

## על שירה ועל משוררים

צבי עצמון על אבנר טריינין  
עודד פלד על אלן גינסברג  
יאיר מזור על דליה רביקוביץ  
שלום רצבי על איתמר יעוז-קסט  
דוד ארן על טוביה ריבנר

שירים של אשר רייך, ש. שפרה, רחל  
פורמן-אלבו, אלישע פורת, לאה זהבי,  
אבנר טריינין, מירון ח. איזקסון, טוביה  
ריבנר, ציפורה חנה לידר

סיפורים: אלכסנדרה קטאיבה-ונגר,  
איבון קוזלובסקי-גולן

לאה גלזמן על ספרו של ירמיהו יובל  
אבנר טריינין על דוד שחר

והמדורים הקבועים



# על שירה ועל משוררים

הגיליון הזה - שירה



ירה, זו "המורכבת", "הלא מובנת", הגוררת אחריה את השאלה הגדולה, 'למה התכוון המשורר?' סובלת מתדמית זו בעיניים של "מורים לספרות" דיליטנטים. כאלה שבמקום ללמד את המקצוע פטרו את עצמם באמירה כללית מתחסדת, לא נוטלת אחריות. התלמידים, בוגרי תיכון, לרוב נוער חריף וגם אינטליגנטי, חשו בקוצר הדי, באי היכולת שבמיומנויות המורה, והעבירו לא פעם את אי הנחת מהשירה בטענה כי היא "לא מובנת", "בכיינית", "מוסרנית" וכיו"ב.

ברור, השירה, זו האמיתית, מעודה לא היתה כזאת, היא תמיד היתה המוליכה בקביעת נורמות לשוניות ודיוק הביטוי, גם כאשר המתכונת, כלומר, המצלול והפרוודיה היו נוקשים, בלתי מתפשרים כמעט, גם אז נכתבו דברים נפלאים, על-ידי משוררים מעולים.

היא, השירה, אף פעם לא דגרה על שמריה, גם לא בתקופת ההשכלה. טלו לדוגמה את שירי של קונסטנטין אבא שפירא, שהיה אחד המאוחרים בחטיבה הזאת, לעומת אלה שקדמו לו, ותראו הבדלים תוכניים ופרוודיים. תראו שכבר בשיריו של פרישמן קיימת תשתית להופעת המדהימה של ביאליק, ולצירו של זה, משורר, כמעט לא זכור אך חשוב, יעקב לרנר, שהיה אחד המודרניסטים הראשונים של שירתנו. ולדוגמה שירו "פיה פיה".

קצרה היריעה הזאת מלעקוב אחר כל המהפכות, מביאליק דרך אצ"ג, שלונסקי, עד דור תש"ח, שגם הוא הטרוגני, למרות הרושם שניסו ליצור; וכדי להפך רושם זה די להזכיר את עוזרובין, את ע. הלל, ולבסוף את אמיר גלבע שסלל במדה לא מועטה את הדרך לדור המדינה. מכאן וך והאחרים, עד שירת שנות השישים, שהפכה את השירה עם "הביטנה כלפי חוץ". שירה זאת היתה המקורבת ביותר לחטיבה נפלאה של "האוסטרו-הונגרים" שבשירתנו: אברהם בן-יצחק, פוגל ופומרנץ.

כאן חשוב להזכיר את המחקרים המונומנטליים שעורך פרופ' הלל ברזל בכותבו, כרך אחר כרך, את ההיסטוריה של שירתנו.

גליון זה מציב שורה של מאמרים העוסקים בשירה העכשווית, ההופכים את הגליון ברובו המכריע מוקדש לשירה. מאמרו של דוד ארן על שירת טוביה ריבנר, מביא בפני הקורא משורר חשוב, מעניין ומורכב, אולי הקרוב ביותר לאסכולה ה"אוסטרו-הונגרית", או מאמרו, הסיפורי במדה מסוימת, של יאיר מזור על דליה רביקוביץ, המספר על שירתה בבהירות ובלשון לא למדנית אך מדויקת ומקרב את שירתה לקורא.

מאמרו של צבי עצמון הוסקר את ספרו החדש של אבנר טריינין, "מעלות אחוז", המעניין בספריו, לדעתי, עוזר לקורא להתמודד עם שירתו של משורר שהוא איש מדע, ושירתו מושפעת, במובן החיובי, מן העובדה הזאת.

שלוש רצבי עוסק בספרו החדש של איתמר יעוז-קסט, "דלתות צריפים עוד נפתחות ביי". זו הפעם הראשונה שמשורר זה אינו עוסק במטאפוריקה ספרותית כדי לתת ביטוי לחוויות ביוגרפיות במחנות ההשמדה, אלא מספר, עתים בריאליזם שעל גבול

הנטורליזם מה שעבר על הדובר בשיר, בשנות האימה, והוא עודנו ילד. השירה העברית נתקלת בקשיים, בעיקר שיווקיים, אבל לא רק. הסטיגמה של אי-מובנות, של בכיינות, של התחסדות, כמו סטיגמות אחרות לרוב, מופרכת לחלוטין. שירתנו הנוכחית ניתנת להבנה, להלחנה, לזימרה, והיא מתמודדת בהצלחה, גם מבחינת ההיקלטות, עם השירים המושרים הפופולריים ביותר. ולדוגמה, המופע השירי שנערך במועדון צוותא ב-16.4, השנה, בפני קהל של מאות אוהדי שירה.

גליונו זה תורם משהו לקירוב השירה אל הקורא המעוניין בה. וכי מי לא מוצא לעתים, נחמה, ואולי אף תקווה, בניסוח שירי מדויק? בגיליון הזה ימצא הקורא שירים של אבנר טריינין, טוביה ריבנר, ש. שפרה, אשר רייך, רחל פורמן-אלבו, אלישע פורת, לאה זהבי, מ.ח. איזקסון וציפורה חנה לידר.

## אלן גינסברג ודוד שחר

נפרדנו בימים אלה משני יוצרים. המשורר היהודי-אמריקאי, אבי השירה הביטניקית, שהקים אסכולה, שחרר את השירה מה"ספרותנות" הכובלת והפך אותה לאני מאמין מרגש של הנוער המתקומם נגד הממסד המייבש, המדכא, הצבוע, בשנות השישים באמריקה והרבה מעבר לה.

עודד פלד מקדיש לגינסברג מאמר מרגש של אוהב, תלמיד וחסיד מושבע.

אבנר טריינין נפרד בשמו ובשם של רבים מהפרוואיקון המקורי, המעניין, שאולי נגע בדברים שאחרים פסחו עליהם בפרוזה שלנו, מדוד שחר. מי שבמולדתו לא הגיע לפופולריות אך לעומת זאת נחשב לאחד הסופרים החשובים דווקא בצרפת, שם זכה גם להכרת הקוראים וגם לביקורת נלהבת ואפילו לאות הצטיינות מן הממסד התרבותי.

## לכיוון הדלת, אדוני ראש הממשלה!

גורלו הפרטי של מר נתניהו לא מעניין אותנו במיוחד. גם לא המשחק הגרוטסקי משהו של "המשפחה המלכותית", על עלילותיה הקוריוזיות. אותנו מעניין עתיד המדינה ותושביה. האם אנו באים לקראת עידן ישן של איבה, אימת המלחמה, הרס כלכלי, התדרדרות מוסרית של הממסד השלטוני, הגדלת הפערים החברתיים, אבטלה המונית מנוונת, השכלה לעשירים, בורות ועזובה לעניים; או, הופכים דף לקראת עתיד אחר של שכנות סבירה עם האויב מאתמול, שגשוג כלכלי ופתיחות לארצות האזור; במלים אחרות, המשך התהליך.

ראש הממשלה הנוכחי פסול מלהוליך תהליך כזה, גם אם לא יוגש נגדו כתב אישום. בעצם, הגשת המלצה להעמדתו לדין, פוסלת אותו מלעמוד כראש הממשלה שאמורה להנהיג את המדינה הזאת.

לו היה בו, במר נתניהו, משהו מן ההדר של רבין, משהו מן הכבוד העצמי, משהו מן היושר האישי, שבלעדיו לא ייתכן לעסוק בענייני ציבור, היה קם ומניח לכסאו ומתפטר. הוא לא יעשה כן. לא זה האיש. על-כן, תפקידו של הציבור לנווט אותו לכך. ובראש ובראשונה מחויבת לכך הקהילה האינטלקטואלית. משוררים, סופרים, אמנים בכלל, אנשי אקדמיה. קומו אם כן לעשות את המעשה הנכון, ונראה לו יחד את כיוון דלת הציאה מן השלטון. ■

יצחק



השער: אלן גינסברג (עמ' 14, 15) צילום, דינה גונה

4	אשר רייך: שירים
5	ש. שפרה: שירים
9	רחל פורמן-אלבז: שירים
11	אלישע פורת: שיר
13	לאה זהבי: שירים
15	אלן גינסברג: גורו - ארבעה תרגומים
20	אבנר טריינין: שיר
23	מירון ת. איזקסון: שירים
27	טוביה ריבנר: שיר
37	איבון קוולובסקי-גולן: ברד (סיפור)
38	אלכסנדרה קטאיבה-ונגר: חדר האמהות; (סיפור) מרוסית: יהודה גור-אריה
41	ציפי לידר: שירים

**מסות ומאמרים**

12	אבנר טריינין על דוד שחר
14	עודד פלד על אלן גינסברג
16	יאיר מזור על שירת דליה רביקוביץ
21	צבי עצמון על שירתו של אבנר טריינין
24	שלום רצבי על שירתו של איתמר יעוז-קסט
26	דוד ארן על שירת טוביה ריבנר
30	לאה גלזמן על ספרו של ירמיהו יובל

**ביקורת ספרים**

	עודד פלד על "150,000,000" למאיאקובסקי ועל "הזוהר והוא" לאסתר מור-בילר
6	ידידיה יצחקי על "היורד" לדורית אבוש
7	יעל ישראל על "מר ורטיגו" לפול אוסטר ועל "ספר הקומיקס של סבתא שלי" לאורית מורן
8	שגיא מעין על "ברוכים הבאים לטקסט" לתומר גניהר
9	אירי ריקין על "אינטלקטואלים" לפול ג'ונסון
10	שמואל שתל על "שירים אחרונים" לבנימין גלאי
10	יורם סלבסט על "אלישבע כובשת את שער ברנדנבורג" ליהונדב פרלמן
11	

**מדורים**

2	לפי שעה
7	חצי פינה - רוני סומק
34	עמוס לויתן - מצד זה
43	המלצות עתון 77

לכבוד עתון 77 ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנוי לשנת 1998/1997

שם ושם משפחה

כתובת

מצורפת המחאה על-סך 180 ש"ח עבור 11

גליונות כולל משלוח

בנק

מס' המחאה

חתימה

תאריך

שנה כא' • גליון 206 • ניסן תשנ"ז • אפריל 1997 • 20 ש"ח

**עתון 77**

**Iton 77**

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser  
 Managing Editorial Board: Shimon Ballas,  
 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. עיריית ת"א יפו - האגף לאמנויות. המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ לוחות: אורניב

**ירחון לספרות ולתרבות**

העורך: יעקב בסר  
 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 בסר  
 ניקוד: שמואל רגולנט  
 יחסי ציבור: דורין מרגלית  
 מועצת המערכת: יצחק אורבון-אורפז, גילה בלס, משה דור נתן וך, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמשא.

המחאה על-סך 180 ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח בנק מס' המחאה חתימה תאריך

שיכחות

ירושלים שכחה אותי.  
 כל נעורי הייתי אורח  
 הזרוע הימנית שלה.  
 מדי שבת אבנים קדושות  
 זרקתי בזרועי הימנית  
 על מכוניות שחלפו ברחובות.  
 הנחתי על זרועי השמאלית  
 כל בקר מימות החול  
 קופסית שחורה, מהדקת  
 ברצועות שחורות.

ירושלים שכחה אותנו  
 בזרוע ימנית נטויה  
 שהיתה לגוף מפלצתי:  
 עדר רב של איברים  
 תותבים, משוחים בשמן משיחים  
 שחור מאפל. וכך הם חיים  
 עם האתמול על הכתפים  
 כטוטפות בין העינים  
 וכל אבן מאבני ירושלים,  
 עיר שעברה לה יחדיו,  
 דומעת על שתיתנו.

בירושלים נשכחה ידי  
 הימנית וצל לשוני,  
 כשפתחתי אחת ממאה שעריה  
 בזרועות צמאות לעולם,  
 נשרו מעיני טפות גדולות  
 של אפלה חדה כלהב.  
 שמן דמדומים יורד על ירושלים  
 שהשחירה בין החומות ומחוצה  
 להו,  
 בין השמשות המלה גורלית.  
 רק אוהביה יכולים לראות  
 את הנזם השחור של זמנה  
 באפוף החור של המות.

על פני הארץ

הרי ירושלים שהתקרחו מיצרותיה,  
 התמלאו בתי שחור.  
 ענני עופרת ככתבת על קיר הרקיע.

הזמן הטוב התאדה  
 יש להגמל מבדותות.  
 הגלולה להרגעת המציאות  
 אבדה את יעילותה.

אלה הנושאים את הנר  
 שהפקדנו בידיהם המזהמות  
 לא יובילו אותנו אל היעד המבטח.  
 התקנה מיצגת במוכאות מחררות  
 של הרבי מקצקאול.

העתיד התחיל כבר תמול-ששום.  
 מסיונרים שחורים מתדפקים על דלת  
 נשמתי הלבנה.  
 בידיהם מאכלת בלי יצחק,  
 איל ללא מלאך.  
 לוחות הרריים בלי משה.

בדמיון הנחמה

אור הזית של עין זה  
 סמיך וכהה זורם בו  
 הדם האבוד

כשישבתי תחת העלים  
 התאבד הזמן בצל העץ  
 כל שעות הצהריים  
 מן הגבעה הסתכלה בי

דמות שפניה מכסים ברעלה

והשמש חפשה כמוני את עיניה  
 כל שעות הצהריים  
 חליל השתיקה התנגן בסלעים  
 ופי כרסם בעצבנות אויר כבד.

שנים רבות עברו בינינו באש  
 דם רב לא כבה אותה.  
 בעיפות זוקפת ראש  
 המשכנו לגדל עפר בגופינו  
 ומה שמקשר בינינו אולי  
 עוד יוכל להתאחות במקום הזה.

על הסרטן שלי: שיר אהבה

שוב סגריה נדלקת בפי כמאליה.  
 אני שואף נושף  
 והעשן מסתלסל כהתרסה.

בישר עלי לומר: מה שרוחש עכשו  
 במסתרים זורם בתוך גופי  
 בא רק מהלב. הסרטן-מחמד שלי אומר:  
 היה שקט, איש. הרי אינני טפוש!

אני עומד יושב אני שוכב הולך  
 הינו תק. מתחת לעור יגדל וישתבח  
 יצמח מכל תנוחותי יפרח מכל תנועותי  
 ולפתע יתגמד מרצונו וימוג כנעלם.  
 בישר לומר: אני רגוע וזה בא רק מהשכל

הממאיר שלי אומר: אני לא טפיל קטלני  
 רק התועלת שבתלות הדדית, הפכה אותי לכוה  
 ידידותי - הרי אם אדוני ימות - גם אני מת.  
 עשן הסגריה מסלסל יהרה מפיי.  
 ככה אנחנו חיים בשלום ובהבנה גמורה  
 זה עם זה, לפחות בינתיים, ללא מורא.

# אשה שמתאמנת בלחיות

א.

אשה שמתאמנת בלחיות פוקדת את מצבת אישה, ריח ניחוח של שרידי פרדסים מעלה בעיניה דמעות, מלוח, מלוח, מגעגועים, אשה שמתאמנת, מחליטה לפתע, לא מתאים לה כלל, להעמיד למראשותיו עציץ חמר רחב, ככל שישפיק הרוח הצר בין דלת אמותיו לדלת אמותיה הממתינות, מתלבטת אם לטעת בוגנויליאה, אדמה פדם, מתרבתת, או סגלה כשקיעה מדברית פרועה.

ב.

אשה שמתאמנת בלחיות יכולה ללכת לקולנוע בערב ראשון לקנין, ולא הולכת, יכולה ללכת לתערוכה של דנציגר במוזיאון תל-אביב, ולא הולכת, במקום כל אלה היא מדברת עם הגנן המפקד על בית הקברות בטלפון.

ג.

לכסות באפטניה את חלקתה הצמודה, מציע הגנן, והיא מתחמקת, הוא מציע ברוש בחלקתה הצמודה, והיא מתחמקת, לעקר ברוש משרש בחלקתה הצמודה בבא היום, לא נעים, היא מגמגמת, והגנן המפקד על בית הקברות טועה בשקוליה, ומבטיח שזו סגלה לאריכות ימים, עציץ, היא מבקשת, גדול, ובוגנויליאה, עציץ ארעי שאפשר בקלות להעבירו ממקום למקום בבא היום, כמו שחייתי, לוחשת לנפשה אשה שמתאמנת.

ד.

אשה שמתאמנת בלחיות מרשה לעצמה להודות בפני איש, נכון, אני מפחדת, ומרשה לאיש להטיח בפניה, הביתה?! מי מחכה לך בבית, אשה, את גורת על עצמך כרת, אשה שהתאמנה בלמות לוחשת לנפשה, אמת.

ה.

אשה שמתאמנת בלחיות הולכת לשוק לקנות דגים, עולה באפה צחנת ביוב זורם בשולי הסמטא, עופות תלויים על מרישים, איש מסיע עגלה פוגע בקרסלה, עיניה טחות מראות את פירמידות התפוחים, האגסים, המנגו, בבית היא לא מצליחה לבלע את הדג ריח הצחנה תקוע בגרונה.

ו.

אשה שמתאמנת בלחיות עולה ביום שרב בגרם מדרגות בבנין משרדים, ברחוב קבוץ גליות, עולה בגרם מדרגות ואיש נשען על המעקה, סגריה תקועה בזוית שפתיו, בנחת רחוב דרומי, זיפי זקן על לחייו, מחיה את נפשה, בעודה מטפסת ברגל כואבת ואומרת, אשה זקנה, למה לא מדרגות נעות, והאיש הנשען על המעקה מעשן בנחת סגריה, לא אשה זקנה, יא רוחי, עוד יהיו מדרגות נעות, יא רוחי, נשמתי, נשמתי שלי, השמיע באזניה איש אוהב לפני הרבה הרבה שנים, עכשו בעפר, נשמתי שלי.

# עולם חדש ואמיץ

ולאדימיר מאיאקובסקי:  
150,000,000; פואמה בתרגום  
של אלכסנדר פן; הנה: קונטרס  
לשירה בעריכת נתן זך, מס' 13,  
הוצ' תג, 1996

נסים מתרחשים לעתים בעולם הספרות. עובדה, אחת הפואמות החשובות ורחבות-היריעה של מי שהיה משוררה הגדול של מהפכת אוקטובר, ולאדימיר מאיאקובסקי, הלכה כמעט לאיבוד; כלומר, לא בשפה המקורית בה נכתבה, אלא בלבוש העברי היפהפה שתפר לה תלמידו וממשיך דרכו, אלכסנדר פן. מן המבוא של נתן זך מסתבר שרק



פרק קצר יחסית של "150,000,000" הופיע במבחר שירי מאיאקובסקי, בתרגומו ובעריכתו של אלכסנדר פן (ספריית פועלים, 1950). הסברה הרווחת היתה כי פן הסתפק בתרגום קטע מתוך הפואמה, כפי שנהג בתרגום פואמות ארוכות אחרות, כגון "ולאדימיר איליץ' לנין". אבל פן חזר לפואמה בשנות ה-60, השלים את תרגומה, למעט כמה קטעים קצרצרים, ומסר אותה לידידו, האמן גרשון קניספל, תוך תקווה שהתרגום, מלווה באיוריו של קניספל, יופיע ב-1977, במלאת 60 שנה למהפכת אוקטובר. פן נפטר ב-1972. קניספל כמעט איבר את כתב-היד, ובסופו של דבר נמצא צילום שלו. בעזרתו של אריה אהרוני תוקן הטעון תיקון, הושלמו השורות החסרות, והפואמה ניצלה מתהום הנשיה והופיעה בקונטרס חגיגי של "הנה", מלווה באיוריו הנפלאים של גרשון קניספל.

לנין לא אהב את הפואמה, משום מה, וטען שהיא "קשקוש בלתי מובן", אם משום שמחברה העז לכתוב בה, "לא ללנין שיר הללוים". במאבק/אהל מיליונים, / אראה מיליונים, / אפייט מיליונים - אותם רקני, ואם משום שלא נטה חסד במיוחד, כמו עמיתו לצמרת המשטר החדש, למאיאקובסקי ולשאר אנשי החבורה הפוטוריסטית. כך או כך, "150,000,000" היא אחת הפואמות האוונגרדיסטיות הגדולות של התקופה, ויש בה שיקוף נאמן של רוח התסיסה והמרד, ושל האמונה בעולם חדש ואמיץ, שליוו כרוח תזוית את האירועים ההיסטוריים הרי-הגורל ברוסיה מחד, ואת עיקרי האני-מאמין השירי-אמנותי של האסכולה



הפוטוריסטית מאידך. 150,000,000 אוכלוסיית ברית המועצות כשנכתבה הפואמה, בשנים 1919-1920. המיליונים הללו הם גיבורי שירו של מאיאקובסקי, הם ותמציתם ההרואית, אותו "איבן" - שם רוסי נפוץ מאוד, ואולי גם רמז ל"איבן האיום"; שכן איבן, מכריע המאבק בין ה"אוימים" ל"לבנים", מגיע לארצות הברית וגובר בקרב איגרוף על מי שסימל בעיני מאיאקובסקי את הקפיטליזם במירעו, וודרו וילסון, הנשיא האמריקאי באותם ימים.

"מאבק אחרון. / וילסון בכבודו. / ורואים הווילסונים באימה מתנשמת / הוא הפך לאפר, בנסותו / למעוך בעכוויו את השמש", כותב מאיאקובסקי בהומור שובב, תוך שימוש באלוזיה ל"מלך השמש" שהוכרע במהפכה הצרפתית. הנוק-אאוט המיוחל הוא של 150 מיליוני "איבנים" בקרב על עולם המחר. "העתיד הגיע! העתיד ניצח!" כותב מאיאקובסקי ועובר לשרטוט אידילי של חזון העתיד הרחוק: "היסטוריה, / בפרק זה / מרוצץ כעל כף-היד גלוי. / רעבה וניחרת / מתרווחת כל עיר / ומעל לאבק רחובותיה תלוי / שמש של הוויה אחרת. / ... אולי זה יובל המאה של מהפכת אוקטובר, / ואולי / מן הסתם / מצב-רוח נפלא שבפנים. / בתנופת ספינות-החלל ברקיעים, / רכבות, / סיפוני ציים נבחשים, / בקו עקלקל של גונדות-רגלים / הסתדר המין האנושי. / גדולי-ראש, / בהילה אדומה עוטים, / נחתו יצורי המאדים. "הגייגות המחר, בשורת גן העדן, רקוויאם לעולם הניצול והסבל של אתמול. ומאיאקובסקי חותם את הסאגה שלו בפניה לאמא-אדמה: "טוב גלגלי את עצמך בלחנים עדלידע / ופרחי, אדמה, ביבולים אמן-סלה. / זו לך / של המהפכות זבת-דם-איליאדה / ש שנות-רעב אודיסאה לך!" נאיביות ככל שתיראנה שורות השיר הללו היום, לאחר קריסת הקומוניזם ברוסיה וכמזרח אירופה כולה, ועם פשיטת הרגל הנחרצת והכאובה של הניסיון למשטר במסגרת פוליטית את עקרונות הצדק והמוסר החברתי (ידם של "ווילסונים" על העליונה, בינתיים), אי אפשר להתעלם מהעובדה

שהחזון הפיוטי של מאיאקובסקי נכתב בשיאה של אמונה לוחטת בעתיד אחר, בעולם חדש, באדם חדש. עובדה, עם הופעתה לראשונה של הפואמה, אליבא דאלכסנדר פן, "150,000,000" נדפסה ללא לתימת שמו של המחבר. "בעובדה זו רצה מאיאקובסקי להדגיש כי גיבורי הפואמה - העם המהפכני בו מאה וחמישים המיליונים - הוא מחברה האמיתית", כותב פן. אשר לתרגום, כותב שורות אלה אינו קורא רוסית, כך שאין באפשרותו להשוותו למקור; אבל בכל פעם שאני שב וקורא בטקסט, הולכת ומתגברת אצלי התחושה כי לפנינו מלאכת מחשבת ומושיך דרכו הנאמן של מאיאקובסקי בשירה העברית. פן מצליח להעביר, צורנית ומילולית, את תנועות הגלים וקצב משברי האוקיאנוס, המאפיינים את הפואמה המתנחשת, רחבת הממדים הזו, תוך נאמנות לכללי המשחק הפוטוריסטיים (שאף מאיאקובסקי היה חתום עליהם במניפסטים הידועים של 1912 ו-1913). התוצאה היא לבוש עברי נפלא ומשובב-נפש, לאחת הפואמות הגדולות והחשובות של המאה הזו. ■

## על אהבה וגאולה

אסתר מור-בילר: הזוהר ההוא;  
הוצאת ירון גולן, סידרה  
בעריכת מנחם בן; 1996: 48 עמ'

כשהכוכבים נעים במסילתם / ואתה במסילתך / והיום האיום מהלך בינינו / מתרפקת נפשי על עצמה / ושרה לה שיר נדודים", כותבת אסתר מור-בילר בשיר קצר ויפהפה, שכותרתו "אתה במסילתך" (עמ' 19). אפשר שהפניה היא אל אהוב, אפשר שהנמען בשיר הוא אלוהים. בכל מקרה, הנדודים כאן הם לרוב שיטוטים בזמן, שכל פעולת ההיזרות, ההתפרקות על חוויות מן העבר (השייכות בחלקן לילדות ולנעורים), עוברת כחוט השני בחלק לא מבוטל משירי ספר הזה, שהוא קובץ ראשון למחברת. הגעגועים לתפארת ימים עברו, שהיו ולא ישובו עוד, כמו גם אידיאליזציה של העבר (במידה זו או אחרת), הם מיסודותיה המובהקים של השירה הרומנטית. קו התפרק שבין מצוי לרצוי, בין המציאות הקיימת לזו הנחלת, שימש תמיד נקודת זינוק אופיינית לכתיבה מסוג זה, המבקשת את היפה בתוך הבגלי, את הנשגב ביום יום, את התג בחולין. לכן, לא מקרה הוא שרבים משיריה של אסתר מור-בילר כתובים בלשון עבר, וחלקם אף בזמן עתיד, תוך כמיהה לימים טובים יותר. כך בשיר אהבה קסום, שגם בו, הנמען עשוי להיות אהוב או אלוהים: "ביום ההוא / אתה תישאני אל ארץ / צלצל כנפים / ביום ההוא / קלל הברזל ישקע / ביום ההוא / אתה

תמשני מתהום / מתנים / ממוך האפלה" ("ביום ההוא", עמ' 18). המשוררת מתגעגעת אל שדות אפק, לחוויות בתנועת הנוער, לא"ש הלילה הקייצי, למסעות כנופי הארץ, כאשר בשירים אלו מופיעה דמות כלייכולה, יוני (המדריך מהתנועה, ככל הנראה) שהזכרונות ממוקדים סביבה, בדרך כלל. שכן רק בכוחה של דמות בוגרת יותר, מנוסה, נעדרת בעליל, אלוהית-כמעט, 'להוריד כוכבי-בר מן הלילה שנגמר', 'לפרוש מניפה ארגמנית של שוויון ואחוזה', 'להקיף את חיינו שדות פרחוניים', וכי'. והפניה אל יוני, הדמות הנעדרת, נמשכת גם בהווה. בצר לה, בצוק העתים, המשוררת פונה אליו ושואלת: "איך תציל אותי מזה?" ומבקשת, ברוח שיר השירים: "כשחמשי מצית את ימינו / המורכבים / רפדני / בתפוחים" ("הלבן הסמך", עמ' 15).

כתיבתה של אסתר מור-בילר היא דתית במובהק, ונובעת ממעינות עמוקים של אמונה. ולא רק בגלל השימוש החוזר ונשנה במוטיבים, בתמות, בביטויים ובמסבעות לשון, הלוקחים מעולם התנ"ך, התפילה והמקורות היהודיים; אלא משום שהאהבה-לטבע, לנופי הארץ, לאהוב, לירושלים, לאלוהים - אהבה חובקת-כל, אהבה כמצב תודעתי של גאולה, היא בעצם הנושא הגדול שהמשוררת חוזרת אליו שוב ושוב. וגם אם היא "חוטאת" לעתים בהיסחפות יתרה, גם אם צצות לפעמים שורות, החוצות, כמדומה, את גבול ה'רגשי' ומבטאות 'רגשות' והתלהמות-בוסר, הרי שההישג הגדול שלה, בעיני, הוא יכולתה לזג בין האישי הכללי, להתיק את המטען האדיר של מסורת, היסטוריה ומיתולוגיה יהודית, ולהפיק ממנו את מיטל הזהב או מטבע השירה הפרטי-מאוד שלה. בדרך זו היא חומקת מן המלכודת הסכוכה של שירה לאומית-דתית (ובוודאי שמן המשמעויות וההיבטים האקטואליים-פוליטיים שלה), ופורשת לפני הקורא את ד' אמותיה, שהן עולם ומלואו - עשוי, סגוני, חדור-אמונה עזה, קשוב לפסיעות הבורא ולטביעות אצבעותיו עלי אדמות. וכך, קשה שלא להתפעל מן השורות הבאות, הנועלות את הספר, שהן שיר אהבה לירושלים: "ומבעד להרים / מכחילה ירושלים / צליל נוגה בתוך צליל / צלול / ואור באור / בלול / נופך כדכוד / אחלמה / ברקמת שמים / עדינה / ציפור ממורקת על ענני / נוצה / כרוח סחהר על / תהומות רבה / אל תראה אותי לכוונה / בבשמים / כבושה / בברק / האבנים / משטופים / אש ושושנים / כשהטל מתפרק / בהרים / והלילה בוער בשלל / איזמרגדים / אני מכחילה מבעד / להרים / כנופך, כדכוד / ואחלמה / אני רקמת שמים / עדינה / אני ציפור ממורקת על ענני / נוצה / אני רוח סחהר / תהומות רבה" ("ירושלים", עמ' 46). ■

עודד פלד

## געגועים לחומס

דורית אבוש: היורד; הוצאת גוונים; תל-אביב 1996; 183 עמ' הספרות העברית לא גילתה עד כה עניין רב ביורדים-ישראלים שעזבו את ישראל והיגרו למדינות הים-לא בדמותם, לא במעשיהם, לא בגורלם או במניעיהם. אכן, פה ושם מופיעה בספרות העברית דמות של יורד, על פי הרוב דמות משנית. ראשון להם הוא ככל הנראה ירוחם חופשי ברומן "אורח נטה ללון" של עגנון, שעזב את הארץ מחמת אכזבתו העמוקה מההבטחה שהיתה כרוכה בעליה לארץ ישראל. רק דמויות מעטות באו בעקבותיו בספרות העברית שלפני היות מדינת ישראל. הספרות הישראלית מצאה בה עניין רק מעט יותר מוז שקדמה לה, אך גם בה אין נושא זה מגיע לביטוי שלם. נתן שחם נוגע בבעיית זרותם של ישראלים המתגוררים בעיריה קטנה בארצות הברית בסיפורו "ציון לא תשאלי", ויורם קניוק מספר חוויות אישיות מהתקופה הארוכה בה ישב בניו יורק בסיפורים שב"היורד למעלה", וברומן האוטוביוגרפי "סוסעץ". חנוך ברטוב מתמודד עם נושא זה בחלק מהרומן "באמצע הרומן", ומצביע על אובדן הערכים ועל האדישות כגורם ראשי ביציאה מהארץ, ואף אב. יהושע נוקק לנושא זה בדמותו של גבריאל ברומן "המאהב", מנקודת ראות ישראלית מובהקת, הרואה בירידה עריקה. רומן מעניין ביותר המעמיד במרכזו יורד המתמודד עם הבעיות הקשות שבהיקלטותו של ישראלי בלוס אנג'לס הוא "שדירות השקיעה" של ראובן קריץ (בשם העט ריקי קלוד), רומן שלא זכה למרבה הצער בתשומת הלב שהוא ראוי לה.

"היורד" של דורית אבוש איננו ראשון אם כן, המעלה את דמותו ואת בעיותיהם של יורדים, אבל הוא אחד המעטים שפונה לנושא מנקודת ראותם של יורדים, שכן המספר הוא הגיבור, ישראלי שהשתקע בארצות הברית. הרומן מנסה להתמודד עם בעיית השניות שבהווייתם של יורדים בכחיתם כישראלים חדשים, בקרע שהם חווים בין השאיפה להשתלב בתברה האמריקאית ולמצוא בה את מקומם ואת ביתם, לבין הויקה שלהם לארץ ושארית רגשות האשם עקב עויבתה. הוא מנסה לבחון את עומק שורשי הישראלי בישראל, עד כמה הוא שייך למקומו ולמשפחתו שהשאר מאחור, ובאיו מידה הוא מסוגל לשהות מחוץ לאווירה הישראלית ולהתאקלם בסביבתו החדשה. הוא מציע אפשרות של ניתוק קיומי מכל מקום, קיום ללא שורש או אחיזה במקום כלשהו. הרומן בוחן שאלות אלה בדרך עיצובה של העלילה שלו, הבנויה על עימות בין כח אל לשם. הגיבור, איש אקדמיה, מרצה לתולדות האמנות באוניברסיטה יוקרתית במזרח ארצות הברית, נוסע לשנת שבתון בתל אביב. מסע זה מציע לו את



האפשרות לבחון את עצמו ואת מקומו בהווה הישראלית, הפרובינציאלית, לפני שהוא חוזר לעיר האוניברסיטאית האמריקאית הקטנה, פרובינציאלית ככל שיכולה להיות עיר קטנה בארצות הברית.

הויקה שלו לישראל צפה ועולה בכך שהוא משתלב במהירות בסביבה הישראלית המארחת אותו ואת משפחתו האמריקאית. הוא מסתגל במהירות לצפיפות ולקירבה המשפחתית הרבה, הקולגית, וכן גם למערכת היחסים המקובלת באוניברסיטה הישראלית, במשפחה, ברחוב, בין חברים. השוואת המציאות הישראלית לזו האמריקאית איננה עולה לטובת הצד הישראלי, אולי מכיוון שה"יורד" חייב להצדיק את "ירידתו", וזאת על אף הביקורת המרומזת על "אורח חיים האמריקאי". אבל עיקר הקשר שלו לישראל הוא בתחושה כלשהי של אשם על האכזבה שהנחיל לאביו בעזיבתו את הארץ. גם אשם זה אינו יכול להחזיר אותו לארץ. ואמנם, הוא איננו עתיד לשוב לארץ, הוא קשור לחיים הקלים והנוחים שמציעה לו אמריקה, לניידות ולקלות התנועה המתאפשרים לו בהיותו איש אקדמיה, בלא מחויבות למקום כלשהו. מותו של אביו לקראת סוף השהות שלו בארץ משררר אותו למעשה מה"מחויבות" לישראל.

עם כל זאת, אין הוא יכול לשחרר את עצמו כליל מהויקה הישראלית שלו. הוא מבחין בין הסטודנטים שלו בנערה ישראלית, ענת, עמה הוא רוקם קשרים מיוחדים, אם גם ללא צד ארוטי, שהמניע שלהם הוא בישראליות של ענת. ענת ממקמת את עצמה בעולמו של הגיבור, ומיטיבה לנצל את הקשר עמו לנחיותה, גם באמריקה וגם בתקופת השבתון שלו בארץ. באמצעותה הוא פוגש בנערה ישראלית אחרת, עדי. אף על פי שיש לה חבר, איתו תשוב לקראת סוף הרומן לארץ, הוא מתאהב בה, אבל איננו מוצא בעצמו די אומץ לממש את אהבתו, או אפילו להציע אותה. נערות ישראליות אלה אמורות ככל הנראה לייצג את המערכת המורכבת

של יחסי הגיבור עם ישראל, משיכה אפלטונית או אהבה שאיננה מתממשת. דמותו של הגיבור מוצגת בידי עצמו, שכן, כאמור, הוא מדבר בעדו. הוא תופס את העולם על פי ציורי מופת אלה ואחרים, שכן, כזכור, הוא מומחה לתולדות האמנות, והוא מרבה להסביר לעצמו ולנו את עצמו, את דרך החשיבה שלו ואת מניעיו. ואף על פי כן אין הוא משתחרר מהסטריאוטיפיות שגורה עליו המתבררת.

הוא עצמו, דרך החשיבה שלו, והמניעים שלו מהווים סטריאוטיפ מובהק של ישראלי יורד, מצליח, ושל איש אקדמיה. הרקע סובל מתפיסה סטריאוטיפית לא פחות. הסביבה האמריקאית מתוארת בקלישאות נדושות של עיר אמריקאית קטנה, והסביבה הישראלית עונה לכל המקובלות והמוסכמות לגבי מגרעותיה של ישראל במרכז תל אביב. גם הדמויות הסובבות את הגיבור בנויות על פי דגמים מקובלים, ואין בהן ממשות אינדיווידואליות. אשתו וכנו הם אמריקאים טיפוסיים, שותי חלב ומנומסים למופת, והישראלים הם ישראליים טיפוסיים, שותי מיץ, קולניים ולוחצים בחיבתם ובידידותם. עלילתו של הרומן איננה מורכבת במיוחד. כאמור, הסיפור מתמחה בהצגת הגיבור בסביבתו האמריקאית ובפגישתו עם ענת בחלקו הראשון של הרומן, בתיאור נסיעתו לישראל בשנת השבתון, ופגישתו עם בני משפחתו, עם ענת וחבריה בתל אביב, ומות אביו בחלקו השני של הרומן, ובשיבתו לאמריקה בחלק השלישי, כולל פרשת עדי. אף על פי כן, מאבדת המחברת את השליטה על חומרי העלילה שלה. בני משפחתו של

הגיבור, אשתו ובנו, כמעט שאינם מופיעים בסיפור, פרשת ענת, המהווה את עיקרו של הרומן, היא מזוהה עד מאוד ואינה משכנעת מכל וכל, וסיפוריה של עדי מצורף לרומן לאחר שעיך סיפורו כבר נגמר. המחברת התכוונה, כמובטח בשער האחורי של הספר, לפרוש "תמונת מצב של האדם בחברה הפוסט-מודרנית: נייד, בן-כלאיים של שפות ותרבויות, בין-לאומי ופרובינציאלי כאחד". לשם כך היא מטלטלת את גיבורה מעירו הקטנה לנוו יורק (עיר מגעילה), לאי אלה כנסים מדעיים (משעממים) במקומות שונים בעולם, ומוציאה אותו לטיול בדרום מערב ארצות הברית (שאמור להציג עוד צד פרובינציאלי בארצות הברית), בחברתה המזוהה והלא מוסברת של ענת. אבל הדמות העולה מהרומן איננה ממשות שום "אדם פוסט-מודרני", אלא רק דמות של מהגר מודרני, שנקלט היטב בארצו החדשה, בלי כאבים רבים, אם כי מפעם לפעם הוא נתקף בנעוטים קלושים לארץ מוצאו, ויש לו ביקורת סטריאוטיפית על החברה האמריקאית ותרבותה. הבין-לאומיות שלו וצינונית, הפרובינציאליות שלו שטחית. אין לו בעיות אמיתיות, "נפשו החצויה" איננה כואבת. הוא שמח במצבו ובמקומו, ומשתדל להשתלב בהם. אפשר שיש בכך "זהות ישראלית חדשה של איש העולם הגדול", ככתוב בשער האחורי של הספר, אבל ישראליות זו שבהווייתו של "היורד", שאיננו "איש העולם" כלל וכלל, במידה שהיתה בה ממשות כלשהי מלכתחילה, מתפוגגת והולכת במהלכן של הרומן, עד כי לא נותר ממנה דבר מלבד מעט געגועים לחומס.

ידידה יצחקי

## רוני סומק חצי פונה ריצ'רד ברוטיגן מאנגלית: עודד פלד

### סונטה

הים הוא פְּמוֹ

מְשׁוֹרֵר טֵבַע זָקֵן

שְׁמַת

מִתְתַקֵּי לֵב

בְּמַחְרָא צְבוּרִית.

רוחו עֵדִין

מְסֻבֵּבֵת בְּמִשְׁתַּנּוֹת.

בְּלִילָה אֶפְשֵׁר

לְשַׁמֵּעַ אוֹתוֹ

מְשֻׁטֵט יַחַף

בְּחִשְׁכָּה.

מִישֶׁהוּ גָּבַב

אֶת נַעֲלָיו.

ובאמת, מי גנב את נעליו? משטרת השירה פותחת בחיפושים וברוטיגן הוא החשוד העיקרי. מדובר במשורר היודע להוליף אודקולון גם במחראות ציבוריות, וכל זאת מבלי לשכוח לאיית את המלה 'מחראה'.

## וולט בערים הגדולות

פול אוסטר: **מר ורטיגו**; ספריה לעם; הוצאת עם עובד; 1996; 297 עמ'

חובבי פול אוסטר צפויים לאכזבה בספרו החדש, "מר ורטיגו". לצערי - ואני אומרת זאת כמשתייכת לאותה קבוצת גרופיס' מקומית נלהבת - זוהי גם הוכחה נחרצת לכך שלא כל שירבוט של היוצר המורכב והמעניין הזה - יש אף אלה המתעקשים להוסיף שגם גאוני - הוא יצירה ספרותית בעלת ערך רב. ובאמת, מרומן שמתחיל במשפט, "הייתי בן שתיים-עשרה כשהלכתי על מים בפעם הראשונה", היית מצפה ליותר, להרבה יותר. למעשה, מורכב הרומן ממיחזור לא הכי מוצלח של חומרים מוקדמים, בהם מתעסק אוסטר בכפייתיות (לעיתים ראויה להערצה) למעלה מחמש עשרה שנים, למן היום בו כתב את ספרו הראשון, והאוטוביוגרפי, "המצאת הבדידות", דרך יצירתו הנעלה ביותר בעיני, "מוסיקת המקרה", ואפילו בתסריט הנפלא שלו לסרט "עישון".

את דמות האב - בפשט ובמפושט - מחפש אוסטר בכל ספריו. החיפוש אחר האב והיחסים איתו - האב הממשי, הנעדר או הרחוק - אחראים לכל הטלטלות העזות והלעיתים הנוראות שעוברים גיבוריו המיוסרים. לאותה השתלשלות אירועים פיקרסקית תמוהה וביזארית, המאפיינת תמיד את חיי גיבוריו, וגם הפעם, ב"מר ורטיגו", היא אינה נפקדת מין התפרוץ העלילתי (מר ורטיגו, שהיה בילדותו הנער וולט, הוא פעם מקבץ נדבות ופעם גנגסטר, פעם אופה ופעם מפיזנר, וכו'). לתחושת הפטליות שטניעה את אותן תהפוכות גורל, אחראי גורם עליון רב כוח, ולרוב גם אכזר ושרירותי, שנדמה כאילו הוא נטפל בכוונה תחילה לחיי הגיבור האוסטרי. יש שהוא מסייע, אבל בדרך כלל הוא מוזיק, והגיבור הנואש של אוסטר נמצא שם כדי לקלוט ממנו את האותות, לעיתים להתמרד נגדו, ומדי פעם, למשל בימרו ורטיגו, לקבל לבסוף את מרותו ובכך להתברך גם בחסותו ובאהבתו. הסמליות בחיפוש אחר האב בספרי אוסטר, היא בלאו הכי ממוקדת וברורה כל כך, לכן לא נראה לי שהיה צורך דחוף לחזק עוד יותר את הסמליות ולייצר אלגוריה תפלה ושקופה כמו "מר ורטיגו". יותר ממחצית הרומן מוקדשת לתיאור היחסים הסתומים בין הילד וולט בן התשע, לבין גבר מיסטורי ותמהוני בשם מאסטר יהודי, שאוסף אותו מרחובות נט-לוואיס וגורר אותו לקנוס, שם הוא מעביר אותו תהליך חניכות הגובל בהתעללות. הכול למען מטרה עליונה: לגרום לילד להרף. בבוא היום הוא מגיע לרמה נעלה כל כך, שהוא ומאמניו האישי מוסעים בכל רחבי אמריקה ומצויים מופעי ירחוף, בהם מעופף הנער כמו ציפור קלת כנף. אבל לפני כן עובר הילד שבעת מדורי



גיהנום, ככללם קבורה בעורו בחיים, תהליך המקביל לסיפור העקירה התנ"כי. נדמה לי להסמליות - בכל החזיתות ובכל הפרטים העלילתיים - כל כך שקופה, שמש חבל על הזמן להסביר את הנמשל, שכן המשל מבצע את זה ביסודיות כפייתית כבר ברובד העלילתי של הטקסט. לא לרדידות רשלנית שכזו ציפיתי ממספר מוכשר כל כך כמו אוסטר, אבל כנראה שזה מה שמקבלים מיוצר שאדי התהילה עלו לו לראש, ומאו הוא סבור שעליו לתחוק את קוראיו (ואולי גם את עצמו) בעוד יצירה חסרת משמעות. חוץ מזה, לא הכי מעניין לקרוא את הגיגיו ופרשנותו של אוסטר על יחסי האדם עם בורא עולם, גם מפני שהוא שכ וממחור את האידיאלוגיה שלו שפורטה בהרחבה בספריו הקודמים, וגם מפני שהוא אינו מציע פרשנות או דימויים חדשים שירעננו קצת את מחסן המיתוסים הרגיל המאפיין את הנושא השחוק. כל זה אינו מרמו בהכרח על כך שפגה לגמרי מתת הכתיבה הנדירה של אוסטר, המתבטאת בדרך כלל במקוריות ובנארטיבי עמוס באירועים ומאוד מאוד אינטנסיבי. אוסטר היה ויהיה תמיד מספר שמקדיש את כל אוניו להתקדמות הסיפור והעלילה באמצעים שלפעמים מעוררים השתאות, כבוד או אפילו קנאה (בוודאי בעיני מספרים אחרים), והוא מבצע זאת בכל האמצעים שבירדו, ובראשם כוח דמיון כביר. הפעם, כמה חבל, הוא נשען יותר מדי על השראתם של הסרטים ההוליוודיים (אולי נדבק בחידק מאו מעורבותו הקולנועית ב"עישון" ו"מוציאים עשן"?), שמציידים את הטקסט שלו בתחושה בלתי נעימה של מיחזור ולא דווקא של המצאת דימוי חדש, של העתקה ולא דווקא של בניית עולם ספרותי עצמאי ואתנטי. הדים מוזאגרים של סרטים שונים שנעשו משנות הארבעים ועד שנות השבעים נושבים בטקסט: סרטי גנגסטרים וסרטי דרך. אפילו המקום בו עורך מאסטר יהודי את מחקריו האכזריים על גופו העלוב של הילד בן התשע, מתבצע בקנוס, הלוא היא מולדתו של "הקוסם מארץ עוץ", בשינוי קטנטן אחד, מאסטר יהודי הוא

רב-מג מאיים במיוחד, שכל נסיונות הריכוך של אופיו הנוקשה והגחמני, שמנסה המחבר לפזר לאורך הטקסט, אינם משנים את ההתרשמות המסתייגת הראשונית הנוצרת כבר בעמוד הראשון של הטקסט. "מר ורטיגו" נראה כספר שנכתב תחת הרושם החזק שהשאיר הרומן "מוסיקת המקרה" במחברו. אלא ש"מוסיקת המקרה" עולה על "מר ורטיגו" במקוריות הסיפור, במוצקות הנראטיבי, ובכוחות ההמצאה והדמיון שבו, בעוד ש"מר ורטיגו" הוא העתק דהוי, או נסיון חזרה מייגע לחזור על ההשג ואולי על התהילה שהביא לאוסטר הספר ההוא. "מר ורטיגו" חסר את העוצמה ואת האינטנסיביות הרגשית שאפיינו את "מוסיקת המקרה", ובעיקר את אותה המיה פנימית נדירה המפעמת בין דפיו של הספר הצנום. ב"מר ורטיגו", העבה ממנו בלפחות עוד מאה עמודים, חוטא המחבר גם בכך שהוא מתברבר ומתברבר ללא כל צורך או מטרה נראית לעין על כל מיני נושאים פרטיים שכנראה מעניינים רק אותו. למשל, במה בדיוק משרתים את הסיפור תיאורים מפורטים של סדרת משחקי בייסבול בשנות השלושים בשיקאגו? או, במה בדיוק יועיל לעלילה תיאור מייגע של תיאוריית התעופה והדאייה של הנער וולט ומאמנו לקראת פתיחת סיבוב ההופעות בערים הגדולות באמריקה?

## הפקרות מקסימה

אורית מורן: **ספר הקומיקס של סבתא שלי**; סדרת "אתנחתא"; 1996; הוצאת כנרת; 223 עמ'  
מה זמן רב לא בא אל פי מעדן ספרותי משיב-נפש, כמו זה שמציעה אורית מורן בספרה השני, "ספר הקומיקס של סבתא שלי". זלזלת את ספרה בהנאה מרובה והתענגתי על כל פסקה, על כל עמוד, ועל כל בדיחה שחורה. ויש רבות כאלה בספר של מורן - לא התפנתי למנות, אבל תאמינו לי, הן רבות - למן העמוד הראשון, הפותח בסיפורן של שתי כבשים מצויר קומיקס (האחת תל אביבית, שהתגרשה בגיל עשרים וחמש, והשניה טוחנת אשפה בדופלקס מאובזר באמריקה), ועד לעמוד האחרון, שמסתיים - לא פחות ולא יותר - במלה: "ווס?".

חירות ספרותית מהסוג אותה נוטלת לעצמה מורן בשתי ידיים ופה רעבתני, היא מחזה ספרותי שהייתי מכנה אותו כמעט "ניסי", במחווות השימון, הקדרות, החשיבות העצמית והפוזות הנמופחות הרווחות בסיפורת העברית. מבחינתי, מורן (וספרה) הראשון, "מה שגור הגורילה צריך" יצא לפני 14 שנים וזכה, כך אומרים, לתשבחות רבות), היא תגלית נדירה,

ואני מאוד מקווה שהיא לא תחכה עוד 14 שנים כדי לכתוב את ספרה הבא. מורן היא אשפית מילולית, המבצעת סלטות מטורפות ופרועות בשפה. היא עושה שימוש מזהיר בלשון "מקומונית", כמעט מבלי למעוד לתוך ה"איניות" המאפיינת כתיבה "פוזאית" זו. היא בעלת כושר המצאה ודמיון פורה. וחוץ מזה, היא מצוידת בחוש הומור של פליטוניסטית שנונה וארסית, העולה בהרבה על הויאגר "העירית ליגורי" היקנאי, המוכר לנו ממחווות העיתונות היומית. ברומה שלה נמסר שהיה לה פעם טור הומור שבועי במקומן "כל העיר", ואין ספק שנסיונה בתחום הפליטונים העיתונאיים סייע לה רבות להשחזר את עטה ולהתנפל על מרבית הפרות הקדושות של ימינו ומחווותינו. בספרה, הכתוב מתוך נקודת מבט סובייקטיבית של מספרת מוסרפת מלחצה, היא משפדת אסדרות מאותן פרות קדושות, כמו צה"ל, מלחמת ישראל, פולחן החללים היהודי, פולחן הוין הנודע, ועוד כמה כאלה, המתפלחות מתחת לעטה המתפרע. גם עלילה יש, אף שהיא אינה מוקד העניין - והיא ממוקמת בקיץ של שנת '82, הזכור גם כקיץ החשוך הוא בנו פרצה מלחמת לבנון. באותה עת שרויה הגיבורה, צעירה בת 22, במין קומה רגשית, אבל גם בתחילתו של רומן גחמני עם עיתונאי מקומון גחמני לא פחות, ובתחילתו של עיבוד תהליך אותה עם עצמה המבולבלת. היא נקרעת בין יחסיה המזוירים לבין זוגה הנוכחי לבין עוד שני גברים: החבר שלה לשעבר והחבר של החבר לשעבר.



כשהאחרון מת, היא ממשיכה את התחביב המורבידי שלו: אוסף של כתבות על אסונות, התעללויות ומיתות משונות, ובמקביל מאמצת את בנו היתום. היחסים הגובלים בסירוף בין המינים, היחסים המוסרפים לא פחות עם הורים וקרובי משפחה, ויצר הקיום וההתרבות המושל בכיפה על אף כל הגורמים המדכאים הנ"ל, מתפתל סביב חייה של הצעירה ומוביל אותה אל תוך התבגרות חדשה, וגם קצת מוזה, בה חיים מבוגרים וילדים בצוותא, כמו ילדים מגודלים שכנראה כבר לא יבינו



המורכבת או החולה של גיבור כלשהו (תופעה החוזרת בסיפורים לא מעטים בספר), מצדיקה ריבוד משתנה של שפת הדיבור שלו, אולם טיעון זה אינו משכנע דיו ואינו עומד במבחן ההיגיון הסיפורי, שכן "נפילות" השפה מתרחשות גם בין דברי הקול המספר, בו אין לחשוד במורכבות מסוכה ("סכין חד", "דפי זהב" ועוד). משחקי הלשון (המעניינים, יש לציין), חסרי ערך לדעתי, אם אינם חובקים איזו אמירה - לאו דווקא מוסרית או אסתטית-אמנותית, אלא גם אישית - מעין "אני מאמין" של התובנה והתודעה של המחבר; שכן ספרות איננה עשית פרסומות וכתביה איננה קופירייטינג.

עם זאת, יש לציין את כושר דמיונו של המחבר ואת ראייתו הייחודית שעה שהוא מתבונן סביבו; איני מניח כי כתיבתו נועדה לשירות האגו שלו בלבד. עם זאת ראוי היה לקוות ששילוב כזה של יומרות ודמיון יניב תוצאה מושכלת ומרשימה הרבה יותר.

שגיא מעין



ומשאיר אותה בכל זאת לדיון מחודש. גם משחקי סגנון, או אי הקפדה מכוונת (או שמא אינה מכוונת?) על עקביות ברמת השפה, צריכים להיעשות מתוך שליטה ומודעות מלאה למשמעויות הכרוכות בכך, ובתיאום מלא עם הרצף הסיפורי ועם אמירותיו, מנגד, שוב אפשר לטעון, שהאישיות

אבל צחוק צחוק, כשצריך, יודעת מורן להיות מכאיבה ומרגשת, לפעמים אפילו עד דמעות.

יעל ישראל

## עדיין לא לשדירת המעצבים

תומר גניהר: **ברוכים הבאים לטקסס**; גרונים; 1997; 93 עמ' לעתים ניתן לדמות את הספרות לרחוב ארוך של חנויות הלבשה: כולם יודעים היכן למצוא את חנויות העלית בהן אפשר למצוא את העיצובים היפים ביותר, העשויים בידי מיטב היצרנים; טובי המעצבים כבר אינם צריכים להיאבק על מקומם - שכן, הוא מובטח להם בחנויות הכל-בו המובחרות; לציין, נפתחים באופן מחזורי וקבוע באזורים קטנים ואף דוכנים ניידים. מדי פעם אפשר למצוא גם באלה מציאות של ממש, אך לשם כך יש להקפיד ולבדוק כל בגד מן "הצד של התפרים".

משל זה בא להמחיש את תחילת דרכו של יוצר צעיר בספרות ולמעשה בכל תחום שהוא. איש אינו נוחת היישר אל קומת המעצבים, למעט מקרים חריגים ומעטים; להיפך: כל יצרן חדש נבחן בשבע עיניים ובהקפדה יתרה, שלעיתים, למרבה הצער, הולכת ואובדת ככל שמתחזק מעמדו. באורח דומה, יש לבחון את אסופת הסיפורים הקצרים ב"ברוכים הבאים לטקסס", מאת תומר גניהר, כעבורת ביכורים של חייט צעיר הפותח דוכן חדש, ההתעניינות באיכות מרכולתו צריכה לבוא מתוך גישה חיובית, אוהרת ומקווה - אך לא מקילת ראש. ברמה העקרונית, גניהר אינו כותב שום דבר שהוא "אסור" מבחינת הסטנדרט הסיפורי (רקע-דמויות-היגיון פנימי); על משקל זה - אין בכתיבתו דבר שלא היה לו תקדים כלשהו (וגם לו היה, הרי אין סטול בחלוציות, והחדשנות כשלעצמה, מבורכת ורצויה), אלא שעדיין יש לדעת איך לעשות מה.

זו למעשה, נקודת הכשל המרכזית בספר. התגרות במיתוסים, ניפוצם או ניסיון להשיב להם, מחייבים, מעבר לתעוזה הכרוכה בכך, גם קיומה של אמת פנימית בעלת בסיס מוצק של תכנים ומשמעויות; כדי לקרוא תיגר על מיתוס עצום כמו "הגילגול" לקפקא, לא די לבנות דמות של אשה הרה, שכרסה התופחת הופכת לשריון של צב, אוזניה לחורים זעירים ואצבעותיה לטפרים; ניתן לומר שיש כאן איזו אמירה הקשורה בשאלת הדימוי העצמי-הנשי היורד בזמן ההריון, אולם מה מסתתר מעבר לכך? למעשה, אין מסגרת מגובשת של ממש, שמאחוריה משמעות רחבה הרבה יותר; אין כאן סיום הפותר "שאלה",

לעולם את משמעות החיים. ואם משמעות החיים היא לולול את כל הדגים באגם, כמו שעושה הברווז הלבן מציר הקומיקס של סבתא שלה, בשעה שידיו השחורות תוהה נוגות על אודות משמעות החיים, אז לא פלא שהרומן כולו כתוב מנקודת מבטה של בולמית רוחנית: אחת שרוצה לבלוע את העולם, אבל בדרך כלל מקיאה אותו מיד. הכתיבה הוירטואוזית, המתנהלת בחופשיות ובולעת את כל העולם בדרך, ואחר כך מקיאה אותו, מסייעת בהמחשת אותה חירות אותה נוטלת לעצמה המספרת, וגם המחברת שמסתרת מאחוריה - בודאי המושה במשקפיים מעוותות. שכן נקודת המבט של מורן היא אוונגרדית ויוצאת דופן לגמרי - לפחות בהקשר של הפרוזה הישראלית. היא אינה מתחשבת במוסכמות הספרותיות המקובלות, ומסוגלת לנתר בקלילות בין ז'אנר לז'אנר, ולהכליל בין דפי הרומן שלה, לעיתים אך ורק מתוך גחמת לב, איזו בדיחה הורט, שגינה אירונית, סיפור קצר מתוך הכרוניקה העיתונאית, או אפילו פליטון ברוח מקומונית. לא תמיד זה עובד כנדרש, מפני שלעיתים העומס והקצב הרצחני של הטקסט מפירים את האיוון הדקיק עליו מבוססים ההומרים הרבים שרקחה המחברת. ומפני שכוחו של הטקסט שלה הוא באותו איוון דק שנובע מחוסר איוון ומאי כניעה למוסכמות ספרותיות שגרתיות, היה עליה להיזהר שבעתיים עם טקסטים הגובלים במקומוניות קיצוניות. הקטע הבא, למשל, שהיה עובד היטב בפליטון שבועי בעיתון, מסתרבל במגעו עם ההומרים הטעונים והטרגיים שבהם עוסק הרומן: "מדורי המסעדות נראו לי מאז ומתמיד דבר מיותר. תמיד הם מלאים במזנחים אוטריים כמו 'אוכף טלה' ובקלישאות אורליות כמו 'נימוח בפה', ואתה שואל את עצמך למה לעזאזל התכוון המשורר שכטוב לבו ביין תיאר את ירכיי אהובתו כשחומים ופריכים מבחוץ, לבנבנים ועסיסיים מבפנים. נכון תמיד מבקרי מסעדות כותבים: 'ממול הומינו סטייק טי בון?' או אני הייתי הממול הומינו. לפעמים זכיתי להיות השראה למשפט: 'בת זוגי דרשה לקבל גם היא תפריט שנקובים בו מחירים' (עמ' 40). נשמע מצחיק, אבל לא בטוח שרומן הוא המקום לפרסם בו סוג כזה של הגיגים, גם אם הם שנונים וקולעים במיוחד. למולת של מורן, בדרך כלל היא יודעת היכן ומתי לאפק את עצמה, אף שאיפוק ומתינות הם בטח לא שם במשחק שלה. 'מי שפה חסר מעצורים וחסר גבולות זה את, לא התאים שלך. כמו שאני מכיר אותם הם מתחלקים לפי הסדר. כמו כולנו הם מצייתים לכל גחמותיך', אומר לליבי הפסיכולוג שלה, וזוהי בערך תמצית הגדרת כתיבתה המשוחררת והנהדרת של מורן. בארץ נטולת הומוז כמו שלנו, בה על כל תוכנית סאטירית בינונית להאבק נואשות על חייה, יבורך ההומוז הפרוע של מורן, המפוזר בנדיבות הגובלת בהפקרות מקסימה.

## רחל פורמן-אלבו

### לג'ורג' לזכרו

(ג'ורג' עובדיה שנה למותו)

הַשְׁמַדַּת תְּמוֹנוֹת סְמוּךְ לְמוֹתָךְ  
 מִי יֵדַע אֵת נִפְשֶׁךְ  
 מִי יֵרֵד לְסוֹף דַּעְתָּךְ?  
 עֲכָשְׁיוּ יִהְיֶה מִי שִׁישְׁקַע בְּסַצְנוֹת אֶהְבְּתָךְ.  
 בְּגִנָּה מְלַבְּבִים הָאֲתָרוּגִים  
 וּבְשָׁלִים אֲשְׁכּוֹלוֹת הָעֲנָבִים שִׁטְפַתָּ  
 הַיּוֹנִים כְּבָר לֹא בָאוֹת וְכֵּה אֶהְבֵּת  
 הַתְּרַנְגֵּלֶת הָאֲדָמָה מְמַשִּׁיכָה לְהַטִּיל כָּל יוֹם בִּיצֵה עַל הַסֶּפֶה.  
 הַיֵּלֵד שֶׁלֶךְ מִתְבַּק אֹתָהּ וְאוֹמֵר שֶׁעֲכָשְׁיוּ הִיא חוֹלָה.  
 אֲנִי מִטְפֶּסֶת בְּגָרִם מְדַרְגוֹת חֵלֹד קָשׁוֹר בְּשָׁרוֹךְ לְבָן אֶל עֲלִית הַגָּג.  
 פֶּעַם הָיָה פֶּה שׁוֹכֵף יּוֹנִים עֲנָק  
 עֲכָשְׁיוּ אֶפְלָה, צוֹאת יּוֹנִים,  
 גְּלִגְלֵי-סֶרְטִי-קוֹלְנוֹעַ יִשְׁנִים,  
 פּוֹסְטֵרִים עֲנָקִים שֶׁל "נּוֹרִית" וְ"שָׂרִית" מִתְגּוֹלְלִים עַל הַרְצָפָה,  
 עֲדוֹת לְמָה שֶׁהָיָה.  
 הֵלֶה, יַעֲקֹב וְסָרִי רֹצִים עֲכָשְׁיוּ קֶלְטוֹת מִן הַסֶּרְטִים  
 לְזִכֹּר אֶת אֲבָא כְּשֶׁהָיָה גְדוֹל מֵהַחַיִּים.  
 אֲתִי וְאֲנִי אוֹתוֹת יָדִים  
 לֵה עֲנָקָת בְּמִתְנָה יָלְדִים  
 וְלִי הַגִּשְׁמַת חֲלוֹם-חַיִּים.  
 עֲכָשְׁיוּ אֶתָּה נַח סוֹף סוֹף בְּגֵן הַמִּפְלָא  
 כְּבִימָאֵי מַחִיָּה וּמְמִית וּבְעַל-בְּשׂוֹרָה.

# אינטלקטואלים כבני אדם

פול ג'ונסון: אינטלקטואלים; מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש; דביר; 444 עמ'

על פניו מדובר בספר מפתיע ופרובוקטיבי כפי שמבטיחה לנו הכריכה. פול ג'ונסון, היסטוריון פופולרי רב מעלים ("תולדות הנצרות", "תולדות היהדות", "ההיסטוריה של הזמן המודרני"), משרטט כאן את דיוקנותיהם של תריסר דמויות מפתח (וספרים, משוררים, פילוסופים ומבקרים), שעיצבו את פני התרבות המערבית במאתיים השנים האחרונות. מטרת המבצע: בחינת כישוריהם המוסריים והשיפוטיים של האינטלקטואלים, על פי האופן שבו ניהלו את חייהם הפרטיים.

התוצאה הסופית היא אוסף לא מקרי בעליל של ביוגרפיות בועיר אפיון (תרתי משמע), המתעדות בפרט פרטים את הרגלי הניקיון, המין והמוסר של אינטלקטואלים מרוסו עד חומסקי, שאליבא דג'ונסון, הצטיינו באינוונטאר אינסופי של תכונות אפלות: אוגונסטריות, אכזריות, טפילות, תוקפנות ואלימות, מיונטרופיות, יוהרה, כפיית טובה, גסות רוח, מניפולטיביות, פחדנות, נצלנות, צביעות, בטלנות, קשיחות לב, רמיה עזמית, חוסר הגינות, רדיפת מוון וכבוד. את הצלחתם התברנית של האינטלקטואלים המודרניים תולה ג'ונסון בירידת קרנה של הכנסיה ומגמות החילון של תנועת ההשכלה במאה השמונה-עשרה, שפגעו במעמדם המוסרתי של הכמרים, הבלברים ומגידו העתידות. אל האוקוס שנוצר נכנסו האינטלקטואלים החילונים אשר יצרו זן חדש של מורי דרך רוחניים, האומרים "לאנושות כיצד לנהל את ענייניה".

התזה העיקרית של ג'ונסון פשוטה. "כמדריכים אין האינטלקטואלים חכמים יותר, וכאנשי מופת אינם ראויים יותר מרופאי האליל או מהכמרים הקדמונים". כל זאת משום כשלונם הגורף לעמוד בסטנדרטים המחמירים אותם קבעו לשאר בני מינם, או במלים אחרות, להיות בעצמם בני אדם. דוגמאות לא חסרות. רוסו, ראשון האינטלקטואלים המודרניים, שהטיף לתיאוריות חדשניות בדבר חינוך ילדים, נטש את חמשת ילדיו בבית מחסה, היות שהיו עבורי "סרדה". עוד אנו למדים לדעת, שבצעירותו נהג לחשוף את ישבנו העירום לעיני נשים ולאונן בשצף קצף, על אף שהיה בכלל הומוסקסואל לטנטי. ככלל, היה טיפוס מבחיל למדי ומה שנכון, כאמור, לתחושה שמעוררים בג'ונסון כלי מושאם מחקר, שהתעמר בכני משפחתו יגנב את הירושה מאחיו הבכור. פילוסוף החירות הצרפתי היה



בקיצור "מפלצת הרואה בעצמה את היצור החשוב בתבל", אף כי ג'ונסון מודה שהיה "מטורף מעניין".

קרל מרכס היה לא פחות גרוע. נסיך הפועלים העולמי לא דרך מימיו בבית חרושת או מכרה, כשהפרולטרם היחידים שהכיר היו אלו שנוצלו על ידו במשק ביתו. ג'ונסון גם מוצא מתאם פסיכולוגי בין אישיותו האגואיסטית של נביא הפרולטרין לאורח חייו הקלוקל, שכלל עישון, שתיה, אוכל מתובל וטבילות נדירות באמבט, מה שמסביר את הפצעים המוגלתיים שהתנחלו על כל חלקי בגופו. לרשימת המלוכלכים, תרתי משמע, אפשר להוסיף גם את המחזאי ברטולד ברכט, שהיה אחראי ליצירתו של אינטלקטואל מון חדש: "אכזר, נוקשה, חסר לב, ציני, חלקו גנטר, חלקו חובב ספורט עולץ". בדומה למרכס, שקד גם ברכט הבורגני על דימוי פרולטרי, אף כי מימיו לא פגש פועל. לברכט הנוכל, השקרן והצבוע, שהיה סטליניסט קנאי מבחוץ וקפיטליסט רכושני בפנים, לא היתה "ולו תכונה אחת שתכפר על מגרעותיו", מסכם ג'ונסון את משפטו של המחזאי.

מכל האינטלקטואלים, היה לב טולסטוי, השאפתן ביותר: מגאלומאן שהחזיק מעצמו "אחיו הבכור של אלוהים". בדומה למרכס, שכל מקריו התבססו על שקרים ועובדות מסולפות שתאמו את תפיסתו הדטרמיניסטית, שיכתב טולסטוי את מלחמות נפוליאון על מנת להוכיח את צדקת התיאוריה ההיסטורית שלו. הייו האישיים היו דוגמה "למה שקורה כשאינטלקטואל רודף אחר רעיונות מופשטים, על חשבון בני אדם". את רעייתו הכנועה סונייה הכריח לקרוא ביומניו, מתוך עקרון פתיחות אגואיסטי, וכך נאלצה המסכנה לעקוב אחר תיעוד פרטני של מסכת משגלי בעלה, עם "זונות, צועניות, נשים ילדות, צמיחות מאחוזות וגרוע מכל, אפילו ידיות של אמה". ניתן כמובן להוסיף אינספור דוגמאות עסיסיות, אך הללו חוזרות לעייפה על אותו פומון קבוע בשינויים קלים. בשלב מסוים עולה תחושה כי ג'ונסון חיבר בעצם ביוגרפיה אחת ורק החליף

את שמות הגיבורים, בין איבסן, המינגווי, ראסל, סארטר ואדמונד וילסון, שפשוט מתחרים ביניהם בניאופים שטופי זימה וכיוב' מעשים טובים.

הביקורת על "אינטלקטואלים" צריכה להיעשות הן במישור המתודולוגי והן במישור המהותי. בקטע המתודולוגי צריך לציין, כי שום פרט שמביא ג'ונסון בספרו אינו בבחינת גילוי, הפתעה או חשיפה מרעישת. חייהם האינטימיים של כל גיבוריו נחשפו כבר באינספור ביוגרפיות עבות כרס, כך שג'ונסון בסך הכול בחר באופן שרירותי את העובדות המתאימות לעמדותיו הא-פרויריות, קל וחומר את דמויות האינטלקטואלים בהם בחר לשלח את חיצי המורעלים. אין ספק שחלק לא מבוטל מהשלידים אותם מוצא ג'ונסון בארונות גיבוריו אכן אמיתיים ומעידים על אופיים המפוקפק של בעליהם. אולם ג'ונסון אינו מפעיל שום סלקציה ביקורתית על העובדות המונחות לפניו ממקורות משניים. תחת זאת הוא מלקט, בתאווה טרחתית משונה, ציטוטי רכילות המשמיצים את מושאי מחקרו, ומציגם בבחינת עובדות שאין עליהן חולק, כל עוד הן משרתות את מטרתו המציגנית.

הסכניקה המניפולטיבית הזאת מזכירה את משל רשת הדייגים של הפיזיקאי ארתור אדינגטון (שנאמר בהקשר למגבלותיה של ההכרה האנושית): כאשר יוצאים לדוג עם רשת שקוטר חוריה גדול מעשרה סנטימטרים, אין פלא שמוצאים רק דגים שגודלם עולה על עשרה סנטימטרים. ג'ונסון, לצורך המשל, הוא לא דייג תמים, אלא מי שתפר את הרשת. בתור שכזה הוא חוטא בדיוק באשמה שהוא מטיל על איביו האינטלקטואלים, "שאין להם סבלנות מיותרת לאמיתות השגרתיות היומיומיות, אותן מייצגות עובדות אובייקטיביות המפריעות לטיעוניהם". יתר על כן, ג'ונסון המוצג על הכריכה כ"סופר, הוגה דעות והיסטוריון חריף ושנוי במחלוקת", הוא בעצמו "אינטלקטואל" בעל השקפת עולם שמרנית מוצהרת, שאת טביעות רגליה הגסות ניתן למצוא בכל שורה בספרו, מה שלגיטימי בהחלט, כל עוד הוא אינו מסתתר מאחורי איצטלה של היסטוריון נטול פניות. לא פחות מגוכחת היא התמיהה המתחסדת, על "הפרדוקס" בין גאונותו של האינטלקטואל לאופיו המחרבן. העובדה שברכט היה בעל "לב של אבן", ורודף שמלות שפיתה "שחקניות בתיםירסים", לא מנעה ממנו לכתוב כמה מהמחזות הנשגבים של המאה העשרים, בדיוק כמו שנושג ילדים כרוסו, היה מסוגל לנסח את ה"קדו" של הדמוקרטיה המודרנית. זה נכון שלא היה מוזיקאי אילו אנשים חכמים היו גם טובים, יפים, נחמדים, נקיים, נאמנים לנשותיהם וכו' וכו'. אך זה לעשות שתשוקתנו הילדותית למצוא בגאונים גם איכויות מוסריות נשגבות, מתבטלת מאליה מול

אנושיותם המפוקפקת של אינספור שמות שהטביעו את חותמם על התרבות האנושית. שהרי זה בדיוק טבעו הפרדוקסלי של הטבע האנושי, שהופך את בני האדם לתופעה כה מרתקת ומורכבת, בניגוד לתד-ממדיות הפשטנית המאפיינת את חקירתו של ג'ונסון. זה אולי עצוב לגלות כל פעם מחדש, אבל מסתבר, שגם אינטלקטואלים הם בסך הכול בני אדם, אפילו אם קוראים להם פול ג'ונסון. ■

## אידי ריקין

## מן הזהב המזוקק אל הכור האנטומי

בנימין גלאי; שירים אחרונים; 1990 - 1995; דביר; 1996; 70 עמ'

דרך ארוכה עשה בנימין גלאי, מאז הופיע ספר שיריו הראשון, "עם הרוח", בשנת 1946. למרות שלונסקי ואלתרמן ולאה גולדברג, שהביאו את השירה לידי רוויה, הוא המשיך לחרוץ, בכשרון בולט ומיוחד. המבקר, גדעון כצנלסון, כתב עליו ב"הארץ", 1953: "כאן, לפנינו, זהב מוזקק, ליריקה צלולה", ובספרו "ערמונים" ו"שיבה שלישיית", טובע בנימין גלאי מטבעות-שיר חדשים.

שלושים ושמונה שנים היה גלאי בעל טור שבועי ב"מעריב", "על-קפה-הפוך", שנכתב בעליצות ושובבות ומאור-פנים. הוא שופע לשון חכמים וחוכמה יוונית, ורזיות קולמוס וזן ומחשבה וכל רשימה מלאה שירה עד גדותיה. ספר שיריו, "מסע צפונה", 1968, כלל שירים, שהופיעו במקורם בסורו. בשידור מ-1976 "אל-הים-האחרון", הוא מתפכח מן הרומנטיקה. הוא מביא את "הפצי-בה" - ספינת חייו - אל "אחרון נמלי חיי / מי אין-פרץ אין-צוותה / שבאיכובי". בראיון אחר הופעת ספר כל-שיריו, "מים אל-ים", הוא מצהיר כי אין לו עוד רצון לפרסם שירים, מאחר שמוצאים בהם עניין רק פרופסורים וסטודנטיות רווקות. כל ליריקה, לדעתו, היא הגותית ואת הרגשות חווים דרך המוח.

השירים המופיעים בספר שלפנינו הם שירים אחרונים ממש, שנכתבו משנת 1990 עד שנת 1995, שנת חייו האחרונה. מכל מקום את כתר הרומנטיקן החליף במצנפת הסטיריקן. רוב שירי הספר עוסקים במוות. "אינני מת על שום דבר" נאמר בשיר המסתיים במלים: "לא מת לחיות" (עמ' 46); בוטה ממנו הוא השיר הבא: "תרם, / אבי אבינו, - / שקץ בחייו

הספר כולו, האם באמת כובשת אלישבע את שער ברנדנבורג או אולי, כמו בתמונת השער, מתנשא שער ברנדנבורג מעליה, בלתי ניתן לכיבוש? מסתבר שאלישבע, אמו של המחבר, חוותה את השואה כחוויה המעצבת של הווייתה וככזו היא ניצבת בתמונה, השער כאמור, מתנשא מעליה, עננים מקיפים אותה מכל עבר; מנקודת ראות זו נראה שהספר צריך היה להיקרא "האם כבשה אלישבע את שער ברנדנבורג?" או "מדוע לא כבשה אלישבע וגו'" ואולי משמעות הכותרת היא כביטוי רצונו של המחבר שאמו אכן תכבוש את שער ברנדנבורג, כך שהוא עצמו יכול להחליץ מן הכבלים של בן "הדור השני" לשואה וכן הארץ, למראות ההיסטוריים והחברתיים של החברה הישראלית. אלישבע אם כן, איננה כובשת את שער ברנדנבורג, אלא שהכותב מתאוה שכן תנהג. הכשלון כאן הוא כפול, מחד נכשלת אלישבע בכיבוש השער ומאידך, נכשל כיבוש הארץ בגאולת נפשו של המשורר לכן "ימי - ליל גשמים עכור" ולכן בסיום נאמר, "אלוהים / כמה שאני מפחד לכתוב הלאה".

אין ספק שיהונדב פרלמן מציג בספרו גישה מקורית ומעניינת לשואה, לתקומה ולהווייה הישראלית מצד אופן הצגת התכנים בהם הוא מתבונן. יחד עם זאת, דווקא מקוריות זו פותחת פתח לטשטוש העלול להקשות על הקורא לחוות את מלוא עוצמת החוויה אותה הוא מבקש להציג.

יורם סלבט

המחבר, כפי שהיא משתקפת במעד לחלונו, בשכונת פלורנטין בתל אביב ומאידך, מוצגת חברה זו על רקע מסע אמו לשער ברנדנבורג שבברלין, אותו היא כובשת, על-פי הכותרת. כל אלה משמשים כאן בערבוביה מבורכת המעניקה לספר את ניהוהו המיוחד. כך, "בשתיים בלילה אחרי חשפנית / שהברזיה בפייפ-שופ בברלין עוצר בדרך / למלון משלשל חמישה מרק גרמני מטבע / גדול ועבה וקשה לטלפון מחייג למאורה / בפלורנטין שומע את ההודעה: שלום / ... ובהמשך הוא אימר "בארץ לא הייתי מרשה לעצמי לקנות את זה". בהמשך הוא רואה את היטלר מדבר, מצלם את אמו וחושב לקרוא לתמונה



"אלישבע כובשת את שער ברנדנבורג". אבל, כאן עולה השאלה המקרינה על

דבריו. שורות מתחכמות כספר זה כ"מטחים / מתפחחים על סביבותי / זה מימיני זה משמאלי / זה מעבר לגבי, זה מלפני. / מי כמוני יודע / שאין מטחי כבוד / לגנראליסימוס פורש" כנראה אין בהן מן השירה לפי הגדרת ט.ס. אליוט, גם אם הן חתוכות לפי קצב ואפילו מנוקדות. ואמנם שיר זה אופייני לרוב שירי הספר; אך ישנם גם שירים אחרים, כמו אלה המוקדשים לבן "שהלך לפני האב", ולא לחינם הציגו אותו המוציא-לאור לראווה, על עטיפת הספר. אכן, זה ספר מגוון ומבריק בתשבץ ניצוצותיו.

שיריו של בנימין גלאי אינם ליריים, אך יש בהם חן ושנינות וברק והברקות, וכן, גם יופי. יש מי שיפרש את כוונת הפסוק במשלי "שקר החן והבל היופי", כי לשקר יש חן ולהבל יש יופי. וכדברי אברהם אבן-עזרא: "מיטב השיר כובו".

שמואל שתל

## האם כבשה אלישבע את שער ברנדנבורג

יהונדב פרלמן: אלישבע כובשת את שער ברנדנבורג; הוצאת

"עמדה" 27 עמ' 1997

בין מאפייני השירה הרבים בהם נתקלתי משך השנים היה גם זה המציג את השירה כסוד, ככתב חידה או כמשל. אם השירה סוד היא, הרי שנדרש לפצח את הסוד. לפענה את כתב החידה או לחשוף את הנמשל. תפקידו של המשורר הוא להביא את הקורא עד מתצית הרך, עד הנקודה בה מתעוררת סקרנותו, עד למקום בו הקורא איננו יכול עוד לשוב על עקבותיו או לחדול מן הקריאה.

משל זה עלה בדעתי שעה שקראתי את ספרו הקצר של יהונדב פרלמן "אלישבע כובשת את שער ברנדנבורג". על הכריכה מופיע תצלום המקבל את מובנו רק מתוך שמו של הספר, אשר איננו מופיע על הכריכה כנהוג, אלא רק בתוך הספר עצמו.

השיר הראשון בספר נקרא "נוקמת", מלה של סלנג נשכח שאיננה מופיעה במילון. הקורא מתבקש אפוא לגרד בפדחתו ולהיזכר. הטקסט מוגש כמקובל בספר שירה, בשורות קצרות ומנוקדות, אך לא פעם נראה שהכתיבה היא פרוזאית לחלוטין וקטועה השורות הוא לכן מאולץ. לפיכך נדרשים כאן לשאלת גבולות השירה. אני מצאתי את הספר מעורר עניין ויוצא דופן לא רק בסממניו החיצוניים, אלא גם מצד אופן ההתבוננות של המחבר. מחד מוצגת החברה הישראלית בתוכה חי

עשרים וימאה שנה קודם, / - והוציא / בנפחה אחרונה, / את נפשו מתוך נבלתה", או השיר על סופו של "המפואר-באריות" שהיה "טרף לכלבי-הערבה", שיר הפותח בברכה הידועה "ברוך אתה ה' / אלוהינו מלך העולם / ומסתיים בשורות: "כשם שמוחלים אנו לך / על שבעצם / אינך קיים" (עמ' 23). גם קוהלת תרם רצף של שורות לחוכמת הספר הזה: 'לכלב חי, מורגל היה לומר, / הוא טוב מן האריה המת! / כי החיים יודעים שימותו / והמתים אינם יודעים מאומה" (עמ' 24). בתחילת



הספר הנימה שונה אמנם, והוא פותח בשיר מתוך "מסע צפונה" שמלפני שלושים שנה, בו יש "דברי תוחלת, וקול מלא רעדה, ונשיקה ביישנית גנובה", כאומר: כזה הייתי. עכשיו הבל-הבלים.

וגם מן המיתולוגיה נטל גלאי לשיריו: "נמסיס, אלת הזעם האולימפי ואורפאוס / גדול משורי הפופ, של כל הדורות" (עמ' 37) עם קרברוס השומר על האדם, ואאורידיקי ופרומתיאוס ופנדורה והרמס. וכמובן, מתרבות אירופה: אלפונס מלך אראגון ושארלמאן גם "התם והישר באכירי המלך ארתור", הופך בנימין גלאי בשליטה לשונית בוטה ווירטואוזית כור אטומי ל"כור אנטומי - בידי סטודנטים!" (עמ' 59); או מעמיד "הומאז' לאהרון שבתאי, עם זירמת הסוס והקוס וצואה רותחת מן התחת", כאומר: אם כבר גסויות, גם אני יכול לחרו "גלאדיאטור" עם "כיבינימאטור".

לשונו של בנימין גלאי ממצמת בעברית הצברית של "זרוק אחד", מתובלת בפסוקי תנ"ך ושורה מימרות תלמודיות. רוב שורותיו אינן מחורזות, אך יש לעתים "עיתוויים ותיותוויים" (עמ' 53), או "עונב ועגבים" וגם חרוויים של ממש כמו "מן הכאן - ומן הבאלקאן" ו"נהורא מעליא עם שמי סומאליה". או חרוו ממזרי מהסוג - "בכייף סבבא את מדרש רבא".

ט.ס. אליוט, ב"שלושת הקולות של השירה", מגדיר משורר כמי שאינו יודע מה הוא מבקש לומר, ואינו נותן דעתו לשאלה אם האחרים מבינים את

## אלישבע פורת

### שפוט נצחי

נְשִׁים אֵינָן מְשֻׁלְמוֹת  
עַם הַתְּרַחְבוֹת אֲגָנִיהֶן  
הַמְתַּמִּידָה; בְּעֶרְמַתָּן הֵן  
מִתְחַכְּמוֹת לְטֵבַע הָאִשָּׁה;  
שׁוֹבְרוֹת קְנֵי צוּרָה, מְסוּוֹת,  
מְאַרִיכוֹת, מִתְפַּחְּשׁוֹת לַחֵק  
הָעֶצְמָאִי שֶׁל הַבֶּשֶׂר. אֲבָל אֲנִי,  
שְׁפוֹט נִצְחֵי שֶׁל אֲגָנָה,  
טוֹב לִי אִם יִרְחַב  
וְטוֹב שְׁגַם יוֹצֵר;  
מְקוֹם אֱהוּב, מְקוֹר עֲצוּב,  
מִמְנוּ בְּאֵתִי, וְאֵלָיו,  
כִּמְהָ חֲבַל, כִּכְּבֵר לֹא אֲשׁוּב.

# ולא ידעו רגבים מה בתוכם

## אבנר טרייניץ

דברים אחרי מיטתו של דוד שחר

גזר כנראה על סופר שביצירתו הוא יתרגל וישוב ויתרגל את הדבר המשמעותי ביותר בחייו - את מותו:



וְכָבַד אֶת־הַמֶּלֶךְ מִתְרַגֵּל מִתְרַגֵּל  
מִתְרַגֵּל לְקַבֵּל אֶת־דֵּין  
הַנֶּתוּן, הַמְשַׁפֵּט, כְּבִיכּוֹל הַכּוֹחַ  
וְכָל־שֶׁהָיָה כֹּה־קָשָׁה  
לְקַבֵּל שְׂאֵתָהּ

תִּתְרַגֵּל. תִּתְרַגֵּל עוֹד מְעַט  
עַד הַיּוֹם בּוֹ הַדֵּיין  
לְבַסּוֹף יִבְצַע (מתוך "אוקלידוס")

והרי חזרת ותרגלת את מותך כמה וכמה פעמים - את המוות ואת הדרך אליו: את הזיקנה, הגסיסה, הלוויה, את הדרך אל הר הזיתים ("אל הר הזיתים" הוא גם שם הפרק מתוך כתב-יד חדש שפרסמת לפני שנתיים). ולבסוף הירידה אל הבור. ואכן, רב היה הדמיון בין התרגול שלך ובין הדבר עצמו - עד לפרטי פרטים; ובתוכם אולי גם אותם רגעים שבהם חזרת להכרתך שם, בבית החולים בפאריס, וכמו נוצר קשר כלשהו בינך ובין הסובבים אותך, אך לא יכולת להוציא מלה - בדומה לגורלה של הדודה אלקה ב"יום הרוזנת" או בדברים שכתבת על ימיו האחרונים של עגנון, שגם גורלו היה דומה: "כשנשאנו את אלקה מן הרצפה אל המיטה נתחוור לי בבירור שאנחנו מטלטלים בית-סוהר. חבושה היתה ואסורה היתה בתוך גופה, נתונה בסד הידיים והרגליים ושלולה באזיקי כל תא מתאי גופה. רק מבעד לחלונות עיניה ניתן לה לזעוק אל העולם. הנפש הצעירה הכלואה בתוך הגוף הזקן היתה מצותתת מבעד לאוזניה ומציעה מבעד לעיניה אל העולם המתחמק והולך".

ואולי כל התרגול הזה לא היה אלא גירוש שדים?

ועם זאת, היו כמה פרטים שלא יכולת להעלות בדמיון: את מותך בפאריס, ובעיקר את כל הצינורות והמכונות שניסו להאריך את ייסוריך (אף להוסיף עליהם) בעוד כמה

ימים. שהרי עולמך האמיתי היה הרבה יותר קרוב לבור המים בהצר ילדותך, זה שמימיו עטופים בשכבת הנפט הדקה נגד יתושי המלריה, ופסגת הטכנולוגיה שנקבעה בך מאז היתה מכוניתו של שופט בית-הדין העליון, דן גוטקיין, קצין האימפריה הבריטית.

כן, גם את מה שמתרחש כאן, ברגע זה, תרגלת: את הגוויה המוטלת בתכריכה, את "כלי הגוף שהתרוקן, היהודים הנחפזים לשבור את הכלי ברגע בו נתרקן מתוכנו, שישוב מהר ככל האפשר אל העפר". וכמו באיו מנטרה חזרת ואמרת כמו להרגע: "הגוויה המוטלת באלונקה היא הבית הישן שחדל לעניין אותי מן הרגע שנתרוקן מתוכו ומשימושו. מן הרגע שיצאה נשמתה ניתק הקשר לא רק בינה לבין הגוף המת אלא בינה לבין כל המתרחש סביב לו. כל מה שאלה עושים ואומרים בזה שייך להם ולא לה - היא כבר משוחררת". ועל דברי ההספד כתבת בספרך האחרון, "על הנר ועל הרוח", כי אלה הם דברים "אשר בהם פרסם הכותב את כאבו שלו על מה שאבד לו, מבלי שישתקף מן השיטים או מבין השיטים כל הד לפרפורי הרגע האחרון של מי שהולך לאיבוד עם כאב ידיעתו שזה הסוף".

כיוון שכך וכיוון שאין כל קשר בינך ובין הגוויה המונחת לפנינו, אין כל טעם שאמשיך לדבר אליך בלשון נוכח. ביום רביעי, 2 באפריל 1997, בשעה שש בערב, בפאריס, השיב דוד שחר את נשמתו. מהי הנשמה, או הנפש, ומהי המהות שאליה השיב אותה, ואם בכלל יש לשתי מהויות אלו קיום כלשהו - אלה הדברים שהרבו להעסיקו ואליהם הוא חזר שוב ושוב בכתביו ובשעות רבות של שיחות שקיימנו בינינו. וכדרכו למקד את המופשט בפרט מסוים, ממשי ומדויק, הוא מיקד את השאלות האלה בעין, או כדבריו, "בזה כלי הבשר שהוא בלבד פותח צוהר לאור העולם שיסתנן לתוכנו". העיניים, והטיפול בעיניים במרפאתו של ד"ר לנדאו (היא המרפאה של טיכו הקשורה הרבה גם לעברי) - אלה ממלאים את ספריו של שחר מפה לפה, או

ליתר דיוק: מעין לעין. כמי שעוסק באור ובהשפעתו, מן הבחינה הפיסית והכימית, הוא היה חוזר לפני ללא הרף על אותה שאלה שהעלה בכתביו: מה הקשר בין התהליך הפיסי של הראייה ובין החוויה הרגשית המתחוללת בנפשנו עקב ראייה זו; ולכאן קשורה גם התופעה הקרויה "עיוורון הנפש", שכך מתארה המספר ב"רח הדבש והזהב": "האדם רואה ואינו יודע לפרש את אשר רואות עיניו. עצב הראייה מוליך את הגירויים אל המרכז שבמוח אך לא מתקיים פירוש הסימנים למושגים". כשהעלה זאת לפני כטיעון לקיומה של הנפש כמהות נפרדת מן הגוף (ובמקרה זה מן העין שאיננה אלא מצלמה משוכללת) פירטתי לפניו כל מיני תהליכים ביופיסיים - ביוכימיים המתחוללים במוחנו (שרובם עדיין נסתרים מאיתנו) העשויים להסתיים באותו רגש (שגם הוא אפקט ביופיסי - ביוכימי) על אודות הדבר שרואות עינינו - רגש שניתן לחוללו ללא כל עצם מוחשי בעזרת חומרים מעוררי הזיות... "חומרים ועוד חומרים, תהליך ועוד תהליך", היה משסעני בקול הבס שלו, "אבל בין זה ובין החוויה הרגשית אין כל קשר".

ועל המהות השניה, זו שמעבר לטבע ואשר אליה עשויה לשוב נשמתו של המת - על מהות זו כך אומר רופא העיניים ד"ר לנדאו לגבריאל ב"על הנר ועל הרוח", "האם כוח עיוור הוא שברא את העין הרואה? האם באמת ייתכן שאיזשהו תהליך עיוור יצר את העין בכורח ציות עיוור להתפתחות עיוורת מתוך חוקיות עיוורת שנוצרה על-ידי כוח עיוור שבעוורונו ברא את עצמו?" וכשהפנה שאלה זו אלי, ענית: "כן, כוח עיוור". והרי בכל מה שכתב ואמר לא מצא קשר כלשהו, בלשון המעטה, בין מהות זו לבין מה שנקרא "אמונה דתית", "אל חנוך ורחום", "השגחה" - כלומר לבין מי שרואה ומראה לאן אנתנו הולכים.

והנה, בספרו האחרון, כשתחושת המוות קיננה בו כוודאות קרובה, דווקא אז כמו נתערער בו הביטחון בדבר היחיד שיכול היה להרגיעו - קיומה של הנשמה. כאילו

# לאה זהבי

## תגובה שנייה

לולרה

נְשִׁיקוֹת הַחֶבֶה שְׁאַתָּה מְרַעֵף,  
הַרִיחַ שְׁאַתָּה מְדִיף,  
הַמְבַטֵּשׁ שְׁאַתָּה מְעִיף,  
כְּתָב יָדְךָ,  
אִיךָ שְׁאַתָּה מְשִׁיב  
שָׁמַיִם עַל הַשְּׁלַחָן  
אֶת הַשּׁוֹנֵי הַמְרַעֵיב  
אֶתָּה לֹא אָנִי  
אֶתָּה לֹא אָנִי  
מְעוֹרֵר אֶת תְּאֲבוֹנֵי  
בֶּאֱלֵי קְרוֹב קְרוֹב  
רְחוֹקִי לֹא שְׁלִי  
אֲכַל אוֹתְךָ חֵי, שְׁלֹא  
תְבַלַּע אוֹתִי, אוֹ  
בְעֵצֶם, אֶל תִּקְרַב  
תִּדְבֵּק לְשׁוֹנֵי לְחֶפֶי  
אִם לֹא אֲרַעֵב.

## אחר הצהריים על שפת הים

דִּיגִים שֶׁהִטִּילוּ חֲפוֹת אֲרָכוֹת  
נִרְאוּ כְּצִלָּלִים וְכִכְתָּב יְתוֹדוֹת  
בְּסַנּוּר בֵּין הַעֲרָבִים  
מְתֵי שִׁנְתָּה  
הַמְלָה לְדוּג אֶת קִשְׁקֶשֶׁיהָ  
וְהַפְּכָה לְדַמּוּי מְהֻלָּה עַל שְׁתֵּימִים  
(הַשְּׂאֵלָה כְּמַדְמִנֵי יָפֶה  
לְכָל צֶבֶא הַמְלִים  
הַקֶּטָן לְעֵין שְׁעוֹר  
מְצַבֵּא הַשְּׂמִים)  
מִי שְׁעוֹשֶׂה אֶת זֶה  
דָּג אֶת עֲצָמוֹ  
מִמְצָלוֹת לְהִרְףֵי עֵין  
כְּשֶׁהַמְלָה אֶהְבֶּה מְבַצְבָּצֵת  
בְּאִישׁוֹן מְנַצְנֵץ  
מִתַּחַת לְפָנֵי הַמַּיִם  
מִי שֶׁעַל הַיַּבֶּשֶׁה  
יְכוֹל לְמַצֵּא עֲצָמוֹ  
מוֹדָה בְּעַל כְּרָחוּ  
שֶׁהַחֹל הַשְּׂטוּף עֲדִין  
בְּדַק הַגֵּל שֶׁכָּבֵד אֵינוֹ  
יְכוֹל לְהִיֹּת רֹאֵי  
לְשִׁמְשׁ הַשּׁוֹקֵעֵת

והתעלמות. וכל זה בתוך מרחב מפולש, כשלכל מסתכל יש מסתכל שמסתכל בו ומתחת לדמות הנראית יש דמות אחרת וכפי שבמקום אחר מסתכל גבריאל לוריא בנער המסתכל במלך מלכי המלכים, רוח השילוש, בחיר האלוהים, ארי יהודה, היילי סילאסי קיסר חבש - והנה הוא כושי שהתחפש לגנרל בריטי. נזירה ישישה אחת מתקרבת אל מוכר התמר-הינדי "שהודרו למוזג לה כוס מלאה מי תמד בסילון חום ריחני, חומר מבעבע ומקציף (...). היא נשענה על מקלה ושתתה לאיטה, גמעה ומיצתה את הכוס עד תומה, גם קינחה שפתיה במטפחת ששלפה ממקום סתר בין קפלי שמלתה הרחבה, ויהי הדבר לפלא בעיני: הנזירה הישישה השרויה בעולמה הרחוק, הנסתר, הנעלה על שאון הרחוב והמונו (...). איך זה נפלה מגבהיו ונכנעה לפיתוי המשקה המתוק-העז כאחד העגלונים שבתוך הרחוב (...). מכאן שאין בינה לבין אותו עגלון, שהוא בעל לשתי נשים, אלא מעשייה שלאחר השתייה".

ב-1981 קיבל דוד שחר בצרפת את פרס מדיסיס היוקרתי, הניתן לסופר זר על ספרו המתורגם. גם בארץ הוענקו לו פרסים, וניתן לומר כי גם כאן הם הוענקו לסופר זר. כי דוד שחר זר היה בארצו. והרי זה השתלב היטב במהלך חייו של מי שגדל לא דתי בתוך מאה-שערים, קרוב למפגש הגיאוגרפי של שלוש תרבויות: יהודית-חרדית, מוסלמית ונוצרית; של מי שהיה אשכנזי יחידי בכיתתו בבית-ספר "לבנים" ולא סילסל בקולו כיתר נערי המקלה - של מי שעמד תמיד מן הצד ותמיד ירא את ההמון המוחק כל עצמיות ולפיכך השקיף על הכול במין פרספקטיבה רוויית הומור. על אחת כמה וכמה שהיה זר ומרוחק כדור של ימינו - הדור של לינור.

זר היה אפילו בעירו ירושלים. דומני, אילו לשון דיבור היתה לאכנים ברחובות הנביאים, החבשים, ולא אילמות היו כמו הדודה אלקה, בוודאי היה להן משהו לומר על כך. בבחינת אבן מקיר תזעק. אשוב אל הנפש. באחד הראיונות אמרת - בהתייחסך ל"היכל הכלים" שלך - "רומן כמו כל יצירת אמנות הוא השתקפות של הנפש, הגוף של הנפש". אני מאמין בדברים אלה כפשוטם, כעובדה ריאלית: אמן-של-אמת משקיע ביצירה את נפשו. ומבחינה זו תישאר נפשך תמיד. והתרגיל האחרון של ההתרגלות אל המוות: השורות הנפלאות של יהודה הלוי, שחזרת אליהן שוב ושוב ב"נינגל":

הִדְעוּ הַדְמָעוֹת מִי שְׁפָכִם  
וְיִדְעוּ הַלְבָבוֹת מִי הַפָּכִם?

הַפָּכִם בּוֹא מְאוֹרֵם תּוֹךְ רְגָבִים, רְגָבִים  
וְלֹא יִדְעוּ רְגָבִים מִה בְּתוֹכָם...



דוד שחר

תקפה אותו איזו התמרדות, שהרי מטבעו לא יכול להשלים עם אשליות בדברים שחוה מקרוב. וכך הוא כותב בסוף "על הגר ועל הרוח": "ומה שהצחקי את גבריאל היה הרעיון שאותו מנתח-יקה-פוץ לא מצא את הנשמות של הפציניטיים שלו, ואילו הוא, גבריאל, לא מצא את הנשמה של עצמו. ואם ישאל גבריאל, 'אומרים נשמה יש לו, לאדם - מה זאת נשמה?' הוא לא ידע להשיב, כולם מדברים על נשמה. למה, בדיוק מתכוונים הם במלה הזאת? למה מתכוונים הם, בדיוק, ומה צורך יש בה במלה הזאת: נשמה, נשמה, נשמה?"

ועם זאת, כל יצירתו של שחר - שאמנם יוצאת מן המציאות החומרית, הממשית הארצית, בפירוט רב ובדיוק רב - מצליחה על-פי-רוב להמריא אל מה שמעבר לה, שאם נרצה הרי זו נשמתה. והמעבר הזה מציאות אחת, המציאות התלת-ממדית נאו ארבע-ממדית אם נכניס גם את הזמן - ממד בעל חשיבות עליונה ביצירת שחר, ובצורה מיוחדת במינה, אל מציאות אחרת בתוך מרחב רב-ממדי ותוך שמירה על איזו שלמות שהיא אחדות של ניגודים - מעבר זה הוא מקור היופי המופלא שאליו מגיעה יצירתו בשיאה. כמו למשל בקטע הזה שאני קורא בו ושב וקורא בו. הרקע שלו הוא רחוב ממילא, סמוך לשער יפו. מגוונות ביתו רואה הילד, במרחב התלת ממדי, את הבית אשר בו השתכן בזמנו תיאודור הרצל; נזירות בשחורים וברדסים לבנים היוצאות ונכנסות בשער מנזר; קבוצה של שלושה מעשני נרגילה על שרפרפים מתחת לסוכך ירוק; מוכר התמר-הינדי בחבית הנחושת לבטנו; והסרגנט היינריך ריינולד - תמונה קבוצתית מלאת חיים ובטלה, תנועה ותנוחה, קשרים גלויים וסמויים של זיקה

# מי ייכנס לנעליו הגדולות?

## עודד פלד

עם מותו - על שירת אלן גינסברג



מרות שלא פגשתי אותו מעולם, אלן גינסברג היה מורה בשבילי, בתחילת הדרך, ולמדתי ממנו הרבה, כפי שלמדו ממנו משוררים רבים ברחבי העולם. המשורר היהודי-אמריקאי, שהלך לא מכבר לעולמו, היה אחד מחשובי היוצרים במאה הסוערת הזו. אב-טיפוס של האמן הפוליטי, "גיבור תרבות" מובהק (במושגים עכשוויים), ואחת הדמויות המרתקות ויוצאות הדופן במפת הספרות העולמית.

הוא נולד בפטרסון, ניו-ג'רזי, ב-1926. אביו, לואיס, היה מורה ומשורר לירי, ואמו, מהגרת רוסיה, היתה פעילה בתנועות סוציאליסטיות בשנות ה-30, כך שהוא ינק את חלב המרי הפוליטי עוד בילדותו. גינסברג למד תקופה קצרה באוניברסיטת קולומביה, ניו-יורק, ממנה סולק בשל מריחת כתובות בגנות נשיא האוניברסיטה, ועבד אחר כך לפרנסתו כשופט כלים, ימאי, רתך, שוער לילה, מבקר ספרים ועוד. באוניברסיטה פגש לראשונה את הסופרים ג'ק קרואק (גם הוא הורחק מהלימודים) וויליאם בארוז. ידידות זו הפכה לקשר אמיץ, רצוף עליות ומורדות, שבמהלכו הרבו השלושה, מעצבי ודוברי דור ה"ביט", יחד עם משוררים ואמנים אחרים (גרי סניידר, לורנס פרלינגטי, מייקל מקלור, בוב דילן, גרגורי קורסו, ואחרים) במסעות פנימיים, באמצעות סמים מרחיבי-תודעה, ובנדודים חסרי-מנוח ברחבי ארצות הברית ומחוצה לה: מקסיקו, קובה, דרום אמריקה, טנג'יר, אירופה, הודו ויפן. קשה להבין את עולמו השירי המיוחד של גינסברג, ואת ההצלחה חסרת התקדים שיצירתו זכתה לה, מבלי להתחקות אחר הרקע החברתי התוסס של שנות ה-50 וה-60. סיום מלחמת העולם השנייה היווה נקודת מפנה מכרעת בהיסטוריה התרבותית של אמריקה. תוצאותיה הנוראות של המלחמה, ראשית המלחמה הקרה, סכנת שואה גרעינית, בעקבות הירושימה ונגאסאקי, והתקופה החשוכה של הסנאטור מקארתי - כל אלה יצרו את השבר החברתי-תרבותי, שהגיע

לשיאו בשנות ה-60 עם "ילדי הפרחים", המחאה נגד מלחמת וייטנאם והתגבשותה של תת-תרבות הולכת ומתרחבת: ג'ז, סמים, רוקנרול אגרסיבי, שירי מחאה, פופ-ארט, פסיכדליה, נדודים ספונטניים, קומונות היפיות והשפעות מיסטיות, בעיקר מן המזרח הרחוק. "החלום האמריקאי", לפחות במונח החומרני שלו, אידיאל החיים הנוחים בפרברים ושאר ערכים בורגניים מסורתיים, ספגו מהלומה קשה ולא היוו עוד מענה הולם לספקותיהם של צעירים רבים. בגריניץ' וילג' של ניו-יורק ובאזור החוף הצפוני של סן פרנסיסקו נוצרה תסיסה תרבותית של אמנים רדיקליים, שניצניה הראשונים הופיעו עוד בשנות ה-30. הספרות הממוסדת, ובייחוד השירה, שהיתה אקדמית מאוד עד אז (למעט יוצאים מן הכלל, כמו ויליאם קרלוס ויליאמס), איבדה את אחיזתה במציאות. על רקע "מרד הנעורים" של אמריקה התפתחה כעת ספרות, שהיתה רומנטית באורח מובהק, נעדרת אשליות ביחס לרצינונים המערבי, השגי המדע והטכנוקרטיה השלטת. הספרות ניזונה מן המרד הזה והזינה אותו בו-זמנית. לא היה זה מרד במונח החברתי-פוליטי המקובל של המלה, אלא תסיסה עזה, עמוקה, שביקשה לעצב דפוסי חיים אחרים, רוחניים יותר.

למעשה, גינסברג היה מחובר מראשית דרכו למסורת המרד הספרותי האירופי. הוא הושפע מן הסוריאליזם הצרפתי ומן הרומנטיקנים האנגלים, ובייחוד מחזיונותיו המיסטיים של ויליאם בלייק. הוא ראה את עצמו כממשיך דרכם של ויליאם קרלוס ויליאמס והארט קריין, אך מקור ההשראה הגדול שלו, צורנית ותמטית, היה וולט ויטמן; "אני משמיע את צריחתי הברברית מעל גגות העולם," כותב ויטמן בפרגמנט מס' 52 של "שירת עצמי"; אך אם אצל ויטמן זוהי צרחת שמתה משוחררת של מי שטווה במאה הקודמת את הזון הבניה של "העולם החדש", הרי שגינסברג סוגר את המעגל ב"נהמה" שלו, ויוצר אלגייט-זעם של נביא חורבן, הקובץ "נהמה ושירים אחרים", שראה אור ב-1956, לאחר ניסיון כושל של

השלטונות לעכב את הפרסום בשל "פגיעה בנורמות המוסר החברתי", הניק את מחברו לקדמת הבמה הספרותית. "תיפסו חזק את שולי שמלותיכן, גבירותי, המסע הזה עובר בגיהנום", כתב ויליאם קרלוס ויליאמס בהקדמה לספר. ואכן, בשורות רחבות, מחולקות לקבוצות נשימה באמצעות מקפים מפרידים, יצר המשורר אודיסיאת-תופת של חלכאי ונדכאי אמריקה, שעוצמתה פרצה את גבולות השפה ודיברה אל דור זועם ברחבי העולם כולו. בפואמה זו הפגין גינסברג לראשונה את גדולתו כמשורר, שהתבטאה בראש ובראשונה בנוכחותה של אוזן זהב, שהיתה קשובה קשב צרוף - בעיקר בשנות ה-50 וה-60 - לרחשי לבו של דור שלם. הוא שכלל וגיבש את הטכניקה שלו ב"קדיש" (1959), בו הספיד את אמו, נעמי, תוך שהוא מתרגם את שגעונה הפרטי של האם, שלו עצמו ושל אנשים קרובים לו, לטירוף האוניברסלי של התקופה. "היא כתבה," מצטט המשורר את אמו לקראת סיום הפואמה, "המפתח הוא בחלון, המפתח הוא/ באור השמש אצל החלון - המפתח בידי - שא אשה אלן אל/ תיקח סמים - המפתח הוא בסורגים, באור השמש בחלון./ באהבה, / אמך" (בתרגומו הנפלא של נתן זך). אחר כך באו שירים אחרים, שהפכו אף הם לקלאסיקה: "סופרמרקט בקליפורניה", "אמריקה", "תכריך לבן", "תעתיק של מוסיקת עוגב", "על קבר אפולינר", "שיר אהבה על נושא של ויטמן", ושורה ארוכה של שירים קצרים, אימגיסטיים בחלקם, המשקפים את השפעות הבודהיזם, הזן בודהיזם ושירת ההייקו היפנית.

גינסברג השכיל לשלב בכתיבתו נדבכים ליריים מעודנים של דימוי והפשטה עם רבדים גראטיביים רבי עוצמה של אפוס. הוא החיה את "מיתוס הרחבות" של וולט ויטמן - מסורת לא פופולרית במיוחד בשירה האמריקאית, הנוטה עד היום לקו הדיקנסוני, דהיינו, השיר הקצר והדחוס, המבוסס על תבניות תחביריות הרמטיות מאוד - והרים "מבנים גדולים, מבוססים על שורות ארוכות וקבוצות של נשימה ארוכה

טובים (והיו גם כאלה, האמת צריכה להאמר). הוא נגרר לפטפטת ונשבה בקסמי האגו. גינסברג היה אינטלקטואל מבריק, שנון, אוטוידקטי ומקורי, ותרם לא מעט להבנת מקומה של השירה על רקע המחצית השניה רבת-התהפוכות של המאה ה-20. הוא הרבה לכתוב על שירה, בעיקר מן הזווית הרוחנית המיוחדת לו, והדגיש שוב ושוב את חשיבותו של היסוד הפיזי, הגופני (הנשימה, בעיקר), בתהליך הכתיבה. הוא פרסם קרוב לחמישים ספרים: קבצי שירה, מסות, רשימות, ראיונות, חליפות מכתבים ויומני מסע. מותו של "בודהה היהודי" (כפי שאלן גינסברג כינה את עצמו) הוא אבדה קשה לעולם השירה, וקשה להעלות על הדעת משורר אחר שימלא את החלל וייכנס לנעליו הגדולות.



צילום, דינה גונה

וחופשית" (כהגדרתו), תוך שילוב מעניין של שפת דיבור ומקצבים מוסיקליים שונים. בשורות רחבות, דוהרות בקצב סטקטו, ושזורות ברצפים צפופים של דימויים חזותיים מהירים, קולנועיים כמעט, הוא עשה ניסיון שירי מרתק להדביק את קצב החיים/קצב הדיבור היום-יומי המסחרר במחצית השניה של המאה הזו.

המעורבות של גינסברג התפרשה הרחק מעבר לביטויי מחאה קונקרטיים נגד מלחמת וייטנאם, הניסויים הגרעיניים, או משטרים טוטליטריים. הוא היה משורר פוליטי במובן העמוק, האנושי והרוחני של המושג. במיטבו, הוא היה משורר סוגסטיבי מאוד, פרובוקטיבי לעתים קרובות, שיצר שירת וידוי אקסטטית סוחפת, בעלת עוצמה טורית אדירה, דתית ממש. בשיריו הפחות

Allen Ginsberg

אלן גינסברג

# 1 מקור 4 תרגום

גורו

הַיָּרַח הוּא שֶׁנֶעְלַם  
הַכּוֹכָבִים יֵהֶם שֶׁמִּסְתַּתְרִים לֹא אֲנִי  
הָעִיר הִיא שֶׁנִּמְוָגָה, אֲנִי נִשְׁאָר  
בְּנִעְלֵי הַשְּׂכּוּחֹת,  
בְּגִרְבֵי הַלֹּא-נִרְאִים  
זוֹהִי קְרִיאָתוֹ שֶׁל פְּעֵמוֹן

תרגום: עודד פלד  
מתוך "אני שומע את אמריקה שרה", מבחר מן השירה האמריקאית החדשה, בהוצאת ירון גולן (הופיע לראשונה ב"עכשיו", 1975)

גורו

הַיָּרַח - הוּא שֶׁנֶעְלַם  
הַכּוֹכָבִים - הֵם שֶׁמִּסְתַּתְרִים  
לֹא אֲנִי  
הָעִיר - הִיא שֶׁנֶעְלַמְתָּ, אֲנִי נִשְׁאָר  
עִם נִעְלֵי הַנִּשְׂכּוּחֹת,  
בְּגִרְבֵי הַבְּלָתִי נִרְאִים  
וְקוֹל הַפְּעֵמוֹן הַקּוֹרָא

תרגום: קובי אור

גורו

זֶה הַיָּרַח שֶׁנֶעְלַם  
אֵלֶּה הֵם הַכּוֹכָבִים שֶׁמִּסְתַּתְרִים לֹא אֲנִי  
זוֹהִי הָעִיר שֶׁנִּמְוָגָה, אֲנִי נִשְׁאָר  
בְּנִעְלֵי הַשְּׂכּוּחֹת,  
בְּגִרְבֵי הַלֹּא-נִרְאִים  
זוֹהִי קְרִיאָתוֹ שֶׁל פְּעֵמוֹן

פרימרוז היל, מאי 1965

תרגום: נתן זך, מתוך: "קדיש ושירים אחרים", עם עובד, 1988

גורו

הַיָּרַח הוּא זֶה שֶׁנֶעְלַם  
הַכּוֹכָבִים הֵם אֵלֶּה שֶׁנִּחְבְּאִים לֹא אֲנִי  
הָעִיר הִיא זֹו שֶׁחֹלְפֶתָּ, אֲנִי נֹתֵר  
עִם נִעְלֵי הַשְּׂכּוּחֹת,  
בְּגִרְבֵי הַלֹּא נִרְאִים  
זֶהוּ צִלְצוּלוֹ הַקּוֹרָא שֶׁל פְּעֵמוֹן

תרגום: רפי וייכרט

Guru

*It is the moon that disappears  
It is the stars that hide not I  
It's the City that vanishes, I stay  
with my forgotten shoes,  
my invisible stoking  
It is the call of the bell*

Primrose Hill, May, 1965

# דיוקן הכלימה כעיר מקלט

יאיר מזור

על שירת דליה רביקוביץ

כל כך הרבה שנים במושב האחורי ידעתי גם אני שלא לתת אמון בספינות הנראות כשטות בתוך הים (רביקוביץ). מתוך: "מלך על ישראל". תהום קורא.

בכך: נכון. באורח רשמי דליה רביקוביץ אינה מחוברת למשוררי חבורת "לקראת". קל וחומר שחבורת "לקראת" החלה להתגבש בראשית שנות החמישים ובמהלכן, בעוד ששירתה של דליה רביקוביץ החלה נחשפת לתשומת הלב הציבורית רק בקיצוץ של שנות החמישים. ספר שיריה הראשון, "אהבת תפוח הזהב", ראה אור בשנת 1959, בהוצאת "מחברות לספרות" למרות, אגב, שעל גב כריכות ספריה היותר מאוחרים, כגון "אהבה אמיתית" (1987) או "אמא עם ילד" (1992), נכתב כי "אהבת תפוח הזהב" ראה אור רק בשנת 1961. מכל מקום, למרות שדליה רביקוביץ אינה מחוברת ישירות עם משוררי חבורת "לקראת", ולמרות שהיא היתה רחוקה מלקחת חלק פעיל באותה התקוממות פואטית נגד המימסד האסתטי שהועמד ונשלט על-ידי אסכולת שלונסקי-אלתרמן, שירתה של דליה רביקוביץ בהחלט הושרת לאקלים הפואטי החדש אותו החלה להציע, לעצב ולהכתיב חבורת "לקראת". כי שירתה של דליה רביקוביץ, מראשיתה, שהבטיחה בשלהי שנות החמישים, ובהמשכה שקיים את אותה הבטחה במהלך שנות השישים, השבעים, השמונים והתשעים, הפגינה הענות והתאמה ל"אני המאמין" הפואטי של חבורת "לקראת" והוא: נסיגה מאולימפוס אסתטי של סגנון ססגוני, התרחקות מרטוריקה דרמטית ומנקיטת טון מתלהט המפגין תנופה מפעימה וחגיגית,

העתקת נקודת הכובד מן הרובד האידיאי אל רובד הדובר וחוויותיו, קליטה ועיצוב צנועים, נטולי הצטעצעות, של המציאות המתוארת, שימוש בלשון פשוטה, חרישית כמעט, הקולחת בנינוחות תחבירית המעלה על הדעת את לשון הדיבור, הסתלקות מסדירות סימטרית, "פרוסית" במיפלס הריתמוס, הימנעות ממקצב המהדהד כמו מצעד במדים, הימנעות מלוליינות מילולית ומחריזה המזדקרת בעוצמתה הצעקנית כמעט, כזו שכמו מכריזה על עצמה ומתאמצת לצוד את תשומת לב הקורא. בקיצור: שירה המעדיפה איפוק והפנמה, שירה המואסת בנסיקה שיאית ומסתפקת במיפלס העשב. ועוד נכון שאף שירתה של דליה רביקוביץ שאפה לממש ולהגשים מודל לשוני חדש בשירה העברית, וכמו במקרה של משוררי חבורת "לקראת", אותו מודל היה כרוך בדחיה ובהדחה של המודל הלשוני, הגדוש וגואה על גדותיו, שאפיין את פואטיקת שלונסקי-אלתרמן. אבל שירת רביקוביץ הגשימה את הפשטות הלשונית הנשאפת באורח שונה עד מאוד מן המקובל בקרב חבורת "לקראת". כי שירתה של דליה רביקוביץ בשלהי שנות החמישים ובראשית שנות השישים - ובעיקר מדובר בשירי "אהבת תפוח הזהב" (1959), ובאורח חלקי לפחות, במינון מתון יותר, אף בכמה משירי ספרה השני, "חורף קשה" (1965) - מימשה את פשטות לשונה, באופן מפתיע ומהופך כאחת, המשיק ליסוד פרדוקסלי: מפלס ההתנסחות והסגנון המופגנים בראשית שירתה שואכים דווקא מן השכבות היותר ארכאיות, היותר מוקדמות והיותר מיושנות של הלשון העברית. וכאן מדובר בעיקר

בגיוס הסגנון המקראי, ובמידה ידועה (ואכן חלקית יותר, מרוככת יותר) אף עיצוב צורות לשון ומבעים רטוריים המעלים על הדעת את לשון המשנה ("לשון חכמים", לשון חז"ל). בהקשר של שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ, ניתן לאתר איזון זהיר הננקט במינון חומרי הלשון הארכאיים-מקראיים-משנאיים. ללמדך, למרות נוכחותם הבולטת, נוכחותם רחוקה מלהיות בוטה, רחוקה מלהעיד על תבניות לשון אחרות המעוצבות ברוח העברית המודרנית והמדוברת, ומוצבות על-פני רצף הטקסט. לשון אחר: מזוהה ומשוחזר כאן מיוזג זהיר ומאוזן בין חומרי לשון ארכאית, המפיקים נופך של לשון המקרא (ואף לשון המשנה, אם כי באורח חלקי יותר), לבין תבניות תחביר ודפוסיות התנסחות הרווחים בעברית המודרנית, ומתוך כך מטיבים להלוים את המודל הלשוני של קהל היעד המודרני. מדובר כאן אפוא, בפשרה בין חומרים ארכאיים העלולים לחבל בתקשורת הנשאפת בין השיר לבין הקורא המודרני, לבין חומרים הקולעים לטעמו ולנורמות הלשון המוטמעות של הקורא המודרני. אותה פשרה מאפשרת את הפקת איכותו הייחודית-ארכאית של הטקסט, אך בלא לוותר על הקשר של הקורא, המנוכר לחומרים הארכאיים: המסגרת סופגת בהצלחה את היוצא מן הכלל משום שהיא נוקטת בלמי ביטחון המונעים את ניפוץ הפוטנציאל התקשורתי שלה מבחינת קהל המטרה המודרני. כאשר בוחנים את הרטוריקה בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ מנקודת המבט של הטון הננקט בה, מתחוררים עוד יותר



אחרת, נופים מרוחקים מאור התכלת העזה, היוקדת והקופחת, של הנוף הישראלי שבו הכול חשוף, מעורטל, נעדר סודות, נוף המשחרר ומשגר תחושה של סתם-יום-של-חול, בלי בוקר כחול, להפך, בוקר עכור, מיוגע, מיוזע, וכבר מסתמנת ראשיתו של חמסין חדש, מלובן ומאובק (גם עמוס עוז, אגב, כתב על כך שורה, או שתיים, ואפילו שלוש, וברגישות דקה, קולעת, מדייקת עד כאב).

לעומת זאת, בשירה היותר מאוחרת של דליה רביקוביץ שוב אין לזהות ולשחזר אותה נטיה בולטת, שלא לומר בוטה, לברוח מן ההווה, להימלט מן הכאן, מן העכשיו, מהגיאוגרפיה המקומית, מהחברה העכשווית, ואפילו היא דלה, דהויה, נעדרת הדר, ואפילו היא גרומה, נרגנת, כמושה ומשוללת יופי מעולף, או נשאף, ושלא לדבר על יפעה. הדבקות בהווה, בעכשיו, בהווה המקומית, בשירתה הפחות-מוקדמת של דליה רביקוביץ, באה עוד על ביטוייה בנטיה הדקדוקית: פחות פעלים בעבר, יותר הטיית פעלים בהווה.

וכאשר מנסים לאבחן ולסמן מכנה משותף בין כל אותן תופעות-פואטיות-תמטיות-מבניות, מתחוויר כי שירתה היותר מאוחרת של דליה רביקוביץ מפגינה נטיה מתגברת, מתעצמת, צוברת תאוצה, יותר לגלות, לערטל, לחשוף, פחות לנסות להסוות, להסוות, להסתתר, לכסות. יותר נכונות להסיר את המסיכה, להשיל ולשמוט את המסווה, להתבונן באורח ישיר יותר במראה, ולא רק לשמוע את תשובתה, אלא אף להקשיב לה. קרא לכך צבירת תאוצה של אומץ: פחות לברוח מן המציאות עתירת המצוקה, יותר נכונות להפגין גילוי מעורבות באותה מציאות מייסרת וספוגת סבל.

אותו שינוי בשירת רביקוביץ, במעבר מן המוקדם אל המאוחר והעכשווי, מתחולל ראשית במישור התמטיקה. התמטיקה היותר שולטת, היותר בולטת בשירתה של דליה רביקוביץ (וכאן מאבחנים "קו-משווה" החוצה את כל תקופות האבולוציה המופגנת בשירתה) מושתתת על תחושה נואשת ומתמדת כאחת של כאב, קיפוח, כלימה, עלבון, השתעבדות מאונס לחברה מתעמרת ומתעללת, או אדישה במקרה הפחות רע (ואותה חברה מסומנת בעיקר בקלסתר גברי). ואותה תחושה נואשת מצד הדוברת יוצרת בעבורה אווירה של מצור ללא סיכויי החלצות.

אלא שכבר נכתב כאן: בשירתה היותר מאוחרת של דליה רביקוביץ אפשר לאבחן תאוצה המצטברת לאיטה, ואותה תאוצה מצטברת מסמנת נסיגה מעמדה קודמת של סגירות, של התכנסות במציאות הזויה, בריחה למחוזות חפץ מרוחקים, חלומיים וספוגי קסם, ובמקום כל אלה גיתן לאתר



הפחות מוקדמת (ובעיקר החל מ"הספר השלישי", 1970), כבר מתחילה להפגין מגמה של שינויים בכל הכרוך בשימוש בלשון ארכאית, ואף ברבדים אחרים המסתמנים בטקסט הספרותי, וביניהם מבנה, תמטיקה ואפילו הטיית פעלים. ללמדך: עם התקדמות "האבולוציה" בשירת דליה רביקוביץ, הצביון המקראי למחצה במישור הלשוני הולך ונשמט, ואת מקומו תופס סגנון המתנסח בשפה פשוטה יותר, נטולת נתונים ארכאיים, שפה החוברת באורח ישיר יותר למיפסל ההתנסחות של העברית העכשווית, עברית המעדיפה פחות "להתפייט" ויותר להדהד את המודל הלשוני, הנשמע מסתמן ורווח ברחוב הישראלי. אף המבנים הקלאסיים הנוכחים בשירי "אהבת תפוח הזהב" (הבית המרובע, הסונטה, חריזה הניתנת לאיתור ולזיהוי בקלות יתרה, דיאלוג הדדי בין דובר/ת לבין "מקהלה") הולכים ונגרעים בשירת ההמשך של דליה רביקוביץ, הולכים ו"נגמלים" מן הפורמליות הפיוטית וניתקים ממנה ל"טובת" מבנים חופשיים יותר, משוחררים יותר, פתוחים יותר, גמישים ומרחביים יותר, פחות כפופים ופחות רתוקים לכללים, למסגרות, למוסכמות. ובאותה רוח מתחלף הנוף. בשירה היותר מוקדמת בולטת נטיה להיצמד ולהאחז בנפחים המפגינים צביון זר, אקזוטי, נופים המדיפים גינות של מרחקים נושאי קסם סהרורי, או נופים חורפיים, מופנמים, מוגפים, מסוגרים, סגריריים, מסוגפים. נופים עתירי יערות אפלים, נופים עטורי אגמים ההולכים ומכהים באור הכבד של דימדומים ארוכים, נופים שיש בהם בקתה טחובה, עליית גג ומרישי עץ חורקים, וצריח כנסייה מזדקר בזווית תלולה, מלבין בעיבורו של כפר שקט ומנומנם, עמום למראה ונעלם במעבה החשיכה הסוגרת סביב. כך או

דיוקנו ומעמדו של הרובד הקומוניקטיבי בשירתה, ומתוך כך מתודעים לכותו לפצות על החציצה בין הטקסט לבין הקורא המודרני המופקת כתוצאה מהגיוס החלקי של המיפסל הארכאי. כי הטון הננקט בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ (ובמידה דומה גם בשירתה היותר מאוחרת) הוא טון אינטימי, אישי, המתכתב עם הקורא בגובה עיניו. טון שאין בו שמץ של התנשאות, להיפך, טון שהמלה צניעות היא הסמן היותר ימני שלו, טון המקנה לקורא תחושה שהוא הנמען האחד והיחיד והמיוחד שלו, כי השיר מתחבר עם הקורא באורח אישי ביותר, במישור האישי ביותר, הפנימי והמופנם ביותר.

העובדה שהטון הננקט בשירתה של דליה רביקוביץ (וכאן נמחקת האבחנה המבדילה בין השירה המוקדמת לבין המאוחרת) מפגין מאפיינים נשיים שאי-אפשר לעקוף אותם, שלא להשגיח בהם, להתעלם מקיומם, מתגברת ומאששת את מגמת הרכות הניכרת בטון הננקט בשירתה, ומתוך כך מתעשת עוד הרושם האישי, האינטימי, המופק משירתה. אותם מאפיינים נשיים המתאבחנו ברובד האישי בשירתה, חוברים במקרים רבים, לגילויים מופגנים ומאופקים כאחד של ארוטיקה. ארוטיקה נשית, כמהה, מתמכרת, אך לא פחות מכך כבושה, עורגת, מתגעגעט, מבקשת להגיע, לגעת, אך לא פחות מכך מובלגת, מעודנת, דקה. ארוטיקה שיודעת להט, לא אחת אפילו להיטות, אך לא פחות מכך מסמנת מידה של ריסון, מודעת לקסם ההתנסחות המהוססת, הספקנית, הנרתעת מחשיפה שהולכת עד הסוף, מעירטול בוטה. ארוטיקה המכירה בעוצמתה של הנצרה ובעדיפותה על-פני הצעקה המתפרצת. וכאשר עוסקים ביסודות סותרים המסתמנים בלשון שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ (ובמידה ידועה אף בשירתה היותר מאוחרת), אי-אפשר לפסוח כאן על היסודות הילדותיים, או היסודות דמויי-הילדותיים, המתרפקים במעין תינוקות כמעט, יסודות המסגלים סממנים מופגנים של התפנקות ילדותית, המתנסחים לא מעט בטון הננקט בשירתה. כמו למשל השימוש החוזר-ב-ו' החיבור שהוא טיפוס לשיפה ילדותית. או נקיטת התיבות "אבא שלי", במקום "אבי". או זיהויין של חזרות רבות בטענות אותן מעלה הדוברת, כמו ילדה קטנה המשתדלת לשכנע נמען מבוגר המגלה היסוס או ספקנות ביחס לטענותיה. ואותו טון ילדותי מעט, תינוקי כמעט, הננקט לא אחת בלשון שירתה המוקדמת, תורם אף הוא לאופיה הקומוניקטיבי, ומתוך כך מפצה על זרותו המזדקרת של גיוס הסגנון הארכאי.

כפי שמירי ברוך הטיבה לאבחן בשלב מוקדם יחסית בהפתחות האסתטיקה של שירת דליה רביקוביץ (1973): שירתה

תנועה המתקדמת לקראת נכונות לא רק להכיר בנוכחותה של המציאות המתנכלת, מוכת הכלימה והקיפוח, אלא אפילו להאחז בה, במצוקתה, ושוב לא לעצום עיניים. במקום בריחה מהקיום הקר, המתנכר, המתנכל, נאתר מעתה היפקחות ופתיחות לקראת נוכחותו של אותו קיום, יכולת להיות חלק ממנו. ולא רק לקונן על הקיפוח והכלימה, אלא עוד להתחיל למחות, ובקול רם דווקא, נגד גילויי הכיעור המופגנים בו, נגד הצער הצורב ככוויה, המלווה כל נגיעה ונגיעה בו. אותם מעבר ותמורה מבריחה לפתיחות, מהסתגרות להסתגלות, מנסיגה למציאות בדויה וחדורת קסם ססגוני, להתחברות עם מציאות המצוקה הנוכחית, למרות דלותה הדלוחה והדוחה - אותה תמורה ואותו מעבר באים עוד על ביטויים בהתמקדות הננקטת על-ידי הדוברת. לא עוד דוברת המתמקדת בעוצמת מצוקתה וממנה בורחת למקומות רחוקים, מעוררי ערגה וגעגועים, הגדועים ממצואות המצוקה. מעתה דוברת המתמקדת ביסורים ובסבל הסובבים אותה, בקיפוחו ובמכאובו של האחר, של החלש והמודח בחברה האנושית, אשר אותו, אכן, היא אינה מכירה באורח אישי וחיוי אינם משיקים לחייה, אבל בכל זאת, סבלו ויסוריו אינם זרים לה, ומאחורי מצוקתו מבצבצת מצוקתה שלה ומפצה ומגשרת על פני הפער הנבעה ביניהם. כך, בשירתה היותר מאוחרת של דליה רביקוביץ, הדוברת מתמקדת פחות בעצמה ובמצוקותיה ומתחילה להאזין לצליליו הצורמים של קיפוח הזר, הדחוי, המורחק ומוכה הדיכוי.

אכן, גם ביצירתה היותר מוקדמת, הדוברת לא נצרה לחלוטין את הקשב ואת ההאזנה למצוקותיו של הזולת. אך אותו זולת היה פחות קונקרטי ביצירתה המוקדמת, פחות מחובר למציאות העכשווית (הוא היה, למשל, שושנה צהובה מוקפת קרפודים אטומי-לב, יצאניות צעירות בהונג-קונג). ומתוך כך התחוויר כי אותו זולת ביצירתה המוקדמת תפקד בעיקר על תקן של ראי לדיוקנה העצמי של הדוברת. ללמדך: ההתמקדות באותו זולת זר היתה בעצם צורה נוספת, עקיפה אך בלתי ניתנת להחמצה, של התמקדות הדוברת בעצמה, דרך מוליך, דרך כלי-מתווך. לעומת זאת, בשירתה היותר מאוחרת והיותר עכשווית של דליה רביקוביץ, התמקדות הדוברת בסבלו וביסוריו של הזולת, היא יותר התמקדות בזולת "נטו", פחות ניסיון לספר את ייסוריה שלה דרך סבלו של האחר. באותו קו פרשת מים המתאבחן בשירתה היותר מאוחרת של דליה רביקוביץ (ובמיוחד החל משירי "אהבה אמיתית", 1987), מתחילה אותה פתיחות לקראת המקופח האחר (המנותק מן הדוברת הנשית והאישית של השיר) לטפח אופי, אולי אפילו

תנופה, שאפשר בהחלט להכתיר אותם בתואר פוליטיים. הדמעה של העשוק והמקופח, של המנושל ושל המודח, ניתקת (ולו באורח חלקי, ככל הניתן מבחינתה) מדמעתה של הדוברת, ושוב אין מדובר בדמעתו של גמען אלמוני, של זר נטול זהות, אלא זו הדמעה של הנער הפלסטיני, זו הדמעה של האשה הפלסטינית השכולה, של הילדה הפלסטינית שנותרה לבדה, המומה ונדהמת, של עם שלם הנשלט על אדמתו שלו. וכך, באיטיות מתונה, אך לא פחות מכך בהדרגה מתגברת, מסולקת היסוס או ספקנות, מסתננים סממנים פוליטיים לעושק האנושי בשירתה היותר מאוחרת, היותר עכשווית של רביקוביץ. ותמורה נוספת, והיא מתחוללת במפלט הארוטיקה. היסוד הארוטי הוא אחד היסודות התמטיים היותר בולטים ויותר מוטעמים (לא אחת באורח בוטה, אם כי לעולם אינו נטול איפוק בצורת עיצובו) ברקמה הטקסטואלית של שירת דליה רביקוביץ.

ואהבה ארוטית שכזו, לזהת ולוהבת עד כדי כוויה, אהבה כזו אכן נוכחת, תוזרת, נשזרת ומשוזזרת בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ. ואהבה ארוטית עזה ונועזת זו, אכן מתחילה בהדרגה "לאבד גובה", להפגין מינון מתון יותר, תדירות נדירה יותר, כאשר מדובר בשירתה היותר מאוחרת של דליה רביקוביץ. את מקום האהבה הארוטית מתחילה לתפוס - באורח חלקי לפחות - אהבתה המתמסרת של האם לבנה הקטן. או אפילו אהבה מופשטת יותר, אהבה לאנושיות, המתורגמת לרגישות לקיפוחם המקומם של העשוקים. ומתוך כך כבר מתאבחנת כאן נקודת השקה לדוברת המתמקדת בעוול ובמכאוב: בהתחלה העוול והמכאוב שלה, שלה בלבד (אף כאשר הם מוצגים בעקיפין, באמצעות החצנה המעצבת אותם דרך צער, עוול ומכאוב בעולם), מאוחר יותר העוול והמכאוב של אחרים "נטו" (לא עוד "אסורים" לסבל שלה, לא עוד מוליך או מתווך לביטוי מכאובה שלה). אף כאן מופגן גילוי, או פן של אהבה. כי רגישות לדמעתם ולמכאובם של העשוקים, של אלה הנאנקים תחת עול המועקה, חייבת לחבור לאהבה, אינה גדועה מאהבה, כי היא עוד גילוי של אהבה.

ואולי ניתן להתנסח בטרמנילוגיה של פרדוקס. דואליות פרדוקסלית בשירתה של דליה רביקוביץ. מצד אחד, תלונתה של הדוברת הנידונה לשבת במושב האחורי, שדורת חופש, מרוששת מאושר, נצורה במצוקתה, דחוייה ומקופחת, אסורה לסביבה מייסרת ומתעמרת, נעדרת כל סיכוי להחליץ, לצאת, להינצל.

אך מן הצד ההפוך, מופגנת מגמה לדבוק בסבל, לסרב להחליץ ממצור הייסורים. אותו סבל ואתם ייסורים דוחקים בדוברת (כאמור, בשירתה המוקדמת של רביקוביץ)

להפגין ערגה וגעגועים למחוזות חפץ הזויים, נחלמים ורחוקים, שאפילו איזכור שמוניהם הוא בבחינת פיצוי (ואפילו חלקי עד מאוד) למצוקת המציאות ספוגת הסבל. הונג-קונג, מנג'וריה, צ'אד, זנויבר, קאמרון, סין, אוסטרליה, מדגסקר, אפריקה, סקנדינביה, העיירה אוקהרסט בדרום קליפורניה, לונדון. כל אלה ועוד הם אותם מקומות ואתרים המפיקים ומדיפים ניחוחות של מרחקים קסומים, מיסטריוזים ומפתים, בהם הדוברת המיוסרת מתפשטת מחסה ומקלט, מפלט מן המכאוב ומן האבק בהם היא מדשדשת, נואשת בהווה משמים, קורד, מתעמר, עקר-תקווה. באותה רוח לא רק אפשר אלא אף חשוב לאבחן ולהבין את שפע איזכורי הציפורים (על כל שלוחותיהן המטונימיות) המזדקרות בשירת דליה רביקוביץ (ושבו, כאמור, בעיקר במוקדמת).

כי תפוצתו של מוטיב הציפור (על כל רכיבו ושלוחותיו המטונימיות, החל מפיסות נייר הפורחות ברוח וכלה במטוסים) היא ביטוי והד נוספים לרצונה של הדוברת האובדת במציאות המצוקה, העצב והקיפוח של חייה, לצאת, להחליץ, לפרוץ את המצור, לעוף כציפור, לנסוק כמטוס, לפרוש כנפיים ולברוח לעולם אחר, רחוק ומבטיח, מפצה וצופן טוב, סלחן ומפייס. אך כאמור, אותה נסיקה נחתמת לא אחת בהתריסקות מייסרת: הציפיות האופטימיות מתנפצות והמציאות הממתינה לדוברת בקצה מסלול הנסיקה היא אותה מציאות מאכזבת, מצוקתית וצורבת כשהיתה. למה קראתם לה חופי הפלא, מדוע כזבתם אורות רחוקים? או כפי שכתוב אצל אלתרמן: "כי סופי הדרכים המה רק געגוע" ("אל הפילים". כוכבים בחוץ).

מכל מקום, הערגה להגיע, לגעת במחוזות חפץ נחלמים, אחווי קסם מסתורי (ובעיקר, כאמור, בתקופה המוקדמת יותר של שירתה) מתנפצת באכזריות אל מול הקיר הקר והמנוכר של מציאות המצוקה, אדישה ומייאשת כאחת. האכזבה מחמת העדר היכולת להינתק, אחת ולתמיד, להימלט ולברוח ולהינצל ממצור המציאות, מפיקה שלוש תגובות שונות מצד הדוברת, השבה וניצבת - שלא לומר נצלבת - במצב המוצא ממנו ביקשה לשווא להחליץ.

אותן שלוש תגובות כרוכות בפרדוקס שכבר נוסח: למרות קובלנתה וקינתה של הדוברת ורצונה הנחרץ להחליץ ממצור מצוקתה, היא נשלטת כמרינוטה, מסרבת להינתק ולהיפרד מהמציאות המייסרת וספוגת הסבל לה היא רתוקה ואסורה.

תגובה אחת כרוכה בהכחשה. ללמדך: אותה דוברת המבטאת את כמיהתה להרחיק לכת, לנסוק לקראת מרחקים קסומים המפתים ביופיים המצועף, אותה דוברת הרוצה להחליץ מלפיתת מציאות המצוקה אליה היא כפונה, היא אף אותה דוברת עצמה הטוענת כי, לאמיתו של דבר, אין כל ממש באותם

אותו פרדוקס, אותה דואליות פרדוקסלית (במסגרתה שני יסודות סותרים מתכנסים בכפיפה אחת) ניתנת עוד לאבחון במוטיב האב בשירת דליה רביקוביץ.

מחד, הערגה והגעגועים לאב שמת בדמי ימיו (כמו רחל המקראית, כמו רחל המשוררת, ששתייהן מודל לחיקוי-נפשי מבחינת הדוברת) והותיר מאחוריו את בתו הקטנה, השבה וכואבת את אוכדן קרבתו. ומתוך כך נאתר בשירתה פיתוח וטיפוח רגשות חמים כלפי האב, שמשיכה וחמלה עושות בהם במעורב:

וְכַל הַנְּשָׁמָה אֵינָה כְּלָה  
אֶף נְשָׁמַת אָבִי בְּעָמוּד הַתִּיכוֹן  
וְנִשְׁמַת אָבִי בְּפֶרַח נִפְתַּחַת  
מְעֻלֹת הַשְּׁמֶשׁ עַד בּוֹא הַשְּׁמֶשׁ.

("עמוד התיכון". הספר השלישי).



מאידך, טיפוח טינה כלפי האב שנשט אותה לאנחות, שהשאיר אותה מאחור (מנקודת ראותה הילדותית, כמובן), שהותיר אותה כפותה ליתמותה (כמו בשיר "עומד על הכביש בלילה"... "אהבת תפוח הזהב"), ואותה טינה כלפי האב המת ו"הנוטש" צוברת תאוצה, מתעצמת, ולבסוף אף מתורגמת לכעס כוסס, לכתב-אשמה של שופט, שאינו שוכח, שאינו מוחל:

"קָיִים שֶׁל עֶשֶׂן נָטוּ בְּמָלוֹכְסָן  
וְאָבָא שְׁלִי הִכָּה אוֹתִי.  
הַעוֹמְדִים צָחֲקוּ לְמֶרְאָה,  
מָה שִׁסְפֵּרְתִּי אִמָּח וְיָצִיב"

(כף יד רשעה". "אהבת תפוח הזהב").

הנימה הילדותית הננקטת כאן בטון, ברטוריקה ("אבא שלי" - במקום "אבי")

← המשך בעמ' 42 ←

מציבה את עצמה בעמדה כתושה, מותשת, כמושה: "שממית על קיר ביתך, עידו / אני רוצה להיות"... ובהמשך: "אני רוצה להיות סיד הקירות / משקוף הלון או מגירת גרביים / בחדר הסופג את תהליך / חילוף החומרים שלך / שמונה שעות בכל לילה" ("חמצן". "הנה").

גם התגובה השלישית מסמנת מפלס של פסיביות. ובעוצמה שאינה רק מוצקה יותר, אלא אפילו צורמת ומקוממת יותר. כי כאן כבר לא רק פסיביות אלא אף כניעה מתמכרת לגורם הגברי המתנכל, המתעמר, הרודה, השודד את אושרה של הדוברת ושולל את החופש אשר לו, כנראה, מעולם לא נולדה. ההתמכרות לגורם הגברי המתנכל, המשעבד את הדוברת, מתעלל ומתעמר בה, כופת אותה למציאות של מצור ומצוקה, כרוכה בדרך כלל במשיכה ארוטית בולטת מצד הדוברת, שלא לומר בוטה. ללמדך: הדוברת אינה רק נכנעת להתעמרותו הכוחנית של הגורם הגברי המשעבד, אלא אף מוצאת את עצמה מרותקת אליו ארוטית, צמאה למגע גופני איתו, מסרבת לוותר על ההנאה והסיפוק הארוטיים אותם היא שואבת מן המפגש הכאוב איתו. אותה עובדה באה על ביטוייה הבוטה ביותר בשיר הפותח את ספר שיריה הראשון של רביקוביץ, "אהבת תפוח הזהב":

"תְּפוּחַ זֶהָב  
אֶהָב אֶת אוֹכְלָהּ  
אֶהָב אֶת מְכֹה  
בְּכָל אֶבְרִי"

(אהבת תפוח הזהב)

והרי אין מטאפוריקה מינית מובהקת יותר מפעולת האכילה, הבליעה, החדירה ללוע. מכל מקום פסיביות היא המכנה המשותף הכרוך באותן שלוש תגובות נתונות. כי החלצות ממצור מובילה לעצמאות, ועצמאות כבר מכתיבה את הצורך לקחת אחריות, לשרוד לבד, להפסיק לסמוך על תמיכתם של אחרים. וזה קשה. ועבור הדוברת בשירת דליה רביקוביץ זה כנראה כל כך קשה, עד שזה ממש בלתי אפשרי (בעיקר בשירתה המוקדמת) ולכן הדוברת מבכרת להנציח את מצב המצור ולהיותו כלואה במצוקתה, בחרפת קיפוחה: כי השיעבוד אכן כרוך בעלבון ובהשפלה, אך לא פחות מכך הוא מספק רשת ביטחון המסכלת את סכנת הנפילה והקריסה, כי השיעבוד משחרר מאחריות, מן העול המעיק של עצמאות, מן הצורך לבחור, להחליט, להכריע, לחתוך. כי השיעבוד משחרר מן ההכרח המפחיד להיפרד מתמיכת הקביים. ומתוך כך, ובעקבות כך, צף ומתנוסס הפרדוקס: הרצון להחליץ ממצור, והצורך להימצא תחת המטריה המגוננת של המצור, אחוזים זה בזה, כלואים בכפיפה אחת, מצטנפים תחת קורת-גג אחת.

מקומות נשאפים, כי סודם המסתורי והקוסם אינו אלא אשליה מוליכת שולל ומאחורי ההבטחה המפתה מסתרת ריקנות עקרה, כוזבת ומאכזבת. בקיצור: הדוברת נוהגת כמו אותו שועל במשל הידוע, שהפיג את אכזבתו, תסכולו וצערו על שנמנע ממנו לזכות בענבים המפתים, בהשערה המפייסת כי לאמיתו של דבר הם תפלים, או חמוצים, ולא היה כל צורך להתאמץ להשיגם ולהצטער על מפלתו.

סוג שני של תגובה אותו מפגינה הדוברת הוא פסיביות. אך לא רק פסיביות הננקטת כתגובה להתנפצות הציפיות (להימלט למקלט סתר קסום, למקומות רחוקים ומצועפי יופי) על הקרקע הקשה, הקרה והמתנכרת של מציאות המצוקה. כי אותה פסיביות היא יותר מכך: היא אחד משני היסודות הסותרים בתבנית הפרדוקס הרחבה יותר שכבר אובחנה בשירת רביקוביץ. אותה פסיביות היא היסוד המגיב ברתיעה ובנסיגה כל פעם שמופגנת ערגה להגיע למקום רחוק, אחר וקסום, כל פעם שמסתמנת אפשרות של ממש להחליץ ממצור המצוקה. וכאן מתחיל להתנסח הפרדוקס: למרות הסבל והייסורים, למרות השיעבוד והקיפוח, הדוברת מסרבת לנסות ולממש את אפשרות החופש.

הקיפוח אכן מפיך יופי פואטי. אך לא פחות מכך הכלימה מתפקדת על תקן של עיר מקלט. אותה פסיביות המגלמת נסיגה, חוסר נכונות להסתכן, להסתער, לאזור אומץ, לזוז, להחליץ, אותה פסיביות החוששת משינוי, המעדיפה התכופות כנועה על פני התנערות עזה ונמרצת, אותה פסיביות שבה ומשגנת את שם המשחק היותר אמיתי, היותר מהותי, מבחינת הדוברת הקובלת על מצוקתה אך נותרת רתוקה, נרצעת, נטולת יכולת לנקוט צעד, לצאת, להחליץ, לפרוץ את המצור.

איך אומרת הדוברת בשיר "המרינוטה"? "במאה העשרים, בשחר אפור ויקר / כמה טוב להיות מרינוטה" ("הספר השלישי"). ואפילו אותה פסיביות מכתיבה קיפוח וכרוכה ברמיסת אושרה, בשוד חרותה (ראו מקרה "בובה ממוכנת"), עדיין אין בכוחה לקום ולעשות מעשה. ואותה פסיביות אינה פגה, אינה נמוגה, גם בשירתה היותר מאוחרת של דליה רביקוביץ: "שנים נוקפות עלי בתרדמת חושים..." ובהמשך: "אני ישנה הרבה / אני מחכה הרבה / כשהוא יגיע הוא יראה" ("בוא יבוא". "אהבה אמיתית"). או: "אבק דרכים / מיתמר לרקיע / אין לי צורך להגיע" ("טיוטה". "אהבה אמיתית"). וגם: "מה כבר עשיתי? אני שנים לא עשיתי כלום. / אני רק הסתכלתי בחלון" ("החלון". "אהבה אמיתית"). וכאמור, אותה פסיביות חוברת בדרך-כלל לכניעה לנוכחות גברית כוחנית. ואפילו אותה נוכחות גברית הוא בנה של הדוברת, עדיין אין בכך להוריד, או לרדד את מפלס הפסיביות, עדיין הדוברת

**חם:**

את כאבה אשר נסית להסתיר,  
את החלום אשר הוליד אותך לכנען,  
גופך אל ים השמש הנתכת, אל ערמת  
המלח על פצעיך, ובעירום  
מכל חלום להשאירך -  
אותו חשפתי אבי וכאלו היה זה כאבי.

וגם זה כאלו כאבי,  
לחשף לכל את כאבך,  
כמלח על פצעיך,  
כאלו היה זה כאבי.

**חוני:**

מחוני אל חוני אחר שוב אתעורר.  
יותר ויותר מהר עובר למעגל אחר.  
ולא משנים של שנה - מן השנים עצמן.

את שראיתי אתמול אינני רואה היום,  
ומה שאני רואה זה מה שאינני רואה:  
דברים שראיתי אתמול במוזיאום הישוב

הישן: פתיליה מפיחת, קרש כביסה, ורשת  
המזוזה, שמורים לזכרון כנראה  
רק בזכרון המחשב. ואת שאינך.

להעדר מבלי להעדר, מן הור  
אל הור האחר, מצטמצם מעגל  
והולך. עד נקדה לבסוף  
שגם היא תעלם

**מיכיהו:**

את אלהים אשר עשיתי הם לקחו,  
ומעולם לא עשיתי להם רע.  
כל שרציתי (האם זה רע)  
שיהיו לי אלהים.

מאשפתות לקחתי לי כהן  
ובלואיו החלפתי באפור.  
כל שרציתי היה כהן  
והוא היה לאלהים.

אבל הבלגתי כי העקר:  
היטב הכיר את העקר,  
רצון האל ומה הוא רוצה  
מאתנו מאמיניו.

עכשו ברור לי עד כאב  
מה שנחשתי מתחלה;  
לא היה זה מתחלה  
אלא פסל מסכה.

אך לא היתה לי מסכה  
אשר הלמה אותי כל כך

**סינבד:**

רק אל העבר השני, אתה מפציר בי  
לשאתך, אשמאי זקן, סמרטוט של עור  
על עצמות שכל משחות הקמפור, וולטרן,  
אינן עוצרות מלחרק. וכבר תלפת  
את צוארי בצבת רגליה הגרומות, נשיפתך  
המבחילה עמק בראותי. יש להודות:  
אינה כבד. אך בסבך הערבות, על גדת  
הנחל הנשלף כתער מתהפך בעשב הנרקב,  
כבדה עלי הודאות: זהו נהר האכרון.  
וזה אתה המעביר.

אך מה הקסם שהקפיץ קסמי רגליך  
עקמות כלולאת החנק מענף  
בול ממש על צוארי? והרי בקשי  
את עצמי. וכמו פצירה תוסיף ותשיף:  
אני רשאי כך להמשיך כל עוד אוכל

כך לחרו. על מה ואיך אינה מתנה.  
בין כך וכך אינה שומע אינה רואה.  
והעקר: הן טובתך היא טובתי.  
אחרי הכל, יש להודות,  
הרי קפצת מתוכי.

**צייר המדרכה בשדרה השביעית:**

את המאחר אין להקדים. העיר עדין על תלה.  
הארמונות, המגדלים, המקדשים, וכל שמסביב  
כמו גן האלהים לפני ההפכה. לכן צבעתי בירק  
את ארץ הכפר, בתים, עצים ועליהם משחתי בשחור.  
כי איך יכלתי לציר את קול צעקתה?

פניו של לוט כבר מוכנות, קצת אפלות, כמו רק עתה  
הן נחלצו מן הקפלים של הגלימה לחשף אותו  
גולה, את מבטו המבלבל. שתי בנותיו בלי חתנים,  
הוספתי עצב לפניהן. בעקר הבהלה.  
המלאכים הם מלאכים, שתי כנפים וכולי.

עקר הקשי עם אשתו. ביחוד עם הפנים  
מתנועעות בעצבנות מתחת לידי עם כל צבעי  
הנעלים שפתאם נעצרות, אחורה להביט:  
מה זה בציר? הכשרון אמנם ברור  
שכל זה ימחק בשלג הראשון.

ואם לא במדרכה, בתוך הנהמה, טבוע בסוליה -  
אולי בזכרון, באחד שעבר, במה שנאמר  
עלי, על העיר, ללא צעקה, ללא אשליה.

# לאחוז את הזמן במלים

## צבי עצמון

אבנר טריינין: מעלות אחז; ריתמוס - סדרה לשירה, הוצאת הקיבוץ המאוחד וקרן תל-אביב

מנגנון

הדג הזה מסין  
תראי כמה שקוף  
הוא מים במים  
רואים לו את הכל

הנהי השרה  
האכל שנקנס הפרש  
שיוצא צנור הרביה  
דפיקות הלב אולי  
פשוט הוא מתאווה

פשוט הוא מנגנון  
האם את מקשיבה

למשהו אחר,  
פחדר או בפנים,  
נבית מנגינה

יר זה פותח את ספר שיריו התשיעי של אבנר טריינין, והוא שיר מושלם. לא השיר המושלם, לא השיר האולטימטיבי - אין שיר שאחריו אי-אפשר לכתוב שירים נוספים, אין כמוכן שיר שיכול להכיל הכול - אלא שיר מושלם. כמו גביש מושלם, וכמו שגביש אתה יכול לבחון מהבטים שונים - ההרכב הכימי, המאפיינים המכאניים והגיאומטריים, התכונות האופטיות - גם בשיר זה אפשר לעמוד על התמונות, הדרמה, ההבטים הפילוסופיים, על התחביר, על אוצר המלים ועל הצליל, המנגינה. כל זה אפשר, ואולי אפילו בגדר הכרח אם רוצים לכתוב על הספר, אבל מה שבאמת צריך זה לקרוא את השיר ואז לשותק, להקשיב. כמו שמביטים באקווריום: עולם תחום, שקט, איטי, מופרש בזוגיות, שבו שוחה יופי, והמחשבות משתרגות כצמחי מים. רבים מסימני ההכר של שירת טריינין טבועים בו בשיר קצר זה. המבט, חוש

החיצון, חושף את מה שהעולם מתאמץ לכסות, להעלים תחת יופי חיצוני. והנה, דג המגלה "בהתנדבות" את הבפנים, חושף את הצנרת, מציג כלפי חוץ את פעימות לבו ומנגנוניו. ושיחה עם דמות נשית - גם זה מוטיב חוזר ונשנה בשירת טריינין; שיחה שקטה תמיד, "תרבותית", לעולם לא בהרמת קול ובניבול פה, ולעולם עם דוק של עצב וייתור. "מנגנון" הוא שיר שקוף, גם פשוטו כמשמעו, ונפלא. אכן, לאורכן של "מעלות אחז" מונחים, כמו פסלים מעשה אמנות לאורכו של גרם מדרגות, שירים דוגמת "מנגנון".

### קליידוסקופ ושירה פוליטית

גם השיר השני בספר, שיר חסר שם, עוסק בחוש הראיה, ובמנגנונים - כאן מדובר במנגנוני כוחות, הכוחות הכול-יכולים והאקראיים לחלוטין, השולטים בעולם, קובעים בו גורלות. ניתן לראות בו כעין תיאור פשוט, כמעט מדעי - אבל כה שירי - של קליידוסקופ, ואביא כאן את מחציתו השנייה:

[...]

זה מול זה שני מחנות

מעמתיים הם מתקרבים  
כמתנגחים ולפתע נרתעים  
במלא הכח הם שבים

להתפור בין המראות  
שפקפסה, אתה חוזר ומנער

טריינין רואה בצעצוע אופטי זה, אחת משכיות הפליאה של הילדות הקדם-אלקטרונית, מיקרוקוסמוס שלם, מודל של העולם כולו, שבו צירופי-אקראי יוצרים יופי מדהים, אך גם עימות והתנגשות. וכשם שילד, במין שלטון-ללא-מצרים - שרירותי, אכזר ותמים - הורס עולם ובונה במקומו כהרף עולם אחר, שפרטיו שונים אך הכפוף לאותם חוקים, כך נוהגים גם הכוחות בעולם, כלומר בנו. וגם שיר זה, תחילתו

היא "מנגנונית" טהורה, כעין-מדעית - לא אנטומית במקרה זה, אלא פיזיקלית: חוקי החזרה וחלקיקים וכאוס, וגם כאן לקראת סוף השיר נעשית שוב תפנית אנושית; אלא בעוד שבשיר "מנגנון" מדובר באי-היכולת האנושית להדהד ממש עם הזולת, כאן יש תחושה של איזו צרימה ביכולת להיות בהרמוניה עם העולם: התפעלות, יופי ואומניפוטנציה, מחד, ומאידך - הרס, עימות, זמניות, אקראיות ותחושה שאתה, המשחק את המשחק, משמש גם ככלי משחק, כשבריר זכוכית בקליידוסקופ הגדול של היקום.

ערבוב קליידוסקופי, "אקראי", של אירועים, הרהורים, איזכורים, תמונות, עובדות היסטוריות ומדעיות, אופייני לשירת טריינין, ובין השאר מגן עליה היטב, למשל מסכנת החד-ממדיות, הפלקטיות, האורבת לשירים שיש בהם ממד "פוליטי". אך בהחלט ייתכן כי זהו סממן נוסף המקשה על פופולריות, ובמיוחד - פופולריות-לרגע. גם מפני ששירת טריינין איננה קלה למי שאינו קורא קשוב באמת אלא בולש אחר כותרות קלות לאיתור, וגם מפני שהליכה עם שירה זו דורשת, לעיתים, צעידה במסלול מפותל מאד בו צעד המשורר, וקורא שאיננו מיטיב לכת, מאומן בניווט שירי ורחב ידע הפרוש על שטחים רחבים, עלול לאבד את דרכו, את חוט השיר. מאחר שעניין זה מרכזי בשירת טריינין ארשה לעצמי להביא במלואו שיר נוסף, שיר מן המחזור "אנשי הבוץ", מחזור שבתחילתו נזכרים גלוח-ראש, יהודים, כושים "וכל השאר", מה שמייך מציב אותו בהקשר מסוים. השיר הרביעי במחזור נקרא "פרודות":

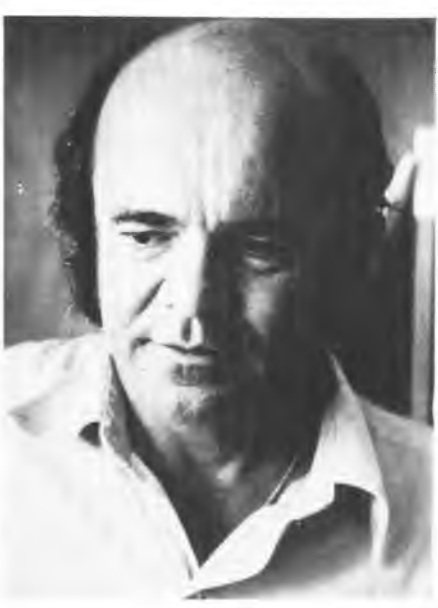
**פרודות**

כמו במרק הפריביאטי בראשיתם של החיים, מנין צצו ראשנים, הצפדעים, ילדי הבץ בשלוליות שטים בתוך תבות, פלחים של תביות הזפת שנוצקה פמגמה המתכת

לכביש ראשון כאן בשכונה, פלצור המתהדק לצואר האדמה. חשב על הסחיפה מן החרים הנבגדים, על הטרסות כגלעד

או כסרטים של אבלות, ולא על המרק הפריביאטי או התרבויות הבץ בשלוליות ומה איה מתשבים את מספרן של הפרודות.

הגם שלקראת סוף השיר יש תורה אל נקודת המוצא, מה שמקל על התמצאות הקורא, עדיין מוטלת על הקורא בשיר זה משימת מעקב לא פשוטה, ואולי טריינין כלל אינו מעוניין בקורא שאינו מיטיב קריאה ושאינו שרוי בהדהוד אסוציאטיבי עם השיר. יש כאן מסע מהיר הן מבחינת הזמנים, הן מבחינת



אבנר טריינין

תחומי הידע (ראשית החיים, זואולוגיה, היסטוריה של ארץ ישראל, כימיה פיזיקלית) והן מבחינת הרגשות. ועם כל זאת זהו שיר "פוליטי", נוקט עמדה, גם אם לא ביצועית, הרי שלפחות מוסרית-היסטורית. "על הטרסות כגלעד // או כסרטים של אבלות": הטרסות שפזורות (עדיין, פה ושם, במקומות שטרם נבנו או נסללו) בהרי ירושלים הן גלעדים לעם ששכן על פני האדמה הטרשית הזאת, תזכורות של קינה ואבל. אלא שאין זה שיר פוליטי-שקוף, כי אם שיר סמיך כמרק הפריביאטי (חשרת החומרים שהקדימה את הופעת החיים) שבו רוחשים בדחיסות מרכיבי חיים כה רבים, וביניהם גם הפוליטי, הציבורי-היסטורי. אין זו ההתבטאות ה"פוליטית" השירית הראשונה של טריינין, כלל וכלל לא. אלא הוא אינו בין המפגינים וחותמי העצומות, ואמירותיו החריפות (זכות השיבה! - לפחות מנטלית) נחבאות כרגיל בתוך קליידוסקופ של תחושות ומחשבות, כולל הרהורים שיריים על טבע הקיום והיקום, ועל המאמץ האנושי לפענח אותו. הרבה פחות נחבא הוא השיר "נבי סמואל" הנפתח כך:

פעול נפעל והתפעל, נטוש נפקד ומתנחל. ובהמשכו: [...] קח לך מתוך התל מחבת ברזל או לבנה שרדה מקיר וחקות עליה את הפפר, הרבה אדם יבהמה רבה [...]

וכל זה, בהקשר של שם השיר "נבי סמואל", הוא שיר "פוליטי" חריף (במציאות שלנו גם עמדה מוסרית היא "פוליטית"), אבל בה בעת הוא שיר על הזיכרון.

**הזמן ההולך לאחור**

השיר "הסתכל בקנקן" מתוך המחזור שעל

שמו נקרא הספר, "מעלות אחוז", מקיים במידה רבה דו-שיח עם השיר הראשון, "מנגנון". "תלתלי הכבשה הם הכבשה / ולא הבשר התלוי מאנקול" כותב המשורר. גם כאן בעל-חיים הוא הדמות הדומיננטית בחלקו הראשון של השיר, ושוב יש כאן עיסוק ביחסי חוץ לעומת פנים. אלא שכאן מעלה המשורר את הטענה כי החתירה הבלתי נלאית פנימה, כאילו הפנים הוא המהות, איננה בהכרח הגישה הנכונה, היחידה, גם אם יש לה שובל רומנטי ארוך. זוהי, לפחות לכאורה, העדפת המשורר את האמנות - שעניינה הוא העיצוב, "הצורה היא התוכן" - על פני האמת המדעית, המצטיירת כחיטוט מתמיד בקרביים. אך ודאי שלא מדובר כאן בדיכוטומיה פשוטה. שהרי בהחלט ייתכן כי קל הרבה יותר ו"נכון" הרבה יותר, גם מן הבחינה המדעית, להגדיר כבשה - ביחס לעז או לפרה, למשל - על פי החיצוניות, על-פי תלתלי הפרווה. ומן הצד השני - האמנות, שהעיצוב הוא מהותה, הרי היא ששואפת לגלות, להאיר, איזו מהות פנימית שמעבר למראית העין. וכאן שר המשורר על מה שגלוי לעין, ולמגע היד, ומתפרק על הרכות תוך שהוא מוכן לוותר, ולו לרגע, על האלימות הפנימית, הבשר, ועל ידיעת המנגנון הפנימי האכזרי הקובע את העתיד. בהמשך, שוב עובר המשורר אל האנושי, אל דיאלוג עם דמות נשית, או - מדויק יותר - אל מונולוג על דיאלוג עם דמות נשית. וכפי שראוי לשיר הכלול במחזור המכונה "מעלות אחוז", עוסק כאן המשורר לא רק ביחסי חוץ/פנים - כמו למשל בדמות הפנים הנשקפת במראה מול המוח הנסתר, ובראייה, ובדמות נשית; לא-כי, בשיר זה מככב גם הזמן הנע וקדימה? לאחור?: " [...] אך שוב מתברר / למול הראי מה הזמן / העובר עושה לפנים".

השם "מעלות אחוז" פירושו זמן הנע לאחור, כבסיפור הנס שנעשה לחזקיהו המלך, לאות כי יתוספו לו שנות חיים, למרות שכבר קודם לכן נגזר עליו למות (מלכים ב': כ', 1 - 11; הסיפור מופיע גם בישיעיהו ל"ח 1 - 9). מסופר כי חזקיהו המלך חלה וישעיהו הנביא מבשר לו כי נגזר עליו למות מחוליו זה. לשמע הבשורה המרה מסב חזקיהו את פניו ומתפלל, ואכן, הנביא שב על עקבותיו ומבשר לשכיב-מרע כי תפילתו נתקבלה וכי הוא ירפא, ולא עוד אלא שייתוספו לו 15 שנות חיים. המלך מבקש הוכחה, אות שיעיד שאכן ההבטחה הנדיבה כל-כך תתקיים. כעדות להתגשמות הבשורה חוזר הצל עשר מעלות לאחור במעלות אחוז - שעון שמש שהתקין המלך אחוז, אביו של חזקיהו.

הזמן, והמילוי הפנימי שלו - הזיכרון, הם גיבורי-קבע בשירת טריינין. נראה כי די בדמותו של שעון כדי להטיל את המשורר הישר אל קרקע ילדותו, קרקע ממנה עולים

כה רבים משיריו. "תמונה שחוקה שהיא אני תמיד פועמת / במוחי [...] מתוך באר המושבה [...]". (מהשיר הפותח מחזור בשם "מעלות אחו", עמ' 54-55). אכן, אצל טריינין ראוי לו לשעון להיקרא "מכונת זמן", שהרי הוא נושא את המשורר בהינף מחוג אל העבר, אל העתיד, ואל מחוזות ההרהור וההתבוננות השירית בזמן ובזיכרון. כך הוא כותב על שעון (מקולקל מבחינה מכאנית? - מטלטל מבחינה שירית): במחלקת ה"תשושים", היא מחלקת הסנילים, בבית החולים בו שרויה אם המשורר, בסיומו של אותו שיר פתיחה למחזור "מעלות אחו":

מחוג השעון שבקיר למולי  
ממש למולי סובבים לאחור,  
חמש וחצי, חמש ועשרים, חמש וחמש-עשרה  
-  
הו שנים ראשונות החוזרות לחיים  
כמתת אחרונה במחנות הסתומים

אכן, מעלות אחו מודרניות. וגם זאת (מנגנוני הצלילים - כבר עמדנו עליהם) האחיזה בחיים, גם כשהם בבחינת צליעה אחרנית במורד המדרגות, כשהם עצמם בבחינת שעון צל. ומיד לאחר שיר זה מופיע שיר הפותח כך: "שעון החול אוזל. ואם אותו או תהפוך, / הפוך הוא יחלחל, הזמן ילך אחרנית", ובהמשך: "[...] לפי תיאוריות חדשות זה באמת / יכול לקרות: עתיד יהיה או לעבר ועברי / הוא עתידי, כלומר הרטיות, אמי חוזרת מניחה / כל הלילה על עיני, אבי עולה מן המתים, / רוכב אתי על החמור [...]". כעין ראשי פרקים לאחדות מתכונות שירתו החזקות של טריינין ניתנים בשורות שיר אלו: חידת הזמן, היכולת להפליג עליו לאחור (על כנפי הזיכרון) וקדימה (בדמיון), הילדות, ההורים, והיכולת לערבל יחד, באותה שורה - ולעיתים כשאותה מלה עצמה מתפקדת בשני המישורים, כצומת - ידע חיצוני, כמו מדע והיסטוריה, וחוויות אישיות לחלוטין.

**מדע ואהבת השירה**

טריינין אינו שם חייץ בין ה"פנימי" לבין ה"חיצוני". ואני מציע קטגורית, כדגל פרשני-שירי, שבמקרים מסוימים - כולל המקרה של שירת טריינין - יש אי-הבנה והחטאה, בחלוקה בין פנימי לחיצוני. כשטריינין מביא מדע, למשל, בשירתו, הרי הוא מובע מן הצד האישי, כשהוא מקולף ממהותו המדעית וספוג לתוך האישיות השירית, יחד עם ההורים, העלבון, חוויות הילדות.

מבחינה זו יש לי קושי מסוים עם השיר "העיקר להתלבש" (עמ' 42). בשיר זה מתאר המשורר את עצמו במהלך התארגנות הבוקר בעקבות "ליל נדודים אחרי שתיה

מופרזת", כשבשירותים הוא מעיין בספר שעיסוקו בקוסמולוגיה החדשה. המשורר מאזכר כאן תיאוריות ומונחים מדעיים, כולל חדשניים ביותר, ורוקחם יחד עם המציאות היומיומית ועם חוויות תשתית שבנפשו. דרך שירית זו אופיינית לטריינין ואיננה מעוררת קושי (אלא אם כן מדובר בקושי טכני מצד הקורא, אי-הכרת המושגים). ואולם הצד המוקשה, בעיני, הוא שבשיר זה המשורר בא חשבון, באירוניה, עם הפסיקה החדשה, הבלתי נתפסת על הלב (ועל השכל!), המצטיירת לעיתים ממש כאנטי-מדע. תפיסה אירונית של טענות ותפיסות מדעיות מוכרת היטב בשירת טריינין. אלא שכרגיל זו אירוניה שבפער שבין המדע כתחום "אובייקטיבי" לבין המשמעות האנושית שיש פעמים רבות לאותה הצגה "אובייקטיבית", כמו גור דין טכני מדויק של רופא, למשל, למול האימה והכאב הכרוכים בגזר דין זה. אלא שבשיר "העיקר להתלבש" ישנה גם אירוניה כלפי עצם הטענות המדעיות (מדעיות??) האבסורדיות עצמן; לפיכך, כאן בותר המשורר, לכאורה, לעסוק בכלי השירי לא-רק בנגזרת האנושית-שירית של המדע, אלא גם במדע (ולו מוטעה ומטעה) עצמו. עבורי זה עניין מוקשה, שכלל שהתלבטתי בו עלי להודות שלא הצלחתי לגבש לגביו דעה נחרצת: האם הוא

לגיטימי בשיר?

אירוניה אחרת לגמרי ביחס למדע ו"הסקרנות המדעית", אירוניה המעורבלת כמיטב שירתו של טריינין בהיסטוריה ובחוויות ילדות הנאחזות בגרון הקורא כציפורניים, מובעת בשיר חסר שם העוסק "בספר על השעמום" (עמ' 35). כאן האירוניה היא בהצבעה - כה חדה ומהממת - על הקירבה שבין סקרנות, סקרנות "מדעית", לבין שעמום ואכזריות: זיכרון אישי של ילד התולש כנפיים לזבוב מתוך כוונה לבחון כמה זמן יוכל כך לחיות, וזיכרון היסטורי על אספספוס, כובש יהודה, שציווה להשליך את שבוייו, כבולים בשלשות, לים המלח כדי למדוד (במדויק!) את הזמן עד שיצופו למעלה. טריינין, כדרכו, אינו מרים קול; הוא מצליח לטלטל את הקורא טלטלה רגשית עזה במלים מדודות, חתוכות במדויק, מגובות באובייקטים של מציאות ממשית.

את הספר מסיים מחזור שירים "על מות" המוקדש, באהבה רבה ובגעגועים, לגבריאל פרייל, המשורר העברי שחי בברונקס, ולשיריו. וכשהוא פוסע במעלות אחו שיריות פונה טריינין למשורר המת בלשון הווה, והמחזור מסתיים, ועמו הספר כולו, באור, בצל ובמהלך הזמן:

מוצף באור המתעבב  
מצט, בטרם יחשיך

**מירון ח. איזקסון**

**לומר עליך**

באתי לומר עליך  
משפט של אדם,  
אולי אמר, על חלוקת הנפש שלך  
מי ישגיח.

הנה מגיעה אלי ריצת רגליך,  
האם מזדרז אתה שלא לאחר  
או ריצתך ממני עוד נמשכת.

והדבור שלך מה בא  
עסוק אתה בהברה קבועה,  
אתה מנסה לומר  
ראשיתו של כל דבר.

עדין מחליף  
הסבר וסוכח,  
שוב הרבוי אצלך -  
באתי לשאל כמה נתן לך  
לבקש חלוקה בתוך אדם.

**שעה ארוכה לנוח**

שיחה מאריכה דברים  
ראה כמה אשתק לבד,  
היו לי עינים מתעקשות  
עכשו אני אותך מרגיע.

טוב שהכאב בראש נגמר  
יש בי שעה ארבה לנוח,  
לא רק חסר של כאב  
אלא קיום חדש שבא.

קל לזכר אותי צועק  
וגם נמצא בכל עלבון,  
כעת אני שומע  
ושולח ידי רק עצמן לחבק,  
אפשר להביט מטה מטה  
כמו אשה ששמלתה ביתה.

# מ"נוף בעשן" עד "דלתות צריפים.."

שלום רצבי

איתמר יעוז קסט: **דלתות צריפים עוד נפתחות בי; עקד תשנ"ז, 72 עמ'**

סופת השירים החדשה של איתמר יעוז-קסט "דלתות צריפים עוד נפתחות בי" מתייחדת לא רק על רקע השירה שנושאה השואה, אלא גם על רקע שני קבצי שיריו הקודמים, "נוף בעשן" ו"מול גרמניה", שבמרכזם השואה. מפאת קוצר היריעה אתייחס ברשימה זו בעיקר לייחודם של שירי "דלתות צריפים עוד נפתחות בי" כפי שהוא נחשף אגב התבוננות בשני הקבצים הקודמים. ברם מאחר שפטור בלא כלום אין, אסתפק כאן בהערה אחת שעניינה ייחודו של קובץ שירים על רקע שירת השואה של ניצולי השואה.

מן המפורסמות שהזיקות בין ה"אני הלירי" בשירת השואה של המשוררים ניצולי השואה לבין הקולקטיב הלאומי והדתי אינן גלויות. יתר על כן, בניגוד לשירת השואה של המשוררים הארץ-ישראלים שפעלו בשנות הארבעים, כדוגמת אביגדור המאירי, נתן אלתרמן, שלונסקי ואחרים, הסיטואציה העומדת במרכזו של השיר אינה סיטואציה קיבוצית, אלא אישית לחלוטין. (ראה ח' יעוז-קסט, *סיפורת השואה בעברית - כסיפורת היסטורית וטרנס-היסטורית*, עמ' 157-175). קביעה זו שהיתה נכונה אף ביחס לשירת השואה של יעוז-קסט, אינה תקפה כאשר הדברים אמורים בקובץ שלפנינו. שכן, אחת מסגולותיו היא, שאף כי השירים עיקרם חוויתיו של ה"אני" בשנות השואה, הרי שהזיקה בין ה"אני הלירי" לבין הקולקטיב הלאומי הדתי גלויה ביותר. יתר על כן, פעמים דומה שזיקה זו מובנות מראש תוך עיצובה האמנותי של החוויה בשיר.

על מנת לאשש טענה זו די לעיין בשיר כדוגמת השיר "מסע אושר וכיליון". (עמ' 12) לכאורה לפנינו שיר נטורליסטי שעניינו חוויית הזוועה של נסיעת של ה"אני השר", המקבילה מבחינה מסוימת לחוויה המעוצבת

ב"מסע" בקובץ "נוף בעשן". דומה אף שה"אני השר" חותר לצייר את הזוועה על ממדיה הלא-אנושיים. משום כך אין תימה אם נמצא בשיר תיאור החותר לדייקנות כמו נטורליסטית המזכירה לא מעט את כתיבת של ק. צאטניק, כפי שמעירות אף השורות: "והאוויר בקרון כבר הולך ופוחת מסביב לפיות הפעורים בשנה, / שעה שפחי-השתן מתזים זיק צהבהב-עכרווי של שמונים אברי-הפרשה, והירח מעל לפתח-האוורור זה לכאן ולכאן כשבשבת" (עמ' 12) ברם, לתוך אוירת השיר הנטורליסטי, שעניינו חווייתו האישית מאוד של ה"אני" משתרבות כמו במפתיע שורות, כמו: "בקרב שמונים איש / כאיבר מאיברך הייתי / הייתי לך ילד-קרבן לעתיד, בקרב שמונים איש הנתונים להמולת גלגלי הרכבת". (שם) מאחר שהסכיבה השירית בה מופיעות שורות אלו היא נטורליסטית לחלוטין, מיד עם הופעתן מפקיעות שורות אלו את החוויה האישית מתחומי חווייתו הבלעדית של ה"אני השר" ומציבות אותה בתוך קונטקסט דתי ולאומי כאחד. בדומה לזה בשיר "עבד" לתוך התיאור הריאליסטי-נטורליסטי של חוויית העבדים של הרייך השלישי משתרבות שורות כדוגמת: "ואני ילד-עובד / הנושא את שני כדי-המים, / וטוב לו גם בית-העבדים, במצרים, / שעה שהוא מכת את רגליו או מדדה, / בתוך הבוקר הפרחוני הפוקד את השדה"; (עמ' 17) שדיין כדי להעתיק את החוויה האינטמית כל-כך אל ההקשר הרחב של גורל עם וכדומה.

ברם, כאמור לעיל, מפאת קוצר היריעה, אסתפק ברשימה זו בניסיון להצביע על ייחודה של האסופה "דלתות צריפים עוד נפתחות בי" על רקע שני הקבצים "נוף בעשן" ו"מול גרמניה". יתר על כן, לדעתי, כפי שארמוז להלן בקיצור, רק על יסוד תפיסת העולם הדתית-אמונית שפיתח המשורר באסופות שיריו האחרונות (ובעיקר "צינורות מוליכים אש" ו"שבעה סימני-קשירה") ניתן להבין את טעמה של האסופה הנוכחית, אשר מתבלטת בראש וראשונה

בעיצוב חוויית השואה שבה. כפי, שאראה להלן, על מנת להתמודד עם עיצובה של חוויה טראומטית וטוטאלית כחוויית השואה עד כה השתמש איתמר יעוז-קסט בשתי דרכי עיצוב אמנותי השונות זו מזו מהקצה אל הקצה. ואילו בקובץ הנוכחי הוא ניגש לעיצובה של חוויה זו בדרך שיש בה משום סינתזה של שתי הדרכים. על מנת לעמוד על דברים אלו מן הראוי להציג אפוא את שתי הדרכים שבאמצעותן, עד שירי הקובץ האחרון, התמודד עם חוויית השואה ועיצובה.

הפואמה "נוף בעשן" שנכתבה בשלהי שנות החמישים ופורסמה בשנת 1961, בנויה משלושה פרקים: "הגן", "מסע האש" ו"איכה". שלושה פרקים אלו כפי שהולך ונחשף במהלך הקריאה מהווים מעין עלילה, שראשיתה באידיאליה של הילדות שנופצה, המשכה ב"מסע האש" אל ברגן בלזן, וסיימה בגן שנמלא דומיה "מלב הרקיע שר". במרבית שירי פואמה זו משתמש המשורר במלות צופן, כדוגמת קרון, צריף, שומר, פסים וכדומה האופייניות לשירה שנושאה השואה. תופעה נוספת שאף היא אופיינית לדרכי העיצוב האמנותי שבחר המשורר על מנת לעמוד נוכח החוויה המעוצבת היא התערבותו של המבוגר. זו באה לידי מבע באמירות מכלילות מופשטות, כדוגמת הנוסחה הכמו מתמטית: "הזיכרון = מרחב + זמן". בולטת בקובץ זה אף התנועה בין נקודות הראות של ה"אני השר". כך, במרבית השירים המרכיבים את הפואמה ניכרות נקודות העתקה מהסיטואציה המועלית בזיכרון מזווית ראייתו של הילד, אל ההכללה, פרי התבוננות של המבוגר, שתפקידה ליצור מרחק אסתטי בין החוויה לבין עיצובה, שהיא פרי התבוננותו של המבוגר. פעמים רבות ההכללה אף מועצמת מחמת הזדקקותו של המשורר לצירופים מטאפוריים, כדוגמת "שתיקת האפר פי העולם מילאה". (א' הגורני-גרין, "לנושא השואה בשירתנו", עמ' 79) וכך, בסופו של חשבון מסתבר שההתייחסות אל הילד נעשית מבחינה מסוימת לחוויה המעוצבת



מסובייקט לאובייקט.

ב"מול גרמניה", שנכתב בראשית שנות השמונים, את מקום הילד תופס האני המבוגר המתייחס למראות ולפגישות בעת הפגישה המחודשת עם מחנה הריכוז ונופי ילדותו. הווה אומר: לא נמצא כאן את התרכובת, או המעברים בין הילד לבין המבוגר כפי שמצאנו ב"נוף בעשן". כאן הלשון וידויית והגותית יותר. אף החוויה אינה מועלית באמצעות עיצוב אמונתי זה או אחר, אלא באמצעותה של הרפלקסיה. קריאה בקובץ זה מלמדת שההתמקדות, במקרה דיון של הכתיבה על השואה, על נופי הילדות שהוכחדו, נראית ל"אני השר" כנטייה חולנית הפותחת את עולמו הוא ואת עולמם של הקרובים לו אל הניהיליזם, שמקורו בהוויה שלית בה דין ולית בה דין. ככלות הכול שירה שבמוקדה השואה אינה עשויה להוביל אלא אל חשיפתו של "ואקום העולם", ובמקרה הטוב יותר אל חשיפת הסתר הפנים האלוהי, או כלשונו של יעו-קסט: "כותב על אודות מחנה-ערפל בו הזמן הקוסמי / על כף ידו של חורף ישן. אך סולד מן המלים / ומפריד בכל נקבוביות עורי את רעלו של ואקום העולם; / וכמי שעודו חולה בטיפוס הבהרות - מפייץ חיידקים / ולו גם חי בשלוות הרהיטים שלמראית העין / ומדביק אשה ומדביק ילדים".

נקודה נוספת בה נבדל הקובץ "מול גרמניה" מ"נוף בעשן" היא התוכחה, הועם ותפיסת העולם שעליהם אלו מושתתים. ב"מול גרמניה" האני חש בנוכחות "גופו של היטלר" המרעילה את החוויה, וממשיכה להיות "פצע העולם". אך טבעיים הם ביטויי התוכחה והועם המאפיינים שירי אסופה זו. ב"נוף בעשן" שולט העיצוב האמנותי המרסן, המתבטא הן בדרכי הרימוז, הן בגישה ההרמטית החוסכת בפרטים והנמנעת מאמירות ישירות העשויות לקרב את המציאות אל היומיומי. מכאן הפסיחות והשבירות המאפיינות את מרבית שירי "נוף בעשן". לעומת זאת בשירי "מול גרמניה", שאין מטרתם עיצובה של חוויית הילדות, קרי: חוויית השואה, אלא התבוננות מאוחרת בעקבות פגישה עם זירתן של חוויית הילדות, רווחות האמירות הישירות, ההכללות ההיסטוריוסופיות, ההגותיות, שיפוטי המוסריים אנושיים של "האני השר", וכמובן בחינה מדוקדקת של השפעת או השלכות האז על העכשיו. הווה אומר, בעוד שבשירי "נוף בעשן" האני מגונן על עולמו האנושי מפני העבר השטני באמצעות העיצוב האמונתי היוצר ריחוק, ובאמצעות התערבותו של המבוגר המכליל את החוויה הקונקרטי לנוסחה מופשטת ובלתי נגישה לפעמים, הרי שב"מול גרמניה" ניצב מול זירת העבר בלבד, החוויה אינה מופיעה כשהיא לעצמה אלא כרפלקסיה של התרחשות שהיתה, וזאת כשהוא האני של



עכשיו, אינו הילד אלא המבוגר המוגן על-ידי הכאן והעכשיו, נשקו הוא האנושי, התוכחה והועם.

מול שתי גישות אלו מציבה בפנינו האסופה "דלתות צריפים עוד נפתחות ביי", כאמור לעיל, דרך שלישית שיש בה מעין סינתזה של שתי הקודמות. בדומה לשירי "נוף בעשן" אף בשירי האסופה הנוכחית משחזר השיר את חוויית הילדות של "האני", ברם, הפעם מראש מותר המשורר על הניסיון לעצב את החוויה שבמרכזו של השיר מנקודת ראותו של הילד, כאשר מפעם לפעם, אם על מנת לשמור מרחק לשם עיצובה של החוויה, ואם כדי לגונן על "האני" המשחזר את הילדות שעלתה בעשן, מופיע המבוגר כמעריך את החוויה בקנה מידה מופשט, או כמכליל בתוך מכלול ההתנהגויות והמצבים האנושיים. תחת זאת מעוצבת החוויה דווקא מנקודת ראותו של המבוגר. ברור הוא, שכפועל יוצא מכך, לעולם לא הופך הילד סובייקט החוויה לאובייקט, כמו בשירי "נוף בעשן". המעבר מהילד החווה אל המבוגר אינו מהווה נקודת העתקה מנקודת ראות אחת אל נקודת ראות אחרת, שכתוצאה ממנה ה"ילד" הופך למושא השיר, אלא התמשכותה של החוויה בתודעתו של "האני". על בסיס עמדה זו יש לקרוא שורות כמו: "ואולם / שקט כזה / לא אדע עוד לעולם. / ולו גם חולם אני בעמידה / בשלג המוסיף לרדת עלי / ברעדה" (עמ' 35). המבוגר והילד, האז והעתה אינם אלא מצבים מתמשכים בתודעתו של "האני השר".

בהקשרים אלו ניכרת לכאורה הקרבה אל שירי "מול גרמניה". ברם התבוננות נוספת בשירי האסופה תלמד מיד, שלא כמו בשירי "מול גרמניה" אין "האני השר" ב"דלתות

צריפים עוד נפתחות ביי" אני מוכיח, או אני המעריך את המציאות וההווה שבקבוצות השואה. ה"אני" בשירי הקובץ הנוכחי הוא המבוגר הנושא בתוכו כמכווה כואבת את חווייתו של הילד. הווה אומר, הוא יודע היטב שהוויה שהיתה לא נעלמה, לא תמה, היא מצויה בתוכו כמציאות שאינה בת הכחדה. לפיכך, בניגוד לשירי "נוף בעשן" אין הוא מנסה לשחזר את חוויית הילדות. במקום לשחזרה הוא יפרוק אותה ברקמת מלים אגב עיצובה האמנותי.

על תשתית זו ניתן להבין כיצד מצליח אתמר יעו-קסט לעצב בשירי אסופה זו את חוויית הילדות בדיוקנות כמו-נטורליסטית. כך, לדוגמה, בשיר שצוטט לעיל דווקא משום שנקודת הראות של הילד ושל המבוגר הותכו זה בזה ללא הפרד, יכול "האני השר" לומר בפשטות: "ושקוע הילד בחיקו השעיר של הזמן הקופא / מבלי שיראה כיצד בריות-הגורל קדמוניות מושכות את קרון-המשא על פני פסי מתכת, / וכיצד מסיקים את הקטר בקביוות-פחם שחורות." (עמ' 12) ברור שהחוויה המעוצבת היא חווייתו של הילד, והשיר הוא ניסיון לשחזר את מסע האימים עם "שמונים איש הנתונים להמולת גלגלי הרכבת". אולם ייחודו של השיר מצוי בעובדה שהחוויה מעוצבת לא על בסיס עולמו של הילד בלבד, כשם שאינה מושתתת אך ורק על נקודת הראות של המבוגר. המבוגר, היודע גם פרטים שנעלמו מעיניו של הילד בעת שחווה את החוויה שבמקודו של השיר, מוסיף את ידיעתו כמו על מנת להשלים את חוויית הילד ולעצבה תוך מלאות שהילד לא היה ער לה. כתוצאה מכך החוויה המעוצבת היא אמנם חווית הילדות, אך אין היא חוויה שהסתיימה. ולהיפך. היא חוויה ההולכת ומתעצמת, ההולכת ותופחת כתוצאה מידיעתו של המבוגר הנושא בתוכו את הילד. משמע: לא די שהילדות וחויית הילדות אינן מאבדות מראשוניותן, אלא שהן אף הולכות ומקבלות ממדים נוספים של עבר, הווה ועתיד. הילד שב, כביכול, וחווה אף את הפרטים (הסקת הקטר, גרירת או דחיפת הקרונות על-ידי בריות גורל קדמוניות ועוד) שנעלמו מידיעתו בזמן ההתרחשות הממשי. משום כך, בניגוד לשירי "נוף בעשן" שבהם מלים כמו "צריפים", "שלד" "קרונ" ו"פסים" משמשות בעיקר כמילות קוד לציונה של "הפלנטה האחרת", הרי שבשירי "דלתות צריפים עוד נפתחות ביי" הן משמשות כמלים המציינות עצמים, קרי: מלים שתפקידן לצייר את המציאות המסומלת באמצעותן. אף בשיר "הוקוס! פוקוס!" (עמ' 32-33) יש כדי להמחיש דרך עיצוב זו, שעיקרה עיצוב חוויית הילדות הנוכחת בתודעתו של "האני" אגב עיצומה על בסיס חווייתו, ידיעותו ובעיקר, כפי שאראה להלן, אמונותיו. השיר, כמרבית שירי השער השני

# "געגווע ולשון וליל המתים"

דוד ארן

שירתו של טוביה ריבנר

לרגל הופעת שיריו המוקדמים, בשפה הגרמנית



ירק הלילה / תלוי הרימון. / קליפתו פקועה. / קינת פרוסרפינה / ארגמן / פרי המתים, / בעד לזגי-הריסים / כמה עיניים קפואות!

זהו השיר "רימון", בקובץ "האש באבן", ספר השירים הראשון של טוביה ריבנר, אשר הופיע בשנת 1957. מאז ראו אור עוד שישה קבצים, והנה, לפני חודשים מועטים, ראה אור בגרמניה מבחר קטן משיריו המוקדמים של טוביה ריבנר שנכתבו בשפת-אמו, גרמנית בשם Granatapfel ("רימון") כשם אחד השירים שבו. וזו לשונו:

(בתרגום פרוזאי של הח"מ)

מירק-צללים מול אודם-ארגמן / פרי השאי זוהר לי מעלווה אפלה, / היכן תפוח, בהיר, היכן אגס בשל, / שזיף רך כמוך ואפרסק קטיפתי? / מקום שם יבקע ושפע זגוגי ינבע / בברק מתכתי נדחף בצפיפות גרגר אל גרגר / ואלף עיניים בוהות חסרות עפעף, / דמעות שכחו העיניים הקרירות. / כך נשקף בכהירות ומוטל ביד רגושה / סוד להבה צוננת והווייה אילמה, / / ועמוקות יותר חש אני ומבין / געגוע ולשון וליל המתים".

כאן ירק צללים שם ירק-לילה, כאן הבנה טובה יותר של "ליל המתים", שם, "פרי המתים". בשני השירים ברק הארגמן של הרימון הבקוע, כאן ושם משולים גרגרי הרימון לעיניים פקוחות של מתים - וכהערתו של מחבר אחרית-הדבר בספר השירים הגרמניים, האגס אוטו הורך, תוך התעלמות מתפקיד הרימון במיתולוגיה כסמל של פוריות. מן השיר הגרמני אולי נוכל להבין טוב יותר מדוע הופך הרימון אצל טוביה ריבנר ל"פרי המתים"; המשורר מעמיד אותו מול התפוח "הבהיר", האגס "הבשל", השזיף "הרך כמוך" והאפרסק "הקטיפתי". בתקופה בה נכתב השיר (בערך בסוף שנות הארבעים) לא היו אלה "פירות ארץ-ישראל" שכיחים, אלא סמל ל"בית הישן" ולגעגועים אליו. וה. או. הורך מדגיש את הגעגועים הללו. הוא מצטט מדבריו של

טוביה ריבנר ב"סקיצה האוטוביוגרפית", המצורפת למבחר משירי ריבנר העבריים, בתרגומם הגרמני של אפרת גל-עד וכריסטוף מקל, בשם "Wuestenginster" (רותם המדבר) כי בימים ההם ב"ביתו החדש" של טוביה ריבנר, בקיבוץ מרחביה אך בקושי אפשר היה למצוא פיסת ירק. והיו עוד גורמים אשר הקשו על התאקלמות הצעירים הללו-שהגיעו ארצה במסגרת המשלוח האחרון של גוער יהודי מסלובקיה, בטרם החל שם הגירוש למחנות המוות- ובפרט על טוביה ריבנר. לדבריו, הוא מצא מעין בית במעשה השירה, בו התחיל כבר בחוץ-לארץ, ושיכול היה לעסוק בו בעבודתו כרועה צאן בקיבוץ. יצירתו של טוביה ריבנר בארץ בשפה

## טוביה ריבנר

### לחם ומלח

איזה ניחוח נפלא  
קורא מרחוק.

ברוח מתעלס מעלה מטה  
שדמה בנשימות עמקות חולמת עליה.

פעם שטוח, דק-מן-הדק, על קירות הטבון  
פעם קמור כמו שד.

מצאו אותך בקבר קדמון  
השכם בבקר מובא טרי מהמכלת.

רף שקמוה, לא נכרת בך גם לא  
טפה אחת מן הדם שנשפך בגללה.

ברכות בשבעים לשון  
רוכנות מעליה.

ופטפוט הנשים  
שלשו אותך בין אהלים

רואה את העינים הקרועות, הסומות?  
הגופות כמו עשויים מסמרים?

הצלעות טפרים  
נעוצים בעמוד השדרה?

מכרסם טיח הקירות  
עץ המשקופים.

נשיון. כמה זמן עוד ינועו  
החורים היבשים האלה, הפיות.

הפצעים שפעם היו מתם.  
המלח שזורים עליהם המלעיגים.

עליהם. (בניגוד לח"מ שבידיו כשישים מהשירים הללו.) מן התקופה הזאת כלולים בספר כשלושה שירים - אחד מהם "Das Dorf" (הכפר), המבטא מאין כמוהו את תחושת הזרות של טוביה ריבנר הנער כלפי סביבתו החדשה. בדיעבד נראה, כאילו נוצר השיר הזה בהשפעת קריאה ביצירות קפקא (ריבנר עסק אחר-כך, כאיש אוניברסיטה, בחקר קפקא), אך מתברר כי, המשורר התודע לכתבי קפקא רק הרבה יותר מאוחר. השיר הזה (הארוך יחסית, כמו שירים רבים של טוביה ריבנר מן התקופה הזאת) פותח בתמונת הלילה היורד על הנוף, שנעשה יותר ויותר שומם, ובהמשך מתאר את אימי הלילה המאיימים על הדובר הנודד בודד אל "הכפר הנכסף", שספק אם יגיעו אליו. אך- (וכאן אני מביא ניסיון תרגום נוסף בפרוזה עברית) "אך אם גם אגיע לכפר, הנכסף לעד, / שערותי תלויות ופני חיוורות כאפר, / כלום אין כלבים עומדים על המשמר, שיניהם ברזל, / ואינם מניחים לי לגשת אל האור המהבהב בתום ילדותי? / - / האין הבתים נופלים אל הריק? אין הדרכים מתכווצות וצרות לכלל חבל מתפתל עלי תהום? / וכי עוד מותר לי לבקש את גשרי הנצרים הנסיים? / כלום איני עצמי כבר תהום? כלום איני עצמי מנוסה?"

שיר זה, שהוא כבר רחוק מבוסר, הביא, לדברי ריבנר, להכרה מצד המשורר וההוגה הספרותי א.ל. שטראוס, שהיה מבוגר ממנו בעשרות שנים, ולהיכרות איתו, שכעבור זמן קצר נהפכה לידידות, אשר נמשכה עד למותו בטרם עת של שטראוס.

ה.או. הורן, ב"אחרית הדבר" שלו, מעיר, ששיריו של טוביה ריבנר (והכוונה לשירים הגרמניים בספר "דימון" ולתרגומים משיריו העבריים) נסבים לכאורה על נושאי טבע כיום ולילה, ובמיוחד זריחת השמש ושקיעתה, ועונות השנה, אך מוסיף כי אין אלה "שירי טבע", כפי שהיו רווחים בשירה הגרמנית בתקופות מסוימות, אלא הטבע משמש כמטאפורה לחיי אדם, הערות אלו יפות גם לשירי התקופה הקודמת - אלה שהיו בוסר והרבים בהם המראים סימני הבשלה מובהקים. בשירים הללו רבות כותרות כגון "בטרם שחר" או "עם דמדומי הערב" או "ראשית אביב" ו"בשלהי הסתיו", ונוף שהוא תערובת של זכרונות אירופה ודפוסים מוכרים של תיאורי נוף בספרותה, עם סממנים רבים של הנוף החדש, הארצישראלי. וכל זה בצבעים עזים ובפאר רב, כגון בצירופים "זהב השמים" או "כסף הסהר", כשגם המטיל-אימה והמעורר-תיעוב משתלב בפאר הפיזי. (ריבנר לימד בשנים ההן בלהט סנגוריה על זכות הקיום של הבלתי-מוסרי בשירה). אבל בין השירים המוקדמים (השמורים איתי), יש גם אחד המתאר במדוקדק את העבודה בדיר הצאן

(הארצישראלי), ושיר, שנקרא בקובץ שהופיע "Der Berg" - ההר, אשר שמו בכתב היד המקורי הוא "גבעת המורה". ומול התמונות האירופאיות-ספרותיות של הצבי הזכר (האירופי, בעל הממדים ו"עץ הקרניים" האדיר), הנפגע קשות מידי צייד ונס אל מי המעיין, או הדימוי " (צבי השמש) לשמש השוקעת בין הרים, עומד העץ, ששורשיו, גזעו ועלוותו מתוארים בצבעים עזים. ולאחר-מכן אומר העץ: "Und Zwischen Aesten Nestern auf der weiten stirn / Trag ich die Sonne Grausames Gestirn

הארצישראלי), ושיר, שנקרא בקובץ שהופיע "Der Berg" - ההר, אשר שמו בכתב היד המקורי הוא "גבעת המורה". ומול התמונות האירופאיות-ספרותיות של הצבי הזכר (האירופי, בעל הממדים ו"עץ הקרניים" האדיר), הנפגע קשות מידי צייד ונס אל מי המעיין, או הדימוי "

- ובין ענפים, קנים, על המצח הרחב / אני נושא את השמש, כוכב אכזר; אותה שמש מזרח-תיכונית השונה כל-כך מזו של אירופה התיכונית.

אך ביחס לשיר "רימון" (Granatapfel) מדגיש הורק, עוד ביחס ל"געגוע ולשון וליל המתים" (סיום השיר): "אי-אפשר להגדיר ביתר דיוק את הרקע הנפשי-רוחני, שמאפיין את חייו ואת מעשה השירה של טוביה ריבנר למן ימי נעוריו".

ובשירתו של המשורר בשפה העברית, שתחילתה, לדבריו, עם פטירתו של שטראוס, אין עוד זכר לתחושת הזרות ולגעגועים לנוף הילדות, אבל ה"געגוע ולשון וליל המתים" נשארים בעינם. ואכן נוצר קשר בין היחס אל הנוף הארצישראלי ובין המוטיב הזה, הוא השמש הנוצרת של אזור המזרח התיכון: כעבור כשלושים שנה, בשנת 1977, הופיע הספר "שמש חצות", ובו המדור "אורחות השמש", שבו שלושה שירים: "מבוך", "כן, הצבעים" ו"אורחות השמש". נביא כאן במלואו את "כן, הצבעים":

"כן, הצבעים, האור כמו סכינים, אבל הצבעים, ריח הצבעים באוויר, לעבור מן הלבן אל השחור ושוב לעבור מן השחור אל הלבן, לשוב אל השחור בעין הלבן, להיות כאן בין, כן, הצבעים אני חולם על הצבעים על הלבן מן הלבן ועל השחור מן השחור, כל הצבעים בעיניים איטיות לשחות בין הצבעים ובריצה, ועל הברכיים, ועיוור

(מבחר שירי ריבנר "ואל מקומו שואף", עמ' 167)

אולי כדאי, תחילה, לומר כמה מלים על ההבדל הצורני העצום בין השיר הגרמני, שהובא כאן, ובין "כן, הצבעים". שם - אודה אלקאית במשקל חמור עם אליטראציות כגון "flaumige Pflaume und samtner..." "Pfersich" (שזיף רך כמוך ואפרסק קטיפתי), ואילו כאן ריתמוס חופשי, פרוזאי, שפה ספרותית לעילא, חגיגית. כאן, לשון רגילה, משפטים קטועים, קרובים לגימגום, למילמול, או, כפי שריבנר אהב לפנים לומר, לימלום. "טוביה ריבנר בונה את טוריו מלה אחרי מלה. הוא, כביכול, מרים את המלה, מושיטה מול האור כהושט אבן-חן, ובוחנה, ואחר-כך משבצה... במצלול מלותיו נוצרת קומפוזיציה לירית מיוחדת במינה, החופשית מקונוונציות של חרוז ומשקל" - מעירים מתרגמי השירים העבריים לגרמנית בספר "Wuestenginster".

אך לא תמיד היה זה כך. עם מעברו לעברית שמר המשורר תחילה על "הצורה החמורה", ש"נועדה להפיג את המתח", כדבריו במכתב לה.או. הורק, אך גם מתוך נאמנות לפואטיקה האנטי-מודרניסטית של אל. שטראוס. זה אופיו של קובץ השירים הראשון של טוביה ריבנר, "האש באבן" (1957). לא כן הקובץ השני, "שירים למצוא עת", בו מתחיל ריבנר לפתח מודרניזם משלו, היוצא לא רק מנקודת מוצא שלאחר השואה (כפי שמדגיש גם הורק), אלא מן ההנחה שהעולם בכללו השתבש, איננו עוד כתקנו, כלומר (במונחים של רליגיוזיות, שטוביה ריבנר המשיך לדבוק בה גם בסביבתו האגנוסטית עד אתאיסטית) בעולם שאין עוד שומע לתפילות, עולם של "הסתר פנים". הזרות האישית לסביבה מראשית שירתו נהפכה, אפוא, לזרות האדם בעולם מתנכר, והמודרניזם שלו הוא ניפוץ השפה הסדורה נוכח עולם מנופץ.

זאת במידה רבה בניגוד לגישה ה"פוטוריסטית" של המודרניזם הרווח, אשר דגל בהריסת הגבולות והמגבלות נוכח "עולם חדש ומתחדש" תדיר, באמת או כביכול, העושה דברים בחופזה "לעת מצוא". ובפרט קיבל בהתלהבות רבה מטאפוריקה מפתיעה-לשמה, ויצירות "סגריאליסטיות", המעלות דמויות דמיוניות מכל וכל, כמו "הסוס מיכאל" של נתן זך, ולפני כן "העני-כמת", המבוסס על האמירה המסורתית "עני חשוב כמת", מן היצירה "שמחת עניים" לאלתרמן (שריבנר, בהיותו חבר גרעין בקיבוץ גן שמואל, הקדיש לה, עם הופעתה, רשימה נלהבת בעלון הקיבוץ. אך הבה נחזור ל"כן, הצבעים": לתפיסתי, השחור והלבן אינם צבעים. הלבן הוא האור בניגוד לחושך, האור עובר כאחוז תזוית ("בריצה") בין השחור והלבן ולהיפך, וביניהם גם אל "השחור בעין הלבן" (אבל לא להיפך), ובינתיים חולם על (מתגעגע אל?)... הצבעים, "כן, הצבעים", שאין רצים אליהם אלא "מוצאים עת" ושוהים ביניהם "בעיניים איטיות".

נותרים הלבן (יותר) מן הלבן ("האור כסכינים"), "השמש, הכוכב האכזר", ו"השחור מן השחור", החשיכה הגמורה, והריצה, הנפילה על הברכיים, העיוורון-האין (המוות). השיר המרכזי בשער זה הוא השיר "אורחות השמש", המזכיר באורכו ובכמה מחלקיו את השירים הארוכים מ"שירים למצוא עת", שמהם הובאו במבחר "ואל מקומו שואף" קטעים מצומצמים בלבד. בשיר "אורחות השמש" הזריחה כמוה כלידה: "פצוע ראש / נדחק מתוך הצינור האפל / כולו זב / כמעט לא נושם / וצעקה / מרעידה שמים וארץ / הוא הוא...ולעומת זאת, אחרי עוברו את פסגת השמים: ...הפיסגה אחרי, אין עוד להסתיר, האור נחלש / שקיות

הדמעות מתחת לעיניו / הפה המאפיר / לעתים הוא שוכח את השם המלא / שם שם / - / שמש... ובין השניים - ציטוט נרחב מן ההימנון לשמש של הפרעה המצרי אכן-אתון, מהולל המהפכה הדתית קצרת הימים בארצו. ושוב, לעומת שיר ההלל לאל היחיד (המוחשי) החדש של אכן-אתון - אמונת ההרס של המדע בן ימינו: "אוחז בקרניו / בקודקוד השמים בכוח / עשרה מיליארד פצצות מימן לשניה..."

מעניינת העובדה, ששני הספרים, שדנו בהם כאן בפירוט-מה - "שמש חצות" וקובץ השירים בגרמנית - מסתיימים במדבר. ב-"Granatapfel" בשיר "Wuestenzug" (מסע במדבר), שבסיומו נאמר (בערך): "...כלום גופנו מלח הוא? צעדינו עמידה? / העצמות הצחורות מורות את התוואי האפל. / והלאה מוליכה הדרך, הגם שהאבל / הפך אבן, והקינה נדמה".

ו"המדבר האחרון" בסיום "שמש חצות": "בער. כמו קריאות קלות / האש בקוציו. קצת / קרעי קולות. / אחר אוכל. / אין להבדיל בין חול לחול / - / איפה מי / - / מה / פני המדבר המחוקות. / - / תפרחת דממה?"

בספר "שמש חצות" מצויים שירים נוספים, המוליכים לרובדים השונים בשירת טוביה ריבנר. הנה, למשל, "שם, אמרתי" (גירסה שניה, הראשונה הופיעה עשר שנים קודם לכן, בספר "כל עוד") סותם סופית את הגולל על הכיסופים לבית הישן. מדובר בביקור במחוזות הילדות של ריבנר בסלובקיה, שערך המשורר יחד עם משפחתו. "יצאתי מביתי להראות לבני את מקום מוצאי", פותח השיר. באמצע, כבואם אל העיר שואלים הבנים: "מה האוויר המתוק הזה?"... "מה הטיח הנופל מן הקירות?" - והתשובה בפיה של "ישישה בחלון": "כאן גם העתיד עבר".

או, בשיר האהבה "הבולבול" מתקיים דו-שיח בין אהבים, בו נאמר, בין היתר: "ראה נא, אמרת, ענן קל מעלינו: / רגע עברנו והיינו כצל. / אמרתי, רגע היינו כענן מעלינו." הסמל המרכזי הוא הציפור המתה: "בולבול אין ניד הביט והביט בנו, נצח. / זכובים ירוקים רקדו עליו ניצוצות ניצוצות. / כנף אחת פרושה לרווחה בעפר וכנף אחת מצומצמת".

בשיר הפתיחה של "שמש חצות" חוזר נושא, העובר כחוט השני ברוב ספריו של המשורר: מות הוריו ואחותו בת ה-13 בשואה. בשירתו לא מדובר במוות כגורל קולקטיבי בשואה או במלחמה אלא בגורל האישי, באובדן, הפוקד את היחיד ולא דווקא את ה"כלל". אבל טוביה ריבנר כותב לא רק על מתיו ואובדניו שלו אלא גם על מוות ואובדן, שפוקדים אחרים, ידידים וחברים. בשירים הללו הוא מבטא "את האמת ואת כל האמת" - נגד נסיונות טקסי אשכבה לרכך, לנחם

המשורר בעברית, ב"פרידה ממשורר, מרע נעורים" (דן פגיס):

"מתאפלת גבעת המורה. / הר-געש כבוי משכבר הימים. / עוד נראה בית-הקברות הקטן בצלעו. / הר עיקש ואילם. // האם הוא מבקש להמריא, / גוש אפור זה, רחוק מלהיות מפואר, / פוג'יאמה זעיר, מאובק, בלי פיסגת שלג?"

ואחרי עוד כמה שירים, בסיום המבחר, שיר בנוסח האפילוגים במחזות השקספיריים - "היו שלום, תודה":

"היו שלום, תודה / כי באתם. מה / חיי אדם לבדם / עם לבו הרע / עם לבו המך, עם עיניו הסתורות. / נשוחת קמעה, נחיה / מלים ספורות, נאמר / שלום, שלום, / המים הפורחים. הלחם השלם. / כן. הייתי. כאן. כולנו. כן. / תודה."

בנוסח זה או דומה נפרדו ה"אפילוגים" באחדים ממחזות שקספיר מן הקהל - לא שקספיר עצמו, שלפי המסורת חזר לעיירת מולדתו, כדי לסיים את חייו לא כאמן אלא כאורח "מהוגן"... אצל טוביה ריבנר דומה כאילו קרסה השפה תחת המשא של ליל המתים והדרישות המחמירות של המשורר. מאז שנת הסיום של "זאל מקומו שואף" נדם קולו השירי, וליתק דיוק - כמעט נדם. הוא כתב שירים עבריים (אחד הופיע ב"עתון 77") ולפחות שיר אחד בגרמנית. מדובר בשיר יפהפה על אלזה לאסקר-שילר הוקנה, בסגנונה של המשוררת הגדולה, אשר חובר למען פורום אלזה לאסקר-שילר, שנערך באוקטובר 1993 בוופרטל שבגרמניה. האו. הורך, באחרית-הדבר שלו, מזהיר במפורש שלא לראות בשיר הזה בכחינת "סגירת מעגל".

ואולי מאותתים שירים מעטים אלה על אפשרות של פתיחת מעגל חדש? ■

ועתה, לקראת סיום, כמה מלים על השירים שבין 1983 ו-1989, החלק האחרון של "זאל מקומו שואף". יותר מכל האחרים מאמת חלק זה את דבריו של הורך ב"אחרית הדבר" שלו, כי "געגוע ולשון וליל המתים" מגדירים בדיוקנות מאין כמוה את חייו ואת שירתו של טוביה ריבנר. אך "השלישיה" הזאת ניתנת (מבחינה תחברית) לשני פירושים - בגרמנית ובעברית כאחת: שיוך הגעגוע, הלשון והלילה למתים, או "עמידה נפרדת" של געגוע ולשון וליל-המתים. מתוך היכרות עם שירתו של טוביה ריבנר הייתי מעז לגרוס פירוש חופשי ואומר, שמדובר בגעגוע (לחיים, ל"צבעי" החיים, לאפשרות "לומר הלל") וביתכנות הלשון נוכח ליל המתים (לאו דווקא "נוכח המוות").

"ליל המתים", האובדן, גבר מאוד בעקבות אובדן הבן במרחקים בלי להשאיר עקבות. לו מוקדשת המחזות "1983" - אחת היצירות השיריות המושלמות ביותר של המשורר, דווקא בעומדה מכל הבחינות מול קיר בלתי-עביר.

המחזות הזאת פותחת: "בית / לא בית. חלל. / - / שרוול הקיטע יודע / את החום / שהיה בו"... ומסיימת:

"בני שאבד / בן זקוני / שב / מצא מחבוא / סמוי בעיני - / לא תירא רע / ידי על פני".

הסמל ל"בית הגעגוע" של טוביה ריבנר בארץ, גבעת המורה, הושר בנעוריו בנימה הימנונית נלהבת, (הנה שוב נסיון תרגום חלקי מצדי, בפרוזה):

"לשם! לשם! ירק צעיר, אני איתך! / עוד פעם, כמו בשכרון הישן, להתפלל אותך, ללמלמך / הו אל צעיר! / מביצותי קרעתי / אל-אל, אל רגלי ההר הקרח / מעוף הבזים הבהיר סביב למצחז"...

ולעומת זאת, לקראת סוף הספר האחרון של

ולהתנתם, כדברי המימרה הלטינית המקובלת שעל המתים אומרים אך טובות: "אשה קשה ומושיעה שמתת / לפנות בוקר" - קשה ומושיעה גם-יחד - נאמר בשיר הראשון של המחזות "בחדר האבל על מות אשתו", בקובץ "כל עוד" (1967). ועוד רציתי לגעת בנושא האמנות הפלסטית (במוזיאונים ובמקומות אחרים) כ"תמה" של שירה אצל טוביה ריבנר. מדובר בקובץ "פסל ומסיכה" מ-1983, אבל ההזדקקות ליצירות מסוג זה התחילה כבר קודם-לכן ובמרוכז - שוב ב"שמש חצות" - בשער "ביקור". מן השירים בשער זה, ובפרט מן השיר "המנגנת", נוכל ללמוד, מה תפקידן של יצירות רוח של אנשים אחרים ושל זמנים אחרים בשירתו: כאן הכול כרוך יחד, המנגנת כאדם שחי בארץ סין לפני כמה מאות שנים, ומידע על הנבל הסיני עליו היא פורטת, ושניהם כפסל טראקוטה; ה"אני" המתבונן, ויתר הקהל (התיירות); התחבורה בחוצות הכרך ובשמי; המתרחש אותה שעה בארץ (ככל הנראה, מלחמת ההתשה) - באחת, פגישה חיה עם יצירת אמנות מתחיה, כמרכז ונקודת-התייחסות של מיכלול-חיים. אשר לספר "פסל ומסיכה" עצמו: יהיה זה, כמדומה, נכון, לאפיין אותו באמצעות שיר על אחד המלאכים בציוורו של פול קליי "Angelus novus" - "מלאך חדש":

"פני בעורפי עיי חרבות, עיי חרבות. תקוות ועומות נתעופפו, חרוכות צנחו אל האופל. נפלטת. עליתי. נולדתי שנית שקוף כעשן.

הזמן האילם נושב מגן אילנות הילדות, דוחק בלבי העיקש, פושק את כנפיו. אני נדחף אחור לבאות. מתי יבוא הבא לכבות אש עיני?"

ריבנר מאזכר את פול קליי, שצייר את המלאך הדובר בשיר; אך בין הצייר והמשורר נכנס עוד יוצר-ברוח, הפילוסוף-היסטוריון ומבקר האמנות והספרות ואלטר בנימין. המלאך של קליי על-פי תזות של בנימין אכן נדחף אחורנית (קדימה), כאשר לעיניו כל ההרס והמוות של העבר. אבל אצל טוביה ריבנר המלאך "נפלט" מן החורבות הבערות, לאחר ש"התקוות" (שלא היו אלא זעירות) צנחו שרופות, והוא "נולד שנית / שקוף כעשן". אי-אפשר להימנע כאן מזכרו של עשן אחר: "הזמן האילם" הנושב מ"אילנות הילדות" בצירוף לביטוי המצויר "נולדתי שנית" (אולי בתוך השפה העברית) - מעוררים מחשבה שמא מאחורי הדובר, המלאך המצויר, מסתתר המשורר, שהרי גם לכמה מאובדניו שלו קשר לשריפות...

אם אתה אדם קורא וחושב - חתום על

# עיתון 77

❖ ספרות עברית - מה שקורא

❖ מיטב הספרות העולמית

❖ הכרות עם ספרויות האיזור

❖ מעורבות חברתית

# מתוך התבונה והיצר ומעבר להם

## לאה גלזמן

ירמיהו יובל: **חידה אפלה: הגל,**  
ניטשה והיהודים; שוקן; 1996; 283 עמ'

ספרו "תורת המידות" (עמ' ק"פ, משפט ל"ח) אומר שפינוזה בהתייחס ליהודיותו: "כשאדם מתחיל לשנוא דבר אהוב, הרי באים בו לידי עכבה יצרים מרובים יותר מאשר אילו לא אהב אותו מעולם... ולפיכך יהיה שונא אותו מאשר אילו לא אהב אותו תחילה, והשנאה תהיה גדולה יותר, ככל שהאהבה היתה גדולה". עם כל המודעות לשוני שבהקשר והיפוך הכיוונים, הדהדו בי דברי שפינוזה אלה על עצמו, בעת שעיינתי בששת פרקי "הגל והיהדות" ולאחר מכן בפרקים העוסקים ב"ניטשה ועם ישראל" בספרו של ירמיהו יובל, העוסק בשניים מן הפילוסופים החשובים והמשפיעים ביותר במאה הקודמת. אל האבחנה העצמית העקרונית הכלולה בדברי שפינוזה חוברים משפטיו המפורסמים של ויליאם גיימס, מגדולי הפילוסופים האמריקאים. על פי ממצאו, הרי הנוסחות הפילוסופיות והמופתים (הפילוסופיים והתיאולוגיים) השיטתיים והתבונניים הגיוניים, שמנסחים הוגים בכל התקופות, אינם אלא בגדר "חיזוק בלבד להעדפות, לתאוות הנפש ולאינטואיציות המיסטיות המוקדמות הקיימות בתוכנו זה כבר" ביחס לתחומים שונים של "ענייני החיים רחבי ההקף". (מתוך הפרק על הפילוסופיה בספרו, "החוויה הדתית לסוגיה").

איבחון זה ראוי, לדעתי, להנחות את הקורא בספרו של יובל, והוא אף מתאשר בו במישרין ובעקיפין. יובל סוקר בחלק הראשון של מחקרו במסגרת סקירה פנומנולוגית הבנויה בתבנית ספרותית, שהיא דיאלקטית כשלעצמה (בבחינת צורה תואמת תוכן), את התפתחות "כברת הדרך"

הארוכה והפתלתולה שעשה הגל, ביחס לנושאי היהודים והיהדות, מאז כתביו הראשונים ועד לסוף דרכו. זאת תוך הבלטת מניעי העומק התת תודעתיים והאמוציונליים, שעמדו ביסוד תורתו, על גליות תמורותיהן והשתנותן. כישורי האיתור, הפיענוח, הניתוח וההגדרה, המתגלים בסקירה, משקפים לא רק את בקיאותו הפרטנית ואת האנליטיות השיטתית המוכרות מכבר של המחבר, אלא גם את האינטואיציה, את הרגישות, את הדמיון ואת כוח האמפתיה שלו ביחס לחומרים, בהם הוא עוסק, וכלפי האנשים שמאחוריהם.

יובל מבהיר היטב, שהגל, פילוסוף נוצרי ודיאלקטיקן כאחד, לא היה אכן אנטישמי מכל הבחינות החשובות ("לא ביקש לפגוע ביהודים, לא הרגיש מאוים על ידיהם, לא ראה בהם אויבים של החברה הגרמנית ולא דרש לשלול מהם זכויות"). הגל אף תמך בצורה פעילה באמנסיפציה החברתית והמשפטית של היהודים ובקליטתם בגרמניה בפרט ובאירופה בכללה. עם זאת הוא מוכיח, כי הגל היה במידה לא קטנה שבו סטריאוטיפים ודעות קדומות, ובמקרה הטוב ניתן לקבוע, כי לא נחלץ מעולם מדו־ערכיות רגשית כלפי היהדות כשיטה דתית, או כמערכת רוחנית. בכתביו הבוגרים המאוחרים, מראה יובל, אימץ הגל, לכאורה, "היפוך עמדות" גלוי, והוא עוסק בהם בשאלת היהדות מתוך "נוחות" או "אמפתיה", ואף מתוך הכרה ב"עומק הפיזי" הפנימי שלה.

הגל מיחס ליהדות בשלב זה של הגותו תרומה חיובית מכרעת להיסטוריה של הדת והרוח האנושית תוך סטיה חדה מכתבי נעוריו, המצביעים, מתוך גישה שלילית חריפה, על היות היהדות בגדר "סילוף ועיוות של תרבות אירופה ושל רוח העולם" והעושים שימוש בפילוסופיית הנאורות

הקנטיאנית לשם "תיאורטיזציה של רגשותיו העוינים" כלפיה. ואולם, גם תפנית מאוחרת זו בגישת הגל, ידעה, כפי שמראה יובל, נסיגות וחזרות בבחינת תבנית של תנועת "מטוטלת": כמסתבר, לא ויתר הגל מעולם על ביקורתו העקרונית כלפי היהדות, ועמדתו כלפיה אף לא "התייצבה" מעולם באופן סופי, עד למותו.

התייחסותו של הגל כלפי היהדות מוצגת, למעשה, כשלוחה או סימפטום של סוגיה כוללת יותר, עימה התמודד כל חייו, סוגיית הזיקה בין הדת לפילוסופיה.

הרדיקליות האנטי-דתית הכללית של הגל הצעיר נתגלתה במעמקי עולמו הרוחני האימננטי בצורת ביטוי דיאלקטית מובהקת ובעייתית, והיא היוותה לגביו יסוד של האמת המטאפיסית בכלל.

ואולם, בעוד שהגל הצעיר חיפש את "האמת" העמוקה, שהדת מנסה להצביע עליה, בהליכה אל מעבר לדת, או בסוג טרנספורמציה של הדת (בנוסף קאנט), תוך השלת קליפותיה ההיסטוריות המצמצמות והמגבילות, הרי הגל המבוגר חוזר, בתנועת "מטוטלת" טיפוסית, אל הדת ההיסטורית עצמה, כדי לשאוב ממנה את תכניה ומהויותיה התבונניים-פילוסופיים, או את "הרוח המוחלטת" במינוח שלו.

העיסוק בשאלת היהדות, כדת היסטורית אחת בסדרת הדתות הנגלות, נעשתה על-ידי הגל מתוך אוריינטציה כריסטו-צנטרית פטרונית, סובלנית והיררכית-מתנשאת כאחת. הוא התבונן בשאלת היהדות בעיניים נוצריות-פרוטסטנטיות, כחלק מן הניסיון לפרש מחדש את הדת בכללותה, בתור שכזו, ולהעלותה לדרגת צורת חיים וביטוי נעלה יותר.

במסגרת עיסוקו בפנומן של הדתות ההיסטוריות בכללן הגיע הגל בין השאר

חוקים, דינים ומצוות, אשר נתבעים לקיימם מכוח ציות עיוור, משולל כל יסוד של "תבונה" או "חירות" אנושיות. בהקשר זה מעניינת במיוחד הערתו של יובל על הקירבה שבין הגל לרמב"ם, באיפיון היהדות כ"דת שגב", במובן של שלילת כל צביון ארצי ואנתרופומורפי-פגני מדימוי האל המונותיאיסטי בגירסתו היהודית; זאת אף כי, כמסתבר, בקיאותו של הגל ביהדות ההיסטורית היתה מוגבלת, פגומה חלקית ושבוית משפטים קדומים, ולרוב באה לו מכלי שני או שלישי. ניתן להוסיף, שגם ההבחנה העמוקה ורבת המשמעות שעשה הרמב"ם בין "המצוות השכליות" ל"מצוות השמעיות", כמו גם ההבדלה בין דת לעילית ("חַיָּאצ") לדת של המון ("עֲנָאמ"), הבחנות המהוות גלגול ניאופלטוני מובהק בכלל שיטתו הניאואריסטוטלית, לא היו מודע כלל, להגל. באותה מידה, אף לא היה מודע כלל, מן הסתם, למרכיבים הפנימיים-דיליגיוזיים, הבלתי אינסטרומנטליים במהותם, של יסודות כגון כוונת הלב הפנימית ("נִיָּה"), ואהבת האל ("מִחְבָּה"), אשר מוצבות במשנתו של הרמב"ם בתשתית התפיסה של קיום המצוות ביהדות, לצד מרכיב היראה והציות.

בסיכומי של דבר, מצביע יובל על הניגוד העמוק בין תפיסת הדת של הגל לזו של היהדות, בבחינת "ניגוד פילוסופי ותיאולוגי שלא ניתן לגשר על פניו", "פער אמיתי" החורג בהרבה מן הכבילות לסטריאוטיפים ולדעות הקדומות, שהגל לקה בהם בדומה לקודמיו ולמאוחרים ממנו כאחד. חלקו הראשון של הספר מסתיים בהדגשת ה"כריסטו-צנטריות" של הגל, שמלווה, כנאמר, את ביקורת היהדות שלו ואת כלל הגותו החל מעמדות נעוריו ועד לעיסוקו בהם בשלבה הדיאלקטי המאוחר והמפותח, תוך קביעה שאינה ניתנה לריכוך: יומרתו של הגל להתבונן בכל "תופעות הרוח" ולשפוט אותן מתוך עמדת תצפית מוחלטת וטוטלית ניוונה מ"פרובינציאליזם קוסמי והיסטורי", המעוגן גם בתשתית האתנית ה"גרמנו-צנטרית" מגבילת האופקים של שיטתו, ולא רק בנימוקים אונטולוגיים או במניעים תיאולוגיים, שכן לדידו הגיעה "המשגת האמת הדתית" למיצויה ההיסטורי המושלם, בדרך אֶ-קְנֵטִיאנית לחלוטין, בשלב הלותרני והפוסט-לותרני של הנצרות.

"הכפר האירופי נוצרי" הוא עבורו "תמצית ההיסטוריה ואפילו מרכז היקום", אשר על כן מהווה הגותו בסופו של דבר "ריאקציה", או נסיגה כוללת מן "הרעיון הביקורתי החשוב ביותר של המודרניות, הלא הוא רעיון 'סופיות האדם'". באופן דיאלקטי ואירוני לחלוטין נאלץ או אולץ האל ה"אין סופי" של הגל, כפי שמוכיח יובל, להתממש בתור "רוח סופית"



גר"פ הגל

דימוי אל כזה, שעל פיו, בהתאם לאינטרפרטציה של הגל, האדם הוא אפסותי, עלוב ושפל ומעורטל מכל ממשות וערך, הינו "גילוי מגונה ופסול" של מעצבו האדם, אשר יצר את אלוהיו בצלמו וכדמותו. זהו דימוי חד צדדי ומשפיל של "רוח אנושית מוגבלת" ושל "תודעה עצמית" מעוותת, המביעה את "ניכורו של האדם מעצמו וממהותו האמיתית". בעיני הגל זהו העמדה עקרונית של ניגוד חיצוני ושל תלות חד סטירית בין האל לאדם.

מכאן ש"השגבת האל", או "שימתו לעל" ביהדות (מושג ה-AUFHEBUNG, כפי שיובל מתרגמו לצירוף לשוני מבריק ומדויק בעברית) תוך ביטולה והפקעתה של דת הטבע, ותוך ניסיון כושל לפשר ולפייס, לכאורה, בין ה"יש הרוחני הסופי" לבין ה"אין סופי" באמצעות פרסוניפיקציה ואינדיבידואציה של האלוהות, כוללת מיניה וביה את "התנכרות העצמית של הרוח", פרדוקס הכרת-חויית הראויה להוקעה, שטבוע לדעתו ביהדות ההיסטורית בתור שכזו.

הגל מצביע גם על הרגש השלילי של שנאה לגויים, או למין האנושי האחר בכללותו (ODIUM GENERIS HUMANI), המפעם ביהדות, רגש שמקורו בתפיסת העם הנבחר, ואשר מהווה בעיניו מופת מוחץ לסתירה המובנית בתוך היהדות בין הכוליות והאוניברסליות של האל לבין גילוי בשורתו בעם ספציפי אחד ונבדל משאר העמים, וזאת בכפיפות ל"תנאים של שיעבוד, של תלות ושל פחד".

יראת האל שביהדות איננה, בעיני הגל, "תגובה טבעית על השגב" אלא פחד שטחי כפוף לחישובי שכר ועונש, שלבש צורת

לקביעה, כי הטעות, או הכשל העיקריים של היהדות ההיסטורית הם ב"חידוש" שחידשה לכאורה, בהציגה את "הסובייקטיביזציה של המוחלט" בדרך שקרית מלכתחילה.

מתוך דפוס חשיבה נוצרי במהותו ותוך אימוץ משפטים קדומים בעלי אופי תיאולוגי מובהק, המוכרים בחלקם היטב כבר מתולדות הפולמוס הבינ-דתי בימי הביניים, מייחס הגל ליהדות ההיסטורית "אופק חסום", "אותו חוסר היסטוריות ונדונות להתנכרות נצחית"; ומנקודת מבט תיאולוגית, הלבושה במעטה פילוסופי תבוני, הוא קובע, שייחודה של היהדות הוא ב"בְּטָלוּת" שנגזרה עליה בכורח היסטורי, עם הופעת ישו והנצרות. (יש להעיר, כי תיאוריית "ההפקעה" - בערבית: נסח' - ABROGATION של הדת המאוחרת ביחס להתגלויות הקדומות לה, היתה גם נחלתו המובהקת של האיסלאם בימי הביניים). מכאן שהיהדות היא בעיני הגל "נפל היסטורי" הממשיך להתקיים מכוח האנרציה לבדה, "תקוע ללא מוצא בפני שערי הגאולה".

בהמשיכו כיוונים של הוגים ותיאולוגים קדומים לו הוא קובע, כי הפחד המאפיין את דימוי האל היהודי איננו בגדר "יראה מטאפיסית" נעלה, אלא בראש ובראשונה בבחינת "פחד תועלתי" מפני "האדון המוחלט" של העולם, אשר בני האדם הם "עבדים" לו וקניינו. האל היהודי הוא, על-פי פרשנותו, בחזקת "מתווך בלתי נמנע" בין האדם (היהודי) לבין הטבע. זה גם מקור "האופי המסחרי" הארצי, להגדרתו, אופי אינסטרנסטי, אינסטרומנטלי וארעי גם יחד, של היחס המעוצב ביהדות בין הריבון ל"עבדיו" משמע: בראיו ומאמיניו.

הגל חותר לחלץ מתוך מעטה המטאפורות, הסמלים, הדימויים, המיתוסים וצורות הפולחן למיניהם של הדתות ההיסטוריות את תבנית המשמעות הפילוסופית התבונית שלהן, מקוטעת או חלקית ככל שתהיה, בראותו את התיאולוגיה בנוסחה הסכולסטי הימי-ביניימי, כמו גם את התיאולוגיה של "הנאורות המודרנית", בתור "רפלקסיות חיצונית, בלתי רלוונטיות ונטולות גישה פנומנולוגית" כמו זו של הפילוסופיה של הדת, אותה הוא מייסד. בהתאם לאמות המידה שקבע להערכת "האמת" שבדתות ההיסטוריות בכללן ולבדיקת מפלס הנמיכות או השגיבות של "הרוח הדתית" הגלומה בהן, הגיע הגל לאבחנות הבאות:

ההנחה הרווחת בדבר "יתרון הרוחניות" בדימוי האל היהודי ("כרוח אין סופית המצויה במרחק אין סופי מן האדם") היא הנחה מסולפת, שכן תוכנו של דימוי האל ככוח אין סופי, טרנסצנדנטי, עריץ ואדנותי, המושל בעולם מבחוץ, מכריע ומגמד את כל יצוריו, הופך את ה"שגב" שבדימויו ל"שגב שלילי".

וקונקרטית מאוד, מוגבלת, מוגדרת ואף אתנו-צנטרית מובהקת במעין וריאציה פילוסופית על דוגמת ה"אנטי-שגב" של האינקרנציה (התגלמות האל בבשר ודם בדת הנוצרית הקדומה), ואולי אף במעין גילגול בלתי נמנע של תפיסת "ארץ בחירה" ביהדות, שהגל יצא הוצץ נגד נמיכותה וצמצומה ונגד המונולטיטיות הלאומית-גזעית שלה.

אופיו המלומד והדעתי של המחקר שלפנינו מתגלגל בדיוקן מרתק של מעין מותחן פסיכולוגי-פילוסופי בעיקר במחציתו השניה, העוסקת בסוגיית "ניטשה ועם ישראל".

יובל מגייס כאן אף ביתר שאת את כישוריו הספרותיים המובהקים לשם פיענוח חידתיות הגותו של יוצר רב אנפין, חידתיות המעוגנת, כלשונו, ברוחו "הסוערת והמסעירה", באופיו כ"מהפכן פילוסופי" ובסגנון כתיבתו הרטורי-פואטי, המכתמי, המתפרץ והמלא סתירות ופרדוקסים של ניטשה, סגנון העושה שימוש מרתק באירוניה רבת-פנים ומסכתיות מכוונת, "שטופת סובייקטיביות" וחדורה אנטי-דוגמטיות ואנטי-שיטתיות.

כתיבתו והגותו של ניטשה, המבשרות ללא ספק את מגמותיה וכיווניה העתידיים של הגות האבסורד וספרותה, הניזונות, כמוכה בספר, מחתירה להשתחררות דווקא ממוסכמות "התבונה הכללית" ומהברחתה בתוך "הריתמה הלוגית" של משנה סדורה ועקבית. בתוך כך הן מנסות להשתחרר מ"דימויי השווא" של הדת והמוסר המקובלים, בבחינת "ניסוי רוחני חופשי" ונטול כללים מוגדרים מראש של פיתוח דרך-חיים המצויה "מעבר לטוב ולרע" (ככותרת אחד מחיבוריו).

המאמץ להנהיג, כניסוי של יובל, את רעיונותיו של ניטשה, למרות מאפייני כתיבתו המכבידים, מעוגנים במוצהר ובמובלע בתפיסה בסיסית שונה לחלוטין מן המקובל ביחס לכלל הגותו: ההבנה (VERSTEHEN) של ניטשה היא "הבנה" אינטואיטיבית-חוויתית. לכן אמורה הנהרת מחשבתו להיות בעיקרה מלאכה של איפיון והגדרה ביחס להערכותיו ולעמדותיו על זיקותיהן ההדדיות, מורכבותן, או אף סותרנותן הפנימית.

יובל מתאר, כיצד העמיד ניטשה כנגד "האידיאל הרציונליסטי" של הפילוסופיה את תפיסתה המתודולוגית של הפילוסופיה, או של ההתפלספות, בתור "קביעת עמדה מעריכה" (של היחיד כיחיד) "כלפי החיים והקיום"; עמדה זו איננה פונקציה של תודעתו האינטלקטואלית, אלא של מלאות חייו של האדם וכוליותם, על הדחפים, היצרים ו"שאיפות העוצמה" המתבטאים בהם. מושג ה"רוח" לא היה עבור ניטשה "גורם

ערטילאי ומופשט" של "תודעה טהורה", שהוא היצוני לחיים, אלא "החיים כנושא ומושא גם יחד", בהם צורת החיים היא גם תוכנם ותכליתם. אשר על כן, הוא דוחה את מושג "האמת" באופן דוגמטי, ומתנה אותו במושגי ה"אותנטיות" או ה"דיוניסיות" של אורח החיים במובנם הפסיכולוגי והתרבותי-רוחני.

המהפך הרוחני שניטשה חולל ב"המתת האל", שהיא מאושיית הגותו המפורסמות והמטעות גם יחד, משמעו קבלה, או השלמה רצונית עם "חיים של חרות ובדידות" כאחד, בעולם חסר-פשר, בו האדם הופך בעצמו ל"בורא של חיו, עולמו וערכיו".

תכניו הבלתי נמנעים של "שינוי ערכין" זה הינם: "טיהור העולם משרידי האמונה בעולם תבוני, ב"רציונליות של הקוסמוס", ב"תקפות של מדעי הטבע ושל חוקי ההיגיון הטהור" ב"שלטון הסיבתיות ובתוקפם של מושגי הזהות והעצם".

יתרה מזו: ניטשה ראה באמונה, במדע ובשכלתנות הפילוסופית כאחד "גירסות מוסוות של התפיסה הדתית הישנה בדבר "סדר עולם מוסרי", שכמותה הינן תלויות אינוש (אנתרופומורפיזיה) בהשליכן את הרצונות, ההרגלים ודרכי הביטוי האנושיים על דימוי האל (בדת)... או על מבנה העולם (כמדע ובפילוסופיה).

רק מתוך המעקב או ה"האזנה", כמאמר יובל, לקולותיו, להגיגיו ולמבעיו של ניטשה בתוך הקשרם הרטורי הכולל, בחינת מעין מאגר ווקאלי רב גוונים וצלילים, ניתן לזהות ולהגדיר נכונה גם את המבנה והתוכן של עמדתו המורכבת, הרגישה ורבת-הניואנסים, כלפי היהדות והיהודים.

ואכן, אחת ממטרותיו של יובל בספרו, אם לא העיקרית שבה, היא לדחות ולהפריך לחלוטין את קישורו המסורתי, המכני, האיגורנטי וההמוני של ניטשה לתופעות האנטישמיות, הפאשיזם והנאציזם.

עמדתו של ניטשה ביחס ליהדות ההיסטורית, בדומה להתייחסותו אל צורות ואל תופעות אחרות של התרבות, של הלאומיות וכיוב', היתה בבסיסה אמביבולנטית ודו משמעית, מעין תירכובת של "הערצה בצד ביקורת", המבוססת על הבחנה ומיון בין השלבים והפנומנים השונים של היהדות במהלך תולדותיה.

כשם שהתפעל מן ה"שגב" הטבעי, ה"דיוניסטי" והחיוני הגלום, לתחושתו, באופן מולד ב"יהדות המקרא" הקדומה, כך שפך את זעם ביקורתו כנגד "היהדות הכוהנית" של תקופת הבית השני, בבחינת קטגוריה פסיכותרבותית, שלדעתו סילפה את הטבע, ביוצרה את תשתית "מוסר העבדים" היהודי-נוצרי, כלומר את מסכת רעיונות "הכזב" בדבר סדר עולם מוסרי, בדבר החטא והגמול, האשמה והרחמים ואהבת הרע, כערכי יסוד של החיים. יהדות זו

תיפקדה, להגדרתו, כמקור ה"גניאלוגי" של הברית החדשה ושל הנצרות, אשר אותה תוקף ניטשה בחדות, בחריפות ובנחרצות מוקצנות לאין שעור מאלה המופנות כנגד היהדות בגילוייה הפוסט-מקראי המנוון.

אשר ליהדות הגולה המאוחרת, בת זמנו, המצויה לראייתו בשלב החילון האתיאיסטי שלה, הרי ניטשה הועיד ליהודי זמנו (כ"קיבוץ אנושי" ולא כ"קטגוריה תרבותית") תפקיד פעיל במסגרת המאבק התרבותי הצפוי, להערכתו, בין הדקאדנס האירופי, פרי "תרבות ההמונים" המושתתת על פחד וחולשה, ואשר האנטישמיות היא אחד ממאפייניה, לבין התרבות הפוסט-נוצרית, האתיאיסטית האנתרופוצנטרית וה"דיוניסית", אליה שאף.

היהודים עשויים היו, לפיו, לתרום לתרבות חדשה זו, באופן קיומי, את ניסיונם ההיסטורי המצטבר, את "עוצמתם", "קשיות-רוחם" ומומחיותם ב"התגברות עצמית", אשר נתעצבו בהם במהלך מאות שנים של מאבק קיום בגלות.

יובל מדגיש, כי אף אם מצוי גם אצל ניטשה המוטיב התיאלוגי ה"אנטי יהודי" המסורתי, על פיו הפקיעה הנצרות את היהדות ההיסטורית ובאה במקומה, הרי מוטיב זה משרת אותו דווקא לניגות התרבות הנוצרית, יורשת רוח "היהדות הכוהנית", ללא עוצמתה של זו.

התנגדותו של ניטשה לאנטישמיות בת זמנו, שיובל מתעד וחושף אותה לא רק על סמך כתביו הגלויים והפומביים, אלא גם על פי מכתביו האישיים האינטימיים והתכתבותיו הפולמוסיות המאוחרות, נתפסת במחקרו כמשלימה דווקא - אמנם בדרך הפרדוקס ה"א" לאישיותו של ניטשה - את יחסו ה"דו-ערכי ליהדות; את שורשיו של יחס זה יש לחפש, אומר יובל, בהעדפות פסיכולוגיות מוקדמות ובהקשרים נפשיים סמויים (מודעים או אף בלתי מודעים) אל אישיותו ורקעו המשפחתי המוקדמים. הנהרת ה"אנטי-אנטישמיות" (או: שלילת-האנטישמיות) של ניטשה, מהווה ללא ספק את שיאו של פיענוח ה"חידה האפלה" הכמונה במכלול יחסו ליהדות וליהודים.

המדובר, אפוא, ב"צירוף" של "שתי עמדות חד משמעיות" היונקות מאותו שורש שיטתי עצמו ללא "סתירה לוגית", במובנה הפשטני וההיצוני, בין שתיהן. פיענוח ה"חידה האפלה" הזו, שקישורה הספרותי אל דמות ניטשה והגותו מוצלח והולם יותר מאשר ייחוסה לסוגיית הגל, הוא רב שכנוע; כאמור, הוא נעשה מתוך עמקות לא שכיחה של תובנה, של אינטואיציה אינטלקטואלית, של להט פואטי ושל קרבת נשמות סוחפת ומהפנטת. על ניטשה עברה, כמתברר, תהפוכה "יצרית" של "התגברות עצמית" רבת כוח על הדימוי השלילי הארכיטיפי של היהודי, כפי שנתעצב



מופשט נטול ממשות אפקטיבית, והוא מבהיר, כי "התבונה הכללית" נמדדת בסופו של דבר רק בגילוייה האמפיריים והפרגמטיים. מכאן, ש"נאורות מופשטת" איננה עדיפה בהכרח על אלטרנטיבות אחרות, 'אֶת-בונות'.

יובל חותר באפילוג למעין סינתזה שיטתית בין "תורת המון", האחוזת במגבלות של "נורמות תבונות" כזו שמוצגת במשנת הגל, לבין "תורה של אצילות פסיכולוגית" גוסס ניטשה. מסקנותיו מהוות פילוסופיה חינוכית יישומית וראייה תרבותית-חברתית לכל דבר, לאמור: בעוד שבמישור ההמון "יש לבנות (על פיו) את חינוך החברה ואת תרבותה על יסודות התבונה והדמוקרטיה, בניגוד גמור לעמדת ניטשה, הרי בעולמו של היחיד, ורק בו, אפשר וצריך (לדעתו) לשאוף להשגים רוחניים גבוהים ולהתרוממות מעל להמון". מכל מקום, אין בנוסחת פשרה זו כדי לעמעם את רושם קירבתו הנפשית והעדפתו הסובייקטיבית והספונטנית את ניטשה והגותו, מה שמשווה לספרו כוח ריתוק ומשיכה פואטי מובהק, שמעבר לערכו האקדמי האובייקטיבי.

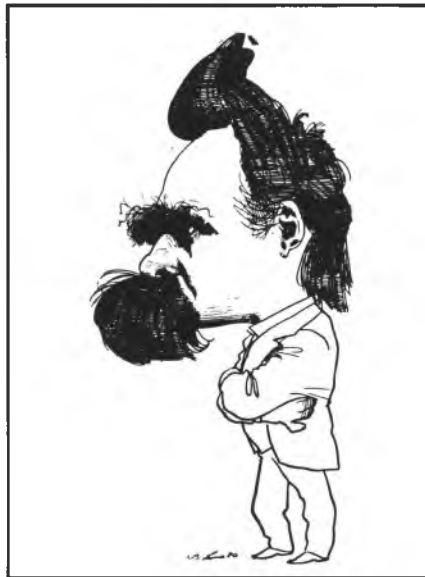
מה עשוי קורא, שאיננו חוקר או "פילוסוף טבעי", להפיק מן הספר, מלבד ההבט האינפורמטיבי של הרחבת הדעת וזולת ההשתתפות בפיענוח "החידה האפלה" המוצגת בו? דומה, כי מעבר להתנסות האינטלקטואלית המזומנת לו, עשוי הקורא הנכון לזכות בחוויה של התעלות מסוג מסוים, אולי אף של 'התחככות באלוהי' (במובן השכטריסטי), הכרוכה בעיסוק בשאלות החורגות ומתריגות ממיטת-סדום של הארצי והחומרי המידיים. הספר מזמן לקוראו הבזקי הבהרה והתבהרות, שבהם האינטלקט והנשמה (אם ניתן להבחין ביניהם) נוטלים חלק ביחד. הוא מאפשר גם למי שהינו רחוק מן התחומים המטופלים בו, מילוי מצברים רוחני ורגשי, אף אם קצר מועד.

על פי העיקרון המנחה של יובל במחקרו, והוא נמנע מלעסוק בו בשיפוט או הערכה סביב הסוגיה, מי משני ההוגים היה 'צודק' יותר פנומנולוגית והיסטורית בהערכת היהדות ככללותה על מרכיביה השונים.

פיענוח סוד יחסם של הגל וניטשה כלפי היהודים והיהדות בספרו של יובל אף מותר בחידתיותה החשוכה, המעיקה והבלתי מרפה תהייה בלתי נמנעת, שהספר אינו מתמודד (ואינו מתיימר להתמודד) עימה:

האם ניתן להצביע על זיקה, או על מערכת זיקות והסברים כלשהם, בין מרכיבי אישיותם והגותם של ענקי רוח מסוגם של הגל וניטשה, לבין מה שהתרחש בארץ המולדת והתרבות של שניהם, גרמניה, תוך פחות ממאה שנה אחריהם, ושמה מצויה התשובה מעבר לתחומי התבונה והיצר כשלעצמם?

הוויתור הסופי של ניטשה, מופת "האדם המודרני", על "התעטפות בנחמות מטאפיסיות" כהגדרת יובל, והעדפתו האמיצה והנועזת את "העמידה החשופה מול ההכרה, שהאופק היחיד של החיים מתמצה בעולם האימנטי הזורם וחסר הקביעות" לבדו, עולם נטול כל משמעות שמעבר לעצמו - אלה מתוארים על ידי יובל, מתוך הזדהות רוחנית והערצה בלתי מוסוות, בתור ה"היאחות" (הניטשיאנית) הגרנדיוזית המובהקת בעמדה של "אהבת הגורל" (AMOR FATI). זוהי עמידתו הרוחנית בתוך העולם של "אדם העל" (כך מתרגם יובל את המונח UBERMENSCH במקום התרגום המקובל והמועד להטעיה



פרידריך ניטשה

"אדם עליון"). עקביות מורכבותו והעוצמה שלו גם במידה רבה מקור העיוותים והסילופים, שנתלו ומתלווים עד היום אל משנתו של ניטשה, מצד יחידים וקהלים בעלי תבנית נפש שיגרתית.

בתשובתו המסכמת על השאלה המוצגת ב"אפילוג", איזה דימוי יהדות ויהודים עדיף בעיניו, זה ההגליאני, שהינו תיאולוגי ואקדמי בעיקרו, או זה הניטשיאני, שהינו גפשי-רוחני וקיומי-יצרי מעיקרו, משיב יובל, כדרכו של פילוסוף, בסדרת שאלות. בהקשר זה מעניינת דרך בנייתה של תשובתו ולא רק שורתה התחוננה, שהקורא מגלה אותה די מהר כמהלך קריאת חלקו השני של הספר; שאלותיו של יובל מצביעות בזו אחר זו על נקודות התורפה והיתרונות של כל אחת משתי הגישות ביחס לשאלת היהודים והיהדות, שאלה ההופכת לאבן-בוחן ולאמת מידה מרעטת ביחס לסוגיית תורת-האדם ו"החינוך האנושי" בכללותו. בידורו המסיים מנהיר את הסכנות והתורפה שב"נאורות" התבונת כשלעצמה, כל עוד היא מתפקדת כעיקרון

בתודעה האירופית-הנוצרית. נהיר היה לו, מעת שחל בו מהפך פנימי זה, כי ל"מרכיב היהודי רב העוצמה" של הגזע "היציב והקדמון" למוד הסבל ו"חיוב החיים", מאולף "המאבקים והנצחונות", שהצמיח "מעשים גדולים" וענקי רוח, יש הפוטנציאל להתקבל ולהתבלבל באירופה. בניגוד לאנטישמים, שדרשו לבלום הגירת יהודים לגרמניה, בחששם מפני סכנת "ההשתלטות" היהודית, העלה ניטשה על נס את יכולת היהודים לתרום לאירופה בכל תחומי החיים והתרבות, ובוויכוחיו הפולימוסיים הרבים, כגון ויכוחו עם וגנר, הוקיע את שקריותה הבסיסית ואת סכנותיה של האנטישמיות, שבעיניו היוותה ניגוד גמור "פנימי ורדיקלי" לעיקרי הגותו.

אין זה, על כן, מקרה שהיינה - ולא שילר - היה בעיניו גדול משוררי גרמניה לצד גיתה, מה גם שראה בו את ממשכו הישיר של שפינוזה, כמייצג וכמוביל של מהלך "שינוי הערכין" ברוח התרבות האירופית.

יובל שומט כל בסיס לסיאוב ולעיוות של הגות ניטשה ולדימוי העממי השטחי והמסולף שדבק בו, או הודבק לו, במהלך השנים, בתור אביהם כביכול של האנטישמיות, הפאשיזם והנאציזם. עיוות זה מוצג במחקרו בתור מפעלה הפרטי של אחותו אליזבת פרסטר-ניטשה (שאף נפגשה אישית עם היטלר), אשר פרשנותה ועריכתה המכוונות והזדוניות את כתבי אחיה, כבר בסוף חייו ובעיקר לאחר מותו, מתוארות כמעין פעולת "נקמה" על התעדרותו ממנה ומבעלה ומן האנטישמיות והלאומנות הגרמנית של שניהם.

חשובה ומאירת עיניים במיוחד היא הדגשתו של יובל (המזכירה את מאמר חז"ל, "כל הגדול מחברו יצרו גדול הימנו"), שרק אישיות מיוחדת במינה, חריגה באצילותה הפסיכולוגית ובעלת "עוצמה נפשית" יוצאת דופן כזו של ניטשה, מסוגלת היתה לעמוד ב"מתח פסיכולוגי" אדיר, מורכב ומתלבט, כמו זה בו התנסה, בין שתי עמדות נחרצות ביחס ליהדות וליהודים, מתח שבו הכריע לכיוון "חיוב החיים" ברוח החינוכית של יהדות המקרא וצבירת נסיון החיים ההיסטורי של יהדות הגולה. רק מתוך ראייה כוללת כזו של אישיותו והגיגיו ניתן להבין ממצאים וטיעונים שונים בכתביו, שעולים להשמע למאזין הרדוד כלוקים כאנטישמיות. אחת הדוגמאות המובהקות לכך היא טיעונו, התופס את האנטישמי כ"בנו החוקי של הכוהן היהודי העתיק", שכן התבנית הנפשית המשותפת לשני אלה היא, לפיו, תבנית החולשה, הפחד והטינה (ה"דרסטימנט") הראשוניים כלפי "חזקי הרוח והזר"; והרי ה"לטה" של "שלילת הזולת" איננו בעיני ניטשה אלא ביטוי ל"התנשאות" המחפה על ריקות ונחיתות וחוסר ביטחון עצמי.

# מצד זה עמוס לויתן

## מוספים, ספרים, אירועים

### "רבי מכר - נמאסתם!"

אין ספק ש"הדילים" שעושה המו"ל רם אורן והוצאתו החדשה "קשת" עם רשת חנויות סטימצקי, כפי שנחשפו לא מכבר על-ידי מיכאל הנדלזלץ במוסף 'ספרים' של 'הארץ', כופים על הציבור רבי-מכר שכלל אינו רוצה בהם. הנדלזלץ מספר שם כי ב"דילים" הללו מתחייב אורן לספק לסטימצקי כמות גדולה של ספרים במחיר מוזל, ואילו סטימצקי בתמורה מתחייב לקבל אותם "ללא יכולת החזרה". "יכולת החזרה" כפי שידוע לכל מי שמצוי בתחום הוא מושג מפתח בעסקי הספרים. כרגיל רוכשות החנויות מן המו"לים כמות מסוימת של ספרים "עם יכולת החזרה", כלומר מה שלא נמכר, מוחזר. ההידוש בעיסקות של רם אורן הוא שאין החזרות, וסטימצקי חייב אז למכור את כל הכמות הגדולה שקיבל לידיו. מכאן ערימות הספרים הגדולות שאתם עשויים להיתקל בהן ליד הקופות, ההיבנות להימכר ויהי מה. כך הפך רם אורן את ספרו האחרון ואת כל שלושת הספרים האחרים שהוציא בהוצאתו לרבי מכר מן היום הראשון להופעתם, ולמעשה עוד בטרם הגיעו לחנויות.

המקרה האחרון, של עיריית לינור וספרה "הסנדלרית", הרחיק כנראה לכת יותר מכל קודמיו, בעיקר בגלל יחסי הציבור הבוטים שלו, שהרגיזו רבים. ב-7 ימים של ידיעות אחרונות ראינו אותה אילנה דיין וביסופשבוע' של 'מעריב' שלי יחימוביץ, שתי חברותיה "הסלברטאיות", עיתונאיות בעלות אינטגריטי ללא דופי בדרך כלל, כאשר בליל-שבת של אותו שבוע רואיינה בטלוויזיה בתוכניתו של אמנון לוי 'סוגרים שבוע', חבר אחר של המחברת. מילא, בשביל זה יש חברים. אבל חמור יותר הוא אובדן כל קנה-מידה תרבותי בפרשה. לא רק שלינור נתפסה בעיני עצמה כאותם ראיונות כמי שאינה נופלת מבחינה ספרותית מיוצרים כמו א.ב. יהושע, עמוס עוז, מאיר שלו ואחרים ("אני סופרת

נורא, נורא, טובה בכל ז'אנר אפשרי ובכל ליגה לאומית שתוצי... אני קאנון ואני אהיה באוניברסיטאות, ואני אהיה מועמדת לפרסים היוקרתיים החשובים...") אלא גם הביקורת המקומונית שאך לאחרונה התחרתה מי יקדים לקטול את ספרו החדש של א.ב. יהושע, התחרתה הפעם מי יחניף יותר ללינור. כותרתו של מנחם בן היתה "...אבל הספר שלה מבריק" ('תל-אביב'); של אריאנה מלמד היתה "הכי טוב של עיריית לינור" אם כי הוסיפה ש"קריאתו משולה לאכילת הר קטן של במבה..." ('העיר'); רק לזכותו של אלי הירש ייאמר כי במאמר שכותרתו "עד החתונה זה יעבור" כתב כי "משהו קרה ללינור בספר השלישי... הרענונות והאותנטיות התל-אביבית נעלמו, העברית הסתיידה לגמרי וכך גם השנינות. נשארה רק הנוסחה, בלי היתרונות המעטים של כתיבתה עד כה" ('תרכות מעריב'). אשר לי, איני צריך לקרוא את "הסנדלרית" בשביל לדעת כי לינור אינה סופרת. ניסיתי פעם לקרוא כמה עמודים מספרה "שירת הסירנה" ובקושי הצלחתי לסיימם מרוב שיעמום ורדידות. (מעניין כי במסע יחסי הציבור שלה הפעם אינה נמנעת מלחשוף את כשרונה הדל כאשר היא מספרת כיצד הגיב המול שלה, רם אורן, לאחר שקרא את 20 העמודים הראשונים של כתב היד: "הוא החזיר לי את הטקסט ואמר - תעשי לי טובה, תכתבי את סצנת הסקס קצת יותר לוהטת. זה קצת מאכזב..." '7 ימים' 21.3.97).

מה שמטריד באמת, כאמור, הוא איבודן כל קנה מידה. איני נגד ספרים שנעשים רבי מכר על-ידי הקוראים, אבל אני נגד ספרים שנכתבים מלכתחילה כרבי מכר ומשווקים מראש כרבי מכר וזאת עוד לפני שאיש קנה או קרא אותם. (בכתבה ב'סופשבוע' נאמר כותרת המשנה בין השאר: "ספרה החדש, 'הסנדלרית', הפך רב מכר שניות ספורות אחרי צאתו..." האמנם? הכיצד? אני מרשה לעצמי לפקפק בכך). היכולת, מצד אחד, לכפות רבי מכר מפוקפקים על הציבור,

ומצד שני לגזור את דינם של סופרים איכותיים עטורי פרסים לגניזה, כיוון שסטימצקי מזמין עותקים בודדים בלבד מספריהם עם "זכות החזרה", היא המטרידה.

בלכתי אתמול ברחוב נדמה היה לי כי ראיתי גרפיטי שחור בחזית חנות הספרים: "רבי מכר - נמאסתם!" שפשתי את עיני ונתברר לי כי היה זה חזיון שווא.

### פרנקופילים ומבקריהם

הצרפתים כידוע הם אומה פילוסופית, עם האוהב להתפלסף. עמד על כך לא מכבר 'האקונומיסט' (תורגם ב'הארץ' 17.2.97) הכותב כי פילוסופיה היא עניין מכובד בצרפת. דקרט עשה זאת ליד האת, דידרו בגן "הפאלה רויאל", אבל אין כמו בית הקפה הפאריסאי להרהורים פילוסופיים על העולם. בשנות ה-50 עשה זאת ז'אן פול סארטר בכתב-הקפה "ליפ", "פלור" ו"דה מאגו". בשנות ה-60 עשו זאת הסטודנטים בכתב-קפה אפופי עשן ליד הסורבון. לא מכבר החליט מורה לפילוסופיה בשם מארק סוטה להוציא את אפלטון מכתלי האקדמיה ולהחזירו לאגורה - כיכר העיר - והוא עושה זאת בכל יום ראשון בבוקר בבית-קפה ליד הבסטיליה. האופנה התפשטה וכיום קיימים כ-50 "קפה-פילו" - בתי-קפה לפילוסופיה ברחבי צרפת, מחציתם בפאריס. העתון ממשך ומספר על התופעה ואומר כי האווירה בדיונים הללו מרשימה. אין הטפות מוסר ואין דיבור מתנשא. כל אדם מורשה לדבר והמנחים מקשיבים בנימוס ומסייעים לדוברים, טירונים בחלקם, להוליך את הרעיון. על דבר אחד בלבד מקפידים שם - בהירות המחשבה. דוברים שלשונם סתומה מתבקשים לנסח את מחשבותיהם ביתר פשטות. עד כאן 'האקונומיסט'.

על עניין אחרון זה חבל שלא הקפידו יותר עדי אופיר ואריאלה אזולאי, המבקשים לחבב עלינו את ההגות הצרפתית המודרנית, והעורכים סדרה חדשה בשם 'הצרפתים'

בהירה וביקורתית".

מן הראוי שעדי אופיר ואריאלה אזולאי, הפרנקופילים שיומו את המפעל החשוב הזה של תרגומים מן ההגות הצרפתית בת-ימינו, יקחו הערות אלה לתשומת לבם לתועלת הקוראים של הכרכים הבאים.

ג.ב. כדי לא לצאת בידיים ריקות לחלוטין אומר כי נקודה מרכזית אחת לפחות, דומני שהבינותי: פוקו ממיר את מושג הדיכוי המרקסיסטי במושג מורכב יותר של שיח. השיח, במקרה של המיניות, למשל, גם מעודד השחה על המין, אך גם מפקח עליו. גם מעורר אותו וגם מתעד אותו. שלא כדיכוי הישיר והגלוי, השיח מחלחל לכל המערכות של החברה, והוא עושה זאת, שוב בדוגמה של המיניות, באמצעות הוידוי, הרפואה, הפסיכיאטריה, וכדומה. זו צורה מורכבת יותר של שליטה, אשר אינה נובעת ממקור דומיננטי אחד, אלא מבורות ומפוזרות במרכזי כוח שונים (אם הבנתי נכון את דבריו).

**הך פטיש**

יצחק פטיש ואני הננו מאותו הכפר - כפר-מסריק שבעמק זבולון. הוא מדור המייסדים, ואני מדור הבנים הראשונים. על גב ספרו



"זה טעם אי-השקט" (סדרת 'תלונות' בהוצאת גוונים 1996) שערכתי כתבתי בין השאר: "אסופת שירים זו היא במידה רבה נס שירי. לידתה לאחר שמלאו למחבר יותר משמונים שנה, ואף-על-פי-כן היא רעננה, חיה וסוחפת".  
ואכן כמה וכמה ניסים חברו כאן יחד כדי לחולל את הנס השירי הזה: נס כוחה של השירה להתגבר על עשרות שנות שתיקה

הכותב לאשורה?

צחי זמיר שגם הוא, כמדומני, איש אקדמיה, כותב על עניין זה בביקורתו על הספר ('ספרות וספרים' 'מעריב' 14.2.97) כי "במיטב המסורת הצרפתית, גם פוקו בוחר לנהל את דיונו תוך שימוש במושגי מפתח שהוא אינו מגדיר. כך, למשל מושג המפתח



מישל פוקו

של הדיון 'כוח' מוגדר אצלו תוך שימוש במושג טעון אחר 'יחסי חוזה' אשר אותם אינו מבהיר כלל. כך שמי שרוצה לדעת יותר על היחסים בין ידע לכוח ייאלץ לדשדש על קרקע חלקלקה למדי".

טענה אחרת שמעלה זמיר (שגם אני חשתי בה במהלך הקריאה) היא כי מה שמאפיין את האסטרטגיה הרטורית של פוקו, הוא האופן שבו הוא פוטר עצמו מנקיטת עמדה ערכית ביחס לתוכן שהוא חושף. לכאורה הוא בסך הכל מתאר את מיסודן של מערכות ידע מבלי לשפוט אותן לזכות או לחובה. זאת כיוון שההתנגדות לכוח, כדבריו, "כבר מכוננת על-ידי הכוח", אבל כל זאת לכאורה בלבד, מה שאינו מוסיף לבהירות של עמדתו.

איש אקדמיה אחר, פרופסור יוסף אגסי, תוקף את פוקו ואת "הצרפתים" בכלל בלשון בוטה הרבה יותר ('תרבות מעריב', 'מעריב' 14.2.97). יש בצרפת פילוסופיה אופנתית, הוא אומר, שנציגיה מתחלפים לפרקים וייחודה טמון ביומרות אינטלקטואלית ובכוח סנובי לאדם הפשוט.

אגסי אינו חושש לומר בפשטות כי לא הבין את רוב רובו של ספרו של פוקו: "הספר פסבדו-היסטורי. חלקו העיוני מצטמצם לעמודים 64-71 לפרק הקרוי 'מתודה'. לא הבנתי. היות שמימונתי בקריאת חומר זה אינה נופלת מן הממוצע, הרי שרוב הקוראים לא ירדו לדעת המחבר. המתרגם כמעט ומאשר זאת בהערה בעמוד 55".

לאחר שהוא מפרט את כל השגותיו המשתרעות על עמודים רבים בספר, מסכם אגסי באומרו: "ספר זה יגרה את כל הנהגה מקריאת חומר מעמיק עד כדי היותו בלתי ניתן להבנה... והנשמע מתקדם תוך הטפה לריאקציה". לדבריו "אין קיצור דרך לחיסון מפני יומרות אינטלקטואלית. לשם כך נדרשים חינוך שיטתי ותירגול לחשיבה

שענינה תרגומים מן המחשבה הצרפתית בת זמננו ושהספר הראשון בה - "הרצון לדעת/ תולדות המיניות", כרך ראשון, מאת מישל פוקו בתרגום גבריאל אש - הופיע עתה בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

האמת, כי לא הבינתי בדיוק, מה מבקש לטעון ספר קטן ומוקשה זה. אבל סברתי

שכיוון שאיני בר-סמכא בתחום (למרות שאיני חסר הכשרה אקדמית) אולי ראוי הפעם להסתמך על מי שמקצועם בכך.

ההיסטוריון ד"ר שלמה זנד ('תרבות וספרות' 'הארץ' 28.2.97) האמון ביותר על פילוסופיה צרפתית חולק במאמרו הנרחב על מתרגמו של הספר, גבריאל אש, בקשר לתרגום של מושג מפתח בספר: "...לכל אורך הספר הוטרתתי שוב ושוב מתרגמו חסר ההבחנה של המונח הצרפתי POUVOIR למלה העברית כוח. POUVOIR הוא אמנם כוח, אולם לעתים קרובות ביותר הכוונה לכוח שליט ואפילו לשלטון" (ואבחנה זו בין השתיים היא משמעותית ביותר בעיקר בעיני מי שדוגל בהשקפות שמאליות מרקסיסטיות - ע.ל.).

לכן, בשל אי-בהירות בנקודה זו, דומה שאפילו מומחה כמו זנד שוב אינו בטוח אם הוא עצמו הבין את הספר כהלכה. בהמשך הוא כותב: "...אולי פרשנותו המילולית של גבריאל אש היא הנכונה? ואולי הוא הבין טוב ממני את מגמתו המילולית של פוקו? אולי באמת בלתי ניתן להיות ניטשאני שמאלני? האם הספר אינו הסמן הראשון לתחילת התבוסה הגדולה מול הסדר הקיים? האם הוא לא הופיע בדיוק כשעידן תנועות המחאה השניות נחתם וחלק מגיבוריו נסוג לירכתי הפקולטות למדעי החברה? הכרך הקטן סימן בהופעתו את רגע בוואם של 'הפילוסופים החדשים' שידעו להסתדר יפה עם 'הכוח' בכל הרמות מכיוון שמעל לכל במת תקשורת הוא חדל להיותפס 'כשלטון'. הוא גם בישר את לידתה של האופנה הפוסטמודרנית, הקונפורמיסטית כל כך בטמפרמנט שלה, ולא רק בגלל עוצמת היחסות בשיפוטיה האתניים". אז אולי, באמת, שלמה זנד לא הבין נכונה ספר זה, ואולי אי-הבהירות מובנית עמוק כל כך בטקסט עצמו, שבאמת קשה לחלץ את כוונת

ולהביא למחבר עדנה שירית בהגיעו לגבורות; נס הגניוס השירי שהצליח ליצור בפרק זמן קצר יחסית טווח שירים המקיף בסגנונו ובנושאו את המאה הזו כולה מראשיתה בשנות השלושים ועד סופה בשנות התשעים, וכל זה כבקי ומנוסה ובביטחון שירי מלא של משורר היודע את מלאכתו ויעודו; ומעל לכל, הנס המרפא של שירת אמת המעמתת אותו מצד אחד עם קשייו ומכאוביו, אך המחזקת ושומרת עליו מצד שני. כדבריו בשיר 'מאזן':

חלפה שנה  
הקמטים עמוקים יותר והגב עוד יותר כפוף  
אך הנה המאזן מאוזן  
ואני כאן

אולי בזכות השירים (עמ' 84)

אותה שנה המוזכרת בשיר, היא השנה שחלפה מאז מותה של רעייתו מאשה ב-1994 ואשר היתה בעצם ראשיתה של אותה כתיבה אובססיבית שהניבה את הספר רב הכמות הזה, מעל מאה עמודים, והנמשכת למיטב ידיעתי עד היום. במקום אחר - ערב בצוותא לכבוד צאת הספר - הרחבתי את הדיבור על סגולותיו השיריות הנוספות ואילו כאן ברצוני להדגיש נקודה אחת בלבד, שיש לה גם חשיבות ציבורית. יצחק פטיש, יליד סלובקיה 1914 נשא את השירה בחובו מאז היותו נער, חניך התרבות ההונגרית, בלשונה פרסם את ביכורי יצירתו. מאז עלותו ארצה ב-1935 נרתם לכל המשימות החלוציות של הדור, החל מסבל במל חיפה, שליח בתנועת השומר-הצעיר, מזכיר אירגוני ומדיני של מפ"ם, שגריר ישראל בווינה, ומעל לכל חבר-קיבוץ מן השורה, אשר דחק הצידה את השירה, עד אותו אירוע של מות הרעיה, כפי שהוא מספר על כך בשיר 'משורר זקן שר לרעייתו המתה':

נדמה היה כי קברתי מזמן  
את שירתי הכבולה מעולפת  
ואם לך לחשתי מילות אהבה  
היתה זו פרווה פשוטה ישירה  
של תשוקה שעלתה מתפרצת  
ואת היודעת לא מלים בערו  
אהבנו מאוד - בלי ספרות

אך בעומדי על קברך שדוד  
דחפתי דמעות לקרבי  
שירתי שנשטתי כחפץ אבוד  
פרצה בעוצמה לא נשלטת  
היא דוברת אלי בקולך  
את זורמת אלי  
את חיה בשירים  
את בתוכם שוכנת (עמ' 83)

השיר, כאמור, מתאר לנו את התפרצות השירה באותו רגע של כאב גדול, כפי שהדבר מתרחש בדרך כלל באמנות, שהיא

גם היחידה שיכולה להעלות ארוכה לכאב, אבל אין הוא מספר לנו את כל האמת על אותה שתיקה שירית ארוכה שקדמה להתפרצות השיר על שפת הקבר. זאת הוא עושה בשיר אחר 'מי משחק בחיי?' שם הוא כותב:

אי שם על אדמת מקורי עלם הייתי  
וכמו שחיתי בשפה, כלולין זורק כדוריו  
העפתי מלים ורקדתי עימן על חבל  
שפה היתה רכושי והייתי עשיר כקורת  
חלמתי על סוס מעופף פגסוס  
וראיתי עצמי מטייל על הפרנסוס הנשגב

אך כאשר הפלגתי ונפרדתי מלשון תעלולי  
נפרדתי גם מנכסי  
ונותרתי ככד פה ומגמגם מתייסר וחסום  
כי ידעתי שלא אוכל לשאת ולסבול  
להגיד תכלת כאשר אני חש כחול  
לולינות של שם לא תשוב עוד  
וכך קרה  
כי הצימאון הנורא למלים  
ייבש בי מקור השירה (עמ' 78)

לא רק גודל המעשה של החיים החלוציים דחק, אפוא, הצידה את השירה במשך עשרות שנים עד שהתפרצה ברגע בו הוסרו כל המחסומים, אלא היה זה גם פרי של הדחקה תרבותית קשה וחמורה, שגבלה כמעט בסירוס עצמי. הדובר בשיר מספר לנו כי בהיותו עלם על אדמת הולדתו בתרבות אחרת, היה לולין של מלים, משורר עשיר כקורת בנכסי השפה, שמחשבה על פסגת האמנות וישיבה בפרנסוס הנשגב לא היתה זרה לו. אולם בעלותו ארצה, בהיפרדו מלשון תעלוליו נפרד גם מנכסיו, ונותר ככד פה ומגמגם, כי ידע שלא יוכל לשורר כרצונו כאשר השפה אינה נענית לו. וכך הצימאון הנורא למלים ייבש בו גם את מקור השירה לכל כך הרבה שנים, עד שכמעט ולא בקעה עוד מגרונו.

ביקשתי להדגיש נקודה זאת כיוון שבאחרונה מרבים ה'היסטוריונים החדשים' וה'סוציולוגים הביקורתיים' לדבר על המחיר התרבותי שגבתה לכאורה הציונות מהיהודים המזרחים, והם רואים בכך קיפוח נוסף שקיפחה אותם הציונות האשכנזית, הגזענית. האמנם? רק אותם? האם באמת היתה כאן כוונת זדון אשכנזית-גזענית לדכא את תרבות יהודי המזרח? שיר זה לפחות מעיד כי חרמש-הזמן-ההיסטורי עבר בשווה על כולם וכי מחיר תרבותי כבד, ולא רק תרבותי, שילמו גם אשכנזים יוצאי תרבות מזרח-אירופה. אם יש הבדל, אולי הוא נעוץ בהתמודדות עם הקושי ובתגובה עליו. והבדל זה רמוז באותו 'אי-השקט' שבכותרת שם הספר. שכן "אי-השקט" הזה הוא האתגר והוא "הטעם" של דור שלם שספר זה מעיד עליו. מיסמך יפה ומרגש, הרחוק עם זאת מכל ייפוי או אידיאליזציה.

## תלמוד ירושלמי

הטקסט המקראי, כידוע, הוא מאופק, חסכוני, ואומר רק את ההכרחי ביותר. דרמות שלמות כמו בריאת העולם, בריאת האדם, החטא הראשון, גירוש אדם וחווה מגן עדן, רצח הבל, המבול, העקדה, ועוד ועוד, מסופרות לעתים בשניים שלושה משפטים ואף כי אנו חשים במלוא עוצמתם בעת הקריאה בס, הם תמיד נראים כבר כמעשה גמור בעינינו, ללא החוויה של התרחשותם בהווה, ברגע זה ממש. רנה ירושלמי ו'אנסמבל עתים' שלה עושים זאת ממש בהצגתם החדשה 'ויאמר וילך' - כלומר מפייחים חיים בטקסט הכתוב ומגלמים אותו בדמויות חיות לנגד עינינו על הבמה,



רנה ירושלמי

שאינה אלא משטח עירום במרכז סביבו יושב הקהל בחצי גורן. הצגה זו שחזיתי בה לא מכבר היא חוויה ויוזאלית ולשונית מהממת. מבלי לשנות כמעט דבר בטקסט המקראי - פרט אולי להכפלות, השמטות והעברות - מצליחים השחקנים לא רק לענג אותנו ביפי העברית אלא גם לועזע אותנו בתכניה המסופרים ברגע שהיא חדלה לתאר עבר קפוא ומחיייה הווה אימנטי. כוהני, למשל, תמונת גירוש אדם וחווה מגן עדן, המלווה בככי קורע לב של השניים היודעים כי מעתה ואילך, שוב לא יהיו חיהם כאשר היו. האשה לעולם בעצב תלד בנים, האיש בזיעת אפו יאכל לחם, ואילו האדמה תהיה ארוה עבור שניהם. כזאת היא תמונת המבול כאשר אלוהים משמיד את כל החי אשר ברא, מלבד את באי התיבה - כאשר באמצעות המוסיקה של ישראל ברייט ותאורת החלל של אבי יונה בואנו ודרור הרנוון, מתרחשת מעין אפוקליפסה מזוויעה של יום הדין שהצופים נתונים בתוכה. כזאת היא כמעט כל תמונה בהצגה, אשר לא תמיד היא דרמטית בהכרח, אלא לעתים גם אירונית והומוריסטית, כמו למשל מתן עשרת הדיברות - "לא תנאף, לא תגנוב, לא תענה ברעך עד שקר" - במועדון לילה דקדנטי לצלילי מוסיקה לריקודים.

גאונותו של הטקסט המקראי מוכחת כאן פעם נוספת, כאשר היא פוגשת בגאונותה של במאית שידועת להפיה בו חיים. ■

## איבון קוזלובסקי-גולן



”במרוצת חייו הקצרים שומה על כל אדם לבחור בין התקווה שאינה נלאית לבין ההשלמה הנבונה, בין תענוגות התוהו ובוהו לבין הנאות היציבות, בין הטיראן לבין האל האולימפי. לבחור ביניהם, או להצליח ביום מן הימים ליישבם זה עם זה.”

אדריאנוס: "זכרונות אדריאנוס", מרגריט יורסנאר

גשם מהול בברד. כדורי הברד עגלגלים קטנים וגודלם כראשי סיכות. רצפת המרפסת החיצונית מכוסה שכבה לבנה של ברד צפוף המתגבש לקרח.



אני עומדת מול דלתות המרפסת השקופות. מביטה החוצה, גופי בוער. באיטיות אני מסירה את כתונת המשי הלבנה מעלי, מחפשת אחר גומיית התחתונים השחורים שלי, תחתוני טנגה, מפשילה אותם מטה לעבר הרצפה. בעדינות אני נחלצת מנעלי הבית הרכות ופותחת את הדלתות לרווחה.

משב רוח צונן מקדם את פני. קר. קר מאוד. אני עושה צעד החוצה, אל מעבר לדלת. עורי מצטמרר, צעד נוסף – מטח של ברד יורד עלי, מכסה את שערתי, את כתפי. נוגע בהנף בקצות הפטמות שלי, גולש במורד הבטן לעבר שיער הערווה. מכסה אותו בניצוצות זוהרים של קור.

ברקמת הגב התחתון שלי, בהיבור עם הישבן, נאספים פתיתי הקרח. במגעם עם עורי הם מפשירים לאט, נקווים לכדי זרזיפי מים הגולשים אל אחורי. זרזיפי הקרח הקטנים בשיפולי בטני מתמוססים ומחלחלים אל תוכי.

אני פורשת את ידי לצדדים. חשופה כולי לגשם. לברד. פטמותי מאדימות מכאב המגע המצליף. עורי חידודין חידודין. עיני העצומות קוברות בין שמורותיהן פנינים שטעמן כדמעות.

עוד רגע ואתה מגיע, קפוא, מנקה בלשונך את מי הקרח. גופי הבוער-הצונן, תוסס כשמפניה הנכונה לזינוק מן הבקבוק. כל שאתה צריך זה להיכנס עכשיו למקום החם ביותר בגופי ולשרוף את שנינו בעוצמתך...

"זהו, אדוני, עוד משהו! אם כן נחייב את חשבון הויזה שלך כרגיל? כן, תעדיף לילה – 150 ש"ח. תודה שהתקשרת, אני מקווה שנהנית! כן, ודאי, נשתמע שוב בשבוע הבא..."

אני מניחה את שפופרת הטלפון. על השולחן ממול מונח ספר המתמטיקה שלי. מחר יש לי מבחן גדול. אני צריכה להתכונן היטב. עתידי מונח על הכף ומותנה בתוצאת המבחן הזה. אני מהרהרת: "עוד שעה לסיום המשמרת, את הכסף אפקיד בבנק על חשבון ההלוואה שלקחתי משם לא מזמן. זהו, עוד כמה אלפיות ואני מסודרת."

את זה אמרתי לעצמי כבר בשנה הראשונה ללימודי. עכשיו אני לפני הדוקטורט שלי. 'מילא נחשוב על זה מחר', אני אומרת לעצמי. 'בזמן האחרון את מדברת יותר מדי אל עצמך', אני מתרה בעצמי. נעשיתי רגישה מאוד, עצבנית, קשה לי לשלוט על שני העולמות בהם אני חיה.

הסודיות שבה אני שרויה בשנים האחרונות מעיקה עלי. לכסף אין ריח אך כוחו חזק ממני. הוא קל. הלקוחות אוהבים את הדמיון שלי. אנחנו רק מתלכלכים במלים ובאוויר. אך מזה זמן רב מגיב גופי רע מאוד לאויר המעופש הזה שאני נושמת ומוחי מסרב להקשיב לו.

חצי שנה שהלקוח הזה ואני מנהלים שיחות. מתכונת קבועה. הוא מציע סיטואציה, אני מפנטזת לו עליה. להבדיל מאחרים, הוא נשמע צעיר. קולו נעים. יש לי סימפטיה אליו, לעולם אינו לוחץ. מעניין מי הוא ומה מעשיו? 'אולי כדאי שתפנטזי עליו' אני לועגת לעצמי. 'בפעם הבאה, תחייבי אותו כפול...'

הייתי רוצה לדבר איתו, לספר לו על עצמי שלא יחשוב עלי סתם. לספר לו על הפרויקט האחרון שלי העוסק במתמטיקה אבסטרקטית ולא בהכרח לספר לו על הפנטזיות שהוא משלם לי כדי שאמציא אותן עבורו.

אני חשה שמשוהו במנגנון ההגנה שלי השתבש היום, תחושת התפוררות של משמעת חזקה מדי. אני צמאה לחום אנושי, ליד מלטפת ומעריכה שתגרום לי להאמין שהטירוף שאני מצויה בו הוא פיקציה של הדמיון העמוס שלי.

נשלטת על ידי דחף עצום להוכיח לעצמי ולו את כוונת דברי, אני עושה מעשה שלא עשיתי מעולם, ובניגוד לכלל ואיסור מקצועי

←המשך בעמ' 41←

# חדר האמהות

## אלכסנדרה קטאיבה-ונגר

מרוסית: יהודה גור-אריה



את האנחה שנשמעה בתוך הדממה, שמעה אירה. היא נרעדה. מול עיניה כבר לא היתה הבקתה, אלא מחלקה של בית-חולים. לא, לא של בית-חולים סתם, אלא בית-חולים צבאי. פצוע. פגוע-ריאה. האם יחיה? היא טיפלה בו ואפילו סחבה וחילצה אותו מתחת לאש הכבדה ביותר, מסרה אותו לידי החובשים-הגברים. למזלה, בית-חולים-שדה לא הועבר עדיין והיא הצליחה לתפוס טרמפ ברכב חולף. מצאה אותו! ישבה לידו והוא נאנק, גדול, חזק, ואילו עכשיו הוא נראה לה כמו תינוק. ואניה. ואניה... והרוח כזאת חזקה! איזה רוח...

וכך, מדי יום ביומו התנהלו חיים מסוג אחד, ואילו מדי לילה בלילו - חיים אחרים. ימים נוראים עברו על אירינה בלילות - איוון דרך בבית-חולים מוסקבאי. גווע משחפת שהתפתחה בעקבות הפציעה. הוא מת לפני שנולד בנם. כמובן שקראה לו בשם איוואן - ואנצ'קה. ואילו אצל לנה עלתה כל לילה אותה שאלה: מדוע אמו של ואסיה השפילה אותה כל-כך? ואולי לא "מדוע", אלא בגלל מה. מפני שהיתה יהודיה? הם כאלה - לא שווים כלום, אנשים אלה מתוך האגדה בת שנות אלפיים... והמכתבים לוואסילי. והתשובות שלו: "עליך להתאור בסבלנות, למען התינוק שלנו. אמא שלי בן-אדם לא רע, תלדי - והכול יעבור". בית-החולים שלו, שבו שירת כרופא הראשי, היה אז רחוק מאוד - במזרח הרחוק...

רק אניוטה ישנה - כנראה בלי חלומות. ובעצם, מי יודע? מנין אם כן אותה אנתה?

אך הלילות היו נגמרים ובאים הימים, עם המהומה הרגילה, עם קוצר הזמן, עם אותה בעיה קבועה של האוכל...

בבוקר שבו מדובר, ראשונה התעוררה אירינה. אותו יום היה לה סמינר. ולסמינר אסור לאחר, במיוחד כאשר מעביר אותו ניק-ניק (ניקולאי ניקולאייביץ'). אירה התלבשה במהירות, שתתה כוס תה עם לחם, העירה את יתר הבנות ונעלמה מעבר לדלת. הילדים עוד המשיכו לישון בשקט. היום - לנה ואניוטה הן האמהות של כל השלושה. אחת לבדה אינה יכולה להלביש ולהביא את כל השלושה לפעוטון.

האמהות שוחחו ביניהן בקול מהוסה. הילדים התעוררו, התיישבו בעריסותיהם. לנה החל להלביש את ואנצ'קה. זה הושיט לה את ידיו בשמחה וחיך בשקט שהרי שלוש הנשים היו בבחינת אמהות לשלושת הילדים. וכאן דפקו בדלת. לא היה בכך שום דבר בלתי-רגיל - במעון תמיד מישוהו דופק בדלת: אחד זקוק למידע, השני - לחתיכת סוכר, השלישי - לעצה. לכן לנה ואניוטה אמרו במקלה: "היכנסו!"

הדלת נפתחה. לחדר נכנס גבר במעיל-גשם ארוך, עם תיק בידו. "ברור שאין זה סטודנט" - חשבה אניוטה.

לגבר היו עצמות-לחיים בולטות, מביעות קשיחות וארשת-פנים

שינה ירדה כבר מזמן על חדר קטן זה. כולם ישנו - שלושת הילדים הקטנים, בגילאי חצי שנה עד שנה וחצי, ושלוש אמהותיהם, הסטודנטיות.

אירה פוטאפובה עגלגלה, בעלת עיניים ערמוניות, חכמות ושערות כהות, מתולתלות. לנה ללביץ, גבוהה-קומה, רזה, כמעט כמו נער, עם צמות ארוכות, קלועות בהידוק, שרק בלילה השתחררו והרשו לעצמן להתפתל. אניה חומנקו, לא נאה במיוחד, רחבת-גרם. הן היו חברות ובמשך היום חיו כמשפחה אחת - ביחד לקחו את הילדים לפעוטון, בישלו לפי התור לכל ה"משפחה", ביחד דנו בענייני היום. הן ידעו אשה על רעותה את הכול. כל מלה שנאמרה בסמינר, מחשבה על שמלה חדשה או נעלי-עקב מודרניות, או על הצגה חדשה בתיאטרון האמנותי האקדמי של מוסקבה, שכדאי ללכת לראות. הן ידעו איזה משורר אוהבת כל אחת מהן וקראו בהנאה זו באוזני זו את שיריהם. ברצון קיבלו את הידידים המשותפים, ואפילו את הלא-משותפים קיבלו ביחד.

אולם עכשיו הן ישנו ונמצאו הרחק זו מזו. בארצות מנועות-מגשת, שבהן לא נחצות דרכיהן בשום מקום. בארצות אלה לא היו פגישות משותפות, לא מחשבות מוכרות זו לזו, או חוויות ידועות ומוכרות לאחרות. וכאן לא התחלקה אשה עם רעותה בשום דבר.

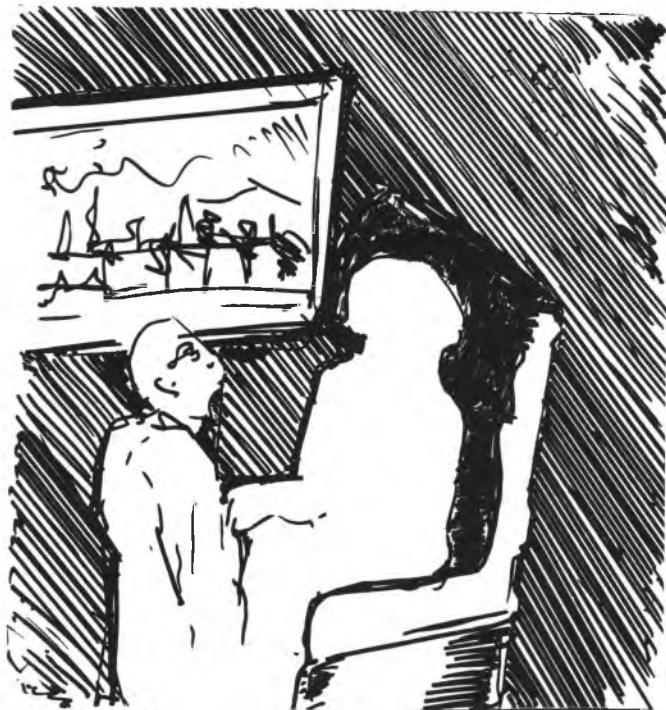
אירה שכבה על גבה במיטת המעון שלה ומוזר היה לה שאיננה ישנה, משום-מה אינה יכולה להרדם ובה-בעת ישבה באותה בקתה חפורה באדמה, שבה נמצא איוואן. גדול, חסון, בחור בלונדיני יפה-תואר, בגופיית-מלחים, הוא חיבק את כתפה בזרועו האיתנה ולכן היה לה חם, לא היה לה חשק לזו, אפילו לא לעצום עיניים. והיתה תחושה נפלאה של ביטחון ושלווה.

ואילו לנה התרוצצה בקדחתנות בבקתה הכפרית, משתדלת לכסות את המיטה הכפרית העצומה כך, שהכיסוי יהיה במקום ושהכרים יהיו מונחים כיאות. כיוון שידעה, שעוד מעט תיכנס אמו של ואסיה, ולא רק היא, אלא בחברת שכנות וכולן יראו עליה באצבע ויצחקו... מאוד התחשק לה לבכות - היא לא יכלה להבין, מדוע זה שלח אותה ואסיה לכפר הזה, הזר לה כל-כך. האם לא מוטב היה לה עם התינוק העתידי להיוולד, שם, במוסקבה, באוניברסיטה, בין ידידיה? אך הוא חשב שכך יהיה בטוח יותר, טוב יותר, משיביע... ולנה עצרה את דמעותיה. כי מבין קרוביה כבר לא היה לה איש בעולם.

פתאום נשמעה בחדר אנתה כבדה, שקטה. אניה בהירת השיער פקחה את עיניה האפורות-ירוקות. שכנה בהן אימה. היא התרוממה על הכר, אחר-כך צנחה עליו בכבדות. מישה הקטן, כאילו חש במשהו, זע, החל לייבב. וברגע זה רפתה המתיחות מפניה של אמו. היא התרוממה קלות, הושיטה אליו את ידה הרחבה, יד של איכרה מיוגעת, הניחה אותה על גבו והוא השתק מיד.

קשה לומר כמה זמן עבר, אך פתאום מצאה עצמה במטרו של מוסקבה, עם סוהו. באותו יום עצמו, בשנת ארבעים ושמונה הרחוקה, כאשר הלכו לקונצרט והיא התכוונה לומר לו לסוהו, שיהיה להם תינוק.

וכאן קרה, מה שלא אמור היה לקרות. לעולם! לעולם לא! כי אניוטה ידעה את דעותיו בעניין זה. ידעה שלא יכול היה לחשוב ככה. אך להרגיש... כנראה, ברגע מסוים עולה על פני השטח מה שאיננו יודעים בתוך-תוכנו. אבל באיזה רגע זה קורה? ומדוע? אז היא לא חשבה על כך, אניוטה. אך באותו מצב של גים-לא-גים, כאשר המסע לאחור בזמן חדל להיות פנטזיה, היא הבינה בברור - הוא ודאי קרא את מחשבותיה המציקות: "לספר - לא לספר, לספר - לא לספר" - לספר... אה, לא. זה סתם, הגלגלים דופקים. עכשיו, היום. ואז סוהו נעמד פתאום והצביע במבטו על גבר בגיל העמידה שעבר לידם. היה זה יהודי אינטליגנטי, יפה-תואר. קרוב לוודאי



פרופסור. "אני לא אוהב את אלה, - אמר סוהו - תראי כמה הוא מרוצה מעצמו ומפגין מצליחנות. קיבל כל מה שהוא צריך. ומה הוא יתן לנו בתמורה? אני חושב לי לפעמים: האם הם יעזבו אותנו, או ינסו להשתלט עלינו? היא לא ענתה אף לא מלה אחת. רק הבינה באותו הרגע: לא תספר לו שיהיה להם ילד. לא תספר - לא תספר - לא תספר - שוב דפקו הגלגלים כתשובה.

והזמן חלף, חלף, ובשובה ליום הנוכחי, שבו כבר ישן מישה על גבי הדרגש העליון - מישה שלה, ולא של אף אחד אחר - הפליגה אניוטה שוב במסע הזמן.

רחוק יותר מאשר קודם. עכשיו היא נסעה ברכבת אחרת לגמרי. כמעט בגילו של מישה עכשיו. היא, אבא, אמא, ואחיה בן הארבע-עשרה, מישה. הם ברחו מפני הגרמנים. אך באותה עיירה אוקראינית קטנה שבה חיו, היו די הרבה יהודים וקשה מאוד היה למצוא מקום ברכבת היוצאת מזרחה. קשה במיוחד היה הדבר לגבי משפחה משכילה כשלהם. אך הם הצליחו בכל-זאת! הכול היה מאחוריהם - הם נסעו. כמובן, שלאיש מהם לא היה מושב משלו, ארבעתם ישבו על דרגש אחד, לחוצים זה אל זה בצמידות, אך הם היו מאושרים.

פתאום משהו שרק, נשמע פיצוץ והרכבת נעצרה. בקטע זה כבר שלטו הגרמנים. והם נכנסו. הורו לכולם לצאת מן הקרון והעמידו

מתוחה. עיניו הקטנות, החולות, המרוחקות זו מזו, הביעו חרדה. ועל המצח צנחו שערות לבנות, לבנות מדי, חלקות. אניה חשבה בלבה בלי-משים: איפה ראיתי את העיניים המרוחקות הללו? לנה עזבה מיד את ואנצ'יקה ורצה אל מיטתה של ורה. אך ברגע זה התרוממה ורוצ'יקה הקטנה, נעמדה איתן על רגליה בין ורוצ'יקה לבין הנכנס. מוזעזעת, אמרה בלחש: "זה לא יכול להיות! איך יכלה לזהות אותך? הרי בעצם, מעולם לא ראתה אותך ממשי". הגבר נטל את הילדה בזרועותיו, ענה: "גו, בממלכת הנשים שלכן אין פלא שכל גבר מתקבל כאבא". אך ברור היה שהוא עצמו איננו מאמין בכך. לנה ענתה במהירות: "לא, אצלנו נכנסים גברים רבים - שכנים, חברים ללימודים...".

אניוטה שכבה בדרגש התחתון של תא הקרון של האקספרס, שהוביל אותה ואת מישקה שלה בן העשר, אל העיר הסיבירית הרחוקה. אולי נכון יותר לומר - ממוסקבה הרחוקה, אל אותה מושבה אקדמית שליד העיר הסיבירית, שכבר מזמן נעשתה לה קרובה. באותה עיר היא עבדה כמדענית בכירה וגידלה את מישה. מזמן כבר לא זכרה מהו שהיווה או את עיקר צערן ושמחותיהן האימהיות, באותו חדר-אמהות קטן. אך פתאום נזכרה - מפני שברגע שהרכבת החלה להאיץ את מירוצה והרציף המוסקבאי נותר מאחור, מישקה נפנה אליה ושאל בטון חמור: "זה היה אבא שלי?" אניה נבוכה וענתה: "לא. מניין לך? הוא אמר לך משהו?" "לא. אני יודע מעצמי - זה היה אבא שלי". כמובן, הוא דיבר על סוהו. וזה היה בלתי מובן לגמרי, בדיוק כמו קריאתה הנואשת של ורוצ'יקה בת השנה וחצי - "פאפא! פאפא!" מיסטיקה. מיסטיקה. מיסטיקה... מיסטיקה...

היא הביאה את מישה למוסקבה, להראות לו את העיר שבה נולד, להכיר לו את ידידיה, שהכיר אותם רק לפי התמונות ומסיפוריה, ועם אלה שהיו לו כמו אח ואחות, ורוצ'יקה החביבה והעליזה, וואניה המגודל, המגושם. כמובן, בין הידידים שבאו לבקר היה גם סוהו. למען האמת, הוא היה אפילו שתקן יותר מן האחרים. רק כמה ימים לפני נסיעתם חזרה, הוא ביקש ממנה רשות לקחת את מישה לגן החיות. היא לא התנגדה, רק אמרה שלא יגיד כלום לילד. סוהו הגיד ראשו לאות הסכמה. אחר-כך הוא ליווה אותם לתחנת הרכבת, העלה את חפציהם לקרון והניח על המדפים. ושעה ארוכה עמד שותק על הרציף, ליד החלון.

ומישה עמד מעבר לחלון, מבפנים. לבסוף הרכבת זזה וסוהו החל לצעוד ברציף, מאיץ את צעדיו ואילו מישה לא ניתק מן החלון וניפנף כל הזמן בידו. כעבור זמן קצר נעלם הרציף המוסקבאי מן העיניים. כאן נפנה מישה אליה ו...

הכול צף לפני עיניה של אניוטה. אז, במעון הסטודנטיות, לנה אמרה לה: "מיד הבנתי שגורל חיי נחתך - אינני יכולה להשאיר את ורוצ'יקה בלי אבא". מה רוצה היתה לומר גם היא אותו דבר עכשיו! אך אצלה היו נסיבות אחרות.

דמעות עמדו בעיניה, כאב אחז ברקותיה, כאב חד, בלתי-נסבל. היא הבינה שעוד מעט תפרוץ בבכי ואמרה במהירות: "מישה, עלה לדרגש העליון, אני יוצאת לכמה דקות. אבל אל תדאג - עלול להיות שם תור ארוך, יכול להיות שאתעכב מעט". מישקה לא חיכה לבקשה נוספת, טיפס במהירות אל הדרגש העליון, החביב עליו ונצמד אל החלון. היא יצאה. ליד השירותים לא היה שום תור. אניוטה סגרה את הדלת מאחוריה ופרצה בבכי היסטרי, כזה שלא פקד אותה מעולם קודם לכן. היא לא חשבה על שום דבר, לא זכרה כמה זמן היא שוהה שם. אנשים דפקו בדלת. לאחר שהתעשתה, שטפה אניוטה במהירות את פניה במים קרים, התנגבה איכשהו בממחטה ויצאה. לפני דלת בית-השימוש כבר השתרך עכשיו תור די ארוך...

ועכשיו היא שכבה, פניה אל הקיר. והרכבת רצה, רצה, רצה. מישקה ירד מן הדרגש והתיישב ליד אמו. "אל תדאגי, אמא, לא אעזוב אותך". היא, כמעט ולא הסתובבה. הושיטה יד, חיבקה אותו: "אני לא דואגת. אני יודעת - אתה גבר". ושקעה בנמנום.

אותם בשורה. מי שהתעכב, דחפו אותו בקתות הרובים. אחר-כך ציוו על כל היהודים לצאת לפנים.

האנשים, שאיבדו כל אפשרות להבין משהו, נכנעו, עשו מה שאמרו להם. ואלה שהגיבו באיטיות, שוב נדחפו בקתות. אחר-כך הובילו אותם אי-שמה מערבה, שם כבר עמדו אנשים אחרים - את אלה כינסו לכאן כנראה מן הכפר הסמוך, שיראו וייראו: עם הגרמנים לא מתווכחים. ואילו את אלה שהביאו מן הרכבת, היהודים, הכריחו לחפור בור. והכפריים שעמדו מסביב, חייבים היו להסתכל. את הבור חפרו בשתיקה, מבלי להרים את העיניים. ידעו בשביל מה חופרים. ידעו בשביל מי.

אניוטהק איננה זוכרת, כיצד ומדוע מצאה עצמה בין אלה שהסתכלו. אשה לא מוכרת לה חיבקה אותה חזק וסתמה את פיה בידה. אניוטה נעשתה רפויה ונשארה תלויה בזרועותיה של האשה הזרה. היא כבר לא קלטה שום דבר - לא שמעה את קולות הירי, לא ראתה את צניחת הגופות, לא שמעה את הקולות העמומים של רגבי האדמה שנפלו פנימה.

כאשר הורו לכפריים להתפזר, האשה שהובילה, נכון יותר - גררה את אניה, אמרה בקול רם, (באוקראינית): "הבהילו את הילדה, תראו איך הבהילו אותה". אניוטהק מצאה עצמה בחדר מוזר, לא מובן. היא שכבה על דרגש נמוך, מכוסה בבד כפרי גס. לידה הבלח קלושות פתיל של עששית. סביב היתה אדמה - הרצפה, הקירות - הכול אדמה. חלונות ודלת לא היו בכלל. "כמו בקבר" - חשבה אניה, עצמה את עיניה ושקעה שוב בעילפון.

מרוסיה, זה היה שמה של האשה שהביאה את אניוטה לכאן, החזיקה אותה במרתף זמן רב. היתה מביאה לה אוכל ומים ובלילות, כאשר הלילה היה חשוך מאוד, היתה מוציאה אותה החוצה, לנשום אוויר צח. וכל הזמן חזרה ואמרה לה: "איזה לבנה את, כמו שלגיה". כנראה דווקא בגלל זה שאניוטהק אכן היתה בהירת עור, לא מסרה אותה מרוסיה לגרמנים. היא לא היתה דומה כלל וכלל לאותם יהודים כפי שתיארו לעצמם הכפריים האוקראינים.

הזמן חלף. בא החורף. בלילות כבר אי-אפשר היה להוציא את אניוטה מן המרתף - העקבות בשלג נראו בבירור. ותנור הפחמים הקטן, לא עמד לו כוחו לחמם את המגורים שמתחת לפני האדמה. ומרוסיה אמרה: "בבוקר נלך לבית שלי. תגידי שבאת מן הכפר איוושיקינו - אין שם מה לאכול. אז באת אלי. את קרובה שלי".

ולילדיה אמרה: "באה אחות שלכם". כך נהפכה אניוטה לבתה הרביעית של מרוסיה חומנקו. יום אחר יום, לילה אחר לילה התנהלו חיי השגרה הרגילים, חיים כפריים חדגוניים, עם שמחותיהם וצרותיהם. היא עצמה לא ידעה איך זה יכול היה להיות - אך בתודעתה נמחק כל מה שהיה קודם לכן. זה נעלם לאנשהו, כאילו מעולם לא היו חיים אחרים. ודומה היה שתמיד זה כבר יהיה ככה.

אך בכפר פשטו שמועות, שהגרמנים נסוגים. ואכן, הם החלו לנהור לכיוון תחנת הרכבת שליד הכפר שלהם. האנשים כבר חשבו, קיוו - זהו זה, נגמר הכול...

הרכבת נודעזעה ונעצרה. אניוטה קפצה בבהלה. - מה? - מה? - מה? וראתה בבירור - לבקתה נכנסו גרמנים. נכנסו ופגו ישר אליה. ציוו עליה להתלבש כמה שיותר חם, הוציאו אותה החוצה, גירשו אותה לכיוון התחנה, כדי להוביל אותה לגרמניה.

מרוסיה התלבשה גם היא. תפסה את התרנגול היחיד שנותר - תרנגולות כבר לא היו - ופנתה ללכת אחריהם לתחנת הרכבת. היא החליפה את התרנגול תמורת אניוטהק והביאה אותה שוב הביתה. הרי לא יכלה לוותר בקלות על נפש שהצילה.

אחר-כך הכול היה כמו אצל כולם - עבדו, עבדו, השתקמו לאט-לאט. גם הכפר, גם האנשים. מרוסיה רשמה את אניוטהק כבתה והיא נהפכה לאנה אוסטאפובנה חומנקו, ילדת כפר אוקראיני השוכן בערבה. אוקראינית.

המסע אחורה בזמן הסתיים. נכון יותר - נסתיימה זרימת הזמן אחורה, והחל לזרום כיאות - קדימה.

ושוב דפקו הגלגלים. הזמן חלף גם הוא, מציין את הלמות הקצב

שלו: ימים, שבועות, שנים. והקצב נעשה אחיד, שליו. כי החיים נכנסו למסלולם. מישקה כבר עמד לסיים את בית-הספר, ואילו היא, אניוטה, קיבלה תואר אקדמי גבוה. מונתה למנהלת מעבדה. אחר-כך קיבלה תואר בכיר יותר. ואילו מישה גמר אוניברסיטה. במושבת המדענים הכירו כולם את השניים - הפרופסורית חומנקו, מדענית, ידועה כבר בכל רחבי ברית-המועצות - כך לפחות חשבו עמיתיה במושבת המדענים והבן שלה, גם הוא מדען. אלא מה - הוא לא מתחתן. הפסיכולוגים - גם כאלה היו כאן - אמרו שיש ביניהם מעין קשר סימביוטי: האם והבן הבינו זה את זה מחצי מלה, מחצי-מבט.

אך לאט-לאט החל הבן להתרחק ממנה - באופן בלתי-נתפס בעיני זר, אך לגביה... הוא החל לבוא בחברת מדענים צעירים, היה נשאר לשבת שם עד מאוחר. אין בזה שום רע - שום רע - שום רע... פשוט, הזמן עובר, הגלגלים דופקים... יום אחד בא אליה מישקה נרגש מאוד. התיישב לידה ושחק ארוכות. הוא שתק והיא לא שאלה. חיכתה. ידעה שמדובר במשהו רציני ביותר ומישה צריך לאזור אומץ. לבסוף פתח ואמר:

"אני יודע, את תקחי את זה ללב. הדור שלך לא יכול היה לנהוג אחרת - אתם נתקלתם בנאציזם. אך בכל-זאת... יכול להיות שיחסם אל היהודים היה מוצדק..."

אניה נאנחה בהשתנקות - הו, אלוהים! שוב? שוב? שוב? שוב? שוב צריך להוציא את הכול החוצה? כל מה שהיה כבר קבור כל-כך עמוק, שנהפך לאפר. כמו עוף החול, הקם מן האפר...

היא שאלה בטון רגוע, ככל שיכלה:

"למה אתה מתכוון?"

"את מבינה? הם הכינו כנראה את האסון של צ'רנוביל... אך כאן, שלווה בגדה בה:

"מי זה אמר לך זאת? איזה נבזה אמר לך דבר כזה?"

"לא, אמא, זה אלכסיי אמר. את מכירה אותו. הוא מדען מעולה וחבר טוב. רק שהוא לא אוהב יהודים".

צריך היה לעצור. לקחת את עצמה בידיים. לחשוב איך לפעול הלאה. אניוטהק עצמה את עיניה. אך מישה נגע בכתפה:

"הסתכלי. הביטאון שלנו, הגיליון שהופיע כשבועיים לפני האסון של צ'רנוביל. ביקשתי אותו מליושה, כדי להראות לך. ידעתי שסתם כך לא תאמיני. הנה, מאמר על תחנות גרעיניות. ובשדות, תראי - הסמל של כור גרעיני, והתאריך - אותו תאריך! של התאונה! שבועיים אחרי זה. התאריך, סימן קריאה ו- מגן דוד - זה הסמל שלהם, את מבינה?"

אניוטהק לקחה לידה את העיתון שיוצא לאור כאן, במושבת המדענים שלהם. הכול היה כפי שסיפר מישה - הסמל המסמן כור גרעיני, תאריך הפיצוץ בצ'רנוביל, מגן-הדוד... אך משהו כאן לא היה בסדר. משהו לא כמו שצריך. ופתאום הבינה: זה היה צילום זירוקס. זה לא היה גליון של עתון מודפס, זה צולם במכונת צילום!

וכבר רגועה, אמרה:

"מישקה, זה לא עיתון. זהו העתק של העיתון, שצולם במכונת-צילום-מסמכים. ובעת הצילום בזירוקס אפשר להוסיף כל מה שרוצים. כך שנמשיך לדון בעניין, כאשר תביא את המקור. זה הכול. עכשיו בוא נדבר על נושא אחר".

אנה קמה והתיישבה בכיסא החביב עליה, ליד שולחן העבודה שלה. כאילו יכלה לעבוד עכשיו!

הימים חלפו, אך גליון העיתון המקורי לא הגיע לידיה. ואז החלה אנה לטפל בעניין בעצמה. היא השיגה את עמוד התסדיר של המערכת. כמובן, לא היה שם שום דבר דומה לצילום הגליון שהופץ לאחר-מכן.

היא הביאה את מישקה למערכת ותקעה את אפו בעמוד התסדיר. הוא היה מזועזע. והיא הבינה - הגיע העת לדבר.

אנה הוציאה ממוזודתה תמונה שנותרה אצלה בדרך-נס. אז, באותם ימים נוראים, כאשר הבינה שלתינוקה לא יהיה אבא, היא נסעה אל קרובים של אמה, ששרדו - לא היה לה כוח להישאר לבדה, צריכה



מישה הבין הכול. פניו נתעוותו - קשה היה להבין אם זה מכאב או מזעם. הוא הניח את ידיו על כתפיה של אמו:

"מדוע לא סיפרת לי קודם?"

מדוע? מדוע, בעצם? ממה חששה? ממה השתדלה לברוח? מה התאמצה כל-כך בהתמדה לרחות מתוך תודעתה? ומה היה מחיר שתיקתה?

הם ישבו ושוחחו עד הבוקר. שום דבר לא השתנה בחייהם. דבר לא שנתנה ביחסים שביניהם.

כעבור חצי שנה נודע לאירה ולגוה, חברותיה לחדר-האמהות, שאנה שכלה את בנה. התקף-לב. עוד בטרם מלאו לו ארבעים. ■

היתה להתרפק על אלה ששכחה אותם בכוונה כל השנים הללו. כמובן, לא במודע. כנראה, פחדה לנער את מה שהיה מונח עמוק בקרקעית. אך אז נסעה, ובת-הדודה של אמה הוציאה ממקום כלשהו את התמונה.

תמונה ישנה-נושנה, שבה היו מצולמים אמא, אבא, היא ומישה. היא היתה ודאי כבת חמש, ואילו מישה, בהתאם - כבן שבע. וההורים היו כאלה צעירים. פנים יהודיים נהדרים.

עכשיו אניוטה הוציאה את התמונה, מתחתית מזוודת-הסתרים שלה. הוציאה והניחה על השולחן.

"בוא הנה", קראה לבן. "הבט, זו אני, וזה אחי, מישה. ואלה אבא ואמא שלי - סבא וסבתא שלך".

← המשך מעמ' 37 ←

שנקבע: כוכבית 42. שלושה צילצולים, הבטחתי לעצמי, בפעם הרביעית אנתק. רק פרט אחד קטן עליו וזהו. משהו לסבר את האוזן ולרכך את הנשמה. הצלצול נמשך לרביעי וחמישי... "הישיר הראשון שלום" נשמע קולו מהעבר השני, הוא לא היה צריך להציג את עצמו כבר ידעתי את שמו. "שלום" אני עונה לאקוננית. והוא - לא מזהה?! אני מגייסת את שארית כוחותי ושואלת בטון הענייני ביותר שיש לי בדבר תנאים. חישובי ריבית, פק"ם, תפ"ס. אני משתדלת להפליאו בשאלות מוניטריות עליהן הוא עונה בהיסוס מקצועי, מופתע קמעה. אני מרגישה מגון קולו כאילו הוא עומד על פי תהום אוויר בצייביונו הבנקאי לטשטש את מבוכתו. הקור משתלט על קולו ונשמע באוזני כחצץ.

הוא מבקש את פרטי, כתובתי למשלוח טפסי ההצטרפות, ביבושת הוא מביע את "שמחתו" לחברות החדשה שלי עם הבנק. "עוד

משהו?" הוא שואל, בחצי ציניות, מכדרר את הכדור למגרשי - זאת ההזדמנות שלי, ברגע אני מתעשתת מכוח הנסיבות, אני מנערת מתוכי את תקוותי. 'טיפשה' אני משננת לעצמי, 'הוא לא מעוניין. וכך צריך להיות גם אצלך. מספיק, המשחק הזה הופך למסוכן. לכל אחד מאיתנו הסוד האפל שלו והשקר הקטן השמור לעצמו. הלוואי והדברים היו אחרת.' "לא תודה" אני משיבה מחזירה לעצמי את כבודי העצמי. "תודה רבה ולילה טוב" הוא משיב.

בחוץ יורד גשם כבד. אני אורזת את ספרי הלימוד שתרגלתי בהפוגה שבין שיחה לשיחה. רעד קל תוקף אותי כשאני חושבת לעצמי לו באמת הייתי עכשיו בגשם הרטוב הזה, בחוץ ערומה. לפי התיאוריה של אמא שלי הייתי מקבלת "ישר דלקת ריאות".

אני עייפה. בחוץ רעמים. במשרד הפסקת חשמל. על החלון ליד נקויים ראשוני גרגירי הברד שהוא צפה אותם קודם לכן כל כך טוב במוחו - במוחי.

ברד הוא אמר לי. וברד ירד. ■

צפורה חנה לידר

הַנְהַר זֹרֶם בְּלִילָה  
הַנְהַר נֹבֵחַ כְּמוֹ כָּלֵב  
רַק בְּאֵגְדוֹת  
הַלִּילָה  
לֹא נֶס לָחוּ הַבְּהִיר  
כָּלֵב שְׁחוּר  
חֹרֵץ אֵת לְשׁוֹנוֹ כְּנֶהֱר.

אֱלֹהֵי הַנְהַר  
הַמְשַׁחֵק  
בְּאֵשׁ  
אֱלֹהֵי הַנְהַר הַמְשַׁחֵק בְּאֵשׁ  
אֱלֹהֵי הַנְהַר  
הַמְשַׁחֵק בְּאֵשׁ  
עוֹד לֹא  
מֵת.

כְּתָנוֹת אֹר  
תְּפִרְתִּי  
לְבַגְד הַמַּיִם  
מִשֵּׁב הָרוּחַ עַל הַגְּלִים

רְצַפַּת הַתְּהוֹם  
הִיא בְּגִבֵּה הָעֵינַיִם  
הַמְשׁוֹרֵר  
רוֹאֵה אֵיךְ יָם  
הַמֶּלֶחַ  
בְּגִבֵּה הַר הָאֲבֵרֶסֶט  
בְּגִבֵּה יָם הַמּוֹת  
בְּלֹאט  
יָנוּעַ תְּכַל.

זְקִית הַמַּיִם  
מַחְלִיפָה  
צְבָעִים  
דָם וְאֵשׁ  
דָם וְאֵשׁ  
בְּנֶהֱר  
תְּמָרוֹת עֵנָן זְקִית הַמַּיִם  
אֵין זֹו אֵגְדָה.

אֲשֶׁא עֵינַי אֶל הַהָרִים:  
יָרַח בְּהִיר  
צֵד  
צְבָאִים  
עַל הַגְּבָעוֹת.  
צְפָרִים בְּשָׁמַיִם דָם.  
עֵינֶיךָ  
אֵילָה שְׁלוֹחָה בְּעַמֵּק  
אֶל הַתָּר.

הַנְהַר זֹרֶם  
הַנְהַר זֹרֶם בְּמִצְחֶךָ  
הַלְבֵן  
הַנְהַר זֹרֶם בְּמַיִם  
לְחוּפֵי הָאֵגְדוֹת  
בְּגֵאוֹת  
צְפָרִים  
עַל גְּדוֹת הָאֵבֶן.

הַזְּאֵבִים רוֹקְדִים בְּלִילָה  
לֹא כְּמוֹ בִיעֵד  
הָאֵגְדוֹת  
הַזְּאֵבִים רוֹקְדִים עַל הַדָּם  
לֹא כְּמוֹ בִיעֵד הָאֵגְדוֹת  
כְּמוֹ צְפוֹר  
הַזְּאֵבִים רוֹקְדִים בְּלִילָה  
הַזְּאֵבִים רוֹקְדִים עַל הַדָּם  
אֵין זֹו אֵגְדָה.

אִם תִּנְקַר לִי עֵינַי  
בְּמִצַּח הַשְּׂכָחָה בְּסֹלַע  
הַזֹּרֶם בְּסִתְיוֹ  
אֲנִקֵּר לָהּ שְׁתֵּי עֵינַיִם  
בְּמִצַּח הַזְּכָרוֹן  
בְּנֶהֱר.

←המשך מעמ' 19←

מלבה את תחושת העלבון הקשה, תחושה שאינה פגה, תחושה שאינה מרפה. וכאן כבר קשה, ובאמת בלתי אפשרי, לנתק את דמות האב הכרוכה בקשי לב, בעלבון בלתי נמחה, מהגורם הגברי בשירת דליה רביקוביץ המתעמר בדוברת, מקפה את חרותה ואינו מניח לה לממש ולהגשים את אושרה. ובכן, מעין מראה מטאפורית כאן, המפיקה כפילות: הדואליות האוקסימורונית המסתמנת ביחס הדוברת לגורם הגברי המשעבד והמתעמר, משתקפת ביחס החצוי והמפוצל של הדוברת כלפי אביה, יחס בו דואליות אוקסימורונית, סתירה הדדית, עושות במעורב. ולא רק דמות האב היא חצויה ומפוצלת, אלא אף דמות הדוברת. מצד אחד, הדוברת הדבקה בנקודת התצפית הילדותית, המסרבת להבין כי מותו המוקדם מדי של אביה אינו בכחינת בגידה בה, פגיעה בה, שניתן היה למנוע אותה; כי מותו המוקדם אינו מפיק משמעות של נטישה ומתוך כך מצדיק תגובה של תלונה וטינה מצידה. מאידך, מתאבחת דוברת אחרת, דוברת המאמצת נקודת תצפית בוגרת, אשר שוב אינה מפרשת את מות האב כנטישה אלא רק כואבת את אובדנו, מבכה את פרידתו המוקדמת מדי ממנה.

קשב לקול הנשי העולה ובוקע, בחיישנות ובנחישות כאחת, מכיוון המושב האחורי, תמיד מכיוון המושב האחורי. דליה רביקוביץ הביאה לשירה העברית את הנשיות הפלומתית, את תלונתה ואת קינתה של המקופחת לנצה, הנצורה בסבלה וביסוריה (אך לא פחות מכך חוששת להחליץ ממצוקתה ולצאת לקראת עצמאות), את היכולת לקפל בשורה שירית אחת קובלנה, כאב וטון מתפנק, כמעט מתרפק. ועוד היא הביאה לשירה העברית את הרגישות שהיא כמעט שבירה למגע, היודעת להגיע, לגעת, ולתעד את דמעת העשוקים. ואת האינטימיות הקולעת במתיקות-מכאובה, ברטוריקה האיטית הנשמעת כלחישת בחשיכה, בטון המתון, המינורי, השולח יד רגישה, ספקנית, מהססת, אך אינה נסוגה, הנוגעת במקום העמוק ביותר בלב הקורא ומרעידה את הטמירים וההסויים שבמיתריו. את כל זה, ועוד, הביאה דליה רביקוביץ לשירה העברית עוד בשלהי שנת אלף תשע מאות חמישים ותשע. ואת כל זה, ועוד, ממשיכה דליה רביקוביץ להביא לשירה העברית קרוב לארבעים שנה מאוחר יותר. עד עצם היום הזה. ובעצבונו של הבוקר שלמחרת. כי בעצב היא כותבת שירים. ■

הערות

1. וראו - מירי ברוך: "עיניים בשירת דליה רביקוביץ"; מבוא

האבולוציה ביצירתה של דליה רביקוביץ אינה נטולת תמורות. והן כבר נמנו כאן, והן כבר תועדו ותוארו כאן. אך אלו, כאמור, תמורות המתחוללות במינון נמוך, מתון, בשוליים-הספייחיים יחסית של המפה הפואטית של שירתה. וכך אף בסיפוריה. אותן תמורות. ובאותו מינון מתון. הדיאלוג ההדדי - ואפילו ההדהוד ההדדי - המופגנים בין התמורות המתחוללות בשירת דליה רביקוביץ לבין אלו המתחוללות בסיפורת שלה, שבות ומדגישות את התקפות שבאבחון. ולא פחות מכך שבות ומדגישות כי למרות התרחשותן, הן רחוקות מלהעיד על נוכחות הנתונים היציבים, המוצקים ומשוללי השינוי, המאובחנת ביצירת דליה רביקוביץ. ואותם נתונים, שלא היתה בהם יד התמורות במהלך ארבעת עשורי פעילותה האסתטית של המשוררת, הם אלה שמעניקים ומקנים לשירתה את טעמה המיוחד, את מעמדה המיוחד, את נחותה המיוחדת. קדומה למשוררות שקדמו לה - רחל במועדה, לאה גולדברג במועדה - דליה רביקוביץ הביאה לשירה העברית החדשה את כתב-היד הנשי, את עמדת הדוברת הנאנקת ונאבקת על קיומה, על קולה שישמע בעולם המפגין גילויים וגיבונים גבריים שיש בהם כוחנות המתורגמת לא אחת לטרמינולוגיה של רודנות מדבירה, או לפחות להעדרו של

←המשך מעמ' 25←

של "דלתות צריפים עוד נפתחות ביי", מעוצב בדרך נטורליסטית החותרת להציב את הזוועה והחרדה בעירומן: "הוקוס! פוקוס! - והנה ראיתי את צמד השלדים שבמיטת-התיאטרון ממול, / והם מפותלים יחד כצינורות-אינסטלציה מחלידים ודולפים, / ושלד ושלדה מעלי-ירוקת, הכפופים זה על גבי זה, תוך נקישת עצמות, תוך פיק עצמות ותוך רצוף עצמות". הזיכרון הוא אפוא זיכרון ילדות, ברם נקודת הראות ועיצובה של החוויה אינם של הילד כפשוטו. המטאפורות והלשון הפיגורטיבית שואבים מחומרי עולמו של המבוגר הנושא בתוכו כנוכחות וכמציאות את חוויית הילדות. ואכן, קריאת שורות הסיום של השיר: "בזמן שפנו את שני השלדים לתוך העגלה, העיר מישהו: / הם מתו יחד... בהפרש של שעה בערך... / מה עוד יכול זוג אוהבים לבקש לו בעולם?...". והמלים עגות וחגות במוחי / תחת שמי-שלגים ותחת שמי-תכלת, / כשמרכבת מטת-הקרשים והמוטות, / עם כפיות-מתכת

וצלחות-פח וספלים התלויים לה מסביב // מצלצלת ומצלצלת, ממשמשת ובאה" (עמ' 33), לא מותירות ספק שהדובר הוא האני' המבוגר, אולם החווה הוא הילד שחוויותיו נוכחות כמציאות בתודעתו. נקודה אחרונה שברצוני להאיר, ולו גם בקיצור, היא שאת מקור התפנית בעיצוב השירים שנושאם השואה יש להסביר כפועל נמשך מעיצובו של העולם האמוני-יהודי שעיצב איתמר יעו-קסט בספריו הקודמים. כפי שהערתי בראשיתה של רשימה זו, בשירי הקובץ הנוכחי, מעצב המשורר את חוויותיו האישיות לא תוך התמקדות בחוויה האישית והסתרת הזיקה בינה לבין האני הקולקטיבי, אלא דווקא על יסודה של רציפות היסטורית יהודית. לפיכך אין הוא נוקק לאמצעי של העיצוב האמנותי כדי לשמור על קיומו העכשווי, השפוי, מפני החוויה האימתנית של השואה. כך לדוגמה בשיר הראשון שצוטט לעיל, הרי שיצירת הזיקה בין הילד לבין הקרבן, והנכונות לעקדה הם היוצרים את הקונטקסט המרסן, כביכול, את כוחה ההרסני של החוויה. אמנם לרוב לא נמצא בשיר הבווד את

גילוייה של תפיסת העולם האמונית, אולם מסגרתה של האסופה כולה, השערים הראשון והאחרון, מגדירה את נוכחותה של החוויה כזרימה בין עולמות שבהם העבר והעתיד, ולא דווקא של היחיד, אלא של היחיד ומתו, של היחיד והקולקטיב שאליו הוא שייך. במסגרת זו תפקידו של ה"אני" אינו לשחזר את החוויה לשמה, כפי שניסה לעשות "האני השר" בשירי "נוף בעשן", כשם שאין זה מתפקידו לחפש ולהרתיע מפני השלכותיו המרעילות של "גופו של היטלר" בעולם-כפי שעשה בשיר "מול גרמניה". תפקידו הוא בראש ובראשונה להעיד על החוויה שהיתה ולפיכך ישנה עדיין, ויחד עם זאת להעניק לה פשר ומשמעות מוחלטים, או אם להשתמש בשורות הקשות והישירות של השיר "כמו קיר-כתובות": "על-כן / בטלו בקרבי כיסופי-המרחקים עוד בטרם היוולדם, / ורק הזמן באבדנו / בונה בתוכי פירמידות ומניח בהן לתרמדת-עד / את אשר ראוות עיני באהבה, דמות לפנים מדמות, / בעוד עומדים המתים זה על כתפי זה ומאזינים בחרדה / בבקשם פשר לכל שבא אלי מן העבר, / ואני מחריש ועושה רצונם באין-ניע" (עמ' 8). ■

תומס מאן: סיפורים מוקדמים; 322 עמ'; סיפורים מאוחרים; 216 עמ'; מגרמנית: יעקב גוטשלק; הוצאת ספרית פועלים; 1997  
סיפורים מקובצים על-פי חלוקה למאוחרים ומוקדמים, הפורשים תמונה על מאפייני יצירתו של מאן והמוטיבים האופייניים לו: העימות בין המעמד החרבתי, המוסר הבורגני והמצפון לחופש היצירתיות הסוער.



גוסטב מיירינק: הגולם; מגרמנית: מרים קראוס; הוצאת כרמל - ירושלים; 1997; 228 עמ'  
ספרו הקלאסי של מיירינק מבוסס על אגדת הגולם מפראג. מיירינק כתב על הגולם מתוך התעניינות לא בפיויות שלו כי אם במיסטיות ובדמיוניות הכרוכות בו. על-פי פרשנותו של גרשום שלום, הגולם של מיירינק הוא מעין "גלגול היהודי הנוודי", "התגשמות נשמת הגטו הקולקטיבית". הוסיף אחרית דבר: משה אידל.



גדי טאוב: המרד השפוף - על תרבות צעירה בישראל; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1997; 294 עמ'  
התרבות הצעירה בארץ מנסה למרוד בדור הקודם, גם אם ללא מניפסטים של ממש. על הקשר בין החוויה התרבותית העכשווית לחוסר המניפסטים, בין תחושות לרעיונות, על אידיאולוגיית הפירוק. המאמרים בחלקם ראו אור בעיתונים ובכתבי עת, חלקם נכתבו במיוחד.

כתונתי הצהובה - השואה כשירת הדור השני - אנתולוגיה בעריכת עודד פלד; הוצאת אגודת הסופרים; 1997; 154 עמ'  
אנתולוגיה הכוללת שירים של בני הדור שאחרי, המתמודדים עם חוויית האימים וצל הרפאים של השואה. ערך: עודד פלד. מבוא על שירת השואה של "בני הניצולים": חנה יעו.

יצחק אורפז: לילה בסנטה פאולינה; הוצאת גוונים; 1997; 159 עמ'  
ספר 18 ליצחק אורפז, מיוצרי הורם הפנטסטי-אקוֹסֵטֵנְצִיאֵלִיסְטִי. בקובץ שישה סיפורים חדשים והדפסה מחודשת של הנובלה הסימבולית "נמלים" מ-1968, שהיתה פריצת דרך בסיפורת העברית.



לזר, לנדאואר, מיהזם - אנרכיסטים יהודים; הוצאת יד טבנקין; עורכים: חיים זליגמן; יעקב גורן; 125 עמ'  
על שלושה הוגי דעות יהודים ואנרכיסטים, בצרפת ובגרמניה של סוף המאה הקודמת. הספר מקבץ דברים עליהם ומעט ממה שכתבו, בעיקר בנוגע ליהדותם.

אגוטה קריסטוף: אתמול; מצרפתית: עדינה קפלן; הוצאת שוקן, 1997; 117 עמ'  
שנדור-טוביאס - פליט ופועל בבית-חרושת מחכה ללין, אהובתו מילדות. לין באה, אך גם הולכת. ובכלל, האם היתה זאת באמת לין? סיפור של כדידות ויאוש, ככל סיפוריה של קריסטוף.

רם אבירם: רכבת תחתית; זמורה-ביתן עמודים לספרות עברית; 1997; 197 עמ'  
קובץ של עשרה סיפורים, המתרחשים במקומות שונים בעולם, אך למעשה ההתרחשות היא נפשית. כתיבה הנעה בין ריאליזם לסוריאליזם, קצבית, מפתיעה.

יגאל סרנה: צייד הזיכרון; הוצאת עם-עובד; ספריה לעם; 1997; 223 עמ'  
גבר שנפרד מאהובתו מפיג את ייסורי כדירותו באמצעות התחקות אחרי סיפור משפחתי מסתורי; משפחה כפרית עליה מוטל צל של מות אח מן העבר הרחוק.



מיכאל ויווג: השנים הנפלאות כזבל; מצ'כית: רות בונדי; גוונים; 1997; 207 עמ'  
רומן שהוא סאטירה חברתית, שהופיע בצ'כיה ב-1992 והיה לרב מכר. על קווידו ומשפחתו. "בסך-הכול הם ביקשו לחיות בלי לשקר יותר מדי. אבל הגבול בין שקר לאמת, בין מציאות לדמיון, בין טירוף לשפיות - מוטשטש מאוד." (גב העטיפה)

אלבר קאמי: פנים וחיון; הוצאת רשפים; מצרפתית: עדינה קפלן; 1997; 61 עמ'  
ספר מסות שפרסם אלבר קאמי לראשונה בהיותו בן 22. במהדורה השניה, שנדפסה רק לאחר כעשרים שנה, הוסיף קאמי הקדמה הדנה ביצירתו שראתה אור עד אז. בקובץ מופיעות המסות: 'האירוניה'; 'בין הן לבין לאו'; 'מועקה נוקבת'; 'אהבה לחיים'; 'פנים וחיון'.

יגאל בן-אריה: קן פרשת הזמן; הוצאת עם עובד; 1997; 74 עמ'  
שירים. "העולם בנגלה, הנעלם ביצירה/ הנגלה בעולם, המסתתר ביצירה/ מעולם השכל וההכרה/ מחורבן למוות/ מעולם היצירה/ מגאולת הניצוצות/ המסתתרים/ בתוך ים הפחדים/ מהבדידות/ מהורות/ באצילות".

חגית הלפרין: מעגבניה עד סימפונייה; השירה הקלה של אברהם שלונסקי; ספרית פועלים-מכון כץ - אגודת יד שלונסקי; 1997; 372 עמ'  
ספר שלונסקי ג' - כינוס רוב השירה הקלה של שלונסקי. פזמונים, שירי עם, פזמונים לבמה, סאטירות ופארודיות על סופרי "דור ביאליק", וגם פארודיות שכתבו סופרים על שירת שלונסקי.

## הערת המערכת

שלושת הסיפורים של ענת לויט שנדפסו בגיליון הקודם הם מתוך ספר הנובלות "שפת הלולייין" העומד לצאת לאור בהוצאת "גוונים".  
כמו כן נשמטה המלה האחרונה בפסיקה המסיימת את הסיפור "לידה" - ואנו מביאים אותה במלואה: "העברתי אותן מבעד לדלת בעודה סגורה על מנת שאוכל להעביר את עצמי אליהן, לצאת בעקבותיהן כדי שנוכל יחד לדבר, לשיר, ללכת ולרקוד בסיפור אחר."

# תודות

"עתון 77" מודה מקרב לב ל"איגוד כללי של סופרים בישראל" על היוזמה הברוכה, ל"צוותא" על שיתוף הפעולה, לאגף לאמנויות של עיריית תל-אביב על התמיכה ולכל הנוגעים בדבר:

חיים נגיד, מרדכי גלדמן, יהודית כפרי ואיילת שזר מ"איגוד כללי של סופרים בישראל" לטנא מצוותא ולכל צוות צוותא, לשוש אביגל ומרדכי וירשובסקי מעיריית תל-אביב ולכל המלחינים, המבצעים, בצליל, בתנועה, בקול ובצבע, לרוני ניניו ולשמוליק נויפלד, שהעלו את "הערב אנתולוגיה"

ב16.4.97 - תודות.