

שקנו לק

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ח • גליון 183 • ניסן תשנ"ה • אפריל 1995 • 16 ש"ח



לטים

מאילופה

בין חזן-קליטום - אורית א
המודרניסטים - אימ יפה
על קאמפוס - שיגור - אורית ברטוב

ספרים

שירי יעקב יונתן

שירה

לילי קורן - אורית א
אסתר גרין - אורית א
ליריה קרויס - סלומה קאמרון

שיחת החודש - עם רנה ליטמן - משופת עמית

ראובן מנור על יצירת אושרה יעקב סגל

ד"ר גלמהרץ - אורית א

שלושה קטעי קישור

הפסטיבל הבינלאומי לשירה

"פסטיבל", כל פסטיבל הוא חגיגה, הפגנת השגים בתחומים שונים.

פסטיבל-השירה הוא הפגנת השגים בתחום השירה, הפגנה חגיגית, משוחררת, על גבול אי-פורמליות, כל זה מאפיין פסטיבל. ולכך - חובה להוסיף: כל פסטיבל טומן בחובו איזו הפתעה, ולו קטנה, משהו בלתי צפוי. משהו שנחת על ראש האורחים, הצופים, השומעים, הציבור המתעניין, משהו שככלות הכול, מעמיד אבן פינה לקראת העתיד. למשל, זמן רב יזכרו האנשים, שהנה, בשנה זו וזו, בפסטיבל לתיאטרון באדינבורג, זכתה ההצגה "נפש יהודי", של תיאטרון חיפה למקום הראשון, בכך נקבעה עובדה אמנותית בארץ ובעולם - נוצר יחס של כבוד מעורב בקנאה והפתעה כלפי תיאטרון ישראלי.

שום דבר דומה לא קרה בפסטיבל השירה. הכול היה מכופתר, מכובד, הפתיחה היתה פומפוזית: מסכי-האור, מנחה מנופח ורשמית, שירים בינוניים לרוב, תרגומים לעיתים גרועים; כמו מרוסית. (שפת השירים ברוסית, היא פשוטה, יומיומית. המתרגם מצא לנכון לערב בתרגום דווקא את הרובד המליצי, הלא שימושי של הלשון.)

פסטיבל השירה בירושלים לא הפתיע. להיפך. האורחים שישבו בפואיה של תיאטרון ירושלים ביום הפתיחה, היו ציבור אפרפר, עצוב, לא מעורה וודאי שלא עשו רושם של חוגגים בפסטיבל. ה"ישראלים" שהוזמנו לפתיחה, נראו כפי שהם נראים תמיד במקומות מהסוג הזה. זה היה ציבור שמוזמן לפתיחות, פרמיירות-גלה; מכרים עם מכרים נפגשו, פטפטו, לא על שירה, על רכילות תורנית; מסיבת פורים אחרי הג'לה לא שינתה דבר, ולא הפכה את הפסטיבל לחגיגה.

יקום מי ויגיב, כפי שכתב זך, שאלה "שבאמת גדולים היו", בלשונו של ספֶנְדֶר, אינם לא בארצות אירופה, ואולי גם לא כאן. (כך או אחרת, הם לא היו בפסטיבל הזה). זאת המציאות, והיא היתה ידועה למארגנים.

מן הראוי היה, אפוא, לשנות כיוון. להזמין דווקא את הכותבים הצעירים. אני יודע שבשירה הרוסית מתרחשים דברים מעניינים בקרב בני העשרים. אני יודע שבגרמניה, הולכת ומתפתחת שירת "זרים" - משוררים שהיגרו לגרמניה כילדים, ויוצרים בלשון הגרמנית, שירה מרתקת. אני מניח שאפשרויות מהסוג הזה היו גם בארצות אחרות.

כאשר לישראל עצמה.

זך הוא המשורר אולי הנערך ביותר, גם עליי. אך לפתוח בוך, זו לא חוכמה גדולה. אני חושב שזך עצמו יסכים להערכה הזאת. האם משורר גדול, שמניותיו שומרות על מקומן הגבוה בכורסת השירים, הוא האיש המתאים לפתוח את הפסטיבל?

ואולי, מוטב היה להזמין לפתיחת הפסטיבל דווקא את שמעון אדף משדרות, ואת אביבית רוח מיהוד, שניהם בני 22-20.

גם באיזו המשלחת הישראלית לא היתה כל הפתעה. קצת כיבודים, קצת פרוטקציה, קצת חברים של העורכים והמנהלים, בלעדיהם אי-אפשר כנראה. היו גם שני עלי תאנה - ישראל הר ולאה אילון, וזהו...

אי-אפשר ליטול סכומי עתק היישר מכיסו של משלם המיסים, ובדרך קפריזית, להוציאו על גחמה כזאת או אחרת. על כל פנים, פסטיבל שירה בינלאומי בירושלים - לא היה השנה.

"על המשמר" - פוסטמורטם

לא, אין זה הספד. אין זו קינה. "על המשמר" גסס זמן רב. מותו היה צפוי. צפוי, אבל לא הכרחי. לא הכרחי, כי באופן לגמרי אובייקטיבי, היה ויש צורך בעיתון יומי, שמאלי באמת, בעל השקפה ברורה. על רמה גבוהה. שיתמודד בהצלחה עם "הארץ" ויפנה אל קהל יעד מוגדר, גדול יחסית. אינטלקטואלי בחלקו. שאין לו עיתון משלו.

כאמור, אין זה הספד על "על המשמר" שהלך, גם לא קינה על "דבר", שגם מעליו תלויה הגליוטינה.

לעומת זאת, זו בהחלט קריאת אזהרה: שלוש משפחות בארץ מחזיקות את כל העיתונות הכתובה: שוקן, מוזס ונימרודי.

יתר על כן: שלוש המשפחות האלה מעורבות גם באמצעי התקשורת האחרים. לשלושתן גם הוצאות ספרים. הן גם מעורבות בשטחים כלכליים נוספים.

זה לא טוב. זה מסוכן. עיתונות חייבת להיות פלורליסטית - חופשית מניגודי אינטרסים. קשה לאמר זאת על אמצעי התקשורת שלנו.

עיתונות אידיאית היא בלם מפני התדרדרות והצטננות של העיתונות. עיתונות אידיאית פושטת אצלנו את הרגל. פשיטות הרגל האלה מסכנות את הדמוקרטיה הישראלית הפגומה בין כה וכה.

יש צורך בעיתון אידיאי חי. שמרו לפחות על ה"דבר" המסכן הזה, שנותר לפליטה.

הגיליון הזה, בחלקו הגדול, מוקדש לתרגום. הקורא ימצא כאן תרגומים של מתרגם חדש, שהוא משורר בזכות עצמו, יפתח בן-אחרון. תרגומים נפלאים, לדעתי. השירה המתורגמת כאן היא הוכחת כוחה של השירה ויכולתו של התרגום.

ועוד בעניין תרגום, מסתה של אורית אילן על "דון-קישוט", "דון-קישוט" ועל מה שביניהם.

גם הפרוזה - פרוזה מן המיטב - תרגומים לסיפורים של דנילו קיש (דינה קסן בן-ציון) והנריק גרינברג (עירית עמיאל).

גם שירים במקור, ומאמרים שבגליון זה מדברים בזכות עצמם - אינם זקוקים לתיווכים.

ולקוראים - פסח שמח וקריאה מהנה. ■

ענת



תמונת השער: איור של גוסטב דורה מתוך "דון קישוט" בתרגום ביאליק הצאת דביר תשל"ג

שירה

5	פנתח שדה: חמישה תרגומי שירה
6	רוזה אוסלגדר: שירים; מגרמנית: יפתח בן-אהרון
7	זביגנייב הרברט: שירים; מפולנית: יעקב בסר
8	סמדר שרת: שיר
9	ברנהרד פרנק: שירים; מאנגלית: מנפרד וינקלר
11	אביבית רות: שירים
30	אסתר איזן: שירים
33	שלום רצבי: שירים
47	לויזה קרול: שירים; מרומנית: יהודה גור-אריה
43	לידיה בראב: שיר
43	דוד סגל: שירים

פרוזה

40	דנילו קיש: החוב; מסרבית: דינה קטן בן-ציון
44	הנריק גרינברג: אידייליה-שי; מפולנית: עירית עמיאל

רשימות מסות ומאמרים

	צבי רפאלי: ספרים ואנשים; על אלוה לסקר שילר, "פנין" לנבוקוב ו"צנואות נבגדות" לקונרדה
13	אורית אילן: בין דון קישוט לדון קיתוטה
14	יאיר מזור: אל נא תאמרו לנו שלום; על "שיר אושר" לרוני סומק
18	יהודית ברטוב: אמן של לשון ההמעטה; על כתיבתו של קאזואו אישיגורו
28	ענת פינברג: בגלל המלחמה ההיא; על התקבלות הספרות העברית בגרמניה
32	א"ב יפה: המודרניסטים; על סופרים יהודים בתנועת האוונגרד ברומניה
34	דן אלמגור: הלך נשיא לנהלל: על שני טורים סאטיריים משנות ה-30

ביקורת ספרים

8	רות לאופר על "סיפור אישי" ליוסף שרון
9	גיפרי גרין על "מראה אפלה" למרדכי גלדמן
10	ורה קורין-שפיר על "לא במקומה" לשמעון בלס
10	רות לאופר על "מוות מאושר" לילי פרי
12	שמואל שתל על "שפת השוקולד" לשולמית ספיר-גבו

מדורים קבועים

12	מוסיקה: גדי להב על "קבוצה ריקה"
24	שיחת החודש: "הקול האישי הולך ומתחזק"; יעקב בסר עם רנה ליטוין
2	לפי שעה: יעקב בסר
4	המלצות
23	חצי פינה: רוני סומק - יוליאן טובים; מפולנית: רפי וייכרט

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

תאריך _____

שנה י"ח • גליון 183 • ניסן תשנ"ה • אפריל 1995 • 16 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר

חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומק, זיוה שמיר
עורכת משנה: עמית ישראלי-גלעד

ניהול ועיצוב: מיכאל בסר

ניקוד: שמואל רגילנט

איור: מיכאל בסר

מועצת המערכת: יצחק אוורבוך-אורפז, גילה בלס, יוסי הדר,
נתן זך, א.ב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עוזר רבין, ש.

גירוא שוהם, אנטון שמאס

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

בישראל - עמותה

ITON 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Managing Editorial Board:

Shimon Ballas, Sasson Somekh,

Ziva Shamir

Vice Editor: Amit Israeli-Gilad

Management and Graphic Design:

Michael Besser

בסיוע: משרד האמנויות, המועצה לתרבות ולאמנות.

עיריית ת"א-יפו - האגף לאמנויות.

הסדרות 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

לוהות: אורניב

נתן וך (עורך): "הנה" - קונטרס לשירה מס' 1,2,3; 1995; הוצאת תג
 "הנה" - קונטרס לשירה מס' 1 (ינואר); דליה רביקוביץ - שירים ושני סיפורים; ציורים: יגאל תומרקין.
 (פברואר); יעקב איילי - שירים - ציור השער; אהרן גלעד. מס' 3 (מארס); פרידיך כריסטיאן דליוס; שירים; מגרמנית; נתן וך; ציורים: יגאל תומרקין.

יהודית קציר: למאטס יש את השמש כבטן; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה; 1995; 216 עמ'
 פרשת אהבתה של ריבי ליגאל, מרצה בטכניון, גבר מבוגר, רביקסם, שהוא גם מעין אב רוחני. בהמשך, לוקה אמה של ריבי במחלת הסרטן, ותהליך נסיסתה מקביל לגויעת פרשת האהבה.

דב בר בורוכוב: כתבים פילוסופיים; תרגום, עריכה ומבואות: דניאל בן נחום, אברהם יסעור; מוסד הרצל לחקר הציונות ולהוראתה; אוניברסיטת חיפה; ספרית פועלים; 1994; 219 עמ'
 כינוס הגותו הפילוסופית של בורוכוב, מ"פועלי ציון" וממנהיגי הציונות; משנתו האידיאולוגית-פילוסופית היא שילוב של סוציאליזם בינלאומי, מרקסיזם מעמדי וציונות.

אידה צורית: שירת הפרא האציל; ספרית זגגי; ספרי סימן קריאה; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1995; 336 עמ'
 ביוגרפיה מקיפה של המשורר אבות ישורון, המשתרעת על פני כ-90 שנה. המחברת מסתמכת על חליפת מכתבים, השוואת טיוטות של מכתבים, שירים וראיונות עם דמויות שקיימו קשרים אמנותיים ואישיים עם המשורר.

אילן פפה - עורך: ערכים ויהודים בתקופת המנדט; מבט חדש על המחקר ההיסטורי; קובץ מס' 2; המכון לחקר השלום - גבעת חביבה; 1995; 201 עמ'
 התפיסה ההיסטורית המקובלת היא כי בשנות השלושים והארבעים החל תהליך יחסי העוינות והאלימות בין היישוב היהודי לאוכלוסיה הערבית. וכי לאחר 1934 (ע"פ בן-גוריון), לא היתה עוד אפשרות לפתרון הסכסוך, עקב עמדתם הקשה של הפלסטינים והמנהיגים הערבים.

המחקרים בקובץ, ברובם, מערערים על תפיסה זו, וחושפים מגעים שהתקיימו עם המנהיגות הפלסטינית.
 מאמרים של: יוהר הרצוג, שמעון פרח, אליקים רובינשטיין, זכריה לוקמן, נאדר עבוד, דבורה ברגשטיין, לב לואיס גרינברג, יואל בינין.

מנוחה גלבו: חלומות הזהב ושכרונם; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1995; 123 עמ'
 מונוגרפיה ראשונה מנוחה גלבו במכלול יצירת תמוז. מנוחה גלבו עוסקת בהבט של הספרות והאידיאולוגיה - שני הדפים שנאבקו ביצירת בנימין תמוז - כדי לגבש בסופו של דבר את "הזכות העצמית, האישית והלאומית".

מגדה סאבו: העופר; מהונגרית; איתמר יעזיקסט; עקד/גוונים; 1994; 199 עמ'
 סיפור אהבה מתסכלת ולא ממומשת; מונולוג של אסתר, שחקנית צעירה, בת למשפחה אצולה שירדה מנכסיה, על רקע עולם התיאטרון בהונגריה, באמצע המאה העשרים.



מגדה סאבו

העופר

בוהומיל הראבאל: בדידות רועשת מדי; מצ'כית; רות בונדי; הוצאת עקד/גוונים; 1994; 190 עמ'
 שני סיפורים: "בדידות רועשת מדי" שגיבורו, האנטיה, עובד בדחסית פסולת נייר במכבש הידראולי. הוא מפתח אהבה אל המכבש וליצירות ספרות, אותן הוא מציל מהשמדה - ממלא את ביתו בהן, ומשוחח עם דמויות מהספרים.
 "העיררה שבה נעצר הומן" - זכרונות ילדות על רקע מלחמת העולם השנייה והמהפכה הקומוניסטית. מיוחד, שנון ומלא הומור.



בוהומיל הראבאל

בדידות רועשת מדי

רחל חלפי: אהבת הדרקון; הוצאת ריתמוס; סדרה לשירה; הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות; 79 עמ'
 ספר שירים המישי של רחל חלפי. שירתה עוסקת בתחושות הפנימיות, האני מביט אל תוך עצמו, מהפש סימנים, מהפש מנוחה בלתי אפשרית.
 "צנורות הפחד הסתומים/ נפתחו/ ראייתי אותם פועמים/ פרקמות הגוף/ נעים בתנועה התחלית/ כמו נחשים נעזרים לשמש צהרים"



רחל חלפי אהבת הדרקון

אברהם צבי בראון: עם לכוד כעצבת; הוצאת כרמל-ירושלים; 1995; 176 עמ'
 עיונים בשואה. "מדיניות ההכחדה של גרמניה הנאצית וכן תגובות היהודים למדיניות זו", כמו כן, מובא ניתוח של סוגיות חשובות הנוגעות לשואה, כמשפטי אייכמן ודמיאניוק, פרטיזנים יהודים ועוד.

דוד מלמד: ריח גויאבות; הוצאת עקד; 1995; 141 עמ'
 ספר רביעי של דוד מלמד. קובץ סיפורים, שראו אור בשנים האחרונות בכתבי-עת ומוספים ספרותיים. "סיפורים הנטועים בהווה הישראלית העכשווית, מתוך התבוננות אהבת ורגישה בכני אדם... מתאפיינים בהומור דק, ארוטיקה מעודנת... סיום מפתיע." (גב העטיפה)

יוסי רו: חלון המספרה שלי; הוצאת ספרית פועלים; 1944; 46 עמ'
 שירה אימאזיסטית ועכשווית כאחד. נוף העיר תל-אביב דומיננטי ועם זאת אינו מנוכר.
 "מחלוניי הייתי עץ/ האנשים הדפו אותי/ למקומות אשר מתר להמצא/ שדרות רוטשילד, גבול הבטיחה, עץ"

בנימין שלמון: אלה ימי קמא קמיז; הוצאת ספרית מעריב; 1995; 174 עמ'
 רומן בסגנון אגדי ואלגורי - "אהבתו הגדולה של קמא קמיז לנערה מכפר דייגים" - המתרחש בתקופה היסטורית רחוקה.

דוד אלבכרי: הספר הקצר; מסרביית; דינה קטן בן-ציון; סדרת "עפר איילים", הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1995; 79 עמ'
 "הסיפור האמיתי הוא העדר הסיפור"; תפיסה זו של דוד אלבכרי באה לידי מימוש ספרותי ב"הספר הקצר", בו עוסק אלבכרי בתהליך כתיבת הספר. הספר "כותב את עצמו ובה בעת גם 'מככב' כגיבור הסיפור, בהציגו כל העת שאלות על דרך התהוותו ועל העולם." (גב העטיפה)
 הוסיפה אחרית דבר - המתרגמת - דינה קטן בן-ציון.

הנוף ברטוב: אני לא הצבר המיתולוגי; הוצאת עם עובד; 1995; 364 עמ'
 'ספרים, סופרים וחוצות היוצר' - מבהר רשימות ומסות שנכתבו במהלך עשרים השנים האחרונות. יחסים שבין הסופר לחברה, הקשר בין המציאות הישראלית לספרות והתרבות המתהוות, מסות על יצירות של סופרים עבריים, רשימות על פגישות עם סופרים. המגמה הכללית היא ההתנגדות להפניית העורך לשורשי הקיום היהודי.

צור שיוף: בודהא האדום; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1995; 107 עמ'
 שני סיפורים אשר במרכזם עומדת מערכת יחסים בין שני גברים, והתמודדות עם מטלה יוצאת דופן ונועזת. ב"בודהא האדום" נערכים שני מסעות לצורך הצבת פסל על פסגת הר, וביהצגה ראשונה נבנית הצגת תיאטרון לא שיגרתי.

רוני סומק: יסמין; מבחר שירים; מעברית לערבית; סמיה אל קאסם; הוצאת מינהל התרבות - משרד האמנויות, בשיתוף עם הוצאת אלכרמה; 1995; 26 עמ'
 מבחר מתוך הספרים "סולו", "אספלט", "ברדלס" ו"בלאדי מדי".
 את המבחר ערך נזיה חיר.



ברנרד לואיס: הערכים בהיסטוריה; מאנגלית; מרדכי ברקאי; דביר; 1995; 227 עמ'
 ההיסטוריה של הערכים מהתקופה הטרנס-איסלאמית ועד ימינו. הדגש הוא על גל ההתפשטות של ראשית התקופה האיסלאמית והדעיכה עם התעצמות המערב.

אפר - חמישה תרגומי שירה

לנשמתה של שרי, אהבתי

שיר-עם גרמני נושן

עכשיו הולך אני לבאר, אך לא שותה ממנה.
לחמדתי אני שואל, אך היא איננה.

מביט אני לכאן ולכאן, את סביבותי סוקר,
וחמדתי הנה היא עומדת עם אחר.

ולראותה עם האחר, אוי, זה כואב מאד!
השם ינצר אותך, לבי, כי נתראה לא עוד.

עכשיו אני קונה לי נוצה ודיו ודף
ולחמדתי מלות פרדה מעלה על כתב.

עכשיו בטחב ושחת אשכב לי למנוחות,
ושושנים שלש לתוך חיקי צונחות.
וקדם אדם להן לשושנים צבעים.
עכשיו איני יודע, החיה חמדתי או ששברה חיים.

פדריקו גרסיה לורקה: קורדובה

קורדובה.

הרחק, בדר.

סוס שחור, סהר גדול,

וניתים באמתחת אכפי.

אף כי הדרכים נהירות לי

לעד לא אגיע לקורדובה.

על פני הגיא, מול פני הרוח,

סוס שחור, סהר אדם,

עיני המות צופיות בי

מצריחיה של קורדובה.

אוי מה ארבה הדרך!

אוי מה עז לב סוסי!

אוי כי המות ממתין לי

טרם אגיע לקורדובה.

קורדובה.

הרחק, בדר.

לי טי פו: התפשטות

אל היין ישבתי ולא הבחנתי ברדת הדמדומים,
עד עלי-התפרחת הנושרים מלאו את קפלי גלימתי.
שתוי קמתי ופסעתי אל הפלג באור הירח.
הצפרים פרחו ואינן, גם אנשים מעט.

פרידריך הלדרלין: שיר הגורל

במרום תתהלכו באור
על ארץ רכה, מלאכים ברוכים
רוחות-אל זוהרות
עגות בכס תגענה
כאצבעות המנגנת
במיתרים קדושים.

באין גורל, פתינוק הנם,
נושמים צרי-מעלה.
גנוזה לתמה
בפקע צנוע
פרח תפרח
לנצח רוהם
ועיניהם הברוכות
תבטנה ברגע
של טהר נצחי.

אך עלינו הוטל בשום מקום לא לנוח,
חולפים, נופלים
בני-אנוש בסבלם
עורים משעה
אחת לרעותה
כמים מצוק
אל צוק נתוים,
שנים ושנים לתהו.

סלבוטורה קווימודו: ופתאום ערב

בדך נצב לו כל אחד בלב הארץ
דקור קרן שמש:
ופתאם ערב.

תודתנו נתונה למכון גנזים המופקד על כתב היד המקורי של השירים.

רוזה אוסלנדר

מגרמנית: יפתח בן אהרון

סופת שלג I

מוגומגמים נחנטים
בגלימות זוהרות
פורלים
הופכים לפתותי שלג
רוחשים סביב לגוף

מכל העברים
באות עינים מרחפות
מכפילות את עצמן
באש מתגוננת
עמודי הבל"פה
חם נחירים
דואים בשלג

צעדים חסרי מגן
אף נעל
לא מכירה את רעותה
זרה העיר
בה אתה גר

סופת שלג II

חסרות עינים הפנים
בסופת שלג
מחטי כוכבים
מקעקעים סימן צורב
בקור
על המצח מהבהב
אות הרוח

העיר ממריאה אל הצפון

חסרי קול נמוגים צעדיה
אתה לא מטיל צל
אתה תנועה לבנה
ברשת הסערה של עכביש השמים

אתה ממריא עם העיר
אל הצפון

המסכה הצהובה

הלכתי אל הנהר
מסכת השמש הצהבה
על פני
על פניה
לא הכרנו את עצמנו
בזהר

רציתי לבקר
את הורי המתים
רציתי לבקר
את חברי השורפים
את אחי הלכוד בארץ הנחש
מקום בו הדגל הוא כלא
רציתי לבקר
בלחישת הנהר

יד נטולת עקבות

מתוך האוקיגנוס נושם
הירח
מלח ואויר-כוכבים על הספון
דגים פוספורים צובעים
את השיט

נדנדה של קצה
נודדת משביל החלב
אל הים
יד נטולת עקבות
מוזגת
שמים אל הספינה

מה

מה
צריכה אני לתת לכם
מלבד פרחי האור
ועלי העצב
של מלותי

אני שייכת למלותי
השייכות לכם

צל לא-ננגע

המים חולפים
על פניו
יפים וחסרי ערך
במסכה הצהבה
ושעה זאת
כבר נעלמת
בנהר הלוחש
מתחת לכחול מתמיד של שמים

רוזה אוסלנדר (1901-1988) נולדה בצ'רנוביל'-בוקובינה, למשפחה יהודית.

לאחר מלחמת העולם הראשונה מהגרת יחד עם בעלה לארה"ב. 1931: חזרה לעיר הולדתה. בין השנים 1941-1944 כלואה בגטו בעיר תחת השלטון הנאצי. שם פוגשת לראשונה את פול אנצ'ל (צלאן) בן עירה. לאחר סיום המלחמה חוזרת לארה"ב וכותבת תקופה מסוימת באנגלית. 1957: מסע לאירופה; שלוש פגישות עם פול צלאן מהוות מפנה לתחילת התקופה המאוחרת של כתיבתה. 1965: חזרה לאירופה וחיה בדיסלדורף.

ממאפייני כתיבתה המאוחרת: ויתור על הטור השקול והמחורז למען "כתיבה חופשית" ושימוש עשיר באלטרציה. "קילוף" כמעט מוחלט של אלמנט הפיסוק והניקוד מהשיר ויצירת שפה מטאפורית עזה הנבנית מתוך הפגשה והנגדה של שדות מילוליים רחוקים וזרים. זאת, תוך שמירה, ברוב המקרים, על נקודת-מוצא של סיטואציה קונקרטי-חושית לשיר. שירה זו הקנתה לה את פרסומה הרב בגרמניה ומיקמה אותה בין המשוררות החשובות בשפה הגרמנית, שלאחר מלחמת העולם השנייה.

זביגנייב הרברט
מפולנית: יעקב בסר

מלח הארץ

אשה הולכת
על ראשה מטפחת ססגונית כמו השדה
אל תזה היא לוחצת
שקית של גיר

זה מתרחש
ממש בצהרים
במקום היפה ביותר של העיר
לכאן מביאים טיילים ומראים
גן וברבור
וילה וגנות סביבה
פרספקטיבה ושושנה

אשה הולכת
וצרור גבנון צרור על גבה
- מה את לוחצת כל כך אמא אל תזה

עכשו היא מעדה קמעה
משקית הגיר
נשפכו פרורי בדלח ספר

האשה מתכופפת
המבע שבעיניה
לא יעביר
שום ציר של כדים מנפצים

גורפת ביד כהה
את נכסיה המתפוררים
ונוסכת בתורה
טפות זכות ואבק-עפר

כמה
זמן
שהיא
כורעת
על ברביה
כאלו רצתה ללקט
מתק הארץ
עד לגר האחרון

טפוח פילוסופי

על משטחו החלק
של שלחן העץ
זרעתי רעיון של האינסוף
ראו איך שהוא צומח אצלי
- אומר הפילוסוף ומשפשף יד ביד

ובאמת הוא צומח
כמו אפונה
בעבור שלושה אולי ארבעה
רבעי שעה מן הנצח
הוא אפלו גבה ממעל
לראשו

התקנתי גם גליל
- אומר הפילוסוף
בראש הגליל מטטלת
אתם כבר מבינים כמה הענין
הגליל הוא שטח
המטטלת היא זמן
טיק-טיק-טיק
- אומר הפילוסוף תוך צחוק רם
מנפגף בידיו הקטנטנות

ולבסוף המצאתי מלה קיום
מלה קשה חד-גונית
צריך הרבה זמן לגרף בידיים חיות עלים חמים
צריך לרמוס מראות-שתיה
את שקיעת השמש לכנות תופעה
כדי לחשוף מתחת לכל זה
אבן פילוסופית
מתה ולבנה

עכשו אנו ממתינים עד
שהפילוסוף יתייפח על חקמתו
אבל הוא לא בוכה
הקיום הרי אינו מתרגש
השטח הוא לא שלולית מתפשטת
והזמן לא יעצר במרוץ האבוד

זביגנייב הרבט, שנולד ב-1924, הינו, אולי, המשורר הפולני הנודע ביותר. הוא מתורגם להרכה לשונות ונהנה מהערכה רבה בעולם כולו. ספר שיריו הראשון הופיע ב-1956. פרסם ספרי שירה רבים וכרך מחזות. בארץ הופיעו שני קבצים משיריו, בתרגומו של דוד ויינפלד. בשירתו, מעמת הרבט את השגי האמנות והפילוסופיה העכשווית עם העתיק, בעיקר עם העולם היווני, על-מנת להצביע על תפקידו המרכזי של האדם כאשר הוא, בדרמה הנצחית.

י.ב.

זר משהו, וזהיר ועדין

יוסף שרון: סיפור איטי;
הספרייה החדשה לשירה;
הקיבוץ-המאוחד; 1994; 107
עמודים

אומר אברהם חלפי בשירו הארסי פואטי הנפלא 'כתוב' - 'כתוב/ בשפת עלה רועד/ ברוח// משהו כתוב/ שלא לפענוח' 'ישידים ב' (1988). תוך הקריאה בספר שיריו החדש של יוסף שרון - 'סיפור איטי', חזרתי ונזכרתי בשיר המרגש הזה, שרון בספרו הנוכחי, השלישי לו, אחרי 'דיבור' שיצא לאור ב-1978 ו'תקופה בעיר' שיצא ב-1985, ממשיך ומפתח, בדרכו הייחודית, שירה אישית, רגישה ולא קלה לפענוח. אפשר לאהוב או לא לאהוב את השירה הזאת, אך דומה שקשה שלא למצוא בה עניין רב. עניין שנוצר, אולי בעיקר, על-ידי הפואטיקה המיוחדת של המשורר.

שירתו מטשטשת, במודע, את הגבולות בין שירה לפרוזה, ועוד יותר מזה, את הגבולות בין הקונקרטי ביותר לבין מה שהוא מעבר לו. מרבית שירי הספר פותחים בקונקרטי: 'כשלבשת את החצאית ההדוקה' (עמ' 21), 'שיחי היפיסוס בחצר פורחים כבעבר', (עמ' 27), 'העשן שזלה מהמכונות שנתניעו על יד...' (עמ' 37), וממשיכים ב'סיפור איטי' על קונקרטי אחר, שלעיתים דומה כי כלל איננו מתחבר אל הפתיחה.

זו היא, אם כן, שירה חווייתית אסוציאטיבית של אני רגיש ופתוח אל הדברים הקטנים שבחי היומיום, ההופכים תחת ידיו לאוסף, מרגש לעיתים, של תמונות; 'הספרים שלו מסודרים על המדף. הצעיר שיצא/ למצוא את הנערה שצויר, כבר חזר./ יצאו הכוכבים בחלון./ ...לא נרדם./ הולך לצפות מן החלון ורואה גשם./ הוא רואה יחידים מופתעים, בלי מעילים./.../ ילד בן ארבע/ אפשר עוד לטעום ממנו./ מן העולם הזה, קצת טובה.' (מתוך 'דיוקן של מתי מנסה להרדם', עמ' 19).

הסיפור נבנה מתוך אותו אוסף, שנראה לעיתים אקראי, של תמונות דקות אבחנה, שהמשורר בחר לשבצן בסדר מסוים בשיר מסוים. הקורא הוא שנתבע להיות קשוב ביותר, למצוא את ההקשרים, לנסות לפענח. מרבית השירים נותרים פתוחים, מותרים מרחב של אפשרויות פענוח; אפשר לא רק לקרוא, אלא גם למשורר עצמו. כזה הוא, לדוגמה, השיר המעניין ורווי האווירה 'קפה 'באבא' הנפתח ב'ישיבים במרחק מה, כל אחד/ והמאפרה המרוחקת מעט שלו'. הממשיך ב'יתוש סחרחר עבר מעל עוגה ושתיה./ סמרטוט ניגוב כתום נשכח לשפת הכביש./...יפה תואר, שירי ידיו עגולים./ מגיע בעל



יוסף שרון

מועדון הכושר הקרוב./ ... והמסתיים ב'עצב על פניו./ גם קר בחוץ./ ומכאן והלאה רק מה מזמינים.' (מתוך עמ' 55). בשיר מתוארות מספר תמונות שייכות ובלתי שייכות זו לזו ההופכות זו את זו, יחד עם הסיום המעניין, למטאפורות זו של זו, שמקנות לשיר מרחב משמעותי, כשהבולטת בהן, להרגשתי, היא זו הקיומית; זו ההופכת את קפה 'באבא' בלילה קר, לעולם שלם (עולמו של המשורר? עולמונו?). אם גם לא מושלם, שבו מקבלים 'רק מה מזמינים'. שירים אחרים בטפר דומים, פואטיים, לשיר הזה. גם בהם מקבל הקונקרטי, המתואר כאמור בדקות אבחנה וברגישות רבה, ממדים על-קונקרטיים עמוקים ומעוררי מחשבה.

שירתו של שרון שונה לחלוטין מכל שירה עברית שנכתבה ונכתבת בעשרות השנים האחרונות. מבחינות רבות היא מזכירה את שירתו של ט.ס. אליוט, והמרה לתאר בשירתו את 'החוץ', האובייקטיבי, כביכול, ומנסה למצוא בו את 'הקוראליטיב' המפורסם שלו לאני ולתחושותיו. שירה כזו, מעצם טבעה, היא עשירה במגוון המראות שהיא מעבירה, עשירה בנושאים (שהרי כל תמונה 'קטנה' הופכת בה לסיפור), ועשירה בלשונה. התפרצויות ובוטות לא יימצאו בה. השיר 'סיפור איטי', שהעניק לספר את שמו, מדגים היטב את הנאמר עד כאן. השיר מתאר טיול, שבמהלכו מקבלת הנמענת בשיר 'דלעת ענקית... מכפרי תמהוני בסוף העולם'. היא לוקחת את הדלעת 'ושמחה'; 'ואחריכך לא היתה בררה, היית חייגת לזרוק את הדלעת'. אבל מאותו מאורע קונקרטי של הדלעת מסתעפים שבילים רבים: אסוציאציות, תמונות ומחשבות שמתרחקת מהנמענת ושובת אליה: 'הים לא זו, /בלש האנגלי מגרש שדים ובורא אחרים... ופניך פני צבים עתיקים, רחוקים./ ורק הראש מורם מעט, פשוט, ראש בנעימים./ מושעה לרגע בשנתך, מחסר השחר של החיים?' 'אף-פעם לא הבנתי עד

ההשתמש במלים. שיריו ברובם ארוכים. בחלקם, התיאורים כה מפורטים, כמעט עד גבול הבנליה, או לפחות, עד גודש שמחליש את השיר כולו. כזה הוא, לדוגמה, השיר 'Jogging' (עמ' 62) העמוס, כמעט לעייפה, בתיאורים ובאסוציאציות אישיות (מדיז). בעיה נוספת מופיעה גם במחזור השירים 'רצף' המסיים את הספר. כאן, בנוסף על פירוט שנראה לעיתים מוגזם (במיוחד בקטע האחרון - על ברלין), גולש המשורר אל אמירות פשטניות מדי כמו 'התקנה' שהיה מדרון נוח לפול בו, נתבדהה' (עמ' 102). או 'והאם הייתי/ משתיק מישהו שמתלהב באמירה/ שקל יותר להתלהב מאשר להתאהב?' (עמ' 101).

כדאי לכן לחזור אל השיר הראשון בספר, שיר ארסי-פואטי מובהק, שבו מציג המשורר, כך נראה לי, את ה'אני מאמין' שלו בנושא כתיבת השירה והיצירה בכלל. 'אך הסיפור נשאר עצום בוכרוני - ובמתכוון לא מוסב על איש - וכן גם הלךה שלו'. (עמ' 6) 'אבל הכר העקום נחרת יותר בזיכרון./ היה רמו ברור./ שמציאות לא מתקנים, ככלות הכול, אלא עושים.' ועושים אותה 'זר משהו, וזהיר ועדין./...כש'דבר מה נשאר חבוץ' (עמ' 7). נראה לי שהשיר הזה נותן לא מעט מפתחות להבנת שירתו של שרון ולדרך הנכונה לחוש אותה. ושרון, במרבית שיריו שבספר, אכן נשאר נאמן לנאמר בשיר הזה, 'זר משהו וזהיר ועדין'.

אפשר לאהוב או לא לאהוב את שירתו של שרון. המעדיפים שירה לירית רכה, כמו זו של חלפי או של זלדה, יתקשו אולי להתרגל אליה. אבל אין לי ספק שזו היא שירה חשובה. שירה שמרחיבה את מושג השירה. שירה שסוללת דרך משלה; כמעט אפשר לומר - שירה שיוצרת 'ז'אנר' חדש בשירה.

רות לאופר

סמדר שרת

חגלה

חגלה אני
צורתה אהבה
תנם ארוץ
לקראת גרגר בקצה מדבר.

מתוך הספר "שמחת הקיקיון" העומד לצאת לאור

"נגד אנדי וורהול"

מרדכי גלדמן: מראה אפלה; מסות ומאמרים; הקיבוץ המאוחד; 144 עמ'

מרדכי גלדמן, משורר חד עין, הוא גם פסיכולוג קליני וגם מבקר אמנות וספרות. בקובץ המרתק הזה, מופיע גלדמן בכל ארבעת התפקידים האלה, וכל תפקיד מעשיר את משנהו. שם הספר, "מראה אפלה", נלקח משמה של המסה הפותחת. את המסה הזו, שמוגדרת עליידי גלדמן בתת הכותרת "הערות לדיון בסיפורו של א.א. פו 'המכתב הגנוב'", הוא כותב בעיקר כמבקר ספרות וכפסיכולוג.

המסה מציגה שלוש גישות לסיפורו של פו: אחת פרוידיאנית קלסית - של תלמידתו של פרויד, מרי בונפרטה; השנייה, ניאופרוידיאנית, של ז'ק לאקאן, תיאורטיקן פסיכואנליטי צרפתי, שהקושי בחיבוריו הוא מן המפורסמות; והשלישית, של מבקר הספרות, מייסדה של אסכולת הדקונסטרוקציה, ז'ק דרידה, שגם הוא אינו הוגה הדעות הנגיש ביותר של תקופתנו. הניתוח והדיון של גלדמן הם מעמיקים ומתוחכמים, ועם זאת, הוא אינו מניח שהקורא מכיר על בוריו את סיפורו של פו וגם בקי ברזי הגותם של פרויד, לאקאן ודרידה. אדרבא, בהתחשבות ראויה לשבח, הוא מסביר בסבלנות ובכחירות את טענותיהם העיקריות של השלושה בקשר לנושאים שעולים במסה. כך יוצא הקורא נשכר לא רק מהסינתזה של גלדמן והצגת תורת הספרות האישית שלו, אלא גם מהכרות עם הדעות עליהן הוא חולק.

גלדמן חולק על תפיסת הפרוידיאנים את הטקסט הספרותי "כסימפוטם לחולי סמוי מהעין" (עמ' 6). גישה זו מקנה "עליונות למפרש על המפורש. מעשה הפירוש... הוא כוחני-סרסני והוא מתעצב בתבנית של אדון ועבד" (עמ' 9) או של רופא מתנשא על חולה מושפל. כמשורר, מגן גלדמן על עדיפות היוצר על הפרשן. במסה, "שירה שיגעון ושפיות", הוא מציג כתיבת שירה כמעשה שהוא תמצית השפיות.

על לאקאן ודרידה הוא חולק, יותר בפרשנותם את הסיפור, מאשר בגישותיהם לספרות. אבל במסה אחרת, "השיפוט האמנותי", דוחה גלדמן את הרעיון המרכזי של הדקונסטרוקציה, ש"טקסטים ספרותיים אינם בעלי משמעות מוימת וכי השיפוט האמנותי הוא שרירותי ואין לו קטגוריות אובייקטיביות" (עמ' 100). לעומת זאת, הוא דוגל ב"שיטת פירוש אשר הקריטריונים שלה מודעים ומבוררים ככל האפשר". והוא מתנגד "לפרשנויות שטחיות ובעיקר סנסציוניות, המבליטות את הפרשן

ומצניעות את הטקסט המפורש" (עמ' 102). במסה ששמה "כיווני ייצוג וסוגי סדר" הוא מגסס את הרעיון הזה בצורה יותר מפורשת: "האויב הגדול ביותר של היחס לאמנות כמייצגת מציאות כלשהי הוא הטיעון הרלטיביסטי בדבר קיומו של שטח הפקר בין המסמנים למסומנים, אשר כתוצאה ממנו נראו יצירות מילוליות ופולסטיות כרצפי סימנים שאינם יכולים לסמן דבר כלשהו באורח מדויק ומכוון" (עמ' 80).

אפשר היה לקרוא לספר זה "נגד אנדי וורהול", מי שבעיניו של גלדמן מייצג את הפן השלילי של הרוח הפוסט-מודרנית. במסה, "רוח הומון והאמנות (או המודרניזם והפוסטמודרניזם כמדיטציה בודהיסטית)", הוא דוחה את שני העקרונות של שיטת וורהול: "1. דגם כוכב התקשורת, הסלבריטי, או אדם התדמית... כאילו הפכו הטלוויזיה והעיתונות לאיזה תודעה אוניברסלית, שכל המשתתף בה שייך לרוח הומון... 2. דגם אדם מכני-רובוטי הנוצר ויוצר באמצעות מכונות שכפול ושעתוק... המשותף לדימויי האדם של וורהול הוא ריקותם ושטחיותם. הם קיימים כמסכות שאינן מכסות דבר מלבד ריקות אפלה" (עמ' 68). אליבא דגלדמן, עמדותיו של וורהול הן ביטויים אמיתיים למצב האדם בעידן שלנו, אך יש לראות במצב הזה, לא מציאות נתונה שיש להסתגל לה, אלא אתגר רוחני, שיש להתגבר עליו: "הייתי משווה את שאירע בתקופות האמנות (המודרנית והפוסטמודרנית) למדיטציה בודהיסטית אדירה, המגלה לתדהמתה את האשלייתיות של תמונות האדם למיניהן ואת אשליות תקוותו מעצמו ומהעולם אותו יצר. ... בקצה של מדיטציה זאת, המשיבה אל האפלה את האדם ואת עולמו, יצטרך אמן כלשהו, או אדם נבון מתחום אחר, לחשוב על האדם באופן חדש" (עמ' 72).

הביטוי "מראה אפלה" (שמזכיר גם את סרטו המפורסם של אינגמר ברגמן) מקורו בברית החדשה, מהמכתב לאנשי קורנתוס, 1:13. שם אומר פאולוס כי במצב הנוכחי השפל נראית האמת כאילו דרך "מראה אפלה", אבל אחרי הגאולה ייראה האור בשלמותו. איזכור הברית החדשה קשור להבט אחר בהגותו של גלדמן: הוא מעוניין בפסיכולוגיה הטרנס-פרסונלית של יוגן ובסמלים כלל-אנושיים. רואים את זה במסות - "החלל כמטפורה" ו"החלון כמטפורה" וגם ובאחת מסות שחותמות את הספר: "רשיון בעץ החיים", שנושאה היא החשיבה האפוקליפטית. שם הניתוח של גלדמן מתבצע בכמה מישורים: הדתי, ההיסטורי, וגם הפסיכולוגי-אישי. כיאה למשורר, כתיבתו הפרוזאית של גלדמן אינה אקדמית או יבשה. ככל המסות נמצאות פניות אישיות של המחבר אל הקורא ודווקא חבל שהספר לא פחות זהיר ואישי יותר. אינני מתכוון ל"אישי" במובן של "חשפני", אלא להרגשת החשיבות

האישית של הרעיונות שהוא מביע. דוגמה נאה לכיוון הזה היא המסה "סיוסה לעיר האידיאלית", בה פורש גלדמן את פרשת יחסיו עם העיר תל-אביב מילדותו ועד היום. כיום, בסופו של דבר, גלדמן מעדיף את תל אביב משום ש"הערים האירופאיות ההדורות... הן ערים רוויות עוצמה ומיתולוגיה. הן מרוממות את כוחו של המימסד הכנסייתי, מפארות ומאדירות את מעמד השליטים"; מה שגלדמן מכנה - "הירארכיות נרקיסיות" ש"פירושו מציאות רוויית דימויי-עצמי כוזבים ורבי עוצמה, שיחכם לטבע האמיתי של האדם ולאפשרויות הגלומות באינדוידואליזם חופשי הוא מעכב,

מדכא ומעוות" (עמ' 125). גלדמן, כמשורר וכפסיכולוג (וכיהודי), מאמין באינדוידואליזם חופשי. הוא מתנגד לנטיית לנרקיסיות של התרבות הפוסטמודרנית ודוגל בקשר כן עם "האחר המשמעותי". הוא אינו חושש מלומר דברים שאינם משקפים את האופנה הרעיונית האחרונה. יש לו ביטחון עצמי שקט של יוצר חכם ושפוי שאינו פוחד מהלא-מודע וגם לא מכות ההיגיון - כאותו דופאן, הגאון, שפותר את התעלומות בסיפוריו של פו, שהוא גם משורר וגם מתמטיקאי. ■

גפרי גרין

ברנהרד פרנק

מאנגלית: מנפרד וינקלר

אבא

על חד הלהב של

60 אני עדין מצפה

לו במרחצתי קיטור

ופנדים עמומי-אור

תחליף לאל בעל זרועות

תזקות ולב רחב אשר בא

כדי לחסות עלי.

אין לי

תפלות לא אכזבות

אבל אני עדין משתוקק להיות

בנו המעצף.

טקס

אני משמר את יומני

בתבה אחת כל ערב אני

מנשק את הגדילים מוריד

את הקטיפה מקפל אותה.

אני מגלל את הקלף

הבתולי טובע את

אצבעי בתוך דם

הימים שלי רושם.

ברנהרד פרנק נולד ב-1931 בגרמניה. בתקופת מלחמת העולם השנייה הגיע עם משפחתו לישראל, ולאחר מכן, היגרה המשפחה לארצות-הברית. ברנהרד פרנק, משורר, מתרגם ועורך, מלמד ספרות השוואתית וכתביה יוצרת בקולג' Suny שבמדינת באפלו.

הבטנה

למעשה נח היה

כבר עסוק מדי מלאסף

אותם יחדי

לפנים המים החלו

לגאות אשתו

ושלושת הבנים הרימו

את מטה התרן הם שטו

בלעדי

והוא המשיך לעקב

אחרי התבה בסירה הזעירה

שבנה לעצמו 40

ימים ו-40

לילות

אף על פי שהם

לא פנו אף פעם אליו

לא שתפו אותו בשום

סעודה לא נאמרה

מלה שבה לא היתה בטנה

של תוכחה או אשמה

זאת היתה התבה

שנח בנה זאת היתה

הגאות שלא רצתה לרדת

למרות הענף הפלסטי

שעל משטח האת.

אמא

אף פעם לא נקרע לגמרי החוט

אף פעם העבר לא נפרד עד תם

היציאָה מן הסֶבך היתה מלפדת

אני כססתי את רגלי

כל אותן ששים שנה.

"חומת פריז"

שמעון בלס: לא במקומה; הוצאת זמורה ביתן; 1994

"איננו במקומו" פירושו, לפי המילון, שאין הוא מתאים לכלל. לשמעון בלס חיבה מיוחדת לאלה שאינם "מתאימים" למסגרת כולה, או לאלה שמצויים עצמם ממנה. עם נושא ה-OUTSIDER הוא בהחלט במקומו ובמגרשו הפרטי.

"מקום" נתפס ברומן הזה כמרחב מחיה פיזי ונפשי, ומהבחינה הזו, יש בו הקבלות רבות עם שתי הנובלות של הסופר: "אותות סתיו" ו"איה".

כמו בנובלות, המעברים בין שני עולמות, תחושת השייכות או חוסר השייכות מהווים את הציר שסביבו נסב "שלא במקומה".

אם בספר "אותות סתיו" יש לחוסני שתי דירות, אחת בפריז ואחת בקהיר, המסמלות את הווייתו הכפולה ואת האבותיו הגדולות, הרי שגם לרשות נעמי, גיבורת הרומן התל-אביבית, עומדות שתי דירות, שני "מקומות", אלא שכל אחת מהן היא "שומקום" מבחינה נפשית. אין

כאן הוויה כפולה כמו במקרה של חוסני המצרי, אלא "הוויה חסרה", ריק, חוסר יכולת מוחלט להתחבר במובן העמוק לאחד משני העולמות; לא לעולם הילדות, לשרשים, לחברים, לזכרונות מבית אבא-אמא וגם לא לעולמה הצרפתי. הדירה המתרוקנת והמתקלפת של אמא, המקום שאפשר לחזור אליו, משמשת גם שק אגרוף לזכרונות, והמרחב הוויזואלי המוגן של הילדות (האמור להיות מוגן), מתגלה כמרחב פנימי פרוץ. עולמה הפריזאי של נעמי, שבו מצאה שלושה מדומה למשך מספר שנים, מתגלה גם הוא כחזיון שווא. כל פרט וכל דמות בו מזכירים לה את ורותה.

הציר פריז-תל-אביב (או פריז-קהיר במקרה של חוסני) אינו מקרי וזוכה גם הוא ליחסו המיוחד של בלס. פריז של בלס היא העיר המיתית, זו האהובה על דורות של אנשי רוח או סתם פובליציסטים מכורים, על אוירתה וקסמה, הסמל לתרבות המערב, האנטי-תזה ללואאנס. זהו "מקום", במלוא משמעות המלה, שאליו רוצים להשתייך, שאיתו מקיימים יחסי אהבה מורכבים והמזכיר יום יום לאוהב את ורותה.

צמד הניגודים הזה נראה לי המרכזי בעולמו של בלס, אך לא היחיד. כל זוג בניו על ניגודים, וכל קשר בינאישי מורכב מקטבים. חוסני המצרי, מ"אותות סתיו", התאלמן מאודט, אשתו הצרפתית, היתה בעצם "חד לשוניותה וחד וחותה..." בת לוויה לתה היתה באחרת. נעמי הישראלית חיה בנפרד מפיליפ, אשר מוזהב באישיותו ובקסמו הצרפתי עם חייה הצרפתיים ועם נסיונה להשתייך למשהו אחר. ניסיון שנכשל. אישיותו של פיליפ אינה יכולה לספק הוות חדשה, ואין בכוחה לגרום להפגמת



צורת חיים ותרבות שלמה. הקו המפריד בין נעמי לעולמה המאומץ נהפך לגדר הולכת וגבוהה עד שהיא נהפכת לחומה. "חומת פריז". אמא של נעמי, ניצולת שואה, נשואה לפקיד-מורה-חוקר-מתרגם ממוצא עירקי. גם באישיותו מתקיימת דואליות, מעצם היותו חוקר ומתרגם ובקיא בתרבויות שונות. אדם שרק אחר מותו מתאפשרת הצצה לאישיותו רבת הפנים המובלעת בדיעבד,

תחושת השייכות או חוסר השייכות מהווים את הציר שסביבו נסב "שלא במקומה"

על-ידי עולמה הדל והחד ממדי של אשתו.

הווייתה הישראלית של נעמי בנויה מזכרונות מטושטשים ממשפחה זעיר-בורגנית, שבה הותיר האב את משפחתו בירת התגוששות הנצחית: אס-בת, אחות-אח. ההתגוששות לבשה צורה אחרת לאחר מותו אבל לא השתנתה במהותה. פן אחר מעולמה של נעמי מיוצג על ידי דמויות אחדות, אשר בעצם אישיותן החד משמעית, המעוגנת היטב, מהוות תזכורת לזרותה; גרשון, אשר "גסותו היא נשקו החד", שהתנהגותו צורמת אבל משרה ביטחון. רינה, בת דורתה, זאת שוויתרה על קריירה כדי להתפרך לאם ורעה, מרגייה בעצם התבטלותה בפני בעלה, אבל יודעת לחזק בכוח הגיונה הבריאי. נדב, אחיה, אשר ברח מכל התמודדות, מזכיר לנעמי על כל צעד ושעל את בדידותה הרבה. ועוזי. עוזי המנעיס בחלקקותו ובוהירותו המופלגת, בחוסר יכולתו לנקוט עמדה חד משמעית, הוא גם זה הפותח לה צוהר (שנסגר מהר מדי), להתחלות חדשות.

כל אלה משפיעים עליה תשומת לב אבל גם חסות מעיקה, וכל אחד מוסיף, בדרכו, למועקה המצטברת של אשה באמצע החיים, המרגישה כלואה בעבר בלי יכולת לבנות הווה ולתכנן עתיד, בלי יכולת ליצור מפגש בין עולמותיה או לחילופין, להשלים עם אבדות (הכרחיות).

ורדה קורין-שפיר

מוות מאושר

לילי פרי: ריקוד על המים; הספריה החדשה; 1994; 174 עמ'

לבושה היטב, מאופרת, מסורקת, צועדת על "נעלי עקב מחודדות": "ככה הלכתי למות בבית-אבות. חשבתי רק על מוות מאושר, בלי הפתעות" (עמ' 7). ככה פותחת לילי אבני, אשה באמצע שנות הארבעים לחייה, אשתו של אלכס אבני ואמא של מיכאל ושל רותי המתה, את סיפור בריחתה מסיפור חייה אל סיפור "מותה". וכך פותחת לילי פרי את ספרה "ריקוד על המים".

הפתיחה הזאת, הן של הדוברת והן של המחברת, מציגה מיד את אחת הבעיות המרכזיות של הספר - בעיית ההגדרה של החיים או, אם תרצו, של המוות. סימון דה בובואר, למשל, בספרה "מוות קל מאוד" אומרת: "לגבי כל אדם מותו שלוו... זו תאונה, אלימות שאין לה צידוק". ואילו לילי אבני מידברת על "מוות מאושר": דבר שאינו נראה אפשרי בשום היגיון יומיומי, ושטעלה מיד ספקות לגבי טיבו של המוות הזה.

ואכן לילי אבני לא באמת בוחרת למות. היא בוחרת לעבור מסוג חיים אחד לסוג חיים אחר. החיים שאותם בוחרת לילי אבני לנטוש, חיי המציאות של בעל ובן מגוכחים ועוינים, לדעתה, ושל ההתמודדות עם עובדת מות ילדתה הקטנה - קשים מדי עבורה, מוחקים מדי את קיומה. לילי אבני רוצה חיים אחרים. היא לא רוצה לחוות יותר כאב, לא רוצה בעל שאינו מכיר בנשיותה ובצרכיה, לא רוצה בן שאומר על המלים שלה "מלים מטומטמות, מלים מטומטמות", לא רוצה שיגידו לה לשבת בשקט, לא רוצה להתמודד. היא רוצה לרקוד. היא רוצה לחוש אשה. היא רוצה לחיות ללא אחריות, ללא זיכרון וללא כל דין וחשבון.

בריחתה אל בית האבות בשולי נתניה היא בחירה מתוכננת היטב. בעצם היא אפילו לא בורחת לבית האבות, היא הולכת לא משה קושניר, שאיתו יש לה סיפור לא גמור מזה כעשרים שנה. סיפור של הדברים החשובים לה באמת - מחול ונשיות. לילי אבני הולכת אל שולי החיים (מוסד לזקנים) ושם היא פורקת כל עול. היא מפרטסת עם כל גבר אפשרי, היא מנהלת רומן, או מערכת גופנית אינטנסיבית, עם משה קושניר, היא רוקדת, היא מפורת המחאות חסרות כיסוי ומסתבכת בפלילים, היא מתפנקת באמבטיית אינ-סופיות ומפנקת את חוקנים שלה ואת "הילד הבלונדיני" העבריין, שהיא מקרבת אליה. נדמה שלילי אבני מכריזה בהתנהגותה שבעצם הכול מותר לה. והוא מותר לה בגלל יחסם של בעלה ובנה אליה, ובגלל מותה של רותי בתה, ובגלל מותה של דודה שגידלה אותה ובגלל ובגלל... לילי אבני היא אשה של יצרים. של

ריקודים על המים. היא ציפור שמעמידה פני מפגרת, לנוחיותה. כמו "הציפור המפגרת" בסיפור, וכמו רזי כהן ש"לא משתתפת בשיחה, כי היא לא שומעת מה אומרים. זה הסיפור שקבעה עם הצוות של צוקי ים" (עמ' 90). כך גם לילי בוחרת לא לשמוע. לא להבין. אפילו בבית המשפט, לאחר שהסתבכה בפלילים והמאסר מאיים עליה, היא שקועה בעולמה שלה, בזכרונותיה, בתוכניותיה.

שמונה שנים מנסה לילי אבני לברוח מכל אחריות. ליצור לה חיים שהיא רוצה, חיים של "כאילו" נשיות ואהבה (הרומן שלה עם משה קושניר), "כאילו" אימהות ויחסיה עם הילד הבלונדיני, אפילו "כאילו" ריקודים. אבל זה לא ממש עובד. העולם מסרב להיכנע לחוקים שלה. למטרה יש חוקים משלה, לזיכרון יש חוקים משלו ואפילו למשה קושניר, שמפקיר אותה בבית המשפט עם העברות שעשתה למענו, ומפקיר אותה בנשף פורים, כשהוא רוקד עם הגברת "המיוחדת" של אגודת הידידים.

לילי פרי נוגעת דרך דמותה של לילי אבני בבעיות קיומיות כבדות. בעיות של אימהות וזוגיות ונשיות. בעיות תקשורת, הבעה ומימוש עצמי. בעיות של מותר ואסור, והגדרה - אפילו של חיים ומוות. עם זאת, לילי אבני נשארת דמות די שטוחה. יש לה עבר עשיר בסרגדיות, והווה עשיר ב"כאילו", אבל היא אינה מציגה התלבטות משכנעת. איננו יודעים מה מעניין אותה מלבד המחול ומשה קושניר. איננו יודעים מה באמת היא חושבת על עברה ועל מה שלפניה. אפילו "החלטתה" של לילי, לחזור הביתה, לרחוב רשי"י, ולעזוב את "מותה המאושר", איננה ממש שלה. זו נכפית עליה בעזרת "קנוניה" משותפת של "הבחור הצעיר" ואשתו של קושניר בתיאום עם בית המשפט. מבחינתה של לילי, ההחלטה הזאת לא די מנומקת ובהחלט לא מתוכננת. לא ברור מה לילי מתכוונת לעשות ב"בבוקר שאחרי", ממה תתפרנס, איך תחיה, איזה אני "משוקם" (מלה שחוזרת הרבה בספר) תציב לילי בפני המציאות. הקונפליקטים הגדולים שלה מסתיימים בהחזרתה הביתה ובכך שהיא מיד חושבת: "אולי אלך לרקוד איתו (עם משה קושניר) בנשף" (עמ' 174).

מבחינה זו מותר הספר איוו שהיא הרגשה של החמצה. שכן הקונפליקטים שבו הוצגו, והוצגו בצורה משכנעת, אבל הפתרון... דחוק, ואפשר כי גם זה מסר של הכותבת, האינ-פתרון, לפחות לא פתרון אחד ברור ומשכנע. ספר מעניין, משעשע הרבה פעמים, עצוב מאוד לפעמים, מייגע לעיתים (בעיקר בקטעי המחול והציפור שבחלקו השני של הספר), אך בעיקר - תובע מחשבה. וזה, ללא ספק, עיקר יתרונה.

רות לאופר

אביבית רוח

צחוק של יונים לבנות
שמענו שם
בשמן זית מרחנו את
כפות הרגלים
ועשינו שם מעשים
שלא יתארו
או מה אם הגיהנום
מפחיד

לי אין לב
אינלילב אינלילב אינלילב
אני משתעלת
כמו גוזל עליון
כמו גוזל תחתון

אפלו לא רוצה שמש
אלה סימני המות
הצניעות הזאת
THE AVIVIT'S VERSIONS

מי כמוני יודע, מי כמוני
אין כמוני
אין לי לב
אין לי נשימה
זה חנק נפשי
הכל פסיכוסומטי
אני והגוף שלי
כמו אני והצל שלי אף פעם לא קבועים ביחס
1:1000,000
גורל
פור
נולדתי בפור
ים
נולדתי לטבוע בכנרת.

נימוגה הקטנה אכלה סכריה והים שחה משני צדיה
קרני השמש נשברו במים ונימו אספה את השברים
חיה היו לחם עם רבת עגבניות
והחול החם שכב פרוס ידים ורגלים ולמרות
צבע הבלונד שלו מעולם לא נשרף אתרפה
עשו ממנו כוסות זכוכית לשתות מהם מי
ים מטהרים.
והטהר זרם בדמה פרחים קטנים זרמו בדמה
ונימו צפה מרב אשר
המלח לא סמא את עיניה. עד הרגע בו
ראתה אותו.
מטוס רסוס קטן ואדם התרוצץ הלוך
ותזור מותיר אתריו זנב עשן
נימוגה נסתה לקרוא מה כתוב בעשן אבל המלים
התערפלו לנגד עיניה

תוקעת מזלג
בשמש
זאוס יוצא אלי;

מתק
את תסעדי את לבה
כשם שסעדת את אביך
ואמך
בסעודה האחרונה
תאכלי את לבה
את...
נתתי בים
בחביתת השמש
ופי להט
נכויתי בלשוני
נכשלתי בלשוני
פשטתי
אורי
מעלי

בכניסה למערת המכפלה
פגשתי את עצמי
רוכבת גמלים
קטנה
ויחפה
השנים שלי היו שחורות
העינים מחיכות
ואני תיכתי לעצמי
איזה עולם קטן

אנחנו לא ברבורים
אני ברוזן מכער
שחורט עם המקור
שירים על
מים
האגדות שלי נגמרות
בבטן של הזאבים

עשה כי אהבה

שולמית ספיר-נבו: שפת השוקולד; 56 עמ'; The Water Man; 32 עמ'; הרצאת רמות - אוניברסיטה תל-אביב

שני ספרים בידי, לשניהם גודל אחד ועטיפה זהה, תמונת-השער זהה וכן תמונתה של המשוררת בשער האחורי. ספר אחד עברי, השני, אנגלי. אני פותח תחילה את האנגלי, פתיחה אקראית באמצע הספר, Fairy Tale - אנדה. כיפה-אדומה, אבל לא זאת שקראו לי, אז, כשאני הייתי ילד. סקרן לקרוא אותה אנדה בספר העברי; מוצא אותה בעמוד 14: "אמא אינה יודעת/ שכיפה אדומה אוהבת זאבים/ חיות יער תמימות/ משעממות אותה עד מוות/ סנדוויצ'ים ובקבוק יין/ בסל/ שיבוא כבר הזאב/ לטרוף אותה לאט". נדמה לי כי הגירסה האנגלית טובה יותר. אולי הזאבים, חיות-היער שבצפון, מעדיפים את שפת-אמם הנורדית. אכן, גם היינה, ששפת אמו גרמנית, כתב שירים בצרפתית; כמוהו, רילקה וט.ס. אליוט האנגלי; כאילו יש שירים שנוח להם בשפה, שהיא לכאורה זרה. פותח לשם השוואה מחדש, את הספר האנגלי, מגלה כי תורגם מעברית

על-ידי קל רוזנברג. אכן, תרגום מעולה. קורא עוד שירים מתוך 27 השירים שתורגמו בידי מל רוזנברג, מספר זה ומן הספר הקודם, "אורות חניה" (1986) וקשה לי להעלות על דעתי, כי נכתבו במקורם בשפה אחרת. גם נושאייהם של השירים מגיעים מרחוק: "חורף בו'נבה", "גשם בעיר זרה", "לאחר המשתה, ורסאי", "עמק הלואר", "כלל לא חשוב לאיזה גובה הגיע/השלג" (עמ' 26). אני חוזר אל השירים במקורם העברי: "עכשיו אני אוספת אהבה/ לה'מיס/ את איש השלג" (עמ' 25), "שמחת-חג עלי קפצה - - צפרא טבא, שתילי חורף! הירד, ציצי כפור החלון", הנוף הרחוק של הילדות העברית, "משירי החורף" של ביאליק; אכן, דרך ארוכה עשתה השפה העברית, השירה העברית. גם אגדות-הילדים על "עליסה בארץ הפלאות", "כיפה-אדומה" ו"שלגיה", הגיעו בספר האותנטי הזה מן העבר הרחוק אל סוף המאה ה-20: שלגיה אינה מצייתת לרמזורים אדומים, על תוקמה הלבנה, המכופתרת, לא שומרים עוד גמדים - - והיא מחפשת כבארים, רעל אהבה" (עמ' 12). שולמית ספיר-נבו "עוברת בין האלמוגים/ הרדומים/ ומשפשת אותם בכפות ידיה/ עד שיעלה צבעם האמיתי". במקור, בעמ' 6, עשה זאת

במקומה "איש המים שלה", וכאות תודה, נקרא על שמו, The Water Man, הספר שתורגם לאנגלית. למרות זאת, שפת המקור היא עברית שורשית. הדימויים הם מקוריים: "ישבנם של דובים מתנועע כמו כתפילה", או "ההרים הם קשי-עורף/ כפני הקדמונים", בהם "העורף" הוא מעבר-מה של "הפנים"; או הלשון-הנופלת-על-לשון: "כקרב בְּתַרְבֵּה" (עמ' 40); ו"זכרי-מקום" כמו: "איך לקטנו לקט/ ושכחה לחה עצמה עינינו" (באותו שיר); ושורות מיסטיות: "שבע שנים כסתר אהבתי אבכה" (עמ' 41); וסתם ביטויים שלא ניתן לתרגמם לשפה אחרת, כמו "טעימה של פעימה": "וכשאתה טועם בשפתיך פעימות שוקולד/ כל גופך מקשיב/ לשפת השוקולד" (עמ' 5), זאת השפה שעליה כל הספר נקרא והיא מהנה את חמשת חושינו, במישוש עטיפתו, בראיית "קישורי הסרט האדום", "ברית קימוריו", בשמיעת "דרוש נייר הזהב" ובטעימת שפתו. אביא גם את השיר המעניין והתמציתי, בן-השורותיים: "שנת שמיטה": "שדות משוחררים מתלם/ מגדלים את מה שבלבם". כותרו של שיר זה לא ניתן לתרגום. המשמעות הקרובה ביותר, היא במה שתרגמה קל רוזנברג: Fallow; שהוא שדה

שנחרש אך לא נזרע; בשנת שמיטה, אין גם חריש והשדות משוחררים (בניגוד צילי לחרושים) מכל יד-אדם מכוונת והם חוזרים לתקופת-בראשית בו "וְאָדָם אֵין לַעֲבוֹד אֶת הָאֲדָמָה" (בראשית ב' 5). או "דרך גשר נשא אותי/ וכנפיו צל על אברותי", המאזכר את "יפוש כנפיו יקחהו/ ישאחו על אברותו" (דברים לב 11) ו"דרך הנשר בשמים - - ודרך גבר בעלמה" (משלי ל 19). אכן, רוב שירי הספר, הם שירי אהבה. שירי האהבה שבספר הם יפים וענוגים. ה"בית" האחרון שבספר: "עשה בי אהבה/ על הפורה והעקרי", מזכיר אולי את "עשה בי רצונך" שאינו אלא תפילה, ואכן גם נאמר בשיר זה: "עשה בי סליחות". לא פלא שיש בו "אה וקדש", שמהם נגזרים "קידושים" על קדושת החיים. "קדש" תורגם ל-Bless שיש בו משמעות של קדושה, מעבר לברכה המקובלת. האהבה כאן היא אהבה שהורה, שאין בה מן הארוסיות. כשסיימתי לקרוא ספר צנוע זה, חזרת לשורות: "עשה, עד אשר אֶפְתַּח/ אור ואפלה" והרהרתי בשירי אהבה קדומים, שיצרו את המגילה הנפלאה, שירי-השירים. ■

שמואל שתל

מוסיקה

קבוצה מלאה

"קבוצה ריקה" ב"טריפ" 12.1.95 שירה, גיטרה מובילה: יזהר שאבי; גיטרה: יובל יבנה; בס: ערן הורביץ; תופים: ערן שבי ביום חמישי, ה-12.1.95, הפך ה"טריפ" לערב אחד לסניף ירושלמי בלב לבה של תל-אביב. אל תוך העיר השחצנית, המוחצנת והבטוחה בצעמה חדרה אותה "יורמיות" ירושלמית של סוודרים וחיות מבוש. "קבוצה ריקה" הוא ההרכב הראשון המגיע מעיר הקודש מזה זמן רב, למעשה מאז צאת אלבומה השני והאחרון של "אטרף" ויל ב-1992. הלהקה אמנם חדשה, אולם אינה צעירה. חבריה נעים מסביב ל-30. גילם ומצאם מכתבים להם הופעה נטולת פוזות, המעבירה את יצירתם באופן ישיר, מלא כנות והערכה. "קבוצה ריקה" מלטפת את גבולות הרוק, אך נזהרת לא לחצות אותם. בצד שירים שקטים, מעט גיאוזים, כמו

ההופעה, דבר שגרם לחוסר ריכוז בקהל. ניכרת גם ההפרדה בין הצד היוצר לבין שאר ההרכב. יבנה ושאבי, האחראים על הכתיבה, יותר דומיננטיים גם כמבצעים, ואפילו קטעי הסולו של הורביץ ושבי לא מצליחים לחפות על כך. יחד עם זאת, חלק גדול מהקהל היה מוכר ללהקה ונוצרה מין אווירה אינטימית - נטע ירושלמי זר בתל אביביות האדישה. חלק מהשירים אישיים, כמו "הימינה" ו"דמדומי אלים", אבל יש גם את "סינמטק" הפוליטי ואת "טליה" הנוגע ללב. ככולם מפעפעת הירושלמיות הקסמונית - הניסיון לכבוש את העולם מהביכים כשהוא טבול בתיאורים מקומיים, קצת פרובינציאליים. מעל הכול בולטת הרמה הגבוהה בכתיבה. לעומת טקסטים כמו "סינמטק" ו"האח הגדול" (שכתבו בידי גלעד מאירי שאינו מנגן) נראות שאר הלהקות הצעירות כמשחקות בארגו חול. כמו המלים, גם המוסיקה מורכבת. המלודיות אינן פשוטות והליווי, כבר אמרנו, נוטה החוצה מן המרכז. יש אמנם את "אריק ג'ון" ו"שלומי,

שכיאה להיטים נדבקים ללשון כבר אחרי שמיעה ראשונה, אולם אביב גפן ומאור כהן יכולים לישון בשקט. מעמדם כנבחרי ועדת קישוט של כיתה ז' אינו עומד בסכנה. "קבוצה ריקה" פונה לקהל מבוגר יותר ולאוזניים מוסיקליות. והאמת - אין בזה שום דבר רע. הגיע הזמן שתופיע להקה צעירה שאינה מכוונת לעבר ההורמונים המופרזים של גיל ההתבגרות. ביחס לעתיד המסחרי שלהם אין טעם להתנבא. כבר ידוע שהקשר בין הצלחה מסחרית לאיכויות מוסיקליות מקרי בהחלט. האיפוק הירושלמי האופייני מונע מיני תופעות לוואי ומשאיר אותם נטו עם המוסיקה. זה אולי עלול להיות להם לרועץ מבחינה מסחרית, אבל "קבוצה ריקה" צריכה להמשיך ללכת אחרי האמת המוסיקלית המצוינת שלה. שאבי שר "כשאני מציץ לתוך עצמי אני רואה קבוצה ריקה", אבל מי שמאזין לו שומע את אחד הדברים היותר מלאים שנוצרו כאן לאחרונה. ■

גדי להב

ספרים ואנשים

א. פסנתר כחול היה לה

לא ראיתי אותה במו עיני, סובבתי פרועת שיער בחוצות ירושלים ולא את שמלותיה הדהות, כלקוחות ממחזה



אלזה לסקר-שילר

אקספרסיוניסטי של פרנק ודקינד הגרמני.

אלזה לסקר-שילר, מגדולי המשוררים של גרמניה, ששרה בחרוזיה הליריים על כמיהתה אל ארץ אבות, נפטרה בודדה ועיריית ירושלים, לפני חמישים שנה. במרוצת חיה מלאי התהפוכות, שמות רבים היו לה. פעמים היתה הנסיך יוסוף, פעמים חבצלת השרון ועוד כהנה וכהנה. בקורפירסטנדאם, רחובה הראשי של ברלין, נהגה לצאת במחול אוריינטלי, ולעתים, ראתה את עצמה כאחת הנשים מ"אלף לילה ולילה". מחולותיה האקוויטיים, הביעו תשוקה, מיסופים ושירוף. כל שיריה הליריים רוויים ניחוח תנ"כי. כך עוברים בסך גיבורי המקרא, דוד ויהונתן, וקסמי שיר השירים.

אסתר גמישה כדגל השדה שיבולי חיטה לפי ריח שפתיה והחגים החלים ביהודה...

וביהודה זו, הנחלמת, הקסומה שלה, לא מצאה את ניחוח המור; כיסופיה שהתגשמו, טפחו על פניה.

כמה אהבה בשנות העשרים העליונות את משוררי וציירי גרמניה! במחווה אקספרסיוניסטית אופנתית, אף ציירה את הזיותיה בכישרון בלתי מבוטל. בתכתובת שבינה לבין פרנץ מרק, צייר הסוסים המרחפים מקבוצת ה"פרש הכחול", נוצר אף דיאלוג חליפין בין ציוריהם.

הנסיך יוסוף שלה היה בכלל אהבה את כולם. לא עלה בדעתה שגרמניה יכולה להיות גם אחרת. גם גוספריד בן, המשורר המחונן, ראה בה מטאור לירי בשמי גרמניה. רבים ראו בשיריה שופר אקספרסיוניסטי, אך טעות היתה בידם. האקספרסיוניזם הוא בחינת זעקה, קול מחאה אקסטטית ורועשת נגד סדרי העולם. חרוזי לסקר-שילר בשקט הושרו, בקול דממה

דקה.

בתמימותה סברה, שאחות גרמניה והיהדות לא תופר לעולם.

בנאיביות ילדותית כתבה מחזה: "ארטור אנונימוס ואבותיו", שעיקרו שיר הלל לברית היהודית-גרמנית.

אחר מות המשורר גיאורג טרקל כתבה: "גיאורג טרקל כרע גווע במלחמה. כה בודד עכשיו העולם. אהבתי אותו". בארץ, ברבות השנים הציפה אותה מרה שחורה.

יש לי בביתי פסנתר כחול ותו אינני יודעת.

אך מאז העולם התאכזר במרתף הוא בחושך השער.

מתי מספר ליוו אותה לדרכה האחרונה בירושלים.

"נשברו בפסנתר כל מיתריו..."

(כל תרגומי השירים הם מתוך "אלזה לסקר-שילר - שירים"; "עקד"; בתרגומי של יהודה עמיחי)

ב.

מסכת ייסוריו ודכאונויותיו של פרופסור פנין

אחר שנים חורתי לקרא את "פנין" לולדימיר נבוקוב. נותר לי זיכרון קלוש מאז, מהתרגום העברי שהתבטא בלשון נמלצת ושגויה. שפתו של נבוקוב פשוטה, לאקונית, ואף כי גיבוריו הם אנשי אקדמיה, שפתם נמוכה כלקוחה מצהובוני ערב.

ואולי כאן נמדד סוד הקסם של יצירתו, כאשר תוך אירוניה נוקבת, הוא מדגיש את הדיכויטומיה בין מעמדו הרם, האוניברסיטאי, של המרצה לבין לשונו העילגת. רק כאשר ה"אני המספר" של נבוקוב מתערב



ולדימיר נבוקוב

לעתים כמבלי משים, או אז, ניתן ממד אפי לסגנון אחר, בר היגיון ועשיר בשפתו.

ובאשר ל"פנין" עצמו, לדידי עוד לא נכתב כתב פלסטר כה לגלגני ומהתל נגד המלומדות הסינתטית, השבלונית, של בכירי האקדמיה וגרווריהם. רוב דמויות הספר הם מהגרים רוסים, המנסים לשווא להיבלע בתרבות האמריקאית, אך עדיין הם שרויים בנוסטלגיה רוסית מימי גוגול, לרמונטוב ודומיהם. הם

כבר אינם רוסים אותנטיים, אך גם לא אמריקאים, וכך, הם כוהים בין שני עולמות, סחור-סחור, כתמהונים נטולי זהות.

פנין, הוא הלך נצחי, נידה, הסובב אל "ללא לאן", דכאוני ומיוסר, התוהה על קיומו הפסיכויטי, המבולבלו

פנין הסגור והמסוגר בתוככי עצמו, פנין הנכסף לאשה שנטשה אותו לאנחות, פנין המחליף את הדרי מגוריו ומחפשים ללא הרף, וברומה ליצחק קומר העגנוני מ"תמול שלשום", רואה בזה עיטוק מעניין ומנהה, פיצוי מה לחייו המשמימים.

קשת ייסוריו הולכת וגוברת והם קשים יותר מאשר ייסורי הרצוג של סול בלו, שלפחות נותרה לו אי-שם פינת שקט לחלום בכתבו מכתבים לאלוהים.

אפילו המרצים היהודים שבספרי ברנד מלמו, לא מגיעים לעליבות זו של פנין.

זרותו של פנין, איננה שונה מזו של מרסו, גיבורו של אלבר קאמי; מי שרצה אדם, מאחר שהשמש סנוורה אותו.

פנין, שמשות רבות מסנוורות אותו ויום יום רוממות את נפשו. זהו בקיצור נמרץ, דיוקנו המתוסכל של פנין, בספר שהפך לקלסיקה. בעידן הפוסט-מודרניזם המתעשע בחידושים אקרובטיים לבקרים, הועם מעט וזהרו הגאוני של ולדימיר נבוקוב. ותבל.

ג.

המסה הבלתי גמורה של מילן קונדרה

שנים אחדות מהתל מילן קונדרה בקוראיו, תוך סימולציה ספרותית, מרשימה כשלעצמה. לא עוד רומן פוליטי נוסח "הבדיחה" השחורה, לא עוד הסרוק הבוטה כ"הקלות הבלתי נסבלת של הקיום", אלא דיונים פליטוניים סביב מהותן של ספרות ומוסיקה. הקשת הסיפורית, שתחילתה ביצירות רבלא, בוקצ'יו וסרוונטס, מסתיימת ביצירת הרומן של שלהי המאה התשע עשרה וראשית המאה שלנו. ("צוואות נבגדות" - זמורה-ביתן, 1994). את "צוואות נבגדות" ניתן לקרוא כהמשכו האינטגרלי של "אמנות הרומן".

מילן קונדרה דולף מהרומן, מעשה לגיטימי כשלעצמו, כל אשר נוח לו, היות שהמסה איננה תובעת מהסופר מחקר עובדתי, אלא חופש יצירתי, "ליצנייה פואטיקה" בלבד.

התיאוריה של קונדרה ידועה מכבר. לדידו, אך ורק אירוניה משתייכת את הרומן באולימפוס האמנות הצרופה. הוא תמים דעים עם הסוריאליסט הצרפתי, הסופר אנדרה ברטון, הקובע כי רומן המעוגן במציאות ובחלום כאחד, ראוי להעלותו לפסגות. עם זאת, מתנגד קונדרה נחרצות למנשרים הפרועים והמבולבלים של הסוריאליסטים, בנוסח דברי לטריאמון, כי "היפה מכל, הוא

במפגש בין מכוונת תפירה ומטריה על שולחן הניתוחים".

הפררוקס טמון בכך כי קונדרה, כמרצה בכיר לספרות בסורבון, יוצא חוצץ נגד מחקרים אקדמיים, הנערכים מן הסתם, מכורח המקצוע, גם על ידו!

אך נחזור שוב אל ממד האירוניה, שהוא כה בסיסי בתורת הרומן על-פי קונדרה. השאלה הנשאלת היא, האם בלעדית לא יקום רומן שמשקלו הסגולי מעוגן באמנות צרופה? האם ללא רצף של מעגלי אירוניה, דוסטויבסקי לא יהיה דוסטויבסקי? למילן קונדרה פתרוניים.



מילן קונדרה

פרקי קפקא בספרו יפים ומהגים. אמנם הוא מודע לכך, שאלמלא מקס ברוד, איש לא היה יודע, אם קפקא בכלל היה קיים, אולם מאידך, הוא מתנגד נחרצות להטבעת תוויות וסיגמות חוץ-אמנותיות הרווחות לגבי יצירת קפקא. תסמונת קפקא - "ההווגה הדתי" כדברי ברוד, דמיונו המופלג לכל גיבורי ספריו - נראית לו מופרכת מעיקרה.

כאן ניתן אולי להסתייג מדבריו. אמנם בעיקרו, נכון הוא, שאין להצמיד אורגנית את הפיקציה הנרטיבית אל חיי הסופר, אך במקרה של קפקא יקשה עלינו להפריד בין שניהם (ראה "יומנים"). זכורות היטב מלותיו של פלובר: "אני הוא מאדם בובארי".

טובות השגותיו של קונדרה בהתייחסו לגיבורי "מלחמה ושלוה" של טולסטוי. הם פושטים ולובשים צורה ללא הפסק; כך, אנדרי בולקובסקי לפני פציעתו שונה מבולקובסקי לאחריו, ואשר לפייר בזוכוב - פנים רבות לו.

אך לפתע, ללא צורך, יפרש קונדרה את האירוניה וההומור בספריו שלו בדומה למורה גימנסיה, המאלץ את תלמידיו לקרוא את ספריו (אולי אף לקנותם), כך קונדרה, שכה התנגד ל"קפקאולוגים", פורש יריעה רחבה של פרשנות אירוניה בספריו, והופך בדיעבד ל"קונדרהלוג" של עצמו!

תמה ולא נשלמה המסה על המסה הבלתי גמורה של מילן קונדרה, יוצר מחונן של רומנים סרקסטיים פוליטיים; אשר המוזה האמיתית שלו לעתים שותקת, ואז הוא עלול ליפול ברשת של אגו-טריפ מבין!

צבי רפאלי

בין דון קישוט לדון קיחוטה

אורית אילן

סרוואנטס: דון קיחוטה; מספרדית: ביאטריס סקרויסקי-לנדאו ולואיס לנדאו; תרגום השירים ועריכה: טל ניצן-קרן; הוצאת הספרייה החדשה - הקיבוץ המאוחד; 1995

פגישה המשמעותית הראשונה שלי עם "דון קיחוטה" התרחשה בגיל שבע עשרה כשקראתי את סיפורו של בורחס, "פייר מאנר, מחברו של דון קיחוטה". הסיפור על פייר מאנר המנסה, במאה ה-20, לכתוב מחדש ובמדויק את ספרו של סרוואנטס מהמאה ה-17, היה - כמו כל סיפורי "גן השבילים המתפצלים" - מסתורי, מפעים ומעורר מחשבה. הודות לו, קיבל גם "דון קיחוטה" מעמד של ספר שיש לתת עליו את הדעת, ואני תהיתי, שמא בכל זאת יש בו משהו מעבר למה שידעתי עליו עד אז.

ומה שידעתי היה כללי ודל: כמו רוב קוראי העברית, גם אני היכרתי את "דון קיחוטה" בתיווך העיבוד המקוצר של ביאליק, העיבודים המשעשעים לילדים ולנוער, ושירו הרומנטי-מריר של יהונתן גפן על דון קישוט שכבר יכול לנזח. בהחלט היכרות שטחית ובלתי מספקת.

אבל אפילו קוראים מורעבי-תרגום שכמוני זוכים, עם חלוף הזמן, לנחת: ספרו של מיגל דה סרוואנטס סאודרה, "ההידאלגו החריף דון קיחוטה דה לה מאנצ'ה", שנכתב לפני כמעט 400 שנה, מצוי עכשיו גם בעברית! את הספר תרגמו ביאטריס סקרויסקי-לנדאו ולואיס לנדאו (טל ניצן קרן תרגמה את השירים הרבים הפזורים בספר).

האם יש צורך להשוות את התרגום הזה לקודמיו? במקרה דנן, זה נראה לי מיותר וטרחני: הלא מה שהיה בידינו עד כה הם גירסאות "מיוחדות" ל"דון קיחוטה", עיבוד של ביאליק ותרגום של ביסטריצקי שהפך את הקריאה לחוויה בלתי אפשרית. ואילו עכשיו יכול סוף סוף קורא העברית לנעוץ את שיניו באותו ספר שעמד בפני בורחס, ב"דון קיחוטה" עצמו, ארוז בעברית גמישה, שוטפת וסגנונית, ומלווה בהערות שוליים מחכימות ולא טרחניות, ובאחרית דבר יפהיה, שכתב לואיס לנדאו.

בהתלהבות ובחמדה לקחתי אס-כן לירי את שני הכרכים של "דון קיחוטה", כדי לגלות סוף סוף "מה הסיפור של הספר הזה". הסיפור, כפי שהסתבר לי, מורכב יותר ממה שחשבתי. משום כך (וגם בגלל איזו תחושה של חוסר טעם שהתלוותה למחשבה לכתוב על הספר שכל-כך הרבה מלים כבר נכתבו עליו) השורות הבאות הן פחות בגדר אמירה מקפת על הספר ויותר בגדר הרהורים בעקבות הקריאה.

שני דון קיחוטה

אי אפשר לכתוב על "דון קיחוטה" בלי להקדים ולומר שמדובר למעשה בשני ספרים. הראשון יצא לאור ב-1605. השני הופיע עשר שנים מאוחר יותר, ובניגוד למסורת ההמשכים הכושלים בספרות ובקולנוע הוא (לפחות לטעמי) הטוב, המורכב והמעניין מבין השניים.

כבר בספר הראשון, כפי שיבחין אפילו קורא קצרי-עין במיוחד, מתגלה סרוואנטס כסופר שנון, מבריק ועשיר בהמצאות עלילתיות, סגנוניות ולשוניות. אבל עלי להודות, שתוך כדי קריאה הרגשתי איך את ההתפעלות שלי קוטעת תחושת לאות, ואת חיוכי העונג - פיהוקים. בקיצור: רגעים שאין מנוס מלהגדירם כרגעי-שעמום חיבלו בהנאת הקריאה שלי. הספר אינו שומר על מתח אחיד: הוא לא מספיק מהודק, חוזר על עצמו, ויש בו דגרטיות רבות לעלילות משנה, סיפורים צדדיים וכד', שכשלעצמם יש בהם חן ויופי, אבל הם פוגמים ברצף ובתנופה. מה שחסר, לטעמי, יותר מכל בחלק הזה, הוא תחושה של התפתחות: האקדח שמופיע במערכה הראשונה ממשיך ומתגלה שוב ושוב - אבל, להבדיל מהאקדח של צ'יכוב, נדמה שהוא אף פעם לא יירה... ברגעים מסוימים נדמה היה לי, שחזוית הקריאה היא כמו חוויה של האזנה ל"נושא וריאציות" - אלא שבמקום שהוואריאציות יובילו קדימה ויאספו כוח ועוצמה ככל שהיצירה מתקדמת, הן נותרות בגדר מפגן וירטואוזי של יכולות. זה משעשע, זה מקסים, אבל בסופו של דבר - זה לא ממש מעניין או מרגש. וכך, מטולטלת בין הנאה לשעמום, הגעתי

לחלק השני. וכשהגעתי אליו, חשתי כרוסיננטה זה, הדל והיגע, שחיים חדשים הופחו בגופו הסוסי העלוב, והוא מזנק קדימה בשעטה של עוזו ותדווה. הסופר הוא אותו סופר. הזמן, כאמור, עשר שנים מאוחר יותר.

איפה היה סרוואנטס בעשר השנים הללו? מה הוא עשה? האם עמל על החלק השני כל אותו הזמן? האם החליט לכתוב חלק שני כבר כשגמר את הראשון, או שהצלחה המסחררת של החלק הראשון סתפה אותו לכך?

שנה לפני צאת החלק השני פורסם ספר אפוקריפי שהתיימר להיות המשכו של "דון קיחוטה". החלק השני שכתב סרוואנטס עמוס התייחסויות למעשה הזיוף הזה. האם יתכן שסרוואנטס נדחף לכתוב את החלק השני כתגובה לספר האפוקריפי? קשה להעלות על הדעת שתוך שנה פתח וסיים ספר כה מורכב ואף הספיק לפרסמו. ואולי החלק השני כבר נמצא בתהליך כתיבה בזמן שהזיוף יצא לאור, וסרוואנטס ניצל את ההזדמנות כדי ללחום את מלחמתו בזיוף? נראה שכך היה, שכן ההתייחסויות ל"דון קיחוטה" האפוקריפי מופיעות בתדירות גדלה והולכת רק מהמחצית השניה של החלק השני.

שאלתי את לואיס לנדאו, המתרגם, האם יש ביומנים או במכתבים של סרוואנטס תיעוד על התקופה הזו. אנו יודעים שהוא כתב, כנראה במקביל לכתיבת החלק השני, מספר נובלות, שחלקן אף תורגם לעברית. אבל כפי שאמר לנדאו, על סרוואנטס עצמו אנו יודעים מעט מאוד, ועוד פחות מזה על תהליכי הכתיבה שלו.

כמה זה בכלל חשוב?

זה אולי לא חשוב, אבל זה מעניין. יש משהו חידתי ומעורר סקרנות בהבדל שבין שני הספרים, שגרם לי לתהות על האיש שכתב אותם, ועל מה שקרה לו בעשר השנים הללו. כי מול הסרבול של הספר הראשון, הספר השני הוא (ברובו) יצירה מלוטשת, זריזה ורוטטת ממש מרוב ברק לשוני ורעיוני. הכתיבה הרבה יותר חדה, ממוקדת, הדמיון הרבה יותר משוחרר ופרוע. שני גיבורי העלילה, שבחלק הראשון משורטטים בקווים גסים ולא משתנים, מקבלים נפח של ממש

היומיום מסתיימים בקסטרופה קטנה. נכון, שברוב המקרים הוא הסובל העיקרי - הוא נחבל, נחבט, חוטף מכות, עלבונות ובזיונות. אבל בגללו גם סנצ'ו עובר ייסורים רבים, וגרוע מזה - בריות חפות מפשע שאתרע מזלן להיפגש עמו משלמות על כך מחיר כבד:

הנני אביר מלה מנצ'ה הקרוי דון קיחוטה ומשלח ידי ויעודי לשוטט בעולם כדי לתקן עיוותים וליישר הדורים ולגאול אומללים.

מצהיר דו קיחוטה לאחר ששבר את רגלו של



נזיר חף מפשע, שבו חשד שהוא שותף למעשה נבלה כלשהו. ועל כך עונה לו הנזיר בלהטוטנות לשונית מענגת, האופיינית כלי-כך לסרוואנטס:

אתמהה כיצד הוא מיישר הדורים, כי אותי הפך מישר לעקום והשאיר לי רגל שבורה שלא תתיישר כל ימי חיי. עיוות זה שתיקן אצלי השאיר אותי מעוות לנצח, ונתאמללתי ברגע שפגשתי בכבודו המחפש תמיד אומללים לסעדם ולגאלם. (א/137)

לא פחות אומלל הוא נער, שאותו "הציל" דון קיחוטה מיד אדונו, ואשר מפציר בדון קיחוטה:

בשם אלוהים, אדוני האביר הנודד, אם ייתקל בי שוב, אפילו יראה שקורעים אותי לגורים אל יציל אותי ואל יעזור לי, אלא ישאיר אותי בצרתי, כי אין צרה גדולה מזו שכבודו הביא עלי בעזרתו... (א/245)

דוגמה בולטת ליחס ההיפוך שבין כוונות לתוצאות היא בפרשת שחרור האסירים המובלים לעבודת פרך בספינות. דון קיחוטה גלחם בשומרים שלהם ומשחרר את האסירים משום ש"רע מאוד הדבר לשעבד את מי שהאלוהים והטבע עשאו בני חורין." (א/163) לכאורה - אידיאל רצוי

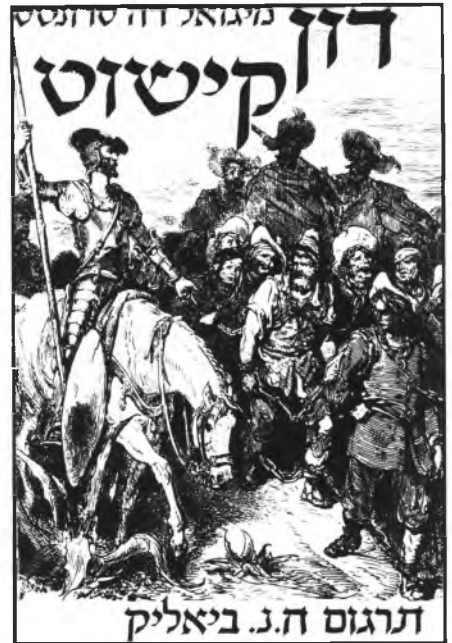
לטקסטים, בין הטקסטים לבין עצמם, בין הממשות והאשליה. הטקסט הפרוע, הדמיוני והמרצד של החלק השני הוא מסע-עומק לתוך השאלות האלו, שסימנים להן זרועים לכל אורך החלק הראשון. על האופן שבו מתנהל המסע הזה - בהמשך.

בין "דון קישוט" ל"דון קיחוטה"
במשך שנים בכלל לא היה לנו, קוראי העברית, דון קיחוטה. היכרנו את דון קישוט - שהיה יותר מושג מאשר דמות ספרותית מלאה, ואשר המלחמה שלו בטחנות רוח (כשלעצמה, אפיוודה שולית בספר) הפכה סמל למאבק אידיאליסטי, הרואי ואבוד מראש. דון קישוט היה דימוי, שכמו דימויים רבים אחרים התבסס על הכרה רופפת עם העובדות (קרי: הספר). הידע הקולקטיבי המעורפל על האיש ופועלו ייצר ביטויים כמו "הוא טיפוס של דון קישוט" או "זו מלחמה בטחנות רוח" - ביטויים, שמעמדם אינו שונה, למשל, מזה של הביטוי השגור "סיטואציה קפקאית", שבו משתמשים אנשים שלא קראו מימיהם את קפקא כדי לתאר את בעיות החניה בתל אביב.

אבל האם דון קיחוטה הוא באמת דון קישוט? תוך כדי קריאת הספר, כשהדימוי נתקל שוב ושוב בדמותו ה"אמיתית" של דון קיחוטה, היטשטש מה שחשבתי שאני יודעת על האיש הזה, ונעלם. נעלמה דמותו הטרגית של האידיאליסט אציל הנפש, נעלמה דמותו של הלוחם כנגד כל הסיכויים למען עולם טוב ונאצל יותר, נעלמו הסמל לאדם המודרני הניצב בודד מול עולם מתנכר וסמלים דומים אחרים.

או אולי לא נעלמו לגמרי, אלא נעשו מורכבים יותר. אל הדימוי המיטשטש הזה רותכה דמותו הנוגעת ללב אך הטרחנית ואף מעצבנת לעתים של דון קיחוטה, שבתקוף אותו שגיון האבירות שלו תוחב את אפו למקומות שאינם מעניינו, מתעקש לחולל מעשי-גבורה לכאורה, וסופו שהוא מסב נזקים ועוגמת נפש לסובבים אותו. איכשהו, הכול תמיד יוצא לו עקום, לדון קיחוטה. כמעט והייתי אומרת עליו שהוא "הכוח אשר את הטוב שוחר ואת הרע תמיד יוצר" (כאפיונו של השטן ב"פאוסט" של גיטה), אלא שזהו תיאור דרמטי ואפל מדי לאיש הזה.

דון קיחוטה באמת רוצה לעשות את הטוב, והוא מכריז על כך בכל הזדמנות. הוא רוצה לפעול באבירות ובעוז רוח כדי להגן על יתומים, אלמנות ושאר טיפוסים שנדמה שלא נוצרו אלא כדי שיוכל להגן עליהם. אבל מכיוון שהאידיאה פיקס ההרמטית שלו על המציאות אינה מרשה שיבלבלו אותה עם עובדות, הפעולות שלו גורמות בדרך כלל נזק. כל הסתערות מיותרת, כל הכרות מלחמה על האיש הלא-נכון, כל ניסיון לכפות את מערך המוסר האבירי על חיי



בחלק השני, נעשים מורכבים ומעניינים יותר.

והעיקר, בחלק השני חוויית תוך כדי קריאה, את מה שאני יכולה להגדיר כיציאה לחופשי של הספר והסופר כאחד.

כשפרסם סרוואנטס את החלק הראשון היה, כפי שכותב לנדאו באחרית הדבר, "קרוב לעשור השישי של חייו, סופר שכתבתו לא הותירה רושם מיוחד על בני דורו". בספר שכתב הוא ערך חיסול חשבונות עיקש ומריר עם רבי-המכר של תקופתו, ספרי האבירים, ועם הסופרים שכתבו אותם. אבל לחיסול החשבונות הזה יש לעתים מראה של מפגן ראווה: יש בו סונטות, ורומאנסות, ואגדות, וסיפורי-רועים, ושלטיה מושלמת בסגנונות השונים האופייניים לתקופה.

האם סרוואנטס עושה זאת משום שהוא עדיין כבול לקובוונציות של התקופה? בגלל הצורך להוכיח שביקורתו על הז'אנרים הללו אינה באה ממקום של אוזלת יד אלא ממקום של יכולת? או מתוך גודש לא מבוקר, מיואש, של מי שמרגיש מובס מראש? הלוואי שהיתה לי דרך לשאול אותו עצמו על כך. התחושה היא, בכל אופן, שהספר אינו משוחרר באמת. ספרות האבירים היא הדיבוק שלו, וכמו כל מי שאחוז דיבוק, הוא אינו חופשי.

ומה קורה בחלק השני?

כאמור, אין לי דרך לשחזר את תהליכי הכתיבה של סרוואנטס. מה שאני הרגשתי הוא, שבחלק השני, סרוואנטס הבין על מה הוא באמת רוצה לדבר. למה הוא בכלל כותב את הספר הזה. ומשהבין זאת, השתחררה הכתיבה שלו.

זהו עדיין אותו סיפור, עדיין מככבים בו אותם גיבורים עצמם, עדיין מותקפת בו בשניגה ובזדון ספרות האבירים המאוסה על סרוואנטס. אבל עכשיו יש לספר הזה מרכז, והמרכז הוא הדיון ביחסים שבין המציאות



איור: גוסטב דורה

כשלעצמו, הומני ודתי: "יש אלוהים בשמים והוא לא יתשל להעניש את הרשעים ולגמול חסד עם הצדיקים" (שם). אבל בפועל, המעשה האצילי הזה גורר אחריו שרשרת של פגעים.

מיד עם שחרורם מכים בני החורין את גואלם מכות נמרצות, ובהמשך הספר חוזר ומופיע הבכיר שבהם, פאסאמונטה החלקלק, ובמעשי הנוכלות, החבלה והודון שלו מעיד שוב ושוב על איוולתו של דון קיחוטה. כשמספרים לדון קיחוטה על מעלליהם של האסירים המשוחררים, הוא מצהיר:

אין זה נוגע לאבירים הנודדים ואין זה מתפקידם לברר אם הנדכאים, הכבולים והאסורים הנקרים על דרכם הולכים כך ומתייסרים כך באשמתם או בגין צדיקותם. כל יעודנו לעזור להם בהיותם במצוקה ולתת את הדעת לצערם ולא למעשה הנבלה שלהם. (231/א)

העמדה הזו היא לא רק מנותקת מהמציאות, אלא משמיטה את הקרקע מתחת לכל מנגנון של אבחנה בין תוקף לקורבן. לואיס לנדאו מעיר, שהביקורת של סרוואנטס על ספרות האבירים – המשמשת כמדריך לחיים של דון קיחוטה – היא אתית יותר משהיא אסתטית, ושהוא תוקף את הבדיה (העולם הפיקטיבי של ספרות האבירים) בשם האמת (המציאות). בהקשר זה אפשר להוסיף שהעמדה הזאת של דון קיחוטה מציגה את האתוס של ספרות האבירים – המושתת על ערכים של צדק, עזרה לחלשים וכד' – כלא-אתי. זהו אתוס שכל-כולו מחוות גדולות מהחיים, ואין הוא יכול לשמש מדריך אמיתי לאבחנות מוסריות בין טוב

לחיים ובין הספרים לבין עצמם.

הספר ודאי שלא השתנה בכמעט ארבע מאות

השנה שחלפו מאז נכתב. מי שהשתנו הם "רוח התקופה" ואנו, הקוראים.

אין לי ספק, שהצד הסאטירי-יקומי של הספר עודו גלוי לכל קורא. אני גם מאמינה, שבניגוד אלי, קוראים רבים עדיין יקראו את הספר באופן הרומנטי-סמלני שהזכיר לנדאו, או יעניקו לו פרשנות אקזיסטנציאלית וכד'. באשר לי, מה שהלהיב אותי בפגישה עם הספר היה העיסוק בטקסטים וביחסם למציאות. בשבילי, זה הדבר שעושה את הספר רלוונטי (ולא רק מקסים או שווה-קריאה) גם כיום.

כי "דון קיחוטה" הוא לא בהכרח רלוונטי: כספר מצחיק הוא לא פעם תקופתי מדי או טרחני מדי (ואפילו החלק השני טובל מכך). כספר שבא "ללמד אותנו על האדם" הוא לא מספיק מפותח ועמוק. אבל מה יותר רלוונטי ויותר אופייני לשלהי המאה ה-20, האפופים מושגים כמו "פוסט-מודרניזם" ו"אינטר-טקסטואליות", מאשר המסע הסרוואנטי לתוך עולמם של הטקסטים?

המסע הזה הוא, כפי שציינתי קודם, מרכז החלק השני של הספר, והוא מסע פרוץ, נועז וחדשני. זוהי פסגתו של דיון מתמשך בפנים השונות של היחס חיים/ספרות, שתחילתו כבר בחלק הראשון. אך לפני שאגיע לפסגה, אקדיש כמה מילים למה שקדם לה:

סרוואנטס מצהיר שברצונו לגנות את ספרי האבירים, היוצרים מציאות פיקטיבית שאין בינה לבין האמת דבר. לשם כך הוא מעמת את המוסכמות האסתטיות והאתיות של הספרות הזו עם החיים הממשיים, וחושף את הגיחוך שביומרה שלה. את שגינתו של דון קיחוטה הוא מעצב כסדרה של וריאציות על נושא "ההבנה המוטעית של היחס ספרות/חיים":

הספרות כמודל חיקוי-לחיים – דון קיחוטה רואה זאת "כרצוי ואף חיוני, הן למען האדרת כבודו והן כשירות לארצו [...] להגשים כל אשר קרא על מעשיהם של אבירים נודדים... (א/33). הוא משתמש אם כן בפיקציה כמדריך טיולים לחיים, והבעיה שלו היא, שהמדריך הזה הינו בלתי מותאם לחלוטין לתנאי השטח הממשיים.

הפעולה מקבלת ערך מתוך שהיא כתובה בספר – כשדון קיחוטה יוצא לראשונה למסע, רכוב בחום הכבד על סוס מקרטע וחיבוש בכובע רעוע, הוא חושב כיצד "כאשר תיודענה קורותיהם האמיתיות של מעללי המהוללים [...] יתאר המלומד שיעלה אותן על הנייר את יציאתי הראשונה בשעת בוקר כה מוקדמת". (א/35)

כיצד באמת? בשפע של מטאפורות ריקות, שבינן לבין התיאור הריאליסטי של סרוואנטס אין ולא כלום. אבל דון קיחוטה אינו מתייחס באירוניה לפער הזה שבין המציאות לבין אופן תיאורה בספרים.

ורע בחיים הממשיים.

כששגיון האבירות אינו תוקף אותו, דון קיחוטה הוא אדם בעל אצילות נפש וגדלות רוח. אבל כפי שמעיר אוארבך במסתו היפה "דולסינאה המכושפת" (בתוך: "מימיס"). כשהוא "משוגע" – זהו שיגעון לדבר אחד. הוא לא רואה את המציאות בראיה חדה ועמוקה יותר (כמו למשל במקרה של השוטה השקספירי) אלא רק בראיה אחרת – ערוכה בתבנית סיפורי האבירים. וכבר ראינו מה תועלת צומחת מכך לעולם.

כך שהרבה דון קישוט לא נשאר מדון קיחוטה, ולי, לפחות, קשה להמשיך ולראות בו מתקן עולם המנסה לשווא להילחם באטימות שסביבו. שגינתו הוא פרטי מדי. יחד עם זאת, ברגעים לא מעטים הרגשתי שלבי יוצא אליו (אל האביר בן דמות היגון, לא אל הדימוי המנופץ) – אל עצם שגועונו, אל דמותו הגבוהית, המגוחכת, האצילית תמיד, אל תבוסותיו החוזרות ונשנות ומפלתו הסופית.

בין החיים לספרים

באחרית הדבר שלו, מצביע לואיס לנדאו על אופני קריאה שונים של הספר במהלך השנים: סמוך ליציאתו הוא נקרא כטקסט קומי המותח ביקורת חדה ואירונית על ספרות האבירים. כמאה שנה מאוחר יותר, מראשית המאה ה-18 ועד ראשית המאה ה-20, היתה נטיה לפרש אותו באופן רומנטי וסמלי. ברוב שנותיה של המאה ה-20, ממשיך לנדאו, הנטיה הרווחת היא לסינתזה בין שתי הגישות הללו, ולדגש על העיסוק של סרוואנטס ביחס שבין הספרות

היגיון' שיש בדעתי לאמץ מכאן ואילך. וכדי שייטיב הכינוי להלום אותי, החלטתי לצייר על מגיני, בהודמנות נאותה, דמות השרויה ביגון גדול.
(38/א)

אבל מי כותב את ההסכמות ל"דון קיחוטה"? סרוואנטס עצמו, בשם אורגנדה הבלתי מוכרת, אמאדיס דה גאולה, אורלאנדו הזועם, סוסו של אל-סיד וטיפוסים נוספים המאכלסים את ספרי האבירים. ולמי הם

בשבילו המציאות ה"אמיתית" היא זו שבספרים, ושאיפתו הגדולה היא להפוך לגיבור ספרותי.

הספרות היא המילון לחיים – "על נקלה היה מתאים את כל אשר נתן בו את עיניו אל שגיונותיו האביריים ואל מחשבותיו המתעתעות." אומר סרוואנטס על גיבורו. (א/151) הספרות היא אם כן הצופן המפענח את המציאות, ושום דבר הוא לא בדיוק מה שהוא נראה, אלא מה שהוא אמור להיות לפי הספרים. בהקשר זה, עולה בדעתי "סנוורים" של אליאס קאנטי. אסונו של קין, גיבור הספר, הוא שהפרשנות שלו למציאות עוברת דרך מה שקרא – המושגים שלו מעוצבים דרך הספרות, המדריכים שלו הם הספרים. כשהוא נתקל במציאות, הוא מכופף אותה לתוך מערכת הערכים והתובנות שגיבש כתוצאה מהמפגש עם הספרים. זו הטרגדיה שלו והיא גם מביאה לסופו.

האם זה מקרי שהספריה של קין נשרפת? גם ספרי האבירים של דון קיחוטה נשרפים על ידי הכומר והגלב המנסים לבער את הנגע המטורף הזה. בשני המקרים זה לא מועיל.

תחושת העצמי מתוכתת דרך הספרים – "בעיני ההרפתקן שלנו נראו כל מחשבה, מראה או הויה כעשויים במתכונת הספרים שקרא." אומר סרוואנטס, (א/36), ואפשר גם להוסיף: כל הרגשה. חוסר האותנטיות של דון קיחוטה הוא אחד המאפיינים שלו. הוא זר לעצמו, והוא בונה את ה"אני" שלו על פי דימוי האביר המנחה אותו. וכך הוא לא ישן בלילה ונשאר ער ומתרחק על דולסינאה "כדי לנהוג ברוח מה שקרא בספריו, שבהם היו האבירים שרויים ללא שינה לילות רבים ביערות ובישימון, שקועים בזכרונות על גבירתם." (א/66)

כל אלו הם אם כן ביטויים לשיבוש בהבנתו של דון קיחוטה את היחס ה"נכון" בין הספרות לחיים. נקודת המוצא של סרוואנטס היא שיש גבול ברור בין הספרות לחיים, ויש קדימות – אונטולוגית ואתית – לחיים על פני הספרות. השיגעון של דון קיחוטה הוא הניסיון לחצות את הגבול, לערבב את מה שאינו יכול להתערבב, ולהעניק לספרות קדימות על פני החיים המציאותיים-האמת.

הוודאיות הללו מיטשטשות בתלק השני. כבר לא לגמרי ברור האם הגבול קיים, האם יש בכלל "יחס נכון" בין הספרות לחיים, האם מתקיים וצריך להתקיים דיאלוג בין הספרות לחיים, או שאולי דיאלוג יכול להתקיים רק בתוך עולם הטקסטים. כבר לא לגמרי ברור האם בכלל יש "אמת", מחוץ לטקסטים, ואם כן – מה היא.

בין הספרים לבין עצמם

רמו לחשיבה המהפכנית הזו אפשר למצוא כבר בפתחת החלק הראשון. ברוח התקופה, נפתח הספר ב"הסכמות" – דברי דברי שבח והלל של ידידי המחבר המעידים על עיסתו.



איור: גוסטב דורה

ההיבט שאני מבקשת להדגיש בהקשר זה, הוא העובדה שדון קיחוטה תופס את עצמו כדמות בספר. לא כמישהו שיכתבו עליו ספר בעתיד – אלא כמישהו שבעצם הרגע חייו נכתבים יותר משהם נחיים, או נחיים מכוח זה שהם נכתבים. ממש אליס בארץ המראה, שהמלך הישן חולם עליה בעצם הרגע שבו היא מביטה בו וקיומה תלוי בכך שלא יתעורר. כמו אליס, גם דון קיחוטה בטוח שיש לו קיום ממשי, נבדל, ושהחכם רק מתעד את מעלליו. יחד עם זאת, הוא מאפשר לחכם הזה לחרוג ממעמדו כצופה, ליצור את "המציאות" ולהתערב בה.

עשר שנים עברו מכאן ועד שבני זמנו של סרוואנטס קראו את המלים הבאות, שמוסר סנצ'ו לאבירו אחרי שיחה עם המוסמך קראסקו:

קורותיו של כבודו כבר נכתבו בספר תחת השם 'ההידאלגו החריף דון קיחוטה דה לה מאנצ'ה', ואמר שמזכירים אותי בשמי ממש: סנצ'ו פאנסה, וגם את הגבירה דולסינאה דל טובוסו, ודברים אחרים שקרו לנו לכבדנו, עד שהצלבתי מרוב

פונים בסוגנות המהוקצעות שלהם? לא למחבר או לקהל הקוראים, אלא לגיבורי ספרו של סרוואנטס – דון קיחוטה, סנצ'ו פאנסה, דולסינאה והסוס רוסינגטה. אותם הם מהללים, מחליפים סודות מקצועיים, חושפים את קנאתם בהם וכד'.

בראש ובראשונה זוהי כמובן בדיחה של סרוואנטס על הז'אנר כולו (כפי שעולה מההקדמה): אבל זהו גם ביטוי, גולמי עדיין, לעיסוק המטא-ספרותי בעולם הטקסטים.

ביטוי נוסף עדיין בחלק הראשון, מצוי בקטע המענג על מקור הכינוי "האביר בן דמות היגיון". לפי סרוואנטס, הראשון שמכנה כך את דון קיחוטה – הוא סנצ'ו, והוא עושה זאת משום ש"לכבודו יש הדמות הכי גרועה שראיתי מימי". אבל לדון קיחוטה יש גירסה אחרת:

לא זה הדבר [...] אלא שהחכם שנשל על עצמו לכתוב את קורות מעללי חשב לנכון להעניק לי כינוי כלשהו, כגון זה שנשלטו לעצמם כל האבירים בעבר [...] לפיכך אומר אני שהחכם שם בפך ובמוחק את הכינוי 'האביר בן דמות

אל נא תאמרו לנו שלום

או השולחן המנצח מקבל בקבוק שמפניה

יאיר מזור

לבלהה. תמיר.

על "שיר אושר" מאת רוני סומק ועל הצורך בחילוף עצמות לכמה מוסכמות יסוד בחקר הספרותו

"Who that define it, say they more or less than this, that happiness is hoppiness"
Alexander Pope

יר אושר" מאת רוני סומק הוא שיר אוקסימורוני מבחינת החיבור שלו לפואטיקה "ההקפית" של רוני סומק. שיר אוקסימורוני, זאת אומרת, שיר שבו מסתמנות באורח סימולטני תכונות אסתטיות סותרות, הפוכות בתכלית.

מצד אחד, השיר בהחלט מציית למוסכמות האסתטיות השוררות בפואטיקה של שירת סומק: בצמצום המרחבי שלו, בנפח הצנום שלו, בהפגנת האופי הגושי, הגבישי, אשר כל-כך אופייניים לפואטיקה של רוני סומק. וגם: בטכניקת התמונה הנקטת בשיר. כלומר, השיר מעמיד תמונה (אימאז') אשר הדומיננטיות שלה שרירה - כמעט שרירית הייתי אומר - ומשוללת הכחשה. התמונה היא זאת שמתנה את השיר, היא זאת המכתיבה את איכות השיר. אולי היא כמעט זאת שהרתה את השיר, במובן שקודם עלתה וקרמה תמונה בדעת הכותב, ואותה תמונה היא זאת ששיגרה וגירתה את ההשראה לכתבת השיר, והפיקה את "שאר" השיר. ללמדך: בראשית היתה התמונה. כמו, למשל, בשירת יהודה עמיחי, כאשר מופק לפעמים הרושם כי השיר השלם הוא על תקן של "תירוץ", או כמעט הצדקה דחוקה, במובן שהוא לא רק נכתב בעקבות תמונה, דימוי, או מטאפורה שעלו בדעת הכותב, בדמיונו, אלא שהשיר השלם "מסתדר סביב" האלמנט התמונתי הבראשיתי. כאילו - ואולי לא כאילו, האלמנט התמונתי הבראשיתי אינו רק ההדק המחלץ המשחרר את נצרת השיר, אלא הוא בעצם העיקר, האקדח כולו. וכל מה שבא אחריו ("שאר" השיר) שייך יותר לשוליים הספיתיים, פחות

כמו בובות חתן פלה. גם אם תבוא הספין נבסה להשאר באותה הפרוסה. (מתוך: "ברדלס"; זמורה-ביתן, תל-אביב, 1989, עמ' 14).

את השיר הקצר הזה כתב רוני סומק בשתיים-שלוש דקות. או אולי אפילו פחות. כך הוא אמר לי. ואני אומר: באבחת-עט אחת. וזה קרה בחגיגת חתונה בה הוא נכח. כבר איני זוכר, אולי אף הוא לא: מצד החתן, או מצד הכלה. לא חשוב. אחת מאותן חתונות מן הזן אשר אינו זר לשום ישראלי: רבע עוף, בקבוק 777 שהולך לא רע עם הדג-מלוח או הבורקאס, זמר מיוזע המצטרד בסוגים הגבוהים של רוזה, רוזה, רוזה, את אהובה שלי, והשולחן המנצח מקבל בקבוק שמפניה.

נכון, בשמץ של רשעות אפשר אולי לומר כי שיר שנכתב בשתיים-שלוש דקות, או פחות, על מפת אולם חתונות (נניח, לרגע, אולמי שושנים ברחוב המסגר פינת דרך יצחק שדה), באמת נראה כמו שיר שנכתב בשתיים-שלוש דקות, או פחות, על מפת אולם חתונות בפינת המסגר-דרך יצחק שדה.

אך אם היה זה כך, המאמר הזה לא היה נכתב. וכדאי אולי לזכור, בהקשר זה, כי גם ביאליק כתב את "צנח לו זלזל" בחמש דקות, אולי פחות, במהלך נסיעה ברכבת. ו"צנח לו זלזל" הוא מן המשובחים והמושלמים שבשירת ביאליק. וכבר נכתב על כך לא מעט. שלא תהיה כאן טעות. אינני אומר או כותב כאן, או בשום מקום אחר, שרוני סומק הוא ביאליק, או ש"שיר אושר" הוא "צנח לו זלזל", או ההפך, או מה. ולא רק זה. אין כאן שום ניסיון להשוות בין שני השירים או בין שני המשוררים ואין כאן שום שאיפה להישאב אל ההשוואה הזאת. אין כאן כל מחקר ספרותי משווה, וגם מחקר ספרותי משווה אינו חייב להיות על תקן של מועצה צרכנית להענקת ציונים. טווח המחיה של שירים אינו מוכתב על-ידי שערן-עוצר ואינו נמתח בהכרח בין אדן

למרכו. מבחינה זאת ניתן כאן עוד לדמות את האלמנט התמונתי הבראשיתי (מטאפורה, למשל) לקטר שמושך אחריו את קרונות שאר חומרי השיר. הוא אינו רק מפלס את המסלול אלא אף מפסל אותו. ומכאן כבר הדרך אינה רחוקה לשירה האימאזיסטית בכלל; וכאן עיין ערכים: עזרא פאונד, אמי לואל ואחרים, המתחברים עם השירה האימאזיסטית האנגלית, בעשורים השני והשלישי של המאה העשרים. ומאוחר יותר.

אך מן הצד האחר, "שיר אושר" אינו מציית לפואטיקה המוכרת של רוני סומק. או לפחות אינו מיישר איתה קו. השיר משולל, אולי אפילו מרושש, מהעושר הלשוני ומהצבעוניות הוורבאלית אשר נוכחים בה תכופות בשירת רוני סומק. מבחינה זאת, מסתמנת במיפלאס הסגנון של השיר כמעט דלות מילולית, קרא לכך אביונות ורבאלית. לא תמצא בשיר קצרצר זה אותה לוליינות מילולית, אותה "התעלסות עם הסגנון", אשר בדרך כלל מסתמנות, ובנסיקה, בשירי רוני סומק. ולהוציא דימוי אחד, לא תמצא בשיר את אותה תפוקה מטאפורית המופגנת בשירים ובשורות רבים אחרים משל רוני סומק. ועוד לא ניתן לאתר בשיר "שגרירים פואטיים" מוכרים אחרים משירת רוני סומק. כמו למשל העימות בין עידון מפעים ומרוסן לבין אגרסיביות סמורה ומאוגרפת, שהוא עימות מופגן ונוכח בתכיפות בשירת רוני סומק. כאן, במקום כל אלה, נתונה תמונה אחת המושתתת על דימוי אחד, ואליהם מצטרפת אמירה צנומה וקצרה אחת. וזה הכול. ובפרפרזה על "פגישה, חצי פגישה" של רחל, אפשר לומר כאן: תמונה. חצי תמונה. דימוי, מלה דלה. ודי.ואם לנקוט כאן טרמינולוגיה אשר רוני סומק עצמו מגייס לא אחת: "בשיר אושר" קשה למצוא יותר מדי נציגים של "ההמישיה הפותחת" של שירת רוני סומק. וכאן כבר באמת, הגיעה העת למגע עם השיר עצמו.

"אנחנו מונחים על העוגה"



"שירה גלויה" "שיר אושר" על גלית דואר עיצוב יעל-שחר שריד

"צנח לו זלול" של ביאליק, הפיקו שיר משוכלל ויפה להפליא, שיר מוקפד מאוד, שיר מגופה מאוד, ובמפלס שיאי של תחכום פואטי. ללמדך: אין כל התניה הדדית, לפחות לא הכרחית, בין הזמן שהושקע בכתיבת הטקסט לבין מורכבותו. ולכן, אותו משך של זמן שהושקע בכתיבת הטקסט משולל רלוונטיות שיפוטית ביחס אליו. הטקסט הספרותי נשפט על-פי מה שמופגן בו ולא על-פי נסיבות הפקתו. כאן אין חשיבות למספר טיפות הויעה על פניו של האצן. כאן חשוב מה מופיע על לוח-התוצאות.

ועכשיו כבר אפשר לשוב ללוח-התוצאות הפואטי של "שיר אושר".

שתי דקות יותר או פחות: יש למה לשוב. מה כבר יכול להיות יותר בגלי, יותר שבלוני, יותר נדוש, שחוק, חבוט ומרוט מאשר עוגת חתונה סטנדרטית, נטולת טעם ועטויית קרם לבקן ומתקתק, ועל פסגתה הפתטית שתי בובות פלסטיק בדמות חתן וכלה?

כנראה שכלום לא יכול להיות יותר משמים ושגרת, יותר בלוי ובגלי מעוגת חתונה שכזאת, חוץ מאשר עוד עוגת חתונה שכזאת; ובאולמי שושנים פינת רחוב המסגר דרך יצחק שדה, מטר או שניים ממוסך האחים כהן, מתמחים בתיקון קרבורטורים. ובמחירים נוחים.

מחבר השיר לא היה יכול לבחור חומרים תמטיים יותר שחוקים ומשופשפים, יותר תפלים ונפולי פנים. וכאשר חושבים על עוגת חתונה שכזאת, על הרגל-הקרושה המתקתקה הזאת עם בובות החתן-כלה וכל השאר, חושבים באורח אוטומטי ומיידי גם על ההקשר הכמוש והשמנוני לא פחות: אולם חתונות עם ניקלים וניאונים, תזמורת מיוזעת עם פאפיונים ורודים, בורקאס אשר טעמם מיישר קו עם טעם עוגת הקרם הקמחית והלבקנית, נסיונו הרופס של הרב

סילק או אפילו מוסס אותם. בקיצור: המערכת צריכה חילוץ עצמות, נייעור מצעים. צריך לעשות קצת סדר. כמו לסמן מחדש, בסיד לבן, את אבני הגבול.

אין כל התניה הדדית, לפחות לא הכרחית, בין הזמן שהושקע בכתיבת הטקסט לבין מורכבותו

ומאמר מחקר-ספרותי, כל מאמר-מחקר ספרותי, הוא בהחלט מסגרת העגנות לגיטימית לצורך אוורור האבחנות ונקיטת אותה "היגיינה הגדרתית" נתבעת. מבחינה זאת, כל מאמר-מחקר-ספרותי יכול לתפקד על תקן של כן-שיגור, או נקודת מוצא ארכימדית נוחה, לצורך סימון מחדש של הנחות היסוד בחקר הטקסט הספרותי.

והמחקר הנדרש כאן לשיר "שיר אושר" של סומק הוא בהחלט בטריטוריה ובמרחב המחיה של מחקר ספרותי. ועיקר כיוון הדברים הנגקט כאן: פרשנות. אינטרפרטציה. כלומר: להבחין בחומרי הטקסט, לבחון אותם, לשחזר ולמפות את אורח חיבורם, את הדיאלוג ההדדי ביניהם; לאבחן ולתעד את הפונקציות האסתטיות הגלומות בעקרונות הארגון של אותם חומרים; ולנסח את ההגמקות האסתטיות המדריכות, מכוונות ומכתיבות את מנגנון עקרונות הארגון. בקיצור: לזהות ולמפות את כל נתוני הטקסט, לשחזר את מערכת התקשרותם זה לזה, ולנסח את ההישגים האסתטיים המופקים מפעילות המערכת הפואטית השלמה המופגנת בשיר. והעובדה כי מדובר בשיר קצר כל-כך, או בשיר שנכתב בשתיים-שלוש דקות, או פחות, על מפת אולם חתונות, היא עובדה הנעדרת רלוונטיות מבחינת פרשנות השיר, או ערכו המשוער. חמש הדקות בהן נכתב, כנראה,

הזינוק לבין קו הסיום. ובכלל: כדאי שמחקרים ספרותיים יתמקדו יותר בחקר הטקסט ופחות בהענקת נקודות. או בהשמטתן.

וכאן בפירוש נמתח קו-התפר, או קו-פרשת-המים, בין מחקר לבין ביקורת. מחקר חוקר. ביקורת מבקרת. המחקר, למשל, מזהה ומשחזר בטקסט אנלוגיה ניגודית, או נקודת תצפית משולבת, או אקספוזיציה מושעת, או מוטיב כזה או אחר, וכן הלאה.

וכן הלאה. ומחקר הספרות עוד מוסיף וממפה, מפענח ומפצח את הפונקציות האסתטיות המופקות מכל אותם ממצאים פואטיים. וכן הלאה. וכן הלאה. הביקורת, לעומת זאת, רגליה אמורות להיות מעוגנות ומקובעות בקרקע מחקר-הספרות, וראשה בשמים של השיפוט וההערכה: אפקטיבי או לא אפקטיבי, טעון-התפעמות או טעון-טיפוח, טוב ליהודים או רע ליהודים. וכן הלאה. וכן הלאה.

נכון: מחקר אינו חייב להיות משולל או מרושש מכל שמץ או קמצוץ של הערכה. אך מחקר חייב להתמקד קודם-כל במחקר: מיפוי פני השטח "האפידרמיים" של הטקסט, ומיפוי "הקרביים" של הטקסט, מבני העומק הפיגורטיביים שלו; דיון בדיאלוג ההדדי בין הרכיבים והמערכות הטקסטואליים המאכלסים את רצף הטקסט; וחשיפת הפונקציות הפואטיות המופקות ממכלול פעילותה של רב-המערכת הפואטית; מיפוי תפקודן של אותן פונקציות פואטיות; וערטול משמעותן. וזהו. וזהו רחוק מלהיות מעט. ובכן, יש למחקר הספרות מספיק מה לעשות במפלס ובתחום חקר הטקסט. ורק אחר-כך אפשר להתפנות מעט להערכה. ושוב, לא לשכוח, בבקשה, את הפרופורציות הנחוצות בין מרכז הזירה לבין הירכתיים, את יחסי הכוחות המומלצים בין הצומת לבין השוליים הספייחיים. לכאורה, כל הדיון הארוך (יחסית, לפחות) הכרוך בהבחנה בין מחקר לבין ביקורת, ברדיוס העשייה של המחקר ובמרחב המחיה שלו, לעומת הטריטוריה של הביקורת ושטח השיפוט הלגיטימי שלה - הוא בבחינת סטיה או נסיגה מהעיסוק בנושא "הרשמי", שהוא "שיר אושר" מאת רוני סומק.

אלא רק לכאורה. לכאורה וכביכול בלבד. שכן, בחוצות המחקר ובאקלים הביקורתי המאובחנים ונוכחים כיום - ולא רק כיום - בספרות העברית החדשה, מופגנת הגירה (קרא לזה נדידה דו-סטרית) בין המחקר לבין הביקורת. ובפרפרזה ביאליקית, כבר לא מבחינים כל-כך בין זאב לבין כלב. הקול קול המחקר אך הידיים מחוברות לביקורת. ומתוך כך נתבע תהליך של "חיתוי-בין-תחומי", של אוורור האבחנות וסילוק האבק שדבק בקווי-ההפרדה. אבק שלא רק כיסה את קווי-ההפרדה אלא אף

המשיא את בני-הנוג להחניף לקהל בבדיחה דלוחה שזקנה ארוך מזקנו, "כמה באמת יפה מצדכם שיכולתם לבוא", "את המתנות בבקשה להשאיר על השולחן שליד השירותים", והכול נראה כמו מקרטון, או מפלסטיק ונשמע משמים כמו שירת הצרצר של ביאליק, וזה כולל את חיובי החוגגים המיוגעים, ואולי במיוחד אותם.

אלא שלא רק שמחבר השיר לא היה יכול לבחור חומרים תמטיים תבוטים ונבולים יותר, הוא כנראה לא רצה ולא התכוון לבחור חומרים תמטיים אחרים לצורך אכלוס השיר. הוא כנראה התכוון ורצה לכתוב על עוגת חתונה כזאת בדיוק, והוא אכן כתב על עוגת חתונה כזאת בדיוק.

ואין צורך בעניין זה, או בשום עניין אחר, לשאול את מחבר השיר אם הוא אמנם התכוון כך, ולא אחרת, ואין צורך לחכות לאישורו או להכחשתו. הכוונה מעוגנת וארוגה בכל מפלטי הטקסט ואפשר לזהות ולשחזר אותה. ואם הכוונה המזוהה ומשותרת על-ידי חוקר הטקסט אינה מיישרת קו עם כוונתו של המחבר (והיה והוא מנסח אותה באורח כזה או אחר), הוב"ש הוא של המחבר ולא של החוקר. וזה, כמובן, בתנאי שנתוני המחקר ותוצאותיו הם תקפים וכשרים. וזה תנאי שניתן לאמת או להפריך. שכן, לא כוונת המחבר היא תחום או מוקד המחקר אלא הטקסט ואופיו הפואטי. לא הרצון המתייצב מאחורי התוצר הספרותי הוא מושא המחקר, כי אם התוצר הספרותי עצמו.

הדרך שהובילה לתוצר הספרותי יכולה להיות רצופה כוונות כאלו ואף אחרות. ואותן כוונות הן עניין להיסטוריון או לפסיכולוג של הטקסט הספרותי. אך לפני חוקר הספרות מונח הטקסט לבדו, ולא חומר טרום-טקסטואלי שקדם לכתיבת הטקסט, או הניב את כתיבתו. התוצר הספרותי הסופי הוא חזות הכול מבחינת חוקר הספרות. אם עלה ביד (או בעט, או בקלידי המחשב) של המחבר לתרגם את כוונותיו לגילויים טקסטואליים ולנתונים פואטיים, חזקה על חוקר ספרות מוכשר ומיומן במלאכתו, שיוכל לשחזר ולזהות את אותן כוונות החבויות בטקסט. והכתובת שלו היא הטקסט ולא הכוונה שהניבה את הטקסט. ואם לא עלה ביד המחבר להגשים ולממש את כוונותיו ולתרגמן לנתונים פואטיים, וממילא כוונותיו נעדרות מממצאי היצירה עצמה, אין טעם, כמובן, (מבחינת חוקר הספרות) לנסות ולחפש בטקסט מה שחסר בו. אין טעם לחפור ולחפש אחר אגוזי קוקוס בקוטב הצפוני. או שיש, או שאין. וזירת החיפוש האסתטי היא תמיד, אבל תמיד, הטקסט הסופי המונח לפני המחבר ולא הכוונות שדרבנו את כתיבת אותו הטקסט, או הניבו את כתיבתו. ולכן, כאשר מבקשים לאבחן כוונה בכתוב, אין מחפשים אחר

כוונת המחבר "הביוגרפי" אלא אחר הכוונה המוקרנת על-ידי הטקסט במנותק ממחברו. וכוונה זו מקובל לייחס לא למחבר הביוגרפי של הטקסט הספרותי אלא למחברו המובלע, המשתמע.² ואותו מחבר מובלע ומשתמע (שהוא עלום ונוכח כאחת) הוא סך-הכול המגמות המגולמות בטקסט (במפלסים האסתטיים והאידיאיים כאחד) אשר אפשר לזהותן, לשחזרן ולנסחן במהלך פרשנות שלמה, שיטתית וממושטרת.

אף כאן סטיה שהיא סטיה כביכול ולכאורה בלבד, ממסלול התנהלותו הנתון של המאמר. ואף סטיה זו היא על תקן של הסרה וסילוק של אבק מכמה עקרונות המחקר

**שירת רוני סומק
מעדיפה את החולין
הנמוך על-פני תנופת
החג הממריא מבכרת
את צחנת הרחוב
על-פני ניתוח שדות
בשומים**

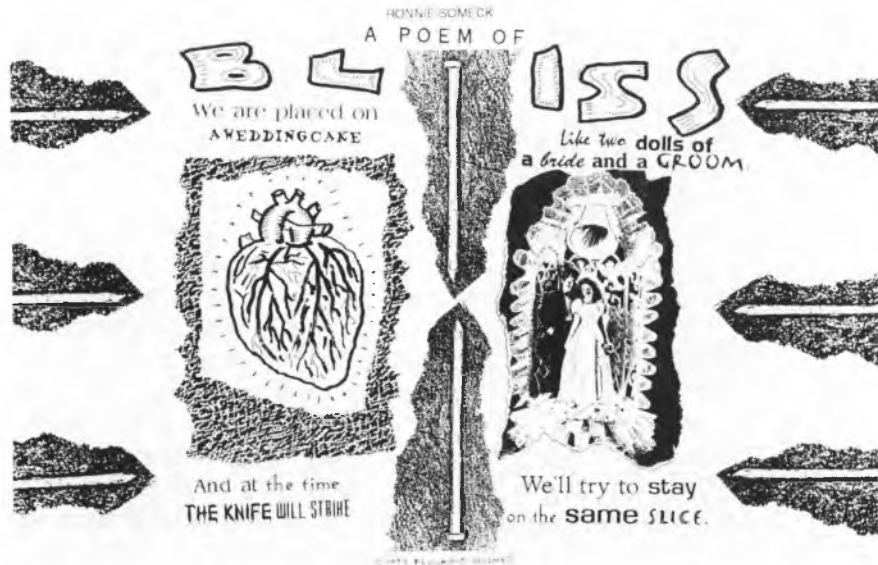
הספרותי, אשר לא-אחת חוטאים להם בשכחה. והעיקר שבאותם עקרונות: עם כל הכבוד לכוונות המחבר קודם הכתיבה ולדעתו לאחר הכתיבה, הדובר היותר תקף של הטקסט הוא תמיד הטקסט. הטקסט, ולא מחברו. כי לאחר שהמחבר מקיש על קלידי המחשב את הנקודה האחרונה של הטקסט (מתוך הנחה, בהחלט לא מוכחת, כי העיפרון או העט כבר נבגדו ללא עת), ולאחר שהוא סוגר את המתג, מסתיים תפקידו ונחתם חלקו. לא ברור ולא מחוור כלל אם הוא כתב את אשר הוא התכוון לכתוב (או היא, וגו'). אך בהחלט ברור ובהחלט מחוור כי הוא כתב את אשר הוא כתב. עתה תמה עונתו של המחבר. עתה מגיעה שעתו של הטקסט לשאת את דברו. ועתה מגיעה גם שעתו של חוקר הספרות לברר ולהבין את דבר הטקסט, ולהעלות את הבנתו על הכתב.

ובכן, מחבר יקר: זמנך תם. עת החוקר הגיעה. ובכן, התכוון רוני סומק או לא התכוון לבחור דווקא חומרים בלויים, בנליים וכל-כך לא "אצילים" לצורך אכלוס "שיר אושר", השיר משקף ומקרינן כוונה שכזאת באורח מובחן וחותר. ומשולל הכחשה, וזה מה שחשוב. ולאחר אבחונה של אותה כוונה, נתבע מענה לשאלה שעולה באותו הקשר: מדוע? מדוע המחבר המובלע מבכר לבחור דווקא חומרים תמטיים המשייטים במצב ציפה בין שני קצוות אפשריים, כמו, למשל, נדוש ושחוק משימוש או חבוט ומרופט? מדוע הטקסט מוותר על ארסנל אסתטי במפלס ססגוני יותר, ומתחבר דווקא לדלות החומר, למכנה המשותף הנמוך ביותר של שגרה משופשפת

ומשמימה? מדוע הצרצר משורר הדלות, ולא, למשל, הוד מתי מידבר?

עיקרו של המענה מעוגן בפואטיקה העקרונית של רוני סומק. וכאן, אין ברירה, נחזור על כמה חיוויים ודברים שכבר התנסחו בחיבורים קודמים משלי על שירת רוני סומק.³

באורח העקרוני ביותר והמודע ביותר, שירת רוני סומק מעדיפה את החולין הנמוך על-פני תנופת החג הממריא (בהתנסחות מעט אלטרמנית). מבכרת את צחנת הרחוב על-פני ניתוח שדות בשומים. שדות שבעמק לא קידמוהו הלילה, לא קידמוהו מעולם, לא בריח הזבל ולא בניחות חציר. מקסימום ריח הזבל בשוק הסיטונאי בדרום-מרכז תל-אביב. וגם זה בעיקר לאחר שסוגרים את הבאסטות. וגם בשעה ששורותיו השיריות של רוני סומק מעמידות פנים שהן משיקות לארץ-ישראל של "הגבעטרון", או של שרה-ליה שרון ו"הדודאים", שומעים ברקע את גשיפת מקהלת צדיקוב מן המדרון הדרומי של רחוב אלנבי. שיריו של רוני סומק מפגינים מגמה מתמדת, עיקשת כמעט הייתי אומר, לאכלס את עצמם עם חומרים לא "אצילים", עם חומרים של חולין, חומרים חילוניים בהקשר משולל-הדתיות של המושג, חומרים חילוניים במובן של חומרים נמוכים, כאלה שאינם נוסקים מעל מפלס העשב, ולא מעל הרף האסתטי, וגם החברתי, אשר יכול להתקבל בברכה על-ידי העשירונים השבעים שבסקאלה החברתית הישראלית, אלה שמאכלסים את השורות הראשונות של היכל התרבות בקונצרט פתיחת העונה, שהם גם אלה שיודעים להגיע ברגע הנכון לגלריה הנכונה, שהם גם אלה שיסגרו את הערב במסעדה הנכונה, וכאשר המלצרית (שהיא חייבת להיות סטודנטית בחוג לספרות כללית, או לפחות בחוג לפילוסופיה) תציע להם "מפירות הים" למנה ראשונה, הם ידעו על מה היא מדברת. ועל חומרים המתחברים עם כאלה רוני סומק אינו כותב. וגם לא כתב. וכנראה שגם לא בעתיד. הקרוב לפחות. חומרי שירתו של רוני סומק נוטים להתכתב דווקא עם חומרים המתחברים לרחוב הישראלי, לחולין הישראלי, לממוצע הישראלי המיוזע, ולא תמיד מגולח, כזה שאוהבים לכתוב עליו מחקרים פסיכולוגיים אבל לא אוהבים למצוא אותו בקפה "אפרופו", גם לא ב"גלריה הלבנה", שיישאר בראשון, או בבת-ים, או אפילו בחולון, מה יש ואת "חולון" מבטאים בהקשר זה במלעיל ועם ו' ראשונה שרוקה. חו. לא חו. חו. וגם. חומרים המתחברים עם הדרום המתון של תל-אביב, עם רחוב אלנבי פינת דרך יפו-תל-אביב. עם קירות קלופי טיה, ופיח, ופח סככות המוסכים, הפח החלוד הזה שעושה כוויית-חום בקיץ, ושעושה כוויית-קור בחורף, חורף טחוב, עכור,



"שיר אושר" על גלית דואר

כאילו מונחים על עוגה) משגרת שדר שהוא כמעט דחוף הייתי אומר. ההתנסחות, אנחנו ממש מונחים על העוגה, ולא רק כאילו מונחים על העוגה, מבקשת להדגיש את חולשתם (המוכתבת על ידי קטנותם, והפסיביות המסתמנת בתיבה "מונחים") של הדובר ובת-זוגו. וחולשת שניהם מטעימה את תלותם, הנואשת והמייאשת כאחת, באותם כוחות שמושלים בהם. ללמדך: הסטיה מן המסלול הריאליסטי לטובת המפלס הסוריאליסטי (גבר ואשה מונחים על עוגת כלולות כמו בובות חתן-כלה) מתפקדת על תקן של מיקרופון, או יותר נכון, רמקול, בכך שהיא מגבירה, מטעימה ומבליטה את טענת הדובר בדבר היותם רתוקים לכוחות המשחקים בהם כמו במרינונות, כמו בבובות חתן-כלה. ובכן, הפסיביות המסתמנת בתיבה "מונחים" (כלומר, מישהו הניח אותנו ומתוך כך מתחווה שהוא שולט בנו ואנחנו כפותים למרותו) מתחברת היטב עם אותה סטיה מן המסלול הריאליסטי (אנשים מונחים, פשוטו כמשמעו, על עוגת חתונה), ובכוח המחובר, המשותף, הן מחזקות את תחושת שלילת החופש והעדר האונים של הדובר ובת-זוגו. וכאן מתנסחת, באורח חסוי, הסוי כמעט, אמירה אירונית. נישואיו של זוג צעיר (כך ניתן להסיק מן הטקסט הנתון, למרות שאין כאן התנסחות חותכת כי מדובר בזוג צעיר דווקא) מסמנים התלצות מרשות ומשלטון ההורים, ויציאה לעצמאות. אלא שכאן היפוכה של עצמאות: שלילת חופש וכפייה לכוחות המושלים בשרירותיות. כך שהפער הנבעה בין הצפוי והרצוי לבין המציאות ומצוקתה, בין החופש הנשאף לבין החופש הנשלל, השדוד, מפיך אפקט אירוני בוטה. כי אירוניה תמיד מתחילה במקום שבו נבעה פער בין שניים: בין שתי רמות של תודעה, בין הרצוי לבין המצוי, בין הציפיות לבין

הטיפוסי של רוני סומק אמנם נאחו בריאליזם עכשווי, נצמד למציאות נתונה, אך מאמץ לצורך זה מטאפורות, או תמונות, או דימויים, אשר אינם מצייתים למציאות, אלא להפך, נחלצים מן המציאות ומציירים מצבי פנטסיה סגנוניים. כך, למשל, "לילה הנחפר בבית השחי כמלפודת ציד", "ואור הגליליות הקרוי פשמות" ("כמו בדלס. שיר טבעי"); שמים הממטירים יסמין ("יסמין).

השיר משולל, אולי אפילו מרושש, מהעושר הלשוני ומהצבעוניות הוורבאלית אשר נוכחים בה תכופות בשירת רוני סומק

שיר על נייר זכוכית"; כפייד המפריקה עורכים אל הלון פרוץ ("ניבה"); "גטו של צוארון ורוד" (לוסי); פסי רכבת שהם שרידים "מצלעות הפרזל של תיה עתיקה" ("דימונה בלוז"); "תכונת הבריחה של הצואר" ("שועל, או שיר על לגרד כהן"); ועוד. ועוד הרבה. ובכן.

נקיטת המפלס הסוריאליסטי-פנטסטי ב"שיר אושר" אינו מסולק מכוונה ואינו משולל-משמעות. כשהדובר מתנסח במפלס הסוריאליסטי-פנטסטי, הוא כנראה רוצה לומר בערך כך: אנחנו, בחיינו, אנחנו כמו בובות, כמו מארינונות אשר נשלטות על-ידי כוחות אחרים. ואותם כוחות אחרים אינם רק כופתים אותנו: הם אף אינם מוכרים לנו. ולכן כאן התיבה "מונחים". כי התיבה "מונחים" משדרת פסיביות, ואולי אפילו מתכתבת עם חוסר-אונים. וההאחוזת בסוריאליזם במקום בריאליזם (אנחנו ממש מונחים על העוגה ולא רק

מנומר בשלוליות מרופשות, ומוסיקה שהיא מוזגה של אגוזו, של זהבה בן או שימי תבורי, כפרה שלי, עיניים שלי, ורוק מתכתי אחר-כך, בלילה, בדיסקוטק שברחוב המסגר. חומרים שרמת אביב ג', או בבלי, בטח לא אפקה, אינם אומרים להם כלום, חומרים שהצפון שלהם הוא לפחות ארבעה-חמישה קילומטר דרומה מזהלה, מקסימום צומת "מעריב". ריחוף במקומות הנמוכים. וכמו שכתוב אצל ס. יזהר: וככה זה.

בסביבה ובנסיבות תמשיות כאלו של הפואטיקה של רוני סומק, בשכנות לחבורת חומרים כאלה, עוגת חתונה ועליה מתנוססות בובות פלסטיק של חתן-כלה, היא באמת על תקן של האלמנט הטבעי של שירת רוני סומק, המגרש הביתי שלה. מבחינה זאת, "שיר אושר", הוא שיר חזוי מאוד בהקשר השלם של פואטיקת רוני סומק, למרות שמבחינות אחרות מסתמנת בו "סטיה" משניים-שלושה "סמנים ימניים" של האסטיקה הסומקית. והרי בעניין זה פתחנו.

אז נכון, אין ב"שיר אושר" מטאפורות מתפייטות ומפתיעות כאחת, המרפדות שורות שיריות רבות בשירים רבים אחרים משל רוני סומק. וגם נעדר כאן העימות בין עידון מפעים לבין אגרסיביות סמורה ומאוגרפת. אך בכל הכרוך בקומפקטיות, בחיסכון טקסטואלי, בשיריות הכבושה בשורות ספורות, בתמטיקה הנוקטת מדיניות פואטית מאופקת, כזו המעדיפה ריחוף במקומות הנמוכים ומאמצת חומרים לא "אצילים", חומרים לא צפוניים (במובן של "צפוניות" תל-אביבית) - מכל הבחינות האלו "שיר אושר" מיישר קו, ועוד איך, עם הפואטיקה המוכרת והייחודית כאחת של רוני סומק.

לאמיתו של דבר, השיר לא רק פותח, אלא אף מפתח ומטפח לכל אורכו הקצר מצב סוריאליסטי. שכן, האני הדובר (המספר) מתאר את עצמו ואת בת-זוגו כניצבים על עוגת חתונה. וכאן צריך לשים לב. והיטב. ולדייק. הדובר אינו מתנסח במפלס מטאפורי, ואינו כותב משהו בנוסח, אנחנו מונחים בחיים, או בעולם, כמו בובות חתן-כלה על עוגת חתונה. הוא מתנסח ביחס של אחד לאחד. הוא אינו מתנסח ואינו כותב ברמה של משל, של השאלה, של דימוי, אלא הוא קובע עובדה ממשית: אנחנו פשוט מונחים על עוגה כמו בובות חתן-כלה. זהו, ושוב, כמו שאוהב ס. יזהר לכתוב: וככה זה. או: נקודה.

וכאן נחשפת ומסתמנת מוסכמה אסתטית נוספת שהיא טיפוסית, ומאוד, לפואטיקה של רוני סומק, אותה מוסכמה אסתטית מיוסדת על האחוזת בריאליזם, במציאות, מצד אחד, וגיוס מפלס של פנטסיה סוריאליסטית מן הצד האחר. כלומר, השיר

ניפוצן, וכיוצא באלה ה"אירון", כידוע, בדרמה היוונית, היתה הדמות שהעמידה פנים כי היא נופלת בכוחה, או בחוכמתה, מכוחה או מחוכמתה "שבשטח". והאירוניה, כדרכה, מבליטה ומטעימה את המסר, מחדדת ומחריפה את דחיפותו. והמסר כאן: התרוששות מחופש נשאף, הצטמקות העצמאות הצפויה והרצויה.

אך אפשר "לתקוף" את אותם נתוני מציאות טקסטואלית אף מנקודת תצפית אחרת. נישואים אינם רק מבשרים החלצות לקראת עצמאות - משום הפרישה וההשתחררות משלטון ההורים ומרשותם. נישואים מבשרים אף כניסה למסלול - או מפלס-השתעבדות חדשה: הפרט נשטט מחירותו המוחלטת ונטולת-התלות בכך שהוא משתעבד למערכת השיתוף המוכתבת על ידי מוסד הנישואים. כבר אי אפשר, כמו בתקופת הרווקות, להשאיר את פתח-האשפה גולש מעבר לשוליו, שלושה ימים ויותר. כבר אי אפשר, כמו בעבר הרחוק והמתוק כאחת, לראות בשקט את "מבט ספורט" כאשר בערוץ השני משדרים את "שושלת". או ללחוץ על שפופרת משחת השיניים באמצע דווקא, ולא לשמוע ציוץ. וזה, כידוע, רק השפיץ של קצה הקרחון. בקיצור: הצהרת העצמאות שהוכיחה את עצמה לגמרי, לא רק מאז הכרזת המדינה, או דקה אחרי החזרת ציוד בבקום, מאבדת גובה כשמדובר במוסד הנישואים.

מבחינה זאת, מטאפורת החתונה הננקטת בשיר, מדרבנת ומלבה את המסר המתנסח בשיר: את מסר הפאסיביות של הדובר ובת-זוגו, את היותם מרוששים מחופש, את היותם נשלטים על ידי כוחות חסויים וחסונים מהם - המקפחים את חירותם. בנסיבות טקסטואליות כאלו, ועל מפלס מסר שכזה, הופעתה והנפתה של הסכין (גם אם תבוא הסכין/ננסה להישאר באותה הפרוסה) משחררות ומשגרות רושם של גיליוטינה כמעט, אשר להבה עומד לבתק את צוואר הדובר ובת-זוגו. וקשה כאן להשתחרר גם מרושם נוסף, בעל רקע מקראי. משהו בנוסח סניף נוסף של סיפור העקדה. האלוויה לסיפור העקדה מגיחה ומהגרת ל"שיר אושר". ולא בהכרח מן הכניסה האחורית או ממרפסת המטבח. שכן, פלישתה לשיר מפגינה נוכחות בעלת נפח משולל-הכחשה. ומכוח נוכחותה של האלוויה המקראית לעקדה בשיר, מתעשת ביתר שאת המסר של קיומם הכנוע והמשועבד של הדובר ובת-זוגו. כמו אברהם, כמו יצחק, הם משועבדים, "שניהם יחדיו" (ור' בראשית, כ"ב, ו'; ח') לכוח חזק מהם, רתוקים למרותו. כמו אברהם, כמו יצחק, אין בכוחם לדחות את אבחת הסכין. או לחמוק ממנה.⁴ לכל היותר הם יכולים לנסות "להישאר באותה הפרוסה". וזהו. ולא עוד. וכאן אולי צפים ומרחפים דימויים

אלויוניסטים נוספים. המאוששים ומשרישים את הרושם של היותם כפותים ונטולי כוחות, רתוקים לשלטון השודד את חירותם. כמו למשל, אצבעוני, המרותק לשליטת המושלים בו. ואולי אפילו גוליבר המגומד בממלכת הענקים. ואגב, גם בממלכת הגמדים גוליבר התחיל את הקריירה שלו כשהוא אסור ברצועות, ולא של תפילין. או כמו דימוי הנמלה אצל רחל ("רק על עצמי לספר ידעתי/צר עולמי כעולם נמלה"), המשועבדת לעריצות "יד ענקים ודונה ובוטחת/יד מתבדחת שמה לאל".

נכון, אצל דליה רביקוביץ נמצא את השורות השיריות הבאות: "במאה העשרים, בשחר אפור ויקר/כמה טוב להיות מריונטה" ("המריונטה": בתוך: הספר השלישי). אבל נמצא אצלה אף שורות אחרות לחלוטין המתארות באורח אחר לחלוטין מריונטה אחרת לחלוטין. ואותן שורות הן על הבובה הממוכנת אשר כל צעדיה היו "מדודים וקצובים", וכאשר, כמו סיגדרלה, זכתה ונכנסה לנשף המחולות, הניחו אותה בחברת חתולים וכלבים.⁵ איזו שרירות לב

העליבות תמיד חוברת לחמלה וזו אפילו מתכתבת לא אחת עם אהבה

מרושעת. איזו השפלה. ואיזה עלבון. כאן, להיות מריונטה, בובה על חוט, כבר אינה שמחה גדולה. אפילו לא שמחת עניים. ואפילו השחר הוא עדיין שחר, שחר אפור ויקר. או כמו שאומר אותו שבור-לב של עגנון, הרשל הורביץ שמו: "כמה גרוע האדם. ישן כדי שיקום, קם כדי שישן. ובין קימה לשינה, צרות וייסורים ופגעים ועלבונות" ("סיפור פשוט").

אכן, יכול להיות - אולי לפחות - כי יש יתרון, ייתכן גם יתרונות, בלהיות מריונטה. להיות "בובת חרסינה דקה וחיוורת/קשורה בחוטים" ("המריונטה"/ד. רביקוביץ). קל וחומר "באור הזה האפור ויקר של טרם שחר" (שם). ייתכן. יכול להיות. השחרור למשל מאחריות. או מן הצורך, או לפחות הציפיה, להחליט. לנקוט עמדה. כל אחד מאלה הוא נטל לא מבוטל. ובכן: אולי יתרונות. ייתכן. יכול להיות. אך המחיר. תמיד המחיר. והקיפוח שאין שני לו. וההשפלה. ושלא לדבר על העלבון. והסכין? הסכין היא זאת המאיימת לכתק. לחתוך. לגדוע. להפריד בין בני-הזוג. והרי בחתונה מדובר, ומתוך כך מדובר באיחוד, בהתלכדות, ההפך מפירוד. ובכן, שוב אירוניה צולפת כאן, צולפת ואינה מחטיאה, אירוניה המופקת מן הפער בין הצפוי לבין המצוי. בין הנשאף לבין המתרחש "בשטח". ואף אירוניה זו שבה ומשרתת את משמעותו

הפנימית, הפיגומית, של השיר. ועושה בשליחות המסר המתנסח בתשתית השיר. כי אותה אירוניה מרתקת את תשומת-הלב לעובדה כי אפילו במצב של שיעבוד (בני-הזוג מונחים, כמו בעקדה, כפותים לכות מדביר וחסוי), במצב בו האיחוד, היותם יחד, היא נחמת המעט היחידה שנותרה - עתידים (או לפחות עלולים) הם לקפח את אותו מעט שנותר בעבורם.

השוליים הנשאפים שלהם, במצב של שיעבוד, הם באמת שוליים צרים עד מאוד. כל עולמם הוא "גשר צר מאוד", וגם גשר זה הוא גשר רעוע, העלול, ומאוד, למעוד, להתמוטט. כל רגע כמעט. הפירוש של אותם שוליים צרים שהוקצו להם, הוא יכולתם להיות יחד. מאוחדים. אבל הסכין מסכנת את קיומם של אותם שוליים צרים וצנומים. כמו שכתוב בתנ"ך: לחם צר ומים לחץ". ואולי אפילו לא זה. כי אפילו אותה שמחת עניים, אותה נחמת אביונים שנותרה בעבורם, ובה הם דבקים, אפילו היא אינה בחזקת ודאי מבחינתם: עוד רגע, וגם היא תיגרע מעולמם המעט.

אפשר אולי להתייחס אל הסכין אף במפלס מטאפורי נוסף, ולטעון, במידה ידועה של ביטחון, בערך כך. בהקשר של נישואים, של ליל כלולות, הסכין מסמנת ומסמלת את ביתוק הבתולים. או לפחות פעם כך היה. סכין חותכת. סכין חודרת. וסכין גם יכולה להיות זכר בעברית. ואם כך, אותה חדרה היא חלק הארי של אקט ההתייחדות המינית, שהוא גם אקט של התאחדות. התאחדות במפלס שיאי, אפשר לומר, וגם נסיקתי. כך שהסכין הגודעת והמפרידה ברמה הקונקרטי, ברמת המציאות המוכרת והיום-יומית, משנה את משמעותה במפלס המטאפורי, בו היא חוברת לאחדות דווקא. הרי לך עוד פער. ועל-כן: הרי לך עוד אירוניה. מה שהוא שחור במישור משמעות אחד, הופך לבן במישור משמעות אחר. וההפך. ושוב, כדרכה עד כה, כדרכה כתמיד, מתמיד, מתמיד, האירוניה היא בת בריתו של המסר המתנסח בשורות השיר. וביניהן. הפער הנבעה בין שני מישורי המשמעות, בין הפירוד והגדיעה לבין ההידוק והאיחוד, הפער הזה מטעים ומבליט את השיעבוד בו נתונים הדובר ובת-זוגו: כביכול חירותם מובטחת להם מכוח חתונתם (ולו רק מכוח ההחלצות והיציאה מרשותם השולטת של ההורים) אך לאמיתו של דבר, חירותם מקופחת מכוח היותם כפותים, אסירים של כוח חסוי, סמוי, שאין בכוחם לחסמו.

ובינתיים, כבר לא מדובר בתבנית אירוניה אחת בשיר, אלא בצרור מצטבר של תבניות אירוניה (וגם תבניות אלוויה) אשר כולן משרתות את משמעות השיר, מעשתות ומאששות אותה, שבות ומאשרות אותה. וכאשר מדובר בשיר כה קטן, כה "מסוגף" מבחינת הנפח אותו הוא מפגין, אותו צרור

הערות

1. ר' שני מאמרים קודמים משלי על שירת רוני סומק, יאיר מזור, "נוסטלגיה אחרת", מאונייטס, כרך כ"א, גליון 4 (1987), עמ' 75-76; יאיר מזור, "מקסימוס המסגר, שיינקין אולי, סביבות בוגרשוב, לא בבלי", מאונייטס, כרך ס"ז, גליון 10 (1993), עמ' 34-37.
 2. Cf W.C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago University Press, Chicago, 1961.
 3. ר' הערה מס' 1.
 4. על נסיבותיו של אברהם להשעות את רוע גיורת העקדה כבר עמדתי במאמרי הבא: Yair Mazor. "Genesis 22: The Ideological Rhetoric and the Psychological Composition" *Biblica*, vol. 67, no 1 (1986), p.p. 81-88. המאמר נכלל, בתרגום עברי, בספר הבא: יאיר מזור, *שירתם הצעירה: תבונת המבנה*, מחקרים בשירה ובסיפורת עברית חדשה ובספרות המקרא. מפעלים אוניברסיטאים, תל-אביב, 1987, עמ' 274-278 ("סיפור העקדה: הסיפור שלא סופר").
 5. על כך עמדתי בהרחבה בחיבורי הבא על שירת דליה רביקוביץ': Yair Mazor. "Besieged Femimism: Contradictory Poetic Trends in Dalia Rabikovitz's Poetry". *World Literature Today*, vol.58 no 4 (1985), pp.354-359
- ר' עוד מאמרי הבא: "לשאלת ניצולם הסלקטיבי של חומרים אלוזיוניסטיים בשירה". ראש, כרך 2 (1978), עמ' 23-27. שני המאמרים כונסו בספרי: *שירתם הצעירה: תבונת המבנה*, עמ' 17-25, 92-97.

הזבל ניחוח חציר בשדרות המסגר לנצח עם ריח המנגל ושלושה כיווני אוויר. על צמודים. ושער הדולר השחור בעמוד השער של העיתון היומי. אבל רוני סומק אינו חנוך לזין גם במובן שאצל חנוך לזין גם בנרות לא תימצא חמלה ואצל רוני סומק לא צריך לחפש חמלה בנרות, אפילו לא בגפרורים. אצל רוני סומק העליבות תמיד חוברת לחמלה וזו אפילו מתכתבת לא אחת עם אהבה. לא רחמים. חמלה. ורף כל-כך גבוה של קרבה שאי אפשר שלא לקרוא לו אהבה. רוני סומק כותב בערך כך. זה מה שיש. ואם תתקרב, ואפילו בלי זכויות מגדלת, תוכל לגלות כי גם למראה שחוק ומשופשף יש רגע של הולדת. ואנושיות. מפעימה כמעט הייתי אומר. ואם תהיה סבלן, אולי גם אהבה בוא תבוא. ובינתיים, שיר נולד. דל-שומן לשוני, אך לא פחות מזה עתיר פרוטאין פואטי. סוד הקסם האסתטי: היכולת לרקוח מורכבות אסתטית עם חומרים טקסטואליים ממטבתו של דוב יוסף. והיכולת לתרגם בנליות מאובקת לשירה רגישה. מרגשת, ועוד: צנע בחומרי גלם אסתטיים אינו מכתוב בהכרח חסך בשיאנות אסתטית. גם בנסיבות של חסרונות אסתטית, שכמעט מיישרת קו עם מיטת סדום אסתטית, אפשר להפגין נפלאות. מבחינה זאת, האמירה - או המימרה - האמריקאית הקולעת והנודעת, טועה ומטעה כאחת: מה שאתה רואה, אינו בהכרח מה שאתה מקבל. ואל נא תאמרו לנו שלום, לבובות החתן-כלה על עוגת החתונה שבאולמי שושנים, ברחוב המסגר פינת דרך יצחק שדה. כי אתם יכולים לסמוך על רוני סומק שימצא בשבילנו זווית צילום טובה. למרות, שבסופו של דבר, השולחן המנצח כנראה לא יוותר על בקבוק השמפניה שלו.

מצטבר של תבניות פואטיות המכוון בטריטוריה טקסטואלית כה צנומה, מעיד על אסתטיקה במפלס דחיסות ותחכום התובעים הערכה. מה שמזכיר, אולי, פרסומת של פעם, לקידום המכירות של מכונית "סימקה": קטנה אבל גדולה. המקבץ הצפוף של תבניות האירוניה והאלוזיה המצטבר בשיר קצרצר זה, מעלה על הדעת מעין סטרוקטורה של קומות, בה כל קומה מתפקדת כמסד לקומה הבנויה מעליה. מבחינה זאת, רצף הטקסט של השיר אינו רק רצף אופקי, אלא אף רצף מאונך, רצף המצטבר כלפי מעלה, כמו שידה של מגירות, מגירה מעל מגירה מעל מגירה. מה שמקנה ומעניק לשיר רושם מגובש יותר, גבישי יותר, במצב צבירה הדוק לכשתרצה, אשר אין מצפים לו בדרך כלל מרצף טקסטואלי כה קצר. וכל זאת במינון מילולי מינימלי, מרושש מעושר לשוני, דליקלוריות מטאפוריות. וכאמור: בכוונה, ובמחשבה תחילה. ללמדך: טיפוח דלות החומר מחמת השאיפה לשקף את דלות החומר. לתעד ולמפות את הבלוי ואת הבנלי, את המצטייר כממוצע הנמוך של הישראלי הממוצע. ואולי לא רק הישראלי. ותוך כדי כך, לומר מלה או שתיים, ברמה אבסטרקטית יותר, אוניברסלית יותר, על דיוקן האדם כמרינונה נטולת אונים, שוקעת עד ברכיים בקרם לבקן, דביק, בעל מקדם מתיקות עד כדי הקאה. רחוק מפנינים. רחוק מאוד. ובמחזות, וגם בסיפורים של חנוך לזין, אפשר למצוא על כך מלה, או שתיים. וגם שלוש. אבל רוני סומק אינו חנוך לזין גם במובן שרוני סומק הרבה יותר לוקאלי מחנוך לזין. חנוך לזין כותב על מצבו של האדם. נקודה. לא האדם הישראלי. האדם. וזה מצב מביך ומבחיל כאחת. וגם מגוחך כמובן. וחולני עד כדי חלחלה. וקל יותר למצוא אגוזי קוקוס בקוטב הצפוני מאשר חמלה במחזותיו ובסיפוריו של חנוך לזין. רחמים אולי כן. חמלה לא. אבל רוני סומק אינו כותב על מצבו של האדם. רוני סומק כותב על מצבו של האדם הישראלי, למרות שמתנסחות אצלו גם שתיים-שלוש מסקנות על מצב האדם בכלל. ולא רק על מצבו של האדם הישראלי, כותב רוני סומק. גם על מצבו של הרחוב הישראלי. ועוד על ישראליות שהיא במצב ציפה בין הוויה לבין אווירה. ותמיד בכיוון הדרומי, הדרום-תל אביבי. סוד הקסם הבורגני כמנת בוראקס באולמי שושנים שברחוב המסגר פינת דרך יצחק שדה. או דיוקן האושר הישראלי כבקבוק שמפניה לשולחן המנצח. ומלמעלה, כמו סרט הוליבודי לאביונים משנות השלושים, שתולות על אפיקי קרם מתקתק, ורוד עד להבחיל, שתי בובות פלסטיק קטנות. חתן וכלה בנוסה רחוב המסגר. מייד אין יוראל. יוראל שהמירה את שדות שבעמק עם ריח

רוני סומק
יוליאן טובים
מפולנית: רפי וייכרט

אבחנה

בְּטֵבַע אֵין קוּ יִשְׂרָאֵל,
זוּ הַמְצָאָת אֲנֹשׁ בְּלִבָּד,
בְּרֵאוּתָנוּ סִבֵּךְ חֵי וְצוּמָת,
מִהֲתָהוּ, מִהֲתָהוּ נִלְמָד.

מְעַקֵּם, מְעַקֵּל וְקְרוּעֵי,
כֹּל יְצוּר מִן הַבְּרֹאִים,
וּבְקֵן יִשְׂרָאֵל מִתְבָּרֵים כּוֹכְבִים
רַק טְפֹשִׁים וּפְתַחְדָּנִים.

רנה ליטוין: הקול האישי הולך ומתחזק יעקב בסר

ראיתי רלוונטיות גדולה למה שקרה לעם היהודי פה בארץ. הרי כל הערכים הרוחניים שלנו עומדים בסימן שאלה מאוד גדול. אנחנו לא יודעים מי אנחנו, אנחנו לא יודעים מה הערכים שלנו, אנחנו לא יודעים מה הזהות שלנו. יש המון זהויות. כמובן שזה לא בדיוק מקביל להיסטוריה של מקסיקו, אבל אני בחרתי מה שהיה מתאים לי, מה שנקשר לי אסוציאטיבית, מיידית, למצב כפי שראיתי אותו.

את לא סבורה, שמיתוסים מסוג זה, יש טעם ויש ערך לחזור אליהם, רק אם הם אומרים משהו לגבי מצבנו היום? בדיוק. לכן אני אומרת שההתחברות שלי היתה על רקע מלחמת לבנון המיותרת. ניסיתי להבין מדוע עם נגרר למלחמה מיותרת ולא רואה שום מוצא אחר.

כן, אבל ניתן לעשות עוד צעד נוסף: אולי לקראת איזו אוטופיה שהיתה, שישנה ושתמיד קיימת, שגבולות קושרים, אדמה קושרת; מימסדים סגורים ומשטר קפוא הם בעצם מכשירי החברה, שמצד אחד מביאים את הרע, ומצד שני, בלעדיהם אי-אפשר. זאת אומרת, האל הטוב, אל הדעת, המוסר והאמנויות, ישוב כאשר תשוב האנרכיה במובן הנשגב של המושג. במובן האידיאלי.

אני חושבת שהתמורה תחול כשהעייפות תהיה כל-כך גדולה מהריק הזה, שמאיים עלינו בגלל ההתמכרות לכוחניות לרכושנות... לחומרנות... יהיה רעב כל-כך גדול, שאז יהיה אולי מקום לשונו של האל הזה. לאותם הערכים שהיונו את היהדות במשך אלפי שנים. ועל-כך היתה גאוותה וגדולתה. היום אנחנו נמצאים בתקופה של התערערות מוחלטת. ואני רואה את התהליכים האלה בכל שטחי התרבות; כביכול, מצד אחד יש שפע, יש הרבה מאוד מהכול. אבל למעשה יש תוהו ובוהו עצום.

זה לקוח מתוך המיתולוגיה המקסיקאית, האצטקית. האל הזה תמיד היה מתואר עם איזושהי נוצה שמתחברת לרגלו. זה צירוף של כמה סמלים. והוא נקרא הדישון של צד שמאל. זה סיפור של תרבות שהתחלות שלה היו שונות. זה היה בהתחלה שבט נודד, וחלה בו תמורה יסודית שהיא בעצם מעבר להיות שבט מיושב. זה בעצם אופייני להרבה מאוד תרבויות אנושיות; אבל אז, גם חלה איזו תמורה תרבותית בהדרגה. בהתחלה, זה היה שבט קטן, אחר-כך זה היה שבט מיושב בתוך תחום מסוים, והוא הלך והתפשט. וברגע שהוא הפך לאימפריה והתרחב, והתרחב, חלה דגנרציה. ואז התחילו המלחמות והכיבושים ובעצם אלו היו מלחמות שנועדו לשבות, ולא לכלות את האויב. להקריב קורבן לאל השמש, כדי שהשמש תזרח שוב, כלומר, להבטיח את הביטחון. ואז, האל הראשון פינה את מקומו, מאליו. הוא הובס, מכיוון שהערכים שלו לא היו רלוונטיים יותר. הערכים שלו היו בעצם ערכים של התפתחות פנימית; הוא האל שהמציא את המטלורגיה, את הכתב, אל התרבויות; האל העדין שלא היה בו צורך. הוא לא התאים יותר לצרכים של החברה הזאת.

אבל אנחנו יודעים הרי, שאלים קמים ונעלמים על-פי צרכים של האנשים ולא על-פי צרכים של האלים. כל עוד השבט היה נודד, הוא היה זקוק לאל החוכמה, הדעת והאמנויות. כשהטריטוריה היא שהכתיבה את הצרכים, האנשים יצרו לעצמם אל אחר שהתאים לשמירה על הטריטוריה ותבע את הקורבנות. ברור. אנחנו עושים אינטרפרטציה של תהליכים שהם בוודאי גם תהליכים היסטוריים של השפעות תרבותיות שונות. יש הרבה פירושים - אני גם מביאה אותם - ללמה זה קרה. אבל העובדה היא שזה קרה. חל שינוי ערכים עצום. וגם פה אני

הכחול האמיתי - מסות וטקסטים - הקיבוץ המאוחד - ידיעות אחרונות;

משהו על השם?

הכחול האמיתי לקוח מתוך מסה על איזאק דינסן, שם אני כותבת מהם החומרים והשתיות שאני מתחברת אליהם במיוחד, ואלה התשתיות של החוויה האנושית, המיתוסים, מיתולוגיה שקרובה מאוד ללבי; חומרים שאני רואה בהם עוברים של הניסיון האנושי שהם חוזרים על עצמם תמיד, נכונים תמיד, רק בשינויי הזמן. זה סוג של חומר שהכי מדבר אלי; ואני חושבת שזאת הצורה שבה נכון לי להתבטא. גם אותו סיפור יחיד - שהוא קצת יוצא דופן, שנמצא בספר - הוא מיתוס; אמנם לא כל-כך נפוץ - של חניכה של אם לבנה.

כמו למשל המיתוס על התרבות האצטקית. מסע של תהיה ופנטסיה, התרפקות על הווי של שבט ספק אמיתי, ספק בדוי.

אני מוכרחה לומר שבנושא של האצטקים, נעשה מחקר מאוד יסודי. החומרים הם אמיתיים. זאת המסה האחת שחשבת לסמן בסופה את התאריך שבו היא נכתבה. היא נכתבה בזמן מלחמת לבנון, וזוהי האסוציאציה שלי עם השבט הרדוף הזה, שהולך למלחמות מפני שהוא רדוף, מפני שהוא לא בטוח שהשמש תזרח למחרת. חוסר הביטחון הזה שבתשתית התרבות, היה בעוכריה. זאת תרבות שכילתה את עצמה מתוך פחד. זה נראה לי מאוד מתקשר לאקטואליה של המלחמה הזאת שנראתה בעיניי מיותרת ופרנואידיה.

ומכאן הנחש המכונף, שהוא סמל האמנויות והדת, שנכנע לסמל המלחמה והאלימות. כוונתי לידישון של צד שמאל, מה משמעות השם?

יודעים שפעם היתה איזושהי אמירה למוספים לספרות. המראה שלהם שיקף רב שיח של מוחות יוצרים אינטלקטואלים בכל התחומים. המיטב שבמיטב התפרסם שם. היום, זה בעצם ביטוי ליחצנות טובה עם סידרה שלמה של אירועים כביכול ספרותיים, ושתיים שלוש ביקורות די משמימות על ספרים. ההכוונה באה מכיוון בעלי המאה, שקובעים מה יתפוס מקום באמצעי התקשורת.

אולי אני אציע לך הנחה מסוימת. הזכרת מנהיגות תרבותית, וקשרת את זה לכך שאין לנו מבקרים. אולי אין לנו מבקרים משום שיש לנו אקדמיה מאוד מפותחת, ויש לנו הרבה חוקרים שכותבים מחקרים בלשון שהיא כמו ביקורת, והביקורת שלהם מתמקדת בנושאים שמעניינים אותם מבחינה אקדמית מחקרית. היצירות נבחרות לפי צרכים אקדמיים ולא דווקא לפי עניינן או רמתן. כלומר, על מה יותר נוח ומשתלם לערוך מחקר, ומה משתלב במחקר הכללי של החוקר המסוים. ואולי, אין עוד מקום למסאי, ולכן המסה הולכת ונעלמת, ואת אולי אחת האחרונות שכותבות מסות.

אני מקווה שאני בכל זאת "המוהיקני הראשון", אולי יבואו בעקבותי. אני חושבת שזה סיפור די ישן. האקדמיה יצרה לעצמה שפה גרעינית, כמו בתחומי המחקר. אני לא יכולה היום לקרוא מאמר מחקרי של מי שעוסק בתורת הקוואנטים, אבל, למשל, יצא לי לקרוא ספר, שהוא דיאלוג בין איש מדע למשורר, שהוציאה אחת האוניברסיטאות האמריקאיות; הדיון הוא בתורת הקוואנטים, שנעשה בשפה אנושית כזאת, שבה יכולים שני אנשים מדיסציפלינות שונות לחלוטין, לשוחח. ואני יכולה לקרוא ולהבין בשפת בני אדם על מה מדובר. אבל מה שקרה באקדמיה, אצלנו, שהמחקר הלך והסתגר בשפתו המיוחדת, שהיא אולי נוחה מאוד לצרכים מחקריים מדעיים, אבל היא מאוד משמימה ובלתי קומוניקטיבית לקורא הממוצע. בעצם, המאמרים המחקריים אינם פונים אל הקורא הממוצע, אין להם עניין בו, יש להם עניין פנימי שלהם. זה לא תפקידה של ביקורת. ביקורת, מאז ומתמיד, היתה מתווך. זה היה התפקיד שלה, לתווך בין האמן, לבין היוצר בכל תחום של התרבות, לבין הקהל הבלתי מקצועי. והמיוחד הוא לדעת להגיע לקהל הזה בשפה שהיא איננה שפתם של יודעי ח"ן. הדבר הזה נעלם אצלנו לחלוטין. נוצרה תהום בין המקצוענים שיושבים באקדמיה, לבין האנשים שקוראים, שרוצים איזושהי הכוונה, איזושהו תיווך בין מה שנוצר עכשיו, כי האקדמיה התעסקה, והיא צריכה



הגורם היחיד בתרבות. ישנם עוד הרבה דברים, ואני חושבת שהיום התרבות הופכת לתרבות המונית. יש וולגריזציה, בגלל השפעת אמצעי התקשורת, מצד אחד; ובגלל השפעת בית הספר, שמבחינה חינוכית, היא כמעט אפסית, וגם התדרדרות גדולה במעמד של ההורים. יש הכול מכל, אבל הרגשת תוהו ובוהו. גם האליטה הרוחנית איננה ממלאה את תפקידה. להפך. מה שקורה היום זה שהיא מתגלה במערומיה, מבחינה מוסרית.

למה את מתכוונת?

אין מנהיגות רוחנית בתחום התרבותי. אין מבקרים גדולים. ישנם אנשי אקדמיה. חוקרים, שבמקרה הטוב הם קובעים את הרמה של טקסטים שיוצאים. אבל הם אינם מנהיגים רוחניים. אין להם מה לומר מעבר לביקורת ספרים, אם זה יותר או פחות טוב. אין אנשים, שלפחות הציבור המשכיל באמת, נושא אליהם את עיניו. למשל, אנו

תוהו ובוהו במובן ערכים, טעמים, השגים? הרי יש השגים גדולים מאוד. אתן לך דוגמה, בתחום הפרוזה, אני לא חושב שהתקופה שלנו נופלת מתקופות קודמות. וההפך. יש לנו היום, כותבי פרוזה טובה, שהם בהחלט לא מעטים.

אני לא חושבת שהעובדה שיש כמה אמנים טובים מעידה על תרבות עשירה. אם יש חמישה אמנים טובים, זה לא אומר שיש תרבות גדולה. זה אומר שיש אליטה מסוימת של אמנים פורים ומוכשרים. אבל אני מדברת על כלל המראה הרוחני של העם הזה, ויש כאן בלבול עצום. אם כבר מדברים על ספרות, אני חושבת שבעבר היתה אולי ספרות שמבחינה טכנית, או בקנה מדה אוניברסלי, לא היתה ספרות גדולה או טובה כמו היום, אבל השפעתה היתה יותר גדולה. נדמה לי שהיום השפעתה של הספרות מאוד שולית, היא נמצאת בגדר בידור. אבל הספרות איננה

לעסוק, בעבר. ואם היא רוצה לעסוק בהווה, היא צריכה למצוא את השפה אל הקוראים שלה.

אנחנו נחזור אל הספר. תשחזרי למען הקורא את שני שירי הדג.

זה על "חינוך לערכים" או "שני שירי דגים". מאז שאני בארץ, בערך מגיל עשר, אני שומעת על חינוך לערכים. לא תמיד הבנתי מה הדבר, וזה נהיה פחות ברור עם השנים; מה זאת אומרת לחנך לערכים ואיך עושים את זה. בארץ שבה כל-כך הרבה מדברים על ערכים, יש משבר גדול בערכים, אז איך להבין את זה. ובעצם בצורה די קלילה והיתולית כתבתי על שתי גישות לחינוך לערכים, על-פי שני שירים. האחד, הוא שיר מתוך הסימפוניה של מאהלר, על חליל הפלא של הנער, שם מופיעה הדרשה המפורסמת של אנטוניוס מפדובה, הדרשן הידוע, שבא לכנסיה ריקה, ולכן הלך לדרוש לדגים, שהקשיבו פעורי פה, כי זה טבעם של דגים. כל אחד התפעל בדרכו, אבל כל אחד חזר לסורו, לפי טבעו. הדרשה לחוד, הדגים לחוד, אלו עובדות חיים מוכרות היטב. הסוג השני, זה הסוג של הדגים האנגלים של לואיס קרול, מומחה לדגים. (משוררי הנונסנס, משום מה מתעסקים הרבה מאוד בדגים); שם יש דרישה. המפטי דמפטי מתאר איך הוא שולח צו לדגים. לא כתוב מה הוא רוצה מהם, אבל כתוב שהוא מצווה עליהם משהו. הדגים הקטנים מסרבים לשמוע. לא ידוע למה הם מסרבים לשמוע, מכיוון שלא ידוע מה תוכן הדרשה. ברור שהוא מנסה בכוח לכפות איזו עמדה. הם סוגרים את הדלת, עולים על משכבם וגרדמים.

בעצם יש כאן שתי תפיסות של חינוך. האחת, על-ידי דרשה והאחת על-ידי דרישה; שתיהן אינן מצליחות, כל אחת מסיבותיה שלה. במקרה הראשון, מכיוון שערכים בומבסטיים הם מאוד מרשימים, נשאלת השאלה, כמה הם רלוונטיים לטבעם של בני-אדם ואם זה בכלל ניתן ליישום. אנחנו יודעים, שהתרבות בה נכתב הליד הזה, היתה תרבות מופלאה וגדולה מאוד, שהוציאה מקרבה את השטניות האיומה ביותר מבחינה מוסרית; כך שדרשות לחוד ומעשים לחוד. משהו לא עובד בשיטה הזאת.

אולי בכלל בשיטה חינוכית שום דבר לא עובד, אולי ס'י זוהר, בסופו של דבר, צודק בטענתו, שלא צריך לחנך. האדם צריך לקבל מה שהוא יכול לקלוט, ושיתחנך.

כמוכן שתפיסת יזהר היתה ברקע הכתיבה. זה לא כל-כך פשוט. הוא אומר שם משהו, שהמתחכים של היום בוודאי יקבלו, ברובם; שהעניין של החינוך צריך להיות פונקציה

של האישיות שמדובר בה. ובראש וראשונה השאלה צריכה להיות: מהו האדם הצעיר שמדובר בו? מה טוב לו? מה מתאים לו? מה הוא רוצה? וההכוונה צריכה להיות בהתאם למה שמתאים לאישיות שלו, ולא בהתאם למה שמחוצה לו. ואני לא מכירה דרך אחרת.

בין שתי ההערות על "חדר משלך" של וירג'יניה וולף, ישנו קטע יפה על "ירמה" של לורקה, ולבסוף טקס חניכה של אפ. זוהי מעין "תרומה" שלך למחלקה הפמיניסטית?

זה סיכום נסיון חיים נשי, שאני מניחה שהוא ישתלב בזרמים פמיניסטיים כאלה או אחרים. זה אפס קצהו של קרחון, ואני מקווה שזה יהיה הכיוון לגבי דברים אחרים שאני אכתוב או אעשה. זה סיכום של חוויה אנושית, נשית, אישית מאוד, שקשורה בעיסוקים שלי, שהם תמיד עם עט ביד; העיסוק התרגומי והעיסוק היצירתי-כתיבתי; 'להבין את "ירמה"' נכתב תוך כדי חוויה של תרגום, כאשר יש כל הזמן אינטרקציה בין החיים לבין התרגום של היצירה הספציפית הזאת, שהיא קרובה לנפשי וגם לחוויות החיים שלי; אני חושבת שזה גם המחזה הגדול ביותר שלורקה כתב, גם החידתי ביותר. וזאת היתה דרך שלי לומר כי זו גם דרך החיים שלי. אני מאוד מאוד חיה דרך טקסטים; וטקסטים אצלי משתלבים בחיים עצמם וגם הפרשנות שלהם ניזונה מהחיים שלי. שם יש חוויה של אשה שמגדלת ילדים, והיחסים שלה עם האימהות שלה, מה המשמעות של זה; וכמוכן שזה לא רק האימהות, אלא כל מושג הנשיות שלה. איך הוא בא לידי ביטוי. ואני חושבת שזה שהיא נזקקת לטקסט מתווך, כדי לומר דברים על עצמה, זה טיפוסי. היא נזקקת לתווך לומר את עצמה בכל דרכי החיים שלה.

גם רנה ליטוין זקוקה לטקסטים מתורכים כדי לומר על עצמה.

בהחלט. אני חושבת שזאת אחת הסיבות, אגב, שיש הרבה נשים מצטיינות בתחום התרגום. בתחום של הבעה דרך משהו. וזה הרגל עתיק יומין. היום, כבר פחות ופחות; היום יש הרבה נשים שמבטאות את עצמן באופן ישיר, אני עוד שייכת לדור ביניים.

יש הרבה מאוד יוצרות בנות דורך ואפילו דורות שקדמו לך (ואפילו לי), שהגיעו לשיאים.

אני לא מדברת על הרמה האמנותית כרגע, אלא מעניין אותי התכנים של מה שהן ביטאו. תבדוק בבקשה, מה הן הרשו לעצמן לבטא. ואפילו אם אתה לוקח גאון כמו וירג'יניה וולף, שהיא בפירוש, אחת הפסגות בתחום הספרות שנכתבה על-ידי

נשים; לעניות דעתי, בספרות העברית, אין מישהי ברמה שלה, אולי עמליה כהנא כרמון, בשיאים שלה, ובהסתייגות; אבל אין אדם כזה. תבדוק ותראה מה וירג'יניה וולף מרשה לעצמה להביע, ואיזה בעיות יש לה להביע, למשל, את כל התחום היצירי שלה. בעניין הזה, אני חושבת, שיונה וולך, אצלנו, היא פריצת דרך ממדרגה ראשונה. לא קדמה אשה ליונה וולך שהביעה בצורה כל-כך בוטה את קשת היצרים שחווה אשה. והרשתה לעצמה לערער על הרבה מוסכמות של מה מותר לאשה לומר, ואיך מותר לה להביע את עצמה, ובאיזה אוצר מלים מותר לה להשתמש. אם תיקח לדוגמה משוררת, שאני מאוד מעריכה ואוהבת - דליה רביקוביץ - העידון, האיפוק, זה מאוד שמרני בכל מה שנוגע לתחום היצירי. היא לא מרשה לעצמה. היו לה אפילו התבטאויות באשר לאיך אשה צריכה להתבטא.

זה לא קצת קל או נמהר אולי, לומר שאיפוק אצל נשים זה פסול? ומאידך, האם זה לא מוגזם לגבי יונה וולך, שדווקא בשירים הגדולים נגדרת אחרי המלים של עצמה, לעומת השירים הקטנים יותר והמאופקים יותר שלה, שם היא פחות בוטה, אבל יותר משוררת?

אנחנו לא מדברים על רמה אמנותית. אני מדברת על החירות לבחור באוצר המלים וברמה הסגנונית שמבטאה בצורה הנאמנה ביותר את הרגשות האמיתיים של האשה, בלי איזושהי אטוריסה שאומרת - לא - לא מקובל שאשה תגיד ככה - לא יפה להגיד ככה - ואני מכירה את זה מעצמי. אני באתי מבית מאוד שמרני, והרבה שנים היו מלים שלא הרשיתי לעצמי לבטא.

גם היום.

הרבה פחות.

הספר הזה עדיין נכתב דרך טקסטים. הוא עדיין ספר עקיף; אבל אני מאוד מעריצה את החירות לא להתחשב בדברים האלה. להיות יותר קרוב אל עצמך. את זה מצאתי אצל יונה וולך. גם בנושא של הגדרת הזהות. יש לה גם שיר אחד שאני מצטטת אותו, שבדיוק נוגע בעניין הזה של לשרת את כולם, להיות הילדה הצייתנית שממלאה את התפקידים שהחברה או המסורת הועידו לה. היא מתמרדת נגד כל זה. היא גם מתמרדת נגד התפיסה של זהות מינית. ויצא עליה הקצף של שרה מסוימת, בגלל גסות הביטוי, אבל אני חושבת שאם נסתכל ביושר, נאמרו שם דברים שאשה בוגרת, בחוויות מסוימות, מכירה אותם, והיא יכולה לומר אותם. היא בחרה בצורה הדווקאית והמתריסה שלה

במלים. ישנן מלים שכבר אינן זמינות ואינן רלוונטיות לקורא ולצופה של היום, הן כבר לא חלק מהחיים שלנו.

זה לא מובן מאליו?

זה לא מובן מאליו, מכיוון שישנם מתרגמים שעדיין מתרגמים כאילו אנחנו קוראים מילון. ישנם אנשים שמתרגמים שירה כאילו שהיא נועדה לכך שנשב עם מילון ונחפש את המשמעות של המלים שהוא מתרגם. זהו מי שאין לו תחושה של שפה חיה; או פעם היתה לזה הצדקה, כי העברית עדיין לא היתה מספיק חיה. או, כשתרגמו ברוסיה הרחוקה טקסטים של יוונית לעברית, שזה היה מעשה גבורה היסטורית-תרבותי, אפשר היה להבין שמשמשים במלים שאינן חיות, אבל היום, להשתמש במלים שקיימות רק במילון, זה בלתי אפשרי.

איך מתגברים על הומור מקומי? הרי הומור צומח מתוך הסביבה, והוא קשור בכל מיני קונוטציות סביבתיות שבדרך כלל לא שייכות לשפה.

נכון. זו בעיה אחת מכלל בעיות הלוקאליזמים. לפעמים אין תרגום. צריך להמציא. להמציא משהו דומה או יוצר את האפקט. זה החלק היצירתי של המתרגם, והוא צריך לתת את זה בהחלט מתוך סביבתו, אם כי לפעמים, יש מקום לתת משהו זה. וזהו החבל הדק שעליו המתרגם הולך בכל התחומים.

אני מציע שנסיים את השיחה בתשובה על השאלה – האם לא חבל להתכנסת כל-כך הרבה שנים בטקסטים של אחרים?

זאת שאלה כל-כך מרכזית ואני אענה בקיצור. זה תהליך, קודם כל פסיכולוגי, פנימי, כבר הזכרתי אותו קודם, העניין הזה של הלחיות דרך אחרים. יש על זה בספר מסה הומוריסטית – "הטפיל הטוב"; אם כי אני מוכרחה להסתייג ולומר שספרות חיה בתוך ספרות, וטקסטים ניוונים מטקסטים. כך או אחרת, לא נשתחרר מזה. השאלה היא, אם הקול האישי שלי עובר גם כשהוא משתמש בטקסטים. ואני מקווה שהוא הולך ומתחזק.

זאת לא חמיקה.

לא. אני בהחלט חושבת לעבור יותר לכתובה מקורית. רק הייתי צריכה לעבור תהליכים קשים שהם חלק מהביוגרפיה האישית הנפשית שלי.

יש התחלות?

יש כבר ספר.

תודה רבה.

יעביר את הטקסט באופן מדויק? בעיקר בפרוזה, בשירה זה שונה.

טוב. אני בעיקר דיברתי במסה זאת על קלאסיקה. ואני רואה את עצמי בעיקר כמתרגמת שירה. למרות שתירגמתי את פוקנר, אבל פוקנר שלי הוא משורר. כשמדובר בתרגום קלאסיקה, זה לא עניין של להעביר משמעות של טקסט. כי אתה מעביר פער של מאות שנים.

אני מתכוון לתרגם טקסט באמצעות מקבילות מתאימות בלשון המיתרגמת.

אין דבר כזה. המקבילות המתאימות אינן נמצאות. אתה צריך להמציא אותן. כשאתה לוקח בחשבון שיש פער מנטלי של מאות בשנים; בראש ובראשונה כשמדובר באפקט של שורה או אפקט של שיר. ואני נותנת דוגמאות – תרגום של סונטות של שקספיר; כשאתה צריך להיות מודע לאפקט של הטקסט בזמנו. אז אם נאמר, האפקט הוא ליצור תחושה של יופי, אתה לא יכול להעביר את זה כמו שזה. אתה חייב לעשות איזו טרנספורמציה עמוקה מאוד בלשון, כדי שהאפקט של היופי יעבוד על הקורא בן זמנך. אם לא עשית את הטרנספורמציה הזאת ה"מדיומיסטית", לא עשית כלום. תתרגם – סוס מקושט בפנינים וכו', היום זה לא יזיז לאף אחד. אתה צריך למצוא את הדרך המקבילה לעשות את זה. זה לתרגם תרבות, זה לתרגם רוח זמן, זה לתרגם מושגים אסתטיים של יופי לקורא או הצופה בן זמנך.

למשל הארמיזמים של שלונסקי ב"קוזאקים" של שולוחוב.

אני לא חושבת שהארמיזמים האלה עובדים היום.

שלונסקי היה מתרגם מצוין, אבל יכול להיות שהוא נתקל בקוצר יד מסוים מאחר שהשפה לא היתה מספיק חיה, ואולי אז הארמית שירתה אותו בדרך שהוא חשב שנכון להעביר את שולוחוב. אבל אני למשל, מכירה את הארמית שלו מתוך בבל, וזה נשמע היום מאוד מצחיק.

הוא התכוון לזה אני חושב.

שלונסקי? צוחקים, אבל לא מהסיבות הנכונות. זה לא רלוונטי לתחושה הלשונית של היום. וכאן אני רוצה להזכיר מאמר חשוב של אהרן שבתאי, שכדאי שיהיה שגור על פיו של כל מתרגם, לפחות של קלאסיקה ושל תיאטרון: שם המאמר "על הזמינות של הלשון", ושם הוא מפתח תזה מעניינת שמכיר אותה כל אדם שיש לו ניסיון בתרגום לתיאטרון ובתרגום קלאסיקה; שיש אשליה גדולה כשאנחנו חושבים שכל מה שנמצא במילונים העבריים הוא זמין למתרגם שמשמש היום

להשתמש בסמל הכי קיצוני של קדושה יהודית כדי לנפץ אותו – התפילין.

את יודעת שהשיר פורסם לראשונה ב"עיתון 77", ואפילו במערכת היו ויכוחים אם לפרסם את השיר.

מעניין מה היו הטיעונים נגד... מה שאני רוצה לומר, שזה לא ממיטב השירים שלה, אבל בו היא הקצינה מאוד, כדי לשבור מוסכמה. מבחינה זאת, היא עשתה איזשהו שירות לבאים אחריה, כי אני לא זוכרת שבזמנה או לפני, נשים סופרות או משוררות התבטאו בצורה כזאת. היום אני פותחת ספר של אורלי קסטל בלום, וזה כאילו מובן מאליו, שכך אפשר לדבר. מה שנוסף כאן במיוחד, והיה גם אצל יונה וולך, זה ההומור. וזה משמח אותי. אני חושבת ששנים צריכות לכתוב יותר בהומור. איכשהו הן תמיד מתפייטות. והצד הזה בא פחות לידי ביטוי.

ניגע קצת בתרגום. מהו מדיום המתרגם?

המתרגם כמדיום. אני משחקת כאן בכמה משמעויות של המלה. אבל אני בהחלט מתכוונת למושג העתיק של מדיום כגוף שדרכו עובר משהו מעולם אחר או מזמן אחר, כי אני חושבת שזה נכון שהרבה משוררים הם מדיומים, במובן זה שהם לא ממש מבטאים את עצמם. משהו עובר דרכם, שהם משמשים לו ככלי. ומשוררים גדולים יודעים את זה. המשהו הזה הוא עניין תרבותי, זה עניין מסורתי, זה עניין שהוטמע בלשון; והם כלי נוח שדרכו זה עובר. זה לא האישי, זה יותר מזה.

זה ברור. אבל אני הייתי רגיל לקרוא לזה – עולמו של המשורר. זה הוא – בזמן שהוא משורר.

כן. זה בדיוק העניין. שיש לו זמנים שונים; ברור שהאדם הזה מטמיע הרבה מאוד דברים שהם גדולים ממנו – שהם נמצאים בתוך הלשון, שהוא שמע אותם, הם נמצאים אפילו בצליל של הלשון, שהוא ינק אותם עם התרבות עם המקום שהוא חי בו. הדוגמה של לורקה תמיד היתה הקנטאורים, הזמרים הנודדים של ספרד, שבהם הוא ראה את ההתגלמות של המדיום שמבטא. הוא קרא לזה: "הפרשנים הגדולים של נפש העם". הם אנשים רגילים, שהיו שרים בהשראה (הרבה פעמים היו משתכרים, אולי מסוממים). בכל אופן, שכשנחה עליהם ההשראה, הם שרים בצורה שהיא כאילו מעוררת מתרדמה נפשות מתות, עולמות שכבר אינם. הם מעבירים משהו. משהו גדול מהם, שהוא מעבר להם והוא עובר דרכם. הדימוי הזה היה לי נוח למתרגם.

המתרגם לא יהיה מספיק טוב אם

אמן של לשון ההמעטה

יהודית ברטוב



אזואו אישיגורו נולד בנגאסאקי, יפאן, בשנת 1954. עם משפחתו היגר לבריטניה בהיותו בן שש, ובה היה כל חינוכו, היסודי, התיכון והגבוה. כיום הוא חי בלונדון וכותב אנגלית. אישיגורו הוא איש צעיר, וספרו הראשון, "נוף גבעות חיוור", (*A Pale View of Hills*) ראה אור ב-1982, כשהיה בן 28 בלבד. כבר אז הכתירוהו מבקריהספרות בבריטניה, כ"אחד מעשרת הספרים הטובים של השנה". אך עיקר פרסומו בא לו עם פרסומו של שתי הנובלות, "אמן של העולם הצף" (*An Artist of the Floating World*), בשנת 1986, ו"שארית היום" (*The Remains of the Day*) בשנת 1989. ספרים אלה זיכוהו בפרסים הספרותיים היוקרתיים ביותר בבריטניה ותורגמו ל-15 שפות. "שארית היום" גם היה לסרט מעולה (עם אנתוני הופקינס ואמה תומפסון). מה המיוחד, המחודש והמקורי בכתבי סופר אנגלי זה ממוצא יפאני?

קודם כל ולפני הכול, הוא עוסק בנושאים ובמסרים קשים, קונטרבורסליים וכואבים ביותר, ועושה כן בדרך סיפר שקטה, מעודנת, בניואנסים פסיכולוגיים ופוליטיים דקים מן הדקים, בלשון המעטה מרוכזת וחסכונית להפליא. הרבה מדברים היום על מינימליזם באמנויות השונות, אך תכופות אתה מרגיש כאותו ילד באגדה של אנדרסן – "המלך צ'ירום"

– כי אין מה לראות ואין ממה להתרגש, ואינך יודע אם לבכות או לצחוק על האומרים כי רק יודעי ח"ן ומומחים יבינו את כל גדולתו של מעשה האמנות שלפניך.

כך גם אופנת "הלשון הרוזה", המזכיר לי לפעמים את מחלת-הנפש – הידועה בשם אנורקסיה. אותן נערות שהחליטו להיות יפהפיות על-פי צו האופנה על-פיו, כל נערה צריכה להיות רזה, והן מרזות והולכות עד שהן נופחות את נשמתן. לשון שאין בה לא אלוסיות, לא אסוציאציות ולא הדים לרבידיה השונים, לשון שמפשיטים אותה מכל אידיומטיקה, זו המקנה לה את זהותה המיוחדת בין הלשונות – הריהי בבחינת לשון מתה.

לא זה מקרהו של אישיגורו. הטקסטים שלו,

מבחינת תוכנם, כתובים בלשון המעטה (Understatement) ובחסכוניות, אך מבחינה לשונית – זוהי לשון, רבת ניואנסים ואידיומטיקה אנגלית מעולה. זו גם אחת הסיבות לכך, שבתרגום העברי מאבדים ספריו של אישיגורו הרבה מיופיים וייחודם. תכונה ייחודית נוספת לכתבתו של אישיגורו היא דרך הסיפר שלו. על כל סיפוריו שורה איזה שקט, כמעט נינוחות. כל הדוברים בסיפוריו, בין גברים בין נשים, לעולם אינם יוצאים מגדרם, אינם מגיעים לידי מריבה או ויכוח גם כשהמציאות שהם פועלים בה מלאה תכופות בכל אלה. האם גיבורי סיפוריו של אישיגורו נאיביים, טיפשיים, אינם יודעים באיזו מציאות הם חיים, מתעלמים מן המציאות, או שהם מקבלים את עברם ואת ההווה שלהם כמוכנים מאליהם. לנו הקוראים משאיר המחבר לשפוט ולהעריך. מאפיין נוסף לסיפורים אלה הם הפערים הרבים בסיפור העלילה והסימונים הפתוחים. כאילו רצה המחבר לשתף את הקורא במעשה היצירה ולתת לדמיונו ולנשיון חיוי דרוך למלא ולהשלים בחיי גיבוריו, הרבה פרטים המתבקשים מן הסיפור, אף-כי הם בבחינת נעלמים ואינם מצויים בו.

תכונה ייחודית נוספת של אישיגורו היא יכולתו המפליאה להיכנס לנפשות גיבוריו, לדבר, לחיות ולהתנהג, גם אמוציונלית וגם אינטלקטואלית, בצורה התואמת את דמותם עד כדי כך שהקורא שוכח לעתים שמייצגן הוא הסופר. הוא עושה זאת גם כשהגיבור הוא איש זקן, גם כשהוא אשה, גם כשהוא רב-משרתיים (Butler) אנגלי מזדקן. מפליא איך מצליח איש צעיר כאישיגורו לראות את העולם דרך עיניהן של דמויות כה מגוונות בגילן וברקען החברתי והתרבותי.

באשר לסיפוריו של אישיגורו לפי סדר הופעתם: ב"נוף גבעות חיוור", הדוברת בסיפור היא אשה יפאנית, אלמנתו של איש אנגלי, המתגוררת לבדה בבית כפרי באנגליה ומארכת למספר ימים את בתה (מנישואיה לאנגלי), הבאה אליה מלונדון, שהיא מתגוררת בה עם חבר.

מסגרת הסיפור היא אם כן הבית והנוף

האנגלי. השיחות בין האם ובתה, שיחות הסוככות בעיקר על התאבדותה של הבת האחרת, פרי נישואיה הראשונים של האשה ליפאני ביפאן עצמה. כבר בשיחות הראשונות עולים במרומז – כדרכו של המחבר – שני קונפליקטים: האחד, של הבת היפאנית קאיִקו, שלא הסתגלה כנראה מעודה לאב האנגלי הזר ולהוויה התרבותית-חברתית של הארץ הזרה. היא עוזבת את הבית, עוקרת לעיר אחרת באנגליה ושם שמה קץ לחייה. הקונפליקט השני הוא בין תפיסת העולם והחיים של האם, שהיא שמרנית ביסודה בכל הנוגע למשפחה ולנישואים, לבין זו של הבת ניקו, החיה על-פי תפיסת-עולם משוחררת מכל מסגרת, כדרך הצעירים בסביבתה. אם נאזין היטב לבת, נשמע כי גם היא עצמה חצויה בתוכה בין שני העולמות. אך זוהי רק מסגרת הסיפור. ברובו המכריע, מתרחש הסיפור ביפאן, בזכרונותיה של המספרת, בעולם הקונפליקטים של צעירותה ביפאן שלאחר מלחמת העולם השנייה. יחד אתה אנו חוזרים לאחד מפרברי נגאסאקי, המלקקת עדיין את פצעיה לאחר פצצת האטום. "הימים הגרועים ביותר היו מאחרינו – אבל בנגאסאקי, אחרי מה שתרשח לפנים, היו אלה ימים של שקט והקלה, בעולם היתה הרגשה של שינוי". זה כל הנאמר על הזוועות. אין אנו יודעים מה קרה למשפחתה, שנשפתה כנראה בהפצצה, ובסיפור זה אנו מוצאים אותה כאשה צעירה נשואה לאיש, שהוא בנו של אדם, שכנראה אסף את הילדה-הנערה לביתו ולאחר כמה שנים השיאה לבנו.

האשה הצעירה הרה, והיא מקבלת על עצמה בהכנעה את מקומה ותפקידה כאשה במשפחה היפאנית המסורתית. חותנה, שהיה מחנך ומנהל בית ספר ביפאן שלפני המלחמה ובשנות המלחמה, אינו מסוגל להבין את השינויים המתחוללים בחברה היפאנית לאחריה – את חוסר המשמעת, את חופש הביטוי ואת הביקורת על המשטר הקיסרי. דמותו זו מזכירה מאוד את הדמות הראשית בספרו השני של אישיגורו, "אמן של העולם הצף". כמין אלטר-אגו לאשה צעירה זו, מצטיירת חברתה של המספרת

אמיתית. לעמנו יש עכשיו סיכוי חדש, על אף השגיאות והטעויות שעשה אולי בעבר. לאנשים צעירים אלה אפשר רק לאחל כל טוב."

ספרו האחרון והמפורסם ביותר של אישיגורו עד כה (בצד תסריטים שכתב לערוץ 4 של הטלוויזיה הבריטית), הוא "שארית היום". ספר זה הוא כל כולו אנגליה המסורתית על בתי-האצולה וצוותי המשרתים לסוגיהם שמילאו את הבתים האלה ועל רבי-המשרתים שניצחו על המלאכה כדי שביתו של האדון יתנהל כהלכה, לפי כל הכללים ולשביעות-רצונו. מן הבחינה הרעיונית, יש דמיון בין ספר זה לבין קודמו, אם כי זה האחרון מתרחש באנגליה וזה ביפאן. גם האמן הזקן וגם רבי-המשרתים המזדקן מתבוננים בעבר בנוסטלגיה ורואים בעברם כעין שליחות של כבוד, שליחות מוסרית חשובה, ואינם מבינים כלל כי בעצם שירתו את השטן מתחת למעטה המזויף של מושגי-הכבוד המסורתיים.

ב"שארית היום", כמו ב"נוף גבעות חיוור", ישנו סיפור-מסגרת ובתוכו הסיפור העיקרי, העולה בזכרונותיו של רבי-המשרתים סטיוונס. הספר נפתח ביולי 1956, אחת-עשרה שנה לאחר גמר מלחמת העולם השנייה, בדלרינגטון הול, בית-האחוזה הגדול של לורד דרלינגטון. הלורד כבר אינו בחיים, והבית נקנה על-ידי אמריקאי עשיר, מר פראדלי. סטיוונס שירת את לורד דרלינגטון שנים רבות לפני המלחמה ועד מותו לאחריה. הבעלים החדש, מר פראדלי, חסר גינוני-אצולה, אך הוא אנושי יותר ורואה בסטיוונס לא רק כלי-שרת אלא בן-אדם, שגם לו צרכים אישיים הוא מציע לו:

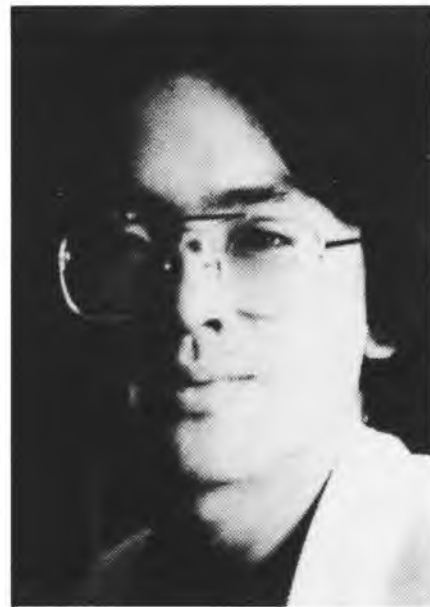
"שמע, סטיוונס, אני לא מצפה שתישאר סגור בבית הזה כל זמן שלא אהיה פה. למה שלא תיקח את המכונית ותיסע לאן שהוא לכה ימים? אתה נראה לי כמו אחד שחופשה בהחלט לא תזיק לך."

כיוון שהצעה נפלה עלי כרעם ביום בהיר - מעבידי המשיך ואמר: 'אני רציני, סטיוונס. אני באמת חושב שאתה צריך לצאת לחופשה. הדלק יהיה על חשבונך. אתה והחברים שלך, תמיד אתם סגורים בבתים הגדולים האלה ורק עובדים בשביל אחרים, איך בכלל יוצא לכם לראות את הארץ היפה שלכם?'"

כבר בפתיחה זו טמון לב-לבו של הסיפור, סיפורו של רבי-המשרתים, שכל חייו, כל מעיניו וכל ישותו, נתונים אך ורק לסיפוק צרכיו של אדונו. לרבי-המשרתים אין חיים משלו, אהבה משלו, חיי-משפחה משלו. סטיוונס אף דוחה את מאמצי אחת העובדות להתקרב אליו, פן יפגע קשר זה בעבודתו. גם את אביו הגוסס (רבי-משרתים לשעבר, העובד גם הוא בסוף ימיו בשירותו של אותו לורד), מניח סטיוונס למות לבדו - שכן באותה עת ממש עליו למוזג משקאות ולהגישם לאורחי אדונו.

ההווה. את בתו הצעירה מתקשה אנו להשיא, ואין הוא מבין מדוע. בדרכי-עקיפין אנו למדים, כי יש צעירים שאינם רוצים להתחתן לתוך משפחה ששיתפה פעולה עם המשטר הקודם והיתה מכובדת עליו. וכשבאים הוא ובתו להתארח אצל משפחה, שאחד מבניה יישא סוף-סוף את בתו לאשה, אנו קוראים את מחשבותיו וגישותיו המשתנות של האמן הזקן:

"הסאיטים לא היו מאותן משפחות מן הסוג הישן, שהעדיפו את נשיתן שתקניות וזוהרות. מראש חשבתי על-כך בעצב, ובהכנותינו למיאי (הצגת החתן והכלה - י.ב.) חויתי דעתי, שמן הראוי שנוריקו - תבטא את מזגה הסוער ואת האינטליגנציה שלה ותדגיש אותם. בכל לב הסכימה אתי שזו תהיה האסטרטגיה, ואף הצהירה בהחלטיות שהיא מתכוונת להתנהג בסבעיות ובגילוי-לב, עד שנבהלתי וחששתי שתרחיק לכת ותקלקל את כל הטקס."



קאזואו אישיגורו

גם יחסיו של האמן הזקן עם תלמידיו לשעבר, שהעריצוהו כאמן המקובל על הכול - עוברים שינויים מרחיקי-לכת, שלא תמיד מובנים לזקן וברורים לו. הספר ערוך פרקים-פרקים, ברצף-זמן מתקדם, כשבכל פרק נבעה סדק נוסף בעולמו של האמן הזקן. הפרקים הם: א. אוקטובר 1948 - שהוא גם הארוך בכולם, שכן בו ניתנת האקספוזיציה של הסיפור כולו; ב. אפריל 1949; ג. נובמבר 1949; ד. יוני 1950 - פרק הסיום, שהוא גם הקצר ביותר, ובו מנסה האמן הזקן להסתגל לעולם החדש, הזורם ומשתנה לנגד עיניו. ובמשפטי הסיום הוא מהרהר:

"אני חש נוסטלגיה מסוימת לעבר ולאזור כפי שהיה בעבר. אך לראות איך נבנתה עירנו מחדש, איך שוקם הכל במהירות כזאת בשנים אלה - כל זה ממלא אותי שמחה

באותו קיץ בנגסאקי. זוהי אשה צעירה, אם לילדה בת תשע או עשר, אלמנת מלחמה, הנאבקת בכל דרך לפרק את המסורות היפאניות ביחסן לאשה. במאבק פתטי ומייאש היא נאחזת בחייל אמריקני, מתוך תקווה שיוציא אותה מכל המתרחש סביבה ויביא אותה לאמריקה.

לא ברור לנו - שכן בזכרונותיה אין האשה מעלה אף-פעם כיצד פרצה היא עצמה את מסגרות החיים היפאניים, נישאה לאנגלי, עזבה עמו את מולדתה והיגרה לאנגליה. אנו יודעים רק, כי בתה, שילדה לבעלה היפאני, היתה בת שבע כאשר נפרדה מבעלה, ולקחה אותה עמה בלכתה אחרי בעלה האנגלי. כך היא מימשה בעצם את מה שנאבקה עליו חברתה האומללה באותו קיץ בנגסאקי, העולה בזכרונותיה. אך האם היה זה מימוש עצמי מלא? הרי הבת היפאנית התאבדה באנגליה, והבת מן האב האנגלי לא שרד בה דבר וחצי דבר מן היפאניות של האם. והנה דוגמה של דו-שיח לקראת סופו של הספר:

"את חושבת הרבה על יפאן, אמא?"

"אני מניחה שכן... "יש לי ספר זכרונות."

"הלוח שנתתי לך הבוקר... זהו מראה הנמל בוגסאקי. הבוקר נזכרתי בסיוול שעשינו לשם יום אחד, הגבעות האלה מעל הנמל יפות מאוד."

אך מה שנשאר בסופו של דבר הוא אותו נוף גבעות חיוור העולה בזכרונותיה.

את ספרו "אמן של העולם הצף" פרסם אישיגורו ב-1986. סיפור זה מתחולל מראשיתו ועד סופו ביפאן שלאחר מלחמת העולם השנייה, וכמה מן הדברים המופיעים בספרו הראשון במרום באים כאן לידי ביטוי מלא ומעמיק. במרכזו עומד אמן זקן, צייר שהיה מקובל ומכובד מאוד על המשטר הקודם, הנוהה בנוסטלגיה אל העבר ואינו תופס את השינויים והמהפכה שמתחוללת לנגד עיניו. בניגוד לספר הקודם, שהסיפור מתנהל בו בעיקר מנקודת-ראות אחת ומפיה של דוברת אחת, כאן יש נקודות-ראות רבות, שונות ומנוגדות, על החיים בכלל, ועל יפאן שלאחר המלחמה בפרט. הניגודים האלה מופיעים קודם-כל בתוך משפחת האמן עצמו - הוא, בנותיו וחנתיו. אך הם מוצאים להם מקבילות וביטויים מגוונים במשפחות אחרות, בכל הנוגע לתפיסות החיים המסורתיות והחדשות.

והנה כמה דוגמאות: הבית המפואר שרוכש אינו הצייר - במחצית שוויו - בא לו מתוך כך שלאחר מות בעליו, מעדיפות בנותיו לתת לאדם מכובד ומסורתי כאביהן, כלומר לאדם שהיה מקובל על המשטר הקודם.

מי הן בנותיו? בתו הבכורה של אנו, האמן-הצייר, נשואה לאדם שהשקפותיו מעמידות אותו בקוטב המנוגד ממש להשקפות חותנו, ואף מביע ביקורת גלויה ונחרצת על המשטר הקודם ומעלליו. נכדו - במקום להאזין לאגדות המסורתיות של סבא, מעדיף את גיבורי הטלוויזיה של

מסגרת הסיפור היא, אם כן, מסעו של סטיוונס למערב אנגליה - "האזור הכפרי היפה ביותר של אנגליה" - אחרי שהיה סגור בדדלינגטון הול במשך שנים ארוכות. במסעו זה הוא מתכוון לפגוש, וגם פוגש, בתואנה שכונתו להחזירה לעבודה, את האשה שלפני שנים רבות חיזרה אחריו, והוא, מתוך נאמנות מוחלטת לשירות אדוניו, דחה אותה. במסגרת מסע זה, המתחלק לפרקים בהתאם לימי המסע והמקומות אליהם הגיע (בדומה לחלוקת הפרקים על-יפי החודשים והשנים ב"אמן של העולם הצף"), מתרחש הסיפור העיקרי על חיי סטיוונס כרבי-המשרתים בשירותו של הלורד דדלינגטון, כפי שהוא עולה בזכרונותיו.

התווה על המהות המדויקת של תפיסת-האדם בהשקפת-העולם הפאשיסטית, ימצא אותה כאן בתיאור מערכת היחסים בין רבי-המשרתים סטיוונס לבין אדוניו הלורד דדלינגטון. האדם אינו ישות לעצמה, על צרכיה, רגשותיה, שאיפותיה וכיוצא באלה. האדם הוא כלי-שירת בידי מנהיגו ואדוניו, היודע מה נכון ומה לא נכון, מה טוב ומה רע; ואין שואלים לסיבת דרישותיו והוראותיו, אלא משרתים אותו וממלאים אחר כל הוראותיו ורצונותיו. אין סטיוונס מהרהר אחר מעשיו של הלורד שלו, המכנס בסתר בארמונו המהודר כמה מאצילי אנגליה עם שליחי גרמניה הנאצית. ובהרהוריו של סטיוונס:

"כי לאמיתו של דבר, ההחלטות החשובות של העולם אינן מתקבלות סתם בבתי-מחוקקים, או במהלך של ימים ספורים שהוקצו לוועידה בין לאומית כלשהי הנתונה לעינם הבוחנת של הציבור והעתונות... ההחלטות המכריעות מתקבלות בפרטיות ובשלווה של הבתים הגדולים של הארץ הזאת".

סטיוונס היה עד לכיגוסים כאלה בבית הלורד ומעולם לא התעורר בו הרהור כפירה כלשהו. הוא גם לא פקפק לרגע, כשקיבל הוראה מן הלורד לפטר מצוות המשרתים שתי עובדות יהודיות מסורות, על-אף מחאותיה של הממונה עליהן. בזכרונותיו עולות עוד "תקריות", שהעידו על ההשפעה הנאצית שחלחלה לתוך בית הלורד, כגון:

"אני זוכר, שערב אחד בשעת הסעודה, לאחר שהוזכר עתון מסוים, שמעתי את כבוד הלורד מעיר: 'אה, אתה מתכוון לשופר התעמולה היהודי הזה, או שהוא פקד שלא לתרום לארגן צדקה מסוים היות שהנהלתו היתה 'פחות או יותר הומוגינית ביהודיותה'".

סטיוונס גם אינו תופס כיצד אפשר היה, לאחר מפלת גרמניה, לפגוע עד כדי כך בלורד שלו ואף להאשימו בבגידה. אנושיותו ויחסו הספונטני של מר פראדיי האמריקני, האדון החדש של דדלינגטון הול, מהממים אותו בכל פעם מחדש, שכן את שליחותו המוסרית בחיים ראה אך ורק ככלי-שירת

בידי "האציל האמיתי". וכמו ב"אמן של העולם הצף" - נבעים לקראת הסיום סדקים ראשונים בתפיסת-עולמו. אלה הם הרהורים כואבים ופתיים מאוד, אך אולי הם פותחים פתח לתפיסת-אדם חדשה בעולם שלאחר מפלת הפאשיזם:

"לורד דדלינגטון לא היה אדם רע. הוא לא היה אדם רע בכלל. ולזכותו יאמר שבסוף חייו הוא יכול לפחות לקום ולומר שעשה את שגיאותיו שלו - אשר לי, אפילו את זאת אינני יכול לטעון. אתה מבין, אני נתתי אמון. נתתי אמון בחוכמתו של כבוד הלורד, במשך כל השנים ששירתי אותו, האמנתי שאני עושה דבר-מה ראוי לשמו. אני אפילו לא יכול לומר שעשיתי את השגיאות שלי. ואמנם -

נשאלת השאלה - איזה כבוד יש בוהז? האם אין סטיוונס אב-טיפוס נאמן להמונים הרבים שהלכו כעיוורים אחרי מנהיגים מתעתעים ומסרו להם את חייהם? ולסיכום, אחזור לנקודת הפתיחה: ייחודו של קאזואו אישיגורו כסופר הוא בכך, שאת הבעיות הכואבות ביותר של זמננו הוא מעלה לתודעתנו בדרך אנושית כל-כך, בחסכנות, בדיוקנות ובלשון-המעטה נפלאה.

נוף גבעות חיווד; מאנגלית: דורון קרן; ספרית מעריב; 1994
שאדית היום; מאנגלית: צלה אלעזר; מתברות לספרות-זמורה בע"מ; 1992

אסתר אייזן

חורף
 איה תשכב כאן ועוד
 אוסף ידים וגוף
 שם
 וממני
 מתוך פזר, מתוך רכז
 מקשיב לצעדי, כמאמין לסימני פסוק שלי -
 מהדהדים
 מעל פסות כתב נוטפות
 מעל פרקט, על שיש
 פזרתי
 כלגיות
 לרקדן שלי בגשם בלתי צפוי
 ומשגע
 עלי
 ועל אושבינצ'ים
בית
 יסודות ישנם
 וקומה שלישית
 המרתף - בקומה ראשונה.
 לא שאגאל, לא גרניקה
 תלויים שם
 שרופים שם
 שמות שם
 אינם.
 גרות שם
 כביס
 ברות.

החור בשן הכואבת
 צמק למגע
 מושך בלשון ללכת אליו.
 כמו זכרון הילדות

קלות
 לא הבנתי
 איך שקע בשך גופך
 מאין תפח

ואני - דיקיקה, נדחקה
 מראשותי מטתך - לטקס ערבית
 כבר אחרתי
 גם אלו היה לי הלחם
 לתת
 לידך ישבתי - שקיפה
 כמו אמא קופה
 פולה אחת לאחת
 מניחה רטיות על פצעי אצבעותיך
 שהיו לפנים

פורטות מלוא הקשת
 ואני אז גשר מיתרים ותיבת תהודה -
 אמרת: "ידיך קלות. לא מרגיש שום כאב"

אזניך מלאו קולות הפריטה
 ועיניך לא היו בפני
 כמו עיניך
 שהיו לפנים

אני מחיכת
 לקלות הזאת
 - פרוטה
 באצבעותיך

פחד, כי לא הבנתי איך הסופר שכתב את הדברים יכול היה לדעת אותם. (20/ב)

אני תוהה מה הייתי חשה לו הייתי בן-זמנו של סרוואנטס, קורא נלהב של החלק הראשון (שהתקבל בהצלחה עצומה), המגיע לפתע למשפט הזה, שבו דמות בספר מתייחסת לעובדה שנכתב עליה ספר.

כקוראת בת-זמננו, בכל אופן, נשימתי נעתקה.

אין גבול ליכולת ההמצאה של סרוואנטס ולמשחקים שהוא משחק במגרש הזה. אנו מוצאים בחלק השני דברי ביקורת על החלק הראשון (ב/23-24), בצד קילוסים רמים ותיאור התקבלותו המזהירה אצל קהל הקוראים - ואלו מובאים גם מפי הגיבורים הראשיים בעצמם. אנו מוצאים את סנצ'ו מביטח ל"מחבר המקורי" של הספר הראשון, הכותב כביכול את החלק השני (שבו אנו

קוראים) שהוא ואבירו עתידים לספק לו שפע של הרפתקאות חדשות (ב/29). אנו מוצאים גם, שדון קיחוטה נדרש ליישב סתירות בין הכתוב עליו לבין דמותו ה"אמיתית" והדברים שהוא מספר על עצמו - למשל לגבי השאלה האם פגש או לא פגש בדולסינאה (ב/188). מי שמתמחים בסוג הזה של דרישות קנטרניות הם הדוכס והדוכסית שהוא פוגש בערך במחצית הספר. שני אלו, להטוטנים של עיצוב המציאות לכמה לשגינותיו של דון קיחוטה, ראויים אגב שיוקדש להם מאמר נפרד - להם ולנושא משחק התחפושות ושינוי הזהויות המתנהל לכל אורך הספר. אבל נחזור לענייננו.

דון קיחוטה - מי היה מאמין - אכן הפך לגיבור ספרותי בחייו. ועכשיו לא רק ההווה והעתיד שלו יונקים מספרי האבירים, אלא גם עברו - המפוענח ומשוכתב לאור הספר שנכתב עליו:

סעדתי אלמנות, הגנתי על בתולות, עורתי לנשואות, ליתומים ולקטינים, וכיוצא באלה מעשים היאם לאבירים נודדים מעצם טבעם. וכך, הודות למעללי הנועזים, הרבים והנוצריים, זכיתי שייצא שמי בכתובים בקרב כל אומות העולם...

(87/ב)

את כל אלו, ועוד, הוא מספר לאביר שפגש בדרך. הוא לא משקר, למרות שאנו יודעים, מהחלק הראשון, שתבוסותיו עלו על מעלליו. צבורו, עצם העובדה שנכתב עליו ספר הופכת אותו לאביר נועז, משום שכאלו הן הדמויות בספרי האבירים...

אבל מגיז לנו לדעת שה"מציאות" אכן היתה שונה? מ"דון קיחוטה" הראשון. ומהו "דון קיחוטה" הראשון אם לא פיקציה? ובכל זאת לא הכול פיקטיבי - הלא באמת נכתב עליו ספר, והוא באמת זכה להצלחה גדולה... מבוך אמיתי. משחק תעתועים המתנהל כך

עד סוף הספר. בנוסף למפגש בין החלק השני לראשון, מתקיים מפגש בין טקסטואלי נוסף בין החלק השני לבין הספר המתיימר להיות המשכו של החלק הראשון.

סרוואנטס מנהל מאבק עיקש ומר בספר הזה, שמאיים לגנוב את תהילתו, שמשחית את הסיפור שלו, מעוות את רוחו, ועושה עוול לגיבוריו. ואת מי הוא שולח להילחם בו? את דון קיחוטה וסנצ'ו פאנסה. שכן, מי יכול להעיד שהזיוף הוא זיוף, אם לא בעלי הדבר עצמם...?

דון קיחוטה וסנצ'ו מתעמתים אם כן עם הספר האפוקריפי, תוקפים את הסילופים שבו וטוענים שבין גיבורי הספר לבינם אין ולא כלום. כדי להוכיח שמחבר הספר הוא שקרן, דון קיחוטה אף משנה את מסלולו ונמנע מללכת למקום שאליו, לפי הספר, הוא אמור להגיע.

יתרה מזאת, האביר ונושא כליו אף מתעמתים עם דמויות מתוך אותו ספר:

סבור אני שבלי ספק כבודו הוא דון אלווארו טארפה שעליו מסופר בחלק השני [האפוקריפי] של סיפורו של דון קיחוטה דה לה מאנצ'ה, שזה עתה הוציאו לאור מחבר חדש. (404/ב)



סרוואנטס

כך פונה דון קיחוטה לפלוגי שהוא פוגש בדרך. מגיז אגב הוא מכיר אותו? הוא נתקל בשמו "כאשר דפדפתי בספר המגולל את חלקו השני של סיפורי... דון אלווארו (שלא מוזכר בחלק הראשון של סרוואנטס) טוען שדון קיחוטה הינו ידידו הטוב. ואילו סנצ'ו ודון קיחוטה טוענים שההוא בכלל אינו דו קיחוטה, ואילו הם הם דון קיחוטה וסנצ'ו פאנסה האמיתיים. סנצ'ו אף נושא נאום נלהב ובו הוא מגן על אמיתותו שלו ושל דון קיחוטה...

בסוף השיחה המטרופת הזו משתכנע האיש,

ואף הקורא אמור להשתכנע, שמדובר בזיוף. אבל איזו מן ראייה זו, המובאת מפי דמות ספרותית? ואם הספר שבו היא נמצאת מזויף, מה באשר אליה?

כך זה נמשך. ולערבול שובר המוסכמות הזה התכוונתי כשדיברתי בתחילת הרשימה על יציאתם לחופשי של הספר והסופר.

הרהור אחרון על סרוואנטס

את החלק השני של "דון קיחוטה" פרסם סרוואנטס בהיותו כבר כבן שבעים, ושנה לאחר יציאתו לאור, מת. למרות הקלישאה, קשה לי שלא לראות בספר הזה מעין שירת ברבור. מפגן אחרון של כישרון, מהול ב"אין לי כבר מה להפסיד", שאפשר לסרוואנטס לשחרר את עצמו באמת, ולכתוב בלהט ובלי מוסרות, ומהול גם במרירות ובתחושת החמצה על שכבר מאוחר מדי.

בהקדמות שלו ובטקסט עצמו מרבה סרוואנטס להביע את חששותיו מהאופן שבו יתקבל הספר, להגיב לביקורת שנמתחה עליו, וגם מתייחס לתהליכי הכתיבה שלו. אני רוצה לסיים את הרשימה הזו בהרהור סרוואנטי על הכתיבה; על הקושי והיופי שבצמצום השפע של העולם והשפע של היכולת האישית לתוך סיפור אחד; וגם על התסכול שבחוסר היכולת לשלוט בקורא שלך ולהכתיב לו את האופן שבו יקרא את ספרך.

את הדברים הללו מביא סרוואנטס (בתחילת פרק מד של החלק השני) מפי סידה האמטה המאורי, שאמור להיות "המחבר המקורי" של הספר.

האמטה - או ביתר פשטות, סרוואנטס - קובל על "השיעבוד המתמיד של מוחו, של ידו ושל עטו לכתיבה על עניין אחד ויחיד". לכן, כפי שהוא מסביר (מן הסתם גם כתגובה לביקורת על החלק הראשון), בחלק הראשון הוסיף סיפורים אחרים "המנותקים כביכול מן הסיפור".

אולם הוא סבר,

שרבים, תוך משיכתם למעלליו של דון קיחוטה לא יימשכו באותה מידה אל הסיפורים וידלגו עליהם בחיפזון או בכעס בלי להשגיח בנוי ובמלאכת המחשבת שלהם, שהיו מתגלים היטב אילו עמדו בזכות עצמם ולא נספחו אל שגעונותיו של דון קיחוטה. ואל הבליו של סנצ'ו ויצאו לאור בנפרד. לכן, בחלק השני הזה לא רצה להביא סיפורים עצמאיים או מקושרים, אלא רק אירועים אחרים הנראים כסיפורים אך צומחים מתוך העלילה האמיתית [...]

וכיוון שהגביל עצמו והתבצר בתוך תחומי הצרים של הסיפור, בעוד שניחן ביכולת, בכישרון ובתבונה לספר בעולם ומלואו, מבקש הוא שלא יזלול במלאכתו, וישבחוהו לא על מה כתב אלא על מה שנמנע מלכתוב.

■ כשלעצמי, אני משבחת אותו על שניהם.

בגלל המלחמה ההיא, לא רק בגללה

ענת פינברג

(על התקבלות הספרות העברית בגרמניה)

מתייחסת לא רק לקלסיקונים עבריים כברנר או עגנון (את דוד פוגל גילו כאן, ושניים מספריו כבר תורגמו), כי אם גם לסופרים כיוהר (שיזכה סוף-סוף השנה בתרגום ראשון לגרמנית), דוד שחר, שמיר, תמוז ואחרים. מדף הספרים בתרגום לגרמנית עשיר ברומנים "עכשוויים" ודל בנכסי צאן ברזל של הספרות העברית, ולא רק זו של המאה הנוכחית. מצב השירה המתורגמת קשה שבעתיים. אמנם מצויים בגרמנית קבצי שירה של יהודה עמיחי, ועל המדף גם משירי פגיס, ריבנר, רייך או דוד רוקח (שדאג במרץ לתרגום שיריו), ואפילו שיריו של אברהם בן יצחק – אבל התמונה בכללותה עגומה למדי. למעט שירים בודדים לא תמצא בגרמנית את אלתרמן ושלונסקי, את זך ודור וסיון. משוררי תל-אביב – וולך, ויזלטיר והורביץ – לא מוכרים כאן. רק קומץ משירי דליה רביקוביץ וכו' לתרגום לגרמנית. קולות המשמרת החדשה טרם נשמעו כאן. בשני התחומים הללו עדיין רבה המלאכה.

על השאלה מי ומי הם קוראי הספרים העבריים קשה להשיב תשובה חד משמעית וממצה. בשיחה שניהלתי עם בעלת חנות ספרים גדולה למדתי, שאנשים מתעניינים בספרות עברית לא פחות, אבל גם לא יותר, מאשר בכל ספרות זרה אחרת. האם יש לספרות העברית ניהוח אקזוטי, ביקשתי לתרום לאשת השיחה שלי הסבר אפשרי, אבל היא בְּשֵׁלָה: ניהוח אקזוטי יש גם לספרות הדרום אמריקאית. נסיוני האישי חשף לפניי כמה עובדות על אותו ציבור עלום. רבים מבין הקוראים ביקרו פעם ואף יותר בארץ ובשובם חיפשו תרגומי ספרות כדי להעשיר ולהעמיק את חוויות המסע אל המזרח. רבים משתלבים בדרגה זו או אחרת בפעילות של חוגים וארגונים כמו "החברה הישראלית-גרמנית" או "האגודה היהודית-

המלחמה, התעורר גם בגרמנים העניין בפרק היהודי ובישראל. ראשון הסופרים הישראלים שתורגם לגרמנית הוא זה המחזיק עד היום בשיא התפוצה. ספריו של אפרים קישון נמכרו במיליוני עותקים וישנם קוראים גרמנים רבים שמעודם לא קראו ספר מאת מחבר ישראלי אחר.

הם קיימים, הסופרים העבריים האחרים, ועוד איך! על המדף ניצבים ספרי עוז וא.ב. יהושע, גרוסמן וקניוק ומגד ואפלפלד. לצד אנתולוגיה של ספרות נשים עברית (1993), הפותחת בסיפור מאת חמדה בן-יהודה ומגיעה עד לקולות הפוסט-מודרניים של שנות התשעים, מצויים בגרמנית רומנים וקבצי סיפורים של שולמית לפיד ("גיא אוני", "כחרס הנשבר", "מקומון" עומד לראות אור השנה), סביון ליברכט ורות אלמוג. מו"לים גרמנים עירנים למתרחש בשדה הספרות העברית וממהרים לרכוש כותרים חדשים. כך, למשל, אפשר למצוא את הרומנים של מאיר שלו בגרמנית, שניים משל דוד שיץ, ואת "הדרך אל החתולים" של קנו. יתר על כן: אין רתיעה גם מספרות מורכבת יותר, הדורשת מן הקורא מאמץ וגם ידע: "כרנהרד" ו"ספר יוסף" של יואל הופמן הופיעו בגרמניה. הלהיטות גדולה כדי כך, שגם ספר ראשון של מחבר בלתי מוכר זוכה לעניין מו"לי. בין ספרי השנה האחרונה מצויים "אדוניס", הרומן הראשון של המשורר אריה סיון, "מעוף היונה" של יובל שמעוני וספרו היחיד בינתיים של דניאל בן נחום "זידוי". ב-1995 תעלה גם אורלי קסטל בלום על המפה, עם תרגום "דולי סיטי".

המאזן הוא ללא ספק חיובי, אבל את שתי הנקודות הבעייתיות יש להזכיר. קשה לעורר עניין מו"לי בספרות עברית "קלאסית" וקשה עוד יותר למצוא אכסניה לשירה עברית בתרגום. הבעיה הראשונה

וא הכוהן הגדול של הספרות בגרמניה. ממליך ומדיח סופרים ומשוררים בהבל פיו. הוא יהודי, יליד פולניה. מולדת? אין לו. לבד מן הספרות הגרמנית, כך הוא טוען. מרסל רייך-רניצקי. בקיץ יחגוג את יום הולדתו ה-75, ועוד ידו נטויה. מיליון איש צופים בתוכנית הטלוויזיה שלו "הקוורטט הספרותי", המוקדשת לדיון בכותרים חדשים. בשלוש השנים האחרונות סקרו חברי הרביעיה שלו רק שני ספרים עבריים שראו אור בתרגום גרמני – "עיין ערך אהבה" של גרוסמן ו"המצב השלישי" של עמוס עוז. פסק הדין לא היה מלבב. יוצרו של פימה זכה לביקורת פושרת. הדיון ברומן התקיים בסמוך להענקת "פרס השלום" של יריד פרנקפורט לסופר הישראלי ולפיכך ריככו המבקרים משהו את עמדתם וציינו שעמוס עוז תרם תרומה נכבדה לחיים הפוליטיים של ישראל. את דוד גרוסמן, לעומתו, דנו ברותחין; שלא השכיל להתמודד עם הנושא הגדול (של השואה), שיומרתו עמדה לו לרועץ. והגדיל אז לעשות הכוהן הגדול עצמו, הוא שהיה באותם ימי אימה בגטו וורשה וניצל בעור שיניו. תחילה נתקעס מאחר שגרוסמן שירבב את ברונו שולץ לרומן שלו, עיוות, שגה ועשה לו עוול, ומפה לשם – בחרון גדול – נטש את גרוסמן והתנפל על הספרות העברית שהיא בכללה "חלשה, מאוד חלשה". וגם אין פלא בדבר, הסביר לאלתר, שהרי היא קיימת רק מאז הוקמה מדינת ישראל. כך אמר, ושכח (או לא ידע) את ברנר ואת עגנון ואת טשרניחובסקי וביאליק.

בינתיים הופיע הרומן של גרוסמן גם בכריכה רכה, ולאחרונה יצא כאן לאור "ספר הדקדוק הפנימי". אל הרשימה הארוכה של ספרי עוז בגרמנית נוסף בימים אלה "הר העצה הרעה". ובכלל, מצבה של הספרות העברית בגרמניה טוב. טוב מאוד. טוב מבאנגליה או בארה"ב. העובדות מדהימות ומדברות בעד עצמן. בארבע עשרה השנים האחרונות תורגמו מן העברית כמעט מאתיים ספרים, מהם כמעט ארבעים בשנתיים האחרונות!

נקודת המפנה היתה בראשית שנות השישים, כלומר עוד לפני כינון היחסים הרשמיים בין שתי המדינות (גרמניה המערבית דאז). לאחר שנות החרם הכלכלי והתרבותי על גרמניה התוודע הציבור הישראלי לא רק לחיפושית הפולקסוואגן כי אם גם לפרוזה של בל, לנץ וגראס. שוב מותר היה למקהלות לשיר את "האודה לשמחה" בשפת המקור, בגרמנית, וחובבי הקולנוע גילו את סרטיהם של פאסבינדר ובני דורו.

לאחר שנות השיקום וההנף הכלכלי, לאחר שנות השתיקה וההדחקה שבעקבות

שלום רצבי

נוצרית". לא מעט מן הקוראים לומדים יהדות (יודאיסטיקה בלשונם) בחוגים האוניברסיטאיים, ואלה צצים בשנים האחרונות ומתרכבים כפטריות לאחר הגשם. ב"מכללה ללימודי היהדות" בהידלברג מעוגנת הוראת הספרות העברית היטב בתוכנית הלימודים. בשנים האחרונות התוודעו הסטודנטים (שמונים אחוז מהם גרמנים-נוצרים) בין היתר ל"קונפליקט הישראלי-ערבי בספרות העברית" או ל"ייקים' בספרות העברית" ועסקו אפילו בהשוואת תרגום ומקור (בפרט בשירה).

ניתן אם כך בהחלט לדבר על ציבור פוטנציאלי, חוג קוראים קבוע, אם גם לא עצום בגודלו, של סקרני ספרות עברית. אמנם עד כה לא זכה אף רומן עברי למעמד של בסט-סלר בגרמניה, אבל העובדה שבתי ההוצאה מעוניינים ברכישת זכויות מלמדת, שלא מדובר במעשה של חסד או כפרה על אשמה, כי אם בעניין מסחרי. רבים מן המו"לים הגדולים – זוהרקמפ, אינזל, הנור, פישר, פיפר, רוהולט מוציאים לאור ספרים ישראליים, ואל הענקים מצטרפים מספר גדל והולך של בתי הוצאה בינוניים או קטנים, כפרסונה, ראוריף או בלייכר. זה האחרון חנך לפני שנים אחדות סדרת ספרות עברית, שבמסגרתה רואים אור מדי שנה שני רומנים ישראליים ("נבחרים" 1995 הם נוגה טרבס וישעיהו קורן, בצד ספרו של שלמה ברזניץ "שדות הזיכרון"). כאן המקום לציין הוצאה קטנה אחרת, היא הוצאת "דבורה" (פרנקפורט) המתמחית בתרגום ספרות עברית (קניוק, שחם, שבתאי, הראבן ואחרים) ומתמקדת לאחרונה בתרגום ספרות ילדים.

הספרות העברית זוכה לכיסוי לא מבוטל בעיתונות הגרמנית, אף כי חלפו עברו הימים בהם טופלה בכפפות של משי כתוצאה מהתלהבות של שוטים או מתוך רגשות אשמה. מעגל היודעי-דבר מתרחב והולך ואינו כולל רק יהודים או פילושמים. מאמר מרתק על עמוס עוז נכתב ופורסם לא מכבר בגרמנית על ידי פלסטינית החיה בפרנקפורט, שריפה מגדי. מזה שנים אחדות מתקיימים באופן קבוע מפגשי סופרים ישראליים וגרמנים, וגם אם אין למפגשים אלה השפעה ישירה על ה"שוק", הרי הם מעוררים סקרנות וזוכים גם לכיסוי במדיה.

רייך-רניצקי הטעה את קהל אוהדיו, כשרמו להם, שאין לספרות העברית מה להציע. למרות שלא הסב בשיפוטו נזק כבד להתקבלותה של הספרות העברית בגרמניה, יכול מאוד להיות, שלו שיבח – היתה הספרות העברית נשכרת. כששוחחתי אתו בערב קיץ בהיר, אירופאי, וניסיתי להעמיד אותו על טעותו, אמר כמתחמק: "נו כן, שמעתי שיש אחד, כמדומני שמו יהושע (לא.ב. יהושע התכוון) שכדאי לקרוא אותו".
 ■
 וישנם גם אחרים!

יחידה לנפשה

עכשו צעד

אחר צעד

יחידה

במצעדי

איש

כי אחרי

איש

שמבטי בך באלף עינים,

מחליף

פנים מפרות

בפנים אחרות, מכביר

מלים על מלים

לבוא חשבון,

היא יודעת מאד

מהם מים

באים עד נפש; כי איש

תמיד אחר

בחצי ימיו

ממשמש

במשקוף החלון

רק כדי לפול

אל פנימו

אחרי שאני בורח,

מכחן של המלים

אל כחן של המלים

אני נתן לפנים

את אשר לפנים

ולעינים

את מראות התאוה

שהן בוערות בך.

מכלות אט אט

את הבשר; עכשו, בשקט

אני פונה

אל עצמי: חלקו כבר עפר,

חלקו האחר מועד לעפר,

ובמלים שיש בהן

אחת משמינית של תפלה

כמו בשאני

נבט אל מול

גוף האהבה, אל מול

כל מה

שמעבר

ונזכר איה בלילה

בצנה

בפסיעות קלות באה אמי לכסות

את ערום הבשר

מתחת למבט

רק האהבה

שאני כורה בו; שנים על שנים

בור כורה בו.

רק כדי לבוא

אל תוכו. בינתיים

שמש מתחלפת בירח,

ירח מתחלף בשמש, יום מתחלף ביום,

שנה מתחלפת בשנה

ואתם אני; הרוח שמנשבת

בצעץ -

מבעד לחלון; האהבה שנוגעת בי -

מתחת למבט; איש שהייתי אני -

מתחת לשנים; הורסים

יום ביום,

שנה בשנה

בחדרים

שאני בא בהם

הלוך ושוב

וחזור חלילה

לפנים שמש ירח וכוכבים.

ועכשו את.

יחידה. והקול

הולך לו ברחוב

לפנים ולאחור; צעדים

נאספים, מתקפלים

כמו אבנים

אל חיק

רחמי הר; קולות

שואלים, קולות

מהסים. רק לא קולות

משיבים; ועכשו בדמי

מליטה פניך

בפני, נשימתך

בנשימתי, אינותך

באינותי,

את דוחפת

מעלי

את גופי, את בני,

את יחיד

המודרניסטים

א"ב יפה

על סופרים יהודים בתנועת האוונגארד ברומניה

מתוך הספר "בשדות זרים, סופרים יהודים ברומניה", העומד להופיע בהוצאת מכון גורן-גולדשטיין, שליד אוניברסיטת תל-אביב

שרים ושתיים השנים שהפרידו בין מלחמת העולם הראשונה והשניה (1918-1940) היו בכמה מארצות מרכז-אירופה שנים של גאות כלכלית וגם תקופה של פריחה ושגשוג ליצירה הספרותית והאמנותית. ברומניה נתגבשה בפרק-זמן זה הספרות המודרנית, ועם חריגתה ממסגרות קדנתיות היא נתעלתה לרמה מערב-אירופית. תנועות וזרמים אוואנגארדיים גולדו חדשים לבקרים והפכו את בירת רומניה למעין "פאריס הקטנה", כפי שנהגו לכנותה אלה שביקשו לראות בצרפת את מרכז-העולם ו"המולדת השנייה" שלהם. מלת הקסמים שנישאה בפי המבקרים החשובים היתה "סינכרוניזם", משמע תיאום הילוכה של הספרות המקומית למקצב צעדיהן של הספרויות האירופיות הגדולות, ובראש וראשונה - הצרפתית. ואמנם, היתה זו עת עליה לשירה, שסיגלה לעצמה מדרכיהן והישגיהן של האסכולות המערביות המתקדמות ביותר; עת התבגרות לרומן, שנשתחרר מעבותות-ההווה של הנושא הקרטיני והעפיל אל שיאי הפסיכולוגים, שמצא קרקע נוחה להתפתחותו בכרך הגדול והמורכב; ולבסוף - אף עת התגבשותה הפנימית של הביקורת, שסיגלה לעצמה ממיטב שיטותיהן ודרכי-ביטויין של אחיותיה המערביות.

בתחומי היצירה הספרותית, הושגו בפרק-זמן זה ברומניה השגים לא-מבוטלים. אך ההתקדמות הזאת נפסקה באורח שרירותי, אחרי שנים מועטות ביחס, עם פרוץ מלחמת-העולם השניה והשתלטות המשטר הפאשיסטי ברומניה; ואילו לאחר המלחמה, עם כינון המשטר הקומוניסטי בארץ זו, שוב אי-אפשר היה לחבר את החוט שניתק ולהמשיך לטוות את המסכת הישנה, כי אז קמה האסכולה ה"פרולט-קולטית" הכולי-יכולה, השליטה את קניי-המידה שלה בתחומי היצירה השונים, ושפכה את

חמתי-ביטולה על אותם זרמים חדשניים שהיו לצנינים בעיניה, באשר הם גראו לה דקדנטיים, מנוונים וכיו"ב. רק בשנות השישים, עם החלת תהליך הליברליזציה היחסית על הספרות והאמנות ברומניה, הותר לפרסם מחדש כמה מן היצירות הבולטות שנוצרו בתקופה שבין שתי המלחמות, ומבקרים ותיקים וצעירים כאחד באו להעריכן ללא משוא-פנים, הערכה מחודשת לא-עוינת. ובדברי המבקרים האלה ניכרה אף המגמה הכללית להתגאות בכך שהספרות הרומנית עמדה בקו אחד עם ספרויות מערביות גדולות, ולעתים אף הקדימה אותן. כך נוהג למשל המבקר מתי קלינסקו במבוא המקיף שלו ל"אנתולוגיה של הספרות האוונגארדית הרומנית" שיצאה לאור בשנת 1969, בעריכתו של סאשה פאנה, מי שהיה במשך למעלה מארבעים שנה "הרוח החיה", היוזם והאמרגן, המו"ל והעורך של הספרות המודרניסטית ברומניה. מחבר המבוא לספר זה מבקש להוכיח, כי החדש קנה לו שביתה ברומניה עוד בראשית המאה, כאשר חדר לשם הסימבוליזם הצרפתי, והוא מזכיר את כתב-העת "Simbolul" (הסמל) שיצא לאור ב-1912, ביוזמתם של שלושה צעירים: האחד שחתם בשם ס' סאמירו, נודע כעבור שנים בשירה הצרפתית בשם טריסטאן צ'אקה ושמו האמיתי מבית היה סמי (שמואל) רוזנטוק; השני - שחתם אז בשמו האמתי, יון יוואנאקי; עתיד היה להתפרסם כמשורר רומני, בשם יון וינאי; והשלישי - הריהו הצייר מרסל יאנקו. מתי קלינסקו, השואף להוכיח כי ברומניה נתגלו, כבר בראשית המאה, שורשי המשבר שעתיד היה לפקוד את התרבות האירופית כעבור שנים לא רבות, כותב: "כאשר טריסטן צארה ומרסל יאנקו יצאו לחו"ל, בעיצומה של המלחמה, הם כבר היו מוכנים ומוזמנים לחולל אותו מרד רוחני טוטאלי ששמו 'דאדא'".

דעתנו נתונה לגורם האחר האומר דרשני בפרשה זו, והוא חלקם הדומיננטי של היוצרים היהודים בתוך התנועות האוונגארדיות האלה. באנתולוגיה של סאשה פאנה מובאים מדבריהם של חמישים ושמונה סופרים, מהם

- לפי מיטב ידיעתנו - עשרים ושישה יהודים, שהבולטים ביניהם הם טריסטן צארה, בנימין פונדויאנו, אילריה וורונקה, קלוד סארנא (כל אלה היגרו לצרפת וכתבו רוב יצירותיהם בשפה הצרפתית), מאכס בלכר, א"ל זיסו, ח' בונצ'יו, יון קלוגארו, ז'אק קוסטיין, - ואילו בין הציירים, אמני האוונגארד, החזיקו היהודים באחוז עוד יותר גבוה. בין אלה נזכיר את ויקטור בראונר, מרסל יאנקו, מ"ח מאקסי, ז'אן דוד, ב' הרולד, ז'יל פרחים.²

על סיבת הדבר כבר תהו רבים, בין היתר גם כמה מראשי המדברים בביקורת ובפובליציסטיקה הרומנית, ופרשנותם נעה בין אהדה ופליאה (אם היו אוהבי ישראל), לגינוי והחשדה (אם היו שונאי ישראל). בעל הספר המונומנטלי על "תולדות הספרות הרומנית", משנת 1941, ג' קלינסקו, שהיה פילוספי ואנטישמי לסירוגין, נתן בהם סימנים. ואלה הן, לדעתו, התכונות האופייניות לסופרים היהודים בספרות הרומנית: הם פוליגלוטים, מפירים את חוקי הדקדוק והסגנון הנורמטיבי (יוצאי דופן בעניין זה הם הבלשנים היהודים, המקפידים על כלי הלשון יותר מעמיתיהם הלא-יהודים), מרדנים מטבע-ברייתם, ידענים ובקיאים בענפי-מדע שונים, חסידי החידושים הנועזים והקיצוניים ביותר, משמע מודרניסטים, טרופי בעיות, הומניסטיסטים.. עיקר כוונתו של ההיסטוריון הספרותי הזה היתה לרמוז, כי למעשה, מהווה יצירת היהודים אפיק שולי, שאינו מתמזג עם הזרם הראשי של הספרות הרומנית. וגם כאשר אין הישגיהם האינדיווידואליים ניתנים לערעור, אפשר לתהות על תכונתם הלאומית, שהיא זרה לתכונה המקובלת של בן-הארץ. המצב החברתי שבמסגרתו הם פועלים ברומניה, שבה היו הסיסמאות האנטישמיות חרותות על דגלן של רוב המפלגות, הוא שהוליד אותן תכונות שקלינסקו מגדירן כמרדנות מכאן והומניטריזם מכאן. הכישרון לסגל לעצמם שפות זרות, אף הוא פרי ההכרח לנדוד מארץ לארץ, בלי היכולת להכות שורשים בארץ שבה נולדו והתחנכו, אך נחשבו בה תמיד כנוכרים. ואילו הנהיה אחרי כל חידוש בספרות ובאמנות, אף היא

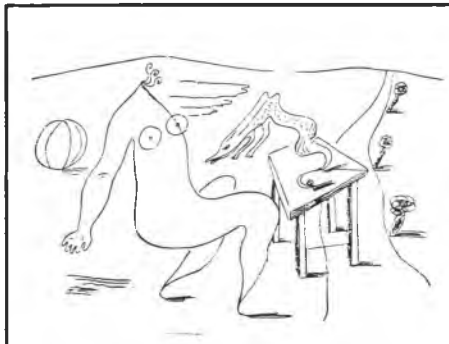
לתאר לעצמו כיצד נראתה מוינשט זו בשנות ילדותו ונעוריו של סמי רוזנשטוק. בשירי נעוריו באה לידי ביטוי אותה תחושה של עצבות, אותה אווירה של שיעמום ודיכאון, האופיינית ל"מדבר שממה חומרי ורוחני זה" ששמו מוינשט. ההתרחשויות שבה – בתפאורה עגומה וקודרת. הצעירים שגדלו ובגרו שם חשו על בשרם את הקיום המחניק, המייאש. וכמובן, שהם שאפו לצאת משם אל העיר הגדולה, אל מדינות הים. אווירה זו ושאיפה זו הטביעו חותמן על שיריו הראשונים של צארה, וגם על אחדים משיריו המאוחרים יותר.

אמנם, הוריו היו אנשים די אמידים. הם דאגו להעניק חינוך טוב לילדיהם (לסמי היתה אחת, לוציה, אותה אהב מאוד והוא מזכיר אותה בכמה משיריו; הוא שמר איתה קשר הדוק במשך כל שנות חייו). שמואל-סמי גמר את בית-הספר היסודי במוינשט, אחר כך שלחוהו הוריו לבוקרשט להמשיך לימודיו במוסד פרטי ("שמייץ טיארין") שבו היתה הצרפתית שפת-ההוראה העיקרית. אחר-כך למד בליציאום "ספינטול סאווה", ושם התוודע ליון יוואנאקי (לאחר מכן – ויניא) שהיה חברו הקרוב ושותפו ליוזמות ספרותיות. שניהם, יחד עם האמן מרסל יאנקו, הוציאו את חוברות כתב-העת "Simbolul".

שמואל רוזנשטוק (או לפי השם הבדוי הראשון שסיגל לעצמו – ס' סמירו) כבר ידע היטב את הלשון הצרפתית. הוא היה בולע ממש ספרים רבים בתחומים שונים (שירה, סיפורת, פילוסופיה) והדהים את חבריו לכיתה ואת מוריו בהיקף ידיעותו. הוא גילה כבר אז את השירה הסימבוליסטית הצרפתית והושפע ממנה. דבר זה ניכר בשיריו הראשונים שפירסם ב"סימבולול", בשנת 1912.

אחרי בחינות הבגרות הוא נרשם להמשך לימודיו באוניברסיטת בוקרשט ובשנת הלימודים 1914-1915 למד בקורסים למתמטיקה ולפילוסופיה. אך עיסוקו העיקרי ונטיית לבו הראשית היתה השירה. הירבה לכתוב שירים, אך לא היה להוט לפרסמם, היה משוחח שעות עם חבריו, שגם הם גילו נטיה לשירה, וחי חיי-בוהמה. הוריו, שלא ראו זאת בעין יפה, החליטו להרחיקו מהשפעתם השלילית של חבריו-הבוהמיים (יתכן שהיו גם מודאגים שמא יקרא לשירות הצבאי ברומניה) והחליטו לשלוח אותו לציריך, להמשיך שם בלימודיו. הוא יצא מרומניה בסתיו 1915. ב-5 בפברואר 1916 הוא יסד, יחד עם מרסל יאנקו וקבוצה של אמנים וסופרים מבני ארצות שונות, את תנועת דאדא. האירוע התקיים ב"קאבארה וולטר", והוא נחשב לתאריך חשוב בהתפתחות התנועות האוואנגארדיות באירופה. ב-14 ביולי 1916 (127 שנה

בכתב-יד, עד שפאנה בא לגאול אותם. במהדורה השניה, המלאה, של שיריו הראשונים של טריסטן צארה, יכול היה פאנה לכלול 39 שירים (מהם שני תרגומים)² ואין ספק ששירים אחדים הלכו לאיבוד. מכל מקום, זוהי כל יצירתו של "צארה שלפני צארה", המצויה בידינו ורק לפרשה זו בחייו וביצירתו צארה נתייחס כאן.



רישום של ויקטור בראונר (1931)

ב-14 באפריל 1896 נולד במוינשט, עיירה במחוז באקאו, בן לפיליפ ואמיליה רוזנשטוק, והם קראו לו בשם שמואל. מוינשט היא עיירה לא-גדולה במולדובה, הנמצאת בקרבת מקום לערי-הקייט סלאניק וקומאנשט. במוינשט היו בארות נפט, היא מוקפת הרים ויערות, אך היא רחוקה מלהיות אתר ציורי משוכב-לב. יהודיה היו עניים ברובם, התפרנסו ממסחר, החזיקו חנויות קטנות ומועטים מביניהם הצליחו להשתלב בכתיבה וציור, שהיו מגוהלים על ידי בעלי-הון זרים, לרוב גרמנים. ל' קופרשטיין, שביקר במוינשט ב-1937, תיאר אותה כך בספרו "גורל יהודי רומניה":

"מוינשט, עיירה יהודית לכל דבר – כאילו זינקה זה עתה מתוך דפיהם של שלום עליכם ומנדלי ואש. חנויות עלובות, חנוונים עלובים ותשושים מפקים ליד דלפקיהם. עד מתי יעמדו לה כוחותיה ל'מצודה' רעועה זו ועד מתי תוכל להוסיף ולשמש מקלט ומקום פרנסה לדלי עם?"³

אך מוינשט תופסת מקום נכבד בתנועת חיבת-ציון, באשר ממנה יצאו בדרכם לארץ-ישראל היהודים שהחליטו בשנות השמונים למאה הקודמת לעלות לארץ, והם היו מייסדי המושבות הראשונות – ראש פינה וזכרון יעקב. וכיוון שבמוינשט היו מתרכזים כל היהודים שהתכוונו לעליה, נוצר הביטוי "דרך מוינשט לארץ-ישראל", שהיה שגור בפהם של יהודי רומניה.

הבית שבו נולד המשורר אינו קיים עוד. הוא נהרס בשנות המשטר הקומוניסטי, כשהוחלט להפוך את מוינשט לעיר תעשייתית מודרנית. אך מי שמבקר כיום במולדובה ורואה את עיירותיה ועריה, שנשארו כמות שהיו לפני יובל שנים ויותר, לא יתקשה

תולדה של אותו אי-שקט הנטוע בנפשו של כל אדם חסר מולדת.³ אך, בין אם נניח למי שאינו אוהד את "האלמנט היהודי", להטות את כף המאזניים לצד הפרשנות העוינת, ובין אם ניטול לעצמנו את זכות ההסבר ההיסטורי והחברתי של התופעה, לא נוכל להתעלם מתרומתם של היוצרים היהודים להתפתחותה של הספרות הרומנית החדשה. ואין לנו כל כוונה אפולוגטית. אין אנו באים לטעון, כפי שנהגו לעשות פובליציסטים יהודים בעיתונות הרומנית משנות העשרים והשלושים, כי תודות לתרומתם זו קנו לעצמם היוצרים היהודים זכות-אזרח בספרותה של המדינה וראויים הם ליחס של שוויון, אם לא של הוקרה. שהרי ברור כי "מקרה אבוד" הוא לכל הדעות. מה שמעניין אותנו כיום הוא האלמנט היהודי הנסתר, הבלתי-מודע לרוב, המצוי ביצירותיהם של הסופרים, והנושא היהודי הגלוי והמפורש המצוי ביצירותיהם של אחדים מן "האבות המייסדים" ושל כמה סופרים בני-זמננו שכתבו בשנות השואה ולאחריה.

1. Sasa Pană, Antologia Literaturii Române de Avangardă, București 1969, cu o prefață de Matei Călinescu

2. Ov. S. Crohmălniceanu, Evreii în mișcarea de avangardă românească, in Revista Culturii Mozaic, 1.7.1990

3. G. Călinescu, Istoria Literaturii Romane, București 1982, p. 887

טריסטאן צארה

(1863-1896)

טריסטן צארה, משורר צרפתי, ממחוללי תנועת דאדא, סוריאליסט ומשורר-מגויס, מחברם של 44 ספרי שירה, מניפסטים ומסות שהופיעו בצרפת, משתייך גם לשירה הרומנית, בזכות השירים המועטים שכתב בנעוריו וחלק מהם אף פירסם, לפני שיצא מרומניה. הקריירה שלו כמשורר רומני נמשכה בעצם פחות מארבע שנים. מספר השירים שפירסם בכתב-עת רומניים תחת השם 'ס' סאמירו, בין השנים 1912 ו-1915, אינו עולה על שלושה ואין אנו מביאים בחשבון את השירים שפירסם בכתב-העת "Simbolul" (הסמל), שהוציא לאור בעודו תלמיד בבית-הספר, יחד עם יון ויניא ומרסל יאנקו, שירים שהוא עצמו התכחש להם בבגרותו ואף ביקש מסאשה פאנה, שכנס את ביכורי-יצירתו, שלא לכלול אותם בספר, משום שהעריך אותם כשירי-בוסרו. פאנה, שהוציא את חוברת השירים האלה, בהוצאת הספרים שלו "Unu" (אחד) ב-1934,¹ יחד עם שירים אחרים שנמצאו בכתב-ידו אצל כמה מחבריו, שאחדים מהם נתפרסמו בשנות העשרים בבטאוני האוונגארד, ואחרים נותרו

אחרי נפילת הבסטיליה) קרא צארה, בערב דאדא הראשון שהתקיים באולם המכובד שנבנה במאה הי"ז, "צונצהאוס צור ואג", בציריך, את המינשר הדאדאיסטי הראשון שלו. בנקודה זו מתחיל השלב הבינלאומי בקריירה הספרותית שלו.

ההיסטוריונים של הספרות המודרנית, חוקרי יצירתו של טריסטן צארה, הציגו לעצמם את השאלה, אם בשיריו הראשונים, שנכתבו ברומנית, כבר מצוי, או לכל הפחות נרמז, המסר הפיזיטי שלו. ותשובתם היתה: ספק אם כך הדבר. חלק מן השירים האלה הם פתטיים-מלנכוליים (אם כי לא תמימים: יש בהם משום הסתייגות-עצמית שבאה לידי בטוי בהכנסת פואנטות אירוניות). מבחינה צורנית אין אלה שירים מושלמים, אם כי יש בהם הברקות. את ארבעת השירים הראשונים שפירסם בכתבי-העת "Simbolul", הוא עצמו העריך כ"חטאות נעורים", שאינם ראויים להיזכר. על כן, כאשר פנה אליו סאשה פאנה וביקש ממנו רשות לכלול גם שירים אלה בקובץ שתכנן ב-1934, השיב לו צארה: "אינני מעוניין בפירסום השירים האלה, לאו דווקא משום שהם סימבוליסטיים, אלא פשוט משום שלדעתי אין בהם עניין. עדיין לא מלאו לי 16 כאשר כתבתי אותם. ימצאו תמיד נובריי-קברים שיבואו אחרי מותי להוציא לאור כל מיני דברי פסולת וסיגים. אך לשתף את עצמי כבר עכשיו בתענוג מפוקפק זה, שאני מקווה כי יפול בחלקם עד כמה שאפשר יותר מאוחר, דומני כי יהא זה מופרז. ותהיה זו טעות מצדנו לשוות לקובץ הקטן הזה משמעות החורגת מן התחום הפיזיטי הצרופי".⁴

צארה טען במכתביו לסאשה פאנה כי בארכיונו לא נשתמרו השירים שכתב ברומנית בנעוריו וכי אינו יכול להיזכר היכן ומתי הם פורסמו. בעזרת כמה מחבריו של צארה, הצליח פאנה למצוא את השירים הללו, שנדפסו לפני 1915 וכן כמה מאלה שנתפרסמו בשנות העשרים, מתוך כתבי-היד שנשארו בידי חבריו הקרובים. אגב, את מכתביו לסאשה פאנה כתב צארה בצרפתית, בטענו כי השפה הרומנית נשכחה ממנו לחלוטין. בעינינו, נראה דבר זה מפוקפק. קשה להעלות על הדעת כי השפה הרומנית לא היתה שגורה על פיו של האיש שנולד וגדל במוינשט, למד במוסדות חינוך רומניים, כתב שירים ברומנית ואף ערך כתבי-עת ספרותי בשפה זו. כשם שסביב להניח כי צארה ידע גם יידיש, שהיתה השפה המדוברת בקרב יהודי מוינשט, אך הוא לא הפגין מעולם ידיעה זו ואף לא הזדהה עם עניינים של הסופרים הכותבים יידיש. ש"ל שניידרמן מספר כי בקונגרס הסופרים האנטי-פשיסטיים שהתכנס בפאריס ב-1935 נפגש צארה עם יצחק בבל, והשפה המשותפת לשניהם, שבה יכלו לשוחח באופן

חופשי, היתה יידיש.⁵

האם התייחס בשיריו הרומניים ליהדותו? המבקר היהודי-הרומני אוביד ס' קרוחמלניצ'אנו חיפש אחר עקבות נושאים ומוטיבים יהודיים בשירי צארה, ומצא אך מעט. באחד השירים הוא מזכיר בצורה מרומזת את החינוך המסורתי שקיבל בבית הוריו. אך מה נותר מכל זה ביצירתו? אין אתה מוצא אצלו אפילו שיר אחד על נושא יהודי, גלוי או מרומז, אך אתה מוצא בשיריו פה-ושם אסוציאציות תנ"כיות, איזכור של בית-העלמין היהודי. קרוחמלניצ'אנו מציג את השאלה אם ניכרת השפעת ההומור היהודי בשיריו, והוא בא לידי מסקנה כי אין לדבר על השפעה ישירה ומכרעת, אך אפשר למצוא סימנים להשפעה עקיפה (כגון ההצלפה-העצמית, הספקנות, האירוניה שהיא תחליף לאלמות),⁶ יצוין כי פעם אחת בלבד התייחס צארה בכתיבתו לשואה. ב-1947 כתב מאמר על "החוויה הדרמטית"



טריסטאן צארה, רישום: פרנאן לז'ה (1948)

בתמונותיו של הצייר היהודי פרנסיס גרובר, שנתן ביטוי לאכזריות רדיפות העם היהודי במאה העשרים. ופעם נוספת דיבר צארה על מחנות-המוות שהקימו הנאצים - בשיחה עם ג' ריבמונד-דיסין - ואמר שמן ההכרח ללמוד את הלקח המוסרי ממצב זה: "נמצאו אנשים שהכניסו אנשים אחרים, בהמוניהם, לתוך משרפות ותאי-גזים. מעתה אנו יודעים מהו ערך האדם". יותר מפסוקים מועטים וסתמיים אלה, הנוגעים לגורל אחיו בני-עמו, לא אמר האיש, שהיה במחתרת בשנות המלחמה ושיתף פעולה עם מחנה השמאל האנטי-פשיסטי בצרפת, דבר.⁷ אך, נחזור עכשיו לשיריו הרומניים של צארה. השירים שכתב אחרי "התקופה הסימבוליסטית" שלו, אלה שנתפרסמו בכתבי-עת רומניים על-ידי ידידיו בשנים הראשונים, 1922-1929, שונים לגמרי מנסיונותיו הקונקרטיים, הם משוחררים ממגבלות הפרוודיה ומצויים בהם דימויים מקוריים

נאים, המעידים על עצמיותו השירית של צארה. אך המוטיבים זהים עם אלה המצויים בשירי-הבוסר שלו. בשיר "חופשה בפרובינציה" הוא כותב על תחושת השיעמום והריקנות. בשיר "לעת ערב" הוא מביע את כמיהתו לפרוץ את מעגל השיגרה של החיים הקרתניים:

הדיגים חוזרים לעת כוכבי המים
מחלקים אוכל לעניים, מרעפים קידות לסומים
מלכים יוצאים אל הגנים הציבוריים בשעה זו הדומה
לתגליפים קדומים
והמשרתים עושים אמבטיה לכלבי הצייד
האור לובש כפפות
יפתח החלון - הגהי-כי-כן
יצא הלילה מן החדר כחרצן מן האפרסק,
ככומר מן הכנסייה,
אלוהים: תולש הצמר מן המאוהבים הנכנעים
צובע הציפורים בדיו, מחדש את המשמר על הירח.

הבה ונתפוס חיפושיות
נשים אותן בתיבה
הבה נלך אל הנחל
נעשה כדים מטיט
בואי אל הבאר לנשק אותך
בואי אל הגן העירוני
עד שיקרא השכוי
שהעיר תרעש משערוריה
ואולי נשכב לישון בעליית הרפת
שם דוקרת השחת ונשמעת העלאת הגירה של הפרות
אחר כך הן מתנגעות על עגלים
הבה נלך, נלך

(עברית: יהושע טן-פי)

גם בשיריו האחרים, שבהם שולטת אווירה כבדה יותר, בא לביטוי רצונו של המשורר הצעיר לצאת מתוך המחנק של עולם-סגור ל"ארצות רחוקות, אנשים זרים, לאי התוכים". בשירים אחרים הוא מביע אותה מחאה עצמה נגד חיים חסרי תוחלת, טורדניים ומדכאים. המלים האופייניות לסידרת שירים זו הן בכי, כאב, פצע, אפר, לב, יאוש. אך יש גם שירים המביעים איזו נבואת-לב על עתיד מאוים, תחושה של פחד ומצוקה נוכח המלחמה התובעת קורבנות, מחאת איש צעיר נגד הפורענות המקדירה את פני אירופה. מבקרים אחדים ניסו לחפש בשירים אלה את בשורת המהפכה הדאדאיסטית שצארה עתיד היה לחולל כעבור כמה שנים. צארה חש כביכול את בשורת דאדא בצורה מעולפת, עוד בהיותו סטודנט ברומניה, ומה שנרמז בשירי-נעוריו מצא את ביטויו העז והנמרץ כעבור זמן בפרובוקציה הדאדאיסטית. ואין זה מקרה שצארה מצא כמה משירי נעוריו ראויים להיכלל בתוך יצירתו הבוגרת. הוא עצמו תרגם את השיר הרומני שלו "Inserează" (הערב יורד) וקרא לו בשם Soir (השיר נכלל בקובץ שלו De nos oiseaux משנת 1923). דאדאיסטי יכול להיחשב גם השיר "ספקות", שבו אנו מוצאים השתלבות מקרית של דברים שאין קשר ביניהם:

לויזה קרול

מרומנית: יהודה גור-אריה

באר החלב

תחלה

המלים באו לי בקלות

להזין את הרהורי

כפי שאחר-כך בא לי החלב

להזין את בתי התינקת.

אחר-כך, הנקת התינקת חוללה שנוי מפתיע במלים.

היא גרמה להן להיות חלכיות

וכך נותרו הן מאז,

מוסיפות לצבצי העולם גון חלב.

כל המלים,

גם אלה שדחיתי למועד מאחר יותר

(אענה לה על שאלה זו

כשתהיי גדולה יותר" הייתי אומרת

והמלים הנדחות נעשו גם הן חלכיות).

מלים השיכות לעבר

החליבו בזכרונני.

עד שגם המלים המדפסות נעשו חלכיות

(תקראי את הספרים האלה

כשתהיי גדולה").

עד שהנעתי לחופי ישראל –

ושוב קרה דבר מפלא עם המלים.

גם עם מעברן לעברית

הן לא אבדו את טעם החלב

אבל קבלו ניחוח משנה

(הו, ניחוח של דבש עם פננה, עם אפר ודם!)

ניחוח מוץ כל-כך

עד שעם הזמן התקשיתי להכיר

את מלותי שלי, זורמות אחורה

מבתי – אלי

כמתוך באר של חלב

צחת-צמא

שבה החלב זורם לאחור

חדשות". וסארנה ממשך: "כיוון שנוכח לדעת כי לא יוכל, בתוך הסביבה האטומה שבתוכה חי ובשפה חסרת-התודה שבה כתב, להצהיר ולהשיג את מטרות השחרור שלו, את החירות הבלתי-נכנעת, החליט צארה לצאת למערב כדי למצוא על חופים אחרים את הסביבה הנוחה להגשמת חלומותיו, למצוא לשון שמבניה והישגיה יוכלו לרוות את צמאוננו לטוהר-האמצעים ולשחררו מן המגבלות המשפילות והמדכאות."⁸

השערה זו עשויה להיראות לנו די שרירותית. נראים לנו יותר דבריה של החוקרת אלנה גורונסקו, שכתבה על שיריו הרומניים של צארה בחוברת הירחון Europe, שהוקדש לזכרו (יולי-אוגוסט 1975), היא סוברת כי יש לראות את השלב הזה בשירתו כמסכת-של-ייסורים, שנכתבה בעקבות רמבו ומשוררים מודרניים אחרים. והיא מסכמת את מאמרה בשורות אלה: "זוהי ראשית דרכו של המשורר, שעתיד היה לצאת אל ההרפתקה הגדולה של זעזוע יסודות המסורת הקלאסית. המומנט דאד, ניצוץ רגעי, הדליק את הבערה הגדולה שאורותיה נתמשכו על פני שנים רבות. שירתו הרומנית של צארה, עם היותה נאיבית ולא-מיומנה, לעתים עמוקה ומפתיעה, חושפת כבר אז את שורשי שירתו המאוחרת יותר, המושלמת. היא מכריזה על ביטול סייגי התחביר, הלוגיקה, והיא שואפת להיות שירת המציאות, שבה נובטים כבר הגרעינים המהפכניים של שירתו הבוגרת, העתידה."⁹

1. Tristan Tzara, *Primele, Poeme* Urmate de Insurectia de la Zurich, prezentată de Saşa Pana Bucureşti 1934
2. Tristan Tzara, *Primele Poeme si Insurectia de la Zurich*, prezentată de Saşa Pana (ediția a doua), Bucureşti 1971
3. ל' קופרשטיין, גדול יהודי רומניה, תל אביב, 1944, עמ' 22-24.
4. Sasa Pana, Tristan Tzara, *Corepondenta literară*, in *Ateneu*, No. 12 decembrie 1968
5. ש"ל שניידרמן, די "דאדא" בעוועגונג און איר ש עפאר, אידישער קעמפער, 1, 1964, עמ' 14-17.
6. Ovid S. Crohmăniceanu, *Ce a rămas din Samuel Rosenstock in Tristan Tzara*, in *Revista Cultului Mozaic*, 1.2.1989
7. Serge Fauchereau, *Expressionisme, Dada, Surrealisme et autres ismes*, Paris 1976, pp. 197-214
8. Tristan Tzara, *Les premiers poèmes* suivis de 5 poèmes inédites, traduits du roumain par Claude Sernet, Paris 1965
9. Elena Gorunescu, *L'Itineraire roumain de Tristan Tzara*, in *Europe*, No. 555-556, Juillet-Aout 1975, pp. 159-164

הוצאתי את החלום העתיק כשם שאתה מוציא מגבעת בעת שהינך מתכונן ללבוש בגדים עם כפתורים הרבה כשם שאתה מוציא ארנבות מן האוונזיים בשוברך מן הציד כמו שאתה מלקט את הפרח מבין הקוצים ובוחר את החבר מבין אנשי החצר

ראה את אשר אירע לי בעת שבא הערב לאטו כמו חיפושית טובה לכלל כארוכה עת בנשמתי נדלקת אש של זרדים שכבתי לישון. השנה היא כגינה סוגה בספקות אינך יודע מה נכון, מה לא נדמה לך: גנב ואתה יורה לאחר מכן אומרים לך: היה זה חייל גם אתי כך היה הדבר לכן קראתיך, שתאמר לי – לאשורו מה נכון – מה לא (עברית: יהושע טן-פי)

קלוד סארנה, שתירגם לצרפתית את שירי-נעוריו של צארה, מציג במבואו לקובץ את השאלה, אם תנועת דאדא היתה יכולה להתחולל ברומניה, לו נשאר צארה בארץ זו. והוא מגיע לידי מסקנה מנומקת כי דבר זה לא היה אפשרי; אך אין ספק שאת היסודות הנסתרים לתנועת דאדא כבר אפשר למצוא בשירים אלה. "חמישים שנה אחרי היכתבם – קובע קלוד סארנה – עדיין מפליאים אותנו שירים אלה ברעננותם, בחדשנותם, בערכיותם הייחודית. אלה לא היו נסיונות ראשונים, גישושים באפלה או תרגילים של משורר המחפש את עצמו – ולאחר שמצא היה רוצה לגנוז ולשכוח אותם. בעיני, שירים אלה הם יצירה בת-תוקף, בעלת 'דופק' משלה, ואתה מוצא בה, במצב עוברי, כמעט כל הקווים האופייניים לשירתו המאוחרת." קלוד סארנה מציין, כי בניגוד למשוררים רומנים אחרים, לא הושפע צארה בנעוריו ממשוררים כמו אמינסקו או ארגזי, אך ניכר בשיריו המוקדמים כי קרא את שיריהם של המודרניסטים הצרפתים, מאפולינר ועד בלו סנדראר ולמד מהם את דרכי השימוש בדימויים. ואלה חידושויו: הרס כל קשר הגיוני בשיר, ביטול חוקי הדקדוק המקובלים. סארנה טוען כי באווירה המחניקה של התפוררות כל הערכים שעליהן התבססה החברה הבורגנית הרומנית, שאורותיה המתעתעים והעגומים הודלקו והוחזקו על ידי האילוח המחולל של הקיסרות האוסטרו-הונגרית הגוססת, (שבאותה עת עצמה היו קפאק ומוסיל והאכספרסיוניסטים הגרמנים מוקיעים את קיומה האנכרוניסטי, את הסתירות וחוסר-השחר שבקיומה), בתוך אקלים זה, שהיה בעת-זבעונה-אחת קהה ומלא איומים, הרגיש צארה, בניגוד לחבריו, כי שינוי-הערכים הינו הכרחי, ודבר זה איפשר לו מאוחר יותר "לראות את העולם בעיניים



תחילת שנות השלושים, בחודש מרץ 1931, הופיעו באותו שבוע עצמו בשני עיתונים יומיים בארץ, ללא ניקוד, שני טורים סאטיריים מחורזים ארוכים, שעסקו באותו עניין עצמו. שני הטורים הללו עשויים לעניין אותנו לא רק בשל הנושא המשותף להם, שיש בו כמה הבטים אקטואליים מאוד, אלא גם בשל העובדה, שהם נדפסו בעיתונות היומית העברית כשלוש שנים לפני שפרסם נתן אלתרמן, הנחשב בעיני הקהל הרחב כאבי הטור האקטואלי המחורז בעיתונות העברית, את טוריו הראשונים.

מעקב שערכתי אחרי הולדתו והתפתחותו של הטור האקטואלי המחורז בעיתונות העברית יתפרסם בהמשכים בגליונות הקרובים של 'קשר', כתב-העת של המכון לחקר העיתונות היהודית שבאוניברסיטת תל-אביב. מתוך החומר הרב והעשיר שנצטבר בתיקיי בחרתי להביא כאן במלואם את שני הטורים המחורזים הללו, שיש בהם, לעניות דעתי, משום עניין גם כיום.

ביום ו', 24.3.31, יצא לאור הגיליון הראשון של עיתון יומי עברי חדש, 'העם', שבראשו מופיעה ההגדרה "עיתון לאומי", ומודפס שם באותיות גדולות שם העורך: זאב ז'בוטינסקי. באמצע העמוד הראשון, מתחת לכותרת, מופיעה ברכת הצה"ר לעורכי העיתון החדש, המודה להם על עבודתם האמיצה בעיתון 'דואר היום', ומסיימת: "המרכז יודע להעריך את אומץ לבכם ומרצכם, אשר בשעה שבארץ שורר משבר כבד, ובשעה שהעיתוננים הקיימים אשר בארץ מנהלים את מלחמת קיומם הקשה, ויתרתם על לחמכם שניתן לכם והלכתם לייסד עיתון יומי רביעי, עיתון, שישמש כלי ביטוי לרעיונותיו של ז'בוטינסקי".

וימינה לברכה הזאת, ממש מתחת לשם העיתון, מופיע מאמרו של ז'בוטינסקי, "השלחן העגול", בחתימתו, והוא פותח במלים: "אם נדון לפי שיחתו של ת. וייצמן עם בא-כוח העיתון היהודי הלונדוני 'צייט', מתכוונ ד"ר וייצמן בקשר עם נסיעתו לא"י לנסות שם בכריתת הסכם עם הערבים דהתם. ואם נדון על-פי העיתוננים הערבים דהתם, הרי המנהיגים הערבים, כלומר - המופתי ושאר העסקנים החשובים אצלם, מסרבים מראש להיכנס באיזה משא ומתן שהוא".

אקטואלי?

בעמי ג' של הגליון הראשון, בטור האחרון משמאל דווקא, הוא הטור השישי, מופיע לאורך כל העמוד שיר ארוך, בלתי מנוקד, המורכב משניים-עשר בתים, בני ארבע שורות כל אחד, תחת הכותרת "תפסת מרובה לא תפסת?". מעל לשם השיר מופיע שם המחבר: "אלדד".

מיהו אלדד זה? האסוציאציה הראשונה

הלך נשיא לנהלל

בין "השולחן העגול" ל"מושב העגול" דן אלמגור

עם שובו מן השיחות סביב "השלחן העגול" בלונדון, שם הודיע לעיתונאי היהודי - כמסופר בדברי נשיא ההסתדרות הציונית המתחרה - שהוא נוסע ארצה "לנסות שם בכריתת הסכם עם הערבים דהתם".

וכראוי לטור סאטירי המופיע בעיתון הערוך על-ידי "הנשיא האחר", עוקצים ודוקרים בתי הפזמון הזה שוב ושוב את נשיא ההסתדרות הציונית, המוכן לסגת לפתע מהכרזתו על "מדינה יהודית, בית לאומי, משתי גדות הירדן". והרי הטור במלואו (בסימני הפיסוק המקוריים, תוך הוספת מרכאות בלבד):

מדינה יהודית, "בית לאומי, משתי גדות הירדן" או הכרות, - - - ועל "ספר הלבן" של צרציל תתמת: תפסת מרובה לא תפסת!...

"א"י עברית כאנגליה אנגלית" בסיסמה זו בתוקף אחות, - - - אבל תיכף ל"שיווי משקל" הסכמת: תפסת מרובה לא תפסת!

להגירה המונית פעם שאפת, וכארבעים אלף בשנה הכנסת - אח"כ ל"נלבקי-שנפישוק" לעגת: תפסת מרובה לא תפסת!...

כרת ברית עם לא-ציונים, וכעבד לפניכם התפרסת, - - - אם כי אמרו בפירושו: "כסףז" תפסת מרובה לא תפסת!...

אשמת הממשלה בשחיטות אב בפני כל העולם שטשטש. - - - "אל תרבו לדרוש ממנהו" אמרת: תפסת מרובה לא תפסת!...

"בעד כל קורבן - אלף חלוצים נכניס לארץ", להעיו הכרות, - - - אם כי ידעת, שזו רמיה: תפסת מרובה לא תפסת!...

"פלשתינה דו-לאומית" הכרות, ודגל הבית הלאומי גנות, - - - אבל הערבים גם על זה השיבו:

המתעוררת, ובעיקר כשמדובר ב"עיתון לאומי", מקשרת אותנו, כמובן אל הד"ר ישראל שייב, ששנים רבות אחר-כך הפך לד"ר אלדד. "חוגים המקורבים לעיתונות הלאומית" רמזו לי, כי למיטב ידיעתם שלח הדוקטור מדי פעם את ידו גם בחריות חרוזים. אולם הייתכן שעשה זאת כבר אז, ב-1931, ותחת שם-העט, שהפך מאוחר יותר לשמו? היינו חושדים גם בעורך עצמו, אלמלא היו החרוזים עילגים מדי לגבי משורר ומתרגם קפדן ובעל-טכניקה כמוהו. מסיבה זו אין אפשרות לייחס את השיר גם ליונתן רטוש, שהיה מקורב לחוגים הלאומיים ופרסם במוסף הספרותי בגליונות יום ו' של אותו כרך של 'העם' שירים משלו, עדיין בחתימת אוריאל הלפרין, כמובן. נשמח, אפוא, אם יוכל אחד הקוראים לסייע לנו בזיהוי בעל הטור ההוא.

מתחת לכותרת, באותיות קטנות, מופיע מידע אקטואלי, המוטו שעליו מגיב השיר (בטכניקה המוכרת לנו משרי 'הטור השביעי', שנולד רק כ-13 שנים מאוחר יותר; אך היא הופיעה כבר בטורים היומיים שפירסם אהרן צפנת, הוא "בעל הטורים", בעיתוננים העבריים 'היום' ו'הצפירה' בוורשה, שש שנים לפני הופעת הטור שלנו).

"מגש הכסף" של אלתרמן פתח, כזכור, בציטטה מדברי חיים וייצמן. גם כאן מופיעה ציטטה מדברי וייצמן בראש הטור, כסיבה לכתיבתו. וזו הציטטה:

"איני מאמין בציונות גדולה. מאמין אני, שעובדות פעוטות ומעשים קטנים יהוו את התגשמות הציונות הגדולה... תפסת מרובה לא תפסת.."

(מנאמו של ד"ר וייצמן בנהלל)

ד"ר וייצמן בנהלל!?

הצצה בעיתונות העברית של אותו שבוע תאשר שאכן, מדובר בביקור שערך נשיא ההסתדרות הציונית ב"מושב העגול", נהלל,

תפסת מרובה לא תפסתו...

התיאשת מציונות גדולה,
בבית העם בנהלל בית לאומי היפשת! -
בעבודות פשוטות וקטנות תאמין:
תפסת מרובה לא תפסתו! - -

אבל אם על ד' אמות קרקע ועו
כעל בית לאומי שמחת וששת, -
אין פלא שהקרנות ירדו פלאים:
תפסת מרובה לא תפסתו!

ולמה אפוא לשם מגבית גדולה
לנסוע לאמריקה מתניך שינסת?
בשביל "דונם ועז" זה יותר מדי:
תפסת מרובה לא תפסתו!...

ולמה משרדים עם מאות חדרים,
על כספי הציבור לא חסת?
ולמה כל כך הרבה "יושבי קרנות"?
תפסת מרובה לא תפסתו!???

ולמה בכלל הנשיא - המשאו
הלא את התנועה פוררת-הרסתו....
וי: שנים רבות תפסת השלטון:
תפסת מרובה לא תפסתו!...

"שחיתות אב" מרמזות, יש להניח,
למאורעות הדמים של תרפ"ט, שנתיים קודם
לכן. הלגלוג הוויצמני על
"גַלְבֵּקֵי-שנפישוק" מכוון כלפי ההווי
החומרני, הפרובינציאלי וצרה-האופק של
הסוחרים והסרסורים הקטנים בוורשה
ובפולין כולה (ברוח הלגלוג על ה"פלעצל"
הפאריסאי ועל רחוב ליליינבלום מאוחר
יותר). ואם כמה מהפרטים ההיסטוריים
הנרמזים בשיר נשתכחו קצת מאיתנו, הרי
הטענות כנגד "משרדים עם מאות חדרים"
מלאים ב"יושבי קרנות" במוסדות הלאומיים
ונסיעות לאמריקה "לשם מגבית גדולה"
אינן זקוקות גם כיום לשום הערות-שוליים
מסבירות.

שלושה ימים אחרי הופעת 'הטור השישי',
(בגיליון יום יו') ב'העם' ראה אור גם במדור
"שאר ירקות" ב"עתון הלאומי" 'דואר היום',
בו עבדו עורכי 'העם' עד לפרישתם, טור
סאטירי מחורז ארוך בשם "כבקרת רועה
עדרו", שגם הוא עוסק באותו ביקור של
וייצמן בנהלל. מן הטור הזה אנו למדים קצת
יותר על תוכן דבריו של נשיא ההסתדרות
הציונית, שהגיע מן "השלחן העגול" ל"מושב
העגול". מסתבר - וזאת מאשרים גם עיתוני
התקופה - כי וייצמן התלונן בפני
המושביניקים על עייפותו ואכזבתו ורצונו
לפרוש מן הפעילות הציבורית. מכמה
בחניות, עשויים דברי הנשיא דאו להזכיר
את דבריו המאוחרים יותר של בעל-פלוגתא
אחר של וייצמן שהפך לראש-ממשלה, ערב
פרישתו לשדה-בוקר. מה גם שהשיר
שלפנינו מרבה להזכיר כבשים, צאן-מרעית,
רועה ו"מע-מע-מע". אולם בשעה ש"חיים
הרועה" התעייף, לדבריו, מתפקיד הרועה
או המשכוכית, ואיים לפרוש מהנהגת העדר,
פנה "דוד הרועה" דווקא אל הדייר ואל

קולות ה"מע-מע", שערבו מאוד לאוזניו.
גם השיר "כבקרת רועה עדרו" מורכב
מבתים בני ארבע שורות כל אחד (11
בתים, בית אחד פחות מקודמו), וגם הוא,
כקודמו, מודפס ללא ניקוד ובאותיות
גדולות מהרגיל. אבל הסגנון, החריזה
והמקצב מתוחכמים ומקצועיים לאין ערוך
מאלה שבשירו של "אלדד". למעשה, הם
מוזכרים מעט את הסגנון, הריתמוס
והטכניקה האלתרמניים, שהגיעו לעיתונות
העברית רק שלוש שנים יותר מאוחר.
חריזות מלים עבריות בלועזיות
(הקשיבה-אכסקוטיבה": חריזה מסוג זה
קיימת, אמנם, כבר אצל סילמן ועמיתיו)
ובעיקר השימוש ב"ילדה אחת" - ברוח
הילד הקטן מאגדת "בגדי המלך החדשים",
או הילדה מהפזמון של להקת הנח"ל, היא,
"בשמלה אדומה ושתי צמות", ששאלה -
"למה?" - מזכיר מאוד את השימוש
המלודרמטי-כמעט שעשה אלתרמן שוב ושוב
בטוריו, בילדים ובבני נוער (ילדי "מכל
העמים", נחשון ועמינדב, ה"נערה והנער"
ב"מגש הכסף", הילדים ב"אלמנת הבוגד"
ובטורים של המימשל הצבאי, ועוד).

מי כתב את השיר ב"דואר היום"? מתחת
לשיר, מודפס השם מ. כרפס. שם-עט,
כמובן, שבו חתומים כמה טורים מחורזים
אחרים בהופיעו בימי ו' ב'דואר היום' של
אותה שנה (27.3.31, למשל). שם-העט
"כרפס" מופיע, אמנם, בסוף שנות העשרים
בעיתון היתולי בשם 'כרפס' שיצא לכבוד
תג-הפסח, ולדברי ג' קרסל - בעל
ה'לכסיקון לספרות ההיתולית בעברית' -
מסתתר מאחורי השם הזה עורך החוברת,
אברהם בליי-ציפורי. גם בשבועון המצויר
'כלנוע', שיצא בתל-אביב שנה אחרי
הופעת הטור ב'העם', מופיע פזמון בשם
"תל-אביב הפריזאית" בחתימת "כרפס"
(27.10.32). האמנם מי שבחר כשם-עט
בירק הזה משולחן ה'סדר', שבו מוזכרים
"שאר ירקות", הוא גם בעל השיר, שהופיע
בטור "שאר ירקות" שב'דואר היום' אולי.
באותו מדור הרבה לכתוב הפליטוניסט
החריף "עזמוות"; אך דומה שהוא לא היה מן
החורזים. מדי פעם פירסם ב'דואר היום'
פזמונים אקטואליים יוסף הפטמן, שגם עבד
תקופה מסוימת בעיתון זה, לפני שהחל
לערוך את 'הבקר'. ושוב אנו נאלצים
לפנות אליכם, הקוראים, בבקשה לסייע לנו
בזיהוי בעל שם-העט הזה. והרי הטור
האירוני-סרקסטי הזה במלואו:

מוכתר נאפד בור עלי דפנה וזית
שב הגיבור הביתה, בשקט ודמי.
צועד לו שאנו, כאניית השיט,
בינות משברי ביתנו הלאומי.

עייף מנצחונות, מעול כידון קשת,
פוסע אט בדרך, זו מרצו סלל.
כי הן אך מנוחה נפשו פה מבקשת.
אכן לנוח טוב במושב בנהלל.

הפכו שם לפרחים כל רדרד והות.
היו שם לכבשים כל שחל, כל זאב.
תחת גפנו ישב כל "מושבניק" שחוח ובפוליטיקה,
הוא לא יתערב.

את הגיבור קיבלו כצאן פני רועם.
עלץ לכו אף הוא לקראת בני עמו.
והנאומים - כמטעמים ממולחים כולם.
כמוהם לא טעם מאז סן-רימו.

"אתה אבינו", סחו. "הוי, אבינו אתה.
אתה, אתה רוענו. אנחנו רק הצאן.
מני ה'הצהרה' ועד ימינו עתה.
מעלה ועד עולם. אמן, יהי רצון"

למראה האידיליה הרים הווילו מים.
אדם מהתרגשות כל עץ, כל פרח-מור.
או הנשיא הרם במתק-שפתיים
אלי צאן-מרעיתו פנה כעוז לאמור:

"שמעו אתם, בני, המקדשים כל רגב
אדמות העמק פה, בקול דממה רקה.
קשתה עלי דרכי, רבות אבני הנגף.
עייפתי מקרבות. שחתי עד דכא.

כל ארתי-פרחי כאן יחצפו בקורת,
וידברו גבוהה על מלך ושרים.
וראה, גם קונסרטה-באס הופיע בתזמורת:
מנחם אוסישקין אף הוא בין הקושרים!

כערער בערבה וכקרן-אור ביער,
גלמוד, בודד, יחיד אשא אני עולי.
אך לא אעזוב אתכם בעת יגון וצער,
כי גורלי - גורלכם, וגורלכם - גורלי."

לאסיפה היא ילדה אחת הקשיבה
ולפתע ופתאם הפתיעה הקהל:
"הגידה, אם תצא את האכסכוטיבה -
הגם אנו נצטרך לצאת את נהלל!"

היתה השאלה תמה, ובלי כל פחד,
ולא ידע ענות תשובה ללב הומה.
אמר: "לדונת, הסיו" ואחר-כך, ביחד,
געו כל הכבשים: "מע-מע-מע-מע- - -"

כמעט שישים וארבע שנים חלפו מאז, ובכל
זאת - ככמה אקטואלי! לא המנהיג העייף,
חלילה, שהרי אצלנו אין המנהיגים מודים
בעייפותם; אך מנהיג המוכן לכרות ברית
שלום עם השכנים הערבים, תוך ויתור על
שטחים. אפילו "פינוי יישובים" נרמזו כאן
כבר אז: "הגם אנו נצטרך לצאת את
נהלל?" ותלונות המנהיג על "החתרנים
הבלתי-נלאים", ה"מחצופים ביקורת" (כנגד
אוישישקין נדפסו בירושלים טורים מחורזים
עוד בשנת תרפ"ב, בעיתון הפורימי
"לפורים", בעריכת מחבר הפזמון, א"ז
בן-ישי; ואפילו חוברת מיוחדת, כולה
מחורות, מאת משה בן-אליעזר, 'פרקים או
מכתבים גלויים', שלוש שנים אחר-כך.
וכמה ישמח עורך העיתון 'נקודה', למשל,
לקרוא על חוסר האונים של המנהיג מול
"שאלה תמה ובלי כל פחד", ועל תשובתו
הדמוקרטית כל כך ("ילדונת, הסיו").
ומקהלת העדר, הממשיכה ב"מע-מע"
הנצחי. וכמו שנאמר בטור מאוחר יותר:
"והשאר יסופר בתולדות ישראל"...

החוב

דנילו קיש

מסרבית: דינה קטן בן-ציון



אחר כמה "ימים נוראים", חלה הבוקר רגיעה פתאומית. הרופא ידע שהרגיעה מדומה וזמנית, ושבגוף החולה מתחוללים כמה שינויים שאינם מוכרים לגמרי אפילו למדע, ואשר תלויים באלוהים לא פחות מאשר במנגנון המורכב של איברי גוף ונפש. החולה שכב על גבו, גופו נתמך קלות בכרים; המוניטור הראה פעימות לב סדירות. צינורות חיברו את גופו למכשירים מתוחכמים, שמצד אחד הראו על האקרון את האיברים הפנימיים בפעולתם, ומצד שני היו מספקים לגוף הזנה מלאכותית ומאששים את העורקים הנפולים, את המעיים, את איברי הנשימה. בדממת החדר הלבן המואר נשמע רק רחשושן החרישי של המכונות ומפעם לפעם הצטקצקו כלי הזכוכית, כשהיה החולה זע ומניע קלות את איבריו. שעה קלה התבונן בבקבוק התלוי מעל לראשו, בקבוק שהנוזל טפטף ממנו דרך צינורית שקופה והזין את גוף החולה בסם-חיים נוזלי.

עיניו היו פקוחות לרוחה, כבויות משהו, פוזלות במקצת, כאצל אנשים שהסירו לשעה קלה את המשקפיים שהם מרכיבים דרך-קבע. בחוץ שררה דממה מוחלטת.

הטיפות בבקבוק היו ניתקות אט-אט, נקוות לאיטן ובכת אחת מחליקות אל הצינור, ובדיוק כשאחת מהן החליקה לאורך הצינור השקוף בדרכה אל גופו, היתה הבאה אחריה מתחילה להיקוות. החולה התבונן בטיפות. הן שימשו לו כמין לוחמנייה (1) [...] (2) שבכעין הבזק פתאומי בהכרתו, בחלק מהכרתו, אותת לו כי שעת מותו מתקרבת. החיים שמאחוריו לא היו טובים או רעים מחיי שאר האנשים; הוא אהב, סבל, נסע, כתב. רבים חשבו ואף כתבו, במיוחד לאחר יום הולדתו השמונים, כי העבודה והבידודות הן שמילאו את חייו, אך איש לא ידע מה גדול הוויתור שעבדותו תבעה ממנו ועד כמה היתה בדידותו הכפויה גם למקור ישועה מבחינתו. "כמבעד לערפל" זכר (הוא, הרגיש כל-כך לדקויות הניסוח, ודאי שלא היה משתמש במטבע לשון זו) שבימים האחרונים עברו עליו משברים איומים, שנאבק במוות והתנגד לו בכל כוחותיו, תלש את הצינורות מן הווידים, ירק בפניו, בכה, ניהל קרב עם מר המוות, עם אותה רוח הרפאים שלו, שעל אף סמיותה היא נוכחת; רגע ניצבה סמוך למיטתו ורגע אי-שם בפניו, בתוך מעיו, בריאותיו, במוחו הקודח. והנה, הבוקר, אין לדעת מתי או כיצד, חלה הרגיעה. הוא הסכין עם הבלתי אפשרי: כי בשבילו הכול תם ונשלם וכי ימיו ספורים, (3) שעותיו ספורות. הוא ניסה לערוך את מאון חייו עלי אדמות, לראותם כפי שהם מצטיירים בעיני זולתו, וצחק בלב. (4) הוא עתיד אפוא למות לאחר שאת חייו מילא בבדידות, בויתור ובעמל; שכן כל מאמצי האדם מסתכמים באותו מוסר-השכל, והוא, כי משמעות היצירה האנושית עלי אדמות טמונה בחוק, במידה, בסדר ובוויתור. וכל הדברים הגדולים והיפים שנבראו בעולם, בדם או ביזע נבראו, ובשתיקה. (5) מי אמר דברים אלה? האם קרא אותם באיזה מקום או שמה הוא עצמו כתב זאת פעם? רק כעת,

החוב" הוא סיפור מעובדו של המספר היוגוסלבי דנילו קיש. הוא מופיע בקובץ סיפורים, הספר החמישי במספר שיצא לאור לאחר מות הסופר ב-1989, מעובדו. הקובץ קרוי על שם אחד מן הסיפורים, "הקתרוס והצלקות", (שתורגם לעברית גם הוא וראה אור ב"מאזניים").

בסיפור "החוב" מתחיה המספר עם איוו אנדריץ' (הסופר היוגוסלבי שהיה חתן פרס נובל) המוטל על ערש דווי ורוחו הנודדת הוגה בחובותיו עלי אדמות. השמות השונים שנזכרים מתייחסים לאישים שאנדריץ' הכיר והנזכרים בספרות הביוגרפית עליו ובמקורות אחרים.

לסיפור מתווספות הערותיה של מריינה מיאוצ'ינוביץ', שהביאה לדפוס את עובדו של דנילו קיש.

ד.ק

בשעה הזאת, נדמה לו שאם אין נחמה במחשבה הזאת, יש בה לפחות מידה של אמת.

מה נעים היה, חשב, אילו נמצא עתה לצדו מישהו (6) מן האנשים אצילי הנפש והחכמים שהכיר בימי חייו: אלאופוביץ' או הגביר איוו וויגוביץ'... במשך כל ימי חייו לא הכיר אלא שניים או שלושה אנשים חכמים כמותם. השאר היו כפי שבני האדם הינם על פי הרוב: מוגבלים ואנוכיים; חסרי חוש ליופי, חסרי הבנה לזולת, חסרי דעת; אנשים המונעים בכוח היצר ורדיפת-הכבוד; להשיג אהבה ומזון, כבוד חולף ותהילה קיקיונית. וכל אימת שנכנסו אל חייו, היו מותירים אחריהם מהומה, כצבאות המשתלטים על עיר נושבת.

הוא התבונן בעצמו דרך עיני זולתו וערך את מאון חייו כפי שהוא מצטייר בעיני האחרים, הבלתי נודעים: אחריו יישארו כל-כתביו, ובהם קורות חייו ושפתו, הבלולים בדברי ימי עמו; הם רואים בזה ערובה למה שהבריות מכנים בשם אלמוות. בין ניירותיו נותרו גם כמה ספרים, שנבחרו בקפידה ומוינו לקבצים: שירים, יומנים, רשימות. מתוך כתבי-יד אלה ניפה כל מה שהיה עשוי לחשוף אותו לדורות הבאים: (7) את כל העקבות האישיים, כל פרט הנוגע לחייו האישיים, למען יישאר בעיני הדורות הבאים ככל האפשר בגדר הפשטה טהורה, ככל האפשר יותר סופר ופחות אדם בשר-ודם. מחוזה זו, מעין צדק מר היה בה; חייו הלא עברו עליו כל-כולם בעולם הבריון, בעולם האידיאלים האפלטוניים, וכל גיחה שהגיע מהם כדי לשוטט במרחב החיים הסתכמה מבחינתו בתחושת מועקה ומצור, בקשיי התמצאות ובשיעמום. כל החלטה הקשורה בחיים עצמם, החיים שמחוץ לעולמן של האידיאות הטהורות, הדממה והבדידות, רק פערה בו פצע, כל מהלך שעשה החטיא, כל פגישה עם אנשים היתה למפח וכל הצלחה הפכה לצרה חדשה; (7) בדומה לכך ניפה מהם גם את השמות הזרים, כל אותה קיקיונות שעשויה רק להכפיש את שמו: שהרי להוכיח שהמשוגע אכן משוגע, משמעו להתפטר. (8)

(9) [ואז, כמכת חשמל פתאומית, היכתה בו המחשבה שחלחלה אל לב-לבו: שלא פרע את חובותיו. לא הרוחניים, אלא הגשמיים. (אשר לחובות הרוח, את אלה לא פרע שום איש מעולם: לאלוהים, לאם, לשפה, למולדת.)] (9) לא, לא בחובות אלה הרהר, אותם הוא יקח אל העולם הבא; (ואם העולם הבא אכן קיים, אם יש טעם כלשהו לקיומו, הרי זה בדיוק למען יפרע אדם את אשר הוא חייב למי שהוא חייב). מחשבתו היתה נתונה לחובות שאפשר לפרעם בכסף, ואפילו אם בדרך סמלית, כעין דרישת שלום, כעין לחיצת יד, עתה כששוב

הלירית הזו; שני כתרים.

ליאן לויץ בפומפון, אשר גילה לי שעל גזע השפות הענק כל ציפור מזמרת לפי דרכה, כמו בטבע, וההעדה שאנו מעדיפים שפה אחת על פני רעותה טמירה היא, כמו הבחירה באהבה; שני כתרים.

למריאן ודיחובסקי, שגילה לי את עומק שורשי גזע השפות הסלביות, שממנו עתידה להסתעף לשונם של פושקין, סלובצקי, של מורן ואף זו שלי, "הבוסנית"; שני כתרים.

למאיה ג'י'טיץ' ולירק צ'יליץ', שאני חב להם על תשורותיהם, על דבריהם ועל הטובה שהרעיפו עלי בהיותי כלוא בבית הסוהר; ארבעה כתרים.

לולדימיר צ'ירין המסכן, שנתן לי אלף דיגרים כשהייתי זקוק להם נואשות, כמעט כמתת בסתר, כדי שהמקבל, במצוקתו, לא ירגיש כי זו גמילות חסדים שיש בה כדי לבזות; שני כתרים.

לזקיף האלמוני בבית הכלא של מארבורג, שהגניב אל תאי פיסת נייר ועיפרון ועיר, בשעה שבשבילי לכתוב פירושו היה לשרוד; שני



כתרים.

לשופט מספליט יארק מוסקוויט, שבהליך השיפוטי סייע בידי להשתחרר ובזאת (11) הוכיח באיזו מידה עשויה עמדה אישית ותעוזה אזרחית לשנות בימים קשים את מנת-חלקו של היחיד, שבעיני הפחדנים מצטיירת כבלתי נמנעת ומכונה בשם גורל וכורח היסטורי; שני כתרים.

לכומר המחוזי פרה אלויזיה פּרָצ'ינְלִיץ', שהודות לו למדתי להכיר את חיי הכמרים הפרנציסקנים - חיי דלות ועמל מפרך מבוקר עד ערב; אלמלא הפכתי ל"משורר", הייתי נעשה כהן-ידת; שני כתרים. לסְטיפִיָּצה לוקיץ', חניך במסדר הפרנציסקנים, שהמציא לי בבית-הכלא בזניצה לחם, אמונה ותקווה; שני כתרים.

לנזירות הַרְמִינָה ואַפְרָכִיָּה, שבמו גופן הראו לי כיצד הגוף עשוי לכפוף את עצמו לעניינים רוחניים, דבר שניסיתי ליישם בחיי ועל עצמי, במסגרת אפשרויותי הצנועות; ארבעה כתרים.

לגברת ודנקה מארקוביץ', (12)

לגביר הרון איוו וז'ינוביץ', מייטיבי ואיש חסדי, שראה בי מה שקיוותי שקיים בי: הכישרון, מתנת אל זו שהיא מקור הברכה והקללה; שני כתרים.

לארון דינקו לוקשיץ' מסווינוואן, שבהכנסת האורחים שנהג בי הנעים עלי את הימים ותרם לשיפור שחל בבריאותי, ולהבאת ספר שיריי לידי גמר; שני כתרים.

אין לחכות עוד, כשהגיעה שעת ההתחשבות שלו עם העולם. את גימלתו הצנועה - מאתיים כתרים - הנשלחת על-ידי האגודה הקרואטית "הקידמה" ומגיעה אליו מדי חודש בחודשו כסדרו (מה שהינו בגדר גס אמיתי בימים סוערים אלה, ועל-אף כל מה שהבריות עשויים לחשוב, יש לזקוף זאת לזכותם של מוסדות המונרכיה האוסטרו-הונגרית) יש לחלק בתבונה ובחוכמה הראויה; שיספיק לכולם ולא יחסר לאיש.

הוא התבונן בטיפות הנקוות ומתעבות בכלי הזכוכית התלוי מעל לראשו, וספר, טיפה לטיפה, כמונה חרוזי תפילה, או זהובים.

לאיוואן מאטקובֶשֶׁק, ה-Wachtmeister, שפקח את עיניי להתבונן בנופים, כחייל הלומד לקרוא במפה את מראה פניהם של חבלי-ארץ; שני כתרים. (10)

לאייקונה הרֶלִיץ', שהחזיקה בידי והיתה הראשונה שהעבירה אותי על פני הגשר; שני כתרים.

לאנה מאטקובֶשֶׁק, שלימדה אותי את שפת הפרחים ולשון הצמחים; שני כתרים.

לדְרָאגִינְיָה טְרִיפְקוֹבִיץ', מורה, שלימדה אותי את צורתן הראשונה של אותיות הכתב; שני כתרים.

לאידריז עוזוביץ', ה"ערבי", שלימדני להאזין לקול האנושי, שהוא ככלי נגינה; שני כתרים.

לליובומיר פופוביץ', שהורה לי את הטוב; כי אין די בלהיות טוב רק בלב-לבך; הטוב טעון למידה, כמו שלומדים אלף-בית.

למילאן גבריוביץ', שלימדני חברות מהי, כי גם החברות טעונה למידה, כמו שפה זרה; שני כתרים.

לראטקו בוגדנוביץ', שלימד אותי כי החברות איננה מספיקה, שגם החברות עשויה להיות אנוכית; שני כתרים.

ליובן ואסיץ', מורה, שאימץ את לבי כשהייתי זקוק לאומץ לב, כדי לבחור בספרות כדרך חיים; שני כתרים.

לטוגומיר אֶלאופובִיץ', שטיפל בנפשי ובגופי, כאילו הייתי עצמו ובשרו; שני כתרים.

למיו פולאק, פרופסור, שאיפשר לי לקרוא בגרמנית, דבר שמצאתי בו תועלת מרובה והנאה רוחנית במשך כל ימיי; שני כתרים.

לדימיטרי מיטר'ינוביץ' אשר גילה לי שמחוץ לעיירות עלובות אלו קיימים עולמות אחרים, טובים ומאשרים מהן; שני כתרים.

לולדימיר גאצ'ינוביץ', שגילה לי אותו מחוז של העולם והנפש, שנדימה לצדו האפל של הירח; שני כתרים.

לבוגדן ז'רייץ', שהרעיל אותי בהטלת הספק בערכן של המלים; מאז אני מסתכל עליהן בחוסר אמון וקושר אותן אחת לאחת, כמו זהובים; שני כתרים.

לפאניקה ואבג'נייה ג'ומ'ראץ', שסיממו אותי במוסיקה ובאהבה; כי מוסיקה ואהבה הן כאחיות תאומות, המחזיקות זו בידה של זו... האחת בניגון הפולונוז לשופן והשניה בשירה ובמכתביה, שליבו בקרבי את שלהבת קודש האהבה. כי בראשית היתה האהבה; ארבעה כתרים.

הטיפה שבכלי הזכוכית ניתקה ממקומה ואחרת החלה נקווית תחתיה. אין דבר, חשב, ממילא מדובר פה על שתי דמויות, כלומר לכל אחת מהן חרוז אחד על לוח-המנייה, לכל אחת זיכרון אחד.

למילאן רֶשֶׁטָאר, ליוזף יֶרְצֶ'ק, לוילהלם ירוזלם, לאוסקר אַוּאָלֶד, ליוזף קָלֶם, מורי, אשר לימדוני שהידיעה היא הכול והבורות היא אם הקנאות האפלה ומחשכי הנפש; עשרה כתרים.

לדוקטור אוסקר אלכסנדר, מומחה לרפואת הגרון מאיליצה, שניתח את גרוני, לאחר שתחילה הסביר לי את משמעות הניתוח, ולא טיפל בי כמו שמטפלים בכבשה, אלא התייחס אלי כאל אדם בר-דעת; שני כתרים.

למלצר מן "הסלון הירוק" בקראקוב, שהגיש לי את ה-herbati כמו שאני אוהב וכפי שהייתי זקוק למען בריאותי, ועשה זאת בחיוך ובנכונות; שני כתרים.

להלנה אֶרְדוֹיִקובֶשֶׁק, שלימדה אותי לפענח את "כתב החרטומים האלוהי" של תווי הנגינה, שלא אעמוד כמו תיש בפני הגותיקה

לחוקר הצעיר, איש וינה, שהתיר לי בעת ביצוע המאסר בספליט לשלוח להביא את חפציי, שנותרו בבית המלון; הוא הביא לי את קירקגור, "אז'או", ספר שעתידי היה להטביע השפעה מכרעת על רוחי; שני כתרים.

לזקיף שהתיר לי להוציא את הספר הזה ממחסני בית-הכלא, ששם שמרו על החפצים שנלקחו מאיתנו; שני כתרים.

ליארומיר סטודניצ'קי, מוכרספרים ואוהב ספר מסראייבו, שגילה לי כי הספר הוא "מאור היקום"; שני כתרים.

לגבירה דונג'דוביץ', שהיטיבה לספר סיפורים מימי הטורקים כפי שהיו הגוסלרים מזמרים בימים עברו, הרבה, יפה וברוח בוטחת; שני כתרים.

ללויז' באקוטיץ', שאפשר לי לא לכלות את ימי ברומא בעבודות משרדיות כדי שהמלאכה לא תקשה עלי יותר מדי, אלא יינתן לי ללמוד, להתבונן ולכתוב; שני כתרים.

(בסוף, בסוף האמיתי, בכל-זאת הכול לטובה והכול מסתיים ברוח הרמונית. איוו אנדרייץ', "דשומות טראונוניק").

לולאדיסלב פודיסאן'לייביץ', שהבנתו אפשרה לי לעסוק בכתיבה ובלימוד היסטוריה; שני תחומים אלה נפגשים וכרוכים זה בזה ביצירותי, עד שאין יודעים איפה האחד מתחיל והשני נגמר; שני כתרים.

לגב' ורה סטוייץ', על טיפולה בכתיבה ובתכונות שלי, באהבה ומתוך יחס של כבוד; (13) שני כתרים.

למירד'אד שאמיץ', שפירש את חשיפת מקורותי כלמדנות ובקיאות ולא דווקא כחולשת היוצר; שני כתרים.

לפרופסור (14) שהעניק לי ליום הולדתי את ספר אמרי השפר שלו – כתר אחד (אם כי גם הוא יכול היה להעניק לי כתר אחד, על שקראתי אותו). כדברי הפתגם העממי – כשהחשבון נקי, גם האהבה מאריכה ימים.

לאחות אולגה, המטפלת בי, ששמה מדי בוקר פרחים רעננים באגרסל והופכת אותי על יצועי במסירות וביד רכה.

כך הוסיף למנות בקרבו, בדממת החדר המואר בשמש מלאכותית, שהעניקה לחדר מעין בוהק של דימדומי-ערב. מחשבתו היתה ערוכה בתחילה על-פי סדר הזמנים ולאחר מכן, כשהתגבר בקרבו משהו שדמה למכאוב (ולא כאב לו שום דבר במיוחד, כאב לו הכול, החיים כאבו לו), סדר הזמנים והאירועים התחיל משתבש והזמן הלך ואיבד את כיוונו; רוחו התחילה שוב לנדוד; רק כפעם בפעם הופיעה מחשבה אנושית צלולה, כשמש המגיחה לרגע ושוב היא נסתרת מאחורי העננים.

באמצעות טיפות האינסולין ששימשו לו כמכשיר מנייה דמוי גרגירי פנינים, ניסה לחשב את הסכומים הכבירים שמנה עד כה ולסכם לעצמו את מכלול חובותיו. הוא התחיל והפסיק, ושוב התחיל למנות, בכעין פחד סתום, פחד הדומה לרעד, שמא גימלתו העלוכה – בסך מאתיים כתרים – לא תספיק לו, שמא ייאלץ כעת לפסוח על מי מהם או להישאר חייב למישהו. את מי יוציא מן הרשימה, כשאפילו הרשימה הזאת אינה משקפת את חובותיו אלא באופן חלקי. הוא ניסה לצמצם את הסכום, לערוך חלוקה מחודשת, שהרי ממילא בעיקרו של דבר לא מדובר בסכום הכסף, אלא באות של תשומת לב בלבד, בשאיפה שלא להישאר חייב לשום איש בעולם הזה, מכל מקום ככל שאדם מסוגל בכלל לפדוע בשלמות את חובו למקורביו, לנאמניו, למיטיביו ולאלה הכפויים עליו כאחד.

האחות ישבה בחדר הסמוך ובעד פתח הדלת העיפה מפעם לפעם מבט במוניטור שעליו, כעין גלים סוערים ועם זאת חד-גוניים, הועבר תרשים פעולות לבו של החולה. בסינר לבן מעומלן ושביס לבן על ראשה, ישבה ליד השולחן ישיבה אלכסונית וקראה ברומן רומנטי בכתב-העת "בזאר": "היא נסעה בכביש האספלט הרחב; לצדה ישב ניק צ'יסטר, כותנתו הפתוחה חושפת לעין את חזהו השעיר. ניק החזיק את יד ימינו על ירכה המוצקת; המכונית החליקה ללא רחש על כביש האספלט לעבר קולורדו. ברגע מסוים, שעה שהיסב אליה את ראשו כדי להגיד לה מה שמזה זמן רב ציפתה

לשמוע מפיו..." האחות לחצה את סנדליה האורטופדיים בכל כוחה כנגד הקיר, למנוע את האסון שבצבץ מאחורי השורה השלישית בדמותה של משאית ענק שהגיחה מאחורי הסיבוב וסנוורה בפנסיה את ניק צ'יסטר, שלא הספיק להגות את המלים שלבו עולי-הימים ביקש להגיד. בהתיקה את עיניה מעמודי "הבזאר", שזה עתה כתבה שם לעיניה אהבה אחת, נשאה האחות את מבטה החולמני העגום לעבר המוניטור; סערת הגלים התגברה, על פני הקו הלבן האופקי קיפצה נקודה של אור, מלווה בצפצוף דקיק, בדומה למוניטור המשמש למשחקי ה"טניס" (שכמותו ראתה במלון בכדווה, לפני שנתיים).

מבטה נפל על החולה ונדמה לה ששפתיו נעות. ביודעה כי מדובר בחולה חשוב, נטשה להרף-עין את מקומה במושב הקאדילק, לימינו של ניק צ'יסטר, וניגשה אל המיטה. החולה הסתכל היישר בעיניה.

"אתה צריך משהו?"

"הלווי לי שני כתרים."

הוא דיבר חרישית, בקושי רב, אבל ברור לגמרי.

"סליחה", אומרת האחות ורוכנת אליו, "לא הבנתי אותך היטב."

"חסרים לי שני כתרים, כדי לפרוע את חובותי. אחזיר גם לך, אחות, לא אשאר חייב. אינני רוצה להישאר חייב לאיש. אחזיר לך את הכול, עד הפרוטה האחרונה."

"כמובן שתחזיר. מיד אביא לך."

היא יוצאת אל החדר השני.

"דוקטור, החולה מחדר חמש דורש שאלווה לו שני כתרים."

"אם כן תני לו, אחות."

"שני כתרים, דוקטור."

"רוחו נודדת, אחות. תני לו שני דינרים. אם תחול הרעה במצב, קראי לי. אינני רוצה להיכנס עכשיו, כל עוד הוא שקט. זה עלול לעורר בו אי-שקט. גשי אליו. יש לך שני דינרים?"

"יש לי", אומרת האחות ומוציאה את הארנק מתוך כיס סינרה.

"הנה שניים", אומרת האחות ומניחה את המטבעות על ארון הלילה ליד מיטת החולה; עוד פרפור קל של המטבעות על לוח-השיש ואז, בבת אחת, שוכך הצליל וגווע.

"דוקטור, דוקטור!" צועקת האחות. "הוא הפסיק לנשום. תבדוק במוניטור. לבו נעצר."

"דחוף, קראי למנהל", אומר הדוקטור. "אחות, את שילמת לו את דמי השיט בסידת-הארון."

הערות המלכת'ד:

בעזבונו של דנילו קיש נותר סיפורו "החוב" כשהוא משתרע על-פני שבעה-עשר עמודי מכונת-כתיבה. כתב-היד השלם של הגירסה המובאת בזה כולל שנים-עשר עמודים ממוספרים; באמצע הראשון מודפסת הכותרת "החוב". ארבעה עמודים נוספים, ללא ציון כותרת, מייצגים ככל הנראה את הגירסה השנייה במספר של הפתיחה לסיפור. בעמוד נפרד נוסף, תחת אותה כותרת, מופיעות רק חמש שורות, שאפשר לראות בהן וריאציות של התחלת הסיפור.

התיקונים בכתב-היד בן שנים-עשר העמודים נעשו בעיפרון לכל אורך הטקסט ומרביתם מופיעים בפתיחה המקיימת את מניית ה"חובות". תיקונים אלה, אם לשפוט על פי הרצף שלהם, נעשו במהלך הקריאה הראשונה של כתב-היד.

האחרים, הפחותים במידה ניכרת, נעשו בעט-טוש דק כחול (משמע שהסיפור עבר קרוב לוודאי שתי קריאות בלבד). משפטים שנותרו לא-מעובדים סופית, שאנו נתקלים בהם בעמודיו הראשונים של הסיפור, התיקונים השטחיים המצביעים על מקומות הטעונים ליטוש, כל אלה מעידים שקיש ראה בחלק המבוא פתרון זמני. בחלק שבו הוא מונה ברצף כמעט שאין כל תיקונים, מה שמעיד על כך שהבעיה העיקרית שניצבה בפני קיש היתה בעיית מסגרת ההתייחסות, כלומר זו של ה"אירוע", עצמו, בעוד שמחשבת היסוד שלו: כלל החיים המצטיירים בעיני הרוח באמצעות אינוונטאר החובות (סגנון ה"מנייה", שהיה כל כך חביב על קיש ושהירבה לנקוט בו), הוגשמה בלי שום קושי וללא דופי. מספר המשפטים המתחילים בעמוד אחד ומסתיימים בבא אחריו תומך בהשערה, כי הסיפור נכתב קרוב לוודאי בנשימה אחת.

הכותרת "החוב" איננה מופיעה באף אחד מתכני הסיפורים שהיו מיועדים לספר "אנציקלופדיה של המתים", משמע שהסיפור נכתב לאחר 1983. בדמותו של "בעל החוב" יוהה הקרא על נקלה את איוו אנדרייץ'. הודעות זו, בנוסף לכלל השאר, מאששת את ההשערתנו כי שנת היווצרותו של הסיפור היא 1986; קיש

לידיה בר אב

כאב

נשָׁארוּ עַל גּוֹפֶךָ הַסִּימָנִים לְאֵן וְהֵיכֵן
 יִמָּצֵא לְךָ
 מְרָגוּעַ
 תְּעֻלוֹת עוֹבְרוֹת בְּעֵיר הַנְּסֻתָּרָת וְחֻתְכוֹת אֶת בְּשָׂרְךָ
 נְגוּנִים
 וְצִחוּק יָמֵי הוֹלָדָת
 וְצִחוּק אֲלֵבוֹם תְּמוֹנוֹת
 עַל כְּתִפֶּיךָ אֶת עוֹמָסָת
 סְלֵי נְעוּרִים
 בְּכָל הַגְּנוּנִים
 קְרוּעִים
 כָּל יוֹם רֵצֶן
 נִטְמָן בְּעֵיר הַנְּסֻתָּרָת
 וּפְרָחִים
 פְּרָחִים
 עֲלֶיךָ, מוֹלְדָתִי.

דוד סגל

רואנדה

הוא מְשַׁקָּה אֶת
 הַפְּרָחִים
 בְּרֹאנְדָה
 וּמְעִיף מִבֶּטֶן
 אֶל הַיְלָדִים
 כְּמִי שֶׁרָאָה כְּבָר
 אֶת הַסֶּרֶט
 הַזֶּה

הזכות

מִזְדָּה אֲנִי לְפָנֶיךָ
 עַל הַטּוֹב וְעַל הַרָע
 שֶׁהִבֵּאת לְעוֹלָמִנוּ
 וְעַל הַזְכוּת
 שֶׁנָּתַתְּ לִי
 לְבַחַר
 בְּיָגִיחַם.

הכין באותם ימים את המבוא להוצאה הצרפתית של הרומן "העלמה" מאת אנדרייץ. התרבותו המחודשת באנדרייץ, עם כל הנוחות שבדבר, היתה עשויה לשמש גם כגירוי לסוג זה של הומאז' לסופר שהיה אחד מ"אבותיו" הספרותיים היותר קרובים של קיש. אפילו העובדה כי הסיפור נותר בלתי-מוגמר מאששת את ההנחה כי אכן נוצר באותה שנה, שלקראת סופה מתחילה מחלתו של קיש. כמעט כל הדמויות הנזכרות בסיפור זה קשורות בשנות ילדותו ונעוריו של אנדרייץ (בית הספר, ההתחלות הספרותיות, השנים הראשונות לשירות הדיפלומטי) והפרטים עליהן נמצאו לקיש בספרו של מירוסלב קארולץ "אנדרייץ" המוקדם (פרוסוטה, סוויטלוסט, 1980), שאף נזכר בפתח המבוא. בהפרידו אותם משפע הדמויות הנזכרות במחקרו של קארולץ, הפך קיש את השמות לדמויות פרדיגמטיות, בכוח אותו תמצות בדיוני קיצוני, שהוא אחת מתכונות היסוד שהפרווה שלו מצטיינת בהן. "אנדרייץ" הוא בלי כל ספק מוראליסטי*, כתב קיש בהעריכו את יצירתו הספרותית (בהקדמה ל"העלמה", "חיים, ספרות", סוויטלוסט, 1990), ומשום כך גם בהירת העובדות וניסוח ההתבטאויות (תכופות בצחות הסגנון המשפטי) נעשו על-פי עקרונות שאפשר לייחס לסופר 'מוראליסטי'. הסיפור, לעומת זאת, פועל כדיוקן כפול-פנים (הדיוקן/האגרסל),* שכן קיש עורך בה בעת גם את מאזן חייו שלו מן ההבט המוסרי (הקרקע הרגישה של מעשי החסד והכרת התודה), על סמך לקחי חייו ונטייתו האישיות. יש לשער שלא יקשה על הקוראים לזהות את נקודות המגע שבין שתי דמויות אלו, העולות מכוחו של "מפץ כפול".

(1) בהמשך, מחוק: את מאתיים הכתרים שבירו - שהוא סכום המלגה שלו, עליו לחלק באופן צודק, שלא יישאר חייב למישהו. כי באותה שעה ידע את זה, בצלילות ידעת שמעניקה רק שערות המוות הקרב.
 (2) את חלקו זה של המשפט שבראשיתו של העמוד השני בכתב-היד, מקדים קטע (הערה 1) שניכר כי אין קשר בינו לבין המשכו. קשה לדעת איך נוצר החלל שברצף, ואולם המניעים למחיקה ברורים למדי; יידוע מוקדם מדי של הקרא והמשפט השני, שנותר בלתי מושלם ובלתי מעובד סופית מבחינה סגנונית.
 (3) המלה "מים" מסומנת בו ווכך גם שתי הברותיה האחרונות של המלה odbrojani [ספורים], אלי-נכון כדי להימנע מן התריוה על ידי מציאת פתרון שונה.

(4) נשמט בהוצאה הראשונה ("קנייז'בנה נובינה" 15 באוקטובר 1992).
 (5) ממכתבו של אנדרייץ אל טוגומיר אלאופוביץ' מה-6.7.1920. כפי שצוטט על ידי מירוסלב קארולץ, ביצירה הג'ל, עמ' 154-155.
 (6) ביד, בשוליים, נרשמה הרחבה (אפשרית) של המשפט החל מן המלה nekog [מישהו]; שאומרת: svog, Jelenu [משלו, ילנה, למשל]** (ואת המחשבה הזו הדף כמשליך מן הסיפון אל המים... שכן היתה מכאיבה מדי).
 (7) נכתב בעט טוש בשולי העמוד השלישי של כתב-היד ובגב העמוד. בטקסט החל מן הנקודותיים, מוקף בעיפרון, בעיגול, החלק שבו רק סקיצות של פרטים נוספים שלא הושלמו, של הרשימה. את הקפתם בעיגול אפשר להבין גם כסימן לכך שהקטע טעון עיבוד נוסף, אך גם כסימן המקום ששם צריך לשלב (אולי כתחליף) את הטקסט מן השוליים ומגב הדף. דבר זה שימש לנו כהצדקה להשמט את הקטע מן הטקסט הבסיסי ולהביאו במסגרת של הערה. והרי הוא כלשונו: מכתבי האהבה שאותם שמר כל חייו, קשורים בסגנון ימים-עברו, בסרט סגול (ושבהם...) מתפשרים מבחינה פוליטית... הצוואה נכתבה....

(8) בלתי מוגמר.
 (9) מחוק על ידי שני קווים חדים לרוחב הקטע. ואולם כיוון שהטקסט בהמשך מהווה המשך טבעי של הקטע המחוק ואין להבינו בלעדיו, החלטנו שלא להעביר אותו אל ההערות.
 (10) ערכו המספרי של החוב נרשם בדיעבד, ביד, תחילה במלים (שני כתרים) ולאחר מכן בספרות, כיוון שראינו את הפתרון השני כזמני, שננקט בשל פשטותו, סימנו בכל מקום את הערך באותיות.
 (11) חלק מתוך משפט מן הסיפור "כלכים וספרים" (מצבת קבר לבוידס דוידוביץ').
 (12) ידירתו של אנדרייץ מ"תוג הבהמה המלחמתית של זגרב" (צ. קארולץ), שעמה התכתב בעת שהותו ברומא, בראשית שנות העשרים. כאחד המכתבים האלה נמצא גם המשפט שהיה קרוב ללבבו של קיש: "אני כותב מעט מעט ובקושי; בלי ארצנו אין כלום; ואני איני יכול להיות איתה וגם לא בלעדיתה." ואולם אין בספרו של קארולץ שום פרט המתייחס לדמותה של האישיות, שכל הנראה היתה בת שיחו המיוחסת של אנדרייץ. מכאן ככל הנראה גם החלל והשהיית הסוגיה.
 (13) לבטח השמטה מתוך היסח הדעת של רישום הספרה בדיעבד.
 (14) הפרטים על "הפרופסור" יימצאו לקורא בספרו של דנילו קיש "שיעור באנטומיה", בהוצאת בית ההוצאה סוויטלוסט מסראייבו, משנת 1990, (עמ' 267-274).

* ראה עמודי הפתיחה לרומן "ישעון חול". (הערת המתרגמת)
 ** ילנה היא גיבורת סיפור מפורסם מאוד של אנדרייץ הנקרא בשם "ילנה, האשה שאיננה קיימת".

אידיליה-שי

הנריק גרינברג

מפולנית: עירית עמיאל

מוקדש לאמי



י התעורר ליד חלון פתוח. על המצעים, סמוך אליו שכבה לה רצועת אור חמה ובהירה. שי גנח בהנאה גדולה כשראה את השמש. אבל לפתע פתאום בכל זאת התרגז - מסתבר ששוב ישן עם אבא. והרי הם הבטיחו לו, בשעה שהשכיבו במיטתה של אמא, שלא יעבירו אותו. הם תמיד מבטיחים כך, שרק ילך לישון, ובבוקר הוא מתעורר שוב במיטה... של אבא. הוא פשוט לא ילך עוד לישון ודי!

הדלת למטבח היתה סגורה. שי הזועם העדיף לא לדעת אם נמצא שם מישהו או לא. להכעיס טיפס על אדן החלון והציץ החוצה. השדרה התנוצצה בשלל צבעי עלים ושמש. עמדה בה רעננות וחמימות וזעמו של שי מיד נשכח ממנו. הוא משך את הכותונת למטה, שלא יראו לו, הצטנף ושקע בהרהורים. פתאום, מעבר לפינה, הגיחו האופניים של פאן אולש, ועל האופניים פאן אולש. אלה היו אופניים נהדרים, "אנגליים" עם צמיגים אדומים. לא היה אושר גדול מסיבוב באופניים שכאלה. ולכן שי לא היסס אפילו רגע, כאשר פאן אולש נעצר מתחת לחלון. "שרק אמא לא תראה" - חשב בלבו.

השלדה הקשיחה הציקה לו מעט, אבל מה זה כבר בהשוואה אל הבהובי השמש והעצים מול העיניים, אל אוושת הצמיגים והמיית הרוח בפנים. הם דהרו אל יאניצקי, שם הוריד פאן אולש את שי מהאופניים וכמו אפרוח סחב אותו מתחת לבית שחיו עד הכניסה, כדי ששי לא יבלך את רגליו הקטנות, היחפות.

- של מי זה - שאלה יאניצקה מופתעת.
- של אברמק, את לא מכירה?
- בכלל לא הייתי מכירה - הודתה יאניצקה. - ואיך קוראים לך?
- נו שי, תגיד איך קוראים לך? - הפציר בו פאן אולש, אבל שי התעלם ממנו, נכון יותר העמיד פנים כמתעלם, ובמופגן התבונן בתמונות שעל הקירות.

- למה אתה לא עונה, עקשן אחד? - כעס פאן אולש.
- כי אתה בעצמך אמרת כבר שקוראים לי שי!
- איזה חכם זה, תראו אותו! - קראה יאניצקה. - ובן כמה אתה?
- בן חמש, כמעט שש - משיב שי בהסח דעת וקולו משועמם מאוד. מאז שהוא זוכר את עצמו, תמיד שואלים אותו: איך קוראים לו, של מי הוא ובן כמה, והוא הרי תמיד "בן חמש, כמעט שש".

- אז לאברמק יש כבר ילד כזה גדול? אלוהים, איך שהזמן רץ - נאנחת יאניצקה. - ולא מכוער הילד ובכלל לא נראה כמו יהודון. ושוב מרכיב פאן אולש את שי על האופניים ואחר-כך מושיבו על אותו החלון, שממנו הוריד אותו, ואמא לא יודעת שום דבר, ורק בשעת ארוחת הבוקר שי לא התאפק ובעצמו סיפר לה על ההרפתקה שלו - שתיבהל קצת.

- האם שי אוהב את פאן אולש? כך שאלה אמא. איזו שאלה! מכל האנשים במגורי הפועלים שי אוהב הכי הרבה את פאן אולש ואת קורובסקי. ואפילו אם זה לא היה נכון, גם אז היה אומר שכן, כי לפעמים צריך לגרום נחת לאמא.

ובכלל שי אוהב כמעט את כולם כאן. שי לא אוהב רק דברים כאלה כמו למשל גזר, שצריך לאכול כל הזמן. אבל נגד זה אין מה

לעשות, התפריט של ילדים קטנים הוא לרוב איום ונורא. את ההרהור הזה מסיים שי - בשעה טובה - יחד עם הכפית האחרונה של גזר חי ורץ לחצר. בעקבותיו רצות אזהרותיה האחרונות של אמא.

שי חולף על פני המבנים שבחצר המשק ודוהר אל המקום שבו מתנמרות הפרות בשדה. אין דבר יפה יותר משדות מרעה מנומרי פרות שרועות. בדרכו שי משיג את קורובסקה. בתוך סיר כפול סוחבת קורובסקה לבן ותפוחי אדמה, המדיפים ניחוח מפתה של פיסות שומן חזיר מטוגן וטרי. לשי אסור לאכול פיסות שומן חזיר מטוגן. פעם חטף כבר מאבא, כי הלך לקורובסקי לאכול פיסות שומן חזיר מטוגן. יש דברים שלשי אסור לאכול, ויש כאלה ששי חייב לאכול אותם, ונגד זה אין מה לעשות. בכלל יש המון דברים שנגדם אין מה לעשות.

במרעה יש אולי מאה פרות, ואולי אפילו יותר, אבל קורובסקי יש רק אחד ולו מקל ארוך וכלב ששמו "אזור". יום שלם שוכב לו שם קורובסקי על הבטן, במכנסיים מופשלים, הכותונת שלו מופשתן גס ועבה, לא לבנה ולא אפורה, כזו שלא צריך לדאוג שתתלכלך. על ראשו של קורובסקי תמיד משוך בחוזקה כובע, שפמו הענק צהוב מטבק וחייו נפלאים.

כשהם שוכבים להם שם ככה בשדה, קורובסקי והמקל שלו, שניהם ארוכים ורזים מאוד. פעם ביום מביאה קורובסקה תפוחי אדמה מתובלים בפיסות שומן חזיר שחומות וריחניות. קורובסקי אוכל את הכול, מנגב את שפמו וחוזר לשכב על הבטן. וכשנחץ שולח במקומו את הכלב אזור, אזור יסדיר כבר את כל ענייני הפרות. הפרות פוחדות מאוד מאזור, תופעה שלא מפתיעה את שי, שהרי גם הוא רוחש כבוד גדול לכלב. בלילה אזור שומר, כמו קורובסקי והמקל שלו. השלישייה הזו לעולם לא נפרדת.

רק לעתים נדירות מזדמן לשי לבלות איתם זמן מה. אמא מזהירה אותו תמיד, שאם לא ישתדל בכתיבת העיגולים והצלבים הקטנים, יהיה רועה כשיגדל. שי השתדל אמנם כמיטב יכולתו שלעייגולים ולצלבים הקטנים תהיה צורה מתקבלת על הדעת, אבל הוא גם לא ראה כל רע בלהיות רועה כשיגדל, כמובן רק בתנאי שיצמח ויהיה גבוה כמו קורובסקי ויצליח כמוהו. להיות רועה, להיות בעל כלב אזור ולשלוט בפרות: "חזרי שחורה לעזאזל! בוא הנה אזור, אתה חמור גדול ולא כלבו!"

מאצי'אק אומר שהוא יהיה גנרל. מאצי'אק הוא בנה של הגברת בעלת האחוזה. אולי מאצי'אק באמת יהיה גנרל... אבל שי הרי יודע כמה טוב להיות רועה. ומניין יכול מאצי'אק לדעת אם טוב להיות גנרל?

מאצי'אק וויטק גרים באחוזה. מאצי'אק דומה לגברת בעלת האחוזה, יפה ורזה כמותה. וויטק לעומת זאת, אילו רק גידל שפם ונעל מגפיים צהובים, היה נראה בדיוק כמו בעל האחוזה. מאצי'אק גדול משי בחצי שנה, וויטק קטן ממנו בחצי שנה. שלושתם לובשים מכנסיים קצרים, צווארונים חולצותיהם לבנים, לשרוולים שלהם כפתורי חפתים והפוני שלהם מסורק הצידה.

שי בא לאחוזה כדי לשחק איתם. הרצפות באחוזה צהובות ונוצצות, עשויות ריבועי עץ קטנים. אצלם במגורי הפועלים, מונחים קרשים

- שאת רוצה ילדה.
- ולא הייתי צריכה לקחת אותך?
- נו בטח!
- אז הרי לא היית אתה, שי?
- אבל אז היתה ילדה?
- אבל הילדה הזאת לא היתה אתה.
- אז מה?
- אוי, איזה טיפשוני השי הזה.
- אמא - אומר שי כעבור רגע - אני אוהב את הגברת בעלת האחוזה...
- מה אתה מקשקש?!
- לצערי זאת האמת.

שי רואה שאמא מסמיקה. היא מחייכת, אבל פניה סמוקים באורח מוזר, כאילו לא רצתה בכלל לצחוק.

- יש לה כזה ריח טוב - משכנע אותה שי.
- לגברת בעלת האחוזה?
- כן, כן!
- לכל אשה יכול להיות כזה ריח טוב, אם היא רק תרצה.
- באמת? - מפקפק שי.

ופעם אחת, כשאמא הלבשה אותו לפני שהלך לאחוזה, שי הריח משהו מוכר. הוא הניע את נחיריו באי שקט, אבל לא, הוא לא היה מסוגל לטעות! חשב שאולי זו רק כזו תחושה לפני הדבר הצפוי, אבל כשחייב את צווארה של אמא, כדי להגיד לה שהוא אוהב אותה "אהבת נפש", לא היה לו עוד צל של ספק - זה היה אותו הבושם. "איזו טיפשונית האמא שלי!" - מחייך שי בלבו.

מדי פעם בערב, אבא נפגש עם בעל האחוזה ושניהם מתחשבים ארוכות. הם סופרים אז מגדלים גדולים וקטנים שמסודרים על השולחן החלק. המגדלים האלה עשויים ממתכונות של כסף.

לכל בעל אחוזה מלווה בריבית משלו, ולכל מלווה בריבית - בעלי אחוזה אחרים. בעל האחוזה מרוויח יפה על המלווה בריבית שלו, ואילו המלווה בריבית עושה כמיטב יכולתו שלא להרוויח פחות. כשאבא היה צעיר, הוא היה בחור עליו מאוד ובזכות זה הכירו אותו הנערות מכל הכפרים. אבל פעם אחת אמרו לו - תתנצר! לאבא היו אבא ואמא, אח וארבע אחיות. איך אפשר להגיד: "תתנצר", למישהו שיש לו אבא זקן ואמא? לכן אבא עזב את הבית. אבל לא כדי להתנצר, אלא כדי לעשות כסף.

אבא התעקש. וכשאבא היה מתעקש הוא ידע להתמיד בזה. ובדיוק אז חדל אבא להיות הבחור העליו ואז גם שכחו אותו כל אותן נערות... לעומת זאת זוכרים אותו האבות והאחים שלהן כל הימים...

לאבא היו מגפיים, שוט שחור וקלוע, שתלוי על הקיר לשמש אזהרה לשי, וגם סוס היה לו. אבא רכב על סוסו לדבורה, נעצר לפני חנות קטנה, שבה מכרה סוכריות אמא בת השבע עשרה. אבא נכנס לשם, עמד לו כחצי שעה ולא פרידה היכה בשוטו על גבי המגפיים שלו. את הסיפור הזה סיפרו בבתייהם של שני הסבים שלו ושי ידע אותו בעל-פה. כעבור שבועיים הופיעו השדכנים, וכעבור חודש העמידו חופה וערכו חתונה. בגלל זה אמא לא אהבה את אבא. רק שי ידע עד כמה היא לא אהבה...

מבעד לחלון נשקפו לפעמים רק ענפים מתייבשים, אסמים נטושים, רפתות נעולות ועגלות לא רתומות. בין הערביים היה שם עצוב, רטוב ואפור, לא סוסים ולא קריאותיהם של פועלים שכירי יום. וכל אלה עשו אפור ועצוב בלב. שי לא סיפר על כך לאף אחד, אבל בדיוק ככה זה היה. אמא עומדת לה ליד החלון. שי נצמד לשמלתה החמה וההדוקה. הוא מגניב מבט למעלה, אל השדיים הבולטים שלה, כדי לבדוק אם גדל מעט בינתיים. - יריבות, יריבות, חדלנה למרוד... - מוזממת אמא חרש, חרש.

המטבח הלך והחשיך, פינתו השחירו מאיימות ושי העדיף שלא להביט לשם כל עוד אמא לא הדליקה את מנורת הנפט העליונה עם הזכוכית, וכל עוד לא התחילו להצטלצל בתדווה הצלחות והכפות



מרינו מרינו - עבודה על נייר

מסוקסים, צבועים באדום, וקור נושבים מן הסדקים הרחבים שביניהם. ואילו אצל קורובסקי אין בכלל רצפה ודין ואף אחד לא מתענה שם בקרצוף ובהברקה כמו אמא.

בחג המולד יש אצל מאצ'יאק ואצל וויטק עץ אשוח, ובפסחא יש אצלם ביצים צבועות, קקאו עם קצפת והמון דברים אחרים. עץ האשוח באחוזה מגיע עד התקרה, והביצים הצבועות כאלה יפות, שחבל לשבור ולאכול אותן. הילדים מדקלמים שם שירים, שהאמהות שלהם חיברו. ראשון מדקלם שירים שי, מפני שהאמהות של ילדים אחרים לא רצו בלכול ראש כזה ואילו מאצ'יאק ווויטק חושבים שהם לא חייבים לדקלם כלום.

וכשמתחילים לשיר את שירי חג המולד, כולם שרים מלבד שי. שי היה רוצה לשיר גם כן, אלא שהוא לא יודע. הוא היה מוכן ללמוד, אבל הם אומרים שזה לא נחוץ לו. ושגם כך הוא יפה, כך הם אומרים. "מה זה שייך?" - חושב בלבו שי.

הקקאו, שהגברת בעלת האחוזה מגישה בכבודה ובעצמה, מתוק וריחני כמותה. שמיכת הקצפת הלבנה מפתה להכניס בה אצבע, אבל זה לא יפה. וכשנוגעים בה בשפתיים היא מדגדגת ומלטפת. לובן הקצפת נעשה אז ורדרד, סופג צבע, וניחוח של קקאו ומתיקות ממלאים את העולם כולו. מעניין שהקקאו הכי טעים לפני שטועמים אותו.

בחג המולד וויטק דחף את שי על ערימת צעצועים צבעוניים ושי נפצע בלחי. הגברת בעלת האחוזה לקחה אותו על הידיים, רחצה את פניו ונתנה לו נשיקה. שי לא יכול היה להרגע, הדמעות זלגו על לחיו הפצועה, הוא רעד כולו מאושר ובתוכו פנימה דגדג לו דבר מה. בתחושה דומה התנסה שי בחג הפסחא, כשמאצ'יאק שרט את ראשו במגרפה, בשעה ששניהם חפרו בחול.

אהבתו הגדולה של שי, אם לא מחשיבים את הגברת בעלת האחוזה, היא האליגקה. יש לה חצאית שהפכת למטריה כשהיא מסתובבת על רגל אחת וזוג צמות עם פרפרים, שקוראים להם סרטים.

- אמא, למה אני לא ילדה?
- כי אתה ילד.
- אבל למה? אני הייתי מעדיף להיות ילדה.
- גם אני הייתי מעדיפה שתהיה ילדה. אולי היית אז ילד טוב יותר.
- נו אם ככה אז למה אני ילד?
- כי ככה הביאה אותך החסידה.
- ולך לא היה מה להגיד? - מתעצבן שי.
- ומה הייתי צריכה להגיד?

לקראת ארוחת הערב. - התחשק לזושיה אוכמניות, אבל כסף לא היה לה לקנות - היתה אמא שרה. זהו שיר על אמא, לאמא שלי קוראים זושיה.

כששי היה ילד רע, היתה אמא עוטפת את כתפיה במטפחת הצמר הענקית שלה עם הגדילים, ואומרת שהיא נוטשת ויוצאת לה למרחקים. אוי לו לשי אם לא ירוץ מיד אחריה ולא יבקש סליחה! התחשק לו לשי לנסות פעם לא לרוץ אחריה ולראות מה יקרה, אבל לא היה לו אומץ. פעם אחת רץ והשיג אותה כשהיתה כבר על אם הדרך. איזו אימה אחזה בו כשראה את גבה המתרחק. הוא השיג אותה ונפל על צווארה והיא פרצה בבכי, כאילו לא היא זו שעמדה לצאת למרחקים, אלא הוא.

בוצ'יאק נולד בקיץ. שי לא היה אז בבית. כשהביאו אותו מן האחוזה, שכבה אמא במיטה, לבנה כמו הסדינים שלה.

אמא חייכה אליו והמיילדת הובילה אותו אל השולחן, שעליו שכב האח הקטן. הוא היה כולו אדום ומקומט כמו זקן, ומהפופיק שלו הזדקרה צינורית כחולה. שי הצטער שנולד בן למרות שכולם כלייך רצו בת, ויותר מכולם אמא והוא. בעצם לא היה לו דבר נגד בוצ'יאק, אבל העניין נראה לו מאוד לא צודק.

כעבור זמן לא רב באו מהכפר "נובופשי" סבא שי והדוד ארונוק. את שי הצחיקה העובדה שלסבא, שהוא איש רציני ומוזקן, קוראים גם כן שי.

בוצ'יאק קיבל מיד שני שמות מאוד מוזרים, אבל בבית נשאר שמו בוצ'יאק. כשסבא לקח את בוצ'יאק, אמא פרצה בבכי, היא אפילו ניסתה לעצור בעדו. סבא, הדוד ארונוק, אבא ובוצ'יאק נסעו בכרכרה של האחוזה, ואמא אספה אליה את שי ובכתה שעה ארוכה. שי לא אמר כלום רק האזין - נדמה היה לו שדבר מה בוכה לה לאמא בתוכה כשהדמעות שלה מרטיבות את הפוני שלו.

והרי הם הביאו עוד באותו הערב את בוצ'יאק חזרה. אמא הוציאה מהמזנון את כוסיות השבת. הן היו עשויות זכוכית צבעונית חרוטה עם ידיות, והפיפי של בוצ'יאק היה חבוש בתחבושת.

שי ראה את הגרמנים יום אחד אחר הצהריים, כשבא בריצה לקורובסקי. הם עמדו בשתי שורות, רוביהם נוצצים והם ירוקים לגמרי.

הילדים רצו לגשת אל הגרמנים לראות אותם מקרוב, אבל האמהות לא הרשו להם. כשהשורות התפרקו והתפזרו התחילו הגרמנים לדשדש במקום ולקרוא לילדים.

- רוצו ילדים, תקבלו סוכריות - אמר מישוזה.

הילדים זינקו מידי הנשים האוחזות בהם ורצו. כל מי שהגיע אל גרמני, קיבל סוכריה או קוביית שוקולד. קוביית השוקולד ששי קיבל היתה רכה וממולאת. כשהסתובב ראה את פניה החיוורים של אמא, שעמדה מאחוריו. שי חשב שבודאי התנהג לא בסדר והושיט את ידו כדי להחזיר לגרמני את קוביית השוקולד. אבל אז הגרמני לטש אליו זוג עיניים כאלה, ששי נבהל.

- קח את שוקולד, בן - אמרה אמא וקולה רועד - האדון הזה הוא איש טוב.

הגרמנים ערכו אימונים במשך כל ימות הקיץ. לפעמים אסור היה לילדים לצאת מהבתים. בצהריים היו הגרמנים באים אל האחוזה, שם העמידו את מטבחי השדה שלהם. במקום שבו ירו קודם, התגלגלו בתוך העשב המון תרמילים זהובים ונוצצים.

השדות היו הכי יפים בקיץ. בעיניים היה נעשה ירוק מהם, ובחזה מחניק מהניחוחות הכבדים. ומעל השדות ריחפה לה השפירית. היו לה כנפי זכוכית ענקיות. גדולות כלייך שכמעט ולא ראו את השפירית המחוברת אליהם, רק את הכנפיים הענקיות שלה. היא חגה נמוך מעל השדות במשך כל ימות הקיץ.

שי אהב את הסבא מדוברת שהיה לוקח אותו איתו למרחקים. הם היו עוברים מכפר אחד לשני, לרוב דרך השדות, עם מסגרת זגגים ענקית. כשהתחשק להם לנוח, היו נשכבים בצהריים זה לצד זה, ונעלמים. נעלמים בתוך העשב גם הם וגם מסגרת הזגגים, והשמים היו שקופים, כאילו מוכוכים.

שי אהב להתבונן בידו השלווה של סבא, שחתכה ושברה את הזכוכית הקשיחה והחרקנית. גם האיכרים התפעלו מסבא ואילו לשי החמיאו שיפה הוא ובכלל "לא דומה ליהודון".

- יפה... אולי - ויתר סבא - אבל למה לא דומה?

האיכרים ניסו לשכנע אותו, שלא, שלגמרי לא דומה. הנשים היו לוקחות את שי על הידיים. - ומה אשם ילד שכזה? - תהו, וליטפו את הפוני שלו בידיהן המחוספסות. גם שי, למען האמת, תהה לא פחות מהן.

- אשם... ומי אומר שהוא אשם?! - היה משיב סבא חורק ביהלום שלו על הזכוכית בועם...

השמש החדשה בחלון היתה יפה מאוד, מודבקת יפה במרק טרי וריחני. כל החלון נראה כמו חדש. האיכרים קראו אחריהם "ברך אותכם אלוהים!" ונשארו עומדים בפתחי הבקתות שלהם. שי הביט אחורה אל החלון, שנפרד מהם במבטו החדש והטהור.

בערבי החורף היה בא קורובסקי. בחורף הוא לא היה רועה. לבוש פרוות כבשים המגיע עד הרצפה נראה כמו סנטה קלאוס.

קורובסקי היה בא לדבר על פוליטיקה. על פוליטיקה היו מדברים לאט מאוד, לכן קורובסקי היה מעמיד בפניה את המקל שלו, פורם את כפתורי פרוות הכבשים ומוציא את שקית הטבק. מהטבק השחור ומנייר משי דקיק ידע קורובסקי לגלגל סיגריה בשלוש אצבעותיו ובלשונו. כשהסיגריה היתה מוכנה, הוציא קורובסקי מהתנור גחל מתאים והפריח מפיו חגיגה אמיתית של טבעות עשן.

כולם היו אז מתיישבים ליד התנור, אבא, אמא ושי. שי בכותונת הלילה שלו, רגליו מקופלות היטב תחתיו - נעים היה לדבר על פוליטיקה.

בעצם אסור היה לדבר על פוליטיקה. אלא אם כן בזהירות, כמו אבא וכמו קורובסקי. ופירושה של פוליטיקה באותה התקופה היה להשיב על השאלה: - מי ינצח במלחמה?

אבל איש לא נחפז משום מה להשיב על השאלה הזו. בסוף שי איבד את סבלנותו, רכן לעברה של אמא ובשקט בשקט שאל: מה יותר טוב? שמי ינצח? - שב בשקטו - אמרה אמא. אבל שי הפציר בה, לכן אמא אמרה: רוסיה.

- רוסיה? - אמר שי בקול רם.

- מה רוסיה?

- רוסיה תנצח במלחמה!

שי אמר את זה בביטחון מוחלט, אבל עוד לפני שהבין מה קורה חטף פליק כזה שמזמן לא חטף. ונוסף לזה גם העבירו אותו לחדר חשוך למיטה, שם חש עצמו אומלל שבעתיים.

אלא שאם לדעתה של אמא טוב יותר שרוסיה תנצח, זאת אומרת שרוסיה חייבת לנצח. אבא כמובן בדעתה של אמא - אז למה? את השאלה הזו מטיל שי במרירות לעבר הכר הענק, ואחרייך נרדם בצער עמוק, ומחוזק בדעתו שפוליטיקה היא באמת עניין מורכב ומסוכן. כשכבים האורות באחוזה ובמגורי הפועלים, מכפתר קורובסקי את פרוותו, נוטל את מקלו הארוך מן הפינה ויוצא אל תוך הלילה, לשמור על האחוזה ועל הרפתות. אלא שאת זה כנראה שי רק מתאר לעצמו, כי את זה שי לא שומע כבר, כי אז שי ישן כבר מזמן.

כאשר שי היה מבלה את החגים ב"נובופשי", היתה סבתא "עושה חגיגה". מבשלת מרק בשר, ששי שנא יותר מכל, ויוצקת אותו על קוביות קטנות של דייסת סולת קרושה. למנה עיקרית היתה מגישה בשר, שהתבשל באותו המרק, אלא שבניגוד למרק, לא היה לו שום טעם, אבל היתה לו תכונה לתפוח בתוך הפה. זה היה עוד הרע במיעוטו בהשוואה אל הדג המת, ששי לא היה מסוגל להסתכל עליו, ושדוהו בלבד הפך לו את המעיים בבטנו הקטנה.

על בסיס הביקורים שלו ב"נובופשי" שי הגיע למסקנה שתפריטם של המבוגרים לא תמיד ראוי לקנאה, ושאת המזון היחיד הראוי לאכילה מבשלים אצל קורובסקי, או אצל השכנים האחרים במגורי הפועלים.

הרבה יותר עליזים היו החגים, כששי היה בא לדוברת. הדוד היל,

הצעיר והנחמד מכל הדודים, נתן לשי מתנה אקדח פקקים. מותר היה לירות בו בכל הימים הפחות חגיגיים. ובימים היותר חגיגיים היו הולכים לבית הכנסת, שהוליך אליו שביל אבן מכוסה חול צהבהב ונקי.

סבא הלך בראש ושי עם השקית הרקומה של סבא מיד אחריו וגאוותם עולה לשמים. הבריות קידמו את פניהם בחיבה ובירכו אותם. בבית הכנסת הם היו מתיישבים מעל הספר הפתוח, סבא על הספסל ושי על ברכיו. כשסבא היה ממלמל דבר מה והתנדנד יחד עם כל האחרים, היה שי מגלגל את זקנו של סבא בין אצבעותיו או נושף בו ומפורו לכל הכיוונים. הזקן הזה היה רך כמו משי, מתנפנף לכל הכיוונים והיה ספוג בריחו הנעים של סבא. יום אחד, ששי לא ישכח אותו, לאחר שחזרו מבית הכנסת והתיישבו ליד השולחן, נכנס פתאום לחדר נוסן.

נוסן היה גדול ושמן והתקשה לעבור את הסף. כרס בעצם לא היתה לו, אבל עורפו היה שמן כל כך שהקשה עליו להתכופף. אי-אפשר אפילו להבין איך הצליח להניע את ראשו.

סבא שהיה זגג, שימש גם כשוחט באיטליו של נוסן בשעת הצורך. דממה השתררה בחדר עם כניסתו של נוסן. גם נוסן לא אמר אף מלה. הוא רק התיישב בכבדות על הספסל בדיוק מול סבא והביט בו בתשומת לב. הוא הביט בו ובחן אותו, כאילו עמד לקנות את סבא.

סבא המשיך לאכול, כולם המשיכו לאכול בדממה. הם אכלו כאילו מישהו ציווה עליהם לגמור לאכול את הכול. לבסוף כעכע נוסן בגרונו ושאל:

- נו, רב שבסל, אולי תגיד כבר משהו? - נוסן זקף את אוזונו, כאילו סבא עמד להגיד לו משהו, והוא פחד שלא ישמע.

- ה' נתן, ה' לקח. יהי שם ה' מבורך - אמר סבא מבלי להרים עיניו מעל צלחת הסלק. אבל נוסן הניף ככה את ידו הענקית עד שלסבא גול הסלק מהפה, ועוד משהו נזל לו מהפה על זקנו הלבן יחד עם הסלק.

זמן קצר לאחר מכן מישהו גזר את זקנו של סבא ולנוסן לקחו את החנות.

באחוזה היו המון צעצועים, אבל דרש היה רק לשי. שמו של הסוס אמור היה להיות דריווש, אבל שי העדיף דרש.

דרש היה סוס לבן לגמרי, מלבד כמה כתמים שחורים, שהשאירו עליו במקומות הפחות מתאימים מכל. נוסף לזה גם היתה לו רעמת צמר רכה וצמרית וזנב. אפשר היה לצאת עליו לטיולים, כי היו לו ארבעה גלגלים ורסן. כל אחד יכול היה למשוך במשוכות, ובאין ברירה לדחוף. אבל הכי טוב היה כשעשתה את זה האליגנה. באחוזה היה אמנם סוס נדנדה, אבל לא היה לו שום שם. והוא גם התנדנד כמו איזה טמבל, הלך ושוב, פעם קדימה, פעם אחורה. היו נופלים ממנו על האף או עפים למקום בלתי ידוע. איפה הוא ואיפה דרש!

אלא שלדרש היו אויבים. הנערים עם אולרים בכיסיהם. כשאלה ראו את שי ואת דרש ביחד, מיד היו מוציאים את האולרים שלהם, אווזים אותם נמוך מאוד, שורקים באיום דרך השיניים. וגם מחייכים באיום. לכן בשעת מסעותיו עם דרש, נהג שי משנה זהירות. לפנות ערב כאשר הניחוח של השדות, העצים והלוף נעשה דחוס, עמדו שניהם שעה ארוכה בלב השדרה, מסתכלים אם אין איש בין צלליה והאזינו האזנה רבת קשב. הם האזינו לאדמה, לשמש השוקעת, למים, לצפרדעים, לציפורים ולסוסים, עד שנרעדו נחיריו של דרש. שם מצא אותם אחד הנערים. הוא התיישב על גבו של דרש ושבר אחד מארבעת הגלגלים. קורבסקי התקין חדשים, אבל מאז נאלץ שי להישמר עוד יותר מפני הפרחחים. היקף מסעותיו לא השתנה אמנם, אבל אוזרתם השתנתה.

- עזוב רגע את דרש - אמרה פעם אמא - הלא אתה חייב גם לאכול משהו. אף אחד לא יגע בדרש שלך.

אבל העניינים התגלגלו אחרת. שי היה מעדיף שלא לאכול עוד לעולם. בשבוע ראה את דרש שלו עף באוויר מעל ערימת קרשים

ענקית. לא היתה לו עוד רעמה לבנה, ורגליו השבורות בעטו נואשות באוויר, ומצלעותיו הקרועות יצאו סתבות מגעילות. ואז אחד הנערים תפס את דרש בזנבו, סובכו באוויר, אבל עוד לפני שהספיק להשליך אותו, נמלט דרש מידי ונפל והתרסק על הערימה הענקית.

- דרש שלי, דרש! - קרא שי, ולוחץ את אגרופיו הקטנים אל עיניו, רץ בוכה הביתה. אבא זינק ממקומו, אבל אחר כך נעצר בדלת וחזר.

- נקנה לך אחד חדש, שי... - אמר והלך לחדר. אמא הצמידה אליה את ראשו האומלל של שי, ליטפה אותו בידה החמה ואמרה:

- אל תבכה, שי, הם לא רעים, הם רק לא יודעים מה הם עושים. לא יודעים כלום... פשוט לא יודעים, שזהו... דרש. היא דיברה והשתדלה שלא להביט לעבר החלון.

באחד הערבים נכנסו הביתה במפתיע שני גרמנים. איך זה קרה שאיש לא ראה אותם, שאיש לא הזהיר שהם בסביבה, שעלה בידם להגיע עד מגורי הפועלים ואיש לא הבחין בהם? על ראשיהם חבשו כומתות ועל כתפיהם נשאו רובים.

פניו של אבא החווירו, הוא התחיל להתרוצץ במטבח ולצעוק על אמא. מן "האדונים החיילים" ביקש סליחה, הסביר להם שבכל אשמה אשתו המבולבלת, שזה קרה לה בפעם הראשונה ולא יקרה עוד אף פעם.

הגרמנים עמדו בדלת וצעקו. אמא האפילה חלון אחד ואבא את השני. שי הצטנף בפינה המרוחקת ביותר.

החלונות היו כבר מואפלים היטב, אך הגרמנים עדיין לא יצאו. אבא ביקש לדבר עם אחד מהם בצד. ואז הגרמני הזה אמר משהו לחברו, ושניהם פרצו בצחוק והלכו להם. מן מהכניסה עוד נשמעו צעדי מגפיהם וצחוקם. הצחוק הזה והמגפיים האלה דהדו עוד זמן רב מתחת לחלון.

אחר-כך בא בעל האחוזה אל אבא ושניהם ספרו כסף, בעוד החלונות מואפלים היטב.

סמוך לאם הדרך עמד בית הספר. הוא היה גבוה ויפה כמו הגברת בעלת האחוזה. הוא הביט בחלונותיו הבהירים, הגדולים והמחייכים, שהיו מסודרים בשתי שורות זו מעל זו (מקרה יחיד מהסוג הזה שראה בחייו שי הקטן). כולו היה עשוי מעץ בהיר, מנוסר יפה וחלק, ובמקום גג היתה לו כיפה אדומה. בית ספר זה היה האגדה היפה מכולן. מאחורי גדר גבוהה, כמו זו של האחוזה, הסתיר מעין זר משחקי חצר עליוזים, הדי כדור מקפץ, סיבות ותוצאות בלתי מופענחות של מעופו, ואת קולה האצילי של הגברת בעלת האחוזה. כי בית ספר זה נבנה למענה. ואילו היא, ברוב חסדה וחמלתה ללא גבול, היתה מזמינה אליו את הילדים מדי יום ביומו.

ממרומי עגלה שאולה, עמוסה כמות צרורות אדירה, שנשא אתו אל הבלתי ידוע, ראה שי מרחוק את דמותה החטובה. אילו רק ידע איך, כפי שיודעים אביו וסבו, היה מושיט את כפות ידיו הקטנות ובאצבעות מפוסקות באורח מסתורי שולח לה את ברכת הכוהנים הדוממת. ■

הנריק גרינברג, סופר, משורר ומסאי פולני-יהודי. נולד בשנת 1936 בווארשה וגדל בכפר. את מלחמת העולם השנייה עבר כנוצרי, בעזרת תעודות מזויפות.

לאחר המלחמה למד עיתונאות באוניברסיטת וארשה. אחר-כך שיחק בתיאטרון היידיש הפולני הממלכתי. בשלהי 1967 יצא לארצות-הברית, במסגרת התיאטרון, ולא שב עוד לפולין. מתגורר בווישינגטון וכותב פולנית. ביקר בישראל פעמים רבות.

גרינברג פרסם קרוב לעשרים ספרי פרוזה, שירה ומסות. כל יצירתו עוסקת בגורל יהודי פולין במלחמת העולם השנייה ואחריה. קובץ סיפוריו הראשון הוא "צוות אנטיגונה" (1963). ספרו השני "מלחמה יהודית" (1965), ראה אור בארץ בשנת 1968, בתרגומה של שולמית הר-אבן.

מבחר שיריו בשם "לאחר התחיה" ראה אור בארץ בשנת 1984, בתרגומו של אריה בראונר.

בית הקונפדרציה מארח

עֵתָאֵן לֵל בַּע"פ

שירה עברית - ערבית

יהודית כפרי	מרים איתן
חסיין מוהנא	יעקב בסר
טהא מוחמד עלי	מרדכי גלדמן
עודד פלד	מישל חדאד
אדמיאל קוסמן	נזיה ח'יר

יקראו משיריהם וישוחחו ב-18.5.95 בשעה 20.30 בבית הקונפדרציה
בירושלים

ברחוב אמיל בוטה, ימין משה.

השירים יתורגמו מערבית לעברית ומעברית לערבית. במיוחד לערב זה.
עורך ומנחה: יעקב בסר

האירוע בשיתוף המרכז לשלום

דמי כניסה: 10 ש"ח.