

שבתון קל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ח • גליון 190 • חשוון תשנ"ו • נובמבר 1995 • 16 ש"ח

- בורחס • פאס
- פבלו גרודה
- ססאר וייאחו
- ק.ד. דה אנדרדה
- ניקולאס גיליאן
- פ. א. קואדרה
- רוברטו חוארוס
- פרננדו פסואה
- לורקה • חוסה
- בלסה • חלסיו
- חימנס • חסוס
- מונקאדה
- שימוס הייני
- משה בן-שאול
- שבי שחורי
- יובל גלעד • חוה
- פנחס-כהן • משה
- גנן • עידית צור
- עודד פלד • טל
- ניצן-קרן • עודד
- סברדליק • יורם
- מלצר • שלמה
- אביו • אולליה
- סריגלה



עכשיו לבד, לפלס את הדרך, לעשות שלום!



כמה מלים לדברי לאור

הרבה אור לא היה שם. צדק לאור, ברשימתו במוסף לספרות של מעריב, שיש לפתור את בעיית המוליות של רוב ספרי השירה. גם נכון שהוצאות ספרים מסוימות מנצלות את המצב המשפיל בו נתקלים משוררים לא מעטים, בבואם להוציא ספר שירים. אך מדובר לא רק בספרי שירה, אלא גם בספרי סיפורים וספרי עיון. לשון אחר, בספרים שמכירתם קשה.

הח"מ עסק בנושא זה פעמים אחדות, גם במדור הזה וגם בפגישותיו עם מו"לים ושירי החינוך והתרבות השונים: יצחק נבון, זבולון המר ושולמית אלוני. ובפיו לא היה קיטור לשמו אלא תוכנית מפורטת כיצד ניתן לאפשר למו"ל להוציא ספר טוב, אך נמכר קשה, מבלי להפסיד.

חבל שלאור מתפרץ לדלתות פתוחות ומאשים, דווקא את "עתון 77" בניצול המצב, ברווח על חשבון המשורר שמוציא בהוצאת ספרי "עיתון 77" את ספרו.

אין שקר גדול מזה: "עתון 77" בא לעזור למשורר להוציא ספר שירים, שהוא ספר טוב לדעתו של העורך, וגובה ממנו, באין ברירה, רק את הסכום הנחוץ להפקה. "עתון 77", בשונה מכל הוצאה אחרת, מעניק לספר לפחות שתי מודעות פרסום מעל דפיו ודואג שתהיה התייחסות ביקורתית לספר. איזה מו"ל אחר עושה זאת? אבל נער הייתי וגם בגרתי ולמדתי, שלא לאור ולא לאמת אני יכול לצפות ממר לאור.

פורטוגל ספרד ודרום אמריקה

רבים מקוראינו יפגשו, אולי בפעם הראשונה, במקבץ מגוון כזה, וברמה כזאת, של משוררים ומספרים מפורטוגל, ספרד ודרום אמריקה, עולמות שונים כל-כך משלנו, ועשירים כל-כך; ההבירה היחידה לרבים מאיתנו אל אותם עולמות היא דרך שפע היופי שבתרבות הכתיבה, דרך התרגומים הטובים של היצירות.

והספרות העברית מתעשרת בחומר נוסף, תוסס ורענן, בעברית מתפקדת, גמישה וחזקה. כל זה, כמובן, לטובת קוראיו הנאמנים של עיתוננו. וכאן המקום להודות לכל המתרגמים (לפי סדר הא"ב) שלקחו חלק בגיליון זה: שלמה אביו ואולליה סריולה, יורם מלצר, טל ניצן-קרן ועוד סברדליק.

יצחק נבון

מדמו הניגר של רבין המוטל ליד דלת המכוננית הפתוחה לחצי, כמו חוצה בין מוות לחיים, הלכו תחילה המחשבות, שנבעו עם פעימות הלב ההולכות ומתמעטות, אחר-כך היתה השכחה והמחשך, והוא נעלם בחושך שאין לו פירוש.

בוה אבד, לא מנהיג אלא מוליך, מוביל כמו אב-בר-סמכות, מחשבותינו היו כפיקדון בתוך ראשו, כמו בבנק בטוח שמחזיר בריבית ראויה לשמה. ידענו, רבין יכול.

עכשיו, צריך לבד, כמו יתום, לפלס דרך, שהיא היתה שלו. עכשיו, אנחנו, שקלטנו בראש את מחשבותיו שאזלו עם דמו ליד גלגלי המכוננית.

סמוך לדלת הפתוחה לחצי, כמו חוצה בין חיים למוות, גם שלנו.

אבל הרוצה לא יתום! אבותיו, שדחפוהו בכל מלת שיסוי, בכל מלת הסתה, בכל כינוי גנאי, הלבישו ראש ממשלה בכאפיה פלסטינית ומדי נאצי. עשו מראש ממשלה פלסטינאצי.

וסופר עברי אחד, אמר ברדיו, שווינגטון זה ובזה, ורבין היה בווינגטון וחתם על הסכם אוסלו. והרוצה שמע והרוצחים האחרים, שלא לחצו על ההדק, רק על הראש של הרוצח ושל רוצחים אחרים. שגם כן שמעו. . .

בפלסטינאצי מותר לירות!

הרוצה לא יתום.

מי שעמד על אותה מרפסת בירושלים ונאם על הבוגד רבין. על המביא אסון רבין, ולמטה, הרוצה, ורוצחים פוטנציאליים אחרים רקדו סביב בובת רבין במדי נאצי, מתכנן הפתרון הסופי. אלה הם אבותיו של הרוצה, אלה הם מולידיו של הרוצה.

עכשיו, אנחנו כאן, ואתה אינך, לא כאן, ולא במקום אחר, רק בראש שלנו וזה החור הפיקדון, אתה בראש שלנו ואנו נעשה מה שהיה בראש שלנו ואזל מתוך לבך המדמם.

מה שהיה, מה שהיה נשמת אפנו ואזל מתוך ריאותיך הקרועות.

חזר אלינו הפיקדון, ונעשה שלום ונעשה שלום עלינו ועל כל עם ישראל וגם על עמים אחרים.

וגם על עפרך, שבתוך האדמה הזאת שקלטה אותך ואת מחשבותיך ואת מעשיך הגדולים - לעולם ועד!



השער: חימנס מרסלינו: השור מבקע האש, חיתוך לינון

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 _____

16	רות נצר על "אתה אינך שירה" לרוסריו קסטיאנוס
16	לאה גלזמן על "מכתבים למרתה" למאשה וייל
	שמעון אדף על "סוכריות זכוכית" לאברהם המי ועל "חלון המספרה שלי"
18	ליוסי רו
19	אירי ריקין על "בלייד ראנר" לפיליפ ק' דיק

רשימות ותגובות

8	א.ב. יהושע - מכתב ליעקב בשר
8	יעקב בשר: תשובה לא.ב. יהושע
8	רות לבנית - על יהודי חברון
9	צבי עצמון - על גורי ועמיחי
26	רות נצר - על השירה ככתובת על הקיר, בדרום אמריקה

שירה ופרוזה

4	שימוס הייני: שירים; מאנגלית: עודד פלד
7	משה בן שאול: שירים
10	שבי שחורי: שיר
11	יובל גלעד: שיר (פרסום ראשון)
13	חנה פנחס כהן: שירים
15	משה גנן: שיר
23	עידית צור: שיר (פרסום ראשון)
27	חורתה לואיס בורחס: שירים; מספרית: טל ניצן-קרן
28	אוקטביו פאס: שירים; מספרית: טל ניצן-קרן
	אנתולוגיה קטנה של שירת אמריקה הלטינית - פבלו גרודה; ססאר וייאחו; קרלוס דרומונד דה אנדרדה; ניקולאס גיליאן; פבלו אנטוניו קואדרה;
35-34	רוברטו חוארוס; ליקט ותרגם מהמקור: עודד סברדליק
40	פרננדו פסואה: מבחר שירים; מפורטוגלית: יורם מלצר
42	פדריקו גרסיה לורקה: שירים; מספרית: יורם מלצר
44	חוסה בלסה: הגשיקה האבודה; סיפור; מספרית: טל ניצן-קרן
46	חלסיו חימנס: מסכת הגבס; סיפור; מספרית: יורם מלצר
	חסוס מונקאדה: עין שמאל של תומאס ד'אטורה; מקאטאלאנית: שלמה אביו
48	ואוליה סריולה

מסות ומאמרים

24	עם כל הכאב - רות לאופר על שירי דליה רביקוביץ
30	אוטופיית הארציוליוס - ליוה צ'רנובסקי על שלושה סיפורים של בורחס
36	מיתותיו של פרננדו פסואה - יורם מלצר על ההטרונזימים של פסואה

מדורים קבועים

	יעקב בשר: לפי שעה
	המלצות
6	ורה קורין שפיר: מקבץ אירופי
20	רוני סימק: הצי פינה - זיגפריד ששון
21	

מוסיקה

22	אורנה לנגר על "כרמן", ו"דון קישוט";
22	גדי להב על ביורק

ביקורת ספרים

10	שמואל שתל על "אני/אתה ועוד שירי מלחמה" לקרן אלקלעי-גוט
12	רות לאופר על "דומנסה בחורף" לשלמה ניצן
12	רותי גור על "שרק צבים לארוחת בוקר" לראובן מירן
14	רות לבנית על "אדם הראשון" לאלבר קאמי
14	יהודית כפרי על "המחלת הנפשית" לשולה קשת

שנה י"ח • גליון 190 • חשון תשנ"ו • נובמבר 1995 • 16 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בשר

הברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, זיוה שמיר
 עורכת משנה: עמית ישראלי-גלעד

ניהול ועיצוב: מיכאל בשר

ניקוד: שמואל רגולנט

יחסי ציבור: רותי סבט

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

המירל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל - עמותה

ITON 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Managing Editorial Board:

Shimon Ballas, Sasson Somekh,

Ziva Shamir

Vice Editor: Amit Israeli-Gilad

Management and Graphic Design:

Michael Besser

כסיוע: 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-ירומירין בע"מ
 לוחות: אוריב,

שימוס הייני SEAMUS HEANEY

מאנגלית: עודד פלד

נובל 95



סרנדות

הזמיר האירי
הוא סבכי מסלסל,
צפור קטנה עם קול גדול
המקימה מהומה כל הלילה.

לא מה שהיית מצפה לו
מאמה מוסיקלית.
לא שמעתי אפלו אחת -
וגם לא יבשוף, בעצם.

הסרנדות שלי הן
קולו השבור של עורב
במשברוח או בחלום,
נשימת צטלפים שורקנית

או האקאק
של מלכי-שלו משוטט
אבוד בשטח הפקר
בין כימיקלים לקומבין.

או מלאי את הבקבוקים, אהובה,
השאירי אותם בעריסות התינוקות.
ואם הם יעירו אותנו, בסדר,
זאת יעשה גם הסבכי המסלסל.

(מתוך הקיבוץ "חורפים בחוץ")

קנה-גשם

הפך את קנה-הגשם ומה שיקרה אז
הוא מוסיקה שלעולם לא היית מעלה
בדעתך להקשיב לה, בגבעול קקטוס

גשם שוטף, גאות בשער הסכר, גלישה וורם חוזר
שוטפים-עוברים דרכו. אתה עומד שם כמו תליל

שמים מנגנים בו, אתה מנענע אותו קלות, שוב

ודימינואנדרו חולף בכל הסלמות שלו
כמרזב המפסיק לזרוף. וכעת באים
רסיסי טפות מתוך העלים הרעננים,

אחר כך זרזיפים דקיקים מעשב וחרציות;
ואז טפטוף-נצנוץ, כמעט נשימות אויר.
הפך שוב את קנה-הגשם. מה שיקרה אז

אינו מאבד מערכו משום שקרה פעם,
פעמים, עשר, אלף פעמים לפני כן.
למי אכפת אם המוסיקה המתרחשת אינה אלא

צניחת חצץ או זרעים יבשים בתוך קקטוס?
משול אתה לאיש עשיר הנכנס לגן עדן
מבעד לאזנה של טפת גשם. עכשיו הקשב שוב.

ילד-חויץ

(גילו אותו בלול, במקום
בו כלאה אותו. הוא לא
היה מסוגל לומר דבר).

כשהמנורה האירה,
חלמון אור
בחלון האחורי,
הילד בבית השמוש
הצמיד עין לסדק -

ילד-לול קטן,
חד-פנים כירחים חדשים
בזכרון, תצלומה עדין
מבזיק כעכברוש
על קרקעית מחי,

איש-ירח קטן,
חי במלונה, נאמן,
בשולי החצר,
דמותה השברירית מוארת,
חסרת משקל, בוחשת בעפר,

קורי העכביש, גללים ישנים
מתחת למוטות
וריות יבשים משירים
שהשחילה תחת דלת המלכדת שלך
בקר וערב.

לאחר הצעדים ההם, שקט;
לילות שמורים, בדידות, צומות,
דמעות ללא שם,
אהבת אור משתאה.
אבל עכשו אתה מדבר סוף-סוף

במימקה מרחקת
של דבר-מה שמעבר לסבלנות,
ההוכחה החותכת האלמת שלך
לחצית מרחבים של ירח
מעבר לאהבה.

(מתוך הקובץ "זרפים בחוץ")

ארץ ביצה

אין לנו ערבות
לפרס שמש גדולה לעת ערב -
בכל מקום העין נכנעת
לאפק הפולש,

הולכת שבי אחר עין קיקלופ
של אגם הרים. ארצנו הלא מגדרת
היא בציה הממשיכה להעלות קרום
בין פונות השמש.

הם חלצו את שלד
האיל האירי הגדול
מאדמת הכבול, העמידו אותו,
ארגו מדהים מלא אור.

חמאה שקועה למטה
למעלה ממאה שנה
נמצאה מלוחה ולבנה.
האדמה עצמה היא חמאה שחורה, נוחה

נמסה ונפתחת למגע רגל,
מחטיאה את הגדרתה הסופית
במיליוני שנים.
הם לעולם לא יכרו כאן פחם,

רק גזעים ספוגי מים
של אשוחים גדולים, רכים כעסה.
החלוצים שלנו ממשיכים לחדר
פנימה ומטה,
דומה שכל שכבה הנחשפת על ידיהם
היתה מישבת לפני כן.

אולי בורות הבצה הם חלחול של
אוקיינוס. המרכז הרטב הוא אינסופי

(מתוך הקובץ "דלת לחשיכה")

שימוס הייני, זוכה פרס נובל לשיירה - 1995.
נולד ב-1939 וגדל באלסטרא-אירלנד. בן למשפחה קתולית. חי בדבלין. הייני הוא המשורר האירי הידוע ביותר היום, ומהמשוררים המקובלים והנחשבים בשפה
האנגלית בכלל. שירתו יונקת בעיקר מחוויות ונופי הילדות - הרוח, השדות, החי, הצמחייה; חומרים אלו נקשרים אל המיתי, אל הקדמוני. הייני כתב גם שירים
פוליטיים הקשורים למאבק שבין אירלנד לאנגליה.

פידור דוסטויבסקי: **החטא ועונשו**; מרוסית: פטר קריקסונוב; ספרי עליית הגג / ידיעות אחרונות / ספרי חמד / 1995; 634 עמ'
תרגום חדש ורענן לרומן הידוע, המרתק, שאינו מתיישן, מגיש פטר קריקסונוב, עם הערות והקדמה.

עמוס עוז: **פנתר במרתף**; כתר; 1995; 155 עמ'

רומן הניכה, שבמרכזו עומד פרופי (פרופסור), נער בן שתיים עשרה, בשנת המנדט האחרונה, בירושלים. פרופי, בעל "שיגעון של מלים", מתיידד עם שוטר בריטי ומואשם על-ידי חבריו, בבגידה. הספר מאויר ברישומים מאת אנה טיכו.

עורך: נתן זך; **הנה**, 6, 7, 8. הוצאת תג; 1995

רונית ליברמנש: "הנה" (6); אוגוסט '95. "שירים בלי מסר, שירי עדות לקיום האנושי המעורטל והמתייסר... שירים שהם עידום ועריה... תמונת מצב של חיי אשה, תל אביבית עד לשד עצמתיה..." (מהמבוא שהעמיד נתן זך)



רונית ליברמנש



קונסטנטין לוינסקי

כרמית גיא: **המלכה נסעה באוטובוס** - רובינא והבימה; עם-עובד-ספריית זגני; 1995; 365 עמ'
ביוגרפיה מקיפה על חנה רובינא - "הגברת הראשונה של התיאטרון העברי", כרמית גיא מתבססת על מכתבים, פרוטוקולים, עדויות וספרי זכרונות לתיאור מרתק של תקופה ודמות, בחיי התיאטרון והתרבות בארץ.



לאה איני: **מישהי צריכה להיות כאן**; הספריה החדשה; 1995; 158 עמ'

במרכז הרומן, גילה, נערה החיה לבדה בשיכון אפור ומתפורר - בשולי החיים; היא קוראת אוטוביוגרפיה של ספרים, אותם היא רוכשת וגם יונבת. דרך עלילות הרומנים, החל ברומנים למשורות וכלה בקלאסיקה - היא חיה ומצילה מלים נשכחות מאובדן.

נתן זהבי: **על גדות הביוב**; זמורה ביתן; 1995; 147 עמ'

עשרים ותשעה סיפורים מהווי העולם התחתון, כתובים בלשון עסיסית, אותנטית, מתובלת בהומור. מלווה באיורים של אורי ליפשיץ.

יבגני זמייטין: **השיטפון**, מרוסית: יולי הרומצ'נקו; פידור מקארוב; הוצאת בבל-ביתן; 1995; 118 עמ'

קובץ של ארבעה סיפורים, של הסופר הרוסי יבגני זמייטין, שיצירתו הוחרמה בבריה"מ ולפיכך גלה לגרמניה ולצרפת. לראשונה, מתורגם זמייטין לעברית: "דרמות קטנות של אנשים פשוטים הנקרעים בין תשוקותיהם לבין כוחות אי הסדר המערערים".

אלי נצר: **גדולים מגודלם**; הוצאת "מורשת"; 1995; 316 עמ'

קטעים קצרים המבוססים על סיפורים, זכרונות ועדויות - מחיי יהודי הונגריה בין השנים 1944-1945. עירוב של חיי יום יום בצל הכבד

והמאיים - התפשטות הנאציוז. הילד פאלי מהווה חוליית קישור בין הקטעים.

גיל הראבן: **מוזה**; כתר; סדרת כותרים; 1995; 170 עמ'

סיפור חייה, אהבתה ומותה של עפרה מרון, חיילת. הסיפור נמסר מפיה של חברתה ומי שהיתה הקצינה האחראית עליה בטיירות; אהבה אוטוביוגרפית, למשורר מבוגר ונערץ.

ברברה גולדברג: **פאולו יקירי**; רישומים אינטימיים מן הקוואטרונצ'נטו; מאנגלית: משה דור; הוצאת תג; 1995; 24 עמ'

ברברה גולדברג כותבת מנקודת מבטה של טומסה די בנדטו מלפיצ'י, רעייתו של פאולו אוצ'לו, צייר וצורף מן המאה החמש עשרה באיטליה. שרטוטים עדינים, קטנים ואינטימיים ממאה רחוקה וקסומה.

"אני שומעת את הלמות הפרסות וכך אדע / שלדרכו יצא. חי אלהים פרח כי סומק / מכף רגל ועד ראש".



משה דור: **גחלים כפה**; הוצאת תג; 1995; 137 עמ'

קובץ רשימות אוטוביוגרפיות וזכרונות של המשורר. ילדות בתל-אביב הקטנה, התפתחות, לימודים בירושלים, חבורת "לקראת" ועוד.

עמק פרי: **שקרים לכנים**; הוצאת הקיבוץ המאוחד / ידיעות אחרונות / ספרי חמד; 300 עמ'

במרכז הרומן, אמיתי, בן למשפחת מהגרים בורגנים, בעיר מהגרים - בישראל - ארץ מהגרים, בשנות השלושים והארבעים; מלחמת הקיום של מי ש"אינם מהגרים בעקבות דגל,

הימנון או מהפכה. כל רצונם הוא להישרד".

יוכבד בן דור: **מקל שפאציר**; הוצאת תג; 1995; 147 עמ'

שלושה סיפורים מונולוגיים - הנובלה "מקל שפאציר" מבוססת על מונולוגים נשיים הנעים בין ההווה לעבר - בשואה. בסיפור הקצר "מונולוג של אוטיסט" מנסה האוטיסט לעמוד על חוויית האוטיזם, ואילו הסיפור השלישי, "מלכת הקסמים", עוסק בזוגיות.

אריון ד. ילום: **כשניטשה ככה**; מאנגלית: כרמית גיא; הוצאת עם-עובד - ספריית אפקים; 1995; 338 עמ'

מפגש טיפולי דמיוני בין הרופא - יוזף ברור, לפרידריך ניטשה, הסובל ממיגרנות.

ברוך אביבי: **הקירקס הזה**; הוצאת ירון גולן; 1995; 142 עמ'

ספרו העשירי של ברוך אביבי. סיפורים קצרים, פיוטים, המצטיינים באהבת האדם, בתיאורי קטעי הווי עדינים; בדומה לגרשון שופמן, מוקפא אצל אביבי רגע מסוים ומתגבש בסיפור קצרצר.

א. עלי: **דשימת כשל**; ספרית פועלים; 1995; 42 עמ'

שישה מחזורי שירים - "אל הקוסם הגדול", "אהבתו של חייל הבדיל" לרקדנית הנריי, "הזמיר האדום", "לווייתן", "אני קולומבוס" ו"רשימת כשל". השירים מתבססים על טקסטים בפרוזה הנתונים לצידם. קטעי אגדות ילדים, סיפורי תנ"ך ורשימות מקיימים דיאלוג ומוסיפים עוד ממד התייחסות לטקסט השירי. לכתוב שיר' בשפת סין מצירים / 'לצוד זמיר': בקשת דרובה עומד אדם - ועל הנניר / נוצה. / סיפת דם.

הווארד גארדנר: **מות. השיבה** ויצירתיות; מאנגלית: יהודית כפרי; הוצאת ספריית פועלים; 1995; 280 עמ'

לקט פרקים משני ספרים של מי שעבד עם ילדים כניורופסיכולוג והוקר מוח. האחד: "אמנות, השיבה ומות" - גישה קונגניטיבית ליצירתיות - עוסק בהתפתחות היכולת היצירתית האנושית, תוך פירוש של יצירות ילדים. הספר השני: "תבניות חשיבה" - התיאוריה על האינטליגנציות המרובות - עוסק בסוגים של אינטליגנציה אנושית ובשיטות הערכה השונות לגביהם.

סקיצה לסיפור נעורים

יושב בבית קפה על הטילת
 כאן המרגלים: אחד אוכל אבטיח,
 השני הוזה. השלישי
 הוא מרגלת (דראג שואו טבעי).
 כאן לא ואדי מג'נון
 כאן לא ואדי למון, זה
 מה שהיה היו ענבי שסלה ומדלן
 ובין עצי תאנה, מתחת לעלים רחבים
 עינים מזרות אימה של תת-זאבים.
 "כל זה היה
 כל זה כבר איננו"
 בתל-אביב הזאת, היא הגדולה.
 עכשיו על הכביש לא נוצץ הטל.
 בסתן אנכרוניסטי, חותמת "מבטל".

אני יושב המלצרית נוגה
 חמסין צהב-אפר על כתפי
 ובאפק ספינה מאדה
 דומם דומם
 לה שטה.

יושב בבית קפה בטיילת מחפש את המית העולם
 אולי תבוא הצרעה מעבירת הסוד
 ולמטה
 ילדים חופרי מערות
 ימצאו את האור בקצה המנהרה.
 ימצאו את כלבם של בני בסקרוויל
 גובה על הספרות האנגלית.

אבל אמבולנסים מכשפים את זמזומי האד
 המשטרה בסלטה מורטלה
 מה מועיל מה לא מועיל
 ומה על ההיסטוריה הכללית.

יושב בבית הקפה, בטיילת.
 שכני סנטרו רועד:
 אתה חושב שהיה פגוע. מה
 אתה חושב כעת.

ספינה

יפרשו אותך אל תדאג
 קח לה מעט נחמה.
 הם מסתכלים בה עכשיו
 אתה בחינה.

אבל אין לה שנה אין לה שנה
 החלומות שלה ספינה טעונה.

נחלת בנימין ב'

הייתי בנחלת בנימין
 מה יש לי לעשות בנחלת בנימין
 ראיתי את חנותו של עבד
 תהלת חליפתי הראשונה.
 גם הוא כבר לא עבד ממש
 וחליפות לא ממש לבשתי.
 מוכרים צעצועים של קש
 וטבעות לא זהב רק להם.
 קיסינג'ר אופנאי צמרת
 אבד את שלטו לעד.

הייתי בנחלת בנימין
 מה יש לי לעשות כאן לבד.
 אולי אחפש בית מרקחת
 שלידו עומדת כנרת
 מבילורוסיה או אולי קוחסטון.
 אני שם שם שני שקלים או שקל
 ואובד לדרכי מיד.

אפשר לאבד כאן את השכל
 בין חרוזי העיפות.
 רק לא לחפש איזו תפארת רק
 לא לזמזם איזה פזמון
 של "מוניקה סקס" או "איפה הילד".
 - השתגעתי, בן כמה אתה
 אדון.

מכנסי פרחים בחצי הכסף
 עוד פחות מהם הצאיות פשתן.
 - בגילי אני הולך בשקט
 - בגילך אתה כסף קטן.

הייתי בנחלת בנימין
 מה לי לעשות בנחלת בנימין.
 שהיה כפר של מכונות-תפירה
 והיו מפלשים אל תים
 ים קטניות ותהלות משי וקס
 והרעש המתוק לא יתום לא תם.

(וריאציה על זכרון" - "לא הייתי בנחלת בנימין וכו'", שיר בספר
 שירי "לפעמים אני" 1978)

למה לוותר מראש

יעקב היקר

כיוון שלא טרחת לקרוא את מכתבי לאורציון ברטנא שהתפרסם ב"מאזנים", לפני שהתייחסת אליו בביקורתיות כה עזה בפתח שלך ב"עיתון 77" האחרון, הרשה לי למענך ולמען הקוראים להביא אותו כאן שוב. נדמה שלו היית קורא אותו היית חוסך לך כמה וכמה פיסקות בדברי השגתך.

...אמנם מעולם לא הייתי פעיל באגודת הסופרים, אבל בכל זאת שמחתי שהיא קיימת ולכן שלמתי את מיסי החבר שלי באהבה. צריכה להיות אגודת סופרים, בראש ובראשונה כגוף המארגן פעילויות עושה לסופרים, ושנית, כמקום שבו מפעם לפעם מתוועדים סופרים כדי להגיד משהו שאינו נאמר במקומות אחרים.

בימי הכרעה דרמטיים אלו, שבהם העם נאבק בינו לבין עצמו לא על הכרעות תיאוריות או אידיאולוגיות, הנוגעות לשלום עם הפלשתינאים, אלא על הכרעות ממשיות, שתוצאותיהן נראות בשטח, יהיה חבל מאוד אם אגודת הסופרים שלנו תתפלג לשניים. צריך לעשות כל מאמץ שדבר כזה לא יקרה.

עליכם, ראשי האגודה, להרכיב באופן מיידי את כל מערכת האיגוד המקצועי של הסופרים ולהכלילה על סופרים ישראלים הכותבים גם בלשונות אחרות, כדי שאפשר יהיה להמשיך ולקיים את האוטונומיה התרבותית לשונית ספציפית של כל קבוצה וקבוצה ובראשן של אגודת הסופרים העבריים. אפשר בהחלט למצוא נוסחה ארגונית שתספק את הערכים של רבים מאוד מאתנו, מבלי להיכנס למלחמות ילדים שהדינמיקה שלהן מחריפה אותן ללא צורך. אני מאמין שתדע להנהיג בתבונה את ההתפייסות הזאת."

נדמה לי יעקב שמכתב זה מבהיר באופן ברור את עמדתך. ויש משהו בלתי צודק וכמעט לא יאומן כאשר אתה משווה אותי לאינטלקטואלים המצרים הירדנים והסורים הדוחים כל דיאלוג תרבותי עם ישראל מאחר שברצוני להמשיך ולקיים את אגודת הסופרים העבריים על בסיס השותפות והעבודה הלשונית כחלק מתוך איגוד או התאחדות הסופרים הכללית. והרי במשך כל ימי חיי השתתפתי בעשרות אם לא במאות דיאלוגים עם סופרים ערבים בכל מיני מסגרות, וגם שימשתי במשך כמה שנים טובות כעורך משנה בכתב עת עברי-ערבי בשם "מפגש" אשר שם למטרה לעצמו להביא תחת קורת גג אחת יצירות עברית ובערבית.

אבל כל עבודת הדיאלוג עם הסופרים הערבים שאותה עשינו בעבר ונעשה בעתיד לא צריכה למנוע מאיתנו לקיים גם את הדיאלוג התרבותי החשוב בינינו לבין עצמנו, בראש ובראשונה סביב הדבר החשוב ביותר לנו כסופרים, זה המעניק לנו את זהותנו המקצועית והיא השפה העברית. ובשום פנים ואופן אינני מבין למה פעילות אחת צריכה לבוא על חשבון פעילות שניה. למה בגלל השלום עלינו לפרק את אגודת הסופרים העברית? נדמה לי שלהיפך,



עכשיו לאחר שנפלה ההכרעה הפוליטית אשר פילגה אותנו מאוד בעבר, אפשר להתחיל לעבוד בכמה תחומים משותפים חדשים. בראש ובראשונה בתחום שלפי דעתי רק אגודת הסופרים העבריים תוכל להרים אותו והוא - רפורמה הכרחית בשפה העברית הוקוקה החוזרת התנועות שנעלמו מתוכה, וזאת לא רק כדי להפוך אותה מדויקת ועשירה יותר אלא גם על מנת להקל על למידתה וקליטתה; לא רק כדי לעזור לעולים הרבים המציפים אותנו אלא גם כדי לאפשר לחלקים גדולים יותר של העם היהודי בגולה להפוך אותה לשפתם השניה. כאן יש משימה אדירה שמחייבת להתגבר על הרבה מחסומים פחדים ואיסורים ונדמה לי שדווקא אגודת הסופרים העבריים תוכל לנסות ולהרים אותה טוב יותר מכל אקדמיה ללשון או מחלקה במשרד החינוך.

יש גם צורך דחוף לנסות ולמצוא דרכים כיצד להתחבר טוב יותר אל סקטסים של הספרות העברית לדורותיה. שהרי הבעיה היום אינה כל-כך מגע עם תרבויות אחרות. העולם מתפוצץ ממגעים תרבותיים דרך תקשורת עשירה ומגוונת, פסטיבלים, טיולים ומפגשים. הבעיה היא, ובמיוחד עבור עם קטן כשלנו, איך גם לשמר את תרבותו הלאומית ולשמר אותה בלי לפגוע במודרניות. ואם בכך יכולה אגודת סופרים עברית לתרום משהו, למה צריך לוותר עליו מראש.

כל העניינים המעשיים של מילגות, תמיכות ופרסים למיניהם יכולים להיות מסודרים דרך ההתאחדות או דרך האיגוד, וזאת על פי הוראה מפורשת של משרד האמנויות אשר בהיותו המקור הכספי לכל הפעילויות הללו, מחובתו גם לוודא שלא תהיה אפליה בין האזרחים הישראלים, תהיה שפת כתיבתם אשר תהיה.

שוב אני מרגיש שבפילוג הזה יש משהו לא נכון, לא טוב ובהחלט מיותר והוא נובע יותר ממניעים אישיים מאשר מצרכים אידיאולוגיים אמיתיים ולכן קראתי לאורציון ברטנא לעשות כל מה שאפשר כדי שהפילוג לא יתקיים, וכיוון שאני יודע שגם אתה מעורב מן הצד השני, אני מכפיל את הקריאה ופונה גם אליך.

שלך בידיוות כתימה

א.ב. יהושע

ריח לא נעים של גזענות

בולי היקר

צר לי שבלטה הוויכוח, נסחפתי, שלא בטובתי, והשוותי את עמדתך בנושא ה"איגוד כללי של סופרים בישראל", לעמדתם של אינטלקטואלים ערבים מסוימים, המסרבים לשתף פעולה איתנו. אני אומר מסוימים, כי חלק אחר, שתמיד לגדול, כן מקיים קשרים איתנו, באופנים שונים. אני מצטער על ההשוואה, היא לא היתה במקום וגרמה לך עוול!

הדיאלוג החשוב, ההכרחי, הבלתי נמנע בינינו על גורלה של

שאין מקבלים ערבים לשרותיה, בשל לשון הכתיבה. אני טוען שבשרות האגודה נמצאים עדיין (והיו הרבה יותר) סופרים כותבי יידיש, רוסי, רומנית, אנגלית, הונגרית, גרמנית וסופר אחד הכותב ליטאית...

הנושא הלשוני, שבעקבותיו הוקמה ההתאחדות הוא תירוץ זול, שעולה מתוכו ריח בלתי נעים של גזענות. ההתאחדות, שנולדה בתשא, אינה מסוגלת למלא את תפקידה!

מוזר שדווקא כלפיי באים לטעון למען הלשון והספרות העברית;

בשרות "האגודה" נמצאים עדיין (והיו הרבה יותר) סופרים כותבי יידיש, רוסי, רומנית, אנגלית, הונגרית, גרמנית וסופר אחד הכותב ליטאית...
הנושא הלשוני, שבעקבותיו הוקמה ההתאחדות הוא תירוץ זול

נדמה לי, שתרומתי לשני התחומים - גם בעריכה וגם בכתיבה, גם בתרגום לעברית וגם בפעילות ציבורית, אינה דלה במיוחד.

בולי יקירי, אני אומר יקירי, כי זה מה שאני חש כלפיך וכלפי יצירתך. צר לי שהפעם אנו חלוקים בדעותינו. אני מאוד מקווה שזה זמני בהחלט. המציאות, כהרגלה, לעולם לא תהיה די טובה כדי שנוכל להרשות לעצמנו לא לצאת נגדה. על כן, ודאי צפויים לנו מאבקים משותפים, בהם נעמוד יחד, כתף ליד כתף. ■

ועד אז
שלך כתימה

יעקב בסר

לגור בחברון

ומסודות של קהילתם. מרגישים שייכות לעיר שהם יושבים בה, ויחד עם זאת הם נאמנים לעמם, אם בדרך תיבת ואם אחרת.

בערים ערביות חיון זה נדיר, ובכל זאת גם הוא קיים, אחרי מלחמת ששת הימים נתגלה כי ביריחו יושבת רופאה יהודיה. היא אהודה ומכובדת, היא תורמת את תרומתה לבני-העיר והיא חיה את חייה בתוכה מבלי לפחד כלל. והנה לא כך חיים היהודים היושבים היום בחברון. לא אכפת להם כלל מה

בכל ויכוח על היהודים שהשתכנו בחברון נמצא מישהו שיטען: "או מה בכך? וכי יהודים אינם רשאים לגור בכל מקום שבעולם?" ואכן רוצה אני, הפעם, לרדת לטופה של הטענה הזאת.

אמת נכון, יהודים חיים בהרבה מקומות בעולם. הם חיים, למשל - בערים כמו פאריס ולונדון. ואמנם - הם חיים שם, מדברים בלשון בני-העיר, יש תורמים לה מכישוריהם ויש חיים כאלמונים, והם בונים בערים אלו בתי-כנסת משל עצמם

עמיחי וילדי הגן המתים

צבי עצמון

בקרונות, במצודים, במגיפות במחנות, ברעב בגטאות?? יהודה עמיחי לחם במלחמה נוראה - וכל מלחמה היא נוראה עבור מי שמתתף בה בגופו, בחולות. עמיחי הוא משורר היש, המציאות הסובבת, הכאן-ועכשיו. זה ייחודו וגדולתו. אבל אם עבור עמיחי השכיחו הכאב הגופני,



יהודה עמיחי

האימה האותנטית, הצמא והחום הלוהט, המוות היומימי סביב-סביב, את ילדי הגן, האם לא עשו זאת גם עבור איש היישוב ש"מן השורה", שאינו משורר? הקיום - הקיום האישי וקיום היישוב כולו, היו תלויים ב-48' על פחות מחוט השערה, וודאי שכל שניתן היה לעשות הוא לזחול בשארית הכוח אל תחנת האיסוף של ההיסטוריה. ופירוש הדבר, בין השאר, מיפוי מחודש של חוויות, רגישויות, אליטות, נאמנויות ותדמיות (בנוסף כמובן לנוף ושפה ושמות ואורח חיים ונסיבות מוות). זו ודאי הסיבה, ולא אטימות לשמה. אבל התוצאה: התוצאה היא התעלמות נוראה, אכזרית, מילדי הגן המומתים, מן השואה. ■

- "אלוהים מרחם על ילדי הגן". השיר פורסם בספרו הראשון של עמיחי - שכה רבים מביטוייו ושורותיו השתרשו בהיסטוריה של הספרות העברית - "עכשיו ובימים האחרים" (שם הספר הוא השורה המסיימת שיר זה) ונכתב במהלך מלחמת השחרור או בסמוך מאוד אליה, כלומר - שנים ספורות בלבד לאחר גטו ורשה, טרבלינקה ואשוויץ.

אלוהים מרחם על ילדי הגן

אלוהים מרחם על ילדי הגן,
פחות מזה על ילדי בית-הספר.
ועל הגדולים לא ירחם עוד,
ישארים לבדם,
ולפעמים יצטרכו לזחול על ארבע
בחול הלוהט,
כדי להגיע לתחנת האסוף
תם שותתי דם.

אולי על האוהבים-באמת
יתן רחמים ויחוס ויצל
כאילו על הישן בספסל
שבשדרה הצבורית.

אולי להם גם אנחנו נוציא
את מטבעות החסד האחרונות
שהורישה לנו אמא,
כדי שאשרם יגן עלינו
עכשיו ובימים האחרים.

נדמה שאם היו עורכים משפט ציבורי על יחסו של היישוב לשואה, והתובע צריך היה לפתוח את נאום הסיכום שלו בבית אחד של שיר, יכול היה לצטט את הבית הראשון של "אלוהים מרחם". וזאת יש לזכור: עמיחי האיש, בניגוד לגורי, לא נולד כאן, בפלשתינה-א"י, אלא שם, בגרמניה. עבורו ילדי הגן "שם" היו מוחשיים, בשר ודם, לא סיפור רחוק שמעבר לים ולשפה. אלוהים מרחם על ילדי הגן?? שנים מעטות כל-כך לאחר שמיליון ילדים יהודים נטבחו בתאי הגזים, בשורות הירוויים, בניפוץ ראשים,

אחרונה שודר בטלוויזיה הישראלית דיון, בעקבות "המיליון השביעי" של תום שגב, על יחס היישוב (היהודי בארץ-ישראל) לשואה ולניצולים. צברים היכו על הטא צורב (יהודית הנדל, למשל), ילדי אירופה הטיחו האשמות קשות. לחיים גורי היה בדיון זה מעמד-על, כמי שיכול לתרום לדיון תרומה מכרעת: כצבר שורשי, כפלמ"חניק, אדם שעסק בצורה כה אינטנסיבית בהצלה באירופה ובהבאת ניצולים ארצה, כמי שעסק בתיעוד של תולדות היישוב והמדינה ותיעד בדבקות את משפט אייכמן, וכיוצא עברי



חיים גורי

מרכזי ומעורה בחברה. והנה, בדיון טען גורי בלהט כי לא היתה התנכרות - שלא לומר יחס משפיל ואכזרי - מצד היישוב והצברים לפליטים, לפחות לא כאווירה כללית ("חריגים", כך חינכו אותנו, תמיד קיימים). אינני היסטוריון; גם אינני יכול לתרום התרשמיות אישיות שלי מאותם ימים הרי גורל וייסורים. כל שאני מבקש כאן הוא לבחון בהקשר זה שיר אחד של יהודה עמיחי, מהראשונים והמפורסמים שבשיריו, ואחד השירים המופרים ביותר בשירה העברית החדשה

המסוערת. היה הפיגוע באוטובוס בירושלים, והיו מתנחלים שהתפרעו על הגבעות. קול התבונה, אם גם לא השתתק כליל, נסוג והונמך מאוד. ובכל זאת, כתמיד אחר כל המהומות, אנחנו שבים אליו. כי דרך אחרת אין. ■

רות לבנית

אבל לא היהודים האלה. נעמה לאוני הכרזה של שמעון פרס שאמר, כתשובה על שאלה, כי המתנחלים יוכלו להישאר במקומותיהם ואיש לא יעקור אותם משם, ורק דבר אחד נדרש מהם: לשנות את יחסם אל שכניהם הערבים. זו הכרזה שפותחת קווי מחשבה לכיוונים שונים. מאז התרחשו דברים רבים בארצנו

בטלוויזיה, בנות בגיל שמונה או תשע, ושמענו את דבריהם. הם לא "גרים בחברון". הם רואים עצמם כראש הין לכוח כובש, ואחד מהם, עטוף טלית וקורא בתנ"ך, התנבא ואמר כי יבוא יום ולא יהיה חברון אף ערבי אחד. גם אותו ראינו על המרקע. אכן, יהודים יכולים לגור בחברון.

מתרחש בעיר הזאת, אין להם שום רגש של שייכות אליה. לא מעניין אותם אם יש מים בברזיה או תאורה ברחובותיה, ואם יחולו בה שיפוצים, ייבנה מדרחוב או תסודר פינת משחק לילדים או יוקם תיאטרון, אין זה נוגע בהם כלל. הם מתייחסים באיבה ובכזב לבני חברון הערבים, ומשרישים יחס זה לילדיהם. ראינו ילדים אלה

פשטות חכמה וצוחקת

קרן אלקלעי-גוט: אני/אתה ועוד שירי מלחמה; מאנגלית: סבינה מסג, אילן שיינפלד ורחל חלפי; הקיבוץ המאוחד; 1994; עמ' 64



שירי הספר נקראים כמו נובלות, בשפה פשוטה, מסקרנים ויפים. הסגנון מעורר את דמיונו של הקורא, המשלים תוך כדי הקריאה את הדמויות הפועלות ואת שביניהן. השירים שזורים בהומור וברוח טובה, מעשי-אהבים וארוס. הנה סיפור "נאהבים" (עמ' 30), בו איש זקן בצחוק צרוד "מפלטט, כאילו כל המחלות/ לא שייכות לכאן", על דבר אחד שהתמיץ, הוא עדיין מצטער; זה "סיפור שהתחשש לפני ששים שנה/ בת-דוד שכבר מזמן היתה לאפריכבשנים/ באה פעם אל חדרו בכתונת לילה... והסתכלה/ והסתכלה והסתכלה בו... אך הוא פחד/ והיא/ קמה ויצאה". יש גם שירים גורליים. לעומת שיר הנבואה של א.צ. גרינברג ב"רחובות הנהר": "יש משא עננים - ורעם הולך בגלגל - ספטמבר 1939 - "יש כאן שיר על סיטין, על "ילד הולך בדרך ומושך אחריו/ ילדה המחבקת שק קטן, אולי/ בובה - - לפני שהעננים הנאספים/ יהפכו לרעמים בורקים.../ שם התמונה/ "ילדים בטרם שעה: השנה/ 1939"; זה סיטין שבמוטו לשירה זה, "מעולם לא צייר נושאים יהודיים..."

אני נכנסת אליך/ מכל הכיוונים וטשאירה אותך בחוץ" (עמ' 40). אכן, דרך ארוכה עשתה השירה מתחילת המאה ועד היום, עד שהורידה את ענקי ההרוזים ופשטה את השיראין. האנגלית במשך השנים הפכה את ה-Pottage הארכאי לסתם Soup; אך העברית לא הפכה עדיין את "נוידי-העדשים" ל"מרק" והיא מתרגמת: "הייתי רעבה ואתה האכלת אותי נזיד" (עמ' 14): נשמע מוזר. "ובקשתי סדר בחיי אשה ובמשמעות החיים" שתורגמה לעברית בנוסח קהלת: "ותרתי אחר סדר בחיי-אשה ותרתי אחר האידיאה של החיים". מחוץ לכמה מכשלות כאלה, שפת התרגום פשוטה וקולחת והעברית - הגבירה מואילה לרדת אל הרחוב, ההומה אנגלית ואולי אפילו אמריקאית המונית; "קול המון כקול שדי".

מבחינת האהבה, מכריז האני השר - "אני האשה שחנקה את אהבתה הגדולה ועכשיו אין שופט לשדי המלאים אלא הרמיה" (עמ' 41); בדומה לרפי וייכרט, בספרו "מיטה", המכנה את השירה, "סמנטיקה של רמיה", האהבה שווה בעצם קיומה. קרן אלקלעי קובעת בהנאה, כי "שוב איננו בתולים, וזה טוב/ אין צורך להעמיד פנים/ להתנהג בנימוס - איזה יומרות למהוגנות עוד יכולות להיות לי?" (עמ' 43). אולי יש כאן ביטוי לעייפות ושוב-החוויות האופייניות לסופה של מאה.

יש בספר מאמריקה של הזמן הזה, עם זאת, השירים קרובים לנו ונופם הוא נופנו. הנה "בילוי משפחתי בבניאס" (עמ' 46); הוא אקטואלי ו"ברכת הקצינים של הצבא הסורי" וההנערות הערביות - העוקבות אחר גיבוריהן - והאחת הלומדת בכווית. ההווי הוא בינלאומי, ההיסטוריה החוזרת, הפגנות של מתנגדים למלחמת ויאטנם "לאורך הרחובות המטורפים של וושינגטון", "ביום הזכרון לשואה", "כשמטוס הקרב של המתאמנים/ למפגן של יום-העצמאות/ קוראים את האויר מעל לראשו", מופיעה וירג'יניה

לחדור לעומק כל רחם, עם טילים של 400 קילו"; "ויש גבר שכותב מכתב-תודה לסדאם חוסיין, בעבור שיפור/ חיי-המין שלו" (עמ' 60). ענייני היום-יום הקטנוניים הם, הם הקובעים; "כל אחד רוצה למות/ במיטתו, בסרחונו, מוקף בצעצועי

וולף ו"מלחמה/ חיי יומיום" ואיך שגשים כותבות, מטשטשות/ את הגבולות בין הנושאים - פטרויות ואינסטינקט העדר". הרגשת המלחמה הרעה אינה יודעת גבולות של מדינות. "טילים של עיראק פעים מעל לגג שלי" נכתב

שירים שזורים בהומור, ברוח טובה, ובמעשי אהבה

הפרטיים" (עמ' 61). הכול נעשה הרגל: "אני צריך את הטיל הלילי שלי, כדי להרדם". אולי יש כאן ביטוי לשירה פוסט-ציונית "הלאה מן החוף, האדמה מתנהלת/ ממשא דורות שנתנו את נפשם/ על טעם החול הזה" (עמ' 51). מכל מקום, זה ספר שירים של העולם הזה, כתוב בפשטות חכמה וצוחקת ומעורטל מליצות. כזה, ראה קרא וחיך, "כי זה כל האדם".

ביומן המחברת, בין ההפגנות של מלחמת המפרץ. המלחמה היא כביכול בין האשה בישראל, הפלסטינים על הגנות, ובין אס-הילדים בבגדאד. בכל זאת, אין אלה שירים פוליטיים המתיירים להשפיע, לעורר התנגדות, לשנות את המציאות. אלה שירי חרדה וסבל ופרדוקס שאין ממנו מפלט. עם וזועות המלחמות מתמודדת המחברת באמצעות המיניות השולטת בנו באופן טבעי, בכל הזמנים, וההומור, כמובן. "איזה גבר יכול להתחרות בטיל הזה, המכניס לכולנו בבת אחת?"; לא לחינם קוראים לה "אם כל המלחמות// אדיפוס מנסה

שמואל שתל

שבי שחורי

בוביתה למרווה

בבית
בבי נוי
בביתה
כובעון ורד
על ראשה
בבי שיר
קטנה שירה
בבי ורד
בר צחור
בוב תמימה
בביתה היפה
בו בו

בא לבקר
על אפנוע אדם
שערוטיו ספגטי
בבי נוי
על דשא ירק
בו בו רוכב

סיד הבית
ורד כטפה
נימה
כלי דם
פטישי עבודה
דפקו מסמרים
נפל הטיט
ורדה טפת הסיד
את דלת הפניסה
משכו
בצבע חם טרי
ועל התלונות
תלו כוילאות
מצות מחררות
פתחו חדשי אפריל רבים עורקים
לדמדמי האור האחרונים
מר פסח
בימי אביב
עטוי גלימה
ולאדון כפות
על ראשו ועל זווה
נוצצות בשחור הכוכבים

פרסום ראשון

יֹשֵׁב עַל כֶּסֶף עֵץ שְׂרוּט
לְקִרְאָת שַׁעַת הַסְּגִירָה בְּלִנְדֵּסְבֵּרְגֵר
חֲנוּת סִפְרִים עִם נֶפֶשׁ
גּוֹסֶסֶת בְּבֹן יְהוּדָה פֶּנֶת מוֹגֵרְבִי
הַקְּלִינְטִים הַיְקִים פּוֹרְשִׁים בּוֹה אַחַר זֶה
הַיּוֹם אֲנִשִּׁים הוֹלְכִים לִסְטִימְצָקִי שִׁילְכוּ לְעֹזוֹל

מִסְתּוֹבֵב בְּטֹאֹאֵר רְקוֹרְדֵס
מוֹסִיקָת דָּאָנֶס מְכוֹנּוֹת אָדֶם
מוֹצֵא עוֹד דִּיֶּסְקָה שֶׁל לֹו רִיד מְשֻׁלֵּם וְיוֹצֵא
אוֹהֵב אֶת שׁוֹרֹת הַמְּלוֹנוֹת
מְרַגֵּשׁ כְּמוֹ תִיר בְּעֵצָמִי
מִכּוֹת גְּלִים בְּגִבִּי דוֹחִפִים אוֹתִי לִכְבִּישׁ
שְׂכוֹר יֶלֶד מְבַהֵל מִתִּישֵׁב עַל כֶּסֶף פְּלִסְטִיק מוֹל הַיָּם
רוֹצֵה לְחַיּוֹת אָבֵל לֹא יוֹדֵעַ אֵיךְ

נִכְנָסֶת אִשָּׁה מֵאִפְרַת צוֹרֵב
גְּרִבּוֹנִי רֶשֶׁת עוֹטְפִים יִרְכִים לִפְנֵי אוֹ אַחֲרֵי בַתּוֹר
תְּמַרְוִיר יֹאֵשׁ מֵרַחֵב הַיְרִקוֹן
יְדִיה מִתְרַוֵּת הַרוֹאִין
כְּמָה הִיא יִפָּה בְּרוֹזְנָה
נִגְשֶׁת לְעִרְמַת לֹוחוֹת שְׁנָה
מִנְסָה לְמִצּוֹא לֹוח שְׁנָה יִפָּה שׁוֹנָה מִהֶקְדוּמִים
נִגְשֶׁת אֵלַי שׁוֹאֵלֶת עַל סִפֵּר לֹא יוֹדֵעַת בְּדִוִּיק מָה
יֵשׁ לָהּ עֵינֵי תְּהוֹם
מִצִּיעַ לָהּ אֶת הָאָדָם מִחֶפֶז מִשְׁמַעוֹת
מְעִינֶת בְּמִלִּים שְׂמוֹכְרוֹת כְּמָה שְׁעוֹת שְׁנָה מִתּוֹקָה
יֹוֹתֵר טוֹב מְכֹלִים דְּמַעוֹתֶיהָ הָאֵלֶמּוֹת
מְכַבֶּה עֵינֵי סִיגְרִיהַּ בְּמֵאִפְרָה
מְגִישָׁה בִיד רוֹעֵדֶת שְׁנֵי שְׂטָרוֹת מְקַמְטִים
הִנֵּה הַעֲדָף הִנֵּה כְּרִטִס הַבְּקוֹר נִשְׁמַח אִם תַּחֲזִירִי

מִתִּיזוּ וְרָעִים מִתִּים שְׁנִסְפָּגִים בְּקוֹנְדוּם
אוֹרְגוּמָה כְּמוֹ נְפִילָה חֶפְשִׁית
רוֹצֵה לִישׁוֹן

נְעִימוֹת הַחֲלִשָׁה הַמְּפַקֶּרֶת בְּגוֹף גְּמוֹר
בְּשֵׁר שׁוֹוֹאֲרֵמָה מְכוֹנֵי עֶסוּי מְקִיפִים אֶת לִנְדֵּסְבֵּרְגֵר הַגּוֹסֶסֶת
פּוֹתָה נוֹטֵף דָּם כְּאֵלוֹ הִיא בּוֹסֶת
מוֹרִיד קוֹנְדוּם זוֹרֵק עַל הַרְצָפָה
כְּבֵר לֹא נִרְאִית כֹּה יִפָּה
גַם אֲנִי דֵי כְּלוּם
מְחַד אֲעִבּוֹר עַל פְּנֵיהָ
אוֹ שֶׁאֲגִיעַ עִם עוֹד 100 שְׁקֵל בְּכִסִּי
אֲסוֹר יִפִּי הוֹתוֹר בּוֹרִידֶיהָ
אָבֵל שׁוֹתֵק

מֵאַחַר יוֹתֵר בְּעֶרֶב אֲנִי פּוֹסֵעַ מְקוֹלְנוֹעַ טִילֶת
לְכוּן מְגִדֵּל הָאוֹפֶרָה עִם סְטוּדֵנְטִית לְמִשְׁפָּטִים עַל זְרוּעֵי
פּוֹפּוֹקוֹרן בְּכִרְסִי
רוֹאֶה אוֹתָה עוֹמֶדֶת בְּפִנֵּה מוֹהָה אוֹתִי
מִסִּטָּה מִבֶּט פְּגוּעַ בְּרִבּוֹרִי
נִרְאִית כְּמוֹ פִּנְס רְקוֹב בְּחֶשֶׁךְ הַתֵּל אֲבִיבִי
מִסְטוֹלִית מֵאִשְׁרֵת גְּמוֹרָה
רוֹצֵה לְהַגִּיד לָהּ
אָבֵל שׁוֹתֵק

בְּחֶצֶר רוֹוִיֶת רִיחַ יֵם שֶׁהוּא מֵלַח לִפְעָעִים
שְׁלֵגִיהַּ אֲדַמֶּת עֵינַיִם מְחִיכֶת רִסִּים
מְבִינָה יוֹתֵר מִמָּה שֶׁלֹּא אִמְרַתִי
מְלַקֶּקֶת אֶת אוֹנֵי תֵבֵל עַל הוֹמֵן
גְּנִיחָה נְמַלֶּטֶת מִצּוֹאֲרָה כְּעֶכְבְּרוֹשׁ
פִּי נִשְׁאֵב לְנִשְׁיֶקֶת נְסִיכָה בְּקִרְיוֹ
אִישׁוֹנִיהַּ מוֹאֲרִים כְּמוֹ כָּל אוֹרוֹת תֵּל אֲבִיב
בְּדִידוֹת בִּיבִים מְרַצֶּדֶת בְּשִׁקְרֵי שְׁלִטֵי גֵיאוֹן
חֲנִיּוֹת סִקֶּס מְבִטִּיחוֹת סְרִטִים חֲדָשִׁים
פְּרִסוּמוֹת קוֹלְנוֹעַ מְבִטִּיחוֹת חֲלוּמוֹת זוֹלִים
אוֹ לְמָה אֲנִי מִתְאַהֵב בְּשַׁעֲרָה הַצְּבוּעַ בְּלוֹנְד לְמָה אֲנִי שׁוֹתֵק

לְמַתֵּר בְּעֶרֶב שׁוֹב יוֹרֵד לְרַחֵב הַיְרִקוֹן
רוֹאֶה בְּאֵלְנֵי אֶת הַרוֹמָנִים שׁוֹתִים
עוֹבֵר חֲנוּת סִקֶּס מְצִיץ מִתְבִּישׁ
יֶלֶד פּוֹלְנֵי מְכוֹר לְשִׁנִּיעֲלִים שֶׁל אִמָּא
שֶׁלֹּא רָצְתָה לְהִינִיק אוֹתִי
עוֹבֵר מְקִיּוֹסֵק לְקִיּוֹסֵק מְהִינִיקוֹן לְהִינִיקוֹן
נִכְנָס לִסְטִימְצָקִי בְּמְגִדֵּל הָאוֹפֶרָה
קִפְאִית עִם הַלְצָה חוֹשֶׁפֶת טוֹר
מִצִּיעָה בִּי מְצִיץ בְּפִנְטָהאוֹ עוֹזֵב לְמַדְפֵי
שִׁירָה בְּמִבְצַע חֶסוּל
קוֹרֵא שִׁיר אַחַד
קוֹלוֹ מְבַהֵל מְרַעַד מְקַהֵלֶת הַצְּרַכְנִים

שׁוֹלֶפֶת אֶת זְקַפְתִּי לְחֶרֶךְ פּוֹתָה הַתְּרוּךְ
הוּ מְתִימוֹת פּוֹתָה
מְחַכָּה לִיפִי מוֹתָה מְנִשְׁקֶת נְסִיד לְבָן
שְׂדֵיהַּ זְקוֹרִים כְּמֵלוֹנוֹת בּוֹצְרִים
יְדָה חוֹפֶנֶת אֶת עֶפְרוּי
מְקַפֵּיד לְלִבּוֹשׁ קוֹנְדוּם לִפְנֵי חֲדִירָה לְעִנְג חוֹלָה
בְּמִקּוֹם דְּמַעוֹת מִתְרַכְּזוּ בְּדַחִית אוֹרְגוּמָה
הִיא נִרְאִית כְּאֵלוֹ הִיא גּוֹמֶרֶת פְּעַם אַחַת בְּרַגְשׁ
אִילֵי הִיא פְּשוּט מְקַצּוֹעִנִית
אִילֵי יוֹם אַחַד בְּעֵלֶת הַחֲנִיּוֹת תִּסְפֵּר שְׂמֵצָאוֹ גּוֹפָה אֲצֵל הַסְּנֵדְלֵר בְּחֶצֶר
מְגִבֵּיר תְּנוּעוֹת נְמָאֵס מִתְחַמִּיצוֹת הִזוּ מְכֹאִיב
רוֹצֵה לְהַפְרוֹת אֶת בִּיצִית יֹאֵשׁ רַחֲמָה
מְלִטֵף אֶת שְׂדֵיהַּ בְּעֵדִינּוֹת שֶׁל אִישׁוֹן

לֹא מְפִיר אִישׁ לֹא מְפִיר אוֹתִי
רַק הַכֶּסֶפּוּמֵט נוֹתֵן לִי עוֹד 200 שְׁקֵל אֲנִי
מְשׁוֹחַח אֶתוֹ בְּדוּחוֹת חֶשְׁבוֹן
מִתְאִישׁ עַל הָאוֹבְרֵדְרֶפֶט

הרומנסה האנושית

שלמה ניצן: רומנסה בחורף; ספרות פועלים; 1995: 132 עמ'

ארבעה סיפורים, אולי נובלות, כלולים בספרו החדש של הסופר הוותיק שלמה ניצן. ניצן, המזוהה יותר מכל, דומני, עם סיפורת תקופת תש"ח, הוא מספר מתמיד ובעל קול ייחודי בספרות הישראלית. מספר, שמעולם לא נמנה עם אלה שהתקשורת והמסד הספרותי אהבו לאהוב, ויעיד על כך העדרו - העקבי כתיבתו - מאנתולוגיות של הסיפורת הישראלית בעשרות השנים האחרונות וממאמרים וספרי מחקר עליה. רבים, אפשר, היו מגדירים אותו כסופר מינורי. אבל גם אם נקבל את ההגדרה הזאת, אין בה כדי להפחית מהיגיופה, מיושרה מפשטותה ומייחודיותה של כתיבתו. לו אני מנחה באחת מהסדנאות לכתיבת פרוזה, הצצות בימים אלה כפטריות, הייתי מפנה את משתתפיה,



וש"מה שחוצץ ביניהם ומה שמקרב אותם, זוהי דווקא ההחמצה הקשה הרובצת ביניהם, כל אחד בחייו שלו" (עמ' 40): שלו כסופר, שלה כשחקנית ואפשר - של שניהם כשני אוהבים צעירים. הקשר המהוסס, המתפתח בקצב התואם את גיליהם של יוצריו,

גרשון, נכדו של סבא תנחום גרוס, שהיה בעבר בעל מגרשים רבים ועתה הוא איש זקן המתגורר בבית הנכד. גרשון, איש משפחה צעיר, פקיד בכיר בארכיון של עיתון, מתעמת בלילה פתאומי אחד עם מסגרת חייו ועם מה שמלא אותה. בליל קבלת המשכורת החודשית שלו, סוטה גרשון מהרגלו ואינו יורד בתחנת האוטובוס הקבועה שלו. מנקודה זו הוא נגרר ממעשה למעשה עמוק אל תוך הלילה שבעיר ובתוכו. משהו באיש המסגרות המסודר והמרוכז, הנשוי לאשה שכולה אובססיית סדר וניקיון, שואף לפרוץ כל מסגרת, לפרוק כל עול, ללכת עד הסוף: "כך החל דרורו. הקול העולה מצעדיו נשמע לו כמין שליחות שהוא חייב בה, אפילו איננו מבין אותה כל צורכה. כבר השתרעו לפניו השעות כמו מלכות של חירות אבודה המתנערת לתחיה, זו המלכות הכלואה הנכספת אל כל האסור והגודר, להיכנס בעצם השעה הזאת לתוך המים, לצאת מרעתו לרצונו ובהתלהבות - ולחזור אליה. לקום ולעשות בבולמוס גדול את אשר לא עשה מימיו. לא חשוב מה, ובלבד, להחליף דמות בדמות ולחזור ולפגוש

חוס אנושי ואהבת האדם מורגשים היטב בסיפורים האלה. היום כבר לא כותבים ככה

והתובע מכל אחד מהם עימות מתמשך עם עצמו ועם עברו, בבחינת חשבון נפש וגיוס כוחות להווה - הוא עיקרו של הסיפור העדין והרגיש הזה. גם מעלילותיהם של שלושת הסיפורים הבאים משתקפת התמודדות קשה עם הווה על רקע של עבר כזה או אחר. בסיפור השני, "ליד הים", עובד נחום צחור בן ה־39 את כל עברו, ובעיקר, כך נראה, את הקשר שלו עם האשה שאהב, ו"בורח" לים המלח לחפש עבודה וחיים. שם, "ליד המים הנמוכים מכל מים" (עמ' 45) הוא פוגש עוד שני שותפים מקריים למהלכו, כל אחד מהם נושא איתו איזה קשר מהעבר, שבעצם לא תם, ושהובילו לעכשיו ולכאן; "כאן מקום טוב מאוד לאדם לחיות את כלו. בשיקט, בריכוז, במתינות. יום יום מחדש" (עמ' 50). גם הסיפור "המינורי" הזה דן בהווה, ודרכו בזהותו של אדם בעיני עצמו, ולא פחות מזה, בזהותו של הכישלון. גם הסיפור הזה, כשאר סיפורי הספר, מסתיים ללא סיום, ללא פתרון. הסיפור השלישי, "המהנדס ובנו", הוא סיפורה של משפחה מתפרקת על רקע קשר עם בן בעייתי, המורד בכל מסגרת. אם המשפחה נשברת ופורשת מהמאבק, האב, "המהנדס", נשבר ולא נשבר ונשאר צמוד לבן. גם בסיפור הזה עולה התמודדות קשה עם הווה, וגם כאן עונה לה כל אחד מהמשתתפים בדרכו שלו, המעידה אולי על אישיותו, אך לא על פתרון נכון, אחד וברור. הסיפור החותם את הספר, "בין בית לבית", הוא בעיקר סיפורו של

כמו גם רבים מהסופרים הצעירים של ימינו אל הפרוזה הפשוטה, ככיכול, הבסיסית, החמה והאנושית כליכך של שלמה ניצן. ארבעה סיפורי מעשה שונים כלולים בספר "רומנסה בחורף", ששמו כשם הסיפור הראשון בקובץ. על גב הספר נאמר שהם "נכתבו במרווחי זמן ניכרים", ועם זאת לא קשה לזהות שאיש אחד כתבם, ושבעלילותיהם משיקות לא מעט נקודות שיתוף. בסיפור הראשון, "רומנסה בחורף", אשר שמו, כפי שכבר כתב מנחם בן, חוטא לו ולספר כולו, נפגשים גבר ואשה, כבני שבעים, זרים זה לזה לכאורה, באוטובוס, בדרך להלווייתו של מכר משותף. בין השניים מתפתח דיאלוג של מבטים ובהמשך גם של דיבור, שבו מזכירה האשה, שחקנית בדימוס, לגבר, משורר בדימוס, שלפני שנים רבות היה ביניהם איזשהו קשר. הגבר מתקשה להיזכר, השחקנית היא הזוכרת העיקרית, שכן, לדבריה, עקבה אחריו מרחוק כל השנים. קשר הקרבה שמתפתח בין שני האנשים המבוגרים, שראשיתו בעבר ספק בדיו ספק משוחזר, הוא נושא העיקרי של הסיפור. המספר שב ומדגיש את סימני גילם של גיבוריו "פניה היו חשופים באור המנורה, והאור התעלל בהם בלי רחמים... ברשעות שטנית מגלה האור כל קמט, כל פיטת בשר רפוי, כל קפל עור מדולדל..." (מתוך עמ' 41), אולי כדי לגנד אותם, כמו גם את העבר עם הקרבה הרעננה, המתעוררת בין השניים, המעידה והמאירה. ההווה הוא העיקר בסיפור הזה. הווה של גבר ואשה, שהם קודם לכל גבר ואשה,

פתרון השתיקה

ראובן מירן: מרק צבים לארוחת בוקר; כתב: 1995: 253 עמ'

הכותרת "מרק צבים לארוחת בוקר", כמעט כמעט שהבטיחה התענגות בורגנית - לא הרת גורל אך בהחלט סימפטית. בוודאי שלא עוררה מחשבות נוגות על צבים, אפילו לא נוסטלגיה כפרית לטובת חית השדה הפלגמטית והחביבה, שבני דורי לפחות פגשו באזורים כפריים או בפינות חי וניסו לגדל על דיאטת ירק משמיה, בקופסאות נעליים ביתיות. אבל בדיוק כאן ועלידי בחירת השם הזה ממש, מרשה לעצמו ראובן מירן, מספר מיומן, מאפק והסכנוני את אחת מבדיחותיו הנדירות. קודם כל, ההנחנות של מרקי גורמה רחוקה מאוד מרוח הספר העומדת על יאוש קיומי מנומס, שתקני, בלתי דרמטי באופן מוצהר. זה כשלעצמו יוצר מרחק מעניין בין הקורא האקראי הנאיבי, המתאוה אולי למעט אסקפזים, כמו זה המרומוז בכותרת, לבין תמונת העולם החדרונות אך העקיבת שהוא מקבל.

לזה מתווספת עוד בדיחה יותר קונקרטיית, הממיקמת בתוך הסיפור הראשון, אותו "מרק צבים לארוחת בוקר" שעל שמו הספר כולו. סיפור זה הנסוב על מורה קשישה ובודדה לפסנתר, הסובלת מתעוקת לב לא פחות מכפי שהיא סובלת ממזב של נתק תרבותי ודורי, מסתיים בארוחת בוקר שמכין לה בנה המאומץ. כך אחרי כך, מתוך משמעת פנימית של מי שתרגלה הרבה סולמות, היא אוכלת את המרק. רק שני רמזים פעוטים מורים לנו כי זהו מרק הצבים המפורסם. החבילה שאיתה הגיע הבן התמנהוני לביקור ושהבא אפשר היה להבחין בתזווה קלה; והגוש החום ילבן, המשובץ, שהוקנה רואה בתוך הסיר.

כלומר, זהו בעיקר ההקשר המתוזמן היטב שהפך את מרק הצבים השקוף מבחינה רגשית לחוויה גרוטסקית, שיש לה גם איזשהו חיבור לחוויה ארצישראלית קולקטיבית. זהו מקרה,

את עצמו בנסיבות אחרות." (עמ' 104). יופיים של הסיפורים נובע, בין היתר, מפשטותם. פשטות ולא פשטנות; וגם, והרבה, ממה שהם לא: הם לא בוטים, לא מתחכמים, לא מתייפיים בפני הקורא ולא משגעים אותו בפנטסטי ובגימיקי. אולי, לעיתים הם כמעט בנאליים; אבל לרוב, למעט מעידות פה ושם, אינם גולשים אל הבנאליה. היום אנושי ואהבת האדם מורגשים היטב בסיפורים האלה. היום כבר לא כותבים ככה, ואני אומרת את זה בעיקר לזכות. ■

רות לאופר

ערב שירה

לרגל הופעת ספרה של יהודית פז - "צוואר העצב"

דברים: לאה גלזמן
קריאת שירים

במוצ"ש 11.11.95 בשעה 19.30
במרכז ההנצחה קריית טבעון

בשדה

א.
 רק יצאתי למטע שקד ורוח היה לי אדרת
 ועשתה השמש הלה לראשי ורוח אחר
 מכה עם ערב נגון באברים הפזורים (בין התלמים).
 נכנסתי בין השורות לראות
 חביונות בין רגלי עצים
 ריח תחמיץ שזיפים בא מלפנים.

צפור על רגב אדמה קורא וכמו
 נושא דרשה על הר.

אורחות עקלקלות

ב.
 אדם הסגטה רווח עשה בי מעשה עינים
 ומגע קלפתו השעירה של השקד בלתיים
 העבירה חם בדמי
 את כפות רגלי עסו רגבים
 שהפליאו כאב בעצבי הקרועים

אני ישנה וראיתי איש שדה
 שכב אתי, שלב רגליה השלוחות ברגלי,
 ברק, קראתי לו מחלומי -
 השדה עשה בי פלה והנה אני נכונה
 ובשרי חרודין
 פה אל פה לקראתך -

קומי, ענה לי האיש ועיניו
 סומות קומי, התנערי.
 וידיו פשוטות לפניו

בין עצי הלילה אשה ושמה הדיל
 מכה אגרוף כבצק טרי לעשותו
 ובאצבעות פרושות
 נוקבת חורים לנשימתו
 ובא גם רחש צריבת עורו של בצק
 וריח מאפה טבול במנוזלינו
 כתית כתית כתית.

כל זאת ראיתי במטע
 תחת הטל צל ההר
 ופניתי בגוף רעב
 לארחות עקלקלות.

נישואים של זוג צעיר ואחריו פיוס
 מסויג, הכול בקמצנות תיאורית כזו
 עד שדבר אינו ברור מלבד הסיטואציה
 המבנית, המסגרת.

שימוש בטכניקה זו, האופיינית כאמור
 לרוב סיפוריו של מירן, מבליטה את
 מסכנותם של גיבוריו ואת צניחות
 הקיום האנושי בכלל - לשיטתו. בסך
 הכול הם מסתמנים כמין צעצועים
 מכניים, שמסתובבים באיתו מסלול
 מוגבל ומוגדר מראש כל עוד הקפיץ
 או הכסרית מחזיקים מעמד, כלומר,
 ככל הנראה, עד המוות. נראה, אם כן,
 שהאמצעים מיטיבים לשרת את
 האמירה. אבל, האמנם הם מדגישים
 באופן מודע ומכוון את המלכוד
 המושרש בעולם כדיוני קודר זה, או
 שמא לכוד הסופר בקיבועו צורני
 משלו, מעל ומעבר לצרכי הדמויות
 והעלילה?

ההגיון הסיפורי הקולקטיבי שכאן,
 מעמיד את השתיקה, את האיפוק,
 כטכניקת שרידה בלתי נמנעת, כי
 הרי העולם מרמה אותנו תמיד, וללא
 הרף. כך למשל האדמירל (ב"האדמירל
 טס בגובה נמוך"): "כהפלגות
 הארוכות למד לשתוק. הבין
 שהשתיקה היא התשובה האפשרית
 היחידה כמעט לבדידות" (עמ' 54). או
 הצעיר ב"ארבעים ושתיים מעלות
 בצל" שיש לו הצהרת הון של מי
 שהיה בקרבות רבים מדי ועשוי הוא
 חושב במין התחכמות צברית: "ידעתי
 שמה שחלף לא ישוב ומי שלא שב, לא
 שב, וחלב שנשפך הוא חלב חמוץ"
 (עמ' 59). ואילו בדעתו של איש
 האצולה המרושש והגולה - דמות לא



נדיר לפי הערכתי, שבו החסכנות
 הסיפורית של מירן תורמת משהו
 מעניין, משעשע באופן מנוכר,
 לסביבה הסיפורית נטולת המיצים
 ומעוטת ההימור המאפיינת בדרך כלל
 את קובץ הסיפורים שלפנינו.

כמעט כל גיבוריו במרכאות של מירן
 (ב-23 מתוך הסיפורים) הם גברים, כך
 ש"המצב האנושי" המשורטט כאן הוא
 מצב "גברי", שאיננו רחוק מן האתוס
 הצברי יפה הבלורית, אך קפוץ
 השפתיים, הרגיש-מחוספס של "מלח
 הארץ". זה תופס כשמירן מתאר את
 בחורינו הטובים, זה תופס לא פחות
 גם כשהוא מתאר פושעים זעירים
 מבצעים פשעים זעירים, נטולי
 חשיבות, מתוך יאוש מכניסטי שאין
 בו תאוות ממון או תאוות דם; רק

"המצב האנושי" המשורטט כאן הוא מצב "גברי",
 שאיננו רחוק מן האתוס הצברי יפה הבלורית,
 אך קפוץ השפתיים

אופיינית כעיקרון - ורע מירן את
 המחשבה "שמי שלא יצא לגלות
 מעולם כאילו לא ידע באמת את טעם
 החיים. כאילו תמציתם של החיים וכל
 סודם טמונים דווקא ברע שבו עליך
 לעזוב" (עמ' 68).

כיוון ש"מרק צבים לארוחת בוקר"
 מקבץ סיפורים שנכתבו החל מאמצע
 שנות השישים ועד שנות התשעים,
 הוא מאפשר הזדמנות נדירה של מעקב
 אחר הלך רוחו הקיומי של המספר.
 והנה מתגלה כי האיפוק הולך ומתגבר
 עם השנים, באותן "הפלגות ארוכות"
 של החיים. הסיפורים המוקדמים
 צובעים פה ושם את דוק האבק
 המדברי הדומיננטי, בצער, כבעס
 ואפילו בצחוק שעדיין לא איבדו את
 המיידיות והישירות שלהם. (אהבתי,
 למשל, סקיצה קטנה ורגשנית "אני
 רוצה ללחוץ את ירך, קפטן מורגן",
 שנכתבה ב'64'. אינני יכולה אלא
 לקוות לחזרתם של הנ"ל אל זירתו
 הסיפורית של מירן, ולהתחברותו
 העתידית של הסופר המוכשר הזה אל
 כוחם הגואל של שני פריטים רגשיים
 - הדמעה והצעקה. ■

החלטיות של מי שמבצע בנחישות את
 מה שנגזר מראש. סיפור אחד או שניים
 אפילו מאזכרים את הגבריות נוסח
 המינגווי, כולל את ההמתנה להוצאה
 להורג הגלומה בסיפורי "THE
 KILLERS".

המכניזם הדטרמיניסטי הזה גלום גם
 באמנות הסיפר של מירן. כמעט כל
 סיפוריו מתחילים ומסתיימים באותה
 נקודה - פעולת גוף נשנית, מחשבה
 נכפלת, מיקום הסצינה, תיאור
 אקלימי וכדומה. אין טעם לערוך כאן
 רישום קטלוגי, אסתפק בשתי
 דוגמאות אקראיות. בסיפור
 "אינקוגניטו" - משפטי הפתיחה
 והסיום הם תיאוריים ועוסקים ברוח
 מדברית המכסה את הכול באבק
 צהבהב. "בהרים, בפנים הארץ"
 תמונת הפתיחה מעמידה זקנה בחלון
 - הסמל של המתבונן, השואף אולי
 לארגן מתוך רשות היחיד שלו את
 העולם שבחוץ - וזקן, פחות מתערב
 ושתלטיני עומד רכון על מערר בגינת
 הבית. המישה עשר עמודים מאוחר
 יותר, שוב עומדות דמויות העדים
 הללו בפוזיציות דומות. הזקנה בחלון,
 והזקן - הרחיק מעט אל הגדר החיה
 והתוחמת. בין לבין התרחש שם משבר

רותי גור

אלבר קאמי - שלושה תאריכים



בין החיים לספרות

שולה קשת: המחרת הנפשית: הוצאת הקיבוץ-המאוחד: 1995

קראתי את הספר מתחילתו ועד סופו, על 290 עמודיו, וזה לא היה מבצע קל. העברית המודרנית המציאה סוגים של תת-שפה, הקשורים לפעמים קשר מקרי בהחלט עם השפה המקורית. להלן משפט שנבחר באקראי מספרה של ש.ק. (הספר הוא עיבוד עבודת הדוקטורט שלה): "האילוניה המימטית, הנבנית על אלמנטים רפרנציאליים, היא רק שלב ראשון ופרימיטיבי בתהליך הקריאה" (עמ' 240). (נורא הרגשתי את עצמי תקועה בשלב הפרימיטיבי בתהליך הקריאה", וייתכן שזו בדיוק כוונתה של לשון זו).

או למה התאמצתי? כי הנושא מעניין. נושא הספר הוא ספרות הפרווה הראשונה שנוצרה בקיבוץ משנות העשרים עד ראשית שנות החמישים. הספר מעניין, בחלקו חשוב, ומאיר הארה מעמיקה את היצירות שכן הוא דן אלא שלכל אורכו שורה הנחה-מובלעת על האופן שבו נוצרת ספרות. הנחה שהיה לי קשה מאוד לקבל. על-פי הנחה זו הספרות היא ליסודו של דבר פרי ההזמנה התברתית העקיפה או הישירה, שמוזמנת החברה מהיוצרה. מהסגולר מוזמנת החברה נעלים והוא מייצר אותן, מהחלקאי היא מוזמנת ענבניות והוא מטפח את הרישה, ומהסופר היא מוזמנת ספרות והוא מייצר אותה. ממש כך, ולאורך כל הספר מדברת המחברת על "ייצור ספרותי", לא על יצירה חלילה. מקוצר היריעה אסתפק בדוגמאות בודדות מבין מאות, להדגמת הנחה המובלעת. בדברה על "ציתו של אדם" של צבי ארד אומרת המחברת "דמויות הרומן קרובות ביותר לתוכנית מתאר האוטופית שהתוותה על-ידי ציפיות הקוראים" (הדגשה לא במקור). בעמ' 162 היא מדברת על היחס בין הספרות לחיים ש"כא לידני ביטוי בעיקר בניסיון [של הסופרים] להיענות באופן מירבי לתביעה [של החברה] לאינטגרציה בין החיים והספרות" (הדגשה כנ"ל). ולהלן: "מרבית הטקסטים [הספרותיים] העמידו עצמם באופן ישיר לשירותה של פונקציה חברתית" (עמ' 164). לא פחות ולא יותר, ועד כדי כך!

כבר בפתח הדברים מספרת ש.ק. כי בראשית התנועה הקיבוצית לא נכתבו רומנים אלא רשימות בלבד וזאת בשל... שני מאמרים שהתפרסמו או - האחד של א.ר. גורדון והשני של ברנר. לדעת גורדון, כפי שהיא מצטטת אותה, התקופה הייבה עבודת-כפיים ולא היתה כשרה עדיין ליצירת ספרות; ברנר ברישמתו תוהה על האפשרות ליצור ספרות בחברה שאינה מגובשת ומעוצבת עדיין (מה

על המורה לשכנע תחילה את הסכתא לוותר על ההכנסה, שיוכל הנער להוסיף לבית עם גמר בית-הספר היסודי. הגימנסיה נמצאה בקצה השני של העיר, ברובע אמיר. הנערים נדרשו למלא טפסים על המצב בבית, וזאק לא ידע מה לכתוב בסעיף "מקצוע התורים". בתחילה כתב על אמו שהיא "עקרת-בית", אך חברו

הספר - "אדם הראשון", בשנת 1994, בצרפת. כתב-היד, בצורתו הבלתי מוגמרת, נמצא בילקוטו של קאמי בשעה שנדרס למוות. כעברית, הופיע הספר ב-1995, בתרגומה של אילנה המרמן. הוא הוגש לקורא בדיוק כפי שנמצא, עם הערות השוליים של הסופר ועם ציון המלים שלא ניתן לפענחן. זה ספר

את קאמי האיש אהבו רבים. אהבוהו בשל חן-אישיותו, בשל חוסר ההתנשאות שלו, בשל אומץ לבו

פירר הסביר לו שאין מקצוע כזה ושעקרת-בית היא אשה שנשארת בבית ומטפלת במשק הבית שלה. "לא, אמר ז'אק, היא מטפלת במשק הבית של אחרים, ובייחוד של בעל חנות הסדקית שממולנו." - אם ככה, אמר פירר בהיסוס, אני חושב שצריך לכתוב משפחה. הדבר לא עלה כלל בדעתו של ז'אק, מן הטעם הפשוט שהמלה הזאת, מלה נדירה כליכך, לא נשמעה בביתם מעולם. והיתה עוד סיבה אחת: שאיש מבני המשפחה לא תיאר לעצמו שהיא עובדת בשביל אחרים - היא עבדה קודם כל בשביל ילדיה. ז'אק התחיל לכתוב את המלה, נעצר, ובו בזמן התבייש ובו-בזמן התבייש שהוא מתבייש.

כנסתתיימו בחינות הכניסה החזיר המורה את ז'אק לביתו. הנשים חיכו לו בהתרגשות. 'עכשיו אינך צריך אותי עוד', אמר. 'יהיו לך מורים יותר מלומדים... אבל ז'אק שמר אמונים למורהו זה, והדפים המוקדשים לו הם מן היפים ביותר בספר. ועתה, כשהמורה הלך לו הילד נשאר לבדו בקהל הנשים, הסתער אל החלון ללוות בעיניו את הדמות המתרחקת. 'ובמקום שמתחלחלה נלפת לבו בפחד של ילד קטן, כאילו ידע מראש שההצלחה הזאת עקרה אותו והיענתה מעולמם התמים והחביב של העניים עולם מסוגר בעצמו בתוך החברה כמו אי, אבל הדלות מילאה בו את מקום המשפחה והסולידריות, והוא יושלך אל עולם זר ששוב אינו עולמו." ■

רות לבנית

אוטוביוגרפי, לו גם המספר נקרא בו ז'אק קורמרי, בו מספר אלבר קאמי על עולם ילדותו באלג'יריה, על חיפוש השורשים שלו, על משפחתו, על אמו אשר לה הוא מקדיש את הספר, בידיעה שלעולם לא תוכל לקרוא אותו.

הילדות והעונני

הילד לא הכיר את אביו. בעודו תינוק, גויס האב ונפל במלחמת העולם הראשונה על אדמת צרפת. זה הבטיח למשפחה קצבה ועומה ומעמד כלשהו, אך לא כדו-פרנסה, והאם עבדה כל ימיה בבתי זרים. את הבית ניהלה הסכתא, ביד קשה. הם חיו בעוני, כל פרוטה נשקלה היטב. אבל העוני לא נתפס בעיני הילד כתופעה סוציאלית. זו היתה מציאות החיים, הוא חי בה, והוא דלה מתוכה שעות של חדווה ואושר, וגם את מחירן שילם. אך לא רק חוקיה של סכתא קשוחים היו. גם חברת-הילדים היו לה חוקים שנשמרו בקפדנות. אם נמצא מי שנתגלגלו לידו שני סו ויכול היה לקנות שקיק של תפוחי אדמה מסוגנים, ציווה החוק שיושיט את השקיק לחבריו תחילה וכל אחד יתכבד בטוגן אחד. אחר-כך היה בעל המזל מכלה את תוכן השקיק, ואת הפירוורים שעל הנייר המושמן שוב השאיר לחבריו לשלל.

העוני הפך להיות בעיה בעיני הילד כאשר, בהתערבות מורה אהוב ונערץ, סודרה לו ולכמה מחבריו מילגת לימודים בגימנסיה - ולשם כך היה

עיצלו בנקל. מחזותיו הועלו על הבמה, אך לא קצרו הצלחה. הוא כתב על אנשים שלא ניתן לחבב אותם, שעשו מעשים נוראים מבלי שיוכלו להסביר מדוע, שיכלו להרוג בלי סיבה. את השקפת העולם המיוחדת שלו את תורת האבסורד, התקשו להבין.

ב-4 בינואר 1960, נהרג אלבר קאמי בתאונת דרכים מקרית, בלתי צפויה, אבסורדית. עתה הוכתה צרפת בתדהמה: היא הרגישה שאיבדה את בחיר בניה. "מותו הותיר בי ריקנות תהומית. כה זקוקים היינו לו, לישר באדם..." ספד לו יוג'ין אונסקו. זאן-פול סארטר, שקאמי היה רעו הטוב ובתקופות שונות ירבו האינטלקטואלי, דיבר במספר שלו, על "ההומניזם העקשני" של ילדיו. "לכל אלה שאהבוהו", - כתב - טמונה במותו אבסורדיות שאין להשלים עמה. אבל חייבים אנו לראות כיצירה זו, שבאמצע הופסקה, מפעל חיים שלם." ("החודש" - 1960)

בלי משים מעלים בנו הדברים הדים גם מן השירה שלנו, על האדם "ששרית חייו באמצע הופסקה". אכן, השורות של ביאליק על האיש "מקטנות לא כרה, וגדולות לא פילל, ונצורות לא ביקש", לא יועדו כמובן לאלבר קאמי, אך אי-כך הן מתאימות לו, וכאשר דפקו על פתחו הנצורות - "והוא לא אספן/ויתעב כאחד עוז נפש הכלבים/עם צדקת לב שפן".

התאריך השלישי הוא מועד פרסום



שלא הפריע לו עצמו כידוע ליצור אז ממיטב הספרות העברית ואולי אף העולמית). ובכן - היו שתי רשימות, של כותבים חשובים ומכובדים ומורידך ככל שיהיו. וזו אליבא דשק, הסיבה לכך שאיזה טולסטוי או בלזק שהסתתרו בחברה הקיבוצית של הימים ההם, לא העזו לכתוב רומנים, ובמקום זה כתבו רשימות. ואולי פשוט לא היו בחברה הקיבוצית אז

ב־1951 כתנועה הקיבוצית של הקיבוץ הארצי, הקיצונית מכל התנועות הקיבוציות. גיבורי העדיפו לעסוק באהבה, ביחסים, בהתערות בנוף ובעבודה וכיו"ב "נושאים בורגניים"...

ובהקשר זה מעשה שהיה בי עצמי. אחרי מלחמת 67' התבקשתי על-ידי קיבוצי בימים ההם, שובל, לכתוב ספר ביוגרפי לזכרו של חבר הקיבוץ מולה אגין, שנפל במלחמה זו. אין צורך לומר שלא היתה כל התערבות במבנה הספר ובתכניו, וקבעתי אותם על-פי שיקול דעתי בלבד. במסגרת עבודתי הגיע לידי מכתב ששלח מולה זמן קצר לפני פרוץ המלחמה למנהיגי התנועה, ובו הוא מפציר בהם בכל לשון של הפצרה להתייצב כנגד היציאה למלחמה זו. כללתי כמובן את המכתב בכתיב־היד, בראויה בו מאפיין חשוב של האיש ושל דעותיו. הדרך הגיע לאוניו של חזן, והוא דרש מהקיבוץ להשמיט את המכתב. אני אמרתי "על גופתי". לאה, אלמנתו של מולה, ומזכירות הקיבוץ, התייצבו מאחורי, המכתב נכלל בספר, וכסנקציה, הספר לא ראה אור ב"ספרית פועלים" כפי שהוסכם תחילה, אלא בהוצאת הקיבוץ. אבל אני לא נכנעתי לצנזורה, והספר גם לא נגנז, הוא ראה אור. במקרה זה לא

מרוכות מאוד להזמנה הפנימית שלו מעצמו אל עצמו, שלעיתים ואולי לרוב אינה תואמת את ההזמנה החברתית; ושום תביעה חיצונית ושום צנזורה חיצונית לא ימנעו ממנו לכתוב את מה שהוא מוכרח לכתוב. כי רק בגלל זה הוא כותב - כי הוא מוכרח. ולא מפני שמישהו אחר מצפה לכך שהוא יכתוב. ואשר לצנזורה הפנימית הקיימת בנפשו של כל אחד מאתנו - המחברת יודעת, כפי שגם דורמן, שאותו היא מצטטת, ידע, שבצידה של כל צנזורה כזו קיימת גם מחתרת, שבמוקדם יותר מאשר במאוחר - היא מתקוממת. באופן די מביך, הספר אומר בעצם דבר והיפוכו - במישור ההכללות, הוא טוען שההזמנה החברתית קבעה את תכני הספרות והנקה את המחברת הנפשית; אבל בניתוח הקונקרטי של היצירות, מתגלה בעצם ההיפך הגמור.

יהודית כפרי

מושה גנן

באופן די מביך, הספר אומר בעצם דבר והיפוכו

רק שהסופר(ת) לא כתבו(ה) על-פי ההזמנה החברתית, אלא אפשר לומר כמעט להיפך - ההזמנה החברתית התגבשה בהתאם לעמדת הסופר. אפשר כמובן לטעון שמדובר בתקופה מאוחרת יותר, סוף שנות השישים, או כבר נישבו רוחות חדשות וכו'. אבל מלך בעין חרוד של שנות הארבעים כתב כתיבה אופוזיציונית רב־רובדית, וחרף הסערה שקמה, ושיכול היה לנחש שתקום, הוא גם כתב את הדברים כפי שמצא לנכון, וגם מצא לו את ברל כצנלסון כמו"ל שפרסם את הספר ב"עם עובד"; וצבי ארד בראשית שנות החמישים כתב גם הוא כפי שמצא לנכון ובמידה רבה מאוד בניגוד לציפיות החברה. היתה לי זכות וקיבלתי מתלמה אלעזר, בתו של צבי ארד, את סיפור חייו, כפי שכתבו בקיצור רב לנכדיו. הוא מספר בו שכתב שירים בנעוריו עוד לפני עלותו ארצה. עם הגיעו לארץ חלה הפסקה של כשש שנים בכתיבתו, לא מפני שהציפיה החברתית היתה שלא תיכתב שירה, אלא מפני ש"לא היה סוף ליום העבודה". ובהמשך הוא אומר: "קיימתי עד שנת 38' את הצו הפרטי לחלוב פרות ולא לכתוב שירים" (הדגשה לא במקור). היה צורך להיקלט מפרך, בארץ החדשה, באורח־חיים מפרך, להקים משק וקיבוץ, להיות מופנה לחלוטין החוצה, ולא היה פנאי למבט־המשורר המופנה קודם כל פנימה. ובכיו, ב־38'

רגלי הרוע

רגְלֵי הָרוּעַ - הַרְגִישוּת,
הַעֲלַמְת הַפְּנִים,
הַהֲתַעַרְבְלוּת הַשְּׁחֹרָה
בַּמַּעֲמָקִים שֶׁל הַיָּם -
כֹּל אֵלֶּה מוֹלַעַת פּוֹרֵץ,
קַרְיָאָה תַּמָּה,
נְהִי הַנְּהִיָּה

כל הסערות

כֹּל הַסְּעָרוֹת שֶׁעָבְרוּ מֵעַל הָרֹאשׁ. הַקְּשִׁיִּים. וְכַעַת
כַּצְּלָצוּל הַפַּעְמוֹן הַשִּׁיר מִתַּחַת לַחֲלוֹן, בְּהַשְׁקָט הַשֶּׁלֵּג בְּהָרִים;
לוֹ יָבוֹא הַמְּלֶאךָ עַל כַּנְּפֵי־בִלְאֵט לְהָרִים
בְּיַד שֶׁכַּבְּדָה אֶת הָעֵט
לְהַנִּיחַ כַּנְּף קִלְה וּלְנַחֵם
בְּעֵבֹר הַרְגָעִים הָאֲבוֹדִים
בְּדַבְרִים כַּמְשִׁי רַךְ
לְפַתַּח שׁוֹב

לכתוב בשביל להמשיך לחיות

רוסריו קסטיאנוס: אתה אינך שידה; כרמל ירושלים; תרגום: אסתר סולאי-לוי, 1994; 109 עמ'

התרגום לעברית של מבחר שיריה של רוסריו קסטיאנוס, משוררת מקסיקאית חשובה, יוצא לאור במלאת עשרים שנה למותה. עשרים שנה, במקסיקו הקדומה, נחשבו למחזור שנים שיש לציין בהצבת מצבה על כן ספר שירים זה הוא כמצבה



לשירתה. וזאת בניגוד לבקשתה: "במותי, תנו לי את המוות שחסר לי/ ואל נא תזכרוני/ אל תשגנו את שמי עד שהאיר ישוב לשקיפותו// ואל תקימו אנדרטאות..." (עמ' 67).

ובכל זאת קולה עולה אלינו מעבר לזמן, והיא פונה אל הקורא בישרות בוטה ובמלים פשוטות, כמנהלת עימו שיהיה של ידיו.

קסטיאנוס היתה משוררת, סופרת, עיתונאית, שכתבה ספרי הגות ומחקרים בספרות ובסוציולוגיה. כיהנה כשגרירת מקסיקו בישראל ומרצה באוניברסיטה העברית. היא מתה כארץ, בתאינה טרגית, ממכת

במים/ בבואת הנמר// "גומע הצבי גם מים גם דמות, הופך/ - בטרם יטרף - שתף לעברה, שבוי לב/ אה לאויב// רק לו, לשנוא, את חיינו ניתן".

קסטיאנוס גדלה במקסיקו בין אינדיאנים שחיהם מעוגנים במיתוסים, מאגיה וטקסים, אשר המשכם הטבעי היום מתבטא בשירה. השירה משייכת את המשוררת למקור המאגי של ההווה, אך גם מאפשרת לה להחליף מאותה מאגיה, באותם שירים שיש בהם התבוננות מפקחת. כוח תובעני ורודפני הולך את חייה במעגל סגור כמעט, של היות ילדה מקופחת-סובלת בבית הוריה, ואשה נבגדת-סובלת, כשהקיפוח של חייה האישיים משתלב בקיפוח האשה בהכרה שמרנית מעמדית. - "כילדה הייתי נרדמת לקול המיתה הניחר/ של יונה שחורה: גזע מובס" (עמ' 41). מכשפי האינדיאנים הטילו קללה על משפחת קסטיאנוס, כי אחד מילדיהם ימות. למשפחה היו שני ילדים, בן ובת, והאם ביקשה שהבן יינצל מן הקללה. כך קסטיאנוס הילדה נידונה על ידי אמה למוות. כאן החל הקיפוח הנשי, אך גם תודעת הנשיות. היא כותבת בשיר הפתיחה בקובץ שלפנינו: "על גופה של אשה אני צומחת, / בעצמותי משתרג שרש/ ומלבה המעוות/ עולה ומזדקף גבעול קשיח" (עמ' 21). בשיר הבא, הפואמה 'קינת דידו' היא מזדהה עם גורלה המיתי של אשה נעזבה.

הכאב שליט במרבית שיריה, והכאב בעל כורח קיומי כי הוא הנוגע באמת ובנצח - אולי עם גוון קרבני נוצרי: "אך הנני נוגעת בפצע: זכרוני./ כואב, משמע אמיתי. שותת דם ממשי" (עמ' 73).

תפיסתה כאשר לגורל האדם פסימית: "כי ביסוד בריאתו של האדם הראשון/ הונח המחסור./ עשוהו נצרך" (עמ' 91). ברם, מצוקה זו נעדרת האמונה. "ואני שבמעמקים הייתי רשת, / שבה אל פני המים ללא דג" (עמ' 47). הפתרון היחיד ל"שם התווה" הוא "צנצנת של גלולות... בה מתמצה, / בטוהרו הכימי, תיקון העולם" (עמ' 84). מתוך פסימיות זו



רוסריו קסטיאנוס

היא לחוש את היחד שמעניקה נוכחות האחר: "האחר, האלם המבקש לו קול/ מבעל הקול/ ותובע את אוננו של האחר האנושי, אלא מעבר לו: "אינך לבד ולחוד./ אתה כואב לאלו: כך מתגמד/ היקום: מתעורר, משתכר, / משתגע" (עמ' 38). האחר היקומי, הרליגיוזי מתקיים כנוכחות של געגועים ואמונה; וכך גם בשיר הפתיחה המופלא של הקובץ "זהב החוסר כל" - "הנבואה". (שירה היחיד של קסטיאנוס שפורסם בקובץ הנ"ל - שירת אמריקה הלטינית; תרגום: טל ניצן-קרן, עס-עובד, 1992): "כאשר בישרו זאת הערים בלילות, המחזיקים בידיהם ים נעלם.... ואנו נבוכים, כורעי ברך, /

מין מים ערומים/ ברעד" רק צר שהאירודינה נטולת החמלה חוברת לביטול ערך עצמה ודוקרנותה מופנית גם כלפי עצמה.

הדרך העיקרית להתמודד עם הכאב, כך נראה לי, היתה דרך הכתיבה עצמה, ברוח הצהרת המבוא לספר זה - לכתוב בשביל להמשיך לחיות. הכתיבה שולפת אותה מחלל הריק הקיומי: "אני כותבת כי יום אחד, כנערה, רכנתי אל הראי ולא היה שם איש" (עמ' 80). הכוונה לכתוב גדול גם מן הקול האירוני, הכופר בטעם החיים וטעם הכתיבה: "כל מעשה הוא כפסל הנשבר./ מלה היא רק הדמות המעוותת במראה" (עמ' 49). (המתרגמת היטיבה להעניק לתרגום שורה זו את ההד של תפילת יום

סיפור חיים מיתי בו גורל ומאגיה, אמונות טפלות ופחדים, חברו יחד כדי להביא קץ לחיים של אשה עשירת נפש אשר אמונתה בגורל קדום - אולי היא שאיפשרה לגורל זה להתממש

כיפור - שודאי אינו מצוי בשיר הספרדי: משול כחרס הנשבר). ובכל זאת המלה גם היא כלי במאבק החיים, כלי מושחז, כלפי עצמה כמו גם כלפי אחרים: "כי המלה/ - אם היא מדויקת - ממיחה/ כמו כפפה מורעלת".

בקובץ זה שירים חזקים שנוגעים באהבה, במוות ובחיים, בעוצמה ואינטנסיביות יצרית ורגשית, וכן בעדינות רוחנית - איכויות המאפיינות את השירה הגדולה הנכתבת ביבשת דרום-מרכז אמריקה.

רות נצר

נוכחים... כך שקטנו. כאגמים היינו, / להביט בשמים" (עמ' 11).

אופן אחר של התמודדות עם הכאב היא ההתרחקות האירודינה המגחכת על קטנות הקיום, שהיא גם התרחקות מן הפתוס והצלילות הלירית אל פרוזה לגלגנית. כפי הנראה, האירודינה, כמבט רציונלי ציני, אפשרה להתרחק מהעוצמות הרגשיות אל עמדת עליונות לעגנית כוחנית, המאפשרת להימלט ולו לשעה קלה מן הפגיעות השבירה "ככל הכוסות, שכיר... זעיר מדי/ עבור הגורל שנוצק בו" (עמ' 99), כי היא שייכת לאותו "גזע מסוים של בני אדם... שבהו נושאים

לא נחשבים הצלחה ויוקרה, כבוד ועושר. "מיוותרת כאן, מיוותרת שם. מיוותרת/ כדיוק באותה מידה בעיני כל אחד" (עמ' 104). והיא נטולת חמלה ואהבה כלפי עצמה המיוותרת, הפגועה, הסובלת בלי יכולת לחון את עצמה, וכך שוב היא שותפה לכוח הגורל המאיים אותה: "פעם הכרתי יונה/ מכורת שתי כנפיים:/ תהלכה קהת חושים, / מגורשת, בלי שמים// בחיקי היתה מוטלת, לא נתתי לה דבר - / אהבה, חמלה, הקשר/ שיוכל להחניקה" (עמ' 66).

איך היא נושאת את צלב הכאב שלה, שהוא תמיד כאב היחידי? אחת הדרכים

חשמל.

במבוא המרגש, שנכתב בידי נחום מגד, נפרש לפנינו סיפור חיים מיתי בו גורל ומאגיה, אמונות טפלות ופחדים, חברו יחד כדי להביא קץ לחיים של אשה עשירת נפש אשר אמונתה בגורל קדום - אולי היא שאיפשרה לגורל זה להתממש.

חווית תשתית זו נרמזת בשיריה: "את שנאהב נמית" - על שורה זו היא חוות פעמיים בשיר זה (עמ' 48) ופעם נוספת בשיר אחר. ובהמשך אותו שיר מגלה הקרבן, הוא הצבי, את שיתוף הפעולה שלו עם אויבו: "ובבוא הצבי לשתות משתקפת

בקצה הדרכים מצפה החלום

מאשה וייזל: **מכתבים למרתה**;
הוצאת עם עובד; מדף; 1995;
131 עמ'

בין 'ספק פתיחה' נוסח סיפור ריאליסטי, "אפילו בחורף נזקקה למשקפי שמש", לבין 'אייסיום' הבנוי כמשפט 'פנטסיוסופי' לא מושלם (המלה האחרונה בו היא מלת היחס "לְעֵבֶר" ללא מושא עקיף, ואחריה דף ממוספר עם הכותרת "סוף") נמתחת יריעת 'פרסום ראשון' זה, ענוההקף וכובש שכל ולב, של מאשה וייזל, שם חרש על מדף הספרים.

ברובד המסגרת 'החיצוני' מעוצב הסיפור שלפנינו כשיח נשי מובהק על מכלול פרטי ובעייתי, אך הוא הופך, בכוח נוקבות התובנה וייחודיות הקומפוזיציה שלו, גם לשיח לאומי שנון-התבוננות וממוקד



הפיסיים... (עמ' 65). 'עלילת' חיה נעה, אכן, סביב שני צירים עיקריים: האחד הוא ציר "העשיה", הכולל את עיסוקה-חביבה כצלמת, שמתעדת ב"חדר החושך" שלה, טעון הסמליות, את המראות הארציים והגופים

"לקסיקון הזהב", מזכירים, כפי שכבר העירו מבקרים, הבטים מסוימים ותלקים מ"מילון הכוזרים" למילוראד פאביץ; הפרקים מורכבים מהגיגים 'פנטסיוסופיים' ומהגדים פיוטיים רבי השראה ועשירי המצאה, המנוסחים בטרימינולוגיה כמו-מדעית ובעלת היגיון פנימי הרמטי מזה, ובתבניות פרוזודיות מהוקצעות מעין-נבואיות וכמו-פזמוניות לחילופין (עם אפקט אירוני מובלע) מזה. הם אוצרים אמירות מכלילות ובעלות אופי מבוכי ומעגלי, על אמיתות היקום וההיסטוריה, במנותק מזמן ומקום קונקרטיים, ועל תבניות רגש וידע מיתיות, קדמוניות ונצחיות (תוך הסרת התחומים שבין הדתות והלאומים); כל אלו נוצקות למילון ערכים שיטתי ומסודר, המציע "היגיון חדש-ישן להבנת היקום ושיטת פירוש שנסכחו להבנת מהלכי המציאות" (עמ' 130).

הדודה מרתה, שהינה האני השני, ה'חולם', המתמכר לייצוד והחבוי

בתוך שבכת האמיתות האוניברסליות מושתלת גם בעייתיותה הספציפית של החברה היהודית והישראלית, על פצעי קיומה שלאחר השבר האפוקליפטי הגדול, דרך המנסרה האישית - הרגשית והאינטלקטואלית - של חנה כבת לניצולי שואה

הגלויים לעין. לציר זה שייך גם תוכן חיה היומיומיים כאשת-איש וכאם, שאינה עונה, כמצופה ממנה, על צורכיהם הפיזיים או הנפשיים של בני משפחה, בהיותה נגועת זכרונות ילדות של בית רווי יגון, עוץ, דוחה ומדא, העוסק במאבק קיום מתיש ושרוי באבל-תמידי על בני משפחה שנספו בשואה.

הציר האחר של חיה הוא ציר "החלימה": חנה מעבירה את ימיה ולילותיה, "חולמת באזורי העשיה ומבצעת בשטחי החלימה" (עמ' 93). היא חווה את עצמה בתור שתי כפילותיה המציאותיות-ההוויות, שתי אחיות אמה: ציירלה, שנספתה כילדה, ובעיקר "הרודה מרתה", ד"ר מרתה ריניצקי מורשה, חוקרת תרבויות עתיקות, השוקדת על כתיבת "מילון" של מיתולוגיית תרבות שאבדה, בשם "לקסיקון תור הזהב". תוך שטוש-הגבול בין 'חלימה' ל'נחלמות' נשורים זה בזה, בקומפוזיציה המיוחדת של הספר, שלושה רבדים או מגזרים של חיים, בערבול של עשיה והזיה: קטעי הזכרונות מן הילדות-לא ילדות על שובליהם האסוציאטיביים והפרשניים, שגרת היום-יום של המשפחה על עיסוקיה ובעיותיה (בישול, כביסה, ניקיון, וזיגיות וכו'); ו"מכתביה" של חנה, הנכתבים בגוף ראשון אל דורות מרתה; "מכתבים" נשלחים - מחוריים. אלה משקפים את המתרחש במעמקי עולם הפנים שלה ואת חזיונותיה-תובנותיה ה"מטאפיסיים" הכמוסים, המפותלים והנשגבים ביותר.

פרקי "המכתבים למרתה" וקטעי

האישית - הרגשית והאינטלקטואלית - של חנה כבת לניצולי שואה. היא עמוסה וזכרונה תחת נטל האשמה ובעיקר המחויבות "להכיל את כל המתים בקרבה" ולאפשר להם להתבטא דרכה, כלומר לחיות אותם באינטנסיביות, על כל הנובע מכך; שהרי לחיות את החיים והעולם בסתמיות, לאחר גילויים של הדברים המטלטלים את שגרת החיים, כמו לפני הגילוי (גילוי עקבותיה של הדודה מרתה) זו "הפניית עורף" למתים ולדורם שאבד בכללותו.

בספר בולטת טכניקת כתיבה מיוחדת המתבטאת לעיתים ב'פליטת' רצף של כותרות שמגניות בנות שם עצם אחד, שנטולות בערבול מכל רובדי היצירה; אך מה שאמור להצטייר כהצבר-מלים מכני, או, במקומות אחרים ביצירה, כאמירה כוללת ה'מתרסקת' לאופן משפטים חתוכים ולאקוניים, הופך לאפקט פואטי מאגי מוליך אמינות ומהמם ברישמו; אפקט הסותף גם את הקורא אל תוך המערבולת הטרגית המאחדת "זמן מקום וגורל" של הדמויות (עין בדוגמאות טיפוסיות שבעמ' 61 ו-114).

חנה - מרתה - מאשה וייזל מודעת היטב להיותה עושה במלאכת הקודש של "תהליך התיצוד והפירוש" אשר בכוחו, לכאורה, לשנות רטרואקטיבית אירועי מציאות "אובייקטיביים" שכבר התרחשו, כלשון מומרון "המתהפך" של "הויריאליות השביות בחלומי", "כי מה שיהיה, כבר היה, כבר הווה" (ע'ע' קלוגון" עמ' 41-42). לכן, גם הפרויקט "זאכן" וענייני נשים... קורטוב הבחילה... ריח המחזור, נפילת השדיים, הלידות, כתיב הדם במיטה, בתי השחי השעירים, הבטן הרפה, הבכי, ריח הבישול... כמו גם הגוש הסרטני המתגלה בשדה של סימה, שנכרת, מועלים כולם מכוח העירוב והמהילה הפואטיים והתוכניים שבספר לדרגת אמיתות חיים גדולות ותקפות. הן מהוות מעין 'פירוש' משלים לכתובים הנשגבים והקסומים במרובעיה של קוביית הבטה, "מבנה הנדסי מאגי... מורה דרך רוחני לשואלים... שמנצאים על פרשת דרכים רוחנית או נפשית" (עמ' 33).

הערגה ל'מה שמעבר', שהיא פרי הידיעה "כי מי שנברא, או נוצר, או נולד, חיו הרף דק - רק מותו הוא לעד", בלשון התיאור "חסר הרחמים" על מצבו של האדם שב"שירת חמסותר" (עמ' 75), היא לב הגרעין בעיצוב דמותה של חנה. וחנה יודעת, כי רק הכיסופים להשתהות ב"ממלכת החלום", כדי לזכות ב"נקודת המבט העליונה, הנכונה יותר של הבנת המציאות", שאינה אפשרית במצב ה"ערות", עשויה להעניק לחיים "בלי מוצא, בלי מבוא" פשר וטעם כלשהם.

שם, עמ' 117

לאה גלזמן

בורר אהבה ממלים חפות

אברהם חמי: סוכריות זכוכית;

הוצאת ספרי עתון 77: 1995

שירה ואופנה, לטעמי, הן צירוף רע. המפגש בין נוסחה מקובלת לבין יציקתה של תובנה אישית בשפה פרטית תמיד צורם. ספרו של אברהם חמי "סוכריות זכוכית", אינו אופנתי, הוא לא תובע מן הקורא הכשרה קודמת בשירה או באסוציאציות תרבותיות "השובות" וקטגוריות. למעשה, בכך עיקר כוחו של הספר; בהישענות התמימה שלו על היכולת הבסיסית לדבר כאדם, בהישארות הפסיבית מול החוויה: "נדקר כשדוקרים אותי/מאוסר כשרת" אפשות אחרת" (עמ' 22), בחוסר הניסיון לקשור את התובנה המיידית שלו עם תובנה אוניברסלית.



חוזר ואומר/ כאילו אין עוד מלים אחרות".
"פייטר פן" אומר ברי המחבר, על וונדי: "בגיל שנתיים ידעה וונדי

אברהם חמי - ניסיון מוצלח למפות חיים

שהיא הולכת להתבגר. תמיד אתה יודע אחרי גיל שנתיים, גיל שנתיים הוא ההתחלה של הסוף". אברהם חמי מגלה את האמת הזאת בגיל עשר "...ידעת/ טוב כזה לא ימשך לעולם".

בשער זה מתבררים שני דברים נוספים: נקודת המוצא של כתיבתו של חמי קשורה ללא הפרד לטון המקונן - "שם אני חושב על הזמן/ שאינו לוקח שבועים/ ועל הזכרון שכן לוקח/ ומענה אותם להנאתו". דבר שני, בשם "סוכריות זכוכית" יש כדי להסעות. המתיקות האסוציאטיבית היא רק זו של מעשה ההיזכרות ללא המרירות שבאה בעקבותיה. כמו כן, הסמיכות 'סוכריות זכוכית' מבליעה את טבעם השכיר, הפוצע לפעמים של השירים בספר.

השער השני "מכיר אותך ושותק" עוסק באהבה. האהבה, כמו הילדות בשער הקודם, מועבת. אהבה בעטיו של המרחק "המרחק שביני לבינך/ מצטמצם והולך/ אך אינו מתאפס כרצוני באחת", מידרדרת להרגל "כירוע, אני והידועה/ לי, לא יודעים/ בתכיפות מי יודע מה", אהבה שהיא "כמו מנה זנוחה/ שהשאירו הורים זועמים/ לילד טרנן".

השער השלישי, "צעדים כפולים", מעלה אירוע של מוות במשפחה, קרוב שנפל במילוי תפקידו - "בסוף היא מקבלת את הדגל, מקופני, קשה". באותו שער, בא לידי ביטוי המאבק בין הניסיון המחשבתי בהיזכרות לשכחה האנושית המתבקשת מן הכאב המלווה את אותו ניסיון "משתדל לא לשכוח/ באיזה מאה אני".

השער הרביעי, "שכר הדומיה", מכיל שירי התבוננות, והשפה הלאקונית משהו נפתחת לליריות ופיוטיות

סממנים תרבותיים - "במקום ששותים בו קפה". המשורר ממקם את שירתו בחלל תרבותי ופיוז מסוים, השירים נכתבים רובם מול נוף עירוני (כשלעצמו אין בזה דבר רע) וממוקמים רובם באתרים ידועים, תל אביב, גוש דן, שדרות רוטשילד - גבול הבימה, פאב השופטים, חיפה, חדרה, רח' אלנבי, קפה "כסית". תוך כדי כך נוצרת בשירים אווירה של תרבות מקומנית, מאוד קטנה המלווה בשפה שהמאמץ שלה להיות שנונה מכביד עליה. הנסינות להרחיב את הגבולות שיוצרת אווירה כזאת, דימויו של בניין הבורסה לצורך של רפאל, דימויים של הימים והלילות של הדובר לצורך אקספרסיוניסטי "מראה של/ גבינה צהובה עם חורים/ גדולים של לילות" אינם עולים יפה.

החוליה הלא-מפוענחת - בהרבה מן השירים מופיעה חוליה שירית הורה לדינמיקה של מטאפורות ודימויים בתוך השיר. שילובן של חוליות אלו בתוך השירה בא ליצור קשר בין השירים (במקרה של דימויים החוזרים על עצמם) ולהעמיד, למראית עין, עולם פנימי. עולם פנימי זה אינו מאוים בפענוח אף לרגע, המשורר אינו נותן בידי של הקורא שום מפתח או משמעויות נצברות שיעזרו בפענוח. הנה, למשל, מטאפורת החתול החוזרת במספר שירים: "חתול

"מעלינו ברושים/ הטו צמרת להיטיב לשמוע/ באין קול ציירו/ קוים שקופים...". השער החמישי, "מטבעות", עוסק בארס-פואטיקה "אני זורק מטבע לשון/ לחשוך מלים". שער זה פחות טוב בעיני, חמי ממצה את האמירה שלו בנושא כבר בשיר הראשון ולא מצליח להעמיק מעבר למשחקי מלים ופואטיקה רדודה.

הסדר המסוים בו ערוכים שירי הספר: ילדות, אהבה, שבר, התבוננות, ארס-פואטיקה, יוצר סכמה מעניינת לגבי הדינמיקה של חייו של המשורר, רצף המהפך מאדם למשורר, כשנקודת אמצע השבר היא הגורם הנסתר, ובסוף מגיעה ההתעסקות המוחלטת בשירה, הארס-פואטיקה.

למרות הקול האחד המבצבץ בשירים ונקודת המוצא הקבועה שלהם, הספר אינו מונוטוני, הן משום שהשירים ברובם יפים והן משום שהוא מציע אתגר, לבנות את חייו השלמים של הדובר משברי שירה. זוהי נקודה לזכותו של "סוכריות זכוכית" ונקודה לרעתו של אברהם חמי; בסוף הספר עולה תחושת שובע, של ניסיון מוצלח למפות חיים, שעליו לעת עתה, להישאר יחיד. ■

כמה שירה כרוכה

יוסי רו: חלון המספרה שלי;

ספרית פועלים; 1994

כריכה היא הדבר הראשון שמגיעים אליו בספר. כששיר מופיע על כריכתו של ספר, יש בזה יותר מאשר עניין עיצובי או יחצני. שיר על גבי כריכה אמור ללכוד את שימת לבו של הקורא ולהעניק לו רושם כללי באשר לטיב הספר ותוכנו.

על גב הכריכה של ספרו של יוסי רו, "חלון המספרה שלי", מופיע שיר, "לתשומת לבו של הקורא המחבב פרוזה". השיר מתחיל בקביעה מגוחכת "תסכים איתי שמהות השירה הנה לרעוד כלהבת נר נשמה/ לצד השמל הפרוזה" (לא הסכמתי), עובר דרך הנהח טרורית שכשמדובר בקריאת שירה "תלגום שורה, ותניח, תלגום עוד שורה", מתנצל "דע לך שהגפן מצמחה אותי/ היו לה תכונות משונות", מבקש בקשה לגיטימית "אל תפחד להתחב בי דברים קשים" ומסתיים בהתחבבות מילולית ריקה מתוכן, נוסח לסקלי: "סלה לי אם שלחתי לפגישה אתך כפיל/ היודע לחקות קילות חבטה משק האגרוף המתרעד שלי" (???)

שיר זה מצליח במילוי תפקידו ונכשל. הוא מצליח לאפיין את שירי הספר ונכשל כמותם בלהגיד משהו מעניין. כדי לעמוד על אופיו של הספר יש לעמוד על מספר מוטיבים מרכזיים שבלטו בשיר שלעיל ועוברים כחוט השני בספר.



צמא תפס בציפורניו/ את הנחל שמתחת לכבישים" (נסיעה בנתיבי איילון) "לכאורה זה חתול/ צובר מפח לפח/ את הרפש הקוסמי של השירה" (משל החתול והציפור). בשיר זה מעמיד הדובר ניגוד לחתול, הציפור, ומסביר: "אמרת צפור/ והתכוונתי למימד הרוחני של העיר", אם כן מה פשרו של החתול בהקשר הזה? ובהקשר הקודם?

הטכניקה השאולה - שפתו של רו אינה טבעית. בקריאה ראשונה היא נקראת מוכרת, בקריאה שניה אפשר להבחין במעשה ההטלאה. היא מורכבת משפתם של כמה וכמה משוררים. אך -

העבר, העתיד ותחזיות הזעם

פיליפ ק' דיק: בלייד ראנר (האם אנדרואידים חולמים על כבשים חשמליות); מאנגלית: עמנואל לוטם; כתר; 208 עמ'

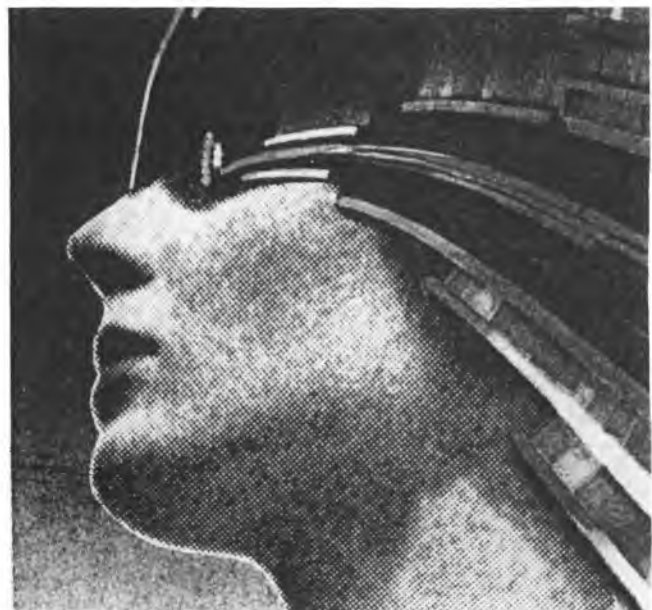
כנראה שגם העתיד הוא כבר לא מה שהיה פעם. כשפיליפ ק' דיק כתב ב-1968 את "האם אנדרואידים חולמים על כבשים חשמליות" (איוה שם נהדר שהוחלף ל"בלייד ראנר" בסרטו הפולחני של רידלי סקוט, מ-1982) היה העתיד מקום שאף אחד לא רצה לבקר בו. טראומת הפטריה של הירושמימה עדיין ריחפה מעל ראשיהם של דיירי שכוכב הלכת "ארץ", וסופרי מד"ב היו על תקן נביאי הזעם של הזמן החדש. "זוהי קריאה למישהו לדאוג לעתיד", כתב ל. רון האברד, במבוא לספרו "שדה קרב ארץ". גיבורי הספרים של דיק וחבריו לא היו עוד יצורים ירוקים שנלחמו מלחמות עקובות לייזר בכוכבים רחוקים, אלא מחשבים נטולי מצפון, אנדרואידים דמויי אדם, מפגעים אקולוגיים ומאגרי מידע חטטניים, שכילו את אנושיות של המין האנושי. המסר המשותף לכולם היה פשוט: קדמה טכנולוגית אינה עושה את בני האדם טובים יותר, כמו שקיוו להאמין אבירי ההשכלה, אלא פשוט קטלניים יותר.

היום, חמש שנים לפני שכוכבו מחליף קידומת לאלפיים, נדמה שדיק ותבריו קצת נסחפו בתחזיותיהם. צ'רטרם לירח הם עדיין חלום רחוק. על המאדים עוד אפילו לא תקעו את

בלתי-נסבלים, הן ברמה האקולוגית והן ברמת הקיום היומיומי. על מנת לעודד הגירה הוסב לעת שלום "לוחם החירות הסינטי"; הרובוט דמוי האדם - האנדרואיד האורגני, אם נדקדק בלשונו, שהפך "לבהמת המשא של תוכנית ההתנחלות".

ריק דקארד הוא צייד אנדרואידים במשטרת סן-פרנסיסקו. התעריף: 1000 דולר על השכתתו הסינטי של כל אחד מששת האנדרואידים, שהסתגנו לארץ ממאדים ומתחזים

מעמיתיו, נמנע דיק ממשקנות אפוקליפטיות מפורשות, ומשאיר לקוראיו לשובור לבד את הראש. העולם שהוא מתאר מגעיל מבחינה סוציולוגית לא פחות ממה שהוא מפיח מבחינה מדעית ואקולוגית. גטו של פליטים מיוחדים ומדוכאים עד עפר מזהם בגררים רדיואקטיביים, ששיבש לא רק את סגולותיהם הגנטיות אלא גם את כישוריהם החברתיים. אפילו ברי המול כמו דקארד וזוגתו שכמהים לקצת



אמפאתיה אנושית, צריכים להסתפק בחלופי ריגוש מלאכותיים, שמספק להם "עוגב הנפש" הביתי. בסצינת הסיום של הספר נדמה לדקארד, כי הנה הוא מגשים לפחות את תשוקתו לבעל חיים אורגני במקום הכבשה החשמלית בביתו. אולם גם הקרפדה אותה הוא אוסף במדבר, מתגלה במהרה כיצור סינטי שבכטנה לוח בקרה, וכך למעשה נסתם הגולל על תקוותו האחרונה.

"בלייד ראנר" הוא ספר בעל נקודות זכות רבות בתולדות המד"ב, בהיותו אחד ממפריכי התפרדה הנפסדת בין הז'אנר ל"ספרות יפה". אולם למרות סגולותיו הנצחיות של הספר וכונותיו הטובות של מחברו, כדאי לזכור, שהעתיד תמיד נראה מפחיד ומאיים בעיני ההווה וההיסטוריה הטרור-אנדרואידית מלאה בנבואות אפוקליפטיות שהתבררו. נכון שאם היינו קצת פחות חכמים העולם הוה היה אולי קצת יותר נחמד. ונכון שעצם המחשבה על רובוטים עם "נשמה" מעוררת מבוכה אונטולוגית למי שמחוקקים מעצמם נור הבריאה. אבל ההכרזה על מותו של המין האנושי היתה כנראה מוקדמת מדי ועוברת שאנחנו עדיין כאן. אולי זו סתם הדחקה, אבל נדמה לי, כי כל עוד ישנם אנשים כמו פיליפ ק' דיק שמסוגלים לדאוג כל-כך, אפשר להיות רגועים.

ההכרזה על מותו של המין האנושי היתה כנראה מוקדמת מדי ועובדה שאנחנו עדיין כאן

היה משהו שנשמתי של דקארד "הרופא" מת יחד איתו. מקצועו האפל עם מזין את הערילה בשלל דילמות מוסריות, פילוסופיות וטכנולוגיות הכרוכות ביצירת תאומי אדם בעלי תודעה רפלקטיבית ויצר חיים, שלא רק נראים כבני אדם אלא גם מרגישים כך לפעמים. כמו דאטה המקסים מחללית "האנטרפרייז", גם האנדרואידים של דיק הרבה יותר מרשימים מהמפלצת שהגתה מרי שלי ב"פרנקשטיין או פרומיתאיאוס המודרני", עוד ב-1818. ככאלו הם אמנם מגשימים את היצר האנושי לתפוס את מקומו של בורא עולם, אך בו בזמן מטשטשים את הגבולות בין הגולם ויוצרו. כשדקארד מתאהב ברייצ'ל האנדרואידית, שיש בה יותר רוח חיים מבאשתו האורגנית, הוא מתחיל לפקפק הן בעצם אנושיותו הפרטית והן בזכותו המוסרית "להרוג" אנדרואידים, שהרי "גם לדברים החשמליים יש חיים משלהם. עד כמה שהם עלובים". בניגוד למסיונריות המאפינת רבים

"כי העור האיכותי מקורו בחיה/ מיתולוגית שנדרכה ונתביתתה", וולך - "צמוקי העיניים שלי מחייכים אליהם/ הדבש השחור של תותי העיר שלי נאסף בצפורניהם", רביקוביץ - "ואחר כך הייתי ממריא/ והייתי חלקיק מצבור ערפל/ ולא הייתי גופל", "הסדין רותח ושוקק", הרבה רוני סומק - "והדממה דמתה לכדורסל/ מכה מקיר לקיר ומרקה לרקה", "את התווה השחור של השיער/ דימיתי לקרחה נהדר", "משרטון הרצפה אל סף התקרחה", אבל אני מוגף ברונט לילי" וכיו. אין אני מאשים את רו בגרפומניה, בחפשו אחר דרכי ביטוי הוא משתמש בכלים שיצרו לפניו מבלי להבין כי הטכניקה של המשוררים דלעיל שואבת את כוחה משילובה בתכנים המיוחדים להם.

נראה כי יוסי רו מוקסם עדיין מיכולתו ליצור מטאפורות ולקשרן זו אל זו בצורה אסוציאטיבית ולא מבין שעליהן להתגבש בסופו של דבר לאיוושה אמירה. זו בעייתו העיקרית של הספר, חוסר אמירה מוחלט כמעט. כי מה ההבדל בין אוסף שורות מקרי על דף לשרי?

נכון שברטון הציע דרך לכתוב שיר מגזיר עתון ושדוד אבירן כתב "שיר הוא דבר/ שאני קובע שהוא שיר/ לאחר שאני כותב אותו/ כשיר או כלא שיר/ אבל מרסם אותו כשיר"; כל זה אינו משחרר ספר שירה מההתחייבות הראשונית שלו, לתקשר עם הקורא.

ב"על שירה ומחשבה מופשטת" אומר אלרי שאין זה מתפקידו של המשורר לחוש את המצב הפואטי, תפקידו ליצור אותו אצל הקורא, משמע לגרום לעולמו הפנימי של הקורא להתארגן בהתאם לתפיסת עולמו של המשורר. יוסי רו לא מצליח אפילו להחליט מהי תפיסת עולמו. שירים שמתחילים בעניין רב, "ואחרי הלילה יום", "שתי ערים", דואה", "אוסלו", "בגן השעשועים" מתפרקים ומתפורים לאסוציאציות של צבע וצליל. אסתטיקה יש, אבל לא מספיק כדי להפוך את השירים לשוים קריאה שניה, מלבד שני שירים יפים, הבולטים על אחת כמה וכמה על רקע הספר: "באוסטובוס" - "ככה פשפפי את תשומת עיניה ממני/ לחוץ/ שאוכל להנות מתאורת שמש אפריל/ על תלוליות החיים והמות על פניו" ו"שקיעה בחוף המערבי" - "רפיון נוחת על פרוורי גופי/ כפות רגלי רכות כלחם בחלב/ ואין להם מושג/ מה עובר במפלסים העליונים של הגוף".

ליוסי רו יש ללא ספק כשרון מלולי, כשרון המציל הרבה חלקים בספר ממבוכה כללית. המטאפורות והדמיונים בספר יפים, צבעוניים, אולם אין בידן של הבלחות כשרון אלו להסתיר את העובדה הפשוטה, הנוחנת, ליוסי רו אין בינתים הרבה מה לאמר לעולם.

שמעון אדף

אידי ריקין

מול המיתוס של "צ'ה"



"מוטב למות על הרגליים מאשר לחיות על הכרעים" - צ'ה גווארה

כמעט שלושים שנה לאחר מותו, מוסיפה דמותו של הגרילרו להוות מיתוס, קובע מבקר "לה מונד" הצרפתי, ושואל: האם יש מי שיודע מיהו באמת האדם, ולא הסמל הנמצא בכל מקום והמשרת עמדות פוליטיות, מסחריות ואמנותיות שונות ברחבי העולם? הספרים המתפרסמים, ואלה הנמצאים בהכנה אמורים לספק תשובה, בתנאי כמובן, שמחבריהם יחליטו על כתיבת היסטוריה ולא על חיוק המיתוס.

הביוגרפיה הראשונה המתפרסמת על "צ'ה" נכתבה בשיתוף פעולה עם בתו, הילדה, ועם חברו מילדות, ומציגה את הרומנטיקאי שבו, את איש החלומות, ה"רוקד עם זאבים", הנטור, איש חוון אוהב נשים. נראה בעליל שגם הביוגרף הלך שבי אחרי הדמות. ברקע, שלושה גורמים. ההיסטוריה של אמריקה הלטינית, ההיסטוריה של התנועה הקומוניסטית והמהפכה הקובנית, שהיתה אמורה להוביל למהפכה עולמית.

כחינת ההיסטוריה האישית של צ'ה גווארה וההשפעות שספג מאז ילדותו הנינוחה בארגנטינה, דרך עבודתו כרופא והשתתפותו במחתרת הגווסטמאלית, מובילה להבנה של הרדיקליזם הפוליטי שלו וגישתו המרכסיסטית הייחודית שנולדה בשטח. לפי "צ'ה" לא המאבק בין המעמדות הוא שמניע את גלגלי ההיסטוריה, אלא האדם עצמו, האמור לבלנות את הביוגרפיה שלו.

פעילותו הפגישה אותו עם פידל קסטרו, שאל מחנהו הצטרף ב-1955 לצורך שחרור של קובה מהדיקטטורה של בטיסטה. ב-1959, נכנס לקובה לצידו של קסטרו כמשחרר, כמצביא צבאי נערץ, עושה הילה של איש צבא מוכשר ושל מנהיג מוסרי ושוויוני. מתאריך זה ואילך מילא, כמשך חמש שנים, תפקידי מפתח במשטרו של קסטרו עד לשבר המפורסם שהפריד בין השניים.

הביוגרפיה גם בוחנת את הידידות המופלאה שהיתה בין "צ'ה" גווארה ופידל קסטרו. עולה מקריאת הספר, שברמה האישית, היה זה, קודם כל, מפגש בין שני סופר-מצויס, אשר דרכם התבססה על החוון המשותף לגבי המהפכה, אותו יש לבצע. וזאת, מבלי לשכוח את התרבות המשותפת לשניהם ונאמנותם לפולחן משהררי אמריקה הלטינית בני המאה התשע-עשרה. כל אלה הובילו לתפיסה האומרת שהחברה אשר עוותה על-ידי הקפיטליזם, יכולה להתחדש באמצעותו של "האדם החדש" שהיה הוא עצמו, יציר המהפכה. על יישום גישה זו בקובה עבד, עלה ונפל "צ'ה" גווארה עד שמצא עצמו, ב-1964, נטול סמכויות אמיתיות, נכניג קובה בעולם, מה שאפשר לו להטיף בכל פורום בינלאומי את תפיסת הסוציאליזם האישית שלו.

ב-1964 חל השבר ההיסטורי בינו ובין פידל. לאמיתו של דבר, לא

ידועה סיבת הקרע בין השניים. ברור שהכרזותיו של "צ'ה" מעל הבמה הבינלאומית, הביכו את קסטרו, שנאלץ לתמרן, בתקופה זו, בתוך שוליים צרים מאוד בין החכם הרצחני שהטילה ארה"ב על קובה, ובין רצונה של ברה"מ לספק את קובה כגרוה. בקונטקסט זה, סביר להניח, שהלחץ להרחקתו בא מכיוון ברה"מ, ומאלץ את "צ'ה" לוותר על אורחותיו הקובנית ועל כל תפקידי הרשמיים. הלה ממשיך, בתמיכתו של פידל, בחזית הצבאית, נאמן לסיסתו "ליצור שניים, שלושה, הרבה וייטנאם", דהיינו, ליצור מוקדי תבערה אנטי קפיטליסטיים בכל מקום אפשרי.

על שנותיו האחרונות של "צ'ה" בתור גרילרו ועל קשריו עם קסטרו, מרחפת אי-בהירות. האם הלה עודד אותו או, להיפך, השתדל לשנות את גישתו הקיצונית של חברו? האם הוא שלח אותו אל מותו או שעשה כפי יכולתו בכדי לתת לו גיבוי לוגיסטי? האם "צ'ה" האמין באמת ובתמים בנצחוננו או שחיפש את מותו? רבים שואלים, מזה שלושים שנה, שאלות אלה. והביוגרפיה הזו אינה נותנת תשובות מספקות, לדברי המבקר, הראויה בה "אסופת סיפורים יפה" ולא מסמך היסטורי. ("לה מונד")

CHE GUEVARA; JEAN CORMIER (AVEC LA COLLABORATION DE HILDA GUEVARA ER D'ALBERTO GRANADO) EOL; DU ROCHER

ארוחת צהריים עם הפיהרר

הביוגרפיה של האדריכל הגאצי אלברט שפאר, שנכתבה על-ידי גיטה סרני זכתה, ממבקר ה"סנדיי טיימס" לתואר "יצירת מופת". והו לדבריו הספר המרתק ביותר על התקופה הנאצית שראה אור בעשר השנים האחרונות.

היכרותם של אלברט שפאר ואדולף היטלר נעשתה במקרה, כאשר האדריכל הצעיר פיקח על בניית ביתו של הפיהרר ב-1933 והלה הזמינו לארוחת צהריים; ארוחה שהובילה לידידות בת שנים עשרה שנה אשר במהלכה הפך שפאר ל"דבר הקרוב ביותר לתבר" שהיה אי-פעם להיטלר. הביוגרפיה של סרני מבוססת על ראיונות מקיפים עם שפאר, משפחתו ושותפיו ועל עיון במסמכים שלא פורסמו. לאחר שמונה שנות מחקר עמדו בפניה עדיין שתי שאלות מרכזיות: מהי מידת שותפותו של שפאר בפשעים שביצע המשטר הנאצי ומהי מידת האמת בחרטה שהביע בשנים שלאחר המלחמה? ולאף אחת מהשאלות הללו אין תשובה חד משמעית. בגישה שנקטה סרני טמון סוד הצלחתה של ביוגרפיה זו אשר אין בה כרונולוגיה יבשה אלא תנועה קדימה ואחורה תוך הבאת עדויות שונות והצלבה ביניהן. לעתים, מביאה הביוגרפית את דעותיה לקידמת הבמה, במסות ארוכות על היבטיו השונים של הרייך השלישי. התוצאה של שיטה זו מביאה לקורא מידע ומצליחה לשקף את מורכבותו של האיש: מוסרי ולא מוסרי, ישר ופתלתל, צנוע ושחצן, מעמיק ושטחי. יחד עם זאת, אין סרני שופטת את האיש, אלא מאפשרת לקורא לגבש עמדה בעצמו.

עולה מסיפור חייו של שפאר הקבלה ברורה למיתוס הפאוסטיאני; האדריכל מכר את נשמתו להיטלר וזה, הפך אותו בתמורה, לאדריכל בעל העוצמה הגדולה בעולם. כאשר נוכח היטלר ב-1942 שכוונו של שפאר הוא דווקא בארגון, מינה אותו לאחראי על כל ייצור המלחמה הגרמני. ב-1943 כבר דובר בו כביוש אפשרי של הפיהרר.

לאחר קריאת הספר נותרות עדיין כמה שאלות פתוחות. שפאר חזר וטען שלא ידע דבר על אירועים רבים מדי במשך שנות המלחמה ואלו שקדמו לה, למשל: הטרור שהופעל באוסטריה לאחר האנשלוס, או "המתות החסד"

שנעשו בפיקוחו של חברו ד"ר קארל ברנדט ושהסתכמו ב-60,000 קרבנות. הוא ביקר לעתים קרובות באוקראינה וטען שלא ידע דבר על הברבריות הנאצית שם. גם לא ידע דבר על מות עשרות אלפי הפועלים בבתי החרושת שבהשגחתו, שנראו לו "בריאים ושמחים בחלקם". הביוגרפיה חושפת בבירור את התהליכים של שינוי קורות חייו הרשמיים ו"ניקוי" זכרונותיו מכל רב, ואת השקרות שבטענתו שלא ידע דבר על השואה.

שפאר נשפט, והי עשרים שנה במאסר בשפנדאו ועוד חמש עשרה שנה לאחר מכן. הוא עבד ללא לאות על כינון אישיות, הפרסית והציבורית. הוא קרא אלפי ספרים, הלך אלפי קילומטרים ברגל וחשוב מזה, הוא כתב תלי תלים של יומנים ומכתבים. בניית הפרסונה החדשה של שפאר תוכננה בקור רוח ואורגנה בצורה מופתית, לא פחות מהמבנים העצומים שתכנן. הוא דאג לקחת על עצמו, באצילות רוח, אחריות כללית לפשעים שביצע ירדו האהוב היטלר, תוך כדי הכחשה, חזרת ונשנית, של הטענות נגדו, הכחשה שאפשרה לו הישרדות פיזית ופסיכולוגית. על הפרדוקס הגדול הזה, העומד בבסיס אישיותו, עמדה גיטה סרני והביאה לקורא יצירת מופת. ("סנדיי טיימס")

GITTA SERENY; ALBERT SPEER: HIS BATTLE WITH TRUTH - MACMILLAN

רומן חדש משל סלמן רושדי

"אנחתו האחרונה של המורי", יצירתו החדשה של רושדי, היא עוד הימנון לרבגונות. בעורקיו של הגיבור, מוריאס, אחד מצאצאיו הבלתי חוקיים ויהודי, מסגה המשפחתית מלאה בדמויות צבעוניות ובמראות מגוונים של מטעי תה ובתי כנסת עתיקים,

ברחשה של בומביי, שהיא בעיני המספר "ילדו הממזר של זוג פורטוגלי-אנגלי... העיר ההודית ביותר מכל הערים ההודיות הערבוביה היא הקן המנחה של היצירה, המערבת בהתלהבות מוטיבים

על אף היסודות הביוגרפיים הברורים בדמותו של מוריאס המורי, אין גיבורו של סלמן רושדי מכביר פרטים על חומרת מצבו של יוצרו והמציאות הקשה שבה הוא נתון. סגנון הכתיבה, שאך לעתים רחוקות יש בו מן



המרירות, נשאר עליז ומלא חיים, נינוח עם אין-ספור דמויותיו. כשרונו של רושדי טמון באקסטרווגנטיות של סגנונו. תיאורים רבי עוצמה, מטאפורות, תמונות המשדרות אקוטיות מזור המתחלפות בשעשועי לשון, האנגליה זורמת החוצה מן הדף. הרומן של סלמן רושדי צריך להתקבל כניצחון המוחלט של הדמיון שלא ניתן להכניעו. (סנדיי טיימס) THE MOOR'S LAST SIGH; SALMAN RUSHDIE; CAPE

מן המיתולוגיה ההודית, סרטים מצוירים הוליבודיים, שיקספיר, אגדות עם אירופאיות, פוליטיקה הודית עכשווית, היסטוריה יהודית ונוצריית. והקורא נוכח כי בכסיס האסתטיקה האקלקטית עומד סיפור בנוסח "אלף לילה ולילה", בתערובת קליידוסקופית של סגנונות ויאגרים. ספרו של רושדי עוסק בסאגה של ארבעה דורות במשפחתו של מוריאס - שושלת של סוחרים הודים שעשתה את הונה בסחר התבלינים - שבה מתערבבים פארסה ומעשי אכזריות, אקטואליה עגומה וריאליזם קסום. לאורכו של הרומן נטועות תמונות של שני עולמות הודיים, הבהקות כחיון תעתועים בעיני המספר; מטעי צמחי התבלין בקוצ'ין וניהוחותיהם האקזוטיים, והבית בבומביי הצופה לים והשייך לאמו, ציירת ידועה. החושניות המשכרת של שני העולמות, כמו התערובת האתנית והתרבותית - המאפשרת ליהודים, נוצרים, הינדים ופורטוגלים לדרור בכפיפה אחת - מהלכת קסמים על מוריאס. בומביי, כור ההיתוך של כל מרכיביה של הודו, הופכת בעיני המספר חוון לקוסמופוליסיות ברוכה וחממה ליצירה האמנותית. מאחורי האידיילה הבין גועית - שלדברי מוריאס היא נחלת העבר - עומד צל של אידיילה אחרת, זאת של אנדלוסיה המורית עם תרבותה רבת הפנים, המהווה בעיניו של רושדי רקע פוריה להתפתחות הומנית ואסתטית. כל יצירותיו של הסופר הן קרבן של רבגוניות, ומיוגים בין תרבותיים המבדלים על מילוי משוכות ומכשולים.

ציורים משל קורבה, מאנה, דגה ומנה, נועדה ל"החלפה" ביצירות גרמניות בעלות ערך מפוקפק. השניה, שהיו בה מיצירות מאסיס, בונארד, בראק, ודיפי - מהפכנים בתחום האמנות שהתמנו - נועדה למכירה במידה שיימצאו לה קונים. בקטגוריה השלישית כיכבו בין השאר, פיקאסו, קליי, מירו, דאלי וכל הציירים ממוצא יהודי. יצירותיהם של אלה "נתלשו ממסגרותיהן, נחתכו בסכינים על ידי אנשי ה.ס.ס. ונשרפו בגני הטוילרי". וכך נשרפו, במרכזה של פריז, מיטב הציורים לעיני כל ובידיעת הכול.

ספרו של ליונל רישאר הצרפתי, העוסק באמנים עצמם מול המלחמה, מעלה את השאלה המרכזית: מה יכול האמן, למשל הצייר, לעשות מול ההרס והחיסול השיטתי? איך הוא יכול להתבטא? ולמה משמש מחולו? התשובות, כמובן, שונות. מחאתו של מאגריט, ב'1938, נגד ההפצצות של פרנקו התבטאה בדרך ייחודית. בתערוכה שהציג בבריסל, הוציא את אחד מציוריו ושם במקומו מונטאז' של צילומי מטוסים פראנקיסטיים בפעולה. התמונה המכנית פוגעת ביתר יעילות וביתר עומק. אולם האם צריך לוותר על ציור ההיסטוריה? הציירים טאל קואט, נוסבאום, פוטריה, מסון והופר לא חשבו כך. אלה שחוו את חוויית המחנות ונצלו חיפשו אמצעים להבעה ריאליסטית שתשווה ברמתה לזוועה שהיו בה. רק מויק מצא אותה בדכאו. עדים אחרים, אלה שהגיעו לניו-יורק, העדיפו דרכים אלגוריות לביטוי רחשיהם. אחרים גילו, רק לאחר המלחמה, את כוחן החתרני של

יצירותיהם הסמייאבסטרקטיות והפוסט-קוביסטיות, שלא עוררו את תשומת לבם של הנאצים. ספר שלישי שיצא בנושא, הוא תרגום קטלוג תערוכה המוצגת במוזיאון "ארמיטאז' בסנט-פטרסבורג והכוללת שבעים וארבע יצירות ידועות "שלא הוצגו" משל קורבה, סואן, רנואר, טולוז לוטרכ, פיסארו ואחרים, בנייהן יצירות מופת משל ואן גוך וגוגין. בהקדמתו, כותב מנהל המוזיאון, שהציורים זכו לטיפול מסור על אף שלקהל ולחוקרים לא היתה שום דרך גישה אליהם, ומוסיף שעתידין תלוי במשפטים, מדינאים ודיפלומטים. ראוי לציין שמדובר ביצירות ש"הוחרמו" על ידי הצבא האדום ב'1945. ידוע שסטאלין טיפח רעיון הקמת מוזיאון ענק, שיכיל את יצירות המופת של האנושות, ולשם כך העביר בדיסקרטיות ציורים מאוספים גרמניים, פרטיים וציבוריים, לברה"מ. כאשר יתור על הרעיון, אוחסנו אלה במחסנים של המוזיאונים הסובייטים ונחשבו לשלל מלחמה. חלקם הוחזרו למזרח גרמניה בשנות החמישים, ורובם נשארו במזרח אירופה, מבלי שיהיה כל רישום עליהם.

על אף שבקטלוג מתוארת בפירוט ההיסטוריה של כל יצירה, לא נזכרים, ולו במלה אחת בעליהן האמיתיים, כמו גם הדין הנוקב המתנהל ברוסיה סביב החזרת האוספים, שבעיני רבים, הם פיצוי על ההרס שזרע הצבא הגרמני. (לה מונד)

ורה קוריין-שפיר

רוני סומק חצי פיונה זיגפריד ששון מאנגלית: רפי וייכרט

נאהבים

שְׁמַחַת הַלַּיְלָה: אוֹלָם הַלֵּכַת מִכָּאן עֵתָה. סְמוּקָה בַּחֶשֶׁךְ, הַשִּׁכְבַת אֶת חַלְמוֹתֶיהָ לִישׁוֹן; אֶךְ בְּהַרְדָּמָה אֲנִי שׁוֹמֵעַ אוֹתָהּ מִבִּטְאָה מְלִים לְאוֹת וּמְתוֹקוֹת שֶׁלֹּא בְטָאנוּ בְלִשׁוֹן.

תַּעֲרֵב שְׁנַתָּה: כִּי יִכּוֹל אֲנִי לְבּוֹא אַחֲרֶיךָ, לְקַדֵּשׁ וּלְיִשֵּׁן יַפִּיךָ הַמְרַחֵק בְּמָקוֹם בּוֹ תִּנְדֵּד דְרָכֶךָ; וּבְשִׁירֵי פָּרָא עַל-אֹדוֹת יַפִּי אֲצוֹר וְרוֹגֵשׁ לְהַשִּׁיבָה אֶל אֵלֹו הַזְרוּעוֹת שֶׁפַּעַם הָיוּ בֵּיתָהּ.

"נאהבים", שירו הנפלא של זיגפריד ששון, מקפיא את רגע העויבה וממלא את החלל בצליל המלים שלא נאמרו. זהו רגע שבו נתפר חלום על כתף הגעגוע, ומשם ממריאה התשוקה כדי לנחות על הזרועות שפעם היו בית. זהו בית שרוהט באהבה, ועתה, רק זכרה הוא האינפויה הננעצת כמחש ברועותיו. שיר זה הוא פנינה ממחרוזת פנינים שתקרא "אהבה יכולה". מדובר באנתולוגיה של שירי אהבה מתורגמים, שתראה אור בהוצאת "עכשיו".

העולם על פי ביורק

ביורק; אמפיתאטרון קיסריה; 29.8.95

בין דינוי תקציב לנאומים משעממים, בין חסימת צמתים לפינוי עוד גבעה שכוחת אל, בין ההסתערות ההמונית על הדיוטייפרי באוגוסט לקניית ההיסטריות של החגים, בין עוד יום חם ונוזלי למשנהו, הגיע לכאן יבוא קר וצונן מארץ חורפית וקטנה. ביורק האיסלנדית היא האובייקט המוסיקלי החיני, המשעשע והקליל ביותר שנחת אצלנו השנה.

זה היה קיץ שופע הופעות זרות - החל מלהקות מועדונים קטנות ועד לענקי איצטדיונים. בין כל אלו הגיעו לכאן שלוש הנשים הדומיננטיות ביותר בעולם המוסיקה כיום. השתיים הראשונות, שינייד אוקונור ופי.גיי. הריווי, מייצגות את הצד היותר רציני, הן במוסיקה עצמה והן בטקסטים. ביורק, השלישית, מגיעה מהקצה השני של הסקאלה. את היצירה שלה ניתן לקטלג בקלות כ"דאנס" - קרי מוסיקת ריקודים. זה נכון, אבל לא מדויק. אמנם יש בשירים שלה מוטיבים מובהקים של דאנס, כגון כלי הקשה מהירים, בס בולט ושימוש רב במחשבים ובדוגמי צלילים, אולם יחד עם זאת, העבר המקצועי שלה, כסולנית ה"שוגר קיובס", טבול עמוק בפופ הבריטי. הגיטרות אמנם נוחות לטובת כלים אלקטרוניים, אך ההשפעות נותרו בעינן. ביורק משלבת אלמנטים ג'אזיים וסלוניים בשייה, משתמשת בכלים ייחודיים כמו גבל וסוגים שונים של קלידים ואורגנים ואף נעזרת בטכניקות הקלטה מקוריות. שיר אחד, למשל, הוקלט בתא שירותים של מועדון לילה. כל זה יוצר צליל שחורג מגבולות הדאנס המצוי, צליל ייחודי, שבוכתו ניתן לזהות את ביורק גם משמיעה ראשונה. אסור לזלזל בהישג זה, כיוון שמעטים הם האמנים בימינו, שמצליחים ליצור צליל משלהם. ביורק פועלת בתחום שההתייחסות אליו היתה שטחית עד לא מזמן. בדאנס היו יוצרים ומבצעים אנונימיים ולא מזהים שייצרו להיטים זמניים, בעלי אורך נשימה קצר - מצב הפוך לרוק בו יש שירים ואמנים הידועים שנים רבות ואף הפכו לקלאסיקות.

הולכת בכיוון הזה - היא בהחלט מוזהה עם שירים ויש לה מוניטין בפני עצמה. למעשה, ביורק גורמת להתייחסות רצינית אליה על אף המצאותה בורם קליל ומסחרי כביכול. היצירה שלה מלאה בנסיונות, חידושים ואמירה אישית שמקריינים איכות וכנות מוסיקלית. התוצר הוא אוונגרד מרתק ומקורי, לעיתים הווי ומפנט, כמו למשל דאנס מלנכולי - מושג שנשמע אבסורדי לכאורה, עד שמועלים קטע העונה להגדרה זו. היא מנסה לשלב בין הדאנס האלקטרוני לריק ולפופ היותר חמים, שני



קתרין האריס ופרנצ'סקו פציני ב"כרמן"

שטראוס לפואמה הבורלסקית והסגנונית "דון קישוט" (אופ' 35).

כלי הנשיפה המתכתיים נענו לשרביטו של מהטה בניקיון מופתי. את הביצוע אפינה פלסטיות היה שתרמה לעיצוב השוני בין הוואריאציות. היולן יורי גנדלסמן - בלט בדו"שיה עם הצ'לן מרצ'ל ברגמן, שניגן בצליל מופנם מדי. תמונה היתה הזוהרים של הכנר מנחם ברויאר. אך ככלל - היה זה ביצוע מרתק של מוסיקה עלילתית, שהקהל נסחף אחריו.

סגנוניות מזרחית אפינה את מחול שבעת הצעיפים - אם כי פה חסר ברק לביצוע התזמורתי. את ערב ההתודעות לריכרד שטראוס חתמה תמונת הסיום מתוך האופרה "סלומה" (ש"לומית"), אופ' 54. קולה



נצ'ה פציילה וניל רונשטיין ב"כרמן"

הצווחני של הסופרן ג'יין איגלן ניסה להתחרות בכבוד הרועם של התזמורת - אך, מאחר ששרה מעל לרגיסטר הטבעי שלה, לא העבירה לקהל את ערגתה לאהבתו של השליח יוחנן. כדי לשבור את השמרנות של קהל המנויים הפילהרמוני - יש צורך בירו הבטוחה של מורה דרך כריזמטי כמנצח זובין מהטה. ■

אורנה לנגר

שתי בכורות

כרמן בג'ינס

האופרה הישראלית החדשה בהצגת הבכורה של העונה: "כרמן" מאת ביוה; ליברית: אנרי מאייק ולודוביק הלוי (ע"פ נובלה של מרימה); מנצח: גארי ברתיני; במאי: סטיבן לולאס; תפאורה: קרלוס ציטורינובסקי; תלבושות: סו וולימינגטון; כוריאוגרפיה: אלינור פאזאן; תאורה: מארק ג'ונתן.

בהשתתפות תזמורת ראשון לציון, מקהלת האופרה הישראלית בהדרכת ג'ונתן ווב ומקהלת "מורן". סולנים: כרמן - קתרין האריס; מיכאלה - נצ'ה פציילה; דון ז'וזה - ניל רונשטיין; אסקאמיו - ג'ייסון הווארד; מרסדס - הדר הלוי; פרסקיטה - ענת אפרתי; מוראלס - בועז סנטור; זוניגה - פרנצ'סקו פציני; נקאירו - מרקו קמסטרה; הנמדארו - סמי בכר; מרד'ין - בועז ישראל; מוכרת תפוחים - שירה שוויצר; צועני - ז'אן קוזק; לילא פאסטיה: דני שורץ; אנדרס: ישי שטקלר.

את העונה הראשונה במשכן לאמנויות הבמה - בחר גארי ברתיני לפתוח בהעלאת האופרה המונומטלית בוריס גודונוב. הפעם בחר באופרה הפופולרית - כרמן. בקרוב תועלה כרמן אף על מסך גדול בכיכר בית האופרה כדי שהקהל הרחב יוכל לצפות בה ולהתמכר לז'אנר האופרה. אלא, שכדי להלהיב את הציבור אין די בבחירת אופרה כה ידועה. נהפוך הוא: דווקא אז, ציפיות הקהל עשיות להתנפץ כאשר הביצוע אינו מלוטש דיו.

כבר בצלילים הראשונים בפתיחה התזמורתית - האמורה להיות מלאת ברק תוסס - הכיוב שרביטו של ברתיני. אי הנקינות התכופים והצורמים בכלי הנשיפה האמורים להציע את חיילי הצבא, עוררו תמיחה. כל הלייטמוטיבים ה"קלילים" לכאורה בפתיחה, המתפתחים אחר-כך לדרמת רגשות סוערת, הוחמצו בשל אי-הנקינות, העדר לכידות בגוף התזמורתי, צליל צוהר, וגרוע מכל: העדר תיאום בין כניסות התזמורת לשירת הסולנים. תחת ליווי תומך - הפכה התזמורת לאבן נגף לשירה.

ליהוק הזמרים לא ענה על דרישות האופרה: הסוגרן קתרין האריס בתפקיד כרמן הפליאה לשחק את תפקידה הרב ג'וני והדרמטי כאשה, שמאחורי מעטה הבוז הקר שלה, היא מלאת כאב ייסורים ואהבה עזה. אך קולה היפה היה קטן מדי לדרישות התפקיד. חיזור ונעדר כל כשרון דרמטי היה הטנור ניל רונשטיין בתפקיד דון ז'וזה.

לעומתם הפליאה לשיר הסופרן נצ'ה פציילה בתפקיד מיכאלה, הכפריה התמה. לג'ייסון האוורד בתפקיד אסקאמיו (הטוריאדור) - היה בריטון משוחרר ומלא. קול המצוי-סופראן בעל הגוון הבהיר

את קונצרט פתיחת העונה ה-60 של התזמורת הפילהרמונית ההלית המנצח זובין מהטה להקדיש למלחין המהדים מזה שנים בארץ - ריכרד שטראוס. דרושה אישיות כריזמטית כזונית מהטה - לו נתונה מזה שנים נאמנות הקהל הישראלי הסוגד לו - כדי לנתץ את החרם החלוטין ולהקדיש ערב שלם לריכרד שטראוס. במהלך הקונצרט כולו לא היתה באולם כל הפרעה, תחתיה - היתה התפעמות מכשרונו של הנצח, אשר ללא תווים הצליח להבליט את הברק בתזמורו של

דן קישוט

התזמורת הפילהרמונית הישראלית בקונצרט פתיחת העונה. מנצח: זובין מהטה; סופרן - ג'יין איגלן; צ'לן - מרצ'ל ברגמן; ויולן - יורי גנדלסמן. בתוכנית: קונצרט, המיוחד ליצירות ריכרד שטראוס.

תחומים שנועדו כה בעיקר במקביל. שותפים לה בניסיון זה מספר אמנים הבאים מהעיר בריסטול, ואחד מהם, "טריקי", אף כתב לה שני שירים לתקליטה השני והאחרון "פוסט". יחד הם משליכים על התחום כולו ויוצרים התעניינות בו, הן מצד הקהל והן מצד יוצרים שעד כה נרתעו ממנו, ובכך תרומתם.

הייתוד העיקרי של ביורק הוא בקולה, או יותר נכון בגון קולה. אין לה קול מדהים ברב גוניותו או גמישותו, אבל הוא מבעבע ישר מהבטן ופורץ ספונטנית דרך הגרון, מבלי לעצור ולהתקצר. הקול הזה הוא ביורק נטו - תחושתיה ויצריה מתורגמים לטונים ודציבלים. הוא כל כך מרגש ואתנטי שצריך לראות אותה בהופעה חיה, כדי להאמין שביורק אכן הקליטה את ערוצי השירה לאלבומה החדש בעודה רצה על הסלעים בחוף הים עם מקרופון לגופה. ההבדל בין טכניקת הקלטה זו לבין הקלטה תזורת ונשנית באולפן, הוא כמו ההבדל בין ירי במטוח סגור לבין ירי לאחר אמן, ומדהים לגלות כמה ביורק פוגעת במטרה.

ביורק שרה וכותבת באנגלית, שאינה שפת האם שלה, דבר שכא לידי ביטוי במבטאה. יחד עם זאת היא הצליחה לייצר כמה ביטויים פים כמו "as a boy venus", "possibly maybe probably love".

אין בשירים שלה אמירות פוליטיות או חברתיות אלא יותר התעסקות בעולמה האישי, אולם זה מתאים למה

הוא הפך לתרבות שלמה, תרבות נגד פוסט-מודרניסטית, וכיום פועלים כל כך הרבה זרמים תחת ההגדרה "מוסיקה קלה", כיוון שהגדרה צרה כמו "רוק" אינה מספקת כבר. ההתבגרות (שלא לאמר ההודקנות) של הרוק והמוסיקה הקלה בכלל, גרמה לחידוש ההיררכיה וההבדלה בין מה שאיכותי ואמנותי למה שמסחרי עד כדי עיוות והכללה של תחומים שלמים. ביורק מנסה לעשות לרוק את

ההתבגרות של הרוק גרמה לחידוש ההררכיה בין מה שאיכותי למה שמסחרי

מה שהרוק עשה למוסיקה שקדמה לו. אין זה אומר שהרוק הוא "פאסה", וגם ביורק לא אומרת זאת (היא הרי באה משם), אולם יש לבחון דברים מחדש, להוריד אוויר ממקומות מנופחים מדי ולנסות להתחבר שוב למקורות. כשם שהרוק שאב את כוחו מהאונטיות וההבעה של הדור ממנו הוא פעפע, דור שנות השישים, שכלל ערכים

שביורק מנסה להעביר. החשיבות העיקרית של ביורק היא ברעידת האדמה הקלה שהיא מעוררת בעולם המוסיקה. הרוק החל בשנות החמישים, ודרכו הובעה מחאה והתנגדות לממסד ולתרבות המודרנית של אותם ימים. הוא דרש, יחד עם תחומי אמנות נוספים, התייחסות רצינית למה שהוגדר עד כה כמסחרי ולא מעמיק.

אנטי ממסדיים ואידיאולוגיה פציפיסטית, כך גם ביורק באה מתוך ההמון עצמו, דור שמאס בנסיונות המעושים של מנהיגיו לתקן את העולם, ומתעניין בעיקר בחייו האישיים והקטנים של הפרט, בלי שאיפות מרחיקות לכת. הדיון בדור זה, הידוע גם בכינויו "דור ה'X", מרתק וחשוב, גם אם אין זה המקום לכך, אולם כך ניתן להבין את ביורק ויצירתה. אפשר לחפש הגדרות למעשה של ביורק - ניו-פוסט-מודרניזם, או פוסט-פוסט-מודרניזם, ואפשר היה פשוט ללכת להופעותיה בארץ, לראות כמה מעוצבת בצורה אגדתית-עתידינית של עצי קרטון ירוקים וצינורות מתכת, כשביורק מקפצת ומדלגת ביניהם בחינניות כמעט ילדותית, מנסה להכניס אותנו לעולם כפי שהיא רואה אותו - קטן, פשוט ואינדיבידואלי או כמו שהיא אומרת באחד משיריה "I'm only into this to enjoy"

גדי להב

עידית צור

פרסום ראשון

סמנטיקה

כָּל פֶּעַם, אֲבָל כָּל פֶּעַם, כְּשֶׁאֲנִי נִתְקַלֵּת בַּמְלָחָה
 "אֶהְבֶּה", אֲנִי פּוֹתַחַת מְלוֹן, רוֹצֶה לְדַעַת
 אֵיךְ מְנַקְדִים אוֹתָהּ.
 אִם מֵה, אִם עֲכָשָׁיו כְּשֶׁאֲנִי יוֹדַעַת, מְשַׁנֵּנֶת
 וְלוֹמְדַת עַל-פִּיהָ:
 א' - פְּתוּחָה, ה' - חֲטוּפָה, ב' - קְמוּצָה,
 אִם עֲכָשָׁיו אֲנִי כְּבָר יוֹדַעַת?
 אִם מְעַכְשָׁיו כָּל פֶּעַם שֶׁאֲחַשׁוּב, שְׁנִדְמָה לִי, כְּשֶׁאֲרוֹץ
 בְּעֶרְפָּל
 אִם אֲשַׁנֵּן לְעִצְמִי:
 א' - פְּתוּחָה, ה' - חֲטוּפָה, ב' - קְמוּצָה,
 אֲדַע?
 וְאִם אֲלַמֵּד אוֹתָךְ וְתִשָּׁב מוֹלִי בְּכוֹרְסָה וְתִשָּׁנֵן -
 יוֹם וְעוֹד יוֹם וּבְלִילָה וּבְעֵבֻדָּה:
 א' - פְּתוּחָה, ה' - חֲטוּפָה, ב' - קְמוּצָה,
 תִּדַע?
 וְאִם תִּדַע
 וְאִם אֲדַע

רגע לפני השנה

לאבא

א. לְמַעַן מְשַׁפַּחְתִּי
 בְּקִשְׁתִּי מֵאֲבָא לְכַתּוּב
 לְמַעַנִי שׁוֹשֶׁלֶת יוֹחֲסִין
 שֶׁל מְשַׁפַּחַת בְּגָנוּ
 מִצַּד אֲמָא
 וְשֶׁל מְשַׁפַּחְתּוֹ
 חֲסִין
 אוֹלֵי קוֹיִתִי
 שְׂכֵלֵי עֲלִית גַּג
 וּבְלֵי אֲרָגוֹ עִם מְסַמְכִים
 יִמְצִיא לִי סִימָנִים
 שֶׁאֲנִי דוֹר רִבִּיעִי
 לְשׁוֹשֶׁלֶת מְנַדְרִינִים
 כְּפִי שֶׁהוּא עֲצָמוֹ סִפֵּר לִי
 בְּפִיג'אמָה תְּכַלֵּת עַל שֶׁפֶת הַמַּטָּה
 אֲנִי עִם הָרֹאשׁ לְקִיר, שֶׁלֹּא יִרְאֶה
 שֶׁאֲצַבֵּעַ בָּפֶה, שֶׁלֹּא יִכְעַס לְפָנַי הַשָּׁנָה
 וְלֹא יִמְהַר לְרַקְלָם -
 תְּלוּמוֹת פּוֹז וְלִיל מְנוּחָה -
 בְּרַכָּה שְׂמִינִיָּה רַק סִינִיטִים.

עידית צור היא שחקנית תיאטרון וקולנוע, כותבת שירים וזה פירסומה הראשון.

עם כל הכאב

רות לאופר



דליה רביקוביץ

ומתוארות הילדות ה"מקובלות" בחברה, ומתוארת ברמו, ועל דרך הניגוד בדידותה הקשה של הכותבת "והייתי יוצאת בשמש אל השדה הקרוב/ואוהבת את העננים והוגה בהם סיפורים/והיתה לי שהות רבה להרהר בצער/מראשית הסתו האפור ועד סוף הקיץ הצהוב". (שם). ואילו בספרה הבא, "הרף קשה", באחד מן המוכרים והחזקים בשיריה, מתוארת אותה בדידות שמילדות ביתר פירוט ובהירות: "תאר לך: רק האבק לזה אותי/ולא היה לי מלווה אחר. הוא הלך אתי לגן הילדים/והיה מססך את שערותי... ולכל חברותי היה אחר.../ועד כמה רציתי מלווה אחר.../לילות רבים הייתי הוזה/על בתים אחדים, רטובים מאהבה./תאר לך כמה הייתי מקופחת,/שזה המלווה היחיד שלי." (מתוך עמ' 87) אבל השיר החזק והחשוב ביותר בנושא בדידות הילדות והבדידות הקיומית מופיע רק בספרה הלפני אחרון של רביקוביץ, "באהבה אמיתית", שראה אור יותר מעשרים וחמש שנה לאחר צאת ספרה הראשון. בשיר זה, הנקרא "רחיפה בגובה נמוך", הופכת רביקוביץ את התחושה של הבדידות כמעט להשקפת עולם "אני לא כאן./אני כבר בהרים ימים רבים/האור לא יצרבני. הכפור בי לא יגע./שוב אין לי מה ללקות בתדהמה/דברים גרועים מאלה ראיתי בחיי" (עמ' 220). בדידותה של הכותבת מוקצנת עד ניכור, ככל שהוא אפשרי, תוך העמדה של הצהרה קיומית ופואטית חזקה ביותר "מצאתי לי שיטה פשוטה מאד,/לא מדרך כף רגל ולא מעוף./רחיפה בגובה נמוך" (שם). בשיר הזה מצליחה רביקוביץ ליצור איחוד מופלא, כמעט הרמוני, בין הילדות לבגרות, בין הרגשת העולם להשקפת העולם, בין הרצוי למצוי "והקטנה עיניה רק חרגו מחוריהן/חיכה יבש כחרס,/כשיד קשה לפתה את שערך ואחזה בה/ללא קורטוב חמלה" (עמ' 37)

זה), אבל לא להיבלע בו. שירי "אהבת תפוח הזהב" כתובים בשפה גבוהה ומקושטת, שזיקנה למקורות (התנ"ך והמדרש) בולטת ביותר. בחלקם יש הקפדה על חלוקה, לעיתים סימטרית, לבתים, על חריזה ועל משקל. זו היא שירה מודרנית-קלאסית במובהק, ואפשר לראות בספר הראשון הזה כולו כעין מוטו לשירתה של רביקוביץ, כפי שזו התפתחה בספריה הבאים, שכן כבר בו מוצגים מרבית הנושאים בהם תעסוק שירתה בהמשך, במשך למעלה משלושים שנה. שלושה ואולי ארבעה הם הנושאים העיקריים בספר. דמותו ומותו של האב, ילדותה והתבגרותה של בתו, ותקופות השנה במובן הקוהלתי שלהן – של הזמן והמתרחש בו ובמובן ה"עת ל" של פרק ג'.

בספריה הבאים מפתחת רביקוביץ את הנושאים האלה ומרחיבה אותם, ולא רק מהבחינה התמטית, אלא גם והרבה מבחינת השפה, הסגנון והעיצוב. שיריה ההולכים ונעשים יותר ויותר אישיים, יוצרים ומעצבים אני שאמירותיו הולכות ומשתחררות מהצורך להיסמך על מקורות ומלהתכנסות במטאפורות כבדות. כך, אם ב"אהבת תפוח הזהב" היא אומרת: "בעוד ימים מאוד רבים/אמצא את שבקשה נפשי./אמצא לי את שלוות נפשי/אמשוך שלהו תשעה קבין". (עמ' 38), הרי בספרה האחרון "אמא עם ילד", לשאלת בנה שמא הסבתא מתה היא עונה: "חס וחלילה, אמרתי,/לא שנת עולמים./רק שקט ושלווה./עם זאת, מבלי לזרוע חרדה,/אני לעצמי אומרת,/ששנת עולמים היא הטובה מכולן" (עמ' 266). אבל בין האמירה הברורה והקשה, המחוזקת (ואף נסתרת) בספר האחרון בשירים נוספים, לבין שיריה היותר מוקדמים, עוברת שירתה של רביקוביץ מספר רב של התפתחויות ושינויים, שכדאי לצייןם.

השירים המתארים את בדידות ילדותה והתבגרותה יכולים לשמש דוגמה טובה לכך. ב"אהבת תפוח הזהב" בשיר פסטורלי, לכאורה, ששמו "תמונה" מתואר הנוף "בשמים פרחו עננים כמו שושני נהר/ואנחנו היינו עוד ילדות". (עמ' 37)

דליה רביקוביץ: כל השירים עד כה; הוצאת הקיבוץ-המאוחד; 349 עמ'

פריים אפשר לכתוב על "כל השירים עד כה". ועוד יכתבו רבים. כי דליה רביקוביץ, בעיקר כמטונים לשירתה, היא אחת ויחידה על פני תקופה ארוכה בשירה העברית הנשית. בספרו המסאי המרתק "אמהות מייסדות, אמהות חורגות", שיצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד ב-1991, מתאר דן מירון את תחילתה (ואת לבטי התקבלותה) של השירה הזאת. בארבע משוררות דן הספר: רחל ואסתר ראב המוכרות יותר, אלישבע ויוכבד בת מרים הפחות מוכרות ל"ציבור הרחב", שהחלו לפרסם את שירתן במזרח אירופה; ארבעתן משוררות שהתקבלותן התבססה בראשית שנות ה-30. אליהן יש להוסיף את המשוררת לאה גולדברג, המשויכת לדור הענקים שלונסקי-אלתרמן, שהתקבלותה חלה מספר שנים מאוחר יותר. לפחות עשרים וחמש שנה חלפו מאז התקבלותה של גולדברג ועד הופעתה של משוררת עברית חדשה – דליה רביקוביץ. ספרה הראשון "אהבת תפוח הזהב" שיצא לאור ב-1961 ב"ספריית פועלים", הציב אותה מיד על מפת השירה בארץ של אותם ימים, יחד עם משוררים כזך ופגיס ועמיחי, ששירתה הפכה ל"קאנונית", במידה זו או אחרת, כמעט עם פרסומה.

דרך ארוכה עברה שירתה של רביקוביץ מאז "תפוח זהב/נבלע באוכלהו,/בא בעורהו/אף בבשריו" (עמ' 16), השיר שעל שמו נקרא ספרה הראשון, ועד "אני רוצה להיות סוד הקירות/משקוף חלון או מגירת גרביים/בחדר הסופג את תהליך חילוף החומרים שלך..." (עמ' 313), מתוך השיר "חמצון", אחד משיריה האחרונים של רביקוביץ, המתאר את משאלת הקרבה של הכותבת לבנה. וראוי לשים לב כבר מהתחלה ליומיומיותה של השפה שבה מובעת אותה משאלה, ולעובדה שהכותבת מביעה אותה תחת אני ברור, אני שמוכן להיות "משקוף חלון או מגרת גרביים" כדי לספוג אליו מחומריו של האהוב (הבן במקרה)

221), ובין כל אלו לשירתה, שהתפתחה עם השנים ל"רחיפה בגובה נמוך".

גם בשיר הזה, כמו בשירים אחרים של רביקוביץ, ניתן למצוא קרבה תמטית מעניינת לשיריה של רחל. השורות המסיימות אותו מזכירות את שורותיה של רחל "גם את דרכי - כדרכה אל צמרת - / דרך מכאוב ודרך עמל, / יד ענקים זדונה ובוטחת, / יד מתבדחת שמה לאל". אף הבדידות ותחושת השונות מרבות להופיע אצל רביקוביץ, כאצל רחל. גם רחל האם היא דמות משמעותית ביותר בשירתן של השתיים, כמו גם האהבה. אומרת רחל "ועודך מחזיק את לבי בידך הקמוצה, / לרצון תרפנה כמעט, לרצון תהדק, / והלב מפרפר, והלב מפרכס, מתחבט/ושותק ושותק." ו"עונה" דליה רביקוביץ: "לפעמים כשצערי גובר עלי/אני רוצה לומר לו/ אדוני, אתה בכל העולם, בכל העולם, ורק לא פה./ומלבד זה, אדוני, היי נתונים בכפך... אלה דברים/שהיו מעולם" ("דברים שיש להם שעור", עמ' 178). ויש בשורות האלה לא רק הידברות נמשכת עם שירה שקדמה, אלא גם תשובה לתהייתה של רחל "האמנם, האמנם/לא היה דבר?! או לשירה המפורסם "ואולי לא היו הדברים מעולם". ורחל, כמובן, איננה המשוררת היחידה שאת שירתה ממשיכה רביקוביץ בדרכה שלה. ניכרת גם השפעתה של לאה גולדברג, במיוחד בשיר המוקדש לה, "הקרפודים" (עמ' 124). ואפשר אף להבחין בהפנמה מפרה של שירתם הגדולה של אליוט וייטס, שתרגומי דליה רביקוביץ לכמה משיריהם חותמים את הספר.

אין שום אפשרות, לדעתי, לדון בשירתה של רביקוביץ מבלי להתייחס לפן ה"פוליטי", שהתפתח בעיקר בשני ספריה האחרונים. ואני במתכוון הצבתי את המלה "פוליטי" במרכאות. מחאותיה החרירות והמצמררות של רביקוביץ נגד המלחמה וההרג, והיו אלה בלבנון או בשטחים, אינן, לדעתי, מחאות פוליטיות. אלה הן מחאות אנושיות שעולות "מהבטן" ובמהותן אין הן שונות ממחאות קשות אחרות שמופיעות הרבה בשירתה של רביקוביץ. בשיר הבוטה, "תינוק לא הורגים פעמיים" היא מתארת לפרטים את הזוועה של סברה ושתילה ומסיימת בסרקום נורא "והילדים היו כבר מונחים בשלולית הסחי, /פיהם פעור/ שלווים./איש לא יגע בהם לרעה./תינוק לא הורגים פעמיים.../ חיללים מתוקים שלנו/ דבר לא בקשו לעצמם/מה עזה היתה תשוקתם/ לחזור הביתה בשלום" (עמ' 250). האם זהו שיר פוליטי? וביאליק הקורא בשיר "וארור האומר: נקום!/נקמה כזאת, נקמת דם ילד קטן/עוד לא ברא השטן - / ויקוב הדם את התהום!", והזהו שיר פוליטי? גם ב"אמא עם ילד" מופיעים כמה שירים שמתייחסים ישירות לאירועי הימים, גם

אותם עלול מי לכנות "שירים פוליטיים", וחבל, אם יש מי שמתקשה להבין שיר כמו "אמא מתהלכת עם ילד מת בבטן" (עמ' 285) או שיר כמו "הסיפור על הערבי שמת בשריפה" (עמ' 292), עד שהוא מפרש את שירי המתאה המצמררים האלה כשירים פוליטיים.

כבר ציינתי, שלדעתי אפשר לראות ב"אהבת תפוח הזהב" כעין מיטו מורחב למכלול שירתה של רביקוביץ. בספר הזה בולטת מאד ההידברות עם המוות בכלל, נושא שמעסיק הרבה את רביקוביץ בכל ספריה, ועם מותו (ודמותו) של האב בפרט. בשיר "כף יד רשעה" מתארת הילדה שבגרה את העלבון הנורא שנותר בה בעקבות המכה של אביה על כף ידה: "הוא אמר שהיא כף יד רשעה." (עמ' 23) ועד עתה "פחד לוחך את הכף הרשעה/אבא חדל מהכות אותי/אך

אמא שלך, /מתוך הכרה שלמה ורצון חופשי/אין לי מנחם" (עמ' 282). וזו היא גם אימהותה של האם ש"מתהלכת עם ילד מת בבטן...". הילד שהרגו אותו בבטן אמו/ בחודש ינואר 1988/בנסיבות פוליטיות בטחוניות" (עמ' 6-285); וזוהי גם אימהותה של הכותבת שילדה "הלך מפה" (עמ' 303) ושעליו היא מתחננת באחד מהמרגשים ומהנפלאים בשיריה "רדי ירושלים/והשיבי לי את הילד שלי./בואי בית לחם/והשיבי לי את הילד שלי./ בואו ההרים הגבוהים/ ובואו הרחוקות/ושטפונות בנמלים/והשיבו לי את הילד שלי./ואפילו אנגמון כפוף/או גבעול רזה בורם/ושיחי מדבר חוטיים/ השיבו לי את הילד שלי/כמו שהנפש חוזרת לגוף/עם פקחת עיניים." (עמ' 304). נאמר כבר שהרבה משיריה של רביקוביץ, מספרה הראשון ועד אחרוני שיריה, עוסקים

"אהבת תפוח הזהב" - מיטו מורחב למכלול שירתה של רביקוביץ

במוות. יחסה אל זה מורכב ביותר ורב פנים. לפעמים הוא עובדת חיים אלימה, לפעמים איום קשה מנשוא (כמו בשיר "פחד מוות" עמ' 222) ולפעמים הוא שלווה וגאולה. בעצם, אפשר לומר שלא במוות עוסקים שיריה של רביקוביץ, כי אם בהיפוכו, בחיים. והאהבה, על סוגיה ופניה הרבים תופסת באלה מקום מרכזי ביותר. שיריה של רביקוביץ מעלים את האהבה, ולו גם הארוטית, כמו בשירה הידוע "חמדה" (עמ' 47), לדרגה של ערך כמעט נשגב. הצורך באהבה, בין אם זו אהבת אב ובתו, בין אם זו אהבת גבר ואשה, ובין אם זו אהבת אס לילדה, הוא אחד מהלייטמוטיבים החזקים בשירתה. ביחסה של רביקוביץ אל האהבה ישנה הקבלה שבניגוד ובהשלמה ליחסה אל המוות. היא נשגבת ויומיומית, היא גאולה והיא סוג של מוות, היא פיסית ומטאפיזית, ומעל לכל, היא לעולם בלתי נתפסת בשלמותה. ממש כמו שהיא אומרת על האהוב בשירה "העגור": "זהו שניפץ את השיאים שבטבלה/והו ששרף אותי באהבה, / זהו שכמו עוף אינו נצוד" (עמ' 93). ספרים אפשר לכתוב על "כל השירים עד כה" ועוד יכתבו. אני נגעתי פה רק במעט מקצות הדברים. בדבר אחד איני מטילה ספק - שירתה של רביקוביץ בעגית לקריטריונים (אליוט בספרו "על השירה" ואחרים) של שירה גדולה. היא אמיתית וכנה. היא מקיימת דיאלוג עם הספרות שקדמה ובה בעת יוצרת ייחודיות משלה. היא אישית ועם זאת מפליאה להעביר משמעויות קיומיות, כלל אנושיות. היא שירה מובנית שקל להתחבר אליה. ומעל לכל, עם כל הכאב שבה, השירה הזאת גורמת הנאה עמוקה. ■

הפחד הזה שריר וקיים" (שם) ובשיר האב מיד אחריו - מתואר מותו הבנאלי של האב "כביום שהלך בכביש ודרסה אותו מכונית", ודרכו תחושת ההחמצה הנוראה שביחסיהם, שהולכת עם הכותבת מהעבר אל ההווה וממנו אל עתיד שנגזל "הוא אינו יכול לדבר לי מלת אהבה אחת" (עמ' 24). שניים מתוך שבעת השירים החדשים שצורפו ל"כל השירים עד כה", שבים אל האב. בשיר הראשון "אין יראת אלוהים במקום הזה" (עמ' 311) מדבר האב מתוך תמונתו, והוא כמו מנסה להביא צידוקים לתחושת הקיפוח של ילדה שאביה לא אומר לה "מלת אהבה אחת": "אין אהבה במקום הזה/זולת אהבה בשניים./ומי שקרע אותי מעליך לא היתה יראת אלוהים בלבו/ולא תהיה" (עמ' 311). האב בשיר המאוחר הזה הוא הרבה יותר בשר ודם מאשר בשירים המוקדמים עליו. ויש כאן איזה ניסיון להשלמה אם לא להתפייסות. אבל בשיר הבא "שיחה עם תמונה" חוזרת במלוא עוצמתה תחושת ההחמצה והקיפוח "ואינך עושה עוד שום דבר/שאבא אהוב היה עושה" (שם). טון הדברים השתנה, גם התפיסה ועיצוב האמירה, אבל ההחמצה נותרת בעינה. ואפשר, שזהו בדיוק המקום הנכון להזכיר את נושא האימהות אצל רביקוביץ. ב"אהבה אמיתית", תחת הכותרת "רקמה מדויקת", מופיעים חמישה שירים נפלאים שמתארים את יחסיה עם בנה. ונדמה ששירים אלה הם העדינים והמפויסים בכל שיריה. ספרה האחרון "אמא עם ילד" עוסק הרבה באימהות. אבל זו כבר אימהות אחרת. זו היא אימהותה הקטועה של האשה ש"היה לה בן/שנפל" (עמ' 281) "והיא אומרת לו לילה ויום/קיץ וחרף, מועדים וחגים, /אני רחל

דרום אמריקה, פורטוגל, ספרד



חימנס מסלינו: השור מבקע האש, חיתוך לינול

הכתובת על הקיר מכתב על השירה בדרום אמריקה

מפגשים רבים מזומנים לו לנוסע ליבשת דרום אמריקה. אלא שלא ציפינו כלל ועיקר למפגש הזה. מפגש עם השירה ככתובת על הקיר.

בסוקרה, בירתה של בוליביה, עיר שקטה, נקיה ונמוכת בתים, על קיר בית גדול הצופה על העיר, פגשנו לראשונה אריח חרסינה לבן וגדול, עליו כתוב בכתב קליגרפי כחול עמוק, שירו: "בכי בכי נשמתי את מכאובי אתמול / ענגים שחורים חולפים במוחי / ולבי שותת דם. / זאת וירגיניה הילדה שלי / שרחוק היא הלכה רחוק. / בעיניה אור של תקווה, אבוקה נראית בווערת. / בידי הקטיפה שלה הפרחים שרים / קולותיהם כעין הקריסטל. // זאת וירגיניה הילדה שלי / שהלכה כל כך רחוק כדי לא לשוב."*

עוד אנו מתפעמים מעדנת השיר וכאבו, והנה עוד בתים גילו עצמם לפנינו, בתים של קרנות רחוב, שעל קירותיהם נכתבו שירים עממיים ואחרים, באותו כתב קליגרפי מעוטר וכהול, כמו זה: "כשנולד הכאב בעריסת האהבה / מרפאים אותו בשכחה / או באהבה חדשה. / אך לפעמים השכחה תמאן להגיע / והאהבה החדשה מתהמקת ונותנת להכות".

בלהיפה, עיר סיאנת, עציבה ורבת עוני, ליד משרד התרבות, תלוי שלט: 'אקדמיה לאומית לאינטרפרטציה של השירה'. הוסבר לנו שכאן מלמדים לקרוא בקול את השירה, כי ההטעמה של הקריאה הנכונה היא הפרשנות הנכונה.

בפרו, בעיר אריקופה, עיר בנויה אבן בזלת לבנה ומגולפת, במנזר פרנציסקני אשר משמש כמוזיאון, יש ספרייה של כתבי יד עתיקים מראשית הדפוס, כמו עותק ראשוני של דון קיחוטה, וכן ספרו של יהודה אברבנאל, 'ליאן היבראו', (בנו של דון יצחק אברבנאל) - 'דיאלוג האהבה'. והנה בפסיו הפנימי, אל הדממה העמוקה של המנזר ניבטים שירים של פרנציסקוס איש אסיסי, אשר חקוקים על הקירות מסביב. מסופר על פרנציסקוס איש אסיסי, שידע שפת חיות וציפורים. אהוות

הטבע שלו, בניגוד לרוחניות המנותקת של הנצרות, מתמזגת עם אמונתם של תושבי דרום אמריקה, (בעבר כמו היום) בכוחות הטבע וגרמי השמים. כך תפילת השירה שלו, על הקיר: "עליו כל יכול, לך התהילה הכבוד והברכה / ברוך תהיה ארוני עם כל ברואיך / במיוחד עם האח השמש העושה את היום ונותן לנו אור / והוא יפה ומבהיק בכל זהרו. / ברוך תהיה אדוני, על אחותי הירח והכוכבים. / בתוך השמים יסדת אותם / ברורים יקרים ויפים." ועוד שיר מצמרר בפתיחתו: "ברוך תהיה אדוני, על אחותנו המוות הגופני / אף בעל חי אינו יכול לברוח ממנה." על קיר אחר, חקוק שיר שנכתב במאה הזאת (את שם המשורר שכהנו לרשום), שיר שהמשיך ללוות אותנו כהשבעה המיועדת לנו: "כאן השקט מהסלע זורם / טיפות שלום עצור / שלום אוצר / המאחד כמו חרות אהים / את האלף עם הדקה / נוסע, עולה רגל, אדם ממרחקים / אתה שהולך / אתה שעצור בתוך מהירותך / שנע לכיוון המטרה / עצור את הצעד / התבונן קטיפות".

לימה בירת פרו, עיר ענקית מוזהמת מוזהמת ומכוערת. שמיה אפורים תמיד. חיפשנו מפלט בשפת הים, ושם להפתעתנו מצאנו את 'פארק האהבה'. סביב פסל ענק של זוג אוהבים נבנה קיר פסיפס שצורתו גלית כגלי הים, ובו משובצים עשרות משפטי שירה, של משוררים ידועים יותר או פחות, המנסים לגעת באהבה. מתוכם אביא מבחר:

- "אהבה היא רק ציפור שנע ונד בלילה"
- "אותך אני רואה כאור העולם החודר דרך החלונות"
- "אני אוהב את כל אלה שלא אהבו"
- "אני נשרף כדי שלא לראות את המקום שהתרוקן מגופך"
- "אני רוצה שיגידו לי אם האהבה כמו ציפורים עפה למות בשמים"
- "שלף אני כמו גופי שאדמה מצפה לו"
- "את מצד זה ואני מצד זה כשני

משוטים"
- "כדי לא לפצוע אותך כל קוץ יהפך לעשב"
- "אני מעריך כל מה שאינו שלי, אותך למשל"
- "תשקר לבי, תגיד שאתה אוהב"
- " הגיעה שעת הנקמה, אני אוהב אותך"
- "אחזור אליך כמו שחוזרים לזירת הפשע"
- "אהבה איננה פשע כי גם אלוהים אוהב"
- "אהבה מגיעה לעולם כמו סוס שיכור"
- "תשירי אהבתי, תתפשטי תחת הגשם"
- "אני מנסק מה שאני זוכר ומה שאני שוכח"

ועל הדשא שלטים שממשיכים את השירה: "אהבה זה לשמור על הפרחים", "אהבה זה לא לשבת במקום שאסור".

הפתעה מרגינה למצוא פניני שירה באפרו! שירה שפרצה את מחסומי האינטימיות והיא חשופה לאור, לעין כל, ללא פחד וללא בושה, והיא שייכת לכל, כמו הקיר - שאחוריו משמשים גם כמשתנה - והכרחית כמוהו.
נסתה רוסה דה לימה היתה נזירה מן

המאה ה-17 שהפכה לקדושה. עד היום משמרים את בקתת הבוץ בתוכה נהגה להתפלל ולשיר עם ציפור כנרית מסתורית. היא אמרה: "לקחת ממני את השירה זה לקחת ממני את המזון." ביבשת העניה כליכך, שהחיים בה קשים ופרוזאיים, בוהקים פירווי השירה כניצוצות הזהב שמצאנו על ידית כד חימר מתגולל באתר הפירות אינקה.

כאן הוברים יחד מסורת הערצת השירה של הספרדים עם חשיבותו הרבה של האיש בעל ה'לשון הגדולה' אצל האינדיאנים. הלשון הגדולה היא הלשון המיתית, שהיא לשון של דימויים, דהיינו שירה. הלשון המיתית נובעת מחיים מיתיים אשר בהם לוע הר'געש הוא עריסה של הירח, רעידת אדמה היא הודווגות של ההרים, והאגם הגדול הוא בכיו של האל. הישות המיתית והשירה מממשות את ההוויה בבחינת דימוי בתוך דמוי, וזו הלשון הגדולה. ביבשת שבה האדמה עדיין ממשיכה את תנועתה החיה, יכולה שירה לצמות מן הקיר ולהבר "את האלף עם הדקה".

רות נצר

* תרגום השירים מספרדית: נחום מגד

חורחה לואיס בורחס

JORGE LUIS BORGES

מספרדית: טל ניצן-קרן

NEW ENGLAND, 1967

התחלפו לי צורות ומראות בחלום;
עכשיו הם בתי אלכסון אדמים,
הארד הענג שעל פני העלים
וחרף חסוד, בול העץ הרחום.
כביום השביעי, הקרקע תברך.
בשעת השקיעה משהו נאחו,
היה-לא-היה, עצוב ונועז,
מין רחש גושן של קרבות, של תנ"ך.
השג יבוא במהרה, (כך אומרים)
ונבטת אמריקה בי מכל צד,
אבל אני חש בו, בערב הרד
הווה כה אטי, אתמולים כה קצרים.
בואנוס איירס, עודי מהלך בך עתה,
בלי דעת מדוע, בלי דעת מתי.

קיימברידג', 1967

(מתוך: תהילת הצל, 1969)

זהב הנמרים

עד שעתה של השקיעה הצהבה
כמה פעמים הסתכלתי
בנמר בנגאל אדיר הכח
ההולך ושב בדרך שנועד לה
מאחורי סורגי ברזל,
מבלי לחשוד שהם כלאו.
אחריו באו נמרים אחרים,
נמר האש של בלייק;
אחריו באו זהבים אחרים,
המתכת הרכה, הלא-היא זאוס,
הטבעת שמדי תשעה לילות
יולדת תשע טבעות, והללו, תשע,
ואין קץ לדבר.
עם חלוף השנים עובוני,
שאר הצבעים היפים
ועתה לא נותרו לי אלא
האור המערפל, הצל הסבוך
וזהב בראשית.
הו שקיעות, הו נמרים, הו נצנוצי
המיתוס והאפוס,
הו זהב יפה מהם, שערך
שידים אלה מתאוות לו.

איסט לנסינג, 1972

(מתוך: זהב הנמרים, 1972)

אלונסו קיחאנו חולם

הוא מקיץ מחלום מבלבל
על שדה קרב, על שקשוק חרבות,
וידיו לזקנו נשלחות,
הנפצע, הוא תוהה, או נפל.
מכשפים שלאור הלבנה
נשבעו לרדפו עד חרמה,
הקרבנים הם כעת? מאומה.
רק הקר ומחושי הזקנה.
סרוונטס חלם את האיש
והאיש את קיחוטת חלם.
זה בזה חלומם מחליפם
ודבר שארע זה שנים
מתרחש שוב. קיחאנו חולם:
קרב לפאנטו ונפץ רועם.

(מתוך: רד המעמקים, 1975)

הערות המترגמת: אלונסו קיחאנו היה שמו של דון קיחוטת לפני שנהפך בדמיונו לאביר הנווד דון קיחוטת דה לה מאנצ'ה. קרב לפאנטו (1571) - קרב ימי שבו ניצחו כוחותיו של דון חואן לביית אוסטריה את הצי התורכי. סרוונטס נלחם בקרב הזה ונפצע בו, ובגין פציעתו איבד את כושר התנועה בשמאלו.

OCTAVIO PAZ אוקטביו פאז

מספרדית: טל ניצן-קרן

אגדת חואן מירו



הפחל היה כלוא בין האדם לשחור.
 הרוח נשב הלוך ושוב בדרך המישור,
 הצית מדורות קטנות, התפלש באפר,
 יצא בפנים מפיחים צרח בפנות הרחוב,
 הרוח נשב הלוך ושוב פתה וסגר חלונות ודלתות,
 הלוך ושוב בפרוזדורי הגלגלת האפולויים,
 הרוח בכתב משבש ובידים מכתמות מדיו
 כתב ומחק את מה שכתב על קיר היום.
 השמש לא היתה אלא נחוש הצבע הזהב,
 רמז לנוצות, קריאת תרנגול עתידית.
 השלג הלך לאבוד, הים אבד את הדבר,
 היה להמיה נודדת, להברות המחפשות מלה.

הפחל היה כלוא, איש לא הביט בו, איש לא שמע:
 האדם היה עור, השחור חרש-אלם.
 הרוח נשב הלוך ושוב ושאל, איפה חואן מירו?
 הוא היה שם מתחלה אבל הרוח לא ראה אותו:
 כלוא בין הפחל לאדם, לשחור, לצהב,
 מירו היה מבט שקוף, מבט בן שבע ידיים.
 שבע ידיים בדמות אונים לשמוע את שבעת הצבעים,
 שבע ידיים בדמות רגלים לעלות על שבע מדרגות הקשת,
 שבע ידיים בדמות שרשים להיות בכל מקום וגם בברסלונה.

מירו היה מבט בן שבע ידיים.
 ביד הראשונה הלם בתף הירח,
 בשניה זרע צפרים בגן הרוח,
 בשלישית טלטל את קבעת הכוכבים,
 ברביעית כתב את משל השבלולים לדורותיהם,
 בחמשית שתל איים בחזה הירק,
 בששית עשה אשה מתערבת לילה ומים, מוסיקה וחשמל,
 בשביעית מחק את כל מה שעשה ושוב התחיל מבראשית.

האדם פקח עיניים, השחור מלמל משהו והפחל קם.
 שלשתם לא האמינו למראה עיניהם:
 שמונה נצים או שמונה מטריות?
 השמונה פרשו כנפים, עפו ונעלמו דרך זכוכית שבורה.

מירו החל לשרוף את בדיו.
 בערו האריות והעכבישים, הנשים והכוכבים,
 השמים מלאו משלשים, כדורים, צגולים, מששים בוצרים,

האש אכלה כליל את תות הכוכבים שנשתלה באמצע החלל,
 מגל האפר נבטו פרפרים, דגים מעופפים, גרמופונים צרודים,
 אבל מתוך חורי התמונות התרוכות
 שבו החלל הכחל וקו הסנונית, עלות העננים והמקל הפורח:
 האביב הוא שהפגיע, הפגיע בתנועות ירקות.
 לנכח כל ההתעקשות הזוהרת הזאת גרד מירו את ראשו בידו החמישית
 ולחש לעצמו: אני עובד כמו גנן.

גן אבנים או סירות? גן גלגלות או רקדניות?
 הכחל, השחור והאדם רצו בשדות,
 הכוכבים התהלכו ערמים אף הגבעות הרגישות לקר התכסו בסדינים,
 היו הרי געש גידים וזקוקין דינור לפי הזמנה.
 שתי העלמות השומרות על הכניסה לשער התפיסות, גיאומטריה ופרספקטיבה,
 הלכו לטייל בחוץ יד ביד עם מירו ושרו. Une etoile caresse le sein d'une negresse.

הרוח הפך את דף המישור, נשא את פניו ואמר, אבל איפה חואן מירו?
 הוא היה שם מתחלה והרוח לא ראה אותו:
 מירו היה מבט שקוף שאלפביתים טרודים נכנסו בו ויצאו.
 לא האותיות הן שנכנסו ויצאו ממערות העין:
 יצורים חיים הם שהתקבצו והתפצלו, התחבקו והתנשכו ונפוצו,
 רצו על כל הדף בשורות נלהבות ורבגוניות, על קרניהם וזנבותיהם,
 חלקם מכסי קשקשים, חלקם - נוצות, אחרים ערום ועריה,
 והמלים שיצרו היו משישות, שמיעות ואכילות, אך בל-תאמרנה:
 לא אותיות כי אם תחושות, לא תחושות כי אם השתניות.

וכל-כך למה? כדי לשרטט קו אחד בתאו של מתבודד,
 כדי להאיר בחמנית את ראש הירח של הכפרי,
 כדי לקבל את הלילה היורד בדמיות כחלות ובצפרי חג,
 כדי לברך את המות במטח פרחי גרניום,
 כדי לומר בקר טוב ליום העולה ולעולם לא לשאול אותו מנין יבוא ואנה ילך,
 כדי לזכור שהאשד הוא נערה היורדת במדרגות ומתפקעת מצחוק,
 כדי לראות את השמש ואת כוכביה מתערסלים על טרפו האפק
 כדי ללמוד להביט וכדי שהדברים יביטו בנו ויכנסו ויצאו דרך מבטנו,
 אלפביתים חיים המפים שרשים, צומחים, פורחים, מתפוצצים, עפים, נמוגים, נופלים

מבטים הם זרעים, להביט זה לזרוע, מירו עובד כמו גנן
 וכשבע ידיו הוא משרטט ללא לאות - עגול וזנב, או! ואה! -
 את הקריאה הגדולה שהעולם מתחיל בה יום-יום.

(מתוך: בתוככי העץ 1987-1976)

ב-1990, יום לאחר שהתבשר על וכייתו בפרס נובל לספרות, ריאיינתי את אוקטביו פאס בנוי יורק. שאלתי אותו בין היתר אם הוא מאמין שתרגום שירה הוא מעשה אפשרי. פאס ענה: "את בוודאי יודעת שזו אחת המשימות הקשות והסבוכות ביותר. ואף-על-פי-כן, ימי תרגום הספרות כימי הספרות עצמה, ותחילתם בתרגום התנ"ך ובתרגומי הטקסטים היווניים והרומיים הגדולים. אי-אפשר לתאר את ספרות ספרד, למשל, בלי תרגומי שיר השירים של הגנר חואן דה לאון, או את השירה האמריקאית העכשווית בלי תרגומי השירה הסינית של עורא פאונד. תולדות הספרות העולמית הן במידה רבה תולדות התרגום." שאלתי אותו על ההרגשה שבנתינת יצירתו בידיים זרות, ואם יש לו אמון במתרגמיו. פאס אמר: "איני יכול לשפוט תרגומים שלי לעברית, אבל זכיתי לקרוא תרגומים של שירי לאנגלית, לצרפתית ולגרמנית, ובשפות אלה הייתי בר-מזל. אני אסירתודה למתרגמים."

ט.ג.

בורחס - אוטופיית האירציונליזם

ליזה צ'ודנובסקי

שהוא כזו אשר בהכרח תשלול מהמחבר את בעלותו האישית על הטקסט שלו, אשר בהיותו כתוב ייכלל מיד בתוך הטקסט הכללי, ההולך ונכתב באופן מתמיד והשואב אל תוכו את כל אשר נמצא בתחומו הרחב של השיח. לטענתו של בארת', הספרות המודרנית לא תהיה לא "מימזיס" ולא "מתזיס", אלא באופן הכרחי "סמיוזיס" (RB by RB, עמ' 119,118). תפיסה דומה נוספת נמצא במאמרו של ז'אק דרידה: "Plato's Pharmacy" (Dissemination, Chicago, 1972), שם מוצגת ה"כתיבה" כסוג של "רצח אב", כשלילת נוכחותו העצמית של המוען בתוך דבריו.

בעיניו של בורחס, המספק "מילון מטאפורות" לפרגמטיזם המודרני, הלשון איננה אלא "סימולציה" של הידע (ראה, למשל, בשר "El Otro Poema de los dones"), וכיוצא בזה הוא מבחין בין אותן המערכות אשר שומרות, למרות הכול, על טענת האמת שלהן, לאלה אשר מוותרות עליה בקלות. הוא מגלה יחס אירוני כלפי הראשונות ומעלה על גס את האחרונות. בסיפוריו, נוכל למצוא לפחות שתי דרכים (לאו דווקא מנוגדות זו לזו) של התגברות אנושית על ה"כאוס" השורר ביקום, או, יותר נכון, על אותו "סדר-על", הבלתי-ניתן לתפיסה רציונלית. אחת היא דרך החיפוש אחרי "הסימן הטוטאלי", כלומר, אחרי סימן שיהיה ביכולתו לסמן, ועל-ידי כך גם "לסדר", את העולם הכאוטי-מקרי כולו, על כל אשר בו. הכיוון הזה מתפצל, למעשה, לשני תתי-כיוונים: במסגרתו של הראשון, המסמן הנקודתי מותאם למסומן אינסופי (ראה, למשל, בסיפורים: "אלף", "La Escritura del Dios", "UNDR", "El Parabol del Palacio"; ואילו במסגרתו של הכיוון השני הופך המסמן עצמו, בעקבות מסומנו, לסוג של מבוך אינסופי ומפחיד (ראה בסיפורים: "פונס הזכרן", "ספר החול", "על דיוק במדע", "ספריית בבל" ואחרים).

בעולמם של סיפורי בורחס, החיפוש האנושי אחרי "הסימן הטוטאלי" לעולם נכשל בדרך זו או אחרת. כך, ב"ספריית בבל" החיפוש

למרות מודעותם לאופיים הזמני של המודלים הללו.

האדם הבורחסיאני, לעולם שבוי במבוך הטקסטים שלו: ההיסטוריה הנכתבת על-ידי שואלת את המטאפורות שלה מתחום הספרות (ראה, למשל, בסיפורים "El Simulacro" ו"נושא הבוגד והגיבור"); אותו הדבר נכון לגבי הפילוסופיה והמדע, הספרות שלו איננה אלא טקסט אחד אינסופי ואנונימי, בו אין מוקדם ומאוחר, אין משפיעים ואין מושפעים, אלא אך ורק אוסף נצחי וקבוע של מטאפורות נודדות, מטאפורות - "ואגאבונדים" (ראה במסות "La Metafora" ב"Quatro Ciclos" וכו'); ב"טלאן, אוקבאר, אורביס טטריוס" תפיסת "החזרה הנצחית" בתחום האסתטיקה מובאת ביתר בהירות: "רעיון הנושא היחיד הוא תקף וכל יכול גם בתחום הספרות. ספרים הנושאים את שם מחבריהם הם נדירים ביותר. מושג הפלגיאט אינו קיים: נקבע שכל היצירות מיוחסות למחבר אחד בלבד, על-זמני ואלמוני" (שם, עמ' 96). כתיבתו האינטרטקסטואלית של בורחס עצמו מעידה על היותו של "עקרון האובייקט היחיד" אחד העקרונות הפואטיים הבסיסיים שלו עצמו (במאמרי זה לא אוכל להרחיב בנושא עקרונות הפואטיקה הבורחסיאנית). גם ב"יומנו האישי" (Madrid, 1979) בורחס מציג את עצמו כמעין "ציידי-מטאפורות". לדבריו, הוא מצטט את ברקלי ושופנהאואר לא מתוך הזדהות עם תפיסותיהם הפילוסופיות, אלא בזכות אותן אפשרויות "ספרותיות" אשר אלה מספקים לו (עמ' 39). תפיסת הספרות בתור "אינטרטקסט" אינסופי אחד, הנתון בתהליך של סמיוזיס מתמיד (ראה, למשל, בסיפורים: "פייר מנאר, מחברו של דון קיחוטה", "מחקרו של אברויס", במסה "הפרח של קולרידג" וכו'), מזכירה עד מאוד את תפיסתו של רולאן בארת', המובאת, בין השאר, בחיבורו המאוחרים, כגון:

"The Pleasure of the Text"

(New York, 1975)

וב- "Roland Barthes by Roland Barthes" (London, 1977)

- שם מציג בארת' את הכתיבה מכל סוג

עיצוב המודלים האירציונליים בשלושת סיפוריו של חורחה לואיס בורחס (עיון בסיפורים: "La Biblioteca de Babel" - "ספריית בבל", "Tlon, Uqbar, Orbis Tetris" - "טלאן, אוקבאר, אורביס טטריוס", "La Ioterea en Babilonia" - "ההגרלה בבבל"). (1)

"Quizá la realidad este ordenada, pero de acuerdo a leyes divinas - tradusco: a leyes inhumanas - que no acabamos nunca de percibir." "Diccionario Privado de Jorge Luis Borges" (60)

ייתכן שהמציאות מסודרת, אולם בהתאם לחוקים אלוהיים -

- משמע: חוקים בלתי-אנושיים, איתם לעולם לא נצליח לפענח (תרגום שלי, ל.צ.)

מסה "El idioma analítico de John Wilkins" (השפה האנליטית של ג'ון וילקינס) מכריז בורחס הכרוזה, אשר היתה יכולה לשמש כמוטו כללי של החשיבה הפרגמטית לביטוייה השונים: "ככל הנראה לא קיימת קלאסיפיקציה של העולם, אשר איננה שרירותית ובעייתית כאחד. הסיבה לכך פשוטה למדי: אין אנו יודעים, מה הוא העולם" (Q.I., עמ' 144, תרגום - ל.צ.). בראיונות שונים, בורחס חוזר ומציג את עצמו כ"אגנוסטיקן", אשר אינו מאמין באפשרויות הידע האובייקטיבי על העולם.

אין הוא כופר בקיומה של המציאות החיצונית, אלא פשוט רואה אותה כבלתי-ניתנת לתפיסה אנושית. לטענתו, אף אחת מהמערכות המושגיות האנושיות, בין שיהיה זה מדע, שפה, היסטוריה או אמנות, איננה מאפשרת גישה אל המציאות החיצונית, כפי שזאת נתפסת תפיסה אובייקטיבית מ"מנקודת תצפיתו של אלוהים". באותה מסה ממשיך בורחס וטוען כי אייכולתם של בני-אנוש לפענח את חידת הסכמה האלוהית של העולם כלל וכלל לא מונעת מהם ליצור מודלים משלהם,



חורחה לואיס בורחס

אחרי "ספר הספרים" - הקטלוג הכללי של הספרייה, מחייב נקיטת שיטה רגרסיבית אשר רק מוכיחה את אי-יכולתם של הספרנים האנושיים להשיג את המטרה הנכספת. על-פי השיטה הזאת, אכילס קל-הרגליים לעולם לא ישיג את הצב האניגמטי (ראה במסה "Avatares de la tortuga" העוסקת בתולדותיה של מטאפורת ה"רגרסיה"), מאידך, "כתב האלוהים", סיפור החיפוש המוצלח, לכאורה, מסתיים גם הוא באופן אירוני מובהק: בן-האנוש המצליח לפענח את המלה, שבאמצעותה ברא אלוהים את העולם, חודל בו ברגע מלהיות בן-אנוש ותוצאות הצלחתו אינן מעניינות אותו יותר. הנימה האירונית בולטת גם בסיפורים בהם המודל עצמו מסתבך ומתפשט עד שהופך, בדומה למערכת המקורית, למבוך אינסופי, אשר אף תופס את מקומו של המקור ("על דיוק במדע", "טלאן, אוקבאר, אורביס טטריוס", "ההגרלה בבבל").

דרך "התגברות" נוספת תהיה דרכו של "האדם המשחק", אשר במקום לנסות במלוא הרצינות לייצור מודל רציונלי של ההווה האירציונלית ינסה להתחקות אחרי האירציונלי עצמו ("טלאן, אוקבאר, אורביס טטריוס", "ההגרלה בבבל").

ובכן, בכוונתי יהיה לבדוק על-פי אלו עקרונות נבנים המודלים מהסוג המוזכר לעיל, בין שהם מתוארים כמעשה ידי אלוהים ("ספריית בבבל") לבין שהם מתוארים כמעשה ידי אדם ("טלאן, אוקבאר, אורביס טטריוס", "ההגרלה בבבל").

ראשית, עלינו לנסח את עקרונותיה של "החשיבה הרציונלית", על-פיהם ניתן היה לעצב מודל של מערכת רציונלית. לצורך זה אשתמש בניסוח בהיר של שלושת העקרונות הרציונליים המובא על-ידי אמברטו אקו, במאמרו "Interpretation and History" (בתוך *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, 1992).

במאמרו זה טוען אקו כי לגבי הפילוסופים הרציונליסטים של יוון העתיקה היה ה"ידע" זהה להבנת הסיבות. מכאן, הגדרת האלוהים בתור "סיבת-הסיבות", כלומר, בתור אותה סיבה אחרונה, אשר לה כבר לא תמצא שום סיבה אחרת. אך על מנת לראות את העולם בתור שרשרת סופית של סיבות ומסובבים יהיה עלינו לקבל את העקרונות הבאים:

1. "עקרון הזהות" $A=A$ ("the principle of identity");
2. "עקרון אי-הסתירה" ("the principle of non-contradiction"): B איננו יכול להיות A ולא A בעת ובעונה אחת;
3. "עקרון אי-קיומו של האמצע"

("the principle of excluded middle")
A הוא אמיתי או שקרי.

אקו מסביר כי מכל העקרונות הללו נובע דגם טיפוסי של החשיבה המערבית הרציונלית:

"if p then q; but p: therefore q"
("אם p או q; אבל p: לכן q").

בהמשך, אנסה לבדוק את המערכות הבורחהסיאניות המוצגות בשלושת הסיפורים הנתונים לאור העקרונות הללו. כפי שכבר ציינתי לעיל, מטרתו של בורחס היא תמיד להראות את אי-יכולתו של אדם לתפוס את העולם כשרשרת סיבתית סופית הניתנת לפיענוח. אולם, בעולם הבורחהסיאני חוסר סיבתיות רציונלית לא יזוהה בשום פנים ואופן עם כאוס מוחלט. בורחס ידבר על "סדר" מסוג אחר, על אותו סדר, הכפוף לעקרונות אירציונליים כגון, "עקרון אי-הזהות", "עקרון הסתירה" ו"עקרון האמצע הקיים" (על דרך ההיפוך משלושת העקרונות לעיל).

ובכן, ב"ספריית בבבל" החיפוש אחרי "ספר הספרים" (או קטלוג הספרייה) מקביל, למעשה, לאותו חיפוש פילוסופי אחרי "סיבת-הסיבות". החוק הבסיסי של הספרייה טוען, כי זאת מורכבת מכל הצירופים האפשריים של עשרים וחמישה סימנים לשוניים וכוללת בתוכה את כל מה שניתן לביטוי בכל השפות האפשריות. אם כן, הספרייה אינה אלא תוצאת המשחק הקומבינטורי השרירותי (ראה במוטו לסיפור). החוק הזה הוא הוא אשר גורם

לספריית בבבל להיות מערכת העונה לכל שלושת העקרונות האירציונליים, כפי שנוסחו לעיל. ראשית, הסימן הלשוני A שלמסמן A1 יהיו תמיד אינסוף מסומנים באינסוף שפות אפשריות. מצב מקביל מתאר רולאן בארת' בסעיף "רטט המשמעות" (RB by RB, עמ' 97) כ"מצבה האידיאלי של הסוציאליות" ("sociality"). זהו בעצם מצבה של המשמעות על סף התמוטטותה: המשמעות ישנה אך היא איננה ניתנת לתפיסה, אלא אם כן, על-ידי "הקורא האוטופי" והיצירתי, הממשיך לכתוב את הטקסט יחד עם מחברו (שם, עמ' 161). יתירה מזו, בספריית בבבל, כל צירוף אותיות שרירותי יהיה בעל משמעות לפחות באחת השפות ההיפותטיות. אולם אל לנו לשכוח כי בעולם הבורחהסיאני ה"כל" יהיה תמיד מזוהה עם ה"לא כלום" (ראה, למשל, בסיפורים: "כתב האלוהים" "Everything and nothing"), הטוטאליות תהיה תמיד משהו מפיחיד לגבי האנושי, המוגבל מעצם טבעו, לכן התיאור המלווה את כדורו של פסקל אינו אלא "effroyable" - "מפחיד", "זוועתי" (ראה במסה "כדורו של פסקל" העוסקת בתולדותיה של מטאפורת הכדור האינוסופי כמטאפורה לאינסוף).

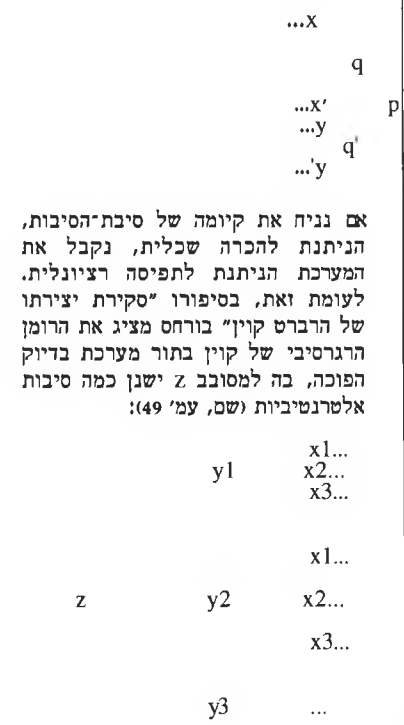
הטוטאליות הסמנטית היא אשר גורמת לספרייה להיות חסרת כל משמעות לגבי הספרנים האנושיים. זאת ועוד, בספריית בבבל כל "אמירה" תהיה בהכרח אמיתית ושקרית בו-זמנית, כלומר תהיה "מעבר לאמת ולשקר". אמיתיותה או שקריותה של הטענה אף פעם לא יינתנו

לבדיקה, בשל חוסר רפרנציאליות מוחלט של המערכת הלשונית הזאת, בה "אמת" איננה מתקיימת כערך וכקריטריון. טענה מקבילה נמצא גם אצל ז'אק דרידה וגם אצל רולאן בארת' העומדים על העדרותו של ערך האמת מתחום הלשון.

בהמשך מאמרו דן אקו ב"בעיית הגבולות". לטענתו, העקרונות הרציונליים, המרכיבים את "המודוס הרציונלי", היוו ביוון העתיקה את הבסיס לחוזה החברתי. ה"מודוס", מעצם טבעו, מחייב את ההגבלה והגבולות, אשר בלעדיהם ה-"Civitas" איננו בגדר האפשר. "המודוס האירציונלי" (ביטוי אוקסומורוני כשלעצמו), לעומת זאת, שולל את עקרון ההגבלה מיסודו. לכן, בין הפרט לספריה לא מתקיימים יחסי תקשורת המקבילים מבחינת המבנה שלהם ל"חוזה החברתי", עליו מדבר אקו. המערכת שלפנינו מנוגדת תכלית ניגוד לזו של "Civitas". השרשרת הסיבתית, המתוארת אצל אקו, הופכת אצל בורחס למבוך*.

מכאן, אם במסגרת המערכת הרציונלית בחיפושינו אחרי "סיבת הסיבות" אנו מתקדמים כל הזמן לכיוון ה"יציאה" מהמבוך, במערכת האירציונלית, המהלך הפוך, הולכים ומתעמקים בו יותר ויותר. זה, למעשה, עצם המודל הבורחסיאני. בסיפוריו של בורחס המבנה הפרוגרסיבי יוחלף, ברוב המקרים, במבנה הרגרסיבי, ועלמו הינו עולם החשיבה ההרמטית,

* מה שבעצם נכון לגבי מערכות רציונליות, על-פי אקו, הוא: p הינו תנאי הכרחי, אך לא מספיק ל-q, מכיוון שהוא עשוי להביא גם ל-q' (ראה לעיל). באופן סכמטי:



המתוארת במאמרו של אקו כך: "החשיפה ההרמטית מניחה שכלל ששפתנו תהיה מעורפלת ורב-משמעית יותר, ככל שהיא תשתמש יותר בסמלים ובמטאפורות, כך היא גם תהיה מתאימה יותר לסימון של היש המוחלט, בו מתאחדים כל הניגודים; אולם, אחדות הניגודים מבטלת את עקרון הזהות הכול תואם. וכתוצאה מכך הופכת האינטרפרטציה לבלתי מדויקת. הניסיון למצוא את המשמעות הסופית, הבלתי

הלוגיקה והסימטריה" (שם, עמ' 63)? משמע שגם במערכות האירציונליות ישנם סדר, לוגיקה וסימטריה, רק מסוג אחר, כפי שכבר הוכח לעיל. לכן הבבלים מנסים להתגבר על מקריות הגורל לא באמצעות הכלים הרציונליים, אלא דווקא באמצעות מערכת אירציונלית מלאכותית. מה שמושך אותם במודל שלהם יותר מכל הוא עקרון ההגבלה, אשר לכאורה פועל בו. אולם בהמשך, באופן לגמרי בלתי-צפוי, המערכת מתגלה כבעלת

"הבחנת העשן באופק, ולאחר מכן בשדה הבוער, ולאחר מכן בסיגריה כבויה למחצה שגרמה לתבערה, נחשבת בעיניהם כדוגמה לאסוציאציה שרירותית של רעיונות."

בורחס

ניתנת להשגה מביא לקבלת הסחף האינסופי של המשמעות המתחמקת". (שם, עמ' 39) או, במקום אחר: "הצלת הטקסט היא הפיכתו מאילוזה של משמעות למודעות לאינסופיות המשמעות". (תרגום - ל.צ.) "חשיבה הרמטית" ללא הבט מטאפיזי אופיינית בהחלט לרולאן בארת' היוצא, בין השאר, להגנתן של "מלות-מנ" ("mana-word"), כלומר של אותן המלים הניתנות ל"תרגום" אך ורק באמצעות מטאפורה אחרת, כאשר כל מסומן הופך מיד למסמן וכך עד אינסוף (שם, עמ' 127). אל "הצלת הטקסט" מהסוג הזה שואף גם חורחה לואיס בורחס. הקורא האנושי הבודד יוקרב תמיד לטובת יופיה הזוהר של המערכת האירציונלית, לטובת סוג נעלה ביותר של ה"סדר". למעשה, "האוטופיות האסתטיות" של בורחס, המציגות לעיני הקורא מערכות אשר נתפסות כאידיאל אסתטי על-ידי המחבר המשתמע, תמיד כוללות בתוכן יסודות דיסטופיים מובהקים, בשל היותן של המערכות הללו על-אנושיות ובלתי-אנושיות, טוטאליטריסטיות ואקספנסיוניות כאחד.

ניתנת להשגה מביא לקבלת הסחף האינסופי של המשמעות המתחמקת". (שם, עמ' 63)? משמע שגם במערכות האירציונליות ישנם סדר, לוגיקה וסימטריה, רק מסוג אחר, כפי שכבר הוכח לעיל. לכן הבבלים מנסים להתגבר על מקריות הגורל לא באמצעות הכלים הרציונליים, אלא דווקא באמצעות מערכת אירציונלית מלאכותית. מה שמושך אותם במודל שלהם יותר מכל הוא עקרון ההגבלה, אשר לכאורה פועל בו. אולם בהמשך, באופן לגמרי בלתי-צפוי, המערכת מתגלה כבעלת

נעבור כעת לסיפור "ההגרה בבבל": "ככל האנשים בבבל הייתי אף אני פרוקונסול; אף אני, ככולם, הייתי עבד. הכרתי גם את השלטון הכול-יכול, גם את החרפה וגם את הכלא" (שם, עמ' 62) - ובכן, האדם "הבבלי" אינו "זהה לעצמו", הוא עשוי להיות הרבה דברים שונים (A ולא-A) ובו-זמנית (במקרה שלנו: במשך חייו), ובהיותם של כל התפקידים הללו מוטלים עליו באופן מלאכותי, על-ידי ההגרה - מעשה ידי-אנוש, הוא הופך למעין סימן פוליטמי (במושגיו של בארת' "אמפיבולוגי", במושגיו של דרידה "דיפרנטי") הדומה לסימנים הלשוניים בספריית בבל. אם כן, מה פירושה של הכרות המספר: "הכול יודעים שהעם הבבלי מעריך את

תכונה של התפשטות: "במציאות מספר ההגרלות הוא אינסופי, אין הכרעה סופית כלשהי, כולן נתונות להסתעפויות. הבורים סבורים שההגרה האינסופית תובעת זמן אינסופי, ולמעשה די שהזמן יוכל להתחלק חלוקה אינסופית, כפי שמלמד אותנו המשל הידוע בדבר תחרות הריצה עם הצב" (שם, עמ' 66) - בצורה כזאת שום פעולה לעולם לא תבוא לידי ביצוע. ההגרה, שוללת את קיומה שלה עצמה "במציאות", בדיוק כפי שספריית בבל שוללת את היותה "ספריה" על-פי ההגדרה האנושית. האינסוף הבורחסיאני תמיד מאשר ושולל את קיומו בו זמנית בהיותו העדר הנוכחות הגדול. "הגורל המלאכותי" כובש, בסופו של דבר, את מקומו של "הגורל הטבעי", כפי שטלאן כובש את מקומו של עולמנו ב"טלאן, אוקבאר, אורביס טטריוס". הגיבור הבורחסיאני תמיד יפול קורבן למערכת אשר נוצרה על-ידי, הוא לעולם ידמה לאותו מינוטאורוס, הנופל קרבן למבוך שלו, ולא לתזיאוס, המצליח להתגבר על המבוך (ראה בסיפור "ביתו של אסטריון"). ולבסוף, בכונתו לעיין ב"טלאן, אוקבאר, אורביס טטריוס" - סיפור אשר עוסק גם הוא בניסיון אנושי ליצור מודל של המערכת האירציונלית. "בתחילה הילכה סברה שטלאן אינו אלא תוהו ובוהו, שליחת רסן בלתי אחראית של כוח הדמיון, אך עתה ידוע כי זהו סוד קוסמי, וכי אף נוסחו - אם גם ניסוח ארעי בלבד - חוקים פנימיים שולטים בו." (שם, עמ' 90) - במלים אחרות, מהוה גם טלאן סוג מסוים של "סדר". נשאל בפעם נוספת: מה טיבו של הסדר הזה?

כפי שמתברר, האידיאליזם הטלאני מתבסס בראש ובראשונה על שלילת עקרון הסיבתיות: "הבחנת העשן באופק, ולאחר מכן בשדה הבוער, ולאחר מכן בסיגריה כבויה למחצה שגרמה לתבערה, נחשבת

התאמה מוחלטת בין תמטיקה לפואטיקה. מכאן, ההגדרה הוואגרית של סיפוריו המסוימים בתור "אוטופיות אסתטיות": המודלים התמטיים כמו ספריית-בבל, טלאן או ההגדרה בנויים, למעשה, על-פי העקרונות שהם הם עקרונותיה של הפואטיקה הבורחסיאנית. בורחס המבקש ליצור את "ספר-הספרים" הבלתי-אפשרי מעצב את הפואטיקה ה"אוטופית" המסומלת ביצירותיו על-ידי מודלים אוטופיים של מערכות אירציונליות. ■

ליזה צ'ודנובסקי ילידת 1972. עלתה מרוסיה ב-1990. בוגרת תואר ראשון בספרות עברית ומשווה של אוניברסיטת בר-אילן; תלמידת תואר שני בחוג לתורת הספרות הכללית של אוניברסיטת תל-אביב, מתמחה בתחום הסיפורת הפוסט-מודרנית. מפרסמת סדרת מאמרים בנושא הסיפורת העברית בת זמננו בעיתון "ורמיה" (בלשון הרוסית).

הערות

1. בספרדית: Jorge Luis, Borges, *Obras Completas*, Emece Editores, Buenos Aires, 1954. בעברית: כל הסיפורים למעט "ספריית בבל" הופיעו ב: חורחה לואיס, בורחס, *גן השבילים המתפצלים*. הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1976. - (שמות הסיפורים, אשר הופיעו בתרגום עברי הובאו בעברית, שמות הסיפורים, אשר לא תורגמו, הובאו בספרדית)

ביבליוגרפיה

יצירותיו של בורחס:

1. Borges, Jorje, Luis, *Ficciones*. El Aleph. El infirme de Brodie Barcelona, 1986.
2. Borges Oral. Barcelona, 1980.
3. El Hacedor. Buenos Aires, 1960.
5. Historia de la Eternidad, Buenos Aires, 1953.
6. El Libro de Arena. Buenos Aires, 1975.
7. El Libro de los seres imaginarios. Barcelona, 1985.
8. Obras Completas. Buenos Aires, 1966.
9. Obra Poetica. Buenos Aires, 1964.
10. Otras inquisiciones. Buenos Aires, 1960.

פילוסופיה, ביקורת, מחקר

1. Barthes, Rolan, *The Pleasure of the Text*. New York, 1975.
2. Rolan Barthes by Rolan Barthes, London, 1977.
3. Derrida, Jaques, *Dissemination* Chicago, 1972.
4. *The Margins of Philosophy*. Chicago, 1982.
5. Eco, Umberto, *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge, 1992.

עקרון האינסופיות הוא הבסיס בטלאן, כגון מספרם האינסופי של האובייקטים השריים, מספרים אינסופיים כבסיס למתמטיקה הטלאנית, ההתרבות האינסופית של ה"הראנדים", וכו'.

ב"טלאן, אוקבאר, אורביס טרירוס", כמו ב"ההגדרה בבבל" מתואר מצב, בו האנושות הצליחה ליצור מבוך מלאכותי, בעל תכונת ההתפשטות (או האקספנסיה) האינסופית. גדולתה הטרגית ובו-זמנן כשלונה של האנושות, המאכלסת את העולם הבורחסיאני, הן דווקא בכשרונה של האנושות הזו ליצור מודלים של המערכות האירציונליות באמצעות דמיונה היוצר. המספר גם משבח את הכשרון הנפלא הזה שלה וגם מגלה יחס אירוני כלפיו. הסיפור מסתיים במוטיב אלגי: "אשר לי, אין דבר מדאיג אותי. בימים השלווים אני שב לתקן, במלון אשר באדרוגה, את התרגום נוסח-פראנסיסקו קוודו שהכנתי (...). ליצירתו של תומאס בראון (Browne): "Urn-Burial" (שם, עמ' 101) - נצחון טלאן מוזהה עם נצחוננו של "העולם האמיץ החדש" על "העולם הישן", אולם בדבריו האחרונים של המספר מורגשת הנימה הנוסטלגית: הוא טורח על עיבודו של רקוויים. טלאן מסמל, למעשה, את המציאות הבדיונית הטהורה, נטולת כל עוגן חומרי. וכמו ספריית בבל המדומה במובלע לפירמידה מצרית (סמל דרידאני לסימן הטומן בחובו את ההעדר, המופיע במאמר "The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology" מתוך: 1982, *Margins of Philosophy*) - כך גם טלאן טומן בחובו את ה"אין" את ההעדר. מכאן "Urn Burial" הוא סמל מובהק של ההווה הטלאנית, והמספר עוסק, למעשה, במלאכה "טלאנית" ממש: יוצר סימן מדרגה מספר ת, כתב טקסט על טקסט כאשר המסומן הסופי הוא ה"אין". טלאן אינו אלא מבוך, אשר משחית את המינוטאור שלו, ערכו אינו נמדד ביחס לאושרו של הפרט, הוא "טלאן" וערכו בעצם היותו מודל החשיבה האירציונלית, או מודל אלטרנטיבי למודל רציונלי של המציאות. טלאן הוא "אוטופיה אסתטית".

במאמרי זה הצעתי סקירה קצרה של התמטיקה הבורחסיאנית, תוך שאני מנסה להציג את יצירותיו של בורחס כמעין מילון מושגים ומטאפורות, ממנו יונקת החשיבה הפרגמטית נוסח ז'אק דרידה ורולאן בארת' בשנות השבעים של המאה הנוכחית. אין לשכוח, שתפיסותיהם של השניים בתחום פילוסופיית הלשון וביקורת התרבות השפיעו מאוחר יותר השפעה מכרעת על התפתחות הפואטיקה הפוסט-מודרנית. אולם, כפי שניסיתי לרמוז לעיל, ביצירותיו של חורחה לואיס בורחס קיים יחס של

בעיניהם כדוגמה לאסוציאציה שרירותית של רעיונות". (שם, עמ' 92). מכאן, הנחת המספר כי, לכאורה, המדעים לא ייתכנו בטלאן, שכן מטרתו של מדע לראות את שרשרת התופעות הבלתי קשורות, לכאורה בתור שרשרת סיבתית. אך מיד בהמשך, אנו מגלים כי בטלאן דווקא קיימים אינספור מדעים, כאשר כולם אינם אלא מערכות אוטונומיות, נטולות כל קשר לעולם התופעות, ולכל טענת אמת (זוהי תפיסה רלטיוויסטית של מערכת מושגית). כולם אינם אלא פונקציות של השפה: "המטאפיזיקאים של טלאן אינם מחפשים את האמת או את האמינות: הם מחפשים את התדהמה, הם רואים במטאפיזיקה ענף של הספרות הדמיונית" (שם, עמ' 93).

בטלאן פועל גם "עקרון אי-הזהות". כך, למשל, הפתרון המטאריאליסטי של הסופים עם תשע המטבעות - המסתמך על עקרון הזהות, כלומר על ההנחה כי המטבע נשאר אותו מטבע במשך כל הזמן העובר בין אבידתו למציאתו - נחשב בטלאן לאבסורדי לחלוטין. על אותו עיקרון עצמו מתבסס גם הפנתאיזם הטלאני: "לפי הנחה מוצלחת זו קיים רק חפץ אחד, וחפץ זה הוא כל התופעות ביקום, שהן איבריה ומסיכותיה של האלוהות" (שם, עמ' 95) - על-פי התפיסה הזו, כל הדברים בעולם אינם אלא מסמניהם של כל הדברים האחרים, סימנים פוליסמיים באופן טוטאלי, כאשר ההעדר (האין) הוא המסומן הסופי. מיותר לציין כי מטאפורת "האובייקט היחיד" או, ברמה תמטית, נושא "החזרה הנצחית", הן בהיסטוריה והן באסתטיקה, חוזרים ונשנים לאורך יצירתו של בורחס (ראה גם לעיל).

זאת ועוד, "התבנית המתהפכת" של התורות הפילוסופיות בטלאן נענית באופן חד-משמעי "לעקרון הסתירה" האירציונלי: "בכל ספרי הפילוסופיה מצויה תזה ואנטי-תזה, רישום קפדני של כל ה"בעד" וה"נגד" שבכל תורה. ספר שאינו כולל את הניגוד שלו, את האנטי-ספר, נחשב לבלתי שלם". (שם, עמ' 96) - כלומר, מועדפת הספרות הדקונסטרוקטיבית נוסח דרידה. ואילו באשר להתרבות סימולטיבית של האובייקטים: "לעתים קרובות אפשר להיתקל באזורים הקדומים ביותר של טלאן בתופעה של כפל החפצים האבודים. שני אנשים מחפשים עיפרון מסוים, הראשון מוצא אותו ואינו אומר דבר, השני מוצא עיפרון אחר, ממשי לא פחות, אך הולם יותר את ציפיותיו. חפצים נוספים אלה מכונים "הראנדר" (יחיד: "הראן", hronir)...". (שם, עמ' 96) - אפשר לומר שההכפלה לזו עונה ל"עקרון האמצע הקיים", כאשר האובייקט "המוזויף" נתפס כממשי יותר מאשר המקור עצמו.

ושבו, מקור היכולת האקספנסיונית של טלאן אינו אלא בחוסר ההגבלה בתוך המודל:

אנתולוגיה קטנה של שירת אמריקה הלטינית

ליקט ותרגם מהמקור: עודד סברדליק

PABLO NERUDA פבלו נרוודה

המלך הארור

היער הישיש כה ימרר בבכי
עד כי רקב שלה באדמה.
הוא אבי הטיגריס והתפושיות.
גם אבי האל הנם.
האל הנם
אינו ישן מפני שהוא יגע
כי אם משום שאבן הן רגליו.
בכל עליו בכה
בכל עפעפי השחורים.
ברדת הטיגריס לשתות
עקבה מדם היתה זרובכיתו
וגבו שופע דמע.
בעד הבכי ירדה האיגואנה (1)
כמו ספינה גולשת
והטפות הנושרות
את האחלמות הכפילו.
צפור שמעופה שני, סגל, צהב,
פרקה את המשא שהרקיע
הותיר, תולה בענפים.
הו, כל אשר יאכל היער!

אילנותיו שלו החלומות
של הקיסוס ושל השרשים,
מה ששרד מן הטורקוזה (2)
לאחר שנרצחה.
שלמותיו של הנחש,
צריחיה העלוה המטרפים,
מקור הצבים האכזר,
הכל אכל היער.
הדקות שלאטן
נהפכו למאות שנים,
למסוס ענפים חדליתועלת,
הימים השורפים.
לילות השחור שאין בהם שמץ אור
זולת זרחן הנמרים.
הכל
אכל
היער.
האור,
המות,
המים,
השמש

הרעם,
הדברים הנמלטים,
החרקים
הבוערים והמתים, נאכלים
בחיי-והבם הזעירים.
הקין הלוהט וטנא
פירותיו האדמים לאין-ספור.
ושערו,
הכל מזון הוא שצונח
לתוך הלוע העתיק, הלוע הירק
של היער הטרף.

(1) לסאה גדולה
(2) ציפור ממשפחת היונים

פבלו נרוודה, צייליה, 1973-1904. זוכה פרס נובל לספרות - אחד מגדולי השירה העולמית במאה ה-20. השפעתו על מהלכי הכתיבה ביבשת הלטינו-אמריקאית ומחוצה לה, עצומה. בומנו, סנטור בפרלמנט הצ'יליאני מטעם המפלגה הקומוניסטית ומועמד לנשיאות מטעמה. כמו כן, כיהן כשגריר בצרפת. בין ספריו הבולטים: "עשרים שירי אהבה ושירי יאוש אחד" (תורגם לעברית על ידי יורם ברונובסקי), "הקאנטו הכללי", "אודות ראשוניות", "שירי הקפיטן", חמשת הספרים של זכרון האי השחור, "נוכחות על פני האדמה" ועוד. בומנו יצא לאור בעברית מבחר משיריו שתורגם על ידי רפאל אליעזר.

CESAR VALLEJO ססאר וייאהו

הרגע הקשה ביותר בחיי

אדם אמר:
- הרגע הקשה ביותר היה זה בקרב על המרן כשנפצעתי בחזה.
אדם אחר אמר:
- הרגע הקשה ביותר בחיי התרחש עם סיפת הים ביוקוהמה, ממנה נצלת בנס, חבוי מתחת לרעפיה של בקתת-לכה.
ואדם אחר אמר:
- הרגע הקשה ביותר בחיי מתרחש כאשר אני ישן באור היום.

הרגע הקשה ביותר בחיי - כשהייתי בודד ומבודד.

ואחר אמר:
- הרגע הקשה ביותר בחיי - בהיותי אסיר בבית הסהר בפרו.
ואחר אמר:
- הרגע הקשה ביותר כשגליתי את אבי בצדודיותו.
והאדם האחרון אמר:
- הרגע הקשה ביותר בחיי טרם הגיע.

ססאר וייאהו, פרו, 1938-1893. לדעת חוקרים רבים - גדול המשוררים מאמריקה הלטינית במאה הנוכחית. בעל השפעה אריזה על הדורות החדשים, שרואים בו את החדשן הראשון שמרד במודרניזם בשפה הספרדית. אכן, לא מעט מהחידושים שההדיר למבנה הפויטי אינם ניתנים לתרגום, פשוטו כמשמעו. ספריו: "המבשרים והמזורים", "סרילסקה", "שירים בפרוזה", "שירים אנושיים", "ספרד, הרחק את הכוס הו מנני".

קרלוס דרומונד דה אנדרדה CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

זמר רע

אני מכין זמר
בו אמי תכיר את עצמה,
בו כל האמהות תכרנה את עצמן,
אשר ידבר כמו שתי עינים.
מתהלך אני ברחוב
החוצה ארצות רבות.
אם לא רואים אותי, אני רואה
ומנפנף לשלום ל ידידים ותיקים.
מחלק אני סוד כמוס
כמי שמתיך ואוהב.
בצורה הכי טבעית
שתי חבות מתמשכות והולכות.
חיי וגם חיינו
יוצרים יהלום אחד.
למדתי מלים חדשות
ואת האחרות פיתי.
אני מכין זמר
שיעורר את האנשים
ושידידים את השף.

קרלוס דרומונד דה אנדרדה, ברזיל, 1902; נפטר לפני שנים מספר. המשורר הברזילאי החשוב ביותר בחמשת העשורים האחרונים, בעל הומור חריף ויחד עם זה מלא יצירתו ברגשי תקווה ותמימות ביחס ליצור האנושי. שירים מספר שלו שימשו תמלילים למלחין המפורסם היטור וילה'לובוס. תורגם לכל השונות האירופיות. בין ספריו: "וד האבק", "מכונת העולם", "שירה מסוימת", "הסוד הבהיר", "ויולה של חיק".

פבלו אנטוניו קואדרה PABLO ANTONIO CUADRA

הלילה הוא אשה לא נודעת

שאלה הבחורה את האיש הזר:
- למה אתה לא נכנס? באח שלי
בוערת האש.

ענה האיש הזר: - אני משורר,
ברצוני רק לדעת את הלילה.

אז היא פזרה אפר על פני האש
וקרבה בצל את קולה לאיש הזר:
- גע בי! - אמרה - תדע את הלילה!

פבלו אנטוניו קואדרה, ניקראנואה, 1912. חשבו המשוררים החיים בארצו, מיעמד לפרס נובל מטעם ארצות אמריקה התיכונה. ליריקן בעיקרו, כתיבתו נגעה בכל התחומים הקשורים לחיי החברה והטבע אשר במולדתו. תורגם לשפות רבות, לאחרונה לצרפתית. בין ספריו: "מזמורי העיפור והגברת", "שירים ניקראוס", "שיר זמני", "שירים עם שקיעה על כתפם", "הארץ המובטחת", "מבחר שירים", "ספר השעות", "היגואר והירח", "גן חיות", "שירה", "ליל אמריקה לכבוד משורר ספרדי", "אנתולוגיה מובחרת" ועוד.

רוברטו חוארוס ROBERTO JUARROZ

מ"שירה מאונכת"

אנו נושאים אות על המצח
ואות שני בערף
לפעמים נדמה לנו
שלפנים - סמל החיים
ומאחור - זה של המות.
אך יש ימים בהם הסדר מתהפך
ויש עדין ימים אחרים
בהם אנו נושאים הן מלפנים הן מאחור
אותו אות עצמו.

ובכל זאת,
יתכן שישנה אפשרות אחרת:
שלפנינו אין אף לא אות אחד
כי יש שתי נקודות ראות.

ככל אפן,
המשחק הזה מוכיח לנו
שאנו קיימים בין שני סימנים
או לפחות בתוך אחד מהם.

רוברטו חוארוס, ארגנטינה (1925-1995). משורר של שירה אינטלקטואלית בעיקרה. משתמש בלשון תמציתית על-ימנת להגיע למבנה כמעט גיאומטרי של השיר. בעשור האחרון הפך לכוכב בולט בשמי השירה בלשון הספרדית, נושא לסימפוזיונים ולתזות אקדמיות. הוארוס לקח חלק באחד הפסטיבלים לשירה בירושלים. בין ספריו: "שירה מאונכת", "שירה מאונכת, צד שני", "שישה שירים חופשיים", "שירה מאונכת III" וכו'.

ניקולאס גיליאן NICOLAS GUILLEN

הנמר

מתהלך שבוי בתוך כלובו שלו
המסרג קווי קשיחות שחורים.

המתכת ממנה שאג לזהבת
בהגיעה לאדם-לבן.

גנגסטר.

היצר המיני.

מתאגרף.

אחוז קנאה.

גנרל.

פגיון האהבה.

להרגע.

זהו נמר אמיתי.

ניקולאס גיליאן, קובה, 1902; נפטר לפני שנתיים. המפורסם בין משוררי ארצו ואחד הבולטים במגמה הפארו-אמריקאית. אפשר להבחין בשלושה כיוונים ברורים בשירתו: השירה שמקורה מקצבה באפריקה; המגמה החברתית; המבנה הניאוי-עממי שמקורו בפולקלור הלטינו-אמריקאי עצמו. איש המפלגה הקומוניסטית הקובנית מאז ומתמיד, כיהן בתפקידי תרבות חשובים בשלטון קסטרו. בין ספריו: "סיבות הסוף", "סונגורו קוסונגור", "ספרד", "סונגורו קוסונגור ושירים אחרים", "הסוף המושלם", "אלגיה לז'אן רומן תחת שמי האיטי", "אלגיות", "בלדה", "יש לי", "שירי אהבה", "אנתולוגיה מאוורית", "הוואו הגדול", ועוד. תורגם חלקית לעברית על-ידי שמעון ברב.

עודד סברדליק, משורר עברי יליד ארגנטינה. מבכירי המתרגמים משרית דרום אמריקה וספרד לעברית. מבחרי שירה מתרגומיו הופיעו בעיתונות; (תרגומים לבורחס, אוקטביו פאס, ויסנטה הויבורו, פבלו נרודה, ססאר וייאחו, ויסנטה חרבאסי, אלחנדרה פיזארניק, קרלוס דרומונד דה אנדרדה, ויסנטה אלכסנדרה, לואיס רוסאלס, חוסה אמיליו פאצ'קו ואחרים). מבכירי המתרגמים מעברית לספרדית. אנתולוגיות קטנות לשירה עברית, בתרגומו, הופיעו ברחבי דרום אמריקה, בכתבי עת אוניברסיטאיים וספרותיים.

מיתותיו של פרננדו פסואה

יורם מלצר



משורר הפורטוגלי פרננדו פסואה נולד בליסבון ב-1888 ומת בה ב-1935. בין שני תאריכי-מפתח אלו הוא הספיק להתייתם מאביו בילדותו, להתגרש בדרבן שבדרום-אפריקה, לחזור לליסבון, לעבוד בה כמתרגם של תכתובת מסחרית, ולמות בגיל 47. היצירות הספרותיות, שראו אור בחייו, כוללות כרך קטן של שירים בפורטוגלית, ארבעה כרכים דקים של שירה באנגלית ולמעלה מ-400 שירים וקטעי פרוזה, שלא נאספו בחייו, משלל כתבי העת בהם התפרסמו. בצד פרטים ביוגרפיים דלים, אוסף מכתבים לאהובתו, ומידה צנועה של פרסום מחוץ לקהילה הספרותית של ימיו, פסואה הותיר אחריו שני אוצרות אדירים: אוכלוסיה של משוררים, ואלפי יצירות. את שני האוצרות כרה מתוכו בשנות עבודתו הקצרות. לקורא שאינו מכיר את פסואה, יש להסביר לפחות את פשר האוצר הראשון - אינספור היצירות, שלא ראו אור בחייו של פסואה. עם מותו נתגלתה תיבת-עץ ובה שלל עצום של כתבים, שלא פורסמו עד אז: שירה, מחזות, ביקורת, פילוסופיה, מיסטיקה, רומנים ועוד ועוד. לא זאת בלבד, אלא שהחלו להתגלות המשתתפים בעולמו של פסואה: ההטרונים של פסואה.

ההטרונים הם דמויות של משוררים שפסואה ברא, ושכתבו כיוצרים עצמאיים, כשפסואה הוא המעביר - בדרגות ישירות שונות - את פרי-עבודתם לכתובים. כמה מהם נודעו כמשוררים עוד לפני מותו של יוצרם. אין המדובר בפסאודונים, כלומר

שהיה מהנדס אניות, וריקרדו רייס, רופא, בעל נטיות מלונכניות, שעזב את ליסבון לגלות בריו דה-ז'ניירו. בנוסף לאלה, ידועים עוד שבעים ושניים הטרונים! יש שחלפו בשמי עולמו של פסואה ככוכבי-שביט, ויש שפעלו תקופות ארוכות והותירו כתבים רבי-היקף. שני הטרונים המפורסמים באנגלית, ואחד בצרפתית, אחר היה אסטרוולוג וחברו - איש חינוך. פרט לשלושה שצינתי לעיל, בולטים במיוחד ברנרדו סוארס, שחיבר את "ספר אי-המנוחה", הבנוי ממאות קטעים הגותיים-ביוגרפיים, וכן אנטוניו מורה, חולה נפש, שהי בבית-חולים ועסק בתיאוריות שונות של פגניות. רק חלק מזערי מכתבי ההטרונים פורסם עד מותו של פסואה, כך שעיקר ההיכרות איתם מקורה באתה "גניזה" שבתיבת העץ.

משנת 1942 ועד ימינו, יצאו לאור עשרות כרכים של כתבי פסואה ושל ההטרונים. מפעל ההוצאה לאור של היקום התרבותי שנמצא עם מות בעליו, שוכן בספריה הלאומית שבליסבון. טקסטים "חדשים" יוצאים לאור כל העת, וכשלושים אלף עדיין ממתנינים לתורם. הערכות לגבי מועד סיום העבודה מדברות על המחצית השניה של המאה הבאה.

רבות נכתב בעבר ונכתב גם כעת על שירת פסואה ומבנה עולמו הפנימי. מטבע הדברים, עוסקים בפסואה בתחום ביקורת הספרות, כמו גם בחקר השירה עצמה. נושא המיפוי הפסיכואנליטי של פסואה עצמו הוא בוודאי עניין מרתק לעוסק בו. בנוסף לכך,

לא פעם, כחלק מהתהוות דמות של הטרונים, נודע על מקום ומועד היוולדו, על מקורותיו הביוגרפיים, על חינוכו ועוד. במקרים רבים גם נודע כיצד קרה שפסואה "הכיר" דמות זו או אחרת, ועל אף שגרת הפגישות בין הדמויות ובין פסואה, כמו גם על אופיין. פסואה נהג לייחד מקום, הקשר ומצב לפגישה עם הטרונים זה או אחר, ומבחינות רבות חי את ההטרונים כאנשים החיים במציאות שלו ממש. כבר בחייו של פסואה אירעו (וקטני האמונה יגידו "נעשו") מספר התרחשויות המעמידות את חייהם של כמה מהמשוררים הללו באור תמוה. דוגמאות לכך יש לרוב, וכמה מהבולטות שבהן אביא להלן:

- אלברטו קאיירו נולד בליסבון ב-1889. את רוב חייו בילה בכפר, שם גם מת משחפת ב-1915. למרות שנולד שנה לאחר פסואה עצמו, הוא היה במעמד של אב לפסואה וליתר ההטרונים. גם אביו של פסואה מת עליו משחפת כשהיה בן חמש. הפרט המעניין לגבי חייו ומותו של קאיירו הוא, שפסואה שרטט לו מפה אסטרוולוגית. האם ראה בה את מות קאיירו? האם המוות והחייה, היו אכן כתובים בכוכבים?

- אלווארו דה קמפוס, מהנדס האניות שלמד בגלוגו הרחוקה, נולד בטאוורירה ב-1890, ומת בליסבון ב-30 בנובמבר 1935, יום מותו של פסואה. אלווארו דה קמפוס ידע אהבה הומוסקסואלית, אך גם היה מעורב בפרשת יחסיו של פסואה עם אופליה קיירוס. ב-15 בספטמבר 1929, אלווארו דה קמפוס כותב לאופליה:

ההטרונים הם דמויות של משוררים שפסואה ברא, ושכתבו כיוצרים עצמאיים, כשפסואה הוא המעביר - בדרגות ישירות שונות - את פרי-עבודתם לכתובים

"לגברת אופליה קיירוס הנכבדה מאוד: אדם זנוח ואומלל, ששמו פרננדו פסואה, ידידי האישי והיקר, הטיל עלי למסור לך - בהתחשב בכך שמצבו הנפשי מונע ממנו להעביר מסר כלשהו, כמו שיה בוטנים יבש (דוגמה לציות ולמשמעת) - שאסורים עליך הדברים הבאים:

- (1) לשקול פחות גרמים
- (2) לאכול מעט
- (3) לא לישון כלל

המשמעויות הפואטיות של היותו אביהם של עשרות משוררים, בצד היותו עמיתם, שלא לדבר על עצם המעשה האישי-אמנותי שביצירת ספקטרום אדיר של דמויות כמו-יחיות, כל אלה נחקרים ועוד ייחקרו. ענייני במאמר זה הוא באחד ההבטים המרתקים ביקום זה, ששמו פרננדו פסואה, והוא שאלת חייהם ומותם של ההטרונים.



איור זה של זוליו פומאר Julio Pomar הוא אחד מסדרה ששימשה לאריחי הקרמיקה של תחנת המטרו אלטו דוס-מיוניוס בליסבון

אהבתו של פסואה לאופליה. מצד שני, אנו עדים לווידוי יהיר מצידו של קמפוס על הרומן ההומוסקסואלי שלו, וידוי הזוכה לפליאה מצד פסואה, שגם מייחס לקמפוס את פרידתו מאופליה. מאידך, ברנרדו סוארס מביע כבוד רב לפסואה, סוארס מזכיר את הארוחות שלהם במסעדה, שבה היה מכתוב את "ספר איי-הנחת" לחברו, שכעת שוכב מולו גוסס. הוא אף טרח להביא לפסואה את הארוחה החביבה עליו, שאפיינה את מפגשיהם לאורך השנים. פסואה מאחל לו הצלחה עם ספרו הגדול. קאיירו המת מופיע גם הוא בבית החולים. טבוקי אומר, שאמנם קאיירו כבר מת, אך הוא חי חיי נצח בביתו הכפרי הקטן. ואכן, קאיירו מגלה לפסואה, שאותו מורה גדול, שפסואה היה חש בקרבו כשהיה מתעורר בלילות, ורושם שירים שהלה היה מכתוב

אפשר היה להרבות בדוגמאות שונות מחיי ההטרונים, אך בנקודה זו מעניין לתהות על מותם של המשוררים הללו. תאריך מותו של פסואה ידוע, כמוכן. עם זאת, אין זה מובן מאליה כלל, שכל ההטרונים מתו ביום מותו ממש. מצד המקדימים, כבר פגשנו את קאיירו, שמת ב־1915. ראינו גם כי ייתכן שאלווארו דה קמפוס מת ביום מותו של פסואה. אך מה היה גורלם של האחרים? מה, אם בכלל, התקפות של שאלה כזו? מה הן ההשלכות האפשריות של העיסוק במוותם של ההטרונים?

לגבי קאיירו אפשר לומר מספר דברים, שיהיו מסגרת חלקית להמשך הדיון. קאיירו מת בתאריך מסוים, וכבר אמרתי שפסואה היכר לו מפה אסטרולוגית. אם מותו תאם את גורלו לפי המפה, הרי שחיי ומותו היו באותו מישור: הוא נולד ביום מסוים, ומצב הכוכבים ביום ההוא הורה על כך שהוא עתיד למות ביום שבו אכן מת. אם, לעומת זאת, מותו סתר את הכתוב במפה, לא יהיה זה נכון להסתפק באמירה שפסואה רצה אותו, כי אפשר שאף זה היה מופיע במפה. במקרה כזה נהיה עדים לתרמית של פסואה, תרמית כלפינו כעדים מן העתיד, ותרמית כלפי עצמו. משמעות מעשה כזה אינה חד־משמעית, אך יש בה משום התאבדות חלקית מצידו של פסואה: לא רק שאחת מדמויותיו מתה, אלא שהוא זיף את גורלה. גורל זה, מאידך, הוא בדוי כשלעצמו, במישור ההטרונים. את האמת איני יודע. האם יימצא חוקר כלשהו שימצא את המפה ויבדוק את שאלת מות בעליה? מי יודע כיצד יושפע מכך המחקר, ביחוד לאור זאת שקאיירו הוא מין אב של פסואה. פסואה, אגב, גילה את דבר מותו שלו המתקרב, בהורוסקופ שערך בשנת 1934, ושנבדק, לפי בקשתו, על ידי אסטרולוג אחר.

חלק מהקסם המיוחד בכל הנוגע לפסואה, הוא שסוג זה של שאלות ותמיהות אינו נדיר כלל ועיקר. העיסוק בחשיפת חיהם של המשוררים הרבים, ובוודאי העיקריים שבהם, נמשך שנים רבות לאחר מותו של פרננדו פסואה עצמו. יצירה קצרה ונגרשת בנושא נכתבה על ידי האיטלקי אנטוניו טבוקי, ונקראת "שלושת ימיו האחרונים של פרננדו פסואה: הוזה" ³. בספרו, טבוקי עוסק בשחזור, פרי דמיונו, של גסיסתו של פסואה. במהלך שלושת הימים הללו, פסואה זוכה לפגוש את אלווארו דה קמפוס, אלברטו קאיירו, ריקרדו רייס, ברנרדו סוארס ואנטוניו מורה. פסואה גם נתקל, בדרכו לבית החולים, בהטרונים נוסף, קואליו פאשקו, שכתב רק שיר אחד, בסגנון ניאו־גותי. אנו, כקוראים, מלווים את טבוקי, המלווה את פסואה הגוסס, בנבכי יחסיו עם ההטרונים. את יחסיו עם אלווארו דה קמפוס מאפיין מצד אחד יחס סרקסטי של קמפוס לפסואה, המגלגל על

(4) לסבול מחוס גבוה
(5) לחשוב על האדם המדובר בזאת.

מצדי, ובתור חבר קרוב ביותר וכן של בעל ההודעה שבה אני מטפל (בהקדמה), אני מייצג לך להצמיד אותה (את ההודעה, י.מ.) לזמנת המנטלית, שאולי יצרת לעצמך ביחס לאדם שאזכורו מקלקל נייר זה, הלבן במידה סבירה, ולהשליך את הדמות המנטלית הזו לפת, שכן זה בלתי אפשרי מבחינה מטריאלית להעניק גורל צודק זה לישות העושה עצמה־אנושית, שאיתה הוא היה מתחרה, אילו היה צדק בעולם.

בברכה,
אלווארו דה קמפוס
מהנדס ימי
25/9/1929

למחרת, כותב פסואה "עצמו" מכתב לאופליה. במכתב זה הוא מודיע לאופליה היכן יפגוש אותה ביום המחרת, ומוסיף: "עם זאת, היות שאירע, שמר אלווארו דה־קמפוס המהנדס, צריך ללוות אותי במהלך רוב היום, איני יודע אם יהיה זה אפשרי למנוע את נוכחותו - הנעימה בוודאי - של אדון זה במהלך הנסיעה... לחברי הוותיק, שאותו הזכרתי כעת, יש, עם זאת, דבר־מה לומר לך. הוא מסרב להסביר לי במה מדובר, אך אני מקווה ובטוח, שבנוכחותך, תהיה לו התזמנות לומר לי, או לומר לך, או לומר לנו, במה מדובר...".

פרשה זו היא רק אחת הדוגמאות לנטייתו של אלווארו דה קמפוס לכתוב מכתבים, ואף להתערב בעניינים שמחוץ לפעילותו כמשורר. מקרה נוסף, משעשע ביותר, התרחש בחודש יולי 1915. במועד זה, יצא לאור הגיליון השני של כתב העת "אורפיאו". הגיליון הכיל, בין היתר, שירים של פסואה ושל אלווארו דה קמפוס, ועם פרסומו היתה שערוריה רבת, בעיקר בגלל תרומתו של קמפוס לכתב־העת. העיתונות מתנפלת עליו, לועגת לו, מכנה אותו "מתחזה", מופרע חסר כישרון ו-"פסיכופט פציפיסטי". כתב־העת "אורפיאו" נמצא בסכנת ירידה מהבמה עקב ההתקפות עליו. בשיא השערוריה, אלווארו דה קמפוס, ממקום מושבו בניוקסל שבאנגליה, מתערב בפוליטיקה הפורטוגלית. במכתבו הוא מתייחס לתאונת דרכים קשה שאירעה לאפונסו קוסטה (שר ונשיא המפלגה הדמוקרטית), ואומר: "יהיה זה גילוי של חוסר טעם קיצוני להכחיש את הקשרים שלי עם הפוטוריוז בשעה בעלת מכניות כל־כך נהדרת, שעה שבה ההשגחה העליונה משתמשת אפילו בחשמליות כדי לממש את תוכניותיה הנעלות". התגובה אינה מאחרת לבוא. באחד הלילות, כחלק מגל תמיכה כללי בקוסטה, כמה מתומכיו פורצים, בניסיון להניח את ידיהם על כותב המכתב, למסעדה, שבה נוהגים לשבת חברי מערכת כתב־העת. בהמשך, חלק מחברי המערכת כותבים לעיתונות: הם מגנים את אלווארו דה קמפוס ואת הפוטוריוז ומודיעים על פרישתם מ"אורפיאו". פסואה ואחרים שומרים לו אמונים.



פסואה, 1914 בערך

תשעה ירחי גוויעה. כך, מת יכול להופיע, אם הוא רוצה בכך, במשך תשעה חודשים לאחר יום מותו. במהלך זמן זה, המת מיטשטש והולך, מאבד מיכולת ההתמצאות שלו, ואט אט נמוג. סארמאגו מפגיש בין השניים לאורך הספר כולו. אנו זוכים לקרוא שרייס יכול להמשיך לכתוב שירה אף לאחר מותו של פסואה, לנהל יחסי אהבה, להעצר על ידי המשטרה על נטיותיו המלוכניות ועוד ועוד. המוות, לפי סארמאגו, השם את הדברים בפיו של פסואה, נחווה כאובדן היכולת לקרוא. פסואה המת יכול לבוא וללכת, לדבר ולצחוק, אך אינו יכול עוד לקרוא. לא היכולת לכתוב היא האובדת למת, והוא תמיד יכול, כפי שעשה קאיירו אליבא דספרו של טבוקי, להכתיב את שירתו לאדם אחר, חי. לא מפתיע, כמובן, לגלות שפסואה עצמו עסק בשאלת תהילתם של משוררים מתים ובחיי השירה לאחר מות הכותבים. פסואה פיתח את הנושא, ביותר ממקום אחד, ברחבי מאמריו על אסתטיקה, תיאוריה וביקורת הספרות, שאותם כתב באנגלית. בחרתי להציג תמצית ממה שכתב במסה Eurostratus, שעוסקת בתהילתן של יצירות ספרותיות לאחר המוות.⁵ אחרי שהוא צופה שבעתיד תהיה לכל אומה – פרט לספרים היסודיים, הגדולים שלה – אנתולוגיה של שירתה במקום כל כתבי משורריה, ושבאנתולוגיה כזו, יוקדש מספר מצומצם של עמודים למשוררים שכיום נראים גדולים, הוא אומר: "התחרות בין המתים איומה מזו שבין החיים; המתים רבים יותר". במקום אחר במסה, הוא טוען כי

שנולד ב־1887, מת – לפי מחקרו האחרון של חוסה סארמאגו – שנה לאחר פסואה, כיום ה־8 בנובמבר 1936, בדיוק. מתי מת, לאמיתו של דבר, אלווארו דה קמפוס? סארמאגו עובד בימים אלו, במתודולוגיה המיוחדת לו, על הבהרת מה שאירע החל מיום ה־21 באוקטובר 1935. תהיה התוצאה אשר תהיה, ההצלחה שהושגה במקרה של רייס, קובעת עיקרון בעל תחולה כללית: אין טעם להכיל עקרונות ביולוגיים מעורפלים על תחומה של השירה, שהיא מדע מדויק, אם יש בכלל כזה.⁶

"מחקרו האחרון של חוסה סארמאגו" אינו אלא ספרו "שנת מותו של ריקרדו רייס", העתיד לצאת השנה בהוצאת "כתר" בתרגום עברי של מרים טבעון. לא אקלקל לקוראים את ההנאה העצומה המזומנת להם מהספר, בכך שאגלה את מהלכו המופלא. עם זאת, על רקע הדברים שאמרתי עד כה, יש לספרו של סארמאגו מקום מיוחד בשאלת חייהם ומותם של ההטרונמיים. בספר אנו פוגשים את רייס, ששב מברזיל לאחר גלותו (בניגוד למה שסיפר לנו, כזכור, טבוקי), שם קרא על מותו של ידירו פרננדו פסואה. העלילה עוקבת אחר מספר מערכות יחסים שמתפתחות במקביל. רייס מפתח קשר של אהבה עם צעירה נכה מקואימברה, וגם מקיים מערכת יחסים מינית עם חדרנית במלון שבו הוא משתכן. שמה של החדרנית הוא לידיה, כשם אחת המוזות של רייס, שאליה הוא פונה כמושא אהבתו ברבות מהאודות שלו. מערכת היחסים המרתקת ביותר בספר היא זו שבין רייס ובין רוחו של פסואה. פסואה מופיע אצל רייס במלון, ברחוב, ומאוחר יותר גם בבית, שרייס שוכר. מסתבר, לפי פסואה המת, שכפי שישנם תשעה ירחי לידה, ישנם גם

לו, לא היה אלא קאיירו עצמו. גם ריקרדו רייס מופיע באמרו: "שבתי מברזיל הדמיונית שלי". פסואה מתעניין בגורלו של רייס, ושואל אותו: "איפה התחבאת? באיזו פינה של ברזיל היית, כך שלא הצלחתי ליצור איתך קשר?" רייס מצידו מתוודה, ואומר שהוא כלל לא נסע לברזיל, אלא הסתתר בכפר קטן בפורטוגל, שבו אף פתח מרפאה "בשמי האמיתי". פסואה מזמין את רייס לכתוב שירה גם לאחר מותו שלו. בספרו של טבוקי, בצד חשבון נפש של אדם העומד למות, כפי שפסואה עורך עם ההטרונמיים שלו, יש עיסוק נרחב בשאלת חייהם, מותם, והמשך חייהם ועבודתם של אותם משוררים, שמתקיימים בנפרד מפסואה, יוצרם לכאורה.

"שלושת ימיו האחרונים של פרננדו פסואה: הזיה" אינו דוגמה בודדה, ואין לסווגו ככתיבה סהרורית של מעריך פסואה נלהב (טבוקי אחראי על הוצאת כתבי פסואה בתרגום לאיטלקית). דוגמה מעניינת נוספת התגלתה לי באנתולוגיה של שירת אלווארו דה קמפוס, בתרגום לספרדית.⁴ המתרגם, ג'וזה אנטוניו יארדנט (Jose Antonio Llardent) מדייק ומציין שתאריך מותו של אלווארו דה קמפוס אינו ידוע, אך בוודאי אינו לפני ה־21 בנובמבר 1935, התאריך בשולי שירו המתוארך המאוחר ביותר. הוא ממקם, אם כן, את ארבעים וחמש שנות חייו של קמפוס בין 1890 לתאריך זה, ומציין כי יש סימנים לכך, שחיוו יכלו להימשך הרבה מעבר לכך. לארדנט מעניק לנו ביוגרפיה מפורטת של אלווארו דה קמפוס. אנו לומדים על ילדותו בעיירה טאווריה, כבן למשפחה שחוקרים מצאו שמקורה ביהודים מומרים, ועל משיכתו לים ולכלי שיט. משיכה זו טופחה על ידי מריו פרייטס, בן דודו של פסואה (!), שהיה משוחח איתו רבות על תולדות הנווטות הימית, על אניות ועל מנועים. כך אנו עוקבים אחר לימודיו בגלזגו, ומלווים אותו במקום העבודה שלו, המספנות בניקסל. הוא שוהה באנגליה עד 1933, פרט למסע למזרח הרחוק. אנו אף קוראים על אודות אהבותיו (לבחורה, אך גם לבחור לבן ובלונדי בשם פרדי). המתרגם הספרדי לא חוסך בפרטים בנוגע לפעילותו הספרותית של אלווארו דה קמפוס, ומוליך אותנו לאורך חייו עד ל־21 באוקטובר 1935. בנקודה זו יארדנט כותב:

"להסיק שמותו התרחש בהכרה וזמן קצר לאחר מכן, כפי שעשו הרבה מבקרים וביוגרפים, הוא מעשה נמהר; הבה נזכור את ההפסקות הרבות, כולל אחת למשך שש שנים, שאיבתנו לאורך חייו של משוררנו. ובכן, אירע שפסואה מת שבועות מעטים לאחר תאריך זה, ב־30 בנובמבר 1935, ודעה קדומה ביולוגיסטית מסוימת, שהוכללה במידה רבה ביותר, גרמה לכך שנקבע קשר כרונולוגי ישיר בין סופו של היוצר לסופם של יציריו. זהו עיקרון מפוקפק כשלעצמו, שאף נסתר על ידי נתוני המציאות: אלברטו קאיירו שנולד ב־1890, מת ב־1915, עשרים שנה לפני פסואה, וריקרדו רייס,

הצידיק היחיד לכמות כתיבה, הוא היותה מגוונת, ומוסיף: "אל לו לאיש להותיר אחריו עשרים ספרים שונים, אלא אם כן הוא יכול לכתוב כמו עשרים אנשים שונים... אם הוא יכול לכתוב כמו עשרים אנשים שונים, הרי שהוא עשרים אנשים שונים, ויש מקום לעשרים ספריו". דומה שפסואה עצמו ראה מקום לכתבי ההטרונים שלו לעתיד לבוא, ושהוא גם צפה שתהיה ביניהם תחרות. אם אכן מתקיימת תחרות קשה בין המשוררים המתים, הרי שיש משמעות מיוחדת למותו של כל הטרונים, ובוודאי שיש טעם מיוחד למחקריו של סארמאגו, מעבר לביורר הביוגרפי המתבקש. אפשר, אם כן, לדמיין את ריקרדו רייס המת מחכה לספרו של סארמאגו על אלווארו דה קמפוס, בעודו שואל את עצמו במתח: "האם הוא חי יותר ממני?" או אולי "האם יחיה יותר ממני?", "האם אוכל להופיע אצלו?", ודומה שאין לדבר גבול. מעבר לתעלולים שיכולים ההטרונים לזמן לנו, תיבת העץ בליסבון עדיין רוחשת, על אלפי הכתובים שבה. קשה לפתוח מהדורה כלשהי של יצירה של פסואה או של אחד ההטרונים כלי למצוא פרטים חדשים על ספרים

מחקריו של סארמאגו, היותיו של טובקי, כתביהם של אחרים, יכולים כולם להיות חלק מתוכנית-על של פסואה עצמו (או של קאיירו מורו ורבו). די לחשוב, למשל, על האפשרות שפסואה האסטרולוג גילה, אישם בכתביו הממתנים, את מזל הנחש, שנתגלה זה לא מכבר כמזל שלושה-עשר בגלגל המזלות. מהו גורלו של הטרונים שנוולד תחת מזל זה, אם פסואה הכירו? אפשר להרחיק לכת ולומר, ובוודאי על ההטרונים המוכרים כיום, שהם זכו להי נצח אף יותר מפסואה עצמו. יתכן, שהכתוב במסה Eurostratus מתקיים לגביהם במיוחד, בזה שהמתים מביניהם אכן מתחרים אלו באלו, בהיותם רבים במספר. לעומת זאת, אם יש בהם החיים עד היום, הרי שחלקת-הנצח העתידית שלהם טרם נקבעה, והיא תהיה פרי פועלם, הגילויים בתיבה והביקורת העתידית עליהם. פסואה, לעומת ההטרונים, עומד ספק בקרבם, ספק בצידם, נצחי בלא-ספק, אך גם מת בהחלט. אם למשוררים מסוימים יש תהילה לאחר המוות, הרי שלפרננדו פסואה יש ממד שלם משלו, על-זמני. והגילויים נמשכים. אני נזכר בספר קטן של

למרות אי הבהירות השוררת כיום, ואולי דווקא בגללה, אפשר לומר שתהייה ההשלכות העתידית של מפעלו של פסואה אשר תהייה, דווקא מותו מסמן את חיי הנצח שלו. עד שתתבררנה העובדות לאשורן, אם דבר זה יקרה אי-פעם, לא נותר לי אלא להגיע למסקנה שפסואה גבר על הזמן. כעת כבר ברור, שפסואה רתם שלושה או ארבעה דורות של מפעל ההוצאה של כתביו. הוא הבטיח שלא יחלוף חודש מבלי שתיאוריה זו או אחרת על אחת מהדמויות בעולמו תעבור שינוי מהותי או תהפוכה. הוא גרם לכך שנכתבו עליו ב-1995, בידיעה שלא נכיר את כל כתביו, שאמורים, כזכור, להגיע להתייצבות מלאה על המדף בעוד שבעים או שמונים שנה. הוא נתן להטרונים שלו לחיות אחריו, ולמעשה "מילכד" את העולם במספר עצום ולא ידוע של מוקשי-קופסה, שמכל אחד מהם, שעוד לא הופעל, עתידה לזנק אלינו דמותו של פסואה או של אחד משותפיו ליקומו, ולומר לנו לפחות, כדברי פסואה-הדמות ב"שנת מותו של ריקרדו רייס" של סארמאגו, שכל עוד אנו יכולים לקרוא, סימן הוא, שאנו חיים.

"אל לו לאיש להותיר אחריו עשרים ספרים שונים, אלא אם כן הוא יכול לכתוב כמו עשרים אנשים שונים" (פסואה)

שבדרך. בין אם עיינתי במהדורות פורטוגליות, צרפתיות או ספרדיות, תמיד מצאתי אוכור של ספר כזה או אחר שפסואה (או הטרונים כלשהו) כתב, או התחיל לכתוב, וככל שמתאספים אצלי כרכים, "גניות פסואה" נראית לי אינסופית. אינסופיות זו קשורה, כמובן, בגורם הזמן. אפשר היה לטעון שספרים כמו אלו של טובקי וסארמאגו, כמו גם ההקדמה הספרדית של יארדנט, אינם שונים מיצירה המכילה את דמותו של המלט, ושנכתבה אחרי מותו של שיקספיר, או מחזה מודרני שבו מופיע דוד המלך. טענה זו היתה בעלת תוקף אלמלא אותה תיבה טורדנית בליסבון. מתוך האוצר הבלום הממתין להתגלות עשויים להופיע הטרונים בלתי מוכרים, וביניהם יכול להופיע אחד שנוולד, למשל, ב-1920, ושלפי המחקרים שייערכו על אודותיו, יתברר שהוא עדיין חי בקרבנו היום! יתרה מכך, המחקרים האסטרולוגיים (שלא לדבר על אלו המיסטיים) של פסואה יכולים להיות למעשה מין וריאציה של המאה ה-20 לנבואות נוסטרדמוס, לפחות ביחס לעולמם של ההטרונים. כך, עשויה להתגלות משמעות אחרת, שונה לחלוטין, לשאלת חייהם ומותם של יציריו של פסואה, כשיסתבר שחלקם עדיין חיים ופועלים, ושלאחיהם יש מובן שאינו ברור לנו כלל.

פסואה שקראתי לא מזמן בשם "הבנקאי האנרכיסט", שכולו שיחה ארוכה בין בנקאי המסביר כיצד הוא אנרכיסט (ולמעשה האנרכיסט בהא הידיעה), תוך פיתוח טיעונים לוגיים מוצקים. השאלה כיצד משתבץ ספר זה במכלול יצירתו של פסואה היתה בעלת משמעות שונה לחלוטין, אם כל יצירתו היתה כבר מונחת על המדף, ולא טמונה בתיבת העץ. יתרה מכך, אני, כצפוי, מתוודע למפעלו של פסואה בסדר מקרי, התלוי בקצב שבו אני מוצא את ספריו, או שבו הם נשלחים אלי מאירופה, ובדומה, כל אומה זוכה להתוודע לפסואה בדרך אחרת, התלויה בסדר הופעת ספריו בשפתה⁷. שיקולי המוציאים לאור בכל מדינה יכולים להיות שונים, ממש כמו היד הנעלמה ששולחת את ספרי פסואה אלי, אך מדהים מכך הוא שאפילו פורטוגל עצמה מכירה אותו בשלבים, במהדורות ההולכות ומתקנות את קודמותיהן, ואף מחליפות אותן. "ספר אי-הנחת", למשל, שנחשב על ידי רבים כיצירתו העיקרית של פסואה, אינו בטוח כלל במעמדו זה, תוך כדי כך שהוא מתעדכן, משתנה ומתעבה כל העת. מאידך, אם הוא אכן עיקרי, הרי שנכוננו לנו עוד שנים רבות של עיסוק במחברו, ברנרדו סוארס, בצד המשוררים ההטרונים העיקריים.

יורם מלצר גדל בחיפה ובהונדוראס. בוגר הטכניון במדעי המחשב, בוגר האוניברסיטה העברית בבלשנות, תוך התמחות בספרדית וערבית. בימים אלה הוא מתרגם ספר של חוליו קורטאסר לעברית וכותב ב"תרבות וספרות" של עיתון "הארץ".

הערות

1. זו רק אחת הגירסאות, כפי שיתברר להלן.
2. מכתבי פסואה לאופליה קיירוס יצאו לאור בכרך *Cartas de amor de Fernando Pessoa* באחריות *David Mourao-Ferreira* בהוצאת Atica בליסבון, ובעריכת *Maria da Graca Queiroz*, בת אחייניתה של אופליה, ממהדורה זו לקחתי את קטעי המכתבים, המובאים כאן בתרגום שלי.
3. בידי התרגום הצרפתי: Antonio Tabucchi, *"Le trois derniers, jours de Fernando Pessoa. Un delire"*. שיצא לאור בהוצאת Seuil באוקטובר 1994.
4. *Fernando Pessoa, Antologia de "Alianza editorial"* משנת 1987, בתרגום של Jose Antonio Llardent, שגם הוסיף הקדמה והערות.
5. המסה מופיעה בכרך *"Paginas de Estetica de Teoria e Critica Literarias de Fernando Pessoa"* במסגרת מהדורת כל כתבי פסואה של הוצאת Atica.
6. בידי תרגום צרפתי: *Fernando Pessoa, "Le Banquier Anarchiste"*, שיצא בהוצאת Editions de la Difference בתרגום של Joaquim Vital.
7. בעברית יצא כרך המאגד מבחר משרתם של פסואה וההטרונים העיקריים: "כל חלומות העולם" בתרגום פרנסיסקו דה קוסטה רייס ויורם ברונבוסקי, בהוצאת "כרמל", תשנ"ג, 1993.

פרננדו פסואה FRENANDO PESSOA

מפורטוגלית: יורם מלצר

מבחר

שני הטרונימים

RICARDO REIS

ריקרדו רייש
אודה



איור: דוליו סומאר

שהייתי גרוטסקי, עלוב־נפש, שפוף ויהיר,
שסבלתי עלבונות ושתקתי,
ושבפעמים שלא שתקתי, הייתי עוד יותר מגחך;
אני, שנראיתי נלעג בעיני חדרניות בתי־מלון,
אני, שהבחנתי בקריצות עין אצל שוערי־סף,
אני, שעשיתי תעלולים פיננסיים ולקחתי הלוואות שלא
החזרתי,
אני שבהגיע האגרוף, חמקתי ממנו,
מתכופף עד מתחת לטוח־פגיעתו;
אני, שסבלתי ממועקת הדברים הקטנים והמגחכים,
אני מוצא שאין לי אח ורע בעולם.

כל הגברים שאני מכיר ושפונים אלי בדברים
לא עשו מעולם מעשה מגחך ומעולם לא זכו לגנאי,
מעולם לא חדלו להיות נסיכים - נסיכים כלם - של החיים...

הלואי שהיה נשמע קולו האנושי של אדם,
שהיה מתודה לא על חטא, אלא על מעשה מביש,
שהיה מספר לא על מעשה אלימות, אלא על מוגות לבו.
לא, כלם הם האידאל כשהם פונים אלי ואני מקשיב.

העולם כה רחב ידים, האין איש שיודה שהיה אי־פעם עלוב?
הו נסיכים, אחי,

נמאסו עלי חצאי־האלים!
האין בני־אדם בעולם?

האם אני היצור העלוב והנבוך היחיד בעולם?
נשים יכלו לא לאהוב אותם,
ואולי אף לבגוד בהם - אך מגחכים? אף־פעם!

ואני, שהייתי מגחך מבלי שיבגדו בי,
איה אדבר אתם, העליונים עלי, מבלי לגמגם?
אני, שהייתי עלוב, ממש כך, מלולית,
עלוב במובן הבזוי והמביש של העליבות.

זו החרות היחידה שמצניקים לנו
האלים: לשים עצמנו
תחת שלטונם מרצוננו.
מוטב לנו כך לעשות
כי רק באשליית החרות -
החרות קימת.

אין לאלים הרגל אחר,
שעליו נח הגורל הנצחי,
אלא הפרתם העתיקה,
השקטה והמפנמת,
שחיהם נשגבים הם וחפשיים.

ואנו, בחקותנו את האלים,
מגבלים, כמוהם באולימפוס,
וכמי שבחול
מקימים ארמונות מלוא העין,
מקימים אנו את תיינו.
והאלים, ידעו תודה לנו לתת,
ויצעונו רק בצלם.

אלוורו דה קמפוס ALVARO DE CAMPOS

שיר בקו ישר

עד לא הכרתי אף אחד שנדפק.
כל מכרי היו אלופים בכל.
ואני, כל כך הרבה פעמים הייתי דחוי, בזוי, עלוב,
אני, כל כך הרבה פעמים הייתי בלא ספק פרויט,
מלכלך בלא כפרה;
אני, שכל־כך הרבה פעמים לא היתה לי הסבלנות להתרחץ,
אני שכל כך הרבה פעמים הייתי מגחך ונלעג,
אני, שמעדתי בפומבי בשטיחי
הנימוסין,

(ריקרדו רייש ואלוורו דה קמפוס הם שני הטרונימים חשובים של פסואה)

האם אני שמח או עצוב?
בכנות, איני יודע.
העצבות, מה היא?
והשמחה, מה אעשה בה?

איני שמח וגם לא עצוב.
האמת היא, שאיני יודע מה אני.
אני נפש כלשהי שקימת,
ואני חש את שהאל גזר.

ובסופו של דבר: האם אני שמח או עצוב?
אחריתה של חשיבה לעולם אינה טובה...
עצוב אני
על שאיני יודע את עצמי...
אך כזו היא השמחה...

20/8/1930

לשוא הוא בא
למי שכמוני אין לו אלא
לספר את לבו.

ולאחר הלילה ושנתו,
חוזר היום.

לא אעשה דבר, רק אחוש.
וכי מהו הדבר שהייתי
עושהו?

מתוך האוסף "90 שירים אחרונים", שכונס
לאוד מותו של פרננדו פסואה

מרובעים

1

שירי הפורטוגלים
הם כמו ספינות עלי ימים -
שטות מנשמה לנשמה,
ומסתכנות במשברים.

5

כשאמות אשאר לצדך,
בלי לדעת או לחוש דבר...
גם בכך די לי
כדי שבמות יהיה מן הטוב.

11

חכיתי לך שעתים.
אחכה גם שנתים.
שאחכה עוד? את לא באה.
האם זאת כי טרם רד היום?

21

בבוא זמנה של החטה,
בא זמן קצירתה.
האמת היא אשנב
שאליו איש לא בא לדבר.

73

פה ותיוך שני לו,
שנים צחורות בטבורו.
לבי פועם, פועם,
אך פועם הוא את פחדו.

85

יש לי ספר קטן, שבו
אני כותב בשכחי אותך.
זהו ספר שחור-כריכה,
שבו טרם כתבתי דבר.

269

חלפו שעתים
מבלי שאראה אותך.
איזה צרוף קטלני:
אהבה והמתנה!

293

לפעמים את מתבוננת בי
כמי שידעת מי אני.
ואז חולפים ימים וחדשים
מבלי שתלכי אחרי.

301

הנוסטלגיה, רק הפורטוגלים
מצליחים לחוות אותה היטב,
כי יש להם מלה: "Saudade",
המביעה את חויתם.

318

לילה יפה ובו הירח,
קרן אור יפה,
שמצלה על הרחוב,
שממנו היא לא תבוא.

319

התכי בארמון
לא היה מדבר, אלא שורק.
היטב ידע כי האמת
אינה ענין למלים.

בעזבונו של פסואה נמצאה מעטפה שעליה היה
כתוב: "מרובעים". המעטפה הכילה 325 שירים בני
ארבע שורות. רק חלק קטן מן הדפים נשאו עליהם
תאריך. המרובעים המוקדמים ביותר חוברו בשנים
1907-1908, ואילו המאוחרים ביותר, ביוני 1935,
חדשים ספורים לפני מותו של פסואה. המרובעים
נחשבים לאחד מהנסיגות של פרננדו פסואה
להגדיר לעצמו זהות. דווקא בהצטרפות לואנר
העממי ההיסטורי, שאפיין את המשוררים
הגלגור-פורטוגלים של המאות ה-13 וה-14, יש משום
"מחיקת זהות" מצידו של פסואה, מהלך שהיה
אופייני לו ולעיסוקו בהגדרה עצמית: שלו, של עמו
על תולדותיו, ושל תרבותו האישית והלאומית.
(י.מ.)

FEDERICO GARCIA LORCA

פדריקו גרסיה לורקה

מספרדית: יורם מלצר

שירי ירח

לחוסה פ. מונטסינוס 1924 - 1921

הירח מגיח

כְּשֶׁהֵיִרַח מְצִיץ
הַפְּעֻמוֹנִים אוֹבְדִים,
וּמוֹפִיעִים הַמְשֻׁעָלִים
הָאֲטוּמִים.

כְּשֶׁהֵיִרַח מְצִיץ,
הַיָּם מְכַסֶּה אֶת הַיְבֵשָׁה,
וְהַלֵּב חֵשׂ עֲצֻמוֹ
אִי בְּאֵינְסוֹף.

אִישׁ אֵינוֹ אוֹכֵל תְּפוּזִים
תַּחַת יָרֵחַ מְלֵא.
יֵשׁ לְאֹכֹל
פִּרוֹת יָרְקִים וּקְפוּאִים.

כְּשֶׁהֵיִרַח מְצִיץ
בְּמֵאָה קְלִסְתָּרֵיו הַזֹּהִים,
מְטִבֵּעַ הַכֶּסֶף
מִתִּיפַח בְּכִיס.

שני ירחי אחר-צהרים

1

ללאוריטה, חברה של אחותי

הֵיִרַח כְּבָר מַת, מַת;
אֵךְ הוּא יָקוּם לְתַחֲיָה בְּאֵבִיב.

כְּאֲשֶׁר בְּחֹוֹת הַצִּפְצֻפּוֹת
תִּתְלַטֵּף הָרוּחַ הַדְּרוֹמִית.

כְּאֲשֶׁר לְבוֹתֵינוּ יִנְיָבוּ
אֶת יְבוּל אֲנַחְוֹתֵיהֶם.

כְּאֲשֶׁר יִחְבְּשׂוּ גִגּוֹת הָרַעְפִּים
אֶת כּוֹבְעֵי הָעֶשֶׂב שְׁלֵהֶם.

הֵיִרַח כְּבָר מַת, מַת;
אֵךְ הוּא יָקוּם לְתַחֲיָה בְּאֵבִיב.

יום שני, יום רביעי ויום שישי

פְּעַם הֵיִיתִי.
אֶכֶן הֵיִיתִי,
אֵךְ אֵינִי.

פְּעַם הֵיִיתִי...

(הוֹ לֹעַ נִפְלֵא
שֶׁל הַבְּרוֹשׁ וְצִלוֹ!
זוֹיֵת שֶׁל יָרֵחַ מְלֵא.
זוֹיֵת שֶׁל יָרֵחַ לְבָדוּ.)

אֶכֶן הֵיִיתִי...

הֵיִרַח חָמַד לְצוֹן
בְּאֲמָרוֹ שֶׁהוּא וֹרֵד.
(עֲטוּיָה בְּרֹדֶס שֶׁל רוּחַ
הַשְּׁלִיכָה עֲצֻמָּה אֶהְבֵּתִי לְגִלִּים.)

אֵךְ אֵינִי...

(מוֹל תְּלוֹן רְאוּה מְנַפֵּץ
אֲנִי תוֹפֵר אֶת בְּגָדֵי הַלִּירִיִּים.)

לאיסבליטה אחותי

2

אֲחַר הַצִּהְרִים שֶׁר *berceuse*
לְתַפוּזִים.

אֲחֹוֹתִי הַקְּטָנָה שָׂרָה:
הָאָרֶץ הִיא תְּפוּז.
הֵיִרַח בּוֹכָה בְּאֲמָרוֹ:
אֲנִי רוֹצֵה לִהְיוֹת תְּפוּז.

זֶה לֹא נִתֵּן, בְּתִי,
גַּם אִם תְּעֲלִי וְרָדוֹת.
אֲפִלוּ לֹא לִימוֹן קָטָן.
כְּמָה חָבְלוּ!

* שיר ערש (בצרפתית)

פרח

לקולין הקפורת'

הַעֲרְבָה הַמְּפֹלָאָה
שֶׁל הַגֶּשֶׁם - שְׁטָפָה.

הוּ, הַיָּרֵחַ הַעֵגֵל
מַעַל לְעַנְפֵים הַלְּבָנִים!



מדריקו גרסיה לורקה

סונטת המכתב

אַהֲבָה שֶׁבְקִרְבִי, מוֹת חֵי,
לְשׂוֹא לְמִלְתָּךְ אֲנִי מִיֶּחֶל,
וּמַעֲדִיךָ, עִם הַפֶּרַח הַנוֹבֵל,
שֶׁתֵּאֱבָרֶי לִי, אִם אֲנִי חַי בְּלַעֲדִי.

הָאוֹיֵר הוּא בֶן אֲלֻמוֹת. סֶלַע דּוֹמֵם
מֵהַצֵּל אֵינּוּ חוֹמֵק וְאוֹתוֹ אֵינּוּ מְפִיר.
לֵב פְּנִימִי לֹא יוֹדֵק
לְדַבֵּשׁ הַקְּפוּא שֶׁהֵרַח מְגִיר.

נִשְׁאֲתִיךָ, יִסּוּרִי. מִלְּאֲתִי וְרִיֵדִי שְׁרִיטוֹת,
נִמְר וְיוֹנָה, עַל מִתְנִיךְ
בְּדוּ-קֶרֶב שֶׁל פְּרָחֵי שׁוֹשֵׁן וְנִשְׂכּוֹת.

מְלֵאִי, אִם כֵּן, אֶת טְרוּפֵי בְּמִלִּים
אוֹ תִנִּי לִי לַחֲיוֹת בְּלֵיל־הַנֶּפֶשׁ
הַשְּׁלוֹ שְׁלִי, נִצַּח מַחֲשָׁפִים.

הערות: (1) עם פרסומה, הסונטה נקראה "המשורר מבקש מאהבתו שתכתוב אליו". מאוחר יותר, עם פרסומה בסדרת "סונטות האהבה", שונה שמה. סונטות אלה כונו גם "סונטות האהבה האפלה", ויש שראו בהן רמזים לאהבה הומוסקסואלית.

(2) 'ליל-הנפש... נצח מחשכים' מרמזו לשירו של חואן דה לה קרוס (1542-1591) "La Noche Oscura del Alma", 'הלילה האפל של הנפש'.

היא מתה עם שחר

לֵילָה שֶׁל אַרְבַּעַה יָרָחִים
וְעַץ בּוֹדֵד אֶחָד,
עִם צֶל יַחִיד
וְצַפּוֹר אֶחָת בְּלִבָּד.

אֲנִי מַחְפֵּשׁ בְּבִשְׂרִי
אֶת עֵקֶבוֹת שְׁפִתֶיךָ.
הַמַּעֲיָן נוֹשֵׁק לְרוּחַ
מִבְּלִי לַגַּעַת בָּהּ.

אֲנִי נוֹשֵׂא אֶת הַיָּלָא' שְׁנַתָּ לִי,
בְּכַף יָדִי,
כְּמוֹ לִימוֹן שְׁעוּה
כְּמַעַט לְבָן.

לֵילָה שֶׁל אַרְבַּעַה יָרָחִים
וְעַץ בּוֹדֵד אֶחָד.
עַל חֵד שֶׁל מַחַט
הִנֵּה אַהֲבָתִי, סוֹבֶבְתָּ!

יום שנה ראשון

הַנַּעֲרָה חוֹלְפֶת בְּמַצְחִי.
הוּ, אֵיזוֹ תַּחֲוִשָּׁה נוֹשְׁנָה!
מֵה יוֹעִילּוּ לִי, שׁוֹאֵל אֲנִי,
הַדִּי, הַגִּיר וְהַשִּׁיר?

בְּשֶׁרֶךְ בְּעֵינַי
שׁוֹשֵׁן אָדָם, סוּף טְרִי.

שֶׁתַּרְחֲרַת בֵּת יָרַח מְלֵא.
מֵה תִבְקָשִׁי מִתְּשׁוּקָתִי?

יום שנה שני

הַיָּרֵחַ נוֹעֵץ בֵּינִים
קֶרֶן אַרְכָּה שֶׁל אוֹר.

חֲדָ-קֶרֶן אֶפְרִי-יָרֵק,
מֶרְטֵט אֶךְ אֶקְסֵטֵטִי.

הַשְּׂמִים צְפִים מַעַל לְאוֹיֵר
כְּפֶרֶח לּוֹטוֹס עֲנָק.

(הוּ, אֶת לְבַדְּךָ, מְטִילֶת
בְּאֲשֶׁמֶרֶת הָאֲחֻרוֹנָה שֶׁל הַלֵּילָה!)

הנשיקה האבודה

חוסה בלסה JOSE BALZA

מספרדית : טל ניצן-קרן

בית נקרא אריאס ושורת בתים נוספת וחורש דקלים עומדים מולו, בינו ובין הים. השאון המעובה והמהיר שאיננו חדל מקורו בגלי הקיץ. אין רואים את הים: אפשר לחוש במשבו, ודי בהליכה קצרה כדי לגלותו במלואו: חופים מבודדים, צמרות כחלחלות: החוף הקאריבי הבתול, כאילו לא היה שם היישוב הקטן. מאחורי הבית מעט רחובות והכביש הראשי שמוביל מזרחה. והלאה, מעבר לו, חזה ההרים המתנועע. אבל מן המרפסת אין שומעים את המכוניות החולפות ללא הרף: רחש הגלים הנסתר מכסה את הכול. הם באו לסוף שבוע: שלושה חברים מוכנים ומזומנים לאחוזה, לחום, ליי"ש. הגיעו לעיירה מיוזעים: זכר העיר ועבודותיהם נמחה בייעילות. השעה היתה עשר בבוקר בערך, ובטרם הגיעו לאריאס עצרו לקנות מצרכים. ההצטיידות תשחרר אותם מכל קשר עם הציוויליזציה והחובות. למעשה קנו מעט, כבר הביאו איתם כמה דברים. ובדיוק כשחזרו למכונית פגשו את הזקן. הוא עמד, פזור-נפש מעט אך עדיין חזק ותקיף. הוא החזיק במושכות של סוס, שחוק כמותו. דומה שהיה קשוב בעת ובעונה אחת לחבורה ולחיה שלו. איש מן החברים לא בירך אותו לשלום, אבל הזקן חיך כאילו לא שם לב.

חבר אחד (יותר מחבר: התגלמות החברות: הומרו ואסקס) הציע להם את ביתו: אריאס, לשם הם מגיעים עתה. השמש מוליכה אבק מן הדרך, והמכונית מתקדמת בזהירות. הבית, מאוורר, לבן וירוק, שובה את לבם מיד. הערסלים והבירה יוצאים למרפסת, והגופות היהירים נלחצים אל הגופיות ההדוקות, נטולות השרוולים; או אל בגד הים, או סתם אל העור המבקש בהירות. הצהריים משתברים: מישהו מוסיף רום או מנגינות האיטיאניות מתוקות לקלטות של מרתה-יוז'ן קלוד או של סניק קופה. אחד מהם מוחה, כי הוא רוצה את הפולחנים השחורים של ביקו, לפיטר גבריאל. האחרים צוחקים ומבטיחים לשמור זאת ללילה.

בלילה השמים לובשים מראה מוזר: מערבה, בדיוק מן האמצע, מול אריאס, עננים, צללים ורעידות ברקים מרוחקות; במחצית השניה זרחנות קלושה, שמי קיץ משובצים כוכבים לבנים בוערים. החברים כבר שוחחו, שניים מהם באותו ערסל, בצל השמים הכפולים, בטוחים בחושניות שצבר החום בשיריהם: מעיין לשעות המופרזות הבאות. כמעט ואינם מדברים, אך הם עוקבים אחר תנועותיו של השלישי, אשר מכין את ארוחת הערב מאחורי רשת המתכת של החלון, בפנים, במטבח. עד עתה לא השאירו אותו לבדו: בצדק וכו בקירבה העזה הזאת בערסל: האחר סובל ייסורי פרידה, עוד אחת מן הפרידות הללו (לדידו, יחידה וסופית) שהכול נסחף בהן, שהתואם המוחלט דאו נהפך בהן למצור נוקב, קבר של ממש לגבר. את הרעיון לצרפו הגו שניהם, כדי לרפא משהו, כדי לארח לחברה. זרם המים במטבחון, סיר שנפל, מדליקים כמדומה, לאט-לאט, צליל שקוף (האחר מאזין - הוא לבדו - למשהו מפי זמרת סופראן: Morro ma primo מכריזים האקורדים הנמוכים); בערסל הם



חוסה בלסה

חשים שהם נוטים מטה וממריאים בעת ובעונה אחת. אפשר שהשמים הכפולים תורמים לתחושה הזאת; וגם האור הצף שעולה ובא מן השביל, מכישופם המתנחשל של הדקלים. הבית מתייצב על הקרקע, כמוהם, בדחף גברי נחרץ. אחד מהם, כמעט בבלי דעת, מסיר את ידו מחזה האחר ומזדקף מעט: משהו מתקדם לעברם מן החורשה ומאורות הבתים האחרים, על השביל הרחב. שניהם שומעים תחילה את בוחק החול, כמה צעדים מעורפלים ולא-אחידים. סוס? הם מתרחקים מעט זה מזה, כדי להביט, אבל הדמדומים אינם מסגירים אותם. אכן: מן המרבד העבה הזה - שאונו הנסתר של הים - הולך ובא איש עם סוסו. אין הוא רוכב עליו: הם צועדים יחד, לאט, לעבר הבית.

הם יודעים שהתעכב בחוץ, לצד הגדר החיה הנמוכה. איש אינו מברך לשלום, איש אינו מדבר ואף-על-פי-כן הם יכולים לראות זה את זה בבהירות בצל. ואז אחד מהם נזכר באיש עם הסוס מהבוקר: זה האיש. הם צוחקים ומזמינים אותו; הזקן, חלוש אף יותר בתוך הלילה, מתקרב בזהירות בלי לעזוב את הסוס. מן הערסל הם יכולים להריח אותם: ריח עשב עתיק לחיה, ריח עור נקי ושזוף לגבר. אחד מהם מציע לו כוסית, כמעט מתוך לצון; הזקן נענה. החבר נכנס לבית ומוזג לכולם רום עם מיץ תפוזים, והרבה קרח.

עם הכוסית השניה, האיש מדבר. הוא מספר שנולד וחי כל נעוריו במרחק של כשמונים קילומטר משם, בטרם היו חופי רחצה או בתים כמו זה, כאן. מאוחר יותר עקר לחוף הים. חיייו שייכים לכפר שלמעלה, בהרים שמעבר לכביש: ישוב שרחובותיו סודרים וחלונותיו גדולים, עציו גבוהים מאוד ולעתים קרובות ערפל מכסה



קווינטרוס ארולפו: המשא הכבד; חיתוך לינול

גבר, בריא וחזק, הם היו באים על סוסים, היו מזיעים קצת מתחת לכובע. הגבר הזה היה מסתכל עלי רגע, מחשב, וכמעט מצווה מלמעלה: 'בוא הנה, בחור. בוא אתי ונודיין'.

או מתח את ידו אחורה, לחפש את החיה. הוא חיך רגע (כמו בבוקר?) ושלח מבט מהיר מאוד אל החברים שעל הערסל ואל האחר, שהקשיב בשקט בחלון המואר.

חוסה בלסה, נצואלה, 1939. סופר וחוקר ספרות. פרופסור בבית הספר לאמנות באוניברסיטה המרכזית של קראקאס הבירה וכן מנהל הפרסומים בה. הידוע ביותר בין הפרוואיקונים של דור הביניים בארצו. מרצה אורח באוניברסיטאות בארה"ב, צרפת, איטליה וגרמניה. חבר הצוות הקבוע בבית ההוצאה הממלכתית "מונטה אווילה". לפני שנתיים, זכה בפרס הלאומי לספרות, בין ספריו: "מרץ הקודם", "ארוך", "שבע מאות דקלים נטועים באותו מקום", "D", "מבט על האשה" ועוד. כמו כן, פירסם ספרי מחקר וביקורת כגון: "קריאת ביניים" ו"כל הים הפרואי הזה". בלסה ביקר בישראל במסגרת משלחת סופרים מאמל"ט שהוזמנה עליידי המכון לתרבות ישראל-איברו אמריקה ואגף קשתו"ם במשרד החוץ.

טל ניצן-קרן, ילידת הארץ. חיתה בדרום-אמריקה מספר שנים. בוגרת לימודי ספרות ספרדית ולטינו-אמריקאית באוניברסיטה העברית. זוכת פרס היצירה למתרגמים, מטעם שרת המדע והאמנויות. (תרגומי פרוזה לגארסיה מארקס, מאריו וארגס יוסה, חואן קרלוס אונטי, אוסולדו סוריאנו; תרגומי שירה לאוקטביו פאס, בורחס, לורקה, עריכת תרגומי השירים ב"דיון קיחוסה" לסרוונטס).

שם את הכיכר עם שחר. הוא בן סוואנה דה אוצ'ירה. הוא גאה בעתיקות כפרו, במשפחות העשירות שחיו שם. התברים שומעים כמין התרעננות או התלחחות בקולו. לשונו ארכאית ומתנגנת בעת ובעונה אחת. הסוס עומד ללא נייע; ומשהו באיש עוטה מוצקות של עץ שנוסר זה עתה. או שמא ריחו הוא?

לא, אין סוואנות בכפרו; להיפך, הוא אומר, יש שיחים ומורדות אדמה תלולים: נוף הררי. ירוק שהופיע זה לא כבר חודר לכל. בילדותו עבד כשוליית נגרים; אחר-כך, כחקלאי. גם השגיח על בקר: והוא מציע להם את לילותיו טרופי-השינה תחת הירחים האלה שצוירים בתוכם, ירחים של פעם.

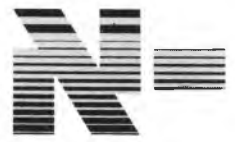
זמנם של החברים השתנה; כבר אין להם עניין בארוחת הערב ואף לא באחר הבודד שם בפנים. הם מקשיבים לאיש ומביאים משקה חדש, חריף. משהו חזק מונק מן הסוס ומעשיר את הזקן, ווקף אותו, מעניק לו קסם או עוצמה; זה חולף גם בגופים ובירכיים הצעירים, כליטוף צורב. הם עדיין יחד, על הערסל, והזקן התקדם בקושי צעד אחד לפני סוסו, שנושך עכשיו איזה צמת.

הוא אומר להם שהוא גר בקצה החוף והוא בדרכו לשם, כנפרד. בשמים לא שולטת הסערה הרחוקה ואף לא הילת הכוכבים, אבל החשיכה אינה עמוקה. מיד משתקים כולם. זמרת הסופרן, רחוקה מאוד, משמיעה סלסול גבוה. הזקן מחזיר להם את הכוס הריקה; מסתכל באור שבמטבח ובהם, ששוב התקרבו מאוד זה לזה, ומספר בחום וברגש לא ברור: "זה היה כליכך שונה בזמנים שלי. אני הייתי בחור והייתי מסתובב בשדות. פתאום היה יכול להגיע איזה

מסכת הגבס

חלסיו הימנס

מספרדית: יורם מלצר



לבה התקשרה הרגע מתחנת האוטובוס, היא באה עם הילד. היא שאלה אותי איך קרתה התאונה. - מה ענית לה? שתי הנשים יושבות בקצה החדר, ליד שידה מעץ ארז עם דלתות זכוכית, שבתוכה מצופפות יותר מאשר מסודרות כוסות בכמה גדלים, כלים להגשת תה, זוג כלים לריבה העשויים זכוכית ענברית בוהקת שאשכולות ענבים חרוטים עליה, מצלמה ומיקרוסקופ צעצוע. על השידה מונחים אגרטל עם שושנים, אניה העשויה מקרן מעובדת של פרה, צמח קקטוס בעציץ חרס ומילון "לרוס".

- מה יכולתי לאמר לה! שלא קרתה תאונה, ושתתכוונן לגרוע מכל. - וחץ מזה? - שתיקה מונית ותבוא מיד. - היא תהיה פה תוך עשר דקות. קבלי אותה את, אני לא אדע מאיפה להתחיל. מצידה האחר של השידה נמצאת גברת עם מנטייה שחורה ומחרוזת תפילה המוצנעת ביד האוחזת בצלחת, בעוד היא שותה קפה. - של מי היה הרעיון לעשות מסכה? - של החבר הזה שלו שלומד ארכיטקטורה. אחר-כך יעשו ממנה יציקת ברונזה. - לא כדאי שאלבה תגיע ותראה אותו עם הפנים מרוחות בגבס. היא נבהלת בקלות. וחץ מזה, יש הרבה מה להסביר. מעמד שעליו יש כתר מונע ממני לראות את יתר האנשים, שנמצאים ליד הגברת עם מחרוזת התפילה. - זה ייקח עוד הרבה זמן. בגלל הקור, הגבס לא מתקשה מהר. הסטודנט אמר לי שבעוד עשרים דקות הכול יהיה מוכן. הגבס מחליק בנחילים עבים בוויית הפה ונופל על הבד הלבן. המשפחה עוקבת אחר תנועותי. לפי מה שהודדה אמרה כרגע, אשתו של לואיס תגיע בעוד עשר דקות. הלוואי שהאחות תעסיק אותה עד שאסיר ממנו את המסכה. אני מפזר את הגבס על פניו בזהירות רבה. הוולין מדביק לעורו את שיער הגבות והשפם. אני חושב: "חורונן של הגוויות". אני לוקח את המספריים, שמונחים על חזהו של לואיס. הם יותר קרים מכרגיל. דברים מוזרים נקשרים למוות. איזו סיבה היתה שהמספריים "יויעו" כאילו היו על משטח של קרח? אני תולש כמה מטרים של גאזה מגליל, שגם הוא נמצא על חזהו של לואיס. אני חותך עשר או שתיים-עשרה חתיכות, שאותן אני מניח אחת לאחת על המשחה, לפני שזו תתחיל להתקשות. הדודה מתקרבת אלי. "המכונית הגיעה", היא אומרת לי, בקול מקוטע, מתאפקת מלבכות. "בבקשה, שיחכו עוד כמה דקות, זה יהיה מוכן עוד מעט", אני אומר לה. עדיין אין גבס על האף. אני סותם לו את הנחיריים בצמר-גפן. אני מכסה את האף לחלוטין, אילו הוא עדיין היה חי, וזה הרגע שבו הוא היה מגיב באופן כלשהו. כבר היו

מקרים, אני חושב. מחלת הנפילה או משהו דומה. אבל זה יהיה מגוחך לצפות למשהו מעין זה. כולנו יודעים איך הוא מת. הדודה מסבירה לעיתונאי את מה שכולנו יודעים. - "כשהורדנו לו את הגרביים, ראינו שעקרו לו את הצפורניים. האצבעות היו נפוחות וסגולות. בוודאי רחצו אותן לפני שמסרו לנו אותו, כי היה לו רק דם יבש בין האצבעות. הוא נראה..." אילו הבלשים, שהיו שלושה וחיכו בין המבקרים, היו שמים לב שאדם זה, בעל החזות האינטלקטואלית, אינו אלא כתב זר, הם לא היו נותנים לו להתקרב למשפחה. - "עצמות הירכיים שלו שבורות" - ממשיכה הדודה - "החלק האחורי של הראש... מעוך, רך כמו גולגולת של תינוק". הבכי חונק את גרונה. היא נושמת בכבדות. היא משתלטת על עצמה וממשיכה: "האשכים...". היא בוכה, מליטה את פניה במטפחת גדולה, ואולי זו מגבת. בגבס ששמתי זה עתה על האף פורחות בועות אוויר. אחת, שתיים, שלוש, ארבע, חמש... אני מרגיש כיצד מחטי קרח דוקרות אותי, מהרצפה לתוך עצמות הרגליים. "האשכים... שחורים, נפוחים" - כף ידה כמו אומדת משקלה של אשכולית - "הבני-זונות אומרים שלא עינו אותו". התפרצות כזו אצל אשה כה מאופקת בהחלט מפתיעה. בתחושת הקלה, אני מסלק את הקערה שהנחתי קודם לכן על חזהו של לואיס. משקל הקערה הוא שבוודאי גרם לחלק מהאוויר, שהיה כלוא בריאות, להיפלט. - "יסלה לי אדוני על שאיבדתי את העשתונות". - "אני מבין, גבירתי, זה בסדר". כל אותה עת, אחיינית של לואיס שימשה לי כעוזרת. היא בת שבע-עשרה. שיערה חום בהיר, עיניה שחורות, ועל עורה השחום פורחים כמה פצעונים. יצאתי איתה מספר פעמים. היא לומדת פסיכולוגיה ובדומה לי, אוהבת את בלה ברטוק. היא עומדת בסמוך לארון המתים, ומחזיקה עבורי את הקערה עם הגבס. אני אומר לה: "עדיף שנתחיל לאסוף את כל זה". אני נותן לה את המספריים, את גליל הגאזה ואת הוולין. "אני חוזרת מיד", היא אומרת לי, ולוקחת את הקערה הקטנה האדומה. הדודה ממשיכה לדבר עם העיתונאי: - "לפני שבוע הם באו לחפש אותו, פה, בבית שלו. הם הודוה, אני עצמי ראיתי את התעודות שלהם, לא היה לי ספק, הם היו מהמשטרה החשאית. מה יכולתי לעשות? ... הם איימו עלי, אמרו שיאסרו אותי כמשתפת פעולה. או לואיס, שישב ולמד, ושמע את הסוכנים מדברים בקול רם, ניגש לראות מה קורה. הם שמו עליו את האזניים מיד. 'איננו, אה? חתיכת זונה זקנה! רוצה לראות איך אנחנו לוקחים אותך גם?'. ככה אמר לי גסי-הרוח מבין השלושה". מריה, אחייניתו של לואיס, חוזרת עם הקערה הנקיה. היא מכניסה לתוכה את המספריים, את הגאזה, את הוולין, את המכחול



ציור: חלסי חיים

הספרים, 'הם יותר מסוכנים מרובים', אמר זה שנראה הפחות בהמי מכל אלו שבאו.

כשהמסכה תהיה יצוקה בברונזה, היא תמצא את מקומה בין האחרות בארגון.

מריה מופיעה שוב. היא מביאה מגש עם ארבעה ספלי קפה. העיתונאי לוקח אחד. "תודה". הודדה מסרבת. היא מקרבת אלי את המגש בתנועה ספונטנית וידידותית. אני לוקח ספל ומודה לה. אחותו של לואיס מסתפקת בסירוב במנוד ראש. מריה מתעקשת: "מאתמול לא הכנסת שום דבר לפה, לפחות תשתי קצת קפה." היא מציינת בהכנעה, איך לה כוח להתנגד. היא מחזירה את הספל הריק. "תודה". אשתו של לואיס בוודאי כבר הגיעה. "תלכי לקבל את אלבה, ואל תתני לה להגיע לכאן", היא אומרת לה. הגבס כבר התקשה, ואני מתחיל להסיר את המסכה. "תביאי לי את המספרים", אני אומר למריה. היא חוזרת כמעט מיד. אני גוזר את קווצת השיער שמונעת ממני להתקדם ומסיר את המסכה. המספרים מחליקות עד הסוף, על גבי מין מצע של קרח יבש. עכשיו אני מבין מדוע המספרים מזיעות. ריח פרחי הנרד, הוורדים והשעווה השרופה, יחד עם עשן הסיגריות, יוצרים אוויר מעיק ודחוס. נשמעים קולות של גברים שמתקרבים, נביחות של כלב, בכי של אשה. "שיחכו עוד כמה דקות, בבקשה" ... "הילד! הילד! זהירות!..." "בבקובק מלחי החרחה!" ... "שם למעלה, על הכוננית" ... "מי מביא את הדגל?"

1 רדיד תחרה המשמש נשים קתוליות בכנסייה ובאירועי אבלות

חלסי חיים נולד בסיאפואגוס אשר בקובה ב-1923. הוא בוגר האקדמיה הלאומית של קובה בפיסול וביצור. חלסי התחיל את דרכו האמנותית כפסל, ופסליו מוצגים עד היום במוזיאון הלאומי בהאונה ובמקומות אחרים בקובה. ב-1958 הגיע להונדורס, שאת אורחותיה קיבל ב-1962. עם גלותו מקובה התרכז בעיקר בציור בשמן. למרות טכניקת הציור בשכבות רבות, שעליה הוא מקפיד, חלסי הוא צייר פורה במיוחד. יצירותיו הוצגו ברחבי יבשת אמריקה וזכו להכרה עולמית. תמונתו מצאו את דרכן אל רחבי העולם, והן אף נמצאות באוספים פרטיים בישראל. חלסי חיים הוא אמן מגוון – איש הרנסאנס השומר על אורח חיים של הרמיט מימי הביניים. בשנים האחרונות פרסם מספר ספרי שירה וכן כמה סיפורים בכתבי-עת שונים. הסיפור "מסכת הגבס" מבוסס על אירוע שחוה חלסי עוד בקובה, אליה לא חזר עד היום.

שהשתמשתי בו כדי למרוח את הוולין ואת השקית עם שארית הגבס. אני מסיר את המשחה היבשה שנדבקה בין האצבעות שלי ותחת הציפורניים. "אל תתני לאמא להתקרב עדיין. נצטרך לחכות עוד איזה עשר דקות עד שהגבס יתייבש". מריה מסתלקת. בעוד דודתו של לואיס מדברת עם העיתונאי, אחותו שומרת על שתיקה. מבטינו מצטלבים, והיא ניגשת אליי. היא נושקת לידי של המת, ומנסה לכרוך מחרוזת תפילה של חרוזי קריסטל בין אצבעותיו. הפעולה קשה עליה. עיניה אדומות ונפוחות, היא חיוורת ובלי איפור. היא אומרת לי: "הוא בוודאי סבל מאוד. אילו ראית, אתמול, הכלבה לא רצתה לצאת מכאן" – היא מורה בראשה לעבר הרצפה – "היא לא רצתה לאכול, ועכשיו נרדמה". אני לוחץ קלות באצבעותי על פני הגבס, המכוסים גאווה, בודק את מצבם. עדיין אין סימנים להתקשות. האחות מתפללת חרישית.

– "הם לקחו אותו באחת-עשרה. למחרת התייצבנו לברר איפה הוא. הם הכחישו. המפקד עצמו אמר לנו שאין שם אף סטודנט בשם זה. אחרי חמישה ימים, קראו לנו, ואמרו לנו שנבוא לקחת את הגופה, שלואיס ניסה לברוח בקפיצה מהחלון".

מהקיר שלאורכו ניצב ארון המתים תלויים וילונות מקטיפה שחורה, מהתקרה עד לרצפה. דמות של קדוש על עמוד תופסת את מרכזו של תפאורת האבל. כמה רהיטים סולקו לאזור אחר בבית, ואת הכיסאות והשרפרפים הציבו לאורך הקירות. יש זרים מפרחים טבעיים ומפרחי-נייר. כולם תלויים מהמסמרים שקודם לכן היו תלויות עליהם תמונות. שישה עמודים עם חבלי הפרדה מונעים מהמבקרים לעבור בחופשיות. על הרצפה, העשויה פסיפס של אריחים אפורים, פזורים עלי-כותרת, פיסות חוט, בדלי סיגריות, הפיסת גומי-לעיסה ריקה ומעוכה ומסרק-כיס שאיש לא ירים.

– "כשהלבשנו אותו, הם הופיעו שוב. הם רשמו את כל תכולת הבית, ושאלו אותנו איפה הנשק. בסוף, הם השתכנעו שאנחנו לא מחביאים פה נשק משום סוג."

– "הבחור שעושה את המסכה, למד עם בנך?"

– "כן. גם הוא היה עצור, אבל בהזדמנות אחרת, בחודש שעבר. לא הוא ולא האחין שלי לואיס התעסקו בשום-דבר. כל יום הם ישבו ולמדו עד חצות לפחות. הנה אתה רואה, אדוני העיתונאי, הם מתפללים על כל הצעירים, נטפלים אליהם... הם לקחו כמעט את כל

עין שמאל של תומס ד'אטורה

חסוס מונקאדה JESUS MONCADA
מקאטאלאנית: שלמה אביו ואולליה סריולה



יכף תצא השמש. אני צריך ללכת לעבודה. אלוירה פקחה עיניה בשומעה את הקול. כמו צל חי, האיש ניתק עצמו מהשדיים שרטטו עדיין, מהבטן, מהשרירים, מותר בעורה ריגושים דועכים וריח סבון גס.

הבהמה נשמעה בשלישית.
- אלוירה...
- מה?
- זה נגרו.
- בלתי אפשרי...
מהסימטה עלה קול רגיעת פרסות על אבני מרצפת. האשה, רועדת, נתלתה בצוואר האיש. שלוש נקישות בדלת. לאחר מכן הלך הד הפרסות ודעך.
- זאת רוח הרפאים של נגרו, שבא להזהיר אותנו...
המכרה שוב ניצב לעיני רוחו של אלכסנדר, לאורו של אותו ערב מלפני עשר שנים ויותר...
- אחורה, אמרתי לך!
קול האיש נחנק מועם. למרות זאת הפרד לא נע. ארבעת עמודי רגליו נעוצים באדמה, אשר הפחם הקדיר במטליות יעור של לילה, ראשו כלפי מעלה, עיניו קרועות-טירוף, מסרב לעשות צעד לעבר הקרוניות שהמתינו על המסילה הנדחקת אל לועו של המכרה.
- זו אחורה!
הכורה גחן ארצה - הזיעה הסמיכה שהחליקה מעור הבהמה, כדבש מן החלה, הרטיבה את לחיו. אחז ברגל הפרד וניסה להרימו. נגרו הצטמרר, והאיש חש את פעימות לבו הטרופות של החיה.
- מה קורה תומס?
- שום דבר, רק שהשטן הזה רוצה שאני ארתם לקרוניות.
תומס ד'אטורה נזקף על רגליו כשהוא נועץ אגרוף בצלעות נגרו.
- הוא מבוהל. תן לו רגע להרגע, זה יעבור לו, אמר אלכסנדר.
- עכשיו אני צריך להיכנס, אפילו שאפשוט לו את העור. ממני אף אחד לא יעשה בדיחה ופחות מכולם - הפרד הזה!
- אלכסנדר לא ענה. לא היה מה לעשות עם תומס. הניח את המכוש ואת פנס הקרביד על הקרקע והחל לגולל סיגריה.
- אחורה!
כספג נגרו את הבעיטה בכרסו הוא השפיל מיד את ראשו וירה בעיטה. בזעקת כאב הוטח תומס ד'אטורה ונחבט בקרוניות הריקות.
- תומס! צעק אלכסנדר.
- תעזוב אותי, אל תיגע בי...
חורק שיניים התרומם תומס תוך שהוא פולט קללות, דם פרץ בקילוחים מעינו השמאלית, נמהל באבק פחם וביזעה, השחיר את הלחי, הגוף, החולצה.
- בן זונה הפרד הזה!
בסימטה אלמונית שב הכלב הסהרורי לילל ארוכות.
- שלוש דפיקות בדלת... זה סימן למוות!
- זה לא יכול להיות נגרו, זה בלתי אפשרי.
- אתה בעצמך אמרת את זה.
- הייתי עצבני. זאת בטח היתה איזו בהמת-משא שברחה מהאורווה.

- למכרה?
- ברור.
מהגוזזטה הפקחה ללילה - שרוט צרצרים ויבבת כלבים, הגיע מפנס הסימטה לחדר השינה אור עכור ומתפורר - מצייר במכחולו כתמי אור דהויים על קמטוטי הסדין, על שידת האגוז השחורה, על קירות הסיד, ועל גוף הגבר.
- אלכסנדר.
- מה את רוצה?
- אתה תראה אותו?
- בטח.
- אל תרשה לו שיסתכל לך בעיניים.
- אל תבלבלי את המות. מה את רוצה? שאוריד את הראש או שאסובב לו את הגב כשאפגוש אותו? או אולי כתוב לי בעיניים: "תומס, הלילה, בזמן שאתה עבדת, ישנתי עם אשתך?"
- הוא מנחש הכול. מסתכל, מסתכל - ענתה האשה בנרון צחית, במלים רצוצות מועקה עמוקה... הוא מסתכל עליך... כאילו דוקר אותך במחט ומגיע לך לעצמות.
- אה, אל תדברי יותר שטויות.
- ואם מישהו ראה אותך כשנכנסת? הסתכלת טוב על הרחוב?
- מי את רוצה שיסתובב בשעות כאלה? כולם במיטות.
- אולי איזה שכן... אולי כְּרִמִּיטָה שמבלה את זמנה בלהציץ מהחלון הקטן, מכשפה כזו.
- אל תזכירי מכשפות! זה מביא אסון. את לא יודעת שהן יכולות לעשות לך איזה כישוף? הן רק צריכות לפתוח ספר, למלמל איזו תפילה כדי לקרוא לשד, והגוף שלך תיכף מתחיל להתפורר או שמת לך הבכור, ואז זורקים לך סמרטוט על יד הדלת... אומרים שלפעמים הורגות לבן-אדם את החשק ואין לו מה לגשת יותר לאשה...
- האם יעשו לו את זה?
- הן נזהרות ממנו כמו מנפילה לנהר. כולם מפחדים ממנו נורא.
- אני לא יודעת איך, אבל הוא ידע את זה. יהרוג אותנו, אלכסנדר...
השתחרר שקט מעיק, מהול בילל כלבים רחוק. חלפו אי אלו דקות משתהות. אחרון הכלבים נדם. דבר לא זע. בדיוק אז הבחין בזה אלכסנדר לראשונה.
- את שומעת...?
עכשיו הגיע בקול רם יותר וגרם לראי של השידה לרטט. אלכסנדר קפא על מקומו; צינת מוות צרבה את גבו. מסוגל היה להבחין בקול הזה בין אלף קולות, ובהבעת ממאן להאמין שזה נכון. נעזית

נשארה להם ברירה אחרת - ואנחנו נראה את המשחק שלהם.
 - בוקר טוב, טאסטה-בויראס.
 - בוקר טוב, מויסס! מי שבירך אותנו, דולורידה, זה מויסס, השומר. באמת איש נחמד! רואים עליו שהוא שמאלני! בטח שאת לא מבינה... אני רק אניד לך, שאם לא הייתי שמאלני - לא הייתי עובד ניקיון, ואת, אני לא יודע איפה היית, לא היה לי צורך בפרדה ולא הייתי קונה אותך מהאדון הכופר שהיה לך בשביל שתעזרי לי. הוא לא היה ראוי לפרדה כמוך, ובטח היה מוכר אותך לצוענים. את רואה שמהפוליטיקה אפילו פרדות לא יכולות להיפרד... ועכשיו - לענייננו! תראי, כשיתחיל המשחק - אנחנו נהיה שקטים ונסתכל: בטח ראש העיר יהיה המלך, כהן הדת - המלכה, והמגדל - אשת ראש העיר. לא, לא מגדל, יותר טוב - סוס. אומרים שבקפיצות היא טובה מאוד... כל האחרים - בליסרי האופה, אנטוניט בעל-האת, לדיסלאו בונה הסירות... אלה יהיו הרגלים. תארי לך, הנה פותחים את הקופסה!
 בזו אחר זו נפקחו הדלתות; אור חדש בא היה אל הבתים כענן-ערפל מצהיב. אלה שהחלו להגיח, גברים כנשים, נראו עדיין כשלדים מחותלים חלומות פרומים למחצה, צללים ירקקים, טחובי



אפלולית, זיעה ושורשים עקורים המתבוננים ביום בקהיון-חושים. אצל רבים ניתן היה לחוש בגידוף התקוע בבית בליעתם.
 - הביטי בהם, אדולורידה... יש להם כיסים גדושים אשליות מכוסות קורי עכביש, תקוות סתרים, זכרונות, אמונה, אבק ואפר. אולם, המיאוס הוא המצוי ביותר. והפחד. בשעה זו הצולע מקרטע יותר, העיוור אינו רואה גם בעינו הבריאה. את רואה את זה שיוצא מהאכסדרה בפינת בית הקפה של ברתומיאוו? הביטי בו טוב, הוא כועס, אולי היה לו חלום מאושר מדי, ועכשיו, על הבוקר, מוצא עצמו שוב, בלית בררה, פנים אל פנים עם המרירות הישנות שלו. לא הצליח להתנער מחלומו, כי גם לחלום צריך לדעת איך. הוא לא יצחק, לא, לא יעשה כלום, ברנש עלוב; איש עוד לא אמר שאפשר, שיש מה לעשות בנדון. נצטרך להגיד לו את זה, אני ואת, אדולורידה. הסתכלי עליו איך הוא הולך בגב רצוף לעבר המוות היומיומי שלו. עכשיו מתכוננים כולם למשחק. כל אחד לובש, לאט-לאט, את פרצוף פניו הרגילות... אבל אנחנו מכירים, כמו כל יום, מה מסתתר מלמטה. יאללה לעבודה!
 שמי יולי החלו מלבינים כסיד בוהק. הובנים רעשו בצילן הרענן של אכסדרות הכיכר בהקימם דוכני ממכר.

כבר לא היה שם, ואף-על-פי-כן כך נדמה היה לאלוירה שהיא רואה

בעצמי ראיתי... למה לא מפסיק לליל הכלב הארור הזה?
 - הוא יהרוג אותנו, אלכסנדר...
 - מספיק! - האיש זינק מהמיטה. צינת המרצפות תחת רגליו היחפות כמו הרגיעה את ראשו. התחיל להתלבש.
 - ואם זה היה נגרו...?
 - אל תחשבי על זה יותר, אשה. איפה השארתי את קופסת הטבק? אני לא רואה ברור.
 אלוירה קמה.
 שלוש נקישות בדלת. עצבים. אלכסנדר העלה על עצמו את החולצה. ואף על-פי-כן, הנעירה... הערב הוא במכרה שב וקנה שביתה בראשו. והוא חש גוש חונק את גרונו. לא יכול היה להשחיל את הכפתורים דרך האיבקות. הצעקה הבהילה אותו.
 - מה קורה לך? את רוצה להעיר את חצי העיירה?
 - השידה, אלכסנדר, השידה!
 האשה נכרכה לו על צווארו. יכול היה לחוש רעד, הזעה נמרצת, פחד.
 - מה אמרת?
 - השידה!
 האיש הושיט ידו ונגע בלוח השיש הצונן שעל הרהיט, באגרטל פרחי הנייר שהשמיעו רחש דק, בשעון המעורר שנעצר, ולבסוף, נתקלו אצבעותיו בעצם סגלגל. הוא משמש אותו. פתאום הבין והרתיע ידו בבחילה. על לוח השיש מונחת היתה מתנועעת - עין הזכוכית של תומס ד'אטורה.
 - היא ראתה אותנו, היא ראתה אותנו, נאנקה האשה.
 - מי?
 - העין...
 - את משוגעת.
 - אנחנו אבודים, אלכסנדר!
 - די כבר עם זה! עין זכוכית לא יכולה לראות בכלל! זה כמו עין מתה. את מבינה?
 - אבל זאת לא כמו האחרות. זאת רואה הכול... - בעודה מדברת, חשה אלוירה בעורפה את דקירת המבט של העין הזאת - כחולה יותר מהימנית - שבעלה קנה לו לאחר שנגרו עקר לו את הטובה בבעיטה.
 - הוא ירצח אותנו, אלכסנדר. הוא עזב אותה פה בשביל להשגיח עלי, וכשיחזור מהמכרה, מספיק שישים אותה ותיכף יראה כל מה שעשינו הלילה, בגלל שהעין שומרת הכול בפנים. היא מכושפת...
 - תשתקי!
 - ביום שקנה אותה - מצאתי מלח על המדרגות.
 - מלח על המדרגות אמרת?
 אלכסנדר חש שהדם אוזל מציפורניו הנעוצות בקרשי המיטה בעוד האימה המתגברת מלקקת את עורפו בריר צונן.
 - זה היה נגרו.
 - פרד בן זונה!
 תומס לפת את מכושו של אלכסנדר, הניפו ונתן לו ליפול ככרק. נגרו קרס פתע, הברזל נעוץ במרכז המצח, משמיע קול מפץ על העפר, עפר אשר הפחם מכסה במעטה לילה שאינו מסתלק לעולם.
 כריסטופול דה טאסטה-בויראס ("ראש-ערפל") - עובד ניקיון ראוי לשמו, משויף רוחות גשמים ונשוך קרה - ישב על ספסל-קורה בעגלתו. אגודלו פיטם בטבק פומית מקטרת. הוא העלה בה אש ועישן בהביטו ארוכות בעיירה שעודה דוממת. השכת לילה ההבילה כעשן משחור הגגות.
 - עכשיו הם בתוך הקופסה. את שומעת, אדולורידה?
 הפרדה הרתומה לעגלה ניחשה שזה מכוון אליה וזקפה אוזניים. היה לו לכריסטופול קול טוב, מהול יין עתיק, לוחש כנחל.
 - כמו כלי שחמט לפני משחק, זה ככה בחושך, אתה לא יודע מי הם הלבנים ומי השחורים. אבל, למרות הכול הם יצאו, הם יצאו, לא

אותו כל רגע. צף היה באוויר המת של הפינות החשוכות, עוקב אחריה בדומיית הבית, מציץ בה מהארובה, מפנים הארון, מאיבקות הכותונת המוטלת על כיסא המטבח, דרך בריחי הדלתות... חשה היתה איך היא מצמיחה שורש המחפש בשקיקה את ארובת-העיניים הריקה של האדון, את לובן דרכו של העצב המפרכס, שנעקר בפרסת הברזל של נגרו - כדי לגעת במוחו והטיל שם את הרעל שנאלצה למוץ אותו בלילה, מעל לשידה.

- היא כבר איננה, איננה! שבה היתה ואומרת. אולם, בעוברה באופל המסדרון, היתה נתקלת בה: בוהקת, מעוררת חלחלה, דבוקה לקיר.

- החוצה, החוצה! נצטעקה, מטורפת-למחצה.

אלא שזו לא נעלמה. אדרבה, גולת-הזוגית צמחה ותפחה, זוהרת בלובנה.

- אני אמעך אותך!

ידי האשה אחזו בכיסא.

בצונחה לרצפה, עם גלגל-עיניים מנופץ לרסיסים, השמיע שעון המטוטלת צלילי שעות מוזר, כמו מעידן אחר...

חסר סבלנות, העלה טאסטה-בויראס אש בערמת האשפה. העשן מתעלה היה באוויר המתבהר וטורד זבובי קיץ דביקים. נשרפת היתה כאן הוולגריות היום-יומית, הגוגעת ללב, של מרבית תושבי העיירה: קליפות תפוחי אדמה שקופות כמעט, בשל דקות הגדולה, הנייר הישן, קופסת שימורים ריקה, מטאטא קירח, עיתון ישן מלא חדשות מתות. טאסטה-בויראס, כמנהגו כל הימים, נתקף עצבות קלה.

- באחד הימים. אזולורידה, אני לא יודע מתי, יתכן שהכול ישנתה... אני מרגיש את צניעות המוות, רואה את המלכודת הפרושה. ובכל זאת, ניצוץ קטן זה שאני נושא בתוכי דולק תמיד, למרות העצב הזה המכרסם את נשמת. אני לא צריך הרבה: לא קורצתי מאותו חומר כמו הקדושים, ועשן הקטורת צורב לי את העיניים. לי יספיקו להם, יין ושיר. את לא רואה? העולם יהיה או יפה כמו נערה צעירה: ללדיסלאו בונה הסיירות יהיה כל הזמן שבעולם כדי לבנות את צוללת העץ שחלם עליה. לְיֶאֱרָג הזקן יוכל לעשן סיגרים ארבע זרתות אורכס... אולם, עד שזה יקרה - עלינו להמשיך בעמל המפרך.

וטאסטה-בויראס, מלווה בפרדתו, הלך לעבר ערמות האשפה הקטנות אותן הקפיד להפריד קודם לכן, כשרוקן לקרון דליי אשפה שהנשים הניחו לפני דלתות הבתים.

- תארי לך, כאן נמצא המפתח בשביל לנחש את המשחקים עליהם דיברתי קודם. בואי נראה מה נמצא. זאת אשפה של אנשים מעניינים. נראה קודם את זו של משפחת פֶּוֹנס.

טאסטה-בויראס טילטל את הערמה הקטנה. חסר צבע, מגואל, הגיח צילום אחד בין הניירות הקמוטים, המרובבים כתמי שמן. אוסף האשפה העווה העוויה:

- אדולורידה, את זוכרת את ההלוויה שראינו ביום שישי שעבר? כמה זרים, כמה עצב, ואיך בכו המתאבלים... הביטי, זאת תמונת הנפטרת. כבר משליכים את דמותה לאשפה והיא עוד חמה... טוב יותר לא לחשוב על זה. בואי נראה מה יש בערמת השופט: רע מאוד! את רואה את אמפולות הזריקות האלה? השופט סובל מהכבד שלו. הבוקר, בשביל שטות כלשהי תקע איוו תלונה נגד פר, סתם בחור מסכן; היום נשליך הכול על ידי העירייה וניקח אותו לשתות קפה. צריך לעשות משהו כדי לשמת לו את היום. תראי, תראי, הולך לו טוב לבליסטי המקטר הזה, תראי את קליפות תפוחי האדמה באשפתו - כמה שהן עבות!

הפיצוצים עוד הדהדו במסדרונות-המכרה. מכונת הגריסה הפסיקה את פעולתה. אפשר היה להאזין לקול-שקשוקן של אחרונות הקרונות. יכולת לראות את הכורים שהעייפות בעצמותיהם, עומסי מכושים, אתים ופנסים-קריביד יוצאים מן הלוע האפל. ממנו, כך נדמה

היה, מגיחים אליך אדי דם מהביל, קול גרגור מים אבודים, גניחות אדמה המלקקת את פצעיה.

צהרי שבת. שם בפנים נשאר מוכנים וממתנים - יחד עם שכר-הלחם - והיין של השבועיים הבאים - גוש אבן, אשר ביום שני יעמיק חודר לצלעותיו של קוסמה סֶנְטֶפֶאו, נתו-אבן, אשר שלושה שבועות אחר-כך יתו בעין ימינו של טוֹנִי סֶאֶנְסֶה, ערפילים מינרליים של צורן וטחב, שעתידיים לשחוק עד גמר את וְנֶטוֹרָה הקשיש.

- אלכסנדר!

הקול הצליף בבטנו כמכת שוט. בהעמידו פנים כמי שלא שמע, חטף שק גדוש פחם, העמיסו בחטף ויצא לדרך, לעיירה.

- אלכסנדר!

כמעט ונתמלטה צווחה מגרוננו, כאשר חברו, לאחר צעדים מעטים, טפח לו קלות על הזרוע:

- לאיפה אתה רץ כל-כך? כבר פעמיים שקראתי לך! רק הריצה הזאת חסרה לי, אחרי שעבדתי כל הלילה וכל הבוקר בלי הפסקה.

העבודה הזאת... תמיד אותו דבר! יום אחד אשרוף את הכול - פלט תומס ד'אטורה קללה...הא, מה העשן הזה?

- זה בטח טאסטה-בויראס, שורף את האשפה.

- איזה אסון! זה עוד יחנק אותנו... הוא מסמן לנו משהו... בוא נראה מה הוא רוצה...

הם ירדו מהדרך. אוסף האשפה, ישוב על קרוננו, הביט בהם.

- בוקר טוב, טאסטה-בויראס! מה חדש?

- זה בטח שלך, אמר אוסף האשפה בפתחו את כף ידו.

- מה זה? איפה מצאת אותה?

- באשפה. אשתך בלי שתרגיש בזה...

- ...בלי שתרגיש בזה!?

- מה אתה רוצה לומר?

- שום דבר! שום דבר! תשאיר לי את זה. טוב, תודה רבה. תומס ד'אטורה לאחר שמירק את העיניים בשרוולו - תחב אותה לארובתה הריקה.

- בסדר, אני הולך. אני כבר גומר, אמר טאסטה-בויראס. אתה לא מרגיש טוב, אלכסנדר? נראה לי שאתה צהוב לגמרי...

חריקת דלת הרחוב ריסקה את דומיית הבית. אלורידה רעדה וכוח רגליה עזב אותה.

- העיניים? אני אומר לו, אני לא יודעת, לא ראיתי אותה...

לוח האבן של המדרגה השלישית השמיע חריקה. ניתן היה לזהות את הצעדים. ידי האשה לפתו בעצבנות את פינת השולחן. הגבר עלה לאיטו. מדרגה רביעית, מדרגה חמישית.

- אתה איבדת אותה במיכרה! "זה לא נכון!" הוא יגיד לי.

מדרגה שישית.

- הוא יסתכל עלי: "את יודעת כמוני שבאותו לילה היתה על השידה..." ואף-על-פי-כן - לא ימצא אותה, הוא לא ידע לעולם!

ואז... לאט-לאט הלכה ונפתחה דלת המטבח.

חסוס מונקרה, מספר קאטאלאני בעל ייחוד. יליד MEQUINENSA, 1941. פרסם בין היתר את קובצי הסיפורים: "מסיפורי היד השמאלית", 1981, "בית הקפה של גראנוטה", 1985, ואת הנובלה - "דרך עמל", 1988.

יצירתו של מונקרה אנטי-קלארית ואנטי-מיסדית במובהק. סיפוריו קשים לתרגום גם בשל העובדה שבחר לכתוב בלהג המיוחד לקאטאלאנית של מדינת קטלוניה, איזור ילדותו, איזור מכרות רחוק מן הלב, ענתם של אנשי הנהר והשיט ידועי העמל על גדות האברו, בגבול אראגון.

כבר באסופת הסיפורים הראשונה שלו, "מסיפורי היד השמאלית", ממנה לוקח סיפור זה, הבהיר מונקרה מה הן כוונותיו הספרותיות: "להציל בעזרת המלים" את עולמו-שלו, עולם המיועד להיבלע בתום הנשיה. בהתרחקו מן הסיפורת ה"קוסטומבריסטית" (המתגדרת בתיאורי הווי ומנהגי המקום), מונקרה מתווה רישום, כותב את הכרוניקה של המקום ושל דמויותיו, אשר כיום, תודות להתקבלותם היפה של סיפוריו - כבר תפסו מקום כבוד על מפת הספרות הקאטאלאנית.

אריאלה בהלול-דימנד

נוצה אחר נוצה קדח האור

ספר ראשון; שירי אשה רגישים וכובשים בכנותם הווידויית.

אסתר אייזן

עד ציפת גוף וגרעין

ספר שירים חדש.

שלב נוסף בהתפתחותה של המשוררת.

יופיע בימים אלה

ניזאר קבאני מחמוד דרויש

פואמות

מערבית: שמואל רגולנט

הוצאת "עין" בשיתוף עם עתון 77

אקו"ם מגינה על זכויות יוצרים

מהי זכות יוצרים

כל מי שחיבר יצירה מקורית – אמנותית, מוסיקלית או ספרותית – זכאי ליהנות מפרי עבודתו ומפרי רוחו. הוא רשאי לפרסם את היצירה בדפוס, בתקליט, בווידיאו; הוא רשאי למכור או להשאל אותה; להציגה או לבצע בפומבי; לעבד או לתרגם אותה, להתקין ממנה העתקים בכל דרך שהיא – בקיצור, בידו של היוצר הזכות הבלעדית לעשות או להרשות כל שימוש ביצירתו. זכויות אלה מוכרות על-פי החוק בשם הכולל "זכות יוצרים" (קופירייט). ברוב המקרים אין היוצר הבודד מסוגל לממש זכויות אלו בכל מקום שבו נעשה שימוש ביצירתו – זאת לנוכח הדרכים והאמצעים רבי-התפוצה שבהם ניתן לעשות בה שימוש. מצד שני אין ביכולתם של ה"צרכנים" – תחנות שידור, אמרגנים, חברות תקליטים, מפיקי סרטים, בעלי אולמות, דיסקוטקים ופאבים, רשויות מקומיות, בתי-מלון וכדומה – לפנות לכל יוצר כדי לקבל את הסכמתו לעשיית שימוש ביצירתו, ולשלם לו תמורת השימוש הזה.

כדי להתגבר על קשיים אלה, התאגדו היוצרים באירגונים, שמטרתם לשמור ולהגן על זכויות היוצרים, ולטפל בדרך קולקטיבית בהרשאה לשימוש ביצירות, בגביית התמלוגים ובחלוקתם.

אקו"ם

אירגון כזה הוא אקו"ם – אגודת קומפוזיטורים, מחברים ומו"לים למוסיקה בישראל. אקו"ם נוסדה בשנת 1936, ומונה כיום 2000 חברים בקירוב, שהם מרבית המלחינים, המשוררים, הסופרים והמו"לים למוסיקה בישראל. החברים העבירו לידי אקו"ם את כל זכויותיהם שהן בטיפולה של האגודה; זכות הביצוע של יצירותיהם, זכות השידור, זכות ההקלטה, זכות ההסרטה וזכות ההעתקה. לפיכך אקו"ם היא בעלת הזכויות ומוסמכת להרשות שימוש ביצירות. אקו"ם קשורה בהסכמים לייצוג הדדי עם מרבית האגודות מסוגה בעולם, המייצגות כמיליון וחצי יוצרים ובעלי זכויות אחרים ברחבי תבל. כל האגודות מאוגדות בקונפדרציה הבינלאומית – סיס"ק.

תמלוגים

אקו"ם מעניקה רשיונות לשימוש ביצירות חבריה וביצירות חברי האגודות הזרות תמורת תשלום תמלוגים. כנגד אלה שעושים שימוש ביצירות, בלי רשות וללא תשלום תמלוגים, ננקטים הליכים משפטיים. נגד מפירי החוק קיימים סעדים אזרחיים ופליליים, שיכולים להגיע לפיצויים ולקנסות של מאות אלפי שקלים ואף למאסר!

את התמלוגים שהיא גובה, מחלקת אקו"ם, אחרי ניכוי הוצאותיה, לפי מידת השימוש בכל יצירה ויצירה – תדירות השמעתה, כמות תקליטים שנמכרו, מספר עותקים שהודפסו, וכדומה. אין לאקו"ם הכנסה ואינה מרוויחה את התמלוגים לעצמה, אלא מעבירה אותם לבעלי הזכויות. התמלוגים הם גמולו של היוצר תמורת עבודתו ומאפשרים לו להמשיך ליצור, להנאת הציבור כולו.

עידוד היצירה – פרס אקו"ם

מדי שנה מחולקים פרסי אקו"ם ליוצרים בתחומים שונים של היצירה הספרותית והמוסיקלית – פרסים יוקרתיים עבור מפעל חיים, פרסים לעידוד פרסום היצירה, אותות אקו"ם, ועוד.

הזרחה והסברים

כדי להימנע מהפרת חוק זכות יוצרים, שעליו מבוססות פעולותיה של אקו"ם, אנו ממליצים – לפני כל שימוש ביצירה כלשהי – לפנות אלינו לקבלת פרטים בהתאם. אקו"ם עומדת לרשות הציבור במתן הדרכה, בהסברים משלימים, ובמידע מפורט על יצירות מוסיקליות וספרותיות ועל מחבריהן.

משרדינו פתוחים בימים א' – ה' בשעות 8.00 עד 15.00.

כתובתנו: שד' רוטשילד 118 תל-אביב טל' 03-6850115 – פקס. 03-6850119