

שפתון קל

• חברה • ביקורת • תיאורן • אמנות •

שנה י"ט • גליון 196 • איר תשנ"ו • מאי 1996 • 18 ש"ח

האתוס הציוני?

בועז עברון – מדינה כהלכתה
אילן פפה – מוסרי צודק ועושק
חסן ח'אדר – מכתב לעמוס עוז
ירח גובר – השיח התרבותי כנגד עצמו
שמעון לוי – דימויי ארץ ישראל



הזאת. המאבק שלי הוא משותף עם היהודים כי יש אינטרסים משותפים: שלום, שוויון, צדק סוציאלי וכו'. בימי מלחמת המפרץ, הוא קיבל, בניגוד לנימה שרווחת אז בעולם הערבי, את הדעה שזו מלחמה לא בין בני אור לבני חושך, כי אם בין בני חושך לבני חושך אחרים.

אמיל איננו. ספריו, רעיונותיו, המישנה התרבותית-חברתית-פוליטית שלו ישנה. אנו, יהודים וערבים, נשמור לה אמונים כל עוד היא תעמוד במבחן הזמן, ויש לה סיכוי לא רע.

אישית קרובה, איבדתי דמות. אדם מבוגר ממני, יחסית, בהרבה. יחד עם זאת, ידע להתקרב ולקרב אותי אליו. להאזין ולהפגין אמפתיה. הוא יחסר לי. לראשונה פגשתי אותו בהיותי בן 17. שמרתי עליו, כשהוא נאם לפני פועלים ערבים מן המשולש, שבנו שיכונים עבור עולים באחת השכונות של פרדס כץ. זה היה בשנות החמישים המוקדמות. מאז, הוא מלווני, ואני אותו, עכשיו נפרדנו, וזה כואב.

דבר ראשון - שלום עיתון!

החברה הישראלית איננה מסוגלת לקיים שני עיתונים על רמה! כמו שסיפרו על הנשיא פורד, שאינו מסוגל לעשות שתי פעולות בעת ובעונה אחת - ללכת וללעוס מסטיק!

העיתונות הכתובה אוניפורמית, פופוליסטית, אני לא מדבר על "הארץ", שעמו קיים חשבון אחר.

מותו של "דבר ראשון" הוא המסמר האחרון בארון המתים של עיתונות אידיאולוגית. עיתון שיש לו על מה להאבק חוץ מהממון של הבעלים. המסמר הזה, בתוספת לאופן בו מתנהלת מערכת הבחירות הנוכחית, סתם את הגולל על אפשרות ויכוח ענייני מעל דפי עיתון, שלא קיים על מנת להאדיר כוחה של שושלת, אלא על מנת להיאבק על רעיון. שלום עיתון.

האתוס הציוני, או...

גיליון זה אמור היה לעסוק בלעדית, במה שמכונה ב"פי העם", ועדיין חסר הגדרה מדויקת - "פוסט-ציונות".

במלים אחרות - האתוס הציוני, או לאן מנווטים את האידיאולוגיה שהיתה הבסיס, לדעת רבים, להקמתה של מדינת ישראל.

הזמן, לטוב או לרע, גורם לשינויים בתפיסות ובמגמות, ובעקבות זה, גם למבט חוזר וביקורתי הרבה יותר, אל העבר.

אנחנו מודעים לעובדה שחלק ניכר מן הקוראים, אולי אפילו רובם, לא יסכים עם חלק מן הדברים הנאמרים במאמריהם של אילן פפה, או של בועז עברון, או של ירח גובר; אנחנו, מצידנו, נשמח לתת מקום לכל תגובה ראויה לכך.

הפעם, גם היצירה, שידו של אריה סיון וסיפור של משה פינטו מעורבים משהו בוויכוח הגדול. המלה האחרונה, בכל מקרה, תהיה של העתיד!

הערת המערכת:

בגיליון אפריל פורסם כאילו המאמר של ברוס קירמוזה "קירקגור, יהודים ויהדות" תורגם מדינית. כפי שמעירה המתרגמת, מרים איתן, אמנם יש גירסה דנית ארוכה יותר של המאמר, אולם המאמר בגיליון זה תורגם מן הגירסה האנגלית המקוצרת, המופיעה בכתב העת "kierkgardiania".

פרדנו מאמיל חביבי. פרידה מאמיל היא פרידה מאדם שהיה סופר חשוב, ויותר מזה. סופר שהעמיד, גידל ויישם ביצירתו אב-טיפוס של ערביי-ישראלי, פלסטיני-ישראלי. סופר שידע למשות מתוך נבכי ההווה הקולקטיבית של עמו את המאפיין אותו, וזה נעשה בלשון מיוחדת במינה, בלשון אמיל-חביבית, בהומור-ערמומי-תמים עד ילדותי מגניב, מצחיק וסוחט דמעה.

נפרדנו מאמיל חביבי שהיה מנהיג. מנהיג של עם במצוקה. שבלחץ האירועים הדרמטיים וההיסטוריים נאלץ לקבל החלטות. ההחלטות שאמיל קיבל, לא היו רלוונטיות ל"זמן אמת", כלומר, לשעה בה הן התקבלו, אלא תמיד למועד הרבה יותר מאוחר. ב-1947, היה אמיל אחד המנהיגים הפוליטיים הערבים הבודדים שקיבלו את דין החלוקה והוא התנגד לפשיטה של צבאות ערב לישראל. החלטה מאוד לא פופולרית. ב-48', הוא שימש כאחד משני המנהיגים של "הליגה לשחרור לאומי", שהם הקומוניסטים הערבים, והוא מקבל החלטה להתאחד עם מק"י של מיקונים, שעל פי כל הסימנים היתה לא פחות ולא יותר - ציונית; בעד מדינה יהודית. בעד ניצחון במלחמת השחרור, עזרה בגיוס תמיכה בינלאומית. מיקונים עצמו היה "שליח מצווה" שגייס נשק לצה"ל ברגעי קרב קריטיים.

אמיל הבין לפני רבים אחרים, שעתידו של העם הפלסטיני קשור



קשר בל-יינתק עם עתידו של העם היהודי בארץ ישראל. לכן, הוא חיפש בראשית המדינה ובהמשך את הקשר הפוליטי-חברתי-תרבותי עם היהודים בישראל.

תבוסתו היתה בתקופת הפילוג במפלגתו הקומוניסטית. הוא לא הצליח לשכנע את היהודים ולא את הערבים - לכן חל פילוג, שלגבי רבים היה מעין טרגדיה אישית, במדה רבה גם לגבי אמיל.

אבל, במסגרת ועד היוצרים, כעשרים שנה לאחר הפילוג, הוא מחדש את הקשר עם היהודים ויחד הם מנסחים בחוזה שלום סמלי, עם אינטלקטואלים, סופרים, אמנים, מרצים. חוזה שהקדים את אוסלו בשנים רבות. שהוכיח שאיש רוח יכול לראות את הנולד בדייקנות שאין מדויקת ממנה, ללא כל השוואה לפוליטיקאים, שחיים מהיום למחר.

אמיל הוא הסופר הערבי היחיד שזכה בפרס ישראל. הוא גם זכה להיות מטרה להתקפות של עמיתיו מארצות ערב. תקעו בו סכינים ארוכות ומורעלות, בתגובה להסכמתו לקבל את "הפרס הציוני" הזה.

תשובתו היתה חד-משמעית: אני בן הארץ הזאת. אורח המדינה

יגאל עזריאל



השענר: בתיה לישנסקי, הרצל, 1987 גבס, ברונזה

5	שירה ופרוזה
5	אריה סיון: שירים
5	עמית וייסברגר: שירים; פרסום ראשון
12	נדאא חורי: שירים; מערבית: שמואל רגולנט
25	עודד פלד: מחזור שירים
27	תמי כץ-לוריא: שירים
31	אריאלה בהלול-דימנד: שירים
35	מולי פלג: שירים
36	משה פינטו: רחובות בתקופת המנדט; סיפור
40	עלי שכטמן: מעבר לחשכה; סיפור; מידיש: יהודה גור-אריה;
39	צבי יעקבי: שיר
39	יפעת הראבן: שירים; פרסום ראשון
43	ריקי דסקל: שיר

14	על אמיל חביבי
14	ששון סומך: פגישה עם אמיל
16	שמעון בלס: צוואתו של עץ האגס
18	אמיל חביבי: שער מנדלבאום; סיפור; מערבית: ששון סומך

20	האתוס הציוני או
20	בועז עברון: מדינה כהלכתה
22	אילן פפה: מוסרי צודק ועושק
26	חסן האדר: מכתב לעמוס עוז; מערבית: אנטון שלחת
28	ירח גובר: השיח התרבותי כנגד עצמו - אידיאולוגיה ותרבות בישראל
32	שמעון לוי: פרדס, בטון, כלא, קרקס - דימויי ארץ ישראל

6	ביקורת ספרים
6	דורין מרגלית על "כאן נגוד" לעמליה כהנא-כרמון
6	רות לאופר על "זמן של אחרים" לאורי ברנשטיין
7	שמואל רגולנט על "עלילות האלים" לפרופ' צבי רין
8	שמעון אדף על "סוף הדרך, האופרה הצפה" לג'ון בארת'
9	רות לבנית על "מילנה" למרגרט בובר-נוימן
12	אנה סלאי על "הסוס מת, הציפורים פורחות להן" ללאיוש קאשאק

2	מדורים קבועים
2	לפי שעה - יעקב בסר
4	המלצות עתון 77
9	חצי פינה - רוני סומך
10	מוסיקה - ארנה לנגר על "ינופה" ו"נבוקו" באופרה
11	קולנוע - צבי רפאלי על קשישטוף קישלובסקי
13	מקבץ אירופי: ורה קורין-שפיר

לכבוד ת"ד 16452 ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1997/1996
שם ושם משפחה
כעובת
_____ טלפון _____
מצורפת המחאה על-סך 160 ש"ח עבור 11 גליונות
כולל משלוח
חתימה _____ תאריך _____

שנה י"ט • גליון 196 • איר תשנ"ו • מאי 1996 • 18 ש"ח

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

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

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

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



טרם היוולדו, והוצה תחנות-זמן במסע על ציר מסילת הברזל המקאברית של הזוועה האנושית" (עודד פלד - אחרית דבר) - על גובלה יוצאת דופן של מוסיקאי הרוק ואמן המולטימדיה, אורי דרומר.

ראובן צור: טקסט, קורא, עולם; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996; 327 עמ'
סגנון ההכרעה של המבקר המובלע ושל הקורא בשר ודם. ניסיון להבין את תהליך האינטרפרטציה הספרותית - באמצעות גישות שונות: הספרותית, הפסיכולוגית קוגניטיבית, דרך פסיכולוגיה של האישיות ופסיכולוגיה חברתית. הספר כולל אינטרפרטציות ליצירות וגם דן בתהליך האינטרפרטציה עצמו.

משה נתן: כישוף נגד מוות; התיאטרון של נסים אלוני; 1996; 205 עמ'
בפעם הראשונה, נסקרים כל מחזותיו של נסים אלוני. בספר קובצו מאמרים ושיחות שהתקיימו בין אלוני לידידו העיתונאי משה נתן המנוח, לאורך 16 שנה. כך נוצר מעין מסע בעקבות חייו של אלוני ומחזותיו. ערך וצירף הקדמה ונספחים: זאב שצקי. הספר מאויר בציורים של יוסל ברגנר, אורי ברגנר ושלמה ויתקין, מעצבי התפאורות להצגות אלוני.

עמוס אדלהייט: נשימה; שירים; הוצאת עמדה; 1996; 59 עמ'
ספר ראשון לעמוס אדלהייט, היוצא בהוצאת כתב העת לספרות "עמדה" (שהוא אחד מעורכיו). שירים שנכתבו בין השנים 1988-1994. שירתו של אדלהייט אימאז'יסטית, רגישה לחומרים, לצבעים, לדרמטיות שלהם. יש תמיד משהו מאתורי הסביבה המציאותית המוכרת, שגורם לה להשתנות, להתעצם. לנוע בכוח, כמעט באלימות.

"איזמרגדים אפויים בתנור" / מצופים שנהב רב, זהב חלון הערב כמו סכין קצבים / איטי ומגושם; / מטבח רוצח מתגורר בשיש".

תרבות חילונית ואשר במרכזה עמד משה מנדלסזון, בברלין.
פרופ' חיים שוהם ז"ל עומד על הקשר הזה בספרו האחרון, אותו השלים והביא לדפוס גרעין טורי.

ישראל בר כוכב: מעוף הנזיד; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996; 64 עמ'

ספר שירים חמישי לישראל בר כוכב. הקוסמוס השירי של ישראל בר כוכב מגוון, צבעוני, חושני, הנוגע גם במית. יש ניגוד בין "הנזיר", בין הראיה האישית, המחמירה, האני הכותב והבוחר את עצמו, לבין מעוף המבט - הגיאוגרפי, הפיסי, הנפשי. "יורד מנכסי דעתי" / עץ ומים כהים / כדבש לימון ספרדי / אהבותי גלויות לפני / בעודי בכתונת האפרוח שלי"

אורנה רב-הון: צפור האש - firebird; מעברית לאנגלית: ריבה רובין, סטנלי ה. ברקן. קרן אלקלעי-גוט; הוצאת cross cultural communications; 1996; 48 עמ'
מהדורה דו-לשונית. טקסטים בעברית לצד תרגומים לאנגלית משיריה של אורנה רב-הון, מתוך "כעוף החול", "נגיעות של כוכבים", "בצעקה

FIREBIRD
Orna Ray-Hon



שקטה"; מאויר על-ידי יעקב אגם.

כתיה גור: המרחק הנכון; הוצאת כתר; 1996; 361 עמ'
ספר חמישי בכיכובו של הבלש מיכאל אוהיון; הפעם הוא חוקר שני מקרי רצח במשפחה של מוסיקאים.

אסתי פישר-היים: זריחה פתאומית; סיפורים; הוצאת ידיעות אחרונות; ספרי חמד; 1996; 175 עמ'
חמישה עשר סיפורים קצרים, על אנשים מהשורה, "מהחיים" - שוריתות פתאומיות מאירות את עולמם.

אורי דרומר: עורי; הוצאת גוונים; 1996; 95 עמ'
"סיפורו של עובר, המתגלגל בעולם

אבנר טריינין: מעלות אחז; ריתמוס-סדרה לשירה-הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996; 75 עמ'
ספר שירים תשעי לאבנר טריינין. שלושה שערים לספר - "מעלות אחז", "ערב האלף השלישי" ו"על מות" (אלגיה על גבריאל פרייל).

בשיר הפותח בספר, "מנגנון", מבטא אבנר טריינין את תפיסת עולמו השירית: המדע והשירה - כלים שולבים.
"הגד הזה מסין" תראי כמה שקוף / הוא מים במים / רואים לו את הכול / /נהי השידרה / האוכל שנכנס הפרש / שיוצא צינור הרביה / דפיקות הלב אילי / פשוט הוא מתאהב / פשוט הוא מנגנון / האם את מקשיבה / למשהו אחר, / בחרד או בפנים, נניח מנגינה" (מנגנון)



אפרים וולף: יוסף פופר-לינקאוס; מרוסית: רחל טורפוסמן; גרגורי קוטליאר; אברהם וולף; הוצאת "מערכת" - קיבוץ דליה; 1996; 153 עמ'
"פופר לינקאוס - הומניסט גדול והוגה דעות רבגוני", להומניסט בן המאה ה-19 היו תיאוריות בתחום הפיסיקה, המתמטיקה, תורת ההכרה, סוציולוגיה ועוד. הספר מספק מושג ראשוני על חיי פופר, עבודתו והשקפותיו.

דב סדן: מדרש פסיכואנליטי; פרקים בפסיכולוגיה של י"ח כהנא; הוצאת י"ל מאגנס; 1996; 170 עמ'
קובץ מאמרים של דב סדן על ברנר ויצירתו, מפרספקטיבה פסיכואנליטית-פרוידיאנית. ניתוח דמות גיבור הברנר מאסקט הקונפליקט שבין המודע לבלתי מודע. את המאמרים קיבצו ותיקנו תלמידיו של סדן בתמיכת אשתו, גוסטה סדן.

חיים שוהם: כצל השכלת ברלין; הביא לדפוס: גרעין טורי; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996; 233 עמ'
תקופת הבראשית של הספרות העברית החדשה; ספרות ששורשיה האירופיים הם בספרות הגרמנית ובתקופת ההשכלה, שהחלה לייצר

י.ח. ברנר: בין מים למים; הוצאת גוונים; 1996; 107 עמ'
הדפסה מחודשת של סיפורו הארצישראלי הראשון של ברנר. יצירה פסימית וביקורתית - שצירה משולש של שני גברים ואשה - שעוררה בשעתו מחלוקת חריפה ביישוב.
יוסל בירשטיין: אל תקרא לי איוב; הספרייה החדשה - הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה; 1996; 164 עמ'
המיליונר שלמה שפירא מוזמן את המסגר הנריק דרון להחליף מנעולים בדירתו, כדי למנוע את כניסתה של אשתו, ארנה. במשך לילה אחד בדירתו של שפירא - שלוש דמויות מקיימות את הסיפור - המיליונר, המספר והמסגר. "חגיגה של אירועים דרמטיים [...] על פני שלוש יבשות ובמשך כששים שנה; ושל ריאליזם מזור, שמוטל עליו צלו של הפנטסטי". (גב העטיפה)

יוסטין גורדר: עולמה של סופי; תרגום: דן דאור; הוצאת שוקן; 1996; 529 עמ'
עולמה של סופי - רומן על תולדות הפילוסופיה.

סופי, תלמידת תיכון בת 14, הופכת להיות נמענת לשני שולחי מכתבים. האחד, אלמוני, המכנה את עצמו "מורה לפילוסופיה" והשני, רב-סרן בכוח האו"ם הנורווגי בלבנון, שמכתביו בעצם מיועדים לנערה אחרת. החיפוש אחרי הילדה, הנערה האחרת, ואחרי האמת הפילוסופית, משתורם ומאירים זה את זה, תוך כדי שהרומן פורש בבהירות וברהיטות את תולדות הפילוסופיה.

שמואל חזנוביץ: המקרה של גי'י הקטנה; הוצאת כתר; 1996; 225 עמ'
המקרה של גי'י הקטנה - מקרה אמיתי, נדיר; גי'י ילדה-אשה מוכת גורל במיוחד, שנאנסה בילדותה על-

והצוהב? והזוהר? האושר. הכול



עמליה כהנא-כרמון: כאן נגור; הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996

חמש הנובלות ב"כאן נגור" הן אמנם מין אנתולוגיה מאוחרת ואישית של סיפורים מוקדמים, הלקוחים מתוך יצירותיה של המחברת: "בכפיפה אחת", "שדות מגנטיים", "למעלה כמונטיפר" ו"רצה בעמק איילון"; אך אופן שירתם ועריכתם בדרך אחרת ושונה כל כך, כמו רוקמת, מאותו חוט גוון השנהב, תחרה דיקיה עד להפליא, מעודנת יותר; יוצרת איוה דופק-נהרה איטי ועמוק יותר, אשר עובר מבעד שנים עשר הסיפורים, שנים עשר הפרלודים הימנוריים הכתובים לכלי מקלדת - הא לך מנגינה והפוך בה ולו תו אחד, גובה צליל אחד, והמנגינה כבר לגמרי שונה. הא לך כתם צבע על בד: כחול למשל, ותפכו ליד הזוהב, וזאת לעומת הסגול או הוורוד, הצירור כבר לגמרי שונה. במה שונה והיכן? בתחושה. בחוויה.

שנים עשר הסיפורים המקובצים תחת גג של חמש כותרות, חמש הנובלות: "כאן נגור", "לב הקיץ, לב האור", "אני צמא למימיך ירושלים" ו"ממראות גשר הברווז-הירוק", כמכלול, יוצרים בעיני מין אוטופורטרט, אימפרסיוניסטי וסוריאליסטי בסגנונו, של הדמות המספרת, אשר הווה את זהותה הנשית בעולם שוב ושוב; משל לאותו פרפר עדין, אשר נכווה עוד פעם ועוד פעם מחומה הלוהט של גורת הלילה ואינו מרפה, משום שאינו יכול אחרת.

עמליה כהנא-כרמון נוגעת בכתיבתה בדינמיקה המתחמקת ש"בינו ובינה", דהיינו בגילוי ובהסתר פנים שבין הגבר לבין האשה, בין האשה לבין הגבר, והנימה הנוצרת דרך הלשון הפיגורטיבית, דרך הרבדים המטאפוריים, דרך הפואטיקה האישית, דרך השתיקות שבין המלים, המעברים, מחלחלת בנעימה דתית, אך דתית כשל "צליינית חילונית" (מונה שטבע יצחק אורבך אירפז, ראה ספרו "הצליין החילוני").

דווקא דרך התמד החוויה, כתיבתה אף נוגעת בתחושת "ההעדר", באי התמטותה של האהבה כמושא שלם, בבדידות הנשית החבויה תמיד. בכמהיה... אך מה שגורר הוא מה שחשוב וזו ההתנסות ההופכת שוב ושוב, בחיים כביצירה, לצחצחונה של המשמעות, ואז ההווה עצמה יש לה אופי של התקדשות.

שירת הסיפורים באופן זה, תחת גג אחד, מעצימה ומרחיבה בעיני אף את חוויית הנגיפה, כמו מניחה סדר הרמוני נכון יותר, נובע מתוך עצמו; משקפת אף ביתר זוך את תנועת

שירה? - הנערה היהודיה אמנם משתחררת משביה ויוצאת מהתבליט הפיאודלי, אך את נשיותה היא מגלה דווקא דרך התלקחות חושניות ביחד עם "עבד-הכוש" (מעבדות אחת אל עבדות אחרת) - במלים אחרות, הדרך לאותה חירות הנפש, הנשמה, לאותה חירות של האשה שבתוך גוף של אשה, ארוכה ורחוקה אף יותר מגני הארמון של לורד רנדון ואף יותר מסירת מונטיפר האגדית ואפילו יותר מעיר ירושלים, אך כדרכה הבלתי מתפשרת של עמליה כהנא-כרמון, "נראה". (עוד) "נראה".

דורין מרגלית

עניינים עם הזמן ועם שירה

אורי ברנשטיין: זמן של אחרים; שירים 1987-1995; הקיבוץ המאוחד; 1996; 159 עמ'

את המקורנים והמקוננים על מצבה ורמתה של השירה הנכתבת היום בארץ, הייתי מפנה אל ספר השירים החדש של אורי ברנשטיין - "זמן של אחרים". זהו ספר השירים העשירי של אורי ברנשטיין הכותב מאז שנות ה-60; נראה כי הוא בא להעיד שלא כל המשוררים הוותיקים נאלמים עם השנים, או "יורדים" מהרף שקבעה שירתם היותר מוקדמת.

"זמן של אחרים" הוא אחד מספרי השירה (מבלי לקחת בחשבון ספרים של שירים מקובצים) היותר טובים שהופיעו, לפחות במהלך 30 השנים האחרונות. ברנשטיין של "זמן של אחרים" הוא לא ברנשטיין של "ערב עם סו" (1977), ואף לא של המבחר "שירים נבחרים" (סימן קריאה, 1985). "בזמן של אחרים" מגיעה המשמעת העצמית השירית שלו לשיא שירתו לא הכירה עד כה, והמדובר הן בנושאי השירה הזאת והן בדרכי עיצובם. בספר, שישה שערים: "ימים שפויים", "משפחה כולל המתים", "הגוף, גם הנפש", "על אהבה ועל מה שבמקומה", "לעצמי שמתמעט ושר", "עיסוק בין חברים". ונדמה שברנשטיין בחר את הנושאים האלה באותה הקפדה מפוקחת - עד קוצו של יוד - שבה בחר לעצב כל אחד ואחד מהשירים במדורים אלה. במדור הפותח "ימים שפויים", דן ברנשטיין ב"ימים", כלומר בזמן, ויותר מכך במקומו ובגבולותיו של האדם בזמן רב הפנים הזה, כלומר

בשפיות. בשיר השני, רב העוצמה, "איש על כיסא גבוה" מושווה הקיום האנושי ל"איש יושב על כיסא גבוה". רגלי מנותקות מאחיה, ראשו/סובב הולך לו בעולם. (עמ' 12). השיר הזה מטיב להציג את הפואטיקה המאפיינת רבים משירי הספר. הוא עוסק בצורך הקיומי באיוושה אחיה בטוחה בחיים והוא משולב בידיעה הברורה שבעצם לא ניתן להשיגה. השיר מפליא להמחיש את הניגוד הזה, באמצעות המתח המתקיים בו בין הריאלי, הקונקרטי ביותר - "איש על כיסא גבוה" לבין המשמעות הרחבה ביותר, הכמעט מופשטת שהמפורר מעניק לתמונה הקונקרטית: "איש על כיסא גבוה, מסתחרר/בלהיטות רעה על מקומו, /...והוא עושה עדיין בלהטים" (שם).

בשיר הנפלא, החותם את המדור "עניינים עם הזמן", חוזר ומעמיד המשורר את הקונקרטי מול המופשט, תוך הדגשת הניגוד בין הזמן "האובייקטיבי", זה ש"הוא אינו עסוק בנו" (עמ' 38) לבין זמנו של האני, הזמן האמיתי והמאוד סובייקטיבי, שכל מה שהוא מאפשר לאדם הוא "למדוד בצעדים/את הקיום, ללכת בלי לזכור.../ללכת לבלי נגע וסוף סוף/ גם בלי תקוה." (שם).

המדור השני - "משפחה כולל המתים" - נחלק לשניים. בחלקו הראשון מתייך ברנשטיין עם הוריו שנפטרו "כשאבא מת גיליתי/שהעולם לא נברא בעדו" (עמ' 43) ודרך הדיון הזה - עם המוות, ועם החיים, עם



עצמו ועם הזמן. בחלק השני עובר הדיון אל ילדיו של הכותב שפער הדורות, הזמן, מפריד וגם לא מפריד ביניהם; המשורר היטב מכיר במגבלות יכולתו לציידם בכלים מתאימים יותר לעולם הזה. "אני ובני תועים עתה במשותף/בארץ של גורה שכבר הכרת/יורד איתו דומה ומעמיד פנים (עמ' 57).

המדור השלישי - "הגוף, גם הנפש" - עוסק, לפחות על פניו, בבעיה הפילוסופית העתיקה והסבוכה של גוף ונפש. חלק מהשירים יוצרים את

פי המעטק השמי ת"ש, והוא משכנ'המתים, השאול, שכן המתים נחשבו "חופשים", והשוה: "במתים חפשי" (תהלים פ"ח 6) ו"עבד חפשי מאדוניו" (איוב ג 19) בית החפשיית משמש אפוא בהשאלה ככינוי לבית המצורעים, שכן מצורע נחשב כמת. באוגרית (לוח 56) מצוי הצירוף "בת חבר", המעלה על הדעת את הצירופים "חבר הקיני" (שופטים), חברון העיר וחברון האיש (שמואל). ועל-פי המשמעות באוגרית סבורים שעניינו אסם-תבואה, וכן באכדית. מכאן ניתן להבין את הפסוק שבספר משלי (כ"א 9): "טוב לשבת על פינת-גג מאשת מדינים ובית חבר". ושם חבר עניינו סחר, והשווה חברים-כנענים (איוב מ 30).

באוגרית מופיע הפועל יתכח (לוח 45) ולפי העניין - פירושו התייחס (על דרך המעטק השמי ת"ש). ואם כך אולי אפשר לראות משחק מלים חריף בשירת הונוה: "קחי כנור, סבי עיר וזנה נשכחה, היטיבי נגן הרבי שיר למען תזכרי" (ישעיהו כ"ג 16), ואשר הפעל נשכחה משפרש כמוחמת. והפועל תזכרי משמע אף תשגלי (מלשון זכר, איבר הזכרות) בלוח 2 באוגרית מופיע שם הפועל לכחת: כחשכס-מלוכה. וכן משמעו לפלוח, לסגוד ליושב על הכס. והשוה "יכחשו ליי" (תהלים י"ח) שמשמעו אפוא יעבדו ליי. וכן: "יכחשו אויביך לך: ואתה על במותינו תדרך" (דברים ל"ג 29) שאף כאן משמע יסגדו, יפלתו.

בלוח 14 מופיעה המלה "במרוחה". נראה כי השרש ר.ז.ח. עניינו כרוך בטקסי הבראה, ואשר בה גם השתיה היא כדת. וכך קיבלה מלה זו במרוצת הזמן משמעות של בית-משתה. והשווה ירמיהו (ט"ז 5): אל תבוא בית מרוחו אל תלך לספור" יש להגיה כי "מרוח" הוא עורך הטקס. וכך מתואר אל ראש פחר האלים בבית "מרוח": (לוח 76): ואל ישב במרוחו ישת אל יין עד שבע תירוש עד שכרה". מן התעודות מסתבר כי בתי מרוח הוענקו מטעם המלך. כן היו ברשותם של בעלי בתי המרוח שדות וכרמים, ששימשו מן הסתם מקור לאספקה, לצרכי הסעודות למיניהן, מלבד טקסי-אבלים.

ואפשר לצטט עוד כהנה וכהנה מלים וצירופים השופכים אור על המקרא ועשויים לפענח סתומות. "עלילות האלים" שלפנינו הוא מחקר מקיף ויסודי, פרי מאמצים רבים ואהבה אין קץ לשפה האוגריתית בפרט, ולתרבות כנען בכלל. זהו מכרה-זהב לכל שוחרי המקרא, מוקירי התרבות העתיקה והבלשנית השמית. ויבורכו החוקרים הנכבדים על תרומתם, שאין ערוך לה.

שמואל רגולנט

השליש עודנו כספר החתום. בהערות הביאור שבמחקר מופלא זה, נעשה ניסיון רב-ערך להתחקות אחר שורשיה של מלה או ביטוי תוך השוואתם לניבי-המקרא, ניבי-כנען השונים, לשון חכמים, שפת ארם, אכד וערב. החוקרים שלפנינו השתמשו בכל החומר שנתגלה עד כה ובפרסומים, שנתפרסמו בארץ ובחו"ל על ידי חוקרים ישראלים וזולתם. פענוח-הלוחות נעשה בדרך העתקת-המקור, שיכתובו והצגת הפרשגן, שהוא נוסח קריא יותר - מעין מדור האמור לשחזר את סיפור המעשה בכל לוח ואת רצף-העלילות בכללן.

הספר מכיל את עלילות האלים (לוחות 1-49), הולדת האלים (לוח 50), כלולות ניכל וירח (לוח 51), מעשה כרת (לוחות 63-62), סיפור אקתה (לוחות 70-64) לוחות הרפאים (לוחות 75-71) ועוד. כן מצויים בספר נספחים: אגרון מאיר עיניים של השמות, הפעלים, מלות היחס וכו'. שהופיעו בלוחות בסדר הא"ב, לרבות מראי-מקום ומספרי העמודים, לרבות מסות מצניינות ומקוריות על האל מות, על השרש בה.ת, סימון הע' בא"ב האוגריתית והשימוש בו, על הרפאים, משמעותם של השורשים ה.צ.ח. ש.ל.ש וכן ביבליוגרפיה מקיפה בעברית ובלועזית.

להלן, כמה מלים וצירופים מאוגרית, השופכים אור על סתומות במקרא, ואשר בלעדיהם לא ניתן כלל לפרשם. בגלל קוצר המצע יוצגו לקורא רק כמה דוגמאות מאלפות ומפליאות המחמישות את הזיקה העמוקה שבין שתי השפות, העברית והאוגריתית. בספר איוב פרק כ"ח 11, פרק בחוכמה האלוהית, שנבצר מן האדם להבינה, כתוב לאמור: "מבכי נהרות חבש ותעלומה יוציא אור". במקביל לכך אתה מוצא בלוח 1 את צירוף המלים המבכיר את הפסוק הנ"ל: מבכ. נהרמ. וכן אפק. תהמתם. שפירושם: מקורות הנהרות ומוצאם. משמע: אלוהים שליט על נבכי הנהרות ומקורותיהם. והשווה "נבכיים" (איוב ל"ח 16). ושם יש לחבר את "מבכי למפכים" (יחזקאל מ"ז 2) בחילופי ב' קולי ב' א' קולי? בתהלים ס"ח 5 כתוב לאמור: סלו לרכב כערכות ביה שמו" במקביל מצוי תיאור האל בעל הרכוב על ערפת (לוחות 4/70) שפירושו ענבים. והשווה תהלים ק"ד 3: "השם עבים רכובו מהלך על כנפיריהם". והשווה: "יצרף כמטר לקחי" (וכי' (דברים ל"ב 2).

במקרא מצוי הפסוק: וישב בבית-החפשיית" (מל"ב ט"ו 5) פסוק זה מתייחס למלך הנודע עזריהו שנצטרע בסוף ימיו, וישב בבית החפשיית. במקביל לכך מצוי באוגרית (לוחות 51/25) הצירוף בתחפתת (על

במיטה, מלמל גסויות" (עמ' 146), "איש לא צריך שירה: עסוק בין חברים" (עמ' 148). אבל בשיר הנפלא המסיים את הספר, "דברי שיר", שהוא למעשה דיאלוג נוקב בין השיר למשורר, אמר הראשון לאחרון (או ההפך?): "שנינו אורבים ליופי שחדל, /אנוכיים יחדיו, קושרי קשרים/ולא אכפת לנו דבר חוץ ממלים" (עמ' 152). ואותו פרדוקס נצחי ומוכר, שרק במלים ניתן לנסות להביע את מה שבעצם לא ניתן להביע במלים, מובהר ומכאיב. ואולי לכן, מוטב לא להמשיך ולהכביר מלים על הספר הזה, רק לקרוא בו, ולקרוא בו, ולקרוא בו.

רות לאופר

טקס הבראה בבית מרוח

צבי רין: עלילות-האלים: כל שידות אוגרית; מהרורה חדשה בדוקה ומורחבת; הוצאת ענבל, פילדלפיה 1996 961 עמ' זה עתה יצא לאור הכרך השלם והמהודר של כל שידות אוגרית, השפה השמית הצפון-מערבית העתיקה, על ידי החוקרים פרוף צבי רין ורעייתו-שותפתו למחקר, ובעיצובו הנאה של ד"ר נון אדם, בנם. יום חג הוא זה לשפה העברית ולבלשנות השמית בכלל. ערכן של שידות אלה לחקר-המקרא בכלל אין לו שיעור. מאז פרסום כתבי אוגרית לא יתכן ללמוד את המקרא ואת לשונו בלי להיזקק לשלב מוקדם זה של ספרות כנען. יש לראות את הלשון האוגריתית כענף של הגזע הכנעני. לשונם של הכנענים ולשונם של בני-ישראל לא היו בעיקרו אלא לשון אחת" (מ"ד קסטו).

המצאת הכתב האוגריתית היא פרי-ירוחו הגאוני של יחיד, והוא קבע עשרים ושמנה סימנים, ולא עשרים ושניים כבעברית. השפה האוגריתית כתובה בכתב-היתדות. במערכות ההגה, הפועל, מלות השימוש והתחביר ניכר דמיון לשפתנו. כידוע, נתגלו הלוחות לפני כ-70 שנה בעיר עתיקה בסוריה הצפונית, שחורבותיה מהוות את התל המכונה היום ראס-שמרה, כשנים עשר ק"מ מצפון ללודקיה. באשר לאוצר-המלים - חלקו מוכר לנו מן המקרא, וחלקו ידוע משפות שמיות אחרות, ויש מלים המצוללות מלשונות-ניכר, כגון ליחית, שזרית ועוד. לפי הערכתו של פרופ' גורדון, רק שני שלישי הכתובים האוגריתיים מובנים לנו במדה כלשהי, ואילו מלוא

הרושם שברנשטיין מקבל, בדרכו שלו, את "הדואליזם האינטרקציוניסטי" של קרט, כך בשיר "מוח לוחש": "סיפרו לנו שהגוף מטרתו לטובה, /...והנה עליבות על מרפסות עמוסות./ והמות לוחש על כל אלה, המוח/פגיעתו רעה...". (עמ' 76). וכך גם בשיר "כשישבת לכתוב" (עמ' 85). אבל למעשה, דומה שברנשטיין בוחר לעקוף את הנושא הבעייתי הזה בכך שעיקר דיונו, גם במדור הזה, הוא בזמן, והזמן הרי יותר מכל, הוא מה שקורה בו ומה שהוא מכיל בתוכו. והוא מובנו של הזמן אצל קהלת, והוא בהקבלה מסוימת מובנה של "הנפש" שברנשטיין מדבר עליה. ממש כשם שהוא אומר על הברידות "מידת הברידות היא/כמידת ההרשאה. המסקנות אינן אופטימיות מדי: "החיים לא עשו את מה שהטלתי עליהם./ לא יצא לי מהם" (עמ' 70), "בזמן האחרון לא נפסקים החלומות:/ המציאות אינה מחזיקה, לצערי, מעמד." (עמ' 77). אבל אולי דווקא ההודאה האמיצה במסקנות האלה היא היא מדת האופטימיות הנכונה.

חק וקשה הוא גם מדור השירים "על אהבה ועל מה שבמקומה". האיש שבשנות ה-60 כתב על האהבה "דבר לא היה מלבד תנועות האהבה" (שיר חריש, מתוך "בעונה קצרה", 1967) ו"אדם נאסף מכל קצותי/להיות עמה אחד" (אהבה קצרה, שם), כותב אליה היום "והן הבנת, אפילו את, הצורך, /ושהשמת לצרכיהם של אחרים" (עמ' 91). ובשיר "אהבה יקרה": "כדי שהאהבה, שלא שמתנו בה מעולם, /תשאר לנו, לפחות היא לתועלת." (עמ' 106). אכן, את ניצניה של ההתפתחות הזאת, המגיעה כמעט עד ציניות, והמבטאת כמעט את שיאו של הניכור האנושי, ניתן למצוא כבר בספרי הקודמים של ברנשטיין: אבל כאן, דווקא בהשלמה העמוקה שבה הכותב מוסר את תחושותיו ומסקנותיו, מגיע המתח בין האנטי-נומניטלי שאיפה הרומנטית המובלעת בו לשיא, שלא זכור לי כמוהו בשירה העברית. בשיר "קינה על האהבה" החותם את המדור נאמר: "איך פוזרה האהבה, חלדת אונים/ עכשיו חסרת תשואה./ בחשבון המרושל של הנפש/צד החובה הכריעי" (עמ' 115). והשיר הזה, כמו רבים משירי הספר, מאיר דברים שנדמו מוכרים באור ורקורים אכזרי, המחייב את הקורא לחזור ולקרוא שוב ושוב את השיר, את השירים, ולעשות לעצמו את חשבון הנפש שלו, אולי גם כדי שחלק מהתחושות המועברות מן השירים האלה, ישמשו לקוראים אותם - תמרורי אזהרה.

המדור החותם - "עיסוק בין חברים", עוסק בשירה. והרבה ממה שנאמר לעיל על האהבה תקף גם כאן. גם כאן מתקיים אותו מתח - שאלמלא השכיל המשורר לרסנו בקפדנות יתרה היה נראה כסרגי או אולי כפתטי - בין הנשאף מהשירה לבין מה שבעצם היא: "רק צרור

גמלוני כזרזיר מותניים ונוער כחמור

ג'ון בארת': סוף הדרך, האופרה הצפה; הספרייה החדשה 397 עמ'

בפרק 13 ב"האופרה הצפה" הקרוי "ראי אל מול פני החיים", מתאר הגיבור והמספר, טוד אנדרו, משגל שחווה בגיל 17 עם ידידה בשם בטי ג'ון. טוד בן ה-17, הבטוח שחיצוניותו משקפת את שלמות תשוקתו ותחושותיו הפנימיות, מביט בראי על השידה ומצא את הסצנה ואת דמותו מגוחכת ובלתי רצויה, או בלשונו "בהיותי דרך בנוהגי העניין, בכיתי כתינוק, געיתי כתיש, שאגתי כאריה, השעה הגיעה, השיעור, כשהייתי אכן סוס הרבעה.../ ואז הבטתי במראה של השידה שלי, לידנו - מראה גדולת מידות במיוחד, שהחזירה את דמותנו באורך מלא ובגודל טבעי - וכך היינו: פניה של בטי כבושות בכר, עכוזה הכחוש מודק אל על; אני גמלוני כזרזיר מותניים ונוער כחמור. אני התפוצצתי מצחוק" במשפטים הספורים האלה, מפליא ג'ון בארת' לסכם את שני הרומנים שלו. אולם על ראשית ראשית - ועל אחרית אחרית. העלייה ברומן "סוף הדרך" פשוטה: ג'ייק הורנר המספר, טיפוס מאנדייפרסני (על פי עדות עצמו, דפסיבי - שקט, דיכאוני אמנם, אך ללא קוטב מטורף מופרז), מבקש בהמלצת הרואה המטפל שלו, ללמד במכללה למורים בוויקומיקו. בקשתו נענית, ובמכללה הוא מתחבר אל המורגנים, ג'ו מורגן - אלוהים בעיני אשתו, ששם לו למטרה לחיות את חייו על-יפי האינטלקט הטהור, מפגין יכולות אנטומיות מרשימות (לאונן ולחטט באף בעת ובעונה אחת ואף לשרוק לפי קצב האקט). ואשתו, רני מורגן המנסה לחיות את חייה על-יפי עקרונותיו של בעלה. בקיץ, כאשר מר מורגן שוקד על הדוקטורט שלו, מלמדת רני את ג'ייק לרכב על סוסים. באחד השיעורים הם שוכבים. רני מספרת לבעלה, במכירת אותה לחזר על המעשה עם ג'ייק, על מנת, ככל הנראה, לשחזר את המניעים האיבייקטיביים לבגידתה. רני מתעברת. ג'ייק מארגן הפלה. רני מתה על שולחן הניתוחים. הרופא - הוא לא אחר מהרופא המטפל של ג'ייק.

הרומן "סוף הדרך" משופע בהרבה רעות חולות, אולם הבולטת בהן היא כי מהלכיו של הרומן צפויים, פני השטח שלו, קרי הפרווה, שקופה עד כדי העלמות. בכל רגע ברור אילו מניפולציות בארת' מפעיל ואילו קישורים הוא מנסה להשיג במאמץ מגושם. היה הבוחשת של בארת' ניכרת לאורך כל הרומן, החל בהצבת פסלו של לאוקון (וכוהן טרויה שהזהיר מפני הכנסת סוס העץ לטרויה. אתה הענישה איתו על ידי שליחת נחשים שחנקו אותו ואת שני בניו) על שידתו של הורנר והתייחסות אליו ("הברומטר שלי", רבי ג'ייק) וכלה באגו המתבונן (Observing Ego)



הקונפליקט ואיפה הטרנדיה? הנסיגות החוזרות ונשנים הללו, להעניק לרומן כובד אינטלקטואלי, רק משפיעים עליו משפטים מעוררי פלצות כמו "אדם חש הרבה בהירות ונינוחות, אם לא עוצמה מוחלטת, כשהוא מסוגל לא רק לאמור, אלא להבין לגמרי, שמשלימים נשואים של המקור של פעלים עם איגד חסר נושא מפורש ניטים ביחסת הנושא, בעוד משלימים נשואים של המקור עם אוגד עם נושא מפורש ניטים ביחסת המושא..." ואגב, האם זאת עברית? בשעה שאביב מלצר מתרגם את שרשרת הביטויים הנ"ל ברהיטות כואת, כשהוא מגיע לדוגמאות, האמורות לפשט את הסבך המילולי למישור מעשי, הוא משאיר אותן במקור האנגלי.

עלילתו של הרומן "האופרה הצפה" לכאורה פשוטה מזו של "סוף הדרך". טוד אנדרו, עורך דין במשרד "אנדרו, בישופ ואנדרו" הלוקה ביוהם בבלות הערמונית ובדלקת פניסי-הלב העולה להרוג אותו בכל רגע, מחליט להתאבד. את מועד ההתאבדות הוא מכוון למועד הופעת "האופרה הצפה", שם תתרכז רוב אוכלוסיית העיר, שתעלה עימו באש ובתמרות עשן השמימה.

הרומן, כיאור לאופרה צפה, בנוי משורה של אפיוזות מחיו של טוד. הפירוק הסגנוני לאפיוזות מתפקד בצורה כפולה. הראשונה - ליצור עומק ולשפוך הבנה על דמותו של טוד, האחרת היא היענות לסכמה. האפיוזות משולות לכלים בתזמורת, והמטאפורה המובילה את הרומן היא שחיי אדם דומים לאופרה הנסחפת עם הזרמים. אדם אחר, העומד על הגדה, מסוגל לשמוע רק את הצלילים המופקים בשעת היסחפה על פניו ונאמנה לאפקט דופלר, את הצלילים הקיבוי והמנוגים שלה, בהתאמה.

אפיוזדה אחת מספרת על תקופת שירותו בצבא, בזמן המלחמה, אנדרו הצעיר מוצא עצמו בשוחה אחת עם חייל גרמני, פגישה שמתחילה בחיבוק

ונגמרת בהרג. תחילה, הם נופלים איש על צוואר אחיו, המצוא מפלט באנושיות מן התווה המשתולל בחוץ, ומתיידדים בשפת הסימנים; למחרת, ברגע של בהלה, נדמה לאנדרו שהחייל הגרמני קם עליו להרגו, והוא מפלח את גרובו בכידון הרובה, יודע כי לא ישכח את צליל הפילוח לעולם. אפיוזדה שניה מספרת על נסיונו של טוד הצעיר לבנות סירה. הוא ניגש אל המלאכה עם חוון בלבד, בלי יכולת טכנית; השלדה נבנית במגושם ונותרת להירקב, לאורך חייו.

אפיוזדה שלישית דנה בחייו כהולל משך לימודי המשפטים שלו עד לרגע בו מתגלה אצלו דלקת הערמונית. אפיוזדה רביעית מתרכזת בגילוי בעיית הלב שעלולה לגרום למותו תוך זמן קצר ולא צפוי.

"האופרה הצפה" טוב ומהודק יותר מ"סוף הדרך", אולם גם פה מתגלעות חלק מן הבעיות שלבלבו ב"סוף הדרך". בארת' הוא טכנאי במלוא מובן המלה. רכוב על גלי אופנה ומצויד באשפות של גימיקים ספרותיים הוא עובר ומעמיד דפיס לרומן, האפיוזות משולות לכלים של תזמורת. אך אבוי לבושה, כאשר הכלים לא מתוזמרים היטב, הקונצרט נהפך קקופוניה.

פה, כמו ב"סוף הדרך", הדמויות האחרות שטוחות וקיימות בשמן בלבד. שוב יש זוג, עמו מקיים טוד מערכת יחסים של "הבעל חסר שלי ואני שוכב עם אשתו". מערכת שהייתי מתעכב לכתוב על אופיה לולא היתה קישוט אופנתי לרומן ותו לא.

הרומן שופע רעיונות טובים, אך לא די ברעיונות טובים, שים העמקה, רגישות או יכולת התבוננות אינן באות לידי ביטוי כאן. החומרים מטופלים בחוסר טעם ובנסות. אופיינית לכך הסצנה בה מדקלם שחקן קטעים משקספיר, הקהל מתרגז וכאשר מגיע השחקן למנוולוג המפורסם של המלט, מתרוממת חמת הקהל לשיא והם מתיחים בו מטבעות בהתאם לבוהם של שחצנים, חמת העריצים וגו'. שורת המחץ - לשאלה להיות או לא להיות אינן שמעות - כל כך מתבקשת, שנשאלת השאלה אם לא נתפרה הסצנה במיוחד לשם כך.

בדומה לאימפרסיוניסטים שפירקו את האובייקטים על מנת ליצור פוקוס חדש בעיניו של הצופה, מנסה בארת' לפרק את מרכיביו של הרומן: דמות, סגנון; אלא שאצלו נעצר התהליך בשלב הדקונסטרוקציה, סינתזה אמיתית אינה נוצרת, והחוס המאגד את הרומן אינו אלא העובדה שהפיקאות השונות הושמו זו בצד זו. אני תמה אם אי פעם קרא את אחד משני הרומנים הללו לאחר כתיבתם. לו קרא, היה נדעש לגלות כמה דומה הקריאה להסתכלות במראה, והיה מוצא את עכוזה הכחוש של יכולת המספר שלו מודק אל על ואת הרומן שלו, גמלוני כזרזיר מותניים ונוער כחמור. ■

שמעון אדף



מירנה נובירנוב

מילנה

מרגרט בובר-נוימן: "מילנה",

הוצאת "עם עובד", 1996

המכתבים שכתב פרנץ קפקא למילנה, עיתונאית צ'כית צעירה, נשמרו בידי ידידים בכל שנות המלחמה ונתפרסמו לאחריה בצורת ספר קטן, "מכתבים אל מילנה". כל יצירה של קפקא חשובה היא ויקרה היא לנו, אך עלי להודות כי עם הספר הזה לא ידעתי מה לעשות. מי היא מילנה? מה דמות היתה לה? ואיפה הם המכתבים שלה?

לא מכבר, התפרסמה מהדורה חדשה של "מכתבים אל מילנה", ובעקבותיה הופיע ספר לא גדול, "מילנה" שמו, והוא ניתרגם לעברית בעצם הימים האלה. המחברת היא אשה, שגם השם שלה אומר לנו לא מעט: מרגרט בובר-נוימן. מרגרט - או גרטה - פגשה את מילנה במחנה הריכוז ראוונסבריק, כ־80 ק"מ צפונית מברלין. ידידות אמיצה נתקשרה בין שתי הנשים, והבטחה עלתה, שאם תישארנה בחיים, תכתובנה ביחד ספר על קורותיהן במחנה. מילנה לא עמדה בתלאות. היא חלתה ומתה, שלושה שבועות לפני שחרור המחנה. גרטה שרדה, ואת הספר היא מקדישה לידידתה.

כמה מלים על הכותבת: למרגרט אכן יש, כפי שמעיד השם, שייכות למשפחת בובר. היא היתה נשואה לבנו של מרטין בובר, אך המשפחה נתפרקה עודם בגרמניה. בעלה ובנותיה עלו לארץ והיא נשארה בגרמניה, ולימים היתה חברת-לחיים של היינץ נוימן, קומוניסט גרמני שהתקומם נגד הקן של המפלגה והוקע כ"בוגד". את סיפור חייה היא נמנעת מלספר כאן (היא תיארה אותם בומג'ה בספר זכרונות משלה, "כאסירה אצל סטאלין והיטלר"). היא רק מציינת כי ב־1940, הסגירו הרוסים אותה ואת חבריה לגרמנים - כנראה במסגרת הסכם מולוטוב-ריבנטרופ, וכך הגיעה לראוונסבריק. את מילנה פגשה בשעת הטיוח היומי בשביל הצר שמאחורי הצריפים, שהאסירות כינוהו "כותל הדמעות". למן הרגע הראשון, נוצרה ידידות עזה בין שתי הנשים. בכוח אותה ידידות החזיקו מעמד, ולמענה הסתכנו לא פעם בסכנות חמורות ביותר.

הספר שבה את לבני. זו ביוגרפיה אישית ופוליטית, דבר לא נשכח ולא נסלח. וזו עבודת תחקיר מדויקת שהכול מתועד בה, עדויות שבעל-פה ועדויות שבכתב. וזה מחווה של ידידות נדירה. כמעשה תשבץ, אבן אל אבן, משחזרת גרטה את דמות חברתה, את מהלך חייה, את פראג עירה, ואת חייהן יחד במחנה. מי היא אפוא מילנה? מי היא נערה זו, היפה, הצינית ונמרצת, הניבסת אלינו מן הרכיכה?

המכתבים למילנה

מילנה, כמו קפקא, גדלה בפראג. אך

מוצאת לה מקום בעולמו המסתגף של קפקא, כי מעבר לכל, גם מעבר לאהבה, יש בה כמיהה עזה לחיים אחרים, שונים מאלה שהיא חיה כעת, חיים טבעיים יותר, חיים עם ילד, "חיים שיהיו קרובים מאוד לאמה".

בקיץ 1924, מת פרנץ קפקא. מילנה היתה זו שהספידה אותו בעתון "נארודני ליסטי", בשפה הצ'כית. ההספד, קצר ורב עוצמה תורגם ומובא בספר.

היא כותבת:

"בסנטוריום ליד וינה נפטר שלשום ד"ר פרנץ קפקא, סופר גרמני שחי בפראג [...] הוא היה בעל ראייה צלולה, חכם מכדי שיוכל לחיות, וחלש מכדי להילחם, אך חולשה זו אופיינית היא לאנשים היפים, האציליים [...]"

הוא כתב את הספרים החשובים ביותר של הספרות הגרמנית הצעירה... ספריו יש בהם אירוניה יבשה וראיית עתיד רגישה של אדם שחזה את העולם בצלילות ברורה, שלא יכול לשאת את חזונו והיה מוכרח למות... כל יצירותיו מתארות את האימה שבאי-הבנה מלאה מסתורין ושל אשמה על לא עוון המקננת אצל בני-האדם..."

מחנה, מחלה ומוות

בימים שבהם מילנה הספידה את פרנץ קפקא, היתה צ'כוסלובקיה פנינת אירופה, ארץ דמוקרטית, יפה ורחבת-ידיים, מנותלת בידי מדינאים בעלי שעור-קומה. בימים שבהם סיפור זה מתקרב אל קצו, היתה זו ארץ

בזמן שהחלה ההתכתבות ביניהם, היא חיה בווינה, בקשר נישואים כושל ומעורער. משום-כך, נהג קפקא לשלוח את מכתביו לא למעונה אלא למשרד הדואר, כ"דואר רשום". בשנת 1920, קראה מילנה את הסיפורים הראשונים של קפקא שהוא פרסם בחייו. היא הרגישה מיד בייחודו כסופר, והציעה עצמה להיות מתרגמת שלו. אכן, היא הראשונה שתרגמה את סיפוריו לצ'כית.

חוקי המעבר מארץ לארץ באירופה של אז, היו נוקשים. רק פעמים מעטות הצליחו השניים להיפגש. פעם אחת, בילו ביחד כמה ימים בעיירת גבול בין אוסטריה וצ'כיה, ואלה היו למילנה ימים מאושרים מאוד. מכתבי מילנה אל קפקא לא נשתמרו, אך כנגד זה מובאים בספר כמה מכתבים שכתבה מילנה אל מאכס ברוד, ידידו הקרוב. במכתבים אלה מספרת מילנה על אהבתה לאיש. היא כותבת על פניו, שהן "גלויות-לב וגבריות"; היא מתארת, בחן ובחיבה, את המבוכה שמשתלטת עליו לפעמים במצבי החיים הפשוטים, היום-יומיים. "ספריו מדהימים. הוא עצמו מדהים הרבה יותר". היא האמינה שבחיותה, בשפעת-החיים שלה, תוכל להצילו מן המחלה הרובצת לפתחו.

הוא לא האמין בכך, וביקש בשלב כלשהו להפסיק את היחסים עמה. והיא, בייאוש, כותבת למאכס ברוד: "אני מחזיקה בידי את מכתבו של פרנץ מהטאטרה (סנטוריום בהרי הטאטרה, רל) ובו בקשה הממיתה אותי שהיא גם פקודה: 'לא לכתוב לי יותר ולהימנע מפגישה, רק את הבקשה הזאת תמלאי בשקט, היא בלבד תאפשר לי איכשהו להמשיך לחיות'..."

במכתבה למאכס ברוד מפצירה בו מילנה לומר לה, ביושר ובלי כחל ושרק, אם האשמה היא בה. אין אנו יודעים מה היא ענה לה. במכתב אחר היא כותבת: "אני הולכת יום יום אל משרד הדואר, אני לא יכולה להיגמל ממנהגי..." ואכן היא הוסיפה לפקוד את הדואר שנתיים ימים. עם זאת, ידעה מילנה, וגם על כך היא מתוודה במכתב למאכס ברוד, שאולי לא היתה

מוכה ומושפלת, חלקים חשובים נקרעו ממנה, ידידה ממערב בגדו בה, פלישת צבאו של היטלר היתה צפויה. לארץ זו, המוקטנת אך בלתי כבושה עדיין, נהרו המוני פליטים שברחו מפני הנאצים, ואך טבעי היה למילנה שתפתח בפניהם את ביתה ותתגייס לעזור להם. היא הכירה בסכנה המיוחדת המאיימת על היהודים שביניהם, ולהם העניקה את מלוא מרצה וחובתה - ואנו, שלא פונקנו בכגון זה, יודעים להעריך את מתן-החיבה.

מילנה ביססה בנייתם את מעמדה כעיתונאית. מכתבת לאופנת נשים התפתחה ונעשתה עיתונאית מוכרת, אמיצה, בעלת סגנון אישי משלה. פעילותה העיתונאית והעזרה לפליטים - די היה באלה כדי להכריע את גורלה כאשר הנאצים אכן פלשו לארצה. היא סירבה לעזוב את פראג, נאסרה בידי הגסטאפו וכך הגיעה לבסוף לראוונסבריק, והקורות אותה במחנה הלא הם כתובים בספר של ידידתה.

זמן רב עבר בין ההחלטה על כתיבת הספר "מילנה" ובין מימושה. אבל לנו חשוב הספר הזה בכל עת, ובפרט בימים האלה, כשהרצון להשכיח את העבר לובש תאוצה, ומסתייע גם בנימוקים "פרקטיים". כי הנה, יש טוענים שאדמותיה של ראוונסבריק מבוזבזות הן, וכדאי להקים עליהן קניון, נמצא ראש-עיר שאינו נכנע, אך הבא אחריו, מי יידענו? אכן, רק בספרים בטוחים הם הזכרונות, ושמורים היטב.

רות לבנית

רוני סומק חצי

הירה

נזאר קבאני

מערבית: צבי גבאי

"השירה-האימפריאליזם היפה" (קטע)

אָנוּ נְתוּנִים לְחֶסְרֵי הַשִּׁירָה, בֵּין שְׁנַרְצָה אוּ לֹא.
כִּמוֹ וְנִצִּיָּה לְמִימֶיהָ,
וּבְרִזִּיל לְקַפְּהָ שְׁלָה,
צָרְפֶת לִינָה,
סִפְרֵד לְשִׁירֵי הַפְּלֶמְנֶקוּ,
מְצָרִים לְמִימֵי הַנִּילוֹס,
וּבְצָרָה לְעֵצֵי הַתְּמָרִים שְׁלָה,
חֶאֱלֵב לְפָרְחֵי הַיֶּסְמִין שְׁלָה,
וּפְלֶשְׁתִּין לְרִיחֹת הַתְּפוּזִים שְׁלָה.

השירה, על פי קבאני, היא אימפריאליזם. המשורר הוא הכובש הנאור, ובדרכו השיר שלו מוטבעות חותמות הנוף. השירה היא גם החסד הגדול, והשיר הוא גלוית תיירים הנשלחת מאותה מדינת חסד. אי אפשר, לתאר את ספרד, למשל, בלי שירי הפלמנקו או את מצרים ללא הנילוס. כך אי אפשר לתאר את העולם ללא אותו חסד מופלא הנקרא שירה.

על שתי אופרות

רצח מהוגן

האופרה הישראלית החדשה, בהפקה מחודשת של "ינופה" מאת ליאוש יאנאצ'ק; ליברית - מאת המלחין, עליפי מחזה מאת גבריאל פרייסובה; הצגת בכורה - 21.1.1904 התיאטרון הלאומי, ברנו; הפקה ראשונה באופרה הישראלית - 9.10.93.

מנצח - סטיבן סלואן; במאים - משה לייזר ופטריס קורייה; תפאורה - כריסטיאן רץ; תלבושות - אטיין קוליאון; תאורה - הרווה אודיבר; כוריאוגרפיה - דניאלה מיכאלי.

סולנים: ינופה - בתה החורגת של הקונסטלניצ'קה (=שמשית הכנסיה) - סוזן בולוק; סבתא בוריובקה (לשעבר בעלת הטחנה) - אליובט ביינברידג'; לאצה - קלמן (אחיו החורג של שטאוה בוריה) - ג'פרי לוטון; יאנו - רועה - נטשה פטרינסקי; מנהל הטחנה - ולדימיר בראון; קונסטלניצ'קה - בירובקה (כלתה של סבתא בוריובקה) - סוזן ביקלי; שטווה בוריה - (נכדה של סבא בוריובקה) - אנטוניו נגורה; בארנה - סבטלנה בבונוה; חולבת - טוני צ'פרינובה; ראש העיריה - ולדימיר בראון; אשתו - רונית רומנובסקי; קרולקה בתם - עמליה יצחק.

בהשתתפות מקהלת האופרה הישראלית, בהדרכת ג'ונתן ווב, והתזמורת הסימפונית ראשון לציון.

ההפקה המרשימה ביותר של האופרה הישראלית החדשה, ללא קשר ל"משכנה", היתה ללא ספק "נופה" - האופרה הטרגית הדרמטית, פרי עטו של המלחין המוראבי ליאוש יאנאצ'ק. בהפקה הקודמת של "ינופה" (אוקטובר 1993) - כיכבה קתרין האריס בתפקיד האם החורגת (הקונסטלניצ'קה - שמשית הכנסיה) - וגנבה את כל ההצגה הודות למשחק הדרמטי ולשירתה המופלאה. היא מסכה בכלל הביצוע פן דמוני לצד פאתוס לירי קורע לב.

ביתו "ינופה" אופרה קאמרית, הנשענת על מיעוט משתתפים, די היה בדמוניות של משחק המשכנע כדי להצית אש ולהעביר רטט מצמרר בגוו של הקהל. בהפקה זו, לא שונה מאומה: לא הבימוי החסכוני והמתמצנע אך בעל העוצמה הדרמטית; לא הניצוח הקורקיט של סטיבן סלואן ואף לא צוות הסולנים והמשתתפים; למעט הקונסטלניצ'קה, קתרין האריס, אותה החליפה סוזן ביקלי, שמסכה אופי "אימהי" ומרוכך לתפקיד ה"מכשפה" השטנית הקרועה בין שנתה היוקרת לשטווה - ה"חתן" המיועד לבתה החורגת ינופה, הבורח ממנה ומפקירה לגורלה לאחר שהרתה לו - לבין יראתה מפני זעם האל, שבוודאות יענישה על חטאה הנורא: רצח תינוקה של ינופה.

בהפקה זו הופכת הקונסטלניצ'קה למעין "יירישה מאמע", הטרודה בארגון

מוסיקה



"נבוקו", ינואר 1996

ובעיקר סצינת הריקוד הכפרי כאשר בנות האיכרים (מקהלת האופרה) רוקעות ברגליהן את מקצבי הסינקופות של הריקודים הסלאביים - כל אלו תרמו לכלל ביצוע דרמטי ולירי כאחד.

מעל לכל המוסיקה המופלאה של יאנאצ'ק - מלחין שנשל חלק במסעיו של בלה ברטוק בעקבות שורשי המוסיקה העממית והשתקפותה בשירה הדיבורית ובשפה המוראבית; והצירוף בין הרוך הלירי והמינוריות של הסולמות והמודוסים הפולקלוריסטיים לבין העוצמה הדרמטית של העלילה הקודרת הופכים את "ינופה" לאחת מפסגות הדרמה הלירית של האופרה הסלאבית. ברקע המוטיבים המוסיקליים הדמוניים של הסכין המשסעת את לחיה של ינופה והנקמה - רצח התינוק - לא עומדת האצולה הפיאודלית ומלחמת המעמדות של האופרה האיטלקית - אלא העם, שירתו, הווייתו ואמונותיו המושרשות. על כל סיפורי העם והמעשיות הקודרות והאפלות מרחפת האמונה בנחשוך הטוב והישועה. אמונה לה שותף מן הסתם המלחין עצמו.

פעמיים נבוקו

האופרה הישראלית החדשה בהפקה מחודשת של "נבוקו" מאת ג'וזפה רודי, ליברית - סמיסטוקלה סולדה; הצגת בכורה - 9.3.1842 להיסקאלה מילנו; הצגת בכורה באופרה הישראלית החדשה - 29.12.1994.

מנצח - סר אדוארד דאונס; במאי - ג'נפרנקו דה בוסי; במאית מחדשת - סוזי אטנדולי; תפאורה ותלבושות - פסקואלה גרוסי; תאורה - אבי'יונה בוונג.

סולנים: זכריה - פאטה בורצ'ולדזה; ישמעאל - אלפרדו פורטיניה; נבוקו - ג'אנקרלו פסקואטו; כהן גדול לבעל - מייקל דרואיט; עבדאללה - יבנגי שפובלוב; פפנה - סוונה אנסלמי; אביגיל - ברברה דה מאי; אנה - מינה בלוס.

בהשתתפות מקהלת האופרה הישראלית בהדרכת ג'ונתן ווב והתזמורת הסימפונית ראשון לציון.

בהפקה הראשונה של "נבוקו" באופרה הישראלית החדשה (דצמבר 1994) -

היה הגיבור הראשי המנצח דניאל אורן. בכשרון בניית המתח המוסיקלי והדינמי שלו, ליכד את המקלה והתזמורת והפיח רוח חיים ועוצמה דרמטית בכלל הביצוע.

כך, בלשו קצת פחות האפרוריות העגמומית של התפאורה עם מזבחי הבעל הכעורים, שעיצב התפאורן האיטלקי פסקואלה גרוסי, הסטטיות והניגודים הסימטריים בבימוי הבאנאלי של ג'נפרנקו דה בוסי, אשר העמיד זה מול זה את הכהן הגדול וזכריה מול המצביא היהודי ישמעאל; את צבאות נבוכדנצר מול הגולים היהודים.

לו היו המזרים בעלי יכולת משחק דרמטי משכנע, ניתן היה להתעלם מהסימטריות המשמימה של הבימוי הכבד. אך את שירת הסולנים אפיין ניכור ונתק והעדר הוודות מוחלט עם תפקידם.

חורוון קולה של המצור'סופרן, סוונה אנסלמי, בתפקידה של פפנה - בתו של נבוכדנצר, הקרועה בין אהבתה לישמעאל המוליכה אותה להתגייר לעומת נאמנותה לעמה ולאביה - לא תרם לגילום תפקידה. עושר קולה עתיר הגוונים של הסופרן ברברה דה מאי בתפקיד אביגיל - בתו החורגת של נבוקו המורדת בו ומנסה לנשלו מכס מלכותו - התחלף בקול צוהוני בהפעילה לגבהים. משחקיה היה מוחצן ולא משכנע.

אף שמירתו של הבס הגרוויני המרשים פאטה בורצ'ולדזה - נכס צאן ברזל של האופרה הישראלית בעוצמת קולו האדיר - גרעה העדר יכולת משחק דרמטי. דומה היה כאילו ביצע את תפקיד הכהן וזכריה ללא כל קנאות נועמת. אף קולות הבסים והבריטונים האחרים היו מרשימים ביופיים ומאידך, נעדרי כל יכולת משחק דרמטי משכנע; מה שהגביר את הסטטיות של הביצוע.

רק נבוקו (נבוכדנצר) הבריטון הקונסטלניצ'קה יאנאצ'קו פסקואטו, שכנע בכשרון משחקו הדרמטי ובשירתו. אך לא די היה בדמות משכנעת אחת כדי לצאת מתח דרמטי לעלילה.

האופרה הישראלית הזמינה הפעם את המנצח הבריטי בעל המוניטין, סר אדוארד דאונס, מבית האופרה המלכותי של הקובנט גרדן. אך נוקשותו תרמה יותר להעדר כימיה בינו לבין נגני תזמורת ראשון לציון מאשר לליכוד האופרה.

אפילו כאשר חזרה מקהלת האופרה על הכוראל "על נהרות בבל", היה זה מתוך ערגה ונוסטלגיה לעוצמתה הדרמטית המופלאה והמחשמלת של ההפקה תחת שריבטו של דניאל אורן ולא דווקא מתוך ערגה למולדת המשתחררת מעול וריס.

היה בביצוע זה רצון לחקות את עוצמתו הדרמטית של הביצוע הקודם - אך ללא דמות הגיבור הראשי שהשכיל לבנות מתח מוסיקלי - המנצח דניאל אורן - לא היה מקום להעלות את נבוקו פעמיים. ■

אורנה לנגר

סרט המוות האחרון - פרידה מקישלובסקי

בעלילה צבע משלו המכתיב את פועלו.

אך לשיא האבסורד הצבעוני מתעלה "כחול". הבעל המת מתגלה כשקרן כונוני, המוסיקה שלו שופצה על ידי אשתו, ניתן גם לחשוד שאת השראתו המוסיקלית שאב מנגן רחוב, ויש כאן עוד זונה טובה, אצילת רוח, הדוברת בשם האנושית כולה, וכולי וכולי. אפילו המוסיקה הנפלאה של פרייסנר איננה מוסיפה דבר.

אילוצים רבים הנובעים מהקופרודוקציה האירופית, חייבו את קישלובסקי לוותר לא פעם על כישוריו האמנותיים, שניתן בהם, ללא ספק, גאונותו השתקפה בסרטי תיעוד מיוחדים בפולין העניה בשנות הקוממנה, ודווקא שם, בתנאים לא תנאים צמחה יצירתו הגדולה. אירופה פרסמה אותו ברבים, אך מעל לכל, למרות הצלחתם העצומה של "רוניק" ו"שלושת צבעים", נחשב ה"דקלוג" לפאר סרטי.

אכן, דברים קשים נאמרו על סרטי האחרונים של קישלובסקי. לטעמי, השיכבה הסיפורית שם איננה רדודה כל-כך. אני סבור כי אין לבדוק יצירתו של בימאי על סמך הטקסט בלבד. קולנוע הוא אמנות ויואלית בראש וראשונה, ואילו הטקסט, חשיבותו איננה ראשונית. האם התמליל בסרטי גדולי קולנוע כפורר, הוקס, או יוסטון הוא עמוק כל כך? לא. ואף על פי כן, גם כאשר הטקסט משרת את התמונה ולא להיפך, סרטיהם מרתקים. "ביקשתי אתכם ללמוד לראות" - כיוון פעם גריפית הגדול את דבריו לצופים. אכן, רצוי גם לקרוא את התמונה ולא רק מלים.

לדעתי, הטענה כנגד מיסטיפיקציה וביזאריות יתרה בסרטים האחרונים איננה תופסת. בטענה דומה יש לפסול גם יצירות מופת של הספרות כשל קלדרון דהילה ברקה ("החיים כחלום"), מיגואל דה אונמונו ("ערפל"), סיפורי לואיג'י פירנדלו, כל ספרי ג.ג. מרקס ועוד.

כמובן, אין להשוות בין איכותם האמנותית הגבוהה של הסופרים הנוכחים לבין הטקסטים של קישלובסקי. קולנוע יהיה תמיד קרוב יותר ליצור מאשר לספרות.

ואחרון, אחרון: יש ליצין את עבודת הבימוי המרתקת של קישלובסקי, שהתבטאה בהדרת שחקנים אלמונים (אירן ז'קוב) שהפכו בהשראתו לאמנים ייחודיים; ולא לשכוח את בחירתו של זביגניב פרייסנר למלחין מוסיקת סרטי.

ומעל לכל: הממד ההומני העקבי כל-כך של קישלובסקי, גם בעידן של רייטינג משתולל בשדות התרבות. לפסימיות שלו - יסוד אמין, של מי שחש על בשרו ולעתים (רוחנית ולא פיזית) את עוולות המשטר הקודם במולדתו. סרט המוות האחרון של קשישטוף קישלובסקי הוא הפסימי והעצוב מכל, דקלוג 11.

צבי רפאלי

מתעוררת, כאשר הוא מנסה להתמודד עם חומרים פרא-פסיכולוגיים נדושים בנוסח ה"deja vu", "היינו שם", מין גילגול של בודהיזם ופיקציה ביחס לכפילים הסובבים בעולם. המיסטיפיקציה הביזארית של "החיים הכפולים של רוניק", הפטפטת החוזרת ונשנית, הופכות לקיטש. הסרט "שלושה צבעים", כסידרה טלוויזיונית מתמשכת איננו טוב מזה. הוא מצוי אִישֵם בירכתי דרמה קולנועית ישנה לבין וידיאוקליפים אירופיים, (צרפתיים בעיקרם) המערבים מין בשאינו מינו.

מחייבי הסרט רואים בו נוסח חדש של

ערכים מוסרי, ערעור חיי המשפחה וחוסר ישע הם מאבני היסוד הבונות את הסידרה. במציאות המעורערת גם האמת המדעית איננה אמינה, כאותה התחויה המטאורולוגית שב"דקלוג" 1, הקובעת ששכבות הקרח והשלג לא יפשו; תחויה שעלתה בחיי הנער המחליק על הנהר המפסיר הסמוך לביתו. גם צלם מריה הקדושה איננו אלא אשליית שווא. בהיודע לאבי הנער, (איש מדעי המחשב, שניבא את עמידות הקרח) על האסון, הוא מנתן את מזבח הכנסייה, כרוצה לומר, זהו עולם ללא אפשרות ניבוי מדעי אמין, אך גם ללא אל. ואכן, בסרטי

מותו הפתאומי של קשישטוף קישלובסקי, אחד מגדולי הבימאים של ימינו, מחויר אותנו ליצירתו העשירה ולפולמוס סביב שני סרטי האחרונים - "החיים כפולים של רוניק", ו"שלושה צבעים"; סרטים בהם ראו רבים קולנוע רדוד, מהניף לקהל - ויכוח שלא שכך גם לאחר מותו.

ברשימה זו, אני עורך עם עצמי מין משחק סימולציה, ומביא שתי דעות רווחות ומנוגדות ביחס ליצירתו של קישלובסקי. הקורא יכול לבחור את הגרסה הקרובה לרוחו. לכותב המטה יש רעה ברורה בנדון. א.



קישלובסקי בעת הצילומים של אחד מסרטי הטרילוגיה

מטאפיסיקה חילונית ואילו האחרים, מטאפיסיקה לנערות מתבגרות.

כשלעצמי, אהבתי את הרעיון הבסיסי של הטרילוגיה כמפגש במישורים שונים של אירופה עכשווית עם האיראיות של המתפכה הצרפתית, המסומלת בשלושת צבעי הלאום. קישלובסקי מנסה להוכיח - ולעתים רחוקות אמנם מצליח - שסיסמאות המהפכה בחיי היומיום (פרט "לארומ") הן אוטופיה בלבד. חירות, שוויון ואחווה מסומלים כאמור בכחול, לבן, אדום. הרעיון יפה - הבעיה היא בתוצאה. קישלובסקי משתמש בפסיכולוגיה של הצבעים ומשחק כאן בסמלי הצבע, בו עשוי הכחול להתקשר עם שמים, מים, המציינים את מהותו של האדם בחפשו אהבה ונאמנות, אך הכול מכל מסתכם בפנטסיות מופרכות. הלבן - צבע העולם, ראשית ואחרית החיים. האדום מסמל התחלה חדשה, אהבה ופירון, אך גם מלחמה, שנאה ושפיכות דמים. זהו צבעם של שליטים וחוקים המתקשר כאן (בהצלחה הפעם) עם הפיקציה הקולנועית.

הובאו כאן מעיקרי תיאוריית הממליות של הצבעים, שהדגשתם היתרה המיותרת והמופרזת, מנסה להסביר לצופה התמים שלכל גיבור

"דקלוג", לא רבים הם היודעים מהו טוב ומהו רע.

באחד מראיונותיו אומר קישלובסקי: "אינני מאמין באלוהים, אך גם אינני אתאיסט". אותה התפיסה בחווייתו החילונית, כמו אגנוסטית בחלקה, מודגשת בפרקים רבים של הסידרה. על-אף הדטרמיניזם ב"דקלוג", אנו עדים להומניזם רב של הבימאי בהתייחסו לגיבוריו. משהו טקטי, פולחני, בולט לעתים בסרט. אין זו פרשנות של עשרת הדיברות כמשל ברוח הומן, אלא הבט אירוני לפרקים להתנהגותו של אדם, באווירה אפורה, בדירות שיוון צנועות, אך מסודרות, דרים אנשים משכילים, אינטליגנטים ברובם, כמהים לידידות ואהבה. אולם, כבמחזותי האקזיסטנציאליסטיים של סארטר, הם נידונים לחירות ואחדים, באשמתם הם, אינם מוצאים את זהותם האמיתית. זהו האדם! רומז קישלובסקי, אקסה-הומו!

המצלמה חודרת לפני ולפנים של נפש אדם ותוך ניצול מרבי של איקונוגרפיה פילמאית, נברא קולנוע איכותי, שאינו נופל מעבודות בימוי של ברסון או ברגמן.

ב. ללא ספק, הקולנוע הקאמרי של קישלובסקי ראוי להערכה, אך הבעיה

בעידן הפוסטמודרני בקולנוע, שפיתר גריוני האנגלי נחשב לנביא המוביל, יורדות פלאים מניויתו של הקולנוע כאמנות. החיבור בין אמנות מזה וקישט מכון מדעת מזה, הניב דכוטומיה אנדרוגנית, מביכה ומבולבלת. מבקר קולנוע פלוני כינה, ובצדק, את הויתו האנרכיות של גריוני "לואיס בונואל לעניים!" פרט אולי לאלמודובר הספרדי, שהשכיל ליצור קולנוע פוסט-מודרני חדשני, לא קם עוד למדיה מאקל-הוון חדש.

קשישטוף קישלובסקי, שירד אלינו כנראה מפלטה אחרת, מעולם לא הגדיר את עצמו ובצדק, כקולנוען פוסטמודרני. מ"תור הזהב" של "האסכולה הפולנית" הישנה של מונק, ויידה וקאבלורוביץ, ירש את דבקתו באדם המחפש את זהותו בעולם סגור ומבולבל. אולם בניגוד להם, התרחק מהאתוס ההיסטורי הפולני ודמויותיו הן דמויות כלי-אדם. היא יצירתו של קישלובסקי מסתמן בשנות השמונים עם סידרתו הדרמטית "דקלוג".

אכן, משהו אקזיסטנציאלי ביישות הסובכה של אדם בעולם של תוהו משתקף ב"דקלוג" (עשרת הדיברות). ממד של ספקנות ופסימיות רבה ניכר בכל; לבטים ואי-שקט נפשי, שני

משורר האונגרי ההונגרי

לאיוש קאשאק: הסוס מת, הציפורים פורחות להן; מבחר שירים; מההונגרית: איתמר יעוז-קסט; עקד; סדרה לתרגומי שירה; 1996; 48 עמ'

הבעיה המשותפת ל"שפות קטנות" היא שספרותן סגורה בלשונו והקהל הרחב שמעבר לגבול השפה, מקבל דוגמאות מעטות ומקריות מחומר ספרותי מגוון ורב-כיווני, לפי טעם המתרגמים. לתים רחוקות בולטים מתרגמים שמתעמקים בעקביות בשטח מסוים ושבים מדי פעם לתחומים שנבחרו על ידם. איתמר יעוז-קסט הוא אחד מהם. הוא פונה שוב ושוב לפיוט ההונגרי ומתרגם שירים הונגריים לעברית. כמו כן, הוענק לו עיטור כבוד על עריכה ותרגום של שלושה כרכי השירה ההונגרית במשך ארבע מאות שנה, מידי נשיא הונגריה, ארפד גונץ (Göncz Árpád), גם הוא סופר ומתרגם.

לאחרונה, יצא לאור קובץ של שירי לאיוש קאשאק (1887-1967), יעוז-קסט. קאשאק הוא דמות מיוחדת במינה בתולדות הספרות ההונגרית של המאה שלנו. מבני דורו, רק הוא בן למשפחה פרולטרית, שהגיע לספרות בלי השכלה מוקדמת. קאשאק נדד באירופה המערבית ברגל ובמצוקה, כקודמיו הפרגרינים (peregrinus) או כשוליות הנודדות במאות קודמות. הוא אוטודידקט אמיתי ואמן רב-תחומי. כתב שירה וסיפורת, מאמרים עיוניים, ערך כתבי עת ספרותיים ואמנותיים וגם צייר. תמונותיו ויצירותיו הספרותיות נוצרו בהשפעת זרם האונגריזם. בראשית חייו הצטרף לתנועות העובדים השמאליות וקיבל תפקיד ממשלתי ברפובליקה הסובייטית, ב-1919. הוא היה מהפכן אמיתי באמנות, במדיניות וגם בחיי היום-יום. מהפכן, במובן שפעולותיו באמנות ובפוליטיקה לא התאימו למשטרים המשתנים בתקופת עלייתו לבמה הספרותית והרוחנית, ולא אחריה, עד העשור האחרון בחייו, אחרי 1956. בתקופה הראשונה כמשורר, עקבה שירתו אחרי זרמי המודרנה. על אף שבעשורים מאוחרים יותר שב לשירה הקלאסית, יצירותיו הפואטיות תמיד שומרות על סימני ייחוד, על סגנון "קאשאקי" אינדיבידואלי. קאשאק כונה "אבי האונגריזם של השירה ההונגרית", מונח נכון, אם כי לא לחלוטין מדויק. בנעוריו, כאמור, שאב את השכלתו באופן מקרי, מספרים שהודמנו לידו. אחד המשוררים האמיתיים הראשונים שקרא, היה וניאל ברונגי -



אהודה בקרב הדור הספרותי בין שתי מלחמות העולם. שירתו האונגריזם של קאשאק הושפעה מהפואטיקה הקלאסית של ברונגי.

שני האלמנטים הבסיסיים הבולטים בשירתו, המסורת הקלאסית והקיצוניות של זרמי המודרנה, הפריעו בצורות שונות למבקרים את יצירתו. היו שלעגו לפואמות הארוכות, כי לא מצאו אפילו קשר רופף בין הטורים; ובעיניהם, תמונת הלשון הכתובת במלים פשוטות, היו מפתיעות וחסרות משמעות בקונטקסט. אך האליטה של בני דורו הבינה וגילתה את חידושה וערכה של שירת המשורר המיוחד, את האמן וכשרונו יוצא הדופן, המהפכן שלא התאים אף פעם למסגרת הסטריאוטיפים של התקופה.

איתמר יעוז-קסט עומד על חשיבותו של קאשאק בתולדות השירה ההונגרית. במבוא שהעמיד לתרגום, הוא מתאר את הדמות הספרותית המיוחדת גם בחיי היום-יום - למרות שלדעתי לא תמיד הביא את הדוגמאות הנכונות ביותר באשר למשוררים אחרים שהשפיעו עליו; או השוואה לא מבוססת מספיק בין קורות חייו של קאשאק לבין קורותיהם של אנשי הספרות מראשית המאה ואילך. אני כשלעצמי, מסתייגת ממשפטים שנשמעים כמו אקסיומה: "אין עוד משורר הונגרי הראוי לתואר 'חסיד אומות העולם' כמו לאיוש קאשאק". לא הייתי טוענת, שנושאים יהודיים הם כל כך מרכזיים ביצירותיו, כפי שהמתרגם מדגיש; אך לקהל הישראלי, מעמיד המבוא תמונה רב ממדית של המשורר, הצייר והעורך, הקובץ כולל עשרים שירים, המתוירים, כמובן, מבחר מצומצם בלבד. למרות הצמצום, מביא הקובץ דוגמאות חשובות מפיוטו העשיר של קאשאק.

יפי התרגומים בולט ביותר לדעתי, בשירים הקשורים ליהודים. השיר "טרגדיה של יהודים" מ-1945 (תכל שככלל, לא צוינו תאריכי כתיבת השירים) מלא אנושיות, אמפתיה ורגשות. אווירת המקור עוברת היטב

בעברית, וכך בשיר "מארק שאגאל" (הבל שחסרים בתרגום שני טורים). השיר מתאר את התייחסות המשורר הצופה אל הצייר, אל ציוריו, ודרכם אל היהודים. המתרגם הרגיש מסח בעברית גם שירים ליריים מתקופות שונות: "אגדת הוורד" (1939), "בשעה שלוש וחצי" (1963).

האסופה אינה משכנעת אותי שיש סיבה לשבור את הסדר הכרונולוגי של השירים ולהוסיף לסוף האוסף את שני השירים המפורסמים האונגריים של קאשאק, בסדר הפוך, קודם הפואמה הגדולה והנודעת ביותר "הסוס מת, הציפורים פורחות להן" (1922) ואחריה שיר מתקופת עבודת הכפיים של המשורר: "בעלי מלאכה" (1915) - ציוני הומן היחידים הנמסרים בהקשר לשירים. הפואמה "הסוס מת, הציפורים פורחות להן" היא קשה במקור. נראה כאילו התבנית חסרת סדר, האסוציאציות בלתי מובנות, התמונות אינן קשורות זו לזו, המלים אינן מעורבות בקונטקסט הפואמה, וזרנו היוצר עובר מנושא לנושא והמעבר חסר. הפואמה היא תיאור-ערות של נדודיו באירופה המערבית; זוהי תמצית רבת עוצמה של הרומן האוטוביוגרפי הגדול של קאשאק בפיוט. יצירה ערוכה היטב, ללא מקריות, גם אם היא בעלת תבנית של שירה חופשית. חופש השיר עוקב

אחרי הקצב הסמנטי של המשורר וסדר זכרונו. בנקודה זו, מתחילים הקשיים בתרגום. כנראה שהמתרגם הרגיש כורח למלא את הרווחים הריקים בורם הטורים ותרגומו הופך מדי פעם להסבר הפואמה, תוך שהוא מגדיל טורים, מוסיף מלים וביטויים, וכך מפרש את הטקסט ומתרחק מהמקור המרוכז. כאשר כתוצאה מהאסוציאציות החופשיות נושא המשפט משתנה בטור הבא, מופיעה בעברית פה ושם אי התאמה בגוף הנושא. עיצוב הטורים הוא חלק בלתי נפרד מהפואמה ולמשמעותו חשיבות רבה עוד יותר אצל קאשאק, הצייר, שהביא לפיוטו את הארכיטקטוריות בתמונות. האמת היא, שגם במהדורות ההונגריות עימוד הטורים אינו קבוע, מלבד בשני הכרכים של שירתו, שערכה אשתו, הנאמנים לעימוד המקורי. בעברית, מופיעים טורים חדשים במקום טור אחד ארוך, טור אחד במקום טורים נפרדים, סימני כתיבה ורווחים שמפרידים את חלקי הטור ואינם במקור.

כל אלה אינם מפריעים לקוראים בעברית בהנאתם מפיוט אונגרי מיוחד, אך מרחיקים את התרגום מהמקור.

אנה סלאי

נדאא ח'ורי

מערבית: שמואל רגולנט

שלושה שירים למי שהיה

1. בכיסיו הוא מסתיר את עליצותו ולשונו נעה-נדה מתלעלעת ביללתו הוא מלמלם בשכרותו אך דובר צחות... שעה שהוא מסתיר בכיסים את כעסו.

2. מקלו נשען על חרדתי עליו עד שצנח ונשענתי על מקלו עד שנעלם והעבים נותרו נעים לבדם ובמסבאת השיבה רב הרעב בגוף.

3. גולה, באר וצנובר זורע באדמה את צלו וגוו. חזונו שוקק קנים הוא צד... נצפד שכרותו מחלישה את אצטרבליו משילה את הזרעים הוא נסוג והולך אל תיקו הדומם נים ולא נים... ואין איש עוד.

מתוך ספר שיריה של נדאא ח'ורי "נחל יבש" (1990)

על קולנוע, ספרות ושדים אחרים

בעקבות ויסקונטי

לוצינו ויסקונטי מת במרץ, 1976. בסוף ימיו ועל אף מחלתו, הצליח להשלים את סרטו THE INNOCENT לפי ספרו של ד'אנונציו. הפקותיו לתיאטרון ולאופרה, עד 1973, תרמו לא פחות מאשר סרטיו, למוניטין הבינלאומי שלו. אלפי המסמכים והצילומים שנאספו יתפכו לעשרה ס.ד. רום וישמשו להקמת ספרייה אלקטרונית, שאליה ניתן יהיה להתחבר דרך האינטרנט. כאשר נשאלים חבריו ועמיתיו מהו הדבר החשוב ביותר שאותו רצה ויסקונטי לבצע ולא הספיק, הם מצביעים על "בעקבות הזמן האבוד" לפרוסט. הקשר ההדוק בין ויסקונטי לספרות בולט בסרטיו, והספרים שהוקדשו לו, מציינים את ההשפעה הספרותית על יצירותיו הקולנועיות של אדם אשר רצה להקדיש חייו לכתביה. בסרטיו הצליח להמציא בעצם, דבר שווה ערך לכתביה, בכל צורות הריאליזם האפשריות. לדברי אחד המומחים ליצירתו, שני שלישי משמונה עשר סרטיו קשורים ישירות לספרות וניכרת בהם ההשפעה של וילין וקלאוס מאן, פרוסט, ג'יימס קיין, ורגה ותומאס מאן, שקספיר וכותבי הטרגדיות היוונים. ללא ספק, ההפקה הנאמנה ביותר ליצירת ספרות היא "להזר" של קאמי, ויחד עם זאת הרחוקה ביותר מרוח הדברים של הסופר. הקולנוע של ויסקונטי אינו שואף לקבע בתמונה את הדמיון הספרותי (כפי שקורה לא פעם בסרטים המבוססים על טקסט ספרותי), אלא מהווה הצעה למסלול יצירתי שונה, הכולל מקורות השראה מקבילים או זהים.

בכנס שאורגן במרץ האחרון, במלאת עשרים שנה למות היוצר, הוקדש ערב להקרנת סרט קצר בשם APPUNTI PER UN FATTO DI CRONACA ב־1951 ושהתבסס על סיפור אונס וטביעה של ילדה בפרבר עוני. כאן נראית בעליל השפעתו של הניאו־ריאליזם של רוסליני, והדרך שבה יוצר ויסקונטי סימביוזה עם המהות הטרגית של העליבות, סימביוזה האופיינית, בהמשך, גם לסרטיו הארוכים. במצבו העכשווי של הקולנוע האיטלקי, ויסקונטי היה מרגיש, לדברי מקורביו, רע מאוד. האם השאר מורשת? לדברי התסריטאית שלו, שני "עוררי" יצירתי, פרנקו זפירלי ופרנצ'סקו רוסי, אם היו "מתאחדים" לאיש אחד היו ממשיכים את יצירתו, אולם כל אחד מהם לקח עמו רק פן אחד מפניו הרבים של המאסטר. (להימנע)

אורסון וולס, לפני הנפילה

על אף שמלאו יותר מעשר שנים למותו, ממשיך אורסון וולס לרדוף את הקוראים, הסופרים, הצופים ואנשי

לאקרנים "האורח קיין". בנקודה שבה מסתיימת ההיסטוריה מתחיל הפולמוס. הביוגרף, סיימון קאלו, הוא שחקן, מחזאי, במאי תיאטרון וקולנוע, שחיבר ספרים על משחק וביוגרפיה של צ'רלס לוטון. הוא מעולם לא פגש את וולס ולא ראה אותו על הבמה. זהו אכן מכשול, אבל הוא ידע להפוך אותו ליתרון. הוא ביקר בכל המקומות שבהם הסתובב הגאון הצעיר, ראיין את השחקנים והמפיקים שעבדו איתו, וצלל לארכיוני התקופה, שם מצא בין גזרי העיתונות, התייחסות ראשונה לוולס, עם תמונתו, שם נכתב: "קריקטוריסט, שחקן, משורר - הוא רק בן עשר." (מדיסון ז'ורנל, פברואר 1926).

קאלו, ביוגרף נלהב אך קפדן, מתיר את הפקעת הסוכה, המורכבת מאמיתות, תצאי אמיתות ושקרים, המופיעים תדיר בביוגרפיות של



אורסון וולס, "האורח קיין"

אבל את גאוויתו השקיע, לדברי קאלו, בחייו. וככל שעלייתו של וולס הצעיר בתיאטרון, ברדיו ובקולנוע (בגיל 25) היתה מטאורית, כך תהיה נפילתו איטית, עצובה וגלויה לעין הציבור.

לדברי הביוגרף, שתי השאלות הנשאלות ברצף הן: מדוע הידרדר הכול אחרי "האורח קיין"? ומה עשה וולס כדי להשיג כל כך? בספר הנקרא "הדרך לקסנדו" (הארמון שבו חי צ'ארלס פוסטר קיין), מתאמץ קאלו להבין "מה הידרדר לפני הסרט המפורסם. וכל סימני ההידרדרות כבר מופיעים כאן. מילדותו, דרך כל עיסוקיו ועד לתוכנית הרדיו המפורסמת שלו מ־1938, "מלחמת העולמות", הכול מוביל לחווה הוליוודי לעשיית שישה סרטים. לאחר התחלה הוליוודית קשה, שבה תוכניותיו אינן מתקבלות, יוצא

וקטנוניים באישיותו. הוא אינו שופט אותו, אלא מנסה להבינו מבפנים. ואנו, הקוראים, נוכחים לדעת, שסופר אינו רק ביוגרפיה של שחקן הנכתבת על ידי שחקן אחר, אלא מחקר הנעשה על ידי שחקן, המתכוון לגלם דמות איש ושמו אורסון וולס. (להימנע)

SIMON CALLOW: ORSON WELLES - ROAD TO XANADU, VIKING PRESS, 640 PP

מרגרט

בתחילת שנה זו, הלכה לעולמה הסופרת, המחזאית והקולנוענית הצרפתייה הנודעת מרגרט דיראס. יצירתה הענפה, אשר תורגמה לשפות רבות והכוללת רומנים, מחזות ותסריטים, וכמו כן אישיותה הייחודית, הפכו אותה לדמות ידועה בצרפת ובעולם. כתיבתה השונה, האחרת, היא יותר מיצירה ספרותית, ומתווה מארג מיוחד, דיאלוג בהמשכים. דיראס חיתה בתקופתה ועם תקופתה. היא הפגינה מעורבות פוליטית אינטנסיבית נגד גזענות, אי צדק, חוסר שוויון, גזר־דין־מוות. היא השמיעה את קולה ברמה, צירפה את שמה וחתמתה ולקריאות "בעד" ו"נגד", עשתה דרכה בקול. לפעמים טעתה, אך תמיד נבע פועלה מתוך אהבת האדם. מרגרט דיראס אהבה את האנשים שאהבה, ואין זו טאוטולוגיה. העולם התחלק לאור וצל, כאשר מיקומם של אייביה ברור מראש. היא רצתה להבין, לדעת פרטים, החל בספורט או בילדים, וכלה באשוויץ או בקמפ־דייוויד. זו היתה אהבת האדם, שהכתיבה התבטאויות שונות ומשונות, לפעמים שטותיות, לפעמים חשובות.

אבל מעל לכל, עמדה לה כתיבתה. כתיבה של אדם מעורב, וכדברי בלאנשו, כתיבה של "סופר שנישא לתקופתו". מהות כתיבתה היא החיפוש אחר התא הקטן ביותר של הפיקציה, האטים של הספרות שהביא אותה ליישם, בדרכה, את "הספר אל כלום". הכול, בכתיבתה, עובר דרך העין הבוחנת והמבט המוקסם והשואל בעת ובעונה אחת. ספריה אינם רומנים במובן המסורתי של המלה, אלא יותר משלים מיסטיים שבהם היסוד הפיקטיבי אינו מושג על ידי מלאות הדמיון, אלא, על ידי דלות ודלילות היסודות הבסיסיים של הכתיבה. בכתיבתה, הסיפור אינו "סיפור", והוא כאילו נועד לה תמוסת ולהתפרק לתמונות, בכדי להעביר את ה"כלום" למדיה אחרת. מעל לכל, בולט טיפולה הייחודי של הסופרת ביחסי הקרבה המשפחתיים וביחסי האהבה בין המינים. היא אינה מהססת לשים ללעג את הגישות הפסיכולוגיות המשמשות לבחינת יחסי משפחה ואהבה, והמיץ מוצג גם כאוטופיה, גם כלעג לאידיאל המשפחתי. לידה, הופכת התשוקה את האדם למריונטה ומרחיקה אותו מעצמו.

זרה קורין־שפיר

פגישה עם אמיל

ששון סומך



מיל חביבי היה, למרבה הפליאה, הישראלי הראשון שהכרתי בארץ. ומעשה שהיה כך היה: בן 17 שנים הייתי בהגיעי לארץ מבגדאד, עיר הולדתי, בשנת 1951. יחד עם רבבות מיהודי עיראק שהוטסו לארץ באותה שנה, שוכנתי באורח זמני במחנה הקליטה "שער העליה" במרחק לא רב מחיפה. בהיותי נער חסר-מנוח, לא יכולתי להישאר באפס מעשה במחנה המנותק מהחוויה הישראלית. רציתי לראות את הארץ החדשה ולהכיר את יושביה.

טיילתי, אפוא, לכיוון חיפה, והגעתי לוואדי ניסנאס. השם הפליא אותי, שכן "נסנאס" בערבית פירושה "קוף". אך האזור כולו היה בהחלט לרוחי, שכן רוב השלטים בו היו בלשון הערבית, לשון ששלטתי בה היטב. ברחוב חורי נתקלתי בשלט המורה על מקום מערכת "אל-איתיחאד", שבועונה של מק"י. נכנסתי בהיסוס ופגשתי את אמיל חביבי, העורך.

היום יודע אני שהיה אז בן שלושים או קצת פחות, אבל במפגשנו הראשון הרשים אותי כאיש מבוגר ממש, כבעל בעמיו. הוא דיבר איתי בסמכותיות ובריחוק מה, אבל משיחתנו נודע לי לראשונה על מצבם העגום של הפלסטינים שנותרו בגבולות ישראל לאחר קום המדינה; חברה כפרית בעיקרה, שרוב מנהיגותה האינטלקטואלית יצא לגלות: אלפים של "נוכחים נפקדים" (מונח "טכני" שלימים היתה לו עדנה בהופכו לכותרת ספרו המופלא של דוד גרוסמן על ערביי ישראל), הנאנקים רובם ככולם תחת עול ממשל צבאי קשוח; משפחות שנפרדו במהלך המלחמה, ואשר שאפו להתאחד, לעתים בנוסיונות להסתגל חזרה. הללו נקראו או "מסתננים" ולעיתים אף נורו בעת שחצו את הגבול, בלי שהאזרח הישראלי יבחין ביניהם לבין "מסתננים" שחדרו ארצה למטרות חבלה או גניבה. כשגילה אמיל שיש לי עניין מיוחד בספרות, עברה שיחתנו לנושא זה. התפעלתי מהתמצאותו הרבה בספרות העולמית, וביתר-שאת - בספרות הערבית הקלאסית - בשירה ובפרוזה של ימי הביניים. הוא ציטט בחופשיות מפליאה קצידות של המשורר והפילוסוף אל-מערי (מן

המאה ה-11), בה במידה שציטט מדברי לנין וסטאלין. הוא סיפר לי שמדי יום ביומו הוא מוצא זמן לעיין באנתולוגיות הספרותיות הערביות, כגון "פתאב אל-אגאני".

אחד הדברים שהעיקו או על אמיל ועל חבריו במערכת "אל-איתיחאד" היה הניתוק שנכפה עליהם מהמתחדש בעולמה של הספרות הערבית, מהמתרחש במרכזים העיקריים שלה בקהיר, ביירות, דמשק ובגדאד. בנדון זה היה לי מה לחדש לו. שכן דווקא בין השנים 1948-1951 עלתה בגדאד לפתע ממעמד של בירה משנית, אפיגונית, בעולם התרבות, למעמד של מרכז חשוב של התחדשות ומהפכה. בשנים אלה פותחו בבירת עיראק דרכים חדשות בתחום הפרוודיה של השירה הערבית, ונוצרה שם צורה חדשה שהמשוררים והמבקרים קראו לה "שירה חופשית". הצורה כבשה עד מהרה את מקומה של צורת הקצידה הקלאסית (זו שהתמידה במשך 1500 שנה ומעלה), וכך שונו פניה של השירה הערבית ללא הכר.

כל הדברים האלה התרחשו מבלי שהמשכילים הערבים הישראליים ידעו עליהם. אני שבאתי ממרכז ההתרחשויות, לא זו בלבד שיכולתי לספר על המתרחש, אלא אף היו באמתחתי כמה דוגמאות של שירים שנכתבו בידי ראשי "השירה החופשית", וביניהם בדר שאפיר אל-סיאב (1924-1964). דוגמאות אלה פורסמו ב"אל-איתיחאד" (ולאחר מכן ברבעון הספרותי "אל-ג'דיד", פרי יוזמתו של חביבי) ועוררו תגובות לא מעטות בין הסופרים המעטים שנותרו בקרב החברה הערבית בארץ. יש שקיבלו את החידוש באהדה מלכתחילה, ויש שראו בו סתירה לרוח הספרות הערבית לדורותיה. סופו של החידוש שניצח, בארץ ובכל העולם הערבי.

זו היתה פגישה הראשונה עם האזרח הישראלי אמיל חביבי. בסוף אפריל 1996, בבית החולים "המשפחה הקדושה" שבנצרת, הזכרתי לאמיל את הפגישה המפתיעה הזאת מלפני 45 שנה. שפתיו העלו בדל-חיוך, אירוני ומיוסר, שניבט מבעד לצינורות ההזנה שכיסו את פניו. לא ידעתי שיומיים לאחר מכן תגיעני הידיעה הקשה על מותו.

פגישות ארוכות היו לנו במרוצת השנים האלה, והיו גם פרידות ארוכות, לעיתים ארוכות מאוד. לא כאן המקום לספר עליהן; וכלל אינני בטוח שיהיה בהן עניין למאן-דהו. עדיף לדעתי לדבר על מפגשים ספרותיים, לא פגישות בארבע עיניים. כיעל-כן סופר גדול היה, סופר בלתי שגרתו ומפתיע בכל דרכו הספרותית.

במשך כארבעים השנים שבהן ערך את "אל-איתיחאד", נהג חביבי לכתוב מדור אישי שעליו חתם בשם "ג'והיינה" (שם בתו הבכורה; שגם הוא שאוב מהספרות הערבית העתיקה). מדור זה היה פוליטי מובהק, תגובות על המתרחש בזירה המדינית. ואף על פי כן, שונה היה באופיו ממאמרי המערכת, הכתובים בדרך כלל בסגנון יבש ומהוגן. מדורו של אמיל היה בעל אופי פליטוני, סאטירי ושנון, שלא נודע כמוהו בעיתונות הערבית. אם יכונסו אלפי המאמרים שהופיעו במדור זה, עשויים הם להביך את אוהדיו של הסופר המנוח בשל תוכנם הפוליטי הקשוח, שבשנות ה-50 בלטו בו נימות סטאליניסטיות בוטות. יחד עם זאת, הם גוננו על עניין המיעוט הערבי בארץ ודגלו במדיניות של אחוות-עמים יהודית-ערבית כפי שהבינו אותה מק"ירק"ת. אולם בסגנונם, היו אלה קטעים בעלי עוצמה ספרותית ייחודית. לעתים הייתי שואל את עצמי: מדוע לא ינוצל כשרון זה לכתובה ספרותית, בעלת ערך בר-קיימא; מה עוד שידעתי, שנפשו של האיש קשורה בעבודות ביצירה הספרותית. והנה נתקלתי בשנת 1953, בקטע מפרי עטו בשם "שער מנדלבאום". זה היה תיאור מקרה שקרה לסופר עצמו ולבני משפחתו. ספק אם הוא נכתב כסיפור. אזרתי עוז ותרגמתי אותו לעברית (עברית נמלצת משהו, כיאות למי שרק עתה רכש את הלשון הזאת, ורצה להפגין את מלוא ידענותו הטריהו). התרגום הופיע בחוברת של פסטיבל הידידות היהודי ערבי, שנערך ביוזמת מק"י בשנת 1955, כמדומה. ב"שער מנדלבאום", סיפר חביבי על אמו הקשישה שעזבה את הארץ ללא-שוב דרך השער הזה, שחצה את ירושלים, ועל "תקרית" קטנה ועצובה, שאירעה כאשר

האירופאיות, ותשאב יסודות ממלאכת המספר הערבי הקלאסי ובה בעת תהיה מודרנית ואוניברסלית. והנה אמיל חביבי חולל את הנס הזה במחיידי, והותיר את כל בעלי היומרות פעורייפה.

לא אטען ש"האופסימיסט" נקי מפגמים, שכן חלקים ממנו לוקים בקונקרטיזציה יתרה וחלקים נשמעים כפליטונים היאים לשעתם אך לא ליצירה ספרותית גדולה. ואף-על-פי-כן, זהו מפעל ספרותי מהפכני במלוא מובן המלה. וככל שאני מחפש בספרות הערבית החדשה יצירה שניתן לראות בה תקדים או נקודת-מוצא ל"האופסימיסט" אני מתקשה להגיע אליה. להוציא, אולי, יצירה חריגה שנכתבה כ־120 שנה לפני "האופסימיסט". כוונתי לספר "אל-סאק עלא אל-סאק" (1855) מאת הסופר הלבנוני הגולה פארס אל-שדיאק, שגם בה שוכנים במעורבב יסודות פיקרסקיים וריאליסטיים, ישנים וחדשים, ערביים-קלאסיים ואירופאיים בני-זמנם. אבל בעוד ספרו של אל-שדיאק נוטה להיות אוטוביוגרפי ביסודו, הרי יצירתו של חביבי היא יצירת מבדה של ממש, ובזכות הסימבוליזם המצטבר שבפרקיה, הופכת לסאגה ספרותית של עם שלם. ואגב אורחא: בשנת 1991, כשהופיעה יצירתו המופלאה של חביבי, "סראיה בת השד הרע", התבקשתי להרצות עליה בפגישה של סופרים יהודים וערבים בחיפה, בנוכחות של המחבר. בדברי, ערכתי השוואה בין סגנונו של חביבי לזה של אל-שדיאק. בתום המפגש ניגש אלי אמיל חביבי ושאל אותי אם אוכל להשאיל לו עותק של "אל-סאק עלא אל-סאק", שכן אין הוא מכיר, לדבריו, את היצירה. נדהמתי, ומאוד רציתי לשאול אותו אם זו היתה בקשה אמיתית או מעין בדיחה-מתיחה, אחת מאלה שהיטיב לרקום. לא שאלתי, ועד היום אינני יודע - וככל הנראה שלא אדע גם בעתיד - את התשובה אל-נכון.



שתי יצירותיו האחרונות של אמיל חביבי "אחטיה" (1986) ו"סראיה" (1991) הן ללא ספק פאר מפעלו הספרותי. כאן פנה הסופר לסגנון שקראתי לו "פוסטמודרניזם פלסטיני" וזאת, מבלי לוותר על התכונות הייחודיות של סגנונו - הפרדוקס, משחקי המלים, השאיבה ממקורות שונים ומנוגדים לכאורה. למען האמת, הסגנון הפוסטמודרני תאם להפליא את אמונתו של חביבי. ביטול הרצף הנרטיבי המבוסס על סיבה-תוצאה, ערבוב הדמויות, התחלפות הקולות-הדוברים וכל שאר מאפייניו של הסיפר הפוסטמודרני, שכנו בשולי יצירתו המוקדמת, אך עתה היו למאפיינייה המרכזיים. וכך יכול היה חביבי להשיח את דרך הייסורים של עמו ושל ארצו בשיח "מפורק" והדוק בעת-זבעונה אחת; וכך הגיעו הסיפור האישי והסיפור "הכללי" להרמוניה מושלמת ביצירתו "סראיה", וחבל שזו היתה האחרונה ביצירותיו. ■

שלספרות הערבית המקומית קם סוף-סוף מספר של ממש. בעבור חמש שנים הופיעה הנודעת ביצירותיו - "האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו-אלנחס אלמות-שאיל". נאמר לי שלשם כתיבת הספר הזה (ואלה שבאו אחריו) קיצץ חביבי בפעילותו המפלגתית, ואף נטש את חברותו בכנסת לאחר 20 שנות שירות בה. הרומן הזה היה קפיצת-דרך אדירה בקריירה הספרותית שלו בשל מורכבותו ויצירתו החדשנית. כאן התאחדו היסודות "המודרניים" וה"קלאסיים" שבמחבר, ויצרו טקסט ייחודי, שרק סופר ערבי-פלסטיני-ישראלי כחביבי יכול היה להפיקו. למען האמת, טקסט זה מהווה אתגר של ממש לכל המספרים הערבים של ימינו; באשר הם, מזה כמאה שנים, מדברים על כוונתם ליצור צורת סיפורים חדשה, ערבית, שלא תהיה תלויה בצורת הסיפורת

נכדתה הקטנה רצה אחריה מעבר ל"גבול". היה בסיפור משהו שיכול להישמע פתטי, בכייני ומקטרג. אבל בעטו של חביבי הפך לטקסט דינמי ורוטט, שלצד הריגוש שבו, שוכן סרקוזם עדין, ושהעובדות היומיומיות המתוארות בו התעלו לרמה של סמלים ספרותיים רבי-עוצמה. שנים עברו. חביבי הלך והתרחק מהספרות בהופכו לחבר כנסת ולמנהיג המפלגה בנצרת ובגליל. אני התרחקתי ממחזותיו של חביבי ופניתי לאוניברסיטה. בשנת 1968 חזרתי ארצה כתום שנות לימודי באנגליה, וגיליתי שחביבי חזר (בעצם - פרץ לראשונה) לעולם הספרות, ואף פרסם קובץ סיפורים בשם "שישיית ששת הימים" (קובץ שלא תורגם עדי-כה לעברית, להוציא אחד-שניים מהסיפורים הכלולים בו). שעתי לא היתה פנויה להתעמק בסיפורים אלה, אבל גם עיון מרפרף בהם דיו היה להפגין

צוואתו של עץ האגס

שמעון בלס



הייתי מחפש את עצמי. הסתבר לי, שבנקוף השנים שכנעתי את עצמי שהפעילות הפוליטית מחייבת לפעמים את הפוליטיקאי שלא לומר את האמת.

אמיל חביבי מחמיר מאוד עם עצמו. הוא שואל איך יכול היה לשכוח את סראיה שלו? כי סראיה, אם היא מסמלת את אהבת הנעורים הראשונה, הריהי מסמלת באותה עת גם את תסיסות הנעורים, את טוהר הרגשות; בעיקר היא מסמלת בעיניו את אהבת הצדק ואמירת האמת. שכן רק בדחף אותה אהבה לצדק, כדבריו, נמשך בגיל צעיר לתנועה הקומוניסטית, ורק בהמשך הזמן נוכח, כי המשמעת המפלגתית מתירה לפעמים מעשים פסולים למען האינטרס העליון, וכי האינטרס העליון הוא בראש וראשונה המפלגה. באותו שלב, אבדה לו סראיה, באותו שלב, ניסה לשכוח אותה ולהתכחש לה. "אני מודה שמבחינה מצפונית הייתי משוכנע בהכרחיות המהלך הזה, אבל מזמן לזמן הייתי חש מחנק מחמת המגבלות שכיפנו על עצמנו. ניסיתי לבקש מרחב לנשימה בכתיבה הספרותית. מיום שגיליתי אצלי את כושר היצירה, ברור היה לי שעבודה ספרותית לא תהיה ראויה לשרוד אם הסופר אינו מסוגל לומר את האמת. ברומנים הראשונים שלי, אמנם השתדלתי להעמיד את עצמי כמפקח מפלגתי על כתיבתי, כלומר לא העזתי לומר את כל האמת הנדרשת בעבודה יצירתית, אבל המבקרים הרציניים גילו שאני מצליח להרוג מהקו המקובל".

לאור זה נראה אפוא, שאמיל חביבי לא שכח לגמרי את סראיה; הוא ניסה להתעלם ממנה ולהמיר את האהבה אליה באהבה אחרת. באחד הקטעים האחרונים של הרומן הוא מביא דו-שיח בין שני זקנים, שיש בו אילוסטרציה למצב הפיצול הנפשי שאליו נקלע. שואל הראשון: מה דעתך על עץ אגס שהחל להניב חצילים כדי לספק מזון לעניים? משיב לו בן שיחו: החצילים באמת נחוצים למאכל, אבל גם האגסים נחוצים. בדו-שיח זה מתמצית הטעות הטרגית שנעשית מתוך כוונה טובה. עץ האגס המניב חצילים מסמל, בלי ספק, את הדואליות של הסופר, אשר קיפח את כושרו היצירתי

ז'ומן האחרון של אמיל חביבי "סראיה בת השד הרע" חוצה תדירות את התחום בין הזכרונות האישיים לבין האלגוריה; בניסוח אחר אפשר לומר שסיפור האהבה של הגיבור מוגש כסיפור אלגורי. אמיל חביבי עצמו הגדיר את הרומן כאוטוביוגרפיה שבה ביקש לנהל חשבון נפש עם עצמו. באחד הראיונות הארוכים והחושפניים שהעניק לסופר הלבנוני מחמוד שוריה ושהתפרסם בדצמבר 1995 ב"פראדיס" המופיע בפריס, הוא אמר כי לא במקרה נזכר בסיפור האהבה הראשונה: "רציתי לבחון מחדש את מסלול חיי... רציתי לבדוק היכן טעיתי, מה הזנחתי... באיזה שלב החלה הסטייה... קורא הרומן רואה זקן בגילי מעלה לפתע את סיפור אהבתו הראשונה, שפרטיו נשתכחו מלבו, והוא שואל את עצמו: כיצד החל הסיפור? כיצד שכח אותו? מדוע ניתק ממנו? מאיזו סיבה אבד לו? חיפשתי תשובה לכל השאלות הללו ולא מצאתי עד הדפים האחרונים של הרומן; בדפים אלה גם מצאתי את השם לרומן שבו הופיע".

תהליך כתיבה זה של אוטוביוגרפיה, כהגדרתו, הוא אשר מעניק ליצירה את הממד האלגורי, כאשר דמותה של האהובה הנשכחת מתקופת הנעורים מתחלפת עם דמותה של סראיה מהסיפור העממי, אותה נערה יפה בעלת הצמות הארוכות, שנחטפה בידי השד הרע והוסתרה בארמון עשוי זהב בפסגתו של הר. בן דודה ההוגה לה אהבה עזה, יוצא לחופשה בהרים ובעמקים כשהוא קורא בשמה עד ששומעת את קולו ומשללת אליו את אחת מצמותיה, וכך יכול היה לעלות אליה ולהצילה משוביה.

כנגד הסיפור העממי המדגים את כוחה של האהבה לגבור על כל המכשולים ולהשיג את מטרתה, מעמיד הסופר את סיפור האהבה שלו המסתיים באובדן ובצער. "שמעתי פרשנויות שונות של מבקרים", אומר חביבי באותו ראיון. "יש אומרים שסראיה היא סלסטיק, ויש אומרים שתלאות הן היומיום הן השד, ויש אומרים שהשד הוא אילוצי הפעילות הפוליטית, ובמיוחד אילוצי השקר בפעילות הפוליטית. אני יכול להשיב שכל אלה הם השד. אבל החשוב ביותר הוא שאני

לטובת המאבק למען השגת צדק למקופחים בחברה. הוא התאמץ אמנם להסתיר את הדואליות הזאת מאחורי חזות הפוליטיקאי הלוחם, אבל דבר אחד אי-אפשר היה לו להסתיר: את היותו איש עט בראש וראשונה. הוא לא היה איש ארגון ולא אסטרטג ולא אידיאולוג. אבל כאיש עט הוא העמיד את עטו לשירות האידיאל שבו האמין, הווי אומר לשירות הקו המפלגתי שעליו סמך ומאחוריו התבצר. אמיל חביבי היה אמן המלה הכתובה וכל מי שהכיר אותו מקרוב, כל מי שעקב אחרי כתיבתו לאורך השנים, יכול היה להבחין בכמה אגסים עסיסיים מוסתרים באמתחתו. לשונו הציורית, הנימה האידיונית הזורמת בין השורות, פנייתו למקורות ספרותיים, שימושו באגדה, כסיפורי עם, - כל אלה קבעו את ייחודו והבדילו אותו משאר חבריו בהנהגת המפלגה. הפוליטיקאי שבו אכן כבל את ידיו של הסופר שבו, אבל לא יכול היה לעקור מלבו את האהבה הראשונה. סראיה החטופה שלא יצא לחפשה, המתינה לו בארמון הוזהב על פסגת ההר, ורק לעת זקנה נזכר בה והיא שלשלה אליו את צמתה הארוכה כדי להצילה ולהציל את עצמו מ"הביצה שאליה הידרדר ובה טבע", כהגדרתו.

איש עט היה אמיל חביבי ועטו עירני ונמרץ, גם חד ודוקרני לפעמים. הטור השבועי שלו ב"אל-איתיחאד", העתון שעמד בראשו מיום היווסדו בשנות הארבעים הראשונות, היה

העקרוני בין ישראל והפלסטינים, זמן רב לפני שחשב מישהו במוסדות השלטון על הליכה לאוסלו.

אמיל חביבי היה עדיין חבר מפלגה פעיל, עדיין מנסה למלא את תפקיד המפקח המפלגתי על מעשיו, כדבריו. הוא נאבק עם עצמו, נאבק עם חבריו במפלגה, עד המשבר הסופי שהוליך לפרישתו. הפרישה מהמפלגה היתה המפנה השני והמכריע בחייו, מפנה מכאיב ומשחרר כאחד. מכאן והלאה יכול היה להתמסר ליצירה, לומר מה שלא העז לומר בעבר. "סראיה" היתה פרי המפנה הזה, אך למרבית הצער היא גם היתה יצירתו האחרונה. עץ האגס שהחל ללבלב מחדש, ירדה עליו מכת גורל אכזרית.

פגישתי האחרונה עמו היתה במועדון "צוואת" בתל-אביב, בערב שהוקדש להופעת ספר שיריו האחרון של נתן זך. באחת ההפסקות גילה לי דבר שהדהים אותי. סיפורו האהבה ב"סראיה", מסתבר, לא היה סיפורו שלו, אלא סיפורו של ידיד נעוריו וחברו לספסל הלימודים איחסאן עבאס. איש זה, שהוא אחד החוקרים הגדולים בספרות הערבית, נסע ללמוד באוניברסיטה של קאהיר ואחרי 1948 לא חזר לארץ. מאז נותק הקשר ביניהם והם לא נפגשו מעולם. עם הופעת "סראיה", נשאל איחסאן עבאס בראיון טלוויזיוני לדעתו על הרומן, והוא דיבר בחמימות על היצירה ועל מחברה, אבל העיר שסיפורו האהבה המסופר ברומן היה למעשה סיפורו שלו. "בשבילי זו היתה הפתעה", אמר לי אמיל בחיך מתלוצץ, "סיפור האהבה היה שמור כל כך בתודעתי, מעוגן כל כך בזכרונות הנעורים שלי, שבשעת הכתיבה ייחסתי אותו לעצמי כאילו היה שלי. אבל איחסאן העמיד אותי על טעותי". בעקבות המקרה הזה החליפו השניים מכתבים ביניהם מעל דפי עתון "אל-חיאא" מכתבו של איחסאן עבאס, שבו הוא מביע את הערכתו ואהבתו לידיד נעוריו, הועתק בגליון מס' 8 של "משארף", הירחון הספרותי המפורסם שסיד אמיל חביבי בחודשים האחרונים לחייו. זה היה גם הגיליון האחרון שהופיע בעודו בחיים.

ימים אחדים אחרי הפגישה האחרונה עמו, נסעתי לפריס והבשורה המרה על הסתלקותו הגיעתי בשעת בוקר מוקדמת, מפי אחת מתלמידותי המכינה עבודת מחקר עליו.

אם סיפור האהבה היה של ידידו ולא שלו, אם בכלל הוא פרי דמיונו היוצר, אין לזה כל חשיבות. הוא שייך לו, הוא מבטא נאמנה את מסלול חייו. יצירתו תמשיך לחיות אחריו, תמשיך לעורר התפעלות והנאה אצל קוראיו, ובעיקר תמשיך להנחיל את הלקח הקשה שהסיק מהטעות הטרגית של הקרבת היצירה על מזבח הפוליטיקה. בזה מתמצית גם צוואתו הבלתי מוצהרת לדורות הבאים. מחיר יקר שילם בעד הלקח הזה, אבל עץ האגס לא מת במותו. ■

היה למלא תפקיד מרכזי בגיבושה של הספרות הערבית בארץ. פרסמתי כמה דברים בירחון הזה, גם ישבתי זמן מה בישיבות המערכת בחיפה ועמדתי אז על מזגו הסוער של אמיל כשהיה מתגלע ויכוח קולני בינו לבין חבריו. משהו מרתק היה בהסתערויותיו, שגם אם אינך מסכים אתו, אתה מקשיב לו בעניין וקשה לך לכעוס עליו. זה היה גם סוד הקסם בכתיבתו, שביטאה את נאמנותו לדרכו הפוליטית, את נאמנותו לומר את הדברים שמחובתו לומר אותם, גם אם יש לו ספקות בנוכחותם.

לדעתי, לא היתה העמדת פנים בזה, אלא כנות של מאמין. הרגשתי זאת באופן מוחשי יותר כשעבדתי במערכת "קול העם" בין השנים 1956-1960 וזכיתי לתרגם מאמרים משלו לעברית. התאמצתי, ככל שנידבה לי העברית הרוזה שלי באותם ימים, לשמור על סגנונו המיוחד ולא לפגוע בנימה האירונית המתגנבת בין השורות. אינני בטוח אם קרא או היה יכול לקרוא אז את המאמר המתורגם, אבל כשהיה מכתוב לי בטלפון מנצרת כתבה ארוכה על אירוע מסוים, והייתי נאלץ, מחוסר מקום, לתרגם אותה תוך קיצורים ניכרים, היה מגיב לפעמים במורת-רוח. בשיחות הטלפון הליליות עמו נהגנו להחליף גם כמה משפטים אישיים, וכשנבחר לכנסת אחרי שהיו ספקות בספירת הקולות אם יכנס או לא, אמרתי לו גלויות שאני שמח ומצטער על בחירתו מחשש פן תקפה עבודתו הפרלמנטרית את כתיבתו הספרותית. הזכרתי לו זאת כעבור שנים, כשנשאתי דברים על יצירתו במפגש עם סטודנטים שערכנו לכבודו באוניברסיטת חיפה. אמרתי לו, שהחשש שלי היה במקומו ושאני עדיין מקוה שיתפנה יותר ליצירה. כבר לא היה אז חבר כנסת, אבל היה העורך הראשי של "אל-חיאא", שביוזמתו הפך לעתון יומי.

היחסים שלי עמו היו תמיד חמים, אבל הם נותקו אחרי שעובתי את המפלגה בראשית שנות השישים. המשכתי לעקוב אחריו עניין ובעיפיה להפתעות. מלחמת ששת הימים חוללה בו את המפנה הצפוי. קובץ סיפוריו "שישיית ששת הימים" היה הסנונית הראשונה. קיבלתי אותו בברכה ב"הארץ", אך גם כביקורת לא מעטה בגלל העומס של האמירה הפוליטית שהזיקה לאמירה הספרותית. בברכה נלהבת יותר קיבלתי את "האופטימיסט" עם הופעתו; הגדרתי אותו כרומן פיקרסקי במאמרי ב"הארץ" ועשיתי כמיטב יכולתי להציג את מחברו כסופר בזכות עצמו, אחרי שהיה ידוע רק כפוליטיקאי ומנהיג קומוניסטי. הקשרים בינינו התהדקו והתפתחו מאז, במיוחד במסגרת הפעילות המשותפת של סופרים יהודים וערבים, שכתוצאה ממנה הוקם "ועד היוצרים הישראלים והפלסטינים". יחד עם יורם קניוק, עמד אמיל חביבי בראש הוועד אשר ניסח, כזכור, את הסכם השלום

המרחב הפרטי שלו, מרחב צר ומצומצם, אך ייחודי בסגנונו האירוני וברוחו השובבה. כעיתונאי מפלגתי, הוא הצליף בהנאה ובעליצות ביריביו, וניכר היה שגם השתעשע לא מעט בכתיבתו. בטור הזה הוא שאל לעצמו שם עט מיוחד מאוד: ג'והיינה, דמות אגדתית מהתקופה הפרה-איסלאמית, שנודעה באמירת האמת ובשמה נקשרה האימרה: "בקש את האמת אצל ג'והיינה"! האמת המפלגתית שהוא ביטא בטורו, לפעמים התירה לו, כדבריו, שלא לומר את האמת, אלא שגם אמת אחרת היתה כרוכה בה, אמת חבויה ומבוששת כלשהו, האמת של הסופר המחונן. ואכן, משפרץ את גבולו הצר של הטור השבועי, משזכר לעת זקנה בסראיה, יכול היה לאמץ לעצמו את דמותו של סעיד האופטימיסט ולצאת לדרכו הנלעגת-טרגית לבקש הבנה אצל נציגי השלטון הישראלי!

הייתי בין קוראיו הנאמנים של ג'והיינה מיום שהחוקתי בידי את "אל-חיאא", וכשפגשתי לראשונה את האיש המסתתר מאחורי השם הזה, יכולתי להיווכח עד מה נכונה האימרה שהסגנון הוא האדם. זה היה בימי הסמינר הקצר שערכה המפלגה הקומוניסטית ב-1951 לחברים החדשים שעלו מעיראק. הוא היה אחד המרצים המרכזיים בסמינר וניתן היה לי לשוחח אתו ולשמוע מפיו, להפתעתי חייב אני לומר, שהוא חובב דיג! עולה חדש הייתי, עם ניסיון צנוע בפעילות קומוניסטית מחתרתית בעיראק, והנה עומד לפני מנהיג מפלגה, כלומר מהפכן מקצועי, המוצא לו פנאי לדוג דגים! לימים, כשהקשרים בינינו לא היו עוד קשרי מנהיג וחבר מן השורה, והוזמנתי להתארח בביתו בנצרת, יצאתי עמו, בלוויית חברי דוד צמת, לחוף הכנרת וקיבלתי שיעור ראשון בצלילה למעמקים. גם בזה נבדל אמיל חביבי משאר מנהיגי המפלגה המורית הסביר; הוא כלל לא שמר על החזות המרוחקת של מורה ומדריך, אלא נהג בבן שיחו מהפגישה הראשונה מנהג שווה אל שווה, החליף חוויות עמו, סיפר בדיחות, גילה נטיות אישיות, קילל כשנתבקשה קללה, התלוצץ וצחק בכל פה. זה היה הצד המקסים שבו, שהפך את מכריו לאוהבים ומעריצים. אבל ככל שידע לעורר אהבה סביבו, ידע גם לעורר שנאה לא מעטה. אמן המלה היה, ומלתו היתה ספונטנית, משוחררת, ולא אחת פגעה פגיעה ישירה וכואבת בבן הפלוגתא שלו.

נטייתו הספרותית מצאה לה ביטוי במיוחד עם הופעת הירחון הספרותי "אל-ג'דיד", שהוא היה בין היוזמים את הוצאתו בשנת 1952, יחד עם ג'ברא נקולא ואמיל תומא. בירחון זה הוא פרסם את אחד הסיפורים היפים שלו "שער מנדלבאום". "אל-ג'דיד" היה הביטאון הספרותי היחיד והאיכותי שהופיע באותם ימים בשפה הערבית ועתיד

שער מנדלבאום

אמיל חביבי

מערבית: ששון סומך



ז תגיד, אדוני, שהיא צריכה לצאת מכאן, צעק השוטר הישראלי, שניצב בשיכול ידיים בשער מנדלבאום, עת הסברתי לו, כי הנה באנו עם אמא שצריכה להיכנס לשם, כשבידה האישור לכך, והצבעתי לעבר הצד הירדני של השער.

היה זה בשלהי החורף. השמש מציצה לעבר האביב. העפר שבין עיי-המפולת כוסה ירק. עיי מפולת מימין, עיי מפולת משמאל. ילדים מסולסלי פיאות ששיחקו בינות לעיים ולירק, עוררו פליאה בלב הילדים שבאו עימנו, כדי ליטול ברכת פרידה מסבתם: "ילדים וצמות - הכיצד?!"

בתווך, בלב אותה שכונה שרגילים היינו לכנותה בשם "מוסררה", השתרעה חצר רחבה של אספלט מאובק. שתי דלתות חותמות את החצר הזאת. דלת של "כאן" ודלת של "שם". שתיהן עשויות ריקועי פח ושברי אבנים, וצבועות סיד לבן. לכל דלת ייעוד מפורש - לאפשר מעבר למכונית "יוצאת" או למכונית "נכנסת".

השוטר הדגיש את המלה "לצאת", וכמו רצה לאלפני לקח ולאמר: חשובה היא היציאה מגן-עדן ולא הכניסה ל"שם". ואף שוטר המכס לא אבה, כנראה, להתמיץ את ההזדמנות ובשעה שנסקנו נשיקות פרידה את אמא, אמר: "מי שיוצא מכאן לא חוזר אף-פעם!"

דומה שהרהורים מעין אלה רדפו גם את אמא בימיה האחרונים עימנו. כאשר התאספו הידידים ובני המשפחה ערב הנסיעה לירושלים, אמרה: "חייתי כדי לראות במו עיני את הסופדים ליי". ועם בוקר, עת גלשנו בסימטה המפולשת אל המכונית, הפנתה מבטה לאחור, והצביעה לעבר עצי הזית והמשמש שלפתח הבית, ותהתה: "עשרים שנה התגוררתי פה, ומי ימנה מספר הפעמים שבהן עליתי וירדתי בסימטה זו!" משעברה המכונית ליד בית העלמין שבפרוור העיר, פנתה, כמלחשת מבפנים, אל קרוביה-ידידיה המתים: "מדוע לא התמזל מזלי להיקבר כאן? ומי יניח פרחים על קבר נכדתי?"

בשנת 1940, בעלותה לרגל לירושלים, ניבא לה מגיד עתידות, כי עתידה היא למות בעיר הקודש. התאמת, בסופו של דבר נבואתו?

בת שבעים וחמש היא כיום, וטרם התנסתה בתחושת-אימים זו, המשליטה מועקה בלב, וריק ותידלון בנפש; תחושה הדומה לעויות מצפון מתייסר - געועי מולדת. ואם, דרך משל, ישאלוה לפירוש המלה "מולדת" - אין ספק בדבר שתבוא במבוכה כמו אז, בפעם ההיא, כשלארשונה נתקלה במלה זאת בספר התפילה שלה, ולא ידעה לבטח האם מולדת זו היא - בית או שמה גיגית הכביסה, או אולי, המכתש שבא לה בירושה מאמה-הורתה (אגב, הבריות צחקו לה כשאמרה לקחת עמה עתה את גיגית הכביסה), או קריאות החלבנית עם שחר-אור, או דינדון פעמונו של מוכר הנפט, או קול שיעולו של בעלה החולה, או לילות כלולותיהם של בניה, שנטשו את סף ביתה עם משפחותיהם והותירוה לבדה? מכל מקום, סף זה היה סף ביתה שעליו נח מבטה האחרון, והוא

שיכול להעיד ולספר שפעמים אין-ספור התייצבה עליו בנקוף היום להיפרד מבניה, ביום שמחת לבם, כשעיניה דומעות, והיא שרה להם את שירה, שיר האם הענוג:

גוזל חשך-נוצות הקנה הבאתיך
לעוף, לשיר ולקנן אילפתיך.
עתה גדלת, נוצות העלו כנפריך,
פרחת, וטירחתי אך-שווא עליך.

אילו נאמר לה שכללם של כל אלה הינו "מולדת", לא היתה נפתרת חידתה. אולם עתה, כשרגליה דורכות על "שטח ההפקר" והיא מצפה שיאפשרו לה לזוז ולצעוד קדימה - עתה נפנית היא אל ביתה ואומרת:

"כמה חשקה נפשי לשבת לו רק עוד פעם, על המפתן ההוא!..."
אחיה הזקן, שהטריח עצמו ובא מן הכפר על-מנת להיפרד ממנה, נד בראשו ללא הרף, כשפניו חרותים כאב ותמיהה. כי אכן, הדבר המסתורי, אותו מבכה ועליו מתייסרת אחותו, הדבר שאינה יכולה לעקרו מן ההקרקע ולקחתו עמה - דבר זה יקר מאוד גם ללבו. אמר לו שכן ביתנו:

"ככלות הכול, תהיה נאלץ לחתום להם על חוזה המכירה. החוק לציידם".
אך הזקן פנה אלי ואמר:

"שמע מחמלי, יום אחד, אני ואבי ואחי הקטן שומרים היינו במיקשה. פתאום גלשה על השדה להקת קיכלים. אחי הקטן נטל בידי רובה ציד, משל היה גבר של ממש. אבי געה בצחוק רם (התזכור איך צוחק היה סבך, מחמלי?). אם כן, בראותו את בן הזקונים שלו בכך, העיר: 'ילד, ציד קיכלים הוא עיסוק לגברים!'

אולם עקשן גדול היה הקטן. החזיק ברובה ולא הרפה. אחר נעלם זמן מה, ובשובו - והנה קיכלי חי בכף ידו. הפלא ופלא! השתוממנו. והוא, השובב הקטן מקפץ היה בשמחה, גאה על הציד שנודמן לו. אבי קרא: 'אבל לא שמענו קול יריהו'. על זה השיב הציד הקטן: 'כישפתי את הרובה, אבא!'; ואותי השביע באבי-אבות-אבותי, שלא אגלה את סודו: הוא ראה את הקיכלי המסכן, כשהוא חבוק בין שיניו של התול גדול. בלי לחשוב הרבה פרץ במירדף אחרי התול בינות לזיזי טרשים ושיחי התירס, עד שהשיגו והציל את בעל-הכנף משיניו הטורפות...זהו! וכי מצפים הם שאחתום על חוזה מכירת הזכרונות הללו? אין בכוחם של חוקים לעשות דבר שכזה...אין!"

עצה לי אליך, שלא תבוא לשער מנדלבאום בלוויית ילדים. ואין זה משום שהבתים ההרוסים קורצים-קוסמים להם לתור בתוכם אחרי מנורת הקסמים או הרפתקאות עלא-א-דין. אין זה דווקא בשל הפיאות המתנסוסות על הצדעים, והמעוררות בהם שאלות שיש בהן כדי להביך. כל זה משום שהרחוב המוביל אל שער מנדלבאום, אינה פוסקת בו, אף לרגע קט, דהירת המכוניות השועטות בו, בהיכנסן מ"שם" או בצאתן "מכאן". אלו הן מכוניות אמריקאיות הדורות

הוא משנן באוזנינו שאסור להתקדם אף צעד נוסף. מדוע אמר הוא: "היא עברה כאילו את עמק המוות, שאין חוזרים ממנו. זאת היא מציאות של מלחמה, גבולות ושער מנדלבאום. אבקש לפנות מקום למעבר מכונית או"ם?"

ולפתע, זינק גוף קטן ושוקק חיים, זינק ככדור שהורם בחרטום נעלו של כדורגלן מצטיין והועף לעבר שערה של הקבוצה היריבה; זינק והחל לרוץ לפנינו, חוצה את "שטח ההפקר". לתדהמתנו, נוכחנו כי אין זו אלא בתי הקטנה רצה אחרי סבתה וזועקת: סבתא, סבתא! הנה "שטח ההפקר" כבר מאחוריה, והנה מגיעה היא אל סבתה, והנה סבתא נוטלת אותה אל בין זרועותיה.

מרחוק ראינו כיצד החייל חבוש הכאפיה והעקאל כובש מבטו באדמה. עיניים חרות לי ויכולני להעיד עליו, כי הוא עמד ונבר ברגלו באדמה. ואשר לחייל שעמד עימנו, גם הוא הרכין ראשו, וגם הוא החל נובר באדמה. השוטר, שניצב באפס מעשה ליד המשרד, נגזו לאחור, ונכנס פנימה. שוטר המכס החל מחפש בכיסיו דבר מה, אשר, כפי הנראה, אבד לו לפתע פתאום...

נס גדול היה פה. ילדה קטנה הצתה את עמק המוות שאין חוזרים

ונסעיהן בריות מטורזנות, מעומלנות צווארון, בשלל צבעים, או מדי הצבא שלהם.

אלו הן מכוניותיהם של "אנשי שביתת הנשק", ועדות הפיקוח, האו"ם ושאר שגרירי מדינות המערב ונציגיהן, עם נשיהם וטכני נשיהם, עם משקאותיהם ויפהפיותיהם. הן נעצרות לעת קלה על יד "השער שלנו" כדי שנהגיהן יוכלו להחליף ברכת שלום עם השוטר "שלנו" - כדרך שבני תרבות נוהגים, ואחר, חוצות את שטח ההפקר, נעצרות לעת קלה על יד "השער שלהם", מחליפים ברכת שלום גם עם השוטר "שלהם". ובשטח זה של גינוני נימוסין ותרבות, קיימת תחרות ישראלית ירדנית, ואף היפוכו של הדבר שריר וקיים כאן.

על אלה אינו חל חוק המוות הקובע: "היוצא אינו שב", ואף לא חוק גן-העדן: "הנכנס אינו יוצא". כי על כן, יכול כבוד המשקיף לסעוד ארוחת צהריים במלון "פילדלפיה" דהתם, ואת ארוחת הערב במלון "עדן" דהכא, והחיוך המנומס אינו פוסק לרצד על פניו.

בפנות אחותי אל החייל, אל זה העומד ליד "השער שלנו", בבקשה להרשות לה ללוות את אמא עד השער הירדני, השיב החייל:



יוסי שטרן (איור לגירסה הראשונה של התרגום, שהופיע בחוברת פסטיבל הידידות היהודי-ערבי)

"אסור גבירתי!"

"אבל אני רואה את הזרים האלה נכנסים ויוצאים כאילו היה זה הבית שלהם!"

"לכל אחד מותר להיכנס ולצאת דרך שערים אלה פרט ליהודים ולערבים. פרט לבני הארץ, גבירתי הנכבדה".

והשוטר אמר:

"אבקש להתרחק מהכביש. זהו כביש מרכזי שוקק תנועה", ועצר בדבריו כדי להחליף דברי לצון עם נוסעי מכונית שהגיעה (ההיתה זו "יוצאת" או "נכנסת"?)

אולם אנחנו לא הבינונו מה מצחיק כאן.

"יש סוף לכל דבר, אפילו לשעת פרידה!" אמר שוטר המכס.

מן השער "שלנו" בכיוון השער "שלהם" יצאה אשה זקנה, נשענת על מקל. היא עברה לאטה את "שטח ההפקר" מסיבה את ראשה לאחור מרגע לרגע, מנפנת בידה ומתקדמת הלאה. ומדוע זה דווקא עכשיו נוקפה מצפונה?!

מבין ההרסות, בצד שממול, הגית חייל קיפח, חבוש כאפיה ועקאל. הוא קיבל את פני הזקנה הנכנסת ונעצר לחטוף שיחה עמה. שניהם הביטו לעברנו. אנו עמדנו כאן עם הילדים, מנפנים בדינו. גם לפנינו עמד חייל קיפח וחשוף ראש ושוחח עמנו. הבטנו לשם, בעוד

ממנו.

והנה, על אף הכל, היא חוזרת אלינו עטורת ניצחון לנוכח מציאות של מלחמה, גבולות, ושער מנדלבאום.

ילדה נבערת מדעת היא ואין היא מבינה במה, בעצם, שונה החייל בכאפיה ועקאל, מזה חשוף הראש. ילדה קטנה ותמימה! וכיוון שלא שטנו בלבב ימים אל ארצות נידחות, הרי שחשבה, הפתיה, שעודנה בארצה שלה, כדרכה תמיד? הרי רואה היא את אביה עומד בצד זה וסבתה בצד זה. הרי מכוניות דוהרות רצוא-ושוב ב"שטח ההפקר", ממש כפי שדוהרות הן ליד ביתה. פה מדברים עברית, ושם ערבית. ובכן, היא מדברת בשתי השפות, בוז עם נינה ובוז עם סוסו.

שוטר המכס התייאש, כפי הנראה מלמצוא את החפץ שאבד לו (יש סוף לכל דבר, אפילו למבוכה), כי-על-כן, הפסיק לפתע את החיפוש המייגע, זע במקומו, ואמר לחייל כמנחמו: "ילדה תמימה..." "אבקשכם רבותי, להתרחק מהכביש, לבל יפול אחד מילדיכם בין גלגלי המכוניות השועטות".

והוא התרחק ראשון.

התבין, אפוא, מדוע יעצתיך שלא לבוא לשער מנדלבאום בלוויית ילדים? הרי הגיונם פשוט ובלתי מסובך, אבל מה בריא הוא!

(תורגם בשנת 1955; שכתב בשנת 1996)

מדינה כהלכתה

בועז עברון



כתורות "היסטוריונים חדשים" או "פוסט-ציוניים" מוליכות שולל במידה מסוימת. נוהגים לכלול תחתיהן כל מי שאינו מקבל את התפיסה האידיאולוגית של המיסד הישראלי, הפוליטי והאקדמי כאחד, הרואה בהנחות הלאומיות הציוניות וב"צדקת מפעל התחיה הלאומית" יסודות מובנים מאליהם של המחקר ההיסטורי.

ההגדרות עלולות אף ליצור את האשליה שלפנינו אסכולה היסטוריוסופית חדשה, נוסח המארקסיזם או אסכולת ה־Annales בצרפת. אולם ברוב המקרים, אלה הם היסטוריונים בעלי מתודות מחקר מקובלות, בהבדל האחד, שאינם מוכנים להשלים עם צמצום האופקים הכפוי על-ידי האידיאולוגיה השלטת. ברוב המקרים הם אף רואים עצמם, כמדומני, כציונים. במקרים אחדים, גם אינם "חדשים" ביותר. אהרן כהן ושמוחה פלפן ז"ל, שניהם חלוצים ציונים, ושניהם גם לא אנשי אקדמיה, חקרו את מלחמת העצמאות ואת תוצאותיה לגבי האוכלוסיה הערבית בארץ וכן את המזרח התיכון, בלי לחוס על "רגישויות לאומיות ציוניות". בני מוריס, שככל הידוע לי רואה עצמו כציוני, חקר את היווצרות בעיית הפליטים הערבים תוך הפיכת הגירסה הישראלית הרשמית לגבי עניין זה לעפר ואפר. גם תום שגב, ברוך קימרלינג ואילן פפה מתייחסים לתחומי מחקריהם בלי לשאול את עצמם אם המסקנות שהם מגיעים אליהן "כשרות מבחינה ציונית" או לא. אשר לכותב טורים אלה, שאינו איש אקדמיה ושגישתו תיאורטית יותר, בכך שהוא מעמיד בסימן שאלה את הנחות היסוד של ההיסטוריה וההיסטוריוגרפיה הציונית, הרי הגדרתו את עצמו היא כ"פוסט ציוני", במובן זה שלדעתו הציונות מילאה את תפקידה ההיסטורי, יצירת אומה עברית בארץ ישראל. המשכחה לאחר ששום סכנה רצינית אינה נשקפת היום ליהודים בעולם, אינה אלא גיצול האידיאולוגיה הציונית לשם הפלייתם לרעה של הלא-יהודים החיים בארץ, ומניעת הקמתה של מדינה השייכת לאזרחיה ולא לעם יהודי בעל הגדרה מטושטשת, החי "בגולה". ויש להניח שהכותב היה מגיע

למסקנה זו אפילו יצא מנקודת מבט ציונית. אכן, סקירת ההיסטוריה היהודית ללא הנחות אידיאולוגיות מוקדמות, מגלה שהלאומיות היהודית מופיעה רק בחצי השני של המאה ה-19, וכמעט אך ורק באזורי מזרח אירופה הכלולים באימפריה הצארית ובשולי האימפריה האוסטרו-הונגרית. ההיסטוריוגרפיה הציונית אמנם מכירה בעובדה זו, וכן בעובדה שבדיוק באותו זמן, מופיעות התנועות הלאומיות של הקבוצות האתניות האחרות במרחב זה - האוקראינים, הפינים, הסרבים, הצ'כים - אבל מפרשת זאת לגבי היהודים כהתעוררות של פוטנציאל לאומי רדום ולא כתופעה חדשה מעיקרה. אלא שטענה כזאת היא מטאפיסית. מה שלא הופיע קודם - סימן שלא היה קיים קודם. ההיסטוריוגרפיה מדעית היתה צריכה לזהות את התנאים המיוחדים שאיפשרו את התמורה הלאומית של חלק מיהודי מזרח אירופה, והיתה מצביעה על כך שהדבר היה כרוך בהתמוטטותה של הקהילה הדתית וחישוקיה האמונתיים, בלי שהדבר נתלווה בהתבוללות ואובדן הזהות היהודית, כפי שקרה בדרך כלל במערב אירופה.

במערב, היתה ההשתייכות הדתית כל כולה של הזהות היהודית, ואילו במזרח, נשאר עם היעלמות הזהות הדתית יסודות חיוביים שניתן היה להפכם ללאומיים, כגון היידיש ותרבותה החילונית, ויסודות שליליים של הפליה ודיכוי, שחיזקו את תודעת הגורל המשותף. ומעל לכל: הקהילות במערב היו קטנות ותרבותן החוץ-דתית היתה זו של העם המארח. ליהודי אנגליה אין תרבות יהודית חילונית מחוץ לדת. ואילו במזרח, היו ריכוזים יהודיים גדולים שיצרו חוויה קיבוצית חזקה, שמילאה את כל תחומי החיים ותחושה שיהודי יכול לבלות את כל חייו בתוך הקבוצה כמעט בלא להזדקק ל"גויים", שברוב המקרים גם לא ידע את שפתם אף שחי ביניהם, הוא ואבותיו, מזה מאות בשנים. כלומר: היווצרות זו של תודעה לאומית בקרב קבוצה יהודית אחת בלבד מורה על כך שלקבוצות היהודיות האחרות לא היה פוטנציאל לאומי. מכאן, שהטענה הציונית הבסיסית - שהיהודים הם במהותם אומה (והשאלה, מהי אומה, היא בעיה ללא פתרון

ברור ומוסכם, בלאו הכי) ושהדת היא רק אחד מגילוייה ("כלי לשימור העם") - היא חסרת משמעות.

עובדת התהוות (חלקית) של לאום יהודי במזרח אירופה מתאשרת גם מכך שהציונות היתה רק אחת מהתנועות הלאומיות היהודיות שנוצרו שם באותן שנים, ולמעשה, בעיני בני הזמן, גם לא החשובה שבהן. התנועות האוטונומיסטיות, כגון הפולקזים מיסודו של שמעון דובנוב, ובעיקר ה"בונד" הסוציאליסטי, מילאו תפקיד הרבה יותר מיליוני היהודים במקומות מושבותיהם ולא חלום רומנטי על ציון, שגרם רק לרובות מועטות להגר לארץ ישראל; וזה ללא כל קשר למספר אלה שהגדירו עצמם כציונים אך כשהיגרו ממקומותיהם העדיפו לעקור לארצות נוחות ועשירות יותר (מספר היהודים שהגיעו לארץ מטעמים שאין להם כל קשר לציונות, כגון שלא נמצא להם כל מקום מפלט אחר, היה תמיד גדול פי כמה וכמה ממספר המהגרים האידיאולוגיים). ה"בונד", שאיגד בקירבו את המוני הפועלים היהודים באימפריה הצארית, היה אף ארגון העובדים הגדול ביותר באימפריה זו. נציגיו היוו שלישי מכלל הנציגים שיסדו את המפלגה הסוציאלי-דמוקרטית הרוסית בסוף המאה שעברה. אחרי כשלון מהפכת 1905, היה זה הארגון היחיד בתנועת העבודה הרוסית שהחזיק מעמד בסערת הדיכוי שבאה אחרי הכישלון, וזה אף הגוף שאיגד את "ההגנה העצמית" היהודית נגד הפוגרומים של "המאות השחורות". לעומת זאת, הציונים, שברובם היו אינטליגנטים ממוצא בורגני ושכיוונו את כל מחשבותיהם כלפי פתרון הבעיה היהודית מחוץ לרוסיה, ישבו בדרך כלל בחיבוק ידיים ועסקו בוויכוחים במועדונייהם. אלמלי ההשמדה הנאצית, שבאה מבחוץ ולא היתה קשורה במערך הכוחות הפועלים באירופה המזרחית, יש לשער שהציונות היתה נעשית שולית למדי בקרב התנועה הלאומית היהודית; ושבימדה שהבעיה היהודית היתה נזקקת לפתרון על-ידי הגירה, היתה זו הגירה למערב אירופה ולארצות הברית, לשם זרם רובה המכריע בין כה וכה, מאז ועד היום.

הציונות גם לא יכלה בשום פנים לספק פתרון לבעיה המיידית שעמדה בפני יהודי מזרח אירופה עם היווסדה: "צרת היהודים", המצב הנואש של דלות ודיכוי אליו נדחקו המוני היהודים באימפריה הצארית, ושהיה אחד הגורמים הראשיים להתעוררות

הערבית להגירה היהודית. כל החלומות של אנשי בית"ר בפולין על הקמת גדודים יהודיים שיעלו ארצה ויכבשו אותה ויכוננו בה מדינה יהודית, על אפם ועל המתם של הבריטים, וזה בתמיכת אותה מעצמה אדירה, ממשלת פולין, נראים בפרספקטיבה של

הרוסית נמצאה או בסכנת כליה. להניח שלמדינה יהודית קטנטונת עם צבאה הננסי היה סיכוי כלשהו בהתנגשות עם ה"וורמאכט", אילו הובסו הרוסים בסטלינגרד והבריטים באל-עלמיין - זה אפילו אינו פתטי. כלומר, ההנחה הציונית, שעצמאות מדינית וצבא עצמאי יכולים להבטיח את קיומו של עם כלשהו בהתנגשות עם כוח העולה עליו לאין שיעור, היא חסרת שחר. זה באשר להנחה שמדינה יהודית מהווה "מקלט בטוח" ליהודים.

אולם מעבר לכל הבעיות והסתירות האלו קיימת דילמת היסוד של התיאוריה הציונית - ההנחה שהיהודים בכל העולם מהווים אומה אחת, שה"סובסטיציה" של היהדות היא לאומית, לא דתית.

אבל כשמחפשים איזו תכונה לאומית המשותפת לכל היהודים, במזרח ובמערב, בהודו ובאתיופיה כמו בגרמניה ובשוודיה, אין מוצאים מאומה חוץ מהדת המשותפת. מחוץ לדת, הם שונים זה מזה כמו שאתיופי נוצרי שונה מאנגלי נוצרי. לפיכך, כשהמדינה מגדירה את עצמה כיהודית ונשאלת השאלה "מיהו יהודי" על מנת לקבוע את הזכויות לאפליה החיובית שמפלה המדינה את אזרחיה היהודים, אין שום מגדיר המקובל על הכול חוץ מהמגדיר הדתי. במזרח אירופה, אפשר היה לטעון שבן הלאום היהודי הוא מי שמדבר יידיש ורואה עצמו כשייך לציבור היהודי, תוך התעלמות מהסמכות הדתית. כך הוגדרה לאומיותם של היהודים כברית המועצות. אבל הגדרה כזו אינה אפשרית בארץ, שכן אז היה מתברר שאין שום קשר בין יהודי ממרוקו לבין יהודי מלנינגרד. בית המשפט הישראלי קבע לפיכך, שרק השתייכות לעדה הדתית היהודית מהווה מבחן קובע לגבי היותו של אדם יהודי. כלומר: מוסדות הדת הועלו מעל מוסדות המדינה, שאינם רשאים לפסוק בסוגיה זו. כך מתערער בסיסה האזרחי של המדינה. יסודותיה הלא-יהודיים, המונים כ-20% מהאוכלוסיה וששעורם יילך ויגדל הודות לקצב הילודה שלהם, הגבוה יותר מאשר בציבור היהודי, אינם יכולים לראות את עצמם כאזרחים מלאים ושווים של המדינה, ואף אינם נראים כך על-ידי הרוב היהודי ומוסדות המדינה עצמם. כלומר: זוהי סתירה מבנית בעצם יסודותיה של המדינה. הגשמת הפן הלאומי של הציונות חותרת אפוא תחת המדינה שנוצרה על-ידי הציונות. מכאן, שכל אדם המבקש חיים דמוקרטיים ושווים במסגרת מדינת ישראל, חייב לראות את הציונות כתקופת מעבר. היה במידה מסוימת צורך במדינה יהודית ובאפליה לטובת היהודים בשנות הראשית של המדינה. אבל צורך זה עבר מזמן. הגיעה העת להפוך את ישראל למדינה כדוגמת המדינות המערביות המתקונות: מדינה של אזרחיה בלבד.



רוברט קאפה - שער עליה, חיפה, חורף 1949-1950 (פרט)

התנועות הלאומיות היהודיות. מספר יהודי אירופה המזרחית היה כ-12 מיליון. גם היום, מאה שנה לאחר הקמת הציונות המדינית ו-120 שנה אחרי הקמת תנועת "חיבת ציון", הצליחו לדחוס בארץ-ישראל רק 4.5 מיליון יהודים, וזה אחרי השקעות ותמיכות בקנה-מידה עצום. שוב ושוב חוזרים פובליציסטים ציונים משמאל ומימין על כך שאילו רק נענו היהודים לאזהרותיהם של הרצל בדורו וז'בוטינסקי בדורו, בין שתי המלחמות, והיו עולים בהמוניהם לארץ ישראל, היו מצילים את עצמם. אבל לטיעונים אלה אין כל שחר. מיליוני יהודי מזרח אירופה לא היו יכולים לעקור בבת אחת לארץ שוממה ומפגרת כמו ארץ ישראל, בלי שהוכן כל בסיס לקליטתם. דוגמה לכך ניתנה לנו על-ידי "העליה השנייה" המהוללת, שהגיעה לכאן בין כשלון מהפכת 1905 לבין מלחמת העולם הראשונה, שמנתה אלפים ספורים בלבד ושרובה המכריע נטש את הארץ וחזר לרוסיה או היגר לאמריקה בגלל העדר פרנסה. גם הטענות שאילו הקשיבו יהודי פולין לז'בוטינסקי היו מצילים את עצמם הן הבל גמור. הארץ נשלטה על-ידי הבריטים, והם אלה שקבעו כמה יהודים יורשו להגר ארצה, הן לפי כושר הקליטה של הארץ והן לפי מידת ההתנגדות

השנים כפאראסה פתטית. איגרת בריטית תקיפה אחת לוורשה היתה מרתיעה את הפולנים מכל העניין, שלא לדבר על כך ששתיים-שלוש משחתות של הצי הבריטי היו מספיקות לחסום את ה"פלישה" המתוכננת. ובפרוץ מלחמת העולם השנייה, מנה הישוב היהודי 400,000 נפש בסך הכול. אלה היו יכולים לשמש בסיס קליטה ל-12 מיליון יהודי אירופה? או אפילו למיליון אחד - תוך הבאה בחשבון של העובדה שעד תום המלחמה לא היינו מקבלים אפילו פרוטה אחת של סיוע, שכן כל פרוטה היתה קודש למאמץ המלחמתי?

גם ההנחה הציונית שהקמת מדינה יהודית וצבא יהודי לפני פרוץ המלחמה יכלו להרתיע את הנאצים היא נאיבית בתכלית. שלוש מעצמות עולמיות אדירות, ארצות הברית, ברית המועצות והאימפריה הבריטית, נלחמו בגרמניה הנאצית במשך שש שנים נוראות, ושתיים מהן אף הגיעו עד סף תבוסה, עד שהכריעוה. לנאצים היתה תוכנית לשעבד ולהשמיד חלקים חלקים את העמים הסלאביים במזרח, ובייחוד את הרוסים, המאיימים על עליונותם. אילו היו הרוסים ניגפים בקרב, היתה תוכנית זו מוצאת לפועל. כלומר: אפילו אומה צבאית אדירה ומושרשת היטב באדמתה כמו האומה

מוסרי, צודק ועושה

אילן פפה

Yerach Gover: Zionism; The Limits of Moral Discourse in Israeli Hebrew Fiction; University of Minnesota 1994, 222 p. inc. bib and index, no price

רח גובר מצטרף לקבוצה, לא גדולה, של מבקרי ספרות ותרבות בישראל, המצביעים על מחויבותו הכובלת של הקגון הספרותי הישראלי לאידיאולוגיה הציונית. התרומה הייחודית של גובר היא בכך שהוא אינו מסתפק במבט דוקטיבי, קרי משתמש בפריזמה ביקורתית כדי לפרק את הספרות הישראלית למרכיביה ומסריה האידיאולוגיים; הוא מנסה לנוע גם בכיוון האידוקטיבי וללמוד מן המקרה הציוני משהו על התיאוריה הכללית של התרבות באופן כללי, וזו של הספרות באופן ספציפי. גובר משוכנע כי הזיקה בין ספרות ותרבות פוליטית במקרה הישראלי היא ייחודית. השונות הזו הופכת את מחקר הספרות בארץ ל"וריאנט", בשפתו של גובר, בתוך המחקר הכולל יותר על סוציולוגיה תרבותית או על תרבות ככלל. הבלעדיות הזו באה לידי ביטוי בשני מישורים. ראשית, ישנו טשטוש בתרבות הישראלית בין "תרבות גבוהה" ל"תרבות עממית", וזאת בגלל ההיקף הרחב של תפוצת הספרים בישראל ומקומם של הספרים והסופרים בתוך הדיון הציבורי. ספרות ישראלית, שיכולה היתה להיחשב בתרבות אחרת כתרבות גבוהה, זוכה לפופולריזציה כזו בארץ, עד כי קשה לברור בין שתי הרמות של התרבות. כאן אולי ראוי לומר כי בביקורת הספרות, לא מעטים כבר מסתייגים מן ההפרדה הזו, מי על בסיס אידיאולוגי ומי על בסיס מתודולוגי. הקטגוריות הן נזילות ועמומות יותר כיום. המישור השני של הייחודיות הזו הוא, שמקרה החקר הישראלי אינו תואם הנחות יסוד בסיסיות בסוציולוגיה של התרבות: הראשונה, כי יש קשר בין מה שמופיע כתופעה תרבותית לבין מה שמהווה תופעה תרבותית, והשנייה כי תרבות פועלת בתוך חברה באופן סמוי (לטנט). בישראל, היא הספרות אינה מייצגת את הפוליטיקה, היא

חלק מן הפוליטיקה, ולספרות אין יכולת קיום עצמאי מחוץ למסגרת הפוליטית האידיאולוגית. על פי גובר אם כן, הספרות בישראל אינה מסוגלת לפתח לעצמה מעמד אוטונומי מנותק מן השיח הפוליטי והתרבותי, מעמד שיש לה, לדעתו, בתרבויות אחרות, ואינה מסוגלת להתייחס לסדרי יום פריטיקולריים, אשר אינם יהודיים או ציוניים. הספרות היא חלק מן השיח הציבורי והשיח הציבורי התרבותי הוא חלק מן הספרות. וכל מחקר על הספרות אינו דיון בטקסטים בלבד אלא גם בזיקה בין היסטוריה והיסטוריוגרפיה, לבין ציוניים מוסריים חברתיים ועמדות פוליטיות.

תיאור זה עושה עוול מסוים להקדמה המורכבת התיאורטית של גובר, שלא מעט יתקשו לנוע בה בגלל עומס היתר של מינוח עדכני בביקורת הספרות. אך המסר העיקרי של גובר כי בישראל "ויתרו" על הקיום הלטנטי של התרבות למענו של ייצוג בוטה וישיר שלה, הוא תיאור אחר לכוחה של האידיאולוגיה הציונית בתחומים שונים של תרבותנו, כמו הספרות, שהיו אמורים להיות חסינים יותר בפני השפעה זו, ועדינים יותר בייצוגה או בכניעתם לכוחה.

הבהרה מסוימת למסר המורכב הזה ניתנת לנו כאשר גובר, בהמשך הקדמתו, מנתח בצורה מבריקה את הטקסטואליזציה הספרותית של הציונות ורואה בה את השתלטותו של השיח הציוני על הספרות. התוצאה היא התעלמותה של הספרות (או בלשונו של גובר "ריחופה" מעל) מן ההטרודגניות החברתית, הקיטוב הכלכלי, הפיצול התרבותי והתנכרותה ל"אחר" הפלסטיני או הערבי. כאן אנו מצויים על קרקע יותר מוכרת, שכפי שצינתי בפתח דברי, שנחרשה, אם כי בכיוון אחר, על ידי כמה חוקרים ישראלים.

גובר מאתר כמה כיוונים מרכזיים, שבהם משרתת הספרות את האידיאולוגיה, ועל כן, הופכת ממיצגת מציאות או ממיצגת של תרבות, למציאות ולתרבות עצמה. זה קורה אגב, לא כמניפולציה ממעל, כפי שאריק הובסבאום היה מסביר זאת, זו היענות של היוצרים לדרישותיה המוסריות של המציאות המיוחדת שעיצבה הציונות. כיוון אחד שכזה

הוא החלק "ההיסטורי" או ה"מציאותי" בספרות הישראלית. הקוראים מצפים, ומרבית הסופרים הפופולריים בארץ (עוז, יהושע, קנז, יזהר ועוד, ברטוב, מגד ועוד) נענים לכך, שהסיפור לא רק יענה על התשוקה לגרטיב מסודר והגיוני אלא, גם כזה שמעוגן, כרונולוגית וגיאוגרפית, במקום "שלנו", על כן גם "מקום אחר", הוא באופן ברור פה ולא בשום מקום אחר. לכן יש שימוש בחומרים היסטוריים ובמקומות פיקטיביים שהדמיון בינם למקומות קיימים הוא ברור, בוטה, ואינו מתוחכם. וכי זה משנה כי לא היה מקום כחברת חזעה?, תהה גובר, זהו כפר ערבי, הקיים בתודעה או בהכרה של כל קורא.

כיוון שני הוא הייצוג של הערבי וההתייחסות אליו. גובר מכנה זאת הדילמה של ה"ערבי הטוב". הסימביוזה עם הציונות כובלת את הסופר בתוך גדר מוסרית שאין לצאת ממנה. כדוגמה, מביא גובר את ספרו של יורם קניוק, "ערבי טוב". גיבור הספר הוא חצי יהודי וחצי ערבי, זהות שהיא אלגורית למציאות הקונפליקט ולכאורה מביעה ביקורת על עמדות לאומיות. הספר מבטא התלבטות ציונית על המתח בין לאומיות ציונית למוסריות. אך זו התלבטות שמצויה בתוך הגרטיב הלאומי ואינה חורגת ממנו או מהנחתיו הבסיסיות. למרות שהגיבור הוא בחציו פלסטיני, אין קשר בין ההתלבטות הזו לאיזושהי מצוקה פלסטינית, וכל האני החצוי כאן עומד בסתירה ל"אחר" השלם, שהוא יהודי וציוני. זוהי דילמה ציונית, שעצם העלאתה, אין לה כל קשר עם הצד האחר ולכן היא מגלה, לדעתו של גובר, את כשלונו של הליברל הישראלי לעסוק בהענקת זכויות שוות או לגיטימציה לצד השני בסכסוך. כך גם הפוליטיקה הציונית, אשר אינה מוכנה להעניק לגיטימיות לדיון בסכסוך מנקודת מבט פלסטינית; דיון מוסרי אשר יערער על עצם ההווה הציונית. ה"אחר" הפלסטיני זוכה להשמעת קולו בתנאים הציוניים, יתרה מכך, הוא עוזר לחדד לא רק את ההתבלטות המוסרית הציונית אלא גם לקבע, בסופו של דבר, את העליונות המוסרית של היהודי בארץ-ישראל.

למעשה, כל חלקו הראשון של הספר מוקדש

לניתוח של "ערבי טוב", ניתוח שאינו פוסח על הפסבדונים שבחר קניוק לספר זה, עד לפירוק של הדיאלוגים המרכזיים ודמויות

בעזרת הספר, בודק גובר את המתח שבין ה"ערבי הטוב" ל"ערבי". המסר הכללי הוא, שערבי טוב הוא יוצא דופן מול הסטריאוטיפ



יהונתן גובר

ההתייחסות היא לא דרך הפלסטינים אלא דרך גיבור הספר בעל הזהות החצויה, יוסף. ההתייחסות היא פונקציונלית והיסטורית, והיא משקפת את הדימוי השלילי של אש"ף ופעולתו בנרטיב ההיסטוריוגרפי הציוני. אצל ה"ארגונים", שלא כמו אצל הישראלים, אין קשר בין דיבורים למעשים. המעשים כולם נעדרים הקשר היסטורי או מוסרי; וגם אם יש הקשר או הצדקה לדיבורים של אש"ף, אין קשר בין הדיבורים למניעים והמהות של המעשים. הניתוח הזה של גובר נותר תקף גם ביחס לטקסטים הישראליים בפובליציסטיקה העיתונאית סביב הסכם אוסלו. ה"ארגון" אינו מייצג את הפלסטינים מכורח ההיסטוריה והמוסר, אלא הוא היחיד שמתפקד בצורה כזו שניתן לשאת ולתת עמו.

אם כן, החלק הראשון דן במסע של סופר ישראלי, טיפוס לדעתו של גובר, אל תוך עולם ההיסטוריה והמוסר הציוניים. קניוק מברר את הממד המוסרי של העובדות הפוליטיות שיצרה הציונות מחד, ומנסה להבין את הזהות הפוסט-גלונית ומידת האוטנטיות שלה, מאידך. אלה הם כמובן שני צדדים של אותו מטבע - מטבע הדיכוי הציוני של הזהות הפלסטינית בארץ. הפרוימה לבדיקה היא ציונית ליברלית, והיא כה משכנעת עד אשר גם ה"ערבי הטוב" בערבי טוב" הוא ציוני ליברלי. על כן המסע נכשל, אם מדעת ואם לא מדעת. החלק השני של הספר, מוקדש לניסיון לראות את ההתייחסות של קבוצה שאינה מרכזית או הגמונית בספרות הישראלית לממד המוסרי של המציאות הפוליטית הישראלית. זו קבוצה של סופרים, המכונים בפיו של גובר "יהודים ערבים" והכוללת את סמי מיכאל, שמעון בלס ואלברט סויסה (אני תמה אם סמי מיכאל היום באמת מוסיף לקבוצה זו). נקודת מבטם היא "קונטר-הגמונית" בלשון הביקורת. לעומת קניוק והקבוצה ההגמונית, הם הצליחו להשתחרר מן הציות לאמות המוסריות הציוניות.

כדי להבין את טיעונו של גובר, יש לקבל כמה מהנחות היסוד שלו, שאכן מקובלות על כותב ביקורת זו, אך מן הסתם, לא יתקבלו על ידי מבקרי הספרות הקנוניים במדינת ישראל. כך למשל, המונח "ספרדי" או "בן עדות המזרח" נועד להנציח את השוליות של היהודים הערבים במדינת ישראל. עדות המזרח מוגדרת בעזרת מושגים עדתיים מובהקים, בדלניים, שמעידים על כך שטרם נקלטו בחברה וטרם הצטרפו למסע אל הקדמה והמודרניזציה. המונח "אשכנזי", אינו מתייחס לעדה זו או אחרת - הוא מושג אמורפי משום שה"אשכנזיות" היא הגרעין האוטנטי של מה שמסמל תרבות יהודית חילונית ובוודאי ציונית. דוגמה נאה לכך היא כנס, שערך לאחרונה גרשון שקד

המשנה בספר. גובר קובע כי עמדתו של קניוק היא בכירה, מתוקף היותו סופר פופולרי, ולכן המשמעות הרבה שהוא מייחס לו כדוגמה מייצגת של התזה אותה הוא רוצה להוכיח. הפירוק הזה, גם אם הוא בא להוכיח את חוסר היכולת להימלט מן השיפוט הערכיים הציוניים לגבי ה"אחר" ואת המוגבלות העצמית בהזדהות עמו, מוכיח גם את מידת חריגות ספרו של קניוק, כתרגיל בביקורת עצמית. קרי, אין כאן חשד לכוונות רעות, אלא דיון במאמץ שנכשל.

המוגבלות הזו מוכחת על ידי גובר בעזרת מספר דוגמאות. לכל דוגמה שכזו מוקדש פרק בחלקו הראשון של הספר. הדוגמה הראשונה עוסקת בהתייחסות לתופעת הגזענות הישראלית. דומה, כי קשה לחלוק על גובר כשהוא קובע כי הספר הזה הרחיק לכת יותר מכל טקסט ספרותי קנוני ישראלי אחר, בהודאתו בקיומה של גזענות ישראלית כלפי האזרחים הפלסטינים של המדינה. אך כאמור, זו התלבטות לגבי הגזענות, שאינה מסתיימת בערעור של ממש על הפרספקטיבה הציונית. וכך למשל, גיבוריו הפלסטיניים של הסיפור מגלים הבנה למניעי הגירוש של 1948, ומקבלים את זה כחלק ממיציאות של מלחמה.

נאמן לשיטתו, מפתח גובר דיון בכל דוגמה שכזו, בנכונות לייחס לקניוק פתיחות ויכולת הסתכלות חיצונית על המציאות הציונית, עד אשר הוא, קניוק, נוכח כי הגזים בהנחותיו. מגמה זו בולטת, כאשר כדוגמה שניה למוגבלות הזו בוחר גובר בדיון בהתייחסות העולה מתוך הספר במידת החריגות של תופעת ה"ערבי הטוב".

השלילי של הערבי באופן כללי. האם יתכן כי ההגזמה בתכונותיהם השליליות של הערבים בסיפור היא פרודיה על הדימוי השלילי של הערבי בתרבות הישראלית, כפי שטענו מספר מבקרים? לא, טוען גובר. יש דמות אחת מוגזמת של "ערבי" באשר הוא, ודמויות אחרות ערביות, לכאורה נורמליות, המאששות את הסטריאוטיפ השלילי.

דוגמה נוספת לניסיון כן, שעולה על השרטון, היא הדרך שבה מטפל קניוק במלחמת 1948. ספרו מנסה להציג הצגה הוגנת את מקומה של מלחמת 1948, בשני הנרטיבים הלאומיים. הנרטיב הפלסטיני מוצג בפי פלסטינים, אך הוא מלא בלעג עצמי על העליבות הערבית באותה מלחמה. כך למשל, ההגנה הערבית על הערים המעורבות, מתוארת כשלומיאית ומגוחכת, בעוד שבנרטיב הפלסטיני, מדובר בהגנה נואשת נגד אויב חזק ואכזר. ההתייחסות לשנת 1948, קובע גובר, היא הגנה על המיתוס היהודי על הבלעדיות של הטרגדיה היהודית, שתמציתה היא עקירה מאירופה, כתוצאה מג'נוסייד, המעניקה עליונות מוסרית ליהודים בסכסוך. ההגנה הזו היא בעיקר מפני ביקורת, שיכולה לבוא מייחוס מוסרי דומה לנרטיב ההיסטורי הפלסטיני. בסיס הקושי הציוני הוא חוסר יכולת להתייחס לאסון הפלסטיני של שנת 1948, שלא מתוך הפרספקטיבה ההשוואתית של השואה היהודית. יתרה מכך, אין רצון לעשות כך, אצל חלק מן היוצרים, דווקא מתוך הכרה בתקפות הטענות הפלסטיניות בדבר ה"נכבה", השואה הפלסטינית.

הדוגמה האחרונה המשמשת את גובר היא ההתייחסות ל"ארגונים", קרי אש"ף, הפעם,

פתח דבר

הציונית כלפי עדות המזרח, בגלל מחויבותם לציונות. אריאל הירשפלד, בשם הסגנון והאוניברסליזם, תקף את התביעה לייחודיות עדתית של סויסה, ומנחם פרי, עורך הסדרה בה הופיע "עקוד", כינה את הספר, במבוא אותו צירף אליו, כרומן פסיכו-פולוגי ולא סוציו-אקונומי. פרי ביכר להתמודד עם הכנות והסבל ש"עקוד" משדר כנגד גזענות ציונית כתביעות פסיכולוגיות על גבול השיגעון. על פי גובר, השניים חטאו לתפקידם כמבקרים והמירו את מחויבותם זו "להכלה של הדחף הקונטר-הגמוני של סויסה", או אם תרצו, עטפו את "שיח העשוק" של סויסה בגלימת הציונית.

"עקוד" עבור גובר, אינו רק ספר שהשתחרר מן המחויבות לציוני המוסרי הציוני; הוא תופעה חדשה בנוף הספרותי והתרבותי בישראל. הוא טקסט "אנטינומיני", קרי, כזה המסתפק באמונה ולא בציות להלכה הדתית. כוונתו של גובר היא, שסויסה שם את הדגש על המסורתיות כמי שנפגעה מן הלאומיות החילונית. קיצוניות העמדות הפוליטיות של יהודי מרוקו בארץ היא פרי מפגש עם הלאומיות החילונית ולא תולדה של המורשת המרוקאית. דומה כי המקרה של יגאל עמיר רק ממחיש ביתר שאת סברה זו של גובר.

לסיכום, נאמר כי לא השתכנענו לחלוטין כי יש כאן תרומה מכרעת למבט תיאורטי אוניברסלי אחר על הזיקה בין תרבות גבוהה לתרבות עממית או לקשר שבין אידיאולוגיה ומוסר לבין ספרות. לו היה בוחר גובר להתבונן במקרה הציוני דרך הפריזמה התיאורטית של הלאומיות, היה מגלה את הדמיון של המקרים שניתח לתופעות הספרותיות שהופיעו בגל השלישי של הלאומיות, קרי זה שליווה את תהליך הדה-קולוניזציה; אותו גל שבנדיקט אנדרסון כינה: הלאומיות הקולוניאליסטית. אך יתכן - אין הדברים אמורים פה בציונות - שכותב זה לא עמד על גודל החידוש ברמה המתודולוגית של הדיון.

לעומת זאת, הטיפול במקרה החקר הציוני הוא מרענן ומרתק. יחד עם ספרו של יצחק לאור, "אנו כותבים אותך מולדת", ומאמרים של אחרים בכתב העת "תיאוריה וביקורת" מצטרף ספר זה לקורפוס ביקורתי הולך וגדל על הספרות הישראלית וזיקתה לאידיאולוגיה הציונית. יתרונו של גובר בכך שהוא עסוק ביצירות שאחרים לא עסקו בהן. ויתרה מכך, הוא הראשון שמתמקד בניסיון העקר של הליברליזם הציוני להיות בעת ובעונה אחת מוסרי, צודק ועושק. דומה כי החברה הישראלית כיום תהיה פתוחה יותר וקשובה יותר לביקורת מעין זו, שמתחייבת בעיצומו של תהליך של פיוס, חיצוני ופנימי, עם מי שהיו לקרבנותיה של הציונות. ■

באוניברסיטה העברית, על "מאה שנות תרבות בארץ-ישראל", כאשר תרבות מופיעה אצלו כתוצר של אשכנזים חילוניים וצברים בלבד. הניתוח הזה מקביל, במודע, לניתוחה מבריק של אלה שוחט, בספרה על הקולנוע הישראלי, בו היא מנתחת את הקולנוע בארץ כמבטא את יחסם המתנכר של מייצגי התרבות בארץ אל הערבי, המזרחי והנשים. שקד הוא גם מושא מחקרו של גובר כאן. גובר מייחס לו, ובצדק, את המונח "סופרים בני עדות המזרח", במיוחד בביקורתו על סמי מיכאל ושמעון בלס. בלס בזמנו הצביע על עוצמתו של שקד במוסד הספרותי על ידי כך, שהוא קבע את גבולות הספרות הישראלית ואת סולם האורך (קביעת איכות) שבתוכה וההיררכיה שבה. קביעת הגבולות נעשתה בין השאר על חשבון שמעון בלס, שמסותיו ועבודתו הוגדרו על ידי שקד כנחותים מן הקנון הספרותי.

עבור גובר, הדימוי של היהודי והערבי אצל בלס הוא כל מה שלא נמצא אצל סופרים כמו קניוק. למשל, דמות של יהודי שהוא איש התנועה הלאומית העירקית שהתאסלם בבגרותו. גיבוריו של בלס מבקרים את האוריינטליזם הציוני והמערבי, ואת נטייתם של הערבים להפנים אוריינטליזם זה. כל מסגרת הדיון הזה לא נמצאת בדיון על מוסר, היסטוריה וה"אחר" בקנון הספרותי הישראלי או בקנון של מבקרי הספרות הזו.

בצורה דומה, משנה סמי מיכאל, ב"חסות", את נקודת המבט וההתייחסות לאזרחים הפלסטיניים במדינת ישראל, על ידי כך שהוא מתבונן בהם גם דרך עיניהם של תושבי השטחים, הרואים בהם כמי שמייצגים את הדיכוי הישראלי. גם הדרך שבה בוחר מיכאל לטפל בדימוי של ערבים-יהודים במדינת ישראל היא מקורית וכוז שאינה מצויה בכתבים הקנוניים. בחברה שבה גזענות כלפי ערבים מהולה בהתנשאות כלפי ספרדים, בוחר מיכאל ביהודיה קומוניסטית ובנקודת מבטה, כדי ליצור הומניזציה של היהודי בן ארצות ערב.

אך גובר מזהה את המגמות שבכתיבתו של מיכאל שתחזקנה עם שנים. ב"שוויים ושוויים יותר" מתחמק מיכאל מטיפול בממד הפוליטי של יחסי עדות. וכך, למרות שזה כתב האשמה נגד החברה הישראלית על יחסה לישראל השניה, אין כאן קריאת תיגר על הנרטיב הלאומי. זו קריאה לרפורמה לא לשינוי רדיקלי ביחסי העדות.

לעומתו, אלברט סויסה ב"עקוד", ויתר על כל ניסיון לרכך או למתן את ביקורתו, ולכן, זכה לקיתונות של זעם ובזו מן הממסד הספרותי ומבקרו בישראל. וכמו בכוונות הטובות של קינן, גם כאן, שניים שכביכול תומכים בהבאת "עקוד" אל מרכז הדיון הספרותי בישראל, אינם מסוגלים להזדהות עם הביקורת של סויסה על הגזענות

1
אֲדַבֵּר אֵלֶיךָ עֲכָשָׁיו
לְעַת-עֲרֹב-טָרֶם-רָדָד
טָרֶם אֶפְלוּלִית בְּרָחוֹב
בְּעֵלֵי מְלָאכָה פֶּאֶב פִּנְתֵי
מִרְפְּסֹתַי, הֵיכֵן שְׂאֵשֶׁב
עוֹד מְעַט, עַיִן אֶחָת
לְנִכְתָּבִי, שְׁנִיָּה אֶל
צִוְאוֹרֵן חֲשֵׁכָה הוֹלֵךְ
וּמִתְהַדֵּק

רְאֵה,
מִשְׁהוּ מִתְהַלֵּךְ כָּאֵן
סוֹבֵב בְּחִדְרֵים יוֹצֵא
לְרָחוֹב יוֹרֵד בְּשִׁינְקִין -
קִינֵג גִּוְרָג' בּוֹאֲכָה
שׁוֹק הַבְּגָדִים הַקָּטָן סִמְטָת
'אֵלוּ מְצִיאוֹת', וְאֵינִי
יּוֹדֵעַ מַה שֶּׁם לּוֹ אוֹ
כִּי־צֵד נֶפֶל דְּבָר

שְׁנֵאמֶר, אֶת פֶּתַח לּוֹ
(מַה פֶּתַח? לְמִי פֶתַח?)
אֵיךְ קָם דְּבָר מִסֶּתֶר
בְּאֶפְלוּלִית יוֹם גּוֹזֵעַ
דֵּק כְּעַפְצָף לְהִגִּיף
עַיִן הַנֶּפֶשׁ

2
מֵאַחֲרַי כָּל זֶה יֵשׁ וְדַאי רִגַע
שָׂאֵם לֹא כֵן, לְאֵן הוֹלְכוֹת סִמְטָאוֹת
הָאוֹר לְאֵן קוֹקְנֵי שְׁמֵשׁ כְּמַעֲבֵר חֲצִיָּה
רְקִיעִי? אֶפְשָׁרוֹת אֶחָת: סֵלִם יַעֲקֹב;

שְׁנִיָּה: כְּתַנֵּת יוֹסֵף. אִזְ שִׁיָּה
זֶה סֵלִם בְּכַתְנֵת פִּסִּים זוֹהֶרֶת.

כֶּף אוֹ כֶּף, כְּבַתָּה חֲשֵׁכָה. שֵׁשׁ
בְּבִקָר, מִרְפֶּסֶת מְזוֹרַח מְמַרְיָאָה

וְעֲכָשָׁיו, הַבֵּט
הִנֵּה אוֹר/כְּהָרֵף צֶהֶר נִהְרָה יִפְקַח
עַד בּוֹא חֲשָׁף לְעַת עֲרֹב שֵׁם
סִרְנַת שְׁמִים תִּפְרַח
בְּמִתְקַ כְּנָפִים מִתְקַ עֵינִים
בֵּין עֲרִבִים מְהַלְלֵת יָה;

3

שׁוֹתֵק הַמְּגוֹר וְשׁוֹתֵק הַמִּסְיוֹן בְּדֶרֶךְ הָהָר - שׁוֹתֵקִים גַּם אִמִּי וְאָבִי עַת אֲנִי תִכְרַה עֲנַב־לְאֹר
מִדְּנֶדֶן - כִּי פֶתַח דְּבַר הוּא, שְׁנֹאמֵר: אֵת פֶּתַח לוֹ - הִנֵּה אֲנִי כֹאן, בְּבֵית, וְלֹא מִחֲשׁוֹבוֹתֵי,
אֶף שְׁלַעַת בִּקְרָה, בְּשַׁעַר זֶהְבָּה/אֶפְרוֹרִית, צִלְמַתִּי בֶן בַּחֲטָף - עַל הַסֶּפֶה, עִירִם כְּבִיוִם,
רַךְ נוֹלַד שֶׁכֶּבֶר הַתְּקִשָּׁה - אוֹ מֵאַחַר יוֹתֵר, בְּחִיקִי, שְׁעוֹנִים אֶל אֲדָן תְּלוּן:

וּמָה אֲנִי מֵהַ יְלָדִי מִבֵּית בְּשָׁמַיִם סוֹפֵק כְּפִיִּם קוֹרֵא י - ה
מִי לְשׁוֹן רְקִיעַ חוֹרֵץ עֲכָשִׁיו שֶׁהָרִי עֲרַב־טְרַם־רֵד טְרַם בָּא מִשְׁכָּנוֹת יְרֵאִים - אֵל מִי אֲנִי דוֹבֵר
בְּצִהְרֵי יוֹם שֶׁמֶשׁ/מַעֲנֵן חֲלָקִית/וְגִשָּׁם יוֹרֵד לְפָרְקִים - מִי לְשׁוֹן רְקִיעַ חוֹרֵץ עֲכָשִׁיו אוֹלֵי קֶשֶׁת
סְתוּרָה בְּעֵנָן, שֶׁם נְסִיכֵי־רוּחַ דְּמִיתֵי עוֹלָיִם וְיוֹרְדִים סֵלֶם שְׂרַעְפִּים?

יְלָד הֵייתִי בְּדֶרֶךְ הָהָר שֶׁם גְּדַלְתִּי שֶׁם עִם בְּנֵי דוּדֵי שַׁחֲקָתִי, וּב־56' (הֵייתִי בֶן שֵׁשׁ), בְּאִין מִקְלֵט צְבוּרִי,
יְרֵדוּ הַשְּׁכָנִים לְקוֹמַת הַקְּרָקַע, אֲלִינוּ, לַעַת עֲרַב, כְּשֶׁאִיבְרָאֵהִים אֶל־אוֹוָאל
יְרֵתָה מֵיָם - מְשִׁיחַ עֲרַבִי גַם לֹא בָא - וּמֵאֲזוּ, מָה אֲנִי מֵהַ בֶּן דוּדֵי אִם אֲבֵן מְשָׁמִים
תְּפוּל - כִּי אִי נוֹטֵר אִי מְשִׁיחַ בְּכַרְמִים וּמָה אָדָם מֵשָׂא יָמָיו וְלִילוֹת מְדַבְּרִים בְּחִלּוֹם

4

מִי מְדַבֵּר אֵלַי עֲכָשִׁיו מִי רוּחַשׁ בְּעֵנָפֵי עֵץ סוּכָה פֶּנֶת כּוֹרֵשׁ־אוֹלִיפָנֹט, רַחֲב־פְּאֹרוֹת
וְיִפְה־תִּלְתָּלִים עַד מְאֹד - עֲרַב, עוֹד מַעֵט, וְסִיעַת אוֹיֵר דָּקָה בְּעֵנָפֵי עֵץ מְנַמֵּיךְ
צְמוֹתָיו הַקְּלוּעוֹת: צֵל?

אַחַר כֵּן
מֵאוֹר פָּנִים רְאִיתִי
מִמְהָרוֹת בְּדַמְדוּמֵי רְחוֹב/
לְפַעֲמִים נְעֵלִים רְצוֹת/
קִטְנוּעַ שְׁלִיחִים בְּסֵלָא/
לוֹם רְמֹזֹר

אוֹ הַבִּקְרָה,
לֹא רְחוֹק מִכֹּאן,
אִישׁ בְּקִיּוֹסֵק מִכַּר לִי
שְׁתֵי חֲפִיסוֹת נוֹבֵלֶס
("גַּם אֲשֶׁתִּי מְכוּרָה
לְזֶה, לֹא אֶמְרִיקְאִיוֹת
שׁוֹם דְּבַר אַחֲרִי")
וּמִשָּׁה בְּכַתְּפָיו,
פְּשׁוּט וְזוֹרֵם

וְעוֹד לֹא אֶמְרֵתִי דְבַר עַל
שְׁלֹטֵי בְּתֵי הַקֶּפֶה מְחִירֵי
הַנְּעֵלִים אוֹ מִבְּקָרֵי סִפְרוֹת
שֶׁאֵת שָׁמֶם בְּקֶשֶׁתִּי לְשַׁכַּח

(אֶה קְרָקוֹר צְפָרְדַּעֵי הַמַּחַ
מְלִים מְרַכְלוֹת זֹו עַל זֹו)

5

וַיֵּשׁ כִּי יִקַּל מֵשָׂא הָאוֹר
יֵשׁ כִּי צוֹחַת כְּנָפִים רְבוֹת
וּכְבֵר חֲסִידוֹת בְּמַהוּמַת
מְדָאָה - מִבְּנֵה־חֵץ מְפוֹר תִּלְתִּלִּי־אוֹיֵר
(אוֹמְרִים: כְּחֲצֵי מִילִיוֹן
נִוְדְדוֹת צְפוּנָה, קָרִי:
בְּשָׁבוּעִים הַקְּרוּבִים)

כִּי פֶתַח דְּבַר הוּא:
עֲרַב־עֲרַב שָׁמַיִם
מִתְהַפְּכִים, וְלִבְקָר
כּוֹכְבִים בְּפָנִים

שְׁנֹאמֵר, אֵת פֶּתַח לוֹ

תמי כץ לוריא

נסיעה

המלים מטופות מחסר משמעות.
זונה בודדה על הדרך ליבנה
ב־12 בצהריים,
והמרחבים ריקים מרחמים.

ברציפות אינטרא-טוטלית
הכביש משיל גלים לאחור,
רובץ כמו דג מסכן
לקראת הסתערות.

באון בלתי מזינת אפשר לשמוע
איך ההסטוריה נערמת,
מאבדת נתונים של זמן ומרחב.

שעות אחר הצהריים,
רפלקציה שעוברת לארך
עמוד השדרה של הרי אדום.

לשלוה אין גבולות,
והחרות היא מחלטת
לעשות את חשבון הנפש
של הריקנות,
להאמין שהזמן לעולם אינו אבוד.

מזוית זו,
השמש צובעת את בהונותי
בכשוף הגדול של המרחבים,
מפתה אותי להרהורים אודות
מותו של האלוהים.

דבר אינו נכתב עכשיו
מתוך נפח הימים שהיו
מלאי נוף, אדם

זרות שאינה נוגעת
אלא בגעגוע.

הראש כבד.
לגוף אין שום משמעות
פרט להיותו משתוקק.

מתוך הספר "מתוך החול אל הראשית", שעומד
לצאת לאור בהוצאת "תג"

שמאפשרות לכל אנטישמי להוציא מילון
קטן. אינני חושב שיהדות התפוצות היתה
ראויה לאותה עוצמה של גנאי, או שישראל
היא השלב היותר מתקדם ביהדות. ואם
להסתמך על ההיגיון של פיליפ רות, הייתי
אומר: מה עשיתם במשך חמישים שנה
מתהליך המדינה הציונית? מלחמות ולוויות;
ומה שלקחתם, אינכם שלמים עם לגיטימיות
קיומו עד עצם היום הזה.

שנאתם כל מה שקשור לעבר ויצרתם
אוטופיה המבוססת על הבנה סלקטיבית של
נסיון העבר. הניסיון היחידי שעטפתם
בתהילת ההיסטוריה והפכתם לדת אזרחית
בעלת נביאים וכתבי קודש וזוהרים וטקסים,
- הינו ניסיון ההולוקוסט (השואה).

אפילו במה שנוגע לנו, התייחסתם לזיכרון
שלנו כשאלה שבהנחה בלבד. כאילו שאתם
מחפשים אחרי כל מה שמונע את ההוכחה,
שהאנטישמיות היא רעיון שאפשר להבין
באמצעות היסטוריה ושהגטו אינו סימפטום
של מחלה אנושית אלא תופעה שאפשר
לנתח במושגים היסטוריים סוציולוגיים.
כאילו שאתם בודים תירוצים כדי להישאר
מאחורי חומות הגטו החדש מתוך פחד מפני
הפוטנציאל הטמון ביחסי השלום החדשים
שלכם עם הערבים והפלסטינים.

רעיון הגטו מפחיד אתכם בו בזמן שהוא
מממש את אחיזתו בכם. הלא פה טמונה
משמעות קיום ישראל כוילה ממוזגת בתוך
הג'ונגל של המזרח התיכון, הלא אנו
קולטים בתיאורים חדשים אלה הדים לרעיון
של המבצר הקדמי, שמגן על הציוויליזציה
האירופית מפני הברבריות האסיאתית.

הגענו עתה להפרדה, לא נורא.
עלינו ועליכם לבחור באחד מהשניים: או
לבוא בברית הנישואים או להתגרש.
נישואים עם כל מה ששמתמע מכך: קיומו
של רוב פלסטיני וישראלי בסירה אחת, אשר
מאיים עליידי מיעוט קיצוני משני הצדדים;
זה מצריך הפסקת מדיניות הענישה
הקולקטיבית והשלמת מה שסיכמנו עליו
כהשקעה ארוכת טווח ליחסי שלום אמיתיים.
או להתגרש, היינו שתקימו חומה בגובה
מאה מטרים בשמים ותעזבו אותנו לגורלנו.
לא קיים אזור ביניים: או למנוע מיולק את
הפקעת ההווה שלו, ואת אחיזתו בעתיד כבן
ערובה, או שיישאר מאחורי חומות הוילה
הממוזגת שלו.

על כן הכדור לחלוטין אינו במגרשנו. ■

חסן חאדר - סופר ומבקר פלסטיני, מחאן-יונס,
מנהל במשרד התרבות של הרשות הפלסטינית.

הערות

1. התייחסות המחבר לרומנים של עמוס עוז נעשתה
באמצעות התרגומים לאנגלית של ספרי עוז: "מנוחה
נכונה" (יולק) ו"המצב השלישי" (פימה).
2. הרומן "הדרך לעין חרוד" של עמוס קינן תורגם
לערבית ע"י אנטואן שלחת (סופר ערבי מישראל)
ופורסם בכירות (לבנון) בשנת 1983.

כי לא השכלתם או סירבתם להבין את
משמעות הפגנת הפלסטינים בעזה ובגדה
המערבית נגד הטרור ומשמעות תחושת
ההזדהות של רוב הפלסטינים עם הקורבנות
בתל אביב ובירושלים. אם יולק יכיר
בעובדה זו, יתמוטט כל עולמו האידיאולוגי
והוא יעבור מת"א לגור בקריית ארבע
כשהוא משאיר אחריו את המסכה ששם עליו
מאז תחילת המאה: או שיבכה או שירצח,
אבל אין ביכולתו לאחד בין שתי הפעולות.
או שייילכו הפלסטינים לגיהנום; כיצד
נכשלתם או סירבתם להבין את משמעות
התייצבות רוב המוסדות הערביים השליטים
לצידכם והוקעתם הברורה את הטרור?
בשארם אלשייח' ישבתם לצידם של כל
הערבים כמעט. ומי שנמנעו, עשו זאת
מסיבות טכניות כפי שאתם ואנחנו יודעים.
וזו התפתחות שאף אחד לא חלם עליה, לפני
שנים מעטות.

במקום לחפש את פירושן של התפתחויות
היסטוריות, אלו שעמוסות במשמעויות
רבות, עשיתם מה שעשה הגנרל ברומן
"הדרך לעין חרוד" של עמוס קינן.

הגנרל השבוי נדרש לצרכיו אך סירב
לעשות את זה בפני סוהרו הפלסטיני. לא
ייתכן שפלסטיני יראה את מבושיו של גנרל



עמוס עוז

ישראלי אפילו אם היה הראשון סוהר והשני
שבוי. כאילו שמעשי הטרור האחרונים חשפו
אותכם במצב מביש והפכתם את כולנו
לשבויים במקום להכיר בכאב ולחפש
אמצעים רציונליים לטיפול בו.

אתה יודע, כפי שאני יודע, שהטרור הוא
תופעה אוניברסלית. באותה תקופה עצמה
התרחשו פיגועי טרור בכריטניה וארצות
אחרות בעולם, ואף אחד לא עשה כמו
שעשיתם אתם.

למה עשיתם את מה שעשיתם?

אתה יודע, כפי שאני יודע, שהרצל השתמש
בתארו את היהודים באוצר של מילות גנאי,

השיח התרבותי כנגד עצמו

אידיאולוגיה ותרבות בישראל

ירח גובר

יחסים בין ספרות עברית ותרבות ישראלית

סיסה של העילית התרבותית בישראל רחב יחסית עד היום. חלק ניכר מהחזון הפוליטי הישראלי מובע בסיפורת, בשירה ובדרמה. אנשי עט מעורבים עמוקות במאורעות פוליטיים והתבטאותם השופטנית נוטה להחריף את משמעותם המוסרית של מאורעות אלה; עבודתם הספרותית אף היא מוערכת באמות-מידה עמוסות מוסריות פוליטית. מדינאים מבקשים את אישורם של איש-ספרות, והציבור מושפע מהכרזותיהם. ספרות עברית בישראל עדיין נקראת כאינטרפרטציה אוטוריטטיבית של החיים ממש, עדיין מתוך ציפיה שתישאר נאמנה לחזון הציוני.

הספרות העברית מספקת את האובייקט המשוכלל ביותר לניתוח ביקורתי של התרבות הפוליטית בישראל, דווקא בגלל הציורף של רוחניות גבוהה מצד אחד, ומסמנים גשמיים מצד שני עם היסטורי ואוטופיה חיה, שמעבר להם מסתתרת אחרות היולית שאי-אפשר לנתח, ובכל-זאת ממשית, ומכאן הסכנה שבה באמצעות הארת האספקטים הסימבוליים והאלגוריים של המיתוס הזה, התרבות הישראלית מציגה עצמה ככוח היסטורי היכול להחשב כאובייקט לביקורת, ולכן כאובייקט שהסובייקטיביות שלו שונה בתכלית.¹

יחסים שבין הספרות העברית והתרבות הישראלית, על-כל-פנים, מציגים בפני הסוציולוגיה מצב שונה מזה הרווח בדרך-כלל, בתיאוריה של התרבות.

מחד, יחסים אלה אינם תואמים את ההבחנה בין תרבות גבוהה ותרבות עממית. התפוצה של טקסטים ספרותיים בישראל רחבה ביותר, והטקסטים ומחבריהם מהווים חלק בלתי נפרד מחיי הציבור. אי-לכך, מה שעשוי להחשב בתורה אחרת "גבוה" ואלטיטיסטי, נחשב בישראל כפופולרי וציבורי. מאידך, יחסים אלה מציבים אתגר בפני שתי הנחות בסוציולוגיה של התרבות שעדיין לא נבדקו כראוי: (1)

מה שמופיע כצורות תרבותיות הינו למעשה יסודות מפתח של התרבות, (2) שהתרבות פועלת בחברה כ"חביון" ("latency").² אשר לנקודה הראשונה, מרכיב המפתח של הספרות העברית כתרבות איננו ספון בכך שהספרות הזאת היא כפשוטה ספרותית, אלא שדגמים שבה הינם איפיונים של שיח רחב יותר. מכל-מקום, דבר זה נכון רק ביחס ל"איפיונים" במובן פרטיקולרי, כלומר, שטקסטים ספרותיים הגם, כפי שקליפורד גירץ עשוי היה לומר, "סבוכים עמוקות" בשיח הזה ואינם ניתנים לעקירה מתוכו אפילו לצורך הבנתם האלמנטרית ביותר.³ אכן, הספרות העברית חסרה אותה דרגת אוטונומיה - של טקסט, ז'אנר, משמעות ופוזיציה - המיוחסים למה שבדרך-כלל מתקרא "ספרות". אחת המסקנות החשובות ביותר הנובעות מכך לצורך הדיון הנוכחי היא, שקריאה ביקורתית "הדוקה" של טקסטים ישראלים חייבת להיות בעיקרה אינטרסקטואלית, ורק לאחר-מכן טקסטואלית.

אשר לנקודה השניה, התרבות הישראלית ההגמונית מפגינה דעתנות, אי-רצון להניח דבר כלשהו הקשור ליחסים שבין פרט וחברה ובין חברה והיסטוריה כמובן מאליו. דבר-זה מונע מהתרבות את היכולת ליצור בסיס לספונטניות הדדית ומשאיר את הקטגוריות של קריבות ואמיתיות, שבדרך-כלל הינן חשובות כל-כך למה שריפאטר קורא "אמת בדיונית", פתוחות יחסית ובלתי מוגדרות.⁴ הנטייה הבלתי מתפשרת לאמירה מפורשת בכל עניין ועניין כופה על התרבות הישראלית משהו מכוח החזרה המאוּימת של המודחק, דו-ערכיות, חרדה, תשוקה - מתגנבים וסותרים את פני השטח במידה רבה יותר מאשר בתרבויות אחרות. מסקנה חשובה הנובעת מכך היא, שקיימת לכאורה אפשרות למצוא מתח מוסרי ייחודי בכל צורות התרבות הישראלית, ובמיוחד ברומנים הנקראים ביותר.

ניתן ליחס את המתח הזה להיסטוריה הפוליטית-אתנולוגית של היהודים מצד אחד, ומצד שני, לצורך המתמיד להכריז על הזדהות עם גירסה מסוימת ושונה לגמרי של

ההיסטוריה היהודית - וזאת ביחס לכל יחיד, ביחס לכל קול, וביחס לכל טענה. הדבר בא לידי ביטוי, כפי שניתן לצפות, באמצעות רפרזנטציות ובאמצעות פעולות דיסקורסיביות בכל צורותיהן. תחושת מתח כזאת איננה מאפשרת אתנחתא כלשהיא. דבר זה מסביר, במדה מסוימת, מדוע התרבות הישראלית היתה תמיד אידיאולוגית באופן מובחן ביותר. כמו-כן, ניתן להבין תופעה זאת, כמונעת על-ידי הצורך לצמצם את המתח שהוא מהותי להזדהות רחבה כל-כך בהיקפה. פעולת צמצום כזאת גוררת ניהול של רפרזנטציות לפרטי-פרטיהן. לכן, ניתן לראות את הפעולה הסדירה של התרבות הישראלית כמכוונת לצמצום החביון הבלתי נשלט, אך אופייני לתרבויות אחרות ולתקופות שונות. כלומר, הפעולה הסדירה של התרבות הישראלית גוררת הצבת התרבות כנגד עצמה.

קיימים כמובן גורמים היסטוריים לנסיגה הזאת של החביון בפני המופגן, או לשירותו של המופגן, אלא שיש להצביע על כך ויש לבחון נסיגה זאת כשלעצמה אם ברצוננו להבין את התרבות הישראלית העכשווית. בחינת טקסטים ספרותיים על בסיס ההיפוחה הזאת תגלה אי-נוחות קיצונית, או דו-ערכיות בכל רפרזנטציה המתייחסת להיסטוריה היהודית, לזהות, ולכל מה שקשור בהם בהווה. יתר על כן, ניתן לגלות התפשרויות בכל טקסט, המעידות על אי-הנוחות הזאת, ככל שהן מכוונות להחייאת הביקורת בציבור הפוליטי (body politic), שבישראל הינו גם הציבור התרבותי. יסודות המפתח בתצורה התרבותית הפוסטמודניסטית הזאת - תרבות כנגד עצמה - הינם אידיאולוגיה ציונית ורפרזנטציות של אחרות.

ציונות, המשמעות של השואה, הפואטיקה של יחסי ערבים-יהודים ושל יחסים בין-עדתיים, הינם יסודות חשובים המצביעים על אופן מחשבת - אלא שהם רק מצביעים על כך. הדרכים בהן יסודות אלה מיידיעים את עצמם באופן טקסטואלי מרמזות על פעולות תרבותיות עמוקות וכלליות יותר, הקשורות ליחס שבין עצמי

לאחר, בין מדינה וחברה, ובין סובייקטיביות (הכוללת חברה) והיסטוריה.

אידיאולוגיה, תרבות ובסיס חומרי
קיים קושי רב במציאת הגדרה מקיפה וכוללת למונח אידיאולוגיה. לצורך המטרה המוצגת כאן מכל-מקום, המונח אידיאולוגיה מתייחס לשיח בשנה וחוזר על עצמו, שבאופן בלתי-ביקורתי מתווך שיחים (discourses) אחרים, במיוחד כאלה העוסקים בעיקר בעניינים מוסריים או פוליטיים. למעשה, שיח כזה שואף ליצור הכרות מחודשת בקהל עם מה שכבר מקובל עליו כדיעה מקובעת. שיח כזה הוא מונולוגי, ואיננו נענה לאתגרים של נקודות ראות שונות, להשגת דעת באמצעות דיאלוג, ואיננו מכיר בטענות (אחרות) לידיעה. הדוגמאות הבולטות ביותר הן אידיאולוגיות מעמדיות שבהן אינטרס פרטיקולרי מובע כתיבנון

שאיננו נגזר או שאיננו מצמצם לגורמים כלכליים, אינה עומדת בסתירה לתיאוריה מקיפה יותר, הרואה את הבסיס החומרי כנסיבה הכללית ביותר לתרבות, חברתיות (sociality), ותודעה. כמו־כן, אין היא מעידה על חוסר אפשרות ללמוד את החברה הישראלית באופן מועיל מפרספקטיבה של כלכלה מדינית. אדרבא, ניתוח הפוליטיקה הישראלית חייב לבחון תכונות מסוימות של השיח הפוליטי והמוסרי הנרמזים בכל ה"מוסדים" (institutions) הישראליים. בין התכונות הבולטות ביותר נמצא קטגוריות פיגורטיביות המגדירות אוכלוסיות נידודיות במהותן; נידודיות זאת מתקבלת כחלק של דרמה היסטורית אוניברסלית, שאליה מתווספת מורליזציה של פוליטיקה על-פי הדרמה הזאת, וטוטליזציה של מצפון, בכל השיח הפוליטי והמוסרי על-פי המורליזציה הזאת.

פוליטיקה ומוסריות

נהוג בדרך-כלל לראות שיח פוליטי כנבדל משיח מוסרי ולראות את היחס שבין השניים כרופף בלבד. הוראת מוסר כללית לילדים בבית-הספר נוגעת רק קלות לשיח הפוליטי. בישראל על-כל-פנים, השיח הפוליטי והמוסרי אינם נבדלים. הציבור לומד לחשוב על פוליטיקה ומוסר באופן סימולטני, בהתייחסות לרפרנטים, תדמיות וקונספציות העוברים תהליך עקבי ומעמיק של מורליזציה. דבר זה הודגם במחקר על פדגוגיה של דעה-קדומה, שערך הפסיכולוג החברתי הישראלי, ד"ר ג'ורג' תמרין, בשנת 1963, בהיותו פרופסור לפסיכולוגיה חברתית באוניברסיטת תל אביב, ערך הד"ר תמרין מחקר בנושא "השפעות של דעה קדומה דתית ואתנית על שיפוט מוסרי" בישראל. תמרין בחן השלכות של שובניזם על שיפוט מוסרי בהתייחסות לנוכחותה של דעה קדומה באידיאולוגיה של נוער ואת הנטיה להיווצרות דעה קדומה כתוצאה מהוראת תנ"ך בלתי-ביקורתית, במיוחד בהקשר למושג "העם הנבחר", עליונותה של דת מונותיאיסטית, והשמדת עמים על-ידי גיבורים תנכ"ים. תמרין הציג את השאלות הבאות:

1. האם לפי דעתך פעלו יהושע ובני-ישראל בצדק, או לא? הסבר מדוע.
 2. נניח שצה"ל כובש כפר ערבי בקרב. האם לפי דעתך יהיה זה צודק, או לא צודק, שצה"ל יפעל כלפי התושבים כפי שפעל יהושע כלפי תושבי יריחו ומקידה. הסבר מדוע.
- תמרין בחר, כפי שאמר, "את הצורות החמורות ביותר של דעה קדומה: השמדת הקבוצה החיצונית", תלמידים נתבקשו "בקונפרונטציה ישירה" להעיר על טקסט מתוך ספר יהושע (10:28-32; 6:20-21) המתאר את השמדת תושבי יריחו ומקידה.

את האספקט האידיאולוגי של הציונות נובע מהתפקיד אותו היא ממלאה בתרבות הישראלית העכשווית. מסיבה זאת יש להראות את האופן שבו מהווה הציונות סינתזה כזאת; האופן שבו היא תואמת את הדגם של אידיאולוגיה המנוגדת להפריה רותנית, שהיא שינונית (repetitive), יחידה דיסקורסיבית תמטית; משרתת כבסיס לפרדיקציה בתוך שיחים שהיא מיידעת (informs); ומדוע ניתן לראותה כמפעפעת אל תוך התרבות, ושאינן דרך להימנע ממנה בתרבות הישראלית.

היחסים בין אידיאולוגיה, תרבות, וחברתיות (sociality) אס-כן, שונים בישראל מאלה הקיימים בחברות לאומיות אחרות. ואם אפשר לטעון לכאורה, שהציונות הנה כוח אידיאולוגי ותרבותי, כי אז חקירת הציונות ככזאת חיונית לחקר השיח הישראלי הפוליטי והמוסרי.



על-כל-פנים, אם החברה הישראלית היהודית מיוסדת בתרבות שלה, ואם תרבות זאת מתווכת באמצעות האידיאולוגיה הציונית, כי אז יש לבחון את עיצובן של החלטות פוליטיות, השקפות כלפיה קבוצות אחרות, דפוסי סמכות ומחויבות, ואת מגבלות הדיאלוג הפוליטי והמוסרי. כל אלה מתרחשים באופן יחסי ללא תלות בבסיס האינסטרומנטלי רציונלי של ההכללה המדינית הלאומית בישראל.⁶ ההיפותזה שלתרבות בישראל יש יחס הסברי

(structure), או כנרטיב מכליל (inclusive), כלומר, הצגת אינטרס פרטיקולרי כאינטרס אוניברסלי, כאילו לא היתה דרושה כל חקירה נוספת להבהרת עמדה כזאת. הצלחתה של אידיאולוגיה, היקף הקולוניזציה של שיחים אחרים על-ידי אידיאולוגיה, תלויה במידה רבה ביכולתה להקים ולמזג פורמציות של משמעות ורגשות, אלמנטים מוכללים (integrated) של לגיטימציה ומוטיבציה.⁵ הצורך לשקול

כהסבר נוסף של השפעת אתנוסטריום על שיפוט מוסרי בחר תמרין קבוצה נוספת (קבוצת ביקורת) שקיבלה טקסט שונה. קבוצה זו נחלקה לשתי קבוצות משנה, כיתות ז' וח' מקבילות של בית-ספר אחר באזור שונה של אותה העיר. קבוצת משנה אחת קיבלה את אותו הטקסט התנכ"י הנזכר לעיל (ונשאלה רק השאלה הראשונה); הקבוצה השנייה קיבלה טקסט אנלוגי לזה של יהושע, אלא "בגירסה סינית," שבה מופיע "הגנרל לין". בגירסה הזאת הופיעה השאלה: האם לדעתך פעלו הגנרל לין וחייליו בצדק או לא? הסבר מדוע.

סיפורי השמדת עם של יהושע אינם המקרה היחיד בתנ"ך להתרחשויות כאלה, אבל תמרין בחר את הדוגמה הזאת במיוחד "בגלל המקום שספר יהושע תופס במערכת החינוכית, הן כהיסטוריה לאומית והן כאחת מאבני הפינה של מיתולוגיה לאומית מודרנית הכוללת קונצפציות כגון "דור המדבר", וכו'. הצדקת מעשהו של יהושע ואי ההצדקה היחסית למעשהו של לין, כפי שהיא מתבטאת במחקר שערך תמרין, מצביעה לדעתו על השפעה שובניסטית ודעה קדומה לאומית-דתית על שיפוט מוסרי. התשובות מצביעות על קיום שיעור גבוה של השקפה קדומה בין רבים מהנשאלים... הוראת תנ"ך בלתי ביקורתית - בין תלמידים צעירים מדי - אפילו אם הטקסט איננו נלמד במפורש כקדוש, אלא כהיסטוריה לאומית, או באווירה נייטרלית למחצה באשר לאופיו האמיתי או המיתולוגי של התוכן, ללא כל ספק משפיעה מאוד על היווצרות דעה קדומה... אפילו בין תלמידים שאינם דתיים. באמצעות הדגשת האופי השלילי העיוני של זרים... ההערכה הגבוהה הניתנת לממלכתיות כערך עליון, הטענה שהתבוללות היא הרע הגרוע ביותר, והשפעתם של ערכים מיליטריסטיים בחינוך אידיאולוגי הינם מקורות נוספים לנטיות של אפליה.⁷

כאידיאולוגיה, הציונות חדרה בתודעה-עצמית באופן מיוחד, ולכן תלויה יותר מאידיאולוגיות אחרות במה שניתן לכנות ערכים ספרותיים. לשיח הציוני יש תכונה אינטלקטואלית מסקרנת, ונטיה להדגיש את אופן הביטוי לא פחות מהמובע. איכויות אלה מעניקות לציונות ממד מורכב ותיאורטי יותר מהמצוי באידיאולוגיות אחרות. התרבות הישראלית ההגמונית מגבירה מורכבות זו אף בנטייתה שלה, שלא להשאיר דבר כלשהו חבוי ובלתי אמור. איילכך, אם המגדיר המאפיין תרבות ביחס למוסדים אחרים אמור להיות "חביון", התרבות ההגמונית בישראל נוטה להפגין עצמה תמיד כתודעת העם. בתרבות שערכיה מופגנים באופן רפלקסיבי כל פעולה מוסדית נדרשת לאחריית מוסרית, איילכך חסרה התרבות הישראלית את

המערך הקונסרבטיבי שטלוקט פארסונס הניח כטבוע בתרבות. לעומת זאת, ניכרת בתרבות הזאת הפכפכנות ונטיות לדו-ערכיות שתוצאתן איננה הנוחות של קונצנזוס, אלא אי-נוחות ותחושת סיפוק אוטופי שטחית.

השיח הציוני פרוץ בשפה פיגורטיבית מובהקת, הרווחת במיוחד בטקסטים ספרותיים והתואמת את הצורך העכשווי להציג את ישראל כטוטאליות וכאוטופיה חיה. הדרישה לרפרנט כה מופשט ותדיר יוצרת פורמצייה אידיאולוגית מורכבת באופן יוצא-מן-הכלל, כמו זאת התומכת בהשקפה האקסקלוסיביסטית שעליה כתב תמרין. במיוחד השקפות המונעות מראש הכרה במה שאפשר להגדיר בכל רגע נתון כאחר, ולכן רק מותרות את הבעיה של זהות-עצמית בלתי פתורה. זהות בלתי מיושבת זאת היא ההופכת את הפוליטיקה הישראלית באופן חד-משמעי, לפוליטיקה של זהות.

שיח פוליטי כשלעצמו, פונה אל החוץ. שיח כזה איננו יוצר דו-ערכיות וספק-עצמי בנושאו (subjects), אך יוצר איזודאות וספק ביחס לעולם. העירוב הזה של סובייקטיביות בטוחה ותחושה של עולם לא מהימן ובעייתי מעורר השקפת-עולם אינסטרומנטליסטית יותר מאשר התבוננות-עצמית ונקודת מבט דיאלוגית.

בדומה לכך, שיח מוסרי כשלעצמו הוא התבוננותי, אבל רק באופן מופשט: העצמי המצומצם של מוסריות מבודדת אינו מעשי, ואיננו מסוגל ללמוד או ללמד. לכן צורה זו של התבוננות-עצמית איננה מסוגלת להיות ביקורתית כי אין גורם מידי שימריץ אותה לכך. אילו, במובן הזה, היתה התבוננות כזאת מסוגלת לביקורת-עצמית היה השיח המוסרי מסתבך בפוליטיקה, ושני השיחים שבאופן היפותטי הם נבדלים היו מתמזגים לאחד. במקרה כזה, חוסר בהירות ודו-ערכיות היו הופכים לחלק מהפוליטיקה, ומפנים שיח פוליטי אל שאלות העוסקות בזהות ומשמעות לפחות באותה מידה ששיח כזה עוסק בשאלות של אינסטרומנטליות ואפקטיביות.

הסינתזה הבלתי נמנעת הזאת של פוליטיקה ומוסריות גורמת לתודעה מוגברת של האספקטים הפרודוקטיביים של דיסקורס והשקפה טוטאליסטית ביחס לחברה הנדונה. התוצאה היא פרוגרסבית רק אם הרפרנט המכליל הוא הומניות אוניברסלית ולא מקטע (segment) של אוכלוסיה. התוצאה היא רגרסיבית וריאקציונית אם ההצג (posit) של האוטופיה החיה הוא מופרט (particularized) וכיתתי. השפה בספרות העברית נדרשת להשיג ביצועים גבוהים יותר מאלה הנדרשים בדרך-כלל בתרבויות לינגוויסטיות, שבהן ספרות מובדלת מהתנאים הסובייקטיביים של כתיבה, קריאה, ודיסקורסיה - כלומר,

מהחברה. הכתיבה העברית בישראל איננה יכולה להחשב פשוט כעניין של טכניקה, מסולפת ככל שתהיה, בגלל המרחק שנוצר משום כך בינה ובין הקהילה שלה. גם אין לראותה פשוט כמוצר אקספרסיבי ואמנותי, כסימפטום המסתיר בהצלחה את מצבו.

על-כל-פנים, אין להסיק מכך שהספרות העברית יותר כנה לעצמה בצורה כלשהי. היא פשוט איננה יכולה להימנע מאי-הכנות של עצמה, הנובעת מהבלעת הסוציולוגיה, החברה האזרחית, של האוטופיה החיה שאליה מתייחסת הכתיבה העברית בתמידות. גם אין לראות את אי-היכולת להימנע מהפתוס של העצמי כתכונה "מזרחית". אדרבא, יתכן מאוד שדבר זה ספציפי להאחדה היסטורית מכנית של בני-אדם, שבה הצורות הסובייקטיביות והחוקים הפרקטיים החברתיים של מחויבות מוסרית שואבים את תקפותם מאותו מקור: טענה לזהות מעבר למרחב, זמן, ומבחן (experience), כמו באפיסטמי הציוני.

קטע ממאמר מתוך ספרו של ירח גובר -

Zionism; The Limits of Moral Discourse in Israeli Hebrew Fiction; (University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1994)

(המשך המאמר יופיע באחד הגליונות הקרובים)

הערות

1. Edward Said, *Orientalism*, (New York: Vintage, 1979).
2. Talcott Parsons, "A Revised Analytical Approach to the Theory of Stratification, in *Essays in Sociological Theory*, rev. ed. (New York, Free Press, 1954), 386-439.
3. Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture, Selected Essays by Clifford Geertz* (New York: Basic Book inc, Publishers, 1973).
4. Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1990).
5. Jurgen Habermas, *Legitimation Crisis*, trans. Thomas McCarthy (Boston: Beacon, 1975).
6. Baruch Kimmerling. *Zionism and Economy* (Cambridge, MA: Schenkman, 1983).

בספר זה מציג קימרינג את הנוחות של אפריורי אידיאולוגי ציוני בתיכנון הכלכלי ומראה שרגם זה נמשך בכלכלה מהתקופה שקדמה להקמת מדינת-ישראל ועד הזמן האחרון.

7. George R. Tamarin, "The Influence of Ethnic and Religious Prejudice on Moral Judgment", in *The Israeli Dilemma: Essays on a Warfare State* (Rotterdam: Rotterdam University Press, 1973): 183-189.

אריאלה בהלול-דימנד

בנצוץ השמש ותער הלבנה

וּמֶלֶךְ הַדְּבֵשׁ הָיָה חֲזוֹר וְאוֹמֵר
 אֵין שִׁבְלֵי שֵׁל יָמִים שְׁלֵא תַעֲטִי
 אֶת דְּרֹךְ פֶּתַח רֵאשֶׁךְ בָּךְ
 וְהָיָה מִבֵּיא אֲצַבְעוֹתַי וּמַחֲטָב
 אֶת צִיר הָרֵאשׁ לֹא תִשְׁמִי בּוֹ בְּבוֹא הַזְּמַן אֶת רֵאשֶׁךְ וְתִדְרֹדְרִי
 אֶת כְּנָפוֹת הַבַּד
 אֶל תּוֹךְ הַפָּנִים. וּבְאֲצַבְעוֹת תְּמוֹלְלִי
 אֶת קוֹ הַגְּלִימָה.
 הִיא תִתְאִים. בָּךְ, אֵין בְּרָרָה.
 וּמֶלֶךְ הַדְּבֵשׁ קִפְדָן בְּמַלִּים
 מִתּוֹךְ מִצַּע הַחֲלוֹם הַנִּשְׁלָךְ בַּחֲפֹזָה
 הָיָה גוֹרֵם לִי לְהִתְחַכֵּךְ בְּרִקְמַת הָעוֹר וּמִבְּעֵבַע שְׁלִפּוֹחִיּוֹת חֲסֵרוֹת מְנוּחָה
 קִפְדָן. מִתְּעַקֵּשׁ שְׁאֵתָן אֶת מְלוֹא הַמִּבְּטֵ אֶל הַפָּנִים

וְאַחַר הָיָה מִיֶּשֶׁר סְנַטְרִי לְרֵאוֹת
 אֶת אוֹת הַבְּאוֹת מִמְרַחֵק שְׁטוֹתָה הָעֵינַן אֶל עֵבֶר הַ-
 שָׁם

לֹא מֵאַחֲזֵרֵינוּ הַשֶּׁרֶב
 הַגְּדוֹל, הִנֵּה אֶת פְּטֻמַּת הָרוּחַ
 מִרְקַדַּת
 וּפְנֵי הָעֵץ כְּמַעֲט כְּמוֹ שֶׁלֶךְ
 אוֹמְרוֹת
 לַחֵךְ לַחֵךְ
 מַעֲט מֵאַבְקַי הַגֶּשֶׁם
 גִּסָּה לְתַפּוֹס עוֹד
 תּוֹ קֶצֶר שֶׁל אֶגֶל מִמִּימֵי
 לֵיל שְׂרָבִי מִחֲזִיק עֲמוֹ
 אֶתָּה יוֹדֵעַ
 אֶת קוֹל הַיְדִיעָה הַמִּתְחַמֵּק
 אֲכֹן
 הֵיכֵן פְּתִיתִי הָרוּחַ
 אֶתָּה שׂוֹאֵל שְׁקוּפִים כְּמַצְפִּינִים אֶת קוֹל הַיְדִיעָה
 שֶׁלֶךְ
 אֶתָּה יוֹדֵעַ
 שֶׁהִיא לָךְ הָרוּחַ
 וְלֹא תִפְרֵם בָּךְ
 עֲתָה
 כְּשֵׁאתָה נִחְלַשׁ כָּל בָּךְ

קוֹרָה אֲרוּעַ
 אֲכַל לֹא עַל זֶה
 מִנְצוּץ הָעֵין לְעֵין הַמַּחֲשָׁבָה
 חוּט מִשְׁחָל.
 עַל זֶה.
 וְלֹא הִרְבֵּה פְעָמִים זָכִיתִי
 אֲכַל
 לְקַחְתִּי בְשֵׁתִי כְּפוֹת יָדִי
 בְּאֲצַבְעוֹת בֶּשֶׁר מַחְרְצוֹת בְּנִימֵי הַדָּם
 וְהַחֲזוֹקֵי בְּעֵדִינּוֹת שְׁבְרִירִית
 מִשְׁפָּט אֶחָד
 שְׁאֵמַרְתָּ
 וְנִגַע בְּנִצּוּץ הוּא שְׁבַעֲיָנִי
 זֵיק הַמַּחֲשָׁבָה.

וְצוֹ הַגְּרוּשׁ
 עֲמַד רוּעַד
 מִפְּנֵינוּ
 שְׁמֵא לֹא נִקַּח
 אֶתָּה נִתַּת אֶת קִשְׁתְּךָ צֵל פְּנֵיהֶ יִשְׂרָאֵל
 עֵיט
 אֵינוֹ מְטָה אִישׁוֹנוֹ לְצַדִּדִּים
 אֶמַרְתָּ
 אֲנִי
 לְקַחְתִּי אֶת הַהִשְׁאָלָה
 אֶל תּוֹךְ הַזְּמַן
 לְעִסּוֹת בָּהּ
 אֶת אוֹר הַפָּנִים הַדוֹהָה
 חֲשַׁבְתִּי
 בְּחֶצֶר
 הֵיטָה הַתְּבוּאָה
 הַשֶּׁמֶשׁ פִּסְעָה
 כְּמַעֲט הַשָּׁמַיִם הוֹרִידוּ
 וְצוֹ הַגְּרוּשׁ
 בְּאֵר רוּטֵט
 בְּפָנֵינוּ

פרדס, בטון, כלא, קרקס

דימויי ארץ ישראל במחזאות הישראלית
שמעון לוי

ארץ ישראל "נשפך זמן רב מדי על פחות מדי מקום" אמר פעם המשורר היהודי אנגלי, דניס סילק, החי בירושלים. ואמנם, המון היסטוריה הפכה כל אבן ואבן בארץ ישראל, שדרכו עליה רגלי דורות רבים, בנו באבנים וזרקו אותן, קברו תחתיהן; וכל רגב אדמה בארץ ישראל כבר הספיק לגדל חיטה וירקות ופירות ופרחים למען בני דתות ולאומים וכיתות לאינספור ואף הוכרו רכושם הבלעדי לעולמי עולמים.

בעוד הזמן בדרמה הוא נתון חשוב ומעוצב במין הנכחה מוזרה של אירועי העבר בהצגה של ההווה, הרי למקום בתיאטרון יש חשיבות מיוחדת. אם בפרוזה ובשירה "מביים" הקורא את המקום, את חלל העלילה אישם בתוך חלל הגולגולת, הרי בתיאטרון חייבים המחזאי ואחריו הבימאי והשחקנים ליצור למען הקהל אשליה של מקום כלשהו, שהוא אמיתי ולא-אמיתי באותה עת ועונה. לשם כך ניתן להבחין בתיאטרון בשלושה סוגי חלל. הראשון הוא החלל הארכיטקטוני, שהוא האולם המסוים והבימה המסוימת שבהם מוצגת הצגה כלשהי. השני הוא החלל הדרמטי שבו מתרחש המחזה. השלישי הוא החלל המעוצב הקונקרטי, המוכן בידי התפאורן ביחד עם הבימאי, והוא החלל שבו נעות הדמויות לעיני הצופים. קיימת תמיד השפעה הדדית בין שלושת סוגי החלל האלה.

בהעדר מסורות דרמה עתיקות יומין כמו במערב אירופה ובמסורות במזרח הרחוק, היתה לתיאטרון העברי בעיה, שבהקשר זה של דימויי מקום, ניתן לראותה כבעיה כפולה. ראשית, עם חילון היהדות, הליברליזציה ואחר-כך תחילת ההתיישבות בארץ ישראל, נוצרה פתיחות רבה גם לתיאטרון, הן כבידור, ובעיקר כחלק מהמאבק ליצירת תרבות עברית. האופי ה"דרמטי" של שינוי מעמד היהודים וההתיישבות בארץ אפשר קריאה מחודשת בהיסטוריה היהודית והעלאתה גם באופן קונקרטי על במה. ארץ ישראל, שהיתה מחוז חפץ נכסף, הפכה עכשיו למקום ממשי. הבעיה השניה נובעת מהראשונה: כיצד ניתן

לשלב את חלום "שנות-אלפיים" על חזרה למולדת, ל"בית לאומי" - עם מציאות הנופים, השממה, הביצות והטרשים, ולא פחות מכך, העובדה שחלקים מאותה ארץ ישראל שלנו כבר מיושבים בבני עם אחר? לתיאטרון יש פתרון אורגני לבעיה זו, שהרי המציאות הבימתית היא פדיון ומציאות באותה עת-ועונה: קרשים ובדים של ממש המייצגים דברים שאינם בהכרח קורים כאן ועתה לנגד עיני הקהל. הצגת תיאטרון לא רק מזמינה ראייה כפולה של מציאות, בדיון, אלא תובעת ראייה כזאת. ההצגה - כל הצגה - ניזונה מהמתח שבין מה שמתרחש



ניסים אלוני

לעיני הקהל בתוך האולם לבין מה שחווה הקהל, הן בעולם שמחוץ לאולם התיאטרון והן בנפשו, לפני, אחרי ואף במהלך ההצגה. בתיאטרון, כל חלל דרמטי או מעוצב הוא דימוי, וכזוהו הוא מפגיש בין הקונקרטי לבין המושלך. בעוד החלל הדרמטי הוא הזמנה לדיאלוג בין המחזאי לבין הבימאי המממש אותו על הבימה, הרי החלל המעוצב הוא הזמנה לדיאלוג בין ההצגה לבין נמעניה, הקהל. כמיתוס שהפך למציאות, ארץ-ישראל ה"בימתית" המוצגת בארץ

ישראל האמיתית, איננה אלא סופראימפוזיציה של בדיון על מציאות. במחזות הראשונים שהועלו על הבמה בארץ ישראל, ניתן להבחין בשתי תופעות מעניינות: כמחזות "חלוציים", בדומה לסוגה זו גם במקומות אחרים, אין ביצירות אלה מקדם גבוה של קונפליקט בין דמויות. ה"פרטנר" לקונפליקט הוא החלל עצמו: איך לכבוש את השממה, לייבש את הביצה ולהפריח מדבריות. בתוך כך לא נסתר מעיני המחזאים גם הפן המטאפורי שעל פיו הפרחת השממה היא הפרחת הנפש. "נבנה וניבנה", נייבש את מקורות המחלה היהודית הלאומית ונגרש את יתושי קדחת הגוף, הנפש והרוח. גדעון עפרת מבחין יפה במתח היסודי שבין האדמה לבין השמים המתבטא במחזות כגון "אדמה" לש' שלום, "אוהלים ברוח" מאת בנארי ועוד "האדמה הזאת" של אשמון. אפילו "בערבות הנגב" של מוסינזון עדיין נושא לא רק נוסח תש"חי וישראלי של "צומוד", אלא גם שרידים ברורים מאוד מהמיתוס החלוצי שעל פיו האדמה היא קדושה גם בעיני חילונים שבחילונים.

התופעה השניה ייחודית יותר: במחזות החלוציים נתפס החלל הדרמטי כשטחים פתוחים בארץ ישראל. לא רק נופים שוממים מחד גיסא וגם לא אוהלים, צריפים או בתים סגורים מאידך גיסא. החלל הדרמטי האופייני לשנות העשרים והשלושים הוא חלל מתורבת, שדה מעובד או פרדס. זהו חלל המבטא מפגש בין הטבע לבין החלוץ הכובש אותו. זהו דימוי לדיאלוג נכסף בין בראשיתיותה המיתית של הארץ לבין "רצונו" של הבן האובד, השב למולדתו ומבקש להפריח אותה ואת עצמו.

לקראת סיום "אללה כארים" יוצאים פוגל, קלמן ונעמי מהחורשה ובקצה שורת העצים מאיימת נעמי על עלי באקדה, במחזה משנת 1912 של א"א אורלוף. בתמונה 13 יוצא קלמן מהפרדס ויונטר, קצת מאוחר יותר, מהחורשה. ברור אפוא שלפרדס במחזה מוענק תפקיד דרמטי של דימוי התערות בארץ. ב"הפרדס" של יוסף ברייוסף מתהפך - האמנם - הדימוי ה"גן-דובדבנימי" של הפרדס הארץ-ישראלי, שהפך בינתיים,

א. הידוע של הנאצים. השני הוא קפקא, כביכול פאסיבי יותר. בשהותו בתוך המדינה-החדר, הרצל מבקש מפה כדי לשרטט עליה את גבולות מדינת היהודים ההווה שלו, תחליף לדימוי הקפקאי של מונדי - המדינה כמושבת העונשין הידועה מסיפורו של קפקא. במחזה הפוליטי המובהק של מונדי מנוצלת תחבולת המחזה בתוך מחזה בהעלותה חלל בתוך חלל, המיועד הן לדמויות והן לקהל כחלל בדיוני. "המדינה קיימת אך ורק במוח שלי..." ממלמל הרצל בסיום. קפקא אומר לפני הסיום: "אבל אנחנו רק בתחילת הדרך ובאמת מה שאנחנו משתדלים הוא להפוך את המקום השדי הזה ליישוב זמני ואנושי, כמו בתיאטרון אנחנו משתדלים למצוא את התפאורה המתאימה." (ז'ה מסתובב, 1976:58)

חנוך לזין מתאר את ישראל כשכונה תת-בורגנית ב"אורזי מזוודות". העלילה מתרחשת בחלל אישי למחצה וחברתי למחצה - מחזה "מרפסתי", בעצם. היצירה מטפלת בחלל הפרטי הלא פרטי שלזין רואה, ככל הנראה, מאפיין את ההווה הישראלית. הלל מיטלפונקט מתווה חלל לישראל כשוללית דלוהה, כחיים בשולי החברה במחזה חברתי על הירודים והמרוטים שבינינו ב"מי תהום". לאור, ב"אפרים חוזר לצבא", מעצב את חדר הממשל הצבאי כמדינה. המושל הנאור והרב-פרצופי, יורה-בוכה, משחק ואמיתי, כלוא בחדרי לבו. המדינה היא חדר נצור בשטחים הכבושים: "ודאי שאני נשאר כאן. איך אפשר בכלל להיות במקום אחר, שאיננו מרכז. מרכז הכי עמוק. מכאן אני רואה ושומע הכול: מזיו, מענג, מפחיד, מעתיר חסד, מכאיב ואני רוצה כל הזמן לחדור, עמוק יותר." "אפרים חוזר לצבא", 1987:45 ובמקום אחר:

"...מי אמר לך שאני לא רוצה לצאת מהחדר? אני יוצא מהחדר מתי שאני רוצה... רק בגלל שמישהו אמר שאני לא יוצא מהחדר, את חושבת שאני לא יוצא מהחדר?... רק בגלל שלא ראית אותי יוצא מהחדר, את חושבת שאני לא יוצא מהחדר?... רק בגלל שאת רואה אותי רק בחדר, את חושבת שאני לא יוצא מהחדר?" (56)

חיים נגיד מוריד את ציפיותינו לדימוי חיובי של ישראל לזוועה קיומית, לא חברתית בלבד. "פיקניק בחוסמסה" אינו רק מחזה המקלף את הבטון של אשמן ומגלה תחתיו ערימת אשפה עצומה. זהו מחזה אפוקליפטי על ישראל כחולון-בתים הנתונה ל"יאוש אורבני-אקולוגי שבו הסביבה זנוחת האדם מחזירה לאדם בראי מכפיל את הבחילה שיצר". (שרית פוקס, מבוא ל"פיקניק בחוסמסה", אורעם, 1990:7) ישראל כאן ועתה איננה אלא מזבלה עירונית שבתוכה נפגשים עולים

והסגירות הם נפשיים והממד המוחשי רק מבליט ומדגיש חוויה זאת... ולכן לא נעשה כל ניסיון לפרצו. ניסיון העתיד להסתיים בכישלון." (שוהם, "הדרמה של 'דוד בארץ'", 1989:248)

בשנת 1962-3 מפרסם ומציג נסים אלוני את "הנסיכה האמריקאית", לכאורה מחזה שאין לו כל קשר למציאות הארץ ישראלית ובו היחס בין החלל המוצג בהצגה לבין החלל שבו ההצגה עצמה מוצגת הוא קלוש. לאמיתו של דבר, אני מציע, ניתן לראות בחלל הדרמטי הערה ביקורתית נוקבת על "בוגמניה", ארצו של המלך בוניפציוס ויקטור פליקס לבית הוהנשוואדן. ארץ ישראל, כארץ שגעונו של האל אלוני, הגולה רוחנית ותיאטרונית אי-שם במרחבים בין צפון רחוב דיזנגוף לבין דרום תל-אביב? כמיהה להישארות החלום תמורת החלל האפור של המציאות, ואולי פתרון באמצעות התיאטרון המנציח את הבדיון. התמונה השניה במערכת השניה מונחת בצירוף "חוץ-לארץ" החוזר הרבה עד הרגע שנאמר: "אומרים שם שחוץ לארץ זה כאן." ("הנסיכה האמריקאית", 1963:54) בהערה מזמזמת אחרת, מאוזכרת אחת מנשיו הרבות של המלך לשעבר, זלדה. "האם עלית סוף-סוף לפלשתינה?"



יעקב שבתאי

ועל כך קופץ הנסיך פרדי ממקומו ומגיב: "ארץ קטנה באפריקה המשתחררת. קנאים מאוד. הרבה פולקלור." (12) אלוני משתמש במחזה הזה בכימה עצמה, בבדיון הכפול של הסרטט סרט בתוך ההצגה, כ"חלל" של בדיון המצהיר על עצמו. מדינת ישראל כחדר עם טלוויזיה ענקית במסד סגור מוצגת במחזהו של יוסף מונדי "זה מסתובב" (1970). בחדר לכודים אדם הקורא לעצמו תיאודור הרצל. הרצל הוא משוגע כותני, ישראלי איש שרירים, יהודי חדש שאינו נתן שישפילו אותו כי "למדתי להגן על עצמי" ואף "אתקע את הסכין בתוך המעיים עד שהדם יתפרץ" כמו בשיר האס.

בשבעים השנה המפרידות בין אירלוף לבין בר-יוסף, לרועץ: "כל הפרדס הזה הוא לא שווה כלום, סתם פרדס זקן נפוח, גאותן, סתם עקשן טיפש, הוא מת, שימות, אנחנו נחיה!" (בר-יוסף, "הפרדס" 1986:54). דברים אלה שאומר מנשה יש להבין בהקשרם המשפחתי, אבל איש אינו יכול להתעלם מהעידון שבו נכנס גם הפן הלאומי לדו-שיח הדרמטי. הסיום מבהיר את הקשר שבין התחום האישי לבין תחום המיתוס הלאומי של הפרדס, עם ההשפעה של תרבות התיאטרון הבינלאומי, צ'כוב, כמובן: "...אני אכרות אותו מתי שאני ארצה... אני אכרות, אל תדאג, לאט-לאט, מתי שיש לבן אדם פרדס, הוא יכול להיות טוב, נדיב." (עמ' 55)

ברוח הקונסטרוקטיבית של התיעוש (הפוטוריסטי ממש, האיטלקי רוסי... והכוחני מאוד) האלים, האנטי-אקולוגי של ארץ ישראל המולבשת, כפי שהחזון המפליץ הזה אכן מתגשם בימינו, בשלמת "בטון ומלט", כותב אשמן מחזה בשם "בטון". כך גם נגמרת היצירה: "איי חבריא, אין תרופה טובה יותר מבטון (!), בטון סמיך וחזק. ספקות, היסוסים, מחשבות זרות - את כל השועלים המתרוצצים לפעמים בלב, צריך לקשור יחד ולצקת על הקשר גוש בטון; יתרוצצו, יפרכסו ה"שועלים", אבל יישארו עומדים מרותקים למקומם. והמקום היכן הוא? - כאן, על הפיגום!" אשמן, במפעם בימתי מוזעזע למדי בהקשרו ההווי, מסיים את מחזהו, המופנה, בעצם, כנגד הירידה מהארץ, לא רק כפי שפתח ב"אנו באנו ארצה לבנות ולהיבנות בה" אלא בפעולות בימתי המתאר את ארץ ישראל כמשטח בטון עצום עליו "בהפסקות קצובות, נופל דלי ריק וחובט בקרקע בנקישה צלצלנית - נקישה עזה, נחרצת: כאן." (אשמן, "בטון", 1973:94, וכן ג' עפרת, "גנים תלויים", 175)

אם נסיונות ההתערות בארץ בתחילת ההתיישבות היו חקלאיים, הרי מאוחר יותר התיעוש הוא הפתרון, ואחד הדימויים השולטניים הוא אפוא הבטון במקום הפרדס. עפרת מביא כמה דוגמאות יפות בדימויי הבית בדרמה העברית במחזותיהם על "צריפים וירח" של בת דורי ר'קרא לי סיומקה" של נתן שחם, "בית במצב טוב" של שמיר וקירות שבורים ב"אריה" של עמוס קינן. כל אלה דימויים מובהקים למצבו של הבית הלאומי בארץ ישראל משנות החמישים. לציון מיוחד ראוי מאמרו החשוב של חיים שוהם העוסק במרחב "הנחוזה". שוהם מתאר את החלל הנצור כאופייני למחזות מלחמה, בעיקר, ואומר: "במחזות מלחמת השחרור והסגירות הם... ממשיים ולהם ממדים גיאוגרפיים מובהקים ומשום כך אף ניתן לפורצם... במחזה מלחמת יום הכיפורים המצור

מרוסיה עם המשטרה, עם כפיליהם ועם המציאות של שנות השמונים בארץ כפי שחווה אותה המחבר. ארץ ישראל הנכספת מופיעה עתה רק כרקמה על מפות שבת שלום, ארץ "שנחלמה כקודש אך נחווית כחול-ון" (8). הזכרונות הם זכרונות אירופה ואילו ההווה כאן הוא אשפה: "כי אשפה היא לא רק דבר מסריח / אשפה היא לא תמיד לכלוך. / היא געגועים לסדר



יוסף מירנדי

הישן. / הווה דרוס באדישות, מעוך." (77) סוכת דוד נפלה לגמרי.

"1948" מאת גבי בן שמחון מספר את סיפור הגעתם של דוד ורינה אזולאי באניית המעפילים בעלת השם הסמלי "יהודה הלוי", והנה הם מקבלים מפקיד סוכנות צולע, חגור אקדח וחבוש בכובע גרב, חיליק פלוטקין, בית ערבי שממש עתה נטשו אותו: "שכחו לסגור את הברז, הנגור עוד חם." על הבית הזה, כדברי הכריכה של הספר, נאבקים גם משה פרייטג מצ'נסטוחובה, נסים אלקבץ מגרש-השדים וכן רפיק חדאד, "בעל הבית המת המתעקש לטעון שהוא חי." המחזה נפתח בהוראות במה מפורטות ופיוטיות החורגות אל מעבר לתיאור טכני של כוונת המחזאי. מתוך הדברים ניתן ללמוד על הקונפליקט העיקרי במחזה: הפער בין החוץ לבין הפנים. החוץ, במונחים עיצוביים של תיאטרון הוא כיכר חמרה בחיפה. אבל קירות הבית ההרוס למחצה שקופים ועדיין עשן מיתמר: לכאורה בחיפה הנלחמת עדיין, ובעצם דימוי לעשן העולה עדיין בישראל, אחרי שמחזאות תש"ח "ניצלה" לא מעט בתים ערביים להתמקמותם של לוחמי הפלמ"ח. ועשן גם בלב כל הדמויות, שכן שמחון מתאר אותן כמתחרות זו בזו מי סובלת יותר ולכן למי מגיע ה"בית" הלאומי.

הדמיייתה של ישראל לחלל דרמטי או בימתי מעוצב זה או אחר היא תרגיל דרמטי הכרחי כדי לקבל קצת פרספקטיבה (הנחוצה בדרמה כמעט כמו אוויר לנשימה) כלפי המקום שבו אנו נמצאים בעת ההצגה, ולראותו "אחרת". דימויי החלל המשתנים במקום שההיסטוריה והפוליטיקה הישראליות מצמידות אותנו אליו עד כדי כיסוי עיניים, מאפשרים ואף מחייבים ראייה

כפולה כמנוחה וכביקורת למציאות. ישראל כקרקס היא פתרון נפלא. הקרקס מכופף את המציאות כפי שטוען סובול ב"אחרון הפועלים":

"בקרקס אמיתי אין רשת ביטחון. נפלת - שברת את הראש. בקרקס מזויף - הכול מרופד. אין סכנה. בהצגה שלנו - עוד תראו - אין רשת ביטחון: אפשר ליפול חתישתיים ממצב למצב: הנה אתם צופים שיושבים בשקט בכיסאות, ומסתכלים עלינו השחקנים, והנה אתם על הבמה, אתם משתתפים בהצגה ואנחנו מסתכלים עליכם מהצד!"

ובנקודה זו פורש המחזאי את שמות השחקנים האמיתיים בהצגה ומנסה לנטרל, כביכול, את אשליית התיאטרון. "אחרון הפועלים" עוסק בא"ד גורדון כליצן לאור המציאות בהווה. הקרקס של סובול מאפשר מעברי זמן במונחים של חלל מדומיין, קרקסי. כזה המשעה עלילות, זמנים ומקומות כדי לגרום לקהל להפנים את המסר. "ומה הועיל החלום שלך?" שואל פישל את גורדון - "במה הוא שינה את המציאות?" ("אחרון הפועלים", כתביד, 14)

"נמר חברבורות" מאת יעקב שבתאי ממוקם בחללו הדרמטי על קו הגבול הפיסי הממשי היחיד המצוי בישראל, קו המים, בבתי קפה ובמסעדות על מדרכות הטיילת בתל-אביב. משם עלה גם אליק שנולד "מן הים" ברומן של משה שמיר ובעצם גם במחזהו "הוא הלך בשדות". משם עלה זיגמונד, הקאפו לשעבר, ב"ילדי הצל" של בנציון תומר. קו המים הוא גם קו דק של תודעה ישראלית. ושבתאי מבחין בקו הזה גם בגיבורי מחזהו "נמר חברבורות". פינק, הגיבור החביב והמוטרף, רדוף מבינוניותן של הדמויות האחרות. הוא מחזיק בלונים שיתפוצצו, כצפוי, בפניו ובפני כל שאר הדמויות שאותן הוא מנסה לסחוף בקרקס המלכותי הנוצץ והלא מציאותי שהוא רוצה להקים בארץ. להביא גאולה קרקסית, כחלק מתאומי התיאטרונים במחזאות העברית, באמצעות המשחק, הבדיון, כי האי-מציאות יפה יותר. שאיפתו הנוגעת לא רק ללב אלא גם למין סוג של היגיון חברתי עמוק, מוליכה אותו אל מותו הבלתי נמנע אבל גם הבלתי נגוע מהמציאות. הוא אינו שונה מאוד מהמלך של אלוני ב"הנסיכה האמריקאית", שמותו שמר על טהרתו. הוא עבר אפוא, במונחים של תיאטרון, ל"חלל אחר".

"נמר חברבורות" מטפל באובדן ערכים חלוציים, בכשלונם, בצורך לקבל תנחומים, אם בכלל, מרמה אחרת של מציאות. המחזה מתחיל בקיץ ומסתיים בחורף. הקיץ הוא קיץ ישראלי חם ולח. החורף הוא חורף מיתי (נורת'רופ פריי) של סיום ושל מוות. אילו היה לישראל גבול מערבי יותר, פינק היה מת על סיפו, ולא

על הטיילת. קו הגבול של החלל הדרמטי של שבתאי הוא גם קו הגבול בין השפיות המשמימה של רוב הדמויות לבין השיגעון היצירתי של הגיבור. במקום פרדס (נוח - "בארבעים שטרלינג אפשר לקנות פרדס"... של אורלוף, פינק רוצה לקנות נמר.

האוניברסליות העולה על גדותיה של נסים אלוני "פלשתינה? ארץ קטנה באפריקה המשתחררת..." - מתעמתת אצל שבתאי עם הכטון האפור של אשמן. באותה נימה גם מעומתת "רוחמה פרוכטר" עם פרידריך עמנואל אברם ג'ורג' פאבלו אלברטו שווארץ פון ברומברג. מדוע קרקס? "בשביל מה?" שואל נח ועונה פינק: "ליופי. לפאר. לקוליראטורה..." (15) שבתאי ממשיך את הרעיון של מונדי "המדינה היא כמוח שלי". אם יהודה עמיחי בשירו צריך לנסוע רחוק "כדי לראות את השקט של עירו ירושלים" ואם פעם שרו חברי "בצל ירוק" ו'נצואלה, ו'נצואלה' מסיבות דומות, הרי שבתאי זקוק לחלל בימתי כדי למתוח על החולות את אוהל הקרקס.

נת מתנגד לרעיון הקרקס. הוא חושב שזו רמאות ואחיות עיניים.

"וקצת בתים לבנים על החולות זה לא אחיות עיניים? כל ארץ ישראל זה אחיות עיניים! אתם שמים עץ ואתם אומרים "יער", שמים בית ואומרים - "עיר". זה לא יער, וזה לא עיר. זה לא באמת. זה בדמיונות!"

אחד מנאומי הנונסוס כביכול היפהיים בדרמה העברית נמצא בנאום הקרקס, המעומתת אגב, גם הוא עם נאום האחד במאי, של פינק:

"ליידים אנד ג'נטלמן, שום עיוור עוד לא גירש את הבוקר, אני אומר, ושום חירש עוד לא שמע את ציוץ החסידה! אני אומר: "הארץ הזאת נתנה לעולם את התנ"ך ואת הירדן - הארץ הזאת זקוקה לקרקס! הארץ הזאת לא יכולה בלי קרקס! כאן יקום קרקס! לא באוגנדה! לא בסורינאם! כאן!... וכשאני עומד פה, בסבור העולם, לפני הבור הפתוח, ביום אבן הפינה הזה, ונושא לרגע את עיני, אני רואה את הקרקס כולו. הו, מונדו! אני רואה סולמות יעקב שראשם בשמי גוד-מורנינג ולוליינים בבגדים לבנים מעופפים הנה והנה כמו מלאכים ושמים לצחוק את כוח המשיכה הארור של כדור הארץ הזה!... אני רואה... את הנמר חברבורות... נמר אמיתי - סמל העוז והתפארת, האצילות, סמל הקרקס!... הקרקס, ליידים אנד ג'נטלמן, לא סוציאליזם! לא פסיכולוגיה! לא תעלתי-סואץ או כל מיני פנטסיות דמגוגיות של קוביוסוטוסים מטורפים! לא כסף! - אצילות!... אין יתושים! אין חמסין! אין כאבים! אין זקנה! אין כלום!... אנחנו בוראים עולם חדש, ליידים אנד ג'נטלמן! פה, בחולות! אומרים לי: מגדלים פורחים באוויר! ואני אומר: שהיו מגדלים פורחים באוויר! כתר יהיה כתר! וגמל יהיה גמל!... תחי ירושלים החדשה! יחי הקרקס! התקווה!" (33)

המפתח לאריכות ימים הוא לעטוף את חיך בסוד (אויבידיוס)

עכבר נפשי נרדף בידי חתול
תאותה. הניחי לו. אין לך משג
מאיפה הוא בא ולאן הוא כמה.

אפרת

הרבה לפני שנולדת היתה
תשוקה, שנוצרה מהפחד
למות, שהוליד ספורי הרגעה,
שהולידו אותך.

וכשנדרמקת החוצה לעולם
ראשונה פרצת לזרועותי,
אך לא נדרתי שום נדר
בזכרי את לקח יפתח

עכשיו אנו תקועים בשלב
ה"איך עושה פרה?"
מפני שללמדך "איך עושה שוחט"
לבי לא מגיע.

אמש תעינו בין דוכני יריד הספר
וראשי הסתחרר והתרוקן
כמו בלון ההליום העכברי,
שמשך את גופך הקטן לרקיע.

אני בכלל
לא ידוע, והאלמוניות שלי רחבה
כמו אוסטרליה.

אפלו אם תגררי אותי לשיחה פותחת לב
יקרבים אומר לך: "מלה בסלע, משתוקא בתרין!"
ובתרגום משחרר - השתיקה שוה יותר.

במטת הלילה אל תתבקי אותי חזק. הרשי
לי לזרום חפשי עם חלומותי. תני לשכב
הפוך: ראשי ברגליך ובהונותי בקדקדך;
כך אני יכול לספור את כבשות השנה שלי,
כשהן מקפצות מעל הרף לאחור.

רגע לאחר שאני נרדם, מחי הופך לממטרה:
יורק בודדת בכוון אחד
זורק צרורות בכוון החוזר.

דשא חלומותי צומח פרא.
בבקר הוא נגזז בידי גנן היום יום.

התרשלות

גנת המשחקים ברחוב אמסטרדם ננטשת
עם רדת החשכה. בעשר וחצי בערך כבר
אין בה
נפש חיה.

בתצות אלוהים יורד לשם.
מסתובב בקרוסלה, מתנדנד בנדנדה
ולפעמים מחליק במגלשה האדמה.
בדיוק באותה שעה עולה ילדתי הקטנה
למרומים. מחוללת מספר סצרות, מטילה
כמה בריקים ומשבשת סדרי עננים.

למרות החשאיות, אלוהים
והילדה שלי מתרשלים לפעמים: הוא
שוכח קצת שכינה בארגז החול והיא
משאירה דבי כתם בכניסה לגנעדן.

שאלה

מי את ומהו שמך
ומהי הסכנה הזאת,
שנצבת על כתפך
כמו תפי נדיר,
שאוכל מכפך

את פרורי התשוקה,
שבתנאים אחרים
ובעצות של כאב,
היו ודאי נופלים
אל תוך פי הרעב.

מי את והיכן את היית,
כאשר החור הגדול
בשכבת האוזון
נפער בדיוק
מעלי.

"רחובות בתקופת המנדט"

משה פינטו



אללה" סילק אותי מנהל "בית גורדון" כשהוא מכה בעורפי: "יאללה". בשנת הלימודים האחרונה שלי בבית הספר היסודי "בן צבי" הוחלט על "פרויקט רחובות": כל תלמיד מכיתות ו' ו' יכתוב עבודה על רחובות. הנושא לפי בחירתו. אורנה שהרבני כתבה על "רחובות והרצליה - ערים תאומות", מוני צלר כתב על "רחובות ובאר שבע - מתחרות על ראשות הדרום" ויחזקאל נועם כתב על "עדת יהודי בבל ברחובות". עלי לציין, קוראים יקרים, שלחופש כזה לא היינו מורגלים. עוד בכיתה ה' כשביקשתי לכתוב עבודה במקום בחינה בגיאוגרפיה נקראו הורי לשיחה. אך הפעם היה הפרויקט יוזמתו של ראש העיר והקווים והמנחים - שלו. "זה צריך להיות פרויקט של כיף שיחזק את הקשר בין התלמיד לעירו" אמר לנו מר רכטמן "אני רוצה שתרגישו חופשיים לגמרי, חופש זה דבר חשוב" אמר ולא ידע שבקרוב יוכח על בשרו עד כמה צדק.

באזכור זה החלטתי שאני רוצה לעסוק ברחובות של תקופת המנדט, יותר נכון באצ"ל ובלח"י שהיו אז מוקצים לא מחמת המיאוס אלא מחמת האנרציה של הקצאתם מחמת מיאוס בעבר. אבל רחובות היתה בין הראשונות לבשר על המהפך של '77, כשבחרה ברכטמן נציג הליברלים לראשות העירייה. רווחו גם הרבה סיפורים על אנשי אצ"ל שמצאו מפלט בשעריים. התלבטתי קשות לפני שניגשתי למורה בידיעתי שהנושא "רחובות בתקופת המנדט" הוא רחב מדי והיא תרצה לדעת יותר. בכל-זאת בחרתי בהגדרה זו שיכלה לשמש לי קרש קפיצה נהדר לאצ"ל וללח"י. על מה עוד יש לספר בתקופת המנדט? המורה אף לא נתנה לי לסיים את הגדרת הנושא ופילסה בחוסר סבלנות "יופי, יופי, תכתוב על זה" ומירה להעלם במסדרונות בית הספר. "תמיד תופשים אותי ברגע האחרון" שמעתי אותה אומרת לאחת המורות. "אני צריכה להוציא את יובל. שלום." "שלום שלום תקווה". שלא כפי שציפיתי וכן כפי שרציתי אם כי בלי השמחה נותרה הדלת פתוחה לפני. אני אכתוב על פעולתן של המחחרות ברחובות בתקופת המנדט ציינתי לעצמי בסיפוק והתמלאתי מחדש.

הרבה סיפורים רווחו ברחובות אך תמיד לא ברורים עד סופם ותמיד לוקים במעטה כבד של מסתוריות. סיפרו על שוד בנק "לאומי" שהיה אז בנק "אנגלו-פלשתינה", סיפרו על מכות שחטף בחור בשם קיוסקו שהתרועע עם האנגלים. סיפרו על הבת של נדיבי שגילגלו בזפת ונוצות וסיפרו על ההוצאה להורג של חייל בריטי, הרבה דברים סיפרו. וככה הגעתי ל"בית גורדון". המנהל, מר שרפושיר, כרסתן עם שעון בכיס המקטורין הזכיר בתנועתו חבית המתגלגלת לה בנעזמות במורד הרחוב. אדם נעים בדרך כלל. ניגשתי אליו וביקשתי בצייצנות (נראיתי קטן בהרבה מגילי) חומר על "רחובות בתקופת המנדט". מר שרפושיר (לימים עם חתימת הסכמי השלום עם מצרים שינה את שם משפחתו ל"שר שלום") הפסיק את השיחה בה היה שקוע ובחן אותי למשך מספר שניות. עינו השמאלית

קיפצה:
 "ניגשתי לספרנית?"
 "ניגשתי, היא אמרה לגשת אליך."
 "ומה אתה רוצה למצוא על רחובות בתקופת המנדט?"
 "המחחרות."
 "המחחרות. ה"הגנה" יש לנו הרבה חומר, אני מתפלא..."
 "לא, אני מתכוון לאצ"ל וללח"י."
 "אצ"ל! "לח"י! חולירות. אין כאן חומר על כאלה. החוצה. החוצה אמרתי, ארטיסט קטן, אני אראה לך לח"י. הכנופיה של שטרן..."
 ב - ו - ו - ם

רק כשדני סמואל עלה על מוקש היתה לי אותה הרגשה. נמלטתי בבושה מ"בית גורדון" ורק מול קולנוע "הדר" עצרתי לבדוק אם לא שכחתי משהו. "היד, היד, איפה היד, אינעל אללה" צעק לי דני סמואל "תמצא את היד. שיחברו לי אותה. אוח אמא, אמא, איפה היד?"

זהו זה" חשבתי, צריך למצוא רעיון לעבודה אחרת. תחושה של עלבון וחוסר אונים עלתה בי. תחושה שתהפוך מוכרת עם השנים אך אז צרבה לי מאוד. "ארטיסט קטן" הוא קרא לי. ניצבתי למול ויויאן לי וקלרק גייבל ומיררתי בבכי, לא יכולתי להפסיק, נראה לי שבכיתי גם בשביל כל הפעמים לעתיד לבוא בהן לא בכיתי, שכן רגשותי קהו והזמן לא איפשר לגלותם מחדש. בחדר המדרגות משמאלו של הקולנוע הופיע ראשו של פנחסוב. לאט לאט התגלו חזהו, ידיו, רגליו. ידעתי שהוא בא מה"סנוקר". "בימי קראו לזה 'ביליארד' וזה היה נערך במקומות יותר מכובדים", אמר לי. "הסנוקר רק לוקח כמה אלמנטים מהביליארד כמו כל המדינה הזו". עניין מוזר זה היה. פנחסוב מוותיקי רחובות ב"סנוקר" עם כל הארסים. "גם החברה היתה שונה" הוסיף ביבושת. הכרתי אותו מהקפה של "פינתי" עוד כילד. יושב לו על כיסא העץ הטובל בלכה חומה ושוחה אספרסו משולחן פורמייקה עם רגל רועדת. "רוצה אספרסו, ילד?" שאל אותי לחיוכם של כל הנוכחים. כשעשיתי כן עם הראש, הגמיעני מלוא הספל ואני כבר לא שכחתי את טעם האספרסו של פנחסוב. כל כך מר, כל כך מתוק.

"מוישליה, בוא הנה מוישליה... לכאן מוישליה, קים אריין. נו כבר שמנדריק". פרצתי שוב בבכי. גם פנחסוב קורא לי בשמות. "נו, נו, מה קרה? נו מה כבר קרה? ספר לי לפני שאני מתרגז".
 "מר שרפושיר קרא לי ארטיסט קטן..."

"בוא איתי, אני יכיר לך את דוד איתן. הוא היה בלח"י ברחובות. הוא יעזור לך בעבודה".
 "הוא היה בלח"י?"
 "כן".

וכך פסענו לנו, פנחסוב ואני, ידי בידו במורד רחוב טלר בואכה רחוב הרצל לכיוון רחוב בתיה מקוב. "איתן גר ליד הדואר, מכיר אותה?"



"פה בפניה של הרצל חיכיתי למשורייך. פה מעבר לגדר בחצר של פישקביץ. הוא קיבל הוראה לעצום עיניים."
 "ו..."
 "נו, ו... כשבא המשורייך זרקתי עליו רימון ובקבוק מולוטוב ונסוגתי לאחור לאחר שביצעתי את המשימה."
 "אתה יודע, פנחסוב" אמרתי, "מר איתן לא סיפר לי הרבה. הוא אמר שאי אפשר לדבר על הכול."
 "ככה הוא אמר" צחק פנחסוב לתמהוני "ועל מה הוא סיפר לך?"
 "על המשורייך הבריטי."
 "המשורייך הבריטי? הוי שאני אמות. את זה הוא כן סיפר לך?"
 "כן, אבל הוא לא סיפר לי איך הוא הצליח לסגת."
 "הצליח לסגת! הוי, אני אספר לך, הוא נפל לתעלה."
 "נפל לתעלה."
 "כן."
 "והמשורייך? הוא לא פגע בו?"
 "פגע בו? זה מה שהוא סיפר לך? נו"
 "לא, הוא רק אמר שהוא התחבא בחצר של פישקביץ אחרי שנתן לו הוראה לשתוק."
 "הוראה לשתוק? נו, טוב, אני אספר לך מה קרה."
 פנחסוב מביט בי כאילו מחכה שיגווע אחרון השיעולים באולם הקונצרטים.
 "שוורץ ממתין במארב. כן?"
 "שוורץ?"
 "איתן, נו, מה חשבת שבפלונסק קראו לו איתן?"
 ...
 "הוא ממתין למשורייך, אבל יותר משהוא מפחד מהמשורייך הוא מפחד מפישקביץ."
 "מפחד מפישקביץ? אבל הוא נתן הוראה..."
 "שום הוראה. איזו הוראה? משהו יכל לתת הוראה לפישקביץ? אם היית מכיר אותו היית מביין. שני שוורץ הוא גומר בביס אחר."
 "ומאיפה הוא ידע על המשורייך?"
 "מאיפה הוא ידע? כל שבת בשש בערב הם היו באים לבת של נדיבי

"ליד הדואר?"
 "כן."
 "בבית על הגבעה?"
 "כן."
 "הוי, אני מכיר אותו. מה, הוא היה בלח?"
 אדם קטן. מקריה. כל בוקר סיבוב ליד המכונית. נכנס ונוסע. אחר-הצהריים חוזר. סיבוב סביב המכונית. נכנס הביתה. מניח את התיק. יוצא לקחת עיתון, נכנס, סוגר את הדלת. בשבת מבקר הבן עם הנכדים.
 אנחנו עולים במדרגות. צלצול. אשה פותחת. "הוי, פנחסוב, ומי זה? הנכד?" היא שואלת וצוחקת. "להיכנס בבקשה."
 "שלום, איתן" אומר פנחסוב בהדגשה על השם לגבר שיושב בסלון. "שלום פנחסוב. הו, ומי זה?"
 "זה תלמיד שרוצה לעשות עבודה על הלח". תיארתי לעצמי שאם מישוהו יכול לעזור זה אתה. תדבר איתו קצת. אני צריך ללכת. אחזור עוד שעה לקחת אותו."
 "זלדה" נשמע קולו מבחוץ. "אני יכול לקחת כמה פרחים?"
 "הוא עוד עם הקורבה הזאת" פולטת זלדה בזעף.
 "נו, זלדה תגישי תה בבקשה. או מה אתה רוצה לדעת?"
 "על... על הלח" ברחובות."
 "מה אתה רוצה לדעת. אתה מבין שלא הכול אפשר לגלות."
 "מה היה התפקיד שלך?"
 "ראש הלח" ברחובות והסביבה."
 "כמה אנשים היו לך?"
 "לא היו לי אנשים. הייתי לבדי"
 "לבד, ראש הלח"..."
 "כן, כן. אני תיאמתי פעולות של הלח" באזור."
 "ואתה, מה אתה עשית?"
 "הו, מה אני עשיתי?" הוא מתרגז ותופס בידי ואנחנו יוצאים אל המרפסת הפונה לרחוב. "כאן, ממש כאן, תקפתי משורייך בריטי."
 "כאן?"
 "קצת יותר למטה. בוא אני אראה לך."
 אנחנו יורדים בבתיה מקוב.

שגרה מול זלדה".
"זלדה?"

"כן, אישתו. הבית לא שלו. הוא הגיע לארץ ב-39' עם מזוודה אחת".

אני מסתכל בו ממתין להמשך.

"איך שמגיע המשוררין יוצא פישקביץ מהבית, רואה את שוורץ, תופס מקל גדול ומתחיל לרוץ אחריו. שוורץ מהפחד עוזב את הרימון, עוזב את בקבוק התבערה ומתחיל לרוץ אחרי המשוררין כשהוא צועק: "Police! Police! Help!" ופישקביץ אחריו עם המקל. ראו את זה החבר'ה מהמשוררין והתחילו לצחוק. פישקביץ שנמאס לו לראות את שוורץ אצלו בחצר, שולח לעברו מכה עם המקל ושוורץ כדי לברוח מהמכה פורץ לתוך התעלה ויוצא כמו כושי סמבו. כולו בוץ".

"והרימון?"

"הרימון? אולי הוא שם עד היום".

"לא התפוצץ?"

"איזה התפוצץ, חצי מהרימונים שלהם לא התפוצצו. חוץ מזה אני לא יודע אם שוורץ בכלל שחרר את הניצרה".

"ומה קרה לאיתן... לשוורץ?"

"עם כל הבוץ החליט לעלות לזלדה. להתנקות. דבר שאילץ אותי לצאת מהחלון" הוא אמר וקרץ לי.

"והבת של נדיבי?"

"שנתיים מאוחר יותר בהשפעה של התמונות של משתפות הפעולה, כמו שקראו להן, עם הנאצים בצרפת, שגילחו להן את השיער והריצו אותן בין האנשים, החליט איתן שגם כאן צריך לעשות אותו דבר".

"ו... מה קרה? מה הוא עשה?"

"הוא עלה לבית ההורים, ממש כאן למעלה ("אני יודע" הצלחתי להכניס, ספק הוא שמע ספק לא) עם שני בחורים מצוידים באלות, כולם מחופשים, דפקו על הדלת והודיעו שבאו לקחת את רבקה. האמא התחילה לצעוק, האבא התנפל עליהם וקיבל על הראש עם האלה. הפנים שלו התמלאו בדם והוא התחיל לצעוק: "אני לא רואה!" האמא הצליח לתלוש את המסכה מאחד הביירוניים שליוו את איתן והתחילה לצעוק: "יוסף זה אתה! מה אתם רוצים? יוסף למדתם באותה כיתה, יוסף. בקיצור, מהומה שלמה.

"והם לקחו אותה..."

"לא. נבהלו, ברחו כשראו שזיהו אחד מהם. למחרת קיבל האבא פתק שכדאי לו לשתוק. אבל את רבקה היה צריך להבריח מהארץ..."

"היא בדרום אפריקה" אמרתי.

"בדיוק. לפני כמה שנים באה לביקור... טוב, אז זהו להיום. אם תרצה תבוא אלי מחר ל'פינת'. אני אראה לך כמה דברים".

"תודה רבה לך, מר פנחסוב" אמרתי.

"בבקשה, בבקשה, תבוא מחר".

"...כן...כן, בטח. שלום, פנחסוב".

חשבתי שיש מספיק חומר, בשביל מה אני עוד צריך ללכת לפנחסוב, אמרתי לעצמי, אבל הלכתי. באותה תקופה היה עצמי איש סקרן מאוד. מצאתי את מר פנחסוב במקומו הרגיל על הכיסא השמאלי ליד השולחן המתנדנן. על הפורמייקה הסדוקה ניצבת לה כוס ה"שפריץ". הנוול הצהוב בהיר שבכוס מיטלטל מצד לצד עם כל תנועה של פנחסוב. מכיס חליפתו הוא שולף מעטפה תומה מרופטת שכרסה נפרצה. הוא מציג בפני שתי הזמנות. על הראשונה כתוב:

קלוב אנגלו-ראשון

מתכבד להזמין את כב'

לנשף ריקודים

שיתקיים ב

בשעה 21:00.

הפתעות רבות!!!

משקאות ומזון במחירים עממיים
דמי כניסה: 100 מיל

ועל השניה כתוב:

הקצינים הממונים, סגני המטה

והסרג'נטים לגדוד

הרויאל סקוטס גרייס

מתכבדים בזה להזמין את כב'

לנשף ריקודים אשר יערך במוצ"ש

בשעה 21:30 בערב בבית האיכר

ברחובות

תלבושת ערב אינה הכרחית.

יושב ראש

קלוב הקצינים הממונים

לגדוד הרויאל סקוטס גרייס

הוא לוקח מידי את ההזמנות, מחזירן למעטפה וטומנה בכיס הפנימי של חליפתו.

"ההזמנות ריקות" אני אומר לו.

"הוי" הוא צוחק, "זה מתום, נתן לי ערימה של הזמנות, כל מה שצריך לעשות הוא רק למלא".

"תום?"

"נו, החבר של הבת של נדיבי. זה שאיתן התקיף במשוררין" הוא אומר ופורץ בצחוק. "תחי מדינת ישראל" הוא אומר בקול רם, נראה ששתה קצת לפני שהגעתי.

"אתה יודע משהו על ההוצאה להורג?" אני שואל בהיסוס.

"כן" הוא אומר ומבטו מרצין. "זה מה שרציתי לספר לך".

"תום. אותו הם החליטו להוציא להורג".

"הם?"

"איתן והננדיטים שלו. באו לכאן. לבית-קפה ולקחו אותו. ישב איתי ושתה קפה".

"הייתם לבד?"

"לבד? מה פתאום לבד? היו גולדברג ובידרמן, קסטטרופה ועו"ד גרנובסקי".

"וכולם ראו?"

"נו, בטח".

"הם באו מחופשים?"

"כן. שמו איזה סמרטוט על הפנים. אבל כולם ידעו מי הם".

"איך ידעו?"

"איך ידעו? למי היה זמן לשטויות האלה?! למי שלא עבד. איתן, יוסף ועוד איזה שני יוצלחים".

"ומה הם אמרו?"

"התחילו לקשקש באנגלית. נעמדו לפני תום והתחילו לקשקש.

"In the name of", "there, here" כמעט אמרו:

"In the name of his majesty". ראה תום שהם מסתבכים קצת ואמר: "you want me to come with you" היית צריך לראות

איזה אושר. "we want, we want, yes, yes".

"ולאן לקחו אותו?"

"לקחו אותו לפרדס מונש".

"ושם הוציאו אותו להורג?"

"ולא הוציאו".

"שם אמר להם שהוא רוצה להראות להם משהו. שאלו אותו "מה?" אמר להם:

"gentlemen, I want to show you my dick"

?

"יהודי, יהודי. ראו שהוא יהודי ושיחררו אותו. רק אחר כך הבין באיזו סכנה הוא עמד עם הפסיכים האלה. שתינו קוניאק להירגע".

לא הגשתי את העבודה "רחובות בתקופת המנדט".

צבי יעקבי

יפעת הראבן

מוציץ וחוצץ

חצצון סלע תחת לשוני
והיא מזכרת עוני
ועל שלחני עויתי הלימונים, המוטציות
ריחן משכר
ויפין גדול וזנותי
"אשרי הון את עולמו"
לשון צחות
נקטר אתרוגים
אך על פי עוד צוחות ה...מ...ו...ט...צ...י...ה
וגופי משמין ומתפער
ויפי רבי יתנן לי שזור
כעוזר חלושים

ועשן מקטרתו נשמה
אני כילד מסתלסל
שערי מעשן ובוכה מלבלב ומוחה

חידת הרטט הטהור

התפנותו של האל לינוס
דבר מותו וכח ההעדר
בראו את הרטט הטהור של התדהמה
אשר כנה לימים מוסיקה...
היא רוח המוסיקה
הכונפת צאצאים מכים -
חובקת את החסר
מבכה את אינותו
ממחישה את כח הזכרון -
שממנה נולדה הטרנגדיה
ושאר האמניות הבנות
של האל לינוס
של ההשראה, של ההעדר.

לינוס - בנו של אפולון במיתולוגיה היוונית. הסיפור על מותו, אשר הביא להולדת המוסיקה, מוזכר בסופה של האלגיה הראשונה מתוך "אלגיות דואינו" של רילקה.

"הולדת הטרנגדיה מרוח המוסיקה" - שם ספרו הראשון של פ. ניטשה.

גיזלה

למה מת
גיזלה קופרשמידט
הרבה יכלנו להפיק ממך
אני ועוד כמה חתולים
יכלנו לקלף את עורך
קמט אחר קמט
ולבשל את בשרך הנמק
בתבלינים מזרחיים
ממודעת האבל שהשארית
בקשי אנהנו יכולים
לגלגל סיגריה

משחק ראווה

אני מתאמצת לפלוט צוחה הנה אני לוחצת מעגלת את כל החמצן שבי
לכדי
נשיפה אחת חדה צלולה פני מאדימים הורידים שעל מצחי מתפלטים חושפים
לכל את המאמץ הקשה העקר
המזיף
זיפתי צוחה הועקה החלולה הריקה הרעידה איזה נים בלבה הרוטט
של בבת חלון ראווה מפלסטיק
הו וטרינה אהובתי
דואט צרחותינו עוד יהדהד למרחוק יחדיו נסדק לנו עוד כמה איברי
פיברגלס של קהל הגומעים דברינו הגבוהים
בצמא

קרציית חג

מה עושה קרציה על הוילון שלי
קרציה חומה
על הוילון הלבן שלי
על הוילון הלבן הנקי שלי
וילון החג שלי
מטפסת תלויה קרציה חומה
מוצצת דם לבן מוילון
שמכסה טוב טוב על החלון
קרציית החג החומה שעל הוילון הלבן שלי
מצצה את הנוף הנקי מהחלון
הפכה אותו לפסלת מעי קרציות
אמערך אותך קרציה
את הנוף שלי אקח לכל מקום
דבוק לסלית נעלי
נעל החג האדמה שלי

מעבר לחשכה

סונטה בלתי-גמורה

עלי שכטמן

מיידיש: (מכתב יד) יהודה גור-אריה

א.



על אדמתנו, זו הספוגה בדם, על פני האדמה הזאת, קורה ומתרחש משהו שאי-אפשר להשיגו בשכל ולא לפרש ולהסביר: הוא, הזקן המופלג, שכולם כבר החוו עליו בידם, כבר הסתכלו עליו כעל מישהו מן העולם הבא, את ערכו וחשיבותו כבר איבד והפסיד בעיני כולם, כבר לא שקלו אותו במאזניים הגדולים, אלא אפילו במאזני השוק לא הציבו אותו.

הוא, הישיש המופלג, בערבו של אמצע תמוז, בעת שקיעתה של השמש בתוך מימי הנהר המיובש-בחלקו בחום הקיץ, שבכל-זאת נותנים לו לזקן, כל יום חמישי לפנות ערב, דג לשבת-קודש.

הוא, הזקן המופלג, לאחר היום החם, סרק באצבעותיו את זקן-הירח הארוך, הצפוף, לגם מן הבקבוק לגימה של יי"ש, מילא בטבק מגידול עצמי את המקטרת, זו העוברת בירושה מדור לדור, היכה באבני הצור והוציא גץ, הצית את המקטרת וביושבו כבר על הספסל של בקתת-הכפר הישנה, עם גג-הקש החדש, זו הניצבת בין שדה ויער, שבשעות בין-ערביים נישאים מהם ריחות של צמחי מרפא, תבלינים ופרג, תותי-יער ופטטריות וכן גם של שיבולי-חיסה מלאות-ממולאות, ההומות בלילות באי-שקט שלפני הקציר... שם, על גבי הספסל, החל ר' יונה יאנובר בן המאה ושלוש, לספר בקול צעיר ובאש-זעם בעיניו, להפליא ולהדהים, ואלה דבריו: - לפני שנים רבות, לפני דורות רחוקים שחלפו ועברו כבר מזמן, הדרכים והנתיבות אליהם מגדלים פרא בפרחי לענה מרים, ניגוניהם, של אותם דורות רחוקים נעים-ונודים על פני יבשות וימים ומחפשים להם אי-שם תיקון... בימים ההם, - מוצץ הזקן את מקטרתו, שממנה עישן אביו, סבו ואבי-סבו, ומנחיריו הרחבים של הזקן מיתמרים עשנים סמיכים-מקורזלים, - באותן שנים שחורות, שאיש לא ידע מה קורה ומתרחש שם מעבר לחשכה; האם יש ונמצאת שם, מעבר לחשכה היא, טיפה של אור, פירור של נוגה, או ששם, מעבר לחשכה אתה כבר נופל אל תוך תהום נצחית?

- באותן שנים שחורות של חמלניצקי הרשע, ימח שמו וזכרו, בחודש הקר ביותר של השנה, בכפור הכוהה-ושורף, לאור הירח המלא והמעוגל, ביער המושלג, שבו צמרות האשוחים והאורנים הירוקות עומדות תחת ארג-כפור דק-כספי טווי וארוג מעשה כישוף, והלבנים והאלונים העתיקים, מכוסים שלג עד צווארם, עטויים להבת-אש קרה, והם מתיזים ניצוצות כחולים-אדומים, כאילו מן הרקיעים הנמוכים, האפלים כמעט כליל, נשרו אל תוך השלגים הכוכבים כולם - - -

באותו ליל-שבט מוכה-ירח, ללא דרך וללא סימן של נתיב, נוסע ביער זוג צעיר, שנה לאחר נישואיהם, גבר צעיר בן תשע-עשרה עם אשתו בת השבע-עשרה, יולדת, שרק על-פי נס, רק ברצון ההשגחה העליונה, ניצלו מטבת של קוזקים, ועכשיו הם נמלטים לאן שהעיניים נושאות אותם ולאן שיביאם גורלם.

והמוחלת המפורזלת בפסי ברזל חורקת בשלג היבש וקולה הולך למרחקים, ודבר זה מפחיד את שניהם, במיוחד את היולדת, הנושאת את עוללה בן שלושת הימים, מעוטף ומלובש, סמוך אל חזה ולבה, והיא חוששת שהקור החודר לא יגע חלילה בבנה הבכור, הבן-יקיר... וחריקת המוחלת מפחידה אותה, את האם בת השבע-עשרה, יותר ויותר: כאן, בכפרי-היער הסמוכים, עלולים להימצא הקוזקים האכזריים של חמליה.

והסוס הזקן הולך ומתעיף יותר ויותר. עורו רוטט ומתכסה בכסף של כפור. טחולו מיטלטל בקרבו וכואב, שפתו התחתונה משורבבת ותלויה לו רפויה, בעיניו הפוזלות, העיוורות-למחצה עולות דמעות, הקופאות מיד במקום. הוא בוכה, הסוס הערמוני הזקן, כמו חש את סופו המר... ותקוותו האחרונה של הזוג, הנווד בליל-ירח כפורי זה, בתוך היער המושלג, הרי תלויה רק בו, בסוס הזקן. ובנוסף לכך, וכבר כמו קללה, שומעת היא, האם הצעירה, מתוך מעמקי היער - יללה... והיא אומרת בקול שכמעט לא נשמע: - אהרניו, זאבים!

- זה נדמה לך, לאה'ניו, רק נדמה לך!

אך מיד אחר-כך שומע גם הוא את יללת הזאבים. הוא מוציא במהירות צרור ענפי-אורן יבשים שנטל עמו לדרך; אם ייצא להם להתעכב במקום כלשהו, שיוכלו להצית אש. הוא ניגש הצידה ומניח את צרור הענפים ומעט קש ומצית אותם.

והם, הזאבים, שבתקופה זו של חודש הכפור הקר ביותר, מזדווגים ועורכים חתונות, הם מגורים ופרועים, על סף הטירוף. הם, הזאבים הנקהלים, שברעבונם טורפים הם ואוכלים אף את אבותיהם, חיות-הפרא המגורות נעמדות מבהולות לפני האש.

ושם, בכפר הקטן, הבחינו הקוזקים של חמליה באש המדורה שביער, ושיכורים-סבואים, בקושי עומדים על רגליהם, מתחת לאיקונות הקדושות עם המנורות הדולקות, הניחו את בקבוקי יין-השרף החריף הכרסנניים, העטופים במקלעת-קש, את הנקניקים הממולאים דם-חזיר, את בשר הבקר והכבש שאירו על השולחנות, ובחולצות פרומות, גלויי-ראש, על גבי סוסים בלתי מאוכפפים, ובחרבות שלופות, מתנופפות מעל ראשיהם, פרצו בדהרה פראית ובצפצופים ושריקות מטילות-אימה, לכיוון אש המדורה.

והקוזק הבכיר, האטמאן (מנהיג של חבורת קוזקים, המתר') גליוואיקו, שהגיע ראשון אל המדורה, צועק בהתלהבות, כאילו אוצר עשיר מצא כאן:

- אחים שלי! אלה יהודונים! אלה הרי נכדיהם של אותו יהודי נודד נצחי, שאלוהינו, ישו המושיע קילל אותו, על כך שלא הניח לו, לישו הנענה, המיוסר, לעצור רגע לנוח, להרגיע את נשימתו, בעת שנשא על כתפיו את צלב-העץ הכבד, בדרכו למקום צליבתו, על-ידי היהודים. היהודונים הללו הם הרי נכדיו של אותו יהודי מקולל! וגליוואיקו נועץ את חרבו בלבו של היהודי הצעיר ושני מפצח

העולל, כי עם כל רגע גוברת הקרה ואל תוך היער הלילי נישאת צעקתה המרוצה-שמחה:

- קוזקים, על הסוסים! ובואו לביתי, לחגוג כל הלילה! נליוואיקו, עזור לי לעלות עם הילד שלי על הסוסה השחומה.

- בואי נטלקה, קדימה, לבלות! והקוזקים של חמליה משאירים את שני ההרוגים - הוא בן תשע-עשרה, היא בת שבע-עשרה, וגם את הסוס הערמוני הזקן, הבוכה, העומד כבר על ברכיו הקדמיות בין היצולים מול הזאבים; הקוזקים עולים על סוסיהם ודוהרים בעקבותיה, בעקבות נטלקה, ביער מוכה הירח, האחוזה להבת כפור, אל מול צמרות האורנים והאשוחים הירוקים-עד, עטופות בארג מכושף של כפור כספי-דק, חולפים על פני הלכנים והאלונים המושלגים, הנוצצים בגיציים אדומים של כוכבים שנשרו אל השלג. הם דוהרים, הקוזקים של חמליה בעקבות נטלקה בשריקות ובצעקות פרועות, אל הכפר, אל השולהנות העמוסים בשרים ונקניקים, אל בקבוקי היי"ש והיין העטופים מקלעת קש, חרבותיהם אף לא מנוגבות מן הדם. והם המשיכו לזלול ולסבוא ולהשתכר, אחר-כך הצטלבו בירת-קודש לפני האיקונות המיוזעות, כשהם כורעים ביראת-אלוהים לפני נרות-התמיד הדולקים.

ושם, ביער המושלג, מתחת לירח המלא, בין צמרות האורנים הקפואות, המתנועעות בניגון-קינה ברוחות, עורכים גם הם, הזאבים, בלילה והמולה, את כירתם, סעודת-השמחה שלהם, טורפים וקורעים לחתיכות את הסוס הזקן בעודו בחיים, ואת שתי הגופות המתות, החמות עדיין.

ב.

והזקן, ר' יונה יאנובר, שחצה ועבר את המאה התשע-עשרה וכמעט גם את העשרים, המאה שטופת-הדם והאכזרית ביותר בתולדות העם היהודי, הוא משתתק לפתע, נשאר לשבת דומם על הספסל ההרוס-כמעט, ראשו שעון בקיר המגודל אוזב, מתחת לשולי הגג הנמוך, המכוסה זה-מחדש באלומות קש-שעורה גדושות, המתנוצצות באור השמש השוקעת בגוון אדום-חם של נחושת ממורקת; מקטרתו הכבויה בין שפתיו ההדוקות, והוא מביט בעיניים פקוחות, באותו מבט צעיר של פעם, באותו צימאון לחיים, על יום נוסף של זיקנה-שקיעה גלמודה הנאסף אל מול עיניו. עוד יום אחד עבר ומקרב אותו אל מותו.

והוא מביט לשם, מרוכז מאוד, אל השקיעה וחושב על יופיו הנפלא של העולם ובה-בעת אכזריותו חסרת-הרחמים, על האור הגדול והחשכה הסמיכה על פני האדמה הזאת. מביט שמה בכאב לא-נרגע, ואף-על-פי-כן באמונה שמשם, מתוך המרחקים עוטי-הסודות, יגיע עדין בכל-זאת אי-פעם, הסבר ופשר-דבר. הלא חייבת להיות תשובה כלשהי לאדם, הנברא בצלם אלוהים!

אבל כל תשובה, אף לא רמז, אינם באים משם, מאותם מרחקים עלומים. שם, במרחקים ההם, טמונים סודות חבוים מפני העולם, בשבעה מנעולים נעולים.

והיא, השמש, לאה-חרוכה, כבר ניצבת על האדמה, שעונה אל אורן שקליפתו המחוּספסת מצופה זהב, והם, ציפורי-היער, במיוחד הפרושים ואדומי-החזה מלווים את יציאתה בשירת-דאגה, בצאתה לדרכה הארוכה שמעבר ליום, אי-שמה בחשכת הלילה. והאדמה, זו האם-היולדת הגדולה, נושמת בכבדות בשעה זו של שקיעה, את חומו המתיש של יום-תמוז ארוך, מדיפה ריחות משכרים של בוסתנים וגנים, ובעיקר ריח גזרים מתוקים ותפוחים ייניים-עסיסיים; מן השדות שבטרם קציר נישא כבר ריח מחיה-נפשות של קליפת לחם מושחם, טרי.

והזקן, ר' יונה יאנובר, בעל-קרקעות לשעבר, המאוהב באדמה וביער, בעולמן של החיות והציפורים, מביט בהתפעלות ובעצב, הצובטים את לבו עד כאב, איך השמש השוקעת טווה חוטי זהב לוהטים-כאש על פני שולי הרקיע והוא חוכך בדעתו: האם להמשיך

בחרבו את ראשה של האם הצעירה, היולדת. ואז, לאחר שזעקת הכאב והאימה של האם קפאה לנצח על פני היער המושלג-הקפוא, מתחת לירח הזוהר של חצות, נשמעה פתאום פעיית-בכיו של תינוק, והקוזקית הצעירה, היפה, שחורת-העיץ, שבאה יחד איתם, רכובה על גבי סוס ללא אוכף, אומרת בשקט, כמו אל עצמה בלבד:

- קוזקים יקרים, זה תינוק שבוכה. - והיא רצה אל ההרוגה ומוציאה מחיקה חבילה מעוטפת, המשמיעה קול בכי: הו-הא, הו הו...

- קוזקים, - היא ממלמלת בקול שכמעט לא-נשמע - זה הלא תינוק, ולד בן-יומו...

- נטלקה, השליכי את זה לאש! תני לי את היהודון, אזורק אותו למדורה.

- לא, נליוואיקו, אתה אמנם האטמאן, אך את הילד לא אתן לך! הילד כבר יישאר שלי. הרי ילד משלי לא נתן לי אלוהים... היו לי



קוזקים, גיבורים! אבל אף אחד מהם לא נתן לי ילד. אני צעירה, בריאה, יפה, אבל מיופיי אין לי אושר. בלילה תענוגות וביום דמעות. שמעו, קוזקים: לפני שלושה ימים, עם רדת הערב, בכיריים כבר בערו אצלי גזירי-עץ, נפתחה פתאום הדלת ואיש זקן, עם זקן וגבינים מושלגים נכנס לביתי. הוא אפילו לא רצה לקחת לפה תפוח-אדמה חם, להתחמם מסופת השלג הכפורי, הוא החווה מעלי את סימן הצלב ואמר:

- עלמה צעירה, בקרוב יימצא לך ילד, קחי אותו אליך ותהיי לו לאם. והילד יביא לך אושר. תהיי אמה לילד משלך. והאיש המושלג יצא מביתי ונבלע אל תוך הלילה. מיד רצתי אחריו, אבל לא ראיתי אותו בשום מקום, אף שהסופה שככה. בשמים עמד ירח בהיר שמאורו הסתנווהו העיניים. אך על השלג לא נשאר כל סימן של עקבותיו. ובלילה ראיתי אותו, את האיש הקדוש, בחלום, והוא חזר על דבריו שאמר לי בערב. קוזקים, אני מאמינה בכל לבי בדבריו של האיש הקדוש. את הילד לא אתן לכם. הוא כבר שלי. מחר, יום א', אביא את הילד אל הכנסייה והכומר שלנו יטביל אותו, יעשה עליו את סימן הצלב והוא יגדל אצלי קוזק נוצרי לתפארת!

והיא, נטלקה הפרוצה, קלת-הדעת, שאל מול עיניה נשחטו על-פי-חרב אביו ואמו של התינוק באכזריות כה רבה, והיא אף לא נרעדה, היא פושטת מעליה את פרוות-הכבש ועוטפת בה במסירות את

ולספר הלאה את סיפור גורלו של אותו תינוק, אבי-השבת של משפחת יאנובר, שהוציאה מתוכה דורות של רבנים ושוחטים, אפילו את המקובל הגדול, בעל-המופת מיאנוב.

אך למי יספר וישחית דברים? הלא אין איש איתו מבני הדור הצעיר של בני יאנובר. לאחר התורבן הגדול, לאחר טרבלניקה ואשוויץ, לאחר באבי יאר ופונאר, אין הם רוצים לשמוע יותר על אסונות ורדיפות, על שמד ועל טבת. הם התפשטו מן האתמול, מן הגלות - שהיתה גם מלאת שגב, שוקקת יצירה נפלאה... אין הם מתביישים מפני העולם להלך בנשמות עירומות. גם שם, במדינת ישראל, שקמה על דמו של העם היהודי, שם, לבושים חולצות רקומות, חגורים אבנטים אדומים, הם שרים שירים רוסיים, אך בעברית.

וכאן נזכר הוא, הזקן, שלפני זמן-מה, לפני כשישים שנה, נקלעה לביתו, נישאת בסופה, שלגית צעירה. הוא חימם את הציפור בין ידיו והכניס אותה אל תוך כלוב שכבר ישבו בו שני עורבים. ופלא על כל פלא: כעבור איזה זמן, השלגית, שלא שמעה את שירתם של אבותיה ואבות-אבותיה, החלה לקרקר כמותם, כעורבים, וגרוע יותר, כמובן.

והוא, ר' יונה יאנובר, בעל קמטי-הסבל והחוכמה העמוקים במצחו הרחב, עם רשת הקמטוטים הדקים תחת עיניו הכחולות עדיין, מביט בהתלהבות ובעצב ורואה איך השמש, השעונה מתוך עייפות בשורשי אורן הבולטים מן האדמה, מתחילה לשקוע אל תוך הבערה הלוהטת, בשולי השמים והוא שומע איך הן, ציפורי-היער עוברות מציוצי-טריל ושריק, להמולת-יאוש, כאילו רצו לעכב בצעקותיהן את שקיעתה.

וההתלהבות בנשמתו של הזקן שוככת והעצב בעיניו מסמיך: עוד יום אחד מחיי-הייסורים שלו עובר. שקיעתו-שלו מתקרבת ביום נוסף... לאן, אל תוך איזו חשכה הולך הוא, יונה יאנובר, ונכנס עתה? האם שם, מעבר לחשכה, תהום שחורה נצחית קיימת, או ששם, מעבר לחשכה ישנה בכל-זאת אורה כלשהי, איזה זוהר מאיר? ומבלי למצוא תשובה בנפשו, ובחששו לחטט עמוק יותר, כי אפשר ליפול לא רק אלי תהום, אלא אל תוך יאוש כזה, שאין לו כל סוף ותחתית, ומרוב בדידות, מרוב ערירות, עלול אדם לעשות לעצמו מעשה... והוא מתחיל שוב, הזקן, ובקול, שמישהו ישמע אותו בכל-זאת, בהמשך סיפורו על גלגולי גורלו של אותו תינוק:

- ואכן, למחרת, לאחר אותו ליל-הילולים פרוע של שיכורים, בשעת צהריים, תחת השמש הלבנה-קפואה והשמים הכחולים-נמוכים, רתמה היא, נטלקה, את שני הסוסים החומים במזחלת הבלתי-מפורזלת ומלווה בקוזקים שעוד לא התפכחו כראוי משכרונם, רכובים על סוסיהם, המאוכפים הפעם, עברה שוב באותו היער, בין צמרות האורנים הירוקות, עטופות בקרה נוצצת כבדולה, מקום שם בין האלונים מכוסה השלג עדיין ניצבת אותה מזחלת וסביבה מתגוללים בגדיהם המגואלים-בדם של הורי התינוק ועורבים מנקרים בהמולה בפיסות עורו הקפוא של הסוס הזקן.

באותו יום לבן-שמשי, בשעת-צהריים מוכת כפור, היא הובילה, נטלקה, בדרך אותו היער, את העולל אל הכפר המרוחק, ושם, בכנסיית-העץ הקטנה, עם כיפות-הבצל הירוקות, הטביל אותו הכומר הזקן, אף הוא לא פיכה ביותר, החווה עליו את אות הצלב ונתן לו את השם - מיקולה, על שמו של קדוש נוצרי, בעל-מופת.

ואחר-כך, באותו המקום, ליד הכנסייה עם כיפות-הבצל הצבועות ירוק, בכפור, כבר בלי השמש, מתחת לרקיעים הריקים-הנמוכים, לכבוד התינוק המצולב, שתו כולם, יחד עם הכומר, יי"ש תוצרת-בית, שנטלקה נטלה עמה במזחלת, ולאחובה, האטמאן נזאר נליוואיקו נתנה לשתות משקה שמזגה מתוך בקבוק אחר, מבלי שיבחינו בכך, ולאחר ששתה, חיבקה ונישקה אותו, נפרדה ממנו לשלום, כי מכאן, מכנסיית-העץ הזאת הוא רוכב עם הקוזקים שלו לכפרו של האטמאן הגדול בוגדן חמלניצקי, להמשיך במלחמה ולשחרר את האדמה-האם, את אוקראינה האהובה מידיהם של הפולנים והיהודונים.

ולקראת חצות הביאו אותו, את אהובה, אל נטלקה, על גבי מזחלת, ואיש מן הקוזקים לא מסוגל היה להבין ולהסביר את מותו הפתאומי של האטמאן. פתאום, לא הרחק מן האלונים מכוסה השלג, מקום בו עמדה עדיין אותה מזחלת, הוא נפל פתאום מעל לסוסו השחום - וזהו...

ונטלקה, בבכי ויללות נטלה את אהובה המת, שבהיותו שיכור לא ידע לנצור את לשונו, את כל הסודות הכמוסים ביותר גילה אפילו בשנתו. הוא הרי עלול היה לספר על הילד... או היא לקחה אותו, את נזאר נליוואיקו, וליד אותה כנסיית-עץ, בבית-הקברות הסמוך, בעוד כל פעמוני הכיפות מצלצלים, טמנה אותו באדמה הקפואה, לפי כל הדינים והמנהגים הנוצריים.

ובכל-זאת, היא נרעדה והרטיטה, נטלקה, ממותו הפתאומי, מנפילתו מן הסוס דווקא ליד אותם האלונים המושלגים, לא הרחק מן המזחלת, בשלג העקוב מדם: היא ראתה בכך עונש אלוהי, ולילה שלם לאחר קבורתו, נוכח האיקונה של הבתולה הקדושה, מתחת לנר-התמיד הדולק, כרעה על ברכיה, הצטלבה והטיחה מצחה ברצפה המשוחה בטיט, התחננה בדמעות בעיניים לפני הבתולה הקדושה, אם האלוהים, וביקשה ממנה חסד ורחמים, סליחה ומחילה. ועוד בטרם הפציע השחר, התרנגולים עוד לא קראו באשמורת שלישית, הירח הגדול, העגול עמד עדיין בחלונה, והוא בהיר ומאיר בדיוק כמו באותו לילה שהפחיד אותה כל-כך, היא התגברה בכל-זאת על פחדה, הוציאה וחבשה את הסוס השחום, שאתמול הלך בראש מורכן אחר המזחלת שבה שכב נליוואיקו המת וחרב שלופה על חזהו. ועל הסוס הזה של נזאר, בדרך עוקפת את אותם אלונים מושלגים, את המזחלת הריקה והשלג המואדם בדם, רכבה אל אותו כפר רחוק.

ושם, בכנסייה הקטנה ההיא, לפני הכומר הזקן התוודתה, על כל חטאי-אהבה שלה סיפרה, דבר לא כיחדה ולא הסתירה, אפילו פרטים מהפקרותה המינית לא הסתירה, וגם הודתה באונוי הכומר, שבעת שנזאר נליוואיקו והקוזקים שלו נלחמו בפולנים וביהודונים, היא, נטלקה, קרעה מן היהודיות המתות והחיות את תכשיטיהן, מצוואריהן ומידיהן, יחד עם העור... אך על כך שהרעילה את נזאר, וגם על פרשת הילד, במלה אחת לא הזכירה. והכומר הזקן, תמיד שיכור-למחצה, האב הרוחני הפרבוסלבי, המטיף כל יום א' בכנסייתו, להרבות אהבה ומחילה, הוא סלח ומחל לה לנטלקה על כל חטאיה ועוונותיה.

ובאותו הבוקר, מיד לאחר התוודתה, בעת שיצאה מן הכנסייה, פגשה את נכדו של הכומר, תלמיד סמינר של פרחי-כהונה, ערב היותו לכומר מן המניין, ומבטי עיניהם הצטלבו... ומבלי לומר מלה, בחיך שלה בלבד, חיך המבטיח דברים שאפשר רק לחלום ולדמיין אותם, נטלה אותו עמה, מאחורי גבה הושיבה אותו על גבי סוסו של נזאר, הורתה לו לחבק אותה חוק בשתי ידי, ושוב בדרך חזרה, העוקפת את המזחלת המגואלת בדם, בדרך חזרה דהרה, ואת תלמיד הסמינר, פרח הכהונה אל כפרה הביאה, ושם, בביתה המוסק את איקונת-הבתולה במפה רקומה כיסתה ועמו, עם נכדו של הכומר כל הלילה שתתה ונאפה. וכעבור תשעה חודשים ילדה בן.

והזקן, ר' יונה יאנובר, משתתק לפתע, שוקע בהרהורים שעה ארוכה ואחר-כך אומר:

- בעצם, אין כאן מה להתפלא ולתהות. גם אצלם, אצל הגויים מתרחשים ניסים... אני הולך להתפלל מעריב. השמים כבר מלאים כוכבים.

ג.

ולאחר תפילת מעריב - וככל שנכנס עמוק יותר אל תוך הזיקנה, ובמיוחד לאחר עוברו את הסף הגבוה של מאה שנותיו, הסף האכזרי בן מאה, של פצעי-נשמה זולגי-מוגלה, לא-מגלידים, סף של זכרונות מרים, לא-נרגעים ולא-נשכחים, סף של זיוף וצביעות, של הונאה וחוסר-נאמנות, סף של רכילות-איבה ועלילות-דם, סף של נרות-אבל, נרות-תמיד שחורים דולקים... מתפלל הוא, הזקן ר'

פרופסור יעקובס ואמלדה פאנס

למרות הכל המשיך השלג לפול על ההרים
פתותים פתותים בלתי נשמעים
כמו נוצות ממין משבח
מתוך כסת האלהים

רגלי היו מוטלות על השלחן
כבודות
מדיקות
נטולות כל אפשרות של רצון משלהן
מוכנות לקבל כל דין.
והמלאך יעקב פסל את רגלי הסמרטוטים שלי
שצבען שיש פקיעין
וחתך ונסר והעביר ממקום למקום
וקדח ושיף וחבר ומסמר
ותפר לי רגל של בבה בחוט לא תואם
שאולי תהיה אהובה יותר
דוקא בשל הפגם שנזרק בה
זה שמעורר לעתים את רחמי האנשים הטובים

בבית אלהים אחרים אפל מן הסתם
שמצדדיו מן המבוא ועד למזבח
נצבים לאו דוקא זקופים
גברים ונשים לבושים גלימות של אבן
נשענים לעתים על רגל אחת
מי מהם אוזן דבר מה בידו
למי מהם עגול מעל ראשו

אך על פני כלם נסוכה אותה הארשת
של מי ששאבו כאב בשתי כפות הידים
והעבירו אותו באטיות ובדייק
כפנטומימאי הלובש מסכת פנים חדשה
מלמעלה עד למטה מן הצואר
שתי הורתות חוצות את המצח
את הגבה את שקע העין
את קמט האף וקמט השפתים

למרגלותיו המפייחים של אחד מהם
הדליקה אמלדה פאנס נר
והתפללה למען רגלי גבירתה
שישובו לאיתנו

יונה יאנובר ברוב רגש וכוונה, מבקש ממנו, מריכונו של עולם, החי לנצח, שלא יטול ממנו, הישיש, הגלמוד והגידה, שלא יטול ממנו את מאור עיניו, שמחתו האחרונה בעולם, וגם שלא יאטום ויסתום את אוזניו, שלאחר שקיעת השמש, בעת שהוא שומע מן השיחים, על גדתו הגבוהה של הנחל, את צליל הקסם של הזמיר, הוא מרטיט ומתמלא ריגשה שלא מן העולם הזה, שאין מלים לתארה.

ולאחר תפילת מעריב, ושוב על הספסל שלפני הבית, מבטו אל השמים המכוכבים מופנה, ובעיקר אל האופק, שם אותם ברקי-חום של בין-השמשות לא נעלמים כלל, כמבשרים על מזג-אוויר גשום, וגשם-זלעפות פראי כזה הוא דווקא אוהב, הזקן, והוא מצפה לו. הוא אוהב, ר' יונה יאנובר, לראות את השמים נבקעים עד למעמקי-מעמקיהם, ומשם, מתחת לכיסא הכבוד נישאים רעמים וזעמים-נכאבים, כמו בטרם אחרית הימים.

ובהקשיבו לקולות הלילה, הוא מתלבט וחוכך בדעתו, האם להמשיך ולספר באריכות על היאנובי הראשון, אבי-המשפחה, ששרד על-פי נס, אף שהציווי "בדמיק חיי" היה נורא! ומאותו נס נשאר פגם, כתם על המשפחה, שהוציאה מתוכה כל-כך הרבה רבנים, דיינים, שוחטים, וגם את ההוא, היאנובי בעל-המופתים הגדול.

אך לפני מי יגולל וישטח הוא, הזקן ר' יונה יאנובר, למי יספר, כאשר סביבו ת"ק על ת"ק פרסה, אין כבר אף לא יאנובר אחד... באותו פנקס ישן, כרוך בכריכות-עור, שם רשום בדיוק ובפירוט, בכתב-סופר על גבי קלף, למען הדורות הבאים, תולדותיו של היאנובר הראשון, מה קרה לו באותם ימי-חמלניצקי העקובים מדם. אך אותו פנקס כמעט ונשרף, יחד עם כל משפחת יאנובר באש הכבשנים של אושוויץ! לכן ממשיך הוא, הזקן ר' יונה יאנובר, לספר הלאה, ובקול רם, מקווה שמישהו, כאן ובלילה הזה, ישמע בכל-זאת

זקן ושבע-ימים, על סף שנתו ה-88, נסתלק הסופר היידי הגדול עלי שכטמן מן העולם ועטו נשטט מידו.

שבע-ימים אמרנו, אך לא שבע-יצירה. רוחו היוצרת לא ידעה מנוח. משך עשרות בשנים, יום-יום ולילה-לילה, לאורם של נרות-נשמה, נרות-תמיד מהבהבים ישב וכתב את סיפורו של שבט יהודי מופלא, יהודי כפר ויער, שבט יהודים גאים, אדירי כוח, עזי רגש ולוהטי אמונה, מרדניים וזועמים, נאמנים למסורת עצמם, אוהבי אדמה וטבע, יהודי גלות גאים, כמוהם כאלוני יערות פולטיה שבאוקראינה, שבצלם צמחו וגדלו מדורי דורות.

כך תיאר אותם באפוס הנפלא שלו "ערב" (הופיע בעברית בשם "בטרם", בתרגומו של צבי ארד, הוצאת הקיבוץ המאוחד) וכך עולה גם רמותו-הוא מארבעת כרכי האוטוביוגרפיה עות-הביטוי שלו "טבעות בנשמה" (שני הראשונים הופיעו בעברית בתרגומו של הח"מ, בהוצאת "ספרית פועלים" ומהדורה מחודשת בהוצאת "חמד" - ידיעות אחרונות).

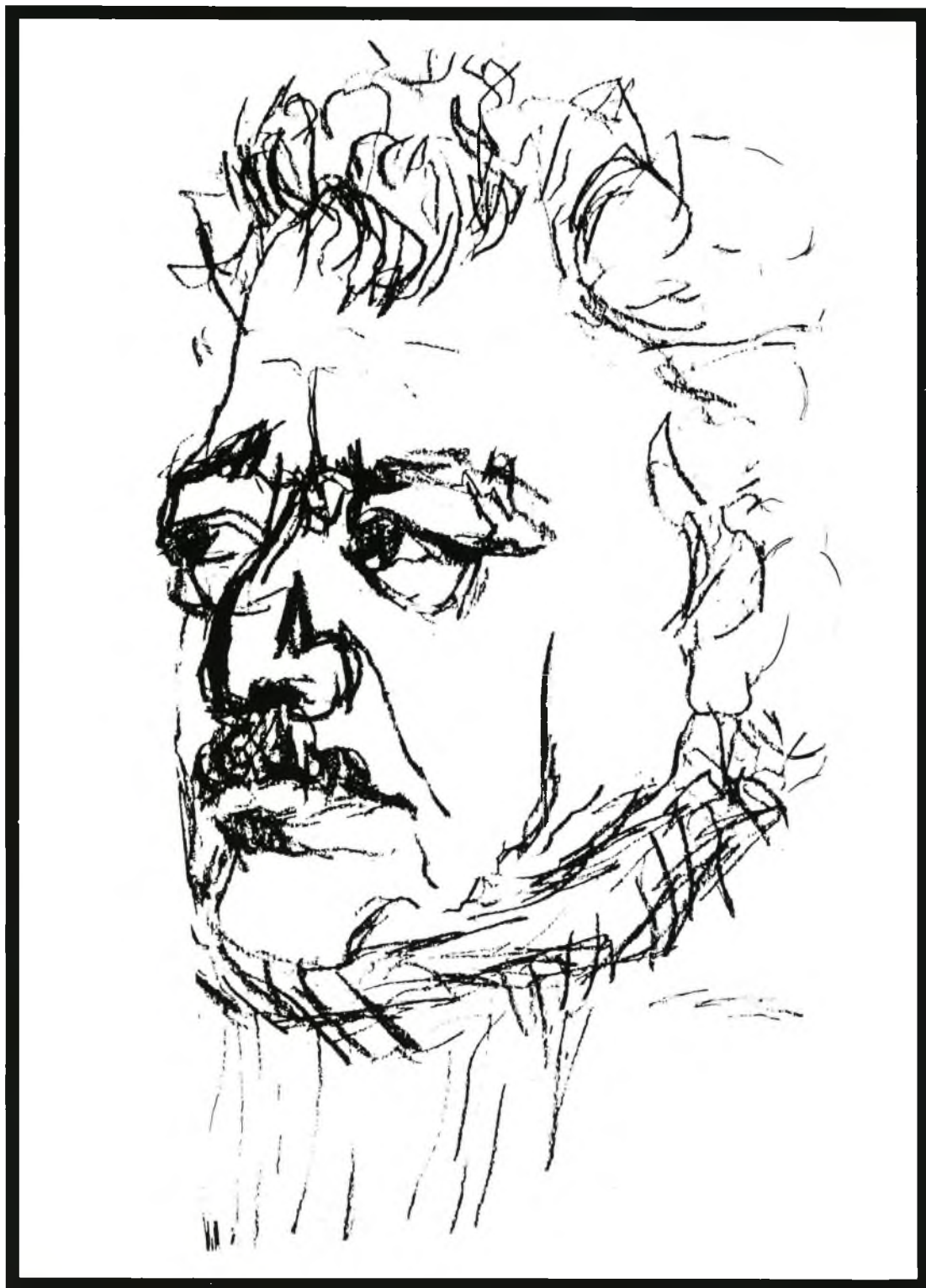
שבע-ימים אמרנו, אך לא "בשיבה טובה". כי זועם ונידה חש עצמו הסופר, שמעטים כמוהו בספרות יידיש של ימינו. הוא כאב את התמעטות קוראיו, ראה בגסיסתה של שפת-יידיש הנפלאה שבה כתב כל ימיו, אך לא יכול היה להשלים עם עובדה זו. הוא חש אכזבה מאופיה האנושי ומרמתה התרבותית של מדינת ישראל, שאת דמותה האידאולוגית נשא בלבו עוד שם, בגלות רוסיה, ממנה עלה בשנת 1973, כדי שיוכל להמשיך ולטוות את המשך יצירתו בתנאי חופש.

הפרווה האפית שלו, בסגנון קלאסי, זורמת וקולחת כמו יצירה מוסיקלית אדירה, סימפוניה רבת קולות וצלילים, עשירת צבעים ומלודיות, מראות שקיעה נפלאים וריחות שדה ויער, להט קיץ, סופות-שלגים וכפורי חורף כסופים.

ומעל לכל - ייסורי אנוש, אהבות עזות כמוות, אכזריות-שנאה מצמררת, ומאבקים, מאבקים ללא לאות וללא כניעה של אדם באויביו, בגורלו, באלוהיו. גם בוקנתו לא שבת עטו. הוא פרסם רומן נוסף - "כיים שקיעה אקראיון" (ליד מחרשת השקיעה) וכן סידרה של ארבע "סונטות" על-פי עונות השנה, (אחת מהן, "סונטת חורף" גם היא בתרגומו של החתום מטה, הופיעה ב"עתון 77", ביוני 1986).

סיפור לא-גמור זה הוא בבחינת "סונטה" חמישית, "הבלתי גמורה", שהסופר לא הספיק להשלימה. כמו חייל בקרב, הוא שמת את נשקו-עטו רק בפגוע בו המוות.

יהודה גור-אריה



על אמיל חביבי

פגישה עם אמיל – ששון סומך
צוואתו של עץ האגס – שמעון בלס
שער מנדלבאום – אמיל חביבי