הירחון לספרות

עתון 77

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ט ● גליון 194 ● אדר תשנ"ו ● מרץ 1996 ● 16 ש"ח

פוסטמודרניזם

המאה החצויה - הלל נרזל

ממודרניזם לפוסטמודרניזם

חלומות ממוחזרים - דוד נורניק

זרמים חדשים בספרות הישראלית

נסיסה חולכת ומתמשכת של הסרניקט - אסף ענברי

אפוקליפסים על-פי ירופיינ - ליזה ציודנובסקי

משלושה יוצא אחד

ו הפעם הראשונה, בחיי הבוגרים, שאיני יכול לתת את קולי האחד והיחיד שיש לי, בלב שלם, לשום רשימה מבין הרשימות המתמודדות בבחירות אלה. ניסיתי לבדוק את הסיבות , ושאלתי כמה מחבריי הטובים - אם גם הם מרגישים כך, וכשאמרו שכן, עלה בדעתי, שהסיבה נעוצה בחסרים של המפלגות עצמן ולא בי.

שני נושאים מהווים לגביי את אבן הבוחן: נושא השלום, מצד אחד, והנושא החברתי-כלכלי-שוויוני, מהצד השני. רשימה שמתנגדת ל"אוסלו", כלומר לשלום עם הפלסטינים, אינה באה בחשבון מבחינתי. נותרות: מפלגת העבודה, מר"צ, חד"ש.

"העבודה", לכאורה פתרון אטרקטיבי. הם הובילו את אוסלו. ממשלת רבין פתחה בתהליך ההשלמה עם הפלסטינים. חתמה על חוזה שלום עם ירדן. אבל בו זמנית, פועלים בתוך שורותיה של "העבודה", מי שמקבלים את השלום הזה ככפויי שד. לא רואים בפיוס עם הפלסטינים את ראשית הפתרון לסכסוך אלא מפלט של אין ברירה. ועם זאת, מעכבים את התהליך, על-ידי תקיעה עצמית של מקלות בגלגלים. באמביוולנטיות שמולידה תוצאות, והן עשויות למחצה. חיפושים של כל מיני תירוצים - איך ניתן לעכב, "לתת קצת פחות שלום" וכו'.

כבר עתה, עלי להעיר שאני ער לעובדה שאותן אבני הנגף פועלות גם בצד השני.

לעניות דעתי, החריקות בדרך לשלום נובעות מאי השלמה של שכבות רחבות במפלגת העבודה, עם התהליך. חלקים נרחבים בהנהגה ובממשלה רואים בתהליך הכרח ולא מהלך הנובע מתפיסה אידיאית, האומרת שאין לנו רשות וסמכות לשלול זכות של חיים לאומיים עצמיים מעם אחר. אם מבינים את העמדה הזאת, שמבחינתי היא אקסיומה, נופלים כל הטיעונים האחרים.

שלמה בן-עמי אמר פעם, באחת התוכניות של "הטור השבועי" (תוכנית מעולה, בהנחייתו) שהעובדה שבמפלגת העבודה פועלת שדולה חברתית, מצחיקה אותו, כי מפלגת העבודה, לפחות על פי שמה, אמורה היתה להיות כולה שדולה חברתית!

ושוב, גם כאן, איני שלם עם עמדתה של "העבודה" בנושא החברתי-כלכלי. לא משום שלא קורה כלום בנושא הזה, כן קורה... אבל זה, כדי "לסגור פערים", כדי ליצור "אפליה מתקנת", משום שזה לא "מוכר" שיש מאות אלפי ילדים על סף העוני או "זה לא נאה" שיש פערים אסטרונומיים בין משכורות של מנהלים, אפילו בסקטור הציבורי, לבין שכר המינימום... וכו'.

הפעילות היא חיובית, המניעים הירחמיאליים, הלא עקרוניים, לא נובעים מתוך אידיאה המכתיבה תפיסת עולם. אברהם שלונסקי פותח את אחד השירים שלו בשורות: "בונו של עולם - ריבונו של עולם/ ריבונו של עולם הוא בונו של עולם..."

כל התורה על רגל אחת. מפלגה סוציאל-דמוקרטית אמיתית, עקרונית, לא יכולה להשלים עם אי-חתירה להגמוניה של עובדים בשלטון. וזה אומר: מעורבות ממשלתית בכלכלה. זה אומר: שיתוף עובדים ברווחים וחתירה לכך שמי שבונה יהיה הריבון...

לצערי, גם על מר"צ אפשר לומר דברים דומים במה שנוגע לתחום החברתי. בנושא של עשיית שלום הם יותר עקרוניים, הם מבינים שמי ששולט על עם אחר, משעבד קודם כל את עצמו. אבל, מה לי ולתפיסת עולמו החברתית של השר רובינשטיין? איני יכול לקבל חלקים ממדיניות משרד החינוך, הפוגעת בהומניסטיקה, ובספרות העברית בפרט, לטובת מקצועות פופוליסטיים אופנתיים, נטיה המצביעה על חוסר יציבות בתפיסת עולם תרבותית-חברתית.

חד"ש היתה הראשונה במפלגות שראתה את הפתרון בשלום עם הפלסטינים, על בסיס שתי מדינות, זו לצד זו. אבל, זו הנקודה היחידה שאני יכול לזקוף לזכותה, גם אם זה כמובן, לא מעט.

בחד"ש, הרואה עצמה כרשימה יהודית ערבית, הביקורת מושמעת בעיקר לכיוון הצד הישראלי. הצד הערבי-פלסטיני זוכה לטולרנטיות נרחבת, ולא מהיום. ומעבר לכך, המפלגה המנהיגה את חד"ש, הגרעין הקשה והמוליך, היא רק"ח, שלא למדה דבר ביחס לעצמה, שהיתה המפלגה הקומוניסטית האחרונה בעולם, ששמעה שמשהו השתנה בתחום האידיאולוגי הזה. מפלגה שעדיין לא ערכה שום חשבון נפש אידיאולוגי.

ובכן, למי אתן את קולי. הקול היחיד שיש לי. המפלגה לה הייתי מצביע, טרם קמה. היא תקום ודאי, כי יש צורך שתקום. "אם הכוכבים נדלקים, סימן שיש צורך למישהו בכך", אומר מאיאקובסקי. הם נדלקים, אבל מעטים מבחינים בכך. אולי לבחירות הבאות אוכל ללכת בלב שלם. לפי שעה, אתן את קולי לאחת מהשלוש, ובכך אסייע למהלך החשוב ביותר מאז מלחמת העצמאות, שהמדינה נתונה בו.

פוסט מודרניזם

הנושא לו הקדשנו את חלקו המרבי של הגיליון, מעסיק את הציבוריות החושבת על סף המאה ה-21.

אי-אפשר להבין את השינויים שחלו במאה השנים האחרונות, מבלי להבחין בהשגי המודרניזם, שמצד אחד העלה את ערך האדם, ומאידך יצר את כלי המשחית הנוראים ביותר, וביניהם את מלחמת העולם השניה, על כל מה שקרה בה.

הניגודים הקוטביים שהוליד המודרניזם, שחקו באופן משמעותי שכבות לשון מצד אחד, וביטלו מיתוסים ערכיים מצד שני. שתי תנועות מלקחיים אלה הולידו זרמים המכונים פוסטמודרניזם, הבאים לידי ביטוי בכל שטחי החיים ובאמנויות בפרט.

"עתון 77" עסק בשני גליונות אחרים בפוסטמודרניזם. אך לא אנחנו, ולמיטב ידיעתי גם במות אחרות לא ביססו די הצורך את ההערכות על הספרות העברית, ובעיקר השירה העברית. גם העיסוק בהעלמו ההדרגתית של "הסובייקט" הוא ניסיון שיש לו פנים נוספות, שלא נבדקו קודם לכן.

קריאה מהנה. ■

בין ספרות לכלכלה

עקב התייקרויות בהפקת העיתון, אנו נאלצים להעלות את דמי המנוי ל-160 שח', ואת מחיר הגיליון הבודד – ל-18 שח', החל מה-1.5.96.

שירה ופרוזה

מרני: שירים; פרסום ראשון 5
ישראל בר-כוכב: שירים 8
גד יעקבי: שירים 8
רות לאופר: שירים 9
זהר פרידמן: שירים 9
אסתר אייזן: שירים 11
שלמה אביו: שיר 12
גד קינר: שיר 19
שי גינזבורג: שיר; פרסום ראשון 43
יצחק מטרני: שירים 51
אלדד כהן: הבתולה האחרונה; סיפור 56
אלון לזר: שירים; פרסום ראשון 57

מסות ומאמרים

בצל האובדן הכפול - רות שנפלד על ספרה של אידה פינק 16
דיכוי במסווה של חופש - מירי פז על היינר מילר 18
המאה החצויה - ממודרניזם לפוסט מודרניזם - הלל ברזל 20
גסיסה הולכת ומתמשכת של הסובייקט - אסף ענברי 32
חלומות ממוחזרים: זרמים חדשים בספרות הישראלית - דוד גורביץ' 38
אפוקליפסיס על-פי ירופייב - ליזה צ'ודנובסקי 44
החירויות של תרבות שוליים - גדעון עפרת 52

ביקורת ספרים

דורין מרגלית על *"מה שלומך דולורס"* ליואל הופמן 5
רות לאופר על *"אדם פולו"* למשה בן שאול ועל *"אל לאה"* לעמיה ליבליך 6
שמעון אדף על *"נוצה אחר נוצה קדח האור"* לאריאלה בהלול-דימנד ועל *"אוקטובר שעה שמונה"* לנורמן מניאה 7
שמואל שתל על *"עד ציפת גוף וגרעין"* לאסתר אייזן 10
דן יהב על *"העין השביעית"* - כתב עת חדש 10
יהודית כפרי על *"דשימת כשל"* לא. עלי 12

מדורים קבועים

לפי שעה - יעקב בסר 2
המלצות "עתון 77" 4
מקבץ אירופי - ורה קורין-שפיר 13
מוסיקה - גדי להב על יהודה פוליקר 15
קולנוע - יעל ישראל על פדרו אלמודובר 14
חצי פינה - רוני סומק 55

ציור השער: פרנסיסקו קלמנטה, משקל המים;
ראה עמ' 20 "המאה החצויה"

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

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

חתימה_____תאריך_____

שנה י"ט ● גליון 194 ● אדר תשנ"ו ● מרץ 1996 ● 16 ש"ח

עתון 77
ירחון לספרות ולתרבות

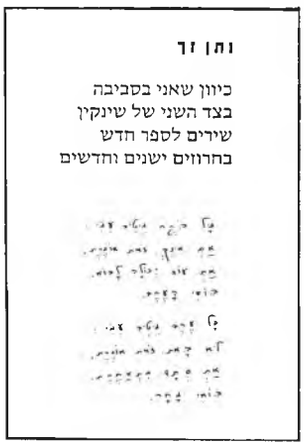
העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, אריה סיון, רוני סומק, צבי עצמון, עודד פלד
עורכת משנה: עמית ישראלי־גלעד
ניהול ועיצוב: מיכאל בסר
ניקוד: שמואל רגולנט
יחסי ציבור: רותי סבט
מועצת המערכת: יצחק אוורבוך־אורפז, גילה בלס, יוסי הדר, נתן זך, א.ב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס, אריה סיון, עודד פלד

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל – עמותה
בסיוע: משרד האמנויות, המועצה לתרבות ולאמנות.
עיריית ת"א־יפו – האגף לאמנויות.
המערכת והמנהלה: טל': 5619879, 5618271, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת.
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.
גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת־רוזמרין בע"מ
לוחות: אורניב

Iton 77
Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board:
Shimon Ballas, Sasson Somekh
Roni Somek, Arie Sivan, Zsvi
Atzmon, Oded Peled
Vice Editor: Amit Israeli-Gilad
Management and Graphic Design:
Michael Besser

נתן זך: *כיוון שאני בסביבה בצד השני של שינקין שירים לספר חדש בחרוזים ישנים וחדשים*; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996; 281 עמ'
"הקובץ הזה כולל למעשה/ שלושה קבצים" - ספר חדש של נתן זך, המופיע שתים עשרה שנה לאחר ספרו האחרון *"אנטי-מחיקון"*. נתן זך, מי שקבע פואטיקה, שרבים וטובים אימצו אותה או נכנעו לה, קבע את מסגרת המגבלות שלה, גם לעצמו.
בספר החדש, הוא עצמו מתמודד עם הסייגים שסייג לעצמו, ופורץ אותם.



על כן, הספר מבטא מאבק עצמי; פועל יוצא מכך: ספר הטרוגני בצורתו, בנושאיו ואף ברמת השירים. אין כל צל של ספק, שהמצפים במתח להופעת הספר, נוכחו שבפניהם ספר רב עניין, שישפיע במשך השנים הקרובות, על השירה העברית המתהווה.

ס. יזהר: *צדדיים*; זמורה ביתן; עמודים לספרות עברית; 1996; 172 עמ'
קובץ שבו ארבעה עשר "ספרורים" (סיפורים ופירורים - כלשון יזהר), שהם עירוב של דמיון ומציאות - זכרונות מעורבים בבדיה. התקופה - שנות קום המדינה, האירועים - "צדדיים", מוזרים, asides, כתרגום שם הספר לאנגלית.
"חצי סיפור חצי ממואר
חצי אמת חצי בדיה---אבל החיוך נכון תמיד
והעצוב כל הזמן". (ס. יזהר - גב העטיפה)

אנרי טרויה: *פלובר*; מצרפתית: יורם ברונובסקי; הוצאת שוקן; 1996; 317 עמ'
ביוגרפיה של אבי הרומן המודרני. דמותו רבת הפנים של גוסטב פלובר, חייו ודרכו הספרותית, מימי ילדותו ועד מותו.

עמליה כהנא-כרמון: *כאן נגור*; הספריה החדשה-הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1995; 405 עמ'
חמש נובלות המציבות מחדש סיפורים, שראו אור בספרים קודמים. "כאן נגור", " לב הקיץ, לב האור", "הינומה", "מראות גשר הברווז הירוק".
"מכלול שהוא גדול מהסך-הכול של סכום חלקיו...לעצים נוסף יער. יער זה הוא הגיבור הראשי של הספר.." (גב העטיפה).

אהרן מגד: *עוול*; הוצאת עם עובד; ספריה לעם; 1996
סיפור מרתק על משורר, המכונה אסף הגואל, שיצירתו היחידה שראתה אור, הביאה לו תהילה רבה; כעבור שנים רבות, כתב יצירה נוספת, המפארת את יפי הארץ, ואת הוד הקרבן. יצירה זו נגנבה ממנו ופורסמה תת שם הגנב, באופן המעוות את כוונת המשורר. מספר את הסיפור - עיתונאי שיצא זה עתה לגימלאות ויוצר קשר עם אלמנתו של המשורר, נכנע להפצרתה לתקן את העוול שנגרם למשורר ולכתוב עליו ספר.

יהודית כפרי: *כל הקיץ הלכנו יחפים*; מחברת שדמות; גיליון מס' 4; 1995; 204 עמ'
קטעי זכרונות מילדות בקיבוץ, של המשוררת. "מתוך התמונות הקטועות, לכאורה, והמקרה הפרטי, עולה תמונה בעלת כושר פנורמי מקיף, על ילדות בכלל והילדות בקיבוץ בפרט" (פתח-דבר).

נדב לויתן: *מאכל תאווה*; הוצאת ספרית פועלים-ידיעות אחרונות-ספרי חמד; 1996; 152 עמ'
קובץ סיפורים קצרים, על אהבה, עקרות, שכול, זכרונות ילדות ועוד סצנות המתרחשות בקיבוץ.

ישורון קשת: *האוצר האבוד; כל השירים*; כרמל-ירושלים; 1996; 663 עמ'
מכלול יצירתו השירית של משורר, מתרגם, מבקר ספרות ואמנות - יהושע קופלביץ, הוא ישורון קשת. הוסיף אחרית דבר: מוטי נייגר.

ג'ון בארת': *סוף הדרך*; מאנגלית: אביב מלצר; *האופרה הצפה*; מאנגלית: יהודית דורף; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/

ספרי סימן קריאה; 1996; 397 עמ'
שני רומנים שנונים ונודעים של ג'ון בארת', מופיעים שוב, הפעם בכרך אחד. קרנבליות, פרדוקסים, התחלפויות - מיסודות הפוסט-מודרניזם - שבארת' הוא אחד מנציגיו הבולטים.

עפרה בנג'ו: *עידאק של צדאם; שיח פוליטי ושפת הכוח*; הוצאת הקיבוץ המאוחד-קו אדום – מרכז משה דיין-אוניברסיטת תל אביב; 1996; 301 עמ'
עפרה בנג'ו מנסה לפצח את חידת צדאם חוסיין. זאת, בהתבססה על השיח הפוליטי - בנאומים, מאמרים, מסמכים, ספרים - במסגרת משטר הבע"ת העיראקי שמאז 68'.

נאוה סמל: אשה על הנייר; הוצאת עם עובד; 1996; 197 עמ'
רומן - "משולש אהבה" - המתרחש בפלשתינה של שנות השלושים - הנפשות הפועלות הן אמרי, אנה ומייג'ור פארקר, טייס אנגלי. מן הצד צופה אחיו הצעיר של אמרי - עוזיק, ומוסיף פרשנות משלו.

החלילן ושדון-ההר; סיפורי-עם איריים; ערך: ו"ב ייטס; מאנגלית: גיורא לשם; הוצאת גוונים; 1996; 159 עמ'
ויליאם באטלר ייטס ליקט סיפורי עם

איריים המאכלסים שפע של רוחות, שדים ויצורים מוזרים אחרים. כאן, מוגש מבחר מאסופה שייטס החל לכנס ב-1888, שראתה אור ב-1918.

ג'ורג' ברקלי: *שלושה דיאלוגים בין הילאס לפילונוס*; מאנגלית: משה שטרנברג; הוצאת מאגנס; תשנ"ו; 200 עמ'
שלושה דיאלוגים העוסקים בתחום תורת ההכרה - מביאים את תפיסתו הייחודית של ברקלי, השוללת את קיום החומר. זהו "המאמץ הפילוסופי הרציונלי האחרון" להוכיח את מציאות האל.
המתרגם, משה שטרנברג, הוסיף פתח דבר. ערך: אלתנן יקירה, ערך עריכה סופית והקדים מבוא: גבריאל מוקד.

אדמונד הוסרל: *משבר המדעים האירופיים והפנומנולוגיה הטרנס-צנדנטלית*; מגרמנית: דוד זינגר; הוצאת מאגנס; 1996; 253 עמ'
הוסרל התנגד לתפיסה האובייקט-יביסטית-פוזיטיביסטית, התופסת את קיום הנפש כשווה לקיום החומר, וגורמת לדהומניזציה של המדע. הפתרון למשבר בו נתון המדע, טמון בפילוסופיה הטרנסצנדנטלית - החזרה לסובייקטיביות עצמה.
ערך והעמיד מבוא - א' צבי בראון, בהשתתפות יעקב גולומב.

דוד פישלוב: *כמטר שמים - עיונים בדימוי הפואטי*; הוצאת מאגנס; תשנ"ו; 268 עמ'
בחלקו הראשון של הספר, עוסק דוד פישלוב בדימוי הפואטי בשירה. החלק השני עוסק בשירה עצמה - השירה העברית - שיר השירים, שמואל הנגיד, יעקב שטיינברג, לאה גולדברג, י"ל טלר, ציליה דראפקין; והעולמית - וירגיליוס, שקספיר, ג'ון דון, בודלר, לוטריאמון.

דבורה גילולה: *גם סוקראטס כענניים*; תיאטרון ודרמה ביוון וברומא; הוצאת מאגנס; תשנ"ו; 245 עמ'
אסופת מאמרים ומחקרים על התיאטרון היווני והרומי מאספקטים שונים, וכן מבחר מחזות. הספר נחתם בביוגרפיות של מחזאים מהזמן העתיק.

צביקה שטרנפלד: *פרקי החזנות של באך*; ספרית פועלים; הוצאת הקיבוץ הארצי; 1996; 37 עמ'
"דודה מספרת", "פרקי החזנות של באך", "יום כיפור בסוסנוביץ" - שלושה מחזורים הבונים את ספר השירים, הבאים חשבון עם העבר המשפחתי, האישי וההיסטורי.
"לפני כן/שוכנת סוסנוביץ,/ ערש האנושות,/ אבי, סבי,/ ואבי סבי."

אוקאקורה קאקוזו: *ספר התה*; הוצאת הקיבוץ המאוחד; סדרת "עופר איילים"; תרגם מהמקור האנגלי: יורם קניוק; 1996; 109 עמ'
יצירת המופת שכתב הסופר היפני, היסטוריון של האמנות היפנית, מיד עם הגיעו לארצות-הברית. טקס שתיית התה הוא אחד הטקסים המזרחיים היחידים שאימץ המערב. קאקוזו פורש את הפילוסופיה של התה - "תיאיזם", בפואמה פילוסופית מדעית, שהיכתה הדים בעולם כולו; הפואמה גילתה למערב תפיסה המאחדת חיים ואמנות, טבע ואמנות, בהרמוניה, בחיי היום-יום, בעולם כאוטי.

הזמן שולה פקסימיליה של עצמו

יואל הופמן: *מה שלומך דולורס*; הוצאת כתר, 1995

דולורס זה שם וזה מכאוב, אך זה גם צליל עם צבע זהב: d'or, ובעצם עוד הרבה דברים.

זו מלה, שעושה לך משהו, מעירה אצלך געגוע כמעט גנטי, ועוד יותר, כאשר את(ה) מבטא אותה נכון בספרדית.

פניה מוכרת זו ועתיקת יומין: "מה שלומך דולורס", שוברת לך את הלב, אולי דווקא משום, שעימה את(ה) נרדמ(ת), הולמ(ת) ומתעוררי(ת) בתוך החדרים. יש והיא תוקפת אותך, ללא הזהרה מוקדמת, בזמן הנסיעה באוטובוסים, ויש והיא מקפיאה אותך באמצע מרצפות המדרכה, בדרך לסופרמרקטים ולדואר (וחלילה שמשהו ישמע!) –

ולא רק זאת, בנוסף לעצמך, גם זולתך תמיד מתכוונן אליך בפניה זו, גם אם הוא לאו דווקא מתכוון לכך באמת. וגם אם את(ה) בוחר(ת) להגיב בהעמדת פנים, הפניה הזו, ולא משנה באיזו אינטונציה, זורקת אותך ללא פלפולים ומסכות לרדיוס של חלל בדידות הקיום שלך –

אך בו־זמנית, פניה זו אף מניפה אותך לעבר זמן ההתמד, דהיינו לעבר העל־זמן.

ותחושה מכופלת ומהתלת, כמו זו, מפליאה ומפחידה כאחד, ואת לב ההרפתקן, "החיישן הרוחני", שובה כל פעם מחדש!

יצירתו זו של יואל הופמן מציירת בעיני רוחי, כתיבה, תצורה, של הין והיאנג, שאמנם כבר באה לידי ביטוי גם ביצירותיו המוקדמות יותר, כמו ב*"פבדואר כדאי לקנות פילים"* (1998), ב*"בדנהרט"* (1989), ב*"כריסטוס של דגים"* (1991) ועוד, אך ב*"מה שלומך דולורס"*, אופן מיזוגם של דימויי ההפכים מתרומם לידי איזון פיוטי ובעל עוצמה כאחד, אשר יוצר אצל הקורא חוויה, תחושה, של צלילות ובהירות כמעט קריסטאלית:

זה כמו להתבונן בליצן בלבוש רב גוונים, אשר מהלך על חבל דק ומתוח, כאשר על פניו חיוך של תם והוא מהלך גבוה מאוד, נוגע כבר בפיגומים של תקרת הברזנט הפרושה, בקורי עכביש גדול, ולבותיהם של הילדים, כמבוגרים, מלווים את פסיעותיו בפעימות עזות ובדממה של דאגה, שיפה אך לילדים.

לשון הדימויים ב*"מה שלומך דולורס"* משלבת ומתיכה את המושאים זה בזה, כמעשה צורפות ידי מחונן; המושאים, ה"הפכים", בהתמזגותם יוצרים עולם של "תאמים", אשר בו אין למושא אחד אחיזה או קניין על מושא אחר, לדוגמה, אין למושא הזמן או למושא

"הכתבים המקודשים", עדיפות על פני מושא פתחי התבלינים, המזלג, הסכין או הציפורניים המשוכות בלק: "גם כלי המטבח נושאים את שמם [כמו שהם נושאים את הצורה]" או להבדיל, "תנועת הבָּבָה המתהפכת ותנועת הרכבות שהוא שולח באויר הן הצו האלוהי." ולסיכום ציטוט, "הלחם הוא הפָּנים והחמאה היא קריש הדם שלי. מה הם מחפשים בתוך הירכים הכחלות?" –

לשון הדימויים, אצל הופמן, מתנערת מן הקטגוריות החשיבתיות ומן ההקשרים הסיבתיים והאוטומטיים של דפוסי התרבות, בעיקר המערביים, והמושאים מופיעים לפנינו בצלילות גמורה, כפי שהם לעצמם ומתוך עצמם:

שווים אל מול הידיעה ולאין שיעור אל מול אי הידיעה!

ומבחינת היוצר הנאמן, הם שווים אף בעוצמתם האסתטית, ולכן אופן התכתם או צירופם זה לזה אך מרחיב את מתארי הרוח, התחושה ואת רקמות הגוף – ובעניין זה, כאשר נעתי בפעם הראשונה בין התיבות הממוספרות של דולורס, פניתי לאדם יקר ואמרתי לו, שאני מרגישה חסרת אונים אל מול חלל ללא גבולות, ושזה מעורר בי פחדים עם געגועים קמאיים... הוא פנה והשיב לי: "כתיבה, כמו זו, גורמת לי לנשום אחרת, אני נושם עמוק ורחב יותר, כמו לראשונה, אל תוך הנימים והריאות".

הכיצד אחרת? הרהרתי וחייכתי; זה הסופר הוותיק, יצחק א. אורפז, זעק ביצירותיו: שוברים את הכלים ואז אולי משהו מתקנים, ואילו זה הסופר הצעיר יותר, יואל הופמן, אוסף כל שבר ושבר ומתיכו ומתקנו לידי חיבור חדש. ושניהם, כמו שני צליינים מתקדשים ומתחלנים, כל יום מחדש, מתבוננים זה אל זה משני צידי גרגר החול השקוף והצלול כמו יהלום, שעדיין מונח לו (ואם לא זה אז אחר) על החוף, ליד הסירה של דנינו, מאז שהאש והמינרלים של הגלובוס הפכו לתנועת אדמה.

הפניה או הלידה היצירתית דווקא דרך המהות הנקבית, "היאנגית", מקנה ל*"מה שלומך דולורס"* כוח חוויית התפשטות והתמזגות בעלת עוצמה, כאשר טפטופי האקטואליה, מאורעות המקום והזמן, בספר השני, אך הופכים לפסאודולוגיקה, אשר מעוררת חיוך ולעיתים אף צחוקים כבושים, בעיקר בקרב דיירי "הרוח" של תל אביב (כזו התמצאות גיאוגרפית?), כשזו דולורס, די או מיכאל ("כשהילד התהפך בי ועמד בתוך נוזל השליה וראשו אל האדמה, היינו שנינו הדמות ההפוכה השלמה. ראש אחד כלפי הגבול החיצון וראש אחד כלפי נקודת האמצע.") הופכת למעין רוח צללית בספר השלישי, להיזכרות נקבית הולכת ומתעמעמת בתוך חלל היישות, כמו הצד האפל של מלכות היאנג, כמו הצד האפל של השמש. והנגיעה, התנועה, בתוך החוויה של ההווה המתהווה הופכת בחן ובקסם את "333" התיבות או הפיסקאות לפרוזה־שירה בלתי נרווית, אשר משאירה אותך, הקורא(ת), צמא(ה) להפוך בה עוד ועוד ולא משנה מאיפה תתחיל או תסיים, כי השפע מצוי בה.

ולמלות סיום, בעת שהפכתי בה בפעם האחרונה חשתי, כמו רחבה של פעמונים מהדהדים... ■

דורין מרגלית

מרני

■

פרסום ראשון

יָשַׁבְנוּ. שְׁנֵי אֲנָשִׁים שֶׁאָבְדוּ יְכֹלֶת שְׁמִיעָה
בְּעֵינֵינוּ דַּם הַבְּרָקִים שֶׁכִּתְּרוּ אֶת הַלַּיְלָה.
וְאָהַבְתִּי אוֹתְךָ. מִלִּים לֹא יָעִידוּ דָּבָר,
אֵיךְ הַסַּהַר בָּגֵר, וְחֵצִי הָעִגּוּל שֶׁלְּטֵף
אֶת שָׁדַי כָּךְ נִסְגַּר. עַתָּה שְׁנֵינוּ עִוְרִים.
לְיַד עֵץ תְּאֵנָה שֶׁגִּנְּבוּ פֵּרוֹתָיו כָּךְ יוֹשְׁבִים.
רַגְלֶיךָ לִימִין וְשֶׁלִּי לְצַד הָאֹפֶל שֶׁל הַלֵּב.
מִתַּחְתֵּינוּ עָלִים שֶׁסִּדְּקוּ יָמֵינוּ, פִּזּוּרִים
עַל מְקוֹם מִשְׁכָּבֵנוּ אֵי פַּעַם. וְאָהַבְתִּי אוֹתְךָ.
מַבָּטְךָ הַנִּרְחָק מֵעֵינַי כְּגַבַּהּ הָעֵץ הַנִּרְחָק שָׁרָשָׁיו
גַּבַּהּ קוֹמָתְךָ הַנִּמוּכָה מֵעַל גָּבְהֵי שֶׁהִנְמַךְ.
כָּל אֶחָד לְעַצְמוֹ מִשְׁתַּבְּלֵל, כָּל אֶחָד מִתְקַלֵּל
וְיָדְךָ רְחוֹקָה מִיָּדִי כְּרִחוּק אַהֲבָתְךָ אֶת לִבִּי.
וְאָהַבְתִּי אוֹתְךָ, בְּהֶנֵּץ כּוֹכָבִים הַחַמָּה
הַשְּׁרוּפָה, עוֹד אָהַבְתִּי אוֹתְךָ.

על גדר התליינים בנוטרדם

לָקְחוּ אוֹתִי לְגֶדֶר הַתְּלִיָּנִים בְּנוֹטְרְדָם
לְהַעֲמִיק אֶת הַשְּׁמִיעָה שֶׁל הַחֵרְשׁוּת
בְּאֹזֶן הַשְּׂמֹאלִית. לְהַרְגִּישׁ אֶת הַיָּד הַיְמָנִית
הַגְּדוּעָה וְאַחַר כָּךְ לְהַעֲמִיק אֶת הַזִּקְפָּה
שֶׁל הַזַּיִן שֶׁאֵין לִי הוֹרִים.
הָאַבָּא גֶּנֶרָל הַשֶּׁפַע שֶׁנִּלְקַח בְּפִשַּׁע
הָאִמָּא בְּצַלְמוֹ, זוֹנַת עַצְמוֹ וּבְשָׂרוֹ
כָּרְתָה אֶת שְׂעָרִי שֶׁלֹּא הִסְפִּיק לְגַדֵּל
עַל רֹאשׁ קֶרַח כִּירַח שֶׁהִשְׁפִּיל אֶת מַבָּטוֹ
יְדֵי לוֹפְתוֹת הַחֲלוּדָה שֶׁלֹּא הִתְחִילָה לִהְיוֹת בַּרְזֶל
חָזָק כַּגֶּבֶר הַבּוֹכֶה בַּחֲשֵׁכָה,
עַל גֶּדֶר הַתְּלִיָּנִים בְּנוֹטְרְדָם
וְעָקַתִּי אֶת נְשִׁירַת גּוּפָתִי שֶׁל הַכּוּר הַגַּרְעִינִי
שֶׁלֹּא הִשְׁאִיר אוֹתִי לְהַעֲמִיק אֶת אֵין הָרְאִיָּה
שֶׁל הָאֵי קִיּוּם שֶׁלִּי, הָאֲנוֹכִי
נוֹטְרְדָם גּוֹרֶדֶ(ת) הַתְּלִיָּנִים?

מרני נקראת על־שם גיבורת סרטו של היצ'קוק, תושבת חיפה

על לאה גולדברג

עמיה ליבליך: אל לאה; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1955; 295 עמ'

אם ישנה משמעות למלה אמינות (בפרסום, בספרות, בחיים), אז הוגן יותר היה לקרוא לספרה הנוכחי של עמיה ליבליך - "אל עמיה".

כבר מעמודיו הראשונים של הספר נוצר הרושם, ההולך ומתאמת בהמשך, שהגיבורה האמיתית שלו היא הכותבת עצמה, שהמשוררת לאה גולדברג משמשת לה אמתלה נוחה לסיפור הביוגרפיה האישית שלה. ויעיד על כך מבחר מקרי של ציטוטים מאותם עמודים ראשונים. עמ' 11: "אף פעם לא כתבתי שירה. אם לכתוב, הרי

ליבליך מרבה לעסוק ברווקותה של המשוררת ובאהבותיה הנכזבות הרבות

משאלתי הגדולה ביותר היא לכתוב פעם רומן." עמ' 13: "טוב שיש לי בית מוגן ומיטה חמה. בתנור בוערת האש. ואני לומדת על לאה גולדברג. נוכחותה של ערימת הספרים המושאלים על שולחני משמחת אותי מאוד. הם איתי בדרכי מהבית להר הצופים ובחזרה, כל הזמן לנגד עיניי. אני רואה עצמי כאותם חוקרים המחטטים בגווילים ישנים... בכל שנות העבודה שלי, כשישבתי ועיינתי בספרים... והקלדתי אל מסך מחשב משוכלל, מאוד חסרו לי חוויות כאלה, שאולי היו לאמי ולאבי בצעירותם, באוניברסיטאות של אירופה. מי יודע." עמ' 22: "זמן רב לא כתבתי. הייתי עסוקה וחולה, אך בשקט המשכתי להזין את הבלבול ההוא. ליל שבת. הדלקתי נרות בפמוטי החרס, והמוסיקה ממלאה את הבית שהתחמם סוף סוף. מי שיקר לי רחוק מאוד, וחסר לי." וכן הלאה.

או ראוי לתשומת לב הקטע בעמ' 24: "דברים נכונים ופשוטים, גם 'ענווה' - נכון, לדעתי, להגיד על כל שירתה של לאה גולדברג. לכן היא מדברת אלי. גם אני נחשדת לעיתים קרובות בנאיביות." מעניין מה הוא, לדעת הכותבת, הקשר בין נאיביות לענווה ומה היא מידת הענווה המצויה במי שמכריז כך על ענוותו, ומסיים את ספרו במלים "החומר שהעתקתי, והמחשבות שרשמתי על פיו, הם יקרי מציאות יותר משידעתי עד כה." (עמ' 279).

הספר הוא כעין ביוגרפיה של ביוגרפיה. הכותבת מתארת בו את תהליך התוודעותה אל דמותה כאדם של לאה גולדברג, כפי שזו משתקפת בעיני הכותבת, מאינספור מסמכים של ועל המשוררת. אין ספק שליבליך השקיעה עבודה עצומה באותה נבירה אין-סופית בארכיונים השונים, כדי לאסוף כל פיסת מידע והתרשמות על המשוררת. תוצאת העבודה הזאת מאכזבת למדי, בראש ובראשונה ברמת הארת דמותה של לאה גולדברג. ואפשר, שהכשל העיקרי מבחינה זו הוא ש"מרוב עצים לא רואים את היער". המחברת טורחת להביא, כנראה, כל מה שמצאה על לאה גולדברג. וה"כל" הזה לא מיטיב לא עם המשוררת ולא עם הכותבת, באשר הוא כולל המון פרטים שוליים כמעט עד גיחוך. כך, לדוגמה, מתואר לפרטי פרטים, תוך איזכור שמות רבים, מאבקה של המשוררת על מעמדה האקדמי באוניברסיטה העברית. ואם לא די בכך, מפורטת גם מלחמתה על שכרה, תוך איזכור אין-ספור סכומים ששולמו או לא שולמו לה על עבודתה, נסיעותיה, מגוריה ועוד.

דוגמה אחרת היא הניתוח המפורט (שוב, לטעמי, מדי!) והפסיכולוגיסטי של מערכת היחסים בין גולדברג ואמה, תוך מתן מגוון אינטרפרטציות והתרשמויות אישיות של הכותבת. "אנשי מקצוע היו מכנים את הקירבה הזאת 'סימביוטית', מלת גנאי בעינינו. אך אין יוצר שיכול להגיע לדרגת הביטוי העליונה בלי שיתמוך בו מישהו בצורה מלאה, וימלא את התפקידים המעשיים בחייו." (עמ' 76). עניין אחר ומהותי ביותר ל"פסיכו-ביוגרפיה" הזאת, שאומרת (או מתיימרת) להאיר את דמותה של גולדברג כאשה הוא, כצפוי, האהבה, או אפשר, מדויק יותר - העדרה. ליבליך מרבה לעסוק ברווקותה של המשוררת ובאהבותיה הנכזבות הרבות. גם זאת בליווי הסברים פסיכולוגיים והשערות משלה ובתוספת קביעות נחרצות, תמוהות לחלוטין, כמו קביעתה, שבין הסיבות האפשריות לרווקותה של לאה גולדברג "היתה עוד סיבה חשובה: הקונפליקט האימננטי בין זוגיות ליצירה שקיים בחיי האשה." (עמ' 79) (האמנם אימננטי? האמנם בחיי כל אשה?).

הרבה מהספר עוסק ביצירתה של לאה גולדברג. בשיריה, בספרי הילדים שלה, בפרוזה, במחקר ובציור. פה ושם מובאים בהקשר זה עובדות ופרטים ביוגרפיים, שאכן יכולים לתרום משהו להבנת דמותה ויצירתה של המשוררת. למשל תיאור מחלתה והשירים שכתבה באותה תקופה.

אבל הסך הכול חוזר על עצמו ובעיקר, מדגיש שוב ושוב ושוב פרטים לא ממש מעניינים על הכותבת: מתי שתתה קפה, מתי נולד אביה (עמ' 37), מתי עלו הוריה לארץ (עמ' 46), מתי היא הלכה, לראשונה לבדה, לראות סרט (עמ' 107). מה היא חשבה כאשר... ואיך התרגשה כש... והלאה והלאה.

בענוותה הרבה, מביאה ליבליך לא מעט שירים של גולברג (הרי הספר הוא גם על האחרונה). וזהו החלק הטוב ביותר בספר; גם אם הפרשנות שלה לשירים, אינה מגלה הבנה עמוקה מאוד בשירה.

בסיכום, הספר על כ-300 עמודיו, שחלקם מעניינים, לוקה בחוסר ארגון של החומר (האם בהוצאת "הקיבוץ המאוחד" לא שמעו על עריכה?) ובמרכזיות יתר של הכותבת. בנוסף, יש בו גודש פרטים על המשוררת המובאים באופן פסיכולוגיסטי וספרותני מדי. וכשמדובר במשוררת שרבים משיריה הליריים הם מהיפים שנכתבו אי פעם בספרות העברית, זה מקומם ■

"מי השואל ומי השאול"

משה בן שאול: *אדם פולו*; הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995; 80 עמ'

ב"*אלברטין איננה*", אחד החלקים הנפלאים של הרומן המונומנטלי "*בעקבות הזמן האבוד*" אומר פרוסט "וכך, מדי רגע ברגע, לא ידע עדיין אחד ה'אני' הרבים לאין-ספור והכנועים, שישותנו מורכבת מהם, שאלברטין עזבתני, וצריך היה להודיעו דבר; צריך היה - ודבר זה היה אכזר שבעתיים משהיה אילו היו הם זרים לי ואילמלא סיגלו להם את רגישותי לסבל - לבשר את האסון שאך זה אירע לכל אותם יצורים, לכל ה'אני' הללו שלא ידעו זאת עדיין..." (עמ' 21). משפט מורכב זה ורבים אחרים מ"*אלברטין איננה*" ליוו אותי כל משך קריאותי החוזרות ב"*אדם פולו*". כי "*אדם פולו*", יותר מכל, הוא דיאלוג מתמשך רב-פנים ואמיץ של אדם עם פניו השונים. תוך הדיאלוג הזה, מנסה הדובר לבודד ולהאיר חלקים שונים, מיני "אני" רבים, המרכיבים את האני האחד, כלומר את הדובר עצמו. "שישכח הכל ממני שלא ישארו סימנים / אדם פולו ילך לחייו המסוכנים / ואני אפריד ואמשול כי הוא אני / וממנו אפרד" (עמ' 28).

מסע כזה אל נבכי האני הוא מטבעו, ובהכרח, מאוד אישי. חושפני ולא פעם כמעט סוריאליסטי. ברטון, במניפסט הסוריאליסטי שלו משנת 1924, מגדיר את הסוריאליזם כ"אוטומטיזם נפשי"; ואכן, שיר כמו "שבועות ימים שעות רגעים / אוטובוסים נוסעים ובאים אל / הגורן הבלתי-צפויה / הגדלה בגוף / מוציאה אשבולים ישנים אניצי פשתן: / לקט תבואה / כמו שנוסעים אל אהבה שיש בה פרטים כאלה וכאלה / עומק ומפתן ומשקוף" (עמ' 31-30), ואחרים, נדמה, עונים כמעט במדויק להגדרה הברטונית.

השפעתם הברוכה של המשוררים הצרפתים דוגמת אפולינר ורמבו, אותם הרבה בן שאול לתרגם, ניכרת בשירים שלו עצמו. אבל יותר מכל, בולט בספר הזה הדובר עצמו, וההתר האמיץ שהוא נותן לעצמו כך להחשף, אם גם תחת המסווה השקוף של "אדם פולו".

אדם פולו מתגלה בשיריו של בן שאול כמי ש"ארשת פניו כשל פושט-יד, המחפש פיסת-שמש / בכל מקום" (השיר הפותח). ואת אותה פיסת שמש הוא מחפש ב"שדרות בן גוריון", ב"ספר דניאל", בפאריס ובאינסוף מסעות הנעים בין המציאות הכי יומיומית לבין מחוזות הדמיון והתת-מודע "הדגם המופשט של נדודינו" (עמ' 25). וכשם שבן-שאול, דרכו של אדם פולו, מקיים דיאלוג עם פני עצמו השונים, כך מקיימים מסעותיו של אדם פולו דיאלוג מתמשך עם המציאות מחד גיסא, ועם כל מה שמעבר לה (הדמיון, הזיכרון, המחשבה, האהבה, השירה) מאידך גיסא. הן הדיאלוגים של הדובר והן תיאור המסעות (והמשאות) בהכרח מעלים אין-ספור שאלות: "מי אתה אדם פולו? ואיפה ידיעתך / מגעת." "מי אתה / מי אני ובדעתך" "למה הלכת" (מתוך עמ' 11); "ומה מדברת נפש זולתי?" (עמ' 14); "והיכן אתה אושר?" (עמ' 38); "ומה עושים עם נפש פנויה / האם מפנים בה עוד / פנה ועוד / פנה" (עמ' 61). השאלות האלה על גבולות האני, על מגבלות התודעה, על פשר המראות, על משמעות הדברים, הן

שאלות שהפילוסופיה, הפסיכולוגיה, הסוציולוגיה והשירה עוסקות בהן דורות על דורות. וגם לבן-שאול אין עליהן תשובות ברורות. (ואולי את התשובות הוא משאיר לקורא, כל איש על פי מיני ה"אני" שלו). אבל חשיבותן של השאלות האלה היא בעצם הצגתן. בעצם העלאתן אל התודעה ובעצם ההתמודדות עם קיומן המתמיד. זוהי למעשה "הגירה נפשית, מעמד ההגיון, / קוי הכאב שאינם נפגשים" (עמ' 7). ואין זו הגירה לשמה, או הגירה עקרה, שכן דרכה מנסה הדובר לא רק להפריד ולמשול במיני ה"אני" השונים שלו, אלא גם ליצור ביניהם אינטגרציה "אות אחרי אות הוא מסיר מהתפרעותו / לבוא הישות שאין בה רבב" (עמ' 23).

אדם פולו של בן שאול איננו דמות פשוטה וכמוה ספר השירים הזה, שלעתים לא קל לעקוב אחרי ההקשרים בו. עם זאת, הן הדמות (הדמויות) והן הספר מזמנים למי שיש בו פתיחות לשירה "אחרת", ייחודית בדרכה, חוויה אינטלקטואלית, רגשית ואסתטית, שבהחלט מצדיקה את המאמץ הנדרש. ■

רות לאופר

על מגע ועל חוסר נגיעה

אריאלה בהלול דימנד; *נוצה אחר נוצה קדח האור*; ספרי עיתון 77

מה אני מבקש משירה? אני רוצה שהיא תציע לי דרך לאהוב אותה, אני רוצה שהיא תפלרטט איתי, תלחש באוזני, תחליק את שערי, תאיר לי כמה שעות חשוכות. בקשות צנועות. נראה לי, ויתכן שזו הרגשה פרטית, כי השירה העברית הצעירה נוטשת את האמירה לטובת שיח עצמי, שהשפה הפנימית, האסוציאטיבית, חשובה יותר מן הצורך לתקשר. יותר ויותר נוצרים כאן שירים שמחויבים רק ליופי, לאסתטיקה של צורה ושל צליל מבלי שהשקעה תבוטא בתוכן, בעוצמתו של הקול הדובר בשירים. איני מחפש מהפכות. אבל הטענה שכל המהפכות נעשו, שאין לה מה לחדש, אינה יכולה לשמש עוד תירוץ לשירה מדולדלת. עולמות שיריים בעלי ייחוד, בהם יכול הקורא להיכנס ולצאת כרצונו, אינם נוצרים, את מקומם מחליפים בתי ממכר שחלונות הראווה שלהם כה מטושטשים שאיש אינו מעוניין להכנס ולבדוק את מרכולתם.

שירה של אריאלה בהלול דימנד שייכים לקטגוריה זו, בהסתייגות אחת. עולמה השירי, אף כי עודנו בתחילת היווצרותו, מעניין. מרבית הבעיות, שעמדתי עליהן בתחילת הרשימה, פה ושם עדיין נכרכות בשירים. השירים ברובם המכריע יפים מאוד, מספר השורות היפות שניתן ללקט גדול. שורות כדוגמת "לאט, נוצה אחר נוצה קדח/ האור בנקבות עורה המתכלה." "עלוות עצים מתבוססות בחוורון/ הנוף" "עכשיו נדמה שהכוח אוזל/ כבר אינך יכול לפתות" "זה ימים שהגוף שלי לא בא/ אל נגיעותיך" "הסתכסכת בענפי העץ הניבטים מתוך הגוף שלך" ועוד. למרות זאת, בשירים עצמם לא מתבצעת פריצה אמיתית. שיר טוב צריך שיכיל דילוג מחשבתי. להטוט מופלא שכבל שינסו להתחקות אחריו, לבטא אותו במלים, כך יעשה המקמק יותר, כך ישאר יותר מעבר לגבול ההשגה, לועג. ב"*נוצה אחר נוצה קדח האור*" את הדילוג מחליף ברוב השירים מעין מבוי סתום תחבירי. "חוטים של שמש שחקו בראשה/ ופרץ הים נסה לחדור בניצוץ של אדווה/ והיה הכדור." (והיה הכדור עמ' 25) המתח בין השיר לקורא שמתחיל להיבנות ב"חוטים של שמש" נקטע במבוי הסתום שמציבות המלים "והיה הכדור". הישגותו של תהליך זה יוצר תחושה של הרמטיות סביב השירים ומרחיק קוראים מהם.

החוויה העומדת במרכז השירים היא ההשתוקקות למגע. גם כאשר היא באה כמשל כמו ב"השכנוע" "לאט, מעט אגע בך ים" או כאשר היא נאמרת במלים ברורות "משתוקקת להרגיש/ את נצנוצי הזיעה" - "בבוקר", "לגעת בך" " --מוזר...כי החורף בושש". תמיד מושא האהבה הוא רחוק ונבצר. בין אם זה אהוב במרבית השירים או אבא - "אתה אבא שלי שמת עוד לפני שהספקתי לדבר איתך/.../ואני יודעת אותו/ ומעט נוגעת בך". המגע הוא מה שמכפר על הבדידות או יכול לעמוד כחיץ בין סופיותם של הדברים למשוררת. "הצורך הנורא/ להיות מכונסים זה בזאת// הוא שיציל אותנו." (הוא שיציל אותנו). הסופיות בשירים מיוצגת על ידי שתי סדרות של מוטיבים. הסוף המאיים, השריפה, הפרימה, הניפוץ, השבר וזעירות האובייקטים, גרגר, פתיתים, חול, מלח, או מרקמם. שימת הדגש על המרקם חושפת את האופן בו עשויים האובייקטים בהם משתמשת המשוררת, לרבות הגוף האנושי, מפיסות קטנות (שלפלא שהם משמשים מקשה אחת ואינם מתמוטטים). "אויר עלול להתפרץ/ ולנפץ מרקם/ דמעה שלמה." "נסורת האין מתפזרת/ גרגר גרגר אל תוך ערסל העין." "וכף ידך/ מתחלחלת/ בשפתיים פרומות" "...דופק לב/ מפעים נתזים על קליפת עור/ סדוקה בתחתיתה".

הספר מכיל שירים טובים כמו "אירוע" בו מתארת המשוררת את מותה של אשה בשירותים, על האסלה, או "בקצרה" החותם את הספר. שירים אלו מוכיחים כמה רגישה המשוררת כאשר היא מדברת מכאב ואינה נזקקת לתחביר פתלתול בכדי ליצור מבע סוריאליטי. ■

החוויה העומדת במרכז השירים היא השתוקקות למגע כאשר היא באה כמשל או כאשר היא נאמרת במלים ברורות

האלף בית של הכאב

נורמן מניאה: *אוקטובר, שעה שמונה*; מאנגלית: עודד פלד; הוצאת שוקן

אנחנו חיים במבט אחורה, תמיד. חיינו הם תהליך של למידה והפקת לקחים. גם כאשר אנו משתמשים במלים, ספקולציה או ניחוש, אנו מתכוונים לאמר בעצם "על סמך נסיוננו בעבר...".

אסון או מאורע משמח יוצרים נקודת כובד, שקע, אליהם אנו ממהרים לחזור בזכרוננו. ככל שהם קרובים יותר בזמן, כך החזרה היא בעלת אפקט חזק יותר לגבי החלטותינו; עד כאן, פרויד.

לעתים, מתרחשת זוועה שיוצרת בקו חייהם של הנפגעים עיקום כה מחריד שמציב אותם בשוליו של פרדוקס. חוויית הזוועה היא החוויה היחידה וכך הם ניזונים ממנה, העיסוק המתמיד בה הוא הטעם לחייהם, הזכירה היומיומית היא השכחה האפשרית היחידה. הורסט בינק, משורר בגרמניה שלאחר המלחמה, משכיל לתאר זאת בשיר "אלף בית" - "במקום שם הכאב/ אין מקום לזולתו/ הוא הכל/ אין עוד מחוגי שעונים/.../ לא פינות מפלט/.../ עוד יש רק אלף־בית אחד/ הכאב" (מגרמנית: ידידיה פלס). נורמן מניאה הוא מדובריו המשמעותיים יותר של פרדוקס הכאב. לא קשה לאבחן את גדולתו של מניאה. מכל פיסקה שתבחר באקראי קופצת האיכות המרוכזת של הכתיבה, האופי היבשושי והדו"חי שלה, לצד הפיוטיות שהיא מקיימת. הנה למשל "נחוש בדעתו התמכר שוב למשחקי המים התמהוניים שלו, צולל ברעש גדול לעומק, תר אחר הקרקעית, מניח לחבוט בו ולכסות עליו. סחוט ואדיש הוא צף שוב, בים הפתוח או בסמוך לחוף, וחותר אחר אל היבשה כמו זקנה תשושה" (נקודת מפנה).

קיים פער בין התפיסה האובייקטיבית, קרי, תפיסתם של החושים - תכונות שניתן למדוד במכשירים, שיש לגביהם הסכמה כוללת (גל אלקטרומגנטי באורך מסוים יוצר בכל עין אנושית את אפקט הצבע האדום, נניח) לבין התפיסה הרגשית - בה נמדדים הדברים לפי זכרונות ומאוויים, אסוציאציות שמעוררים מראהו של חפץ, ריח או טעם. אמנות ככלל, עושה שימוש בפער זה כמנוף להעצמת המסרים שהיא מבקשת להעביר. מניאה מתעלם מן התפיסה האובייקטיבית על תיעוד. הצורך בתיעוד מיותר, משום שבמהותו הוא מעשה רמיה. בחירה של נקודת התייחסות תכתיב התייחסות רגשית לאובייקטים המתוארים ותיעוד יבש של חפצים ומקומות הוא בגידה בפן האנושי של הזוועה. הסיפורים של מניאה הם, אם כן, תיאור של עולם פנימי. בהם אין הסכמה כוללת לגבי טיבם של דברים והם תלויים ברגשותיו של המסתכל בהם. בסיפור הפותח את אסופת הסיפורים "האפודה" משתנה האפודה בהתאם להשתנות רגשותיו של הילד המספר כלפיה, בתחילה היא מתוארת כחיה ניצודה שהביאה האם בשק, אחר, אפודתו של קוסם, זוהרת בשלל צבעים, אחר, צבעיה הם איים ויבשות שאפשר להימלט אליהם ולבסוף, היא שוב חיה מובסת ומוכנעת. הסיפורים מתרחשים במציאות מנותקת. מעט מאוד נפשות פועלות קרויות בשם.

מציאות המונעת על ידי שגיונות. כל רגש מוקצן, כל התאוות היא אובססיה, כל חולשה היא מחלה סופנית.

הביטוי מחנות הסגר כבר מזמן מצוי במאגר האסוציאציות הכלל עולמי, זה המכונה קונוטציות; גם מניאה מתייחס אליהם כנתון ואינו מדבר בבירור על הבסיס ההיסטורי או הזמן והמקום בהם מתרחשים הסיפורים. מניפולציה קטנה זו והאוירה הסהרורית שבכתיבתו המיוחדת של מניאה יוצרות ביחד מהרוזת סיפורים מצוינת ועם זאת, מזעזעת באי אנושיותה.

מניאה מתעלם מן התפיסה האובייקטיבית על תיעוד. הצורך בתיעוד מיותר, משום שבמהותו הוא מעשה רמיה

העברית בסיפורים קולחת, עשירה, חכמה, כמעט וניתן לחשוב שזו שפת המקור של הספר. מאחר שאיני מכיר את הספר במקור, אני יכול רק לומר כי בעברית הספר מדויק, בעל שפה עצמאית וסגנון מוצק. בחירה של מתרגם רגיש כעודד פלד היא הבחירה הנכונה, כשמדובר בפרוזה הגובלת כל כך בשירה מופלאה. ■

שמעון אדף

ישראל בר כוכב

הפנינה ההולנדית הקטנה

לַחְשֹׁב רַק מַשֶּׁהוּ לְבָבִי בָּהִיר בְּלִי דְּמוּיִים
עַל הָאֱלֹהִית בְּמִדְבַּר הַבִּירוֹת עַל הַבַּר, שָׂמָה אֶת
יִשְׁבַּן הַפֶּלֶא עַל כִּסֵּא מְגֻבָּה, הִי מִזֹּג לָהּ אֶת כָּל
מַה שֶּׁתִּרְצֶה כִּי אֵין בִּלְעָדֶיהָ תִּקְוָה.

אֵין לִי אֹמֶץ רַק חֲלוֹמוֹת
אֲזַמֵּין לִי רַאפּ אוֹ רֶגַאי לְטַלְטֵל בְּמַיִם בְּהִירִים
מֵאַחוֹרֵי שְׂדוֹת סֹכֶר גְּבוֹהֵי קוֹמָה
צְרִיף עִם חַלּוֹן אֶחָד לַנֶּמֶל הָעַתִּיק שֶׁל גַּן עֵדֶן

הַמּוֹן מַנְגּוֹ עַל הַשֻּׁלְחָן בֶּחָצֵר תִּימְרוֹת הַתְּאֵנָה
נַצָּנִית סַגְלָה וַחֲלוּלָה אֶל כָּתֹם מֵאֵשׁ עַקְשָׁנִית
הַתְּאֵנָה הַזֹּאת הִיא כָּל רְכוּשִׁי
בַּפְּנִינָה הַהוֹלַנְדִּית הַקְּטַנָּה
עֲצֵי הַדֶּקֶל טוֹבְעִים בְּאֵשׁ הַמִּפְרָץ
הַקָּזִינוֹ וְאִתּוֹ כָּל הַסִּכּוּיִים פְּתוּחִים
קַקְטוּסִים שֶׁל יָרֵחַ, כּוֹכָבִים סְפָרַדִּיִּים
וְעִם דּוֹלָרִים אוֹ יְרָקִים אֲחֵרִים, אַתָּה מְסֻדָּר בַּחַיִּים.

זֶה אִי מָתוֹק מְאֹד הַאֲמִינִי לִי
קַו הַחוֹף יָרַד לְמִי שֶׁזָּקוּק לְהַחְלָמָה
הַבָּתִּים חוּמִים בְּהִירִים הַמַּיִם פְּלָטִינָה שְׁקֵטָה
מֵרָחוֹק קְשָׁתוֹת שְׁבוּרוֹת
הָעֶרֶב יוֹרֵד וַאֲנַחְנוּ נֵרֵד אֶל סִירַת הַזִּכּוּכִית
נֵשֵׁב בַּעֲדִינוּת שֶׁלֹּא תִּשָּׁבֵר
כְּמוֹ שֶׁשָּׁעוֹן שׁוֹבֵר חֲלוֹם.

מתוך: *"מעוף הנזיר"* שייצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

ירח אמריקני

1

בְּגְרִינִיץ' וִילֶג' עוּגָה בִּדְבַשׁ, תֵּה וָנִיל, נַעֲרַת שְׁחֹרָה
חֲלִילָן מוֹתֵחַ אֲלַכְסוֹן דַּק מִבְּרַזֶּל חֲלִילוֹ הַצִּדִּי,
הַיּוֹשְׁבִים נָדִים בְּרֹאשָׁם,
הַיּוֹשְׁבִים מְעַשְּׁנִים לְאַט

לְיַד הַטֶּלֶפוֹן הַלָּבָן, כָּל הַסִּכּוּיִים פְּתוּחִים
בַּעַל הַטּוּרְבָּן מְמַלֵּל עְצוּרִים הַדִּיִּים.
עַל כִּבְיֹשׁ עָמוּס נָע בְּזְרִיזוּת דַּרְוִישׁ נְחֹשֶׁת
בִּבְגָדִים לְבָנִים מִתְפַּלֵּל לֵאלֹהֵי נְיוּ יוֹרְק

לְיַד הַחַלּוֹן מִישֶׁהוּ צָף בֵּין שׁוֹשַׁנֵּי סֹכֶר
בַּאֲבָנִים מְלֻטָּשׁוֹת זַהְרוֹנִיּוֹת
בַּבֹּקֶר הַשֶּׁמֶשׁ תָּאִיר לוֹ כְּמוֹ קְלָלָה

2

בַּכּוֹכָב נְיוּ יוֹרְק
בְּרְחוֹב 14 זְקֵנָה עוֹבֶרֶת בְּרֶגֶל קַלָּה אֲחוּזָה בְּרַדְיוֹ קוֹלְנִי,
אֲנִי יוֹרֵד לִשְׁתּוֹת אֶת תֵּה הַבֹּקֶר, מַחֲשֶׁבֶת גְּדֹלָה בְּרֹאשִׁי
אַחַר כָּךְ תִּקְטַן הַמַּחֲשָׁבָה,

עַכְבִּישׁ הַדֻּכָּאוֹן יִמְשֹׁל בָּהּ.

גד יעקבי

נשימה טבעית

הַקְּרוֹנִית, תְּלוּיָה בְּכֶבֶל בּוֹדֵד,
הָיְתָה כְּבָר מֵעַל תְּהוֹם יְרֻקָּה
שֶׁאֲנִי לַבָּה כֵּהוֹת פִּזּוּרוֹת בָּהּ.
כֶּבֶל בּוֹדֵד מוּעָד לְחִדָּלוֹן, חָשַׁבְתִּי.

מֶרְכַּז הַכֹּבֶד שֶׁל הָאֶבֶן שֶׁעַל רוּם הַרֶכֶס כְּבָר חוֹרֵג מִבְּסִיסָהּ.
מַדּוּעַ, אִם כָּךְ, אֵינָהּ נֶאֱסֶפֶת אֶל חֲבֵרוֹתֶיהָ בַּתְּהוֹם הַסַּלְעִית.
מַפְלִיא שֶׁאֵינָהּ מִתְגַּעְגַּעַת לִנְשִׁימָה טִבְעִית שֶׁאֶפְשָׁרִית רַק בְּעֹמֶק.
מִשֶּׁחָלְפָה הַקְּרוֹנִית לְיַד הָאֶבֶן,
הִבְחַנְתִּי בְּקֶרַע עָמֹק בְּלִבָּהּ.
אָז יָדַעְתִּי שֶׁהַשְּׁנוּי קָרוֹב.

ניו־מקסיקו, 1994

דממת ציפורים ברוח

מוֹשְׁבוֹת צִפֳּרִים הִשְׁחִירוּ צוּקִים לְבָנִים
אַחַת בְּכַנְפֵי הַשְּׁנִיָּה, צִפּוּפוֹת צִפּוּפוֹת, דּוֹמְמוֹת.
בַּמִּנְזָר שֶׁבְּקָצֵה אִי הַבְּזֶלֶת הַגָּדוֹל
בֶּחָצֵר וְרָדִים מְצֻלֶּבֶת, נְזִירוֹת
מְחַסְּנוֹת נַפְשָׁן מִפְּנֵי בְּגִידָתוֹ שֶׁל הַגּוּף,
מִתְגּוֹנְנוֹת מֵרְחוּבוֹת שֶׁל רַעַשׁ וּתְשׁוּקָה.
מִלִּים שֶׁאָמַרְנוּ הִתְעוֹפְפוּ כְּזַרְעֵי מַקּוֹר הַחֲסִידָה
מֵאַתְּרוֹת אֲחֵיזָה בְּקִפְלֵי קַרְקַע וּבְסִתְרֵי עֲשָׂבִים.
וְהָיוּ דְּבָרֵינוּ לְמִלְמוּל הַנְּזִירוֹת
בֵּין מְצוּקֵי הַבְּזֶלֶת בְּמִבּוֹכֵי הַ"קְלוֹיְסְטֶר",
וְהָיוּ הַמִּלִּים לְאוּשַׁת דַּפִּים מִתְהַפְּכִים
וּלְדֹמֶמֶת צִפֳּרִים בָּרוּחַ.

רות לאופר

■

רְגָעִים שֶׁל אָבָק נִצְבָּר
בָּנוּ לִי עָבָר גָּלְמִי
בּוֹ גַּם אַתָּה נָתוּן
בְּיָדִי בֵּין שְׁאַר
הַשְּׁבָבִים לְעִבּוּד

הֶחְלַפְתִּי אֶת בֵּית
הַמְּלָאכָה, עַכְשָׁו אַתָּה אַחַר
וְזָר וַחֲסַר
צוּרָה מְכַוֶּנֶת אֶל תֹּכֶן
הַדְּבָרִים

נוֹסְפוּ לִי קְמָטִים בַּדַּפִּים
וְסִימָנֵי שְׁאֵלָה עַל הָעוֹר
וּכְבָר אָבָק
נִקְשָׁה מִצַּפָּה כָּל חֶסְרוֹן
שֶׁלֹּא יוּכַל

אֵינְךָ נָתוּן לְאִבּוּד

■

כְּבָר שָׁנִים, יָמִים אַחֲרוֹנִים
שֶׁל אֱלוּל. אַחֲרֵי הַחַגִּים,
בְּאֶלֶף מַר, אֻוּלַד,
כְּמוֹ שֶׁכְּבָר עָשִׂיתִי יוֹתֵר
מֵאַרְבָּעִים וּשְׁתַּיִם הַפְּעָמִים
שֶׁמּוֹרִים הַלּוּחוֹת הַמִּשְׁתַּבְּרִים

גִּילִי הַהוֹלֵךְ וְהוֹפֵךְ יַחְסִי
מַעֲמִיד לִי פָּנִים שֶׁל קוֹלוֹמְבּוּס.
כָּאן בַּלַּחוּת הַתְּחוּחָה
שֶׁבָּהּ הִקַּפְתִּי אֶת עַצְמִי
אֲנִי רוֹכֶשֶׁת לִי עוֹד וְעוֹד
מֵהַמִּימָנִיּוֹת שֶׁלּוֹ.

אֵין גִּיל בְּגִילִי
הֲרֵי הוּא בְּסַךְ הַכֹּל יַבֶּשֶׁת
שֶׁמְּיַבֶּשֶׁת אֶת פַּחַד הַגִּלּוּי
וְהוֹפֶכֶת אֶת הַכִּסּוּי
לְרֶחֶם אוֹהֵב

■

וְהָיִיתִי רוֹצָה לִהְיוֹת רְדוּדָה
כְּמוֹ הָעֲרוּצִים בַּמְּקוֹמוֹת הַנְּמוּכִים
וּכְשֶׁתָּבוֹא בִּי אַחֲרֵי הַשְּׁלָגִים
בָּרָמָה לֹא תְּעוֹרֵר בִּי אַהֲבָה
גְּדוֹלָה, כִּי אֵין לִי חֵפֶץ בָּהּ

אֲמַלֵּא אֶת תַּפְקִידִי לִשְׁבִיעוּת
רְצוֹן הַמְּמוּנִים, לֹא אַקְפִּיד עַל הַגִּנּוּנִים
הַכְּרוּכִים בְּמִלּוּי תַּפְקִידֵךְ
אֶהְיֶה דֵּי רְדוּדָה וּכְשֶׁתִּפּוֹל
לֹא נִפְגַּע מֵעֵבֶר
לְמִדָּה סְבִירָה

כְּבָר שָׁנִים אֲנִי מְחַכָּה לְךָ
שׁוֹפֶכֶת לְתוֹכִי יַמִּים שֶׁל חוֹל
עוֹסֶקֶת בְּמִרְשָׁמִים וּבְחִנּוּךְ
הַיְלָדִים, לִפְעָמִים מְסִירָה אֶת הָאָבָק
מֵעַל הַתְּמוּנוֹת בַּסָּלוֹן וּבַמִּטָּה

אוּלַי כָּאן הַשִּׁגִּיאָה שֶׁלִּי
אֲנִי כְּבָר דֵּי רְדוּדָה אֲבָל לִבִּי
עֵר, בּוֹא אֵלַי מִבְּלִי לְעוֹרֵר
אֵין גְּרוּעַ יוֹתֵר מֵהַחְמָצָה
אֵין לִי חֵפֶץ בָּהּ

זהר פרידמן

במיוחד גדולה אהבתי

בְּמִיחָד גְּדוֹלָה אֲהַבְתִּי לִמְקוֹמוֹת
שֶׁבָּהֶם אַתָּה, אֱלוֹהַי, נַעֲשֶׂה בָּנָאלִי.

הָאֵגֶם הַכָּחֹל שֶׁצִּבְעוֹ מֻגְזָם. בְּמַרְכָּזוֹ
עוֹמֶדֶת, יְחִידָה, סִירַת מִפְרָשׁ. אוֹ
הָר עָגֹל שֶׁכִּפָּתוֹ מְשֻׁלֶּגֶת.
שְׁמֵי תְּכֵלֶת בְּהִירִים וְכַמָּה עֲנָנִים
הַמְּדַגְּשִׁים בָּהֶם

אֲנִי חוֹשֶׁבֶת עַל צִיּוּרֵי הַגְּרוּעִים
בְּיוֹתֵר שֶׁגַּם בָּהֶם לֹא הִבְלִיטָה
מִדָּה כָּזוֹ שֶׁל הֶעְדֵּר דִּמְיוֹן.

ענבים עושים יין

עֲנָבִים עוֹשִׂים יַיִן
מַמָּשׁ כְּשֵׁם שֶׁהַיָּאוּשׁ מוּפָק מִן הַתִּקְוָה.
הַתְּהַלִּיךְ דָּרוּשׁ
גַּם אֶת הָעֲנָבִים רוֹמְסִים
תְּחִלָּה. אוֹסְפִים מִן הַפְּצָעִים
לְתוֹךְ בַּקְבּוּק.

וְזַנֵּי תִּקְוֹת מְשֻׁבָּחִים גְּדֵלִים בִּמְחוֹזוֹת יַלְדוּת
וּבָצִיר יָשָׁן מוֹלִיד אַכְזָבָה מְבֻחֶרֶת
וְהַיַּיִן הַכָּבֵד, כְּמוֹהוּ כְּיָאוּשׁ
הַיָּבֵשׁ לַגָּרוֹן.

האסיר

עֶשְׂרִים וְשֵׁשׁ שָׁנִים בְּכֶלֶא זֶה.
זְמַן לֹא מוּעָט אִם כִּי גַּם לֹא מַחֲצִית
מִשֻּׁנְקְבַּע.
קַלָּה הִיא הַבְּרִיחָה
לִקְרוֹעַ סוֹרְגִים רַכִּים, קִירוֹת גְּמִישִׁים
לִבְקוֹעַ
אַךְ פַּחַד הַשִּׁחְרוּר כָּבֵד.

"על וינסנט, על גויה, על טירוף"

אסתר אייזן: *עד ציפת גוף וגרעין*; ספרי עיתון 77; 1996; 104 עמ'

בשער הספר מופיעה דמות אשה טוויה בחוט, "מעשה חורי". החוט סובב על קו הפָּנים – בצדודית חדה, נע סביב פיה הפתוח והנחוש ועינה הפקוחה והרואה את הכול. החוט מסובב את חוליות צווארה, נשזר על חזה, מלפף את שדה וקושר לו פיטמה דמויות כפתור; במודע או שלא־במודע, דמות זו יצאה מתוך פנים הספר והגיעה אל השער, ככרטיס־ביקור של המשוררת. גם בתוך הספר השאירה חותם של רישומי ידיים בלבד, או יותר נכון, רישומי החוט, השוזר אצבעות וקווי החיים והאהבה של "חכמת־היד".

הרשיתי לעצמי להצביע על הידיים שבראש כל פרק שבספר, כמחווה למשוררת שהיא גם פסלת וציירת, ואכן "באו" להסתופף בין דפי הספר אמנים ידועי־שם כמו הנרי מור ויוסל ברגנר, ונוס של בוטיצ'לי, שגאל וגרניקה (לא של פיקאסו) ווינסנט ואן גוך שהמשוררת "אומרת באוזנו/ לפני כרותָה/ כמה גדול/ רָעָב יֵצר היצירה" (עמ' 47).

מובאה זו היא בית לא־מושלם של שיר "על וינסנט, על גויה, על טירוף", העומד, לדעתי, כסמל לשירים רבים אחרים שבספר. הוא משתרע על ארבעה עמודים, שנים עשר "אברי־שיר", שהגדול שבהם הוא בן שלוש עשרה שורות והקטן, בן שורה אחת בלבד.

השורות פרועות; יש והן לרוחב העמוד כולו, יש והן מלה טרופה אחת, בקצה השמאלי של העמוד. תוכו, כלומר נפשו של השיר, לא שקט ומיושב יותר מהופעתו, ואכן "תוכו כברו". ואן־גוך, זיפי שערו הצהוב בלחייו, "מופקד עיני טֶרוּף/ מאוכלסות פחד" ואמא רואה "תכלת ביאוש ממוקד" ובָנָה, "הלא חָמַק מִיָּתֵר, חֶסֶר, פֶּגַע אהבה/ לְאָן", ואין יודעים אם אלה באים בנפרד, או ששלושתם הם סומך ונסמך כאחד.

בשיר לקראת סופו: "ווינסנט – לו. אני פְּלֵטָה/ לפני שברוּחוֹ פֶּרע שָׁרָב – – – רַק כְּאֵב אַחַר היה/ – – – ראיתי כל אימת" [זמן ואימה טרופים זה בזה]// כולָם// בתוֹך רָאִי"

כנגד השירים המקוריים של הספר הזה, מובאת כאן, בתרגומה המצוין של אסתר אייזן, הבלדה של גתה, "מלך היער", erkoenig (עמ' 33), על שמונה בתיה הקצובים והמחורזים א'א ב'ב; אגדה טבטונית אחת, חזקה ומצמררת, מולידה שישה "מצבים" של המשוררת, בשורות ארוכות וקצרות, סבוכות ופרועות של הוודאי והספק: הבן שמת בחיק האב, "אולי לא נולד", ואני האם, "מושיטה/ אל הילד ידי תאווה –", "מטורפת רוב דאגה, מרסקת ידי, – – מדהירה אל האבדון". זה ניסיון נואש לגבור בסערת שיר, על מלך־היער

אסתר אייזן

עד ציפת גוף וגרעין

הכול־יכול, ועל השורה האחרונה של הבלדה של גתה, שבחיקה נח הילד המת. "הלחשים הרומנטיים" בסוף "המצב" של המשוררת מחפשים עדיין ולשווא – את סימן פיסוקם. אך, המשוררת השתחררה מאחיזת המלך והגורל, וכבר מעבר לדף "קופצת ראש פרוע/ – – ונתפשת בפליטת פה – – מרוב/ פחד/ להעזב". קיים ו"יש" גם מנחם בשיר הבא: "יש/ שכולה פיתוי// אחרי מקלחת/ אשה בבית// אוהבת// גשם בחוץ// בבית/ שיר/ נחנק" (עמ' 38-39)

אכן, זה ספר, ששרה אותו אשה היודעת לפתח "מחסומים של רעל", אשה "שכולה פיתוי", נמשכת "לשקר היופי/ לאמת הכיעור". אשה שהיא "לוליינית של לילה" היודעת כי "האברים הזוגיים, מספריהם בנקבה". זה ספר שכתבה אותו "נענית ונושמת –". "נסה בשיניך לבוא במח עצם אהבתי" (עמ' 12). אפילו "הזקנות לבשו אדום/ לטקס קדם־לילי" (עמ' 16).

שפת הספר בוללת מלים עכשוויות ומעודכנות, כמו "טי־שירט" ו"קצב ג'ז עם סינקופה – – סטפס" (עמ' 71). היא גם מחדשת מלים וביטויים כמו "תימלוצת", ביטוי כמו "אור מתועל – – בשלט־רחוק", הופך שפה טכנית לשפה־שירית. העושר הלשוני מתבטא גם בכך שהמשוררת משוחררת מן התנ"ך ובכל־זאת "נותנת צווארה בעול", אולי שלא־מדעת, ורואה "טוטפות בין עיניך" בכוונה רבה. היא נטולת נטל היסטורי ובכל זאת – יש בה "שריד כותל מה..." (עמ' 82). "האלוהים שבה – ילדותי ושכחָן" (89), אך זורם בה העבר הקרוב ו"אור החול המוחזר מאור עליון" (עמ' 91) מביא אתו "סליחות" ו"גמר חתימה".

ביטויי קדושה אלה שכיחים בעיקר בפרק הביוגרפי "נרות החול", כשבראשו שלוש ידיים, במקום זוג הידיים הסרוגות סורגות שבראש כל פרק מפרקי הספר. "איזה זיג־זג שצייר לנו אמן/ המלחמות. –אצבעו –על עירי לודז' – חושך/ שובר – אוזבקיסטאן – ברלין/ – חוזר" (עמ' 78); פרק שבלא מוקדם ומאוחר, המחשבות מדלגות, המשפטים מעורערים, השורות פרועות. הבית, האם, האב, החברות, מי שאינם, האהוב ששרד, "ובא לארץ// הרי הבטיח – – ספרו – – 'נסעו ג'יפים במדבר'// בתש"ח// דבריו לא הובאו ב'גווילי־אש'"; פרק של השואה ומה שלאחריה, "נשטפת מריח קרבן/ אל ים המשתבר קשקשת מאדימה/ – זו – לא השמש, לא המים – // זהו הדם – זה הדם" (עמ' 102).

ולקראת סוף הפרק: "פיזרתי/ כלניות/ לרקדן שלי בגשם בלתי צפוי/ ומשוגע/ עלי/ ועל אושביינצ'ים" (עמ' 99).

ובכל זאת, לדידי, למרות גדולתם ואכזריותם של השירים הארוכים, מרשימים עוד יותר השירים הקצרים; כמו השיר בן שבע השורות בעמ' 63: "– – – נתקלתי בו – במעבר/ שמוט כובע/ שאלתי: ילד, למה קרועים עליך/ מכנסי הג'ינס?/ ענה: אינני ילד. אני עולם". או השיר המסיים:

"החור בשן
עמוק למגע
מושך בלשון ללכת אליו
כמו זכרון ילדות"

רשימתי זאת אינה מקיפה את הספר. הרבה בתים בו, הרבה חדרים ופינות שלא הארתי. אכן טוב לקרוא בו. לפתוח אותו מחדש. ספר חיים. ספר רב־עניין. ■

שמואל שתל

כתב עת חדש

עוזי בנזימין (עורך): *העין השביעית*; מס' 1; בהוצאת המכון הישראלי לדמוקרטיה: ינואר-פברואר 1996; 36 עמ'

בשנים האחרונות, אנו עדים של סגירת כתבי־עת רבים, חלקם הגדול בעלי־גוון לשייכות מפלגתית־פוליטית ומולם הופעת כתבי־עת ייחודיים בנושאים מקצועיים שונים.

"העין השביעית" הוא כתב־עת לניתוח התקשורת הישראלית, ומתעתד לבחון אותה, בשבע עיניים. ככזה, זו תופעה מרגינה, שעשויה לתת לנו כלים לשפוט את ההדף התקשורתי בו אנו נתונים: עיתונים, כתבי־עת, שידורי־רדיו וערוצי־טלוויזיה ארציים ומקומיים.

מתוך עיון ברשימת הכותבים, נמצא שהמשתתפים נמנים עם הבכירים והבולטים בעיתונאי ישראל, כך שניתן לצפות שהם יסייעו לנו, בקריאה וצפיה ביקורתית וסלקטיבית, בבחינת "שמירה על השומרים".

כתב־העת מתעתד להיות "דו־ירחוני" ולנהל מפגש בין העיתונאים לבין עצמם ובין חוקרי־התקשורת למושאם. המשותף למרבית הכותבים ומאמריהם, היא הביקורת על התקשורת לסוגיה, על רמתה האיכותית, ויותר מזה, על המניפולציות השונות שהיא עושה, בהעבירה אלינו את מסריה הכתובים והחזותיים: השמטת עובדות, הפיכת סברות והשערות לעובדות, הדגשת הטפל לעומת העיקר, הצגה חד־צדדית בהתאם לאינטרסים אישיים, כלכליים ופוליטיים.

דורון רוזנבלום ב"לפותים בקיסוס האיוולת" מאשים את התקשורת ברדידות אינטלקטואלית ובקריצה לעבר התיאוקרטיה המאגית, מכיוון שצריך למלא את העיתונים עבי־הכרס ושעות השידור הממושכות בערוצים רבים.

כמו כן, מובאים מספר תחקירים מרתקים על אירועים שהיו ברומו של עולם בעת האחרונה, "הפלפון של אהוד ברק" (יונתן טיקוצינסקי), מציג בפירוט את אירועי צאלים ב' וכיצד דיווחו עליהם באמצעי־התקשורת ומוכיח כיצד "עבדו עלינו בעיניים" ויצרו דעת־קהל עוינת לרמטכ"ל לשעבר.

"אנשי שלומנו", מנתח את הסיקור העיתונאי בפרשת משפט דרעי בעיקר ב*"מעריב"* וב*"ידיעות אחרונות"*. אבי פוזן, מוצא כותרות ותוכן שונה לחלוטין, כאילו לא מדובר באותו אדם, מעשיו ומשפטו.

נורית ענבר תוקפת את הסיקור ב"קול ישראל", בפרשת האימוץ ש"בכפייה", בהגדירה את הסיקור החד־צדדי כ"האלוהים של חיים הכט אינו מצוי בפרטים הקטנים".

ארנון צוקרמן מבקר את איכות התוכניות והשידורים בטלוויזיה, ותוקף את האמירה: "אנחנו משדרים למסעודה משדרות", המיוחסת לאלכס גלעדי, כאשר עמד בראש חברת "קשת".

כוחות השוק לבדם לא יוכלו, כנראה, להביא לאיכות; והדוגמה הטובה הם דרמות וסרטי־איכות ישראליים, שאנו כה חסרים אותם.

עוד בחוברת, רשימות ומאמרים משל נחום ברנע, אמנון אברמוביץ, רפי מן, עוזי בנזימן העורך, תומס פרידמן, מרדכי קרמניצר על "גבולות חופש הביטוי", איתן להמן וירון אזרחי.

נעדרו מהחוברת הראשונה נושאים, כאיזון פוליטי בין המפלגות ובעיקר בין קואליציה לאופוזיציה בסיקור החדשותי, וזהו הנושא הבוער ביותר ערב מערכת הבחירות; היחס בין כותרות העיתונים לתוכן המאמרים, שלעיתים הוא חסר לחלוטין, השימוש ב"שפה גבוהה" לעומת "שפה נמוכה", שלטענת רבים, לעיתים, שפת התקשורת אינה מובנת לציבור הרחב; וכן מידת האיזון בין המדורים השונים: כלכלה, בידור, ספורט, פרפראות ורכילות ומדורי החדשות והמאמרים ה"רציניים".

יש לקוות כי נושאים אלו ואחרים יופיעו בחוברות הבאות. *"העין השביעית"* הוא כתב־עת מעניין, מגוון ושווה לכל נפש, שנושא איכות התקשורת קרוב ללבו. ■

דן יהב

אסתר אייזן

סתיו/שובו של אודיסוס

"האם הציד ההדדי והזוילה שאחריו הם עצם תמציתו
של הטבע? אכן. ומשום כך איני אוהב אותו."
(צ'סלב מילוש, "שנתו של צייד").*

כְּמוֹ פַּרְפָּרִים מִתְאַבְּדִים

מָתַי, אֵיךְ
נִקְשַׁר – עִדּוּן פָּרִיחַ, מִתְעָרְסֵל
בַּנְּפִילָה

אֵלֶם רִחוּף דַּק
צָהֹב, כָּתֹם, אָדֹם
רַךְ עָלִים

.2
קַאדִילָק שָׁחוֹר חוֹנֶה בַּשְּׁבִיל
מִתְכַּסֶּה לְאַט.
רֹאשׁ מַלְבִּין שָׁעוּן עַל הֶגֶה.
קוֹלָהּ שֶׁל קִירְקִי
– זוֹרֵם.

בְּמוֹשָׁב קִדְמִי / בְּסָלוֹן בֵּיתוֹ / בְּכֻרְסַת טֶלֶוִיזְיָה
יִלְחַץ עַל כַּפְתּוֹר
בֹּהֶן יָד
אוֹדִיסֵוס

פֶּנְלוֹפֵי מַמְשִׁיכָה לִפְרוֹם
צִבּוּרֵי עָלֶה, אַפְּלִיקַצְיוֹת
בְּאָדֹם, זָהֹב, כָּתֹם.
– אֶצְבָּעוֹת שָׁכְחוּ טַעֲמוֹ שֶׁל לִטּוּף
מְטִילוֹת עַל קְמָטֵי פָּנֶיהָ תַּחֲרוֹת צֵל

מִשּׁוּם סַלְחָנוּת שֶׁמִּטַּעַם וְתוּר
מַרְעִידִים הָעֵצִים – מַעֲרִיצֶיהָ –
כַּפּוֹת – לְנַעַר מִשְׁרוּל חֲרוּזִים שֶׁל בַּלּוּט, סְנָאִי
שֶׁהִרְצִין מְמַלֵּא כַּפּוֹתָיו
שָׁלָל

.3
בְּצָהֹב, אָדֹם, כָּתֹם
מְאִיר הַכְּתוּב שֶׁל אוֹתָהּ עֲלִילָה:

– הָאֵיִם מֵהֶם הִפְלִיג
– הַיָּמִים הַגּוֹלְשִׁים לְטַמְיוֹן
– בַּחוֹפִים, בְּעֻמְקוֹ – מַה לָּמַד
– יָם

(עַל פָּנָיו נָחְטְפָה אֵירוֹפָּה**
– לְפָנַי
שֶׁהִזְהִיבָה

הָאֲדִימָה, הִכְתִּימָה –
– לֹא חָזְרָה אֶל עַצְמָהּ)

.4
זוֹ אֲנִי
– בָּאתִי שׁוּב
מִתְחַקָּה עַל צְבָעִים שֶׁבִּטְּוָח
עֵינוֹ הָעִוֶּרֶת, מֵאֵצֶל אֶצְבְּעוֹתָיו שֶׁל קִיקְלוֹפּ.
– מְמַשְּׁשׁוֹת בַּכְּתָמִים, בַּצָּהֹב, אֵצֶל אָדֹם – יַיִן
– מְטַפֵּס עַל קִירוֹת, מִתְפַּתֵּל עַל גֵּזַע רְפָאִיו.

– עִקְּבוֹתַי בָּעָלִים
בְּקוֹלָהּ שֶׁל קִירְקִי, שֶׁעָשְׂתָה
מֵאֲנָשִׁים – חַיּוֹת
וְהֶחֱזִירָה
חֲזִירֶיהָ – לִהְיוֹת
אָדָם.

– צֵל וְהַד: הַמָּצוֹר, הַמִּלְחָמָה, הַמַּסָּע
שֶׁמָּא הָיוּ
חַוָּיָה אֶלֶקְטְרוֹנִית

– אֶרֶץ מֵתִים
– אֵירוֹפָּה
– אֶרֶץ מֵתִים
– הָעוֹלָם

מַה יָּרֹק
וְחוֹזֵר
מַצְהִיב, מַכְתִּים, מַאֲדִים

– הַסִּירָנוֹת –
לֹא זוֹכֵר – אִישׁ
לֹא חָזַר

.5
– מְמוֹלֵל זְקָנוֹ, מְמַשֵּׁשׁ יָדָיו
שִׁפּוּדֵי זִכְרוֹן מַעֲלִים מַעֲלָלָיו – נִתָּחִים
חֲרוּכִים.

.6
הָעָלִים נִזּוֹנִים מִלְּשַׁד הָאֲדָמָה
אַחַר כָּךְ מַזְהִיבִים, מַאֲדִימִים
וְכוּ'

* – "שנתו של צייד" – הכוונה לשָׁנָה, בפולנית "Rok Mysliwego"
** – אירופה המיתולוגית, שנחטפה בידי זוס, אבי האלים.

החיים כרשימת כשל

א. עלי: *רשימת כשל*; הוצאת ספרית פועלים; 1995

ספר זה, ככמה מספריו הקודמים של א. עלי ואף יותר מהם, עשיר במבנים, צורות, שילובים וסגנונות, הרבה יותר מספר שירים רגיל. הוא בנוי במבני רוחב גראפיים על פני העמודים, שיוצרים כולם יחד מבנה אורך מורכב ועשיר. הספר עשוי שערים שערים, ששירי רובם סובבים סביב דימויי כמה אגדות ילדות. האגדות משמשות כביכול כ"כתבי קודש" – המקור המקודש, והשירים – הפירוש, ההרחבה, הדרש. דבר זה אומר משהו על ז'אנר אגדות הילדות, המכיל בתוכו מצבים אנושיים ארכיטיפיים, שמאפשרים בין השאר הגדים שיריים מגוונים כאלה; וזאת בהקבלה (עם כל ההבדלים) לטקסטים תנ"כיים ומקורות מיתולוגיים שונים. מאידך גיסא, אומרת הבחירה דווקא בחומרים אלה של אגדות ילדות משהו על העולם הנברא בשירים שלפנינו: שירים המתייחסים הרבה לילדות, ומדברים הרבה מתוך "הילד שבנפשנו", בין השאר, בשל איזה קושי אימננטי להשלים עם הבגרות, או לחיות מה שנחשב חיי אדם בוגר באמת. ואולי דווקא מפני שבנפשו של כל מבוגר שוכן בפינה כלשהי ילד כזה שלא בגר – מעוררים שירים אלה זעזוע רגשי גדול. מה גם (וזהו תנאי הכרחי) שהם כתובים בעוצמה גדולה ובשליטה בוגרת לגמרי בעיבוד הטקסטואלי של חומרים מיוחדים אלה.

השער הפותח "אל הקוסם הגדול", מציג אקספוזיציה כפולה של הנושא. השיר הראשון "אם מוח לך" מתאר תהליך התבגרות, שבראשיתו יוצא האדם החלש, הרך, הנפחד, בדרך הארוכה רבת התלאות והמכאוב אל "הקוסם הגדול", האמור להעניק לו את היכולת לחיות כאדם בוגר "נבון אמיץ וטוב". בסופה של הדרך הוא מגלה שהפך לאדם בוגר בכוחותיו הוא ובזכות עצמו, ושוב אינו זקוק ל"קוסם" שהופנם. שיר זה הוא מכל מקום, יותר בבחינת הבעת משאלה שאינה מתממשת בשירי ההמשך, אשר עומדים כמעט כולם בסימן שיר הפתיחה השני "המכשפה זדה" (דמות מתוך "היפהפיה הנמה"). שיר זה מציג אותו גיבור עצמו בדמות המכשפה ההיא: "עינים קרועות/ קמטים של סבל משוגע... שחורה/ כמו תת הכרה/ פנים איומות נוראות" והקשה מכל – הנידוי. דמות של מי שלא הוזמן למסיבה. שנדחה לכאורה על־ידי סביבתו, אך לאמיתו של דבר, על־ידי עצמו. זוהי למעשה דמותו של הילד הדחוי (ועוד נשוב לכך).

בין שני הקטבים האלה – התשוקה להתבגר ולהיות כאחד האדם, החי חיים "ממשיים" ובעלי משמעות בעולם הכאן והעכשיו – ולעומתה, הרגשת אי־היכולת הגמורה להגיע לכך – מתנודדים שירי הספר הזה

(שעוסקים גם בעניינים נוספים).

השער השני, "אהבתו של חייל הבדיל לרקדנית הנייר", מציג את אחד "הפתרונות" השכיחים ביותר לבעיות הקיומיות נטולות הפתרון: אהבת גבר ואשה. ואולם על פי הגיונו הפנימי של הספר כולו, פתרון זה מוצג כפתרון מדומה לחלוטין, כוזב והרסני: "אהבה!.../ חה־חה־חה – כפי שאומרים אצלנו בצבא./ קרן אור תועה, גשר מעל לתהום/ ללא גדה –/ על זה אתה רוצה לעבור?/ לכל הרוחות חייל, האינך רואה למרחק צעד אחד/ ממך??? – צוות השדון השחור". מובאה קצרה זו מדגימה יפה גם את אופן השימוש באגדת הילדות – טקסט המוכר למרבית המבוגרים, ושקטעים רלוונטיים ממנו מובאים גם על דפי הספר עצמו באות שונה – במעמד של "הטקסט המקודש". כאן מוצג הגיבור בדמות חייל הבדיל מן האגדה, שהשדון השחור (אף הוא ממנה) מלמדנו פרק בהלכות החיים. רמה מטאפורית זו טומנת בחובה אפשרויות סמליות־אסוציאטיביות רבות: הצגת הדובר כחייל דווקא – שמתקשרת ישירות למציאות הישראלית; השדון השחור שמתקשר כל כך יפה ל"שחור כמו תת הכרה" שנתקלנו בו קודם, וכאן על דרך ההיפוך, הוא דווקא שחור כהכרה עצמה (הכול יוצא שחור...) ובתווך הדימוי הנפלא, שחורג באופן חופשי מחומרי האגדה: "גשר מעל לתהום ללא גדה". בשער זה מתחיל הגיבור את מסע חייו. בשער השני, "הזמיר האדום" הוא כבר בלב חייו כאדם בוגר, ומתחשבן חשבון קשה ומר עם חיים אלה.

הדימוי המרכזי של שער זה הוא הזמיר מתוך האגדה על הזמיר ומלך סין. הניכוח המטאפורי הוא בין הזמיר האמיתי הבלתי נצוד לבין כל מיני זמירי חרסינה תחליפיים. חשבון הנפש הוא כפול: של האדם עם עצמו: "שיר סיני ישן... כמו החיים/ כמו העולם. אבדן. תוגה גדולה/ ירדה על העולם./ איך החמצנו את העיקר/ איך נכשלנו בבחירה"; וחשבון נפש של האדם עם סביבת חייו. סין הסוציאליסטית של היו"ר מאו משמשת כאן במידת מה אלגוריה לחברה הסוציאליסטית הקיבוצית, שבה נולד ובה חי המשורר: "המהפכה את בניה אכלה..." "איך בנינו גן עדן ויצא גיהנום".

הביקורת החברתית מתעצמת בשער האחרון, הקרוי (כמו הספר כולו) בפראפרזה אירונית מכאיבה על מוצרט (הגאון) "רשימת כשל" (דהיינו זו של האנטי־גאון): "ארגתם כתונת פסים, קורי־עכביש אידיאולוגיים, מגדל עד לב השמים, תקוות "אדם חדש", "עולם חדש", "חברה חדשה"// הה כתונת מורעלת בכוונות טובות... חלומות... תקוות... כתונת של אסיר עולם". אבל הביקורת החברתית עם כל חריפותה היא רק נושא־משנה בספר, ומשרתת למעשה (כהסבר) את הנושא המרכזי שהוא איזה אי יכולת לחיים: "אצל כולם הופך הבוץ ברבות הימים/ לזהב ואצלי באלכימיה משוגעת –/ כל זהב שאגע בו הופך לאבן כבדה/ לצווארי". שיר זה הוא מתוך השער "לווייתן", החושף במידה רבה את המקור לכך שהחיים כולם נחווים כ"רשימת כשל": "יותר משישה חודשים לא היתה לה סבלנות/ לסחוב. גופה דחה את הפולש הזר/ הנאחז בציפורניים בקירות האבן החלקים/ קרע/ הקיא אותו החוצה לרוח/ בלתי מוכן, בלתי גמור/ המום..." זהו תיאור של דחיה ראשונית, לא רק מלידה אלא אפילו עוד מהרחם, המצויר כאן, בניגוד גמור להווייתו החמה, הרכה, המזינה והמגוננת – כ"קירות אבן".

הדחיה הראשונית, החסך הראשוני, המועצמים על־ידי מסגרות־החיים הקיבוציות המצוירות כמאוד בלתי הולמות ילד כל־כך פגיע – אינם מאפשרים בהמשך, צמיחה טובה ונכונה בעולם. הדחיה החיצונית הופנמה, חסך־האהבה נתפס כמוצדק (אני לא ראוי), והאהבה כמקור־חיים, אהבה שאין בה אכזבה, תסכול ואף איום ישיר על החיים, היא כפי שראינו, בלתי אפשרית. כתוצאה מכל זאת – במקום הוויה של אדם מבוגר, חופשי, אחראי לעצמו ולמעשיו, מורד ובונה, וגם מקבל את הדין – חי הגיבור בתחושה שהוכנס "בטקס סירוס עתיק" ונשאר "ילד זקן, חי מת", שנועד "להציג במקום לחיות, לכתוב במקום להרגיש, לבכות לפני הקהל של עצמך, מעולם לא באמת, לעולם לא לבד, מסכות, קליפות – במקום אני" "פורם... קולף... מגרד... קורע.../ כדי להגיע אל עצמי. והתוצאה: אפס./ אין אני לי". כביכול לא נוצרה זהות נפרדת: "אפילו היום עדיין אינני יכול להגיד "אני" במקום "אנחנו".

בסיום הספר, יש נסיונות להגיד בכל זאת איזה אף־על־פי־כן. אבל נסיונות אלה, במדה רבה, נסתרים תוך כדי אמירתם: "אם יש אור בחלון/ עד השעות הקטנות/ סימן שאני עדיין נלחם/ העט בידי – עדיין לא מסרתי את חרבי:/ עדיין אני נופל עליה לילה לילה". גם מעשה האמנות אינו יותר מאשר פתרון לשעה. ספר קשה, עשיר, חזק, מקורי, יפהפה ועצוב מאוד. ■

יהודית כפרי

שלמה אביו

העורבים ודגי הנוי

כְּשֶׁבָּאתִי, אֲדֻמִּים הָיוּ הַדְּגִיגִים. קִלּוּחַ דַּקִּיק
הִתְגַּנֵּב וְנִקְּבָה. עֲלֵי הַשַּׁלֶּכֶת רִצְּדוּ עַל הַמַּיִם.
לְאַחֲרוֹנָה, קָמוּ אַנְשֵׁי־מַעַשׂ, עָצְרוּ הַדֶּלֶף הַנֶּעְלָם.
גַּם גִּשְׁמֵי הַזַּעַף עָשׂוּ, גַּם סַחַף מוֹרֶד וְהָעוֹרְבִים
עָטוּ עַל דְּגֵי הַנּוּי. עַכְשָׁיו, רֵיק הַבּוֹר לְרַגְלַי,
וּמְסָבִיב שָׂדֶה אַחַר שָׂדֶה עֲקוּרָה נוֹפֶלֶת לְבַלְמוּס
מֶלֶט אָפֹר וּשְׁחֹר הָאַסְפַלְט. נְבוּאַת לֵב מָרָה תּוֹכִי –
בְּעָזְבִי, בְּהַנִּיחִי מֵאָחוֹר, חֶסֶד בּוֹר מַיִם שֶׁיָּבֵשׁ
צְלָקֶת בְּעוֹר נִכְאָב – וְעֶלְבּוֹן הָאֲדָמָה הַמְּרֻמָּה.

הֵיטֵב אֵדַע: אֵין טַעַם לְקוֹנֵן אֵיךְ בַּעֲבִי
חֶלְקַת הָאֲבוֹקָדוֹ שִׁבְעִים וּשְׁמוֹנֶה, לְיַד עֵץ
שִׁבְעִים וְאֶחָד, בְּשׁוּרָה חֲמִשִּׁים וְתֵשַׁע,
לִשְׁרֹד הִצְלִיחַ בּוֹר טָמִיר,
וּבוֹ – דְּגֵי נוּי מְעַטִּים!

נשים במלחמה

שלושה ספרים חדשים על גורלות של נשים במלחמת העולם השניה; תיעוד, פיקציה והיסטוריוגרפיה

איימה ויגואר

"איימה ויגואר" הוא אחד הסיפורים הפחות מתקבלים על הדעת, שאירעו במלחמת העולם השניה, עד כדי כך משונה, שאף אחד לא יכול היה להמציא אותו.

"איימה" ו"יגואר" הן שמות החיבה ששתי נשים אוהבות השתמשו בהם בינן לבין עצמן. כאשר נפגשו, היתה "איימה" (בשמה האמיתי אליזבט ווסט, לילי), עקרת בית נאצית בת 29, הגרה עם ארבעת בניה בדירה גדולה בברלין, ואשתו של חייל בצבא הגרמני. "יגואר" (פליציה שרגנהיים) לעומת זאת, היתה יתומה בת עשרים, ששני הוריה היו רופאי שיניים יהודים, חיה במחתרת, בעזרת ניירות מזויפים. ב-1938, נזרקה פליציה מביה"ס בגלל יהדותה. ב-1940 היא סירבה להגר לפלשתינה עם אמה החורגת ובמקום זאת, ביקשה אשרות כניסה לכמה וכמה ארצות, אשרות שלעולם לא הגיעו. במשך תקופת הציפיה, הסתובבה בבתי קפה, כתבה שירים, התקיימה ממנות מזון מינימליות ועבדה במפעל לבקבוקים. את צו ההעברה למחנה ריכוז קיבלה ב-1942, ואז החליטה לרדת למחתרת. היא מצאה מחבוא אצל משפחה בעלת דעות קומוניסטיות, אבל לא חדלה מחיי החברה בבתי הקפה הברלינאים. שם פגשה את לילי והשתיים ניהלו פרשיית אהבה סוערת, במשך כמעט שנה. פליציה עברה לגור עם לילי, שהיתה ידועה כנאצית טובה, ומעל לכל חשד, עד אותו יום קיץ של 1944, שבו נעצרה על ידי הגסטאפו כאשר חזרה עם אהובתה מטיול בחיק הטבע.

המחברת, אריקה פישר, מוסרת את סיפור אהבתן של שתי הנשים באמצעים שונים: הסיפור עצמו, היומנים, המכתבים ושיריה של לילי, שהתגיירה לאחר המלחמה וגידלה את בניה כיהודים. לילי הגיעה באופן לא חוקי למחנה טרזיינשטאדט כדי לראות את פליציה ולהביא לה מזון, היא עמדה בנחישות בחקירת הגסטאפו בברלין וסירבה להתכחש לידידותה עם יהודיה (מבלי לפרט את מהות הקשר ביניהן).

פליציה עצמה נעלמה בימים האחרונים של המלחמה, כאשר פונו המחנות שבמזרח. שהותה במחנה היתה יחסית קלה. בספטמבר 1944, היא כותבת שגורלה שפר עליה עד כה, ושעם קצת מזל היא תחזור לשגרה הברלינאית עם אהובתה. היא אף מציינת שאנשים נטו לה חסד ומתבדחת על קסמה, שאין איש עומד בפניו.

ואכן, קסמה הייחודי של פליציה הוא המקור לסיפור יוצא הדופן. היא טופלה באדיבות בתחנת האיסוף בברלין, בדרך למחנה; ילדיה של לילי העריצו אותה, חבריה, נשים וגברים, התחרו ביניהם על ידידותה. לדברי המחברת, "האהבה לחיים היא זו שעשתה את פליציה לאדם שאין לעמוד בפניו".

"איימה ויגואר" מעביר תחושה של חיי יומיום שבהם הטריוויאלי והשטותי נהפכים לטרגי והרואי, ומכתבי התשוקה בין האוהבות, הכתובים בכשרון, כבר הפכו את הספר לספר פולחן לסבי בגרמניה. (TLS) ■

ERICA FISHER: AIMEE AND JAGUAR - A LOVE STORY, BERLIN 1943
TRANS EONA

הייעוד הנצחי

"התפקיד הנצחי", "המציאות של הטבע", "הייעוד הנצחי", אלה הם מקצת ממונחי השיח ששימש את השלטון הצרפתי בזמן מלחמת העולם השניה, במטרה להחזיר את האשה למקומה המסורתי במשפחה, ולשקם את החברה הצרפתית ממשבר הערכים שבו היתה נתונה.

הניסיון לגאול את החברה באמצעות חזרה לערכי המשפחה, נעשה על-ידי העלאת מוטיב הנשיות הנצחית כמרפא לנשיות ש"התקלקלה" עקב גישות פמיניסטיות ושוויוניות.

בספרה, מגלה פראנסין מואל-דרייפוס, סוציולוגית העוסקת בתהליכי רכישת זהויות חברתיות, את המשמעות, התפקיד והתוצאות החברתיות של הניסיון להעלות את מוטיב הנשיות הנצחית. ניסיון שהוא חזרה למיתוס ומשולל כל הסבר הגיוני. היא גם מוכיחה, דרך ניתוח השיח של התקופה, את הקשר בין העמדות השמרניות, הערכים המשפחתיים ומסע הצלב להחזרת האשה לבית, לבין תפקידה של האשה כמכוונת את הערכים הלאומיים.

חלק אחר מהספר עוסק במה שהיא מכנה "תרבות הקרבן" שפותחה על ידי המשטר הימני, שעיקרה, התפתחותה של תרבות המבוססת על ויתור עצמי של הנשים, ודרכי הפיכתה של האשה לעמוד התווך של מושג הבית (כאשר זכויותיה המשפטיות הולכות ומצטמצמות), בין השאר תוך הפיכתו של יום-האם לריטואל לאומי.

החלק החשוב בספר מוקדש ל"סדר ביולוגי וסדר חברתי". כאן מראה המחברת שכל דיבור על נשים, הוא בעצם דיבור על משהו אחר. כל טענה בדבר חוסר שוויון מיני וצייתנות "טבעית", אינה מהווה אלא פרדיגמה ובסיס ליחסים היררכיים ולחוסר שוויון חברתי, בסדר הנחשב "טבעי". ניתוח של שיח התקופה האפלה הזו בתולדותיה של צרפת והשימוש החברתי שנעשה בו, משייך את ספרה של מואל-דרייפוס לאסכולה האמריקאית החדשה של היסטוריה תרבותית ולגישה הפוסט-סטרוקטורליסטית. יחד עם זאת, גישתה מספקת תשובות מעניינות לוויכוחים היסטוריוגרפיים שונים. המחברת אינה חוטאת בבנליזציה של השנים האלו אלא מדגישה את השבר שמתהווה עקב רגרסיה חברתית, בתקופה של העדר ויכוח פוליטי, רגרסיה שאיפשרה אלימות וסטיגמטיזציה הולכת וגוברת של נשים. בזאת, מהווה ספרה ניתוח מפורט, הן של תקופת משבר בהקשריה השונים, והן של צורת החשיבה של הימין הקיצוני. *(לה-מונד)* ■

FRANCINE MUEL - DREYFUS: VICHY ET L'ETERNEL FEMININ, SEVIL
384 PP

חינוך לילי

סטפן צוויג היטיב לתאר ב*"עולם האתמול"* את אווירת האשליה ששררה בוינה, שלפני מלחמת העולם: רגועה ואידילית, קנאית לנוחותה, כאשר הבקיעים כבר ניכרים בה, עיר המוכנה ליפול לחלום הבלהות. ברלין היתה אחד מ"עולמות האתמול".

ברומן *"חינוך לילי"* מפתחת הסופרת לובה יורגנסון דמויות מעניינות דווקא בגלל היותן נורמליות באופן טרגי. נורמליות, מכיוון ששום דבר לא הכין אחדות מהן להיות קרבנות, ואחרות, להיות תלייניות. א-פריורי, אין שום סימן חיצוני לחוסר אנושיות אצל קארל, האריסטוקרט שרגיש לכבוד יותר מאשר לרגשות לאומיים והדבק בנאציזם מבלי לדעת זאת. המעבר בין השנאה האישית לחייתיות, מתאפשר בגלל העובדה שהוא נמצא בצד הנכון של המתרס.

כל הסיפור יכל להיות סיפור קנאה בנלי, של גבר המוצא את ארוסתו בזרועות אחר. אולם, כאשר האחר הוא כנר וירטואוז בשם ברנדנבאום, ללא כינוי האצולה הארי, וכאשר העולם הסובב נמצא במדרון תלול, הרי שאין צורך בדמיון רב בכדי להבין את הדרמה שמאחורי הסיטואציה. עצם העובדה שאי אפשר לזהות את היהודי, הופכת אותו למתועב עבור הגיבור הארי, הרדוף על ידי רעיון טוהר הגזע. ובכדי להמציא את השוני, קארל יפנה לארכיונים, ינבור בהם ויידע את ארוסתו על יהדותו של מאהבה. כדי לשים קץ למצב הבלתי נסבל, מספיקה מלה אחת באוזני הגסטאפו, וקארל, בעצם ההלשנה, יכונן את היהודי שבירבו.

כאמור, את קארל מניע הכבוד. על אף העובדה שהכבוד הינו מושג מעורפל עבורו, הוא ימציא אותו, לאחר שעשה את המעשה היחיד בחייו ההופך אותו "מעניין בעיני עצמו". ובכדי להצדיק את עצמו על הכחדת היהודי, עליו להמציא את השוני, את ה"אחרות", שתאפשר את הרחבת מעגל השנאה מהאדם הפרטי לגזע כולו. הכחדתו של המתחרה מתאפשרת אפילו מבלי לגעת בו, מעין "רצח בהרשאה", כפי שמעיד על עצמו הגיבור.

פרשת דרכים של שלושה גורלות אנושיים: הגרמני, היהודי והאשה שביניהם. מצב פרדוקסלי, שבו הגרמני רוצה שהיהודי יהיה יהודי, שבו היהודי מרגיש יותר גרמני מיהודי, שבו האשה היא זו המגלה, ללא כוונה תחילה, לכל אחד מהגברים את זהותו הנפרדת, ושבו כל אחד מהגיבורים זר לעצמו.

הסופרת, לובה יורגנסון, שעזבה את רוסיה בגיל שש עשרה, מאירה את הסיפור באור פנימי חזק, חמור ופשוט, שאין בו מן הזיוף. *(לה-מונד)*. ■

LUBA YURGENSON: EDUCATION NOCTURNE, ALBIN MICHEL, 392 PP

ורה קורין שפיר

זקוקה לנעליים חדשות

על דמות האשה בסרטיו של פדרו אלמודובר

אם האשה היא סופרת של רומן־רומנטי, והגבר הוא איש צבא, איזה קשר כבר יכול להיות ביניהם? על רעיון זה מבסס הבמאי הספרדי, פדרו אלמודובר, את סרטו החדש: "פרח הסוד שלי". הגיבורה שלו היא אשה. אבל זו לו חוכמה גדולה אצל אלמודובר, לאור העובדה שכמעט תשעים אחוז מגיבורי סרטיו, הן בעצם נשים. כיוצר הכרוך במודע אחר המלודרמה ההוליוודית של שנות החמישים, מעדיף אלמודובר אשה כגיבורה, ועדיף גיבורה רומנטית גדולה, כמו לנה טרנר, אליזבט טיילור, אווה גרדנר, או דבורה קֶר, כוכבות שאיכלסו בצפיפות את אותן מלודרמות גדולות. אבל המרחק בין האשה הגדולה מהחיים, שיוצגה במלודרמות של הוליוד, לאשה אצל אלמודובר, הוא עצום, ולא פעם גם קוטבי.

הוליוד עמוסה מזה עשרים שנה בדמויות של נשים חזקות, עצמאיות, יוזמות ואסרטיביות: עטרת ראש הפמיניזם. הקולנוע ההוליוודי הכתיב התמודדות פופוליסטית עם הנושא, ולא הרבה לדון במחיר שמשלמת האשה החדשה על הישגיה, האמיתיים והמדומים. הפוסט פמיניזם שהגיח למסך רק בעשור האחרון, מדגים את הפער בין דמות הסופֶרוומן שנוצקה בתרבות הסרטים הפמיניסטיים של שנות השבעים והשמונים, לבין המציאות המוגבלת בשטח. התופעה מקבלת ביטוי בשנים האחרונות בשורת סרטים שיוצאים למסכים, בזה אחר זה, ובמין תיאום מוזר. האשה שמוצגת בהם אינה האשה שהכרנו עד לאחרונה: דמות מופתית רבת יכולת – אלא מין מוטציה חדשה, שבורה יותר, תוקפנית יותר, בודדה יותר, כאשר הפער בינה לבין עולם הגברים הולך ומחריף. ואם אפילו הוליוד דואגת לשזור בסרטי הפעולה שלה את דמות האשה החדשה כגורם מתסיס בעלילה, זה אומר, שמשהו חשוב באמת קורה בשטח. בסרט המתח, "הרשת", תוצר הוליוודי שגרתי ומוכר למדי, מופיעה דמות של אשה עצמאית וחזקה, אבל גם מבודדת ותוקפנית עד בלי די. קשריה האנושיים מתמצים במבט חטוף עם השליח מחנות הפיצות. על קשר עם גברים אין בכלל מה לדבר. היא מסתגרת בביתה, צמודה למחשב האישי שלה, מחוברת לאינטרנט, ומוגנת הרמטית מפני חיזורי הגברים. כשהיא כבר נענית לחיזוריו של איזה ביץ־בוי בחופשה במקסיקו, מתברר שהנ"ל הוא רוצח שכיר המבקש להרע לה. שאר הסרט מוקדש למאבק האיתנים ביניהם. המשוואה שיוצר הסרט ברורה מאליה: המאבק בין המינים רק מסתבך והולך. גם בסרט "אסירים", מתכנסת הגיבורה בתוך עצמה, בחורף הלונדוני, ומסתגרת מפני גברים. פגועה מנישואים לא מוצלחים, היא מוצאת ישועה מפוקפקת ברומן מורבידי עם אסיר, שמרצה עונש על רצח אשתו. בסרט זה המשוואה אף מתרחבת: האשה המודרנית, שמשלמת על עצמאותה מחיר כבד של בדידות מזהירה, כלל לא נפטרה מתוקפנותה כלפי גברים בעקבות השיחרור הפמיניסטי המיוחל. להיפך, התוקפנות נטועה עמוק עמוק בתוכה, וממשיכה לחבר אותה עם גברים תוקפנים, עד לסוף האלים. והרי מסמר נוסף בארון הקבורה של היחסים בין המינים.

אבל את המסמר האחרון תוקע דווקא פדרו אלמודובר. ואגב, אין בכך פלא, לאור עיסוקו העקבי של בימאי זה במתח הנצחי בין המינים, תוך ניסיון מתמיד להרחיב את הגבולות המינָיים. מסקנתו האחרונה היא, שכפי הנראה, כמעט בלתי אפשרי להגמיש גבולות אלו. האשה חיה בעולמה, הגבר בעולמו. ומפגש אפשרי ביניהם הוא קרוב לוודאי משהו בין פאטה־מורגנה למשאלת לב רומנטית. "נשים מנוגה, גברים ממאדים", כמאמר פתגם קיטשי שנטבע בעיתוני הנשים, ואלמודובר משתמש בו וממשיך אותו הלאה. אצלו, כאמור, הפכה האשה לסופרת של רומן־רומנטי, והגבר לאיש־צבא. שיג ושיח אין ביניהם, ואפילו על תקשורת מינימלית אין מה לדבר, ולו רק מפני שהם אינם חיים באותה ארץ. הוא נמצא בבריסל, היא במדריד. הוא מתדרך את צבא נאט"ו בתמרונים מסובכים, היא את תמרוניה שומרת ליחסיה איתו, ואת מסקנות מחקרה האישי מפרסמת ברומנים שלה. אך שלא ישתמע מכך, חלילה, שהיא איזו רכרוכית, בובה על חוט של הגבר שלה. להיפך, חיש קל מתברר שהיא לוחמת אדירה, אפילו יותר מבעלה.

הגיבורה הטיפוסית של אלמודובר, בכל אחד ואחד מסרטיו, היא אשה עצומה, ענקית בכל קנה מידה, אבל לא לפי קנה המידה של הסרט ההוליוודי, ממנו שאב אלמודובר את הארכיטיפ. נכון שגם אצלו האשה מעוניינת להחשב לגיבורה טרגית, גדולה מהחיים, כמו הגיבורות ההוליוודיות הגדולות; אבל במהותה היא אנושית ואמיתית מאוד: חמה, מלאת חיוניות, מצולקת ממלחמות עם גברים, וטעות לחשוב שהיא תעשה הכול כדי לשאת חן בעיני הגבר שלה (בניגוד לגיבורות הגדולות של שנות החמישים, כמובן). הדבר התבטא כבר ב"נשים, נשים", המבוסס על המונודרמה "הקול האנושי" של קוקטו, ובבסיסו מונולוג של אשה, שהגבר שלה עזב אותה לטובת אחרת. אמנם, גם אצל אלמודובר נמצאת האשה על סף התמוטטות עצבים, אבל היא חזקה מכדי להתמוטט, ומלבד זאת, יש בידה נשק נוסף: תוקפנותה. פעמיים עומדות גיבורותיו הנעזבות של אלמודובר בפני פגיעה בעצמן, ב"נשים, נשים", ו"פרח הסוד שלי". בשני סרטים אלו מבקשות הנשים להתאבד לאחר שהגבר נוטש אותן. אבל הן לא עושות זאת. את עלבון הפגיעה הן מתעלות לתוקפנות כלפי הגברים בחייהן. ומובן שבמצב זה, שלום־בית בין המינים נראה גם הוא כמו חלום בלהות.

כבר שנים לא נעשה סרט פמיניסטי אמיתי. עכשיו עשה זאת אלמודובר. "פרח הסוד שלי" מתמודד עם השינוי המגוון והמאתגר שעובר על האשה של שנות התשעים: האם תוכל לתעל את כעסה ותוקפנותה ההיסטורית כלפי גברים, מבלי לפגוע בקשר שלה איתם? האם תדע לקחת לעצמה את נתח העצמאות שלה, ובכל זאת, להמשיך לחיות עם גברים ולאהוב אותם? את הסרט פותחת סצנה מבריקה, ובה נראית הגיבורה בהתקף היסטריה מפני שהיא אינה מסוגלת לחלוץ את מגפיה. מסתבר שהמגפיים, שקנה לה בזמנו בעלה, נעשו קטנים עליה. עומדת בפניה בעיה: היא גדלה, אבל את חייה היא עדיין חיה לפי מידה קטנה מדי. בהמשך הסרט, היא תלמד את הדרך להשיג נעליים גדולות יותר שיהלמו את מידותיה החדשות. יהיה זה תהליך מכאיב, ולקח בצדו: היא תאלץ לוותר על בעלה, איש הצבא, אך חשוב מכך, היא תאלץ לוותר על אורח חייה ועל האידיאולוגיה הטפילית שמסתתרת מאחוריו. במלים אחרות, היא תצטרך להגיד "לא" לרומן־הרומנטי ולכל מה שהוא מסמל, אם היא באמת רוצה לגדול ולהיות לסופרת קאנונית מעמיקה ורצינית. רק אז יהיה לה "חדר משלה". העובדה שעדיין אין לה "חדר משלה", וזאת, למרות שבאופן מעשי יש לה בית מהודר, חשבון בנק גדול ועצמאות כלכלית מוחלטת, מפתיעה מאוד, וגם היא חלק מרשת הדימויים שטווה אלמדובר. המסקנה היא, שכל עוד תהיה האשה תלויה בבעלה, ויתרה מכך, באידיאולוגיה המקולקלת של הרומן־הרומנטי ובחשיבה הסנטימנטלית שהוא מסתיר בתוכו – לא תבוא עצמאותה הכלכלית לעזרתה, וגם התנועה הפמיניסטית לא תועיל במאום. רק שינוי מנטלי מוחלט יעזור כאן. עד אז לא יהיה לה חדר משלה, וגם נעליה הצרות בשתי מידות ימשיכו ללחוץ לעד על בהונותיה.

חואן אז'נוב ומריסה פארדס, ב"פרח הסוד שלי"

זוהי, ללא ספק, מסקנה פמיניסטית מהפכנית ביותר, והיא מהפכנית גם ביחס לטקסטים הקולנועיים של אלמודובר, שכאמור, מתבסס בסרטיו על הארכיטיפ של האשה הרומנטית מהמלודרמות, ובסרט זה עושה את הצעד הסופי ומנגח אותה לחלוטין. אך הסרט מוביל למסקנה נוספת, מהפכנית לא פחות: אם הגבר שואף להיכלל בעולמה של האשה, עליו להיהפך בעצמו לאשה. אולי לא באופן פיזיונומי והורמונלי, אבל לפחות מבחינה רגשית ומנטלית. ויש גבר כזה בסרט – לשמחת כל אלה שעדיין לא קברו את ארון היחסים בין המינים בקברו החשוך והאפל. הגבר הזה הוא העורך הספרותי של הסופרת, בעיתון בו היא עובדת כמבקרת ספרים. הגבר הזה מאוהב בה, מזדהה עם כאביה, ויוצא מגדרו כדי לעזור לה במשבר אותו היא עוברת. אבל ברוב עוורונה, ומפני שראשה עדיין נתון להבלים רומנטיים מהסוג שעליהם היא כותבת, היא אינה מבחינה בקיומו. הגבר הזה הוא האופציה הגברית החדשה: רך, מעניק, רגיש, גמיש, מתפשר. אבל היא עדיין חולמת על המאצ'ו שלה. דרוש לה זמן־מה כדי לוותר על החלומות הרומנטיים ולהעריך את מה שנפל בחלקה. גם הגבר החדש צריך, מצדו, להשתנות. אצל אלמודובר, השינוי שעובר הגבר הוא כמעט טבעי, וכתמיד, מבוסס על שאיפתו הנצחית להשגת זהות נפשית אנדרוגנית טוטאלית (שעובדת היותו הומוסקסואל תורמת לכך, ללא ספק). הפתרון של אלמודובר הוא מזהיר ואירוני כאחד, וקשה להאמין שצופים גברים רבים יאהבו אותו: הגבר הופך לסופר של רומנים למשרתות. מצד שני, אולי גם נשים לא ישמחו כל־כך על שאלמודובר מפקיע מהן את המבצר היחיד שהיה עד היום ברשותן הבלעדית: ספרות הרומן־הרומנטי. ביקורת הקולנוע הפמיניסטית בוודאי תתרעם על כך, ותראה בזה עוד צעד אימפריאליסטי אופייני מצד הגברים, המנכסים לעצמם את המבצרים הנשיים האחרונים שנותרו בעולם. ■

יעל ישראל

לא חוסך במלים

יהודה פוליקר: "הילד שבך"; אן.אם.סי

ארבע שנים. ארבע שנים זה הזמן שבין מערכות בחירות, בארבע שנים מסיימים תיכון או עושים תואר באוניברסיטה. בארבע שנים מספיקים להתגייס, להשתחרר וגם לחיות קצת לפני וקצת אחרי. בקיצור, ארבע שנים זה הרבה זמן, וזה פרק הזמן שלקח לפוליקר להוציא אלבום חדש. בתקופה שהביטלס הוציאו שישה אלבומים, פוליקר מוציא אחד. כצפוי, לאחר זמן המתנה כל כך ממושך, הביקוש גדול. עובדה - תוך חודש נמכרו שלושים אלף עותקים מ"הילד שבך".

לפוליקר היה הרבה זמן לפני האלבום הזה, ובאמת יש בו עשרים ושניים קטעים, מהם שבעה-עשר עם טקסטים. טקסטים אמרתי? מגילות, יותר נכון. הטקסטים הפעם הם מרכז הכובד של האלבום. פוליקר לא נבהל גם בעבר מלטפל בנושאים גדולים. יותר מכל זכור "אפר ואבק", שטיפל בנושא השואה, שמרחף באופן תמידי מעל כולנו. הפעם הוא נוגע בפחדים, החששות, הבדידות והזכרונות הקטנים שקיימים בו. נושא אישי יותר, אולם אין ספק שכל מאזין יוכל למצוא בו פינה משלו. רוב השירים מוגשים בגוף ראשון או שני, מה שמעיד על קרבה של היוצר לחומר, וכמעט כולם אינם משמחים, בלשון המעטה. הוא מדבר על יחסים בעייתיים, כמו ב"מונית קוראת לי, הדלת תיסגר / לבית שכל כך אהבתי פעם, אני לא חוזר"), על המציאות העירונית הקשה (בשיר "כמו גנב באפלה"), על אלכוהול, סמים וגם על הרצונות הכמוסים שקיימים בו, כמו בכל אחד מאיתנו.

פוליקר לא חוסך במלים. בדרך כלל זה עובר, אבל לפעמים זה נראה כהתפזרות מיותרת, במקום צמצום ממוקד. הדימוי העיקרי שעולה מהאלבום הוא, שם האלבום, הילד שצועק מבפנים. "סאליק", למשל, מדבר על ילד יתום מאב, שנחנק מאהבת אמו. "נמס בגשם" מציג ילד שנוזנח ו"סיגריות בשרשרת" מעמיד את האם ודאגותיה מול הילד הבטוח בעצמו, שהולך לצבא. "אני רוצה גם" (שכבר נשחק מרוב השמעות ברדיו) מדבר על הרצון הילדותי להשיג את הכול מכל תחום, וגם העטיפה היא ציור של דייויד ווינארוביץ', שנקרא "קצת מהמנטליות של תוף הפח". פוליקר, על פי האלבום, רואה בילד שמקנן בו מקור של התחושות והרגשות הפנימיים שמקיפים אותו, כמו את כולנו, ואילו האדם הבוגר רק ממסך על כל זה בחשיבה הרציונלית הפשוטה.

דווקא מבחינה מוסיקלית מורגשת נפילה מסוימת. קשה למצוא שיר שנשען על מלודיה חזקה, לפחות לפי אמות מידה פוליקריות. אולם, קשה להאמין שמי שכתב לחנים מבריקים כמו "כשתגדל" או "פחות אבל כואב" מאבד את הכשרון. נראה כי פוליקר הוריד מחשיבות הלחן במכוון, על מנת להדגיש את הטקסט. העומס המילולי אינו מאפשר גם עומס מוסיקלי. המבנה, שבו פוליקר יותר מדקלם מאשר שר בבתים (משהו בדומה ללו ריד), ויוצא למלודיה בפזמון, חוזר מספר פעמים ומחזק את התחושה הזאת. העיבודים וההפקה עשירים במיוחד ובעיקר יוצרים אוירה, המותאמת למלים ולאופי הכללי של האלבום. בשירים רבים יש שימוש בסמפלרים, בשטיחי קלידים ובמקצבים מהירים, כשהקול של פוליקר מחליק, כאילו מעליהם, קצת במנותק, וכך מתחזקת תחושת הניכור והבדידות שמלווה את השירים. זה עובד מצוין ב"כמו גנב באפלה". יחד עם זאת, החרוזים בסוף כל שורה, שלפעמים אף פוגמים בטקסט, מעידים כי פוליקר היה ונשאר מוסיקאי שבא קודם כל מהצלילים. הדבקות הזו בחריזה מוכיחה שגם באלבום כזה, בו המלל חשוב מאוד, יש לפונטיות תפקיד חשוב אצל פוליקר ולפעמים אף עדיפות על פני שיקולים אחרים. זהו אלבום כפול, אולם אין הבדל של ממש בין שני הדיסקים. אמנם בשני יש שימוש גדול יותר בגיטרות ובכלי מיתר לעומת הראשון, שבו יש לקלידים יותר נוכחות, אולם ההרגשה הכללית נשארת ומכוונת מעט תמיד אל הטקסט.

לאחר שפוליקר מכסה את הנושא מנקודות מבט רבות הוא מסיים ב"שקט טוטאלי" - תיאור אפוקליפטי ארוך (9:31 דקות) של הפצצה גרעינית, המתגלה כחלום, אך אינו בלתי אפשרי גם במציאות. לאחריו בא "הנה בא הבוקר" האינסטרומנטלי, שמסיים את האלבום ומעדן את התחושות הקשות שהותיר הקטע שלפניו.

ה"SMASHING PUMPKINS" האמריקאים הוציאו אף הם השנה אלבום כפול לאחר שתיקה ממושכת. עליהם נאמר כי אורך האלבום נועד לרצות את מעריציהם על ההיעדרות הממושכת, וטוב היה לו הוציאו אלבום יחיד טוב ומתומצת. נראה כי אותו דבר ניתן לאמר על פוליקר. נכון - ניתן היה לוותר על מספר קטעים ולהפוך את האלבום למרוכז ועוצמתי, אולם מעשה כזה יגרע בנקודה המרכזית באלבום הזה. פוליקר, כמו אריק איינשטיין או שלמה ארצי, הוא קונצנסוס. ככזה, הוא חלק מהתרבות הישראלית וגם אחד ממעצביה. מעמדו מכתיב לו, בין אם ירצה בכך ובין אם לאו, נקודת הסתכלות אחרת. החשיבות האמיתית של האלבום היא חשבון הנפש והחשיפה האמיצה שהוא מבצע כאן, שמאפשרת לנו להביט לתוכו לעומק (וכיוצר הוא מייצג יותר מאשר את עצמו לבדו), ועל כך הוא ראוי להערכה. תנו לו לשפוך את הלב, גם במחיר של חומרים שהם פחות ממבריקים. גם אם האלבום הזה נמרח לעיתים, הרי רק מתוך הגודש והעומס (בעיקר המילולי) ניתן להיות בטוחים שנקבל את התחושה שאליה התכוון פוליקר, שכן צמצום או כיוון היו עלולים לפספס משהו חשוב ■

גדי להב

בצל האובדן הכפול

רות שנפלד

אידה פינק: *רישומים לקורות חיים*; מפולנית: דוד ויינפלד; הוצאת עם עובד; הספריה לעם; 1995; 147 עמ'

ובץ סיפוריה של אידה פינק, *"רישומים לקורות חיים"*, עומד בסימן של המשכיות ושינוי. מה שהפליא בקובץ סיפוריה העברי הקודם של פינק, *"הגן המפליג למרחקים"* (1988), היה הניגוד בין הנוסח המגובש של הסיפור האירופי במיטבו לבין המצבים הקיצוניים המתוארים בסיפורים אלה, שעסקו כולם בהשמדת יהודי פולין בימי השואה. רוח של מספרים צרפתים, האהובים על פינק (אבל גם רוחם של צ'כוב, קתרין מנספילד וג'יימס ג'ויס) ריחפה על *"הגן המפליג למרחקים"* והיא מרחפת גם על הקובץ הנוכחי; אבל נוסף כאן ממד חדש, הוא הממד המיסטי, שגובל לפעמים באווירה כמו סוריאליסטית. אצל פינק אין מהפכות דרסטיות, ולכן אותה נימה מיסטית אינה חידוש גמור. למשל, היא הופיעה כבר בסיום הרומן שלה, *"נלך בלילות, נישן בימים"* (1991).

לאידה פינק טון וניגון ייחודיים, שאינם אובדים בתרגומו הרגיש של מתרגמה הנאמן, דוד ויינפלד. הטון הזה עובר כחוט השני בכל יצירותיה, שכן אידה פינק היא מספרת מודעת היטב ל"מלאכת הסיפֵר" ובסיפוריה זרועות הערות "ארס־פואטיות", מרומזות פחות או יותר. אותם מאפיינים קבועים מאפשרים להעז ולסכם את אמנות הסיפור של פינק, על אף ההתפתחות והשינויים.

אידה פינק היא חסידת הסיפור הבנוי היטב, ויעידו על כך סיומי סיפוריה, שהם תמיד מלאכת־מחשבת, גם כאשר הסיפור מעורר תהיות וניתן לפירושים שונים.

כתיבתה של פינק מיניאטורית ומרוכזת מאוד. מבחינה זאת אפשר להשוותה לסופרת הפולניה זופיה נל'קובסקה, מחברת *"מדליונים"* (וארשה, 1946). אף נל'קובסקה נזקקה למסגרת אמנותית כמעט קלאסית ומודעת מאוד, לשם כתיבת קובץ סיפוריה המזעזעים על השואה.

כל כתיבתה של פינק, שהיא מאופקת להפליא ואינה פורצת לעולם בזעקה, ספוגה תרבות אירופית ונופים אירופיים. זיקתה העמוקה לנוף ולאווירה, בייחוד לנופים של ירק ומים, מקנה לסיפוריה איכות כמו אימפרסיוניסטית. ליד הנופים מופיעות אצלה הערים האירופיות העתיקות, בעלות הארכיטקטורה הימי־ביניימית: "בערב היו חוזרים דרך הסימטאות התלולות והריקות של העיר העתיקה. חנויות של ספרים עתיקים, גלריות לאמנות. באר אבן" (עמ' 69).

לאותו תחום של רגישות אימפרסיוניסטית שייכים המוטיבים המוסיקליים השזורים בסיפוריה של פינק, שהיא מוסיקאית לפי השכלתה. הטכניקה של שזירת המוטיבים האלה מובילה ישירות לפרוסט, המוזכר במפורש באחד הסיפורים ("יוליה").

הנושא המוסיקלי משיק לנושא הזמן והזיכרון, שכן בכל סיפוריה תרה אידה פינק אחרי עקבות הזמן האבוד של ימי השואה, המופרך מרצף הזמן האנושי כמו אי בודד. העיסוק האובססיבי הזה בחיפוש העקבות מלווה בפחד מפני אובדן הזיכרון ומפני אי היכולת לשחזר את העבר. סיפוריה של פינק הם לא כרונולוגיים ומהווים מעין קולאז', הנשען על החשיבה האסוציאטיבית: "את מוכרחה להיפטר מהנטייה לאסוציאציות" – מצווה על עצמה אחת מגיבורותיה של פינק (עמ' 70). מכיוון שזרימת הזמן נחתכה באכזריות על ידי השואה, נותרה מאז רק "פיסת זמן" (כשם קובץ סיפוריה של פינק משנת 1975). בראשה של המספרת צפים: "רק פירורי זיכרון, פה ושם, סתמיים וחסרי משמעות שלא מובן מדוע נשתמרו" (עמ' 82), ותמונות מהימים ההם מופיעות על מסך הזיכרון "כמו מאיזה סרט" (עמ' 83). גם שם הקובץ הנוכחי, "רישומים לקורות חיים",

מרמז לחמקנותו של הזיכרון. כל דמות מזֵר הדמויות האהובות, שאת קורותיהן מנסה המחברת לספר: "חומקת בשבילים הצדדיים של הזיכרון נגלית להרף עין ונעלמת, לפני שתהיה אישיותה לטורח" (עמ' 114). אפילו אחרי מאבק עיקש על הצלת העבר מהשכחה אי אפשר לכתוב ביוגרפיה שלמה, אלא לשרטט "רישומים" בלבד. מה שמאחד את הרישומים האלה היא התחושה הכבדה של חיים שהוחמצו, ובכל סיפור מובלטות בחריפות ובצבעים בהירים שעות האובדן: "רק הן נחרתו בזכרון כתמונה שרירה וקיימת" (עמ' 114).

המוות, ההשמדה, חוסר היכולת להימלט מהגורל השרירותי בימי השואה, שהם עניינה הקבוע של פינק, לא מנעו ממנה להישאר באופן עקבי ובלתי מתפשר – בדומה לנל'קובסקה – סופרת הומניסטית. איתנותו הרוחנית של האדם, אפילו ברגעי מבחן הקשים ביותר, היא נושא כתיבתה

המועדף של פינק, ההופך את סיפוריה לקול ההומניזם הבלתי נכנע. אבל ההומניזם הזה איננו נאיבי. פינק יודעת היטב, שבימי השואה מצאו האנשים את עצמם "בשליטתו הגמורה של הזמן החדש, מכותרים על ידו לחלוטין ובאורח כה מתוחכם, עד כי בשלב הראשון לא נתן לעצמו איש מאתנו דין־וחשבון על מצב הכיתור" (עמ' 25). והרי הזמן החדש הזה היה אנטי הומני בתכלית. באותם הימים השתנו לא רק דפוסי המחשבה והתגובות האנושיים, אלא גם השפה: "בבתים החלו להישמע המלים הראשונות, האלמנטריות, של השפה החדשה [...] מראה האנשים השתנה, היתה הבעה חדשה בעיניים, עווית חדשה של הפה..." (עמ' 49). הדה־הומניזציה של השפה תובעת מהמחברת להיאבק נגד השפה האנטי־הומנית החדשה. לעתים היא עושה זאת על ידי הפקעת המלים האיומות, שאימתן נשתכחה, מהשגרה. כך, למשל, בסיפור "פיסת הזמן השניה" היא מחזירה למלה "אקציה" את מלוא משמעותה המוחשית והמחרידה. גיבוריה של פינק נלחמים לא רק על שמירת הנורמות המוסריות הישנות, אלא גם על שמירת ערך המלה. אלינה בסיפור "אלינה וכשלונה" יודעת עדיין בושה מהי והיא רואה כישלון בכך, שנרתעה מלמלא את שליחותו המסוכנת של חברה. בחלומה היא ממלאה את השליחות ונתפסת על ידי הגרמנים: "תפסו אותי, חשבה בשמחה ולרגע קצר של חלום חשה הקלה" (עמ' 41).

חוסר ההשלמה עם "הזמן החדש" בא לידי ביטוי מובהק בסיפור "כף היד", שהוא אחד ממבשרי השינוי בכתיבתה של פינק. גיבור הסיפור, שהוא גם "האני המספר", כלוא במחנה ריכוז גרמני ולומד מנסיונו: "שבכל אחד מאתנו מצוי גבול, שמעבר לו מסתיימת הידיעה על עצמנו" (עמ' 102). למרות זאת הוא מושיט כף יד וסיוע לנער צעיר, שבו הוא רואה את בנו (ופינק מודעת למחירה של הקרבה עצמית במחנה ריכוז). מה שמקשר ביניהם היא התשוקה המשותפת להרים, המסמלת את השאיפה לחירות. התשוקה הזאת, שנעשתה "עשירה יותר, משום שלא אפשר היה לממשה, ועמוקה יותר בשל הגעגועים", היתה עבורם "כסם חיים, כתרופה גואלת. גואלת את הרוח, כי מצבו של הגוף הלך והידרדר" (עמ' 104־105). אבל לקראת סיום הסיפור חל מהפך; הנער מכה את ידידו הקשיש ממנו באותה כף יד, שקודם הושיט אותה בבקשת עזרה, רק כדי לזכות בעוד פיסת מקום ובעוד טיפת אוויר לנשימה במלחמת הקיום האכזרית. הפואנטה של הסיפור ממוקדת בפגישה אקראית בין שני הגיבורים, המתרחשת זמן קצר אחרי המלחמה בעיר זרה. הנער שכח כליל את פרשת המכות, ואילו ידידו ומיטיבו לא שכח ולא סלח: "הוא טפח על כתפי טפיחה של ידידים, נשימתי נעתקה פתאום ועיני חשכו. הסרתי את כף־ידו מכתפי. כשהסתלקתי חשתי על גופי את מבטו התמה" (עמ' 108). אי סלחנותו של האיש המבוגר וההומני מבטאה את דבקותו בנורמות המוסריות הישנות, שהצעיר לא הספיק לסגל לעצמו ולכן לא חש, כי חצה את הגבול "שמעבר לו מסתיימת הידיעה על עצמנו". הבוגר יכול כעת לעזוב את הצעיר לנפשו, מפני שזה האחרון אינו זקוק עוד לעזרתו.

אותה תשוקה להרים, שגוברת אפילו על האהבה למוסיקה, באה לידי ביטוי בסיפור "כבר הלכנו לאופרה", המתמקד בדמותו של ניצול המחנות ב' (אולי גלגולו של "האני המספר" ב"כף היד"). אם כי כל הסיפורים בקובץ ראויים לתשומת־לב מיוחדת, הרי בסיפור זה ניכרים הסממנים החדשים שבכתיבתה של פינק בהבלטה יתירה: תחושת האובדן החדש מעיבה על האובדן הישן מימי השואה, אבל גם מאירה אותו באור שונה ומפרשת אותו מחדש.

כל סיפוריה תרה אידה פינק אחרי עקבות הזמן האבוד של ימי השואה, המופרך מרצף הזמן האנושי כמו אי בודד. העיסוק האובססיבי הזה בחיפוש העקבות מלווה בפחד מפני אובדן הזיכרון ומפני אי היכולת לשחזר את העבר

אותה תחושת אובדן הגבירה אצל פינק את היסוד המיסטי והמטאפיזי, מפני שרק על ידי שבירת הגבולות של העולם הריאלי אפשר לחדש את הקשר עם האדם האהוב שנפטר, בלי לממש את הרצון הסמוי להסתלק מהחיים. בסיפור זה, הכתוב לכאורה בטכניקה ריאליסטית, מיטשטש הגבול בין הריאלי והמטאפיזי והריאלי שרוי באווירה כמו חלומית. גיבורת הסיפור מגיעה לעיר אירופית עתיקה ויפהפיה (מאותן הערים האהובות כל־כך על פינק), שנהגה להתאכסן בה בעבר יחד עם אהובה המת לפני יציאתם המשותפת להרים. היא נכנסת לבית־קפה קטן ומקסים בסגנון מיושן ומתבוננת בעקשנות ובחמדה בזוג נאהבים שיושב ליד החלון. אחרי הסתלקותם היא מתיישבת במקומם וממשיכה לעקוב אחריהם: "'כבר הלכנו לאופרה', אמרה בלבה וכשהביטה מבעד לחלון ראתה אותם מתרחקים לאורך שפת האגם. הם החזיקו ידיים. היא חשה את החום של כף ידו" (עמ' 71). ייחודו של הסיפור הוא בתחושת אי הוודאות; לא ברור, האם הגיבורה התבוננה בזוג ממשי והשליכה עליו סיטואציה מעברה, או שמא היתה זאת תמונה הזויה שלה ושל אהובה, והמקום ליד החלון היה למעשה ריק. כרזה ישנה של הצגת אופרה, התלויה בבית־הקפה, מרמזת לכותרת הסיפור ולסיומו: אולי באחת הפעמים ביקרו הגיבורה ואהובה באותו בית־קפה, ישבו ליד החלון ויצאו משם בדרכם לאופרה. הכמיהה לחדש את הקשר עם האהוב או האהובה המתים חוזרת בכמה מסיפוריה של פינק, אם כי לפעמים זהו חסד רגעי בלבד (כמו, למשל, בסיפור "הכתובת"). הכמיהה הזאת מקנה לסופרת את הכוח לחזור לחוויות האובדן הרחוקות יותר ולשחזר אותן פיסות ביוגרפיה של דמויות מימי הילדות שהושמדו בשואה. בתהליך הנפשי של ההתחברות לעבר, המונצח בכתב, יש משום נחמה. הוא נותן סיכוי להשתחרר מהמועקה ומ"בדידות גמורה שאין להשיבה" (עמ' 67), כפי שקורה בסיום הסיפור "כבר הלכנו לאופרה". שונה הדבר בסיפור הסוריאליסטי "בשעת מסע, בלילה". בסיפור זה השתמשה פינק בטכניקה הידועה של חלום: הגיבורה, שמפיה מסופר הסיפור, אובדת דרך, נוסעת כל פעם מחדש ברכבות הלא נכונות, שאינן מביאות אותה ליעדה, ויורדת בתחנות מקריות, שאין היא מצליחה לפענח את שמן. לבסוף, גבר לא מוכר מתעלם ממנה ואינו משיב לשאלתה מתי יוצאת הרכבת הבאה: "חשבתי, אובדת־עצות, כי לא אסע יותר לעולם בלי ב', ופתאום נזכרתי שב' כבר איננו בין החיים" (עמ' 92). הסיפור מסתיים בהתפקחות, שמביאה לתחושה של ניכור ושל "בדידות שאין להשיבה".

מתגלות כאן מעין שתי פנים חדשות בכתיבתה של פינק: הסיוט הסוריאליסטי מוביל לחזרה אל המציאות, שהיא אכזרית יותר מהסיוט. לעומת זאת, ההתבוננות הקרובה והרגישה במציאות מחיה מחדש את העבר, מעלה אותו באוב ומאפשרת למזגו עם ההווה. כאמור, התהליך הזה תלוי בכוח הזיכרון, אם כי הזיכרון האנושי איננו מדויק ומביא לעתים גירסאות שונות וסותרות (כמו בסיפור "תחיית המתים החוזרת ונשנית של האופה", שהוא מעין "רשומון"). הזיכרון כואב לחיים ומטריד את מנוחתם של המתים, אבל הוא מציל מהשכחה ומההתכחשות. אסור וגם אי־אפשר להשתחרר מהזכרונות ומההרגל המכאיב של החשיבה האסוציאטיבית. אמנם אין עוד די אורך נשימה, כדי ליצור את האפוס הגדול, שדרכו יזרום נהר הזמן במלואו. לכן נאלצים להסתפק בפיסות זמן בלבד, אבל הפיסות האלה מצטרפות לעולם שלם, בעל חוקיות וייחוד משלו. ■

היינר מילר: דיכוי במסווה של חופש

מירי פז

לפני כחודשיים מת בברלין היינר מילר, גדול המחזאים בגרמניה מאז ברכט ומחשובי היוצרים בתיאטרון המערבי. הוא היה אחד המבקרים הנוקבים ביותר של החברה והסדר הגרמניים ומן הבודדים שלא פסח ביצירתו על עברה של גרמניה ולא היסס להביע את הסתייגותו הנחרצת מעתידה. עד יומו האחרון, התנגד לאיחוד הגורף וראה בו סכנה לשובו של חזון גרמניה הגדולה וביסוסו של מיתוס העם האחד, הנבחר.

מורשת מילר כוללת שורה נכבדה של מחזות מורכבים, קשים לפיענוח ולעיכול (ושורה נכבדה לא פחות של ספרי ומאמרי פרשנות שנכתבו עליהם), כמה עבודות בימוי מרשימות בתיאטרון ובאופרה לצד חשובי היוצרים והמבצעים במערב, ביניהם בוב וילסון ודניאל בארנבוים, ומסות מאירות עיניים על אמנות, פוליטיקה וחברה.

במותו הותיר חלל ההולך ומתעצם בעולם החופשי, זה של איש הרוח המעורב, המחויב להבעת עמדה גם, ובמיוחד, כשאינה מקובלת על הרוב הדומיננטי. כמי שזכה לחיות בשתי הגרמניות, המזרחית והמערבית, היה מודע היטב לנקודות התורפה של שתי השיטות. שתיהן היו רעות בעיניו וההבדל העיקרי ביניהן היה באופני הדיכוי שהפעילו מנגנוני החושך בשני המשטרים על נתיניהן. אני זוכרת במיוחד משפט אחד שלו שביטא את אחד ההבדלים העקרוניים הלו: "יש צורות דיכוי אינטנסיביות כל כך עד שהן מעניקות אשליית חופש בלתי מוגבל". בין שתי צורות הדיכוי העדיף את הקומוניזם, רק משום היותו "הנגטיב של חברת ההון".

מילר תיעב את חברת ההון ואת רודנותם המוחלטת של הממון ובעליו. הוא לא חדל להאמין בערך הסוציאליזם. למרות כשלונו המוכח, סבר שראוי לאמצו, ולו כחלום בלבד. "בחיים האלה קשה לזלזל בחשיבותם של חלומות.

"היינה שלכם ושלנו הוא שאמר כי מי שאין לו חלום אין לו חיים". את הדברים האלה אמר לי באביב 1993. בפגישתי הראשונה איתו, בפברואר 1989, כשאיש עוד לא חלם על האיחוד, חזה, כמעט במדויק, את תוצאותיו הראשונות: את אכזבתם הצפויה של ה"אוסיס" (המזרח גרמנים) מן המפגש עם המערב, את האבטלה הצפויה לרובם ועמה את השנאה הגוברת לזרים. שלוש שנים אחרי האיחוד קרא לזרים "להציל את גרמניה מידי הגרמנים והמליץ לפתוח את שערי גרמניה בפני זרים רבים ככל האפשר כדי שאלה יגיבו באלימות נגדית על מעלליהם" של הניאו־נאצים. "רק הזרים יוכלו לאזן את הרמת הראש של גלוחי הראש והניאו־נאצים, ואת עליית הימין הקיצוני בבחירות". פגישתנו השניה, ב-1993, התקיימה, על פי בחירתו, ב"גרנד הוטל" בחלקה המזרחי של העיר. הוא בא בלוויית בת זוגו, צעירה כבת 30, והתינוקת שלהם, שהיתה אז בת ארבעה חודשים. הוא איש רך שנעימות הליכותיו, קולו החרישי ונימת האירוניה המשועשעת בדבריו, היו ניגוד חריף לתוכנם. לא ידעתי שכבר אז היה חולה ורופאיו ניבאו שימיו ספורים. הוא היה אז גיבורה השלילי של אחת השערוריות המזדמנות שהסעירו את גרמניה מיד אחרי האיחוד. גם הוא נחשד בשיתוף פעולה עם השטאזי. הוא הודה שנפגש בעבר עם עובדי השטאזי, הודה ששיקר להם במצח נחושה, הודה כי ביקש תמורה לאחד מידידיו: היתר לנסוע לחו"ל. הוא לא הביע חרטה. "לא ביקשתי דבר לעצמי. זאת לא הייתי עושה". בעיניו זה היה המשך ישיר לאותם מנגוני חושך הצרים על האיש הקטן בכל שיטה, בכל משטר. "מה שגרם לי את תחושת התבוסה הקשה ביותר היא הידיעה שהאנשים האלה בשטאזי לא היו כל כך מתוחכמים כפי שסברנו ולכן כל כך פחדנו מהם. לא התחכום שלהם אלא הפחד שלנו מפניו היה המלכודת האמיתית".

היינר מילר נולד ב-1929 באפנדורף, סקסוניה. הוא היה ילד כשאביו נשלח למחנה ריכוז. את לימודיו התיכוניים השלים רק אחרי המלחמה. לקראת סיומם, החל לכתוב סיפורים קצרים ומאמרים שהתפרסמו בכתבי עת. הטקסטים הספרותיים הראשונים שלו הופיעו בשבועון "זונטג". באמצע שנות החמישים התמנה לעורך כתב העת החשוב "יונגה קונסט" (אמנות צעירה) ובאותה תקופה כתב את מחזותיו הראשונים והחל לעבוד בתיאטרון על שם מקסים גורקי. במחזה מוקדם שלו, תמים לכאורה, העוסק בתולדות החקלאות בגרמניה, הסתמנו רמזים לכמה מפשעיו של סטלין. הוא הואשם בסטיה אידיאולוגית ובחתרנות וסולק מאגודת הסופרים, אחרי שהסתכסך עם אחדים מבכיריה, ביניהם וולף בירמן ושטפן היים. במשך תקופה ארוכה, התמסר לכתיבה בלבד ומחזותיו הועלו בעיקר במערב, שם כיבדו אותו כמעט בכל פרס ספרותי חשוב והציעו לו להקים בית ותיאטרון משלו, אוניברסיטאות בארה"ב חיזרו אחריו והציעו לו משרות מפתות. מילר הסתפק בגיחות מזדמנות למערב, אך התעקש להתגורר ולעבוד במזרח.

בעשור האחרון בחייו, תכפו ביקוריו במערב והתארכו "הרבה יותר מן הנדרש", כפי שהודה וניסה, בגיחוך עצמי מסוים, לתרץ זאת בזמינות הוויסקי במערב. למעשה, ניהל מערכת יחסים ביגמית כשהוא מתגורר במזרח ברלין ולחילופין במערבה. הוא השכיל לנווט יפה את נדודיו בין מזרח למערב, בין עמדת האופוזיציונר המרדן שסיבכה אותו לא אחת במזרח לבין מעמד ילד התפנוקים הבועט, כפי שראו בו במערב. הפרסום והיוקרה במערב חיסנו אותו מפני נגישות במזרח.

מילר נחשב לאחד ממשיכיה הבולטים של מסורת ברכט (המחזאי הנערץ עליו) בדרמה הגרמנית החדשה. שלא כברכט, שרצה להלום בקהל באמצעות הניכור הידוע, מילר לא נמנע ממהלומות בוטות המעוררות בצופה תגובה מיידית. מרחץ הדמים במחזה

היינר מילר; צילום: סבינה סאואר; באדיבות "טאץ"

"הטבח" הוא אחד מביטוייהן האכזריים ביותר.

מילר הרבה לעסוק במחזותיו בבגידה, כנדבך של אופורטוניזם אישי וחברתי, בשאלת האחריות הקולקטיבית ובמחויבות האמן לחברה (במיוחד במחזהו "מכונת המלט"). עלילות מחזותיו מתרחשות, לדבריו, בגרמניה "כי הפאשיזם בצורתו הנוראה ביותר קרה כאן ורוב הציבור ליווה אותו בשיתוף פעולה מלא או פסיבי", אמר תוך כדי הטחת ביקורת ברוב הסופרים הגרמנים שביצירותיהם "לגיבורים אין ביוגרפיה שמתחילה לפני 1945". לגיבוריו, לעומת זאת, היה עבר "מתמשך", כלומר, כזה המתחיל לפני 1945. אחדים מהם השתייכו לאירגון נאצי בנעוריהם ובבגרותם היו לבוני הסוציאליזם. במחזותיו קיימת לעתים המשכיות, יותר ממרומזת, בין הסוציאליזם "הלאומי" לבין זה ה"עממי".

מחזותיו הועלו בחשובי התיאטרונים במערב. כמה ממחזותיו תורגמו לעברית בידי ד"ר שמעון לוי, אבל אף לא אחד מהם הועלה כאן, זולת מעיבוד מקוצר של "מכונת המלט", שהועלה על-ידי תלמידי בית הספר של ניסן נתיב בשולי פסטיבל עכו.

אף שרוב ימיו עסק בתיאטרון, הצהיר מילר כי הוא שונא תיאטרון, כולל את זה שהוא עושה "משום שהוא כל כך רחוק מן הכוונה המקורית, ומשום שהתיאטרון בימינו חסר את המרכיב החיובי של החלום, שאותו אני מוצא לעתים בתיאטרון היפני".

לא, אין הוא שבע נחת מן התיאטרון הגרמני, למרות המשאבים הנכבדים העומדים לרשותו, אמר. "בברלין אין תיאטרון אמיתי ובוודאי שאין חלום. היה כזה, אך הוא מת אחרי המלחמה. את התיאטרון האמיתי בברלין עשו היהודים. הם יצרו אותו והבורגנות היהודית היתה קהלו. כשהוכחדו יהודי ברלין, ומי שלא הוכחד עזב אותה, מת גם התיאטרון".

הוא גילה עניין רב בישראל וקיווה כי העלאת מחזה שלו בישראל תהיה עילה להזמנה ולהכרות קרובה עימה. על ישראל שמע מפי ידידו יגאל תומרקין ומחברה קרובה, פסיכיאטרית במקצועה, שביקוריה אצלו במזרח ברלין הזכירו לה את ישראל בשנות ה-50. "נדמה לי שהייתי מרגיש בבית אצלכם". התקווה לא התממשה. בן 66 היה במותו. התפקיד הלא-פופולרי, כפוי הטובה שנטל על עצמו כדובר במצפון של החברה הגרמנית, נותר כמעט מיותם. איש אחר ברוח היחיד הממשיך להטריד את זכרונה הקולקטיבי של החברה הגרמנית, גינתר גראס - אף הוא מתנגד עיקש לאיחוד - הוקע כבר מזמן, על ידי הביקורת הספרותית, כ"ריאקציונר". ■

קטע מטרילוגיה של הינר מילר "נוף עם ארגונאוטים" בתרגומו של שמעון לוי, יופיע בגליון 195

גד קינר

הציפיה ליריה

תַּצְלוּם מִמִּלְחָמָה נֶחְשֶׁלֶת, בְּשָׁחוֹר-
לָבָן
לִפְנֵי עִדָּן עֲמוּד הַצֶּבַע, בְּטֶרֶם
יְזַמֵּן לָנוּ־מָוֶת הוֹלוֹ-
גְּרָמָתִי. בָּאִינְטֶרְנֶט

וֶיטְנָמִי עַל בִּרְכָּיו.
אִלְמָלֵא קָנֶה הָאָקְדָּח בְּעָרְפּוֹ
וְהָאִישׁ הַמִּתְבּוֹנֵן בּוֹ בִּרְכּוּז
כִּתּוֹכֵן הַמַּגֵּלָה כּוֹכָב שֶׁלֹּא
נִזְכַּר בְּמַפּוֹת הַקַּדְמוֹנִים,
אֶפְשָׁר הָיָה לַחֲשֹׁב שֶׁמִּתְפַּלֵּל,
אוּלַי מוֹדֶה.
יָדָיו מֵאַחוֹרֵי גַּבּוֹ.
הָרֹאשׁ אֵינוֹ מֻרְכָּן. אוּלַי
נָטוּי מְעַט בַּאֲדִיבוּת קָדִימָה
כְּדֵי לִפְנוֹת מָקוֹם לַלֵּצָ.
הַיְצִיבָה מֻשְׁלֶמֶת.
רוֹאִים שֶׁזֶּה בָּא לוֹ בְּאֹפֶן
טִבְעִי, מִבִּפְנִים.

עַכְשָׁיו הוּא מְחַכֶּה, בְּאֹרֶךְ רוּחַ,
בְּנְדִיבוּת,
לְכִדּוּרוֹ שֶׁל וֶיטְנָמִי אַחֵר.
כָּל הָעִנְיָן פְּנִימִי לְמַעֲשֶׂה.
וּכְבָר קָרָה.
אֶפְשָׁר לְהָנוֹת מִן הַתַּצְלוּם בְּנַחַת.
הַצִּפִּיָּה לִיְרִיָּה לֹא תַּכְזִיב
לְמִרּוֹת שֶׁגַּם הַיּוֹרֶה מֵת כַּנִּרְאֶה מִכָּפָן,
מִגֶּרֶב, אוֹ מִכָּל הַגְּדֵרָה מִקְרָאִית
נִרְדֶּפֶת לְמַחֲלוֹת אַסְיָאנִיּוֹת נְדִירוֹת
שֶׁהֵן כִּכְלוֹת הַכֹּל עִנְיָנָם הַפְּנִימִי.

וּבְעוֹד הוּא מַמְתִּין
נוּכַל אֲנַחְנוּ לִלְמֹד מִמֶּנּוּ.
מַה פֵּרוּשׁוֹ שֶׁל עַם מֻשְׁרָשׁ בַּטֶּבַע:
גּוּף מֻשְׁחָרָר
יְצִיבָה הַרְמוֹנִית
וּפְנֵי יֶלֶד גַּם כְּשֶׁהַנִּסְבּוֹת
אֵינָן קַלּוֹת וּמֵרוֹץ הַגִּיל הַמִּתְקַדֵּם
נִבְלַם כַּנִּרְאֶה בַּתַּשְׁלִיל הַבָּא
לְנֶצַח

המאה החצויה

ממודרניזם לפוסטמודרניזם, מסה על "רוח התקופה"

הלל ברזל

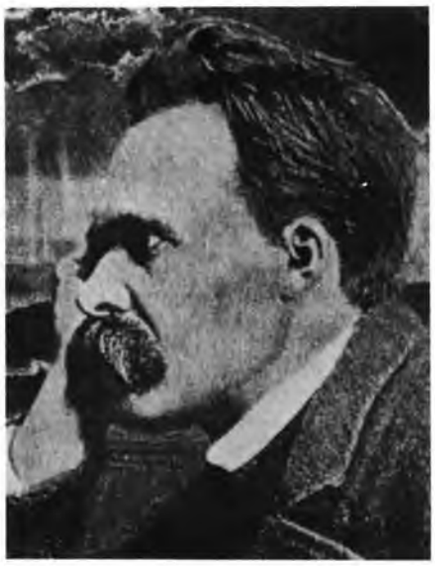
פיקסו, גרניקה, 1937

א. "הרצון לעוצמה" – חזון ועיוותו

בשנת 1900, בפתחה של המאה העשרים, הופיע ספרו של ניטשה: *"הרצון לעוצמה"*. שפע הרעיונות, מתוך הרשימות שהותיר אחריו הפילוסוף הגאוני, מייצג את עיקרי תורתו. הרעיון המלכד אלף שישים ושבעה קטעים, מהם מורכב הספר, שנערך על ידי אחותו של ניטשה ואחד מבכירי תלמידיו, חוזר במספר גדול של ניסוחים. כל אחד מן הניסוחים מחזק תפיסה אדנותית, שתלטנית ונבואית, לפיה: "עולם זה – מפלצת של כוח, ללא ראשית, ללא תכלית" (308). ובמלות הסיום, כאקורד אחרון בסימפוניה גרנדיוזית: "עולם זה הוא הרצון לעוצמה, ושום דבר זולתי זאת! ואף אתם עצמכם הינכם אותו רצון לעוצמה – ושום דבר זולתי זאת" (עמ' 309). המחצית הראשונה של המאה העשרים, כאילו נועדה להוכיח את הנחת־היסוד, כי צבירת כוח היא התכלית העליונה של מדינות ושל יחידים. שתי מלחמות העולם ביטאו בצורה האכזרית ביותר את יצר השלטון של עם בעם. גורם ראשי, בנוסף לסיבות רבות, לפרוץ מלחמת העולם הראשונה קשור במאבק על חלוקת שלל טריטוריאלי, באירופה ובמושבות (קולוניות) שמחוצה לה. האימפריות הגדולות: אנגליה, צרפת ורוסיה נסחפו למלחמה בגרמניה, שרצתה ליהפך אף היא למעצמה קולוניאלית, ולא קונטיננטלית, באימפריה העותומנית ובקיסרות האוסטרו־הונגרית. אימפריה, לעניינו, משמעה מדינה רבתי, ששלטונה מתפשט למחוזות רחוקים, שמעבר לגבולותיה, או על תרבויות ועמים שונים במרחב יבשתי גדול, רצוף. מלחמת העולם השניה היא במובנים רבים ההמשך של קודמתה, וביתר אכזריות ומפלצתיות. "הרצון לצבור כוח", כתב ניטשה, "הוא מיוחד לתופעת החיים, לתזונה, להולדה, להורשה, – לחברה, למדינה, למסורת, לסמכות", והוסיף: "כך שהממשות היחידה היא הרצון להתחזקות של כל מרכז בוח – לא שמירה על הקיום העצמי, כי אם הרצון לרכוש, לשלוט, לגדול, להתחזק" (עמ' 118־119). ניטשה לא יכול היה להעלות על דעתו כי שליטה והתחזקות יתבטאו בהשמדת מיליונים, במתקני כליאה לאין־ספור, במחנות־ריכוז ובמרתפי־עינויים, בגולאגים, בעשן־כִבשנים וב"מקלחות"־גאזים, בהפגנות כוח של בולשת אכזרית כלפי מעונים ונרדפים, יריבים פוליטיים וסתם אזרחים, ילדים ונשים. "רחל לפני גוזזיה נאלמה" – גזיזה של שערות, עירום, המתה בגאז ושריפת

הגוויה, או קעקוע והמתה מיוסרת בעבודת־פרך, בשליטת־אימים. ניטשה, לא יכול היה להעלות על דעתו, גם ברגעי טירופו וחוליו, כי בשורתו על "מות האלוהים", וביטולו של מוסר ממוסד, יהודי־נוצרי, תתגלגל לדמותן של "דתות חילוניות", שבהן תופס את מקום האב שבשמים, העריץ־הכול־יכול־על־פני האדמה, "פיהרר", "דוצ'ה", קיסר בארץ השמש העולה, מזכיר מפלגה שמדינת ענק סרה למשמעתו הרצחנית, דיקטטורים גדולים וקטנים, המתחרים זה בזה במעשי תועבה ועוול. רדיפת כוח והטלת מרות אימתנית לא פסחו גם על משטרים רכושניים, בהם ירו בפועלים מפגינים באחד במאי. מדינות חוק ומשפט נתנו הזדמנות לארגוני פשע, נוסח ה"מאפיה", להכתיב דרכי פעולה למוסדות החוק, לגבות דמי־חסות, להוציא להורג בלא הנד עפעף, להפגין אלימות שאינה יודעת מוסר אנוש מהו.

שתי מלחמות העולם הן תמרורי דרך, במחצית מאה רוויית דמם של מיליונים רבים, חיילים ואזרחים, גברים, נשים וטף. בין המלחמות הגדולות ניטשו המלחמות ה"קטנות": מלחמת רוסיה בפינלנד, התקפות רצחניות של יפן על סין, חיילים איטלקים המשחקים כדורגל בגולגלות של לוחמים אתיופים, מפציצי "יונקרס" גרמנים, המיטיבים להשמיד ב"צלילה" ריכוזי אזרחים בספרד. "מלחמת החפירות" היתה לסמלן של השנים 1914־1918. ה"בליץ" בדמות טנק ענק, פצצות שאינן מבחינות בין לוחם לפליט, היו לסמליה של מלחמת העולם השניה. תמונתו של פיקאסו "גוארניקה" ובה האם המשוועת לרחמים ודמות השור, כסמל המאבק לחיים או למוות, היתה אספקלריה למה שהתרחש בכל המלחמות. ניטשה בישר את הופעתו של "האדם העליון" (התרגום של דוד פרישמן ב"*כה אמר זראטוסטרה*") תמורתו באה האמונה ב"גזע עליון". "עַל־אדם" (בתרגומו של ישראל אלדד) הומר בהאלהת המנהיג כ"אֵל־אדם" שמותר לו לשלול צלם אנוש, ולהפוך כל מי שהוא חפץ ל"ללא־אדם", חתוך ומעונה, לפגר נטול־חיים. ה"ארים הטהורים" הצטוו להסתכל על נושא ה"טלאי הצהוב" כעל "תת־אדם", שחובה להיפטר הימנו. היהודים הומשלו על ידי יוליוס שטרייכר, בסרט תעמולה שנועד לחינוך הגרמנים, לעכברים מתרבים, מפיצי דֶבֶר ושאר מגיפות. מפקד מחנה המוות בטרבלינקה, שבו הושמדו קרוב למיליון יהודים, גברים, נשים וטף, נשאל בעומדו למשפט אחר המלחמה: מה עלה במוחו כאשר ראה בכל יום את אלפי הגוויות המומתות בגאזים ונערמות לשריפה. הוא השיב מיד ובלי כל היסוס: "שְׁמוּץ" (לכלוך, אשפה, זוהמה, בגרמנית). בדרום אפריקה, במשטר ההפרדה והאפליה בין גזעים,



ניטשה

אפרטהייד, לימדו כי מוחו של האדם השחור קטן מזה של האדם הלבן, ועל כן גם נחות הימנו. לימודים אלה נכללו תחת הכותרת: "פסיכולוגיה". במרבית מדינות הדרום בארצות־הברית, הופרדו לבנים ושחורים בנסיעה באוטובוסים ובשירותים ציבוריים, אפליה גזענית שררה בבתי־הספר. "צלבים בוערים" של ה"קו־קלוקס־קלן" הזכירו את מוקדי האש הקדושה (אוטו־דה־פה) של האינקוויזיציה. התלוותה אליהם האסוציאציה של "צלבי הקרס" הנאציים. נשים לא זכו בשוויון זכויות מלא, במחצית מאה הנחשבת "גברית". דבריו מעוררי הסלידה של ניטשה נגד האשה משקפים דרכי חשיבה מתנשאות, שהצדיקו שלילת זכות בחירה מנשים גם במדינות שנחשבו "נאורות". "עוצמה" נחשבה לזכות הגבר ועל האשה הוטל להסתפק, במקרה הטוב, ב"עדנה".

לאור מה שהתרחש במחצית הראשונה של המאה העשרים ניתן להבחין בין שלושה סוגים של מודרניזם: הרנסנסי, הניטשיאני והאימתני. הראשון, בכינויו המטאפורי, רומז לתחיה, ללידה מחודשת, וגם לנאמנות לערכים מן המורשה התרבותית. אכן, ההחלטה הנחרצת היא להוסיף ל"ישן" תוספות רבות, מן ה"חדש". ולפי הניסוח שיצאו לו מוניטין: המחדשים רואים עצמם – "גמדים היושבים על כתפי ענקים". השני, בכינויו המלמד על תורה מהפכנית, קיצונית, בא להדגיש כי המאבק של ה"חדש" ב"ישן" הוא בלא־פשרות, ומחייב סילוק נמרץ של כל האשליות שאבד עליהן כלח וקבלה מוחלטת של הבשורות החדשות. לא גמד על כתפי ענק, לנגד עינינו, אלא ענק הבא להגות מן המסילה ענק שקדם לו. המאבק הוא על מרכז הזירה ועל השליטה בכל מה שמסביב לנקודת האמצע. אולם, ניטשה, על אף מהפכנותו, שבאה להפוך את האמונות המקובלות על פיהן, האמין בסיכוייהן של ה"רוחות החופשיות", המשוחררות מעצם טבען, והיודעות להעריך ולהגשים את זכותן לאדנות ובלעדיות. הוא האמין ב"חזרה הנצחית" (משורר עברי תירגם את המונח: "תשובה נצחית"), לאמור, כל פרט עלול למצוא עצמו מחדש בגלגל (לא גלגול) חוזר, בעוד מיליונים של שנים. על כן, מוטב לו לאדם, שיהרהר היטב במהותו, ימנע מעצמו תלות כלשהי בזולת, למעט שירות צבאי שתכליתו חיסון הגוף, ויסיר את כל מסיכותיו. הרווח הצפוי לו הוא הופעה של בן־חורין, שעה שדמותו תחזור, ביחד עם כל הסובב אותו בהווייתו הנוכחית, כחלק מן "החזרה הנצחית". במקום העולם הבא, שהוצג בתורתו כאשליה של נאמני הדת, הוא הציב עולם שיחזור על עצמו, אין־ספור פעמים, לנצח נצחים. ניטשה העריץ את תרבות יוון, את גתה וגם את איוב. מורשתו האסתטית מכילה את הצירוף של הדיוניסי לאפוליני, את ההתגברות של הגיבור הטרגי על מצוקותיו וזכייתו במבט חדש, נכון יותר. המודרניזם של המאה העשרים, מעת ההופעה של "*הרצון לעוצמה*", ועד לאושוויץ, ולפצצות האטומיות, שהוטלו על הירושימה ונאגאסאקי, מתגלה בתחום של יחסי עמים ומשטרים כשהוא מעוטר באימה ומלובש במחלצות־של־דם. מהפכות, שבאו להרוס עולם ישן, כמובטח ב"אינטרנציונל" ("עולם ישן עדי יסוד נחריבה") ולהביא ישע ושלטון למעמד הפועלים, מהפכות אחרות, לאומיות־רודניות, נראות בכשלונן מעורר החרדה ובמצבות לאין־ספור שהן הותירו אחריהן. לא העולם הגשמי מתייצב כ"מפלצת של כוח", כפי הגדיר ניטשה, ושם הכול בקדירה אחת, אלא העולם שכוננו בני־אדם ועמים רבים, מתגלה כהוויה מחוסרת רחמים, בהופעה "מקורנפת" של ה"מנהיג" ו"עדריו", מעריציו. עבדיו הנרצעים של ה"אדון", שותפים במצעדי־ענק ובמופעי־ראווה מבוימים, שנועדו להאדיר את "פולחן היחיד", להראות את עוצמתו, והמונים, המונים עושים זאת, אם לא מרצון או טמטום ושטיפת־מוח, אזי מתוך פחד וחרדה. מודרניזם כזה, חורג מן המודרניזם הניטשיאני, והוא רחוק מאוד מן המודרניזם הרנסנסי. יאה לו הכינוי: המודרניזם האימתני.

ב. "מקהלת האומות" – תמימות ואוטופיה

המודרניזם המהפכני של ניטשה, על סף המאה העשרים, בישר את המודרניזם האימתני, את ההתמסרות בתאוותנות שאינה יודעת שובעה, ליצרי שלטון ומלחמה. המודרניזם של שאול טשרניחובסקי מתנסח אף הוא על סף המאה, אבל הולך ונמשך כמעט בכל המחצית הראשונה של

המאה. המשורר העברי מבטא תפיסת עולם שונה מזו שביטא הוגה הדעות הגרמני, תפיסה שעיקריה משקפים את ההתרחשויות הגורליות שטשרניחובסקי היה עד להן: מלחמת העולם הראשונה בה שירת כרופא צבאי, המהפכה הרוסית וספיחיה, פרוץ מלחמת העולם השניה, והידיעות הראשונות על שואת יהודי אירופה. משורר־התחיה, המודרני ביותר בין המשוררים העבריים בני זמנו, פותח את חזונו בהתוויית דרך לאומית. תחיה אמיתית של העם במולדתו הישנה תובטח על ידי קיבוץ גלויות שיגרש את כל "עני החושך" ("חיים חדשים", 1892). ושוב ראוי להזכיר כי המונח מודרני פשוטו כמשמעו: חדש. השיר "אני מאמין" (1894) שזכה בשל לחנו ותוכנו האוטופי, למעמד של הימנון עממי, הביא עימו בשורה לאומית ואוניברסלית כאחת. "ישאו שלום אז/וברכה לאום מלאום". המהפכנות היא נסתרת, אני מאמין אנתרופוצנטרי, שהאדם במרכזו, ומאזינה לו בת־לוויה ("שחקי, שחקי"), שמניין עיקריו הנסתר שלושה־עשר, מתייצב במקביל ואף כתמורה, ליוד־גימל העיקרים שניסח הרמב"ם ב"אני מאמין" תיאוצנטרי, שאלוהי־ישראל במרכזו. חיים של אושר, אור וחופש הם משאת הנפש של היחיד, "שירת נמלט מבור־כלא", בשיר "על החיים החדשים" (אותה שנה). באחד מן השירים על שאול המלך, דמות ההזדהות הנערצת על המשורר ששמו שאול, מתבצר הניגוד בין מלחמת־נקם לבין הצו המוחלט לשלום. רוחו של המלך, שנפל במערכה נגד הפלישתים משוטטת בתקווה לנקמה. מציאת ה"שלח" (ברמז לשליח, שליחות) היא תנאי לתחיית חייליו של המלך האומלל, שנפלו יחד איתו במלחמה. צבא־המתים, שיקום מעפרו, ובראשם המלך שלא נח ולא שקט כרוח רפאים משוטטת, יצא למלחמת נקם וישועה. כאשר נמצאה החרב וכל הנופלים ערוכים ודרוכים לקרב האחרון, מריעים האל הגדול, "אֵל אֵלים", בקולו המצַווה: "ויקרא אז למשיחו: הרף!". הנקמה תתבטא בחמלה, ולא בעוצמה. "סלחתי לכל שופכי הדם! כי בחסד אִנָקֵם" ("על חורבות בית־שן", 1898). ב"שיר מזמור לבני קין" (1907) ניכרת ההתרשמות מן התפיסה הסוציאליסטית. המונח "חדש" מופיע בהקשר מעמדי. "פועל צעיר, מה זה תפעל בין אופנים חורקים? תורה! – אמת לי חדשה!".

ההתרשמות ממלחמת העולם הראשונה באה לידי ביטוי אצל טשרניחובסקי, בכליל־הסונטות "לשמש" (1919). על העולם במונחים של אנרגיה שאיננה מתכלה, שממנה הדחף המלכד את היקום ואת כל הנמצא בתוכו בשאיפה אחת נצחית לתוספת כוח, דיבר רבות ונכבדות ניטשה. טשרניחובסקי, כאשר בחלל העולם כבר מרחפת תורתו של איינשטיין והמושג אנרגיה נשמע בפי־כול, מדבר על "חלום־אֵיל" שיתבצר לעולמים. "איל", משמע כוח. המשורר העברי רואה בתמונת עולם קוסמית, שבמרכזה הכוח, תורה חדשה המתייצבת ליד תורות ישנות, בדרישה לבחירה: "האמשח שמני ליה, או זאוס אבחרנו?". לאמור: הבחירה בעידן החדש – "פסל אחרון דור בממלכת האליל" – חייבת להיות בין היהדות, הנצרות, או תפיסה מודרנית, אחרונה, ב"אליל" חדש. ואין המונח "אליל" אצל טשרניחובסקי, שכתב את השיר "לילה.. לילה... ליל־אלילים", נדרש לגנאי. הבחירה היא בחדש, אולם לא מאותם נימוקים שהציע בעל "הרצון לעוצמה". האחדות שבבריאה מוסבת מן הכוח, העוצמה, האנרגיה אל החיוניות שבכל מערכות היקום: הדומם, הצומח, בעלי־החיים הקטנים והגדולים, והאדם. המוניזם של ניטשה מתחלף במוניזם מסוג אחר, שאין בו מן ההיראַרכיה של אדונים, עבדים, אדם עליון ורוחות חופשיות, אלא בהבלטה הפוכה, שוויונית, "סימפוניות של אור וצל", בכל מרחבי הקיום האנושי והחומרי, חיים המנצחים מוות וחורבן. "והיה לאחד סוד, כל הסודות – חיז".

הסונטה השביעית, באותו כליל, מתארת את הרופא בחזית, כמי שממלא את שליחותו בין הגוסס ובין החי. וכבר בשוחה, במלחמת החפירות האינסופית, לאור הפנס ולשמע קולות התותחים הרועמים, לומד האיש, שאיזמל מנתחים גוזר חיים ומוות בידיו, כי עליונות מוחלטת ניתנה לניצוץ החי. הניצוץ האחרון בעינו של המת נספג בעינו של הרופא. גם הידיעה כי יכולה להתחולל קטסטרופה קוסמית, שתכלה את החיים ביקום כולו, מותירה על כנה את האמונה הבלתי־מעורערת בנצח החיים, בנצחון תהליכים של קומפוזיציה, שמקורם בשמש ובשמשות־על נוספות, ובהתגברותם על תהליכים של הרס מתמשך, דה־קומפוזיציה, התרחשויות של חידלון וחלוף. בעת החיבור של הכליל השני "על הדם" (1922) כבר התברר למשורר מהו טיבה של המהפכה הסובייטית. רק יצאו מן המחתרת ("סדק" בלשון השיר) ובפיהם שיר חופש וצדק, וכבר מופגן הכוח של "תליינים בקדושה ומשווים עקשנים", לאמור רוצחים בעקביות, למען השוויון כביכול. וכמו ניבא המשורר את עידן מחנות הכפיה והטיהורים ההמוניים, הוא מצהיר בבטחה מה יהיה סופה של "מנגינת החופש". "אך סוף מנגינתם – אזיקים, גרדומות". אלה יהיו מנת חלקם גם של עבריינים וגם של בעלי מידות תרומיות ואנשים שתרמו למדע ולקדמה ("אנשי התרומות"), גם של האדם מן השורה וגם של יוצרים ואמנים ("כוהני היופי ומכחול אמנים"). עדיין מאמין המשורר כי אלה האחרונים, שמטרותיהם וגם אמצעיהם טהורים, יוכלו להביא גאולה לאנושות כולה. לפי שעה, אומר המשורר, מתגלה "החיה הרעה", שיצאה מעמקי נשמתו של האדם, אך בבוא היום המיוחל תשרור בעולם "הרמוניה אחת נפלאה". ב"עמא דדהבא" (1937־1941) יודע המשורר כי נשפך הרבה דם בידי ה"מנצחים" על מקהלת העמים, "המנצחים הגדולים" וגם "הקטנים וזעירי הזעירים", לאמור כל מנהיגי העולם לסוגיהם. אולם ראייתו האוטופית, אופטימית, של בעל "אני מאמין" מרימה על נס את הקולות ההרמוניים:

וְכָל הָעוֹלָם אֵינֶנוּ אֶלָּא בְּחִינַת מַקְהֵלָה
גְּדוֹלָה, עֲשִׂירָה בְּנִגְינוֹת וְכֵלִים מְכֻלָּים מְשֻׁנִּים,
לִהְיוֹת שִׁיר אֶחָד נֶאְדָּר לְחַיֵּי עוֹלָם וְעוֹלָמוֹת,
וְכָל הָאֻמּוֹת אֵינָן אֶלָּא הַכֵּלִים, כְּלֵי־זֶמֶר.

אם כיוון בעל "עמא דדהבא" לזמנו, הרי שהוא התגלה, כפי שטען ברוך קורצווייל בדבריו על כליל־הסונטות "על הדם", בתמימותו הגדולה. אבל אם היה בדבריו מן הבשורה של המעבר מן המוניזם של מחצית המאה הראשונה לפלורליזם שיבוא אחריו, לא פלורליזם ניהיליסטי, אלא הרמוני, מבטא יחסי כבוד בין עם אחד למשנהו – הרי לפנינו חזון שיצא מן התמימות, דווקא בימים קשים לאנושות, והפליג אל האוטופיה הצלולה האמורה להתגשם בזמנים אחרים, טובים הרבה יותר.

ג. "לאן נוליך את החרפה?" – בעת מלחמה ושואה

טשרניחובסקי מבטא את "רוח התקופה" בנוסחו של מודרניזם שהוא מהפכני בבשורתו ורנסנסי בכליו הצורניים. המהפכות וההישענות על נכסי העבר משרתים גישה מוניסטית: חיפוש הדרך האחת בתוכן ובצורה. שמש כסמל לחיוניות, לעוצמה שבכוח החיים, יופי מכוחו של האמן, מתנסחים כבשורות נבואיות חדשות. כליל־הסונטות, הז'אנר האחדותי והמלוכד ביותר מבין כל הז'אנרים הספרותיים, משרת את האמונה ב"אחד" המתגלה באור חדש. ב"עמא דדהבא", על סף התמורה הגדולה, שהמלחמה והשואה הם מסימניה, באה הפניה אל המרובה, שכמוהו כאחד: "עם הזהב" ומלכתו האחת. וגם בממלכת האדם, שליט חיפוש אחר החופה האחת, האהבה המושלמת, אפילו יהיה מחירה מוות של אחד מבני הזוג. עדיין מתגלה החיפוש, נואש ככל שיהיה, אחר מוצא מן הניגוד בין עבדות לחרות, שחיים בצוותא נוסח הקיבוץ, לא פתרו אותו. אלתרמן, הנציג המובהק של המודרנה, שבאה לחדש את פניה של שירת התחיה, הוא רנסנסי בבשורותיו ומהפכני בצורותיו. הראיה הערכית, בהתייחסותה לפרט ולכלל, שליטה בשיריו האישיים, בשירי "העת והעיתון", בפזמוניו ובמחזותיו. אולם הצורות הן מהפכניות. נוסח חדש של חריזה (טרום־סיומית, ואף רשאית להישען

על צירופי מלים) קובע נורמות חדשות לסיומי טורים. ההגייה האשכנזית הישנה, נעלמת כנחלת העבר הרחוק. נדחים הז'אנרים המחייבים ציות למורשה פיוטית קפדנית. מועדפות הבלדה והקינה כז'אנרים פתוחים, המשאירים חופש גדול לכותב השיר. המחזות "פונדק הרוחות" ו"כינרת, כינרת", מתגוונים בפואטיקה חדשנית: פיצול דמויות. סממני אירוניה והיתול והתמצאות בחידושי המדע המודרני מייחדים את שאר מחזותיו. הצירופים הווירטואוזיים, האלתרמניים, שזכו בתהילה והשתאות, יוצרים תמונות ניגודיות מפתיעות בחריפותן, אימאז'ים שנועדו לתגובה רגשית, הגותית והזותית, כאחת. כוחם של הצירופים ניכר היטב גם ביצירות של אלתרמן, הבאות לבטא את "רוח התקופה" בהתגלותה היהודית, הציונית, הישראלית, והכלל־אנושית. כך ב"שירי מכות מצרים" שהם אספקלריה לתמונת חורבן והרס במהלך דברי־הימים וכך ב"שמחת עניים". שתי המחרוזות הושלמו על סף ההתוודעות לשואה ולמלחמה על זוועותיהן.

"שירי מכות מצרים" מבכים את חורבנה של נוא־אמון, עיר בירה שבה משתקף גורלן של בירות נחרבות בכל הזמנים. ב"שמחת עניים" כמו ב"שירי מכות מצרים", וכך גם בשירי "הטור השביעי" שעניינם במלחמה ובשואה, נשמעת צרת הרבים, כבת קול לתחושת האסון של היחיד. "כי בחוצות ברק, ברק אדיר עומד/וסנוֹרים נשטפתי עם ביתי" ("שמחת עניים", "הברק"). בכישלון ובחידלון האישיים נשקף גורל העולם כולו. שם, "החולד":

כִּי חָצוּי הָעוֹלָם, כִּי הוּא שְׁנַיִם,
וּכְפוּלָה הִיא הַמִּיתָה מִסְפָּדוֹ,
כִּי אֵין בַּיִת בְּלִי מֵת עַל כַּפַּיִם,
וְאֵין מֵת שֶׁיִּשְׁכַּח אֶת בֵּיתוֹ.

אף שאין המשורר רוצה לוותר על צד הנחמה, אין באפשרותו, לנוכח היחיד והציבור הנראים בתבוסתם, בחרפת־גורלם, להימנע מתמונות אימה מעצימות. הוא נאחז במוטיב של בגידה, ברמז אירוני לבגידת בת שבע באוריה בעלה ("צחה ככבשת הרש"), ובשפע רמזים ל"אותלו" של שקספיר. וכך גם לתחושה של אובדן ערכים, נוסח תגובותיו של המלט, למראה דנמרק הרקובה. "את יודעת כי שקר, שקר, שקר", על דרך: "מלים, מלים, מלים". אין תימה כי הנוסח המוכלל והנמרץ כאחד, בשירים שאינם תלויי הקשר היסטורי מפורש, פתוח לאסוציאציות רבות, והוא מזמין פירושים מפירושים שונים. המחרוזת הדרמטית "שמחת עניים" יש בה מן הביטוי למצבו של האדם באשר הוא, והיא יכולה גם להיקרא כעדות על מצבה של האנושות בעיתות חירום. יש בה תמונות הרומזות למצבו הנחות של היישוב היהודי בארץ־ישראל, הנשלט על ידי הבריטים, ונזקק ל"מחתרת"

נתן אלתרמן

שתגול מעליו את חרפת הכנעתו לגזירות השלטון. אפשר לחוש בכמה מחלקי המחרוזת תחושה מקדימה של שואת יהודי אירופה. לא נעדרת גם הראִיה המנחמת, המגייסת את כל כוחותיה הנפשיים כדי לסיים בטוב, סיום הנדרש דווקא לעת חורבן: "עוד תחיי בין אחים, בתי,/עוד תראי כי יגעת לא להבל". כך ינהג אלתרמן בסיום של "שירי מכות מצרים". הפעם ברמז ל"מגילת האש" של ביאליק. "איילת השחר" ממלאת תפקיד ראשי של נחמה והצלת השארית שנותרה לפליטה, במגילה שכתב המשורר הלאומי על בית־המקדש, שעלה בלהבות. "איילת" – מביאה נחמה במחרוזת הפיוטית הגדולה, שכתב אלתרמן וצירף בה את מצרים של אז לאירופה של הווה במכות של הרס, ומות־הבן־הבכור־האהוב, לנגד עיניו של האב. "את חסד אחרון למוטלים בלי רעד/ וחסד שחוק ראשון לנותרים ריקם".

ד. רצח בן, רצח אב, רצח המונים

אלתרמן אינו נפרד מדמות האב והוא מעצים את כוחו ב"שמחת עניים", ב"שירי מכות מצרים", בשירי השואה ב"הטור השביעי" ("אברם" – אב רם) כמו גם בהקשר שאינו היסטורי, ב"שיר עשרה אחים". לא כן בשירי מלחמת העצמאות שבהם יתעצם מקום הבת והבן שנפלו חללים (מיכל ומיכאל ב"מגש הכסף"). אורי צבי גרינברג ב"רחובות הנהר", גם כאשר נגעלו כל שערי הרחמים בארץ ובמרומים, מביע את אמונו ביושב במרומים, ("הלוא הוא אב"), כמי שמניע את המחזוריות ההיסטורית במעגלים חוזרים, גדולים וקטנים, של "דמע וזהב". אב נעלה, אב נצחי, המקיים דו־שיח עם בנו הניגף והמוכה מכת מוות, מכת בכורות, האלוהים האוסף את דמי ילדי עמו הנבחר בכדים, נראה באווירה טרגית, אצל אלתרמן. אב הנדרש לתת מענה לרבי לוי יצחק מברדיצ'ב, הניצב על צומת דרכים ודורש בתוקף "תשובת רם", מוזמן לדו־שיח נוקב אצל אצ"ג. האבות, בעלי הסמכות, מטים אצל שני המשוררים העברים את כפות־המאזניים, גם בתקופה הרסנית מעוררת ספקות מטאפיזיים, לצד האל האחד, שניטשה ביקש לסלקו מן הזירה של כלל המין האנושי. האב הרוצח בנו ("הגלגול", "גזר דין") או האחראי לאובדנו (מכתב לאביו) – מתגלה במראהו הדורסני אצל קפקא, המודרניסטן היהודי הגדול של הפרוזה, בתחילת המאה העשרים. האב, בעל הסמכות המנוצלת לרעה, נראה כאלוהי־הדין בלבד, רחוק מחסד, שמשרתיו עלי־אדמות מחמירים ואף מעוותים את עונשיו. פרויד, המודרניסטן הגדול בתחום הפסיכולוגיה, בניגוד לקפקא, פונה מן האל כיישות מטאפיזית אדירת־כוח, לאב עלי־אדמות, ששלטונו וכל היקר לו נלקחים ממנו על ידי בניו. פרויד הסביר, כידוע, כי האב מסולק, בפועל או בדמיון, על ידי הבן הרוצה לרשת את מקומו ("תסביך אדיפוס"), אבי־השבט נרצח וגם נאכל על ידי הציבור כולו ("טוטם וטאבו"), משה מנהיג עמו נרצח על ידי שנים־עשר שבטי ישראל על אף, ואולי דווקא־משום שהוציאם מבית־עבדים, והדריך אותם באמונת ייחוד חדשה ("משה והמונותיאסמוס"). קפקא הציג את האסונות המאיימים על היחיד בדיקטטורה חזיונית ("*במושבת העונשין*") ובדמוקרטיה קריקטורלית ("*אמריקה*"). הוא בישר את תחלואיה של המאה העשרים, מנקודת ראות של הקורבן, הבן היחיד, הנעקד בכל מיני אופנים, ועשה זאת במודרניזם מהפכני, בצביון הבעה חידתי, מטא־ריאלי. פרויד הציע את דעותיו המהפכניות, שהפתיעו בנועזותן, כמישנה סדורה וברורה, שהוגשה בבהירות ובהחלטיות לסטודנטים באוניברסיטה ובתזות נמרצות לחוקרים ולעמיתים. עיקרון מוניסטי, דינמי, רב־עוצמה, מוצג אצל פרויד, כשורש אחד שממנו בוקעות ועולות מערכות סימטריות ודיאלקטיות. הפסיכואנליזה התפלגה, כידוע, לשלוש "חצרות" (אדמו"ר וחסידים) שכל אחת מהן חתרה לבלעדיות. שלוש התפיסות הפסיכולוגיות המוניסטיות (מין, הישרדות, לא־מודע קולקטיבי) הבטיחו סעד ליחיד החולה, ואף הציעו מסקנות פדגוגיות הנוגעות לרבים. הן כבר מצאו לידן תורות ישע קולקטיביות ובראשן, המארקסיזם־לניניזם, שהפכו לצורות שלטון ברמות שונות של דיכוי ואכזריות. ניטשה הביע את חששו כי בשורתו על "מות האלוהים" עלולה להביא לניהיליזם ולמלחמות עקובות מדם. קפקא חש על בשרו יד־עריצים של אב, של שחפת, של מחלת ההיסוס (נויראסטניה) בחיי יום יום ושל ביעותי חלומות וחוסר שינה (אינסומניה) בלילה. בפחדיו ובייסוריו חש את הצפוי למין האנושי כולו. פרויד המוחלט בדעותיו, שלא כקפקא המתבונן, הלומד הנצחי, בטח בכוחו להמציא מזור לאנשים ונשים, שנקלעו לסבך נפשי; אבל

חשש כי במלחמה בין ערכים ויצרים ינצחו האחרונים ("אי נחת בתרבות") ויבואו אסונות קולקטיביים. מקס ברוד ראה בקפקא את נביא־האמונה ב"יסוד הבלתי־כלה של האדם". התרבות המערבית העדיפה להכיר בקפקא כמין ישו חדש על הצלב, את נביא־הייסורים. אותה תרבות דבקה בפרויד והכתירה אותו, על אף חילוקי דעות מרובים על פרטים ופרטי־פרטים ("תסביך הסירוס"), בכתר של מאיר נפש האדם, כיוסף התנ"כי, בגלגול חדש, של פותר חלומות הרי־גורל. שתי מלחמות העולם, השואה, האטום כמביא חורבן טוטאלי, משטרי העריצות, המנהיגים ("האבות") שהתחרו זה בזה ברצח הבנים בהמוניהם, הראו כי קפקא הוא זה שהקדים לבטא בצורה הסמלנית, המאוימת והמרשימה מאין־כמוה, את הצפוי לבני תקופתו ולבאים אחריו. תורות ריפוי של הפסיכואנליזה יצרו תקופה חדשה בהבנת נפש האדם, אבל לא היה בכוחן למנוע מהלכים של מנהיגים שהביאו הרס וחורבן להמוני בני אדם. מצד אחר, הן מבטאות מודרניזם מהפכני בכל צורות ההבעה האמנותיות. קפקא, במונותמטיקה שלו, פרויד שהעמיד את המיתוס כראי לתורתו, יונג שהשליט את המיתוס על תורתו, אדלר, שתורתו מזכירה את "הרצון לעוצמה" של ניטשה, מעידים גם הם על רוח של תקופה הנוטה לאמונות חדשות, מוניסטיות בשורשן. מובן מאליו, שיש להציג חומה גבוהה, המבדילה בין גישות הומניות של אנשים כמו קפקא, ושל ראשי האסכולות הפסיכואנליטיות ובין התורות הפוליטיות, הרודניות, שהטביעו את בני עמם ואת האנושות כולה בבתי־מרחץ של דמים.

התורות הפסיכולוגיות, המוניסטיות, אינן אשמות במה שקרה למין האנושי במחצית הראשונה של המאה, אבל הן מסייעות להסבירה. את המודרניזם המוניסטי בתחומי השלטון והשררה הבלתי מוגבלת, ניתן לתפוס במונח של פרנויה, שגעון רדיפה, שאינו מבחין בין אוהב לאויב. אצל היחיד מן השורה משמעה של פרנויה הוא הרס עצמי, או גרימת הרס, או נזק, לחוג מצומצם. אצל המנהיג האסון הוא נטול־גבולות. טירוף מסוג זה אפשר לייחס להיטלר בשנאתו כלפי היהודים. ב"*מיין קאמפף*" הוא הבטיח לכנס ועידה בינלאומית שתדון בעת ובעונה אחת במחלת העגבת (סיפליס) ובכוחה הדורסני, המרושע, של היהדות הבינלאומית. רוחו המטורפת של השליט השיגה את רודפיו, ודאגה לכלותם ב"פתרון הסופי". התקפי פרנויה יכולים להסביר את טיהוריו ההמוניים של סטאלין, שחיסלו את שותפיו למהפכת אוקטובר, את ההוצאה להורג של ארבעים אלף מפקדים בצבאו, והכחדה של מיליונים מתוך בני עמו. העלילה, שטפל על הרופאים היהודים, אלה שטיפלו בו בנאמנות, והצו לכליאתם, יכלה להביא לשואה נוספת, סטאליניסטית, לאחר ההיטלרית, שהיתה מכלה את יהודי ברית־המועצות ואת היהודים שנותרו בקרב גרורותיה הדמוקרטיות העממיות. גם את התקפת היפנים על פרל הרבור וצאתם למלחמה נגד ארצות הברית יש לראות כרצון פרנואידי לזכות בעליונות, הבאה לפצות על רגשות נחיתות של אומה הרוצה להתחרות בכל מחיר בהישגיו של האדם הלבן.

ה. "רוח התקופה" בכתבי עגנון

את מחלת היחיד והחברה היהודית, בזיקה לשתי התפיסות המוניסטיות, המודרניות, המארקסיזם והפסיכואנליזה־הפרוידיאנית, השכיל לתאר עגנון, הרומניסטן המודרני הגדול של הפרוזה העברית. המונח 'מודרני' חוזר ומופיע בכתביו, כפי שמגלה על נקלה בדיקה באמצעות המחשב. במרבית המקומות, מתפרשת המלה מודרני בפשטות כמציינת חדש. בגדים מודרניים, לדוגמה, הם בגדים של יהודי, שהופעתו החיצונית נבדלת מזה הלבוש בבגדי־יְרֵאִים. אולם מי שכתב את "הרופא וגרושתו" ("אנשים מודרניים אנו") נזקק גם למעמקיו של המונח, כמבטאים מאבק נטול־פשרות בין ערכים, דעות ואמונות, המתייצבים במלוא כוחם, זה כנגד זה, עד כדי הרג והשמד. קובה מילך, הרופא המכנה עצמו מודרני, גוזר בקנאותו הדבקה ב"נושנות" – כמו שמעון ולוי בני יעקב, שרצחו את אנשי שכם ("הכזונה יעשה את אחותנו?") – מוות אטי על דינה, שעבדה לפני נישואיה כאחות רחמניה בבית־חולים, והתמסרה מתוך תמימות ללבלר שחיזר אחריה. הסיפור מתפרש גם מכוח בעיית סטאטוס ורגשות נחיתות של בן הפחח, שהגיע לווינה, העיר הגדולה, וגם מכוחה של תפיסה פרוידיאנית (טראומה ארוטית). נזכרת בסיפור גם התעללות של סרדיוט נאצי. ב"סיפור פשוט" הרחיב עגנון את היריעה ותיאר מחלת נפש בצרור של סימפטומים: חוסר שינה, רזון, התנהגות כפייתית וגלגול סמלי מאדם לעוף מגעגע. הוא העמיד למבחן את נוסח החיים בצביונו החומרי (שידוך משיקולי ממון בלבד), את מעמדם של הטוענים לסוציאליזם, מנהיגים ומשרתים, כמו גם את הפסיכואנליזה (אהבה המסתיימת בפצע נפשי שאין לו תקנה). עגנון בסיפורו המורכב לא נרתע מלהציע דרך ריפוי אלטרנטיבית. "סיפור פשוט" זמנו ומקומו לפני מלחמת העולם הראשונה. ב"עד הנה" הזירה היא מלחמת העולם הראשונה על כל זוועותיה. הבן הנעקד, בגורלו החוזר בכל הזמנים, מופיע ב"תמול שלשום", שזמן עלילתו ביפו ובירושלים של תחילת המאה. את כתיבת הטרגדיה בנוסחה האחדותי, האריסטוטלי השאיר עגנון כניסוי לקולמוסו של ההיסטוריון, שהתמחה בחקר קבורת העניים בביזנטיון, בידי הרבסט, שפירוש שמו הסמלי הוא סתיו, ברומן "*שירה*". להתייצבות נוכח השואה במלוא היקפה, כמו גם אל מלחמת העולם השניה, מגיעים כתבי עגנון רק בדרכי עקיפין. מי שדבק באמונתו באב שבשמים, לא יכול היה להרחיק מעבר לעקדה של יחידים והעלאת נרות נשמה, מבלי לזעזע את אושיות האמונה הדתית, של מורשת אבות. הזכות לכפירה ניתנה לבלק, הכלב המשוגע, שכתב מחדש את מיתוס הבריאה והחליף אב, מנהיג תבל וקורותיה, בורא שמים וארץ, בעורו של גמל. עגנון המאמין, בעל "ימים נוראים", לא יכול היה להרחיק ולצייר בכל עומק הזוועה והתועבה את מי שהוא כינה ב"עיר ומלואה" בתואר "השיקוץ המשומם". קפקא תיאר את האב האכזר על פני האדמה ואת בנו־קרבנו. פרויד העניק משמעות למעשי הבנים הרוצחים את אבותיהם. אורי צבי גרינברג נשאר נאמן, בלי כל תנאי והסתייגות, גם לעת קינה על הנספים בשואת אירופה, לאלוהי אבותיו. אלתרמן רומם את האל שאסף בכדים את דם ילדיו הנזבחים. עגנון השאיר את תיאורי מלחמת העולם השניה והשואה, במלוא זוועתם, למשוררים ולפרוזיאקונים שיש בידם אמצעים פיוטיים שונים מאלה שהיו בידיו.

ו. "מלכות דממה" – ככלות הכול

אמיר גלבוע, חייל בבריגדה, שמשפחתו נספתה בשואה, פתח את שירתו בפרץ נבואי, אקספרסיוניסטי, שהתייחס למלחמה בנאצים. "ולשונותי אש ילחכו הרע עד קץ/ רעמי קולותי יחרישו נהי הנץ" ("כי אז אצעק"). בהתהלכו בחזית הקרב באיטליה וכתום המלחמה באירופה הפך נוסחו והיה אימפרסיוניסטי, כבוש, מאופק יותר. קינותיו רוויות נימה אישית, משפחתית. את עקדת הבן הוא מחליף בשיר־חלום, המהפך את התמונה התנ"כית: "זה אני הנשחט, בני/וכבר דמי על העלים" ("יצחק"). והוא גם הנותן ביטוי למה שנותר לאחר העקדה. "ואין עוד איש לבוא. ואין עוד איש להימלט/ואין עוד קול הוריש המת. ואחד נותר עומד" ("מלכות דממה"). מי שנותר לעמוד איננו רק השריד המוצל מאש, נוסח איוב בתנ"ך, נוסח "מגילת האש" הביאליקאית, או נוסח האב המדבר עם בנו הבכור שנועד למיתה, ב"שירי מכות מצרים", אלא גם "הכוהן הגדול" המודה על הניצחון, בעוד מהדהדות בחלל העולם "אנקות תועות בשדה". ב"מלכות הדממה" – "כל הדורות ינוחו סלה". "מלכות דממה" היא מחוז שלטונם הבלעדי של המוות, האלם והדומיה המוחלטת בחלוף שאון הקרב. התרבות כולה, הגנוזה בספרים, נמחקת אף היא בדפים שהיו לאודי אש. בשני שיריו שנסמכו זה לזה: "מלכות דממה" ו"רגע תוהה", ניתן ביטוי למצבים של "ככלות

הכול" בגמר מלחמה, בהיפתח שעריהם של מחנות המוות ובהתגלות שלדי המתים, ואלה שנותרו, המשיכו להתהלך כרוחות רפאים. ויותר מכול, נראות בשני השירים, שנסמכו זה לזה, תוצאותיה של הפצצה האטומית, שהוטלה על הירושימה וסמוך לאחר מכן על נאגאסאקי. שני השירים הם מן הקובץ *"שירים בבוקר בבוקר"* מן השנים 1950-1953, אצל המשורר, שהשואה והמלחמה היו לחוויות־יסוד בנפשו, חוויות שאין להיפרד מהן. הפצצות האטומיות – שהוטלו והשחיתו את שתי הערים, המיתו בהינף אחד מאות אלפים – יסמנו ביחד עם העשן שהיתמר ממחנות המוות של הנאצים, את קו גבול החוצה את המאה העשרים לשני עידנים: המודרניסטי והפוסטמודרניסטי. קו הגבול עצמו כסימן מדומה, גרפי, מיטשטש במציאות המאוימת, המאיינת את עצמה ואת כל שמסביבה. "אשר רגע תוהה":

עַד מֵאָחֹר. עַד מֵאָחֹר בַּחֹשֶׁךְ הַגּוּשִׁי
אֲשֶׁר בֵּאֵין־זִכָּרוֹן
לֹא גֶשֶׁר בֵּין אוֹר לְאוֹר הוּא
כִּי מַלְכוּת דְּמָמָה לְעוֹלָם.
מַלְכוּת דְּמָמָה לְעוֹלָם.

לֹא תַחְצֹב מֶנּוּ תֹאַר וּדְמוּת.
תֹאַר וּדְמוּת.

וַאֲשֶׁר רֶגַע תּוֹהֶה
מִשֶּׁנֵּהוּ אָבוּד.
לֹא עוֹד תֹּאַר וּדְמוּת.
לֹא עוֹד תֹּאַר וּדְמוּת.
וְיַבַּקֵּשׁ נַפְשׁוֹ לָמוּת.

רגע פנימי של הרהור מתחבר לתמונה של עולם אבוד, שהצטיירה בשיר "מלכות דממה". הדממה, גם מלשון דומיה וכרת, מאחדת את תוך־הנפש ואת ההוויה שמחוצה לה, בתחושת אינות וחוסר מוצא. השורה האחרונה נסמכת לתמונת אליהו בהר חורב, שזכה לאחר שביקש נפשו למות, במעמד של התגלות אלוהית: לא באש, לא ברוח ובסערה, אלא בקול דממה דקה. המציאות, לאחר החורבן הטוטאלי, משאירה את מי שנותר ב"חושך הגושי" בלא יכולת התמצאות בזמן ובמקום. על האלוהות נאמר כי אין לה גוף ואין לה דמות הגוף. התחליף לאלוהות נמצא לאדם המודרני במונחים של זמן וחלל. במלכות הדממה הנצחית, לעולמים, לא נשארו נקודות אחיזה כלשהן. גם לא זיכרון וגם לא גשר בין אור לאור המציין חילופי זמן. התולדה הטרגית, אחרית של מוות, היא בהכרח גם נחלתו של בעל השיר. בשיר "מלכות דממה" נותר האחד. בשיר שלאחריו מי שנותר – גם הוא מבקש נפשו למות.

תמונות מעין אלה הצטיירו בפירוט עלילתי בספר שכתב הסופר האוסטרלי, נוויל שוט ובסרט על יסוד הספר: *"על החוף"*. הקולות האחרונים, לאחר מלחמה אטומית גלובלית, הם של ניירות עפים ברוח על שפת־הים וטיפות מים של ברז, באניה ששרדה. אנשים כבר אין. גם לא ליד הברז המטפטף לאיטו. לאחר השימוש ללא־רתיעה בנשק כגילוי "הרצון לעוצמה", שאין לו מעצורים, ייעלמו גם אחרוני הקולות. אורסון וולס, שביים את *"המשפט"* של קפקא כסרט, חתם אותו בתמונה של אחרית אטומית, שאינה מותירה אחריה דבר, פרט להתפוצצות האדירה. סטנלי קובריק, שהצביע על סכנת האלימות הרצחנית האורבת לפתחה של כל חברה, ב"התפוז המֵכני", תאר גם ב"אודיסיאה בחלל", מסע מופלא בין פלנטות וגלקסיות. המסע למרחבי אינסוף אינו מגלה עולמות עם יצורים כלשהם, טובים או רעים, כמו בספרי המדע הבדיוני. אולם, כאירוניזציה של הבשורה מפי ניטשה על מות האלוהים, נמצא בקצה־היקום, איש זקן, בודד ועייף, בחדר המרוהט בסגנון לואי הארבעה־עשר. את סרטו "דוקטור סטרנג'לב" (אהבה מוזרה) חתם קובריק ב"מחול" של פצצות אטומיות. מחול מוות מסוג זה, המסמל כליון מוחלט בלא תקומה, משוזר במחזהו של יהושע סובול *"גטו"*. בגדי המוצאים להורג על ידי הנאצים, בגדי־הפסים של עצירי מחנות הריכוז וההשמדה ההמונית, יוצאים במחול של כלואים ומושמדים.

ז.לברוא עולם מהֶבָרוֹת

בתפנית הפוסטמודרנית, המתחוללת בשירת אמיר גלבוע, במחצית השניה של המאה, מתחלף השיר הסימטרי, דמוי־העולם היציב, בשיר קינטי, זורם, דמוי־ההוויה הנתפסת

אמיר גלבוע

בפנים מתחלפות, בדהירת אינסוף. אולם, כמו אצל קובריק, במראה האלוהים הזקן, כך אצל גלבוע. הקוסמוס – חומריו עייפים. העוצמה, אותה צפה ניטשה במראה היקום, לא נעלמה. הפצצה האטומית אף הגבירה את ההתרשמות כי בחומר, ביחידותיו הזעירות ביותר טמון כוח עצום ונורא. "מלכות דממה" היא אדירה באימתה. אבל הדינמיקה היא של רוגז, של כעס. הידיעה על התרחקות הגלקסיות אחת מרעותה, אינה עולה בקנה אחד עם קוסמולוגיה סימטרית ("ירושלים של מעלה כנגד ירושלים של מטה"), עם הספרות המנגנות נוסח אפלטון, ועם הגלגלים המסתובבים בהודם וביופיים, כפי שתיאר גבירול ב"כתר מלכות". "סוף" ו"אינסוף" לא נסמכו זה לזה, כאחד שנברא מכוחו של השני, כפי שנטען במיסטיקה היהודית, ו"סוף" ו"אינסוף" אינם משלימים זה את זה כמו בניסוחיה של הרומנטיקה. גלבוע מציג תמונה של זרימה ומרוץ בלא סיום, בשצף־קצף, בתכלית שלא ניתנת להשגה. ההתפרצות והמרוץ הם של החומרים, חומרי ההוויה, היוצאים מגדרם מחמת עייפות. שיר בלא שם:

הַחֲמָרִים מִתְעַיְּפִים הֵם כְּבָר
עֲיֵפִים מְאֹד
בִּמְרוּצָתָם לְהַצִּיב אַחַת וּלְתָמִיד גְּבוּל לְסוֹף
וְכָךְ קוֹצְפִים וְנִרְגָּזִים וּמִתְפָּרְצִים
מוֹסִיפִים הֵם לָרוּץ
לְאַיִן סוֹף
לְאַיִן סוֹף

הכל *הולך"* (1985)

שירים בלא סימני פיסוק אופיינים למעבר מן המוניזם הסימטרי, הסגור, לפלורליזם שאינו מאמין באמצעי תחימה נמרצים יתר על המידה. אף־על־פי־כן אין גלבוע מתרחק לחלוטין מתפיסה קוסמית, שאלוהים תוחם את ראשיתה ואחריתה. בדומה לשלונסקי המודרני, ששם אלוהים חוזר ונזכר בשירתו, אף אם לא באותה מידה של נלהבות ודבקות, כמו אצל אורי צבי גרינברג ("עם אלי הנפח"), כך גם גלבוע. הפניה לאלוהים כולה אומרת כבוד וקירבה. בעידן המודרני נכלל השיר "הללו יה" בקובץ *"שבע רשויות"* (1941-1949). *"שירים בבוקר בבוקר"* נפתחו ב"הולדת": אשריך אלוהי, ברשתך נצוד הילד". בסיום אותו שיר, נכתב, כמעט בדבקות חסידית: "הו, אלוהי, איך היינו חבוקים!". בעידן הפוסטמודרני של המשורר, במרכזו של הקובץ *"הכול הולך"*, שהצטרף בצביונו הקינטי, הזורם, ל*"דצית לכתוב שפתי ישנים"* ול*"איילה אשלח אותך"* (1972) נזכרת הבריאה האלוהית. בהצהרה תחרותית, כביכול, עם הבורא, מציג האני השר דרך משלו, לבריאת העולם. לא באמצעות המלה השלמה ("ויאמר אלוהים: יהי אור, ויהי אור"), אלא בהברות:

וְכָל הַבְּרָה
דָּבָר בּוֹרְאָה
מֵרֵאשִׁית אֶל
רֵאשִׁית
הַבְּרָה אַךְ אַחַת
מֵעַד עַד עַד

מי שצפה במלחמה, בשואה, וחש את זוועת

האטום, שוב אינו בוטח ב"שלם", במלה האחת, ולו תהי זאת אלוהית, או נבואית. אין הוא מסלק אותה כליל, אלא מחפש לה תחליף בהברה האחת. זו, בדמותה כחלק מן השלם, הופכת לשלם החדש, ל"דבר" מסוג חדש, שיש בכוחו לברוא אדם ועולם.

ח. המבשר שקולו נדם - "הכיסאות" ומסביבם

ניטשה החליף דברי נבואה ומוסר יהודיים ונוצריים, בבשורה הנלהבת ששם בפיו של זרטוסטרה. טשרניחובסקי פתח בנבואת ישעיהו בניסוח מחודש. כאשר לא מצא נחת ב"נביאים ומבשרי הבשורות", פנה ליופי, למנגינה ולמקהלה. שלונסקי הציב ב"ברית האחרונה", שכתב, את מלות הבשורה: "דָּוִי" (מתחרז עם "שַׁדַּי") ו"עמל" – כניגוד, שיש בצידו התגרות, אבל לא ביטול, של הבשורה ש"בברית הישנה" וזו שב"ברית החדשה". אלתרמן התמיד בבשורותיו המתחדשות לפי צו הזמנים, אם לא כנביא־זעם, הרי כשופט חכם ואיש מוסר, היושב בשער עמו. אורי צבי גרינברג נשא קולו בתוכחה, בקינה ובבלדה. גלבוע מצא נחמה פורתא בהברה בוראת עולם, הברה ההופכת ל"דבר". לא כן במחזאות האבסורד, שהתנערה מן ה"לוגוס", ה"דבר", ושללה ממנו את ערכו. צ'רלי צ'פלין שם לצחוק וללעג את קולות "הדיקטטור הגדול". בקט ויונסקו שללו את זכות הבשורה ממבשר כלשהו. המחזה *"מחכים לגודו"* הוא, מבחינת חומרי התשתית שלו, תשליל (נגטיב) של מעמד הסנה המקראי. ולדימיר ואסטרגון עומדים ליד העץ הבודד במדבר. הם מצפים לשווא לגואל. אם יבוא – יוושעו. אם לא יגיע גודו (שינוי שם אלוהים בכיוון לנטילת משמעות) יתלו עצמם על העץ. לאקי נושא נאום, שמשפטיו הרצוצים כוללים חיקויי קול של עופות מגעגעים. מלים שנותרו שלמות נדרשות לאדישותו של האלוהים, לעוורונו. המבשר של בקט איבד את זקיפות קומתו, את דיבורו הצלול. נשאר בזירה הריקה, הצחיחה, רק נער קטן כשמץ של תקווה אבודה. יונסקו מעלה על הבמה איש נושא בשורה, שהכול מצפים למוצא שפתיו והוא מופיע חירש, אילם. את בשורתו הוא מנסה להשמיע לא בהברות נשמעות, אלא באותיות בודדות, שהוא כותב על לוח ("כתובת על הקיר"). הצירופים של האותיות גם הם מחוסרי משמעות. במידה שיש התקבצות כלשהי של האותיות לצירופים בעלי מובן כלשהו (בצרפתית) נרמזות בהם שלילת האלוהים, כמו גם שלילת הסיכוי להתראות. במחזה *"הזמרת בעלת הקרחת"* מסמלים "זמרתה" וסלסולי קולה של גיבורת המחזה, את קולה המגוחך של האנושות ואת עיוותי השגיה המילוליים של התרבות בעלת היומרות. יונסקו ובקט חושפים את נקודות התורפה של מוניזם דתי, או חברתי כלשהו, ומציגים אותו כמיתוס של אין. ישימון ועץ בודד, ארבעה נוודים, ששמותיהם מייצגים ארבע לשונות, ארבע שייכויות תרבותיות, את ארבע כנפות הארץ, מרמזים אחרית עצובה, שונה לחלוטין מזו שהתבשרה למשה במדבר סיני. יונסקו אוסף את רוחות הרפאים, מיליוני שנים לאחר החורבן הגמור של פאריז, עיר האורות כמטונימיה ליושבי תבל כולם, וברמז לדומיית הכרת הגמורה, שהאנושות החטאה הביאה על עצמה. תומס מאן, שכתביו מבוססים על הערצתן של אמונות ודעות מכל הגוונים, עבר לארצות־הברית, בימי שלטון הנאצים וכתב שם את הנובלה *"משה ועשרת הדיברות"*. הוא ייחס למשה "אדון הנביאים", כנציג היהדות, לא רק תורת חסד, שנכלל בה הציווי "לא תרצח", אלא גם את המצאת האלף־בית, הכתב המוליד את פלא האותיות השלמות. בכך עסק משה בנִקרת הצור ארבעים יום וארבעים לילה. בקט ויונסקו, שניהם, כפי שהסביר מרטין אסלין (*"התיאטרון של האבסורד"*) היגרו מארץ הולדתם לארץ אחרת. להסברו של אסלין, מן הראוי להוסיף כי מחזאי האבסורד ראו לנגד עיניהם תרבויות בסכנה האורבת להן להשחיתן כליל, ותיארו כסימן היכר של "רוח התקופה" את הצפוי לכל המין האנושי. הם עשו זאת בצורה מרשימה, במחזות שבהם מתהפכת הבשורה התנ"כית ומתגלה מחוסרת אונים, עלובה ומיואשת. מחזאות האבסורד, שנכתבה מסביב למחצית המאה, אינה מציגה אחדות כנגד אחדות, אלא אֵינוּת או שרידיה האשלייתיים של אחדות שנחרבה לבלי־שוב. התוכחה, באמצעים של ביטול מעמד המלים, נראית להם כמתאימה להבעת החשש לאובדן צלם האדם וסימן ההיכר שלו כבעל תרבות לשונית.

ט. בעלי בשורה: סארטר וקאמי

"רוח התקופה" משתקפת גם ביצירתם של שני בעלי בשורה גדולים של המאה העשרים: סארטר וקאמי, שניהם נשארו נאמנים לרעיונות שעיקרם חירות האדם. הם לא ויתרו עליהם לפני המלחמה, בעת השתוללותה והתגלותה כ"חרקים" שחורים נושאי מוות (*"הזבובים"*), או כעכברושים מפיצי מגיפה (*"הַדֶּבֶר"*), והמשיכו לטפחם בחלוף ימי הזוועה הנאצית. תורת האבסורד של קאמי, בניגוד גמור למחזאות האבסורד, מקיימת את המלים, במלוא ערכן ההגותי והרטורי. וכך גם סארטר, שמגויסות משמעה לדידו מהפכנות המולידה את המעשה הנאות, וגם כתיבה המטיפה למעשים הנדרשים. אבל גם אצל סארטר וקאמי, נחלש מעמדן של בשורות מן העבר. סארטר תיאר את גיבורו הנתקף קבס, למראה המים השורצים בעלי־חיים למיניהם. הוא לא יכול היה להסכים, כמי שהפריד לחלוטין בין טבע דומם לאדם בן־חורין, עם הנאמר במזמור התהילים: "השמים מספרים כבוד אל ומעשה ידיו מגיד הרקיע". רוקנטן, גיבור *"הבחילה"* (1938) מתמלא סלידה ממראה האנשים והכומר המתהלכים ליד שפת הים ביום ראשון אחר הצהריים. המחזה *"כלואי אלטונה"* – תגובתו של סארטר להתנהגות הנאצים ולקפיטליזם השתלטני, מיד לאחר המלחמה – בוחן מחדש את הבעיה של הבשורה המילולית ומתקרב למחזות האבסורד. נבואה על הכיליון הצפוי למין האנושי במאה העשרים נשמעת מפיו של פראנץ, השפוי־המטורף. הנבואה מוקלטת על גבי רשם־קול בחדר, שההיכלאות בתוכו מרצון או מחמת טירוף, היא ללא תקנה. החדר וכל המתחולל בתוכו, לרבות מעשים של גילוי עריות, הופך לסִמלה של אנושות, שכשלה בעידן הנאצים ומוסיפה לתהות על עברה ועל עתידה המפוקפק. קאמי הסמיך את הנדיבות לתחושת עולם סיזיפית. "הֵיה נדיב" הוא צו, שהוצע כתמורה לתביעה: היה מהפכן וטול חלק במהפכה גמורה, שכדאי להקריב למענה גם את הנפש. אף הוא כמו סארטר, מחמיר את יחסו למלים, לאחר מה שאירע במלחמה. קול הנערה שהטביעה עצמה בנהר הסין בפאריז ואיש לא חש להצילה, מכריע בעוצמתו מעשים ומלים של צדקה וחסד. המבחן האמיתי בשעת המלחמה הציג את הגיבור הנופל כ"אפיפיור מדומה". שטף הדיבורים בבית־המרזח בעיר אמסטרדם, אינו מביא בשורה, אלא מציב ראי שבו יכול כל אדם לראות עצמו בזיקתו לבעל־תשובה, שהאלכוהול ולא התפילה, מציעים לו נחמה. הנובלה של קאמי *"הנפילה"* נפתחת בדגי־הטרף בנהר האמזונאס, המכלים כהרף עין את האדם הנופל לתוכם. תורת החירות, הגלומה בכתיבה הספרותית של סארטר, ותורת הנדיבות, הנראית ביצירות הספרותיות של קאמי, נבדלות באופני הבעתן, מן התורה שהם השמיעו בכתביהם העיוניים. בכתבים ההגותיים, ההתרפקות על נוסחאות מוגדרות היא גדולה ומכרעת. בכתבים הספרותיים, רומנים ומחזות, מתפצלים הקולות. הבשורות הנשמעות אינן מתלכדות לתפיסת עולם, שהמלים מביעות אותה כתורת ישע אחת מוצקה. סארטר, המאמין בחירות כערך מוחלט נתן עליונות לכדור האקדח הנורה ב*"דיים מזוהמות"* והראה, למעשה, את הבשורה הקומוניסטית בעיוותיה. קאמי, שדבק באבסורד הסיזיפי, הותיר על כנה את כוחה של "תרבות ים־תיכונית", החשיב את המאמץ המתמיד להביא את האבן לראש ההר. האיש שנלחם נגד גזר־דין־מוות במערכות המשפט, שהטיף לחברות, ידידות, נדיבות, נאמנות לאמת, הציג באותו קולמוס את ה"מומר", ש"עבר" מן הקתוליות לעבודת האלילים, ולשונו נחתכה בתער הקר. המיסיונר שלמד

בגרנובל היפה, בבית הספר לכמרים, להכיר ולהוקיר את השמש הקתולית, הרחומה, מחכה ליד הסלע במדבר הלוהט ובידו רובה. בדעתו להרוג את המיסיונר הקתולי החדש, שנשלח כמוהו, במטרה להביא ישע לעובדי האליל האכזרי.

יונסקו ובקט מתנצחים עם בשורות של כתבי־הקודש ומציגים נגדן מבשרים שניטלו מהם צלמם וצלם דיבורם. אבל עדיין הם נראים בגוף של בשר ודם. סארטר וקאמי אינם מוותרים על אישיותו של גיבור המחזה, הסיפור, או הרומן, כאישיות פועלת, שקולה והרהוריה נשמעים גם בתנאי חירום, במצבים קיצוניים מעוררי אימה. חנוך לוין מרחיק לכת הרבה מעבר לגבולות שהציבו מחזאי האבסורד, ומתרחק גם מן המחזאות האקזיסטנציאליסטית, ולמעשה מכל המחזאים בני תקופתו. במחזותיו הוא מציג דמויות שנחתכו לגזרים ולא נותר שריד מכובד כלשהו מן האדם, מלשונו וממה שאמור היה לתת טעם לחייו. הקיום האנושי נראה נלעג, ולא רק דחוי, גם במחזה המיתולוגי (*"הזונה הגדולה מבבל"*) וגם במחזה התנ"כי (*"יסודי איוב"*) ועל אחת כמה וכמה במחזות שרקעם על־זמני, או אקטואלי. המלים הנשמעות במחזות מלמדות על מצב קיומי שאין בו משמעות מלכדת. המלים נשמעות, בשיח או בזמר, אבל הן חלק בלתי נפרד מן הנתיב המאיין, הרצוף מהלומות אכזריות, המכלות את הנפשות הפועלות במחזה. אמנות הדיבוב, היכולת לדובב כל אדם ואדם, איש ואשה, ילד ומבוגר בלשונם, בלי לקבוע היררכיה סגנונית, הן מסימניו של הפלורליזם הפוסטמודרני. חנוך לוין שומר על אחדות סגנונית, גם בשיח הפרוזאי וגם בחלקי הזמר, במגמה של הנמכה, המורידה את כל הדוברים לדיוטא נמוכה מכל נמוך. נקודת מבט ניהיליסטית, קודרת, מרהיבה בקסמה התיאטרלי, מבטאה תחושת זמן שניטל הימנה מוראם של ערכים מן המורשה התרבותית. אימה מסוג חדש, קיצונית בהורדת המסיכות מעל פני האדם והחברה, מתחרה במודרניזם המוניסטי, האימתני אף הוא, שקדם לה, ואף סלל לה דרך.

י. "העולם החדש": סיפורי ים

האבסורד והאקזיסטנציאליזם הם חידושיה של אירופה המערבית במאה העשרים. מחזאים בעלי־שם בארצות הברית (אוניל, מילר, טנסי ויליאמס, אלבי) התרפקו על מוניזמים מבית מדרשה של הפסיכואנליזה הווינאית (פרויד ואדלר). הם ביטאו את חולשת האדם שאורח החיים ב"עולם החדש" מחמיר את נפילתו הטרגית. "החלום האמריקאי", המבטיח גדולה והצלחה לכל אדם, נראה בהתנפצותו לרסיסים, ב*"ציפור הנעורים המתוקה"*, ב*"חשמלית ושמה תשוקה"*, כמו ב*"מותו של סוכן"*, *"מראה מעל הגשר"* ו*"לאחר הנפילה"*. המנוסה אל הסמים ואל האלכוהול נראית בקדרותה המייאשת ב*"מסע יום ארוך לתוך הלילה"*. אפילו האוניברסיטה, פארה ותפארתה של התרבות האמריקאית, נראית בכשלונה, ב*"מי מפחד מוידג'יניה וולף"*. וגם חוסנו של הבית האישי, מבצרו הנכסף של כל אזרח בארצות־הברית, מכל מעמד, נראה בפגיעותו במחזה *"איזון עדין"*. הרצון לעוצמה, שאותו בישר ניטשה, ושקיבל תוספת הסבר במשנתו של אדלר, נראה מצדו הנמוך, המעליב, במעמד שבו מנסה האורח לשעה, ללמד את הנערה הצולעת כי בכוח הרצון ניתן להתגבר על מום גופני, ועל נחיתות שהגיעה לממד של חולי היסטרי (*"ביבר הזכוכית"*).

הרצון להשיג כוח על תוצאותיו העלובות נראה במלוא בעייתיותו במחזות הקאמריים, בהתרחשות בחיק המשפחה וסביבתה. הוא נחשף ביתר שאת בזירה הנרחבת, ביצירות שבהן מתואר האדם במאבקיו בלב ים. במחזאות הפסיכולוגית־אנליטית נודע מקום ראשי לנשים. בסיפורי הים, הגבר ניצב לבדו במערכות הגורליות. ב*"מובי דיק"*, הרומן של מלוויל, שנכתב במחצית המאה התשע־עשרה, נשקף, כמו בכתביו של ניטשה, יצר השלטון, שאינו יודע מעצור. אלא שהפילוסוף הגרמני ניבא את ההצלחה של "האדם העליון". הסופר האמריקאי מתאר את נפילתו. רב החובל ה"מלכותי", אחאב, מתעלם מן הציוויים של הכומר, המטיף הזועם, ומערכיה של החברה הפוריטנית, כפי שהתעלמו איזבל ואחאב מאזהרותיו של אליהו הנביא. נביא מודרני מטורף, ששמו אליהו, מזהיר את המפליגים ב"פיקוד", אנייתו של אחאב, מפני אבדון הצפוי להם, ואיש אינו שועה לאזהרותיו. רב החובל הקנאי, משועבד לאידיאה כפייתית אחת, והוא מכניע את כל מלחיו וקציניו לרצונו האחד. תורת האש של הנביא הפרסי משמשת לו משענת מטאפיזית. כל הסובב את אחאב נכבש לתאוות הנקם, בלוייתן, השליט במצולות, שכבר נגס בבשרו של רב החובל והשאירו עם רגל אחת. האוניברסליות הדתית: עובד אלילים, ישמעאל הנוצרי, פידאללה הפרסי (נאמן אללה), הספינה המסמלת את כל יושבי תבל, אינן עומדות מול רצונו המוליך למוות של רב החובל. תמונת העולם במחציתה הראשונה המאוימת של המאה העשרים, מתבשרת ברומן של מלוויל, כפי שהתבשרה בתורת העוצמה של ניטשה. הרומן המטאריאליסטי הגדול, התגלגל לנוסח סמלני, מצומצם בהיקפו, בנובלה של המינגווי *"הזקן והים"*. הספן הוותיק והנער, שימשיך את דרכו, מצליחים במאמץ משותף, עד כלות כל־הכוחות, ללכוד את הדג הגדול. אבל שללם נאכל בדרכם אל החוף והם שבים עם השלד, שניטל ממנו בשרו.

שני הסופרים, מלוויל והמינגווי, מעמידים את העוצמה הגנוזה בים כמטונימיה למראה היקום כולו. האדם תלוי בטבע למזונו, הוא צד ולוכד את שנראה בעיניו. אולם במאזן הסופי אין בכוחו לנצח את הכוחות החזקים ממנו הגלומים ביקום. מלוויל בישר את הכיליון הצפוי למין האנושי מתפיסה מוניסטית, הנשלטת על ידי שנאה עיוורת. המינגווי כתב קינה על אפסות האדם בהתמודדו על פרנסתו עם איתני הטבע. מלוויל השאיר דבר־בשורה בפי ישמעאל, היחידי שניצל, כמו בספר איוב. המינגווי הותיר פתח ישועה בדמותו של הנער, המלווה את הזקן והעתיד להמשיך את מורשתו על אף הכישלון של המסע, אולי האחרון, בחייו של הזקן.

פטר בנצ'לי, ב*"מלתעות"*, מעלה בנוסח היפר־ריאליסטי – המשאיר ברמז את

קלמנטה

הצירוף של אלגוריה, סמל, וריאליזם מדייק בפרטים, המצוי אצל שני קודמיו – גירסה נוספת פוסטמודרנית של *"מובי דיק"*. הפעם ה"יוזמה" היא של הכריש, הטורף נערה סמוך לחוף ומטיל את מוראו על קהל הנופשים. הספר *"מלתעות"*, בגירסתו הקולנועית, שהצלחתו הקופתית היתה גדולה מזו של הסרטים שנוצרו על פי סיפורי הים של מלוויל ושל המינגווי, חזר והתנסח מחדש כבעל המשכים ("מלתעות" 2, 3). ושוב ושוב נראה האדם מחוסר אונים בהתמודדות עם הכריש, חיית הים הקדומה, המיתולוגית, שכמוהו כלווייתן. האומה האמריקאית הגדולה, שהטילה פצצות־אטום והעלתה אדם לירח, נקבע סייג לעוצמתה, כאשר הטבע הקדום מראה את פניו הזועפות. תחושת עולם פוסטמודרנית, שיש בצדה הסתייגות מן הכוחניות כאשליה,

נשקפת ב"מלתעות". אומברטו אקו התקיף בשצף קצף את ההיפר־ריאליזם שהתרבות האמריקאית, בעיקר זו הפרסומית, אימצה לעצמה. הוא העדיף נוסח סמלני אירוני בלשי, ב"*שם הוורד*". אכן ספר וסרטים של ריאליזם מוגזם דוגמת "*מלתעות*" מסתכנים בפגיעה בטעם הטוב. אבל יש בכוחו של הריאליזם הזה להעיד נאמנה על תקופה, שלא די לה באמצעי ההבעה המימטיים המשוכללים להדהים, (דיסקים, רשמי־קול, מחשבים, מצלמות לטווח קרוב ולמרחבי הקוסמוס) שיש בידה ושהיא מוסיפה לטפח, והיא מחפשת לה צורות הבעה המפריזות את פני המציאות.

גירסה נוספת של המאבק הניטש באוקיינוסים העלה דן קורצמן ברומן: "*מסע גודלי - טיבועה של האניה 'אינדיאנאפוליס'*" ("ניו יורק: אתניאום, 1990, וגם כקלטת בהוצאת אוניברסיטת מישיגן). הנוסח הוא פוסטמודרניסטי (יתר־ריאליזם ואמנות הדיבוב של דמויות רבות). אניית סוחר, שהפכה בעת חירום לאניית מלחמה, נושאת־משא, לא יכלה לעמוד בכוחות עצמה מול המפציצים היפניים. בלא עזרה מצד כוחות הצי והאוויר היא הוטבעה וכל אלה שלא נפגעו קפצו אל הים. נתונים למלתעותיהם של הכרישים, נאחזים בשברי קרשים, מתמודדים במאבק נואש על סידות הצלה בודדות, הם מופקרים לגורלם. במטה המלחמה, אין חשים בהיעלמם. מתי־מעט, מתוך למעלה מאלף מלחים וקצינים נשארים בחיים. השרידים, הבודדים, בדומה לישמעאל ברומן של מלוויל, אבל בלי תחושת שליחות, יוותרו כדי להיות שותפים בסיפור של כישלון אמריקאי. שלומיאליות של המעצמה האדירה בעולם התגלתה, כמו בעת ההפצצה של פרל הרבור.

הרודנות ותאוות השלטון החרידו את האנושות בשתי מלחמות עולם. הפצצה האטומית הוכיחה, כביכול, את מוחלטותו של הכוח שניתן בידי האדם, המסוגל להשמיד את עצמו ואת כל המצוי על פני האדמה. (סברה היא מפי היסטוריונים כי מאו טסה טונג שינה, בימי ניקסון וקיסינג'ר, את מדיניותו האנטי־אמריקאית הקיצונית, כאשר נודע לו שיש בידי ברית המועצות פצצות אטומיות, שיש בכוחן להצית את האטמוספרה, ולהביא כליה על כל תושבי סין. תחילה הניח כי פצצות אטום תשמדנה מיליונים, אבל לא יהיה בכוחן להכריע את הכף. על פצצות שתצתנה את האוויר, ותשרופנה מחצית משטחה של מדינת ישראל, מחצית בלבד, אולי כדי להשאיר את המקומות הקדושים לאיסלאם בירושלים על כנם, דיבר בשחץ־טירופו גם סאדם חוסין שליטה של עיראק. לאחר הסקאדים הראשונים ששלח לעבר תל אביב אמר, מי שהשתמש במונח, "אם המלחמות", כי הפך את העיר העברית לקרמטוריום). סיפורי הים מ"*מובי דיק*" ו"*הזקן והים*" ועד ל"*מלתעות*" ו"*טיבועה של האניה 'אינדיאנאפוליס'*", לרבות "*המרד על הקין*", להרמן ווק, על רב החובל המטורף שקומם נגדו את חבר קציניו, שהתמודד גם עם תיאור השואה ומלחמת העולם השניה בכל זירותיה, מלמדים, ודווקא מפי סופרים אמריקאים, על גבולות הכוח שבידי היצור האנושי. גירסה מוניסטית ואוניברסליסטית של מלוויל, ברוחו של התנ"ך, מחזירה את העולם בסיום הרומן הגרנדיוזי, לתוהו ובוהו ששרר ערב הבריאה האלוהית. תפיסה דואליסטית, האדם והטבע של המינגווי מראה את האדם בעליבותו ואת הטבע באדישותו. תפיסה ריאליסטית של בנצ'לי מראה את החברה ה"נופשת" בנסיונות המנוסה שלה מפני האמת שבסביבתם. תפיסה דוקומנטרית למחצה של ווק, מגלה את חולשות המימסד הצבאי, הממנה רב חובל בלתי שפוי כמפקדה של אניית מלחמה ומעמיד למשפט את אלה שמרדו כנגדו, לשם הצלחה במלחמה נגד היפנים. קורצמן בנוסחו התיעודי המלא, מתאר מציאות של חוסר־אונים, אניה נטולת זוהר של אניית מלחמה רבת־תותחים, או נושאת־מטוסים, מופקרת לגורלה. ביצירה של מלוויל מתבשרת קיצוניות מוניסטית. רב החובל ויר (במשמע של הערצה, באנגלית) כדמות אלוהית שיש לציית לה, נראה גם ב"*בילי בד*", הנובלה שבה נגזר גזר דין מוות על היפה שבאדם, מכוחה של סמכות עליונה. בסיפור הים של המינגווי מתחלף הציות העיוור ליצר הנקם של אחאב, או לחוקי החירום שקפיטן ויר מחויב בהם, בשיתוף פעולה הרמוני בין הדייג הוותיק, ובין הנער, חניכו. המרד נגד רב החובל אצל ווק, משיג תוצאות חיוביות, הציות היה מוליך לקטסטרופה. היצירות של מלוויל והמינגווי מציבות במרכזן יחידים. וכך גם ב"*מלתעות*", יוצא ספן מנוסה, מוגן בכלוב של ברזל, להילחם בחיית השחץ. ב"*שיבועה של אינדיאנאפוליס*" נשקף גורל הרבים. מסתמל ברומן המעבר מ"עוצמה" ל"חולשה", כאשר מדובר בדמות האדם הבודד, או בחילוף של יצר שליטה במאבק נואש להישרדות. תזוזה מן היחיד אל הרבים, מעבר מאדנות בלעדית להתחשבות בזולת, החלפת הלהט של הקול המצווה, בתחינה של האיש המיוסר שהופקר לגורלו, מתגלות במעבר מסיפור־ים מוקדם לסיפור ים מאוחר. כל אלה כהשתקפות התמורות שחלו ברוחה של המאה העשרים מן היחיד אל הרבים, מן הצייתנות המוחלטת, אל הדחיה של כל תביעה נוקשה, דוגמטית. סארטר עדיין ביקש מנוס במגויסות כצו עליון. קאמי, בתוקף התבוננותו בנפש האדם, פנה אל המהפכה המתונה יותר בדמות האשה, שדי לה במסע "בגידה" של לילה אחד ("*הסוטה*") ובקולו של עורך־דין דון ז'ואן, שהיה ל"שופט בעל תשובה" ("*הנפילה*").

יא. "הפיזיקה החדשה": האדם כמנסח חוקות שמים וארץ

הצד המשותף לסיפורי הים, ממלוויל ועד קורצמן, הוא חוסר האונים של האדם מול איתני הטבע. בלתי־נשכחים הם שלושת התרנים שראשם הוצת על ידי ברק, אות המבשר את הצלילה תהומה של ה"פיקוד" ואנשיה. כזהו המראה של השלד, לאחר שהדגים טרפו וזללו את הבשר שכיסה אותו, ולידו הזקן והנער, המעוררים רחמים בתבוסתם. תמונת הנערה ההולכת ונטרפת על ידי הכריש הגדול ודמה נשפך ונמהל במים ליד החוף, פני המלחים הצמאים עד־מוות ומנסים לשתות מי אוקיינוס מלוחים וממיתים, מגלים שוב ושוב את המרחק העצום המבדיל בין הטבע האדיש והאכזר, שכוחו בלתי־מוגבל, ובין האדם הכושל, המוגבל בכוח תמרונו, גם אם יצריו, נסיונו, תבונתו באים לסייע לו במאבקיו עם הטבע הסובב אותו. רוח התקופה מתגלה בכל המראות, שנקבצו בסיפורי הים, מצדה הפסימי. הצד האופטימי של רוח התקופה ניתן לגילוי ב"מסעות" שנועדו לגלות את חוקי הטבע, בדרך תבונית. דוגמת מופת לתוכנו ולמהותו של מסע מעין זה הוא הספר שכתבו אלברט איינשטיין וליאופולד אינפלד: "*התפתחות הפיזיקה החדשה - ממושגים ראשונים ועד יחסיות וקוואנטים*" (תרגום עברי, ספרית פועלים, 1977). הספר יצא לאור לראשונה בשנת 1938, הערות מעדכנות מועטות הוסיף אינפלד באוקטובר 1960, והוסיף במבוא: "אני שמח שגם ספר זה, כמו כל עבודותיו של איינשטיין, לא איבד מחיוניותו גם לאחר מותו". את הקדמתם המשותפת לספר מסיימים שני מחבריו בתקווה כי הספר שאינו אלא "שיחה פשוטה" בין המחברים לבין קוראיו, יתן להם "מושג מן המאבק המתמיד של רוח האדם בשאיפתו להעמיק חדור בהבנת החוקים השולטים בתופעות הפיזיקליות של העולם הסובב אותנו".

גם בהקדמה וגם במהלך הספר כולו מודגש הקשר בין מושגים פילוסופיים ומושגים פיזיקליים. וכך, מתגלה, בעקיפין, יחס הכבוד שרוחשים שני המדענים לרוח האדם בזיקתו לטבע היקום. הם מעמידים חומר ורוח זה ליד זה בקשר של לימוד, ולא ביחסי ניגוד ומלחמת חורמה. אמנם, ניתן לטעון, כי ההתפתחות העצומה בחקר הטבע, שהגיעה לשיאים בלתי משוערים במאה העשרים, החלה עם דקארט, שלימד כי יש ל"אלץ" את הטבע לגלות את סודותיו, בעוד שקודמיו הרחוקים, לרבות אריסטו, התבוננו בטבע כמו שהוא, וניסחו על פי מראה עיניהם חוקים מכלילים. אריסטו הצליח להציע מיון של צמחים שתקף עד היום, אבל הבחנותיו האחרות בתחום המדעים

המדויקים, שונו והוחלפו. מעבדה, ניסוי, משמעם אילוץ הטבע לגלות את פניו הנסתרות. איינשטיין ואינפלד מציגים את הניסויים כדרך לגילוי עובדות, ולא כצורת "הכנעה" ו"הדברה" כלשהן. (ב"הדברת" מחלות, מלחמה בחיידקים ווירוסים, נאלצת לעסוק תורת הרפואה). יחס של כבוד מגלים מחברי הספר גם לגבי התפיסות של קודמיהם. הם רק מראים כיצד חייבו עובדות חדשות להוליך למערכת של הסברים חדשים. "מטרת כל תיאוריה היא להביא לידי עובדות חדשות, להציע ניסויים חדשים ולהביא לידי גילוי תופעות חדשות וחוקים חדשים" (63). הפיזיקה המודרנית, משתמע מדבריהם, מתייצבת לדו־שיח עם הפיזיקה הישנה, בראש ובראשונה עם הפיזיקה המכאנית. מדובר בתוספת ידע, בסתירה ובדחיה של ישן מפני חדש, אולם בשום פנים לא בזלזול, אלא מתוך החשבה עמוקה. הספר, שהמונח מודרני חוזר ומופיע בו, מבשר עמדות פלורליסטיות, אופייניות לפוסטמודרניזם, שלאחר הטלת הפצצות האטומיות. מפתיע לגלות כי האיש שהגיע לנוסחה המתמטית־פיזיקלית של האנרגיה, הנוסחה בעלת המוניטין מן המפורסמות ביותר בתולדות המסע, זו שסללה את הדרך ליצירת הפצצה האטומית, ולעידן של האנרגיה הגרעינית, האיש שחיפש כל ימיו אחר הנוסחה שתאחד בלשון מתמטית את ארבעת הכוחות העיקריים שבטבע הקוסמי, האיש שצירף את מושגי החלל והזמן וקבע זיקה של "סוף" ואינסוף" בגודלו של הקוסמוס, דווקא איש זה מצביע על האינסופיות בחיפוש אחר סודות הטבע. הדברים של הלמהולץ, שהתנסחו במאה התשע־עשרה, כי תעודתו של המדע תבוא לידי סיום ברגע שיצליחו להעמיד את הטבע על כוחות פשוטים נדחים מכול וכל. "לפיזיקאי מהמאה העשרים נראית נקודת־ראות זו מעורפלת ונאיבית. חרדה תאחזנו לחשוב, שהרפתקאה גדולה זו שבחקירה עלולה לבוא בקרוב לידי סיום, ואחת לתמיד תיכון תמונה משעממת, בל־תימוט, של היקום" (עמ' 50).

מאלפת היא הצורה שבה מוצגת תורת הקוואנטים, שאיינשטיין לא היה מוכן לקבל אותה ("אלוהים לא משחק בקוביה"), ואף על פי כן, היא מופיעה בספר שלפנינו כגולת הכותרת של חקר הפיזיקה בדורות האחרונים. זאת ברוח ההנחה על ההתחדשות המתמדת שבמחקר, שבלעדיה יאבד האדם את טעם קיומו. הרמוניה נשארת כהנחת־יסוד בתפיסת העולם. אבל הדרך להגיע אליה היא מאבק דרמטי בין הישן לחדש, מתוך יחסי כבוד ומתוך השאיפה הנצחית להבנה של היקום, לידיעה של חוקות שמים וארץ. התמונה הקוסמית, המצטיירת בשלב זה של דבקות בתורת הקוואנטים, נאחזת בתפיסת המרובה. "רבגוניות של עובדות", "מושגים פיזיקליים חדשים", "חלקיקים יסודיים", "קוואנטים יסודיים של החומר", "הפוטונים הם

מרשל אריסמן

הקוואנטים של האנרגיה שמהם מורכב האור" – הכול בלשון רבים (עמ' 215). רוח התקופה נראית בעליל במעברה מיחידים לקבוצות, ממודרניזם המאופיין על ידי מוניזמים הטוענים לבלעדיות, לפוסטמודרניזם פלורליסטי ומתון, שדי לו בהסתברויות. כדי לתת תשובה לשאלה: האם האור הוא גל או אלומה של פוטונים? קרן אלקטרונים היא צבר של חלקיקים יסודיים או גל? נשמעת התשובה כי יש "להזניח את תיאור המאורעות האטומיים כהתרחשויות במרחב ובזמן", ולהתרחק עוד יותר מן ההשקפה המכאנית העתיקה. "המכאניקה הקוואנטית מנסחת חוקים השולטים בקבוצות ולא ביחידים. חוקים אלה אינם מתארים תכונות אלא הסתברויות; אין כאן ניסוח חוקים המגלים עתיד של מערכות, אלא חוקים המסדירים את השינויים בזמן של ההסתברויות, שיפה כוחם לגבי קבוצות של יחידים" (עמ' 216). מה הקשר בין חוקי הפיזיקה לבין רוח התקופה, וכי תיתכן תלות בין ראיית המציאות וחיפוש חוקיה להנחה המופשטת ההגליאנית כי יש "רוח של תקופה" הנשקפת גם בדת, גם במדע, גם באמנויות? על כך אפשר להשיב במובאה נוספת מתוך הדברים בהם נחתם הספר: "המדע אינו רק אוסף של חוקים, קטלוג של עובדות ללא קשר ביניהן. זוהי יצירת רוחו של האדם, המצאה חופשית של רעיונותיו ומושגיו" (עמ' 214). רוח האדם וההוויה שמסביבו נקשרו יחד, שעה שמדובר בהבנת הסובב ומתן ביטוי להבנה שהושגה: במלים, בצורות, במספרים, שאותם מנסח האדם בזמנים נתונים ובנסיבות קיום מסוימות.

יב. המסע למטאפיזי: "הכרמל האי־נראה"

איינשטיין ואינפלד, ברוח ההומניסטית של גאוני החשיבה המדעית מכל הדורות, דוגמת גליליאו וניוטון, שאיתם הם מקיימים שיג ושיח בספרם, מצרפים את רוח האדם לחוקי הקוסמוס. פיזיקה ופילוסופיה מהלכות יחדיו בהצגת חוקי יסוד, על בסיס של ניסויים, צבירת עובדות וחקרן. אבל עדיין מסע החיפוש והגילוי של שני הפיזיקאים הדגולים, המציגים את הפיזיקה המודרנית (ולדידנו גם את המשכה הפוסטמודרני) הוא פיזי ביסודו. לתיאורו של המסע המטאפיזי נדרש קולה של משוררת ענווה וצנועה, דמות הרמונית למופת, שצירפה ברוחה מדע ואמונה. דרכה למחוז הנעלם, הכרמל שאין לראותו בעין רגילה, רצופה ידיעה והתמצאות במורשת אבות ובהישגי הפיזיקה והאסטרופיזיקה. זלדה מזכירה בשיריה גם את ההתבוננות ביחידות הזעירות ביותר שבחומר, גם את הגלקסיות, וגם את התפילה לנצחיות הנשמה. "המשתה", שם השיר שנכלל בקובץ *"הכרמל האי־נראה"* (1972), רומז לסימפוזיון, רב־השיח הרטורי, הפלורליסטי, הסוקראטי, עתיק היומין: "המשתה" של אפלטון. בשיח הפיוטי, המונולוגי בגילויו והפלורליסטי במהותו, מתייצבים כל העולמות, זה אחר זה, כדי להעשיר את נשמת האדם. ההתכנסות היא בגוף האשה, החוגג את יכולתו ליהנות מזיווה של ההוויה בריבוי פניה, חומר ורוח, חוץ ותוך, כולם כאחד.

כָּל הָעוֹלָמוֹת בָּאוּ לַמִּשְׁתֶּה.
כָּל הָעוֹלָמוֹת,
זֶה אַחַר זֶה
יִדְלִיקוּ לַפִּיד
בְּהֵיכַל הַגּוּף הַחוֹגֵג,
בַּטִּירָה שֶׁפָּתְחָה שְׁעָרֶיהָ
לַשֶּׁמֶשׁ,
לַכָּאב,
לַהַוָיָה מִתְחוֹלֶלֶת
בְּמַלְכוּת
שֶׁכָּרְתָה בְּרִית
לְקוֹל כִּנּוֹרוֹת הַכְּמִיהָה
עִם הָאוֹקֶינוֹס,
וְעִם הַנֵּס –
בְּמִקְדַּשׁ הָרֹךְ הַנִּצְחִי
הַחָצוּב
בְּאַפְלוּלִית
שֶׁל רֶגַע נָמוֹג.

הצורה של השיר היא מודרנית, ברוח התביעה שהציג נתן זך בספרו המניפסטי: *"זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית"*. אין בו כל הצטרפות "מכאנית" של שוויוני־ערך: יחידות מטריות, חרוזים, מבנים סימטריים של בתי־שיר, טורים שווים באורכם. הצורה היא: סוּלָמִית, כסולם שאפשר לטפס בו מעלה בקלות ולרדת ממנו מטה במהירות, וחוזר חלילה. אמיר גלבוע ב*"מלכות דממה"* תיאר את הרגע שאין לו

תואר ודמות. זהו הרגע של חורבן העולם, שבו גוף האדם מאבד את צלמו, בשרו נשרף, או נתלש, נפרד מעצמותיו ואֵפֶר רדיואקטיבי ממלא את החלל. זלדה, בתמונה נשיית רכה ומעודנת להפליא, מתארת את הרגע הנמוג, הרך, נוסך השלווה, הרגע שבו חוגג האדם, חוגג גוף האשה, את משמעות קיומו הפיזי והמטאפיזי. בסיפורי הים האמריקאיים נשאר האדם בודד, בלא נס, לנוכח האוקיינוס האכזר, הלווייתן הענק הלבן, הכריש שלועו הצמא לדם אינו יודע רתיעה, או דגי הטרף גדולים וקטנים החוברים בזלילת עמלו. אצל המשוררת, המגדירה את גופה כ"טירה" פתוחת שערים, הנס הוא חלק מן האוקיינוס. דמות האשה ודמות היקום מתחברות במראה מקדש של רכות נצחית, היכל שנחצב בזמן הזורם, הנמוג. הזרימה היא חיובית ומבטלת פחדים, יאוש ואבסורד. צד החסד של העידן לאחר הפצצה האטומית, זוכה לביטוי בקולה של משוררת, שכתבה שירים על "הרגע המרהיב", הפותח שער לה ולכל נברא בצלם להגיע למחוזות הכיסופים של האינסופי.

יג. חמלה קודמת לעוצמה: *"השיגעון בעידן התבונה"*, *"כשניטשה בכה"*

למסע הפולריסטי־ההומני, אל הפיזי ואל המטאפיזי, ראוי להוסיף גם את המסע המחודש לנבכי־הנפש. מישל פוקו, פסיכואנליטיקן והיסטוריון של תרבות, יצא בדרך המחקר, למאבק נגד הכליאה וההרחקה של חולי נפש, אם על ידי נידוים כמצורעים או כחיות שאיבדו צלם אנוש, אם כעניים שאין רוצים בחברתם. הפסיכואנליזה המודרנית לא יצאה נקיה. המתודה של פוקו ידועה בשמה כ"ארכיאולוגיה של מדע", לאמור, בחינה של כל נושא משמעותי בחיי החברה, לפי סדר של מוקדם ומאוחר. אולם ההסתכלות ה"אנכית", חפירה לעומק, שכבה מתחת לשכבה, בדרכי התפיסה וההתנהגות של החברה האנושית, יכולה להיתפס על נקלה בתוצאותיה "האופקיות", משל לכלי החרס ולמטבעות העתיקות שחשפו הארכיאולוגים והם מוצגים לראווה, ערוכים זה ליד זה. המטפל בעל הסמכות, המאזין למטופל, השוכב על הספה, כביכול מתוך תחושת חירות, נתפס אצל פוקו כמשועבד למי שנעלה הימנו. את גישתו של פוקו, יש לראות כנבנית על תפיסה מוסרית, שוויונית, התובעת זכויות מלאות, ללא כל קיפוח ואפליה, לכל הקבוצות בחברה האנושית, אלה שהצליחו להגיע לכבוד ולמעמד ואלה שנדחו מחמת דעות קדומות. קדם, מבחינה זו, לפוקו, קלוד לוי־שטראוס, שהציג את "החשיבה הפראית", בסגוליותה הפילוסופית, האוניברסלית, החוצה זמנים ומגשרת בין כל החברות לסוגיהן. אולם הסטרוקטורליזם השטראוסי הציב חיץ מתודי בין חברות פרימיטיביות לחברות תבוניות, מודרניות. פוקו הפוסטמודרניסט נצמד לעידן הנאורות, מסביב לתקופת ההשכלה האירופית, אך מתלווית למקרא ספרו ההכרה הברורה כי פניו לכל הזמנים, מבלי לפסוח על בתי החולים הנחשבים למתוקנים ולמתקדמים גם בשלהי המאה הנוכחית.

ארוין ילום, פסיכיאטר בן זמננו, הציב את ראשיתה של הפסיכואנליזה באור שוויוני, גמור. דוקטור יוזף ברויר, לא זו בלבד שהוא מתייחס במלוא הכבוד והידידות לחוליו, ומשוחח עם חולי הנפש שבטיפולו כחבר עם זולתו, הוא אף מתאהב באחת המטופלות, ואהבה זו הופכת ל"דיבוק", המאיים על יחסיו עם רעייתו. ילום, ממפתחיה של שיטת הטיפול הקבוצתי (פלורליזם כנגד מוניזם) מזכיר את פרויד, כתלמידו של ברויר, ואף מאדיר את גדולת המורה ואת מידת השפעתו על התלמיד. אולם במרכז ה"רומן" הפוסטמודרני (צירוף מובלט של עובדה לבדיה, מובאה והבעה מקורית) הוא מציב את הרופא היהודי שראה בשיח דרך לריפוי חולי היסטריה. היפנוזה, שהיא צורה של שליטה בזולת, מדגים ילום בהיפנוזה עצמית שבה משתמש ברויר כדי לרפא עצמו. החמלה המתגלה בספרו, היא תכונה מובנת מאליה אצל הרופא היהודי. לו סלומה, הנערה היהודיה היפהפיה, היא זו הבאה להתחנן על נפשו של ניטשה, הנביא המיוסר, החולה בנפשו, המתענה בייסוריו, והעלול לאבד עצמו לדעת. ברויר מייצג תורת חמלה וניטשה – תורה של עוצמה. בחילופי התפקידים, כטכסיס מחוכם של הרופא היהודי, עתידות שתי התורות להתמודד זו עם זו, כדי להגיע לתוצאות של ריפוי, ולא של שליטת איש ברעהו. הבכי של ניטשה, מראה את נצחונה של החמלה, נצחון היחס הדיאלוגי, המחייב זיקה של התחשבות בזולת ודחיית תורה הרואה במוסר אשליה שיש להתרחק הימנה.

יד. הציונות במתח בין עוצמה לחמלה: *"ליש"*, *"השיבה להודו"*

הציונות המודרנית, להבדיל מן התנועות המשיחיות בחברה היהודית המסורתית, ביקשה להחזיר את העוצמה שניטלה מן העם היהודי כתוצאה משרשרת של מרידות שהביאו חורבן וגלות. עוצמה צריך היה לרכוש על ידי עלִיה לארץ ישראל של יחידים ושל קבוצות, ("ושבו בנים לגבולם") התעצמות צבאית ("ברזל" כמטאפורה ב"*שמשון*" שכתב ז'בוטינסקי) והגשמה חלוצית. החמלה היתה לחלק בלתי נפרד ממחשבתן של התנועות החלוציות, לכל גווניהן, שבנו קיבוצים שוויוניים ומושבים שיתופיים. היא הופיעה כסימן היכר של החיים האוטופיים במולדת הישנה־חדשה ("*אלטנוילנד*" של הרצל), בתפיסה של בורוכוב ("*היפוך הפירמידה*"), בקבלת ההנחות של הסוציאליזם המהפכני, או הרפורמי, בניסוחו המארקסיסטי או הנבואי, וסיגולו לתנאים של הארץ הנבנית. היחס בין חמלה לעוצמה, השתנה בהתאם לנסיבות: המתח ביחסים עם הערבים וכתוצאה מכך מתיחות גדלה והולכת עם השלטון המנדטורי הבריטי. הוויכוח על ההבלגה ועל אופני המאבק בבריטים הוא סימן ההיכר של בעייתיות היחס בין חמלה לעוצמה עד למלחמת העצמאות. החמלה על העם היהודי שנטבח, ושרידיו שנראו לעין כול, רשעותה של אנגליה, שלא ביטלה את גזירות "הספר הלבן", הצדיקו הסתמכות על כוח צבאי עצמאי, שיחלץ את היישוב בארץ ואת המפעל הציוני ממצוקתו. החמלה הופנתה פנימה לגורלו של עם שהשואה היכתה בו בלא רחמים. תפיסה זו עמדה במבחן במלחמת השחרור לפני עזיבת הבריטים, ובמיוחד בעת הפלישה של שבע מדינות ערב לשטחה של ארץ ישראל המנדטורית. הבעייתיות של היחס בין חמלה לעוצמה עוברת ליחסים עם הפלסטינים ועם ארצות ערב, הקרובות והרחוקות, לאחר הקמת המדינה והתבססותה הגדלה והולכת, במחצית השניה של המאה. רוח המאה העשרים החצויה נשקף היטב גם במעמדה של התפיסה הציונית. במחצית הראשונה, מתוך למעלה ממאה שנים של ציונות מעשית, לאחר "סופות בנגב" (1881) משתקף המוניזם הכרוך בתפיסה הציונית: שיבה למולדת האחת, הפתרון הציוני כתשובה הבלעדית, הניצחת, לתחלואיו של העם היהודי הנתון למשיסה ברחבי תבל, ובמיוחד בגרמניה הנאצית, ובמצב של כליאה ברוסיה הסטאליניסטית. המחצית השניה של המאה מגלה תהליך מודרג, אך נאמן, של מעבר ממוניזם לפלורליזם. העם היהודי נענה רק בחלקו לאתגר של הקמת המדינה, העלִיה היא מארצות מצוקה ויהדות ארצות הברית נשארת במקומה. נשאר השוני בין תושבי המדינה ובין יהדות הגולה, אף שלא נולד הקרע המוחלט שאותו ניבא יונתן רטוש. נפער פער בין דתיים לחרדים ובין חילונים ודתיים, אם כי לא באותה מידה של קיצוניות כפי שמציגים אותה נאמני התנועה ה"כנענית", או כפי שנדמה לאור ניגודים מתמידים בענייני שבת, נישואים, חפירות ארכיאולוגיות וכל הכרוך ביחסי דת ומדינה. הצד החיובי של הפלורליזם נשקף ביחסים הבינעדתיים והבינתרבותיים, לרבות היחסים עם ערביי ישראל, ההולכים ונעשים מתוקנים, פתוחים, ומתונים יותר ויותר. המבחן הגדול: עם הפנים לשלום, או לטרור ומלחמה, הוא בתחילתו, ועדיין עומד בפני שני הצדדים: היהודים והערבים, שמוטל עליהם לחיות יחד ובשכנות טובה בכברת ארץ קטנה.

היחס בין חמלה לעוצמה בדרך להגשמת

הציונות נראה בצורתו המובלטת ב"*חידבת חיזעה*" וב"*מי צקלג*", שכתב ס. יזהר, והוא יכול להיתפס כדה־מיתולוגיזציה של הלוחם העברי, הוקעת גילויים של אכזריות והתנשאות כלפי הערבים, ותיאור אווירה מדוכדכת של לוחמים כלואים בשוחות. יחס הפוך בסוגיה של מלחמה ורחמים נראה אצל משה שמיר. דמותו של הלוחם־הנער מתעלה ב"*פרקי אליק*" וב"*הוא הלך בשדות*". יזהר משקיף על המציאות מזווית ראיה של מקום, ובכתיבתו מתגלה הצד הטרגי שכופה המרחב על אלה שמתגוררים בתוכו. שמיר כותב מנקודת מבט של זמן ובכתיבתו מתגלה הצד הנעלה של הלוחם, או של מגשימי החזון הציוני בדורות שונים. אצל יזהר ואצל שמיר (מדובר ביצירותיהם הספרותיות הקשורות במלחמת השחרור) ניכרת רוח התקופה בצביונה המוניסטי: מקום, טרגיות, חמלה, אצל יזהר. זמן, הרואיות, הקרבה למען עוצמה לאומית אצל שמיר.

המתח בין חמלה לעוצמה פונה לכיוון אחר, אם העיניים נשואות רק לגורלו הדווי של היהודי. ב"*ליש*" (1994) של אפלפלד מקיף מניין יהודים ישישים את האלונקה עליה מוטל הפצוע, בידי אחיו היהודים, במסע המפרך לארץ ישראל. הסיפור, בצביונו הפוסטמודרני מצרף סמלים, דמויות וספרים. "שמי לֵיש ואלה שמחבבים אותי קוראים לי לֵישוּ", זהו משפט הפתיחה, וכבר בו נרמזת הפתיחה של "*מוכי דיק*": "קרא לי ישמעאל". "לֵישוּ", אינו יכול שלא להזכיר את ישו, לשון אחר, תורת חמלה נוצרית. "ליש" הוא שם שנועד גם להזכיר את גור אריה יהודה, סמל הכוח והגבורה של עם ישראל בהיותו במולדתו. בסיפור המתאר התחנכות והתבגרות רוחנית של נער יתום, נבחן העבר מנקודת ראות פלורליסטית, פוסטמודרנית. הנער שאין לו אב ואם, שוהה במחיצתם של יודעי תורה רחמנים־בני־רחמנים ושל גזלנים, רוצחים ופושעים, גברים ונשים, לרבות אשה חולת רוח. דיוקנאותיהם של יוסף חיים ברנר, ושל שמואל יוסף עגנון אמורים להיזכר דרך שמות הגיבורים ואפיונם. ספרי מוסר ותיאולוגיה "*מנורת המאור*" ו"*מסילת ישרים*" אמורים להנחות את ליש בנתיבי הרחמים. אכזריות הסביבה, הנוף והטבע הקשה, הפחד מן הז'אנדרמריה, חושפים את הקשיים שבהתהלכות בדרך הישרה. בסופה של העלילה נקנים כרטיסי המסע לארץ הקודש בכסף ש"נרכש" בגניבה. התפיסה המסורתית היהודית, שאינה גורסת מצווה הבאה בעבירה ("שונא גֵזל בְּעוֹלָה") מסגלת לה, כפי שארע בתהליכי הגשמתה של הציונות, אורח חשיבה שונה: למען השגת המטרה אין ברירה אלא לסטות מדרך הישר. בנוסח הכתיבה הפוסטמודרני, אין אפלפלד חושש מן ההסתמכות הגלויה על סופר אחר, והוא מבליט ב"*ליש*" זיקה של דמיון והיפוך, לנובלה "בלבב ימים" של עגנון.

הבעיה של חמלה ועוצמה מוסטת לכיוון של יחסי אנוש ברומן הפוסטמודרני של א.ב. יהושע "*השיבה מהודו*" (1994). חציית גבולות בכיוון "אנכי", שכבה על גבי שכבה, היא הטכניקה הספרותית ב"*מר מאני*". מבחינה זו ניתן להגדיר את "*מר מאני*" כרומן "גיאולוגי", או מסע של גילוי שורשים. ברומן "*השיבה מהודו*" חציית הגבולות היא אופקית: ערים בישראל, סקוטלנד, לונדון, והרבה מעריה, מחוזותיה ונהרותיה של היבשת ההודית. גם "גלגול" הנשמות הוא מאדם לאדם בזמן הווה, ולא ממרחקי זמנים. המתח היסודי ברומן של יהושע הוא, מבחינה פילוסופית, בין מנוחה לתנועה, כפי שהן מתפרשות ביחס בין הרדמה לאיזמל־מנתחים, בין תרבות מערב דינמית, קרייריסטית, תובעת לימוד והישגים לבין תרבות מזרח מדיטטיבית, חותרת לתנוחה ומנוחה של שלווה. אמצעי תחבורה מכל הסוגים, איטיים ומהירים, ריקשה ואופנוע, הדגשה של אופני הנסיעה או ההליכה, מגפיים בלבושה של האהובה, מתייצבים כנגד שהיה במקום אחד, טבילה (לא שחיה) בנהר לשם היטהרות של קודש, רצון לביטחון על ידי הישארות במקום אחד. ברוח החמלה מופיעה האינפוזיה מן הבריא אל הנערה החולה כמעשה של הצלת נפש. הנסיעה להודו היא מעיקרה לתכלית של ריפוי. תוך התפנות מוצהרת מן הבעיה הישראלית פלסטינית, נותן יהושע עליונות לעיסוק ביחסי קִרבה, אהבה, הזדהות ורחמים שבין גבר לאשה, אדם לחברו, כולל הושטת עזרה לעניי כלכותה הרחוקה.

הפתרונות של אפלפלד ושל יהושע הם ציוניים: הנער יגיע עם אחרוני הנותרים בשיירה לעיר נמל ממנה יפליג לארץ ישראל. התינוקת החולה, שלקתה בשלשול בארץ שהחולי מסכן בה את תייריה ותרמילאיה, תשוב מהודו לישראל. האמירה החד־משמעית האופיינית, לרוח התקופה במחצית המאה הראשונה, מתחלפת אצל אפלפלד ואצל יהושע, מבלי להזניח את המטרה הציונית האחת, באמירה רב־כיוונית, רב־קולית, רב שכבתית ככל שהם מתקרבים והולכים לשלהי התקופה. הנוסח הרשומוני, הרב־קולי בכיוונו הפוסטמודרני נותן אותותיו ביצירות כמו "*רביעיית רוזנדורף*" לנתן שחם, המתארת אווירה לפני מלחמת העולם הראשונה (ארבע נפשות פועלות ולמעשה חמש מצטרפות למנגינה אחת), "*קופסה שחורה*" של עמוס עוז, "*תעתועון*" של יצחק בן נר, ובעוד יצירות רבות מאד במחזאות, בשירה ובסיפורת לגווניה, שתכליתן ציור המציאות המורכבת של מדינת ישראל והחזון הציוני במתח שבין מטרה לאמצעים, אלימות ומתינות, מלחמה ושלום.

טו. המסע לנבכי־הלשון: "בית־המרקחת של אפלטון"

רוח התקופה, במעברה מן המוניזם לפלורליזם, מרצון לעוצמה למידות של חסד, כבוד לזולת ביחסי יחידים, קבוצות, דתות ועמים, נשקפת גם בתמורות שחלו במעמדה של הלשון. היינריך פסטאלוצי (1746־1827) נחשב למבשר של החינוך המודרני. הוא ביקש לחזק את מעמד הלשון על ידי צירוף המוצג (אובייקט) אל המושג (מלה) והעמיד את ההוראה על ה"הסתכלות": מושגים בלי מוצגים – נבובים, מוצגים בלי מושגים – ריקים. בדרך זו ביקש להעניק עוצמה למלים ולהציל את האנושות, כדבריו, מ"מכת הלשון", לאמור שימוש במלים ללא ירידה לעומק משמעותן. ביאליק, כמאה שנים לאחר פסטאלוצי, ב"גילוי וכיסוי בלשון" תפס את הסכנה שבהיזדקקות למלים, שאיבדו את גבורתן הראשונית. בשירו "חלפה על פני" הוא משמיע קינה על המלים ה"קדֵשות", הטמאות, שאין לסמוך עליהן. כתחליפים הציע את צפצוף הציפורים, את להג הילדים וכן לשונות ללא מלים: הבכי, הצחוק והנגינה. את פתרונו האישי כמשורר הנזקק למלים, מצא במראות ילדות, מראות־שתיה, מראות ראשונים, וגם בשתיקה ממושכת. כאשר כתב בימי מלחמת העולם הראשונה, את מסתו על הלשון, כל לשון במשמע, ולא רק העברית כ"לשון קודש", לא חזה המשורר הלאומי את הביזוי הצפוי למלים במשטר ההיטלרי, בהן הוחלפה המלה "אחד" (ביאליק פותח את "גילוי וכיסוי בלשון" ואת "חלפה על פני" במעמדי התגלות) בצעקות הקצובות של ההמונים המשולהבים: רייך אחד, פיהרר אחד. הוא גם לא צפה את הניצול המחפיר של המלה סוציאליזם על ידי שיבוצה בצירוף נציונלסוציאליזם, ובקיצור נאציזם. וכך, בשימוש לרעה במונח דמוקרטיה שלה צורפה המלה: עממית. הצד המשותף למגביהי המלים ולמבזיהן היא מידת העוצמה הנבואית והשליחותית, שמייחסים להן, את ההכרה בכוחן להוליך מיליונים לשדות הקטל. התמורה במעמד המלים, חלה בבלשנות המורידה מהמלים את האיצטלה המיסטית ומאמצת לה דווקא הבט, שאצל ביאליק והבלשנים מהם שאב את עיקרי תפיסתו, נחשב לגנאי: הקומוניקטיביות, התחבורתיות ("לשון תחבורה" ב"גילוי וכיסוי בלשון"). המלה עוברת מרשותו של המחנך בתפיסתו ההומנית של פסטאלוצי, מגדולת התבטאותו של "אדם הראשון" ו"החוזה הנשגב", בתפיסתו הנבואית של ביאליק, מרשותו של המנהיג בעל הכוח הרטורי שתפיסתו מקיאווליסטית, ועוברת לרשות הרבים, שהם המעניקים לה את פניה.

המלה מתחילה להיראות כסימן בין מכלול

←סוף בעמ' 58←

גסיסה הולכת ומתמשכת של הסובייקט

אסף ענברי

רי זה כבר מן המפורסמות, שכשמתחילים לדבר על פוסטמודרניזם שוקעים חיש קל לביצה מושגית וממתינים עד בוש לחילוץ. שאלות כגון "האם הפוסטמודרניזם הוא ניגודו של המודרניזם או רק המשך לו", "האם הפוסטמודרניזם הוא ליברלי או פאשיסטי", "האם הוא חותר תחת הקפיטליזם או מחזק אותו", "האם הוא פוליטי או אסקפיסטי" או "מהו, בעצם - תופעה, זרם, קנוניה, או השקפת-עולם", הביאו פדחות רבות לכדי גרדת, ובמקום להתיר את הסבך, רק עיבו אותו. היו שאף הציעו, כמחוות ייאוש, להניח למושג המקמק זה, שבמקום להועיל לחקר התרבות רק מסכסך דעתו של אדם. דומה שמעולם לא נכתב כה הרבה - ונאמר כה מעט - על מושג אופנתי להכעיס, המסרב לפנות את מקומו למושג נהיר יותר, ידידותי למשתמש. הפער בין מבול הפרסומים (התיאורטיים-אקדמיים והפולמוסיים-עיתונאיים) לבין קלישות התוכן - או מה שנראה כקלישות - יש בו, הבה נודה, כדי להוציא מהכלים.

אלא שקוצר-הרוח, המבוכה, הייאוש והסלידה אינם יותר מכניעה אינטלקטואלית. התכחשות למושג אינה טקטיקה מומלצת לדיון בו. מאידך, יהא זה נבון ללמוד מנסיונם המתסכל של אחרים, ולהימנע מדיון חזיתי. כלומר, לראות בפוסטמודרניזם את הקשר-הדיון, במקום את הדיון עצמו; לבודד תופעה מבין תופעותיו ולעמוד על טיבה, על שורשי צמיחתה, על השתרגותה במישורי-דיון שונים. משעה שנעשה זאת, ניווכח שתופעה א' חוצה את האבחנה בין מודרניזם לפוסטמודרניזם, בעוד שתופעה ב' חוצה, נניח, את האבחנה בין ליברליזם לפאשיזם או בין אופוזיציות מושגיות אחרות.

ה"סובייקט" הוא מושג מרכזי שכזה. שאלת הזהות היא אחת הזירות המושגיות הטורדניות ביותר של השיח הפוסטמודרני. הגל, ניטשה, מארקס, פרויד, ויטגנשטיין, פוקו, אלתוסר ורורטי (אם למנות כמה מהבולטים שבתורמים לדיון הפוסטמודרני), קיעקעו, איש-איש בתורו, את מושג ה"סובייקט" שהיה, עד בואם, אחת הדוגמות הותיקות ועמוקות-האחיזה של תרבות המערב. כל אחד מהם תקף את ה"סובייקט" מכיוון חדש כדי לרוקן אותו מהתוקף ה"מובן מאליו" שיוחס לו. מאה השנים האחרונות הן, במובן זה, מאה שנות הוצאתו להורג של הסובייקט.

> מות הסובייקט - כמוהו כמות האלוהים - הוא חלק מהמהלך הכולל של זניחת האסנציאליות

מות הסובייקט - כמוהו כמות האלוהים - הוא חלק מהמהלך הכולל של זניחת האסנציאליות: זניחת האמונה במהותיותם של הדברים. מדובר, במלה אחת, במהלך של חילון. חילון פירושו התנערות ממטאפיסיקה; והתנערות ממטאפיסיקה פירושה פרידה מחיפושי "מהות", "הכרח" "התמדה" ו"אחדות" (טרנסצנדנטלית או אימננטית). האמונה במהותיותו של דבר כלשהו ("אלוהים", "נפש", "אמת", "סיבה", "תכלית", "מוסר", "לאום", "יופי"), אשר הנחתה את החשיבה המערבית מאפלטון עד קאנט, היא מושא-הניתוץ המשותף של ניטשה, מארקס, פרויד וממשיכיהם. הוגים אלה אימצו את ההיסטוריציזם של הגל: את הקביעה שהאדם יוצר את חייו במו ידיו, מחולל את ההיסטוריה שלו, נתון (ואחראי) תמיד לשינויים, להתניות, למקריות (=קונטינגנטיות); אם הכול היסטורי, הרי שהכול זמני, ארעי, נסיבתי, חדור דינמיקת-סתירות (=דיאלקטיקה); אם הכול היסטורי, הרי שהכול תרבותי, חברתי, מוסדי, נטול מהות פנימית-נצחית (=אינטרינסית); אם הכול היסטורי, הרי שאין משמעות לשאלות כגון "מהו היופי?" או "מהו הצדק?", אלא לניתוח היסטורי של התנאים הממשיים, הספציפיים, שבהם צמחה אסתטיקה או אתיקה כלשהי. זהו מהלך של חילון, היות שהוא קורא לנו להיגמל מן האמונה ב"הוויות" שאינן מעשי-ידינו. חילון מלא פירושו הכרה במלאכותיות של מושגינו; הכרה בהיותם מוצרים עם תאריך ייצור ותאריך תפוגה.

1. הסובייקט כמוצר עצמי

בספרו *"קונטינגנטיות, אירוניה וסולידריות"* מגולל ריצ'ארד רורטי את המאבק העתיק, המתמשך, בין השירה לפילוסופיה: המתח בין השאיפה ליצור את עצמך על ידי ההכרה בקונטינגנציות של קיומך לבין השאיפה להשיג אוניברסליות על ידי הנפת עצמך אל מעבר לקונטינגנטי. מאבק זה התחדש בתוך הפילוסופיה מאז הגל, וביתר שאת מאז ניטשה. הפילוסופים החשובים של המאה הנוכחית, טוען רורטי, הם אלה שניסו ללכת לאורם של משוררי הרומנטיקה על ידי זניחת משנתו של אפלטון, זניחה שפירושה הכרה בכך שהחירות היא ההודאה בקונטינגנטיות. פילוסופים אלה, המאמצים את ההיסטוריציזם של הגל, שותפים להזדהותו של ניטשה עם דמות המשורר כמופת האנושיות, תוך דחיית המופת של המדען. הם זונחים את האתוס של הגילוי לטובת האתוס של היצירה; את אתוס המציאה

לטובת אתוס ההמצאה. אין הם סבורים שתפקידה של הפילוסופיה הוא ידיעת החיים כמכלול; אין הם סבורים שידיעת המכלול אפשרית; אין הם סבורים שיש בכלל "מכלול" שכזה; יש, לדידם, רק קונטינגנציות של קיום פרטי, וקונטינגנציות אלו הן, ורק הן, מושאי החקירה הפילוסופית הלגיטימית.

גילוי התנאים האוניברסליים של הקיום האנושי, גילוי הרצף הבלתי-משתנה, הא-היסטורי, העומד בתשתית החיים - לכך התיימרו כוהני הדת של העת העתיקה, אחריהם הפילוסופים היוונים, אחריהם המדענים האמפיריים ואחריהם האידיאליסטים הגרמנים. הם התיימרו להסביר לנו את מהות הדברים, את האמת האולטימטיבית על טיבה של המציאות, את "תנאי האפשרות של הניסיון" (קאנט). הם התיימרו להסביר לנו מה אנחנו ולאילו כוחות ותנאים שמחוץ לעצמנו אנו כפופים. הם התיימרו להצביע על התבנית האחת שעל פיה נוצקנו כולנו, תבנית שאינה פרי המקרה אלא הכרחית, מהותית - תבנית המכוננת את האנושי ומעניקה תכלית לחיינו - התכלית היחידה שבנמצא: השגת הכרה מלאה של אותה הכרחיות; ידיעה עצמית של מהותנו. על פי השקפתם של אותם פילוסופים פרה-ניטשאנים, אין חשיבות לקונטינגנציות הפרטיקולריות של הקיום הפרטי. טעותו של המשורר היא בהשחתת מרצו על הפרטי, האידיוסינקרטי, הקונטינגנטי: הוא כותב על תופעות מקריות, בנות-חלוף, במקום לתת לנו דין וחשבון על המציאות המהותית העומדת לעד. המשורר, שאינו מעוניין באמת, מזיק לנו היות שהוא מסיח את דעתנו מתכלית חיינו הרוחנית - ידיעת האמת; קריאת שיריו מדרדרת אותנו.

ניטשה היה הראשון שדרש לזנוח את הרעיון של "ידיעת האמת". ה"אמת", על פי הגדרתו, אינה אלא "צבא נייד של מטאפורות". עלינו לזנוח את האמונה בכך שהשפה "מייצגת" מציאות, ואיתה את האמונה בכך שיש בכלל "מציאות" אחת, כוללת, הניתנת לייצוג. השפה, על פי ניטשה, אינה מייצגת אלא, להפך, בוראת מציאות. והיות שאין שפה אחת אלא מגוון אידיוסינקרטי של שפות פרטיות, הרי שתפקידו של כל יחיד - אם ברצונו להגשים את עצמו - ליצור את עצמו על ידי יצירת שפתו הפרטית, במקום לייחס לעצמו את ניסוחיהם הקיימים-כבר של אחרים; לחשוב את עצמו בשפתו-הוא, לא בשפה שאולה. כל תיאור עצמי במונחיו של מילון קיים-כבר, נועד לכישלון; לתאר את האידיוסינקרטיות שלך במונחים קיימים, פירושו להציג אותה כבלתי-אידיוסינקרטית בסופו של דבר: כשייכת ל"סוג" כלשהו שכבר זוהה והוגדר. להיכשל כמשורר - שפירושו, בעיני ניטשה, להיכשל כאדם - משמע להסכין עם התיאור שתיארוך אחרים.

זה עשוי להישמע פרדוקסלי, היות שהורגלנו לחשוב שסיבות מתגלות, לא מומצאות; הורגלנו לחשוב על הסבר סיבתי כעל הפרדיגמה של השימוש הליטראלי בשפה; מטאפורות, חידושים לשוניים, נראים זרים להסבר, בעיקר להסבר המדעי. אך למעשה, לא היו המהפכות המושגיות של המדע אלא מטאפורות חדשות שהוצעו כתחליף למטאפורות-הסבר קודמות (המטאפורה של ה"אטום", המטאפורה של ה"כוח", המטאפורה של ה"שדה" וכו'). ההבדל בין ההסבר ה"ליטראלי" לבין המטאפורי אינו, אפוא, אלא ההבדל בין משחק-שפה ישן לחדש; אין ביניהם הבדל איכותי-מהותי, רק הבדל היסטורי (חברתי, תרבותי). בכך נפתר מה שנראה תחילה כפרדוקס. המדענים שחוללו מהפכות מושגיות היו, אפוא, משוררים על פי דרכם: הם הכניסו למשחק מלים חדשות, כלומר, מלים שלא שובצו קודם לכן בהקשר חדש ומפתיע זה, ושעד לאותו שיבוץ מפתיע לא הוקנתה להן אותה משמעות ("משמעות" קונטינגנטית, כמובן).

ההבדל בין ה"משורר", המכיר בקונטינגנטי, לבין ה"פילוסוף", המתכחש לו ומתעקש לחשוף ולייצג את האוניברסלי, הוא, בעיני ניטשה, הבדל מוסרי. זהו ההבדל בין "מוסר העבדים", הגוזר את זהותו על פי ה"אחר" שכנגדו, לבין "מוסר האדונים", הגוזר את זהותו מתוך עצמו; זהו ההבדל בין "הרצון לאמת" - אותו רצון כוזב של הפילוסוף מן הדגם האפלטוני - לבין "הרצון לעוצמה", שהוא ההתגברות העצמית (ובמונחים של שפה: השאיפה לתיאור עצמי); זהו ההבדל בין הכמיהה האשלייתית לגזור את זהותך מתוך משהו גדול ונצחי ממך, לבין האומץ ליצור את זהותך במו ידיך.

חייו של האדם אינם דרמה של השגת תכלית אוניברסלית כלשהי או של כשלון השגתה; דרמת חייו של כל אדם היא מאבקו לניסוח הנרטיב הפרטי שלו. דמות המופת של דרמה זו היא, לפיכך, דמותו של הגאון (ירושה מובהקת מהרומנטיקה): זה המיטיב מאחרים להפגין עצמאות-ניסוח, יצירתיות עצמית.

על פי תפיסה ניטשאנית זו, הדחף לידיעה אינו פליאה אלא אימה. שהרי, פליאה יכולה לאחוז רק במי שמאמין - כאריסטו, למשל - בקיומה היציב, הנצחי והאוניברסלי של המציאות, או במי שמאמין - כקאנט, למשל - בקיומה היציב, הנצחי והאוניברסלי של ההכרה. מי שזנח הן את האונטולוגיה האוניברסלית והן את האפיסטמולוגיה האוניברסלית, נותר בלא עולם חיצוני או עולם פנימי שיעוררו את פליאתו ואת תשוקתו לרדת לחקרם. הוא נותר עם האימה: האימה מן הנטל של יצירת עולמו, של "הולדת עצמו"; אימת השרירותיות הכרוכה בכך, הבדידות, הניתוק, המקריות.

2. הסובייקט כמוצר הישרדותי-פרגמטי

היישום רב-ההשפעה ביותר של תפיסה ניטשאנית זו, נעשה על ידי פרויד. הפסיכואנליזה הפרוידיאנית מפרקת את הסובייקט לקונטינגנציות המכוננות אותו. "קבעונות", "טראומות", "הדחקות" ו"תסביכים" פרטיקולריים מעצבים את נפשו של היחיד. איש איש ותסביכיו, איש איש והדחקותיו. אין "סובייקט" הכרתי אוניברסלי בנוסח קאנט. ההשתמעות

פרויד

המוסרית מכך היא, שאין לחפש - כפי שעשה קאנט - מוקד מוסרי אוניברסלי בנפש האדם, איזה "ציווי קטגורי" ההולם את האדם באשר הוא אדם. אין מוקד שכזה, היות שנפשותינו שונות זו מזו בהתנותיהן הקונטינגנטיות. אין מוסר כללי. אין קריטריון אוניברסלי ל"טוב ורע". התודעה המוסרית, על פי פרויד, היא מוצר היסטורי (מותנה חברתית, תרבותית, משפחתית); היא מעוצבת על ידי המקריות הקונקרטית לא פחות מן התודעה הפוליטית או האסתטית. אין מעבר לאותה מקריות היסטורית-תרבותית שום תשתית סיבתית חובקת, שום סובסטנציה.

אשמה, למשל, אינה נתפסת מעיניים פרוידיאניות כתחושה מוסרית הנגזרת ממוסריות כללית, אלא כתוצאתם של דחפים מיניים ושל הדחקותיהם בילדות המוקדמת - דחפים והדחקות שהם עצמם תוצאה של אינספור קונטינגנציות שחברו להתנסות הפרטית ולהבניית ה"אגו". המצפון, על פי פרויד, אינו אלא קולם הסמכותי של ההורים ושל מוסדות-החברה, שהופנם כ"סופר-אגו". מה שפרויד מגיש לנו, הוא אפוא דין וחשבון מפורט על פירוק הסובייקט לאופנים השונים של ייצורו החברתי-קונטינגנטי. אין שום ממד "מהותי" בחוויותינו כסובייקטים; תשוקה, חרדה,

כעס, אהבה, שנאה, הזדהות, רתיעה - הכול נגזר מן התנאים הספציפיים המבנים את היחיד.
או חמלה. אותו ערך מוסרי שהנצרות רוממה מעל לכל השאר וייחסה לו אוניברסליות הומנית החוצה כל הבדל חברתי-היסטורי. החמלה נתפסה כאותה יכולת כלל-אנושית להזדהות עם הכלל-אנושי, המשותף לכולנו, שהרי כולנו "נבראנו בצלם", כולנו "ילדי האלוהים". אלא שתפיסה זו אינה יכולה להסביר את הממצאים שבשטח: את העובדה הגלויה שאנו חשים אהדה לזולת א' ואיבה לזולת ב', או את הטבעיות שבה מתאכזר סוהר אל אסיריו בבוקר באותו להט שבו הוא מתמסר לילדיו בערב. אייכמן היה בעל-משפחה למופת; היטלר אהב את אווה בראון בכל מאודו; הוא גם אהב כלבים, ציור ואת המוסיקה של ואגנר; היתה בו - כמו בסטאלין, מוסוליני או כל קצב-המונים אחר - חמלה כלפי מושאים מסוימים; חמלה פרטיקולרית שנגזרה מן הרקמה הקונטינגנטית, הנסיבתית, שהבנתה אותו כסובייקט. משעה שנפטרנו מן ההתעקשות לייחס לרגשות מהותיות אוניברסלית, נפטרנו מן הסתירות-לכאורה המגולמות בדמויות שכאלה (ובקיצוניות פחותה, בכל אחד מאיתנו).

עלינו לזנוח את האמונה בכך שהשפה "מייצגת" מציאות, ואיתה את האמונה בכך שיש בכלל "מציאות" אחת

האם האכזריות טובה או רעה? תלוי מי אכזר אל מי. האם חיצוניות גופנית כלשהי היא חיצוניות נחשקת? תלוי מי חושק במי. כלי הניתוח הפרוידיאניים - "אינפנטיליות", "נרקסיזם", "סדיזם", "מזוכיזם", "אובססיה", "פרנויה" - מוכלים בגמישות על כל אדם לגופו. המזוכיזם שלך אינו המזוכיזם של אביך; הפרנויה שלך אינה הפרנויה של בן-דורך שמעבר לים. הנרטיב שלך - של מאבקך המתמשך לגיבוש אישי - נכתב במילון מוסרי שכתבת בעצמך, לשירותך. הכלתו על אחרים טיפשית כהכלת מילוניהם עליך.
מה שפרויד מוציא כאן להורג, הוא מושג ה"רציונליות" של הסובייקט, ששלט בפילוסופיה מאפלטון עד קאנט. ה"רציונליות" מניחה התאמה בין סובייקט לאובייקט: בין מציאות (חיצונית או פנימית) בעלת קיום אובייקטיבי-אחדותי לבין תפיסתה בתודעת-סובייקט אחדותית. אצל פרויד אין התאמה שכזו, אלא התאמה קונטינגנטית בין שתי מערכות קונטינגנטיות: בין הקונטינגנציה המכירה (=הסובייקט) לבין הקונטינגנציה המוכרת על ידה (=הקונסטלציה של המציאות ברגע מסוים, במקום מסוים). פעילותו התודעתית של הסובייקט הפרוידיאני אינה רציונלית אלא סתגלנית: הסובייקט מגיב על הקונטינגנציות המתייצבות בפניו, תוך נכונות להיפרד מכל תפיסה לטובת תפיסה חדשה, כדי להסתגל לתמורות הקונטינגנטיות "בחוץ" ו"בפנים"; כל תפיסה היא תפיסה אד הוק; והתכנים המודעים של ההכרה חבים חלק ניכר מקיומם לתכניה הבלתי-מודעים. הסובייקט הפרוידיאני אינו רציונלי - הוא פרגמטי. זהו סובייקט שעבר פירוק מרחיק-לכת מעט יותר מהפירוק הניטשאני: כשניטשה היפך את ההיררכיה הערכית בין ה"אמת" ל"עוצמה" (או בין ה"תבונה" ל"רצון"), הוא שימר למעשה את אחדותו של הסובייקט; הסובייקט הניטשאני הוא סובייקט "רוצה"; הוא אירציונלי, אך יש לו מוקד משלו. ואילו הסובייקט הפרוידיאני הוא כבר חסר-מוקד. הוא משתנה פרגמטית – תוך היענות מתמדת לצרכים מידיים, לאילוצים, לאסטרטגיות-הישרדות – בהתאם לקונטינגנציות התובעות את הסתגלותו.
ה"טראומות" הפרוידיאניות אינן אלא אותן קונטינגנציות שנקרו לאדם במהלך חייו, אשר נודע להן משקל קריטי בעיצובו כסובייקט. "תיאור המקרה" הפרוידיאני הוא הנרטיב של הסובייקט הפרטי המתפענח. מטרת ה"טיפול" הפרוידיאני אינה לאפשר למטופל לחיות על פי סטנדרד אנושי-אוניברסלי-נתון כלשהו, אלא להיחלץ מן התסביכים היחודיים, הקונקרטיים, העולים מן הנרטיב שלו.
פרויד מרחיק-לכת מניטשה בהמתת הסובייקט, היות שאין הוא דוגל, כמוהו, בסובייקט פרדיגמטי. הסובייקט המופתי של ניטשה הוא, כאמור, ה"משורר" (או ה"גאון", ובאופן כללי: זה הממציא את עצמו על ידי תעוזתו המטאפורית), שאותו הוא מעמיד כניגודו של הסובייקט המופתי של קאנט - האדם הרציונלי-המוסרי המכפיף את עצמו ל"ציווי הקטגורי" התבוני-אוניברסלי. פרויד שולל את עצם החיפוש אחר פרדיגמה אנושית. אין הוא מכיר במהות אנושית אינטרינסית. ה"על-אדם" הניטשאני הוא מקרה פרטי בעיניו, בדיוק כ"אדם המוסרי" הקאנטיאני. לא זה ולא זה מייצגים איש זולת עצמם, ואין להעלות על הדעת מודל אנושי אחר כלשהו שיתפוס את מקומם כייצוג כוללני של הסובייקט; בעולם הפרוידיאני אין "אדם", רק בני-אדם פרטיים.
ה"על-אדם" הניטשאני - הגאון המכונן את זהותו בתנופה מטאפורית - עובר אצל פרויד דמוקרטיזציה; אין "גאונים" בעולם הפרוידיאני, במובן זה שכולנו "גאונים" באותה מידה: בכל יחיד אגורים מרבצים לא-מודעים של דימויים ורשמים שהעלתם על המודע (למשל, על ידי הטכניקה של פענוח חלומות) מוכיחה את ספגוניותה הדרמתית הבלתי-נדלית, הבלתי ניתנת למיצוי, של הנפש באשר היא נפש; כשאנו חולמים, כולנו "גאונים".

3. הסובייקט כמוצר לשוני

כיוון אחר של המתת הסובייקט הוא פילוסופיית הלשון של ויטגנשטיין (המאוחר) ושל ממשיכיו, כגון דונלד דייוידסון: תפיסת הלשון כ"משחקי שפה" או כ"פעולות דיבור", פירושה שלילת שני התפקידים שיוחסו לה מקדמת דנא - התפקיד הרפרזנטטיבי מחד, והתפקיד האקספרסיבי מאידך.
להסכים עם ויטגנשטיין ודייוידסון, שהלשון אינה "מייצגת" עולם חיצוני-אובייקטיבי ואינה "מבטאת" עולם פנימי-סובייקטיבי אלא היא-היא המכוננת את ה"חוץ" וה"פנים", פירושו לבטל את שני תפקידיו של הסובייקט (תפקיד הקליטה ותפקיד הביטוי), ובלאו הכי - את הסובייקט עצמו, אלא אם נרצה לומר שהלשון עצמה היא ה"סובייקט" (אבל אז, לפנינו "סובייקט" לא-אישי אלא בין-אישי, חברתי, תרבותי, נזיל, אמורפי, נטול זהות).
הזכרנו קודם את הפרדיגמה של המשורר, על פי ניטשה; נתבונן אפוא במקרה-המבחן של הטקסט השירי להדגמת המהלך הויטגנשטניאני-דייוידסוניאני. ניטול שיר כלשהו ונשאל: מהו ה"עולם" המונכח בו? "לאן" הוא מרפרר? נבחן תחילה את שתי האפשרויות המנוגדות - 1) השיר מייצג מציאות חיצונית, 2) השיר מבטא עולם נפשי-פנימי.
האפשרות ה"ייצוגית" תיפסל חיש קל, היות שהשיר, באשר הוא שיר, מתקיים הודות לייחודיותו הלשונית, המבליטה את היותו "לא שקוף" למציאות אלא, לכל היותר, "מסנן" חומרי מציאות.
נעבור לאפשרות הנגדית. הביטוי הוא היפוכו של הייצוג. הוא מניח עולם "פנימי", "נפשי", "תודעתי", המוקרן דרך הלשון. (זהו, למשל, מעמדו הסמנטי של תיאור חלום: החולם המספר את חלומו מתאר "סביבה" נחלמת שבה הוא התהלך, כביכול, וחווה התנסויות שונות, בעוד שלמען האמת התרחש ההפך: החולם עצמו הוא ה"סביבה" - המוח, הנפש - שבתוכה התקיים החלום). וכזהו גם, על פי היפותזת קריאה זו, מעמדו הסמנטי של השיר. הרפרנטים הכלולים בו אינם מקיפים את הדובר אלא מוקפים על ידו; הם בתוך תודעתו, ולא להפך; מסגרת-הריפרור אינה אלא "קורלטיב אובייקטיבי" החושף את שבנפשו. (כדאי לשים לב לכך

שההיפותזה האקספרסיבית אינה פחות ייצוגית מקודמתה - רק הפוכה לה בכיוון הריפרור. שתי ההיפותזות כאחת מניחות "עולם" המיוצג בטקסט; הרפרזנטטיבית מניחה שהוא קיים "בחוץ", האקספרסיבית - שהוא קיים "בפנים". לגרוס "ביטוי" פירושו להניח "נפש", ובמשתמע מכך - להניח שנפש זו ניחנה ב"עומק" וב"יחודיות", באיזו חד-פעמיות אינדבידואלית, שאלמלא כן לא היה לה, לאותה "נפש", שום תוכן המצדיק ביטוי, או הניתן בכלל לביטוי).

אלא שהקריאה האקספרסיבית מחטיאה את השיר, מעצם היותה קריאה המבצעת בטקסט רדוקציה של כל תכונותיו למישור הסמנטי. היא מחטיאה את השיר היות שהיא לא קוראת אותו כשיר אלא כמסר הנמסר במקרה כשיר, וניתן להימסר בהצלחה לא פחותה גם מבעד לרקמה לשונית אחרת, באקט-תקשורת אחר. היא חוטאת, בקיצור, בהתעלמות מטיבו של השיר כיישות אסתטית, כאובייקט לשוני המנהל עם הקורא משחק-שפה שאינו ניתן להמרה באף משחק-שפה אחר - ודאי שלא עם משחק-השפה הפרשני. השיר - ככל משחק-שפה אחר, אם לא ביתר שאת - אינו מושא לרדוקציה. אי אפשר לומר אותו אלא במלותיו שלו. הוא הדין אף באשר למטאפורה הבודדת, למצלול הרגעי, לדימוי המקורי, לריתמוס. קל וחומר באשר למכלול, המתייצב מולנו כשיר.

לקרוא שיר, פירושו אפוא לזנוח הן את הקריאה הרפרזנטטיבית והן את הקריאה האקספרסיבית - הן את ההנחה שהטקסט מייצג "עולם חיצוני" והן את ההנחה שהוא מייצג "עולם פנימי" - ולעקוב, תחת זאת, אחר האופנים שבהם בורא השיר את "עולמו": "עולם" לשוני, פואטי, שאינו חלון החוצה או פנימה אלא מעין ויטרז' המואר קמעא במפנים ומבחוץ רק כדי שהמבט ייעצר בו עצמו; אם יעמדו שני אנשים משני עבריו של ויטרז' - המתבונן אחד בתוך הבית והשני בחצר - הם לא יראו זה את זה; העומד בפנים לא יראה את הנעשה בחוץ, ולהפך; שניהם יראו את הויטרז'. אותו ורק אותו. שיר הוא ויטרז' מלים. הוא אינו מכחיש לא את העולם ה"חיצוני" ולא את ה"פנימי"; הוא חב את קיומו לאור הבא אליו משניהם; הוא נקודת המפגש, הצומת בין "אור החוץ" ל"אור הפנים"; אך אין הוא משקף לא את המידע שנושא עימו אור החוץ ה"מציאותי" ולא את זה שנושא עימו אור הפנים ה"נפשי"; השיר הוא צורה, הוא עיצוב, הוא המצאה, יצירה, סטרוקטורה המכוננת את משמעויותיה. לכן הוא אוטונומי, לא טפילי כלפי משחקי-שפה אחרים, לא נגזר מהם, לא ניתן לתרגום, פישוט או פרפרזה.

ניווכח בעובדה זו אם נבודד לצורך הדיון את אחד מכלי-המשחק התקשורתיים של השיר ונבחן את תיפקודו. הרמיזה, למשל. כל רמיזה שואבת ממקור החיצוני ל"סובייקט" הדובר, מקור המשותף לו ולנו הקוראים, שאלמלא כן לא היה ברמיזה כל טעם תקשורתי. האם אפוא מייצגת הרמיזה עולם חיצוני, ריאליה ממשית כלשהי? ודאי שלא. היא רומזת אל טקסט, לא אל "העולם". לקרוא אותה, להבין אותה כרמיזה, פירושו לקרוא את הטקסט

ברבה קרוגר

בטקסטואליות שלו: לשחק על פי חוקי משחק-השפה שהוא מכתיב לנו כתנאי להתמצאות בו ולהנאה מאיכויותיו. והרמיזה היא, כמובן, רק אחד משלל המכשירים הטקסטואליים המופעלים להבניית השיר - המצלול, הריתמוס, הטיפוגרפיה, הדימויים, המטאפורות, הניאולוגיזמים, חירות התחביר וכו'.

מה שנכון לגבי שירה, תקף על פי ויטגנשטיין ודיוידסון לגבי כל אקט-תקשורת. הלשון, מבחינתם, אינה לא כלי-ייצוג ולא כלי-ביטוי (גם אם הייצוג והביטוי כלולים בסך-כל תפקידיה) אלא כלי-תקשורת חברתי. מהלך מושגי זה פירושו דמוקרטיזציה של דמות ה"משורר", בדומה לדמוקרטיזציה של דמות ה"גאון" הנובעת מהמהלך המושגי הפרוידיאני: פרויד הראה שכולנו במאי-חלומות גאוניים, ויטגנשטיין ודיוידסון - שכולנו שחקנים יצירתיים במשחקי התקשורת המגוונים שלנו.

4. הסובייקט כמוצר אידיאולוגי

וישנה, כמובן, כיתת היורים המארקסיסטית שהתייצבה מול הסובייקט למטווח מתמשך, החל במארקס עצמו, עבור דרך אנשי "אסכולת פרנקפורט" (הורקהיימר, בנימין, אדורנו, מארכוזה) ודרך מושפעיו האחרים באירופה (לוקאץ', גראמשי, אלתוסר). הנחת היסוד המארקסיסטית, הגורסת ש"ההוויה קובעת את התודעה", פירושה, לענייננו, שהסובייקט הוא מוצר אידיאולוגי, כלומר, מוצר של קונסטלציה כלכלית-תרבותית ספציפית המושתתת על יחסי-ייצור נתונים. כפי שמנסח זאת מארקס בחיבורו המוקדם "האידיאולוגיה הגרמנית": "יצירת האידיאות, הדימויים, התודעה, אחוזה מלכתחילה במישרין בפעילות החומרית ובמגע-ומשא החומרי של בני-האדם, בלשונם של החיים המציאותיים. הדימוי, החשיבה, המגע-ומשא הרוחני של בני-האדם, מופיעים כאן עדיין כביטוי ישיר של התייחסות חומרית. אותו דבר חל גם על היצירה הרוחנית כפי שהיא מתבטאת בלשון הפוליטיקה של העם, החוקים, המוסר, הדת, המטאפיסיקה וכיו"ב. בני-האדם הם יוצרי דימוייהם, האידיאות שלהם וכיו"ב - אך מדובר באנשים המציאותיים, הפעילים במציאות, כפי שהם מותנים על ידי התפתחות מסוימת של כוחות-הייצור שלהם ושל המגע-ומשא הנלווה לכך עד לצורות המפותחות ביותר. לעולם אין התודעה יכולה להיות אלא ההוויה המודעת - והווייתם של בני-האדם היא תהליך-חייהם המציאותי. (...) לא התודעה קובעת את החיים, כי אם החיים את התודעה" (עמ' 3-232 בתרגום העברי).

"החיים קובעים את התודעה" - ובלאו הכי, את התודעה העצמית, כלומר את ה"סובייקט". לכן, אין אצל מארקס זיהוי בין האינדבידואל לבין הסובייקט; הסובייקט עשוי להיות קולקטיב של בני-אדם השותפים לאותם תנאי-קיום, כפופים לאותם יחסי-ייצור ולאותו מיקום חברתי; כשמארקס מדבר על "תודעה מעמדית", הרי שהוא תופס את המעמד, בפירוש, כסובייקט. ישנו סובייקט ששמו "אצולת הקרקע", ישנו סובייקט ששמו "בעלי ההון" וישנו סובייקט ששמו "הפרולטריון". היחידים המאכלסים כל סובייקט מעמדי שכזה, אינם אלא תאי-מוח ב"תודעתו".

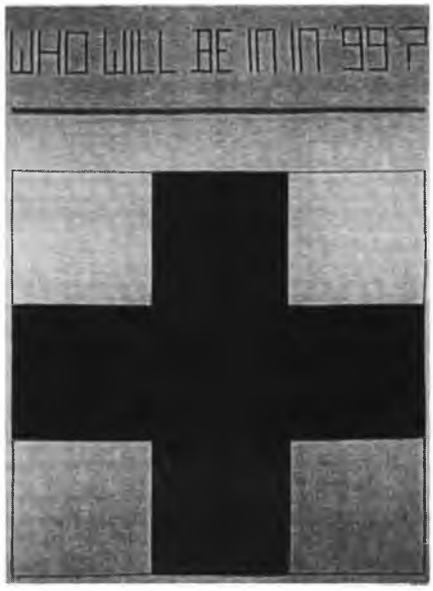
טענה זו הוקצנה על ידי אלתוסר, הגורס ש"אין בנמצא אף פרקטיקה אלא מתוך

ובתוך אידיאולוגיה" וש"אין בנמצא אף אידיאולוגיה אלא מתוך ובתוך סובייקטים". האידיאולוגיה, אומר אלתוסר, מכוננת את היחיד כסובייקט על ידי אינטרפלציה (= על ידי פניה אליו, הכופה עליו מעמד של נמען). כל אידיאולוגיה מיוצרת על ידי סובייקט עבור סובייקטים אחרים. כל אידיאולוגיה פונה אל נמענים ספציפיים. ה"סובייקט" הוא הקטגוריה מייצרת/צורכת האידיאולוגיה. כל סובייקט הוא, לפיכך, אידיאולוגי; האידיאולוגיה היא הקיום של הסובייקט. האדם הוא יצור אידיאולוגי. אנו חיים ופועלים בתוך אידיאולוגיה.

האידיאולוגיה, ממשיך אלתוסר, עושה את ה"סובייקט" ל"מובן מאליו". היותנו "סובייקטים" נראית לנו מובנת מאליה היות שכך מייצרת האידיאולוגיה את זהותנו. "זהות" זו אינה אלא "זיהוי כוזב" ("מקונסאנס"); אנו מופיעים תמיד כסובייקטים-קיימים-כבר, וככאלה, אנו מבצעים ללא הרף את הטקסים של הזיהוי האידיאולוגי (לחיצת יד, היענות לקריאה בשם, וכו'), המאששים עבורנו את קיומנו כסובייקטים ממשיים, פרטיים, מובחנים, יחודיים. פרקטיקות-זיהוי אידיאלוגיות אלו נשארות סמויות מעינינו; בגלל האיכות ה"מובנת מאליה" המופקת מהן, נבצר מאיתנו לפענח את אופן פעולתן. פענוח זה הוא המשימה התיאורטית שאלתוסר לקח על עצמו (אתגר קשה - אם לא בלתי אפשרי - של ניתוח השיח האידיאולוגי מתוך השיח האידיאולוגי עצמו. האם יתכן ניתוח כזה? האם הוא יכול להיחלץ ממעגליותו? אם הוא עצמו אידיאולוגי - וכזה הוא, בהכרח, מתוקף הנחת היסוד שלו - מה ערכו?).

האידיאולוגיה, אומר אלתוסר, מגייסת לה את ה"סובייקטים" שלה (=נמעניה) מבין בני האדם; היא משנה בני אדם לכדי "סובייקטים" שאליהם היא פונה. השוטר, למשל, הופך אותך ל"סובייקט" בפנותו אליך: "הי, אתה שם!". העובדה שאתה עוצר מלכתך למשמע קריאתו - ההיענות שלך לאינטרפלציה שהוא מפעיל עליך - יוצרת את זהותך כ"סובייקט" הנמען. כולנו שרויים בתוך אידיאולוגיה, אך מדמים לחשוב שאנו מצויים מחוץ לה. אשליה זו נובעת מתכונתה של האידיאולוגיה להעלים את עצמה, להיתמם, להסתוות. האידיאולוגיה לעולם אינה מכריזה על עצמה "אני אידיאולוגיה". האידיאולוגיה היא תמיד (ובנימה מאשימה, מתנשאת) "של אחרים".

וכך, תוך מראית-עין תמימה, בלתי-אידיאולוגית לכאורה, מכפיפים אותנו מנגנוני השליטה הדכאניים (של החברה, של המדינה) כדי שנציית לאינטרפלציה שלהם ונהיה ה"סובייקטים" ההולמים את צרכיהם. היות סובייקט משמע היות נתין. (באנגלית אלו שתי משמעויות של אותה מלה). עורמתה של האידיאולוגיה היא בכך שהיא



טרוקל

מפתה אותנו להאמין שאנו "סובייקטים" רק במשמעות הראשונה של המלה (כלומר, אינדבידואלים חופשיים), בעוד שלמעשה אנו "סובייקטים" במשמעות השניה - נתינים צייתנים של הסדר החברתי. היא מבצעת תחבולה זו על ידי פנייתה אלינו כאל אינדבידואלים חופשיים לכאורה; אנו בולעים את הפתיון ונופלים לרשתה. אין סובייקט שאינו נתין.

בכך משיגה האידיאולוגיה את מטרתה: המטרה האפירמטיבית של שימור ושכפול יחסי הייצור הקיימים (והיחסים הנובעים מהם), שימור ושכפול הסדר החברתי-פוליטי הקיים. היא מייצרת אותנו כ"סובייקטים" כדי שנאייש את העמדות הנתונות במערך הייצור, הצריכה, הייצוג והידע של ההיררכיות החברתיות הקיימות.

5. הסובייקט כמוצר היסטורי

אבל גם ללא הפעלת כלי-ניתוח מארקסיסטיים (או פסיכולוגיים בנוסח פרויד, או תקשורתיים בנוסח ויטגנשטיין), די בעצם הפירוק ההיסטורי של הסובייקט כדי לשלול ממנו את "מהותיותו". זוהי בדיוק העבודה שעשה פוקו, כשהראה שה"סובייקט" של התרבות ההלניסטית אינו ה"סובייקט" של אירופה הנוצרית בימה"ב, שאינו ה"סובייקט" של הרנסנס, שאינו ה"סובייקט" של הרומנטיקה, וכו'.

ה"סובייקט" ההלניסטי נגזר, לדבריו, מן האתוס של "דאגת האדם לעצמו" ("אפימליה הוטו"), שפירושה: דאגתו של אדם למה שבאחריותו (דאגת האיכר לגידוליו, דאגת השליט למדינתו, דאגת הרופא לחוליו). "דאגה" זו היא פעילות, עבודה, פרקטיקה. היא כרוכה בתשומת-לב, בידע, בטכניקה. ה"דואג לעצמו" צריך לבחור מבין כל העניינים הניתנים לידיעה את אלה הרלבנטיים (חשובים ומועילים) לחייו. בעיני האפיקוראים, ההצדקה לכך שמישהו לומד פיסיקה או קוסמולוגיה היא שעל ידי כך הוא "דואג לעצמו". בעיני הסטואיקנים, ה"עצמי" האמיתי מוגדר אך ורק על ידי מה שאני יכול לשלוט בו. הידע כפוף אפוא לתכלית מעשית. אם אני נתקל במשהו או מישהו שאינו באחריותי ושאין לי יכולת להשפיע עליו, הרי שאין הוא רלבנטי לחיי ואין אני צריך לדעת אותו. המשמעת האישית של הסובייקט ההלניסטי אינה נכפית עליו מבחוץ (בשם חוק אזרחי או צו דתי) אלא באה כבחירה אישית, קיומית, של האינדבידואל. כל אדם מחליט לעצמו אם "לדאוג לעצמו" אם לאו, לא מתוך תשוקה להשגת חיי נצח לאחר המוות (בנוסח הנוצרי) אלא מתוך רצון להקנות לחייו ערך, איכות, זוהר; חייו של הסובייקט ההלניסטי הם השתלמות עצמית; הם אמנות. (בהתרפקות זו על האתוס ההלניסטי, פוקו ניטשאני למהדרין). הסובייקט ההלניסטי נדרש לשלוט בעצמו כפי שהשליט נדרש לשלוט בממלכתו, בעל-הבית בענייני ביתו וכו'. ה"סגולה הטובה" היא השליטה העצמית: השגת ריבונות על עצמך. מדובר אפוא במעין פוליטיקה של יחסים ביני לבין עצמי.

שום טכניקה, שום מיומנות מקצועית, אינן נרכשות ללא אימון. הוא הדין לגבי אמנות החיים: האדם מאמן את עצמו, מתרגל את עצמו. זה היה אחד מעקרונות היסוד של הפיתאגוראים, הסוקראטיים והקיניקאנים. הכתיבה היתה אחת מטכניקות התרגול המאוחרות של אמנות זו של השליטה העצמית. לכתיבה היוונית לא היתה תפקיד של חשיפת הבלתי ניתן לתיאור, גילוי הסמוי והמצוי מעבר למלים, אלא להפך - לקבץ את מה שכבר נאמר, את מה שאפשר לשמוע או לקרוא, למען המטרה של כינון העצמי. בתרבות היוונית, שהוקירה את המסורת, את הידע המונחל, את סמכותם של הזקנים - גובשה אתיקה של דאגה לעצמך, של פרישה אל עצמך, השגת עצמיותך, היות עם עצמך, הסתפקות בעצמך, הנאה מעצמך. הודות ל"לוגוס" שמעניקים הכתבים המונחלים במסורת, משיג היחיד יחסים משופרים ככל האפשר עם עצמו.

לתפיסה הלניסטית זו - שעל פיה פסגת האמנות והערכיות האסתטית היא עיצוב עצמיותו של האדם - לא היה, לדברי פוקו, המשך משמעותי במהלך ההיסטוריה. אפשר למצוא לה עדות ברנסנס, ואחר כך שוב ב"דנדיות" של המאה ה-19 - אך אלו היו רק אפיזודות. הנצרות, שמשלה במערב בימה"ב ובעת החדשה, היפכה את תפיסת הסובייקט: את הסובייקט, לפיה, יש לנטוש, מפני שרצונותיו האנוכיים מנוגדים לרצון האל. סובייקט זה הוא ניגודו של הסובייקט ההלניסטי, הנתפס כיעד נכסף של יצירה עצמית. החרדה הנוצרית מפני השטן השותל

מחשבות בלב איש - מחשבות שאין לדעת אם מקורן בו או באלוהים - גוררת פקפוק באשר לקביעת האותנטיות של מחשבותיך, רגשותיך, תשוקותיך, עצמיותך.
אצל היוונים היתה השליטה העצמית בבחינת תכלית; בנצרות, היא רק אמצעי להשגת התכלית, שהיא הטוהר. הסובייקט החדש שיצרה הנצרות, הוא סובייקט המחייב פשפוש מתמיד, בהיותו עמוס בתאוות הגוף. מכאן ואילך, הסובייקט חדל להיות מושא ליצירה והופך למשהו שיש לפרוש ממנו ולפרשו. הנצרות נטלה מן הסובייקט את האוטונומיה שלו; איגך ברשות עצמך, אלא

פוקו, בכותבו את ההיסטוריה של הסובייקט, ללא הטלאולוגיה ההגליאנית, קוצב את ימיו

כפוף לסמכות (האל, הכנסיה). ברנסנס חוזר הערך ההרואי העתיק של הגשמת חיי היחיד – המימוש האינדבידואליסטי - שהיה זר לגמרי לרוח ימה"ב.
המשבר הדתי שפקד את אירופה במאה ה-16 - הדחיה הפרוטסטנטית של פרקטיקות הוידוי הקתוליות - הצריך פיתוח צורות חדשות של יחס אל הסובייקט. כתוצאה מכך, הוחיו כמה מהפרקטיקות הסטואיות העתיקות: חוויית הסובייקט אינה גילוי אמת החבויה בתוך העצמי, אלא שאיפה לקבוע מה יכול אדם ומה אין הוא יכול לעשות עם מידת חירותו. ברוח התרגול הסטואי של טכניקות כגון גיבוש הסובייקט על ידי תגובותיו התודעתיות כלפי האנשים הנקרים בדרכו במהלך טיול רגלי, פיתחה הנצרות "תרגול באמונה" על ידי בדיקת האדם את תגובותיו הרוחניות כלפי הנקרים בדרכו בלכתו בדרך.
פרקטיקת כינון הסובייקט על ידי כתיבה וידויית, יומנית, אוטוביוגרפית, אינה מודרנית כפי שנהוג לסבור. היא בת אלפי שנים, גם אם בכל מומנט היסטורי השתנו פניה. אך פוקו מבקש להדגיש שכינון הסובייקט לא התבצע במהלך ההיסטוריה על ידי פרקטיקות-כתיבה בלבד, אלא על ידי פרקטיקות ממשיות, הניתנות לניתוח היסטורי: טכנולוגיות של כינון הסובייקט, העומדות בתשתית המערכות הסימבוליות-טקסטואליות ומשתמשות בהן.
את לידתו של הסובייקט המודרני אין פוקו מאתר, אפוא, בצמיחת הכתיבה האוטוביוגרפית, אלא במקום אחר. הסובייקט המודרני נולד, לדעתו, עם דקארט. המהפכה המושגית הקארטזיאנית היא בשחרור פונקציית הידיעה של הסובייקט מן הפונקציה המוסרית שלו. זהו רציונליזם מסוג חדש, השונה מן הרציונליזם היווני בכך שאין הוא תובע מן הסובייקט, כפי שתבעו היוונים, עבודת הכשרה שתאפשר לו להגיע לידיעת האמת. מאז יוון העתיקה ועד לאירופה של המאה ה-16, שלטה ההנחה שלאמת יש תמיד מחיר; שאין דרך אל ידיעתה ללא הטלת משמעת עצמית, חומרה (ואף סיגוף, בתפיסה הנוצרית). דקארט גדע תפיסה זו, בקובעו ש"כדי לדעת את האמת, די בכך שאהיה סובייקט המסוגל לראות את הגלוי לעין". מה ש"גלוי לעין" מחליף אצלו את החומרה. אין צורך בחומרה כדי להגיע לידיעת האמת. אני יכול להיות בלתי מוסרי ועם זאת לדעת את האמת.
רעיון מהפכני זה נדחה עד אותו הרגע על ידי כל התרבויות. לפני דקארט, לא עלה על דעת איש שאדם יכול להיות בלתי טהור, בלתי מוסרי, ואף על פי כן לדעת את האמת. (ניזכר, למשל, בזיהוי התנ"כי בין ידיעת-כל לבין הידיעה המוסרית, המגולם ב"עץ הדעת טוב ורע"). הסובייקט הקארטזיאני - אותו סובייקט-ידע נייטרלי-מוסרית - הצמיח ומיסד את המודרניזם, ובעיקר את גולת הכותרת התרבותית שלו: המדע המודרני, האדיש לשיקולי מוסר.
ניתוק זה בין הידע למוסר, הטריד את קאנט. עוד לפניו, במהלך תקופת ההשכלה, דנו רבות בשאלה עד כמה שונים שני סובייקטים אלה - הסובייקט היודע והסובייקט המוסרי - זה מזה, אם בכלל. פתרונו של קאנט היה לאתר סובייקט אוניברסלי אשר, הודות לאוניברסליות שלו, הינו סובייקט של ידיעה, אך יחד עם זאת דורש גישה מוסרית - הגישה שקאנט מנסח ב"ביקורת התבונה המעשית" (="הציווי הקטגורי"). קאנט מאחד מחדש בין הידע למוסר, באומרו: "חובה עלי להכיר את עצמי כסובייקט אוניברסלי, כלומר לכונן את עצמי, בכל פעולה מפעולותי, כסובייקט אוניברסלי על ידי כך שאציית לחוקים אוניברסליים". כלומר, לפי קאנט, העצמי - הסובייקט - אינו נתון לי; אני מכונן אותו על ידי התייחסותי אל עצמי כסובייקט.
ומה באשר לתפיסת הסובייקט המאפיינת את תקופתנו? פוקו מתמקד ב"פולחן האני" של התרבות האמריקאית, בעיקר זה הרווח בקליפורניה: על פי תפיסה זו, אתה אמור "למצוא את עצמך", לגלות את ה"אני האמיתי" שלך, להפריד אותו ממה שמטשטש ומנכר אותו, לפענח אותו על ידי פסיכואנליזה או פרקטיקות-"גילוי" דומות. גישה קליפורנית זו היא, לדעת פוקו, ניגודה של תפיסת הסובייקט ההלניסטית, הגוזרת את הסובייקט, כזכור, לא מתוך "פנימיותו" אלא, להפך, מן הדברים ש"באחריותו" (וכדאי לשים לב לזיקה הלא מקרית בין המלים "אחר" ו"אחריות").
בקיצור, פוקו פורט לפרוטות את הנחת-העבודה ההגליאנית, שעל פיה כל מושג (וכל מוצג) אינו אלא מומנט היסטורי הנולד, מוליד ומת בבוא שעתו; בכותבו את ההיסטוריה של הסובייקט - ללא הטלאולוגיה ההיגליאנית, כמובן - הוא קוצב את ימיו.

לסיכום סקירתנו את פרפורי הגסיסה של הסובייקט, יהא זה מן הנימוס לחזור אל ההוגה שפתח במערכה נגדו. "טובים הטעמים לתקווה שכל שקלא וטריא דוגמטית בפילוסופיה, על כל יומרנויותיה החגיגיות כאילו אין בלתה ואין אחריה, לא היתה אלא ילדותיות אצילה, מעשי דרדקי", כתב ניטשה בפתח ספרו *"מעבר לטוב ולרוע"*. "ואולי קרובה מאוד השעה בה יתפסו (...) מה היה הדבר שהספיק להם לדוגמטיקאים להיות אבן-פינה לאלה המבנים הנישאים והמוחלטים שהקימום עד כה - אמונת-עם טפלה כלשהי מימי קדם שכוחים (כגון האמונה הטפלה בנפש, הממשיכה עד היום הזה לתעתע ברבים בצורת אמונות טפלות ב'סובייקט' וב'אני'), או אולי איזה צחצוח לשוני, אהיזת-אוזניים מצד הדקדוק, או איזו הכללה שחצנית של אי-אלו עובדות מצומצמות מאוד, אישיות מאוד, אנושיות, אנושיות-למדי."
סקירה זו פסחה במתכוון על תמות-הזהות הגדולות הרווחות בשיח הפוסטמודרני: על שאלת הזהות המינית והג'נדר (הנידונה בעיקר בשיח הפמיניסטי), על שאלת הזהות האתנית (הנידונה בעיקר בשיח הפוסט-קולוניאליסטי) או על שאלת הזהות הלאומית (שבמדינה כמדינתנו, מנסרת נסר-היטב בחלל האומה ומפרנסת דורות על דורות של בעלי-עט ונואמי-כיכרות שחביבים עליהם ביטויים כגון "קרע בעם", "משבר דור הבנים" או "המחנה הלאומי"); שכן, כל דיון תימטי בסובייקט כזה או אחר ("אשה", "אשה ערביה", "אשה ערביה בישראל"), מחייב דיון מוקדם - עקרוני, מתודי - בעצם מושג ה"סובייקט". יכולתי, אולי, לכתוב סקירה זו ביתר בהירות, ביתר ליטוש ובפחות אריכות, אלא שאין אני מאמין עד כדי כך בחשיבותה, היות שאין אני מאמין עד כדי כך, היות שאין אני מאמין, היות שאין אני אני. ■

מקורות

פרידריך ניטשה: *"מעבר לטוב ולרוע"* (1886)
קארל מארקס: *"האידיאולוגיה הגרמנית"* (מתוך "כתבי שחרות")
לודוויג ויטגנשטיין: *"חקירות פילוסופיות"* (1953)
עדי אופיר: *"פוסטמודרניזם: עמדה פילוסופית"* (בדפוס, 1996)
Louis Altusser: *"Ideology and* ideological state apparatuses" (1969)
Michel Foucault: "*From the classical self to the modern subject*" (1984)
Richard Rorty: *"Contingency, irony and solidarity"* (1989)

חלומות ממוחזרים

זרמים חדשים בספרות הישראלית

דוד גורביץ'

"המרחב הקיברנטי, הזיה כל חושית שחווים אותה יום יום בליווי מפעילים חוקיים מכל אומה... ייצוג גרפי של מידע... מורכבות בלתי נתפסת. קווי אור פרושים באי-חלל של הנפש, צבירים ומערכות של נתונים כאורותיה של עיר, נסוגים...".
ויליאם גיבסון, "נוירומנסר".[1]

"סביבך כולם מדברים על מיחזור, מדוע שלא תנהגי כך גם את".
אורלי קסטל-בלום, *"המינה ליזה"*.[2]

"מכיוון שיש לדברים הד פרנץ כופל אותם. כשהוא מרכיב את משקפיו והוא חושב עכשיו אני מרכיב משקפיים, או עכשיו אני פוסע לשם ובחזרה".
יואל הופמן, *"גוטרפרשה"*.[3]

"אני תמיד דובר אמת, לא כל האמת כי אין דרך לבטאה בשלמות, לבטאה בשלמות אם אנסה באופן מילולי: המלים חסרות. אבל עדיין מבעד לאי-אפשרות זו עצמה - האמת גובלת בממשי".
ז'אק לאקאן, *"טלוויזיה"*.[4]

1. מבוא קצר על הקושי לשאול שאלות פוסטמודרניות "נכונות"

תיבה על פוסטמודרניזם בספרות הישראלית של שנות ה-80 וה-90 נוגעת בפרקים שהם עדיין פרקים פתוחים בהיסטוריה של הספרות הישראלית. עם זאת, מציאות זו שאני חלק בלתי נפרד ממנה, אינה צריכה למנוע אותנו מן הצורך לנקוט עמדה.

יתירה מזו, אחד מן הדברים החדשים שאנו למדים מן "המצב הפוסטמודרני"[5] הוא כי "המרחק הביקורתי" עצמו - פרי של ריחוק בזמן או בוודאות תיאורטית - הוא מאותם מצרכי יסוד שאזלו או לפחות עברו תהליך של זילות בימינו. מסתבר כי אנו התיאורטיקנים כבר נמצאים בתוך "המשחק" שעליו אנו כותבים. המרחק הביקורתי, ה"ריחוק האסתטי" שעליו חלמו דורות של מודרניסטים מת.ס. אליוט ועד לזך (המוקדם) התרחק מאיתנו והלאה. איננו עוסקים אפוא במשנה סדורה, כי אם במה שז'אק דרידה מכנה אותו בשם jetty[6] משחק, ג'סטה, תנועה, שיח שיוצר מתח בין האמת המחקרית שלו לבין האמת הקרנבלית, הפוליפונית, הלועגת שמאחורי גבו.

למעשה, מה שמאפיין ביותר את המצב הפוסטמודרני היא ספקנות כנגד מוסד התיאוריה ומוסד האמנות (Institution Art) באופנים של מיני שיח שאינם נושאים בהכרח את הלגיטימיות של עצם קיומם כדבר מובן מאליו.

ספקנות עקרונית זו שואלת שאלות לגבי הלגיטימיות של "סיפורי-על", מטא-נרטיבים קלאסיים כגון הרציונליזם, המרקסיזם, הפסיכואנליזה, הציונות.

היא מערערת על תוקפן של תמונות עולם גורפות, התובעות התגייסות טוטאלית יחד עם הבטחה לאושר, ידיעה וגאולה - באחרית הימים. מוסד התיאוריה, כולל התיאוריה של הספרות אינם יוצאים מכלל זה. "המצב הפוסטמודרני" מביע עמדה של פקפוק לנוכח הלגיטימיות של ערכים. הוא אינו מקבל אותם כחתירה מתמדת לאמת הומוגנית מכל סוג שהוא ומציג את הממדים ההטרולוגיים (הטרו=יוונית=אחר) של קיומם. המדע והאמנות נחשפים אז כמערכות מוסדיות של כוח, אינטרסים ואידיאולוגיות מנוגדות. הערך היחסי והמניפולטיבי של ה"אמיתות" שהם נושאים למאמיניהם, אינו מבטא ניתוח אובייקטיבי של מציאות פוליטית, חברתית או אסתטית, אלא את עוצמתם של קובעי הערכים[x6], שקולם נשמע בהקשר להגדרתה של מציאות זו.

ביקורת זו על סיפורי העל, המבטיחים סמכות וידיעה, אינה פוסחת גם על המצב הישראלי. ה"סיפור הישראלי" - נקרא לו בשם ציונות, לאומיות, כנעניות או בשם אחר - נדון מתוך עמדה ביקורתית באשר למערכות הערכיות המפעילות אותו, וכן בהקשר לדרכי הייצוג הלשוניות שעומדות לרשותנו בתרבות של סוף המאה. שתי פרספקטיבות ידריכו אם כן את הדיון הנוכחי:

א. דיון בספרות העכשוית בהקשרים של הסוציולוגיה, הפואטיקה וההיסטוריה של הספרות הישראלית שקדמה לה. ממד זה אמור לתרום לאבחנות פואטיות בין שתי הפרדיגמות הנידונות.

ב. דיון בספרות הישראלית מתוך הקשרים תיאורטיים כלליים - ולו רק משום העובדה שהספרות הישראלית מנסה לחרוג מן המצב הישראלי הלוקלי, מן הצורך האובסיבי להתייחס אך ורק לזהות הקולקטיבית שלנו. צורך זה יתגלם ברצון של הסופרים החדשים לנהל רב שיח עם שפות המדיה, עם מציאות של טלויזיה ואינטרנט, עם הגודש ההיפר-ריאליסטי של "שפות" הפועלות ברשת של התרבות הנוכחית.

> **הטקסטים של אתגר קרת, אורלי קסטל-בלום, אבנר שץ, גפי אמיר ואחרים יגדירו מחדש את ה"מצב הישראלי" והמצב הציוני**

מאמר זה ינסה אפוא להציג את הדילמות הפוסטמודרניות המרכזיות בהקשרים ישראליים, כפי שהן נידונות על-ידי דור הסופרים הצעירים, שעיקר כתיבתם מסוף שנות ה-80-70.[7] הטקסטים של אתגר קרת, אורלי קסטל-בלום, אבנר שץ, גפי אמיר ואחרים יגדירו מחדש את ה"מצב הישראלי" והמצב הציוני, יציגו אלטרנטיבות רגשיות וסגנוניות חדשות כדי לייצגו, ינסו לנסח מחדש את גבולותיה המטושטשים של הזהות הישראלית.

2. האם הסופר הישראלי הוא עדיין "גואלו של עולם"?

נקודת המוקד התמטית והנפשית של הפוסטמודרניזם הישראלי קשורה כנראה, ליחס האירוני החדש שמתפתח כלפי התפקיד הקלאסי שנטלה על עצמה ספרות זו בהקשר ל"עלילת-העל הציונית"[8], בהקשר לתפקידה האסתטי של הספרות להשתתף במעשה הגאולה של תרבות מתחדשת, בהקשר לתפקוד המהפכני והמעורר שנטל על עצמו הסופר הישראלי, אם כ"צופה לבית

ישראל" ואם כגואל (האקסיזטנציאלי) של העולם[9]. זוהי תגובה בלתי נמנעת למורשת של הנאורות בגלגולה המקומי; עמדה ביקורתית ביחס לשלושה מסלולים של גאולה, שביקשו לשרטט את דמותו של הישראלי החדש: ה"ישראלי החדש" בקלסתרו הישראלי-הומניסטי (יזהר, שמיר, עוז, יהושע, קנז, אלמוג, כהנא-כרמון) בקלסתרו הכנעני-ילידי (רטוש, קינן, תמוז, שבתאי) ובקלסתרו היהודי-רליגיוזי (שחר, אפלפלד, שדה).

שלוש עלילות על אלה, היו אמנם שונות זו מזו:

המגמה האחת הסתופפה בתחומי הקונסנזוס הציוני הרשמי, תוך שהיא מבקשת לבדוק אותו מחדש מבחינה מוסרית, פוליטית ואסתטית על מנת להצביע על "קלקוליו", אך עדיין מתוך אמונה מובלעת בקיומה ה"אותנטי" של השליחות שנשתבשה.

המגמה השניה ניסתה להצביע על תפיסה חלופית של ישראליות, הנותנת גט כריתות לעבר היהודי ויוצרת דגם אחר, פגני ביסוד, של הישראלי החדש. זהו אליק שנולד מן הים במו ידיו - למשה שמיר, זהו מאיר של *"סוף דבר"* (שבתאי), שדיונות החול הילידיות הן תבנית נוף מולדתו.

המגמה השלישית "היהודית", שדומה כי סבלה מן הדומיננטיות היתרה של שתי חברותיה, התחילה להתבלט במיוחד ביצירותיו של אפלפלד ובאופן פרדוקסלי, קיבלה עדנה חדשה עם התמוטטותו של כור ההיתוך הבן גוריוניסטי - הן כפרקטיקה והן כאידיאל תרבותי. החברה הישראלית ששינתה את פניה בשנות ה-80 וה-90, שנפתחה יותר ויותר לתהליכים של פרגמנטציה וביזור (בניגוד לתהליכי המיקוד, ההתגבשות והקונסנזוס האידיאולוגי, שאפיינו אותה עד לאמצע שנות ה-70), היתה מוכנה לבדוק מחדש ערכים של "ישראליזם" אותנטי, היתה מוכנה להעריך מחדש את התפיסות המיתולוגיות הא-היסטוריות שלה. במסגרת שינוי הפרדיגמות, התאפשר לנושא השואה, למשל, לתפוס תאוצה חדשה (כך הדבר ביצירות גרוסמן, דורית פלג, אתגר קרת, סביון ליברכט, דוד שיץ ואחרים).

מבחינה תמטית, ניסתה אופציה זו לעשות רויזיה רוחנית ואסתטית בדיוקנו של הישראלי החדש. בכך תרמה תרומה משלה להתערערות שתי הנורמות (היותר דומיננטיות) האחרות וסללה את הדרך אל הסתכלות רדיקלית חדשה, שהתבטאה בפוסטמודרניזם הישראלי בשנים האחרונות. עם זאת, על אף הנועזות התמטית שלה, ברור היה כי מבחינה לשונית לא העזה מגמה זו "לשבור את הכלים" ולוותר על הלשון כמכשיר ביקורתי של התבוננות בעולם.

3. מן המקור האימהי אל המטריצה האדישה: מודלים של עומק מול מודלים של שטח

הספקנות הלשונית - פרי מובהק של ספקנות פוסט אידיאולוגית - מתפתחת עם כינונה של האופציה הפוסטמודרנית. אופציה זו אינה רואה עצמה כבולה עוד למסורת התמטית המרכזית של הספרות, היא מתבטאת בניסיון מתמיד של השפה "למשוך את השטיח" מתחת לרגליה שלה, מתחת ל"מסרים" שהיא כביכול מעבירה. הסופר החדש מעדיף על כן לשון "שטוחה", שכאילו הפסיקה להבין את עצמה. זוהי שפה שקישוריה "אויליים" (מירון, 1992), שפה "מטומטמת", עילגת, מרושלת שאינה "יודעת דבר" ובוודאי שאינה יכולה להדור אל מעבר לפני המעטפת האטומה שלה אל "סוף הדבר", אל הפשר העלום הן במשמעות הקהלתית (קהלת) שלו או בנוסח האקזיסטנציאלי-לירי של שבתאי ב"*סוף דבר*" שלו.

השפה, אם כן, נכשלת בנסיונה לדובב אינפרא-סטרוקטורות רגשיות, הגותיות ואסתטיות. היא "פגועה", נגועה ומקולקלת (מבחינת התחביר, הדקדוק, מבחינת הליטוש והגימור); היא חותרת בהתמדה אל המבוי הסתום הפנימי שלה ומסתלקת מתפקידה להבין את ה"אדם" ("הסובייקט" עובר עתה תהליך של פירוק), או להאיר את העולם שעליו היא מדווחת (העולם אומרת קסטל-בלום, מורכב רק מ"אזורים", Zones בלתי רלוונטיים ובלתי מתיישבים אלה עם אלה).

השפה שוב איננה התמכרות ליבידונלית. היא עכשיו הסימפטום בהתגלמותו, רגע ההתרסקות של מאמציה לייצג את הדברים. המתכונת הלשונית החדשה משדרת תערובת מוזרה של פרנויה והיתול, אדישות ועזיבות, אפוקליפסה וקיטש. דרכם היא בודקת מחדש את מסלולי הגאולה המוצעים. היא אכן מרחיקה לכת: מסרבת להפוך את "רגע האפס" וההתמוטטות למקור של גאווה או קתרזיס לעניים. ברגע הנפילה שלה, לוקחת השפה גם אותנו יחד איתה. אנו נחשפים לזרות של הקיום דרך המופרכות הלשונית, המורגלת, "המובנת מאליה" שלה.

בניגוד לנסיונה של השפה המודרנית לרדת לעומקם של מודלים אותנטיים כדי להבין את הסדירות האנושית (ה"ישראלית" או האוניברסלית), מתייחסת השפה הפוסטמודרנית בחשד לכל יומרה להבין, להעביר ידע לרגש[10]. על כן, היא תופסת עצמה מבחינה אונטולוגית, לא כמכשיר של קריאה ופענוח, אלא כמכשיר שכפול והעתקה. עכשיו היא משכפלת אפקטים סגנוניים של "רגש", של "תובנה", של "סיום". זה מכבר הסתלקה מתפקידה המסורתי לגלות (To discover) את העולם. כעת היא מייצרת אותו מחדש, אף כי "המטריצה האותנטית", היא "תבנית האם" (=סוף דבר), הופקעה זה מכבר מתחום ראייתנו והשגתנו. כל שנותר לנו ממנה זוהי הקליפה האנונימית שלה, שמתגלמת במטאפורה של המסך המטריקסיאלי: מסך הטלויזיה, מסך המחשב, המסך של הצילום המשועתק. מסך זה מרצד וקורן מתוך אדישות אנונימית, זהה ל"רגש" שאותו הוא משכפל השכם והערב. המסך הינו ההתגלמות התעשייתית של השעתוק - דהיית ההילה (ה"אאורה" בלשונו של ולטר בנימין) של מעשה האמנות.

המתכונת הלשונית החדשה משדרת תערובת מוזרה של פרנויה והיתול, אדישות ועזיבות, אפוקליפסה וקיטש

תהליך זה של חוסר אמון בממד הייצוגי של שפה, אמנם מגיע לישראל עם הסופרים החדשים של שנות ה-80 וה-90 - יואל הופמן, אורלי קסטל-בלום, אתגר קרת, אבנר שץ, אלכס אפשטיין, גפי אמיר ואחרים, ואולם הוא כבר נרמז - כדין כל תהליך היסטורי בפרדיגמה הישנה - למשל ביצירותיו המאוחרות יחסית של עמוס עוז - *"קופסא שחורה"* ו*"לדעת אשה"*.[11] ב*"לדעת אשה"* השינוי הוא יותר תמטי והוא נוגע בהתמוטטות הדיוקן של הגיבור הישראלי, האמון על הסטריאוטיפ של "בוכים ויורים". יואל, גיבור היצירה, מעמיד עצמו כסניטר מן השורה בביה"ח לרשותה של אנושות דואבת: "שופט אסור חרטה" (נוסח

אבי גנור, דימויי וידיאו

"הנפילה" של קאמי), המנסה במעין מחווה נוצרית לתרגם את הפיכחון הפוסט-ציוני שלו לשפת הגוף של הכאב.

ב*"קופסא שחורה"*, שקדם ל*"לדעת אשה"*, הפתרונות הנרמזים הם רדיקליים ופוסטמודרניים יותר. הטענה הביקורתית הרווחת, נטתה לראות ברומן הזה כישלון בעיצובו של עולם מימטי אמין על שום ההגזמות הארכאיות (בחירה בז'אנר "ארכיאולוגי" של "רומן אפיסטולרי") והקיטשיות שכרוכות בו. מנקודת ראות פוסטמודרנית, דווקא שפה היפר-ריאליסטית, מוגזמת, רעשנית, העובדת על דיכוטומיות רומנטיות מוקצנות, תוך שהיא ממחזרת את קלישאותיהם של גיבוריה שלה - היא עדות ביקורתית להתרפטותה של עלילת-העל הציונית, שגיבורים אלה משמשים לה לפה. אילנה מטיחה בבעלה לשעבר, אלק: "שאגיד לך מה אתה, אלק לעומת האחרים היו לי? אתה הר טרשים, קרח, בדיוק כמו בשיר ההוא אתה איגלו בשלג. התזכור את המוות בסרט החותם השביעי, המוות שמנצח בשחמט, זה אתה" (*"קופסא שחורה"*, עמ' 45). השיר הציוני הוא עכשיו נושא למחזור. הרגש העז הפך לרגש קולנועי (סרטו של ברגמן: *"החותם השביעי"*), משחק האהבה, למשחק המנוכר של שחמט. המלים הדלולות, הרגשות כבר מופיעים מתוך מחזורם במדיומים תרבותיים מתווכים, אכן, אין אנו יודעים מיהו אותו "הר טרשים קרח": אלק, אילנה, המיתוס הציוני ששיר זה מדובב? המלודרמה המנופחת, הפיוטית, הגרנדיוזית שגיבורים אלה משחקים לפנינו במלים שאולות, בעלות תוקף מפוקפק?

4. הערצת הקלישאה (על אתגר קרת ואבנר שץ)

תהליך זה של שימוש מכוון בשפת הקלישאות והקיטש כמכשיר ביקורתי[12] הולך ומתעצם אצל דור הסופרים הצעירים של שנות ה-90. סופרים אלה אינם מנסים להחלץ מן הניהיליזם התרבותי שמכתיב המצב הפוסטמודרני, על ידי כינונה של אלטרנטיבה רוחנית מאשרת ערכים, כי אם נוטים לפעול מחוץ למסגרות המטאפיסיות (תוצאה מובהקת של התמוטטות ה"שפה") ועדיין להציב סימני שאלה מתוך הטוטאליות של הקיטש שבתוכו אנו חיים. לשון אחרת, הם שואלים: האם וכיצד ניתן לייצג שני אדונים מנוגדים - הן את הסימפטומים והן את דרכי הריפוי, בעת ובעונה אחת.

היות שבשפה הפוסטמודרנית אמורים להשתמש ב"כלים מקולקלים" כדי לשקף עד אבסורדום (כאילו "אחד לאחד") את קיומו של ה"עולם המקולקל" - ברור כי סוג של שפה ריקה וחיצונית שנשדדה ממקורותיה האותנטיים והוזנתה למטרות קלות של רושם ואפקט - תתאים מאוד לסיטואציה

אתגר קרת

הנדונה. לשפה קניבליסטית מעין זו קוראים, כמובן, קיטש. יש הסכמה רחבה ביחס להגדרת הקיטש וזו מקיפה אלמנטים הכרחיים של סנטימנטליות, סנסציוניות, מלודרמטיות רומנטית, הבלטת האפקט על חשבון תהליך החשיבה האמנותי, ולבסוף - אולי האלמנט החשוב מכולם - חתירתה של שפת הקיטש לתקשורתיות יתרה, לרוויה של הבנה. התנגדותה הנמרצת לכל מידה של מסתורין; חתירתה הנלהבת, כפי שאומר קונדרה (על "הקלות הבלתי נסבלת של הקיום") ל"הסכמה המוחלטת לקיום" (מילן קונדרה, *"הקלות הבלתי נסבלת של הקיום"*, עמ' 130). דחיית כל אלמנט של דיסהרמוניה וספקנות; עידוד במישרין או במובלע של הסטטוס-קוו הבורגני של העולם.

הפוסטמודרניות אינה בורחת ממציאות סוחפת זו, ואף מגבירה את העוצמה והאינטנסיביות של קיומה. מה שמתקבל הוא משהו שניתן להגדיר כהערצת הקלישאה: הפיכת הקיטש למנגנון טוטאלי שמתרומם למדרגת השגב (Sublime) החדש. השגב ההיסטרי של הלא-כלום, שגב אירוני זה מתבונן בכל ה-action שמסביבו מנקודת מבט מתריסה וביקורתית.

זהו המצב למשל בסיפורה של גפי אמיר "עד גיל עשרים ואחת אגיע לירח" (*"הסיפור החדש 1985-1995"*, כתר, 1995, עמ' 17-22). צמד הגיבורים מעביר את החיים בהחלפה מלנכולית של קלישאות בנוסח ו"לא יכולתי לעשות עם זה כלום" (יונה וולך), בתקווה להצית זיק של יאוש אמיתי בחיים ריקים אך סתמיים. כך הם מדברים על "הדובה הגדולה והעגלה (!) וונוס ומאדים ונוגה (שם, עמ' 22). כשהם מצטטים פזמון פופולרי של אושיק לוי, הם עצמם כמו גם בני דורם המפוכחים כבר לא שואפים להגיע לירח וגם לא לצדק, מאדים וונוס וכו'. כל שנותר בידם הוא להמשיך ולקרוא בשלל הפיתויים שמציעה החוברת של "ויזה". מתגעגעים לאהבה אך אינם מסוגלים לגעת בה, שלא מבעד לייצוגיה המזויפים.

הערצה אחרת לקלישאה, שהופכת למופלגת ומוגזמת, ולבסוף לפארודית-ביקורתית נמצא אצל אתגר קרת, בסיפור "געגועי לקיסינג'ר"[13]. קרת בוחר בסימן ההכר השכיח ביותר של הקיטש: הממד הרומנטי-סנטימנטלי שלו, והופך אותו לאבזר סוריאליסטי. הגיבור החלש, מלא הרצון הטוב, מתמודד ללא הצלחה עם שתי תביעות נוגדות: חברתו תובעת ממנו להשתחרר כביכול מתסביך האם שלו, ולהקריב לפניה למנחה את הלב הדואג של אמו, ואמו מציגה דרישה דומה לגבי ה"לב" של חברתו.

המטאפורה "לב" מקיפה קשת רחבה של מסומנים קיטשיים שכבר התרפטו מרב שימוש, החל מאינספור לבבות הקרטון שגזרנו בילדותנו, המשך בפולחן האהבה הרומנטית של "הגבירה היפה חסרת הרחמים" כלפי אביר לבבה (La Belle Dame Sans Merci) ועד ללב הרוטט והמתמוטט של מסורת הרומנטיזם של המאה ה-19. בכל אחת מן הווריאציות הללו הוא מופיע בממד הנוסטלגי שלו מצד אחד, ומן הממד הפלקטי, הריק והמוגזם שלו, מצד שני. כפילות זו אינה רחוקה מן המוצר הנוסטלגי "הנרי קיסינג'ר" המתפקד יותר כתזכורת ל"סוונטיס" (שנות ה-70) ולמאמצי הפישור הבלתי נלאים של הנרי קיסינג'ר "המקורי". כל מה שנותר ממנו הוא עתה מותג, געגועים סנטימנטליים לסוגים שונים של "עבר", אלה עוברים לנגד עיניו של המחבר, מנקודת מבט מתרפקת וביקורתית כאחד.

נקודת מבט דומה נמצא אצל אבנר שץ ב*"מעגלים מודפסים"*[14]. שץ מרים את הוויליום של העודף (ה-excess) הפוסטמודרני וכולל בתוכו לא רק את ה"שפות" המתארות מציאות מסוימת, אלא גם מטא שפות ביקורתיות (כלומר תיאוריות) שהופכות לקרבנות מרצון או מאונס של הפומפוזיות התיאורטית היתרה שלהן, כאשר זו כורעת תחת עומסים סמנטיים מיותרים ומגוחכים.

בסיפור "גבולות הדיוק ההיסטרי" מבליטים מאוד עודפים אלה. טקסט זה ניתן לקרוא כפארודיה מוקצנת לסיפורו של בורחס "על הדקדקנות שבמדע"[15]. סיפורו של בורחס פורש את חוסר האונים של השפה (או של המפה) להבין ולשרטט את גבולותיו המושגיים של האדם. דווקא על שום העודף ב"כושר הייצוג" של השפה, דווקא משום האובסיה המדעית לתאר ולמפות באמצעות כתב הסימנים כל פינה מפינות המציאות. שץ ממשיך בכיוון הזה ופורש נרטיב

פארודי, שמכוון זו הפעם כנגד השבר בפרשנות עצמה, כנגד "האפארט המדעי" שלה, המפרש את ספרו של מיכס.
זוהי שרשרת מייגעת אך משעשעת של טאוטולוגיות מיותרות וקלישאות נבובות. אלא ששץ מגדיל לעשות, והוא כולל את הנרטיב של "הפרשנות הפוסטמודרנית" הצפויה מצדו של הקורא, כחלק בלתי נפרד מסיפורו שלו. הפרדיגמה הפוסטמודרנית, שמכוננת למעשה את הקיום הפואטי לסיפורו, מושמת אפוא ללעג, שעה שהיא משמשת אובייקט לייצוג פארודי מ"דרגה שניה". כך, לא רק אבחנות בסיסיות בין אמת לבדיה, בין היסטוריציזם למיתוס, נשללות כמעשה גבבה, אלא גם המכניזם הפרשני של הפוסטמודרניזם, שמוצג אף הוא כסוג של רדי-מייד (Ready Made). שעה שהסופר המלומד פוגש את הקורא המלומד בצומת הקפוא של התיאוריה המלומדת, הופכת זו מניה וביה לאירוע תיאטרלי, לפרפורמנס (Performance) מבדח האמור לדווח באומץ לב מסוים על האירוניה שטמונה בעצם קיומו. "זה ספר המשפר את עצמו, אלמנט פוסטמודרני מובהק אומרים לי מביני דבר" (שם, עמ' 42) כותב שץ, ובכך שם ללעג את השיח הפוסטמודרני – אף כי רק בתוך גבולותיו שלו – יש למשפט המצוטט מלוא העוצמה הפוגעת והביקורתית.
במושגים ויטגנשטיינים "מאוחרים" (זהו ויטגנשטיין של *"חקירות פילוסופיות"*), ניתן לומר כי התיאוריה הפוסטמודרנית על הספרות מוכנה לקחת על עצמה סיכון ייחודי: להיות מוגדרת לא כשפה מפענחת דפיניטיבית, אלא כאחד מ"משחקי הלשון" (Language Games) המתקיימים רק בגבולותיו הפרפומטיביים, הביצועיים שלו; חוקים שמתאימים עצמם ל"חוקי המשחק" הפוסטמודרניים, אך נעדרים כל לגיטימיות אסנציאלית משל עצמם.

5. מן היפה אל הנשגב ההיסטרי (על *"המינה ליזה"* לאורלי קסטל-בלום)

עוצמתו הגורפת של הקיטש המודרני, רצונו לשמש כפה לסוגים של שיח בלתי קאנוניים, פופולריים המצויים בשולי התרבות, תשוקתו ללמוד מ"לאס וגאס" (המלאכותית, האלקטרונית, הזוהרת, האדישה, נעדרת האבחנות) ולאו דווקא מאוטופיות מודרניסטיות של המינימליזם וההפשטה (כדוגמת "ברזיליה" של לה קורביזיה, כדוגמת "זרם התודעה" של ג'ויס וולף) הם מסימני ההכר של הסצינה הספרותית הישראלית העכשוית. מגמה זו חותרת בהתמדה לשינויה של הפרדיגמה הנפשית והאסתטית המסורתית, מתוך מגמה לייצג בה תרבויות אסתטיות חדשות: קולנוע, רוק, תרבות, הסייבר פאנק ועוד. במינוחיו

דושאן

של ז.פ. ליוטאר, ניתן לומר, כי אנו עדים למעבר מן הפרדיגמה המודרניסטית של היפה (The Beautifull) אל הפרדיגמה של הנשגב (The Sublime). הספירה של היפה, אומר ליוטאר, עוסקת בניסיון האנושי להגדיר עצמו באמצעות צורה פורמלית ורציונלית. היפה, בתפיסתו של קאנט, יונק את עוצמתו האסתטית מתוך זיקה הדוקה לספירה קוגניטיבית, שבמסגרתה נתפסת האמוציה האסתטית כחלק מן השיפוט האובייקטיבי. הנשגב לעומת זאת, עוסק באל-אנושי, הבלתי ניתן להגדרה ולייצוג, הבלתי מובנה וחסר הצורה. הוא אינו קשור לחוקים אלה או אחרים. הנשגב, פירושו עמידה של השתאות וחרדה מול מה שאינו ניתן להגיה, להכללה, הוא מסמן רק דבר אחד, אומר ליוטאר, "משהו התרחש" (Something Happend). כותב ליוטאר שעה שהוא מצטט את בואלו:
"עניינו של הנשגב הוא באי השלמות בקלקול של הטעם, אפילו במכוער. הכול חותר לאפקט של תדהמה ושוק. האמנות אינה מחקה את הטבע, אלא יוצרת עולם נפרד משל עצמה, עולם שבו המפלצתי וחסר הצורה מקבלים לגיטימיות חדשה, בהיותו חלק בלתי נפרד מן הנשגב[17].
זהו אפוא האחר, נעדר הגבולות, הבלתי נראה, הבלתי קיים. כתם בלתי מפוענח המביך את תשוקתנו לדעת, לשלוט, לייצג; זהו המפגש בין המהנה למכאיב, בין המפעים למבעית, בין אשליית הנראות (Visibility) של העולם בבחינת נוף בראשית, טבע, פרימה מטריה, תבנית מטריציאלית - לבין חוויית הטשטוש, העיוות והאדישות האל-אנושית שקורנת מן ה"בשר האנונימי" - המרצד של המסך (מסך המחשב, מסך הטלויזיה)[18].
אובייקט הייצוג של הפוסטמודרניזם הוא על כן, אותו נשגב היסטרי שאמור להחרת בגוף, אותו ניסיון להיזכר בבלתי ניתן לזכירה, במה שלא נרשם. בנשגב מדבר ה"קול". ה"קול" תובע ממך לעשות את הדבר הנכון, אך הוא אינו אומר לך מהו הישר והנכון, הוא אינו מגלה לך כיצד עליך לשפוט אותו. אתה ניצב מול אופציה אכזרית לעסוק במעשה היצירתי, מתוך זרימה אבסורדית עם ציוויו של הקול.
ביצירה *"המינה ליזה"* של קסטל-בלום[19], אכן מושמע הקול מפיה של זקנה גרוטסקית בת 203, זוללת תסריטים המנסה לדלות מתוך פניה האינסופיות של האמנות את "תמצית החומר התסריטי" המונח אי שם בקצה של מכונת הזמן. לפנינו שוב תהליך של אנמנזה - תהליך של היזכרות, שמתחיל לא ברגע של ראיה צלולה, אלא ברגע של השתטות פואטית ו"עיוורון", ברגע שאתרי הזיכרון אמורים להימצא בשטח ההפקר ב-"Zwishenwelt", שעליו מדבר פול קליי. זהו מרחב/זמן Interzone (הטרוטופיה במונחיו של פוקו), שאינו מסוגל עוד לספק ייצוג הולם ולכן הוא מוליד בהכרח תחושה של ריחוף, היסטריה ואי נוחות.
מה קורה אפוא לאלים האדישים, שעה שהם מתגלמים בעולם הרציונלי, האנושי של היפה. מהו מקורו של "מעשה האמנות"? שאלה כמעט היידגרית זו עומדת במרכז הדיון באמנות אצל קרת וקסטל-בלום. בסיפור "פארש ונוס" (בקובץ *"געגועי לקיסינג'ר"*) מתאר קרת ונוס חדשה, עולה חדשה, נערת משרד, העובדת כל היום ליד מכונת הצילום (מכונת השכפול). יופיה אכן אינו ידוע, הוא פשוט משוכפל. דברי האהבה

אורלי קסטל בלום

שכותב לה המספר משוכפלים באופן שקדני ב-50 עותקים. היא, כמו גם הצד האדיש של מכונת השעתוק, אינה "מבינה". בעידן של דעיכת ההילה הפולחנית, גם ונוס - אלת היופי הזוהרת - אינה אלא מעבד שיכפולים. כשהיא מוחלפת על-ידי המספר בכלב - העניין אינו מעורר כל פליאה.
גם קסטל-בלום עוסקת בשאלה קרובה: מהו

סוד קסמו של החומר התסריטי, מה סודו של ההליך האמנותי, של "עבודת האמנות" (במובן של "עבודת החלום" אצל פרויד ב"*פשר החלומות*"). תשובתה נוגעת בשאלת הנשגב ההיסטרי שהעלינו: קסטל-בלום אינה מסתפקת בחילון המיתוס הקדוש של האמנות ("מונה ליזה" החד פעמית, הופכת למינה ליזה - עקרת הבית "הרגילה").[20] אין היא מסתפקת גם בביקורת מארקסיסטית של "מוסד האמנות" כמוסד בורגני "מוגבה" מעל לחיים הרגילים. עכשיו היא מנסה לטפל בקו התפר של הבלתי ניתן להגדרה: ניסיון נועז להתבונן באסתטי וב"רוחני" דרך הגופני והגסטרונומי (שם, עמ' 15) (הגיבורה אמורה להאכיל את חמותה בתסריטיה כדי להזין מסע מכשפות סוריאליסטי לביקור מולד ב"משטרת השנים"); ניסיון לטפל בגרוטסקה הראבלזיינית דרך הנון-סנס והשטות. לדאות, לרחף להגיע לא מכוחה של האבחנה הנכונה, אלא מכוחה של השטות (שם, עמ' 75). ניסיון לראיה אירונית של המיתוס הליניארי, האנליטי של המערב, רענון הנורמות הקפואות של מה שמכונה "תרבות".

מיד בהתחלה, מציבה הכותבת את נקודת הפתיחה כנקודה של מבוי סתום. זאת כדי שהסיפור הכל כך ליניארי, כמעט אודיסאי שלה - ה"הבית - המסע - השיבה הבוגרת והכאובה הביתה" - הסתיים עוד לפני שהחל. הכותבת מנסחת זאת באמצעות הפרדוקס הפוסטמודרני הבא: "על החומרים הכי מקוריים שלי הכי נסיוניים אפשר להגיד, אפשר להגיד שהם לעוסים" (שם, עמ' 21). הזיהוי בין החדש ללעוס יוצר מומנט של מועקה המאפיין את השוני המודולרי של המספרת; ה"אני" כאוסף של קודים קומוניקטיביים מאוד בעולם המלודרמה, תסריטי הפעולה ואופרות הסבון האינסופיות, סיפור הרפתקאותיה בחברת פלורה אל מחוזותיה של משטרת השנים, ובחזרה כמימוש הפנטזיות הקולנועיות השגורות הללו.

מול ים ההתנסויות הסדירות, הבורגניות, שמספרות איך להיות נשואה, איך להיות "אם השנה", איך לכתוב תסריט אינסטנט, המינה ליזה בוחרת בהתנסות הסהרורית. רק התנסות זו שגובלת בטירוף (מנקודת מבט בורגנית "פסיכולוגית") אך מתגברת עליו, נמצא הגרעין של הנשגב הבלתי מוגדר, שהוא המפתח ההרוס, המונמך המיני-ליזי לאובייקט האמנותי, לעסיס האלים, לאמברוסיה החומקנית. פלורה הזקנה המטורפת, הלמ"ד ווניקית המגוחכת, מגלה מומחיות ראויה להערצה כאשר היא מפעילה "שיפוט אמנותי" על "החומר התסריטי" שאותו היא צורכת: "אחרי שאכלתי מזה ... אני לא יכולה לאכול יותר כלום" (שם, עמ' 32).

אבי גנור, דימויי וידאו

באופן פרדוקסלי, ועל אף הארשת הגרוטסקית, קשה שלא להבחין בפתוס האלגורי, שמסתתר מאחורי הרצון לראות באמנות מוצר צריכה, "אמנות מן הבטן", אובייקט שאמור להיבלע (להיכתב, להחרת - כמו התשוקה עצמה) בתוך בשרו של הנמען. כדין נבואה או קלף קדוש (הנביא יחזקאל), גם המוצג האסתטי מצליח להתגבר על הטון האדיש, הנון-שלנטי, המקולקל, שבאמצעותו הוא מוצג. מה שבוקע לעברנו, לאחר שקליפות ה"ניוז" הוסרו, הוא אותו קול היסטרי ומצחיק, שתר אחר הבלתי ניתן להגדרה ולסיווג, מה שקורה בבשר. האירוע האמנותי כגופניות הקורסת תחת עוצמתה שלה, שעה שהאותיות הפורחות מתחברות לה מחדש (שם, עמ' 53).

מהו אפוא מקור הנשגב ההיסטרי שמאפיין את קיומה האונטולוגי של יצירת האמנות בעידן הפוסטמודרני. האם זו הערבוביה של המושגים הבסיסיים של מרחב (התסריט האובסיבי שמינה כותבת עוסק בהגדרות פותחות של מרחב) ושל זמן - המתגלם בקיומה הסהרורי הטרנס-היסטורי של פלורה ("*אודלנדו*" של וירג'יניה וולף?) ומאהבה המסתורי - "מפקד משטרת השנים" - עליו נאמר המשפט הבלתי יאומן הבא: "כשנגיע אל הנקודה ההיא, אני אגיד לך את השנה והשעה שהוא יושב עליה" (שם, עמ' 70); האם זה הניסיון הכמו רומנטי לתפוס את הרגע בכנפיו, תוך שהוא נכתב או נחרת כמו פצע, או תשוקה, או כמו ה"חומר התסריטי" (השווה לצורה שבה נחרת העונש בגופו של החוטא ב "*אמן התענית*" של קפקא): "צבא הישע של הרגע הזה חלף" (שם, עמ' 61).

האם זו החרדה הנובעת מן המלודרמה, המפגינה את עליונותה הקונבנציונלית על פני החיים? המלודרמה אכן מפגינה את שריריה ובורחת מן ה"תסריט" אל "החיים" אל הסיפור על אודות החיים, שהוא כמובן כבר (או תמיד) "תסריט"? או שמא ההיסטריה נובעת מן הצירוף האוקסימורוני הדיסוננטי שמגדיר את פלורה כ-"חתיכת אוטופיה". האם זהו האוקסימורון הכורך את המרופש והנמוך עם הגבוה והמטהר לידי בשר חוטא/קדוש אחד, שהוא אחדות מפלצתית חדשה, בלתי נתנת להתרה או להכרה? (שם, עמ' 68).

האם מקרי הדבר שמקום מגוריה של הגיבורה, הרצליה, מתחלף לעיתים קרובות ב"אולפני הרצליה", שהוא בית הייצור הקולנועי/טלויזיוני של המסע הפנטסטי הזה? ומהו החומר "שממנו עשויים החלומות"? תמצית של 360 תסריטים בנליים, שהם 360 ימים בשנה, שהם (פחות או יותר) החיים הבנליים עצמם (שם, עמ' 136). באותה טכניקה ממש יכול ערוץ 48 להעלות באוב את סגן מפקד משטרות השנים והמלודרמה שהוא מנהל עם פלורה (שם, עמ' 109). המספר 48, יכול בקלות להזכיר את קו אוטובוס מס' 48 היוצא מהתחנה המרכזית בדרכו לירושלים (ביצירה אחרת של קסטל-בלום, "*היכן אני נמצאת*"). מיתוס תש"ח, מלחמת העצמאות, משתקף עתה באמצעות ערוץ טלויזיוני, שמשתלט ומגלה לה לגיבורה מהו המרחק שעברנו מאז. מעלילת-העל הציונית, ועד לאנונימיות הטכנולוגית של ערוץ 48 הנוכחי?

לבסוף, עומדת כמובן שאלת הנשגב ההיסטרי באמצעות ההתמקדות במטאפורה כמותית/מרחבית שקסטל-בלום קוראת לה ההפרש. זהו ה-difference הדרידיאני שהוא שטח ההפקר שבין/ומעבר לחשיבה הקטגוריאלית על המציאות:

"לגמתי וחשבתי: מי שבוי של מי עכשיו, דבר פשוט כזה אני לא יודעת. איזו צרה. הילדים שלי שבויים בחלומם, עובד שבוי בתוך מנגנון החרטות הבלתי נשלטות שלו, פלורה שבויה כנראה של סגן מפקד משטרת השנים ואני - התסריטאית השבויה בתוך ההפרש הזה, ששבוי בעצמו ובין מה למה - לא זכרתי, והקפה הזה שנתנו לי - אפילו קפה הם לא יודעים להכין פה" (שם עמ' 122).

קסטל-בלום מוליכה משפט לולייני אל הטיפוס האבסורדי קומי שלו. מי שבוי בחלומו של מי? מי שבוי עדיין בחלומות של 48? האם "ירושלים של זהב" עדיין "שבויה בחלומה"? מי שבוי עדיין בחלומות פיוטיים על אודות הגדרה מוצקה של "מעשה האמנות" בעידן הפנטסיה של האינטרנט והסייבר פאנק - שבו "הכול אפשרי", שבו המושג "הזיה" ו"מציאות" מבקשים הגדרה חדשה, שבו חזיונות נוזליים (נוזליים - בעולם האלקטרוני המרצד מתערבבים עם

האנרכיה שברחובות, וזו מתערבבת, עם האנרכיה האונטלוגית של העולמות המטושטשים. האם ה"נסיעה" של מינה אינה במידה יתירה נסיעה בתוך חלל וירטואלי (Virtual Reality) לאחר שהיא חובשת לראשה את קסדת הקסמים? (שם, עמ' 48). מי ומי שבוי אפוא "במנגנון החרטות הבלתי נטושות שלו"[21]? התסריטאית? המספרת? הקורא? כיצד ניתן להסתדר בתוך ממד הוליום והשגב ההיסטרי של מתקפת העולמות? האם ניתן לדבר בשבח הסכלות ולזכות באמצעותה בחיי עולם? או שמא הכול אינו אלא "אשליה מוקלטת", בדיחה משוכפלת - כולל גם "האפקט הפוסטמודרני", השבלונה הפוסטמודרנית שבאמצעותה אנו "מפרשים" את הטקסט?

מסתבר שכל העניין הוא לגעת ב"הפרש", בהבדל, בניגוד החומק שבין הדברים. אך מה קורה כאשר גם משמעות המונח "הפרש" מחסלת עצמה לדעת מבחינה לשונית? (שעה שהמלים הפרש, פריצת עלילה, פרש, מחליפות ביניהן מקומות) "האפקט הלא נוח של ההפרש בין המציאות לאשליה, או בין האשליה למציאות, תלוי מה יותר גדול" (שם, עמ' 108). ואולי זו סתם בדיחה אכזרית של הז'רגון הפוסטמודרני על שאלת ההיררכיות שבה הוא עוסק, היחסיות המתחלפת בין אשליה למציאות (שם, עמ' 94)? כאן כבר נושך הנושא נשיכה קיומית בזנבו שלו. ואולם העובדה כי הנושא הוא כה אבסורדי, כה פגוע, כה נוח לניגוח - לא הופכת אותו לבלתי דחוף "היינו רק אנחנו והמרחבים הזרוקים של שדות ההפרש שבין המציאות לאשליה, בין האשליה למציאות, והמופרכות הגדולה שביניהם" (שם, עמ' 93). מי ששומע את הטון הפיוטי, הבלתי מתנצל במובהק של שורות אלה, יהרהר מחדש על הסיסמאות השגורות על אודות קץ האמנות. ■

ביבליוגרפיה

1. ויליאם גיבסון, *"נוידמנסר"*, תרגם: דני פלג (ת"א, ספריית מעריב, 1994), עמ' 65.
2. אורלי קסטל-בלום, *"המינה ליזה"* (ירושלים, הוצאת כתר, 1995), עמ' 20.
3. יואל הופמן, *"גוטרפרשה"* (ירושלים, הוצאת כתר, 1993), עמ' 259.
4. ז'אק לאקאן, *"טלויזיה"*, תרגם: בן ציון בן משה (כפר סבא, הוצאת חנות הספרים כפר סבא, 1992), עמ' 7.
5. "המצב הפוסטמודרני" זכה למאות של התייחסויות ביקורתיות. יסודו בהתבוננות ביקורתית במיתוס הקידמה, בערעור על הכושר הייצוגי של השפה, בטשטוש ההיררכיות האונטולוגיות והאפיסטמולוגיות, בטשטוש הגבולות בין הגבוה לנמוך. יסודות אלה בהקשר ה"סצנה הישראלית" של שנות ה-80 וה-90 הם מעניינו של מאמר זה. להגדרה "קלאסית" של המצב הפוסטמודרני עיין:
J.F. Lyotard, *The Post Modern Condition*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984), pp. 71-82
6. Jacques Derida, "*Some Statements and Truism*", in David Carol (ed.), The States of Theory (New York, Columbia University Press, 1990), p. 65
6א. פרידריך ניטשה, *"הרצון לעוצמה"*, כרך א', תרגם: י. אלדד (ירושלים, ת"א, שוקן, 1986) עמ' 18.
7. דור זה של סופרים שעליהם נכתב מאמר זה מיוצג באנתולוגיה *"הסיפור החדש"* (מבחר הסיפור העברי החדש 1985-1995), בעריכת חיים פסח (ירושלים, כתר, 1995).
8. עלילת העל הציונית ר' אצל גרשון שקד, *"ספרות אז, כאן ועכשיו"* (ת"א, הוצאת זמורה ביתן, 1993), עמ' 57-78, 37-42. וכן דן מירון, *"היהודים בעידן של פרוזה"*, בתוך שלושים שנה, שלושים סיפורים, ערך: זיסי סתוי, ספרי ידיעות אחרונות, עמ' 397-428.
9. תפיסה אקזיסטנציאלית על אודות שליחותה הגואלת של האמנות נקלטה היטב בפרדיגמה המודרניסטית של הספרות הישראלית. היא מושפעת מאוד מתפיסותיו של אלבר קאמי ב*"האדם המורד"*, במיוחד מן הפרק המרד האמנותי.
10. על "דעיכת הרגש" דעיכת התובנות הקוגניטיביות שלנו בעולם מפוצל וסכיזופרני מבחינה תרבותית, עיין:
Frederick Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Duke University Press, Durham, 1991), pp. 1-55.
Umberto Eco, T*he Structure of Bad Taste* (Harvard University Press, 1989) pp. 180-217.
11. עמוס עוז, *"קופסא שחורה"* (עם עובד, 1987). עמוס עוז, *"לדעת אשה"* (עם עובד, 1989).
12. על נסיונות להתבונן בקיטש כמכשיר ביקורתי עיין:
13. אתגר קרת, *"געגועי לקיסינג'ר"* ת"א, (זמורה ביתן, 1994), עמ' 13-15.
14. אבנר שץ, *"מעגלים מודפסים"* (ירושלים, כתר 1994), עמ' 40-50.
15. חורחה לואיס בורחס, *"דברי תועבות העולם"*, (ת"א, עם עובד, פרוזה אחרת 1987), עמ' 119.
16. מושג ה- Language Games - מרכזי במשנתו של ויטגנשטיין המאוחר. המונח מניח כי השפה הפילוסופית איננה מטא שפה אנליטית טהורה, שיכולה לצייר לנו "תמונה של העולם" (Picture of the World), כי אם לדווח רק על האפקטים הביצועיים, הפרפורמטיביים ואינסטרומנטליים שלה- ללא כל יכולת להצביע על מבני עומק אסנציאליים שהשפה (בפרדיגמה הקלאסית שלה) אמורה לדובב.
17. לעניין אבחנותיו של ליוטאר בין ה"יפה" ל"נשגב", עיין:
J.F. Lyotard, *The Post Modern Condition*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984), pp. 71-82.
J.F. Lyotard, " The Sublime and the Avant garde", in T*he Lyotard Reader* ed. by Andrew Benjamin, Basil Blackwell, 1991, p. 202.
וכן אצל:
David Carol (ed), *The States of Theory* (New York, Columbia University Press, 1991), pp. 297-304.
18. המסך הוא בעיניו של ז'אק לאקאן "הממשי" ("The Real"). המסך, כפי שכותבת רות גולן ("סטודיו" מס' 48, דצמבר 1993, עמ' 42), "הוא הוא העולם, ואין עולם אמיתי יותר או פחות. האמת עצמה, אומר לאקאן בנויה כבדיה. אין חזית ורקע, שטחי ועמוק, אלא רק המסך של מסמנים ובמסך זה יש קרעים - ההעדר, החסר, הלא כלום"?
19. אורלי קסטל-בלום, *"המינה ליזה"* (ירושלים, הוצאת כתר, 1995).
20. הסמן "המינה ליזה" יש לו קונוטציות מורכבות בתולדות התרבות, שנעות מיצירת אמנות מקודשת ועד ליצירת האמנות שהיא סמל הקיטש ("המבינות", כביכול באמנות), ועד לרדי-מייד הסרקסטי של מרסל דושאן, שמוסיף למונה ליזה שפם וזקנקן ורושם בשולי היצירה את האותיות הבאות L.H.O.O.Q ובצרפתית שמות האותיות מצטרפות למשפט אָל אַ שוֹ אוֹ קוֹ, שמשמעותו - חם לה בתחת.
21. האם סופרי שנות ה-90 מושפעין מהפנטזיות הקיברנטיות שמאפשר המחשב? נדמה לי כי הדיונים המרתקים בשאלת המרחב הקיברנטי - הגבול בין ה"פשע הקיברנטי" לבין ה"פשע הספרותי", שמופעים ביצירה מבשרת כמו *"נויסדומנסר"* של ויליאם גיבסון יש להם קשרים הדוקים ליצירותיהם של קסטל-בלום, אתגר קרת וסופרים אחרים, שבעבורם דימויים מלאכותיים אלה הם חלק "טבעי" מ"עולם הסימנים" שאליו הם חשופים.

שי גינזבורג

שלושה משחקים

פרסום ראשון

בְּמִכְנְסֵי בּוֹקְרִים כְּחֻלִּים, דָּהֲרְתִּי דָּרוּךְ לְהַנְהִיג אֶת הָעֵדֶר
כְּשֶׁיָּצָאָה לְטַיֵּל עִם סַל קָלוּעַ, בְּשִׂמְלַת בֹּקֶר דַּקָּה אֲדֻמָּה.

אָבִי הִתְעַטֵּף בִּמְעִיל גֶּשֶׁם אָפֹר, וְגָרַר אֶת יְחִידוֹ לָדוּג בַּסְּעָרָה
בְּשָׁעָה שֶׁאִמִּי קָשְׁרָה סִינוֹר וָרוֹד, וְצָחֲקָה לַאֲחוֹתִי, שֶׁבְּרַחְמָהּ.

הַמֶּלֶךְ הַשָּׁחוֹר הִצְרִיחַ פַּעַם אַחַר פַּעַם, קֹדֶם שֶׁהִפִּיל מֵהַלּוּחַ
עַל־יְדֵי הַמַּלְכָּה הַלְּבָנָה, לְהִתְגַּלְגֵּל בְּאֵימָה עַל הַשֻּׁלְחָן
לְנַפֵּץ רֹאשׁוֹ בְּבֹהֶק הָרִצְפָּה.

אפוקליפסיס על־פי ירופייב

הערות על הפוסט־מודרניזם הרוסי: עיון *במוסקבה־פטושקי* מאת ונדיקט ירופייב [1]

ליזה צ׳ודנובסקי

"Soy el que es nadie, el que no fue una espada
En la querra. Soy eco, olvido, nada"
J.L. Borges

"והנני אף אחד, הנני זה אשר לא נהיה לחרב
במלחמה. הנני הד, שכחה, לא כלום"
ח.ל. בורחס [2]

"עכשיו כבר הבנתם, למה אני עצוב שבשתיינים? למה אני קל־דעת יותר מכל השוטים, אבל גם הקודר שבכל הנבלות? למה אני גם אוויל, גם דמון, גם קשקשן – הכל כאחד?"
ו׳ ירופייב (עמ׳ 58)

1. הקדמה: קרנבל הציטוטים ומות המחבר

"מאז לא חזרתי להכרה ולא אחזור לעולם"
ו׳ ירופייב (עמ׳ 212)

יתן לראות את תולדות השתקפויותיו של ירופייב בראי הביקורת הספרותית כסימפטומטיים למדי לפוסט־מודרניזם המוקדם (מדובר בשנות ה־50 המאוחרות – שנות ה־60 המוקדמות). כלומר, המבקרים הראשונים הדבקים בתפיסות מסורתיות למיניהן מנסים, בדרך כלל, למצוא ביצירה הפוסט־מודרנית, הדיסהרמונית מיסודה, את העיקרון המאחד. לצורך זה הם מחילים עליה מושגים זרים לעולמה התפיסתי והפואטי כאחד. מצב שכזה נוצר לרוב במקרה של העדר "אופק הציפיות" ההולם את היצירה החדשנית או, במלים אחרות, כתוצאה מהעדר של עולם המושגים התואם אותה בתחומו של השיח המטא־ספרותי (הפיגור מסוג זה איננו, בעצם, ייחודי ליצירות פוסט־מודרניות). "הגאון לעולם פותח דלת בבית שטרם נבנה" – כדבריה של אחת הדמויות ב"ארקדיה", מחזהו של טום סטופרד [Stoppard, 1993] (כאן תרגום מילולי שלי, ל.צ׳.).

מאמרי ביקורת על ירופייב, אשר החלו להופיע בעיתונות הרוסית, הן מקצועית והן הפופולרית, בשפע יחסי רק בסוף שנות ה־80-תחילת שנות ה־90, הרבו להבליט ביצירתו הבטים מחאתיים, סאטיריים־פוליטיים, מחד גיסא, והבטים אקזיסטנציאליים־דתיים, מאידך. הוסבה תשומת לב לזיקתו אל שני סופרים רוסיים דגולים: גוגול ודוסטויבסקי – כאשר הראשון נתפס בעיקר כסאטיריקון ואילו השני כאקזיסטנציאליסט דתי. צוינו בצדק הבטים קארנבליים (במובן בחטיניאני) של הפואטיקה של ירופייב, אשר לדעת מבקרים וחוקרים רבים, קירבו בינו לבין השניים הנ"ל. כך, למשל, א. סמירנובה במאמרה "וונדיקט ירופייב בעיני חוקר יצירת גוגול" מחילה על *"מוסקבה־פטושקי"* נורמות קריאה מודרניסטיות (תופעה נפוצה למדי – ראה אצל ברייין מאק הייל – [Mc Hale, 1992 , כאשר היא רואה את הפואמה כיצירה "פנטסטית" מודרנית (על־פי הגדרתו של צ. טודורוב), ואילו וניצ׳קה המספר מצטייר בעיניה כמעין דמות ארכיטיפלית, התגלמותו של ישו עלי אדמות. למסקנה האחרונה מביאים את המבקרת איזכורים אוונגליסטיים, אשר לדעתה, בהצטרפותם יחד בונים תשתית בין־טקסטואלית אחידה של היצירה [Smirnova, 1990]. מבקר נוסף, מ. אלטשולר, נוטה לראות את היצירה כאפוס מודרני מסוג מסוים. לדעתו, המסגרת הז׳אנרית הזאת היא היא אשר מאחדת ומנמקת את הימצאותם זה לצד זה של מרב היסודות ההטרוגניים לכאורה [Altshuller, 1982]. ורק מבקר אחד, מ. ליפובצקי, מציע לקרוא את היצירה כיצירה פוסט־מודרנית, אך מכיוון שהוא מתבסס על הגדרה צרה ומגבילה עד מאוד של ה"פוסט־מודרניזם", הוא מגדיר את *"מוסקבה־פטושקי"* כמעין "פוסט פלוס", או כ"פוסט עשיר" לעומת "פוסט דל", כניסיון "לנהל דו־שיח עם כאוס" במקום להתמכר לו ללא מאבק [Lipovetskii, 1992]. אולם, המסגרת הנוכחית של הדיון איננה מאפשרת לי לרדת לעומקם של טיעוני המבקרים הללו על מנת לבקר אחדים מהם.

ובכן, מטרתי כאן תהיה להראות, כיצד התפיסה הפוסט־מודרנית של טקסט ספרותי, בתור קונסטרוקט בין־טקסטואלי מסוג מסוים, מהווה מפתח להבנת *"מוסקבה־פטושקי"* מאת ירופייב אשר, לדעתי, איננה אלא יצירה פוסט־מודרנית טיפוסית, המהווה חלק בלתי נפרד מהפוסט־מודרניזם האירופי. זה בשל היותה טקסט "תפור" או, במלים אחרות, טקסט "מצטט", כאשר עקרון הציטוט בו שונה תכלית השוני מזה בשאר הטקסטים הספרותיים.

אין לשכוח כי האופי הבין־טקסטולי (הכוונה לטקסט, אשר מתקיים אך ורק בזיקתו אל טקסט או טקסטים אחרים [Plett, 1991]), ציטוטי או פסטישי, איננו ייחודי לספרות פוסט־מודרנית, אלא מאפיין טקסטים מסוג מסוים מאז ומעולם, כפי שמראה בבירור ז׳ראר ז׳נט בספרו המקיף *"פלימפססטים. ספרות בדרגה השניה"* [Genette, 1982]. אולם, כפי שכבר ציינתי לעיל, המודל הציטוטי הפוסט־מודרני שונה באופן משמעותי מכל המודלים האחרים, כולל זה המודרניסטי (לעניין ההשוואה בין שני המודלים בספרות הרוסית ראה: [Oraic Tolic, 1994]). ובכן, אם נשתמש בקריטריונים, אותם מציע ה׳ פלט במבוא ל"אינטר־טקסטואליות" – קובץ מאמרים בעריכתו, [ראה שם] כגון: כמות, איכות, פיזור, תדירות, נטיה לאינטרפרנציאליות (ערבוב) ואופן סימון – נוכל להצביע על איפיוניו העיקריים של מודל זה. זהו טקסט בעל זהות בין־טקסטואלית מובהקת [Miller 1985], כלומר, טקסט אשר מחברו צמצם באופן מודע את נוכחותו בו, וזה על מנת ליצור אשליה כי לא הוא, אלא השפה היא זו ש"חושבת וכותבת" כדבריו של מלרמה. הוא יוצר בכוונה טקסט "פוליגלוטי" (רב־לשוני) – "קרנבלי" [Bakhtin, 1983] אשר מורכב בכל רמותיו מציטוטים מסוגים שונים, הבאים בערבוביה חסרת סדר והיררכיה. ריבוי הציטוטים מכניס אל תוך הטקסט הפוסט־מודרני ריבוי קונטקסטים בלתי מתיישבים זה עם זה, כאשר הקונטקסט החדש של הטקסט המצטט נבדל באופן חריג מהקונטקסט המקורי של המבע. טבעי למדי שטקסט מסוג זה לא יקפיד כלל וכלל על הסימון החיצוני, כגון מרכאות כפולות, מראי מקומות וכו׳.

ולבסוף, אסכם בקצרה את ההנחות התיאורטיות הבסיסיות הן של הסמיוטיקה הפוסט־סטרוקטורלית והן של חקר הפרקטיקה הפוסט־מודרנית, עליהן אתבסס בהמשך הניתוח (באשר לשאלה: האם

פוסט־מודרניזם הינו תופעה אשר קיימת בתחום הפרקטיקה או הינו רונסטרוקט תיאורטי בלבד – אני נוטה להסכים עם הנחתו של מ. ברדבורי המובאת במאמרו "Modernisms / Postmodernisms", על־פיה המושג "פוסט־מודרניזם" שייך כעת לתחום הביניים בין שני השימושים הללו – ראה ב־[Hassan, 1983]):

א. "אקלים הדעות", אשר השתלט על התיאוריה הסמיוטית החל מהמחצית השניה של שנות השישים, ורולאן בארת הוא אחד נציגיו הבולטים [Barthes, 1974, 1975, 1977], תובע את "מותו" הבלתי־נמנע של המחבר בתהליך הסמיוזיס (קרי: סימון). אולם, כפי שמראה באופן משכנע סין בירק בספרו *"מותו וחזרתו של המחבר"*, העוסק בביקורת התפיסות הדקונסטרוקטיביסטיות של מעמד המחבר ביחס לטקסט שלו [Burke, 1993], ההנחה הזאת כלל ועיקר איננה נובעת מהתבוננות אפוסטריורית בטקסטים פוסט־מודרניים, אלא מתייחסת אל מודל תיאורטי־מופשט בלבד. בעצם, הזהות הבין־טקסטואלית של הטקסט הספרותי (מהסוג שתואר לעיל) דווקא מורה על קיומו של מחבר היפר־אקטיבי מאחורי הטקסט, אשר אמנם עושה כמיטב יכולתו כדי לצמצם ולהסוות את נוכחותו, אך על־ידי כך איננו "מתאבד" אלא אך ורק מתחפש ל"מת". מותו איננו אלא סימולציית המוות בלבד. סין בירק, למשל, מראה בין השאר כיצד גם בארת, גם פוקו וגם דרידה מניחים במובלע שליטה מסוג זה אצל אחדים מהסופרים המודרניים, בזמן שהם שוללים אותה בתוקף מאחרים. אם כן, תהליך הסימון איננו ממית את המחברים, אלא המחברים לומדים להתחפש למתים על מנת לאפשר את חשיפתו של תהליך הסימון (סמיוטיקנים רבים, כגון אומברטו אקו, יורי לוטמן, מישל ריפטר וכו' מחזיקים, בצורה זו או אחרת, בתפיסה הזאת).

מכאן, הטקסט הפוסט־מודרני, בעל הזהות הבין־טקסטואלית, מהווה מודל תקשורתי "מאוזן" במובן של הבטחת "הולדתו של קורא" מבלי "להמית" את המחבר (מבחינה זו, גם אינטר־טקסט מודרניסטי היווה מודל תקשורתי מאוזן). המועון ההיפר־אקטיבי מפנה את השדר שלו אל הנמען הנאלץ להיות היפר־אקטיבי.

ב. הטקסט הפוסט־מודרני המצטט יהיה ברוב המקרים טקסט "מטא־פיקטיבי" [Hutcheon, 1988], אשר יעסוק בדרך זו או אחרת לא רק בתהליך היווצרותו שלו עצמו אלא גם בתהליך פיענוחו. יתירה מזו, הוא יהיה גם מטא־טקסט המעיר הערות על תרבות, תוך כדי תהליך הציטוט הכאוטי־מתלוצץ.

ג. רוב חוקרי הפוסט־מודרניזם מסכימים כי במקום לדבר על "פוסט־מודרניזם" אחד, יש לדבר על כמה או על סוגים שונים שלו. מכאן ברור לנו כי "ציטוטיות" כלל וכלל איננה תנאי הכרחי להיותה של יצירה פוסט־מודרנית; אולם, לדעתי, היצירות הפוסט־מודרניות הציטוטיות, דוגמת *"מוסקבה־פטושקי"*, מרכזות בהן באופן ממצה ביותר הן את פרקטיקות הכתיבה

ונדיקט ירופייב

הפוסט־מודרנית במלוא המכלול שלהן (כגון: מטא־טקסטואליזציה, פרובלימטיזציה של פיגורת המחבר, שבירה קיצונית של האחדויות הסיפוריות – של אחדות העלילה, אחדות הדמות, ואחדות נקודת התצפית המספרת, טשטוש גבולות מוחלט בין הרמות הנרטיביות השונות וכו') והן את הפרובלמטיקה הפוסט־מודרנית לסוגיה השונים (כגון: התמוטטות הסימן הלשוני וכיוצא בזה פרובלמטיזציה של מושגי הייצוג והריפרור, פרובלמטיזציה של מושג ה"מקור", שלילת היררכיות תרבותיות שונות, פרובלמטיזציית החשיבה הבינרית וכו').

לצורך הכנה של דיכוטומיית הציטוטים שלהלן, השתמשתי במיפוי ממצה של סוגיה השונים של ה"טרנס־טקסטואליות" הנמצא בספרו של ז' ז'נט [ראה שם].

2. היצירה כיצירה מטא־פיקטיבית

בקיצור, הנה לפניכם 'מעי הכלבה', קוקטייל המאפיל על כל היתר (...)

בירה 'ז'יגולי	–	100 גר'.
שאמפו 'בוריס גודונוב	–	30 גר'.
תמיסה נגד קשקשים	–	70 גר'.
תרסיס למניעת זיעת רגליים	–	30 גר'.
חומר להדברת חרקים קטנים	–	20 גר'.

ו' ירופייב (עמ' 90)

המספר, הקורא לעצמו – וניצ'קה ירופייב – (כשמו הפרטי של המחבר) פורש לפנינו בגוף ראשון את הרפתקאותיו ברכבת הנוסעת ממוסקבה לעיר הפלך פטושקי, שם, לפי עדותו, מחכה לו אהובתו ובנו הפעוט (בן לאשה אחרת) החולה מאוד, כפי שמשתמע מדבריו. במהלך הנסיעה, וניצ'קה שותה ללא הפסק והבחנה. תוך שתיה הוא נזכר באפיזודות אחדות מחייו – חיי בוהמיין, ומגלגל שיחה עם חבריו למסע, אשר מצטרפים אליו למשקה. כתוצאה מטעות איומה, הנשארת בלתי־מפוענחת, וניצ'קה לא מגיע לפטושקי וחוזר שוב למוסקבה, בה הוא נרצח בנסיבות מסתוריות. לכאורה, אין דבר טריוויאלי יותר מסיפור פיקרסקי־אוטוביוגרפי, בגוף ראשון, כאשר נקודת תצפיתו של שיכור מהווה לכל היותר מסגרת נוחה מאוד לשילוב בעלילה של התרחשויות פנטסטיות -אי־ריאליות בעלות טבע חלומי־הזייתי [Simmons, 1990]. אך, כפי שנראה להלן, הדברים אינם כה פשוטים.

בהדרגה, מתברר כי רצף השתיה של וניצ'קה המספר איננו אלא אנלוגיה לעקרון הציטוט ביצירה. כפי שמציינת בצדק נילי מירסקי: "וכיוון שווניצ'קה אוהב כל־כך להתקין מיני קוקטיילים מטורפים, גם הטקסט שלו הוא מין קוקטייל פרוע ומערבב כל דבר עם כל דבר. אפשר אפילו לומר שהמרי שלו מוצא את ביטויו יותר מכל בעצם הערבוב הזה, בעצם התעוזה לחבר ולשזור למרקם לשוני דחוס אחד להג של שיכורים, קטעי פיוט רגשניים, קלישאות, סיסמאות וציטטות ממיטב הז'ארגון הסובייטי (...), עגת רחוב, ניבולי פה, פסוקים מן הברית החדשה, בדיחות, הגיגים פתטיים (...), רמזים ספרותיים, הלעגה סאטירית על דמויות־המופת של האתוס הסובייטי הרשמי. לא פעם ימצא הקורא רבים מן המרכיבים הללו מצטופפים יחדיו בפיסקה קצרה אחת" (שם, עמ' 215־214). מכאן, עולמו של ירופייב הינו עולם מבדח ומזוויע כאחד – עולם הנמצא בשלב שלאחר התמוטטותו של "מגדל בבל" (אל לנו לשכוח כי מיתוס מגדל בבל נהיה, בעקבות בורחס, לאחד הקודים הפוסט־מודרניים הבסיסיים המתייחסים להתפרקותו של הסימן הלשוני). גם המוטיב של טשטוש הגבולות חוזר ונשנה ביצירה. לדוגמה: "כי ביום השישי כבר נמרח לי השכל ככה, שהגבול בין התבונה והלב נעלם, ושניהם אמרו לי פה אחד: סע, סע לפטושקי!" (עמ' 52). כל דבר מזכיר לווניצ'קה את כל הדברים האחרים, כל מלה גוררת אחריה מלה אחרת, הגבולות בין שפות ואידיאולוגמות נפרצות; ראה, למשל דוגמה למעבר מפתגם ידוע לציטוט מתוך פושקין, אשר נתפרש בפי המצטטים לשני הכיוונים (במובנו המקורי: "אין אמת גם בשמים" – וכרמז גס למדי): "'שב איתנו, חבר – הרי אין אמת ברגליים,' וכולם נשארו לעמוד, קירקשו קצת בנשק שלהם וחזרו על הפסוק המוסכם לפי 'מוצארט וסאליירי': ואין אמת גם מעליהן" (עמ' 153). אולם פטפטנות השיכורים הזאת

מתגלה עד מהרה כאנלוגית לעקרון הסיפר ביצירה.

וניצ'קה איננו מכיר בחלוקות היררכיות לגבוה ונמוך, לספרותי ולא־ספרותי, ללשון פיוטית ולשון קללות...: הכול ניתן לפירוש במושגי השתיה, והשתיה עשויה להיות מתוארת בכל אחת מה"שפות" הקיימות. המספר־הבוהמיין (בעיצוב ההבט הזה בדמותו פונה המחבר אל המודלים של הסימבוליזם הצרפתי) שולט בו־זמנית בכמה וכמה סדרים דיסקורסיביים. הטקסט הפוליפוני (ראה אצל בחטין) נוצר, במקרה שלנו, באמצעות נקודת תצפיתו של מספר־פוליגלוט. כפי שבורחס, למשל, הופך את עוורונו לנקודת תצפית, המשרתת את הפואטיקה הפוסט־מודרנית בנוסח שלו, כך ירופייב הופך לסוגיה פואטית את שכרונו.

המחבר "המחופש למת" מכריז בעצם כתיבתו על חוסר יכולתו לכתוב. הכתיבה ממיתה אותו לכל כוונותיו ורגשותיו. לפי רולאן בארת ודקונסטרוקטיביסטים אחרים, הכתיבה שמה את המחבר תחת סימן המחיקה. הרומן הפוסט־מודרני מנסה "לביים" את המצב. המודעות הזאת אופיינית גם למספר האירוני של *"מוסקבה־פטושקי"*: "אני לא מאמין שיש בכם עוד מישהו שקרביו מוצפים תמהיל מר כל־כך. קשה לומר ממה מורכב התמהיל הזה – ואתם בין כה וכה לא תבינו – אבל יותר מכל יש בו "תוגה" ו"פחד" (...) הנה יותר מכל "תוגה" ו"פחד", ומלבד זה גם אלם" (עמ' 57). או "אני שטעמתי כל־כך הרבה בעולם הזה, עד שכבר שכחתי מה וכמה – אני צלול ופיקח יותר מכולם: עלי שום דבר כמעט לא פועל... 'אז למה אתה שותק?' – ישאל אותי אדוני־צבאות מבעד לברקיו הכחולים. ואני מה אענה לו? אני בשלי: אשתוק ואשתוק..." (עמ' 201). רק האלם מאפשר למחבר לשמור על קוהרנטיות פנימית ועל האוטונומיה שלו. לדבר שווה להיבלע בתוך ההמון האלמוני, להתמסר לטקסטים זרים, "לשקוע בטיאוטולוגיות", כלשונו של בורחס בסיום "ספריית בבל"... המספר הפוסט־מורדני בוחר בדיבור, אך הוא מבקש לשחק על־פי הכללים שמכתיבה לו השפה. הוא, ה"צלול ופיקח יותר מכולם", מודע לאופיה ה"קטלני" של השפה, ולמצבה המשברי של התרבות מודע גם מודע.

וניצ'קה מאופיין על־ידי אירוניה עצמית מוחלטת. אל כל מסיכותיו בלי יוצא מן הכלל (הרומנטית, הנוצרית, הטרגית, המיתולוגית, הבוהמית, הליצנית וכו') הוא מתייחס באותה מידה של קלות דעת, אשר אמנם מתחפשת לפעמים לרצינות ולפתוס: "אולי שיחקתי בדרמה בת־אלמוות 'אותלו הכושי מוונציה'" (עמ' 34). לדמותו של וניצ'קה אין ולא יכולה להיות שום קוהרנטיות פנימית: פסיכולוגית, ארכיטיפלית או אחרת. הוא, כמו גם הסיפור שלו, נשאר סכום מפורק של ציטוטים הטרוגניים, ואילו השם "וניצ'קה ירופייב" אך ורק מחפה על האנדרלמוסיה הטקסטואלית הזאת וגורם לחייו של המחבר הממשי להפוך ל"ביאוגרפמה" במושגים של בארת, או ל"עובדה ספרותית" במושגים של ווסלובסקי. לא אסכים עם א. סמירנובה [ראה שם] המניחה כי תשתית אוונגליסטית היא היא זאת אשר מעניקה אחדות ארכיטיפלית לדמותו של וניצ'קה. ניסיון לבנות את דמותו של וניצ'קה כדמות אחדותית נכשל מכל וכל. באשר לווניצ'קה המספר ניתן לטעון טענה פרדוקסלית כי הינו קוהרנטי בחוסר הקוהרנטיות שלו. מכאן מובן נסיונו של המבקר מ. ליפובצקי למצוא מסגרת אשר תענה לדרישה הפרדוקסלית הזאת. הצעתו היא לראות בווניצ'קה אנלוגיה לדמויות המפגרים העממיים ("iurodivie" – סוגיה יחודית לתרבות הרוסית של המאות הקודמות).

גם המסע נהיה בטקסט לסמל ארס־פואטי ולמטאפורה לכתיבה מונטז'ית־מצטטת. כפי שמסעו של הגיבור הפיקרסקי (הנודד בדרכים) מפגיש אותו עם אנשים שונים, כך המסע המטאפורי מפגיש את המספר (במקרה שלנו הוא גם הפיקרו העורך מסע גם ברמת העלילה) עם הסוגים השונים של השיח.

על־ידי הכתיבה המונטז'ית, ירופייב מותח ביקורת חריפה על מערכת תרבות וחינוך, אשר ממלאת אדם במושגים "ריקים" – במטאפורות מתות, קלישאות, נוסחאות מוכנות וכו' – כלומר, ב"סימנים נטולי מסומנים". יצירות פוסט־מודרניות רובן ככולן מטפלות, באופן זה או אחר, בהתמוטטות הסימן הלשוני ובמשבר התרבותי הבא בעקבותיה. ירופייב רק מחיל את המצב על התרבות הסובבת אותו – התרבות הסובייטית במצב המשבר. וניצ'קה איננו יכול להשתמש ברצינות ובכובד ראש במלים, אשר אינן מסמנות דבר: "הלכתי לנוטר דאם ושכרתי לי עליית גג. עליית־גג, אגף, מרתף, קרפיף, סטיו – אני מבלבל את כולם ולא מצליח להבין מה ההבדל ביניהם. הקיצור – שכרתי מקום שאפשר לישון בו, לכתוב ולעשן מקטרת" (עמ' 137). אך איזו ברירה יש בידו? האירוניה והצחוק... הוא "מקיא" לא רק ברמת הסיפור אלא גם ברמת הסיפר: כתיבתו איננה אלא "הקאה" של אותו "זבל לשוני", אשר התאסף בו במשך שנים. גם השכלתו הפילולוגית, לגביה ישנם בסיפור רמזים רבים, מצטיירת, בסופו של דבר, כאוסף כאוטי של נוסחאות ריקות. הוא, כפי שעוד נראה להלן, איננו מאמין בידע ובלמדנות – הפקפוק האופייני למספרים הפוסט־מודרניים. על־ידי הסוואתם של כל המושגים התרבותיים ללא הבחנה בתיאור השתיה הכרונית מדגים וניצ'קה את תהליך התמוטטותן של ה"דוקסות" ("doxa" – מושג שטבע רולאן בארת [ראה שם]; הכוונה לדעת הרוב, קונסנזוס, דעה קדומה – כלומר, לשיח המאובן והבוטח בכוחו הרפרנציאלי) ואת פתיחתם המוחלטת של המושגים ה"סגורים" לכאורה בתהליך הסימון.

אצל ירופייב לא מספרים "כמו שצריך", נאמנות למקור נהיית בעולמו לבלתי־אפשרית, לדידו הטקסט, בהיותו טקסט, פתוח לכל פירוש: "ומה עם טורגנייב? הרי הסכמנו: כמו אצל איוואן טורגנייב! וזה מברבר לנו פה השד יודע מה! אחד עם פורונקולים שגם 'משתין', נוסף לכך!" (עמ' 123). אבידת המקור והעדר המסומן העומד מעבר למבוך המסמנים באים לידי ביטוי גם בקטע הלקוח מתוך תיאור ביקורו של וניצ'קה באיטליה: "אחד, לדוגמה, עומד ושר. השני יושב לו ומצייר את השר. והשלישי, קצת יותר רחוק, שר על זה שמצייר..." (עמ' 133). וניצ'קה גם מרבה לדמות את ה"חיים" לטקסטים למיניהם, כאילו החיים הם הם חיקוי האמנות. בעולמו, כל מעשה של כל דמות איננו אלא "חיקוי" (פארודי לרוב) של הכתוב בספרים, המצויר בתמונות או המשוחק על במה. וכיוצא בזה, קריאת המספר בשמו הפרטי של המחבר, יותר מפקיעה את המחבר הממשי מהמציאות מאשר מעגנת בה את המספר, כפי שכבר ציינתי לעיל. נדידת המשמעות ממסמן למסמן מבלי להגיע אל התחנה הסופית מסומלת גם על־ידי התיאור האבסורדי של היטלטלויות המחבר באיטליה: "בעצם לא היה לי מה לחפש באיטליה. רציתי לראות רק שלושה דברים: את הוזוב, את הרקולנום ואת פומביי. אבל אמרו לי שהוזוב לא קיים כבר מזמן, ושלחו אותי להרקולנום. ובהרקולנום אמרו לי: 'טיפש, בשביל מה אתה צריך את הרקולנום? מוטב שתלך לפומביי.' אני בא לפומביי ושמה אומרים לי: 'מה נטפלת דווקא לפומביי? לך להרקולנום!'" (עמ' 134) – זוהי איננה אלוזיה יחידה ל *"הטירה"* של קפקא (ראה גם תשובתו של ספינקס לשאלת המספר: "'...לפטושקי, הה־הה, לפטושקי אף אחד לא יגיע בכלל...!'" (עמ' 181)).

נוכל למצוא אצל ירופייב הרבה אילוסטרציות יפות לתפיסותיהם של רולאן בארת וז'אק דרידה, אולם הטקסט שלו, בסופו של דבר, מוביל את נמעניו. אלא שהוא עושה זאת מבלי להגביל את החופש הפרשני שלהם. הטקסט של ירופייב, כמו בעצם טקסטים פוסט־מודרניים רבים, מסמן לנמען את "כיוון" המגע הבין־טקסטואלי, ובמסגרת הכיוון או התחום הזה הנמען־המפרש חופשי לבחור באחת או בכמה מאין ספור אפשרויות.

רולאן בארת משתמש במטאפוריקה ארוטית עשירה בבואו לתאר את ה"טקסט הכתיב" או

זה אשר מתמסר מרצונו ל"סחף הסמיוטי" [Barthes, 1975] והנמצא על סף ההידרדרות לתוך תהום של חוסר משמעות. בדומה לכך, מציג וניצ'קה את כתיבתו מתוך שיכרון כסוג של התמסרות ארוטית הגובלת בהתמסרות למוות (כך מגדיר את "ארוטיזם" גם ג'ורג' באטאל, בספרו *"ארוטיזם"* [Bataille, 1986]): "הכול התערבב רק על מנת להתחיל, על־מנת לחזור על עצמו שוב ושוב (כל יום שישי) (...) ואני יודע: גם היום יחזור אותו הדבר, אותו שיכרון, אותה יציאת הנשמה" (עמ' 70). המסע, המסמל את הכתיבה, הינו מסע "ארוטי" (לקראת האשה האהובה, שמותה מעוצב כפארודיה על ה-"femme fatale" של הסימבוליסטים) והוא, בסופו של דבר, מביא את המספר אל מותו.

ל"זרימת הציטוטים" ברומן הפוסט־מודרני אופייני קצב משתנה. אצל ירופייב הקצב גובר בהדרגה עד שהוא מגיע לשיאו הראשון בפרק "יסינו־פריאזבו", בהרצאה על אודות השכרות (בעניין הקצב ראה: [Kristeva,1980] – כאן אני מנסה לעגן בטקסט את המושג הסמיוטי המופשט המופיע אצל קריסטבה). אליבא דמספר הסיפור הפנימי, בעל השפם השחור, השכרות מאחדת את כולם, את הדמויות הבדויות וההיסטוריות יחדיו: את צ'כוב, שילר, גוגול, קופרין, מוסורגסקי, ומי לא. הערבוביה מגיעה לשיאה. או בפעם שניה – בפרק "הקילומטר ה־85 – אורחובוזוייבו", בסיפור האוטופי על "ימות המשיח", אותו בודה המספר לכבוד סמיוניץ', מבקר הכרטיסים, המשתוקק לסיפוריו: "ויגיד המלאך גבריאל: 'צהלי ורוני, הבתולה, צהלי, אם־האלוהים, תבורכי מנשים.' והדוקטור פאוסט ימלל: 'הנה הרגע! התמהמה, כי יפית כל־כך!' וכל מי שנכתב שמו בספר־החיים, ישא קולו בשיר: 'שמח וגיל, ישעיהו' ודיוגנס יכבה את פנסו" (עמ' 147). אילו היינו מנסים לרשום בצורה גרפית את התדירות של הופעת הציטוטים, היינו מגיעים לעיקרון הריתמי (לאו דווקא סוג של סדירות) המקנה לטקסט את איכותו המוסיקלית.

וניצ'קה מחלק אנשים ל"קלים" ו"כבדים". את עצמו הוא סופר, כמובן, עם הקלים: עם השיכורים "הצלולים והפיקחים", עם הניהיליסטים האירוניים, עם הטיפוסים המשחקים, חסרי הזהות, הנמצאים תחת סימן המחיקה והיודעים את סוד הצחוק האכזרי (מטאפורת הקלות כמאפיינת את הטיפוס הפוסט־מודרני, המופיע רבות ביצירותיו של מילן קונדרה): "אם יש שם מאזניים או אין שם מאזניים, אנו הקלים נכריע שם את הכף" (עמ' 203).

3. מה ואיך מצטט וניצ'קה ירופייב:

ז' זנט [שם] מציע לחלק זיקות טרנס־טקסטואליות, אותן עשוי לקיים טקסט עם טקסטים אחרים, לחמש תת־קבוצות: זיקות אינטר־טקסטואליות, הכוללות בתוכן ציטוטים למיניהם, פלגיאט, אלוזיות וכו'; זיקות פארא־טקסטואליות, הכוללות כותרות, מוטואים, מבואות וסופי דבר, זיקות מטא־טקסטואליות, הכוללות פרשנויותיו של טקסט על טקסטים אחרים; זיקות ארכי־טקסטואליות, הנוצרות עם השתייכותו של הטקסט לטקסונומיה זו או אחרת, כגון ז'אנרית; ולבסוף, זיקות היפר־טקסטואליות, אשר נבנות במקרה היווצרותו של טקסט אחד על בסיס טקסט אחר באמצעות טרנספורמציה כלשהי. כמובן, חלוקה זו איננה מוחלטת והיא מאפשרת גמישות רבה: כל פרגמנט טקסטואלי עשוי להשתייך לשתיים או יותר קטגוריות בו־זמנית. ב*"מוסקבה־פטושקי"* של ירופייב, בהיותו טקסט פוסט־מודרני "תפור", יימצאו בשפע "ציטוטים" מכל סוג, כפי שעוד נראה להלן. אביא כמה דוגמאות, תוך התייחסות אל עקרונות האירגון וניתוח המבנה הסמנטי הנוצר כתוצאה מהמבנה הטרנס־טקסטואלי.

> א. קוקטייל הז'אנרים (ארכי־טקסטואליות):
> השד יודע באיזה ז'אנר ספרותי אגיע לפטושקי:
> ממוסקבה והלאה היו כל הזמן מסות פילוסופיות,
> היו שירים בפרוזה, כמו אלה של איוואן
> טורגנייב (...) אבל עכשיו זה כבר סיפור בלשי."
> ו' ירופייב (עמ' 94)

ירופייב מגדיר את ז'אנר יצירתו כ"פואמה" ועל־ידי כך, מיד משייך אותה לפרדיגמה של יצירות, אשר צורתן סותרת, לכאורה, את השיוך הז'אנרי המפורש שלהן, כגון הפואמה "נפשות מתות" מאת גוגול או הרומן *"יבגני אונגין"* מאת פושקין. הכיוון סומן לקורא (על הפעלתו של המבנה הבין־טקסטואלי ראה לעיל), עכשיו הוא רשאי לממש כרצונו את המבנה. לדעתי האישית, המקבילה הז'אנרית לגוגול מכניסה את יצירתו של ירופייב לפרדיגמת יצירות פיקרסקיות־סאטיריות שבמרכזן עומד גיבור אקסצנטרי, לעתים נוכל, כאשר מסגרת המסע מאפשרת לנקודת תצפיתו להיות פנורמית (אגב, גם הפואמה "נפשות מתות" מאת גוגול מקיימת זיקה פאראטקסטואלית – *"המסע מפטרבורג למוסקבה"* מאת רדישצ'ב – היצירה העומדת בפתח הז'אנר של הרומן הפיקרסקי־סאטירי בספרות הרוסית). ירופייב, כמו אולי גם גוגול, רואה ביצירה הפיקרסקית "פואמה" ולא "רומן" משום, שכפי שכבר הראיתי לעיל, שולט בה עיקרון אירגון מטאפורי (קרי: שירי) – עיקרון של ערבוב וצירוף של החומרים הבלתי ניתנים, לכאורה, לצירוף, בנוסף לריתמוס מוסיקלי. באשר למקבילה ז'אנרית בולטת פחות ל*"יבגני אונגין"* (המופעלת על דרך ההיפוך), כאן חשובה הגדרה ידועה של *"יבגני אונגין"* בתור "אנציקלופדיית החיים הרוסיים" בתקופתו. באמצעות המקבילה הסמויה הזאת, ירופייב מציג את יצירתו בתור "אנציקלופדיה", אך זוהי אנציקלופדיה פוסט־מודרנית או, יותר נכון, קטלוג (בעניין "קטלוג הציטוטים" הפוסט־מודרני ראה [Oraic-Tolic, 1994] ולא של דפוסים חברתיים, אלא של סדרי השיח השונים (כפי שעוד נראה להלן).

אלה הן מסגרות ז'אנריות כלליות, אולם בתוך התחום הרחב הזה מתנהל משחק פוסט־מודרני בלתי־פוסק, כאשר המספר מפעיל, בזו אחר זו, תתי־מסגרות מבלי להתחייב התחייבות סופית לאף אחת מהן. הטיפול של וניצ'קה במסגרות ז'אנריות הוא טיפול פארודי מובהק (ז' ז'נט מבחין בין פארודיה ליצירה הרואית־קומית, אך אני

בורופסקי

אשתמש כאן במונח "פארודיה" במשמעותו הרחבה ביותר – החלת הצורה הספרותית הרצינית והנעלה על פעולה נמוכה וולגרית [שם]). כך, למשל, שיחותיו של המשורר עם המלאכים מהוות, למעשה, פארודיה על תיאורי השיחות הדומות בספרות המיסטית. האפקט המתקבל איננו של הנמכת הצורה הנעלה, אלא גם של העלאת הפעולה הנמוכה. וניצ'קה מעוניין להציג את עצמו בתור מספר אקסטטי, מחברה של פואמה קארנוולית־ארוטית המטשטשת את כל הגבולות (על "הטקסט הארוטי" ראה לעיל). כפי שמציין בצדק ליפובצקי, וניצ'קה מנהל דיאלוגים עם כולם, בלי יוצא מן הכלל. עולמו חסר גבולות, ואילו הוא עצמו נמצא תמיד בתחום הביניים (בין התחנות). אגב, בראיין מאק הייל רואה בהופעתם התדירה של המלאכים בספרות הפוסט־מודרנית אחת

המטאפורות לשאיפה לפריצת הגבולות האונטולוגיים [שם, עמ' 203-202]. בעולמה של היצירה הפוסט־מודרנית אין גבולות והכול אפשרי.

ניתן גם לראות בקטע שלפנינו הרחבה, תוך טרנספורמציה של סֶמת־יסוד ("seme") שהיא ביטוי קפוא "לשתות עד שדונים ירוקים" (רוסית). וניצ'קה שותה "עד מלאכים", והטרנספורמציה הזאת של הביטוי הקיים יוצרת בטקסט משמעויות נוספות. יתירה מזו, למקהלת המלאכים המזהירה את וניה והרומזת לו על סופו המר, נועד תפקיד טקסטואלי מקביל לזה של המקהלה הטרגית. המקבילה הזאת מוסיפה לדמות המספר הבטים טרגיים, הבולטים גם בתיאורי שתייתו הדיוניסית.

מפעם לפעם, המספר נושא את תפילותיו אל אלוהים. גם התפילות הללו פועלות בטקסט כפרודיה על מסגרת ז'אנרית. לפעמים המסגרת ננקטת על מנת לחזק אנלוגיה (גם היא פארודית) בין וניצ'קה לישו המושיע, לפעמים מסתתרת מאחריה אמירה אקזיסטנציאלית: כל אחד יכול לפנות אל אלוהיו כפי יכולתו – שיכור יעשה זאת בשפת שיכורים ויצבע את דמותו של אלוהים בצבעי הראיה השיכורה. לפעמים פונה וניצ'קה אל נמעניו הבדויים בדרשה נוצרית המסתיימת במוסר השכל: "לכן היו שלמים, כאשר אביכם בשמים שלם הוא" (עמ' 83) או "כן. תשתו יותר, תלעסו פחות. זו התרופה הכי טובה נגד יוהרה ונגד אתיאיזם שטחי. תסתכלו על כופר בעיקר כשהוא משהק: הוא מבולבל, פניו מכורכמות, הוא מתענה, הוא מכוער" (עמ' 84).

בנוסף לכל אלה וניצ'קה הולך ומחליף את מסגרת הווידוי בגוף ראשון בסיפורי מסגרת הן מהסוג של "אלף לילה ולילה" (הוא מספר לסמיוניץ' בהמשכים את כל ההיסטוריה העולמית), והן מהסוג של *"רשימותיו של צייד"* מאת טורגנייב – סיפור מסגרת עם כמה מספרים פנימיים (ראה בפרק "יסינו־פראיזבו"). אחד המספרים הפנימיים עושה בסיפורו שימוש פארודי, כמובן, בנוסחאותיו של "סקאז" (אגדת־עם רוסית). זאת ועוד, שלוש מסגרות ז'אנריות נוספות בפסיפס הפוסט־מודרני של ירופייב הן: אוטופיה ("אתה יכול לצעוד יחד איתי אל המלכות שכל היהודים מייחלים לה, מלכות הבית השלישי ואל הרקיע השביעי ואל הופעתו השנייה של ישו?..." [עמ' 147]), רומן היסטורי העוסק בתולדות מהפכה (בפרקים "אורחובו־זויבו־קרוטויה" ו"קרוטויה־וואינובו"), וסיפורי מסעות (בעקבות ביקורים בארצות שונות). מעברלאלה, מחבר וניצ'קה פארודיות על ה"ז'אנרים" הלא ספרותיים, כגון: מרשמים קולינריים (אצלו – מרשמי הקוקטיילים), שיטת הדדוקציה הלוגית, אנקדוטות מחיי אמנים (אצלו – סיפורי השתיה), הרצאה אקדמית (אצלו הרצאה על שיכרות), סוגים שונים של שיח מדעי כגון: גרפים מתמטיים, מחקרים סוציולוגיים, מסות פילוסופיות, כתיבה היסטורית וכו'.

ב. וניצ'קה הפרשן (מטאטקסטואליות):

"בדיוק כמו לסימפוניה התשיעית של אנטונין דבורז'אק,
התשיעית למעשה, מקובל לקרוא 'החמישית' – ככה בדיוק גם פה: לעשירית שלכם אתם קוראים 'השישית'"
ו' ירופייב (עמ' 74)

כפי שכבר ציינתי לעיל, בעצם ההסתמכות הבין־טקסטואלית על טקסט אחר מתיימר המספר הפוסט־מודרני לשנות באופן קיצוני את משמעותו של הטקסט המקורי ביחס לזו שקיים עליה קונסנזוס. עתה בכוונתי לעסוק באופן פרשנותו של וניצ'קה את הטקסטים למיניהם.

סוג אחד של פרשנות, האהוב עד מאוד על המספר, הוא פראפרזה מעוותת כגון: "ואחר כך, כשנודע להם איך מת פושקין, נתתי להם לקרוא את 'גן הזמירים', הפואמה של אלקסנדר בלוק. במרכז הפואמה אם לסלק משם, כמובן, את כל הערפילים האפלוליים והכתפיים הניחוחיות והמגדלים הוורודים האפופים גלימות של עשן – במרכז הפואמה עומד גיבור לירי שפוטר מעבודתו בגלל זיונים ושכרות ובטלה" (עמ' 45). בסיכום פארודי זה, קודם כל, בא לידי ביטוי יחסו של המספר אל מוסכמותיה של השירה הסימבוליסטית הרוסית (גם כל תיאוריה של אהובתו הקדושה־קדשה מהווים פארודיה על המודל הסימבוליסטי של אשה פטלית־נצחית, נוסח צרפתים ורוסים כאחד). אך באופן כללי ביותר, באה כאן לידי ביטוי תפיסת הטקסט של וניצ'קה, הרואה את הטקסט כ"פרוץ לכל רוח", ומרשה לכל נמען לנהוג בו כרצונו הוא. אליבא דירופייב, שום דבר איננו מגביל את הפרשנות. וניצ'קה חוזר ומדגים את הטענה הסמויה הזאת על־ידי פרשנויותיו המבדחות על טקסטים שונים.

סוג אחר של פרשנות – פרשנות תוך פראפרזה רדוקטיבית, כגון: "ממש כמו בטרגדיות של פייר קורניי המשורר המהולל: רגש החובה נאבק עם נטיית הלב. רק שאצלי להיפך: נטיית הלב נאבקת עם החובה ועם התבונה..." (עמ' 51). באמצעות סיכומים רדוקטיביים מסוג זה מנסה המספר להראות הן את ריקנותו הפנימית של השיח המטא־טקסטואלי באשר הוא והן לטעון טענה בזכות אי־יציבותה של המשמעות של מה שמוגדר על־ידינו כיצירות־מופת.

כמו כן, וניצ'קה לא מהסס לבטל אחת ולתמיד את ערכה של היצירה הנערצת על הרוב, כמו למשל בקטע בו מתואר קולו של איוואן קוזלובסקי, הטנור הסובייטי המפורסם: "כן, זה באמת היה איוואן קוזלובסקי, היכרתי אותו תיכף: בכל העולם אין קול מגעיל יותר. כל הקולות של כל זמרים מגעילים באותה מידה. אבל כל אחד מגעיל בדרכו שלו. לכן אני מבחין ביניהם בקלות... נו, בטח איוואן קוזלובסקי... 'או־ו־ו, גביע אבו־ו־תי..." (עמ' 21). כבר הרחבתי דיבור על שאיפתו של וניצ'קה למוטט את כל מה שקיים לגביו קונסנזוס. אך הוא, בהיותו מספר פוסט־מודרני, עושה זאת לא למען החלפת דוגמה אחת בדוגמה אחרת, כפי שקורה בהרבה מיצירותיהם של סופרים סובייטים "אסורים" (הכוונה לספרות ה"סאמיזדאט" של אותה תקופה), אלא כחלק מניסיון למוטט את כל הדוגמות בלי יוצא מהכלל.

לעתים, פרשנויותיו של מספר נועדו להוציא לאור את ה"אמת", המודחקת על־ידי הדוגמה, אם כי אין לה לאמת זאת מעמד מוחלט ובלתי ניתן לערעור: "לחיי האציל מפלך אורליוב, איוואן טורגנייב, אזרח צרפת המעטירה!" (עמ' 124) – המספר בעצם מכריז כאן: הנה, לכם, הסופר הלאומי שלכם. האם הרבה לשהות ברוסיה?...

והנה דוגמה למעין טרנס־מוטיביזציה (במושגים של ז'נט [שם]) של הטקסט "הקדוש" על־ידי פארודיה עליו. השטן מפתה את וניצ'קה: "'תקפוץ מהרכבת הנוסעת. מי יודע, אולי לא יתרסקו לך העצמות.' (...) 'לא־א, לא אקפוץ. זה מפחיד, בטוח שיתרסקו לי העצמות.' והשטן הסתלק לו בבושת־פנים" (עמ' 168). באמצעות הפארודיה חושף וניצ'קה את המוטיבים "האמיתיים" של סירובו של ישו לקפוץ לתוך התהום כציוויו של שטן.

ולבסוף כדאי לציין כי לא וניצ'קה בלבד אלא כל המספרים ביצירה מחוננים ב"כשרון הפרשנות המוטעית". לדוגמה, מתוך "סיפור אהבתה" של אשה "בעלת שפם" (אגב גם היא תוצאת מונטאז'): "כי אני שתדעו לכם, ממש כמו ז'אן ד'ארק, גם היא כשנמאס לה לראות פרות ולקצור שיבולים, לקחה את התחת, ועלתה על הסוס ודהרה לאורליאן, לחפש הרפתקאות" – שוב מושג אפקט כפול (המייחד את הפוסט־מודרניזם לעומת המודרניזם): הנמכת הדמות ההרואית (והפרכת דוגמה) לצד העלאה אירונית של הדמות הנמוכה.

ג. וניצ'קה בארץ הציטוטים (אינטר־טקסטואליות):

"הרי לכם קומדיה... 'גם הפיקח שבבריות יש לו שעה של תמימות', כמו שאמר המחזאי אוסטרובסקי. והנה – finita la comedia. לא כל תמימות היא קדושה, ולא כל קומדיה – אלוהית... די לדוג דגים במים עכורים, הגיע הזמן לדוג אנשים!..."
ו' ירופייב (עמ' 94)

"...ושלחתי ל־Revue de Paris את המסה שלי, שנתתי לה כותרת בצרפתית,
Chic und' elegance, always charmant'"
ו' ירופייב (עמ' 137)

במסגרת המאמר הנוכחי, אין בכוונתי לנתח כל ציטוט וציטוט לגופו, אם כי מן הראוי היה לעשות זאת. כאן אציג סקירה קצרה וכללית בלבד של סוגי הציטוטים השונים ושל האפקטים הסמנטיים המתקבלים כתוצאה מהם. מ. אלטשולר [שם] מחלק את הציטוטים ב"*מוסקבה־פטושקי*" לשלושה סוגים עקריים: 1. התייחסויות לתופעות התרבות המערב־אירופית; 2. התייחסות לתרבות הרוסית; 3. התייחסויות לתרבות הסובייטית. באופן כללי החלוקה הזאת מצדיקה את עצמה.

כפי שכבר ראינו לעיל, המקורות אינם מחייבים את וניצ'קה כלל וכלל. כפי שפרשנויותיו הן תמיד פרובוקטיביות ביותר, כך גם ציטוטיו. הוא לעולם ישתדל לשבור את הרצף ההרמוני של הטקסט המצוטט, ליצור דיסוננס מקסימלי בין הקונטקסט המקורי שלו לבין זה החדש, לצרף צירוף צורם ובלתי מתקבל על הדעת של החומרים ההטרוגניים ביותר וכו'. חשוב לציין, שוונ'יצ'קה איננו מגביל את עצמו למדיום הלשוני בלבד. לצד טקסטים ממש הוא מזכיר ו"מצטט", במערבולת הציטוטים, גם מיצירות האמנות הפלסטית וגם מיצירות מוסיקליות רבות (ב"*מוסקבה־פטושקי*" ישנן כמה וכמה דוגמאות של "אקפראסיס" – תיאור יצירת אמנות ויזואלית באמצעות מדיום ורבלי). ואילו את שיא הווירטואוזיות הוא רואה ביצירת "קוקטייל הציטוטים" השטני (ראה, לדוגמה, מוטו לפרק).

למשל, וניצ'קה מרבה לצטט מן המקורות הנוצריים: "הרי אפילו המושיע, אפילו הוא אמר לאמו הורתו: 'אשה, מה לי ולך? – ולא כל שכן אני..." (עמ' 17), או "הו, שאננות הלב! הו, עוף־השמים שלא יזרעו ולא יקצרו ולא יאספו לממגורות. הו, שושני השדה שאף שלמה בכל הדרו לא היה לבוש כאחד מהן!" (עמ' 45) ואילו האימרה "טליתא קומי" (הבשורה על־פי מרקוס ה'־41) חוזרת ביצירה כמה וכמה פעמים בקונטקסטים בלתי־צפויים ביותר, או: "כן אני מרגיש: עכשיו זה כבר לא טליתא קומי, עכשיו זה למה שבקתני, כמו שאמר מושיע על הצלב... כלומר: 'אלי, אלי למה עזבתני?' – למה באמת עזבתני, אלי?" (עמ' 210). ואילו מתוך התנ"ך הוא מצטט בעיקר את קהלת ("הו, תוהו! הו, צל עובר" (עמ' 16) או "לשתות סתם וודקה, ואפילו ישר מהבקבוק – אין בזה כלום, רק הבל וייסורי נפש" (עמ' 85). באמצעות הציטוטים הללו הוא מוסיף לדמותו שלו הבטים ארכיטיפליים אחדים, אשר אמנם לא מתארגנים במסגרת רצף כלשהו (פסיכולוגי או ארכיטיפלי), אלא פועלים בטקסט כמסיכות נוספות בקרב מסיכותיו הרבות עד אין ספור. ויש שהוא מעצב באמצעות הציטוט המעוות אנלוגיה ניגודית־אירונית בינו לבין הדמות הנעלה: "והנה, אחרי שהדבקתי לאהבה בי, בעצמי על מכאובי, וכבר אהבתי לעצמי כמוני, התחלתי לחנוק את עצמי" (עמ' 34). לרוב מבצע וניצ'קה מעין "ארס־פואטיזציה" של הסימנים הנוצריים או, במלים אחרות, מסווה את האתוס הנוצרי בתיאור עקיף של הפואטיקה שלו. באופן דומה הוא נוהג עם דוסטויבסקי.

"שדה סמיוטי" אחר, גם הוא אהוב על וניצ'קה עד מאוד, הינו שדה הקלישאות, התעמולה, שירים סובייטים ידועים, אימרות כנף, סיסמאות וכו' – כלומר – זה של התרבות הסובייטית הרשמית, המצטיירת בעיניו של המספר כחסרת כל עוגן רפרנציאלי. יש שהוא משתמש באלוזיה הפוכה, כגון: "הו, השעות הכי רצוצות, הכי מבישות בחייו של עמי – השעות שבין עלות השחר לפתיחת החנויות" (עמ' 16) – אלוזיה לפזמון סובייטי ידוע: "הבוקר צובע באור רך את כתלי הקרמל העתיק, / מתעוררת עם השחר כל הארץ הסובייטית" (תרגום מילולי שלי, ל.צ'.). או "ממוסקבה ועד פטושקי..." (עמ' 59) – אלוזיה לפזמון סובייטי מפורסם אחר: "ממוסקבה ועד קצוות התבל, מהרי הדרום ועד ימי הצפון עובר אדם – בעלים של מולדתו הענקית" (תרגום מילולי שלי, ל.צ'). או מתוך סיסמה: "הו! חירות ושוויון! הו, אחווה וטפילות! הו, הפקרות מתוקה, פטורה מדו"חות!" (עמ' 44) – גם באמצעות הציטוטים המעוותים מסוג זה מראה וניצ'קה עד כמה פגיע, למעשה, השיח ה"בוטח בעצמו", עד כמה ניתן להביע משמעות מנוגדת באותן מלים בדיוק. או מתוך כתבי לנין בקונטקסט פיטוריו של וניצ'קה מתפקיד מנהל העבודות: "אלה שמלמעלה לא יכלו, אלה שמלמטה לא רצו" (עמ' 50). ושוב לנין: "ישר נדמה לי שאפשר לצאת עם זה כבר היום, ואפילו אתמול לא היה מוקדם מדי. ואיך שהשיכרון מתחיל לפוג – לא אני חושב לי, גם אתמול היה מוקדם מדי, גם מחרתיים לא מאוחר מדי" (עמ' 152) – פארודיה על האימרה הידועה של לנין לגבי תחילת המהפכה: "אתמול היה מוקדם מדי, מחר יהיה מאוחר מדי". ועוד סיסמה: "כן, המחר של כולנו מאיר יותר מן האתמול. אבל מי לידנו יתקע, שהמחרתיים שלנו לא יהיו רעים מן השלשום?" (עמ' 55). או עיוות של סיסמה אחרת: "וזה המקום להעיר, שההומוסקסואלים בארצנו אמנם חוסלו לחלוטין, אבל לא לגמרי" (עמ' 148). כמו כן, נעשה בטקסט שימוש אירוני בקלישאות למיניהן. כך, למשל, סיפורה של בעלת השפם ברכבת איננו אלא פיתוחו של הביטוי הקפוא "בגלל פושקין".

בין השאר מצטט וניצ'קה גם את הסופרים הרוסיים ה"קאנוניים", ובמיוחד את היצירות הנלמדות והמצוטטות שלהם: "זהו קוקטייל ריחני ומוזר" (עמ' 88) – אלוזיה, ברורה ברוסית והולכת לאיבוד בתרגום, לאחד המשפטים המצוטטים ביותר מתוך "*נפשות מתות*" מאת גוגול: "גדולה ועצומה היא, השפה הרוסית!" או: "קראת את איוואן טורגנייב? אם קראת, אז ספר כמו שצריך, על אהבה ראשונה, על זינוצ'קה, על הצעיף, ואיך הצליפו לך בשוט על הפרצוף – הנה דברים כאלה צריך לספר" (עמ' 120) – וניצ'קה מרבה ללעוג ל"סנטימנטליזם" המוגזם של טורגנייב – סגנון שאין לו מקום בעולם שכולו לעג ופארודיה. או ציטוט מתוך "*הדוד וניה*" מאת צ'כוב: "...כי אני יודע שהאדם, כמו שאומרים, הכול בו צריך להיות יפה: גם הנשמה, גם המחשבות וגם..." (עמ' 140) – גם המשפט הזה הפך עם הזמן לקלישאה האהובה עד מאוד על התרבות הסובייטית, ובמיוחד על הז'אנרים המטיפים שבה. או במקום אחר, ציטוט, קטוע גם הוא, מתוך שיר "הנביא" מאת פושקין: "הו, הבו לי מלים שתשרופנה אותם באש,

קוקי

את העלוקות!" (עמ' 187) – בסיפורו של וניצ'קה ישנן אלוזיות נוספות לאותו שיר. באופן אחר פועלות בטקסט אלוזיות לדוסטויבסקי, כגון: "צריך לכבד, אני חוזר ואומר את מחשכי נפשו של הזולת, צריך להביט אל תוכם גם אם אין שם כלום, גם אם יש שם רפש בלבד: בכל זאת עליך להביט ולכבד, להביט ולא לירוק" (עמ' 122) – המספר מבצע מעין מודרניזציה (לעיל הגדרתי אותה כ"ארס־פואטיזציה") של דוסטויבסקי, כלומר, מתאים את הפילוסופיה שלו לקונטקסט תפיסתי חדש של "קבלת כל" הפוסט־מודרנית.

לצד אלה מצטט וניצ'קה גם את הסופרים הסובייטים המגויסים, בעיקר את מקסים גורקי וניקולאי אוסטרובסקי: "החיים ניתנים לאדם רק פעם אחת וצריך לדעת לחיותם

בלי לטעות במתכונים" (עמ' 86) – תחילת המשפט הינה ציטוט מתוך "כיצד נתחשלה הפלדה" מאת אוסטרובסקי. כאן וניצ'קה הופך אותה קלישאה פתטית־אידיאלוגית לסיסמת כל השתיינים. או במקום אחר, ציטוט בתוספת אירונית: "על האדם להעניק את עצמו לזולת. אפילו שאף אחד לא רוצה לקחת" (עמ' 184) או: "מה אמר מקסים גורקי באי־קפרי? 'אבן הבוחן של כל ציוויליזציה היא דרכה להתייחס אל האשה" (עמ' 115) – זה בקונטקסט של שיחה על מעלותיהן של "נקבות".

כמובן, לא מהספרות הרוסית בלבד מצטט וניצ'קה. אף ביצירות המופת של ספרות העולם נוהג הוא באותה דרך בדיוק. ביצירה שזורים ציטוטים רבים מתוך המיתולוגיה, "אדיפוס המלך" מאת סופוקלס, "פאוסט" מאת גיתה, "המלט" מאת שקספיר, "הקומדיה האלוהית" מאת דנטה, וכו'. וניצ'קה בוחר כדרכו שורות, אשר נהיו במהלך הדורות לקלישאות ממש, ומכניס אותן לתוך הקונטקסטים המטורפים ביותר; ואילו בפרק "נאזאריבו־דרזנו", למשל, מוזכרים סופרים צרפתיים "פרו־קומוניסטיים": לואי אראגון, אלזה טריולה, ז'.פ. סארטר וסימון דה־בובואר. בתיאור סוריאליסטי של פגישה עם זוג הסופרים, מביע וניצ'קה את סלידתו מתדמיותיהם, כפי שנוצרו בתרבות הסובייטית הרשמית.

ולבסוף, יש להתייחס אל שתי תכונות סגנוניות המאפיינות את סיפורו של וניצ'קה. ראשית, דימויים מהסוג הבא: "הסתום־סתום עף אחורנית ונתקע במושב, כמו חץ קהה של אמור שנתקע בלב" (עמ' 94), או "הנשמה שלי היא כמו הבטן של הסוס הטרואיאני, יש בה המון מקום" (עמ' 99) – ה"נמוך" מדומה ל"גבוה", כאשר את תפקיד ה"גבוה" ממלא מושג מיתי־ספרותי. שנית, את סגנונו של וניצ'קה מאפיינת הנטיה לריאליזציה של מטאפורות מתות, כגון: "אם יהיו לי פעם ילדים, אתלה להם על הקיר את דיוקנו של פונטיוס פילטוס, נציב יהודה, כדי שילמדו להקפיד על ניקיון: בתמונה יראו את הנציב פונטיוס פילטוס עומד ורוחץ ידיים" (עמ' 163).

ד. וניצ'קה – מלך הפארודיה (היפר־טקסטואליות)

"...אילו רק הראו לי קודם איזו פינה שאין בה מקום לעלילות גבורה"
ו' ירופייב (עמ' 23)

אפשר לומר כי מכל הטרנספורמציות ההיפר־טקסטואליות מעדיף וניצ'קה את הפארודיה. את המספר הפוסט־מודרני מעצבנות ומשעשעות הן יהירותם הדוגמטית של הז'אנרים הספרותיים "הנעלים" והן ריקנותם של כל סוגי השיח "הסגור", חברתי ומדעי כאחד. הפארודיה הירופייבית בדרך כלל איננה מתייחסת אל טקסט פרטי זה או אחר, אלא אל קבוצת טקסטים, מוסכמה, ז'אנר וכו'.

סוג אחד של פארודיות הינו פארודיות של השיח המדעי לסוגיו: וניצ'קה, למשל מתאר בצורה גרפית את רצף שתייתם של חבריו לעבודה (ראה בעמ' 47), לגרפים הוא מוסיף הפירוש: "אצל האחד – הרי ההימלאיה, טירול, שדות הנפט של באקו ואפילו קצת חומת הקרמלין, שאותה, אגב לא ראיתי מעולם. / אצל האחר – רוח קלה של טרום־שחר על נהר קאמה, פכפוך חרישי וזהרורי, פנסים על אדוות המים. אצל השלישי הלמות לב גאוני, שירת היסעור, הנחשול התשיעי" (עמ' 48) – אין זו הפעם היחידה שוניצ'קה לועג באופן גלוי לתאוות הסיסטמטיזציה המדעית ומצביע על כשלונה המוחלט. הגרפים המדויקים לכאורה מתגלים בסופו של דבר כפתוחים לפירושים פיוטיים. דוגמה אחרת של פארודיה מאותו סוג – חקר שיהוק השיכורים "מצידו המתמטי" (עמ' 80). או פארודיה על הכתיבה הפילולוגית על מוסכמותיה: "הפעם כתבתי הכול בצרפתית, מהתחלה עד הסוף, רק הכותרת היתה רוסית: 'הזנותיות כשלב־ההתפתחות העליון והאחרון של הנאפופיות' "(עמ' 138).

וניצ'קה מרבה ללעוג לזרמים פילוסופיים שונים, כגון: "הרי האדם יש לו לא רק צד פיסי, גם צד רוחני יש לו, וגם צד מיסטי אפילו, צד על־רוחני. ולכן חיכיתי שלפתע פתאום, באמצע הכיכר, תתקוף אותי בחילה משלושת הצדדים גם יחד" (עמ' 19) – כאן, המספר טוען טענה אנטי־אקזיסטנצ־יאליסטית, אך הפארודיה בנויה על ריאליזציית המטאפורה האקזיסטנציאליסטית של *"הבחילה"*. את המושגים הגרמניים של קאנט an sich ו־fur sich מחיל וניצ'קה על שיהוק השיכורים. כמו כן, ישנן במסה הפילוסופית על אודות השיהוק אלוזיות ברורות לכתביהם של פסקל ושופנהאור: "הוא – כלומר השיהוק – אין לרדת לחקרו, ואנחנו חדלי אונים. אנחנו משוללי כל חירות־רצון שהיא מוותרים לאיזו שרירות עלומה, ששם אין לה וגם מפלט מפניה אין" (עמ' 83). כאן, כמו גם במקומות אחרים הושג אפקט כפול: הסגנונות הפילוסופיים מונמכים ואילו השיהוק מועלה עד לדרגת סמל אבסורדי מסוגו של "דבר" אצל קאמי, אך מה גדול הוא המרחק האירוני בין דֶבֶר של אקזיסטנציאליזם לשיהוק הפוסט־מודרני! או בתשובתו של וניצ'קה לרקטור הסורבון: "ואז חשבתי: פה זה בכל זאת לא חראפונובו, פה זה סורבון, צריך להשמיע להם משהו מחוכם. חשבתי – ואמרתי: 'מבחינה פנומנולוגית מייחד אותי הלוגוס המגדיר את עצמו.'" (עמ' 135). ועוד: "את זה אני דווקא זוכר מצוין: היה הגל והוא אמר: 'אין הבדלים, פרט להבדלי דרגה, בין הדרגות הנבדלות לבין חוסר ההבדל. 'הווה אומר, אם לתרגם זאת ללשון בני אדם: מי לא שותה בימינו?" (עמ' 191).

סוג נוסף של פארודיות – פארודיות על סגנונות ספרותיים. כך, למשל, פטושקי – עיר קטנה ונידחת מתוארת על־ידי וניצ'קה כ־"Locus Amoenus" טיפוסי, כפי שזה מתואר באוטופיות או ביצירות רומנטיות (עמ' 52). אותו דבר נכון לגבי דמותה של אהובתו הרחוקה של וניצ'קה: זו מתוארת בהתאם לקונוונציות סימבוליסטיות המופעלות בעיצוב דמותה של האשה הפטלית. גם התיאור הזה איננו אלא פארודיה בוטה. או פארודיה על ז'אנר ההיזכרות (פרוסט): "ואז – אז הייתי מתחיל לחטט בזכרוני וללקט בשקידה את העובדות, וכשגמרתי ללקט, הייתי מעמת אותן זו עם זו. כשגמרתי לעמת, הייתי מאמץ את כל כוחות הזיכרון והמחשבה האנליטית החודרת ומשחזר אותן עוד פעם" (עמ' 76). ואילו בפרקים "אורחובו־זוייבו – קרוטויה" ובזה אשר בא אחריו מצויה פארודיה על הרומן הסובייטי ההיסטורי העוסק בתולדות המהפכה: "ובבוקר עוד לפני פתיחת החנויות התכנסה המליאה. מליאה מורחבת מהפכנית־אוקטוברית. אבל מכיוון שכל ארבע מליאות שלנו היו מורחבות ואוקטוברית החלטנו, כדי לא לבלבל ביניהן, למספר אותן לפי הסדר" (עמ' 147).

סוג אחר של פארודיות – פארודיות על השיח הדוגמתי־תעמולתי, כגון: "כל אחד יכול לתאר לו, איזה מין עיניים יש שם, במקום שהכול רק מקח וממכר: עיניים חבויות עמוק בחוריהן, חמקמקות, חמדניות, מבוהלות. (...) ואילו בני־עמי – איזה עיניים יש להם!" (עמ' 33). או פארודיה על סגנון כתיבת דו"חות במשק הסוציאליסטי: "פעם בחודש היינו שולחים להם כל מיני התחייבויות 'לעמל סוציאליסטי' (...) כתבנו, למשל, 'לרגל יובל המאה העומד בשער הרינו מתחייבים לשים קץ לכל תאונות העבודה" (עמ' 43). או, למשל, פארודיה על ההתקפות הנדושות על "הדור הצעיר": "לא, באמת, אני בז לבני הדור הבא אחרינו. הם מעורדים בי זוועה וגועל. מקסים גורקי לא ישורר עליהם שום שיר, על זה אין מה לחשוב אפילו" (עמ' 78). או פארודיה על השיח הנציונליסטי־סלאוופילי: "תשאירו את האסטרונומיה החוץ־גלקטית ליאנקים, ואת הפסיכיאטריה – לגרמנים. שילכו להם הבני־זונות הספרדיים לקורידה שלהם, שיבנו להם הנבלות המצרים את הסכר־אסואן – אדרבא, שיבנו, הנבלות, בין כה וכה ישא אותו הרוח – שייחנקו האיטלקים עם הבל־קאנטו המטופש שלהם, אדרבא, למה לא?.../ אבל אנחנו, אני חוזר ואומר, נתרכז בשיהוק" (עמ' 81־80). והנה פארודיה על סגנון התעמולה הסובייטית

בתיאור חידושיו המפוקפקים של מבקר הכרטיסים סמיוניץ': "וכך, החידושים של סמיוניץ' תרמו הן להעמקת הקשר בין המבקר לבין המוני העם והן להוזלתו. ובזכותם אף נעשה הקשר פשוט והמוני יותר" (עמ' 145).

ולבסוף, ברצוני להתייחס לסוג אחר של היפר־טקסטואליות, ה-"transdiegetisation" - על־פי ז'נט, או העברת הפעולה מכרונוטופ אחד לאחר, אשר מלווה באופן בלתי־נמנע בשינויים בפעולה עצמה [שם]. כך, תבנית העלילה של *"מוסקבה-פטושקי"* מקבילה בהיפוך הסדר לזו של *"הקומדיה האלוהית"* מאת דנטה: בניגוד לדנטה, וניצ'קה שואף להגיע לגן העדן (פטושקי) ואילו מגיע לגהינום (חוזר למוסקבה). לעובדה זו שמו לב המתרגמים לאנגלית, אשר החליטו לקרוא לספר - *"Moscow Circles"*. לא קשה לראות כי המסע של וניצ'קה איננו אלא מסע בין מעגלי הגיהנום, המתחיל בליווי המלאכים, אשר מסתלקים בתחנה התשיעית בדיוק. אולם, התבנית הליניארית של דנטה הופכת אצל ירופייב למעגלית: וניצ'קה לא נע מהחושך אל האור, מגיהנום אל גן־העדן, הוא יוצא מהגיהנום וחוזר אליו. כך, הופכת תבנית תיאולוגית־אופטימית לאבסורדית־סיזיפית. אינני רואה טעם להמשיך ולפרט. עם זאת, חשוב לזכור כי הדוגמאות אשר הבאתי אינן מהוות אלא חלק קטן בלבד מהחומרים הקיימים ביצירה.

4. סוף דבר:

הכתיבה הפוסט־מודרנית רואה את עצמה כנמצאת תחת סימן המחיקה. השפה, כפי שהיא נתפסת בתפיסה הפוסט־מודרנית, מסרבת לשרת את מטרותיהם של המחברים. ובכל זאת, המחברים הפוסט־מודרניים אינם בוחרים באלם, הם ה"פיקחים שבכולם", כדבריו של ונדיקט ירופייב, מבקשים לשחק על־פי כלליה של השפה עצמה. לא להשתלט עליה ולא לנצחה, אלא לנהל עמה משחק של שווים. הם פותחים את יצירותיהם ל"פלישה סמיוטית", לאין סוף פרשנויות סותרות ומבקשים לראות בהן "טקסטים טוטאליים" (חלומו האובסיבי של חורחה לואיס בורחס, העומד בפתח העידן הפוסט־מודרני בספרות המערב), או טקסטים "ארוטיים" המכילים בתוכם אין ספור טקסטים אחרים, המדברים אין סוף שפות, הפונים אל כל הנמענים בלי יוצא מהכלל (מהווים מבנה "רב־קומתי" הניתן למימוש בהרבה רמות הבנה - אחד ההבדלים המשמעותיים בין המודל המודרניסטי לזה הפוסט־מודרני)... במקום "לא לומר דבר" הם מבקשים "לומר את הכול", להביע את המשמעות הטוטאלית הגובלת בחוסר משמעות מוחלט. אמנותו של ונדיקט ירופייב היא בכך שהוא יודע להתהלך על קו התפר המבדיל בין נסיון הסגירה הדוגמטית של היצירה בפני ה"כאוס" לבין הכניעה המוחלטת לו; ירופייב, כמו בעצם סופרים פוסט־מודרניים רבים משחק שח עם הכאוס עצמו, או במונחיו של ליפובצקי - מנהל "דיאלוגים עם הכאוס". וניצ'קה שלו איננו אלא Homo Ludis המסרב לבחור, לסווג ולבנות היררכיות, הוא אוהב את החומר המתפשט עד אינסוף. ובניסוחו הייחודי של ונדיקט ירופייב: "כריסטוס הגווע על הצלב ציווה אותנו על חמלה, לא על הבוז. החמלה על העולם והאהבה אליו - חד הם. אהבה לכל שד מניק, לכל רחם, לכל פרי־רחם" (עמ' 124). ■

יצחק מטרני

■

הֵם הִתְחִילוּ לָלֶכֶת בְּרְחוֹבוֹת
וּלְרַגְלֵיהֶם נַעֲלֵי סְפוֹרְט לְבָנוֹת
וּמַבָּטָם כְּמַבַּט הַשָּׁמַיִם הַצַּח
שֶׁיָּדְעוּ הַכֹּל שֵׁשׁ סֵדֶר:
כִּי בְּבֵית הַיָּדוּעַ אֵין אִישׁ
וְרַק אַגָּס זְכוּכִית סָגֹל
זוֹהֵר וּמַזְהִיר

וְרַק אַגָּס זְכוּכִית סָגֹל
זוֹהֵר וּמַזְהִיר
הַבְּלִתִּי מֻגְדָּרִים נִשְׁלָחִים לְמָקוֹם אַחֵר
וְאֵלֶּה שֶׁלֹּא מְסֻגָּלִים מֻגְדָּרִים כְּמוּגָנִים
שֶׁיָּדְעוּ כֻּלָּם שֵׁשׁ סֵדֶר

וַאֲנִי יוֹדֵעַ הַכֹּל.
וְהִתְחַלְתִּי לָלֶכֶת בְּרְחוֹבוֹת

הִיא הוֹלֶכֶת בְּרְחוֹבוֹת לְעֵת עֶרֶב
כַּפּוֹת יָדֶיהָ מִפְנוֹת קָדִימָה
כְּדֵי שֶׁיָּדְעוּ כֻּלָּם שֶׁהִיא הַמְשֻׁגָּה
וַיִּתְּנוּ לָהּ לָלֶכֶת בֵּינֵינוּ
כִּי בְּבֵית הַיָּדוּעַ אֵין אִישׁ

וְרָאשׁ רוֹתֵחַ וּמְשׁוּעַ לִפְתִיחַת פֶּה קְטַנָּה
שֶׁתַּפְסִיק אֶת הָרְתִיחָה
וְתַעֲנִיק לִי אֲגוֹרָה אַחַת קְטַנָּה
וּתְאַפְשֵׁר לִי לְהִכָּנֵס לְבֵית הַהוּא
וְלָדַעַת שֶׁהִגַּעְתִּי לְשַׁלְוַת נֶפֶשׁ.

להלן כל הציטוטים על־פי:
1. ונדיקט, ירופייב, *"מוסקבה־פטושקי"*. בתרגומה מרוסית של נילי מירסקי, עם עובד, 1994.
- חשוב לציין כי טקסטים מהסוג הנתון בדרך כלל סובלים מאוד בתרגום בכלל. בתרגום לעברית שלפנינו אני רואה הרבה פגמים עקרוניים, אך אין בכוונתי להתייחס אליהם במאמרי זה, אם כי מן הראוי היה להקדיש מאמר נפרד לביקורת התרגום.

2. Jorge, Luis, Borges, La Rosa Profunda .. Emece Editores, Buenos Aires 1975, p. 53.

- לעיל שני טורים מסיימים של השיר "הנני" ("Soy") בתרגום חופשי שלי.

רשימה ביבליוגרפית:

1. Altshuller, Mark, "Moskva-Petushki" V. Erofeeva i traditsii klasicheskoii poemi", Novii Jurnal, No 146, 1982, pp. 75-85.
2. Bakhtin, M.M., The Dialogic Imagination, Texas, 1983.
3. Barthes, Roland, S/Z, New-York, 1974.
4. The Pleasure of The Text, New-York, 1975.
5. Roland Barthes by Roland Barthes, London, 1977.
6. Bataille, Georges, Erotism. Death and Sensuality. San Francisco, 1986.
7. Burke, Sean, The Death and Return of The Autor. Edinburgh, 1993.
8. Genette, Gerard, Pallimpsests. La Litterature au second degree. Editions du Seuil, 1982.
9. Hassan, Ihab (editor), Innovation/ Rennovation. The University of Visconsin Press, London, 1983.
10. Hutcheon, Linda, A Poetics of Postmodernism. Routledge, New York and London, 1988.
11. Lipovetsii, Mark, "Apofeoz chastits ili dialogi s khaosom: Zametki o Klassike Venedikte Erofeeve, poeme 'Moskva-Petushki, i russkom postmodernisme", Znamia, v. 8, aug. 1992, pp. 214-224.
12. Kristeva, Julia, Desire in language. New York; 1980.
13. Mc Hale, Brian, Constructing Postmodernism. Routledge, London and New York, 1992.
14. Miller, Owen, The Identity of the Literary Text. Toronto. 1985.
15. Smirnova, E.A., "Venedikt Erofeev glazami gogleveda", Russkaia Literatura, v.3, 1990, pp. 58-66.
16. Oraic Tolic, Dubravka, "Avangard i Postmodern", Russian Literature XXXVI-I, july, 1994, pp 95-115.
17. Plett, Heinrich F., Intertextuality. New-York, 1991.
18. Simmons, Cynthia, "An Alcoholic Narrative as 'time out' and the double in Moskva-Petushki", Canadian-American Slavic Studies, 24, No 2, (Summer 1990), pp. 155-168.

החירויות המדומות

של תרבות־שוליים

גדעון עפרת

פקס שהמתין לי בפרובידנס, רוד־איילנד, נשא את כותרת האירוע הבין־תחומי – "היצירה וחופש הדיבור". סביבי, בארה"ב, עדיין סערו הרוחות ממלחמותיו של הסנטור ג'סי הלמס כנגד גילויים פורנוגרפיים־הומוסקסואליים בתצלומיו של רוברט מייפלתורפ וכוונתו (של הסנטור) לבטל את התמיכה הלאומית – NEA – במוזיאונים המציגים את יצירות הצלם המעולה הזה. במקום אחר בו ביקרתי, בצפון־קרוליינה, השוכנת בדרומה של ארה"ב, עדיין רגשו הרוחות השמרניות־פרוטסטנטיות סביב יצירת אמנות הנושאת את השם "ישו מושתן". סוף כל סוף, זוהי מדינתו של ג'סי הלמס. ברם, האמת היא, שחופש הדיבור האמריקאי חוגג ניצחון גדול, ודגלו – "התיקון הראשון" – מבטיח את הדיבור החופשי לכל אדם, ויהיה אמן, שוער, נהג וכו'. בינינו לבין עצמנו, החופש האמריקאי הזה הצמיח כמה מטובי האולטרה־כהניסטים, בטרם צנחו פירות־ההילולים הללו בחצרנו.

ישבתי לי, אפוא, בארה"ב והרהרתי לי על אודות "היצירה וחופש הדיבור" בישראל. ובכן, נכון שאין לנו את "התיקון הראשון" האמריקאי, ונכון שפינו מוגבל משקורא לרצח ראש־ממשלה ומשממריד, ונכון גם שוועדת־העורכים המפורסמת בולמת מרצון את הדמוקרטיה ושבטלוויזיה יושבים חברי־המליאה הפוליטיים – ואף על פי כן, תיאמר האמת: קשה להעלות על הדעת משהו שאמן ישראלי אינו רשאי לבטאו כיום, כשמונה שנים לאחר שובה של מפלגת העבודה לשלטון. ארנון בן־דוד יכול לכתוב "מדינת־משטרה" בציוריו, להשתעשע על חשבון שמו המפורש של האל־יתברך, להדביק לקנווס את תחתוניה־לכאורה של שדרנית הרדיו והטלוויזיה החינגית, אורלי יניב, ואפילו לתקוף את טובי־בנינו המסתערבים, בתערוכה שהציג ב־1993 בגלריה "שלוש" בתל־אביב. מלבד כתובת־קיר מאיימת אחת, שלבטח חיממה את לבו של הצייר הקרבי, דבר לא אירע. וגם אם צץ לו מדי זמן איזה ביורוקרט תורן במוסד זה או אחר, בטל הוא בשישים פיות וידיים החופשיות לומר, לכתוב, לצייר וכו' את אשר על לבן. וגם אם זכינו ברב פורוש־ג'וניור בעיריית־ירושלים, הרי שג'סי הלמס אין לנו, ולא יואילו המאמצים לדלות מהשיכחה את חברת־הכנסת הימנית, אסתר תעסה־גלזר, שלא חיבבה מדי את זה שתלוי היה ועומד במחזהו של חנוך לוין; גם לא את חבר־הכנסת גנדי, שצנזר ב־1970 את "שיר השלום", בטרם צנזר ב־1990 את תערוכת "דמות המנהיג באמנות הישראלית" במוזיאון ארץ־ישראל (מחמת בובת־גורילה שחורה שהוצמדה, רחמנא לצלן, לדיוקנו של בן־גוריון). אל דאגה: דבר לא אירע: תוך שעה אחת מצנזורו, כבר הוזמנה התערוכה למספר מוזיאונים ולבסוף הוצגה במשכן לאמנות בעין־חרוד, נהנית מכל שורה נוספת של יחסי־ציבור, שבזכות הצנזור המבורך ההוא.

כאמור, כמה ביורוקרטים אנקדוטיים פה ושם מבטיחים לנו את "להט המאבק לחירות", מציקים מדי פעם לדוד גרוסמן כשדרן־רדיו, אך נאלצים לבלוע ממנו את *"הזמן הצהוב"*... וכך, יש לנו, תודה לאל, כמה סיפורים נחמדים על תגובות ציבוריות קשות ל"מלכת־אמבטיה" של חנוך לוין (אשר, למרות הכול, הוצגה במשך עשרות הצגות בתיאטרון עירוני מסובסד) וגם על פיק־ברכיים סביב גווני הדגל הפלסטיני, שעיטרו קיר בתערוכת דוד ריב במוזיאון תל־אביב ב־1982 (אל חשש, התערוכה לא נגעלה. ואם הקטלוג לא יצא, הרי שמלגה ממשלתית להפקת קטלוג אפשרה הוצאתו המורחבת מאוחר יותר...); או המהומה על איסור הקרנת "חירבת חיזעה" (בבימויו של רם לוי) בטלוויזיה, אותה טלוויזיה שהקרינה־גם־הקרינה לבסוף את הסרט, ואותו במאי־סרט זכה בפרס־ישראל, מעט מאוחר יותר.

ללמדנו, שבדמוקרטיה הישראלית, ולבטח בשעותיה הליברליות עם שולמית אלוני כשרת־האמנויות, מוטי קירשנבאום כמנכ"ל הטלוויזיה, נלווה שמץ של עונג מלבב לכל רמז של צנזור מיניאטורי. כי מהו חלומו הלח של ליברל ואיש־שמאל בעולם התרבות הדמוקרטית, אם לא קצת אימת פאשיזם, מעט־מזעיר משחק בחרדת־טוטאליטריזם וכיו"ב, בבחינת: טוב שני יוסף בא־גד ביד מיוסף לפיד אחד בראש העץ...

מה יש לנו, אם כך, בחברתנו היהודית־ציונית 1996 בכל הקשור לנושא מפגשנו – "היצירה וחופש הדיבור"? חופש דיבור מלא, הנתקל, לשמחתו־כי־רבה של לוחם־החירות המקומי, בקומץ נהימות רטינה ואיומי סרק של דתיי־קואליציות בעיריית ירושלים ו/או שוביניסטים פונדמנטליסטים סהרורים (שרצחו ראש־ממשלה, אך עדיין לא שרטו אמן אחד). נאמר כך: האופחיציה לחופש הדיבור של היצירה הישראלית שולית ורחוקה מאוד מלרגש. ומשעולה אצלנו לבקרים, או מוטב – לערבים – נושא הדיון הפופולרי כל־כך, "היצירה וחופש הדיבור", מפעמת בתוכך תחושה חמצמצה־משהו של "בון טון", של משחק בצעצועי־רובים ושל לא־מעט Politically-Correct.

ללמדנו, שלא על דמונים פוליטיים, בדמות חבר־כנסת כזה או אחר, או חבר מועצת־עיר כזה או אחר באתי להטריחכם או לשעשעכם. אבקש לטעון, שבעיית החירות של עולם התרבות והאמנות הישראלי איננה חופש הדיבור, אלא החופש מהדיבור. ואסביר את עצמי: לכל ברכה קללותיה. ברכת חופש הדיבור היא לא רק זכותך לומר מה שבלבך, אלא גם זכותך... לא להקשיב. בחברה טוטאליטרית, חובתך לא רק לומר את המותר וה"ראוי", כי אם גם חובתך להקשיב לאלה ולציית להם. בעיית האמנות בחברה הדמוקרטית המודרנית (או, מוטב, אחת מבעיותיה) היא, אפוא, זכותו של הציבור להיוותר אדיש, להפנות גבו ולהתבדל מהאמנות. הוא יעדיף את אופרת־הסבון הטלוויזיונית ואת משחק ה"פוטבול". זכותו. בחברת־שפע קפיטליסטית "קלאסית", יפתור עולם האמנות את מצוקת בידודו וניכורו באמצעות מערכת יחצ"נית מפוארת: כתבי־עת, מודעות ענק, תערוכות אגרסיביות, מדורי רכילות על אצולת־האמנות, קוקטיילים וכיו"ב. מה תעשה

חברת־השפע הדמוקרטית מהשוליים? כיצד תתגבר על מכת ניכורה החברתי מהציבור בלית אצולת אמנות ובלית מקורות מימון למודעות, בלית כתבי־עת לאמנות (מלבד אחד ויחיד) ובהיות שני המוזיאונים הגדולים שלה – נעבעך – האחד לא מחויב מדי לאמנות הישראלית, והשני במשבר תקציבי מתמשך?

אמת, נפלא הוא חופש הדיבור. אך, מה ערכו האמיתי בעולם האמנות משנידון חופש הדיבור ל... דיבור אל עצמך? כלום נקנא בחירותו של הצבוע הבודד, המדבר במדבר ותר אחר נבלות? אנו מדברים על החופש להיות אדיש ליצירה ולאמנות כבעיה מבעיותיה של חברת חופש הדיבור. חלילה, לא נסיק מניעת החופש או – ישמור האל – כפיית תשומת לב; ברם, בתרבות השוליים הישראלית, בה תוכנית הטלוויזיה האחת לענייני תרבות תעדיף ראיון עם דוגמנית על פני כיסוי תערוכה, ובה יעדיף עורך המוסף לספרות (בלית ברירה, הפך המוסף לבלון־החמצן של עולם התרבות המקומי, אלא שהוא עצמו נחנק) סקירת ספר נוסף על פני דיון פילוסופי במצב הפוסט־מודרני הנוכחי־מקומי, בתרבות שכזו ראוי מושג חופש הביטוי התרבותי לבחינה והערכה מיוחדת.

כי, פעם נוספת: מה ערך חופש דיבורך כאשר אין לך שומע? ומהו ערך החירות של הצועק אל חלל העולם ללא אוזן קשבת? ומהו ערכה של חירות הביטוי האמנותי, בתרבות הנעדרת צרכנים לביטוי אמנותי זה?

על החירות המדומה או הכוזבת של חברת השפע הקפיטליסטית הורונו אדורנו, מרקוזה ושאר הוגי אסכולת פרנקפורט; מהם למדנו, שמאחורי החופש הגדול לבחור ב"בכל־בו", או מוטב ב־Department Store הענק של תרבותנו ההמונית, שוכנת מזימה עתירת־ממון לעמעם את כושרנו הדיאלקטי לזהות סתירות (ובזאת להבטיח עמעום כושר ההתנגדות שלנו). מאחורי חירות הפנאי הגדולה של תרבות הבילוי איתרו ידידינו – יהודים גולים ומבועתי פאשיזמים – מניפולציה מתוחכמת של תכנות אנושי לחד־ממדיות, להסבת תשוקות ארוטיות וחלומות אותנטיים (על אודות אחרות טרנסצנדנטלית, אוטופית ופוליטית). "חרושת־התרבות" היא, לדידם, תהליך גובר של סיפוח תרבות "גבוהה" לתרבות המונית באמצעות מצרכי תרבות פטישיסטיים, שתכליתם שחיקת האינדיבידואליות החופשית שלנו. לאמור: ביסוד "חרושת־התרבות" מקננת חירות כוזבת, הודיעו לנו הוגי פרנקפורט־על־הנהר־האדסון.

כיצד משתלבת התרבות הישראלית בחזות הדמונולוגית הזו של תרבות־שפע קפיטליסטית שלמחרת מלחמת העולם השניה? ובכן, עוד בטרם נאחז כמוצאי שלל רב ברשת "מקדונלד", שעשתה עליה הודות למשפחת פדן, נודה כולנו במגמת השטחתה ההמונית של התרבות הישראלית, בין ערוצי הטלוויזיה, העיתונות החד־ממדית (מצא את ההבדלים בין "מעריב" ו"ידיעות אחרונות"), צביון חד־ממדי של מדרחובים בערים השונות, רפרטואר פופוליסטי בתיאטראות ובפילהרמונית (בדוק עד כמה "אחר" הוא "התיאטרון האחר"), ואחת התופעות החמורות מכל, מבחינה תרבותית – השתלטות מונופוליסטית של רשת חנויות הספרים "סטימצקי", עם מדיניות שיווק ספרים רדודה ופופוליסטית להבהיל. אכן, צודק יהיה מי שיקום ויתרעם: "ואף על פי כן, א.ב. יהושע, דוד גרוסמן, סביון ליברכט, יואל הופמן, יצחק לאור, דוד ריב, יוסף טל, רנה שיינפלד וכיו"ב!" לאמור: ספק רב, אם הצליחו כוחות השוק והממשל הישראליים להשתלט ולתפלל את המערכת, כך ששיעבדו את הליבידו החופשי לטובת תשוקות, שלכאורה תואמות את האינטרסים הכלכליים־לאומיים. קשקוש. מי שמכיר מקרוב את המועצה לתרבות ולאמנות, יודע עד כמה טיפשי לייחס ליוסי פרוסט ושות' את המזימה של הפרוטוטיפ הטוטאליטרי, ולו הסמוי, גם אם חלק ניכר ביותר מהיצירה הישראלית תלוי לחלוטין בתמיכת המועצה (שנשלטת, להזכירנו, על־ידי מפלגת שמאל).

ואף על פי כן, ניתוח תהליכי החשיפה הפלורלית המסיבית של להקות רוק צעירות בישראל וחיבוק־הדוב שמחבק הממסד של המדיה (והרי עסקינן בישראל בממסד־מדיה ריכוזי ביותר של קומץ משפחות בשיתוף נציגי ממשל) את האחרויות המוזיקליות הזועמות של השוליים – בין שדירות לקריית־מוצקין; ו/או ניתוח תהליכי החשיפה הפלורלית המסיבית של זמרי הקלטות המזרחיות וחיבוק־הדוב שמחבק הממסד של המדיה את האחרות המוזיקלית הזועמת (מתחת לשמאלץ ולסכרין) בין התחנה המרכזית לרמלה – יוכיח את התוקף היחסי של "חרושת־התרבות" גם בהקשרה הישראלי; ובפרט, משניווכח בהשטחה החד־ממדית של להקות וזמרים אלה מהרגע בו הפכו למוצר פטישיסטי בין תוכניות הבידור של ערב־שבת לבין גלי־צה"ל. וראו כיצד הופך זמר־מורד כאביב גפן לזמר "לאומי" בעצרות השלטון. גם אם לא נאתר שום "אח גדול" מאחורי הקלעים, התהליך הקפיטליסטי הוא הנותן, והגיוני שיתן ביתר תוקף בתרבויות־שוליים (בואך העולם השלישי). ועדיין לא אמרנו מלה על החירות הכוזבת של ה"טוק שו" הישראלי עם נוסחת האמן־אסיר־זונה־פוליטיקאי, המקביעה את המשתתף בנוסחת־פנאי סינתטית צפויה־מראש־לעייפה, והמקביעה אף יותר את מוחו המיטמטם והולך של הצופה. וראה המשאל: "מיהו השדרן האינטליגנטי של השנה?".

פ. רבן

אם כן, חופש־דיבור וחופש כוזב; חירות ומניפולציה, אנדבידואליות ונוסחה. הפרדוקס הזה מחריף באורח משמעותי, משנהרה במצב הגיאו־פוליטי־קולטורי של התרבות הישראלית. ככל שתכאיב הדיאגנוזה, אין ממנה מנוס: "תרבות־שוליים". כלומר, כל עוד נמשיך להחזיק במושגים הפוליטיים־תרבותיים הפוסט־קולוניאליים הבינאריים של מרכז ושוליים. לבטח, בינאריות שכזו מהלכת אימים על התרבות והאמנות הישראלית, מאז הולדתה בין הקולוניאליזם התורכי לקולוניאליזם הבריטי. מאוחר יותר, הופנמה בינאריות זו בתודעה הישראלית בהקשרי אימפריאליזם תרבותי, סמוי וגלוי, של ארה"ב. ולכל אורך

הדרך: תחושת־האשם הנוראה על ה־das sein הפרובינציאלי: ההלקאה העצמית הפרנואידית על היותנו לוויין תרבותי שולי וקטן, המרחף לו אי־שם במזרח־התיכון, הרחק מלב־לבם של דברים, ממרכז ה"אקשן" בניו־יורק. צדה השני והבלתי־נמנע של פרנואידיות זו הוא המגלומניה, אשר אף היא פורצת לפרקים אצל אמן, סופר, במאי ו/או אוצר זה או אחר. כך או אחרת: מחלה. שאלה: האם אדם חולה הוא אדם חופשי?

שלוש הנחות בשלב זה של דיוננו:

1. חירותה המדומה של תרבות־שוליים במאה ה־20 יסודה בסתימת פה עצמית של חברה קטנה, החרדה מדימוי עצמה כפרובינציה. 2. חירותה המדומה של תרבות־שוליים במאה ה־20 יסודה בסתימת־פה עצמית של חברת קונצנזוס קטנה וסגורה, החרדה מפני כל חריג. 3. החירות המדומה של תרבות־שוליים במאה ה־20 יסודה בתלות, שיעבוד שבכפיה ושיעבוד־שמרצון (השניים מקיימים ביניהם יחסים סיבתיים) של תרבות־השוליים לתרבות־המרכז.

הבה נתחיל בהנחה מס' 3. מהו מרכז תרבותי? תשובה: כוח פוליטי וכלכלי. מוסקבה היא מרכז תרבותי בעבור יוצרים ואינטלקטואלים בפולין וארצות־ערב עד ה"פרסטרויקה" וה"גלסנוסט"; לונדון ופאריס, ולאחר מכן ניו־יורק, הן מרכזי תרבות בעבור ישראל. מרכז תרבות הוא קונקרטיות היסטורית־מטריאלית (רומא של איטליה האימפריאליסטית), אך הוא גם סטרוקטורת־על של פנטזיה ותת־הכרה קולקטיבית. בהתאם, גם תרבות־שוליים היא מצב היסטורי־חומרי (פוליטי־כלכלי), בה במידה שהיא דימוי פסיכולוגי־תרבותי. ברמה זו של תת־הכרה קולקטיבית, יחסי שוליים־מרכז הם יחסים אדיפליים בין בן לבין אם גדולה, לא פחות מאשר יחסים אדיפליים בין בן לבין אב עליון: המרכז כמין חד־הורות אנדרוגנית, מושא לתשוקת הבן להתערות ברחם ומושא למרידה מיתית, בה נרצח האב, שהועלה לדרגת אל ומוליד רגשות־אשם חריפים. הייתכן, שאירוע מיתולוגי שכזה היה מרידתם של עולי העליה השניה והשלישית כנגד אירופה והיהדות ואישורם את הוויית המזרח הציוני? כלום יומרת "היהודי החדש" היא רצח־האב "היהודי הישן"? רצח המערב לקראת קידושו בפנטזיה התרבותית ובלוויית רגשות־האשם על אקט הנתק.

התשוקה לרחם־האם מתמזגת ברצח־האב (משמע, מורדי שנות ה־20 באמנות הארצישראלית, עולי עליה שלישית, הם גם אלה המאמצים בהתלהבות כל איזם מערבי מודרני), אך את אקט ההתנתקות האגרסיבית מהאב אין להכחיש. ולא לחינם, כמובן, לווה הוא לאלתר בשנות ה־30, בגל הנהיה ההיסטרית של האמנים לפאריס, אל האם, האם ה"יהודיה" – הסוטינית, המתגוררת במונפרנס, ולאחר פסק־הזמן של מלחמת־העולם – המשך הנהיה ההיסטרית בשנות ה־40 וה־50.

תהליך ההזדהות מוכר לחוקרי הפוסט־קולוניאליזם. השם הרשמי של המחלה הוא Mimicry: עקרון החיקוי כעקרון ההזדהות עם הכוח השולט והפנמת ערכיו בתרבותך, כך שזהותך שלך נתפסת בעיניים המפקחות (פנאופטיקוניות) של השולט

(Homi Bhabha, The Location of Culture, London and New-York).

זהו התהליך, בו הפרובינציה תזדהה עם־חידושי המטרופולין עוד בטרם עיכל המטרופולין את חידושיו (אדוארד סעיד מספר בספרו, The Pen and the Sword 1994, p.68) שבהודו לימדו את הספרות האנגלית החדשה עוד בטרם הפכה ספרות זו לנושא מחקר בלונדון! אנו נספר לו על תערוכת "ניו־יורק עכשיו", שהוצגה במוזיאון ישראל עוד בטרם הוצגה באירופה ואף בטרם עוכלה בניו־יורק.

הביטול העצמי התרבותי בפני הדימוי המיתי המועצם של אירופה, ולאחר מכן אמריקה, הוליד את רגשות־האשם. האגרסיות שבקעו מתוך התסביך מוכרות היטב לכל הקרוב לתולדות אמנות־ישראל שבמסורת הזריצקיית וממשיכיה. אויבי התרבות הפכו כל המסמנים "פרובינציה". אלא, שהאגרסיה איננה כל הסיפור: הסופר־אגו המקומי של תרבות־השוליים מצמיח את הקודקס האתי־אסתטי הסמוי כהשלכתו של האב. זהו הקודקס השליט בחברת הפרובינציה, והמלכדה בשורה ישרה של קונצנזוס אמנותי. עתה, האב המקודש של המרכז הקדוש מיוצג על־ידי אבות מִשנה, מעין אפיפיורים או דמויות־אב השולטות בסצינה המקומית. וכך, בעוד על פני השטח, חירות הביטוי היא הכביכול־נותנת (ומה בן־חורין יותר מהאוונגרד), הרי שבמעמקי תת־הכרתה של תרבות־השוליים מהלכים כוחות טקטוניים המצמיתים חירות, מהרגע בו מוטל ספק בקודקס המקומי האדיפלי. עתה, מטיל הספק הוא הכופר בסמכות האב, ולפיכך דינו הוא דין הכופרים מאז ומעולם: רגימה באבנים ו/או העלאה למוקד, לקול מצהלות עדר קרנפי האוונגרד.

זהו השלב בו יהללו דוברי הקדמה המקומית־פרובינציאלית את רעיון האמנות הבינלאומית. האמת היא, שמאחורי כל "שפה בינלאומית" מסתתר אינטרס כוחני אימפריאליסטי חד־לאומי: מאחורי האינטרנציונל שלאחר מהפכת אוקטובר ניצב הקרמלין, מאחורי "הסגנון הבינלאומי" עמדה הטכנולוגיה האמריקאית, ואילו כמיהתם הנאורה של אמני "אופקים חדשים" לשפה מופשטת בינלאומית לא היתה כי אם כמיהה לאמנות צרפתית־פאריזאית (או לטעותם המרה: צרפת האימפריאליסטית כבר סורסה, אלא שבתל־אביב טרם ידעו זאת), וגם כשתקוות השפה הבינלאומית טהורה שבטהורות (מונדריאן, זמנהוף וכו')

דוד ריב

– תוך פרק זמן קצר ביותר יגיחו פני האימפריאליזם המסוים מתוכה. גם ה"אינטרנט" יחשוף פניו במהרה. וכך קורה, שהמאבק הנאור לקדמה על־מקומית ואינטרנציונלית משחק לידי התרבות האימפריאליסטית. בה בשעה, יוקיעו אנשי הקדמה את ה"מקומיים" ואת ה"רגיונליסטיים" כלאומנים, שוביניסטים, ריאקציונרים וצרי־אופק, בעוד שהאמת ההיסטורית היא, שהאופוזיציה האחת לאימפריאליזם לאורך ההיסטוריה היא הלאומיות. לאמור: גם בהוקעתם, משחקים מן הסתם דוברי הקדמה המקומית לידי ההם מהפנאופטיקון.

כך או אחרת, עסקינן בתרבות־שוליים כתרבות ניאורוטית אחוזת־חרדות. חרדה מהדימוי העצמי כפרובינציה, חרדה מהחריג, רגשות־האשם – כל אלה מעיבים ומטילים צל על חירותה של התרבות, אשר ברובד הקונקרטי היסטורי חומרי מוגבלת ומתופללת ב"שלט־רחוק", על־ידי הענק התרבותי־כוחני מהמרכז הרחוק. ברובד זה, דומה חירותה של תרבות־השוליים לחירותו של דג באקוואריום, או לחירותו של ילד המנפנף בזרועותיו מול הבריון המבוגר, המרחיקו מגופו בזרועותיו הארוכות. ישחה לו הדג כאוות־נפשו באקוואריום המזרח־תיכוני שלו, הניזון ממימי האוקיאנוס האטלנטי. לו רק יהין הדג לצאת אל האוקיאנוס! אמני ישראל ממושבת ה"לופטים" של ה"סוהו" הניו־יורקי יעידו על אובדנו של הדג, בדידותו וניכורו, אם לא על היותו טרף לכריש הניו־יורקי הירוק, העונה לשם Money. איך זה, שאף לא אמן אקס־ישראלי אחד בניו־יורק – עיר מהגרים – לא הוצג מעולם בבייאנלה

של ה"וויטני" (להוציא את מקרה האגף הצדדי של הווידיאו עם בוקי שוורץ)?! לשאלתי זו השיב סגן־מנהל ה"וויטני": "משום שאין הם מעורים בקהיליה האמריקאית." אקוואריום.

אני מדבר על חירות אמיתית ועל חירות מדומה. חירות אמיתית איננה רק החופש להתבטא, כי אם היכולת לפגוש פגישה דיאלקטית את המציאות ולהטיל בה סימנים. תרבות־השוליים היא זו המנועה מהפגישה את מציאותה הקרובה שלה, שלא לומר מציאותו של המרכז הרחוק. חירותה מדומה, אפוא.

ואולם, חמורה במיוחד חירותה של תרבות־השוליים, מהרגע בו הפכה לתרבות כובשת. האל־חירות של תרבות כבושה בעידן הקולוניאלי והאימפריאליסטי מתעצמת שבעתיים, משמתפקדת הכבושה ככובשת. שכן, מה ערך חירותך האמנותית בתל־אביב, כאשר שותף אתה לחברה האוסרת צייר פלסטיני, פתחי רבאן, על שום שצייר אבטיח מחורצן, קרי אדום־ירוק־שחור, צבעי הדגל הפלסטיני האסור?! ומה ערך חירותך התיאטרונית בתל־אביב כאשר תיאטרון אל־חאכוואתי נתון לצנזורה ופיקוח בטחוני?! ומה ערך חופש־הביטוי שלך אם פירושו מניעת חופש־הביטוי של האחר?! האם הכובש הוא אדם חופשי?

נאמר כך: בעידן הדמדומים של הכיבוש הישראלי, אפשר לקוות לפתרונה ה"טבעי" של הדילמה האחרונה (הגם שהפוסט־מודרניזם לימדנו שיעור חשוב בהדחקה קולקטיבית־תרבותית והצורך לפרוק אותה באמנות פריקה של חשבון־נפש וכאב על־ידי דורות מאוחרים יותר.) למותר לציין, הרומן הגדול על תקופת־הכיבוש, ו"גרניקה" של מחנות־הפליטים טרם נוצרו אצלנו. גם לא מין "ציור ישראלי צעיר" נוסח "ציור גרמני צעיר", המעמיד את תרבותו למשפט. וייתכן, שעד אשר לא ייכתבו, יצוירו, יוסרטו, יוצגו אלה במחוזותינו – לא תהא חירותנו התרבותית חירות שלימה.

האתגר הקשה והמורכב יותר הוא אתגר "מלחמת־השחרור" של תרבות־השוליים. "מלחמת־השחרור" של המיעוט התרבותי. שחרור ממה? קודם כל, קודם כל, ממועקת הבינאריות של מרכז/שוליים. שחרור תרבות־השוליים מחרדותיה ושיעבודה התת־הכרתי ייתכן רק באקט דה־קונסטרוקטיביסטי של ריקון המרכז על־ידי השוליים והמרת הבינאריות של מרכז/שוליים בהטרוגניות של אחרויות. אני קורא מתוך דברים בסגנון מישל פוקו, שכתב הומי באבא, ממובילי המחשבה הפוסט־מודרנית של הפוסט־קולוניאליזם:

"אחת מתכונותיה המבורכות של התיאוריה הפוסטמודרנית היא בייצוג הפרגמנטרי, המבדיל, העקור, שהיא מייצגת את אלה שסבלו ממשפט ההיסטוריה – שלטון זר, גלות, שיעבוד (...). האסטרטגיה הפוליטית של הכפיה התרבותית תיבחן מזווית החוויה

עבד עאבדי

האפקטיבית של השוליות החברתית. (...) הריחוק האפיסטמולוגי בין סובייקט לאובייקט, פנים וחוץ (ואנו נוסיף: בין מרכז ושוליים/ג.ע), המהווה חלק מהבינאריות התרבותית שיסודה ברלאטיוויזם, יומר עתה בתהליך חברתי של התבטאות (...), השמה דגש על מערכות הסימון והמיסוד."

(Homi K. Bhabha, "Postcolonial Authority and Postmodern Guilt".)

מה פירושם המעשי של הדברים? קודם כל, עמידה היסטוריוסופית חדשה של אנשי התיאוריה של האמנות הישראלים: בחינת מושגיה וערכיה של המודרנה המערבית מבעד לפריזמה של ה"שוליות" הישראלית. ריקון המרכז על־ידי הסטתו אל השוליים, בבחינת אין־מרכז, או בבחינת, כל יחידת תרבות היא מרכז לעצמה: תל־אביב היא מרכז, ירושלים היא מרכז, עין־חרוד היא מרכז. לא עוד הוראת אמנות ישראל בשיטת המקרן הכפול של המקור (המערבי) והוואריאציה (הישראלית) והשוואתם. מנקודת־המבט החדשה, הפשטה לירית של "רזיסטנס" צרפתי תקבל משמעות וערך שונים בתכלית בהקשר לממלכתיות בן־גוריוניסטית ישראלית בראשית שנות ה־50. ו"פופ" ניו־יורקיסטי של חברת־שפע משווקת וצורכת יקבל משמעות וערך שונים בתכלית, בהקשר לתל־אביב שלפני טלוויזיה וקניונים, במחצית שנות ה־60. "אמנות אדמה" אמריקאית ניאו־רומנטית תהפוך ל"רגב אחר רגב" ולטריטוריות כבושות; מושגיות מינימליסטית מניו־יורק של מדיה וטכנולוגיה תהפוך ל"צברית" ומטא־ ציונית יותר, וכיו"ב.

ובתוך־תוכה של ההיסטוריוגרפיה הישראלית החדשה, שאלת ה"אחרים" באמצעות ההליכה אל נקודת־המבט של השוליים. לאמור: המרת ההיסטוריוגרפיה ההומוגנית־ממורכזת, ה"מודרניסטית" בהיסטוריה הטרוגנית, הכוללת את הצעותיהם של המטאפיזיקונים הארדוניסטים ושל הריאליסטים – בין אם חברתיים ובין אם מאגיים וכו'; ושל הסימבוליסטים־הסוריאליים (כביכול), הלאומיים, וכיו"ב. ובמקביל, הויתור על מרכז ושוליים של אמנות גבוהה ותרבות־רחוב. במקום זאת: הבנת האמנות בראי הפזמון ולהקת הרוק", הפוסטר־מדיה, האופנה וכל השאר. לא פחות מכן, חשיפת אחריותה התרבותית של תרבות פלסטינית, (עממית בעיקרה), שהתקיימה ומתקיימת בשולי התודעה של עולם האמנות והתרבות הישראליים. שהרי, מתחת לקרקע צמיחתן של שכונות יהודיות ביבנה, בית־דגן, יזור וכיו"ב, התקיימה באותם אזורים ממש, יצירה תרבותית ברמות הרקמה, התכשיט, השירה העממית, המוזיקה ועוד. מעולם לא ניסינו לפגוש את התרבות המקומית בראי ההטרוגניות הציונית־ פלסטינית (וגם כותב שורות אלו תרם בדרכו שלו להתבדלות המתנשאת והפטרונית של התרבות הציונית). וגם אם אין לחפש גג הרמוני בין שתי התרבויות (זו הציונית, למשל, נעדרת את הסממנים העממיים, בעוד זו הפלסטינית, נעדרת את סטרוקטורת־העל של "עולם האמנות", על כלל מוסדותיו) – ייצוג הוגן של פני התרבות אך ירוויח מהגישה ההטרוגנית.

זוהי תחילת הדרך מהחירות הכוזבת אל החירות האמיתית של התרבות. המשכה, המגע עם המציאות, במטרה להטיל בה סימנים: כי רק אמנות שצומחת ממקומה, ולו למען לקעקעה ולשנותה, היא גם זו שחוזרת אל מקומה. דיאלקטיקה הגליאנית זכורה־לטוב, שתנועתה היא תנועת החירות האותנטית של היחיד ושל הרבים. ■

רוני סומק חצי פיה

לאונרד כהן

מאנגלית: קובי אור

שיר לדני

בְּלֶכֶת דָּנִי
אֶת עֵינֵי מִי לְהַשּׁוֹת לְשֶׁמֶשׁ הַבֹּקֶר?
לֹא שֶׁנֶּהֱגַתִּי לַעֲשׂוֹת זֹאת.
אֲנִי עוֹשֶׂה זֹאת עַתָּה,
בְּלֶכְתָּהּ.

"הצדק", כתב ניטשה, "הוא אהבה שעיניה פקוחות". עיני האהובה בשירו של לאונרד כהן כל כך פקוחות עד שהמחבר משווה אותן לשמש. לשמש הבוקר.

אבל איפה הצדק, כאשר מטאפורת השמש זורחת רק אחרי שאותה אהובה הולכת.

הבתולה האחרונה

אלדד כהן

הוקני

ולם איימו עלי. אמרו לי די. חלקם אמרו גם מספיק. היתה גם מי שהתקשרה מלונדון ואמרה enough. אבל כולם התכוונו לאותו דבר. רוצה לאמר, נמאס להם. נמאס להם לראות אותי בוכה בלילות וישנה בימים. זה לא טבעי, הם אמרו. זה לא אסתטי. את חייבת לצאת מזה.

life goes on and you're still alone. את לא יכולה להישאר ככה.

לא אוכלת, לא מבשלת. מתי נשמת בפעם האחרונה? בואי תבלעי כדור מאמ׳לה, את חייבת להגיע לאורגזמה, ולו רק פעם אחת בחיים. השילי מעלייך את הקליפה, הסירי את השמיכה, נפצי את החומה וצאי מהבית. בגילך בנות מתחתנות. בנות בגילך מגדלות חיים בבטן. עשרות גברים חרשו עשרות נשים בגילך. מה תספרי לילדים שלא יהיו לך, מה? את חייבת לצאת מזה. יהיה לך כיף, למה את דואגת, למה את בוכה? קראת יותר מדי אגדות ילדים? ראית יותר מדי סרטים? צאי החוצה, תראי עולם, תנשמי. המסך הקטן זה לא הכול. די, תכבי את הטלוויזיה, פתחי חלון. מספיק. לא נמאס לך? בואי, יש כאן עולם שאוהב אותך. בואי, תתכסי שמלה לבנה, תתאפרי וצאי מהבית. יש מסיבה בעיר. יבואו גברים, חלקם יפים, יהיו גם עשירים. את חייבת את זה לעצמך ולארצך, לעמך ומשפחתך. את חייבת את זה לכולנו. המסיבה הזאת היא הצ׳אנס האחרון שלך, הם אמרו בעדינות. אם לא, תנודי. רוצה לאמר, תידרסי ברכבת, רוצה לאמר, תקפצי מגג של בית, רוצה לאמר תמותי, אבל אומר תנודי. ובבוקר שאחרי, נבדוק אותך, הם המשיכו. נבדוק. אם לא היום, אימתי. ותזכרי, זה הסיכוי האחרון שלך. אם הסדין לא יוכתם הלילה, גורלך יהיה מר. כדאי שתזדרזי, שתמהרי, שעת האפס קרובה, המסיבה מתחילה ואת כה רחוקה. הרכבת עוברת כאן בתשע. כדאי שתתארגני על עצמך, את מאחרת. התארגנתי.

מחיתי דמעות, מירקתי מראות, מדדתי שמלות, התאמנתי על חיוך, מרחתי שחור בעין שמאל וליטפתי דמעה אחרונה מעין ימין. נשמתי עמוקות ויצאתי קצרות. רכבת המתינה בחוץ, הובילה אותי ל״שאנז אליזה״. אל גג שער הניצחון.

במסיבה עניתי לכל הציפיות. שתיתי, רקדתי, השתוללתי ואפילו נדלקתי, אם לדבר בשפתם. לא עני, לא עשיר. לא גבוה, לא נמוך. גבר ממוצע. לא שמן, לא רזה. ככה, באמצע. עיניי חיזרו אחריו בלהיטות. גם הוא לא המיש עיניו ממני. שאלתי להזמין אותו לרקוד, להשתולל, להצטרף לצלילי המוזיקה. אבל מחמת הספק, נמנעתי. חששתי שמא אשים עצמי לקלס. ניצחון הרגשתי כשבסוף הערב, הציע ללוותני הביתה. נכנסנו למכוניתו. לא אמרתי להתראות לכולם. שתקנו רוב הזמן. הפצתי לאמר משהו, לא ידעתי מה. גם הוא לא נראה כמי שיודע משהו. המתח קינן באוויר כמו חוט חשמל גבוה ודקיק. הרבה שאלות רקקו במוחי. את כולן פסלתי. אף שאלה לא נראתה מתאימה. חשבתי לספר אולי בדיחה, אבל התאפקתי – יש דברים שמחכים איתם. לבסוף שאלתי מה יעשה לכשיגדל והוא ענה שהוא כבר גדול.

״ולכשתזדקן?״ שאלתי.

״אגור בבית אבות, שבחצרו מצוי בית קברות, שאוכל להשקיף על קברי המתקרב לעברי וכשאמות לא אצטרך להיגרר כברת דרך ארוכה. יש לי כושר גופני לקוי״.

״ואם הייתי אומרת לך שלסבתא שלי יש בית אבות כזה, היית קונה את זה?״

״לא, ואת?״

״הייתי אומרת סיפורי סבתות״.

הוא חייך. חייכתי חזרה.

״אם הייתי אומר לך שאת חמודה, היית קונה את זה?״ הוא שאל.

״לא, ואתה?״

״הייתי קונה ומוסיף עשרים״.

״אם הייתי אומרת לך שהרבה זמן לא נהנתי כך, היית שם על זה חמישים?״

הוא שתק.

״אם הייתי אומרת לך שהרבה זמן לא נהנתי כך עם גבר, היית שם על זה?״

הוא המשיך לשתוק.

״אתה מתוק״, אמרתי.

״אם הייתי אומר לך שאני יודע הכול עלייך, היית שמה על זה עשרים?״

״אם הייתי אומרת לך שאני משוגעת היית שם על זה מאה?״

״שם ומוסיף עוד מאה״.

״אם הייתי אומרת לך שאני בתולה ורוצה לעשות את זה איתך, היית שם על זה?״

״הייתי שם אבל אז הייתי אומר לך את האמת״.

״יש אמת?״

״לעתים״.

״ספר לי״?

"אני יודע שאת חייבת לעשות את זה הלילה. אני יודע שבבוקר הם יבואו עם ציוד משוכלל, לבדוק את הסדין והיה ולא ימצאו אותו מוכתם בדם, יעלימו אותך מיד מהחברה".
רעד קל היטה גופי לאחור. ביקשתי מידע נוסף. והוא אמר:
"הכול מתוכנן. אני לא נמצא פה כי מצאת חן בעיניי. אם חשבת כך טעית. אני בתפקיד. הם שלחו אותי למשימה חד פעמית. זאת האמת. אל תשלי את עצמך. אני כאן כדי לנעוץ פגיון במעוז קדושתך ולהביא אותך פעם אחת בחייך לאורגזמה".
שתקתי.
קברתי ראשי בין ברכיי.
ונאלמתי.

בבוקר הם הגיעו. כולם. לא היה חסר שם אף אחד. הם לא סמכו אחד על השני. כולם נכנסו לבדוק את הסדין, לראות את כתמי הדם. הם הביאו איתם סרגלים ומדי זווית מעוצבים בסגנונות אמנות שונים, מכשירים חדישים, מזרקים, מיקרוסקופים וכתמי דם טריים ושמורים, מוחזקים בקופסאות מיוחדות ממקרים קודמים. הם התחלקו לקבוצות. חלק בדקו את המקום, חלק בדקו אם הדם אמיתי וחלק עודדו, מחאו כפיים וצפו בנעשה. היו גם שניים שישבו בצד וריסקו עגבניות. היה עליהם לוודא שזה לא קטשופ. יש להם ניסיון בדברים האלה. והם ראו דם. אני לא זוכרת כמה אנשים רצחתי, כמה ישויות חיסלתי, אבל הרבה דם נשפך שם. מרחץ דמים שלא נראה כמותו. אחוזת טירוף השתוללתי. הידיים עפו באוויר, הרגליים רקעו באדמה, האישונים רקדו כרוח תזזית, תמונות עבר התערבבו בתמונות הווה ועתיד, חתיכות חתיכות של שברי נשמה וחלון התפזרו על רצפת החדר. ולפתע, כמו לבה היא פרצה, תחושת עונג שלא חוויתי מעולם עלתה מנבכי אישיותי בצורת גניחות קצרות וקצובות והציפה את כל הווייתי. נפלתי על גבי והתפתלתי מכאב. לראשונה בחיי הרגשתי עדנה. ירכיי התכווצו, נשימותיי התקצרו, שקעתי בעולם אחר והיה לי טוב. ■

אלדד כהן סיים לימודי תואר שני בפסיכולוגיה קלינית של הילד באוניברסיטת תל־אביב.

אלון לזר

פרסום ראשון

אשת הציפור

■

עָלַיִךְ לָבוֹא בְּגַלִּים
בִּלְתִּי צִפּוּיָה, זוֹעֶמֶת
מְרַטֶּשֶׁת כָּל דֶּרֶךְ נְכוֹנָה
כְּאֵשֶׁת הַצִּפּוֹר
הַמְשׁוֹטֶטֶת עַל הַחוֹף
נוֹקֶבֶת אוֹתִי בְּמַקּוֹרָהּ.
וּכְשֶׁאַתְּ עוֹטָה שִׂמְלַת
בַּד מִטַּהִיטִי
אַתְּ אוֹסֶפֶת אֵלַיִךְ
אֶת כָּל הַצְּבָעִים
אֲבוּדִים, נוֹשְׁרִים.
מְבַקֶּעַ כְּמִדְרֶכֶת בֶּטוֹן
שֶׁגְּזֵעֵי עֵצִים
מִתִּים מְשַׁבְּרִים
אֶת פִּנּוֹתֶיהָ.

■

בֵּין פְּעִימוֹת סְתוּמוֹת
שֶׁל לֵב הָאוֹטוֹבּוּס
בֵּין פַּסֵּי מִדְרֶכָה בְּכָתֹם
וּבְצָהֹב
מְקַרְטַעַת עַל עֲקֵבִים גְּבוֹהִים
אֵשֶׁת הַצִּפּוֹר,
מְחַפֶּשֶׂת אַחַר פְּרִסּוֹמוֹת
שֶׁל חַיִּים מְתוּקִים יוֹתֵר
שׁוֹלַחַת אֶת מַקּוֹרָהּ
כְּמַקֵּל שֶׁל עִוֵּר
מְנַעְנַעַת אֶת גּוּפָהּ
בִּתְפִלָּה.

עַל רָאשֵׁי פִּגּוּמֵי בִּנְיָן
אַהֲבָתָהּ
שֶׁלֹּא נִשְׁלְמָה
הִיא מְחַפֶּשֶׂת
אֶת נְסִיכָהּ
כְּלוּלוֹתֶיהָ הָאֲבוּד.

■

עִירָהּ מִשְׁתַּחְרֶרֶת מִקּוּרֵי הַשָּׁנָה
שֶׁטָּוִיתָ לְכִבּוּדָהּ, אֵשֶׁת הַצִּפּוֹר.
אוֹטוֹבּוּסִים מְנַהֲמִים
מִתְחָרִים זֶה בָּזֶה
בְּמִבְחַן אֹמֶץ עִירוֹנִי.
כְּלָבִים מְשׁוֹטְטִים בַּשְּׁדֵרוֹת חָפְשִׁיִּים בַּפַּעַם
הָאַחֲרוֹנָה לִפְנֵי
שֶׁהַטּוֹרְפִים הַגְּדוֹלִים יַגִּיעוּ.
וְהַקַּבְּרָנִיטִים שֶׁל סְפִינוֹת הָאֲבִיּוֹנִים
שֶׁהִשְׁלִכוּ כְּלֵאחַר יָד
בַּסְּעָרָה הָאַחֲרוֹנָה מְחַפְּשִׂים עֹגֶן
בַּחֲנוּת הַנֹּכוֹת הַקְּרוֹבָה.
וְהַכֹּל טוֹב, וְהַכֹּל שָׁקֵט, וְהַכֹּל
חוֹדֵר אֶל עַצְמוֹ, כְּבַפַּעַם הָרִאשׁוֹנָה
שֶׁבָּהּ הִגַּעְתָּ אֶל הָעִיר.

■

הַסְּפִינְקְס שֶׁהִצַּבְתָּ בְּשַׁעֲרֶיךָ
אֲבוּקָתוֹ אֵינָהּ דּוֹלֶקֶת עוֹד
אַךְ מִשְׁמַר חֵילֶיךָ רוֹבָיו מְכֻדָּנִים.
וְלַמְרוֹת זֹאת אֲמָהוֹת מוֹבִילוֹת בַּעֲגָלוֹת
פְּרִי בֶּטֶן מִפְאָר,
וּבְסַמְטָאוֹת שְׁכוּחוֹת שֶׁהוּאֲרוּ כְּלִקְרַאת
חַג, עוֹבְרִים מְבַקְּרִים דְּהוּמִים.

■

אֵשֶׁת הַצִּפּוֹר רוֹחֶפֶת
נוֹחֶתֶת, מְטִילָה
בֵּיצֵי קִיקָיוֹן.
לֹא שְׁלֵמָה,
מַפְלִיגָה
הִיא אֶל הָעִיר
שֶׁאֵת שְׁמָהּ שָׁכְחָה
מִבְּלִי רָצוֹן.
הַזִּכָּרוֹן, הוּא נְמַל
הַיַּעַד, אַךְ גַּם הָעֹגֶן
הַמַּחֲלִיד הַנִּרְקָב
לְאַטּוֹ עִם כָּל עֲצִירָה.
אַךְ מַסְלוּלָהּ יַצִּיב
לֹא גָּמִישׁ,
נִקְבָּע בְּקוֹד גֶּנֶטִי.
תְּכוּנוֹת שֶׁכָּזֶה
לֹא יַצְלִיחַ לְשַׁנּוֹת
גַּם מִי שֶׁעָבַר
בְּהַצְלָחָה קוּרְס
הִשְׁרָדוּת בְּמִבּוֹכֵי
הַמַּחְשֵׁבָה.
גַּם שָׁם אוֹתָן
בֵּיצִים לֹא מְפֹרוֹת
תִּתְכַּנֵּסְנָה אֶל
הָאֲדָמָה, שְׁתוּקָה
לֹא רַחוּמָה.

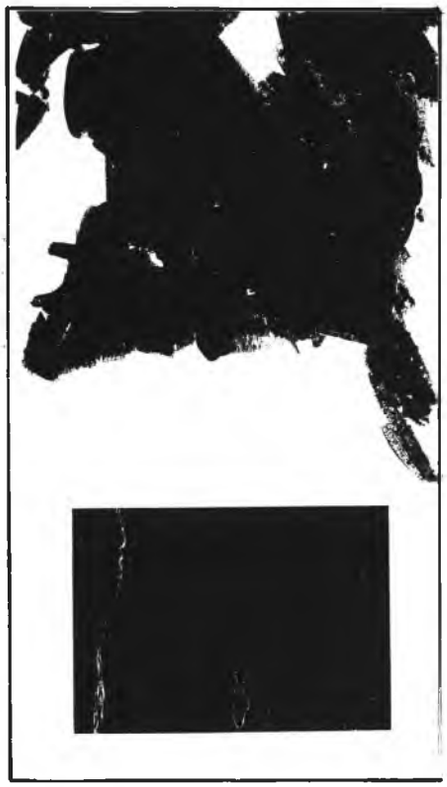
←סוף מעמ' 58←

של סימנים שנועדו לתקשורת. הקשר בין המסמן (המרכיב הפונטי, או החומרי של הסימן) ובין המסומן (המרכיב הסמנטי) נתפס כמלאכותי, שרירותי וניתן לחיקוי. הממד הפורמטיבי של הלשון: עיצוב מעמיק, משמעותי, ערכי, אמונתי, מפנה מקומו לממד האינפורמטיבי: קלות במתן ידיעות בכל תחום, בכל שעה, בכל עת. המוצג תופס את מקום המושג בתהליכי השפעה ושכנוע, שדי להם בתוצאות לטווח קצר כמו בשיווק מוצרים ובתעמולת בחירות. תקשורת המונים מוגדרת באירוניה: כמלים בתוספת רעש. תרתי דסתרי, שכן הרעש מחריש את קולה של המלה. מצד אחר באה ראיה פלורליסטית של המלים ומקנה להן חשיבות מחודשת. ויליאם המפסון ("שבעה אופנים של דו־משמעות") הראה את חשיבותו של כפל המובן במבע הפיוטי, והביא למהפכה בתפיסת השירה ודרכי פרשנותה. לא עוד כוונה אחת, מלה בפירוש אחד, אלא מלים בכפל משמעותן, מלים שהמשורר משבץ ביודעין בתוך שיריו. ז'אק דרידה הרחיב את צורת ההסתכלות במלים במסתו בעלת המוניטין: "בית המרקחת של אפלטון". מרקחת ביוונית משמעה: תרופה מביאה חיים, וגם סם מוות.

יצר קומוניקטיבי, חדשני, הביא את דוד אבידן לכתיבה מצרפת מלים כמו "הַמְיוּחָכָם" בתיאורו של שלמה המלך: גם מיוחם וגם חכם. אבות ישורון עשה זאת מחמת השתאות בפני לשונות שונות: עברית, יידיש, ערבית. מלה כמו "פלוצים", מלשון פלצות בעברית ולפתע ביידיש, שימשה את המשורר למתן מבע למלחמת יום הכיפורים. הוא צירף תאור גיאולוגי, למשבר פסיכולוגי עמוק בשם המצורף שנתן לספר שיריו, שבו נכלל השיר "פלוצים": *"השבר הסורי־אפריקני"*. המסע לנבכי־הלשון, בנוסחו של דרידה בפרהסיה של הפילוסופיה הפוסטמודרנית ובנוסחם של משוררים עברים מוקדמים ומאוחרים, מאיר לא רק את מהות המלים, אלא גם את מהות התקופה כולה. תקופה שבה נראה קיומו של המין האנושי בטשטוש גבולות שבין חיים ומוות, עוצמה וחמלה, מלחמה ושלום בהתערבבותם. המלים נראות ברום מעמדן, בתורות ישע כמו הפסיכואנליזה (פרויד ובהדגשה המחודשת של מעמד הלשון אצל לאקאן), ברמזיהן ורמזי־רמזיהן, מעמדן המיוחד של המלים בתורות מדיטטיביות שיחסן למלים הוא של קיום (מנטרה) לצורכי איון (נירוונה). בעת ובעונה אחת, מלמד המסע למעמקי המלים גם על בעייתיות הקיימת בהצגה ניגודית, המכילה בתוכה את המומנט המהפך הדרמטי. הוא מלמד כי גם על התקופה בעידן הפוסטמודרני נגזר לקיים בתוכה את ההמשך המעורר אימה של תנועות פונדמנטליסטיות, שקריאות בשם "האלוהים הגדול" ו"מלחמות קודש", עלולות להוליך את האנושות מחדש ל"מלכות דממה".

טז. על המתודה: ספרים מְסַפְּרִים

מעשה בפרופסור לפילוסופיה שתבע מן הסטודנטים שלו לבחור לעצמם נושאים לעבודה סמינריונית. פנה אליו אחד מן הסטודנטים ואמר לו כי ברצונו לכתוב על אפלטון. "מה תכתוב ועוד לא כתבו?!" – השיב המורה לתלמיד בתמיהה רטורית. זמנו של הסיפור הוא במחצית הראשונה של המאה הנוכחית. לו היה הדבר מתרחש במחצית השניה יכול היה הסטודנט להשיב במונח פוסטמודרני: "אל דאגה, יהיה לי נַארַטִיב משלי". לשון אחר: יהיה לי סיפור



בויס

משלי. אף על פי כן, יש סיפור ויש סיפור. אריסטו הבחין, כידוע, בין סיפורו, או הרצאת דבריו של כותב דברי־הימים, המתפרטים לעובדות ("מה עשה אלקיביאדס? ומה עשו לו") ובין דבריו של הפייטן, החותר ביצירתו גם להצגת עלילה שלמה ונעלה וגם לכוללות. המונח נאראטיב ניתן ליחסו לטקסט של עדות ולטקסט היכול להיחשב גם לווידוי, גם לבדיה או ל"כזב יפה", במינוחו של קרוצ'ה. לתיאורה של תקופה, במובן של משך זמן מוגדר במהלך ההיסטוריה, יצלחו בראש ובראשונה כתבים של עדות: תעודות, מסמכים, כתובות על גבי מצבות ומונמנטים, מסמכים, יומנים, אוטוביוגרפיות. וכן עדויות שאינן מילוליות דווקא ("תרבות חומרית"). לתיאורה של רוח תקופה, במובן של מגמה, כיוון, יצלחו כתבים המצטיינים בהצגה של עיקרי דברים. אף כאן יצטרף כמובן מאליו נרטיב לנרטיב, אם התיאור אינו אנתולוגי טהור, דהיינו מסתפק במובאות בלבד. בכל מקרה, קיימת הבחירה במובאות בבחינת ה"אנתולוגיה שלי".

התקופה עצמה, מהלכה – אינסופי, וכך גם מספר הנרטיבים, המלווה אותה. רוח התקופה מתנסחת דרך הכללה, וזו כמו כל הכללה מחויבת לוותר על היוצא מן הכלל, שאפשר תמיד להציגו כסותר את הכלל. קודמות לבחירה של המובאות, שמצטרף להן הנרטיב של הבוחר, הנחות־יסוד המלכדות את דברי המצטט ואת הדברים המצוטטים על ידו במסגרת (התחלה, אמצע, סוף) של תבנית ("גשטלט") אחת.

רוחה של המאה העשרים הוצגה, במסה זו, על ידי קו תוחם, עובדתי, היסטורי, חזותי: אושוויץ ועשן משרפותיה, וה"פטריות" שהתנשאו מן הפצצות האטומיות שהוטלו על הירושימה ועל נאגאסאקי. סימני היכר המלווים בחשיבה הפילוסופית את המונחים מודרניזם ופוסטמודרניזם, שימשו לצורך הצגת כיווני היסוד של שני חלקי המאה. המפנה ההיסטורי, הדרמטי, הכרוך בהשמדה מתוכננת של עמים, "גזעים", ערים שלמות על תוצאותיו והשלכותיו הרוחניות, מצדיק הצגה של רוח תקופה על בסיס של הנגדה. המובאות נלקחו מכל הז'אנרים הספרותיים: שירה, סיפורת, מחזאות, היכולים לשמש אספקלריה לכיווני היסוד של שני חלקי המאה. אולם מאחר שמדובר בקו גבול שהוא פיזי בהתגלותו, נדרשה גם הישענות על דבריהם ("שיחה פשוטה") של איינשטיין ושל אינפלד, וכן נדרשו מובאות או איזכורים מתוך תורות ישע ("אמירות גדולות"), שהציגו את עצמן במעשים בולטים שהוליכו אותן למרכז הזירה.

ליהודים מעמד נכבד בהולדתן של תורות ישע מוניסטיות, וכך גם, לאסונם, הם היו לאחד מן הקרבנות הנעקדים על קו התֶפֶר במחצית המאה. תורת ישע, שבאה לחלץ אותם מגורלו של הנעקד, היתה הציונות וגם אליה: מזווית ראיה של יחס בין עוצמה לחמלה, נדרשה המסה שלפנינו. למשורר העברי, למספר העברי, נועד תפקיד בהתייחסות לגורל עמו ולגורל האנושות, ולכן נודע משקל מיוחד למובאות ולהסתמכות על הספרות העברית בצד ההתייחסות לספרות בלשונות אחרות; מטבע הדברים קופחו דברי שירה, סיפורת, מחזאות והגות, בעברית ובלשונות אחרות, שיכלו לשרת אותה מטרה. הכללה, בנוסח המסה, התובעת התמקדות בעיקרי דברים, חייבה בחירה, שאינה באה לשלול אלא לשרת את שטר ההתחייבות הכבד של מסה, הנדרשת לרוחה של תקופה רבת־אסון ורבת־הישגים, כמו זו של המאה העשרים. ■

מופיעים בימים אלה בספרי עתון77

טובי לין קמנץ

בגדגוף נפש

ספר שירים ראשון

אורה עשהאל

פנים לרשת

ספר שירים ראשון

איגוד כללי של סופרים בישראל

نقابة كتاب عامة في اسرائيل

General Union of Writers in Israel

טל. 03-5619879, 03-6921652, ת.ד. 1620 ת"א 61161.

לקראת חברה רב תרבותית?

דיון בהנחיית נסים קלדרון

סופרים, הוגים, אקדמאים

שירים מושרים ומוקראים על-ידי שחקנים וזמרים

צוותא

גורדון 30 ת"א

יום א' 21.4.96 בשעה 8.30 בערב

הציבור מוזמן

פרטים: במודעות ב"הארץ" ו"ידיעות"

שיטת "T.Q.B דיסקונט" עובדת...

מהר.

תהליכי אשראי מקוצרים

■ בלעדי לדיסקונט: קיצור תהליכי אשראי ואפשרות לקבלת אשראי ע"י רכז האשראי בסניף.

100%.

אשראי אטרקטיבי לרכב

■ חבילת אשראי לרכב המאפשרת מימון בנקאי, עד 100% משווי הרכב, ב-4 מסלולי ריבית או מימון בליסינג.

ב-SHORT.

אפיקי השקעה ייחודיים

■ חידוש בלעדי לדיסקונט: מסלול השקעה המאפשר מכירת ניירות ערך בחסר (SHORT).

קדימה.

תכניות חיסכון מהפכניות

■ בלעדי לדיסקונט: "יתרון צמודיור", תכנית חיסכון הצמודה למדד מחירי הדיור.

■ בלעדי לדיסקונט: 2 תכניות חיסכון צמודות לרווחי קרנות הנאמנות "שסק" ו"מעוף".

ישיר.

טלבנק דיסקונט

■ בלעדי לדיסקונט: אפשרות בחירה בין שירותי טלבנק (בנקאות ישירה עם חשבון בסניף) לבין טלבנק ישיר (בנקאות ישירה ללא סניפים).

בשבילך.

בנקאי לקוחות

■ שיטת שירות חדשה לפיה מטופלים לקוחות ע"י "בנקאי לקוחות" אישי. השיטה מיושמת ב-6 סניפי-חלוץ ותורחב במהלך השנה הקרובה ל-75 סניפים.

"ואין לך ספק שמשהו קורה, משהו עמוק הולך ומשתנה"

שורות אלו מבטאות היטב את שאירע בבנק בשמונת החודשים האחרונים. המוצרים והשירותים החדשים שלפניך מהווים חלק ראשוני ממיגוון גדול של יוזמות ורעיונות אותם אנו מפתחים בשיטת T.Q.B דיסקונט. כי שיטת T.Q.B איננה רק מילים. היא שינוי באוירה, שינוי במעשים, לטובתך.

יום אחד, כל הבנקים יעבדו ככה.

« בנק דיסקונט

T.Q.B דיסקונט
מתחייבים לאיכות בנקאית כוללת