

שבתון



שתי אנתולוגיות זעירות

מצרפתית ומגרמנית

"גרמניה-3" - קטעים ממחזה של היינר מילה

על שירת עמיחי - יאיר מזור

על מכתבי אהבה של יוסף וייס אל הנת סנש - עמירה ערן

פרוזה ושירה וכל המדורים הקבועים

בין אובסטפלדר לגנסין

מסתו של אלישע פורת עמ' 16

הערות על חבורות, קליקות וכל השאר

לומר שאין בעתון זה סגירות מסוג מסוים. אילו זה היה נכון היינו אנוסים להוציא לא ירחון לספרות, אלא יומון! האמת היא שקיימת פתיחות לטקסטים שהייתי מכנה אותם "מוזרים" שלעתיים קרובות מאכזבים. אבל, למרבה המזל, השמחה והסיפוק, קורה גם להפך, שהם מעוררים עניין מיוחד; כך קרה עשרות פעמים, שהטקסט מקסים מהרגע הראשון, למרות שיש בו גם מן הבוסר, אך גם מהאמת האינטימית, שאין לה שום קשר לאמת עובדתית או "ספרותנית". ולא מעטים מהמשוררים שפרסמו בעתוננו, מהלכים היום בטרקליני השירה העברית, לא כחתנים, אלא כבר כבעלים

והחני רשת (שם העט של יורם ברונובסקי) ברשימתו החיובית, החביבה, המפרגנת על "מבחר שירים שראו אור ב'עתון 77' במשך 20 שנות קיומו", נגע באחת הסוגיות שחייבות היו להטריד את מנוחתם של ההוגים בתחום הספרות, מבקרים, חוקרים, מסאים, שברונובסקי הוא אחד האחרונים שבהם. כוונתי לתופעת ה"קבוצה" הספרותית, "החבורה", "הקליקה" אם תרצו, שנעלמו זה כבר מהנוף הספרותי הישראלי. מדוע? משום שלעורכים לא היה טעם מגביל? רשת כותב כתגובה לאחת מהנחות היסוד של הח"מ, אותה הוא מביא בהערות המבוא ל"מבחר שירים":

קריקטורה של אדם שלין

על מרומי האולימפוס אדרט



אברהם שלונסקי ומנושה לויז משחקים בשחמט... הסלכה של מי תקבל מס?

לימין: לאה גולדברג, י. סערוני, א. שלונסקי, י. זמורה, אורי קיסרי, מנשה לויז, אלכסנדר פן, נתן אלתרמן, נתן גרינבלט, י. אריכא.

לכל דבר. זאת הפתיחות המובילה למהפכה שקטה אך פרמנגנטית. באשר לקבוצות, קליקות או חבורות ספרותיות, שגם בהן נוגע רשת ברשימתו המעניינת, יש צורך לשאול פעם אחת את השאלה: מדוע לאחר קבוצת "לקראת" - שהחלה את פעילותה הספרותית בראשית שנות החמישים (מדוע דווקא אז?) וסיימה כעבור שנתיים שלוש - לא נוצרה ממש קבוצה ספרותית-אידיאית-אסתטית, עד עצם היום

"המהפכות הגדולות נעשו בכתבי-עת, שלעורכיהם יש טעם מגביל, והם מצטיינים בסגירות מסוג מסוים." אין לי ויכוח עם רשת על הצורך בטעם מגביל ובסגירות מסוג מסוים. כוונתי היתה לומר, שפתיחותו של "עתון 77" באה לידי ביטוי ביחס למחבר ולא לטקסט. על משקל זה נקבע, ש"עתון 77" הוא כתב-עת של רעיון ולא של קבוצה. ובשום פנים לא יכולתי

יצחק



תמונת השער: סיגב יורן אובסטפלדר;
ליתוגרפיה של אדוארד מונק (עמ' 18)

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 _____
חא"ד _____

שירה ופרוזה

5	משה דור: שירים
6	חמוטל כוכבי: שירים; פרסום ראשון
7	א. עלי: טריסטיות
8	אברהם חמי: שיר
11	רות רמות: שירים
20	שמונה משוררים מצרפת; בחרה ותרגמה: אביבה שביט
24	שלושה משוררים מגרמניה; בחר ותרגם: אשר רייך
25	אריך פריד: שירים; מגרמנית: מנפרד וינקלר
33	קרן אלקלעי-גוט; שירים; מאנגלית: צבי יעקבי
26	היינר מילר: תמונות מתוך המחזה "גרמניה-3"; מגרמנית: צבי רפאלי
37	אלכסנדר טישמה: הסיפור שלא נכתב; מסרבית: דינה קטן בן-ציון
40	תמר הרסגור: אהיה אדמור; סיפור

ביקורת ספרים

6	עודד פלד על "נשימה" לעמוס אדל הייט
8	יעל ישראל על "קריעה" ליהודית רותם
9	שמואל שתל על "שמחת הקיקיון" לסמדר שרת
9	יעקב שופט על "דפים מפנקס חרוך" לצבי אייזנמן
10	ידידיה יצחקי על "שונות" לרומש גונסקרה
10	עודד פלד על "קפיצת הדרך" לאלון אלטרס
12	יעל ישראל על "בית לחוף נהר" אנתולוגיה של סיפורים מצריים
	אירי ריקין על "שטן בגן עדן" להנרי מילר ועל "האבולוציה של האהבה"
13	לעדה למפרט
14	יעל ישראל על "אל תקרא לי איוב" ליוסל בירשטיין
14	יהודית ברטוב על "שירת ע. הלל" לצבי לוז
14	שמואל שתל על "לילות פקוחי עיניים" להרצליה רו

מסות ומאמרים

16	אלישע פורת על תרגומו של א.ג. גנסיין לנובלה של ס. אובסטפלדר
28	עמירה ערן; על מכתבי אהבה שכתב יוסף וייס לחנה סנש
30	יאיר מזור: שירת שנות השישים (ג) - יהודה עמיחי

מדורים

2	לפי שעה: יעקב בסר
4	המלצות "עתון 77"
15	חצי פינה: רוני סומק
	תגובות, דואר נכנס: צבי ברזילי על 100 שנה לבונד, סלמן נאטור על הסאטירה
19	והטקסט הדתי
36	רות לבנית על "עול" לאהרן מגד
25	פינת הילד: עמית ישראלי-גלעד על "סיפור בקווים" לשרה סברוני
32	מצד זה: עמוס לויטן על מוספים, ספרים ואירועים

שנה י"ט • גליון 202 • חבת תשנ"ז • דצמבר 1996 • 18 ש"ח

Iton 77 Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Levitan, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Somekh, Arie Sivan, Zvi 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.
עריית ת"א יפו - האגף לאמנויות.
המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א
גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ
לוחות: אירניב

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

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

ס. יזהר: אצל הים; זמורה ביתן; עמודים לספרות עברית; 1996: 145 עמ'
 שלושה סיפורים "של ים", האחד על כמעט טביעה בים התיכון, השני על שיט בים המלח והשלישי על טבילת נעורים בכינרת. הפואטיקה "יזהרית": סיפורים סוגסטיביים, צבעוניים, חושניים, מהפנטים כמעט. כל ים הוא אחר, סוּחַף או מטביע, מציף או מטהר. התחושות נרשמות לפרטיהן - מדויקות, מדוקדקות.

עמוס עוז: מתחילים סיפור; הוצאת כתר; 1996: 122 עמ'
 הפתיחה היא מעין חוזה, משחק או מאבק שבין הקורא לכותב - אומר עמוס עוז. בספרו החדש הוא מנתח ובוטח פתיחות של יצירות ידועות, החל מתאודור פונטאנה, עבור דרך קפקא, צ'יכוב, ועד ס. יזהר, גבריאל גרסיה מארקס, ריימונד קארבר ויעקב שבתאי.

יורם קניוק: עוד סיפור אהבה; את הזמן, סיפורת, הוצאת הקיבוץ המאוחד / ידיעות אחרונות / ספרי חמד; 1996: 164 עמ'
 בגיל 60, לאחר מות אשתו, יודע אלכס אהבה בלתי אפשרית. הוא מגלה מחדש את תאוות המין, ונותן לה פורקן דשן וסמיך. סיפורם של אלכס, נילי ורותה אמה, ועוד דמויות וצלילים מהעבר הרחוק והקרוב. תסריט לסרט טלוויזיה קליל, רגשני, כולל למעשה, ויחסי הורי בנים, נאמנות ובגידה, חברות איתנה ולא כל כך, וכי, בעיקרון, מה שצריך, אולי מתכון לרב מכר, סופסוף, מי יודע?

חנה ברכה קרוזקובה: בקצה הירח; ספרית פועלים; 1996: 48 עמ'
 ספר ראשון בעברית של המשוררת ילדית לנינגרד.
 אתה מבין, אינני פרחתם, / ואת שקספיר לתחרות רציתי, / שבילים רבים, דרכים רבות חציתי, / במטרה למצוא דבר-מה אי-שם. // האם עליו בהיר, גויה שחמתמת / יוכלו להשתוות ליצור כזה? / הו, משי השער, חום החוזה / גלידה ידליקו משלטי פרסומת.

איתמר לוי: אטיודים למודגנת; הוצאת כתר; 1996: 184 עמ'
 ספר הכתוב מוכרוננו של מי שהיה בן אחת עשרה במלחמת ששת הימים, וזו השנה שבה מדובר. ברצף-שטף של תודעה, נפרש עולמו של ילד רמת-גני בשנות השישים. הוויה ארצישראלית של חבורת ילדים וסיפורי גבורה דמיוניים, סודות, הויות, הרפתקאות, שורה בפרטים ופרטי פרטים, של המציאות - ספרים שנקראו, סרטי קולנוע ומחירי הכרטיס, פרסומות, תוכניות רדיו ועוד סוגים של "גיבורי תרבות".

יאיר מזור: מיהודה הלוי עד יונתן הקטן; מחקרים בשירה העברית; הוצאת תג; 1996: 200 עמ'
 עשר מסות העוסקות בשירים מתקופות וז'אנרים שונים בשירה העברית: שירים של יהודה הלוי, ביאליק, רחל, אברהם שלונסקי, לאה גולדברג, ישראל דושמן, נתן זך, יעקב כטר, מרים ילן שטקליס ורוני סימק.

ענר שלו: ספר הפתיחות; הספריה החדשה; 1996: 196 עמ'
 70 פתיחות של סיפורים, ללא הסיום. עם זאת, לעתים קרובות יש לפתיחות פואנטה. "סיפורי הספר מתמודדים באורח חתרני עם עצם המצב של 'לספר סיפור', בעל התחלה, אמצע וסוף", בדרכים שונות.



מבעד לפשטות: "סיפור פשוט" של ש"י עגנון בראי הביקורת; עורכים: זיוה שמיר, דן לאור, עוזי שביט; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996: 236 עמ'

עשרה מאמרים על "סיפור פשוט". של: דב סדן, א"ב יהושע, עמוס עוז, ברוך קורצווייל, גרשון שקד, ניצה בן-דב, זיוה שמיר, מלכה שקד, יוסף אבן, ש"י פנואלי ודן לאור.



דרור אלימלך: מוסיקת החללים הפנימיים; הוצאת ירון גולן; 1996: 107 עמ'
 ספר שירים חמישי, שבו שירים שנכתבו בשנים 1989-1996.
 1. במרחבים הפנימיים // אני לגמרי / לגמרי // 2. זרוק ממני הכל / ועדיין / ישאר משהו, / כמו לולאת צליל / שמתקלפת / ומעבירה תמיד עקבות / לשכבה שכנגד // 3. רק שם אינני עושה הכל / כפול / ליתר ביטחון

עזריאל קאופמן: מפני היום הזה; שירי זעם וכאב על רצח רבין; הוצאת תג; נובמבר-דצמבר - '95
 ספר שירים חמישי.

...והאקדח וכדור היה / ויריה היתה / ושנים הולכות ממוטטות / ואיך אחי עם דם על הידיים / ואיך אחי הוא קין / ואני הלכתי והלכתי / ואש היתה ואכלה את השתיקה.

עודד גיורי: תנודות וטלטלות; הוצאת רגב; 1996: 48 עמ'
 ספר שביעי.
 אני שומע את הכוונות האמיתיות / בין המלים, בין האותיות. // אין לי הרבה אפשרויות, / אין לי הרבה הזדמנויות, / ואני מתחיל מחדש / באופן תמידי. // ולפעמים הציפורים / שבי מתות.

מאשה וייזל: טלאים; הוצאת גוונים; 1996: 224 עמ'
 רומן שבו משמשים הריאליזם והפנטזיה לסירוגין. שבתאי צבי ונתן העזתי בגילגולים שונים, אשה מסתורית, מתבודד בעל סגולות ריפוי, ניהוחות של מזרח ושל מערב משתלבים במין מארג, כשמית: הטלאים הססגוניים, הנתפרת לאורך הרומן.

יעקב בר-חיים: ספר המטיילים של סולדד; הוצאת הקיבוץ המאוחד / ידיעות אחרונות / ספרי חמד - סדרת הזמן; 1996: 205 עמ'
 רומן ראשון למבוגרים של יעקב בר-חיים. עלילתו נרקמת על בסיס ספר מטיילים שכתבו צעירים ישראלים בדרום אמריקה. יוסי פרנקל, איש חקירות בדימוס יוצא בעקבותיה של דפנה זיסקין, ברחבי דרום אמריקה. ספר מסע שעלילתו בדיון, המתרחש במקומות הקיימים במציאות.

יאנוש קורצ'אק: איך לאהוב ילד - רגעים חינוכיים - זכות הילד לכבוד; כרך א'; מפולנית: יונת ואלכסנדר סנד; 1996: יד ושם; האגודה ע"ש יאנוש קורצ'אק בישראל; בית לוחמי הגיטאות; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996: 377 עמ'
 "אנחנו מסתירים את מגרעותינו ואת מעשינו הראויים לעונש. לילדים אסור

לבקר, אסור לגלות את ליקויינו, התמכרויותינו, ותכונותינו המגוחכות. אנחנו מעמידים פנים של שלמות... אנחנו מגינים על סודות הכת השלטת... המקורשת לתפקידים נעלים... רק את הילד מותר להפשיט ללא בושה עירום ועריה ולהעמידו אל עמוד הקלון..." (יאנוש קורצ'אק - עמ' 362). שלושה חיבורים - "איך לאהוב ילד", "רגעים חינוכיים" ו"זכות הילד לכבוד". יאנוש קורצ'אק ראה בילדים מעמד חברתי מדוכא. מעמדה של אמפתיה ואהבה ומתוך התבססות על מחקרים, התבוננות וניסיון רב נכתבו החיבורים, שחלקים מהם טריים ובהירים כאילו נכתבו היום.

יהונתן פרידמן: אלישבע כובשת את שער ברנדנבורג; הוצאת "עמדה"; 1996: 27 עמ'
 ספר שירים ראשון.

ואני - רץ - ממרה - לתכנן את העטיפה - לתכנן / את הספר - אשר אלישבע כובשת את שער ברנדנבורג - / הפתרון הסופי - הספר שיועזע את העולם / הקול האמיתי של ההויה הארצישראלית החדשה / אני רואה את השער - את הכריכה - אמה שלי / מציצה - מאחוריה הברנדנבורג והנשר

פטר קין: טרזין; מגרמנית: ידידיה פלס; רישומים; פטר קין; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996: 46 עמ'
 מבחר שירים ורישומים של פטר קין שמת עם משפחתו באושוויץ, והוא עוד לא בן 25.

נומי, נומי ילדה / אני כתב-מצבה / אביך כלה במלחמה, / את אמך טרף פיה האדום, / נומי נומי ילדה. // מאוחר, ילדה, מאוחר / האיש בלִבְנָה קוצר / הוא קוצר את האושר, קוצר ומרחיק, / ובצאת השמש הוא נובל. / או תלבשי את שמלונת אדומה



פטר קין: נושירי טרזין

בתיאטרון, לעת קריאה

בַּחֲצֵי הַחֹשֶׁכָה אֶת פּוֹתַחַת
אֶת כַּפְתּוֹר הַשְּׂרוּוֹל הַשָּׁמַאֲלִי שֶׁל
חֶלְצָתִי, תּוֹחַבַת פְּנִימָה אֶת
כַּף־יָדָי, מִשְׂרַטֶטֶת בְּרֶךְ
קוֹי־אֶרֶךְ וְקוֹי־רַחֵב חֲדָשִׁים
עַל עוֹרֵי הַחֹשׁוֹף.

חלום

גְּדוּדֵי שְׁנָה פָּנּוּ אֶת מְקוֹמָם
לְשַׁנַּת נְדוּדִים: אִי־שֵׁם, בְּאֶרֶץ אֵין־שֵׁם,
בְּרַחוּב שִׁבְתִּיו לֹא מִמְסַפְרִים, בְּחֶדֶר
שׁוּי־לְאוֹתָיו סְגוּרִים רַק לְמַחְצָה,
אֶת נוֹשֶׁקֶת גִּבְר שְׁאִינוּ אֲנִי,
בְּהַתְּמַכְרוֹת.

וְאֵלוּ הָיָה שֵׁם לְאֶרֶץ וְהָיוּ מְסַפְרִים לְכַתִּי
הַרְחוּב וְוִילְאוֹת הַחֶדֶר הָיוּ מְגַפִּים
בְּצַנִּיעוֹת הַדְּרוּשָׁה, הָיִית נוֹהֶגֶת אַחֲרָת?

אֶל תַּחֲפוּזִי לְהַשִּׁיב. הַנִּיחִי לְשַׁנְאוֹתִי
לְגֵאוֹת בְּמַעֲלֵה רִגְלֵיךְ, בְּטִנְיָה, שְׂדֵיךְ, צְוֹאֲרֶךְ,
וְאַחֲר־כֵּן, לְעֵת שֶׁפֶל, לְהוֹתִיר צֶדֶף
אֶחָד עַל עֵינֶךְ הַשָּׁמַאֲלִית וְאֶחָד עַל
עֵינֶךְ הַיְמָנִית.

כְּדֵי שֶׁבְּהִקְצִי אוֹכַל לְלַק לְאִטִּי אֶת זַעַת
הַמֶּלֶח מְעַל גּוֹפֶךְ הַמִּמְקָם בְּאֵינְטִימִיּוֹת
שִׁכּוֹאֹת בְּגִיאוֹגְרַפִּית הַמְּטָה
הַבְּלָתִי־מִשְׁתַּנָּה שְׁלוֹ.

גשם קיץ

הַה, הַצְּמִידִי אֶת רִגְלֵיךְ הַמְּחֹרָת:
וְאֶלְרִי בְּרִיוֹסוֹב

כֹּל הַיּוֹם גֶּשֶׁם קִיץ לַחֵךְ
בְּשִׁפְתֵי מַיִם רַפּוֹת, אֶפְרוֹת,
אֶת בֶּשֶׂר הָאֲדָמָה הַחֵם.
אַחֲר־כֵּן חֲדַל.

אֲבָל הִיא, מֵהַבִּילָה בְּתַאוֹת אַכּוּב,
הַתְּעַטְפָה בְּחֶלּוֹק הַדְּמִדוּמִים
וְנִהְמָה אֶל הַבְּהוּבִי פְּנִסִּיהֶם שֶׁל
סְרַסוּרֵי גַחְלִילִיּוֹת.

בְּאוֹתָה מֵדַת רֶךְ אֲנִי
דוֹחָה אֶת אֲצַבְעוֹתֶיךָ, פּוֹרֶךְ אֶת
הַכַּפְתּוֹר. אֵין אֶת נַפְשִׁי
לְצֵאת לְמַסְעוֹת, אֶף לֹא
לְגַלוֹת בְּשֵׁת לֹא־נּוֹדַעַת
זֶה רְצוֹנִי: לְהִיּוֹת סְגוּר
בְּפִנֵּיךְ וּבְפִנֵּי הָעוֹלָם.

עַכְשָׁו אֲנִי אֵי לְעֲצָמִי,
אֶפּוֹף רַחֲשֵׁי נֶהַר רַחֵב, שְׂגֻדוֹתֵי
רַחֲקוֹת מְלֵהֶתֶפֶס. אִם יִצְלַל
הַפְּעֵמוֹן, לֹא לִי יִצְלַל
אֶלָּא רַק לְהַפְּסִיקָה.

רוטרדאם, קיץ

קִיץ. לוֹחֵה־הַצְּבָעִים הוּא בְּלַעֲדִית
אֶפֶר. סְבִיבֵי שׁוֹתִים בִּירָה,
שְׁנַפֶּס, בְּלָדֵי מְרִי, גִּיזִן אֲנִד
טוֹנִיק, בְּהִירֵי־הַשְּׁעָר, פְּהִי־
הַשְּׁעָר, דוֹבְרֵי שֶׁפֶה שְׁחַדְלָה
לְהִיּוֹת מוֹבְנָת:
נְעוּרִים.

הַמְּדַרְכוֹת כָּאֵן עוֹלוֹת־יּוֹרְדוֹת
כְּמוֹ גְּלִים. הָעִיר בְּנוֹיָה עַל
אֲדָמַת־יָם, אוֹמְרִים הֵם.
לְחוֹת מִשְׁפִּיעָה עַל יְצִיבוֹת.
אֶךְ אֵלֶּה חִיִּי,
אוֹמֵר אֲנִי.

אֵין קַל מְלֵהֶתֶקַפֵּל כְּמוֹ עֶבֶר
בְּתוֹךְ הַנְּכַרְיּוֹת, אֲבָל זֶה
הַגִּנָּת עֲרֵאֵי יוֹנֵק אֶת
הַבִּירָה נְטוּלַת־הָאֶלְכָהוּל שְׁלִי
אֲנִי חֶשׂ יָם הַצִּפּוֹן
פּוֹרֶץ אֶת כָּל סְכָרֵי.

נשימה של תודעה

עמוס אדלהייט: נשימה; שירים
1988-1996; הוצ' עמדה; 1996;
60 עמ'



הרחק מהמולת המערכה היחצנית, המתנהלת סביב הלהיט הגדול של השנים האחרונות, הפרוזה המקורית (שכידוע, במקרים רבים לא מצדיקה באיכותה את המהומה הגדולה), נכתבת אצלנו שירה נפלאה, מורכבת, מגוננת מאוד. הרחק מן ההמון הסוער, ללא תלות ברייטינג' של אחווי קריאה ובלהטוטי שיווק למיניהם, השירה ממשיכה להתקיים, באורח פלא כמעט. דומה שדווקא איתלותם של ספרי השירה בחסדיה של הצלחה מסחרית, מאפשרת לכותביהם להתרכז בעיקר, תוך שהם פטורים מאופנות ומכל מה שאין לו נגיעה של אמת לשירה עצמה. חבל רק שבדרך זו נעלמות מעיני קהל הקוראים התרחשויות חשובות, מרתקות לעתים, העשויות אף להשפיע על מהלכים עתידיים בשירה העברית.

כך, בשקט־בשקט, הופיע ספרו הראשון של עמוס אדלהייט, "נשימה". אדלהייט, משרר מעולה, פירסם לראשונה בחוברת "עכשיו" מס' 55 יחד עם אריק א., רן יגיל, משה פינטו ויהונתן פרלמן, שותפיו היום לעריכת כתבי־העת "עמדה". "נשימה" שלו הוא חיבור פואטי שהורתו במחוזות התודעה. התודעה, כמעט נתונים משוכלל, המתרגם אותם למרכיבים של התבוננות הגותית בעולם. תודעה של רגש ואינטלקט, של גוף ונפש. ואולי "נשימה", בהקשר זה, פירושה נשימה של תודעה. שכן ברוב השירים בספר אין כמעט סימני פיסוק; השירים, ארוכים ברובם, מונחים לפנינו על הנייר כנתינתם, או יותר נכון, כוריתתם, בדומה למבנים גדולים הנשענים על חלוקה פנימית לקבוצות של נשימה. רוחב השורה משתנה, אין לו בהכרח השפעה על הגבולות שבין קבוצת נשימה אחת לאחרת, ובכל מקרה - שיר אופייני של אדלהייט יכול להיקרא כרצף קולח של משפטים ספורים, ארוכים למדי, כאשר בנקודות מסוימות ניתן להתייחס למלה או לקבוצת מלים כאל חלק ממשך טבעי, בו הן קשורות ישירות ובאותה מידה לאלו הבאות לפניהן ואחריהן. וזהי מסגרת צורנית ההולמת שירה אפית; לא בנוסח הקלאסי, כמובן, של שורות מחוזרות במשקל יאמבי, אבל ברצפים של זרימת תודעה הבאים במקומן.

ההשוואה לשירה הקלאסית אינה מקרית. הנרטיב העובר כחוט השני בשירים אלה בנוי על יציאה מתוך מצב יום־יומי אל מחוזות מיתיים, תוך הצבת כמה רבדי מציאות זה לצד זה. כך, למשל, בשיר "מי כאן גיבור", שעיקרו התבוננות עצמית של המשורר, או גיבור השיר, במצבו: "לשווא חוורו חושיו הישב מבט זהיר אחר/סחט את רקותיו, עדשות עיניו

חמוטל כוכבי

אשה בחדר־מדרגות

פרסום ראשון

קוֹנָה בְּדִבֶּשׁ
את אהבת שכניָה
לְמֵרוֹת הָעוֹר נִרְאִים
שְׂבִילֵי הַדָּם. הַגּוֹף
פוֹעֵל גַּם בְּחַגִּים

כָּל הַשָּׁנָה
מֵאֲחֻרֵי דִלְתוֹת
אֲחֵרִים
לא מְפַסְקִים לְמוֹת
בְּדֶרֶךְ לְכִיּוֹר
לְהַתְנַקֵּת

הלאוים הראשונים

לא
לְתַקוֹעַ אֶצְבַּע בְּשֵׁקַע, לְסַגֹּר אֶת הַמַּיִם הַקָּרִים לְפָנֵי הַחַמִּים
לא לְעַבּוֹר אֶת הַפֶּסַח הַלְבָן בְּשַׁפְּתַי רְצִיפִים (בְּדֶרֶךְ לְבֵית הַחוּלִים)
אֲסוֹר לְלַכֵּת יַחְפִּים
מְפָנֵי אֶבֶק כּוֹסוֹת דּוֹרְלָקֵס
שֶׁנִּשְׁבְּרוּ

ועל הִרְחַק קָבְעוּ כְּתָמֵי אֲנָשִׁים

הַבֶּקֶר
סִכִּין שֶׁל חֶלּוֹן
מְבַתֵּר. הַגּוֹף פּוֹעֵם כְּפוֹל

בְּרוּחַ בֵּין שָׁנָה לִיקִיצָה אֲנִי שְׁתֵּי מְרָאוֹת

בִּינֵיהֶן זֶנֶב שְׂמָמִית
מְרַצֵּד אֲנִי־מֹת

מתנה

לְרַגֵּל יוֹם הוֹלְדָתוֹ שֶׁל אָבִי
אֲנִי מְדַפְּסָה אֶת הָעוֹיֹת שֶׁלוֹ
עַל פִּי

לִיד הָאֵף חֲרִיצִים חוֹשְׁפִים חִיּוֹךְ לא רְצוֹנִי

תקפו מפה/של אישיות זרה, בתחבולה שנחבלה דילג בתוך אקלים/מוחלט מותר מאחוריו חושים ודם נלעג/... ביומנו בכת גונה של אישיותו חלפה לה/רכובה על מקצבי נוסחות בעולמות תיכוניים ממוזג/ נקטר מרפא ומקהלות מעצימות/ תחושות" (עמ' 8). אין כאן מזעור של מציאות אחת לטובת מציאות אחרת, בלתי מושגת. אין כאן אירוניה ולא באתוס, שהשירה העברית (בכמה ממהלכיה המרכזיים) משופעת בהם עד כדי ביטול עצמי. "נגד" של אדלהייט הוא נווד קוסמי מקולל, מנודה כמו קין התנ"כי, והמשורר, המספר את סיפורו, מלווה אותו "כגל נגלל בגרם מדרגות נפתל ותר אחר/חזון פלנטי שכסויט חור/וזה דברו: נגד סימן בחץ שחור אחר נודה אל הצמתות" (עמ' 11). אצל ת.ס. אליוט, בעולם המודרני השבור של "ארץ הישימון", מופיע תרואס העיוור, המספס במעלה המדרגות ועוקב אחר סצינה יום־יומית אפורה, בה מפלרטט סיכן דירות עם כתבנית משועממת בדירתה. המצב האנושי ה'פוסט מודרני', לעומת זאת, עושה רושם מורכב יותר. תחושתו של שבר ושבריה, טעיה ותעיה, הם המאפיינים מציאות שירית טעונה, המכילה אלמנטים כגון 'מנגנון ניפוח גלקטי', 'סבך מושגי', 'חזון פלנטי סבוך' השערות סותרות, ועוד. אדלהייט עוקף את הבאתוס והפאתוס גם יחד, תוך שימוש באימאזים, בדימויים ובמושגים של ספרות מדע בדיוני. האווירה הקוסמית, המיתית, השורה על השירים, מאפשרת מרחב מחיה לשירה הגותית, הנסמכת על שפת תיאור קצבית מאוד, גבישית, מדודה, מבקשת לדייק (עד כדי דיווח יבש, לעתים); שירה שיש בה מקום לפיסי ולמטאפיסי, לריאליה המיידית ולמיתוס הנגזר ממנה (או מכתוב אותה). וכל זאת, מבלי לגמד את העולם והאדם מחד, ומבלי לנפח ולהאדיר אותם באורח מגוחך, מאידך. מבחינה זו, "נשימה", כאנטי־תזה לשירה מינורית, הוא ניסיון כן ומרתק ללכת בתלם של אפוס, תוך יצירת דגם של שירת תודעה, המשקפת את מבוכת סוף המאה הזו. ■

עודד פלד

טריסטיות

החלב שינק היה דו־משמעי: לבן־שחור, מתוק־מר, מחייה־ממית. האדמה היתה אמא חרבה מתפקעת בסדקי־זעם שחורים. השמים היו סכינים ממורטות.

הדשא הרך היחיד בעולם היו העננים (שלא היו), אפשר היה להשתטח עליהם ולנסוע לאופק, עד ללא־היות

חרר שִׁיש חלק ללא חלונות וללא דלתות, והוא מכה ומתדפק לשווא על קירותיו - כך תיאר לעצמו את הבטן ממנה יצא.

את הזרע תיאר לעצמו כילד קטן העומד לבד בחוץ בלילה. זרקו אותו החוצה. לא רוצים אותו. הוא דופק על הדלתות הסגורות. בסוף הוא מוצא איזה סדק ונרחק בקושי, ושוכב שם מכווץ מפחד

איך הגיע לתוך הזרע?

הוא היה במכלאה של ילדים קטנים כמוהו שלא רוצים להיוולד. המלאכים - כמו אחים רחמנים בחלוקים לבנים - תפסו אותו בכוח, חתכו לו את הכנפיים, במקומן קשרו לו זנב כמו של ראשן, זרקו אותו למים ואמרו לו: "שחה!"

ולמה הילדים לא רוצים להיוולד? כי הרגישו שלא רוצים אותם, שלא יחבקו אותם באמת, שלא ינשקו אותם באמת, שהם יהיו מיותרים, שיולידו בטעות ילדים שלא ידעו לאהוב, שלא ידעו לחבק, שיצטרכו להסתכל בתמונות, בסרטים, אצל חיות, איך אוהבים, ואחר־כך ינסו לחקות אותם בתנועות ריקות מבלי להבין את משמען

יש איזה סוד בעולם, איזה שיקוי־פלאים, אתה חש אותו - שקוף ולא נראה - עובר בנשיקה מגביע הגבר לגביע האשה, מגביע האם לגביע הילד זה צריך להיות כאילו הם שותים דבש

משהו מתמלא וקורן מבפנים
זורח בפניהם

כי הדבר ממלא אותם במין מתיקות דבשית שהוא לא מבין אבל חש אותו כגעגוע

לכן הוא היה "אמן הגעגוע". המומחיות שלו היתה ב"מה־שהיה־צריך־להיות". כמו שלמישהו יש אבזרי מין - לו היו אבזרי געגועים: העננים, המים, ההרים הכחולים, המוסיקה, ציפורי הנדוד... אלה היו הסוסים המכונפים הרתומים למרכבת הלכלוכית שלו

אבל האבזר הנהדר ביותר ששכלל למדרגת אמנות היה רגש האשמה. זו היתה חללית משוכללת. היה נכנס לתוך הטיל המונע באנרגיית ההשמדה העצמית, מין דלק בין־חללי שבעזרתו אפשר לחזור דרך הבגרות, הנעורים, הילדות, דרך חור הלידה, לחזור בפיוץ־מטען־חלול דרך קירות השיש - וחזרה לזרע ולמכלאה ולחלל הרך של הכלום, מקום שבו אתה שוכב על ענן צמר־גפן של "כלום לא היה וכלום לא יהיה"

"נולדתי בסין."

מי אמר שאדם לא יכול לבחור את זמנו, מקום הולדתו, הוריו וכו'?

"נולדתי בסין" - היה אומר, כשם שאשתו היתה מתעקשת שנולדה בלונדון, למרות שבטעות, כלומר באופן מעשי - וזה כמובן לא נחשב בחיים - היא נולדה בקצה השני של כדור הארץ.

"נולדתי בסין", כלומר רחוק, בקצה העולם, הכי רחוק שאפשר, בשום מקום (אם בכלל), בכל אופן לא פה. "וגם נולדתי סיני". המטפלת היתה קוראת לו "פונצ'יק" (אבל מה יודעת מטפלת פולניה עיוורת־צבעים להבדיל בין סיני ליפני שזה כמו לבן ושחור) ואשתו אמרה שכל שנה הוא יותר ויותר לסיני: העיניים הסיניות שכל שנה הולכות ונעשות צרות יותר ועצובות יותר ("עוד מעט תראה רק פנימה"), הפנים הוואן־גוכיות ההולכות ורוות כלפי מטה; אפשר לראות את כובע הקש, את הזקנקן המדובלל בקצה הסנטר הסיני הפנוע ואת האסל הדמיוני הכבד על הכתפיים השחוחות; אפשר לראות את הצוקים לוטי הערפל ואת הנזיר הבודד הולך ורוזה, הולך וקטן, נכנס לתוך מבוכי הגן הסיני ש"אפילו הגנן אינו יודע היכן סופו"...

"זה שאני פה זאת עובדה טפלה וחסרת משמעות, כמובן, וזמנית. "מסין אתה ואל סין תשוב". וכשתושלם סיניותי אחזור הביתה, לסיין."

קריאת האשה

יהודית רותם: קריעה; הוצאת עם עובד; 1966; 244 עמ'



ברוריה, בתו של רבי חנינא ואשתו של רבי מאיר וגם מלומדת גדולה בתורה בפני עצמה, חוזרת פעם אחר פעם ברומן "קריעה", כדימוי וכהשתקפות של גיבורת הרומן. את שתייהן ניסתה החברה החרדית הנוקשה והמסורנית, המתכחשת לרגשותיו ולרצונותיו של הפרט - להשתיק ולסרס. דעתנותן וחוכמתן הרגוזה את הממסד הגברי של מלומדי התורה, והעונש היה קשה מנשוא. בעלה של ברוריה, שקינא באשתו החכמה, החליט לנסות אותה ולהוכיח לה "שנשים דעתן קלה". הוא שלה את תלמידו החינני לפתותה, וברוריה אכן מתפתה לחיזוריו. לאחר מכן, היא חונקת את עצמה מפני שלא עמדה בניסיון. כבר בראשית הרומן, בעמוד 25, מספרת המחברת, יהודית רותם, את המשל על ברוריה, וקובעת בכך את השתלשלות העלילה, וכך גם את סופה הטרגי, הבלתי נמנע.

כבר מערש ילדותה מתלבטת הגיבורה, פיפי (או בשאר שמותיה: פרדילה, פרדריקה ושלומית), מה תהיה כשתגדל: "צדיקה כמו רחל או חכמה כמו ברוריה". למרות העונש הקשה ודרך החתחתים הצפויה לאשה החרדית שתבחר ברמותה של ברוריה, תבחר גיבורתה של רותם בדרך הקשה והמייסרת. היא נולדה אחרת, מורדת בעריסה. בילדותה היא משחקת כמו הילדים החילוניים, ובנערותה היא קוראת ספרות אסורה המכניסה לה רעיונות לראש". פעם אחר פעם היא משחקת באש, ופעם אחר פעם היא מעלה את חמתו של אביה, הרוצה בבת צייתנית וכנועה כמו שאשה חרדית צריכה להיות. יום יום היא נכשלת בכל המצוות שהאדם החרדי מצווה להן. יום יום היא מורדת בסדר החברתי והרוחני של עולמה. ושנה אחר שנה היא גדלה ומתפתחת להיות אשה חושבת, המטילה ספק בכללים ובצווים של החברה בה היא חיה, ולמעשה מעמידה בסימן שאלה גדול את מהות אמונתה של חברה זו: "למרות ספקותיה ידעה בביטחון, כי אלוהים, יהיה המקום אשר יהיה, בוודאי אינו קטנוני עד כדי מעקב פנסקני ונוקדני אחר מזלגות וסכינים שיש בשריים שנתעו אל משטחי שיש חלביים או להיפך. ודאי שלא כמו פנוי להתעסק בזוטות טפלות כמו המטבח הקטנטן שלהם, שרק אמה ידעה להסתדר בו מבלי לעשות 'שריפה' יום יום כמוה. לא היה לה בזה שמץ של ספק, כמו שלא היה לה ספק שאלוהים עשוי להיות בכל מקום, אך בוודאי אינו יושב בקרב החזון אישניקים כמלך בגדודו" (עמ' 96). היא גם מטילה ספק במיתוסים ידועים, כמו למשל במיסורייתה, בדאגנותה ובאנושיותה של החברה החרדית, ומעלה עדויות קשות המכתימות את החברה החשוכה הזו. למשל, כשהיא

הנשית באשר היא. החברה החרדית היא פשוט "זרוז" אפקטיבי יותר לתיאור דיכוייה של האשה, ולפירוט התהליך הנפשי שהיא עוברת בהתגרותה ובהפיכתה לאשה. "האם אהבה אותי?", היא תמיהה על האיש שנשאה לאשה. אולי. אבל יתכן גם שהיא בעצם החליפה את רצונה באהבה שווינונית בגוננות גברית מתנשאת. היא החליפה אב ואלוהים מגונן, אך גם נוקשה בדרישותיו, בגבר כזה בדיוק: פנאט דתי וועם, המענה אותה במצוות חמורות הגובלות בהתעללות. בעדינות, אך בפיכחון רב, מתארת המספרת את התהליך: "לפעמים דמיינה את קומתו הגבוהה נרכנת מעליה, ראשה על לוח לבו הרחב והוא עוטר אותה ומקיף אותה בזרועותיו... היא השתוקקה להסביר... היא נאחזה בהבטחותיו. הוא יסביר לה. הוא ייתן לה את התשובות על כל שאלותיה. הוא יפתח לפניה את הדלת לעולם האמיתי. היא תהיה כמו רחל אשת רבי עקיבא, לא כמו ברוריה... היא רצתה מנוחה. להניח את ראשה בחיקו ולא לחשוב עוד" (עמ' 141). כך היא אימרת כשהצווים הקנאיים כמעט מכניעים אותה, בשעה שהיא נישאת

הופכת לעדת ראייה של מעשה חטיפה מתוחכם של בחורי ישיבות, החוטפים ילדים תימנים מזרועות אמם לטיבת ישיבה חרדית בבני ברק. עדויות אחרות לקוחות בעיקר מיחסה האכזרי והנוקשה של החברה החרדית כלפי האשה, וכלולים בהן מרבית מהמיתוסים הידועים לחילוניים מ"הווי חדר המיטות החרדי", החל בחוק הנוקשה של שמירת הבתולין, במבוכת ליל הכלולות ובשמירה הכפיייתית על דיני טוהרה. אך כמו גיבורתה ברוריה, גם פיפי - בת אורזין בפני עצמה - מתרעמת בעיקר על היחס המפלה של החברה החרדית כלפי האשה בתחום לימודי התורה והאמונה. האלוהים "הקנא הנוקם ונוטר והמקפיד על קלה כחמורה", הוא אלוהים גבר, מין רב מבעית או אב מפחיד.

כשגדלה הילדה והופכת לאשה חרדית המנסה לציית לכללים, שוב עולים בה הכעס וההתמרדות: "מה הוליד בה שוב את הספקות? האיסור לקחת חלק בתלמודם, תפיסתה שהשיגה את שלהם והעמידה אותם לפנייה דלים וריקים? ואולי ההצטמקות שנידונה לה בתוך ביתה? מגין עלו בה ההשגות על דברי חכמים ועל דברי רבי מאיר, בעלה של ברוריה, שבגינה חנקה את עצמה? ויש האומרים: לקחה כישור ודקרה בו את עצמה למוות". כך נכתב בעמ' 206, הממשיך בתיאור רגשותיה של פיפי כלפי תלמודו של בעלה וחרביו מהישיבה: "לעיתים נסך בה הניגון רוגע וההערצה, ולעיתים היתה מתמלאת תשוקה עזה לדקור, לקרוע, לפוצץ את בועת תלמודם בסיכות לשונה. מה הרבותא? בהבל פיהם הקימו היכלות וסתר אותם, בנו עולמות והחריבו אותם. הקדוש ברוך הוא הסתכל בתורה ואמר את 'המלה', ובמאמרו נברא העולם. ומי מחזיק את העולם? נשים כמוה, שצנחו על המיטה בוכות בעייפותן".

יותר מש"קריעה" הוא רומן הפותח צוהר לקרא החילוני בפני עולם שאינו מוכר לו, זהו בעצם רומן פמיניסטי, המתחקה אחר דיכוי הנפש

לבעלה, התלמיד החכם, והופכת לשפחתו החרופה. כברוריה, מתבקש שגם היא תנקוט בצעד הסופי. אך הבגידה שלה בבעלה ובדת, היא בעצם המרד שלה. זהו המקום היחיד בכגרותה בו היא מביעה את עצמאותה, לאחר שנעוריה המרדניים הוחנקו בקול גדול. המחיר כבד מאוד, בהתאם - היא משלמת בחיי בתה הקטנה, שנחנקת בעריסתה. שכן הדיכוי לא הוחנק באיבו, הוא עדיין חי וקיים.

המספרת מגוללת ברגישות ובקשב את קורותיה של גיבורתה, פיפי, ואת התפתחותה הנפשית מילדות רכה ועד שהיא אשה נשואה כבת עשרים. גם לרקע היא מקדישה תשומת לב רבה, ומפרטת באופן ציורי ומלא חיים את הווי החיים של משפחה הונגרית מ"שארית הפליטה", המתגוררת בבני ברק בשנות החמישים. הרומן כתוב היטב, באופן מסורתי, אמנם, אבל במובן הטוב של המלה. הוא מעורר עניין ורגש ומומלץ לקריאה. ■

יעל ישראל

אברהם חמי

בַּאֲמֵצֵי מַלְחָמָה רְחֹקָה
שֶׁלֹּא קָרְבוּ בָּהּ אֶת הַכְּלִים
בְּכֹנֶה.
וְגֵרְמוּ לְמוֹתָם שֶׁל חֵילִים
בְּדִי שִׁיְהִיו יוֹתֵר תּוֹתָחִים.

יִשְׁבְּתִי בְּעָרֵב אֶחָד מִוֵּל שְׂקִיעַת הַיָּם
עַל צְנוֹר הַנְּפֹט אֲבוֹ רֹדֵס.

לְחֵילִים יֵשׁ זְכוֹת לְהִתְעַרְסֵל
בְּהֵנָאוֹת קֶטְנוֹת פְּאַלֶּה בְּאֲמֵצֵי חַיִּים.
כְּמוֹ תְּחוּשַׁת הַחֶפֶשׁ וְהַרְחוּף הַנְּהַדָּר
שֶׁל הַנּוֹפֵל בְּנִפְיֵלָה חֶפְשִׁית
לְתַחַתִּיתוֹ שֶׁל בּוֹר עֲמָק.

"הלב נפתח אל כנף מלאך"

סמדר שרת: **שמחת הקיקיון**; שירים; תג הוצאה לאור; 1996; 50 עמ'

הקיקיון "שבן לילה היה וכן לילה אבד" וגרם צער ליונה הנביא, גרם שמחה לסמדר שרת והיה לשם של ספר שיריה. "שמחת הקיקיון" משמחת גם אותי, מופיעה בתמונת השער, בכחול וזהוב וירוק ולבן, "יונים" של פיקאסו, שמחה של ים ושמים והרחבת הדעת. סמדר שרת יודעת להוזהות עם הטוב, למרות הרע, להיות "סוס אדום והרוכבת עליו, להיות הברק והשדים מתחת/כשעל זרועותיה, סימני השוט" (עמ' 15); היא מסתפקת "בכוס מים אחת/ גדולה ויחידה ואוהבה", שהביא לה "הגבר האחרון בעולם"; היא "רצה לקראת גרגר בקצה מידבר" (עמ' 9) והופכת עצמה ל"גרגר עפר, אשוח/ בבוקר של מחר" (עמ' 31). יש לסמדר שרת הכוח לגבור על "בארות העצב הפנימי"; אפילו אם היא עושה זאת באמצעים חיצוניים, "יש עוד בתוכה מקום לשקט ענקי/ וחלון גדול הפתוח לשמים". ניצני השפיות עמדו מול ניצני הטרוף הלוהטים" (עמ' 28) והיא "אוספת מפויסת, את שברי ההוויות הנגועות" (עמ' 11).

סמדר שרת משתמשת דרך קבע בתנ"ך כמקור. לא רק "הקיקיון" של יונה ו"החצר הפנימית" של אסתר ו"השומרים שוחפים אותו החוצה", אפילו "הקריאה שלי אליו ממעמקים" (עמ' 47), שאינה אלא פראפראזה לא-מודעת ל"מעמקים קראתי יה", שבשיריה מעלות שבתהילים; "הייתי והלכתי ולא שבת" (עמ' 31), הם המוות והחיים והתקווה של קוהלת. יש לסמדר שרת תחושה של קשר לאלוהים, שהיא מסירה "כובעים בלתי-נראים בפניו" (עמ' 20); "המלאכים תלויים על פנסים" ואפילו "העשן עולה למעלה/ ומבקש/ את החסד הלבן של אלוהים" (עמ' 49). התיאור הראליסטי של העשן הלבן העולה למעלה הופך להיות מטאפורה "ומבקש את החסד הלבן של אלוהים", עד אין יודעים מה ממש ומה מטאפורה, מה דמיון ואל מה מרמזים אותו. "את כרוב/ את מנגינה/ את יער" - - - ואת נפתחת שער אחר שער" עד כי אלוה לסקר שילך נכנסת בהם, מצטמצמת ל"אלוה" בלבד ו"מתרסקת על הגג/ עם פסנתר כחול" (עמ' 44, 45); "בתים נפלאים ואבודים של ילדותי" - ממשיים להפליא, הם אולי בתי-שיר "שיסודותיהם עמדו על מים והיו יציבים מכל הבתים" (עמ' 43).

סגנונה של שרת זורם ובפיה גם לשונות נופלות על לשון; כנגד "אומללות אילמת" (עמ' 42), היא כאילו מתפללת: "על נהרות הנהירני" ובחרו פנימי חרות "קצקועים" ו"געועים"; אפילו



חרוים של סוף-שורות מתגנבים בלימשים, בשורה "פשוטה ואוהבה/ - בענווה/ אדווה" (עמ' 42). שפת-דיבור מתגלגלת ללא מעצורים: "טרמפולינה של אסון", "להתמוזו עם ורים" "והוונות שרות בקול גדול: מתי אראה את פני המלאכים" (עמ' 21, 22). "פתאום צעקתי לשמים, למה/ - - עד שמלאך אחד ירד למטה/ והפריח לשמים נשיקה - - והשמים התמלאו בנשיקות"; יש "אוהב ומפויס לעולמים" אשר סוגר את תבת פנדורה ו"הגבולות האדומים/ הנקשרים/ חוטים חוטים בתוך נפשה" (עמ' 29, 30). מי אמר שהשמחה מיועדת רק לפזמונים? הלווא, "גרגרי החול הוערים/ נושאים אותי על כפיים" (עמ' 41), והלב נפתח אל כנף מלאך. אצל שרת לא תמיד ברור מהו הממש ומהו החלום. הדימויים הם מעולם האגדות, ובכיס של אהבה "שהבאת לי", אפילו "קוביות הקרח/ התרוצצו בפנים/ כמו דגים מכושפים" (עמ' 16); "אפילו המדרכה המרוסקת, אכולה געועים" (עמ' 48). וכך אני נפרד מספרה של סמדר שרת, שטביעות אצבעותיה - עמוד, עם כתמים של יומיום וקישוטים של חג וסימנים אישיים של משוררת כואבת ושמחה, למרות הכאב. ■

שמואל שחל

קטעי דברים על קרעי דפים

צבי אייזנמן: **דפים מפנקס חרוך** (במקור ביידיש - "בלעטער פון א פארסמאליעטן פנקס"); הוצאת י.ל. פרץ ספרו החדש של צבי אייזנמן, בלשון יידיש, ניתן כהמשך לסיפוריו ותמונותיו בספריו הקודמים, ויש בהם שכבר פורסמו בספריי הקודמים; אך המבחר והשפע המגוון של דמויות,

מצבים, מאורעות ותגובות-נפש על מצבים ומאורעות מעלים את יצירתו של צבי אייזנמן על מדרגה גבוהה יותר, גיבוש יצירתי שקוף וגבישי. התמונות השונות, רסיסי הווסות המיניאטורות והסיפורים הארוכים יותר כולם יצוקים ברוחו של הסיפור-היוצר. ואם כי התופעה הזאת טבעית היא לכל יוצר, בכל זאת מפתיע לא פעם הגילוי כי הגורליות, בישראל-מזל המקרי או גם נס ההצלה וזיק התקווה מופיעים בצירופים שונים מאוד של רקע, של עלילה, של אופי הגיבורים, באם "הפועלים" הם אדם או ציפור, או אדם דמוי-ציפור, או ענף-אילן.

במדור הראשון של הספר - גופי ישראל - שלטת האווירה של ישראל המדינה בתהליכי היבנותה, חבלי "לכנות ולהיבנות". האם לא תיכנה "וד", אמנם לא תיכנה היא, אך ייסורי "גלגול מחילות" למן הירידה מן האוניה עד "אל הנחלה" רבים וקשים הם. הדרך ארוכה כאורך הסיפור (12 עמודים); אשר ביחס לישופמניות של צבי אייזנמן בחלק מיצירותיו, יצירה של עמוד וחצי או שניים ורבע, ארוכה ורבתי-חנות היא.

הגברת החלוצה, כובשת ההר, עם חברתה-עיוורתה הערביה; האשה הבונה ושולת ומחיה את הסביבה, את ההר השומם, ומתקדמת תוך קשיים ומכשולים הנקרים בדרכה, קשיים שהם כביכול "דרך הטבע"; האשה הזאת שורדת ודווקא הנערה הערביה נופלת מכדור איש הכנופיה הערבית; זה הפטליום המסיים לא-פעם, המתיר קשרים גורדיים בעלילות יצירותיו של צבי אייזנמן. הדפים מן הפנקס החרוך מכילים את זוועת הזוועות של הכיליון. השיר "צימוקים ושקדים", המערסל את התינוק היהודי בעריסתו, הופך "מוטו" לאימי תינוק, שעריסתו הפכה להיות "ארונו". והצדיק העילוי הירש-פתחיה, מתייצב מול שערי שמים כשיער למילוי-מורן, כעור לאהיל-מנורה וכחומר גלם לסבון.

והג גרמנים קשישים בבית-ההבראה מבלים יפה בניחותא; המספר-הסיפור



אינו פוצה פה לשאול אותם מה עשו הם בשנים "ההן". הוא קד קידה ובאוזניו מטרטרים גלגלי רכבות וחריקת דלתותיהן בשעה שנפלטים החוצה המובלים אל סופם. ומשפחה ברוכת ילדים, שמונה נפשות וכליונה. ואבא ואמא של המספר השב הופכים להיות ילדיו המטופלים, ואינם רוצים לגדול, להיות "גדולים".

היקף יצירתו של צבי אייזנמן גדל, רוב-גוניותו מתעצמת, כי הוא כולל בעולם-גיבוריו - נוסף על אנשים חיים ופועלים, או נפעלים - חיות ובהמות ועופות וכל אשר בשמה באפו; את הדוממים הוא מחיה, את הצומח והחי הוא מדובב, נותן מלים בלשונם כאחד האדם, המדבר.

הוא מאדיר את יכולתו היוצרת בהכלילו בריאליה את חלומה ואת הדמיוני-הבדוי ואת האל-טבעי. לפעמים הוא מגשים על ידי זה את מה שהוא רוצה שיהיה, לפעמים הוא "בודה" מאורע או תגובה או התנהגות, כפי שראוי שיהיו.

הנה "רביקה היפה" - אחר עשרים שנות-מותה בקברה - עיניה פקוחות, וצחוקה-לעגה פורץ מפיה מול זה סטאך, היאוי להיות מבוזה, נלעג.

הסיפור שאין לו שם נפתח במלים: "אני מתי", והמספר ה"מת" פורש יריעה סיפורית כיצד זמין הוא את ידידיו וקרוביו להלווייתו, כיצד נפרד הוא מהמוסדות בהם הוא מכתן כיו"ר, וגם מאשתו-גרושתו. את חייו, חוויותיו, ריקעו וסביבתו מציג המת בלשונו החיה.

אילן מצולק על יד מרפסתו הופך להיות אביו. הבן "משוחח" איתו. אמנם האב שותק, דומם, אך עבור הבן זו חוויית הפגישה עם אביו שניספסה... עמוד השידרה או חוט השני ביצירת צבי אייזנמן הוא העוועז הנפשי, שאינו פוסק ואינו נרגע, מן ההפיכה התהומית, הקוסמית כמעט, של השואה - זו ההשמדה, ההשפלה, ייסורי השאול של הנדרף; דרך החיים של השרידים; הפטליות הרודפת ולבוסף נסיונות התחיה, נוגה חיזור של ראשית שחר.

ובקירבה לסופי דברים, עם כל זה, עם פעולת הוויכוח, זה הזכור ושמו בנשימה אחת, הספוגה בלבו ובדמו של היוצר צבי אייזנמן, שאין לו הפוגה מן הטלטלה הזאת, עם כל זה אין סופו-שלידבר.

הילד היוצא מן היער האפל, יתום, בודד, פוגש את העולם בשעת השחר, בראשית-יום לעולם וראשית-צמיחה גם לפעוט זה. צחוק-לעגה של רביקה היפה, אשר אמנם למעשה מתה היא ולא תקום לתחיה, מפחיד ומניס את סטאך, ולשרידיים גרמות בלעג הזה ההבטחה: "אנו נחיה!"

הסיפור המתקשה להתנער מסייטי עולמו, "לברות מן האימה החונקת", גם לו יש מפלט ותקוות-מחר, והיא כוח היצירה. "בדרך שיר יכול אני, בדומה לתוך של רחם אם, להתקפל... מוכן ומזומן ללידה חדשה...". ■

יעקב שופט

משרתו של ששת

רומש גונסקרה: שונית; מאנגלית: טליניצ'יקרן; הספרייה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה; תשנ"ו, 166 עמ'. תרגום של:

Romesh Guneseckera, REEF.

Granta Books, London 1994

רובינון קרוזו חור לאנגליה, האי הקסום נשאר בידי של ששת. הוא כבר איננו הפרא שאולף בידי רובינון, הוא היה בינתיים באנגליה, למד באוניברסיטה, ועכשיו הוא מבקש ליישם את מה שלמד באי שלו. גם לו יש משרת, נער כפרי שמעריך אותו וכל מה שהוא מייצג, והוא זה שמספר לנו את סיפורו של אדוניו. הבעיה היא, שאותם פראים שמידהם הציל רובינון בו ששת חזרו אל האי, ומנהלים את מלחמת אזרחים אכזרית ועקובה מרם, ששת ומשרתו אינם יכולים לעמוד בכך, והם מהגרים לאנגליה.

אפשר בנוסח אחר מעט: והו סיפורו של פרופסור מ"הסערה", לאחר שחור אל ממלכתו, נשאר האי הקסום שלו בידיהם של אריאל וקליבן, משרתיו, וכן הלאה. גם ברומן "שונית" מתרחש הסיפור באי קסום, ציילון לשעבר, סריילנקה של היום. "ששת" נקרא מיסטר סלגאדו, ומשרתו הצעיר טריטון מספר את סיפור עצמאותו של האי, כפי שהוא נשקף מדמותו וממעשיו של אדוניו.

"הסערה" של שקספיר ו"רובינון קרוזו" של דיפו נקראים היום כספרי יסוד בספרות קולוניאלית. מה שנקרא לפני כן כסיפורו של האדם, העומד לבדו מול איתני הטבע וכנגד הרוע, בכוח חוכמתו וחריצותו, נקרא היום כסיפור דכויים של האיים, שנתפסו בידי אנשים לבנים, והפכו את בניהם למשרתים ועבדים. קליבן הוא גיבור המאבק האנטי-קולוניאלי על פי "הסערה" של ימינו, ששת הוא סמלם של המדוכאים ב"רובינון קרוזו" הפוסט-קולוניאלי. זוהי כמובן קריאה חד צדדית עד מאוד, במיוחד זו של "הסערה", אבל היא נשענת על הנחות מבוססות היטב. הווייתו של אירופה, במיוחד זו של אנגליה, נשענה בחמש מאות השנים האחרונות על התנועה הקולוניאלית, וההיסטוריה שלה היא בעיקרה תולדותיה של ההתיישבות האירופית מעבר לים. הווייה זו, בהכרח, הטביעה חותם עמוק גם על תרבותה של אירופה בזמן זה, במיוחד על זו של אנגליה. כיום אנו חיים בתקופה של ההיקולוניזציה, לאמור, המושבות משתחררות ומנתקות את קשריהן עם המרכז האירופי, גם תהליך זה מקבל ביטוי עמוק באמנות ובספרות של ימינו, במיוחד באנגליה ובמושבותיה לשעבר. התרבות הפוסט-קולוניאלית, כפי שקוראים לה כיום, מופיעה בשתי פנים, מצד אחד, היא כוללת יצירות של בני המטרופולין, שמתארים את השינוי

רומש גונסקרה שונית



שחל בעקבות התמוטטותן של האימפריות, כמו ספרו של פורסטר "מעבר להודו", או מחזהו של סטופרד "די הודי" (Indian Ink). מהדף האחר מופיעות יצירות אמנות וספרות שנכתבות בידי בני הקולוניות לשעבר, וגם אלה הם משני סוגים: יצירות של תושבי מושבות לשעבר שהם עצמם צאצאי מתיישבים יוצאי אירופה, כמו למשל קוטיו וברינג מדרום אפריקה, ויצירות של אלה שכינו אותם בעבר "ילידים", מהם שנשארו בארצם וכתובים בלשונם, מחפז המצרי, למשל, או גם בלשון אירופית, צרפתית או אנגלית, ומהם שהתיישבו באירופה, במיוחד באנגליה, וכתובים את יצירותיהם בשפות אירופה, במיוחד באנגלית. "שונית" של רומש גונסקרה הוא רומן שנכתב בידי מספר שגולד סריילנקה, שהיה בפיליפינים, חי כיום בלונדון וכותב באנגלית. רומן זה, הראשון של גונסקרה, הוא יצירה פוסט-קולוניאלית מובהקת, שעיקר עניינו בבעיותיה הפוליטיות והחברתיות של סריילנקה כקולוניה בריטית לשעבר. הוא שומר על התבנית הקלאסית של יחסי משרת-אדון, משפט יודע מ"הסערה" של שקספיר אכן משמש לו מוטיב. גיבורו הוא מיסטר סלגאדו, בן סריילנקה, חוקר ימים, שרכש את השכלתו ואת יסודות תרבותו באנגליה. סיפורו מסופר בפיו של משרתו טריטון, שהובא אליו בגיל צעיר, לאחר שנאלץ לעזוב את בית הספר ואת ביתו בעקבות מהומות בין עדתיות בכפרו. סלגאדו חוקר ומתעד את חורבן המרקם העדין של שונית האלמוגים, המגינות על חופיו של האי מפני האוקיינוס, וצופה בחורבנו האלים של המרקם החברתי העדין, הרב לאומי של סריילנקה. שניהם קשורים בהתערבות האירופית בחייו של האי. כשלוש שנים לאחר ההצלה, וכשלוש אהבתו של מיסטר סלגאדו גורמים לו שיעזוב את ביתו ואת ארצו, יהגר לאנגליה עם משרתו הנאמן. כסופו של דבר, חוזר מיסטר סלגאדו לסריילנקה, כדי להציל את אהובתו, וכדי למצוא את עצמו. טריטון פותח מסעדה ושואר באנגליה. לפנינו אם כן סיפור פוליטי, המתאר בכשרון רב את הווייתו הקרועה והכואבת של סריילנקה, לאחר שזכתה

בעצמאות וחדלה להיות קולוניה בריטית. עם זאת, זהו גם סיפור יפה להפליא של התבגרות על רקע קולוניאלי. טריטון, משרתו של מיסטר סלגאדו ומספר סיפורו, גדל ומתבגר תוך הערצה ללא גבול לאדונו, אבל הוא קשור אליו בקשר שאיננו מאפשר לו להיות הוא עצמו. אולי רמז לקולוניה, הקשורה בטבורה למטרופולין, ומתקשה עד מאוד לגבש את עצמאותה. כסופם של הדברים, הוא מוצא את עצמו בלונדון לאחר שאדונו השאיר אותו שם וחזר הביתה, לסריילנקה. הוא מצליח למדי מהבחינה הכלכלית, אבל, האמנם מצא את עצמו? זהו גם סיפור עדין ויפה על אהבה רבת עוצמה בין מיסטר סלגאדו לגילי, אהבה המשתלשלת עליו ומאיימת על אישיותו ואורח חייו, ונידונה לפיכך לשלון. גם כאן נוכל לראות השלכות היסטוריות ואקטואליות, שכן כשלונה ההכרחי של האהבה נגרם בפועל בשל התערבותו של "ידיד" אמריקאי. הסיפור עצמו שומר על נקודת הראות ועל נוסח הדיבור התמים והחכם של טריטון, המפרש את האירועים על פי הבנתו ותפיסתו, המתרחבים ומעמיקים לאורך הרומן עם התבגרותו. תבנית זו אכן מעניקה לרומן איכות מיוחדת, עשירה ביותר. "שונית" הוא רומן מצוין, שזכה לשבחים רבים שהוא ראוי להם. הוא בנוי ברגישות, מסופר באמינות רבה, ונקרא כעניין מתחילתו ועד סופו. כמה חבל שיש להעיר גם על התרגום לעברית.

התרגום לעברית הוא בעייתי, הוא לוקה ברשלנות, חוסר הבנה וידע, חסר רגישות לשונית ותרבותית, ומעבר לזה, הוא משופע במעידות קשות. לשונו מוגבהת ונמלצת, בניגוד חמור ללשונו הפשוטה, המונמכת של המקור. שיבושים מופיעים בו מהדף הראשון ועד הדף האחרון. כבר במוטו מ"הסערה" של שקספיר, כתוב "עצמותי הפכו אלמוג", אצל שקספיר ואצל גונסקרה כתוב "עצמותיו היו אלמוגים" (Of his bones are coral made). אולי טעות דפוס, אבל מיד לאחר מכן, בסוף פרק הפתיחה, אנו מוצאים שיבוש מור: a bay fronted house, כלומר, בית הפונה למפרץ, מתורגם כ"בית שחזיתו עגולה". אולי כיוון שבפרק הבא מתאר הבית עם "מפרץ בין עמודי החזית", תיאור שלא בא כלל לביטוי בתרגום, ובכך אובדת התהודה בין הבית לבין המפרץ שהוא פונה אליו, ומכל מקום, הקשר בין המקור לתרגום מזורז ביותר, שלא לומר מופרך מיסודו. בסוף הרומן, מסופר שאירוגני הפשע (mob) נרמזו על כך שגילי נתנה מקלט בביתה לדאנטון צ'ידמבארא ולמשפחה סמילית אחרת. בתרגום לעברית כתוב: "בקיץ נודע לאפסוף, שגילי העבירה רמז לדאנטון צ'ידמבארא ונתנה מחסה לעוד משפחה סמילית". זו לא רק רשלנות וחוסר דיוק, יש כאן שינוי ממש במשמעות הדברים שעשתה גילי. לאורך הרומן

כולו מתורגם Mister Salgado כ"מר סלגאדו", אבל "מר" הוא שווה ערך ל-Mr, תואר כללי, ואילו Mister זה דבר אחר, יש בו טעם של הבדל מעמדי וראוי לתרגם "אדון" או "מיסטר". מורה גם דרך תרגומיהם של שמות, עצים למשל. המשפט The old white flame tree, the temple trees, the jam tree, מתורגם כך: "הצאלון הלבן העתיק, עצי הפראנג'יפאני, עץ התות". מה עושה כאן שם איטלקי, פראנג'יפאני, בין שמות עבריים, אפילו אם הוא נכון מהבחינה הבוטנית? והאמנם הוא נכון? אמינותו של התרגום אכן מוטלת בספק, כיוון שנמצאים בו ניחושים "יצירתיים" מאוד לפרטים שהמתרגמת לא ידעה, כנראה, ולא טרחה לברר. כך למשל מסופר על הפצצת קולומבו במלחמת העולם השנייה בידי "שישה מתאפסים", ובעזרת שוליים, יוזמה בידי המתרגמת, ככל הערות השוליים המקוריות לחלוטין שבספר, מוסבר שהמדובר הוא ב"מטוסים מנמיכי טיס". כל מי שראה אי פעם סרטי מלחמה אמריקאיים יודע שמטוסי קרב הפצצה יפאניים במלחמת העולם השנייה כונו בשם Zero, וכך גם כתוב במקור. כן מגלה התרגום חוסר רגישות לאיפיונים לשוניים. טיפי, למשל, מתבל את דבריו ב"מיליון man, כיוון שהיה באמריקה, ו"מיליון" (filler) זה מצוי שם בפי השחורים במידה רבה. בתרגום לעברית הוא אימר "שמע", שאיננו מאפיין ואיננו אומר שום דבר.

הבאנו כאן רק מבחר מצומצם מאוד מהעבודות הרבות המצויות בתרגום שלפנינו. איפה היו ומה עשו העורכים, פרופ' מנחם פרי, עורך הסדרה, וגב' רינה קלינוב, עורכת הספר והמביאה לדפוס? כמה חבל, במקור זהו רומן נפלא. ■

ידידיה יצחקי

דריכה במקום

אלון אלטרס: קפיצת הדרך; זמורה-ביתן; עמודים לספרות עברית; 1996: 67 עמ' "אבל הם היו משוררים", אומר אלון אלטרס באחד משיריו החדשים, ומצביע על דגש ופטררקה: "...ואנחנו מה/אנחנו מצווים לזכור אין/לנו שום דבר לזכור; 1. כוס שמש 2./ לואיס היתה שכנה שלי 3./ מזמן רציתי לזיין כלבה 4./ השמש רעדה כלגיון של ברברים 5./ ותוגה אכלה בלב גדולה כשמתה" (הם היו משוררים", עמ' 10). שומה ששורות אלו מכילות את תמצית מרשם השיר נוסח אלטרס. קח קצת יאיר הורביץ, הוסף מעט יונה וולך, רצוי גם קורטוב מאיר ויולטיר ואהרון שבתאי, ערבב

רות רמות

לכל העולם אני

אתמול רוח
הערב של ירושלים
כבשה את
צינוריה.

אל תשבי לה מנגד
כי נשמע קול הנער
באשר הוא שם.

(ירושלים, אוהל המגורשים, ינואר 1993)

לכל העולם אני
מגישה את אשמותי,
ממחית
בצרירתן.

ויודעת אני שלשוא. וממילא
לא תהיה לי כפרה.

השיר הזה, מקור
של צפור
נדחק לתוך חיי,
מתעקש לומר
שמתנתי לעולם לא תרצה,
מנקר ומנקר בי.

ואני כמעט מתפתה
לבוא אליך
בידים ריקות.

הירח לא

הירח לא מתאים פה צבעו הצהוב
עולה הערב על גדותיו.
אנטנות קודחות
חורים שחורים.

הוא לא מתאים לכביש האספלט הרטב
המחזיר את אורות המכונית,
מהססים לדלק.

הוא לא מתאים לנעלי שהתחילו ללחץ,
לפתם שגליתי על החלצה,
לידי הנאחזות בהגה.

הירח הזה לא מתאים לעיר שבה נולדתי
אבל אין דרך לסלק אותו משם,
גם לא את מבטי הנצמד אליו.

אתמול הכוכבים

אתמול הפוכבים
פלחו את יריעות האהל
מאירים קוצה משערך
שנמלטה מן הצעף
בו עטפת ראשך
הפכוי מפכיי.

בבקר
ידיך קלות
על משטח החול המחפסס
מצע לילותיה הגזולים

המאוחר, לשם שינוי) ושאר תבלינים ארוטיים, בגינה הציבורית ועל אם הדרך, בבנייני משרדים, איפה לא. אשר לשירים שנבחרו מתוך קבצים קודמים של אלטרס: השל את קליפות שחקני החיזוק שלו, ותישאר עם שורות שיר אפרוריות ואנמיות. מיועור העולם אצלו, החל ב"אקלים הבית" (1982) וכלה ב"האש המעדנת"

היטב, קשט ברוטב 'חקר התרבות האיטלקית המורננית', והרי לך קובץ שירים 'אותנטי' לתפארת. מבחינה זו, אין שום הפתעה לטובה ב"קפיצת הדרך", ספר המבחר של אלון אלטרס, המכיל שירים חדשים לצד שירים



מתוך שלושת הקבצים הראשונים שלו. אם הכוונה למוער, כביכול, את השירה כאן ועכשיו, בהשוואה לדנסה ולפטררקה, הרי שציטוטים ממשוררים, שאלטרס מחקה מראשית דרכו, אף בלא שיטרח לסמנם במרכאות, פועלים כמו בומרנג. 'דלות החומר', שהוא מתגאה בה, אינה אלא דלותה של שירה, שלא השכילה מעולם לסלול תוואי משלה.

רצון עז להרשים הוא המניע האמיתי, התבוי בין שורות השיר החדשות, קרי: בשער "היא פורעת סדרי משפחה", הפותח את המבחר. כך בשיר "לבטי הנרי", האמור לעסוק בהתאבדותו של ג'ון ברימן, המשורר האמריקני, שפיתח אלטרס-אגו בשם 'הנרי', או 'מר עצמות': "הנרי, יש להרות, היה די /מבילבל אבל בכל זאת כשהחליט /לקפוץ אל הנהר היה נחוש..." (עמ' 9). רק מי שברימן אינו קרוב באמת ללבנו, יכול להתהדר בחיקוי העגה הברימנית הטיפוסית על-מנת להשוות את נחישותו של משורר, שקפץ למיסיסיפי הקפוא, לזו של הנמענת בשיר, ולומר לה: "כשאת חותכת את חותכת /וכשאת יודעת את יודעת. /והסיפור על הנרי?" כלומר, איזכור ברימן אינו אלא עילה קלושה לשיח סתום, חסר ממשות, שאין מאחוריו דבר. כך גם בשירים אחרים, בהם משוטט המשורר בין אגמים קטנים באיטליה, מדוווח לנו על טיסות לגניוויורק ולבירות אירופיות שונות, וגם על קשיי הכתיבה שלו, המלווים בריח הלחם העולה מן המאפייה בשיר של מאיר ויזלטיר.

"שוב מאיר, אני מזכיר לעצמי", הוא טורח ליידע את הקורא בשיר "פאטמוס", ללמדך ש: "רק מקומות / חדשים מולידים בי שירים חדשים" (עמ' 16). הווה אומר, אלטרס אינו יכול לבטא את געגועיו לשכרון הכתיבה ולאיי יוון בלי לעבור ב"אי יווני" של ויזלטיר. ולקינוח פזורים כאן זיונים ואונגויות (שבתאי

מלכתחילה, ומכאן ההיאחזות היומרנית, הטרחנית והמיותרת בענפים גבוהים - משוררים ותיקים וטובים, שישמשו חותמת לדרכון השירי שלו. 'קפיצת הדרך', במקרה זה, אינה אלא דריכה במקום. ■

עודד פלד

1990), אינו מצדיק אפילו את התווית 'שירה מינורית'. משוררים כמו נתן זך ידעו, במיטבם, להפוך מציאות קטנה לשירה גדולה, מפני שהיו להם תפיסת עולם מגובשת ועמדה שירית אותנטית ונחרצת. הנוסח השירי של אלטרס, לעומת זאת, חסר עמוד שידרה

כינור של מיתר אחד

הנרי מילר: שטן בגן עדן: הוצאת גוונים; מאנגלית: שרונה עדיני; 159 עמ'

קצת קשה להאמין וצריך לשפשף את העיניים, אבל לפחות פעם אחת בחייו הארוכים, הצליח הנרי מילר (1890-1980) לשגל לרפואה. כמוכן שהיו עוד כמה ספרים "פוריטניים" ברומה המילרי, אבל "שטן בגן עדן" היה ספרו היחיד, שפורסם בארה"ב ב-1956, עוד בעיצומו של החרם שהוטל על הסופר החשקן ב-1934, והוסר רק בתחילת שנות השישים. כמרבית ספריו של מילר, גם "שטן בגן עדן", הוא פיסת רקמה מחייו הסוערים, שהיו יכולים לפרנס לבדם אופרת סבון. שילוב של אב שיכור בעל נטיות הומוסקסואליות, אם אלימה, אחות מפגרת, אינספור אהובות מזדמנות וחמש נשים חוקיות, שהראשונה התגלתה כלסבית והאחרונה היתה רקדנית קברט יפנית, אותה נשא לאשה במלאת לו 75 חורפים. מה הפלא שהביוגרפיות שתיעדו את חייו נשאו שמות, כמו "מלאך, מוקיון ופרחח" (ביאטריס קומאנו) ו"הגבר הכי מאושר על אדמות" (מרי דירבורן).

תחילתו של סיפור המעשה הנוכחי בסתיו 1936. מילר, פרנקופיל עם קבלות, גלה באותן שנים מברוקלין לפאריס, והיה עדיין סופר בחיתולי הקריירה שלו: "נאיבי, נלהב, צמר גפן סוג, מתעניין בכל, ולמראית עין חסר מוט היגיוני". באמצעותה של הסיפורת אנאיס נין (שיחיהם הלוותים תועדו בסרט "הנרי וג'ון"), התוודע לראשונה לקונרד מוריקאנד: צייר חובב ואסטרולוג, "יצור מופרע, אדם קשה עורף, בעל עצבים מתוחים וקפריזות... גנדרן חסר תקנה החי כקבצן... בקיצור, קורבן שנידון לחיי סבל קצובים מראש". בין הסופר הצעיר לבטלן התמהוני, נקשרת רעות אמיצה, שהתבססה בעקרה על "טבעו הבסיסי של מזל גדי", ועניינם המשותף במזלות כוכבים ופטפטים עקרים.

במהלך המלחמה, שבסיומה מתיישב מילר בארה"ב, נקטע הרומן בין צמד החברים. ב-1947 מקבל מילר מכתב ממוריקאנד, שהתמקם בכפר שוויצרי קטן, ונותר גלמוד, עני, מיוסר ואומלל כבימינו בפאריס. במחווה אלטרואיסטית, מזמין הסופר את ידידו הנואש להתאכסן בביתו, אף כי כל ניסיונותיו לשקם את בן חסותו עולים בתוהו. כדרכם של בטלנים מקצועיים, מעדיף מוריקאנד להתמסר לנהמנותיו המופרעות, מצוקותיו הנפשיות וייסוריו הפיזיים, על פני התמודדות חיתית עם נטל הקיום. במשך שנה הוא מכלה את שאריות סבלנותו של מילר, עד שהשניים מואסים זה בזה ונפרדים כל אחד לגורלו: מילר מאריך ימים כאחד הסופרים המצליחים באמריקה ואילו מוריקאנד מבלה את שנותיו האחרונות בבית מחסה לקשישים, עד



מותו ב-1954, "בודד כמו עכברוש, עירום כמו אחרון הקבצנים". "שטן בגן עדן" הוא דוגמה לקלות, שבה יכול סופר מיומן "לנפח" בדל סיפור לנובלה של 150 עמוד. תולדות הספרות ידעו כבר דמויות עלובות ומחוקות ממוריקאנד, שהחזיקו על כתפיהם יצירות מרתקות, אבל במקרה הנוכחי, גדולה היומרה המתוצאה. העניין המוגבל שמעוררת דמותו הביזארית של מוריקאנד, מתפוגג ככל שנוקפים הדפים, בהם הוא מבכה שוב ושוב את מר גורלו הפרזיטי. מילר אמנם מנסה, כהרגלו, לצקת בניבורו רבדים פילוסופיים טעוני רו, וככלל לנסוך בסיפור משמעויות אידיאלוגיות, ברוח משנתו האנטי-בורגנית ומרידתו הילדותית במסגרות חברתיות. הספר גדוש בדיאלוגים, מונולוגים והגיגים נבובים על החיים, האמנות, אלוהים והגורל, שאולי הלהיבו בזמנם את ילדי דור הפרחים בגריניץ' וילג', אבל כמו יתר קלישאות הסיקסטי, נשמעים היום כגיכוב טרחני של קשקושים פסבדו-פילוסופיים, בנוסח "אין שום דבר רע בעולם. מה שרע הוא הדרך בה אנו רואים אותו".

לזכותו של מילר ייאמר, שעוד במהלך הספר הוא מבין, שזה מעייף "להקשיב לאדם שבכינורו מיתר אחד", ו"החלכא והנדכא הוה, שהיה גאה מכדי לפשוט יד בגלוי" היה בסופו של ענין סתם עלוקה, ש"מוכן לסחוט חבר עד תום". בין לבין, מעניק מילר כמה שורות התייחסות מאולצות לבתו, שאולי נותנות פורקן למצפוננו האבהי המתייסר ("חבל רק שלא יכולתי להקדיש לה יותר זמן ותשומת לב"), אף כי נחיצותן לעלילה מיותרת בעליל. עוד יותר תמוהות הן הפיסקאות שמקליש מילר לרעייתו השלישית, מרתה לפסקה, לה היה נשוי בין השנים 1944-1954. בדרך השוביניסטית (שהפכה אותו בצדק לשנוא הפמיניסטיות) הוא אינו טורח אפילו להזכיר את לפסקה בשמה, ורק משתף את הקורא בתפוקתו - על תקן של סטטיסטית - כ"אשת" ובלבטיו האגואיסטיים לגבי עתיד יחסיהם. הבעיה היא, שאפילו ברמה

המוכרות לכני האדם". כל זה לא מונע ממנה לראות באהבה תוצר של תהליכי הברירה הטבעית, ביחד עם כל סגולותיה הנפשיות של החיה האנושית. "אותה זכות שאנו נוטלים במתן הסבר אבולוציוני לגבי תכונה פיזית, לגבי התפתחותו של איבר, כגון זנב, עין או אוזן, עומדת לנו גם בבואנו לנסות ולחפש את ההסבר האבולוציוני של המוח, הרגש, של ההתנהגות, של השלמות, ואפילו של התודעה ושל האהבה".

אליבא דלמפרט, הופיע כשרון ההתאהבות האנושי אי שם בתהליך היווצרותם של החיים. מאז, עברה האהבה תהליכי השתנות אבולוציוניים בצידוד הגנטי של האדם, על פי עקרון התועלת העומד בבסיסו של רעיון הברירה הטבעית, קרי: תרומתה לתהליך הריבוי האנושי. בספרה



המרתק, שלמדנותו הרב-תחומית אינה פוגעת בזרימתו הנעימה, מתארת למפרט את התפתחותן האבולוציונית של שתי חוויות האהבה המרכזיות בחיי אנוש: האהבה המינית והאהבה ההורית ("זו שמולידה ילדים וזו שמגדלת אותם"), החל ממקורותיהן ועד לביטוייהן השונים בחייו של ההמו מודרנימוס.

למען הסדר ההיסטורי, צריך לציין שהאהבה הינה רגש צעיר יחסית על פני כדור הארץ. החל מהופעתו של החיידק הראשון לפני ארבעה מיליארד שנים, דרך הדגים שעלו ליבשה ועד לזוחלים ש"גידלו" מוח לפני חצי מיליארד שנים, התנהלו החיים באופן מיני טהור. רק הופעתן של משפחות יונקים בעלי דם חם אפשרה את הופעתה הראשונה של האהבה, או מה שמכנה למפרט "ההורות האניגמטיות", דאגת ההורים לצאצאיהם ותלותם של האחרונים באהבת הוריהם. ההמצאה היונקית אמנם שחררה את היצור החי מתלותו בשמש כמקור חיים, אך בו בזמן, הגבירה את תלותו של העולל הצעיר בטיפולם המסור של הוריו, בקרבתם הפיזית הצמודה וגם ברגשותיהם החמים. "האבולוציה שתלה את הצורך הזה בקרבה גופנית כמנגנונים מוחיים, עצביים, פיסיולוגיים ופיסיכולוגיים,

הרכילותית, מילר אינו מספק את הסחורה. שום דבר בספר לא מספיק עמוק או מעניין, ולבטח גם פחות מרגש את יצר המציצנות, מהאורגיות הפרועות, למשל, של טרילוגיית "הצליבה הוורודה". ומכיוון שאת החומרים העסיסיים באמת, שמר מילר לספרים אחרים, אפשר לסכם ולומר, כי דבר לא היה נגרע מעולמנו, לולא היה נולד בו "שטן בגן עדן". ■

בגלל מולקולה קטנה

עדה למפרט: האבולוציה של האהבה; אוניברסיטה משודרת; 104 עמ'

זואולוגים יודעים לספר, שלולא התנאה הכרוכה באקט הרבייה, לא היו בעלי חיים (ובכללם הולכי שניים), טורחים לטפס זה על זה, רק למען שימורה של שרשרת החיים. זיגמונד פרויד פותח את שלושת מאמריו המפורסמים על המיניות (Three Essays on Sexuality), כאגדה העממית על בני האנוש הראשונים, שהיו במקורם א-מיניים. בשלב שני הם חולקו לשני תצאים - זכר ונקבה - אשר מאז פירודם נידונו לשאוף לאיחודם מחדש, ומכאן, כך על פי האגדה, נוצרו האהבה והאינסטיקט המיני. סומרטס מוהס הגדיר פעם את האהבה באופן דומה, כ"טריק המכוער, שנוהג בנו הטבע, כדי להמשיך את קיום הגזע האנושי". אולם בעוד שהאטרקטיביות של האקט המיני אינה מוטלת בספק (לפחות לגבי חלקו המכריע של המין האנושי), קצת קשה להבין מדוע טורחים בני אדם, להמשיך ולהתאהב זה בזה, אם בודקים את מסכת הייסורים הכרוכה פעמים רבות באותה פעילות רגשית, ש"כמו אדמת, כולנו חייבים לעבור אותה", כדברי ג'רום.

דבר אחד בטוח. למן קינת דוד, עבור דרך שירת הטרובדורים בימי הביניים ועד ל"סיפור אהבה" של אריך סגל, היונו האהבה וספחיה, יותר מכל רגש אחר, את המלה הכתובה בפרווה ובשירה. במהלך כתיבתה של רשימה זו, ניסיתי לשווא לדלות מזכרונני, ולו רק ספר אחד שקראתי לאחרונה, שאהבה אינה משחקת בו לפחות תפקיד משני. אורח מכוכב אחר, נאמר מבקר ספרות, שיחקור ויסקם פעם את דמותו של המין האנושי דרך יצירתו הספרותית, יגיע ודאי למסקנה, שהפעילות הדומיננטית בחיי אנוש סובבת סביב אותו רגש אמורפי ומוזר שנקרא "אהבה". ואולי בעצם, אין זו מסקנה מופרכת מיוסדה.

עדה למפרט, פסיכולוגית ביולוגית במקצועה ודרוויניסטית אדוקה על פי השקפת עולמה, מכירה גם היא בעוצמתה של האהבה כ"אחת החוויות העזות, הדרמטיות, החזקות ביותר

על מנת לעבוד ולהרוויח כסף עבור משפחתו העניה - אך היסטואציה כולה מתארת דות קיומית מועזת, שאופיה אוניברסלי. "אנשים בכלובים", אף הוא סיפור המתאר חוויה אנושית בעלת עוצמה: מצב של כליאה מאחורי הסורגים; תיאור ריאליסטי חזק של יום בבית הסוהר המצרי, המקבל מאליו את המשמעויות הקיומיות המטאפיסיות, החורגות מהמציאות היומיומית. גם "דברים" מבטא עוצמה כזו שהוא משתמש באלמנטים של ספרות זרם התודעה. הוא עושה זאת היטב, מדויק מאוד, ועם זאת מצליח ליצור מוסיקה פנימית בעלת תהודה. גם הסיפור הקצרצר, "הכשרה למקצוע", מצליח לבטא צמצום ריאליסטי משובח, התופח והופך לחוויה קיומית אבסורדית: מדובר בחוויית הניכה מקאברית למדי, בה דורו וזן חונך צעיר שזה עתה התחיל את העבודה, ומעביר אותו בין בתי הקלחות, ובעיקר של הנשים שבהם, נשים זקנות שעליו לבשר להן על מות יקיריהן, ולעיתים להתכונן לאפשרות שהן עצמן תתמוטטנה מהתקף לב, מעוצמת הבהלה.

הקובץ גם מנסה לבטא את מגוון הנושאים המעסיק את הסיפורת המצרית בת זמננו. בעיות חברתיות, מעמדה הנחות של האשה, מצבה של הקהילה הכפרית בעולם שהולך ונעשה מתועש ונמדד במודרניותו, לעומת פגמיה הבולטים של החברה העירונית - אלו נושאים השבים בסיפורים בכל מיני וריאציות. בסיפורים אלה מתבטאים הגעגועים והכמיהה לעולם פשוט יותר, תמים, ארצי ומחובר לאדמה; אך במקביל, עולה מן הטקסטים ביקורת חברתית כלפי הערכים המסורתיים המיושנים, המתבטאים בעיקר בכל מיני צורות של דיכוי כלפי אוכלוסיות שונות, עיקרן, כמובן, נשים. סיפורים אחרים פונים דווקא אל המרקו ושואפים למכנה המשותף האוניברסלי, וכמו מובית מהיצירות שנכתבו במאה זו בפרוזה המערבית, מעדיפים להתרכז בניכור ובבדידות של החוויה הקיומית.

אהבתי במיוחד שני סיפורים, וייתכן מאוד שהם קרובים ללבי מפאת הטיפול המעניין שלהם במיניות ובמעמד המינים. אחד מהם, "בובות צמר גפן", עוסק בחוויה הנשית של התבגרות ודיכוי נעוה בחברה הערבית הכפרית והשמרנית - כולל, כמובן, האקס הנורא של מילת בנות בעל כורחה - ודווקא גבר כתב אותו, הסיפור אהמד א-שייח. בעוד שאת הסיפור השני, "הפשע הנורא", העוסק בחוויה הטראומטית שחווה ילד הנאלץ להיקרע מזרועות אמו האהובה, מפני שאביו רצח אותה, הוא דווקא אחד משלושת הסיפורים בקובץ שנכתבו בידי אשה, הסופרת נאוול-א-סעדאוי. מדובר בשני סיפורים חזקים וישירים, הממצים את חוויית הדיכוי ועל הפועל בשני כיוונים, על נשים ועל גברים כאחד.

יעל ישראל

בתמטיקות שונות, רובן קשורות בעבותות דווקא לסיפורת המערבית של המאה, החל מסוגים שונים של ריאליזם ועד לפניה אל חיק האבסורד והפנטזיה. הריאליזם הפנטסטי או המאגי שכיחים בקובץ; חלק ניכר מהסיפורים, גם אלה שכתובים בטכניקה של ריאליזם ישיר וקשה, נוטים לרכך את הטון באמצעות



אלמנטים בעלי אופי מיתולוגי, שאולי מתבקשים בשל השימוש במניירות עיצוביות של אגדה ערבית עממית. אחדים מן הסיפורים אף מדגישים את הצורה הספרותית המסורתית, ומתחילים בקולו של מספר האגדות המוכר מהפולקלור הערבי, תחבולה אותה מיישמים הסופרים המצרים באופן שבה תתקבל בסיפור כחלק מצורה וסגנון פוסט-מודרניסטיים. "נשבע אני לכם, אתם שתקראו את סיפורי, כי הייתי יותר תמים ממה שאתם משערים" - כך נפתח הסיפור "הפשע הנורא". "אין אנו יודעים מתי בדיוק אירע הדבר, אך אין ספק שאכן אירע. הוא סיפר פעם מפי אבי, ואמי לא הכחישה" (פתיחת הסיפור "הקורבן").

ההשפעות הספרותיות על הכותבים המצרים אף הן מגוונות ומרתקות. כל הסיפורים, גם החלשים שבהם, מבטאים שימוש מורכב במספר סגנונות ויאורים, כאמור, עם חיבה מיוחדת לריאליזם הפנטסטי. לעיתים מתפה האופי המיסטיציסטי המיוחד על פגמים ניכרים בטקסט ועל חוסר בשלותו. "המסע האלף", למשל, מדגיש קרבה מוגזמת לסגנון המאגי-פנטסטי של קרלוס קסטנדה. אבל מקרים קיצוניים כאלה אינם כה רבים, למרבה המזל. אהבתי במיוחד את הסיפורים הנוקטים בלשון חסכנית, רזה וישירה, שמתחתיה פועמת הריקמה הלא-ריאליסטית של הטקסט: זוהי תחבולה המאפיינת טקסטים רבים בקובץ. "זרים", הסיפור הפותח את הקובץ, ולטעמי גם אחד מהמשובחים והמרגשים בו, כתוב בשפה יבשה וישירה, והיא זו המעניקה לו את כוחו ומצליחה להבלית את האופי הסוריאליסטי של הטקסט. הסיפור מתאר היסטואציה של הגירה למטרות פרנסה: הגיבור המצרי נוטע לאחת מנסיכויות הנפש העשירות

קיצוניים של התרגשות וחרדה. רק אחר כך בא השכל האנושי שמסוג את היגיושים ובהתאם לנסיבות נותן בהם שמות.

אולם עד כמה שינסו מדענים להסביר את פעולת הנפש בכלל, ורגש האהבה בפרט, במונחים פיסיקליים, או בייקטיביים ואבולוציוניים, דומה שלעד תישאר איכותה הפנימית והסובייקטיבית של החוויה נחלתו הבלעדית של הפרט החווה אותה. בדיוק כשם שמדען עיוור הבקיא בכל פרטי התהליכים הניורו-פיסיולוגיים של ראיית צבעים, לא יוכל "להרגיש" לעולם את צבעו של תפוח, כך גם לא יוכל שום מדען למדוד או לחוש באמת את צערו של לב שבור מאהבה נכזבת. המוח האנושי הוא כנראה החומר היחיד בטבע המסוגל לחקור את תכונותיו. אבל צדק כנראה פרופסור לייבוויץ כשהרים ידיים וטען, כי בעיית הקשר בין המוח למציאותנו הפסיכית - שייכת לסיגן הבלעית "שאנחנו מבינים שאיננו ניתנות להבנה". כשחושבים על זה לעומק, אולי טוב שכך.

אירי ריקין

על קצה המזלג

בית לחוף נהר; אנתולוגיה של סיפורים מצריים משנות השבעים והשמונים; עורך: עמי אלעד בוסקילה; הוצאת ידיעות אחרונות-ספרי חמד; 1996

תשעה עשר סיפורים כלולים באנתולוגיה "בית לחוף נהר", המוקדשת למיטב מהסיפורת המצרית שנכתבה בשנות השבעים והשמונים. מעצם טבעו, מעניקות אנתולוגיות רק טעימה חפוזה, ביש קטן על קצה המזלג, שנגזר מתוך יריעה רחבה. ותמיד קשה לדעת אם הביס הזה מאפיין או מסכם את רוחב היריעה, או שרק נותן מושג קלוש על עוצמת החוויה הספרותית בארץ מסוימת. חשדנותי האפריורית כלפי אנתולוגיות באשר הן, רק התחזקה בקוראי את "בית לחוף נהר". אמנם, מקפיד העורך לציין שאסופת הסיפורים מייצגת רק את טעמו, ובכל זאת, קשה להתעלם מהעובדה, שהקובץ בנוי מכמה סיפורים טובים ומהרבה סיפורים פחות טובים. הקדמתו של העורך, עמי אלעד בוסקילה, מאפשרת מבט חשוף על תולדות הסיפורת המצרית, ובה מתבררים הטעמים לבחירת הסיפורים. העורך רצה, כפי הנראה, לבטא מגוון רחב של סופרים מצרים בני העת החדשה, ויש לשער שכוננה מסוג זה גוררת מאליה התפשרות הכרחית על איכות.

הסיפורים בקובץ מבטאים חוויות קיומיות מסוגים שונים, ומבטאים זאת

כה חזקים, עד כי אנו יכולים להבחין בעוצמתם גם במבוגרים, בני כל הגילים.

"באהבה, כמו בספרות, אנו תמיד נדהמים מהעדפותיהם של אחרים", העיר פעם אנדרה מארלו. ואכן איזה מזל שכך הם פני הדברים, שהרי ללא העדפותינו השונות (ולעיתים משונות) לא היו מתרבים צירופי הגנים בעולם וכך היה נפסק תהליך הביררה הטבעית. באחד הפרקים המשועשעים והמרתקים בספרה, ממחישה למפרט את דרכיה הערמומיות של האבולוציה לשמר את שירותו של המין האנושי, באמצעות שורה של "תרמויות" לפיהן אנו בוחרים את בני זוגנו. כך למשל, נמדדת "איכותה" האימתנית של האשה על פי האגן הרחב והשריים, המסמלים לכאורה את יכולתה הנשית להיניק. אולם האמת היא שהשריים הינם "גימיק פרסומי" התנפחות של משמעות סמלית ולא של פונקציונליות ממשיה, כפי שמעיד ציוד ההנקה המצומק של הקופה, המיניקה את עולליה בין ארבע לשש שנים.

למפרט גם מוצאת זיקה ישירה בין מנגנוני האבולוציה הבלדלי ההתנהגות המינית של הזכר והנקבה האנושיים. היות שהשקעתה של הנקבה בהורות גדולה מזו של הזכר, כמו גם חשיפתה לאיום הנטישה, היא תחשוב פעמיים לפני שתלך לרעות בשדות זרים בעבור ריגוש חפז "מהצד". הזכר שמקדמת דגן הורגל להפני את זרעו ולהעלם, אמנם משקיע הרבה יותר במשפחתו בעת החדשה, אך עדיין פועל על פי "הרציונל האבולוציוני: אם יש לך הזדמנות תנצל אותה, אין לך מה להפסיד". כל זה מאשש כמובן את האמיתות הסטטיסטיות המוכרים ברחבי העולם המערבי, לפיהם יותר ממחצית הגברים הנשואים בוגדים בנשותיהם, ואילו רק כרבע מהנשים אינן שומרות על נאמנות מוחלטת לבעליהן. למרבית בני האדם התנגדות אינסטינקטיבית לטיפול בגנש המודעת כתופעה ביולוגית. רנה דקארט חילק כבר במאה השבע-עשרה את העולם לשני סוגי עצמים: רוחניים ופיסיקליים, כשרק האחרונים השתייכו לטריטוריית החקירה המדעית. כך או כך, הרדוקציה של חיי הנפש האנושיים לתהליכים פיסיקליים אינה כמובן המצאה מקורית של למפרט. כיום על סף האלף השלישי, טוענים כוהני המדע כי כל מה שעושה, חושב ומרגיש האדם מתחיל בין שתי אוזניים, ואפילו רגשותיו הכמוסים ביותר הינם תולדה של אירועים נורולוגיים.

בימימאים מודרניים מצאו למשל, כי הריגוש המוזהב בעולמנו הרגשי כאהבה, נובע מקורו ממולקולה קטנה העונה לשם PEA, ששחרורה במוח מחולל תחושה של התרוממות רוח, שמחה ואופוריה. רפרטואר התגובות הפיסיולוגיות הנלווה לפעילותה של המולקולה, החל במתקן בגרון וכלה בכאב בטן, אינו אקסלוסיבי, אגב, למצב של התאהבות, אלא גם למצבים

מעשיה יולדת מעשיה

יוסל בירשטיין; אל תקרא לי איוב; הספריה החדשה; 1996
 העבודה שמצא המספר ואחד מגיבורי המשנה בספר "אל תקרא לי איוב", היא לשוטט ברחובות העיר ולספר משהו. כך הוא מצויד על עצמו כבר בפתחת הספר. טכניקה זו, שמשוטטת לה לכאן ולכאן ומספרת סיפור בתוך סיפור - והיא גם המאפיינת את סגנון כתיבתו של יוסל בירשטיין, מצליחה להתגבש היטב ברומן החדש שלו. התיומן במעברים בין הסיפורים הארוגים בתוך עלילה מרכזית אחת, המתפצלת לעשרות או אפילו מאות מעשיות משנה, מצליח ליצור מקצב פנימי מיוחד, איזה תימור אישי, הייחודי רק למספר. בירשטיין הוא מספר הגאה להיות מספר. בניגוד לסופרים רבים המגוימים לעיתים בתפקידם, הוא מעדיף להסתפק בתפקיד (העצום, למעשה) של מי שמספר סיפורים ומנעים לאנשים את זמנם. הולך לו ברחובות ומלקט סיפורים ואחר כך מספר אותם, עד שהסיפורים והשוטטות נעשים מקשה אחת, ומקצוע המספר מתקבע בפולקלור המקומי.



ילדותו בעיירה בפולין, שוב הוא חוזר ל"מציאות" הממשית של ביתו של שלמה, היום, שנות התשעים, על מנת לתאר עוד כמה מהלכים בשיחה בין שלמה לאינסטלטור, ואז הוא מבצע מעבר חד לעוד מעשיה מימי העיירה הפולנית. באותה קלות הוא יכול להצות יכשות ומפולין לעבור לאוסטרליה, לשם עקרו שלמה והמספר בבחרותם, לפני שעלו ארצה. כך מתבצעת לה, למעשה, רקמה ספרותית חיה ומתנועעת, המצליחה לתרגם גם לכתב את הטכניקה של המספר הקלאסי, שיושב איתך ומספר לך סיפורים, ובמהלך כמה דקות של פיטפוט חוצה עולמות ויבשות. הטכניקה של בירשטיין מתבררת במהרה לא רק כחלק מהתמטיקה שלו, אלא גם כנתון משמעותי במשמעות ההולכת ונבנית של הסיפור. העלילה המפוררת יוצרת חיים מפוררים, מפורקים, מורכבים מתמונות. החיים הם מין סיפור אחד גדול המורכב מהמון אנקדוטות. הסיפור הוא החיים. גם הטרגדיות הגדולות של הגיבורים, ובפרט של שלמה, הגיבור המוצהר והמרכזי של הרומן, איכשהו מקבלות אופי פיקרסקי של אגדת עם גחמנית, כאשר הן מתערבלות במערבולת הסיפורית העצומה. במובן זה, מאבד קצת הגיבור מהטרגדיות המרטירית שלו, וחיי מתקבעים בתודעת הקורא כעוד סיפור, עוד מעשיה, עוד אגדה. הטכניקה הבירשטיינית, שמעניקה אותה משמעות ואתו כוח חיים לאירוע מבעית שקרה בשואה כמו גם לאיזה מראה שולי כביכול, שראה המספר בחוצות ירושלים - משהו בין כל ההתנסויות הקיומיות ומעניקה להן קיום משותף ומשמעות אוניברסלית אחת: כל מה שקורה הוא רק חלק מהקיום השוטף וההדונימיות של החיים. טכניקה זו מאחדת גם בין חיהם וסיפורם של שלושת הגברים המאכלסים את ביתו של שלמה: הביוגרפיה של שלמה יכולה להתברר בנקל גם כביוגרפיה של המספר, או אפילו של האינסטלטור. מצב זה יוצר השוואה קיומית מתבקשת בין כל הגורלות ובין כל האיובים החיים על פני האדמה.

כך שלמעשה, אפילו כובדו של הנושא

מתרכך מעט ברוח אופיין הרך והרמוני של מעשיות בירשטיין. אמנם, מדובר בגיבור שגורלו כגורל איוב התנ"כי: הוא איבד כמעט את כל בני משפחתו בעבר ובהווה ככל מיני מיתות משונות (הוריו ואחיו נספו בשואה, בתו נרצחה בסיני, ובנו כנראה התאבד בכלא). אך למרות הכול מפעם בו כוח החיים בעוצמה כה ענקית, המתבטאת גם באופי הויטאלי שיש למעשיות שמספר עליו המספר. וכמו שיכול בהחלט להיות שהביוגרפיה של שלמה אינה אלא הביוגרפיה של המספר, כך גם יתכן שהמספר של כל הסיפור הוא בעצם הגיבור, שלמה; שכן, במהלך הספר מתברר, שהוא זה שזימן את הכינוס המזור הזה שנמשך לאורך הלילה, הוא זה שמושך בחוטים, ובעצם, הוא זה ש"מספר" את העלילה בדרכו. כאילו שהוא השתמש במספר על מנת שיספר את סיפורו, ובעשותו כך הוא הופך בעצמו למספר, וזאת אומרת לבורא עולם. ואם המספר הוא בורא עולם - והרי המספר הוא בעצם כל אדם - הרי שכל אדם הוא בורא עולם, והחיים הם סיפור אחד גדול. סיפור, שאצל בירשטיין נקרא בהנאה ובקורת רוח רבה.

יעל ישראל

מראות ואהבות בארץ ישראל

צבי לוז; שירת ע. הלל; מונוגרפיה; הקיבוץ המאוחד; 1996; 168 עמ'
 רצף כתיבתו של הלל עמר (1926-1990), הידוע בכינויו הספרותי ע. הלל, משתרע על פני ארבעים שנה, מאז שירי "ארץ הצהריים" (1950) ועד לשירו האחרון - שהכתיבו ימים ספורים לפני מותו - "הלוואי עלי". על אף היבול הרב (תשעה קבצי שירה, לבד משירת-הילדים והפזמונים שזכו לפופולריות רבה), עסקו הביקורת והדין הספרותי אך מעט בשירת ע. הלל. כמה רצנויות, כמה ראינות - ותו לא. מחקר חשוב ורציני ראשון על שירת ע. הלל של תקופה בייטס, הוגש ב-1987 כדיסרטציה לתואר מ.א. (בהדרכת פרופ' ישראל לויזן): "הפואטיקה של ע. הלל - או שכל יחיד בצד דרך המלך", אך מחקר זה לא ראה אור כספר ואינו ידוע ברבים. מכאן חשיבות המונוגרפיה של צבי לוז, המעמיקה בחקר הפואטיקה והתמטיקה של ע. הלל וכן דנה בקשי התקבלותו על ידי הקבוצות הספרותיות האופנתיות של הזמן. מראשית דרכו, יותר מאחרים, עיצב



וויטמן לא נודע לו אלא שנים אחרי שפרסם את "ארץ הצהריים", כשראה אור "עלי עשב" של וויטמן בתרגומו של שמעון הלקין. וכשם שהלל עמד בפני כוח-המשיכה השליונסקיא-אלתרמני, גם לא נכנע והתרחק מהגל המודרניסטי של השוררי "לקראת" בסוף שנות החמישים והשישים (וה"אריך-עמיהו), שהושפעו מן המודרנה המערבית, ושקד על שכלול נוסח משלו, נוטה לארכאיות, חגיגיות וראייה

של אינ־חברותא" (עמ' 69), ישנם שירים שנושאים מבוטס על התנ"ך בהם הלך אדם לחפש עולמות/ ובדידות הצמיחה לו קוץ ודרדר, עד כי מצא לבסוף "עצם מעצמי שילדה (לו) בן ונתנה לו תפוח", (עמ' 70). בשיר הבא, ששמו "קללה", יש הרבה פירושים לפסוק - "הרבה ארבה עצבונך". "אשת לוט, הסקרנית הגדולה שבנשים", "דינה, המחכה לפרוי בתוכה" ודלילה ש"בפעפוע ארס־פתנים, השירה מחלפותיו/ אחת משוררת אשה מיטיבה לראות. לא פלא ש"האשה משונם/ היא שער לאלוהיו" של אלישע הנביא "מצולק־החרון", וראוי לה לסיים את הספר. רוב שירי הספר הזה נחו במגירה עשרות בשנים, מתוך "חרדה שבהחשפות", אך לא הצליחו להישאר שם ב"אימת הבלימה, בדממה שב־ק"ק" (עמ' 38). זה "גורל" רוב הדברים הנכתבים "למגרה", עד שבא הרצון לשתף גם קוראים עלומים בחוויית־השיר ופעמים, יש אולי בהוב של תקווה, שיימצא סופסוף "המבקר הנכון". שירי הספר הזה היו מפעמים יותר, לו הושמעו מול לבבות בני גילם; אך גם היום, עוד ישנם רבים המעדיפים את קצב וחרוזי נעוריהם, על פני האסימטריות וה"לא־מובנות" של שירים בני־זמננו. גם ההולכים לקונצרטים, מעדיפים מוסיקה מתנגנת־מעצמה, על־פני המודרנית ונהנים מציורים מאירי־עיניים, שאינם זקוקים לפירושים מפולפלים. ■

שמואל שתל

סונטה, כמו זאת שבעמ' 27, "משאלה" של משוררת המזמינה את בן־זוגה "להתכנף בתוכה", כדי "לחבור מול עולם ופחדיו". אציין גם את השיר "בדהרה" (עמ' 28) ששורה ראשונה בה בכל בתיו וחרוז אחד חרוז את כל בתיו בני השורותיים. שיר זה, המזכיר פיוט מימי הביניים, חורג ממנו, בחרוזי בכית האחרון את שתי שורותיו בחרוז המברית. כן, מוסיפה המשוררת שורה בלתי־חוזרות לשיר, בו שלוש בתיו חרוזים אאבב והים; כך נוצר מבנה אחיד. החריזה כאן היא מודוס משתנה, חורג ובונה את פסיפס השיר. גושי השירים הם "גן החלומות" וכאב האהבות: "שלחנו ידיים מבין הסורגים/ והלכבות באויקים" (עמ' 37); שיר זה דוקא מחורז, כמו גם רבים אחרים, מה שמעיד כי חרוזים בכל זאת כובלים ואולי גם מעכבים את השפתיים מלהגיד את אשר "בלבב פנימה". גם ממד ארוטי מעודן לא נעדר: "שדה נגע בלחיו" (עמ' 36) או "בלעה את אוניו" (עמ' 30) ב"אבחת התאוה", "ראשו בחיקה" (עמ' 39). בחלק השני של הספר מופיעים שירים שנכתבו לא מזמן. הרבה מהם אינם מחורזים ואפילו הקצב נעדר מהם. הזמן עשה את שלו והשירים הסתגלו לשפת היום, / שרק בו בחרו/ לחיות בו" (עמ' 46). יש כאן שורות, בהן "הקוקיה ניסתה/ לשיר בכל הכוח, / עולם־השעונים לשכוח" (עמ' 48) ישנם "שירי סדום ועמורה", שעם מלחמת המפרץ, (עמ' 58) שסיומם בשיר על "חוני", שיביא גשם ל"צחיח לבבנו" ו"יוליכנו מעבר למיתות/

והשירה מאופקת ומכונסת, כשיח בין אדם לבין עצמו. המשורר הפנים כביכול את מראות־השתייה של נעוריו ומשתמש בהם בדרך מטאפורית ומופשטת. כך הגיעה ראייתו המקורית של הנוף הארצי־אשראלי, טוען צבי לוז, לממדים עקרוניים של מיתוס אלילי־ארצי על יחסי נצח שבין הבעלים והארץ. בקובץ "וסף ואשת פוטיפר" (1982), הנושא ולשון השירה מקראיים והיצירה כולה נושאת אופי בלדי עתיק. מבחינת ארס־פואטית, סבור צבי לוז, מסתברת הפנייה לצורת הבלדה כבחירה ז'אנרית במטרה להעצים את אפשויות הראייה הארכיטיפית. הבלדה המובהקת ביותר של הלל היא "סרוף טרף" (1964), קובץ בן עשרים ושניים שירים, סיפור שלם על אב־אם־בן ועלמה, אהובת האב. הארוס הוא גיבורה של הבלדה. כך גם "כיפה אדומה" (1980), מחזור בן ארבעה עשר שירים, שיסודות של בלדה משולבים בו עם יסודות אגדת־העם, וגיבורה הוא הארוס בדמות האב. אפיוניה האינסופיים של האהבה בשירת ע. הלל זוכים להתייחסות מעמיקה בספרו של צבי לוז. נושא האהבה והארוס מופיע בכל הספרים, אך למיצוי הפיוטי העדין והאסתטי ביותר הוא מגיע ב"דברי" (1980), בשירים "פתחי חלון", "יסוד הקסם", "וקואלס זקן", "רקוויים" ו"דברי". לסיכום, ספרו של צבי לוז הוא מחקר יסודי ומעניין על משורר ייחודי ומקורי, שלא שעה לאופנות החולפות ולא נכנע לאבות הגדולים. לא זה המקום לעמוד על כל עיוני מאירי־העיניים של לוז. אפשר רק לקוות, כי מונוגרפיה זו תסייע לביסוס מקומו של ע. הלל בפנתיאון הספרות שלנו. ■

יהודית כרטוב

מן המגרה

הרצליה רז: לילוחי פקוחי העיניים; הזכויות שמורות למחברת; 1995: 80 עמ' שלושים שנה חלפו מאז יצא ספר שיריה הקודם של הרצליה רז, "עיניים מיתר", שהיה גם ספר שיריה הראשון. גם באותו ספר יש שירים שנכתבו עשר שנים לפני הופעתו ולא זכו להיכנס בו. אולי עדיין לא הוכשרו להכבות, אף כי גם אז "שוב עולה סהר", "שוב פורט על גבל חי"י" וחרוז "רסיסים" ב"עסיסים" (עמ' 19). אכן, רוב השירים מחורזים ואין ספק שחרוזים מקוריים ולא־מאולצים מוסיפים לשיר צלילות של חן, לא כל שכן, כשהם בונים בקפידה רבה

ארכיטיפית. מהו הגורם המכונן, הקובע את שלל תופעותיה הייחודיות של שירת ע. הלל, מכוון את התפתחותה הפואטית־מטית ומעניק לה את צביונה ואת ערכיה? על כל אלה מרחיב צבי לוז את הדיבור במונוגרפיה שלו. גורם מכונן זה בא לידי ביטוי החזק כבר ב"ארץ הצ'היים", והוא בעיקרו התפעמות, ושירי הלל לנופים, למראות ולמצאות הארצי־אשראלי, מתוך יקת־גומלין הדוקה וטבעית בין "אני" ונוף. "ובחמישי לחודש אדר פרח עלי העולם בסערה", פותח הלל את "בסיבוב כפר־סבא", ובסערת נעורים זו משתתפים הפרדסים, הפריחה, החמור, הפרות, "ונפלא להיות טרף לפריחה המסתערת - וככה להיות, להיות! ולהיות!" - הוא מסיים. וכך הופך לשיר תהילה גם "הבית בפרוה". וכך מסע האהבה "על מכונית־משא דודג" בכביש חיפה תל־אביב". לא כשלונסקי שבכביש הארץ ראה רצועות תפילין - משתגע הלל משמחה ואהבה למכונית־המשא, לעמודי הטלגרף, לעו הקשורה לממטרה, לתרנגולת הנחפזת לחצות את הכביש, לפרות, לפרדסים, ועוד ועוד מראות הנגלים לעיניו בדררו על הכביש. "על כן אבהו את הקטנות־הגדולות, / את המסע הנפלא בכבישים... / ועיניכם צוחקות, כי יפה הארץ!". בשיר "במעלה העקרבים" (נפתאום / התפוצץ על עיני אלוהים"), הלם מראות הנוף יוצר ועוזע אדיר, הנושא עמו גילוי פנים רליגיוזי, התגלות אלוהים מתוך הנוף, ראייה פנתאסטית שתופיע ברבים משיריו של הלל, וכן את התשוקה להיות חלק מכל אלה: "אל־אלוהים, / מדוע יצרתני אדם, ולבי מת להיות מדבר, או להיות הרים. / או רוח: ועיני - להיות שמים, או שמש". התייחסות זו לארץ ולנופיה מאצילה הילת קדומים על המראות ומחזירה את ילדי הארץ לימי האבות. לא מקרה הוא, שמחבר "שיר האדמה" ו"זבח הבשרים לבשרים", התאהב ב"האלה ענת", שירי עליה כנעניים מתקופת האבות (תרגם מלשון אגריה וערך פרופ' מ.ד. קאסוטו), שראה אור ב־1951. כדרך שחווה את הנופים ומראות־הטבע הממשיים של הארץ, כך גם חווה בילדותו ובעוריו במשמר העמק וכלוחם פלמ"ח במלחמת העצמאות, את האירועים של זמנו. מכל הערכים שעליהם גדל, הבליט בעיקר את ערכי הרעות, ואלה באו לביטויים המלא במחזור השירים "דבר החיילים האפורים" שב"ארץ הצ'היים". הנערים מוזהים עם טבעה של הארץ: "עשרה נערים, / דמותם כמוכרה; ויהיו הליחם בן־הדור עם זה המקראי: "זה צבא דוד! / והוא יפה עיניים!". הגנת הלשון הולכת ומשתלשלת על קבצי השירה הבאים. "עשרה" (1962) כתוב כולו בלשון גבוהה, אך הפאתוס הרטורי של "ארץ הצ'היים" נעלם

רוני סומק
וינס אואנסי
 מאנגלית: פנינה עמית

כוח עליון

כסף
 הוא הפנח העליון אצלי

השבוץ אני את־איסט
 אין לי פרוטה.

על שטרות הכסף האמריקאי כתוב "אנו בוטחים באלוהים", ווינס אואנסי (משורר אינדיאני-אמריקאי) פתח בשירו את הכספומט הראשון בשמורה. ארבע שורות בהן נפרט הדולר לפרוטות. איפה הימים שבגרוש של וינס לא היה אפילו חור.

מפאתי צפון עד "פאתי נגב"

קריאה חוזרת בנובלות של א.נ. גנסין
אלישע פורת

א. האח הנורווגי הרחוק

קיץ של 1994, הוקרנה בטלוויזיה החינוכית הישראלית סדרה דרמטית נורווגית, בת כמה פרקים, על חייו ויצירתו של הצייר המפורסם אדוארד מונק.

אינני יודע כמה מן התלמידים-בחופשה, שלהם היתה מיועדת הסדרה, באמת גם צפו בה. אינני יודע כמה מהם אפילו צפו בה, במקרה או בכוונה, נהנו גם מפרקיה המרתקים. ואפשר שלא תלמידים - בחופשתם צריכים היו לצפות בה, אלא דווקא פנסיונרים, שגדלו על ברכי הספרות העברית, שזמנם אינו דוחק, והם מתגעגעים לימי קריאתם הראשונים ולימי נעוריהם שחלפו, והם יכולים להרשות לעצמם להקצות את הבוקר לצפייה בסדרות מעוררות זכרונות אבודים.

בוקר אחד הוצג הפרק העוסק בבוהמה הנורווגית, המסתופפת בפריסטיאנה הבירה, זו שלימים תקרא אוסלו. צעירים נאים וצעירות יפות וחטובות, ממש כמו שמתחייב מהקרנת סדרת טלוויזיה, המכילים ימיהם ולילותיהם בעישון כבד, אהבות רומנטיות אפלות ונסיונות התאבדות בלתי פוסקים. אלה היו האמנים הצעירים שהקיפו את מונק הינוקא המהסס בראשית דרכו. בתוך מאורות הבוהמה, דחוסות העשן והיין, הם השתעלו כל העת, שחפנים לעתיד, פולטים ליחה מעורבת בדם, ומתפלמסים בלהט על תכלית האמנות, ועל תכליתם המסתורית של החיים, ועל ייעודו המכלה של האמן. והנה פתאום, בהפתעה גמורה, נכנס למרכז התמונה משורר נורווגי צעיר ולוהט, מידידיו הקרובים של מונק, ושמו סיגביוֹרן אוֹבְּסְטְפֶלְדֶר. ממש כך: דמו לעצמכם את השם הנורדי הזה, המוזר כשלעצמו, כשהוא נהגה במהירות ובאגביות, יוצא ונכנס בבתי המרוח הליליים של כריסטיאנה ומתנהג כאחד האדם. באוזני החלו לצלצל מצילות הזיכרון, ומול עיני ריצד המסך בכתמים צבעוניים. רגע אחד, רציתי לעצור את מרוץ הדרמה, רגע אחד! והלא השם מוכר לי

מזה שנים. הלא זהו המחבר בעל השם המשונה שכתב את הנובלה "הצלב", שגנסין תרגם באחרית ימיו. מה קורה כאן? איך מתערבבים סיפור חייו של הצייר אדוארד מונק עם פרקי הנובלה הניאורומנטית הכבדה הזו? ומי היה מעלה על דעתו שאורי-ניסן גנסין שלנו, תלמיד הישיבה שנתפקר, בן הרב הגווע ממחלת לב שאין לה מרפא, באיזו דירה צפופה בוורשה, בירת יהודי פולין, אותו אורי ניסן יקיר נעורי, הוא שיעלה לפני באותו בוקר קיצי, באמצע הצפייה בסדרת הטלוויזיה הנורווגית?

והלא לכאורה כל זה: ההווי הדחוס באדי האלכוהול, האהבה החופשית של נשים צפוניות משוחררות, גשרי ברזל ליליים המפתים לקפיצה נואשת, רחובות מואפלים למחצה, כל זה נראה רחוק כל כך מהוויית הצעיר היהודי, התלוש המקצועי, המתענה מתאוות שאינן מתגשמות, זה שיצא מעולם אחד ולעולם אחר לא זכה להיכנס. כל זה נראה רחוק כל כך מאורי ניסן הטוב. ומה לגנסין שלנו, בעל הנובלות הנפלאות "הצדה" ו"אצל" ו"בינתיים", מה לו ולמאורות הפריצות של הבוהמה הנורווגית בשלהי המאה התשע-עשרה? מה לו ולמסתורין הנורדי המפעפע מתוך היערות האפלים ומתוך המפרצים המעורפלים? מה לו ולעלילות האהבים, ל"משולשים" הרומנטיים הלוהטים, שאפילו קנאני הבירה וגזיזי הקרח אינם מצננים אותם?

השאלות שנתעוררו בי בעת הצפייה בטלוויזיה לא הרפו ממני גם לאחר תום הסדרה. האם באמת השפיע סיגביוֹרן אוֹבְּסְטְפֶלְדֶר המשורר הנורווגי הנשכח רק על חייו ויצירתו של אדוארד מונק? ואולי גם השפיע, בדרכים נסתרות שעדיין לא הוארו דיין, ועדיין לא נחקרו דיין, גם על גנסין שלנו, הראש והראשון למחדשי הפרווה העברית? ומאיזו לשון תרגם גנסין את "הצלב" לעברית? מגרמנית, שממנה תרגם גם יצירות אחרות? או אולי מרוסית, שידעה כל כך טוב, לשון אמו השגיה, וששאב ממנה דגמים לכתביבתו? הוא שהיה שריו, לברי חוקרי יצירתו, בתוך הווייתה

הרוחנית? ואם כל זה יש בו אמת מסוימת, וגנסין אמנם תרגם רק מאהבה את אוֹבְּסְטְפֶלְדֶר ואת "הצלב", האם אפשר שיש כאן "צינור" נוסף, צינור שלא הובהר די צרכו עד היום, דרכו חילחלה השפעת הספרות הסקנדינבית של "מפנה המאות" אל בשרה הכואב והראשוני, של הספרות העברית המודרנית, שהיתה אז לגמרי בחיתוליה?

ב. צידוף מוזר: רילקה וגנסין

באמת מסתבר שכבר נדרשו חוקרים לצומת מכריע זה של תרבויות, ב"מפנה המאות", של הספרות הסקנדינבית וגדוליה, ואמנים חשובים אחרים. אבנר הולצמן האיר בדבריו המעניינים את הזיקות שבין ברדיצ'בסקי למונק. ידידיה יצחקי בחן את הזיקות שבין מונק לאורי צבי גרינברג. שניהם מצאו שאכן היו השפעות הדדיות וזיקות גומלין בין האמנים הללו. האם אפשר שגם גנסין עצמו הושפע במישרין מעבודתו של מונק? והוא עצמו, האם נדרש לתרגום "הצלב" משום קרבה שבנפש אל יוצר הנובלה או משום ההכרח שלא יגונה, להוציא פרנסתו מכתובה ותרגום?

דן מירון כתב על כך בקצרה: "...ולכאן, (כלומר לדירה בוורשה) הגיע אורי ניסן גנסין - חולה, מדוכדך וקודר - לאחר שנמאס עליו כילוי שנותיו המתקצרות בבית אביו, הרב, שבפּוֹצ'פּ הפרובינציאלית. הוא השתקע כאן וגר בבית במשך כמה חודשים. פינו לו את החדר הגדול, בעל המשת החלונות, (הדודה גיטל זכרה שהוצאה אז מאותו החדר, ונגזר עליה ללון במסדרון), ושם בילה ימים של ייסורים שמתוך נסיונות עבודה (הוא תרגם אז את "הצלב" של סיגביוֹרן אוֹבְּסְטְפֶלְדֶר ואת הפרולוג ל"יהודי צ'ינדורף" של יעקב וֶסְרֶמָן) ואפיסת כוחות, עד שנלקח לבית החולים "על שם ישו התינוק", (בוורשה), שם בילה את השבועות האחרונים של חייו..."

על דברים אלה צריך להוסיף שגנסין לא זכה לראות את "הצלב" שתרגם בדפוס עברי. כאובסטפלדר לפניו, הלך גם הוא לעולמו

סיגבירון אובסטפלדר, שאת סיפורו "הצלב" תרגם אנ"ג ברוב חן, ושאף נפטר מהעולם בגיל אחד עם גנסין כמעט. משהו חולני היה טבוע במהותו של אותו משורר צפוני. את החיים ראה כמחלה. ואת המוות לא היה רואה כגואל דווקא... "חולני? אוהב מוות? מחפש גאולה? והרי אפשר להמיר דברים אלה בהגדרות מלומדות כמו: אימפרסיוניזם גרמני, ניאו רומנטיציזם, סימבוליזם, ובקצרה - דקדנס למהדרין. וליכטנבוים ממשין: "...אובסטפלדר משפיע על הקורא על ידי סגנונו הטמר, רבי-הרמוזים, על ידי תעלומת המלה הפשוטה ביותר... כאצל אובסטפלדר, כן אצל אנ"ג, מצוי סוג מיוחד של בדידות נפשית..." והוא עוד ממשין להשוות בין יצירתם של השניים השוואות, שהיום, אצל קורא ספקן ומיומן, הן נראות אפילו משהו מופרכות.

חייו של סיגבירון אובסטפלדר, Sigbiorn Obstfelder - שנולד לאב אופה ב-1866 והיה גם נכדו של רופא גרמני - היו קצרים, וכנראה גם קשים. באחרית ימיו, כותבים כותבי תולדותיו, החל נוטה למסתורין, ומת מתוך טירוף הדעת. בן 34 היה במוותו, בשנת 1900. אמן הפרוזה הלירית, שניבא את מותו המוקדם כבר בראשית שירתו, בעודו נער צעיר.

ובין העיירה הנורווגית שבה נולד, בתי המרוח של כריסטיאנה ובית החולים בקופנהגן שם נפטר, היו חייו צרור אחד של פגעים. לאחר מותו תורגמו יצירותיו, שאחדות מהן ממשיכות להקסים קוראים, יחידים במועדם, קוראים יחידאים ש"נמשחו" להיות קוראים של יצירות קשות ומזוורות. כגון הנובלה שלו "הצלב". וכגון שיריו, שרק מעטים מהם תורגמו לעברית בידי פסח גינזבורג, בשנות העשרים. רק קהל מצומצם קרא את יצירותיו בימי חייו. קהל שעייף מעט, או שבע מעט מהרומנים המקובלים, ממש כמו היום, רומנים המשופעים עד לזרא בעלילות מרתקות. קהל המוכן להתייחד עם סיפור חיי הנפש של היחיד, עם חידושי זרם ההכרה וזרם התודעה. היחיד שהוא יוצא דופן כמובן, שגורלו הטרגי כבר נחרץ, השחפת כבר מכרסמת בריאותו, לבו הרוס עד אין תקנה. ואת שארית חייו הוא מבלה מתוך עיון מדוקדק ורישום מדויק וכתובה מוקפדת של מהלכי נפשו המסוכסכת וגופו המתפורר.

אורי ניסן גנסין, "תאום לגורל", בנו של רב בעיירה פוצ'פ שבאוקראינה, נולד בשנת 1879, והיה גם הוא בן 34 כשנפטר ממחלת לב בוארשה, בבית חולים נוצרי, בשנת 1913. גם הוא ניבא את מותו המוקדם כבר בסיפוריו הראשונים. גם חייו שלו, בין התחנות הידועות שבהן התנהלו, היו צרור של ייסורי גוף וייסורי נפש. האם ייתכן שכבר בעורו, בעודו עלם קורא רוסית, הגיעו אליו כתביו של אובסטפלדר? יש



א.נ. גנסין

והמפורסם. רילקה הכיר את יצירותיו של אובסטפלדר, מתוך שתרגם אותן לגרמנית וטרח לפרסמן בעולם. יותר מזה, רילקה עצמו הושפע מאובסטפלדר, ואף הזכיר את שמו כאחד ממקורות ההשראה ליצירתו "רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה". האם אפשר לטעות ולחשוך ברילקה שהיה מתרגם ומפרסם, וטרח להפיץ את יצירותיו של משורר "שולי" של יוצר "בלתי נחשב"? ואולי הכיר רילקה מה שלקורא העברי לא ניתן להכיר עד היום, את שיריו של אובסטפלדר? והרי בלי רילקה ואחרים כמוהו, איך היתה פורחת הספרות הסקנדינבית בברלין ובגרמניה כולה? שהרי ההרקה לגרמנית היא שנתנה לספרות הצפונית, הנידחת כביכול, את הפרסום העולמי. הלשונות הדנית השבדית והנורווגית הן לשונות של עמים קטנים. אבל משהתכו לגרמנית, שהיתה אז אחת מ"לשונות העולם הנחשבות", יכול היה כל העולם לקרוא בהן ולהכירן. האם בדרך זו, של הערצת רילקה ושירתו, וקריאה בכתביו בגרמנית, הגיע גנסין אל "הצלב"?

ג. בן האופה ובן הרב

האם אפשר לדבר על "קרבה ביוגרפית" בין א.נ. גנסין לס. אובסטפלדר? האם מלבד אותה "קרבה שברוח", שהולידה נובלות ניאורומנטיות, סמיכות ואפלות, מלאות וגדושות עד להתפקע בארוטיקה אובדנית, השואפת אל הגשמתה, ואל מות גיבוריה; האפשר לראות בתולדות חייהם הדומות מעין "קרבה שבנפש"?

חוקרי ספרות נשכחים, שגם אותם כבר איש אינו מזכיר היום, נתנו את לבם לקרבה אפשרית שכזו. כך יוחנן טברסקי, בעל הלקסיקון, וכך אברהם שאנן בעל המילון החדש וכך גם יוסף ליכטנבוים, שגם כתב: "...יצירות אנ"ג מגלות קרבת רוח ליצירות הצפוניות, הסקנדינביות. יש רק להזכיר את

בגיל צעיר, ולא זכה להכרה ולא זכה לתהילה ספרותית. וכמו המשורר הנורווגי הנשכח הספיק בעיקר לגמוע מכוס הייסורים הגדולה שזימנו לו החיים.

קשה להבין היום עד כמה היתה הספרות הסקנדינבית משפיעה ומובילה בספרות האירופית והעולמית של ראשית המאה. "האימפרסיוניזם הסקנדינבי", שהיה כינוי רחב ובלתי מוגדר לקבוצה של סופרים פופולריים מאוד בגרמניה וברוסיה, ובעקבותיהן בלשונות אירופיות רבות, היה מוכר וידוע בכל מקום. הסופרים והמשוררים הדנים, השבדים והנורווגים ניצבו אז בראש כותבי רבי המכר, והשפיעו על סופרים צעירים ומשוררים מתחילים בכל ארצות אירופה. גם על הספרות העברית, שהיתה אז בראשיתה, השפיעה הספרות הסקנדינבית. די להזכיר את בירנסון, ינסן, יעקובסן וקנוט האמסון, וישנם גם אחרים, רבים, שאינם כה מוכרים. והנה מצטרף אליהם עוד משורר, נידח ובלתי מפורסם אצלנו, אבל מוכר ומכובד אצל הנורווגים, שייתכן שאינו כה שולי וכה בלתי נחשב, כפי שסוברים חוקרים אחרים. וגם אם היה אובסטפלדר משורר נידח, הרי השפעתו על אדוארד מונק כנראה אינה צריכה הוכחה. ואפשר שאף על גנסין השפעתו אינה כל כך שולית ובלתי נחשבת.

הזיקות ו"צינורות" ההשפעה של הספרות הסקנדינבית והעברית נחקרו והוארו בידי כמה וכמה חוקרים. איתמר אבן זר, המוטל בר יוסף, פרדי רוקם יאיר מזור וגורית גוברין הם המאוחרים שביניהם. מה שקיבל עגנון מהאמסון, ומה שלקחו אחרים מיעקובסן ובירנסון הפך מכבר לנכס של קבע בספרות העברית. ואפילו דבורה בארון ביצירתה הושפעה מהספרות הסקנדינבית. ממש כשם שהספרות הדרום אמריקאית כבשה לה מקום של כבוד והשפעה בין ספרויות העולם בעשורים האחרונים. שלא לומר במפורש שגם הפכה למקור של חיקויים. ומי שיטרח יוכל למצוא בין מספרינו הצעירים לא אחד ולא שניים שדרכי הסיפור של גבריאל גרסיה מארקס ווארגס יוסה ואחרים חילחלו במורגש, ולפעמים במורגש מדי, אל תוך יצירתם. וכשם שבכל ספרויות העולם קמו בשנים מסוימות "גבריאל מארקסים" קטנים, הרי בראשית המאה קמו "קנוט האמסונים" קטנים בכל מקום ובכל לשון שאליה תורגמו יצירותיו. השפעה מפרה שכזו אין בה שום רע, להיפך, היא מקפיצה את ספרות המקום בכמה מדרגות. בתנאי שלא יכתבו בה אפיגונים מקצרי דרך אל התהילה.

ייתכן שמשורר כאובסטפלדר היה נשכח, ולא מטריד את צופי הטלוויזיה בכורסתם, ולא היה יוצא כרות רפאים מתוך הסדרה הנורווגית היפה, אלמלא נכבש לשירתו ריינר מרְיָה רילְקָה, המשורר הידוע

לא רק על מה שהיה; אלא גם על מה שיכול היה להיות. על אפשרות החיים שלא נחיו. על "הביוגרפיה האחרת", ההזויה ומצופה, שאלמלא כל המשקולות המונחות על לבו ועל רגליו, שלא ניתן להסירן, היו החיים חגיגה מופלאה ומשכרת.

זהו הדגם שהתגלגל, בגלגול מאוחר ושהוי, לנובלות הארצישראליות של ס. יזהר. מה שנטל וקיבל יזהר מגנסין אינו עניין לכאן.



סיגביון אובסטפלדר

כבר הרחיבו בכך אחרים, והעמיקו בדברים בשעתם. אבל גם ב"פאתי נגב" יש מאהב צעיר, של נשים ושל העולם, מאהב של הרוח שעוד לא פרש כנפיים. והוא בלתי מנוסה באהבת נשים, והוא עומד להתפוצץ בכל רגע מעוצר אהבה ותאוה. וישנה האשה, רק משוחררת למחצה, שעצם הימצאותה בתוך חבורת הקודחים מתסיס את סביבתה עד כדי סכנה. וישנו האיש המנוסה, המועד ליטול מהחיים כל מה שיציעו לפניו, משלו ומשל אחרים. ולמשול באשה, ולנהל את חייו ואת חיי זולתו בדרך של אדנות ללא מעצורים. ויש ב"פאתי נגב" אותה לשון קסומה, "לשון הרזים הטמירים", לשונו היחידאית של יזהר, שממש כמו גנסין וכמו אובסטפלדר הוא מנסה לפרש בעזרתה את קסמיו של העולם. לחשוף את השכבות הגיאולוגיות שלו, לפענח את המורכבות הגיאומורפולוגית שלו, ולקדוח אל תוך חידות הנוף הארצישראלי עד לעומקי עומקיו. גם אצל יזהר ישנו סוג מסוים של בדידות נפשית, החוצץ בין גיבורו לבין העולם, ומכריח אותו להשתמש בלשונו, כדי לאחוז בעולם ולא להישמט ממנו. יחיד המקיים כל העת יחס של דחיה והידחות עם סביבתו הקרובה. לעולם אינו מזדהה איתה עד תום. תמיד הוא עומד צעד אחד נבדל ממרכזה. משקיף ומושקף, חושש להיפגע, נזהר במגעיו עם הזולת, ובורח אל הנופים הפתוחים שהם מקור בטחון.

ובכל זאת "הגורל המשותף" שהתאכזר אל שניהם, מחיה אותם מחדש: את שניהם כרוכים זה ביצירתו של זה, דבוקים זה בזה עם כל ההבדלים שבין בנו של רב יהודי לבין בנו של אופה נורווגי; עד שהם מתלכדים כמעט לדמות אחת, בעת שהקורא העתידי, זה שבא לעולם יובל שנים ויותר לאחר מותם, מעיין בתרגום העברי לנובלה הנורווגית "הצלב", ובתודעתו הספרותית הוא מחיה אותם, ממש כפי שהיו. עדיין יוצרים צעירים ומקווים, כשהמוות הקרב במהירות עוד לא הטיל עליהם את צילו המאיים.

ד. מס. אובסטפלדר - לס. יזהר

מה יש בה בנובלה "הצלב"? מה מתרחש בה? איך היא קוסמת כל כך לקוראיה? והרי בלשון מצמצמת ניתן לקצר ולומר שיש בה כמה עשרות עמודים, אשה אחת, חושנית ומשוחררת, שלושה גברים, מהם אחד מבוגר, אחד רומנטיקן ללא תקנה ואחד שנטל מלוא חופניו מהחיים. יש בה גם עובר אחד שהופל, לבטי נפש למככיר וגם מעשה התאבדות אחד שהצלית.

אבל כמה דומה הדגם הזה לדגם של הנובלות המאוחרות של גנסין. גם בהן ישנו תמיד אותו צעיר מאוהב, מגושם וחרד, שאינו מעז לקטוף את פירות אהבתו. וכנגדו יש תמיד צעיר פיקח וציניקן, מנוסה ואדיש הנוטל מלוא חופניו ממה שמציעות לו הנשים שבנובלות. אצל גנסין אין אמנם נשים צפוניות נועזות ומשוחררות כמו נשות הבוהמה של כריסטיאנה, אבל יש אצלו תמיד אשכול של אחיות או בנות משפחה צעירות, שחוברות להן יחד ולחוד כדי לפתות את האינטלקטואל המבריך, המקריח טרם זמנו, החש בלבו החולה תידי, שמזדמן אליהן מהעיר הגדולה. ובקצת תמידיתמיד, אורב המוות: אם באקדח ואם בטביעה בנהר הסמוך או בנפילה מתחת לפסי הרכבת.

גלגולי הדגם משתנים מנובלה לנובלה. אבל ככולן מתנגנת אותה "שירת היחיד", אדם קרוע מספר את סיפורו, מנסה לאחות את קרעי עולמו; ואילו הקורא משוכנע, מהרגע הראשון, שמעשה האיחוי אין לו שום סיכוי שבעולם להצלחה. וכמו אצל אובסטפלדר מנקר בלבו החולה געגוע עצום לימי הילדות הרחוקים, לעולם השלם שטרם נבקע. ל"אלוני המולדת" שנעקר מהם, ושיבתו אליהם אינה אמיתית, אלא רק צעד אחרון של יאוש לפני הסוף הצפוי.

וישנם כמוכן "כיסופים חילוניים אינסופיים, ויש יופי מזור הפרוש על הכול, יופי מבעית לעיתים, כשהאיום האמיתי של החיים, קיצם האכזרי, מבצבץ מתחתיו. וישנה כמוכן אותה "הלשון הקסומה", לשון מקסימה, שבעזרתה מנסה המספר לחשוף את סודות העולם. לתקן מה שאפשר עוד לתקן, לאחות מה שאין כבר לאחותו, ולהתגעגע נוראות

עדייות שונות, טוען החוקר צבי לוז, שגנסין למד לאהוב את הספרות הסקנדינבית בעודו בגיל צעיר וכמובן שדרך תרגומיה לרוסית. רק טבעי היה שיתרגם לימים את סיפורי צ'כוב ול. שסטוב. אבל האם תרגם גם את אובסטפלדר מרוסית? או אולי קנה בנעוריו את אהבת הספרות הצפונית, ובאחרית ימיו תרגם אותה מגרמנית? האם הכיר בסוף ימיו את סיפור חייו של "האח הנורווגי הנשכח", ונתן ביטוי ל"קרבה שברוח" שביניהם? האם ניחש גנסין שתולדות חייו ידמו כך לתולדותיו של אובסטפלדר, עד שיעוררו בקורא, הרחוק משניהם בזמן ובמקום, את ההרגשה שבכל זאת, יש ביניהם "קרבה ביוגרפית" שאין להכחישה, קרבה הנוגעת ללב?

וכך, בעקבות צפיה מקרית בסדרת טלוויזיה המוקדשת לחייו ויצירתו של אמן גדול, נזכרו כבאקראי גם אמנים אחרים, מתחומים אחרים, ועוררו את סקרנותם של צופים מועטים שהופתעו בוודאי ממש כמוני, ביושבם על כורסתם הנוחה אל מול



המכשיר. ולא ציפו לרגע של טלטלה כזו, שתגרור אותם למרחקי זמנים ומקומות. האם אפשר לצפות מהטלוויזיה הישראלית, לשם משל, שתעשה סדרה נפלאה כזו, על אמן יהודי גדול? אמן מראשית המאה, ושבתוך פרקיה ישוורו גם פרקי חייהם של אמנים יהודים גדולים אחרים, שהיו ביניהם קשרי מקום וקשרי זמן, אפילו קצרים שבקצרים? וביניהם למשל, גם מיוחדים במינם, "אמנים למעטים", כמו שראינו בסדרה הנורווגית? והרי אפשר היה להחיות עולם שלם, שאבד בתוך הנשיה, עולם של פסלים וציירים למשל, בארץ ישראל ומחוצה לה, כותבי עברית וכותבי לשונות אחרות. עולם שלם של מתייסרים ושואפי אובדן, כמו שהיו בן האופה ובן הרב, שחיו בקצוות מרוחקים של יבשת אמיתית ויבשת רוחנית "מדומה",

הטקסט הדתי כמושא לסאטירה

(האם גיל קופטש ניצח

במערכה על כבוד

הסאטירה?)

מאז ומתמיד, הסאטירה היתה ועודנה האנטייתו לחשיבה הרדוגמטית והיא אויב הקנאות, העוישק והדיכוי. הסאטירה לא התפתחה במאחזי השלטון ובחצרות השליטים אלא בקרב קורבנותיהם חסרי הכוח להתמודד "ראש בראש" נגד כוחניות השליטים. על-פי תוצאות המאבק בין גיל קופטש לבין הרב בניזרי על הזכות לפרש טקסט דתי, ניצח קופטש והניצחון הוא של הדמוקרטיה והציבוריות החילונית הנאורה. אך מעבר לפרשה הזאת, נשאלת שאלה עקרונית: האם אפשר להשתמש בסגנון הסאטירי וההומוריסטי בהתייחסות לטקסט דתי שהוא מקור האמונה והסמכות של מיליוני מאמינים דתיים המקדשים את הטקסט הזה, והאם התייחסות זו תהווה פגיעה בגרסותיהם?

האמונה בדת היא זכות אלמנטרית של כל אדם בכל חברה, ואין כל זכות לשלטון, רשות או פרט כלשהו לפגוע בחופש האמונה. האדם המאמין זקוק לטקסט הדתי בכדי לחזק את אמונתו ולהסדיר את מערכת יחסיו עם אלוהיו ונביאיו ועם החברה הדתית והחברה בכלל, הכוללת גם

דתיים וגם חילונים. הטקסט הדתי מחייב רק את האדם הדתי, משום שהוא מקבלו בכחירה חופשית ואחד מכלליו הנוקשים הוא ההתחייבות למלא אחר מצוותיו כפי שהן, או על פי פרשנותו והבנתו הוא; אבל לא זאת היא הבעיה שמעוררת את הוויכוח, אלא הניסיון מצד המופקדים על שמירת הדת להחיל את הטקסט הדתי על כל החברה. כלומר, להפוך את הדת למשטר חברתי ופוליטי שמשמעו שלטון הדת.

המעשה הזה של אנשי הדת ומנהיגיה הוא המשחרר את הטקסט הדתי מקדושתו והופך אותו לטקסט רגיל הניתן לפרשנויות שונות

הטקסט הדתי לא רק למושא של הסאטירה אלא לטיעון שאפשר לשלול אותו ולהפריכו מכל וכל, מול טיעונים רציונליים ופוליטיים חילוניים, שיכולים להביא לכיטולו. אם כך הוא הדבר, מי הוא שאחראי על הפגיעה בקדושת הטקסט וברגשות המאמינים בו? הדתיים לא יכולים "לאכול את העוגה ולהשאיר שלמה" והם לא יכולים ליהנות משני העולמות. על כן, אם הם חפצים בכבוד רגשותיהם, הם צריכים לשמור על קדושת הטקסט. כלומר, להימנע מכל שימוש לא דתי בו ולא להחילו על כל מרכיבי החברה.



איור: מיכה בסר

והתייחסויות לא דתיות כולל אמירה סאטירית והומוריסטית. אם הפונדמנטליסטים היהודים הקנאים מתבססים על הטקסט הדתי, התנ"ך, כדי להצדיק את הכיבוש וההשתלטות על חברון וירושלים, ואפילו שטחי ארץ ישראל-פלסטין, בכדי לכפות ריבונות פוליטית, הרי שבכך הם הופכים את הטקסט הדתי התנ"כי לטקסט פוליטי, כמו כל חוק פרלמנטרי אחר או כל החלטה של הממשלה או רשות שלטונית אחרת. פעולה כזו מצד אנשי דת, שהיא ביסודה אנטי-דתית, הופכת את

התייחסויות האנושיות נעשו שימושים רבים בטקסטים דתיים בקרב כל הדתות; לא רק למען ביסוס שלטון חברתי ופוליטי אלא גם לצורך ביצוע והצדקה של רצח המונים - זה קורה גם היום (ברוך גולדשטיין, יגאל עמיר, המתאבדים בירושלים ובדיזנגוף, הרציחות היומיומיות באלג'יר, מעשי הרצח וההתאבדויות של חברי כיתות מיסטיות בארצות-הברית ועוד). על כן, אם המנהיגים הדתיים מתירים, או לפחות לא מונעים שימושים כאלה בטקסט הדתי, באיזו זכות יוכלו למנוע מגיל קופטש

לפרש את "פרשת השבוע" בשפתו הוא? בישראל, הקנאות הדתית חודרת ומנסה להשתלט על על תחומי החיים. ממשלת נתניהו נתונה ללחצים והשפעות של הגורמים הדתיים הפנטיים, בפרהסיה ומאחורי הקלעים, ולכן הגורמים האלה דוחפים את הטקסט הדתי אל פיותיהם ועיניהם או מקלדותיהם של היוצרים הישראלים, כותבים ושחקנים, ומאפשרים להם לומר את כל אשר על לבם, לפרש, לצחוק ולהצחיק, ואם רבנים הופכים את הטקסט הזה לנושא סאטירי והומוריסטי, מדוע לא ישתמשו בו יוצרים סאטיריקנים כמו קופטש, אפרים סידון, מאיר שלו ושלמה ניצן? בפרשת קופטש, הדמוקרטיה ניצחה. בניזרי רצה לעורר סערה בכוס מים, אך הוא וכל אלה שכמותו מצאו את עצמם שחקנים בקומדיה סרקסטית, שהפכה אותם לחומר פורה לכתיבה הומוריסטית, אשר תזין את כותבי ומגישי הסטנד אפ קומדי עור תקופה ארוכה. בנוסף לכך, מה שקרה מחזק את הכלל המסדיר את מערכת היחסים בין הטקסט הדתי לבין החברה החילונית, והמבוסס על כך שהאחריות לכבוד הטקסט הדתי והשמירה על קדושתו נופלת, בראש ובראשונה, על הדתיים והמאמינים עצמם. לא באמצעות התקפות על החילונים אלא על-ידי הגבלת תקופו וסמכותו והגנה על מיוחדותו. כמוכן, מה שתקף לגבי דת אחת, תקף לגבי כל הדתות. ■

סלמן נאטור

מאה שנה לציונות ולבונד

הבונד, שעלה על הבמה הציבורית בזמן אחד עם הציונות המודרנית, היה מתנגדה הקשה ביותר. המלחמה בציונות נתפרשה כמלחמה בעד סוציאליזם ובעד תרבות חילונית. הבונד ראה בציונות תנועה ריאקציונית ומזיקה, המעבירה את מרכז הכובד של המלחמה על קיומו של העם מן המציאות שבארץ מגוריהם של היהודים, אל ארץ גידחת במרחקים, ומביאה לשיתוף פעולה עם הבורגנות.

האוטונומיה התרבותית-לאומית היתה לדעתו של הבונד הפתרון היחידי לבעיית היהודים. שפת היידיש, שהיתה שפת המוני היהודים באזורי מגוריהם במזרח אירופה היתה לדעתו השפה הלאומית שלהם. זו היתה עמדתו העקבית של הבונד מראשית תקומתו בשנת 1897 ברוסיה הצארית. בפולין העצמאית ניסה הבונד ליצור רקמת חיים יהודית לאומית - ניסיון ייחודי שנמשך כל התקופה שבין שתי מלחמות העולם.

השואה שפקדה את העם היהודי הכחידה את יהדות מזרח אירופה, שמתוכה צמחה תנועת הבונד. לאחר השואה, העביר הבונד את מרכז פעילותו ליבשת אמריקה, גם שם דגל הבונד בתוכנית הלאומית של אוטונומיה וקיום חיים יהודיים בשפתם הלאומית, היא היידיש. הקמת מדינת ישראל ב-1948 אינה עוברת ללא רישומים על הבונד וחבריו. ליבמן הירש, פרופסור באוניברסיטת זנבה ופעיל הבונד, טען בשנת 1949, שעם הקמת המדינה היהודית הל שינוי בעמדת הבונד בשאלות שהפרידו בעבר בינו לבין הציונות. בעוד שבעבר הניגוד הסוציאלי בין שתי התנועות התמקד בבונד כמפלגה וכתנועה פרולטרית, לעומת ההסתדרות הציונית שהיתה תנועה זעיר בורגנית ששירתה את הבורגנות, הרי שמדינת ישראל קיימת דיפרנציאציה מעמדת ישראל. ההסתדרות הכללית והאיגוד המקצועי לוחמים את מלחמת הפועל השכיר, למפלגות הפועלים רוב במדינה, והשלטון נתון בידיהן.

כן מציין ליבמן הירש את השוני שהתהווה ביחס לשפה. שני הצדדים

לדעתו, צדקו ביחס לבעיית השפה: הבונד בעמדתו ביחס לשפת היידיש והציונות ביחס לשפה העברית. לדעתו שני הצדדים גם שגו: הבונד בעניין אפשרות החייאת השפה העברית והציונות בעניין התפתחות שפת היידיש. לדעתו אי אפשר כיום (בשנת 1949), לטעון שהיידיש צריכה להיות השפה הלאומית היחידה. טענה זו משמעותה התעלמות מהמציאות בארץ ישראל, בה נקלטים עולים מגיעים מארצות אירופה, אסיה ואפריקה. מסקנתו היא ששפת היידיש תמשיך להיות שפת היהודים בגולה, יחד עם זאת, יש ללמוד שם את השפה העברית, כדי לא להינתק מהחיים הלאומיים והסוציאליים בארץ-ישראל. בשל סיבות אלה יש ללמוד יידיש בישראל, כלומר כדי לחזק את הקשר עם המוני היהודים בגולה. (אונזער צייט, אויגוסט-ספטמבר 1949 עמ' 10, 16, אוקטובר 1949, עמ' 32-33).

למרות העובדה שמערכת העיתון בו פורסמו שני המאמרים של ליבמן הירש, הסתייגה מהם והעירה שתוכנם אינו על דעתה, יש להניח שדבריו נפלו או בחלקם על אויביים קשוחים.

מאז עברו למעלה מארבע עשרות שנים. מדינת ישראל מתקרבת להיות הריכוז היהודי הגדול בעולם, היא מתקדמת לקראת שלום עם שכנותיה, היא יצאה מבדידותה ומקיימת קשרים ויחסים עם רוב המדינות בעולם. המשק הישראלי הינו מהמפותחים במערב וקולט עליה מכל התפוצות. בו בזמן, עוברת יהדות ארצות הברית תהליך של סמיעה והתבוללות. המציאות האמריקאית לא היתה נוחה לתיאוריה של הבונד. הדור השני והשלישי של יהודים יוצאי אירופה, שקלטו את התרבות הליברלית בארץ החודשה, מנתקים את הקשרים עם מוצאם היהודי. השפה האנגלית היא שפתם וערכי החברה האמריקאית הם ערכי הדור היהודי הגדול שם. התערבות והעם היהודי הולך ופוחת ומאבד כל שנה מכמותו ומאכזות. מצב היהדות בארצות הרווחה מדאיג כיום את הסוכנות היהודית וכן גם את מנהיגי יהדות ארצות הברית. באחרונה נשמעה התביעה מפי אברהם בורג, יו"ר הסוכנות היהודית, שיש

צבי ברזילי

שמונה משוררים מצרפת - בחרה ותרגמה מצרפתית: אביבה שביט

מישל דגי

מתוך "טמונים"
(קטעים)

■
אֲנַחְנוּ לֹא נִצָּא מִזֶּה לְעוֹלָם
זֶה מֵה שְׁאֵנִי מֵאֲחֵל לְעֲצֵמְנוּ אֲבָל
לְנִסּוֹת יִצְיָאָה שֶׁל חֵרוֹם
כְּדִי לְהַמְלִיט מִשֵּׁם מִבְּלִי לְצֵאת
אִם הַכֵּל יִכְשֵׁל כְּתַמִּיד

"לֹא לְהֵאֲמִין בְּכֹלָא כְּבִגְוֹרֵל חֲתוּם
לְהֵאֲמִין בְּאַפְשָׁרוֹת שְׁחֵרוֹר
שֶׁלָּא תִהְיֶה לוֹ מִשְׁמָעוֹת
אִם לֹא נִהְיֶה (כְּמוֹ) אִסִּירִים."

■
דֶּרֶךְ שְׁאֵינָה מוֹבִילָה לְמָקוֹם כְּלִשְׁהוּ
אֵינ־מוֹצָא הִיא הַפְּסָגָה
אֲשֶׁר מֵרָאָה לָנוּ אֵת הַמוֹצָא
בְּמָקוֹם בּוֹ אֵין מוֹצָא
אֵין־מוֹצָא הִרִי זֶה מִחוּץ לְפֶרְדּוֹקְס
שֶׁל מוֹצָא לִלֵּא מוֹצָא

שְׁחֵרוֹר מוֹבִיל
לְדַעָה קְדוּמָה שֶׁל פֶּשַׁע
(מִטְמָטֵם אֶחָד טוֹעֵן שֶׁכֵּל הָאֲחֵרִים הֵנָּם מִטְמָטֵמִים)
אֵת הַפֶּרְדּוֹקְס הַפֶּרְדּוֹקְסִילִי
אֲנַחְנוּ כְּלָנוּ (כְּמוֹ) אֵלוּ שְׁאֵינָנוּ כָּלֵל.

מישל דגי Michel Deghy

נולד ב־1930 בפאריס, בה הוא מתגורר ומרצה באוניברסיטת פאריס-VIII. שימש נשיא הקולג' הבינלאומי לפילוסופיה וכיום הוא מכהן כנשיא "בית הסופרים" וכעורך הראשי של כתב העת לשירה PO&SIE. הוא חבר מערכת בכתבי העת הזמן 'הזמן המודרני' ו'רחוב דקארט'. ב־1989 הוענק לו פרס Le Grand prix national לשירה. דגי החל לפרסם בשנת 1959 ועד היום ראו אור מפרי עטו ספרי שירה, מסות, עבודות מחקר ספרותי ואנתולוגיות. תרגם מגרמנית ספרי פילוסופיה ושירה, כמו כן תרגם משירי משוררים אמריקאים, כתב עבור קלוד לנצמן על השואה. יצירתו פורסמה בארצות הברית, באיטליה, בפולין ובהונגריה. מבין ספרי השירה שכתב: "שירים 1960-1970", "טמונים", "שירים 1970-1980" "לו שאינו מטיים".

קלוד אסטבן

מתוך "השם והמגורים"

כָּל הַיּוֹם נֶאֱבָקְתִי
מִכֵּה מְלִים, מוֹעֵךְ
אֵת הַמְּלִים
בְּצִמּוּדָן.

שְׁיִתְנַגְדוּ, שֶׁ
יִכְנָעוּ
אֲנִי נוֹתֵר בּוֹדֵד.

אֲנִי נֶסוּג
עַד לְשִׁתְיָקָה.

כָּל הַיּוֹם
מִבְּלִי לְדַעָת, מִבְּלִי
לְרֵאוֹת אֵל מֶרְחוֹק.

קלוד אסטבן Claude Esteban

נולד ב־1935 בפאריס, שם הוא מתגורר ומרצה לספרות ספרדית מודרנית בסורבון. בין השנים 1968-1996 פרסם כארבעה עשר ספרי שירה, מסות על השירה ועל האמנות הפלסטית ואף רומן: "שמש בחדר ריק". תרגם מספרדית את אוקטביו פו, בורחס, לורקה ואחרים. מבין ספרי השירה של אסטבן: "השם והמגורים", "שבעה ימי אתמול", "מישהו מתחיל לדבר בחדר".

אנרי משוניק

מתוך "נוסעי הקול"

פְּנֵי כָּל־כֶּךָ בְּמָה שִׁבּוּא
 עַד שֶׁבִקְשִׁי יֵשׁ לִי הוֹה
 כָּל־כֶּךָ חָסֵר לִי מְקוֹם
 שְׁלֹא מוֹצֵאִים אוֹתִי בְּמְקוֹם
 בּוֹ אֲנִי וּבְכָל זֹאת אֲנִי נֶעַ
 כָּאֵן כְּמוֹ שֶׁצְּרִיחַ וְאֲנִי מְדַבֵּר
 כְּכֹלֶם בְּפֹה
 מְלֵא דְבָרִים שְׁלֹא קִימִים
 עֲדִין וְאֲנִי נִמְצָא
 בְּגִלוֹת גְּלוֹת מְנִיחָה אֶת הַכֹּל
 בְּעֵבֶר אֶפְלוֹ הַעֲתִיד
 שֶׁל כָּאֵן הוֹפֵךְ לְשֵׁם
 הוּא מִתְגוֹרֵר בְּמְקוֹם מְשֻׁתָּף
 הַמְדַבֵּר מְאֻכְלָס מְדִי
 מִשֵּׁם אֲנִי בֹא אֲנִי יֹכּוֹל עוֹד לְשַׁחֵק
 בְּגִרְגְרֵי הַחוֹל
 מִפְּנֵי שְׁנוּצְרָתִי מִמֶּנּוּ אֶהֱב
 לְרֹאוֹת עֵינַיִם הַשּׁוֹמְעוֹת אוֹתִי
 לְפָנַי שְׁאֻמְצָא אֶת הַמְּלִים
 אֲיַנְנוּ יוֹדְעִים מְתִי
 לְלַכֵּת

מתוך "אף פעם ועוד יום"

לְמִי יֵשׁ עֵינַיִם
 לְזֶה הַרְוָאָה אֶת הַמְּחַר

מִי מְחַכָּה
 זֶה שֶׁכִּבֵּר הַשְּׁלִים

אִיזוֹ יָד תּוֹקָה
 לֹא זֹאת הָאוֹחֹזֶת בְּהוֹה
 אֲלֵא הַיָּד הַרִיקָה
 הַמְצַבִּיעָה עַל הַעֲתִיד

וּמִי מְדַבֵּר
 לֹא זֶה הַשּׁוֹלֵט בְּמְלִים
 כִּי זֶה הַמְּשַׁנֶּה אֶת הַשְּׂתִיקָה
 עִם הַמְּלִים
 וְזֶה הַמְּשַׁנֶּה אֶת הַמְּלִים
 בְּשִׂתְיָקָתוֹ

אנרי משוניק Henri Meschonnic
 נולד ב־1932 בפאריס, מרצה לבלשנות באוניברסיטת פאריס - VIII. פרסם
 ספרי שירה רבים - "הקדשות משלים", "ליל יום כאגדה", "נוסעי הקול",
 "אנו המעבר" ועוד.
 עוסק רבות בתרגום וכן בחקר תורת הלשון והתרגום.

ז'אק רובו

מתוך "דבר מה שחור"

הרהורים על הוודאות (קטע)

הדלת נהדפה מן האור

יִדְעֵתִי שְׁנִמְצָאת שֵׁם יָד. הָאֵם הִיא תַעֲנִיק לִי מִשְׁמְעוֹת
 וּבְכָל זֹאת גַּם לְשֹׂאֵר?

אֲכַן רְאִיתִיו, אֲכַן זֶהֱיִתִי אֶת הַמּוֹת, שְׁלֹא בְּלִבְדִּי שֶׁהִיָּה שֵׁם
 אֲלֵא הִיָּה שֵׁם בּוֹדָאוֹת
 וְלֹא הִיָּה שׁוֹם טַעַם לְהַטִּיל בּוֹ אִיזוֹהוֹ סִפְקָ.

אֲכַן רְאִיתִיו, אֲכַן זֶהֱיִתִי אֶת הַמּוֹת.

לוֹ מִיִּשְׁהוֹ הִיָּה אוֹמֵר לִי: "אֲנִי יוֹדֵעַ אִם זֹאת יָד".
 לֹא יִכְלַתִּי לְהַשִּׁיב: "הַבֵּט בֶּה מְקָרוֹב".

שׁוֹם מִשְׁחַקֵּי־לִשׁוֹן לֹא
 יִמְלֵאוּ אֶת מְקוֹמָהּ שֶׁל וְדָאוֹת
 יָדָה הִיָּתָה שְׁמוּטָה בְּשׁוּלֵי מִשְׁתָּהָ.

פּוֹשְׁרָת. רַק פּוֹשְׁרָת. עוֹד פּוֹשְׁרָת.

הַדָּם שֶׁקַּע כְּבֵד בְּקִצּוֹת אֲצַבְעוֹתֶיהָ. כְּמוֹ
 מִשְׁקַע שֶׁל גִּינָס בְּתַחֲתִית הַכּוֹס.

ז'אק רובו Jacque Roubau
 נולד ב־1932. מתמטיקאי במקצועו. החל לפרסם ב־1967. כותב שירה,
 פרוזה פיוטית, סיפורת ומחזות, עוסק גם בתרגום. חבר מערכת של
 כתבי העת 'פעילות פיוטית' ו'שירה'. ליצירתו היתה השפעה על
 התפתחות השירה הצרפתית. מבין ספריו: "דבר מה שחור", "גלותה
 של אורטנסייה", "חילופי אור".

אלן סועד

מתוך "המבט הראשון"

XII

זה אשר מביט
מביטים בו.
זה אשר מחפש:
איזה צל חסר מבט
מחפשו?
זה אשר מקשיב

לצל

מתעורר בתוך הלא-נראה.

זה אשר מתבונן בעולם:
האם ידע לשמע
את הדממה הראשונה
החיה וקוראת
בלב הדבר?
זה אשר מחפש
את מבט העולם
היוכל לראות
את צל המבט האחרון?
זה המקשיב

לדברי הצל

בתוכנו

שומע הדהוד

של רגע ראשון ואחרון
במקום בו העולם מקבל את פנינו
מביא אותנו אל ההיות.

זה אשר מתמסר לסמוי מן העין:
העולם נותן לו לראות את החפץ
החומק מן המלים
חפץ ללא צל
ללא פני שטח
חפץ שלא נתן לאחיזה
גואל אותו ממבטנו.

אלן סועד Alain Suied

נולד ב־1951, בטוניס. בן למשפחה יהודית. בגיל שמונה הגיע עם משפחתו לפאריס. שירו הראשון פורסם בהיותו בן שבע עשרה, מאז הוא מקדיש את עצמו לכתיבת שירה ולתרגום. פרסם שלושה עשר ספרי שירה, ביניהם "הדממה", "האור הראשוני", "המקשיב בתוכנו", "המבט הראשון", ועוד. ב־1994 זכה בפרס נלי וק"ש עבור מפעלו בשטח התרגום (תרגם את דילן תומס, עזרא פאונד, אפרייק, פוקנר ועוד).

פיאר אלפרי

מתוך *KUB OR

5

הנה הכל בשביל הפרוזה
אין יותר תפלה
של בקר זה נוגע וזה
יפה תמיד במחשבת
העבר של השכן
הרבע הבלתי מכר
גבן אף טרי מאתמול

עתון

6

והשפל חוזר
והנוברים האנושיים מגיחים
מפחי האשפה הצפים
ועופות טרף-שטניים
והפועלים אינם
רק תמונה של הים
ודיגים נוטים מעל הגשר

פועלי הזבל

* שם חברה המייצרת מרקים

פייר אלפרי Pierre Alfei

יליד 1963. עד כה פרסם ארבעה ספרי שירה - "לחפש משפט", "מקצבים טבעיים", "הזרעים המוכרות של הדג התוקפן" ו"קוב אור" - Kub Or - ספר הכולל שבעה מחזורים של שבעה שירים, כל שיר בן שבע שורות. אלפרי מתחקה בעיקר אחר תנועת השפה.

דניאל גיום

מתוך "גנים ואבנים"

קיץ

עבי דמדומים
רגע של מחשבה
עוצר את הדרך,
כצל את האור.

עננים מהלכים על
קוצים, הקיץ
(אבנים מתלהטות
מדברות בפנת החומות).

מעט סערה, שריקה
פוסחת על הבית,
עץ האגוז הנע,
הקש, ליד הנחר.

גאות של גשם
נדלקת, נעלמת
מאחורי עצים פתוחים.

דניאל גיום Daniel Guillaume

משורר צעיר, בתחילת דרכו. לאחרונה פרסם בכתב העת Po&sie מחזור שירים בשם "גנים ואבנים", הכולל אחד עשר שירים, המתייחסים לטבע ולעונות השנה על תופעותיהן השונות.

הרווה מיקולה

מתוך "קבורת המאה"

הלוויה

אנחנו נהיה שם כדי לקבור את המאה.

תהיה שקיעה יפה ושחר הפכפך.
ויצורי אנוש ייצרו תהלוכה חסרת סדר
שתתקדם לקצב מנגינות במחוזות כפרים
גסי מראה.

הכל יהיה מבלבל כמו בלב הערים.
המתחסדים, המדענים, הלוחמים,
הגזענים

יריבו על אמונות ההנהגה של ההמון.
זה יהיה מראה אפל ומתוק, כל הזקנים, וכל
ילדיהם

בין העצים קלופי גזעים, חסרי עלוה,
בין הגלונים, תבות קדשה ופסלוני הבתולה
המובלים בראש

ומבקשים פסה של אמונה בלב שמים,
סימן, קרן אור, עין אלהים המביטה על גל פגרים של

המאות!

נקשה ומפתעת הברגנות המערבית
תטבל בגדיה בבוץ ובקללות של

מי שלא זכה בירשה.

ראשי ממשלות, זמרים מפרסמים, באי כח
יצעדו, על פניהם ארשת אבל, הם מטילים ספק
בגורלם

בינות גדודים שבורים כמו על בדי ציור,
בין הריסות ומגפות ומרכבות מתפוררות
של יציאה המונית.

פנקיסטים וגלוחי-הראש, הנבטים האחרונים של הערים
ישברו, כצפוי, את השורות הלא ברורות של התהלוכה:

על הבימות סופרים מפרסמים

עוד ינסו לשוא להלהיב בנאוניהם את ההמון
הבו.

ועל החוף בקצה היבשה הישנה,

בפני גלים לא נגועים בועם אך אדמים
ומוזרים

ישבו או ראשוני המגיעים, כסילים,

כדי להתבונן שם בגלית-הדאר, בשקיעה
היפהפיה.

האחרים, אחרי שרכו כדרךכם,

יראו גם קצה של שחר לא נבדל
מאחרים.

הרווה מיקולה *Herve Micolet*

יליד 1965. נולד וחי בליון. מרצה לספרות באוניברסיטה.
מפרסם בכתבי עת ספרותיים. מיצירותיו: "מכתב קיץ",
(פרוזה), "דיון באטרסקים", ו"על שהות ביוון" (שירה).
יצירתו העיקרית "קבורת המאה" מ-1992, עוסקת
בהתפתחות העירונית, געגועים לטבע ורשמי מסעותיו
באירופה. סגנונו ריאליסטי ולידי כאחד. לפעמים נגוע
באירוניה.

המערכת מודה למשה בן-שואל על
הערותיו הבונות לתרגום השירים
הצרפתיים במדור זה.

שלושה משוררים מגרמניה - בחר ותרגם מגרמנית: אשר רייך

רולף האופס

בצאת השנה

מבעד לשמש לראות

בחרף. זה הזמן,

בו אנשים משקרים. אהבה.

ירק עד. ריח מתוק שמגיע

ממאפיה. אבקה לבנה

מעל הפרדות המות.

למה אנחנו לא בורחים מכאן?

האם שבעת הדברים יקרים לנו?

מעמד. משרה. גן. מכוניות.

מצב החשבונות. המתנה לשני נסים נוספים.

מה קורה לפנינו שלנו? איך אנחנו

נראים? לא לפחד, אומר המלאך,

אבל אני חרד למעננו.

נמצאים הרבה מסממים

הקופצים אל חצרות בעמק חמש קומות.

מי שמטיף כאן, מספר ספורים

על כוכב ורועים, על מלכים.

ארבע פעמים אנו אוספים את אדמומית

השמש שמתה מיצרות לבנים.

רבים הם קולות הרצח שלנו.

בקרוכ נחזה בו, במלאך קרח,

מלאך שלג.

באחד הימים

באחד הימים נסתלק

נשכח פגישות שקבענו, טלפונים.

תזכורות יחזרו עם חותמת

"עבר למקום בלתי ידוע". חשבונות

רק אפר

שעות רבות בין ארבעה קירות

מול ספינים. החשמל.

מכשירי ציד

חומה. פתח, בית קברות.

כשמישהו הביא פרחים

שרפנו תמונות

שבהן ילדים

גנבים מהדרים.

רולף האופס, Rolf Haufs יליד דיסלדורף, 1935. תושב ברלין. מחשובי המשוררים הגרמנים. פרסם ספרי שירה ופרוזה.

גינתר קונרט

מאגדות המזרח הרחוק

האחד כה זעיר,

האחר כה אדיר:

אדון גלית, מקצוען ענק, אלה

טקטית של להקי-אור מורמת

נגד דוד בשריון הירק של הג'ונגלים,

בטוח בנצחוננו

על כף הקלע הקטנה,

ובעוד הוא עוטה את הרקיע כמנצח,

באמות שעל הארץ

כבר היתה תמונתו האדירה

מנפצת לרסיסים.

גינתר קונרט, Günter Kunert מספר ומשורר, יליד ברלין, 1929. מהחשובים שבמשוררי גרמניה, התפרסם בראשית שנות ה-50 במזרח גרמניה. ב-1977 עבר לגרמניה המערבית, עקב הרחתו מהמפלגה הקומוניסטית באשמת "סטיות פוליטיות וחברתיות". מתגורר בשלוויג-הולשטיין.

גינתר גראס

אשפה שלנו

חפשתי אבנים ומצאתי

את הכפפה ששרדה

בערמה הסינטיטית.

כל אצבע דברה

לא, לא ספורי השטות

של יורדיים,

אלא מה שישאר:

אשפה שלנו

לארץ החופים.

בעוד אנו הולכים לאבוד

לא נחסר פה לאיש.

גינתר גראס, Günter Grass יליד דנציג, 1927. יוצר רבגוני: כותב שירה ופרוזה ועוסק בפיסול ובגרפיקה. יצירותיו הספרותיות מצטיינות בשניות ויש בהן, מאז תחילת דרכו, נקודות יסודי-חברתיות ופוליטיות. אשתקד פירסם רומן חדש עב-כרס "שדה רחוק", (שכותרתו נלקחה מתיאודור פונטנה, הסופר בן המאה הקודמת, הנערץ עליו). רומן זה טרם ראה אור בעברית.

פינת הילד?

על ממלכות, על קווים ועל נקודות - סיפור אופטימי

שרה סברוני: סיפור בקווים; אייר: לב שטרן; הוצאת "ביתן"; 1996; 24 עמ' לפעמים מחזיק המועט את המרובה, והיטב. ואז עולה החשש שמלים שנוספו כדי לפרש או להתייחס יהיו



בכחינת כל המוסיף גורע. ובכל זאת, הספר הדק והבהיר הזה שובה לב, כך שכדאי לתת עליו את הדעת, וגם לתת את הדעת על האופן בו מחזיק בו המועט את המרובה.

מדובר בספר לילדים שיכול להתאים גם לפעוטות ואולי גם למבוגרים. ספר שיש בו סיפור מרתק וגם קצת מן האגדה כשגיבורי העלילה הם - קווים.

בעצם, הסיפור מתחיל מנקודה שמתפתחת לקו, שמתפתח ומתפתח לממלכה של צורות ישרות. אבל, יש צורות גם בממלכת הצורות הישרות, וקו אחד מורד ומתעקס וכמובן, מגודה. ונוצרת ממלכה של קווים עקומים. וכל ממלכה מתבצרת בעמדותיה הנוקשות, הישרות או המתפתלות. יש גם פתרון, כי בהנדסת המישור והמרחב אולי, יש יותר היגיון מזה שבמישור המציאות או בפוליטיקת המרחב שלנו.

כן, כן! יש פשרה. שתי הממלכות מתמוגגות. משפט הסיום מעורר הסקרנות, מחדד ומעמיק את המחשבה מעבר להגיגה של הפרשה שבין קווים עקומים וישרים. לאחר מיוזג הממלכות נשארו סימן השאלה וסימן הקריאה נפרדים, שתי והויות עצמאיות, נותנות טון, אם תרצו.

כמובן שמסירת הדברים בספר אין בה כל דמיון לסיכומם שבכאן. אלא, כל מהלך נח לו ברווחה על דף נפרד. הטקסט הקצר שכתבה שרה סברוני הוא בהיר ותמציתי, קולח. בגובה העיניים של הילד ועם זאת אינו מתיילד.

כל דף מאויר באיורים מאירי עיניים, בקו שחור, פשוט ובוטח של לב שטרן. לעומת השחור של הקו הוורם, מופיע כל קטע טקסט בצבע, כך שיש כל הזמן זרימה בין הכתוב למצויר.

האחד מאיר את השני. מבהיר אותו. מוסיף לו. גם ילד שאינו קורא או שאינו מבין בדיוק את כל הכתוב יכול למצוא עניין במצויר, במרחש שבין ציור לציור, בקו הוורם והמתפתח. ליהות צורות. לנחש. להיות סקרן.

סיפור התפתחות הקווים לריבוי של צורות, למחנות של מתיחות עד למצב של השלמה ומיוזג מגלם בתוכו את האפשרות המרהיבה של אינסוף צורות ואפשרויות. את השמחה והתועלת שבשיתוף הפעולה. את המרחב שאפשר לתת לחריג ואת תוצאותיו המבורכות. ואת הידיעה החשובה והמנחמת, ששיתוף ופתיחות אינם מוחקים היות אותנטית.

מעט המחזיק מרובה - כבר אמרנו?

עמית ישראל-גלעד

משורר נוסף מגרמנית: מנפרד וינקלר

אריך פריד

שאלות ותשובות

איפה היא גרה?
בבית על יד היאוש.

של מי היא קרובת משפחה?
של המות והחרדה.

לאן היא תלה?
כשתלה?
איש אינו יודע זאת.

מאין היא באה?
מקרוב מאד או מרחוק.

כמה זמן היא תשא?
אם יתמזל לה?
כל עוד אתה חי.
מה היא רוצה ממך?
לא כלום או הכל.

מה פרוש הדבר?
הרי זה הינו הך.

מה היא תתן לה?
- או גם לי - עבור זה?
בדיוק כמה שתקח
היא לא תשמר לעצמה דבר.

האם היא מחזיקה אותך?
- או אותי - בשבי
או תשלח אותנו לחפשי?
יתכן שהיא
תשתרר אותנו לגמרי.

להיות לא-תלוי בה
האם זה טוב או רע?
זה הדבר הכי גרוע
שעלול לקרות לה.

מה טיבה בעצם
ואיך אפשר להגדירה?
מספר שאלהים אמר
שהוא והיא הם חד.

לפני שאמות

עוד פעם לדבר
על החם של החיים
כדי שאחדים לפחות ידעו:
כי לא חם בעולם
אבל זה יכול להיות חם.

עוד פעם לדבר
לפני שאמות
על אהבה
כדי שאחדים לפחות יאמרו:
זה היה לפנים
זה חיב להיות שוב

עוד פעם לדבר
על אשר ועל תקוה לאשר
כדי שאחדים לפחות ישאלו:
מה זה היה
ואימתי זה יחזור?

אריך פריד, Erich Fried נולד בווינה, 1921. בן למשפחה יהודית בורגנית. לאחר סיפוח אוסטריה לגרמניה הנאצית היגר ללונדון. ב-1968 מת בלונדון אחרי מחלה קשה. פריד כתב בעיקר שירים אך גם פרוזה קצרה ותרגם מאנגלית, עברית ויוונית. עיקר תרגומו הם לשקספיר שכמעט את כל מחזותיו תרגם. תרגומו מצטיינים בדיוק רב ובשמירת ייחוד שפתו של שקספיר. בעיקר היה ידוע כמשורר לוחם בעד חופש וצדק. כתב נגד מלחמת וייטנאם, נגד הסדר החברתי בגרמניה. שירים רבים הוקדשו לבעיית השואה. תקופה מסוימת כתב גם שירים ביקורתיים בעניין ישראל והבעיה הפלסטינית.

היינר מילר - רוחות ליד האיש המת

מתוך "גרמניה 3"

מגרמנית: צבי רפאלי

הקטעים המתורגמים לא מובאים בסדר כרונולוגי. גם במחזה אין סדר כרונולוגי כלשהו.

1.

סטלין (ליד המאוזוליאום של לנין):

זוהי המהפכה הגרמנית שלך, שחלמת עליה באוקטובר. הם יוציאו את גופתך מכאן ויאכילו בה את כלב הרועים של היטלר. זה אתה, לנין, בשר טעים עבור הפרולטריון הגרמני שכל כך אהוב עליך.

(אל טרוצקי)

טרוצקי, התליין של קרונשטאד, עד עכשיו, ידוע לך כרונשטיין היכן מקומך עם המהפכה המתמדת שלך. אולי ליד בית-קפה וינאי, השמור על-ידי טנק נאצי.

(להיטלר)

היטלר, ידידי מאתמול, אחי היטלר. אתה שורף הכפרים שלי. זה דווקא טוב. כי הם ישנאו אותך ואז יאהבו אותי. עקבות הדם שלך מטהרים את שמי. לך והמשך לנצח, דהר עם הטנקים שלך בשלגים שיקברו אותם תחתיהם. שעתי קרובה, העורף שלי הוא אסיה, הזאבים שלי ממתינים לזאבים שלך. הם למדו את הזוועות ממחנות המוות שלי. אתה פוצצת סכרים, אך אחריהם בא המבול שיכה אותך מכה ניצחת. מתוך מלכודת העכברים תראה את מוסקבה, טרם יקומו מתיך לתחיה.

2.

סטלינגרד. שני חיילים רוסים.

- א: חבר, אתה חדש בחזית שלנו. מניין באת?
- ב: מהגולאג.
- א: אתה רוצה. גנב.
- ב: בוגד.
- א: במי בגדת?
- ב: לא ברוסיה.
- א: את מי אתה אוהב יותר, את היטלר או את סטלין?
- ב: ידי שניהם מגואלות בדם.
- א: אנחנו מכים אחרת מהם.
- ב: שקט, גרמני. יורה בגרמני והורג אותו
- א: איפה למדת לירות? בגולאג?
- ב: בצבא. הייתי קצין.

על המחזה

המחזה "גרמניה-3" או "רוחות ליד האיש המת" הוא המחזה האחרון של היינר מילר והוא הוצג לאחר מותו. שני המחזות הקודמים בסרילוגיה "גרמניה-1" ו"גרמניה-2" מעמידים מעין פרולוג לחלק השלישי. מילר בא חשבון עם שדי העבר של ההיסטוריה הגרמנית. בחלקו, מוקדש המחזה לתיאטרון הייצוגי ה"ברלינר אנסמבל" במזרח ברלין לשעבר, שבסוף ימיו היה מילר מנהלו הראשי ומבכירי במאיו.

ה"ברלינר אנסמבל" מיסודו של ברטולד ברכט היה הנכס התרבותי הייחודי של מזרח ברלין. עם זאת, למרות השגיי העבר, הפך התיאטרון ברבות הימים למימסד הקלאסי מן האתמול, ואילו החדשנות האפית, הדיאלקטית, של ברכט היתה לעיסה משמיה ושמרנית. המשבר הגיע לשיאו עם מינויו של פטר צאדק למנהל האמנותי, כשהיינר מילר משמש דרמטורג לצידו. הכישלון אילץ את הנהלת התיאטרון לפטר את צאדק ובמקומו מונה מילר. חודשים ספורים לפני מותו, תוך העלאת כמה פרויקטים מעניינים, החזיר מילר עטרה ליושנה.

המחזה "גרמניה-3" הוא קולאז' אירוני רב ממדים, ללא מוקדם ומאוחר, המושתת על תהפוכות ההיסטוריה, על קלישאות הקומוניזם שבבן חיים. מילר נוקט כאן בריאליזם אפל, מהול ברובד אניגמטי כמין בשאינו מינו.

על הבמה עולות רוחות העבר כסטלין והיטלר, ואף קטעים מהלדרלין וקפקא; רוזה לוקסמבורג נמצאת שם ואף קרימהילד מהניבלונגים. שם גם מתרוצצות שלוש אלמנותיו של ברכט כשלוש המכשפות ממקבת. כאמור, גם ל"ברלינר אנסמבל" הוקדשו קטעים ורוחו של ברכט דומיננטית כאן במיוחד.

למעשה, המחזה אינו שונה במבנהו משני קודמיו - "גרמניה-1" ו"גרמניה-2". רק הממד האירוני כאן מתגבר. זהו ריקוויאם לעבר, לדטרמיניזם ההיסטורי, זוהי גרוטסקה טרגית.

אבל לתפיסתי, המועזע במחזה המורבידי הופך כאן, למרות הכישורים הדרמטיים הראויים לשבח של מילר, למיתוס של מיתוס, לאתוס פוסט-ברכטיאני. המחזה מושתת על מערכונים אסוציאטיביים ברוח ברכט, ההופכים את מציאות האתמול להזיות חלום. ההיסטוריה מוחקת את עצמה כהקלטה וידיאו ישנה.

ולסיום, ביחס לשמו מעורר הסקרנות של המחזה - "רוחות ליד האיש המת" - את הרוחות אנחנו מזהים, אך מיהו האיש המת?

האם מדובר ב"ברלינר אנסמבל", שקם מחדש כמין עוף חול, לאחר "מותו"? או אולי מדובר בברכט? ואולי הכוונה להיינר מילר, החולה אנוש, המחשיב את עצמו כמת? מילר סתם, וכדרך משוררים, לא פירש.

גרמניה חסרה אותו. הסופר, המוהיקני האחרון של מזרח גרמניה, שלא טיהר את מצפונו מעולם; ואשר למצפונו הוא?

אמר הסטיריקן היהודי-פולני לין: "מצפונו היה נקי. הוא לא השתמש בו מעולם".

צבי רפאלי

- א: (אל הגרמני המת) הוא צעיר. ילד. קבור
- ב: אולי הוא האמין בשקרים שלהם. גרמני הוא בן-אדם. אנחנו - היות טרף. (קורע את התצלום לגורים) בגולאג אין בכלל תמונות. רק הראי משקף את הפרצוף שלך, שכבר אינו הפרצוף שלך. מאה גרם לחם פיגולים ואם אתה בן מזל, תתעורר בכוקר ותראה שהכפור דילג עליך. למולי
- א: (אל הגרמני המת) הוא צעיר. ילד. קבור
- ב: אותו בשלג.
- א: מציאתי ספר במגפיים שלו. פרידריך הלדרלין. שירים.
- ב: תמונה. צילום. שבעה פרטיזנים על עמוד התליה. הוא לידם, צוחק. יירקבו עצמותיו, שהזאבים יטרפו את עיניו! (יורק על הגופה)



היינר מילר

באו גרמנים. השתחררתי. רוסיה היא לא גולאג. סטלין ישבור להיטלר את המיפרקת. בעזרת העצמות שלנו, שריסק באגרופיו. אמון.

3.

שלוש נשים. גבר קרואטי, איש האס. אס.

טירה ליד העיירה פארכים. שלוש נשים בבגדי אבל. האחת צעירה, האחת בגיל בינוני, והאחת זקנה.

זקנה: רוסים כבשו את פארכים. שעתנו הגיעה.

צעירה: אני לא רוצה למות. החיים עוד לפני.

בינונית: איזה מין חיים. אלמנה של קצין גרמני.

צעירה: אלמנה, אתם הייתם ביחד לפחות עשר שנים, ואת, הזקנה, ארבעים. לנו היו יום ולילה.

זקנה: במזרח פרוסיה הם תלו נשים כמתבן. אנסו אותן. שחטו ילדים בפגיון. הם לא בני אדם. אסיה.

צעירה: במחנות הריכוז שלנו היו תאי גאזים ואת היהודים...

זקנה: שמועות. בינונית: הייתי שבעת רצון אילו לפחות היה לי תנור גאז. אומרים שזה מוות יפה. אני מתגעגעת לגאז.

צעירה: עם זרי דפנה בשיער. זקנה: מה את רוצה? צעירונת. עשרה אסייתים מסריחים שיפשיטו אותך ויאנסו אותך, אחד-אחד. את זה את רוצה, כי שכבת עם בעלך לילה אחד. על חיינו הקיץ הקץ.

גברת. איכרים הם בעלי חיים מועילים, גברת.

מצאתי גרון. זה ילך מהר. גם אני מהר. אם לא אכפת לכן, אני יכול להנוק אתכן בידיי. בכפר שלי מלקתי ראשים של תרנגולות. (הורג אותן)

(נקישה בולת. קרואטי, איש האס.אס. בקרעי מדים נאציים. נכנס. מתפשט מבגדיו, ניצב עירום)

איש האס. אס.: אני צריך חליפה. כאשר הרוסים יראו אותי במדים הם יחסלו אותי במקום ולא אראה עוד את ארצי. אני קרואטי. עירום לא אגיע כאן רחוק. הם יבינו מיד מה פשטתי מעלי. הטנקים שלהם דוהרים בטרורף.

זקנה: הגברים שלנו מתו. אתה יכול לחפש משהו בארון הבגדים. אולי תמצא משהו במידה שלך.

4. הקרואטי. איש האס. אס. לשעבר:

אני איכר מקרואטיה. עובד בגרמניה. אחרי שנתיים של עבודה אני נוסע לארץ שלי. לכפר שלי. למשפחה. לאשה ושני הילדים. אני נוסע במכונית שלי, שקניתי בגרמניה. לובש חליפה חדשה. גם אותה קניתי בגרמניה.

מכנסי האיכר שלי מקרואטיה איתי במזוודה. הנסיעה אורכת שני ימים ושני לילות. אני מגיע בלילה השני.

(מחליף את החליפה בבגדי עבודה)

הבית חשוך. אני פותח את הדלת במפתח שלי, שנמצא אצלי תמיד.

פונה לחדר השינה. מנשק את אשתי. היא שוכבת עירומה מתחת לשמיכה. מתפשט ונשכב לידה. הירכיים שלה זקנות, השדיים שלה קמלו. בחדר הסמוך אני שומע את נשימות ילדי.

כאשר אני שוכב עם אשתי, אני חושב על בתי הזונות בגרמניה. היא ישנה. ראשה על כתפי. אני רטוב מהדמעות שלה. הילדים מתעוררים. הכירו אותי מיד.

ארוחת הבוקר כמו שאני רגיל. ביצים, פלפלים אדומים, עגבניה, לחם.

אחרי הארוחה אני הולך למחסן, לוקח גרון ורוצח את אשתי וילדי.

משליך את המפתח רחוק מהבית, מחליף בגדים, נכנס למכונית שלי וחוזר לגרמניה.



יש לך נשק? אנחנו לא רוצות להיות עוד בחיים כאשר הרוסים יבואו ויעלו את הטירה באש.

איש האס. אס.: המלחמה אבודה. אין לי נשק.

זקנה: אז תחפש ותמצא. הרוג אותנו. מיתת חסד מבקשת ממך אלמנה של גנרל גרמני.

צעירה: חסדי אהבה!

בינונית: את היית מעדיפה לשכב איתו ולפטם את חזיריו בקרואטיה. הוא נראה לי כמו איכר.

איש האס. אס.: מה יש לך נגד האיכרים

צעירה: אני יכולה תמיד להסתלק מכאן, מטירת הרפאים של אלמנות הגאות באבלן.

בינונית: אנחנו התייחסנו טוב לפולנים שלנו.

זקנה: (לצעירה) אם את לא שייכת לכאן, לכי לך.

בינונית: לבשי שמלת כלה. אולי תזדקקי לה עוד. מי יודע.

צעירה: אנחנו רוצות להתאבד. אולי רעל עכברים או סכין בחזה כלוקרציה בורג'ה.

חיבוקה של האידיאה

עמירה ערן



שתי אלטרנטיבות קוטביות של משמעות היהדות והציונות (מלה שאינה חביבה על וייס במשמעה ההיסטורית המתואג: "האידיאולוגיה הציונית העוברת לסוחר היא במרבית המקומות, שטחית או ברוטאלית, ונדמה לי שהגיע הזמן לרענן קצת את דרך חשיבתה באידיאולוגיה המתבוללת", 'בת המאה הקודמת', המוקעת כמושגת ומפורכת", עמ' 39), הרי שבאופן מותם, הם מייצגים תמצית של ברירת חיים. סנש מצאה את מותה בגולה בשליחות של היישוב היהודי בארץ ישראל, במסגרת של פעולת הצלה, אליה נרתמה מתוך דבקות באידיאה המנחה. וייס שם קץ לחייו בגולה, לאחר שעזב את ישראל ושיקע עצמו בלימודי הפילוסופיה של הזרם המיסטי במחשבה היהודית.

מותה של סנש, מוות הרואי, מהווה אמירה השקולה למשמעות חייה, ולתפיסתה את ההתמסרות הטוטאלית לאידיאל, עד כדי ביטול האני.

ואילו התאבדותו של וייס פירושה הענות לבחירה במוות, שהיתה מוטבעת בו כל ימיו. אבל באופן מפתיע – סנש חתרה כל חייה למימוש האני על ידי טביעתו המוחלטת בתוך הקולקטיב בעל המשמעות, שאותו ראתה בעם החי חיים חלוציים בציון. ואילו וייס, שחתר כל ימיו למיזוג מיסטי של האני בתוך הכוליות המשמעתית לו, כוליות החורגת מעולמו של היחיד, וחותרת להתבטלותו בתוך הקדושה האלוהית, בחר במותו בחירה פרטית, ובאופן פרדוקסלי הגשים בכך רצון אינדיבידואלי. ההדחקה של האינטרס העצמי, שהיתה אופיינית לסנש כל חייה, עד לידי אובדן הזהות העצמית בתוך הזהות של עם או של לוחם, אופיינית גם

המיישמת בפעולה את האידיאל של עבודה עברית והגשמה חלוצית, וזו של יוסף וייס, המיישם את אידיאל התלמיד חכם המודרני בלמידה ומחקר של מקורותיה הרוחניים של היהדות. חנה סנש משרתת בצבא, ואילו יוסף וייס מתלבט קשות אם להתגייס, נעלב מדבריה של חנה שאין מדי צבא הולמים אותו, ומשתמש במצבו הבריאותי כהכרעה חיצונית אובייקטיבית לנטיה פנימית, שסלידה ומחויבות משמשים בה בעירובייה ("ואשר לי, שאלת הגיוס נגעה בי קשות, עד שהחלטתי להפקיד את ההחלטה בידי אחרים, כלומר אם יקבלוני או לא. יש ספיקות מצד כשרותי מבחינת הבריאות...", עמ' 62). במכתביו הוא מגנה את הפטריוטיזם המוצאת מימוש ברוח לחימה יוונית ("מה שמאכזב את האדם הוא אותה הלאומנות בעלת האש היוונית, שמוטב היה להשאירה באירופה", עמ' 39), או בעמל כפיים מחוספס ("העבודה המתנהלת כאן בארץ ישראל היא ברוטאלית ואנוכית, והיא עשויה לזכות במשמעותה האמיתית רק מנקודת מבט רחבה יותר, רק מהרגשת שליחות רצינית", שם). כמיהתו מכוונת למיזוג אידיאה של "יהדותיות" בעלת משמעות, שאין לקבע אותה בכאן ועכשיו, כי הכאן והעכשיו הם לעולם חומריים וגסים וצרים מלהכיל הוויה יהודית, שהיא במקורה על-ישראלית. לנגדו ניצבת חנה סנש, המבקשת ממנו הדרכה בהכרת הספרות העברית ("בעיה חמורה שאת מעמידתני בפניה ובצורה בלתי מוגדרת, עד כדי כך שאיני יודע אם לספרות העברית על כל תקופותיה, לחדשה או לצעירה ביותר כוונתך... ספרות הריהי סוף סוף שאלת חיים", שם, עמ' 53). אם כן, ספקותיה של חנה הם לגבי הרלוונטיות של המורשת הרוחנית, שיש להתאים לנחיצות בניית ההווה הישראלית המרוממת מעל לכל ספק; ואילו ספקותיו המרים והמעכלים של וייס הם לגבי הרלוונטיות של התקיימות יומיומית בארץ אבות, כביטוי הולם לאידיאה הרוחנית (שכן הספרות היא "שאלת החיים") המקפת של האמונה היהודית, המרוממת מעל כל ספק. אם לגבי תפיסת החיים מייצגים וייס וסנש

יוסף וייס: מפליג חלום – מכתבי אהבה אל חנה סנש; עריכה, דברי הסבר והקדמה: מוקי צור; הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996

ספר הדק, שההדיר והביא לדפוס מוקי צור, המכיל את מכתבי יוסף וייס אל חנה סנש, מאפשר הצצה אל העולם הבלתי נראה והבלתי ידוע של שתי נשמות, שעשו היסטוריה (סנש) ומוניטין (וייס).

הצצה זו יש בה עניין מסקרן וטרגי לקורא, היודע כיצד גזרה ההיסטוריה את דינה והיכן משובצות תמונותיהם באלבום דברי הימים. אך שעה שנכתבו המכתבים, אף אחת משתי הנפשות הפועלות, לא שיערה מה צופן עבודה העתיד. גם חוקר ההיסטוריה העירני ביותר, לו התבקש להעריך מן הבבואה הפנימית שמשקפים המכתבים, את גורל כותביהם ברבות הימים, ולו היה מסתפק במתיחת קו ישר מנקודת ההווה המתגלה לו, אל נקודת העתיד הנעלמה, לעולם לא היה מנבא את הקץ הידוע לנו היום. זוהי כרוניקה של מוות שאינו ידוע מראש, ואף על פי כן לא יראה בו המשפט ההיסטורי מקריות גרידא.

נקודת המפגש בין חנה סנש ליוסף וייס היא גם נקודת המוצא בשיה שהם מחליפים ביניהם. ומלכתחילה, המוצא בממש: אותה חפיפה בביוגרפיה של שניהם, שהפגישה אותם עוד בארץ מוצאם הונגריה. חליפת המכתבים, שנמצאה בעזבונה של האם, היא מן התקופה שהשניים כבר חיו, כל אחד בעולמו הוא, בארץ ישראל. הקרבה הרוחנית והנפשית נשמרת ומתועדת בתוך המכתבים, דווקא כאשר הרקע הסביבתי החיצוני, שבו נטועות פרשיות חייהם שונה מאוד: יוסף וייס חי בירושלים ומקדיש את מאמציו, שעם השנים העלו פרי בגיר ואפילו והקנו לו מוניטין בפני עצמו, ללימודי ספרות ותיאולוגיה יהודית, ואילו חנה סנש חיה חיי קבוצה ועמל כפיים בנהלל. בקשר המכתבים שביניהם נפרשות לעיני הקורא שתי אלטרנטיבות של מימוש יהדות ציונית, באותה טיפת זמן היסטורית: זו של סנש

מעורפל ורב אפשרויות. לעומת זה, אדם הרוותם את עצמו לשליחות היסטורית, מחויב להאמין כי לחידה הגדולה יש פתרון חד משמעי וכי בידי המפתח לפיצוח הקוד של התוכנית האלוהית.

"גיבורי פאטה מורגנות", כך הם חלק ניכר מאנשי היישוב, ודבר זה לא ייסלה, אלא אם רדיפת הפאטה מורגנות מקורה באידיאליזם קיצוני, או בנחרצות מעוררת כבוד" (עמ' 40) הוא כותב. אין ספק שוייס עצמו הייסיר עיניים מפוכחות אל פני ההיסטוריה. הראייה הרחבה שהוא ניחן בה לא הניחה לו לקבל דבר – ובכלל זה הפתרון הציוני, המעשי – כאפשרות יחידה ומוחלטת. אבל את חנה קיבל כמות שהיא, על כל חולשותיה ה"רוחניות", שהוא נרתם בצניעות לתקן: איך לכתוב שירים, באיזה משקל, מהו ארון הספרים היהודי הנחוץ, וכן הלאה. כאשר הוא מעיד על עצמו, הוא מדגיש באישיותו את הקבלה הפסיבית: "האהבה אינה עוד שיתוף בשביל האתי של הלך מתוך היות מצווה מפי הגבורה, אלא קניית מקום שבינה נסתר בו אוכל להושיט ידיים – שלא על מנת להחזיר ריקם בפני אותה בריה נשית, שנמצאה נכונה את המון רחמיה עלי לגלגל", (עמ' 72); ההענות לאהבה מתחייבת כמו ההענות לצו האלוהי, אפילו היא מנוצרת מתכנים מוסריים על-אישיים, ומסתפקת ברחמים הבלעדיים שאשה מסוימת נכונה להעניק לאיש מסוים. ואולם גם לאחר מותה של חנה, בעודו מנסה להבקיע את גלעין אישיותה, שככלות הכל נותר חבוי בתוך קליפתו, הוא רואה בה גילוי מוחלט של אידיאת ההתמסרות. הודהות ללא שיעור עם האני ה"אחר". דא עקא שה"אחר" אינו זולת, איש בשר ודמי, או "רבי". הוולת הוא הרעיון בנקיותו. טהור אפילו מראייה פרטית של המציאות שמחוצה לו, כהשתקפות כלשהי של מאוויים אישיים או ביוגרפיה אישית. חנה סגש היתה לגבי יוסף ווייס איתנה כמו "קיר המוות" שאליו מתנפצים אנשים המונעים בכוח המוטור החושני. היא היתה חסונה בפני חולשות של ספק ושל קרבת דם, ואפילו של קרבת לב. "היא סמל הנתפסות לאידיאה מול הנתפסות של אני-אתה. אי-אפשר להעלות על הדעת שתהא לה רבי"; כל התייחסות ריאלית, כלומר אישית נמנעת בשבילה מלכתחילה. היא יכולה להיתפס לציונות, ליהדות, למוסר, לחלוציות, אך לא לציוני פלוני אלמוני, ליהודי פלוני אלמוני, לחלוץ פלוני אלמוני" (עמ' 74). ואכן, האידיאה בנקיותה היא לעולם בלתי אישית. ההבט האישי ("חלוץ פלוני אלמוני", "ציוני פלוני אלמוני") נושא בטובתו או שלא בטובתו את חותם היחס האישי והפרשנות האישית. לא יפלא אפוא שתנה היתה עבורו כאלוהים: נכונה ומדויקת ללא פגם, ורחוקה מהישג היד החומדת עד אין סוף. ■

את הקורא לתהות על ההיות האידיאית, שבתוכן מעגנים בני אדם את השקפת עולמם. שכן גם סגש וגם ווייס הלכו עם האני המאמין שלהם עד הסוף. ווייס לא ויתר לחיים בבחינת היסטוריה על אדישותם האובייקטיבית לגורל היהודי, כמו גם לגורל האישי: "התנועה הציונית הגיעה למקום שבו היא נמצאת בעקבות חוקיות מהלכם של המאורעות באירופה: לעיתים קרובות אני מהרהר בשאלה, אם את אירועי עשרים השנים האחרונות (נציונאליסטיאליזם וכו') עלי לרשום בפנקסים כגורתה הטובה או הרעה של הציונות", (עמ' 40); וסגש לא ויתרה לחיים כעושי היסטוריה על בחירתם בה. שניהם פעלו בתוך זמן קצוב מראש, שרק לכאורה נראה כי לא היתה להם שליטה על תקותו הדייקני. שכן במוות של סגש מטושטשת ההבחנה בין יעוד אישי ליעוד ההיסטורי-לאומי (שוב, במחיר הויתור המודע על האני הפרטי), ואילו התאבדותו של ווייס היא התשובה האינטימית ביותר, שיכול אדם עצמאי להגיש לגורל אנונימי. בדרוש מליצי והומוריסטי, המופיע בנספח לחליפת המכתבים, והלקוח גם הוא מעובנה של קתרינה סגש, אומר יוסף כי הקב"ה במכוון מקטין את המשכיה ההדדית שבין גבר לאשה לכל תוציא אותם האהבה משווי משקלם ומשפיותם. כך, בלעגנות עצמית נוקבת הוא מפרש פרשנות פרטית את מושג "שבירת הכלים", המוסב בקבלה על חוסר כותם של הכלים לאצור בקרבם את האור האלוהי העצום הנשפך אל תוכם. "שבירת הכלים" התחטובה, היא שבירת הכלי האנושי, לבו של אדם, וזה, כמו בדגם המקורי של תפיסת הקבלה, מתפורר ונפוץ לאלפי רסיסים. עוצמת האהבה היא אפוא חרב פיפיות, ומי שמתמסר לה כליל נידון לאבד את עצמו בתוכה. העולם מתקיים מתוך השתקקות ומתוך געגועים. לא יפלא אפוא כי יוסף הסתייג מכל ניסיון להתלות את האהבה במושגים ארציים (ובכלל זה אהבת מולדת) ומקובעים מראש, היינו: בנתח חלקי של המציאות. אבל יוסף מוכן היה, למצער באופן מילולי, למות באהבה באקט המסתמל לו כקידוש השם. בתמציתה מתבארת לו אהבת אלוהים בדמות אהבת גבר לאשה, והיא המביאה להתבטלות האני, בבחינת יש הקיים קיום אגואיסטי. חנה, שלפי סברת ווייס, זר היה לה מושג קידוש השם, והוא נרתם להסביר לה אותו, כרקע לשיר אהבה אישי, אכן מתה מוות שניתן להשוותו למוות על קידוש השם. אמנם לא על שמה היא, ולא על שמו של האל, אך על קידוש שם של חברה, שעל פי עדויות היסטוריות ומכל מקום על פי המיתוס הלאומי, סירבה להסגיר.

לדידו של יוסף, המציאות מעולם לא הגישה הסבר חד וחלק למה שהיא, ולכן גם האופן שבו יש לעצב את פני ההיסטוריה נותר

למותה; ואילו השאיפה של ווייס למצוא פורקן אישי בתוך החיבוק האלוהי הבא לידי ביטוי בגישה הדתית והמיסטית, מוצאת את ביטויה המיואש בדרך מותו.

ואף על פי כן, בין הקטבים המנוגדים הללו נמתח חוט של יחס, שיש בו נופך ארוטי. ושוב, פני הדברים שונים מפנימיותם. חנה האקטיביסטית מתעלמת מדברי הכיבושין הצנועים אך הברורים של יוסף ומשירי האהבה שהקדיש לה, ואילו יוסף, שמעולם לא נקט בגישה פעילה, והזדהה עם אלמוניות ההיסטוריה, מקייה בלהט את הזימון החד-פעמי של מפגש עם אדם, כמפגש היסטורי חד-פעמי. בביטוי גורף מעט, ניתן לראות את חנה סגש כרוחה מכל וכל את ההיבדלות האישית, ובכללה את תו הנשיות. כשם שבמשימתה הלאומית התנערה מן ההבט הנשי, היא מתנערת ממנו גם ברובד היחס הביני-אישי ("אפילו המחשבה שמישהו אוהב אותי מוורה לי, ולתאר לעצמי שאני אוהב מישהו (במובן אהבה) 'נשגב מבינתי' 'נשגב מעמדתיי'", עמ' 69); ואילו יוסף, שכל חייו הפסיכיים והתודעתיים בנויים על שיח של אני-אתה, מרשה לעצמו להפנות את האהבה הבלתי-פונקציונלית, אהבת אלוהים, אהבה אתית יותר מאשר ארוטית, אל מען בשר ודמי. בתודעתו מעורבים הקודש והחול: שיר האהבה האנושי, המוקדש לחנה נכתב בדמות תפילה, ההתמסרות המוחלטת לאהבה נמשלת למוות על קידוש השם, והאני מטביע את עצמו בכוונה תחילה בים האהבה: "אנם/ עניך שבתן לטבול/ תקווה כוזבת אל יחלו... במים אלה טבוע מי יתן... קדיש עלי גד עלה/ נידף מלח מסור היה... והסכר שוייס עצמו מתנדב להגיש לחנה, מפני שהוא סבור ש"לך לא ידועים צירופי מחשבה אלו: המוטו לקוח מסידור התפילה, ושם כתוב בוז הלשון: 'אבינו מלכנו עשה למען טבועים על ייחודך', והכוונה להרוגי הפרעות שבימי הביניים, שנטבעו בנהרות. נכונות זו, להעדיף קבלת המוות על הויתור על יחוד אלוהים, היא מושג קידוש השם" (שם, עמ' 49-48). להלכה, ניתן היה לצפות מאיש רוחני כמו יוסף, שמאס וחוזר ומאס בגילויים היומיומים של חיי אדם, כמו בכל החצנה של הרוח, לראות באהבה הארוטית הפחתה של האהבה לאלוהים ("חווית בראשית של התאהבותי ביהדות", עמ' 55), ואילו מחנה סגש ניתן היה לצפות שהדבקות במציאות על הווייתה העכשווית, בניסיון ללוש את פניה במעשי יום יום, תקרב אותה לנגיעה באני הבשר ודמי הניצב מולה ומיחל בבנישנות וברתיעה למענה לאהבתו. אבל לא כך הם פני הדברים כפי שהם מגוללים בחליפת המכתבים. לסגש אין עניין באני הפרטי שלה, ולוייס חסרה תשובה ממשית מן השמים. וחליפת המכתבים ביניהם משאירה

כמו רגש שנלחש בחשכה

שירת יהודה עמיחי
יאיר מזור

"ואחריכך היציאה השקטה, כעשן בלי תרועה..."
יהודה עמיחי, "לא כברוש"

מקום שבו הרגש מתחיל להילחש בחשכה, השעה שבה הרגש מתחיל להילחש בחשכה, הם המקום והשעה שבהם מתחילה שירתו של יהודה עמיחי.



כאשר ננקטת כאן המטאפורה, "כמו רגש שנלחש בחשכה", מתנסח כאן ניסיון לסמן כמה מן היסודות היותר שליטים, שרירים ובלטים בשירת עמיחי. כמו למשל, המישור האישי מאוד והאנושי מאוד, שבו מתנהלת הפואטיקה של שירת עמיחי. הטון האינטימי המוטבע בשירתו. הרטוריקה המאופקת הננקטת בה, צנועה, מחמירה עם עצמה במובן שאינה מרשה לעצמה להפגין גודש רגשי הגואה על גדותיו. ולמרות שגילויים של רגש רחוקים מלהיות זכים לשירת עמיחי, הם תמיד מזוהים עם זהירות מרוסנת, עם רגש כבוש, כמו לחישה הסויה, מהוססת, מנסה להגיע, לגעת. שירה שיש בה פשטות לשונית אך לא פחות מכך, היא משוללת פשטנות. והפשטות שלה, שאיננה ההפך מתחכום, היא פשטות קולחת, נינוחה, חשה בנוח עם פשטותה, וכמו שכבר הודגש, בלא לגלוש לפשטנות. שירה שיש בה יכולת לבטא משהו אישי מאוד אך לא פחות מכך משותף לאנשים כה רבים. שירה מוחשית, חושנית, כמעט ניתנת למישוש, כמעט מתורגמת למגע. שירה אשר מדברת בתמונות, במטאפוריקה צבעונית ומצודדת, ולא פחות מכך, שירה אשר יכולה ויודעת לספר סיפור, סיפור עלילתי כמעט, אשר מושך את הקורא להתייחס אליו, כמעט להשתתף בו, למצוא בו את עצמו. ובהמשך לכך, שירה אשר אינה חוששת להפגין גילויים של חולשה, של רגישות, שירה שאין בה בוש להיות פגיע, אולי אפילו פגום, בהחלט לא מושלם, בהחלט לא משולל מגרעות, בהחלט לא חסון, לא מחוסן, לא שגיב כפסגה אלא דווקא להפך, נמוך כעשב, רמוס כעשב, אבל לעולם לא מובס. שירה שיש בה נכונות, וגם יכולת, שלא לדבר על

העזה ועל אומץ, להיפתח, להיפקח, לפתוח חדר אפל אחר חדר אפל, לגעת בזהירות גדולה במוצנע, ולא לחוש בושה כאשר רגש כבוש מגיח, מחלחל, נלחש בחשיכה. והנה, כמעט בלא להרגיש, ואותה נקיטה מטאפורית כבר משמשת מוליך קולע, דק ומדייק, לכמה מדפוסי התשתית המסתמנים באסטיקה של שירת עמיחי. כמו רבי יהודה בהגדה של פסח שהיה נותן סימנים, כך אפשר להמשיך ולתת סימנים בקלסטר האסתטי של שירת עמיחי. וכל אותם סימנים שכבר התנסחו כאן, וכל אותם סימנים שעוד יתנסחו בהמשך, מעידים כאחד עד כמה חשוב ומכריע הוא מקומו של יהודה עמיחי בעיבוד דיוקנה של השירה העברית בשנות השישים. כי כבר נכתב, ולא אחת: השירה העברית של שנות השישים התחילה להיכתב כבר בשנות החמישים, בראשית ובשלהי שנות החמישים. כי המפנה הפואטי אותו נקטו זך, עמיחי, אבידן וחבורת "לקראת", הסתייגותם מהאסטיקה הסימבוליסטית - הססגונית, חדורת הדרמה החגיגית, של שלונסקי ואלתרמן, החשפותם לאסטיקה המודרניסטית של פאונד, אליוט, אודן והאימאגיסטים האנגלו-אמריקאים (ואף של האקמאיסטים הרוסיים), ושאיפתם לשרטט מחדש את סדר היום האסתטי של השירה העברית - כל אלה תפקדו על תקן של מסדרון שפילס את המסילה והמסלול האסתטיים של שירת שנות השישים. כך ששירת שנות השישים לא היתה יכולה להיות שירת שנות השישים, לולא כמה ממשוררי שנות החמישים (עמיחי, אגב, החל לפרסם עוד בשלהי שנות הארבעים. אבל סיפרו הראשון, "עכשיו ובימים האחרים", ראה אור בשנת 1954) "סירבו פקודה" לפואטיקה הסימבוליסטית של שלונסקי ואלתרמן. ומתוך כך, כל מה שנכתב עד עכשיו על הפורטרט הפואטי של שירת עמיחי, וכל מה שעוד יועלה כאן בעניין שירתו, אינם אלא דברי מבוא לכמה מן התופעות הפואטיות השולטות בשירת שנות השישים העברית ומכתיבות את מהלכיה. כפי שנתן זך הסתובב לא מעט בסביבתם

האסתטית של פאונד ואליוט, של וויליאם קארלוס וויליאמס, וואלס סטיבנס, אי.אי. קאמינגס ואחרים, לפני שהתחיל לחדש בשדה השירה העברית, כך יהודה עמיחי מצא את עצמו קשוב לצלילים שעלו משירתם של רילקה ואודן (ואחרים), לפני שחזר לחזית השירה העברית, חמוש בהשפעתם. ועל כך כבר כתב שמעון זנדבנק מאמר מפורט ומוקפד.¹ זנדבנק מדגיש כי למרות שעמיחי אינו אידיאולוג כאודן, הוא למד משירתם שיעור חשוב ביכולתם של חומרים קונקרטיים כמו גוף ופרטי גוף לבטא ולהעביר רעיונות מופשטים, בכוחה של מציאות חולין גשמית לייצג מציאות מציאות מופשטת, נפשית ורגשית.² כך שופעת שירתו של עמיחי רשימות קטלוגיות (על מיבנה הקטלוג בשירת עמיחי עמד במיוחד בועז ערפלי)³ המושתתות על חומרי מציאות לא "אצילים", חומרים פשוטים, נגישים, קלים למגע, למישוש, אשר ארגונם במסגרת השיר יכול להפיק לפעמים רושם של שרירותיות, של העדר קישורים נביעתיים "נתבעים. עם זאת, בחטיבות אחרות ונרחבות בשירת עמיחי אפשר לזהות ולשחזר את ההפך המוחלט: מקבצים של תמונות (קונקרטיות ומטאפוריות כאחת) המצטרפות על בסיס של מעין סיפור עלילתי. כי עמיחי הוא באמת אמן עיצוב התמונות בשירה, אמן הציור המילולי, ולא פחות מכך, אמן המטאפוריקה המפתיעה, המפעימה בצבעוניתה המצודדת, ובאותה עת, מרשימה באופייה המאופק, הכבוש, המובלג (בניגוד גמור למטאפוריקה האלטרמנית, למשל). שירת עמיחי נוטה עוד לנקוט שימוש חופשי וגמיש במיוחד בחומרי לשון השייכים למישורים סמנטיים שונים ואפילו אתרים, אשר קישורם ההדדי אינו עולה בקנה אחד במסגרות מושגיות ואמפיריות מסורתיות. כמו למשל החיבור בין אלוהים ויחסו לעולם לבין דימויו כמכונאי במוסך, הגוהן מתחת מכונית אשר מנועה שבת, ומנסה לשווא לתקנה, או תיאור יד אלוהים בעולם כיד אמו של הדובר-המשורר הבוחשת במעי

אחד מן השני, אינה באה על ביטוייה רק בחיבור בין חומרים הלקוחים מן המקרא, התפילה והמסורת היהודית לבין חומרים הנחשבים חומרי חולין אלמנטריים, השאובים ממצייאות "נמוכה", יום-יומית, שחוקה משימוש ומשוללת אצילות.

אותה נטיה באה עוד על ביטוייה בחיבור המפתיע בין חומרים המקובעים ומעוגנים במדורים נפרדים לחלוטין במפלסי התפיסה וההתנסות האנושיות. כך, למשל, עמיחי יכול לכתוב שורה שירית כמו, "איבדתי את ארנקי ואת אהבתי". או משהו בדומה לכך. אותו חיבור מפתיע בין חומרים הנחשבים גבוהים ונעלים לבין חומרים הנחשבים נמוכים, "נחותים", עמומי-מבע, מפיך ומפגין גילויים של דמוקרטיה בהתייחסות למאגר המושגים וההתנסויות של האדם. ואתה דמוקרטיזציה של המציאות החווייתית של האדם, שבה ומשקפת ומשננת את השאיפה בשירת עמיחי לקרוא לדברים בשמם, לקרוא לכאב כאב ולקרוא לשדה שדה, לסלק את המחיצה החוצצת בין האדם לבין סביבתו ומציאות חייו, להקנות לסדר היום האנושי ממד אישי, קנה-מידה הומניסטי וסובלני כאחד. העובדה ששירים כה רבים של עמיחי נקראים כמו וידוי אישי, אינטימי, אוטוביוגרפי; העובדה שהילד והאוב הם מן הדמויות והדוברים היותר נוכחים בשירת עמיחי; הנכונות המתמדת של הדובר לחלוק עם הקורא, בחופשיות נינוחה, חולשות אנוש, מגרעות הנוגעות ללב, בטבען ובגילויין כאחת; העובדה שהאירוניה המקובעת וננקטת בשירת עמיחי מתפקדת בעיקר כביקורת המוסחת בערכים ובמוסדות חברתיים, בכוחות ובמהלכים היסטוריים (כמו מלחמה הנכפית על האדם, על היחיד) בתפיסות מסורתיות ואפילו באלוהים, אשר כולם מפנים לא אחת עורף קר, מנוכר ואדיש לאושרו של האדם, אשר לא אחת רומסים וחומסים את היחיד העומד כנגדם מותש, מרושש מאפשרות להגיב, להתגונן; וגם העובדה הפואטית ששירת עמיחי נוקטת טכניקה תמונתית, המתקשרת עם הקורא באורח ישיר, מוחשי, חושני - כל אלה ועוד, למרות גילויי השוני הרבים שביניהם, מפגינים מכה משותף מובהק: כולם מסמנים את הקו והמפלס ההומניסטיים שבשירת עמיחי, את הסיבוב להמשך ולטפח את ההרואיות הסימבוליסטית (בנוסח שלונסקי ואלתרמן), את הדגשת האישי והאנושי שבשירתו, את שאיפתה להעמיד בלב התעניינותה את חוויית הקיום של היחיד. וגם: האוהב והילד, הילד והאוהב.⁵ וגם החייל. גם הם מפגינים נוכחות מורגשת ומודגשת מאוד בשירת עמיחי. כי מכה משותף מובהק קושר ביניהם, ואתו מכה משותף קולע לשאיפת שירת עמיחי לכיוון המישור האנושי, המפלס ההומניסטי: הילד, האוהב והחייל, כולם כאחד מפגינים

דובר הכוחן את המציאות הניצבת למולו באורח מפוכח, ביקורתי, מודע לעצמו, מנקודת תצפית צלולה ואירונית כאחת, אולי קובלת אבל מקבלת. ומתוך דבקות במסורת ההומניסטית, בגובה העיניים, ביחס של אחד לאחד. כך עמיחי (ואף זך), בחומרי המציאות נטולי-האצילות המאכלסים את הטקסטים שלו, ביכולת לבחון מקורות ומסורות מקודשים-היסטורית באורח מפוכח, אירוני, שנון ושיפוטי, בהתעקשות להביא את העולם לגובה קו-עיניו של הדובר, בהעמדת האדם כקנה-המידה היחיד בדיאלוג ההדדי עם העולם, בפשטות לשונו, בתחביר



הקולח המעלה על הדעת התקשרות אישית עם הקורא, שיחה מלב אל לב או וידוי הנלחש בחשכה, בטון האינטימי ובאיפוק הרטורי הנקט - מחולל את המהפכה השירית והאנושית כאחת, אשר אפשרה את שירת שנות השישים.

המפלס ההומניסטי המסתמן ומתנסה בשירת עמיחי, אשר אפשר לשירה העברית להשתחרר מהמסורת האסתטית הסימבוליסטית (השלונסקאית-אלתרמנית), ולא פחות מכך הכתיב את דפוסיה האסתטיים של שירת שנות השישים, בא על ביטוי בתופעות פואטיות נוספות המאפיינות את שירת עמיחי. שירת עמיחי (בהשפעה חלקית לפחות של שירת רילקה ואליוט) מפגינה כושר מרשים לקשר ולחבר בין חומרים של חולין, פרטי נוף או גוף פעוטים לכאורה, לבין רגשות אנושיים ותחושות אישיות. כך שהמציאות החיצונית מתחילה לתפקד על תקן של מצבור מטונימיות המבטאות מציאות אישית, פנימית, אינטימית ורגשית, אך בלא לגלוש לסימבוליסטיקה ססגונית, טווסית, הדורה מדי ולפעמים אפילו מעייפת.

נטייתה המובהקת של שירת עמיחי לקשר ולגשר בין שדות סמנטיים הגדועים ורחוקים

התרנגול השחוט. או תיירים "יושבים בידושם, מרצינים ליד הכותל המערבי" מבקרים בקבר הרצל ובגבעת התחמושת ואחר-כך "תולים את תחתוניהם/ ליבוש מהיר/ באמבטיה כתולה וצוננת" ("תיירים"). ברוח זאת, האלוויות למקורות המיקראיים והמסורתיים של היהדות המאכלסות לרוב את שירת עמיחי, מגויסות לא אחת רק כדי להפוך את משמעותן התשתיתית על פניה ולקרוע פער אירוני, מבקר, נוקב וקובל, בין המשמעות המקורית של החומר השאול לבין הכחשתה בשיר. כמו למשל בשיר "אל מלא רחמים": אם אלוהים לא היה כה טורח לגדוש ולפטם את עצמו ברחמים, אולי היו נשארים מעט רחמים בעולם בעבור הכואבים והעשוקים בעולם המבקשים לשווא אפילו קמצוץ, או שמץ רחמים. כך שאושרו של האדם, או כאבו של האדם, הופכים בשירת יהודה עמיחי לקנה המידה היחיד במהלך ההתייחסות לעולם, להיסטוריה, למסורת.⁴ אף במפלס הזה קשה לחשוב על התרסה יותר סונטת וסרקסטית, יותר עזה ונועזת נגד המסורת האסתטית-סימבוליסטית, המזוהה עם שירתם של שלונסקי ואלתרמן. כי במסורת האסתטית-סימבוליסטית, קומת האדם מתגמדת כמו, למשל, בקתדרלה גותית, המיתמרת בתלילות כלפי מעלה, שואפת לשחקים. כך בשירה הסימבוליסטית, האדם חס רמוס ומושפל לעומת נחשול עולם האידיאות, המתנשא ומתנוסס בססגוניות מעל ראשו השחוח. בשירה הסימבוליסטית, האדם רחוק מלשמש קנה מידה לתפיסת עולם. נכון שבשירה הסימבוליסטית (ומתוך כך בשירת שלונסקי ואלתרמן) המציאות החיצונית מודחת, נדחקת אל הפינה מפני המציאות הפנימית, הנחלמת והכמוסה, הססגונית והחסויה. אבל אותה מציאות נסתרת מפעימה בשפע המפתיע של קסמה, מצודדת בצבעוניותה, בצלילה, ואינה מותירה טווח מחיה לאינדיבידואל, לאדם קטן הקומה, ליחיד העומד על מפתנה כעני בפתח. העולם האלתרמני, למשל, מוצג בתוגת צעצועי הגדולים של אלוהים ("ירח"; כוכבים בחוץ). ומול תוגת צעצועי הגדולים של אלוהים, המרעים ממעל בשאגה מאוגרפת, מתגמד האדם, נהדף לפינה, הופך גולה וגלמוד, וטווח המחיה אליו הוא נדחק הופך צר כצינוק, "כעולם נמלה".

וזאת נקודת המוצא האנושית, ההומניסטית (ולא רק האסתטית) למהפכה בסימבוליסטיקה השלונסקאית והאלתרמנית אותה חוללו ובה נלחמו זך ועמיחי. לא עוד גילומו המגומד והמגומגם של האדם העומד נפעם ונעדד-אונים מול הדרו המדביר של עולם עתיר-עלומות. לא עוד האדם המתכופף תחת העול המעיק, הכבד, של מציאות צבעונית ומצודדת, ולא פחות מכך, מסרסת במסתוריותה הקוסמת. מעכשיו:

פגיעות נוגעת ללב, רגישות וחולשה, אפילו פחד, כאב, הרבה כאב, וגם העדר יכולת להשיב לקשיים כגמולם, להחליץ בכוחות עצמם מהעול המעיק של המציאות, או לפחות למתן את מינון הכאב, להוריד את רף-הפחד, לרדד ולצמק את המצוקה. וכך, מנקודת תצפית קשובה וגם מפוכחת, רגישה וגם אירונית, מתבוננת ומבינה כאחת, סבלנית, סובלנית, ספקנית ומהוססת, אך לא פחות מכך סונטת, בלשון פשוטה, ברטוריקה כבושה ומאופקת, בתחביר קולח אך לא פחות מכך בתמונתיות ובמטאפוריקה ציוריות, מפתיעות בצבעוניות, מספרת שירת עמיחי את הסיפור היותר אישי, היותר אנושי, היותר הומניסטי, שאפשר לשער או להעלות על הדעת. איך כותב עמוס עוז במקום אחר, שנון ושובה לב כדרכו? מדברת בקול הכי פנימי שאפשר. ולכן, כאשר חושבים על שירת עמיחי, ולכן, כאשר קוראים בשירת עמיחי, ולכן כאשר כותבים על שירת עמיחי, מטאפורה כמו רגש שנלחש בחשכה אינה רק מתבקשת. היא גם דקה, קולעת ומדייקת עד מאוד. והקריאה בשיר הנתון משל עמיחי, "תיירים", שבה ומבקשת להדגים את אותה מגמה בשירת עמיחי, שאינה רק מופגנת בטריטוריה הפואטית שלו, אלא עוד הכתיבה וניתבה את התפתחותה של השירה העברית החל מראשית שנות החמישים וביחוד במהלך שנות השישים, ואחריהן, עד היום.

קל להבחין בעובדה שהשיר מושתת על שני חלקים: הראשון "מסודר" כשיר מסורתי, בו שורות קצרות וארוכות-למחצה מוצבות לסירוגין, ואילו השני מעלה על הדעת קטע של סיפורת, של פרוזה. מכל מקום, החלוקה בשיר לשתי יחידות נפרדות לכאורה, מעידה על ההפך המוחלט: לא הפרדה כאן כי אם דיאלוג הדדי וגם אנלוגיה בין שתי יחידות הטקסט המכונסות בכפיפה אסתטית אחת. בחלק הראשון, "השירי", הדובר קובל על התיירים הפוקדים את ישראל. עיקר התלונה ממוקד בטענה הבאה: התיירים אינם מפגינים כל עניין בתושבי הארץ, שום קשב לאנשים, לשכבה האנושית, האישית. התיירים מעדיפים להיצמד ליסודות החיצונים, הסימליים, הממוסדים ו"הפלקטיים", לאתרים ולאבנים בלבד, המייצגים את ההיסטוריה הישראלית אך מוותרים על "האדם שברחוב", על האנשים שחיו ועשו אותה היסטוריה ולא אחת מתו למענה. וכך התיירים "יושבים ביד ושם, מרצינים ליד הכותל המערבי"..." "מצטלמים עם מתים חשובים בקבר רחל". "בוכים על יפי גבורת נערינו" (כלומר, הגבורה הלאומית הצבאית המיוחסת ללוחם הצעיר הישראלי היא הנוגעת ללב התיירים, ולא הלוחם עצמו). כמעט יש כאן ניצול ציני של מדינת ישראל; התיירים מתייחסים להיסטוריה הישראלית כי היא, כפי שהתנסח

פעם ליאון יוריס, מגביהה את קומתם היהודית בשניים-שלושה סנטימטרים לפחות. עבור יהודי החי מחוץ לארץ, להיות חלק מההיסטוריה הישראלית, פירושו לזכות בזריקת מרץ אישית ולאומית, להתחמש בגאווה המאפשרת לו להתמודד עם גילויים של אנטישמיות, או עם תחושות של תלישות, ומתוך כך לרדד עוד את מינון הפחד (או אפילו החרדה) כיהודי וכאדם כאחד. כי למרות שהשיר אינו מדבר בפירוש על תיירים יהודים דווקא, קשה להשתחרר מן הרושם, שכוונת הדובר מתמקדת בעיקר בהם. ובכן: הם מסתפקים בהיסטוריה הישראלית, באתרים ובאבנים, משום שכך הם משרתים את מטרתם הפרטית, מנצלים את הארץ, את ההיסטוריה הישראלית כדי לספק את צרכיהם. ומשום שאנשי הארץ, אלה שעשו את אותה היסטוריה (אותה הם מנצלים לצרכיהם) ומתו למענה, אינם משרתים שום מטרה מבהינת התיירים (היהודים), התיירים אישיים לנוכחותם, מתכחשים לקיומם. ועובדה כואבת ומקוממת זו באה על ביטויה אף במפלס הסקסואלי. כי בשעה שהתיירים שוב אינם פוקדים את האתרים ושוב אינם מבקרים את האבנים, בשעה שהם לוקחים "פסק-זמן" מההיסטוריה הישראלית, הם מסתגרים, "צוחקים מאחורי וילונות כבדים בחדרי מלון". והדובר, החש כבר דחוי ומנודה, חש עכשיו ביתר-שאת בהתכחשותם המתנשאת של התיירים לנוכחותו: בעוד הם צוחקים מאחורי וילונות כבדים בבתי מלון, הוא נותר בחוץ, כואב ומוכה-עליבות. וקשה להחמיץ כאן את התסכול הסקסואלי מצד הדובר. כי האלוזיות המקראיות המזוהות עם הצחוק הן סקסואליות במפורש ("בא אלי העבד העברי... לצחק בי" מטיחה אשמת-שווא ביוסף אשת פוטיפר, לאחר שיוסף סירב לשכב איתה, ועתה היא מעלילה עליו נסיון אונס). קל וחומר בשיר הנתון שבו הצחוק מצטלצל "מאחורי וילונות כבדים", עובדה המעודדת ומדרבנת את המסקנה כי מדובר בהתייחדות סקסואלית. אותה סיטואציה מינית במהלכה נותר הדובר בחוץ, מקנה לטינתו העקרונית (האנושית והאישית כאחד) כלפי התיירים, עוד ממד של קנאה מינית, של תסכול. הוא, המוצא החוצה, בשעה שסיטואציה מינית מתרחשת מאחורי דלת הנעולה בעדו, מוצא עצמו בתפקיד המסורתי וכפוי הטובה של המציץ (voieur), הנאלץ להמתין בחוץ, להתייטר בקנאתו. תפקיד המציץ הנכפה על הדובר, המרגיש את עצמו נבגד פעמיים (פעם במישור האנושי-אישי, כאשר התיירים מתכחשים לקיומו, ופעם במישור המיני, כאשר התיירים פורשים לפעילות מינית מוצנעת ואתו משאירים בחוץ), מתעצם וכולט בחתימת הבית הראשון: "ותולים את תחתוניהם / ליבוש מהיר / באמבטיה

תיירים

בְּקוֹרֵי אֲבָלִים הֵם עוֹרְכִים אֲצִלְנוּ,
יוֹשְׁבִים בְּיַד וְשֵׁם, מְרַצִּינִים לֵיד הַכֶּתֶל הַמְּעֻרְבִי
וְצוֹחֲקִים מֵאֲחוֹרֵי וִילוֹנוֹת כְּבָדִים בְּחֻדְרֵי מְלוֹן,

מְצַטְלָמִים עִם מַתִּים חֲשׁוּבִים בְּקֶבֶר רַחֵל
וּבְקֶבֶר הַרְצֵל וּבְגִבְעַת הַתְּחַמְשֵׁת,
בּוֹכִים עַל יְפֵי גְבוּרַת נְעָרֵינוּ
וְחוֹשְׁקִים בְּקִשְׁיוֹת נְעוּרֹתֵינוּ
וְתוֹלִים אֶת תְּחַתּוֹנֵיהֶם
לִיבוֹשׁ מְהִיר
בְּאִמְבַטְיָה כְּחֻלָּה וְצוֹנְנָת.

פֶּעַם יִשְׁכַּתִּי עַל מְדַרְגוֹת לֵיד שַׁעַר בְּמַצוֹדֵת דוֹד, אֶת שְׁנֵי
הַסָּלִים הַכְּבֵדִים שְׁמַתִּי לֵידִי. עֲמֵדָה שֶׁם קְבוּצַת תִּיָּרִים
סָבִיב הַמְּדַרְיָה וְשִׁמְשַׁתִּי לָהֶם נִקְדַּת צִיּוֹן. "אַתֶּם רוֹאִים
אֶת הָאִישׁ הַזֶּה עִם הַסָּלִים? קֶצֶת יְמִינָה מְרֹאשׁוֹ נִמְצָאָת
קֶשֶׁת מִן הַתְּקוּפָה הַרוֹמִית. קֶצֶת יְמִינָה מְרֹאשׁוֹ". אֲבָל
הוּא זֶה, הוּא זֶה! אֲמַרְתִּי בְּלִבִּי: הַגְּאֵלָה תְּבוֹא רַק אִם יִגִּידוּ
לָהֶם: אַתֶּם רוֹאִים שֶׁם אֶת הַקֶּשֶׁת מִן הַתְּקוּפָה הַרוֹמִית?
לֹא חֲשׁוּב: אֲבָל לֵידָהּ, קֶצֶת שְׂמֵאלָהּ וְלִמְטָה מִמֶּנָּה, יוֹשֵׁב
אֵדָם שֶׁקָּנָה פְּרוֹת וִירְקוֹת לְבֵיתוֹ.

כך ששני הבתים השונים, המאכלסים את הטקסט השירי הנתון, הם באמת אחד: אחד ועוד אחד הם אחד. כי לא רק דיאלוג הדדי מתרחש ביניהם, אלא עוד אנלוגיה המתגשמת במישור האידיאלי. ואותה אידיאה, המשתקפת בלשון שובת-לב בפשטותה, בתחביר קולח, ברטוריקה מאופקת ובציוניות מצודדת, שבה ולוחשת רגש לתוך החשיכה, שבה ומדברת בשמו של האישי והאנושי, שבה ומבקשת לשקם את כבודו האבוד של האדם, הנרמס ונחמס על-ידי סמלים והיסטוריה. וגם: שבה מנסחת ומסמנת את מפלסה ההומניסטי, זה שסירב לציית לסימבוליזם העריץ והמצמית מבית-המדרש השירי של שלונסקי ואלתרמן, זה שכבר בשנות החמישים, עיצב והכתיב את השירה העברית שעתידיה להיות נכתבת בשנות השישים.

הערות

1. שמעון זנרבנק, "גוף הנפש": רילקה, אודן, עמיחי". הספרות, כרך ב', חוב' 4 (1971), עמ' 714-697.
2. שמעון זנרבנק, שם, עמ' 697, 711.
3. בעז ערפלי, "האלגיה על הילד שאבד: מבוא לשירת יהודה עמיחי". סימן קריאה, חוב' 2 (1973), עמ' 95-63.
4. בעז ערפלי, שם, עמ' 68, הערה מס' 11.
5. Warren Bargad and Stanley F. Chyet. *Israeli Poetry*. Indiana University Press, Bloomington, 1986, p. 80.

ומושפל. למרות שהתיירים אינם מפגינים כל עניין של ממש באנשי הארץ (להוציא עניין מיני בנשותיה הצעירות), בהתמקדותם באתרים לאומיים ובאבנים בלבד, הם מעמידים פנים כאילו הם שותפים (לפחות באורח חלקי, עקיף) לחוויה הישראלית, להוויה הישראלית. אבל משום שההוויה והחוויה הישראליות מתגשמות ומעוגנות בעיקר באדם הישראלי (אשר לו התיירים מתנכרים בקור ומתכחשים באדישות), יש בהעמדת הפנים שלהם יותר משמץ של צביעות.

והבית השני שבשיר (המעמיד פני סיפורת), מספר, לאמיתו של דבר, את אותו הסיפור, הכאוב והמקומם מבחינת הדובר. אף כאן הדובר נמצא מנוצל על-ידי התיירים: הוא מתפקד בעבורם כנקודת ציון גיאוגרפית בלבד, כדי שיוכלו למקד את מבטם באתרים ובאבנים. אף כאן התיירים מתכחשים לנוכחותו האנושית, אף כאן הם אדישים לקיומו האישי, אף כאן התיירים מתנהלים בארץ כבתוך שלהם, מנצלים את הדובר לצרכיהם ומעדיפים על פניו אבנים ואתרים. לכן הגאולה אליה עורג הדובר היא גאולה בסגנון הומניסטי: היא תגיע ותתגשם רק כאשר ישתנו סדרי העדיפויות, רק כאשר ההיסטוריה והעבר לא יעיבו על החוויה האנושית החיה ונושמת בהווה, רק כאשר הדגש יעבור מן האבן אל האדם שהעמידה. רק כאשר "הקשת מן התקופה הרומית" תתפקד כנקודת ציון להתמקדות באדם הניצב לצידה. ולא להפך. רק אז.

כחולה וצוננת". המשמעות המינית המסתמנת כאן היא אמנם מטונימית, ומתוך כך עקיפה, אך לא פחות מכך היא מפורשת: אף חדר-האמבטיה האינטימי, הארוטי, הנקשר בתיירים והשמור להם בלבד, נשאר בעבור הדובר מחוץ לתחום. והעובדה שהבית הראשון, הקצר, מאוכלס בשתי סיטואציות שונות שזהותן הארוטית נרמזת באופן מפורש, מדגישה לא רק את התהודה הארוטית המופקת משתייהן אלא אף את עוצמת תסכולו של הדובר, המציץ הנותר בחוץ. תיסכולו זה של הדובר משמש עוד נקודת קישור והשקה למקרה היחיד שבו התיירים חשים משיכה לא רק לאספקטים ההיסטוריים-לאומיים שישראל מציעה להם (ואותם הם מנצלים לצרכיהם) אלא אף לאנשים, או יותר נכון, לנשים: "וחושקים בקשיחות נערוטינו". רק התאוה המינית דוחקת בתיירים לרדת מ"האולימפוס ההיסטורי", מדרבנת אותם לחוש משהו כלפיהאנשים שבמעשיהם ובמותם יסדו בעבור התיירים את אותו "אולימפוס היסטורי".

וכאן מתעצמת ומחריפה ביקורת הדובר כלפי התיירים: לא רק שהם מנצלים את הארץ לצרכיהם מתוך התכחשות אדישה לאנשיה, אלא אף בשעה שהם מפגינים ומגלים עניין קלוש באנשים, הם ממשיכים להיות מונעים על-ידי הרצון לנצל, להפיק תועלת (קודם קיומית, כעת מינית). ואולי יש עוד דבר אצל אותם תיירים, הגורם לדובר להרגיש דחוי, מנודה ונבגד, מנוצל

קרון אלקלעי-גוט

מאנגלית: צבי יעקבי

פלישות

3. פלאת'

לְעֵתִים קְרוּבוֹת הוֹגָה אֲנִי בְּסֻלְבִיָּה...
מֵרָאָה אֶת שִׁירִיָּה לְאֵלָן
אֲשֶׁר אֵינּוּ מֵעוֹ / אֵינּוּ טוֹרֵד עֲצָמוֹ לְהִתְעַרֵּב
שׁוֹמֵר אֶת הַבְּקָרֶת סְטְרִילִית לְעֵנִינִים פּוֹרְמָאֲלִיִּים

בְּלִילוֹת כְּאֵלָה
בְּרִצּוֹנֵי לְמוֹת

אֵלוֹ פְּלִישׁוֹת יָכְלוּ חַיִּי לְשֵׂאת...
קוֹרָא חֲטָטָן, יֵלֵד אוֹהֵב,
בְּנֵי-וּג לְשַׁעֲבֵר שְׁעָתָה נִמְצָא עִם אִשָּׁה
הַמְּנִסָּה לְהִיֹּת אֲנִי,
אֲמָא שְׁלֵא הֵיבְנָה לְשֵׂאוֹל
אֶת הַשְּׂאֵלָה הַגּוֹרְלִית

אֲנִי בּוֹרֵרֶת אֶת כָּל הַדְּמוּיִים
שֶׁבְּצִפּוֹר נִפְשִׁי,
מְעֵרְטֶלֶת אֶת נְשִׁימָתִי
לְקִרְאָת בּוֹא הַגָּז

4.


יּוֹם אֶחָד בְּחֶמֶשׁ בְּבִקְר
מְקִיצָה אֲנִי
לְבִדִּי לְפָנַי פְּלִישֵׁת הַשְּׂכָנִים
אֶל חֲלָלִי
הַצִּפְרִים שְׂרוֹת זוֹ לְזוֹ.
אֲשֶׁר לִי, אֲנִי שָׂרָה לְבֵד

שני קטעים מתוך "פלישות" Interferences מן הספר *Harmonies Disharmonies*; Etcetera Ed. 1994

מצד זה עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

ר' יודיל פוסטמורדני

 עניין, את מושג המפתח לספרו החדש של דן מירון "הסתכלות כרבנכר" (על "הכנסת כלה" לש"י עגנון - הקיבוץ המאוחד, 288 עמ' 1996) לא נמצא בספר עצמו, אלא בדף מצורף לו, שאיני יודע מי כתבו והמופץ על-ידי משרד ליחסי ציבור ובו נאמר בין השאר, כי "דן מירון מוכיח ש'הכנסת כלה' הוא בהרבה מובנים הסיפור העכשווי ביותר של עגנון, שאינו מודרני, אלא פוסטמודרני..."

אכן, כן, כוונתי לאותו "פוסטמודרני" שאף כי לעתים כבר היה לנו לזר, הרי במקרה הנדון השימוש בו מוצדק בהחלט, כי זהו בדיוק מה שעושה דן מירון בספרו זה - מציג פירוש פוסטמודרניסטי מורכב ומפורט לרומן הראשון של עגנון.

איני יודע מדוע נמנע מירון מציון השם המפורש עצמו בספרו, אולי בגלל זילותו במדיה, אולי מכיוון שלא רצה, כמו בספר מתח טוב, וכזה הוא במידה רבה גם מחקרו, לגלות בטרם עת את סופו, אם כי הוא מרבה בשימוש במונחים הרומזים אליו כמו דקונסטרוקטיביזם, גרטיבים, ונרטולוגיה ובכל זאת, סבורני, שלטובת הקורא עלינו לומר כבר כאן כמה מלים על הפוסטמודרניזם עצמו, הן כדי להעמיד את הפרשנות של מירון בפרספקטיבה ראויה, והן כדי לסבר את האוזן למה כוונתנו.

הפוסטמודרניזם, אם כן, בתמצית שבתמצית, וזה מה שמבדילו מן המודרניזם, נוהג להדגיש את ריבוי הפנים של האמת ואת יחסיותה, לעומת מוחלטותה וחד-משמעותה במודרניזם. אחד מנושאי דברו הבולטים באקדמיה הישראלית, ד"ר עדי אופיר מאוניברסיטת ת"א, סיכם לא מכבר במאמרו "פוסטמודרניזם: עמדה פילוסופית" (ראה "חינוך בעידן השיח הפוסטמודרני", עורך אילן גור זאב, מאגנס 1996) "תשעה עקרונות של עמדה פוסטמודרנית" ואין לי אלא להמליץ בחום על קריאתם, אם כי לצורך ענייננו כאן אזכיר את העיקרון

השלישי שלו בלבד. עיקרון זה גורס כי "אין עיקרון מאחד לתיאור או הסבר של המציאות: אם מפני שהעולם כאוטי מיסודו, ואם מפני שההכרה מוגבלת מיסודה, אין סיכוי למצוא עיקרון יסודי כולל של המציאות שיאפשר להבינה אחת ולתמיד בתור התגלמות של סדר ומבנה הניתנים לביטוי ולהנהרה. לכל היותר אפשר לקוות לאתר או ליצור איים של סדר בזמן ההיסטורי או בשדה התרבותי. במקביל אין בסיס לחיפוש אחר מבנה-על של נרטיב חובק-כל שמכנס לתוכו היסטוריה שלמה... מול כל סיפור של מאין באנו/ולאן אנו הולכים, המגדיר בתוך כך גם מי אנחנו - מתייצבים סיפורים חלופיים. כשם שיש הרבה טענות מתחרות, כך ישנם הרבה סיפורים מתחרים, וכל מה שניתן לעשות כדי ליישב ביניהם הוא לספר סיפורים נוספים..." (עמ' 150 שם).

מה שבעצם עושה דן מירון בצורה יוצאת מן הכלל, לדעתי, בספרו החדש הוא להדגים את העמדה הפוסטמודרניסטית הזו ברומן "הכנסת כלה" לעגנון, אשר גם נענה לו בצורה מפתיעה וכאילו חובר ממש לפי עקרונות אלה של 'סיפורים מתחרים וחלופיים'. עם זאת ברור באותה מידה, כי מה שמבקש מירון לעשות כדבריו במסה זו, דהיינו "קריאה אפשרית חדשה בסיפורו המופלא והמוזר של עגנון" (276) לא היתה אפשרית כלל ללא האסכולה הפוסטמודרנית הזו, כשם שפרשנו הקודמים של עגנון - קרויאנקר, טוכנר, קורצווייל, שקד ואחרים - היו "כבולים" באסכולות הפרשנות של תקופתם. לכן הביקורת שהוא מפנה לעברם, על כי לא השכילו כביכול לפענח את יצירתו זו של עגנון עד תומה, לא לגמרי מוצדקת, שכן לא רק שהוא עומד על גבם של קודמיו בחקר הספרות העברית, וגם מודה בכך, אלא שהוא עומד גם על גבם של יוצרי הפרשנות הפוסטמודרנית בתרבות המערבית בכלל, כמו דרידה, לאקאן, דה מאן ואחרים, שאת שמם הוא מוכיר ושככליהם הוא עושה כאן שימוש, ואשר ללא כלים אלה ספק אם היה מגיע לתגליותיו שלו בחקר עגנון.

ואכן, ברוח הפוסטמודרניזם ובלשונו, מגדיר דן מירון את "הכנסת כלה" "כאחת היצירות החתרניות ביותר בספרות העברית, אם לא החתרנית שבכולן" (226), מושג אהוב במיוחד על אסכולה זו, כאשר דמותו של עגנון מצטיירת באמת בספרו של מירון כדמות של יוצר דיאלקטיקן ומהפכן לעילא ולעילא. לא נוכל בשורות ספורות אלה למסור את כל שפע הרעיונות הכלולים בספר זה, ואחדים מהם נוגעים, אכן, בשאלות התשתית של מהות הסיפור ואף מהות המציאות, ולכן ניצמד רק לפרק המסכם (י"ג עמודים, 260-271) כאשר את מלאכת המילוי יעשה כל קורא בכוחות עצמו.

מה שהעלה, אפוא, העיון המירוני המפורט ברומן הראשון של עגנון - הבנוי, בכוונת מכוון, כפי שהוא מראה, מסיפור מסגרת קלוש למדי של ר' יודיל חסיד בו משובצים כתמישה-עשר סיפורים שונים, המהווים רצפים סיפוריים מנוגדים, המכתישים ומאשרים זה את זה בדרך מורכבת - הוא שבאופן עקרוני אין לבקש ב"הכנסת כלה" כל פשר אחד 'אמיתי' או בלעדי, כנזכר בעיקרון השלישי דלעיל, במניין העקרונות של ד"ר אופיר. שכן, אומר מירון, מה שהעלה הדיון הפרטני בכתריסר הסיפורים המרכיבים את "הכנסת כלה" הוא שאין עגנון מעמיד סיפור אלא אם כן ניתן לו להעלות מתוכו פשר ואנטי-פשר, מובן ואנטי-מובן. מכאן, לדעתו, נובעת גם חובת הפרשן להתנער מהאטום ההרמנויטי של חיפוש האמת הנסתרת האחת של היצירה. לדבריו, אותו אטום שהביקורת הפרשנית עד כה נוטה לאמץ לעצמה (לפחות עד לביקורת הנוכחית של מירון עצמו, או עד לזו הפוסטמודרנית - ע.ל.) הוא הדבר אותו יוצא סיפור "הכנסת כלה" לנתץ.

הסיפור ברומן זה יוצא, אפוא, להפריך את ההנחה שאמת כזו אפשרית בכלל, או לפחות שהיא אפשרית במסגרת הנרטיבית, כלומר במסגרת היוצרת משמעות על-ידי מישוכה בזמן והרחבתה במרחב בצורת סיפור. מירון מסביר כי "הכנסת כלה" המורחב נוצר בשנות העשרים של המאה, כאשר רווחה

שגב מוצא פגם גם באותם אנשים המגדירים עצמם חילונים - כמו ח"כ נעמי חזן והסופר דויד גרוסמן, למשל - אשר בכל זאת, בניטוי לזיקתם ללאום היהודי או להיסטוריה היהודית, מדליקים נר בערב שבת (לדברי הראשונה) או לומדים דף תלמוד ביום כיפור (לדברי השני) ולפיכך גם הם בעיניו אינם "חילונים גמורים" כיוון "שמשהו מהיהדות דבק בהם".

מסקנתו, אפוא, היא: "אין בישראל כוח

פשוט", שהוא לא רק תשליל של קודמו, אלא גם הביקורת האנליטית המעמיקה וגם הקטלנית ביותר, שנכתבה על "הכנסת כלה". "אותו ז'אנר שיצא לחתור תחתיו ב'הכנסת כלה', נהפך לו לאמת מידה מוסרית ואמנותית ב'סיפור פשוט' - מה שהיה ב'הכנסת כלה' 'אחר' נעשה ב'סיפור פשוט' קרוב ומוכר, מה שהיה 'זר' בוית ונעשה כמעט אינטימי ומה שהיה ז'אנר שכנגד נעשה לז'אנר שבעד". אבל זה כבר



דן מירון

ציפיה להופעתו של רומן עברי גדול מסכם תקופה. לציפיה זו נענו יוצרים אחדים כמו א.א. קבק, אהרון ראובני, נתן ביסטריצקי ואחרים, אולם לא דיאלקטיקן כעגנון, שיצירה רומניסטית כזו גם נגדה את אופיו כמספר. הפתרון שמצא, אפוא, שזירת רסיסי סיפורים למקלעת סיפורית אחת "לא הסגירה אותו, מצד אחד, אל תוך מלכודת הסיפור הסיבתי הגדול, המתיימר להציג שרשרת ארוכה של אירועים ומחוות, כאילו השתלשלו באורח בלתי נמנע זה מזה, וגם איפשרה לו, מצד שני, להשתחרר ממגבלות הסיפור הקצר מבלי שרתמה אותו בריתמתו של הז'אנר הרומניסטי, שהיה בעיניו ניגודה של אמנות הסיפור שלו". כך, לדברי מירון, יצר עגנון יצירה גדולה שיש בה מסגולות הרומן, אך שעיקרה הוא מאבק נגד הרומן ושליטתו באמצעיו הוא. מירון סבור, כי היה זה מאבק אידיאולוגי, תרבותי ואמנותי וכי "הכנסת כלה" הוא "אנטי רומן, או בלשון אחרת פארודיה חתרנית, המבקשת להרוס את הרומן כיישות צורנית-אסתטית וכאפשרות רוחנית-תרבותית".

המעניין בניתוחו של מירון הוא גם בהצגת "הכנסת כלה" על רקע התפתחות הספרות המערבית בכלל והמקבילות שהוא מותח בינו לבין "דון-קישוט" לסרוונטס, ו"טריסטראם שנדי" ללורנס סטרן. החידוש איננו בהשוואה זו בלבד, שכבר הועלתה בעבר, אלא בהארתה לפי התזה המהפכנית של חוקר הספרות קלאודיו גיין ("ז'אנר ז'אנר שכנגד: גילוייה של הפיקרסקה" 1971) המציג את לידתו של "דון-קישוט" כעימות בין ז'אנר פופולרי ונורמטיבי לז'אנר שכנגד. מירון מיישם את המודל הזה של גיין ואומר, כי דרכו של עגנון ב"הכנסת כלה" היתה דומה או מקבילה לדרכיהם של סרוונטס וסטרן, וכי היא התעוררה מכוח ההתנגשות עם הנורמה של הרומן בכלל ועם הרומן העברי בן התקופה בפרט, מתוך ביטול דיאלקטי של נורמה והטמעתה, ותוך פירוק והזרה טוטאליים של הנחות היסוד של הנורמה המותקפת.

המסקנות שמסיק מכאן מירון על מהותו החתרנית של הסיפור בכלל הן מרחיקות לכת ולא נוכל לפרט - וראוי לשים לב כאן לשלל נושאים שהוא מעלה: הסיפור כבדיה, הטקסט והמעשה, קריאה מדרשית בראש יהודי, ההיסטוריה כמדיה סיפורית, וכדומה - אולם גדולתו של עגנון מתבטאת גם בכך, שהוא מפעיל את גישתו הדיאלקטית על דרכו האמנותית, וכי מעולם לא חזר ביצירה גדולה אחת שלו על קודמתה, אלא נטה ליצור יצירות מרכזיות, שהיו מבחינות רבות היפוך כמעט מלא של קודמותיהן, כאשר בכל אחת מהן ניסח מחדש את הפואטיקה שלו. לדברי מירון היפוך כזה, העולה על כל ההיפוכים שבתוך "הכנסת כלה", הוא ההיפוך שעשה ברומן הבא שלו "סיפור

חילוני של ממש. היהדות, כלומר לפחות כמה מעיקרי הדת היהודית או מנהגיה, נמנית עם מרכיבי הזהות של רוב הישראלים שאינם ערבים".

אני מודה ומתוודה כי כל פעם שאני נתקל בדיון מעין זה, איני יכול להשתחרר מאפקט קומי המתלווה לו. נדמה לי כי שחוק עשה לו הקב"ה עם היסטוריונים ואינטלקטואלים אלה, שבלל כך במכוון את הלאום והדת היהודית באופן שמקשה עליהם לפתור את הסוגייה בצורה מסודרת לשיטתם. העירוב ההיסטורי בין הדת והלאום היהודי, שאין לו תקדים באומות אחרות, משבש על ליברלים נאורים אלה את דעתם ומוליך את טיעונם עד אבסורד. שהרי ממה נפשך: אם חילוני גמור אינו יכול להיות מי "שמשהו מהיהדות דבק בו", כלשונו של שגב, הרי שחילוני גמור יכול להיות רק מי שאיננו יהודי.

שגב מבלבל לא רק בין יהדות לדת היהודית, ובינה לבין ההיסטוריה של העם היהודי, אלא מטשטש לחלוטין במושגיו אלה את היכולת להגדיר זהות יהודית חילונית מכל וכל. שהרי גם העברית, בהיותה לשון הקודש, "משהו מן היהדות דבק בה", וממילא בכל המשתמש בה; וכן ארץ-ישראל והדר בה; או השבת וכל המקיים אותה או נח בה; וכן החגים והמועדים ואינסוף דברים "שמשהו מהיהדות דבק בהם".

שגב לוקה בטעות חמורה בהבנת סמלים ומסמנים ומשמעותם. המסמן - בין שהוא לשוני, מילולי, חזותי, או התנהגותי - גם

סיפור אחר, עליו הרחיב מירון את הדיבור בספר אחר ("הדופא המדומה" 1995).

חילוני גמור

'מיהו חילוני?' שואל תום שגב ('הארץ' 25.9.96) במאמר בשם זה המנסה לברר סוגיה זו העומדת עתה על סדר יומנו. שגב, שהוא מן הסתם מהמדקקים המחמירים במצוות החילוניות, מוצא כי בניגוד לסברה הרווחת, אין החילונים האמיתיים רוב, אלא מיעוט קטן בעם. הוא כותב: "...סקר שערכה מינה צמח ל'ידיעות אחרונות' קבע שרק 52% מכל הישראלים מגדירים עצמם כחילונים. זהו רוב דחוק למדי. העמקה בנתונים של צמח מורה, כי מספר החילונים קטן עוד יותר. 77% מהישראלים אומרים שהם מאמינים באלוהים. מי שאומר שהוא מאמין באלוהים לא יכול להחשב חילוני גמור. מספרם של הלא מאמינים מגיע על כן לכל היותר ל-33%. אבל 96% מהישראלים מתגוררים בדירות שמזוזות קבועות בפתחן ורק 3% מוכנים לוותר על מילת בניהם".

בהמשך הוא מוסיף: "...מחקרים כאלה נעשים כבר זמן רב, וכולם מורים שמספרם של הישראלים החילונים הגמורים זעום - לפחות תשעה מכל עשרה, וכנראה יותר מזה אינם מוותרים לפחות על אחד ממנהגי הדת היהודית. רוב הישראלים מעדיפים עדיין להתחתן אצל רבנים ולהיקבר אצל חברה קדישא".

אם הוא נשאר כלפי חוץ כשהיה (ברית מילה, מזוזה, שבת, וכדומה) הרי המסומן שלו משתנה במרוצת הדורות לחלוטין, ומה שהיה פעם בעל תוכן דתי, יכול היום להיות בעל תוכן לאומי, או תרבותי ולשנות לחלוטין את משמעותו. למשל, 'כנסת ישראל', בית הנבחרים החילוני של הדמוקרטיה הישראלית, שנגזר מ'כנסת הגדולה', המוסד הדתי העליון בימי מלכי פרס. וזה מה שקורה לעשרות סמלים ומסמנים, הנתונים כל העת לשינויים דינמיים. זה מה שקרה, למשל, לחג הפסח, שהפך לא רק לחג של שחרור לאומי, אלא לחג חירות אוניברסלי כמעט לכל שוחרי החופש בעולם. אלא שאליבא תום שגב, כל חילוני החוגג אותו "דבק בו משהו מהיהדות", ועל כן איננו יכול להיות חילוני גמור.

על חילוני גמור, כגון דא, ניתן לומר מה שאמר פעם ש"י עגנון על פרופסור אחד, שהוחזק אוויל בעיניו, שהוא "פרופסור גמור".

ובכל מה שאמרנו עד כאן, לא אמרנו עדיין דבר מנקודת הראות הפוסטמודרנית, הפוסלת מכל וכל את גישת הנאורות הרציונליסטית, כאילו האמת כולה וכל האמת מצויה אך ורק בידה.

ונסיים באנקדוטה
לאיזה אבסורדים עשויה להוליך 'התקינות

הפוליטית' היא 'הפוליטקלי קורקט' בתחום יחסי האנוש כאשר לוקחים אותה ברצינות רבה מדי, מספר חיים הנדוורקר בכתבה מניו-יורק ('ועכשיו', ציד מכשפים' מוסף הארץ, 18.10.96). העוסקת באימת "ההטרדה המינית" שנפלה על מקומות עבודה גדולים בארה"ב מחמת חקיקה חדשה בנידון. אותם מקומות עבודה עושים הכול כדי לקדם את פני הרעה, העלולה לעתים להסתכם בתביעות של מאות אלפי דולרים, ואחדים מהם אף ניסחו כללי התנהגות ליחסים תקינים בין המינים, והרי מקצתם:

"אסור לשרוק לאדם או להשמיע לעברו צליל נשיקה".
"אסור לכנות אדם בכינויים כמו חתיך/ה, מתוק או מותק".
"אסור להטות את השיחה לנושאים מיניים".
"אסור לספר בדיחות על נושאים כאלה".
"אסור לעמוד קרוב מדי לבן שיחך מן המין השני".
"אסור לגעת בשערו של אדם, או בגופו ללא הסכמתו".
"אסור לנשק או לחבק אדם ללא הסכמתו, וכן הלאה, והלאה.

לדברי הכתבה, בתגובה למצב עניינים זה, נמצאו כבר אנשי עסקים (גברים) שניסחו לעצמם כללים נגדיים כדי להימנע מהסתבכויות מיותרות, כגון:

לעולם אל תימצא לבד עם אשה במקום העבודה.
לעולם תעדיף מיוזרים על מגע פנים אל פנים
לעולם אל תתקרב לאשה יותר ממטחוי יד.
לעולם אל תצא לבלות עם אשה במקום העבודה, וכן הלאה והלאה.

בצהרי שבת קראתי את הכתבה בעיתון ובמוצאי אותה שבת צפיתי בערוץ שמונה בטלוויזיה בתוכנית "סוד האושר הפנימי" שהוקדשה להרצאתו של ד"ר סולפיקר צ'קרה, שדיבר על שבעת העקרונות של התורה הבודהיסטית. בין השאר שוחח על עקרונן "הנתינה והקבלה" הנתפס כמעגל שלם אחד. בניגוד לדיכוסומיה המערבית בין גוף לנפש - אמר - הרי במזרח, ההוויה כולה נתפסת כאחדות אחת והורמה הספונטנית בין חלקיה היא שמניעה את האהבה הקוסמית. הוא סיפר על חוקר אחד שערך תצפיות על זוגות משוחחים בחלקי עולם שונים ומצא שבמקסיקו, למשל, נגזע השניים זה בזו 180 פעם בשעה, בצרפת 70 פעם בשעה ובאנגליה אף לא פעם אחת...

האייסם הקצר הזה הוא, כמובן, אנקדוטי, אבל לא חסר משמעות. הוא בא להזהיר אותנו מפני חד-צדדיותו של הרציונליזם המערבי שבדרכו הרדיקלית אל הנאורות עלול שכרו לצאת בהפסדו.



מיוחד לא היה בו באיש הזה, מלבד אהבתו לבנו והרצון לגדל אותו. והיה בקבוצת הילדים נער אחד, גדול וחזק, שהיה מציק לבנו, והאב צר היה לו לראות בעלבון ילדו, אך הוא התאפק. אותו נער היה בנו של אחד האנשים המרכזיים בקיבוץ, ולא נוח היה לו להתעמת עמו. אבל פעם אחת, כשראה בעיניו ממש איך אותו נער מעוול את בנו, תפס אותו והפליא בו את מכותיו.

בקיבוץ לא מכים ילדים. האיש הבין שהוא לא יוכל להישאר כאן. מבעוד לילה הוא אורז את מעט חפציו, מעיר את בנו, והם יוצאים לדרך. ולנו, לקוראים, נותר זיכרון קלוש של שתי דמויות עזובות, איש וילד, בעולם שלא קם עוד לקראת יומו, והרגשה עמומה של עוול, עוול קטן ועמוק. עוול קיומי.

אני מקווה עוד למצוא את כרך הסיפורים הקטן ולוודא אם אכן יש בו סיפור שכותרתו "עוול". וגם את ספרו החדש של אהרן מגד אני מקווה לקרוא, הן לא פסו עוולות מן הארץ.



שם, בקווים מעטים אך בטוחים, לעתים בחיור, תמיד באירוניה, ולפעמים בחמלה גדולה. והסיפור שאני זוכרת הפעם, נדמה לי ש"עוול" היה שמו. על כל פנים זה היה נושאו. את העוול מוצא אהרן מגד במקומות בלתי צפויים. הפעם מצא אותו בקיבוץ, ומסופר על איש שחי עם בנו, אשתו עזבה אותו, ושום דבר

יוצאת דופן. באחת מרשימותיו כתב שהוא דומה בעיני עצמו למי שעומד על מדרכה אחת ואינו חש שם בנוח, ואז הוא עובר למדרכה השניה וגם שם אינו מרגיש עצמו שייך, ובסופו של דבר הוא יורד לכביש בין המחנות, אך הכביש, כידוע, אינו מקום בטוח לעמוד בו.

אהרן מגד לא נדרס בכביש. הוא רק נדחק לשוליים, למקום שאור הורקרים אינו מגיע אליו. והכבישים בינתיים נתמלאו במכוניות ומדפי הספרים שלנו נתמלאו בספרים, וכשבא ספר חדש ומבקש מקום בהם, צריך לזרוק משם כמה מן הישנים. ניסיתם פעם למצוא ספר שהופיע לפני שנים אחדות? אדרבה, לכו ונסו!

הספר שאני מחפשת, מאלה שהופלו מן המדף, הוא כרך קטן ודק של סיפורי מגד ושמו "ט"ו סיפורים". מעבר לשנות דור עלה בי זכרו. לא משום שאני אוהבת כל-כך סיפורים קצרים; להיפך: תנו לי ספר גדול וטוב לשקוע בו, וחיתתה נפשי. אבל סיפוריו אלה של מגד, חוט של חן נמשך עליהם. דמויות מן החיים צוירו

הסופר והעוול

לא קראתי עדיין את ספרו החדש של אהרן מגד "עוול" (בהוצאת ספריה לעם, עם עובד) אבל שמו, "עוול" עורר בי מין זיכרון עמום. כלום לא קראתי פעם סיפור מפרי עטו שנקרא "עוול"? אם כן ואם לא, סופר רגיש הוא אהרן מגד, ובכל דרכו הארוכה בספרות מן העוול לא הסב את עינו. הוא נכנס לתודעתנו עם ספר נעורים מקסים, "הדוה ואני", שקראנוהו בשעתו וגם בטלוויזיה צפינו בו, כשנחמם וילברמן עוד היה צעיר ורוה מאוד, ומסופקת אני אם קם לנו סופר שהיטיב לחוש כמוהו את הכוחות הסותרים של הארץ הזאת, את המשיכה אל החלוציות ואת הבריחה ממנה, את הבקיעים בין הדיבורים והמעשים ואת כובע הטמבל הנרמס.

הרבה שנים היה אהרן מגד עורך "משא", המוסף הספרותי של "למרחב" ואח"כ "דבר", הזכורים לטוב. הוא לא היה איש של מחנה מוגדר, ופעמים רבות נקט עמדה

רות לבנית

הס'פור שלא נכתב

אלכסנדר טישמה

מסרבית: דינה קטן בן-ציון



שכותבים לאורך ימים, נכתב הרבה. אף-על-פי-כן, חלק ניכר ממה שראוי היה להיכתב, נותר בכל זאת לא-כתוב. למה ומדוע? כיוון שכתובה ספרותית, להבדיל מכתבת מכתבים או הוראות, איננה רק הרקת עולם הממשות אל כלי המלים, כי אם תופעה של כעין המרה צורנית, כמין היפוך הצורה, כלומר התגלמותו המחודשת של עולם הממשות במציאות חדשה.

המציאות החדשה הזו באה לעולם על ידי כך שהמחבר מכפיף את המציאות הראשונית שחוהה לדגם האמנותי שלו, שעצם קיומו, עצם נוכחותו בפנימיותו הוא שהופך אותו לאמן. אותו דגם פנימי הוא אשר פוקד עליו, הוא הקובע במה יבחר מתוך כלל הדברים שחוהה, ראה ושמע, ומה ידיח, ובהמשך, באיזה אופן ימיר את מה שנחוהה, את הדבר הממשי, באופן העשוי להפוך אותו ליצירת אמנות.

אך קורה שהמחבר נחפו בהערכתו ובקלות דעת יתירה הוא נוטה להערך חוויה מסוימת כעשויה לשמש בסיס אפשרי להמרה הספרותית, ולאחר מכן מתברר לו שאותה חוויה אינה מכילה את היסודות העשויים לשמש בסיס להמרה הצורנית, או שגם אם היא מכילה אותם, אין הדגם הפנימי של המחבר מסוגל לחולל את המרתה הצורנית של החוויה ולהפכה ליצירת אמנות, להבדיל מחוויות אחרות, שונות או דומות. סופר פורה איננו בראש ובראשונה מי שמסוגל לכתוב הרבה ולאורך ימים, אלא אמן שהדגם האמנותי שלו רחב יריעה וגמיש דיו עד שהוא מסוגל להורות ולאפשר למרבית היסודות שבעולם הנחוהה לעבור את ההמרה שתהפוך אותם לשיר, לסיפור, לדומן, למחזה, למאמר.

באופן אישי התנסיתי בקשיים ניכרים להכפיף את העולם החווייתי שאליו נודמנת לתביעות הדגם האמנותי שלי. כאשר התחלתי לכתוב, בהיותי בן שבע-עשרה שמונה-עשרה, עדיין שררה המלחמה, עם מעצרים, סלקציות, פעילות מחתרית - מציאות דרמטית, עשירה להפליא מן הבחינה החווייתית, שרוחי נכבשה לה ואשר ניסיתי לתת לה מיידית ביטוי ספרותי ברומן שהיה אמור לכלול, לצד ההתרחשויות החיצוניות הסוערות, גם את חיבוטי הנעורים שלי. על נקלה כתבתי את פרקו הראשון של הרומן, שייצג את נעימת הדיבור, את תיאור האווירה שבה המאורעות אמורים להתרחש. אך משנסייתי להוסיף לפרק זה את הבא אחריי, שבו פלח אחד של חוויה היה צריך לקבל את ביטוי האמנותי בדמות סצינה, דו-שיח או תיאור, עליתי על שרטון כישורי המוגבלים, שלא צלחו למשימת ההמרה הצורנית, של עיבוד הנתונים. כך נותר הפרק השני כרצף של ניסויים שלא נשלמו, שונים עד מאוד זה מזה, דבר שהעיד כשלעצמו על שיעור התעיה שלי.

סילקתי מפני את כתב היד וניסיתי לעסוק בעניינים אחרים. הדבר היה קשה, שכן משימה יומרנית דיה כאותו רומן ראשון לא הצטיירה ברוחי, בעוד שמשימות צנועות ממנה, לאחר שטעמתי את אשר טעמתי, ניראו בעיניי חסרות ערך במידה משפילה. נוסף לכך

אלכסנדר טישמה, יליד 1926, הוא מחשובי הסופרים היוגוסלבים בני ימינו. הוא מחברם של רומנים, קבצי סיפורים ואסופות שירים, רשימות מסע ופרקי יומן. הסיפור המובא כאן נכלל בקובץ ISKUSENJA LJUBAVI (פתיונות האהבה), 1995.

טישמה מוכר לקורא העברי מן הרומן שלו השימוש באדם, שיצא בתרגום עברי (ספרית פועלים, 1987) ומשני סיפורים: האחד, "בית ספר לחוסר אלוהים" שבקובץ חייו האחרים של האדון גאון / סיפורים מסרבית והאחר "את כל העצמות שלו" בגליון מס' 12 של דימוי, ומפרסומים קצרים אחרים, בכמות שונות. בשנה האחרונה זכה בארצו בפרס הסובלנות, וספריו, בתרגום לשפות האירופיות הגדולות, זוכים בהצלחה ומושכים ציבור גדול של קוראים.

המלחמה הסתיימה, ואני השתתפתי כחייל בהתרחשויות, והדבר הרחיק אותי כליל מן הכתיבה. ועד ששוב היה ביכולתי להתמסר ליעוד שהוגדר על ידי פנימיותי, הפך הנושא הראשון שלי, המלחמה והכיבוש, לנחלת העבר, מה שהטביע בו את חותמה של ממשות אחרת. זנחתי את הנושא ופניתי אל נושאים אחרים, שלא היו קשורים במלחמה. ואולם בדיוק אז, דרך אותם נושאים שאינם קשורים במלחמה, דרך עולם החוויות הלא-מלחמתי, החל להתגנב אל תודעתי עולם חוויות המלחמה, אף-כי עתה כתשתית העומק, כרקע שעל פניו התרחשו העלילות הלא-מלחמתיות, שרקע זה העניק להן עומק ניגודי.

כך הפך החומר החווייתי, שנזנח בעבר, למזון המשלים, תחילה בסיפורי הראשונים, ובשירים, ולבסוף גם ברומנים, שאף אחד מהם לא נמשל אמנם לראשון, אשר לא נכתב, אך כל אחד מהם אצר בקרבו את גרעינו, בהגשימו את הבלתי-ממומש שהוא בכמה וכמה גירסות, שהיו אולי מדוללות ופשרניות, אך להבדיל מן הראשונה, הוכחו כאפשריות.

את קורות הרומן הראשון שלי הצגתי בפירוט כזה כדי להצביע על המלכודות המצפות לסופר-בדרך. לימים, על ידי פריצות-דרך ונסיגות מעין אלה, תוך כדי צבירת ניסיון, פיתחתי כושר מסוים להבחין בביטחון גדל והולך בתוך מכלול העולם החווייתי שנוצר בקרבי בין נושאים שאני מסוגל להגשים מן הבחינה האמנותית, לבין אלה שמוטב לזנוח או לדחות, שכן אלה לא נועדו לי, או שהם מעל לכוחותי.

ובכל זאת עוד קורה היה, ועדיין קורה לי, להתחיל במשהו שעלי לזנוח מקץ זמן מה ולהניחו בלתי גמור. וכך לצד אותו רומן ראשון שלי מימי המלחמה, עם הפרק הראשון שנכתב ומבלי ששום פרק אחר יגיע לידי סיום, אני יכול להתייחס לכמה רומנים שבהם השתלטתי לא רק על הפרקים הראשונים אלא גם על האמצעיים, ועם זאת הם נותרו בלתי גמורים, ואפילו על רומן גמור אחד וכמה סיפורים שנשלמו, וכמובן גם שירים וכתבים אחרים שלא אפרסמם לעולם. הסיבה שהניעה אותי להפסיק את עבודתי עליהם או להתחילי שלא לפרסמם לאחר שעבודתי עליהם נשלמה נעוצה אם בכך שהם נתגלו

לי כדלי משקל מכפי שהערכתי בתחילה, או היפוכו של דבר, נתגלה לי שהם טעונים מכפי שהערכתי, וכי אין אמצעי הביטוי האמנותי שלי בשלים דיים להתמודד עימם.

בין נסיונות מן הסוג הזה שלא עלו יפה נמצאת גם ראשיתו של הסיפור על הכלב הקטן. אלא שהוא נבדל מן השאר. הוא נבדל בכך שאינני חושב כי הוא בלתי ראוי למאמץ נוסף וגם אין בי הרגשה שלא הייתי מסוגל להמשיך ולהביאו לידי גמר ברמה האמנותית שאני תובע מעצמי. נהפוך הוא, הסיפור על הכלב הקטן הוא אחד מן הנדירים שצמחו מתוך חוויה אישית כה עזה עד שהפתרון למימושה הספרותי כפה את עצמו מיד ובאופן ספונטני, מבלי להעמיד אותי בפני חיבוטים מקצועיים כלשהם.

החוויה התרחשה לפני כעשר שנים, ביום חורף, עת נסענו אשתי ואני באוטובוס מנובי סאר אל אינג'ייה, כדי לחפש בין עשרות הפרוונים העצמאיים שבעיירה זו אומן אשר יוכל לתפור לבנו, שבאותם ימים נעדר מיוגוסלביה, מעיל פרווה על פי מידות שהיו רשומות בפנקס שלנו. למעשה כבר קבענו טלפונית עם אחד מבעלי מלאכה אלה, ועתה צריך היה להשלים במגע ישיר את כל הדרוש כדי שמעיל הפרווה יהא מוכן במועד.

הגענו אל אינג'ייה בסביבות השעה ארבע אחר הצהריים, ירדנו מהאוטובוס וסמוך לאתר התחנה נמצאה לנו כתובתו של אותו אומן, שהתגורר בבית משפחה חד-קומתית אך מרווח ולו שער ברזל רחב ומוצק, שבהיסגרו הידהד בצליל הנקישה. בהיכנסנו בשער, נתגלתה לעינינו חצר מרוצפת בלבנים, ובחלקה האחורי גינה מגודלת צמחים, עם עצים ושיחים, שעתה, בעונת החורף, היו עירומים ואחוזי שכבה דקיקה של כפור.

על מישורת קרקע חשופה וקפואה לרגלי השיחים, שמרצפות החצר הגיעו עד אליה, עמד כלב קטן על שלוש רגליים, ובמקום רגלו הרביעית בצבץ מתוך גופו גדם זכ דם. הכלבלב רעד כל-כך עד שגם ממרחק אפשר היה להבחין ברעד והסתכל בנו, הנכנסים, בעיניים שקדחו בברק חולני.

עד שהתעשתנו מן החיזיון המעיק, שנחת עלינו כל-כך במפתיע, הבחינו בנו בני הבית והזמינו אותנו להיכנס פנימה. מצאנו את עצמנו בחדר מבוא גדול שבו כיסאות, כורסאות ועל הקיר מראה בגודל הגוף, שאשה צעירה חטובת גו התנועעה מול פניה - אל נכון גם היא לקוחה כמונו - בבדקה עד כמה מתאימה לה פרוות טלה גזורה חלקית, שאפילו השרוולים טרם הוכלבו אליה. משם הכניסונו תחילה אל חדר עם ספות וארונות, ולאחר מכן אל חדר אחר, המצויד במכונות תפירה ערוכות לאורך הקיר הקדמי, שבו היה חצוב חלון ענקי שכולו ריבועים קטנים ממוסגרים.

בכל מקום שלט אותו שילוב בין משק בית כפרי לבין בית מלאכה, כמעט מפעל חרושתי: ההסקה היתה דלה ובחדרים היה קריר. מאחורי המכונות שהוצבו לאורך הקיר, שם ישבה רק עוד פועלת יחידה שהתעכבה במקום, היו תלויות על הקירות ועל הקולבים עשרות פרוות, וחלקן היו מוטלות גם על הספות והכיסאות, לרבות בחדר השינה, מעורבות עם שרידי ההתעסקות במזון, בקבוקי רסק העגבניות וכדי-סורג שמתוכם בצבצו פלפלים וכרוב, שריחם נידף בחלל האוויר, ונמהל עד מחנק עם ריחות העורות המעובדים. בני הבית גם הם היו איכרים למחצה: האומן, נמוך וחיוור, חבש כובע פרווה ונעל נעלי בית מקטיפה, ואילו בעלת הבית, שעזרה לו למצוא את הסנטימטר, המחברות, העפרונות ודגמי העור, היתה עבת בשר, שערה צנוף לפקעת, ודרך החדרים עבר מפעם לפעם בנם, בחור בן שמונה-עשרה, גבה-קומה וחסון, עם שיער חום מקורזל, לבוש בבגד טרנינג כחול כהה עם פס לבן רחב בשולי בתי המכנס והשרוול.

כולם התנהלו בחופזה וזעופת-פנים, אולי גם מפני שלפתע נמצאו בביתם בה בעת שני לקוחות גם יחד - האשה שמדדה את הפרווה ואנחנו עם המידות שבפנקס שלנו - אך לבטח גם בשל האסון שאירע עם הכלב הקטן, שהוסיף להיות מורגש כנוכחות סמויה מן העין, בדמותו של בעל החיים הנכה שם בחוץ בחצר. שאלתי את בעלת הבית, בעוברנו יחד בחדרים, אם זהו כלבם ומה קרה לו, והיא

מניפה את ידה בהבעת מצוקה, אמרה כי הכלב אכן שלהם וכי מכונית דרסה אותו ליד הבית, כשהתפרץ אל הכביש, ועתה כשלבסוף גרר את עצמו אל תוך החצר, הם לא יודעים מה לעשות בו, כי ברור להם שאבוד לו, אבל הם גם מרחמים עליו, כי הם אוהבים אותו, וקשה להם להיפרד ממנו.

לאחר מכן ניגשנו למשימה המשותפת שעמדה בפנינו, קראנו את המידות שבפנקס, בדקנו את סוגי העורות, לבשנו כמה מן הפרוות שהיו בשלבי עבודה שונים ועד מהרה מצאנו אחת שתאמה את המידות והיה צריך עוד רק לתפור את כפתוריה. רעייתי ואני היינו שבעי רצון על כי ניתן לנו להשיג את מבוקשנו במהירות וביתר פשטות מכפי שיכולנו לחלום, אבל המחשבות והרגשות שלנו היו נתונים כל העת ללחץ ההתוודעות המעיקה לכלבלב שנדרס והוא עתה בחצר, רועד כולו, מצפה לגור דינו, עד שהדיבורים שהיו בינינו בענין הפרווה התנהלו מבלי משים בשפל קול, תוך הימנעות מפגישת המבטים, כשותפים לאשמה. מבלי להזכיר זאת, ציפינו גם אנו למה שיקרה.

הפתרון למתח נמצא בדמותו של בן הפרוון, שנכנס אל חדר המבוא מאחד החדרים הפנימיים, נושא בשתי ידיו רובה צייד. הוא התיישב בכורסה, וטען בקנה הרובה שני כדורים שהוחזקו בכף-ידו. לאחר מכן קם, יצא, ודרך החלון ניראה נכנס אל מעבה החצר. קצת אחר כך נשמעה יריה, ואחריה עוד אחת. הבחור לא שב עוד, וייתכן גם שנכנס אל הבית בדלת אחרת.

בעודנו מאזינים להד היריות, הופיעה אחת הפועלות ובידה הפרווה שלנו, שתפרו לה את הכפתורים בבית המלאכה. מיהרנו לשלם, וכשהמעיל מונח על זרועי עברנו דרך חדר המבוא, שם האשה התמידה המשיכה במדידת המעיל, ויצאנו. בחצר כבר החלה יורדת אפלולית ראשונה של ערב, והקור הנשכני התגבר. הסתכלתי במישורת שבקדמת הגינה, אך היא היתה ריקה, הכלב הקטן לא היה שם עוד, לבטח סולק, אל-נכון עשה זאת הבחור עצמו, בן הפרוון. יצאנו דרך השער שהעלה צליל נקישה ופנינו אל תחנת האוטובוס, לשוב מהר ככל האפשר אל ביתנו.

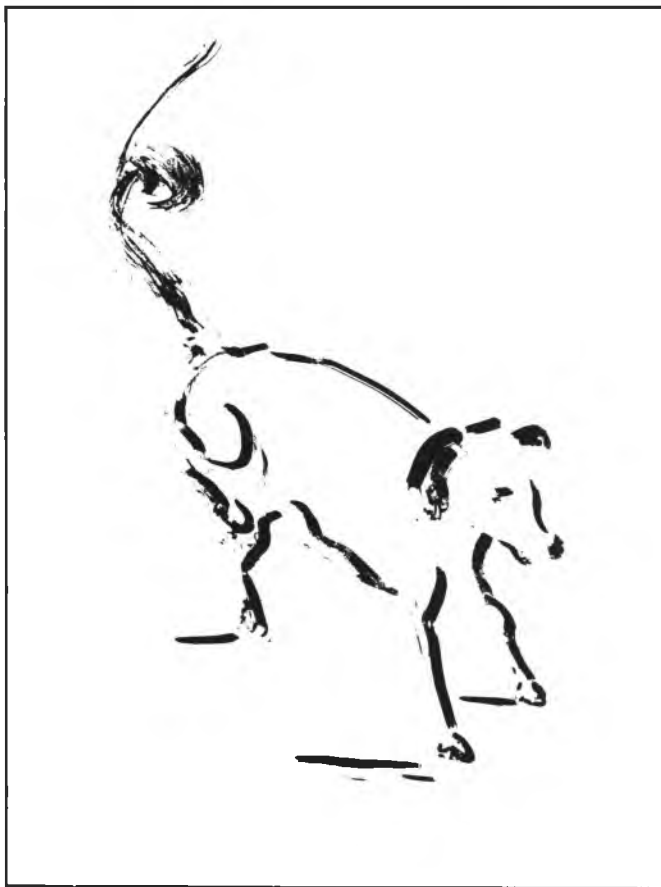
את כל החוויה הזו, הביקור אצל הפרוון ובמקביל לה מות הכלב הקטן, נשאתי בקרבי במשך ימים רבים כגוש רעיל, עד שעלה בי הצורך לתאר אותה. איך? הערכתי שהיא מתאימה ביותר לסיפור קצר, ואישור להערכתי נמצא לי בהצטיירותו של האירוע בדמיוני כרצף מוגמר והגיוני של התרחשויות עוקבות, כמו תמונות שרואים בסרט. הגענו אל בית הפרוון, מראה הכלב הקטן הרועד על שלוש רגליים במשטח הריק שבין החצר והגינה, הזמנת מעיל הפרווה ומדידתו, היציאה של בן הפרוון עם הרובה בידו, היריות, היציאה מבית הפרוון דרך החצר, שם במקום המעבר אל הגינה לא נותר עוד זכר לכלב הקטן.

ברור היה לי שאת הסיפור עלי לכתוב כך, בתמונות, ובלי השתתפותי. כלומר לא בגוף ראשון, שכן האירוע היה עצוב מדי, טעון דמע מכדי להעמיס עליו משקל מוסף של רגשי השתתפותו האישית של המחבר הנוסח עליו אור. מן הראוי היה אפוא לתאר את המאורע באופן חיצוני, כאירוע המתרחש לנגד עיניים חסרות דמות, לנגד עיני הטבע, כמו לנגד עיניו של אלוהים כלשהו, ולשוור בו רק אותם אנשים שהינם הכרחיים לעצם התרחשותו, כלומר, הפרוון, אשתו, בנו והאשה הצעירה המודדת מעיל פרווה, אך בשום פנים לא אותי (ומכאן משתמע שגם לא את רעייתי), שכן אילו הודיתי כי זה אכן אני, המחבר, גאלץ הייתי לבטא גם כל מה שהרגשתי בעת התרחשות המאורע הקשור בכלב הקטן, ובכך הייתי הופך את הסיפור על הכלב הקטן לסיפור על הסופר הרגיש, ובזאת לא רציתי. אך לעומת זאת, בעודי שולל מן הסיפור כל לוזאי ריגושי, גמרתי אומר לטעון אותו במירב של אובייקטיביות: מראה הבית, החדרים, האומן, אשתו, בנו והאשה-הלקוחה, תיאור תנועות הגוף שלהם, ציון הדברים שנאמרו, אותו חיפזון-כומס-חרטה, שהם מטביעים בו את מועקת רגש האשמה. אשמה - על כי הם מתעדרים להרוג. על כי בעודם מזמינים, מתקינים ומודדים את מעיל הפרווה, הם מתכוננים

והרמתי אל הכלבלב בזרועותי, שלא חבקתי אותו להסתירו בחיקי, ובכך מנעתי מבן הפרווו לגשת אלי, שלא רצתי עימו לחפש את הווטרינר הקרוב כדי שיחבוש אותו, ואחר כך ישבתי עמו ברכב כלשהו והבאתי אותו הביתה, כדי לטפל בו עד שיחלים.

במקרה זה, ורק במקרה זה, הייתי נוהג על פי הרגשתי, על פי אותה הרגשה שתוך כדי המרת החוויה בטקסט ביקשתי להתכחש לה ובדומה לכך לחלק שנודע לי באותו סיפור, וזאת לכאורה מטעמים אמנותיים, אך למעשה - כפי שנוכחתי לדעת עתה - מתוך רצון להסיר מעצמי כל אחריות לגורל הכלב הקטן ולהטיל אותה במלואה על כתפי הזולת, הפרווו ובני משפחתו והאשה הצעירה, לקוחתו.

אך מצד שני, האם יכולתי לנהוג על פי הרגשתי? ברור כשמש בצהריים שלא. ומדובר לאו דווקא באי הנכונות שלי ובהיותי בלתי מסוגל לטפל בכלב חולה. הכלב הזה לא היה שלי, הוא היה שייך לפרווו, לאשתו ולבנו, וכל התערבות שלי בגורלו היתה עשויה, ואפילו חייבת, להצטייר כעיקשות, כהשגת גבול, שהפרווו ובני



ביתו היו ודאי מעירים לי בגינה, ומאלצים אותי לא רק לוותר על דאגתי לכלב הקטן אלא גם לסבול את ההשפלה שבשמיעת לקח מפיו, עד היכן מגיעות זכויותי ואפשרויותי.

האם אפוא נהגתי אף על פי כן כשורה? השלמתי עם הריגת הכלב הקטן, בעודי מפצה על ההשלמה בהחלטה לתאר את הריגתו? תוך כדי מחשבה על איך נהגתי וחשבתי בשעה שמעשה הריגת הכלב הקטן היה בעצם הכנתו, הלכתי והשתכנעתי כי את ההחלטה לתאר את מעשה הריגתו קיבלתי לאו דווקא כאשר חשבתי על הסיפור, אלא עוד לפני לכן, אל-נכון כבר כשהבחנתי בכלב הקטן על גבול החצר והגינה, רועד כולו ומסתכל בנו, הבאים, בעיניים קודרות. קרוב לוודאי שכבר אז תפסתי, לפי מראה החיה הפיסחת המצפה לגור דינה, שכאן לא רק אירע דבר מה נורא, אלא שהנורא מכול עוד עתיד להתרחש, כך שאת כל שימת לבי כיוונתי לאו דווקא לשיכול האיום מכול, אלא, כסופר, למלאכת ההבחנה בכל

אלי רצה. על כי את גורל הכלב הקטן הם חורצים באמצעות האוטומטיזם של רצונם, הפטור מחמלה, ואפילו ממחשבה שנייה; המתיירא מפני המחשבה, ועל כן הוא פועל בהסתמכו על כללי התנהגות מוסכמים. ואחד מהם הוא, שכלב פיסח, שלא יצלה עוד ליעודו הכלבי - שומה להרוג.

ניגשתי למלאכת הכתיבה. האשה הצעירה באה אל אומן הפרוות כדי למדוד את מעיל הפרווה המוזמן ובירכתי החצר היא רואה את הכלב הקטן העומד על שלוש רגליים, ואת המבט הקודח שבעיניו. היא נכנסת אל הבית ושואלת מי הכלב, ונודע לה דבר האסון. הם מוציאים אליה את מעיל הפרווה שהזמינה, היא לובשת אותו, מאריכה להתבונן בו בהסתובבה לפני המראה ומעירה הערות על הגזרה, ואיך הוא מונח עליה, ובודקת כיצד מגיב האומן על הערותיה. בנו של הפרווו מופיע עם הרובה, טוען אותו, יוצא אל החצר. נשמעת היריה, ובעקבותיה עוד אחת. לאשה ברור מה שקרה והיא נרעדת, בהיזכרה בכלב הקטן ואיך הוא עמד במעבר שעל גבול החצר והגינה, והסתכל בה בעיניים קודרות. לאחר מכן היא מתעשתת, ביודעה כי מה שקרה היה הכרחי, ואת זאת היא גם אומרת לבני הבית, המסכימים עימה בהכרת תודה. אחר כך היא עוד קצת סוקרת את המעיל, פושטת אותו, קובעת מתי עליה לבוא כדי לקבלו מוכן, לובשת את המעיל שלה והולכת. בחצר היא מסתכלת במקום שבו עמד קודם לכן הכלב הקטן ורואה שהוא אינו נמצא שם עוד. וזה היה צריך להיות הסוף.

אלא שלא הגעתי אל הסוף, חדלתי מכתובת הסיפור לפני כן, כבר בצאת בנו של הפרווו אל החצר עם הרובה בידו. אבד לי כל רצון להמשיך בכתיבה.

תחילה חשבתי שמדובר בעכבה זמנית, וחיכיתי בסבלנות לשובו של הרצון לכתוב את הסיפור. שכן הרצון, זאת יודע כל סופר מנוסה, איננו רק ההתניה הגופנית לעבודה, אלא גם האות הפנימי, כמוהו כאור הירוק ברמזור שבצומת, המראה כי הדרך שבה פניתם ניתנת למעבר. כל עוד הרגשתי במקום רצון התנגדות, משמע שהדרך איננה עבירה, כי יש בה מכשול כלשהו, שהצבנו על ידי התעלמות כלשהי מציננו או שנציב אם נמשיך באותה דרך שבה פנינו, ולפיכך צריך תחילה למצוא את המכשול הזה ולסלקו בטרם נמשיך בכתיבה. בקוראי את חלקו הכתוב של הסיפור, ניסיתי למצוא איפה המכשול. נוכחתי לדעת כי הוא אינו מצוי פה, אך באותה המידה אין הוא יכול להימצא בחלק הבלתי כתוב של הסיפור, שכן ההמשך היה ערוך בראשי בעל-פה וחשתי כי צריך רק לפרוש אותו על גבי הנייר, אחר מלה, תיאור אחר תיאור, דו-שיח אחרי דו-שיח, עד הסוף, והסיפור יהווה שלמות כוללת, יצירה ספרותית.

ולמרות הכול אי הרצון הוסיף למנוע ממני להמשיך בכתיבת הסיפור, עד שלבסוף סילקתי אותי מפני ופניתי לעיסוק אחר. הזמן הוסיף לעבור, הזמן חלף, ואני לא לקחתי אותו עוד לידי. כלומר, מיד בחושבי עליו, הייתי חש בהתנגדות הפנימית, הקרובה להרגשת תיעוב. אך לאו דווקא התנגדות למהלכו של הסיפור, שהוסיף להתקיים בקרבי ולהצטייר לי בבהירות וכניתן להגשמה, אלא כלפי הגישה הכוללת שהכתוב נוקט, כלפי אותו רצף של מלים על גבי הנייר, באופן מדוד ומחושב, כדי להגיע אל התוצאה המיוחלת, אל מה שנקרא פואנטה. במקרה הזה היא היתה נעוצה בהיעלמות הכלב הקטן מבימת החצר, מבימת החיים.

בהדרגה נתחוויר לי כי המכשול במקרה הזה, בכל הנוגע לסיפור על הכלב הקטן, איננו מן הסוג הספרותי או האמנותי. המכשול היה טמון אי שם בתחום הטרם ספרותי, של החוויה עצמה, וזאת דווקא במעמד צאתו של בן הפרווו עם הרובה בידו כדי להרוג את הכלב הקטן.

לא קשה היה להסיק מה שהפריע לי באותו רגע בעולם הנחווה: הפריע לי שלרצח הכלב הקטן הסכמתי בקלות כזאת, מבלי להוציא הגה. שבמקום להסתכל ולהחריש, לא ניסיתי להגן על הכלב הקטן, לדבר על לבו של בן הפרווו לחוס על חייו, או, אילו נוכחתי לדעת שהדבר אינו אפשרי, שלא יצאתי גם אני אל החצר בצאת בן הפרווו

אהיה אדמו"ר

תמר הרסגור



ס אני התחלתי להאמין שאהיה רב. לאבי היה ברור הדבר מוקדם מאוד, לא עם היוולדי. שמונה ימים אחר כך, בשעת המילה, כאשר המוהל חתך. אז עלה פרץ חם מגופי ישר אל פני המוהל. המוהל לא נרתע, הוא בירך: "המעייין המתגבר!", צהל, והוסיף, "הוא גדול יהיה!" הוא – זה אני.

"רב יהיה!" הבין אבא.

"לא בכיתי?", חקרתי את אמא.

אמא מוצאת תמיד סיבה אמיתית לכל דבר: "מרוב הפתעה עשית פיפי" דייקה. עדינה, אחותי, היא הבכורה במשפחה. אני איחרתי בשבע שנים עד שבאתי.

"נשים כשפניות בכותן לעצור לידה", מסבירה אמי את האיחור הנורא. כיפה סרוגה על ראשי, אך בבית נוטים אל השחורה. אנו משפחה ללא ייחוס אבות. אבי הוא נגר רהיטים, חרש־עץ בשפה מלומדה, דודי סנדלר, הדוד השני פועל בחרושת. יש גם ירקן מצד אמי, מביא ירקות מקלקליה ומוכר.

"גדולה מלאכה שמכבדת את בעליה", אומר אבי בלי שיכנוע, עם טיפה של יאוש ועוד מוסיף: "אהוב את המלאכה". עיניו עייפות, עיינות מהבוקר, עוד בטרם נגע במקצעה, בפצירה או בפטיש. ובכן בלי ייחוס אבות. ייחוס משפחתי יתחיל ממני. אבא יהיה אב־ייחוסקאל, יחזקאל זה שמי. כל הייחוס מונח על כתפי. זה קשה אך נותן גאווה. הנכד שלי יהיה נצר מבית רבי יחזקאל. אבא לא רוצה כסף, לא זהב, רק שם גדול בתורה. אעשה זאת בשביל אבא שלי.

"אין ייחוס", אמר פעם המורה עובדיה, "כייחוס עצמי, שאדם קונה לו בזכות מעשיו". אהבתי את הפסוק. אבל עוד באותו שיעור, באותה שעה ממש, הוא גם קרא: "אין נגר ולא בן נגר שיתרץ את הקושיה". ורשם בגיר על הלוח את הכתוב: "בעבודה זרה ג', במסכת במשנה, בסדר נזיקין". כך המורה סתם את הגולל על הרב העתידי שבי. איך אהיה רב גדול בתורה? בנו של נגר?

אז מה? להיוותר בידים ריקות? אחד בלא חלום? ש... שאבא יחפש לו עבודה אחרת, החלטתי במקום. או רב או בן נגר! שאבא יבחר! ודווקא מאותה השכנה המשומדת, שאין לה מוזה על ביתה, באה, כך היה נדמה לי, הגאולה. "אני אהיה קדוש, רב וקדוש", אמרתי לה ברגע של ספק. היא הקשיבה והוסיפה: "למה לא? גם ישו היה בנו של נגר".

מה ראתה המשומדת להזכיר את ישו כשמדברים על רב בישראל? אלא שמיד נדלק בי – אלוהים לחש לה למעני. זה אבא לא יוכל לשאת. וכך היה, אבל במהופך!

אבא בדיוק עבד על ארון הבגדים של גברת לזרוביץ. "אומרים", זרקתי לפניו, "שאבא של ישו, יימח שמו, היה נגר".

וכבר עפו לו, לאבא, כל המסמרים שהחזיק בין שיניו ונשמט הפטיש והתלבטה לו היד באויר, מחפשת משענת להאחז בה. לבסוף ידק על הארון החדש, המבריק מפוליסטורה, של גברת לזרוביץ. התקף־לב, הבנתי, ימות לי במקום ואני אהיה הרוצה! רב ורוצה אביו זה לא

הולך ביחד. "אבא, מה אני אומר! הכול בלבתי. לא נגר, מסגר! אבא של ישו היה מסגר".

"מסגר", קלט מיד אבא, "בטח מסגר" וכבר שכ הצבע אל פניו ונעורו עיניו. כך השלמתי עם מקצוע הנגרות של אבא.

אבא של גבריאל ואיציק הוא מסגר. ואביו של ישו? המצאתי ואפילו אהבתי את השקר. מאז שגבריאל, שקוראים לו גברי, לחש לי, השביע שאשמור זאת בסוד ושב ולחש: הוא לא בטוח, אבל חושד שאיציק אחיו הוא אחד מכת השטן. גם ראיתי, כאישור דברי גברי, חתול שחור צולע ושריטה חומה, בגודל פסיק, ליד העין. לבסוף נעלם החתול, הועלה על מזבח השטן, כך נראים הדברים.

בערב, כשאמא ואחותי ישנות, רואה אבא חזיונות: "לפני פתח הבית יעמדו עשרות עשרות. יבואו במכוניות וברגל, עניים וקבלנים ומהכנסת וקצינים".

אבא מספר ומתחיות עיניו וקולו מידומר: "יעמדו צפוף, צפוף, לקבל עצה וברכה מפי יחזקאל בן עזרא".

עזרא זה אבא שלי. "ויזמינו לסעודות מצווה ולחתונות של גברים את יחזקאל האדמו"ר".

אדמו"ר זה, אדוננו מורנו ורבנו, הוא אני יחזקאל.

"...תגדל ותתן עצה ותשובה".

"אתן עצה ותשובה", מסכים אני.

"ואברהם זקן בא בימים", פותח אבא בדרשה. הוא חושב שהוא זה אני, אני כעבור הרבה שנים.

"צדיק גזור ואלוהים מקיים", מתלהב אבא.

בערב דורש אבא לפני, ביום אני צועד ראשון והוא אחרי. גם דוחפני לתוך הכיתה, שמא אאחר ואחסיר מלה. רק אז משתללו והולך אל המלאכה. אלא שבאותו בוקר, הוא כה השתוקק לדבר התורה, שעם כניסת המורה, גם אבי פלש לכיתה. עוד שמעתי בפתח את קול המורה: "ייסורי־הגולים על נהרות בבל..." ונשרקה הדלת לפני ואבי ננעל בתוכה.

"אבא", חנקתי את הקריאה.

"מה ראו ישראל לבכות על נהרות בבל?" זרמו המלים מבעד אשנב הכיתה.

עמדי מאחורי הדלת גוסס מבושה.

למורה עובדיה היה קול כזה מכושף, מקוטע. גם הוא היה במבוכה.

אמת, ידי שרוטות, מצולקות, שכורות ציפורניים.
"בגלל הספורט שהוא שלך?"

מה בראשה? "אני? אני חופר בצפורניים, לוחם נגד הורסי-הקברים,

נגד יימח שמם, הארכיאולוגים, אוסף עצמות..."

"זה... זה", רק עכשיו הבינה. פיה התעקם, שאבה אור, התנדנדה במקומה, חיפשה מלים: "ו... ועל יוסי שנפל, עם עוד חמישה, שמעת? כל השישה בתוך הנגמ"ש, מפגיעה של פגז?"

"מה יוסי?, יוסי זה... מהשכונה?"

"לא ראית?"

אני מכיר את יוסי זה. עם עיניים אפורות כמו שמים, חייל במדים.

תמיד שם לי יד על כתף ואומר: "התתעורר, ילד, התעורר". מה,

התעורר? אני לא ישן, חשבתי.

גם ג'ולי תופפה באצבעות על מצחי ולחשה: "אידיוט! לא, לא בשינאה, לא בבוז, אפילו, ברחמים. ועוד חזרה, "אידיוט", והפנתה את גבה והלכה.

ואני עוד צעקתי: "אני אהיה אדמו"ר!"

יוסי זה נתקע לה בלב. ומי יודע מה היא עוד עשתה איתו?

ג'ולי נעלמה. גם גשם ירד ובא הסתיו.

יחזקאל, זה שמי. בגלל חזון העצמות היבשות של הנביא. אבא אדם אדוק לתחיית-המתים. בקום המתים הוא ישוב ויראה את אבא שלו, ואת אמא, שהם סבים שלי ואת אברהם אבינו. אבא ואני יוצאים למערות לכל קריאת צדיקים. מחפשים עצמות, אוספים ואם צריך גם לוחמים במחללי-הקברים. אחרת, מה יהיה ביום תחיית-המתים? איך תצורף, לכל שלד בשלמותו, עצם לעצם? וכלי טעות! שלא תתחבר רגל אלמוני לרגל פלמוני.

למען האמת, ביום התחיה, אלוהים הטוב, רק שזה ישאר ביני ובינך ובסוד, ביום הזה, אסתגר בחדר, אוריד תריסים, שלא אראה איך קמים המתים: אברהם אבינו ושרה אמנו ויצחק ורבקה ויעקב ולא. איך תביא, אלוהים, את עצמותיהם מתוך מערת המכפלה? איך תגרור לתוך הבקעה? איך תשחיל על גידים, תעלה עליהם בשר, תקרום עליהם עור?

אוי! לא! מחל לי, מחל, אלוהים. ביום שהוא של התחיה, ארוץ אל הגבעה הקרובה, ואצפה, אחזה, אלוהים, בנס הפלאי שהוא מכל הבריאה. מה אדיר שמך, אלוהים! ברגע זה של התפילה ג'ולי שוב חזרה. גם הגשם עצר בשמים והשמש זרחה.

וג'ולי, אפילו לשלום לא בירכה, מיד שאלה: "כמה זמן חי אברהם?" ואני עוד לפני שנשמתי, כבר היתה בפני התשובה: "מאה שבעים וחמש שנים".

"ויצחק?", חקרה.

"מאה שנה ושמונים", דייקתי.

וג'ולי, כפות ידיה על מותניה, לפתע לוחמת ומתגרה: "אז הם יעמדו, זקנים כאלה מלפני ארבעת אלפי-שנה. ומה נעשה איתם? איך אברהם יעלה במעלית? יפחד, יבכה: אז אלוהים", כבר לא דיברה, רק צעקה, "שיתחיל להחיות את הבחורים, בני תשע עשרה ועשרים. שיתחיל מיוסי מהשכונה, שנהרג בנגמ"ש אחד עם עוד חמישה..."

שוב יוסי שלה:

"שיתחיל ממנו, וימשיך באחרים, ובכל הצעירים שהלכו לנו באותה השנה וגם לפני כמה שנים והאבות עוד יכולים לחכות!"

הבטתי אל פניה. היא דיברה ושיניה כמו נשכו שמים, מכעס עליך, אלוהים הטוב.

"למה לו קודם לתת להרוג ואחר כך להחיות?" קראה.

"טפו! טפו! טפו!" אטמתי אוזניים, עצמתי עיניים. וראיתי את ג'ולי האמיתית. לילית! עיניים שחורות מזפת וסביב ראשה רקדה להבה, כולה אש אדומה.

אלוהים הטוב, סלק אותה מפני, פן יבולע לי!

והיא קרבה קרוב אלי, נשפה אל פני ולחשה: "ואולי אלוהים אוהב את זה שהעם שלו בוכה?"

נסתי, ובבית, מול פני אמי הבוהות, נשבעתי בקבר סבא יואל שמת שנה לפני שנולדתי: "לא יראו אותי יותר בכיתה" והשחלתי את עצמי במיטה מתחת לשמיכה.

אבא הופיע: "הילד חולה?" חקר, "אז אני שב ללמוד תורה". קפצתי מהמיטה, החזקתי בו, כאילו הוא הילד ואני אבא שלו: "שלא תלך! שלא תלך!" צרחתי. גם אמא תפסה בזרועו: "שב, תאכל עוגה", פיתתה.

עוד באותו יום בא גברי והכול התברר: "מפקח ביקר בכיתה", פתח, "והיה שקט כזה, אפילו המורה - אבד לו הקול, פתח ברגיל והמשיך בלחישתה".

"למ... ממה זה?"

"בגלל המפקח, מפקח", ידע גברי, "ושמוליק אומר שהוא שתי טיפות כמו אבא שלך, אולי קצת", היסס, "אפילו לגמרי לא".

"לגמרי לא", הסכמתי איתו.

"איך אתה יודע, הרי לא ראית אותו?"

"כל... כל אחד דומה לעצמו, רק לעצמו", שיכנעתי בחום.

ומאותו יום כבר ידעתי - אפילו אם אני בן הנגר אהיה רב ואדמו"ר וקדוש, כי מה שאבא רוצה בא משמים.

אותו איציק מכת השטן גדול ממני בשנתיים. שיחקתי איתו ועם גברי במחבואים וקלענו קליפות פיסטוקים בילדים אחרים. וכך יום אחד, איך פרח לי השטן, כיבדתי את איציק בקוביית-שוקולד.

"בחור טוב", הודה לי.

כך סומנתי על ידו! אלוהים! לקחתי רגליים ואיציק קרא אחרי: "יחזקאל! יחזקאל!"

מאז, כשהוא על ידי, אני מוותר על מעלית, תופס מדרגות, מדלג על קומות. אני לא משוגע שיעשה עלי שחיטה כמו על אותו הבחור "הטוב" שאבא שלו ואמו מתאבלים ובוכים אחריו.

כן, אז יש ג'ולי הג'ינג'ית, בת-דודה של איציק וגברי. השערות שלה הן הגינדור שלה, הן כמו חיטה אדומה. והפה פטל. לא, לא מצבע. אמיתי. אני לא מביט עליה, אבל רואה אותה, כשהיא באה לביקור אצל איציק וגברי וכשהיא הולכת. גם אני מוכן להיות בן דוד שלה, לשבת סמוך לשולחן, לידה.

ואני, לא באמת, רק בלב, ובלי רצון, ידי פולשת מבעד לחולצה של ג'ולי, לחוש את החום ועגליליות החזה. והיד שם שבויה, לא זוה. כל זה רק כאילו... כאילו. ככה זה ביום. ובליה, בחלום, אני זוכה בה, בכולה, עם כל החלקים, חופשי-חופשי, ברגליים וביניהן ובכל. והתחתונים - איך הם יתגבבו, איך?

אלוהים הטוב, למה זה קורה לי?

"כי יהיה בך איש אשר לא יהיה טהור מקרה-לילה ויצא אל מחוץ למחנה, לא יבוא אל תוך המחנה". מה זה מחוץ למחנה? עם ישראל זה מחנה, מחנה אחד. קמתי וכמו גנב ופושע נסתי מהבית. אפילו הדשא עם הזרית האדים כולו מבושה. אבא מיד תפס את התמרון. רץ אחרי: "לאן?" עצר בי.

"לקלקלילה" לחשתי, "לקלקלילה, מחוץ למחנה".

הוא הביט בי, שם יד על מצחי: "יש לך חום גבוה, יחזקאל שלי" וכבר בבית גרר אותי לאמבטיה, טבל במים וניטהרתי. אבל... האם אמבטיה זה מחוץ למחנה?

עוד באותו יום, נעמדה מולי ג'ולי. כולה אמיתית. מרימה סנטר, מסירה שערות ושתי חמניות שטות בעיניה.

לא, עיניה שחורות, רק האור בתוכן כמו זהב-חמניות, וזהר.

"למה את מסתכלת עלי?" נדמה לי שכעסתי.

"לא אני, אתה מסתכל עלי".

אבד לי הקול, חיפשתי מלים: "א... אני אהיה אדמו"ר", לחשתי.

"זה... זה ספורט כזה?", לא הבינה.

ברחתי, מרחם עלי ועליה... וגם פחדתי שלא יהיה לי מקרה לילה.

ולמחרת, שוב באור היום, בצהריים, נעמדנו אני וג'ולי. היא השפילה עיניים וראתה את הידיים: "למה", נחרדה, "איך? למה יש לך ידיים כאלה?"

להפנות משאבים מהמגביות לפעילות חינוך ותרבות, בקהילות היהודיות בארצות הברית. הכוונה להגביר את הויקה של הדור הצעיר לערכים לאומיים ולהמשך קיומו של העם. כיום, זו אחת הבעיות העיקריות הניצבות בפני העם היהודי. למעשה, יכול היום הבונד בארצות הברית לראות בפעילות יהודית לאומית שם פעילות של "הדאָזס" הבונדאי - בו דגל כל שנות קיומו.

בהתקרב שנת המאה לקיום הציונות והבונד, יש לקרוא להתפייסות ולהידברות בין שתי התנועות הלאומיות. שיתוף פעולה בין תנועת העבודה הישראלית לבין זו שבגולה, למען התמודדות משותפת עם הבעיות הלאומיות. הדו־שיח ביניהן צריך להתנהל ללא התנצחות וללא התנשאות. כן אין לעשות את החשבון ההיסטורי; מי נכשל בעבר ומי ניצח. כשלון הבונד

הוא כשלון היהדות על כל חלקיה וארגוניה הפוליטיים והסוציאליים בשל השואה. היא אשר קטלה כולם ללא ההבדלים ביניהם. אין לשכוח את מצבו של היישוב היהודי בארץ בשנת 1942, כשצבאות רומל עמדו לפלוש למצרים עלייד אל-עלמין. החלטת בריטניה להפנות כוחות מוגברים למזרח התיכון, כדי להגן על הדרך להודו, הצילה את היישוב היהודי הקטן שמנה או כרבע

מיליון נפש.

בשנת המאה לקיום שתי התנועות הלאומיות האקטיביות, יש לפעול להתפייסות ולדו־שיח ביניהן. אין לצפות לאפקטיביות מקבילה בפעילות המשותפת, בשל אי האיזון בכוחם וביכולתן. הדבר חשוב יותר מבחינה היסטורית ולאומית כאחד. ■

צבי ברזילי

צבי ברזילי הוא מחברו של הספר "תנועת הבונד בפולין בין שתי מלחמות העולם"

פרטי הדברים, בעצם התרחשותם הטריה, בפרטים על הנורא שכבר מצוי כאן ועל הנורא ממנו והנורא מכול, שנמצא בשלבי הכנה, על מנת שאוכל, כשהדברים יבשילו ויגיעו לנקודת השיא שלהם, אל הפואנטה, בבוא העת כשאחפוץ בזה, להמירם ליצירת אמנות. הסופר שבי נמצא אפוא בפעולה כבר באותה שעה, והוא שפסע בבית האומן והיה סוקר בעיניו את הרהיטים, את מעילי הפרווה, את המראה ואת הלקוחה העומדת לפניו; הוא, הסופר - ולא דווקא האב הדאוג שלא שימש לו אלא כאמתלה וכמסווה - נדחק אל הפינות שבהן נמהל בית-המלאכה באח המשפחתית ובריחות מצרכי המזון והעורות, סופג בשקיקה וממיין אותם, על מנת שבשעת הצורך יהא בידו להפיק תוצר מילולי ראוי לשמו, בסיפור או בטקסט אחר כלשהו. כשם שכל ימי, מאז תפסתי שאני סופר, נמצאתי אורב לפרטי המציאות, גם הקשים שבקשים, המעיקים שבהם, ואצל הקרובים לי ביותר, ואפילו בקרבי, אורב הייתי לאסונות ולסבל, למחלות ולמיתות - כפי שנהגו מאז ומתמיד גם סופרים אחרים - במטרה להמיר לימים פרטים אלה לשפת היצירה, אם כבר לא הייתי מסוגל לשנותם, דברים שהיו אולי קשורים זה בזה והגיעו אל תודעתי בו זמנית - אי המסוגלות שלי לנהוג לפי הרגשתי והחלטתי להתגבר עליה על ידי הכתיבה.

אלא שפעם אחת בחיים סירב הטבע שלי, טבעי האנושי, שלמרות הכול הוא ככל הנראה עמוק מן המזג המקצועי, למציאות שהומרה כבר, כאילו היתה מין גוף זר, הוא התמרד והתקומם בכוח התיעוב, שמנע ממני להשלים סיפור מסוים, התקומם ומרד ברצון שלי שכל מה שקורה לי בחיים, בהיותו מעל לכוחותי, יהפוך בהכרח לסיפור, לרומן, לדרמה, כפי שאצל תאבי הבצע והקמצנים חייב הכול להפוך לזהובים, לממון. בשם אותה חד-פעמיות, אותו יוצא-מגדר-הרגיל, הסתלקתי מן הסיפור הזה, תוך שביעות רצון על כי עתיד הוא לכפר על אנוכיות היוצר שלי בכללה. ועם זאת, משעלה בדעתי לבטא בטקסט אחד ויחיד את יעוד חיי בכללותו, נזכרתי דווקא בסיפור על הכלב הקטן, הסיפור שלא נכתב, וניסיתי להביאו כפי שעשיתי זאת לעיל. על כן גם אינני בטוח מה בעצם נעשה. האם על ידי השיחזור הזה רק נסכתי אור על פינה חשוכה אחת ממחשכי היעוד שלי, או שבה בעת ניסיתי פעם נוספת להתגבר, למרות הכול, על הכישלון שהיה מנת חלקי בסיפור הראשוני, ותוך השלמה שעל אף רצוני הקודם כי יהא זה סיפור לא רק על הכלב אלא גם על מי שמתווה את דיוקן הסיפור, עשיתי זאת באופן שהסיפור יכתב על אף כל המכשולים, ולו כהסבר על שום מה לא נכתב לפני ימים רבים, כאשר הצטייר ברוחי, ובדיוק כפי שציירתי אותו ברוחי בעת ההיא. ■

הוזה? לא נוכל למצות את הנושא הנכבד והחשוב עד מאוד ברשימה קצרה זאת, אך נשתדל לפחות לגעת בכמה עיקרים. יוחנן רשת מוכיר את חבורת "כתובים" וגם את "מחברות לספרות", שהיתה המשכה הישיר, בשינוי מסוים. הזמן - שנות העשרים של המאה הזאת, שידעה בראשיתה את מלחמת העולם הראשונה, ובעקבותיה שורה של מהפכות חברתיות ששינו את פני אירופה, כידוע. הספרות ככלל והשירה בפרט, התמודדו עם המהפכות האלה; השירה הולידה את הפוטוריזם בתגובה לאורבניזציה הצומחת, ממנה נגזרים שינויים חברתיים הכרחיים, למשל, שקיעתו, כביכול של הכפר הרוסי. הפוטוריזם בשירה הוליד את "משוררי הכפר" שיסדו את "מסדר

האימאזוניזם הרוסי", (שהוא שונה תכלית השינוי מהאימאזוניזם האנגלי). ועוד זרמים, בעיקר ברוסיה ובצרפת. זו התקופה בה הגיע לארץ ישראל שלונסקי, המושפע מהסימבוליזם הרוסי של בלוק, מהפוטוריזם הרוסי של מאיאקובסקי ומהאימאזוניזם של ייסנין. ובא "הקומוניסט העברי" שטיינמן. ולצידם, בו זמנית כמעט, מופיעים פן, זוסמן, אליעזר, חלפי, מאוחר יותר, לאה גולדברג, אלתרמן, שהם, מצד אחד, מושפעים מהשירה הרוסית על גווניה, ומצד שני ישנם בעלי האוריינטציה האירופית הברורה, תרבותית ופוליטית. מובן שחשוב להוסיף לרשימה את אצ"ג, ומכיוון אחר לגמרי את נציגי הזרם האוסטרו-הונגרי, כמו אברהם בן-יצחק, פוגל, פומרנץ ואפילו את מרדכי גיאורגיו לנגר. מן הראוי לציין, שגם הממשיכים, משוררי תש"ח, הושפעו מאותם המקורות, באמצעות "ילקוט השירה הרוסית".



וכל אלה נתקלים במציאות תרבותית ספרותית שבמרכזה ביאליק, בני הלוויה שלו והאפיגונים שלו, הרבים מספור.

"ביאליק הוא כמו מכונית ישנה, עומדת באמצע הכביש, לא נוסעת ולא נותנת לעבור." אימרה זאת, המיוחסת לשלונסקי, אם נאמרה ואם לאו, היא משקפת את התחושה שהובילה להיווצרות טבעית של קבוצה ספרותית, שנאבקה באמצעות טקסטים אמנותיים ועבודות בתחום הפובליציסטיקה הספרותית, התסרה כל-כך היום, בעידן "המחקר הספרותי" האקדמי, העקר לעתים כה קרובות.

התוצאות ידועות לכל המתעניין והמתמצא. עד שנות החמישים, היתה "החבורה", שבראשה שלונסקי, ה"אוטוסטרדה" של הספרות העברית, בעיקר בשירה, אבל גם בפרוזה (שמיר, מגד, השחמים, ברטוב ועוד). ראשונים שעמדו מנגד היו חבורת "לקראת" ויכלו לה, לספרות "המודרכת", לטעמם, על-ידי אידיאולוגיה פוליטית-חברתית מאוד מסוימת. בזכות מה? מדוע בעצם הצליחו דווקא הם, מבלי להעמיד שום תפיסת עולם אלטרנטיבית, להוציא את המסה הידועה, שעיקרה טענה אסתטית של זך נגד "כוכבים בחוץ" של אלתרמן? (חשוב לציין, שזך תקף את תפיסת המתכונת האלטרמנית, רק ב"כוכבים בחוץ". אלתרמן בעצמו התנער חלקית מהמתכונת של "כוכבים בחוץ"; ב"שמחת עניים" וב"חגיגת קיץ" מתקרב אלתרמן לתפיסת השיר של זך, מתקרב, עדיין לא מקבל.)

בתשובה לשאלה מדוע ניתן היה בשלהי שנות החמישים לפתח שירה משוחררת, למעשה פלורליסטית (בחבורת "לקראת" היו זרמים

שונים, כידוע, מנטיות כנעניות ועד תפיסה קוסמופוליטית של זך עצמו) טמונה התשובה מדוע מאז לא הצליחה להתבסס אף לא חבורה ספרותית אחת.

אמצע שנות החמישים, מסמנות את "קץ האידיאולוגיה". אחד המבשרים הבולטים בתחום הפוליטיקה והאידיאולוגיה היה כמובן נאומו של חרושצ'וב ב-56'. בעקבותיו באה קריסתה ההדרגתית של התפיסה המרקסיסטית בברו"מ עצמה, ולמעשה בעולם כולו. לפי הערכתי כאן התחיל, אולי קיבל תאוצת יתר, תהליך התפוגגות האידיאולוגיה. התפוררות המנהיגות הכריזמטית. ובעקבות כל אלה, בא גם הפלורליזם האידיאולוגי, הפוליטי, ועולה על כס המלכות הפרגמטיזם שגרר את תפיסת ה"כל אחד לעצמו".

עוד משהו נוסף על קבוצות ספרותיות, פמליות: פמליה לא מקימים. היא נוצרת מעצמה כאשר מתגלה צורך קיומי תרבותי לכך. כאשר בחברה שורר אינדבידואליזם, "כל אחד לעצמו", כמעט ולא נוצר צורך מעין זה.

לכן, נסיונות כמו "אב", "עמדה" ואחרים, אין בהם ממש זולת רצון מלאכותי להחיות משהו פסאודו-רומנטי, לא אמיתי.

על כן, פתיחות באשר לכל יוצר - דתי, חילוני, ימני, שמאלי וכיו"ב (וגם וסגירות מסוג מסויים), המותנה תמיד בטיב הטקסט - הכרחית. בלעדית, כמובן, אין כתב עת של ממש לספרות.

וכל השאר, קם ונופל, כתמיד, בכל תקופה ובכל כתבי-העת, על טעמו האישי, לטוב ולרע, של העורך. ■

י. ז. 88



בספרי עתון 77

דבורה כץ
זהו הילד



אם אתה אדם קורא חושב – חתום על

שֵׁתוֹן 77

ה'רחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיארון • אמנות •

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

המתנה היפה ביותר

החותם עד ל-28.2.97 על עתון 77 מקבל חינם את
"מבחר שירים שראו אור בעתון 77"

300 עמודים, 163 משוררים