הירחון לספרות

עתון 77

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

עמח יי"ח ● גליון 189 ● תשרי תשנ"ו ● אוקטובר 1995 ● 16 ש"ח

אנתולוגיה

זעירה

מאלבניה

8 538010 001899
₪16.00

עלי

ארבעה עיונים בשירתו של נתן זך - לאה גלזמן

שיר אחד של אודן - יוסף שימרון

דימוי הסוס בחיים ובספרות - ניצן יניב

"כזבי לילה" לג'זואלדו בופאלינו - דורית פלג

גונר -

האמרש הבודד

איגוד כללי של סופרים בישראל - כורח המציאות

ת מכתבו של א. ב. יהושע ב"מאזניים" לא קראתי. רק שורה אחת שצוטטה באיזה עיתון: "יהיה חבל מאוד שאגודת הסופרים שלנו תתפלג", גרמה לי להרים גבותיים. "אגודת הסופרים שלנו" כתב א. ב. יהושע, ואני באגודה הזאת הייתי חבר כ-28 שנה, ארבע עשרה ועידות, ורק פעם אחת, בוועידה אחת, שמעתי את ידידי א. ב. יהושע נושא דברים, כרגיל, מעניינים, על "הסופר והחברה"; רוב הציטוטים היו מחנוך לוין. הסופר המעורב, שאיננו חבר ב"אגודה שלנו"...גם יהושע בעצמו, בפועל, איננו פעיל בה. הוא רשום ברשימת החברים, ואם יוזמן להרצות אולי פעם בשלוש שנים, יבוא ויישא הרצאה מעניינת, על נושא כמו - הסופר העברי ותהליך השלום. ואז הוא יטען שדווקא בעת התהליך חובה עלינו להתגדר, כלומר לבנות גדר, חומה בינינו לבין שכנינו. על יסוד ההיפרדות. לפי יהושע, מטרת השלום היא היפרדות בין עמי האזור ולא התקרבות, לא הכרה הדדית, יחסים בין סופרים ערבים ועברים, אלא דווקא ההיפך.

בדיוק כך טוענים האינטלקטואלים המצרים, חלק מן הירדנים ויש להניח גם הסורים.

ואף על פי כן, אשאל ממה מפחד א. ב. יהושע. אני מבין, ממה מפחד הסופר החי בחברה האיסלאמית, מבין, לא מצדיק, אפילו מגנה, את יחסם של סופרים ערבים שאינם רוצים לקיים דו שיח איתנו. אבל ממה מפחד ידידי בולי, שלא פעם עמדנו יחד במאבק למען דו-קיום בשלום.

התשובה הפורמלית ידועה; במשך הזמן ייפתחו הגבולות במזרח התיכון. גל של תיירות ישטוף את האזור ואת הארץ. ואנו, מדינה קטנה, חמישה מיליון תושבים בלבד. בעלי תרבות ושפה אזוטריות. עלינו להתגדר כדי לשמור על תרבותינו ועל לשוננו.

ההשפעות האמריקאיות אוכלות בנו ובתרבויות אחרות במלא הפה, איני זוכר את א. ב. יהושע מזהיר אותנו מההשפעה האמריקאית ההרסנית.

האמת היא, שתרבויות מתקיימות ומתפתחות תוך הרמוניה והשפעות הדדיות של תרבויות שכנות. הערביזמים בעברית העשירו אותה, כפי שהעשירו אותה הביטויים היידיים שבה, כפי שהביטויים העבריים העשירו את הלשון היידית. לא סוד שהיידיש רווחת בתוך האנגלית האמריקאית, כפי שהפולנית רווחת בתוך הלשון היידית, וכפי שהגרמנית ולשונות מונגוליות שונות השאירו עקבות ברוסית למשל. וכפי שהארמית, היוונית ועוד, ועוד, השאירו עקבות בעברית. וכך צריך להיות, וזה יפה.

הספרות העברית היא חזקה, מתורגמת להרבה לשונות, וא. ב. יהושע בעצמו מתורגם לעשרות לשונות. והשפה הופכת יותר ויותר גמישה, יותר ויותר מתפקדת כלשון דיבור של עם החי בארצו, בביטחון שהעברית היא לשונו, שהספרות העברית היא הספרות הלאומית, והוא יודע שלצידו פועלות ומתפקדות תרבויות וספרויות אחרות שמשפיעות על לשונו ומושפעות ממנה, שמשפיעות על ספרותו ומושפעות ממנה.

אבל יש גם פן אחר לתיאוריה המחייבת את סגירותה הגֶטוֹאית של "האגודה שלנו". והוא האמיתי; פעם, ב-1972 בזמן הוויכוח הגדול סביב פתיחותה או סגירותה של האגודה, אמר לי אחד המתנגדים לפתיחתה של האגודה: "איך אתה רוצה שנשב יחד עם הערבים באגודה אחת והם אינם ציונים..." אמירה אנטי דמוקרטית, ושוביניסטית המעוררת בלבו של כל אדם שהגיע ארצה ממקום שהיתה בו אנטישמיות - חלחלה וחמלה גם יחד. זו האמת לאמיתה.

אין טעם לטשטש את המציאות. הוויכוח הוא פוליטי וגם הומני. הסופרים הערבים מקופחים לעומת העברים. אבל גם הרוסים מקופחים. וגם האנגלים. אולי זה המקום לספר, שהמשוררת בלשון האנגלית, ריבה רובין, ששיריה זכו לתשומת לב בינלאומית, וגם מקומית, הגישה בקשה לזכות במלגת "פרס ראש הממשלה". התשובה היתה שהיא אינה רשאית להגיש את הבקשה; על-פי התקנון אין היא זכאית משום שהיא כותבת אנגלית ולא עברית. ריבה רובין היתה המומה; כמי שזנחה את מולדתה, ונסה מדרום אפריקה אכולת האפרטהייד לישראל, מקום של דמוקרטיה, של זכות שווה לכל... פירושים מיותרים. אבל את הזעקה הזאת אנחנו שומעים גם מפי הסופרים מקרב העליות החדשות, העכשוויות!

אני כבר רואה את א. ב. יהושע שולף את הנימוק הבא: קיימת "ההתאחדות". לא קיימת. היא נולדה בחטא. כדי שלשוללי היחד יהיה תירוץ מדוע אין לקבל ערבים וכותבי שפות אחרות לאגודה.

לא היה מנוס.

ה"אגודה שלנו" סירבה לקבל לתוכה סופרים שאינם כותבים עברית, בוועידתה האחרונה היא דחתה את הצעת תיקון התקנון, ובכך אילצה את רובם המכריע של הסופרים, להקים "איגוד כללי של סופרים בישראל". לא גטאות, סקציות בולשוויסטיות, לא שווים יותר ושווים פחות על-פי מוצא ולשון; אלא בית לכלל סופרי ישראל, ברוח התקופה ההולכת לקראת שלום, שילוב ורב-תרבותיות.

יביט נא ידידי בולי מי הם "נאמנים" לספרות העברית, היושבים כיום במוסדות האגודה ומי הם אלה שהצטרפו ל"איגוד כללי של סופרים בישראל", ויראה את כל האמת העגומה.

אנתולוגיה זעירה מהשירה האלבנית

מה אני יודע על אלבניה. כמעט כלום. מלבד העובדה שזו היתה ארץ סטליניסטית, אולי המדכאת ביותר. רק אלבני אחד הכרתי אישית, בכנס פא"ן השנה, בבלד שבסלובניה. איש עדין, מהורהר, אינטלקטואל אירופי, משורר. את שפתו כמובן לא הבנתי, כפי שאין מבינים אותה רבים. מעטי מעט קוראים ומדברים אלבנית, למרות מוצאם ההודי אירופי של דוברי השפה הזאת. לא היה לי מושג ירוק על המתרחש בשירתה הלירית של אלבניה. עד, עד שהגיעה מעטפה מלונדון, אותה שלח לי ידידי אביב עקרוני, ובתוכה אנתולוגיה זעירה משירת אלבניה ומבוא קצר. איני שופט את התרגום ביחס למקור, אך ביחס לשירה, התרגום מעביר את הליריקה שבמלים ואותה אני מבין.

עוד דוגמה אחת קטנה, כיצד ניתן לדעת משהו על עם וארצו, מבלי לדעת את לשונה, אלא די בקריאה בשירה שלו, אפילו בתרגום.

המשך בעמ' 43

תמונת השער: אברהם אופק; מתוך "צריבה, שירת התמיד לברנר"
(ראה - המלצה בעמ' 4)

שירה ופרוזה

עופר כהן: שירים	5
שמואל שתל: שירים	5
עודד סברדליק: שירים	7
אדמיאל קוסמן: שיר	15
אנתולוגיה אלבנית: מאנגלית: אביב עקרוני	16
לאה זהבי: שירים	23
נורית פירון: רובי ציד; סיפור	30
יצחק כהן: בדרך אל אמת המים התכולה; סיפור	32
פנינה עמית: שיר	33
ראובן דותן: נערים; סיפור	34
מיטשל פייגנבאום: יד שניה; סיפור (פרסום ראשון)	38

ביקורות ורשימות

יעקב גרין על *רח' דולנה* לאריה אקשטיין	6
רות לאופר על *רח' דולנה* לאריה אקשטיין	6
יעל ישראל על *"שבע נשים"* לדוד שיץ ועל *"חיות מתות ומזג אויר"* לאגור שיף	8
רות לאופר על *"אני סימון נחמיאס"* לאיתן נ. גלס	9
אורנה לנגר על סדנת האופרה של ג'ואן דורנמן	10
יעל לרר על כנס במצרים	11
סאלם ג'ובראן על סעד אללה ונוס	12
קובי נסים על *"חלקת הבשר המגולה"* לאילן בושם	12
דוד שגיב על *"אתרים יהודיים במצדים"* ליורם מיטל	13

מסות ומאמרים

יעל ישראל על תופעת הדראג קוין בקולנוע	14
על ארבעה עיונים בשירתו של זך: לאה גלזמן על ספרו של יוסי מילמן	20
איך שיר ממריא; יוסף שימרון על שיר של אודן	24
סוס באוטוסטרדת המידע; ניצן יניב על דימוי הסוס	25
מראה פניהם של הנידונים; דורית פלג בעקבות ג'וזאלדו בופאלינו	26

מדורים קבועים

לפי שעה - יעקב בסר	2
המלצות עתון 77	4
חצי פינה/רוני סומק	25

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1996/1995
שם ומשפחה_____
כתובת_____
_____טלפון_____

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

חתימה_____תאריך_____

שנה י"ח ● גליון 189 ● תשרי תשנ"ו ● אוקטובר 1995 ● 16 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, זיוה שמיר
עורכת משנה: עמית ישראלי־גלעד
ניהול ועיצוב: מיכאל בסר
ניקוד: שמואל רגולנט
יחסי ציבור: רותי סבט
מועצת המערכת: יצחק אוורבוך־אורפז, גילה בלס, יוסי הדר, נתן זך, א.ב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס
המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל - עמותה

בסיוע: משרד האמנויות, המועצה לתרבות ולאמנות.
עיריית ת"א-יפו - האגף לאמנויות.
המערכת והמנהלה: טל': 5619879, 5618271, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת.
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש

גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת־רוזמרין בע"מ
לוחות: אורניב,

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

ולאדימיר נאבוקוב: *הזמנה לגרדום*; מרוסית: פטר קריקסונוב; הספריה החדשה; הקיבוץ המאוחד; 1995
שלושת השבועות האחרונים בחייו של הנידון למוות, צינצינאט צ', הכלוא במצודה בעוון "אי החוקיות הבסיסית" שלו(!). צינצינאט מקבל בהכנעה את גזר דינו, אך לא את העובדה שאינו יודע מו התאריך המדויק בו יוצא להורג. פארודי, אבסורדי, מתעתע.
הוסיפה אחרית דבר: מאיה קגנסקיה.

הדרה לזר: *לפנות בוקר*; הוצאת עם עובד - מדף; 1995; 172 עמ'
אליה, המספרת, מחלקת את חייה בין ישראל ללונדון. היא מגיעה לחתונה בחיפה, ואת שארית הלילה שלאחריה, היא מבלה במסע במונית ברחובות תל-אביב ובאה חשבון עם שנות ילדותה ועברה.

מאיר שליו: *בעיקר על אהבה*; עם עובד; 1995; 209 עמ'
קובץ הרצאות שנישאו באוניברסיטת ירושלים במהלך 1994: על ספר בראשית, *עלילות גילגמש, יוסף ואחיו, מטאמורפוזות, מזות בוונציה, מוובי דיק, הרחק מהמון מתהולל, לוליטה, מגילת סן מיקלה, עיד קסומה, ביאטריצ'ה, גיזת הזהב, נמרו של טרייסי, הרוח בערבי הנחל.*
ספרים שהמכנה המשותף להם הוא "שהם אהובים עלי מאוד, וכמו ספרים רבים אחרים, הם גורמים לי הנאה, מחשבה, ולפעמים גם קנאה נעימה" (מהמבוא).

נורית גוברין: *צריבה; שירת התמיד לברנר*; הוצאת משרד הביטחון; ביה"ס למדעי היהדות - אוניברסיטת תל-אביב; 1995; 198 עמ'
ברנר, חלק ממערכת המיתוסים של הישראליות, כמקור השראה למשוררים מכל גווני הקשת הפוליטית. הצגת יותר משישים שירי דיוקן ברנריים - תוך הצבתם בהקשרים היסטוריים, חברתיים, ביוגרפיים ופואטיים. הספר כולל דיוקן של ברנר בידי ציירים שונים וכן, אנתולוגיית השירים.

נורית גוברין

עורכים: עוזי שביט וזיוה שמיר: *על שפת הבריכה; הפואמה של ביאליק כראי הביקורת*; הוצאת הקיבוץ המאוחד - סדרת מבע; 1995; 236 עמ'
שלושה עשר מאמרים (על-פי סדר הופעתם הכרונולוגי) של פרשנות מחקר וביקורת על "הבריכה" לח"נ ביאליק. מאמרים משל: ברוך קורצוויל, הלל ברזל, שמעון זנדבנק, דן מירון, עדי צמח, זיוה שמיר ועוד.

אפרים חזן: *השירה העברית בצפון אפריקה*; הוצאת י"ל מאגנס; האוניברסיטה העברית; 1995; 386 עמ'
סקירה נרחבת של השירה העברית בצפון אפריקה והתפתחותה במשך הדורות; סוגים, תכנים, תבניות, מקצבים.

בוריס וקסלר: *העמק הצונן*; תרגמו מרומנית ומרוסית: יהודה גור-אריה; מרומנית: אהובה בת-חיה; מרוסית: עמנואל ביחובסקי; הוצאת תמוז; 1995; 348 עמ'
קובץ סיפורים קצרים של המספר הבסרבאי בוריס וקסלר (ולסטארו). ליריקה עדינה, תיאורי טבע דקים ואנושיות כנה ונוגעת מאפיינים את הסיפורים.

בוריס וקסלר

העמק הצונן

משה בן שאול: *אדם פולו*; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1995; 80 עמ'
קובץ שירים עשירי למשה בן שאול; השירים הם סוג של דיאלוג עם אדם פולו - נווד בפועל אך גם, ובעיקר, בממלכת המחשבות והחלומות "אדם פולו האלטר אגו שלי/ לקח חופשה. נסע בקושי/ להרי האפנינים"

משה בן-שאול אדם פולו

יאיר טריבלסקי: *החברה שלי ואני עושים חיים משוגעים*; הספריה החדשה; סימן קריאה; 1995; 150 עמ'
מונולוג; גבר קטן, חלש, לוזר המכור

יאיר טריבלסקי
החברה שלי ואני
עושים חיים משוגעים

לכתיבה, מספר על החברה שלו - חזקה, מסודרת, תאבת חיים ואויב המחשב. תשבץ של משיכה ודחיה, תשוקה ופחד, על גבול הסוריאליזם והפרודיה - על מאבק המינים הנצחי.

קפה חם בבוקר: סיפורים עבריים על זוגיות; עקד/גוונים; 1995; 191 עמ'
קובץ סיפורים על זוגיות מפרי עטם של אתגר קרת, חנוך לוין, לאה איני, אורלי קסטל-בלום, רות אלמוג, ש. שפרה, יצחק בן-נר, ישעיהו קורן, אהרן מגד, דבורה בארון, יהודה בורלא, ש"י עגנון, ג. שופמן, יעקב שטינברג, מ"י ברדיצ'בסקי. בחרה, הוסיפה מבוא ואחרית דבר: נורית גוברין.

צביה בן-יוסף גינור: *עד קץ הבדיה*; הקיבוץ המאוחד; 1995; 319 עמ'
עיון בשירת אבא קובנר; צביה בן-יוסף גינור תופסת את יצירתו של קובנר כמערכת אורגנית רבת פנים וקולות; גישתה אינה מתבססת על הפרדה ז'אנרית, ומקפידה על נקודות מוצא פואטיות.

חיים לפיד: *משיכה נגדית*; עמודים לספרות עברית; זמורה ביתן; 1995; 216 עמ'
חמש נובלות על "מאבק המינים". מעבר להתמודדות גבר ואשה או מאבקי שליטה, מצייר לפיד חברה ישראלית-עכשווית.

מיכה יוסף בן-גריון (ברדיצ'בסקי): *מול הר המוריה*; סדרת עופר איילים; הקיבוץ המאוחד; 1995; 1995 עמ'
מבחר סיפורי עם מתוך "ממקור ישראל" - סיפורי עם שנכתבו לאחר חתימת התלמוד; הר המוריה הוא המכנה המשותף למבחר שערך אבנר הולצמן.

אברהם הולץ: *מראות ומקורות*; הוצאת שוקן; 1995; 321 עמ'
מהדורה מוערת ומאוירת ל"הכנסת כלה" לש"י עגנון. הטקסט השלם של היצירה כשלצידו הסברים, איורים ותצלומים - בהם מתייחס אברהם הולץ למקורות שפתו ויצירתו של עגנון.

שרה שטרסברגר-דיין: *יחיד, אומה ואנושות*; הוצאת הקיבוץ המאוחד; ספריית "הילל בן-חיים"; 1995; 300 עמ'
תפיסת האדם במשנותיהם של א"ד גורדון והרב קוק. שני מנהיגים רוחניים והוגי דעות, משני קצווי המחשבה היהודית - הדתית והחילונית.
כאן, ניסיון שיטתי "לחקור את הגותם במקביל ולחדור למעמקיהם על-ידי בחינה של המשותף והמבדיל ביניהם". (אליעזר שביד, פתח-דבר)

עופר כהן

ביום שבו התחיל משה של מיכאל אנגלו לדבר

בְּיוֹם שֶׁבּוֹ הִתְחִיל מֹשֶׁה שֶׁל מִיכָאֵל־אַנְגֶ'לוֹ לְדַבֵּר
שׁוֹקֵל הָיָה מַה לֹּאמַר וּלְמִי.
הַאִם לְסַפֵּר עַל אֱלוֹהִים?
אוֹ אוּלַי עַל מִיכָאֵל־אַנְגֶ'לוֹ?
אַךְ יוֹתֵר מִכֹּל רָצָה לְסַפֵּר עַל הָאָרֶץ הַמְּבֻטָּחַת.
שִׂפָתָיו מָצְצוּ אֶת הָאַוִּיר
אֲשֶׁר חָדַר אֶל נַקְבּוּבִיּוֹתָיו
כִּתְפּוֹ נִשְׁאֲרָה קְפוּאָה בִּמְקוֹמָהּ
כְּמוֹ חֲצִי אָדָם הוּא חֲצִי אֶבֶן
פֶּן יִפּוֹל קִנָּהּ שֶׁל הַצִּפּוֹר הַמְקֻנֶּנֶת בְּגַבּוֹ.
אַךְ יוֹתֵר מִכֹּל רָצָה לְסַפֵּר עַל הָאָרֶץ הַמְּבֻטָּחַת.
כְּכֹל שֶׁהָפַךְ הַדִּבּוּר שָׁגוּר בְּפִיו
כָּךְ הֵעֵז יוֹתֵר לְהִתְעַלֵּס בְּעִבְרִית וְאִיטַלְקִית
עִם צְרוּפֵי הַמִּלִּים.
לֹא נוֹלַדְתִּי צָעִיר הַרְהֵר
כְּשֶׁחֵשׁ לָרִאשׁוֹנָה בְּצִנַּת הָאָדָם.
קָבוּעַ בִּמְקוֹמוֹ, לֹא פֶּסֶל לֹא תְּמוּנָה
לָבוּשׁ בְּגָדִים לֹא מַתְאִימִים
חֵשׁ מְבוּכָה גְּדוֹלָה מְאֹד
הוּא מֹשֶׁה, עָמַד מוּל הָאָרֶץ הַמְּבֻטָּחַת
וְלֹא נִכְנַס בָּהּ.
כְּאָז גַּם עַתָּה
עֲדַיִן לֹא פָּרַץ אֶל תְּחוּם הַצַּעֲקָה
אַךְ יוֹתֵר מִכֹּל רָצָה לְסַפֵּר עַל הָאָרֶץ הַמְּבֻטָּחַת.

אִמִּי הִיקְרָה

הִיא מְחַבֶּקֶת אֶת גּוּפָהּ כְּיַלְדָּה אֲבוּדָה
בְּעוֹד הִיא אִשָּׁה בַּת שִׁבְעִים וְשָׁלוֹשׁ
הִזְדַּקַּנְתִּי
חֲבֵרִי הַטּוֹב בְּיוֹתֵר
הוּא הַבַּקְבּוּק הָחָם

בְּיָמִים רְגִילִים שֶׁל שִׂמְחָה וְעֶגְמָה
הִיא לוֹבֶשֶׁת אֶת בְּגָדֵי הַגּוּף הַחֲדָשִׁים שֶׁל הַזִּקְנָה
דַּע בְּנִי וְאַל תִּפְחַד
מַסַּע מָוֶת אֶחָד
לֹא מְשַׁחְרֵר מִן הַהֶכְרֵחַ
לַעֲבוֹר מַסָּע נוֹסָף

הִיא לוֹקַחַת בַּסַּל קִילוֹ וְחֲצִי תָּוִים
עַד פִּנַּת גְּבוּל יְכָלְתָּהּ
כְּשֶׁאֲנִי שָׁרָה הִיא אוֹמֶרֶת
אֲנִי יוֹדַעַת שֶׁאֲנִי עֲדַיִן שָׁוָה.

עופר כהן בן 35, עוסק בפילוסופיה, מחשבים וכתיבה. פרסם במוספים ספרותיים שונים.

שמואל שתל

בקבוצת תיירים מודרכת

הוּא הִגִּיעַ לְיָוָן, כְּדֵי לִרְאוֹת אֶת הַיָּפָה
אֶת הַיָּרֹק בָּהִיר מִגּוֹן עַד גּוֹן עַל פְּנֵיהֶם קְמוּטִים
שֶׁל הָרִים מְהֻרְהָרִים
וְלֹא לְהִתְחַקּוֹת אַחַר הַמּוּעָקָה הָרוּ בְּתוֹךְ בִּטְנָם
בְּטֶרֶם עָלוּ מַעֲמַקִּים –

כִּי כָּאן צוֹמֵחַ מֵאֵלָיו חֵן־קְדוּמִים וְחַתְּכֵי־זָהָב וּמִשְׁפָּטִים
פְּשׁוּטִים עוֹלִים מִתַּסְרִיטֵי צִפֹּרֶן הַשָּׁמִיר וְעַד חֲרִיטַת הָאֶזְמֵלִים
בְּאַבְנֵי הַבִּנְיָנִים שֶׁרִדּוּ אַחֲרֵי שַׁרְשֶׁרֶת הָרְעִידוֹת, הַמִּשְׁטָרִים וְתוּשִׁיַּת הַשּׁוֹדְדִים,
הוּא לֹא יַחְשׁוֹב עַל אֲמָנִים, דָּמָם הִקִּיזוּ בַּתַּבְלִיטִים,
עַד פֵּאֲרוּ אֶת שְׁמָם שֶׁל הַכּוֹבְשִׁים אוֹתָם לַעֲבָדִים –

וְהוּא נִמְשָׁךְ וָתֶר אַחַר מִקְסַם עֵינֵיהֶן מַכְחֻלוֹת שֶׁל בְּנוֹת אֵלִים
מִבְּלִי לָחוּשׁ בָּעֶצֶב הַמִּפְנָם שֶׁל טֶרֶם לֵדָה וְאַחַר מוֹת
וְסֶרֶט חַיֵּיהֶם חוֹלְפִים מֵאָז כִּבְמַעֲקָב –
לֹא, לֹא גֵּיאוֹלוֹג הוּא שֶׁל פְּרֵה־הִיסְטוֹרְיָה אוֹ דְּרָמָטוּרְג שֶׁל עַתִּיקוֹת
הַמְנַקֵּר בַּאֲמִתּוֹת רָקָב

הִנֵּה נָגַס נָתַח צָלוּי וּמְדֻמָּם, לָגַם מִכַּד הַיַּיִן הַמְשֻׁמָּר
לְתַיָּרִים כְּמוֹהוּ, וּכְבָר נִצְּבוּ עָלָיו אֵלֵי יָוָן, יָרִיחוּ בְּשַׂר
הַקָּרְבָּנוֹת הֵבִיאוּ מְבַקְּשֵׁי פְּנֵיהֶם בְּעַת צָרָה, יָנִידוּ רֹאשׁ כְּנִחָמִים
עַל הָרָעָה פּוֹקֶדֶת בְּנֵי תְּמוּתָה, הַמְיַחֲלִים תָּמִיד לְיָרֹק לֹא יָדְעוּ עֲדַיִן,
מַרְגִּיעַ וּמְכַסֶּה עַל כָּל יָרֹק שֶׁבָּעוֹלָם.

בין רחוב דולנה לראש פינה

אריה אקשטיין: *רחוב דולנה*; כתר, 1995 325 עמ'

יש הכותבים כדי להיות "סופרים", כדי לראות את שמם מתנוסס באותיות דפוס, ואילו יש הכותבים משום שיש להם משהו לספר. אריה אקשטיין שייך בהחלט לסוג השני. אין כאן יומרה של סופר, אלא אדם המשוכנע בערכו של הסיפור שבפיו. שני ספריו, *"דודה אסתר"* (1992) ועכשיו *"רחוב דולנה"*, מתארים את ילדותו הקשה של אברום לייב אקשטיין, המחבר עצמו, שגדל ברחובות העניים ושורצי הפשע של העיר לודז', פולין, בשנות השלושים של המאה הזאת.

לאקשטיין, שהוא צייר במקצועו, עין חדה מאוד. הוא ראה, זוכר מה שראה, ומתאר זאת במלים קולעות, לעתים קרובות מלאות הומור מריר. לאקשטיין יכולת לאפיין דמות שלמה במשפט או שניים והן לכוח זכרונו – או שמא מדובר בדמיונו?

אקשטיין משתדל ליצור אמון אצל הקוראים ולשכנעם שמה שמסופר כאן אכן קרה. אמצעי השכנוע העיקרי הוא התמימות לכאורה של אברום לייב כמספר, תמימות המתבטאת בנקודת המבט המוגבלת שלו. הוא דבק בסדר הכרונולוגי של האירועים ולעולם אינו מביט עליהם מנקודה מרוחקת בזמן. ההווה של הגיבור הוא גם ההווה של המספר. אין כאן מקום לאירוניה, לפיצול זווית הראיה בין סופר מבוגר, היודע דברים רבים ומבין אותם, לבין הדמות המספרת, הילד שידיעותיו והבנתו מוגבלות. אנחנו מתקדמים עם אריה לייב לאורך הספר, צעד אחרי צעד, ואנחנו מופתעים כמוהו מן המתרחש. אפילו בעמודים האחרונים, קשה לנחש איך הכול יסתיים, משום שהמספר עצמו, כביכול, טרם יודע. כך הוא יוצר את האשליה כאילו העלילה אינה מעוצבת או מסודרת, אלא שהמספר מתקדם באי־ודאות אל סוף בלתי ידוע – בדיוק כמו הילד אברום לייב, החסר שליטה כלשהי על מרוצת חייו.

חוסר המרחק בין הדמות המספרת לבין עלילת הסיפור, ובין שניהם לקורא הצמוד למתרחש, מאפשר לאקשטיין לספר דברים אכזריים ועצובים ביותר בלי לבקש במפורש את רחמי הקוראים. אברום לייב מדבר על בדידות, עצב ודיכאון, אבל באופן מעשי. הוא מתאר את מה שהוא חש כפי שהוא מתאר מה שהוא רואה.

ב*"דודה אסתר"* וגם בהתחלת הספר הנוכחי, אברום לייב מסתגל למצב בלי מחאה. אמנם הוא נתון להתפרצויות זעם אלימות, אך ככל שמתקדמת העלילה של *"רחוב דולנה"*, כשאברום לייב מתאכזב פעם אחר פעם, הוא מבין שנעשה לו עוול חמור והוא מפתח כעס אדיר נגד סדרי העולם. הוא אינו מופתע כאשר אנשים שהוא שונא, כמו דודתו אסתר, זונה ובעלת בית זונות, מתנכלים לו. אבל כואב לו יותר כשהאנשים שהוא מניח לעצמו לאהוב אותם ולסמוך עליהם אינם מסוגלים להושיע, החל מרב יצחק, מספר סיפורים חסידיים נודד, צדיק נסתר שמסתפק במעט ומפיח תקווה בלב שומעיו; רב יצחק מצרף את אברום לייב אל מסעו ודואג לו לפי יכולתו. אבל יכולתו, מסתבר, מוגבלת מאוד. גם חיה, הטבחית השמנה במסעדתו של שמיל גריב, בית ועד לגנבים היהודים של רחוב דולנה, היתה רוצה לעזור לאברום לייב, אבל אין לה בעל, וחסרון זה הוא עיקר דאגותיה. לברל שלפר, גנב וזייפן כסף, חיבה מיוחדת לאברום לייב, אבל ברל צריך לברוח מהמשטרה. ברוניה, זונה צעירה, אוהבת את אברום לייב, אבל היא נהרגת בתאונה מזעזעת. אמו של אברום לייב, עגונה, שעזבה אותו בתחילת *"דודה אסתר"*, כי לא יכלה להתפרנס, חוזרת באמצע *"רחוב דולנה"*, אבל היא חלשה ואיננה מסוגלת להתמודד עם החיים, עם ילד פרוע בעקבות שנים של הזנחה

כמעט ללא עיבוד. העלילה בנויה מתמונות שאינן מובילות לשלמות צורנית כלשהי. דמויות מופיעות וחולפות כפי שזה קורה בחיים, כמעט באקראי. רק בחלומות של אברום לייב, בסיפורים שהוא מספר לעצמו ובחזיונותיו הן חוזרות כבעלות משמעות סמלית בחייו. שם מורגש גם

שתי דעות שונות על סיפור אחד, שתיהן מודות שיש כאן סופר שבאמצעות הילד שבו מספר את סיפורו

אכזרית, או עם היצר שלה.

אותי, לפחות, אקשטיין שכנע. אני מאמין ששני ספריו אכן משקפים את המציאות המחרידה של ילדותו. הם קורעים אשנב אל עולמות בלתי מוכרים, הן העולם הפנימי של הילד אברום לייב והן העולם של העיר לודז' היהודית בין המלחמות, עולם של שחיתות אין־סופית. בתוך החברה הפולנית הרקובה, העניה והאכזרית מתקיימת חברה יהודית שגם היא רקובה, עניה, ואכזרית. אגב, אברום לייב מדבר רק יידיש וכמעט ואינו יודע פולנית, עד כדי־כך חיו היהודים האלה בנפרד מהגויים, אפילו בכרך כמו לודז'. ובנוסף לכך, הם היו קורבנות של רדיפות ועוינות. אלימות הפולנים כלפי היהודים היא מחזה שכיח ומובן מאליו במציאות של ב*"רחוב דולנה"*, מציאות שבה נוכחים מעט מאוד בני אדם טובים, ולהם אין כוח לשנות את המצב, או להושיע. וישנם גם מי שמעמידים פנים. כמו הנהלת בית היתומים שהוא נשלח אליו או ביילה, אשה ארוקה ששכנעה את אמו של אברום לייב, שעל־ידי עליה לרגל אל הרבי שלה ניתן להיחלץ ממצבה הביש; אלו, אינם מנסים באמת לעזור אלא להשתלט ולכפות את השקפתם על אחרים. לרשעים בלבד יש כוח בחברה הזאת.

את יתרון האמינות קנה *"רחוב דולנה"* במחיר אסתטי לא קטן. הספר מספק חומר גלם, שיכול היה לפרנס רומן חברתי או פסיכולוגי עשיר אך כמעט ללא עיבוד. העלילה בנויה מתמונות שאינן מובילות לשלמות צורנית כלשהי. דמויות מופיעות וחולפות כפי שזה קורה בחיים, כמעט באקראי. רק בחלומות של אברום לייב, בסיפורים שהוא מספר לעצמו ובחזיונותיו הן חוזרות כבעלות משמעות סמלית בחייו. שם מורגש גם הכוח היצירתי של אקשטיין: הילד אברום לייב מעלה בזכרונו את הדמויות שפגש ואת החוויות שחווה, וכך הוא מנסה להקנות לחייו איזשהו פשר.

הניסיון הזה הוא מרכיב חשוב בספר ובעיצוב דמותו של אברום לייב. הוא אוהב סיפורים: אלה של רב יצחק, אלה של אמו, ואלה שהוא מספר לעצמו כדי להתגבר על הבדידות. הוא גם רגיש מאוד לציורים ומתיידד עם צייר מוכשר, פרויקה 'אלגנט', מבין באי המסעדה של שמיל גריב. אברום לייב, שבינתיים לא יודע קרוא וכתוב, חולם שיהיה פעם סופר או צייר. ואכן, הוא הצליח ונעשה גם זה וגם זה. לקורא את קורות הילד האומלל, הפגוע, הכועס הזה, קשה לדמיין איך שרד ואיך עבר את המרחק העצום בין רחוב דולנה לראש פינה – איך אברום לייב הפך לאריה אקשטיין. אני מקווה שיופיעו בהקדם כרכים נוספים שיפתרו את התעלומה.

הערה אחרונה: באשר לשמועות כי אקשטיין אינו כותב את ספריו אלא מכתיבם בערבוביה של יידיש ועברית, ואילו אדם אחר מעלה את הדברים על הכתב בעברית תקנית ומסדר אותם; אם השמועות האלה נכונות, אין בכך כדי לגרוע מערך הספרים, אלא שחבל ששמו של אותו אדם אינו נזכר, הוא בהחלט ראוי לשבחים. ■

יעקב גרין

הסיפור הקצר, הקטעים והרומן

אריה אקשטיין: *רחוב דולנה*; צד התפר; כתר; 1995, 325 עמ'

ב־1991 זכה סיפורו של אריה אקשטיין, אז כותב אנונימי כנדרש, בפרס הסיפור הקצר של עיתון "הארץ". הסיפור הטרגי־קומי־טרגי הזה המתאר בכשרון, בחן, בחוכמה ובעצב את ילדותו רבת־הנטישות והתלאות של ילד בן תשע ברחובות העיר לודז', הורחב לספר בן 250 עמודים, ספק רומן, ספק אוסף סיפורים, *"דודה אסתר"* (כתר, 1992). סיפור הבסיס הקצר הפך להיות הפרק הראשון של הספר; מעלותיו של אותו סיפור קצר שהורחב, חוכמתו, אמינותו, החן והכאב שבו, פוזרו על עמודיו הרבים של הספר ונמהלו בו, מה שגרע מן העוצמה שלו. שלוש שנים אחרי *"דודה אסתר"* חוזר אלינו אריה אקשטיין, היום כותב מתוקשר היטב, בספרו החדש *"רחוב דולנה"*.

"רחוב דולנה" הוא הרחבה נוספת של אותו סיפור, והוא משתרע הפעם על־פני 325 עמודים. אברום לייב הזכור לטוב מ*"דודה אסתר"*, "שהוא בן דמותו של הסופר" – כמוסבר, למי שלא הבין, על השער האחורי של *"רחוב דולנה"* – שב אל קוראיו־אוהדיו. שב ומשיב עמו את אותה התפאורה, שהיטב נבנתה ב*"דודה אסתר"*, של הרחובות הקסנים, הסימטאות והבתים הבוכים של שולי לודז' של אותם ימים; ואל תוכה של התפאורה המוכרת הזאת מוכנסים אותם שחקני משנה מוכרים, הזונות והשתיינים והגנבים והקלפנים וכל שאר החלכאים והנדכאים, שמכבים לצידו של השחקן הראשי – הילד הננטש, התם והחכם, אברום לייב.

גם ב*"רחוב דולנה"* כמו ב*"דודה אסתר"* משובצים לא מעט קטעים סוחפים ומעניינים, ולעיתים אפילו מרגשים; כמו הקטעים המתארים את הווי החיים בבית הזונות שבו עובדת דודתו של אברום לייב (הפרק החמישי). מערכת היחסים הנוצרת בין הילד לבין הזונה הצעירה ברונקה והשיחות שמנהלים השניים מרתקת במיוחד. "ברונקה נעשית קרובה אלי עוד יותר. קושר אותנו סוד. כל הזמן אני רוצה לחבק אותה ולהגיד לה דברים יפים. אבל אני לא מעז" (עמ' 214). גם מערכת זו, כשאר מערכות היחסים בספר, נקטעת באבה עם מותה

של ברונקה.
הפרק השישי, המתאר את התפתחות היחסים בין אברום לייב לאמו בעקבות מערכת היחסים שהאם יוצרת עם נחום, הגבר החדש בחייה, גם הוא מהמעניינים ומהטובים שבספר. נחום (כצפוי) מתגלה לבסוף כנוכל ועם קריסת מערכת היחסים בינו לבין האם, מתמוטטת (שוב) המערכת בין הילד לאמו ושוב מאבד אברום לייב את מקומו (הפיסי והרגשי) ושוב הוא ננטש ושוב עליו להתרגל לפתרון זמני חדש.
מקום מרכזי ב"*רחוב דולנה*", (כמו ב"*דודה אסתר*", ואף יותר) תופסים הסיפורים. הסיפורים שמספר הגיבור־הילד והסיפורים הרבים המסופרים לו ומובאים מפיו. נדמה שאריה אקשטיין, ממש כמו אברום לייב, מספר את סיפוריו כדי לשרוד. אחת הבעיות בסיפורים האלה היא שלא תמיד מצליח אקשטיין לשמר בסיפוריו את הראיה, ההבנה והשיפוט האופייניים לילד ויהא זה נבון ורגיש כאשר יהיה. דבר זה פוגם לא אחת באמינות הסיפורים, שמסופרים כביכול מפי הילד, ובעצם ברור שמבוגר (המתחזה לילד) הוא שמספרם. קטעים יפים ומעניינים לא חסרים, כאמור, גם ב"*רחוב דולנה*". אבל כאן, עוד הרבה יותר מאשר ב"*דודה אסתר*" הללו נשארים בחזקת קטעים, לעתים, כאמור, טובים, אבל כאלה שנכשלים לצור רומן שלם ומגובש. ויותר משחסר ארגון הדברים בסיפורים המובאים, ברבים מהם חסרה ההנמקה, ואפשר ההצדקה, להבאתם מבחינת תרומתם להתפתחות העלילה ולהפיכתה לרומן. אבל זו, לצערי, הבעיה החמורה פחות. הבעיה העיקרית של הספר הזה, לדעתי, שיש בו מן השעמום. מי שקרא את "*דודה אסתר*" יתחיל להשתעמם מוקדם יותר, אבל דומה שגם מי שלא קרא, די מהר יתחיל להתעייף מהגודש הזה של דמויות ה"שוליים" ומהאפיזודות הרבות לאין ספור שעוברות עליהן. וכך, למרות שהספר כתוב בשפה ובסגנון בהחלט קריאים, הופכת הקריאה הרצופה בו למייגעת. ומשמגיעים סוף סוף אל הסוף מתברר שעל לא מעט קטעים בספר אפשר היה לדלג מבלי להפסיד דבר. אולי להפך.
אין לי ספק שאברום לייב אקשטיין מצליח גם ב"*רחוב דולנה*" לבטא צורך אמיתי לתאר את, ולהדבר עם ילדותו הקשה, אי שם בשולי החברה היהודית של לודז' של הימים ההם. ויש לו לא מעט כשרון לממש את הצורך הזה. אבל אין כמו "*רחוב דולנה*" להוכיח שבצורך אמיתי לכתוב ואפילו בכשרון לא מבוטל אין די כדי להעמיד רומן. מישהו חייב היה להדריך את אקשטיין בדרך הקשה הזאת של הפיכת החומר שביד היוצר ליצירה, והמישהו הזה, כך נראה, לא נמצא. ■

רות לאופר

עודד סברדליק

לילה אחד בליסבון

לַיְלָה אֶחָד בְּלִיסְבּוֹן
אִישׁ וְכוֹבַע־מִצְחִיָּה עַל רֹאשׁוֹ
מַרְפְּקָיו תְּקוּעִים בַּדַּלְפָּק
כּוֹסוֹ מְרוֹקֶנֶת מִכְּלַל רֵיקָנוּת
וּמַבָּטוֹ הַמְדֻיָּק חָלוּל
אוּלַי בְּגִלַּל אֵיזוֹשֶׁהִי
מְשִׁיכָה חוֹלָנִית לְמַרְאוֹת

הִרְהַרְתִּי בְּשַׁנְיָה
שֶׁהָאִישׁ חוֹשֵׁב זֶה הֶרְגֵּע
עַל עֲצִבּוּתוֹ הַטּוֹמֶנֶת בְּחֶבְּהּ אֶת הַלַּיְלָה
בַּלַּיְלָה הַהוּא בְּלִיסְבּוֹן
כַּאֲשֶׁר נִגּוּן רָפֶה
נִתַּז דָּבִיק בַּשּׁוּלַיִם
כְּמִתְהַוֶּה בְּחוּטִים אֲפֵלִים

אִישׁ לֹא יָדַע אֶת נַפְשׁוֹ
וְאָמַרְתִּי בְּלִבִּי אוֹ שָׁמָא
אָמַרְתִּי לְלִבִּי
הֵיתָכֵן
לַיְלָה אֶחָד הַמַּכִּיל בְּתוֹכוֹ כָּל הָעֶצֶב

אֵלֶּה לֵילוֹת לִיסְבּוֹן אָמַרְתִּי
לֹא לֵילוֹת קַבִּירִיָּה לָבֶטַח
אַף שֶׁבְּכָל מָקוֹם
תִּמְצָא לַיְלָה הַמִּתְמַר בָּאֲוִיר
כִּי בְּכָל מָקוֹם יֵשׁ מָקוֹם
לַהֲלִיכָה לְשׁוּם מָקוֹם

זכרון החלום

נָשַׁפְתִּי בְּאֶפְרוֹ
שֶׁל בּוּל עֵץ שָׁרוּף
עַד שֶׁהִזְדַּקֵּף עַל תֵּלוֹ.
נָשַׁפְתִּי בְּזוּג סְנָאִים מְזֻוָּג
בְּנֶקֶב הַכַּפָּת
וְהַגֶּזַע הִצְמִיחַ זְרוֹעוֹת.
נָשַׁפְתִּי בַּמֶּרְחָב הַקָּפוּא
וְעוֹפוֹת לַבְקָנִים הִלְבִּינוּ
אֶת קֶצֶף הַתֹּכֶל.
הַתְּמוּנָה הִשְׁלְמָה בִּשְׁבִיעוּת.

תַּרְגִּיל זְמִין לְמַשְׁבִּיעַ־רוּחוֹת.

בעומק הקשוב

כָּל הַכֹּהֵל הַמִּתְכַּנֵּף מַעֲלָה
בְּעִשּׁוּן יוֹם וְנֶעֱלָם
בְּאִישׁוֹן לַיְלָה
לֹא יַסְפִּיק לְכַסּוֹת
בַּעֲוֹנוֹתָיו
אֶת צְלִילֵי הַחֶרֶשׁ
הַכְּרוּכִים בְּבִטְנוֹ.
בִּשְׁעַת אֱמֶת זוֹ
יָם הַמֶּלַח נִמְלַךְ
בִּבְשָׂמָיו הַשְּׂסוּעִים.
נִיחוֹחַ הַפֶּרַח נִפְקָד.
נִצִּיב הַהַרְפַּתְקָאוֹת
הַנּוֹשָׁנוֹת
נִצָּב בְּצִלְעוֹ הֲכִי צְעִירָה.
יֵשׁ וּמְכַנִּים אוֹתוֹ
יָם הַמָּוֶת.
יָם הַמָּוֶת? שֵׁם מְגֻנֶּה
לְמִי שֶׁלֹּא מַרְבֶּה בְּטָבִיעוֹת
אַף שֶׁלֹּא יָחֵסֶר הַמַּצְהִיר
בִּשְׁבוּעַת עֵדוּת
שֶׁרָאָה בְּדַמְדּוּמֵי־חַמָּה
גְּוִיַּת אַשְׁלָיָה יוֹרֶדֶת
רְכוּבָה עַל מֵימָיו.

הערבה: קרמיקה

קוֹל הַשְּׁתִיקָה עוֹטֶה אֶת אַדֵּי הַשֶּׁקֶט בְּחַרְצַנֵּי אֶבֶק
רוּחַ סוֹעָה מְנַסָּה לְחַלֵּל הֶחָלֵל בִּשְׂרִיגֵי יְלָלוֹת

הַאִם הָיְתָה זוֹ נְבִיחַת כֶּלֶב מַה שֶׁהָאֹזֶן קָלְטָה אוֹ שֶׁמָּא
שֶׁמַּעֲנוּ אֶת קְרִיעַת הַסֶּלַע תַּחַת כֹּבֶד הַזִּיו?

הַיָּד שֶׁיָּדְעָה לְעַצֵּב אֶת הַחֹמֶר
יָדְעָה לְגַוֵּן בּוֹ אֶת גּוֹנֵי הַצָּחִי

חשבון נפש של סופר

דוד שיץ: *שבע נשים*; צד התפר/ כתר; 1995

שבע נשים עוטפות את גיבור ספרו החדש של דוד שיץ, הנקרא בפשטות: *"שבע נשים"*. שבע נשים מנסות להגדיר אותו, אשה אשה בתורה, אשה אשה בלשונה המיוחדת, מנפתולי אישיותה וסבך היכרותה את הגיבור. במניין נשותיו של הגיבור, סופר בשם יאיר רכס, (אלטר אגו של שיץ?) נמצאות רעיה, אם, דודה, מאהבת, מורתו בתיכון־הערב, הפסיכולוגית הנוירוטית שלו, וכן, המבקרת הספרותית שקטלה את ספריו. מבחר של ארכיטיפים נשיים המלווים גבר מלידתו, נפרש שם. הנשים מושלות בגיבור וגורמות לאימפוטנציה שלו, בכתיבה ובחיים, שתביא בסופו של דבר גם למותו.

צילה אשתו, בסגנון דיבורה הישיר, התמציתי: מין סטקטו קטוע (טוב, היא עורכת דין), מספרת על גבר שלא נתן מעצמו, גבר שהגיע אליה במקרה, רק משום שהיא אספה אותו אליה. באותה קלות הוא היה יכול להגיע לביתה של אשה אחרת. הוא חי אצלה מפני שהיא הצליחה ליצור למענו את המקום האופטימלי בו הוא היה יכול להתכנס בתוך עצמו ולכתוב. ברגע

עם שחר הולדתו: תלמה, שהיא בעצם אמו הביולוגית, "הורישה" אותו לדודתו אדית, שגידלה אותו כבנה. לגבר המשותף בחייהן לא ניתן פתחון פה בעניין זה, כמו גם לבן הקטן שנולד. האחיות החליטו וגם ביצעו. ומאז, לא פלא שרכס מפקיד את עצמו באופן אוטומטי בידי נשים.

אכן, בימי חייו היה רכס נתון בידיהן, אפוף בהן, אך בשום פנים ואופן לא היה שייך להן. מה מעט הן יודעות עליו, מתגלה במהלך קריאת המונולוגים, שכן דמותו של רכס נשארת חידתית בשבילן עד הסוף. האם יאיר רכס הוא באמת אניגמה? מין צל חמקמק, שכמו בסרט אנימציה, הישירה, אלא יותר לשם פתיחת צוהר נוסף לעולמו של סופר בארץ.

בתור סיכום שכזה, מדובר בניתוח מעמיק, מדויק, מורכב, ומאוד בלתי פשרני. שיץ מתחקה אחר מקורות כתיבתו ושורשיה בחייו, בנפשו ובהזיותיו. הוא דן בכתיבתו כמעט מכל הבטיה: על הנושאים שהעסיקו אותו בספריו הקודמים (דמויות של נשים, התייחסות לשואה), על ייסורי הכתיבה, על הקושי למצוא את המלים הנכונות ("המלים הן שקרניות איומות"), על לבטיו האתיים של סופר (תחושתו של רכס ש"דמויותיו הן חציין גחמות שלו וחציין בובות שאופרו כדי שישאו חן בעיני הקוראים", עמ' 37), על קנאת סופרים, על רשעותה של הסביבה הקרובה ("סבתא לאה לא הרפתה ממנו ואמרה שכדאי לו להטריח את עצמו ולקרוא את הספר, כי יש לו 'הרבה מה ללמוד'" (עמ' 37), על הביקורת העצמית הגובלת לעיתים בהרס עצמי, ועל יחסם של המבקרים והקוראים לספריו ("במקרה הטוב, דמות שולית במפת העשיה הספרותית בארץ", כותבת על רכס מירה דנציג, עמ' 269).

גם במגבלות כתיבתו הוא מודה. עד שנדמה שאין מבקר טוב יותר לספריו של שיץ, מאשר שיץ עצמו. דרך קשת הדוברות והדמויות בספר (המגלמות, כאמור, צדדים באישיותו של רכס), הוא מתמודד חזיתית, לעיתים באכזריות, עם מגבלותיו ככותב ועם יעשו כן?) הוא גם יודע שספריו עלולים להיות, לפעמים, קצת משעממים, ואפילו בחלום (שחולם רכס ומספר לרינה, הפסיכולוגית): "ארזם סיפר למירה שקרא את היומנים, חזר ועיין בהם וצר לו לומר שהם משעממים: "אהה, כמה שהם משעממים, אלוהיסו" (עמ' 241).

הפעם שיץ כמעט שלא שיעמם אותי: אולי מפני שהזדהתי עם פרישה מדויקת כל־כך של לבטיו ורגשותיו של כותב. סיוע נוסף לקורא הוא המבנה המודולרי של הספר המאפשר קריאה בדילוגים. קראתי קצת אדית, עברתי למירה, חזרתי לאדית. אבל הקטעים הכי יפים בעיני הם אלו בהם מדבר זה שנקרא "הילד": רכס בילדותו. הייתי שמחה להמשיך ולקרוא אותו, דובר בשפתו הילדותית. חבל שהפרקים שלו מצומצמים כל כך. ■

הכול חוזר אל האבא

אגור שיף: *חיות מתות ומזג אוויר*; "צד התפר"; כתר; 1995

על כריכת ספרו הראשון, למטה למטה, במקום בו סופרים אחרים ומפרטים את שלל עיסוקיהם

"הפעם שיץ כמעט שלא שיעמם אותי" מעידה יעל ישראל, ועל אגור שיף: "סיפורים מוקפצים, מעוצבים היטב" ונוסיף, יש בהם רוך קשיח

שבו היא מפרה את ההסכם (והיא מתחילה לבלוש בכתב־היד שלו אחרי עדויות שהוא בוגד בה), נהרסים היחסים. דברים דומים מספרת עליו המאהבת, יונה, שלחיקה התגלגל אחרי שאשתו העיפה אותו מהבית. גם כאן חוזרת דמות של גבר שמצמצם את נוכחותו בקשר עם אשה לנוכחות פיזית בלבד. הוא משתמט מהזוגיות וחי בעולמו הפנימי, בו אין מקום לאף אחד, בטח שלא לאף אחת.

את פורטרט הגבר המיוסר, האנוכי והמניפולטיבי הזה, מחזקות גם המורה דבורה, הפסיכולוגית הצעירה רינה, ומירה דנציג, מבקרת הספרות האיומה. כולן כנראה גם קצת התאהבו בו, והן מחזקות את עדות אשתו ומציבות נדבך נוסף בדיוקן הגבר השמור לעצמו בלבד. שני פרקים נוספים, הפרק על אמו אדית והפרק על אחותה התאומה, דודתו תלמה (שתיהן ניצולות שואה), מנסים לעמוד על הגורמים הפסיכולוגיים שהביאו ליצירתו של גבר כזה. התשוקה ההרסנית אל האם (שהיא גם אם כל בעיותיו), מגולמת בדמות האם המפוצלת הזו. אמו ודודתו, ששיחקו פוקר עם גורלו, התחלפו בתפקידים אין שום אפשרות לתפוס בוז המסגרת העלילתית והמבנית של הרומן מנסה לתעתע ולטעת בקורא את התחושה הזו.

אלא אם כן, מפענחים את הטקסט קצת אחרת ואת שבע הנשים כצדדים בדמותו של הסופר רכס, שבעצם מספר את עצמו באמצעותן. כיצד, והרי הוא מתז נראה כי למוחו המפותל של רכס (שיץ?), מתאים מאוד לכתוב לפני מותו את יצירתו הגדולה, הגראנד־פינאלה שלו: ביוגרפיה דמיונית שלכאורה נכתבה בידי שבע הנשים, שהופקד כביכול בידיהן.

למעשה, לא עם הנשים בא כאן שיץ חשבון באופן נוקב ואפילו קטנוני, אלא דווקא עם עצמו, עם יצירתו ועם מבקריה: שבע נשים – כמניין שבעה ספריו עד כה. אפשר לראות בספר מעין סיכום ביניים, שחלקו חשבון נפש מריר וחלקו בא חשבון עם עולם הספרות הישראלי. הרמיזות, אם ישנן כאלה (פרשנים נוקדניים בודאי שימצאו מקבילות בין דמויות בספרו של שיץ לדמויות ספציפיות: סופרים ומבקרים בעולם הספרות הישראלי), קיימות שם לא למען ההתחשבנות דרכו הספרותית. לשם כך העמיד שיץ דמות נוספת, זו של עמנואל ארזם, סופר מצליח, היפוכו של הסופר הכושל רכס, המסמל את כל מה שרכס הוא לא; הוא סופר שכותב "נכון פוליטית" והוא חביב המבקרים ושועי־העם. בוזו של רכס וקנאתו הם שני צדדים באותה מטבע רגשות של שיץ כלפי דמות דמיונית זו, שאם בודקים אותה בציציותיה, היא הרי לא לגמרי בדיונית. ארזם השמנוני הוא הכלאה מצוינת של כמה מהפרות קדושות היותר פופולריות, שספריהן מעטרים כיום את ראש רשימת רבי המכר.

שיץ הוא סופר כן ויסודי מאוד, שיודע את מלאכתו. כל הרומנים שלו בנויים היטב, מורכבים, עשירים סגנונית, ולשונם בהירה ומדויקת. תובענותו ("נטייתו לחדור לפרטי פרטים של תיאורים תפלים", אומרת מירה דנציג, עמ' 36), הופכת לפעמים את הקריאה לתהליך מייגע ומונוטוני. כך זה גם ב"שבע נשים", החוזר על המבנה המקוטע, הפאזלי, המאפיין את כתיבתו גם ברומנים הקודמים. ומפני ששיץ הוא הראשון שיהיה מוכן להודות במגבלותיו (לפני שהמבקרים ותאריהם, טרח אגור שיף לציין שהוא אבא. גם בסיפוריו נוכחת ובמקום בולט, דמותו הדומיננטית, המיתולוגית של האב: אב מיידי, אב כדמות פסיכולוגית, וגם אב מטאפיזי. האב הוא תחילתם וסופם של כל הדברים. הוא הציר המכריע במהלכים הקיומיים. המעמסה המוסרית שמוטלת על כתפיו היא כבירה, וכן גם תפקידו ומשמעותו בחיי הקרובים אליו.

כמעט בכל סיפור מבין שלושה עשר הסיפורים בקובץ הצנום, שגם לשונו צנומה, תמציתית, יבשה, נטולת רגשנות – נגזרת מתוך העלילה דמותו של אב. והאב הזה הוא שופט מחמיר, לפעמים גם מוציא להורג. האב המקריב את בנו כקורבן, הוא אצל שיף יותר מדימוי, הוא בפירוש הנושא של אחד הסיפורים, שאגב, מסופר דווקא מנקודת מבטו של האב. הבעייתיות של דמות האב בחיי בניו, מה זה עושה להם, ואיך זה משפיע על התפתחותם לגברים, אינה מובלטת במיוחד בספרות, ובוודאי שלא בספרות העברית. יותר סופרים כתבו על יחסם לאמא, מאשר על מורכבות יחסיהם עם אבא: אדיפוס, מה לעשות.

האב משמיד את הבן, הבן את האב, וגם לא לדבר על הנושא, זו צורה של השמדה: השמדת עדויות. האינטנסיביות של העיסוק בנושא זה בקובץ *"חיות מתות ומזג אוויר"*, היא העשויה לייחד את ספרו של שיף מבין המסות של ספרות מקור, בוסרית יותר או פחות, שנכתבת כיום. הוא פותח נושא שהשתיקו אותו ועושה זאת בעוצמה, בלי רחמים, הולך עם הדברים עד סופם.

שני גברים, בלשים או מוציאים לפועל, חוטפים ילד מאמו בצו בית המשפט בו זכה האב, בסיפור "ידיים רועדות". עורך דין מכובד יוצא למסע ברחובות שכונתו עם גורי החתולים של בנו: עוד רגע הוא עומד להטביע אותם, בסיפור "חיות מתות ומזג אוויר". בסיפור "פעם אחת, בקיץ", עומד אב להסגיר את בנו למשטרה באשמת רצח. לבן קוראים אדי, אולי קיצור של אדם, אולי אדיפוס? וגם כאן מתבלט העיסוק המטאפיזי בסוגיות קיומיות ובמורכבות של היחס בין האדם לבין האל שהוא האב, ולהיפך. הדובר בסיפור "הביתה", הוא גבר שנעלם מהבית כאשר אשתו הרה את בתם הבכורה. והסיפור החותם את הקובץ, "ארוחת בוקר של סוכן חשאי", הוא מונולוג של איש "מוסד", שהממונה עליו, אדם שהיו לו איתו יחסי אב־בן, שלח הוראה לחסל אותו, ובליל הוצאת גזר הדין לפועל, הוא בא חשבון עמו וגם עם אביו מולידו; ואם הדימוי הזה לא מספיק, בא הסיפור "לחשוב על החיים" – על במאי שעושה סרט בשם "חג גדיא". ומה יראו בסרט הזה? כיצד שוחטים פרות בבית המטבחיים. כמו בשיר "חד גדיא" מההגדה. הכול חוזר אל האבא הזה, שהוא הבמאי של החיים, שהוא אלוהים. כל הגברים בספר, כל האבות האלה, אבות בפועל, בפוטנציה, או באופן מטאפורי, הם דמויות מענות ומעונות, שליטים דיקטטוריים על החיים בפועל או על חיי הנפש של הכפופים להם. חותמם הוא בלתי נמחה.

סגנונו של שיף חסכוני ולקוני, ריימונד קארברי כזה. רוב הסיפורים הם מונולוגים המדווחים ביובש, כשמתחת לפני השטח של התמונות האכזריות הלקוחות מהיומיום של החיים, מבצבצים הרגשות הקשים. קטע אופייני לכתיבתו של שיף מהסיפור "לחשוב על החיים":

"הכבלים היו מחוברים למסילה ממונעת בתקרה והפרה המפרפרת כרותת הראש נסעה משם והצטרפה לעשרות הגוויות הערופות על המסלול שבו הפכו מחיות מתות לבשר. הראשים עברו על מסילה אחרת דרך אולמות בית המטבחיים, ואחרי סילוק המוח לאריזת ניילון, בדיקה וטרינרית ועקירת הלשונות, השליכו אותם למזבלה" (עמ' 27). כזו היא לשון הקובץ: ישירה ותמציתית. רוב הזמן היא גם משרתת היטב את הנושא. *"חיות מתות ומזג אוויר"* הוא קובץ מלוכד ועקבי מאוד בדרך בה הוא תוקף את הנושא (ותוקף, אגב, היא המלה הנכונה). הסיפורים הקצרצרים הם מוקפדים, נקיים ומעוצבים היטב. אבל בעייתו העיקרית של הקובץ נעוצה בעובדה שרוב הסיפורים אינם מפותחים דיים. מרביתם מעוררים רושם אפיזודי: כאילו היה ניתן ורצוי לפתח אותם, כאילו היה אפשר להרחיבם וללכת איתם הלאה. חלק מהסיפורים ממש דורשים את זה. תחת זאת הם מסתיימים בחטף ובשרירותיות: כנראה על מנת להשיג את האפקט הקארברי ההוא, בזמן שכמעט מתבקש להפליג איתם קדימה, לפתח את הדמויות ולעבות את העלילה הרזה. בפני עצמם הסיפורים אינם עומדים: הקובץ הוא זה שמעניק להם את כוחם המשותף, כוחו של נושא חזק. רק הסיפור שחותם את הקובץ, "ארוחת בוקר של סוכן חשאי", מלמד על כושרו של המספר להתמודד עם עלילה ולטפל בה באורך רוח, להוליך אותה כרצונו, עד שתבוא לידי סיומה הנכון. ■

יעל ישראל

חֵרות צבעונית

איתן נ. גלס: *אני סימון נחמיאס*; הספריה החדשה לשירה; הקיבוץ המאוחד; 1995; 80 עמ'

נדמה שאין כמו השיר הפותח את ספרו של איתן־סימון נחמיאס כדי לאפיין את שירתו: "הייתי רוצה ששירי יפורסמו על לוחות המודעות/ של הסרטים החדשים וההצגות..." הצהרת הכוונות המפורשת של המשורר, לעשות את השיר לחלק מהיומיום, מהרחוב, מודגמת היטב בהמשכו בצורה ובתוכן כאחד. האנשים שאליהם פונה הדובר בשירו, ושאותם הוא מתאר תוך פניה זו, הם כל אחד: "איזה איש זקן, או... בחורה רווקה ממיניבוס נוסע" או "נערות מתבגרות" או "איש... בחולצה קצרה וסנדלים" (שם) ואחרים. השיר משגר קריאה ברורה להידברות מתמשכת באמצעות השירה. "שאנשים יעמדו/ באמצע מדרכה מתקהלת ויקראו בעמידה את שירי האחרון,/ שיחליפו דעה, יתוכחו, שיקללו ואפילו שתתפתח/ קטטה מדי פעם בגלל המלים או החם בלי הרוח..." אבל ההידברות שה"אני המשורר!" (שם) מדבר עליה, ממש כמו השירה שמשורר הספר כותב, היא הידברות ברמה בסיסית ביותר, יומיומית ביותר; ריגשית ולא אינטלקטואלית; אימפולסיבית לעיתים עד כדי בוטות. הכותב עצמו, איתן גלס, לוקח לו בשירתו חירויות רבות. החל מהחירות להופיע בספר בדמויות שונות, פעם כסימון נחמיאס, פעם כאיתן גלס ופעמים רבות כמישהו ביניהם; דרך החירות להשתמש במספר שפות ולשבשן כרצונו; והמשך אל החירות לכתוב שירה אישית מאוד, ישירה, אסוציאטיבית, לעתים כמעט עד אוטוריות; שירה אותנטית של אני, שמרשה לעצמו להגיד מה שבא לו ואיך שבא לו, גם אם המה הוא אירוע קטן, נקודתי, שיכול להיראות אפילו שולי בעיניו של אחר.

אחד הדוברים המרכזיים בספר הוא סימון נחמיאס, שתחת שמו כבר פרסם גלס לפני מספר שנים את שיריו ב"סימן קריאה", ושבאמצעות הדברים מפיו של נחמיאס מנסה גלס לצור ולמסור איזו ארץ־ישראל אחרת, "שניה" כלשהי. ואם כי ה"אחרת" הזאת אינה די מגובשת, ואפשר אף לא מתכוונת להיות, ברור ממרבית השירים שהוא מדבר על ובשם מהות מזרחית מסוימת. "המשורר הלאומי של האשכנזים/חיים נחמן ביאליק שנא אותנו/את השחורים, את הספרדים, את המזרחים..." (עמ' 21). בשירים אלה מדבר נחמיאס בשם הפשוטים או הכאילו פשוטים. אלה ש"יושבים/על כסאות עץ גבוהים, על המדרכה,/ אוכלים מרק שקמבה..." (עמ' 26); אלה שמסתובבים בשכונה בערב ומחפשים אקשן. (עמ' 35, לדוגמה); אלה שמדברים בבליל שפות (עמ' 53, 54); אלה ש"מתעוררים לקול קריאת הגבר/ללשכת העבודה." (עמ' 58). חלק משירי הרפוקים כך או אחרת, מעניינים, מרגשים, ומצליחים להעביר איזו אותנטיות של אותה ארץ־ישראל אחרת, שאכן די מעט תוארה ויוצגה בשירה הישראלית. השירים האלה, השונים אך המזכירים במשהו את שירת ה"ביט" של שנות ה־50־60 בארה"ב (שלורנס פרלינגטי הוא אחד מנציגיה הבולטים), מזכירים לא במעט את שירתו של רוני סומק, במיוחד בראשית דרכו כמשורר. יש בהם עניין וייחוד הן בהוויה החברתית שהם מתארים והן כתופעה בשירה. עם זאת, בלא מעט מהשירים הנמנים עם הקטגוריה הזאת קשה להימלט מההרגשה שלפחות חלק מאותם תיאורים אותנטיים, או אותנטיים כביכול, אינם אלא פוזה שעיקר מטרתה להתייחד ולהדהים. לדוגמה השירים "הבחורה שהכי/ העמידה לי" (בעמ' 22), "בשעה חמש וחצי" (עמ' 28), "רווזה רוזה מרציפן" (עמ' 54), ואחרים.

בכלל, המלה "אחרים" רלוונטית ביותר לשיריו של גלס, משום ששירתו מגוונת מאוד והיא נעה מהריאלי או אפילו ההיפר־ריאלי עד שירים כמעט סוריאליסטיים. ושני הקטבים או הכאילו קטבים האלה דרים, בלא מעט שירים, באותו השיר עצמו. מחזור השירים השלישי, המרגש ברובו, המתאר את ההווי של "גהה" שם "לא היה מה לעשות... חוץ מלהשתגהה." (עמ' 39) מדגים היטב את ההמשכיות הזאת בשיריו של גלס מהריאלי עד הסוריאליסטי. ואכן אין כ"בית משוגעים" להעניק מרחב לגיטימי לשירים סוריאליסטיים, שהמציאות החיצונית והפנימית מכבכות בהם כשהן מעורבות היטב זו בזו. ראוי לשים לב בחלק הזה לשירים: "מחלקה ד'" (עמ' 41) ולשיר בעמ' 42 "עד שלא הגיע/לא ראיתי באמת אדם אחוז/פחד" שהוא, לדעתי, מהטובים ומהחזקים בשירי הספר.

החלק הראשון בספר, גם הוא בעל אופי אסוציאטיבי ואוטוביוגרפי, מרגש במיוחד. הוא מתאר את ההווי המשפחתי של הכותב ובמיוחד את גסיסתה של אמו. בשיר חזק ביותר אומר הדובר, נחמיאס־גלס, לאחר שהוא מתאר בפרטים את ימיה האחרונים של האם, "אני כותב את השיר הזה לא בכדי להזכר../ אני כותב את השיר הזה כדי לא לזכור." (עמ' 13) והפרדוקס ברור ומשכנע.

רות לאופר

שירה על לוח המודעות או בלבב פנימה?

אני סימון נחמיאס

סוף בעמ' 42

חדוות השירה

דורנמן - מקצועיות מוסיקאית החותרת לשלמות הביצוע וחדוות היצירה

זו השנה השמינית שמתקיימת סדנת אופרה ייחודית באיכותה בקונסרוואטוריון שטריקר שבתל אביב. היוזמה היא של ג'ואן דורנמן - לה ניסיון עשיר בהדרכת זמרים במטרופוליטן. ייחודה של הסדנה בהרכב סגל המורים הבינלאומי - רובו מהמטרופוליטן, איטליה ובירות אירופאיות אחרות. בסדנה משתתפים כשרונות צעירים מהארץ ומחו"ל. השנה, עלה מספר המשתתפים ל־100, מחציתם מחו"ל. הועלו עשר אופרות ושבעה קונצרטים - משימה כמעט בלתי אפשרית לסדנה כה קצרה בת חמישה שבועות.

אך, למרבה הפלא, אולי בזכות שכרון ההתלהבות המדבקת של ג'ואן דורנמן עצמה הצליחו חברי הסדנה להעלות ביצועים מרשימים ומקצועיים לא פחות מכל בית אופרה מן השורה, ולעיתים אף מרעננים יותר בחיותם. חלק בלתי מבוטל מאווירת ההתלהבות המשכרת תרם הקהל עצמו, המורכב מגרופיס', מכורים לאופרה, לסדנה, לאווירת הנעורים הנצחיים, אפילו לישיבה הצפופה והמיוזעת על המדרגות, שאף היא כשלעצמה הפכה לחלק מהפולחן. מטבע הדברים בסדנה כזו רמת הזמרים אינה אחידה, אך בה נחשפים לעיתים לראשונה כשרונות מבטיחים.

כזה היה הבס הישראלי בן ה־22, דניס סדוב, אשר שר כמעט בכל האופרות שהועלו, תפקידים שונים בקול מרשים בעומקו הדרמטי ובעיקר ביכולתו לרדת למעמקים ללא כל מאמץ. קול הבס המהמם שלו וודאי עוד יתעצם לאחר שישתלם בתוכנית לזמרים מצטיינים של המטרופוליטן אליה התקבל.

מרשים לא פחות היה הבריטון אדי צ'מה, אשר אף הוא כזמרים ישראלים רבים, החל את דרכו בסדנה וחזר להשתתף בה כדון־ג'ובאני מרשים בקולו המשוחרר וחיות משחקו הכובש.

סטפנו דה פפו - לפורלו - שבה את לב הקהל בקולו המופלא ובחוש ההומור המפולפל שמסך לתפקידו. הילה פליטמן היתה צרלינה שובבה ולירית כאחת והקסימה בקול הסופרן הענוג שלה. אך, מי ש"גנבה את ההצגה" ומסכה חיות תוססת לכל הביצוע היתה הפסנתרנית המלווה לינדה הול, מהמטרופוליטין, אשר ניגנה את תפקיד התזמורת בכשרון רב. אף הבימוי המבריק של פדריקו דאביה, למרות האמצעים הדלים, העניק להפקה הומור חריף, מחוספס קמשא והבליט את החושניות הדיוניסית שבדון ג'ובאני.

סדנת האופרה - ליד הפסנתר - ג'ואן דורנמן

סדנת האופרה - מתוך "דון ג'ובאני"

מרשים בעומק קולו ובכשרון משחקו הדרמטי היה הבריטון האיטלקי אוסקר סמאנו בתפקיד ריגולטו והטנור הקוריאני ג'יי ליו בתפקיד הדוכס ממאנטובה. גם ללא תזמורת היה זה ביצוע בעל עומק דרמטי מעורר רטט.

אך, דווקא לנשף המסכות של ורדי חסרו תנופה ודינמיקה. אולי בשל ליוויו היבש של הפסנתרן דייויד הולקבר, אשר בלם בקפדנות נוקדנית את מהלך העלילה. סטיבן גוגנהיים בתפקיד ריקרדו מלך שוודיה היה טנור מהאסכולה הישנה, שלחץ על מיתרי קולו היבבני ללא רחם; לארס וודל בתפקיד רנאטו, מזכירו האישי, היה בריטון מרשים, אך מכופתר, סטאטי ונעדר כל יכולת תנועה ומשחק; הזמרת הרוסיה סווטלנה בבז'נוב בתפקיד אמליה, אשת רנאטו, היתה דרמטית ומרשימה, אך, אי־נקיונות המרובים שהתגלו בהעפילה לגבהים, פגמו ביפי שירתה. מרשימה מכולם היתה סווטלנה סנדלר בתפקיד אולריקה מגדת העתידות - בעושר קולה הרוטט ועתיר הגוונים. בסה"כ היה זה ביצוע סטטי חסר כל חן ותנועה שחרג מחדוות הנעורים שאפיינה את שאר ביצועי הסדנה.

בהיותה משוחררת מכל חישוב כלכלי של מכירת כרטיסים, יכלה הסדנה להרשות לעצמה להעלות מגוון עשיר וייחודי בהיקפו של אופרות שטרם היה לממסד האופראי בארץ האומץ להתמודד איתן: החל מ"הכתרתה של פופיאה" מאת מונטוורדי וכלה ב"אנג'ליק" של איבר ו"דיאלוג הכרמיליתים" פרי עטו של פולנק.

"הכתרתה של פופיאה" היא אופרה רבת משתתפים ותובענית בדרישותיה המוסיקליות. השירה אמורה להבליט את המאבק על טוהר המידות הטובות המתנהל בין האלים לבני האדם. בבימויו של ליאון מייג'ור מהמטרופוליטן התווסף נופך של עוקץ היתולי לפומפוזיות של דמויות הגיבורים: למרות אווירת ה"טוהר" שהשרו הטוגות הצחורות, הסתובב נירון - הטנור הקובני המשובח, ברנרדו וילאלובוס - במכנסי ג'ינס פרומים שהדגישו את גבריותו, הסופרן ויויאנה אודינוקובה גילמה בכשרון רב את הפן הזנותי של פופיאה ואפילו בני משפחתו של הפילוסוף סנקה - הבס דניס סדוב, הבאים להיפרד ממנו ערב מותו, מלגלגים עליו. הפן ההיתולי והאנושי שמסך הבימוי בדמויות האופרה סריה הפך את הכתרתה של פופיאה מדרמה יוונית רחוקה לעלילה אנושית מרתקת וקרובה ללב. בניקיון הביצוע המרשים ניכרה גדולתה של ג'ואן דורנמן, המנהלת המוסיקאלית של ההפקה, כמוסיקאית משכמה ומעלה. כל אות והברה בטקסט - הושרו בניקיון ובבהירות מופתיים ונדירים. היה זה ביצוע שהבליט את יופיה הקסום של פנינת ברוק זו - מונטוורדי מופלא. מעל לכל, היה זה ביצוע שעורר ציפיות לסדנה הבאה.

ללא ספק, הרוח החיה העומדת מאחורי כל המפעל, ג'ואן דורנמן, הטביעה בסדנה את חותמה: מקצועיות מוסיקאית החותרת לשלימות הביצוע לצד חדוות עשיה בלתי נלאית. גם אם רמת הביצועים אינה אחידה - מה שצפוי בסדנה כה קצרה - הרי שזוהי הזדמנות נדירה להתוודע למגוון נדיר ומשובח של מדריכים מקצועיים מרחבי העולם ולכשרונות מבטיחים מהארץ ומחו"ל. ■

אורנה לנגר

"ראש המדברים בכל מקום"

כנס חוקרים במצרים על סעדיה גאון ויצירתו

בוקר של חג בקהיר הוא אחד הרגעים הבודדים בו העיר נחה. בעיר ההומה תמיד, כל ימות השבוע וכל שעות היממה, מושבתים כל העסקים, החוגגים עדיין נמצאים בבית. היציאה מקהיר מהירה, גם 75 הק"מ של הדרך המדברית היוצאת מהפירמידות של גיזה, בפאתי קהיר, ומגיעה לפָּ'יוּם נלגמים במהירות. את הנוף המדברי מחליף הרבה ירק. תעלות מים, גלגלי השקיה פסטורליים, ג'מוסים, ברווזים ואנפות. בקפיטריה שצופה על גלגלי המים, במרכז פָּ'יוּם, מעניק המארח, המהנדס החקלאי מוחמד וואלי (אחיינו של שר החקלאות המצרי) איש פ'יום, תשורה למרכז האקדמי הישראלי בקהיר. תמונת שמן בצבעים עזים, מעשה ידי צייר פיומי, של "המשורר החשוב סעיד אלפ'יומי".

בוקר של חג באבו־ס'יר, כפר של ומכירה של פִּשְׁתָּה, חומר הגלם של הפשתן, אבל גם בסוחר ש"נעלם לכמה לילות", ובבדי המשי ואיכות המטבעות שביקשו ה"בוצירים". אחרי יומיים של הרצאות בקהיר, מצטופפת חבורת המלומדים בפתח הקבר הקדוש באבו־ס'יר, ומקשיבה להמשך הרצאתו של פרופ' יודוביץ'. בפָּ'יוּם עצמה כבר לא מגדלים פִּשְׁתָּה, אבל גידול הפשתה המצרי בן־זמננו, והטרמינולוגיה בה משתמשת חוברת הדרכה למגדלים של משרד החקלאות המצרי, סייעו ליודוביץ' בפענוח כתבי היד העתיקים. המפגש עם ההקשר, גם הגיאוגרפי־הספציפי – מצרים ופָּ'יוּם, וגם הרוחני – העולם הערבי־מוסלמי, נמצא פורה מעל המצופה.

"רצינו להפגיש קבוצה של חוקרים, מכל העולם, שעוסקת בסעדיה גאון, עם הסביבה המצרית וגם עם חוקרים מצרים שעוסקים בו", אומר פרופ' עמנואל מרקס, ראש המרכז האקדמי הישראלי בקהיר, שארגן את הכנס בשיתוף המכון ללימודים מתקדמים באוניברסיטה העברית בירושלים, "זהו הכנס הראשון שהמרכז מארגן, והוא מבטא, בצורה סמלית, את המטרות העיקריות שלמענן הוקם המרכז – קשרי מחקר בין חוקרים בישראל ובמצרים. אנחנו עדיין לא מוזמנים לכנסים בתוך האוניברסיטאות, והאלטרנטיבה ההגיונית היא להזמין את החוקרים המצרים אלינו". חוקרים וסטודנטים מצרים רבים השתתפו בכנס. "ניסינו לקרב באמצעות הנושא", מוסיף מרקס, "בחרנו נושא שהוא מצרי וערבי לא פחות מאשר יהודי. רס"ג היה מצרי, כתביו נכתבו בערבית, והוא מוכר כאיש גדול ומיוחד גם בעולם המוסלמי".

סעדיה גאון 'ראש המדברים בכל מקום', הוא הדמות המרכזית בתקופת הגאונים. הוא נולד, ככל הנראה, בדלאץ שבפָּ'יוּם בשלהי המאה ה־9, בשנת 882, ונפטר בשנת 942 בבגדאד. עוד בהיותו במצרים הוא כתב שני ספרים חשובים. *"ספר האגרון"* שהוא המילון הראשון בשפה העברית (חלקו השני הוא מילון שמסודר לפי אותיות סוף המלה, כלומר מילון חרוזים), ואת 'אלרד עלי ענן' חיבורו הראשון המתעמת עם הקראים. מצויד בהשכלה נרחבת, יהודית וערבית, הגיע סעדיה לבגדאד, בירת החליפות, בשנת 922, לאחר שהות בטבריה ואולי גם בחלב. בבגדאד הצטרף לוויכוח בין ה"ירושלמים" ל"בבלים" בדבר הדרך הנכונה לעיבור השנה, ויכוח שאיים לפלג את יהודי התקופה. סעדיה כמתמטיקאי מחונן הצליח ליצור לוח של עיבור, התייצב לצד ה"בבלים", והכריע את הוויכוח. בשנת 928, מונה סעדיה לגאון ישיבת סורא, דהיינו, לסמכות הדתית הראשית באותה התקופה.

מינויו של סעדיה היה חריג. הוא היה מצרי, הגיע לבגדאד מהפרובינציה, והיה משולל זכות אבות, אך סעדיה כבר קנה לו שם במלחמתו בקראים, במאבק על העיבור ובהשכלתו הרחבה. תקופת כהונתו היתה סוערת, הוא הסתכסך עם ראש הגולה דוד בן־זכאי, ונאלץ לפרוש מהגאונות לתקופה של ארבע שנים, בה כתב את ספרו הפילוסופי החשוב *"אמונות ודעות"*. בשנת 937, חזר סעדיה לגאונות וכיהן בה עד לפטירתו. כתיבתו של סעדיה שופעת, הוא כתב הגות ופרשנות, ספרות רבנית ופילוסופית, השתתף בויכוחים רבים, כתב, בין היתר, את ספר הדקדוק הראשון של השפה העברית *"כתאב פציח לגה אלעבראניין"* (ספר צחות לשון העברים) וסידור תפילה חשוב.

סעדיה גאון יצר בשתי השפות, בעברית ובערבית. בספרה החשוב *"ראשית המגעים של הספרות היהודית עם הספרות הערבית במאה העשירית"*, מציינת ד"ר רינה דרורי, ממשתתפי הכנס, כי לשימוש בכל שפה מהשתיים פונקציה שונה. השימוש בלשון העברית הוא לצרכים ספרותיים ואסתטיים, ולעומתו, השימוש בערבית לצרכים קומוניקטיביים. כשרס"ג רצה שיבינו אותו הוא כתב בערבית, לצרכים "חגיגיים" השתמש בעברית. סעדיה גאון מחדש גם בדרך שימושו בשפה העברית, הוא בונה רפרטואר חדש של סוגים ספרותיים, דגמי כתיבה ותבניות ספרותיות, רפרטואר ש"מתורגם" מרפרטואר היצירה הערבית סביב הקוראן. התפיסה שפעילות זו מממשת היא תפיסת המקרא כ"לשון צחות" כלומר כשפה האידיאלית שבה יש להשתמש וממנה צריך לגזור. גם תפיסה זו, כמובן, מושפעת מהתפיסה הערבית של הקוראן.

בימיו של סעדיה גאון נמצאו כמעט כל יהודי העולם בשטחי החליפות המוסלמית, בעולם שבחלקו הגדול דובר ערבית, ושרובה ככולה של הפעילות האינטלקטואלית והתרבותית שלו נעשית בערבית. על רקע זה, יש לפועלו של סעדיה גאון חשיבות מכרעת. אפשר לראות את פעולתו של הרס"ג בשתי רמות. ברמה האחת מחיל רס"ג מערכת מושגים וכלים שהתפתחו בתרבות הערבית, על השפה העברית. כך, למשל, פותח סעדיה בעיסוק פילוסופי־יהודי, שמושפע מהעיסוק המוסלמי והיווני (בתיווך ערבי) ומשתמש באותה מערכת מושגים, או מגבש תורת לשון על פי הדגם הערבי. ברמה השניה משערב סעדיה את היהדות ואת התרבות העברית. הוא מתרגם את המקרא לערבית, וכותב פרשנות מקרא והגות בערבית. הערבית שמשתמש בה סעדיה היא ערבית־יהודית, כלומר, ערבית שנכתבת באותיות עבריות, בדומה ליתר השפות בהן השתמשו היהודים, מהארמית ועד ללדינו וליידיש. כתיבה כזו כוללת אלמנטים מהדיאלקט היהודי וביטויים בעברית ובארמית. כתיבה בערבית־יהודית היתה קיימת עוד לפני ימיו של רס"ג, ונמשכה כמעט עד ימינו אלה. אך בדרך ובהיקף כתיבתו בערבית־יהודית תקנן סעדיה גאון את השפה, ונתן לגיטימציה לכתיבה כזו.

בשתי הרמות, בפיתוחה של העברית בכלים הערביים, ובשערובה של התרבות היהודית, מאפשר סעדיה גאון ליהודים בני זמנו, ולממשיכי דרכו בספרד, להיות חלק מהיצירה בערבית, ובאותו הזמן, לסגל את היצירה בעברית לערביותם של יצרניה וצרכניה היהודים.

מדובר במהפכה. "סעדיה גאון היה ממחוללי המפנה, ובחרנו לעסוק בו כבמקרה מבחן", אומר פרופ' מנחם בן ששון, ראש קבוצת המחקר שעוסקת בסעדיה גאון במכון ללימודים מתקדמים בירושלים, אליה שייכים רוב משתתפי הכנס, "האיש היה מנהיג ומהפכן, אין תחום שהוא לא נגע בו, ובכל תחום חולל מהפכה. אנחנו חייבים לו את פתיחת התרבות היהודית לפילוסופיה, מדעים, בלשנות, שירת חול, תורת השירה, ומה לא בעצם". בן ששון מדגיש את חשיבותו של המפגש המרתק והפורה בין התרבות היהודית והתרבות המוסלמית בימי הביניים, ואת חשיבותו של רס"ג במפגש הזה. החשיבות מודגשת במפגש הכפול, המפגש הנוכחי עם החוקרים והסטודנטים המצרים, והמפגש הפיזי עם המקום עצמו.

סיכום הכנס נעשה על שפתו של אגם קארון, באחד האולמות של מלון "אוברז" המפואר, לשעבר אחד מארמונותיו של המלך פארוק. המהנדס החקלאי וואלי, התחיל את הרצאתו בגיאוגרפיה וסיים בקריאה נרגשת לשלום. משתתפי הכנס דיברו גם על האירוח בפָּ'יוּם, אבל גם על הקשרים החדשים עם החוקרים המצרים, על הדברים החדשים שנלמדו במצרים, ובעיקר, על כיווני מחשבה חדשים. במרכז האקדמי הישראלי בקהיר כבר מתכננים את הכנס הבא. ■

יעל לדר *(קהיר)*

קריאה נרגשת לשלום, בארמון לשעבר של פארוק, בקהיר

7,000 תושבים בנפת פָּ'יוּם. היום הראשון של "החג הגדול" – עיד אלאדחא. כמה ילדות בבגדים חדשים מתנדנדות על מתקן שעשועים נייד. האוטובוס של משתתפי הכינוס "סעדיה גאון ופעלו" הפר את השלווה שאחרי תפילת החג החשובה, שחיטת הבהמות וארוחת הבשר המסורתית. מוחמד וואלי, איש פָּ'יוּם, ביקש להפגיש את משתתפי הסיור עם "מקום הולדתו" של סעיד אלפיומי, הוא הרס"ג – הרב סעדיה גאון, איש פָּ'יוּם אף הוא.

כששמעו תושבי אבו־ס'יר על האורחים המתעניינים בסעיד אל־פיומי, הוליכו אותם אל הקבר הקדוש המקומי "אולאד יעקוב" (בני יעקב), גם בני משה קבורים לא רחוק מכאן, הם מוסיפים. "המסורות האלה הן לכל היותר בנות כמה מאות שנים", אומר פרופ' אברהם יודוביץ', מן המחלקה ללימודי המזרח הקרוב באוניברסיטת פרינסטון וממשתתפי הכנס. גם מקום הולדתו של סעדיה גאון לא ברור בדיוק. במקורות מוזכר ישוב בשם דְלאץ, שזיהויו לא ודאי. עם זאת, ברור כי סעדיה גאון, וכמותו יהודים נוספים, חיו במאה ה־10 באזור פָּ'יוּם, ואולי אף באבו־ס'יר עצמו.

פרופ' יודוביץ' עוסק עתה בחקר התכתבות שנמצאה בגניזת קהיר, מהמאה ה־9, העוסקת ביחסי המסחר בין סוחרי פוסטאט, היא קהיר העתיקה, וחקלאי אבו־סיר. קרוב ל־50 מכתבים שעוסקים ברובם בקניה

על האהבה ועל המוות

אילן בושם: *חלקת הבשר המגולה*; ספרי "עיתון 77"; 1995; 48 עמ'; *אבני־מילין*; ספרית פועלים; 1995; 48 עמ'

התלכדות קובץ השירים *"חלקת הבשר המגולה"* סביב ציר אחד של אהבה ושל הקובץ *"אבני מילין"* סביב ציר אחד של מוות, וההפרדה בין הקבצים בשני ספרים שונים, שראו אור בו־זמנית, באה לשקף הלכי רוח שונים. כאן אין התכחשות לכך שעגלת החיים כורכת יחד את הארוס והטנטוס כקטבים המשמעותיים ביותר בחיי אדם, בחייו האישיים ובחייו היצירתיים (אם אפשר בכלל להפריד ביניהם). כאן יש, כך נראה לי, כוונה לנהוג דווקא נגד הנטיה (הרומנטית; ההרואית) למזג בין הקטבים הללו, לבוא לעקור את צירה של עגלת החיים בשיקוף כל אחד מהם בהלך רוח שונה. ההתעסקות באהבה משקפת התבוננות צעירה ברוחה, אירונית ומצפה לטוב. הנגיעה המרוכזת במוות (בספר השני), מבטאת הלך רוח קודר. האירוניה מגיעה לכדי ציניות והאופטימיות מתחלפת בראיה המצביעה על עצמה כמפוקחת. יש והיא גולשת מתחום הצלילות של ההתבוננות נכוחה בחוסר המשמעות של החיים ומתפלשת (להכעיס?) בעגמומיות וברחמים עצמיים. בשני הספרים מודגשת הארס־פואטיקה של המחבר, של אמירות הרות גורל שיש בהן גם את היפוכן, אמירה אירונית של התלוצצות, של שפיכת מלים לריק. המלים, כמו אבני הדרך המציינות כברות דרך, הן דרך כל בשר להוליך בה אל הכיוון של המוות; אבל מבחינת התודעה שלך, אינך חייב לציית ולחלוף על־פני כל יד ויד שהצבת לזכר מה שעברת בסדר הרגיל, התואם לציר הזמן והמתאים לבני החלוף. על כל ציר נפרד, של מוות או אהבה, יבואו ידיים השלוחות, אם בהתרסה אם בחיוך, אל הציר השני. האם בושם אכן נתכוון להפרדה כזאת וזו נשמטה מידיו, או שמא נתכוון להפריך אותה?

בשירים אין יומרה של זיקוקי לשון וחידושי מטבעות לשון, אלא הבזקים רעיוניים, המסתמכים יותר מפעם על שבירת מטבעות לשון שביחות. ההסתמכות על אסוסיאציות וציפיות למשמעות כפי שהיא מוכרת לקורא זה מכבר, מאפשרת לבושם הסכנות במלים, בהשתמשו בדרך של היפוכי משמעות מקובלת, כדי לעצב בתמציתיות ראיה אחרת. לא אחת יוצא שהאמירה של בושם, גם אם נופלת על אוזניים המצדדות בה, היא הארה לטווח של הרהור קצר (ומוכר). כך השיר השלם: "אני מאבד המון שירים;/ לא נותן להם יד בזמן/ והם נופלים כזאטוטים" ("אבני מילין," עמ' 29), או: "פתאום לא קם אדם בבוקר/ ולא רואה דבר (דברים/ שהיו כלא היו) ולפניו/ כבר היה מבול או צריך/ משמעת מים (חבל על

"זו רק מטבע לשון" מתנצל אילן בושם, והוא יודע "שהחיים והמוות" וכו' מבחינתו, גם באהבה

התיאטרון, הדמוקרטיה והתקווה

המחזאי הסורי סעד אללה ונוס הוא ללא ספק גדול המחזאים הערבים המודרניים. משמעותית מאוד העובדה שהוא הקדיש את כל מרצו ואת כל כישוריו אך ורק לתיאטרון. לא כתב סיפורים, לא רומנים והמעיט מאוד מכתיבה פובליציסטית. היתה לו אהבה אחת, לא מאכזבת בכלל, כפי שאמר פעם.

ונוס נלחם היום על חייו במחלה קשה. הוא מדבר עליה בגלוי, והוא אף אמר כי בדרמה הזאת הוא יודע מי ינצח ומי יפסיד. אך המצוקה הגופנית הנוראה הזאת, לא דחפה אותו ליאוש, להשלמה עם הגורל. "אני אחיה עד הרגע האחרון ואני יכול לאמר כי נסיוני עם המחלה כאשר אני מתנדנד בין החיים והמוות, דוחף אותי עוד יותר לקוות למעני ולמען האחרים, לחיים עמוקים יותר, משמעותיים יותר, ללא כל הקטנות והדברים הטפלים אשר מקלקלים את החיים להרבה אנשים." אמר לאחרונה בראיון מרתק לסוכנות הידיעות הצרפתית.

התיאטרון, הדמוקרטיה והתקווה

סעד־אללה ונוס מתרעם ומוחה על כי בעולם הערבי מצרים את צעדיו של התיאטרון. "התיאטרון מושלך לשוליים, תחת עול הדיכוי בעולמנו הערבי, ומעט ההצגות שמועלות על הבמה נפגשות עם ציבור רובץ תחת הדיכוי, התבוסה ואובדן התקווה". אמר.

הוא מספר שגם בעבר לא היתה דמוקרטיה, אבל היה חלום, היתה תקווה והתיאטרון תמרן בחוכמה והפיק תועלת מן הדמוקרטיה המצומצמת, הקהל היה ערני, צמא ומעוניין בתרבות אשר תצייר לו חלום. מחזאים ואנשי תיאטרון יכלו להטיף לדמוקרטיה ולחיים תרבותיים אורבניים מודרניים. "המטרה היתה לקיים דיאלוג פורה בין העבר וההווה ולחלום יחד על פתרון של בעיות המהות בחיינו, על היציאה מן ומתוחכם היום, הוא אומר - אשר משחית וקונה כשרונות, מבודד כשרונות אחרים, וגם מעורר בציבור נהיה אחרי אורח חיים אמריקאי, שמשמעותו - אכול ושתה, דאג לעצמך. העתיד - זה עכשיו, וזה הורס את הסקרנות האסתטית והאינטלקטואלית. "התרבות או הפסבדו־תרבות של התקשורת אינן יכולות להיות תחליף לתרבות הממשית. אבל נדמה לי, לצערי, שאכן הן משמשות חלופה לתרבות האמיתית".

ונוס מגדיר את התיאטרון כחברתי המשבר ההיסטורי אליו נקלענו."

התיאטרון לא מציע פתרונות. זה לא תפקידו וברגע שיתחיל להתיימר להציע פתרונות יפסיק לחיות - אמר - אבל התיאטרון מגרה את החשיבה, מפתח אמונה ביכולת, זורע חירות, מתקיף את הפסיביות והאדישות, מטיל ספקות במוסכמות, מסית את בני האדם לא להשלים עם פחות מחיים אמיתיים. כל זה נעשה כאשר הצופים מעודדים את התיאטרון והתיאטרון מעודד את הצופים בחוויה המשותפת הזאת.

ונוס לא מסתיר את אכזבתו העמוקה מן הנסיגה החמורה ביותר אשר פקדה את התיאטרון, את "המולדת הערבית" (העולם הערבי כולו). האקספרימנטים אשר שגשגו בשנות השישים והשבעים כאילו לא היו. והיום הבעיה כפולה: גם דיכוי על־ידי החוק, לא רק בדרכי שלימות פיזית, ודרכו, הסקרנות התרבותית של הציבור. יש ציבור כולל ביותר בין סוגי התרבות, בעוד שספרות יכולה להמשיך ולהתקיים בצל תרדמה בקרב חלקים נרחבים מהעם, התיאטרון הוא חלק ממהלך היסטורי של רצון בשינוי ועשיית שינוי. לפחות החלום על שינוי יכול לשמש בסיס לפריחה תיאטרונית, וזה, גם כן, לא קיים, לצערנו, אמר.

ונוס מבחין כי הדיכוי "החילוני" של המשטרים הוא אויב הפונדמנטליזם הדתי למראית עין בלבד. שניהם מתחברים בעצם, משלימים זה את זה, בהתעלמם מכבוד האדם וזכויותיו, חופש האשה, פלורליזם, חופש החשיבה והיצירה ולכן, משימת התרבות הערבית היום, כמה שזה נראה קשה, היא להציע התחדשות כוללת ויסודית, להציע מהפכה כוללת חברתית ותרבותית. "תרבות אמיתית היום, בעולם הערבי, חייבת להכריז אי־אמון מוחלט, במצב העכשווי, להכריז מלחמה כוללת נגד כל הסדר הקיים, ולהציע חיים חדשים - אמר - ולכן איש תרבות אמיתי היום, בנסיבות הדיכוי הקיים, הוא פידאיון".

כותב פורה

סעד־אללה ונוס, יליד 1941, החל לפרסם את יצירותיו ב־1961. יצירתו הראשונה *"חיים לתמיד"* לא פורסמה, למרות שהוצגה על הבמה. מאוחר יותר, פירסם את המחזות "ערב בידור למען החמישה ביוני". "הכול, יא מלכנו", "נשף עם אבו־ח'ליל אל־קבאני". "המלך הוא המלך", "מסע חנדלה", "האונס", "סיפורים היסטוריים", "טקסי הסמלים והשינויים".

כמו כן, פרסם שני ספרים בהם ביטא את האני מאמין שלו בנושא התיאטרון "מניפסטים של *תיאטרון ערבי*", *"בשולי התרבות"*.

ונוס התוודה לא פעם, כי הוא מהרהר כל הזמן באפשרות של כתיבת רומן אבל הוא חש יראת כבוד מול הז'נר הזה. "אבל ללא ספק אני משתמש בקריאה הפעילה מאוד שלי של הרומנים להעשרת יצירתי המחזאית", אמר.

בערבוביה של יאוש ואהבת החיים הוא אומר: "עכשיו אני יוצר משהו, ספק מחזה, ספק רומן, ספק סיפור, ספק שיר - המאבק עם מחלת הסרטן". ■

מה אנחנו יודעים על התיאטרון בארצות ערב? וכאן דווקא על המחזאי סעד-אללה ונוס מסוריה

סאלם ג'וכראן

אילן בושם

חֵלֶק הַבֶּשֶׂר הַמְגֻלָּה

כל/ סֵפָה) כדי לטפח אשליות/ שעשבים לא יעלו בלחיינו." (*חלקת הבשר המגולה*", עמ' 16) בושם עורך בפראפרזה על פתיח של שיר שהפך לפזמון ידוע (פתאום קם אדם), או משבץ סיסמה מסחרית (חבל על כל טיפה או את הביטוי – והעשבים שלא יעלו בלחיינו (כהיפוך ההקשר השכיח, לציפיה ממושכת עד שכן יעלו), כלומר, הוא משתמש בכלים רטוריים, באופן המשרת את המטרה ועולה בקנה אחד עם רצון לתמצות; עם זאת, כמשחק רטורי מפוכח, ובמידה, כשלעצמו, אין בו, לדעתי, די כדי אמירה רעננה.

אצל בושם במיטבו, ההארות התמציתיות יוצרות הדהוד בתודעת קורא השירים: "יקירה תפסת אותי בזמן לא טוב;/ השירה נכנסה בי ואין מקום" (*"חלקת הבשר המגולה"*, עמ' 21), או: "...העפתי מבט אחרון/ על שדה הקרב היכן שגופותינו היו/ מוטלות: סיכות ראש מפוזרות, שערות, /.../ זכר לא נותר מהגופות שעלו/ בסערה השמימה." (שם, עמ' 8) האם השירה היא אהבה גדולה? האם מעשה האהבה הוא מלאכת מלחמה או שלום?

רצף השירים סביב אותו ציר רעיוני ובהבזקים של אמירה שחוזרת על עצמה בהארה שונה, משיג אפקט של מיצוי, אם כי לעיתים במחיר של גודש יתר.

שניים מן השירים שדיברו אל לבי במיוחד הם השיר הפותח את *"חלקת הבשר המגולה"* והשיר החותם את *"אכני־מילין"*. יש בהם עירוב תחומים והם גם פתיח וסיום לאותה הדרך עצמה: "חלקת הבשר המגולה/ חלקת אלוהים הקטנה/ חלקת לשוני/ לשוני המחליקה" (עמ' 5). בשיר (הפותח) בין "מכנסי הג'ינס לחולצה", אין בושם מבדיל בין קודש לחול, בין לשונו לבין השירה. ארס־פואטיקה יש כאן, לא חדשה, לא חדשנית, גם לא מתיימרת; וכמה טוב לשמוע זאת ללא נופך פתטי ובמשיכת לשון אחת. כמו גם בשיר "מטבע לשון" (המסיים): "'הו אלוהים'/ אל תתפוס אותי במלה, אלוהים;/ זו רק מטבע־לשון." (עמ' 47).

לו ניתן היה לרצף את הדפים ביותר משיכות לשון ומטבעות לשון כגון אלה, היה יוצא הקורא שיכור מעונג. ■

קובי נסים

סיפורה של קהילה

יורם מיטל: *אתרים יהודיים במצרים*; הוצאת מכון בן־צבי לחקר קהילות ישראל והאוניברסיטה העברית בירושלים; 165 עמ'

במצרים התקיימה במשך אלפי שנים, קהילה יהודית מפוארת ועתיקת יומין, שהטביעה את חותמה על חיי היהודים באשר הם ועל היהדות, ממשה רבינו ואהרן הכהן, ירמיהו הנביא, פילון האלכסנדרוני, הרמב"ם ועוד. לשיא גדולתה, מבחינת פעילותה בעת החדשה, הגיעה הקהילה בשנות ה־40 של המאה ה־20, ומספרם של היהודים הגיע ל־50 אלף נפש ויותר. יהדות מצרים היתה חלק אינטגרלי של העם המצרי ונטלה חלק בחיים הכלכליים, התרבותיים והפוליטיים של מצרים. רובה של הקהילה עלה לישראל אחרי קום המדינה ובמיוחד אחרי מלחמת סיני בשנת 1956.

ד"ר יורם מיטל, היסטוריון צעיר לענייני המזרח התיכון באוניברסיטת בן־גוריון בבאר־שבע, מגיש ספר־מדריך מאלף לאתרים היהודיים במצרים, ותוך כדי כך סוקר את סיפורה של הקהילה הזאת לדורותיה, ובמיוחד זו של קהיר (ולפני כן פוסטאט, העיר האיסלאמית הראשונה, המרוחקת כ־5 ק"מ מקהיר). בפוסטאט התפתח מרכז יהודי גדול בין המאה השביעית למאה האחת־עשרה. מיטל מתאר את העיר מאז ראשית בנייתה כעיר אוהלים, וסוקר את התפתחות המרכז היהודי בה ואת אתריו הרבים. מאלף הוא תיאור בית הכנסת "עזרא". המחבר אף פורש לפני הקורא העברי מסורות ואגדות שונות שנרקמו סביב בית הכנסת המפואר. מיטל מצרף צילומים ותרשימים של המבנה על פרטיו ומצטט כתובות חקוקות על לוחות שיש בעברית, המעידות על הדרו של בית הכנסת. המקורות שהסתמך עליהם הם יהודיים ואיסלאמיים כאחד.

ברם, עיקר חשיבותו של בית הכנסת "עזרא", היא בגניזה שנחשפה בו. תגלית זו הניעה את סולומון שכטר (1847־1915), שזיהה טקסט עברי של "משלי החוכמה" המוכר גם כספר חוכמת בן־סירא, לפעול במרץ לגיוס כספים כדי להוציא את מסמכי הגניזה שנותרו בבית הכנסת, ולהעבירם לספריה האוניברסיטאית בקיימבריג'. היקפה של גניזת פוסטאט־קהיר מוערך בכמיליון מסמכים.

ספרו של מיטל מגולל פרטים מאלפים על "חארת אל־יהוד" (שכונת היהודים), המוכרת גם בשם שכונת זוילה. ייחודה של שכונה זו הוא שבמשך כ־900 שנה, מאז המאה ה־11, ישבה בה ושיגשגה קהילה יהודית. ציבור זה היווה את הרוב הגדול של יושבי המקום והשפיע על מגמות התפתחותם של יהודי קהיר. גם כאן מביא המחבר תרשים מפורט של מפת השכונה, ומציין בקפדנות את מיקומם

של בתי הכנסת הרבים, אלה שעדיין קיימים ואלה שנחרבו, וכן בית הספר של הקראים, השוק ובית הקפה. בפרקים על פוסטאט, שכונת היהודים, אל־עבאסיה מרכז העיר, אל־מעארי וחלואן, פרטים חשובים על מוסדות הקהילה, על בתי הכנסת הרבניים והקראיים, על עדת היהודים האשכנזים ובית הכנסת שלהם, על בתי חולים, על בתי העלמין של הרבנים ושל הקראים. תוך כדי כך, סקר המחבר את תולדות הקראים במצרים, מוסדותיהם הקהילתיים ומקומם בחברה היהודית ובחברה המצרית בכלל.

מיטל מייחד פרק לתולדות העיר אלכסנדריה והקהילה היהודית שבה. הוא פותח באלכסנדר הגדול (356־323 לפנה"ס) ממקדוניה, שכבש (בין היתר) את מצרים והחל בהקמת העיר אלכסנדריה. אחרי מותו, בתקופת שלטונם שני המלכים התלמיים הראשונים, שהפכו אותה לעיר הראשית בעולם ההלניסטי, הושלמה בנייתה; יהודים מעטים חיו בה בתקופתם. מאלכסנדריה של אותה תקופה כמעט ולא נותר זכר, שכן בשנת 273 לספירה כילתה שריפה גדולה חלקים ניכרים של העיר, ובין

חדרון קבורת הרמב"ם

השאר נשרפה ספרייתה הענקית שהכילה מאות אלפי ספרים וכתבי יד מהתקופה ההלניסטית, שבהם נרשמו קורות העולם העתיק כולו. אלכסנדריה הלכה ושקעה עד לכיבושה על־ידי נפוליאון. מאז עלייתו של מוחמד עלי לשלטון (1769־1847), שלוש שנים אחרי שנסוג נפוליאון ממצרים, הלכה אלכסנדריה והתפתחה כעיר נמל וכמוקד למשיכת מהגרים מאגן הים התיכון, ונעשתה מרכז מודרניות בהשפעת תרבות המערב.

היישוב היהודי באלכסנדריה התקיים ברצף, מאז המאה השלישית לפנה"ס, וידע עליות ומורדות. אחד המפעלים הגדולים הקשורים לפעילותו בה הוא תרגום המקרא ליוונית, הידוע בשם תרגום השבעים. בהמשכו של תור הזהב באלכסנדריה חי ופעל בה הפילוסוף היהודי פילון (20 לפנה"ס – 50 לספירה). לפי מקורות איסלאמיים, ישבו באלכסנדריה ערב הכיבוש האיסלאמי, כמה רבבות יהודים. בעת מלחמת העולם הראשונה היגרו כ־11 אלף פליטים יהודים מארץ ישראל, כתוצאה מהברית בין האימפריה העות'מאנית לגרמנים. מצרים היתה אז תחת שלטון בריטי, ורוב המהגרים העדיפו את אלכסנדריה, שבה ישבה הקהילה יהודית גדולה. שלא כמו בקהיר, לא היו שכונות מיוחדות ליהודים באלכסנדריה. מוסדות הקהילה ובתי הספר שלה התרכזו במרכז העיר. היהודים בלטו במסחר המקומי והבינלאומי. הקהילה היהודית הקימה את משרדיה ברחוב הנביא דניאל שבמרכז העיר, וגם הקימה שם בית כנסת מפואר ובית ספר גדול. בראשית המאה העשרים, הקימה קהילה את "חברת ביקור חולים" לשירותים רפואיים, ועם גידולה המהיר של הקהילה, הוקם בית החולים היהודי החדש והיוקרתי. ליהודי אלכסנדריה היו קשרים דתיים, תרבותיים ומסחריים עם יהודי ארץ ישראל.

בפרק האחרון סוקר המחבר את העיר דמנהור, שבה היתה קהילה יהודית בינונית בגודלה. חיי הקהילה התמקדו בבית הכנסת הקטן שפעל בה. בסוף המאה ה־19, עזבו יהודי דמנהור את עירם ועברו לאלכסנדריה. אולם קברו של הרב המקובל יעקב אבו חצירה, שנפטר שם בדרכו ממרוקו לארץ ישראל, מהווה מוקד לעליה לרגל של יהודי צפון אפריקה. מאז חתימת הסכם השלום עם מצרים, בשנת 1979, עולים יהודי צפון אפריקה מישראל, מצרפת וממקומות אחרים להשתטח על קברו של הצדיק.

המחבר לא שכח לתאר את המרכז האקדמי הישראלי בקהיר, שפוקדים אותו סטודנטים ומלומדים מצרים וישראלים, וגם לא את השגרירות הישראלית. הוא מסיים את ספרו בדיון חשוב במקורות שמהם שאב מידע רב, אך לא מציין, כנהוג, את אותם המקורות במקומם המתאים בתוך הספר.

ספרו של ד"ר יורם מיטל מוסיף נדבך חשוב בתולדות קהילות ישראל. ■

דוד שגיב

דבר אינו מה שהוא נראה בהתחלה

על הבטים האסתטיים, ההקשרים הקולנועיים והתרבותיים וההשלכות הפוליטיות של תופעת ה"דראג־קווין", הגברים המתלבשים ושרים כמו נשים. בעקבות שני סרטים המוקרנים כיום בארץ: "פרסיליה מלכת המדבר" ו"ויגסטוק".

מאוד פוליטיקלי־קורקט להיות היום דראג־קווין. אם אתה גבר חובב מחוכים, פיאות נוכריות, איפור זנותי ועקבי סיכה, אתה כבר לא חייב לבצע את הפטישיזם שלך בחדרי חדרים. התופעה קיבלה בשנים האחרונות דחיפה יחצ"ונית חזקה, שהקפיצה את הדראג מהסתפחותו הנצחית לאמנות השוליים ומדשדושו הארוך במועדוני גיי'ס. עיסוק עיתונאי כמעט כפייתי בתופעת הדראג־קווין, במשויך, או שלא, ליציאה ההמונית מהארון של הקהילה ההומוסקסואלית, תקע את המסמר האחרון במיסוד התופעה ובכניסתה הרעשנית לזרם המרכזי. מי שקצת מצוי בתופעה, מודע היטב לכך שמשחקי התחפושות לא נולדו במועדון של כריס קרייזי, אמן הדראג הגרמני, שהסעיר לפני מספר חודשים את ישראל בחיקויים צלולים למרלן דיטריך, ובטח שלא במצעד ההמוני מעל מסכי הקולנוע של סרטים בנושאי דראג, כמו "משחק הדמעות", "פרסיליה מלכת המדבר", "חוות המלאכים" "אד ווד" ו"ויגסטוק". הדראג, אמנות שוליים שקצת מתקשים למקם אותה בקונטקסט התרבותי מעבר לצבעוניותה האקסצנטרית, נולד הרבה שנים לפני כן.

מיי וסט: גדולה מהחיים, שיער מחומצן לבלונד חיוור, לחייה מפודרות, ושמלת הערב שלה נוצצת בשפע של פאייטים, מגיחה מאמבט ורוד ודמותה מוכפלת בשפע המראות של התפאורה ההוליוודית. בסרטיה היא תמיד שרה כמו פטיפון חורק ונראתה כמו בובת ברבי משונה שהותפחה בהורמונים. ווסט לא נראתה כמו אשה, אלא כמו פארודיה על אשה. כמו "אשה" במרכאות. היא היתה מלאכותית מדי, מוגזמת מדי במניירות הנשיות שלה. בדיוק כמו ליידי באני: אחד מאמני הדראג־קווין המופיעים בפסטיבל "ויגסטוק" הניו יורקי שהונצח בסרט דוקומנטרי בשם זה, שביים בארי שילס. ליידי באני, המייסד של הפסטיבל ואחד מהאמנים היותר אקסטראוונגנטיים בפסטיבל זה, המתקיים כבר עשור באמריקה, נראה פחות או יותר כמו מיי ווסט.

לדימוי הקולנועי המלאכותי של ווסט, שנוצר בשלהי שנות העשרים (התקופה בה בקברטים באירופה כבר פרחה באין מפריע תופעת הדראג־קווין), יש חשיבות מכרעת

ליידי באני – וויגסטוק

בהקשר לתופעה. לו ווסט חיה כיום, לבטח היתה הופכת במהרה לגיבורת התרבות הבלתי מעורערת של צבא הדראג־קווין, ולסמן של תרבותם, המיוצגת באמצעות שפע של קודים פנימיים שנאספו בעמל שנים. במהלך הזמן צברה התופעה ממקומה הקונטרוורסלי (אמנים תמיד נטו אחריה, הציבור בחל בה), שפע של השפעות, איזכורים, גיבורים, מושגים ואבזרים אופייניים. כולם הפכו לחלק ממילון המונחים העצום של תרבות הקאמפ, ממנה יונק הדראג את תמצית הווייתו – וגם להיפך: ללא דראג, אין קאמפ.

במאמרה על הקאמפ ציינה סוזן סונטאג, ש"מהותו של הקאמפ היא אהבתו ללא טבעי, לתחבולה ולהגזמה". באותו מאמר היא מונה רשימה חלקית בהחלט של השפעות בולטות על הקאמפ, השואף להגדיר את עצמו באמצעות החוויה האסתטית. ומפני שמעצם הגדרתו הקאמפ הוא תרבות אקלקטית שביסודה ליקוט, השאלה ועיבוד מחדש של חומרים קיימים בקונוטציות חדשות, לרוב הפוכות ומעוותות, יש עליו אינספור השפעות אסתטיות כאלה. ב"קטלוג הקאמפ" שלה מציינת סונטאג בין השאר את הסרט "קינג קונג", את ציוריו של קאראוואג'יו, בגדי נשים משנות העשרים, מנורות טיפאני, ברלין הדקדנטית של שנות העשרים, האופרות של בליני, סרטים כחולים שצופים בהם באדישות וללא טיפת תשוקה, וגם את "אגם הברבורים". זר לא יבין זאת.

במשך הזמן, סופחו לרשימה עוד המוני סרטים, ספרים, יצירות אמנות או יצירות שימושיות, שלא הוגדרו בשעתם כ"קאמפ", אך קיבלו את התווית במהלך הזמן והשימוש, בזכות יחסי הגומלין שנוצרו בינם לבין אמנות שוליים כמו דראג. כמעט כל תרבות הקולנוע של הוליווד משנות השלושים ועד החמישים, מאופיינת בסממנים קאמפיים. שמות כמו מרלן דיטריך, גרטה גרבו, וסרטיהם של ססיל דה־מיל ואריך פון שטרוהיים, כבר משויכים רשמית לז'אנר. בשנים האחרונות מגלים הרבה מאוד שמות מתחום הבידור הקל, ובראשם, משום מה, הלהקה השוודית "אבבא": כנראה על שום הופעתם האקסצנטרית במיוחד, בשיאה לבשו חברי הלהקה אוברולים מכסף ומגפי פלטפורמה מוזהבים. אחר כך באו אמנים כמו אלטון ג'ון ולהקת "קווין" (גם השם אינו מקרי, כמובן), והקצינו את כל הסממנים כדרך לביטוי בהתעסקותם בזהותם המינית, אך גם כהבהרה חד משמעית שהדראג מתעסק בסגנון מעל לכל. האסתטיקה כדרך חיים.

הקאמפ מעריץ דברים מסוגננים, כך גם אנשי הדראג־קווין. עד שנדמה כי בשאיפתם להידמות לנשים הם מגשימים לא רק כמיהה פסיכולוגית, אלא גם צורך, שדוכא אצל גברים, להיות יפים ומסוגננים. אולי לו חיו אנשי הדראג־קווין באנגליה של המאה ה־18, כאשר הסתובבו שם כל מיני טיפוסים אקסטרווגנטיים כמו המצביא בנימין ד'יזרעלי, היתה מתמלאת באופן לגיטימי בקשתם להופיע בציבור בהופעות טוסיות ותשוקתם להתייפות באופן מוגזם, נשיי. סונטאג מוסיפה וטוענת, שקאמפ הוא נצחון הסגנון על היפוך המינים: "כל סגנון, כלומר כל תחבולה, הוא בסופו של דבר היפוך המינים". לא במקרה בחר הדראג, והקאמפ שהוליד אותו, את המיניות כבמה למשחקי תפקידים ולהיפוכי מינים מרומזים. לכן מיי ווסט היא ארכיטיפ קאמפי מובהק, אף שלא נוצרה כך במודע, ובוודאי שגם מרלין דיטריך או גרטה גארבו, ששילבו בדמותן על המסך תכונות גבריות ונשיות והנציחו את עצמן בסגנון מלאכיות חרסינה עם קול גרוני עמוק. אולי זה מסביר מדוע כל־כך הרבה אמני דראג־קווין אוהבים

"יש משהו מרגיז ופתטי בסרטים 'הנכונים פוליטית' כמו 'פרסיליה מלכת המדבר' ו'ויגסטוק'"

מתוך "וויגסטוק"

להיראות כמו דיטריך ולשיר בכל הזדמנות שניה את הרפרטואר שלה מ"המלאך הכחול".
כשגיבור הסרט "משחק הדמעות" של ניל ג'ורדן רואה בפעם הראשונה את אהובו – גבר מולאטי יפה תואר המופיע בדראג – אין זה מקרה שהוא שר את שירה של מרלנה הגדולה. עצם העיוות בסיטואציה הוא המעניק את המשמעות הקונוטטיבית של השיר שהושר בפי גבר שמתחפש לאשה. "משחק הדמעות" התקבל כמשחק מחבואים מעודן בהיפוך המינים, והוסיף נדבך חשוב בדיון הנצחי על שאלת הזהות המינית. זאת לא אשה שם, על הבמה בסרט, זה גבר לכל דבר. והגברים הצופים בו מופיע, עורגים אליו כמו לאשה מדהימה, אף שהם יודעים שהוא גבר. הסרט מציב משוואה: התחבולה, הסגנון של המעמד כדרך חיים, ויתרה מכך – של החיים עצמם.
מאז הסתנן הקאמפ דרך הדלת האחורית לזרם המרכזי של התרבות באמצעות הלגיטימיות של אמנים כמו דיוויד לינץ' בקולנוע, אנדי וורהול באמנות פלסטית, "קווין" בעולם הרוק וכו' – הוא החדיר למילון המושגים התרבותי של חברת המערב גם את קיומם המחתרתי, מעורר־המחלוקת של קהילת הדראג־קווין. אם בשנות השישים והשבעים נאלץ דיוויין, אביה הרוחני של תרבות הדראג, להדחק לשוליים בכל מיני סרטי־מחתרת, הרי שכיום לראות מופע דראג זה אירוע שכל אחד יכול לחוות, בכל קברט. ומי שמזדעזע מגבר שנראה כמו אלכסיס ב"שושלת", נחשד בכך שלא שהה על הפלנטה בעשור האחרון.
לכן יש משהו מרגיז ופתטי, שלא לומר ממש מיותר, במצעד הסרטים "הנכונים פוליטית" כמו "פרסיליה מלכת המדבר" ו"ויגסטוק", המזבזים את מֵרב האנרגיה היצירתית שלהם בלעשות הכֵרות בין התופעה לבין הציבור, ויתרה מכך, בלצבור הֶשגים פוליטיים. סרט כמו "פרסיליה", ובעיקר "ויגסטוק", בנוי כמו מצע פוליטי, לא כמו סרט. מאחורי הפרימדונות על העקבים שצועקים שירים של מדונה לתוך המיקרופון, מסתתרים יצרני תדמיות משוששפים, שמנצלים את המעמד לצורך שתדלנות ועשיית לובי למען זכויות ההומוסקסואלים, נפגעי האיידס, ומה לא. כך הם מחמיצים את הפוליטיקה, וגם את האמנות.
מי שראה את "חמים וטעים" של בילי ווילדר, שבו טוני קרטיס וג'ק למון מדדים על עקבים ומאופרים כזונות זקנות, אינו יכול להתייחס ברצינות ל"ויגסטוק" או ל"פרסיליה". שם, אצל ווילדר, יש עיסוק שנון וארסי בתופעת הזהות המינית, (ומדובר בסרט שנעשה לפני ארבעים שנה!), ופה, ב"ויגסטוק", משתמשים בדמותו של הדראג־קווין כסמל פשטני למרד בממסד ולמשל על חריגות חברתית. לא זו בלבד שווילדר (ובמאים רבים אחרים שעשו באותם ימים הרבה מאוד קומדיות שעסקו בטעויות של זיהוי, ומתוך טקסט הומוריסטי הגניבו את העיסוק בשאלת הזהות המינית) עשה זאת טוב יותר, הוא גם מיצה במלוא כוחו את תמצית קיומו של הדראג.
דראג, וגם קאמפ, הוא להתחפש, להסתגנן. כי להיות דראג־קווין זה קודם כל לשחק תפקיד. ולשחק תפקיד זה להראות כמו מישהו, או מוטב מישהי אחרת, רצוי מפורסמת ונוצצת. זה לא לחיות את החיים כפשוטם, אלא לעשות מהם מטאפורה. כשאתה כלוא בשמלה ורודה נוצצת, אתה חדל להיות משה או שלמה, וגם אם לא בהכרח תתפוך להיות רבקה או דנה, לכמה שעות אתה אשה אלוהית, מלכה. "קאמפ רואה הכול במרכאות", כותבת סונטג: "אין זו מנורה, אלא 'מנורה', אין זו אשה אלא 'אשה'. לפיכך להבין קאמפ פירושו להבין את המהות כגילום תפקיד. המטאפורה של החיים כתיאטרון. דבר אינו מה שהוא נראה בהתחלה. דבר אינו אמיתי."
לכן גם ברור מדוע נסיונותיהם של אמני הדראג־קווין של ימינו להשפיל את הקאמפ ממקומו המעורפל, המסוגנן והאמנותי, לתרגם אותו למושגים מעשיים ולעשות באמצעותו הון פוליטי, מועדים לכישלון. אם יתעקשו להמשיך בכך, במקום לעזוב את הדראג לנפשו במקומו הביזארי, המסתורי, הנשגב והמגוחך גם יחד, יביא הדבר למותו של הדראג ללא עת. ■

יעל ישראל

אדמיאל קוסמן

הזמנה

שִׁפְתֵי הַיָּד שֶׁלְּךָ מַעֲבִירִים בִּי
קֶצֶף, חַלְחֻלָה. בְּסַךְ הַכֹּל רִפַּדְתִּי
אֶת הַקֶּן, כְּהַתְחָלָה, אָז בּוֹאִי.
בּוֹאִי, סַעֲרַת הַנֶּפֶשׁ הַגְּדוֹלָה.

שִׁפְתֵי הַיָּד כְּטַבְּעוֹת בַּרְזֶל
נַחֲשָׁקִים. סְבִיבִי מַבָּט קָטוּם,
אָטוּם, מֻשְׁפָּל, יוֹרֵד, בְּתַחֲנוּן.
בִּשְׁאֵלָה. מַבָּט הָעַפְעַפַּיִם הַמְפַלְבֵּל,
מֵנִיף, זוֹרֶה אֵיפוֹם וּבֶהָלָה.
קְרַבִי וּבוֹאִי הֵנָּה –
סַעֲרַת הַנֶּפֶשׁ הַגְּדוֹלָה.

בְּכַמּוֹ נְעוּר עָדִין ("תֵּלֵךְ מִפֶּה"),
מַבָּט מַצְלִיף שֶׁל בְּתוּלָה, בְּסַךְ הַכֹּל,
אִשְׁתִּי, רִפַּדְתִּי אֶת הַקֶּן שֶׁלָּנוּ כָּךְ,
אוֹ כָּךְ, הֲלֹא תִּפְנִי, אַתְּ יְכוֹלָה.
דַּי. שִׁתְקִי
וּבוֹאִי. בּוֹאִי הֵנָּה –
סַעֲרַת הַנֶּפֶשׁ הַגְּדוֹלָה.

צְאִי לָךְ! הוֹלְדִי בְּאֹמֶץ
לָעוֹלָם! רְדִי מִשָּׁמֵי הַמְּשׁוֹשִׁים,
כִּי עַל הָאָרֶץ, דַּוְקָא שָׁמָה, כְּמוֹ
מַרְבֵּי חוּשִׁים, גַּפִּים רַבִּים פָּרִים
בְּיַחַד בְּצִיּוּץ שׁוֹקֵק אֲבָרֵי אֲבָרֵי
אֲבָרֵי אֲבָרֵי הַהֲמָלָה. אָז בּוֹאִי.
בּוֹאִי הֵנָּה, בּוֹאִי אֵשֶׁת
חֵשֶׁק סַעֲרַת הַנֶּפֶשׁ הַגְּדוֹלָה.

מן השירה האלבנית החדשה

תרגם וליקט אביב עקרוני

עָלִי פּוֹדְרִימְיָה

רקויאם

הַלַּיְלָה בָּעַר וְאָכַל בְּעֵינַי
נִכְנָע לְרוּחַ הָרְפָאִים
בַּסְמְטָאוֹת
אֵי־שָׁם בְּיַעַר אֵי־שָׁם בְּשִׁיר
מְיַלֵּל הַזְּאֵב
רוֹצֶה לְבְלֹעַ אֶת הַשָּׁמַיִם, אֶת הָאָרֶץ,
מֵעַל לַגַּג הָעָקֹם
בּוֹעֵר הַיָּרֵחַ
זוֹהֵר
וְשִׁירָן שֶׁל צִפֳּרִים נְבוֹכוֹת
נִגְמַר בְּמַעֲמַקֵּי
עוֹלַם הַחֲלוֹמוֹת
אִמָּא
הוֹ אִמָּא כָּאֵב אֵין־קֵץ.

יום הפרפרים

מִתַּחַת לְצַפְּצַפֶּיךָ
אֵי־שָׁם גּוֹעַ
יוֹם הַפַּרְפָּרִים.

זַעֲקָתִי
רָצְחָה
מָרְחַקִּים רְדוּמִים,
יוֹם הַפַּרְפָּרִים
גּוֹעַ אֵי־שָׁם
מִתַּחַת לְצַפְּצַפֶּיךָ
הַכְּבֵדִים
אִמָּא
הוֹ אִמָּא
כָּאֵב אֵין־קֵץ.

הבלתי ידוע

אֵיזוֹ צִפּוֹר יָפָה,
אַךְ הַצַּיָּד
עִוֵּר
וְאִלֵּם

גְּזֵלָה

יְשׁוּעָתִי
גּוּפֵךְ, הוֹ אִשָּׁה
אָחוּ יָרֹק
בְּרִיאוּתִי
גּוּפֵךְ, הוֹ אִשָּׁה
צָהֳרֵי־יוֹם חוֹרְכִים אֶת הָעָנָף
שִׂנְאָתִי
גּוּפֵךְ, הוֹ אִשָּׁה
עֶרֶב כּוֹרֵעַ עַל בִּרְכָּיו
הוֹ אִשָּׁה, הוֹ אִשָּׁה, יָם עָמֹק.

יליד חבל קוסובו ביוגוסלביה, 1942.
למד לשון וספרות באוניברסיטת פְּרִישְׁטִינָה.
הוא הבולט במשוררי מולדתו ומוכר בחוגים ספרותיים בעולם. נושאים מרכזיים בשירתו – בדידות, פחד, מוות וגורל, עבר מול עתיד, ההקף לעומת המרכז, מיתוס ומציאות, המְיַחֵד והכללי. מספריו: *"מטפחות הברכה"*, *"לחם מתוק"* *"הפוֹעל"*, ו*"סיום מאושר"*.

אָגִים וִינְקָה

השמות (ליריד)

לִילָדֵינוּ
בָּחַרְנוּ שֵׁמוֹת יָפִים,
שֵׁמוֹת טוֹבִים:
דְּרִילוֹן,
שְׁקוּמְבִּין
גְּרָאמוֹז
וְיוֹסָה
קוֹרָאבּ
וְאַלְבּוֹנָה
מִי יִתֵּן וְיִזְרְמוּ אַחֲרֵינוּ
כְּנַחֲלֵינוּ
מִי יִתֵּן וְיִגְבְּהוּ מֵעָלֵינוּ
כְּהָרֵינוּ.

ביוגרפיה של שורש

מִי יוֹדֵעַ מָתַי נוֹלַדְתָּ,
בְּאֵיזֶה דּוֹר, בְּאֵיזֶה מָקוֹם?
מִי יוֹדֵעַ מָתַי צָמַחְתָּ
עַל אֵיזוֹ גִּבְעָה, בְּאֵיזוֹ בִּקְעָה?
אִישׁ אֵינוֹ יָכוֹל לָמֹד אֶת גִּילְךָ
בְּשָׁנִים, בְּעוֹנוֹת.
הַצָּוָתִים
הַמְמַחִים
לַשָּׁוָא יְחַפְּשׂוּ.
אַתָּה הִנְךָ כַּחַיִּים עַצְמָם.
עֲנָפֶיךָ
זְמוֹרוֹתֶיךָ
וְנִצָּנֶיךָ צָמְחוּ
גִּזְעֲךָ מִתְעַבֶּה כִּרְטֵב
אַתָּה מְעַדֵּן אֶת הַטַּעַם
לְלֹא דְּאָגָה לְתֵאוֹרְיוֹת, מְקוֹרוֹת,
מִמְחִיּוּת, הַעֲרָכוֹת...
שֹׁרֶשׁ חָזָק. עַקְשָׁן.
עַתִּיק. צָעִיר.
מוֹלֶדֶת.

נולד בשנת 1947 בחבל מקדוניה.
משורר ומבקר ספרותי. למד שפה וספרות אלבנית ולימד באוניברסיטת פְּרִישְׁטִינָה בקוֹסוֹבו, עד שגורש על־ידי השלטונות הסרבים. מספריו: *"הפָּנִיקְס"*, *משעל הנוסטלגיה"*, *"במקום ביוגרפיה"*. כמו כן חיבר את הספרים: *"המבנה ההתפתחותי של השירה האלבנית בת זמננו 1980־1945"*; ו*"שעות השירה"*.

גֶבַהִיר סְפָּאיו

היסטוריה

הַדָּם נָטַף
וְהִכָּה שָׁרָשִׁים בָּאֶבֶן,
בִּפְלָגֵל לֶבֶן וְסָמִיךְ
מָחִינוּ אֶת הַדָּם מִן הַחֲרָבוֹת.
כַּאֲשֶׁר לֹא הָיוּ לָנוּ כְּלֵי נֶשֶׁק
הָיִינוּ קוֹטְפִים אַחַת מִצַּלְעוֹתֵינוּ
וְעוֹשִׂים אוֹתָהּ לְחֶרֶב.

למענך

הָאַהֲבָה מִתְגַּלָּה בִּמְלוֹאָהּ.
בְּעֵינַיִם אֵלֶּה
בְּמִלִּים אֵלֶּה
בַּדְּמָמָה הַקְּצָרָה שֶׁבֵּינֵיהֶן,
אֲפִלּוּ לִפְנֵי שֶׁנּוֹלַדְנוּ
צִפִּיתִי לָךְ
צִפִּיתִי לָךְ
צִפִּיתִי לָךְ!

להיות אתך

לָגַעַת בִּשְׁתִיקָתֵךְ כְּפִי שֶׁנּוֹגְעִים בְּעֶצֶם,
לְהִתְבּוֹנֵן עֲמֻקּוֹת בְּעֵינַיִם אֵלֶּה,
בָּהֶן הָאַהֲבָה נִסְחֶפֶת הַרְחֵק כְּסִירָה
וְלֹא לִרְצוֹת לִהְיוֹת עִמָּךְ לָנֶצַח?

לָלֶכֶת וּזְרוֹעִי חוֹבֶקֶת אֶת כְּתֵפַיִךְ
וְלֹא לָחוּשׁ אֶת שַׁאֲגַת הַגַּלִּים הַכְּחֻלִּים,
עֲצֵי לִימוֹן מֵעַל רֹאשִׁי?
וְסִירוֹת כְּאֵשִׁים בַּלַּיְלָה?

לִהְיוֹת אִתָּךְ,
לִצְחוֹק אִתָּךְ
וְלֹא לְהָבִין שֶׁהַיָּם
מְנַסֶּה לְמַלֵּט אֶת קוֹנְכִיּוֹתוֹ?
לִהְיוֹת אִתָּךְ?
לִהְיוֹת אִתָּךְ!

גבהיר ספאיו נולד בשנת 1945 בדרום־מרכז אלבניה. מן הבולטים והחשובים במשורריה של אלבניה בדור האחרון. מספריו: *"הבוקר של הסירֶנה"*, *"מוות לאֵלים"*, *"אהיה שם מחר"*, *"לשורשי המלים"* ו*"דור משוגע"*.

רַחְמָן דֶדֵי

שירה עקשנית

הִיא שׁוֹאֶפֶת לְהִוָּלֵד
חֲסֵרַת רֹאשׁ.
אִלּוּ נוֹצְרָה בְּרֹאשׁ אַחֵר
הָיְתָה שׁוֹכַחַת
אֶת הַכְּאֵב שֶׁהַזִּינָה.
אִילּוּ נוֹצְרָה חֲסֵרַת רֹאשׁ
הָיוּ נוֹתְנִים לָהּ מִסְפָּר
בִּמְקוֹם שֵׁם.
מִסְפָּר שֶׁבְּנֵי אָדָם
יוֹסִיפוּ וַיַּחְסִירוּ
יַכְפִּילוּ וַיַּחֲלִקוּ
וְתָמִיד יִשְׁגוּ.

בין

בֵּין אֶבֶן לְאֶבֶן
לֶחֶם.
בֵּין לֶחֶם לְלֶחֶם
מִלָּה.
בֵּין מִלָּה לְמִלָּה
צָמָא.
בֵּין צָמָא לְצָמָא
פֶּרַח.
בֵּין פֶּרַח לְפֶרַח
שֵׁם.
בֵּין שֵׁם לְשֵׁם
גֶּשֶׁר
מִי גָּנַב אֶת הַגְּבָעוֹת?

כאשר

כַּאֲשֶׁר אָנוּ חוֹלְמִים עַל הַמֵּתִים
הֵם אוֹמְרִים שֶׁיֵּרֵד גֶּשֶׁם,
כַּאֲשֶׁר אָנוּ חוֹלְמִים עַל גִּבּוֹרִים
עַצְמוֹתֵינוּ מַתְחִילוֹת לִצְמוֹחַ.

רחמן דדי יליד 1939. תרם רבות להתפתחותה של השירה האלבנית המודרנית במחוז קוסובו שביוגוסלביה. ספרו הראשון *"בעיניים של שיר"* יצא לאור ב־1939. בעקבותיו הופיעו ספרים רבים וביניהם *"סימפוניה של מלָה"* *"בלדה נסתרת"*, *"צָמא"*, *"החיים שוגים"* ו*"אסונה של החוכמה"*. בשני האחרונים בולטים במיוחד נושאים היסטוריים וספרותיים.

אֶקְרֶם בָּאשָׁה

דממה

נוֹף חַי
וְאָז
כּוֹס,
צִלּוּם.

בַּנּוֹף הַזֶּה
אֲנִי הַגּוּף הַיָּחִיד
שָׁזוּז.
שָׁקֵט כְּעַכְבָּר
אֲנִי מַקְשִׁיב לִדְמָמָתִי.

אֶקְרֶם בָּאשָׁה נולד במערב מקדוניה בשנת 1948.
למד שפה וספרות אלבנית באוניברסיטת פְּרִישְׁטִינָה בחבל קוסובו. חיבר עשרה קובצי שירה וביניהם: *"שביל החלב"*, ו*"קֶרֶן בלב"*. תרגם מצרפתית לאלבנית מיצירותיהם של סארטר, יונסקו, קאמי ומאלרו.

נָטָשָׁה לָאקוֹ

אלבניה

אַלְבַּנְיָה, פֶּרַח אָדֹם –
פּוֹרֵחַ לְמֶחֱצָה, פָּתוּחַ לְמֶחֱצָה.

אַלְבַּנְיָה, צִפּוֹר סוּפָה –
בְּקוֹל זָמִיר וּבְכַנְפֵי נֶשֶׁר.
אַלְבַּנְיָה, שִׁיר לְגִבּוֹר –
זַעֲקַת הַקְּרָב וְשִׁיר עֶרֶשׂ
גַּם יַחַד.

מונולוג של אשה

בְּאֵלּוּ עֵינַיִם עָלַי לְהִתְבּוֹנֵן
כְּדֵי לִרְאוֹתְךָ, אֲהוּבִי,
בְּאֵלּוּ עֵינַיִם?
שָׁנִים קָשׁוֹת.
הָרְעָלָה נִפְרְשָׂה מַטָּה לְרַגְלֵינוּ
וְהִכְבִּידָה עַל תְּנוּעָתֵנוּ.
דְּבָרִים רַבִּים צְרִיכִים הָיִינוּ לְהַשְׁלִיךְ
דְּבָרִים רַבִּים צְרִיכִים הָיִינוּ לְאַמֵּץ.
לְפֶתַע מִתּוֹךְ הָעֲלָטָה
הִפְצִיעַ יוֹם חָדָשׁ.
הָיָה זֶה הַשַּׁחַר בּוֹ בָּחַרְנוּ אָנוּ
שְׁעַת הַיּוֹם הַמְּפַזֶּרֶת אֶת כָּל הָעֲצָמִים.
בְּאוֹרָהּ
בָּרָאנוּ עֵינַיִם חֲדָשׁוֹת.

ילידת אלבניה, 1948, משוררת, נובליסטית, מן הנציגות הבולטות של הדור הראשון של סופרות בארץ מולדתה. מספריה: *"המלה הראשונה בעולם"*, *"חולצת האביב"*, *"טבע דומם"*, *"עונות החיים"* (רומן). נטשה לאקו פעילה גם בתחום הפוליטי.

בָּאַרְדִיל לוֹנְדוֹ

כרוניקה של ספור אהבה

בְּיוֹם שֵׁנִי נִפְגַּשְׁנוּ אָמַרְנוּ אֶת שְׁמוֹתֵינוּ זֶה לָזֶה.
בְּיוֹם שְׁלִישִׁי הָפַכְנוּ חֲבֵרִים. חִיַּכְנוּ.
בְּיוֹם רְבִיעִי אָהַבְנוּ. אִבַּדְנוּ אֶת דַּרְכֵּנוּ
בְּיוֹם חֲמִשִּׁי הִתְוַכַּחְנוּ הָיִינוּ עֲצוּבִים.
בְּיוֹם שִׁשִּׁי סָקַרְנוּ אֶת הַיָּמִים הָאַחֲרוֹנִים
כְּמוֹ בְּסֶרֶט.
בְּשַׁבָּת חִפַּשְׂנוּ דְּרָכִים לִמְצוֹא זֶה אֶת זֶה.
בְּיוֹם רִאשׁוֹן גִּלִּינוּ מֵחָדָשׁ אֶת אַהֲבָתֵנוּ,
כְּמוֹ קוֹלוֹמְבּוּס.
וְאָז הָיָה שׁוּב יוֹם שֵׁנִי.

בקשתו האחרונה של המשורר

אִם עֵינֶיךָ נֶעֱצָרוֹת בְּשִׁיר זֶה וְתוֹהוֹת,
אֶרְאֶה בְּכָךְ
חָזוּת נָאָה,
אִם עֵינֶיךָ רוֹטְטוֹת, וְלוּ אַךְ לְרֶגַע
בִּקְרִיאַת שִׁיר זֶה
אֶשְׁמַע כִּצְלִיל גִּיטָרָה
הַקּוֹלֵחַ כָּל הַלַּיְלָה.
אִם עֵינֶיךָ תִּתְחַלְּפְנָה בַּאֲדִישׁוּת
עַל פְּנֵי שִׁיר זֶה,
אֶמְצָא אֶת מוֹתִי.
אַל נָא תִּשְׁכַּח לָבוֹא לִלְוָיָתִי.

יליד 1948. מן הבולטים במשוררי אלבניה של שנות השמונים. למד שפות וספרות באוניברסיטת טִיְרָאנָה. מיצירותיו: *"צעדים ברחוב"* (1981); *"קראו לזה אהבה"*, (1984); *"איך אוכל להרגיע את הים"* (1988).

על הספרות האלבנית

דוברי לשונות אירופיות מציינים לא פעם, כי אינם מצליחים לפענח את השפה האלבנית משום שעל אף מוצא הודו־אירופי משותף היא מהווה ענף נפרד ונבדל. התפתחותה של השפה כשפת תרבות וספרות נתקלה בקשיים מרובים במאות השנים של השלטון העות'מני ששלט בכל רחבי הבלקן, למרות העובדה שרוב האלבנים הם מוסלמים.

היצירה הספרותית התמקדה בראשיתה בשירי עם ובלדות, שתיארו את חיי האלבנים ומאבקם נגד התורכים, ובעיקר את חייו ופועלו של הגיבור הלאומי, סְקַנְדֶרְבֶּג, שזכה להערכה רבה הודות ליצירתם של יוצרים כג'רולַמֶה דֶה רַדֶה ונָעים פְּרָשֶׁרִי, במחצית השניה של המאה הי"ט. במקביל, נכתבו גם יצירות בפרוזה ואף מחזות, שהידוע בהם הוא המחזה "כבוד" של סָמִי בֵּיי פְּרָשֶׁרִי, המעמֵת את רועי הצאן הגאים של אלבניה עם השליטים מטעם התורכים. בסוף המאה נתחבר גם ההימנון הלאומי האלבני – "אלבניה שלי", ונתחזקו יסודותיה של התנועה הלאומית שהתרה לעצמאות מן האימפריה העות'מנית.

עם קבלת העצמאות האלבנית, בשנת 1912, חלה פריצה משמעותית ביצירה הספרותית, ונוצרה עילית אינטלקטואלית, שבקרבה פעלו מספר יוצרים חשובים ובראשם גֶיְרְגִי פִּישְׁטֶה (1871־1940), שנחשב למשורר הלאומי של אלבניה, עד שפסק לכתוב עם כיבוש אלבניה על־ידי איטליה הפאשיסטית ב־1939. מלבד דברי שירה הוציא פישטה לאור גם כתב־עת חשוב בשם *"כוכב אור"*. הנקודה היהודית מופיעה אף היא בשנים אלה במחזה "ישראלים ופלשתים", פרי עטו של יוצר חשוב נוסף, פַּן נוֹלִי, שאף העשיר את הספרות האלבנית בתרגומיו מיצירותיהם של שקספיר, איבסן, אדגר אלן פו, עומאר כייאם ואחרים. לא מקרה הוא, שדווקא תרגום מחזהו של שילר, *"זילהלם טֶל"*, הפרה את רוח העצמאות ואת השאיפה לחֵרות.

בפרוזה שהתחברה בשליש הראשון של המאה העשרים, מופיעים רומנים לא מעטים, אך גם נובלות קצרות בסגנונם של או. הנרי

ומופאסאן. כמו כן, הופיע בעיר הבירה, טיראנה, ביטאון ספרותי והגותי מרכזי בשם *"המאמץ האלבני"*, שזכה לקוראים לא רק באלבניה עצמה, אלא גם באזורים אחרים שבהם אוכלוסיה אלבנית – בחבל קוסובו ביוגוסלביה, במקדוניה ובדרום איטליה.

על אף ההתפתחות הרבה, עדיין קיים היה – לקראת שנות הארבעים – פער גדול בין השכבה החברתית של יוצרים וקוראים משכילים, שהתרכזה בעיקר בעיר הבירה, לבין מרבית האוכלוסיה האלבנית, שבחלקה הגדול היתה אנאלפבתית. אולם התמורה החיובית וצמצום הפער התרחשו בגלל שינויים פוליטיים במפת אירופה במהלך מלחמת העולם השניה ולקראת סיומה.

פריחת הספרות האלבנית לפני מלחמת העולם פינתה את מקומה לספרות מגויסת ברוח סטאליניסטית, מ־1944 ובימי שלטונו של אֶנְבֶר הוֹדְג'ה.

שנת 1961 נחשבת לשנת מפנה, הן בגלל ניתוקה של אלבניה מברית המועצות ומן המודלים הספרותיים הסובייטיים והן בגלל הופעתם של מספר ספרי שירה, שהתאפיינו בגישה חדשה ובנושאים מקוריים ונתמכו אפילו על־ידי הודג'ה.

אולם, כעשר שנים לאחר מכן, יצא הודג'ה במאבק חריף נגד ליברליזם והשפעות חוץ ודיכא גילויים של עצמאות מחשבתית.

היצירה האלבנית בחבל קוֹסוֹבוֹ במסגרת המדינה היוגוסלבית שבו קיימת אוכלוסיה אלבנית גדולה (כמו גם במקדוניה ובדרום איטליה), התפתחה בשלבים יותר מאוחרים. ב־1974 קיבלו האלבנים בחבל זה עצמאות תרבותית וחינוכית מלאה, אך איבדו אותה ב־1990 עם הטלת משטר צבאי סרבי בקוֹסוֹבוֹ. מצבם של הסופרים האלבנים (שהם ברובם משוררים) הפך חמור במיוחד. ועם זאת, בגלל העדר לחצים סוציאליסטיים כמו באלבניה עצמה, צמחה בקוסובו ספרות עשירה ומגוונת.

אלבניה היא בבחינת "ארץ לא נודעת" בגלל בידוד פוליטי ודיכוי שנמשכו שנים רבות. שינוי משמעותי חל רק לאחרונה עם פתיחתה של המדינה לעולם המערבי.

המבחר המובא כאן תורגם מאנגלית מתוך האנתולוגיה של שירה אלבנית מודרנית בתרגומו של רוברט אֶלְזִי (1992). זהו ניסיון ראשון בעברית – למיטב ידיעתי – להגיש לקורא מבחר מיצירתם השירית של אחדים מטובי המשוררים האלבנים. שירתם אינה חורגת בדרך כלל מן המוטיבים המוכרים גם בשירתם של בני עמים אחרים, אך בולטת במיוחד החשיבות שהם מייחסים לרקע ההיסטורי של עַמם ולחתירה הבלתי פוסקת לעצמאות תרבותית ולאומית. שירים רבים מתמקדים במהותה של השירה ובמרכיבים הנפשיים המעצבים את דמותו של המשורר. ■

אביב עקרוני

בקרוב ב ספרי עתון 77

אסתר אייזן

עד ציפת גוף וגרעין

ספר שירים חדש

שלב נוסף בהתפתחותה של המשוררת

אריאלה בהלול-דימנד

נוצה אחר נוצה קדח האור

ספר ראשון; שירי אשה רגישים וכובשים בכנותם הווידויית

על ארבעה עיונים בשירתו של זך

לאה גלזמן

יוסף מילמן: *אש קדה זדה, רומנטיקה וניכור בשירת נתן זך*; הקיבוץ המאוחד; 1995; 141 עמ'

"אני רומנטיקן מר מאוד. כשאני עם עצמי,
אני רומנטיקן חם מאוד. כשאני עם אחרים,
אני רומנטיקן קר מאוד" (נתן זך)

רבעת ה'עיונים' בשירת נתן זך, החוברים למחקר דק הכרס וגדוש התוכן שלפנינו, מעוגנים בהגדרתו המפורשת פחות או יותר של המשורר את עצמו כ"רומנטיקן, או כניאורומנטיקן מנוכר, נטוע בעולם המפורד של זמננו".

מנקודת מוצא זו נבחנת בו, במסגרת ארבעה מעגלי ליבון קונצנטריים המתלכדים זה עם זה, "פואטיקת הכלאיים" של זך, בבחינת תורת שיר ופילוסופיית חיים גם יחד. זוהי תפיסת עולם, או תחושת חיים אינטלקטואלית, ערכית וחווייתית כאחת, המתקיימת ומתחבטת במרחב שבין שתי טריטוריות, קוטביות זו לזו ומשלימות זו את זו: הטריטוריה ה'אורפיאית' (במובנה הארכיטיפי הרומנטי הראשוני), שמייצגת את הכמיהה הבלתי מתפשרת למוחלט ולנצחי, והטריטוריה ה'סיזיפית' ה"אבסורדאלית", נטולת האשליות והתקווה, שעל פיה אפשריים הקיום והיצירה האנושיים – "מעבר לכל תקווה, או מעבר להגיוני, או לאפשרי" – בתוך תחומי הפרדוקס לבדו (עמ' 9 ואילך).

בחינתה של פואטיקת כלאיים זו נעשית לרוב בנוסף (ולעיתים במנוגד) לסיווגיה ולשיוכיה האסכולתיים המקובלים עד כה של שירת נתן זך; לב הגרעין שלה הוא בהיצמדותו ובהתייחסותו העקרוניות והעקביות של החוקר אל מושג "תוכן־הצורה" (עמ' 88 ואילך), השונה, כמתברר, במשמעותו מן הצירוף המושגי, השגור בחקר הספרות, של תוכן וצורה; תפיסת "תוכן־הצורה" משנה, או אף מבטלת את המוסכמה המקובלת המפרידה שיטתית בין התמטי (הנושאי־תוכני) לבין הפואטי (הצורני־עיצובי), שהפרשנות המסורתית בנויה עליה, אף אם היא לגיטימית כשלעצמה לגבי יוצרים ויצירות אחרים. פרשנות זו חותרת באופן מתבקש, צפוי והגיוני "להבין" או לגלות את הפשר בטקסט נתון בבחינת "הרמנויטיקה" לכל דבר.

במחקר שלפנינו מוצעת, לעומת זאת, במתואם וכמתבקש מן הפואטיקה השניותית והאמביוולנטית של זך עצמה, קריאה ביקורתית, שהיא "חווייתית, חושנית וריגושית יותר מהרמנויטית", ועם זאת אינה מוותרת על ייעודה האנליטי־עיוני בניתוח ובהגדרה, משמע בפנומנולוגיה השיטתית של דרכי ואופני יצירת המשמעות בטקסט.

בניגוד להרמנויטיקה השגרתית, אין היא חותרת להצביע על "מובן" מוגדר בהתאם לציפיות 'סיבור האוזן' ו'חֲלָקוּת הפשר' המוקדמות של הקורא, או הפרשן, גישה העשויה להיות רלוונטית גם לעיון ביצירתם של משוררים אחרים.

קו מנחה עקרוני נוסף, מובלט וראוי להשתהות, השוזר את ארבעת העיונים (הפרקים) במחקר של מילמן, הוא תפיסת נוכחות הקורא והשתתפותו ב'התנהגותו' ובהשתלשלותו האבולוציונית של הטקסט השירי, כגורם חיוני, ואף בלתי נמנע, לעצם משמוע הטקסט השירי ול'צידוק' של העלאתו על הכתב; אשר על כן "המאמץ הפרשני" (מצד הקורא) מהווה בשירת זך מוטיב מפורש ותמוכה פנימית הכרחית המובנית בתוך הסיטואציה השירית, למרות, ואולי דווקא, בגלל ההשתדלות הבולטת, המושקעת בפואטיקה שלו, לעורר רושם של חתירה מכוונת לסתירנות, לריסוק המובנות, ל"חוסר משמעות" או ל"נונסנס" (עמ' 60 ואילך).

תפיסת מקום הקורא ותפקידו הפעיל בבסיס העקרונות המארגנים של היצירה עצמה, הופכות אפוא לתזה מרכזית במחקר זה, בממדים ובהדגשה החורגים מן המוכר בחקר השירה והספרות בכללותה.

התמחותו האישית ובקיאותו של החוקר בספרות האבסורד ובהגות האבסורד בולטות ושולטות באופן מובהק בעיצוב מצע התשתית, שמחקרו הפרשני מעוגן ואחוז בו בכל הבטיו וזוויותיו. לאורן הוא בוחן את המסרים הרעיוניים־הגותיים, את אופני הביטוי הפואטיים ואת הרישומים החווייתיים הכוללים של השדר הטקסטואלי, כפי שהם פועלים בהצטברותם על הקורא בכל הרמות האפשריות (ההכרתית, החושית, הרגשית וכו').

ה'לגיטימיות' של שיטת עיון זו ושל ממצאיה, נתמכת כאמור, באופן מסיבי ומוצק (בעיקר בעיון הראשון) בכתיבתו ההגותית־מסאית של המשורר עצמו לאורך השנים.

כהגדרת החוקר, זוהי כתיבה של "מסאי־פואטיקן מעורב", כתיבה המשקפת בשלביה השונים, אם כי במינונים שונים ובהתנסחויות והדגשים מגוונים, את התנגדותו הנחרצת הן "לרומנטיציזם של יצירה אגוצנטרית המרוכזת בעולמו של היחיד ומייצגת את כותביה בלבד", והן ל"אסתטיציזם או לפורמליזם התלוש" של סגנון הכתיבה "בחלל ריק", כלשונו (עמ' 16). אף כי זך עצמו היה – בשלהי שנות החמישים – מנושאי דגלה של "שירת היחיד" והלירריקה המופנמת, הוא תובע מן השיר במסותיו המוקדמות והמאוחרות "ריאליזם אותנטי", במובן של "מחויבות לממשות", ומנסח 'אני מאמין' פואטי המשוחרר מכל מלכוד רומנטי מתעתע.

זך, היוצא במסותיו נגד ההעדפות הערכיות והאסתטיות של הרומנטיקה והסימבוליזם כאחד, (תוך זיווגם לעיתים, לצורך ענייננו, ללא הבחנה מדויקת) קורא תיגר באופן כללי על ההתמכרות ללא סייג ל"מוחלט" של שתי אסכולות אלה כאחת, מתוך נאיביות ואי־מודעות. בראש הכול הוא דוחה בנחרצות את הלייטמוטיב של הכמיהה למוות ופולחן המוות, שלדידו הינם ספיחיה הבלתי נמנעים של הנהיה אחר המוחלט המטאפיזי (בגלגולו הרומנטי) או אחר המוחלט האסתטי (בגלגולו הסימבוליסטי), והוא מצהיר על "דבקות יסודית בחיים מעבר

לכל סייג אפשרי", מתוך "גמישות נפשית" ומוכנות לפשרה ולוויתור; אלה דרושות, לפי תפיסתו, "כדי להתקיים ולתמרן בעולם בלתי רומנטי, בו התערערו כל האמיתות המוחלטות". זהו עולם "הרווח שבין הטיפות", שבתוכו מתקיימת גם שירתו (עמ' 19).

ברם, יחסו של זך לרומנטיקה, המשתקף בכתיבתו הביקורתית ובשירתו כאחת, הינו יחס אמביוולנטי ושניותי מובהק, ופסילתו הנחרצת־שוצפת את הרומנטיקה, משקפת דווקא את המאבק הפנימי שלו עצמו נגד ההימשכות לפתוס הרומנטי ואת היסחפותו שלו עצמו אחר "קסמם החריף של מוחלטים למיניהם" (עמ' 20).

מתוך קונפליקט פנימי זה הוא מגיע לידי אימוצה והגדרתה של "רומנטיקה אחרת", "מעודכנת" וריאליסטית, משמע זו המשמרת מצד אחד את הכמיהה לשלמות ואת "הנהיה אל המֵעֵבר" המפעמות בכל יצירה בעלת ערך, אך בעת ובעונה אחת היא משקיפה על עצמה מתוך ריחוק של ממד המודעות העצמית, ומתוך אירוניה והומור, ונמנעת מהיסחפות וריחוף ומתעתוע בעצמה ובנמעניה (עמ' 21).

העיקרון הפואטי־מוסרי, העובר כחוט השני בכתיבתו של זך לסוגיה, הוא, אפוא, עקרון "הזיקה העמוקה לממשות וניכוחה של המציאות בתוך היצירה", תוך העדפת המודוס האירוני־סרקסטי על חשבון הנסערות הרגשית והרצינות הווידויית, כמוכח מפירוקם הטקסטואלי המעמיק, הפרטני והרגיש לדקויות המבע של מספר שירי מפתח, ובראשם שלושת שירי אורפיאוס הנודעים.

זך מממש זאת בשיריו באמצעות פואטיקה של הפרת ציפיות, היפוך יוצרות ועיצוב שירי חתרני ומערער ערכים ביחס לנורמות המקובלות של תפיסת המיתוס, כלומר: באמצעות מבעים המקשים על הקורא, או מונעים בעדו הזדהות עם הגיבור, דווקא מתוקף העימות הדואלי בין ערכים המועמד בשלושת השירים הללו: האמנות מול המוות, והאמנות כנגד האהבה.

יסוד הכמיהה הרומנטית משתמר, אפוא, ברבים משירי זך, למרות חתירתם לבטלו באמצעות פואטיקה דיאלקטית המעוררת בסופו של דבר גם בקורא תגובת שניות ופיצול, "אותה חוויה רגשית מסוכסכת, חצויה בין אמפתיה לניכור", שהינה מקור היצירה כשלעצמה ומהות תוכנה (עמ' 35).

העיון השני, שהינו הפרק המרכזי במחקר בהקפו ובעוצמת ביסוסו התיאורטי, עוסק בהוכחת המשמעותיות של "חוסר המשמעות", לכאורה, או של מה שעלול להצטייר, ואף נתפס בשעתו על ידי קוראים ומבקרים לא מעטים, כ"רטוריקה חסרת שחר" לשמה, או כ"העדר משמעות" בחלק משירת זך, אבחנה שונה במהותה ואף

חמורה מאבחוני "אי המובנות" או ה"עמימות" של השירה המודרניסטית בכללותה.

מילמן בונה בפרק זה את עיונו בשירת זך על הדגשת תפיסת הפנומן של האבסורד ביצירתו, בראש ובראשונה כעניין של "אקלים רגשי" יותר מאשר אידיאולוגיה מנוסחת, של "תחושת עולם" קיומית נוסח הגיגו של בְּלֵייז פַּסְקָאל ("אני מרגיש, משמע אני קיים"), יותר מאשר השקפת עולם, של רגישות והוויה מיוחדות ושל סגנון, יותר

דווקא זך, הזר, המנוכר, והשואף לאבסורד הוא הגורם לשינוי המהותי בשירה העברית

מאשר של נושא, שניתנים כולם להבעה באמצעות "רטוריקה" במובנה המקיף והכולל ביותר: לשונית, מבנית וסמנטית.

לאור תפיסה זו נבחנים אחדים מהמרכזיים בשירי זך ("כמו חול" ואחרים) במקביל ובמשולב עם התבטאויותיו המסאיות, תוך איתורם של המאפיינים הפואטיים "האבסורדאליים" המהותיים, המתפקדים בחזקת מעצבי משמעות, שבלעדיה אין להם 'צידוק' פנימי: הכאוטיות, הערפול ואי החדירות או ה"הרמטיות" של הטקסט, נתפסים כולם כאיכויות אסתטיות ותוכניות כאחת, האנלוגיות למהותם של העולם והחיים עצמם (עמ' 42 ואילך).

ומה שחשוב לא פחות: "חוויית הקריאה נהיית בעצמה אחד האספקטים של חוויית הניכור הקיומית", שהשירים מגלמים בעצם הווייתם.

מילמן מתעכב על תחבולות 'רטוריות' שונות, בהן תחבולות פרוזודיות (חריזה ומקצב), גראפיות ותחביריות, שהפכו זה כבר לסימני זיהוי מקובלים בשירה המודרנית, החותרות לעמעום המשמעות על ידי ריתמוס מקוטע השובר את שטף הקריאה ורציפותה, לצד חריזה פנימית עשירה יוצרת "צמתים של הטעמה צלילית־משקלית־גראפית", ובראש כולן: העמימות הסמנטית הממומשת בלשון השירים דווקא בשל יומיומיות מבעיהם, 'כחישותם' המטאפורית ופשטותם האנטי־מתפייטת, המוכרות היטב לקוראי שירת זך (עמ' 51 ואילך). במסגרת האבחונים הפואטיים מובלטים במיוחד "הקישורים האסוציאטיביים", הצליליות וה"איכות החושית" של המלים, הבאים במקום "הקישורים הלוגיים" והופכים במקרים רבים במכוון ל"אנטי־לוגיים" ול"אנטי משמעותיים". ריבוי האמצעים הלשוניים או המבניים המושקעים בשיר, ומועמדים בו בניגוד חריף לדלותו הסמנטית לכאורה, לרדידות תוכנו, כביכול, ולמה שעלול להצטייר (ובמכוון) כ־"בנאליות המופגנת" של רעיונותיו, מודגם כצפוי, על פי שניים מן המוכרים וה'מטעים' ביותר בשירי זך: "לבדו" ו"מתה אשתו של המורה למתמטיקה".

מה שמתחפש בשיריו ל"תחבולתיות" לשמה וללשון מפתיעה, משמע: השימוש הסימולטני בצפנים מנוגדים וסותרניים, הריבוי השיטתי של טאוטולוגיות ("חזרה עודפת") של הגיגים "אליפטיים", של כשלים לכאורה לוגיים, של ניסוחים פרדוקסליים ושל הזרות אירוניות מרחיקות המצויים כולם בשפע אופייני ברבים משירי זך, הוא, אפוא, זה המאפשר להם להפוך לאותו "דגם אנלוגי לעולם", ששירתו מנסה לממש; והוא העושה את חוויית קריאתם למרכיב בלתי נפרד מן התוכן ה"אבסורדאלי" של שדריהם, ואת הנונסנס למראית עין, שבהם, למשמעות המצויה היחידה והבלעדית.

מוצע לנו כאן, אפוא, 'מפתח פרשני' כולל ומהודק שעל פיו דווקא העימות שמחוללת קריאת היצירה עם "שיקול הדעת" ועם ה"ניסיון האישי" של הקורא, הוא זה המכוון אותו "להבין" בכלים רציונליים את השדרים ה"אבסורדאליים" והבלתי, או האנטי־רציונליים לכאורה שבטקסטים.

מפתח זה מוליך לגילויו של מודוס פואטי "עקבי בחוסר עקביותו", אשר שֶׁלדו התמטי מהווה, אמירה מוצקה, החלטית, נוקבת מאוד ומודעת לעצמה, על אמיתות הקיום הבסיסיות: על חרדת הארעיות והחלופיות, על הפרידה והקמילה, על מנגנוני השרידה, על היחס אדם־עולם, על חרדת המוות ועלבון הסופיות (עיין בעיקר בניתוח השיר "איך חלפו הימים", עמ' 65־74).

לא נדושות או בנאליות הפרובלמטיקה מבצבצת, על־כן, מבעד לעיצוב הסגנוני ההיתולי, האירוני והפוסלני של שירים רבים; האירוניה המרירה שבעיצובם מופנית כנגד דרכי המבע הנדושות והסכמטיות, או כלפי מנגנוני ההתגוננות האנושיים המבוססים על מאמץ־סרק סיזיפי להרגעה, או לאשליה ורמיה עצמית (עמ' 71).

המושג המרכזי בתורת השיר, שמונח בתשתית העיון השלישי הוא מושג ההבע או האמירה המטא־פואטית. מונח זה מציין "טקסט ספרותי שמתייחס לעצמו (בתור שכזה)", בדרך הרימוז המובלע, על ידי אופן הכתיבה שלו (מבנהו, סגנונו וכו'). הוא שונה בתוכנו מן המונח השגור יותר "ארס־פואטי", שמציין "טקסט ספרותי, שמתייחס לעצמו בתור שכזה באופן מפורש ברמה התמטית" (עמ' 129).

שיריו הארס־פואטיים המובהקים הרבים של נתן זך עוסקים, כדרכם של טקסטים ארס־פואטיים בכלל, בשאלת היחס שבין היצירה לעולם ובפרובלמטיקה של עצם יכולת השיר לקלוט ולהביע את תופעות החיים במישורים שונים, ברמת ה'מַקרו' (הטבע, העולם וההסטוריה) וברמת ה'מִיקרו' (מצבו האנושי האישי של היוצר כאדם מבחינה רוחנית, רגשית וכיו"ב).

שירים כ"הצייר מצייר", "ראיתי צפור", או "ירידת כושר הריכוז של המשורר" (עמ' 78 ואילך) עוסקים, אכן, בשאלות מהות השיר ("הנכון") ובנושא מניעי הכתיבה ותכליתה. ואולם, מסרם העיקרי מתמצה, לפי מילמן, לא בהווייתם כ"השתקפות מימטית ותו לא של העולם", אלא בהווייתם כאנלוגיים לעולם, בבחינת "מעין שכפול ברמת המבע" של הווייתו "הדחוסה והחמקנית" של העולם.

המייחד את זך, נקבע בעיון זה, כיוצר מודרניסטי, היא המודעות העצמית של "הכתבן" (SCRIPTEUR, מונח הנראה לחוקר הולם יותר בנסיבות מאשר "הדובר", או "המחבר").

בשונה מהגדים ארס־פואטיים, או מטא־לשוניים מפורשים (EXPLICIT), המדובר במבעים, או הבעים בכלל שירתו של זך המשקפים בדרך מובלעת ובלתי מפורשת או אימפליציטית, (IMPLICIT) את החיפוש והתהיה ואת ההתלבטות של היוצר המודרני בין הרגשת הביטחון לבין תחושת אוזלת היד ביחס למדיום שלו, משמע את עצם התחבטותו האימננטית "בין אמונה ליאוש ביחס לטעם מעשה ההבעה ותכליתו" (עמ' 81).

על יסודו ובשמו של צופן פרשני זה, הנובע במישרין מתוך טיב הפואטיקה של זך ומוכתב על ידיה, מתווכח מילמן עם כמה וכמה מחוקרי ופרשני שירתו. בחתירתם, איש איש בדרכו הפרשנית הנבדלת ובהדגשים שונים, למצוא בשיריו פשר,

מתוך "נהיה אחר ודאות", לא עמדו, לדעתו, על מהות הפנומן הזכי החשוב ביותר, והחמיצו, תוך רדוקציה וצמצום של הפוטנציאל הטקסטואלי, את עקרון ההבע המטא־פואזי, שעיקרו הוא תבנית "הטקסט החותר תחת עצמו" (עמ' 82), המעניקה לשיר את עצם אמינותו.

השיר המוקדם (1960) "משנה לשנה זה" (עמ' 82 ואילך), מוצג כדגם מובהק של טקסט המערער, או שולל את עצמו רעיונית ו/או מילולית־אמנותית במשמעות המקיפה ביותר והטוטלית של ערעור האמון הבסיסי בערכה של האמירה הפיוטית, משמע: העמדתה בספק של "אמינות" המדיום הלשוני־אמנותי־ספרותי בתור שכזה, כקטגוריה תרבותית. גם ערעור וחתירה אלה, עד גבול "השלילה העצמית", מתוארים כתהליך הדרגתי, התפתחותי ודיאכרוני, כלומר כתהליך המתרחש בזמן ותוך כדי מהלך הקריאה, כנגד תביעת ה'היגיון הליניארי', או הציפיות ההרגליות מטקסט שירי.

במוקד העיון הרביעי מוצעת הגדרה מבהירה ונרחבת לפנומן הניכור בפואטיקה של זך: בשונה מ"אפקט הניכור" במובנו הברכטיאני, הרי ההזרה או הניכור אצל זך מהווים, לדעת מילמן, "ריגוש" מורכב ומקיף (חושני ורגשי יותר משהינו אינטלקטואלי); "ריגוש" זה הוא סימולטנית תמטי (מטאפיזי, חברתי ופסיכולוגי) וגם פואטי־דימויי, והוא מחלחל בכל רובדי היצירה, בבחינת תבנית המעניקה משמעות ומעצבת חוויה, החלה על היצירה, היוצר והקורא כאחד.

הניכור, במובנו הנרחב הזה, נתפס כ"סוגיה פואטית" ראשונית וחדשנית, וכ"ריגוש אסתטי" ייחודי, שזך כונן אותם, לדעת מילמן, בתור יסודות של "פואטיקה חדשה, שלמה ומהפכנית", לפחות בתחומי השירה העברית בת זמננו.

שניים משיריו היותר יצוגיים והיותר פופולריים של זך, "רגע אחד שקט בבקשה" ו"תמהון", מהווים 'סדנה' להמחשת תפיסת הניכור בשירתו, ושניים הם גילוייה המובהקים של פואטיקה זו: האחד הינו ההעמדה המודגשת של הריחוק, החיץ והנבדלות שבין הלירי־קן, או הדובר הלירי לבין קהלו, או נמעניו, תוך סתירתה ושבירתה־שלילתה של זיקת ההזדהות והאמפתיה המקובלת והצפויה בין האני הלירי לקוראו, המונחת, כידוע, ביסוד הפואטיקה המקובלת של השיר הלירי ונחשבת מסורתית למקור כוח השפעתו על הקורא. בשלילת "ההזדהות הלירית" יש כדי לערער את עצם מהות מושג הלירי־קה ואת בסיס התקשורת הלירית, שכן הזדהות זו נתפסת בפסיכולוגיה של האמנות כאמצעי העיקרי לריגוש שמחולל הטקסט הספרותי, והעומד בשורש החוויה האסתטית (עמ' 130, הערה 4), וניתן להוסיף: גם החוויה הקתרטית (עמ' 97 ואילך).

הגילוי המובהק הנוסף של פואטיקת ניכור זו מתבטא ב"שניות היחס כלפי המוות", סוגיה שהינה ציר הדו־ערכיות, התנודתיות והסותרנות הרגשית והערכית החריפה והעמוקה, שבהן מתייחס זך בשירתו אל נושאי הקיום המהותיים בכללותם.

שיריו העוסקים במוטיב המוות נעים על קו המתח שבין הריגושי, הטרגי, הפתטי והאלגי, לבין המגוחך, המהתל, הציני והמבטל, החותרים תחתם בגוף הטקסט ו'פורעים' בתוך כך את הלך הרוח הרגשני וההזדהותי של הקורא. מיטלטל בין הקטבים בתוך תהליך קריאת השיר, מובך הקורא עצמו "מבוכה רגשית קשה", לנוכח 'הטיפול' השירי בסוגיה הקרדינלית הזאת, המאפילה בעומסיה ההכרתיים, הרגשיים והערכיים על כל שאר שאלות הקיום (עמ' 112 ואילך).

עמדתו הפרדוקסלית והחצויה של זך ביחס לנושא המוות, (ממנה נובעת הפואטיקה האירונית והניכורית שלו), קרובה אל מה שמילמן מגדיר כ"הרגשת האבסורד" (בנבדל ממחשבת האבסורד).

זוהי ההרגשה הקיומית המתמצה בעיקרה בהתקיימותן באדם בכפיפה אחת של מודעות שכלית למוות, ממנה משתמעת השלמה דטרמיניסטית וקבלת דין רציונלית, ומנגד לה ולצדה – ההתקוממות המחאתית הרגשית מולידת "המרידה המאטפיזית" והדבקות באנרציית הקיום ("מרד הבשר" נגד "ראיית השכל" בלשונו של קאמי, עמ' 113).

הכתיבה המנוכרת של זך, מקור אי ההבנות מצד הקוראים והתנגדות הביקורת כלפיה משך תקופה ארוכה, מהווה לגביו, בסיכומו של דבר, את "צורת התוכן" ה'נכונה' והאפשרית היחידה לשיקוף השירי של תחושת הקיום הפנימית שלו, כאדם וכאמן־יוצר, הקשוב לפנימיותו, ומודע

לניכורו בתוך "חברת ההמונים", בה הוא פועל.

ה"חתירה לשתיקה", שאינה אלא אמירה עקיפה על ה"סירוב לשיר" (מעין זו העולה בשירו המרכזי "ואז", אחד האחרונים בקובץ "אנטי מחיקון"), כתכלית אחרונה, היא בסופו של דבר מוצא הכבוד החירותי, הגאה בעצמו והמתמרד, שאליו מתנקות פואטיקת הסתימות והניכור של זך בכללותה מתוקף עקביותה הפנימית, כנותה ונאמנותה לעצמה: "אני מתקרב לאט ובבטחה לשתיקה. אני מוכן. בואי כלה".

בכל אחד מן העיונים שבספר משובצים תצלומי טקסטים, בכתב יד או בדפוס, של שירי זך בתהליך עבודה, מלאי מחיקות, הוספות ושינויים. אין הם, כמובן, בגדר איורים בלבד, אלא בחזקת הדגמות סדנאיות מאלפות של היחס לכתיבה ושל מתודת הכתיבה המשתהה, המַחֲשבת, המאשרת ופוסלת עצמה לחילופין של משורר גדול, אשר כתיבה ב"הנף קולמוס אחד" עומדת בסתירה למהות תורת השיר שלו, כפי שתוארה היטב במחקר שלפנינו.

יש בזה, בין השאר, גם הבט חינוכי־דידקטי לא מבוטל לגבי כותבי שירה רבים ובתוכנו. העיסוק המדוקדק והמעמיק בחומרים של זך משולב בהערות ובהארות רבות, תוך חזרות מתודיות יעילות, הן בגוף העיונים הן במסגרת הקומנטאר, הביבליוגרפיה ומפתח־האישים והיצירות, המרחיבים ומעשירים כולם את דעתו של הקורא ומקרבים אותו לראיה תרבותית ורוחנית חובקת־כל. מילמן מזמן לנו חוויית קריאה והתנסות אינטלקטואלית החורגת בהרבה מגבולותיו של עיון פרשני ממצה ביצירת משורר, בהמחישו, עד כמה מהווה הספרות היפה, וז'אנר השירה במיוחד, צומת או 'אגן ניקוז', שאין כדוגמתו, של דיסציפלינות ותחומי יצירה וחקירה רבים, המחלחלים כולם לתוכו ומתוכו ללא הפרדה.

המחקר שלפנינו מעורר נחיצות ועניין בהופעתו של מחקר השוואתי עוקב, שיבודד את גילויי פעולתה של פואטיקת הניכור ה"קרה־חמה" של זך על יוצרים אחרים, על־פני רצף של זמן, במונחים של מושפעות והתרחקות כאחת. במידה לא פחותה, מרתק היה לזכות בחיבור השוואתי המעמת את יצירת זך ומשוררים עברים אחרים עם היוצרים הרלוונטיים המרכזיים בשירה העולמית, בהתאם למתודה הפרשנית ולמשנת תורת השיר הנגקטות במחקר שלפנינו.

סקרנויות לוואי כאלה הן, כמדומה, עדות ברורה לתהודת 'טעם של עוד' ו'צורך בעוד' הנובעים מן המפגש עם ספרו של מילמן ובזכותו מן המפגש המחודש עם החתכים המרכזיים ביצירתו של משורר־פילוסוף כזך, מפגש חובה לגבי כל אדם חושב ומרגיש. ■

לאה זהבי

הרשאה

שִׁבִי, שִׁבִי לְיַד הַשֻּׁלְחָן
אַתָּה אוֹמֵר בְּקוֹל רַךְ
אֲנִי אוֹהֵב לִרְאוֹת אוֹתָךְ
כָּךְ בַּבֹּקֶר לְיַד הַשֻּׁלְחָן
חֲבַרְבּוּרוֹת שֶׁמֶשׁ
נִצָּתוֹת וְכָבוֹת כְּמוֹ תְּשׁוּקָה
עַל גּוּפֵךְ הַכְּמְעַט עֵרֹם

תִּכְתְּבִי, תִּכְתְּבִי אֶת הַחֲלוֹם
נִדְמֶה לְךָ שֶׁאֵינִי יוֹדֵעַ
שֶׁאַתְּ מִשְׁאֶלֶה טִפַּת זְכוּכִית
בָּהּ אֶפְשָׁרִי אֲנִי הָאָהוּב

תְּנִי, תְּנִי לַחֲבַרְבּוּרוֹת הָאוֹר
לְרַצֵּד לְטַיֵּל עַל עוֹרֵךְ
הַמְכַסֶּה אֶת בְּשָׂרֵךְ
כְּמוֹ נִיד עַפְעַף רָטֹט שְׂפָתַיִם

אַל תִּפְחֲדִי לְנַסֵּחַ עַד דַּק
אֶת הַמֶּרְחָק בֵּין הַלֵּב לָעֵינַיִם

■

מִכָּל מַה שֶּׁקּוֹרֶה לִי
מַה בּוֹרֵא לִי
זֶה מִשְׁפָּט
שֶׁצָּץ בַּמִּקְלַחַת
כְּשֶׁהִסְתַּכַּלְתִּי
וְלֹא הִסְתַּכַּלְתִּי
בַּמַּרְאָה

מִשְׁפָּט נָצוּד
כְּמוֹ מַרְאָה
כְּשֶׁמִּסְתַּכְּלִים
וְלֹא מִסְתַּכְּלִים

מַה בּוֹרֵא לִי
הִסְתַּכְּלוּת
דְּמוּיַת חִדּוּשׁ
בּוֹרֵא לִי חֶדֶר
בּוֹרֵא לִי אַרְמוֹן
בּוֹרֵא לִי מְלוּכָה
דְּמוּיַת חִדּוּשׁ

אותה שאלה בשנוי שמלה

הַאִם אֲנִי מְקַלְּפֶת אֶת עַצְמִי
כְּמוֹ קְלֶמַנְטִינָה
בְּלִי פְּשָׁרוֹת?
מַרְאָה אֶת מַה שֶּׁמִּתָּחַת
לְאוֹ דַּוְקָא בְּאוֹר יְקָרוֹת?

הוֹי דַּחַף דַּחַף
לְשַׁמֵּר צוּרוֹת
לְשִׂימָן קִשּׁוּט
עַל קַעֲרַת נִיחוּת מִדְּמָה

קִלּוּף כְּמוֹ קְרִיעַת הַדְּמָמָה
חִלּוּף כְּמוֹ סְתִירַת הַהֶתְמֵד
סִלּוּף כְּמוֹ הַסְתָּרַת עֵד

הַשָּׁלָה

עוֹרֵב נַעַר אָסַף
אֶת כַּנְפֵי הַפְּרָאק
מִקְצֵה עַמּוּד צָפָה לַמֶּרְחָק
כַּעַס בּוֹ לֹא נוֹצַק
עַל בֵּן חָצוּף
חֲרָדָה לֹא נַעוֹרָה בְּנוֹצוֹתָיו
פֶּן יָעוּף
הַיָּם מוּלוֹ מְלֵא גַּלָּיו
שָׁמַיִם מַעָלָיו
מַה לּוֹ וְלַמִּלִּים
נָעֵלֶב נַעֲצַב נָעֵזַב

מָתַי וּדַעֲמָתַי וּדַעַ
קוֹרֵעַ הָעוֹרֵב אֶת הָאֲוִיר
מַה לִּי פְּרָאק מַה לִּי סָרָק
סַתִּ'כֹּל עָלֶיךָ חַתִּ'כַּת מִפְּבָרֶק
פִּתַּחַתִּ'פֶּה צְרַאַת
מֵעַל לַגַּגּוֹת כָּמוֹנִי
נִרְאָה אוֹתְךָנִרְאָה אוֹתְךָ
אַחַר כָּךְ תְּדַבֵּר

איך שיר ממריא?

יוסף שימרון

עמים רבות ראינו הוצאות ספרים המדפיסות ספר שסיפורו הועלה בקולנוע. ראינו גם חברות תקליטים המוציאות לאור פס־קול של סרט או שיר שחובר עבור סרט. ראינו אפילו חברות תקליטים המוציאות במיוחד קונצרט לפסנתר של מוצרט שהמוסיקה שלו ליוותה סרט פופולרי. אבל מתי ראינו הדפסות מיוחדות של ספר שירים בגלל שיר ללא מנגינה שנקרא בסרט קולנוע?

זה קרה השנה. בסרט, שזכה ועדיין זוכה, להצלחה רבה, נקרא שיר שנכתב על־ידי משורר אנגלי, שחי שנים ארוכות בארצות־הברית – וויסטן היו אודן (1907־1973). הסרט הוא קומדיה חיננית בשם "ארבע חתונות ולוויה אחת". באותה לוויה אחת שבסרט, בטקס האשכבה שבכנסיה, נקרא שיר לזכרו של המת. דווקא על רקע העליזות השורה כמעט בכל תמונות הסרט, נוגעת ללב במיוחד סצינת האשכבה וקריאת השיר. ואכן הקהל הציץ ונפגע. בארצות־הברית (ואולי גם במקומות אחרים, אך לא בארצנו) הוצאו לאור הדפסות חדשות של אוסף השירים של אודן, והוצאת ראנדום־האוס, שבידיה הזכויות על פרסומיו של אודן בארה"ב הוציאה לאור בעקבות הסרט חוברת יפהפיה המכילה עשרה שירי אהבה של אודן. במה זכה השיר הזה?

ובכן במה זכה השיר? ראשית, השיר נישא בסרט על פלטפורמה מצוינת. הוא נקרא בכשרון ועוצמה בסרט חביב שמכבים בו שחקנים מקסימים. מה עוד יבקש המשורר? שנית, השיר יעיל מאוד. הוא כתוב בשפת בני־אדם, כמעט שפה מדוברת. שני הבתים הראשונים שלו כתובים במשפטים קצרים, בלשון ציווי, כאילו היו שרשרת פקודות לביצוע מיידי ובהול. שורות הנאמרות בנשימה חטופה, רוויות אדרנלין. בנוסף, השיר מלא דמיון. מטוסים כותבים כתובת בשמים, סרטים ענודים לצווארי יונים, שוטרי תנועה מחליפים את כפפותיהם הלבנות בשחורות. ואם לא די בזאת, הירח נעטף, השמש מנותצת, הכוכבים כבים אחד אחד. לא סתם דמיון פורה, שאודן אמנם הצטיין בו – דמיון משתולל ממש. מאז קינת דוד על שאול ויונתן, איפה ראינו הספד עשיר כל־כך בדימויים ופעלולים?

אבל כאן בדיוק מתעורר הקושי. כיצד קרה שהספד שנכתב בתרבות המערבית המאופקת מכיל זיקוקין די־נור שכאלה? האין כאן דרמטיזציה מוגזמת? דרמטיזציה ששירתה היטב את הסרט אך אולי איננה עומדת במבחן של טקסט שירי אמין, בהקשר בו נכתב. אודן עסק במוות הרבה, ואף כתב שירי הספד לכמה אנשים. אולי הידוע בהם

עִצְרוּ הַשָּׁעוֹנִים כּוּלָּם, הַטֶּלֶפוֹן נַתְּקוּ,
זְרְקוּ לַכֶּלֶב עֶצֶם עֲסִיסִית שֶׁלֹּא יוֹסִיף לִנְבּוֹחַ,
הַשְׁתִּיקוּ הַפְּסַנְתֵּר וּכְנָרָם הַתּוּפִּים
הוֹצִיאוּ הָאָרוֹן, קְרָאוּ לָאֲבֵלִים.

הַוְּנִיקוּ מְטוֹסִים לַחוּג מֵעַל רָאשֵׁינוּ בֵּילָלָה,
שֶׁיִּכְתְּבוּ "הוּא מֵת" לְרֹחַב הָרָקִיעַ,
לוּלְאוֹת סְרָטִים שֶׁל אֵבֶל כְּרֹכוּ עַל צַוְּארֵי יוֹנִים צְחוֹרוֹת,
וְשֹׁשׁוֹטְרֵי תְּנוּעָה יַחֲבוֹשׁוּ כְּפָפוֹת כּוּתֹנֶת שְׁחוֹרוֹת.

הָיָה הוּא לִי צָפוֹן וְגַם דָּרוֹם, מִזְרָח וּמַעֲרָב הָיָה לִי,
יָמִים בָּהֶם עָבַדְתִּי וְהַשַּׁבָּת בָּהּ נַחְתִּי,
הַלְּבָנָה, חֲצוֹת הַלַּיְלָה, שִׂיחִי וְשִׁירָתִי;
חָשַׁבְתִּי שֶׁהַאֲהָבָה לָעַד תִּחְיֶה: כַּמָּה טָעִיתִי.

הַכּוֹכָבִים לֹא רְצוּיִים כָּאן עוֹד: כַּבּוּ אוֹתָם אֶחָד אֶחָד;
עַטְּפוּ אֶת הַיָּרֵחַ, נַתְּצוּ הַשֶּׁמֶשׁ לְרִסִיסִים עַד שֶׁתֹּאבַד;
רוֹקְנוּ אֶת הָאוֹקְיָנוֹס, אֶת הַיַּעֲרוֹת כָּרְתוּ עַד תּוֹם;
כִּי שׁוּם דָּבָר שׁוּב לֹא יִהְיֶה עוֹד טוֹב.

מאנגלית: יוסף שימרון

הוא השיר שכתב לזכרו של ייטס, המכיל את השורה הידועה, שנאמרה אחר־כך גם על אודן עצמו: "ארץ, קבלי אורח נכבד". ואמנם אותו שיר על שלושת חלקיו הוא שיר מופנם, מהורהר, עמוק ומאופק מאוד. הוא

וו.ה. אודן

כולל כמה מן האמירות העמוקות ביותר שנאמרו על שירה אי־פעם. למען הדיוק, צריך להוסיף שגם בשיר לזכרו של ייטס מופיעים מראות רבים. לאודן היה יחס אינטימי מאוד לנופים, בעלי־חיים, וסתם עצמים, והם שיחקו בשיריו. אבל בעוד שבשיר לזכרו של ייטס כל אלה הם תפאורה, שבתוכה נושא המשורר מונולוג חרישי, בשיר שהבאנו לעיל, העצמים הם אובייקטים באירועים דרמטיים.

ודאי מותר וטבעי למשורר להתייחס לכל מקרה של פרידה מאדם קרוב באופן אחר. אבל אפשר שהקושי עליו אני מצביע כאן, אם אמנם נכון לראות זאת כקושי, צריך להיות מוסבר בכיוון אחר, וייתכן שהוא מתברר במקצת לאור נסיבות לידתו של השיר. לפי הביוגרף המוסמך על עזבונו של אודן, אדוארד מנדלסון, נכתב השיר הזה באפריל 1936. ככל שהצלחתי לברר, במתכונת המוכרת לנו היום, הוא פורסם לראשונה רק באוסף השירים שיצא לאור ב־1945. אבל שני הבתים הראשונים של השיר הופיעו במחזה שכתב אודן עם כריסטופר אישרוווד, אשר הוצג לראשונה בפברואר 1937. המחזה, "הטיפוס על אף 6" או "כיבוש אף 6" (The Ascent of F6), עניינו צביעות השלטון וערכי המשפחה ומאבקי־כוח

משפחתיים, לאומיים, ובינלאומיים. זהו מחזה אלגורי וסאטירי, רצוף פרודיות על דמויות מאותה תקופה ועל מחזאות. הוא מצליף בחברה הבריטית ובקלאסיקה שלה (שקספיר, בעיקר).

כיבוש פסגות הרים היה פופולרי באותם הימים, בשלהי הקולוניאליזם האירופי. פסגת האברסט נכבשה כעשר שנים קודם לכן, וכובשי הפסגות נתפסו כגיבורים שהביאו כבוד ויקר לעמם וארצם. לפי סיפור המחזה, נהרג אחד מאנשי המשלחת במפולת סלעים במהלך הטיפוס אל הפסגה, והשיר, כך נראה (זה איננו מחזה ריאליסטי), נאמר שם לזכרו. כיוון שהמחזה שם ללעג את צביעות השלטון ונושאי דברו, גם הדברים שבשיר נאמרים לא לגמרי ברצינות גמורה. ויותר משיש בהם הספד המבטא כאב אמיתי, יש בהם לא מעט פרודיה על הספדים נמלצים. ואמנם המשך השיר במחזה הוא מהתלה גמורה, המסופרת בלשון מבודחת ומתארת כיצד נישא הארון ברכב אל הקבר במהירות של 90 מיל בשעה, בהקשר קומי ובמעין הומור שחור.

כשפורסם השיר באוסף השירים שיצא לאור כעשר שנים מאוחר יותר, ב־1945, היה כיבוש פסגות ההרים אירוע היסטורי רחוק. במלחמת העולם השניה, שזה עתה הסתיימה, נצבעו הלאומנות ומאבקי הכוח בצבעים חדשים. ההקשר הפרודי איבד את טעמו ובינתיים (אינני יודע מתי) נוספו על שני הבתים הראשונים שני בתים נוספים. מהם, הבית השלישי מכיל הספד אישי ואמין יותר. אמנם בבית הרביעי חוזר אודן לדימוייו הצבעוניים, אך השורה האחרונה של השיר היא ספק פרודית וספק ביטוי כן לכאב. אכן, 1945 היתה שנה יפה להספדים מכל סוג, ומה שנשמע קודם לכן כפרודיה ולאחר מכן כהגזמה, נשמע אולי אז כביטוי הולם של אבלות. היום, כיוון שהשיר שולב בסרט, שהוא בעיקרו קומדיה עליזה, ההספד הזה מתקבל בו בטבעיות, כאילו נכתב זה עתה, במיוחד לסרט הזה. מה שנראה מוגזם על הנייר נראה פחות מוגזם על המסך או הבמה. ולכן אפשר שפריצת השירה אל מסך הקולנוע אינה סיבה לשמחה מרובה. עשיית שירה (וקריאתה) אכן יישארו כמאמר משורר משלנו דבר אינטימי, בין משורר וקוראים יחידים, או בניסוחו של אודן בשיר לזכרו של ייטס, שהוזכר לעיל: For poetry makes nothing happen: it survives in the valley of its saying.

סיפורו של השיר לא יכול שלא לעורר הרהורים על דרכי ההתקבלות של שירים בהקשרים מתחלפים, ועל הגבול הדק שבין פרודיה, סנטימנטליות, וביטויים כנים של כאב על מות אדם קרוב. הקושי בזיהוי ההקשר הנכון של כתיבת שיר מעיב על כל פרשנות. גם על הפרשנות הזאת. ■

סוס באוטוסטרדת המידע

ניצן יניב

בר שלי בשם ערן הוא פריק מחשבים עם קבלות. במהלך שיחת קפה בטלה אחת סיפר לי, כי לפעמים, במהלך עבודה עם מחשב, הוא מגיע באמצעות אוטוסטרדת המידע האלקטרונית הנקראת אינטרנט לארץ דמיון רחוקה.

רגעי ההתעלות של יצירת משמעות חדשה, מפיסות המידע האלקטרוני שליקט במרחבי הדמיון, מאופיינים בעיניו כמצב מיוחד ופרדוקסלי של השראה. מצב של מתח ורפיון, דריכות והסחת הדעת, ריגשה וריחוק, ברגעים שכל הווייתו מתאחדת עם עולם המחשב, סיפר ערן, שהוא שומע שעטות סוסים.

העניין התמיה אותי עד מאוד. שכן מה לקולות של סוסים דוהרים ולתקשורת מחשבים שכל כולה פח ופלסטיק ואלקטרונים שרצים ממקום למקום?

בדקתי במילון הפסיכולוגי שלי, ומצאתי כי רישום חושי ממשי ללא גירוי פיסי קיים, נקרא הלוצינציה של השמע. מצב שהוא אינדיקטור קלאסי להפרעה פסיכוטית ותו היכר להפרעות שונות, דוגמת סכיזופרניה (ריבר 1992).

מצב עניינים זה הדאיג אותי לא מעט. חששתי שמא יש כאן רמז לפתולוגיה חבויה שאו־טו־טו תפרוץ ואני הוא זה שידע ולא עמד בשער. בו־במקום החלטתי לבדוק את העניין. הפעלתי את המחשב שלי וכתבתי מכתב יצירתי בעניין ביורוקרטי. הקשבתי בתשומת לב למחשב. אולם, מעבר לקול התקליטון השומר את המכתב וקולות הגננת בגן שממול לא שמעתי קולות. ודאי שלא קולות סוסים.

החלטתי אפוא, לדלות מזכרוני מה שסיפרו לי בפעמים קודמות אנשים שונים על ענייני סוסים. זאת על מנת לנסות לפתור בעזרת הסיפורים האלו את התעלומה.

ראשית נעזרתי בסופרים ומשוררים. אלו המנחים את ההרגלים לאריגת המושגים הטבעיים בשפה (יניב 1994). מצאתי אותם אומרים, שהסוס מסמל יותר מכל בעל חיים אחר את היצר הראשוני הקדום. תכונות אלו של הסוס, מפילות אימה ומעוררות סקרנות בלתי נכבשת, מה שגרם לסוס להופיע בפולחנים וטקסים, חלומות, מיתוסים ואגדות עם רבות. איריס לעאל (1995) מפרשת את הגורם המשותף לסיפורים השונים על סוסים במקומות, תקופות ותרבויות שונות, בכך שהסוס נתפס ככלי הגופני שרוכבו הוא הרוח.

המצב המיוחד של השראה בה שרוי כל משורר כאשר הוא כותב שירה, הוא מצב בו המשורר מייצג בו זמנית את הסוס ורוכבו. שכן הוא נמצא אז במצב של אחדות הגוף הפיסי והישות הרוחנית. משוררת כמו דורית ישראל (1994) משחררת לדעת לעאל בצורה הזאת, את יצרי הלא מודע שלה, על־ידי כתיבת שירים הכתובים במקצב שעטות סוסים מבחינת נשימתם ונחרתם האסתטית.

אולם שתי נקודות סותרות את ניתוח השירה של ישראל, שעושה לעאל.

נקודה ראשונה היא, שהמבקרת אינה מסבירה מה העיכוב שגורמת בושה דתית על התפרצות הלא מודע של המשוררת, שרוצה לבטא את הטבע חסר הבושה שלה.

עובדה היא, שבכל זאת מצליחה המשוררת לבטא תחושת שחרור של היצרי והקדום שבה, באמצעות מוטיב הסוס.

לדעתי, הסוס כאן הוא שחור. הוא כאוס יצרי עליו רוכבת רוחה של המשוררת בדרכה אל האסתטיקה השירית היצירתית המקשרת אותה עם קהל קוראיה.

נקודה שניה לביקורת על תפיסתה של לעאל, היא בכך שלעאל טוענת שרק שיר שישתמש במושג טבעי בהקשר למהלך החיים הטבעי של אותו מושג, יוכל לתת לקורא יכולת לחוות את הרגש והלא מודע של עצמו.

ביקורתם של המבקרים לא פתרה לי אפוא דבר מתוך כתב החידה בסיפורו של ערן על הסוס ששמע.

הדיון של לעאל הותיר אותי בהרגשה של דיון טאוטולוגי של חוקר ספרות, על התמטיקה של שיר מוצלח המבוסס על יצר ראשוני ולא על נרטיב מושכל; דיון שהזכיר

המשך בעמ' 29

מראה פניהם של הנידונים

דורית פלג

בעקבות ג'זואלדו בופאלינו: *כזבי הלילה*; מאיטלקית: גאיו שילוני; הוצאת זמורה ביתן; 1994

א. איטליה

"כזבי לילה" הוא ספר המתבסס באופן מובהק על מסורת עתיקה ומכובדת – זו של *"דקאמרון"* של בוקאצ'יו, *"סיפורי קאנטרברי"* של צ'וסר, ועוד ספרים רבים וזכורים לטוב, שלהם מסגרת משותפת: נסיבות מסוימות מכנסות כמה אנשים במקום אחד, וכל אחד מן הנוכחים מספר את סיפורו, לרוב בתוספת תיאור של המחבר השוזר את הסיפורים השונים לשרשרת אחת.

"כזבי הלילה" אינו חורג בעיקרו ממבנה בסיסי זה, אלא שהוא ממוקד בנושאו יותר מן הספרים שהוזכרו לעיל, ומצומצם יותר בהיקפו. כאן מכונסים בתא אחד של כלא, השוכן על אי מבודד, ארבעה נידונים למוות על רקע פוליטי – ניסיון להתנקש במלכות. הלילה הוא לילם האחרון. משתתף בשיחה אסיר נוסף בתא, שודד דרכים נודע שפניו וגופו עטופים כליל בתחבושות: אף הוא אמור לעלות על הגרדום עם שחר. המקום והזמן אינם מוזכרים במפורש, בין היתר כדי לתת למתרחש אופי אלגורי, אך אפשר, אם רוצים, לראות באופן מצומצם יותר את המקום כאיטליה, ואת הזמן כתקופה שבה התנהל המאבק ללאומיות איטלקית ולמשטר קונסטיטוציוני (בעיני דומה המצב יותר לתקופתו של מאציני מאשר לזו של גריבלדי, אך כאמור אין לספר כוונה לציין תקופה מסוימת). מפקד הכלא, נאמן קנאי למוסד המלוכה (והכנסיה), מציע לארבעה את חייהם תמורת שמו (ומותו, כמובן) של מנהיגם – האיש העומד בראש ארגון המורדים. השם אמור להירשם על פתק באופן אנונימי; אי אפשר יהיה לדעת מי מהארבעה נשבר ובגד.

על מנת להסיח את דעתם ממותם המתקרב, שבוני הגרדום מתחת לחלונם עושים כמיטב יכולתם להזכירו להם, ועל מנת להסיח את דעתם מן הפיתוי המכרסם לכתוב את שמו של "האב הקדוש", כפי שמכונה מנהיגם, מספרים הארבעה זה לזה על הרגע העז ביותר בחייהם – הרגע שאותו היו רוצים לראות לנגד עיניהם כשראשם יונח על הגרדום.

סיפורו של נרקיסו, הצעיר שבחבורה, נסוב – מטבע הדברים – על האהבה; סיפורו של הבארון לבית לטויאני, המבוגר מכולם, נסוב על תחיית הרגש דרך התחברות לאידיאל, שאותו הוריש לו במותו אחיו התאום; סיפורו של המשורר בחבורה נסוב על שברון התום והאמונה של הילדות; וסיפורו של החייל נסוב על נקמה. בין לבין, מתנהלת שיחה, פילוסופית במהותה, על מהות החירות והשיעבוד; על מהות האלוהים ומהות המלוכה, לעומת מהותה של האחווה האנושית; על מידת הערך שיש לערכים (ובפרט נאמנות למטרה); וכמובן, מתוך כל אלה, על מהותם של החיים עצמם.

בסיפורו של הבארון מתנקזים כל אלה באופן הברור ביותר:

"רק זה מקרוב הגעתי לגיל הבגרות, כאשר לפתע, ביום בהיר אחד, חשתי ששוב אינני מסוגל לעשות תנועה או לומר משפט שבתוכו לא תקנן, אם אורשה להתבטא כך, איזו 'הסתייגות רוחנית'. ליטפתי אשה – ומיד חשבתי: 'ואחר כך?' שיבחו אותי על הידור מלבושי או על חידוד אמרותי, ואני חייכתי, הסמקתי... אך לא מבלי שאיזו תעוקה תריץ תחת עורפי משהו הדומה לפגיעה עֶצבית, לצמרמורת זעירה במחשבה... 'כן, אבל?...' כזה היה הארס שהרעיל את ימי נעורי.

...ההיפך הגמור מכך היה סקונדינו, אחי התאום, שכונה כך על כי יצא כחצי שעה אחרי מבטן אמנו אך קיבל ברוח טובה את חוסר מזלו. הסתפק במועט: בספרים שהובאו מעבר להרי האלפים, בכמה התבדרויות אהבים, במשחק הקלפים... ותמיד הפגין אותו סבר פנים השווה לכל, אותה אהבה מלאכית לצדק ולאמת; ואותה אמונה בכך, שצרות הרבים עומדות להתחסל במהרה בזכות מאמציהם של המעטים."

הסיפורים ב*"כזבי הלילה"* יפים ומרתקים. עם זאת, בעיני, הם מוגבלים בעומקם, ולכן גם ביכולתם לגעת, בין היתר משום שבופאלינו אינו באמת חורג בהם מן המסורת הרומנטית המוכרת, ובפרט מסורת הסיפורים ה"גותיים". האהבה (גם הגופנית) היא האהבה הרומנטית הקלאסית, אידיאל האהבה; כמוה גם הנקמה. בזה יופיים של הסיפורים, אך זוהי גם מגבלתם.

מגבלה זו בולטת כאשר משווים את הספר הזה לשני ספרים, או יותר נכון ספר ונובלה, מודרניים (לפחות, בני המאה הנוכחית, העומדת עוד מעט להסתיים) אחרים, שהם בעיני יוצאי דופן בעמקותם, ברגישות נגיעתם בנושאיהם, ובכוחם לגעת בלב הקורא: *"גשר סאן לואיס ריי"* של ת'ורנטון ויילדר, והנובלה *"מעשה בשבעה שנתלו"* של ליאוניד אנדרייב.

דורית פלג משווה בין בופאלינו לאנדרייב ווילדר (דרך בוקאצ'יו וצ'וסר) ומוכיחה למה הוא פחות טוב מהם

ב. פרו

בספרו של ויילדר מקובצים סיפוריהם של כמה אנשים – נשים, גברים וילדים – שמתו כולם ברגע אחד, הוא הרגע שבו התמוטט המפורסם שבגשרי פרו, גשר סאן לואיס ריי. האח חוניפר, שהיה נזיר פרנציסקני – כך מספר לנו ויילדר – עד למאורע, החליט, כדי להוכיח אחת ולתמיד כי קיימת השגחה אלוהית, לעקוב, כמופת, אחר סיפור חייו של כל אחד מן הנספים באסון, ולרדת עד חקר סיבת הסתלקותו החטופה. סיפוריהם של הנספים יגלו, כך היה הכומר משוכנע, כי ישנה תוכנית ויש סדר עליון המעניקים תבנית נהירה ובעלת משמעות לחיי אנוש –

במלים אחרות, כי קיימת הצדקה אמיתית, מוסרית, לכל מה שקורה עלי אדמות:

"האח חוניפר היה סבור שהגיעה השעה שהתיאולוגיה תתפוס את מקומה בין המדעים המדויקים וזמן רב כבר היה בכוונתו להכניסה לשם. מה שחסר לו עד כה היה מעבדה. אמת, פרטים־לדוגמה מעולם לא חסרו; על כמה וכמה מבני־טיפוחיו נפל אסון: עכבישים עקצו אותם, ריאותיהם לקו, בתיהם נשרפו כליל... אבל מקרים אלה של צרה ומכאוב לא התאימו לבדיקה מדעית. נעדר מהם מה שמלומדינו הדגולים עתידים לכנות 'בקרה הולמת'. האירוע נבע מטעות אנוש, למשל, או שהיו בו יסודות הסתברותיים. אבל התמוטטותו של גשר סאן לואיס ריי נבעה מכוח עליון, פשוטו כמשמעו. היא היוותה מעבדה מושלמת. כאן אפשר יהיה סוף־סוף לחשוף את כוונות האל בטהרתן. ...לדידו של הפרנציסקני שלנו לא היה בניסוי אפילו שמץ של ספק. התשובה היתה ידועה לו. הוא רק ביקש לתת לה הוכחה היסטורית, מתמטית, למען המתנצרים שלו, אותם מתנצרים עקשנים ומסכנים, שהתקשו להגיע לידי אמונה, שהסבל הוכנס לחייהם לטובתם־הם."

ברגישות אנושית מופלאה, ובאירוניה דקה מן הדקה, מגולל לפנינו ויילדר את תמצית חייהם של מרקיזה נלעגת ונפלאה כאחד באהבתה לבתה, של שני אחים תאומים אסופים שקשר טמיר מחבר אותם, של שחקנית תיאטרון יחידה בדורה ושל האיש שהרים אותה מאשפתות, ושל יתומה קטנה שגודלה על ידי נזירה המנסה לשנות את פניה הנוראות של המצוקה בפרו. ודרך כל הסיפורים האלה הוא מצליח לומר אמירה נוקבת, וההיפך מחד־משמעית, על מה שהוא אנושי – על מהותם וטיבם של חיי אנוש, ומה עושים בני האדם עם חייהם אלו: מה בעל ערך, ומה מתבזבז ונעלם. אופן הנגיעה של ויילדר בנושא שבחר הופך את הספר הזה ליצירת מופת.

ג רוסיה

"שבעה שנחלו" לאנדרייב דומה במסגרתו לא מעט ל*"כזבי הלילה"*. שם מופיעים לסירוגין סיפורי ימיהם האחרונים של חמישה מתנקשים בחייו של מיניסטר ברוסיה הצארית, יחד עם סיפורם של הימים הללו אצל המיניסטר עצמו ואצל אנשים אחרים שנועדו להיתלות באותו היום: גם ברוסיה, נוהגים חיסכון בהוצאות להורג.

אבל עניינו של אנדרייב כאן אחר לגמרי. הוא מתעסק מעט מאוד בסיפור חייהם של הנידונים, ובוודאי שאין לו עניין ב"רגעי שיא" כלשהם בעברם שבהם הם אמורים להיזכר כשיונח ראשם על הגרדום – אפשר להניח די בביטחון שאינו מאמין ברגעים כאלה. עיקר עניינו הוא אישיותם של האנשים האלה, והאופן שזו באה לידי ביטוי – פועלת, מתנהגת, מופעלת – בשעות הקריטיות של חייהם, השעות של ידיעת המוות הכפוי הממשמש ובא. לכן הוא בוחר לתאר אותם ברגעים המכריעים של המשפט, של המעצר המתמשך לקראת ביצוע גזר הדין, ואלו שממש לפני ההוצאה להורג –

או, במקרה של המיניסטר, הרגעים לאחר שנודע לו על הכוונה להתנקש בחייו. וכמו ויילדר, אם כי באופן שונה לחלוטין, אף הוא מוציא את כוונתו אל הפועל ברגישות עצומה, בנגיעות דקות־מן־הדקות: הוא נוגע במראה פניהם של הנידונים, במחשבותיהם, באופן שבו מגיב גופם; הוא מתאר, למשל, כיצד מתנהלת הפגישה האחרונה של אלה שיש להם משפחה, עם משפחתם. להלן שתי ציטטות, שכל אחת מהן לקוחה מתיאור פגישה כזאת; ותחילה, פגישתו האחרונה של סרגיי עם הוריו.

"ובבוקר הסביר [אלוף המשנה, אביו של סרגיי,] לאשתו, איך עליהם להתנהג בעת הפגישה.

– העיקר, נשקי – ושתקי – הדריך. – אחר כך מותר לך גם לדבר, זמן קצר לאחר מכן, וכשתנשקי, שתקי. אל תדברי מיד לאחר הנשיקה, את מבינה?

– שאם לא כן, תאמרי לא זה שראוי לומר.

– אני מבינה, ניקולאי סרגייביץ', – השיבה האם, בוכיה.

– ואל תבכי. חס וחלילה שתבכי! שהרי תהרגי אותו, אם תבכי, זקנה!

– ולמה אתה עצמך בוכה?

– אתכן פורץ הבכי! את לא צריכה לבכות, שומעת?

– טוב, ניקולאי סרגייביץ'.

במרכבת העגלון רצה שוב לחזור על ההוראות, אבל שכח.

...התיישבו. אלוף המשנה נעמד בתנוחה מוכנה מראש, יד ימינו מונחת מתחת לדש של הזיג. סרגיי ישב רגע קל, נפגש מקרוב בפניה המקומטים של האם וקפץ ממקומו.

– שב קצת, סריוז'נקה, – ביקשה האם.

– שב, סרגיי, – אישר האב.

...שוב שתקו קצת. נורא היה להשמיע מלה, כאילו כל מלה שבלשון איבדה את משמעה ופירושה היה אחד בלבד: מוות. סרגיי הציץ בזיג הנקי של אביו, שהדיף ריח בנזין, ועלה בדעתו: 'עתה אין לו חייל־משרת, הווי אומר, הוא עצמו ניקה אותו. ואיך זה לא הבחנתי קודם בכך, שהוא מנקה את הזיג? בבוקר, כנראה.' ופתאום שאל:

– ואיך האחות? בריאה?

– נינוצ'קה לא יודעת כלום, – השיבה האם בחופזה.

אבל אלוף המשנה עצר בעדה בחומרה:

– למה לשקר? הנערה קראה בעיתונים. שיידע סרגיי, שהכול... קרובים לו... בזמן הזה... חשבו!...

הלאה לא יכול להמשיך ונעצר. פתאום נתמעכו בבת אחת פני האם, נתרחבו, התנענעו, נתלחלחו ונעשו פראיים. העיניים הדהויות נתבלטו עד לשיגעון, הנשימה תכפה והלכה, נתקצרה והגבירה קולה.

– ס..סר...ס...ס... – חזרה והשמיעה בלי הנעת שפתיים. – ס...

– אמא'לה!

אלוף המשנה פסע קדימה, וכולו רוטט, בכל קפל של זיגו, בכל קמטוט של פניו, לא מבין כיצד הוא איום בלובנו, לובן של מת, בכל קשיותו העצומה המיוגעת, אמר לאשתו:

– שתקי! אל תעני אותו! אל תעני! עליו למות! אל תעני!"

ולעומת סרגיי, ואסילי.

"אל ואסילי קאשירין באה רק האם – האב, סוחר עשיר, לא רצה לבוא. ואסילי קיבל את פני הזקנה, בצעדו על פני החדר וברעדו מקור, אף על פי שהיה חם, ואפילו חם מאוד. והשיחה היתה קצרה, כבדה.

– לא כדאי היה לך, אמא, לבוא. רק תעני את עצמך ואותי.

– למה זאת, ואסיה! למה עשית זאת? אל אלוהים!

הזקנה פרצה בבכי, במחותה את הדמעות בקצותיה של מטפחת הצמר. ומתוך הרגל, שהיה לו ולאחיו, לצעוק על האם, שאינה מבינה כלום, נעצר ותוך רעדה מקור אמר בכעס:

– הנה לך! ידעתי זאת! הרי את לא מבינה כלום, אמא! כלום!

– נו, נו, טוב. מה לך – קר?

– קר... חתך ואסילי ושוב החל לצעוד באלכסון, מסתכל באמו בכעס.

– אולי הצטננת?

– אמא, מנין כאן הצטננות, כש...

וביאוש נופף בידו.

...היה מצב משונה וחסר־טעם. לפניהם עמד המוות, וכאן נצטמח משהו קטן, נבוב, לא־נחוץ, והמלים התרסקו כקליפת אגוזים ריקה מתחת לרגל. וכמעט בוכה – מתוגה, מאותו חוסר הבנה מתמיד, שניצב כל החיים כקיר בינו ובין הקרובים וגם עתה, בשעה האחרונה לפני המוות, לטש בפראות את העיניים הטיפשיות הקטנות, נצטעק ואסילי:

– אבל תביני שאותי יתלו! יתלו! מבינה או לא? יתלו!"

סיפורו של אנדרייב נפתח בערב ההתנקשות – אז מודיעים למיניסטר שעתידים להתנקש בחייו – ומסתיים לאחר ההוצאה להורג. אנדרייב, בניגוד לבופאלינו, אינו חוסך לקורא את תיאור ההוצאה להורג ואף לא את תיאור הגוויות: והבחירה אופיינית לשניהם. היא אופיינית לבופאלינו, משום שמבחינתו, עיקר סיפורו נגמר כשמסתיים ליל השימורים: ההוצאה להורג עצמה היא לגמרי מחוץ למה שמעסיק את המסורת שהוא דבק בה בספרו. אצל אנדרייב, דווקא משום שלא מדובר באלגוריה, משום שהוא מכניס אותנו אל פנים נשמתם של גיבוריו ואל הפחדים האינטימיים ביותר של כל אחד מהם על פי אופיו, יש מקום – ואפילו הכרח – ללכת איתם בדרכם האחרונה, ולא לזנוח אותם ברגע האכזרי עצמו.

מה שמעניין את אנדרייב הם האנשים – רגשותיהם, התנהגותם: טבע אנוש. מה שמעניין את בופאלינו הוא הסגנון של תמות "גדולות" (אהבה; נקמה) בחיי אנוש, סגנון ההופך למטא־אנושיות ומיתולוגיות, ולכן לא אנושיות באמת. הדמיון בין השניים

מתחיל ונגמר במסגרת החיצונית שבחרו, כי גם במקום ששניהם – אנדרייב ובופאלינו – נוגעים באותו הדבר עצמו, למשל: פחדם של הנידונים מן המוות, נגיעתם בו שונה לחלוטין, ואין להשוות את עומקו ודיוקו של מגעו של אנדרייב לזה של בופאלינו, שהוא שטחי הרבה יותר, חסר את הדיוק הריאליסטי של אנדרייב, ובסופו של דבר כמעט ולא נוגע ברגשותיו של הקורא, בגלל הפורמליזם של הסיפור. הסגנון של הסיפור בא על חשבון היכולת לנגיעה אנושית. סימפטומטית (ואופייינית למסורת: ראה צ'וסר – "הנזיר", "הרעיה מבאת'", וכו') העובדה שהוא מרבה לכנות את גיבוריו "הבארון", "החייל", "המשורר", "הנזיר": הם ההפשטה של עצמם (בניגוד לדמויותיו של צ'וסר, שעל אף שאין להן שם משלהן, והן אמורות לאפיין "עיקרון אנושי" מסוים, הן חיות ועסיסיות עד מאוד, וההפשטה היא בשמן בלבד). גיבוריו של אנדרייב, אף על פי שבאישיותו של כל אחד מהם מותווה קו ברור וממוקד מאוד, אינם פרינציפים פסיכולוגיים: הם אנשים חיים שייסוריהם – או שמחתם – נוגעים עד עומק לבנו. ספרו הוא טור זה פורס פסיכולוגי.

ד. הפילוסופיה

אצל בופאלינו אין לא את רוחב היריעה המדהים, שמצטרפת אליו הנגיעה העדינה כל־כך בפרטים, של ויילדר – מעוף הנשר, מחושי הנמלה – ולא את הרגישות הפסיכולוגית היוצאת מגדר הרגיל של אנדרייב. תגובותיהם של גיבוריו להוצאה־להורג העתידה להתבצע תוך שעות ספורות הן צפויות מאוד, בין היתר משום שהן צמודות לגמרי למסורת מסוימת – כאמור, זו הרומנטית; צפויות מדי. בניגוד לסיפורים גופם, השיחה המתנהלת בין הנידונים בכללה אינה מעניינת במיוחד, במובן זה שאינה מעמיקה דיה כדי לחדש דבר מה לקורא; יותר מזה, יש בנסיונה לנסח איזו פילוסופיה קיומית משהו מאולץ: היא אינה נובעת באופן טבעי מן הסיפור, והתחושה היא שהיא נכפית על הדמויות המשמשות שופר לדברים (הלא מספיק בהירים או ממוקדים) שהסופר רוצה לנסח לגבי החברה האנושית ולגבי המבנים (מלוכה, כנסיה) שייסדה ושבמסגרתם היא מתנהלת. משום כל אלה, קטעי החיבור שבין סיפורי הנידונים אינם תורמים, לדעתי, לספר, והם מהווים נפילות מתח. אם נצרף לכך את מה שנאמר לגבי המגבלה של הסיפורים עצמם, נקבל ספר שהוא בכל זאת יפה – משום שבופאלינו בהחלט מצליח לטוות יריעה מרתקת בסיפוריו, בהתאם למסורת הרומנטית שהוא נצמד אליה. קריאתם של הסיפורים מהנה; ועם זאת, כשנזכרים בספרים הקלאסיים שהם הבסיס למבנה הסיפורי שבחר לעצמו, ספרים שעצם העובדה שהצליחו לצלוח את ים השיכחה של ההיסטוריה מדברת בעדם, קשה (גם אם לא הוגן) שלא לחוש גם בחסרים אחרים – בהיעדרו של ההומור הנפלא של צ'וסר, למשל, לעתים גם כחבטת ספל בירה אנגלית על הראש, לעתים מעודן יותר – ובסגנוניות העצומה, החיה, המשופעת בפרטים של *"דקאמרון"*, שאחת מן התמות המרכזיות בו היא הלעגה משעשעת ביותר על אחד המוסדות שגם בופאלינו עוסק בו (אם כי, כאמור, בצורה מאוד תיאורטית ומנותקת מסיפור המעשה, ואולי לכן גם אמורפית כל־כך) – הכנסיה.

ה. העבר

יתרונו הגדול של *""דקאמרון"*, יחסית ל*"כזבי הלילה"*, הוא בכך שאינו לוקח לא את המספרים ולא את המסופר ברצינות יתרה. לאלה כן אלה הוא מתייחס בקלות־ראש משובבת נפש, על אף טענתו שאינו אלא קורפוס של סיפורים שנועדו לשמש "משל ולקח מוסר" לאותם קוראים, ובפרט קוראות, שיוסרו בשוט האהבה.

למי שאינו מכיר את היצירה הקלאסית הזאת, מדובר בקובץ בני ובנות אצולה פלורנטינים, המתקבצים באחוזה מחוץ לפירנצה על מנת להימלט מן המגיפה הנוראה ("המגיפה השחורה" של 1348) המשתוללת בתוך חומות העיר. כדי לתת צורה ומסגרת לשהותם, כל אחד/ת מבין העשרה הוא מלך/מלכה ליום, שאחד מתפקידיו הוא לבחור בתמה מרכזית ל'סיבוב' של סיפורים שיסופרו ביום הזה; ומדי יום מספר בתורו כל אחד מהחבורה סיפור, המשתייך באופן כלשהו לתמה שנבחרה. רק כדי לתת את הטעם של המסורת המוקדמת עליה מתבסס בופאלינו, אביא כאן קטע אחד מספר קלאסי זה*:

"וזה דבר האיש [צ'פלטו – 'כובע קטן', ד.פ] ואלה דרכי חייו: נוטריון היה, ותמיד גדלה בו הרגשת בושה אם נמצאה אחת מתעודותיו (אף כי מעטו אצלו תעודות ממין זה) והיא איננה מזויפת; וכאלה הרבה לעשות ככל אשר נתבקש וישמח לעשותן חינם כנדבת מתנה מכל אשר ישמח אדם אחר לעשותן בגמול רב. עדות שווא היה נותן בעונג־נפש, אם ביקשוהו ואם לא ביקשוהו. ובאשר בימים ההם נתנו אנשי צרפת אמון רב בשבועות, והוא לא חשש לשבועות שקר, רבו המשפטים בהם השכיל להכריע את הכף לצד האיש אשר ביקש ממנו להישבע לטובתו בן צדקו. ויתן את לבו ברוב שמחה לחרחר ריב ומדנים ואיבה בין ידידים או בין קרובי משפחה או בין כל איש ואיש... היה עוסק במעשי גזל וגניבה במסירות נפש כאיש צדיק בהקריבו את קרבנותיו."

אי אפשר להתאפק ולא להביא כאן גם קמצוץ מ*"סיפורי קנטרברי"*, שלא יקופח הצד האנגלי של התעלה. בספר קלאסי זה מסוף המאה ה־14 – "פורטרט תמציתי של אומה שלמה, רמי מעלה ופשוטי־עם, צעירים וזקנים, זכר ונקבה, חילונים ואנשי־דת, מלומדים ובורים, נוכלים וצדיקים, מן היבשה ומן הים, מן העיר ומן הכפר... אינדיבידואלים במובהק"** – מתקבצים בפונדק דרכים כעשרים אנשים העולים לרגל לאתר קדוש בסביבות קנטרברי, וכל אחד מהם מספר את סיפורו. צ'וסר הוא מי שהביא לידי שלמות את המסורת שהיתה נהוגה בימיו של קבצי סיפורים המסופרים על ידי דמויות שונות, מתוך בחירתו בצורה שתאחד את המספרים על ידי מטרה משותפת, אך שתאפשר את מלוא החופש של סגנון שונה לכל סיפור, על פי אופיו ומעמדו של המספר. בחרתי להביא כאן שני קטעים קצרים מתוך ה"פרולוג של הרעיה מבאת'".

הפרולוג נפתח, כך נדמה, בהצהרה בוטה בגנות חיי הנישואים:

If there were no authority on earth
Except experience, mine, for what it`s worth,
And that`s enough for me, all goes to show
That marriage is a misery and a woe;
For let me say, if I may make so bold,
My lords, since when I was but twelve years old,
Thanks be to God Eternal evermore,
Five husbands I had at the church door;
Yes, it`s a fact that I have had so many,
All worthy in their way, as good as any.

כבר בנקודה זו קשה לקורא שלא להרגיש, כי יש מן התמוה בהתעקשותה של הדוברת לחזור חמש פעמים על משהו שאינו אלא "אומללות וייסורים", ועוד יותר מזה בהצהרה הקובעת – לא בלי נימת התרסה – שבעליה המרובים של הגברת הם "לא יותר גרועים מאלו של אף אחת אחרת"; אבל חשדנו הגובר, שהגברת אינה רוחשת איבה כה עזה למוסד הנישואים כפי שניתן היה לשער מפתיחת דבריה, מקבל חיזוקים ברורים עוד יותר בהמשך:

Had God commanded maidenhood to all
Marriage would be condemned beyond recall,
And certainly if seed were never sown,
How ever could virginity be grown?
Paul did not dare pronounce, let matters rest,
His master having given him no behest.
There`s a prize offered for virginity;
Catch as catch can! who`s in for it? Let`s see!

ה'סיפורים' של צ'וסר כתובים בשלמות מלוטשת שקשה, אם בכלל אפשר, למצוא לה מתחרים. ועם זאת קשה להאשים אותו בכובד־ראש מופרז, כשקלות־ראש היא המתבקשת. בופאלינו, לעומתו, לוקח את המסופר – כל מה שמסופר, וכמוהו גיבוריו – ברצינות עצומה. אפשר, לא בלי צדק, לטעון שאין מקום לקלות־ראש בין חמישה אנשים שעם זריחת השמש יונח ראשם על הגרדום (אם כי יש לי חשד מנקר שצ'וסר כן היה מוצא פתח לכך), אבל דיון פילוסופי מעין זה שבופאלינו נכנס אליו בספרו מועד לסכנה אם אין בו אחד משניים: עומק עצום, או מידה של אירוניה עצמית. שני הדברים כאחד נעדרים משם, ומאחר שכך, מוטב היה – לדעתי – אילו הושמט הדיון, והיו

סוף בעמ' 42

המשך בעמ' 29

לי בחדות סיפור אחר על סוס שקראתי בילדותי – על הפתרון הטאוטולוגי המוצלח של הברון מינכהויזן לחידת מהותו של הסוס (בירגר 1971): הברון רכב על סוסו שבוי בדמיונות ברחבי צפון אירופה. פעם אחת שקע בזמן מסע כזה בביצה טובענית. מבלי להסס אחז הברון בבלורית ראשו ומשך את עצמו יחד עם הסוס, שאותו הידק בין רגליו. כך חילץ את שניהם מן הביצה. (שם, עמ' 51)

אז אולי, אמרתי לעצמי, כל העניין הזה של הסוס באינטרנט, אינו אלא מסע של רוכב על סוס למלחמה בטחנות רוח? מיד נזכרתי בפרטי מסעיו של דון קישוט. האביר מעולם אצולת הרוח שיצא אל המלחמה האבודה בפיזיקה של טחנות הרוח, המאחדות בדרכן שלהן רוח ביצירת חומר. למען האמת חשבתי להתייאש בנקודה הזאת ולחדול מן הסיפור. אבל אז נזכרתי בשמועה על סוס אחר. סוס הלקוח מעולמם של הטכנאים המעשיים של דורנו הם עורכי הדין. כאנשים מעשיים, הם אינם פנויים להרהורים. לכן הם פתרו באחת את בעיית הסוס, ואפילו דאגו למסד את המוטיב על הסוס בפסיקה משפטית מתאימה.

שופטים ומשפטנים בישראל מרבים להשתמש במשל על סוס הפרא. המשל על סוס הפרא נולד לפני 150 שנה אצל שופט אנגלי בשם בורו. הוא תיאר סוס אנגלי אציל שדוהר בפסקי הדין שלו, בתור משל לתקנת הציבור, מושג ששופטים השתמשו בו כדי לאכוף נורמות ראויות.

השופט העליון אהרון ברק תיאר מצב זה, כמצב בו כל שופט יושב על סוס הפרא ומגיע בעזרתו לתוצאה מסוימת. השאלה שצריך השופט לשאול את עצמו היא, אם הוא מובל על ידי סוס הפרא, או, הוא כשופט, מוביל את הסוס ליעדו.

השופטת שושנה נתניהו התיחסה לדילמה הזאת באמירתה שאמנם, במסורת המשפט האנגלי שופט שצריך להפעיל שיקולי מדיניות משפטית, מתואר כרוכב על סוס פרא, ולכן עליו לרכב עליו מתוך זהירות ומתוך אחריות.

הפעם אורו עיני לרגע חולף. אם לשופט מותר לרכב על סוס פרא דמיוני, אז לפריק מחשבים אסור לשמוע את שעטות פרסותיו של סוס דמיוני?

אבל נשארו לי עוד שתי בעיות. למה סוס, ואם סוס, הרי שזה דבר דינמי עד מאוד, שנע בכיוון מסוים. השאלה שעולה כאן, היא מהו הכיוון של הסוס?

חצי מהבעיה פתר עבורי השופט ברק. אותו שופט, שעמיתיו השופטים העליונים בדימוס כהן ועציוני, תיארו אותו פעם בכתבה לטלוויזיה כרוכב בעצמו על משל סוס הפרא בעבודתו השיפוטית הברוכה. השופט ברק החליף בפסק דין אחר שלו את הסוס בנשר, כדי לתאר מהי רכיבה. כמו נשר בשמים השומר על יציבותו רק כאשר הוא בתנועה אמר ברק, כך גם המשפט יהיה יציב רק כאשר ינוע. אהה, אמרתי. אם כן המפתח של מטאפורת הסוס היא בדינמיות של ההשראה המטאפיסית שלו. ואם כך בעצם למה סוס? אפשר לחשוב על גלריה של קולות אחרים לדמות את ההתלהבות של האצבעות בעת השעטה על מקלדת המחשב; שכן זהו הרעש היחידי שמזכיר לי סוס בעת עבודה נלהבת על מחשב. כדי להציב את החצי השני של הפתרון, שבתי ונזקקתי לספרי הפילוסופיה שלי. ברוח הזמן חזרתי ועיינתי בכתבי לודוויג ויטגנשטיין (1961). הוא שהזכיר את העובדה שמושג טבעי ישאר לעולם שונה ממושג מורכב. הבדל זה יבוא לידי ביטוי במשחקי המלים בהם ישתמש האדם בשפת הדיבור.

סוף סוף נפתרה החידה. גאון המחשב השרוי בהשראה יצירתית, הוא בעצם בן דמותו המודרנית של המשורר. כמוהו, אפילו עורך־הדין ביצירתו הטכנוקרטית, הם כולם שרויים באחדות עם החומר המאפיין אותם, בעת שהם נמצאים באקסטזה של חירות היצירה.

הסיבה שכולם כאחד שמעו שעטות סוסים, יהיו אלו סוסי פרא או סוסים אבירים, נעוצה לדעת ויטגנשטיין בסיבה הפרוזאית שמושג טבעי לעולם ישאר טבעי על משחקי הלשון וההטיות הסיבתיות בהם הוא ישמש.

אולם בניגוד לשירה, מהלכו של השימוש במוטיב הסוסים אצל יוצרים אחרים, יכול בהחלט לסטות ממהלך החיים הטבעי שלו, בנסיונו של היוצר לתאר בצופן מילולי חדש את התמונה הדינמית של עולמו.

מכאן, שאם יבוא אליכם גאון מחשבים ויספר לכם בהתלהבות על קולות מן הטבע המתארים את ההשראה אותה חווה במהלך סיוריו בארצות הג'ונגל של האינטרנט, אל תרימו גבה.

נסו לדמיין את החיים האסתטיים של אותו בעל החיים. כך תוכלו להשתתף במעט בחוויה המיוחדת של איש המחשב בשעת יצירתו הבודדת ולשמח בכך את לבו. ■

ביבליוגרפיה

בירגר, ג.א. (1971) *עלילות הברון מינכהויזן*, תל אביב, מחברות לספרות.

יניב, נ. (1994) שירה פוליטית כאמצעי טיפולי. *עיתון 77* 178: 31־30.

ישראל, ד. (1994) *מה לסוסים בדמי*, תל אביב, ספריית פועלים.

לשאל, א. מאמר ביקורת על: *מה לסוסים בדמי*. *הארץ* ינואר 1995.

רבר, א.ס. (1992) *לקסיקון למונחי הפסיכולוגיה*. תל־אביב, כתר.

Wittgenstein,L. (1961) *Tractatus Logico-philosophicus. London, Rutledge.*

רוני סומק

חצי פינה

צ'רלס סימיק

מאנגלית: עודד פלד

זוג זקנים

הֵם מְצַפִּים לְכָךְ שֶׁיְּרַצְּחוּ,
אוֹ יִפְנוּ. הֵם מְשַׁעֲרִים
שֶׁבְּקָרוֹב לֹא יִהְיֶה לָהֶם מַה לֶּאֱכֹל.
כְּכֹל שֶׁיָּדוּעַ לִי, הֵם אַף פַּעַם לֹא יוֹצְאִים.

כְּאֵב רַע קָרֵב וּבָא, הֵם מַאֲמִינִים.
זֶה יַתְחִיל בָּרֹאשׁ
וְיִתְפַּשֵּׁט לְמַטָּה לַקְּרָבַיִם.
הֵם יִנָּשְׁאוּ עַל אַלּוּנְקוֹת, צוֹרְחִים.

בֵּינְתַּיִם, הֵם צוֹפִים בָּרְחוֹב
מֵחַלּוֹנָם בַּקּוֹמָה הַחֲמִישִׁית.
גֶּשֶׁם יָרַד, וְכָעַת עוֹשָׂה רֶשֶׁם
שֶׁיָּרַד שֶׁלֶג קַל.

אֲנִי רוֹאֶה אוֹתוֹ קָם לְהָגִיף אֶת הַתְּרִיס.
אִם הַחַלּוֹן נִשְׁאָר חָשׂוּף,
אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁיָּדוֹ הִשִּׂיגָה אֶת שֶׁלָּהּ
בְּדִיּוּק כְּשֶׁהִתְכַּוְּנָה לְהַדְלִיק אֶת הָאוֹר.

זה יכול להיות סרט אימה או פרק בטלאנובלה לכל המשפחה. בכל מקרה, רק צ'רלס סימיק יכול לביים אותו. הוא יודע לכוון את מצלמת השיר לעבר הסיוט, ללחוץ על כפתור הסלאו־מושן ולהפוך את הסיוט לפס הקול שבין זקן לזקנה. אף מלה לא נאמרת. הסיוט הוא ילד שנולד למשפחת הפרנואיה. פרנואיה המושלכת לעת זקנה.

רובי ציד

נורית פירון

תחתי את המכתב והתחלתי לקרוא:
"לפני שאת מתחילה לעבוד במקום העבודה החדש שלך אני רוצה לגלות לך משהו... את זוכרת את ארון העץ הגדוש ברובי ציד",

...כן, אני זוכרת, אני זוכרת ארון עץ עם דלת זכוכית ורובי ציד. רובי ציד מוארכים וקצרים, כאלה העשויים מעץ כהה ורובים מעץ בהיר, עם קת שחורה ועם קת חומה שהוצבו כולם בדייקנות זה בצד זה כאילו לקישוט. ואסור היה לי לגעת ואסור היה לפתוח. החדר היה בינוני בגודלו, עם שטיח מקיר לקיר בצבע בז', שולחן כתיבה ומחשב. וחסרו לי שטיח מפרוות נמר, קרניים של צבי וראש מפוחלץ של איל עם עיני זכוכית שקופות מעל האח כדי להסביר את נוכחותו של הארון. וכשהיינו עוברים על פני הארון היה אבי מפטיר ..."כן, טוב שיש כאן רובים, על כל צרה שלא תבוא". ובלילה כשניסיתי להרדם הייתי תוהה, כשתבוא אותה הצרה, כיצד יספיק אבי לקפוץ מהמיטה, למצוא את המפתח, לפתוח את הארון, להוציא את הרובה המתאים ביותר לצרה, למצוא את הכדורים ולטעון את הרובה. מעבר לכך לא חשבתי, שכן לא היה לי מושג מה בעצם צריך לעשות עם הרובה הטעון, ומהי אותה הצרה שלקראתה מכין אבי את מלאי רובי הציד. והרי לצוד איננו יודע. ובתחושה מעורבת של ביטחון מנוכחותו הקרובה של אבי, וחשש מהסיבה לקיומו של מצבור זה של כלי נשק, הייתי נרדמת, מקווה שלא אתעורר שוב אלא עם ציוץ הצפורים של הבוקר. והייתי נזכרת בתחושה שהיתה לי כשהייתי ילדה ולא הצלחתי להרדם בלילות. הייתי אז מתעוררת לפתע כולי שטופת זיעה בוהה בחושך שלפני וממצמצת חזק בעיניים. קודם בעין ימין ואחר־כך בעין שמאל, מתרכזת בזיהוי העצם המלבני והמוארך שנדמה במרכז החדר, משתדלת לוודא שלא יושבת עליו דמות זרה, ובזריזות, כדי להטעות דמויות שוחרות רע המתכננות אולי להיכנס בינתיים מבעד לחלון מבלי שארגיש, הייתי מפנה את עיני הממצמצות לפינת החדר מנסה לברר האם הכיסא עליו הנחתי את הבגדים שפשטתי לא זז ממקומו. ובתוך השקט הזה הייתי שומעת בבירור את קולות החתלתולים המצטנפים, מתכרבלים ונדחקים קרוב יותר אל אמם, את קולות המכוניות הבודדות שחלפו בכביש המרוחק, את רחש השבלולים הרכים היוצאים מביתם ומתווים את מסלולם הכסוף, ואת חריקת ענפי עץ החושחש, ומדי פעם את הקול העמום של מגע הפרי הרקוב באדמה הלחה. ואחר־כך היה נשאר רק השקט והחושך ודפיקות הלב המהירות שלי. וממרכז החדר מתוך החושך היה מגדיר עצמו השולחן ועליו אגרטל (ושמא יצור קטן עם אחוריים רחבים?). וקיוויתי שעבר כבר זמן רב ומיד יגיעו לאוזני קולות ציוץ הציפורים העליזות המשכימות קום, ואחריהן יתגנבו לחדרי הקרניים הראשונות של השמש, ואז אוכל סוף סוף לעצום את העיניים ולישון.

"את רובה הציד הראשון רכשתי כשבפעם הראשונה ניסו להתנקש בחיי, רכשתי אותו להגנה עצמית.

אני כותב אליך את הסיפור הזה כדי שתדעי את האמת וכדי שלא תאמיני לכל אלה המנסים להעליל עלי. הלכתי באחד מרחובות לונדון ולפתע ירו עלי. ברחתי. אבל לא רציתי להתחבא. לא רציתי להתחבא כמו אז בהונגריה כשהתחבאנו במרתף".

... כן, באותו המרתף בו היו מאוכסנים ומסודרים בתוך צנצנות זכוכית ריבות ומחמצים, חשבתי לעצמי. והם היו ערוכים על מדפים בהתאם לגוונים ההולכים ומבהירים של האדום ולאחריהם הצבעים הירוקים ההולכים ומתחזקים; ריבת תות שדה, ריבת אבטיח, תערובת של ריבת תפוחים עם ריבת תפוזים וריבת חבושים, מחמצי כרובית, כרוב, קליפות אבטיח ומלפפונים. כן, באותו המרתף הקר ששימש משך רוב עונות השנה כמקרר. באותו המרתף בו הראתה לי בגאווה אמא שלך, כשראתה אותי בפעם הראשונה, סידרה חדשה של מחמצים.

הגעתי להונגריה לבקר את אמא שלך באחרית ימיה. באתי בעקבות בובת סמרטוטים צועניה בלבוש אדום וכפתורי כסף, שקיבלתי בהיותי ילדה. בעומדי על מפתן הדלת, סוקרת את החדר שהחל להתגלות לפני, ראיתי אותה. היא ישבה זקופת גוו על חלקו הקדמי של כיסא נדנדה, מבלי להישען לאחור. שרירי הרגליים והגב מכווצים, והיא פונה לעבר החלון, הרחק מהדלת. אף שריר לא נע ולא זע. ונדמה שהוטל בה כישוף והיא קפאה, והכיסא קפא עמה באמצע התנועה.

נכנסתי לחדר בצעד מודגש כשאני מושיטה קדימה זר גדול של סייפנים. "כנראה שהיא חירשת" מלמלתי לעצמי, "ואולי משותקת". התקדמתי לעברה, מחפשת בעיני אחר אגרטל שאוכל לשים בו את הפרחים. "האם אלחץ לה את היד" שאלתי את עצמי, אומר "שלום ומה נשמע". ואולי פשוט אכחכח בגרוני ואחכה שתראה אותי, שתזהה את נכדתה הבכורה, ואולי תפתח היא בשיחה. המשכתי להתקדם והגעתי לכסא עליו ישבה. היא לא נפנתה לעברי. נעמדתי מול פניה. עיניה היו פקוחות לרווחה ומבטה נדד לאורך גופי.

"אני מרוצה מזה שאת יפה" היא אמרה.

"מזל" חשבתי לעצמי. מה הייתי עושה לולא הייתי יפה ולולא היתה היא מרוצה. הושטתי לה את זר הסייפנים, כאילו מניחה אותו על קברה הטרי, והתחלתי לכרסם פירות מסוכרים שהיו מונחים על צלוחית קריסטל בסמוך למקום בו עמדתי. ואמא שלך החלה לדבר. ובדברה המשיכה להביט מבעד לחלון וכמו ביקשה שהמלים יתעופפו להן ויוסעו הרחק ויצטרפו לסיפוריהם של מיליוני המשפחות שגורשו מבתיהם ומי שאיבדו את בני זוגם. והיא סיפרה שלפני גמר המלחמה הצלחתם לחזור לביתכם, אתה והיא, ונאלצתם להתחבא במרתף. "בואי תראי את הכרוב שהחמצתי, אני מכינה כמויות גדולות ומחלקת לשכנים, בתקופת המלחמה לא היה לנו מה להחמיץ והמרתף היה ריק". ומהמרתף, היא החלה עולה לחדרה, לאט ומבלי לקבל את זרועי המושטת.

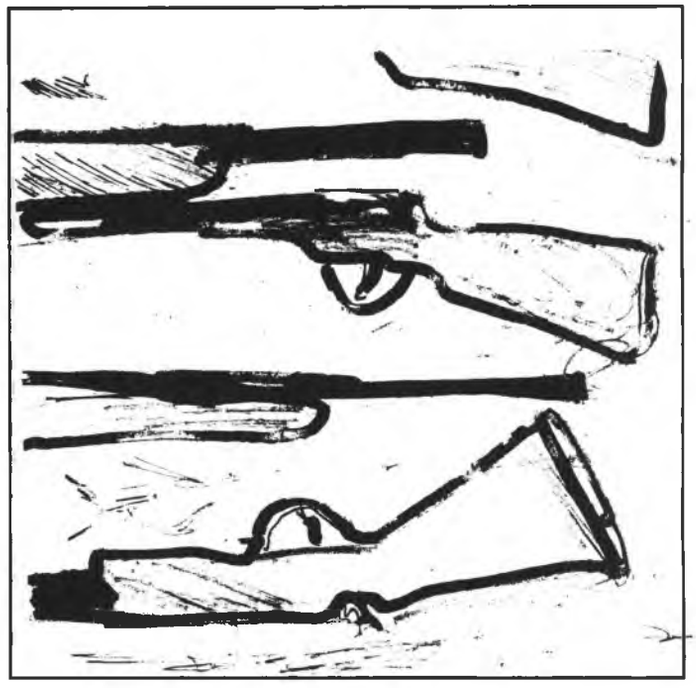
ואילו אני, אני פניתי ללכת.

"וכדי שלא להתחבא קניתי רובה. ואחר כך עוד רובה ועוד רובה,

וקניתי גם ארון כדי לאחסן בו את כל הרובים, וסידרתי את החדר ונעלתי את הארון. ולא נתתי לה גט. והיא לקחה את שתי הילדות שלי ונסעה לישראל. והזמן שעבר נרשם בתוך תמונות הילדות שקיבלתי מידי הבלש הפרטי ששכרתי".

נו טוב, חשבתי לעצמי, את הסיפור הזה כבר שמעתי פעם. לא בדיוק הבנתי מי ירה במי ומדוע ולמה זה קשור לשתי הילדות וגם לא היה לי אכפת. תהיתי רק לדעת בנות כמה הילדות, כיצד הן נראות, ולמי הן דומות, והאם גם להן עיניים ירוקות.

האם גם הן חיכו לך ליד שער בית הספר כדי שתיקח אותן לאכול עוגת פטריה בקפולסקי. כן, אותה העוגה העשויה מבסיס של עוגת שוקולד, ועליו שכבה של קרם לבן שבעזרתו מודבקת הכיפה של הפטריה המצופה ריבת תות אדומה שעליה נקודות לבנות. האם גם הן היו תוהות אם אכן יש פטריה אדומה עם נקודות לבנות? האם גם הן חלמו שאתה מחכה בסבלנות בזמן שהן נוגסות בכיפת התות



ומלקקות את נקודות הקרם ושאתה מציע להן לטעום גם את עוגת המרציפן הוורודה שבחלון וקונה להן גם מבחר של עוגות שוקולד עם זיגוג חלבי. האם גם הן הצטרפו, כאילו באקראי, לקבוצת ילדים צווחנית מלווה בזוג הורים ועשו איתם את הדרך הביתה מבית הספר. האם גם הן זכו לגדל חתולים, להלך בין הסירפדים, לטעום תפוזי חושחש ולסוכך באהבה על חיפושיות אדומות עם נקודות שחורות מבלי שאתה ראית. האם גם להן היתה אמא כל־כך יפה.

ומחשבותי המשיכו לנדוד לתקופת הילדות ולתקופת ההתבגרות שלי; הימים עברו ועימם החודשים, ואחריהם השנים, ואני הייתי באה לבקר אותך מדי אי אלו שנים והיינו עוברים בדרך משדה התעופה אצל מוריאל. מוריאל שהיתה מגדלת לבדה, בדירת חדר עם מטבחון, את בנה יחידה. ומוריאל היתה צעירה ודיברה צרפתית והיא היתה גם קצת שמנמנה. וזה היה נחמד. והדאגה שלה לבן היתה נוגעת ללב. והיא לא הסכימה לבוא איתנו עד שלא הכינה לו ארוחת צהריים. ואחר כך היינו חוזרים הביתה, ואתה היית בודק את הארון, כאילו כדי לוודא שלא הופר הסדר, והיינו הולכים לבריכה ואחר כך חוזרים כדי לנוח. ורשמת לי את מספר הטלפון של מוריאל כדי שאדע למי לטלפן במידה שלא תחוש בטוב. ותהיתי מי היה שומר עליך בכל אותם השנים בהן לא היינו יחד ומי ימשיך וישמור בעוד מספר ימים כשאחזור הביתה. ומיוריאל רצתה להתחתן. היא רצתה לבן שלה משפחה. ואתה כנראה לא רצית, כי בפעם הבאה שהגעתי לבקר אותך, עברנו דרך הדירה של קלודט. וקלודט היתה רזה, ומאוד גבוהה והתסרוקת שלה היתה תמיד מסודרת. ולא היו לה ילדים. והיא סיפרה לי שבכל יום היא חופפת את השיער ומייבשת אותו לבד. ואני הייתי עומדת ומסתכלת כיצד היא מתאפרת; בתנועת יד מיומנת מותחת את הפס השחור, צובעת את הריסים בכחול ואת העפעפיים בצבע תכול הגובל בחום, ובעזרת מיברשת דקה עוברת על השפתיים ומערבבת חום עם אדום. ובערב היינו יוצאים לבלות כולנו יחד. ובחוץ ירד שלג ונערם לערמות, וקלודט לבשה שמלה שחורה חסרת שרוולים עם מחשוף גב עמוק וגרבי משי שחורים דקיקים עם תפר שחור מאחור. ותהיתי כיצד תעבור את ערמות השלג, והייתי בטוחה שעקביה הגבוהים יחליקו על הקרח וחששתי שהתסרוקת שלה תתקלקל והאיפור יימרח. והיה לי קר, ושמת על קלודט מעיל פרווה שחורה ופסענו לאט ובזהירות לעבר הדלת הראשית של התיאטרון. ולמחרת, כשחזרנו מהבריכה וחפפתי את הראש, ניסיתי לייבש את השיער כמו שראיתי את קלודט עושה, ונראיתי יפה והייתי מרוצה.

ובפעם הבאה שבאתי קלודט כבר לא היתה, ולא היה ברור מי לוקח אותך לבית החולים כשלחץ הדם שלך עולה ואתה מתחיל לרעוד, ועם מי אתה הולך לתיאטרון.

"והילדות גדלו והפכו לנערות, והן לא רצו לכתוב אלי ולא רצו לדבר איתי כי אמא שלהן הסיתה אותן נגדי." המשכתי לקרוא במכתב.

אני יודעת שזה כאב לך.
חבל שאמא שלי לא הסיתה אותי נגדך.
חבל שאני הייתי תמיד ילדה כל־כך טובה.
ואני לא מבינה
אם אני כל־כך בסדר ותלמידה כל־כך טובה,
וילדה כל־כך מנומסת ויש אומרים אפילו יפה,
אז מדוע אתה לא בא.
ואני אף פעם לא מאחרת לכיתה,
ואף פעם לא מפריעה ויודעת תמיד את התשובה.
ואולי הבעיה היא בגלל שאני... ילדה.
ואולי רצית בן וזה... לא יצא.
וגם לזה מצאתי תשובה,
ולמדתי בעיקר מתמטיקה ופיסיקה וקיבלתי תעודה.
ועוד תעודה.
ואתה לא בא.

והקמטים בפניך הסגירו את השנים שעברו, והפעם לא עברנו דרך דירתה של אליזבת אלא הזמנו אותה אליך הביתה, והיא הכינה את ארוחת הערב ולנו אסור היה להתערב. והיא ידעה את מיקומו של כל פריט, וערכה את השולחן ומצאה את הפותחן, ופתחנו בקבוק יין לבן. והיא היתה מעורה בחוגי התיאטרון של לונדון, ואתה לא אהבת ללכת איתה לחברים האלה שלה. והלכנו רק אני ואליזבת. וכשחזרנו הביתה היה כבר מאוחר ואליזבת הכינה לנו תה, ומבצק עשוי קמח, מרגרינה, ביצים ומיץ תפוזים, הכינה רקיקים. וישבנו מול הטלוויזיה והיינו מרוצים.

וכשהגיע הלילה היא הלכה לביתה ואתה נתת לי את מספר הטלפון שלה.

ונפגשנו שוב על שפת אגם בצפון אנגליה. אתה, אני ואליזבת. ולפנות ערב כשטיילנו ביער הסמוך לבקתה סיפרת לי שאתה רוצה להתחתן עם אליזבת. וחשבתי שזה חבל.

חבל שאליזבת הצעירה תתחתן איתך. חשבתי שהיה סוף טוב יותר לסיפור לו היא מצאה מישהו אחר, צעיר יותר, שיאהב אותה. וחשבתי על האוכל הטעים שהיא מכינה. ואמרת לי "בואי נחזור, בוודאי אליזבת מכינה משהוא טעים לארוחת הערב". ומצאנו את אליזבת במטבח ואת החתול של השכנים מתחמם אל מול האח. והאש רוקדת ונשקפת בקיר הזכוכית של הבית בתוך האגם והשמש השוקעת.

ישבתי, בוהה אל מול המכתב ותוהה מדוע, אחרי כל־כך הרבה

שנים, אתה מוצא לנכון לכתוב אלי את המכתב הזה. ומדוע עכשיו פתאום זה כל־כך חשוב ודחוף. התפתיתי לקמט את המכתב בלי לקרוא את ההמשך. אתה הרי אף פעם לא העזת לשאול מה הסיבה המונעת ממני למצוא את שתי אחיותי למחצה, והאם אינני סקרנית לראות למי הן דומות. ואולי יש לנו, שלושתינו, תכונות משותפות. ואולי כבר נפגשנו, אך איננו יודעות.
ולי הרי יש אחות. אחות עם תלתלים צהובים. ואינני צריכה יותר אחיות. ואינני רוצה להבין את פשר נוכחות הארון ורובי הציד בחדר העבודה.

היד שלי לחצה על נייר המכתב, והתחלתי לקמט אותו כשנפלו עיני על המשפט:
"ואחת הילדות, מיכל, למדה סטטיסטיקה באוניברסיטה ועכשיו היא עובדת במכון הממשלתי לסטטיסטיקה".
שנתיים לאחר מכן פגשתי את מיכל.
זה היה בארוחת ערב חגיגית שנערכה לציון סיומו המוצלח של כנס בינלאומי לסטטיסטיקה. מיכל ישבה על הבמה ליד שולחן ארוך עטוף בד כחול ומכוסה בכוסות מלאות למחצה של משקה תפוזים. אורחי הכבוד כבר סיימו את נאומי התודה שלהם ומיכל קמה ממקומה כדי להודות לאורחים מחו"ל על השתתפותם שתרמה רבות לכנס.
"זו מיכל רוטמן, חברה הכי טובה שלי מבית הספר העממי" לחשה באוזני רחל שישבה לצדי. "היא עבדה עד לפני שנתיים במכון הממשלתי לסטטיסטיקה, אולי הכרת אותה"?
לא יכול להיות. שכך אני אפגוש את אחותי למחצה? בכנס בינלאומי, עומדת על במה מולי ונואמת?
"האם את מכירה היטב את המשפחה שלה" שאלתי את רחל.
"כן. אבל יש לה רק אמא" היתה התשובה.
"ואבא שלה, מה עם אבא שלה"?
"אבא שלה נטש אותה עוד כשהיתה ילדה קטנה ועכשיו הוא גר באנגליה".
לבי החל דופק בחוזקה ובטני החלה להתכווץ. דפיקות הלב שלי התחזקו והרגשתי שהן מאיימות לצאת דרך החלק המחבר את הבטן שלי לבית החזה. תחושת הבחילה הכריחה אותי לקום וללכת מהר לכיוון השירותים. לאחר שרוקנתי עצמי משאריות ארוחת הערב החגיגית נעמדתי בפתח חדר השירותים ומשם הסתכלתי במתרחש על הבמה.
קומתה של מיכל היתה קטנה וגווה היה כפוף כאילו היא מנסה להתכנס עוד יותר בתוך עצמה ולהתחבא. הקול הרם שיצא מפיה בעומדה על הבמה נשמע כמתריס נגד רצונה לעזוב את כל הקהל הזה מאחוריה ולברוח. ממקום עומדי המרוחק לא יכולתי לראות את עיניה. התקדמתי לעבר הבמה כשעיני מחפשות אחר עיניה ומגלות עיניים כחולות כצבע הים וכצבע עיניו של אבי. תחושת כעס עצום על אבא שלי, כעס על רגש הרחמים שהיא מעוררת בי, שהתערבבה בזיכרון המאיים של ארון רובי הציד הקשור בה, באימה ובאחותה – הם שעמדו בין שתינו ומנעו ממני לגשת אליה, להושיט קדימה את ידי ולהציג את עצמי.
"נעים מאוד, אני אחותך". ■

בדרך אל אמת המים התכולה

יצחק כהן

יה דניאל קארקא מהלך באמת המים, פתאום קרא אליו קול, הביט דניאל וראה חתול קטן. הלך אחריו. כברת דרך עשו יחדיו עד לעיקול האמה. שם ישבה נימפה. כאן עצר החתול ואמר: "אשוב אחר ירידת המים, היום שואבים בכפר בית ימים".
דניאל קרב אל הנימפה. ניכר בו כי מעולם לא ראה כמוה. היא חשה בכך ואימצה את נפשו אליה. הביט דניאל אליה קמעא ואחר לחש לה: "אמות עלייך ואסוכסוך[1] בין רגלייך" היא ענתה: "כן". פרשה הנימפה את גופה לצד האמה ודניאל פסע שם במרחב התעלה. הוא ביקר בכל חדריה, היא שלחה אותו לבקר בקבר רחל, שם ראה את הבטונדות מסביב. ויישק למערכת המכפלה. ובירושלים נתן את לבו וישבע "אם אשכחך". ותריצהו אל תל־אביב, העיר הגדולה. ובחיפה נשק את אוזנה ותצחק: "ויגש אדונו וירצע את אוזנה". ופתאום החלה להאנח ולבכות מגיעה אל השיא. ויבהל דניאל ותרגיעהו: ..."אני מאושרת!"
ויופיע החתול ויאמר: "ירדו המים", וילכו דניאל והנימפה אל בית הנימפה, אשר בכפר עין ימים ויגורו שם. פעם עת הלכו דניאל והנימפה אל האמה אמר לה: "ראי, כמה תכולה האמה". נבהלה הנימפה ותקחהו אל הפילוסוף יהושע ברלינר. ויאמר אליו יהושע: "והרי האמה עכורה" והוא בשלו "תכולה היא". ויאמר יהושע לנימפה: "הכול יחסי ובמרוצת הזמן, תעלה לו האמת". ותקחהו לרופא בוחן עיניים ויביא לפניו צורות ודגמים וגם נערה עירומה ויראה הכול. ויאמר לה הבוחן: "רואה טוב". ותלך הנימפה אל אִמָּהּ ותשאל לעצתה והיא אמרה: "לכי אל רפאל מודענו עובד הניקיון בעיריה, מן הל"ו הוא". ותגש אליו הנימפה, והוא גבו כפוף, וישאל: "את מכירה אותי"? ותאמר: "כן, אתה מתפלל בבית הכנסת של דודי, החזן שלמה". ותביא בפניו התהִיה והוא אמר: "אכן, יש יצורי עולם הרואים אחרת".
יום אחד הלך דניאל לאמה, פשט ידיו ושקע במים. החתול מצאו מחרחר והמים מגרגרים ת...כ...ל...ת. ניסה החתול להצילו וכשל. אץ לקרוא אל הנימפה. הנימפה הופיעה והוא עצם את עיניו. אמר החתול: "ראי את המים, הם תכולים". והיא זעקה: "אמת דיבר דניאל". ■

1 אסוכסוך – מן הסלנג הצבאי, המשמעות: אמשח בשמן אהבתך

יצחק כהן, בן 35, תושב שכונה ד' בבאר־שבע.
בוגר סדנאות שירה ופרוזה, פרסם בכתבי עת שונים. עוסק בהיסטוריה, תלמיד לתואר שני בכתיבה יצירתית באוניברסיטת בן גוריון.

גחליליות מוסיקה

1. קוֹן מוֹטוֹ: יָקוּם אֶל יָקוּם

הַתְּהוּ מְחֻבָּק בַּסֵּדֶר
הַסֵּדֶר מְרֻתָּק אֶל הַתְּהוּ
יָקוּם אֶל יָקוּם מְאוֹתֵת בְּגָלַקְסִיּוֹת
שֶׁשָּׁלַח מִלִּבּוֹ כְּגַחְלִילִיּוֹת מוּסִיקָה
לִשְׁמוֹר עַל הַמַּסָּה
לָנוּעַ בְּכֹחַ הַכְּבִידָה
לֹא לְהִשָּׁבֵר בְּחֹקֵי
הָאַהֲבָה

2. דוֹלֶנְטָה: בִּצְפִיפוּת אֵינְסוֹפִית

נוֹפֶלֶת בְּשָׂדֶה הַכְּבִידָה הַזְּמַן עוֹמֵד.
אִם תִּשְׁבּוֹר לְמַעֲנִי אֶת חֹקֵי הַפִּיסִיקָה
אֶהְיֶה שְׁלֵמָה
אֲהוּבָה עָלֶיךָ בִּצְפִיפוּת אֵינְסוֹפִית
לֹא מִתְנָה
בְּגַחְלִילִיּוֹת הַמּוּסִיקָה הַחוֹלְפוֹת וּבוֹרְאוֹת וְחוֹלְפוֹת

3. אַצְ'לֶרַנְדוֹ: פֶּרְדוֹקְס

פֶּשֶׁר רוֹדֵף פֶּשֶׁר רוֹדֵף אַהֲבָה
נְטוּשׁ
הַכְחֵשׁ
בְּגַד בְּנָסְחָה שֶׁאֵינָהּ טְעוּנָה
פֶּרְדוֹקְס פָּשׁוּט –
אֲנִי אַתָּה

שיר אחד (בשלושה חלקים) מתוך המחזור "גחליליות מוסיקה"

בקצה הנפש

בִּקְצֵה הַנֶּפֶשׁ הָאוֹר דּוֹעֵךְ מְבוֹכִים קָשִׁים
שֵׁם לֹא מְפֹרָשׁ מְהַדְהֵד
בַּנְּטִיפִים מִכָּל אָבְדָנַי
פַּרְפָּרִים שְׁקוּפִים מִתְּקָוָה
בְּרִפְרוּף מְסֻחְרָר
קְרִינָה מוּזָרָה
נַפָּץ עָמוּם שֶׁל אוֹקְיָנוּס רַךְ
לֹא מַעֲלָמָא הַדֵּין
חָלָל
מִנְקָב שְׁדוֹת כְּבִידָה
כּוֹכָבִים מֻתָּכִים אוֹרְבִים
לְרַגְלַי
חוּט מֶשִׁי לָשׁוּב מִן הַשְּׁאוֹל

אֵרֵד?

נערים

ראובן דותן

ד' יו לד. שתי נקודות אחיזה כאשר התנדנד גופו הנה והנה שוב ושוב. ל. אמר לו: אתה יודע, זה טוב בשבילך, גופך זקוק להתעמלות, אני מציע לך לעשות את זה גם בבוקר וגם בערב, אבל בעיקר בבוקר אחרי הארוחה. וחזר לחדרו.

ד. ידע את זה. כבר הרגיש הכול בגופו, אבל טרם למד להתעניין בעצמו באופן סדיר והגיוני. הוא חש כי העונה היא עונת הגוף ולא עונת המחשבה ולמרות זאת לא ידע על כך דבר. הוא התנדנד הלאה כשזרועותיו מתוחות וכפות ידיו אוחזות היטב בקורת העץ המלבנית של הצריף, זו המכאיבה לאצבעותיו. הוא לא יקפוץ לארץ וירוץ מצריפי המגורים אלא לאחר שייגמר לו הכוח. אז יאלץ לברוח מכאן ישר להיכן שצריך היה להיות כבר מזמן. השעון בתיקון והזמן הולך בלעדיו. מי יודע אם יוכל להתמיד במהלכו עוד זמן רב. הוא היה תמיד בדֵעה שלעולם לא יאבד אותו, אף פעם לא יקריב אותו לטובת שעון אחר הרבה יותר משוכלל.

הוא החל לרוץ לאורך מעקה העץ של ביתן הצריפים השמאלי. לפני שהגיע לקצהו, שם השיחים הירוקים מאוד באור הסתווי, העיף מבט לאחוריו וראה את הנער. הנער היה שוהה ליד המעקה. כנראה יצא לא מזמן מחדרו. משראה אותו הגביר ד. את מירוצו והגיע במהירות אל השיחים המבהיקים. שם מאחוריהם הביט בו. ואז כמו בפתאום שמט משהו מידו ומיד הרים אותו והטמינו בכיס מכנסיו. הוא חש מעין פיק ברכיים כאשר החלו השאלות עולות וצפות בו. מדוע איש לא היה שם ורק הנער עמד ליד המעקה והביט אל החצר ששלוליות מים גדולות מעטרות אותה. עיני הנער היו עדיין קטנות וצרות בגלל השינה העמוקה של הלילה ונדמה היה לו ששפתיו האדומות כמו פג צבען והן יבשות כשלובן או חיוורון רך המעיט אותן, כיווץ אותן כלפי מראה האדמה החומה הרטובה.

רק לאחר דקות ארוכות של התבוננות שקטה וחרדה החל ד. נע לכיוון אולם הלימוד הגדול. שתי דלתותיו פתוחות תמיד ובתוכו אור לבנבן של אורות ניאון צורבים ומכעיסים. בקצהו האחורי עמד ארון הקודש עם פרוכת סגולה ועליה כתבי זהב רקומים. אז כשהאולם היה ריק יכולת לשמוע משהו מן החידלון שלו. מרצפותיו האפורות נראו לו תמיד כמו גרודות בציפורניים ארוכות שלא מכאן וכשהיו גוררים עליהן את הנעליים שמעת את חריקת החול הכפרי על גבי חספוס הנערם לעולם.

הנערים החלו לזרום אליו מכל הכיוונים. הצעירים פזיזים חיוורים ברובם ועדיין אין הם יודעים את מקומם, והאמצעיים בטוחים הם והלכו מרוממי סנטר וידיהם זוג משוטים חותרים בביטחון. המבוגרים חלקם כבר עטויי זקן־בינה והם יודעים את מקומם והם הולכים בנחת.

ליד ציר הדלת המסתובבת עמד הרב. רכות פניו הביעה את טוב לבו האמיתי. בעיניו ניכרה איזו עייפות זחוחה המקרבת אליו בזה אחר זה נערים אלו, מן הצעירים ביותר ברובם והם מקשים על אודות סוגיות שונות שהסתבכו על שפתיהם בעודן חלב. הם היו יוצאים מלפניו כשפניהם מאירות כאילו קרה כאן אחד הנסים היותר בהירים וכרגע הובהרה להם אמת פתאומית אשר רק ידו של המלאך יכולה היתה להשכיח מהם. ד. ישב לימינו של מחוטט הפנים שהיה שקוע בדפים שלפניו. הם ישבו צמודים מאוד זה לזה מתחת לחלון המלבני הארוך שהגיע כמעט עד לתִקרה. ד. היה מתרומם מדי פעם ממושבו ומביט החוצה. השמים היו כחולים בהירים אבל קרירות מה שררה בתוך האולם. צווארון לבן שהספיק כבר להתלכלך התקמט מזמן וד. היה מיישר אותו בעצבנות. מתחת לבית שחיו הצטברה זיעה והוא שלח את ידו ויישר את השרוול. הדפים על גבי שולחן הלימוד הקטן הקרוי סטנדר התקמטו כאשר התנועע שעון עליו במרפקיו. חברו מחוטט הפנים שקוע בדפים וכלל לא הביט בו. אתמול בשעה הזאת לאחר ארוחת הבוקר הם דיברו ביניהם על עלייתו ההכרחית במשקל. ד. הרבה לדבר על רזונו הארור ועל חולשת הדעת שלו ומחוטט הפנים יעץ לו שבגמר הארוחה יטיב לעשות אם ישב זמן מה בשקט ולא יעשה דבר. הוא מבטיח לו שאם יעשה כן יוסיף במשקל וכעבור תקופה גם כרסו תתפתח מעט והוא יבין לבסוף שכל שעליו לעשות הוא פשוט לשבת באפס מעשה בגמר כל ארוחה לא יותר. את ד. הדאיג בימים אלה מראה גופו אשר לגביו חש כי לא נועד למחשבה כי אם לאהבה.

ד. הביט לרגע בנעשה ליד דלתות הכניסה. הוא ידע אל נכון שהנער עשוי להופיע שם כל רגע. הוא יתייצב זמן מועט, ישקיף ברַפרוף קל על סביבותיו כמחפש לו מקום בעודו יודע כי מקום יוכל למצוא תמיד בכל אזור על פני האולם הגדול. תמיד יהיו נערים אחרים לא מעטים, ככה חשב כשהוא מרים שוב את השרוול הסרבן, שיהיו ברצון מפנים לו את מקומם ואילו עליו, על הנער, רק לגשת, להתייצב דומם ליד איזה תלמיד ולהביט באי חשק מסוים בדפים המונחים על גבי הסטנדר שלו. בלי ספק יגביה אותו תלמיד את מבטו אל הנער ואז לאחר שתיקה ישאל אותו משהו הדומה בנגינתו ללחש סמוי, לחש העשוי להאמר אליו, אל הנער, ורק אליו בלבד. משהו שכלל לא היה נאמר כך ובשום צורה אחרת אילמלא היה הנער יפה כל כך.

ד. חזר אל דפי הגמרא אך מיד קם על רגליו והביט החוצה. חמור אפור זקן ולידו כלב זעיר דק רגליים היו פוסעים אותה עת לאטם זה ליד זה על כביש האספלט המוליך החוצה מכאן אל החופש. מושפלי ראש הם היו, והלכו בשקט כמחפשים את עצמם על הכביש. עוד זמן מה הביט בהם וכשנעלמו אל מעבר לקיר האפור שוב תרו עיניו בפתח הכניסה.

הנער הופיע באיחור של עשרים דקות ואיש לא הרגיש בכך. בטרם יפסע וילך אל אחד היעדים באולם עמד ובהה סביבו. העייפות שניכרה בו ליד מעקה הביתן נעלמה לגמרי כאילו כלל לא היה שם עד לפני זמן קצר. כנראה שגמלה בו ההחלטה לצאת ולהיראות מאוד בטוח אבל בלי לוותר כלל על מידת חוסר הביטחון שאִפיינה אותו ביותר, כאילו היה זה חלק מרוחו ונדמה היה שדווקא את אותה רוח רוצה הוא לטפח עוד ועוד, וככל שהעצימה זו וגדלה הלך וגדל

בטחונם של השאר בו, וככל שידע את חוסר בטחונו והעמיק בו עוד ועוד כמגלה בו אוצרות לא נודעו גדל בטחונם של השאר בו. עד שפגם זה שבדיבור שאחדים חשבוהו כגמגום הפך והיה בעיני הכול לסמל בריאות ההיגוי ואולי אפילו לשלמותו ההכרחית. היה גם מישהו שהושפע מפגם זה עד כדי כך שנטל לעצמו זכות להוכיח לעצמו ולאחרים כי גם הוא מדבר הנה כמוהו ואת אותיות העיצור על תנועותיהן היה מבטא כבר בלי רתיעה כ־ע‌ע‌ע‌ע ו־ד‌ד‌ד‌ד וכה הלאה.

אבל שפתיו של הנער עצמו שהגו את המלים באורח חינני זה היו נפלאות מאוד. אודם רך ארגמני טווי בידי שָׁטַח עתיק, אולי מסין עצמה, או איזו ארץ ערבית אחרת, סוג של חושניות צרופה אשר המלים רק הבליטו ביותר את צבען המפרכס לצאת אל מעבר לחניכיים הוורודים בתוליים.

ראשו בעל השיער החלק שחור משחור עגול מאוד גמע את טווחי האולם הגדול בהטיות קצרות לכאן ולשם ונדמה היה כאילו לא מלך קטן־קומה עובר פה בין הטורים, אלא מלך מלכי המלכים בכבודו ובעצמו עובר פה בין הספסלים כבאיזו כריתת ברית שכוחה ונדירה המתחייאת לפנינו ברגע זה.

התלמידים הביטו בו כיונים שחוטות ממרדות בבכי. חלקם הביטו בו כנערים שהחלו ללמוד, חלקם לא הביטו בו ולמרות זאת הביטו. חלק מהם גם לא ראה אותו כשעבר בין המושבים כשרחש התמיד של הלימוד ממשיך במהלכו הנורמלי. הרגשת החולין של בוקר לימודים שגרתי לא השאירה מקום לספק בקשר לנוכחות הכמעט פנטסטית של הנער אשר השרה מיד עם היכנסו פנימה את מתח הכמיהות והתקוות שבאבן.

כשהוא גוהר על הדפים היה ד. כמתנמנם בדבֵקות עקשנית, מסיר מעל למצחו קווצות שיער שנשמט ומגביה את גבותיו באיטיות כתוהה ומביט אי שם לעבר הנער הרחוק עכשיו. הוא תהה על עמידתו הפשוטה של הנער. עומד סתם כך בלי להחליף תנוחה מול תלמיד אחר המשיח עמו ורק ידיו מגששות באוויר כאחד סומא ובלי פגם דיבור כלל. הוא הבין לבסוף שהשניים כלל אינם מדברים ביניהם וזו היתה רק מחשבתו שלו אשר קישרה ביניהם, מעין תחושה בלבד שצמרמרה אותו. אבל המשיך להביט בו כי גופו של הנער אמר משהו אחד ואילו שפתיו דיברו כנראה על משהו אחר וד. חש בעליל כי האשה הרכה ההיא אליה הוא מייחל נמצאת דווקא בו, בנער. בגלל סתירה זו מצא עצמו ד. כמעט תמיד נתון במצב של עירנות מוגברת ודרוכה, שמא יפתיע אותו הנער פתאום ויגש גם אליו באיזה עניין פרוזאי למדי עניין אשר הוא ד. עלול לפרשו כהתמסרותו של הנער. והוא הרהר כרגע במיטה יצועה, חלון פתוח, חושך רב, בנקיק חדר אפל מאוד.

הנער המשיך הלאה משם כשחיוך קל על שפתיו כהולך לקראת ניצחון חדש. הוויה מזערית טהורה רק לו אשר רק ציפור מְזַהֶרֶת היתה אולי מצליחה עכשיו להפיל ברשתה, והחיוך נעלם. הנער בא לסביבת ארון הקודש וד. אז, שלף מכיסו מסרק כיס קטן ואדמדם שהיה מצוי תמיד בכיסו הימני. הנער התקרב אל אחד התלמידים אך מיד פנה משם אל הפינה המרוחקת ביותר באולם סמוך מאוד לשולחנותיהם הקטנים של ד. ומחוטט הפנים. שערו של ד. היה עתה לח ורך וציית בקלות לחודי המסרק אשר החלו לקשט את חלקו הקדמי של הראש באופן עדין וזהיר ביותר.

מיד יקום הנער, חשב ד. בלבו, הוא חיכה לזה בקוצר רוח. כרגע לא היתה שום אפשרות שיביטו זה בזה מבט סתמי, ולא הרבה יותר מזה, קיווה ד. אלא שפניו הוא היו מוסבות כלפי ארון הקודש ואילו הנער ישב ופניו כלפי פנים האולם. הוא ישב שם בשקט רב כמצפה לדבר אשר יקרה ונראה היה שלעולם לא יתנועע כאחרים ליד שולחנותיהם הקטנים. אפילו כאשר יתבגר, חשב ד. לעצמו, שמא יתבגר אוֹיֶה, הוא יהיה בעיניו תמיד צעיר, תמיד תלמיד, תמיד הנער. עיני הנער היו שחורות ודלוחות כשהפנה לרגע את ראשו והם נפגשו במבט סתמי, וחזר אל הדפים. פניו החלקות בלא רבב לבנות היו כשהשפתיים חזרו כליל לאדמותם שמלפני יום ומלפני יומיים. כל פעם מחדש היו שפתיים אלה מעוררות את פליאתו של ד. ומיד אחר כך את נשמתו. שערו של ד. סמר, כך חש, כשקם הנער לפתע והתהלך בחופשיות קסומה בין העומדים ניצבים שם עליו.

הם אינם יודעים מה הם עושים, חשב ד. פעם באחר צהריים חמים אחד כשראה את הנער רוכן אל נער אחר שישב על כר הדשא הגדול. הם חייכו זה אל זה כאילו שמחו ביחד על איזו תגלית נושנה. האם נוצר ביניהם קשר אחר שעליו לא יכול היה ד. לדעת?... דווקא איתו? לעולם לא נמצא הנער משוחח ביחידות עם

אחר, תמיד היה שרוי כמו לבדו וכשכבר נגמרו הלימודים הוא היה כנראה בחדרו, שוכב על המיטה וקורא ככל הנראה בספר לימוד.

ד. התפלא מאוד על המשיחים אתו. נראה היה לו כאילו היו אלו דברים של חלקות לשון ענוגות, של שטף דיבור, וכמו היו נעזרים השניים אחד בשני כדי לגמוע את מרחק השיחה המעורטלת. אבל במיוחד התפלא כשהיה נוהג לעשות כך לפני כולם ואילו אתו עם ד., לא החליף מלה מעולם. אולם הם הביטו מדי פעם זה בזה. אלו היו מקרים נדירים שחמקו אל מאחורי גבם של תלמידים אחרים החולפים באמצע והנער, כך חשב ד., כלל לא ידע שהביטו זה בזה באין אומר. ואולי, כך קיווה לפחות, ואפילו שם לב לאותם אותות מפורשים של מבטו המתחמק האומר "שלום שלום" רב משמעי.

כך שטרם החליפו דברים וד. היה צד את מבטיו וכן מהסס לצוד אותם באמת ואילו הנער אפשר וכבר הרגיש בנסיונותיו של ד., קריאות חשוכות מן הפינות, כשהוא הנער עומד היה ליד השולחן, שתי ידיו על פס העץ הדק, מביט נכוחה לכיוון האור. אז ברגעים אלו היה מופיע לפתע משום מקום כמו להראות את עצמו עבורו. ד. חש שהנטיה הזאת אצלו מתחילה להסתמן בבירור אולם כלל לא חשש ממנה. הוא הבין כי נטיותיו הן נורמליות וטבעיות ואפילו בריאות, שרק עכשיו הן מתחילות אולי לקרום עור וגידים מעין אפשרות סמויה, אין סופית וארוכה אשר תלווה אותו לאורך כל חייו. אבל בינתיים בעונה הזאת השייכת לגוף לבדו, עונה זאת הנעלמת כאן ומתעלמים ממנה כאן, ואילו הוא רק אז החל נוהר את זרימתו החשאית. אילו רק היה יכול, חשב, היה בוודאי מגשים ולו מקצת הדברים אותם היה הוזה במסתרים.

לאחר החזרה מן החופשה, למשל, היה ד. צריך להתרגל שנית למציאותו הדומיננטית של הנער בחיים כאן. הוא נזכר בנער בפרוטרוט רק כאשר התהלך סמוך לשפת הכביש היורד אל המוסד. הליכה איטית, מיוזעת, עם מזוודה גדולה, נשמטת מדי פעם ארצה, והיה אוגר כוח כדי להמשיך. כבר אז כמו ראה את קצה הדרך, כמו רואה היה את הנער הולך בדשא מן המרחק. הוא יוכל לאכול את ארוחת הצהריים בשלווה ושם לחשוב עליו כעל נוכחות של ממש. אבל ידע שאז גם יתחילו העינויים הרגילים. ההתחמקויות האין־סופיות אל מאחורי הצריף הרעוע של מקומות הלינה, תוך הקפדה על כך שאיש מלבדו לא יימצא בקרבת מקום ולא ידע כלום על הימצאותו שם ועל מעשיו, פורש כליל מן הציבור.

האשה היחידה אולי שהסתובבה במסדרונות האלה היה הנער. ד. ידע את זה עבור כולם, זאת למרות שהיו גם כמה נשים אמיתיות, אך אלו לא נחשבו כאן בעיני איש. אף אחד לא העיף מבט למשל באשה המנקה כאן, צחורת העור, המבוגרת משהו וזרה להם. הנשים כאן ככלל היו מאוד זרות לעצמן ולסביבה, שפופות־מראה ותוגה בפניהן, מעין צירוף של תשישות מעושה כשגופן הולך אקראית. הן היו מקריות מאוד הנשים שכאן, וכשראית אותן על הדשא הירוק רק חולפות ביעף, או אז בביתן האבן של החולים השרוי בקצה המחנה, רק אז פגשת אותן באקראי. אז היית חושב לעצמך כי אכן כן, והאשה היחידה המסתובבת כאן סמויה אינה אלא הנער.

אשה?... כלום לא היו נשים במקום?... ודאי שהיו. הנערים היו מחולקים לקבוצות. חלקם היו הנשים או הנשיים, וחלקם היו האנשים או הגבריים. חלקם לקח חלק במשחק, חלקם השתמט ממנו ומהר נשמט. אבל עם כל זאת בעיני ד. האשה היחידה שהיתה שם היה הנער. לכן היו הנערים הבודדים מאוד בבוקר המוקדם או עם רדת החשֵכה על הכפר המבודד, כמהים אליו מאוד וגם ד. היה רוצה בו מאוד לעצמו.

ד. ראה בקצה הפרדס הצעיר אבוקת אור קטנה מהבהבת. היא ריצדה פתאומית וברקע השחור, כך ידע, שרויים ועומדים השמים כסבך לא נפתר. הוא התקרב אל האבוקה במהירות, ואז פסקו הקולות. הזרימה חדלה לרגע ארוך. הוא התקרב עוד ועדיין היו עצי הפרדס באים וקרבים לעומתו, כביכול הוא אינו אלא נוסע על גבי קרונית מהירה, לעיתים זוחלת בנחת, איטית על אדמת הדומן בעל הריח החריף הנשאף עמוקות. וליד התלולית כמעט על גבי מורדותיה הראשונים הוא עומד כרגע ומוצא לו תשובות ספורות לשאלות היומיומיות הזעירות אשר נדמו לו נעלמות נסתרות והולכות עוד ועוד ונסוגות הלאה משם אל מעלה הגבע הקטן הצעיר, חולפות על פני האופק שלה החיצון ונופלות ממנה פנימה אל החשֵכה הקרומה שעמדה מאחוריה. ואז היא נתגלתה, כפי שנתגלתה לו כבר פעם. לא כאן אלא רחוק מכאן כמטחווי שנים של אור. היא היתה ילדה בהירת שיער והיא מאירה את מבוכיו כאותה אבוקה קטנה כממקום בלתי נודע הופיעה. ד. ידע אכן כי הילדה תופיע. הוא גם ידע כי הוא כרגע אחוז בכבלי החלום המתוק ביותר שלו ואל לו להחמיץ את ההזדמנות. אבל היא היתה ואז החל, כפי שעשה תמיד בחלומות לרדוף אותה לאורך השביל אל קצה הגבעה. הפרדס כמו נעלם לרגעים והם היו רצים בשביל המוליך, רצים ומתקצר ביניהם המרחק, נעלם ביניהם השביל ושוב הולך ומתרחב. כשרצה, רץ אחריה וכשהרפתה והחלה ללכת הלך אחריה, רואה את שיערה ואת הענן המסתלק.

הוא ידע שהוא אוהב אותה. את זה ידע תמיד. אבל תמיד גם חשב שלעולם לא יוכל להגיד לה את זה כפי שהוא מדמיין את הדברים. אף פעם לא יתאפשר לו לומר לה את הדברים כמו שהם באמת. ואז בין מדורות כביות מעלות שארית עשן סמיך מלא אור נעלף, הביט בה מקרוב. היא היתה כבר בזרועותיו, והוא הביט בה. היא לא הביטה בו, ורק את צדודיתה הזוהרת ראה. הוא מאוד רצה שתסתכל בו, כפי שמעולם לא קרה, כפי שמעולם לא הביטה אליו, ואז ידע שהוא אוחז אותה בזרועותיו אבל לא יראה אף פעם את מבטה. אבל באותו הלילה קרה הדבר. הלילה היה קר ביותר ורוח נשבה כל הזמן, כשהתאפלל החלון פתאום והברק היה מאיר את פניו, היא הביטה בו בפעם הראשונה בלבד אבל, היא היתה הנער.

לרגע לא ידע אם זאת אמת. הוא הסב את מבטו ממנו אבל הנער הביט בו כקורע את תוגתו לגזרים. הוא חש את מותניו והן רכות היו כמותני נערה. ידיו הצמאות לחכו את מותניו כל כפי שלא הרווה את צמאונו מעולם, אבל טרם הביט בו והנער היה שב וקורע את תוגתו. הוא הבין כי עכשיו כולו תלוי בעיניים האלה השחורות משחור המרחפות על פני צדודיתו ועורפו כדורשות ממנו משהו שלא יכול היה לבצע, וכשאחז יותר במותניו, המשיך הנער קורע את תוגתו.

בלי יכולת לדבר הוא אמר בפשטות שהוא אוהב אותו והנער אמר כמוהו. הם אהבו אחד את השני בקצה הפרדס האין־סופי הזה, כשתלולית העפר כבר החלה לאט להיעלם כי התחיל להאיר היום. בבוקר רצה מאוד להאריך בשינה. המשיך כך להתנמנם עוד דקות ארוכות. החבר לחדרו קם כבר והתלבש והספיק כבר ליטול את ידיו ולערוך סִדרת תרגילי התעמלות שידע בעל פה. ד. הציץ בו מפעם לפעם בשמץ אכזבה כשנפקחו עיניו מעצמן ומיד נעצמו.

הוא הרים את גופו בקושי רב ובקושי גם הצליח לרומם את החזה שלוש פעמים רצופות כדי שיפגע הסנטר בקצה הקורה המלבנית המכאיבה לידיו. הוא חש שווירידי ידיו משתרגים ומתרחבים עם כל מאמץ ואצבעותיו כאבו על פינת הקורה החדה הרחבה. מצחו החל להזיע ממאמץ ואז התרומם עוד פעם אחת. הסנטר פגע בקורת העץ והוא ידע שיום קשה עדיין מחכה לו והוא צריך להתכונן הפעם טוב יותר לשיעור. מחוטט הפנים יחכה לו כבכל יום על הספסל. יראה אותו מגיע כבכל יום עם תפילת הבוקר. ובעת "קריאת שמע" כשיכסה ד. את עיניו ומרפקו שעון על הסטנדר הקטן האלכסוני ויכאיב, עדיין יראה את הנער בחלום.

היום הקדים ובא לאולם הלימוד הגדול. לא ארך זמן וגם הנער הופיע שם, צועד במתינות בין הספסלים המאוכלסים כבר חלקית. כשראה אותו התפלל ד. בנפשו כי יתקרב אליו עכשיו ויאמר לו דבר מה חשוב כי עכשיו, כך חשב, יוכל אולי להתחיל לדעת ולהבין מה יאמר לו הנער ועל מה ידבר ותוכן דבריו יהיה מובן לו וכל הבושה הזאת תסתלק. אבל לא. הנער לא בא ומחוטט הפנים היה ישוב לצידו. הוא קיבל את פניו במתינות יתרה למרות שד. הקדים היום כמעט בעשר דקות תמימות. הוא טרם פצה את פיו. ד. הִרהר בו לרגע וכעבור זמן מה הטריד את שלוותו בשאלה קלה על אודות סופו של דיון ארוך ומסועף שניהלו ביניהם אביי ורבא לפני עידן שנים. ד. לא הבין אל נכון את הפתרון של הסוגיה הארוכה. התוצאה לדעתו של ד. לא היתה בדיוק הפתרון הנכון של האירוע שבין אביי לרבא. לרגע העלה בדמיונו את השניים וחשב לעצמו כי לא היו אלו אביי ורבא במוקד האירוע החשמלי הזה, כאשר הקשיבו להם תלמידיהם בעירנות, אלא הם היו רק צדדי הוויכוח בלבד, ואילו המאזינים הצעירים היו רק טורי הקשב שלהם, אלו הנעים לכאן ולכאן ומקשיבים להם בעירנות. צדדי הוויכוח היו מתחלפים ביניהם תדיר והם חסרי זהות בעצם משום שזהותם התפוררה לה בעיקולי הוויכוח עצמו. הצעירים קלטו אל נכון את דבריהם והעבירו אותם הלאה כבאיזה משחק ארוך אינסופי מדור לדור, כבאיזו ריצת שליחים ארוכה ומפרכת על פני השנים המרובות שעברו. צדדי הוויכוח כבר חלמו על מסקנותיו ואילו הם, טורי הקשב הצעירים היו רק מתחילים להבין ולחוש את צדדיו והעבירו את כל זה מפה לאוזן במדויק, אבל לעולם לא הבינו עד תום את הוויכוח עצמו. כל שמשך את לבם הרך היו הצדדים עצמם ועם סוג כזה של התעניינות, שהיתה, אילו נודע הדבר, מרוקנת את הוויכוח מתוכנו, המשיכו הללו להאזין לאביי ורבא כשהם חולמים את חלומם האמיתי.

ד. לא ידע אם הוא חולם או חוזה עכשיו חזון גדול אבל הדברים הלכו והתבהרו עם בוא השנה החדשה. התחדשה אז גם אמת מידתו של היופי והלילות הבהירים של הכפר הביאו עימם את ריחות

החופש השלו של כרי מרעה ופרדסים אין סופיים, עצי אילנות מאמירים וברושים שראשם בשמים ההכרחיים הכחולים כל כך בתחילת השנה החדשה.

אכן תחושת החופש טרם פגה ובלא להרהר הרבה היינו אנו חבורה קטנה של נערים, הולכים שוב אל ביתם הצדדי שבשולי הכביש של משפחת וייס הנדיבה. חצינו את הכביש, ארבעה לכיוון מזרח ובא השטח הריק שגבל בפרדס שהֵצַר אותו, כי מן הצד השני היתה אמת המים היבשה. מיד לאחר מכן הגענו אל צמד הברושים המפוארים ביותר בכפר. קשים ואילמים הם נהרו לעומתנו בצליעה אילמת וגבוהה. קול הרדיו שבקע מדירתם הקטנה של משפחת וייס הציף אותנו מיד בזכרונות נעימים וכואבים על אודות החופש שתם עבר לו, והדהודו היה עכשיו רק מעין התבהרות מפורשת של חרטות וחבטות־לב נואשות כשנכנסנו פנימה. רדיו הטרנזיסטור שקולו הרם בקע מיד והציף את החדר ואת כולנו. היו אלו צלילי מנגינה מוכרת, שקטה, כמעט אילמת. הזמרת שרה בקול נעים: מה... מה... לילה מיליל... דמה... מה... ביזרעאל... נו... מה... ע... מק... ארץ תפארת, אנו לך משמרת... נומה... ארץ... עמק תפארת... אנו לך משמ... רת. הקול הלך וגבר וד. זכר אז רק לחישות עמומות מן הארץ ההיא, עמק יזרעאל, ארץ שהיתה רחוקה עכשיו מאוד. ואז באו החדשות. הכול השתתקו והתכנסו בעצמם מאזינים בדריכות. שום דבר מיוחד לא אירע היום, דברים בטלים על נושאי כלכלה בלבד וקצת פוליטיקה, בעיקר חדשות חוץ. לא מעניין. בגמר החדשות, כשחוטי הצמר מסתלסלים על הברכיים החשופות ונופלים למטה מהן ושרויים ברובם על הרצפה בערבוביה בלתי נפתרת, שאלה לפתע גברת וייס: מה הבאת א. לכאן מן העיר הגדולה?... הכול עכשיו כל כך ביוקר. מה הבאת ס. לכאן מן העיר, איזו עיר, תל אביב נכון. מה הבאת ד.?

ד. נראה היה שקוע ביותר בקריעת נייר כסף לבן. הוא קיבל במתנה שוקולד גדול והחליט לאכול אותו כאן אצל משפחת וייס. מעין מתיקות רכה לשעת חירום כשהנייר, נייר כסף כסוף מאוד נחתך במתינות. ד. לא ענה לגברת וייס משום שחשב שהשאלה היא סתמית, לא רצינית מספיק, לא כזאת המחייבת תשומת לב של ממש.

רוח קרירה החלה לנשב פנימה והניסה דפים לבנים, מפיות וקרעי נייר כסף מן השולחן. בעלת הבית מיהרה לאסוף אותן אחת לאחת, דחקה אותן לידה ומיהרה למטבח להשליך לסל האשפה ואז הוא עמד בפתח וטרם נעל אחריו את הדלת. היה זה הנער שבא הנה במרוצה. לאחר רגע ארוך שהביט בנוכחים בחשדנות נעל את דלת הכניסה והכול הביטו בו. לחייו היו חיוורות מאוד ורק אדמומית פזורה פולשת לאזורי הלובן המוגבה סמוך לעצם הלחי. הנער המשיך לעמוד בכניסה מביט בנו כמו היינו אנו לו לעיניים, כמו היינו בבואתו המתגלמת בכולנו, כי הכיל הכול ואילו אנחנו רצינו להיות לו לעיניים. לרגע השפיל את עיניו ונראה היה שהוא כמו מחפש משהו על הרצפה האפורה. הוא נראה אז נמוך קומה ביותר והיתה לד. השערה כי הנער כלל אינו עתיד להגביה עוד, אלא יישאר נמוך קומה עד סוף ימיו. גובה שלמטה מבינוני שעבר אליו בירושה מאביו, אשר אגב, לא היה ירא שמים כלל ולא במובן הרגיל. אבל, גובהו הספיק לו, חשב ד. וגם הספיקו לו מֵמדיו, ואולי אפילו הקנו לו יתרון מסוים על השאר, הגבוהים ממנו. זאת מפני שיכול היה באין מפריע לדבר כטבעו, בקול רך וארגמני, לחשני ומגומגם, זה האומר רק אמיתות נכבדות מאוד כשסוגיות על גבי סוגיות כבר היו יוצאות מפיו בלחש אך בהבנה בלתי מבוטלת כלל, וכבר יצא לנער שם טוב מאוד בכל אגפי המוסד כולו. והגובה נשאר כשהיה, ללא שינוי כלשהו. ואז החל הוא לדבר. שפתיו נפשקו כמו נִתלו לרגע על בלימה וכולם חיכו למה שיאמר.

– אהה... ד... אליעזר המדריך... רו...צה... שת... בוא... אליו מיד. והשתתק.

ד. רצה בכל מאודו שימשיך לדבר זאת משום ששמו נהגה על ידי הנער בחופשיות רבה כשהמשיך לעמוד שם בסמוך לדלת הכניסה, מבטו מוטה הצידה אל הארץ כלפי מטה וסנטרו נוגע לא נוגע אז בכתֵפו הדקה. ד. הביט בו לשניות ואחר כך הסב מבטו ממנו וחיפש משהו על ספת הטורקיז עליה היה ישוב, אבל לא מצא שם שום חפץ משלו. כשהגביה ד. את ראשו שנית ראה כבר את אחוריו של הנער. בגד חאקי, מכנסיים עתיקים משומשים מאוד, מחמת צניעות הלבוש שכאן. היו אלו מערכות לבוש קבועות שהוחלפו כאן תדיר וד. אהב את ריחם שניקיון אמיתי נדף מן הבגדים וכן ישרות נבעה מהם, במיוחד ממכנסי החאקי האלה. ברגע האחרון שוב הפנה הנער את ראשו והביט בד. שהיה קם עכשיו לאט, מביט וגם אינו מביט בנער, וכבר היה בדרכו החוצה.

השניים מיהרו לצאת אל החושך הבולם את הילוכם ושתקו. בחושך האיצו את מהלכם וד. ידע את מה שבאמת קרה ובבטן הגרויה חש את דִגדוג הפריחה והקמילה כאחד.

עכשיו כשהם הולכים כך לעבר מקומו של המדריך הראשי ידע ד. אל נכון שהנער לעולם לא יהיה שלו. הוא רצה מאוד לחשוב, אך ללא יכולת כלל כי בעצם מעולם לא פגש בו, ואפילו לא נקרה לו בחלום ההוא הטורד, בין עצי פרדס מעולפי חשֵכה, גדרות, שבילים צרים אף נרחבים דיים כדי לאפשר בלי פִקפוק נוסף, בריחה אחרת אל שטחי מרעה אחרים כדי להזדהות איתם.

אצל המדריך הראשי, אליעזר, שמע את קולה של החומרה שהתפוגגה בחזהו לנעימה צורמת ובלתי מובנת ואפילו צעקנית. דבריו של המדריך אילצו את ד. להסב ראשו ולהביט מבעד לחלון שבחדר המבהיק באור הניאון, ולראות מבעד לו את הדשא השחור שהתקלף כליל מצבעיו והיה כלא כלום.

למחרת היה גם המשגיח הראשי שרוי בהמולה רבה. הוא התרוצץ באולם, דק גִזרה, גרמי בהילוכו המהיר וצורת מלותיו הנחתכות בקושי הוסיפה נימה של מגושמות לאישיותו. הוא נע בין הספסלים כשלראשו מגבעת שחורה ובלתי חשובה, כי היה מזיז אותה מצד לצד כדרך הילוכו הקופצנית. היה נדמה לו לד. כי הוא עומד כל רגע לפלוש אל בין החבורות האלה הלומדות את עצמן ביראה ובפחד, להגביה אל על את מגבעתו בשתי אצבעות דקות כשל פסנתרן לא מודע, ושוב ושוב לחשוף את המצח המיוזע כשמבטו הכחלחל כימה באביב תוקף בחשד תלמיד זה או אחר באופן נסער ביותר.

יד־שניה

מיטשל פייגנבאום

פרסום ראשון

ני, שלא יכלתי ליצור לעצמי בית, יוצא אל הרחוב.
זורם בתוך העיר עם תיירים, עקרות בית ופקידים למיניהם שנוהרים החוצה בהפסקת הצהריים ויחד אנו פוסעים בתנופה גדולה ובצעדים רחבים על המדרכה. והסחף הזה הולם בי ומלהיב אותי כל יום מחדש.
עד שנעצרים.
אם בגלל רמזור, עבודות בכביש או זרימה שנעה ממול.
מתנתקים, מתפזרים וממשיכים.
עוד שמונה בלוקים עד רחוב 61, לפגוש את אֶריק אחרי עבודה.
בפתח מלון בֶּלְינְגסטוֹן המהודר, לבוש מעיל גשם אפור בהיר, אריק לוחץ את ידי מספר שניות מעבר לזמן הלא רשמי של לחיצת יד.
אנו חוצים את העיר עד לשדרה הרביעית כשהזרועות שלנו מתחככות קלות זו בזו ומגניבים מבטים סקרניים אחד לשני.
מגיעים למסעדה קטנה שחלונה ממוסך בווילון ובאותיות לבנות רשום LA MER.
בכניסה, מארחת בלונדינית גבוהה מאתרת את הזמנתו של אריק ומובילה אותנו לשולחן פינתי עם מנורה קטנה בעלת אהיל ורוד.
היא מניחה לפנינו את התפריטים ואני מביט על אצבעותיו של אריק המצביעות על מנות הדג המומלצות בעיניו. שעון לאפייט שחור בולט מתחת לשרוול הלבן שמסתיר חלק מן המחירים המבצבצים בטור הימני של הדף. אני מרשה לו להזמין על פי טעמו.
המבט לא השתנה, רק מסגרות משקפיו. קולו רגוע כשהוא בודק ושואל על סוגי היין, מרכיבי הרטבים השונים ומהיכן מפיות השולחן המשולשות.
והשיחה בינינו קלה ושוטפת. מרפרפת על פני נושאים שונים, לא בהכרח חשובים כי שנינו עסוקים מדי בלהסתכל אחד בשני.
בסוף הארוחה אני מושיט לו את כרטיס הביקור החדש שלי, שעיצבתי לאחרונה.
– הטלפון אצל דודה שלי. תרגיש נוח להתקשר.
אריק ממשש את הנייר, מתרכז בו ארוכות ומחייך. הוא מזמין את החשבון ומתעקש לשלם, גם את הטיפ.
אני מפלס את דרכי בין הממהרים בשעת הדוחק, אך לפני הירידה שלי לרכבת התחתית ולשפרדס בֵּיי, נצמד לרגע ליד חלונות הראווה ורואה את העיר מתקפלת ונארזת עם אריק שנוסע לקווינס.

ברוזוולט דרייב, בקומה התשיעית המשקיפה אל ההדסון, גרים חבריו של אריק.
שוער לא מגולח בכניסת הבניין מצלצל ובודק שנוכחותינו רצויה.
לאחר האישור, אנו צועדים בפרוזדור ארוך וחשוך שמוביל לשתי מעליות: למספרים זוגיים ולא זוגיים. אני לוחץ על הכפתור ובדרך למעלה, יכול להרגיש רעד קל עובר בתוכי.
ראיתי לנכון להביא בקבוק יין או בונבוניירה, אך אריק אמר שאין צורך.

בפתח המעלית, עומדת לינדה, אשה עגולה בשנות החמישים עטופה בסינר ניילון. היא מקבלת את אריק בחיבוק אימהי ומחייכת אליי מעבר לכתפו, אז אוחזת בשתי ידיי ומובילה אותי פנימה לתוך דירתה.
ליד שולחן עמוס מאכלים, לינדה לא מפסיקה לסדר, להזיז כלים ולהביא עוד אוכל. היא מפנה כד עם פרחים אדומים מפלסטיק ומניחה במקומו עוד מטעמים שנקנו ממעדניה ברחוב דלנסי. אֶדִי, חברה לחיים וצעיר ממנה במספר שנים, בקושי מדבר. עיניו שקועות במשחק של הניקס בטלוויזיה כשמזלגו תחוב בתוך סלט מוצף בשמן, ספוג בחומץ וגדוש מדי. וזה למרות מיטב ירקות העונה שהוא לבטח שילם מחירים מופקעים עבורם.
אדי אחראי לסידורי הבית ולקניות שהוא עורך לפי רשימות שלינדה ממגנטת על דלת המקרר. את הבישולים, לינדה לרוב עושה בסופי שבוע כשהיא לא עובדת בבית חולים או מתנדבת בארגון כלשהו.
בחיפושים אחר הזיתים המובחרים, אדי לבסוף מתעייף ומשחיל את אצבעותיו השמנות ומלקט כמה מתחתית הקערה. לינדה לא אומרת דבר. רק עומדת לה מלאת גאווה בתוך חולצה משובצת ומכנסי פוליאסטר ומחייכת.
בעיקר לאריק, שיושב ומתפנק ונוגע ברגליי מתחת לשולחן.
ואני מבחין דרך הדו־שיח האילם שמתנהל ביניהם, עם המחוות הקטנות של נימוסים לכאורה, בקשר המיוחד שלהם שהחל במלון עוד לפני שנים. לינדה עבדה כמנהלת משק ואריק הגיע לעשות את תקופת הסטאז' שלו במחלקות השונות.
ואני פגשתי בו אז כאחראי חדר האוכל.

נתבקשתי להגיע בדחיפות לאולם האירועים, עם חלונות הקשת והצמחים המטפסים, שנמצא באגף המזרחי של המלון.
בחולצה לבנה ונעליים שחורות עליתי לקומה השניה. כבר במעלית העובדים יכלתי לשמוע תזוזה של כיסאות ושולחנות כשברקע, קולו הרם של אריק. בהתראה מאוחרת, הוחלט להקדים ביממה כנס שנועד להתקיים במקום ועל אריק, בתוקף תפקידו, הוטל להתארגן בהתאם.
הוא לבש ז'קט כחול ומכנסיים שחורים, שהיו מדי המלון ונראו קטנים עליו במספר מידות. תוך כדי הריצות שלו להשליט סדר בין עובדי המחלקות השונות ובחורי הקולג' שרק עמדו ופטפטו, נפל תג הזהות שלו מאחורי סידור הפרחים המרכזי.
כשהבאתי לו אותו, אפילו לא הודה לי. ניכר בפיו הקמוץ שהוא לא רווה נחת מכוח העזר שהוזעק לתגבר את צוות המלצרים לאירוע.
אך עם החזרת התג לדש חליפתו, אריק המשיך לרוץ, לצעוק ולחלק הוראות לכל מי שנתקל בו בדרכו עד שהאולם נראה לשביעת רצונו. נשען על כיסא גבוה שאפשר לו תצפית לכל פינה בחדר, פיקח על הנעשה.
ואני נעמדתי, משועשע מן המעמד והבטתי באיש המרשים שלא

הרפה עד שהתרצה וכל דבר נעשה לפי בקשתו.
– אתה, יש לך עודף זמן? זוז כבר ותפנה מהר את השולחן!
שתקתי שוב. עשיתי את המוטל עליי במהירות האפשרית ורק רשמתי פתק שזרקתי לו בדרך למטבח.
"פַּאק יו. 0027-445-718"

עבודה לא היתה חסרה אז במשרה שלי בארט רדינגטון.
סקיצות, ביצועים, הבאה לדפוס. העמיסו עליי די והותר ובקושי הרמתי את הראש מהשולחן במשך שעות היום. הפסקה היתה לי רק כשירדתי לשליחויות שונות בעיר.
המשרד היה ממוקם לא רחוק מוושינגטון סקוור, מעל פיצריה חדשה בה תמיד עצרתי בדרך החוצה. עבד שם בחור פורטריקאי בשם אמיליו, שנהג לפלרטט איתי ולפעמים גם הזמין אותי לאכול על חשבון הבית.
זה היה פיצוי קטן על עבודה שלא הביאה לי סיפוק וגם לא שכר הולם. ולמרות זאת, ביקשתי לעבוד שעות נוספות כדי לממן את שכר הדירה היקר בעיר. אך המנהלים סירבו לשלם. לכן, בערבים ובסופי שבוע לקחתי על עצמי עבודות מזדמנות כמו הדפסת עבודות של סטודנטים ומלצרות.
דווקא אז, במקום להסתובב ולבלות עם בחורי העיר שהיו ניצבים בפינות הרחוב, בחרתי לעבוד או להסתגר בתוך החדר ששכרתי. היה לו חלון, חדר ארונות קטן ושידה חומה עם מראה שבעל הבית השאיר.
ומן ההתחלה, יכלתי לחוש את הסדקים בתוך הקירות הולכים ומעמיקים. אבל תליתי עליהם רישומים ותמונות שאספתי. הבאתי תקליטים ועציצים מהבית ואילתרתי פינת עבודה עם כורסא ישנה וכריות צבעוניות. ניסיתי להפוך אותו למקום אישי המיועד רק לי. והתרגלתי. אפילו התחלתי להנות באיזשהו שלב. אך תוך זמן קצר נאלצתי לעזוב. מקום העבודה שלי פשט את הרגל.

לא הצלחתי ליצור איתך קשר, אריק אומר ומוריד צלחת מעוטרת בפס זהב מן המדף. ריח בצל מטוגן מציף את הדירה כולה יחד עם אור סתווי שחודר דרך אריגי הווילונות. אני משוטט מסוקרן בחדרים הבהירים בהם מורגשת טביעת אצבעו של אריק בכל פינה. נוגע ברהיטים המשלבים זכוכית ועץ בגוונים שונים ותמונות ופריטים בצבעי פסטל ירקרקים שפזורים סביב. אני מביט בספריה הגבוהה שלו, המלאה בספרי בישול ואמנות עם חוברות בתחום המקצועי המסודרות לפי נושא ותאריך. מלטף פסלון של מאזניים העשוי ברונזה על שולחן העבודה שלו, שנמצא מתחת לחלון המשקיף על גשר הוייטסטון.
ואין לי ספק שמצאתי: זה המקום שאני רוצה לחיות בו.
אבל שוב באתי בידיים ריקות.
ליד שולחן המטבח, תלויה תמונה קטנה בשחור לבן של בית קפה. ככל הנראה פריזאי לפי חזות הגברים הסועדים ובעל המקום, מופשל השרוולים שעומד מאחורי דלפק. האשה היחידה בתצלום חובשת טורבן ולידה בן זוג בחליפה ועניבת פרפר.
– מזכרת מן ההשתלמות שלי. אני מקווה עוד לפתוח משהו כזה יום אחד.
אריק מכסה את המחבת ושם את התבשיל על אש קטנה.
הוא מניח את ראשו השחור על כתפי ומביט בתמונה כמביע משאלה חבויה. אריק התמתן עם הזמן, אני חש, אך לא חדל בחיפוש ריגושים. עם זאת, אין טיפת התרברבות בהשגיו או הרגשה של תחרותיות בשאפתנות שלו. אם הוא חותר מעבר לתפקידו כמנהל מזון ומשקאות, זה לצורך הגשמת רצונו ויכולתו האישית בלבד.
אריק משעין את גופו עליי ומנשק את צווארי. אני מלטף את גבו כשהוא פתאום מסתובב ומסתכל אליי במבט חודר.
– אתה רוצה לספר לי מה קורה אצלך?
אני אוחז בו, נושם עמוקות ואז האינטרקום מזמזם.
אדי עולה תוך שניות במדרגות למרות משקלו ופולש לדירה. בקושי ממלמל שלום, יושב לו על הספה בפיסוק רגליים ומעשן. הוא בוהה בכותרות העיתון ומפזר אפר על השטיח כשאריק ממשיך לשטוף עלי חסה ולחתוך פרוסות דקות של כבד בקר.
באופן מוזר שניהם לא מחליפים מלה ולא נראים מוטרדים מכך. ומועקה פתאומית משתקת אותי.
לא רוצה לספר איך החיים העיפו אותי ולא הובילו אותי לשום מקום מאז המפגש שלנו. גם לא על השינויים המתחוללים בי, ולהישמע כמדריך משומש של "עשה זאת בעצמך".
והייתי רוצה עכשו לצאת החוצה וללכת, אבל אני יודע שאין לי לאן.
אריק משהה את עיניו עליי יושב בשקט ליד השולחן וקורץ. אחר־כך בא ונותן לי נשיקה חטופה. אז פורש מפה לבנה, מוריד צלחות

רישום ענת חנית

נוספות מאותו סט ועורך את השולחן.
בערב, לאחר שאכל איתנו, אדי קם ועוזב. שוב ללא מלה.
אריק אוסף אותי אליו ולפני שאני מספיק לומר משהו, הוא מושך בכתפיו ולוקח את המפתחות כדי להסיע אותי לברוקלין.
– אל תשאל אותי. העיקר שלינדה אוהבת אותו.

אֵיי לוֹב לוסי וחבורת בְּרֵיידי משודרים כל בוקר בערוץ 5.
אני תמיד מנמיך את הקול כדי לא להעיר את הדודה שלי בחדר הסמוך. זה לא מפריע לי כי אני כבר מכיר את רוב הרפליקות בעל פה. מול המסך, אני אוהב לשתות את הקפה שלי עם קופסה של עוגות דייניש קינמון ולראות את ההתפתחויות הצפויות מראש.

הדוד שלי, שנפטר לפני שנה, לא החמיץ קומדיות כאלה. הוא נהג לשכב על המיטה בגופיה ותחתוני בוקסר כשפניו נשענות על כרית ושפתו התחתונה היתה רועדת בשיאים הרגשיים של התוכנית.
בסוף מחצית השעה, הוא היה חוזר לחייך בסיפוק וקם לקחת חטיף מן המטבח. שם עדיין אפשר למצוא את דודתי יושבת רוב שעות היום, ליד קרטון של גלידת שוקולד ומסתכלת במיני סדרות הרומנטיות שלה.
ואסור היה לו לומר מלה כשהיא צפתה. רק בזמן הפרסומות.
בגמר התוכניות, אני סוגר את הטלוויזיה, נועל בשקט אחריי ויוצא. בדרך לתחנה, לאורך קיר בית הספר וגם על לוח המודעות במכבסה של קריסטי, מודבקים תצלומי זירוקס מוגדלים של ילד שנחטף בשכונה. מוצע פרס כספי גדול למביא מידע על מקום הימצאו.
אני קונה עיתון בדוכן, שמכוסה כולו ביריעות ניילון בגלל הגשם, ומשלשל מטבעות לתוך מתקן הכניסה של התחנה. נמנע מלגעת במעקה השחור והמתקלף כשאני רץ במדרגות, עם כל האנשים ששומעים את הרכבת המתקרבת.
בקרון, יושבת מולי אשה צעירה במעיל מכופתר ובנעלי לאכה שחורות. כמעט כל בוקר אני רואה אותה מדפדפת במגזין המונח על ברכיה וקוראת את מדורי ההורוסקופ והעצות לטיפוח וחן. אחר־כך מוציאה זוג מספריים מארנקה וגוזרת מתוך החוברת את תלושי ההנחה המצורפים. לידה, גבר בחליפת שלושה חלקים עם סימנים של חתכי גילוח על צווארו, מביט דרכי על גורדי השחקים הנשקפים מהחלון. אבל הכניסה לתוך העיר מתעכבת היום בגלל שיבוש כלשהו המוסבר ברמקול. אני מביט בשעון בעצבנות ומסדר את העניבה, מדביק שערה מזדקרת, מקפל שוב את המטריה.
לא רואה באיזו תחנה נתקענו, אבל לאחר דקה הרכבת שוב נוסעת. בתחנה של רחוב 50, הדלתות נפתחות ואני פורץ החוצה.

דרוש לנו משוגע אמיתי, אומרת לי גברת ג'ודית' סטנפילד ומתיישבת מאחורי שולחן עמוס ערימות ניירות. יש לה ציפורניים ארוכות ושערות אדמוניות מסורקות לאחור המוחזקות בסיכה מבריקה. היא מרפרפת בשאלון שמילאתי ולא טורחת להתנצל על איחור של עשרים וחמש דקות.
– הוא חייב להיות רווק כי עובדים פה נון־סטופ סביב השעון כמו מטורפים ואין מקום לחיים פרטיים. הוא צריך לתפקד כעצמאי, אבל גם חייב לדעת לעבוד בצוות. כלומר אם זה להפעיל או לפעול, לתמרן ולהסתדר עם אנשים סביבו ועם אנשים במחלקות אחרות.
מבחינה מקצועית, כמובן כשרון, יצירתיות, ניסיון בביצוע ועיצוב בכמה שיותר משטחי הענף. אני מבינה שעבדת ארבע שנים בסטודיו.
לפני שאני מספיק להשיב,
היא מרימה טלפון שמצלצל,
צועקת למישהו שנכנס פתאום לחדר,
מחפשת ביד אחת מסמכים במגירה
וביד השניה שמחזיקה סיגריה –
מדפדפת בתיק העבודות שלי.

שתי פיג'מות אקסטרה לארג', אפודת משי כחולה ושלושה סבוני לבנדר סיכמו הפעם את מסע הקניות של אדי בסאקס, חנותו האהובה.
כבר כמה שבועות אני מתלווה אליו מאז נתקלתי בו במקרה בעיר. אנחנו לא קובעים מראש, אבל אני יודע באיזה ימים הוא מגיע והיכן אפשר למצוא אותו. אדי מתעכב דרך קבע ליד חולצות פסים וסוודרים למיניהם. הוא קורא בקפדנות את תוויות הבגדים ובודק שהם עשויים ממאה אחוז כותנה או צמר ומיובאים ממדינות מסוימות בלבד. אם המוצר עונה על דרישותיו, הוא רוכש אותו מיד ללא כל התלבטות כספית. והוא לא עובד. אמנם לא תקופה ארוכה כמוני, אבל כנראה תמיכת משפחתו האמידה מבטלת כל חשש שהוא.
אנחנו יורדים במדרגות הנעות ועם הקניה האחרונה שלו, הוא נפרד ממני ונעלם.
אני חוצה את הכביש וממשיך עד ברודווי, לקפיטריה של ברונו. מתיישב על כיסא מסתובב ליד הדלפק ומזמין ממלצרית שחורה נקניקיה עם חרדל והרבה כרוב. בינתיים אני מסתכל על ברונו המשופם שמכין במהירות סדרה של כריכים ענקיים עם שכבות של נקניק, חסה ועגבניה. הוא חותך אותם לחצאים, נועץ קיסמים צבעוניים בתוכם ותוחב אותם לתוך שקית חומה. אשה במשקפיים כהים לוקחת אותה ויוצאת. ברונו זורק לי מה נשמע לא מחייב ומנגב בסמרטוט את השולחן בזמן שהמלצרית מביאה לי את המנה.
אני נוגס בלחמניה החמה וחש את הרעב ואת הרגליים הכבדות פתאום. אבל אם אני מתרכז, אני עדיין יכול להריח את גופו של אריק משלשום ולהרגיש אותו עוטף אותי. אז כל סדק בתוכי מתאחה. אלו הם הימים השלמים ביותר שהיו לי מעולם. והכמיהה הזאת אל אריק רק מתעצמת בכל רגע. אך יש ימים רבים מדי שהוא עובד עד שעה מאוחרת או עסוק בסידורים מכדי להגיע אליי. אז אני מסתובב שעות ברחוב ללא מטרה ומתפורר שוב. מסוגל להרגיש איך חלקיקים נשאבים מתוכי ונפלטים החוצה כמו מארובה. וכולי מתרוקן.
כך אני משאיר חלקים ממני פזורים על פני רחובות שלמים במידטאון.
ולא פעם אני מתפתה לכתוב על הקירות: כאן התפרקתי.
אבל אני מחזיק את עצמי ומושך את הזמן עד כמה שאפשר ובלית ברירה נוסע חזרה לברוקלין.
אך הערב אני פוגש אותו, בפינת רחוב 56 והשדרה השישית.
המלצרית מניחה את החשבון מתחת לצלחת ומאחלת לי יום טוב.
אני משלם ויוצא עוד פעם כדי לחפש אחר מתנה כלשהי לאריק. נכון, אין צורך. אין חג או יום הולדת. ובכל אופן, עם כל עודף הזמן והתקציב המאוד מוגבל שלי, אני לא מצליח להחליט מה לקנות לו.

למושב האחורי של המכונית ריפוד רך בצבע כחול עם משבצות אפורות קטנטנות ויש מקום מרווח לרגליים מתחת למושבים הקדמיים. ליד השמשה האחורית תלויה ריחנית בצורת ירח ויש קופסה קטנה של סוכריות בטעם מנטה.
לינדה, החבושה כובע צמר וצעיף צבעוני מכסה את סנטרה הכפול, מספרת על ההתעניינות הגוברת שלה בציור ומזמינה אותי להצטרף אליה לתערוכה בגוגנהיים בשבוע הבא.
– אריק סיפר לי שאתה מאוד מוכשר.
לינדה מנסה בעדינות לדובב אותי ומשחקת באבזם הארנק שלה. היא נמנעת מלהזכיר נושאים כמו עבודה או הקשר שלי עם אריק, שבקושי הספיק להחליף איתי מלה. אני משתתק ושם סוכריה בפה, משעין את הראש אחורה ומסתכל על אריק שמביט בי דרך המראה. היא מחייכת אליי בסבלנות ובהבנה, כמי שיודעת את המתרחש בתוכי.
איך אפשר לא לאהוב אותה, אריק אמר לי עליה.
רק מה היא מוצאת באדי, לעזאזל.
בניסיון דיבוב אחרון, לינדה מראה לי שרשרת זהב עם תליון קטן שהיא עונדת. אדי קנה לה. אבל אני רק רואה את גבו של אריק שמסיט את ההגה ימינה למגרש החניה ולידו אדי שמסמן לעצמו פריטים בקטלוג של המכירה הפומבית.

– אתה יכול להגיד לי למה אתה מתעצבן?
– לא יודע מה אני עושה פה.
– אדי הזמין אותנו, מה העניין?
– מה לי ולו?
– אז למה אתה מסתובב איתו?
– כי אין לי מה לעשות ויש לי טעם רע.
– כך אתה חושב?
לינדה נכנסת לאולם ואחריה אדי, שאוכל חטיף שוקולד וזורק את

נייר הצלופן לפח, אך לא רואה שלא קלע.
– אתה בטוח שיש ביניהם משהו?
– למה לא?
– אני יודע, הם לא מתחברים לי.
–ואנחנו?
לא כשהם מבלבלים אותי ומסתירים אותך, אני רוצה להגיד לו אבל שותק.
והוא מסתכל בי ארוכות, מנענע את ראשו ופונה לכיוון האולם.
– אתה רק יכול להגיד לי מה כבר יש להם במשותף?!
אני שומע את קולי מהדהד בלובי המתרוקן.
אריק חוזר, נעמד מולי ונוגע בקצה האצבעות שלי.
– איפוק.
ואני זוכר את אותו ערב במלון, אחרי מסירת הפתק.
את שפתיו היבשות של אריק, שלא העז עוד להוציא מלה לעברי בזמן הגשת הארוחה.
רק לאחר הכנס, כשרוב הצוות התפזר והלך הביתה, ביקש ממני בנימוס לקחת עגלת שירות ולסדר איתו את חדר הישיבות באחת הקומות העליונות.
ואני, ברגע שנעל את הדלת מאחוריו, קפצתי עליו, הפלתי אותו לרצפה והצמדתי את פי אל פיו. והוא גרר אותי לתוך הסוויטה כדי שאיש לא ישמע אותנו.
ושנינו ישבנו לאחר מכן על השטיח, שותקים ובוהים איש ברעהו ויודעים איכשהו שהתשוקה בינינו היא מעבר לסיפוק של רוכסן המכנס.
אריק, שתמיד ידע מה שהוא רוצה, רצה אותי.
ואני לא ידעתי מה לעשות עם הרצון הזה ואיך הוא בכלל מתקיים בין שני גברים.

המכירה כבר החלה.
אריק מתמקם עם שותפיו בצידה השני של הבימה בתוך חדר מאוכלס באספני אמנות ואנשי עילית שבאו לצפות בתהלוכת פסלים, ציורים ורהיטים בסגנון ארט נובו וארט דקו. במרכז הבימה, עומד גבר כסוף שיער עם עניבה מנוקדת. הוא מוריד ומעלה את משקפיו כשהוא קורא בניירות ומצביע על תמונה שעומדת לידו.
ואני עייף מכדי למתוח את צווארי שוב ושוב כדי להסתכל ולהקדיש תשומת לב לכל דבר. אך גם אין לי כוח לקום ולנטוש. אז מעלים על הבימה אגרטל לבן ארוך וצר, דמוי חדק של פיל מן המאה התשע עשרה.
מתחילים בשלושים אלף דולר, אומר המנחה.
כל־כך נקי ופשוט.
– שלושים וארבעה אלף –
נפלא לאריק.
– שלושים וחמישה –
מושלם לי.
– כן, האדון בשורה שלפני האחרונה.
כל המבטים מופנים אליי.
אני עומד, נשען על הכיסא לפניי ומסתכל על הפריט שאני מבקש לרכוש, לפני שישכפלו אותו ברבים עם שינויים ותוספות וימכרו בתור חיקוי עלוב באחד הימים במרתפי וול־וורת'. אעמיד את האגרטל על שולחן גבוה במרכז חדר ואעצב את כל החדר על פיו, בגוונים שונים של לבן או אפור או אפילו ירוק בהיר.
אבל אני עוצם עיניים כדי לא לראות עוד את הידיים של אלו שיודעים שאין לי כל אפשרות לקנות וגם לא מקום להניח ולשמור על חפץ כה יקר.
ומבטו של אריק חודר אליי מבעד לראשיהם.
– ארבעים ושניים, ארבעים ו־

והוא מרים את ידו.

אריק נעמד וממשיך להסתכל אליי.
והפריט כבר מגיע לחמישים ושמונה אלף כשאני עוזב את האולם ויוצא לקדמת הבניין.

השוער שואל אם להזמין עבורי מונית, אבל אני לא עונה.
רק מתחיל ללכת באיטיות מתחת לאורות הפנסים ושומע את פעימות צעדיי על הבטון.
ואני כבר יכול לראות את מדרגות הרכבת התחתית בקצה הרחוב, אבל אני לא מתרחק מדי
ומחכה
כדי שאריק ימצא אותי. ■

מיטשל פייגנבאום יליד ארה"ב – בן 31, גרפיקאי.

יופיע בימים אלה

ניזאר קבאני מחמוד דרויש

פואמות

הוצאת "עין" בשיתוף עם עתון 77

המשך מעמ' 9

שירתו של נחמיאס־גלס היא במוצהר ובמתכוון שירה שניתן בנקל להכלילה, לטוב ולרע, במרחב הענק והגמיש של הפוסט־מודרניזם; שירה המתרחקת במתכוון מכל הגבהה. הנאחזת באני, במקום ובזמן על מגוון פניהם ובלא שום מחויבות של ממש למציאות מסוימת אחת או ללשון או לספרות בכלל. וישנם לא מעט יתרונות לפואטיקה הביוגרפית הזאת, כשהאותנטיות והגיוון הסמנטי והתמטי הם מהבולטים בהם.
בשירתו הפרוזאית של גלס מופיעים לא מעט צירופים מפתיעים, לעיתים מדהימים ביופים כמו בשיר "1960" (עמ' 27) המתאר מסע של נערים, ספק אמיתי ספק בדוי, לאיטליה, והמסתיים בשורה "קדרת שושנים שחורות/ מפחם בבטני", או בשיר המעניין "פסטל", המתאר "חתן וכלה שטים בעמידה בסירת/דיג לדפנות חומת עכו ושקיעה/ חתונתית מחלקת עיר אזוב/ וזעתר לשנאה חמה חדשה." (עמ' 49). וכך גם בשיר המעניין והמורכב "אלאדירלאדדה" שבעמ' 62, שמתוכו בחרתי דווקא את השורות: "והרוסים שכולם שונאים בערו באור הלבן/ כאלף עבדים גחליליים צהובי־ראש ולמדו בעל פה/ את המלים היוניות שאיש לא מבין..."
לפחות לחלק משיריו של נחמיאס־גלס קל מאוד להתחבר. הם אכן מצליחים להיות שירי האני והאתה ובה בעת כאילו להתרחק ממה שמקובל כשירה. דוגמה בולטת לכך הוא השיר המסיים את הספר "אני האזרח ששונא הכל,/ כל מה שברא האלהים/ העלום על האדמה ובשמים,/ אני מצפצף על הַחוק, בז לטובים... אני צועד לפנות ערב עם/ כנופיה של מאמינים כמוני, בחוצות הכרך, מחפש קרבן."
ועם כל זאת, הן שירי האווירה הרבים בספר, והן השירים בעלי האופי הסוריאליסטי בו, מזכירים לעיתים את דבריו של המשורר האנגלי הוולשי דילן תומס על הסוריאליסטים: [הם] "מדמים להם שכל מה שהם חופרים מן הלא־מודע שלהם ומעלים על הבד או על הנייר, מוכרח במהותו להיות בעל עניין או ערך כלשהו". (תרגם – שמעון זנדבנק)
אין לי ספק שאיתן גלס הוא משורר מוכשר ובעל פוטנציאל בהחלט לא מבוטל, אבל, לא כל מה שעולה בעיניו, באוזניו, באפו ובמחשבותיו, הופך בהכרח בעל ערך. ברבים משירי הספר נכשל נחמיאס־גלס בדיוק בנקודת הפיכת הביוגרפיה לאמנות. ייתכן שמבחינת הכותב, הכישלון הזה הוא הצלחה, שהרי מראש הוא מדבר על שירה ללוחות המודעות (שיר ראשון). ובכל זאת, נדמה שבדיוק הכשל הזה הוא שהופך את הספר עתיר הכשרון והדמיון הזה למשהו אולי מיוחד, אך בהחלט לא די מגובש. עדיין לא די משכנע. ■

רות לאופר

סוף מעמ' 28

נשארים הסיפורים היפים לבדם. יופיים של אלה מאפשר להם לעמוד גם בלי חוש הומור; וההגינות מחייבת להוסיף שמאפיין זה אינו הצד הבולט בכתיבתם של סופרים מצוינים רבים, ביניהם גם אנדרייב; אם כי עינו של אנדרייב חדה, וראייתו רחבה ומעמיקה, מכדי שלא יראה את המופרך שבבני האדם ובמערכות היחסים שלהם, וניתן לראות זאת בבירור בתיאור אביו של סרגיי. שם המופרכות הזאת רק הופכת את האב ליותר טרגי; אין לאנדרייב עניין באירוניה לשמה, אבל הוא משתמש בה כאמצעי, דק מאוד ואנושי מאוד, להדגשת מה שהוא רוצה להדגיש. כוחו של בופאלינו אינו באפיון מסוג זה, ובוודאי שלא בקביעות של אמיתות פילוסופיות, אלא באופן המסוגנן והיפה שבו הוא מספר סיפור מעשה קלאסי באופיו; ומוטב היה אילו דבק בכך. ■

* מתי יזכה סוף סוף לתרגום חדש בעברית של ימינו?
** פרופ' נוויל קוגהיל, אוקספורד

סוף מעמ' 37

האם היה זה גורלי כל כך? האם הכיר את הנער הרבה לפני כן כפי שלא הכיר מעולם? כפי שהכיר מאז ומתמיד, ופגישתו איתו אינה מהווה אלא אחת מאלפי צורות קיום אחרות, נפלאות יותר ובלתי ידועות עד עתה? הפגישה איתו היא מן הסתם רק היזכרות שקופה למה שכבר מזמן נעשה ויש לחשוב עכשיו על איזו דרך נסיגה חדה חד־משמעית ובלתי מתפשרת אל דרך אחרת אל דרכו שלו. חושך רחוק הבהב בפניו של ע. כאשר אמר לו ד.: "אתה מבטיח לא לדבר על זה עם אף אחד". ע. הינהן בראשו לאות כי הדבר מוסכם. הם עמדו כבר מול פתח האולם הגדול כשאורות הניאון מכים על פניהם באור לבנבן חודר וחושפני. צעקתם של הנערים מבפנים נשמעה לד. כאילו היא מלפני עידן ועידנים ואז החליט כי הוא צריך להיות לבדו עכשיו. מטרתו היתה לחצות במהירות את דרך הכורכר, שביל הכפר המרכזי, ומשם לנוע במהירות אל קיצה של אדמת החימר הקשה שעל סיפו של הפרדס. אבל טרם החליט על כך וכך נפרד במהירות מע. כשהוא אכן חוצה את דרך הכורכר המבהיקה באור הירח המלא. לאחר שחצה את הדרך נעמד והביט לאחוריו. אולם הלימוד האיר עדיין וכיתות הלימוד גם הן, אך ביתני הצריפים שרויים היו ודאי בחושך, כך לפחות שיער.
פס אור ירחי דק וכוכבים מלוטשים חגו סביבו והסתמנו בשמים בעקביות חרוצה ומתיימרת. כל הכוכבים כרגיל במקומם וד. לאן הוא הולך שאל ד. אל החושך שם ליד הפרדס. הוא ישפיל את גופו אל האדמה השחורה ויפחד. אין הוא רוצה לכרוע ברך לפני הירח חשב ד. כאשר הוא כבר הולך במהירות, כמעט רץ להיפגש עם החבורה.

צ'סנר פחד. שלושתינו הרגשנו בזה. הוא פחד אבל המשיך כל עוד יכול היה לחוש אותנו לידו כשהובלנו אותו אל המרחק. לאחר מחצית השעה של הליכה מהירה ומיוזעת כמעט הגענו למטרה. צ'סנר לא ידע לאן הוא הולך, ממש כמונו, כמו החשיכה עצמה. מסלול מתחלף, רב גוני שהספיקו כבר לשכוח, כשהגיעו לרחבת בית הקולנוע. רק לוי עצמו ידע לאן הם הולכים ואילו ד., צ'סנר ודינר למדו את הדרך על צעדיו של לוי, מחרישים ביותר במירוץ כושל זה פנימה אל תוך החושך והחוצה ממנו מיד אל האור הרחוק ביותר שדמיינו לעצמנו אי פעם.
באותיות ניאון אדומות למחצה הבהב שם הסרט: "אירמה־לה־דוס", קורע את רחבת בית הקולנוע לאורך ומפיל על חלקת כביש האספלט נופך עסיסי של אודם מתקתק. צ'סנר לא ידע לאן הוא הולך רק נסחב שם על־ידי ד. שידע. לוי נשאר חסר עמדה ומנותק כמעט לגמרי, אלא שבריחתו היתה כדאית. דינר הוגה היה במשהו אחר אבל התמסר ברצון לקניית הכרטיסים, אלה נשמרו היטב בידיים מלוכלכות לכל אורך התור הענקי שהתיימר כולו לחזות בפניה, בגופה, וברוח הקסומה של שירלי מקליין.
האולם היה מלא ובלי כל הקדמות התראינו מיד עם הכוכבת. לא ידענו מי היא. ד. ניחש שזוהי שחקנית גדולה מאוד. המבט האדיב והחיוך הרחב כמו מזמינים אותך לראות עוד ועוד עד שאינו יכול לראות אלא אותה בלבד. ד. עקב אחר העלילה, אבל כלל לא היתה עלילה, העלילה היתה היא, שירלי מקליין.
הם יצאו נחפזים ואדמומיים מן האולם ואז היה הדום, דום דום, של הדי הפסיעות, כמו דום דום דום באוזניו החרדות כי היה לו כבר ברור כי הוא נוהר על הפרדס, אל קצהו, ומשם אין הדרך אל הנער ארוכה כלל. הוא הגיע שמה במרוצה ושטח את גופו על הארץ ואז לא ראה כבר הרבה מלבד את שירלי מקליין עומדת, זונה טובת לב, שובת לב ומופיעה שם לעיני קהל אדיר של נערים, מבוגרים, קשישים ותינוקות, והיא מתפוצצת מצחוק. ■

תיקון טעות

א. בגיליון האחרון, בשירו של אלישע פורת - "המשורר המת" נפלה טעות בשורות (המובאות להלן כתקנן) :

אֵם אֲהוּבָה שֶׁמְּרַדְּפָה
אַחֲרֶיו, דָּבְקָה בּוֹ בְּלֶכְתּוֹ,

ב. במאמרה של דיניטיה סמית נפלה טעות בתרגום: לואיס סימפסון ודנה ג'ויה הם משוררים ולא משוררות.

המערכת

סוף מעמ' 2

אברהם זאבי כמו רחבעם רביץ

הרב אברהם רביץ לא יכול היה לשאת את העובדה שגנדי, רחבעם זאבי מצא דרך להשתלחות ביריונית נגד הממשלה, השמאל, מחייבי תהליך השלום, ובעיקר לזכות בנקודות בשולי הימין הקיצוני המשתולל לאחרונה; והוא רביץ, נעבעך, כלום, אין לו מה למכור לחסידיו המעטים... והתחרות ברחוב החרדי לא פשוטה. על כן קפץ הרב על ההזדמנות והקיא מקרבו שיטפון של גידופים נגד השרה אלוני.

לא. השרה אלוני איננה קיצונית ואינה מזמינה תגובות כל כך לא מרוסנות. היא אומרת את דעתה בבהירות עירנית, בוליום גבוה. אבל אף פעם לא פגעה אישית באיש. ודאי שלא כינתה את רביץ למשל - תרח זקן, שונא אדם ועוד. שלא לדבר על נבל, מפלצת, לא, אף פעם לא עשתה זאת.

וגם לא תעשה זאת לעולם, משום ששולמית אלוני אמונה על תרבות דמוקרטית, על תרבות הוויכוח, על מאבק פוליטי באמצעות נימוקים ושכנוע.

הרב רביץ כמו גנדי, התרבות שלהם היא ביריונות לשמה. צריך לומר זאת פעם, שחור על גבי לבן. ■

אם אתה אדם קורא חושב — חתום על

עתון 77

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

המתנה היפה ביותר

רצינו לספר לך על שיטת "T.Q.B דיסקונט"

אבל אנחנו מעדיפים קודם כל להקשיב

שיטת "T.Q.B דיסקונט" -
(מחוייבות לאיכות בנקאית כוללת =
Total Quality Banking) -
מתחילה ומסתיימת בך - הלקוח.
עקרונות השיטה - שירות מעולה,
הקשבה אמיתית, חדשנות ויצירתיות,
מקצוענות ומצויינות, יוזמה -
נועדו כדי לשרת אותך טוב יותר.
זאת, מתוך ההבנה הפשוטה שככל שתהיה
מרוצה יותר - כך תעבוד איתנו יותר.
זה משרת אותנו - זה משרת אותך.

אחת הדרכים המרכזיות למימוש עקרונות
השיטה, היא חיזוק והעמקה
של שיתוף הפעולה בינינו לבינך.
לצורך כך - אנו זקוקים לך.
רק אם נדע מה אתה
באמת רוצה וצריך - נוכל לתת לך
את התשובות הנכונות ביותר.
לכן, אנו מזמינים אותך לפנות אלינו בכל עת.
להציע, להגיב, אפילו להתלונן, אם צריך.
בשיטת "T.Q.B דיסקונט" - אנחנו מבקשים
שתשמיע, אנחנו מתחייבים להקשיב.
יום אחד, כל הבנקים יעבדו ככה.

T.Q.B
דיסקונט
מתחייבים לאיכות בנקאית כוללת

בנק דיסקונט

IMC