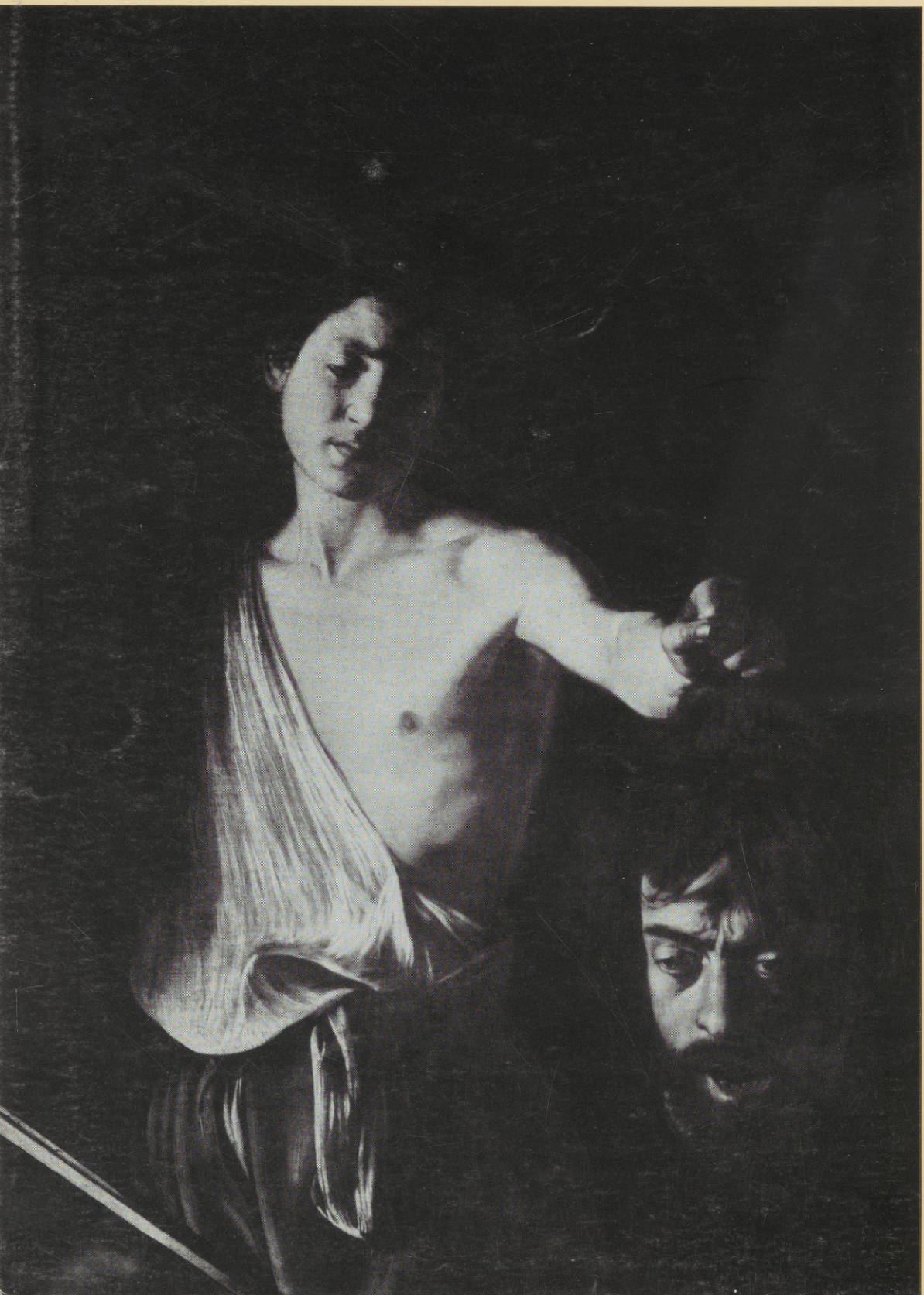


שבתון קל

ה'רחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה כ"א • גליון 210-211 • אב-אלול תשנ"ז • אוגוסט-ספטמבר 1997 • 20 ש"ח



יהודית ברטוב על חורחה
סמפרון ופרימו לוי
אדמיאל קוסמן על 'לשבור
את הגלים'
ש. גיורא שוהם: הרצף
הפרומתיאי והאפימתיאי
באמנות
משה דור: אדריין ריץ,
המינגוויי ונאבוקוב
דובי אריה: שלושה סוגי
אמת
יאיר מזור: שנות השישים -
המשך

שירים: עמוס לויתן, אלון
אלטרס, שמעון אדף, נגה
יתומי-רביב, רפי וייכרט,
מורן שוהם, ישראל אלירז
סיפור: לאה הרפז, ארוחת
ערב במאראיינבאד

וכל המדורים הקבועים

יש לה יום הולדת, אקדחים, תזכורת

אם יש יצירה ראויה לשמה, שנוצרה על-ידי אמן ממוצא מזרחי, היא חייבת לבוא לידי ביטוי, ללא הפליה אבל גם ללא הצפה. כי אין שום יתרון לאמן ממוצא מזרחי על אמן יליד הארץ או יליד פולין ר"ל...

התנאי הוא טיב היצירה שנבדק על-ידי קריטריונים שמקובלים עכשיו. לא "העם יקבע". כי "העם" צריך קודם לדעת להתמודד עם יצירה, ללא הבדל תחום, ואחר כך להביע את דעתו. באמנות אין מקום לדמוקרטיה. מה שטוב, חזק והולם, צריך לבוא לידי ביטוי בחגיגות היובל של המדינה.

ובאשר להימנון הזה, מוטב לערוך לו קבורת חמור.

אקדחנים עליך ישראל

הערה ראשונה: שום אירוע חבילני לא נמנע על-ידי אזרחים חמושים באקדחים, בערים הגדולות של ישראל.

הערה שנייה: עשרות מקרי רצח במשפחה בוצעו בשנים האחרונות על-ידי אזרחים שמחזיקים אקדחים בבתיהם ברשיון.

הערה שלישית: לא מעט ילדים גרמו לאסונות לעצמם או לאחרים מבני המשפחה, תוך די שעשוע עם האקדח של אבא או של האח, המוחזק ברשיון.

הערה רביעית ואחרונה: שר הפנים מפגין את אהבתו לנחשים, איתם הוא מתגפף מול עדשות הטלוויזיה. הטלוויזיה לא הוזמנה במקרה זה על מנת לשרת את העיקרון של זכות האזרח לדעת. השר גם מכור לאקדחים ומציג לעיני הטלוויזיה את יכולת הקליעה שלו, למטרה. כידוע, שרנו בילה את ימי השירות הצבאי שלו ברבנות הצבאית, ובתפקיד הזה התרגל כנראה לחיי לחימה בלתי פוסקת. מכאן האקדחנות, הנחשים, נו, זה כבר לדיסציפלינה אחרת...

ועכשיו הנב. - ישראל לא היתה מעולם מדינה כל כך אלימה כמו עכשיו. לא רק העולם התחתון של נתניה, יפו, בת-ים וכו'. אלא גם עמק האלכוהול בחיפה. מה קרה לנו...

בפראפרזה על דברי צ'יכוב, האקדח בחגורתו של העובר ושב ברחוב אבן גבירול, בשעות הבוקר בתל-אביב, ירה לקראת הערב בביתו... לא כולם, אבל הרבה.

תזכורת

השורות האלה באות לאחר ההרג בכך-יהודה, ירושלים, מדרחוב. ומה שקרה לנו, לכולנו, בדרך אל תוך לבנון. הן נכתבות בהמשך למאמרו של א.ב. יהושע ב'ידיעות אחרונות' (7.9.97) ובהמשך לתמונה באותו עיתון ומאותו תאריך, של סמדר אלחנן, נכדתו של ד"ר מתי פלד, אלוף מיל', מחלוצי השלום בארץ. סמדר נהרגה במדרחוב בירושלים. אחרי כל זה אין לי מלה להוסיף שלא נאמרה כאן עדיין, בטור הזה, במשך שנים, וגם על-ידי אנשים אחרים, ביניהם מתי פלד המנוח, שרצה במאבקו לשלום להבטיח גם את חייה של נכדתו. רק תזכורת קטנה.

את המוות לא מביא אוסלו אלא הסיכסוך, שאוסלו יכול לשים לו קץ. מי שקובר את אוסלו מביא עלינו את הדם הזה, שהוא בראשו. צודק א.ב. יהושע: צריך גבול! גבול בין מדינות! גבול כמו כל הגבולות. גבול שניתן לבקרה. ניתן לשמירה. שנוצר כדי שיהיה שמור. על גבול כזה ניתן להגן. על גבול כזה צריך להגן.

הממשלה הזאת קוברת את אוסלו גם מסיבות אידיאולוגיות וגם מתוך אי-יכולת לקבל החלטות. מתוך פחדנות, מתוך חוסר מנהיגות, מתוך כשל אינטלקטואלי. ואנו משלמים את המחיר, שעלול להיות נורא עוד יותר!

הגליון הזה

גליון זה מגיש לקורא שורה של מסות עיוניות שהן למעשה "לבה" הקונספטואלי של החוברת. שש מסות, בהן גם לא קלות לקריאה, אך בהחלט ניתן להגדירן כחשובות.

רעיון מסתו של פרופ' שלמה גיורא שוהם נולד עם קריאתו החוזרת ב"מימזיס" לאורבך ובספרו של הפסיכולוג והאמן יגאל ורדי. המאמר של שוהם מנסה לבדוק את "תורת האישיות", שהוא פיתח, על רקע התייחסותו של האדם לחוויה אמנותית. מאמר לא קל לקליטה אך המאמץ בהחלט כדאי.

מסתה של יהודית ברטוב, המוכרת היטב לקורא, עוסק בשני יוצרים שונים, חשובים מאוד, שיש להם יותר ממה שהו משותף: חורחה סמפרון ופרימו לוי.

אריה דובי, פרופ' באוניברסיטת הנגב, עוסק במסתו ב"שלושה סוגי אמת". הכותרת למעשה מסגירה יותר משם לשמו.

אדמיאל קוסמן מוצא דרך לשתף את הקורא בחוויותיו תוך כדי צפייה בסרט המדובר ביותר לאחרונה: "לשבור את הגלים".

משה דור, גם הוא מהדמויות המוכרות יותר לקוראינו, משגר לנו "גלויות" מאמריקה. הפעם על אדריאן ריץ', המינגוויי ונאבוקוב.

העדנה לה זוכה שירתו של דן פגיס, חבר לשעבר במועצת המערכת שלנו, וידיד של הח"מ, מרגשת אותי כל פעם מחדש. קשה לי להיזכר שחיבה ועניין כאלה הופנו אל שירתו של פגיס בעודו בחיים. יאיר מזור, משתתף ותיק ופעיל בעיתוננו עוסק בשירתו של פגיס במסגרת הסדרה שלו על שירת שנות השישים.

עסקנו עד כה רק במדור אחד של הגליון הזה, אזכיר רק בקצרה את השירים היפים של עמוס לויתן, שמעון אדף, נוגה יתומי-רביב, מורן שוהם ואת סיפורה המעניין של לאה הרפז.

הקורא ימצא ודאי עניין בשמונה סקירות על ספריהם של אהרן שבתאי, משה דור, מרדכי גבירטיג, אילנה ברנשטיין, ולנטין טובלין ואחרים.

וכל המדורים הקבועים: של רוני סומק, ההמלצות ומדורו של עמוס לויתן, לא להחמיץ: אינטליגנטי, מעניין וחכם. מה עוד?

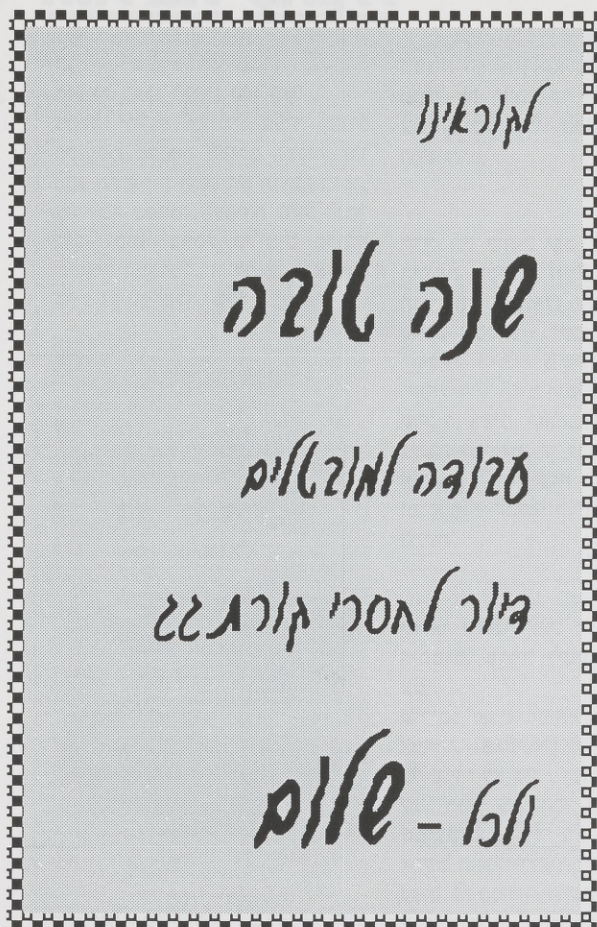
ליום הולדתה ה-50

שני פטריטים נוספי חלב ודבש כתבו והלחינו הימנון חדש. הימנון שנועד לפאר את חגיגות יובל החמישים של מדינת ישראל. "ההימנון", הפזמון האינפנטילי-גרפומני מאת אהוד מנור התמלילן והזמר בועז שרעבי: "יש לך יום הולדת / אהובה יפה שלי / יש לך יום הולדת / אור יומי, כוכב לילי / ואני רק צל חולף / יום יבוא ואתעייף ו..." כל הצרה, שאני איני מאמין שהצמד, שניהם ביחד וכל אחד לחוד יתעייף, להיפך, הם ימשיכו להמטיר על ראשינו מן הקישקושים התמלילניים העלובים שלהם עוד הרבה שנים, וזה לא נורא, אם זה לא נוגע למה ששייך גם לי, כן גם לי. חגיגות היובל של מדינת ישראל. ואני איני יכול להסכים שהיצירה הלא מושלמת, הפגומה אך החשובה ביותר שיצר העם היהודי בתמיכה חד משמעית של רוב הארצות החופשיות בעולם תבוזה על-ידי "יצירה" מפוקפקת בהחלט של זוג "אמנים".

אבל לא הם האשמים, מישוה הזמין את ההבל הזה. המישהו הזה, שאיני יודע מי הוא, מונה על ידי מישוה חשוב ממנו, לתפקיד המזמין, והמישהו שממנה, גם הוא מונה, ויש גם שר הממונה על החגיגות, ששמו קצב, הוא מטפל בתיירות וגם בחגיגות ה-50.

ועוד, לסיום הקטע. אני יודע שיש לחצים מצד שדולה מסוימת הדואגת שהתרבות "המזרחית" תבוא לידי ביטוי "הולם" בחגיגות החמישים. עד כה הכול בסדר. וזה מובן מאליי.

יגאל ורדי



לכבוד עתון 77 ת"ד 16452 ת"א 61163
אבקש מנוי לשנת 1998/1997

שם ושם משפחה

כתובת _____ טל' _____

מצורפת המחאה על-סך 180 ש"ח עבור 11
גליונות כולל משלוח

בנק _____ סניף _____

מס' המחאה _____

חתימה _____ תאריך _____

5	שירה וסיפורת
6	עמוס לויתן: שיר
7	אלון אלטרס: שיר
15	שמעון אדף: שירים
25	נגה יתומי-רביב: שירים
37	רפי וייכרט: שיר
41	מורן שוהם: שירים
42	ישראל אלירז: שירים
	לאה הרפז: ארוחת ערב במאריינבאד (סיפור)

ביקורת ספרים

5	רות לאופר על "בחודש מאי הנפלא" לאהרן שבתאי
6	יעל ישראל על "דומן למשרתות" לאילנה ברנשטיין
8	ש. שפרה על "שתיקת הבנאי" למשה דור
9	אירי ריקין על "החתנים" לג'ק קרואק
9	שגיא מעיין על "הדרך לצ'אנאן" לואלנטין טובלין
10	דורין מרגלית על "דירת חדר" לקרן חזקיה
10	יורם סלבסט על "פיליג'רן" לצבי יעקבי
11	שמואל שתל על "מיינ פייעלע" למרדכי גבירטיג

רשימות, מסות, מאמרים

12	יהודית ברטוב: על חורחה סמפרון ופרימו לוי
16	ש. גיורא שוהם: הרצף הפרומתיאי והאפימתיאי של האמנות
24	משה דור: גלויות אמריקאיות - אדריין ריץ', המינגוויי ונאבוקוב
26	דובי אריה: על שלושה סוגי אמת
31	אדמיאל קוסמן: על הסרט "לשבור את הגלים"
32	יאיר מזור על שירתם של דן פגיס ויעקב כסר

מדורים:

2	יעקב כסר: לפי שעה
4	המלצות 'עתון 77'
11	רוני סומק: חצי פינה
38	עמוס לויתן: מצד זה - ספרים, מוספים, אירועים

שנה כא' • גליון 210-211 • אב-אלול תשנ"ז • אוגוסט-ספטמבר 1997 • 20 ש"ח

עיתון 77

Iton 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board: Shimon Ballas,
Yosi Hadar, Amos Levitan, Shalom
Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck,
Arie Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled Dorit
Peleg
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-דרומרין בע"מ
לוחות: אורניב

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב כסר
חברי המערכת: שמעון בלס, יוסי הדר, עמוס לויתן, ששון
סומך, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד
פלד, שלום רצבי
עורכת משנה: עמית ישראל-גלעד
ניהול ועיצוב: מיכאל כסר
ניקוד: שמואל רגולנט
מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, גילה בלס, משה דור
נתן זך, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון
שמאס.

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. רצוי לצרף דיסקט בתאום עם המערכת. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.

המלצות עתון

אהרן אפלפלד: מכרה הקרח; הוצאת כתר; 1997; 190 עמ' במרכז הרומן עומד צעיר יהודי בתקופת מלחמת העולם השנייה. זהו מסע התבגרות המתרחש תחילה בגטו, אחר כך במחנה העבודה שעל הנהר בוג, וסופו במסע פליטים בחורף שלאחר המלחמה. זו הפעם הראשונה בה נוגע אפלפלד ישירות בשואה.



חמוטל בר-יוסף: מגעים של דקאדנס - ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר; הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב; 1997; 416 עמ' השפעות דקאדנטיות על יצירתם של ביאליק, ברדיצ'בסקי וברנר. חמוטל בר-יוסף בוחנת את הדקאדנטיות בביטוייה היהודי. את הקונפליקט והמתח בין הפסימיות האופיינית לדקאדנס והאמונה האופטימית בתחיית העם היהודי - כפי שבא לידי ביטוי ביצירתם של הסופרים המובילים בספרות העברית של תחילת המאה העשרים.

קאזואו אישיגורו: כאין נחמה; מאנגלית: מאיר ויזלטיר; הספריה החדשה; הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; 1997; 479 עמ' פסנתרן נודע מגיע לעיר קטנה באירופה ונקלע למציאות קפקאית, הסוחפת ומטלטלת אותו בסכר רגשות ופעילויות. הוא אינו בטוח עוד מה תפקידו במציאות ההווה אך המוכרת, בה הוא פוגש זרים גמורים וגם מכרים מעברו, כולל בני משפחה.

אפרים באוך: דנטה כמוסקבה; מרוסית: יעקב בסר; הוצאת קרני; 1997; 300 עמ' רומן (הופיע במקור בשם "סולם יעקב") שזכה לפרסום רב ברוסיה

בשנות ה-90. רופא פסיכיאטר יהודי מגלה את "התופת" של דנטה דרך עיניהם של חוליו המאושפזים בבית המשוגעים.

חנה בת שחר: שם סירות הדיג; הוצאת הקיבוץ המאוחד; הספריה החדשה; 1997; 176 עמ' שלוש נובלות - "שם סירות הדיג", "שבעה ימי משתה" ו"תירוזה וקמיליה". הגיבורות של חנה בת-שחר הן נשים, האוהבות אהבה שאינה ניתנת למימוש. הן לכודות במסגרות חונקות ומחייבות של משפחה ומוסכמות חברתיות, תרבותיות ואף דתיות.

יוחאי אופנהיימר: רקמות; הוצאת ריתמוס; סדרה לשירה; 1997; 79 עמ'

שירים; "אבוא הביתה אכתוב פואמה, אמרתי. / באתי אין לי שיר / יש אלא על עגלה לא שיר / וסדר חולף בעולם שמו מוות. // בחבל חזק משכתיך / שפוצע את הידיים / ומעל הכיור אבקש תאכלי ולא תמותי. / מגניתי, עצוב לי בגרון. // הנה קירות בבית, עגלה דועכת / אמרתי ארפא לך / את הכבד יש לי שיר מהכבד / וסדר בעולם, שמו מוות."

דברים אחדים: גליון מס' 1; עורכים: חנה אדוני ויצחק רועה; הוצאת הקיבוץ המאוחד בשיתוף עם מכון ון ליר. 1997; 178 עמ' כתב על (שיופיע פעמיים בשנה) העוסק בתקשורת, תרבות וחברה. הפעם על עיתונאות, חופש ביטוי ודמוקרטיה, על החברה הישראלית ועל עוצמת האינטרנט.

סנדר דוד: סך הכל, שירים; הוצאת גוונים; 1997; 170 עמ' שירים; "גם אם השיר פניו קמוטים / ואם הולך הוא על קביים / בחביוני בין הערביים / גרגרי זהב מבריקים באור ובמלים. // מלים יומיומיות / מתעופפות בחול הדומיות / ורויות משיר."

יוסי עבאדי: אחו של כוכבים; הוצאת חלונות-גוונים; 46 עמ' שירים; "נער של רחוב שישים / של שנות השישים / נער של נפץ ובנגים / של המדור המרכזי / נער של השטח הגדול / של זונות יפאיות / נער של טרה סנטה / ושל אבולעפיה / נער של כליף אריאנה / של ארים סאן בג'בליה / נער של אסקימו לימון /

של פורד מוסטנג / נער של אספות קונסוליום / ושל הקונסוליה הצרפתית / אני נער של כל הנערים / ושל נערי השוליים."

מירי גלעד: שעה אחת ביום; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1997; 63 עמ'

שירים; השועלה / שאני נושאת בפחד, / ודאי כבר זקנה ואטית. // אני מנקה שיחים מיד הגשם / המרוששת דלקות / ודוחקת בחיות זקנות / שאין להן מחסה. // עד כמה אפשר להאמין בבית, באבני אדם? // הציפורים מתחדדות, / שורטות קווי שמים, / נורקות מגשם / ומציפורני שועל מבוהלות."

דורי טרופין: החיים בשוקולד; הוצאת 'עכשיר'; 1997; 74 עמ'

שירים; "סף הכאב הוא סף בית / אדם- פתאום על סף אדם אחר / נוגע בכפתור שינוע- / שכנוע עצמי לוותר / מים חצויים הם רפלקס מותנה / לציווי בכתובים- / מבטים עבים ידיים רועדות / מה היה אילו לא פסח על הדם / שעל המשקוף ושתי המזווזות?"

יוסף זיו: להתחיל מבראשית; שירת היהודים בג'רבא; הוצאת עקד; 1997; 63 עמ'

קובץ תרגומים - עמוד מקור מול עמוד תרגום - של פיוטים עתיקים ששרו היהודים באירועים שונים, בקהילת ג'רבא. "הושיטי ירך לחינה ואצבענה / ותשמח בה אמך. / הושיטי ירך ואצפה את ציפוריך / ואייפה אותך כפי מומחיותי. / הושיטי ירך למטבעות / ואענוך הטבעות." (הושיטי ירך לחינה - מדדי ידיך אלחנה)

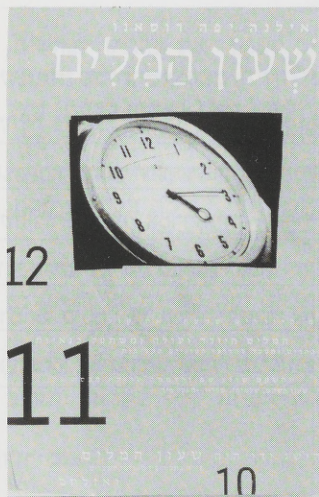
אהוד בן-פורת: הצגת החיים; הוצאת טרקלין; 1996; 31 עמ' שירים; "אני רוצה לכתוב שיר אחרון, כדי שלא יגידו / שהיצירה שהשארתי לא גמורה / (מה שמתים שונאים לשמוע). // אני רוצה לכתוב שיר אחרון / לנחש שמלחמותי לא היו לשווא (אולי למעט המלחמה נגד השקר). // אני רוצה לכתוב שיר אחרון / וללבוש את מעיל העור הארוך / בפעם האחרונה (ולצאת, לא חוזר ולא מצטער)."

יניב ברנר: הכרוזים של דוברט; הוצאת טרקלין; 1997; 32 עמ' שירים; "כבר חודשיים אני מתחבא /

מתחת לשולחן הכתיבה שלי, / אחת לתקופה מסוימת אני, / יוצא לזמן מעט להטיל את / צרכי ולאכול משהו חטוף / שלא אגווע ברעב, חלילה. / כבר חודשיים אני תקוע כאן, / מבחירה כמובן, מניעים / דפנסביים כמובן, משיקולים / שאיש אינו מבין כמובן."

אילנה יפה רוסאנו: שעון המלים; הוצאת ספרי עתון 77; 1997; 186 עמ'

שירים; "כל הלילה ילדתי את אהובי, כל הלילה / זעקתי וחבל טבורי עודו קשור ברחם מוחי. / באתי לחתכו והיה מדמם לכל אורך הנהר / ומים רבים. אהובי נולד ממני באשון הדרך / המוליכה אל הדקות שבדקות. // שובל כריסנטמות צהובות ניגר ברחוב, אחר, / וציפור כריסנטמות צהובה מנקרת בגרון, מי הנהר מתקמטים ברוח כדפים, אהובי, // אגן הנהר שותת ממני, פנים."



יעקב שי שביט: סיומו של משא ומתן עם העולם; הוצאת כרמל-ירושלים; 1997; 54 עמ'

שירים; "תחילה נותרתי לבדי / אחר-כך נאבק איש עמי עד עלות השחר / ולא יכול לי / מאז מדי לילה אני שב ונאבק / ויום אני שב ומוותר על גן עדן / לטובת עץ הדעת // זה הסדר הנכון / האמינו / אני יודע."

יורם סלבסט: מקום שאיננו אלא מעבר; הוצאת עקד; 1997; 46 עמ' שירים; "הגר שהדלקתי כבה / והגר שציירתי נמחק / רוח נשב בסיפור / מלים עשו כרצונן / מה שהיה שם איננו / ומה שסופר רק דימיתי // ומה שנשאר הוא שריד / לציות המלים לרצונותי."

סוף עונת האהבה

אהרון שבתאי: בחודש מאי הנפלא; הוצאת הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; 1997; 83 עמ'



והבוטות מי היה מעז היום להרשות לגרנו 'להחנק בדמעות' בשיריו? אבל שבתאי מרשה לעצמו עוד הרבה מעבר לזה, כמו לתאר איך הוא מנער את הטיפות אחרי ההשתנה או את מה שנראה על הנייר אחרי הניגוב. ואיכשהו ברבים מהשירים לא רק שהבוטות הזאת נסלחת, היא אף תורמת לשיר את ייחודו ואת האותנטיות שלו. וכמו ששבתאי נוקק לשילוב של "היינו כשני צפרירים" (עמ' 37) עם "עד שגירשה אותי כמו כלב בבעיטה". (שם) כלומר הגבוה והנמוך, הבסיסי ביותר מבחינת הגוף והגבוה ביותר מבחינת "הנפש" מופיעים כל העת סימולטנית על אותה הבמה. וזה יוצר עניין וייחוד ויוצר הודעות.

כמה משירי הספר יפים במיוחד כמו השירים "תפילה" (עמ' 31), "שלום תקופה יפה" (עמ' 43), "עמל חיים למצוא סיבות" (עמ' 65), "עכשיו תפעל רק הגבינה" (עמ' 71). וישנם בו גם לא מעט שירים סתמיים. מבחינה תמטית הסך-הכול של שבתאי הוא די פשוט: כאבי הפרידה, הצורך באהבה, והקשר המוכר בינה לבין הכתיבה ביחד עם המזיגה המוכרת של אנטומיה-פיזיולוגיה-פסיכולוגיה, שאותה, קרוב לוודאי, יונק שבתאי לא רק מ"ידע אישי" אלא גם מהספרות היוונית הקלאסית אותה הוא מרבה לתרגם. אופן הבעת הדברים הוא היוצר אצל שבתאי את הייחוד של שיריו, כפי שייטיב להדגים השיר "מוטב פחות שירים ועוד נודות": "בכל שבת שניה את בחיפה, / ואז תאחו בעט נפשי המצפה, / אבל מוטב פחות שירים ועוד נודות" // ביחד במיטה. / לפני שני ירחים / בבושת נאלצתי להודות / שמשורר מפיק מסבל רווחים - / יותר שירים כשאין יותר נודות" // ביחד במיטה. מהריסות אושרי / בנתיב בית אחר בית בספרי. / עוד לא פרקתי את המזוודות // וכבר לבי נדלק, נפגשנו במקרה. / אני רוצה להיות ביחד, לא פורה, / מוטב פחות שירים ועוד נודות! (עמ' 73). "חודש מאי הנפלא" הוא בעיני הטוב

שירתו של שבתאי בספריו האחרונים שונה לחלוטין משירתם של מרבית משוררי העשורים האחרונים. בניגוד לתחכומה או להתחכמותה של האחרונה, למופשטותה ולתובענותה, שירתו של שבתאי פשוטה יחסית, מאוד בוטה ויצרית ומאוד קריאה. אבל גם בתוך ספריו האחרונים של שבתאי מ"זיוה" ועד "בחודש מאי הנפלא" חלה השתנות רציפה. ובעוד ששני הספרים הראשונים "זיוה" ו"מטאזיוה" התמקדו ברובם המכריע בתחום מצומצם ביותר של האנטומיה ("הכוס" ו"הזין" בלשונו של שבתאי), ב"בחודש מאי הנפלא" מתגלה האנטומיה כמכילה אברים נוספים, שחלקם אפילו בלתי משישים. גם בספר הזה, כמו בקודמיו, מהווה האהבה תמה מרכזית, אלא שכאן מדובר בעיקר על סיומה ועל הצורך הנפשי והגופני בקיומה. הסתלקותה של זיוה האהובה, שאת נפלאותיה כבר מכיר כל מי שקרא את ספריו הקודמים של שבתאי, מותירה את ההווה השירי בספר הנוכחי חופשי כמעט לחלוטין מזיונים, מה שמתברר כמטיב בעליל הן עם המשורר והן עם הקוראים.

לזכותו של שבתאי יאמר, שאף לא אחד מארבעת ספריו האחרונים מאפשר לקוראיו הימלטות מאיוושהי התייחסות רגשית. אך בעוד ששני הראשונים עוררו או מעוררים בלא מעט קוראים הסתייגות עד כדי דחיה (כמה כבר אפשר לשמוע על "הכוס" של זיוה ועל הזיונים הנפלאים איתה?). הספר הנוכחי, שהוא, כאמור, ברובו פרידה, מצליח להקטין הסתייגויות, לעתים עד כדי יצירת אמפתיה של ממש עם לא מעט מהשירים. הזירה הפנויה, כאמור, כמעט לחלוטין, מהזיונים, מאפשרת למשורר להתפכח מיינס ולבחון אותם ואת עצמו באור שונה לחלוטין. ודומה שדווקא ההתפכחות הקשה והמכאיבה הזאת המבוטאת ב"שבתאיות" הבוטה והאירונית היא סוד קסמו של הספר. גם בספר הזה כמו בקודמיו השירים מחורזים, קצרים ומחולקים לבתים. צורת הסונטה שבלטה מאוד בספרים הקודמים, בולטת פחות בספר הנוכחי. ההקפדה הברורה על הצורה כדוגמת שיר "קלאסי" יוצרת ניגוד חד לשפה "המעורבת" שבה משתמש שבתאי. כשהכוונה ב"מעורבות" היא לשימוש הסימולטני במלים "גבוהות" ובמלים פשוטות ובוטות. שני אפקטים אלה, הניגוד בין השפה לצורה והשימוש בשני סוגי שפה, תורמים לשירתו של שבתאי את ממד האירוניה, כך שהוא יכול להרשות לעצמו שורות כמו "בקרוביבש ענית לי / וגרונני נחנק מדמעות" (עמ' 35). בלא האירוניה

עמוס לויתן

הכל

1. מציתי הכל והכל איננו פליקה הרבה והשאלה לאן אלה מכאן ומה אעשה?
2. מציתי הכל והכל איננו פליקה הרבה וכל מה שנתן למצוי, בעצם, הלא הוא כזה?
- יש דבר אחד בלבד שלעולם איננו מתמצה עין אשר לא תשבץ מראות את היפה.
- נכד אחד ספר שירים, ועדין רחוק קץ החיים. בארץ בינים בינתיים אחכה למה שלקאורה אין לו סכוי.

שבקריאה ובקריאה חוזרת, תמיד יודעים שתמישהו הם יקראו שוב, שיריו של שבתאי אינם יוצרים את ההרגשה הזאת. ההרגשה שמותר "בחודש מאי הנפלא" היא שאכן היה נפלא (יותר או פחות) לקרוא אותו, אבל עד כאן ותו לא. ואותה הרגשה שמתוארת כאן - שתמה פרשת זיוה ומציאותה של אהבה חדשה בסופו של הספר, היא גם ההרגשה שהותיר בי הספר הזה. כלומר, שאכן כדאי לקרוא אותו, אבל לחזור אליו - לא. ■

רות לאופר

מבין כל ארבעת ספריו האחרונים של שבתאי, הוא בהחלט ייחודי, מעניין וקריא. עם זאת, קשה לי להאמין שאפילו ספר זה יהפוך מתישהו ל"נכס צאן ברזל" בשירה הישראלית, כשירתם של דן או רביקוביץ או יונה וולך. קשה לנבא, אך קריאה חוזרת בספר יוצרת את ההרגשה המתוארת במספר שירים בספר לגבי האהבה, היינו שהיא מיצתה את עצמה; "שלא אחשוב עליך עוד" (עמ' 41) וכדומה. בניגוד מוחלט לשירי המשוררים שהוזכרו, לשיריהם של אחרים

הזכות להיות שופר לאומי

אילנה ברנשטיין: רומן למשרתות; סדרת כותרים; כתר; 1997; 275 עמ'



כיכר המדינה, הליבדו של בעלה... במין הומור-שחור חבוט, שמאמר פגמים בכל דבר.

ברנשטיין הצליחה לאפיין את טון דיבורה וקווי מתארה של הדמות: הפרחה הארצישראלית, שיש לה מה להגיד על הכול ועל כולם. לזכותה יאמר שהיא עושה זאת במיומנות ובשטף, במין סגנון דיבור רחובי נמוך, רצוף בסלנג ובקלישאות לשוניות מגויזנים לנשים ומעיתונות מקומית. הפרחה שלה היא, אחרי הכול, לא בלתי חנינית לחלוטין, גם אם חלק מהפזמה שלה (ושל המחברת) הוא לא יותר ממניירה. כי יש משהו כובש וחביב בדיאלוג הקדחתני והמושע שלה. והיום זה גם מאוד פוליטיקלי-קורקט לתת פתחון פה לפרחה הטיפוסית. אבל נשאלת השאלה האם מאחורי הפאסאדה הרדודה להכעיס, העמוסה בקלישאות, מסתתר משהו? האם באמת יש דמות מעבר לפזמה, או שזה העניין: בפזמה, באוסף הקלישאות הרדוד? והאם זה אומר משהו על המציאות הרדודה שלנו, מעבר לכך שזוהי מציאות רדודה? אני מוצאת שכאן, מציאות רדודה היא בסופו של דבר לא יותר ממציאות רדודה. זאת אומרת, שבעצם לא מסתתרת שום אמירה משמעותית על החיים מאחורי הרדידות של סלינה. זה לא שהיא פתאום תתגלה כאילו אישיות נדירה, או כאשה חכמה באופן מיוחד. חשיבתה היתה ותהיה תערובת של קלישאות נמוכות והשקפות פופולריות, ואילו האמירות שלה על המציאות הן לא פחות בנאליות מאשר הנושאים אליהם היא מתייחסת. זהו מבט רדוד על עולם רדוד. אבל ייתכן שזוהי בעצם העמדה הלאומית המקובלת עכשיו, לתת לכל פוץ לדבר. ואולי לזה בדיוק כיוונה המחברת במאמציה הבלתי נלאים לתת לגיבורתה במה, כדי שתצחק את השגותיה המתלהמות? ואולי לא. אולי היא באמת מתכוונת ברצינות לכך שהדוברת שלה היא יותר ממה שנראה לעין? אחרי הכול, הפרחה הקטנה נהפכת מהר מאוד למספרת בכוונות עצמה, ובזוהי את סיפורה של האשה האחרת. והרי כבר באקט זה של כפילות והעמדת פנים

הספרית הפרחה, עם חוכמת החיים העממית והעסיסית וסגנון הדיבור הרחובי, היא כבר קלישאה לאומית, לא פחות מנהגי המוניות העובדים לפי טקסומטר ומקללים את הממשלה. השאלה היא, האם יש טעם לתת לה, פתאום, קול ספרותי. ומה זה אומר כשנותנים לספרית פרחת מכיכר המדינה, האמא של הפרחות, קול ספרותי, שופר לאומי, מנדט לדבר ולפתוח את הג'ורה. והגיבורה של אילנה ברנשטיין בספרה החדש, "רומן למשרתות", מודה בעצמה שמה שיש לה בפה זה ג'ורה. זאת אחת כזאת - וכולנו מכירים את הטיפוס - שפותחת פה על כל מה שזו, ומסכן מי שנכנס לה מתחת ללשון. סלינה, אשה נשואה בראשית גיל העמידה, ממוצא בולגרי והשכלה אפס, היא אשה פשוטה המודה שהיא כזאת, מתעשרת חדרה שנישאה לאשכנזי, והם גרים בכיכר המדינה. היא מין גלדיס כזו: מורחת אמיתות משומשות על החיים, על גברים, על פוליטיקה ועל עצמה. עם גברים לא הכי קל לה, בפרט לא עם בעלה, שמזיין כל מה שזו, רק לא אותה. כדי ללכוד את תשומת לבו, היא מספרת לו שיש לה סרטן עור, ובאמת מצליחה להקפיץ אותו לאיזה שבוע. את השקר היא תאלץ לפרוע באיזה שהוא שלב, אבל בינתיים מכריח אותה המצב החדש לעשות חשבון נפש, בעיקר פרטי וקצת לאומי, בו עולות מרבית הקלישאות המרכיבות את חיינו בארץ. בשיטותיה חסרי המנוח בתל אביב, בנסיונה לגבש דבר מה בתוכה, ואולי לברוח סוף סוף מבעלה ומחיי נישואיה המדכאים, היא פוגשת זקן ייקה שמספר לה סיפור על אשה בשם שרה, ועל משהו שקרה לאותה שרה בשנת '45. כך היא הופכת למספרת של סיפור על אשה אחרת, עד שהגורלות הפרטיים של שתיהן כאילו מצטלבים בהיפוך: שרה, שאת חייה מספרת לנו סלינה, מנסה בכוח למצוא לעצמה משפחה, וסלינה, לעומת זאת, מעוניינת מאוד להיפטר ממשפחתה ומבעלה. מקשת הזמן הזו, בין שנת '45 לשנת '95, מסמנת גם מקשה לאומית: בין הכרות המדינה ועד לימים טרופים אלה. והמאון של סלינה הוא לא הכי נפלא בעולם. היא יורדת על גברים, נשים, פמיניזם, תקשורת עוינת, ערבים, יהודים, אמריקה, ג'אנק פוד, "ירוקים", מיצפים בגליל, פרחות, ד'ון ג'ואנים, רווקות מוזקנות, ספרדים, אשכנזים, עולים חדשים, מדיניות הממשלה, פוליטיקה, מפלגות, נהגי מוניות, זונות, רמת השירות בבתי הקפה של תל אביב, הפוציות של הזבניות מבוטיקים של

- את הזכות להיות שופר לאומי. אבל, מעצם היותה מחברת פוסט-מודרניסטית, חייבת ברנשטיין, מן הסתם, להיות ערמומית ומניפולטיבית, לשסע את הטקסט ולפרוע את היוצרות - לכן קשה לדעת למה בדיוק היא חותרת. אולי למה שאכן יש בספר הזה: לתעתוע, לבלבול העצום במושגים, ברמות דיבור וחשיבה, לדיסאינפורמציה ולדיסהרמוניה, לרדידות שפופה בכל. קצת מעצבן שהיא מנפנת מעל לראש גיבורתה במחאות חברתיות שונות, כמו במחאה הפמיניסטית המשומשת. אני גם לא הייתי מבססת את מרב הפרשנות של הטקסט על הרובד הלאומי, מרות מאמצי הדברים שעל הכריכה לשכנע אותנו בכך. אבל בסך הכול זהו ספר נעים לקריאה, קולח ובעל חן קליל. אולי, באמת, כמו עותק בכריכה רכה של רומן למשרתות.

יעל ישראל

אלון אלטרס

ברידותה

לְמָה אֶדְמָה אֶת הַהֶפְקָרוֹת?
לְמַעַשֵׁי שְׁלִי.
אֲנִי, שְׁלֵא שְׁאֵלָתִי
אִישׁ מִן הָעָרִים,
שָׂרָאוֹ אֶת אִמִּי
עַתָּה נָדַם לָפָה
מֶה הָיָה מִרְאֵה פָּנֶיהָ
בְּאוֹתָהּ הַשָּׁנִיָּה
בְּהַהֶפְקָרָתִי אוֹתָהּ
כְּמוֹ שְׁאוֹמֵר לְוִינָס,
לְבְּרִידוֹתֶיהָ הַמְחַלֶּטֶת.

מתוך מחזור שירים בכתובים

שמעון אדר

הספד על גינזברג

מישהו

גנב את קדיש מן הספרייה.

אני רואה אותו:

שפוף, מלא יהרה, בין המדפסים,

נועץ בכנף הפגד

להסתיר את דבר התועבה,

העשוי היטב, כנראה,

כי הוא עובר את השומרים,

חומק בעד

מערכות האזעקה המרשטות את

הבנין ואת היום,

נמלט.

יד לא תשיגו,

גם לא השיר הזה.

אין לקח. העולם עור.

גנבי ספרים אינם קוראים שירה.

כמו אנשים,

מעשה הבעילה חשוב להם יותר

מהנאת המעשה.

כאלו איזה שיר היה אי פעם

שיר

למישהו.

שיר אחר שיר,

כונתי.

תערי הפריחה שלופים

ושאגת המנוסה של האור

מביאה אותה,

קצר נשימה,

אל ספו של ערב נוסף.

2.

ערב,

יחידי לנחם אותי הקיץ,

בין שלושים שמשות מסובבות חמסין,

בא במשלחת אור מיוצת.

כבר במרחק כוכבים מגשמים כמו נערים נופלים

על אפקים משתקים ועל

מתוור הים

הפועם בחלשה כמו עורק צואר משסף.

נצח של התאידות מתרסק עכשיו על היבשת.

אני רוצה, אבל לא יכול

ללכת.

האויב כאן אתי תמיד.

3.

שדרות של מוצאי שבת

היא עיר שונה

לא מעטירה, לא

מנגחת את האור בבערה מתמשכת.

מפרכת.

לשוא מצוחות מקהלות רקיעים

רוחות אביב פושרות

מגורנות אמללים כמו חיות.

כל הערים מלאות מלמול של נפילה.

גם זה לא יתן לה.

עליה לזחול מפה,

לשכור מות פשוט יותר,

רוצח אחר מאשר

הערב.

סונטות ערב, לרוני סומק

1.

שמים כהים שוב נופלים פה,

כמו אנחה,

מסתערים על מצוקי העצים

כמו

סיעת צפרים מבהלת.

ואצלה?

מלכודות האביב הנחו

אבל

אפריל,

מאהב חמקן,

נדה ביניהן כמו רוח.

האם לבד עוד נכון

לעשות את מלאכת הגויצה הזו,

”רק לה”

משה דור: שתיקת הבנאי; הוצאת זמורה ביתן; 1996; 93 עמ'



ת.ס. אליוט (במסה "שלושת הקולות של השירה") אומר: "אין לקבל לגמרי כפשוטה את עדותם של המשוררים על מה שחשבו שהם עושים שעה שכתבו את השירים. אך דעתי היא ששיר אהבה טוב, אף שהוא יכול להיות מופנה לאדם אחד, תמיד הוא מכוון לכך שיצאתו לו אנשים אחרים". שמעתי בקולו של אליוט וצותתי לשירי "שתיקת הבנאי" – צירוף פרדוקסלי כשלעצמו – שהרי אם שתיקה יש כאן, שירים אין כאן, ואם שירים יש כאן שתיקה אין כאן. נדמה לי שיש בשם הפרדוקסלי כל כך כדי להנחות את הקריאה בשירי הספר, שנדמים פשוטים ושווים לכל נפש, כדרכם של שירי אהבה, ובאמת הם מעלים פליאות ומכניסים אותנו אל סודה של הוויה המתקיימת בסתירותיה וממן נמשך השיר.

מפליא, ואולי לא כל כך מפליא, כפי שאנסה להראות, איך בספר שכולו רצון שירי אהבה, ספר שבו מצהיר הדובר בשיר ארס-פואטי ("ברצוני להבהיר שאני מודע" עמ' 11), שבידעין ולמרות כל המעשים הנוראים והנפלאים הנעשים מסביב, הוא ישוב ויספר את סיפור האהבה ואפילו יישמע בנלי ככל שישמע וללא מוסר השכל; איך בספר שמממש כמעט עד תום את ההצהרה שהוא מתכוון להתעקש "לְקַדֵּשׁ אֶת הַפָּאָב וְהַחֲמֵדָּה וְאֶת הַצִּפְּיָה וְהַאֲכֻנָּה וְלִדְבֹק בְּאַתְבֵּתִי הַמְּדֻקְנֶת אוֹתָךְ / הַסּוּגֶרֶת עָלֶי קִדְּוִי" (שם) – מפליא ואולי לא כל כך מפליא, איך המלה האחת לאורך הספר כולה, הווכה להדגשה ונכתבת באות מודגשת ומופיעה במדור הרביעי של הספר, בשיר "סיוט" (עמ' 60) היא המלה "לָהּ", בצירוף "רַק לָהּ" והכינוי מתכוון אל הארץ האהובה ולא אל האשה האהובה.

ולמה בעצם לא כל כך מפליא, מפני שהאשה בשירים הארוטיים לובשת מדים ארכיטיפיים, וכך גם כל פרטי הביוגרפיה האישית. הגבול בין האהובה הנמצאת והארץ הנכספת מיטשטש, ונוצרת מעין משוואה בין ארץ-אשה. האשה קורמת עור ובשר בלשון שבה מציינים ארץ. כך, למשל, בשיר הקצר "טופוגרפיה" (עמ' 19), נעלם הגבול בין המשל לנמשל, בין שני חלקי המטאפורה, בין האשה לארץ. ארץ המולדת היא גוף האשה וגוף האשה – ארץ מולדת. כך אנחנו יכולים למצוא בשירים הארוטיים: מילון ארץ-ישראלי גיאוגרפי שלם: גיא, ונווה, וערוצי נחל ועוד ועוד. מצד שני הארץ היא "צֶלַע מוֹלֶדֶת חֶסֶד", כחוה הקדמונית שנבראה מצלע.

הלשון הפיגורטיבית שבה מצויר הדובר את האשה ואת החמדה בין איש-אשה, היא לא רק גיאוגרפית, ארץ-ישראלית, אלא גם טעונה

באלויות מקראיות. והיא זוכה למשנה חושיות מפני שהיא נטועה בנופים זרים, כשם שהיא מחזקת את תחושת ורותם של הגופים ומעצימה את תחושת הניכור של הדובר. כך בשיר "הנווה" (עמ' 22). הבית הראשון רצוף מלים ומושגים מן המילון הביורוקרטי, היבש: "בלי דרכון, בלי אישור כניסה, ללא המלצות, והנווד בשיר הוא אחד ממחוסרי הבית, homeless, המשוטטים בכרכים הגדולים, כמדומני בעיקר באמריקה, בפנים צרובי חמה, סמורי זיפים וציפורניים שחורות מגודלות ולשון לעה ותבערה בעיניים, כלשון השיר, איש חסר בית בעולם מוסדי, שתובע ממך דרכון ואישור כניסה ושתהיה מגולח למשעי ואולי אפילו ענוב עניבה. הבית השני כולו ניגודו של הראשון: האשה, החמדה, הם מקור החיים, הם "הנווה" במדבר המודרני בין ימינו. האשה, לא כיעל אשת חבר הקיני, שהגיש חלב תחת מים בתחבולות עורמה ושלחה ידה אל יתד האוהל ואל המקבת; כאן היא פשוט מגישה מים וחופן תמרים. והשיר חוזר פעמיים על המלה "מים", וכך מחבר אותנו אל סיפור יעל וסיסרא על דרך הניגוד. מה יכול להיות זר יותר אל העולם המנוכר הלובש צורה לנגד עינינו בצירופי הלשון הביורוקרטית בבית הראשון של השיר מאשר המים וחופן התמרים באחריתו של השיר.

כשם שארץ המולדת היא מטאפורה לאשה וגם להיפך, כך הופכת הורות של "הכלב הכנעני" ("המקום" עמ' 93) בארץ נוכריה לזרות קיומית של האדם באשר הוא אדם בכל מקום מתחת לשמים הריקים: "כִּי נִצְעַק, שְׁעָרֵי שְׁמַיִם אֵינָם נִפְתָּחִים" ("עיר פרוות" עמ' 21) לקול יללת הכלב הכנעני, ספק כלב ספק תן, אבל אי אפשר לטעות בסימני הון והזוהר, שנשמעת כאן כמעט מכל אחד מן השירים.

הנווד, שאין בכיסו תעודות מזהות בלשון המקום, במדבר המודרני ש"החיים האמריקאיים הטובים" מייצגים אותו יותר מכל, שסמלו הוא אולי מגדל בבל, הנווד הור לנופים

הטבעיים של "העולם החדש", ולנופיו מעשי ידי אדם, למחזוריות אקלימית ולעונות השנה, ובעיקר ללשון, הוא "הור" באשר הוא אדם, והוא מוצא לו מקלט בחמדה, נאחו באהבת איש לאשה; היא עיר הפרוות וגם עיר המקלט, היא ארץ הרחמים האחרונה: "נִצְעַשִׁים שֶׁל בְּטֹחוֹנוֹת בְּשָׂר" ("גששים" עמ' 38). "לְהֵאָחוּ בַּהּ בְּצוֹלָה הָזֹאת," (שם); "הַמִּקְלָט הַיְחִיד שֶׁבִּין סְדִינִיךְ" ("מסתור" עמ' 29) ועוד ועוד. שְׁעָרֵי שְׁמַיִם אֵינָם נִפְתָּחִים, "אֲבָל שְׁעָרָךְ פָּתוּחַ לִפְנֵי. / הִנֵּה אָבוֹא בָּךְ, / עִיר פְּרוּוֹת שְׁלִי." ("עיר פרוות" עמ' 21). איש ואשה מקיצים זה אל זה מופחד הבדידות: "צוֹעֶקֶת וְנִצְעֶק, הִקְצָנוּ זֶה אֶל זֶה לְמַעַן / לֹא נִתָּר בּוֹדְדִים בְּעוֹלָם הַלֹּא-מֵרָחֵם" ("עם שחר צעקת" עמ' 30). למקרא השיר הזה עולה בזיכרון "עם דמדומי החמה" של ביאליק: "כְּשֶׁנִּי אֲבִירִים הַמִּקְבָּשִׁים אֲבָדָה עוֹלָמִית / עַל פְּנֵי אֶרֶץ נִכְרִיָּה".

הן תחושת הארעיות של המקלט והן העדר הלשון מחזקים את כוחו של הארוס, שבורא כאן עולם טרום-ידעת ללא מלים. למרבה האירוניה, הורות של מקום המקלט היא האפשרות היחידה של הווגיות התמה שלפני עץ הדעת (ראה "חילופים" עמ' 40). מכל מה שנאמר עד כה, אולי כבר לא כל כך מפליא שהכינוי "לה", "רק לה" מופנה אל ארץ המולדת. מפני שהשתיים, האשה והארץ, לא רק מזוהות זו בזו, אלא הן גם צרות זו לזו. אומרים שהאבות גנובות תמתקנה. כאן נבגדות הארץ והאהובה גם יחד. זו צרתה של זו. ההימלטות אל חיק החמדה ואל הניכר כמקלט מתוארת במונחים של אשם ובגידה: "הִנֵּה, שׁוֹב אֲנִי מִסִּיר אֶת כּוֹכְבֵי לְפָנֶיךָ, עוֹלָם חֲדָשׁ, / וְעֵכָשׁ בְּהִתְעַנֵּי עַל טַעַם הַבְּגִידָה / הַיָּיִן, אֲנִי יָכוֹל לְהַמִּיר / תּוֹלְדוֹת בְּתוֹלְדוֹת." ("בגידה" עמ' 61). ההדגשה שלי.

ואולם אין לנו כאן עניין בדובר רומנטי; אין כאן נדרים לנצח. הידיעה כי החמדה היא מקלט ארעי, שומרת על השירים מגלישה אל רומנטיקה תמימה. יש בשירים ידיעה נוקבת וחדה שהזמן אורב לפתח. החמדה היא זמנית כמו הקיקיון. "כִּמְהָ / אֶפְשָׁר לְהִסְתַּפֵּר בְּמַעֵי הַדָּג?" ("אשם" עמ' 51). תחושת הארעיות, הזמן הדולק, הנכר, מעניקים לארוטיקה חריפות, אבל אינם מזכים אותה בנצח, ממש כמו בסיפור גן העדן הקדמון.

כמוכן נשאלת השאלה מפני מי או מפני מה מבקש הדובר להימלט? לי נדמה כי "שתיקת הבנאי" הוא סיפור של בריחה מאהבה תובענית של ההווה הארץ-ישראלית על כל יופיה ומוראותיה, שסיפור העקדה הוא סמלה המרכזי בספר, אל ארעיות שיש בה איזו מנוחה, ללא מחויבות, בלי התחייבות לדורות. בריחה אל שירים "חפים" מכל אחריות לאומית או תודעה של זמן היסטורי. ומשום כך מתלווה אל החמדה גם תחושה של אשם ובגידה. אלא שלמרבה הפרדוקס,

המקלט בחיק החמדה לא זו בלבד שאינו נותן מנוחה ואינו משחרר מהתחייבות ומתודעה של זמן היסטורי, אלא להיפך. כל אלה רק מחריפים דווקא משום הריחוק, והם מוצאים לעצמם ביטוי לא רק בצד התמטי, אלא גם בלשון ובציוריה, ובגיבורים המקראיים המאכלסים את דפי הספר. השיר הפותח את המדור האחרון של הספר סוגר את מסע הבריחה בשיבה, בחזרה אל הארץ ("בחזרה" עמ' 75).

לא במקרה שתיים מדמויות הגיבורים המקראיים בשירי הספר הם יונה וצדקיהו – שני פנים של גיבור נמלט. יונה הבורח מרצונו מפני השליחות – אם תרצו מפני אחריות היסטורית – ושב אל מולדתו בעל כורחו אחרי שנבלע במעי הדג: "וְאֵם אֲמַשֶּׁךְ אֶת כּוֹכְבֵי-הַצֶּמֶר הַשָּׁחֹר / לְמַטָּה, עַל גִּלְיָי אֲזַנִּי, כִּמְהָ / אֶפְשָׁר לְהִסְתַּפֵּר בְּמַעֵי הַדָּג?" ("אשם" עמ' 51). וצדקיהו המלך הנמלט בעל כורחו במערה מתחת לאדמה מפני האויב "הַמִּמְתֵּן לּוֹ מַמָּשׁ / אֶצֶל הַפֶּתַח." ("מלאכים ומערה" 23).

מגדל בבל הוא כפי שהוכרתי אחד מסמלי ה"עולם החדש". והמגדל חרב מפני שבראשונה היתה הארץ שפה אחת ודברים אחדים, עד שבלל האלוהים את שפתם. ונדמה לי כי שמו של הספר והשיר "שתיקת הבנאי" מנחים אותנו לעקוב אחר צירי הלשון והמלים והשיר וכמובן השתיקה והאלם, שאינם מנותקים מצירי הארוס והניכר והמולדת בשירי "שתיקת הבנאי".

ש. שפרה

(מתוך דברים שנאמרו בערב לכבוד הספר "בית ראובן")

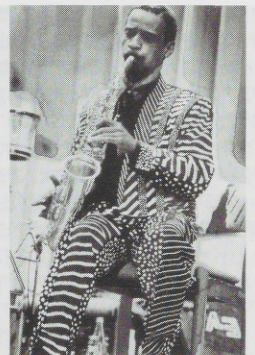
אחרון השתיינים הגדולים

ג'ק קרואק: החתרנים; הוצאת גוונים; 118 עמ'; תרגם מאנגלית והוסיף אחרית דבר: עודד פלד בין שאר הרגליים המזוהים, אוהבים האמריקאים לכנות גם את דורותיהם ההיסטוריים בשמות. ילידי סוף המאה הקודמת כונו, אחרי המלחמה העולמית הראשונה, דור אבוד וגם דור הג'אז. אחר כך באו בייבי-בומרס, ביטניקים, ילדי פרחים, פאנקיסטים ויאפים, עד לדור איקס הנוכחי של שנות התשעים, שהוא ללא ספק הכי משעמם בייג הדורות שעברו למן הכרות העצמאות של הדוד סאם.

מחקרים סוציולוגיים שבחנו את מושג הדורות במשך השנים, גילו כי לכל הדורות יש תחושה קולקטיבית של אובדן, המתורגמת בפועל למרידה

בדור האבות ותשוקה להגדרה עצמית. גם ילידי שנות החמישים, שכוננו "דור הביט" (מושג עתיר משמעויות: קצב, מוכה, דכאוני וגם קדוש), חשבו שהם המציאו מחדש את מרד הנעורים. מה שאיחד אותם היה שדה מגנטי של חוויות מעצבות, שפירקו את הצורה לחלום האמריקאי. החל במלחמה שהותירה אחריה עולם עצבני עם פתיל של פצצת זמן (מלחמה קרה, שואה גרעינית וכיו"ב), עבור דרך התפוררות התא המשפחתי וכלה באובדן אמון בכל מוסדות העבר. הם היו צעירים חסרי מנות, שחיפשו (ומצאו) אלטרנטיבות בתרבות האפרו-אמריקאית, פילוסופיות מזרחיות, אמנות אוונגרדית ושאר מיני מחוות אוטוריים, שהיו מפלט מריקנות המבילה של החיים המודרניים. בזמנם הפנוי נדדו מפה לשם על הציר המחבר בין ניו-יורק, סן פרנסיסקו ולוס אנג'לס; עישנו, ניפסו, הסניפו ושתו כל מה שהיה לטבע להציע (כולל כימיקלים מעשה ידי אדם); השתגלו כמו שפנים במסיבות חשק אפופות עשן; שמעו ג'אז, נשמה ובלוז, והיו משוכנעים בכוחו של הטריפ (תרתי משמע), למרוח חיוך ענק על פרצופו של העולם.

כמו לכל הדורות לפניהם ואחריהם היו גם לביטניקים (שם שקיבלו מפארויה במגזין "מאד") מורי דרך. אלן גינסברג, וויליאם בארוו וג'ק קרואק היו השילוש הקדוש, שב-1954 התחיל את דרכו המשותפת על כרי



ג'ק קרואק

החתרנים

הדשא של אוניברסיטת קולומביה בניו-יורק. קרואק הוכתר באופן לא רשמי כאלוהים, לא כל כך בזכות חינוכו הקתולי, אלא יותר בגלל פרסום "בדרכים", הספר שהעניק למאמיניו גירסה מקוצרת לעשרת הדברות: "מכונת מהירה, חוף להגיע אליו ואשה בסוף הדרך". המשוואה בין נסיעה להתחדשות רוחנית היא רעיון משמש למדי בתרבות המערבית. קרואק וחבריו הפכו את הנסיעה לדת תרבות חדשה, שהחוק הראשון שלה אומר שאין חוקים. משוררים יכולים לצייר, ציירים

וצלמים יכולים לכתוב, רקדנים יכולים לשיר, וכולם יכולים לנגן בתזמורת הביט.

האגדה מספרת שקרואק כתב את "בדרכים" בספיד של שלושה שבועות. את "החתרנים" כתב כבר באטרף של שלושה ימים, כשהוא מתודלק במגוון כדורי מרץ. ספר מהיר, עמוס גיבורים ומתיש לקריאה, התובע מהקורא לרוץ מאראתון בקצב של מאה מטר. קרואק כינה את סגנון הכתיבה שיצר "פרווה ספונטנית". פירושה המעשי של הספונטניות היה תיאום בין תוכן לצורה אסתטית. התוכן נע בויגוג מאני-דפרסיבי, בין אופטימיות אקסלוסיבית לאנשים צעירים, לייאוש פתולוגי (של אותם צעירים). הצורה האסתטית היתה תזויתית, פרגמנטרית ותוססת לכל האפשרויות, בהתאם לקצב גלי המוח והנשימות של הנפשות הפועלות.

"זהו סיפורו של איש חסר ביטחון עצמי, ויחד עם זאת אנומאניאק", מזהיר כבר בעמוד הפתיחה ליאו פרספייד, שהוא בן דמותו של קרואק (כמו יתר גיבורי הזמן המשבצים בעלילה בשמות בדויים). ליאו אוהב בספר את מארדו-פוקס, צעירה כונית-אינדיאנית, שנראית בעיניו "ברונטית של הנצח שיפיה בלתי נתפש". אבל מארדו רוצה להיות בחורה עצמאית עם כסף: "להכיר את כולם ולהודיין עם כולם, רגל נודדת". אחרי חודשיים הם נפרדים, וזה פחות או יותר, גם מה שקרה לקרואק עם אהבת חייו האמיתית בקיץ 1953, כי "אתה תמיד מנסה להשיג את אלה שלא רוצות אותך באמת".

אגדת קרואק היתה עצובה בחיים עוד הרבה יותר מהסיפור. תפקיד רב-החובל היה גדול על כתפיו של הסופר הנודד, שהטביע את שנותיו האחרונות בים אלכוהול, ובין בקבוק לכוסית סעד את אמו הקשישה בפלורידה. "אני האב הגדול והקדמוני שהשריץ מבול של רדיקלים מנוכרים, מוחים נגד המלחמה, מתבדלים מן התברה", סיכם במרירות את חותמו בהיסטוריה, רגע לפני שבני דורו הפקירו את הבמה למצעדי השלום של ילדי הפרחים.

בפרספקטיבה היסטורית צריך להודות, שלטוב ולרע היה ג'ק קרואק סופר של תקופה. מי שניסח את תעודת הזהות עבור בני דורו, אבל איבד ברבות השנים את הרלוונטיות ואלמנט ההפתעה. מה שהיה בזמנו מהפכני, פרוץ, מחתרתי ושעוררייתי, נקרא היום כטקסט ילדותי, פשטני ונאיבי, "שיש בו העזה, אך גם פרווה משמימה בסופו של דבר" (כפי שסיכם כאן קרואק עצמו את ספרו הראשון). לזכותו של קרואק ייאמר שעד סוף הדרך נשאר אותנטי, נאמן לתחושותיו הנבואיות ובלתי מזויף. כמו פיצ'גראדל, בן "הדור האבוד" לשעבר, הבין כבר במהלך המסיבה, שאו-טו-טו יגיע מישו לנתק את החשמל. "החיים עצובים מדי מכדי להודיין כל הזמן", אומר נגן סקסופון

מלנכולי ב"בדרכים", שקולו נבלע בהמולת המשגלים. בספר הנוכחי כבר חש פרספייד-קרואק עצמו את הסוף, "מפני שהמוות פורש עכשיו כנפיים גדולות על פני חלוני, אני רואה אותו, אני שומע אותו, אני מריח אותו".

קרואק מת (למזלו) בגיל 47. בדו"ח הרפואי נכתב שמת בגלל שחמת הכבד, לאחר שבילה את שלושת ימיו האחרונים בשתייה אינטנסיבית. הוא היה "האחרון בין השתיינים הנוצרים האמריקאים הגדולים", אמר אלן גינסברג על חברו, שעוד הספיק לבקש ביצירתו האחרונה: "אל תוותרו לזמנים הרעים".

אירי ריקין

אל המרחקים העצומים של הנפש

ואלנטיין טובלין: הדרך לצ'אנ'אן; מרוסית: בן ציון תומר ומרק דרצינסקי; הקיבוץ המאוחד 1996; 144 עמ'

בעידן בו המחר מבקש לפעמים להקדים את האתמול, טוב להתענג, מעת לעת, על טעמה המתוק והמרענן של קלאסיקה אמיתית. נעים לשוב ולגלות, שעוד יש בכוחה של הספרות לשאת אותנו לעולמות רחוקים, להווייה אחרת, מחוץ למעגל הצר, היומיומי, שסביבנו - זאת כדי שנוכל לראות מבחוץ עד כמה איננו שונים ממה שקדם לבואנו - ואתן שאלות קיומיות המתוות את צעדי האנושות מראשיתה, שוב מציגות את מלוא האמת המרה בדבר אי היכולת לפתרון.

גדולתו של ספר אינה נמדדת רק ביכולתו ליישם זאת, בזכות עושר השפה, מורכבות העלילה או עומק הדמויות, ואפילו אם הוא נוקט בדרך הבעה חדשה 'ומהפכנית', גדולתו נמדדת גם כן, או אולי רק, בכוחו לאחד את המרכיבים הללו לכלל כושר מעוף ובהיותו, עקב כך, גשר בין עולמות, תקופות ותרבויות, וסמל לשפה אחת המפעמת בלב האנושות כולה; על אחת כמה וכמה אם הוא גם נטע זר בתוך קונטקסט תרבותי כלשהו.

ספרו של טובלין, "הדרך לצ'אנ'אן", ממלא כה הרבה מן המשאלות הללו, ובוטל במיוחד דווקא משום שאינו משויך לאיזו אופנתיות עכשווית; אין בו התרחשויות מקומיות צרות, אין בו עולמות "קיימים", אלא זרות מוחלטת לגבי התודעה וההוויה של המציאות הנוכחית.

דרך כתיבתו מעלה ניוחות עשירים כמיטב המסורת הספרותית הרוסית, ומעבירה בקורא רטט של געגוע; היא אטית, מדודה ודייקנית מאוד; מיטיבה לראות פנימה והחוץ, שקועה בנופי עצמה ועם זאת פשוטה; היא דרמטית, עמוסת פרטים אך אינה מעייפת את הקורא ושומרת על חדות. הסופר, שעלה ארצה לפני כשלוש שנים מלנינגראד לשעבר, משרטט ביד אמן ובעושר לשוני שתי נובלות שבמרכזן קונפליקט בין תאוות השררה וכוחם של היצירה והרגש לעמוד בפניה.

טובלין אינו מתעסק בשאלות 'קטנות'; אדרבא, הוא בוחר להתרחק לגמרי מן העולם שאנו מכירים, ולהתעמת עם תהיותיו דווקא על רקע היסטורי ותרבותי שונה לחלוטין. יומרה כזאת היא אתגר למחבר, והוא עומד בו בהצלחה מרובה, בזכות שליטה מעוררת התפעלות בכל הניואנסים והסמלים התרבותיים, עד לפרטים הקטנים ביותר, האותנטיים כל-כך, של גיבורי החצר.

בנובלה הראשונה, "הדרך לצ'אנ'אן", מצוי הגיבור בדילמה מוסרית הנפתרת רק לקראת מותו; האם יש ערך לתענוגות השררה, אם המחיר עבורן הוא התכחשות למצפון, אביו של התום היצירתי? דו"פו, משורר עני, שהגיע עד לדרגת "שר התרבות" בקיסרות סיןית קדומה, אולם נמלט בחזרה לאלמוניות מוחלטת, נאלץ ללמוד את הלך על בשרו: מה הערך בחייו שלו, כאדם וכמשורר, אם אינו יודע את ערכם? ופרדוקס זה נפתר רק לאחר שנים ארוכות של תלאות; טעם השלטון נעים, אך גדול ממנו הוא הנצח המתגלם בזיכרון האנושי ושורד מעבר לקיום הפיזי.

גם בסיפור השני, "הטריומף הספרדי", מועלים ספקות בדבר טעמה של המנהיגות, אולם הפעם מצדו השני של המתלבט: קיסר, האימפרטור של רומי, נאלץ להתמודד עם כוחות מבית בגבולות הרחוקים של הממלכה. יציאתו לקרב מותירה אחריה ענן של ערפול: שאלת הנאמנות למנצח עומדת כצל המלווה את הסיפור... אולם השאלה האמיתית היא בלבן של הגיבור, מה ערכה של הבדידות האיומה בצמרת, הנכפית עליו בשל הצביעות והבוגדנות של מקורביו המבקשים נתח מן הירושה? מה ערכה של הצמרת עצמה, כאשר הגעגוע הפשוט לאהובתו, קליאופטרה, אינו פשוט כלל ועיקר?

בין שני הסיפורים נרקמת שאלה אחת והיא מהדהדת זמן רב לאחר סיום הקריאה; למעשה שתי הדמויות המרכזיות בשני הסיפורים, מבקשות איזה שקט פנימי, שאינו יכול להימצא, אלא במצב שבו תהיה עליונות הרוח על החומר; עם הספק הזה, עם החשש הזה לזמניות הדברים, צועד הקורא, יחד עימן, במסע מופלא אל המרחקים העצומים של הנפש. ■

שגיא מעין

"שריתי עם אלוהים ואוכל"

קרן חזקיה: דירת חדר; הרצאת גוונים, תשנ"ז

"דירת חדר" הינו קובץ של סיפורים תל-אביביים; של שנים עשר מצבים קיומיים, אשר משתקפים דרך עולמה של אשה, סופרת רגישה; למעט סיפור אחד, "בדרך הררית", שהדמות הראשית המתוארת בו היא של גבר. ואני מוצאת את עצמי קוראת בהם עוד פעם ועוד פעם, כאשר כל קריאה נוספת אך מעצימה את הקסם שהם מטילים עלי. וכשאני מנסה להבין, לאתר, מה יש בהם, איזו רוח היא זו שמחזירה אותי אליהם, המושא "הרמוניה" עולה בדעתי.

קרן חזקיה, דרך סטרוקטורליזם אישי ומיוחד המשלב ריאליזם לירי, מצד אחד, לשון מדויקת שמתרוממת עד כדי "יקיות תומאס-מאני" ובו זמנית כובשת, מצליחה לעורר את חוויית ההרמוניה.

קובץ הסיפורים שלה הוא כאופן עם שניים עשר רדיוסים דקיקים אשר כל אחד מהם חושף תמונה קיומית של הווה, לדוגמה, סיפור "קללה" השני בקובץ, מתאר את מרים יושבת מכונסת ליד מיטת בעלה "יהודה" שהוא כבר לא בין החיים; לכאורה אופן הסתגרותה והשתוק המוחלט באבריה מבטאים הלם וזעזוע מעצם מותו, אך דווקא עם מותו, דרך זכרון ילדות, היא מגלה את חירותה ומתוודעת אליה: "להפנות סוף סוף לעשות לביתה, אבל הפעם-רק לפי דרכה".

לעומת זאת, בסיפור, "סתם יונה" נחשפים חששותיה הכבדים של ציפי שהריגה זה הנוסף, לאחר הפלות וטיפולים מכאיבים, ייכשל; כאשר בורים, חתולה האדמוני, מטיל שלושה גוולי צוּצֶלֶת טבוחים על הספה, נתפס האירוע בתודעתה כאות לבאות. ואכן במהלך לידתה, נקלע התינוק למצוקה, בעוד שבעלה עמוס ממלמל לעצמו בקול חרישי: "אני לא תופש מה קורה פה. זאת הרי סתם יונה סתם יונה..."

הסיפור האחרון והנפלא הינו מונולוג של אשה הנאבקת במחלתה הממארת, כשבעלה כבר דר עם אשה אחרת ואף בנה אורן מעדיף מטעמי נוחיות לדור עימם. להפתעת כולם, היא דווקא נרפאת ממחלתה ומצליחה אף ליצור מרחב חדש בחייה. הסיפור מסתיים בכך, שהיא עומדת ליד מצבת חברתה "שאצלה זה הלך ציק ציק" ומבחינה בו: "לבוש במדי המסורתיים שם שכמיה ומגפיים שחורים, בהבדל אחד; הוא אותו בתיק ג'יימס בונד, תפוח מרוב רשימות ושמות. מלאך מות מודרני, ערמומי, מצטנע, מעמיד פני ביישן. נזכרתי שאבא היה אומר לי, ילדה מבוהלת עד אימה למראהו של כלב גדול: אל תראי לו שאת פוחדת. תעמדי בשקט ואז הוא לא יעשה לך



כלום. לכן לא נמלטתי ולא הסתתרתי. יצאתי אליו, נפרדת ממסע ההלוויה, עמודת בשטח הפתוח בין המצבות, ומשירה אליו מבט: אין לנו שום פגישה, לנו שנינו, לא כאן, ולא בשום מקום..."

תחושת ההרמוניה או הדיוק המרבי שעל כף המאזניים נוצרת בכתיבתה של חזקיה על ידי האיוון הרק והנכון בין תיאור המצבים הקיומיים הקשים, המעוררים צביטה בלב של אמיתותם, לבין ההומור הנוצר, משום "המבט האחר" החווה את פנימיותו גם באופן נוסף, ומשום כך, הקובץ אינו נופל במלכודת הפתיות ועוד יותר מזה, לא בציניות. הכתיבה של קרן חזקיה דומה בעיני לליצן אקרובט המהלך גבוה על חבל דק והוא מתעתע בקהל, שהנה, אי-טו-טו הוא מועד, אך לתמהונם הוא שוב מזדקף וממשיך לפסוע בקלילות עם חיוך רחב על הפנים.

וכמה מילות סיום: הספר "דירת חדר", למרב ידעתי, לא זכה עד כה לתהודה רחבה וזאת החמצה גדולה; לטעמי ולעניות דעתי זאת יצירת מופת צנועה בספרות העברית הצעירה.

דורין מרגלית

טעם של עוד

צבי יעקבי: פיליגרן; הרצאת תג; 1997

לא בכדי בחר צבי יעקבי במונח "פיליגרן" שישמש שם לספרו, שהרי אילו נדרשנו להעניק מטאפורה הולמת למעשה השיר על-פי דרכו של יעקבי, ספק אם היה עולה בדיננו לחלץ מונח הולם מזה. בדומה למלאכה יהודית-מזרחית עתיקת-יומין זו, מהלכת שירת יעקבי סחור סחור, וככל שגוברת הסחרחרת של המהלך כן רב הסיפוק שרשאי המתבר למצוא במלאכתו. יחד עם זאת, כבעל מלאכה הטווה את הפיליגרן בעין הבוחנת כל

פרט ופרט, וביד זהירה ועדינה, טווה יעקבי את שירתו בלא פשרה, עד שלעיתים נדמה שההיצמדות למלאכה המדויקת, על-פי דפוס שאין לסטות ממנו, באה על חשבון אפשרויות בלתי ממומשות להמראה.

אם לנסות ולאפיין שירה עדינה ומיוחדת זו, מעשה שאיננו נטול קושי, ניתן לומר, שעל הרוב, פותח יעקבי את שיריו באמירה, התרסה, קריאה או טענה. כך למשל הספר נפתח בשיר "מעין תפילה", שיר הפותח במלים "אין לך יהודי שאין לו עקירה" וב"שיר אהבה לציפי" הוא פותח ב"רציני לומר לך" או במקום אחר: "אחו בדל-קרשים" או "הנה ימים באים". מיד לאחר השורה הפותחת ולעיתים הבית הפותח, מתחיל מעשה הפיליגרן, מעשה הסחור-סחור, כאילו ביקש המשורר לומר לנו "הנה אמרתי" או "הנה טענתי" או "הנה התרסתי", ומרגע שכן אמר, הוא מציב את האמירה כשאלה, כפתח או סף ממנו הוא מוביל את קוראיו אל המחזות העולים בדעתו כפועל יוצא של אמירתו. כך, בשיר הפתיחה למשל הוא מוביל אותנו מן האמירה ש"אין יהודי שאין לו עקירה/ אחת לפחות בחייו" אל האמירה שכך "שח הרבי מברצל" ומשם "רבי נתן הוסיף וכתב..." רגע הוא מפליג אל תוך עצמו באומרו "יש איזו עצבות נמסכת/ ואיזו עקירה הולכת ונמסכת" ולוואי והיה מפליג עוד מעט ברגע הזה, מומין אותנו אל עולמו הפרטי, משתף אותנו וממריא באמצעותו; אלא שיעקבי שב אל רבי נתן ומאמיניו המאמינים "שאיין לך יהודי שאין לו תפילה/ על כל הרעות/ מנה אחת אפיים". שיבה זו היא המאפשרת ליעקבי לסגור את השיר תוך שהוא משאיר את הקורא בתחושה, שלא כל מה שיכול היה להתחולל אכן התרחש, שהמשורר גילה טפח והסתיר טפחיים.

יופיה של שירת צבי יעקבי נעוץ ביכולתו ליטול אמירה הלוקה במידה של שגרתיות וטריטוריאליזם, עבור מי שמצויים במידה כלשהי בהיסטוריה של תרבות המערב, בתרבות יוון וביהדות, ולהסתחרר עם אמירה זו עד שהיא נוגעת, אותה ומתייחסת לנקודות מסוימות בהיסטוריה ההגותית או האישית. כך מתגבשת במהלך השיר הוויה אחדותית, בה המסמן בו נפתח השיר מתבהר באמצעות שרשרת של מסמנים, הקשורים במובהק זה לזה. שוב ושוב נסגר השיר במקום בו מתאפשר ליעקבי לשוב על עקבותיו, לרוב זהו המקום בו מתבהר נושא השיר או מתחדדת שאלתו. כך למשל, בשיר "רק סיפור אחד", מספר יעקבי על אמו אשר נהגה לספר לו בילדותו על במבי, ואו בהדרגה "במבי הופך לעפר אילים/ הופך לצבי // שחץ הוזמן, כמו שקשה לפיסיקאים להשלים, יורה רק בכיוון אחד - // גם את במבי חמודי לא יחסיא." אפשר לומר שכאשר השאלה של השיר מתחדדת, שאלה המתמצית בטענה הבהירה של הפיסיקאים, יכול המשורר לסגת מן החץ של השיר, משרשרת המסמנים או מאוסף ההקשרים, לסיים ולסגור. סיום זה מותיר תחושה שהנה



ניתן לנו אך לטעום מן העדיית וכבר נטרקה הדלת בפנינו ואנחנו רצינו הרבה יותר.

כמשוררים רבים אחרים מוצא גם יעקבי תבנית הנוחה לו ומתאימה לשימושו. הסכנה העיקרית הטמונה בשימוש חוזר באותו מתכון או באותה תבנית שירית נעוצה בשיעמום שזו עוללה להטיל על הקורא. יעקבי חומק מסכנה זו בעזרת היכרותו את התרבות, ידיעותיו הבלתי נדלות והשימוש המשתנה בשפה. כישורים אלה מאפשרים ליעקבי לטוות את חוטי הפיליגרן, באופן המגוון את התכנים עד שחזרת התבנית איננה מעיקה. לאור התבנית החוזרת של שירת יעקבי נראית חלוקת הספר לחטיבות מאולצת ובלתי הכרחית. הספר נפתח בקובץ שירי אהבה בשם "אשתי הקטנה", עובר לדבר על האב המכונה כאן "Daddy", נמשך בשירי "הרטט הטהור", "הללוהו במינים" ומסתיים בפרק השונה מן האחרים "דפים ממחלקת הייצור". חלוקה זו איננה מסייעת לקורא ואיננה, ככל שכיולתי לשפוט, מעניקה לשירה מובן נוסף.

ספרו של יעקבי מסתיים בפרק שציקרו פרעוה, הנקרא "דפים ממחלקת הייצור", פרק המופרד בדיון מן האחרים. גם כאן טווה יעקבי את משפטיו בעדינות הפיליגרנית, יחד עם זאת, ההבדל הו'אנרי מאפשר או כופה עליו הכנסה של יסודות עלילתיים לכתיבתו. כך בסיפור הקצר על אודות גלית, בסיפור המצוין על אודות מרקוס אורליוס ובאחרים. מיעוטם של הקטעים אינו מאפשר כתיבת ביקורת קיבוצית של ממש, אך מצד איכותם הם מזכירים את כתיבתו של ולטר בנימין ומסבים עונג רב. יש להתייחס לקטעים אלה כאל הבטחה למילוי חסר בסיפורת העברית בת ימינו ויש לקוות שיעקבי ימשיך ויפתח כיוון זה בכתיבתו.

בסיכומי של דבר, ראוי לומר, שספרו של צבי יעקבי הוא ספר שירה רציני ומעמיק הדורש מן הקורא מאמץ, אך מתגמל אותו בעונג ובהנאה. ■

יורם סלבטט

הערשעלע און בלימעלע

מרדכי געבירטיג: מיינ פייעלע (חלילי); שירים לא ידועים; 1997; הוצאת ישראל-בוך; 192 עמ'

שם הספר "מיינ פייעלע", שתרגומו לעברית הוא "המשורקית שלי" או "החליל שלי" נבחר מתוך שיר בשם זה, שבית אחד שלו, בתרגום חופשי לעברית נשמע כך: "חלילי בוכה תמיד/ עצוב, אבל צלילו/ כאילו ת'עולם הכיר/ שנים, שנים רבות". יש כמעט ניגוד בין העצב העולה מהשירים ובין ההידור הרב של הכרך, על 200 עמודיו, בפורמט חגיגי, כמעט אלבומי. בספר קובצו 80 שיר בשמונה פרקים כשהפרק האחרון, "שירי מזמור", כולל 12 שירים, שלצידם תווי הלחן של כל שיר, שהלחן גבירטיג עצמו. הקדמה לשירי הספר משמש מאמר בעברית על "חיי ויצירתו של מרדכי גבירטיג, קווים מקדימי מחקר" שכתב נתן גרוס, עורך הספר, ואשר תורגם לידיש, היא שפת הספר כולה.

הספר מאויר בציורים של הצייר אלכסנדר בוגן, יליד וילנה, מפקד פרטיזנים בזמן המלחמה, שעלה ארצה בשנת 1951 והמשיך כאן בפעילותו האמנותית. המישים רישומי עט שנרשמו במיוחד לספר זה, מתארים דמויות של יהודים בפולין שלפני מלחמת העולם, כפי שראה אותם גבירטיג, אנשים עמלים ולוחמים למען עתיד טוב יותר. לא נראה אותם לובשי קאפוטה ושטריימל, אבל צער יהודי נשקף מעיניהם.

כותרת המשנה של הספר היא "שירים לא ידועים". אכן, שירי הספר שלפנינו לא הופיעו בשני הספרים שראו אור בחייו של גבירטיג, "עממית" (1920) ו"שירי" (1936) וגם לא בחוברת "שרפה" בה פורסמו שירים שנכתבו בשנות השואה. יום אחד בלבד בטרם נורה גבירטיג למוות על-ידי הגסטפו, בשנת 1942, מסר שני ידינים לבתו, לולה, ובהם כתבי היד של שיריו שלא פורסמו בספרים. לולה העבירה את התיקים לבנותיו של המלחין הופמן, ידידו של גבירטיג. בנותיו של המלחין וידידתו שמו על האוצר כמה שנים ולאחר שלא הצליחו להוציא את השירים לאור, מסרו אותם לארכיון "מורשת" של השומר הצעיר, בגבעת חביבה. 15 שירים מתוך אלה הופיעו כאמור בחוברת "שרפה", ביניהם השיר הידוע, "העירייה בוערת". כמה שירים מצאו את מנוחתם במרכז יו"א, בניו-יורק. קרן אברהם י. לרנר לקידום והחדרת תרבות יידיש בישראל והוצאת הספרים "ישראל-בוך" הוציאו את השירים האלה מחביונם, לקוראים בידיש, בישראל ובעולם.

מרדכי גבירטיג נולד בקראקוב

מרדכי געבירטיג

מיינ פייעלע

אומבאקאנטע לידער

קרן אברהם י. לרנר
מירלעך "ישראל-בוך"

שבגליציה בשנת 1877 ואחרי שסיים את לימודיו ב"חדר" היה שולייט נגרים. לימים היה נגר עצמאי. גבירטיג, אוטודידקט, היה בשנים 1904-1906 שחקן בתיאטרון היהודי בקראקוב ואולי אף במאי במחזות של שלום עליכם והיירמן ("גטו"). כמו כן היה פעיל במפלגת פועלים יהודים שהתמזגה אחר-כך עם ה"בונד" וכתב שירים בעלי תוכן יהודי-סוציאליסטי, בהתאם. בספריו הקודמים הופיע השיר "בבית החרושת" ו"שיר לכת מחוסרי העבודה" ובספר שלפנינו פרק בשם "שני עולמות" ובו שירים "מעמדיים" על "חסרי כתונת" ש"קיבתם ריקה" ושיר פועלים שלו בית חוזר: "אחים ואחיות מן המפלגות כולן/ הבה ידיים נושיט! מן העול הכבד להשתחרר נוכל רק באיחוד הלבבות". שירים אלה הופיעו בעיתונות הסוציאליסטית בקראקוב ובניו-יורק אך לא נראו, מן הסתם, ראויים להיכלל בספרו הראשון. וכן, כולל הספר שלפנינו פרק על הווי יהודי קראקוב: "מזמור שיר ליום השבת", כי ביום הזה אוכלים חלה ולא לחם שחור, ה"מאמניו" מכינה ציולנט ואגוזים, גם אם "לילדים אסור לשמוח/ ביום שישי, בערב/ ולשיר רק מפני/ שהחדר/ סגור" (עמ' 56). אפילו ב"יום הכיפורים בבית הכנסת" (עמ' 67) מלא גבירטיג טענות ליושב בשמים, המעניק את "המזרח" לבעלי הבתים העשירים ודוחק את העניים והחולים אל אחורי הבית. אורח החיים היהודי משתקף גם בשורות כמו "התעוררו יהודים, קומו/ קומו לסליחות" (עמ' 69). וכשתוקע ה"בעל תקיעה" את תקיעתו האחרונה, גם היער "קריעה קורע/ על עציו ועשביו" (עמ' 151).

שיריו של גבירטיג, ברובם הגדול, הם שירים עממיים. ספרו הראשון נקרא, כאמור, "עממית" ("פאלקסטימליך" ביידיש), כי אפילו השירים הפוליטיים שבו, שירי האהבה הפרטיים כל כך ושירי הנוף האישיים, טבולים בגוני השיר העממי. מקובל אמנם לחשוב, כי שיר עממי

כור ההיתוך של פיות העם, הם ערוכים לכך. השירים אינם מתוארכים, אולי מפני שהמשורר מלווה את חתברה בה הוא חי והתאריך בו השיר נכתב אינו מעניינה. אכן, השירים קובצו בספר שלפנינו בלי התייחסות למועד כתיבתם. די בכך שהופיעו חמישים-וחמש שנה אחרי מות המשורר ונגאלו מתהום הנשיה. אפילו השיר הידוע "העירייה בוערת" משאיר לחוקרים נושא לוויכוח, האם נכתב מיד לאחר פוגרום פשיטק (1936) או שלוש שנים לאחר מכן, או אולי כבר בגטו.

צריך היה בעצם לתרגם את גבירטיג לעברית, כדי להקנות לדור השלישי לשואה ולדורות הבאים אחריו את טעם הלשון העממית, אך ספק אם ניתן הדבר. "הערשעלע און בלימעלע", כשם השיר העממי היפה ביותר, לטעמי, שבספר, אינם "צביקה ופרחיה" בתרגום לעברית. הם מסמלים עולם מלא ו"אוצר תהום" למי שהידיש היא שפת אמו, או זה שרכש אותה, עד כדי היכולת להתרפק עליה. הספר שיצא הוא פירעון שטר לעבר ומקור לנוברים ביידיש אחר המקורות של תרבות עמנו. אולי זאת גם "מצבה" על מדף הספרים של "ייחוס אבות". בנותי תפתחנה את הספר, אולי, כדי ליהנות מציוויו המרשימים אלכסנדר בוגן, בשפת הציור האוניברסלית. אשר לאותיות המרובעות, ניתן אולי להוסיף עליהן: "פ.נ."

שמואל שתל

רוני סומק חצי פיה

גרטרוד רובין

מאנגלית: נעמי ירון

עצה לגנן מתחיל

פֿאַשר אַמנות, שײַמו יְחור מגופי
פֿכּוּס מײַם צלולים. שְׁבוּעוֹת
אַחֲרֵי כֵן, צִפּוּ בַּעֲבֹר תּוֹר-עֵינִים
שׁוֹחֶה בְּמַעְגָּלִים. תִּתִּירוּ מֵהָר
אֶת פִּקְעֵת הַלָּדָה. שְׁתַּלּוּ אוֹתוֹ.
הַתְּבוֹנְנוּ בְּרֹאשׁ הַיָּרֵק, הַנוֹצֵץ,
פּוֹלֵחַ אֶת הָאֲדָמָה. יָדִים מְגַשָּׁשׁוֹת
לְשִׁמְשׁ. בְּאֲמָצֵעַ הַקִּיץ אַתֶּם
תִּזְוֶה אוֹתִי - צִמַּח שְׁלִישִׁי מֵימִין:
צִפּוּף עָלִים וּמִקְשִׁית.

גרטרוד רובין, משוררת אמריקאית, יהודיה בת 80, מציעה ממרום גילה "עצה לגנן המתחיל". המטאפורות שתולות באדמה חקלאית, אך החקלאות האמיתית היא חקלאות הנפש. וכך חורשות המלים תלמים על לחיה של אמה אדמה, וכך רגע הנבילה מרפד את הקרקע לרגע הצמיחה. "הטבע", אני מצטט את פרנסואה ראבלה, "שואה את הריקנות."

"המוות הוא רב-אמן מגרמניה"

יהודית ברטוב

der Todt ist ein Meister aus Deutschland -

פול צלאן

חורחה סמפרון: הכתיבה או החיים; מצרפתית: עידו בסוק, הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, ספרית פועלים, 1997

נורחה סמפרון היה השנה חתן פרס ירושלים, וזו אולי הסיבה שראו אצלנו צורך לתרגם את אחד מספריו של סופר חשוב זה, ספר שבמקור הצרפתי ראה אור ב-1994 (בהוצאת גלימאר) ונחשב לספר המצליח ביותר באותה השנה. זהו ספרו של אינטלקטואל רגיש ומעמיק, בעל ידע רחב בספרות ובפילוסופיה, שבעיקר בצרפת התפרסם כבר קודם לכן ברומנים ובתסריטים שלו, אך תורגם גם לשפות אחרות. סמפרון הוא בן למשפחת מדינאים ודיפלומטים ספרדים, שנמנתה עם מתנגדי פרנקו והפאשיזם, גלתה מספרד והתיישבה בצרפת. כל חינוכו התיכוני היה בתיכון היוקרתי ביותר בפריס (אנרי IV) ואחרי-כן החל ללמוד פילוסופיה בסורבון. עם הכיבוש הנאצי הצטרף למחתרת, נתפס, ובינואר 1944 נשלח לבוכנוואלד, והוא אז בן עשרים. עם השחרור באפריל 1945 חזר לפריס, מאוחר יותר, הצטרף למפלגה הקומוניסטית הספרדית (בגולה). עשר שנים

חי במחתרת בספרד בשירות המפלגה ובשמות בדויים נדד ברחבי אירופה, עד שנקלע לעימות עם הנהגתה ובאמצע שנות השישים פרש ממנה שבע-אכזבות. עם מות פרנקו, השיבה לשלטון לגיטימי ועלייתם של הסוציאליסטים לשלטון בספרד, נקרא על-ידי ראש הממשלה פליפה גונזאלס לשמש כשר תרבות בממשלתו. אחרי שנים ספורות חזר לצרפת והתמסר כולו לכתיבה. משעשינו הכרה ביוגרפית תמציתית עם סמפרון האיש, נתרכזו בסופר, מחבר "הכתיבה או החיים". בהגיעו לשנתו השבעים, חזר סמפרון בספר זה לנסיון חייו הטראומטי והפורמטיבי ביותר בחייו - ימי היותו אסיר פוליטי בבוכנוואלד. אם כי עברו למעלה מחמישים שנה בין זוויות בוכנוואלד לבין כתיבת הספר, חיים בו הדברים במלוא חריפותם כאילו התנסה בהם אך תמול-שלשום. ניסיון כמו זה ממשיך כנראה בלבם של כל מי ששרדו מן המחנות, וגם כאשר כלפי חוץ נראה לנו כאילו חזרו לחיות חיים "נורמליים", והם ככל האדם. סמפרון פותח את ספרו בתיאור יום השחרור על-ידי בנות-הברית ובפגישתו עם שלושה קצינים במדים בריטיים, אשר דרך עיניהם (כמי שלא חוו את בוכנוואלד) הוא רואה עצמו אז, ביום ההוא: "הם נוכח פני, עיניהם פעורות, ולפתע אני נשקף אל עצמי במבט המתחלחל הזה: אימתם. שנתיים חייתי ללא פנים - - - תחת זרם המקלחת השבועית ראיתי את גופי הרופס והולך, צנום אך חי - - - הם מביטים בי, עיניהם טרופות פחד, רוויות זוועה - - -" (עמ' 9) "אין יותר ציפורים, אני אומר - - - העשן

של המשרפות גירש אותן מכאן - - - הריח של הבשר החרוך, זה העניין!" (עמ' 11). סמפרון מספר, כי עם שחרורו לא הצליח בשום פנים (על אף נסיונות רבים והתחבטויות) לכתוב ולספר את סיפור בוכנוואלד שלו. הכתיבה עצמה היתה בשבילו אקט של מוות. אם להוותר בחיים, הרגיש, צריך לברוח רחוק עד כמה שאפשר מבוכנוואלד. הדילמה שבין "הכתיבה או החיים" היתה לבעיית קיומו. "חזרתי לחיים, כלומר אל השכחה. זה היה מחיר החיים. שכחה מכוונת, שיטתית, של חוויות המחנה - - - בחרתי בריפוי ממושך באמצעות אפאזיה, באמצעות אמנזיה מכוונת, כדי לשרוד" (עמ' 178). אך בהיותו איש מחתרת בספרד הפרנקיסטית, התגורר במדריד בביתו של אדם (מנואל א'), ספרדי שהיה אסיר פוליטי במחנה מאוטהאוזן, וזה היה מספר לו ערב ערב על זוויות המחנה ההוא. והנה לפתע חזר אליו הכול בסייטי הלילה: "לילה אחד, לפתע לאחר שבוע ארוך של תיאורים מן הסוג הזה, ירד השלג על שנת - - - זה חמש-עשרה שנה לא ירד עוד השלג על שנתי. שכחתי אותו, הדחקתי אותו - - - שלטתי בחלומותיי, גירשתי מהם את השלג ואת העשן שעל האטרסברג", החר המשקיף על בוכנוואלד (עמ' 218). ואז גמלה בלבו ההחלטה לכתוב ולספר: "הכול נראה לי בהיר מעתה ואילך, ידעתי כיצד לכתוב את הספר שנאלצתי לזנוח חמש-עשרה שנים קודם לכן" (עמ' 219). וזה היה ספרו "המסע הגדול" (1963) - המתאר את מסע האסירים ברכבת מקומפיין

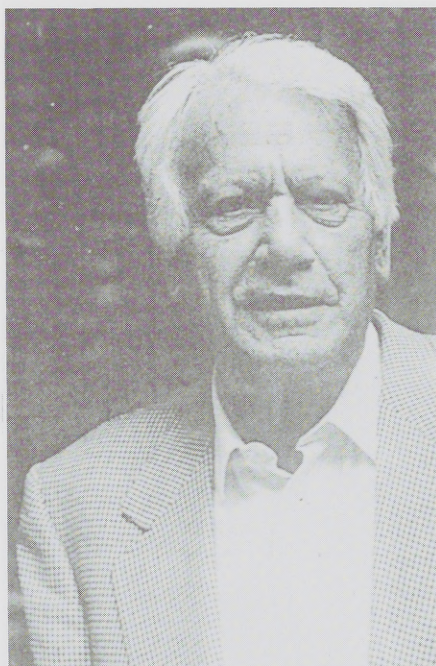
המוות". הקשר החם ביותר היה בין סמפרון הצעיר להאלבואקס: "דיברתי אתו על הקורסים שלו בסורבון - - עד מהרה לא אצר כוח להביע אפילו בדל של מלה - - מקשיב היה לדברי על האביב ההולך ותם, על החדשות הטובות בתחום הצבאי, לאזכורי לדפים מספרו ולשעוריו" (עמ' 22). וכאשר האלבואקס גווע לעיניו בתוך סרחון הפרשותיו, הוא מרגיש צורך עמוק לומר איזו תפילה: " - - אני אומר, כשגרונני משתנק - - אומר כמה שורות של בודלר - - הוא מוות, קברניט זקן, באה עת, נרים עוגן - -" (עמ' 26).

כך גם תיאור מותו של הספרדי דיגו מוראלס, שבגיל 16 זעזע "המניפסט הקומוניסטי" ("ספר קטן מחורבן", היה אומר וצוחק) את חייו, בגיל 19 לחם במלחמת האזרחים, ירד למחתרת ובסוף קיץ 1944 הגיע לבוכנוולד אחרי שהות קצרה באושוויץ. לאחר השחרור מת מוראלס בדיונטריה, אחרי שהיו לו כל כך הרבה הזדמנויות למות עם נשק ביד. מוראלס גווע בידיו של סמפרון: " - - עיניו מתהפכות בחוריהן: הוא מת. התחשק לי לזעוק, כמו בשירו של סקסאר וינאו, 'אל תמות, אני אוהב אותך כל-כך!' אך הגוויה, אויה! הוסיפה למות" (עמ' 176).

כדאי להזכיר גם את המוטיב החוזר רבות - החלומות והסיוטים המופיעים ברגעים משמעותיים ביותר בחיי המחבר, ולאורך כל חייו. הנה חלום השלג, ובמלותיו שלו, "והשלג שוב ירד על שנתי". או סיוט הצעקות: "Krematorium ausmachen" - אמר הקול הגרמני, 'משרפה כבה'. קול עמום, נרגז, מצווה, שהדהד בחלומי... מחדש - או שוב, או לתמיד - במציאות של בוכנוולד, שמעולם לא יצאתי ממנה, על אף השחרור לכאורה, ושלא אצא ממנה לעולם, על אף כל מצגי השווא ומחזות השווא של הקיום" (עמ' 142).

וכך גם חוזר אל סמפרון במצבים שונים - הריח, ריחו של כבשן המשרפה, מתקתק, חודרני, צחנה חמצמצה, מעוררת בחילה. "די היה ברגע, לא חשוב איזה, מקרי, מפתיע - - הריח המוזר היה מבצבץ מיד, בממשויות הויכרון" (עמ' 12).

הפרק האחרון, "שיבה לוויימר", מרכז ומתמצת, לדעתי את הלזו והמהות האידאית של הספר כולו. הוא גם כעין שיקוף רנטגן לאישיותו האינטלקטואלית והמוסרית של המחבר. בפרק זה אנו מוצאים את הביטוי החזק ביותר ליחסו ליהודים ולעם היהודי, והזדהותו העמוקה עם גורלם בשואה. למסע לוויימר הוא לוקח איתו שני צעירים, תומא ומת'ה לנדמן, "נכדיי לקשר של רגש: סוג של צאצאות שאינו נופל בעיני מכל סוג של קירבה משפחתית אחרת" (עמ' 253). מן הספר לא ברור ובביוגרפיה של סמפרון איני בקיאה, מה טיבו של קשר זה ואיך נוצר, אך



חורחה סמפרון

חדגוני, כמו לא מן העולם הזה. אלברט, חברו היהודי של המחבר, זיהה שזו אמירת קדיש בודדת וחוזרת של אדם מתוך הערמה, שעדיין נותר בו זיק של חיים. "קול, לפתע, מאחורינו.

"קול? לילת לא-אנוש, ליתר דיוק. אנקה לא מחוורת של חיה פצועה. לחן נוגה של קבורה, מקפיא דם" (עמ' 29).

סיפור חוזר הוא של המחראות (המופיע גם אצל פרימו לוי). לאחר יום-עבודה מפרך, מלווה במכות, בתנאי השפלה ורעב, מקום המפגש, כעין "מפגשי רעים", היו בתי המחראות: " - - אולם חשוף שרצפתו בטון מחוספס, המתכסה רפש למן גשמי הסתיו הראשונים ושלאורך קירותיו מוצבים היו כיורי אבץ וברזי מים קרים - - ואילו באמצעו של האולם היה בור המחראות המשותף שמעליו לכל אורכו קורת עץ כפולה, לא משויפת כמעט, קורה ששימשה מקום מושב להחראות בהמון, שנעשו גב אל גב בשורות אין סופיות" (עמ' 41). למרות הריחות המבאשים והאדים המרעילים, היה זה המקום לקשירת קשרים חברתיים, פגישת בני מולדתך, מקום החלפת זכרונות, תקוות ואף דברי הומור. היות שאנשי הס"ס והקאפואים נמנעו מלהיכנס למקום המסלוד והמחליא הזה, שימש כ"מרחב החירות" היחיד במחנה.

סיפור אחר, החוזר על פני הספר כולו, הוא סיפור גסיסתם ומותם מדיונטריה של מוריס האלבואקס, (1877-1945), סוציולוג צרפתי, תלמידו של אמיל דורקהיים ומורו של סמפרון בפריס, טרם מאסרם ושל אנרי מאספרו (1883-1945), חוקר הלשונות והדתות של דרום-מזרח אסיה. "ראיתי איך עולה ומנץ בעיניהם השחר השחר של

לבוכנוולד. הספר הביא לו פרסום רב, תורגם לשפות רבות וזיכה אותו בפרס פורמנטור היוקרתי: "שנים-עשר מ'לים, מן הגדולים בעולם, עתידים לגשת אלי בזה אחר זה ולמסור לידי עותק של 'המסע הגדול' איש בלשונו" (עמ' 235).

בשנת 1986 ראה אור ספרו "ההר הלבן" - שיש בו הרבה אלמנטים אוטוביוגרפיים (כולל נסיון בוכנוולד) אך מהלך חייו ומותו של גיבור הרומן, חואן לריאה, ובעיקר סופו, שונים. חואן לריאה סופו שהתאבד בטביעה בנהר הסינה, כי לא עמד בלחץ הזכרונות ועשנה של תחנת-הכוח של פורשוויל, בעמק הסינה, הזכיר לו תמיד את עשן המשרפה על האטרסברג. "שמא חלם בעצם חואן לריאה אותי. שמא היה חואן לריאה ניצול מבוכנוולד המספר על חלק מחיי בספר החתום בשם-עט: שמי שלי" (עמ' 222).

את ספרו "הכתיבה או החיים" כתב סמפרון לאחר שחזר לבוכנוולד ולוויימר ב-1992, בפעם הראשונה, אחרי 47 שנים. לא ביוזמתו עשה זאת אלא בעקבות הזמנתו של עיתונאי גרמני, שעמד להפיק תוכנית טלוויזיה על וויימר עיר התרבות, עירו של גתה, ועל מחנה הריכוז שהיה סמוך לה. לפרק "השיבה לוויימר", המסיים את ספרו זה, עוד נחזור, כי הוא מן המרתקים והמרגשים בספר, הן בתוכנו והן בדרך-כתיבתו. אך תחילה נתייחס לספר בכללו, שאינו סיפור או תיאור רצוף ומפורט של המחנה, כל מה שהיה בו והתנסו בו הכותב והאחרים שהיו עמו, כדוגמת רבים מספרי הניצולים. הוא מתחיל בשחרור וחזור - בדרך אסוציאטיבית - למעמדים, תיאורים והתייחסויות אל מה שחווה והתנסה בו במחנה. כל אלה הוא עושה אגב סטיות רחבות-היקף וציטוטים מן הפילוסופיה והספרות. כך אנו מוצאים דיון על שלינג ועל החירות, על הוסרל שגורש מעולם האקדמיה הגרמני משום שהיה יהודי, על היידיגר תלמידו ועל קשריו עם הנאצים, על חליפת המכתבים רבת השנים (1920-1963) בין היידיגר וקארל יאספרס, שבהם לא הודה היידיגר בשום צורה בטעותו ולא הביע כל חרטה על שיתוף-הפעולה שלו עם הנאצים. רבות עוד יותר התייחסויותיו של סמפרון לסופרים ומשוררים. כך אנו מוצאים את קפקא, קמי, פרוסט, מאלרו, אראגון, בודלר, פרימו לוי, פול צלאן, ברכט ועוד. כאינטלקטואל רחב-דעת מנסה סמפרון, בכלים פילוסופיים-רציונליים וספרותיים-אמוציונליים, להישיר מבט אל הרוע, אל המוות, אל הסבל האנושי, אל החמלה ואהבת האדם באשר הוא.

והנה כמה מן הסיפורים והתיאורים הנוגעים ללב ממה שחווה המחבר במחנה:

סיפור הקדיש: זה היה לאחר השחרור. מתוך ערמות המתים היהודים שהגיעו בצעדות המוות מאושוויץ לבוכנוולד, נשמע קול

מעבר לצורך לא להיות בודד בחזרה זו אל התופת כעבור יובל שנים. והצורך להעביר את מורשת נסיונו אל הדורות הבאים, ישנה גם הנקודה היהודית: "היה זה משום שזרמה בעורקיהם מתנת ההשגחה העליונה - רביעית של דם יהודי מצ'רנוביץ? די דם יהודי לגלות סקרנות לעולם, לאומללותו ולגדלותו במורד המאה" (עמ' 254).

אגב, הקשר היהודי של סמפרון נזכר גם בסוף הפרק שלפניו: "החזקתי בזרועותי את ססיליה לנדמן, בת התערובת היהודית הקורנת שלי, שבלבה הלם דמה של צ'רנוביץ, עיר הולדתו של פול צלאן, וזכרונות האימה נדמו כנרגעים" (עמ' 250). לוימר לקח איתו סמפרון שלושה ספרים - "לוטה בוימר" של תומס מאן, הוא גם משתכן במלון אלפאנט המפואר המתואר בספרו של מאן, וכמובן: "בחדרי ב'אלפאנט", אותו לילה - - שוב יורד השלג על חלומותי" (עמ' 272).

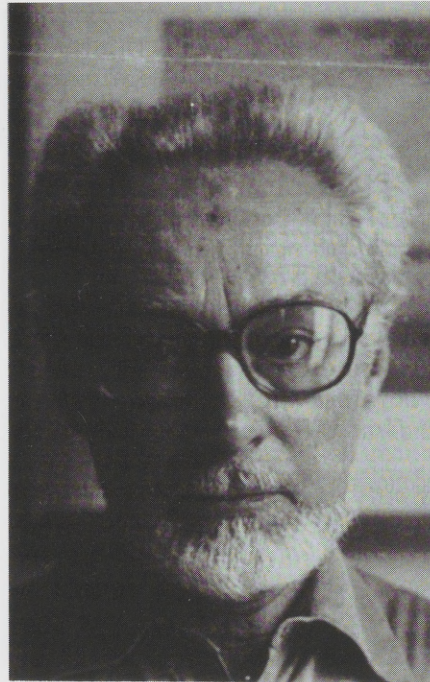
הספר השני היה חליפת-המכתבים בין היידגר ליאספרס, שהזכרנו למעלה. הספר השלישי היה כרך שירים של פול צלאן במהדורה דו-לשונית, המקור הגרמני ותרגומו האנגלי של מייקל המבורגר. ובחדרו במלון הוא מדקלם לעצמו בקול רם את השיר שבו מופיעה השורה:

der Todt ist ein Meister aus Deutschland

(המוות הוא רב-אמן מגרמניה). סמפרון מהרהר בזה, שלשונו הגרמנית של צלאן היהודי שהתאבד בטביעה בסינה היתה גם לשונם של אינטלקטואלים ויוצרים יהודים גדולים אחרים, שהיו תפארתה ועושרה הרוחני של התרבות הגרמנית עד להשתלטות הנאציוזם. כל מראות העבר חוזרים אליו, והשלג יורד שוב על שנתו. אך הכול נראה עתה אחרת:

"היער שב וכיסה את בלוק 56, שבו מתו האלבוואקס ומאספרו. הוא שב וכיסה את המקום שבו עמד בלוק 62, שאליו הגעתי ב- 29 בינואר 1944 - - - היער שב וכיסה את המקום שבו ניצב בניין המחראות הציבוריות, משכן החירויות לאין ספור בחוגו המרוחק ביותר של התופת" (עמ' 273).

את השיבה לבוכנוולד (אף כי משום-מה הוא נותן לפרק סיום זה את הכותרת "שיבה לווימר", מוזר, מדוע?) הוא מסיים בציטוטים משירי ברכט המוקדמים והמאוחרים, המקוננים על גרמניה שבניה היו ללעגם ולאיתמם של העמים: "הו גרמניה, בהירת השיער, החיוורת / פרועת העננים שמצחק שוקט, / מה אירע בשמים נטולי הקול? / כעת את חור המחראות של אירופה" (עמ' 277). אך המשפט האחרון, המסיים את הספר כולו, הוא זכרון תמונת הזוועה: "על רכס האטרסברג היתמרו להבות כתומות מעל לארובת המשרפה



פרימו לוי

המגושמת."

את הדיון בספר זה אי-אפשר לסיים מבלי לערוך השוואה כלשהי עם כתיבתו של פרימו לוי, ובראש וראשונה משום שסמפרון עצמו מתייחס בספרו פעמים רבות כל-כך לפרימו לוי. שנית, משום הדמיון המסוים, אך בעיקר בשל ההבדלים העמוקים בין ההתנסויות של השניים במחנות הריכוז וההשמדה וכן ההבדלים האישיים ביניהם כבני-אדם וכסופרים. ננסה להשוות בין "הכתיבה או החיים" לבין "הזהו האדם" וכן השיחות של פרימו לוי עם פרדיננדו קמון "Conversations With Primo Levi".

(במקור באיטלקית, ב-1987, בתרגום לאנגלית: 1989) על נסיון אושוויץ שלו ועל כתיבתו. שניהם "חצו את המוות", ואם כי שרדו - לא השתחררו מאימתו ופרימו לוי אף התאבד בסופו של דבר ב-1987, כגיבורו של סמפרון בספרו "ההר הלבן". כותב סמפרון: "פרימו לוי ביטא את מצוקתו זו, שהיתה משותפת לנו בתמציתיות שאין דומה לה. דבר לא היה אמת לבד מן המחנה, זהו, השאר, המשפחה, הטבע בפריחתו, הבית, לא היו אלא חופשה קצרה, אשליית חושים" (עמ' 219). אך גם סמפרון מודה, כי נסיונו של פרימו לוי היה לאין ערוך קשה משלו. פרימו לוי נאסר אמנם כפרטיון, אך לאושוויץ נשלח כיהודי, כתת-אדם המיועד לסבל אל-אנושי ולהשמדה. ההבדל בתנאים בין מחנה ההשמדה לבין הבלוקים של האסירים הפוליטיים היה עצום. גם ה"פוליטיים" הורעבו, סבלו מקור ומחלות וחלקם אף מתו או הוצאו להורג, אבל תנאי-חייהם היו שונים עקרונית.

פרימו לוי עושה הבחנה: "הפוליטיים

'האמיתיים' חיו במחנות אחרים הידועים היום לשמצה - - - ועם זה, כמוכנים רבים, שונים מהתנאים שבהם חיינו אנחנו" "הזהו אדם" עמ' 97). והרי כמה דוגמאות: ה"פוליטיים" לא עבדו בימי ראשון והיו עורכים מפגשים בין האסירים, משוחחים, מחליפים דעות, קוראים, עורכים דיונים ואף יצרו כעין מחתרת בתוך המחנה, אספו ואף ייצרו בחשאי כלי-נשק מאולתרים. היתה להם שפה רעיונית וכן לשון דיבור משותפת, בעיקר צרפתית. על אף ההשפלות יכלו לשמר במידת-מה את צלמם האנושי.

מפליא, אך מן הספר עולה כי היתה להם במחנה גם ספריה ובה היה סמפרון מחליף ספרים - הגל, ניטשה, שלינג ואחרים. סמפרון שידע גרמנית כבר אז, נהנה גם מעבודה לא מפרכת במשרדי המזכירות של המחנה, ב-Arbeitsstatistik. הוא ידע אמנם מה קורה בבלוקים של היהודים ולהבות המשרפה ועשנה נותרו עמו בסיוטי הלילה. פרימו לוי, בדומה לסמפרון, הגיע לאושוויץ כאיש צעיר, בן 24, אך כיהודי. בשיחותיו עם קמון הוא אומר: "הבעיה היתה למצוא עצמך משלם על 'חטא' הולדתך. אני חושב שזה היה ה'חטא' שהבדיל את היהודי מן האסיר הפוליטי, הפרטיון ושבו המלחמה. הם שילמו את המחיר על קרב שהפסידו, או על התנגדות פוליטית, אך היהודי שילם על חטא היוולדו, חטא קיומו. היה עליו להיעלם" (שם, עמ' 22).

בשיחתו התשיעית והאחרונה עם קמון, חוזר פרימו לוי ומדגיש את "חטא" יהדותו שהפך לחלק אינטגרלי של אישיותו: "ניסיון כפול זה של חוקי הגזע ומחנה הריכוז, הטביע בי חותם כפי במטביעים בלוח מתכת (steel plate). אני יהודי. הם תפרו את המגן דוד על גופי ולא רק על בגדי". בניגוד לסמפרון, שלא מצא בעצמו את הכוח לכתוב על נסיון בוכנוולד שלו במשך 15 שנה (עד לכתיבת "המסע הגדול") - הרי הסבל, ההשפלה והטראומה של לוי, ושמא הפליאה על הרוע האנושי המוחלט - הם שיצרו בו את הצורך לספר. במבוא ל"הזהו אדם", שבמקורו האיטלקי ראה אור ב-1958, (ובהוצאה קטנה, בהיקף מצומצם מאוד, עשר שנים לפני כן) הוא כותב: "הצורך לספר לאחרים", לשתף את האחרים, היה לנו, שוכני המחנות, לצורך חיוני עוד לפני השחרור וגם אחריו. הוא גבר על כל צרכינו הבסיסיים האחרים - - - בראש וראשונה נועד אפוא לשחרור פנימי" (עמ' 7).

ובשיחותיו עם קמון, שלוש שנה לאחר מכן, הוא אומר זאת במלים אחרות: "הרגשתי שבשבילי מעשה הכתיבה היה שווה-ערך לשכיבה על ספתו של פרויד. השתלט עלי צורך כה כביר לדבר על כך שדיברתי בקולי קולות. במחנה חזר אצלי חלום שבו חזרתי הביתה ולמשפחתי וניסיתי לספר להם על כל מה שקרה לי, אך איש לא הקשיב. האדם

כתב-היד היתה נטליה גינזבורג! - דחתה את "הזהו אדם" ועברו שנים לא מעטות עד שכתביו החלו להתפרסם. גם בתרגום לא צלחה דרכו מהר, לא בגרמניה ואף לא בצרפת.

בעוד שסמפרון ניסח את בעייתו כ"הכתיבה או החיים", הנה את פרימו לוי העסיקה השאלה הנוקבת - "הזהו אדם?": "מי שהרג היה אדם, מי שנאלץ לסבול אי-צדק ומי שכפה זאת על אחרים גם הוא היה אדם" (עמ' 186).

משטר אכזרי, תנאי קיום קבועים, ולא סיפקו להם את צרכי החיים הבסיסיים - "וכך יצרו תנאי מעבדה קפדניים ביותר שאפשר להסיק מהם איזו התנהגות טבעית ואיזו נרכשת אצל האדם-החיה הנאבק נואשות על חיו" (עמ' 92).

תיאוריו של פרימו לוי, אף על פי שכתבם מיד אחרי השחרור, היו כנראה כל-כך בלתי נתפסים, ואולי טראומטיים, עד שהתקשה למצוא להם מו"ל. הוצאת "אנאודי" (קוראת

העומד מולי מפנה גבו והולך" (עמ' 42). לוי ממשיך ואומר, כי רבים במחנה סיפרו לו על חלומות כגון אלה ולאחר מכן מצא תחושה זו בכתבי ניצולים רבים. שלא כמו אצל סמפרון, "הזהו אדם" הנו דו"ח מפורט מרגע מאסרו, מסעו לאשוויץ וכל הקורות אותו שם, ההשפלות, הסבל והזוועזוע שהיה עד להם עד יום השחרור על-ידי הרוסים, איך אדם מאבד את צלמו האנושי, את שמו, את אישיותו, את כבודו: "Haftling - עזיר, שמי 174517; ובכן נתנו לנו שם, שאותו נישא כל חיינו, סימן שנחרת בכתובת קעקע על יד שמאל" (עמ' 27).

בניגוד לסמפרון, המרבה בסטיות פילוסופיות ובעיקר ספרותיות, מספר פרימו לוי בדקדקנות יובשנית כמעט, המכניסה את הקורא מבלי משים לגהינום שאפילו הסיפורים המיתולוגיים אינם יכולים להתחרות בו. ולוי אינו מסתפק בתיאורם של הקאפוס, ה"פרומיננטים" וראשי הבלוקים, המפגינים את כוחם על אומללים וחסרי ישע, אלא מתאר גם טיפוסים אחרים שונים הממציאים דרכי הישרדות המפתיתם את סיכויי ההישרדות של זולתם, סחר במנות הלחם הקטנות, במרק המימי, בסמרטוטי לבוש וכדומה.

תיאורי הסולידריות של סמפרון בין האסירים הפוליטיים נעדרים כאן. אם כי גם אצל לוי יש פה ושם תיאורי יחידים שבזכותם אולי שרד. בעוד שאצל סמפרון יש בין האסירים שפה אידיאלית משותפת וגם ובעיקר לשון-דיבור משותפת, חוזר לוי ומדגיש על-פני הספר כולו, כי לאשוויץ הוטלו יהודים מארצות אירופה השונות, דוברי פולנית, רוסית, יוונית, איטלקית, הונגרית ועוד, שלא היתה להם אפילו יכולת לדבר זה עם זה, והרע מכל: רבים לא ידעו גרמנית ולא הבינו את הפקודות, ועל כך שילמו בחייהם (לוי עצמו למד לפני המלחמה מעט גרמנית במהלך לימודי הכימיה).

אך בדומה לסמפרון יש גם לפרימו לוי האינטלקטואל, על אף כל הטינופת והמוות סביבו, זיכרונות ואסוציאציות מן "העולם האחר". בפרק "המזמור של יוליסס" מתאר לוי את עצמו הולך עם ג'אן, סטודנט מאלזאס בן 24, להביא את האוכל לקבוצת-העבודה שלו ("קומנדו כימיה") ובדרך הוא קורא מן הזיכרון קטעים מתוך "יוליסס", הוא שיר כ"ו מתוך "התופת" של דנטה אליגיירי, מזמור זה עוסק בהפרת רצון האלים והצורך לפרוץ את כבלי האמונה ולהעמיד במרכז ההווה את האדם.

אגב התיאור המפורט של חיי מחנה ההשמדה אושוויץ, מהרהר גם פרימו לוי הרהורים פילוסופיים, הרהורי מדען-על-פי הכשרתו. במחנה הוא רואה, במובן מסוים, מעין ניסוי ביולוגי-סוציולוגי רב-ממדים, כי במחנה סגרו גדרות-התיל על בני גילים, לאומים, תרבות ומנהגים שונים. כפו עליהם

נגה יתומי-רביב

על חלון המלון
ישבתי
ובנוף, איזה נוף, הס
תפלתי
כתוב בעלון-המלון
"נופים עוצרי-נשימה"

נופים עוצרי-נשימה.
רגע עוצר נשימה
איזה גוון
לתנן יומם
ולילה.

הפסקת אור גז מים
חשך מזור ורפה
ויבש לי, יבש לי כל-כך בפה

את החשבונות לא שכחתי לשלם
רגע, חכה רגע, איפה הם?
יש? יש?
וחתמת סגלה בשולים יש?
יש? אבל החשך,
החשך יבש.

המות עולה בתלונני
מצוץ, נוצץ

הפסקת אור, גז מ
ים נקר מדפק בעץ
הטלפון מתפוצץ.

א.
ערפד מדפלים
לא מלכלך את הפה
לא מצחצח שיניים
מוציא מז'קט L.S.D
קש זהב נוצץ
בחלקת צוארי
ושותה את אני
מתוכי

ב.
ערפד מדפלים
עולה במדרגות
עוד מעט
עוד מעט
ינעץ המפתח
ואני אבקש
עוד.

אהבתי איש עור
אהבה עזרת
אוי לאיש העור
אוי לאהבה
אוי, לא ראיתי.

הרצף הפרומתיאי והאפימתיאי של האמנות

שלמה גיורא שוהם

רעיון שהוביל לרשימה הנוכחית נולד תוך קריאה חוזרת של ה-*Mimesis*, מאת אוורבך, וכן קריאת ספר עברי באותו שם, מאת יגאל ורדי, פסיכולוג ואמן פורה. מאמר זה הוא התנסותו הראשונה של המחבר בתחום האמנות, ומהווה מאמץ ליישם, בתחום היצירה האומנותית והאמנותית של האדם, את תורת האישיות שפיתח.

תורת האישיות שלי מושתתת על קיום שני וקטורים, וקטור "האיחוד", וזה של "הפרדה". כוונתנו במושג "האיחוד" היא נטיית האישיות להזדהות עם בני-אדם, אובייקטים, וצורות חיים אחרות, וכן עם סמלים חיצוניים, וחתירתה לאבד את זהותה הנפרדת באמצעות התמזגות איתם; אישיות הנשלטת ברובה על-ידי וקטור האיחוד מכונה על-ידינו כטיפוס טנטלי. ההפרדה, הווקטור הנגדי, חותרת להינתקות, ומאפיינת טיפוס אישיות סזיזי. במרבית התרבויות, האב, או ממלא מקומו, הוא אמצעי השתכור, המעביר נורמות ומטיל חובות, הן על בניו והן על בנותיו. במחקר קודם, הרחבנו בנושא הטלה זו של חובות נורמטיביות, וכינינו, במקרה של העברתן לבן, "תסמונת יצחק". מקביל נשי לתסמונת יצחק, הן מבחינת פן ההקרבה מגואלת הדם, והן מבחינת השלכותיו החברתיות-נורמטיביות העמוקות, ניתן למצוא בהקרבת איפיגניה, על-פי כורח חברתי-דתי, ובמצוות אביה הסמכותי, אגממנון; המקביל הנשי לתסמונת יצחק מכונה על-ידינו תסמונת איפיגניה.

לחוסר האפשרות האובייקטיבית של השגת האיחוד מתווספים הווקטורים הנגדיים של ההפרדה, הן האינסטינקטיביים, והן האינטראקטיביים. בכל זמן נתון בחינו, קיים נתק, פער, בין כמיהתנו לאיחוד לבין המרחק שלנו, המוגדר סובייקטיבית, מיעדינו. אנו מכנים פער זה כ"חס טנטלי". תכונות וטיפוס אישיות מרוכזים במושג המפתח של קיבעון, שהוא ללא ספק

פרוידיאני במקורו. הקיבעון הוא מחסום התפתחותי, הלכוד הן את חבלות האינטראקציה הטראומטיות, והן את אמצעי ההגנה של היחס הטנטלי. עיגון תכונות האישיות בקיבעון הוא תוצאת ריכוז מאסיבי זה של נסיונות כואבים והערמת אמצעי הגנה בחוסר סדר קדחתני. אנו מכנים את הגרעין האיחודי של האישיות כה-אני שלה. הרכיב האינטראקטיבי של האישיות, המתקשר לאובייקטים, מכונה ה-עצמי. ה-איתי ממזג, מסנתז, את ההתנגשויות בתוך האישיות, בין האני, החותר לאיחוד, לבין העצמי האינטראקטיבי. ה-איתי הוא היחס הטנטלי המובנה בתוך האישיות¹.

מית-אמפריציזם והסימבולון קלוד לוי-שטראוס, בתובנתו הייחודית, גילה שהמיתוס מקשר בין הטבע והתרבות. ואילו אנו טוענים שהמיתוס מגשר גם בין ההיסטוריה לטרסצנדנטיות, ויתכן גם שמאפשר קשר בין נושא למושא. תוך כדי הגישושים שלנו, נטביע מספר מושגים חדשים, ונציע מספר נקודות מבט, שטרם נבחנו, על אודות הקשר בין אישיות לאמנות.

אנדרו לנג, שנמנה עם חלוצי המחקר המיתולוגי, טען בשלהי המאה התשע-עשרה, כי המיתוסים מהווים הסברים סיבתיים, של תופעות שאכן אירעו במציאות היסטורית. לכן, הוא כינה את המיתולוגיה כקדם-מדע². פרויד, מצידו, טען כי "המיתוסים הם השאריות המעוותות של הזיות על אודות סיפוק הרהורי-לבם של עמים שלמים. חלומות עתיקי-ימים של האנושות הקדומה"³. פרויד הרחיק לכת עד כדי העלאת פרשנותו התוך-נפשית של החלומות לרמת הקבוצה, וטען כי המיתוס הוא ביטוי של "אופיים החברתי" של השבט, הוא משקף את המאווים והחזונות של האומה או של ההקבץ החברתי. אנו חולקים על פרויד משום שמיתוס המבול, למשל, לא נוצר רק

בגדר מילוי הרהורי-לב, אלא בגלל עיצובו בדמיון האדם בעקבות אסונות הצפה, כתוצאה של עליית נהרות על גדותיהם, מקרים שאכן אירעו, במיוחד במסופוטמיה ובמצרים. לכן, המיתוסים הם גם הטלי חוויות ואירועים דרמטיים שחוותה קבוצה בטרם-ההיסטוריה. לפי בכהופן, "ניתן לראות במסורת המיתולוגית ביטוי נאמן של החיים באותם הזמנים שבהם מצויים שורשי ההיסטוריה הרחוקה. הוא ביטוי של החשיבה הקדמונית, התגלות היסטורית מיידית, ולכן מקור מאוד אמין"⁴. אליאדה טען בנוסף לכך, שהיות שמיתוסים משקפים התרחשויות אירועים ברמת הפשטה גבוהה, הם גם מגלים את העקרונות, או הכוונות שביסוד האירועים⁵.

זה מביא אותנו ליוג, אשר ראה במיתוסים, לא רק אמצעי לביטוי נפשי של הפרט, אלא גם כתוכנה האב-טיפוסי של "התת-הכרה האנושי הקולקטיבי"⁶. כסיכום ביניים, נוכל לומר שהמיתוסים הם עיצוב ברוח האדם של מאווים וחוויות, ברמות הן של הפרט והן של הקבוצה.

כמעט שני עשורים, ב"גאולה דרך הביבים", טענו:

תפיסתנו את המיתוס כפרויקציה של התפתחות האישיות, היא העוגן המתודולוגי שלנו בהקשר הנוכחי. הפרט מודע לאישיותו כאל הישות הקיומית היחידה בהכרתו. לפיכך, המיתוסים הם חלק בלתי נפרד מישותו הכולנית של האדם. מודעות זו לקיום היא המציאות האפיסטמולוגית היחידה. כל שיקרה לנו בגיל טרום הזיכרון, ואף לאחריו, מושלך על הקוסמוגניה, המאגיה ועל יצורי אנוש אחרים. האירועים שהתרחשו בגיל טרום הזיכרון בעל הקליטות הגבוהה, נרשמו על-ידי מערכת העצבית המרכזית. אירועים שהתרחשו לאחר גיל טרום הזיכרון, עשויים להיזכר באופן הכרתי, אולם כל שקרה במשך שנות החיים המוקדמות יהא ניתן לשחזור, בין היתר, על-ידי מיתוסים של קוסמוגניה. ניתן, לכן, לראות במיתוסים היסטוריה אישית והשלכות של שלבי התפתחות מכריעים בשנות החיים המוקדמות של



הרוננימוס בוש: צליבת ישו

האדם.⁷

לכן, המיתוס של החטא הקדמון הוא פרויקציה של שלב התפתחותו של הפרט, אך גם חוויה התפתחותית היא אנושית אוניברסלית. אולם, המיתוסים הופכים לפרויקציות אב-טיפוסיות של חוויה אנושית רק כשהם נפוצים. ככל שחוויה התפתחותית חזון נפרץ יותר, גדלים הסיכויים שתהפוך לפרויקציה מיתולוגית. הטעון ההפוך גם הוא תקף: ככל שמיתוס נפוץ, הסיכוי רב יותר שהוא יהווה פרויקציה של התפתחות שכיחה, או אף אוניברסלית. למשל, אוניברסליות המיתוס של החטא הקדמון מצביעה על שלב התפתחותי מקביל להפרדת אישיות הפרט מהמכלול הפנתיאיסטי בתקופה האורלית המוקדמת, חוויה שכל אדם חווה.

לכן, לפי תפיסתנו, מיתוסים מקנים משמעות להתנהגות אנושית, ומשמים מוטיבציה ומניע ראשוני להתנהגות, הן ברמת הפרט והן בקבוצה. היות שהמיתוסים הם מודלים להתנהגות אנושית בכל הרמות, המעוצבים בדמיון האנושי, יתכן שהם מהווים רשומות של חוויות העבר, בנוסף למודלים לכמיהות וליעדים עתידיים.

לדעתנו, צדק קלוד לוי-שטראוס, שטען שהמיתוסים הם המבנה המקשר בין קטבים מנוגדים, כגון נא ומבושל.⁸ אולם, אנו מייחסים למיתולוגיה תפקידים רחבים ועמוקים יותר. לפי ז'אן פיאז'ה, המיתוסים הם סטרוקטורות מבנים, היינו:

מערכת טרנספורמציות המאופיינות על-ידי החוקים של אותה מערכת (בניגוד לסגולות של מרכיביה היחידים). המערכת נשמרת ועוברת העשרה על-ידי הטרנספורמציות הללו, אשר אינן מובילות למרכיבים הקיימים מחוצה לה (המערכת המובנית). בקיצור, מבנה מאופיין על-ידי הוליוס, טרנספורמציה, וויסות עצמי.⁹

המיתוס, אם כן, הוא "א-היסטורי" מהבחינה הזו שבתור מבנה הוליסטי ומוסר באופן עצמי, הוא מתפקד ללא קשר לאמיתותו ההיסטורית. לדוגמה, משה ויצאת עם ישראל ממצרים, הנותרים ללא עדות היסטורית תומכת מחוץ למקרא, חוללו את היהדות המונותאיסטית, שעודנה שרירה וקיימת, ללא קשר לשאלה אם משה אכן היה קיים. בנוסף לכך, לפי תפיסתנו, המיתוסים מקשרים בין נושא ומושא, הפרט והחברה, תודעה וחומר, התגלות ויצירתיות, היסטוריה וטרנסצנדנציה. זיקה זו מהווה מיחזור של היוזן-חוזר, היות שהאדם משליך מיתוסים למטאפיזיקה, וזו נכללת בתוך הדת, אשר לפי תורה מזינה את אמונתו של האדם. המיתוס היצירתי, או, לפי מטבע הלשון שלנו, התבנית המיתוגנית, אינו רק מכניזם המווסת את עצמו, אלא דינמיקה המטעינה את עצמה מחדש. (המונח *מיתוגן* מציין את אבני הבניין של המיתוסים,

הם מתפתחים ושוקעים. ואכן, המיתוגנים נוצרים, מתפתחים וכלים באופן שונה מהתפתחות ושקיעת ישויות היסטוריות. כדי שמיתוגן יתקיים וימשיך לשרוד, נחוצה למבנה שלו מערכת באיזון הומיאוסטטי, המווסתת בין חלקיו השונים; רק אז יהיה בר-קיימא ויעיל כגורם מקשר. התוכן המיתוגני של המבנה יכול להכיל כמויות, איכויות, ויחסים שונים של תודעה-אני ואנרגיה-חומר, ובלבד שבתוך המבנה ישורר מערך איזוני. קיימת שניות בסיסית בין ה-אני וכלל האנרגיה-חומר, אשר הפוטנציאל האוניברסלי שלו הוא הסינגולריות (נקודה בתוך הזמן והמרחב, המהווה אנרגיה-חומר בכוח) הראשונה, היינו ה-אין כמילוא וכפוטנציה. סינגולריות ה-אין הזה משתקפת כפוטנציה בכל צבירי האנרגיה-חומר. השתקפות זו היא בעלת מהות *הולונית*. מונח זה הוטבע על-ידי ארתור קסטלר, כדי לציין מבנה מודרג של תתי-שלמים. אומר קסטלר:

הנקודה הראשונה שיש להדגיש היא שכל מרכיב במבנה מודרג זה, בכל רמה שהיא, הוא תת-שלם, או הולון, בזכות עצמו – מבנה יציב, משולב, המצויד באמצעי ויסות-עצמי, ואשר נהנה ממידה מהותית של אוטונומיה, או שלטון עצמי. תאים, שרירים, עצבים, איברים, כולם בעלי קצב ודפוס פעילות תוכניים, המתבטאים לרוב באורח ספונטני, וללא גירוי חיצוני; הם כפופים כחלקים למרכזים הגבוהים יותר במבנה המודרג, אך בו בזמן מתפקדים כשלמים מעין

המושגים או על הכמיהה, או על (ההתנסות). האדם מטיל מיתוסים החוזרים אליו בהיזון חוזר כמודלים תפקודיים, כמוזות יצירתיות, כאידיאולוגיה, וכאמונה דתית. המיתוסים, אם כן, הם המניעים הראשוניים שלנו, המונעים כמכונות תנועה תמידיות, הממריצים את עצמם. מבנה הסימבולון הוא הגורם המקשר בין תודעת ה-אני והאנרגיה-חומר, המובנה לתוך מודל של תופעה, ואשר ממומש בהמשך כמעשה יצירה. יציבות ואריכות ימיו של הסימבולון כפופים לברירה טבעית ולהסתגלותו התפקודית. בתחום זה, בדומה לדינמיקות יצירה סיוזיפיות רבות אחרות, כללי האבולוציה הדרווינינית הם השוררים.¹⁰ לאחר שכבר נוצר המבנה המיתוגני, על-ידי השלכת ההתנסויות והכמיהות ונוצרת ממנו תצורה מווסתת-עצמית, הוא מקבל קיום משלו. לכן, מיתוגן הוא א-היסטורי. המודל המיתוגני נוהג לפי עקרון הבסיס של וו. אי. תומס על אודות תהליכים חברתיים, לפיו אם האדם מגדיר מצב כאמיתי, אזי הוא נהיה אמיתי בתוצאותיו. לכן, אם מיתוגן עובר השלכה אל המיתולוגיה ולגיטימציה על-ידי קבוצה נתונה, אזי הוא ממריץ את חברי הקבוצה לחולל תבניות תרבותיות באמצעות תהליך של התגלות ויצירה. לוי-שטראוס מתאר איך התבנית המיתוגנית מקשרת בין הטבע והתרבות; אנו, מצידנו, ננסה גם להראות איך נוצרים מבנים מיתוגניים, ואיך

אוטונומיים. הם בעלי פני יאנוס. אלה הפונים כלפי מעלה, לעבר הרבדים הגבוהים יותר; והפן המופנה כלפי מטה, לעבר מרכיביו הוא עצמו, הנו פניו של שלם בעל מספיקות-עצמית.¹¹

מערכת באיזון זו היא אוניברסלית, ומקורה בטיב ההולוני הן של צורות החיים והן של העצמים הדוממים. ב"המיתוס של טנטלוס",¹² הראינו איך האישיות האנושית מוחזקת במצב של איזון על-ידי וקטורי היסוד שבה אלה של איחוד והפרדה. ואכן, נראה שקיום מערכת באיזון בין וקטורי היסוד הוא תנאי מוקדם לתפקוד של האדם. נתק בין וקטורי היסוד, ברמה של האישיות, עלול לגרום לליקויים במבנה האישיות, או אף לטירוף. התפרקותו של הפרט מהחברה עלולה להוביל לאנומליה, לסטיה, ולפשע. מבחינה מבנית, כל נקודות הסינגולריות נוצרות בדמות הסינגולריות הראשונה; זו מהות טיבו המתפשט של האנרגיה-חומר. אולם, ה-אני הטהור הוא תמיד אחדות יחידה. הוא משתקף בתודעה, אשר מוטבעת באורח דטרמיניסטי בכל דבר מלאכותי, מגלגל פשוט למחשב המורכב ביותר. ה-אני הוא קיומי, מפני שאנו חשים אותו ללא כל הוכחה נוספת. בתור שכזה, הוא יותר אמיתי מכל מציאות פיזיקלית שהוכחה בניסוי או על-ידי משוואה מתמטית. אחדות ה-אני, כמהות הרוחנית העומדת בבסיס כל עצם וצורת חיים, יוצרת את הבסיס למיתולוגיה, לתיאולוגיה, ולמיסטיקה, שמשווה את אחדות ה-אני עם האלוהים. לכן, בראשית, היתה כל תופעה סימטרית ואיזומורפית, ונוצרה על-ידי מיזוג תודעת ה-אני ואנרגיה-חומר כאמצעי לבריאה. האדם, לכן, יצרן של סימבולונים, שהם תבניות המקשרות בין תודעת ה-אני ואנרגיה-חומר, המעובדת למודל של תופעה שתמוש בהמשך כמעשה יצירה. ה-עצמי באישיות האדם ממג סימבולונים על-ידי חיבור תודעתו של ה-אני עם חלקים מוגדרים היטב המצויים בסביבתו. מבנים מיתוגניים אלה, הקודמים לכל מעשה יצירה, כרוכים בשילוב תודעה ואנרגיה-חומר, יהיה הוא שיר, ציור, או חלקיק קוונטי. אף אחד משילובי התודעה והאנרגיה-חומר המתרחשים ברמת הקוונטים אינו יכול להיתפס ולהיזכר על-ידי יצורים, מפני שהם מתרחשים בתת-מודע, אך יש סבירות גבוהה שהם מתרחשים בתהליכי הזיכרון, החשיבה, האינטואיציה והרגשות. כולם מבוססים על מיקרו-דינמיקה המתרחשת ברמת הקוונטים, מאחורי מחסום אי-הודאות. אולם, תהליכים בסיסיים אלו ממוזגים בתוך האישיות באמצעות תודעת ה-אני, וכתוצאה מכך מושלכים לעבר המיתולוגיה כמיתוסים של התנסות. ניתוח מדעי של המיתולוגיה עשוי לחשוף מידע, לא רק על אודות מבנה האישיות והאופי החברתי, אלא גם על מכניקת הקוונטים.

תודעה ותודעה מוכלת

תודעת ה-אני היא אינדטרמיניסטית. כרוך בה חופש בחירה אקזיסטנציאליסטי אותו היא משרה על כל צורות החיים. לתפיסתנו, אפילו עץ, בדרכו שלו, מחליט החלטה אינדטרמיניסטית לשלח את שורשיו בכיוון מסוים ולא בשני. אולם, לאף עצם מלאכותי אין בחירה חופשית, מפני שיוצרו השריש בו, באמצעות מבנה או מבני סימבולון, תודעה המתאימה לביצוע מטלות מסוימות בלבד. לכן, הוא מושרה בו כתודעה דטרמיניסטית מוכלת. רעיון זה קיבל ביטוי מהבעל-שם-טוב, שגרס כי האדם מחדיר את כוחו לכל דבר שהוא מייצר.

הן ראש החץ מהתקופה הפליאוליתית והן המחשב המתוחכם ביותר הם בעלי תודעה דטרמיניסטית מוכלת. אין ביכולתם לתפקד אחרת מאשר עיצב אותם יוצרם. הכלל המנחה של אנשי מחשבים באשר לכשרות הקיברנטית של מושאי אחריותם הוא, "פסולת פנימה, פסולת החוצה". תודעתו המוכלת של עצם מלאכותי היא היעד אשר הנחה את יצירתו, היינו ביצוע מטלות מוגדרות.

אחד ההבדלים החשובים בין התודעה המוכלת של עצמים מלאכותיים ותודעת ה-אני האינדטרמיניסטית של צורות חיים, ובמיוחד של האדם, הוא שהאחרונה מסוגלת לחוות התגלות, ואילו הקודם (ראש החץ, המחשב), אינו מסוגל. ככל שיהיה מחשב מתוחכם, אין הוא מסוגל אלא לבצע את המטלות אשר תוכנת לבצע, באורח דטרמיניסטי. ליצורים חיים, לעומת זאת, יש חופש רצון, וזה, לדעתנו, מהווה את הבסיס לכושרם האינדטרמיניסטי.

הכוח העצום של ציורי ואן-גוך מדהים אותנו מאה שנה לאחר מות הצייר. קביעה זו נכונה גם לגבי רומן מאת דוסטויבסקי או קונצ'רטו של באך. תודעתו של האומן והאמן מוכלת בתוך יצירת האומנות והאמנות שלו ומעברת באמצעות המעשה היצירתי. ואלה רק מקרים בולטים במיוחד; אנו טוענים שכל יצירה מהווה דיאלקטיקה בין תודעה וחומר, בתיווך מבנה הסימבולון.

פרומתיאוס והיברים

רבים הם מקרי ה-היברים (יוהרה) במיתולוגיה היוונית. פרומתיאוס פעל לבדו, מבלי לשמוע בעצת האלים האחרים, והפר את האיוון בבריאה על-ידי אספקת האש לאדם, ובכך הקנה לו יתרון על צורות חיים אחרות שאיפשר לו את השימוש היעיל בהן ואת שררתו עליהן. אם אשמתו של פרומתיאוס היתה מעשה היברים בעל אופי פעיל-סייפי, איקארוס היה אשם במעשה היברים בעל אופי איחודי-טנטלי. כמיהתו להתגלות הובילה אותו להגביה עוף יתר-על-המידה, וכנפיו הפגיעות נחשפו לאורה

הצורב של השמש, וכתוצאה מכך נפל לים וטבע. בכדי לחוות התגלות, על האדם להימנע מחשיפה אפיסטמית ישירה לאש האלוהית המכלה. בחברות רבות ולאורך תקופות רבות, כל התבלטות פיזית, אישית, חברתית נחשבה כסימן להיברים וזכתה לעונש קשה, אכזרי ולרוב קטלני.

יש להדגיש שאין הסגולות הגורמות להתבלטות נחשבות בהכרח לשליליות. ביוון העתיקה, הושג תיוג חברתי באמצעות נידוי, ועל-ידי "גדיעת שיבולי הדגנים הגבוהות ביותר" (דהיינו, אלה שהתבלטו יותר מהשכיה, הנורמטיבי). באסיפות עם, שבהן נערך האוסטרקיוס, שהוא טקס הנידוי, היתה השאלה הרלוונטית לענייננו: "הנמצא משהו בניכם שלדעתכם מסוכן למדינה? ואם כן, מי?" יש לנו כאן דוגמה לכך שהתבלטות וסכנה, נחשבות כמעט למושגים נרדפים. אותו רעיון חוזר בביורר במיתולוגיה היוונית. פרומתיאוס נענש, לא רק בשל כך שהביא את האש לבני-האדם, אלא גם מכיוון שהצטיין בידע מדעי ורפואי, ולכן עורר את קנאתו של זאוס.

בטרגדיה היוונית רבים המקרים בהם אדם מתויג ומנודה בשל היותו בולט מדי, עשיר מדי, חכם או מוצלח מדי, וכך הביא על עצמו את קנאת האדם והאלים כאחד. הכתמה כעונש, אם כן, אינה בהכרח עניין של סטיה מן המוסר או מן החוקים. פעמים רבות האדם נענש ללא כל סיבה נראית לעין. לכל אדם ה-מודה, שהיא חלקו בחיים, ואם הוא חורג ממנה על-ידי התבלטות בכל דרך שהיא, אזי הוא אשם בהיברים, ומעורר בזה את קנאתם של האלים היוונים, האנתרופומורפיים.¹³

יהרתו של אגממנון התבססה על העובדה שזכה מהיוונים לקבלת פנים השמורה לגיבורים, בהיותו "הנעלה שבקרב החיים על-פני האדמה". יש לציין כי אף שההמון הוא ששגה בחטא היוהרה, כי הוא שערך את קבלת הפנים, גורלו של אגממנון נחרץ, שכן "אלות הנקמה השחורות ממתנות, וכאשר אדם עולה לגדולה מכורח המזל, ולא מכוח הצדק, הן הופכות אותו לרוח רפאים ומשליכות אותו לאבדון; מי יצילנו?" שוב, עדות לגבי אמות המידה העיקריות של הסטיגמה חברתית; "תהילה יתרה טומנת בחובה סכנה". אולם סכנה למי? נראה כי להמון הקנאי, המייצג במקרה זה את האלים.

הצורך האבולוציוני של המערכת באיזון לשם הישרדותן של תבניות מיתוגניות עשוי להסביר את גורלם הטרגי של ממצאים דגולים ושל מהפכנים רדיקליים מדי. דמויות כמו גליליאו, ואן גוך ומלוויל חוללו מהפכות של ממש בתחומי היצירה שלהן. לפיכך, המבנה החברתי הדמיוני הגן הן על עצמו והן על התבניות המיתוגניות ששימרו את המערכת התרבותית שלו לנוכח הוצעו שגרמו חידושים קיצוניים מדי, ולפיכך משבשים. באופן דומה, דמויות כמו ישו, אל

הסמכות ועל-ידי האחר הכוללני, המיוצג על-ידי העיט ששולח זאוס לנקר בכבדו, הוא מושב לחיים, למעגלי יסורים נוספים. הוא מנסה שוב למצוא מודוס ויונדי יצירתי עם הסלע שאליו הוא כבול, במסגרת יכולותיו המוגבלות על-ידי אורך שלשלאותיו ועל-ידי תהפוכות הכורח הקוסמי אותן מסמלות ציפורני העיט. אפימתיאוס הוא במידה רבה טנטלי, כיוון שהותקף, הושפל ורומה על-ידי סביבתו. בדומה לאשת לוט הוא שבו בעברו, נאבק בעצמו על טעויותיו ומתחרט על ההזדמנויות שהחמיץ. הוא מעין פילוסוף "חדר המדרגות", המאשים את עצמו על שלא אמר את הדברים ה'נכונים' למעבדיו בפגישתם האחרונה ועל שלא השתמש במלים הנכונות בחיזוריו אחר הנערה, שהספיקה מאז לדחותו. הוא עשוי להתכווץ בפניה כטנטלוס בגריסה המוקדמת של המיתוס, מבלי לדעת מתי ואם הסלע עומד ליפול על ראשו. אם מיתוגן הינו, בין השאר, התבנית המקשרת בין הישות לבין האובייקט, אזי ניתן לתאר את התהליך היצירתי לאורך רצף המשתרע בין הקוטב הפרומתיאי והקוטב האפימתיאי של התבניות המיתוגניות, המאיצות את התהליך היצירתי. רצף המיתוגנים בזיקתו ליצירות מתואר להלן באמצעות מספר דוגמאות מן האמנות הפלסטית:

מעצם הגדרתם, חורגים מנורמות הקבוצה. אולם חדשן יצירתי אינו יכול אלא להמשיך וליצור, חרף הסיכונים הכרוכים בייעודו. באומללותו כתב וינסנט ואן-גוך לאחיו כי יכול היה לוותר על הכול, חוץ מאשר על הצורך שלו ליצור. אולם, אם אנו מקבלים את אמרתו של בובר, ואכן אנו מקבלים אותה, שיחסי אני-אתה הם הוויה אותנטית, בעוד שקשר של אני-לו הוא קפיאה

חלאג' ויוהנס אקהרט (מייסטר אקהרט) היו מהפכנים של התגלות, אשר איימו לבקע את התבניות המיתוגניות של המוסדות הדתיים הקיימים. אלה, בתורם, הגנו על עצמם על-ידי הוצאתם להורג של מתקיפיהם; שכן אבולוציה והישרדותן של תבניות מיתוגניות מנוגדות לאלימות הגלומה במהפכות. אכן, תודעת ה-אני מדרבנת את האדם, היוצר ומשליך תבניות מיתוגניות לקשר

האובייקט כאדיאל	חיקוי המציאות	התווך המתמוטט	סובייקטיביות של האובייקט	חריגה מגבולות העצמי אל המעל ומעבר	
פרומתיאי	פידיאס: פסלי הברונזי די-ריאצ'ה	ציירי המערות	מיכאלאנג'לו	קיפר	אפימתיאי-
סיופי	הפירמידות; פסלי אבו סימבל	הטעיית העין אנגר	קרוואצ'ו	רותקן	טנטלי
אמנות פאשיסטית ו"ריאליזם סוציאליסטי"	ריאליזם קוגניטיבי	בליק	ואן גוך	בוים	

האובייקט כאדיאל

בקוטב הפרומתיאי הקיצוני אנו מוצאים את החיפוש הסיופי, עם קיבעון בשלב האוראלי המאוחר, אחר היכולת האינסופית, הטבועה באופן מיתוגני באמנות. פסלי ה"ברונזי-די-ריאצ'ה" יכולים לשמש דוגמה ראשונה בקטגוריה זו הקשורה לפיסול היווני העתיק. סיפור גילויים, משייתם מן הים האגאי, ניקויים ושחזורם של פסלי ברונזה עצומים אלה הוא סיפור בפני עצמו. פסלים אלה, המאכלסים עתה את המוזיאון הלאומי שנבנה במיוחד עבורם ברג'ו די קלבריה, הם, ככל הנראה, הפסלים המקוריים היחידים שנשתמרו מאתונה של תקופת פריקלס, והם מיוחסים לאסכולה של פידיאס. שני הפסלים הללו, הגדולים מהחיים, מלכותיים, או ליתר דיוק אולימפיים, על צבעיהם העזים המקוריים, שגורמים להם להיראות כאילו פוסלו ונצבעו זה עתה, מתארים את דמויותיהם של לוחם ושל מלך-פילוסוף. הראשון הוא השליט בתחומו, הכול-יכול בהתגלמותו. עשוי לבלי חת, נצחוני על אויביו מובטח, והוא גאה ביופיו. המלך הפילוסוף, לעומת זאת, קטן ממנו משהו בקומתו, אך למרות זאת בטוח בחוכמתו ובידיעותיו. הידע האינסופי שלו מסייע לו לשלוט על סביבתו. הוא כל יודע: דוגמת תלם הפרה-סוקרטי, הבטוח שהכול עשוי ממים; או פרמנידס, היודע שהיקום הוא מכלול בלתי ניתן לשינוי, או הרקליטוס, המניח בסמכותיות שהכול זורם. הוא טרסיאס החכם, המסרב לסור למרותם של כוחות

והתאבנות בלתי-אותנטיים, אזי היצירות מורמה את לשד החיים אל יחסי האני-לו המאובנים שבין האדם לבין עצמים, בני אדם אחרים ואלוהים, ומחיה אותם באמצעות התבניות המיתוגניות של מאמץ, העזה ומרד.

פרומתיאוס ואפימתיאוס

ברצוננו להציג עתה את התיאוריה שלנו על אודות הקשר שבין אישיות ואמנות באמצעות המיתוגנים של פרומתיאוס ואפימתיאוס. פרומתיאוס, החושב-לפני-מעשה, ואפימתיאוס, החושב-לאחר-מעשה, היו אחים. לא שררה ביניהם יריבות אחים כיוון שהיו מנוגדים לחלוטין באופיים וביקשו דברים שונים בתכלית. פרומתיאוס נשא את עיניו אל העתיד. הוא שאף לשנות את העולם, ואכן כך עשה. אולם, ככל המורדים, הוא שילם את המחיר על יוהרתו. אחיו לא שאף לשנות דבר. הוא רהרר בצרות שניתחו עליו. הוא היה שבו בעברו וטרוד בפורענויות שבקעו מתוך תיבת הפנדורה של אשתו. כמו כן, לא היתה לו כל תקווה להשתחרר מצרותיו כיוון שהתקווה לא יצאה מתוך תיבת פנדורה, אלא נותרה קבורה עמוק בתוכה. הדיכטומיה פרומתיאי-אפימתיאי קשורה קשר הדוק לרצף הסיופי-טנטלי שהצגנו קודם לכן.

פרומתיאוס כבול לסלע הסיופי. הוא נאבק בו ללא לאות, וכאשר הוא מת בתחושה שהינו כישלון תהומי שהובס על-ידי כוח הכפייה של

משלים עם האנרגיה-חומר הדמיוני חסר הדעת. דו-קיום זה אפשרי רק באמצעות יצירות, המתחוללת על-ידי מיתוגן בר-קיימא מבחינה אבולוציונית ושלם מבחינה מבנית.

אבולוציה היא דינמיקה של קיום ולא של אי-קיום. לפיכך, היא עדות להצלחות ולא לכשלונות. האחרונים מתועדים, אם בכלל, כמאובנים. כיוון שהבינוניות הינה בת-קיימא יותר במבני כוח ובמוסדות, ומאחר שהכשרון אינו דמוקרטי, החדשנים היצירתיים הגורמים לסלטה של המערכות הקבוצתיות, נרדפים, מוכנעים ולעיתים קרובות מובסים על-ידי מבני הכוח של חברות ושל מוסדות חברתיים. הפרדוקס הוא שחדשנים יצירתיים אלה מעשירים, מפרים ומקדמים תרבויות, ובתמורה האליטות השולטות באותן תרבויות משעבדות, ממעטות מערכם ומדכאות חלוצים אלה כ"תמורה נאותה" למאמציהם היצירתיים. מבחינה מיתו-אמפירית, תהליך זה מגולם על-ידי פרספוני, המקריבה את המלך שקודש זמנית כדי להפרותה.¹⁴ פרספוני מייצגת את כוחות הרשע הדמיוניים (אחדים מכינוייה הם הנוראה; ההורגת), ההורסים את מי שמפרה אותם. היא בולעת, כגמל שלמה, את מאהביה כמו המוסדות החברתיים, קליקות האמנים וועדות הקידום באקדמיה, המדכאים עד עפר את היוצרים המחוננים ביותר שאינם 'מתאימים למסגרת'. אכן, חדשנים יצירתיים, כמעט

הגורל. הוא גם מרקוס אורליוס, המשלב כוח קיסרי ותבונה בעלת חזון. העוגן האמפירי השני שלנו - לנסיגות האמן הפרומתיאי להכניע את המציאות האובייקטיבית באמצעות שליטה סיופית - הוא הפיסול במסופוטמיה ובמצרים הקדומה. מצבות הקבורה האדירות של הפרעונים בגיזה ובאבו-סימבל לא היו אך ורק עצומות ממדים, עובדה שרמזה כי לא יכלו להיעשות בידי אדם או באמצעות עצמים מלאכותיים. הן נועדו גם כדי לקרוא תיגר על הזמן, כיוון שהפירמידות כאתרי קבורה היו נצחיות, והשליטים החנוטים שבתוכן נועדו לקום לתחייה בצורותיהם הארציות "במערב", בממלכתו שב"מעל ומעבר" של אוסיריס. בדומה, התבליטים האדירים ממסופוטמיה מעידים על כוונותיו של האמן הפרומתיאי להציג את שליטתו המיתוגנית בטבע באמצעות השילוב הקסום של חיה פראית, והאל הכוחני דמוי ראש שבת. אכן זו כמיהתו של האמן הסיופי, המבקש לגשר על הפער שבין האדם וסביבתו באמצעות המאגיה האנסטרומנטלית של האמנות והסימבוליזם הקסום המשמש אותו לתיאור נצחון האדם על הטבע. הדוגמה האחרונה לריבונות האמנותית של האדם על סביבתו מצויה באנדרטאות ובפסלים הפאשיסטיים, כמו אלה של מוסוליני ושל היטלר, וכן בריאליזם "הסוציאליסטי" הסטאליניסטי. מצבות הזיכרון האיטלקיות שהוקמו בתקופת שלטונו של מוסוליני, מסמלות לא רק את תחיתם המיתוגנית של הקיסרים הרומאים, אלא גם את יכולתם הבלתי-נדלית, שאיננה ניתנת להכנעה, שכן מיתוסים המונצחים בשיש, כמו יופיטר, מארס ויונו נועדו לקרוא תיגר על הזמן, גם אם מציאות האימפריות והליגיונות הצועדים, המסומנת בהם לפי המישוג של דה-סוסיר, כבר נמוגה אל תהום הנשיה ההיסטורית.

הפסל תורקס, שכה שבה את לבו של היטלר, אכן העיד באמנותו על אופיים החוץ-זמני של נסיונות הנאצים לרבד את הזמן באמצעות הפסלים הטבטוניים שופעי המיתות, שאינם יכולים להישמד, וגם אם ימותו, יקומו לתחייה בוולטהלה על-ידי הנערות הוולקיריות, כיאות לגיבורים הגרמנים, המתים בקרב על הגנת מורשתם המיתולוגית.

"ריאליזם" סוציאליסטי" סטאליניסטי, או ליתר דיוק ז'דנוביסטי, נועד אף הוא לקשר את האוטופיה הסוציאליסטית עם 'תכנית החומש' הכושלת והמחסור במוצרי צריכה באמצעות ההבטחות המיתוגניות לעתיד, שטומנת בחובה האמנות הפרומתיאית. כיוון שהעבר מת וההווה קודר, העתיד הוא עוגן ההצלה שיוביל אותנו בנתיב המתפתל של הדיאלקטיקה אל גן העדן, מקום שכל אחד תורם בהתאם ליכולתו ומקבל ממנו בהתאם לצרכיו.

כאשר אנו נעים לאורך רצף המציאות, שאיפתו של האמן הפרומתיאי להגיע למודוס ויוונדי עם סביבתו יכולה לעשות צורה של חיקוי. דינמיקה זו, כפי שנחקרה על-ידי גבראל טרד, אריך אורבר, רנה ג'יראר ובמחקרי הקונפורמיות של הפסיכולוגים החברתיים האמריקאים, שימשה אמנים כדי לאפוף את סביבתם באופן מיתוגני, בשכפול מאציל הכוח של איקונוגרפיית הכפיל. ציירי המערה שבאלטאמירה ניסו לתאר את האייל, את התאו ואת שור-הבר כדי לקנות שליטה בחיות אלה על-ידי שכפול דמויותיהן, בהנחה שהדבר ישפר את סיכוייהם לצוד אותן. סביר להניח, כי האיסור על יצירה בדמותו של אלוהי הברית הישנה קשור לאיקונוגרפיה מיתוגנית זו, אשר ביחס לאלוהים נחשבת ליוהרה (היבריס). ייתכן כי לעגינתה של תורת משה על אל מופשט היה קשר לאיסור זה של שכפול יצירתי של אלוהים, ובכך לקנות שליטה עליו. בדרך שונה, אך בה-בעת דומה באופן דיאלקטי, מחברים הכישוף והמאגיה השחורה באופן מיתוגני, שבחלק מהם מפסלים את דמות היריב, וגורמים בכך לשעבודו לכאב ולעניוים, את האמן ואת מושא יצירתו. השימוש המקצועי בפרספקטיבה ברנסאנס, שגרם לייצוג המציאות באופן ריאליסטי, הביא בחשבון את תפיסתו הוויזואלית של האדם. זהו הקישור האמנותי היעיל ביותר בין האובייקט לבין המתבונן בו. אולם, אמני "הטעיית העין" והפרספקטיבה, אשר ביקשו ליצור אשליה אופטית של אמת, ניסו להשתמש בתכונות התפיסה על-מנת לתמרן באופן חזותי, את מראה האובייקטים בעיני הצופה. לפיכך החלו לוותר, במידת מה, על האדרתו של האובייקט לטובת התהליכים הקוגניטיביים של התפיסה. תקרות "הטעיית העין" של אנדראה מנטניה, ובמיוחד התקרה שמעל חדר הכלולות בפלאצו דואולה במנטואה, מתארת קבוצת צופים אוהדים בינות לקופידונים מרחפים, המסתכלים בסמכותיות בלתי מאיימת שזורה בזימה עצורה על זוג, הממלא את חובת ההתייחדות על המיטה המצויה היישר למרגלותיהם. טכניקה זו שוכללה בבארוק האיטלקי על-ידי אנדראה פאזו. ציורו של פאזו על תקרת כנסיית סן איגנציוס ברומא יוצר אשליה ריאליסטית של קשר רציף בין היסטוריה לבין טרנסצנדנטליות, על-ידי כך שמרכז הכנסיה נפתח השמימה במעבר ויזואלי מחללי הכנסיה היישר לגן העדן.

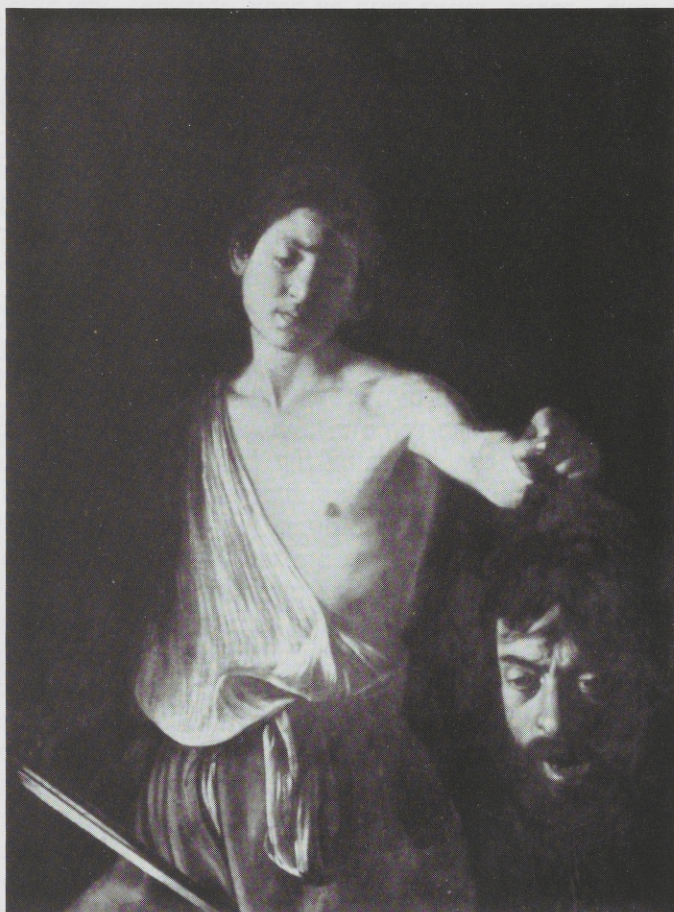
ז'אן אוגיסט דומיניק אנגר מביא ממד נוסף להיסטוריוזיה הפרומתיאית של האידיאל. ציוריו "לה גראנד אודליסק" ודיוקן הנסיכה דה ברוי הם צורות אידיאליות, שצומצמו באמצעות מימוזיס ריאליסטי קפדני לכדי מוכרות של הכפיל, ובכך הפכו אותו נגיש. הפילגש, אב הטיפוס המיתוגני של השפחה

האוריינטלית האקזוטית; נשים של הרמון רוחצות בעירום מלהטות את הדמיון המערבי הארוטי, שנידון על-ידי הכנסיה למונוגמיה של כורח. הריחוק המתנשא ושווה הנפש של האריסטוקרטיה, המגולמת בנסיכה, כל אלה הוכלו בהכרתם של הצייר ושל הצופה ככפילים מימטיים ריאליסטיים, בשל יכולת הרישום המדויקת של אנגר והדגש ששם על פרטי הפרטים. אנגר ביצע מהפכה פרומתיאית בכך שסיפק לעולם הבורגני המתחזה והמתעשר את הצורות האולימפיות האידיאליות והנשגבות, שהיו עד כה נחלת האצולה בלבד; ממש כשם שהפרסום בטלוויזיה הופך את הדמות הנשית המוצגת כאידיאל ואת השלמות המאצ'ואיסטית לנגישות ובנות-רכישה בתוך חדר השינה או הסלון בביתו של כל אחד. יצירתו של אמן כאנגר משפיעה על ההשלמה שבין צורה אידיאלית, שמעצם הגדרתה אינה נגישה, לבין מוכרותו של השגרתי ובר-ההשגה. לעוגן האמפירי האחרון שלנו בקטגוריה המימטית של הרצף הפרומתיאי-אפימתיאי שלנו קראנו 'ריאליזם קוגניטיבי'. בקטגוריה זו כללנו את האמן המתמודד עם כאב, עם אכזריותם של איתני הטבע ושל בני אדם אחרים, והגרוע מכל, עם אדישותם השרירותית של האלים. אפימתיאוס מבטא את נסיונותיו הטנטליים להתמודד עם האבסורד המייסר ועם חוסר משמעות הסבל והפרדוקסים הגלומים במצב האנושי. פרומתיאוס, לעומת זאת, הוא סיופוס נוסח קאמי, ואפילו בעיני הגרוע מכל, הוא מסוגל להגיע למודוס ויוונדי יצירתי עם סלעו, ובכך לצבוע את התהפוכות העוברות עליו בקווי חסד כסופים. דיאלקטיקה זו ניכרת אצל אחדים מן הציירים האמריקאים המודרניים. ג'ון סטיוארט קארי בציורו "סערת הוריקאן" מתאר את מתקפתו האיומה של ברק מפחיד, המקדים סערה המאיימת להחרב חווה מבודדת; אולם, משום מה, נדמה כי מאמציהם הפרומתיאיים של החוואים, היושבים על עגלת השחת ומאיצים בסוסיהם, מובילים להצלחה, וכי יספיקו לתפוס מחסה כמו החברה הטובים במערבון. "ממיני הדואר" של רג'ינלד מרש מתארים אמנם את השיגרה המנוכרת של עבודה אפורה ומונוטונית. עם זאת, אין הם מקרינים אין אונים וחפציות גרוטסקית כשל צ'רלי צ'פלין הניצב מול סרט נע, אלא דווקא מאמץ משותף של תהליך מתגמל כשלעצמו; אלו הן תנועות זן המודעות לאי-שלמותן, אך בה-בעת, כל תנועה נוספת מקרבת את הצוות, ולו צעד קטנטן, לעבר השלמות משרת המשמעות, גם אם זו בלתי-מושגת. תיאורו של גאי רו את המיתוס התנכ"י על יוסף ואחיו מציג את יריבות האחים הנתעבת ביותר, כאשר פני האחים מעוותות בקנאה רצחנית ובשנאה שאינה יודעת שובע. אולם, פניו השלווים של יוסף

מתואר במיומנות באמצעות ייסורי ישו ומותו. ישו כדימוי עצמי נושא את הצלב, שהוא וריאציה על נושא סזיפוס המגלגל מעלה את סלעו המעיק. הוא מוקף לא על-ידי רשע מכוון, אלא על-ידי אדישות אנוכית, חוסר הבנה אילם ומבוכה מעיקה. הגיהנום, על-פי בוש, הוא, אם כן, לא תערובת של גופרית, אש ואבני בזלת הנרקחת על-ידי שדונים בעלי זנבות דמויי-מזלג, אלא נוצר, אם לשכתב את סארטר, על-ידי בני-אנוש אחרים, קנאים, חשדנים, קטנוניים, בנליים, מפוחדים ובעיקר קהי רגש.

פיטר ברויגל האב (1525-1569) היה תלמידו של בוש והושפע במידה רבה מסגנונו ומרעיונותיו. שניותו הגנוסטית של ברויגל בולטת בציור "המאבק בין הקרנבל לתענית". קרנבל, השאוב מ-carnem levare עוררות הבשר, מסמל, קרוב לוודאי, את המורטוריום על מוסריות מינית ואת ההכשר הזמני שניתן לתאוות בשרים, לזימה, שתיה וזלילה. קרנבל הכרסתן רוכב על-גבי חבית ומנוף חזיר משופד לעבר לנט (התענית) הכחושה,

המגינה על עצמה באמצעות שיפור צליה, שממנו נתלים שני דגים דקיקים. על ראשה היא עוטה כוורת, אולי וריאציה על נושא נזר הקוצים. ההמון החוגג, הנואף והשותה שמאחורי קרנבל מתעמת עם הסגפניות האדוקות, בעלות העיניים הכהות והריקות, המצטופפות מאחורי לנט. המצב האנושי מתואר גם באמצעות דיכוטומיה של יהירויות: המרד הפרומתיאי של מגדל בבל השואף לקדוח חור אפיסטמי ברקיע האלוהי, בניסיון להתחרות עמו על השליטה ביקום. ויליאם בלייק הוא העוגן השלישי שלנו בקטיגוריית האמנות הדואליסטית. תפיסת העולם הגנוסטית שלו עוברת כחוט השני בציוריו ובשיריו. בלייק התייחס לעולם הזה כאל אסון, כאל צינוק של מסחנות שטניות, שהאדם, האסור בהן כחפץ, משתוקק בכל מאודו להיגאל על-ידי 'מלך האור'. האדם, סביל ומסכן, נשלט על-ידי אוריון הדמיוני, שהינו הכלאה בין בורא העולם הגנוסטי הנתעב לבין ניוטון, המסמל את ההכרה הסיזיפית שהכול הינו בר-מדידה, בר-ניצול ובר-כימות. אכן בלייק מגנה את שעבוד האדם למכונה, ומצהיר כי "המיכון הינו הרסני הן לאנושות והן לאמנות. לפיכך, יש



קרוואצ'ו: דוד וגליית

אינם נראים טרודים כיוון שראייתו אינה לכודה בכבלי הזמן הדיאכרוני, אלא זורמת באופן סינכרוני אל ההווה עתיד המתמשך, החושף בפניו את עלייתו הדרמטית לגדולה בחצר המלוכה של פרעה ואת התפייסותו העתידית עם אחיו.

התווך המתמוטט קטיגוריית העוגנים האמפיריים האמצעית כונתה על-ידינו "התווך המתמוטט", שביטוייה הדתי הוא הגנוסיס. אמונה זו אשר תחילתה, ככל הנראה, באמצע האלף השני לפני הספירה, ושבוססה תחילה בפרס על-ידי זרתוסטרה, פרחה במזרח התיכון במאות הראשונות לספירה והיתה נפוצה באי הבלקן ובדרום צרפת עד למאה ה-13 לספירה, שבה חוסלה באמצעות מסע צלב מיוחד. הגנוסיס היה דואליסטי, ולפיו כוחות הרשע והצדק היו נפרדים, שווים ונתונים בקרב נצחי. הקרע שבין שני כוחות יריבים אלה אינו ניתן לגישור, ולעולם יהיו גילוייהם מנוגדים זה לזה באופן מוחלט. המקבילה האמנותית מצויה ברצף הפרומתיאי-אפימתיאי, המפוצל באמצעו על-ידי סינפסיס בלתי-עביר, כך:

פרומתיאי	סינפסיס	אפימתיאי
סזיפי		טנטלי

הנציג החשוב ביותר של הגנוסיס האמנותי היה הירונימוס בוש. שני לוחותיו הצדיים של טריפטך שמרכזו אבד מתארים את 'גן העדן' ואת 'הגיהנום', המייצגים את האוריינטציה האמנותית הגנוסטית-דואליסטית של בוש. הלוח השמאלי מציג את האושר העילאי, הפנתיאיסטי של השלב האוראלי המוקדם. שלוות גן העדן, מערכת השרויה באיזון בין החי והצומח, וטבע שבו אפילו דג הנראה ככריש מרכיב על גבו בן-אנוש עולו. נראה לנו שלוח זה מציג כמיהה טנטלית אפימתיאית להתגשמותה של אחדות הרמונית. זהו מימוש המיתוגני של משאלות הלב דרך האמנות, מימוש הנמנע במציאות על-ידי חזרה לשלבים התפתחותיים מוקדמים. הלוח הימני בטריפטך מתאר את הגיהנום. הגיהנום של השלב האוראלי המאוחר, שבו צורות החיים והאובייקטים עוטים ממדים ותפקידים מפלצתיים. קשרי

לזנוח את השכל הישר ואת ההיגיון על מנת להגיע להארה אלוהית, כיוון שמי שרואה את האינוסופי בכל דבר רואה את אלוהים. מי שרואה אך ורק את ההיגיון, אינו רואה אלא את עצמו." בלייק שר שיר הלל לגאולה הגנוסטית ההתגלותית. ב"נצח חסר הגבולות", כל צורה מפיצה אור ייחודי משלה; הצורה היא הראייה האלוהית, והאור הוא "המלבוש; ירושלים שבכל אדם ואדם." אולם, אדם יכול להגיע למודוס ויוונידי יצירתי עם המשא שלו בעולם הזה, ואז, כמו סיוזיפוס של קאמי, הוא עשוי "לראות את העולם בגרגר של חול וגן עדן בפרח בר. לאחוז בכף יד קומץ מן האינוסופי ולראות את הנצח בשעה." שיא אמנותו הדואליסטית של בלייק גלום ביצירתו "חזון יום הדין האחרון". זוהי סופה רוגשת של גן-עדן וגיהנום, של גאולה ואבדון, של ממלכת החושך הנתעבת וממלכת האור המקודשת. 'טעות', המישור הגנוסטי שבו שרויים האדם והבריאה, נגרמת על-ידי הדמיורגוס, אולם האמת האלוהית, לדברי בלייק, מצויה מחוץ להיסטוריה והיא נצחית. עם זאת, בלייק מתאר גן-עדן וגיהנום העולים בקנה אחד עם האופן שבו ראה המיסטיקן יעקב במה את הנפש האנושית כזירה, כשדה קרב בין הרע לבין הראוי, בין אלוהים לבין השטן. מכאן, יום הדין האחרון הוא בעת-ובעונה אחת גם סיום וגם התחלה של מעגל. זרמי השנאה העזים נבלעים בחזרה בדמות המושיע בשאון רב, רק כדי להתגולל ולהתנפץ שוב אל תוך היקום באמצעות ה'מפץ הגדול' של האהבה.

סובייקטיביות של האובייקט
מיכאלאנג'לו הוא העוגן הראשון שלנו לתיאור הסובייקטיביות האפיתמית של האמנות. "בריאית אדם" המצוירת על תקרת הקפלה הסיסטינית היא עדות ראשונה במעלה לדינמיקה זו. דמותו של אלוהים כאילו מפיחה חיים באדם הלאה, החי עדיין רק בקושי. אולם דמותו המואנשת של אלוהים עצמו מאיץ, מניע ומפיח חיים, אך על-ידי מה או על-ידי מי? נראה לנו כי התשובה, הרלוונטית כל-כך להקשרנו, היא כי הכוח המניע את האלוהים הוא היצירתיות. הכוח המניע החשוב הזה מפעיל ומדרבן את האלוהים להשרות על האדם התרוממות רוח ברגסוניות, אולם הפחת חיים זו אינו ישירה. קיים מרווח, סינפסיס בין אצבעותיו של האלוהים לבין האדם. ההשלכה המיתוגנית כאן עשויה להיות שהעברת הכוח היצירתי, שהוא הכוח המניע העיקרי, אינה ישירה אלא מיוטית, היינו מולדת במובן הסוקרטי-מיוטי. כלומר האל המניע הוא רק מאיץ, ואילו תהליך היצירה עצמו נעשה על-ידי היצור, במקרה שלנו, האדם. הסבר זה אוצר בחובו את מהות היצירתיות האותנטית, שעל-פיה הבורא, אף שהוא בורא בדמותו, משרה על יציר כפיו, דרך התמריץ

המיוטי, מהות שהיא כולה שלו וייחודית לו. לפיכך, הבורא המחדיר את הכוח היצירתי ביציר כפיו, ביצירת אמנות או בעצם מלאכותי, מספק את הגשר המיוטי, המחבר בין היוצר לאובייקט שלו. המסר המיוטי-אמפירי שמסדרת "בריאית האדם" של מיכאלאנג'לו הוא שיצירתיות מתווכת בין נושא לבין מושא, בין היסטוריה לבין טרנסצנדנטליות, בין אלוהים לבין האדם. היצירתיות היא, אם כן, הכוח העיקרי המניע הן את האל והן את יציריו, והאמן, מחולל האנרגיה המיתוגנית המיוטית הזו, הופך לשותפו של האלוהים במעשה הבריאה. יצירתו המאוחרת יותר של מיכאלאנג'לו בקפלה הסיסטינית, אשר הוזמנה בשנת 1533 על-ידי האפיפיורים קלמנס VII ופאולוס III, היתה "יום הדין האחרון". היא מתארת על קיר המזבח של הקפלה את ירידת הארורים שאולה מצידו הימני של המזבח ואת עליית המבורכים השמיים משמאלו. הצדיקים נוסקים אל על ואילו החוטאים צונחים מטה. תזמורת כלי נשיפה של מלאכים, קדושים, ספינת כרון, לוע הגיהנום והתחיה כל אלה מתוזמרים על-ידי ישו. תנוחתו כמנצח על התזמורת, כששתי ידיו מורות על מערכת אסתטית באיזון בין הדמויות שבפרסקו, המתזמרות אותן לכדי קומפוזיציה של איחוד הפכים. במקרה זה ישו אינו השופט, אלא האמן העילאי. ביצירתו זה מכריז מיכאלאנג'לו כי היוצר הוא המושיע. מכאן שהקפלה הסיסטינית היא העדות המיתוגנית המשכנעת ביותר לכך שהאנרגיות היצירתיות של האמן הן לא רק הכוח העיקרי המניע את היקום, אלא גם החסד המציל, המרומם את האדם מתהפוכותיו ההיסטוריות ומתהומותיו הטרנסצנדנטליים כאחד.

קרוואג'ו, אשר נחן בכשרון שאין דומה לו, הוא העוגן השני לאפיפה אפיתמית-טנטלית של האמנות על-ידי אמן הנשלט על-ידי יסורים פנימיים ואימה. היצירה "המרתו של פאולוס" מתארת אדם השרוי בסערת רגשות פנימית. החיזיון, שזה עתה חווה, ניפץ את כל אמונותיו הקודמות, והוא מוטל על גבו, וכאילו מקבל בברכה את הבעיטה הממששת ובאה מפרסת הסוס. הוא יודע שהוא חוטא שכן רדף את תומכיו של ישו, אשר עתה ברור לו כי הוא המושיע, אך הוא מלא פחד וחרדה ומבקש רחמים והודמנות נוספת כיוון שראה את האור. הוא מוכה אימה בשל הבעיטה המתקרבת של פרסת הסוס, המשולה לסלע המיתוגני מן הגירסה המוקדמת של מיתוס טנטלוס, שבה הטיטן המצוי מתחת לסלע אינו יודע מתי והאם הסלע יתדרדר כלפי מטה כדי למחוץ את ראשו. אף-על-פי-כן, הוא פושט את ידיו כלפי מעלה, לא מתוך כבוד ותחינה להבנה, אלא כיוון שהוא מבין עתה כי הוא נחוש בדעתו לשרת את מושיעו החדש בכל

לבו ובכל מאודו. עם זאת, באחת מיצירותיו המאוחרות - "דוד וגליית", מודה קרוואג'ו בכישלונו. ראשו הכרות של גליית הוא ראשו של קרוואג'ו עצמו; מושחת, מדולדל, נמק ממעשים שפלים ומתאוותנות. דוד, המייצג כפי הנראה את אחד ממאהביו של האמן, מתבונן בראש הכרות בחמלה וברחמים, אך ללא מחילה. האמן ארור, ואפילו אמנותו אינה יכולה לשוות לו חן מושיע. זהו פסק דין סופי של ייאוש ולא של רוגז. נדמה שאין עוד יצירת אמנות, אולי פרט לטריפטכים של פראנסיס בייקון, המבטאת גינוי עצמי עמוק כל-כך, הנובע מרגשי אשמה פנימיים שאינם יודעים שובעה, ואשר לא ניתן להשקיסם אפילו באמצעות מפגני ההרס העצמי המזעזעים ביותר. יעדו של וינסנט ואן גוך היה לא פחות מאשר קדושה, באמצעות הקרבתו העצמית על מזבח אמנותו ודרכה. שליחות האהבה תוך הרס עצמי כוונה בתחילה לעבר נדכאי הארץ, כוֹרֵי בּוֹרְיָנָאוֹ. הוא כתב לאחיו תיאור כי הדרך הטובה ביותר להכיר את אלוהים היא לאהוב דברים רבים. "האהבה היא רֶעֶ, רעיה, כל דבר, שאתה עומד להכירו טוב יותר." הדיוקן שצייר ובו אשה כפרית ונעלי פועלים מרופטות, הוא מפגן כוח של "עבודה בגשמיות", מעין הארה מיסטית המתגלמת במוחשי, הנחוות על-ידי חסידים המכוונים פרצי התגלות שופעים על משימותיהם המייגעות. אולם, וינסנט לא היה שבע-רצון, כיוון שמחויבותו היתה מוחלטת. שום דבר, פרט להרס העצמי הטבוע בתהליך שקיעתו באהבה לאשה או בתזמור הפראי של היצור, לא סיפק אותו. לתיאור אהבתו הנואשת לאלמנה קי ווס השתמש במטאפורה של הצמדתה לחזהו כגוש קרח, "שכן האהבה היא דבר כה חיובי, כה חזק, כה אמיתי, עד כי האוהב אינו יכול ליטול בחזרה רגש זה, משום שהדבר משול לנטילת חייו בידיו". כאשר דחתה האלמנה את חיזוריו, הופיע בביתה ללא הודעה מוקדמת וביקש לראותה כל עוד יוכל להחזיק את ידו מעל ללהבת מנורת השולחן. הצגה זו של מסירות חסרת גבולות לאהבתו החרידה אותה כל-כך, עד כי סירבה לראותו שוב. אותה מסירות מהולה בהקרבה עצמית אפיינה גם את ציוריו. הוא השרה את אורו הפנימי על הבדים; להט מוכל של תודעתו המאכלת. "מאחורי השתילים הרכים הללו", כתב, "מאחורי האדמה האדומה-חומה הזו, ישנם שמים כחלחלים אפורים עדינים, חמים, תכולים, בוהקים." והוא אמנם התוודה בפני תיאור כי "יכול אני להסתדר ללא אלוהים, אך איני יכול להתקיים ללא הכוח הגדול מהחיים, אשר הינו תמצית חיי היכולת ליצור." המוות לא היה הרה אסון עבורו כל עוד יכול היה לצייר. ב"שדה מגודר וקוצר" הוא מתאר את פרצי הצהוב הגועשים כשטפונות אור צהריים, אשר היו עבורו

כלשד החיים, הנמרח במשיכות מכחול עבות ומסנוורות. המגל, מבשר המוות, הוא מכשיר חיוני עבור קדוש מעונה המקריב את עצמו למען אמונתו.

חריגה מגבולות העצמי אל המעל ומעבר אנסלם קיפר, הראשון מבין האמנים האפיתמיאים המנסים לקשר בין הטרינסצנדנטליות והאובייקט באמצעות מאמצים יצירתיים של העצמי הפנימי שלו, הוא בעל חשיבות מיוחדת. הוא משתמש באמנות כמכשיר מיתוגי כדי לטהר הן את העול המיתו-אמפירי הגרמני של השואה והן את הצעת הכפרה היהודית. קיפר מהווה חריג בקרב האמנים הגרמנים. הוא אינו חוסך מעצמו את העינוי המוסרי של ביקור בציוני הדרך החשובים של הזוועות הנאציות, ומתקדם מתחנה מקאברית אחת למשנה, כשהוא נושא את לוח הצבעים המושיע שלו כישו הנושא את הצלב בתחנותיה הנפתלות של הוויא דולורוזה, היא נתיב הייסורים. הוא מתחיל את אודיסאת ההיטהרות שלו עם מועל היד הנאצי, המונומנטים הגרמניים ההרואיים והקולוסיאום הרומי. זהו השלב שבו אמנותו של קיפר משמשת כתריפה, שתוביל אותו דרך הסבל הנפשי וחשבון הנפש של האשמה הקולקטיבית אל נקודת האפס האקזיסטנציאליסטית, המתוארת על-ידי ציור הכיפה השקופה המקיפה את הצייר; יצירה שכותרתה: "כל אדם ניצב מתחת לכיפת השמים שלו". משם, קיפר כבר מוכן לתפקיד הצייר כמבשר החסד המושיע באמצעות האש, המדיום של אושוויץ, ושל האדמה החרוכה וצעדות המוות של מלחמת העולם השנייה ההופכת לאש המרד של האמן הפרומתיאי ולאש הגואלת של הסנה הבוער, המקשרת בין הטרינסצנדנטליות לבין ההיסטוריה. קיפר, אם כן, חש באופן אינטואיטיבי בתפקיד המיתוס, כפי שהוסבר על-ידי קלוד לוי-שטראוס; המיתוס כחוליה המחברת בין טבע לתרבות. לפיכך, האב, הבן ורוח הקודש כלהבות צורבות יוצאים למשימת הגאולה החורכת שלהם באמצעות אש מיתוגנית. הם צורבים את הגיבורים הרוחניים של גרמניה באולם עשוי עץ, המרמז על אחריות האינטלקטואלים, החל בוולפיש וכלה במרטין היידגר וריכארד ואגנר, להתפרצות הנאציונל-סוציאליזם. הלהבות המאכלות מבעירות את הנוף הגרמני ושורפות אותו עד אפר בציור שכותרתו "חיפושית סיון", ועליו הכתובת: 'אבא הלך למלחמה. אמא נמצאת בפומרניה, פומרניה בוערת.' קיפר מתאר בצורה סאטירית את מאמצי המלחמה של הצבא הגרמני והצי על-ידי הצגת "מבצע ארי הים", שמטרתו היתה כיבוש אנגליה, כאילו הוא מתרחש בתוך אמבט. הכלי המיתוגני העיקרי של קיפר, במסע הגאולה שלו באמצעות אמנותו, הוא לוח

הצבעים. הוא מרחף מעל לשדות שרופים ומאחד את שלוש השלוחות: האמונה, התקווה והאהבה. לוח הצבעים שמוסמר לעץ האיגדרסיל (המילה) החרוך סמל בולט כל-כך במיתולוגיה הגרמנית, שאומץ גם על-ידי הנאצים הפך לנקודת מפנה מכרעת, אשר חוללה תחיה אמנותית לאחר מלחמת גוג ומגוג שהובילה לשקיעת האלים ולהחרבת אירופה במלחמת העולם השנייה. לוח הצבעים, המיתוגן הסיזיפי של האמנות, הגואל אותנו מהעול, מן הסבל ומן השעמום שבקיום בעולם הזה הוא גם החוליה המושיעה המקשרת בין מרגרטה הגרמניה ושולמית היהודיה. קיפר הופנט על-ידי המשורר הרומני יהודי, פול צלאן ושירו "פוגת המוות". בשיר מקאברי זה מעמת צלאן את מרגרטה ושולמית: "כרינו קבר באושה במרחבים הגדולים. אדם גר בבית ומשחק בנחש, וכותב בעת שהדמדומים נופלים על גרמניה: שערך הזהוב מרגרטה שערך המאפיר שולמית."

לוח הצבעים אכן משלים את השיער הזהוב של מרגרטה הגרמניה באמצעות שיערה האפורי של שולמית היהודיה. משם מרחף לוח הצבעים מעל פסי הרכבת של אושוויץ והופך אותם לירושלים של מעלה. בכך מספק לנו קיפר באמצעות האמנות גאולה סימביוטית של רוצח וקורבן כאחד. לוח הצבעים של קיפר משמש כאנטנה קוסמית, הקולטת את נביעת החסד התגלותית, הבוקעת מעשר הספירות הקבליות של האר", הניחנות בכוחות המחילה, על קבורת "הספרים היהודיים" על-ידי היטלר וההרס שנורע על-ידי הנחש המיתולוגי הגרמני מידגארד.

רותקו, השייך לאסכולת ניו-יורק בציור, פתח את האודיסאה האפיתמיאית שלו בכך שהחל להשתמש בדימויים מיתולוגיים מחוץ להקשר הקלאסי שלהם. הוא כתב: "אנו מחפשים את השורשים הקדומים והאטביסטיים של הרעיון, ולא את גירסתם הקלאסית החיננית; שורשים שהינם מודרניים יותר מן המיתוס עצמו, שכן עלינו לתאר מחדש את השלכותיהם מנסינונו אנו." ואמנם, אם מטרתו של רותקו היתה להגיע ל'תמצית המהותי', הדבר-כשהוא-לעצמו הקאנטיאני החמקמק, המיתוס היה האמצעי ההולם לשם כך. מעצם היותו א-היסטורי, יכול היה המיתוגן לשאת את 'התודעה המוכלת' של רותקו מן המרחב והזמן הדיאכרוני אל הנצח. תקופה מסוימת דבק רותקו באתוס הסוריאליסטי, הואיל וזה שאף להשתמש בלא-מודע כאמצעי המיתוגני המגשר בין העצמי הפנימי לבין המציאות המהותית החיצונית. לזמן מה אכן הוקסם מדימויי התת-מודע הפרוידיאני ותת-ההכרה הקיבוצי היונגיאני, אשר שימשו את ברטון, דושאן וטנגאי להתרחקות מן ההיסטוריה אל עבר הטרינסצנדנטליות. אולם לקראת סוף

שנות ה-40 של המאה הנוכחית, הגיע רותקו למבע ולסגנון ציור ייחודי לו, לתיאור הגשמי והלא-גשמי, הסופי והאינסופי. ביצירות כמו "ציורי קיר למרכז הוליוק", "מגנטה שחור", "קדם על כתום" ו"ללא כותרת מס' 16", הוא מתאר מלבני צבע המחולקים באמצעות גדרים. אך גבולות אלה אינם סתם קווי הפרדה בין מישורי הצבע, אלא הם המסכים שבין הנושא למושא; החיץ שבין ההיסטוריה והטרינסצנדנטליות; מחסום אי-הוודאות שבין עולם המראות הפנומנלי לבין ממלכת התודעה הקוונטית. רותקו רותם את האור הפנימי של רוחו ובאמצעותו מנקב את מישורי התודעה. הצופה המתווך מוכה על-ידי הבוהק הפנימי השופע מבינות למישורי הצבע ה'מרוכסנים' כבליסטראות מתוך ההיסטוריה אל התחומים המשגיאים של הטרינסצנדנטליות, שבהם



אנסלם קיפר

האמן עצמו השתתף באקסטזה של ציורו. הן הצפיה והן הציור הופכים בכך לחוויה מיסטית מאחדת, המזוהה על-ידי יצירת האמנות. החסד הנובע מבעד לחרכים שבין מישורי הצבע המוארים אמנם גרם לצופים רבים חוויה דתית התגלותית; לדברי רותקו, "אנשים הבוכים לנוכח ציורי, עוברים אותה חוויה דתית שעברתי אני כאשר ציירתי אותם".

האמן האפיתמיאי המגוון וללא ספק השאפתן ביותר הוא יוהן בויס. בציורו "שתי עלמות עם לחם בוהק" הוא מצביע על הקשר שבין רוח וחומר באמצעות האמנות. כיוון שלחם הקודש מומר והופך לדמו ובשרו של ישו, הלחם ניחן בבוחק פנימי המעיד על השניות של החומר ושל הרוח, המובעת, בתורה, באמצעות האמנות. ציור זה מדגיש גם את השימוש שעושה בויס במושג ההמרה

←המשך בעמ' 41→

מאנגלית: מרטין קט

גלויה אמריקאית

משה דור

רייך אומרת לא

המשוררת הידועה אדריין רייך הודיעה שהיא מסרבת לקבל את מדליית האמנויות היפות שהוענקה לה. זהו אחד מאותות הכבוד החשובים ביותר שממשלת ארה"ב מעניקה לאמנים והוא ניתן לזוכים, בטקס חגיגי בבית הלבן, מידי הנשיא עצמו.

מדוע סירבה רייך, המתגוררת בקליפורניה, לבוא לווישינגטון הבירה? לא בגלל המרחק, חלילה, אלא "מפני שנקעה נפשי מהמדיניות הצינית של הנשיא קלינטון וחברי הקבינט שלו."

הדעת נותנת שכוונתה של אדריין רייך בעיקר למדיניות הבלתי-ברורה כלפי



אדריין רייך

הומוסקסואלים ולסביות. רייך עצמה היא לסבית (בשעתו היתה נשואה וילדה שלושה ילדים לבעלה הפרופסור שמת ב-1970), ומאחוריה שנים רבות של פעילות פוליטית-חברתית.

כך או כך, כשהיא כועסת אינה שותקת.

הפעמון מצלצל בסאניבל

כבר 16 שנה מקיימת משפחתו של הסופר ארנסט המינגוויי ("הקן לנשק", "למי צלצלו הפעמונים", "הזקן והים"), את "פסטיבל ימי המינגוויי בקי ווסט". הסופר המנוח - הוא התאבד ב-1961 - התגורר בקי ווסט, שבקצה הדרומי של מדינת

פלורידה בארה"ב, בין 1928 לסוף שנות השלושים. בני משפחתו הפכו את ביתו למוזיאון - מי שרוצה להיכנס ולחזות בחפציו האישיים של "פאפא", קונה כרטיס - ואילו הפסטיבל השנתי נתמסחר אף הוא במדה מפליגה. המינגוויי הקפיד על דמות של מאצ'ו. בפסטיבל אפשר לצפות בתחרויות של הורדת ידיים ושל מי דומה יותר לחתן פרס נובל לספרות לשנת 1954. התחרות האחרונה נערכת ב"בר של ג'ו השלומפר" שריח משקאותיו הולך לפניו, ודיוקנאותיו של הסופר ז"ל, שלא התנזר מהטיפה המרה, מקשטים את בקבוקי הבירה וצלחיות הקרטון שלו.

ההתדרדרות הזאת נמאסה על חלק מבני המשפחה. "זה לא בדיוק הדימוי החביב עלי", אומר פטריק המינגוויי בן ה-62, השני משלושת בניו של הסופר, "לא אכפת לנו מקי ווסט והפסטיבל שלהם - זה העסק שלהם." כדאי להעיר, שבני המינגוויי, ג'ון, פטריק וגרגורי, שהם מייסדי חברה בשם "המינגוויי בע'מ", יזמו קרע עם מארגני פסטיבל קי ווסט בתבעם 10 אחוז מהכנסותיו וזכות לחוות-דעת נחרצת יותר לגבי אירועיו. המארגנים, בעיקר אנשי עסקים מקומיים, סירבו והגישו תביעה משפטית נגד האחים בטענה שהפרו את זכותם על "השם המסחרי המינגוויי".

וכל כך למה? כי האחים לבית המינגוויי יסדו פסטיבל שנתי חדש לזכר אביהם, באי סאניבל, הרחוק כ-500 ק"מ מקי ווסט. הנהלת הפסטיבל החדש הופקדה בידיה של הילארי המינגוויי, בתו של גרגורי, והיא מנסה להקנות לו אופי מכובד יותר, שישם את הדגש על יצירתו של סבה. היא ועוזריה מביטים שפסטיבל סאניבל יפנה עורף לאווירה הרדודה של קי ווסט, מקום שוקק מסחריות כל ימות השנה, אתר של טי-שרטס, ברים להומוסקסואלים, והמוני תיירים הנוסעים ברחובות ברכבת צעצוע. אמנם בפסטיבל המינגוויי של קי ווסט מתקיימת גם תחרות הסיפור הקצר, אך היא בטלה בשישים.

ואכן, בפסטיבל הראשון של האי סאניבל

התקיים בימים אלה סימפוזיון שבו השתתפו חוקרי המינגוויי, סופרים ועורכים מבתי הוצאה. היו גם תחרויות של פרוזה ושירה, צילום ואמנויות פלסטיות, אבל גם של דיג - זוכרים את "הזקן והים"? טניס וגולף. ארנסט כידוע, אהב לצוד ולדוג, שלא לדבר על חיבתו היתרה למלחמת פרים (אגב, בקי ווסט צף גם רעיון לעשות משהו בנדון - זה בטח ימשוך קהל). והיתה אף תערוכה שבה הוצגו יותר מ-300 מכתבים של המינגוויי, דפים מכתבי יד שלו ושאר מסמכים השייכים לנושא.

העובדה שהמינגוויי עצמו לא הציג מעולם את כף רגלו בסאניבל לא הרתיעה את המארגנים. הוריו, סבא וסבתא שלו ואחותו נפשו כאן ב-1921. וכתבו לארנסט הצעיר שעבד בשיקאגו כמה יפה ופסטורלי הוא האי. הוא השיב שהלוואי שהיה אף הוא שם והציע "שיאכלו אי-אלו חסילונים בשבילי".

אז זה לא מספיק?

הצרה היא שבשנים האחרונות יש רוויזה אנטי-המינגוויי רצינית בביקורת



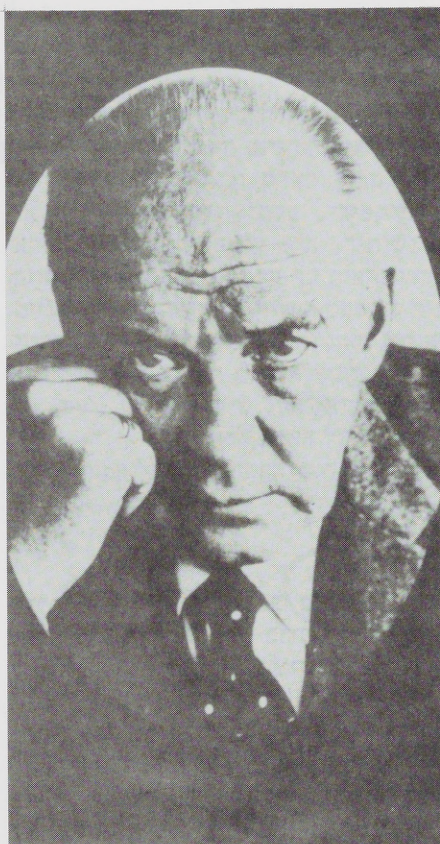
ארנסט המינגוויי

האמריקאית וקצפם של המערערים יצא גם על המפורסמים שבספריו. אמרנו

שיעור מחלוקת, יהיו ערכיו האמנותיים אשר יהיו. אכן, במרוצת עשרים השנים האחרונות נהפך השימוש בילדים לצורכי מין למקור סלידה ותיעוב ציבוריים. האם פירוש הדבר שיש לדחות את "לולייטה"?

"האנשים האלה יצרו סרט הרחוק מאוד מקורקטיות פוליטית", אומר ריצ'רד ג'ואל, היסטוריון של הקולנוע באוניברסיטת דרום-קליפורניה, "כשיצר קובריק את הנוסח שלו, היו הבריות רגישות לנושא זה פחות לאין-ערך מאשר בימינו. מה שמפחיד אותי הוא שמדובר כאן בקלאסיקה ספרותית מוכרת ומאושרת, ואף-על-פי-כן עדיין איננו יכולים לצפות בה על האקרון. לדעתי יחמירו הדברים וילכו במה שנוגע לנסיגות להשתמש במדיום הקולנועי למטרות אמנותיות, ובייחוד כשהנושא שנוי במחלוקת."

כדאי לציין שבנו של הסופר, דימיטרי, שהוא האחראי לעזובנו, ראה את הסרט ואישר את פרשנותו של ליין, שהיא "מהממת" לדיו. באמצעות סוכנו, מסר דימיטרי נאבוקוב שהסרט נראה מאוד בעיניו והוא תומך בו בלא לב ולב, וסבור שהסרט החדש נאמן הרבה יותר לרוח הרומן מאשר קודמו.



ולאדימיר נאבוקוב

מפורסמים? כתב שבא לסאניבל לסקר את הפסטיבל שאל בחר טוב אחד באי על אודות הסופר שלכבודו נערך האירוע. "ארנסט המינגוויי?" תהה הצעיר שעמד לפתוח במשחק טניס, "האם אין לו בר בקי ווסט?" כך חולפת תהילת העולם.

לא "לולייטה"?

ולאדימיר נאבוקוב (1899-1977) כתב ספרים גם לפני "לולייטה" וגם אחריו, גם ברוסית וגם באנגלית ואפילו היה מועמד לקבלת פרס נובל לספרות. אבל מה ש"עשה" אותו מבחינת הפרסום היה הרומן על התאהבותו האובססיבית של גבר בילדה בת 12.

"לולייטה" יצא ב-1955 בפרס, בשפה האנגלית ובהוצאת "אולימפיה" שלא משכה ידה מפורנוגרפיה, לאחר שארבעה בתי הוצאה אמריקאיים גדולים סירבו לפרסמו. הוא לא עשה שום רושם עד שהסופר האנגלי המהולל גרהם גרין קבע שהוא אחד משלושת הספרים הטובים ביותר של 1956. נדרשו כמה שערוריות טובות ומאבקים משפטיים חריפים לפני שהותר הספר לקריאה חופשית במערב, ונעשה רב-מכר ענקי. ב-1962 הופק הסרט "לולייטה" בבימויו של סטנלי קובריק, עם ג'יימס מייסון כהומברט הומברט וסו לאיון כלולייטה.

"לולייטה" נחשב עתה לחלק בלתי נפרד מן הקלאסיקה הספרותית של המאה העשרים, אך מסתבר שהסיפור לא נסתיים. באחרונה הופקה גרסה קולנועית נוספת ל"לולייטה", והפעם צרפתית. ב"לולייטה" החדש הבמאי הוא אדריאן ליין, שככל הידוע פירש את הרומן בטוב טעם בגירסתו הקולנועית. ג'רמי איירונס משחק בתפקיד הומברט הומברט ואילו לולייטה היא דומיניק סווין, שהיתה בת 14 בשעת ההסרטה לפני שנה. והנה נודע, שכל חברות הסרטים בארה"ב שאלוהן פנו המפיקים בהצעה שיפצו את הסרט באמריקה, נרתעו בבהלה.

הסרט ייצא לאקרני אירופה בסתיו השנה, ולאחר-מכן יופץ באסיה. אבל מה על השוק האמריקאי? אחד המעורבים בעשיית הסרט אמר: "ידענו שכאן (בארה"ב) צפויה מין תגובה של בערות מצד רבדים מסוימים של התרבות. אבל מצד מנהלי האולפנים? העניין נובע מפחד. במדה רבה זהו סוג של מורך לב מוסרי, חד וחלק". ודאי, אחרים רואים זאת דווקא כגילוי של אחריות חברתית - הלא מדובר כאן ביחסי מין עם ילדים...

לא, לא פשוט. באקלים התרבותי הקיים בארה"ב מותקפת הוליווד ללא-חשך על-שום שהיא "שופכת אור חיובי על מין ואלימות". ייתכן, שההסתייגות של אולפני הוליווד מהפצת "לולייטה" מרמזת על רצון להימנע מכל נושא "בעייתי", שחוקה עליו

רפי וייכרט

מוזה מוזרה

משוררים, כְּשֶׁהֵם בִּיחַד, מְדַבְּרִים
עַל הַכֹּל, רַק לֹא עַל שִׁירָה.
כָּאֵלּוּ מֵצְאוּ דֶרֶךְ בֵּינֵינוּ
בֵּין הַיָּקָר לַנְּחוּץ.
מֵעַל כּוֹסוֹת וְצִלְחוֹת מְרֻחָפוֹת זֹטוֹת.
רְכִילוֹת קִטְנָה, אֲנִקְדוּשָׁה, פֶּרֶץ צָחוּק.
רְסִיסֵי דְבוּר הַמְקִימִים חַיִּים.
מְאֵתִים מֵטֵר מֵאֲתָנוּ אֶרֶץ אַחֶרֶת.
אֲדָמָה שֶׁל גְּדֻרֹת, שְׁבִילֵי גֶשֶׁשׁ,
צִלָּלִים אֲפֹרִים.
אֲפֹשֶׁר לְרֹאוֹת אוֹתָם מִכָּאן, יֶשֶׁר
בְּמוֹרֵד הָרְחוֹב.
צִמְחָה יִרְקָה מִחֲשִׁיכָה בְּשִׁפּוּלֵי הָרִים.
נוֹף זֶהָ מְטָעָה לְרִגְעִים אֶת הָעֵין הַחֲפָה.
הַמוֹזָה בְּלִבָּנוֹן, כֶּךָ נִדְמָה, מַעְדִּיפָה
קִירוֹת בְּטוֹן מְגֻנָּים.
בְּמִרְתֵּף בְּנֵי מְנַקֵּב פְּדוּרִים
הִיא מִסְתַּדֶּרֶת לֹא רָע.
מִבְּשֵׁלֶת קָפָה שְׁחוּרָה עַל הַכִּירָה.

מטולה, פסטיבל שירה, יוני '97

שלוש אמיתות

דובי אריה

פני שנים רבות מצאתי עצמי מוטל בשחר יום שלישי עם שלושה בחורים נוספים בשוחת עפר בפאתי קיבוץ-דן. השחר טרם הפציע ומכוון תל-חמרה, אז ברמת הגולן שבסוריה, ניתך מטר של פצצות מרגמה 120 מ"מ. שלושת הבחורים היו עתודאים בשנתם הראשונה וטרם לבשו מדים, אני הייתי סטודנט צעיר לפיסיקה ואיש מילואים טרי. באקראי הגענו ארבעתנו אל אותו חור באדמה, ובאקראי יכולנו למצוא בו כולנו את סופנו אילו היה פגז מרגמה אחד ויחיד פוגע. היה משהו מקפא דם בשריקה הנוראה של פגזי המרגמה, וכאלה שריקות נשמעו כל עשר שניות, מארבע לפנות בוקר, יומה שני של מלחמת ששת הימים, ועד שעות הערב. אט אט החלה החרדה לתת את אותותיה ולסתו של אחד הבחורים התחילה לרטוט עד כי איימה להתרסק (לימים שמעתי כי אכן זוהי תופעה מוכרת), האחרים נשמו בכבדות ואחד אף התלונן על כאבים בחזה. בלי משים הפכתי אני למנהיג, שלא מרצוני, של חבורה עלובה ומרוטה שרבצה שעות רבות בבור שקוטרו כמטר (ושמחנו שלא יותר). בשלב מסוים החלטתי כי יש לעשות משהו שיפחית את רמת החרדה. קשרתי את לסתו של הבחור בשרוול חולצתי, ובשקט וברצינות הסברתי להם, כי פגזי המרגמה עפים במהירות גבוהה ממהירות הקול. משמע, כי השריקה שאנו שומעים פירושה, כי הפגז כבר עבר אותנו. גייסתי את כל הסמכות האפשרית שבקולי, ובהיותי פיסיקאי פוטנציאלי כדי לספר להם דבר שהוא שקר מתחילתו ועד סופו. מצב החבורה השתפר להפליא וכל פעם שנשמעה השריקה הנוראה, השמיצו חברי לשוחת אנתר רווחה, ואילו אני סבלתי מאוד. לא רק שהמשכתי לרעוד מפחד כמקודם, אלא שהייתי צריך עוד להשתתף עימם באנתר הרווחה שמא יחדשו בי. חושבני שכיום הם כבר יודעים את האמת, ואני מקוה שאין בלבם עלי, שכוונתי היתה רק לטובה, ואף

סברתי שאם יתברר השקר בו במקום, דהיינו שאחת השריקות תסתיים בהתפוצצות בתוך השוחה, מן הסתם לא יספיקו להלין עלי, לפחות לא בעולם הזה. ומדוע הסיפור של שקר בדיון על האמת? מכוון שהסיפור מדגיש כי גם השקר הברור ביותר, הפשוט, הגס והגלוי יכול להתקבל באהדה רבה אם קיימים התנאים הסביבתיים המתאימים ועוד דבר, שהשקר יכול להועיל, לטווח קצר! אין לשקר עמידות רבה לאורך זמן ואמר כבר מי שאמר "על שקר לא בונים אימפריה" וכן לא עתיד וגם לא מולדת, ולכן חשוב לברר היכן האמת. אך לפני שמתחילים לבדוק בכיסו של מי מונחת האמת, ומי צודק כדאי שנברר את טיבה של האמת עצמה. ההגדרה המילונית של "אמת" היא: "דבר נכון ונאמן, דבר שיש לתת בו אמון, הפך מן 'שקר' וכו'". אין בהגדרה זו לסייע הרבה בידי מי שטיבה של האמת מטרידו. למעשה אפשר לראות מספר קטגוריות שונות של אמת. האמת הפשוטה ביותר היא "האמת המתמטית". ייחודה של אמת זו בדרך בה היא נבנית. ראשית נקבעות מספר אמירות או הגדים שיש להם שתי תכונות. האחת היא שהם נחשבים לאמת צרופה, שאינה צריכה הוכחה, ושנית, שאין כל יכולת להוכיחם. כך היא הנקודה הגיאומטרית, קיומה אינו ניתן להוכחה, ומתקבל כאמת בסיסית שאינה דורשת הוכחה. כך היא גם "הקבוצה" העומדת ביסוד תורת המספרים והמתמטיקה כולה, ועוד ועוד הגדים הנקראים אקסיומות. מרגע שהוגדרו האקסיומות היסודיות מתקבלת הגדרת האמת באופן הבא: כל אמירה היא אמת אם ניתן להוכיחה מן האקסיומות, אם היא נובעת מהן. סוג זה של אמת יש בו מספר מאפיינים: ראשית, אין הוא מחיל עצמו מלכתחילה על כל האמירות האפשריות. כל אמירה אשר אינה נובעת מן האקסיומות ואינה סותרת

אותן (כגון האמירות "שושנה בחורה נאה" או "ארץ ישראל היא ערך עליון" או "השלום קודם לכל דבר") פשוט איננה שייכת לתחום. הגדים אלה אינם סותרים אקסיומה מתמטית או לוגית כלשהי (אף כי כמה אנשים אשר הכירו אישית את שושנה הצביעו לפני על סתירה אפשרית של המשפט: "הדרך הקצרה ביותר בין שתי נקודות היא קו ישר") ואינם נובעים מאקסיומות מתמטיות, ולכן אין הם שייכים כלל לתחום האמת הזו. אם כן, האמת המתמטית תוחמת מלכתחילה קטע בעולמנו הרוחני שבו יש לה תוקף, ולכל מה שמחוץ לתחום זה אין היא מתייחסת כלל. צניעותה של הלוגיקה המתמטית ויופיה הן אולי בכך שאין היא חובקת כל, שהיא יודעת את גבוליה. יש לשים לב כי המתמטיקה כולה אינה קשורה או נובעת מצד עצמה, מחיינו על כדור הארץ או ביקום הזה. יכול היה יצור תבוני כלשהו לשבת בקופסא סגורה ואטומה, ולהגות את המתמטיקה כולה. כל שהוא צריך לעשות הוא לבנות את האקסיומות ומהן הלאה. לכן אין במתמטיקה או בלוגיקה ערך של טוב או רע. אנו עושים בה שימוש נרחב בכל תחומי חיינו, מן הקניה אצל הירקן ועד לטיסה המאווישת אל המאדים, לא משום שהיא טובה או אפילו נכונה ואמיתית במובן אבסולוטי כלשהו. הסיבה היחידה שאנו עושים בה שימוש היא - שהיא מועילה. אם יבוא משהו ויפתח מתמטיקה אחרת לחלוטין, המבוססת למשל על אקסיומה שקוויים מקבילים אכן נפגשים במרחק סופי, או על כך שאין רצף, כי אז לא נוכל לומר כי מתמטיקה זו "איננה נכונה". תקפות המסקנות של מתמטיקה זו תהיה טובה בדיוק כמו תקפות המסקנות של המתמטיקה המוכרת לנו. היא תהיה אולי פחות מועילה, הגשר אשר ייבנה על פיה יתמוטט אולי, ואנו לא נשתמש בה. לא מפני שאינה אמת, אלא מפני שאין היא מועילה לחיינו. אך

שהוא, עיקרון זה ידוע כ"כלל אי הוודאות". הסיבה במהותה היא שבכל ניסוי, ויהיה העדין ביותר, יש משום התערבות של המודד והמנסה בנושא הניסוי, והתערבות זו משפיעה על התוצאה. ומכאן "קל וחומר" אם יודע האדם כי יש מידה של ספק ואי דיוק במדידת אורכו של שולחן, הכיצד יוכל לטעון לצדק מוחלט ולאמת כאשר הוא מביע דעה על נושא פוליטי, או חברתי או כלכלי, שהוא מסובך לאין ערוך ומורכב לאין ערוך מן הבעיה הפיסיקלית המסובכת ביותר אשר ניתן להעלות על הדעת.

אחד ההישגים המזהירים ביותר של הפיסיקה המודרנית הוא בניבוי התנהגותו של אטום המימן. מאות, ואולי אלפי מאמרים, ספרים וניסויים נעשו ואוששו את הבנתנו בעניין זה, מיטב המוחות המדעיים של תחילת המאה עסקו בשאלה זו וסביבותיה, ובנו את מה שנקרא "תורת הקוונטים". והנה אטום המימן כל כולו פרוטון אחד ויחיד ואלקטרון אחד ויחיד ואין ביניהם אלא קיץ אלקטרוסטטי.

כמה אטומים בגוף האדם? אם כן, בסנטימטר מעוקב אחד כ- 100,000,000,000,000,000,000 אטומים מורכבים בהרכה מאטום המימן (אם כי גם מימן יש בשפע), ולכן נוסף עוד נפש ונשמה ורצון ואמונה - והאם יש עדיין מישוהו המאמין שהוא יכול להחזיק באמת אפילו ביחס לאדם בודד! זהו אותו קל וחומר המביא לידי ענווה, שגם אם בטוח אתה במאה אחוז בצדקתך, יש מקום לספק - וספק זה אתה הוא שצריך להטילו!

הביטחון המלא באמת, שיש לרבים כל כך, קשור אולי בסוג השלישי של האמת.

האמת השלישית היא האמת שאקרא לה "האמת האמונית" או הדתית. אמת זו מורכבת במידה רבה מבחינת צורתה, משתי האמיתות הקודמות, ושונה מהן בעניין אחד מכריע.

יש לה לפחות אקסיומה אחת - קיומו והאומניפוטנטיות (כל יכולות) של כוח עליון.

כל ההגדים של אמת זו נובעים מן האקסיומה הראשונית והבסיסית.

הגדים אלה נוגעים לחיינו לעולמנו וליקומנו, מן הבריאה, הלידה ועד המוות, ולעיתים אף לאחריו. עד כאן היא דומה לאמת המתמטית שהתבססה על הגד ראשוני ולאמת הפיסיקלית בהיותה נבחנת במציאות חיינו. השוני המכריע הוא בכך שהאמת האמונית אומרת אמירה אחת נוספת על עצמה: "אני אמת!" מראש, מלכתחילה ולתמיד. זהו ההבדל המכריע, אך אין הוא היחיד. אין מידה כלשהי של אי-ודאות או ספק באמת כזו (ואדגיש כי אין בדיון זה כוונה להתייחס דווקא לדת זו או אחרת אלא לכל תפיסה אנושית שיש לה את התכונות המתוארות בכאן).

אמירותיה והגדיה של אמת כזו מתייחסות לכל תחום שהוא בין במציאות הפיזית ובין

צודק. תחושת ה"אני הצודק" היא מהותית, בסיסית ומניעה חלק ניכר ממערכות חיינו בכל התחומים.

אנו נלחמים על הצדק הזה, עיתים נהרגים עליו עיתים הורגים. והנה בא המדע ואומר: קיים מבחן לצדק ולאמת. מבחן זה הוא אובייקטיבי, בלתי תלוי ברצונותיך או ברגשותיך, הוא עיוור וחסר פניות, ולא בכדי נראית כך עלמת מאוני הצדק שבפתח בית המשפט העליון בארה"ב, כסויית עיניים ואוחזת מאזניים מאוזנים. אין היא אלא ביטוי להבנה ולתקווה שגם במערכות יחסי אנוש ניתן למצוא אמת שיש לה, ולו מעט, מן התכונות של האמת המדעית.

דיראק, מגדולי הפיסיקאים של המאה, אמר



פעם במרירות "כל-כך חבל שאין זה נכון, שהרי זה כל-כך יפה", ונתן בכך ביטוי לכמהיה, שרק בגלל שהדבר נראה לו יפה והרמוני, הוא גם נכון. ולא היא. רק הניסוי המדעי יכול לקבוע אם נכונה אמירה ואם לאו.

ממילא מחייב הדבר מידה רבה של צניעות וזהירות, שכן לא הרמת הקול, לא ביטחון עצמי, לא אהדים, לא הפגנות, לא תמיכה ציבורית, אף לא כושר שיכנוע ולא שחצנות או מעמד מדעי יקבעו אם הצדק עמך או אם לאו. יקבע רק ניסוי מדעי שאינו תלוי בכך כלל ועיקר, אפילו לא בחוכמתך או בתבונתך. אנשי המדע יודעים כי החוכמה והתבונה יכולות לבוא ממוחם והגיגיהם. צדקת אמירותיהם לא תיבחן על-ידי חוכמה או תבונה, ככל שזה נראה מוזר, אלא רק על ידי ניסוי.

אין זה עוזר אפילו אם שולט אתה על העולם כולו, כי בכל זאת "נוע תנוע".

ויש עניין נוסף בקשר לאמת המדעית, אין בנמצא ניסוי מושלם. בכל ניסוי ובכל מדידה קיים תחום שגיאה. בין אם המדובר במדידת אורכו של חדר, או בניסוי מסובך ביותר של אינטרקציות גרעיניות. שגיאה זו היא בחלקה תוצאה של מכשירי המדידה, שאינם מושלמים, אך יותר מכך: גם אם יהיו בידינו מכשירי מדידה מושלמים, קובעת הפיסיקה כי תמיד יהיה גבול לדיוק של כל ניסוי

המתמטיקה כשלעצמה אין לה ולא כלום עם חיינו. ומכאן העיקרון החשוב ביותר של האמת המתמטית, עיקרון אשר נוסח בצורות שונות וידוע כ"עקרון גדל" על שם המתמטיקאי אשר ניסח אותו לראשונה, דהיינו: אין המתמטיקה יכולה לומר דבר אמיתותה היא, אין היא יכולה להכיל אקסיומה כגון "כל שאר האקסיומות הן אמת". אקסיומה כזו תביא מיד לחיסול כל האקסיומות האחרות מכיוון שהן תהיינה אז ברורות הוכחה. כמה יופי וצניעות יש בכך שתורה מפוארת כמו המתמטיקה יכולה לומר כל כך הרבה דברים על המרחב והזמן ומשוואות אינטגרליות ומהות הקו והנקודה והרצף, אך אין היא יכולה לומר את המשפט הפשוט: "אני אמת". ככל שנרצה ונרגיש שהיא היא האמת אין אנו יכולים לומר זאת מבלי למוטט את התורה כולה!

קטגוריה שניה של האמת היא האמת הפיסיקלית, או מה שמכונה גם האמת המדעית. אמת זו שונה לחלוטין מן האמת המתמטית, והיא אכן מתייחסת אל חיינו ועולמנו. הגדרתה פשוטה ועמוקה ומבוססת על הניסיון המעשי המדעי. כל הגד או אמירה יחשבו לאמת אם ורק אם, ניתן לאששם על ידי ניסיון מדעי אובייקטיבי. גם במקרה זה תוחמת הגדרת האמת את גבולות תחולתה. לו ניתן היה לבדוק בניסוי מדעי אם "שושנה היא בחורה יפה" או "ארץ ישראל היא ערך עליון" וכו' כי אז ניתן היה לראות באמירות אלה אמת מדעית פיסיקלית או חלילה להפריכן. כל דבר אשר איננו ניתן לבדיקה בניסוי מדעי, איננו שייך כלל לתחום המדע. כל עוד לא יכולנו למדוד את תכונותיו הפיזיות של הירח, יכולנו לייחס לו כל תכונה שהיא, כגון שהוא עשוי גבינה צהובה או שהוא מכיל תכונות הקוסמות לאוהבים. היום, משדרכנו עליו ומדדנו אותו, אין הוא אלא גוש סלע ענק ודומם (אם כי מותר עדיין לשושנות למיניהן ולבני זוגן להתאהב לאורו הקסום מבלי לסתור איוז אמת פיסיקלית).

נקל לחשוב מכאן, שכל מה שנקרא מדעי החברה, ספרות, תחומי התרבות השונים, אסתטיקה, מדיניות ופוליטיקה, יחסי אנוש וכו' אינם שייכים כלל לתחום האמת המדעית - וכך הוא. אין בשיוך או אי השיוך לתחום האמת המדעית כל יתרון או חסרון, אין זה טוב ואין זה רע. ישנם תחומים רבים שבהם ננקטות שיטות מדעיות - דהיינו רצון וכוונה לערוך ניסויים אובייקטיביים ולאמת בעזרתם השערות. יכולתנו לערוך ניסויים הולכת ומתרחבת, ואין זה מן הנמנע שביום מן הימים תתרחב תכולתן של אמיתות מדעיות - כגון לתחומי הרפואה והפסיכולוגיה. לכאורה נראית הפיסיקה והאמת המדעית סטרילית וקרה. ואני מוצא בה יופי מוסרי נדיר.

כל אחד מאיתנו, בני אנוש, אוהב להיות

במחשבה. היא חובקת כל ויודעת כל. מקור סמכותה של אמת כזו אינו בנו או בתבונתנו האנושית, אלא הוא מקור נשגב, עליון, חוץ יקומי וקדוש; גם באמת זו יש יופי רב. יופי הנובע דווקא מן הכוללות המלאה שלה, מן הנחמה והביטחון והדרך שהיא מעניקה.

שרידותה של אמת זו לאורך ההיסטוריה האנושית ותקפותה אף בימים אלה, ואף התגברותה בלבבות רבים, יש בהם לעורר מחשבה ופליאה תמימה. ואף אם אתה עומד ומסתכל על עלה אחד בצניחתו או שומע לניגון העשבים עם ערב, ואתה מודע לעומק מוגבלתן של האמיתות האחרות, ביחס לשאלות הגדולות של חיינו, אין אתה יכול שלא לבוא לידי הרהור.

גם האתאיסטים הגדולים ביותר זקוקים למנה גדושה של עיוורון כדי להתעלם מהעובדה שאפילו בהעדר מוחלט של מידע, קיים סיכוי של לפחות 50% שהם טועים טעות מרה. וכאן המקום להעיר כי האתאיזם אף הוא דת בכל מובן. יש בו לפחות אקסיומה אחת שהיא אמת מוחלטת: "אין אלוהים".

אין צורך בהעמקה יתרה כדי לראות את השפעתה המכרעת של האמונה על הציוויליזציה והתרבות האנושית. אין כמעט מהלך אחד משמעותי בהיסטוריה האנושית שבו לא היתה האמונה גורם מניע ומשפיע, וכך אף בימינו.

נקודה חיונית נוספת נוגעת לצד המוסרי של האמונה. קל לראות כי אין כל דרך לוגית להוכיח כי רצח הוא מעשה רע. הדבר היחיד שניתן לעשות הוא להגדירו כמעשה רע. הגדרה כזאת, אם מקורה הוא אנושי, קל מאוד יהיה להתווכח עימה ואף לסתור אותה. לא מקרה הוא אם כן כי האמונה, היהודית לפחות, לא קבעה הגדרה כזו אלא קבעה אקסיומה "לא תרצח". אין כאן הסבר ואין צורך בהסבר או בהוכחה. זו טיבה של אקסיומה, והכרחי הוא שמקור סמכותה של האקסיומה יהיה מחוץ ומעל לאנושי. במובן זה אפשר לראות באמונה את המתמטיקה של הסדר החברתי האנושי, המנגנון היקר מפז שקבע סדרים הגיוניים ותקינים אשר מאפשרים קיום תרבותי.

ובכל זאת יש בעיה! לכאורה ניתן היה לצפות מן האמונה, שבהיותה כל כוללת ומקיפה, תפתור את כל נושאי הקיום האנושי - ואין הדבר כך. כל שעלינו לעשות הוא להביט סביבנו, מאחורינו ואולי אף לפנינו, ולהיווכח כי לא רק שאין האמונה מסדירה את הקיום האנושי באופן משביע רצון, היא אולי אף אחת הבעיות של קיום זה. עם כל הכבוד ואהבה ניתן לומר בביטחון, כי מספר הנרצחים המומתים והמעונים בשם אמונה זו או אחרת עולה לאין שיעור על מספר המבראים בדרך נס ממחלה. המכתב אל הרבי, החלפת המווזות והביקור במרכז עליה לרגל של קדוש זה או אחר, הם יותר קוריוז

ופולקלור מאשר פתרון אמיתי לאיזו שהיא בעיה, וגם כאן אני משאיר מקום לשגיאה שלי, כפי שצריך פיזיקאי באין לו ודאות. עוד משחר ההיסטוריה מקפידים בני אמונות שונות ובני פלגים שונים בעלי אותה אמונה להכות אלה את אלה שוק על ירך לעיתים בחריצות מעוררת פליאה.

מהו מקור הקושי? מהי הסיבה החשובה ביותר שבעטיה הופכת האמונה להיות מקור של צער וסבל? אילו הייתי אני נדרש להשיב הייתי עונה, מניה וביה: "מתווכים". עובדה יסודית היא כי גם אם האקסיומות של האמונה הן ממקור עליון, פרשנותן ורוב הקפה הכוללני של האמונה, מועבר אלינו דרך מתווכים שהם בשר ודם. ואין אני חס וחלילה אומר זאת לגנאי - זוהי עובדה. בכל האמונות, בלי יוצא מן הכלל, קיימים מופתים, רבנים, ארכיבישופים, אפיפיורים, נזירים, דלאי למה, קדושים ועוד כהנה וכהנה בני תמותה, אשר בדרך זו או אחרת נמצאו ראויים. והעיקר הוא כי היה בהם צורך! צורך לשמש מורי דרך, מפרשים, מדריכים ומורי כיוון מן האקסיומות הנשגבות אל היום היום האנושי.

וכאן אני נזקק למעט לוגיקה. קיימות שלוש אפשרויות, שאני רואה (ואולי יש עוד ואחרות). הבה נניח כי הקדוש ברוך הוא (או בכל שם אחר שירצה משהו) היה מעביר את דבר האמונה באופן ישיר אלינו. אנו מאמינים כי לפחות פעם אחת עשה זאת בעבר באופן מרשים למדי, וחוקה עליו שלו היה רוצה בכך, היה עושה זאת בלא קושי. מספיקה היתה פעם אחת אפלה בצהריים כדי לתפוס גם את תשומת לבם של האנשים העסוקים ביותר בוול סטריט. וחוקה עלינו שהיינו מקשיבים לאחר מכן כמו ילדים טובים. אני מרשה לעצמי אף להניח שאילו היה העליון מנחה אותנו ישירות, כי אז קשה להניח שהיה אומר לקבוצה כלשהי באנושות "צאו בני וחסלו את אחיכם בעיר הקרובה", בין אם זו סרייבו, עזה או גרוז'ני. קשה להניח כי הנחייתו היתה מוליכה במישרין לשפיכות דמים, שהרי מספיקה היתה חשכת צהריים נוספת להשיב אל גדנה כל חרב שלופה. אעז אף לומר (ותודה לאל שהנייר סובל הכול), שאילו בהנחיה ישירה של העליון היתה האנושות נראית כפי שהיא נראית, היתה בכך שלילת עצמו או לפחות היה הדבר מעלה כמה תמיהות קשות.

נכון יטענו כנגד הנחה זו של קשר ישיר, שאין היא אפשרית משום שיש בה שלילה של הרצון החופשי, ויש בה אולי, אך האם יש בה יותר שלילה של יכולת הבחירה מזו של מי שהולך אחרי רבו? אעז להניח כי מי שיטענו בעוז נגד אפשרות זו של הקשר הישיר יהיו דווקא אלה שקשר כזה ישלול את מקור כוחם וחיותם - המתווכים - ולכך עוד נשוב.

בין אם המחשבה על קשר ישיר היא הברקה גאונית או עניין המחייב אישפוז ממושך, אין

זה משנה לכאן או לכאן, אין קשר כזה? "ימות המשיח" הוא ביטוי לכמיהה לקשר כזה, אך זה עדיין לא נראה קרוב.

יש אפשרות שניה, שהאמונה היא דבר אישי, שבין אדם לבין קונו. הנה לך החוקים, המצוות והכללים, ואתה חיה את חייך. אילו היתה האמונה, באופן העמוק ביותר, עניין שבין עצמו לבין בורא עולם, כי אז לא היתה לה משמעות של זיהוי חברתי (עיתים גם זיהוי לאומי) וממילא לא היו בה צווים קולקטיביים. יש כאן פרדוקס מוזר. אין כמו האמונה להיות דבר הנובע מתוך האדם עצמו, אין המאמין נסמך או זקוק לתימוכין לאמונתו מצד הבריות. הוא זקוק לתימוכין מצד הניסיון להאמין שיש גרוויטציה. הוא זקוק לתימוכין ממשפחתו כדי להמשיך לקום עם שחר לעמל יומו, אך אין הוא כלל ועיקר זקוק לתימוכין כדי להאמין. זהו עניין דק וטהור ונקי מכל מציאות סובבת, זהו קשר בינו ובין היקום כולו ומה שמעבר לו. אפשר היה שכך יהיה, וגם זה לא קורה.

בעצם מתקיימת האפשרות השלישית - שהאמונה, כל אמונה, הופכת למעשה חברתי, קולקטיבי, המעניק זיהוי, מטרות חברתיות כלליות של עושר, קרקע, הצלחה.

מערכת חברתית שלמה, לא יחידים רבים בהרמוניה, אלא גוף חברתי שבו מתפתלים היחידים, וכל המסה הזאת מונהגת על-ידי האקסיומה הבסיסית אשר תפקידה העיקרי לשמש משען לקבוצה, עיתים גדולה עיתים מצומצמת, של מתווכי קודש אשר מנהיגים ומוליכים. את ההיסטוריה האנושית שהיא תוצאה (גם אם חלקית) של הובלה זו כבר ראינו, ואת העתיד אולי עוד נראה! ומה רע במתווכים? במה גרועה שיטה זו מכל שיטה אחרת שיכול אדם להעלות על דעתו? אכן יש בה פגם אחד מהותי ונורא, שהוא אולי מקור כל הצרות - מין פגם כזה בשיטה, ולאו דווקא במתווכים, היוצר מצב שבו גם אם המתווכים הם מן הל"ו (ואני חושב שדווקא הל"ו לא היו רוצים להיות מתווכים) יש סיכוי טוב מאוד, שרעה תצא מתחת ידם. הפגם הוא שאין הם צריכים לנמק!

שערו בנפשכם אדם מן השורה או אפילו ראש ממשלה המביע דעה בכל עניין שהוא, הרי אין הוא יכול רק לומר: דעתי היא כזאת וכזאת, נקודה סוף. אנו נצפה ממנו שינמק בפרוטרוט ויסביר מדוע דעה זו צודקת, מועילה, מחויבת, מדוע טוב לנו שננהג כך או אחרת. בשעתו, שמעתי את גברת תאצ'ר מסבירה באריכות מדוע לדעתה צריכה אנגליה לחתום על הסכמי מאסטריכט. ההצעה נמשכה חצי דקה, ההסבר וההנמקה - שעה. כל דעה המובעת על-ידי צד כלשהו בשדה המדיני, תראה מגוכחת למדי אם תבוטא באופן: "זו דעתי!" ללא כל הסבר או הנמקה. יותר מכך - ההנמקה חייבת תמיד להתייחס אל המציאות הרלוונטית לדעה. נניח לשם דוגמה כי הממשלה מתכננת

פרויקט לאומי שמטרתו שיגור משלחת מדעית לשמש! והמשלה מזמינה פסיקאי על מנת שיביע דעתו בקשר להצלחתו האפשרית של פרויקט זה. את דעתו של הפסיקאי נוכל לשער - האם עליו לנמק? ובכן - לא. כל שעליו לעשות הוא להצביע על חוקי הפסיקה (שבמקרה זה הם ההיתוך הגרעיני ותוצריו) ואת השאר עושים חוקי הפסיקה ולא הפסיקאי. חוקי הפסיקה אומרים: "המשלחת כולה תיצלה באש התרמוגרעינית של השמש" ולכן אין לפרויקט זה תקומה. תפקידו היחיד של הפסיקאי הוא:

א. לברור האם השאלה מתייחסת לתחום "האמת" של הפסיקה (ואם לאו אין לו כל יתרון).

ב. למצוא את חוקי הפסיקה המתייחסים לנושא והצביע עליהם.

ג. במידת הצורך, להבהיר להדיוטות מה אומרים חוקי הפסיקה!

אין הוא מביע דעה, ואין הוא יכול לבחור את דעתו לפי אופיו, תחושותיו ורגשותיו. הוא רק מתווך משכיל בין המציאות ובין ה"אמת" הפסיקלית.

דוגמה טובה לא פחות היא עבודתו של שופט במערכת החוק המודרני.

במערכת זו החוק הוא ה"אמת". זאת מפני שכך הגדרנו אותו. אין החוק חייב להיות צודק או נכון או יעיל (אם כי בשעה שעושים את החוקים ודאי משתדלים שיהיו כאלה). משנקבע החוק, וכל עוד הוא קיים, צריך השופט הדין במציאות לעבור תהליך דומה מאוד לזה שעובר הפסיקאי למעלה, בהבדלים קטנים. ראשית עליו לקבוע מהי המציאות העובדתית, ומשעשה זאת, עליו להצביע על החוק או החוקים המתייחסים אל העובדות ולהסביר את מה שאומרים החוקים. כמו הפסיקאי אין הוא יכול לשנות את החוקים (גם אם הוא סבור שאין הם טובים).

מלאכת ההנמקה המופיעה בפסקי דין אינה אלא תהליך של ההצבעה על החוקים הרלוונטיים לנושא הנדון. נכון שאת חוקי המשפט, בניגוד לחוקי הפסיקה, יצרנו אנחנו, ונוכל, אם נרצה, לשנות. אך עובדה זו אינה משנה כהוא זה את התהליך. כל עוד קיים החוק, הוא האמת, והשופט אינו צריך לנמק אלא להצביע.

גם הפסיקאי וגם השופט הם מתווכים בין השאלה המציאותית ובין החוק.

אם ישאלו האם צריכה אנגליה לחתום על חוזה מאסטריכט, מן הסתם יאמרו, כי אין המציאות הנדונה בשאלה נוגעת ל"אמת" אשר לגביה הם "מתווכים". אולי יביעו דעה, אך דעה זו לא תהיה מתוקף היותם מתווכים, אלא סתם כבני אדם, ואז יהיו הם חייבים לנמקה לא באמצעות הצבעה על חוק, אשר עושה את הנותר, אלא לנמק באופן מלא, מדוע יש לנהוג כך ולא אחרת, מה היתרונות מה החסרונות, מדוע זה טוב ואחרת רע או פחות טוב, או אולי זה רע וזה פחות טוב וכו'.

וכו'.

נניח עתה שאנו לא מסכימים לדעתו של הפסיקאי בשאלת השמש או לפסיקתו של השופט בעניין המשפט. יש רק שני מנגנונים אשר בהם נוכל להתנגד לדעתם ופסיקתם. זאת בהנחה שהמציאות בה דנים מוסכמת. נוכל לומר: "אינך מצביע על החוקים הרלוונטיים!" דהיינו, המציאות הנדונה שייכת לחוקים אחרים, או שיש חוקים נוספים שעליהם לא הצבעת והם נוגעים לעניין. התנגדות כזו יש לה אופי של תיווך בעצמה - כי אז גם אנו מצביעים על חוקים, חוקים אחרים או נוספים.

אפשרות נוספת יחידה היא "כן, אלה החוקים אבל החוקים אינם נכונים!". התנגדות זו אינה פוסלת את התיווך של המתווך היא מהווה כפירה ב"אמת" שעל פיה הוא פועל. יוצא מכך שאם אנו מקבלים את יכולת התיווך של המתווך, אנו מקבלים שהוא תמיד מצביע על החוקים הנכונים. ואם מקבלים את אמיתותם של החוקים - כי אז נצטרך תמיד לקבל את דעתו של המתווך, ואין כל מקום לוויכוח. שכן מי שפוסק בסופו של דבר הוא החוק, ואם מקבלים את החוק כ"אמת" נגמר הוויכוח.

אין הדבר כך כלל ועיקר (כפי שניתן אפילו להרגיש) בעניין חוזה מאסטריכט - פשוט אין מתווך לעניין זה מכיוון שאין חוק בעניין זה ואין "אמת". יש לנמק ואפשר להתווכח ולדון ולהסכים חלקית וכו' וכו'.

גם הפסיקאי וגם השופט הובאו בכאן רק להקדים דוגמה ל"מתווך האמוני".

לגביו קיימים בדיוק אותם מנגנונים, אלא שאצלו השאלה האם הנושא הנדון שייך לתחום ה"אמת" בו אני מתווך, איננה קיימת. הכול שייך!

מכיוון שה"אמת" האמונית היא כל חובקת, אין נושא בתחומי המציאות האנושית והיקומית שאיננו שייך לתחומי של המתווך האמוני. והיוצא מכך שאם אנו מסכימים כי ביכולתו של המתווך להצביע על החוקים המתאימים, ואם אנו מקבלים את החוקים - אין עוד ויכוח.

כך שהמתווך האמוני אינו צריך כלל וכלל לנמק. לא במקרה נשמע הביטוי "דעת תורה", לא "דעת הרב". כי הרב במקרה זה אינו מביע דעה, הוא מביא את דעתה של ה"אמת האמונית". הוא מצביע על החוק והחוק הוא המביא את דעתו.

גם בעניין חוזה מאסטריכט יכול כל מתווך אמוני להביא את דעת ה"אמת האמונית". אם ירצה או אם ידרש לכך. כל עניין ההפרדה בין דת ומדינה הוא התפתחות חדשה יחסית. בעבר, לא היתה הפרדה כזו כלל. דעתה ופסיקתה של האמונה נשמעה והשפיעה בכל נושא ובכל תחום, ויש אף בימינו מדינות בהן מנסים לחזור למצב זה.

ההפרדה בין דת ומדינה היא סופו של תהליך בו אמרו בני אנוש: עד כאן שמענו את

דעתכם בכל דבר ועניין. בין אם אנו מקבלים את יכולת התיווך שלכם, ובין אם אנו מאמינים כי החוק אמת הוא, נוכחנו מתוך ניסוי המציאות במשך אלפי שנים, שהתוצאות אינן מזהירות. ולכן אנו קובעים כי יש תחומים (במדינה) שבהם לא תוכלו להביע את דעתכם ודעתכם אם תובע, לא תישמע!

אל יהי ספק בדבר, אין ההפרדה בין דת ומדינה תוצאה של החלטת המתווכים האמוניים, כי יש תחומים שהם מחוץ לתחום האמת שלהם. הם אינם יכולים לקבל החלטה כזו, הכול בתחום האמת שלהם. זוהי החלטה של אלה שאינם מתווכים אמוניים, שיש להגביל באופן מלאכותי את כוחם והשפעתם של מתווכים אלה, אך ורק מכיוון שהניסיון ההיסטורי מראה שהשפעה זו אינה מביאה, בסך הכול, טובה מרובה. כל עניין הפונדמנטליזם בעיקרו, הוא ניסיון של המתווכים, במקומות שונים לממש באופן מציאותי את העניין הבסיסי שהאמת שלהם נוגעת לכל דבר ולכל נושא, ולהוציא עניין זה מן הכוח אל הפועל.

בכל המקרים שבהם מנסים מתווכי האמונה להשתלט על כל אופני המציאות, מי שפועלים הם המתווכים ולא האמונה עצמה. אין הכוח העליון מתערב באופן ישיר. המתווכים מתערבים באופן ישיר, ואם הם מצליחים הם אומרים לנו, כי הכוח העליון הביא להצלחתם.

אולי כן ואולי לא, מי אני שאדע!

בכל מקום ובכל נושא שבו מרשים המתווכים לעצמם או מתבקשים להתערב - אין מקום לוויכוח ולהשקפות שונות. יש רק אמת אחת, מוחלטת, סופית. כל אשר צריך הוא להסכים כי המתווך מצביע על החוקים הנכונים, וכי החוקים הם האמת. במובן זה, כוחם של המתווכים, כמו האמת שלהם, הוא אבסולוטי. וכוח אבסולוטי אינו טוב.

כאן המקום להעיר, דרך אגב, כי דיון זה מעלה שאלה מעניינת ביחס לאלה שאינם נחשבים דתיים (בכל מקום בעולם). במה אין הם דתיים? באיזה מובן? ייתכן מאוד כי הדבר שבו רוב אלה שאינם דתיים לא מאמינים בו הוא המתווך - ולא דווקא האמונה עצמה. ברור מאליו כי המתווכים והמאמינים בהם יציגו מצב זה כאילו אין החילוני מאמין באמונה עצמה והוא בחזקת כופר בעיקר. יש לא מעט בלבול בשאלה במה לא מאמין החילוני, וראוי הדבר לדיון נפרד.

על העניין הזה של אי הצורך לנמק, נוסף סיבוך גדול בשל ריבוי המתווכים. באותו מקום שבו יש מתווך יחיד ישנה טוטליטריות מוחלטת. אין הכוונה לדבר רע או טוב אלא רק למצב שבו מתווך יחיד קובע, וכפי שהוסבר, אין כל יכולת להתווכח עימו.

נוע תנוע של גלילאי היא דוגמה טובה למצב זה, והמוסיף גורע.

כאשר יש ריבוי מתווכים בלתי תלויים או עצמאיים, נוצרת בעיה קשה. כאשר כל

מתווך מביע דעה, ומתווך אחר מביע דעה הפוכה, אין הדבר דומה לדעות שונות של מפלגות פוליטיות ששם הדעה היא דעה, ומחייבת נימוק והצדקה ושיקול וכל שהוסבר לעיל.

אצל המתווכים רק אחד יכול להיות צודק! אין האמת האבסולוטית יכולה להיות מהופכת לעצמה - מצב כזה הוא סתירת האמת.

דוגמה טובה לעניין זה הוא הוויכוח על ארץ ישראל השלמה.

ויכוח זה מתנהל הן ברמה הפוליטית והן ברמה האמונית. לצד הפוליטי של הוויכוח עוד נשוב, אבל הצד האמוני של הוויכוח מציב שתי בעיות קשות ובלתי פתירות לכאורה. כאשר מתווכים שונים קובעים הלכות מנוגדות: "קדושת הארץ מול פיקוח נפש", "יהרג ובל יעבור או יהרוג ובל יעבור" נוצר משבר שאין לו תקנה דווקא אצל המאמינים, מכיוון שאז האמת הבסיסית מתפצלת, האמונה עצמה בדמותה המציאותית מתפצלת.

משל כאילו היה מתווך אחד מודיע כי מהיום ואילך השבת היא טעות, ואין כלל לקיים אותה, ואף מצביע על החוקים שמהם פסק זה נובע. וזכרו, החוקים אומרים זאת, המתווך בתבונתו ועומק ידענותו רק מצביע עליהם. עניין כזה מוביל לכך, שעל המאמין לבחור עתה במתווך, ולא באמונה. אין הוא יכול לבחור בשני מתווכים של אותה אמונה, שכן אין הוא יכול גם לקיים את השבת וגם לבטלה. וכך מתפצלים יהודים, קראים, רפורמיסטים, קתולים, לותרנים, עדי יהוה, זן-בודהיסטים - משורש אמונה אחת מתפצלים המתווכים ועימם המאמינים.

עניינים קטנים מביאים לפיצולים קטנים (חסידים/מתנגדים). עניינים גדולים, שארץ שלמה מעורבת בהם, מובילים, חלילה, לפיצולים גדולים.

המושכל הראשון הוא שטוב יעשה אם תוקם סמכות אחת, גוף מתווך אחד ויחיד, משותף לכל בעלי האמונה. והיו דברים מעולם. מתווך יחיד (גם אם אינו בהכרח אדם יחיד) יש לו היכולת גם לפרש ולהתאים את החוקים עצמם לנסיבות משתנות. ראוי שיתקיים דיון רציני רחב וממצה דווקא בין המתווכים שתוצאתו אחת מן השתיים - או שלא יצליחו לפסוק הלכה ברורה וחד משמעית, ואז יאמר אופן ברור כי אין העניין מתחום הפסיקה האמונית וממילא אין בהחלטתו של יחיד כלשהו סתירה לעיקרון אמוני ביהדותו, או שתתקבל פסיקה אחת יחידה ואיתה נחיה או נמות ונדע היכן אנו עומדים.

אם נסתכל שוב אל הבעיה הפוליטית שהוזכרה לעיל, ונבחר את אחד הפסקים שגרקחו על-ידי מתווכים, נעלה קושי נוסף שהוא לא בין המאמינים לבין עצמם, אלא בינם ובין המדינה.

פסק זה או אחר אינו חלק מן הוויכוח הפוליטי. הוא פוליטי בהתייחסו לנושא פוליטי, אך אינו חלק מן הוויכוח. מאחר שחסר בו האלמנט היחיד החיוני ביותר בוויכוח - היכולת לשכנע ולהשתכנע. האם אפשר להתווכח עם מאמין על השבת? וכאשר נושא "קדושת הארץ" מופיע כפסק וגורר עימו את כל אשר אמרנו על ה"אמת", אין הוא ניתן לחלוקה, להפרכה או לסתירה. אין מקום לוויכוח, אין מקום לדעות - אין מקום לכלום. אפשר לקבל או לא לקבל (כפירה), אי אפשר לשכנע. ולכן אותו חלק מן העם אשר מקבל פסיקה זו מטעמי אמונה, אינו רוצה ואינו יכול להיות חלק מן הוויכוח.

כאשר בנימין נתניהו טוען לשלמות הארץ הוא חייב להסביר, לנמק, להוכיח, לפנות אל המציאות ולהראות איך תהיה זו טובה יותר לפי דרכו. כאשר המתווך טוען בדיוק את אותה הטענה, כל שהוא צריך לומר הוא: "כך הוא עפ"י התורה" או "הלכה", ומכאן ואילך אינך מתווכח איתו אלא עם העליון בכבודו ובעצמו. ומי יעז לכך?!

צריך לומר כי גם לשמאל הקיצוני מאפיינים לא מעטים של גישה אמונית. בין שנשמכים על הקומוניזם או הפלורליזם המערבי המודרני ולוקחים אותו אל הקצה, והכול מותר. גם אלה אינם יכולים להיות חלק מהוויכוח. יש להם דעה, ומותר שתהיה להם דעה, וזה עיקר סודה של הדמוקרטיה. אך אין עימם ויכוח ולא יכול להיות.

ויש עוד פן חשוב לעמדה הנובעת מן האמת האמונית, מעצם טבעה. מכך שהיא יונקת את אמיתותה מכוח שהוא מעבר ומעל למציאות, אין לה כל צורך להתחשב במציאות. זאת טבעה של אמת אמונית. היא משפיעה על המציאות אך אין לה כל עניין וצורך להתחשב בה. סיפור העקדה הוא כזה: "לך הקרב את בנך יחידך על הר המוריה". הציווי בא מן הקשר הישיר, לא העבר של עשרות שנות המתנה לילד הזה, לא האהבה אליו - קשה לראות צו המתחשב פחות במציאות מהצו הזה. נכון, לבסוף אין אב נדרש לחתוך במו ידיו את גרון בנו יחידו, ובכל זאת!

גם הכניסה לים סוף היא כזו. הפקודה להיכנס אל הים היתה ודאי מאוד בלתי מציאותית למי שאי פעם ראה ים או רחץ בו, או טבע בו. ורק התערבות ישירה של האל יכולה להנחית פקודה בלתי מציאותית כזו, שכן רק לה הכוח להתערב ברגע הנכון ולשנות את המציאות בהתאמה. להביא את האיל אל הסבך ולחצות את הים. אין הדבר שהדעה האמונית תמיד מתעלמת מן המציאות, אלא שאין היא חייבת להתחשב בה. נקל לחשוב שאולי היה משהו על המצדה, זמן מה לפני הסוף הנורא, כאשר היה ברור כי אין מוצא של ניצחון או בריחה, אשר סבר כי התערבות כלשהי תשנה את

המציאות, תבלבל את דעתם של הרומאים עליהם או שמי ים המוות יעלו עד כמעט פסגת הצוק. אי הצורך להתחשב במציאות הוא עניין עמוק ויש להתחשב בו.

אפשר להגדיר את הדמוקרטיה כמנגנון החברתי היחיד המאפשר את קיומה של חברה ובה דעות אמוניות שאין להתווכח עימן, ואין להן צורך להתחשב במציאות. בכל מבנה חברתי אחר דעות כאלה, נכחדות (ראה קומוניזם) או מכחידות (ראה איראן). דעות אלו מטבען אינן צריכות את הדמוקרטיה. אין הדמוקרטיה נובעת מחוק אמוני כלשהו ואולי שכח משהו להצביע על חוק כזה? "דינא דמלכותא דינא" מאפשר דמוקרטיה אך אינו מחייב אותה.

נשאר עתה הוויכוח הפוליטי. אותו תהליך מבורך שבו אנשים שונים חושבים מחשבות שונות, ומנסים לשכנע זה את זה. וכאן מן הדין לזכור את תכונותיה של ה"אמת" הפיסיקלית. אמת זו היא הרלוונטית ביותר לוויכוח הפוליטי מן הטעם הבא: מדינאים ומנהיגים מתווים דרך. הדרך והשיטה המוצעת על ידם היא ההיפותזה. המציאות העתידית היא הניסוי. אין בידם חוקי יסוד ברורים. יש עקרונות, מטרות, גישות. הבעיה הניצבת בפניהם קשה לאין ערוך לניתוח מן הבעיה הפיסיקלית הקשה ביותר שניתן להעלות על הדעת. מכל אלה מתחייב דבר אחד ברור: מידה של אי ודאות! מידה של "אני מניח, משער, סובר" - לא ביטחון מוחלט, לא ודאות, רק לא ודאות.

עניין זה של אי-ודאות מוביל למידה של ענווה, ואם הוא באמת בא מתוך הבנה פנימית כי אז הוא גם מוביל להקשבה לזולת. אינך צריך להסכים עם הזולת - חייב הינך להניח כי קיימת אפשרות שהוא הוא הצודק ואתה, אני, הוא הטועה. לא יכול להיות אחרת, אלא במסגרת אמונית או מתמטית ועל כך כבר דיברנו.

בתוך המבנה הדמוקרטי יש מקום לכל האמיתות. זוהי גדולתו של מבנה זה. זהו לב החרות והחופש, חופש המחשבה וחופש הדעה. בתוך מרחב הדעות, הדעה האמונית אינה משתתפת בוויכוח, היא קיימת אך אינה ברת שינוי או שכנוע לימין ולשמאל. כל השאר טבול עד צוואר באי-ודאות. אי הוודאות היא ברכתה של המציאות האינוסופית, האי-ניוטוניאנית. מי שמשוכנע לחלוטין בצדקת דרכו ללא אי-ודאות או שהוא מאמין, או שהוא טועה, או שניהם.

מכאן ברור כי כל מנהיג חושב חייב להניח אי-ודאות וספק. כל משכנע חייב להשאיר מרווח לצדקת הזולת. רק מכך יכולה האמת הרביעית להיבנות ה"אמת המציאותית", זו שאינה מתמטית, פיסיקלית, או אמונית, זו שנפרשת לרגלינו עם הפוך העתיד לעבר. לתפיסה הזו בכללה יש שם: סובלנות.

וברוח הדברים האלה אני אומר כי גם בדיון יש מקום לטעות.

קרנב על לא כלום

הרהורים על "לשבור את הגלים"
ללארס פון טרייר



"לשבור את הגלים" הוא אכן, כפי שציננה הביקורת בארץ פה-אחד, אחד הסרטים הגדולים שהועלו על הבר, והוא מעמיד את יוצרו, לארס פון טרייר, בשורה הראשונה של גאוני הקולנוע. אין בכך כל ספק למי שצפה בסרט המדהים הזה. הוא אמנם איננו קל לצפייה. נוסף לכך ארוך מדי (156 דקות) - הוא דורש מן הצופה מאמץ רגשי רב. ויותר מכך, יש משהו שמטריד אותך זמן רב לאחר שכבר ראית את הסרט וקורא לך לפענח את מסרים החבויים בו. לי אישית, זמן רב לאחר הצפייה בסרט, יש גם ויכוח אולם, אבל טעון מאוד, עם פון טרייר. הסרט סובב סביב שתי דמויות עיקריות. הגיבורה הראשית היא בס (אמילי ווטסון, שמשחקה בסרט ראוי לכל שבח), נערה תמימה מאוד הגדלה בקהילה נוצרית אדוקה ופרובינציאלית בסקוטלנד. בס מתאהבת ביאן, שמביא עמו אל הכפר של בס פרץ של רוח מודרנית וחדשה, אם כי בשום אופן לא מעמיקה.

בס ויאן נישאים על אף שבני קהילתה של בס מתנגדים לכך. פון טרייר מעצב את שתי הדמויות הראשיות כמין צמד-ניגודים. בס תמימה, פאסיבית, ילדותית, ויאן אקטיבי, אחראי ובוגר. אבל ממבט מעמיק יותר נראה לצופה כי כל דמות מכילה בתוך עצמה כפל-פנים: הילדותיות של בס, הבולטת כלפי חוץ, היא סוג מסוים של בחירה דתית סמויה, בוגרת מאוד, שאינה נראית לעין החיצונית. בס משוחחת עם האל ללא הרף, אבל איש אינו יודע או שומע זאת. על אף שבס מורדת כביכול במייצגי המסורת הדתית, מתברר שהיא הפנימה מאוד את ערכי האמונה הנוצרית (כאן כמדומני לב-לבו של הסרט, ולכן אחזור בהמשך). יאן מייצג אמנם, כלפי חוץ, את רוח הנחנתנות החופשית ואת קלות-הדעת של חיי הצעירים בזמננו, אך שוב, אף על פי שהוא אינו "מאמין" במישור הגלוי של הסרט. המשותף לבס ויאן הוא משהו שאפשר לראותו קרוב לענווה. יאן אינו מתנשא כלל על בני המקום ויש בדמותו משהו ענו מאוד. פשטות זו שונה מהפשטות של בס אך ורק בתכניה החיצוניים.

לכאורה יצר כאן פון טרייר סרט העוסק במתח שבין פנימי לחיצוני. במישור הגלוי, רב השוני בין יאן לבס; אך במישור הסמוי, שניהם בעלי יכולת גדולה לאהוב ולתת; במישור הגלוי הכנסיה מייצגת את האלוהי עלי אדמות; אך במישור הסמוי, הפנימי, "אלוהים יראה ללבב", ועל כן אין ערך רב לכנסיה המאורגנת, שלרוב דווקא בה האלוהי לעולם אינו יכול לשכון. במובן הזה, שללא ספק נמצא ברובד מסוים של הסרט, פון טרייר קרוב לעמדה של קירקגור, אבל הסרט מזכיר באופן עמוק יותר את קירקגור,

אמנם מגרש את הנערים אך אינו נוקף אצבע לסייע לה לקום מעלפונה. רק דודו, גיסתה של בס, אינה פוחדת מהחרם שהוטל על בס, ונוצקת לעזור לה. היא מספרת לה כי מצבו של יאן החמיר מאוד - ובס שוב תולה את הדבר בכך שלא קיימה מספיק יחסי מין עבור יאן. היא יוצאת למסע האחרון שלה. מספינת הדיג אליה עלתה היא מורדת באלוהיה, חבולה כולה והרופא קובע את מותה. עד לנקודה זאת בסיפור אין בולטת אמונתו הנוצרית העמוקה של פון טרייר. אך המפנה המפתיע בסצינה הבאה אומר הכול. הצופים מופתעים לגמרי כשהם מגלים כי בשעת ההלוויה של בס אירע נס. יאן קם מחוליו, ואף טורח להעלים מבני קהילתה את גופתה של בס כדי שלא תתבזה בקבורת-חוטאת, שבני קהילתה רוצים לערוך לה.

מדוע אני רואה בנקודה זאת את שיאו של הטיעון המרכזי בסרט? משום שכאן פון טרייר כבר אינו מספר סיפורים רגילים לגמרי. הוא מצהיר בכך על אמונתו בריאליזם של הנס. וזאת תחבולה מעניינת למדי: לאורך כל הסרט פון טרייר נוטע בצופה ספקות בנוגע ל"שפיות" של בס. האופן החופשי של דיבורה הישיר עם האל מציג אותה כתמהונית. אמונתה המשונה שבכל פעם שהיא מקיימת כראוי את ה"צו" של יאן, וכשהיא שוכבת עם גבר נוסף משתפרת בריאותו של יאן - נראית גובלת בטירוף מוחלט. ועם זאת, פון טרייר מסיים את סרטו בהצהרה חזקה מאוד על הריאליזם של הטירוף הזה. בס אמנם לא ידעה זאת, ואין גם צורך שתדע - אך תפילותיה אכן התקבלו, ויאן - שלא בדרך הטבע - קם והתחיל ללכת מיד לאחר שהיא הקריבה את עצמה, קרנב שלם ומלא לאלוהים, עבור יאן. פון טרייר עצמו דומה אם כן לבס יותר משחשבונו! ואם בתחבולותיו של פון טרייר

עסקינו, יש להזכיר את התחבולה המרכזית בסרט, שנדמה לי כי הטעתה גם את אנשי הקולנוע. פון טרייר יוצר את הרושם כי המניע להתנהגותה המיוחדת של בס לאורך הסרט הוא האהבה ליאן. כך בתוכניה של הסימטק התל-אביבי נכתב כי זהו "סיפור אהבה", ועל הקשר שבין בס ליאן נאמר כי הוא מבוסס על כך שיאן חושף בפני בס "עולם של תענוגות ורגשות שאינו מוכר לה". וזה אמנם נכון במידת מה, אבל רבים אינם שמים לב כי העניין הזה שולי לגמרי. המניע של בס אינו אהבתה ליאן, אלא אהבתה לאלוהים; הרצון להיות "טובה" באופן מוחלט ולעמוד בניסיון האלוהי. אהבתה ליאן מהווה עבורה רק גילוי אלוהי כי עליה להינשא לו, ואחר כך למסור את עצמה באופן מוחלט עבור חיי.

העוצמה המדהימה של הסרט נבנית, כפי שניסיתי לומר, מן המאבק של שני גיבורים (אך בעיקר של בס) נגד קהות החושים של הכנסיה הממוסדת. הסרט הזה הוא ניסוח מחודש של האמונה באלוהי, בעידן בו הממסד הדתי פושט את הרגל ומיום ליום נעשה מדולדל יותר. מעלילת הסרט אתה למד כי את אלוהים לא מוצאים במקום הצפוי, במקום שהחברה ממדרת אותו וקוראת לו שם. "מצווה" ו"עבירה" אינם מושגים מוחלטים. כוונת הלב היא העיקר, והאלוהי מתגלה במקום שבו ישנה מסירות נפש לאמת ולחסד, וחוסר פחד מפני הממסד הקונפורמי. "רחמנא ליבא בעי". הוויכוח שלי עם פון טרייר איננו כמובן בנקודה זאת, אלא בשני מישורים אחרים.

במישור האחד: אני מטיל ספק בכך שאננם ניתן לערב את האלוהים באופן כה מדהים בסרט כל כך עכשווי. יש משהו מוזר (לפחות לטעמי) בסצינה האחרונה בה קם יאן בדרך נס משיתוק מוחלט שהרופאים לא רק שלא יכלו לצפות אותו, אלא שסברו כי מותו

אדמיאל קוסמן

דיוקן הפואטיקה כצורך לדייק

יאיר מזור

על שירת דן פגיס ויעקב בסר

"מלאכים זיהרים השחילו גוף לְתוֹךְ גוף, ידהם לא רָעְדוּ, דָּבָר לֹא נִשְׁמַט וְלֹא נָפַל".
(יהודה עמיחי. מתוך: "עשרים מרובעים חדשים", VI)

של פגיס לפחות וכפחות בצבת המוות, מצייתות לשרביט ניצוחו האכזר של הזמן. וזאת לא רק התמטיקה הניכרת בשירת פגיס. כי אותה תמטיקה מתנה ומכתיבה את הנתיב האידיאלי המרכזי שבשירתו, את תעודת הזהות האידיאית המתמדת שלה. אותה אמירה אידיאית מנסחת אפוא, את מצב היסוד של הקיום האנושי, שהוא בעצם פועל יוצא של עיקרון היסוד עליו מושתתת פעילות היקום כולו. ובשני המקרים, הפרטי (האדם) והכללי (היקום, העולם) מדובר במצב נצחי של שינוי, של תמורה ממצב צבירה אחד למשנהו, של מעבר מנקודת קיום אחת הכרוכה בחיים חולפים, רופפים, לנקודת קיום אחרת הכרוכה במוות, אותו קו פרשת מים מצמית ומצמרר, בו חדלים החיים ובו מתחיל החידלון. אך בשירת פגיס מתחוללת גם תנועה נגדית: כפי שהחי חותר בעל כורחו לכיוון המוות, כך המת מגיח לא אחת לטריטוריית החיים אותה עזב מאחוריו, לאותם מחוזות אשר מהם נגזרה עליו גלות מצמיתה ונצחית. אכן: נגזר עליו תמיד לשוב בסופו של דבר לטריטוריית המוות: "ויִכָּבֵר יוֹם, עוֹד מֵעַט יִמָּצָאוּ אוֹתֵי חַי" חושב בלבו המת המגיע לרגע מועט לעולם החיים מן העולם שמעבר, עולם המוות, וכבר יודע כי הגיע המועד לשוב ("שיבה מיותרת", *שהות מאוחרת*) וכאן, אגב, השפעה מובהקת של אגדות גותיות, בעיקר אירופאיות, על המת היוצא מקברו ומבקר בארצות החיים, אך חייב לשוב לקברו עוד קודם יבקע ויעלה השחר (וראו עוד אותו מוטיב הרווח בשירת

ומתנה, הזמן השוחק, הזמן על תקן של מנצח על, עליון, המנצח לנצח על תזמורת החיים והמוות כאחת. כי הזמן גוזר על כולנו נסיעה בכרטיס התקף לכיוון אחד בלבד (אם כי, כאמור, אף הכיוון ההפוך מתאפשר בשירת פגיס, ולו לפרק זמן שמועדו מדוד, קצר וקצוב), הזמן המתעתע באדם, מעמיד פנים כי התמורות מבטיחות דבר, אולי בדל של תקווה, או ניצוץ של נצח קטן, ותמיד מתחוויר בסופו של דבר כי טווח התקווה הוא קיצה וניפוצה, כי הממד הניצחי היחיד הוא אופיו החולף של הזמן. כי המוות אורב בחדר. וכבר עלה בחלונותיו. איך כתוב אצלנו? צל עובר. ציץ נובל. רוח עבר בו ואבד. עוד רגע ואיננו. צא ובדוק רק כמה מכותרות ספריו של דן פגיס: "שעון הצל" (1959), "שהות מאוחרת" (1964), "גלגול" (1970), "מוח" (1975), מלים נרדפות" (1982); הספר "שירים אחרונים" (1987) כבר ראה אור אחר מותו, וכך אסופת כל שיריו, "כל השירים" (1991). לפחות בשלוש מחמש כותרות ספרי השירה שפירסם דן פגיס (*שעון הצל*; *שהות מאוחרת*; *גלגול*) אפשר לזהות ולשחזר, באורח ישיר, חותך וקל לאבחון, את מוטיב הזמן, הזמן האוויל, הזמן הניגר, הוולג, הנמוג והנמוג, הזמן החולף ומתנדף כאד ומותר מאחוריו נתיב של מוות: השעון הוא שעון של צל שהוא סמן מטאפורי מסורתי למוות, שהות כבר מאוחרת, ומה שאבד כבר אבד, ושום שיבה לאחור לא תיתכן, והגלגול מרמז לאותה מטאמורפזה אותה הזמן גוזר, אותה הוא מכתיב ממצב של חיים למצב של מוות. כך אפוא: שלוש מתוך חמש כותרות ספריו

פתח בדיון בשירת דן פגיס. ולא רק משום שהוא קדם ליעקב בסר בפירסום ספר שיריו הראשון "שעון הצל", (1959); (ספר השירה הראשון של יעקב בסר ראה אור בשנת 1965, תחת הכותרת, "חורף אלף תשע מאות ארבעים ו..."). וספר שיריו השלם של בסר ראה אור לראשונה בשנת 1967, וכותרתו, "בסבך השורשים"). הדיון בפגיס קודם לדיון בבסר אף מכוח עובדה כרונולוגית נוספת הכרוכה בקודמתה. והיא: לפי שספר שיריו הראשון של פגיס ראה אור עוד בשלהי שנות החמישים. נפתח בתמטיקה. הכיוונים המתאבחים ברובד התמטיקה בשירת פגיס, מסמנים מפלס סמנטי מובחן מאוד, המיסד בעיקר על המוטיבים והנתונים התמטיים הבאים: מוות, לידה, נסיעה, פרידה, תהליכי אבולוציה, תמורות ושינויים, מעבר מנקודת קיום אחת לאחרת, תמורה ממצב צבירה אחד לאחר (מעבר מחיים למוות, ולא פחות מכך שיבה מארצות המוות למחוזות החיים), זמן. תמיד התמקדות בזמן. בין אם באורח ישיר ובין אם באורח עקיף, התמטיקה בשירת פגיס תמיד חוזרת למוטיב הזמן, שָׁבָה, משחזרת, ממחזרת את מוטיב הזמן, "שפוטה" כל העת לתהפוכות הכרוכות בזמן. הזמן השוחק את הכול, הזמן המכלה ומאכל, הזמן המכתיב



על שירת יעקב בסר

כאמור, ספר השירה הראשון שיעקב בסר פרסם היה הפואמה, "חורף אלף תשע-מאות ארבעים ו...". (1965). ספר השירה השלם שבסר פרסם בעקבות אותה פואמה היה "בסבך השורשים" (1967). מאז ועד המועד הנתון, בסר הפגין פריון פואטי מרשים: "עופרת שבירה" (1967), "שירים בהליכה הזאת" (1970), "ברגעים של נסיגה בלתי נמנעת" (1971), "גם אם לא" (1979) "מאחורי ההריסות" (1982) "ממשות כפולה" (1972) "שדה סקולה" (1973) "דאגה" (1976), "מישהו כבר מכסה בחצר" (1986) "אגרופלב" (1990), "את פני אמי אני מזהה" (1996).

עד כאן פירוט הפריון הפואטי. ועד כאן בכל הכרוך בגישור הכרונולוגי בין שירת בסר לבין שירת פגיס. אך מה באשר לנקודות הקישור השירית בין הפואטיקות שלהם, היכן הוא הצומת המשותף שבו נפגשות שתי הפואטיקות על אותו מישור ומפגינות גילויים של דמיון הדדי? (ובכוונה איני מכוון את הדברים לבחינת השפעות: הדגש כאן הוא יותר על התופעות הפואטיות לעצמן ופחות על מסלול עיצובן ההיסטורי). אם הייתי נוקב בתוארו של הדובר הסאטירי של יצחק ארטור (מראשוני סופרי ההשכלה העברית) ביצירתו היותר מרכזית "גלגול נפש" (1845): "הצופה לבית ישראל". אבל "בית ישראל" של שירת בסר ופגיס שונה משל ארטור (אם כי באורח פחות מוחלט מאשר ניתן לשער במחשבה ראשונה) והוא מתמקד במציאות הקיומית אליה נקלע הדובר ובה הוא מקובע, בנתוני העולם בו הוא מעוגן ובמסגרתו הוא פועל וסוקר כאחת. בשתי הפואטיקות הנתונות, הדובר מתפקד על תקן של צופה, במובן שהוא מציב ומועיד לעצמו את הצורך לאתר ולתאר את נתוניו של אותה מציאות (שהיא המציאות האנושית והקיומית-כללית כאחת), לאבחן את קווי האורך והרוחב הנמתחים על פניה, לזהות ולשחזר את המנגנון הפיגומי המפעיל את התנהגותה, למפות ולתעד את דיוקנה הקרקעי. ולהגיד. ובכן: נכון. שירתו של בסר מפגינה טרונגניות מבחינת הנושאים המתועדים פואטית, לעומת ההומוגניות המתגלה בנפח ובהיקף של הנושאים המסוקרים אסתטית בשירת פגיס. אך אין באותו הבדל (הנובע מאבחנה אובייקטיבית, משוללת שיפוטיות לחלוטין) כדי להעיד על העובדה כי בשירת פגיס ובסר כאחת, הדובר פחות מבקש לחוות את המציאות הנתונה, פחות להפגין מעורבות "מתמכרת" לקורותיה, והוא בעיקר מבכר להגיד על אותה מציאות, לחקור ולתעד אותה, לצפות בנתונה, ולהנציח אותם במכשיר השיר השמור עם עינו הבוחנת וידו המדווחת. למרות העובדה שבשירת פגיס ובסר הדובר מועיד לעצמו תפקיד של צופה, חוקר, סוקר,



דן פגיס

הנשאפת. כי היא המידה האחרונה שנשארה בעבורה. אבל אפילו אותה הבנה, נבונה, שכלנית וסבלנית, אינה חוסמת ואינה סוכרת בדרכה של פסימיות כוססת, המסתננת כמעט לכל שורה משורותיו השיריות של פגיס. כמו אד כהה ומכביד כאחד, היא מתפשטת ונפרשת קרוב לפני השטח החשופים של השיר, לופתת ואינה מרפה. כי היא תמיד יודעת, תמיד מיטיבה לדעת: הכול כבר היה, והכול כבר היה לשווא. ואפילו המינון העתיר אינו יכול להסות, או להסוות את מיפס הסכנה, החרדה והפחד, המסתנן, מחלחל, מגיה, תמיד ממתין במתינות בוטחת ומרושעת כאחת מתחת למישור האפידרמי של השיר, הממשיך להפגין גישה מחקרית, מדעית ושוות נפש כביכול. אך כביכול, כאמור. כביכול ולכאורה בלבד. כי המטען האינטלקטואלי בשירת פגיס הוא כמו שריקה בחשיכה, שריקתו של אדם בודד בחשיכה, והוא מבקש לשווא להפיג את הפחד המגיה מאחוריו, מכיוון גבו, לופת ואופף אותו, ומתוך כך הוא מתחיל לשרוק בשוויון נפש כביכול, ברצונו הנואש להשלות את עצמו כי עצם העובדה שהוא שורק מעידה כי כל פחד וכל חרדה הם דמיון בדוי וממעידי בלבד והוא משוחרר וחופשי מהם. כך בשירת פגיס: הברק האינטלקטואלי, האירוניה החדה והפולחית, השנינות המלוטשת, איזמל החקירה המושחז, עמדת המדען הקר והמנוכר - כל אלה ועוד אינם אלא מעטה עליון, שקוף, דק ומיועד להיקרע בנקל, הנמתח, כמו שריקה בחשיכה, מעל תהום החרדה הפעורה וממתנה למטה. ממתנה ויודעת: מועדה עוד יגיע. לעולם לא ימחר. אפילו לא ישתהה. לא יושעה.

אלתרמן, המעידה לא אחת על הקשר משולל הגדיעה בין החי לבין המת.

אבל התנועה הנגדית מכיוון המוות לחיים היא תנועה מוגבלת, מובלגת: בעוד שהתנועה מכיוון החיים אל המוות היא תנועה נצחית, מתמדת, שאין בכוח דבר לעצור אותה, להציב מכשול בדרכה, התנועה ההפוכה מכיוון המוות אל החיים היא תנועה קצרת טווח, קצובה וצרת-מועד עד מאוד. זאת ועוד. התמורה המתמדת מכיוון החיים לקראת המוות כרוכה במהלכים של שחיקה, התפוררות, כליה, בליה, המצטיירים מנקודת-תצפית אנושית כבעלי אופי פסימי, סגירי, מסוגף, לא אחת מעוגן בסבל וביסורים. וגם, אגב, השיבה מן המוות אל מחוזות החיים, ואפילו זמנה קצר וקצוב, כרוכה בסבל, בתיסכול מייסר, באכזבה ובמצוקה צורבת הננעצות כלהב בחזה: "ללא רחם אני נדון, צעד צעד / לשוב ולראות / ... מדוע נטלתי אתי משם / את עיני" ("שיבה מיותרת", שהות מאוחרת). אך בכל זאת, למרות האכזבה, הסבל הכוסס והיסורים אחוזי התסכול,

וכל אותן תמורות, וכל אותם מסעות, לידות, הוויית המוות, פרידות, שינויים, התמקדות המעבר ממצב צבירה אחד לאחר, באבולוציה, בזיכרונות המהבהבים ומצליחים מן העבר ושבים למחוזות החשכה והשיכחה - כולם כאחד מונעים על-ידי אותו עיקרון, והזמן האוול הוא הדלק המזין ומניע את פעולת אותו עיקרון. זאת היא אפוא אידיאת היסוד החוזרת ומשוחזרת, שבה, מתנסחת ומתנוססת בשירת דן פגיס. וזה הוא דיוקנו של הדיאלוג ההדדי אותו היא מנהלת עם שכבת החומרים התמטיים אשר ממנה היא שואבת ואשר את כיוונה היא מנתבת.

כרטיס הביקור הייחודי של האסתטיקה המסתמנת בשירת פגיס, הוא זה הקושר ומגשר בין המשורר לבין החוקר, בעל הדיוקן המדעי, הקר והמרוחק. אפשר לאפיין את שירת פגיס כדיוקן פואטי של מסמך מחקרי, הלומד ומתעד את המציאות המיוצגת מתוך ריחוק מודע לעצמו, ריחוק המעלה על הדעת מחקר מדעי, ספקן אך לא הססן, ריחוק המאומץ ונגקט לצורך בחינת המציאות בתנאי מעבדה כמעט, בניקיון מסונן וסטירילי, מנקודת תצפית קרינה, מנוכרת, מהורהרת, שאינה מניחה לעצמה להיסחף, להיגרף, להיפך, רק מבקשת לכוון היטב, לדייק לקלוע כחוט השערה. ומתוך כך הנצחת המציאות מנקודת תצפית מחקרית, משוללת רגשות, מתורגמת לנצחונם של השיר. המנצח הוא המנציח בדייקנות דקה וקולעת.

ולא פחות מכך ננקטת זווית ראייה אירונית, אשר עצב נבון וחדור הבנה מעורב בה, לפעמים אפילו שמץ של ציניות צוננת, מתגנב ונושב בין השורות: אירוניה חכמה שיודעת כי מידת הוויתור היא המידה

מגיב ומדווח, כל אחד משני המשוררים מפרש אחרת ומגשים אחרת את אופן פעולתו של אותו דובר-צופה, מספק ומציע אינטרפרטציה אחרת של סוג דיווחו וסיקורו של הצופה. ומתוך כך מוכתבים בשתי הפואטיקות ממצאים אסתטיים שחלקם שונה באורח קל יחסית, אך חלקם האחר שונה באורח מוחלט.

גם בקונקורדנציה של שירת בסר התיבה "עצב" כתובה באות עבה ובולטת. אבל הדובר בשירת בסר אינו מפגין אותו מפלס גבוה, נסיקתי, שיאי, של פסימיות בו מתבוסס הדובר בשירת פגיס. דומה כי עובדה זו כרוכה בעובדה נוספת המסתמנת ומתחזקת בשירת בסר. כי הדובר בשירת בסר הוא דובר שקדרות היא בת-לוויה כמעט קבועה שלו, הוא לא פחות מכך דובר המבטא נטיה לחושניות שוקקת, חדורת רגש כבוש, אך לא שתוק. הדובר בשירת בסר מפגין גישה חושית וחושנית עד מאוד למציאות, גישה שאפשר לכנות אותה עוד בשם "ארצית", כמעט תובענית, במובן היותר חיובי של המונח. מוטיב האהבה, למשל, אשר בשירת דן פגיס מתייצב במצב ציפה שבין נדיר לבין נעדר, הוא בן-בית ובן-ברית כאחת בשירת בסר. ולא רק אהבה: אף תאוה, תאוה ארוטית נטו, שאינה נוקטת טקטיקת הטעיה או עמעום, ואינה חוששת או משתדלת לערטל את נתוניה. ואהבה ותאוה דומות הן כאמור נדירות עד מאוד בשירת פגיס. למרות האפוק המוקדף הניכר בשירת בסר בכל הכרוך בהסגרה גלויה מדי של מפלס הרגש הגואה, אין בכך כדי לכסות, או להסוות, את האהבה החושנית, הארצית, היצרית, אותה יודע הדובר ועליה הוא מבקש, לא אחת מתעקש, לדווח. ודווקא במטאפריקה צבעונית, מצודדת במיוחד.

קשת התחושות החושניות אשר משגר הדובר בשירת יעקב בסר, מובילה אותו בהכרח למינון גבוה יותר (משל פגיס) של מעורבות בעולם המדווח, של חוויית העולם המדווח. כי קשה להפגין גילויים חושניים כלפי המציאות המיוצגת, ובאותה עת להקפיד על עמדה מרוחקת, קרירה, מנוכרת ואדישה, מרוששת מרגש. אכן, הדובר בשירת בסר עדיין מקפיד על עמדת דיווח חיצון העולה בעוצמתה על מידת מעורבותו בחוויה המדווחת. אך גם כאן מופגן ההבדל בין פגיס לבין בסר: פגיס מדווח יותר על אובייקטים, בסר מדווח יותר על חוויות. ומתוך כך, בהכרח, הוא מפגין מגוון מעורבות גבוה יותר. ובניגוד לדובר בשירת פגיס, הדובר של בסר אינו נרתע מלהסיר את כפפות המעבדה הסטיריליות ולגעת בכאב, בעצב הצורב, בעורק הפגוע, הנגוע, ואצבעותיו חשופות, ממששות, חשות, משדרות ומשגרות רגשות באורח ישיר, בלא צורך בשום חציצה, בכלי מסוכך ומתווך. ודבר

כרוך בדבר, ודבר מוליך לדבר, ודבר נובע מדבר. העובדה שהדובר בשירת בסר הוא דובר שאינו רק מדווח אלא אף חווה (ודאי שאף הדובר בשירת פגיס חווה; אלא שהוא מסרב להסגיר את חוויותיו באורח ישיר, ומעדיף למסגר אותן בהקשר של דיווח עובדתי, עקיף, המתאמץ לציית לרובד האובייקטיביות בדיווחו), העובדה שהוא דובר הנוטל חרות להפגין גילויים של מעורבות, העובדה שהוא דובר שאינו חושש לגעת ברגש באופן ישיר, ביד אשר השילה את הכפפה המגוננת, העובדה שהוא דובר שאינו נרתע מלערטל ולשקף חושניות, להתנסח בשפת האוהבים - כל אותן עובדות הופכות את שירת בסר (בהשוואה לשירת פגיס) לשירה קונקרטיה יותר, תלת-ממדית יותר, מוחשית וחושנית יותר, מצייתת יותר לערוצים הארציים, היצריים, של המציאות המוצגת. החושניות הניתנת לאיתור בשירת יעקב בסר אינה מבטלת כמובן, וודאי שאינה מעיבה על הנתונים האינטלקטואליים המוטבעים ומוטמעים בה. אך האינטלקטואליות בשירת בסר אינה בהכרח השחקן הראשי בזירה האסתטית של השיר, כפי שמסתמן - ובאמת מתנוסס, מזדקר - בשירתו של דן פגיס (וכזכור, כך, ובאורח חותך, אף בשירתו של זך). וכך ביחס לאירוניה. היא אינה נעדרת מעמדת הדובר בשירת יעקב בסר. אבל היא מאבדת ממידת הזוויתיות המושחת, מנימתה הקובלת והמקוננת, המתלוננת, הבוטה והתובענית, במעבר משירת פגיס לשירת בסר.

כבר נכתב כאן על התמורה הניכרת בשירתו היותר מאוחרת של דן פגיס (בעיקר החל מראשית שנות השמונים ועד מותו בשנת 1986): המעבר ממבנה הבית, השיר הרווח באורח מסורתי (אשר שורותיו קצרות יחסית ומשופעות בגלישות-פסיחות), למבנה המעלה על הדעת קטעי פרוזה קצרים, נטולי תכונות "שיריות". באותה תמורה מתגשמת מגמה, או לפחות תחושה, כנראה שאיפה, להשתחרר מהפורמליות המכופתרת של כתיבת שירה, של המבנה השירי המסורתי, להסתלק מן ה"סד הכפיייתי" של האסתטיקה השירית המסורתית, הממוסדת, להפגין פחות פדנטיות מוקפדת, נוקשה ו"שירית", להסיר את מסיכת הסגנון השירי הנושאת ארשת רשמית, העלולה ליצור חיץ בין הטקסט לבין הקורא, לרופף את קשר העניבה, לפשוט את המקטורן, להפשיל את השרוולים, ולהתכתב עם הקורא בגובה עיניו, במפלס השיח השגור שלו. מן הבחינה הנתונה, התמורה האמורה בשירתו המאוחרת של פגיס חוברת לנטיה פואטית שהיתה רווחת בשירתו של בסר עוד בראשיתה: להדגיש את הקשר לחומרים הקונקרטיים, האישיים, החושניים, על חשבון הנסיקה במיפלס האוניברסליות (לעומת מרבית שירת פגיס, המיוסדת בעיקרה על מיפלס

האוניברסליות גם בשעה שהחומרים האישיים צוברים צביון אישי, לדבוק בכאן, בעכשיו, לסגת מאותה היצמדות לנקודת תצפית אולימפית, קרירה ומרוחקת, המציגה מתוך ניכור, כמו בתנאי מעבדה, תהליכים של תמורה ושינוי, לגעת באורח ישיר ומוחשי יותר בחומרי המציאות הארצית, נטולת האצילות, לא להסס לבוסס במפלס שאינו פילוסופי בהכרח, להכיר את סוד הריחוף במקומות הנמוכים.

אך אף בשירתו היותר מאוחרת של בסר, מתחוללת תמורה בכיוון, שלפחות על-פניו, נראה הפוך לכיוון התמורה הננקטת בשירת פגיס. בעוד הדובר בשירתו המוקדמת של בסר מפגין פתיחות כלפי העולם, נכונות ליטול חלק, להשתתף, להיות מעורב, ולא רק לדווח מעמדת ריחוק, הרי בשירתו היותר מאוחרת של בסר, הדובר פונה לכיוון הפוך, לכיוון מופנם. הוא פחות ופחות חוקר את המציאות החיצונית ויותר מתעמק ושוקע בעולמו הפנימי, הפיגומי, האוטוביוגרפי, העולם המעוגן בקרקעית אישיותו וגדוע מן העולם האופף אותו מן החוץ. כך אפוא, בעוד שבשירתו המאוחרת של פגיס מסתמנת מגמה של השתחררות, יציאה החוצה, אפילו התערטלות מודעת כלפי העולם החיצוני, בשירתו המאוחרת של בסר מופגנת מגמה הפוכה, מגמה של הפנמה, של התכנסות, של הסתגרות בעולמו הפרטי והמוגן, האוטם את עצמו מפני פלישת העולם החיצון. הדובר, שנהג בשירתו המוקדמת של בסר להגיב לאירועי העולם החיצון, מתחיל בשירתו המאוחרת להפגין מגמות של נסיגה מגילוי העולם החיצון ולהעגן בעולמו הפנימי, המופנם. למרות שתי התמורות ההפוכות המתחוללות בכיוון תגובות הדוברים לעולם בשירת פגיס ובשירת בסר, עדיין הדוברים אינם מוותרים על נטייתם הבסיסית, העקרונית, לתפקד כצופה הבוחן וחוקר את נתוני המציאות (החיצונית והפנימית כאחת), סוקר, מנתח ומדווח מתוך ניסיון להתחקות אחר הריתמוס הכמוס של המציאות הנבחנת, לאבחן את המנגנון הפיגומי המפעיל ומכתיב את התנהגותה, ולתרגם את סיכום ממצאיו וגילוייו לטרמינולוגיה אסתטית אשר הוחלט לכנות אותה בשם שירה.

אפשר לעמוד על המשוואה השירית בה חוברים השווה והשונה שבשירת פגיס ובסר מתוך מעקב (חלקי לפחות) אחר גילויי ההתנהגות הפואטית המופגנים בשניים משיריהם. ובכוונה נבחרו כאן שני שירים השייכים לתקופה המוקדמת של שירתם, זו שעדיין מעוגנת במישור ההשראה של שנות השישים. כי עיקרם של הדברים הוא לבחון ולהתעכב על השירה העברית בשנות השישים. ובכוונה נבחרו כאן שני שירים המפגינים קרבה עקרונית, במובן שניהם מעוגנים באותו הקשר אלזוויסטי. אותו קשר אלזוויסטי מיוסד על האלוזיה

המקראית לסיפור המבול (אצל פגיס נמצא ונוחה עוד אלוזיה ספרותית לסונטה הנודעת של טשרניחובסקי, "לא רגעי שנת טבע", 1896).

דן פגיס

נופלים מצוק

נופלים מצוק אל צוק חיי המים.
זרמי הפלג נבלעו באשד.
הלת מרום הצניחה אורוֹתֶיהָ.

נופלים מצוק אל צוק חיי המים
אשר נפֶשֶׁם תְּהוֹמָה מְבַקֶּשֶׁת
מִקֵּר פִּסְגֹּתַי אֶל חֵיק מְקוֹרֹתֶיהָ.

אֶבֶל הָאֹר הַמְּקֻרָטֵץ
לֹכְדֵם וּבְתוֹכֵם בּוֹרָא הֶקְשֶׁת.
בְּכָל צִבְעֵי מְרוֹם חַיִּים הַמִּים.

(מתוך: שעון הצל, 1959)

זיהוי אלוזיית המבול המקראי (בראשית, ז'-ח'), דומה כי אינו מעמיד קשיים ממעידים מדי מבחינת הקורא. בשיר מתוארים ומתועדים מפלי מים, אשדות מים, הצונחים מצוק אל צוק, ואותם אשדות מים גועשים (אשר כשלעצמם מציבים נקודת ציון, או תמרור אלוזיוניסטי, לפרשת המבול המקראי) מצטיירים במצב המעלה על הדעת סצנה, או סיטואציה של התאבדות. פעמיים מדגיש השיר כי "חיי המים" הם אלה המפילים עצמם מדעת, מרצון, וצונחים לקראת התהום המצפה להם למטה. קל וחומר העובדה כי "נפשם" של "חיי המים" מבקשת באורח מודע ועצמאי לצנוח ולשוב אל התהום שהיא "חיק מקורותיה". ללמדך: ניתן לאתר כאן לפחות חד להתאבדות (קונקרטי ומטאפורית כאחת) במהלכה "חיי המים" שואפים לשוב למצב צבירה כמו עוברי, אל החיק הרך והחמים של הרחם ממנו הם יצאו, לנקודת המוצא, או לעידן היותר בראשיתיים, למצב של עוד קודם היווצרות החיים. כלומר: למצב של טרום חיים, ומצב של טרום חיים הוא ביטוי פוטנציאלי למצב של מוות. והחבירה בין אשדות המים הגועשים ובין המוות אינה יכולה שלא להעלות על הדעת את המבול, שבו אשדות של מים גועשים הביאו במכוון למוות ולכליה. הביטוי "מקור פסגות" שבשיר, מאשש את הקישור האלוזיוניסטי לפרשת המבול המקראי במישור הלשוני, לפי שהוא דומה ומהדהד את הביטוי, "ויכוסו כל ההרים הגבוהים" בסיפור המבול (בראשית, ז', י"ט). אף הביטוי "בורא הקשת" שבשיר, מאשר ומאשש את הקישור האלוזיוניסטי למבול. וזאת הוא עושה פעמיים. ראשית, יש כאן איזכור הקשת בענן הכרוכה בהתימת סיפור המבול ובהבטחה האלוהית שלא להכרית עוד את היקום בעקבות פשעי אנוש.

ושנית, איזכור הבורא שבשיר, ודאי שמעלה על הדעת את פרשת המבול המקראי, אותו יום זעמו של הבורא. זאת ועוד. הביטויים שבשיר, "הילת מרום הצניחה אורותיה" ואף "תהומה", דומה ומהדהדים את בריאת האור ואת התהום אשר על פני המים, שני אלמנטים בולטים בסיפור הבריאה המקראי. הואיל והאור והתהום קשורים לשלב הבראשיתי של הבריאה, אפשר לקשרם עוד לפרשת המבול; זאת משום שהמבול ביקש להשיב את העולם לנקודת הבריאה הבראשיתית, עוד קודם להולדת האדם. זיהוי ושחזור האלוזיה המקראית לפרשת המבול המוצבת ומעוצבת בשיר הנתון, משמשים נקודת מוצא ארכימדית נוחה למיפוי התמטיקה של השיר, ומתוך כך לאיתור ולאבחון האידיאה המדריכה ומכוונת את המבנה התמטי של השיר. התמטיקה שבשיר מבקשת להנציח סיטואציה דרמטית המתחוללת בטבע, תוך כדי נקיטת נקודת תצפית אנושית. ואותה נקודת תצפית אנושית מתעדת את הסיטואציה הדרמטית שבטבע בטרמינולוגיה של התאבדות המודעת לעצמה, צניחה או בדנית ורצונית כאחת לקראת התהום המצפה למטה. כאן אפשר עוד להבחין באורח שבו האלוזיה המקראית לפרשת המבול חוברת לאלוזיה ספרותית נוספת, לסונטה "לא רגעי שנת טבע", מאת טשרניחובסקי. ראשית, אף הסונטה הנתונה מתעדת סיטואציה בטבע שהיא סוערת, סואנת, ובמהלכה אשדות מים אדירים מתנפצים אל צורים (והשווה לצוקים שבשירו של פגיס):

מְצוּרִים נִכְלָמְתִּי, שֶׁהֵמָּה בְּגָאוֹנִם
אֶל מַחֲזֵן מְשֻׁבָּרִים, אֶל נַחֲמֵם וְהַמּוֹנֵם
יִסְגִּירוּ אֶת לִבָּם וְרֹאשֵׁיהֶם אֶל-עַל...

ובכן, כאן לא רק צניחה עזת עוצמה של אשדות מים גועשים על צורים, צוקים, שכמו מצפים להם (כמו התהום המצפה לאשדות המים הגועשים בשיר), אלא אף עיצוב צניחת המים כמעשה אמיץ ואובדני כאחד, המעלה על הדעת את התאבדות המים הצונחים מצוקים שבשיר. זאת ועוד. הפער הקיצוני הנבעה בשיר בין התהום ("אשר נפשם תהומה מבקשת") לבין הפסגות הנישאות ("מקור הפסגות"), מעצב ומציב רכיב אלוזיוניסטי נוסף לסונטה של טשרניחובסקי, בה נבעה פער קיצוני ומקביל בין פסגות נישאות לבין תהום הממתינה למטה:

"על מרום שיא הריק ובמכרות עֶמְקוֹ
בתהומות הישימון ובצל חֲבִיּוֹן עֵב."

למרות המאבק האובדני המתנהל בסונטה של טשרניחובסקי בין אשדות המים הגועשים (ושבו, הקבלה לפרשת המבול המקראי: מים אדירים הכרוכים באובדן ובכליה) לבין הצורים המתנשאים מעל סער המים המתנפצים, הסונטה רחוקה מלהסגיר או לשקף תחושה נואשת או אובדנית. ההפך הוא

הנכון. דווקא המאבק האובדני בין סער המים המתנפצים לבין הצורים הנישאים והשגיבים מבטא תחושה של חיים במפלס שיאי, נסיקתי, חיים גדושי מאבק, חיים חדורי אומץ, עוצמה ותקווה. חיים של עוז, חיים של תעוזה מסתערת ומסרבת לסגת. ובשעה שהדובר חש כי "תֶּאֱבֵל נֶפְשִׁי וּפְצָעֵי יִזְעָקוּ / תְּקוּוֹתֵי תְּבוּלָנָה כְּשׁוֹשׁן בְּסִתּוֹ", הוא פוקד את הטבע, חש בוושה מחמת חולשתו, ומבקש לשאוב אומץ ותעצומות נפש מן המאבק הנצחי המתחולל בטבע, ללא הפוגה, ללא רפיון, ללא סימן של נסיגה למרות היסוד האובדני הכפוי על אותו מאבק, אליו הוא כפוף. אף כאן אפשר לזהות ולשחזר אלוזיה לאותה סונטה בשירו של פגיס: למרות צניחתם האובדנית של נחשולי המים הגועשים אל התהום הרובצת למטה ומצפה להם, פעורה, השיר נחתם באווירה שלא רק שאינה אובדנית, אלא אף מעידה על חיים נבראים, שבים ומתחדשים:

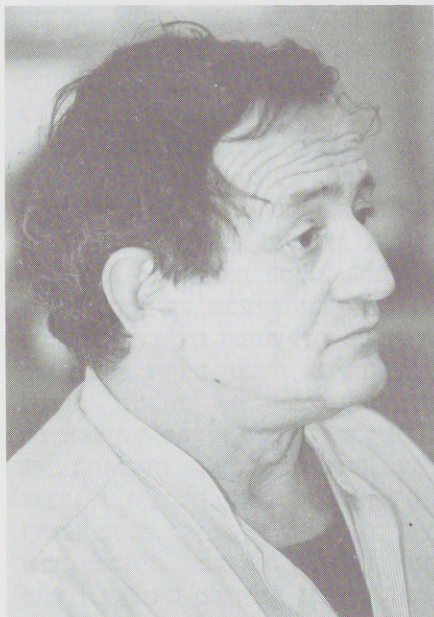
אֶבֶל הָאֹר הַמְּקֻרָטֵץ
לֹכְדֵם וּבְתוֹכֵם בּוֹרָא הֶקְשֶׁת.
בְּכָל צִבְעֵי מְרוֹם חַיִּים הַמִּים.

ובכן, האור הוא המתערב בצניחתם האובדנית של חיי המים, ומצילם באמצעות הנצחתם בצבעי הקשת המשתקפת מבעד סער רסיסיהם המתנפצים. וכך, השיר הפותח ב"חיי המים" המפילים את עצמם באורח אובדני מן הצוקים, נחתם בתיאור המים הזוכים בחיים מתחדשים, השבים ונבראים ושואבים חיים מכוח זוהר הצבעים המצודדים המרצדים בהם.

למרות העובדה שמדובר בשיר המשווה לתקופה מוקדמת בהתפתחותה של פואטיקת פגיס, בתקופה שבה עדיין מסתמנים באסתטיקת שירתו סממנים אותם ירש מאסכולת שלונסקי-אלתרמן, בתקופה שבה שירתו עדיין לא הגיעה לשלב של גיבוש והבשלה המופגנים בשירתו היותר מאוחרת (ואין בכך ולו להמעיט מערכה האיכותי של שירתו המוקדמת), כבר ניתן לאתר ולאבחן בשיר הנתון את תכונות התשתית של שירת פגיס. ציור צניחתם של המים מצוק אל צוק משרטט בפרטנות מוקפדת, בדייקנות דקה המנסה לקלוע, ולא פחות מכך מצליחה, ומנקודת תצפית של דובר חיצון השואף להישאר בשוליו של השיר, בירכתיים, בעמדה של ריחוק קריר, כמעט מנוכר, בודק כמדען הנתון בתנאי מעבדה מסוגרים וסטריליים כאחד, בוחן, חוקר, סוקר, מנסה, מסיק מסקנות אבל נותר נטול מעורבות. והאירוניה: אף מקום ותפקוד האירוניה אינם נפקדים כאן. בעוד ששני הבתים הראשונים מתמקדים, ומתוך הקפדה יתרה, בוודאות אובדנם של חיי המים, הצונחים "מצוק אל צוק" אל התהום הקטלנית הממתינה להם למטה, הבית האחרון מנפץ את הציפייה למוות (המופקת מן הצניחה האובדנית של חיי המים

אל (התהום) ומביא דיווח הפוך ומפריך בתכלית: "האור המקרטע" לוכד את חיי המים בדרך צניחתם מטה, ומתוך כך מציל ומנצח את חיי המים באמצעות צבעי הקשת המצודדים "הנאחזים" וזוהרים בריצוד המים הצונחים. העובדה שהבית האחרון מכחיש, מפריך ומפר את הציפיות שעוצבו וטופחו במהלך שני הבתים הראשונים, מפיקה פער אירוני בין החזוי לבין הזמנו. ובכן: לא רק תיעוד הקולע בדיוק מדעי אלא עוד: אירוניה. אך בכל זאת: המהפך האופטימי המתרחש עם חתימת השיר הוא בטווח מובלג, בערבון מוגבל. אובדנם של חיי המים אינו נמנע כליל ואינו מתבטל לחלוטין, אלא רק מושעה, מושהה, נדחה: עם רדת האור, שעה קלה לאחר השקיעה, שוב לא ייוותר האור, שוב לא ייוותר דבר שיעצור את צניחתם האובדנית של המים ויציל אותם בדרך הנצחתם המצודדת בצבעי הקשת. כך שמעבר לאווירה האופטימית איתה נחתם השיר, כבר אורבת הפסימיות, סבלנית וסמורה כאחת, צופה באור המרצד במים ומצילם, ויודעת: לעת עתה. לעת עתה בלבד. היא, הפסימיות, שעדיין מצטנפת בצד, מאחורי החזית האופטימית והזוהרת של הקשת הנשקפת במפל המים, היא יודעת כי עוד יגיע מועדה. היא יודעת כי ההבהוב האופטימי איתו נחתם השיר, אינו אלא הבטחה החולפת באפלה: הקדרות הממתינה לתורה מתחת למעטה העליון והדק של האופטימיות, כבר חותרת בהתמדה בוטחת, חשוכה ומרושעת לקראת מטרות. עוד רגע ותגיע. בחינת השיר הנתון של פגיס, נפתחה בזיהוי ובשחזור האלוויות המרמזות בו לסיפור המבול המקראי מזה, ולסונטה של טשרניחובסקי, מזה. ובאותם שני מקורות טקסטואליים השאולים ומגויסים על-ידי הטקסט של פגיס, מוות וחיים שלובים זה בזה. המבול אינו כרוך רק בהכחדת החיים אלא אף בהבטחה לחיים מתחדשים שבהם העוול יימחה וימחק והעקוב יהיה למישור. ובסונטה של טשרניחובסקי, מאבקם האובדני של הגלים הגאים, המתנפצים אל הצוקים והצורים המצפים להם מנגד, אינו מבשר רק מוות אלא אף מקור לתקווה: עוצמתו מעוררת ההערצה של המאבק המתנהל לנצח בטבע, מדרבנת את הדובר לשאוב ממנו אומץ, לגייס עוצמה, לאמץ ולחמש את עצמו ברוח של לחימה נחושה ונלהבת. שירו של פגיס אינו מתכחש, כאמור, לאותה אוקסימורונית המאכלסת יסודות סותרים בכפיפה אחת: אובדנם הוודאי של חיי המים נסתר בסיום השיר על-ידי הצלתם באמצעות צבעוניות הקשת הנשקפת דרכם, במהלך צניחתם, וכך מקנה להם חיים ומנצחת אותם. אך לא פחות מכך נוכחות ומוכחות ההכרעה והבחירה בשירו של פגיס: הצלת המים מצניחתם האובדנית מבטיחה תוחלת חיים קצרה בלבד, וסופה צפוי עד מהרה. כי

היא נידונה להסתיים עם הסתלקות החמה. ואילו ודאות המוות האורב לחיי המים לאחר שקיעת השמש מבטאת אובדנות ניצחת, נצחית, צורבת כצינת המוות. ללמדך: עם סיום השיר נמצא שהפסימיות הנחשפת ב"דקה התשעים", חוברת לאירוניה צוננת וצינית כאחת: אין כמו הפסימיות לדעת כמה מטעה, מתעתעת, משלה ומוליכת שולל היא



יעקב בסר

האופטימיות המטופחת במהלך השיר, כמעט עד נקודת חתימתו: רפה, רופפת, עוד רגע ותחלוף, עוד רגע ותימוג, עוד רגע ותפוג. וכי לא כבר נכתב: צל עובר. ציץ נובל. רוח עבר בו ואבר. קרא לכך: הקדרות הבלתי נסבלת של הסופניות הקיומיות. ואותה מבטא הדובר הפגיס כדרכו: קר, מרוחק, כמעט מנוכר, מעמדת המדען הבוחן בספקנות מהורהרת, סוקר, ממפה, מתעד, ולבסוף מדווח. הרגש אכן נשאר כבוש, כלוא, אך האירוניה היא כבר סיפור אחר: שנונה ומלוטשת, חדה ופולחת, משולחת כחץ צונן, ואינה מחטיאה.

יעקב בסר

מבעד לקרע

מוֹדֵר כְּמָה קֵלָה עָלַי הַנְּשִׁימָה
אוֹלֵי יוֹד גֶּשֶׁם
מִיִּשְׁהוּ הַגִּיף אֶת הַתְּרִיסִים

אֶפְשָׁר לְהַעֲלוֹת אֶת הָאוֹר
לְפַעֵז מַעַט אֶת הַתְּרִיסִים
לְהוֹשִׁיט יָד
כְּדִי לְזַכֹּר אֶת הַמֵּים

וְכִמּוֹ מִבְּעַד לְקָרַע בְּכִיסִים
בְּעוֹר הַגּוֹף לְגַעַת

(שדה סקולה 1973)

ובכן: אלוויות המבול. כי כאמור, אף בשירו הנתון של בסר, כמו בשירו של פגיס ניתן לאתרה. ירידת הגשם הכרוכה בהגפת התריסים, מעלה על הדעת את המבול אשר תבע והכתיב את הגפת כל פתחי התיבה. וראו עוד ההתנסחות בסיפור המבול: "ויסגור ה' בעדו" (בראשית, י"ז, ט"ז). הביטוי הפותח את השיר, "קלה עלי הנשימה", המקושר לגשם, מחזק את האלוויה למבול המקראי אשר בהקשרה נכתב "קלו המים" (בראשית ל', י"ב) וגם "הקלו המים" (בראשית, ח', ח').

הבית השני שבשיר מגלם ומפגין תחושת הקלה מופלגת:

אֶפְשָׁר לְהַעֲלוֹת אֶת הָאוֹר
לְפַעֵז מַעַט אֶת הַתְּרִיסִים
לְהוֹשִׁיט יָד
כְּדִי לְזַכֹּר אֶת הַמֵּים

אותה תחושה של הקלה (המתקשרת באופן טבעי ונביעתי לתחושה העולה לאחר משבר קשה) אינה רק מהדהדת ומשקפת את תחושת ההקלה לאחר שחדל ונפסק המבול המקראי ומפלס המים החל יורד ומבטיח עתיד חדש, אלא ניתן אף לזהות בה איזכורים אלוויוניסטים נוספים למבול. הביטוי "להושיט יד" ניתן לזיהוי כרמזיה לשליחת היונה בפרשת המבול, לראות האם כבר "קלו המים". הביטוי שבאותו בית שני שבשיר, "כדי לזכור את המים", מרמז לא רק למי המבול אלא עוד לשבועה האלוהית (שביטויה הממשי הוא הקשת בענן): "וזכרתי את בריתי אשר ביני וביניכם" (בראשית, ט', ט"ו). כך, אפוא, כמו השיר "נופלים מצוק" של דן פגיס, אף השיר הנתון של יעקב בסר זרוע אלוויות לפרשת המבול המקראי, אשר ניתן לאתר, לזהות ולשחזר אותן במשקעיו הקרקעיים של השיר. כזכור, בשיר "נופלים מצוק" מאת דן פגיס, יסוד המוות המזוהה באלוויית המבול, גובר על יסוד החיים. ומתוך כך גיוס אלוויית המבול באותו השיר, מאששת ומעששת את תחושת הפסימיות המסתננת ומסתמנת ברוב אוכלוסיית החומרים הנשקפים בשירו הנתון של בסר. למרות שהשיר משחזר באורח מפורש ומחוויר את פרשת המבול המקראי, הוא מדגיש דווקא את רגע ההקלה המגיע בעקבות הנסיגה במיפלס המים הגואים, את התחושה הטובה, המטיבה, כי שוב אפשר לנשום לרווחה, לגדוש את הריאות באוויר רענן, לשלוח יד מושטת בביטחון אל העולם המחדש את חיו, העולם המתעורר לקראת נעורים חדשים, ושוב אפשר לבקש, לחוש, לממש, לגעת, להתפעם מפלא העולם. לגעת. וגם להגיע. והביטוי, "אפשר להעלות את האור", מחזק את אותן זיקות אופטימיות האחוות באלויה למבול, לפי שהוא מרמז לראשיתו של ספר בראשית: "ויהי אור". והרי אף פרשת המבול נחתמת בבראשית,

קולעת וברגישות שובת-לב. אך בניגוד לדובר בשירו של פגיס, המקפיד לטפח עמדה של חוקר הבוחן את העולם מעמדה של מדען, בתנאי מעבדה סטירילית ונטולת סיגים, הדובר בשירו של בסר שוב אינו מרוחק, קר ומנוכר; להפך, הוא אינו נרתע ממעורבות אישית במושא מחקרו, הוא אינו נסוג מחשיפה של רגש גלוי, חם וקולח, מנגיעה חושנית, ממגע גופני.

ואותה נגיעה חושנית ואותו מגע גופני מוגשמים באיפוק גבישי, בהבלגה, ולא פחות מכך בחדות דקה ופולחת. ובעוד ששירו של פגיס ספוג פסימיות, סוננת וסמורה, המסתננת אף לכמוסה ולהסויה שבפינות הטקסט, שירו של בסר, כמו הפואטיקה המקיפה שלו, מפיק אווירה הפוכה בתכלית: רחוקה אכן מחגיגות מופלגת, רחוקה אכן משמחה תוססת הגואה על גדותיה, אך אפילו היא אינה חדורת חדווה, היא בהחלט חדורת תקווה, בהחלט אינה מתנזרת מסון של אופטימיות, מאוזנת וזהירה אכן, בהחלט מתירה לעצמה להיפקח אל העולם, לטפח רצון צנוע לדעת, כי אמנם הוא שם, מצפה, ממתין ומבטיח.

המצלול אלא עוד "אור" קורן מ"עור" במישור המשמעות. ולמרות העובדה שבספר איוב אותו ביטוי נקשר במשמעות של שלילה (הוא מדווח מפי השטן המדיח, המבקש להכשיל ולהעמיד את איוב, ולהוכיח כי פגיעה כאובה בגופו ובעורו של איוב, תסלק ותסיר ותשיל מעליו את מסכת תומתו ואמונתו), משכיל הטקסט של בסר להפוך את היוצרות, ולהפיק מאותו ביטוי עצמו משמעות שונה חדשה בתכלית. כי המפגש עם העולם המתחדש, המעלה עור חדש ורענן, מגרה את חושי הדרכים והמחודדים של הדובר שבשיר, והופך בעבורו, חוויה בראשיתית, מוחשית, חושנית, גופנית, הנמשלת לנגיעה בעור הגוף הנחשף ומתערטל מבעד לקרע בכיסים. כך אפוא, הדובר בשירו של בסר, אינו נוטש את נקודת התצפית ואת עמדת המוצא של הדובר בשירו של פגיס: אף הוא מתפקד על תקן של "צופה לבית ישראל", הצופה במציאות, הבוחן וחוקר את נתוניו ומדווח עליהם בחדות חדה וחודרת, בדייקנות

במעין בריאה מחודשת. כך שהעלאת האור שבשיר, כמו הבאת האור לעולם במקרא, שתיהן כאחת מבושרות מעין עליית מסך קוסמית על העצומה בהצגות העולם, במהלכה במת העולם מוצפת באחת באור זוהר ועז, והצגת החיים הגדולה נפתחת במערכה הראשונה, והיא מערכה מבושרת טובות, צופנת בחובה נצורות מבטיחות. וכבר אפשר להרגיש, כמעט לגעת, באותה התחדשות, באורח כה מוחשי, כה ממשי, באותה התחלה חדשה שכבר צומחת, צצה, מעלה ניצנים ומפיצה את ריחה הטוב והמבטיח, הסוחף ומסעיר, מסחרר ומשלהב את חושי הדרכים והגלהבים של הדובר. הביטוי החותם את השיר, "בעור הגוף לגעת", מאשש ומעשת את אותה תחושה מוחשית וחושנית כאחת, מתוך כך שהוא מעלה על הדעת ביטוי דומה בספר איוב: "עור בעד עור" (איוב, ב', ד'; וראוי להסב את תשומת הלב לקשר הצליל המשמעותי הנרקם בשיר הנתון בין "אור" לבין "עור": לא רק "אור" מקביל ל"עור" במישור

מורן שוהם

לנתן זך

אני רואה שמהרתי להחליט,
ואני מבקש סליחה.
היפּי, השקיעה, ההמחשה
של האויר המתקלף, כל
זה חמק ממני כאלו לא
רציתי להקשיב לה.
עכשיו אני מקשיב.
אני חושב שלשקיעה שלי
צבעים של אהבה.
אתה מבין? אני רוצה.
האם יש לדברים
כנפים של צפור?
במלותיה הייתי אומר
שאניני יודע, במלותיה
שליטת דיוק.
האם זה לא הפל?

(ניו־יורק, 10.96)

אלו הם דברים
שבין אדם לעצמו, אני
אומר, ויותר מהמקום
זוהי שקיעה רכה
מאחורי שכבות של
ים שתקבע שאלה
של אהבה.

רציתי לומר לך דברים
של אהבה, ובדרכי שלי
אמרתי: הראיתי אותך את
הגבול. הכרחת
אותך לטעום מלים
של מרחק, ובין
לבין קרבת אל שפתיה
מעט אלוהול. זה
היה לפני שהטעמתי
אותך חול.
עכשיו, נותר לאהוב
מכל הדברים שזרמו בין
ידי את דמותך
ממה שהיית,
שעורך.

בפנים יש הרבה כאב, אמר
והביט בי. הבטתי בו. ראיתי
איה שהוא מביט, איה שענינו
נרפזות. מקולו
נולדו מים.

היום נתלה מאחוריו
כמו ציור צבעים רחב,
אדם, צהב, תרדל.
ידיו היו לאבנים רכות
מארכות שמרמזות על
צפרים.

אשה גדולה עלתה. כבדה
בתנועתה פסתה על
האויר. נשימתה, חמה
ומבפנים היתה אויר
שצפרים נושמות כשהן
שונות שמים. המים

בקולו כסו על
השמש,ה,
אדים, אדים,
והוא בכה.

(ניו־יורק, 21.10.96)

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, ארועים

עידן לנדו ומלחמתו בביקורסיבים

תודה לעידן לנדו (משחקים מן השפה ולחוף סטודיו 83) שקרע חלון לחדר האטום בו מתנהל השיח הפוסטמודרני ואיפשר למשב רוח רענן לחדור פנימה. אוי, כמה היינו זקוקים לכך! כמה עייפנו כבר מן הלשון, הז'רגון, והטון של דובריו הבלתי נלאים! בכל מקרה, זה בוודאי עתיד להיות הפולמוס המעניין של הקיץ.

לנדו יוצר שם מצלצל לשיח הזה (בתחומי האמנות בעיקר, ובתגובה לגיליון 74 בעריכת אריאלה אזולאי "המוזיאון שלא היה", אבל עקרונית לזרם הזה כולו) נגדו הוא יוצא ומכנה אותו "ביקורסיבי", שם המאזכר את שני המקורות מהם הוא שואב, הגישה "הביקורתית" מחד והגישה "הדיסקורסיבית" מאידך, אולם להבדיל ממקורותיו, אותם הוא מכבד, הוא מדגיש את האפיוגניות הנלעגת שלו.

פנים רבות לפוסטמודרניזם, אבל משותפת לו השפה הביקורסיבית, אותה מייטיב לנדו לחשוף. לדבריו שפה זו מנוסחת בקפידה, מהוקצעת, משוכללת עד קצות אצבעותיה. הקורא, בין אם הוא מבין במה מדובר ובין אם לאו, אינו יכול שלא לחוש בעוצמת הכישוף ולהתמסר לה, שכן סוד העמימות המפתה שלה הוא בריפרוף התמידי, המהסס מתחכם, בין שני קטבים מנוגדים - האנליטי והפואטי - כאשר ציר התנועה ביניהם הוא עמוד השדרה הרטורי, לאורכו פזורים כל המוקשים.

צריך לקרוא את הדוגמה שהוא מנתח במאמרו מתוך טקסט של המבקר חיים דעואל לוסקי, מן הדוברים הביקורסיביים הבוטים בישראל, כדי להבין מהי לשון ביקורסיבית מתעתעת ומליכה שולל. על הדוגמה שהוא מביא, ושלא נוכל לחזור עליה כאן, אומר לנדו, למשל, כי פיגורה לשונית אחת מניעה

אותה מן ההתחלה עד הסוף - האנלוגיה. הקורא מתבקש שוב ושוב לחשוב על מושג אחד במונחי מושג אחר, כאשר האנלוגיה, הדימוי והמטאפורה משמשים כאפארט הסברי: אם תחשוב על x כאילו היה y תוכל להבין את x טוב יותר, הדמיון של x ל- y מסביר כביכול את x , מכונן אותו כאובייקט של הנהרה תיאורטית. אבל, שואל לנדו, מה טיבו של הדמיון הזה? מה הופך את האנלוגיה להסבר? על כך לוסקי אינו משיב ולא במקרה, כי זו בדיוק הנקודה בה הטקסט הביקורסיבי השופע מפנה מקום לשתיקה מצועפת. הקורא המובל באפו בשדה סבוך של אנלוגיות, נעתר לכך רק משום שמאותתים לו שבקצה הדרך מצפה לו הבנה של עניין מוקשה, אבל בכל פעם שהטקסט נדרש לפענח את האנלוגיה, הוא עוקף באלגנטיות את הבעיה, עד שבסופו של דבר דרך ההבנה הופכת לדרך הטשטוש.

לנדו אומר כי על הכותב הביקורסיבי המתוחכם חביבים במיוחד השימוש בפרדוקסים ובאוקסימורונים, כאשר מתוך ים הניגודים אמורה לצוף תובנה כלשהי. הוא תובע מהקורא לשקול מחדש את הצ'ק הפתוח שניתן עד כה ביד רחבה לסגנון הזה ולהחיל עליו את ערכי הכתיבה "הבוזיים" של בהירות ואחריות. שכן מאמר שאינו אלא רצף של הצהרות ללא נימוק משכנע אחד, אינו לא תיאוריה ולא ביקורת אלא לכל היותר מניפסט.

לעניין זה חשיבות רבה יותר ממה שנראה במבט ראשון והוא נוגע לא רק לשפה אלא גם לחשיבה הביקורסיבית. לנדו טוען, ומדגים זאת בדוגמה נוספת, הפעם מתוך טקסט של המבקרת אריאלה אזולאי, הכוהנת הגדולה של שיח זה במקומותינו, כי הז'רגון הביקורסיבי כולל אוצר של מונחים טכניים עקלקלים שמעולם אינם מוסברים ממש אלא רק חוזרים עליהם שוב ושוב עד שהקורא

מקבלם גם מבלי להביןם. כך למשל הטקסט של אזולאי (סטודיו 74) רצוף פיסקאות כמו "המדינה מחלקת את המרחב והאזרחים מתחלקים אלה עם אלה במרחב הציבורי באמצעות הפנמה של מנגנוני מירחוב מדינתיים... הכשירויות האזרחיות של היחיד כוללות גם מימד גופני וגם מימד מרחבי והן מעצבות את תנועותיו הלגיטימיות וגם את נכונותו לנוע באופן לא לגיטימי..." והוא שואל-קובע: "מה הם 'מנגנוני מירחוב מדינתיים'? אזולאי אינה מפרשת". לדבריו, כאשר היסטוריון מדבר על "מנגנון ההשמדה הנאצי", למשל, הוא יכול לתאר בפירוט את הכלים, האמצעים, והגלגלים של מכונת ההשמדה ולא רק את התוצאות. אריאלה אזולאי, לעומת זאת, מעטירה על התזה שלה את כל הקונוטציות הכוחניות והביורוקרטיות של המלים הללו, מבלי לפדות את הצ'ק.

לנדו מסיק, אפוא, כי "המיסמוס הבלתי מחייב של הטקסט הפרשני - בדיוק במקום שבו הוא מתחזה למופת האנליטיות המדויקת - הוא מעקרונות היסוד של הכתיבה הביקורסיבית. ללא המשחק הכפול הזה, אין לה חיים. זהו טקסט סגור כלפי העולם והקורא כאחד משום שאינו על העולם, או אל הקורא, אלא זהו משחק במעגל סגור, היוצא מן השפה רק על מנת לחזור אליה, משחק שמן השפה ולחוף, וחוזר חלילה", כדבריו.

הדיון בלשון ובז'רגון הביקורסיבי הם דוגמה אחת ממאמר חשוב זה, מה שחשוב לא פחות, ואולי יותר, הן ההשלכות הפוליטיות המיידיות של השיח הביקורסיבי, שגם בהן הוא עוסק. לדבריו, להתקפה הביקורסיבית המתנהלת כבר יותר מעשור על מושגים כמו "רציונליות", "אובייקטיביות", ו"אוניברסליות", יש אפקט מצטבר. בשלילתם את מה שקרוי בפיהם ה"לוגוצנטריות הדכאנית המערבית" כבסיס לשיג ושיח אפקטיבי בין חלקי החברה, פן תהיה בכך העדפה של

כוונתי בעצם ל'הקדמה' שכתב קאמי מקץ עשרים שנה להדפסה חוזרת של ספר סיפוריו הראשונים שהופיע באלג'יריה ב-1937 ושאותם סירב עד אז להדפיס מחדש.

קשה לי לומר מה שבה כל-כך את לבי בהקדמה זו. בהכירי מעט את עצמי, אני מניח כי זו אותה 'אמת' ההולכת נגד 'האמת' ומגלה כי האמת-לאמתה היא אמנם האמת-כפשוטה, אבל "מעוקמת" משהו וכי דווקא עקמימות זו היא העושה את כל ההבדל. אם כן, די להקדמותי שלי - וניגש ל'הקדמה' של קאמי. וכך הוא כותב שם (תוך השמטות וקיצורים):

"כל אמן נוצר בתוך תוכו מעיין אחד ויחיד, המזין את מה שהינו ואת מה שהוא אומר כל חייו. אשר לי אני יודע שהמעין שלי נמצא ב'פנים וחיוך', באותו עולם של עוני ושל אור שחייתי בו זמן רב ושזכרו עדיין מגונן עלי מפני שתי סכנות גדולות - התרעומת, ושביעות הרצון העצמית".

"ראשית, מעולם לא היווה העוני אסון לגבי, כל עוד האור הפיץ עליו את אוצרותיו. הוא גם האיר את התפרצויות המרי שלי, שכמעט תמיד היו התפרצויות למען הכלל. הנסיבות סייעו בידי, הוצבת בחצי הדרך בין הדלות לבין השמש - הדלות מנעה ממני לחשוב שהכול טוב תחת השמש ובהיסטוריה, השמש לימדה אותי שההיסטוריה איננה הכול. לשנות את החיים - כן, אולם את העולם שהיה לי לאלוהות - לא. במלים אחרות נעשיתי אמן, ואין אמנות ללא סירוב וללא הסכמה".

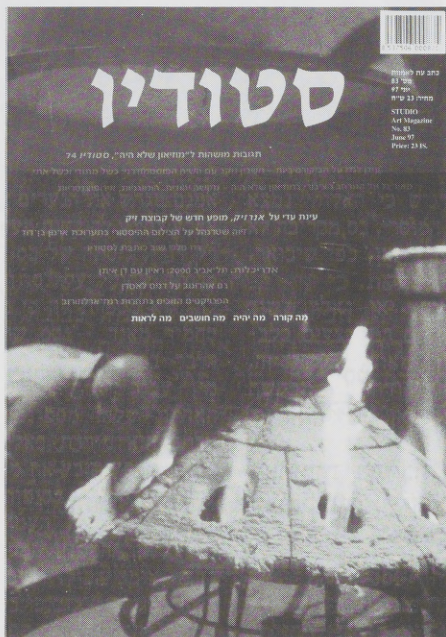
"החום הטוב שהיה נסוך על ילדותי, הרחיק ממני כל תרעומת. אמנם חייתי במחסור אך גם במין הנאה. לאחר שבחנתי את עצמי יכול אני להעיד, כי מעולם לא נמנתה עם חולשותי המרובות החולשה הרווחת ביותר - צרות העין, שהיא הסרטן האמיתי של חברות ושל דוקטרינות. את החסינות הזאת אני חב בראש וראשונה לבני משפחתי, שחיו כמעט בחוסר כל, ואף-על-פי-כן לא איזו להם כמעט דבר".

"עוד היום, כאשר אני נתקל בחיי עושר מופלגים בפרס, יש מן החמלה בדחיה שהם מעוררים בי. רצוני להציג את הפועלים בתור עשירים ואת הבורגנים בתור עניים, כדי לשמר את המסירות המבורכת של הראשונים ואת עוצמתם של האחרונים. רק כאשר העוני חובר לכיעור, שגיליתי בפרברים הזוועתיים של ערינו, מתממשת העוולה הגדולה מכל".

"איני חומד לי דבר וזו זכותי, אך לא תמיד אני מגלה עירנות למאווייהם של אחרים, ודבר זה גורע משוב לבי. רצוני להדגיש שהעוני אינו כרוך בחמדנות. ידעתי פחד ויאוש, מעולם לא מרירות. סערות רוחי מעולם לא היו מכוונות 'נגד'. האנשים שאהבתי היו תמיד טובים וגדולים ממני. העוני כפי שחוויתי אותו לא לימד אותי

זאת אין הם נופלים לחלוטין בהשקפת העמדה הזאת ובעומדם לכודים בצומת מחשבתי זה אין הם מתחמקים מלשאול את השאלה המכרעת וגם להשיב עליה באומץ: "האם פירושו שאנחנו איננו אלא תודעות עיוורות, כלואות בבית הכלא של הלשון? והאם פירושו שהאמת והמוסר אינם אלא אינטרסים מוסווים? - בפירוש לא!"

כלומר תשובתם, כפי שהם אומרים בהמשך, שוללת את התשובה הפוסטמודרנית אך לא פוסלת אותה. הספקנות הפוסטמודרנית מתגלגלת בנאורות החדשה לכלל ספקנות מתודולוגית ולא הופכת לדוקטרינה רלטיוויסטית. הם לוקחים בחשבון את



התגליות בדבר הממד הכוחני של התרבות מבלי לעשות רדוקציה של האמנות והמדע לפוליטיקה (כפי שנוהגים הכותבים הביקורסיביים).

דומני שזו הדרך היחידה שניתן ללכת בה במחלוקת הזאת מבלי לצאת נפסד.

"בחצי הדרך בין הדלות לשמש"

יש לעתים שפנינים יקרות נעטפות בדפים נידחים למדי המתגלים לך בדרך מקרה. פנינה אחת כזאת, שנתגלתה לי לפני שנים, היא "זכרונות גורקי על טולסטוי" שפורסמו בקובץ "על ספרות וסופרים" שיצא בספרית פועלים בשנות החמישים. פנינה אחרת גיליתי לאחרונה בספר צנום בן שישים עמודים ששמו "פנים וחיוך" מאת אלבר קאמי שראה אור בהוצאה הקטנה רשפים בתרגום עדינה קפלן.

פרספקטיבה אחת (מערבית) על פני אחרת (מזרחית) מותירים אותנו ראשי אסכולה זו רק עם גישות "אינטואיטיביות" ו"רלטיוויסטיות". וכך, אומר לנדו, דווקא הם, שמתנאים באמפתיה ל"אחר" וברגישות ל"מיעוטים מקופחים", שוללים מהם את הזכות לכלי-נשק אלמנטרי נגד קיפוח ועוול - חשיבה רציונלית אוטונומית.

מקור הרדידות המחשבתית של ההגות הביקורסיבית נעוצה, לדבריו, בעובדה שמעולם לא הצליחה להפנים את הדקות הבלתי מוחשת של מושג "הכוח" של פוקו. בניתוחו ההיסטוריים של יחסי התרבות המערבית עם החריג - המשוגע, האסיר, החולה - שירטט פוקו מערכות משוכללות להפליא המאכלסות בשלוחות רבות את הספירה הציבורית והפרטית. "כוח" במערכות הללו איננו מהלך ישיר, שקוף ובוטה בין שתי נקודות. הוא תבנית ההתפשטות ברשת, אירוע רב ממדי, נעדר מקור יחיד או מטרה ממוקדת. זו הסיבה שכה קשה לאתר אותו, להצביע עליו או להתגונן מפניו. "הכוח" של פוקו איננו סוכן חברתי או מדינתי, אלא הוא בגדר מצע הפעולה ומדיום ההשפעה של כל הסוכנים. לעומת זאת - וכאן מגיע לנדו לדעתי אל עיקר חשוב במאמרו - בחילחולו אל הספרות הביקורסיבית עבר מושג זה וולגריזציה קיצונית. תמונת התרבות הרב שכבתית של פוקו נוצקה לתוך תבנית מניכאית, שבה "הכוח" תופס את קוטב הרע, ומולו ניצבים כוחות האור (אנשי הביקורת). זו כמובן, אחת הטעויות מהן הזהיר פוקו עצמו - האמונה הנאיבית כאילו ייתכנו יחסים חברתיים נטולי כוח והיררכיה מכל וכול (אמונה נאיבית זו ב"שחרור האדם" היתה גם מקור ליחסי יריבות בינו לבין השמאל הצרפתי).

עד כאן עידן לנדו במאמר מבריק ומומלץ, ולפני שאפרד ממנו סופית יורשו לי כמה הערות משלי על הנושא הטורד גם אותי: במבט מקיף יותר צריך לומר כי לא ניתן לפסול פסילה טוטלית את המודרניזם או את הפוסטמודרניזם. עומי בשארה ורבקה פלדחי במאמר משותף "המעבר לנאורות חדשה" (משא, דבר, 16.7.93) מתמודדים עם השאלה וקוראים למעשה למעין סינתזה בין שתי הגישות.

לדבריהם, נקודת המוצא של כל נאורות חדשה צריכה להתבסס על הקדימות הערכית של האדם (פוסטמודרניזם) ולא דווקא על הרציונליות שלו (מודרניזם). במחלוקת יסודית זו בין שתי הגישות, זו הנוגעת למושג השפה, נוקטים אפוא השניים עמדה פוסטמודרנית וסבורים שהשפה איננה רק משקפת את העולם אלא מעצבת אותו וכן את תודעתנו עצמה, כך שאין זו תודעה אוטונומית, כפי שסברו הוגי הנאורות, אלא היא מותנית על-ידי השיח בו נולדה. עם

תרעומת מהי, אלא להיפך, הוא לימדני נאמנות ועקשנות אילמת". אני מוצא שבדברים אלה יש לא רק אמת עמוקה אלא גם הרבה נוחם, ודרך אחרת, אצילית, להסתכל על הפערים שבחברה. דומה שלא מתוך מרירות, חמדנות, תרעומת ותחושות קיפוח - "הסרטן של חברות

המדרשים? המפרשים? - לא מעניינים, לא רלוונטיים, לא מעוררי רגש או מחשבה..." אדם הכותב דברים מעין אלה מעיד בראש וראשונה על עצמו ועל רדידות הרגשותיו ומחשבתו, מה שאינו מונע ממנו, כמובן, לדבר כאיש העולם הגדול ולציין בידענות מדומה כי בעולם הרחב לא עומדים בתור

רב-שכבות ופירושים בלי תלמוד, מדרש, הלכה, אגדה, קבלה, חסידות ופילוסופיה, וכל אלה הם תרבות אחת הולכת ומתעשרת במהלך הדורות ומקיימת רב-שיח פנימי בתוכה. ובניגוד למה שהוא אומר יש דווקא אנשים לא מעטים, לא רק בישראל אלא בעולם כולו העומדים בתור כדי לרכוש, למשל, מספריהם של מרטין בובר, גרשם שלום, ולטר בנימין, פרנץ רוזנצווייג, ישעיהו לייבוויץ, עמוס פונקשטיין, משה אידל, עמנואל לוינס ורבים אחרים, כולם שמות של חוקרים בדורות האחרונים, שעסקו בדיוק במה שלפר יוצא בחרון אף נגדו - חקר ארון הספרים היהודי מנקודת ראות מדעית-חילונית - והעשירו בעבודותיהם לא רק את התרבות היהודית אלא גם את זו הכללית. עמנואל לוינס הוא דוגמה טובה כדי להפריך את קיטרוגו הנבער של לפר. פילוסוף יהודי-צרפתי זה שמת לפני כשנה, היה אחד ההוגים החשובים בתרבות האירופית המודרנית, הן בזכות העובדה שפירסם ולימד בצרפת את הגותם של הוסרל והיידגר הגרמנים, שהשפיעו השפעה מרובה על הגותו של ז'אן פול סארטר, למשל, והן בזכות הגותו המקורית שלו.

לוינס מעולם לא ניתק את קשריו עם התרבות היהודית, ובמקביל למשרת פרופסור בסורבון, גם ניהל את רשת בתי-הספר של 'כל ישראל חברים' בצרפת והיה נותן אחת לשבוע שיעורים פומביים בסוגיות נבחרות מהתלמוד והמדרשים. הפילוסופיה שלו כולה



אלבר קאמי

ודוקטרינות" מכנה זאת קאמי - ניתן להתגבר עליהם, אלא דווקא בכוחה של מה שעולה מתוך כל המובאות הללו - אהבה.

כתיבה מצורעת

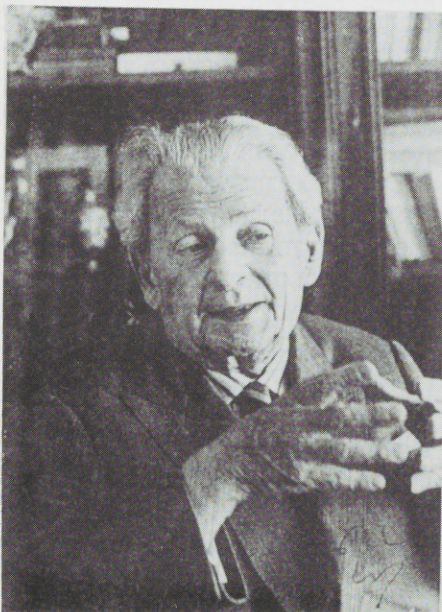
כבר קראתי דברי ביקורת שונים בוויכוח על "ארון הספרים היהודי" ועל הכוונה של קבוצת אנשים, מצויינת לדעתי, ביניהם רות קלדרון, ארי אלון, יאיר צבן, סנאית גיסיס, אלעזר שטורם, ורבים אחרים, לייסד בית-מדרש חילוני, אבל טרם קראתי כתיבה כל-כך מצורעת כמו של אינג' קדיד לפר ('העיר' 11.7.97 "ארון גדול ובתוכו ספר אחד"; אני מודע לכך כי זהו פסבדונים מתחכם הנגזר לדבריו משמו של מורד מונגולי, קאידו, ומהליך כירורגי לפרוסקופיה. אבל לי דווקא נראה כי נכון יותר לגזור אותו מלפרוסי (Leprosy). לפר טוען, כי בארון הספרים היהודי אין אלא ספר אחד בעל ערך, התנ"ך, שנחתם לפני יותר מאלפיים ושלוש מאות שנה "ומאז ועד היום לא תרמה היהדות שום יצירה תרבותית משמעותית לתרבות העולם". לדבריו, "חוץ מכמה שירי יין ואהבה מדרגה ב' וטקסטים פילוסופיים מדרגה ג', כל התרומה היצירתית של היהודים מרוכזת בתחום התורני, תחום שהוא תרבותי רק במובן האנתרופולוגי של המלה..." וכך ממרומי האנתרופולוגיה המערבית (המיושנת, צריך להוסיף) משקיף לפר בהתנשאות על היצירה היהודית ופוסק: "יצירות תרבות של היהדות? התלמוד, למשל? טקסט מבולבל עמוס תירוצים מפותלים לשאלות דמיוניות.

כדי לקרוא את הכוזרי או הרמב"ם, אבל לעומת זאת חנויות הספרים מלאות במהדורות חדשות של אפלטון, אריסטו, לוק, יום, רוסו, מונטסקיה שפינוזה, דקרט, קאנט והגל.

בטנו של לפר מלאה באוצרות התרבות העולמית, אבל בדיקה לפרוסקופית (דיקור חלל הבטן) תגלה שמכל אלה לא הפנים דבר, ובוודאי לא דבקה בו מידה כלשהי של הומאניזם ואוניברסליות בשמם הוא דובר. בפאראפראזה על דברי מרקס, גם עליו הוא מסתמך כדי לנגח את היהדות, שאמר כי "שום דבר אנושי לא זר לו" אפשר לומר על אינג' לפר כי "כל דבר יהודי זר לו" ובכך הוא מחמיץ, כמובן, גם את הממד הכל-אנושי שבו.

בעיקרו של דבר נראה כי השקפת עולמו של אינג' קדיד לפר לקוחה מעידן אחר, ממלחמת בני-אור בבני-חושך, ומגישה אפוקליפטית בה השאלה היחידה המנסרת בחלל האוויר היא 'הלנו אתה או לצרינו?' בכלל אינני מקבל את הדיכוטומיות והגבולות הצרים שהוא מציב, כאילו האפשרות היחידה היא או לעקר את הטקסטים של התרבות היהודית מהאמונה הדתית ולהופכם לאבק, או לחזור בתשובה. אפשרות זו לא התממשה ביהדות ההיסטורית שיש בה זרמים שונים - אמנם בינתיים מחוץ לישראל - מלבד האורתודוקסיה כמו הרפורמים, הקונסרוטיבים ואחרים, ובהחלט ייתכן שיתווסף לה זרם נוסף, ישראלי, שלא יהיה דומה לאף אחד מהם.

מאותה סיבה גם בתנ"ך עצמו, אותו הוא משבח כמצוות אנשים מלומדה, אין לו בעצם הבנה אמיתית. כי האמת שאין תנ"ך עשיר,



עמנואל לוינס

- במרכזה עומדת סוגיית האחריות האתית כלפי האחר - שואבת לדבריו את תכניה מהיהדות התלמודית: "היהדות מלמדת תורה שבה זכות הבכורה נתונה לאחר, ולא לעצמי,

כלים וקולות

1	שִׁים סל סוף בְּחִלּוֹן	שְׂבַכְחָה לְשָׁנוֹת הַכֵּל?	וּמִתְנַבֵּא	בְּלִשְׁנוֹנוֹ, בְּרַעְמָתוֹ
	וְלֹא תִהְיֶה לוֹ אֶפְלוֹ סִבָּה אֶחָת	גַּם הַקּוֹל הוּא קִיר וְהַקִּיר אֵשׁ אֲטִית	6 בְּתוֹךְ הַפֶּה פֶּה בְּתוֹךְ הָאֵשׁ פֶּה	8 כָּלִי פָּרִי עוֹשֶׂה קוֹל
	מִדּוּעַ לֹא לְהַעֲשׂוֹת פֶּה לְפָרִי	הַמּוֹלִידָה הַשְׁתַּהוּת בְּמִבֵּית הַמָּטָה אֵזֶן	הַעֲצִים (ה) צִפְרִיִּים	וְהָאִישׁ הַיֵּשֵׁן בְּתוֹכָנוּ נֶעוֹר
	שֶׁהוּא כָּלִי-שִׁיר לְשִׁמְשׁ	4 חֲלִיל הוּא	פֶּה. עֵנָן פֶּה לְגֶשֶׁם	לְחַיִּים חֲדָשִׁים אֶל גִּלְגָּל הַבָּשָׂר
	הַמְּלִבִּישָׁה רַעְמָה לְצִנּוֹר הַיֵּלֶד	כָּלִי-חֹר	וְאֲנִי לֹא פֶתַחְתִּי פֶּה, הָאוֹנֶתִי	הַרוֹקֵד עוֹד עוֹד וְעוֹד עַד
	הַמַּעֲלָה אֲנִי קוֹל בְּמִשְׁרֹקִית הַיּוֹם	פִּיר וּוִלְקָנִי מִקֶּרֶף אֲמִץ לְהִיּוֹת מוֹסִיקָה.	לְפָרִיטָה לְהִיּוֹת	לֹא עוֹד גּוֹף לֹא עָבִי-מוֹת
	2 הָאִישׁ גּוֹמֵן עַל שִׁקְתָּ הַשִּׁיר	וְאִם יֵשׁ מִמֶּשׁ בְּמוֹסִיקָה	עִם פִּי הָאֲדָמָה	וְהַכֵּל קָל וְלִפִּי הַקּוֹל הַפְּנִימִי
	לומֵד מִן הַכָּלִי יְכוֹלוֹת	יְבוֹא כָּל מִי שֵׁישׁ לוֹ כָּלִי	"גִּבְתָּהּ יוֹתֵר מִן הָאֵשׁ"	קֵד וְרִקֵּד בּוֹא אֶל הָרוּחַ
	בְּלַעֲדִיהֶן	נְשִׁיפָה וִילְמֵד עֲלֶיהָ זְכוּת	7 זֶה קוֹלוֹ שֶׁל מִי	9 תִּבְיֵן גַּם אֲרִיָּה 'אֲדִיר צִפְרֵן' הוּא קוֹל.
	לֹא תִהְיֶה הַכָּלִי כָּלִי אֶל	5 כְּתַנֵּת הָאֶבֶק לְגוֹפִי	שָׁאִין לוֹ קוֹל"	צִיט, נֶזֶק, פָּרֶס, כְּפוּפִי תְּרִטוּס.
	(שֶׁבִטְנוֹ קִלְפֶת פָּרִי)	תִּדְרֹךְ תִּבּוֹא אַחֲרֵי וְתִנְגֵּן	וְהַקּוֹל כּוֹלֵל כָּל מָה	כָּלִים כָּלֶם בְּמִקְהֶלָה.
	3 אֹשֶׁה שְׂאֵתָה שׁוֹמֵעַ	לֶחֶם לֶחֶם חֵם	שָׁאִנִי שׁוֹמֵעַ, נֶאֱלָם מִכָּאֵב	הַחֵר, הַנֶּהֱרַר, הֵם לְרוּחַ הַיִּרְטוּאוֹזִית
	זֶה אֲנִי הַמְּרִים	עַל כָּל עֲלָה	בְּפֶה שֶׁהוּא כָּלִיל-כָּלִי	כָּלִי
	אֵלֶיהָ פֶּה.	פֶּה	וְהוּא מִתְעַגֵּל כְּמוֹ הַחֵר	בְּתוֹךְ כָּלִי
	הָאִם תִּשְׁמַע אֵת הַמֶּלֶךְ הַרְסִיסִית	עֲלָה נוֹפֵל	שָׁאִנִי תוֹפֵס אוֹתוֹ	בִּידָה

מתוך "אש איטית" הרואה אור בימים אלה

ארוחת ערב במארי'נבאד

לאה הרפז



יה היה, היה או לא היה.
איש, אשה, אשה ואיש.

בואו נגיד שהם אהבו. פעם, הם מאוד אהבו.
בואו נקרא לו הוא. בואו נקרא לה היא.

פעם היתה נסיכה. יכולה היתה אפילו לזכות
במלכות. הרי אין גבול לאפשרויות. הוא היה הלך בממלכה אבודה.

אחת לשבע שנים, הם נפגשים. קצת לפני השקיעה, תמיד על אותה
מרצפת, שני צעדים לפני הרמזור, דיונגוף פינת פרישמן. אחת
לשבע שנים. בתוך קו הגבול של חריצי המדרכה. עם הגב
לקליפורניה. הם עוצרים.

היא מרימה את העיניים. שברי הירקן הבוהקים במרצפת עוד יצוקים
במשקפיה, במבטה.

היא אומרת: היי.

הוא מסיט את הרייבנד פעם אל הבלורית, כעבור שבע שנים אל
המצה, ואחרי עוד שבע שנים, יש לו כבר המון פנים לרחוץ.

הוא מזדקן צעיר כל כך.

הוא אומר: בחיי שזאת את. והפסקת לעשן. מתאים לך. פתאום לא
צריך לנחש לך את הפנים.

אחת לשבע שנים.

הוא אומר עוד: ככה בלי העשן את באמת יפה. רק תעשי טובה.
תתבגרי כבר. זה לא פייר שרק אני.

אחת לשבע שנים.

מה היא חושבת?

מה הוא חושב?

היא חושבת ש:

ביום טוב, ריח השווארמה דוהר על כנף רוח צפונית לכיוון
הדיונגוף סנטר, מתפזר. יש שם ארובת אויר.

ביום רע עולים ריחות שתן מבית השימוש הציבורי שבמרתף מתחת
לקאמרי. לפעמים גם ריח קיא של שיכורים שמעבירים שם את
הלילות הקרים, אבל זה רק בחורף. גם במלחמות.

פעם היא עברה שם ואשה אחת עצרה אותה: גיברת! החצאית!

איזה מזל, היא חושבת, תוך שהיא מושכת את אימרת החצאית מתוך
הגרבוניס, תחתונים, שמתחילים להיקרע, שהגומי טיפטיפה נמתח,
אני מיד זורקת, זה כל כך לא נשוי! והיא מביטה שוב לאחור, אוף!
כזאת רכבת עד למעלה! והבשר שצריך להיות חבוי נחשף, כמו
בחלום הזה, שהיה חוזר ומעיר אותה. חוזר ומעיר. והזיעה. היא
יוצאת מהמקלחת בבסיס, הולכת לשק"ם ורק בפנים, בגלל
הציחקוקים של הבנים, היא מביטה כלפי מטה ומבחינה בעירום,
בגדים שאינם. הזיכרון הזה מעלה שוב סומק בלחייה, כך נדמה לה

והיא מוציאה מראה מן התיק, לא מורידה את משקפי השמש, מתקנת
את האיילינר השחור על בליינד, שלא יראו שהעיניים שלה שוב
מוצפות בדם.

אבל היא שוכחת ש: איזה מזל, זאת בכלל לא השנה השביעית.
ואולי כן, אבל רק בשבילה והוא שכח לעבור שם. במקרה הוא שכח.
בין לבין היא מופיעה לא קרואה. במקומות לא צפויים.
בוחשת במחשבותיו.

מערבלת סביבו את האויר.

לעיתים היא מופיעה בצעדים חרישיים.

הוא מתחיל לחפש את עצמו בחדרים מוגפים.

כשהוא מתחיל להזיע היא עוצרת, אוספת את עצמה - ונעלמת,
כשהמערבולת גולשת בעקבותיה.

היא חושבת:

פעם, כשזה עוד היה בקפה ורד למעלה במרפסת שהשקיפה לשדרות
קרן קיימת, ניתן היה להציץ פנימה ולראות את כולם. לראות את
כל הספרים בהתהוותם. כשעוד היו דף בדפדפת פוליו צהובה או
נייר עיתון זול, אפרפר. על שולחנות הפורמייקה המתנדנדים.
והמלים שהיו מתעופפות שם מן התקרה. ממקום התצפית שלה, על
המרפסת, היא מוכנה היתה להישבע שהן היו מסתדרות מעצמן
למשפטים, נושרות ישר אל הנייר. שורות שורות. שורות ארוכות או
שורות של שיר. אחר כך היתה קונה את הספר, שזה עתה יצא.
מלטפת את העטיפה. מריחה בשקיקה את ריח הדפוס של כל אות
בנפרד. מדפדפת מן ההתחלה לסוף ושוב להתחלה. אחר כך היתה
קוראת. כשהיתה נתקלת במשפטים המיוחדים ההם היתה מתרווחת,
עוצמת עיניים, זוכרת את מעופם. רושמת אותם בכתב יד מצויר
בפנקס מיוחד.

לעיתים רחוקות היתה הרוח מביאה מלה תועה אל שולחנה. היא
היתה אז מאמצת את האסופית הדלה. מביטה פנימה בקנאה. לו רק
היה לה האומץ לשבת פעם אחת בפנים עם כולם. שם המלים שפעו
והיו הדורות. אגב כך היתה שוכחת לשתות. הקפה היה מעלה קרום
סדוק בכוס הזכוכית הגסה, ששטה בתחתית המוצפת כי שושנה
השמנה היתה מציבה אותה על השולחן בנקישה.

לפי סדר הישיבה בפנים היא יכולה היתה לנחש מי פגש את מי. מי
נפרד. מי התגרש סופית, הרבה לפני שקראה בעיתון.

מעניין, היא חושבת, בכל פעם שהיא זוכרת את בית הקפה הישן,
היכן נושרות המלים עכשיו. כי עשו שם בנק. כמו מצבה. עם הרבה
שיש. ואפשר לעמוד שם, להשתקף בצבע חום כמו תמונה ישנה,
אבל בכרומו. מי בכלל רוצה להיות צילום כרומו? אם כבר געגוע
אז כזה אמיתי, חום וישן, לא בשיש מבריק. אז כולם התפזרו. גם הם
זוו. דרומה. אבל לא החליפו מדרכה. אחרי הצהריים הבתים כאן
עושים צל ומסתירים את הים. זה הוא שלא סובל את הים. בעיקר לא

ים אדום.

היא חושבת: ים אדום זה קיטשי. גם השקיעות. טוב שיש כאן בתים להסתיר.

הוא חושב:

מתי זה היה? לכל הרוחות, מתי?

אחת לשבע שנים.

הוא חושב:

הולכים יחד הביתה. ברגל. את הדרך אני לא מצליח לזכור. תמיד ישר למטבח. לא. מין קפיצה למטבח. הולכים הולכים - והופס בלי שהרגשתי - אנחנו כבר במטבח.

הוא חושב:

ותמיד, משום מה, במטבח. אבל כשאני אוחז בידה, בדיונגוף פינת פרישמן, אני אף פעם לא מתכוון למטבח. אפילו לא חושב לקחת אותה הביתה. אולי לקחת אותה למקומות נקיים. שקופים. עם הרבה מים זורמים. שפעם אחת הדברים יקרו אחרת.

הוא חותך את הסלט. סכינים זאת המומחיות שלו. יש לו סבלנות לחתוך את הירקות קטן קטן. גם את הבצל. את העגבניות. אצלה הן תמיד מתקוצצות. הוא לא יסמוך עליה עם העגבניות. הוא שונא, אבל ממש שונא, כשמקוצצות לו את העגבניות. עליה אי אפשר לסמוך. הוא הרי יודע, שאם כן הסוף יהיה שהוא יאכל צעצועים, שרצים, כל מיני שמות משונים. אוכל - לא יהיה.

היא מבריגה את חולץ הפקקים לתוך בקבוק היין, שולפת את הפקק, מקשיבה, הצליל מפקפק, מתפוגג. נותנת ליין לנשום. מקרבת את השעם לאף, עוצמת עיניים, נושמת עמוק, משתכרת מן הארומה. ריזלינג זה היין שלה. הארומה שלו מפתיעה, היא מתחילה ללגום משהה קצת בפה, בולעת. סתם יין ואז אחרי שבלעה והיא חושבת לעבור הלאה מופיע הקצה. העיקצון המעניין. צריך הרבה סבלנות על מנת להנות באמת. בשביל יין צריך סבלנות. היא מתבלת את הירקות. יש לה טעם טוב.

וכסלר כחול מעל הפסנתר. פלדי עם הכפתורים בפינת האוכל וגוטמן כחול צהוב חושני מאוד, מעל הספה. כולם עם הקדשה אישית, גם אשר, אבל הוא באמבטיה. כמה חבל, היא מבחינה, הפעם היא שכחה את הפרחים. ורדים. בא לה ורדים אדומים. קטיפתיים. עם עלי כותרת בשרניים כמו פעם. עם ריח.

הוא אומר, הילדים גדלו. סוף סוף גדלו.

היא אומרת, כן. שבע שנים, ומוסיפה קצת שמן זית, הייתי רוצה שתקרא לי פעם פיונה, רק פעם אחת. שם כל כך רך.

הוא לא שומע. הוא לא קורא לה בכלל, מלקט את השמן מן הסלט בכפית, בהתמדה, עד הטיפה הירקרקת האחרונה, שופך לכיור, שוטף בהרבה מים, את השאר הוא מספיג עוד ועוד במגבוני נייר. עכשיו כל הסלט מלא מוך לבן. הוא זורק הכול לפח ומתחיל מחדש.

יותר מדי לוונטיני, הוא אומר, שמן זית יש לו טעם אלים, מצית את הדמיון, מדליק שמש כתומה אדומה, את יודעת שאני סובל כשאני רואה אדום, וזה גורם לטרקומה בעיניים ולהזיות. צריך להיזהר. את יודעת שאני צריך להיזהר. גם את. כמו שאת נזהרת מאור יום. איך תוכלי לאפר ככה עיניים דומעות? אבל לעצמו הוא חושב, אפילו סתם סלט היא חייבת להפוך מי יודע למה.

היא שולפת, בתנועה מתגרה, מוגזמת, גרגיר יחיד של סוכר, זורקת לסלט החדש, ההולך ונחתך.

אותו, זה בינתיים רק מצחיק. הוא פורס לחם שחור מכיכר עגולה. הקרום הנוצץ מתפוצץ, נבקע.

היא מוציאה חמאה, גבינת עזים, קממבר עטוף עובש קטיפתי לבן, נקניק סוסים פרוס דק. מסדרת הכול על מגש עץ עגול. מקפידה על הרווחים, שהנקניק לא יגע בגבינות שבמרכז. זה כל כך המוני כשאוכל נוגע באוכל.

הוא מביט על עורפה הצר, הארוך והצר שנגלה, מתכסה ונגלה בשיערה המשיי, החלק, הרך, שמתעופף עם כל תנועת ראשה.

לשניה הוא מביט בנקודה מסוימת בצוארה, זאת שמכוסה פס צר של פלומה שחורה, כמו קו מרוסק מצויר במרקר יבש, זה יהיה יפה, הוא חושב, שתהיה שם צלקת במקום הפלומה. הוא נזכר בשמן הזית, אבל קודם לסחוט את הדם עד הטיפה האחרונה. ככה בידיים, לסחוט. עד הסוף. אבל הוא סוחט סכין. היד עם הסכין קופאת באויר. הוא לא מספיק כלום כי היא מתיישרת, גמרה עם הנקניק. העורף שלה נעלם. הוא נזכר בלחם, פורס עוד פרוסה. הפרוסה מרוחה בדם, זורק אותה לפח, שוטף את הסכין, מנגב ומשליך למגירה כמו החביא שם שרץ חלקלק, מסוכן.

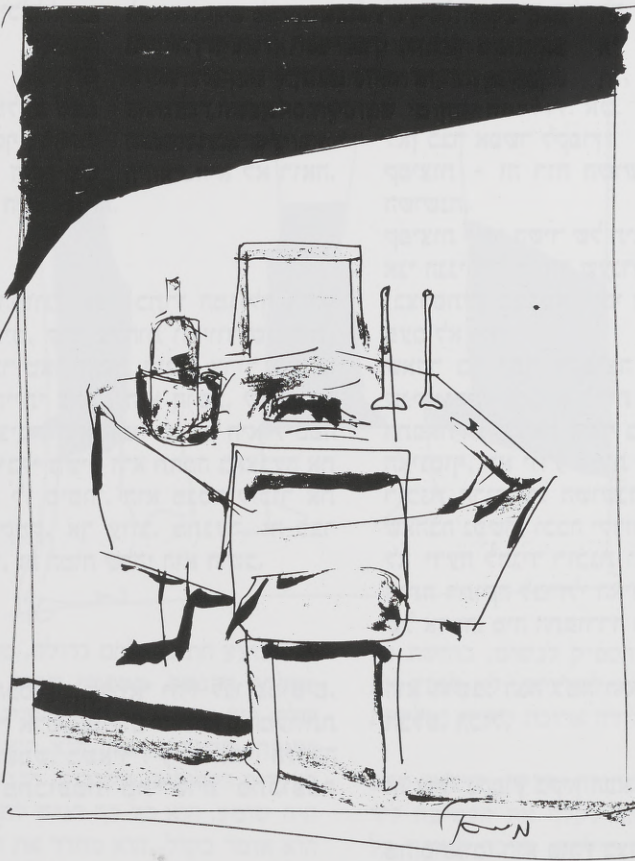
היא סוחטת מיץ מתפוזים קמוטים, שלא בעונתם. כשיונה וולך מתה, היא נזכרת, היה לה עור חלק, עור חיוור וחלק. מתי זה היה? אולי באוקטובר. היה יום חם. כל כך חם שמהאף יצא לה קיטור או עשן, היא כבר לא זוכרת. בעצם, עם כל

הסיגריות, זה בטח היה עשן. כולם עמדו שם סביב תלולית האדמה שהלכה והתייבשה מול העיניים. ככה, ממש מול העיניים האדמה שינתה לה מצב צבירה. הפכה לבולת. כל כך היה חם. כולם היו שם. כולם. רק הוא לא בא. אמר, מה יש לי איתם, וגם לך לא יקרה כלום. אז תפסידי הלוויה או שתיים. אולי היא טועה. אולי בכלל ירד גשם והיה קר, כי אז מה פתאום מאיר בא עם מטריה שחורה? או שזאת היתה לווייה אחרת. נגיד של יאיר הורוביץ, בחורף. נגיד. מה היה אז כשכלום כבר לא היה, כלום לא נשאר.

הוא מגחך, וכשעוד היו לה מלים, אז מישוה הבין. אפשר לחשוב. כאילו בגללי הפסיקה.

מישהו אחר כבר היה כותב על זה שיר. היא כבר לא מעזה. מזמן היא כבר לא מעזה. בשבילה זה היה הסוף של המלים. בשבילה.

היא עוזבת באמצע, מנגבת ידיים, שוטפת ושוב מנגבת. הולכת



לכסות את האין ילדים. לא מדליקה אור. מחליקה ביד על המיטה הקרה של שני. מכבה את כל הנרות: את הנר האליפטי, את הדקדקוני, את החלול וגם את הסגול הגדול בצורת כף יד גרומת אצבעות, היא מכבה את כולם בנשיפה אחת, חגיגית. עוצרת לנשום, כמעט אזל בה האויר. היא חושבת, למה בעצם רינה לא לקחה איתה לשם את כל הנרות, השאירה לי מפלצות. מלא מפלצות. עוברת לחדר של אמיר. נתקלת ברגלה ואוספת מן הרצפה אוטו מכבי-אש. המנוע הזעיר פולט עוד כמה סיבובים אחרונים עד קצה המפתח. הגלגלים הפיצפונים מקרטעים כמו רגליים של ג'וק הפוך. היא זורקת את הכבאית המדומה לתוך ארגו צעצועים מצויר באויר, בדיוק במקום שפעם היה כתם הדם ההוא על השטיח, ואומרת לעצמה בחיוך, זה אמיר שאומר, אלה היו הריקודים האחרונים. היא יוצאת.

עוצרת בחדר השינה ליד המראה. דבר לא משתקף בה. בטח מלאה אבק. היא מושיטה יד לנגב. היד שוקעת בכספית הרכה, הרוטטת. שוקעת. שוקעת. עד המרפק. עם היד השניה היא מושכת החוצה במשיכה חזקה. היד יוצאת נקיה מבריקה. היא חוזרת למטבת. ההתמדה של המנוע הקטן עוד באוזניה. עוד מזמזם במוחה. איך הוא יכול. אני כבר מזמן לא יכולה.

בינתיים:

הוא מגלגל לגלילים מפיות מעומלנות, מגוהצות בקפידה. נזהר לא לשבור. משחיל לתוך טבעות הכסף עם המונוגרם, הרקועות ריקועי פיליגרין. מרים את הראש, חבל, הוא חושב. חבל שהיא לא רואה. אפילו לא קמט. בדיוק כמו שהיא היתה עושה. נגיד שעל אחת כתוב - הוא על אחת כתוב - היא

הוא מוציא מארון הציפנדייל המזוגג שצל כתרו המגולף רודף אחריו לכל מקום, כבר שבע שנים, שתי צלחות ווג'ווד שטוחות, גדולות, מצוירות כחול. את הגרוטאה הזאת הייתי צריך לזרוק. לפרק לחתיכות. לשרוף. מזמן הייתי צריך, הוא חושב. שוכח את פיתוחי הארון ונודד חזרה אל הציור. הוא זוכר שפעם היא ליטפה צלחת אחת. עיניה היו מצועפות ובלי משים היא תחמה באצבעה את קווי המתאר של הציור וסיפרה לו סיפור. הוא מנסה ליכור את שסיפרה, לאחוז בקצה חוט חמקמק, אך עוזב. מתנער. זה כבר מהמוח המעוות שלה. מה קורה לי, זה המוח שלה! הוא חושב.

היה או לא היה.

הוא מדליק שני נרות בחנוכיה הכסופה. הלוואי והיו פמוטים, הוא חושב, סתם פמוטים של בני אדם, במקום החנוכיה המעוותת הזאת. הוא מתחרט. מכבה את השמש. משאיר רק נר אחד. הלהבה הכתומה מהססת, מתיישרת, מתכופפת מתיישרת מתכופפת ומתייצבת זקופה. בטוחה בעצמה.

הוא פורש את המפה הלבנה עם השוליים הרקומים רקמת יד כחולה, עדינה ומעמיד את החנוכיה במרכז. על המפה נושרות שתי טיפות דם. לא, הוא אומר, היא תרצה את הנר בצד, שישבור קצת את הסימטריה. הוא זוכר אותה אומרת, אין דבר יותר מכוער מסימטריה לא מופרעת. זה גם משעמם. הוא מזיז את החנוכיה לפינה, מכסה בה את כתם הדם, מניח את הצלחות. עכשיו הוא מוציא מן המגירה שני סכינים, שני מזלגות. כסף סטרלינג. הלהבים חותכים בקושי אויר. ידיעות עם פיתוחים. זה הגעגועים האידיאליים שלה, הוא מתחיל לכעוס. החריצים המחומצנים מעצבנים אותו. צריך למרק. הוא חושב, להבריק. מה היא עושה שם כל הימים, עכשיו הוא כבר ממש כועס, שבע שנים! היו לה שבע שנים! הנה על מה הולך כל הכסף שלי, הוא צועק לאויר החתוך. היא בדיוק נכנסת, נתקלת בצלילים הצורמים, זה פוצע את העור.

יש לה עור כל כך עדין.

הכסף שלי, היא אומרת, שלי! שלך בקושי מספיק לאוכל שלא לדבר על חשמל טלפון גז! וכל הזמן שיחות חוץ! כל הזמן! עד אלי! אתה בכלל יודע כמה פעימות אור זה עד אלי!

בדרך היא מוציאה שני גביעי בדולח ארוכים ארוכים וצרים, על רגל גבוהה, עם פס זהב סביב השוליים החלקלקלקלקלקלקלקלקלקלקלק. גביע אחד לוכד בשקיפותו את אור הנר. אווז לשניה - ועוזב. סגול. שני. טורקוז. כחול אינדיגו ושוב ירוק כאיזמרד. לא, היא חושבת, אמרלד. הרבה יותר יפה להגיד, אמרלד. בגביע השני משתקפות רק שתי טיפות מים לא מנוגבות, יבשות. הוא התחיל להתרשל, היא חושבת, כשהיא בחצאית הרכה את הגביע מנגבת מנגבת מנגבת.

כמה טוב שיש ריטואלים, היא חושבת, ריטואלים קבועים לחזור אליהם מהכלום שנשאר. אבל המלה המעוגלת הזאת, ריטואלים, היא בכל זאת מלה אפילו שהיא מסתעפת, מזכירה לה את הזרועות המסתעפות בתנועה אין סופית, את הזרועות של מיה בבגד הגוף השחור שצמח לה מן הסנטר עד לאצבעות, עד לבהונות, כשכבת עור שניה, שחורה, חלקה. מיה עם השיער השחור. המשוך לאחור. בחומרה. אסוף לפקעת מעוגלת, שמותחת את העור ומבליטה עוד יותר את עצמות הלחיים, הגבוהות ממילא, ובמרכז פניה הקמוטים כבר, המאופרים, תמיד יתר על המידה, פיה המתעגל ואחר כך מתכווץ: ועכשיו ילדות, מה פתאום! מיה היתה אומרת: ועכשיו דיאבוסקי - פי. רו. אט.

לאן כבר אפשר לקפוץ?

קפיצות - זה רוח השושנה. אבל מיה היתה אומרת, הרוח של השושנה.

קפיצות - זה השיר של תיאופיל גוטיה:

אני הנני רוח הוורד שענדת אותה אמש בנשף,

(בצרפתית במבטא רוסי זה תמיד יותר יפה וזה תמיד שושנה, אף פעם לא ורד)

שאחר כך הפך לקפיצה הגדולה, מתי זה היה? לפני או אחרי שניז'ינסקי התכווץ למות הגדול, הענקי. מי שיועד לעוף ככה בין התפאורות ולצאת בסוף בתנועת ריחוף אחת, דרך חלון הצלופן אל האינסוף, לא יודע למות סתם מות קטן. ומיה היתה מדגימה, ככה רוכנת הרוח של השושנה, אל הנערה שרק לפני שעה פגשה את שאהבה נפשה, וככה ילדות, נכנסת רוח השושנה לחלומה. אבל מיה לא ידעה להגיד רוכנת וגם לא ידעה לעוף. לא ידעה למות. מיה היתה רתוקה לברזלי האימון שמול המראה, לאדמה. מיה מתה מוות של אדמה. מיה התפוררה כמו אדמה, התפוררה כמו אדמה חומה.

הוא חושב: הנה למה היא רחפנית כזאת. למדה בלט. הכול בגלל הבלט. הכול.

אז אולי נקפוץ בקיץ הבא למאריינאבאד?

מה פתאום! הוא פורץ בצחוק, זה רק בקולנוע. בחיים האמיתיים אין מקומות כאלה בכלל, מקסימום תגיעי לזכרון. ליקב.

הוא אומר ליקב - ותמיד, אבל תמיד, זה יין אדום. נשפך על מפה לבנה. יין אדום צמיגי נספג בסיבים בויגוג, מתפשט, מצייר מפה עם מפרצים. לגונות אדומות. פיורדים וחומות הרים מתרוממות ממעל. ממש קירות. אין משם מוצא למישור, ליבשה. שום מפלט.

בטח! זה רק קולנוע, היא חושבת, בשבילך זה רק קולנוע! אז באמת, בשביל מה לבכות בסוף החיים הנפלאים כשהמלאך מראה לג'ימי סטיוארט איזה עולם עלוב היה יכול להיות בלעדיו. ואחר כך - כשהוא מקבל את הכנפיים כשהפעמון מצלצל, אם גם זה רק קולנוע ולא מרגישים צורך לבכות - אז בשביל מה? ואיך העולם בלעדיו? היא מסננת בשקט. תגיד לי, איך העולם בלעדיו?

הוא מגחך, שבע שנים, ועוד שבע שנים, ונגיד שעוד יהיו כמה

הנדיר, הנכסף כל כך, להשלים את הסיסמה. גם לה! גם לה יהיו אופניים. גם לה! וחץ מזה מה הוא חושב לעצמו? לרכב ככה בלי ידיים. לבלום בחריקה. גם היא יכולה. גם היא. היא רק צריכה זוג. זוג מה. גם שדיים עוד לא היו לה. גם אופניים. גם וגם. מה. עם או בלי ראמה. מה זה חשוב. זוג. ורק אחרי שבע שנים, הוא מעז לפתוח כפתור בחולצת המדים שלה. וכל היתר מעט אחר כך. כל כך קרוב, צפוף, עד שלא היה מקום לאיש מלבדו. אז מה זה חשוב. זה כל כך מעייף. היא שוכחת שוב. הוא חושב:

אבל מה שאת לא יודעת גבירתי הנאווה, שכבר אז, כשראיתי אותך כך, מלוכלכת, פתאום חסרת הגנה, אני כבר ידעתי שזאת רק שאלה של זמן.

היא פותחת קופסה של צדפות מעושנות מפורטוגל. מחממת על מחבת עם חמאה ושום מרוסק. שופכת לצלחת על מצע החסה הקצוצה, שהוא הספיק להכין כשהיא זכרה. בתנועה סיבובית מטפטפת את שאריות הרוטב עד הטיפה האחרונה, מגישה לשולחן.

הוא כבר מוכן.

הם משיקים גביעים. צליל הבדולח כצליל העוגב. צליל ארוך. נבלם בקירות. נופל רך. נושר כך. כל כך רך.

הוא אומר: לשבע השנים הבאות. היא אומרת: כן. לבאות.

הוא מחזיר את הגביע. לא שתה. עליה אי אפשר לסמוך, הוא חושב, פשוט אי אפשר. לך תדע מה היא הכניסה הפעם ליי. לך תדע.

היא טועמת מהיין המהול. הוא יכול היה לשתות. מה יש? פעם בשבע שנים הוא יכול, לא?

הוא בוצע חתיכת לחם גדולה, טובל ברוטב הצדפות הכתומים, ישר מצלחת ההגשה, מטפטף שביל של טיפות על המפה, על הצלחת שלה. ריח השום צורב את נחיריו. היד עם הלחם עוצרת קרוב לאפו, דרוכה, קשובה. הכול היא רואה, הוא חושב, הכול. הוא מקשיב לצעדים הקלילים, הקרבים, הנבלעים בשטח. מישוהו אחר בכלל לא היה שומע. הוא כל כך רגיש לתנודות האויר. כשהבן אדם חי לבד, הוא אומר בקול, הוא מחדד את החושים. כל יום, איך שמחשיך הוא מתחיל להמתין. מתחיל לגלגל את שמה על שפתיו. בלי קול. היא אף פעם לא באה ביום. לא סובלת אור יום, היא אומרת לו שוב ושוב. זה בגלל העיניים שלה, הוא חושב, הן מוצפות בדם. וההתגנבויות האלה שלה מאחור. אבל רק אחת לשבע שנים, בתוך קוביית המרצפת, בדיונגוף פינת פרישמן הוא מצליח לאחוז בידה החמקנית, לקחת אותה הביתה.

הצעדים הקלילים, כמו טפיפת רגלי פרפרים, בקושי נוגעים בשטיח, קרבים. הוא לא מפנה את הראש כי הוא רואה אותה יושבת מולו זקופה, מקפיצה את היין בפה מצד לצד, מתענגת בדרכה, עם אותה הבעה של פיה מנומנת ובאותה עת היא מתגנבת מאחורי גבו. לכל הרוחות, הוא רוצה לצעוק, הווריד ברקה השמאלית כבר פועם, הולם. פטיש במוח שלו הולם, הולם: עשר שנים! עשר שנים! פוסקים לו עשר שנים! את מה שהיה בין לבין הוא לא זוכר בכלל,

פעמים שבע, זה בסך הכול שבע שנים. זה עוד לא עולם. וככה כשאת מסתובבת לי, הוא חושב, כמו צל, שמתארך על הקירות, נמרח על הרצפה, מתארך מתארך. היד שלך המושטת עם הגביע מקיפה שני קירות, צל מתפשט של ציפור פראית, עם מקור פעור. צל שרובץ על גבי, זה לא עולם! הוא מפסיק לרעוד, שוטף בורם חזק עלים קמוטים של חסה.

בינתיים

היא שמה תקליט. רקויאם אפל. צעדי המוות כהים. כבדים. משחירים. לאט הם מקלילים באוזניה לריחוף מלאכים. רוח הוורד. צעדים אדומים. המלאך האדום אוהז בה ועף. ועף. עלי הכותרת הקטיפתיים, הבשרניים, נושרים אחד. אחד. ומתייבשים. באויר מתייבשים. ונופלים.

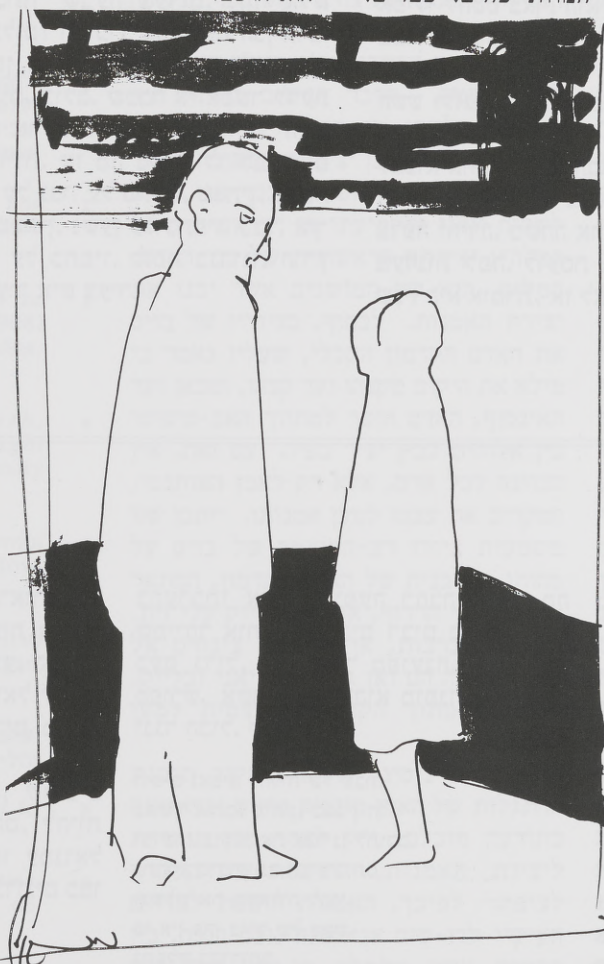
היא גולשת בקלילות אל באר המשקאות, המלחין הזה לא מבין כלום. בטח כתב את זה כשעוד היה חי. היא מרחפת חזרה לבדוק. עטיפת התקליט שקופה. חלקה. הוא שוב החליף לה עטיפות! זה בטח ברליוז, היא חושבת ומרחפת חזרה, כן. זה ברליוז. סטרוינסקי היה יותר מדויק. הוא ידע משהו על הנשמה. על שושנה מתה. רוסקיה דושה, היא אומרת בקול, הנשמה הרוסית הגדולה. האינסופית.

הוא עוזב את החסה, את הברז הפתוח, חושב, אני כנראה משתגע. לגמרי משתגע, הפטפון הזה מקולקל כבר עשרים שנה. כל הבית משתגע. הוא מזיז את המחט, התקליט נשרט. זרם חשמל קל מעיף את ידו. הוא משאיר את התקליט המסתובב עם הצליל המרגיז.

היא לא שמה לב שהרקויאם פסק, מוזגת לכל גביע שליש קסים אדום עמוק, שקוף אבל עמוק, מוסיפה שני שליש

ריזלינג לבן, חצי יבש, זהבה, שכבר הספיק לנשום, בוחשת כל גביע בדיוק חמישה סיבובים, נוהרת לא להרעיש, לא לנפץ את הקירות הדקדקים. מוציאה את כפית הגלידה ארוכת הידית ומלקקת שלא יטפף.

מי זאת היתה הילדה הרוזה, עם הצמה השחורה, הדקה, שיצאה פעם מויטמן באלנבי עם קרטיב צהוב ושכחה לקלף את העטיפה ליד הארגז על המדרכה? ואחר כך, כשכבר קילפה, הלכה לאורך כל אלנבי וחצי פינסקר עד בוגרשוב, כשאחריה נשרך חוט הנמלים, חוט שיירת הנמלים, כמו של אריאדנה אבל להיפך, אריאדנה הלכה אחרי החוט, עם הנייר הנוטף ביד, הנייר הדביק ביד, כי פחי האשפה כולם עלו על גדותם. ומה אפשר לעשות עם נייר אריזה מוכתם. רק פח, היא חושבת, למצוא פח. חולפת מהר על טרומפלדור עם החומה של בית הקברות, עם הקברים הנקיים האלה, לא עוצרת. לא נכנסת. הפעם לא כי איך אפשר עם כל הנמלים האלה לקברים הנקיים. מי לא קבור שם, מי. ללוויות שלהם היא לא הלכה, לא הספיקה, הם מתו לה לפני שגולדה, אז היא ממשיכה מהר לכיוון הכיכר עד שבא הוא, מבוגרשוב, משמאל, היא זוכרת שזה היה משמאל, מכיוון הים על אופניים ועוצר, בחריקת שרשרת עוצר. מושיט לה יד. (פעם, מזמן, נהגו להושיט יד). היא רוצה להושיט יד ימין אבל לא היה שום פח בסביבה ובשניה היה מקל העץ עם ה"ק"



גם לא את המשפט, אבל אחר כך הוא זוכר את כל הסורגים האלה שכלאו את האויר. חתכו את האויר למשבצות. לגושים מרובעים של אויר דחוס. איך אפשר לנשוש קוביות של אויר דחוס. וגם האור. קוביות של אור. הכול קוביות. זה לא צחוק, הוא צועק לעברה, את עלית לי בשבע שנים! אבל היא? כלום. ממשיכה להתענג על היין. ממשיכה בחלום. תהיה ילד טוב, הוא זוכר, תתנהג יפה. העשר יהפכו לשבע שנים. רק שבע שנים! רק שבע. רק שבע. הכול רק שבע. ארבעה צעדים מהמיטה לקיר ועוד שלושה לאסלה. תהיה ילד טוב. חיים שלמים מקופלים בתוך שבעה צעדים. וזה שהיא מקווצצ'ת לי את העגבניות, זה כלום? זה יכול לשגע את הבן אדם. וכל ההסתובבויות שלה. כל הזמן מוקפת בפסיכים האלה. כולם חשישניקים, הוא חושב, כלומניקים. כולם, שכבר אי אפשר לדעת אם עדיף שתסתובב עם החיים או אלה שכבר מתו. כל הזמן הלוויות. בתי קברות. ועוד הלוויות. אז מה נשאר לו לבן אדם לעשות, הוא צועק לצל שכבר נח על גבו, על כתפיו, ממתין, נעשה כבד. צל כל כך סבלני. כל הזמן ממתין. נשען על כתפיו. כבד. איך זה שצל הוא כל כך כבד, רובץ על כתפיו. לופת בגרונו. חורץ בבשרו עוד שני קמטים והרי הוא עוד איש צעיר.

היא מביטה בו, מחייכת. חושבת, להפעם זה מספיק. אם אפחיד אותו יותר מדי אולי יפסיק לקרוא לי. לא יגיד את שמי. ישב וישתוק. דיו הוא צועק אל הצל הפרוש מאחור. להיות זה מספיק. ביד שמאל הוא מחליק על עורפו, על כתפיו, מנער את צילה, מתרווח, חוזר לנשוש, מחייך, מבחין בשביל הטיפות, איזה מזל, אם לא הייתי דוקר אותה קודם עם הסכין בעורפה, הוא חושב, והיא היתה רואה, היא היתה צורחת, ברברי אחד! מהצרחות שלה אפשר למות על המקום. כשאוכלים לבד, הוא אומר בקול, מי צריך נימוסי שולחן? אפשר אפילו לחטט באף. הוא מניח את הלחם הטבול בצלחת, משפד אותו במזלג. המזלג המרעיד מקיש בשיניו. הוא משעין את המרפק על השלחן, מייצב את היד, בולע. בקושי. אבל בולע. הוא שוכח שקודם חשש ולוגם לגימה קולנית מן הגביע הצר, מנגב את השפם בגב ידו השמאלית שלא יטפף, כשהוא תוהה, מה עשיתי עם הסכין? צריך למצוא אותו. לפעם הבאה. צריך.

הוא רואה איך היא מושיטה יד מבריקה, בתנועה מעודנת. היא דולה צדפה יחידה, משהה אותה עד טיפת הרוטב האחרונה ומגישה אותה מעדנות לפה. לועסת בפה סגור, הוא חושב, אצלה זה כבר טבע שני. היא אומרת, אז לא ידעתי לחתוך סלט, אז מה?

←המשך מעמ' 40→

לאתיקה ולא לאונטולוגיה. יש להראות כיצד בסוגיות תלמודיות טמונה משמעות בשביל כל בני האדם, וכיצד הכתב המרובע, העברי, ניתן להיתרגם לכתב יווני" (עמנואל לוינס: *אתיקה והאינסופי*, תרגום: אפרים מאיר, הוצאת מאגנס 1995).

אני ממליץ לישראלים חילונים, שרוצים לנכס לעצמם את תרבותם שלהם, להיות מתלמידיו של מורה אותנטי כמו עמנואל לוינס ולא מתלמידיו של בעל פסבדונים כמו אינג' קדיד לפר.

מישהו שיקשיב

יניב ברנר הוא משורר צעיר שהיה לי חלק בעריכת ספרו, ולכן אינני עוסק כאן

בהערכתו אלא בתופעה רחבה יותר. מה שמייחד אותו, וצעירים רבים כמותו, הוא כעס גדול. לא תמיד מפוענת, לא תמיד מפורש, אשר דומה שהוא מופנה נגד כולם ונגד הכול. למשל:

הימים נאפים לחלות של שבת.
נחתוך אותם, מותק, בסכין חד
ומושחו. נחדיר את אברינו לתוכם.
נתהדק בדביקותם וברטיבותם
ונשליך את משאלות לבנו,
כי אין בהן צורך של ממש.
נתפלש בקדרותם,
נשתרך רתומים אחר
העלבון שיועדנו לכלות בו
ובאסוננו נאכל אותם,

נלעס אותם, מותק,
נלעס אותם עד תוים.

ואני תוהה להיכן כל זה מוליך אותו ואת הכותבים האחרים: האם הם כמו יובלים רבים הנשפכים לאיזה נהר, שעשוי בסופו של דבר לבקוע אל פני השטח ולהפוך לזרם שוצף, או שהם אובדים בחרבה ונעלמים בבדידותם, כל איש וגורלו.

אני חש כי ספר ראשון של משורר צעיר, ויש צעירים רבים מוכשרים כאלה, הוא שיגור אות לחלל אשר אם לא ייקלט, יאבד לעד. דווקא כאן דרושה מידה רבה של הקשבה מצד הביקורת והקוראים, ודווקא כאן אין כמעט מי שיקשיב.

←המשך מעמ' 31→

קרוב. בוודאי שמקרים כאלו קורים מדי פעם, אך האם נוכל בקלות לקשור זאת לאיזושהי פעולה של האדם? או, אם לנסח זאת אחרת, האם יש מקום לראות בכך תשובה ישירה וגלויה של האל לאדם? ואם כן, מדוע לא עונה האל לכל התפילות האחרות? האם נוכל לומר כי כל שאר המתפללים לא צעקו אליו מקירות לבם, או שמסירות נפשם לאל לקתה בחסר? אני מקווה שפון טרייר לא היה רואה בדברי אלה שמץ ציניות, אני שואל את השאלות הללו בתמימות (באותה תמימות של בס), מחוסר ידיעה, ומתוך כבוד אמיתי לעמדה הנחרצת והמאמינה של

להדגים את דברי: אני הייתי בונה בס אחרת לגמרי. זאת שאכן יכולה לסמוך את יאן בחוליו כנגד לעג הסביבה, כל ימי חייו, מתוך חסד אמיתי. ואף הייתי מעז יותר: האם לא ניתן היה לשתי הדמויות, יאן ובס, לדבר בגילוי לב על המצוקות שלהם? הצופה צריך לקבל את הרעיון שעשיית הטוב מתוך האילווייה-של-הטוב היא אכן הטוב עצמו? מדוע באמת לא יכלו בס ויאן לשוחח בגילוי לב זה עם זה? מדוע היה על יאן לבדות סיפור ולרמות את בס מתוך אותו רצון לעשות טוב? ומדוע לא יכלה בס לספר ליאן כיצד היא מרגישה בתוך אותה

אדמיאל קוסמן

המלה, מן הזמן הדיאכרוני; יצירה כזו לא תהיה אותנטית, כיוון שתישאר שבויה בכבלי הזמן החולף, ולא תהיה קומוניקטיבית לאורך זמן. רק המיזוג המשלים בין הגילוי האפימתיאי והיצירתי הפרומתיאי יכול להניב את הטירוף המבוקר של יצירת אמנות בת-קיימא, קומוניקטיבית ואותנטית. ■

1 להסבר מלא על אודות תורת האישיות שלנו, ראה "גאולה דרך הבינים", (תל-אביב: צ'ריקובר, 1980), ו-"הליכי טנטלוס" (תל-אביב: צ'ריקובר, 1977).

2 Andrew Lang, *Myth, Ritual, and Religion* (1906; reprint, New York: AMS Press, 1968)

3 Sigmund Freud, "The Relation of the Poet to Day-Dreaming", (1908) *Collected Papers*, IV (London: Hogarth Press; 1925), 182.

4 John Jakob Bachofen, *Myth, Religion, and Mother-Right* (Princeton: Princeton University Press; 1967), 73.

5 Mircea Eliade, *The Myth of Eternal Return*, (New York: Harper & Row; 1954), 43

6 Carl Gustav Jung, *Psychological Types* (London: Routledge, Kegan, Paul; 1944) 241, 615

7 שלמה גיורא שוהם, "גאולה דרך הבינים" (תל-אביב: צ'ריקובר 1980) 27.

8 Claude Levi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, 9

9 Jean Piaget, *Le Structuralisme* (Paris: Presses Universitaires de France; 1968), 6-7

10 השווה עם תפיסתו של פנרו על אודות הבחירה הטבעית של האלגוריתמים, ב- (Roger Penrose, *The Emperor's New Mind*, Oxford: Oxford University Press; 1989), 414 ,

11 Arthur Koestler, *Janus: A Summing Up* (London: Hutchinson; 1978), 27

12 שוהם, "המיתוס של טנטלוס", פרק 1

13 Svend Ranulf, *The Jealousy of The Gods and the Criminal Law of Athens: A Contribution to the Sociology of Moral Indignation* (London: Williams & Norgate, 1933)

14 Graves, *The Greek Myths*, vol. 1, (Harmondsworth: Pelican Books, 1960) pp. 92-93 Robert

$t \leq h \rightarrow x(t) = E$, כאשר E מייצג אנרגיה ו- t מייצג זמן. כיוון שעקרון אי-הוודאות קובע מחסום בין עולם התופעות הקלאסי לבין התחום הקוונטי, יצירת האמנות היא שוב האמצעי שבעזרתו ניתן לקנות מונופול על החיץ שבין שתי מהויות פיזיקליות אלה. ואכן, לדברי בויס, "ציור הוא הדבר הנראה הראשון המתאר את צורת החשיבה. הנקודה שבה הופכים הכוחות הבלתי נראים לדבר הנראה. זוהי מחשבה מסוג מיוחד המועברת לפני השטח. הדבר החשוב ביותר הוא שמעבר כלשהו מן הבלתי-נראה לנראה מסתיים בצליל, שכן יצירתם החשובה ביותר של בני האדם היא השפה." בכך אנו שבים לשליח יוחנן ולקביעתו כי "בראשית היתה המלה"; יצירתם הראשונית של בני האדם, במלים, היא של המושגים אשר יבנו את יצירת האמנות. לבסוף, בציוריו של בויס את האדם הקדמון הקבלי, שעליו נאמר כי מילא את היקום מקצתו ועד קצתו, ומכאן ועד האינסוף, האדם הופך למתווך האב-טיפוסי בין אלוהים לבין יציר כפיו. עם זאת, אין הכוונה לכל אדם, אלא רק לאמן האותנטי, המקריב את עצמו למען אמנותו. ייתכן שזו משמעות ציורו רב-העוצמה של בויס על מהותו הקרבנית של האדם הקדמון, המתאר שלושה עלי הדרוף, או ליתר דיוק עלי זית, הנושרים ברכות, אך למעשה צונחים אל מותם. אלה הם ואן גוך, מודליאני ובלייק, הצומחים מתוך הקרבתם העצמית למען אמנותם.

ברשימה זו ניסינו להראות כיצד תובנת ההתגלות של האמן מובנית בראש ובראשונה כתודעה מוכלת, ורק לאחר מכן מוחדרת ליצירת האמנות, ההופכת בת-העברה לצופה. לפיכך, האמנות הופכת למדיום העיקרי לדו-שיח אני-אתה נוסח בובר, בין פרטים אשר אלמלא כן היו מסוגרים בבדידות של אני-לו. כיוון שהאובייקט כשלעצמו, הדבר-כשהוא-לעצמו הקאנטיאני, נשגב מבינתנו, האמן יכול להשליך עליו תבניות סמליות או מיתוגניות כרצונו, או כפי שמכתיב לו הדחף היצירתי שלו. כיוון שהשלכה זו, אם הינה אותנטית, היא נצחית, הרי היא נמצאת מחוץ להיסטוריה וטבועה באופן אלגוריתי ביצירת האמנות כדי שתשפיע על כל צופה ה'נפתח' אליה מעתה ועד עולם. המזיגה המשלימה בין הדחף היצירתי הפרומתיאי והגילוי האפימתיאי לאורך הרצף מלמד כי האמנות, על מנת להיות בת-קיימא וקומוניקטיבית, חייבת להיות מובנית ומוכלת באובייקט. התגלות בלתי מובנית היא, במידה רבה, בלתי קומוניקטיבית, ובמקרים קיצוניים עלולה להוביל לשיגעון דוגמת זה של אנטונין ארטו. מאידך גיסא, היצירות המכניות והשטוחות למדי, שאינן מלוות בהתגלות, אינן מחוללות אקסטזה, במובן היווני של

(טראנסווסטנציה) כנבדל מן האובייקט החיצוני המרוחק. מכאן, שלא ניתן להעביר באופן מכני את מושג הלוגוס הנובע מסובייקטיביות קווגניטיבית, אלא להשליכו באמצעות יצירת האמנות על הטראנסצנדנטליות, ומשם לשאוף לדו-שיח עם עצמים ועם צורות חיים בתוך הטראנסצנדנטליות. בויס משתמש בפציעת הראש האישית שלו, כמטאפורה לחיים כפצע פתוח, שרק האמנות יכולה לרפא באמצעות אותנטיות בעלת משמעות. ברמת המאקרו, הפצע של גרמניה הוא העבר הנאצי, אשר כמו אצל קיפר, שזור כחוט השני ביצירתו של בויס. בדומה לקיפר, גם בויס מסתמך על מיתוגנים המובנים בתוך העצמי הפנימי שלו ומושרים על האובייקט באמצעות מעשה הבריאה, אלא שבניגוד לקיפר, המשתמש במיתוסים קולקטיביים, בויס מסתמך בעיקר על מיתוסים אישיים, כמו סיפור הפלת מטוסו במלחמת העולם השנייה, והצלתו על-ידי קבוצת טטרים נודדים שריפאו את פצעיו באמצעות תחבושות רוויות שומן. מאז הפכו הלבד והשומן לשני חומרים מנוגדים, שנקחו ונמזגו על-ידי האמן במעין איחוד הפכים אלכימי. בויס רואה את תפקיד האמן כמתווך בין ההיסטוריה לבין הטראנסצנדנטליות, ואת יצירת האמנות כצומת סינפטי מחבר. אמנותו של בויס מתאפיינת גם באתיות בולטת, כיוון שלקח על עצמו לנקות באמצעות אמנותו לפחות חלק מן הכתמים הנאציים המלכלכים את המצפון הגרמני. הוא עושה זאת על-ידי ריבוי של צלבים חומים, שבהם הוא מכסה חלק גדול מן האובייקטים ומן הדימויים בציוריו. הצלב הוא, כמובן, הסמל האוניברסלי למות קדושים ולמחילה, אך חום הוא הצבע הנאצי. ניתן ליישב פרדוקס זה באמצעות קפיצת אמונה כמוסבר על-ידי קירקגור, שאותו קרא בויס והעריץ. מכאן, איחוד ההפכים האלכימי באמנותו של בויס חייב לכפר על הכתם (החום) המצויר על הצלב, אשר על-פי קירקגור מייצג את צליבתו של האדם-אל בהווה מתמשך נצחי. האמן מציב, אם כן, את עבודתו שוב בצומת הסינפטי שבין הכאן והעכשיו למעל ומעבר. לפיכך, ישו עצמו נרתם על-ידי בויס לשמש כמתווך האב-טיפוסי בין הרוח לחומר, בין העצמי לאובייקט, בין הזמן לנצח. כיוון שעל-פי בויס, החיים אינם יכולים להיות אותנטיים ובעלי משמעות ללא האמנות, ישו הוא השליח האלוהי המפיץ חסד באמצעות היצירות. בויס המשכיל משלב באמנותו הסימבולית והמושגית את הפיזיקה החדשה. בנוסחה המוכרת $E=h\nu$ שהוצגה על-ידי מקס פלנק, h הוא הקבוע של פלנק, המחולל את הכימות שבין אנרגיה (E) לבין תדירויות גל אלקטרו-מגנטיות (ν). יתר על כן, גם עקרון אי-הוודאות משתמש בקבוע של פלנק כך:



אגודת קומפוזיטורים, מחברים ומו"לים למוסיקה בישראל, מאוגדת בקונפדרציה הבינלאומית

אקו"ם מגינה על זכויות יוצרים

מהי זכות יוצרים

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

אקו"ם

אירגון כזה הוא אקו"ם - אגודת קומפוזיטורים, מחברים ומו"לים למוסיקה בישראל. אקו"ם נוסדה בשנת 1936, ומונה כיום 2,400 חברים בקירוב, שהם מרבית המלחינים, המשוררים, הסופרים והמו"לים למוסיקה בישראל. החברים העבירו לידי אקו"ם את כל זכויותיהם שהן בטיפול של האגודה: זכות הביצוע של יצירותיהם, זכות השידור, זכות ההקלטה, זכות ההסרטה וזכות ההעתקה. לפי-כך אקו"ם היא בעלת הזכויות ומוסמכת להרשות שימוש ביצירות. אקו"ם קשורה בהסכמים לייצוג הדדי עם מרבית האגודות מסוגה בעולם, המייצגות כמיליון וחצי יוצרים ובעלי זכויות אחרים ברחבי תבל. כל האגודות מאוגדות בקונפדרציה הבינלאומית - סיס"ק.

תמלוגים

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

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

עידוד היצירה - פרס נוצת הזהב

מדי שנה מחולקים פרסי נוצת הזהב ליוצרים בתחומים שונים של היצירה הספרותית והמוסיקלית - פרסים יוקרתיים עבור מפעל חיים, פרסים לעידוד פרסום היצירה, פרסים על הישגי השנה ועוד.

הדרכה והסברים

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

משרדינו פתוחים בימים א' - ה' בשעות 8:00 עד 15:00. טל': 03-6841414 פקס 03-6850119.