

עיתון קול

הירחון לספרות

שנה י"מ • גליון 198 • תמוז תשנ"ו • יולי 1996 • 18 ש"ח

חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות

קול לא ידוע שיצא היא חכמה הייחודית זו, אך יש-לש-קול



דברים אלו יבואו לידי ביטוי בהמשך, בפרט במאמר המרכזי של חזן, שנתן פה לעולם את המערכת החדשה של המוסד. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה.

המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה.

המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה.

נתן זך

שלושה שירים
רוני סומק על שיר אחד
דוד וינפלד: "ילד זהב מערבי"
אראלה בריפמן: הציפור כבר לא שרה
שולמית בירגר: שיח מנגנים - בעקבות שני שירים
לאה גלזמן: הרגישות ברם שהיא ודאי שירה
יאיר מזור: כשוק כתב שירה בפעם הראשונה
גדלתי על שירה אחרת - נתן זך בשיחת החודש

המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה. המערכת של המוסד היא מערכת חדשה, שיש לה חשיבות רבה.

לאן נולידך את חרפת האינסיכוי

אם לחזור למטבע הלשון שטבע ארווין האו - "חברה ללא חנינה" - ניתן לאמר בהרבה ודאות שאנו נמצאים בשלב די מכריע של התהוות חברה כזאת.

חברה ללא חנינה מונעת מחלקים של הציבור את הסיכוי להחליץ מן המצוקה הכלכלית שהופכת עם הזמן לנחשלות כרונית.

מדינות מערב אירופה, שמאז ומתמיד היו מקור לחיקוי חיובי עבורנו, מגסות, עתים בהצלחה, להתמודד עם נחשלות זאת על ידי פרישת רשתות ביטחון סוציאלי, שבא לבלום את המכות שאוכלוסיה חלשה חשופה כלפיהן.

מדינות המערב והמדינות הקומוניסטיות לשעבר, בניגוד לארה"ב, (שהיא המודל לחיקוי של השלטון החדש) הקימו מנגנון שלם של עובדים סוציאליים, פסיכולוגים חברתיים, תוכניות לבלימת הידרדרות חברתית בעתות משבר.

התוכנית הכלכלית החדשה, כפי שהוצגה על דעת ראש הממשלה והאוצר, יש בה כל הסממנים של סף משבר חברתי, על רקע אי שוויון משוער בין העשירונים העליונים לאלה הנמוכים. אי-שוויון כזה מוליד, בעקבות מרידות, עלבון, תסכול, - יאוש - שמכאן ועד לתהום חברתית הדרך קצרה.

הפגיעה בחינוך ובתרבות פוגעת בראש ובראשונה במעוטי היכולת ומקטינה עוד יותר את סיכוייהם של הילדים והצעירים להשכלה גבוהה ו/או לחינוך עשיר ומועשר על מנת לפלס דרך לכשרונות חביבים.

תוכנית כלכלית כזאת תיתקל כנראה בהתנגדותם הנמרצת של ההסתדרות ושל ועדי העובדים הגדולים. זו תהיה התנגדות נמרצת, כך אני מקווה, ותזכה בתמיכתם של הציבור המשכיל ברובו ושל האמנים והסופרים בפרט.

אך לא די בכך. חייבת לקום תנועה חברתית, אשר תעלה על סדר היום הציבורי את האי-שוויון הזועק לשמים. תנועה כזאת תהיה חייבת לנהל מאבק מתמיד מחוץ לכנסת ובכנסת גופא.

אילו היתה תנועה כזאת לקראת הבחירות האחרונות, התוצאות היו שונות והיינו זוכים אולי, לחברה שיש בה חנינה. ■

נתן זך

לכותבים לעתון 77

בעקבות שינויים שחלו במערכת ובסדרי העבודה, אנו מבקשים: לכתבי יד שהם מאמרים או סיפורים (פרוזה) רצוי לצרף דיסקט בתוכנות: איינשטיין, קי-טקסט או וורד (p.c). אפשר גם דיסקט בתוכנות רב-דף, רב-כתב וניסוס (מקינטוש).

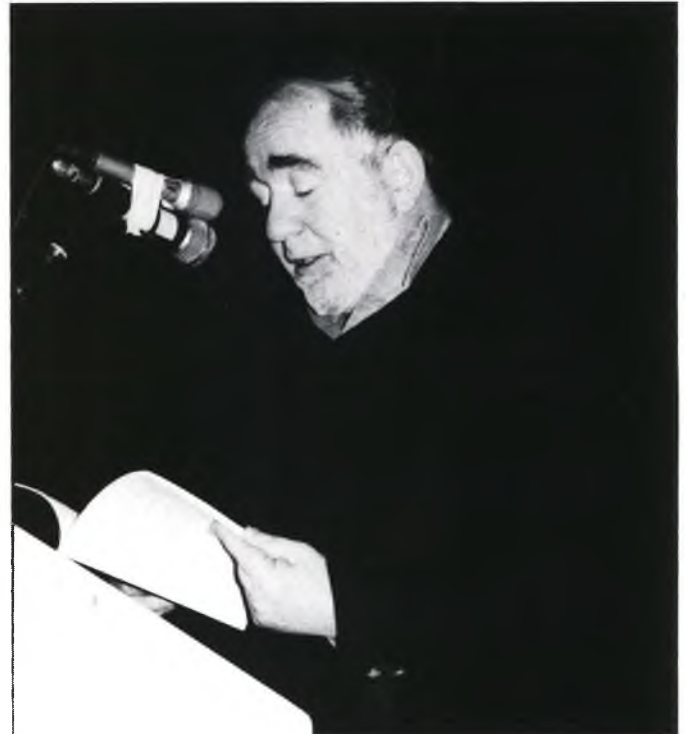
שירים יש להמשיך ולשלוח (ללא דיסקט) מודפסים ברווח כפול ומנוקדים (באופן חלקי לפחות).

כמו כן, אנו מבקשים לא לשלוח אלינו חומר בפקס, אלא אם כן סוכם מראש, מאחר שאיכות החומר המתקבל אינה מספקת. ושוב, לצעדנו, המערכת אינה יכולה לענות לכל מי ששולח חומר. צירוף מעטפה ממוענת ומבוילת יבטיח תשובה, ועל פי בקשה, גם את החזרת החומר, במדה שלא ייעשה בו שימוש.

בתודה
המערכת

ך מצטט את ארווין האו (ישישי' 5.7.96): "חברה ללא חנינה", ללא חנינה. התחושה הזאת עוברת כלייטמוטיב בשירתו של זך. אין חנינה. אין מחילה, אין רחמים, "כי גם אם יתמהמה, בוא יבוא".

הממד הטרגי בשירתו הוא כמעט פטלי. הדגש על כמעט. על אי הוודאות הסופית. על אי הביצוע הזמני של גזר הדין. המרווח שבין גזר הדין לבין מועד ביצועו הוא זמן הציפיה לאיזה הבוק של אושר. לאיזו קרן אור. למשהו שעשוי להתרחש. הכמעט נוגע בגלימתו. האף-על-פי כן, זו האופטימיות המרבית אליה מגיע שירו של זך.



וזה נמשך משיריו הראשונים, דרך "שירים שונים" ובכל ספריו האחרים, כולל הספר החדש.

השיר על הכריכה, בכתב ידו של המשורר שמופיע בהדפסה נוספת גם בספר, שונה מעט, משום שהוא קצת יותר מכמעט אופטימי, אם כי גם כאן קיימת הכמעט הוודאות שהיא לא תבוא, אבל משום שהיא באמת לא באה, נותרה האפשרות שאולי היא תבוא במועד אחר... וכך עד אין סוף, יש למה לחכות וישנה המודעות שהציפיה תסתיים בציפיה עד אין סוף.

התקווה כשלעצמה, היא האושר, התגשמות האושר טומנת בחובה את כליונו. רק התקווה שאולי היא תבוא בערב, ואם לא בערב הזה אז למחרת, היא סם הקיום וצו החיים. לא מעט אלבר קאמי.

הגיליון הזה, שרובו מוקדש לזך, לא מגלה זך אחר. את זך, שהוליד את השירה העברית והיא הלכה אחריו, עשה לה טוב, עשה לה רע. שעורר ויכוח, שקנה אויבים, הרבה מושפעים והמון חקיינים. משוררת, ידידה, אמרה לי "בשנות השישים כשבאתי אל שיריו של זך, שונו חיי". זך שינה מהלך מחשבה של רבים מאיתנו. על כך חבות לו חוב גדול התרבות הלשון והספרות העברית. על כך זכה, המשורר המתיישר והמייסר הזה בפרס ישראל. גיליון זה הוא תוספת צנועה.



נתן זך, צילום: יעקב בסר

נתן זך
 שלושה שירים 15
 גדלתי על שירה אחרת - יעקב בסר משוחח עם נתן זך 16
 רוני סומק על שיר אחד של זך 19
 מסות ומאמרים
 יאיר מזור: כשזך כתב שירה בפעם הראשונה 20
 שולמית בירגר: שיח מנגנים - בעקבות שני שירים של נתן זך 24
 דוד וינפלד: "ילד זהב מערבי" 26
 לאה גלזמן: הרגישות בדם שהיא ודאי שירה 28
 אראלה בריפמן: הציפור כבר לא שרה השמים באין כוכבים 32

שירה ופרוזה
 עודד סברדליק: שיר 4
 ג'נים רביבו: שירים 8
 חוה ברכה קורזקובה: שירים 10
 דרור אלימלך: שירים 23
 אילנה יפה-רוסאנו: שירים 39
 דורין מרגלית: שיר פנסו אוהבת לאהוב (סוף הסיפור) 40
 בתיה שייך: הסוד שלי, הסוד שלו (סיפור) 45

ביקורת ספרים, רשימות
 ידידיה יצחקי על "צדדיים" לס' יוהר 5
 יעל ישראל על "העין הכי כחולה" לטוני מוריסון ועל "אני אנסטסיה" 6
 לאלונה קמחי 6
 יערה בן-דוד על "קינמון" לורדי נגיד 7
 אורית אילן על "חשיכה נראית" לויליאם סטיירון 8
 אירי ריקין על "מנהטן טרנספר" לג'ון דוס-פסוס ועל "תפוס את שורטי" 8
 לאלמור לנארד 9
 עמית ישראל-גלעד על "שייגרהיל" לירום קניוק 10
 אהוד פאפוריש על "חיי" ללאון טרוצקי 11
 מירי פז על "אחינו של ויטגנשטיין" לתומאס ברנהארד 13

מדורים
 לפי שעה - יעקב בסר
 המלצות עתון 77 4
 מוסיקה-אמנות - אורנה לנגר על פסטיבל ישראל 12
 חצי פינה - רוני סומק - אלן גינזבורג: שיר; מאנגלית: נתן זך 25
 מצד זה - עמוס לויתן - מוספים, ספרים, אירועים 6
 דואר נכנס - לאורה רפאלי, עזה צבי, מ. לויך 47

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

שנה י"מ • גליון 198 • חמוץ תשנ"ו • יולי 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
 בתמיכת משרד החינוך והתרבות, מינהל התרבות והאמנות.
 עיריית ת"א יפו - האגף לאמנויות.
 המערכת והמנהלה: טל': 5619879, 5618271, ת"ד 16452 ת"א
 המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.
 גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת-ירומרין בע"מ
 לוחות: אורניב

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

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

עודד סברדליק

שקיפות*

גְבוּהָהּ יוֹתֵר מִיַּד הַחֲשִׁיבָה
אֲלֵימָהּ יוֹתֵר מִרְכוֹת הַיָּרֵד
הַמְקַמְקָה מִמְסַכֵּת הַנֶּשֶׁף
שְׁעַת הַבֵּינִים
חֹשְׁדַת מְנוֹכַחַת הַמְרָאוֹת
חֹשְׁשֵׁת מֵהֶלְשֵׁת הַמְרָאוֹת
שְׁלֹא יַעֲרֹו מִשְׁנֵתָם הַשְּׂבוֹנוֹת יְשָׁנִים
שְׁלֹא יִתְחַלְּלוּ לְמִנּוֹת אֶחָד לְאֶחָד
אֶת יַעֲרוֹת פְּסִיעֵתָנוּ אֶת הַדְּבָרִים
שְׁאִינָנוּ חֲפָצִים אוֹ שְׁנִבְצָר מֵאֲתָנוּ
מְלַנְקֵב בְּשֵׁמֶם הַמְפָרֵשׁ
מִפְּאֵת עֲנִיּוֹת אוֹ פְּשוֹט רֶשַׁע.

וּבְזִיק שֶׁל שְׁנֵיהַ מְשַׁלַּחַת מִתִּיבָתָהּ מִסְרֵי כָּנָף
אֶל עֵבֶר הַמְרָחֵב - לְהַשִּׁיג אֶת שְׁקִיפּוֹת הַתְּשָׁרִים
בְּנִקְדַת הַמְפָגֵשׁ בֵּין עֲנַף הָאֶפֶר לְבֵין אֶפִיק הָאֵשׁ
כְּשֶׁחֹל הַשְּׁעוֹן פֶּלֶה וְהוֹלֵךְ כְּדָבֵשׁ נֶגֶר
אֶל הָאֲדָמָה הַמְחַבֵּקֶת בְּאֶלְף וְאֶחָד מְשַׁעֲלֵיהָ



צילום: רחל סברדליק, ירושלים '86

היה שלום!

גם עודד סברדליק הלך. יש לי כבר בית קברות פרטי של חברים. כל קבר אבן בבית העלמין העירוני הוא כתם לכן בבית הקברות של הנפש. ניתן עוד להמשיך ולחיות, כל עוד יש כתמים אדומים מאוכלסים, כלומר, אנשים קרובים. עודד היה לי חבר אמת. כחברים היה לנו הרבה מן המשותף. בתחום הספרות וגם אישית. גם ויכוחים. אפילו ברוגזים קצרי מועד. הוא הותיר בי חלל שלא יסגר. אבל מה אני לעומת רחל והילדים. לבי, לבי להם. אליו הוא יתלווה כל עוד אני מהלך. יעקב בסר

* שיר זה שלח לי עודד ימים בודדים לפני שהלך לנתיבות.

הודף מעלי פגו"

ידון אביטוב: אדון הסליחות; ספרית מעריב; 1996; 191 עמ'
ספר סיפורת ראשון. סיפורים שגיבוריהם תמיד בשוליים, בבדידות קיומית. בממד האפל והגרוטסקי של המציאות.

חיים גנז: צינת וסירוב; אנרכיזם פוליטי וסרכנות פוליטית; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996; 198 עמ'
חיים גנז, פרופסור למשפטים, מביא דיון שיטתי בעניין הפרות החוק הפוליטיות - הציות לחוק והסירוב לציית לו - היכן ומתי וכיצד מוצדק להפר את חובת הציות לחוק.

ענת זגורסקי-שפרינגמן: אשה מודולרית; הוצאת תמוז - סדרה ע"ש טשרניחובסקי; 1995; 47 עמ'
ספר ראשון.

"אני, / נסיכת פרחי הנופר והמימוזה, / גולה בממלכת פרח הנכר. / כחילוון נשול קונכית / אני נשרכת / בין ערוגות הגולים הקמלים / כשובל רירי. / כשיאולו מאגרי המרה, המלח, אוהל אל מלכות אחרת."



יעקב עובד: עדות האחים; תולדות הקומונות של הברודרהוף; הוצאת הקיבוץ המאוחד ויד טבנקין; 1996; 296 עמ'

יעקב עובד, פרופסור להיסטוריה מודרנית וחוקר תולדות הקומונות ביד טבנקין, מציג מחקר היסטורי על תנועת ה"ברודרהוף", (תנועה דתית-נוצרית שיתופית) מאז היווסדה בגרמניה, בשנות העשרים, ועד היום.

חינוך בעידן השיח הפוסטמודרניסטי; עורך: אילן גור-זאב; הוצאת י"ל מאגנס; 1996; 252 עמ'

הפוסטמודרניזם בחינוך מנקודות מבט שונות. בספר מסות שכתבו אנשי אקדמיה, חוקרים ומבקרים, חלקם ממצדדי הפוסטמודרניזם, חלקם שוללי. משתתפים: רוני אבירם, עדי אופיר, נמרוד אלוני, דוד גורביץ, אילן גור-זאב, הנרי גירו, זאב לוי, חיים לוסקי, צבי לס, משה צוקרמן, דיאנה קלר.

נתן שחם: לב תל אביב; ספריה לעם; הוצאת עם עובד; 1996; 380 עמ'
אבנר עינב, גימלאי של משרד החוץ, זוכה שוב בשליחות, במהלך הסכמי השלום המתהווים. תוך זאת, הוא מתבונן בחייו ובא עמם חשבון. מתוך כך מסופרות אפיזודות מחיי משפחות בתל אביב משנות העשרים עד כה. "אלו שהשתתפו בעשיית ההיסטוריה [ו] הן אלו שההיסטוריה נעשתה על גבם." (גב העטיפה)

ראובן מירן: זכרונות מעונה מתה; ידיעות אחרונות-ספרי חמד; 1996; 190 עמ'

ספר שמני לראובן מירן. סיפורים קצרצרים, אפיוזוליים, של הבוקי תמונה ומה שביניהם. הלשון, כתמיד, הסכונית ומאופקת.

ליב אזור היערות ההררי בארדנים, ליד כפר שאת שמו אינני יכול להוכיח, נתקלתי בכתובת מאירת עיניים שהיתה מרוחה בצבע אדום לכל אורכו של קיר לבן; 'כאן טובחים שפנים ופושטים להם את העור'.

מעולם לא נתקלתי בהצהרה הוגנת ואמיצה יותר מזו. (כאן טובחים שפנים, עמ' 112)

אירית גינזבורג; משוררת אינן כותבת אחר מותן; הוצאת תמוז-אגודת הסופרים; סדרה ע"ש טשרניחובסקי; 1995; 45 עמ'
ספר ראשון.

"איך, איך אתם רוצים אותה / על כף היד, כמו גולם, או נוצה, / פרפר יונק את רגע התנועה / אולי צלעות, אולי מרכבת עצמות / בדרך אל הקיר"

תמי כץ-לוריה: מתוך החול אל הראשית; הוצאת תג; 1996; 51 עמ'

ספר שני לתמי כץ-לוריה. "תבוא אלי, נמר משוגע / כדי שאוכל להריח / את המנתה והסחלבים // תפרום את שאוחו בי, מחלחל מהבטן במעגלים צנטריפוגליים"



פרץ דרור בנאי: שנות ה-90 בעיקר; ספרית פועלים; 1996; 70 עמ'

ספר חדש. "אל תראוני שאני מרבה שירים / אל תראוני שאני מרבה ספרים / כל שיר חדש / כל ספר חדש /

ס' יזהר: צדדיים; זמורה-ביתן; 1996; 172 עמ'

לכאורה, סיפורים של כלום, מעשיות של מה בכך, ואולי גם פחות מזה, צרור קטן של רשימות, מעין אלה שסופרים מתחילים מציגים בהן לעתים את ביכורי יצירתם, או אולי קטעי רישומים מפנקסו של סופר ותיק, שנותרו ללא שימוש, כיוון שלא זכו להיכנס בספרו שכתב ופרסם, שמה אף נמחקו ממנו, והוא, הסופר, שב וכינס אותם בספר בחיבה ובחמלה רבה. יש כאן הרבה אפיוודות קצרות מבליחות מזיכרון רחוק, ודמויות רחוקות שעולות מנככי עבר נשכח. מעשה באשה שהיתה פורטת בלילות על הפסנתר בחדר האוכל בבן-שמן, ובנער שנתפס לקסמיה של המוסיקה הורה; מעשה ברוכב אופנוע שנאלץ למצוא את דרכו בליל חשכה בלי אורות; ועוד מעשה במורה לאנגלית, מכונסת ומכופתרת, שפורצת מתוך עצמה במסע-סיסה על אופנוע רב עוצמה; סיפור על מורה למוסיקה; ועוד סיפור על מורה לטבע; סיפור על מורה צעיר, בן דמותו של המחבר, שבהתלהבות רבה לימד פירוש חדש לפסוק ישן; או מדריך צעיר שמשכנע שניים מחניכיו באמת שלא היתה מקובלת נאותם ימים; ומעשה בשתי נערות, נצולות השואה, שאוצרות בתוכן את הזיכרון הנורא; חברות פלמחאים שיוצאת למסע קטן משום רעיון מזור; אזרחים שיוצקים מחסום של בטון וברזל נגד הטנקים המצריים, והוא המחוסם האחרון מכאן ועד תל-אביב; ועוד, מורה צעיר שמחפש דרכים חדשות והבנות חדשות; וזכרונות מהכפר פלוג'ה שאיננו עוד; אפיוודת קטנה מימי מלחמת ששת הימים; והתום בסיפור על "גפיר" בודד ותמהוני, שלימים נתגלה כמלומד גדול ובר סמכא בענייני אמנות. כאמור, חמישה עשר סיפורים של מה בכך.

כך לכאורה, בהצצה ראשונה; אבל לאחר ששבת וקראת סיפורי סתם אלה בפעם השניה, אתה מתמלא השתאות והערצה רבה לסיפור ענק זה, שיש לאל ידו לספר כל כך הרבה בכל כך מעט דברים, לשרבט כביכול רישום של כלום, ולהעמיד ממנו ובו עולם ומלואו. אמנם כן, אפשר להניח שאלה הן רשימות פנקס, פלסט ספריו האחרונים של יזהר, "אקדמות" ו"צלהבים", והן מבוססות ככל הנראה על דברים שהיו בממש, אם גם תוך סגנון ספרותי וליטוש מרחיק לכת של הדמויות ושל האירועים, כפי שאמנם כתוב, במלים אחרות, יפות ומסוגנות עד מאוד, על גב העטיפה. כך למשל, עסקה לאחרונה התקשורת בנוו ששימש ליוזר דגם לסיפורו "פסנתר בודד בלילה", וכך, אם זכרוני איננו מטעה אותי, בסיפור "הו, הו הוללות", כך יזהר גם קווים מדמותו של המורה לטבע, הגיאולוג ד"ר נתן שלם, בדמותו של "המורה



לטבע", ד"ר אביווה, שבימי, היה מורה לכימיה בגימנסיה העברית בירושלים. ויש להקדים ולומר שיש בכמה סיפורים גם גודש של דברים שמעמיד במבחן את סבלנותו של הקורא, וחזרות רבות שלעיתים משוות לסיפור ריתמוס מוסקלי מרהיב, אבל לעתים גם מטריחיות מאוד על הקורא; ואם כך בסיפורים כה קצרים, הרי שיש כאן בעיה, ואף על פי כן, מהלכים הסיפוריים את קסמם, קסם של נוף ושל אווירה, של אנשים ושל מקומות, של עולם שהיה ואיננו עוד, וכאן הוא חוזר ונכבד כדיבורו של מספר גדול.

יזהר, כידוע, לא ייחס חשיבות מרובה לתכנים ולמסרים שביצירות ספרות, וראה את עיקרן בעיצוב, בדרך בה נכנו ונתכנו, במהלכו של הסיפור ובתפתחותו ובאופן בו הוא תופס את לב הקורא, ולא במה שהוא אומר לשכלו של הקורא. הסיפורים שב"צדדיים" אכן מעוצבים למשעי וכנויים היטב, והקורא אמנם נמשך אחריהם בלב. עם זאת, לטעמי, זכו סיפורים אלה ברובם הגדול מן ההפקר, ויש בהם מסר רעיוני מובהק, הקורא מבין השורות בקול גדול. אין זו אידיאולוגיה חלילה, או פילוסופיה עמוקה מיני ים, שעשויה להסתיר את הסיפור עצמו, שהוא, ודאי וודאי עיקרו של הסיפור; אלא רק זה, שלא רק זמן ומקום ודמויות שהיה-היו אי פעם במרחבים המתוארים בסיפורים יש כאן, אלא גם דברים שהם יפים לכל מקום ולכל זמן, ולכני אדם כאשר הם בני אדם, ומעבר לסיפור עצמו יש משהו נוסף, שאנו קוראים בלשון מוגבהת ובעונה מקצועית "משמעות אוניברסלית".

הפסנתרנית ובני משפחתה שבסיפור הפותח, "פסנתר בודד בלילה", מתוארים להלל בבדידותם ובניכורם, באי השייכות שלהם למקום שנקלעו אליו, כשם שורה למקום גם המוסיקה שמשמיעה הפסנתרנית בלילות. וכך

וניגפים באבנים, כאותם אנשי פלמ"ח שתעו לילה שלם ורק עם אור הבוקר, ראו שכל הלילה הלכו מסביב לקיבוץ שאליו רצו להגיע, וכמו אותו רוכב אופנוע "מבילו לתל-נוף", ועדיין הדרך האחרת היא עיקר העיקרים.

מרבית גיבוריו של יזהר בסיפורי "צדדיים" הם אכן פורצי דרכים חדשות, חורגים ויוצאים מעצמם ומגדרם, מנסים להגיע למטרות מוזרות ורחוקות. לא בהכרח עניינים שבגורל האומה או העולם, לרוב אין אלה אלא דברים קטנים וצנועים שבינם יום, כמו למשל לוי מוסקונה, שקנה לו אופנוע "סג'בים", לאמור קרן שמש, כיוון שרצה באופנוע, אף על פי שלא ידע לרכב עליו. והמורה לאנגלית שמבקשת "לטוס" עליו, על אף החזות הסגורה והמנומסת שלה. וכך גם המספר, בעת שהיה מורה צעיר בבן-שמן, ביקש למצוא בדרכו שלו תשובות לשאלות שניקרו במוחו, לשם עצמו ולמען תלמידיו, ואתו מורה בעת שהיה ביבניאל, תכנן בדמינו מיניאטורה של מפעל ענק של מים הזורמים ממעין נסתר בוואדי פיג'אס. וכך המדריך, המנסה לשכנע "תחת פיקוסים ענקיים" את חניכיו המצטיינים ללכת ללמוד באוניברסיטה, בניגוד לדוקטרינות של עבודה ועמל כפיים, שהיו מקובלות מאוד באותם ימים, מסמן שביל חדש, שברבות הימים יהיה לדרך סלולה ומובנת מעצמה. גם המורים הוותיקים, מוריו של המספר, הרלמוב המורה למוסיקה, ואביווה המורה לטבע, פורצים דרכים חדשות בהוראה ובחינוך, מהם, ככל הנראה, למד המורה הצעיר את דרכי החינוך וההוראה שפרץ בכוחו שלו.

ראיה זו של פריצת דרכים חדשות כעין נעלה בחיי האדם מקבלת גם ביסוס תיאורטי, כביכול, בגוף הספר, בסיפור "פורץ דרך ישכנו נחש". שוב עניין לנו באותו מורה צעיר ונלהב, מזולזל במקובלות, המופיע גם בכמה סיפורים אחרים, כפי שכבר ראינו, ולמעשה אינו אלא בן דמותו של המחבר בהיותו עדיין עול ימים. בסיפור זה הוא מציע לתלמידיו, במעמדם של פרופסורים מכובדים מהאוניברסיטה בירושלים ובנוכחות תלמידיהם, פשר חדש לפסוק מקהלות "פורץ גדר ישכנו נחש": "אפשר להסתפק בגדר הקיימת, אפשר לחיות בסדר המקובל, ושום נחש לא יישוך... הוא יושב בגדר כדי להפחיד את הפרוצים שלא יפרצו". גיבוריו של יזהר, אכן, פורצי גדרות הם, יש בהם כאלו שנושכו, כמו המורה בוואדי פיג'אס, יש שדרכם צלחה וגדודותיהם נפרצו, כרוכב האופנוע, כנערי הפלמ"ח, כתבירי ההכשרות שמצאו בסופו של דבר את דרכם אל האוניברסיטה.

יזהר, דומני, לא ירווה נחת מפירושי, ויאמר שלא הבנתי דבר, שכן לא המדרש עיקר אלא המעשה. מה אעשה, ובעיני נאים גם המעשה, גם המדרש. יבוא הקורא וישפוט. ■

ידידיה יצחקי

לגעת בפחד

טוני מוריסון: העין הכי כחולה; הספרייה החדשה; 1996



טוני מוריסון העין הכי כחולה

בהתעללות. כל זיק של חיבה מסתיים בהשפלה. כל אינטראקציה אנושית מסתיימת בכוונה הנלווה להשתמש כך, לנצל אותך ולדכא אותך. אשה שהסכימה להעניק בית זמני לפקולה, בזמן שאביה נמצא בבית הכלא, צורחת את מורת רוחה על שום שהילדה גמרה את כל החלב, ואת נאומה המשפיל היא מקפידה לבצע דווקא בתחום שמיצתה של הילדה. אמה של פקולה משפילה אותה בשעה שהיא באה לבית בו היא משמשת כמשרתת, ובעוד היא מפנקת ומגוננת על התינוקת הלבנה של בעלי הבית, היא מכה את פקולה על ששפכה בטעות רוטב אוכמניות. גם כשפקולה מנסה להתיידד עם ילדי השכונה, זה מסתיים בהשפלתה. בפרט מגדיל לעשות הילד המפונק, שמפתה אותה להיכנס לביתו על מנת לשחק, וברגע שהיא נכנסת הוא זורק עליה את החתול האהוב של אמו; וכשזו שבה הביתה, היא מוציאה את זעמה על פקולה, כמובן; השיא הוא כאשר אביה של פקולה אונס אותה - משום שבתודעתה המעוותת הוא קולט שהיא אכן זקוקה לקצת חום ואהבה - וכתוצאה מכך נטרפת עליה דעתה לצמיתות. אבל זהו רק המסמר האחרון בארון הקבורה שהכינו לה כל מכריה. מוריסון מדברת על דיכוי. אנשים באים לקבל או לבקש אהבה במערכת שמייצרת התעללות בלבד. המושפל הופך למשפיל על מנת להפסיק להרגיש נחות, והכול נעשה בשמה של האהבה. מוריסון מרחיבה את נקודת המבט. היא אינה מסתפקת בתיאור ההשפלות שעוברות על פקולה, אלא סורקת את ילדותם וחייהם של כל האנשים שהתעללו בה, ותמיד מתברר שכל מי שהרע לה, הוא מישהו שהרעו עימו בעבר. היא אפילו פורשת לרגע בתיאור הווי החיים בשכונה השחורה באיזו עיר באמריקה, ומרחיקה עד אי הודו המערבית, כדי לדלות את תולדותיו של כומר פרופיל ומיונסרופ, התחנה האחרונה במסעה של פקולה. גם הוא, מסתבר, היה ילד אומלל ונער מקופח. כי כולם קורבנות של כולם. ומפני שרוב רובו של הרומן מתרחש במעבה השכונה השחורה, השנאה והתעללות הבין גזעית נזכרת רק ברמזים: כמה גברים לבנים שרדפו את צ'ולי הצעיר, אביה של פקולה בסיטואציה אינטימית עם נערה; ילדים

טוני מוריסון יודעת היכן צריך לגעת בפחד, כיצד לחפור בעומקו של הכאב, ומה צריך לעשות עם החומרים הטעונים הללו. וכך היא מתמצתת, בדיוק נחרץ ומושחז היטב, את מהות הפחדים הקיומיים: "למצוא את עצמך בחוץ, ידענו, הוא האימה האמיתית בחיים. האיום למצוא את עצמך בחוץ ציץ ועלה תכופות בימים ההם. הוא קיפח כל אפשרות של הפרוה. אם מישהו אכל יותר מדי, בסוף הוא היה עלול למצוא את עצמו בחוץ. אם מישהו השתמש ביותר מדי פחם, בסוף הוא היה עלול למצוא את עצמו בחוץ. אנשים היו עלולים למצוא את עצמם בחוץ מרוב הימורים, מרוב שתייה אמהות שאירו לעיתים את בנייהם בחוץ, וכשזה קרה כל האהדה היתה נתונה לבן, ולא חשוב מה עשה. הוא היה בחוץ, ועצמו ובשרו עוללו לו את זה. אם בעל הבית מוציא אותך החוצה - זה מקרה ביש, אבל זה הבט של החיים שאין לך שליטה עליו, כי אין לך שליטה על הכנסתך. אבל להיות בטלן עד כדי כך שתמצא את עצמך בחוץ, או אכזר עד כדי הפקרת את שארי בשרך בחוץ - הרי זה פשע." ובכל זאת, במקרים האנשים כרומון איש את רעהו בכל הודמנות אפשריות. מנסלים זה את זה מהזכות להיות נאהב, מקובל ומוערך. הפחד האיום הזה של ה"הלימהצא בחוץ", משמעו להיזרק ממקור החום והאהבה. ככל שכמיהתך אליו חזקה, כך פחותים סיכוייך לזכות בו, "להיות בפנים". בספר הביכורים של מוריסון, שיוצא לאור בעברית רק עתה, היא מפליאה בהתמצאותה הפסיכולוגית, וזאת מבלי לגלות, ולו אך לרגע, לפסיכולוגים מצטוק או לסטוימנטליות טרזנית. אולי זה קורה מפני שמרבית מהדמויות בספר הם ילדים, ועימם האמפתיה היא ממילא חזקה. כגורי חתולים עוויבים הם משתדלים להישרד, ובעיקר לינוק טיפת אהבה. מאיפה תבוא אהבה זו, בעולם שטול אהבה? לפעמים גם מהמקומות הכי שפלים וירודים, ובסיטואציות הכי פגומות ודיסרמוניות. למשל, המקרה המוזעזע של פקולה, הנערה השחורה הקטנה והמסכנה, שסכיה סיפור העגום נסבה העלילה. פקולה זו, הולכת באחד הימים אל המכשף השכונתי, מין כומר שרלטן ותאוותן - ומבקשת ממנו לחולל עימה נס, כדי שיהיו לה העיניים הכי כחולות בעולם. בתמורה להצורך העצום שלה באהבה, כנהמה, כהתחייכות ובהתקבלות, האיש נותן בידה סטייק מורעל והנחיות כיצד להאכיל את הכלב של השכונה; והספר רצוף במקרים שיכולים למלא את המדרוך השלם להתעללויות, דיכוי והשפלה. כמעט כל מפגש ברומן בין מבוגרים למבוגרים אחרים, בין מבוגרים לילדים, בין ילדים לבין עצמם, ובין אנשים לבעלי חיים - מסתיים

הנואש אחרי אהבה הפכו אותם למרירים, מתוסכלים, ציניים עד כדי בחילה. וכן, ברוח הזמן הם גם אופנתיים בכעס המדברי. אך הם שונים לחלוטין, למשל, מגיבוריה של אורלי קסטל-בלום, משום שהם לפחות מרשים לעצמם להרגיש ולצעוק את כאבם, במקום להסתגר מאחורי כל מיני אמירות ריקות ומנכרות. את מנעד הרגשות שלהם הם מייצגים לאוזני כל העולם, שישמע וידע, זעקות ולחישות באמצע שינקה. הבעיה היא, שלעיתים הזעקות מחרישות את תוף האוזן, והלחישות קצת צורמניות. חוץ מזה, "אני אנסטסיה" הוא ספר שבהחלט יש בשביל מה לקחת אותו ליד. בראש ובראשונה למען ההומור המאקברי. קמחי מתמחה בו. עקיצות על חשבון עצמה ועל חשבון העולם מוציאות ממנה את המיטב. שנית, מפני שאת מה שהיא עושה, היא מטיבה לעשות. שלישית, וזה הכי חשוב מבחינתי, מפני שניכר בכתיבתה שהיא באה ממעמקי כאב פנימי אותנטי, לא כזה שהוא מזויף ומזויף רק למען האופנתיות שבלהגידי "כוס", "זובי" ו"הרא". המונולוג הראשון, "סרטים", הוא סיפורה של קולנוענית תל אביבית, צעירה, שמארת את מסע חייה ופרידתה מן זוגה. חיי צעירה "שיניקנאית" מתוארים כסיט פנימי של שנאה עצמית, שמופנית בעיקר כלפי נשיותה וגבריותו של בן זוגה. התיאור הבוטה, הכולל הבלחות של גועל מהעולם ושנאה קיומית עוה, שבים ומשוחזרים גם במונולוגים הבאים, ששניים מהם, "יומני ברלין" ו"שירת הבלחות או הגמילה הלא ממומשת של מור אלקבץ", מחזורים את הגיבורה השיניקנאית מהסיפור הראשון, ונושאים אותה דרך עיקרי המסע הפנימי של תוך הגועל הקיומי, בו כל מיתוס אנושי נשגב כמו אהבה, הורות, לידה, שנהוג להביט עליו בקלישאות רגשניות, נהפך לפליטון מאקברי מעורר בחילה: "החלק המקסים בסיפור של דורון היה התיאור של הרגע בו הילדה הקטנה נבלטה מחזובי המגולח, לצורך העניין, של בובליה, והאוויר כאילו קפא, והזמן נעצר, וכולם עמדו שותקים ונרגשים, הסתכלו על הילדה הזעזערת הזאת, והרגישו משק כנפי מלאכים. החלק

מבית הספר שמצטרפים למעגל הצוררים הקטנים של פקולה; ואיזכור קל של בעלי הבית הנצלנים של אמה של פקולה - ודי בזה על מנת ליצור מסגרת למעגל ההתעללויות האנושיות ולסמן את מקומם של הבריות בהיררכיה: לכן משפיל שחור, שחור מבוגר משפיל ילד שחור או אשה שחורה, הורים משפילים ילדים, ילדים מתעללים בבעלי חיים. כאמור, הדיכוי על הרקע הגזעי פחות אישי וממוקד, ונוגע יותר בהשפעת האימפריאליזם התרבותי הלבן - בעיקר זה הנובע מדימויים קולנועיים וואספיים כמו שירלי טמפל - על תודעתם של הילדים. כך נהפכת כמיהתה של פקולה לעיניים כחולות, לדימוי בתוך דימוי של אותו דיכוי מופנם, שעברו שחורי אמריקה. גם הרקע ההיסטורי - ראשית שנות הארבעים, עיצומו של המיתון הכלכלי וכן של ה"אפרטהייד" האמריקאי - רק מאיר ותוחם את העלילה ומשמש כרקע לאירועים שמניב המכניזם של הדיכוי. מוריסון אינה מרבה להשתמש ברקע היסטורי כמניע בקיום המושפל והמשפיל של גיבוריה השחורים. ניתן אף לטעון שהרומן שלה מציב כתב האשמה בעיקר נגד הדיכוי הפנימי השורר בחברה השחורה, כפי שנרמז בדבריה בראשית הרומן. שם מוריסון נותנת להבין שהיא מחמירה עם בני משפחה שזורקים אותך לכל הרחוקות, הרבה יותר מאשר עם זרים; אך מלבד מעידות קטנות בהן מבליחה איוו הטפה מוסרית או הסבר דידקטי מיותר, טוני מוריסון נשמרת מאוד מלגרוד את הטקסט לכיוונים פוליטיים מגמתיים, בעלי אופי שחור-מיליטנטי או פמיניסטי-מיליטנטי. וזאת, למרות שבאותה עת בה יצא לאור ספרה, ראשית שנות השבעים, זה היה אופייני להרבה כתבים אופנתיים שראו אור. הטקסט של מוריסון אינו נמנה עימם. הוא לא התיישן. אף אינו נשמע כיום, מקץ יובל שנים, כנרוטאה מיליטנטית מייובשת ופאתטית. למעשה, מאום לא נגרע מאיכותו ומעוצמתו המשתקת. כל צמוד הורג אותך. כל דף נכנס כך עמוק בנשמה. ■

זעקות ולחישות בשינקה

אלונה קמחי: אני אנסטסיה; סדרת כתרים-הוצאת כתר; 1996
ספר הביכורים של אלונה קמחי מקבץ חמישה מונולוגים. חמישה דיווחים פנימיים לוחטים, קדחתניים, מיוסרים, ארסיים. הם מבטאים יאוש, כאב והמון תוקפנות. בעיקר תוקפנות: פנימה והחוצה. הרמויות, בקשת גילים שנעה בין עשר לארבעים, כועסות על עצמן, אך מפליאות בכעסן העצום כלפי העולם. הכול נדרס בכעס הזה: גם אהבה, כשיש כזו בכלל. אבל בדרך כלל אין. מאמצי גיבוריה בחיפושם



להקיף בפה את כדור הארץ

ורדי נגיד: קינמון שירים; הוצאת זמורה ביתן; 1996; 55 עמ'

"קינמון" - קובץ הביכורים של ורדי נגיד - מוביל אותנו לעולם חושי, צבעוני וסוגסטיבי. על כך תמיד גם העטיפה, המציגה שלושה זוגות תותים כנגד שישה לימונים, דמות אשה מוכפלת, זוג בריקוד סחרחר. ייאמר כבר מלכתחילה מה אין בספר זה; אין כאן לא סמליות ולא התפיסות, לא התבטאות לירית מופנמת ולא עמדה הגותית או עולם אינטלקטואלי. כאן הכול ממשי, ארצי. הקונטציה הרגשית היא המכוונת והיא עשויה להשתנות מרגע לרגע.

המכנה המשותף למרבית השירים נע מן ההתאהבות ("שושנים/קטנות/ מתפעמות/בי") עד לאהבה חושנית מסעירה: "תמיד היה/חיה/אולי נמר שטורף לי העורק ומשאיר סימן סגול על האצבע מנשיכה". ההווה המרכזית היא התשוקה והתנועה הסוחפת אל האהוב וממנו ואל המציאות המספקת אינספור גירויים חושיים. הדבר ניכר בפריצת גבולות המלים, בהעצמת תמונות לכדי מבע סוריאליסטי: "שטרים במדים סגולים מתקשים לפתוח את המנדרינה. היא כתומה כמו רגל/מודרנית. היא חלוצה. לתוך האבדון אנחנו נופלים. סגולים בנשימה. אוכלים סלמי/תוך תעופה".

כפי שניתן לראות, זהו עולם פנימי שאינו שואף להתפענה, אלא הוא כנתינתו, ההווה החד פעמית המציבה אתגר לקורא. ניתן לראות פה מסמני השירה הפוסטמודרניסטית, שהטכניקה שלא היא מעין קולאו' אקלקטי, בו מתאפשר חיבור חופשי של דברים שונים ורחוקים זה מזה. מה שמחבר ביניהם הוא הריכוד הפתוח, המתפרך והמעורר דריכות וסקרנות. אם להשתמש בדימוי, קובץ זה הוא כצמח בר לא מבוית במתכוון, מנוצר מתפיסות שיריות מקובלות, או כדברי ורדי נגיד: "השאלות שלי הופכות את כל הסדרים/שאני משתדלת/במאמץ כמעט מכני/לשים במקום".

ההתבטאות האימפולסיבית בלשון המדוברת והזרימה האסוציאטיבית מפוררות כל ציפיה. כל שיר מתאר סיטואציה רגשית תחומה לעצמה, בעלת שלוחות מפתיעות. מופיעים הרבה נתוים של דיבור שמטרתו אנטי תקשורתית במתכוון: "אנחנו מדברים על/חלליות/ומקרים את/המוות/כדי לדגדג/לו באף./ולצחק". וכן: "אמונות תפלות מורידות דגים ערומים על המרצפות והסביבה".

שיפה זו לחוות את עולם היש עד למקסימום האפשרי נובעת מהרצון להכיל כל מה שעשוי להיקלט בחושים ללא שיר, עד אין שיעור. לא להרפות ממה שמוליך אותך חוץ פנים: "אני רוצה להקיף בפה שלי את כדור הארץ כולל המים./לעמוד על ארבע כמו שכולם נמשכים לעשות/להיות רוז

ביצה בתוך היד. הוא כל הזמן נפתח. הוא אמיתי./הוא מכניס אותי לתוך נשימה".

ורדי נגיד מעבדת מחדש את גוף העולם המכיל דגים, לחם, מיני פירות ומאכל כהילוך חוזר אל חוויית האהבה ומה שנובע ממנה. קטעי תמונות בקווים מינימליסטיים מביעים מכלול, בייחוד כשהם הופכים לשיר בפני עצמו: "שומנים מתקפלים כשאשה/ מתכופפת להרים/סל ירוק". אף מלה מיותרת. בשכנות לתמונה זו, בעמוד הבא, מופיעות שלוש מלים בלבד: "אני רוצה נשיקה" ויוצרות הדרווי משמעות עם תמונה זו, כך שגם החלל

חיה מדגים/ומעשבים ירוקים./לצורך בקול גדול". או במלים אחרות: להתנסות בכל מה שקליט וזמין, לא לאפשר לו לחמוק. הרצון הוא מוצא את ביטויו היפה וההולם בשורות הבאות: "השמים ייגמרו כמו שוף/כשהוא יניח את הספר תחת/השערות ביד וילך/ להביא ספר/אחר".

השימוש החריג והתכוף בצבעים או בפעלים מבליט את ההיצמדות לעולם היש ואת הזרימה האסוציאטיבית: "הים הופך צהוב", "הים תוסס כתום", "פריצת אדומות משמש אדומה", "נשיקות קטנות בצבעים של/בוועות סבון", ועוד. הצבעוניות



הריק של העמוד ממלא למעשה תפקיד מילולי סמוי. בשירים אחרים מתערבלים קטעי תמונות ושברי משפטים לכדי ממשות סוריאליסטית טעונה: "אומר שהוא אהבאותי כמו שראה את אלוהים מחייך לתוך הקנה/ שלו ואין לו/סימנים/על הפנים".

השירים נעים בין האמירה הישירה, הנחרצת או ההצהרתית ("אני צריכה לצאת. אני צריכה לנצח. אני צריכה לחזור סבוכה") לבין האמירה היותר מורכבת. המטאפורות והאמירות אישיות מאוד וכמותן גם התחביר המפורר והחריג. לא אחת נוצרים מבנים חד פעמיים ומפתיעים כדוגמת מיווג מיני הפרי במשפט הבא המקביל להכלאה לשונית מעניינת: "מיץ/גור/ ומיץ/תפוזים/עושים חיים זהב". גם חיבור צמד מלים או יותר למלה אחת יוצר אפקט חדשני רענן: "המצמצמלימונצ", "זורקותותי", "הואאהבאותי", "מותתתקאני". השפה נשענת על מלים עכשוויות משכבת דיבור יומיומית: "למות ממך", "מתחת לתחת שלי", "ציצים שמנים", "יש להם קצת דם", פה ושם יש גם מרידה בחוקי הלשון, כגון: "מחלקת את לשון על שפתיים שלי" (ויחור מכוון על ה' הידוע).

כספר ביכורים צופן "קינמון" הבטחה בתוכו. אי אפשר להתעלם מקיומו ומייחודו על רקע ריבוי ספרי השירה הרואים אור כיום.

יערה בן-דוד

"סערה של אופל"



ויליאם סטיירון

ויליאם סטיירון: חשיכה נראית; תרגום מאנגלית ואחרית דבר: יהודה מלצר; ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, ספרי חמד: 111 עמ'

באחד המקומות בספרו "חשיכה נראית" מתאר ויליאם סטיירון את הדיכאון שממנו סבל כ"סערה של אופל". זהו אחד הדימויים הסוגסטיביים ביותר בספר סוגסטיבי ומרתק, שבו חוזר סטיירון ללב הסערה כדי להאיר ולתאר את הדיכאון - אותה "הפרעה של מצב רוח, הפרעה כה מכאיבה וכה חמקנית מבחינת הדרך שבה היא נהיית ידועה לאדם עצמו - לשכל המתווך - עד שאפשר לומר כי היא ממש קרובה למשהו שאינו ניתן לתיאור" (עמ' 18).

סטיירון (מחבר "בחירתה של סופי") נתקף בדיכאון בשנות השישים שלו, ובמשך כשנה הלכו המחלה והסבל הכרוך בה והחריפו. לבסוף, כפעולת הצלה עצמית נואשת ו"בהבזק אחרון של שפיות" הוא אישפו עצמו בבית חולים פסיכיאטרי, שם, כהגדרתו, ריפאו אותו הבידוד והזמן, ומספר שנים לאחר מכן, כתב את "חשיכה נראית".

זהו ספר ישיר ונטול סנטימנטליות, הכתוב בעוצמה ובחמלה. סטיירון מתאר בו את תחושות האובדן, החרדה והאימה, את השטוש והערפול המנטליים - "המוח שלי הפך להיות פחות איבר של מחשבה ויותר מכשיר לרישום, דקה אחר דקה, של דרגות שונות של הסבל שלו עצמו" הוא כותב (עמ' 74). הוא מדבר על השיתוק הנפשי והקהות הרגשית, על המחשבות האובדניות, ועל הביטויים הגופניים של עייפות, חוסר שינה, ואפילו שינוי הקול. ובעיקר הוא מדבר על הסבל האיום הכרוך באיבוד הטעם בכל, ובאובדן האמונה בגאולה מהמחלה. אין ספק, שלסטיירון יש חשבונות לא טורים עם הפסיכיאטר שטיפל בו, אבל אלו אינם עיקר הספר, ותהיה זו לדעתי טעות לראות אותו על רצף ספרי ה"אנטי פסיכיאטריה".

הכוח שמניע את "חשיכה נראית" הוא אחר. זהו צורך קיומי למפות ולתת צורה לחוויה הכאוטית של הדיכאון, ובמילים אחרות: להשיג שליטה על נתח חיים שהיה לחלוטין מופקע משליטה. השליטה אינה מתבטאת כמעשה של פיענוח או פירוק לגורמים ולסיבות של המחלה: על אף שהוא נוגע בגורמים אפשריים (קושר אותה להפסקת השתייה שלו, מעיר במעורפל על קיומם של הסברים פסיכולוגיים) - בסופו של דבר, סטיירון מגדיר את הדיכאון כמחלה "שבצורתה הקיצונית ביותר היא שיגעון, שיגעון הנובע מתהליך ביוכימי סוטה" (עמ' 61).

השליטה מתבטאת בעצם הכתיבה של הספר הזה, בעצם השימוש בשפה, שפורקה והתפוררה במהלך המחלה, כדי למלא (ומכאן: להסדיר) חוויה

מהספר הזה כוח. מעבר לכך, זהו מסמך אנושי מרתק ומעורר כבוד על אחד המחוות הפחות ממופים של הנפש. נראה לי, שמי שיש לו עניין במחוות

אלו יקרא את הספר הזה, כמוני, ■
בנשימה עצורה.

אורית אילן

ג'ניס רביבו

4 רישומים

פרקדן על פיקה מודפס

דְּיוֹקָנָה תְּזוּזוּתָה מִפְּרָקְדָן

דְּיוֹקָן תְּזוּזוּתָה מִפְּרָקְדָן

אֶל שְׂכוּבָה עַל מִרְפֵּךְ

יָד תַּחַת אֶזְנוֹ

זְרוּעָה מוֹנֶפֶת

בְּרִכָּה מוֹרֶמֶת

בְּרֵךְ

מוֹל בְּרֵךְ עָקֵב עַל קַרְסֵל

כָּף

קָמוּר

אֶצְבָּעוֹת

אֶצְבָּעוֹת

דיוקן נאצל מזרמים שונים

הַעֲדָר הָאוֹזֵב יֵהִי כְּהַעֲדָרִים שֶׁל טַחְבִּים וִירוֹקוֹת בְּתַרְיָצִיָּה

תְּעַלָּה

תִּבְתַּ קְרָשִׁים חֲשׂוֹקֵי אֶרֶץ עֲמוּם

תַּמְשֵׁה בְּעִבּוֹתוֹת מִן הַזֶּרֶם זֹלְגָת מִי־נֶהַר וְכַמְדַת

הַמַּיִם תִּדְחַק צוֹרְתָה הַיּוֹבֶשֶׁת עֵתָה אוֹיֵר

על פי תצלום

צִירְתִּי

עַל פִּי תַצְלוּם

זוּג אוֹהֲבִים

גִּיף קוֹנֵז וְצִי'צוֹלֵינָה

אֶצְבָּעֵתִי אֶת אֵיבְרוֹ בְּאֶדָם

הַחֶלְקֵתִי בְּקָרָם עַל עֶכְזוֹה

אֶת גּוֹן הַמְשַׁטָּח הַצֵּמָא שְׁמֵרְתִּי

לְזוּגוֹגִיּוֹת שְׁנִיָּה

תצלום עצמי - "רגע מושלם"

זוֹיֵת נוֹסֶפֶת תְּנוּחָה מְעַקְמָת

עֵבְרָה בּוֹרְגָנִית נְקִיָּה יִפְהָ לְבָנָה

מַחְזִירָה מִכֶּט לְצוֹפִים בִּי

מרתון הדור האבוד

ג'ון דוס פטוס: מנהטן טרנספר; מאנגלית: דן דאור ואלי הירש; עם עובד; 1996; 450 עמ' ג'ון דוס פטוס שייך ל"דור האבוד" הראשון של סופרים אמריקאים, שפירקו את הצורה לחלום האמריקאי והפכו אותו לסיוט. הוא נולד בשיקגו ב-1896, כבנו הלא-חוקי של עו"ד מצליח מניו-יורק ונכדו של סנדלר שהיגר לאמריקה מפורטוגל. את שנותיו הראשונות בילה באירופה עם אמו החולנית ורק לאחר שאביו הכיר בו, חזר לאמריקה. לאחר שהשלים את לימודיו בהרווארד, שימש כנהג אמבולנס בצרפת בימי המלחמה העולמית (ואז עוד לא קראו לה "ראשונה"). כמו רבים מחבריו החיילים, חזר עם בוו ספקני לכל המכנים הפוליטיים של העבר, ונכונות לטעום מכל אקספרימנט פוליטי עם ניותו רענן.

במלחמה גם הכיר נהג אמבולנס אחר בשם ארנסט המינגווי, שביחד עם סקוט פיצג'ראלד השלים את שלישיית האבודים הפותחת של הספרות האמריקאית. המינגווי גם הפך לחבר, למרות הבדלי האישיות הקוטביים ולמרות שדוס פטוס גנב לו את אוזבת נעוריו. העובדה שהמינגווי ופיצג'ראלד הפכו למותגים בעוד דוס פטוס נשאר בעיקר בספרי ההיסטוריה, אינה מקרית. שני הראשונים הצליחו להפוך את בני דורם האבודים למשל גורף על הטבע האנושי, הנושם בכוחות עצמו גם מחוץ לקונטקסט ההיסטורי. דוס פטוס היה לעומתם סופר של תקופה, שליחו נס עם השנים. מי שהיה אפילו אוונגרדי בזמנו, אבל איבד רבות הימים את הרלוונטיות אלמנט ההפתעה.

את "מנהטן טרנספר" פרסם דוס פטוס ב-1925. ספר מהיר, רחב יריעה, עמוס גיבורים ומתיש לקריאה, התובע מהקורא לרוץ מרתון בקצב של ריצת מאה מטר. גיבורי הספר הם "הרחוב וחברת הממונים, אבל גם אנשים יחידים", כפי שנטען בדיק על גבי הכריכה. חיילים משותררים שהתפכחו מקסמה האפל של המלחמה, שסידרה להם את הראש בדרכים מגוונות, אף כי כולם המשיכו להיות כאילו הם הולכים למות בעוד דקה. פועלים קשיינים, מהגרים בלי עבר הווה ועתיד, מבריחי משקאות, הומלסים, עיתונאים, פוליטיקאים ושחקני תיאטרון שהתקבצו מארבע רוחות שמים, כי "בעיר הזאת אתה יכול להיות בטוח שכל מי שתפגוש כול ממקום אחר..." רובם צעירים חסרי מנוח הכמהים לפיט קרקע מוצקה בעולם נזיל ומאיים. המשותף לכולם הוא חיפוש סיופי אחר סיפוקים מהירים ובהלה נוכח ריקנותם של החיים המודרניים. "למה אני ממשך לגרוד את הקיום האומלל הזה בעיר האפילפטית והמטרופולי הזאת... זה מה



שהייתי רוצה לדעת", שואל אחד מהם ברגע של ייאוש. "אף אחד מאיתנו לא יודע מה הוא רוצה", קובע אחר בגלל זה אנחנו כזה דור עלוב". מבחינה סגנונית, מיזג הספר את כל ההשפעות של תקופתו, החל באקספרסיוניזם הגרמני וכלה בזרם התודעה מבית מדרשו של ג'יימס ג'ויס (שאת ספרו "דיוקנו של האמן כאיש צעיר" שינן דוס פטוס גם השכיל להעתיק את תכניו של האפוס הענק הזה, לצורתו האסתטית, התזויתית, הפרגמנטרית ותבלתי מוגדרת, כיאה לארץ האפשרויות הבלתי-מוגבלות. בכך ויתר ברוחניות הן על "תכונותיו" של העולם הישן, והן על השלד הסיפורי המוצק והברור של הרומן הקלאסי (שבו כתב את ספרו המצליח הראשון "שלושה חיילים", המתעד את חוויותיהם של החיילים האמריקאים במלחמה).

האפקט הנוצר בתודעה הזכיר לי את סדרת ספרי הילדים המקסימה "איפה אפי", של מרטין הנדפורד, המכילה ציורים אפיים כפורמט אלבומי, שכל אחד מהם מכיל מאות סצינות מיניאטוריות, שאמנם מעורבות זו בזו אך לא ממש מתקשרות. אצל דוס פטוס עובד אותו עיקרון אפי-פורמטי-קאוטי, רק במלים. בין פרקי העלילה הפיקטיביים משולבים קטעי עיתונים אקטואליים ורשימות אימפרסיוניסטיות קצרות על גיבורי הזמן, המשמשים לקרא מעין עוגני מציאות חיוניים, התחמים את גבולותיו הכרונולוגיים של הספר, שמשתרעים מתחילת המאה ועד סוף שנות העשרים.

כמו למרבית בני האדם, היה גם לדוס פטוס יחס אמביולנטי לקדמה הטכנולוגית ונספחיה. מחד התפתה על כורחו לעוצמתן של "כל ההמצאות המכניות האלה: טלפונים, חשמל, גשרי פלדה, מרכבות בלי סוסים..." מאידך הבין שטכנולוגיה ומדע לא עושים את בני האדם טובים יותר, אלא פשוט קטלניים ומכוערים יותר מדורות קודמים. הספר גדוש לפיכך בסימני הרקבון של חברת ההמונים, הטכנוקרטי והמנוכרת, שחבריה מפצים את עצמם על חוסר המשמעות,

כחומרנות אובססיבית וחלומות באספמיה על התעשרות זריזה. "מה שנורא זה שאם נמאס לך מניו-יורק או אין לך שום מקום אחר. זה פגסת העולם..." הרי רק באמריקה הבנאדם יכול להתקדם. המוצא לא קובע, ההשכלה לא קובעת. מה שחשוב זה להצליח..."

המאפינור, המפיק, השחקנית והפסיכופט

אלמור לנארד: תפוס את שורטי; מאנגלית: יונתן פרידמן; זמורה ביתן; 240 עמ' 58 חורפים עברו על אלמור לנארד עד שמבקרי הספרות האמריקאים הכתירוהו בתואר "מחבר ספרי המתח הטוב ביותר בארה"ב", והוא אפילו לא ידע שהוא כזה. קצת מוזר להיזכר, שהסופרסטאר שנחשב היום ליורשם של מקדונלד, צ'נדלר ורשיאל האמט, חיכה עד ל"גליץ", ספרו העשרים במספר המו"לים האמריקאים, שלנארד הוא מלה נרדפת לתרגולת שמטילה מותחני זהב.

לפני כשמונה שנים, קיבל את האוסקאר הספרותי של אמריקה על שמו של אדגר אלן פו, ומאז יש לו גם לגיטימציה ממסדית להרגיש ככהון החדש של הז'אנר. מי שכתב בשנות התמישים מערבונים זולים בשביל שני סנט למלה, מקבל היום עבור זכויות ההסרטה של ספריו סכומים בני שש ספרות, אבל עדיין ממשיך לגדל גרניים ולכתוב ביד על גליונות נייר צהובים כרווח כפול.

"תפוס את שורטי" הוא תרגום שביעי של לנארד לעברית, וגם סרטו הראשון שמועמד אוסקר, אחרי אינספור מפחי נפש צולואידיים. בכל מקרה, יש אירוניה סמלית בעובדה, שמפוצץ הקופות הראשון של לנארד, מחטט בקריה של הממלכה השביעית ומגלגל את גיבוריו בין אולפני ההפקה ההוליוודיים.

ארנסטו פאלמר, המכונה צ'ילי (ועל שם התבשיל החם והחריף), מוציא את לחמו כמלווה בריבית במיאמי, שהיא אחת מזירות הפשע, החביבות על לנארד, אך מקבלת הפעם רק את עמודי האקספוזיציה. כמו מרבית גיבוריו המתחלפים של לנארד ושאין לו כידוע טיפוס קבוע כמו לקולגות שהוזכרו למעלה) גם צ'ילי הוא טיפוס ביניים: מאפינור צעצוע עם תסרוקת משומנת לאחור, שמדשדש באזור הדמדומים בין הרע לטוב, והמוטו המקצועי שלו הוא - אף פעם לא להגיד ללקוח "מה יכול לקרות לו. תן לו שיפיעל את הדמיון שלו, והוא יחשוב על משהו הרבה יותר גרוע" בעקבות לקוח שאיחר בתשלומים, ממריא צ'ילי להליווד שם הוא נוחת בביתו של מפיק סרטי אימה כושל.

בהשראת המקום, מחליט צ'ילי, שגם הוא יכול לעשות סרט, המבוסס על נסיונו המקצועי בחיים, ו"על איש אחד שמצליח לרמות חברת תעופה ולהוציא ממנה שלוש מאות אלף דולר". בדרך מצטרפים לחגיגה שחקנית בינונית "עם שניים חמודים וצרחת נהדרת", והפסיכופט האינפנטילי התורן, שהוא תמיד הדמות הכי מושקעת אצל לנארד. הפעם מדובר במשקיע, ש"המנוע שלו פועל על כימיקלים כלשהם" והתחביב שלו בחיים, הוא להוציא אקדח בומב שהוא מדבר עם אנשים, "ולכוון סביב אל כל מיני נקודות בחדר, עין אחת עצומה, והוא משמיץ קולות כאלה,



בוויו, כאילו הוא יורה". כמו קודמיו, כתוב גם "שורטי" בלנארדית מדוברת, שלא מבזבזת זמן אוויר על מטאפורות וקישוטים. הכתיבה של לנארד מתאימה את עצמה לגיבורים שהיא יוצרת - קשוחה, עניינית, סרקסטית או פתטית, כשקולו של לנארד כמעט ואינו נשמע מאחורי המלים. לנארד תמיד כותב בגוף שלישי, כמו אנתרופולוג שקולט קולות מחכיב אמריקאי שחיה, להרוג לפעמים, שגיבוריו המתחלפים מכתיבים לו את הקצב. הללו אף פעם אינם חד-ערכיים, ותמיד מסוגלים להפתיע עם איזו גחמה הסותרת את אופיים הבסיסי. ב"גליץ" למשל, יש לגיבור מחכיב אמריקאי שחיה, להרוג ככה סתם אנשים ברחוב, אבל הוא גר עם אמו שרודה בו כמו בתינוק. ב"שורדים" עובר הגיבור מטאמורפוזו והופך מבריון אלים לאחד מליו צדיקים, התורם את חלקו בשלל העלילה לטובת מצורעים בניקרגואה. גם בספר הנוכחי מוזגת תאוות הצלולואיד זיווגים מוזרים, שאת טבעם לא נחשוף.

"תפוס את שורטי" הוא אולי לא ההברקה הכי גדולה של לנארד, גם בגלל העלילה המפוזרת וגם בגלל האמינות המפוקפקת, שנפגמת מהקלות בה מצליח נגנסטר די מוגבל לטובע על אצבעו את כל כרישי הליווד. אבל היות ש"אין שום קשר בין סרטים ובין המציאות", והעלילה ממילא היא תמיד שולית אצל לנארד, אין לי ספק שחסידי הסופר יבלעו גם את "שורטי", בתאוות פרוואית שור לא יבין.

אירי ריקין

"הסופר של הסמוראי"



יורם קניוק; טייגרדיל; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; 1995; 196 עמ'

"כל אחד הוא גם זנב שמחובר לכלב וגם כלב שמחובר לזנב... השאלה היא מה האיש ומה הכפיל, ולא רק מיהו הכפיל ומיהו האיש עצמו... רעיון ישן. אני רק מעניק לו פירוש חדש." (עמ' 23)

"טייגרדיל", ספרו האחרון של יורם קניוק, הוא ספר שנקרא בנשימה עצורה, ובכך הוא מותחן של ממש. יש תעלומה, יש רצח יש מי שחוקר ויש גם מוצא מהסבך. על רקע ים של מותגנים שצצים כפטריות אחרי גשם ההצלחה הקרואטי, מותר קצת לגלות אנינות. הספר המותח הזה בכל זאת שונה וחורג מהמתכונת ה'אמריקאית', שניכר שהוצבה על ידי המחבר, ואולי התכוונה אפילו להיות קטוחה. אבל הסופר כאפשרות, בתפיסה הקניוקית שלא ניתן להימלט ממנה, גם אם הנמלט הוא קניוק עצמו, יכול להיות מישוה במקום משים, וגם, בעוד מקום. וזאת אופציה שחוזרת כגורם עלילתי וכאפשרות תיאורטית לכל אורך הספר.

העלילה - תחילתה בפיצוץ, אולי פיצוץ חבלני, בבית קפה. צלמת עיתונות צעירה ויפה בשם הדר נסחפת בסבך התעלומה, ואיתה כתב פלילים צעיר מחוספס ונמרץ, ידיד נעורים אינטליגנטי מדי - סופר! כל זה בתל-אביב עכשווית, מקומות, קצבית, מוכרת, שמוטל עליה ניכור, כמובן, מאחר שצל של פשע מרחף מעל כל מה שמוכר.

ובכל זאת, מה שמרגה וסוחף ומותח חורג מהמסגרת של מי הפושע ולמה, כי זו שאלה שמתרחבת כאן מעבר לדיון ה'אמריקאי' המקובל. נכון, כבר ב"החטא ועונשו" (קניוק מתייחס כאן גם לרומן הזה) נדונה בעיית מי הפושע ומתי פעולה היא פשע והרבה רומנים שמכבדים את עצמם לא יתנו לבלש להתיישב סופית על כורסתו ולהתרווח בה בהקלה, לפני שיגיע בכמה שאלות שנוגעות למין האנושי. ולמסגרת המורחבת הזאת יש כל מיני פנים, וגם במקומותינו. במקרה של "טייגרדיל", לתפיסתי, ההרחבה היא היננית, מרתקת וגם משעשעת, וזה חשוב!

הסופר השתול בעלילה - עם רמזים עבים ובוולטים לקניוק עצמו ולכתיבתו - כתב ספר "טליה והכלב" ("יוסרמן") כתב ספרים שהם "קירקסים של גיהנום", ספר כבד "אלטריונגרמן" ("אדם בן כלב"), יש לו חולשה ברורה לכלבים, ועוד - מועמד לעתים כחשוד בביצוע הפשע. וגם אם הקורא לא קונה את הטיק הזה אפילו לרגע, ונראה לי שגם אין כוונה כזאת, הרי שהסופר מואשם כאן בכמה וכמה "האשמות" אחרות ומעמיד כמה אלטרנטיבות

ולא, הספר הזה אינו מיסטי והוא גם אינו מציע פתרון מיסטי לתעלומה שהיא בהחלט בשר ודמית. יש נרצח ויש רוצח. יש דין ויש דיין. ויש גם רקע שנמשך אל העבר, אל ארץ-ישראל של פעם, ורומנטיקה, וחלוצים ובגידה ומוות. וכל החומרים האלה מתערבבים עם מציאות קצבית ועכשווית - שמולה עומד הסופר המזדקן ומביט בעצמו באירוניה שאינה נעדרת חמלה. את הספרים הכבדים הרציניים שכתב לא קוראים, ובכלל, הוא אומר, מי קורא ספרים. ונורא חשוב לו שיאהבו אותו. ושהתמונה שלו בעיתון תהיה מהמאיה.

יש הרבה חשיבות בספר לתמונות, לתצלומים. למה שהם חושפים. ודרך הדר, צלמת עיתונות וגם מוכרת בחנות ספרים, נוצר הקשר עם העיתונות לצד הספרות כמדיה להתייחסות ולבחינת המציאות. האנשים, חושב הסופר, לא קוראים עוד ספרים, הם קוראים עיתונים, וגם זה לא בטוח. אולי הם מסתכלים בתמונות. אולי הם קוראים את המודעות בעמוד האחורי.

חלק מכתב החידה מופיע על הדף האחורי בעיתון בו עובדת הדר, וגם זו דרך להניע את העלילה, לעשות מניפולציה על המציאות, כלומר, לכרוז מציאות מתוך המלה הכתובה. בסך הכול, באופן מרפרף וצבעוני נבחנו כמה גורמים כמרכיבים של מציאות וכמרכיבים של ספרות. ויש ניסיון ותיק ורענן כאחד לגעת בקשר הגורדי הזה של ספרות ומציאות ומי משפיע על מי. את הדר מניע לכאורה, חלום - כלומר את העלילה מניע לכאורה, חלום. מעורבות חזקה של סופר משפיעה אף היא על המציאות. ישנם תצלומים, שלא בטוח שהם

למציאות. הוא לא אמין. הוא שקוע בענייני האגו של עצמו. ויש לו קשרים כל כך הדוקים עם חלק מהדמויות, עד שקיימת האפשרות שהוא המציא אותן, או ימציא אותן, או שהמציאות מתנהגת לפי שרירות מוחו הקודח (וזה מרתק אותו ומפחיד אותו כאחד). הוא כמובן אינו גיבור, אבל היה רוצה להיות. הדמות הנערצת עליו היא זו של "הסמוראי" (שהוא, כדבריו, אולי, הסופר שלו) גבר חזק, מחוספס, אמין ללא חת, לוחם ומבריה מעפילים, קרוב לאדמה וגם סוכן חשאי, אידיאליסט וגם פושע, וכובש שגם כובש את דמעותיו. הרפתקן חסר גבולות, בקיצור, גדול מהחיים. הדמות הזאת באופן ברור, ברור מדי, מסתמנת כאלטר אגו. כמישהו שהוא מציא, כמו שהיה רוצה להמציא את עצמו. חוץ מזה, הסופר מתעסק בבעיית הכפיל, בעיה שלא הצליח לפתור - האם יש אפשרות להיות במציאות בשני מקומות בו זמנית.

משקפים מציאות שהיתה באמת. וגם העיתון, כאמור, הוא כלי בשירות העלילה.

העבר, כמובן משפיע על ההווה, וכמו מין תבנית גנטית, משהו שהוטבע לפני שנים רבות מתעצם וגורל ומכה כבומרנג במציאות העכשווית, כך שהחלום ההוא, המניע את הדר, הוא בעצם מציאות מוצפנת.

נכון, זה מבלבל, ולקראת סופו של הספר, גודש הפרטים הוא כמעט מכביד והסגנונות הופכת לצבעוניות צפופה ומתנייה - ולתחושה חזקה של חוסר מציאות. דווקא במקום בו בא "פתרון החלום" והקרעים מתאחים, יש תחושה שזה "תפור", שזה מלאכותי. שזה רק "סיפור" דחוס פרטים, פאול צבעוני מחליקים קטנים, שמבטא אישיותו פחד מחלל ריק.

זה כמובן לגיטימי, וגם אולי חלק מהעניין - העיסוק במציאות מתחפשת לספרות וספרות למציאות, והיחסיות של המציאות, ומקומו של הסופר במארג הזה.

מכל מקום, פתרון לתעלומה יש. הפאול מסתדר, גם אם קשה לראות ממש תמונה מרוב פרטים. וכאמור, הספר נקרא בנשימה עצורה, ולא רק מכורח המתח שבתסריט הליניארי - מי רצח מתו ולמה. הנגיעות וההארות של שאלת המציאות, החלום והספרות, הבער המכשף והמשתלט, הגורש המתעתע, האירוניה, הראי שמועמד מול פני הקורא והסופר יוצרים ממד - כמו זה שנפתח בתמונות הקסם האלה, שבהתחלה רואים רק המון צבעים, ואחר כך הכול מיטשטש וסוחף פנימה - ואז מגלים עומק וגם תמונה. וזה מרגש.

עמית ישראלי-גלעד

חווה ברכה קורזקובה

דְּבָרֵי אֵלִי, עֵבְרִית, - הוּ, לְמַה תַּחְרִישִׁי
יְהִי לִי מַה לֹאמֵר - אִזְּמָה אִם אֵין עַל מִי?
בְּהַקְשָׁבָה שְׁלִי אֶפְלוּ לֹא תִרְגְּשִׁי,
תְּשִׁירִי בְּאִזְנִי, בְּפִי אֵל תֵּאלְמִי.

דְּבָרֵי אֵלִי מְהַר - אוֹלֵי עֵתִי קִרְבַּת,
אוֹלֵי הַטִּיל שׁוֹרֵק וְאֵין לְהַתְבַּטֵּל,
כִּי אוֹטוֹבוֹס שְׁבוּ אֲנִי עֲכָשִׁי כּוֹתֶבֶת,
אוֹלֵי כִּבְר נַעֲשֶׂה לְפִיחַ וּבְרִזֵּל.

פִּתְחָה אֶת הַלּוּעִים, אֲבָל כְּבֹדָה, רוֹבֶצֶת
עַל מִסְמָרֵי לְשׁוֹן שִׁירָה, יְצוֹר גּוֹחַר,
כִּי אֵין לִי אֶהְבָּה - וְחַרְיָה קוֹפֶצֶת
מִתִּימָנִי אֶחָד לְתִימָנִי אַחֵר.

הִי, יָלַד מְכַנֶּפֶת, זְנַחְתְּ אֶת הַקֶּשֶׁת?
אֲנִי מְטַלֵּת סֶתֶם - תִּקַּח אוֹתִי שְׁלָל!
אֶת כֶּתֶר הָעֵבְרִית אֶתְּךָ אוֹכֵל לְרִשֶׁת,
וּלְבָדִי אֶמְלֶךְ בְּרֹאשׁ הַמַּתְלָתֶל.

הַעֲמִיקִים חֲדָלוּ לְהַתְעַמֵּק
וְהַגְבְּעוֹת חֲדָלוּ לְהַתְגַּבֵּה,
תִּבְכֶּה צְפוֹר וְתִצְיֵץ צְפָרְדֵּעַ
מִדּוּעַ? אֵין לִי חֶשֶׁק לְנִמֵּק.

אֶפְרָסִמוֹן בְּטַעַם אֶפְרָסֵק,
לְהַתְנַסּוֹת בְּמִקוֹם לְהַתְגַּעֵצֵץ,
לְשִׁתּוֹת כּוֹסִית בְּמִקוֹם לְשִׁיר עֲלֶיהָ
מִדּוּעַ אֵין לִי חֶשֶׁק? אֶבְדֵּק.

הָאֵם פְּרִיחַת מְטָה, מִתִּיקוֹת הַבֶּטָן,
מוֹנְעוֹת שִׁירָה, צְרַחָה, אֶפְלוּ רִטוֹן?
מִדּוּעַ אֵין לִי חֶשֶׁק, לֵב, הַפֵּל

יְשׁוּב בְּבוֹא הַעֵט אֵל דָּף פְּתוּחַ,
וְלֹא אֶשְׁאֵל יוֹתֵר מִרֹב מִתּוֹחַ,
מִדּוּעַ אֵין לִי חֶשֶׁק, כְּבִיכּוֹל.

לאון טרוצקי: חיי; מרוסית: אברהם שלונסקי; הוצאת מצפה;

1930: 3 כרכים - 617 עמ'

ב-12.2.29, הגיע לאון דוידוביץ טרוצקי לאיסטנבול, לאחר שגורש מברית-המועצות. בספטמבר אותה שנה, סיים את כתיבת האוטוביוגרפיה. ארבעים יום מאוחר יותר, התמוטטה הבורסה בניו-יורק; החל המשבר הכלכלי - סופו של העולם הישן.

ב-1930, חודשים ספורים לאחר כתיבתה, יצאה הביוגרפיה לאור בעברית. הספר לא היה מצרך שווה לכל נפש. מחיר שלושת הכרכים היה כשכר של שניים עד שבעה ימי עבודה פועל.

טרוצקי היה סופר פורה. אחד מכינויו המחתרתיים, היותר מפורסמים, היה EPO ובעברית: עט, נוצה, קולמוס. שלונסקי בחר באפשרות האחרונה. בנוסף ל"חיי" תורגם ספרו "תולדות המהפכה הרוסית" והופיע בי"ב 1933 ולא עוד.

סקירה זו מוקדשת לספר ולדמותו של הנחתום המעיד על עצמו. אין היא באה להעריך את האדם, על-פי מכלול כתביו ואין-ספור הספרים שנכתבו עליו.

האוטוביוגרפיה היא ספר פוליטי. טרוצקי מציין כי הספר הוא פולמוס, המשך למלחמה לה קדיש את חיו ולמלחמה באפיונים - לסטלין ולחבריו לאותה עת. עם זאת, בספר רבדים אישיים, תיאוריים וקוריוזיים. כמחצית הספר מוקדשת לשתיים עשרה השנים הראשונות של ברה"מ. כשישים מוקדשות לשבע עשרה השנים הראשונות לחייו. לעתים, מוקדש מקום נרחב לאירוע קצר זמן, כשהתו בספר במעבר לארה"ב. לעתים מוקדשים דפים בודדים לאירוע חשוב כמהפכת 1905. במקרה הראשון השיקול הוא פולמוסי; ויכוח עם ראשי מדינות מערב אירופה שסירבו לתת לו מקלט, לאחר גירושו מברה"מ. במקרה השני, הוא מפנה את הקורא לספר "1905".

לאון טרוצקי נולד ב-7.11.71 - יום מהפכת אוקטובר לעתיד לבוא - למשפחת חקלאים יהודית אמידה ומתבוללת, בחבל חרטון. את מעמדה הכלכלי הוא מסכם: "רווחה קדונית של אנשים העולים משפל המצוקה ואינם רוצים לעמוד באמצע הדרך". את בית-ספרו בבודסה הוא מתאר כעוטה אפורים; בית-ספר שמעליו ריחף משטר של טמטום. הוא כיבד את הוריו שהיו - למרות מעמדם הבורגני - אנשי-עמל קשי יום ואת בית-הספר שהעניק לו ידיעות אלמנטריות, הרגלי-עבודה שיטתית ומשמעת חיצונית.

על אף הקדורות - מצווה פוליטית של מנהיג פועלים יוצא משפחה בורגנית - הוא מתאר אירועים המוכיחים שהשד אינו נורא; שעשועי ילדות ואירועים הומוריסטיים.



טרוצקי מתאר עצמו כקפדן, שמרן בהרגליו ואוהב משמעת. הטבע והאנשים תפסו בעולמו הרחני מקום פחות מאשר ספרים ורעיונות. היתה בו שגאה לכל דבר שלא בא להכללה עיונית. למרות האמור, היות שהיחס לאיכרים תפס מקום מרכזי בפולמוס בינו ובין האפיונים, הוא מדגיש שהניסיון הכפרי סייע בידו, בכל עת שנוק.

הרוצה למצוא מעט רומנטיקה, יתאכזב. בהיותו בן 21 - היתה לו רעיה. בן 23 - היה אב לשתי בנות. באותה שנה ברח מסיביר והשאיר בהסכמה את משפחתו מאחור. "החיים הפרידו בינינו ושמרנו על הקשר האידיאלי והידידותי". אשתו השניה מצטיירת כחול צ'שיר; רגע איננה והנה רעיה. הקורא לא יודע את שמה הפרטי. היא מוזכרת בתחיליות שמה ושם אביה בלבד. בין הדמויות החולפות - לריסה רייסנר. לריסה, עיתונאית וסופרת, מתוארת כבעלת יופי של אלילה אולימפית, שכל אירוני דק - פלס אתנה. תיאור נרגש זה לא הוקדש לרעותיו.

על מצבו הכלכלי אין הוא מרחיב את הדיבור. פרנסתו היתה על כתיבה לעתונות מפלגתית וכללית. לעתים הוא נקלע למצוקה. קטע זה באוטוביוגרפיה נשאר סתום.

לאון טרוצקי, שזכה לשם עולם כמנהיג הצבא האדום במלחמת האזרחים, היה חסר השכלה צבאית ולא שירת בצבא ולו כחייל מהשורה. הוא מעיד על עצמו: "לא חשבתי את עצמי לבקיא בחוכמת האסטרטגיה". הדבק של הצבא החדש היה רעיונות המהפכה האוקטוברית. זאת בנירוך כוח הכפיה היתה תמצית השקפתו הצבאית.

כישוריו הארגוניים של טרוצקי התבטאו בבחירה נכונה של צוות עוזרים ופקודים. הוא אינו חוסך מהם שבחים. את סגנו, הרופא הצבאי סקליאנסקי, כינה "נזר קדנה של מהפכת אוקטובר". טרוצקי מזכיר אנשים רבים שהוא מוקירם ומספר דומה של אנשים איתם הוא בא חשבון. מרבית הנכשלים, לדבריו, הצטרפו

ה'תלמידים". הוא מביא תיאור אירועים משותפים, הבאים להוכיח קרבה אישית אינטימית ללנין, בנוסף לשותפות לדרך. האירוע החביב הוא מעשה בנעליים צרות, חדשות, של לנין, שעברו לחזקתו של טרוצקי שהוא גירסה היסטורית לסיפורו של דיימון ראניון.

לאחר 65 שנים, לא נס לחה של העברית משנות השלושים. אמנם בספר מלים שהיום ממעיטים להשתמש בהן כקילון או צבת (ד' וב' רפויה בגולות). בספר מלים שלא נמצאו במילון מהשורה, כאדם מסולתי, זיוני או עלמוני. נמצא ניסיון לתרגום שמות לועזיים כ"טור עופל" וביטויים שלא נפוצים היום כ"הרה-ההר של חללי-אדם". התרגום מוסיף לוויית חן לספר.

"התהליכים האובייקטיביים בארץ ועל במת העולם סייעו בידי יריבי", אומר טרוצקי. ניסיונות המהפכה בהונגריה ובבולגריה, השבייתה הכללית בבריטניה ונסיון המהפכה בשנחאי נכשלו. מאיראיות התקופה הראשונה של המהפכה ניטל כוח השליטה. התהליכים הקיפו את מעמד הפועלים וגם את חברי המפלגה. "איש לאהליך אדם סובייטי". טרוצקי מעיד על עצמו, תוך ביקורת עצמית, שהיה הוא מעין "פסליוס סוציאלי מהפכני". כוא מבקש שלא נרגז על ההיסטוריה ומנחם עצמו שכוחה של האופוזיציה (הטרוצקיסטית) בכך שהיא מניחה את ידה על דופקה של ההיסטוריה. אשר לגורלו האישי, הוא מביא דברים בשם פרודון: "הגורל? אני לועג לו".

טרוצקי מרבה להשוות את מהפכת אוקטובר למהפכה הצרפתית הגדולה ואת תפיסת השלטון בידי סטלין לקשר הטרמידור. טרוצקי לא היה מסקני. שלושת רבעי מאה חלפו מהתשעי בטרמידור לבין הקומונה הפריוזית והקמת הרפובליקה השלישית; מעט יותר ממשך חייה של ברה"מ לאחר גירושו של טרוצקי. אנו החכמים לאחר מעשה מסכמים: ההיסטוריה חורה כטרגדיה.

וטרוצקי, "שר ההיסטוריה" מסכם: "כעבור עשרות שנים ואחר-כך מאות שנים, יהיה היחס של המשטר החדש למהפכת אוקטובר, כיחס המשטר הבורגני לרפורמציה הגרמנית או המהפכה הצרפתית".

סיומת השיר "גרננה" מאת המשורר הסובייטי מיכאיל כסטלוב בתרגום חופשי, תואמת את זמנו:

"זמירות חדשות נשמעות באויר את הישנות כבר איש לא מכיר".

בעיצומה של מהפכת המידע והמחשוב, בתקופה בה מיטשטשים הגבולות המעמדיים ונעלמת הסולידריות החברתית, יש הסבורים כי לסיפור חייו של טרוצקי יש ריח עובש - ולא היא. מהפכת אוקטובר ומוצאותיה השפיעו על כל אחד מאיתנו. קו ישיר מוביל ממהפכת אוקטובר לחגיגות סימו של האלף השני. ■

אהוד פאפוריש

בין פרובוקציה לפסטיבל

כהרגלו משנים עברו, ביכר מנהלו האמנותי של פסטיבל ישראל, מיכה לווינסון, לפתוח את אירועי הפסטיבל אף השנה במופע שהיה אמור "להמם" את הקהל - בלקט פרובוקציות שהיו עלבון לאנטליגנציה.

איש לא הבין לשם מה היה נחוץ לשחקני תיאטרון "סמולה" הספרדים לשוטט בפזוזה של עירום, שנעדרו כל מסר וכך הפכו למעוררות שיממון ומיותרות. שחקני הלהקה הערומים - לוליני קירקס בגלגולם הקודם - רוקנו אמבטיות מים על זוגות "בורגנים" מההגנים, התפלשו בבזבז, ולא הקהו אף לא לרגע את תחושת התפלות שיצקה מסכת "שעשועי" אלימות, שבשיאם מנסה לוליניית לתת גופת תלוי. במופע שנקרא "סוף הדרך" לא היה שום איזוק ללקי ימים נוסח תמונה של הירונימוס בוש. היו הרבה בוז ותפלות סרת טעם, אך לא "מחול שרים" נוצרי.

אלימות ואונס אפיינו את כל מופעי הפסטיבל השנה. אפילו את המופע של להקת בטונטאנס שהגיעה לפסטיבל היישר מסריבו. חבריה העלו על הבימה, בפירוט אכזרי, אונס ברטלי של נערה - מופע שלא היה בו שום רמז ל"מחול" וודאי שלא למחול המאפיין את יוגוסלביה - משל לעוד סיקור עיתונות סנסציוני.

יום ואנדקובוס, הכוריאוגרף הבלגי המבטיח של להקת "אולטימה ווו", גלש אף הוא למבחר פעולות כוחניות דוחים. תחת ההתפעמות ממשגבות רוחניותו של הכוריאוגרף, היתה השתעבדות טוטאלית לפטישיזם של מגוון חפצים על הבמה.

פעולות להקות הרחוב השחורים של קבוצת "גטו-אוריג'ינל" - הפגינה יכולת טכנית מרשימה של שליטה מוחלטת על הגוף. בקצביות תוססת ובהומור רועם ומחריש אוזניים, הם הפגינו מגוון פעולות ריקודי "ברייקדאנס", כאשר חלקם רוקד על קודקוד הראש, חלקם על הגב, אך נעדרו שלד של כוריאוגרפיה מלכדת.

פסגת מופעי המחול היתה במופע המרהיב ביופיו של ריקני להקת בלט טוקיו, אשר חיקו בדייקנות מהממת כוריאוגרפיות ידועות של בז'אר: "פולחן האביב", "ציפור האש" ו"הבורלוי". אלא שכאשר המציא אותן בז'אר (ב-1959) הן היוו חידוש מסעיר, תגלית של הגוף הגברי על החייתיות הפראית הקמאית שבו. היתה זו מעין קריאת מרד והתרסה של בז'אר כנגד תפקידו המסורתי של הרקדן בבלט הקלאסי, שהצטמצם למעין "סבל של בלרינות". ההתמקדות ב"פולחן האביב", למשל, היתה בהדרו של הגוף הגברי הגדול, הכמעט מאיים.

לחות ברעיונותיו של בז'אר מועלים בחיות מדהים בדייקנותו, אך באמצעות גופם הקטן והמעודן של

פסטיבל ישראל

מעניק בשיחת הטלפון הפותחת את המחזה - יד חופשית למפיטופלס השטני להתל במאבקן של הדמויות האנושיות ביצר הרע. המאבק ברוע, אותו גילמו בובות ובובנאים במעורבב, מתגמד. ואילו אכזריות המציאות הפוליטית של דרום אפריקה, המוקרנת על המסך ברקע, הופכת למדיום הדומיננטי. עיקר ההומור המחוספס נובע מהאופן בו "מפעילות" הבובות את הבובנאים. אך היתה חזרה על כל רעיון היתולי שוב ושוב ונטיה מעייפת לבאר את המוסר ולהסביר את הברור מאליו - משל לא יכול הצופה להשלים את החסר בדמיונו.

אתגנתה מרעננת היתה במופע להקת שיקספיר המצומצמת, אשר העלתה את גרסת "התנ"ך המקוצר" לשעה ותצוי. טריו השחקנים האמריקאי הכין

הרקדנים היפנים - היה מגוחך; בחלל העצום של בריכת השולטן הם נראו קטנים ומעודנים אף יותר. היה זה כאילו רוקן בז'אר מכל תכניו המהפכניים והפך לעיטור מנייריסטי מיופייף, אך נטול משמעות.

נראה כי החיפוש אחר פרובוקציות אלימות הוליך את מנהל הפסטיבל, מיכה לווינסון, לבחור בהצגה "הסוחר מוונציה", בביצוע התיאטרון הלאומי הגרמני של ווימר. מיקום העלילה - במחנה ריכוז, בו מאלצים קלגסים נאצים עצירים יהודים להעלות את המחזה השיקספירי, ועם תום המשחק מוציאים אותם להורג - יש לו משמעות בגרמניה. אך כאשר "המצליף" הוא לא אחר מהבימאי הישראלי חנן שניר, אין בהעלאת ההצגה טעם. ודאי שלא בפסטיבל ישראל, ואפילו אם המשחק והבימוי



להקת בלט טוקיו

משובחים ברמתם. מרענן ומקורי היה השימוש של הבימאי הדרום-אפריקאי וויליאם קנטריג' במדיומים של בובות בגודל אנושי, בובנאים, שהיו גם שחקנים פעילים במחזה, כשטרטי אנימציה מוקרנים ברקע. בהומור ססגוני ומפולפל ובשילוב מתוחכם של כל המדיומים, זכה פאוסטוס של גתה לפרשנות מקורית, כאשר אלוהים

במרכז הפסטיבל - בהעדר תקציב נאות ואולם סביר בירושלים להעלאת אופרה. אלא שעל מנת להצדיק יבוא הרכבים קאמריים לפסטיבל, עליהם להיות מהעידית שבעידית, ולא אנסמבל בינוני ומטה; מה גם שבמסגרת קונצרטי העונה, פוגש הקהל הרכבים משובחים, דוגמת רביעיית אלבן ברג, למשל. לא בכדי היו האולמות השנה ריקים, שכן מרבית מופעי המוסיקה לא הצדיקו את הכללתם במסגרת הפסטיבל.

כבר בקונצרט הפתיחה של הפסטיבל שהוגש עלידי נגני ה"לינקולן סנטר" לא היה כל כיוון למוניטין שיצרו יחצני הפסטיבל לרביעייה. למרות הניקיון המופתי והרמה המקצועית הגבוהה של כל נגן בנפרד, לא חוברת לה הרביעייה יחדיו לכלל נגינת אנסמבל. הפסנתרן דיויד גולוב קטע בפרשנותו היבשה כל שביב אפשרות לנגינת אנסמבל מלוכדת. בעיקר בלט הקיטוע והעדר הקשר בין חברי הרביעייה בנגינת הקוורטט בסול מינור (מס' 1, אופ' 25), פרי עטו של ברהמס. מגובשת יותר היתה נגינת חברי רביעיית אמרסון, אך עיקר הגיבוש היה טכני ולא בעל השראה של עומק פרשנות מיסיקלית. רק בקוורטט מס' 3 (אופ' 73), פרי עטו של שוסטקוביץ' - הצליחו חברי הרביעייה להמריא בנגינתם משיגרת ביצוע טכני מושלם, לפרשנות מעמיקה. אך שוב חזרו לרדידות משמימה, דווקא בנגינת הקוורטט הקסום בלה מינור (אופ' 29, מס' 1), פרי עטו של שוברט.

כוחניותו הרועמת של הפסנתרן הווירטואוזי יפים ברונפמן האפילה לחלוטין על צלילי נגינת הרביעייה, כאשר הצטרף אליה. הורימה הטבעית שבין חברי הרביעייה כמו נקטעה תחת אשד צליליו של הפסנתרן, בנגינת החמישה בפה מינור (אופ' 34) מאת ברהמס.

"תפסת מרובה - לא תפסת!" האתגר של מנהלו האמנותי של הפסטיבל, להעלות את כל הסונטות של בטהובן לפסנתר, מוגשות בידי מגוון פסנתרנים, יצר משימת ריכוז כמעט בלתי אנושית לקהל המאזינים.

ואם בחר מיכה לווינסון להגיש לקהל את כל הסונטות של בטהובן לצילו ופסנתר - הרי שזה מחייב ביצוע שהוא "מעל ומעבר", ברמה "פסטיבלית". אמנם הצ'לן בוריס ברגמנצ'יקוב היה משובח, אך לא בעל השראה רוחנית מספקת כדי להתעלות לנגינת בטהובן, מלחין תובעני במופנמותו. נגינתו הזורמת והשקופה של הפסנתרן רנה-פרנסואה דושאבלה הבליטה ביתר שאת את היותו של הצמד מורכב מכוחות בלתי שווים.

הפוגה מרעננת היתה בשירתם של שמונה צעירים בריטיים - ה"גבריאלים" קונסוירט, אשר תחת שרביטו של המנצח פאול מוקריש העלו מבחר מיצירותיו של בך. תחת שרביטו עלה

←המשך בעמ' 46←

אורנה לנגר

שונאים, סיפור אהבה

תומאס ברנהארד: אחיינו של ויטגנשטיין, סיפורה של ידידות; מגרמנית: נילי מירסקי; סדרת פרוזה אחרת בעריכת אילנה המרמן, עם עובד, 1996; 141 עמ' כותרת המשנה של הספר המיוחד והמטלטל הזה הוא "סיפורה של ידידות". באותה מדה עשויה היתה להיות גם "סיפורה של מחלה". שגאה עצמית היא המחלה המשותפת לגיבורי סיפורנו; היא המהקת את הידידות הנרקמת ביניהם למעין סימביוזה, מעצימה אותה בחוקות שלא ישערו. מדובר בשגאה עצמית, שהיא אם השנאות כולן - חבלנית, פוגעת בכוחות הנפש וברקמות הגוף ומיתרגמת לאחד מאותם תחלואים שהרפואה המודרנית יודעת לתת להם שם, אך לא סיבה וגם לא מרפא. וכמו המחלות הן, השגאה העצמית מתעצמת בגרורות הרסניות לכלל שגאה סופנית - לסביבה המיידית, לעיר המגורים ולתושביה, למדינה ולאזרחיה; שגאה לכבוד ולהצלחה, לכל אותם דברים שהם משאת נפש לבני תמותה רגילים; שגאה לחיים עצמם.

המספר מתחיל את המונולוג המייסר והנוקב שלו בבית החולים, שם הוא מאושפז במחלקת מחלות הריאה, שם מאושפז ידו הטוב פאול - הוא אחיינו של הפילוסוף לודוויג ויטגנשטיין - במחלקה לחולי נפש בביתן לודוויג. לא פחות, מקריות אירונית שכזו, או תעלול ספרותית, אינני יודעת.

בפרק הראשון, מקיץ המספר (או הסופר) המרדמה ממושכת. השנה היא 1967. הוא נזכר שהיתה אז מלחמת ששת הימים. נראה שהפרט הוא אינו מקרי. הוא אולי גם בביורגריה של ברנהארד. ואולי גם הסמיכות של חלקי המשפט הבאים אינה מקרית: "...פתחו לי את הצוואר כדי לשלוף מבית החזה שלי גידול בגודל של אגרוף. אני זוכר שהיתה אז מלחמת ששת הימים, ושכתוצאה מכמויות הן הקורטיון העצומות שטופלתי בהן פיתחתי לי פרצוף-ירח..." (עמ' 5). הרופאים מעריכים שלא נותר לו זמן רב לחיות "כמה שבועות, ובמקרה הטוב חודשים".

ברנהארד אכן נפטר ממחלת הסרטן, אבל זה היה בראשית שנת 1989 ואני, שלא קראתי עד אז שום יצירה שלו, התאהבתי בו בגלל הצוואה שהותיר: איסור להעלות את מחותני ולפרסם את כתביו באוסטריה במשך 50 שנה. כך גמל לאוסטריה בכיר הפרוואיקונים שלה, מי שנהנה בה ממעמד מובהק שאין עליהם כוונה, מי שהוכרז כחשובי הפרטים הספרותיים. הוא לא דחה את התפנוקים ואת הפרסים; הוא שגא אותם ועוד יותר שגא את עצמו על שגיאות לקבלם. זו המלכודת



תומאס ברנהארד

כלשהי, נשגבה או פחותה, ואינו חדל לנצלם. השיגעון היה "רכושו" של פאול ואמנותו; הוא עשה אותו לתוכן חייו ולא שלט בו מעולם. "ואילו אני" מעיד ברנהארד "ידעתי תמיד לנצל לטובתי את הטירוף שלי ושלטתי בו... ואולי זו הסיבה שטירופי שלי היה הטירוף המטורף יותר... נוסף שטירוף שלי היה לי גם חולי הריאה ואני ניצלתי לטובתי את שניהם, גם את הטירוף וגם את חולי הריאה; את שניהם עשיתי לי יום אחד למקורות קיומי... וכפי שעשיתי מהם לכסוף, מחולי הריאה ומן הטירוף הזה, את האמנות שלי" (עמ' 30-31).

זה גם ההבדל בין הטירוף של לודוויג הפילוסוף הגדול ופאול, המטורף כי הגמור. "ייתכן שאנו מאמינים כי ויטגנשטיין האחר, הפילוסופי, הוא-הוא הפילוסוף, רק משום שהעלה על הכתב את הפילוסופיה שלו ולא את טירופו, ואנו מאמינים שהאחר, פאול, הוא המטורף משום שדיכא את הפילוסופיה שלו ולא פירסם אותה... שניהם היו אנשים מאוד יוצאי-דופן ובעלי מוחות מאוד יוצאי-דופן, האחד הוציא את המוח שלו לאור והשני לא. יכולתי לומר בעצם, שהאחד הוציא את מוחו לאור והשני הפעיל את מוחו הלכה למעשה" (עמ' 38, ההדגשות במקור, מ.פ.).

רק בשנותיו האחרונות ניסה פאול "להוציא את מוחו לאור". לאחר שנודה על ידי משפחתו והיה כמעט חסר כול, שכר מזכירה לרשום מפיו את סיפור חייו המור - "זכרונות צרי-אופק", קרא לו. למזכירה הבטיח הון עתק לאחר שהספר יהיה להצלחה בינלאומית מסחררת. כצפוי, זה היה נסיון-נפל. לא איש כפאול ויטגנשטיין מסוגל היה להסתגר במשך שנה כדי לכתוב ספר. הוא הספיק לכתוב 15-10 עמודים בספר שלא נשלם מעולם. ברנהארד מעלה השערה כי כתב קרוב לוודאי הרבה יותר מזה, אלא שהביקורת העצמית הגוראה שלו גרמה לו להשמיד ככל הנראה את רוב הדברים שכתב. הוא מת בבית חולים, בליניץ, בעת שיידו שהה בכרתים, בניסיון לכתוב מחזה חדש. כשהשלים את כתיבתו, השמיד אותו.

"אחיינו של ויטגנשטיין" הוא תעודה מרגשת, מזועזעת, על יצירה ושיגעון, על התרגי התברתי המוחלט, זה שגם אם תחברה אינה דוחה אותו מקרבה, הוא זה הבוחר בעמדת החריג, כמו דן ונדון לחיות בשוליה. הוא מעורר את השאלה הפילוסופית היסודית האם האדם הוא ריבון לגורלו - הוא האם גזור על עצמו את מה שהיין או שהאם הדין נגור עליו. שאלה זו מועצמת במקרה של פאול ויטגנשטיין שהיה השופט, לדחיה מן החיים עצמם. פאול היה תוצר הרום כמעט לגמרי של הערכה מופרזת של "אני" ושל העולם, קובע ברנהארד. "הוא הדחיר את עצמו למוות שנים על שנים" (עמ' 28).

מירי פז

פורת ליצירותיהם של אחרים. לודוויג ויטגנשטיין היו יחסים סבוכים עם יהדותו. בן עמי שרפשטיין היהודי הוא דתי בלבד. ההוגה היהודי הגדול ביותר הוא כישרון בלכר. (אני, למשל). ("פילוסופים ככני אדם", הוצ' זב"מ). אחיינו פאול היה כנראה איש מוכשר ומשכיל עד בלי די, שפיוז את נכסיו הרוחניים והחומריים לריק. את הממון הרב שהעניקה לו משפחתו, אחת משלוש-ארבע העשירות ביותר באוסטריה, נידב לעניים כדי להיטהר - להיפטר ממשוה מלוכלך (כסף) ולהעניק אותו למי שראה בהם קורבנות מקודשים של שיטה מלוכלכת וכך, האמין בתמימותו, יביא תיקון לעצמו ולהם. את מחשבותיו פיזר פאול לכל רוח, כיוון שראשו לא יכול היה להכילן.

ברנהארד מתאר באריכות ובאהבה את אוצר הרעיונות שהסעירו את מוחו של פאול, את ההכרח לפזר את המחשבות, לרוקן את מוחו עד שהמוח מתפוצץ. בפשטות מבהילה, משרטט ברנהארד את השיגעון כהתליך של אצירת מחשבות ופיזורן, שהפרת האיוון ביניהם - כשהפיזור אינו מדביק את האצירה - גורמת לפיצוץ. זה השלב שבו השיגעון נעשה למה שקרוי מחלת רוח. לוקים בו פילוסופים שהם אנשים "הימליים" עוד ועוד מאוצר הרוח שלהם (מתוך ראשם) החוצה, ובה בשעה גדל ומתעצם אוצר הרוח בתוך ראשם פנימה, ונעשה מטבע הדברים מסוכן ומאיים יותר, ולבסוף אין בכוחם להרביק עוד את קצב השלכת אוצר הרוח (ראשם) החוצה, והראש אין בכוחו עוד לאצור בתוכו פנימה את אוצר הרוח הזה המתרבה והולך בלי הרף ונדחס בראשם לאין הכיל - והוא מתפוצץ. ככה, פשוט ככה, התפוצץ ראשו של פאול, מאחר ששוב לא יכול היה להרביק את קצב השלכת אוצר הרוח שלו החוצה. כך התפוצץ ראשו של ניטשה, כך התפוצצו בסופו של דבר כל הראשים הפילוסופיים המטרופים הללו" (עמ' 33-34). ברנהארד מבחין היטב בין השיגעון המתגלגל למחלת רוח לבין זה המוצא אפיקים ביצירה. הנה עוד גירסה, קלישאתית אך כואבת, על היצירה כתחליף למחלת הרוח.

פאול החזיק בטירופו, כשם שאדם אחר מנסה להחזיק ברכוש או באמנות



צילום: דינה גונה

שלושה שירים

לא?!

לא טעמתי הרבה ממנעמי החיים.
 - אתה רוצה שנאמין לך?
 לא שכבתי עם הרבה נשים.
 - באמת, לא שכבתי?
 לא בקשתי דבר מזולתי.
 - איזו אמירה מתחסדת!
 אבקש עכשו מחילה.
 - וכך גם ראוי!
 מכל מי שלא נתתי לו דבר.
 - עוד התחכמות בנסח הזכי המפר!
 מעולם לא הטפתי מעל בימה.
 - אומר מי שחוזר ומצטט מהברית החדשה!
 אבל, למזלי, לא שמו לב.
 - אצלה לב הוא רק חרוז לכאב!
 אינני מצפה עוד לדבר.
 - ופרס נובל לא תקח?!
 רק את עצמי הקרבת קרבן.
 - גם אם זה נכון, זה לא מובן.

Ars Mundi

ההצמדות לאני הפרטי הופכת את החיים
 לבלתי-שקופים. כתיבה שלא בסמכות
 נסיון החיים כמותה כשתייה בלי משקה.
 העולם בלתי-חדיר, כמו האויר. החוויה
 היא תמיד עבוד מאחר של נתונים מקדמים
 החוזרים על עצמם. העולם אינו נענה
 לאמנות המבקשת לשחזר אותו.
 צריה, בכל זאת, לנסות.
 וזה קשה מאד.

הערות שוליים, 1983

שיר אהבה

אנא, אהב אותי עד קץ.
 - בואי נדבר על לפני הקץ.
 חיה אתי כל שנות חייך.
 - את באמת מסתפקת במעט שנותי?
 אבל הרי אהבתיך, לפני שנים...
 - נביאים ראשונים ונביאים אחרונים.
 אתה יודע שאני תמיד שלך.
 - אבל, בכסא הגלגלים, תעלי אותי בגבעה?
 אעלה כל עוד אוכל.
 - כעלות הנוקם את הנבל.
 הרי ראיתי ביצד הובילה האשה רחל
 את בעלה אלכסנדר במסדרון האפל.
 לה יש תמיד תשובה. מה תעשה בלעדי?
 - את מה שעשיתי לך ולעצמי עד בלי די.
 ואהבה אחרת לא תחדל לבקש?
 - אחדל כשיחדל הגפרור מן האש.
 ומי ישמר עליה כשלא תוכל עוד להשמר?
 - ישמר עלי, כתמיד, ההעדר.

ברכת הלילה לחיפה, יוני 1996

נתן זך: גדלתי על שירה אחרת

יעקב בסר

קרובות לי בכל זאת. כנראה שגם אגדות, ואגדות אנדרסן בוודאי, נכתבו מתוך זיקה לחיים. גם ב"טינה סורגת" יש לא מעט זיקה שהיא אפילו ביוגרפית. זה מסתר שם באיזה מקום. ב"מגיפת השינה", אולי קצת פחות. אין לי הרבה שירים כאלה. כמו שאין לי הרבה שירים כמו השיר האחרון, שהוא שונה באופיו מכל השירים. בגלל זה בחרתי בו. בתחילה לא היה לי שיר אחרון. זה הסתיים בשיר "דיוקן" עם הצלמת, שאומרת לי לזוז לפה ולשם. והרגשתי כל הזמן לא שלם עם זה. אחרי שהספר היה כולו מסודר - וזה היה אחד העיכובים הגדולים בהוצאה שלו, זה חייב שינוי במספור, בעימוד, בהכול - פתאום ישבתי וכתבתי ארבעה שירים, שאחד מהם הוא השיר האחרון בספר. קראתי לו "מנוחה", די, נגמר. נכון, זה שיר מאוד דו משמעי. המנוחה היא לא מנוחה, שיר חריג מאוד, אחר גם מ"טינה סורגת" אבל גם מהשירים האחרים.

למרבה הפלא, לעניות דעתי, השיר שעל הכריכה, אופטימי. הוא מתחזה לאופטימי.

אופטימי משום שהגעגוע ימשיך ויתקיים כל הזמן. וזה סוד החיים. לכן החיים ימשכו, משום שישנו הגעגוע. אם לא תבואי הערב, אולי תבואי מחר בערב -- או שלא תבואי. ההתייחסות האמביוולנטית הזאת מאוד מאפיינת אותך מבחינת היותך "אופטימיסט". יחד עם זאת יש פה מלה שהופתעתי למצוא אצלך. השיר הוא כאילו יומיומי, יחד עם זאת ישנה המלה "עמי" - "כל בוקר מיטיב עמי" - אצלך? ההסבר שנתת לשיר, אני לא הייתי מסוגל לבטא אותו יותר טוב. זה כמובן שיר לא אופטימי, אבל יש בו כל מה שאמרת, זאת אומרת, ישנה התקווה - לא כל כך הגעגוע, כמו התקווה - שמחר עוד יום. עוד הזדמנות. זה היסוד האופטימי ביותר, אני חושב, בכל מה שאני אי פעם אמרתי. בספר שבחלקו לפחות, הוא רחוק מאוד מלהיות אופטימי. אשר למלה עמי - כל מה שהמבקרים כותבים, שאצלי רק שפת דיבור ורק שפת יומיום הן שטויות. אני כותב ב"שירים שונים" - "לא נדע לדאבה עוד". פה ושם

השם כשיר. וזה אומר ככה - כיוון שאני בסביבה (איפה) בצד השני של שינקין, (לא בתוך שינקין, ממול, מה יש בספר?) שירים לספר חדש, בחרוזים ישנים וחדשים (הבאים בעצם לתאר את טיבו של הספר). נכון. בצד השני של שינקין - יש גם שיר בשם הזה. לא רק שאני בצד השני של שינקין, אני מודה על חטאי: לא הייתי בעשר השנים האחרונות בשינקין. לא ראיתי את שינקין הזה שכולם מספרים לי עליו כעל ממלכת הזהב. לא הספקתי. אני אינני נמצא בימי שישי בתל אביב. אני מבין שאז החגיגה הגדולה. אבל בנעורי גרתי באחד העם. השיר הוא לטשרניחובסקי. טשרניחובסקי גר באחד העם, קרוב ל"הבימה", מול ביתו של גוטמן, בבית של אנדה פינקרפלד. אני גרתי בצד השני של שינקין, זאת אומרת, אני גרתי קרוב לאלנבי. באחד העם 58. אז הצד השני של שינקין גם מתייחס לשיר, שבו מצד אחד של שינקין גר נדע מתבגר בן 16, ומצד שני של שינקין גר מי שאני רואה כאחד מגדולי השירה העברית, בחדר שכור, או שניים, בעוני גדול. זה לא חד משמעי הדבר הזה.

משורר, כשהוא בוחר את שירו הראשון, את השיר לפתוח בו את הספר, משקיע מחשבה רבה. אתה בחרת ב"טינה סורגת", שיר יפהפה, לעניות דעתי, מהיפים שבספר. יחד עם זה, הוא לא לגמרי מאפיין אותך. הוא מביא תרבויות רחוקות, ויחד עם זה הוא מהודק מאוד, סיפורי, על גבול בלדי. אני מאוד מקפיד בבחירת השיר הראשון, אבל גם בשיר האחרון. מפני שזה, כמו בשירת ספרד, תפארת הפתיחה ותפארת החתימה. זה חשוב לי מאוד. אף על פי שכמובן, אני מנסה כמיטב יכולתי לסדר בפנים, ופה קרה לי גם לסדר מדורים שמתנגשים זה בזה ויוצרים איזה הרגשה של "מה פתאום?". דוד וינפלד אמר שזהו הספר המפולש, המאוורר ביותר שכתבתי. אין כאן הרצף של שיר אחרי שיר. "טינה סורגת" ועוד שיר משיירי המדור הראשון, "מגיפת השינה", הם שירים יוצאי דופן. אני יודע שהם יוצאי דופן. הם ברוח של חצי אגדה עתיקה, עם משמעויות נסתרות, שהן מאוד

נתן זך - "כיוון שאני בסביבה", אחד מארבעת השמות של הספר החדש. מודגש בצבע. משמעותי? קודם כל, אין ארבעה שמות. זה שם אחד. ההדגשה בצבע היא לא רעיון שלי. פתאום שמת לי לב, שכל שמות ספרי הקודמים היו בני שתי מלים. בספר הזה, אחת הכוונות היתה, שהוא לא יהיה דומה לשום ספר קודם - אלו שירים של שתיים עשרה שנה. יש אנשים ששוכחים שזה כל מה שכתבתי במשך שנים עשרה שנה. לא שישבתי וכתבתי פתאום ספר עבה. כלומר, בהרבה דברים הייתי צריך לקבל את הנתונים כמו שהם. הפחתתי הרבה שירים, סיננתי למעלה ממאה שירים שלא נכנסו. אף על פי שאולי אם הייתי מוציא שלושה ספרים, חלקם היו נכנסים. התכוונתי ליצור איזה מין מודל חדש, וזה בא לידי ביטוי גם בשם. במה המודל חדש? מרבית ספרי השירה - כאשר הם לא אסופה של שתיים עשרה שנה של משורר, יש בהם איזו אחידות. אתה מתומר ספר שיש בו מאה עמ', או קצת יותר. יש טון אחיד, אין הרגשה של קרעים קרעים, של דיסוננסים. של דברים קלים יותר מעומתים עם דברים בוטים, של דברים שקשורים איכשהו לאקטואליה עם דברים שקשורים לביוגרפיה, כלומר, שזה יהיה באמת ספר לא רצוף. לא רציף. וזה בא לידי ביטוי גם בזה שהלכתי חזרה. בעצם - וזו לא גאונות שלי, לא רעיון מקורי שלי - במאה השמונה עשרה היו ספרים רבים, שהכותרת שלהם, בגרמנית, באנגלית, בצרפתית, היתה ארוכה. כותרת של כמה שורות; לא בחרו אז איזה דבר שמצלצל יפה, סיפרו משהו מכל תוכן הספר בכותרת. הרעיון הזה לא לגמרי נראה למו"ל, שהוא ידידי ואיש מבין ספר. הוא זעק חמס. הוא אמר - "מה נעשה עם הקטלוגים? מה יעשו סטימצקי? אי אפשר".

אני התעקשתי ובסופו של דבר הוא נכנע. הוא קיבל את גזר הדין ואני קיבלתי את האולטימטום שלו: לעשות הפרדה, לפחות בצבע, כדי שמי שירצה, יקרא טקסט בן ארבע שורות. מי שלא ירצה יאמר - "זה כבחול - משמע - זהו השם". השם הוא הכול ביחד.

ואני קראתי ארבע שורות. אני קראתי את



זרועים שירים עם מה שקוראים היום - שירים עם מסמנים או מקדמים יותר גבוהים. כלומר, לשון יותר גבוהה, מעורבת בלשון יותר נמוכה. אתה תמצא "עמי" גם ב"שירים שונים". אתה תמצא גם בשירים הראשונים "איני" במקום "אינני", או "אני לא", ובמקומות אחרים "אינני". נכון, צריך ללכת לפי הריתמוס של שפת הדיבור. לא לכתוב בלשון גבוהה מדי כמו של הלקין, או של אחרים. ואני לא מדבר על משוררים שכתבו בעברית שעמדה לרשותם. אני מדבר על משוררים שיכלו לכתוב אחרת מפני שכבר היתה עברית אחרת והם התמידו בעברית הישנה. אצלי - לפי הרגשתי - מותר להשתמש בכל הרבדים של הלשון העברית. אני יכול לחבר שפה גבוהה מאוד עם שפה נמוכה מאוד, אפילו על גבול הסלנג.

יחד עם זאת, במקומות שאתה מגביה לשון, ובמקומות שאתה חורג, ניכרת אירוניה. בשיר הזה אני לא מוצא אירוניה. זו לא אירוניה. בכל זאת, אני קצת תלמיד של היינה. השיר היחיד המתורגם שמופיע בספר הוא של היינה. יש לי לא מעט תרגומים של היינה. השיר הזה נכתב אולי אפילו בהשראת היינה והרומנטיקה הגרמנית. אמנם אירוניה יש אצלם למכביר, אבל כאן, פרוזאיותם גסים היו הורסים את המירקם. את זה אני אומר בדיעבד. הרגשתי שכאן הצליל צריך להיות נקי ורחף מאירוניה.

אתה תסכים שהספר הזה הוא מעין חשבון נפש יותר מספרים קודמים? מעורבים בו הרבה יותר משוררים אחרים, הרבה יותר אנשים אחרים, יש בו הרבה יותר דיאלוג בינך לבין משוררים, שכן או אחרת, התייחסו אליך? בנוסף לכך, בניגוד לספרים אחרים, אם אינני טועה, שירים פה משוחחים עם שירים. עם שירים קודמים. שוב, מעין חשבון נפש, גם מבחינה ארס-פואטית. אתה רואה את זה כך?

הבט, קודם כל יש פה חשבון נפש - שלא עשיתי מעולם - כמעט אוטוביוגרפי, עם ילדותי, עם הוריי, דברים שמעולם לא נגעתי בהם. כשתגיע לגילי, תבין, שאדם עלול להגיע להרגשה, אני מקווה שהיא שגויה, שזה הספר האחרון וכאן צריך את כל הקלפים לשים על השולחן. זאת היתה ההרגשה שלי בשעה שערכת את הספר. שזה אולי, (עכשיו אני מקווה שלא) האחרון. זאת ההרגשה שבה חייתי וחי. שזה יהיה הספר האחרון. ואז יש גם חשבון עם העולם, גם עם משוררים שאתה חייב להם, שאתה כל כך הערכת אותם, כמו טשרניחובסקי, כמו שטיינברג, כמו עוד כל מיני משוררים שנזכרים. אתה עושה חשבון עם מה שכתבת פעם, אתה חוזר לזה אחרי ארבעים שנה. מאז "שירים שונים" עברו שלושים ושש שנה.

אבל העירוב הוא לא רק מבחינת הזמן אלא גם מבחינת הצורות. יש לך שירה לירית, "זכית" מאוד, יש שירה אפית, פואמטית, יש שירה על הצד הקל יותר, על גבול פזמון, מאורע פוליטי, חברתי או סאטירי.

לזה התכוונתי. אני לא רוצה שיקראו את זה קריאה רצופה. למשל לי חשוב מאוד המדור שאיש לא מזכיר - השירים על בעלי החיים.

באמת רציתי לדעת - יש שירים שהם פורטרטים של בעלי חיים וגם של אנשים. השיר למשל - על טשרניחובסקי נותן פורטרט מעמיק. זה הומאז'.

ויש גם כמו פורטרטים של בעלי חיים. זה ספר יחיד במינו שמוזכר במשהו את "עיר היונה" של אלתרמן. (נשוחח על זה אחר כך). בינתיים אני אניח הנתה - ואתה תתייחס אליה אם תרצה. אני חושב שאתה המשורר אולי החשוב ביותר של התקופה שלנו. איך אני מודד את זה? התנאי הוא שהמשורר קובע מהלך תרבותי, שנובע מתוך השירה, שהוא היה אחד ממניחי היסודות שלה. וזה מה שקרה. שנות החמישים המאוחרות ושנות השישים, שינו למעשה את התרבות העברית, הדיבור העברי, לעניות דעתי בהשפעה רבה של השירה שנוסדה אז, שאתה היית המוליד שלה. ורבים אומרים, וגם אני, שאחרי הופעתו של נתן זך לא ניתן היה לכתוב כפי שכתבו לפני הופעתו. ולא רק בני גילך או צעירים ממך לקחו את המתכונת הזכית,

ובעצם חלק מהשירים ב"שירים שונים" נכתבו לפני זה. כך שזהו מעין סיכום. אם יהיה עוד ספר, זה יהיה אם יתרחש שוב איזה מהפך גדול בחיים שלי. כל ספר שלי מופיע בעקבות שינוי דרסטי בחיים. כלומר, לחזור אחרי אחת עשרה שנה מאנגליה, או יצא ספר, אחרי מלחמת לבנון הופיע ספר, השיבה לחיפה, עיר ילדותי; אני לא כותב מפני שאני מרגיש צורך. אין שום צורך. רווח כלכלי אין מזה. המעמד שלי לא ישתנה. לכל היותר יורע, כי יתקיפו אותו. יגידו - "אה הוא כבר לא כותב כמו שכתב פעם". אני מאוד מקווה שאני לא כותב כמו שכתבתי פעם. אם הייתי כותב כמו שכתבתי - לא הייתי מוציא ספר. הנה ט.ס אליוט פסק לכתוב שירים בגיל פחות מחמישים וזה לא הזיק לו. מוציאים ספר לא מפני שכל שנה צריך. אני אינני מבין את הפרואיקונים שלנו. כל שנה מוציאים איזה רומן. איך אפשר? אולי רק מסובות כלכליות. לפרוזה יש אולי סיבות כלכליות. לשירה אין, גם אז, אני לא מבין - אני עבדתי כל חיי בעבודות אחרות, כדי שלא אהיה תלוי.

ולכן, הספר הוא כל כך מעורב במובן של סוגים שונים וסגנונות ונושאים ודמויות? הסיבה היא שבכל זאת מדובר בשתיים עשרה שנה, שבהן הסגנון השתנה ואני גם עירבתי בכוונה, על ידי זה שלא נתתי את השירים בסדר כרונולוגי, כדי ליצור את החיכוכים האלה. בשתיים עשרה שנה, כמעט כל התאים בגוף השתנו. לא היתה שום סיבה להעמיד פנים שזו מין החלקה מן העבר אל ההווה. אין דבר חלק. רציתי ליצור ספר לא חלק.

אלא גם משוררים מבוגרים ממך. החל באבות ישורון שהושפע, ואני ארחיק לכת, שלונסקי ב"ספר הסלמות" ואלתרמן עצמו ב"הגיגת קיץ". אתה בעצם במדה רבה "הכרחת" את השירה העברית לכתוב לפי המתכונת החדשה שנוסדה עם "שירים שונים". אבל, אותה ההגבלה אתה גם קבעת לעצמך. גם אתה בעצמך היית צמוד להגבלה שקבעת ב"שירים שונים", שהוא לדעתי, (עד לספר הנוכחי) הספר החזק ביותר שכתבת. וכאן, אתה מנסה לפרוק את העול שאתה קבעת לעצמך.

אני לא אתייחס למה שאמרת לגבי המיקום שלי או המהפך בשירה העברית, על זה כתבו ואמרו, וזה עלה לי במחיר של לא מעט עוינות וקנאה ושנאה מצד לא מעט אנשים ב"קריית ספר" שלנו. ספנדר, באוטוביוגרפיה שלו, אומר - אם אתה לא רוצה לעורר עוינות, תיזהר ואל תעמוד במרכז הבמה. אם תעמוד בצד, איש לא יפגע בך. אני לא בחרתי לעמוד במרכז הבמה כשהייתי בן עשרים ושתים. באתי פשוט מתרבות אחרת וממושגים אחרים. גם גדלתי על שירה אחרת. נשארתי קצת זר, מהגר, וזה גם קצת בא לידי ביטוי בבית שבו גדלתי. בעובדה שהורי עד מותם לא ידעו מלה עברית. נשארתי קצת מנוכר לסביבה, בוודאי לסביבה השירית שפגשתי לראשונה בגיל עשרים ואחת-עשרים ושתים, אחרי השחרור מצבא הקבע. עד אז, אודה ואתוודה, לא קראתי שירה עברית, מחוץ למה שקראתי בבית הספר, ואני זוכר שזה לא דיבר אלי. קראתי בעיקר רומנים ושירה בשפות שעליהן גדלתי. כאשר התחלתי לקרוא את השירה העברית, זו היתה תגלית גדולה. ואז ראיתי כמה זה זר. מפני שאז כבר הכרתי שירה אנגלית, שירה צרפתית ושירה גרמנית, כמוכן, וקצת איטלקית. וזה היה עולם לא נודע, השירה העברית. יבשת לא נודעת. אלו היו שנות המיתון הקשות שאחרי מלחמת השחרור. אחרי כל החוויות שעברתי במלחמת השחרור כחובש בצבא, אחר כך כקצין רפואה בחטיבת חיל רגלים, אחר כך קצין מודיעין בצבא הקבע, (כדי להרוויח כסף ללימודים באוניברסיטה); כשהגעתי לאוניברסיטה התחלתי לקרוא שירה עברית. זאת היתה תדהמה גדולה והריחוק שלי עזר לי לעצב דפוסים משלי. לא עשיתי את זה כדי שיחקו אותי. העובדה היא שעד היום מתלבטים כולם למה אין הצהרות מאניפסטיות במבואות של "לקראת" שאני כתבתי. זו כמעט אסכולה, שמופיעה בלי קו מנחה ברור; מפני שאני התכוונתי בדיוק לאותו פלורליזם שצמח אחר כך. הרי אין הרבה מן המשותף בין שירת עמיחי, משה דור, אריה סיון, לשירים שלי. אולי בשנים האחרונות יש איזו התקרבות פה ושם, בעיקר אריה סיון. אבל לא לפני. הכוונה לא היתה להגיד "בואו נבטל נוסח אחת ונשליט נוסח

אחר". אמרנו שנמחק את כל הנוסחים וכל אחד יכתוב כראות עיניו, לפי המוסיקה הפנימית בנפשו, מתוך התייחסות לזה שהוא חי עכשיו ולא לפני חמישים שנה.

וזה הבסיס לביקורת שלך - אני מדבר על המאמר על שירת אלתרמן שסייע למהלך הזה שהצבעתי עליו, שאתה לא כך כך מקבל אותו.

הבט, אני מקבל את זה מפני שזו כנראה עובדה. נכון שבספר האחרון אני מתנתק לחלוטין מ"שירים שונים". כך יצא. אבל זה מתחיל כבר באידיליות ב"צפונות מזרחית", וגם הן מרוחקות מרחק קילומטרים מכל מה שכתבתי לפני כן. אנגליה בעצם היא הנקודה, זה ממשיך ב"אנטי-מחיקון" בשירים על אמי, על חיפה, על השיבה למראות ילדותי. לנופים וגם לאנשים, שירה לא במיוחד ספרותית ולא במיוחד סימפטית. וזה מגיע לידי גיבוש - אם אפשר לדבר על גיבוש, בספר שהוא בכוונה עשוי קרעים-קרעים - בספר הזה. אשר לאלתרמן, אני באמת לא רוצה יותר לעשות חשבונות עם אלתרמן. התרחקתי מזה. אגב, אני מדגיש, מה שכתבתי הוא על "כוכבים בחוץ" שנתן את הטון לגורי ולאחרים. לא כתבתי על "שמחת עניים", שאני מאוד מחשיב. שיריו אחרי זה עניינו אותי פחות. ואספר לך סוד? לא תאמין, איש לא יאמין. אני את "הגיגת קיץ" עוד לא קראתי. אני רק עכשיו קניתי את הספר, ביריד של ספרים מיד שניה, באוניברסיטת חיפה. עכשיו אני אקרא אותו. זה רחוק ממני. אין לי אלתרמן קרוב, מי שהיה פעם יריב ובזכות "שמחת עניים" או שירים כמו "האסופי" ושירים אחרים, כמו "קפיצת הלוליון", (השיר על האיש שעף יום אחד מהחלון כמו ציפור) הם מהגאונים שבשירה העברית. גם "שמרי נפשך" הוא שיר מאוד מאוד חשוב בעיניי. אבל זה לא אלתרמן של "כוכבים בחוץ".

אני חושב שיש הקבלה - כמו שאמרתי - בין הספר הזה לבין "עיר היונה", משום שמה שקרה לאלתרמן, משהו דומה מאוד. נדמה לי, קורה לרצון שלך להתנתק מ"שירים שונים", (ואני לא משווה כמוכן בין "שירים שונים" ל"כוכבים בחוץ" שאלו עולמות שונים לגמרי) - אני מדבר על הקורפוס השירי שלך. כך אלתרמן ב"עיר היונה" מנסה להתנתק מהעבר שלו, בעיקר (בעקבות הביקורת, לדעתי) מ"כוכבים בחוץ" -

גם לאה גולדברג שינתה והגיעה לשיאה בספר האחרון.

כן. ואלתרמן בונה ספר שיש בו פורטרטים, פואמות, שירים ליריים, הוא שומר עדיין על המתכונת האלתרמנית אבל פה ושם היא כבר שבורה, והוא סולל את הדרך

ל"הגיגת קיץ", שם הוא בעצם משתחרר מהמכניזם של המקצב שלו- עם הצוורה- כן. הסימטרי, הנוקשה, המלאכותי, וגם מזויף. על זה היה הכעס שלי. אגב, אני לא זוכר שאי פעם כתבתי ביקורת קטלנית או שלילית על משורר. אני כותב רק על משוררים שאני מעריך. אני מעולם לא כתבתי ביקורת שלילית חוץ מאשר על אלתרמן וכעבור עשרות שנים על העמדות הפוליטיות של שבתאי בספר "נגין נגין".

אני לא רואה איזשהו קשר בין הספר הזה לבין "עיר היונה" מפני שבכל זאת, הוא נשאר המשורר הלאומי, גם ב"עיר היונה", שעליו נכתבה כל כך הרבה ביקורת. אבל יכול להיות שלקראת סוף הדרך או שבקבות ועזוע שהוא עבר - המוניטין שלו נפגעו קשה בעקבות המאמר שלי, לא ידעתי, לא היה לי מושג עד כמה אדם שלא הגיע לגיל שלושים, יכול לערער מעמד של משורר, שנחשב למשורר הלאומי אחרי ביאליק, זה לא היה בכוונתי. בכוונתי היה להסתייג הסתייגות גמורה מכל מה שראיתי כזיוף ב"כוכבים בחוץ" - יכול להיות שהוא רצה להשתחרר.

אני תמיד רציתי להשתחרר מקבעונות. לא יקבעו אותי - ואני מניח שגם אלתרמן לא רצה - וזו אולי נקודת המפגש. לא יקבעו אותו עם סגנון מסוים. הקוראים הגדלים על סגנון מסוים של משורר לעולם לא יאפשרו לו לשנות אותו. כמו בצירוף: רות'קו הצייר התאבד מפני שהגלריה שלו דרשה ממנו להמשיך רק בסגנון מסוים. מיוסל ברגנר קונים רק ציורים בסגנון מסוים - המנורות, הנשים בחלונות עם העיניים המזוגגות. אסור לו שזה יקרה. מה לעשות? לפעמים זו "פרנוסה", כמו שאומר יוסל. אז הוא כתב בצד השני של הציור - פ' קטנה. אני לא הייתי תלוי לפרנסתי בשירה. יכולתי להרשות לעצמי, "אנטי-מחיקון" אין לו שום קשר ל"שירים שונים". זה עולם אחר לגמרי. פה ושם חוזרים החרוזים כמו "עפר" ו"ספר". אגב, "שירים שונים" הוא הספר הפחות פרוזאי שכתבתי. כאן יש אי הבנה גמורה מצד הביקורת. רוב השירים האחרים ניסיתי לכתוב הרבה יותר פרוזאי. "שירים שונים" מלא אירוניה וניכור אבל הוא פיוטי.

הביקורת התייחסה ל"שירים שונים" לא כל כך במובן הפרוזאיות, כי אם בהעדר מטאפורות. השיר הופך יותר דיבורי ועיוני. יש פחות מטאפורות. אני לא חושב שהגעתי לדרגה של דליה רביקוביץ שאצלה אין כמעט בכלל מטאפורות. אבל יש סמלים ויש אגדות - "אורפאוס", "טליתא קומי", "דנטס" - אלה הם סמלים או אגדות שבאים במקום מטאפורות.

את "דנטס" פתחת במשהו מ"מונטה כריסטו"?

כן. משני מקורות בעצם. זה בעיקר מ"מונטה כריסטו", אבל מי שהרג את פושקין שמו היה דנטס. וגם זה מובלע בשיר.

אולי נעבור לשיר "נו" ("אנטי מחיקון") שמחייב את האמן - שאומר - אינך יכול לומר זאת וזאת. ואחר כך אשאל אותך שאלת קורא הדיוט - והיא - מי שם את המשורר והאמן להגיד ולהיות סמכות? לומר מה לא לעשות?

קודם כל זה עיקר האמונה אצלי. אמן, משורר, ובעיקר סופר שאינו יודע להגיד לא לאי-צדק חברתי, לשחיתות, לפשע, לאלימות, הוא בעיניי לא אמן, או יכול להיות, שהוא אמן באמנותו, אבל איננו אדם באמנותו. ואם הוא לא אדם באמנותו, הוא איננו מעניין אותי במיוחד. יש לאוויים שהם גם שגויים. יכול להיות שהתמיכה של פאונד באנטישמיות היתה חלק מהמלחמה שלו ומהשנאה שלו לאמריקה ולבנקים. אלו הם לאוויים שגויים. יחד עם זאת אני לא רוצה לבטל משוררים כרילקה, שלא עסקו בכלל בצד האקטואלי של החיים המקיפים אותם. אשר לשאלה הנצחית - למה המשורר יש לו סמכות יותר גדולה? אני לא יודע אם יש לו סמכות יותר גדולה. אבל יש לו כלי ביטוי. והכלי הזה שלו צריך לבוא לידי ביטוי גם בעניינים פוליטיים. אצל הפועל יש את כלי השביתה. אני לא רואה הבדל בין זכות הפועל לשבות, לבין כתיבה כתגובה. מי שיש לו כלי ביטוי יש לו זכות להגיב. זה שהחברה רואה במשורר יצור נעלה יותר, זו בעיה של החברה, לא של המשורר. המשורר הוא ככל האדם. הוא משלם ארנונה ומס הכנסה והנעליים שלו בלות, הוא משמין או עושה דיאטה, הוא מקבל התקף לב כשהוא מתרגו, כמו כל אדם אחר. או יש לו כלי, המלים, הוא

יכול לנצל אותו, הוא צריך לנצל אותו. אמרתי כבר, לא אבטל משורר שיתעלם לחלוטין, אבל לא אקבל משורר שתמך בפינושה, בנאצים, ששר שירי הלל לסטאלין. יש סופרים, כמו אפלפלד, שאומרים "הניחו לי עם דעות פוליטיות, מעורבות". אבל משוררים שנותנים יד לשקר ולזדון, להתעלמות מהמציאות, להונאה, עם אלה אין לי דין ודברים.

אתה יודע שאחרי לחיצת היד רבין-עראפאת - בווינגטון, אמר משה שמיר שמה שמחבר את ווינגטון עם וואנזה זה הו.

אתה יודע, לי יש הערכה רבה למשה שמיר כסופר. דעותיו אינן דעותי. אותו הדבר אני יכול לומר גם על פאונד. לולא עניינה אותי התקופה של פאונד לא הייתי ממקד את עבודת הדוקטורט שלי בפאונד. אבל אני חושב שזאת התפרצות פראית של סופר, ואולי קצת באשמתנו, אולי אנחנו קצת הרחקנו אותו מן הקהילה הספרותית. בביקורת השלילית על ספרים יותר מאחרים שלו, אחרי "מלך בשר ודם". כמו שאולי עשינו לנעמי פרנקל שהפכה להיות ריאקציונרית אפלה שבאפלות, בעקבות כשלון ספריה המאוחרים יותר. סופרים הם יצורים מאוד פגיעים. יכול להיות שגם אנחנו קצת תרמנו להקצנה הזאת.

אני לא מתכוון לשאול אותך אם חשוב לדעת למה התכוון המשורר. אבל - איך אתה אומר? הוא התכוון בין כה וכה. האם באמת אתה שווה נפש לשאלה כיצד יבין הקורא את שירך, במנוגד לכוונות שהיו לך?

השלמתי עם דין העולם. דין העולם הוא

שמשוררים, הרבה יותר מפרוואיקונים, יובנו שלא כהלכה. מה זאת אומרת לא כהלכה? יובנו לפעמים לגמרי בשונה מרות השיר. העובדה שהלחינו כל כך הרבה משירי, עזרה לי להתגבר על הבעיה הזאת. למשל שיר שהוא כולו תוגה ועצב ואירוניה הופך להיות פתאום חד משמעי, שיר תקיף וחזק, בלי היסוסים, עם מוסיקה שכולה אומרת חיים ואופטימיות. מצד אחד, בעיקר אם המוסיקה נראית לך, זה בסדר, זה אמנם בניגוד גמור לרוח השיר, אבל זה בסדר. אי אפשר להילחם בכל החזיות. מצד שני, אני עצמי, מעולם לא הבהרתי לעצמי במודע את שירי עד הסוף. מעולם לא לימדתי, לא ניתחתי, אף שיר שלי, בשלושים השנים ויותר, שבהן אני מורה (לימדתי בסמינר הקיבוצים, באוניברסיטאות ת"א וחיפה). כדי לא לעשות שיר שלי מודע מדי לעצמו - פן (ואני משתמש כאן במלה גבוהה) יפגע הדבר ביכולת שלי לספונטניות. אם אני אהיה מודע מדי למעמקים שעולים בשטף הכתיבה, זה קצת כמו מרוץ האסוציאציות של פרויד; אתה כותב. אתה מתחיל תמים לכאורה ופתאום אתה מוצא את עצמך בתוך ערפילה של מכאובי ילדות, צער עולם כמו שאומרים. אסור לך לפגוע בזה. כל חיי אני ברחתי מפני מכונות, שלא לחזור על עצמי. את זה רק מכונה עושה. לכן כל ספר זה רק ניסיון, מוצלח או לא מוצלח, להתנתק מקודמו. מפני שהמכניות היא אויבת. זו הסכנה הגדולה ביותר. יכול להיות שזה מה שמצפים ממך. לחזור על עצמך. אם אתה חוזר על עצמך כל הזמן, ובנוסף אתה מודע לזה, אין לך תקנה.

■ תודה רבה.

הביאה לדפוס עמית ישראלי-גלעד

נתן זך

בקפה

ישבת אַמֶש בַּחלוֹן הַמוֹאֵר
וְהִיִּית נִפְלְאָה כָּל כֶּף
מֵעֶבֶר לְהַשֵּׁג יָדִי
מְדִי פֶעַם זֶרְקַת מִבֶּט לְעֶבְרִי
מִבֶּט שְׂכָמוֹ עָלָה מֵעֶבְרִי.
אֵלֹ הָיוּ לִי יָדַיִם,
הִיִּיתִי מְתַבֵּר לָךְ שִׁיר
אֵלֹ הָיוּ שְׂמַיִם
הִיִּיתִי מְטִיחַ אֶת רֵאשִׁי בְּקִיר



איור: רוני סומק

אף מלה לא נאמרת ברווח שבין מבט למבט. היא - מוארת ונפלאה, והדובר חשוק ומחפש ידיים. פולחן שקט נחגג מעין לעין, והשיר הוא שיר על השיר שלא חובר. זהו שיר שצויר במכחול אקוורלי. החלון מואר והשמים, שלא היו, מתנפצים מעוצמת הראש שלא הוטח בקיר. והבחורה? הבחורה היא קו ההופך למטאפורה. היא מטוס ללא טייס, והשיר הוא קורדינטות הטיסה שהמריאה לשמי הפנטזיה.

רוני סומק

כשזך כתב שירה בפעם הראשונה

יאיר מזור

"כאשר אלוהים אמר בפעם הראשונה יהי אור"....
(נתן זך)

מאמר ראשון בסידרה "שירת שנות השישים"



בר נכתב, ויותר מאחת: לכתוב על נתן זך, כלומר, לכתוב על השירה שכתב נתן זך, פירושו של דבר לכתוב על ההתחלה. כי לחזור אל זך המוקדם משמעו עוד לחזור אל היסוד שהיה אף נקודת התפר, או קו פרשת המים, אשר הפרידו בין שלונסקי ואלתרמן והססגוניות הסימבוליסטית של שירתם לבין כל מה שנכתב אחר־כך, ובעיקר, איך נכתב כל מה שנכתב אחר־כך.

ומה ואיך שנכתב אחר־כך, לא רק היו שונים לחלוטין, אלא שקשה לשער משהו שונה יותר. ולשוני הזה, היה אחראי בעיקר נתן זך. ובכן, נכון: לא רק נתן זך. גם יהודה עמיחי ודוד אבידן. וחבורת "לקראת". ומאוחר יותר, בשלהי שנות החמישים, דליה רביקוביץ ואחרים. אבל עיקר השינוי התמקד בזך, נבע מזך, עוצב והוכתב על־ידי זך. זך המשורר. זך המסאי. זך מבקר הספרות. זך התיאורטיקן של השירה. זך שקרא בשירתם של עזרא פאונד, ט.ס. אליוט, ויליאמס קרלוס ויליאמס, וואלס סטיבנס, אודן, האימאזיסטים האנגלו־אמריקאים, כנראה גם האקאמאיסטים הרוסים, ומודרניסטים אירופאים ואמריקאים נוספים. וזך שעוד קרא בשירת יעקב שטיינברג, ובמיוחד בשירת דוד פוגל. ולא רק קרא. גם גייס, שאל, הושפע, אימץ ועיצב בעקבות. זך שמאס באסתטיקה המיוסדת על סדירות סימטרית "פרוסית" בדקדקנותה המוקפדת, אסתטיקה המיוסדת על תבניות ניאורקלאסיות, על תמטיקה רומנטית, על ססגוניות סימבוליסטית, על "אני־קולקטיבי" הדוחק את "האני הלירי" האינטימי ומדקלם ברטוריקה מתלהמת ובשירותן של אידיאות לוחבות. זך שמרד בדפוסים "הפרוסיים" של אסתטיקת אלתרמן (ושלונסקי), בפואטיקה "במדים" מבית מדרשו השירי של אלתרמן, בלוליינות המילולית האלתרמנית, בנחשוליה הלשוניים הגועשים, הגדושים וגואים עד גדותם. לנסקי כתב: "קֶסֶם לי קסמה הלענה". אבל לזך בהחלט לא קסם הסֶתֶף האסתטי האלתרמני. מבחינתו של זך, לא היה זה אלא קסם סהרורי, לענה פואטית: גודש רגשי המרושש מרגש אותנטי ואמיתי,

מדיניות פואטית רדודה ומדיחה. דיוקן השיר כמבצע־שווא מרהיב של צבעוניות צעקנית המהדהדת בקולניות ריקנית. כך, לפחות זך חשב וחושב על מורשת השירה האלתרמנית, המשוללת ולו נקודת השקה אחת עם המרשם השירי של זך, שפשטות ואיפוק הם שם המשחק האסתטי שלו. כך חשב וחושב זך, כך כתב וכותב זך, וכך הכתיב זך לשירה העברית מאז החל לכתוב שירה בפעם הראשונה, בראשית שנות החמישים. וזאת הסיבה שאי אפשר לכתוב על שירת שנות השישים בישראל מבלי לכתוב על שירת נתן זך עוד בראשית שנות החמישים. כי כבר אז, החל זך לסמן ולשרטט את קלסתרה האסתטי של השירה העברית של שלהי שנות החמישים ושל המשכה בשנות השישים.

אכן: כביכול סתירה ואף פרדוקס מסתמנים באסתטיקת זך. כי זך המואס באסתטיקה "במדים" המתנסחת בסדירות סימטרית, מטפח לא אחת סדירות הדומה לזו ממנה הוא נרתע באורח כה בוטה. אך שלא תהיה כאן טעות. לא סתירה ולא פרדוקס. זך אינו סוטה מהסתייגותו מטקסט "במדים" המתנסח בסדירות סימטרית. אך לא אחת הוא מטעים את העדפתו הפואטית ואת רתיעתו הפואטית כאחת, על ידי עיצוב והצבה של סדירות סימטרית ברקע הטקסט, או ב"קרקעית" הטקסט, רק כדי לנתץ ולהזים אותה בחזית הטקסט. כך שההסתייגות מסדירות סימטרית מודגשת משום ההתנגשות בין הסדירות הפוטנציאלית המבצבצת ב"חצר האחורית" של הטקסט, לבין הפרתה, הפרכתה והזמתה בחזית הטקסט. וזאת כבר היטיבו לבאר שמעון זנדבנק ומירי ברוך (וראו במסת המבוא המקדימה את הפרק).

החריגה המופגנת מסדירות סימטרית אינה נובעת רק מהנמקה פואטית עקרונית. הבחירה באסטרטגיה האסתטית האמורה (הצבת סדירות אסתטית ברקע הטקסט לצורך הזמתה בחזית הטקסט) היא מהמת סיבה נוספת. השיבוץ הסימולטני של שתי האופציות הפוטנציאליות והיריבות, המדגיש את הפער המתוח, הנחרץ ומשולל הגישור ביניהן, הוא בבחינת עירטול התחבולה

(בעקבות אבחנתם הפורה של הפורמליסטים הרוסים, ובמיוחד של ויקטור תומשבסקי). ללמדך: חשיפת התחבולה האסתטית מתוך ריתוק תשומת הלב אליה, מערטלת, מטעימה ומבליטה את "התפרים הפנימיים" של הטקסט, את המנגנון הפנימי המעוגן ומקובע בקרקעית הטקסט ומפעילו. ומתוך כך הטקסט מסגל דיוקן אינטלקטואלי: הקורא אינו מקבל רק את הטקסט אלא אף את הטכניקה המכנית המכתיבה את התנהגות הטקסט, את המערכת הפיגומית המפעילה את דפוסיו האסתטיים של הטקסט. השיר של זך אינו רק מזמין את הקורא להיכנס לסלון של הטקסט: הוא עוד קורא לו לבקר בחצר האחורית, בבית המלאכה בו מעוצב הטקסט, במרחק אפס מקו הייצור שלו. זך זוקק לאותו דפוס אינטלקטואלי כדי לרסן ולסנן את המפלס הסנטימנטלי, לדלל ולרדד עד דק כל גילוי של גאות רגשית. כי הדפוס האינטלקטואלי הוא מחסום הסוכר ומסכל כל סיכוי של הסתננות סנטימנטליות למפלס הטקסט. כי כל פעילות אינטלקטואלית כרוכה בהתייחסות מרוחקת, קרירה ובוהנת של מושָׂאָה. וריחוק מזים כל אפשרות של הזדהות, והזדהות היא תנאי לתגובה רגשית. לכן, טיפוח הדיוקן האינטלקטואלי של הטקסט מאפשר לרגש לדעוך ולשיר הנכון לדבר. וכך זך שוור את שירתו: בדייקנות אינטלקטואלית, דקה וקולעת, המסלקת ממתן הטקסט את סכנת הסנטימנטליות. ובפראזה ביאליקית: אם יש רגש, יובלג מיד.

הדיוקן האינטלקטואלי של שירת זך בא עוד על ביטויו ברושם החידתי שהיא משחררת לא אחת. רצף הטקסט נראה רצוף, מנותץ, משולל קישורי נביעה סיבתיים, קל וחומר התחושה הנרכשת ומצטברת אצל הקורא כי מדובר בטקסט שכמוהו כמבוך חידתי, מעין תעלומה התובעת פיענוח, צופן עמום שצריך לפצחו. וזה נכון. כלומר, לא אחת הטקסט מאמץ, ובכוונה תחילה, שרשרת אמירות ותיאורים המשוללים כל קשר סיבתי. והדרך היחידה לזוהות ולשחזר מכנה משותף ביניהם היא לנקוט תהליך אינטלקטואלי איטי וזהיר המאתר ומערטל את המשמעות הפנימית מתחת לפני השטח, המתכחשים כביכול לכל

מתרחשת בשלושה מישורים: מקצב, צליל ולשון. התריזה מהדהדת בפשטותה המונוטונית ולא פחות מכך המקצב המושתת על משקל אנפסט, השב ומשונן כמו מארש צבאי. אין ספק: אפילו אלטרמן "הפרוסי" לא תמיד הקפיד להתנסח בסדירות כה סימטרית. ואתה סדירות סימטרית מודגשת עוד, משום השימוש "העקשן" באותן תבניות לשון, החוזרות על עצמן באותה מונוטונית המזוהה במישורי המקצב והחריזה. המונוטוניות במישור הלשון בולטת עוד, משום שינויים פעוטים המתחוללים במעבר מן הבית הראשון לשני: במקום "מנגינות מוזרות" בבית הראשון, "מנגינות אחרות" בבית השני. ועוד נשוב בהמשך לאותו שינוי ולמשמעותו השלמה. למרות שהעומת בין סדירות סימטרית ברקע הטקסט לבין הזמחה וסטיה ממנה בחזית הטקסט הוא תופעה שכיתה ורווחת בפואטיקה של זך (ואפשר לכנותה בשם "טכניקה אנטי-אלטרמנית"). המיוחד בה בשיר הנתון הוא החשיפה החזקה של הסדירות ברקע הטקסט וקירבתה המובהקת לחזית הטקסט. כביכול, הסדירות הסימטרית, אותה הטקסט מתיימר לסתור, מבצבצת בצורה "חצופה" מעבר לתבניות המנפצות אותה בחזית הטקסט, כמעט מהסה ומסכלת את הניסיון להסות ולהזים אותה. אלא שכביכול בלבד. או יותר נכון: בכוונה תחילה. כי בכוונה תחילה החזית החשופה של הטקסט מניחה לסדירות הסימטרית והקצובה לבצבץ ולצוף בצורה המכריזה על עצמה, כמעט בצרימה, ולמרות השאיפה הרשמית לסתור אותה, לסטות ממנה. כי יש משהו בצלילי המארש הקצוב, הצבאי כמעט, המשרת תכלית מאוד תשתיתית בשיר. אותה תכלית תשתיתית קשורה בטבורה למשמעות ולמסר היותר יסודיים המסתמנים בשיר. ואתה משמעות ואותו מסר נחשפים באופן שקוף בראשית הבית השלישי:

לא לבכות פשהולכים בשורות
אחרי, אחרי הקהל
מתבקש לא לבכות, אחרי,
אחרי.

המשמעות והמסר נחשפים כאן במהלך עירטול "עלילת" היסוד המסתמנת בשיר, ולא פחות מכך, תמצית התוכן הניצוקה בשיר. כאן מתחוויר, ובאורח מובחן וחותר, כי עיקר השיר מתמקד בהוראות הדובר שבשיר הנוגעות להלווייתו המיועדת. הדובר תובע שהקהל שיתקבץ ויצעד בשורות בהלווייתו, יקפיד על איפוק ולא יבכה. והשיר השלם אינו אלא הוראותיו הכתובות של הדובר המבקש ל"ביים" מראש את הלווייתו, המבקש שהיא תתנהל מתוך שמירה על פרופיל נמוך, מתוך הבלגה רגשית.

וכאן מופק אופי גרוטסקי. כי השילוב של המקצב והחריזה וחזרות הלשון, המהדהדים בשיר בכבדות מונוטונית, כמו מארש צבאי

שאיפה לגמד את האדם. שירה נכונה, שכותבת שיר נכון ועוד שיר נכון ועוד שיר נכון, כמו למשל השיר הנכון הבא:

שירים ומנגינות

מנגינות מוזרות. שירים ומנגינות מוזרות. אחרי, אחרי. שירים ומנגינות מוזרות.

מנגינות אחרות. אחרי, אחרי. שירים ומנגינות אחרות. אחרי, אחרי.

לא לבכות פשהולכים בשורות אחרי, אחרי הקהל מתבקש לא לבכות, אחרי, שירים ומנגינות מוזרות. לא לבכות פשהולכים בשורות אחרי, אחרי.

(כל החלב והדבש, 1966)

בין התופעות הפואטיות היותר בולטות המופגנות בשיר היא אותה הפרדה בין חזית הטקסט לבין רקע, או קרקעית הטקסט. בעוד שברקע הטקסט אפשר לזהות ולשחזר סדירות סימטרית (בעיקר בתבניות המקצב והצליל ואף במישור השימוש בלשון), חזית הטקסט מזימה ומנפצת אותה סדירות סימטרית וסוטה ממנה באורח החותר ביותר. וכבר נכתב: זך זוקק לשני המפלסים הסותרים בעת ובעונה אחת משום שמפגשם ההדדי, מישור החיכוך הנוכח ביניהם, מדגיש את מגמת השבירה והשיבוש של הסדר השיטתי. ואתה מגמה היא תולדת שאיפה פואטית מרכזית בשירת זך, אשר לפחות חלקית היגרה והגיעה לשירתו משירת ט.ס. אליוט. ועוד בולט כאן דיוקן הטקסט השירי כטקסט חידתי, מביך כמעט, התובע תהליך אינטלקטואלי של פיענוח מוקפד. שכן, השיר משרר רושם ראשון, ואף שני ושלישי, של מקבץ מקרי של חיוויים וטענות, שהם כביכול משוללי משמעות וגדועים מכל גילוי של מכנה משותף. ובהמשך תתאבחן עוד אירוניה, שהיא כזכור, מצרך נחוץ והכרחי כאשר עולה התביעה הפואטית לרסן ולסנוח את מפלס הסנטימנט ולהבליג את התגובה הרגשית. וגם סרקוזם מסתמן ומשוחזר כאן, ואף הוא, כמו האירוניה וכמו הדיוקן האינטלקטואלי, כרוך בריחוק, הסיכך כל אפשרות להזדהות רגשית ומתוך כך מסכל את סכנת הסנטימנטליות. הדיאלוג ההדדי שזך מקפיד לטפח בין סדירות סימטרית ברקע הטקסט לבין הזמחה בחזית הטקסט, בולט באופן מובהק ואפילו בוטה בשני הבתים הראשונים של השיר. הסדירות הסימטרית המאכלסת את רקע הטקסט

משמעות או פירוש. שוב שבה ומתאבחת כאן הנטיה הפואטית של שירת זך לטפח דיוקן אינטלקטואלי המבטיח את הרחקת סכנת הסנטימנטליות ממפלס הטקסט. וכאשר מדובר באסטרטגיה ובטקטיקה האסתטיות אותן נוקט זך לקראת מיתון המיגון של הרגש הגואה, לא נעדר מקומה של האירוניה. כי אין אירוניה ללא פער בין שתי רמות של מודעות, ומתוך כך, אין אירוניה שאינה מותחת מרחק בין הקורא לבין מושא הטקסט, על הפוטנציאל הסנטימנטלי האצור בו. לכן, גם האירוניה, כמו הדיוקן האינטלקטואלי, מפגינה נוכחות מופלגת בשירתו של זך, אותה שירה המבקשת ומתאמצת לנצור את הרגש במצב צבירה צנום ומוצנע ככל האפשר. אכן, לא באנו חושך לגרש ולא באנו רגש לגרש. כי כבר נכתב: זך אינו מבקש לגרש או למגר לחלוטין את הרגש ולא להכריז עליו כרת. רק להגביל ולהבליג את גאות הרגש מבלי להגלות אותו, רק לאפק את מיגון הרגש בלי לקפד אותו. מחמת אותה סיבה אסתטית, מגיים לא אחת הטקסט השירי של זך יסודות של הומור וגם גרוטסקה, חדה ופולחת כאחת. כי גם ההומור וגם הגרוטסקה לעולם אינם מזוהים עם הודהות רגשית, להפך, הם תמיד תובעים ריחוק, שידוע ללגלג בלא להלעיג, שניצב מן הצד, קריר, מהורהר, שופט ואינו משתתף. ולכן אף ההומור והגרוטסקה, כמו האירוניה והדיוקן האינטלקטואלי, הם נאמני המסדר האסתטי של זך, אורחי הרפובליקה הפואטית שלו, חיילים באותו צבא שהכריז מלחמת חורמה על צליליו הצורמים של הפתוס הסוחף ושל הרגש הגורף. ועוד נמצא בטקסטים האסתטיים של זך נטיה חזקה לאמץ נקיטת עמדה אוניברסלית, תמטיקה שאינה נאחזת בשום שובניזם לאומי ואינה נצמדת לנקודת צלפית צרה המבכרת את הכאן והעכשיו, את שלנו מול שלהם. אך לא פחות מכך, נוכחת בשירתו של זך הנטיה לטפח "אני לירי" פרטי ואינטימי המתכתב עם הקורא בטון של וידוי אישי וחרשי, מלב אל לב ובגובה העיניים, דובר אישי ואנושי המדבר על תחושותיו וחולשותיו ואינו מבקש לבטא, או לשקף כל אידיאולוגיה. הדובר האלטרמני והשלונסקאי שהוא ההפך מדובר פרטי, כי הוא דובר בשם אידיאולוגיה הרת עולם ותמטיקה דרמטית, החולפות בגובה של שבע קומות ועוד קומה מעל ראשו של הקורא. מבחינה זאת, שירתו של נתן זך היא שירה רנסנסית, קל וחומר ביחס לאסתטיקה האלטרמנית והשלונסקאית שבה היא מואסת ואותה היא דוחה. שירה רנסנסית במובן של שירה הומניסטית, שירה המתמקדת באדם, שירה המכבדת את האדם בכך שהיא מודדת את נתוניה במידתו, שירה שמדברת על גדולת האדם ועל חולשת האדם בלא שום

עם רגיעת רגליים מופגנת, עם תמונת הצעידה בשורות אחר הארון במסע הללויה, מעלה על הדעת מעין תמונה סוריאליסטית מן הסוג הנפוץ, למשל, במחזותיו של חנוך לוין. ולא רק גרוטסקה: גם אירוניה. אירוניה חדה ופולחנת כתער, מחמת הפער בין הצפוי ממסע הלוויה לבין המצוי במסע ההלוויה הגרוטסקי המצטייר בשיר. כי צפוי, אכן, שמסע הלוויה יתנהל בכבוד. אך אין צפוי שיתנהל בקצב מונוטוני של מארש צבאי, עם רגיעות רגליים ברקע.

עוצמתו של הדיוקן האינטלקטואלי של השיר הנתון באה על ביטויה לא רק בעיצובו החידתי (התובע מאמץ אינטלקטואלי לצורך פיצוחו) אלא עוד במקבץ האלוזיות הספרותיות (ולא רק ספרותיות) השזורות ומשובצות בו.

אף כאן נתבע מאמץ אינטלקטואלי מצד הקורא: זיהוי האלוזיה בטקסט, עמידה על משמעותה, שחזור ההנמקה האסתטית המתרצת את שיבוצה בטקסט, ומתוך כך, הבנת תרומתה הפואטית-אידיאלית לטקסט הנתון. והאלוזיות השזורות בשיר הנתון אינן מועטות, וכל אחת מהן מעידה על מידה מרשימה של תחכום פואטי התורם למעמדו ולדיוקנו האינטלקטואלי של השיר.

אחת האלוזיות היותר מרתקות הניתנות לאיתור בשיר הנתון היא לשירו הידוע של ביאליק "אחרי מותי" (תרס"ד).

אלוזיה המפגינה באופן תקף ומשכנע את היתרונות הפואטיים המופקים מכוח הפעלת הדינמיקה האלוזיוניסטית. תשתיתה של אותה אלוזיה היא בסיטואציית היסוד המעוצבת ומזוהה בשני השירים האמורים. שירו של נתן וך "מהדהד" את שירו הקודם והידוע של ביאליק בכך, שהוא מעמיד במוקד השיר דובר המתווה ומכתיב את האורח שבו הוא מבקש לערוך את הלוייתו המיועדת. כך פותח שירו של ביאליק: "אחרי מותי סיפרו ככה לי: היה איש וראו איננו עוד: / קודם זמנו מת האיש הזה"...

שירו של נתן וך מתכתב כאמור באורח אלוזיוניסטי עם אותה תבנית יסוד עליה מושתת שירו של ביאליק: "לא לבכות כשהולכים בשורות/אחרי, אחרי. הקהל/ מתבקש לא לבכות"... כך אפוא, בשני השירים כאחד, אפשר לזהות ולשחזר דובר המבקש להכתיב ולהתוות את האופן בו יגיבו למותו המיועד. וזאת היא נקודת ההשקה המרכזית עליה מושתתת האלוזיה האמורה. התיבה "אַחֲרַי" הפותחת את שירו של ביאליק ואף מופיעה בכותרת השיר ("אחרי מותי"), חוזרת ומשוחזרת בשינוי קל ("אַחֲרַי" במקום "אַחֲרַי") בשירו של נתן וך, ומתוך כך מחזקת, מאשרת ומאששת את הקישור האלוזיוניסטי בין שני הטקסטים. ובינתיים נחשפת נקודת השקה וקשר שלישי בין הטקסט המסמן של וך לבין הטקסט המסומן של ביאליק. הביטוי החוזר

בשירו של וך, "מנגינות מוזרות", דומה ו"מהדהד" בצלילו ובמפלסו הסמנטי מוטיב מרכזי בשיר הנתון של ביאליק: מוטיב המזמור. שכן, הדובר בשירו של ביאליק, המכתיב ומנסח את מספרו המיועד, שב ומזכיר את מזמור חייו של הדובר אשר נגדע באבו ואבד לעד מחמת המוות החטוף של הדובר-המשורר. באמת, שירו של ביאליק פותח וחותם עם אותה תלונה מקוננת, קובלת וכואבת: "צרו עוד מזמור אחד היה לו/ והנה אבד המזמור לעד, /אבד לעד!". ובכן: הביטוי החוזר ונשנה בשירו של וך, "מנגינות מוזרות", שב ומשחזר את אותו מזמור שאבד לעד בשירו של ביאליק: גם משום הקישור במפלס הסמנטי (קשר המשמעות בין "מנגינות" לבין "מזמור") וגם משום הקשר המתגשם במישור הצליל (חריזה בין "מוזרות" לבין "מזמור"). אותו קשר צלילי מתחזק ומתגבש עוד מכוח עוצמתו הבולטת של המצלול המושתת על ההגה ז'



צילום: מטי קיקין

בשירו של ביאליק: זמנו, מזמור, רַי, רַי, פיוזו, זעה, מזמורה, למזומן. עד כאן הדמיון ההדוק בין הטקסט המסמן של וך לבין הטקסט המסומן של ביאליק בעקבות הדיאלוג האלוזיוניסטי המתנהל ביניהם. אלא שאותו דמיון, למרות מורכבותו המרשימה, אינו אלא רק נקודת ההתחלה מבחינת הקשר האלוזיוניסטי המורכב הנמתח ומתנסח בין שני הטקסטים. שכן, מעבר לאותו דמיון מורכב כבר "אורב" הניגוד. והוא מורכב לא פחות. ומה שחשוב יותר: הוא הופך את האלוזיה לנקודת מוצא ארכימדית לצורך יצירת משמעותו השלמה של השיר המארח. בשירו של ביאליק, "אחרי מותי", הדובר מכתיב ומתווה את הלוייתו המיועדת, על-ידי ניסוח המספר ההולם על-פי דעתו: ספרו ובכו אחרי מותי משום ששירת חיי "באמצע נפסקה" ומזמורי

גדם ודמם לעד. ואילו בשירו של וך, הדובר מכתיב את הלוייתו המיועדת ברוח הפוכה לחלוטין: "הקהל/מתבקש לא לבכות"... ללמדך, בניגוד לדובר הביאליקי, הדובר בשירו של וך תובע להימנע ממספר, לבלום כל ביטוי של אבל. וכדי לתת תוקף לבקשתו המפורשת (השונה לחלוטין מבקשתו של הדובר הביאליקי), הטקסט של וך מגייס את המפלס הסרקסטי, את האירוניה ואת הדיוקן האינטלקטואלי והחידתי, כדי להבטיח שכל תגובה רגשית (הכרוכה במספר ובבכי, לקראת חוזר הדובר הביאליקי) תמוגר, תגלה ותגורש מגבולות השיר. רגש מסוגף ומרוסן - כן. תגובה גרושת רגש - לא. ללמדך: הדמיון בין הטקסט המסמן (וך) לבין הטקסט המסומן (ביאליק), הנגזר מכוח האלוזיה, מתורגם עד מהרה לניגוד מוחלט וחותך: הדובר בשירו של וך מאמץ את הרטוריקה הנקוטה על-ידי הדובר הביאליקי (הכתבה והתוויה של הלוויה המיועדת) רק כדי לנפץ, להכחיש ולהפוך על-פיו את התוכן המעוצב באמצעות אותה רטוריקה. מכאן ממשיכים חשיפתה ושחזורה של המערכת האלוזיוניסטית המסועפת, המאכלסת את הטקסט הנתון מאת וך. התיבה "אַחֲרַי" (אשר כאמור שבה ומשוננת בשיר לא פחות משתיים-עשרה פעמים) מתחזרת כצומת אלוזיוניסטי בו חוברים סימולטנית שני טקסטים נרמזים: הטקסט הביאליקי ("אחרי מותי") וטקסט נוסף שאינו מקובע בהקשר ספרותי אלא בהקשר לאומי-נורמטיבי, ואף חברתי. אותו טקסט נוסף הוא הביטוי "אַחֲרַי" אשר שנים משמש מודל התנהגותי-נורמטיבי נשאף בהקשר של קרבות ומלחמות ישראל. הקריאה "אחרי" היא ביטוי הקרבה אמיצה ומצפונית, שהובילה פעמים רבות את מפקדי וחילי צה"ל לא רק לנצחונות מוחצים בשדה הקרב אלא עוד לעמדה של מודל חיקוי לאומי, המקדש את הדוגמה האישית ואת מעשה ההקרבה של המנהיג למען הקולקטיב, קל וחומר כאשר בסכנת חיים. כך, שהזיקה האלוזיוניסטית בשיר לקריאת הקרב "אחרי" משחררת משמעויות של מוות בכבוד, מוות מתוך הקרבה אישית נשאפת. ומתוך כך תביעתו של הדובר בשיר לערוך בעבורו לוויה מאופקת, מתעשתת ומתעשרת כאחת מכוח הקישור האלוזיוניסטי האמור המשיק אף הוא במוות. מכוח אותו קישור אלוזיוניסטי רוכשת התיבה "אחרי" שבשיר משמעות של מודל התנהגותי המפגין איפוק ולא פחות מכך כבוד והקרבה. ההתמקדות במוות דוחקת לקראת זיהויה של אלוזיה נוספת בשיר, והיא האלוזיה לקינה המקראית. כי המקצב והחריזה והחזרות המונוטוניים הבוקעים מרקע השיר והם מיוסדים על חזרה סדירה וסימטרית, מזכירים את הקינה המקראית המושתתת לא

מפורש לתפילת הקדיש הנישאת בזמן הלוויה. כך שאותה סטיה במפלט הסמנטי באה להסב את תשומת הלב לנושא המוות המאכלס בדבקות כל שורה משורות השיר. אך אף כאן: כדי לחשוף את נושא המוות בו ספוגות שורות השיר, חייב הקורא לגייס את שכלו, את יכולתו האינטלקטואלית בשיאה. וכבר נכתב, ולא אחת: אף הדיוקן האינטלקטואלי של הטקסט, כמו האירוניה, כמו המפלט הסרקסטי, כמו הנוסח החידתי של הטקסט, מותח מרחק אסתטי בין הקורא לבין הטקסט. ואותו מרחק אסתטי מוים כל הזדמנות להזדהות רגשית ומתוך כך מתורגם לטרמינולוגיה של הבלגת הרגש, כי החקירה האינטלקטואלית התובעת התבוננות בוחנת, רחוקה, קרה ומנוכרת, מסכלת את סגירת המרחק האסתטי ובאורח כזה אינה מאפשרת מגע מודהה עם משקעי הרגש שבטקסט. ושוב מנצח המצע הפואטי המוצהר של זך: הרגש נדחק אך אינו מודה, הרגש מובלג אך אינו מוגלה או מגורש, דועך אך אינו נגדע לחלוטין. והשיר הנכון מדבר.

לאחרת, דווקא הסטיה בין שתי התיבות הקרובות זו לזו, מטעימים ומבליטים את הדמיון הסמנטי המסתמן בין השתיים. "מוזרות" וגם "אחרות", שתיהן כאחת מעידות על חריגה מנורמה שלטת, שתיהן כאחת מלמדות על משהו שונה, לא שגרת. מה הוא הדבר השונה ומשולל השגרתיות? המנגינות. המנגינות הן מוזרות. המנגינות הן אחרות. ומתוך כך ניתן לאתר ולזהות כאן רמו - יותר מקלוש - לתפילת הקדיש אותה קוראים בעת הלוויה. כי תפילת הקדיש כתובה ברובה ארמית, ללמדך, מאוכלסת מלים שהן "מוזרות" וגם "אחרות" מהפרספקטיבה של העברית (שהיא לשונם של הדובר בשיר וקהל היעד של השיר), זאת ועוד. תפילת הקדיש שמלותיה "מוזרות", "אחרות", מכונסת בסידור התפילה ומתוך כך נקשרת עוד למושג המנגינות, משום שרבות מן התפילות שבסידור נישאות בנגינה. כלומר: בנעימה, בשירה, בניגון. ועל כן: הביטויים "מנגינות מוזרות", "מנגינות אחרות", החוזרים ומשוננים בבתים הראשון והשני, הם בבחינת רמו

אחת על חזרה סדורה וסימטרית, המשננת בשיטתיות ובמונוטוניות, תיבות, מקצבים וצלילים דומים. כך למשל ירמיהו, כ"ב, י"ח: "הוי אחי והוי אחות"; "הוי אדון והוי הדח"; או קינת דוד על אבשלום: "בני אבשלום בני בני אבשלום מי יתן מותי אני תחתך אבשלום בני בני" (שמואל ב', י"ט, א'). הקישור האלזויוניסטי בין השיר לבין הקינה המקראית ממשיך ומדגיש את משמעות המוות בשיר אך לא פחות מכך מטעים את התביעה להבלגת הרגש.

ועוד אלזויה ספרותית הכרוכה בנושא המוות: פעמיים בשיר קוראים: "כשהולכים בשורות אחרי". הקישור בין שורה לבין מוות מעלה עוד על הדעת את שירו הנודע של חיים גורי הפותח בתיבות הבאות: "הנה מוטלות גופותינו, שורה ארוכה, ארוכה... קל וחומר שיהיו אותה אלזויה חובר באורח מובחן לאלזויה לקריאת הקרב "אחרי", משום ששתיהן כאחת קשורות במוות המתרחש בשדה הקרב, מוות הכרוך במעשה הקרבה. אף האלזויה לשירו האמור של חיים גורי תואמת ומחזקת את הכיוון אותו מכתוב ומתווה הדובר בשירו של זך: מוות הנתון בהקשר של שתיקה אבלה ומכובדת כאחת, התמודדות דמומה עם המוות, מאופקת ולא קולנית.

ועוד אלזויה מזוהה בשיר, אך היא שונה מקודמותיה בשיוכה לרובד האירוני דווקא. כזכור, פעם אחר פעם מבקש הדובר בשירו של זך שהקהל יתנהל בשתיקה ובשורות אחר ארונו: "לא לבכות כשהולכים בשורות/אחרי". ההליכה הממושמת בשורות והעגנות בהקשר של שיר, מעלות על הדעת את שיר הילדים הנודע: "כך הולכים, השותלים/רון בלב ואת ביד... הויקה האלזויוניסטית לשיר ילדים כה תמים ואופטימי, דווקא בשיר המעמיד במקדו את המוות, קורעת פער אירוני בין החזוי משיר כה קודר לבין החומר האלזויוניסטי המבדח המזוהה בו. זאת ועוד. האלזויה שבשיר הנתון לאותו שיר ילדים תמים ואופטימי, אינה רק מפיקה אירוניה אלא אף נוסקת למפלט סרקסטי: האבלים שבשיר, ההולכים בשורות ובכבדות במסע הלוויה מדומים לילדים הפוסעים בשמחה בשורות בחגיגות ט"ו בשבט עם "רון בלב ואת ביד".

כבר נזכרה הסטיה הסמנטית מהביטוי "מנגינות מוזרות" בבית הראשון לביטוי "מנגינות אחרות" בבית השני. וכבר אובחנה הנמקה חלקית לאותה סטיה סמנטית: הדמיון הצלילי בין "אחרות" לבין "אחרי" מדגיש את התיבה "אחרי" ומתוך כך מדגיש את חלקה החשוב והמכריע בעיצוב משמעות השיר ואף את הקישור האלזויוניסטי בינה לבין התיבה "אחרי" אצל ביאליק. עכשיו כבר אפשר לאבחן את ההנמקה השלמה. כביכול מסתמן כאן פרדוקס: דווקא המעבר מתיבה אחת

דרור אלימלך

מוסיקה

לנתן זך

רַגַע אַחַד, שֶׁקֶט בְּבִקְשָׁה.

הימים

הַיָּמִים הֵיוּ רְחֵבִים,
כָּל־כֶּךָ רְחֵבִים
שֶׁשֶׁעֲרוֹתֵינוּ נִתְפָּסוּ
בְּמַכּוֹנוֹת אֲדִירוֹת
שֶׁפָּעְלוּ לְלֹא הַפְּסָק.

הֵיָה כְּבֵר אֲמַצַּע הַיָּמִים
וְעֵדִין צְפִינוּ

הֵם הָרֵי רְחֵבִים כָּל־כֶּךָ

אֲנַחְנוּ נִשְׁתַּמֵּשׁ

בְּמוֹסִיקָה הַזֹּאת

כְּמַהֲלֵךְ חֲמִישֵׁי בְּתַבַּת הַלּוֹכִים
וְנַעֲמֵד.

שֶׁכָּל־כֶּךָ הִיא יָפָה

המשוררים המטאפיזיים

הַמְשׁוֹרְרִים הַמְטָאפִיזִיִּים עֲדִין
עַל הַרְצָפָה.

קייז

שׁוֹב קִיז
הָרִים רְחוֹקִים דְּהוּיִים
חֹל הָאָרֶץ אֵין

זֶה לֹא שֶׁהֵם גְּרוּעִים כָּל־כֶּךָ
אָבֵל קֶשֶׁה לְחַלֵּץ אוֹתָם.

יֵרֵק זֶה רַק מִשָּׁג

מִים זֹרְמִים פּוֹגְעִים.
קִיִּם חֲשֵׁשׁ סָבִיר שִׁירְקִיבוּ.

שיח מנגנים

שולמית בירגר

על מאפייניו הדמותיים של הדובר בשני שירים של נתן זך

ה'מועץ', חרף תוכנו הנרגש והתובעני. הנמען, שאינו עונה, הוא אורפיאוס, הגיבור המיתולוגי המפליא לנגן, אשר בהיותו חביבם של האלים התיירו לו, במחווה ללא תקדים, לרדת לשאול כדי להחזיר לארץ החיים את אהובתו שמתה, אורדיקי, בתנאי שלא יביט לאחור בלכתו עימה. הדובר מנסה להניא את אורפיאוס מן הירידה הרת-הסכנות אל השאול. "אל רדת עוד אל עמק מות. אנה, אל", אלא שנחישותו של הדובר לסכל את הירידה אינה נופלת מנחישותו של אורפיאוס להציל את אהובתו – זו גם זו שזורות את רצף הטקסט. חתימת השיר בקריאתו הנואשת של הדובר: "אל פי/זרע מות" – פירושה 'ויתור' על סופה הטרגי-אירוני של האגדה, המתאר את כשלוננו הצורב של אורפיאוס סמוך ליציאתו מפתח השאול, כשהסב ראשו לאחור לשמע קריאתה של אורדיקי, וכך איבדה לנצח. ברירת-חומרים זו מתוך טקסט-המקור מסיחה את הדעת מהאפקט הטרגי, וממקדת את תשומת-הלב בחוויית ההתגוששות בין שתי עמדות נפשיות: אהבתו העזה של אורפיאוס (הגוברת על תבונתו), דבקתו במשימה, אומץ לבו, קריאת התיגר על המוות ועל הגורל, וכנגד אלה – התרחקות הדובר מן הקצוות (=לפתחם של תהומות), הדבקות בחיים (חסרים כמה שיהיו), שרק בהם יש אפשרות קיום לאהבה או נגינה או "כינור" או "חלום". לשונו הרצוצה של הדובר, על תחבירה הרופף והקטוע, נתפסת כשיקוף הולם למצב רוחו הנסער. מצד אחר נראה, כי המלים שנפרדו זו מזו (בגין הפרה של מוסכמות לשוניות בסיסיות), חוזרות ומתלכדות מכוח איזה קוד-סימנים אחר, ורוקמות שפת-עומק משותפת לדובר ולנמענו (שניים קרובים): "אנה, אל//מות בגלל, אתה נשבר בתוך גהר," – וכך לאורך כל השיר מובחנת חריזה פנימית, המשתתפת בעיצוב רובד מצלולי דומיננטי בלשון השיר; תחביר אחר היוצר לכידות ומעניק אחידות לרצף הטקסט.

אורפיאוס

אל רדת עוד אל עמק מות. אנה, אל,
מות בגלל, אתה נשבר בתוך גהר,
אלמות בחזון, אל בחפזון

תִּרְד דוּמָה, יִרְכְּתִי בּוֹר לֹא יֵאמְרוּ מֶה
שֶׁאַתָּה יוֹדֵעַ אֶהְבֶּה. בְּרַגְלֵי יַחְפֶּה לֹא תִדַּע
אֶת הַמְּסֵלָה. אָנָּה, אֵל בְּחַפְזוֹנָה

רְדֵת לְתֵהוּמוֹת לֹא יִתְקַרוּ, דְּרָכִים שֶׁל מוֹת
כְּמִבְטֵי יִקְרוּ, חַיִּים בְּרַגְעֵי הַשְּׂאוֹל, שְׁמַע, בְּגוֹף
עֲלוּל אֵל

תִּרְד אֵל לֹא בְּרָאוּ אֵל לְרִדְתָּ. לֹא יִחְדּוּ
אָדָם שֶׁבַת שָׁם, גֵּיהֲנוֹם חֲנָם, אֶהְבֶּה אַחֲרֵת
מִשְׁקָרְתָּ. אֵל רְדֵת תֵּהוֹם, אוֹרְפֵיאֹוס.
פְּנֵה יוֹם, חֲשֶׁף לֹא חֵלוֹם, לֹא כְּנֹר הֵלוֹם,
לֹא כְּנֹר, חֲבֵל,
הוּא זֶה הַמְּנַן, אוֹרְפֵיאֹוס, אֵל, כִּי
זֶרַע מוֹת.

ה'חזון' עובר את ממדי הזמן, יש לו נשימה ארוכה וראיה עתידית, ה'חפזון' הוא קצר-רוח וקצר-מועד. וכן: "דומה" "יאמרו מה" (בית ב', טור 1) – השתיקה לעומת הדיבור. וכן: "יום" "חלום" "חלום" (בית ד', טור 4) – "יום" הוא ניגודו של הלילה, המסומן באמצעות המלה "חלום", והחלום הוא ניגודה של המציאות, המסומנת באמצעות המלה "חלום" (כאן ועכשיו). החריזה הפנימית בשיר היא מגוונת, בלתי צפויה, מעוררת: א. השיטה משתנה – יש שהחריזה היא בתוך הטור (רדת-עמק, בית א'), ויש שהחריזה היא בין הטורים (יתקרו – יקרו, בית ג'). ב. איכות החרוז משתנה – יש שהחרוז 'מדויק' (כל הצלילים חוזרים מן ההברה

שפת-צלילים ממירה, אם כן, את שפת-המלים. באמצעות המוסיקה, שהיא שפה טרום-תבונית ראשונית, בלתי אמצעית, מבקש הדובר להגיע עד עומק רגשותיו הסוחפים של אורפיאוס. באמצעות המוסיקה שהיא גם שפת הדיבור-הפנימי של הנגן המופלא, מנסה הדובר נואשות לשכנע את אורפיאוס לא לחצות את גבולות עולמו האנושי. מתח פנימי זה משתקף ברובד המצלולי, שיוצרת החריזה הפנימית, שכן, הזיקות הסמנטיות הנוצרות בין המלים בגין שוויון הצליל (החרוז), הן ברובן זיקות ניגודיות, כך, למשל: "נשבר" "נהר" (בית א', טור 2) – ה'שברה' מבטאת עצירה, וה'נהר' מציייר זרימה ורצף. וכן: "בחזון" "חפזון" (בית א', טור 3) –

נקמנותו ושנאתו הכשילוהו וגזלו ממנו את אושרו ומנוחתו) ובין ש'דנטס' הוא הגיבור ההיסטורי (הורגו של פושקין בדו-קרב, שפושקין עצמו יזם, משום שחשד, שהוא המאהב של אשתו).

הדובר הנרעש בשני השירים חש, שאין להתגרות במוות או לקרב אליו, שיש לנהוג בזהירות ובמתינות ב'נצחונות', שאדם זוכה בהם, שמא יאבדם ברגע אחד נמהר של זחיחות הדעת וחולשה ושכחה עצמית או יוהרה. בשני השירים הנמען אינו עונה, ובשניהם בולט הרובד המצלולי, הנבנה בעיקר באמצעות החרוזה הפנימית.

אבל לא על הדמיון שבין שני השירים רצייתי להצביע, אלא דווקא על השוני המבחין ביניהם; בשיר "דנטס, לא" מתייחס הדובר מפורשות לרובד המוסיקלי: "אם תקשיב היטב/ תשמע שהוא מזמר." - אבל המוסיקה שנועדה לאוזניו של דנטס שונה בתכלית מהמוסיקה האינטימית, שהועיד הדובר לאורפיאוס, בהיותה נעדרת אותו מתח פנימי ואותן דקויות השמורות רק לנמען-אמן, שאוזניו כרויות לשמוע כל רחש קל, ורק לדובר, שחש קרבה רבה לנמען שלו.

הדובר בשיר "אורפיאוס" אינו מסב את שימת-לבו של הנמען ללבו "המזמר", כשם שאינו טורח לבדוק, אם הנמען שומע אותו (אם 'ערוץ התקשורת' פועל בכלל), כשם שעושה זאת הדובר בשיר "דנטס, לא": "...אם תקשיב היטב// תשמע...". וכן: "אם תשאל/ לדעתי, תשמע את לבי אומר".

הדובר בשיר "אורפיאוס" גם אינו נוקט לשון 'אני' אפילו פעם אחת ברצף השיר; הוא נשאר, כביכול, אנונימי מאחורי דיבורו הנרגש, נזהר כאילו מלחשוף את ההתרוצצות הפנימית המתחוללת בנפשו בין שתי עמדות, שאינן ניתנות למיצוע - מעין 'הרחקת-העדויות' של הדובר, המתבונן בעצמו.

הכותבת היא מרצה בחוג לספרות עברית, אונ' חיפה

דאנטס, לא

דַּנְטֵס, לֹא. הֵהָר עֲצוּב. הָאוֹצֵר
גָּנוּב. בְּסוּפוֹ שֶׁל דְּבַר לֹא יִחֲסַר
זְהוּב. לֹא, דַּנְטֵס, לֹא.

אֵינְנִי יוֹדֵעַ מַה דַּעְתָּךְ: אִם תִּשְׁאַל
לְדַעְתִּי, תִּשְׁמַע אֶת לְבִי אוֹמֵר
מַה שֶׁהוּא אוֹמֵר. אִם תִּקְשִׁיב הֵיטֵב,
תִּשְׁמַע שֶׁהוּא מוֹמֵר: דַּנְטֵס, לֹא.
לֹא. דַּנְטֵס, לֹא.

הַזְמַן עֵבֶר. הַגְּלִים לֹא שָׁבְרוּ אֶת הַמְּכַצֵּר.
אֵין אִפְשָׁרוֹת מַעֲבָר. הַדְּגִים מְנִיחִים לְמוֹת אֶף לֹא
לְחַיּוֹת. כְּמוֹהֶם כְּחַיּוֹת. אֲנִי יוֹדֵעַ זֹאת אֶף
אֲנִי יוֹדֵעַ גַּם מַה שֶׁאֹמֵר אַח אֶל אַח
בְּלִילָה הַנִּשְׁכַּח. זֶה הִיָּה דְבָרוֹ: לֹא.
לֹא. דַּנְטֵס, לֹא.

אֶת הַמְּפַתַּח מַצָּאת בְּכוּף. אִם לֹא שֶׁאֲלוּךְ,
גַּם לֹא יִשְׁאַלְוּךָ. תְּמִיד אֶכְשֶׁר לְזִיף גִּיָּה.
לֹא בֹוה הַעֲנִין. לֹא כְּאֵן הַרְמִיָּה. אֲתָה
עֲצֻמָּה בְּלִית אֶת גּוֹפֶךְ: הַרְגִּשְׁתְּךְ דּוֹמָה
לְמִי שְׂוֹתֵר עַל אוֹצֵר. אֵין דְּבַר. הַמְּחַשְׁבָּה
שֶׁהוּא עֵבֶר, לֹא מֵאֲשֶׁר, אֲבָל גַּם לֹא מִנְחָם,
לְפַתּוֹת לֹא זֶה. לֹא חֲשָׁבָה גְמוּרָה אֲבָל בּוֹדָאֵי לֹא אוֹר.
יֹתֵר מְדִי צִינוּק כְּאֵן. יֹתֵר מְדִי בּוֹר. אֲבָל לְזֹכֵר
שְׁוֵה קִיָּם, שְׁוֵה יֹתֵר מִמְּשׁוֹת אֲדָם: אִפְשָׁר לְמַשֵּׁשׁ
אֶת זֶה, אִפְשָׁר לְגַעַת עַד לְבוֹ
חֵם. לֹא, לֹא, דַּנְטֵס, לֹא.

שבזכות אומץ לבו, נחישותו ותושייתו נחלץ מהכלא, שבו נכלא על לא עוול בכפו, אבל

המוטעמת עד סוף המלה), ויש שהחרוז הוא אסוננסי (חרוז של תנועות מן ההברה המוטעמת ואילך: רֶדֶת-עֶמְקָה), ויש שהחרוז 'מורכב' (איכר אחד שלו מורכב משתי מלים: "יאמרו-מה"). ג. הפיזור הכמותי של החרוזה בשיר אינו אחיד - יש שהוא מעובה (בית ד', טורים 1,2,3; רֶדֶת, שְׁבַת, אַחֲרַת, משקרת, רֶדֶת), ויש שהחרוזה נעלמת כליל (בסוף השיר).

כללו של דבר: המוסיקה הפנימית הנובעת מהחרוזה הבלתי-צפויה, מעצבת תחביר מצלולי, המלכד את חומרי השיר לרצף לוגי, המשקף את העלילה הנפשית של הדובר, שתחילתה בסערת-נפש גדולה וסופה בקריאת יאוש.

מבחינות רבות דומה השיר "אורפיאוס" לשיר "דנטס, לא". גם בשיר זה פונה הדובר לדמות רחוקה, ומשדלה במלים רבות לא להתגרות בגורלה, בין ש'דנטס' הוא "הרוזן ממונטה-קריסטו", (הגיבור הספרותי,

חצי

החצי

אלן גינזבורג

מאנגלית: נתן זך

רוני סומק

"זה הכל קצר כל כך"

אֲנִי תִּיב לְוֹתֵר עַל
סְפָרִים, הַמְּחֹאֲוֹת, מְכַתְּבִים
כּוֹנְנִיּוֹת תִּיקִים, דִּיקָה
כְּרִים גּוֹפּוֹת וְעוֹר
אִפִּילוֹ עַל הַקָּאב בְּשֵׁנִי.

לפני שנים, בכנס פילוסופי על מהות הזמן, קם מישהו ודיבר על קו הקץ של הזמן. רגע לאחר מכן, קם מישהו אחר ושאל: "כבוד הפרופסור אחרי שהזמן נגמר אין עוד רבע שעה?" אלן גינזבורג, בשירו "זה הכל קצר כל כך", כתב שיר על אותה רבע שעה. זהו זמן הויתור ובו חוק הכלים השלובים מערבב ספרים, המחאות, גופות ואפילו את הכאב בשיניים. הכול קצר כלי-כך, ולכבוד קוצר הזמן עומד כל הזמן שבעולם.

"ילד זהב מערבי"

דוד וינפלד



ני משער כי במעמד זה אין צריך להרבות במלים על תרומתו החד-פעמית של נתן זך לשירה העברית, למן שנות החמישים - כמשורר, כהוגה-שירה, כמתרגם וכמורה. קביעתו - הגורפת מעט - של ולטר בנימין כי "סופר שאינו מלמד דבר מה סופרים אחרים, אינו מלמד איש", בוודאי שאינה תופסת לגביו. מי שמהלך השירה העברית קרוב ללבו, יודע מה אירע לה במחצית שנות החמישים בערך, בשעה שסגנון שירי אחד - חשוב, רב יופי ורב זכויות - הגיע עד משבר, משום שלא היה בכוחו להתחדש מתוך עצמו ולהתמודד עם המציאות החדשה, זו שראשיתה בעשור הדחוס והנורא של שנות הארבעים והמשכה בהקמת המדינה ובמעבר מן "החברה האידיאלית" אל כור ההיתוך של החברה הישראלית החדשה ובעיותיה. אם מותר להשוות סגנון שירי לחליפה, כי אז ניתן להשוותו לחליפה גזורה היטב, חגיגית, הדורה, אבל לא מתאימה לימי החולין שאחרי 1948. זך תפר אז לשירה העברית חליפה חדשה, פחות חגיגית אבל יותר נוחה. הוא לא היה היחיד שיצר קשר חדש בין השירה לבין קוראיה, דקדוק, מילון ותחביר אחרים. בשנים אלו פעלו, כידוע, גם יהודה עמיחי, דליה רביקוביץ, דוד אבירן המנוח, ואחרים - יוצרים חשובים שלא הרבו לתהות (בכתב, מכל מקום) על שירתם של אחרים וששירתם היא גם משנתם השירית. והיו כמובן הפרקורטורים הגדולים, המבשרים, שמפעלם השירי סלל את הדרך לסגנון החדש: משוררים בודדים במועדם, כמו אבות ישורון ויונתן רטוש ובאופן אחר, אורי צבי גרינברג ואמיר גלבוע. ועם זאת, תרומתו של זך היתה יחידה במינה. לא זה המקום לפרט מהו ייחוד זה ומהי התודעה האמנותית-סגנונית החדשה, שלזך היה תפקיד מכריע בעיצובה, פירוט שיכול לפרנס, כמדומה, כמה וכמה עבודות אקדמיות. אציין רק נקודה אחת, על שום שהיא מקרינה, כך נראה לי, על כל השאר. כוונתי למשפט העברי של זך, אותו משפט צלול, קצוב, מגובש, אלגנטי, השונה כל-כך מהפסוק העברי הקלאסי, גם אם הוא נשען עליו ומודע לו, זה המשפט שכופה על העברית ההיסטורית לרבדיה - עברית שוך

רגיש לה עד מאוד - את המשמעת של התחביר האירופי ביחסי השעבוד שבתוך המשפט. אני מכוון למה שאבות ישורון כיוון אליו כשכתב בלשונו המיוחדת לעצמה:

נתן זך היה נלד ילד זהב מערבי.
שמצא את העברית לא מתאמת למזגו האירופי.
לאט ירד צפי הנהב והא "א"פ" את לשונו.

(הומוגרף, 1985)

אני מציין דווקא עניין זה מפני שכאן מדובר במתן פנים חדשות לכלי, למכשיר, תרומה שהגדירה מחדש את מושג השירה והביאה לשירה העברית אקורדים שכמותם לא נשמעו בה. המפנה שהשירה העברית ידעה אז אינו נופל, כמדומה, מן המעבר של שירת ההשכלה אל שירת 'דור ביאליק' ומשירת דור ביאליק אל המודרניזם של שנות העשרים והשלושים.

כל אלה הם דברים ידועים היטב לקרובים אצל השירה העברית, שלא אחת גם ביטאו את הכרת התודה שלהם. אבל איני בטוח שנתן זך יודע על כל מלות הכרת התודה שהופנו אליו, אותן שנאמרו ושלא נאמרו, של החיים ושל המתים. ובין המתים אני מתכוון למשוררים כמו דוד פוגל, יעקב שטיינברג, חיים לנסקי, יהודה קרני ואחרים, שוך החזיר למחזור הדם החי של השירה.

אעבור עכשיו אל ספרו האחרון של זך, זה שלכבודו נערך מפגש זה. שני דברים צדים את עיניו של הקורא בקריאה ראשונה של הספר, הראוי להיקרא יותר מפעם ופעמיים: ראשון שבהם, הגיוון והפתעת השפע שבספר. זך מנגן כאן על הרבה כלים, אתה מוצא בספר צורות קצרות וארוכות, מנוולוג לירי חופשי בצד שירים מחורזים במסגרת סטרופית, שירי עלילה, הגות ואווירה בצד פזמונים מלודיים קלי צורה, אבל לא קלי תוכן, שגם הם צורך פנימי של המשורר. יש פה שירים המרעננים סוגים שכמעט עברו מן העולם, כמו האידיליה יחד עם שירים העומדים בסימן הקו החריף, המגוים, של הקריקטורה, כמו השיר על חודשי השנה. אם להשוות את הספר למשתה או לסעודה - השוואה שנוקקו לה, לא אחת, במסורת

העברית והלא עברית - הרי זו סעודה אמיתית, שיש בה מנות ראשונות, עיקריות ואחרונות, מאכלים קלים וכבדים, מטעמים דלי קלוריות ועשירי קלוריות. כשקראתי את הספר ועברתי משיר בעל מבנה חופשי לשיר מהודק צורה, עלו בדעתי דבריו של לואי אראגון, המעיד על עצמו, שכל ימיו כתב לסירוגין שירים בעלי מבנה חופשי ובעלי מבנה סטרופי מהוקצע, כדי להפגין את חירותו בבחירת בית הסוהר של עצמו. אבל לא רק הפגנת חירות ווירטואוזיות יש כאן אלא גם גיוון שמלמד על זיכרון תרבותי ארוך ועל קידה לצורות ישנות של יופי. גוון זה אינו שובר את "אחדות האני" שבספר כי אם מעשיר אותה. שכן, על אף הגיוון הזה, זך איננו, כך נראה לי, משורר של כל צבעי הקשת. שירתו איננה פתוחה במיוחד לרסיסי חיות ולקליטה אימפרסיוניסטית של רב-גוניות העולם הגלוי לעין. הוא איננו יודע - אני מצטט - "את שמות העצים האלה" (עמ' 56). לאמיתו של דבר, הרי מספר הנושאים שבספר מצומצם ומבלי למנות אותם, אציין כי זך עוסק רק במה שחשוב לו ביותר, שהוא לפעמים גם המכאיב ביותר. דברים אלה תופסים גם לגבי שירים שרקעם הוא נופים רחוקים, נופי אירופה, כמו "מחזור הולנדי רומנטי" או "מחזור איטלקי". זכרי המסע הרבים שבספר אינם בכחינת גילוי של "ספר החיים הגדול" (כניסוחו של רוסו) כי אם התבוננות עצמית, במקום אחר, מפרספקטיבה אחרת, אולי בראי אחר. "יצאתי לכאן לגלות" - נאמר בשיר 'סופר' המתרחש בסמואה - "וגיליתי שבעצם לא יצאתי". מכל המקומות, המקום שהכי מעניין את זך היא היבשת החידתית של ישראל שאחרי 1948, עד היום ועד בכלל. אם כן, לא משורר של כל צבעי הקשת ולא תייר המגלה ארצות חדשות, אבל משורר אמיץ ברוחו עד מאוד, וכאן אני עובר לדבר השני שמייחד ספר זה, שהוא בעיניי האמיץ מבין ספריו של זך, מן הבחינה האישית והספרותית. לאומץ, והכוונה לאומץ רותני-נפשי, פנים רבות. ביטויי הבסיסי, הפשוט ביותר ואולי גם אחד העמוקים ביותר הוא יכולתו של אדם לומר לעצמו ולאחרים "אני הוא אני" לטוב ולמוטב; מי שקרא את

אבל בדרך כלל, מקפיד וך עד מאוד שהמלה לא תעלה על החוויה הפנימית ולעתים אף נדמה כי הוא מעדיף שהמלה תכיל פחות מן הניסיון הפנימי ובלבד שהמסורר לא יתפתה לסירנות שונות שבדמיון ובלשון.

"כיוון שאני בסביבה" הוא ספר אשר האהבה והשנאה שבו, מתגבשות הרבה מתוך זיקה - מאשרת או שוללת - לעמדות ורגשות של יוצרים בעבר ובהווה: טשרניחובסקי, יעקב שטיינברג, משה שמיר ואחרים. מוכרים לי מעט ספרי שירה שיש בהם יחס חיוני כל-כך, חי כל-כך אל המסורת של השירה העברית. אולי בזכותו של הדיאלוג עם אנשים אחרים, בעלי סגנון אחר, בזמנים אחרים, אי אפשר שלא לחוש בשמחת העשייה השירית העולה מן הספר שנימתו הכללית קודרת מאוד. שמחת הדיאלוג ובכלל זה הדיאלוג הפנימי של המשורר עם שלבים קודמים של יצירתו היא אולי הסם שכנגד ל-Basso continuo, שמוכר וחוזר ומוכר את ענייניו הלא מלבבים של העולם הזה. דיאלוג זה איננו רק מחווה סנטימנטלית, קידה מתוך נימוס, חיפוש אחר קרובים בנפש. תפיסתו ומזגו התרבותי של וך עולים כמדומה בקנה אחד עם ההגדרה (בת שלוש המלים) שנתן פעם תומאס מאן למושג 'תרבות': 'היכולת לאהבה ולפארודיה'.

אין זה ספר של משורר שהגיע לאיוו רגיעה ופיוס. ומבחינתם של הקוראים מוטב אולי שכך הוא. ועם זאת, דומני כי יש בספר הזה יותר התחשבות בקוראים מבספרי הקודמים של וך. כוונתי לכך שבספרים הקודמים, בקצת מן השירים לפחות, וך כמו הבליע את ההנחה שאין הוא צריך להסביר את עצמו בפני הקורא ושעניינו של הקורא לרדת או לא לרדת לסופו של השיר. כאן הוא מסייע יותר לקורא ובמבחינה זו, נדמה לי, שזהו ספרו "הידידותי" ביותר של המשורר.

"כיוון שאני בסביבה" הוא ספר עשיר מאוד שנושא המרכזי הוא אולי האומץ לחיות בלי אשליות, אבל לא בלי רגשות. אבל גם השירה העשירה ביותר איננה מסוגלת למלא את הריקנות המקננת לעתים בנפש הפרטית ובתודעה הציבורית. כשקראתי את הספר, חשבתי, לא פעם, על דבריו של אותו אפוריסט - אינני זוכר את שמו - שכתב כי הנשק הטוב ביותר כנגד הריק והאין הוא להעמיד אותם מול הראי. לא שהאין יבהל, אבל האין שרואה את עצמו בראי, אולי פחות פוגע.

ולסיום, ארשה לעצמי נימה אישית לחלוטין: מה לא אהבתי בספר הזה? כמה אפיונים של ההווה הישראלית, שבהם אינני רואה את הדברים עין בעין עם וך. אותם שירים שאם אתה מסכים למסר הפוליטי שלהם אתה אוהבם ואם לא - לאו.

מה כן אהבתי בספר? כמעט את כל השאר.

דברים שנאמרו במנחה לכבוד המשורר, באוניברסיטת חיפה ב-19.5.96



צילום: דינה גונה, מטולה, "שירה 96"

וכעס כנגד המקום והזמן, 'הסביבה' שככותרת הספר, אותה סביבה שאין מנוס ממנה, כשם שאין מנוס מן האויר המקיף את האדם. אבל מקורן של נימות אלה הוא דווקא בזיקה היתרה למקום ולזמן, שהרי הביקורת הקשה ביותר, הפוגעת ביותר, המעליבה ביותר, באה לרוב ממי שמחובר חזק לחברתו ועל כן הוא מרבה לתהות על המשותף ועל המבדיל כתנאי להידברות של אמת. וך לא נוטה לפשר בין הסתירות של הקיום, ולעתים, כך נדמה, הוא נהנה להחרף אותן. בוודאי שאין הוא בורח מקונפליקטים ממשיים ומן העימות הכואב שבין הזמן האישי, הביוגרפי והזמן ההיסטורי, זדונו ורשעתו. ובאשר לנימות הכעס שהוזכרו לעיל: גם בספר זה, כמו בספרי הקודמים של המשורר, הכעס כמו יודד למחתרת, מסתתר ואחר-כך הוא צף ועולה בתחפושת של אירוניה, סרקזם, הומור מר. אלה הם כלי הנשק העיקריים של וך כנגד מה שנראה לו מזויף, מקולקל או אשלייתי. והם הם שצריכים לתקן את מה שקלקלו הפתוס המזויף, האיוולת והטעם הרע. מכאן הצורך לגחך טקסטים רשמיים, קלישאות דיבור שהן גם קלישאות של מחשבה, סטריאוטיפים של רגש ודמיון. מכאן גם הנטיה למשחקי מלים החושפים גם את המנגנון הפנימי של השפה ואת סתירות הלשון, שהיא, כידוע, מכשיר התקשורת והזיוף כאחד. בהגחכה זו של השפה מגיע וך, לפעמים, אל הקריקטורה הצרופה, הקפריזית מעט, כבאותו שיר שבו הוא "נטפל" אל דבר כה תמים ונייטרלי כמו לוח השנה העברי.

השירים הביוגרפיים או הקוואזי-ביוגרפיים שבספר, יודע למה אני מתכוון. בספרי הקודמים של וך היה, לא פעם, מרחק בין 'האני הלירי', הזהיר, האירוני, העוטה מסכה, לבין 'האני הביוגרפי', היה איזה חוט שבו החזיק 'האני הביוגרפי' ב'אני הלירי' וגונן על עצמו ואם החוט נקרע, מי שנפל ונחבל היה 'האני הלירי'. כאן, החוט הזה נעלם בקצת מן השירים ומי שנפל ונחבל הוא האני הממשי, לא הלירי. אותו 'אני' ביוגרפי, הנחשף כאן באומץ מרשים עד מאוד, רחוק מלטפוח לעצמו על השכם ולהעניק לעצמו תעודה טובה. שכן האופן שבו חש 'אני' זה את עצמו מבפנים, קרוב ברוחו, דומני, לדבריו של גורג' אורול: "אפשר להאמין לאוטוביוגרפיה רק אם היא מגלה איזו כלימה. אדם שמעניק לעצמו תעודה טובה, משקר קרוב לוודאי, מכיוון שחיי כל אחד, כפי שהם נראים מבפנים, הם פשוט שרשרת של מפלות". יתרה מזו: לעתים קשה להשתחרר מן הרושם שזך מתאכזר לעצמו ומחמיר עם עצמו ועם יצירתו וכשהוא אומר למשל על שירתו ברוב חן והומור: "אני את הקצפת הורדתי עוד בנעורי" / ונפטרתי גם מן הסוכר /" הרי הוא מתעלם כמדומה, מדברי אוגוסטינוס הקדוש, הקובע כי אסור לו לאדם לעשות את עצמו יותר רע ממה שהוא באמת.

זה ספר אמיץ, שנע בין המאוס והמבעית לבין היפה והאצילי, בין הפגום והפגוע לבין הענווה והפליאה מול זוהר האמנות. לא אחת עולות בו נימות של ביקורת קשה, ניכור

הרגישות בדם שהיא ודאי שירה

לאה גלזמן

נתן זך: כיוון שאני כסכיבה; הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשנ"ו; 281 עמ'

ספרו האחרון (עד כה?) נוטל לעצמו נתן זך, בין שאר הכרעות ותפניות רגשיות, הגותיות ופואטיות, גם את החרות שב'אחרות'; זוהי אחרות המסרבת להיצמד לכבלי תורת השיר והנחותיה, שוך עצמו גיבש בשעתו ויישם לאורך שנים ביצירתו.

מגוון הנושאים והמודוסים ועירבולם, גודש החומרים התמטיים, 'ערב-רביות' המשקעים האוטוביוגרפיים, הן המובלעים, ובעיקר אלה הגלויים, הנקראים בשמותיהם המפורשים, ההימנעות ממחויבות נוקשה לעקביות פואטית, הנסיגה מנדר-נזירות של חומרה ומינימליזם, אופיים הוידוויי-יומני המגובב והרגשני-נוסטלגי המובהק של שירים רבים בספר החדש – כל אלה חוברים בו ועושים אותו לקורפוס שירי רטרואספקטיבי מתעד חיים, מעין 'אוסף-על' סטריאוסקופי (במונח שטבע יוסף ברודסקי), שאחת מהנחות היסוד של עיצובו היא פתיחתו בפני קוראים בעלי טעמים, הרגלי קריאה, מטעני דעת ומבני אישיות מגוונים, בני גילים ובעלי יכולות תובנה נבדלים זה מזה. למרות ברירת החומרים שנעשתה מן הסתם במהלך שנים-עשרה שנות צום-פרסום ממושך, נוצר ומונח לפנינו למעשה הצבר של אוספים, או קבצים אחדים.

ריבוי הפנים של הספר, מבחינה צלילית, תמונתית, סיטואציונית ותקופתית – מקרין ומשפיע מאיכותו הכוללת גם על השירים הבודדים, שרמתם אינה בהכרח אחידה. ודא-עקא: ככל שהשירים נקודתיים, אישיים וספציפיים יותר, כן צוברת תאוצה ומתעמקת משמעותם האוניברסלית החדרת-כל. שירים לא מעטים מתגלים כבעלי כוח הפעמה ייחודי, שאינו תלוי כלל במכלול. מסתבר, כי דווקא 'הפרשי גובה' אלה עשויים לאפשר לקוראים ולהקל עליהם את המעורבות הנפשית והשכלית בתוך

התהליך המתרחש בטקסטים השיריים. בשונה מפואטיקת 'הניכור' ההרמטית והנאמנה לעצמה של זך, עומד, אכן, אוסף שירים זה בסימן של סלחנות עצמית, של רוך וגמישות ושל אומץ להתרפק, להרגיש בחסר, להתרגש, לרגש ולעורר הזדהות לירית, הן ברובד הנפשי הסמוי והמטא-פואטי המובלע, הן במפלס הארס-פואטי הגלוי והמפורש; זאת בלא לוותר על מערכת תבליני היסוד המלווים את כתיבתו עד כה: האירוניה והספקנות, הרדוקציה, ההנמכה והמיזעור, החתרנות התוך-טקסטואלית והסובורסיביות ודומיהם, אשר ההומור המריר-מתוק והנכונות לקבלת ה'עצמי' ו'העולם' מקהים במדת מה את עקיצתם ונשכנותם.

הקל זך על מלאכת הרצנונטים, רחמנא ליצלן, בשומטו כמו עטו את השטיח מתחת לקולמוס: ב'פרולוג' המפואם, הפותח את הקובץ, הוא נוטל על עצמו את תפקיד השוער, המבקר המורה כאחד, בהציגו לקורא הפוטנציאלי את עקרונות היסוד, הנקבע על ידי תחושת הקירבה 'ליעד הסופי', כלשונו, וגם את 'מתכון-הקריאה'; כ"עיקרון לוגי" יש בספר, כמו בחיים עצמם, מן הכול: "קצת גיוון וקצת תנועה", הוא קובע. בזחיחות דעת מתעתעת הוא ממליץ לקוראים על קריאה "קצת משם וקצת מפה" ועל הרפיות והשהיות לאחר ש"מתעייפים", כמו מהתל בעצמו ובנו, ורומז, שנחדל להתייחס ביראת-קודש וברצינות מוגזמת מדי אל השירה בתור שכזו, או אל שיריו הוא, אולי כשם שאין לנו להתייחס ברצינות יתר אל החיים עצמם. הקורא החשדן והמיומן יאתר גם כפזמון פתיחה נינוח וקליל זה שורות מספר המסגירות עיקרון תמטי-פואטי, ששזור גם בשירים נוספים: "בסופו של חשבון, כולנו נמצאים בתנועה" וכו', ולפני כן: "אני מתעסק הרבה בזמן/ אבל ... בעצם הזמן הוא זה שמתעסק אתי". באגביות וקלילות מטעות, המהתלות בעצמן, בכותב ובקורא גם יחד, משחיל זך את מסר-

המעמקים המנסר, שבלעדיו לא יכולה להיווצר שירה: בליית הזמן הזורם, ודאות החלופיות, עלבון הסופיות – תודעות אלה משוות איכות של שוויון-ערך (או אי-ערך), מציעות את המוחלטות שבהעדר המהותיות (essentialism) ואת ממד היחסיות למכלול התופעות המתקיימות, זו לצד זו בחיים ובשירה, או בחיים שבשירה; זוהי תמצית המשמעות של ה'תנועתיות'. שאלת סדר הזמנים וסוגיית המוקדם והמאוחר מאבדות את חשיבותן, שכן לא ניתן ואין צורך לעשות הבחנה 'מהותית' ליניארית ולוגית בין הזרימה קדימה לבין הזרימה לאחור; והרי בזרימת התודעה של הסובייקט, ואין זולתה, אין לדעת מה זו; אתה, או קו הרצף שעליו אתה נוסע-מוסע ברכבת-הקיום.

מכאן שלפי זך, "שיר השירים" המשמעותי האחד והיחיד הוא שיר "הגלגל החוזר" של הזמן ("מגיפת השנה", עמ' 10) בו "קורי החיים" אינם נבדלים בפריכותם ובאי ממשותם מ"קורי השנה", או "החלום"; ואם "האיצטגנין האחרון שנותר ער" מסוגל 'לראות' בלא 'לנסח', הרי מלאכת הניסוח, מלאכת הגדרת הפנומן של החיים, שעיקרו הלוגיקה שבאבסורד, או המשמעותיות של חוסר הפשר, באמצעות מלים הצרות למציאות צורה על ידי עצם הבעתה ו'ניסוחה' – זו הינה מלאכת המשורר, שהוא גם מיניה וביה "האיצטגנין". הגדים, דימויים ומבעים מעין אלה, מצויים כמעט בכל שערי הספר, אף אם הם מצופים בעיצובים בלדיים, או פזמוניים. נושא הזמן שזור בנושא המרחב, או היקום, מופיע בעיצוב שירי מעניין ומקורי בשיר "סוף העולם" (עמ' 178), המסיים את השער ה'אפוקליפטי' "אחרית הימים". בשיר זה, הבנוי משפטים בעלי מבנה תחבירי בסיסי וצפוי (נושא + נושא פעלי + ביטוי אדוורביאלי) מסוג: "מגפת השנה פרצה השנה בפתאום", או "סוף העולם בא לגמרי במקרה" – מושחתת התובנה עד טירוף, והתודעה נמתחת עד לקצוות בלתי נסבלים

ארוכי שובל בסימני שאלה וספק; ואף זהו מאפיין של המשכיות בתוך גיוון ושינוי: ערכי המשפחה והמורשה, "השקר" לעומת "האמת" המוצגים ביחסיותם, המחויבות להורים במעומת עם הציות לאמת הפנימית של האינסטינקט הצרוף (אמת שלא תמיד ניתן לחושפה או להגדירה). אין בכך משום סגידה לנעורים או פולחן היצר; אלה מנוטרלים מיניה וביה מתוקף הוודאות המאפילה, כי "כמה שנים טובות" תמיד "מקדימות שנים אחרות" (בווריאציה על תבנית חלום פרעה). אף היופי המהולל, זה השמור "בשירים" אינו נשמר; יתרה מזו: נגזרות עליו שכחה, נשיה בטוחה ("ובכל זאת יופייך", עמ' 28), "בכידות" ו"עצבת" (בתרגומו של ז'ק ל- "Tristesse" של פרנסואז סאגאן, בשירו המעין-שנסוני המוקדש לה - ואולי נכון יותר לתרגם: "עגמומית"? - הן כל מה שנותר מ"נעורי נצח"; מן "האופנה", "הסדר", "ההצלחה" ו"הכסף"; ובאותו מישור מועמד גם "גבנון החתול באמונה תפלה/תפלה ככל האמונות", בעיצוב שירי המשחיל על אותו חוט עצמו את ה'מלים הגדולות', הנוסחאות והסיסמאות למיניהן, ואת השולי, הטריטוריאלי והתפל, או הטפל. גימוד ההרואי והגחכת הנשגב והנישא, המאותרים ברבים משירי האוסף, עולים בקנה אחד עם צורות-התוכן ותוכני-הצורה ביצירת ז'ק מאז "שירים שונים": העמדת השולי והיומיומי באותו מישור עם החשוב והמהותי בולטת כעיקרון תמא-פואטי מובהק בשיר "הכנות למסע" (עמ' 131), מהשער "כיון שאני בסביבה"; שיר זה משתרע בין ההכרזה הפותחת "גבר לא צריך הרבה דברים" לבין הווידי החותם והפסקני: "כמה תקוות תלה/על חוט השערה של בית שלא היה" (שם). הכרות אי ההודקקות ל"הרבה" היא כמסתבר הכרזה מתהפכת. המדובר דווקא בציפיית יתר מן החיים, בתשוקה נטולת קרקעית למיצוי ומלאות, שלא התממשו. הצנייות, היאוש הפסימי והסרקום הלא הם הפן ההפוך של תיאבון-יתר לחיים, שאינו יודע שובע, מצד אני הנובר בכוח, כמשתקף כמעט בכל שיר, ומפשפש בפתטיות אחר רסיסי חלקיקים של 'אושר' בין קפלי הקיום: מברשת שיניים, משחת גילוח וקצף, שמפו נגד קשקשים, "איזה עשר חולצות" וכ' נמנים לצד "אשה" (אם ירצה לאהוב), "מתברת" ו"מכונת הכתיבה הניידת" - מסמני הצורך לאהוב והצורך ליצור. לכן, בסיטואציית ההתכוננות ל"מסע", הכול חשוב או לא חשוב באותה מדה. ההימנעות מגלישה לבנליות ולדרמטיזציה בעיצוב מוטיב ה'מסע הסופי' מושגת בשיר זה דווקא באמצעות הפירוט הדקדקני של רשימת האבזורים והמצרכים, אשר הדובר בשיר נזקק להם לצורך מסעו ההפוך, או הבלתי הפוך. "אמן" (עמ' 35), ו"חבר משורר" (עמ' 43)

של המתרחש במציאות הקיום. הווריאציה הפארודית וההומוריסטית לכאורה ("כעבור ארבעים שנה", עמ' 19), על שירו המפורסם "מתה אשתו של המורה שלי למתמטיקה", 'ממיתה' את דמויות מוריו של הכותב מעברו בביה"ס התיכון בו למד (תוך טעות עובדתית אחת), והיא מתקנת באמירה, שעם כל מובנותה מאליה וחבוטות-ניסוחה, אף היא מעיקרי 'נסיון החיים' של האוסף: "אסור להסתכל לאחור" (שם). הכותב הלירי יודע להודות בכנות, כי אצלו על כל פנים "אהבה" או "רעות" הן בבחינת "מחשבה", או "רעיון" בלבד, שדינם לחלוף ולחזור, כי "בביצוע אני חלש", הוא מתוודה, והטעם: "כי הכאב



צילום: דינה גונה

מחבר אבל גם מפריד את התכרים" ("בשדות או", עמ' 21 ואילך). בתוך דיווחו "המדויק" כלשונו על זכרונותיו (והרי הזיכרון, כמאמרו של פול אוסטר ב"המצאת הכידות" הוא החלל, שבו דבר מתרחש פעם שניה), אין הוא נמנע מלהכריז עם זאת על ציפייתו לרגע 'האפיפניה' הננסי והמינורי של התגלות "איזה הבהוב קטן של תקוה משדות או", הבהוב של אור שידליק "איזה אור קטן/להאיר את החושך אני לא יודע מת" (שם). 'אני מאמין', שמעביר הדובר הלירי כאיש שבע שנים וניסיון לנערה צעירה ולא מנוסה ("שיר לנערה", עמ' 25), נע על כן סביב מסר מעין הדוניסטי 'עכשו וכאני', ספוג יצריות ורדוף זמניות, על ציר ההוראה: "אספי כל פרור הנקרה בדרך/ולעולם אל תפני לאחור... שמעי תמיד בקול יצרך/ואל תבטחי באיש". על קו הגבול הדקיק בין מה שנשמע על פניו כהתבטאות בנלית על גבול ההומוריסטי והצני-מקברי לבין אמירה גאונית הגורפת בפשטותה ובדחיסותה, מתבצעים בשיר זה ואחרים 'ריסוקי' קלישאות והעמדתם של ערכים ומיתוסים

בשפיותם ובצלילות אבהנתם באמצעות עין האינטנסיב-המשורר-הצופה, המסוגל 'לראות' במובן הסייסמוגרפי והנבואי-חיוני, מה שאין כל "עין בלתי מזוינת" יכולה לגלות: את קץ העולם המתרחש "במקרה" בעולם שנוצר במפץ מקרי, וחוזר בכורת דטרמיניסטי אל הכאוס הטרום בראשית, וחוזר חלילה, בסדרת מבולים ישנים וחדשים.

באופן המזכיר במשקעו התוכניים ובאקלימו הנפשי שירים אפוקליפטיים אחדים של בורחס, קובע השיר במשפט תנאי מדומה, החותר תחת עצמו, ותוך שימוש באפקט הזרה מובהק: "השאר כבר עניין לספרים שכבר לא יראו אור... ואילו נותר בחיים פה אחד המסוגל לדבר/היה ממציא את סיפור בראשית או סיפור אחר". בחריזה מוליכה שולל בפשטנותה ובמכניות קצביותה והתנגנותה המשרה רוגע, מוגש חזיון ההתאיינות הטוטאלית, המצפה בקצה מסדרון-הקיום, חדר ודאות המקריות וצרוב חוקיות החזרתיות; תחושת האובדן הקוסמית מתעצמת ומבעיתה דווקא על רקע תיאורים של "עולם כמנהגו נוהג", הגודשים את השיר, והיא חוסמת כל ניסיון למצוא ניחומים בהתמד קיומם של 'דורות באים' ובהמשכיות החברה האנושית. "חוט הצמר" של ההווה, ההופך מציפיה תמה וטהר בתולי וחף לדעם-מעמקים ולמצבור "טינה" סתום ונטול היגיון נראה לעין (בשיר הכמו בלדי "טינה סורגת", עמ' 9), חוט זה "עובר את כל העולם, חוצה יבשות" בהתגלגלותו. "מחשבה זכה" בלבה של טינה, כלה מיועדת לחתן מיועד, הופכת בהבל-המלה לכיסופי המתה עצמית ולמשאלת רצח, תוך כדי תהליך מכני כפייתי של "סריגה". לפנינו המחשה נוספת, רב-רבדית בפוטנציאל הפיענוח הגלום בה, להפכפך, לסותרני, לבלתי-צפוי הצפוי ולאפיוודי שבקיום האנושי; זוהי אמירה שירית דרמטית מרוכזת וצפופת משמעות על טבע האדם וטבע העולם. הבלתי-כרונולוגי והא-סינכרוני 'מוורקים' בעיבודים פואטיים שונים, בבחינת תחושה ותודעה המשוקעות במציאות הנפש והיצירה, גם אל שירים המעלים באוב דמויות קונקרטיות מן הביוגרפיה הפרטית של המשורר, ואין המדובר ביוצרים ומשוררים בלבד (למשל: "כעבור שלושים שנה", עמ' 9 ואילך, או "סתיו שפוי", עמ' 16-17).

תיאורים שונים מהקשרים נבדלים ומגוונים של שחזור זכרונות ומצבים, מתנקזים אל הגדים חסכוניים, ההולמים וחובטים בתודעתנו: "מעבר לניסיון, קיים בעינו המחסור. מעבר למחסור, רק ניסיון: החדר האחרון/ובו וילון ומיטה בסדין שחור: האופנה האחרונה לסדינים" (עמ' 14). קביעותיה של "השירה", יודע עם זאת ז'ק, הן אימפוטנטיות ביומרותן ביחס ל"פרוזה"

הם שירי מפתח, אירוניים עד פארודיים ומפוכחים עד דמע, על מקומו של היוצר בחברה ובהיסטוריה, או בעולם ובזמן; נע בין רצינות לבין היתול וביטול, מסיר השיר את 'האמן' ממרומי מעמדו והשפעתו המיתיים (האמיתיים, או המדומים), ומכווצו לממדיו הנכונים: יצור בן חלוף החי ומת כמו כולם; אולי הותיר "טביעת אצבעות" בסיוע המוזה, המעוצבת כקריקטורה בדימוי של "עז בעלת מבע פנים אנושי"; אולי היטה "כתף" למלאכה הגדולה של "גאולת האדם" ויצא "עם אלבוים".... אולם אפילו מצבתו "לא גמורה" בעיניו, והיא "גם לא לגמרי" לטעמו, ככתוב בשורה החותמת, שרומזת לתחושת החמצה מתמשכת והתפכחות מאשליה של מימוש 'יעוד'. 'הנצח הקטן' של האמנות, כפי שמקובל לומר, מוטל פה בספק, מעורר גיחוך ונסקר מזוית ההתבוננות העצמית של ראיית 'שש-שש' אכזרית ובוטה, אשר אינה חסה על שום אידיאה, או מוסכמה, אף לא על מיתוס ההשראה או המוזה.

מי שמצייר עצמו, תוך הרחקת עדות, כמתבונן "במצב האדם" "מפסגת האוורסט" של מעמדו, בתור 'מגה-משורר' של פסטיבלים בין-לאומיים, ומתגדר ברום קומתו ובכניסתו ל'היסטוריה', קובל בנימה מזמינת חמלה והשתתפות, על בדידותו האנושית והחברתית, מחיר מה שקרוי 'תהילה', והוא מפציר: "אל תשכחו אותי". ההיטלסלות בין הפאתטי לאירוני וההתחבטות בין הנרקסיסטי והאומניפוטנטי לבין חסר-האונים, המסכנותי והאפסותי מתפקדות כצורת-תוכן רבת גיואנסים גם בטקסטים נוספים, כמו, למשל, בשיר "ממציא" (עמ' 44) ובדו-שיח (עם שיר מוקדם) מן השער "שירי מלון", (עמ' 141), בו מצהיר הכותב כ"רומנטיקן מאחר" מתוך "הרמץ" של הרומנטיקה החמה-קרה העברית שלו: "אולי עוד שמץ, רק שמץ". לפנינו אני, שחש עצמו כמרכז ומקור לכל הקורה סביבו (מהמעגל האינטימי והצר ביותר עד למעגל הקוסמי הרחב ביותר), אך אינו בשל רגשית לקלוט ולעכל את ודאות הסתלקותו מן העולם והשתכחותו, שמוחו ושכלו מודעים להן מכבר.

רימוזים ישועיים, המופיעים בשירת זך בעיקר מאז "טליתא קומי", מצויים גם בשירים שבאוסף זה (למשל: עמ' 44, 46, 189). הם משרתים, מעבר להקשריהם הספציפיים השונים, את שרטוט דיוקנו העצמי החידתי והלא מפוענח עד הסוף של אני נסי וחד-פעמי, 'המשחרר' בשיר מפעים בכנותו ('ואני', עמ' 48) מעין 'אני מאמין' אקזיסטנציאליסטי מובהק: "צריך לשים לב לכל רשרוש בעולם/ כמו היה רשרוש אחרון" (שם). אמירה זו נשזרת במבע המעוגן בתפיסות מוכרות משירת העולם, בדבר היות "שפת העלים" "עוד לשון אם בעולם"

(שם).

"את ייני מהלתי במים, את זרעי שפכתי לרוח", מתודה אני זה - בנוסח ברכטיאני - על עשיות בלתי הפיכות העומדות בסתירה ליומרת 'טביעת האצבעות' שהשירה והמשוררים אמורים להשאירה בעולם. הענווה מנווטת אותו להכיר בכך, שמהותנו - משוררים או בני-אדם 'רגילים' - היא בסופו של דבר מהות של נדונות לעמל סיופי, נטול הרואיות ונעדר התעלות ("סוף דבר", עמ' 49); לצד הראייה 'הממוזרת' ('מוזער', עמ' 148), המגחכה כל יומרה וחלום שמכחי או מטשטשי מציאות (עמ' 52, 58, 62 וכו'), היא המניעה את הכותב להתבונן, כאמור, מתוך אמפתיה גמורה במהלך חייהן וגורלן של דמויות-שוליים בעלות שם, או נטולות שם, הקשורות בעברו ("חיותה" עמ' 41-40, "אלמנה", עמ' 35-57, "תייר", עמ' 42 ואחרים). ברם, להתבוננותו בהן יש אופי פרויקטיבי ברור ולא רק זולתי, והוא מוקרן ונובע משלב-החיים ותחושת החיים שלו עצמו, כמו, למשל, השורה: "הוא לא השאיר אחריו ילדים/ שלא להרבות ריב ומדון בעולם" מן השיר על "רופא משפחתי" (עמ' 89-90), או תיאורו של "תייר" המטלטל עצמו מ"כאן" ל"שם" אנונימיים כדי "ליטול חופשה" מעצמו...

השיר לאלוה לסקר-שילר (עמ' 66), ובדומה לו גם השיר המוקדש ליעקב שטיינברג (עמ' 235), אוצרים בתוכם אמת, שאין לצחק בה, או לעוותה: זוהי אמת 'תאומות הנשמה', שהיא מעבר לזיקות של קרבה וידידות גרידא, עמוקות ומורגשות באובדן ככל שתהינה. כוכביה, עצבונה, פחדיה, חלומותיה ושירתה, שהיא עצמותה, של אלוה לסקר-שילר מושתלים באני של הכותב, כמעין מטען גנטי טרומי שהפך להיות חלק בלתי נפרד מישותו. "בראשית היתה המלה/ ובה את מתה תמיד מחדש" נאמר בבית השני של השיר המוקדש לה, תוך מיסוס הגבול שבין החיים ליצירה: אלוה - הנסיך יוסף בראו/ נבראו במאמר פה, בכוח לוגוס השירה, וזך חי אותם כרומנטיקן חם ועצב מאוד. טרגית ונוגעת ללב היא גם האמפתיה שלו עם דמותו הרוחנית, התלושה, האוברת ונדונה לנשיה של יעקב שטיינברג, כפי שעוצבה בשיר הקרוב במבנהו לסונטה הקלאסית, מתוך כוונת מכוון.

ההמתנה הקפקאית האין-סופית, בדימוי על מצבו של האדם, כזו המתוארת ב'מקברסקה' "מחווה לקפקא" (עמ' 65) אינה ממין זיקת ההזדהות הנרגשת, המופלאה והמרעידה מיתרים עם אלוה לסקר-שילר, פיגורה שהפכה למקור השראה מיתולוגי ולנושא כתיבה בלתי נמנע כמעט אצל מרבית משוררי דורו של זך ומאחרים ממנו. מבין שירי השער המכונה בהומור עוקצני

"הכול נשאר במשפחה" והמנהל דיאלוגים עם שורה ארוכה של יוצרים יושבי-כסית, וקודמים להם בזמן, במהלך עשורים, בולטים באיכותם וביכוח המטלטל שלהם שני שירי "הכד" (של נתן זך ושל עמוס קינן המובא לצידו). בשניהם מועלים באוב המתים-החיים, ורגע התרסקות הכד הנופל מנפץ את 'תגיגת' החיים עם המתים כולם, מקיץ את החולם החי-המת מחלום היחד ומחזיר אותו אל מציאות הלבדיות והבדידות.

לצידם נחרתים בגילוי הלב החושפני שירי ההתרפקות הדאובה, הבעייתית וצמודת-הגיל על זכר האב והאם ("הכול נשאר במשפחה", עמ' 80-81; "טלית אחרונה", עמ' 79). המדובר בכמיהת-געגוע אין קץ קרובים וידידים שאינם, אשר שתי עשיות בלבד מסגולות להקחותה: האחת - השתמטות "מכל הרגשות"; והאחרת - הפיכת רגשות אלה ל"מלים", כדי לשומרם בחיים.

המשכיות תוך חידוש וריענון משתקפים באוסף הנוכחי של זך בדפוס הפואטי החוזר של שיבוץ המבע הבנאלי, השכיח, הקלישאתי ("הכול עובר", "לא תקחי אותו עמך", "הזמן תמיד עובר בזמן", "עשו אותי בעינים", "הכול סיפורי בדים", "אל תאמינו" "האהבה קשה משאת") בתוך הטקסט, וגלגולו - באמצעות הזרות, פירוקים וריסוק המובן מאליו והצפוי - לכלל רפלקסיות צלולות מנשוא ואמירות הגותיות, מקוריות ומפתיעות בראשונות מבען, על מצבו של האדם ומצבו של היוצר. דפוס זה מצוי במינונים שונים בשירים רבים מכל השערים ובכל סוגי החומרים ועיבודיהם.

שבכה צפופה של מצלולים וחרוזות פנימיות, המוליכות את האפקט המאגי של השפה (שזך נלחם בו מלחמת חורמה עד לשלב מסוים), מרככת בשירים את עוקצם, מבליטה את הפיוטי שבשגור ואת היפה שבכעור ובנחות.

מצד שני, בחבורה אל מערומי העובדות הריאליות, המתפקדות כחומרים המטאפוריים הבלעדיים כמעט בשירים, מבליטה המצלוליות הסוחפת והגדושה, בדרך אירונית, את זוויתותן ופוענותן הטופחת על פנינו ומייסרות.

השער "עד גבול מסוים", המהווה בחלקו מעין ריכוז של שירי אהבה, הוא מן הרדודים והפחות חשובים באוסף; שיריו הם אלטרמניים כמעט במקצביהם וחרוזיותם ("ואו באנו", עמ' 105, או "לא משקר", עמ' 107, למשל); הם רוויים, מכל מקום, בהבעת המשאלה והמאמץ למצות עד תום את שאריות ה-"little blessings" שהחיים עוד עשויים לזמנם בשלב החיים, בו שרוי הכותב, "ללא אהבה סוערת", אך גם ללא כאב "פולחן הזה", ב'מודרטו' נמוך ורגוע; זאת תוך איזכור הדיכטומיה המסורתית בין

מעוצבת כנקודת ארכימדס של התיסכול, הטרוניה והביקורת, המתבטאים באמירות פוליטיות חדורות-להט, שחורגות בחלקן מהקשרים מידיים והן פוסט-התרחשותיות, ומכאן – מוצקות ותקפותן, שאינן תלויות עיתוי.

דפוס הקבעת העבר וקידוש מיתוסים כנצח החברה ועליונות המולדת, על אופיים המשיחי, נוגע במורסה הכואבת והפוגעת מכל, הכרוכה באפשרות 'הישארותם' של אלה גם לאחר כליון האני ושכמותו והעלמותם.

המשורר עושה דרכו מספרו החוצה, בהדגישו שלושה משקעי תודעה ותובנת-רגש עיקריים:

א. "הכיעור הוא שגגה, תקלה, טעות בתכנון, ואילו 'היופי שריר וקיים' ומותר לנו למצוא בו 'איזו תשובה חלקית', מעין ניהום. ב. הוא מכין עצמו ליציאה עם 'תעודת זהות' נטולת הרואיות או יחידיות, בתור "סתם אדם ככל האדם", שאינו לא "קדוש" ולא "הוזה", והחש עצמו אפילו "די טיפשי עכשיו". ג. הוא חודר ודאות מנוחשת אינטואיטיבית (תוך שבירתו ואיחוי של הצירוף הקוהלתי המוכר על הנחלים והים), כי "הים הזה מלא", אילו "ההוא" (ה-Hereafter) הינו "ריק" וממתין, כמקום האחד "בו לא היינו", בו מצפה לנו (אולי) הוויה בלתי מוכרת.

קשה לקבל את הגדרת ההשלמה הזו עם חוקיות 'הפרוזודוריות', ודאות הארעיות וההתכלות כ'מידת השתנות' חסידית, שנקודת המוצא שלה היא תמיד אמונתית, מיסטית ותמימה, (כפי שמציע הירשפלד). ראיית העולם של זך נטולת מיסתורין ותמימות. היא 'זרקורית' ומצוידת ביזוכית מגדלת' המאפשרת לה לקבוע: לא "שערי-שמים", כי אם "שערי אדמה" מצפים בתום ההשתתפות במשחק-החיים, המובל אל קיצו (עמ' 60).

בפואטיקה משולבת, הנובעת ממִצְרָף של מושחות אינטלקטואלית וחיוניות רגשית, אותה "הרגישות בדם שהיא ודאי שירה" (עמ' 17) – מקלף זך בספרו האחרון ביתר החלטיות ונועזות את הכיסויים והשכבות למיניהם, ומערטל את גרעין האותנטיות החבוי ביותר של היחיד, ש'חיפוש הגאולה' שלו הוא ארצי, רגעי, מידי ומוגבל בתחומי קיומו החד-פעמי; באמצעות תורת-שיר חרותית פלורליסטית וגמישה, המצטטת מכל מקור אפשרי ועושה שימוש באמצעים אמנותיים אין-ספור, מוצעת לנו בספרו של זך קשת של יצירות שיריות המיטיבות בדרכן לאתר ולהעניק צורה ליצירי הלב, למשאלות, לחסרים, לחרדות ולכיסופים, שצולחים יום יום ושעה-שעה את עולמם הרגשי והשכלי של רבים.

על אותות שנתן זך בשירה העברית, תודה!

השיר החותם שער זה (עמ' 187) מקבע את ודאות ההחמצה ואי-המיצוי, והוא מסתיים במבצע אוקסימורוני שחותר לפיחות המוקצן ביותר, אמצעי מקובל בפואטיקה של זך; לאמור: "השקר היה אמת לאמתה/האמת בודתא לא מושלמת" (שם).

תחושה חריפה ודחוסה עד שנק של 'פריחת' הזמן, של הרגע החולף ההופך ל'עבר' עוד בטרם חלף, של אפס-זמן בין לידה למיתה ובין חוויה לחוויה, נמסרת בפואטיקה-הלם, המתעצמת ומחריפה מעצם סמיכותה לשיר תאוה נטול יומרות וגואה יצריות אל נערה צעירה (מתוך "מחזור הולנדי רומנטי", עמ' 195).

צלילות המבע, יופיו, גבישיותו ודיקו מגיעים, לטעמי, לשיאם בעיקר בשני המחזורים האחרונים של השער, "מחרוזת לילית" (עמ' 198-208) ו"בלי זמן" (עמ' 206-211). מצויים בהם הגדים שיריים נדידים, שמקור נביעתם הוא, כמדומה, מצב הארה מיוחד, שאין כל משורר וזכה לו. היש' הקיומי, או השירי מוחש ומובע בהם כתעתוע, כמקסם שווא נטול וודאות כלשהי בעצם התרחשותו, או ביכולת ללכודו או להגדירו כ"הוויה", או כ"מהות" (עמ' 199, 201).

אין זה מקרה, שאת השער "פזמונות" הכתוב בסממן של קלילות ונהנתנות, גדוש המצאות והברקות שיריות מהלכות קסם, מוצא זך לנכון לחתום בשירו הידוע (והמולחן) "כי האדם עץ השדה", על מסרו הקיומי המבוכתי ורב-העצב (עמ' 224), הרחוק למדי מפזמוניות.

בשירים המוקדשים בשער נפרד לדמויות נוספות של אמנים, משוררים ו'סתם' אנשים, נוצר בין השאר חיבור נקודתי מעניין בין השיר המוקדש ל'בן-משפחה' פשוט-עם' ("לאברהם בן פרחא אב לשרה", עמ' 227-228), שמשורטט כמעין 'עניו עולם', שקם ופרש מן החיים מרצונו, לבין השיר המשותח עם שאול טשרניחובסקי "בצד השני של שינקין" (עמ' 233-234).

"מעשים וספרים" (עמ' 247) מן השער הנקרא בלשון סגי נהור "שירים לא פוליטיים" (והתובע התעכבות שיטתית נפרדת), מעמיד עימות מוסרי עקרוני בין "מדינאים כותבים את ספריהם אחרי שעשו את מעשיהם" לבין "סופרים כותבים את ספריהם/והם תמצית מעשיהם"; בהתאם ל"דרכו של עולם", "המעשים והספרים", יודע זך, עלולים להיות "עדות/לכל דבר שטות ונבלה, בחיים, כבספרות", אולם בשונה מן המדינאים, אין בכוח הסופרים לעשות "משוגות/כמו לשחרר עמים ולהשמיד מדינות" (עמ' 247). מצעד האייוולת של ה"היסטוריה" והאבסורדיות שבאי-נמנעותו מומחשים בחידוד מושחו בשיר-המשל על "עבד לבן וסריס צבעוני" (עמ' 249); הקונפונטציה אני-מולדת

"הגוף" המתאוה ותובע לבין "הנפש" הסובלת מידי. המרכזי שבשירי השער, "כיון שאני בסביבה", על שמו קרוי הספר, הוא "איגרת" (עמ' 149), ולצידו: "אצל איוב זה היה חד פעמי" (עמ' 126) ו"הכנות למסע" (עמ' 131), שכבר נזכר לעיל.

בתור "נביא" ממוזער, "איובצייק מולאם מזדקן בועט וצועק,/אני אני" ובניסיון להתנער מרחמים עצמיים (עמ' 132), מכריז הדובר חוזר והכרוז: "אני כמו כולם,/ מעולם לא הייתי חסר למישהו, ומישהו מסוים לא חסר לי/במותי/אחסר לכולם/ וכולם יחסרו לי" ("אדם" עמ' 125) – אמירה החצויה בין אגוצנטריות מוקצנת לבין תלות וזיקיות ברורות לזולת.

מתוך "מחזור איטלקי" (עמ' 134-146) מעורר עניין שיר ד', בו מנהל הכותב ויכוח נוקב בין אדם לאלוהיו, אותו הוא "שונא" כוודיוו "יותר ויותר", ככל שעולמו "הולך וחסר".

השירים "יודיוו" ו"אלרגיות" (עמ' 146-147) בנויים לכאורה על פיעלול פואטי של חזרה עקבית על המלים הפותחות את שורותיהם לכל אורכם, ואם כי אין הם מעוצבים על פי עיקרון של 'הסלמה', או הירארכיה פנימית לוגית, הרי שורות המחץ שבסיומם הן המעניקות להם את כובד משמעותם ומנטרלות את היתוליות העיצוב, בהציבן עמדה רגשית אמביוולנטית כלפי עצם הקיום.

הצו הסופי, האולטימטיבי, שאין ממנו הימלטות, הוא צו הכתיבה בלא 'לכסות דבר' ("אגרת" עמ' 149) מכוליות החיים ותופעותיהם על רשעתם וצדקתם, יופיים וכיעורם.

"צער בעלי חיים" הוא שער נוסף הנחן בפן של רעננות וחדוש. כל שיר בו כתוב על יצור חי אחר (חרק, חיה, מעופף, או שרץ), כשהמשוואה אני-כלב, או אדם-כלב עומדת במרכזו במסריה האנושיים ובפרויקטיביות של אופיה; ואין המשורר שוכח לקיים במסגרתו גם דו-שיח מתבקש עם "ציפור רבת יופי" שבקבצים קודמים.

'גליות' האוסף נובעת מעריכתו באופן שאחרי שערים קלילים יותר, לכאורה, מופיע השער "אחרית הימים", בו מהווה כמעט כל טקסט יצירת מופת שירית, העומדת בפני עצמה. הנושא המבריה את השער הוא נושא עלבונה ועליבותה של הזקנה, הנתבעים על ידי המשורר בחיים ולאחריהם (בעיקר בשירים: "שיר סיפור", עמ' 169-170; "תשליך", עמ' 171 ו"מותר האדם", עמ' 172-173).

מוטיב "הבית שלא היה", חוזר ומופיע גם בשער "מחזורים", והוא מבצבץ בעיקר בסיומו של "מחזור שירים בנוסח הישן", כורע תחת הכובד של מחנק קרבת הקץ האורב בסביבה.

הציפור כבר לא מזמרת, שמים באין כוכבים

אראלה בריפמן

נתן זך: "כיוון שאני בסביבה"

פתגם העממי אומר כי הים מצוי בכל טיפה... נוכל לומר, בעקבות הפתגם, כי כתב-ידו של המשורר (ואם תרצה, סגנונו) ניכר בכל מה שהוא כותב, גם באטומים ("הטיפות") הבודדים שלו. כך, בניסוחו של נתן זך (נך תשכ"ז: 45-29).

במובנים רבים, יכול עמוד השער הקדמי של "כיוון שאני בסביבה" לשמש כתב-יד לספר כולו ולמהלך אותו עושה שירתו של נתן זך. הקריאה בו, כמוה כהסתכלות באטומים בודדים דרכם ניתן ללמוד על השלם.

כבר במכתב ראשון בולטת בו הדחיסות, וזו בולטת עוד יותר על רקע העמוד האחורי הבהיר, הריק מכל דפוס.

לספר ארבעה שמות, הראשון בהם מודפס בצבע שונה, מתחת להם שיר המובא בכתב-ידו של המשורר, שיר שנדפס גם בגוף הספר. ארבעה שמות במקום שם אחד כנהוג בדרך כלל. בריבוי זה יש אמנם פוטנציאל לבטא ולעורר הרגשה של רב-גוניות ועושר, אך, באיתה מידה, יש בו פוטנציאל לבטא הרגשה של אוזלת-יד של הכותב, מפני שאין שם אחד שהוא מדויק מספיק, שהוא הדבר עצמו, שהוא המכיל את כל הגוונים, ועל-כן, יש צורך לנסח שוב ושוב וכל ניסוח הוא הצהרה עקיפה על חיפוש אחר האמירה המדויקת. אם שמות רבים כל-כך מתאימים להציג את הספר, הרי שבאף אחד מהם אין ממש. הרגשה זו מתבססת ונתמכת מאוחר יותר על-ידי הצהרות ישירות ועקיפות המצויות בספר עצמו. גם השמות המרובים אין בהם די, ומופיע גם שיר בכתב-יד כמו בספר אחרון למשורר, או ספר היוצא לזכרו של משורר והמביא מכתב-ידו. כתב היד המטאפורי, שברשימתו של נתן זך, הוא עתה גם כתב-יד ליטרלי, אשר בניגוד לאות המודפסת האחידה והבלתי-אישית, יש בו את מגעו הישיר והחשוף של הכותב. אפשר

לזהות בו את זווית האותיות ומידת הלחץ עליהן, את נטיית השורה, אופיים של המרווחים וכו'.

לפנינו, אפוא, דיבור רב, במקום שאולי לא היינו מצפים לגלותו, אבל מה שחשוב יותר, נבנית אצל הקורא הידיעה, שמישהו מבקש להגיד משהו מדויק וחשוף ובמקביל אומר משהו על אי האפשרות להגיד. החיפוש אחר השם הנכון, ההרגשה ששם אחד אינו מספיק, השיר עצמו שהוא מקור אינפורמציה עשיר והופעתו בכתב-יד, כל אלה בונים את הידיעה הנ"ל.

ארבעה השמות של הספר כמעט מתארגנים באופן תמטי ברצף הופעתם:

1. כיוון שאני בסביבה
 2. בצד השני של שינקין
- אלה מדברים על הימצאות במקום, אבל המקום הוא "בסביבה" או "בצד השני" (בניגוד לצד הראשון) ויותר מזה, מערכת הנסיבות, המולידה את השם הראשון או הנובעת ממנו, ושאינה מפורשת בו עצמו, מוסברת באמצעות סיבה כמעט מקרית, נסיבתית, "הסיבה ל-" אינה מהותית לדבר אלא נובעת מהימצאות בסביבה.

3. שירים לספר חדש
 4. חרוזים ישנים וחדשים
- שמות אלה הם הכרוה ארס-פואטית, באשר הם מנסחים מודעות ומגדירים את המדיום: שירים, ספר, חרוזים. חרוזים, לא רק במובן של דמיון צלילים, אלא במובן של טורי שיר או שירים (שימוש שעושה, למשל, יעקב שטיינברג: "חרוזים בניכר", "חרוזים מבית הצורף"). מצוקת מי שעוסק בלשון, חוסר היכולת שלא לדבר, הבקשה לומר משהו מדויק, הדיבור הרב, שיש בו גם חיפוש וגם אי ויתור, החיפוש האינטימי וההכרזה על הימצאות במקום הלא-נכון או ההימצאות במקום שנמצאים בו בגלל סיבות מקריות, הם שבונים את הספר כולו ויוצרים, בין היתר, את ההרגשה, שספר זה הוא הקשה והכואב מכל ספריו של נתן זך.
- מבין ארבעה השמות של הספר, נדפס "כיוון

שאני בסביבה" בצבע אחר (וכך גם בהדפסה השניה של הספר אם כי בצבע שונה). זהו גם השם המופיע על גב הספר והיחיד הנדפס בדפים הפנימיים בתרגום לאנגלית. שם זה מובלט, גם בהיותו שמו של מחזור שירים בתוך הספר ושמו של שיר בתוך מחזור השירים. האמירה המרכזית של השיר, בקונטקסט שלעיל שמייצגת, במובנים רבים, את אמירת הספר כולו - מנוסחת בפתיחתו: "מסביב לשמי צמח קרום/עבה כל כך... שאפילו לי קשה/לחדר בצדו ולראות את פניו." (זך 1996:133).

בהמשך, מקבל השם את דמותו של אדם, שאותו מחפשים, דופקים על דלתו, מעלים השערות באשר למקום הימצאו, תוהים ומתלבטים אם לחכות עד שיחזור, מעלים אפשרות שאולי יש לו תחליף ובסופו של דבר, בשל הנסיבות, מחליטים לנסות לחפשו עכשיו או בשבוע הבא.

הבעיה היא כפולה: מצד אחד, מסביב לשם צמח קרום, ומצד שני, הדובר נמצא בסביבה ולא נמצא בתוך שמו; שמו, על-כן, ריק ממנו. הקרבה הלשונית בין "מסביב" לבין "בסביבה" קושרת את שני פניה של הבעיה ומדגישה את נמנעות המגע בין "אני" לבין "שמו", בנוסף, כמשמעות לוואי, נוצרת הרגשה של מעגליות סגורה, שאינה ניתנת לפריצה. האני המחפש ("אני מתדפק על הדלת", "...אני לא אֶחְכֶּה", שם) הוא אני פעיל, חיצוני, המחפש את שמו ומבקש לראות את פניו. השם הוא האני הפנימי, האמיתי, שסביבו צמח קרום עבה, המונע את אפשרות המגע. האופציה המועלית באמירה "מִקְרָה לְהִיּוֹת עוֹד אֲנִי אֶחָד בְּאִיזָה מְקוֹם." (שם) היא, כמובן, אופציה רטורית אירונית, כפי שמסתבר גם מהחלטתו של הדובר לנסות בכל-זאת לחפשו אצל מכר או שניים. והעובדה שחיפוש זה יהיה, אולי, גם בשבוע הבא, מוכיחה - שהוא יהיה כאן - לא רק מכיוון שהוא בסביבה. אבל שם הוא כינוי מילולי, שם הוא מלה, והשיר מדבר אפוא על הקרום או המסך, שצומח סביב המלה גם

...המלה היחידה האחת/שאומרים בשקט ופעם אחת" (שם: 218) והחזרה בפועל, בתוך השיר, על אותן מלים, מבטלת את האפשרות להגיד את המלה היחידה פעם אחת, ומשאירה את הדובר במצב של חזרה וחיפוש אין-סופי.

"אלו היו לי ידים, הייתי מחבר לך שיר." (שם: 115) וידיים כאן לא רק לצורך כתיבה, אלא סימפטום של עשייה ממשית בעולם.

אבל התחושה, כי ספרו זה של נתן זך הוא הקשה והכואב מכל ספריו, נוצרת לא רק בגלל הידיעה המפוכחת והכואבת, כי רק הדיבור יכול לתת ממשות למציאות, ולא רק בגלל הגעגוע אל הדיבור המדויק, שנידון מראש להישאר געגוע בלתי-ממומש; תחושה זו נוצרת גם בגלל גילויים אחרים בספר. זהו ספרו המדבר ביותר של נתן זך. זהו ספר ארוך ובו שירים רבים, סוגי הדיבור הם שונים: שירים ליריים ושירים פרוזאיים-דיבוריים ופזמונות כביכול קלים, שירים קצרים מאוד, מינימליסטיים, מכתמיים ושירים ארוכים.

בנוסף לפני הבסיסית המובלעת אל קהל קוראים, ישנם כאן שירים רבים הפונים, באופן גלוי, לדמויות קונקרטיים ולמקומות קונקרטיים, אם באמצעות מיעוט המפורש, ואם באמצעות איזורים. בנוסף לשירים הפונים אל אחרים, נמצאים כאן גם שירי אחרים הממוענים לנתן זך עצמו. כך למשל, נמצאים כאן יגאל תומרקין ומשה שמיר ואביגדור סטימצקי ואלתרמן ושלונסקי ויאיר הורביץ ונסים אלוני ושפיר ורטוש וציונה תג'ר ופרנסואז סאגאן וצ'יצ'ולינה ובית הספר "חוגים" בחיפה וקורצווייל ואליהו ונעמי המורה לטבע ורחוב שינקין בתל-אביב ועוד רבים, והרב-גוניות בדמויות ובמקומות, כמוה כרב-גוניות, שאפשר היה לזהות כבר על עמוד השער הקדמי כניסיון להגיד כמה שיותר, כי זה, אולי, הדבר היחיד, שיכול לסתום את הגעגוע אל הדבר האחד, המדויק. אבל, בעיקר, ליצור שיכתב בידוד מועטה בין מי שמדבר ובין הידיעה והתחושה כי הכול זורם ונעלם.

שירים רבים בספר מעלים פרטים אוטוביוגרפיים מפורשים, חשופים, ללא המיסוך המגונן של "הדובר הספרותי". חישוף זה, המעמיד ממילא את המשורר כאדם בעולם על שבירתו וחולשותיו, יש בו ניסיון לדיבור אחר מזה שהתגלה בספריו הקודמים. זהו דיבור גלוי יותר, מבקש לגעת, כמוהו, במובנים רבים, כשיר המובא בכתב-יד בפתחת הספר. פיתחוננו של הדובר, שהוא פעמים רבות משורר, וידיעתו הברורה את מגבלות המדיום שבו הוא עוסק, ידיעתו כי הדיבור הוא דיבור בלבד, ויחד עם זאת ההיחשפות, שיש בה כמעט תמימות, יוצרים מירקם, שנוגע בראש ובלב כאחת.

והעצים הם אותו הדבר, מצד שני, ברור, שהיא חשובה יותר, ומה שמציק הוא הרצון לדעת את שמה כשהדובר אינו יודע את מי ישאל. האמירה החתומת את השיר: "איפשהו אני יכול להמשיך גם כן, בלי ידיעה." (שם: 56) היא בלתי-ברירה ולא מבחירה. בתשנית ישנה ההרגשה, שהשם הוא עיקר, ועל-כן, חשוב לו לדעת את שמה. החשש, שלא יהיה לו את מי לשאול, הוא חשש אמת שלא היה צומת אלמלא ההרגשה הנ"ל, והטון של "איפשהו" רחוק מלהיות טון של השלמה או אושר.

"פעם הייתי בארץ אחרת, / שם לא ידע איש את שמי, / ... והכל היה בסדר אבל לא כשורה..." (שם: 126)

אי ידיעת השם או אי היכולת לזהות את הדובר בשמו יש בה הקלה מסוימת, יש בה "נפלא" ו"הכל בסדר", אבל יש בה שעמום ואין בה "כשורה" כלומר, הוויתור על השם אינו אפשרי, אלא אם כן מוכנים להסתפק ב"נפלא" ו"הכל בסדר".

"ולא מצא גאלת-אנשים, לא שם ולא מנות / כי שאו המיר את שמו, אם קל ואם רב, / והנה לעת פנה יומו ונשא אף הוא ברוח // ואל מלונתו האחרונה על אם דרכים/ איש לא יקרב." (שם: 235)

כשיר המוקדש ליעקב שטיינברג והכתוב בסגנונו ההרמטי של שטיינברג עצמו, גאלת-אנשים, שם ומנוח נאמרים בנשימה אחת, המרת השם היא המרה לשווא. ולא מקרה, כי זהו השיר המוקדש ליעקב שטיינברג משורר המלה האחת, המלה הבודדה, שאת שיריו ורשימותיו ערך נתן זך למבחר ולהם הקדים את מסתו החשובה "הקול המחריש" (זך 1963: ה"כ"ד), גם בהליכה זו אל יעקב שטיינברג מתנסחים מחדש הצורך והאמונה ביחידה הבודדה, במלה, בשם: "רק ברגע זה, פנים אל פנים מול השבולת הבודדה, ידע האיכר את אשר לפניו." (שטיינברג 1959: ש"מ"א).

ההתייחסויות המפורשות בגוף הספר למלים לשפה או לשיר משמיעות אמירות דומות, ותומכות שוב ושוב באותה קביעה ובאותו הגעגוע. מצד אחד - מעשה הכתיבה, הדיבור, הריבוי המלולי, ומצד שני - הגעגוע אל המלה המדויקת, והרגשת האוש מאינותה.

"מה שלא הפך למלים מת/ כל מה שתי בי יעיד" (זך 1996: 81)

האבסורד - רק מה שממולל הוא חי, מה שאינו ממולל הוא מת. המלה היא כינוי לממשות, אך בהיות הממשות זורמת, משתנה ונעלמת, הדבר היחיד שיכול להיות חי, כלומר ממשי, הוא המלה.

"מלה צריכה לחפש בחיים, / לא במלון." (שם: 141)

אבל בשל מהותה היא נמצאת רק במילון, וממשיך החיפוש אחר "...המלה האחת היחידה/שלא אמרת, שהיא לא אמרה //

בשל היותה משומשת שוב ושוב, קרום, שמונע לראות דרכה את מה שהיא אמורה לייצג או לסמן. ובכל-זאת, במקביל, נמשך החיפוש אחר פניו של השם, פניה של המלה, המלה הנכונה, המדויקת, הקשורה אל הפנים. חיפוש זה הוא חיפוש הדומה לזה שנעשה באמצעות ניסוח ארבעה השמות לספר.

בשירי הספר חוזר, פעמים רבות, באופן שירי, הדיבור על שמות:

"...שניתי באולתי את שמי/בהותי את שם אבי נשכח / מה אמר היום להגנתי? / שמות/ הם שמות כף סתם, עוד שמות / נרדפים בעולם? שהעולם עושה שמות בכלם?" (שם: 69)

גם כאן ישנו הגעגוע אל השם הנכון. השם הוא מקור ושרש, ועל-כן שינוי השם הוא איוולת, מעשה שיש בו אשמה באשר הוא נטישה של מקור ושרש. מצד אחד, שמות הם "שמות כך סתם" מפני שהם מלים בלבד, אבל מצד שני, ישנה הרגשה של אשמה ושל איוולת מפני שקיימת תחושת הבסיס, ששם שהוא ראשית ומקור הוא גם השם הנכון, הדבר עצמו המדויק. השמות הם שמות נרדפים, גם במובן זה שהם סינונימים, כלומר, זהים או דומים במשמעותם זה לזה, וגם, במובן זה, שמישהו רודף אותם, ובהיותם נרדפים הם מבקשים להימלט. גם כך וגם כך, השמות הם חסרי ערך, שכן, בהיות המלים נרדפות הריהן דומות או זהות ואם כך מה ייחודן? מה מקיים אותן כיישיות חד-פעמיות ועל-כן בעלות משמעות? ובהיותן נרדפות על-ידי משהו חיצוני הן נמלטות, הן בתנועה מתמדת, הן אינן הוויה קבועה, ועל-כן אינן בעלות קיום משמעי. עצם השימוש הכפול באותו צירוף: "שמות נרדפים" תומך, באופן עקיף, בהצהרות הישירות של הצירוף, מפני שאותו צירוף אומר יותר מדבר אחד, ועל-כן אינו מדויק די הצורך.

אמירתו של השיר "שהעולם עושה שמות בכלם" מממשת אף היא את הקביעות הנ"ל. במובן הסמנטי, העולם הופך את השמות לשממה, כלומר, מאיין אותם, ובמובן נוסף, משתמע, הקירבה הצלילית בין שמות לבין שמות מוכיחה כמה מועט במלים ההבדל בין היש והאין וכמה חסרות הן, על-כן, הוויה יציבה. טענה משתמעת זאת חוזרת פעמים רבות בספר, אם באמצעות השימוש במלה וזהה, שאומרת דברים שונים או הפוכים, ואם באמצעות השימוש במלים קרובות בצלילן ושונות או הפוכות במשמעותן. כך למשל: עז-עזר-עזרה-זרים (שם: 35), חולם-חולה (שם: 42), שריר-שירי (שם: 43), בד-בדים (שם: 45), אגלה-אגלה (שם: 47), נושיו-נשותיו (שם: 163), אבק-מאבק (שם: 272) ועוד.

"איפשהו יש שמות לעצים שם/איפשהו יש גם לה שם" (שם: 56). מצד אחד, היא

נתן זך מדבר על נושאים הקשורים בכרונולוגיה האנושית, על זיקנה ועל "תאונת זקנים נבִהלת" (שם: 106) מה שמתעבה בנוכחותו גם בגלל הדיאלוג המיידי, שנוצר עם "חרוזים בנכר" של יעקב שטיינברג, כשהדובר נהפז "למרום/פל גבעות הנער... ובהמוט כִּכר רגלי על עברי פי־תהום - /אִמְרתי עוד אֶהֱבֶה שְׁאֵל". (שטיינברג 1959: נ"ט)

הוא מדבר על כתמי זיקנה על הידיים והפרידה מחברים שמתו וההתקרבות אל המוות: "בסופו של חשבון, כלִנו נמצאים בתנועה". (זך 1996: 7) וברור, שתנועה זאת מקרבת "...עוד מעט, או הרבה, ליַעד הסופי". (שם) והידיעה כי "צִפְרָני צומחות צמק אל תוך בְּשָׂרִי, אל תוך הַמּוֹת" (שם: 43) וכי "זמני הדיגיטלי מתמעט עם כל שיר", (שם).

הדיבור הבלתי־פוסק שקיים בספר, מתגלה גם בדיאלוג שהספר יוצר עם שיריו הקודמים של נתן זך. קריאת הדיאלוג המלא מגלה, כי המהלך שעושה שירתו הוא מהלך דרוקטיבי במובן של הליכה אל המופחת, המינימלי, הנקי והמפוכח, הליכה של מי שמצהיר במפורש: "לא, אִנִּי כִּבֵּר לא רומנטיקן..." (שם: 61) למרות ש"...לפְעָמים מתְעוֹרֵר מִשְׁהוּ מִן הַרְמִיץ" (שם) וזאת, בתגובה לאפשרויות האחרות שניסח השיר "רומנטיקן" ב"כל החלב והדבש" (זך 1966: 63). אשתו המתה של המורה היא עתה רק פרט אחד מתוך קבוצה גדולה של מתים, שנוספו במשך השנים:

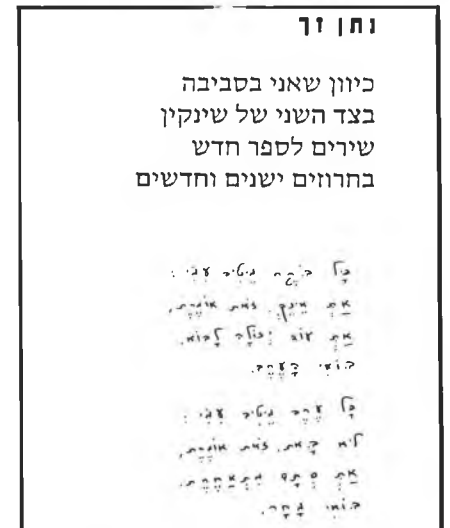
"מת גם המורה למתמטיקה עצמו/מתה המורה לטבע/מת המורה לספרות" (זך 1996: 19). בשני השירים קיימת אירוניה: בשיר מתוך "שירים שונים" נבנית האירוניה בגלל הפער הנוצר בין העובדה הטרגית המנוסחת בטור הפותח: "מתה אשתו של המורה למתמטיקה שלי". (זך 1974: 86) לבין אירוגו של השיר בדרך של חזרות, וריאציות על הנושא ופירוק הטור והמשפט, שהופכים להיות משחק מילולי; בשיר החדש "כעבור ארבעים שנה" נוצרת האירוניה בהקצנה בגלל ההפניה אל המקור ובגלל הפער הנוצר בין החרפת הטרגיות, בשל ריבוי של המוות מצד אחד, לבין החזרה המכניסטית הוזה על תבנית המשפט "מת המורה", מצד שני, מה שאמור ליצור הכהיה בחייוי העובדות הקשות. הטור המסיים את השיר - "אסור להסתכל לאחור." סותר את כל מה שהציג השיר, שעסק רק בהסתכלות לאחור. גם האירוניה הנוצרת בשיר המוקדם וגם זו הנוצרת בשיר המאוחר, אינן מצליחות לטשטש ולשנות את עובדת המוות והכליון. אך בשיר המאוחר, במקביל להתגברות האירוניה, מתגבר גם הכאב, משום שישנם הרבה יותר מתים, משום שאפשר להסתכל רק לאחור כי קדימה אין

כל כך מה לראות, ומשום שנעלם המשחק המילולי, שנמצא בשיר המוקדם ושהוחלף עתה במנגנון מכניסטי חוזר על עצמו, נקי ומפוכח יותר.

המפגש עם הציפור השניה רבת היופי, שבתגובה לו "עֵבֶר אותי אִז רָטַט של שֶׁמֶשׁ". (זך 1966: 95) ושאמנם, גם כאן, יש בו שמץ של אירוניה, הוא עתה מפגש בלתי אפשרי בכלל, מפני שעכשיו:

"הֶצְפּוֹר כִּבֵּר לא מִזְמַרְת/וְהִרְק כִּבֵּר לא יֵרֵק/וּמָה שְׁאֵמְרֵנו אִמְשׁ/רָחֹק, הוּ כִּמָּה רָחֹק". (זך 1996: 116)

ו"עוד ציפור" אחרת: "זוה שְׂרָאִיתִי אוֹתָהּ בִּמְעוֹפָה/גַּם זוֹ עֵתִיד לְעֵבֶר." (שם: 156). המלאכים, שטוו "...רִשְׁת שְׂכֻמוֹתָהּ רַק מְלֹאכִים/טוֹוִים. קוֹרִים שְׁאִין לְתֵאָר בְּמַלְיִם" (זך 1966: 73) הם בספר החדש מכשפה הטווה לעצמה קורים: "וְהִיא פְּזָמָה לְעֻצְמָה זָמֵר עֵתִיק, שִׁיר קוֹרִים שְׂרַק מְכַשְׁפֹּת יוֹדְעוֹת לְטוֹת לְפְעָמִים". (זך 1996: 10) ועל כן: "שׁוֹב הַמְּלֹאכִים אֵינָם שְׂרִים/בְּאוֹנֵי מִשִּׁיר הַשְּׂרִים". (שם: 193) ו"גַּם אֲנִי טוֹוָה קוֹרִים/וּבְעֻצְמֵי מִסְתַּבֵּף בְּהֶם" (שם: 143).



הבחירה, אמנם בעל־כורחו "...לְהֶשֶׁאֵר/כֵּל עֲרֵב מְחַדֵּשׁ עִם הַאוֹתוֹת הַמְּכָרִים," (זך 1966: 7) שהיא גם הבחירה לכתוב, "...לְשֵׂאת אֶת/הַנְּאוֹם הָעֵקֶר אֶל הַפּוֹכְבִים," (שם) גם היא, אמנם, איננה עוצרת את הזמן, בדומה לאפשרות האחרת שהעלה השיר, אפשרות הגלומה ב"קסמים הפחות־רגועים שֶׁל הַטְּסִים בְּמִטּוֹסִים בְּלִילָה," (שם) וגם כאן יודע הדובר כי הוא מכלה "אֵת הַיָּקָר מִכָּל יָקָר/בֵּיד לא נִחְפָּזֵת וּבְלֵב נֶשְׁבֵּר". (שם), אבל ב"כל החלב והדבש" עוד קיימת האופציה של נאום עקר אל הכוכבים, ואילו בספר החדש השמים הם "שְׁמִים בְּאֵין כּוֹכְבִים" (זך 1996: 116) בדיוק במקום בו "הֶצְפּוֹר כִּבֵּר לא מִזְמַרְת". נכון אמנם, ששמים אלה "מְלַמְּדִים אוֹתָנוּ לְקַחַת אֵת מָה שֶׁהַשְּׁמִים נוֹתְנִים." (שם), אבל ברור שנתניה גדולה אין כאן, ועל־כן גם

לקיחה גדולה אינה אפשרית. הכוכבים, שהופיעו ב"שירים שונים", הם אמנם רק "לְשׁוֹן כְּבִיכּוֹל" (זך 1974: 84), אבל יש בהם לפחות אשליה של ריבוי והבטחה, ואילו כאן: "נִדְבָּר דְּבָרִים גְּלוּיִם/ בְּלִילָה שְׁאִין בו כּוֹכֵב." (זך 1996: 104)

עתה אלה הם שמים גלויים, חשופים, שמים בלי אשליה, כמוהם כדיבור הגלוי, שמבקש הדובר לדבר, ושוב, כבר ההתבוננות בעמוד השער הקדמי, מגלה את הפרט הבודד, המבשר את השלם.

השיר "כל בוקר", המופיע כאן בכתב־יד, ומופיע שנית בתוך הספר עצמו (זך 1996: 219) הוא, במובנים רבים, הד מופחת לשיר "יום של תום", שמופיע ב"כל החלב והדבש" (זך 1966: 30). הד מופחת זה הוא מינימלי יותר, נקי יותר, מפוכח יותר וכואב יותר, מפני שכאן, אי אפשר להתנחם אפילו בתמונה הזעירה הכמעט־רומנטית שעוד הופיעה בשיר הקודם, ומה שנשאר זו רק האירוניה, ניסיון הניחומים בהגיון האבסורד, שהופך להיות ההיגיון היחיד האפשרי, והבלימה בכת־אחת רגע לפני הפאתוס.

בשני השירים ישנה ציפיה של איש לאשה, ציפיה, האורכת יום שלם, בוקר עד ערב. אך ב"יום של תום" מסתמנת האפשרות להניח שציפיה זו תחזור על עצמה רק כאפשרות ורק לקראת סוף השיר, ואילו ב"כל בוקר", ברור שזו ציפיה חוזרת, כבר בקריאת המלים הפותחות: "כֵּל בְּקָר". הציפיה הבלתי־ממומשת היא טרגית הרבה יותר, כשהדובר המצפה יודע מראש שהיא בלתי־ממומשת, ועם זאת חוזר ומצפה שוב ושוב. ב"יום של תום", לעומת זאת, אפשר לחשוב, כמעט עד סופו של השיר, שמדובר באירוע חד־פעמי, ועל־כן, ולמרות כל הכאב הכרוך בו, יכול אירוע זה להיתפס כאירוע שממנו לומדים, מסיקים מסקנות ומשנים כיוון התנהגות. "יום של תום" מתרחש בזמן ומעצמת את העבר עם ההווה - "לְשֵׁעֵבֶר", לעומת "עֵתָה", "עֵכְשָׁו". הפער מנוסח במפורש בטורים 9-11: "לְשֵׁעֵבֶר לא חִפִּית וַיִּדְעַת/כִּי תְּבוֹא. עֵכְשָׁו לא תְּבוֹא/ וְאַתָּה מְחַכָּה," (שם). ניסוח זה מביא למסקנה שהידיעה המפורשת אינה מתנה בהכרח, את מעשיו של הדובר, כלומר, אינה מונעת ממנו לחכות. עובדה זו, בנוסף למעורבותו הרבה של הדובר מאפשרת להניח שציפיה זו תחזור הגם שלא תהיה זהה לציפיה המקורית, הראשונית, של "יום של תום" שיש בה תמימות, שלמות וסיום. אבל מיקומו המאוחר של טור זה ברצף השיר, קטיעת היחידה הרעיונית היוצרת היסוס בקליטת משמעות המלים ואי־המפורשות של המסקנה, עושים את הסיטואציה לנסבלת יותר ביחס לסיטואציה המקבילה ב"כל בוקר". ב"כל בוקר", כאמור, ברור כבר בקריאת הכותרת והמלים הפותחות כי מה

שמתרחש, יש בו שיגרה של התרחשות החוזרת על עצמה. השיר מציג שני רצפים: רצף אחד של ציפיה, המקביל לרצף ההתרחשות הנמסרת בטקסט: יום שלם מבוקר עד ערב, ורצף שני של ציפיה חוזרת, שעליה מסיק הקורא מן השימוש במלים "כל בוקר" "כל ערב". הפתיחה "כל בוקר", מוסרת כי התרחשות זו, העתידה להתפרט בהמשך, היא התרחשות שכבר קרתה וממשיכה לקרות וכנראה גם תמשיך לקרות בעתיד. בבית השני, באמירה "כל ערב" כבר ברור, שהדובר מכיר את הסיטואציה היטב ובכל-זאת ממשיך לצפות. ובקריאה שניה של השיר, ברור לחלוטין שהאמירה "כל בוקר" באה כבר לאחר שבערב הקודם ידע הדובר, שהאשה לא תבוא ובכל-זאת הוא מתחיל מחדש את הציפיה על קו הרצף של בוקר-ערב. שני בתי השיר הם כמעט חזרה על אותן מלים, אך השוני באינפורמציות ובשימוש הלשון הוא מהותי. הפתיחה: "כָּל בֹּקֵר מֵיִטִּיב עִמִּי" מעוררת ציפיה לשמוע דברים טובים שקורים כל בוקר ואת פירוטם. מתוך תבנית הציפיות המוכנות מראש אפשר לדלות שמחה על יום חדש, התחדשות או רעננות, אבל כבר הטור השני שובר את הציפיה באמרו: "אֵת אֵינְךָ". גם כאן רשאי הקורא להפוך את האינפורמציה ולארגנה, כך שתתאים בכל פרטיה; ייתכן, אפוא, שאותה "את" אינה גורמת לו שמחה ועל-כן העובדה שהיא איננה מיטיבה עמו. אבל ההמשך הופך שוב מה שאפשר היה לחשוב, והטור האחרון - "בּוֹאֵי הָעֶרֶב" מעמיד את התמונה המלאה: איננה גורמת לו שמחה, הוא מחכה לה כל בוקר מחדש ומבקש ממנה שתבוא בערב. אך מרכז הכובד במבנה הבית מצוי בהיקש האבסורדי, שמציג השיר בטורים 2-3. "אֵת אֵינְךָ. וְזֹאת אֹמְרָת", הקורא מצפה להסבר. המלים "זאת אומרת" הן מלים המקשרות בין שתי יחידות אינפורמציה. החלק הבא אחרי המלים "זאת אומרת" מבקש להסביר את החלק הבא לפניו. אבל האינפורמציה הבאה בפועל אחרי המלים "זאת אומרת" מציגה היגיון אבסורדי. העובדה שאת אינך, פירושה - שאת עוד יכולה לבוא, שהרי, אם היית, בוודאי שלא היית יכולה לבוא. ההיאחזות באשליה, באפשרות הבלתי-סבירה, היא היאחזות של אי-יכולת כמעט, והיא מתממשת, בעיקר, באמצעות הניסוח המלולי. שהרי במציאות ברור שהאשה לא באה וגם לא תבוא. מצב הציפיה או התקווה הוא המצב המוצג כאן כמציאות ויש בו צד אופטימי, כי תמיד ישנה אפשרות תיאורטית, שהיא תוכל להתממש, אבל המציאות, שהולידה את הציפיה, ידועה מראש לדובר ולקורא, ועל-כן כמעט ברור מראש, שציפיה זו לא תתממש. "אֵת עוֹד יְכוּלָה לְבוֹא" יכול להתממש ולהיות קיים רק באמצעות ניסוח מלולי, וההסתפקות במלים

בלבד, כתחליף לממשות, היא טרגית. הפניה "בּוֹאֵי הָעֶרֶב", המנוסחת בסוף הבית, במיעוט דיבור, בקיצור רב, יש בה כמעט תחנונים. בבית השני, חוזרת התבנית "כָּל - מֵיִטִּיב עִמִּי", אלא שבינתיים עבר זמן, האשה לא באה במשך כל היום, כלומר, הצטברו מספיק ראיות לכך שגם לא תבוא, ובכל-זאת, מסביר הדובר, באמצעות אותו היגיון אבסורדי, שהעובדה שלא באה יש בה טוב, מפני שהיא כמעט מבטיחה, שהאשה לא הגיעה מחמת איחור, ואם כך היא עתידה להגיע בהמשך. השיר מסתיים שוב בבקשה "בּוֹאֵי מָחָר", שמסגירה את העובדה, שהאשה לא הגיעה, ובנקודה זאת ברור לגמרי שהדובר יודע שגם לא תגיע בהמשך. אבל הטון בבית השני שונה לגמרי. למרות התהליך בזמן, לא הסיק הדובר את המסקנות ההגיוניות, הוא נאחו חזק יותר בהיגיון האבסורד, שיכול לממש את הציפיה רק במלים, ובסופו של דבר, הוא מבקש ממנה שתבוא מחר, למרות שברור, שאין שום סיכוי שתבוא מחר, שהרי לא באה בבוקר וגם לא באה בבוקר ובערב הקודמים וגם לא באלה שקדמו להם. החרוז הצמוד, היותר-מדי עשיר, הפיזמוני כמעט - "זֹאת אֹמְרָת" - "מֵתְאַחֶרֶת" - מתפקד כאן, כמו פעמים רבות בשירתו של נתן זך, כמאפק פאתוס. שימוש זה דומה לשימוש במלה "סֶתֶם" שמבקשת להפתית מחומרת המצב, אבל רק במקום שהמצב חמור, מתעורר הצורך להפתית מחומרתו. האמירה החותמת את השיר - "בּוֹאֵי מָחָר", שיש בה פוטנציאל לעורר רחמים, מאופקת מראש על-ידי השימוש במלה "סֶתֶם" והחרוז הנ"ל, אבל, כאמור, הניסיון לאפק בא רק בגלל הפוטנציאל לפאתוס ולעומס רגשי רב. בבית הראשון, לעומת זאת, נחרוז "זֹאת אֹמְרָת" - "הָעֶרֶב" בחרוז מסורג ובלתי מדויק, והציפיה עצמה, בהיותה כמעט בראשיתה, לא הוצגה באורח טרגי כל כך, ועל-כן יכולה להיות מדוברת באופן ישיר, רציני ופחות אירוני. הסיטואציה הנבנית "כל בוקר" היא סיטואציה תיאורטית, מסקנית, כללית, תמציתית ומפוכחת. "ביום של תום" נבנית בראש ובראשונה סיטואציה ממשית, סיפורית, שמתרחשת בחלל ובזמן. האשה מאופיינת כבעלת שיער שחור ואיפיונה המדויק מסגיר את מעורבות הדובר המתבונן ושם לב לפרטים. מעורבות זו נתמכת, מובן, גם על-ידי העובדה, שהוא מחכה לה כל היום, וגם על-ידי תגובתו לאי-בואה, רפיון פניו, יאוש, התכנסותו בתוך עצמו ואי רצונו לקרוא, הבא כתגובה שוללת לפתרון אפשרי כדי לצאת מן הייאוש. האפשרות לקרוא את טור 3 בצמוד לטור 2 - "אֵבֶק זֶהב בְּשַׁעֲרָה" מדגישה עוד את יכולת ההתבוננות בפרטים - איש המסתכל, או המשחזר תמונת הסתכלות

מקרב באשה, ששערה שחור ושזורים בו גרגרי אבק זהוב. בנוסף, תמונה זו של שחור וזהב היא עשירה מאוד בצבע ועומס רגשי הנקשרים בה גם כתוצאת הקשר של קונווציה רומנטית (וראה למשל: בן יצחק 1967: 11, 13). גם אם נקרא את טור 2 כעומד בפני עצמו "יום שֶׁל תּוֹם: אֵבֶק זֶהב" כלומר, יום התום הוא אבק, כלומר, סתמי, חולף, קל, נמחה במהירות, גם כך, קיימת עדיין התמונה העשירה של האבק הזהוב. הצער, המבקש להחזיר את יום התום, הוא גם צער בגלל הזמן החולף, וגם, במקביל, צער על היופי והמלאות הכרוכים בו ואשר אי אפשר להחזירם מפני שהזמן, כאמור, אינו ניתן להחזרה, ומפני שהדובר כבר אינו תמים. אך גם עובדות אלה אינן יכולות לבטל את הרגשת המלאות והעושר. האיש, המחכה עד ערב, מצוי בחדר, שיש בו שולחן וספרים והוא עתה רפוי פנים, וידיו נחות על השולחן. התמונה, שיש בה, כאמור, מלאות, עושר ויופי מקלה במקצת על התמודדות הדובר והקורא עם הסיטואציה הקשה, ומאפשרת הרפיה והפוגות נשימה. גם הניסוח "יום של תום" מציג את היום כמלא ועשיר כי יש בו, כאמור, גם סיום, גם שלמות, גם תמימות ועל-כן גם אמונה. עושר זה, הנקשר ביום, כמוהו כעושר התמוני, שהוצג למעלה. תמוניות זו נעלמת לגמרי ב"כל בוקר". האבק הזהוב הוא עתה "הָאֵבֶק הַזֶּה, כְּמֵה מְטִירֵד הָאֵבֶק הַזֶּה/אוֹלֵי אֲסָגֵד אֵת הַדֹּלֵת וְאֶמְצָא מְנוּחָה/מִכָּל הָאֵבֶק הַזֶּה. הַמְאֲבֵק הַזֶּה" (זך 1996: 272). במקומה של התמוניות מופיעה רק תמצית נקיה ומפוכחת, שלא מותירה נקודות הפוגה או אשליה. נקודה נוספת, התומכת בכיוון שהוצג, נוגעת לשימוש בשם-הגוף. ב-"יום של תום" עובר הדובר לסיווגין משימוש בגוף שני לשימוש בגוף ראשון. גוף שני, בניגוד לגוף ראשון, מרחיק, מגן וממסך, או בניסוח הנמצא בספר: "גוף שני, גוף הַרְחָמִים," (שם: 92). בכל פעם, שהסיטואציה נעשית מסובכת מדי מבחינה רגשית, עובר הדובר לדבר בגוף שני. השימוש בגוף ראשון מתאפשר רק בניסוח קל, מעלה חיוך, אירוני, באמצעות חרוז פזמוני - "...רַב לִי רַב, /אֵינְנִי רוֹצֵה לְקַרֵּא עֲכָשׁוּ." ומיד אחרי-כך ישנה נסיגה לגוף שני: "לְשַׁעֲרָה לֹא חִפִּיתִי וַיִּדְעַתִּי". האשה, המופיעה כמושא הציפיה, היא דמות בגוף שלישי מורחק. ב"כל בוקר" הדיבור הוא רק בגוף ראשון: "מֵיִטִּיב עִמִּי", והאשה היא נמען מוצהר אליו פונה הדובר ישירות: "אֵת", "בּוֹאֵי". גם שימושים אלה מוכיחים את המהלך אותו עושה השיר המאוחר - אין לאן לברוח, החיווי הוא חשוף, גלוי, מפוכח, ללא אשליות. מהלך, המקביל למהלכו של הספר כולו, כפי שביקש להראות עיון זה. ■

הכתיבת היא מרצה לספרות עברית באוני' חיפה
←מראי מקום בעמ' 46←

מצד זה עמוס לויתן



מוספים, ספרים, אירועים

א. ארבע נגיעות בעצב חשוף

דמו מפה תרמית, המתארת איזורים שונים לפי מידת חומם מכחול עד אדום, כך אפשר לשרטט מפה של העיתונות וכתבי-העת, המטפלת בנושאים שונים, אשר מידת חומם שונה מצונן עד לוהט. הנושאים הבוערים ביותר מבחינתי, הם תמיד אלה הנוגעים בעצב חשוף של קיומנו כאן. באשכול נושאים כזה עוסק הגיליון החדש מס' 12 של 'אלפיים' ועורכת ניצה דרורי פרימן, הוצאת עם עובד 267 עמ' וגיליון מס' 196 של 'עתון 77' המוקדש לנושא "האתוס הציוני?". כל ישראלי בעל תודעה פוליטית כזאת או אחרת, במיוחד לאחר הבחירות האחרונות, שכמו פתחו מחדש את הדיון בסוגיות מרכזיות, אינו יכול לפסוח עליהן גם אם יגרמו לו כאב ראש לא קטן.

ב'אלפיים' כותב יעקב כץ על 'היסטוריה והיסטוריונים, חדשים כישנים'; דן דינר על 'קונטינגנטיות מצטברת: על היסטוריה וצידוק עצמי בשיח הישראלי'; גרשון שקד על "אנו כותבים אותך מולדת" מאת יצחק לאור; ובני מוריס על 'מבט חדש על מסמכים ציוניים מרכזיים' (מלבד מאמרים נוספים שלא נדון בהם כאן). ב'עתון 77' כותב בועז עברון על 'מדינה כהלכתה'; אילן פפה על 'מוסרי צודק ועושק'; וירח גובר על 'אידיאולוגיה ותרבות בישראל'.

מטבע הדברים, לא אוכל לעמוד כאן בפירוט על כל אחד מן המאמרים הנזכרים והם ישמשו לי בעיקר כדי להדגים את מהות הוויכוח וטיבו. אסקור אותם בסדר הנזכר, מלבד מאמרו של שקד בו אדון בסוף.

1. העבר הקולקטיבי

פרופסור יעקב כץ, מן ההיסטוריונים הוותיקים ו"המסורתיים" שלנו, פותח את הדיון בשאלה מיקדמית, אם ייתכן בכלל,

בשל אותה מעורבות אישית של כולנו בסוגיות אלה, דיון מדעי נטול פניות בהן. לדבריו, שתי שאלות הקשורות בהיסטוריה היהודית בדורות האחרונים מעסיקות את דעת הקהל הישראלית - האחת נוגעת להתנהגות היישוב והעם היהודי בשואה, והשנייה להתנהגות היישוב בימי מלחמת השחרור ולאחריה. בוויכוח זה, הוא אומר, משתתפים גם פובליציסטים ואינטלקטואלים וגם אזרחים מן השורה. משמע, שמדובר בנושאים שעדיין לא נוצר לגביהם ריחוק המאפשר התדיינות ללא משוא פנים. לפיכך הוא שואל "האם יש טעם לגשת לנושאים אלה בכלי מלאכתו של ההיסטוריון? האם אימונו המקצועי מקנה לו יתרון לעומת ההדיוטות המתדיינים?" תשובתו היא, שהדבר תלוי במידת יכולתו של ההיסטוריון לדבוק בעקרונות המקצועיים המחייבים, למרות הקירבה בזמן ולמרות הויקה הרגשית שלו למאורעות. למעשה, מאמרו כולו מוקדש לבדיקת אותם עקרונות מקצועיים, דהיינו, להיסטוריה של ההיסטוריוגרפיה המודרנית, החל בפוזיטיביזם במאה השמונה-עשרה וכלה בפוסט-מודרניזם במאה העשרים. סיכומו הוא, כי אף שמעמדה של ההיסטוריה בדעת הקהל משתנה בתקופות השונות, נוכחותה כיסוד מיסודות התרבות המודרנית אינה מוטלת בספק. "אם הדורות הראשונים תלו בה תקוות שנתבדו, אין זו סיבה לאחרונים להתכחש לה. דעת העבר של הקולקטיב שהיחיד הוא חלק ממנו, על מסורתו ותרבותו אינם נתונים לבחירה, הם בגדר גורל".

האמת היא כי בסיום מאמרו של כץ אנו עומדים כמעט במקום בו פתחנו. כלומר, גם לאחר הבחינה המקיפה שערך, הדגש בדבריו הוא על פי העמדה "המסורתית" שהיתה עמדתו מלכתחילה (קרי: דעת העבר היא דעת העבר של הקולקטיב, שהיחיד אינו חופשי להשתחרר ממנו) הרואה בהיסטוריה אמצעי תקף לבידור שאלות כמו זכות, זהות

וייעוד של קיבוץ קולקטיבי.

2. העבר האינדבידואלי

פרופסור דן דינר חולק על גישתו זו של כץ, ומבקש לשחרר את השיח ההיסטורי הישראלי משאלת הלגיטימציה והצידוק העצמי. העימות בין פוזיטיביסטים לרליטיביסטים, בין ציונים לאנטי-ציונים, נראה בעיניו כמי שחלף זמנו. הוא מעדיף, לפיכך, את ה"פוסט-ציונות כשדה שיח המתנער מן הפיתויים האידיאולוגיים המסורתיים, ומבקש לעצמו תחום מחיה אינדבידואליסטי מובהק". לדבריו, תרבות נגד זו הממוקדת כיום בתל-אביב המודרניסטית, מכוונת נגד משקעיה העיקשים של הזהות הקולקטיביסטית, ובהשראתה מתווגות "אמיתות" על העבר הלאומי כ"מיתות" ונדחקות לשוליים. זו, לדעתו, הקרקע, שהצמיחה את התופעה הציבורית של "ההיסטוריונים החדשים", אשר יותר מאשר היסטוריוגרפיה חדשה, הם מבטאים את התמורה שחלה בזהות העצמית הישראלית. עם זאת, סבור דינר כי, היסטוריה ולגיטימיות שזורות עדיין זו בזו יתר על המידה במדינה היהודית ולכן כל דיון על היסטוריה הן הפך מניה לביה לדיון על לגיטימיות. ההיסטוריוגרפיה המסורתית היתה טלאולוגית (כלומר - שואפת לתכלית) ועסקה ב'היסטוריה יהודית', ואילו ההיסטוריוגרפיה החדשה היא קונטינגנטית (כלומר - אקראית) ועוסקת ב'היסטוריה של יהודים' שבה מודגשים יותר מקריות ושוני. דינר משתדל להוכיח באריכות במאמרו, כי רק אימוץ הגישה הקונטינגנטית יכול גם לספק פתרון לסכסוך על הארץ בין יהודים לערבים, שכן תפיסה זו מבוססת על החלטת החלוקה של 1947 ועל מדינת-ישראל, בעוד התפיסה הטלאולוגית מבוססת על הכיבוש של 1967 ועל ארץ-ישראל. ובלשונו שלו: "מושג הקונטינגנטיות משחרר את הדורות הבאים מן הכורח הקונטינטיבי לחתור

אך קהילה דתית בלבד (בשונה מן 'העבריים') ומשום כך אין להם זכות לביטוי מדיני, קשה להבינה וקשה לקבלה. מאמרו של אילן פפה 'מוסרי, צודק ועושק' על ספרו האנגלי של ירח גובר ('ציונות - גבולות השיח המוסרי הישראלי בספרות העברית'), חוקר ספרות עברית היושב באוניברסיטת מינסוטה בארה"ב, כמו גם פרקים מספרו של גובר עצמו 'השיח התרבותי כנגד עצמו' המובאים בחוברת, כפותרים כל כך בלשון הפרדיגמה הפוסט-מודרנית, עד שלא אוכל אפילו להתחיל ולהתיר אותה כאן. עיקרה היא הטענה החוזרת שוב ושוב, הן בדבריו של גובר והן בדבריו של פפה בדבר "השתלטות של השיח הציוני על הספרות, שהביא להתעלמות מן ההטרונגניות החברתית, הקיטוב הכלכלי, הפיצול התרבותי וההתנכרות לאחר הפלסטיני או הערבי". זו גם עיקר טענתו של יצחק לאור בספרו "כותבים אותך מולדת", עליה מגיב פרופסור גרשון שקד ב'אלפיים' במאמר ששמו 'אחר' והוא מתקשר ישירות למאמריהם של פפה וגובר. מאמרו של שקד על ספרו של לאור יותר משהוא חשוב לגופו, מאפיין אולי את 'מצב הוויכוח ואפיון' ולכן בו נסיים.

תגובתו של שקד סימפטומטית מבחינה זו שבניגוד לשאר המאמרים (להוציא אולי את זה של כץ) שרובם ככולם דוברים בלשון התיאוריה הביקורתית (או הפוסט-מודרנית) מאמרו של שקד הוא מאמר מתגונן, הבא לסנגר על המפעל הציוני וכבר מעצם עובדה זו, מתנהל כאן קרב אקדמי בכוחות בלתי שקולים. בעוד הם תוקפים את הציונות בדיעבד, אין לו ברירה אלא להגן עליה מלכתחילה, ועליו להפריך, הן תיאורטית והן עובדתית, את הפרדיגמה של "האחר", מלאכה שמלכתחילה אינה קלה (מה גם שהוא מתמודד מול כללי משחק שלא תמיד נהירים לו עד תום).

בצר לו, חייב שקד להמר על כל הקופה כולה ולפתות את הוויכוח מראשיתו, בנקודה שבעיני יריביו היא כבר מזמן פוסט שבפוסט. זאת הוא עושה על ידי סיפור אנקדוטה אישית בפתח מאמרו, המדגימה את מה שאמרנו בפתיחת מאמרנו, דהיינו עד כמה הוויכוח הזה כולו הוא בבחינת נגיעה בעצבים חשופים של כולנו.

"לאחר מלחמת ששת הימים - הוא מספר - הוזמנתי להרצאה באוניברסיטת ברקלי בקליפורניה ונפגשתי שם עם סטודנטים יהודים מן השמאל החדש. אחד מהם אמר לי, 'חבל מאוד שניצחתם במלחמה'. לשאלתי 'מדוע?' השיב: 'מוטב לנו היהודים שנהיה קורבנות ולא מקריבים. מעמד הקורבן הוא תמיד מוסרי יותר...' סיפור זה שכולו אמת לאמיתה - ממשיך שקד - הוא הבסיס הרגשי והעיוני של קובץ המסות של לאור ושל כמה מאנשי השמאל שלנו, שהיו מעדיפים להיות

מקרה השופט ברק בימים אלה שביקש "לצנזר" קטעים מראיון שנתן ללשכת עורכי הדין. שכן כל מקום של צנזורה עצמית מעיד לפחות על היסוס או ספק, שיש לקחת אותו בחשבון בעת חריצת הדין. והרי עובדה היא שהטרנספר לא בוצע בסופו של דבר כמדיניות שיטתית ומתוכננת מראש. ספק זה לא מוכן מוריס לייחס להנהגה הציונית של אז, ובוודאי לא לזכותה מחמת הספק.

4. העבר של האחר

המאמרים ב'עתון 77' על "האתוס הציוני" ממשיכים במידה רבה את הדין ב'אלפיים' אם כי בצורה מתומצתת יותר מחמת הפורמט המקוצר. מי שמבקש להבין טוב יותר את משנתו ההיסטורית-מדינית של בועז עברון, שלפני שנים אחדות פירסמה בספר גדל מידות "החשבון הלאומי" (הוצאת דביר) ויכל למוצאה כאן מנוסחת ברהיטות על פני שני עמודים בלבד. כשלעצמי, קשה לי לרדת



לסוף דעתו. מצד אחד, בועז עברון לטענתו הוא "פוסט-ציוני" במובן זה שלדעתו הציונות מילאה את תפקידה ההיסטורי, יצירת אומה עברית בארץ ישראל, מצד שני הוא חולק על עצם קיומה של אומה כזאת (זו היהודית לפחות) מתוך לקהילה הדתית. לא פלא, אפוא, שמסקנתו היא שיש 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" ולאמץ לו את הגדרת מדינת כלל אזרחיה.

אפשר לדרוש את מדינת כלל אזרחיה גם מבלי להיזקק לסוגיית הלאום, אבל התעקשותו של עברון לטעון שהיהודים הם

להצדקה עקבית כביכול של הקיום הקיבוצי. רק אלה המבקשים להמשיך את המפעל הציוני ההיסטורי כמפעל אידיאולוגי גוזרים על עצמם להצדיק גם את עברו. מבנה טיעון זה חוסם את הדרך בפני לגיטימיות של קיום, שגם האחר (הפלסטיני - ע.ל.) יכול להכיר בו. העבר יהפוך להיסטוריה באמת ובתמים רק כאשר יובן כי התהליך שהוביל להקמת המדינה היהודית, אכן הסתיים. רק כאשר 1967 תפסיק להחשב להמשך לגיטימי של 1948, ייסגר המעגל.

מבלי להיכנס לוויכוח עם כלל גישתו, שחלקים ממנה אני מקבל, אומר רק שדינר, המבקש לשחרר את השיח ההיסטורי משאלת הלגיטימיות, ממיר בעצם סוג אחד של לגיטימיות (של קיום יהודי) בסוג אחר של לגיטימיות (של קיום 'האחר') וכי הפתרון הקונטינגנטי שהוא מצדד בו, אפשרי בסופו של דבר, רק על-ידי התכחשות לסיבות שהולידו אותו עצמו, כלומר לקיומו של קיבוץ יהודי מלכתחילה.

3. העבר המודחק

בני מוריס לשיטתו, איננו עוסק בבירור עקרוני של הלכות כמו קודמיו, אלא במחקרי שטח ובחשיפת עובדות. הפעם הוא מתמקד במבחר מיסמכים ציוניים מהשנים 1948-1937, שמאחדים מהם גם הוסר לאחרונה החיסיון, כדי להוכיח כי הם צונזרו בשאלות מכריעות כמו הטרנספר והגירוש. לדבריו, בניסיון ליצור או לשמר תדמית ללא דופי, יש שתנועות פוליטיות משכתבות לא רק את ההיסטוריה של עצמן, אלא גם את המיסמכים שעליהן מתבססת ההיסטוריוגרפיה שלהן. "והתנועה הציונית היא אולי מן המיומנות ביותר באמנות מוזרה זו", הוא קובע.

לעניות דעתי, מקריאת הדוגמאות שהוא מביא, הפרשנות שלו לאותה "צנזורה" היא במקרים מסוימים חד-משמעית ופשטנית הרבה יותר ממה שעולה מן העובדות עצמן. לעתים נדמה כי מה שהוא עושה במחקרו לגבי בן-גוריון ומנהיגי הציונות, מזכיר את מה שנוהג לעשות ח"כ בני בגין לגבי הצהרות יאסר ערפאת והרשות הפלסטינית, בימינו אלה, למשל, בנוגע לביטול האמנה הפלסטינית; כלומר, להוכיח שאין תוכן כבדן וכי מה שפורסם במיסמכים רשמיים הוא לא מה שנאמר בהדרי ישיבות וביומנים שלא נועדו לפירסום. (אין ספק כי רחבעם זאבי יכול לעשות שימוש רב במחקרו של מוריס כדי להראות שמחשבת הטרנספר היא יסוד מוסד בציונות שהוא ממשיכה עד היום). אני סבור כי בפרשנות אזורת אפשר לראות בחלק מאותן מחיקות לא רק כוונות הטעיה, אלא גם עדות להתנגדות אמיתית לטרנספר או להסתייגות ממנו, ולא רק "מס שפתיים לערכים הומניסטיים ותעמולה גרידא" כדברי מוריס. מה גם שלעיתים חלף זמן רב בין הרישום היומני לבין פירסומו הרשמי (וראה

קורבנות ממקריבים, ושההיסטוריה של הישרדותם חייבה אותם להיות בלתי מוסריים".
 זו כאמור, הפתיחתא בלבד למסתו, השאר במסה עצמה ובמסות האחרות שנזכרו כאן, חומר חשוב ומעניין.

ב. 'מהפיכת המיעוטים'

אני אוהב את התעוועים שמתעתעת ההיסטוריה, לאו דווקא תמיד את תוצאותיה, כיוון שהם מאשרים לי תובנה פנימית עמוקה, בניגוד למה שסבורים כמה ראשי ביצה אינטלקטואלים (דוגמת פרופסור זאב שטרנהל למשל, שכתב לפני הבחירות האחרונות, בהיותו כה בטוח בתוצאות, כי המשימה הבאה לשנת אלפיים תהיה לשנות את אופיה הפרטיקולרי של המדינה לקראת יתר אוניברסליות) שאין נוסחה פשוטה וידועה מראש לחזות את הכיוון שתנקוט.

לכן, נהניתי הנאה מרובה מן הראיון עם הח"כ החדש ממפלגת העבודה, פרופסור שלמה בן-עמי, גם הוא אינטלקטואל ואיש אקדמיה, אבל מעמיק ראות ('הארץ' 4.7.96), שהטיב להצביע על כמה מן הפרדוקסים שנחשפו בהתפתחויות ההיסטוריות האחרונות.

"אני באמת רואה בכך הישג גדול של הליכוד - הוא אומר - שהצלחת להביא תחת כנפיו קואליציה חברתית מרתקת, שיש בה ש"ס, מסורתיים ועולים. קואליציה כזאת של



שלמה בן-עמי

בליכוד. בעבודה לא קורה כלום. זו המציאות החדשה: יש היום שר חוץ מרוקאי, שר ביטחון כורדי, ושר לבטחון פנים תימני. מפלגת העבודה לא היתה הולכת בחיים על דיל כזה", הוא אומר.

ויש לו גם הסבר מעניין לתופעה. לדבריו, העבודה לא הפגימה את העובדה שאת הפוליטיקה עושה בסופו של דבר הפריפריה. היא היוצרת את מצב הרוח הלאומי שעליו נבנות ומופלות ממשלות, בעוד שחלקים ב'מייץ סטרים' החברתי מסתדרים גם בלי פוליטיקה. תהליך זה פסח על מפלגת העבודה מפני שלדעתו "זו מפלגה בלי נשמה, הסובלת מעודף רציונליות. הם טעו לחשוב שהציר של הבחירות הוא תהליך השלום והביטחון. זה אכן, היה הנושא, אך ההכרעה היתה תרבותית-חברתית". בן-עמי סבור שמה שקרה בבחירות האחרונות זו "מהפיכת המיעוטים", שבה הוכרעה שאלת הזהות הישראלית, שאינה קיימת עוד כזהות אחידה. "זהו המרד האולטימטיבי בתפיסה של כור ההיתוך. שרנסקי, הרב גפני ובניזרי, הם הישראלי החדש..."

מבחינה זו, לדעתו, "הפרגמנטציה של הישראליות היא דווקא ההסבר העמוק לתהליך השלום וכי במובן זה יש דווקא לנתניהו מרכיבים של קואליציית שלום..."
 אכן, פרדוקסים על גבי פרדוקסים. איני בטוח אם כל אבחנותיו נכונות, אבל עדיפים בעיניי הסבריו הדיאלקטיים למה שקרה על הקביעות הנחרצות של מי שסבור שהוא יודע

מיעוטים היא הבסיס האפשרי היחיד למפלגה סוציאל-דמוקרטית" והנה דווקא הליכוד הוא שעשה זאת. עם זאת, לא נעלמה מעיני גם "הסתירה הפנימית במבנה הנוכחי: ההנהגה הכלכלית - נתניהו, מרידור, פרנקל - היא הנהגה מאוד רפובליקאית, שלא מתיישבת עם קואליציה חברתית דמוקרטית".
 בן-עמי לא מהסס גם לומר כי "כל הדברים המרתקים מבחינה חברתית קורים היום



?יהי

קונטרסים לשירה בעריכת נתן זך

לכבוד
 תג הוצאה לאור
 ת.ד. 14481
 תל-אביב 61144

ברצוני לחתום על מנוי שנת 1996 (10 קונטרסים) של "הנה".
 אני מצרף/ת המחאה ע"ס 95 ש"ח.


שם: _____

כתובת: _____

מיקוד: _____

טלפון: _____

הוצאת תג



1995
 דליה רביקוביץ
 יעקב איילי
 פרידריך דליוס
 דוד טובי
 אורי ברנשטיין
 רונית ליברמנט
 עמוס קינן
 אדוארדו סנגווינטי
 אריה סיון
 אליעזר כגן

?יהי

חתמו היום על מנוי שנת 1996 למיטב השירה העברית והמתורגמת

אילנה יפה-רוסאנו

בלב העין החושבת אותי

1. התכונות

בְּלֵב הָעֵינַי הַחוֹשֶׁבֶת אוֹתִי
בְּמַרְחֵבִי הֵיָקוּם הַמִּתְנַדְּנָד לְכָאן וּלְכָאן
אֲבִנִי בְּזֵלַת פּוֹסְעוֹת עַל פְּנֵי
הָרֵעַד הַנִּבְעֵט

2. המסומן

הַמְסוּמָן חוֹשֶׁבֵנִי
לְעִכְשָׁיו,
כְּשֶׁהַחֲרָצִים פְּעוּרִים

3. האבן

שְׁמַעְתִּי אֶת "שְׁתֵּי דְקוֹת
לְדוּמְיָה", "דְּקָה לְדוּמְיָה",
וְהַדְמָה הַמִּתְפַּסֶּה בְּעֲצָמָה
הַנִּבְעֵט עַל יְדֵי עֲצָמָה,
מוֹבֶסֶת
לְדָבוֹר.

הָאֲבֵן מְנַשֶּׁמֶת לְעֵץ
כְּשֶׁהָרֵגַע מְקַשֵּׁב

4. העץ

הַיָּמִים נִטְחָנִים לְאֲבָרִים

עֵץ הַמְרוֹבֵּים הַיֵּדְעוֹנִי
פּוֹרֵחַ,

נֶעְתָר

אֲנַחְנוּ נִלְגָמִים
לְהֵיוֹת עֲרֵפֶל

5. במר

הָאֲבֵן מְרָה
אֲנָשִׁים חוֹלְפִים בְּהַ חֲלָף וְהַבֵּט
מְרָר וְהַבֵּט

אֶתָּה פּוֹגֵשׁ מִיִּשְׁהוּ, יֶרֶק כָּלוּ
וְאֶתָּה יֶרֶק כָּלָה, מִשְׁחִיר
פִּתְעָ,

בְּמַחְסָנִים אֶתָּה מוֹבֵן לֹא מוֹבָנִים.



מה, באמת, צריך היה לקרות.

ג. התנצלויות, ותגובות

דברים אחדים, שהבאנו במקום זה במדורנו הקודם, זכו בינתיים לתגובות והתנצלויות. מנחם בן שנבהל כנראה מן הדברים שאמר לאורנה קדוש ב'סופשבוע' של מעריב, הודרו לבקש שבוע לאחר מכן (7.6.96) סליחה מקוראיו ונמעניו. "כשקראתי את הציטוטים שהובאו מפי ביחס לסופרים ולספרות, התמלאתי גועל עצמי ותחושת חטא חריפה. איך יכולתי להיות גס רוח, מתנשא ושפל לשון כל כך? ואני מבקש מאוד להתנצל בפני הסופרים שהוזכרו וגם בפני הספרות. סליחה". בן מוסיף ואומר כי אין לו שמץ של מושג למה התכוון בתואר "זבל עיזים קלוש" שהדביק לספרו של עוז "אל תגידי לילה" ואינו מבין מה פתאום עיזים דווקא, או שמא היתה זו שגיאת תעתיק?

מה אומר לכם? זה התן של מנחם, ומודה ועוזב, כידוע, מנחם.

גם חיים פסח מגיב, אבל לא כמתנצל, שיש לו אי אלו הרהורי חרטה, אלא כתוקף ומאשים. במוסף לספרות של ידיעות אחרונות (7.6.96) הוא מציג 'ארבע תמיהות לדן מירון' בעקבות מסתו 'חיים בתרבות השיכחה או: שורי השמש האבודים' שפורסמה

פסח מודה שהעליתי במסה 'שאלה נכבדה', אך אינו רוצה לדון בה. הרגשתי היא שחילופי דברים אלה, שתחילתם לפני הבחירות האחרונות והמשכם אחריהם, הם רק בראשיתם. הבחירות האחרונות כבר הוגדרו כתרבותיות לא פחות מפוליטיות, נצחונה של ירושלים על תל-אביב, ובוודאי עוד נעסוק בכך לא מעט בקדנציה זאת.

ד. יש אליבי

ועכשיו לא נפסיק לשמוע בוקר וערב על הטרור. של הפלסטינים, של הסורים, של האירנים, של מי לא. אחרי שטבע נתניהו את הסיסמה 'טרור או שלום', יהיה לנו טרור כל יום והוא גם יהיה האליבי של הממשלה הזו מדוע לא לעשות שלום. בנוסח הפסוק בקש טרור ורודפהו.

אמרו לכם: הוא לא מתאים

"הוא לא מתאים" אמרה העבודה בבחירות על ביבי נתניהו. עכשיו - לאחר הביזיון של הצגת הממשלה, תיק שרון, פרשת נאמן, פרשת שרה, פרשת שמותי הכפולים של ראש הממשלה - מתברר גימיק בחירות זה כאמת לאמיתתה. אפילו שזה ראש הממשלה שלנו, איננו יכולים שלא לצחוק. ■

בשבועות. אף שמירון לא נקב בשמו של פסח, חש זה כי דבריו מכוונים אליו. מירון, שאת עיקרי דבריו הבאנו כאן, טען, כזכור, כי הפרווה הישראלית המתפרסמת היום נכתבת מתוך התעלמות מוחלטת כמעט ממודלים סגנוניים עבריים קלאסיים או מודרניים, וכי העדר כזה של המשכיות דיאלקטית יביא בהכרח לדלדול וניוון של הספרות. חיים פסח, כעורך שנים רבות ביזמורה ביתן' וכיום ב'כתר', אחראי במידה רבה לאותו גל של כותבים צעירים, מאתגר קרת ועד שוהם סמיט ושי טובלי ורבים נוספים, שכולם פוסט וסופר-פוסט. אלא שוויכוח של ממש לא התפתח כאן, אלא רק התנצחות, כיוון שפסח בחר להתמקד בעיקר בדוגמה שבחר מירון מג'יימס ג'ויס במקום "בשאלה הנכבדה עצמה".

מירון בתשובתו 'תמיהות תמוהות' משיב לו בחריפות: "חיים פסח משים עצמו פטרון ל'ספרות הרעננה והחיונית כל כך שנתברכנו בה' ומבקש לדבר בשם 'הבשר הרוטט של הכוח היוצר' (איזו מטאפורה מעורבת!) ולגונן עליו מפני 'נגיסות שינוי של האקדמיוס'. הוא יוצא אפוא למסע הגנה על הפרווה הישראלית העכשווית במסווה של ארבע תמיהות כביכול לתזה שהעליתי במסתי. לצערי, אין כל קשר אמיתי בין תמיהות אלה לבין מה שנאמר באותה מסה.

ש"ן פנסו אזהבת לאהוב

דורין מרגלית

המשך מגליון קודם

13



על השולחן ובדקה אותם פריט לפריט, אך לפתע חדלה ממלאכתה השוטפת, כאשר נתקלו עיניה בשתי חבילות עטופות בנייר-סרט כחול זוהר. "ומה אלה?", שאלה בנימה סקרנית של ילדה. "אלו הן מתנות שקניתי לחבר שלי", ענית ביובש. "מתי הספקת לקנות לו אותן?"

"בעת אחת מגיחותי מבית החולים, כנראה". "ומה קנית לו?" תורה על שאלתה באותה נימה כמקודם. "אה, זו מתנה אישית וסמלית כאחת", השבתי ממתיקת סוד. היא הניחה על השולחן גם את מזמורי תהילים, את שבע החותמות, את שיריה של זלדה, את כותונת המשי הסגולה, את רשימותי ועוד כמה חפצים של אשה. "היכן עצרו אותך?" שאלה משתוממת, וזאת לאור תוכן החפצים. "בבית מלון אשר צפה לים... (ועצב עלה בקולו) "ומה עשית בבית מלון?" שאלה בוהרות. "רציתי למות ליד הים..." ("אי, אלפונסינה, אלפונסינה אי אל מר"), אך טרם הספקתי, האנשים במדים הקדימו לבוא. "טוב שהקדימו לבוא", סיננה בין שיניה, "למות כך סתם בשביל משהו; האמיני לי, אף גבר אינו ראוי למותך, הם כולם אותו הדבר: תני להם, שהם ימסרו את חייהם למענך ולמען השם הביני, הוא זה שהפסיד אותך, בגדול!" "את לא מכירה אותי, את לא מכירה אותי", התפרצתי, "תשאלי אותו לאיזו מפלצת אני יכולה לפתע להתפך". "או, עלייך אפשר להטיל את נטל אשמת העולם כולו ואת תשאי זאת על כתפיך, ואפילו עוד תתנצלי". לשמע תגובתה זו, שתקתי - היא נגעה בלא יודעין במהות הקלויניסטית שבתוכי.

14

את מסמכי האישיים ואת כספי ארוזה לפיקדון, ואת שאר החפצים השיבה לתיקי, אשר התירה לי לקחת אותו עימי לתא. דלי או דיוויד נשאה את התיק, ובידה האחרת גררה מזרן לשינה והובילה אותי לתא שהיה מיוחס מכל שאר התאים, וזאת משום שהוא הכיל מקלט מרקע וכן מאוורר. היא קבעה את מזרני בסמוך לדלת המסורגת ומתחה עליו אף סדין נקי. כאשר סיימה, פשטה את גופייתה ועירומה התיישבה מולי, כמו קופיפה חומה וקופצנית, ואך התעקשה להביט בפס לולאות תפרי. נבוכותי, אך למרות זאת הסרתי את שמלתי בתנועות של נערה, שזו לה הפעם הראשונה. והיא מיששה באיטיות, לולאה אחר לולאה, מפס בית החזה ועד לטבור, ולחשה: "יו, עד כמה את מתייסרת למענו"- נאנתתי לעומתה, אך הרהרתי בכאב חותך, איך פני הדברים השתנו. מאז הופעת האנשים במדים, באותו בוקר יום ראשון, השתלשלו המאורעות מטה מטה ורק סמאל נותר כדי לאסוף את פירותיהם. הפניתי את מבטי לעברן של שאר דיירות התא המיוחס, כי חשתי לא בנוח ואף מוטרדת קמעא, מדרך תעוזה של דמות הקופיפה החומה, שללא ספק ניחנה בפיקחות לא מועטה, אך לאחר שסקרתי את מבע פניה הבינותי, שהיא זו שקובעת את הסדרים במקום. בסמוך אלי, שרעה על מזרן בחורה מרשימה למדי, כשעל לוכן גופה תחתונים וחזיה כהים. היא צפתה בתכנית בידור, אשר הופיעה על

ני השוטרים אשר ליוו את מסעותי ממה המשטרה אל בית המעצר ומבית המעצר חזרה אל המטה, ומהמטה אל בית המרפא, סיננו בין שיניהם כמה קללות, כמו כן, המהנדס הצעיר שליווני באדיקות, כבר איבד את חיוכו ובעצם הפכתי עבורם למטרד לילי. בפעם הזאת, השוטר השני נשא את תיקי ואמנם הפטיר לעומתי בקוצר רוח: "מה יש לך שם בפנים, אבנים!?" בחרתי לא להגיב ובדממה נסענו חזרה אל בית המעצר. ושוב עקבתי אחר צעדיו של השוטר, לאורך המסרונות והמעברים הלחים והאפלים, וחלפנו גם על פני חדר הקבלה, אך בפעם הזאת, עלינו במדרגות תלולות לעבר אגף הנשים. בחורה צעירה וחיננית קיבלה את פני בחולצת טריקו שחורה ובמכנסי ג'ינס, היא נראתה כאילו יצאה זה עתה את פתח הגימנסיה. היא הכניסה אותי לתוך חדר אטום וביקשה שאסיר את בגדיי. נבוכותי וגם התנצלתי בגין לולאות התפרים הגסים, אשר פגמו בצחור גופי. סוהרת קצוצת שיער, אשר הבנות כינוה בשם "האיזמה מכולן", עילעלה בניירותי ופנתה אלי במבט מלא ערגה: "וואו, את בחורה אמיצה! רצית למות למען אהבה. אני נשואה, כבר יותר מעשרים שנים, לאדם באמת נחמד וטוב לנו יחדיו, אך לעולם לא הייתי מסוגלת למות בשבילי". ענית לה עם דמעות בעיניי: "בזה את רואה מעשה אומץ?" "כן", אמרה, "את יודעת לאהוב, את אהבת כל כולך, כמו בספרים, רוב האנשים פוחדים לאהוב ככה עם כל הנשמה. אני קולטת אותך, את בחורה עדינה וגם מאוד תמימה, אני רואה את זה בפנים שלך, בתנועות הגוף שלך. בחורה אחרת לא היתה מגיעה לכאן בגין תלונה שכזו, היא היתה כבר הופכת עולמות ודואגת, שהחבר שלה יישב בבית מעצר במקומה, את לא מכירה נשים! - את פועלת מתוך הרגש, מתוך הלב שלך, ולכן גם לא רואה את המציאות, שהיא לעיתים קרובות אכזרית מאוד!" ולאחר דממה קלה, אמרה: "את בטח עדיין אוהבת אותו, למרות הכול, נכון?" "כן, מאוד", פרצתי בבכי, "אני מתגעגעת אליו כל כך, גרמתי לו לעוול ואני מצטערת על כך". "המודה, אל תדאגי, את תצאי מזה. הזמן מרפא, ברוך השם, הכול! את תשכחי אותו ותמצאי לעצמך בחור, במהרה, תאמיני לי, הרבה יחפצו בך: תראי, איזה פנים יפות יש לה ואיזה גוף יפה, היא לא חסרה דבר, נכון?" שאלתה זו כוונה לעבר דמות קצוצת שיער, אשר ישבה כל אותה עת מכונסת בכיסא ולא השמיעה הגה מפיה. "תכירי, זו דלי, היא תסייע לך בכל מה שתרצי, היא עצירה ותיקה ומכירה יותר מכולם את הסדרים באגף". התבוננתי לעברה של הדמות, שספק נראתה לי כנערה ספק כנער; צבע עורה היה שחום ורק גופיה גברית ודהויה כיסתה את גופה העליון הכמעט שטוח. "מה שמך?" שאלתי, כמגששת על אודות זהותה. "את יכולה לקרוא לי בשם דלי או דיוויד, עבורי זה היינו-הך". "איזה מהם את מעדיפה?" "אני חשה בנוח עם שני השמות", ענתה לי בפשטות, כעניין של מה בכך. הסוהרת הבכירה באותו זמן הניחה את כל חפצי

מסוגלת להישאר בחדר יותר ויצאתי למסדרון, על מנת לאסוף מעט את מחשבותי המתרוצצות. ההרהרתי, ראו עד כמה פני תינוק, ולו המבעיתים ביותר, מעירים את האשה שבתוך האשה במדתפי החיים; כמה כוח יש לתולדה, לצעקת החיים, הנושפת לעיתים דרך צינורות דקים, כמעט סתומים - האם שלושת מיתותי, שלושת אובדניי, לא היו גם הם צורה של צעקה המנסרת לחיים, צעקה הנושפת דרך תהומות של יאוש וצער, צעקה אשר זועקת לאהבה, כמו אדם צמא לנווה מדבר? הה, אורפאוס שלי, לו ידעת עד כמה פחדתי ממך ועד כמה גם אהבתיך.

17.

הצטופפנו שתיים עשרה בנות בתוך הניידת, וכיוון שבמלאי שלו אותו בוקר נותרו רק שישה זוגות אוזיקים, העצירות הראשונות שנכנסו, זוגו באלה זו לזו. כמובן שעניין זה עורר הזדמנות עתירה מעין כמוה לרטון בפני השוטרים "הזכרים", שהאזיקים ממש לוחצים ושיש לשחררם מעט, בעיקר בקרסוליים. הנימה הזאת עברה כצפוי תמורה, ובמשך הנסיעה, הפכה לציחקוקי נשים יודעות דבר. סקרתי בעניין רב חמש נשים עליונות שנראו, כאילו יצאו זה עתה מאיזה



ירחון נשים; הן בלטו בשל טיפוחן ובשל יופיין המגוון, אך גם ללא ספק, בשל אוסף הציחקוקים והפיטפופים, שתכליתו היתה אחת והיא, כיצד להטריד את מנוחתם של השוטרים בעת הנסיעה. וכאשר צלחה דרכן, או אז היו גועות בצחוק רווי ניצחון. השהיתי את מבטי, בעיקר על הדמות שישבה מולי, זו בעלת הפנים הרחבים והזוהרים והשיער הגולש בוהק, אשר קודם לכן, הצביעה לעבר פני התינוק הצבועים בוורוד. היא לבשה חולצת טריקו שחורה, שהסתירה בקושי את שדיה הקטנים, ומכנסיים הדוקים למותניה, שאך הדגישו את גזרתה החטובה, ולאורך כל הנסיעה האזינה למוסיקה, דרך האוזניות וטופפה בכפות רגליה ובשערה לקצב הראפ, אך בו-זמנית זרקה גם חיוכים שובבים לכל עבר. היא ללא ספק היתה ערה לחינה. לרגע פגשנו זו את זו וחייכנו במבט ארוך, שהיתה בו מעין כריתת ברית חשאית של חיבה, המוכרת רק בין נשים.

18.

בתוך תא העצירים, שבמרתף בית המשפט המחוזי, שרר קור עז. נעלו אותנו מאחורי סוגר וברית, ואנו הבנות התכרבלנו זו בתוך זו, אם על ספסל האבן או אם על הרצפה. את הגברים נעלו בסמוך לתא של הנשים ואי לזאת, צרור של מלים וקודים השתלחו בין שני התאים, שאך ביטאו את הייצר למין. בחורה בעלת גוף פנתרי

המירקע. מאוחר יותר שוחחנו זו עם זו, בלשון גרמנית מתובלת באנגלית; היא סיפרה על סיבת מעצרה, בגין שהות לא חוקית, וממילא שמחה לשוב לארץ מולדתה בעוד שבועיים. במיטה הצמודה לקיר אחד, נימנמה בחורה ילידת הארץ, אשר נעצרה על שימוש בסמים ובמיטה הצמודה לקיר השני, שכבה בחורה מרוסיה, עם מבט פני בובה, אשר דלי הציגה אותה בפניי כאהובתה לתא, ולאות קניין, גם התכרבלה במיטתה, כשזו מניחה את ראשה על חזה הכמעט שטוח ומתבוננת בי בעיניה הזוגיות. ותוך כדי תנוחת התכרבלות כגון זו, סיפרה לי דלי את נסיבות מעצרה ורקמה גם את תכניתיה לעתיד, שתיסע לאוסטרליה לכמה חודשים, אך לבד, ללא בת זוגתה. לאחר מכן, תשתלב בעסק גדול של אביה, ואולי אף תרכוש דירה מרווחת בשבילה ובשביל כלתה, שהיה עימה זה שבע שנים ואף באה לבקרה כמעט כל יום! "ומה תעשי עם הרוסיה הזאת?", שאלתי בעליצות. "הה, זו סתם אפיזודה חולפת, היא ממילא שבה לארץ מולדתה, אבל נכון שהיא יפה?" נמנעתי מלהגיב, אך לעומת זאת שאלתי אותה בזהירות האם אהובתה לתא ידעה אשה לפני פגישתה עימה. "לא, אני הראשונה בחייה", ענתה בטון שוביניסטי. "כך חשבתי", עניתי ופסקתי בביטחון: "ואת לא ידעת, מעולם, מגע של גבר". "נכון, נמשכתי לנשים, מאז שאני זוכרת את עצמי", ענתה שוב בפשטות המיוחדת לה וסיפרה מעט על ימי נעוריה. לרגע הנחתי את מבטי על המרקע ודלי רטנה, שאיני מקשיבה לדבריה: "כן, כן, דלי, אני מקשיבה לך", עניתי במהירות, אך במחשבותי כבר דחיתי את הרחצה למועד מתאים יותר, וחיכיתי עד שהזוג המאושר ירדם, כי כבר לא יכולתי לשאת את מימי; רציתי להטיל את מימי בנישה שהוקצבה לשם כך, אך באינטימיות וביחידות! כאשר נרדם כל החדר, פשטתי את שמלת המעטפת, שממילא לא הלמה את המקום והמרתה אותה בשרוולי כותונת ארוכים ובמכנסי סטפס, והתכרבלתי בשמיכה גסה עד מעבר לראשי, כך שאף יד לא תמצאני הלילה: הייתי לבושה ומכוסה למהדרין!

15.

מוקדם בבוקר, פתחה הסוהרת, "האיומה מכולן", את הדלת המסורגת ושאלה אותי, בצליל רך וענוג, כיצד עברה עלי שנתי ואם חפצה אני בארוחת בוקר, אמרה, מוטב שאשכים. רחצתי את פני בלבד וענדתי לכפות רגליי את סנדליי המוזהבים, גבוהי העקב, אך כשפניתי לצאת, דלי רטנה לעברי, בעצבנות של בוקר, שאסגור את הדלת מאחורי וגם שאעקיף את המזרן יחד עם כל חפציי. עשיתי עצמי כלא שומעת, וזאת משום שקראתי בצלילי קולה, מנעד-עצבי ירוד. ידעתי שמעבירים אותה לכלא נווה-תרצה, כדי שתרחצה את עונשה לתקופה נוספת של שבעה חודשים; בשבילה זו היתה פרידה ממקום מוכר ומסדרים שיגרתיים אך בטוחים - חשתי צער מהול גם בחיבה מסתורית, כלפי הדמות הנחרצת הזאת, אשר חיה את חייה ללא מורא. היא למעשה היתה מעין השתקפות שלי, אך במהופך.

16.

כוסות לשתיית תה לא נמצאו בחדר האוכל, מי שלא טרחה לרכוש בעוד מועד הסתפקה, כמוני, בשתיית מיים מן המתקן שבחצר. לא נטלתי לעצמי אף מגש אוכל, אך לעומת זאת סקרתי בעניין רב את שלל הבנות, אשר הצטופפו סביב לשולחנות העץ: בנות הארץ מילאו שולחן ארוך וגם מילאו את החדר בקולות מחאה וציחקוקים, הן רטנו, כמובן, על אודות הסוהרת "האיומה מכולן" והשמיעו גידגורים של איכס ופיכס על האוכל המבחיל. ציבור בנות רוסיה, לעומת זאת, הצטופפו סביב שולחן אחר ושוחחו זו עם זו בלחש, כאילו שמרו על איזה מידע חשוב וסודי. לפתע בחורה אחת, בעלת פנים רחבים וזוהרים ושיער ארוך ובוהק, הצביעה בידה לעבר אחד הקירות ופלטה בקול: "יו, תראו איזה יופי". פניתי לקיר וראיתי ציור של פני תינוק, אשר היו מרוחים בצבע ורוד מחריד, כמו מסטיק בזוקה, כמו בובה מגופחת מפלסטיק; הרגשתי, שאינני

ושיער צבוע בבהיר, מתוח מאחורי קודקודה, ירתה לעבר תא הרעבים מלים בוטות אך מזמינות. דבר שאך הגביר את שאגותיהם: היא דמתה בעיניי לדמותו של מאלף הרודה בנמריו. שמה היה גליה, והיא עמדה אף בראש החמישיה העלויה; חמש בנות-חן, אשר נעצרו לאור מבצע של פלישת המשטרה למכון עיסוי שאותו ניהלו. אני הכרתי היטב את משכנן, ורטט עבר בחוליות צוואר גבי: חשתי פתאום כה קרובה אליך, דרה כמו אז בדירתך, מכורבלת תחת סדיני המשי במיטתך, מתקתקת באצבע אחת על קלידי מכונת הכתיבה ומשתכשכת בתוך מיי האמבט הכחול... (כבשתי את ראשי בין ירכיזי גליה, כמו גילתה אותי לראשונה, שאלה אותי בגין מה אני עצורה. עניתי לה, שעל מעשה חבלה בלא יודעין, בצמיגים ובמגבים של מכונתו של חברי. "מה?" פרצה בצחוק רועם, "על זה את עצורה?") ושלחה יד מצביעה לעבר בנות חבורתה, שפרצו אף הן בצחוק, לשמע סיבת הימצאי כאן עימן. "ומדוע בכלל הודית במעשה?" שאלה גליה בנימה משתוממת אך תקיפה. עניתי בהרמת כתף. "אוי, את ממש פריירית, אם מישהו היה גורם למעצרי בשל סיבה כזו, ועוד חבר שלי! הייתי מפוצצת לו, אחרי כן, את כל המכונת, זה חבר זה?! תגובתה היתה ללא ספק סוערת ומעשית, ודווקא משום כך, בחרתי בנקודה זו להטות את נושא הדיון לענייני. הן בנו והרסו ומחדש בנו, כמו במשחק לגו, גירסה, אשר החליטו פה אחד להציגה בפני כבוד השופט, ותהליך הגיבוש וההתלכדות יצר בתא הצר עמוד כוח נשי, שהצליח אפילו להפיג את הקור העז ששרר: הרגשתי כמו צופה או משתתפת צנועה בסיפור של אבירים, אך בסגנון נשי, ואמנם חגגתי בלבי את שחרורן: ראיתי בכך ביטוי לכוח הנשי בעולם, ביטוי לכוח ההישרדות הנשי. כוח, שאני עדיין לא מצאתיו בתוכי. אך, לעומת זאת, גיליתי בתוכי את כוח הסיבולת, דהיינו כוח ההמתנה! השהייה הארוכה, ללא שום מזון, שתיה והשתנה, שברה את כוח עמידתן של בנות החן, גליה נשברה ראשונה. היא החלה לצרוח כל עוד שרירי עצבי גופה בה; בעטה ברגליה ובאגרופיה על סורגי דלת התא וגם הטיחה את גופה לעומת הקיר, ובו בזמן, גירפה במיטב המלים המובחרות את כל השוטרים והגברים שבעולם. יחד עם בחורה דקיקה, שכנות חבורתה כינוה בשם חיבה "סעדיה", אך שמה היה אחר, ניסינו להרגיע את המנהיגה המשתוללת. אספתי את פניה בין ידיי, והיא פרצה בככי, אשר הגיח ישר מתוך בטנה; הבכי שלה הוליד בכי גם בי, ומתוך הדממה של הדמעות האחרונות לחשה: "אני כל כך מתגעגעת לתינוק שלי, הוא נמצא כעת אצל חברה שלי, וכל מה שאני רוצה זה לחבק אותו ולנשק אותו." "לך יש ילדים?", שאלה אותי לפתע, וזאת לאחר שנתעטפה בתוך שתיקה ארוכה. הנדתי בראשי בסימן שלילי... (שאלה זו, לעולם, מעוררת בתוכי רגש של בושה ותחושה של כישלון עצמי). "לי יש שני ילדים מקסימים, בן ובת, אך הם נמצאים כעת אצל אחותי ובעלה", התערבה בשיחה בחורה, שנראתה לי בתום שנות השלושים; שערה היה מקורזל ואסוף גבוה, כמו בננה, ופניה היו מעט מחוררים. היא בחרה לשבת בקצה ספסל האבן סמוך לדלת הסורגים, במכנס קצר, אשר חשף את ירכייה המלאות והמגולחות למשעי, ועל גופה משכה חולצת טריקו קצרת שרוולים בצבע כתום. "למה הם אצל אחותך ובעלה?", שאלה אותה דמות אחרת, נרקומנית, אשר השתרעה בכל רזון גופה על הריצפה, במכנסי גיינס דהויים, ופיוזה, לדאבון כולן, שרשרת בדלי סיגריות, בתנועות ביטול, סמוך למקום מרבצה. "בעלי ואני עצורים בגלל שימוש בסמים קשים, ולכן מואשמים גם בהונחה והתעללות בילדינו". "נו, למה ציפית?!", ענתה לעומתה הנרקומנית במבט מצועף, חום, "כאשר אני בטריפ, אני דואגת למסור את ילדי עוד לפני, אני מוסרת אותם לאמא שלי, היא לא שואלת אותי למה, לוקחת אותם והו, מבינה את המצב... כמה זמן את נקיה, בלי?" "כבר שבוע שלם", "נו, ומה מצב הקריז?" "לא מצליחה להכניס אוכל לפה וגם לא שתיה". ענייני התיאבון שאבד, מיד עורר בתוכי רגשות חיבה והזדהות כלפי דמות האשה בכתום, והודרזתי להפנות את תשומת לבה, שלפחות תקפיד לשתות ואפילו בעל כורחה: "לא

מסוגלת, לא מסוגלת לכך, ולכן אני כל הזמן מתעלפת", ענתה לי בקול ענות. ואכן, זו התעלפה והתעלפה, פעם אחר פעם, וכבר למדתי להרים את רגליה אל על, ולהשקותה במים מסוכרים, פעם אחר פעם.

19.

תורי להיכנס הגיע. שוטר עם כיפה סרוגה תלויה ברפיון, הורה לי ללכת בעקבותיו, והלכתי אחריו לאורך מסדרון בטון, שלא ראיתי את קצהו. "אני קופאת מקור", התוודיתי לפניו. "אל תדאגי", ענה ברוך, "את תשוחררי עוד היום". הקור ששרר באולם בית המשפט היה עז אף יותר, ושיני נקשו זו בזו ללא רחס. התבוננתי בציבור היושבים, שמקצתם היו עורכי דין, אשר נשכרו על ידי העולים למשפט, ומקצתם היו עדים, אשר הוזמנו להעיד במידה שיהיה צורך. התבוננתי גם בפניו הנאים של כבוד השופט שישב על במה מוגבהת. לרגע עלו בזכרוני פניו הנאים של חברי אסף, שרצה לשאת אותי לו לאשה, אך לבי היה נתון למישהו אחר והשבתי את פניו ריקם, דבר שהצטערתו בעטיו עם חלוף השנים. התובע עמד מולי כשהוא נשען על העמוד והתבונן בפני בחצי חיוך ועיניו היו טובות, אך באותו זמן גם מסר את ניירותי לידי של כבוד השופט. ואני חשתי כיצד חום גופי צונח מטה, התחלתי לרעוד ללא כל שליטה, והדמעות עיוורו את עיני וחנקו את גרוני: שמעתי את שמו המצוין של המתלונן ואת סעיפי התלונה המיוחסים לי; כבוד השופט גם דיווח על מיתותי ובריחותי, וזאת לאחר שעייין בדממה בניירותי, אך אני רק בכיתי, שאני קופאת מרוב קור. השוטר ירא השמים הגיש לי כוס של מים, ובגלל ידי הרועדות לא יכולתי ללגום, ואיש נמוך עם חליפה כהה ניגש אלי והציג את עצמו בקול קטיפה, כסנגור.

השתררה דומיה באולם! עמדתי עירומה לפני כולם, הן בשברוני, הן באהבתי המיוסרת והן בגעגועי למר ק. המתלונן: בכי גופי הסגיר אותי. כבוד השופט הרים את משקפי עיניו הכחולות, סקר את פני ואת גופי ופסק: "אני דוחה את הדיון למחר בבוקר, ואני מבקש שהגברת תישלח עוד היום לבדיקה אצל הפסיכולוג המחוזי, וזאת לשם מתן חוות דעת, תודה רבה!" השוטר ירא השמים אסף אותי חזרה דרך נגיעה רכה בכתפי ולאורך מסדרון הבטון ניסה שוב להרגיעני, אך לשווא, הדמעות עדיין המשיכו לחנוק את גרוני. ולאחר שעברנו כברת דרך בשתיקה, לפתע שאל: "את עדיין אוהבת אותו?" "כן", לחשתי, "אוהבת ומתגעגעת בכל אברי גופי". "ו...הוא, האם הוא אוהב אותך?" "אתה לא מבין", התפרצתי, "אתה לא מבין, הוא מחק אותי, כשם שמוחקים שם בעיפרון, כשם שמוחקים עקבות בחול - הייתי בשבילו רק סיפור טיטא מקופל ומקומט בתוך סל הניירות. נאדין כבר איננה. היא מתה... אני מתה. איני קיימת בתוך לבו...". האיש ירא השמים נאנח ואמר: "את עוד תזכי לראות את ברכתו של השם; זה הכול ניסיון, רק ניסיון נוסף, תיקון נוסף שזכית לו במעלה סבל מסילתם של הצדיקים" בחרתי, דום.

20.

אילו מורי ומלמדי היו ממלמלים וממוללים בין זקניהם הארוכים והמאפירים, שאלוהים אכן ברא את נפשותיו הפועלות בתוך מאפיה ענקית ולש אותן: בצק של דם, רוח ועפר, ולאחר מכן, יצק אותן בתוך תבנית ענקית והטילן לתנור רחב ממדים, על מנת שישחזמו מעט, הייתי מרימה את ידי לאות הן! אני ראיתי נפש פועלת אחת, שהתפספה לו בדרך: היא נסעה עימי יחדיו בניידת, כבולה בשלשלאות ובאזיקים ברגליה ובדידה, וכלואה מאחורי סורגים: קראו לה עזרא או נחמיה. קומתה היתה גבוהה כנפיל וגלגלי אישונה החומים התרוצצו בתוך ארובותיהן ללא מנוח. היא נשפה עזות דרך אפה ודרך שלושת פיותיה, וחדה חידות כמו המפלצת אשר ישבה לפני פתח שעריה של העיר תבי, ולא חדלה כל הדרך לומר על תורת האבולוציה ועל אפוקליפסה עכשיו! היא היתה גם סבורה שאני הרשות הפסיכיאטרית, אשר קובעת מהי שפיות לעומת

לשוחח עם מנהל האגף? השבתי. "מה עיסוקך?" שאלה אותי. בזריזות, איזו אינטואיציה רדומה התעוררה מתוך מערכת ההישרדות העתיקה שלי, ועניתי לה בביטחון שהפתיע גם אותי, שאני עיתונאית! "עיתונאית, מה... מה שמך?" "כדקי בניירת, אם את סקרנית לדעת, שם מדווח הכול!" ענית בעזות מצח, גם כן. אך כאשר אינגה הגיחה מן התא ובאה לקראתי, החלטתי שאני כן נשארת בתא מספר שלוש... היא לקחה את תיקי ופנתה אלי במבטא רוסי: "יהיה בסדר, יהיה בסדר, אל תדאגי, נהיה ביחד; החבר שלי, מוחמד, הביא לי מהקנטינה דברים טעימים: שוקולד, במבה ואפילו חבילת נס קפה עם שפופרת חלב ממותק. בואי, בואי, את יכולה גם להשתמש במגבת שלי". גמרתי במחשבותי, שלפני הכול, אני רוחצת את גופי ושערי; אחרי כן אמצא כבר דרך, כיצד להתמודד עם הלילה השני בבית המעצר. עטפתי את גופי במגבת הצבעונית של אינגה ואף התרתי את הקשרים שבשערי במברשת גסה. לאחר מכן, הטלתי את כותונת המשי הסגולה על גופי, ללא שום חוזה מתחת ונשאיתי בתחתוני תחרה שחורים: "זהו זה", הודעתי בצליל חגיגי, "אם זה אכן אגף נשים, אז נשים עד הסוף,



החלטתי למתוח פס על העולם". פיזרתי ברוחב לב בושם "רומא" על גופי ועל גופן, ואינגה צווחה, וואו, וואו, ופיזזה, בשערה הקצר, בעיניה הבהירות וברגליה הארוכות, לצלילי מוזיקה ערבית. "אני חצי מוסלמית", אמרה לי במבטא רוסי והניעה את צווארה מצד אל צד, כמו במחול הודי, ותוך כדי ריקוד הפיתיה, סיפרה לי על מוחמד אהובה, שיש לו מסעדה מזרחית ביפו, ושהיא מסובכת עם רשת המאפיה הרוסית ברוסיה ועם רשת המאפיה הרוסית בישראל, ושהיא חוששת לחייהם של הוריה ברוסיה ולחיייה בארץ, ולכן מוטב שתחתן עם מוחמד אהובה והם יעברו לגור במדינת פלשתיין. ותוך כדי ריקוד הפיתיה גם הראתה לי, כיצד כותבים את שם אהובה בשפה ערבית וגם מילמלה: "מוחמד, אנא באחבכ". הסוהרת צעקה, שהיא מבקשת קצת שקט בתא מספר שלוש ואילו חברותיה, בנות מולדתה, ציחקו מכל התאים שבאגף, כמו ציפורים קטנות וחצופות; הם אהבו את אינגה שלהן, היא היתה בשבילן אור השמש שבמרתפים. אמרתי לה, בעברית קלה, ש"אינגה" זו מלה בסנסקריט, אך היא לא הבינה. "אין דבר, זה לא משנה בכלל",

אי שפיות בעולם וגם גידפה את מלוי, ירא השמים, בשל זממו לערוג עלי, וזאת בתכסיסי אבני המזל שלו, אשר הוא חושף אותן לפני, מתחת למדיו. התבוננתי בתדהמה, בבהלה, בגולגולת הענקית והקירחת, עם זקן התיש האפל, שלא עייפה מלירוק דרך שלושת פיותיה, טבעות נחשי-ארס ונבואות זעם; היא גם השכילה לקרוא את כל צפונות בני האנוש ולכן חרצה אף את גורלן. אני הייתי ביניהן. התבוננתי בדמות בתדהמה ובחלחלה; חשתי בחוליות גבי, עד כמה גבול החבל, שבין טירוף מושלם לבין גאונות, הוא אכן דק ומהתל וגם ידעתי, עד כמה נפשות פיוטיות והרפתקניות כמוני, יכולות למעוד בו, אם עוד לא מעודו.

21

נכנסתי ראשונה לחדרו: דוקטור מרגוליס הציג את עצמו כפסיכולוג המחזין והזמין אותי לשבת מולו. הוא סקר אותי בעיניים כחולות וצלולות, הו עד כמה אהבתי את אופן מבטן. שאל מה הביאני לכאן ואני השבתי לו, לא בקצרה, אלא דווקא באריכות יתר, את השתלשלות המאורעות. לעיתים דילגתי לגיל ארבע ומשם זינקתי לגיל שמונה, והוא רשם זאת ורשם לפניו. רציתי כל הזמן הזה, לחבק את גופו ואף לחוג עימו במחול, וזאת משום שכבר קצה נפשי במרתפים הלחים, במסדרונות האפלים, באנשי המדים עם הכפתורים הנוצצים ובניידות הכהות עם הסורגים - חשתי את מרחב הדרור מדגג בזרועות כנפיי, בקצות בהונותי; כאן בין כתלי הבניין הצרפתי הגדול, בין עמודיו העתיקים והמעוטרים, בין עיניו הכחולות והשקטות כמו נחל של דוקטור מרגוליס, ובין כתלי הפטיו הירוק: רציתי לשיר בקול של זמיר כחול, להחליק בסקטים, כמו אז בגיל שבע; בסקטים של דודיק, בנם של יופ ונטי זינדל, המשפחה הייקית המאמצת שלי - רציתי לפשוט את בגדי המסורבלים ולפרום את כל תפרי הכעורים, להניף את ידיי הילדה שבי, למתוח את מלוא אצבעותי הדקות והשקופות, ולצווח מרוב שמחה: "היי, ציפי, יורם, הם טעו; אבא, אמא, הם גילו שהכול בעצם טעות, שאני זאת לא אני - הנה, אני שבה הביתה לעץ השסק שלי, ולנצחיה הכובה שלי ואל ממבו הכלבלב. היי, דוקטור מרגוליס, אני אוהבת אותך, אתה יודע ששם משפחתך זהה לשם המשפחה של אבא שלי ושיש לך עיניים כאלה יפות; היו לי שני חברים שהתאהבתי בהם בשל עיניים צלולות שכאלה, אחד אחר השני. בוא, בוא ונמשיך את שיחתנו עד אור הבוקר, בוא ואראה לך את גופי הבנוי לתלפיות, אגלה לך את כל הפנטסיות הארוטיות דרך גופי, אבכה לפניך את כל חסכיי... רק, אנא, אל תאמר שאני זאת אני!" "הלו, זו אני מדברת", "מי זאת אני?", ענית. אנא, דוקטור מרגוליס, מאהב עכשוי שלי, רק לא עוד לילה בבית המעצר.

22

שבתי לבית המעצר בשעות בין הערביים. סוהרת, "זאת האחרת", הורתה לי לגשת לחצר, היכן שישבו באין מעש כל שאר העצירות, אם סכיב לשולחנות עץ או אם על הרצפה. דלי-דיוויד, הצטנפה לה בפינה אחת של החצר והתעלמה מנוכחותי לחלוטין. כאשר קרבתי על מנת לדובבה, נחתמו פניה עוד יותר. פילגשתה ישבה במקום מרוחק ושוחחה בלשונה עם חברותיה למולדת. חשתי, שאין בידי כעת הכוח לבנות גשר אל נפשה, והרגשתי בשל כך מתוסכלת. הבחנתי בכך, שדלי אף ארוה את חפצי וגם הוציאה את תיקי הלבן והרהב מחוץ לכתלי התא המיוחס. ידעתי שהיא כועסת, וזאת דווקא משום שחדרתי מעט לתוך נפשה ואף הקשבתי ללבה הפועם: היא לא רצתה בזאת, היא רק רצתה להאחו בכוח השליטה, למען עצמה ולמען זולתה, וזאת כדי שתוכל להמשיך לחיות ולשרוד. הבינתי את תוכה ומלאתי את פי במים מן המתקן שבחצר. הסוהרת, "זו האחרת", שלחה אותי לתא אחר, תא מספר שלושי; נכנסתי לתא וכמאמר חז"ל, הצצתי ונפגעתי; הודעתי, חד משמעית, שכך רגלי לא תדרוך בתא של נרקומניות! "נרקומניות? באגף זה אין נרקומניות", ענתה לעומתי הסוהרת בעזות מצח. אם כך, אני רוצה

המהמתי ומלאתי את פי בשוקולד חום-לבן. האזנתי לפטפוטיה העילגים על אודות מוחמד, עד כמה היא אוהבת אותו ומתגעגעת אליו. הרהרתי בעצב של הודהות, עד כמה היא מאושרת באהבתה, כה בוטחת במוחמד אהובה, חוששת שתמות מידי רשת המאפיה, אך אוהבת כמו נסיכה באגדות, בתמימות וללא מורא. מעמידה את יש הרע, כרע מוחלט ואת יש הטוב, כטוב מוחלט, ללא שום צל של ספק, ללא שום בלבול ביניהם. ישבתי למרגלותיה של גבריאלה, זו אשר התעלפה פעם אחר פעם. היא ביקשה ממני שאנסה בשבילה מכתב לכבוד "כבוד השופט", בו מצוין שהיא ובעלה אכן מודים בדבר האשמה, אך מבקשים דחיה בגזר הדין, וזאת בשל תאונת דרכים, אשר בעטיה רוסקו פניה היפים של בתם בת השש עשרה. ניסחתי עבורה מכתב בשני עותקים וביקשתי ממנה לחתום את שמה, ללא שום דחיה, וזאת מחשש שתעלף שוב ותשכח. טמנתי את שני העותקים בתוך תעודת הזהות שלה והנחתי אותה מתחת למראשותיה, שחלילה לא תשכח, וכל פעם שהתעלפה, הרמתי את רגליה אל על והשקיתי אותה בזיף מיץ תפוזים. על רצפת התא שרעה ללא מנוח, על מזרון, בחורה שנראתה לי בתחילת שנות השלושים. היא זעקה ללא הרף: "עדי, עדי, עזור לי", נראה שסבלה קשות. חקרתי את גבריאלה אילו תחושות עוברות במצב של קריז והיא סיפרה לי, שבימים הראשונים חשים חוסר שליטה מוחלט בגוף, כמו בניווון שרירים, וגם סובלים מתופעות נשנות של שילשולים והקאות. ניסיתי לשכנע את הבחורה השרועה, שנוסף לצרותיה גם דיממה קשות בשל ויסתה, שמוטב לה שתתקלח ואפילו במים קרים, אך היא לא הצליחה לקום על רגליה ורק המשיכה לנוע בין הזיות לבין התקפי עויתות הקאה, ומדי פעם, ביקשה ממני מים: "תני לי עוד מים", היא לא זכרה את שמי ולכן, לעיתים, קראה לי בשם אינגה ולעיתים קראה לי ללא שם, בשפתיה התפוחות ובעיניה המצועעות. סבלנותי פקעה והקמתי אותה בעדינות, אך בהחלטיות, לעבר הנישה שנועדה לרחצה ולהטלת הצרכים. פשטתי את חולצתה שהחמיצה, ופתחתי זרם מים, אשר שטף את גופה, את שרעה, את ערוותה ואת הקריז שלה, והיא זעקה בתוך הזרם: "למה הוא עשה לי את זה, למה הוא עשה לי את זה? עדי, למה הכנסת אותי לבית המעצר?" שאלתי אותה בעדינות אם יש לה ילדים, "יש לי כבר שלושה ילדים ואני מתגעגעת אליהם", ענתה לי בקול רדום וצורד. סקרתי לרגע את פניה שהקרינו תום של נעורים, אך ביטנה התפוחה והרופפת העידה על שלושת הריונותיה. ניסיתי לדוכבה, שאולי שהותה כאן היא לטובה ושאולי זו תחילת דרך אף לגמילה, אך בלבי לא האמנתי למשמע דברי, ידעתי היטב שזאת לא הדרך! למולי, השתרעה על מיטת אבן, במלוא אורך גופה, סלסאו, אשה בתספורת קצוצה, אדמדמה ועם פני הבעה גבריים; על פי אופן דיבורה ועל פי אופן הילוכה, ניכר היה, שהיא מבכרת חברתן של נשים על פני חברת גברים. המפגש שלי עם סלסאו היה אחד מן המרתקים שבחיי, מפגש עם דמות יוצרת חושבת, נרקומנית, אשר מודעת לעצמה ללא רחם, אך מה שהפתיע אותי אף יותר, אלו הם קווי הביוגרפיה שלנו, אשר השיקו זה לזה. שיחתנו שהתרוממה מעל פני שעות רבות, היתה כמו נגיעה באני שלי. דיברתי אליה מתוך עצמי, והיא נדהמה עד כמה אני נוגעת וחודרת לנפשה. כמו מדענית אכזרית זיהיתי את הקודים הדומים והיא אך הרצינה לעומתי; למעשה, הכנסתי אותה, כמעט בעל כורחה, למרתון פנים תודעתי, והיא אמנם נפתחה לפני, כמו פריחת עלי הדובדבן; גיליתי לה את האשה שבה, את האשה הפגועה המוכה שבתוכה, ופניה הגבריים והנוקשים כמו התרככו, היא עברה משנות הכלא הממושכות אל הבדים שכחורה, המרוחים בצבעי שמן, אל הסימפוניה השביעית של בטהובן, אשר חוללה בתוכה חוויה רגשית עצומה, אל הרצון שלה לחיות ולהשתקם: להיות אשה חזקה ויוצרת, אשה אמן ואימרו אמן! אינגה הבטיחה לה שתשאיל לה חולצה אדומה ונקיה, ואני הבטחתי לה שאאפר את עיניה ואף אמרה את שפתייה באזניים כפי שביקשה, הרי מחר היא משתחררת... ושתינו פצחנו בשירי לעז וסלסאו הצטרפה בקולה שלא ספק ניתן ביופי רב.

.23

אך הלילה, הו הלילה! סלסאו אמנם נרדמה, אך גבריאלה התעלפה שוב ושוב וביקשה ממני שאקרא לסוהרת, כדי שתפנה אותה לבית החולים, אינגה החלה לבכות והיכתה באגרופיה על סורגי הדלת; טענה שהיא חייבת לטלפן לעורך הדין שלה, עוד הלילה, וזאת משום שלדעתה עורך הדין שנוכח אתמול במשפטה, למעשה שייך גם כן לרשת המאפיה הרוסית, וכעת היא חוששת גם לחייו של מוחמד אהובה. ואני חשתי את גופי לוחט. לולאות התפרים הגסים ננעצו בבשרי, כמו נעצי כסף מתכת וצבען אך הלך והאדים. לא יכולתי לעצום את עיני מרוב מצוקה. פניתי לסוהרת צעירה, בבקשה שתזמין חובש, אך היא טענה שבשעות קטנות אלה החובש ישן, ולשם כך היא צריכה לקבל התר ממנהל האגף. מנהל האגף לבסוף הופיע, איש נמוך קומה מוצק ושרירי בעל קרחת עגולה, ועיניים שובבות, ירקרקות, כמו אבן טורקיז. הוא פתח בפני את שער הסורגים וליווה אותי לחדר החובש, אך לקראת הירידה במדרגות התלולות פנה אלי בטון משועשע: "מהיכן הגעת לפה, ישר מרחובות פריז או מאיזה מסלול תצוגה של דוגמניות?" נבוכתי, לפתע הייתי ערה למראי החשוף; יצאתי מן התא כשלגופי כותונת משי סגולה דקיקה ותחתוני תחרה שחורים בלבד. הסמקתי והתנצלתי, אך מנהל האגף הוסיף: "לא, לא, להיפך, העונג הוא כולו שלי, רק ספרי לי בסוד, מה תמודות כמוך עושה במקום כזה?" סיפרתי לו, והוא גיחך וגם התעניין, במה אני עוסקת. מניתי לפניו בקצרה את מלוא כישורי, ללא שמץ של בושה או צניעות, ולקינוח הוספתי, ש"אני מועסקת גם כעיתונאית!" עם תום דברי, פנה אל הסוהרת הצעירה, שליוותה אף היא את דרכנו, והפטיר לעומתה: "את רואה, ככה זה אמנים, כמה שיותר גאונים, ככה יותר מופרעים" - לא ידעתי מה לומר, אך ללא צל של ספק, העדפתי ברגעים אלו להמשיך להצטייר בעיניו בדמותה של הדוגמנית אשר הגיחה ישירות מרחובות פריז, מאשר דמותו של גאון מופרע, זה נראה בעיני יעיל יותר. החובש המנומנם התבונן בתפרי התופחים וטען שאין הוא יכול לעשות מאומה, משום שעניין זה דורש טיפול במסגרת מרפאה או בית חולים! אמרתי לו: "תן לי, לעת עתה, משחה מונעת זיהומים." ועיני שוטטו על פני שלל הבקבוקים הקטנים, אשר מילאו את המדפים בחדר, אך הוא התעקש שהדבר היחיד שיש בידו להציע לי כעת, אלו הן גלולות אקמול. הודיתי לו על עזרתו האדיבה בטריקת דלת. מנהל האגף ניסה לרצות את רוחי הסוערת בדברי פיוס והזמין אותי לשתות עימו כוס קפה, אך עניתי בקצרה: "לא, תודה!" ושבתי בצעדים של 'עיתונאית' חצופה לתוך תא המעצר. גבריאלה קיבלה את פני בהפצרות נשנות, שאקרא לסוהרת, כי היא עומדת להתעלף פעם נוספת, ואינגה ישבה דרוכה על מיטתה ומנתה באצבעות מודאגות את מספר המהלכים המשפטיים האפשריים לקראת מחר, ואילו הבחורה בקריז המשיכה לגוד על גב המזרון ללא מנוח, אך עתה נקיה יותר, ורק גברת סלסאו נמה במיטתה שנת ישרים, כי לה הבוקר הבטיח רק תקווה וחיים, אולי טובים יותר, אולי מתוקנים יותר: היא גילתה בתוכה את הרצון.

.24

שוחררתי! כבוד השופט ברך אותי בחיך מקסים: "בוקר טוב, איך את מרגישה היום?" האיש הנמוך עם החליפה, אשר מונה להיות לי לסניגור, הנהן בראשו, והתובע, שנשען על עמודו, סקר אותי בעיניו הטובות ובחצי חיך, בדיוק כמו אתמול. עמדתי באולם כמו אשה! בשמלת המעטפת השחורה מצוירת בפרחים הוורודים, עם שיער אסוף ואודם סגול מרוח על השפתיים - עמדתי כמו אשה, באירוע הספרותי שלי: אני מציינת "אירוע ספרותי", כי המלה "שחרור" היא מלה כתובה בלבד. האם אני משוחררת באמת?... אני שרועה על סדין מכובס וכותבת דברים אלה, כאשר על גופי דבוקה עדיין חולצה שלך. בצבע כחול. לא הסרתיה מזה כמה ימים ולילות. ואני חושבת על תוכן המלה "נרקומנית" ואומרת לעצמי: כל אחד

הסוד שלי, הסוד שלו

בתייה שייך



קול צלצול הטלפון נשמטה מידי קופסת קוביות העץ הגדולה.
- כבר שתיים בצהריים - נשמע קולה ההיסטרי של אמא. ואת יודעת שאני אף פעם לא מתקשרת אליך בצהריים.



- מה קרה אמא?
- אבא לא חזר עדיין מהעבודה צלצלתי לאדון גליק והוא אמר שאבא לא הגיע הבוקר. צלצלתי גם לחברים שלו, וגם לבתי-חולים. אני אומרת לך, בתייה, שקרה אסון.
- אמא תרגעי ונחשוב בהיגיון מה לעשות. אתקשר אליך.

זה היה ביום ראשון בצהריים. סיימתי אז להשכיב את שלושת ילדי. בראשי מזדמזם מאז הבוקר השיר: "לך, לך, למדבר. השבילים יובילו." מתנגן ואינו מרפה, אפילו בעת שאצבעותי החלו לרעוד בדרך אל החוגה. לא עלה בידי בשום אופן להיזכר במספר הטלפון של בעלי. התחלתי לחפש בקדחתנות את פנקס הטלפונים המשפחתי ולא מצאתי. נראה היה שהכול פועל לרעתי דווקא עכשיו, כשאני זקוקה לעזרה. לקחתי את ספר הטלפונים הכבד של מחוז תל-אביב. האותיות החלו לרצד לנגד עיני כמחוללות במחול שדים. הראש שלי לא עבד. נזכרתי שאפשר להתקשר למודיעין ולבקש את המספר. בעלי קטע את שיחתי הנרגשת ואמר שהוא כבר מגיע לאמא. כעבור חצי שעה כשצלצל אלי ואמר "בתייה", אמרתי מיד: אבא איננו נכון?
- נכון.

- מצאתי את שמו ביומן הקבלה של בית-חולים "דגני". אמא שלך המסכנה רצה ממיטה למיטה כאחוזת אמוק מסתכלת בפניהם של החולים. היא הגיעה לחדר קטן שבו היתה רק מיטה אחת מאחורי פרגוד. אמא הסירה את הסדין מעל גופתו. היא אחזה בידו הקרה, ונשקה לו. כשאני הגעתי לשם במהירות כדי להשיגה, היתה הגופה מגולה ואמך צעקה: מה קרה? תסבירו לי מה קרה?
רק אתמול היתה לנו חנוכה-בית. חיים רקד ושר וחיבק את כולם. הוא היה כל-כך מאושר. כל-כך מאושר. אני לא מבינה מה עשיתם לו. אחות שהגיעה במרוצה אחזה בידה, ואמרה לה: ניסינו, ניסינו. ניסינו להחיות אותו, אי אפשר היה להציל אותו. אני באמת מצטערת. אלמוני מצא אותו הבוקר שוכב באמצע הרחוב כשאופניו לצידו. היא הגישה לה כוס מים ופנתה אלי בשקט, החפצים שלו במשרד. גשי בבקשה לקבלם. כשחזרתי מהמשרד היא היתה ישובה על כורסה ובוהה. הינחתי את תיק-האוכל על ברכיה. היא פתחה את המפית הרקומה מעשה ידיה והגישה את הלחם אל אפה. באצבעות רועדות מיששה את התפוחים שהכינה לו הבוקר ואמרה: הכול טרי וחיים איננו.

התיישבתי מול המאוורר נסערת וקפואה. לנגד עיני התרוצצה תמונה כמו בסנימסקופ. תמונה שהייתי עדה לה ארבעה ימים קודם לכן. צעדתי לעבר בית הורי, נושאת בידי עציץ סיגליות רענן מתנה לחנוכה הבית. מעיקול הגינה הציבורית הקטנה הגיח כלב זאב ענק. שני ילדים אווזים בשרשרת נראו כדבוקה מובלת על ידי

הכלב. הם צעקו:
איש הזבל הפחדן,
לך! לך! לך מכאן!
איש הזבל הפחדן,
לך! לך! לך מכאן!

רק אז הבחנתי באבי שהסתתר מקופל מאחורי לוח המודעות העגול. כה זעיר נראה בעיני פתאום. הנערים פנו בחזרה לגינה, נעלמים כלעומת שבאו.

עקפתי את גוש הבתים כדי שאבא לא יחשוד שהייתי עדה למה שאירע. התקרבתי אליו מהכיוון האחר, מקווה שיתאושש ויחבק אותי, כמו תמיד כשאנו נפגשים. על אף שעמוד המודעות הסתיר אותו, ידעתי שהוא עדיין שם, בגלל כובע החאקי רחב השוליים שהיה שמוט על המדרכה. עצרתי להישען על הגדר הסמוכה והמתנתי עד שהתרומם וחבש את כובעו. הוא נראה חיוור ורטוב מזיעה. כשראה אותי אמר: אני זקן, אין לי מספיק אויר, ושתק.

שתק?... אבא אינו נוהג לשתוק. תמיד כשהייתי באה לבקר היה מדבר, ומספר, שר ומצחיק. הוא היה מפגיו אותי בשאלות כמו: מה שלום הילדים? בעלי? האם רותי חזרה כבר לבעלה? איך היה המבחן בחשבון? הוא היה לי ידיד אמת. הדברים הקשים שסיפרתי לו נותרו חתומים ונעולים כמו בכספת פלדה. הוא גם ידע להרגיע את פחדיי. כשנראה היה לי שאין אור בקצה המנהרה, הוא ידע לשתול בלבי תקווה. היה מסביר לי דברים בלשונו הפשוטה, בעברית מתובלת ביידיש ומוסיף חיבוק או טפיחה, ששימרת אתם בגופי עוד שעות רבות. כשציינו כמה אני דומה לאבא, הייתי ממש מאושרת.

ועכשיו אבא עומד לפני חיוור ושותק. זכורה לי רק פעם אחת, ששאלתי אותו על השנה האבודה, ואבא שתק.

שאלתי אותה על הצלחת המכוערת בשוק רגלה הימנית. היא ענתה, שכשהיתה בת עשר נשך אותה זאב, כשליקטה פטריות ביער. ואז התפרץ אבא: זאב הוא חייט טרף, אבל הכלבים ששילחו אותם בי, יד אדם שיסתה אותם.

על איזה כלבים אתה מדבר? שאלנו שתינו במקלה. אבא לחש שזה "לא חשוב" מיהר להפנות אלינו את גבו. הוא עלה על אופניו והחל להקיף את השכונה, פעמים אין ספור, די להרגיע את רוחו הסוערת. את סודו שמר אבא. פליטת הפה הרועמת שתקת לתמיד.

המאורר שחג מולי לא הפיג את כאבי. היה זה בכיו של בני שהחזירני אל המציאות. כשהחזיר בעלי את אמא מבית החולים אמרה: הכול טרי וחיים איננו.

לבו של אבא לא עמד בכאב ההשפלה. הוא עמד שם לבדו, כמו בשנה ההיא לבדו, אל מול כלבי הטרף משולחים ביד אדם. ■

השנה האבודה התרחשה באוזבקיסטן. רבבות פליטים ברחו מפולין מזרחה. משפחתי כמו הרבה משפחות חיה בחרפת רעב. יום אחד פרץ אבא קרון של הצבא האדום והביא לנו ולפליטים אחרים לחם. הוא נאלץ להסתתר מיד. תמונתו, שנגזרה מתוך תמונת הנישואים של הורי, התנוססה בכל מקום ציבורי כשמחתיה כתוב באותיות גדולות "מבוקש". אבא ברח חזרה לפולין, שבה כל יהודי היה בן מוות. שנה שלמה חייתי בלי אבא. במהלך השנה באו אנשי המשטרה הרוסית לחקור את אמא. במוט עץ שהבעירו בתנור אימו עליה שתגלה היכן מסתתר בעלה. לאמא היתה תשובה קבועה: כשתדעו תודיעו לי, גם אני לא יודעת.

נפגשנו איתו בוורשה, אחרי המלחמה. הוא שכב חולה בטיפוס והתקשה לדבר. הוא לא סיפר מעולם על קורותיו וכיצד שרד. כששאלנו שתק.

פעם, כשאמא עלתה על סולם לגג המחסן, שם יבשה גרעיני אבטיח,

← המשך מעמ' 44 ←

הנרקומניות של הריק. ומשום כך רבבות תרים אחר היש, רחוק רחוק מכאן, בהודו ובנפאל. אני הייתי שם, גם כן - הריק והיש מצוי גם שם, זה הכול רק עניין של זווית.

אדל כבר מתה וגם ג'יונה ונאדין, ושמי כעת אחר. שם, שכבר ציינתי, שמצאתי חרוט על קיר בטון בתא המעצר. אני משנה הרי את שמי, בהתאם למאורעות, לגימטריה - זו צורת הביטוי שלי לחירות, או ליתר דיוק, המרד לחירות! על הקיר היה חרוט אותי!... א.ו.ת.י? "הלו, זו אני מדברת" "מי זאת אני?" ענית. "אני, שיו פנסו שאוהבת לאהוב". ■

ספטמבר, 95.

מכור בחייו למשהו - יש גם נרקומנים של אהבה... אני שומעת עם עלות השחר את הטבע מתעורר, את דיבור הציפורים הראשונות, וזה ממלא אותי עצב: כמו פותח את עלעלי הלוטוס של גוף נשמתי וזורה לתוכו אבקנים של כמיהה, ערגה ליופי, לחסד של יופי. והטבע, כדרכו, מפוזר בשקריו הקטנים, מפזר לפניך סיפוקים קטנים ומידיים, ואתה יודע בפנים שזה לא זה. אני שבה וממלמלת בין שפתי את המלה "בית מעצר", אך חוככת בגופי: היכן בית המעצר? פה? שם? - מישהי כתבה על קיר הבטון: "אולי בגן עדן נחיה או נמות כמו שצריך" ויד אחרת הוסיפה את המשפט הגדוש: "לחופש אין מחיר" - האמנם לחופש אין מחיר? כל ההיסטוריה של האנושות היא סיפור על אודות המחיר! "אנחנו דור מזויין", כך הוא צווח בגרוננו, ה"ישו" הצעיר הזה, ואני מהרהרת: איזו עצלות, איזו אוזלת יד. לא - לא הם הדור המזויין, הדור המזויין הוא זה שהרג את אלוהים... שהסניף לתרבות את

← המשך מעמ' 12 ←

האכזרית, באולם הגדוש והענק של בנייני האומה, מה שנועד לסייע ולמלא את כיסוי הריקים של הפסטיבל. היתה זו החמצה של מפגש עם אמנים שמשכמם ומעלה, שגדולתם תובעת את האינטימיות שבאולם קאמרי קטן.

בקול תרועה רועמת הסתיים הפסטיבל, שעיקר הדגש בו, כבכל שנה, הוא על מופעי המוסיקה הקלאסית; תזמורת רשות השידור, תחת שרביטו של דוד שלון, ליוותה בצליל אגרסיבי את יפים ברונפמן, שניגן את שני הקונצ'רטי של ברהמס לפסנתר, בכוחניות וירטואוזית, ללא צל מהעומק הברהמסי המהורהר, ללא מרווח להצצה לתוך עולמו הפנימי ורוחניותו של המלחין. ■

פרשו בפני הקהל יריעה רחבה של מסע היכרות עם הכלי האינטרוורטי הקסום - מראמו ועד דריוס מיו. כך זכה הקהל להתוודע לעושר הצלילי הענוג של הגיטרה. הקסם הצלילי הענוג של עולמות המזרח והמוסיקה היהודית הוחמק, כערב שהיה אמור להיות מופלא - מעין קטע מאינסוף, שהעלו נגן כלי ההקשה היהודי ואקיר חוסיין והאנסמבל המלווה אותו (אביו על הסאבולה ועוד נגנים מבני משפחתו). ההומור, השגינה, הווירטואוזיות המהממת של תיפוף המקצבים, העידון שבנפלאות הסלסול שבראגה (סולם) היהודי - שעיקרו ה"ג'אמהה", הנשמה שבאיתור המעוון שבכל סולם - נקטלו בגלל מערכת ההגברה

סוגיות ופרטיטות של כך, שנגינתן תובעת דיוק מרבי. מאכזב היה ערב הלידר עם הבריסון האוסטרי וולפגנג הולצמאיר. בנטייתו לאנפך ו"למרוח", שר הולצמאיר מבחר משיריהם הפחות ידועים של שוברט ומהלך, כאשר נטייתו למלודרמטיות מובלסת על-ידי סדרת פורטה פתאומיים, שבאו תחת גילום דרמטי של העלילה. רק בלקט ה"שירים לאהובה רחוקה" פרי עטו של בטהובן - היתה משמעות למלודרמטיות של המבצע. הליווי המעורן של הפסנתרן ז'ראר ווייס לא תרם לעיצוב העלילה הדרמטית, שהיא חלק אינטגרלי משירת הלידר. מרעננים היו צמד הגיטריסטים הברזילאים, האחים אסאר, אשר

בך פלסטי, חי, דרמטי ומלא צבע. כל זה מאנסמבל קולי מצומצם - אך בעל תרבות שירה מרשימה. למרות אי-הנקיונות הצורמים של נגני התזמורת, אשר ניסו לנגן על כלי בארוק באולם הנרי קראון בעל האקוסטיקה ה"רטובה", התעלו הזמרים בשירתם על מהדלי הליווי התזמורתי והפכו את המפגש איתם לחוויה נדירה. כשרונות שהצדיקו את הבאתם למסגרת פסטיבלית, כמו הכנר האוסטרי המחונן, תומס צהטמאיר, מוקמו באקוסטיקה הבלתי מפרגנת של אולם כנסיית הדורמציון. כך עובה כל צליל לממדים ונפח בלתי פרופורציונליים. אי-אפשר היה ליהנות מכישוריו של הכנר הצעיר - וודאי שלא בתוכנית שכללה

אורנה לנגר

← המשך מעמ' 44 ←

מראי מקום

1963. "הקול המתריש". מבוא ל"מבחר יעקב שטיינברג", ליריקה ורשימות. דביר. היכ"ד.
1966. "כל החלב והדבש". עם עובד.
תשכ"ז. "על הבית הבודד ועל כתב-ידו של המשורר". יוכני ה: 29-45.
1974. (מהדורה שניה מורחבת). "שירים שונים". הקיבוץ המאוחד.
1996. "כיוון שאני בסביבה". הקיבוץ המאוחד.
שטיינברג, יעקב.
1959. "כל כתבי יעקב שטיינברג". דביר.

בן יצחק, אברהם.
1967. "שירים". תרשיש.
זר, נתן.



הערות למאמר

הערות למאמרה של דורין מרגלית על ספריה של פנינה כספי "נשים" רהגשר, הוצאת "עכשיו", 1995

1. "מלאכת איסופם ועריכתם" של יומני פנינה כספי על ידי - איננה "נמשכת עד עצם היום הזה", כפי שנכתב במאמר - לפני כשנתיים סיימתי את עריכתם של כל כתבי-היד של פנינה כספי, כולל היומנים והיצירות האחרות, ומסרתי את כל כתבי היד הערוכים לגבריאל מוקד, ואף קיבלתי את אישורו על כך בכתב.

ייתכן שהרושם המוטעה של דורין מרגלית נבע מכך שהבעתי בשיחתי עם יעקב בסר ב'דבר ראשון' (מיום 29.3.96) את רצוני לראות בדפוס את מכתביה של פנינה כספי אליי, או מן העובדה שצוינה בשיחה, כי שבעים אחוז מן היומנים הערוכים הושמטו מן הספר, שבהוצאת "עכשיו" (אע"פ שברובם המכריע לא עסקו בעניינים "משפחתיים פרטיים").

2. המחזה הקצר "קולות, קולות", הוא השלישי בטריילוגיה של מחזות קצרים או "תמונות" כפי שפנינה כספי מכנה אותם, והוא פרק אחרון בסיפור חיים וחלק אורגני מטריילוגיה זו. פנינה כספי מסרה לדפוס את שלוש התמונות באותו סדר שבו הופיעו בספר "שונה", בהוצאת "יחדיו" ובשיתוף עם אגודת הסופרים ב-1980, וראתה בהם יצירה אחת, אחת מאותן יצירות מעטות כל כך שהסופרת המחמירה עם עצמה "שחררה" לפרסום. על כן תמונה בעיני השמטתו של המחזה-תמונה הנ"ל בספר שיצא בהוצאת "עכשיו", ואשר נועד לקבץ פזורי יצירותיה של פנינה כספי, אלה שראו אור ואלה שלא ראו אור. אפשר להעדיף את יצירותיה המאוחרות של כספי על אלה המוקדמות, אך מה הקשר בין הכללתו של המחזה האחרון "הגשר" לאי הכללתו של המחזה "קולות, קולות" - שני מחזות שונים, גם אם מקורם "באותו הכפר"? הלא בספר יש מחזות אחדים ואין הכללתו של האחד תלויה באי-הכללתו של האחר (מחסור בנייר?...) תמונה בעיני השבת על השמטה זו, שדורין מרגלית מכנה אותה "המרה". כנראה שהיא מגלה יותר רגישות לקטעי היומן הפיוטיים מאשר למחזות. ואגב, מעולם לא קראתי לפנינה כספי "פנינה'לה", כפי שנכתב במאמר.

בברכה

עזה צבי

ירושלים

למערכת עתון 77 שלום

נזאר קבאני הצטער בשירו האחרון, שהנאצים "לא גמרו את המלאכה", ולכן היהודים הורגים עתה "בנו". עתון 77 פרסם עשרות שירים של קבאני, בהזדמנויות שונות. האם אין מקום לחרטה על פרסום שהענקתם למשורר שתומך בגלוי בהשמדת היהודים על-ידי הנאצים?

מ. לויץ

ירושלים

הערת המערכת

א. זעמו של הקורא מ. לויץ מוצדק. אין מלים לגנות את תוכנו של השיר האמור, אם אמנם התרגום הלא שירי שפורסם בעתונים מדויק.

ב. אנחנו פרסמנו שירים ליריים, הומניים, ושיקולינו היו אמנותיים בלבד, כך שאין קשר בין אמירתו הגזענית של קבאני אליה מתייחס הקורא, לבין כתיבתו הלירית שקדמה לאמירה הנ"ל.

הבא מן הכותל

לעורך

קשה לי להתחיל מכתבי זה, אך להתחיל מוכרחים. לפני שנה, בדיוק בתקופה זו, ביקרתי במינכן, גרמניה, עיר אבי.

בטיילי בעיר הגעתי לקמפוס האוניברסיטה לאמנויות הכתיבה והבימה. הבניין והסביבה היו מרשימים ביותר. עצובה ובוכיה ישבתי לנוח.

מולי ניצב בניין בסגנון יווני עתיק, ובתוך כל ארקה מונחת אבן שיש מסותתת ועליה תקוקות אימרות מלומדים מדורות שונים, ביניהם פינדר (Pindar), משורר יווני מן העבר. כאן עלי לפתוח סוגריים בסיפורי העצוב.

לפני שנתיים, בדיוק בתאריך זה, תלה עצמו למוות בני היקר. בן 31 וחצי היה במותו. חכם, יפה וחסר מזל, כן, בואת אני מאמינה.

ובכן, אמשיך את מכתבי.

קמתי ממקום מושבי וניגשתי לקרוא.

מן האבן באה אלי נחמה קטנה ממשורר יווני קדום. עמדתי שם ודמעות זלגו מעיני. הוצאתי עט ונייר ורשמתי את הבא מן הכותל. חזרתי הביתה לארץ ולראגות היום-יום, אך מנוחה לא מצאתי. נזכרתי במה שקרה לי בגרמניה. ביקשתי חופשה ממקום עבודתי, נסעתי לאוניברסיטה העברית בירושלים. ראשית, רציתי לדעת יותר על פינדר, אותו משורר יווני עתיק שהותיר עלי רושם עז. וכך מצאתי ספרות עניפה עליו. בארץ לא תורגמו מעולם יצירות של פינדר (וכך עלה ממחקרי הצנוע). אני שולחת לך בואת את אשר רשמתי בגרמנית, שכמוכן היה תרגום מיוונית, ללא שם המתרגם. (לשלוש שפות תרגמתי אותן שורות מעטות שכה הרשימו אותי: עברית, אנגלית וצרפתית.)

לדידי, התרגום מבטא רגשות עזים של אם, על חיים ומוות של בן יקר.

לאורה רפאלי

AIGINA

Wir Fluchtigen was wir sind schon sind wir nich mehr.

Ein Traum Des Schattens, Das ist der Mensch.

Aber Kommt won ein Strahlh von Got'her.

Gleich ist es Hell und das Leiben Dunkl aus Freudlich.

O Aigina Du,

Mutter Vertraute, Fuhr den Pfand der Freiheit deine,

Stand mit Zeus

Pindar

אייגינה

אנו בני חלוף, מה שהננו, אנחנו כבר לא.

הלום צללים הוא האדם,

בא משךן שמים אלוהית,

זוהרת כשלעצמה, אבל החיים מחשיכים את השמחה.

או אייגינה אם נאמנה, טלי את משכון החפש שקך,

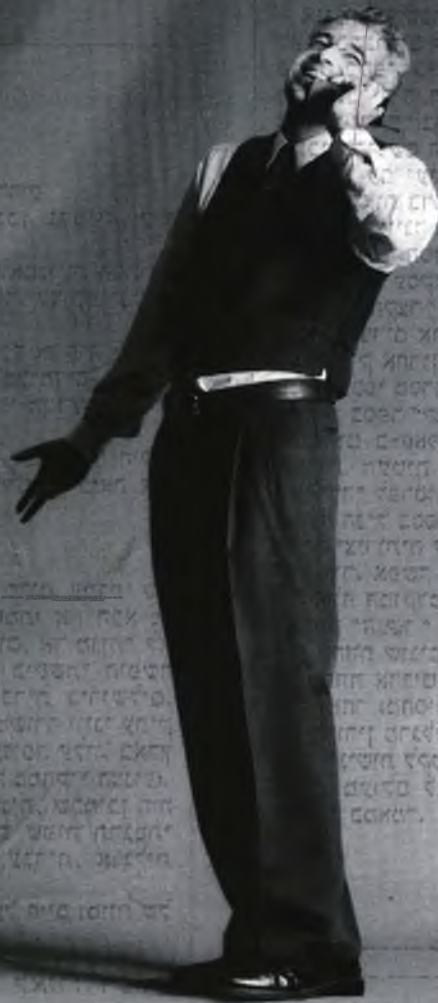
השארי עם זאוס.

פינדר

טלבנק דיסקונט

הכי נוח ללקוח

בסניף • בטלפון • בפקס • במחשב האישי



ורשבסקי מרילין זוגר



רק בדיסקונט הלקוח יכול לבחור את הבנקאות הישירה המחאימה לו, בחשבון העסקי ובחשבון הפרטי.

- טלבנק ישיר - לקוחות המעדיפים בנקאות ישירה בלבד, יכולים לפתוח ולנהל את חשבונם ב'טלבנק ישיר'.
- טלבנק - שירותים בסניף ובנוסף מיגוון שירותים של בנקאות ישירה, בהתאם לנוחות הלקוח.

שיטת T.Q.B. דיסקונט - התאמת השירות לצרכי הלקוח. פיתוח 'טלבנק דיסקונט' לרמה המתקדמת ביותר, נעשה מתוך הקשבה לצרכי הלקוחות, עסקיים ופרטיים, במסגרת התחייבות הבנק לאיכות בנקאית כוללת (T.Q.B.).

דיסקונט מוביל את הבנקאות בישראל לעידן חדש של בנקאות ישירה.

כבר ב-1981 פתח בנק דיסקונט את 'טלבנק דיסקונט' והביא לישראל את מהפיכת הבנקאות הישירה. היום מציג דיסקונט את הדור הבא: טלבנק ישיר, שירותי בנקאות ישירה המתקדמים ביותר בעולם.

מכלול השירותים הבנקאיים, ביום, בלילה, בבית, במשרד, ברכב, בחופשה, במילואים, בארץ ובחו"ל.

- מידע על תנועות ויתרות
- אשראי
- שיערי ני"ע ומט"ח
- חיסכון, קופות גמל, פקדונות שקליים וחשבונות מט"ח
- קניה ומכירה של ני"ע וקרנות נאמנות בארץ ובחו"ל
- העברות מחשבון לחשבון
- הוראות קבע
- כרטיסי אשראי ופנקסי שיקים
- מידע בפקס
- ייעוץ בהשקעות
- עסקות סחר-חוץ
- חשבונות מוגבלים ועוד.



בסניף • בטלפון • בפקס • במחשב האישי

» בנק דיסקונט

הצטרפו עכשיו 03-5129111, 03-5129333