

דן צלקה

על דן צלקה:

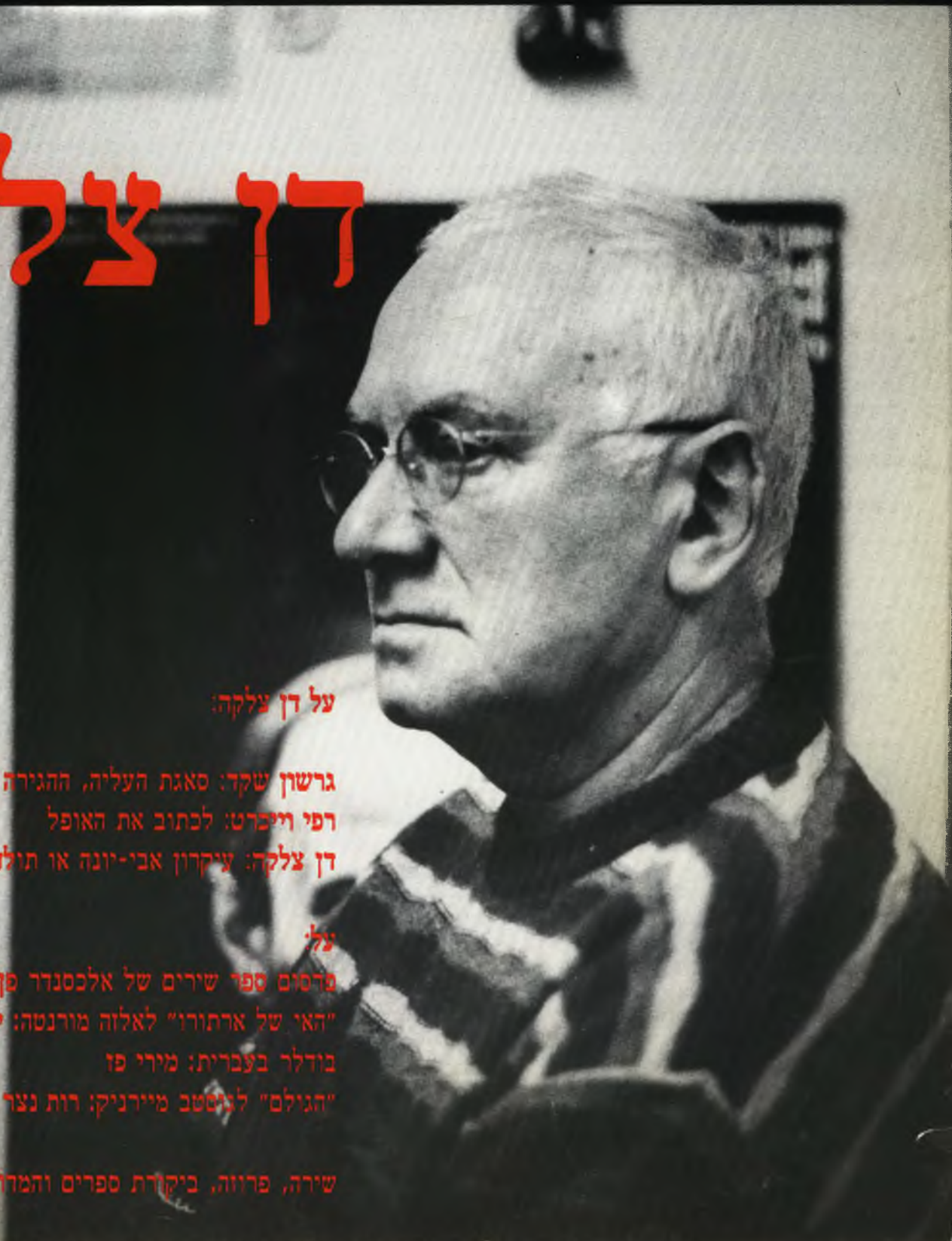
גרשון שקד: סאגת העליה, ההגירה והירידה
 רפי וייכרט: לכתוב את האופל

דן צלקה: עיקרון אבי-יונה או תולדותיה של אשליה אוילית

על:

פרסום ספר שירים של אלכסנדר פן: חגית הלפרין
 "האי של ארתורו" לאלזה מורנטה: יהודית ברטוב
 בודלר בעברית: מירי פז
 "הגולם" לגוסטב מיירניק: רות נצר

שירה, פרוזה, ביקורת ספרים והמחזרים הקבועים



קטעי קישור

הגליון הזה

לפי
שנה

"שלמות הארץ".

זו רק דוגמה אחת מרבות. מחסור במקומות עבודה, בדיור, אפליה עדתית, הבדלים ופערים תרבותיים מנציחים ניגודים בין קבוצות שונות, בעיקר - דתיים וחילוניים.

הניגודים בין דתיים וחילוניים אינם עניין שבאמונה, אלא דווקא באדמיניסטרציה. בשלטון. המפלגות הדתיות חותרות להשליט את חוקי ההלכה על אזרחיה החילוניים, שהם הרוב עדיין, של המדינה. ועל כך הוויכוח. ואת הקרע הזה לא ניתן לבטל בכרזה מחויכת.

יש לאפשר לכל אדם לחיות על-פי אמונתו. ולא לאלץ אותו להיקבר על פי ההלכה, להינשא על-פי ההלכה, להיוולד על-פי ההלכה לקדש את המועדים על-פיה וכו'. זה לא ילך. ושום כרזה ממותקת לא תעזור כאן.

חושך אפל עוד יותר

סדאם חוסיין הוא שליט עריץ, מכוער, אכזר ומזיק מאוד, בעיקר לעמו ולשכניו הקרובים ביותר, הם הכורדים. נשק להשמדה בידי דיקטטור מסוגו הוא עניין מסוכן גם לבני עמו, וגם לעמים רבים, נוספים בעולם. לכן, יש לעשות הכול כדי למנוע ממנו את היכולת הבלתי-קונוונציונלית שיש לו. זה רק צד אחד. לאותו סיפור יש עוד לפחות שלושה צדדים שונים.

נשק בלתי קונוונציונלי מאיים מצוי בידי מדינות רבות, החל מקוריאה וסין, דרך צרפת, רוסיה ואיראן וכלה בישראל וזו רק רשימה חלקית שבחלקית. נכון שהמטרים בארצות האלה נראים יציבים יותר. אבל מי ערב שכך יהיה גם בעתיד?!

אחת השאלות שאין עליהן תשובה. הערה נוספת. הארצות המתנגדות לקואליציה של קלינטון עושות זאת בעיקר מסיבות כלכליות. אבל גם הקואליציה עם ארה"ב בראשה מוכנה להנחית מכות קשות על עירק, בעיקר על העם העירקי שסובל בין כה וכה מאוד, גם ובעיקר מסיבות כלכליות-אינטרסנטיות. לא סוד הוא שאילי ההון האמריקאים השולחים את ניציגיהם לבית הלכן ולקונגרס הם בעיקר אינטרסנטים כלכליים.

על כן, אין לראות כאן מלחמת בני אור בבני חושך. במקרה הטוב מדובר במלחמת בני חושך בבני חושך אפל עוד יותר.

ג. ב.

בעניין אחר. אני עובר מדי פעם ברחוב דיונגוף ליד המספר 211. מסתכל למעלה אל הקומה העליונה ורואה את חלון חדר העבודה של אלכסנדר פן המנות. עכשיו גר שם מישוה אחר. על תיבת הדואר לא כתוב שמו של פן גם לא על קיר הבניין. איש מן העוברים והשבים לא מעלה על דעתו כי זה הבית בו גר האיש שפעם היה כה פופולרי, שכתב את שירי היפים ביותר לארץ הזאת ולאשה באשר היא.

לא רחוק מכאן, ברחוב גורדון, חי ויצר אברהם שלונסקי, הלשוני הגדול ביותר של שירתנו ושפתנו. ואם נפנה לכיוון המזרחי של דיונגוף, פינת המלך ג'ורג', בבית הפינתי ממש, גרה "הגבירה" של שירתנו, יוכבד בת-מרים. אבל לפני זה היה כראי לפנות צפונת-מזרחית לפרישמן, צפונה לישראלים מס' 10, שם יצר האיש הבודד ביותר בתל-אביב, השחקן והמשורר אברהם חלפי. וברמת אביב, ברחוב קרני, חי ויצר אמיר גלבע, ובאחד-העם יצר שאול טשרניחובסקי הנפלא, והלב נשבר. מי יודע את כל זה, מלבד כמה יודעי חין? בעוד כך וכך שנים הכול יעלם. אפילו הוכרונות...

בלי רגשות! העיריה חייבת לקבוע שלט על בית בו חי ויצר סופר חשוב או יוצר בתחום אחר. על השלט יש לכתוב את השנים בהן חי היוצר ואת תחום יצירתו. רצוי, אם אפשר, במקרים מסוימים, אפילו להפוך אותו למוזיאון של היוצר.

לא נורא, ולו במשהו שנהיה ככל הגויים! בעיר קייב, יש שלט גדול על הבית בו פעל ויצר שלום עליכם. הוא לא כתב אוקראינית. אגב, דירתו משמשת היום גם כמוזיאון של הסופר, כאמור, באוקראינה... ■

דן צלקה שייך ולא שייך לסיפורת העברית שבשעורים האחרונים. עובדתית, הוא בתוכה, ונחשב ליוצר חשוב. בפועל, הוא חריג, כאילו יושב בפנים ומביט ביצירה הספרותית וכן בחיים עצמם מבחוץ.

הוא הסופר האירופי ביותר מבין הפמליה של בני גילו. ויחד עם זאת אולי הישראלי ביותר. מי שנותן ביטוי לכל החוויה הישראלית על עליותיה השונות לפני מלחמת העצמאות ולאחריה. כתיבתו רוויה תרבות אירופית: רוסית, פולנית, צרפתית, איטלקית. שמעתי הגדרה: "צלקה הוא הסופר הרנסאנסי בספרות העברית", אולי.

אני שמח להבליט את יצירתו בגליון הזה, באמצעות מסה נרחבת של גרשון שקד, על הרומן המונומנטלי, "אלף לבבות", שהביקורת לא נתנה עליו את מלוא דעתה; מאמר של רפי וייכרט על ספרו האחרון של צלקה: "יהואש ודוכבי המרכבה השמיים"; וכן, מסה משעשעת של דן צלקה על מה שהוא מכנה "עיקרון אבי-יונה".

אלכסנדר פן נולד בפברואר (1906) ומת בפברואר (1970). סיבה טובה לפרסם מאמר על תלאות הפרסום של פן, מאת חגית הלפרין, מי שכתבה את המונוגרפיה היחידה עדיין על פן.

ועוד אציין מאמר של מירי פז על בודלר בעברית ושל רות נצר על ספרו של גוסטב מיינטיק "הגולם".

ובשירה: שלום רצבי, רמי סערי, משה דור, חוה פנחס-כהן, לאה זהבי ואחרים. שני סיפורים: של טל ניצן-קרן ושל ורדה קנול-יהלום. מדורו של עמוס לויתן וכל המדורים הקבועים.

יאיר, השמאל והימין

הקטע המרכזי במדורו הקבוע של עמוס לויתן מוקדש הפעם לספר המחקר של יאירה גנוסר על אברהם (יאיר) שטרן; לפי הבנתי, מטרת המחקר (שהוא עבודת הדוקטורט של גנוסר), היא לחלץ את יאיר מהדימוי המתחרתי-פוליטי ולמקמו במפת השירה העברית, כפי שהצטיירה בתקופתו.

עם הופעת הספר נערך ערב מטעם "הוצאת יאיר" ועיריית תל-אביב במרכז עינב בתל-אביב. השתתפו: פרופ' הלל ברזל, יאירה גנוסר, חיים גורי, יאיר שטרן-הבן ויצחק שמיר, ראש הממשלה לשעבר. את הערב הנחה ד"ר פנחס גינוסר ורוני מילוא, ראש העיריה, נשא דברי ברכה.

כל הדוברים חוץ משמיר, מזהים עם השמאל המיליטנטי או המתון. הכול פירשו את שיריו של יאיר, הדגישו את מקומו ה"טבעי" בקרב המודרנה הארצישראלית של שנות השלושים והארבעים והדגישו את המשוררות שלו.

אחרון הדוברים היה יצחק שמיר, הפעם כמבקר ספרות. הוא ראה בשיריו של יאיר דווקא את המניפסטים של לוחם מתחרת, העלה על נס את השירים נוסח "... אני חייל ומשורר", או "חיים אנתנו במחנת". ועוד טען ששיריו למעשה נועדו לגייס. מעין "שירה מגויסת לכל החיים" שירה שממנה "משחרר רק המוות".

ופה התגלו שתי פנים: חברי השמאל הליברלי והמובהק ניסו להחזיר את יאיר לחיק השירה העברית, ופקודו ותלמידו של יאיר עשה הכול כדי למסר את יאיר כמנהיג חבורת הפורשים... לא מפתיע, ובכל זאת...

דעות שונות, "עמים" שונים

העיר תל-אביב מלאה בכרזות מעליהן מחייכים זה אל זה וזו אל זה לימור לבנת ואברום בורג, כווג מאוהב מדושן-עונג. שתי צלוחיות של דבש. והכיתוב: "דעות שונות, עם אחד". זו גניבת דעת. איש לא טען שהיהודים בארץ אינם עם אחד. הטיעון הוא שהניגודים בין קבוצות, אמונות, רמות חיים, תרבויות של עדות שונות, הם כל-כך צמוקים, שכמעט ובלתי אפשרי לגשר עליהם. אנטגוניזם בלתי מתפשר קיים בין מי שרוצים להיפרד מהשטחים שנכבשו במלחמת ששת-הימים לבין מי שדוגל בארץ-ישראל השלמה ומעדיף להמשיך ולשלוט בעם אחר למען

יג



השער: דן צלקה, צילום: רמי צלקה

לכבוד עתון 77 ת"ד 16452 ת"א 61163
אבקש מנוי לשנת 1999/1998

שם ושם משפחה _____

כתובת _____ טל' _____

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

בנק _____ סניף _____ מס' המחאה _____

	שירה ופרוזה
5	שלום רצבי: שירים
5	דוד זפרן: שירים
7	יערה בן-דוד: שירים
15	רמי סערי: שירים
15	משה דור: שירים
31	חווה פנחס-כהן: פואמה
34	לאה זהבי: שירים
37	ליאור שיר: שיר
38	טל ניצן-קרן: גן יפאני (סיפור)
40	ורדה קנול יהלום: איפה ציפור (סיפור)

מסות ומאמרים

על דן צלקה

10	דן צלקה: עיקרון אבי-יונה או תולדותיה של אשליה אוילית
12	רפי וייכרט: לכתוב את האופל - על ספרו החדש של דן צלקה
16	גרשון שקד: סאגת העליה, ההגירה והירידה - על "אלף לבבות" לדן צלקה

22	חגית הלפרין על פרסום ספרי שירתו של אלכסנדר פן
28	יהודית ברטוב על "האי של ארתורו" לאלזה מורנטה
32	מירי פז על בודלר בעברית
35	רות נצר על "הגולם" לגוסטב מייניק

רשימות ביקורת

6	אורית אילן על "רישום סיני" לדורית פלג
6	רות לאופר על "טיול בשלושה" לאלי הירש
7	עודד פלד על "סך הכל שירים" לסגנו דוד
8	מירי פז על "מקום בצמרת" לחווה עציוני-הלוי
8	יעל ישראל על "נבלות" ליורם קניוק

מדורים

	לפי שעה - יעקב בסר
4	המלצות עתון 77
9	חצי פינה - רוני סומק
44	מצד זה - עמוס לויתן

שנה כבי' • גליון 216 • שבט תשנ"ח • פברואר 1998 • 20 ש"ח

Iton 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
 Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Yosi Hadar, Amos Levitan, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Arie Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled, Dorit Peleg
 Vice Editor: Amit Israeli-Gilad
 Management and Graphic Design: Michael Besser

המזל: 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

ביצוע: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ
 לוחות: אורניב

עתון 77

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
 יחסי ציבור: ניצה גורביץ'
 ניקוד: שמואל רגולנט
 מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפו, גילה בלס, משה דור נתן, זך, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

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

המלצות עתון 77

פרנץ קפקא: הנעדר (אמריקה); מגרמנית: אברהם כרמל; הוצאת שוקן; 1997; 270 עמ'
 תרגום מחדש ל"אמריקה", קוריתו המופלאות של הנער קרל רוסמן, המגורש מבית הוריו שבאירופה לאמריקה הורה והמורה.



הינריך היינה: טנהויזר ושירים אחרים; מגרמנית: שלמה טנאי; הוצאת זמורה-ביתן; 1998; 163 עמ'

שלמה טנאי, המתרגם, ערך את מבחר השירים בשלוש חטיבות: הראשונה כיללת את השיר "פסיכה" ואת "טנהויזר" העוסק ביחסים בין גבר לאשה. בחטיבה השנייה "שירים 1853-1854": שירי סבל וייסורים. בחטיבה השלישית: השיר ההומוריסטי "הפיל הלבן" והפואמה הטרגית-צינית "בימינו".

עמינדב דיקמן הביא לקט שיחות ורשמים של מי שביקרו את היינה בפאריס, על עיש דווי, בשנות חייו האחרונות והוסיף אחרית דבר מקיפה.

אונורה דה בלזאק: יצירת המופת הנעלמה, הנערה שענייה זהב, אדון קורנליוס; מצרפתית: ארזה טיר-אפלרויט; הוצאת כרמל-ירושלים; המועצה הציבורית לתרבות ואמנות; המפעל לתרגום ספרי מופת; 1998; 191 עמ'
 שלושה סיפורים: ב"יצירת המופת הנעלמה" - על הנעשה באטלייה של הצייר פרנהופר. "הנערה שענייה זהב" - הרפתקת אהבים מתעתעת ומסתורית של אציל יפה תואר ונהנתן. ו"אדון קורנליוס": על תככי השלטון בבית המלוכה.

חיים גראדה: דורות; מיידיש: יעקב שופט; הוצאת תג; 1997; 215 עמ'
 מבחר מייצג משירתו של המשורר היידי, ממייסדי הקבוצה "וילנה הצעירה" שמטרתה היתה לשלב בין התרבות והמציאות היהודית לעולם

ולחיים המודרניים. "חצות לילה, חצות, / החצר האבנית, הגבוהה המרובעת- / עיני הזוכית שלה עצומות... / אני אוסף פזורי איברי העופרת שלי אט- / מוטלות על כר מטולל / פני הקרושות / ופורטים עליהן פסי זוהר כעל / קלידים - הלום של אורות".

גדעון עפרת: שלוש השיכות; ליקוי מאורות: אפלטון, קאנט, קירקגור; הוצאת האקדמיה; 1997; 369 עמ'
 בעקבות צדם האפל של שלושה פילוסופים - על "חשכת הרעת" ככתבי אפלטון, על אפלה מיתית ככתבי קאנט ועל קירקגור - "תהומות האני, על קבר הקיום ועל הסתרות האמת".

מאיה בזרנו: אנסה לגעת בטבור כטני; הקיבוץ המאוחד; 46 עמ'
 ספר שירים תשיעי. "אני מניחה שהייתי אז / באושר / כי איזה קשר יש כבר / בין ראשי אירוסים לבנים / לשני כלבי זאב לבנים / אם לא רק קשר הלבון המבהיק / בערב אביב? / אלא שריצת האבוקה הנמרצת של שני הכלבים / בקשתות וריצורים, היתה חולפת / בתוך הפריחה הלפידית / של ראשי האירוסים בשדרה / ופראותה של פרוות האובים הלבנה / רעדה לקרוע / את האירוסים".

אהוד בן-עזר: ימים של לענה ודכש; הוצאת עם עובד; 1998; 599 עמ'
 ביוגרפיה של "המשוררת הארצשראלית הראשונה", אסתר ראב, שנכתבה על-ידי בן אחיה, הסופר אהוד בן-עזר. קורותיה שזורים בקורות היישוב; המושבה פתח-תקווה בתחילה, ובהמשך, ביתה התל-אביבי של המשוררת, שהיה מקום מפגש לסופרים וציירים.

חמישים שנה חמישים סיפורים - מבחר הסיפור הקצר; אנתולוגיה בעריכת זיסי סתיו; ידיעות אחרונות; ספרי חמד; 1998; 688 עמ'
 סיפורים שנכתבו בחמישים שנות המדינה. משתתפים: נסים אלוני, חנוך ברטוב, ס. יזהר, אהרן מגד, יגאל מוסינזון, שלמה ניצן, עמוס קינן, נתן שחם, משה שמיר, בנימין תמוז, יצחק אורבך אורפן, רות אלמוג, אהרן אפלפלד, יוסל בירשטיין, יצחק בן-נר, אהוד בן-עזר, יצחק בר-יוסף, שולמית גלבוץ, דויד גרוסמן, יואל הופמן, יהודית הנדל, שולמית הראבן, נורי זרחי, אברהם ב. יהושע, עמליה כהנא-כרמון, יצחק לאור, סביון ליברכט, שולמית לפיד, ראובן מירן, דן בניה סרי, עמוס עוז, דורית פלג, ישעיהו קורן, יהושע קצנ, יורם קניוק, אורלי קסטל-בלום, יותם ראובני, יעקב שבתאי, דוד שחר, דוד שיץ, יוסי

אבני, גפי אמיר, גיל הראבן, עווי וייל, גדי טאוב, מירה מגן, רונית מטלון, שהם סמית, יהודית קציר, אתגר קרת.

אלן סיליטו: מסעות בניהילון; מאנגלית: שרונה עדיני; הוצאת גוונים; 1998; 227 עמ'
 סאטירה חברתית ופוליטית. ניהילון היא מדינת הניהיליסטים, אליה נשלחים חמישה אנשים כדי לחבר מדרוך נסיעות למטיילים.

אלי שרייבר (התולי): השדה והמערה אשר בו (דו"ח נתיחה); הוצאת זמורה ביתן / עמודים לספרות עברית; 1997; 268 עמ'
 על הסופר התנכי אליהוא מוטלת כתיבת חלק מתולדותיו של אברהם. לאליהוא תיאוריה תרנית לגבי הדרך בה נרכשה מערת המכפלה מידיו של עפרון החיתי, אותה הוא מצפין בכתביו. על קורותיו של אליהוא כתב סופר בן ימינו, החולה בסרטן סופני.

אהרן מגד: דודאים מן הארץ הקדושה; עם עובד, ספריה לעם; 1998; 217 עמ'
 ציירת אנגליה מחפשת בארץ-ישראל של 1906 גאולה לנפשה. ביאטריס, הציירת הבהמיינית מגיעה לארץ ישראל כדי לצייר את פרחיה. היא נפגשת עם יהודים וערבים ואף נקשרים יחסים בינה לבין שרה ואהרן אהרונסון.

יעקב שי שביט: כעיקך שירי אהבה; הוצאת כרמל ירושלים; 124 עמ'
 ספר שירים שני. "כל הרך / מהלך שלושת ימים / הייסיר מבטו בפני בן שיחו / גם כשבנה את המובח / וערך את העצים / גם כשעקף את בנו ממעל להם // כששלח ירו למאכלת השפיל

בני אפרת ורוני סומק: "בית-חרושת של הטבע חורף 2046, 1998"; מוזיאון ישראל, ירושלים
 קטלוג התערוכה המציגה מפגש עבודות של בני אפרת ורוני סומק (בגלריית "המומה" בתל-אביב). "התערוכה 'בית חרושת של הטבע' בוחנת מה באבדון אינו אבדון כדי לתת לדבר הזה סיכוי. אפרת מציע לסמנים של טבע, כגון אדים, בצל, ביצים או דבורים מילוט מרסן התרבות המיוצגת באמצעות הפצים שהיא מייצרת..." (מתוך המבוא) למשל - "מכונת הנחמות": מסחטה תעשייתית המכילה במקום תפוזים בצלים, ושירו של סומק "קיצור תולדות הוודקה" כתוב בצל על הקיר. או "בית חרושת של הטבע": המישים כוורות דבורים בכלוב והשיר "הפואמה האקולוגית" כתוב בריבוי-הזמנה לדבורים לסעוד את סעודתן האחרונה.

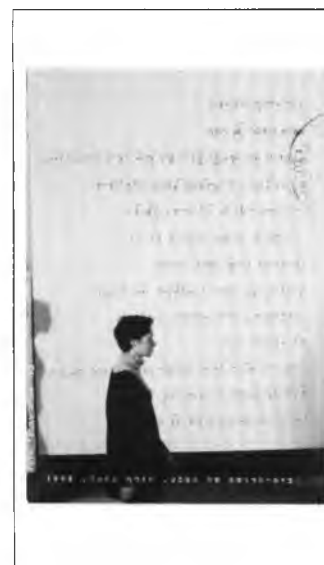
אלוהים את עיניו // מאו שותק אברהם עם אלוהיו / כל הזמן משוחח עם עצמו".

דינה קטן: שפה; הוצאת הקיבוץ המאוחד; הוצאת ריתמוס; סדרה לשירה; 1997; 74 עמ'
 ספר שירים רביעי. "להאלם. לדקלם. כמעט להיות / מקום שלא היית, שלא תוכלי להיות. / לא מלמעלה, לא מלמטה, לא / מלפנים. לא מאחור,



צעקו הילדים במשחק המבוארים. / ואת נותרת, הראש חפון בעץ / ופתאום שברו את הכלים ואת לא משחקים".

לאה טרן: רחוב הסכראים 11; הוצאת ירון גולן; 1997; 54 עמ'
 ספר שירים רביעי ללאה טרן. "אני בגדדית / דדיים לי / להרוות / פרת וחידקל / תמרים כפות / רגלי / ציפורי עדן יונקות / בתאוות סוכר / צוף הכרחי לקיומן / מדמי האסור / נלכדות בסבך / תלתלי / למות בסתך".



שלום רצבי

שֵׁב מֵאֶרֶץ זָרָה, וְהִשָּׁפָה
כְּכֹלִי
שְׂאִיז בּוֹ חֶפְזִי, הוּא מְכָה
אֲבֹן
בְּאֲבֹן, דּוֹרֵשׁ
אֶת נַפְשִׁי לְבוֹא
אֶל הַשְּׂקֵט שֶׁהוּא
לְבָה. כִּי מִי לִי
כֵּאֵן? בְּהִתְעַטֵּף
הָאֲבֹן בְּשָׂר
שֶׁלֹא אֲדַע עוֹד; עֲכָשׁוּ מִשֶּׁהִיא בָּאָה
מֵרַכְיָנָה עֲצָמָה
כְּמִדַּת אָדָם,
בְּלִכְתּוֹ נְמוּף
כְּעֶשֶׂב הַשָּׂדֶה, אוּ בְהִגְבִיחוֹ
עוֹף בְּלִילוֹת שֶׁכִּבֵּר
לֹא יִהְיֶה עוֹד,
מִה בֵּינִי
לְבִינָה
כְּפֶתַח יְהִלְךָ?

יום ראשון, 31.8.97

מֵאִיפֹה אֲנִי לּוֹקֵחַ
אֶמֶן לְהַפְלִיג
מִפֹּה עַד פֹּה? לֹא
מִרְפֹּה. מִתְפַּתֵּל
בְּתוֹךְ מַה שְּׂמֵבִיאוֹת
לִי הָעֵינַיִם. הֲנֵה הִיא,
וּכְבֵּר
עֲכָשׁוּ.
חֵלוֹם שְׂשֻׁלוֹשׁ עֲשָׂרָה
מִפְּלָצוֹת
עוֹשׂוֹת לִי עֵינַיִם. וְאֲנִי
לֹא מִרְפֹּה. מִמֵּתִין
כְּמוֹ אוֹ. בְּמַעֲבְרִים
שְׂבִין חֵלוֹם
לְבִין עוֹד לֹא
מִבְּקֵשׁ בְּכֹל פֹּה
גֶשֶׁם
נְדָבוֹת; פּוֹרֵשׁ
אֶת הַיַּדִּים, וְאַחֲרֵיהֶן
פּוֹרֵשׁ
אֶת הַגּוֹף; מַחְכֶּה
שְׂגָם הִיא, כְּדֵי שְׂאִיטִיב לְרֵאוֹת
כְּחֵלוֹם
תְּעֻבוֹר

12.5.97

לאפרת בתי

אֲנִי שׂוֹאֵל
אֵפָא
יְדִי? מִיָּם
אֶל יָם
גְּדוֹל יוֹתֵר
מִתְגַּלְגֵּל, כְּמוֹ רַעַם
גַּם הַשְּׂחָפִים
מִחוֹרִים,
אֲנִי בִכַח
הַתֵּר
צְרוּרָה, וּכְבֵּר
מִה שְׂמוֹשֶׁךְ
אֶל תּוֹךְ
הַלִּילָה הַזֶּה
הוּא מִה שְׂכַל עוֹד
עוֹדָךְ לֹא
עוֹד
יִגְמֵר

אֶתָה הוֹלֵךְ
רַק כְּדֵי שְׂאֲדַע
שְׁהִיִּת, אוּ שֵׁב
עַל מִנַּת שְׂתוּכַל לְחַמוֹק
בְּפִסְיוֹת קִטְנוֹת
שְׂנוּגְעוֹת תַּמִּיד
בְּקִצֵּה הָאָחֵר
שֶׁל הַמַּחְשָׁבָה; שְׁלַכְתָּ
לוֹקַחְתָּ אֶתָה
אֶת נוֹפוֹ
שֶׁל עֵץ, חוֹשֶׁפֶת
אֶת צְלִקוֹתָיו, וְאֵלוֹ אֶתָה
קַח
מִה שְׂכֵבֵר תִּקַּח. כִּי מִכָּאן וְאֵילֶךְ
כְּמוֹ חִיָּה פְּצוּעָה, מִסְתַּכֶּלֶת
הַמַּחְשָׁבָה
בְּמִרְאָה,
קוֹן טַעֲמִים
נוֹתֶנֶת
בְּאֵינוֹתָךְ

10.12.97

דוד זפרן

ספר טלפונים

אֲשֶׁרִי הַיּוֹשְׁבִים בְּצַד וְאֲשֶׁרִי חוֹטְפֵי הַכְּדוֹר הָרֵאשׁוֹן
אֲשֶׁרִי הַנְּצִלִים עֲטוּפֵי דָגָל וְאֲשֶׁרִי בְּנֵי זוּגָם בְּלִילוֹת
אֲשֶׁרִי הוֹרְסֵי בָתִּים עַרְלֵי בִינָה וְאֲשֶׁרִי יוֹשְׁבֵיהֶם
אֲשֶׁרִי הַחֵד הַדוֹ וְהַתּוֹ מִינִיִּים אֲשֶׁרִי הַצְּמֻחִים
אֲשֶׁרִי כֹל יִצְיָאָה מִפְּלָצֵתִית וְאֲשֶׁרִי צְדָקְנוֹת פּוֹרִיטְנִית
אֲשֶׁרִי סְטָאֲלִין ג'וֹ וְאֲשֶׁרִי אֶפְנֵת הַמַּחְנוֹת הַקְּרִירִים
אֲשֶׁרִי הַצְּנוּזָרָה אֲשֶׁרִי הַקְּרַפְטִים וְאֲשֶׁרִי זֶהֱר אַרְגוּב
אֲשֶׁרִי הַבְּקוּבִק אֲשֶׁרִי אִיצִיק רֵבִין וְאֲשֶׁרִי הַגַּפְדּוֹר
אֲשֶׁרִי מִדָּד הַמִּשְׁתַּנִּים וְאֲשֶׁרִי הָאִישׁ אֲשֶׁר אֲשֶׁרִי
הֵדָם בְּעֵינַיִם וְאֲשֶׁרִי הַתְּנוּק בְּעֵרִיסָה בֵּין הָעַרְבִים
אֲשֶׁרִי הֵם כִּי זָכוּ לְהַכְנֵס בְּשַׁעְרֵי זֶה סֵפֶר הַטֵּלְפוֹנִים

הזר שבתוכנו

דורית פלג: רישום סיני;
הספריה החדשה/הוצעת
הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן
קריאה; 1997: 95 עמ'

"רישום סיני" נכתב בעקבות שהות של שנה בסין, והוא כולל נובלה קצרה ושני מחזורי שירים, הסובבים כולם סביב ציר אחד: ציר המפגש החזק, המרתק והמטלטל עם סין. זהו ספר מסע לתוך סין כמחוז, כהוויה, כאפשרות רוחנית-תרבותית, וזה בעיקר ספר מסע לתוך הנוסע עצמו (הנוסעת, במקרה זה): ספר העיקב אחר, ומנסה לפענח את התנועה הפנימית, שנולדת מתוך התנועה החיצונית של המפגש.



המצויה בתוכנו. כלומר, מפגש שאינו מתנהל בין הפנים לחוץ (כששאלה היא מי מוגדר כזר) אלא בתוך הפנים.

בתוכנו, כך אני מרגישה, וזו נקודת החיבור שלי לספר - יש תמיד איזה מקום זר, ארץ בלתי נודעת, אפלה ואילמת, ישות עצמאית, צמחית ברמת התודעה שלה, שהעיקרון הבסיסי שלה הוא תנועה עיוורת של הישרדות, של צמיחה, של חיים.

אני לא מדברת על התת-מודע, אלא על סוג של קיום. שתהליכי הצמיחה והקמילה שלו מתנהלים באופן כמעט נפרד מאתנו, ושמגלים באופן ממש ומטאפורי כאחת - בגוף. בחומרי הזה החי את חייו הנבדלים. אותו סוג של קיום, שאלכס, בנובלה "ערפל", מכחיש כל כך, ושעט עליו כמו הקבצנים העטים על המבקר במקדש הנמר האורב.

הרבה מלים נשפכו על יחסו של איש המערב לגופו, והרבה סדנאות לגישור בין גוף ונפש צומחות על רקע אותה תחושה של זרות, של מבוכה והכחשה כלפי הגוף, המגלם בתוכו, באופן כה מטריד ומעורר השתאות, חיים לא פרטיים, במובן שהם נטולי תודעת-עצמי, במובן שהם קרובים יותר לחוץ מאשר למה שאנו מגדירים אותו כפנים שלנו - התודעה, האגו, הזיכרון, ההיסטוריה והפוליטיקה המיוחדים שלנו. בתוך הקיום האנושי יש משהו אפל ולא מופענח דווקא משום שמצוי בתוכו, מגולם בגוף - כמו סוכן זר, או כמו היצור המביעת ב"הנוסע השמיני" - מצוי בתוכו שליח של העולם הווגטיבי, המאוחד ברצון החיים הלא מובחן שלו. שליח של משהו זר שאנו חושדים בו שהוא גדול מאיתנו, רחב מאיתנו, עתיק מאיתנו, ושגם בכליונו של הגוף ימשיך ויחיה אחרינו.

סין מצטיירת - בין היתר, וזה רק אחד מהחלונות שדרכם אנו מתבוננים בה - כמקום שבו הזרות הוא אינה קיימת. כמקום שבו הפנים החוץ משתקקים להגיע לאיחוד, והתרים לאיחוד הזה, שמחים בו. מקום שבו הסוכן הזר, היסוד המשותף לפנים ולחוץ, הוא גשר ולא איים.

אבל מה שהספר שואל עליו, בדרכו המאופקת והצלולה, הוא - האם אנתנו יכולים לשרוד ב"סין" הו. האם אנו יכולים לעמוד בהפיכתו של ה"זר" ל"לא עוד זר", האם אנו רוצים בכך, האם אנו יכולים להכיל זאת. האם כאנשי המערב, הרברים שרבים מאיתנו כה נכספים אליהם - להרפות, לקבל, לצפות בסבלנות, להמשיך לצמות, להפוך לאחד - הם אפשריים עבורנו. האם הזרות הנעוצה בנו כסכין אינה הכרחית - ושלפיתה תביא עלינו את מותנו.

לשאלות האלו נחשפים, במודע ושלא במודע, אלכס, וואי גואו רן הכותבת על סיאו צ'ן בגני ביוונצ'ואן, והמבקר במקדש הנמר האורב - ה"גיבורים" הזרים של שלושת חלקי הספר, ונדמה לי, שבמודע ושלא במודע, גם הקוראים ב"רישום סיני". אני כשלעצמי קראתי אותו כששאלות אלו, כמו גם יופיו המוסיקלי של הספר - מצלצלות במקום עמוק בתוכי.

אודית אילן

(מתוך דברים שנאמרו בערב לכבוד הספר)

קטע הפתיחה, הבנוי כסונטה, כמו רבים משירי הספר, מרגיש היטב את הצפוי לקורא בהמשך; הרבה תיאורים של מקומות, הרבה חוויות והרבה אפיוזדות קטנות, הנוגעות לכל אחד ממשתתפי המסע ולאיינטרקציות ביניהם. כבר הקטעים הראשונים מעוררים לא מעט עניין וסקרנות לגבי אפשרות התחברותם של השלושה אל המראות והחוויות שהמסע צופן להם, כמו גם לגבי האינטרקציות שביניהם, ואולי, בעיקר, לגבי אפשרות הקורא להתחבר אל מסעם. ואכן שאלת ההתחברות, לרבות, ואולי בעיקר, של האדם אל עצמו דרך המראות שהוא רואה והחוויות שהוא חווה, עם בני משפחתו, היא לדעתי התמה המרכזית בספר. חשיב להזכיר שהשאלה הזאת מועלית דווקא על רקע של ניתוק פיזי וגם רגשי מהכאן ומהעכשיו של חיי היומיום התלאביביים של המשתתפים במסע. כתב הספר, אל הגיאוגרפיה וההיסטוריה של המקומות, במובן העמוק, היא החוויה המשמעותית והמעניינת שהספר עוסק בה. "נפשי גדלה למידת אולם. / משהו כזה קרה לי / רק במסגרים של איסטנבול:.... / ואילו כאן סבבתי במעגלים / משתהה, ורץ קדימה, ושב על עקבותי / ולבי מנתר לעומתי." (עמ' 17).

מרתק לעקוב אחרי ההשפעה הסובייקטיבית כל כך של מה שמתואר באובייקטיביות לכאורה. לעתים קרובות המעקב הזה מצליח לרגש ואולי אף לעורר הודות, שכן

שירת המגף האיטלקי

אלי הירש: טיול בשלושה;
הספריה החדשה; הוצאת
הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן
קריאה; 1997: 126 עמ'

הפדוף חטוף בספרו החדש של המשורר ומבקר הספרות אלי הירש ייצור, קרוב לוודאי, את הרושם ש"טיול בשלושה" הוא ספר שירים. ואילו הקריאה בשערך האחרון של הספר תכוון את האוחז בו לצפות ליומן מסע כמעט עלילתי. שני הרשמים הללו, הסותרים או המשלימים, תלוי בהשקפה, מתבררים כנכונים בחלקם וכמוטעים בחלקם. עמוד השדרה של הספר הוא מסעם בן השבוע של הכותב, רעייתו נתי ובתם בת השלוש, דריה, אל מרכזו של המגף האיטלקי. למי שאינו בקיא בריוו הגיאוגרפיים, ההיסטוריים ובעיקר התרבותיים והחזותיים של האזור, נכונה משימה לא קלה להתחבר אל שלל השמות והמראות שמומן הספר. כמו, למשל, בשיר-קטע הפותח את הספר: "ל...מה שלא ידעתי אז: שחיות הקתרלה - / עם הצריחים, הפיתוחים, הפסיפסים, / הכיכר השטוחה לרגליה // שטופה בשמש - והבכי של דריה, / הם רק מנבא לסנטה קיארה באסיו / חמש שעות אחר כך, בשקיעה." (עמ' 9).



מתוך המראות, האפיוזדות הבינאישיות והרגשות שמתעוררים בכותב ואף מגיעים אל תודעתו נוצר אני עשיר יותר ומבחינות רבות גם מאושר יותר. זו היא, קרוב לוודאי, התוצאה המבורכת של אותו שבוע באיטליה, והיא גם גם מגולמת בספר שנולד מהמסע.

התחברות משתפי הטיול זה עם זה מעוררת בעיה. היא מתוארת דרך אפיוזדות אובייקטיביות ודרך מסירת הרגשות שהכותב מזהה אצל עצמו ואצל שתי שותפתיו למסע, "לפנות

השיבולת" (אמרות", עמ' 165).
"ביקשתי ארץ לעמל, / ארץ
למחשבת, / ארץ מלוא אהבה. // כך
ארצי הפשוטה, " אומר סנדו דוד
בשורות הסיום של "במקום נאום",
החותמות את מבחר שיריו. מלים
כדורבנות של מי ששירתו וחיו
נמוגים זה בזה, באהבת הפשטות,
בסגידה ליופי.

עודד פלד

יערה בן-דוד

שירים מחדר המתנות

1.

מושטת יד נוגעת בפני ילד בשלותו
שלא מתבלה
בגוף הפרח צומח גן מפלא
תענוגות יום ותענוגות לילה
קח כרטיס כניסה לממלכה האסורה.
עוד מעט הדבורים
כמו הדבורים הממלמלים
על הצוף.
נכון, אלה פרחים מוגנים
באור שבור -
ילד-עינים, לשקוע בקטיפת המבט
הזוכר בעל-פה את השיר
נכנס לחצר הפנימית שלי
ויוצא מחדרי הלב
נותן למלים לעשות אותו
כאות לבו -
פעם קן לצפור בתוך פפותיו
ופעם בקע לצפור
בין העצים.

4.

יושבת בשפה בסירנת הרגע
אני יוצאת בלילה פשקריר
עוקפת את כאב המכה
ואת הדומם
לובשת בגד הפוף עם כל סימני
התפרים וריחות הגוף
כמו מכורה לכשפים הולכת ומוסקת
מן הגיהנום שלי אל
הגיהנום של אחרים.

(מתוך קובץ חדש העומד לראות
אר בקיוב בהוצאת "תמוז")



סנדו דוד

סך הכל, שירים

שועטים. / שלג. // על העצים / עורב
בכה, / בכה האור, / בכו צבעי הלילה. //
/ ודם בגביעי החורף השקוף. //
שיכור / מעד המוות. // שלדו / עטוף
אדמת לבנה / ובחלל עיניו - / חלל
("תמונה", עמ' 33). תמונת מוות
מצמרת, משרטטת בחדות, בעוצמה
של איפוק. אך בשירים אחרים מתאר
סנדו דוד את הזוועה בלהט
אקספרסיוניסטי, תוך שהאני-השר
הופך לאנחנו, כלומר, המשורר נוטל
לעצמו את החירות להיות פה לאני
הקולקטיבי: "האור השחור ירדפנו /
ולא עוד נדע צלנו איו? מתפורר
בגיפורניך הרקיע, / ואין עוד
סטורוס. / גולש הלב אל בין
"צבעות / ואנו אלמונים לעצמנו"
(מתוך "שירי האור השחור", עמ' 24).
ואימי השואה ממשיכים להדהד גם
שנים רבות אחרי, בסיסה בשמי
אירופה: "...אט באים ההרהורים. /
שדות שראית / אינם נמחקים. / מראות
תלויים על קיר זיכרון / מרחפות על
פני הזמן / מול עיניך. // זרע שקפא /
עולה ממחבואי לבך / הזוכר."
והזרע שקפא הוא גם הורע הנובט. מאז
עלייתו ארצה, המשורר מתאר שוב
ושוב את נופי ארץ ישראל, באהבה
רבה, בסבלנות אין-קץ של אמן ואיש
אומה, את מחזורי העונות, פריחה
וקמילה, להט שמש וצינת לילה, אבן
וקוץ, פרח וירק: "צבעי הפרחים
בוערים מרוב שמש. / עלומים הצומחים
מחום אדמה / פקוחים כמו עין. //
בלילות הם יונקים את דבש הירח /
ונוצץ כוכב כדבורה ככל פרח. //
השדה הבהיר כרקיע" ("פרחים 1",
עמ' 72). ואולי הקירבה לטבע, לחיי
הכפר, היא נחמה יחידה, וגם משל,
מוסר השכל, למשורר שחווה רבות
בחיו ונשאר נאמר לאמירה השירית
שלו, חרף האופנות המתחלפות. "אל
תתרגש מכל רחש. / לא כל רחש הוא
אירוע פיוטי", הוא אומר לנו ולעצמו,
בראש ובראשונה, "ואל תכתוב שירים
דמויי רחש, / כי לרוב הם פח יקוש /
לונבו של כלב... // לא בראש כל קש
מבשילה שיבולת. / לפעמים הוא רק
אמינים. / השיבולת מבשילה רק בראש
הקש / שיודע לשאת את שמחת

הזרע שקפא הוא הנובט

סנדו דוד: סך הכל, שירים;
הוצאת גורנים; 1997; 172 עמ'

"סך הכל, שירים" הוא מבחר מקיף של
שירת סנדו דוד, מחלוצי השירה
האימאגיסטית בישראל, ומי שמתרגם
ה שנים רבות ממיטב השירה הרומנית
וגם מן השירה הצרפתית המודרנית.
שישה קבצי שירה פירסם סנדו דוד עד
היום, מאז פורסם שירו הראשון
ב-1946, בכתב-העת "עתים" בעריכתו
של אברהם שלונסקי, והמבחר שלפנינו
חובק את מיטב יצירתו, החל מ"אור
הלילות" (1949) וכלה ב"הלווים
השחור, הלילה" (1988).
"אילו היה שירי / פסל של ברנקושי",
כותב המחבר, "היה שירי / קו דמיוני
של מהירות, / ציפור ניצבת בשמיים. /
/ אילו היה שירי / התגלמות
הפשטות. / ניצוף רוח / וחומר מזוקק /
לנקודת / על-זיכרון. // אילו היה
שירי / פסל של ברנקושי, / היה
שירי / סמל. / חיים אחרים ("אילו
שירי", עמ' 16). שיר זה, כמו רבים
אחרים, עוסק בשירר עצמה, כאשר
האימאגו, התמונה, נפגשים במרכז.
השיר אינו סמל, שכן האימאגיון, גם
בגירסתו הרוסית (אימאגיוניזם), כפי
שבא לידי ביטוי אצל המשורר סרגיי
ייסנין. התיאור רבט קן / ואדים
ירשנין, וממשיך ורננס בשירה
ועברית, הלאית של שלונסקי הצעיר -
השיר הוא יישות טהורה, קונקרטיה,
סדוריואלית בלתי-אפשרית, כפי
מכרע. קירובי סך סנדו דוד לעולם
האמנות הפלסטית מוצאת אל ביטויים
כאן, תוך שהוא משתעשע באפשרות
ששירי-פסלו יהפוך ליסמל, ליחיים
אחרים, כך גם ב"רישום עיפון",
המוקדש לצייר הצרפתי ז'אן דוד:
"ציפורים נחות על חוטי הווה. / מנוחה
אחר ארוחת בוקר / באוויר הצלול של
הנייר. // ... קווים עדינים, /
חד-פעמיים. / עצב מרחף באור; /
הציפורים" (עמ' 82), ובשירים אחרים,
בהם פוסק המשורר אל תוך יצירת
האמנות ומשרטט אותה כמראית עיניו,
תוך הבלעת האני-השר עצמו. למעשה,
המשורר הוא האמן, הצייר, ולא
במקרה, רבים משיריו של סנדו דוד
נושאים כותרות בנוסח 'תמונות מן
התערוכה': "פסל אינדיאני", "ציור
דרום אמריקאי", "שרטוט", "אקוורל
2", "טריפטיכון, הכניסה לעיר",
ועוד.
האימאגו מתווך, אמנם, בין המשורר
למציאות, אך אין בכך כדי לבטל את
האמירה, את ההיגד. סנדו דוד, שגולד
ב-1923 בעיר הרומנית טרגובישטה,
ועלה לארץ ב-1944, לאחר שעשה
שנתיים במחנות ההסגר של
טרנסניסטריה, מגלם, לפיכך, בסיפור
חיו, תווית שהפכה כבר מזמן
לקלישאה אצלנו: "משאה לתקומה";
השואה ומוראותיה מלווים רבים
משיריו, בייחוד במחזוריים "לילות
במחנה הסגר", "שירי האור השחור"
ו"עמוד העשן". "עננים-עננים, / פרים

ערב, בפתח בית קפה מול המקדש, /
דריה נפלה ונהבטה, ודם ירד, / ועד
שהגחתי מפתח הסימטה המקורה //
נפל עליך לילה, ונבהלת. / למחרת
בבוקר, כשהתעוררת, / חיכת אלי
בשלישית." (עמ' 26). אבל משהו
בהתחברות הזאת נשאר מאולץ,
סובייקטיבי מאוד ואיכשהו לא באמת
מחובר. כך שלא אחת, במהלך
הקריאה, מתעורר הרצון לשאול "נו
א מה?". אין לי ספק שהירש אכן
מזדהה עמוקות עם המקומות,
האפיוניות והרגשות שהוא מתאר,
אבל לעתים קרובות, לא מתעוררת
הזדהות מעין זו אצל הקורא.
"הנטיעה בגשם ואולי גם הייכות /
הטילו צל על הערב. / סוף סוף היה
לנו חדר לעצמנו / אך את נרדמת עם
דריה." (עמ' 41), "התיישבנו על
מדרגות הקתדרלה. / נתי שלפה
מצלמה, / ודריה האכילה יונים
בפירורי במבה." (עמ' 47). ובכן, מה
זה אומר על הקשר שבין השלושה?
המובאות שלהלן מכוונות אל שאהל
גדולה שספר מעורר, לגבי יכולתי
של הקורא להתחבר אל חוויות
סובייקטיביות כל-כך. ריבוי השמות,
התיאורים המפורטים של התמונות
והמבנים, פרטי האירועים הקטנים
שהמטיילים חווים, למשל: "דריה
נרדמה בעגלה" (עמ' 55), "באוטו
טעמנו תות" (עמ' 59), או "ציני
לאכול ולשתות, ודריה / ראתה ילד
קטן מלקק ארטיק לימון." (עמ' 68)
הלאה נחלאת - מקטים על הקריאה
ועל ההזדהות. דומה שאמבר, מתוך
התלהבות אמיתית, יצאה לשיריה את
מידת הסובייקטיביות הזו של הכנייה
הירש בוחר להביא את חוויותיו
מהמסע במתכונת שירית. אפשר כדי
לסמל את השירה שעורר בו המסע
ואפשר, מסיבות אחרות. ועם זאת,
קשה להגדיר את "טילו בשלושה"
כספר שירים, גם בגלל הפרוזאיות
הרבה של תכניו ואמירותיו, ובעיקר
מפני שמרבית היחידות השיריות
הבונות אותו אינן עומדות כשירים
כפני עצמם. יתכן שאין די בשני אלה
כדי לקבוע שהספר אינו "ספר
שירים", אבל אין ספק שכאן
מיטשטשים מאוד, אולי במכוון,
הגבולות שבין שירה לפרוזה.
ספרו של הירש אסתטי, אולי בהתאמה
למראות המתוארים בו, מה שבהחלט
יכול להחשב הישג כשלעצמו. רבים
מהרגשות המובעים בספר אכן
מצליחים לעורר מידה זו או אחרת של
הזדהות. הבעיה היא בסך הכול, וכאן,
בניגוד לכותב, שיוצא מועשר רגשית
ואינטלקטואלית ממסעו המשפחתי
והאישי, ונראה שגם שותפותיו,
הקורא, לדעת, יוצא נשכר הרבה
פחות. היום, בעידן שבו יוצאים אל
המדפים בארץ עשרות כותרים חדשים
מדי חודש, ואילו מספר השעות
ביממה נותר ללא שינוי, גם השאלה
של מה ומה מקבל הקורא מקריאתו,
הופכת להיות מאוד רלוונטית. ■

רות לאופר

חונטות מקומיות

חזה עציוני-הלוי: מקום בצמרת; אליטות ואליטיזם בישראל; הוצאת צ'ריקובר, 1997: 172 עמ'

"מקום בצמרת", ספרה של חזה עציוני-הלוי על האליטות בישראל והקשר ביניהן, הוא מפתח להבנת התרופפות הדמוקרטיה והתהדקות צבת השלטון, שתי תופעות החוטמות (במקרה החמור) או מגבילות (במקרה הרע) את הסיכוי למימוש זכויות אורח בסיסיות.

החוסמים והמגבילים את זכויות האזרח הבסיסיות - להתפרנס בכבוד, למשל, או ליהנות משירותי פנאי שוויונית על פי חוק ואפילו, מנגישות למידע על מה שמגיע לאזרח על פי חוק, הם לא רק זרועות השלטון, אלא כל אותם חוגים הסמוכים אל השלטון בתוקף ממונם, היכרותם איתו ונכונותם לשרת אותו, למען קידום האינטרסים שלהם - כלומר אלה שמסדרים לעצמם ומסתדרים, במהיר קיפוחם של כל מי שנמצאים מחוץ למעגליהם. חוגים אלה הם, על פי הגדרתה המטעה והמחטיאה של עציוני-הלוי, 'אליטות'.

'אליטות' בהוראתן המקורית, הן מגורים של מצוינות מקצועית, אינטלקטואלית אורחית ואישית. אליטה נבחרת משאר בני תמותה, בהיותה מופת של מצוינות בכל אחד מן התחומים הללו - בהישגים עילאיים במדע, ברוח וביצירה; בגילויים של יושרה (אינטגריטי) ואומץ אזרחיים; בתכונות אופי ובהתנהגות אישית המייצגות דגם ראוי לחיקוי.

'אליטות' שחזה עציוני-הלוי מתייחס אליהן, אינן מתבלטות אף לא במזעריית שבאחת מן התכונות הללו. 'אליטות' שלה מתייחדות במצוינות לגוף למען עצמן את כל טובות ההנאה האפשריות כתוצאה מן הקירבה שלהן אל השלטון. מצוינותן המוכחת מתבטאת, אפוא, בכישורים מניפולטיביים לעילא, כאלה הנדרשים לחיכוך עם השלטון ולעשייה אסאביית לעצמם ולביתם.

השימוש במונח 'אליטות' בהקשר זה לא רק מופרך מעיקרו, אלא טעון במציאות הישראלית כיום, שבה המונח 'אליטות' גויס בידי השלטון כמלה נרדפת לאויבי השלטון, אם לא 'אויבי העם' ממש. בעיני השלטון הישראלי כיום 'אליטות' הם מערכות המשפט ובפרט בית המשפט העליון העומד בראשו, חוגים מסוימים בפיקולטות ובאקדמיה (פרופסורים) במקרי השלטון. חבל שהכותבת לא נתנה דעתה על כך. אילמלא הידיעה שהדברים נכתבו בתום לב ובשגחה, היה מקום לחשד כי השימוש שעושה חזה עציוני-הלוי במונח 'אליטות' גם הוא סוג של מניפולציה.

במקומות אחרים, קרויות קבוצות המחובות למקדי הכוח ומשפיעות במידה רבה על החלטותיו 'חונטות'.

בחרתי, לפיכך, להשתמש במונח 'קבוצות כוח' או 'קליקות הכוח' (מינוח של חנה קים ב'הארץ') בכל מקום שבו חזה עציוני-הלוי היתה משתמשת במונח 'אליטות'.

התלכדות קבוצת כוח משפיעה נעשית בדרך כלל על רקע עבר צבאי משותף ו/או בעלות על הון. בעידן הכלכלה החופשית השוק הפתוח במערב, החיבור הרווח ביותר הוא בין פוליטיקה והון. כך, למשל, החלטי מאיון המיליונרים, שהיה סמוך אל שולחנו של ראש הממשלה לשעבר, יצחק רבין ז"ל, על נפילת חוק מיסוי רווחי הבורסה, לאחר שרבינו עצמו הציע את החוק וזכה על כך לשבחי כלכלנים וטורי הכלכלה בתקשורת.

כלומר, הקשר ההדוק בין ראשי השלטון - ראש הממשלה ושר האוצר שלו - לבין קליקות הכוח של בעלי ההון, ידידיו המיליונרים של רבין - מטשטש את תחומי השליטה וההכרעה. טובתם של המיליונרים, ידידיו של ראש הממשלה, היא שגברה בסופו של דבר הן על הצעתו של ראש הממשלה עצמו והן על התועלת המשקית והצדק החברתי הטמונת בה. יוצא, אפוא, שאפילו ראש הממשלה אינו 'ראשון בין שווים'; מתווי ההחלטות המעצבות את חיינו כאן עשויים להיות גורמים חוץ-שלטוניים.

תופעה זו אופיינית לכל מפלגת שלטון בישראל. הקבלן דוד אפל וראש לשכת עורכי הדין דרור חוטר-ישי אינם שייכים רשמית לקבוצת הכוח השלטונית, אך הם מקושרים היטב לנציגים בולטים שלה וביכולתם להשפיע עליהם לטובת האינטרסים שלהם. תופעה חמורה עוד יותר היא השפעתם של בעלי הון זרים על החלטות ראשי השלטון.

התלות הגוברת של השלטון בקבוצות כוח של בעלי הון, בעידן הבהירות הישירות והמקדימות, מעוררת סכנה אמיתית מפני השתלטות בעלי הון זרים שאינם אזרחי המדינה על האינטרסים של אזרחיה.

עציוני-הלוי נמנעת, כמוכן, מאיזכור שמות. הלוי, פרופסור לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת בר-אילן, מחויבת לכללי 'הניקיון' של מסורת הכתיבה האקדמית, אבל היא מדגימה את התזה שלה בפרשיות קונקרטיים, שכל קורא עיתונים יזהה בנקל את גיבוריהן.

הקשר ההדוק בין קבוצות הכוח לבין עצמן מתבטא בחלוקת מינויים ומנעמים, שתדלנות וחווים, תרומות ותקציבים (ראשי תיבות של משח'ת). קשר זה מנציח את קיפוחן של שכבות שלמות באוכלוסיה ומסביר מדוע אין ולא תהיה בישראל מפלגת עובדים אמיתית. הוא מסביר, במידה רבה, את הפערם ההולכים ומעמיקים בחברה הישראלית ואת אי מחויבותם המוחלטת של מנהיגיה - בייחוד ה'סוציאליסטים' - לערכים של צדק חברתי.

את שורשי אי השוויון בחברה הישראלית מזהה עציוני הלוי ברטוריקה של ברל כצנלסון ודוד בן

גוריון, שהרבו לדבר על בניין אומה ושיתופיות אך נחשו את ערכי השוויון או, במקרה הטוב, דחקו אותה לתחתית נאומיהם וכתביהם. אבל על כך כבר פרוץ זאב שטרנהל בדרך הרבה יותר מחודדת ותקיפה בספרו המאלף "תיקון חברה או בניין אומה" שיצא לאור - כמה פואטי - בהוצאת 'עם עובד', ההוצאה לאור של תנועת העבודה. על פי התזה של שטרנהל השתמשו אבות תנועת העבודה בערכי השוויון בדרך מניפולטיבית מודעת: מן השפה ולחוץ בלבד, כאמצעי לגייס את הציבור להגשמת מטרות לאומיות ולאומניות, ולא סוציאליסטיות ואפילו סוציאל-דמוקרטיות.

פרדוקסלית, אפילו ההסתדרות, על-פי עציוני הלוי, תורמת להעמקת פערים חברתיים ואי-שוויון בהכנסות. מנהיגי ההסתדרות קשורים גם הם לקבוצות הכוח הפוליטיות. כדי לבצר ולשמר את מעמדם בתוך קבוצות הכוח השלטוניות והפוליטיות, הם נמנעים ממאבק ממשתי להטבת תנאי חיבור העובדים. ראשי האיגודים בהסתדרות לא הביאו להטבת תנאי השכר של פועלי התעשייה ושאר השכירים בעלי השכר הנמוך. כיוון ששכרם הריאלי של מזרחים אחרים עולה, יוצא שראשי ההסתדרות מעניקים הסכמה שבשתיקה לגידול באי-שוויון, טוענת עציוני-הלוי.

מניין שואבות הקליקות את כוחן? מן ההון, אמצעי הייצור, האמצעים האירגוניים, והידע והמידה שהן חולשות עליהם. מי ששולט על ההון ואמצעי הייצור יכול להפעיל אילוצים על המשק וגם להעניק מקורות מחיה לאנשים רבים אחרים או למונעם מהם; מי ששולט על ארגונים גדולים ומרכזיים, המיוססים תחומי חיים של אנשים רבים הוא בעל עוצמה והשפעה לגבי אנשים אלה; מי ששולט על משאבים סמליים כמו ידע ומידע יכול להשפיע על דעות הציבור וערכיו "וקשה לחשוב על עוצמה והשפעה גדולה מכך", כותבת עציוני הלוי.

קבוצות הכוח המרכזיות שמונה עציוני-הלוי בספרה הן הצמרת הפוליטית; חברי הממשלה והכנסת; ראשי המוסד והשב"כ המצויים בתפר שבין הצמרת הפוליטית לבין הצמרת הצבאית; הקצונה הבכירה בצה"ל; ראשי המשק והעסקים; הצמרת המשפטית והאקדמית (דיקנים, רקטורים, נשיאים). ההרכב האנושי דומה בכל הצמרות: רוב בולט ליוצאי אירופה ואמריקה, מיעוט יציב של נשים, ילידי אסיה ואפריקה וצאצאיהם.

ההסבר למוצא המוגדר של קבוצות הכוח טמון, לדבריה, בכך ש"קשרים גוררים עוצמה, שגוררת קשרים נוספים, הגוררים עוד עוצמה. מי שיש לו אפטרופוס בקרב האליטות, הדלתות הנכונות נפתחות לפניו ביתר קלות". התקשורת אינה קבוצת כוח נפרדת בישראל, אלא גרורה נוספות של

הצמרת העסקית (המשפחות שבבעלותן שלושה העיתונים הגדולים) ושל גורמים פוליטיים-שלטוניים (הרכב הוועד המנהל של ערוצי הטלוויזיה). היא נשלטת על ידי קבוצה מצומצמת ומצולבת בתוך עצמה, ובעידן החווים האישיים, איברו העיתונאים את מעט העצמות שהיתה להם בעמדתם כלפי המו"ל. במצב זה סביר שאין הציבור מקבל את מלוא המידע הנחוץ הן כדי לגבש את עמדתו לגבי צדקת דרכם של המנהיגים והמפלגות המתמודדים בבחירות, והן כדי להתקומם נגד שחיתות ועיוותים בתוך קבוצות הכוח.

חזה עציוני הלוי כתבה ספר מרתק ומפחיד על מה שבעלי הכוח בחברה הישראלית עושים בו: כיצד הם משמשים אותו בידיהם, מתבצרים ומתחלקים בו ומשלים את כל מי שאינו נמנה עמם מזכויות יסוד כמו הזכות לפרנסה, לידע ולמידע.

במקום אחר עשוי היה הספר להקרא כמניפסט להמפכה שבדרך. בישראל הוא יונצח כעוד ספר לימוד לקבלת תואר בסוציולוגיה. קהל הקוראים הרחב - זה שאינו נמנה עם חוקרי החוגים לסוציולוגיה ותלמידיהם - יסיק בסופה של הקריאה שישראלית שאינו שייך לאחת מקבוצות הכוח הוא אזרח סוג ב' ומטה ויתגעגע למדרוך שעוד לא נכתב: איך להדור לאליטות.

מירי פז

תמצית הצינות

יורם קניוק: נבלות; הוצאת תג; 135 עמ'; 1997

"נבלות" הוא ספר מצחיק. "נבלות" הוא ספר עצוב. זוהי סאטירה פוליטית, אלגוריה חברתית, פארסה מטורפת, בריחה מקברית, וידוי נוגע ללב ומונולוג פתסי - בכריכה אחת. שמחתי לגלות שוב את ההומור הקניוקי המשובת, שאחרי הקריאה ב"עוד סיפור אהבה" האנמי, כבר התחלתי לפקפק בקיומו. והנה שוב פרוץ קניוק בטקסט עסיסי, שנון ועוקצני, כמו שהוא יודע לייצר. ונתחיל בבדיחה: "מה זה רולטה אפריקאית? חמש מוצצות ואחת קניבלית" (עמ' 39). צחקנו, נהנינו? ועכשיו נגיע לעיקר. העיקר אצל קניוק מעצבי מאור, אף שהוא מתובל בשפע של עקיצות מצוינות. כי לב המונולוג הדחוס והסהרורי הזה הוא טרני. הוא מצצה תחושת קיפוח ומרירות של דור הפלמ"ח כלפי דור המקומונים והפרסומונים. זוהי לא סתם מלחמת דורות שכחה ומיכרת. זוהי מלחמת תרבויות, המעידה על שבר חברתי עמוק; הסטן והמאזור נלחמים בסמגוצ'י. ואגב, סטנים

לפיה מדינת ישראל מתפקדת עד היום במונחים של מחתרת: "אם כל ישראלי שהרג באיזה מבצע צודק הוא רוצח, אז רוב המדינה רוצחים", קורא אפריים. גם את קניוק המחבר אפשר לאתר בסיפור, אקט המעניק לטקסט פרספקטיבה פוסט-מודרניסטית. אפריים מספר מדי פעם על סופר שיושב לידם בבית הקפה. הסופר קצת יותר צעיר מאפריים ומבני חבורתו, אבל גם הוא בוגר הפלמ"ח, והוא מקשיב לדבריהם ורושם לעצמו רשימות על מפיית נייר. חרירה קניוקית נוספת לתוך הטקסט מתבצעת באמצעות השפה. הטקסט כתוב בלשונו הגסה והלא הכי מתוחכמת של אפריים, שהוא איש פשוט ולדבריו גם בור, אך פה ושם פורצת ההתנסחות הקניוקית הטיפוסית, בעיקר במקומות בהם הדובר נזקק לתיאור פיוטי וציוורי יותר, כמו תיאור האהובה המיתולוגית, ניצולת השואה: "השתכרתי חזק וחשבתי על איך הייתי שוכב עם תמרה, איך היא היתה מלטפת אותי באצבעות כמו מגע של צמר גפן, כמה זה היה עדין ונכלם ומלכותי ואיום". כמו הגיבורים של קניוק, שהם עדינים ואיומים, מלכותיים ונכלמים, ענקיים ועלובים: תמצית חמישים שנות קיום ציוני. ■

יעל ישראל

האלה, הגסים והבורים, שגנבו תרנגולות והפליצו בצוואת ושרו חמישירי זימה אוויליים, האנשים האלה שחיסלו ערכים כמו ידהם ומלקו להם את הביצים, הם גם אצילים בשברונם, אלים בהתפוררותם, ענקים בתוך מדינה של ננסים, שהשתעבדה לתרבות הפופ הטלוויזיונית. "אז אנחנו שואלים, בשביל מה הציונות? בשביל מה עשינו מדינה? בשביל מה הלכנו לסוריה, לנייבי, לעניינים, ללבנון, לבאב אל-ואד, בשביל מה הטבענו אוניה מיוגוסלביה שלא תביא נשק לערבים?", קובל אפריים בטרזניה הארוכה שלו נגד תרבות הטלוויזיה המטמטמת והמטמטמת, שהפכה להיות תמצית הקיום הישראלי בתום חמישים שנות ציונות חיוורת ועלובה. "כי אנחנו כן הלכנו למות בעד ארצנו, ולא עם צילום בעיתון", הוא אומר, במונולוג שלפעמים הוא קינה המעורבת ברחמים עצמיים, ולפעמים קריאת חמס על הכבוד הרמוס, לפעמים בקשת מחילה, ולפעמים אפולוגטיקה מעציבה. על פי הטקסט של קניוק, דור הפלמ"ח ממשיך להשליט את הערכים שלו עד היום. מתחת למעטה הסאטירי ולהומור השחור המפורז בעוצמה ובכאב רב, מסתתרת האלגוריה החברתית המקפלת בתוכה גם ביקורת פוליטית,

תשקיף רנטגן של דור הפלמ"ח. וככה הוא גם תשקיף מר, ציני ואירוני מאוד של חמישים שנות מדינה: תעודת זהות שהפכה לתעודת עניות. קניוק מתאר את הצבר המיתולוגי ללא טיפת נוסטלגיה וגם מבלי להתמאי לו. המיתולוגיה שלו הוא תמצית הבהמיות, הקשיחות והגסות, מעוז השוביניזם הלאומי והגברי, הוא שונא ערבים ונשים ומאמין בדבר אחד, בנשק חס. מחשבתו היא תמצית מבחילה של כוחנות ודעות קדומות: "זה ציונות. כמו שהערבים תמיד יורקו אותך לים אם לא תראה להם מי יותר חזק, זה מדינה אחרי אלפיים שנה". קיומו של הצבר המיתולוגי, גם אחרי חמישים שנות ריבונות, הוא עדיין בתוך מחתרת. כך הם רואים את עצמם, מייסדי המדינה, כל הדור האלמותי, המפואר, הנערץ לשעבר. למעשה, קניוק "גומר" על הצבר המיתולוגי, זה שבנה את המדינה, החלוץ שהמציא את החלום הציוני. "אני כן חרא. לא אל", אומר אחד מהנוקמים. הם נוקמים, כי זה הדבר היחיד שהם יודעים לעשות. ככה הם בנו את המדינה. אפריים, הדובר, מפרק לגורמים את תמצית התפיסה הרומנטית ביחס לדור הפלמ"ח ומתאר הוויה של דם ויועז ונפיות, ולאו דווקא שירים יפים על הגורן, כמו שנוח לכולם לזכור. אך האנשים

ומאזורים: מי ששכח או שלא הכיר מעולם את הז'ארגון הפלמ"חניקי, עשוי למצוא בטקסט של קניוק כמה הברקות מציונות שנעלמו מזמן מהסלנג. למשל, אדם מת, נקרא בעגה הפלמ"חית: הלך להביא. ומה שגיבור הרומן וחבריו עושים בשעות הלילה שלהם, זה לגרום לכל מיני צוציקים מעצבנים "ללכת להביא". או בעגת ימינו: הם מקימים פלגנות עירוניות קשוחות ומנהלים אינתיפדה קטנה



משל עצמם, בלב תל-אביב. מדי לילה הם מחסלים כמה צעירים, רק מפני שהיו יפים וצעירים מדי, ומפני שלבחורים עומד חוק מדי והשדדים של הבחורות קשיחים מדי. והנוקמים האלה, הפייטרים האלה, הגברים אחריהם, הם בעצם זקנים גיריאטרים עם קטטר ופריטסטטה. אבל הם דורשים הכרה בתרומתם לבניין המדינה, מתמרמרים על כך שמחקו אותם מהתרבות, ומותים על תרבות הנוער העולה כפורחת, ברחובות, בעיתונות, ובעיקר בטלוויזיה: תרבות הפופ המאלילה את הנעורים ומזניחה את הזקנים. "צוציקים וצוציקיות שרים חצי עיווטים, שותים כאילו הם מזמרים, קונים איטריות ממלכות יופי שעושות קולות של זימבור, מה הם מכירים לנו בקולות של חרמנית?", כך מתאר הדובר את עולם הצעירים כפי שהוא נראה בפרסומות המטמטמות בטלוויזיה. הטקסט כתוב כמונולוג מפיו של אפריים, בן השבעים ומשהו, אחד מחברי המחתרת הלילית הנקמנית. הוא מתאר את השלשלות הדברים מהיום בו היא וחבריו המציאו את "נבלות" - כך הם קוראים למבצע נגד הצעירים השנואים - ועד היום בו החליטו להפסיק עם החיסולים הליליים האנונימיים, מפני שהם תפסו, מאוחר מדי, שבצעם את צאצאיהם עצמם ובשרם הם רוצחים. המונולוג של אפריים הוא דיבור צפוף, מלא כעס, רחמים עצמיים ומרירות, בעוצמה פאתטית ממש. קריאת קרב אחרונה שהיא גם שירת ברבור, גם זעקת שבר וגם אנחת גוססים. אבל המונולוג של אפריים הוא לא רק תעודת זהות אישית, אלא

רוני סומק

חצי פינה

לו קואוואס

מאנגלית: פנינה עמית

וּאֵלִיָּה לֹא אֲגִיעַ

דְּמִיּוֹת צְפוֹת מְכֹסוֹת אוֹתָהּ
בְּדִידוֹת רְמָה מֵעַל הַכֹּל

וּבְכָל זֹאת,
אָדָם הוּא לֹא קוֹנֵכֶיהָ רִיקָה

כְּשִׁיחֲלָפוּ הַרוּחוֹת עוֹד אֶעֱמֵד,
חֲזָקָה כְּמוֹ קֶרְחוֹן, אֲבָל צֶפֶה לְעוֹלָם

גְּבִהַתִּי מֵעַל צִעְרִי
וְאֲנִי שֶׁלְמָה

אֲנִי פְתִית הַשֶּׁלֶג שְׁאִישׁ לֹא רָאָה

מהות החורף. הגירסה האינדיאנית. בשר של לו קואוואס מתערבב פתית השלג ברוח המיילל ובתוך הטבע, מצויר האדם כמי שיכול להניף אגרוף. לא אגרוף המשאיר צלקות, אלא אגרוף המכווץ את אצבעות הרוח.

מהות החורף

בַּת כְּמָה הֵייתִי

כְּשֶׁשָּׁמַעְתִּי אֶת שִׁמְךָ לְרֵאשׁוֹנָה?
הֵייתִי חֲלוּק אֲבָן אֵז

קוֹפָא וְהוֹלֵךְ זְכוּרִנִי מִשָּׁנָה לְשָׁנָה
וּכְבֵר אֲבֹדְתִי אֶת חִיוֹכִי

אֵין אֶפֶק לְצַעַר שְׁלִי
רַק זְכָרוֹן שֶׁקֵּט שֶׁל צִעְדֶיךָ

אֵיךְ כְּמוֹ עֲנָנִים עֲרְפִילִיִּים נָעִים
אֶתָּה מוֹפִיעַ
אֲבָל הָרְאוֹת שְׁלִי לֹא תִבֵּין מֶרְחָק

אֲנִי צוֹחֶקְתָּ, אֲבָל רַק לְעֶצְמִי
הַרוּחַ מִיֵּלֵל, וְאֲנִי לְבָד

תְּמִיד הַפְּסָגָה לְפָנַי

עיקרון אבי-יונה

או תולדותיה של אשליה אווילית דן צלקה



הרגע שבו הוצע לי להיות עורך "ציור ופיסול", רבעון אגודת הציירים, התמלאתי שאפתנות חסרת סבלנות. כולם אומרים שאי אפשר לערוך רבעון לאמנות הראוי לשמו, אמרתי בלבי התם, עוד נראה: (שאפתנות זו, דרך אגב, גוועה במהירות מדהימה). ומיד חשבתי (הדובדבן שבועה): על אחד הדברים שעניינו אותי מאז ומתמיד: הפואטיקה של השחזור, סיפור האבנים החשופות. איך מקימים על רגליו אתר עתיק, מה מניחים והיכן, מי עושה זאת, ולמה? חזרתי אז מאיטליה, שם ביקרתי יותר מעשר פעמים בוילה הדריאנה הסמוכה לרומא, שהיא מעשה השחזור הישן, הסוגסטיבי והמתוחכם שנעשה באתר כלשהו, שחזור המתעלה לדרגת רומן גדול, סימפוניה אדירה, תמונה כובשת, סרט של קוראסאווה.

בארץ אהבתי את היישובים הנבטיים, את בתי הכנסת בגליל. ידעת שפרופסור מיכאל אבי-יונה ניצח על העבודות האלה. אהבתי את ספריו. עוד נראה! אמרתי לעירי תל-אביב, בעודי צופה בבתי ממרומי גבעת גפוליאון. ביקשתי שפרופסור אבי-יונה יהיה בשעה מסוימת ליד הטלפון.

מלאכת הפיתוי עמדה להתחיל. עמדתי לבקש מאבי-יונה סדרת מאמרים על פואטיקת החורבות. שמש נעימה פיזוזה מבעד לתריסי משרדי, שאפתי קצת אדי חלב וקפה בנחירי והרמתי את השפופרת. הצגתי את עצמי, את כתב-העת החדש (קצת התביישתי בשמו: "ציור ופיסול". ורבעון על ירקות ייקרא "מלפפון ועגבניה"? ושטחתי לפני הפרופסור את בקשתי. הופתעתי מעט מנימת החשדנות שדימיתי לחוש בקולו. פרופסור אבי-יונה חקר אותי פעם אחר פעם על אופיו המדויק של כתב-העת ואפילו רצה לדעת את כתובת המערכת. הייתי בטוח שהוא דואג לתשלום שכרו והסברתי לו שתקציבי אמנם אינו גדול, אבל אעשה

כמיטב יכולתי לשלם לו בנדיבות. חזרתי לבקשתי, ומפני שהרגשתי באותה חשדנות מסתייגת, רמזתי לו בעדינות שאני מכיר את ספריו (באמת הכרתי אותם לא רע). אחר-כך, כדי להרגיעו שלא נפל, חלילה, לידי בור שיפגום בכתיבתו, נקבתי בשמות, בהרבה יוונית ולטינית, ובשמות משפחה של כמה ממכריו המשותפים בירושלים.

עדיין הרגשתי את ההסתייגות הלא-מובנת מצידו האחר של הקו. תיארתי לפניו את "ריהוט" וילה הדריאנה כדיוקן הקיסר המזור, וכאן הצלחתי לחלץ מגרוננו פרץ צחוק רם למדי, אבל גם צחוק זה היה בו משהו רציני, כפורי. מכל מקום נדמה לי שפרופסור אבי-יונה הבין את בקשתי ומצא בה משהו מסקרן. הוא עמד לומר משהו, אבל עצר בו ונדם. כך, לפחות, הרגשתי. המשכתי את תיאור וילה הדריאנה ושיבצתי בדברי מונחים מן ה"משתה" של אפלטון, על הארוס, שהוא בנם של "פניאה" (המחסור, העוני) ופורוס (עושר, שפע בן תחבולה). במרחב המושגים של "פניאה" יש תמיד, כמו ב"לברורה" הלטיני, גוון של קושי, מחסור, דוחק. שאלתי את הפרופסור בהעמדת-פנים האם גם ה"עמל" התנ"כי טומן בחובו גוונים כאלה של עוני. לעזאזל, שיחשוב אותי לפדאנט, אבל שיענה משהו. השתוקקתי לשמוע משהו מפיו. אבל העליתי חרס. הדממה המזורה מן הצד השני נמשכה. לבסוף אמר אבי-יונה שייתן לי תשובה במכתב. נהמתי פעמיים לתוך השפופרת: תודה, הרבה תודה, כאילו כבר הייתי בטוח בהסכמתו, אבל לבי לא היה שקט. לא ולא. הצצתי בשעון.

דיברתי אתו עשרים ושש דקות תמימות, שיחת הטלפון הארוכה בחיי. כעבור יומיים הגיעה תשובה בת משפט אחד. פרופסור אבי-יונה סירב לכל קשר עם אגודת הציירים ולכל הקשור בה, מפני שבתו לא התקבלה כחברה לאגודה.

לתדהמתי לא היה גבול. ההפרדה בין הפרטי והציבורי היתה חשובה לי מאוד בחיי. קשה היה לי להאמין. הראיתי את המכתב לידידי, אבל הם קיבלו את הסירוב בלי שום זעזוע. עוד אחד מהרשעים הירושלמים הנפוחים שלך, אמר אחד. חברי האחר יעץ לי להכניס את בתו של אבי-יונה לאגודת הציירים. אמרתי לו שאין דבר פשוט מזה. שמעתי אפילו שהיא ציירת טובה. אבל איך אוכל אפילו להציע דבר שכזה? באמת, לתדהמתי לא היה גבול!

עם זאת, ככל שחלף הזמן חל בי שינוי עדין כלפי המכתב, מעין סחף איטי. היה לי ניסיון מסוים, ושמתי לב עד כמה דאגנים, יהירים ותככנים האנשים שנראו בלתי תלויים, מצליחים ובטוחים בעצמם. אלו עלבונות, חנופות והשמצות עטפו אותם כמו ענני ערפל של האלים הנקמנים בוולהאלה! הם ניהלו פלירט מתמיד ומלחמה מתמדת עם מוסדות שונים כדי לקדם את הקריירה שלהם. מבחוץ, אמנם, נראה המוסד הפוליטי או התרבותי כגוף בלתי אישי, אבל תגובתו לבקשותיך או משאלותיך היתה תמיד אישית למדי. למוסד זה או אחר היתה "נפש" מסוימת, אנטלכיה אריסטוטלית-מובהקת. הומונקולוס זה או אחר ישב אי-שם במעמקי המכונה האדירה, סובב גלגל או שניים ומשך בידיות המנופים. זה בהחלט היה "אישי".

באמצעות התייחסות למוסד כאל אדם פרטי אפשר היה, לעתים, להינצל מפגיעתו האינטימית, המחופשת לדבר-מה ציבורי. אולי לא טעה אבי-יונה טעות גדולה כל-כך, אמרתי לעצמי. אולי דווקא אדם בעל שיעור-קומה מוכרח לפשט את יחסיו עם מוסדות למיניהם, כדי שלא יצטרך - כמו התכנן המצוי (דוגמת סופרים לא מעטים, ציירים ושחקנים שהכרתי) - לנהל עמם מלחמת הבל לעדי-עד. יש ביחס זה משהו נקי, גיליוטיני. ואני, אמרתי לעצמי, זקוק מאוד לניקיון, מפני שלא אוכל להחזיק



צילום: רמי צלקה

אקראיים, סתמיים. איבוד האידיאליזמים שלי הוא שהמית את עיקרון אבי-יונה. בכל זה הבליחה קומדיה אינטלקטואלית לא רעה, לו רק יכולתי להתבונן בה מן היציע. שנים רבות השליתי את עצמי שהיו להפעלת העיקרון צדדים טובים: אי תלות אמיתית, חוסר צביעות, עמידה בלתי מתפשרת מול מוסד (יש משהו מענג בעלבון שחש מוסד: "תגיד רק מדוע, מדוע? מה הסיבה לסירובך?"). אבל התיגר שבהפעלת העיקרון היה בו משהו דוגמאטי, וככל דבר דוגמאטי - היה צר, מרושש וחסר צדק. עם זאת אני נזכר בירח הדבש של ה"עיקרון", בשנתו הראשונה בגעגועים של קנאי, של מאהב אובססיבי המתרפק על תקופת שגעונו.

מתוך: "הפיתוי והשי", ספר מסות, שייצא לאור בקרוב בהוצאת "זמורה-ביתן".

אט-אט דהה העיקרון ונמוג. בעוד שתחילתו היתה חדה וברורה, היה סופו מעורפל וממוסמס. עוד לפני שבוע קיבלתי מאחד מידידי את "האנציקלופדיה של חפירות ארכיאולוגיות בארץ הקודש" הישנה בעריכת אבי-יונה ואפרים שטרן, וידידי שאל אותי אם עיקרון אבי-יונה מרשה לי לקבל ספר בעריכתו?

אני חושב לפעמים על שנות האשליה שלי. עכשיו נדמה לי שתגובתו של אבי-יונה נבעה מפצע, מאכזבה, מתחושת בדידות, יותר מן ההתנשאות המשונה שייחסתי לו. וגם ה"עיקרון" שלי לא נבע, כפי שניסיתי לשכנע את עצמי, רק מהשתוקקות לחיות לפי כללים פשוטים. דהייתו של העיקרון הרי לא נבעה מזה שנעשיתי חכם, רציונלי, ערמומי, ציני או סטואי יותר, אלא מפני שאט-אט אבד לי האמון באותם "מוסדות" והתחלתי להתייחס אליהם כאל צבירים

מעמד במשחקי הכבוד הנוראים והצביעויות הקטנות והגדולות.

כך נולד אצלי "עיקרון אבי-יונה", אבל אשתי וחברי כעסו עלי מאוד ולעגו לי. אפילו בני הגדול אמר לי פעם: בבקשה, אבא, אל תשים עליהם אבי-יונה! לא ידעתי שבני יודע על העיקרון! אבל אני עמדתי בשלי. העיקרון המופלא לא איבד את קסמו בעיני, אף שחדותו הזוהרת התחילה להתקוות משהו.

רק פעם אחת סיפרתי על עיקרוני הסודי מהוץ למעגל ידידי, לארנון צוקרמן, שהיה אז ראש הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב.

אם הייתי אני דוגל בעיקרון מטומטם שכזה, לא הייתי יוצא מהחדר האמבטיה שלי, הגיב בפסקנות פאסקאלית.

מוסד זה שום דבר, עניתי לו, אתה מכיר את אצבע הציירים. היא מבטלת גורד שחקים.

מבטלת? אתה בטוח במלה?

ואמנם, לא קשה היה להיווכח ששטף החיים אינו אוהב עקרונות, יהיו הללו מופלאים ומושלמים כמו עיקרון אבי-יונה. שמתי לב שפעם אחת ניצלתי מעוני בלתי נעים בגלל שכחה. פגשתי בהיכל התרבות אשה שתמיד חיבבתי את פניה. היא עמדה בראש מוסד שעליו הוצאתי "אבי-יונה" כמה שנים קודם. אבל כשראיתי אותה קונה מרציפן במזנון, חייכתי אליה ונרכנתי לנשקה על לחייה. ראיתי בפניה הפתעה שהתחלפה מיד בשמחה. שררה בינינו חיבה ישנה. פשוט שכחתי את אירועי השנים האחרונות. הודות לשכחה זאת קיבלתי עבודה שהצילה אותי מחסרון-כיס בתקופה ההיא.

אבל לא רק שכחה קלקלה את השורה (במקרה זה לטובה). העיקרון התחיל לגלוש כחלב לחלקים שונים של אותו מוסד עצמו ("האוניברסיטה", "משרד החוץ", "ערוץ של טלוויזיה", "העיתון"). עד מהרה "סבל" מוסד אחד מיחסו של מוסד אחר אלי.

לפעמים היה מוסד שלא עשה למעני מחווה שלה ציפיתי נענש באקראי, דבר שעמד במרחק אינסופי מפשטותו המקורית של העיקרון הרובספיירי שלי. ויש לומר - אנטליכיה או לא - המוסדות היו משתנים, ולפעמים היו סירובי לובשים גוונים לא נעימים. ומה שגרוע עוד יותר, איכשהו, בצורה מפתיעה, ונגד כוונותי, גלש העיקרון גם לחיי הפרטיים. אני, שתמיד הייתי סבלני כלפי ידידותי וידידי, מוכן לשאת אגואיזם ונרקיסיות, נעשיתי פחות נדיב. מובן שלא הטלתי "אבי-יונה" מלא על ידידי, אבל לא פעם חשבתי לעצמי, בדומה לגיבורו של קאמי: האם באמת אלה ידידי? וכדי לפצות את אלה שחשדתי בהם, הייתי מבטל לפעמים חרם אבי-יונה על מוסד מסוים כדי לסייע להם. פעם אפילו צצה בעיה חדשה: מוסד מסוים שהתייחס בגסות יתרה לבני, פנה אלי...

לכתוב את האופל

רפי וייכרט

רשימה זו מוקדשת לאבי, יוסף וייכרט, ששרד אך מעולם לא שכח את ימי האופל

"אשאל, ולא אדע היכן
הוא הפתרון לכל פה? -
כל העולם אינו אלא
סימן-שאלה גדול פה .."
יהואש, מתוך השיר 'השאלה הנצחית'

דן צלקה, **יהואש ודוכבי המרכבה השמימית**, זמורה ביתן, עמודים לספרות עברית, 1997, 116 עמ'



חרי שקראתי את ששת הסיפורים הכלולים בספרו החדש של דן צלקה - "יהואש ודוכבי המרכבה השמימית" - החלה לנקר בי השאלה: מה הביא את הסופר למקם את הסיפור החשוב ביותר דווקא באחרית הספר? ועוד: כיצד מתייחס סיפור נהדר זה לקודמיו? מהו החוט המקשר בין הדמויות השונות, המתרוצצות בקובץ על פני אלפי שנות היסטוריה - מקיסרות רומי ועד לימינו אנו, במחוזות שונים - ממצרים הקדומה, ניו-יורק של שנות העשרים ותל-אביב של ההווה, ולצרכים שלכאורה אין ביניהם דמיון, זולת עיסוקם בשאלות של ספרות ותרבות - למשל, פענוח פסוק מחזון יוחנן או דברי פאולוס לישו בברית החדשה, ציור תמונה של מלאך, תרגום התנ"ך ליידיש, רכישת ספרים עתיקים?

על גב הספר כתוב כי יש בו "שישה סיפורים מופלאים". הכותב כיוון, מן הסתם, למופלאים במובן של איכות ואולי גם במובן של פנטסיה, לאפיין את ז'אנר הכתיבה. ואילו אני חשתי כי מתחת לסיפורים הקסומים, החכמים מאוד, המרתקים באנינותם התרבותית וברובדיהם הסמליים, הדמיוניים ברובם, הסתיר צלקה סוד ריאליסטי נורא. מציאות קשה ואכזרית ולא סיפורים בדיוניים. הסתיר ובד בבד הצביע על אפשרות לפענוחם, בכיוון אישי מאוד, לאומי מאוד, היסטורי-תרבותי בלתי-נמנע. הקריאה במכלול הסיפורים שלהלן היא קריאתו של מי שהוריו עלו ארצה בשלהי שנות החמישים, אחרי ששרדו את השואה אך ניגפו בה במשפחתם ובנפשם, בספרו של סופר שנויך בוורשה שנים ספורות לפני השואה, בשנת 1936, ועלה ארצה באותה עליה של הורי, עם רסיסי היסטוריה דומים באמתתו. סופר שלמיטב שיפוטי כתב

בסיפוריו החדשים את הביוגרפיה שלו עצמו. של המודע ההיסטורי ושל התת-מודע ההיסטורי והמבועת, שצף ועלה על-פני השטח. אמנם, בתוך שלל מסכות, מתוך תחכום אינטלקטואלי, ממעמקים של ידע ותרבות, ובכל זאת, כך סבור אני, מדובר בשברי אוטוביוגרפיה, מפחידים בעוצמתם ובאמיתות שהם מסתירים וחושפים בו-זמנית.

א. מחלוקת בצל השואה

המפתח להבנת הדברים טמון, בין השאר, בסיפור 'מפתח דוד' שחותם את הקובץ. במרכזו של הסיפור מתואר ויכוח בין המשורר אוסקר מילוש, יליד ליטא, לבין הבלשן הנודע ז'אן-בונאוטיר קאלאמאן על פירושו האפוקליפטי של מילוש לדברים המופיעים בחזון יוחנן. מילוש, באמצעו הגימטריים, בתמורות ובמשחקי אותיות מגיע למסקנה הנחרצת כי: "עד שנת אלף תשע מאות ארבעים וארבע ייחרב עולמנו, מיליונים ימותו, מיליונים אחרים יהיו כמתים גם בחייהם, ככתוב". (עמ' 114). עוד הוא מוסיף באומרו לקאלאמאן "אין למנוע חורבן זה אדוני, 'מפתח דוד', שנתתי בידך אין בו כל טעות" (שם).

ואילו קאלאמאן - שצלקה, לרגע, כל כך קרוב אליו, כל כך מסרב להאמין באפוקליפסה - מנסה להפריך את הפאטאליזם של המשורר בהפגנת ידע בלשני, ודווקא בעברית, שפתן של פורענויות וישועות קדומות. הוא מתאמץ לומר למשורר כי המלים "סוס לבן", המופיעות בטקסט המתפענע, אינן מסמלות את חורבן העולם, ובתוכו את חורבן אחוזת ילדותו של מילוש עצמו - לבונבו/ לבונבס/ לבונבה שבליטא. הוא רואה בטיפוגרפיה של המלה 'סוס' עוצמה - פאלוס עם אשכים. האות 'ס', הוא מתעקש וגורס, הלוא היא סמל האופטימיות, השלמות, האלוהות שאין לה התחלה או סוף.

היא מסמלת "משהו שאפשר לסמוך עליו, משהו תומך, משענת, מסעד, מסד" (עמ' 110-111). היא צחורה ללא רבב, היא הישות האפלטונית המתחדשת. האות 'ו' העברית, לתפיסתו, מחברת דברים, מקשרת ביניהם, חזקה, הופכת בטקסט העברי זמנים לזמנים אחרים.

גם המלה 'לבן', הוא ממשיך להסביר, מורכבת מאותיות שנושאות בחובן משהו חיובי: ה'ל' המלכותית, ה'ב' של פנים והתכנסות ובית-רחם, כלומר של הגנה ולידה. ואילו 'ן' היא בגימטריה "ארבעים ותשע ועוד אחד, שהוא שער החמישים, השער הנעלם. מה'נון' הכפופה אל ה'נון' הפשוטה - זאת דרך הגאולה." (עמ' 114). אמנם, האות 'נון' כלולה גם במלים 'נחש' ו'נפילה' אך הבלשן מושר אותה, מכוח פירושו האופטימי, אל המשמעות החיובית של המלה שפירושה בארמית 'דג', כלומר רמז לפריה ולרבייה. מעל לכל, צלקה מרמז כי הלשון העברית שלפני השואה מסרבת לתפוס ולתאר את האירוע הנורא. היא מאמינה בגאולה, מסווה, מדחיקה ומעלימה את האסון. היא בוחרת לברוח מן המציאות באמצעות אינטרפרטציות של הכחשה.

איש משני האינטלקטואלים הללו, מילוש יליד ליטא שאמו יהודיה, וקאלאמאן הבלשן הצרפתי, איננו מצליח לשכנע את רעהו. מילוש מקדיש לקאלאמאן, עם עזיבתו, את ספר שיריו במלים "לפרופסור ז'ו-ב' קאלאמאן הנערץ, מוקדש ספר זה בידי מחברו, המאחל לו שימיו יאריכו רק עד שנת ארבעים וארבע, שנת עונש משמיים שצפו נביאי ישראל ובעלי הבשורות." (עמ' 116). הבלשן מתעצב על שגעונו של המשורר האהוב עליו והולך לישון שנת ישרים. בחוץ השנה היא 1933. מעבר לגבול צרפת, שבה מתרחש הסיפור, היטלר תופס את השלטון. שני אינטלקטואלים ערב התרגשות האסון, אחד משורר ומיסטיקן, רואה את חזון הקץ - ב"שנת האדון אלף תשע מאות שלושים ושלוש" (עמ' 116); השני אינטלקטואל

אירוני, עם זונה בשם גלוריה (!!) בחדר עלוב של בית מלון שנקרא 'ספלנדיד' (!!). אך כל אלה הן רק הסוואות. בסיוטו רואה יהואש את מה שראה אוסקר מילוש בכתבים הקדומים, את אשר סירב לראות בהם הבלשן קאלאמאן, ששקע בשנת ישרים. אצל מילוש הבסיס הוא הברית החדשה ואילו כאן הבסיס הוא הברית הישנה, אך שתיהן טומנות בחובן את אותה הנבואה: "והוא ראה את רוכבי המרכבה! כמה מוזר נראו, בוערים בלהבות אש בזרחן רפאים... חיילים עם כלי נשקם. נביאים? אבות? חיות מוזרות?... איוב, ואיוב הבל יפצה פיהו, ואיוב עבדי יתפלל עליכם..." (עמ' 39). ובהקיצו, נפחד בלילה, תריסר שנים לפני השואה, מנסח יהואש דברי כפירה ששם בפיו צלקה, חצי מאה אחרי השואה: "הכל חשוך, הסיפור חשוך, תשובת אלוהים חשוכה. ומפני שהכל חשוך ואפל זאת הנבואה הגדולה על עתיד העם, עם-איוב, עד עצם היום הזה, גדולה מהנבואות הברורות של כל הנביאים גם יחד, לאלפי שנים." (עמ' 39).

גם כאן חש צלקה, איש תרבות אירופה שחרבה והוקמה מחדש, אך לא עוד עבור אחיו, הזדהות עם אינלקטואל אחר, בן עמו, שצופה בחושי החדים, באיזה כוח אפל, את השואה קרבה ובאה. שתי התודעות הללו, זו של מילוש בפריז וזו של יהואש בניו-יורק, הן התודעה שצלקה היה רוצה שתהיה ליהודים בפולין. איתות אזהרה שלא נקלט. מודעות שעל העדרה בזמן הנכון מקונן הסופר העברי, יליד פולין ופליטה.

ג. אלוהים הוא שטן

השאלה האם בעולמו של האל יכול להתארע הנורא מכל מוסויות גם בסיפור הפותח את הקובץ, העוסק כביכול בתקופה אחרת לגמרי ובשאלות הנוגעות לתחום הציוני. לכאורה, ולמרות שמדובר במלחמה המתרחשת שנים ספורות אחרי גירוש ספרד, אין כאן כל זכר לשואה. גם יהודים אינם עומדים במרכז הסיפור. צלקה מעמיד פנים שהוא מחבר סיפור עלילה מרתק על אחד דון דומינגו, איש צבא לשעבר, אדם אומלל שמחפש גאולה לנפשו. אחרי שהיה אחראי בשוגג לרצח אשתו ואחיה, הוא יוצא לחיפושים חסרי המנוח שבמהלכם הוא מבקש מלאונרדו דה וינצ'י שיצייר עבורו מלאך גדול שפניו כפני אשתו, למען הנצחת זכרה.

תשובתו של הצייר האיטלקי הדגול, בן ארצו של מוסוליני, היא נבואה על דבר הרוע בעולם, אלגוריה מוקדמת על המפלצתיות של המאה העשרים. וכך עונה הצייר על הבקשה, תשובה שנשמעים בה הדים לכפירתו של יהואש: "...אתה מבקש ממני ציור של מלאך גדול מקומת אדם. אבל דע לך שמחקירותי הסתבר לי בלי ספק, שמלאך בעל גוף אדם ממוצע צריך, כדי שיהיה לו

ספר קוהלת, המסיים לתרגם את התנ"ך ב-1927, 12 שנה לפני תחילת החורבן של עמו ושל מרבית קוראיו הפוטנציאליים של תרגומו, אומר כבחוש נבואי: "העולם הוא כה עצום, כה מלא יופי. מה אתה יכול לעשות איתו? רק להרוס!" (עמ' 27, ההדגשה שלי, ר.ו.).

כל מה שחושב המתרגם על הלשון מקבל, אפוא, משמעות סמלית. כך גם המחמאה



שחולק לו יוליוס יונה אברמסון, הפוליגלוט, שסבר שתרגומו של יהואש הוא כתרגומים הגדולים שכן: "עליו לנווט תמיד במיצרי היידיש בין הסקילה העברית והכריבדיס הגרמנית, שתי לשונות שאינן סולחות" (עמ' 29).

מה סמלית היא מחשבתו של יהואש על כך שהמשפט הראשון "והארץ היתה תוהו ובוהו" תורגם לעברית-טייטש בשנת 1544 באאוגסבורג ואילו המשפט האחרון נכתב על-ידיו בקפיטריה ניו-יורקית ב-1927. שוב משולבים זה בזה, בצורה נוראה, גרמניה, יידיש, עברית, התחלה, קץ ותוהו ובוהו. שוב דוהר צלקה דרך אמונה וכפירה, שאלות על תוכניתו של האלוהים בהיסטוריה של העולם בכלל ושל עמו הנבחר בפרט. עד שהספר יידפס, ייכרך ויופץ בעולם היהודי, שואל צלקה מאחורי גבו של המתרגם, היהיה מי שיקרא אותו ב"שפת יהודים רבים ברחבי העולם, הקרויה יידיש" (עמ' 31)? המתרגם אינו מטיל ספק בקיומם של קוראי תרגומו.

הוא נמצא מוקדם מדי בהיסטוריה ואיננו יודע את אשר יודע צלקה, את אשר יודעים כולנו, את מה שלמדנו על בשרנו. אבל גם המתרגם איננו תמים. הוא חש באסון שיתרחש, בחושים של איש התרבות היהודית ושל ידען קורותיה ומקורותיה. הוא אמנם נותן פורקן ליצריו הגופניים, מרים כוסית עם באי הקפיטריה והולך לשכב, כמה

ורציונליסט מסרב לראות.

שניהם אוהבים, כמו שאוהב גם צלקה, את הטקסטים הקדומים ואת לשונות הקדם. אולם שניהם קוראים את ההיסטוריה באופן אחר לגמרי. קאלאמאן מבטל את החזיונות האפוקליפטיים בסוברו כי מדובר בקריאה מטורפת ומופרכת של המקורות. הוא ישן עד הבוקר מבלי להתעורר, ללא שנת סיוטים. כמו בני משפחתו של צלקה, כמו בני משפחתי שלי, בדומה לרוב היהודים בפולין באותו תאריך של ערב הפורענות. אם מישוהו בן דמותו של מילוש היה מאיר אותם באשון ליל ומפרש להם את גורלם הם היו מגרשים אותו במקלות. ב-1943, כשיהיה צלקה ילד בן 7, יכתוב המשורר הפולני צ'סלאב מילוש, לנוכח גטו וורשה הבווער, את שירו הנודע 'קאמפו די פיורי'.

ב. מי יקרא את התנ"ך ביידיש ב-1945?

מצוידים ב"מפתח דוד" החשוב, מסיפור מדהים זה, שהוא לטעמי המורכב והחזק בסיפורי הספר, אנו שבים לסיפור הנושא, שעל שמו נקרא הקובץ. מה ניצב כאן בפנינו? האם מדובר בכדידות הנוגעת ללב של שלמה בלומגארטן, המכונה יהואש, אחרי משגל עם זונה בלילה שבו הוא מסיים לתרגם את התנ"ך ליידיש? האם צלקה מדבר אך ורק על אומללות קיומה של קהילת אינטלקטואלים יהודים בניו-יורק? על תלישות תרבותית? על בדידות אורבנית? די היה בכך כדי לראות בסיפור רגישות ויופי, מבט אנושי מלא חמלה והבנה לדמויות הנוגעות ללב.

אולם גם כאן טומן צלקה את הסוד הנורא. כל התלבטויותיו של יהואש, הנוגעות לכאורה לתחום התרגום, קשורות דווקא לדת ולהיסטוריה, למלחמת העולם השניה שעוד אין משערים את נחשולי המוות שלה. יהואש המשורר והמתרגם, חניך הישיבה בוולוז'ין, יושב בקפיטריה בניו-יורק והוכך בדעתו כיצד לתרגם ליידיש את הפסוק החותם את ספר "דברי הימים" ואת הספר הקדוש כולו: "מי בכס מכל עמו ה' אלוהיו עמו ויעל". פסוק זה, שמשמיע כורש מלך פרס, מסמל בתוכנו אפשרות של תחיה מחודשת, בניין המקדש, התחלה דתית ולאומית. ואילו המתרגם, ששם משפחתו האמיתי הוא בלומגארטן (בגרמנית 'גן-פרחים') ושמו הפרטי שלמה, כשמו של המלך בונה המקדש, מכונה הרי 'יהואש'. ואכן הוא מגלה יאוש מן התרבות ומאלוהים גם יחד בקוננו על היידיש במשפטים רב-משמעיים: "כמה פטפטנית היידיש, כמה מלים, כמה מלים... צריך לכבד סופים, כמו התחלות. סוף הוא סוף. סוף הוא אל גדול. לא הייתי מתפלא אם היה לעכו"ם אל שקראו לו 'סוף'." (עמ' 26). יהואש, המעריץ את

1. הסופר מול עצמו

בסיפור 'הסטודנט הנצחי', היחיד בסיפורי הקובץ הכולל סממנים אוטוביוגרפיים ישירים של הסופר כגון סביבת מגורים, פרסום ספרים ואזכור דמויות מחייו, מספר צלקה על רוני לנדא, סטודנט חובב שפות, שאהב את יצירותיו, ושעימו היה נפגש באקראי באירועים שונים לרגל צאת ספריו או לרגל מכירת ספרים ישנים. למרבה ההפתעה דווקא כאן, בסיפור שנוגע לו עצמו, נדמה לרגע כי צלקה מתרחק מן הטרואמה של השואה ומספיחה שתוארו באופנים שונים בסיפורים האחרים.

אולם לא כך הדבר. יותר מדי הערכה ואהבה יש לו לצלקה כלפי אותו סטודנט אומלל שאינו מצליח להשלים את תאריי האקדמיים למרות השכלתו הרחבה. קשורים הם ביניהם דרך אהבת השפות והטקסטים, דרך אזכורי אבהותו של הסופר צלקה ואבהותו המוזרה של לנדא.

והנה, אם נניח לרגע שבתזווה ועזירה של הקורות, לנדא יכול היה להיות צלקה וצלקה לנדא, נוכל להבין לאור קיצו של זה האחרון ממה צלקה חושש. אחרי תקופה ארוכה שלא פגש בלנדא, הוא פוגש בו במקרה, לקראת סוף הסיפור, בגינה הציבורית הסמוכה לבינו שלו. לנדא מתואר כקלושר, שכיב מרע, המסתובב בחברת שני רוסים שיכורים, קבצנים. אדם שעולמו התמוטט עליו.

ופתאום משיל צלקה את המסיכות ומנסח את השורות הישירות ביותר בקובץ על אימתו שלו, אימה שהסווה אותה כל חייו מתחת לחזותו האמיצה והמאוששת של סופר ישראלי מצליח. זו התהום שהוא נזהר פן יפול לתוכה בדיוק באופן שבו נבלע בה לנדא: "...ועם נורא טילטל אותי. אימת האבדון, שהתלוותה אלי מילדותי חצתה את החוג המגן עלי. אבל כמו תמיד בקירבתו של רוני לנדא היה עלי להיות סופר ואמרתי לעצמי ברהיטות: למה להפחיד ציפורים? לא צריך להיות צפר כדי להתייחס יפה לדוכיפת. אולם הגינה הלכה ונמסה, גינת ארנון שהכרתי היטב, שביליתי בה מאות שעות, הלכה והאפירה. ישבתי כך זמן רב, זקן מן הגינה, רועד מקור ביום חם, עד שעורבים התחילו את דיוני-הפסגות שלהם. הדוכיפת נעלמה. שתי אמהות באו לגינה, דוחפות עגלות גדולות ונאות. אינני מונה אלא שעות בהירות? כולן פוצעות, האחרונה ממיתה?" (עמ' 98).

פתאום מעורטל הסופר מכל חומות המגן; הוא עומד מול האימה שליוותה אותו מאז ומתמיד, אותה אימה שמסוף שנות השלושים ומן המחצית הראשונה של שנות הארבעים. האימה של מי ששרד את המלחמה, כמו האנתולוגיה של השירה העברית לתולדותיה, בעריכת בראדי ווינר, שראתה אור בלייפציג בין שתי מלחמות העולם. אותה אימה של

← המשך בעמ' 30 ←

גרמניה", נטל את שמו מספרה של הסופרת הצרפתית הגברת דה סטאל, שכתבה שיר הלל לגרמניה כארץ ההגות, האמנות והרוח. זהו סיפורה של המרצה דוקטור הגר לינדנר (בגרמנית השם מהדהד את המלים 'ר'ך' ו'תירזה') ילידת תל-אביב. בשבילה גרמניה, המופיעה בחלום לילה דומה לזה שתוקף את יהואש, היא בעיקר תחושת האימה: "בגרמניה של לילה, קשה היה לה לנשום, קשה להניע יד או רגל. לחות קטנה וקרירה התפשטה בזוויות העיניים, לא מלוחה. הארץ היתה בלי צבעים כמעט. רק רשעות הבהוק המינרלי, הירוק והאדמוני, במערות-החושך, ללא שמש, ללא אור, נצנוץ מעומעם של מחילות ומנהרות. אד רע עלה מכל מקום, האימה קרבה. לא ימלט שום אדם, שום חיה, לא ציפור, לא פרפר. הציפיה היתה איומה." (עמ' 49).

ביקורה של המרצה בגרמניה הופך להתמודדות עם עברה התרבותי, הרומנטי והרצחני, של ארץ זו. במהלך ביקורה בטירת נוישוואנשטיין היא פוגשת בקארל שמלר, דמות סוריאליסטית, הלוקחה כמו ממעמקי האדמה הגרמנית עצמה. שמלר, המתמחה בקלפי טארוט, מגלה לה במעבה חורשה את שמו של אהובה הישראלי "אלידע" ומזכיר, למרבה פליאתה, ביטוי לטיני שנאמר בינה לבין אלידע. אלו הן המלים "Sero te ama", דברי פאולוס לישו שפירושם "במאוחר אהבתיך". כמה גרוטסקית היא בשורת הגילוי והאהבה, הנשמעת מלב לבה של גרמניה הממיתה, שהכחידה כל אפשרות לגילוי של רגש אנושי. הישראלית שומעת אמיתות נוקבות על חייה דווקא על אדמת גרמניה ובלשון הגרמנית.

ושוב, נזכרים בסיפור פרטים קושרי-גורלות: גלויה מבית-לחם, שהגר מבטיחה לשלוח לשמלר בתודה על גילוייו, התנ"ך בתרגומו הגרמני שהיה בבית סבה של הגר, הברית החדשה, היבגדותו של ישו, שמו של האהוב הנקשר בשם האל היודע-ואינו-יודע (על אהבה? על השואה?). בהמשך הסיפור נזכרת גם המלה הגרמנית Eisbrecher, שובר-קרח, אולי רמז לנסיונה של הגר להבקיע מבעד לכפור הממית של העבר אל הווה של יחסים אחרים עם גרמניה אחרת. למחוק את סבלם של סבה ואביה שבאו משם ולהסתכל על הכול בעיניים חדשות. אולם למראה אשה גרמניה בת גילה, המטיילת ברחוב עם שתי בנות עולצות, היא נזכרת בניסיון ההתאבדות של אמה באמצעות סכין גילוח. בחלון הראווה רואה הגר את פסלו של אמור, אל האהבה, ועיניו מכוסות. מי שעבר את גרמניה או קיבל אותה כירושה איומה מהוריו ומהורי-הוריו לא יוכל לעולם לדעת את האל, לשבור את הקרח, לנצח באהבה או להבקיע מן האופל אל האור. ואם יצליח בכך, לכאורה, ביום, מיד ישובו ויפקדוהו סיוטי הלילה, המציאותיים מכל מציאות.

הכוח להניע את כנפיו, שרירי חזה כה אדירים, שהיו מתבלטים כאמה וחצי מעצם החזה... כלומר מפלצת, דון דומינגו!" (עמ' 21-22). לאונרדו אומר, בעצם, כי האלמנט האלוהי והמלאכי איננו יכול להתקיים בעולמנו. באמצעות מחקר האנטומיה, התעופה, הפיזיקה, כלומר בעזרת השכל והרציו, הוא מבין את מה שלא הבין הרציונליסט האופטימיסטי קאלאמאן.

האלוהי נעדר, וגם אינו יכול להתקיים כלל. תחתיו ישנו בעולמנו, הרע שבעולמות האפשריים, רק האלמנט המפלצתי. דון דומינגו רוצה במסכת יופי ואילו צלקה, דרך גרונו של לאונרדו, אומר שהוא יכול לראות רק את הרוע ושום דבר זולתו. האלוהי איננו מסוגל להמריא, והוא עשוי להתגלם עלי אדמות אך ורק בדמות מפלצתית ושטנית.

ד. שיחה על אינות האלוהים

עכשיו עשויים אנו להבין טוב יותר מדוע מביא צלקה את הקיסר הדריאנוס לשוטט בחוסר מנוחה, הדומה לזה של דון דומינגו, ברחבי האימפריה הרומית הגדולה עד שהוא מגיע לזקן חכמי מצרים הקדומה ושואל אותו על-אודות קיומם של האלים: "האם בכל חיך הארוכים נוכחת, ולו פעם אחת, באופן שאינו משתמע לשתי פנים, בקיום האלים?" (עמ' 80). ואילו הכוהן הזקן ולמוד הניסיון משיב בהחלטיות, לאכזבתו ולזעזועו של הקיסר האימתני והכל-יכול: "מובן שלא. מעולם לא נוכחתי בקיום האלים, ומעולם לא פגשתי מישהו שנוכח בכך" (שם).

והנה שוב שאלתו-אמירתו של צלקה בשלל המסכות: אוסקר מילוש אומר שהאל לא יציל את העולם מפורענות, יהואש מדבר מגרונם של קוהלת, של איוב ושל קוראיו שהאל דנם לכליה, לאונרדו אומר שהאל ושלחיו הם מפלצות והכוהן והקיסר שותפים למצוקת אי-קיומו של האל, המתקבלת לרגעים בהשלמה איומה. "אינני מתלונן על היעדר האלים" אומר הקיסר אך מוסיף גם הוא דבר כפירה: "אני מעדיף שמקדשיכם המזעזעים ביופיים, ומחטי-השחם המורות אל השמים והפסלים האדירים יהיו עוזבים וחרבים מאשר הומים מכוהנים ומאמינים" (עמ' 81).

המסקנה מאי-קיומו של האל צריכה להיות, אם כן, נטישת מקומות האמונה. קיומה של אמונה בעולם בו מתקיים מוות פרטי וסיטוני הוא אירוני כמו שמקברי תרגום ספר התנ"ך ליידיש, תריסר שנים לפני השואה כמו שבלתי-אפשרי לבקש תמונה של יופי אלוהי בעולם שטני, כמו שמטורף למצוא פירוש חיובי לחזון אפוקליפטי בשנת עלייתו של היטלר לשלטון.

ה. האמת נשמעת בגרמניה

הסיפור De L'Allemagne, "על אודות

רמי סערי

איום

פועל בניין מרחוב אגרון

על המקום,
שבו לא ידעתי
לומר "לא",
צומחת עכשו
ערלה חדשה,
ואני מותח אותה
עוד ועוד, יודע
שלא תקרע מעצמה;
ואתם, שאינכם
יודעים את הגבול,
אתם הפולשים
שוב ושוב בגסות,
תתקלו בתמרור
הקורא לעצר,
ואם תעברו -
תשמע יריה.

אפשר היה לראות בו
גבר כאחד האדם:
לג'ליב, המאהב הפלשתי,
היו צלב זהב, שער
על הגב וריח חרוב-דבש
בין חלציו. מעל מטתו
סתורת הסדינים
היתה תמונתה הכבדה של מריה,
אם כל הקדושים, שהגנה עליו
מפני הרוחות של הגוף והנפש,
והוא העניק לה בתמורה
ניחות קטרת
וחם שרב ונקישת עצמות
וכתישת השממות של גופים
שבהם בא נחשק ומתעב.

בערה

על כנפי זרעכם הנתו בלילות
עוד אעיף אל גלי ים רוחות רחוקות,
שיביאו ריחות חריפים של צפרן
ובשמים נדירים מפרחי הנכר.
כמו ברנש עור אעבר על פני יפי,
המשקיף אדיש על שפת הגוף,
ואעיף מבט חטוף בדפי שאמצא
בבשר מתנזר מלטוף.
אנשא עם טרוף הלשון אל הרום:
מה לי דמי?
מה לי חלבי?
מה לי ומי לי כנען?

משה דור

קווים

כי צו לצו צו לצו קו לקו קו לקו
ישעיהו כ"ח, י"ג

קו הגבול, קו החוף, קו היציאה,
קו הכניסה, קו עצבנות העינים, קו
כמירת הלב, קו העני, קו השפע,
קו התקנה, קו היאוש, קו הראשית,
קו הקץ, קו הנסיקה, קו הנחיתה,
קו הצפרים בראש, קו העצמות
היבשות, קו ירק, קו אדם, קו
פריחת השטים, קו השנאה, קו

מולדת

אור הפנינים הרך הזה,
האפרפר, בטרם שחר,
הנח ענג כל-כך על
גגותיה, דודי השמש,
תרני הטלויזיה,
עליה, תל-אביב:
מולדת,
מולדתי.

רעש

בהשכמת הבקר טלטל הרעש את
חלומי. פשטתי את ידי ואספתיה
ריקה מכוכבים נופלים וממך.
מלאכים עולים ויורדים בסלם
יעקב, לא בסלם ריכטר,
ועל סף הקיץ, תחת עצי
הפיקוס המאבקים, צלע מישהו
על ירכו, כאלו נקעה,
או כנכה מן המלחמה הבאה.

סאגת העליה, ההגירה והירידה

גרשון שקד



דן צלקה: אלף לבבות; הוצאת עם-עובד; ספריה לעם; 1991¹

דרמה מתהווה - אלף לבבות

הרומן "אלף לבבות" שנכתב בראשית שנות התשעים (1991) מסמן קפיצת דרך כמותית ואיכותית גדולה ביצירתו של דן צלקה. חוזרים בו אמנם כמה מוטיבים ונושאים שהופיעו ביצירות קודמות, אבל הוא מתעלה ומתרומם מעבר להן: "אלף לבבות" היא אחת הסאגות המרשימות ביותר על העליה וההגירה לארץ ישראל, משנות העשרים ועד לשנות החמישים. צלקה הבחין בין עלייתם של עולי האוניה "רוסלאן" אחרי מלחמת העולם הראשונה, שנבעה בעיקר ממניעים אידיאולוגיים, לבין ההגירה שהביאה, לאחר מלחמת העולם השנייה, (ושנים אחריה) מכוח הנסיבות ומתוך בחירה בבירה הפחות גרועה, שרידים ופליטים מאירופה. במוטו לשני הכרכים, שעל שמו נקרא הרומן, נאמר, כביכול, על העולים "הראשונים כבני אדם" ש"כל האומר לצאת למסע הזה, צריך שיהיה בעל אלף לבבות כדי שיוכל להקריב לב אחד בכל רגע בדרכו." (פריד א-דין עטאר: כנסת הציפורים).

הסאגה באה להוכיח, לפי דרכה, שהאחרונים, גם הם כבני-אנשים, בעלי אלף לבבות ואינם בשום פנים ואופן "חמורים".

המחבר העמיד יצירה בעלת מבנה מתוחכם מאוד: סאגה השוברת כל רצף לינארי ומובילה שתי עלילות עיקריות, הנפתחות במועדים רחוקים זה מזה ומתחברות בדרך די שרירותית אבל מתקבלת הדעת, כשחוליית החיבור עצמה היא בעלת משמעות רבה. המחבר הציב מבנה מקביל על-לשוני, השאוב מן האמנות הפלסטית (ארבעת המונחים שנטבעו ברנסנס, לאספקטים שונים של הרישום: פנסירו, סקיצו, סטודיו,

דיסגנו), המניח שהתפתחות ביצירה אפית זאת היא מן הרישום לתמונה המלאה, מעין התבהרות הולכת וגדלה של דמויות, עלילות ומסרים, כשרק בחלק האחרון מתבהרת התמונה ומשתמעת במלואה.

מי שעוקב אחרי החוטים, הנשזרים זה בצד זה וזה בתוך זה, למד שהמחבר מסבך תחילה את החוטים ורק לקראת סוף הרומן מתיר ומפרש אותם. זו דרכה של דרמה מתהווה (סינתטית - שקספיר) לעומת דרמה מתפענחת (אנליטית - סופוקלס, איבסן) המציגה נתונים ומפענחת כיצד התהוו, מאז ומעולם.

במבט כולל, זהו רומן טרגי על כשלונה של עלילת-העל ואגדת האידיאולוגיה הצינונית. האב, עזרא מרינסקי וחבריו עלו לארץ-ישראל בשנות העשרים, ובסופו של דבר, בתו מאדי ויולי ריטי יורדים ממנה ונוטשים את דרכי אבותיהם. משמודיעה מאדי מרינסקי לאביה על כוונתה להינשא לדייויד וללכת בעקבותיו ללונדון, מרינסקי חש נבגד וכי אולי חייו היו לשווא; והוא מגיב בחריפות: "מרינסקי אחז בידה: 'את שמה ללעג ולקלס את כל מה שהקדשנו לו את חיננו. את מבזה אותנו בירידה הזאת - אותי ואת זכר אמך..."

את מחכה... שאוציא את נשמתך כדי להסתלק אל מאהבך, וכך אשתה מהלעג רק טיפות אחדות. אבל מי שנעלם, לא נעלם לגמרי, ואת עוד תרגישי יום אחד מה זה צל, ולפי שיעור הצל תדעי את מדת כלאך ... (...) אבל כשנולדת מיד התאהבתי בך...

ברגע שהוציאו אותך מחדר הלידה, את הסתכלת בי בהבנה אף-על-פי שאומרים שפגים עיוורים. מיד יצא לבי אליך. כשראיתי את האוזניים ואת הרגליים שלך. אבל מצדך אי-אפשר להיות בטוח בשום דבר, מעשה בגידה מאיר לאחור, משחיר, מאפיל על הכל... שום דבר... לא נשאר עומד... וכעבור דקה, כשחזרה לחדר, לא נשם עוד." ("אלף לבבות", ב' 1991, עמ' 830).

לעומת זאת, בארץ נשאר אלק, המהגר שבא מאוחר יותר מפולין, ומצוי גם כאן בשולי החברה. פרשת האהבה בינו לבין מאדי היתה מעין אופציה שהעלה המחבר לסיום חיובי של שני חוטי העלילה העיקריים (עלילת עזרא מרינסקי העולה ועלילת אלק צ'רניאק המהגר). בתו של מרינסקי ואלק יכלו, כביכול, למזג בין משפחת העולה, מסלתה ושמנה של ארץ-ישראל החדשה, לבין אלק המהגר, שאמו נישאה ללויטה, אחד מקברניטי היישוב.

אלק עשוי היה להיות מי שישאיר את מאדי בארץ ויעניק לאביה יורשים נאותים, אבל היחסים ביניהם לא עלו יפה. זו לעומת זו, קיימות כאן תבנית שלילית שהתממשה ותבנית חיובית פוטנציאלית שנכשלה. התבנית המקבילה מזמנת בין השרידים של עולי "רוסלאן", כעשרים שנה לאחר עלייתם, לבין יהודים בפולין ובייחוד הנער, אלק צ'רניאק, שזכה בפרס הצטיינות בפולין



צלקה נזקק, אפוא, לטכניקות מקובלות ברומן המודרני ומנסה להרחיב אותן כדי ליצור באמצעותן פרישה היסטורית גדולה ולהדגיש שהאירועים שבין תקופת העליה השלישית דרך מלחמת העולם השנייה ועד לתקופה שלאחר מלחמת השחרור הם אירועים המתרחשים במישורי זמן, שקיימים ביניהם יחסי גומלין חשובים, במישור הדיאכרוני והסינכרוני כאחד. תבנית היצירה מורכבת, אפוא, מאוד, אבל מרבית היחידות המניעות אותה מבוססות על ריאליזם מימטי. היחידות הללו מתקשרות באמצעות טכניקות אנלוגיות וסינתטיות. הטכניקה האנלוגית יוצרת תקבולות בין דמויות סינונימיות (מקבילות במשמעותן) ולעתים הומונימיות (מקבילות בשמותיהן) המופיעות במרחבים שונים;

הטכניקה הסינתטית (ההתמזגות האיטית בין חוטי העלילה השונים) מובילה למיזוג בין "נציגי המרחבים". אחת האנלוגיות הבולטות מקבילה בין שלושת האחים לויטה: זה לעומת זה וזה לצד זה הוצגו שני אחיו הלא-ציונים של סגן שר החקלאות הציוני, גרשון לויטה (מעולי "רוסלאן"), אביו החורג של אחד משני הפרוטגוניסטים – אלק.

אחד האחים הוא גנרל רוסי שבחר באופציה הקומוניסטית ונהרס על ידה; השני הוא נוורולוג מדרזון, שבחר בהתבוללות, עבר את המצרף של אושוויץ ויצא משם חולה

שכל נקודה שלו היא מרכז, עולם של ריאליזם מיתולוגי, המתהרה בהצלחה עם המודל המפורסם ביותר של כתיבה זאת: "מאה שנות בדידות"³, של גבריאל גארסיה מארקס. נראה לי, שתפקידה של המערכת המורכבת של הסיפור הוא ליצור אנלוגיות מפתיעות בין קטעים שאין ביניהם כביכול כל קשר מתקבל על הדעת. הקפיצות במרחב ובזמן מתרחשות בעיקר בין עלילת מרינסקי וחבריו עולי "רוסלאן" לבין עלילת אלק צ'רניאק, אחד מזוכי הפרס הנגינה שמעניק נסיך פולני, שנתגלגל בזמן מלחמת העולם השנייה לרוסיה האסיאתית (אוזבקיסטן, בוכארה) והגיע אחרי גלגולים רבים, דרך פרס, לארץ ישראל.

המחבר משזר גם עלילות משנה רבות המרחיבות את היריעה ומאירות את המציאות המעוצבת מנקודות ראות נוספות. חוטי עלילה מעין אלה רבים ומפותלים מאוד בפרקים המתרחשים במזרח אירופה וכך גם בעלילת משנה מובהקת המתרחשת דווקא במערב אירופה:

כוונתי לסיפור על יוהאן טיצה ופריץ הנפגשים בונציה אצל הרוזנת מרטינוביץ-אלטיר. פריץ מקווה כל ימיו לחיות כמו סבו, חיים של תרבות בלבד. (שם, עמ' 247-248)⁴ חוטי עלילה אלה מופיעים גם בעיצוב ארץ ישראל של שנות החמישים, כשהמחבר מתאר בין היתר את הווי העולם התחתון של יפו.

והגיע לעורף הרוסי בבוכארה אוזבקיסטן (סמרקנד). באמצעות תקבולת זאת נבנה רומן רב-זמני ורב-מרחבי:

"אלף לבבות" מקיף טווח זמן ארוך למדי, מ-1919 ולפני כן ועד לשנות השישים ולמעלה מזה: המחבר מתייחס לזמן ההיסטורי באופן אמצעי ובלתי אמצעי, מהזכרת מותו של המרשל פילסודסקי ודרך מלחמת העולם השנייה ועד למלחמת העצמאות ומלחמת ששת הימים: "מלחמת ששת הימים העירה את מרינסקי מתרדמתו. הניצחון המפתיע לאחר איום ההכחדה (לאן תנוסו, אתם הציונים?) – השיב למעריציו של נפוליון, של הספינקס והנשר, את פעימת הזמן." (שם, עמ' 819)

מרחבי היצירה נמתחים על-פני מרחב אירופה, בעיקר פולין, ברית-המועצות וארץ ישראל. המחבר מדגיש את הקשר העמוק בין שני התחומים ואת העובדה כי אין להבין את התפתחותו של תחום אחד ללא קישור בינו לבין משנהו.

הטכניקה הבונה את הרומן "אלף לבבות" היא קולאזית-פרגמנטרית, על גבול הטכניקה המפוררת של יצירות פוסט-מודרניסטיות. הלכה למעשה, אלה נסיגות בזמן והצגה מתמדת של עלילות מקבילות במרחב. המחבר נזקק גם להרבה קטעי ביניים, שלהם משמעות אווירית ושאינם ממשיכים את הרצף אלא שוברים אותו.

תפקידם של מה שמכונים ה"אינטרמדי" לשבור את המבנה הלינארי ולשמש גורם אווירי-אסתטי. המבנה הופך למקוטע, כל קטע מאיר את התחך ההיסטורי מווית ראייה אחרת. הקפיצות בזמן רבות והקשר בין היחידות אינו תמיד מובן מאליו.² הקשר נראה לעתים אסוציאטיבי גרידא: כגון הקשרים שבין בניין בית לביאליק, אודסה ומות הרצל.

הקטוע מתבטא בעיקר במעברים תדירים מיחידת עלילה אחת לשנייה, ובקפיצות רבות בזמן. הנרי אינגר מגדיר את מבנה הרומן כך: "לאלף לבבות" לא חסרה אחדות, אך לאמיתו של דבר, צלקה אכן השליך מאחורי גוו כמה וכמה עקרונות סידור דרמטיים וריאליסטיים. הוא ויתר על אלה מאחר שהם הפריעו לנושא, והציב תחתיהם אסטרטגיה פואטית כוללת שיש עמה חידוש (... צלקה בורא עולם שזמנו פרום ושעוניו מפורקים, הוא מרסק את הסיפור לאטומים ומבליט את עובדת הפירוק לא רק על ידי סגנונם המשתנה של הקטעים וחוסר האחידת בגודלם, אלא אף בסיוע הכותרות. כל קטע זוכה בכותרת משלו, וזו משווה לו צביון מוגמר, מופרד ואוטונומי, (... מכל זה נובע, שצלקה אינו חותר כלל לאחדות מתוך ריבוי אלא תכליתו היא אחדות באמצעות ריבוי. רק אחדות שלא הוגבלה בקואורדינטות 'סופיות' יכולה לשמש לבריאתו של עולם הווי ולא ממוצה, עולם

בנפשו, עד שהוכרה לבלות את שארית חייו בבית משוגעים בארץ ישראל, שבו שם קץ לחייו.⁵ ואילו הגנרל הסובייטי נידון למוות על ידי הסובייטים בגלל קשריו עם שני אחיו. תיאור שני האחים הלא-ציונים - המממשים את הנראטיב הקומוניסטי הטרגי ואת הנראטיב ה"גלותי" הטרגי - מלא אהדה, אמפתיה ומידת החסד מצד המחבר; ואילו הדמות הציונית, שניצלה מן המערבולת ההיסטורית, מתוארת באירוניה ובמידה לא מעטה של סלידה.

הצירוף האנלוגי יוצר כאן הערכה חדשה של עלילות-העל שמרכיבי האנלוגיה מייצגים. למרות הפיצולים הרבים ברצף הלינארי והשתי וערב שבין חוטי העלילה השונים, שומר הרומן על מתח דרמטי. העלילה המזרח אירופית (פולין וברית-המועצות) גדושה מתח, המבוסס על מאבק ההישרדות של אלק, המתמודד עם אימות המשטר באוזבקיסטן הסובייטית ועם המצוקה והרעב של שנות המלחמה. המתחים נוצרים כתוצאה מנפילה חוזרת למהמורות שונות, שמהן מצליח הגיבור להימלט בעור שיניו.

גם הפרק הארץ-ישראלי של מאדי מרינסקי ואלק עשיר במתחים בתחום היחסים הבין-אנושיים: בין מאדי למאהביה השונים ובעיקר בעלה תומר, בינה לבין יולי, בנו של ריטי, ואחר כך, בינה לבין אלק ודייוויד; בין יולי לבין אשתו שרון, ובין לבין אשתו לשעבר אלונה ובניהם לבין סגן האלוף בעלה של אלונה.

ה"אינטריגות" הללו מכניסות לסיפור הארץ-ישראלי אותו מתח שהיה בסיפור האוזבקיסטני, כשאלק נמלט ממקום למקום עד שהוא מצליח לעבור את הגבול הפרסי. היכולת של המחבר ליצור בכל יחידות העלילה השונות מתח מתקבל על הדעת מהווה משקל שכנגד לתבנית הפרגמנטרית.

עלילות ועלילה: ארצה עלינו

נראה לי, שעלילת אלק, שראשיתה בפולין, המשכה בברית-המועצות וסופה בארץ-ישראל, המופיעה מאוחר יותר בתבנית, היא דווקא העלילה העיקרית ואילו עלילת "רוסלאן" שבה נפתח הרומן היא משנית. היא המאפשרת את עלילת אלק, ובלעדיה לא היה כביכול לאלק לאן לפנות כשהגיע למבוי סתום.

הרומן נפתח בסיפור האוניה "רוסלאן" ונוסעיה. בעיני הנוסעים עצמם היתה עליותם שלב חדש בתולדות הציונות. בהמשך הרומן מציעה מיסיה צ'רמינסקי לכוון מכוון או ארכיון שיספר את סיפורה של האוניה, שמסעה הוא בעיניה תקופה חדשה בתולדות הציונות: "כל אדם שהיה קשור באוניה יספר על חייו, כל ילד מה עלה בגורלו, כל דבר הקשור בהפלגה. נשמרו אפילו תצלומים.

והיו שרשמו יומן! שוחחתי עם פרופסור כוגן, ההיסטוריון. הוא אמר ש-1919, שנת בואה של "רוסלאן", פותחת תקופה בתולדות-הציונות, בתולדות ארץ-ישראל, פותחת את העלייה השלישית. התקופה! בה'א הידיעה! כבר יש לי כמלא ארון." ("אלף לבבות", 1991, עמ' 138). מסע זה, שבו משמשים יסודות דוקומנטריים ובדייוניים בערבוביה, מונע על-ידי ערכים ציוניים גלויים, שכמה מגיבורי המסע מצהירים עליהם בריש גלי: כך מופיע עוזרו של אוסישקין אצל מרינסקי ונאום בפניו נאום שצריך להניע אותו להצטרף למסע: "עזוב את פיתום ורעמסס ושכח את סירי הבשר, ובוא לארץ-ישראל לכוונן בה בניינך, יצירי רוחך, בתי הוד והדר שמייחלת להם נפשך, בהם לא תשוב ותיולד הקפוטה המצחינה של הגלות, ארץ-ישראל שלנו אסורה בחבלי שינה, אבל היא היעור תתעורר אל השחר הרענן. תנומה פרושה גם על ארץ פרעה, ממנה תתעורר היא בזעקות שבר. צא מכאן, השיש של ארץ-ישראל מחכה לך!" ("אלף לבבות", 1991, עמ' 29).

גיבור אחר של המסע, פניה מיזליש, אביה של ניוטה, תלמיד ישיבה שיצא לתדבות רעה ואנרכיסט שעונה בידי האדומים, נואם אף הוא נאום ציוני אקטיביסטי (שם, עמ' 42-43). דמויות אלה, הנשבעות בשמה של האידיאולוגיה הציונית, הפעילו בזמנו את מנגנון ההגשמה; והמחבר מודה שבזכותן נבנתה ארץ-ישראל. שתי הדמויות העיקריות במסע "רוסלאן" הן זו הבדייונית של האדריכל עזרא מרינסקי⁶ והאותנטית של מנחם אוסישקין. (דמויות דוקומנטריות נוספות הן מיכאל הלפרין, אחד מן המיתוסים הישראלים הראשונים של גיבור יהודי, ובנו, רטוש-הלפרין, שהוא אחד מילדי האוניה; מתברר שגם שהצייר והקאריקטוריסט, אריה נבון, הוא מן המפליגים ב"רוסלאן". מדברים על כך, שרטוש יכתוב את תולדות האוניה ושנבון יעטר את הספר.)

רשימת הדמויות הללו מקנה לסאגה אמינות היסטורית. לאחר שהנוסעים מגיעים לחוף מבטחים, הופך הסיפור בעיקר לסיפור-תולדות תל-אביב והצגה פרגמנטרית של סאגת-הדורות שהקימו ובנו את הארץ; אין זה, אפוא מקרה שהגיבור הראשי הוא ארכיטקט. אריאל הירשפלד מייחס למקצועו של מרינסקי חשיבות סמלית הממזה את המסרים של הרומן: "אבל ברומן כולו נפרשת האידיאה של הארכיטקטורה בכמה ממדים: בחייו הפעילים של הגיבור כאדריכל, בדיונים גלויים על אודות מבנים, בניה, תרבות ומרחב, ובממד השלישי, שהוא הטקסט עצמו, הבונה את עצמו דרך יחסים מרחביים בין חלקיו, הבונים מארבעת כיווניהם את המבנה האדיר של הרומן."⁷ ההתקדמות בעלילה תלויה במידה רבה

בכרוניקה החוץ-ספרותית: אפילו ההיסטוריה העותומנית ומלחמת העולם הראשונה הם גורמים ברומן,⁸ שיש בו קפיצות גדולות בזמן. בין יתר האירועים, אנתנו שומעים על כך שמייג'ר דארלי האנגלי ואווה ההונגרית נישאים בשנת 1944, בתל-אביב (שם, עמ' 195); לנישואים אלה יש משמעות, משום שבנו של דארלי עתיד לשאת את מאדי, בתו של מרינסקי ו"להוריד" אותה מן הארץ. שני "המחותנים" לעתיד לבוא הם אדריכלים, המנהלים ויכוחים על אופיה של האדריכלות בארץ (שם, עמ' 196-197). הוכפלד, יוצא גרמניה, שעבד עם מרינסקי, יורד מן הארץ וחוזר לגרמניה, מה שגורם למרינסקי זעזוע עמוק (שם, עמ' 215-216). שותף אחר למסע, לויטה, הוא יערן המבקש להקדיש את חייו לייצור הארץ, כשם שמרינסקי רוצה להקדיש עצמו לבניין בנייניה. מרינסקי הופך במשך הזמן לאדריכל מרכזי, לויטה לסגן שר החקלאות. מרבית החלק הראשון של הספר מוקדש, אפוא, לעיצוב מימושה של עלילת-העל הציונית. הוא מורכב מפסיפס של דמויות ומצבים, שרובם עוסקים במרכיבים שונים של עלילת-העל הציונית והנמקת עלייתם של היהודים לארץ ישראל. החלק הראשון של הרומן הוא במידה מסוימת גם כרוניקה היסטורית, המתארת את עלייתם של עולי "רוסלאן" ואת תולדות מי בקרבם שהתיישב בתל-אביב.

חלק חשוב אחר מן העלילה המקומית מתרחש כשלושים שנה אחרי הפלגתה של "רוסלאן", בו לוקחים חלק אלק צ'רניאק, המהגר שהגיע אחרי מלחמת העולם השניה (או בזמן המלחמה) וחבריו "העולים החדשים" (שארל כהן, אלק, מנפרד, לושיה, סנצ'ה גרציאנו), שאליהם מצרף המחבר את אנשי העולם התחתון ביפו.⁹ אלק, שהיה הרפתקן ושורד בגלגוליו בברית-המועצות, נותר הרפתקן ושורד גם בארץ-ישראל.

הזימון הגדול הוא בין אלק וחבריו לבין הדור השני של אבות העלייה השלישית, מאדי מרינסקי ויולי ריטי ואבותיהם האלמנים מרינסקי וריטי. דווקא בחלק זה של הרומן מטעים המחבר את היחס שבין עולים (עליה שלישית) וילידים (בני הדור השני) לבין מהגרים, שהגיעו אחרי מלחמת העולם השניה ואת הפגישה ביניהם. דמויות המהגרים וגם העולים רחוקות מדמויות ילידי הארץ ודמויות שארית הפליטה (אפלפלד) כפי שעוצבו על ידי הזרם המרכזי בסיפורת מלחמת השחרור ובמרבית סיפורת "הגל החדש". גם דמותה של ילדת הארץ, מאדי מרינסקי, (סמדר) רחוקה מן הסטריאוטיפ של בת הארץ והיא מעדיפה את אלק המהגר ואת דיוויד הזר על פני ילידי המקום (תומר). למרות ששולי עולם המהגרים, הבוהמה והעולם התחתון הם מרכזיים מאוד בחלק זה,

רבים). הוא וחבריו הם מן "הנבחרים-הגאונים", שהמחבר כתב עליהם בנובלות קודמות (ממיכאל ברקל דרך פיליפ ארבע ויוסף דילה ריינה ועד לטולק שאפראן (כ"רבן" במקצועו). אלק אינו מסתפק במתן הציון, אלא כמי שנבחר ל"נסיך" בזכות כשרונותיו, הוא מתאהב בקרובתו של הנסיך, העלמה דונין. (שם, עמ' 118 ואילך). קורותיו מושפעות מן האירועים ההיסטוריים-חברתיים בפולין; אחר מות פילסודסקי, מתגברת האנטישמיות בפולין ומתפרסמים מאמרים נגד צעירים יהודים זוכי פרסים. (שם, עמ' 128); עם כיבוש פולין על ידי

העלובים, על העוני, על האנשים התלויים בחסדי איש הממשל?" (שם, עמ' 705). חוויה נוסטלגית זאת מעורבת אמנם כבר בביקורת. בדמותו של יולי עיצב צלקה את דיוקנו של הצבר היורד המתגעגע לילדותו ולמולדתו: יולי רדוף רגשות חרטה אשמה, שאינו יכול לחזור לעולם לאותה הארץ שנטש. מה שאופייני לחוטי העלילה השונים המתקמים ביצירה זאת, בארץ-ישראל, הוא העושר המגוון והעצום של האירועים, הדמויות והמצבים. המחבר מתזמר מגוון מורכב ועשיר של דמויות ועמדות ויוצר



הגרמנים והרוסים מתערערים מוסדות חייו של אלק והוא הופך לנווד חסר שורשים. דמות מקבילה לאלק הוא מוסקה צייטלין, כנר מחונן, שזכה גם הוא בפרס הנסיך; סיפור חייו מציב במידה רבה אלטרנטיבה אפשרית לסיפור חייו של אלק. (שם, עמ' 274-289). כאמור, משנה מלחמת העולם השנייה את חייו של הנער המוכשר ושמה קץ לקריירה מוסיקלית מבטיחה. הוא הופך לפליט, שהמשימה העיקרית בחייו היא להישרד.

אלק מוכן להתנצר כדי להצטרף לצבא הפולני ורואה עצמו כבן התרבות הפולנית, אך כשהוא נוכח ביחסה האנטישמי של הקצונה הפולנית אליו, הוא נעזר באלבין פירמוביץ, גם הוא מזוכי הפרס, כדי

מודל מעניין ביותר של ארץ-ישראל בשנות השישים. העיצוב של שנים אלה ברומן, משכנע יותר מעיצובן של שנות הישוב הראשונות (מהופעתה של "רוסלאן" ואילך).

עלילה ועלילות: ארץ ההולדת

למרות שהרומן נפתח בעיצוב דיוקנה של העליה השלישית, מתוך הבלטתו של האדריכל מדינסקי, אין ספק שהדמות הראשית היא אלק צ'רניאק והוט העלילה העיקרי, העובר מפולין דרך ברית-המועצות פרס וארץ-ישראל נשזר סביבו. אלק צ'רניאק הוא אחד מזוכי פרס שמעניק נסיך פולני למצטיינים בנגינה (בין הזוכים יהודים

מתאר צלקה גם רובד מבוגר יותר של החברה, שהוא בעיקרו שכבה של בורגנות ממוצעת: "מאדי היתה בטוחה שתל-אביב היא עיר הגונה, למרות מה שאמר עליה דודה (אילו ידעו האנשים כמה קל לחטוא כאן!) ולמרות הסיפורים המסובכים של הנשים שהיתה נפגשת איתן. הקנוניות היו בעיניה דבר שאינו אופייני לתל-אביב, משהו שיבאו נשים מהונגריה או מפולין, בנות השכבות היותר קוסמו-פוליטיות של הארצות הללו.

מה גם שהיא וחברותיה זכרו כמה התעקשו הוריהן להקדימן ולהשיאן." (שם, עמ' 692) יש להטעים שהמחבר מתאר בחלק זה של הרומן גם שכבות שוליות שונות בחברה הישראלית: בוהמה, אנשי צבא, עולם תחתון.

אחת מעלילות המשנה היפות והחשובות בחלק זה של הרומן משתקפת בפרק המעצב את דמותו של יולי ריטי; מי שירד מן הארץ, נשא אשה אמריקאית ובא לביקור מולדת. אביו, השופט ריטי, כואב את הירידה ומקווה בסתר לבו שישאר בארץ. יולי מסתבך ביחסיו עם גרושתו ובעלה ולוקח חלק בחיי תל-אביב החדשה של שנות השישים (שם, עמ' 702);

אך בסתר לבו הוא מתגעגע לימי ילדותו, שהם גם ימי העלומים של הישוב והמדינה. החוויה הנוסטלגית של הצבר היורד ביצירתו של צלקה איננה חזקה פחות מזו שאפיינה את גיבוריהם של בני "דור בארץ", שהביטו אחורה בגעגועים, ביצירותיהם שנכתבו משנות החמישים ואילך.¹⁰ במהלך נסיעה לירושלים, יולי נזכר בחוויות ילדותו ובארץ ישראל היפה שנטש, כשהחוויה הנוסטלגית הכאובה היא התחושה שאת הנעשה אין להשיב: "לנסוע לירושלים ברכבת, בין הרים ובין גאיות, הצוקים החדים, הטרסות הנזיריות, הנחלים היבשים, המעברים הנפערים וחולפים כהרף עין, נקיפי הסלעים המשחירים פה ושם, הנקודים לבן כמו סוידו ביד רועדת, הדרכים הישנות הסלולות כמו בתוך הנפש, בקושי, בסבל רב וביופי." (...)

"אבל אי-אפשר לחזור לבועת הילדות, שכולה מלודרמה, רע בלתי-אפשרי, טוהר בלתי-אפשרי אף יותר, ממלכת הילדות-" (שם, עמ' 703). העולם של תנועת הנוער הוא עולם העלומים הנפלאים שאבדו ולא ישובו וקיים כזיכרון נוסטלגי שאפשר להתרפק עליו אך אי אפשר לשוב אליו (שם, עמ' 703). יולי נזכר גם בטיוול לנצרת ולגליל ובפגישה עם ערביי הגליל ונופה: "אדמה ארכיאולוגית, עצמות יבשות, ולידן שברים של כלי פרכוס, פיסות מגילות, צלמיות מחוררות, גלי אבנים שקראו להם גת מרחץ, אורווה, מזבח, בכפר ערבי: איש הממשל הצבאי, העוני, הביוב הדולף, העשן הצורב את העיניים. הוא בכה אז בלילה, אבל האם רק מפני שריחם על החיים

להימלט מהם (שם, עמ' 184-187).
 חוט עלילה פולני נוסף מתרחש אחרי המלחמה בבית בזאב'ה (שם, עמ' 362 - 374). בפרק זה מגלה המחבר פנים אחרות של מפעל "ההצלה" היהודי בפולין. הילדים שניצלו אינם רוצים להיות מוצלים ובעצם מעדיפים את הדת הקתולית שבמנזריה ניצלו בתקופת המלחמה. לתפיסתם, מבקשים כמצילים להפוך אותם ליהודים-ציונים בעל כורחם.

בחיפוש אחרי אמו והעלמה קולנדה הגיע אלק לקאטוביצה, לדירתה של רוזה ליבס, שנשכרה על-ידי קבוצת ציונים לנסות להציל ילדים מידי איכרים. (שם, עמ' 362) חלק מן הילדים רוצים לחזור למנזר. הילדים בוורשה מעדיפים רובם להגר לאמריקה: "הו, האמריקנים עשו רושם גדול על הילדים, גדול מאוד, ביחוד בחלב המתוק שבפחיות, ואילו ידידנו הציונים מייצאים רק הורה." (שם, עמ' 367) ילד בשם אלקסנדר ויסלובסקי מצהיר שהוא נמצא בבית זה כתוצאה מאי-הבנה. (שם, עמ' 369). אלקסנדר חש שאם יצורף ליהודים בגלל טעות, יהיה זה עוול נורא והוא מצהיר: "אינני יהודי. נפלה כאן אי-הבנה. זה כל מה שאני יודע. וזה מה שאומר עד סוף ימי. האם אתה מאמין לי?" (שם, עמ' 371).¹¹ חוט-עלילה זה חושף בבירור היבט נוסף בזיקתו המזוהה של הגיבור לתרבות העבר שלו. המחבר מדגיש ששורשיה התרבותיים של הדמות הם בפולין ומצד מסוים, עלייתו לארץ-ישראל לא היתה לגמרי לרצונו (כדרך אותם ילדים המסרבים לחזור ליהדותם). יש להבין את הפרק האחרון (אלק כתלוש בארץ-ישראל) מנקודת הראות של שתי העלילות ה"טרומיות", המתרחשות בפולין. ארץ ההולדת הטביעה חותם על אלק הרבה יותר מאשר הארץ שנבחרה בשבילו או שבחר בעצמו, בליט ברירה, כארץ מולדת.

עלילה ועלילות: הישרדות

חלק גדול מן הרומן מוקדש למאבק ההישרדות של אלק צ'רניאק בתקופת מלחמת העולם השנייה ליד סמרקנדה. אלק ניצל על ידי טג'אקים, נכנס לעיר הגוועת ברעב ומנסה נואשות לשרוד בתנאים אלה (שם, עמ' 161-171). חוט עלילה זה הוא בעיקר אנטי-סובייטי, החושף את פניה המכוערות של ברית-המועצות, ואת האימה והפחד המרחפים מעל תושביה. תיאור סאטירי חריף של הווי ברית-המועצות משתמע מן הקטע הבא, שבו מתאר המחבר את מי שמכונה המאיור צל, דמותו של אחד המאמינים התמימים במשטר; המאיור צל לא היה בן אצילים אלא בנו של רופא שהצליח להישאר פיכת בימים שהכול השתכרו: "המאיור צל, ככל אדם זך וטהור, האמין,

כמובן, במה שסיפרו לו: האמין שברית-המועצות היא ארץ השמש והאמין שבכל מקום שנחשף לווהרה מתלבבת הכמיהה לחופש ולצדק; העריך את החבר סטאלין, היה בטוח שקלמנט וורושילוב הוא גאון צבאי, שהצבא האדום הוא גדול הצבאות בכל הזמנים ולפעמים אף כעס על אשתו, שאותה אהב מאוד, בגלל ספקנותה הנשית. אף פעם לא השתעמם בפגישות מפלגתיות למיניהן, בשיעורים פוליטיים ומעודו לא הצליח לקרוא עד סופו שום ספר של לנין. על כל זה הרבה להוכיח את עצמו." (שם, עמ' 335). זו דמות סטריאוטיפית של תמים מפלגתי, "שממיו לא עבד עם יהודי" (שם, עמ' 302) ללנינגרד תחת פיקודו של לויטה היהודי. בעבודה לצד לויטה הופך גם הוא קורבן של המשטר. משתפים אותו בעל כורחו בקנוניה לקראת מלחמת רוסיה-פינלנד, שבה נהרג קצין רוסי שעבר לצד הפיני. כשהוא נוכח בקיום המזימה הוא פונה אל השלטונות ואלה דנים אותו למוות. בהמשך, מישו משחרר אותו בטענה שאינו שפוי בדעתו וסופו, שהוא מתגלגל ממחנה עבודה למחנה עבודה ומסרב לעבוד. (שם, עמ' 354-356). לויטה (אחיהם של סגן שר החקלאות הישראלי והנוורולוג שיצא מדעתו) אליו נשלח המאיור צל מלכתחילה, אכן הציץ במשטר הסובייטי ונפגע. נאמנותו לאחיו גוזרת את גורלו. היהודים במערכת זאת מסתכנים יותר מבני לאומים אחרים, משום שיש להם קשרים עם אנשים בחוץ-לארץ ומשום שהם מיעוט לאומי שנוא.

חלק גדול מן הרומן מוקדש לרדיפת היהודים בברית-המועצות, בין שאלה יהודים רוסים ממש, כלויטה, ובין שאלה פליטים מפולין כמו אלק. בית החולים בסמרקנד אוזבקיסטן, (בוכארה היא חלק מאוזבקיסטן) הוא חלק מן ההוויה המחרידה של ברית-המועצות, שהמחבר מתאר. גם "גאונות" אינה יכולה לעזור לאדם המתמודד עם האימפרסונאליות של משטר אימים. תיאורי סמרקנדה וברית-המועצות אכזריים ואנושיים מאוד. המצב בו נמצאים הגיבורים, בראש וראשונה אלק, הוא קשה ביותר: הרעב, רדיפות המשטר והחרדה הם שמניעים את הדמויות. לא נעדר מן העלילה גם הפן ההומניסטי, הבא לידי ביטוי ביחסי אנוש חיוביים בין דמויות שונות (זונקלר ואלק, דאשה והנערה האוזבקית ואלק).

כאמור, הבעיה העיקרית של הגיבור היא הישרדות במצב של מצוקה נוראה. אלק יוצא למסע על פני קוזחסטן על מנת להבריח את הגבול לפרס. פרשה זו נמסרת כסיפור הרפתקאות של הנמלט והמבריחים: עומר, אלק, גפר עלי משהדי (המבריה הגדול, שם, עמ' 393). המסע מסתיים במאבק אבירי בין עומר לידולדהאן (שם, עמ' 195), במשהד (פרס), שם מגיע הגיבור למלון אורחים בו הוא זוכה לנוחיות, מוסיקה (שוברט)

ולאהבתה של ארמידה, שוערת המלון, המתאהבת בו וחושקת בו. החלק הזה מסתיים בהופעתו של אלק בשגרירות האפגאנית. קודם לכן, נתפס אלק על ידי הנקו"ד ונחקר על-ידי גורלוב, המדבר בסיסמאות ובאמירות כלליות סובייטיות, ומאשים את הפולנים שאינם נאמנים למולדת הסובייטית. (שם, עמ' 292) אחרי החקירה נלקח אלק לתא המעצר. (שם, עמ' 294). אלק משוחרר מבית הסוהר ונמלט תוך קפיצות מגג לגג, בנוסח הבריחות של סרטי ריגול ופעולה, על מנת להגיע לקגאן לביתו של האמיר. זאת, כדי להודיע לחוסה מריה, איש מחתרת אנטי-סובייטי ספרדי, שיש להציל מאן דהוא (עמ' 302-304).

גם בשהותו בבית-החולים נתקל אלק באנטישמיות. זהו מעין מיקרוקוסמוס של האימפריה הסובייטית, שיש בה רוסים, מקומיים, סטאליניסטים מאמינים לצד מטילי ספק. (שם, עמ' 477). ובדיון על בעיות של לאום ודתות אלק מחווה את דעתו כנגד הקתוליות ומעדיף את הפראבוסלביות על הקתוליות הפולנית שהרסה את העם הפולני. העם הרוסי חייב, לפי דעתו, להתקומם נגד הטאטארי שבתוכו ואילו הפולני "חייב לפרוק את עול הטקסיות המזויפת" (שם, עמ' 480).

בהמשך הוא נחקר, נמלט ממשיך בבריחותיו, עד שהוא מגיע כאמור לפרס, בה הוא משתחרר מעול החרדה הסובייטית.¹² צלקה הבין את המציאות הסובייטית ומעצב אותה במורכבות מרהיבה. בתיאורי המציאות הסובייטית מובלעת בעקיפין מסקנה ציונית סמויה. אחיו של לויטה (סגן שר החקלאות, אביו החורג של אלק) בפלשת'נה ומאור (שהגיע לפלשת'נה ממחנות הריכוז הסובייטיים) צדקו ואפילו המאיור צל הפראבוסלאבי מזדהה עם החוויה הציונית. יש לשים לב לתופעה חשובה נוספת: קיים פער מדהים בין הופעתו ההרואית של אלק הנלחם על הישרדותו בעלילה הרוסית-פולנית לבין מעמדו המצטנע והעלוב בארץ ישראל. הכשרונות שנתגלו בארץ ההולדת פולין והתכונות שהוכיחו עצמן בערבות אוזבקיסטן ובוכארה אינן מביאות לפרוטגוניסט הצלחה בארץ "המולדת", שבה הוא נשאר מהגר זר, שאינו מתערב במקום ובזמן ואינו עולה בסולם ההצלחות.

המיוזג בין העלילות והתרותיהן

כבר נאמר בהקשרים שונים, ששתי הדמויות העיקריות ברומן זה הן אלק, הפסנתרן היהודי-פולני הצעיר, הנודד במשך כמה שנים בברית-המועצות ומרינסקי, הארכיטקט שהגיע ארצה עם העליה השלישית באוניה "רוסלאן". בהתפתחות העלילה עובר אלק מתקופת הגירוש בברית-המועצות (סמרקנדה, טשקנט) והזכרונות (שירין

טנגיזוב) להווה הקרוב בזמן הסיפור, תקופת יציאתו של הגיבור-אלק למילואים בים המלח (שם, עמ' 529). לבתו של עזרא, מאדי מרינסקי, חשיבות רבה במיזוגן של שתי העלילות העיקריות:

היא פוגשת את אלק צ'רניאק באחד הבארים וּמִתְפַתַחַת בִּינֵיהֶם פִּרְשֵׁת אֶהְבֶּה סוּעֶרֶת (שם, עמ' 649).

מאדי עוברת לגור בדירתו של אלק, למרות שמקום מגוריו וחבריו מוזרים בעיניה (שם, עמ' 806-807). בין אלק לבין אביה של מאדי מתרקמת ידידות. (שם, עמ' 807). היחסים בין אלק לבין מאדי חושניים ועמוקים מאוד, אך הוא נותר לגביה חידה בלתי פתורה. בגידותיו הן למעלה מהבנתה והיא אינה תופסת את רוח התזוית המכניסה אותו למיטתה של לוישה – אירוע המשבש את יחסיהם (שם, עמ' 811). מאדי אינה

מתפוגגת. הסיפור על המהגר שכשל וההגירה שנכשלה, המתריע על שארץ ישראל איננה המקום בו תתגשמה כל התקוות ותפתרנה כל הבעיות הוא, אולי, אחד מן המסרים המעניינים ביותר של הרומן.

אלק נושא איתו את עברו המושלך על ההווה שלו. חבריו בני העולם התחתון הם במידה רבה מעין חזרה על חבריו מן הבריחה, מבית הסוהר ומבית החולים. מאדי מרינסקי, למרות כל הרפתקאות האהבים שלה והמשיכה אל אלק, היא בכל זאת בת תרבות אביה, מי שהונכה למסגרות בורגניות; והיא בוחרת במסגרת בורגנית יציבה, שאין בה אפילו מאותה הרפתקנות ציונית שהיתה באביה. היא מעדיפה בחור אנגלי העומד לשכנה בבית ויקטוריאני על הקשר הבלתי יציב והמעורער עם אלק ואפילו על

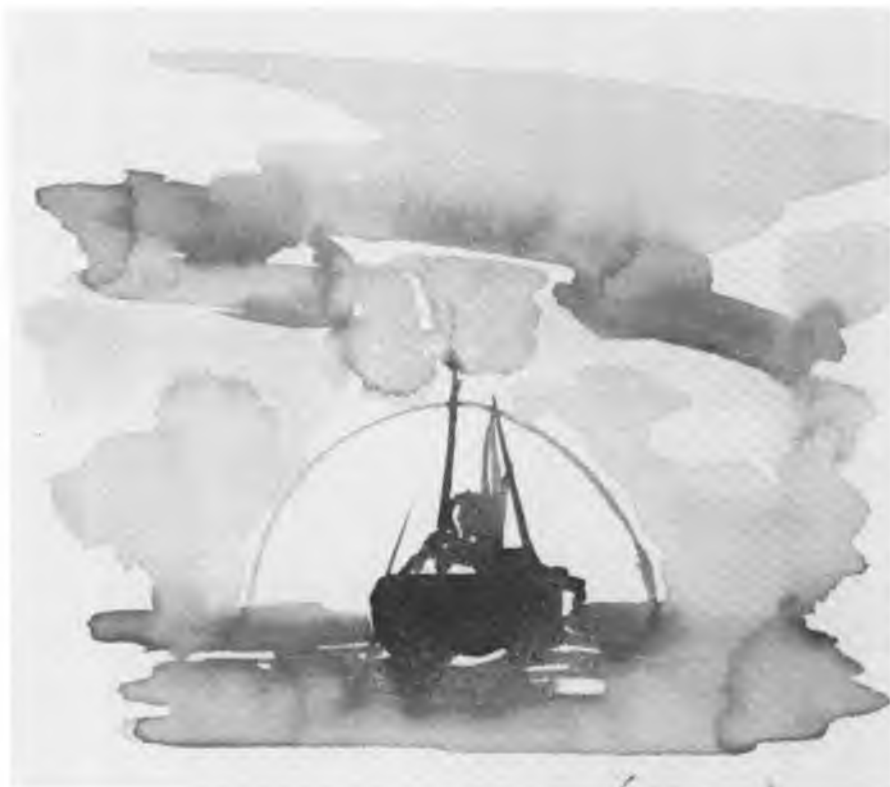
כשהמוות מסיר את גלימתו השחורה כולה, שאין עליה אף כוכב אחד ומתגלה ילדה שכולה עצמות עם ניצני שדיים ושכמות בולטות – כך נשר ממנה כישוף הארץ, הדבק המזור והאיתן התייבש ונשר. היא היתה חופשיה! חופשיה לתמיד! היי שלום, ארץ הקודש!" (שם, עמ' 837).

החלומות המובעים ברומן זה, רובם ככולם, לא התגשמו: ארכיון "רוסלאן" נשרף ועמו הושמדו שרידי התייעוד של העולים. הנוורולוג לוישה התאבד. אחיו, גרשון לוישה, העסקן הציוני, נישא לאמו של אלק והם חיים חיים של בורגנים ציוניים. יולי מגיע ארצה, אבל בסופו של דבר, הוא חוזר לארצות-הברית. סופו של חזי פתוח – הוא בבית הסוהר לאחר ששרף את ביתה של הגב' צ'רמינסקי. אלק לא נשא את מאדי ולא נשאר איתה. פאול לא חזר ארצה עם זהבה וזו נישאה לפקיד ומדברת על ילדיה. הרומן הגדול והעשיר הזה, הגדוש חיוניות בכל חלקיו, מסתיים במות דור המייסדים ובתוגה מעורבת בשמחה מוזרה, על שפרשת מפעלו של הדור הזה שוב אינה מחייבת את היורשים.

סיכום: הארה אסתטית ופילוסופית

כמו בחלק גדול של הסיפורת העברית בארץ ישראל, ביקש דור האבות, גם ברומן זה, לחזות בעיניו את הדור הצעיר בדמות העברי החדש שאינו נושא יותר בעול הגלות: "צריך אותיות חדשות, אותיות ישרות, ברורות וקשות, בלי סיבוכים תלמודיסטיים, בלי ערבסקות עבשות, בלי קימורי כנפיים של עופות גוססים, בלי הידור לוויית, בלי כוכביות ועיגולים – אותיות איתנות, כמו האותיות של בתי-החרושת המצליחים וחנויות הענק, גאות מפסלי מצביאים, (...) "צריך אות ברורה, כולה שמש – בלי תקנות, גזרות, סייגים! נהרוס את האותיות הישנות, נאביד אותן מהעולם, נטחן אותן לעיסה!" (שם עמ' 52-53). הכיסופים ל"עברי החדש" הם אחת מהנחות היסוד של עלילת העל הציונית, שהניעה את עולי "רוסלאן". הסתירה בין עולם הערכים האידיאולוגי של "קבוצה" זאת לבין המציאות החברתית המידרדרת והולכת בשנות המדינה, ההופכת את עלילת-העל לפארודיה של עצמה, היא אחת מקווי היסוד של הרומן.

אנשי "רוסלאן" מרבים לדבר בסגנון המליצה הציונית, הנראית מגוחכת בגילוייה הפתטיים הישירים (מנקודת הראות של הנמען בשנות התשעים), אך המחבר מביא מליצה זאת גם לידי אבסורד במימושים פארודיים. נאמו הציוני-פאתטי של הרב שמואל חי פייבוש על ה"רוסלאן" אופייני לפאתוס מוגזם המכיל את בחובו את סתירתו



הנאמנות הרחנית לערכיו של אביה. וכך, היא הולכת אחרי דיוויד, בנם של מייג'ר דארלי האנגלי ואווה ההונגרית, שהגיע לתל-אביב ומשתכן בביתו של מרינסקי. לאחר שמאדי נענית להצעת הנישואים של דיוויד היא מספרת לאביה על כוונתה להינשא לו וללכת בעקבותיו לאנגליה. כזכור, אביה הנדהם והנעלב מתאר בפניה את סכנות הירידה ואת העולם האנגלי ומאשים אותה בכגידה בחזונות הוריה ובערכיהם. ואילו אחרי מות אביה, עם יציאתה מן הארץ מאדי מרגישה משוחררת מ"כישוף הארץ", אדם חופשי העומד ברשות עצמו: "הצעוף הוסט, הפרגוד הוסר: כמו באחד המחולות של גרטרוד קראוס,

מסוגלת להבין את עומס העבר שאלק מביא עמו ואת הסבך שעומס זה יצר אצלו והיחסים ביניהם הולכים ומתערערים.

כדי להימלט מסבך היחסים וההתחייבות הרגשית אלק מתכנן ומממש (מאוחר יותר) הפלגה לאיי יוון. ככל שהוא מאחר לבוא ומתרחק, מאדי יודעת ששעת הפרידה קרובה: "היא ידעה שלעולם לא ידבר ראשון על פרידה וחששה שיום אחד תיאלץ היא לומר לו: אולי הגיע הזמן שניפרד?" לבסוף היא אורזת את חפציה וחוזרת לבית אביה. (שם עמ' 818). האיש התלוש והמנוכר הזה, הנושא עמו את שורשיו הפולניים ונדודיו על-פני ברית-המועצות, אינו מסוגל להטיל עוגן; ואופציה אופטימית לסיום הרומן

לאורך דרכו - רק ספר אחד

חגית הלפרין

על פרסום ספרי שירתו של אלכסנדר פן



ימינו, כאשר משוררים בראשית דרכם מוציאים לאור את ביכורי שירתם עוד בטרם יבשה עליה, הדיו, קשה להבין איך משורר בשיעור קומתו של פן הוציא את ספר שיריו הראשון רק עשרים ושש שנים לאחר שהחל לפרסם את שיריו, בכתב העת "כתובים", בשנת 1929. קשה ורצופת מעקשים היתה דרכו של פן בפרסום שירתו. חלק מהמכשולים היו פועל יוצא של המשורר עצמו, אישיותו והשקפת עולמו וחלקם נבעו מנסיבות שלא היו תלויות בו, ואלה באלה פתוכים ומפותלים. בהמשך הדברים כאן, אנסה לתאר את לידתם - או מוטב לומר את קשיי לידתם - של ספרי שירתו של אלכסנדר פן.

מסקנתי המרכזית היא, כי פרסומם של ספרי פן נתעכב רבות בשל הפיצול בהתייחסות לשירתו: הסופרים ואנשי הרוח, שהבינו את שירתו והעריכו אותה, אנשי דור שלונסקי-אלתרמן, היו יריביו הפוליטיים, שלא עזרו לו להוציא את ספרי שירתו, ואילו חברי מפלגתו, הללו שתמכו בו, בחלקם לא הבינו את שירתו הלירית ולא ראו את חשיבותה¹.

המשורר יוסי גמזו מכנה אותם בהקדמתו לספר "היה או לא היה", שיצא לאחר מות פן, "מטפחים מטעם, חבריו-לדעה-ולאמונה, שלא השכילו לרדת לעומקה היחפני-סורר, הבהמי-גחמני, - האמיתי של שירת פן".

פן נע אפוא בין אהבתו והערצתו לשלונסקי ולאלתרמן, שאותם כינה "חבריו יריביו", ושהם היו קהל קוראיו הפוטנציאלי, לבין שותפיו האידיאולוגיים שלא תמיד הבינו את שירתו, אך עזרו לו לפרסמה. פן התחיל לכתוב שירים עבריים לאחר עלייתו ארצה בשנת 1927, וכבר בשנת 1932 ביקש המשורר הצעיר לפרסם קובץ משיריו. בשנים 1928-1932 כתב כשלושים שירים, שבהכללה ניתן לאפינם כשירים מלנכוליים וספוגי "צער העולם", פסימיות ואווירת סוף ואובדן.

על נסיונו להוציא מבחר משיריו, העיד פן,

כבדרך אגב, בהערות לפואמה "מכתב אל אשה" בשולי ספרו "לאורך הדרך" (1956):

"- בעמוד לצאת קובץ קטן של שירי המחבר בהוצאת 'ניומן-צ'צ'יק' בשם 'בלי גג', ערך המחבר מחדש את כל השירי".

עדות נוספת לדברי פן נמצאה כאשר בשנת 1979 מסרה השחקנית חנה רובינא² לארכיון פן שבמכון כץ בלוק מכתבים של פן, שבראשו רשומה כותרת "בלי גג, שירים (1929-1932)", והוא ככל הנראה כתב היד של הספר שתכנן פן. כתב היד שהכין פן לא כולל את כל שיריו של פן מתקופה זו, אלא תשעה עשר שירים בלבד ונראה כי פן ביקש לשוות לקובץ אופי הומוגני ולא כלל בו את מרבית שיריו "המרדניים"³. בשנת 1980 פניתי למרדכי ניומן, בעל הוצאת הספרים "ניומן", בבקשה שיספר את הידוע לו על פרשת הקובץ "בלי גג", שאמור היה להיות ספר ביכוריו של פן. לדברי ניומן (במכתבו מיום 24.2.80) בשנת 1934 בא אליו פן בהצעה שיוציא לו קובץ שירים והבטיח לו כי העיתונאי ואיש הציבור גרשון אגרון⁴ יהיה אחראי עבור הפסד - אם יהיה הפסד. "כאשר שאלתי את גרשון אגרון, אם הוא נתן לפן הבטחה כזאת" סיפר ניומן, "ענה לי שפן לא שוחח עמו על כך וממילא לא יצא דבר מהרעיון".

מפרטים מעטים אלה מתברר, כי פן אכן ניסה לפרסם את שיריו, אך לא יכול היה למצוא תמיכה ומקורות כספיים שיעזרו לו במימוש תוכניותיו. אנשי "כתובים", ובראשם אברהם שלונסקי, שאליו היה מקורב באותן השנים, סבלו בעצמם מ"קשיי פרסום" ובוודאי לא יכלו לעזור לפן.

כינוס שירתו המקורית של פן נדחה לשנים רבות - עד לשנת 1957. במהלך שנים אלה, פרסם פן שני ספרונים צנומים של שירה מקורית פוליטית: הפואמה "חזון ז'נבה" ו"הפלקט הפיוטי", כפי שכינה זאת פן, "תבל במצור". ספרונים אלה, שנכתבו בהקשר לאירועים אקטואליים, ונועדו להשפיע על האידיאולוגיה של קוראיהם, היו

שונים ואפשר לומר אפילו מנוגדים לשיריו הליריים, הנוגים והמלאנכוליים של הקובץ הגנוז "בלי גג".

השוני בין שירתו הלירית, בראשית צעדיו בארץ, לבין שיריו הפוליטיים, החל משנת 1934, מלמדים כי דרך ארוכה עשה פן במשך שלוש השנים הללו - בין 1932, שבה ניסה להוציא קובץ שירים ליריים, ספוגי יגון ומלנכוליה, לבין 1934, השנה שבה פירסם את הפואמה הפוליטית "חזון ז'נבה".

הפואמה "חזון ז'נבה" התפרסמה לראשונה ב"במפנה" - עיתונם של מפלגת החוגים המרקסיסטיים, ביום 30.4.35. זאת היתה ראשית התקשרותו הרשמית של פן עם מפלגה הקרובה לקומוניזם וראשיתה הרשמית של שירתו הפוליטית. באותה שנה עצמה, יצאה הפואמה בחוברת נפרדת (בהוצאת "במפנה").

הפואמה "חזון ז'נבה" נכתבה, כדי להתריע על המצב הפוליטי המסוכן בין שתי מלחמות עולם. המסר הפוליטי של הפואמה היה, כי אין להאמין לכזביו של חבר הלאומים המרגיע את העולם בהטחות שוא של שלום. המלחמה כבר ניצבת בפתח, וההמונים יהיו קורבנותיה⁵ בהערותיו לפואמה זאת, שכונסה ב"לאורך הדרך", מתאר פן את הדרך הארוכה של הפואמה מן הכתיבה אל הפרסום:

"חודשים התרוצץ המחבר ממערכת עיתון אחד לשני, אולם הכול דחו בתוקף את הרעיון 'האפיקורסי' להדפיס 'משהו כזה'. גם העתון ההסתדרותי, כביכול, 'דבר', שעורכו הספרותי דאז היה דב סדן (שטוק) סירב להדפיסה בכפל טענה: א. ברל כצנלסון אמר למחבר, 'כי אין זה בסמכותי לקבוע בענייני שירה ולכן הריני מעביר את השיר לשיפוטו של עורך המוסף הספרותי, אם כי דעתי, כקורא, אינה נוחה מתוכנו ומגישתו הצורתית. אין זו שירה עברית. כך מסוגלים לכתוב רק משוררי הגויים, המקורבים לקרמלין'. ואם כי ידע המחבר כי אין מערערין על דעתו של ברל כצנלסון

גם הצעתך שלך. כעורך המדור עלי לדעת יתר פרטים: מה, כמה וכו' ... טוב היה אילו המצאת לי את תוכניתך. או את כת"י, כדי שנוכל אח"כ להודמן לשיחה מסכמת." (ארכיון שלונסקי מכתב מס. 2:9-50, מיום 16.3.51).

פן התמרמר כי לאחר שכבר הגיש את התוכנית להנגבי שוב מבקשים ממנו להתחיל הכול "מאלף" ולפרט את תוכניותיו, אך הביע את נכונותו לפרט שוב מה הוא מבקש לכלול בספרו.

לפי מכתב זה, ביקש פן לתת לספר שם עובדתי ו"בלתי ציורי" - "עשרים שנה, מבחר שירים" או פשוט "מבחר שירים" (מכתב מיום, 19.3.51, ארכיון פן, 16-2:8).

לא ברור מה השתבש בתוכניות ההוצאה לאור. למרות העיכוב הרב, שעליו התמרמר פן, פתח מכתבו של שלונסקי פתח לאפשרות פרסום, אלא שיתכן שהיו סיבות שמאחורי הקלעים, שקלקלו את השורה. לפי הערה במכתבו של פן, ללשכה הפוליטית של המפלגה הקומוניסטית [1955?], הסיבה לאי הדפסתו של הספר היתה פוליטית: "אזכרכם רק, כי ספרי היה צריך לצאת לאור ב'ספרית פועלים' והחווה בוטל לאחר שירי בעקבות פרשת אורן, שמאיר יערי התקיפני קשות במאמרו."

כידוע, היכתה פרשת מרדכי אורן, שליח מפ"ם בצ'כוסלובקיה, שנאסר ביום 3.2.52, והואשם בריגול ובחבלה במפלגה הקומוניסטית הצ'כית, את הישוב בתדהמה, בעיקר בתקופת המשפט שהחל בנובמבר 1952. אולם כפי שראינו, הדיון במערכת "ספרית פועלים" על ספרו של פן החל כבר בסוף 1951 ועל כן לא ברור מה קרה במהלך השנה-שנה וחצי, שגרם לניתוק המגע עם "ספרית פועלים".

נוסף לכך, חיפושים אחרי שיר כלשהו של פן בעקבות פרשת אורן לא העלו דבר. לא נמצא כל שיר בסדרת שירי 'יוד-חית'⁶, השירים מענייני דיומא, שכתב פן וגם לא נמצא כל תיעוד לשיר כזה בעזבונו. במהלך שנת 1952, שנת משפטו של אורן, פרסם פן רק שיר אחד בחתימת יוד-חית ופרסומיו במדור הספרותי של "קול העם", שהיה דל מאוד באותה שנה, היו מועטים ביותר.

יתכן שהמתיוות שהיתה בין אנשי "ספרית פועלים" לבין פן, בקשר להוצאת תרגום שירי מאיקובסקי השפיעה על החלטתם לא לפרסם את ספרו, ואולי המתיוות שנוצרה בין מפ"ם לבין מק"י בעקבות משפטו של אורן, שעה שמק"י הגנה בתקיפות על צדקתה של המפלגה הצ'כית והאמינה שכל העומדים לדין במשפט סלאנסקי (מזכירה המודח של המפלגה הצ'כית) - אשמים, גרמה אף היא להחלטה לא להוציא לאור את ספר שיריו של פן.

יתכן גם ששלונסקי לא היה מרוצה

הלירית והפוליטית ובכמות השירים היה כדי לפרנס שניים-שלושה ספרי שירה, אך עדיין לא פרסם (למעט החוברות הנזכרות) ולו גם ספר אחד.

בסוף שנות הארבעים, עסק פן בתרגום שירי מאיקובסקי ובשנת 1950 יצא ספרו של מאיקובסקי "מבחר שירים" לאור בהוצאת "ספרית פועלים". מיד כשסיים את תרגום שירי מאיקובסקי, שב פן וניסה לפרסם ספר



תודות ללאון זהבי שהעיר את תשומת לבנו להקדשה שלעיל

שירים מקוריים. במהלך תרגום שירי מאיקובסקי, אמנם נפלו חילוקי דעות בינו לבין הוצאת "ספרית פועלים", שבראשה עמד אז דוד הנגבי, אולם זה לא מנע ממנו לנסות ולהתקשר שוב עם אברהם שלונסקי ועם "ספרית פועלים" בנסיונותיו להוציא ספר שירים מקוריים.

לפי התכתובת שבארכיוניהם של שלונסקי ופן, הציע דוד הנגבי לפן להוציא את ספר שיריו לאור, עוד בשנת 1950, וביקש שיערוך תוכנית לספר. פן מילא אחר בקשתו ושלח להנגבי את התוכנית (ראה מכתבו של פן לדוד הנגבי מיום 28.8.50).

במכתבו מסביר פן את חרדתו הרבה לטיבו של הספר ואת רצונו שהספר יהיה מהודר ויצא במהדורה גדולה בכך, שהוא "המשורר היחיד, שלא הוציא ספר-שיריו במקובץ (חוץ משני קונטרסים דקים)", והוא מבקש שהספר יצא "לא יאוחר מפברואר-מרץ 1951". כידוע, היה עליו לחכות עוד כשש שנים עד שתתמלא משאלתו...

פן, לדבריו, קיבל אישור מהנגבי על תוכן ספרו, אך מאז לא שמע ממנו דבר (מכתבו של פן לשלונסקי מיום 19.3.51). כעבור כשמונה חודשים, פנה פן, ככל הנראה, לשלונסקי או להוצאה, בבקשה לדעת מה עלה בגורל ספרו ושלונסקי ענה לו כי "בישיבת המערכת הכללית דובר, בין השאר, גם על תוכנית ספרי השירים, ובהם

בתחומי 'דבר' - בכל זאת חיכה לתשובתו של דב סדן, שנמסרה על ידו לא למשורר עצמו, אלא על-ידי המשורר יעקב אורלנד בזו הלשון: ב. אין לדבר על הדפסת שיר אנטי-שירי כזה. לכל היותר מוכן אני להדפיס את חלקו האחרון לאחר שיוכנסו בו תיקונים ושינויים."

בארכיון סדן, שבכית הספרים הלאומי, נשתמר המכתב (ללא תאריך) שבו פנה פן לסדן וביקשו לפרסם את "חזון ז'נבה" (מכתב 2:8-73). באותה הערה נרחבת מתאר פן את מאמציו של עורך "במפנה", ל. טרנופוליר, "שהתרוצץ וטרח והוציא את 'חזון ז'נבה' בחוברת נפרדת ובוזה פתח שער לשירה מהפכנית בארץ". במכתב של טרנופוליר לפן (ללא תאריך) (ארכיון פן, 2:9-99) הוא מצייץ כי "יש ברצוננו אחרי הופעת העיתון להוציא את 'חזון ג'ניבה' בהוצאה מיוחדת."

נראה שתשומת לבו של עורך "במפנה" ל. טרנופוליר, ומאמציו הכנים להוציא לאור את שירתו של פן, תרמה לא מעט להתקשרותו עם מפלגת החוגים המרקסיסטיים.

בראשית שנות הארבעים כתב פן את "הפלקט הפיוטי" "תבל במצור". פן סיפר בהערות לשיר זה בשולי ספרו "לאורך הדרך", כי כתבו משלהי 1941 עד מרץ 1942. ביצירה זו ביקש לדבריו "לגלות לתנועת הפועלים הרפורמיסטית באירופה את מראה פניה לאחר התנהגותה הבוגדנית, שסייעה בלי משים לנאצו-פאשיזם. - השיר נכתב בעיצומה של ההתקפה הנאצית על מוסקבה והמחבר ראה כחובה מוסרית את עניין החשבון הפוליטי גלוי הלב מזה, והשרשת עידוד, אמונה ואופטימיזם של סולידריות פועלית אינטרנציונלית לגבי העמדה והיחס לתוצאות המאבק עם הנאצו-פאשיזם, מזה."

פן סיפר, כי ל. טרנופוליר החל להתקין גם את השיר הזה להופעה בחוברת. "חלק רב סודר והמחבר עסק כבר בהגהות השיר, כשלפתע, מסיבות 'מסתוריות', (צנזורה או משטרה!?) נפסקה הדפסתו. מאז ועד שנת 1948 חיכה השיר לגאולתו עד שנדפס, חלקים-חלקים, ב'קול העם' והוצא בחוברת בהוצאת 'ספרים טובים'."

יתכן שהפסקת הופעתו של העיתון "במפנה" היא היא הסיבה לכך שטרנופוליר לא יכול היה (או לא היה מעוניין) לפרסם את הפואמה. פן לא דייק ב"תולדות" פרסומה של "תבל במצור" משום שקטע ממנה התפרסם לראשונה לא ב"קול העם" אלא שנתיים קודם לכן, בכתב העת "עתים" שערך שלונסקי (עתים, שנה ראשונה, חוב' 5, 7.11.46). ב"קול העם" פורסמו קטעים מן הפואמה ביום 19.3.48 וכחודש אחר כך יצאה הפואמה בחוברת נפרדת.

בשנת 1950, כבר כתב פן את מיטב שירתו

המתוכנית שהציג פן והספר נראה היה לו פוליטי מדי, שכן שלונסקי החשיב יותר את שיריו הליריים של פן, ובוודאי ביקש שימעיט ככל האפשר בכינוס שירתו הפוליטית.

מכל מקום, הניסיון לא עלה יפה ופן פנה למחלקת התרבות של מפלגתו, מק"י, בבקשה שיוציאו את ספר שיריו לאור. בראש מחלקת התרבות עמד באותה תקופה שמואל מיקוניס. מיקוניס נענה לבקשתו וניאות להוציא ספר רחב היקף של מבחר שירת פן. הוחלט שהספר יצא לאור לקראת יובל החמישים של פן, שחל בפברואר 1956. לדברי מיקוניס, (בשיחה מיום 29.4.80) עלות הוצאת הספר היתה גבוהה מאוד, הן בגלל הקפו של הספר (479 עמ'), והן בגלל הציורים והתחריטים של גרשון קניספל שלווהו. המפלגה השקיעה בספר 5000 ל"י, שהיו אז סכום כסף רב. הקשיים בהכנת הספר ובהדפסתו היו גדולים. והספר עבר צנזורה כפולה ומכופלת: הן צנזורה מרצון שהפעיל פן עצמו והן צנזורה מטעם המפלגה, שניסתה לכפות על פן מבחר שירים בהתאם לדרישותיה.

כאשר הכין פן את מבחר הספרים שביקש לכלול בספר, הפעיל מעין "צנזורה עצמית". שיקוליו מה לכלול בספר ומה להשמיט נבעו, לדעתי, משתי סיבות מרכזיות: האחת, התאמת אופי השירים להשקפתו הקומוניסטית על תפקידה הפוליטי והחינוכי של הספרות והשניה, רצונו להנציח בספרו האחד את דמותו כפי שרצה שיראוהו הדורות הבאים: כמשורר מרדן, פוליטי, לוחם, ציוני וקומוניסט כבר מראשית דרכו השירית שהחלה בסוף שנות העשרים. פן נענה לצנזורה של "צו לבו" ולא "לצו מגבוה" של המפלגה הקומוניסטית והביא קרבן חלקים מראשית שירתו הלירית, שהיתה אהובה עליו לא פחות משירתו הפוליטית. ביזמתו שלו הוא החליט לוותר על אחדים משיריו שנכתבו בשנים 1929-1934. בהקדמתו ל"לאורך הדרך" הוא כותב:

"אם-כן מבחר שירים. לגבי דידי אין המושג 'מבחר' צמוד בהכרח למושגינו המקובלים על 'הטוב והיפה ביותר', אלא דווקא 'לאופייני ביותר' ולכן גם נהגתי לפי גירסה זו ולא הכללתי בקובץ זה הרבה שירים, שמבחינת טיב-יפים הם, אולי ראויים ליצגני בדרך נאותה יותר."

אולם פן לא רק השמיט שירים רבים ממיטב שירתו, כפי שהודה, אלא הכניס שינויים מפליגים בשירים מרכזיים, בהתאם לאידיאולוגיה שאימץ לעצמו.

פן המעיט בערך השינויים שהכניס, ובהתייחסו לשיריו "מולדת חדשה" ו"מכתב אל אשה" ציין, כי שכלל את השירים וערכם מחדש "בהוסיפו שורות-מספר ובהשמיטו אי-אלו שורות". פן גם הדגיש, כי את

השינויים ערך סמוך לכתיבתם ולפרסומם של השירים עוד בראשית שנות השלושים. מהשוואת פרסומי המוקדמים של פן בעיתונות ובכתבי העת ומכתבי היד שבארכיונו, עם השירים, כפי שפורסמו ב"לאורך הדרך" מתברר, כי השינויים שערך פן בשירים היו מפליגים וקשה לכנותם הוספה והשמטה של "אי-אלו שורות".

בעיקר בולטות - בשירים חשובים כמו "ארץ זבת" ו"מולדת חדשה" - שורות מאוחרות שנוספו והן עוסקות בבעית הסכסוך הישראלי-ערבי במפורש או במרומז. שינויים אלו לא נעשו סמוך לכתיבת השירים, אלא בשנות החמישים, שנים רבות לאחר שפורסמו לראשונה, לקראת פרסומם בספר "לאורך הדרך".

השמטת חלקים מן השירה הלירית ושיבוש סדר הזמנים של השינויים שערך, תמכו במיתוס שברא פן, מיתוס המשורר-הקומוניסט-העברי, שדרכו היתה ברורה מאז עלייתו ארצה.

כאמור, גם למפלגת הקומוניסטית, שקיבלה על עצמה את הוצאת פרסום הספר, היה מה לומר בעניין מבחר השירים של פן. הפעם היה הקושי משני כיוונים: האחד, פן הואשם על-ידי חברים ערביים במפלגה שישנם שירים המבטאים כיוון ציוני-לאומי יותר מדי ומצד שני, הואשם על-ידי מיקוניס וחברים אחרים שבשיר מסוים הוא מופיע כפחות מדי ציוני...

החברים הערבים במק"י התנגדו להכללת שירים אחרים שנראו להם ציוניים. בעיקר התנגדו לשיר "אדמה-אדמתי" ולשיר "אני יהודי". בשיר זה כתב פן שורות כמו "ויחודי? - יהודי בעטרת הודי, /כי אני, בני-עמי קומוניסט יהודי." ממרחק השנים העיר על כך מיקוניס באירוניה: "מותר היה להיות נציונליסט ערבי, אך אסור היה להיות נציונליסט יהודי" (ראיון מיום 29.4.80).

השיר שעורר מחלוקת, משום היותו "פחות מדי ציוני" היה "ירושלים הקדשה".

במחצית השניה של שנת 1955, מסר פן לדפוס "הפועל הצעיר" קמעא קמעא את כתבי היד של השירים להדפסה, והנה פנה אליו הדפוס בטענה, שמזה זמן מה לא נמסרו לו כתבי היד וכי הוא מעכב את ההדפסה. לתדהמתו של פן נתברר לו, כי אחר מחברי מפלגתו, יצחק נהוראי, שהיה אחראי להבאת החומר לדפוס, עיכב את משלוח השירים לדפוס:

"בינתיים נתברר לי, כי הח' נהוראי מבלי להודיעני על-כך שום דבר, העביר את החומר ל"בית אליושה" לביקורת, היות שהפואמה שלי 'ירושלים הקדשה' לא נשאה חן בעיניו מטעמים ידועים רק לו. - אף פעם לא נאמר לי לפני-כן, כי הספר חייב לעבור איוו שהיא ביקורת 'אידיאולוגית',

באשר אינני חושב שיש ולו גם שיר אחד שיכול לפגוע במשהו הקשור במלחמתי הספרותית והפוליטית בארץ-ישראל". ופן מסיים את מכתבו:

"אני תובע לעצמי את הזכות המינימלית הזאת: להיות אחראי לבחירת שירי ולו גם זה לא יטעם לחבר זה או אחר".

ממכתבו של פן מתקבל הרושם, כי החלטתו של יצחק נהוראי היתה החלטה פרטית, ואולי אף מקרית, בהתאם לטעמו שלו, אולם פן ידע יפה, כי שירו "ירושלים הקדשה" עורר התנגדות קשה מאז התקופה שבה נכתב, בשנות השלושים, ופן זכה לחרפות ולגידופים, (בצד תשואות ומחמאות) שעה שהיה קורא שיר זה מעל במות שונות ברחבי הארץ. התנגדותו של "החבר נהוראי" לא היתה אפוא התנגדותו של יחיד, אלא של מפלגה, ובעיקר של מזכיר המפלגה מיקוניס.

מיקוניס טען, כי אמר לפן "שירושלים היא בירת הנצח של מדינה ישראל, ואם היא בירת הנצח - אי אפשר להגיד עליה שהיא קדשה. ב-1956 לכתוב על ירושלים ככה - זה נקרא להתנגד לירושלים." פן לא היה מוכן שהמפלגה תתערב בקביעת תוכן ספרו ותביע דעתה על שיריו. באומץ לב ובגאווה רבה הגן על עצמאותו כמשורר במפלגה הקומוניסטית, והיה מוכן אף לגנוז את הספר, אם לא יסכימו לכלול את שירו "ירושלים הקדשה".

במכתב מיום 6.9.55 הטיל את כל כובד משקלו כדי לשכנע את חברי מק"י להסכים להדפסת השיר. הוא הסביר כי הוצאת הספר ללא השיר יהיה בה משום התכחשות למצפונו החברתי והפיוטי. על כן אם ייפסל השיר, לא יוציא את ספר שיריו כלל:

"אני חבר מפלגה וזה מחייבני להיכנע להחלטת הלשכה הפוליטית בדבר פסילתו של השיר 'שתי ירושלים' אולם אין זה מונע בעדי שלא להתכחש למצפוני הפיוטי-חברתי ולהסכים להופעת מבחר שירי בלי 'שתי ירושלים' - לזה אינני מסכים!"⁸

בסופו של הפולמוס ניצח פן והשירים "אדמה אדמתי", "אני יהודי" ו"ירושלים הקדשה" נכללו בספר.

בארכיונו נמצאו מכתבים וקטעי מכתבים שבהם טיוטות המעידות על נסיונותיו של פן לכתוב למפלגה ולתאר את עצמו כמשורר מהפכן יחיד ומיוחד במינו בשירה העברית. הוא סוקר את דרכו השירית מראשית כתיבתו בארץ ויוצר את מיתוס המשורר המהפכן. (נוסחים שונים ווריאציות של מיתוס זה נמצאות בעיקר במכתבים 595-2:1 ו-44-2:8).

מההקדמה לספר עולה קושי נוסף, שהציק לפן שעה שעמד סוף סוף להוציא את ספרו האחד לאור והוא הנתק העלול להיווצר בין שירתו לבין קוראי שנות החמישים בארץ.

"עשרים ושש שנים עברו מאז נדפס שירי העברי הראשון בשבועון הספרותי 'כתובים',

העניין: א. אינני נוטל אסימון שחוק, הכול וולונטארי בתכלית. ב. אטפל בתקציב ובעריכה וליקוט, אך בלי פלאקטים מקייסטיים מחורזים. הם הסכימו, ולאחר מגעים עם יגאל אלון, יהושע רבינוביץ ואבא קובנר (משרד החינוך, עיריית ת"א ואגודת הסופרים) קיבלתי תקציב ובימים הקרובים יופיע סו"ס הכרך המפואר של פן, 'היה או לא היה' שמו. אני סבור שדור צעיר בספרות חייב להביע אומר לדור ותיק, ולוא גם ניבו שונה ואחר." (מכתב לשלונסקי, מיום 9.3.72 ארכיון שלונסקי, 2933-10:3).

הקשר בין יוסי גמזו לבין פן נוצר בשנת 1969 בשעה שערך יוסי גמזו את כתב העת "אופק, לספרות, להגות ולביקורת". פן נענה לבקשתו ושלח אליו אחדים משיריו הליריים, המעניינים ביותר שכתב בשנים אלה. השירים נדפסו בחוברת "אופק" של קיץ, 1970. לפי המכתבים השמורים בארכיון פן החלה העבודה על "היה או לא היה" כבר בראשית שנת 1970. יוסי גמזו ובני משפחתו של פן, גמלו רבות בכינוס השירים והכינו ספר שירים שרובו שירה לירית ורק שניים שלושה שירים מבטאים את השקפתו הפוליטית של פן. הספר כולל 39 שירים (ועוד 6 פזמונים) מהם רק שלושה נדפסו ב"לאורך הדרך", ואף אותם בחר העורך, יוסי גמזו, לפרסם בנוסחם הראשון, כפי שהופיעו ב"כתובים" ולא כפי שפרסמם פן ב"לאורך הדרך". כשני שלישים מהשירים היו שירים חדשים שנכתבו לאחר צאת הספר "לאורך הדרך". בספר נדפסו גם פרקי הרומן הבלתי גמור "סנקה ז'יד", מפרקי הפרווה היפים של פן, וכן ציורי שמן, מעשה ידיו של פן. מאמצים רבים עשו בני משפחת פן, העורך, יוסי גמזו והמו"ל צ'ריקובר, להוציא את הספר במהירות, כדי שפן החולה יזכה עוד לראותו. מאמצים אלו לא נשאו פרי. פן נפטר במוצאי יום העצמאות ולמחרת יצא הספר לאור. פן הספיק לשמוע עליו, אך לא לראותו¹⁰. בשנת 1977 יצא לאור ספרון בסדרת ספרוני זוטא, בהוצאת הקיבוץ המאוחד. ספר זה הכיל מבחר משירי פן (בבחירתו של עוזי שביט) ולווה ברישומים של פן שנלקחו מתוך ארכיונו שבמכון כץ. ספר זה כלל שירים מתוך שני ספריו "לאורך הדרך" "היה או לא היה" ונכללו בו גם שישה שירים חדשים מתוך עזבונו שבארכיון פן, מכון כץ, אוניברסיטת תל-אביב.

בשנת 1985, יצא לאור מבחר נוסף משירי פן בספר "לילות בלי גג", שבכוונתו היתה לתת מבחר מקיף ומייצג מכל שירתו של פן. בהקדמתו לספר, כתב העורך, עוזי שביט, כי מטרת הספר היא "לזמן לציבור הקוראים מפגש רחב ועשיר יותר עם שירת אלכסנדר פן, לתקופותיה ולסוגיה השונים". פן, שידע, כי קרוב לוודאי שלא שיוכה להוציא בחייו ספר נוסף לאחר "לאורך

שלונסקי לאחר קבלת הספר הגיב על ההקדשה של פן: "תודה על ספרך ששלחת לי, אמנם, איחרת בהופעת-הבכורה. אך הפסד האיחור יצא בשכר הצורה והרכוז. עוד לא קראתי מ'אלף ועד תו', אך גם ברפרוף ראשון עמדתי על טיבו. חבל, בכל זאת, שוויתרת על כמה וכמה שירים ליריים שאני זוכרם ולא מצאתים בספר. אך מילא, עוד יבוא גם כרך



שני בוודאי. ואני שותה לחיים לזכר אותו חסד-נעורים שציינת בהקדשתך. בידידות, א. שלונסקי." נבואתו של שלונסקי לא נתקיימה ולא יצא כל כרך שני. "לאורך הדרך" הוא ספר השירים היחיד, אפוא שיצא בחיי פן. כאשר שכב פן על ערש דווי ביקשו פן ובני משפחתו להוציא ספר נוסף משיריו ביניהם שיריו "הדחויים", שלא נכנסו ל"לאורך הדרך". כיוון שפן עצמו לא יכול היה לעסוק בכך, פנו למשורר יוסי גמזו והלה נעתר להם. במכתבו של גמזו לאברהם שלונסקי סיפר על הנסיבות הטרגיות שבגללן נאות לקבל על עצמו את העבודה על ספרו של פן: "כן יצא לאור בקרוב - - קובץ חדש של מבחר כתובים, בשירה, בפרוזה ובפזמור משל אלכסנדר פן, שכידוע לך שוכב במצב מחריד, לאחר שנכרתו שתי רגליו, ממחלת ה'בירגר' האיונית, וימיו ספורים ממש, ב'איכילוב'. באו אלי בני משפחתו וסיפרו כי באחת השיחות מלמל כאילו היה רוצה להוציא קובץ אחרון מיצירותיו אך אין בכוחו לעשות כן ומאידך גיסא אינו סומך על אחרים. לאחר מכן פלט כי רק משורר צעיר אחד, גמזו, היה יכול, לדעתו, לעשות זאת באותה קפידה שהיה הוא עצמו עושה זאת אילו היה בריא. מיד באו אלי ושאלוני אם איאות לכך. פרוטה לא היתה, ואני גם התניתי שני תנאים להסכמתי לקבל עלי את

בעריכת א. שטיינמן וא. שלונסקי". כותב פן, "והיום, עת צעירי-מורדי-באתמול נתקרה ונחה עליהם דעתם וקם דור צעיר חדש ומחדש הבעט בקודמיו אותן בעיטות עצמן, שבעטו הם בקודמיהם, איתרע לי 'מזלי הספרותי' להוציא לאור קובץ מבחר יצירותי, אשר עד-כה היו מפוזרות בעיתונים וכתבי עת למיניהם במשך רבע מאה שנה ואחת, וזו היא פגישתם הראשונה פנים-אל-פנים, במסגרת של כריכה מאחדת, לאחר שערכו גלות ארוכה על מדפיהן של ספריות שונות. פער זה, שנתהווה בתוקף תנאי המציאות בין יצירתי לבין הדור "אשר לא ידע את יוסף" - נגרם בעטיין של סיבות, שאינן תלויות בי, ומספר קונטרסים דקי-הקיבול לא היה בכוחם לייצג נכונה את מלוא היקפה וקומתה של שירתי הלירית והסוציאלית."

פן שייך את עצמו לדורו של שלונסקי, והוא חש בשניו האקלים הספרותי בארץ, בשעה שהחל המרד כנגד שירת שלונסקי-אלתרמן. פן הרגיש כי שירתו נדפסת בדור "אשר לא ידע את יוסף", ולכן אולי לא תדבר שירתו אל לבו של הדור הצעיר. בסופו של דבר רבים מחששותיו של פן נתברו. הספר יצא לאור בפורמט מהודר עם ציוריו של גרשון קניספל, ונמכר היטב, למרות מיעוט הביקורות עליו. אולם פן, שהיה חולה מאוד בשנת 1956 ושהה כעשרה חודשים בבית החולים, לא זכה שהספר יצא לייבול כמוכתב. הוא עשה את ההגהות מעל מיטת חוליו וסירב להתיר לאחרים לעשות את העבודה המפרכת במקומו. הוא הקפיד על כל תג ותג, קלה כחמורה. בעזבונו שמורות הגהות רבות של הספר, בהן מפוזרות הערותיו אל הסדרים שבהן הוא מתקן להם תיקון כזה או אחר, וניכר כי הצד האסתטי של הספר חשוב לו מאוד.

הספר יצא בפועל רק במרץ 1957. מהדורה שניה של הספר יצאה בשנת 1958. למרות המתח הרב שהיה בין פן לבין מיקוניס והמפלגה הקומוניסטית, הודה פן למיקוניס על מאמציו בהוצאת ספרו. במכתב ברוסית מיום 28.3.57 הוא כותב כי למרות "המאבק העיקש" שניהל עם הלשכה הפוליטית על חופש הביטוי שלו ועל זכותו לבחור שירים כראות עיניו, הוא מבקש עתה להביע את תודתו למפלגה על הכול⁹. גם את אברהם שלונסקי, המשורר שעזר לו בראשית צעדיו בספרות העברית לא שכח פן, ובסיום הקדמתו ל"לאורך הדרך" הוא מודה בחום לאברהם שלונסקי 'ליסנדק' שלי שהכניסני בביתה של הספרות העברית - עורכי הראשון א. שלונסקי". בהקדשה על העותק שהגיש לשלונסקי, כתב: לאברהם שלונסקי, וזכרתי לך חסד נעורי. לבריאות ולאריכות ימים! אלכסנדר פן. 26.3.57. במכתב התשובה מיום 16.4.57

הדרך", קיווה, ככל משורר, כי לאחר מותו לא תישכח שירתו. הוא סבר, כי שירתו הפוליטית היא זו שתביא לו את "החי הנצח". בסיום הקדמתו ל"לאורך הדרך" כתב פן: " - - אשיב להם, למתגנדרי בשירה "הצרופה", את תשובתו של ו' מאיקובסקי לאויבי ורודפי שירתו: רבותי הריני מזמינכם לבוא אלי בעוד מאה שנים, כדי לברר מי נשאר ומי נשמת בתהליכי שגשוגה של השירה העברית!..."

שלושת הספרים שיצאו אחרי מותו מעידים כי אכן נכלל פן, לאחר מותו, ב"קנון" של הספרות העברית כצידם של גדולי דורו, המשוררים שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג.

"השירה", אמר שלונסקי ביובל החמישים של פן, "היא דו-קרב, דו-כתב וויכוח בלתי פוסקים בין היהן וה'לאו'. (- -) ואחת העדויות למשוררותו האמיתית של אלכסנדר פן, שעם כל היותו מפגין וודאות עד הסוף, אופטימיזם כצד שאין להתפשר עמו, גוברים עליו הכוכבים, גוברת עליו הליריקה. (- -) גם בחוצפת הוודאות יוכל בעל הקשב לשמוע את המתוכה, את השותף הלירי, את הטרדן הנהדר של השירה - הספק התוהה השואל. (- -) ככל ש'ההן' שלו יגבר, ייעצם ה'לאו' הפיזי, השואל הפיזי, הכוכבים, שהמשורר מאיקובסקי ידע שהם לא לחינם נדלקים בשמים"¹¹.

בזכות הצירוף של כוכבי הליריקה לשירת הוודאות הפוליטית מוצא לו כל דור את הטוב והיפה בעיניו בשירת פן.

הערות

1. חשוב לציין שהיו בקרב בני מפלגתו אנשים שהעריצו את שירתו, רובם משוררים וסופרים שהיו אז בראשית דרכם והעריצו את פן כמו יעקב בסר, גבריאל מוקר, יהודה אופן ואחרים.
2. כידוע היתה חנה רובינא אהובתו של פן בשנים 1932-1934.
3. השערות על הסיבות למבחר זה ראה חגית הלפרין, "שלכת כוכבים", הוצאת פפירוס, 1989, עמ' 84.
4. גרשון אגרון, 1893-1959, עיתונאי ואיש ציבור, בשנים 1955-1959 היה ראש עיריית ירושלים.
5. ראה חגית הלפרין, "שלכת כוכבים", פרק שמיני.
6. פן נהג לחתום על שיריו-חרוזיו מענייני דיומא בחתימת יוד-חית (יישר חות).
7. על יחסו של שלונסקי לשיריו הפוליטיים של פן ניתן ללמוד מהדברים שאמר ביובל החמישים של פן, שנהוג ב"צוותא". פן נעדר מערב זה משום ששכב על ערש דווי בבית החולים וראה ארכיון פן, מכתב 2-8:4.
8. באחד משלבי המאבק הסכים פן לשנות את שם הפואמה מהכותרת הפרובוקטיבית "ירושלים

הקדשה" לכותרת "שתי ירושלים", אולם לבסוף נדפס השיר תחת הכותרת "ירושלים הקדשה" - אם כי בנוסח מרוכך וראה על כך "שלכת כוכבים", עמ' 177-188.

9. המקור נמצא בארכיון שמואל מיקוניס שבארכיון העבודה, מכון לבון.
10. תודתי לסיניגה אייזנשטיין-פן, בתו של אלכסנדר פן, שעזרה לי בפרטים חשובים על הוצאת ספר זה לאור.
11. אברהם שלונסקי, על ודאות וכוכבים, קול העם, 25.2.66.

סאגת העליה, ההגירה והידידה

← המשך מעמ' 21 ←

האירונות: " - - אבותינו בעזבם את ירושלים, בירת מלכותם בימי הכשדים, נשבעו בורוע ימינם לבלתי שכוח לנצח את קריית משושם ובכוס מלאה דמע יעלו את ירושלים על ראש שמחתם. וקול אלוהים יקרא לשריידים: עורו, ישנים עורו! עורו והעירו האהבה בלבב ילדי ישורון... (שם, עמ' 433).¹³

הפארודיה על רעיונות ציוניים מגוחכים מגיעה לשיאה בפרק על גן-החיות התנ"כי, שבו מבקש הדוקטור ברונר בעזרת זלמן אורן (הוא קוליה שישקוב, הילד בעל העכברים הלבנים מ"רוסלאן") להקים "מכלאת חזון", בה יגורו זאב עם כבש כמימוש חזון הנביאים. מכלאה זו מבקש המנהל להציג בפני גדולי הישוב ולהוכיח באמצעותה שאפשר לממש את החזון. (שם, עמ' 401-407). התוכנית נכשלת: הזאב וכך גם כמה כבשים מתים בכלוביהם. הנסיונות הציוניים להגשים רעיונות מקראיים, הלכה למעשה בממשות ריאלית, הם מגוחכים ואבסורדיים ומועדים לכשלון.

הפארודיה על "מכלאת חזון" (על משמעויותיה האלגוריות) אינה ממצה, כמובן, את יחסו של המחבר לעלילת-העל הציונית; אבל היא מלמדת, שבדומה ליוצרים אחרים בני דורו, הציג גם צלקה את התרוקנותה של המליצה הציונית ואת פשיטת הרגל של חזיונות ריקים.

הנושא החברתי העיקרי בו עוסק הרומן הוא, כאמור, הניגוד בין הציונים הראשונים למהגרים, שעברו את המצרף של מלחמת העולם השניה, את הרדיפות האנטישמיות בפולין וברית-המועצות וטעמו גם את טעמה של ההתבוללות באירופה. מי ששרד בשואה או במפלט בברית-המועצות - באוזבקיסטן או בכל מקום אחר - הופך לבסוף למהגר, שעוברים עליו גם קשיי ההגירה בארץ ישראל. הוא נותר כתושב בה, ללא

אידיאולוגיות מוצהרות וללא הפעולה הנובעת ממרד אדיפלי באבות.

הרומן איננו מתמצה במסרים החברתיים. גלגוליו של הנבחר, המתייסר בעל הכריזמה הארזית, שהיה ככל האדם, אכזבותיהם של אבות מבניהם ומרד החולשה של בנים באבותיהם - הם נושאים אנושיים המקנים לסאגה החברתית ממדים "אוניברסליים". ממדים אלה מוקנים לה גם על-ידי הניסיון המתמיד של המחבר להעניק לממשות החברתית ממד אסתטי ולהתפתחות ההיסטורית רמה פילוסופית. כך, למשל, הפרק לאזיניקי - הטריאנון של וארשה (שם, עמ' 489) הוא פרק אסתטי, המתרחש במלכות פולין והקשר בין הפרק לבין דיוקנו של אלק האומלל, שזה עתה יצא מבית החולים איננו ברור. כאמור, סטיות אסתטיות מעין אלה חוזרות לעתים קרובות (כמו למשל, תיאור יפה של שירת עמליה רודריגו: "הקול היה עשיר ואפל קצת; הויודי היה ספוג רצינות, נקי מכל חנחון." (שם, עמ' 529).¹⁴ כשם שחוזרות סטיות מסאיות, שבהן דנים הגיבורים בשאלות העומדות ברומן של עולם,¹⁵ והן מקנות לטקסט ממד נוסף.

הסטיות הללו הן מסימני האסתטיזציה והפילוסופיזציה של הרומן "אלף לבבות" שה"סובלימציה" של בדיון המציאות, באמצעות הארות שונות מצד המחבר ודמויות שונות היא תכונה אופיינית ביצירתו. אם בטקסטים אחרים הפרשנות הפילוסופית-אסתטית תפסה את מקומה של המציאות המעוצבת, ברומן רחב-יריעה, מורכב ומעניין זה, הגדוש אירועים חברתיים-היסטוריים ומנומק היטב כרומן פסיכולוגי, בטלות הארות אלה בשישים ומוסיפות לטקסט ואינן גורעות ממנו. רומן זה הוא ודאי ההשג החשוב ביותר של צלקה ואחד מהשגי הסיפורת העברית של דור "הגל החדש".

העמדתם של המהגרים משולי החברה הישראלית במרכז הבמה הוא מפעלו החשוב של צלקה. יותר מבני דורו, הוא נזקק ביצירתו למסורת אינטר-טקסטואלית אירופית. בחלק מיצירותיו קיים עודף מלאכותי של קונוטציות תרבותיות ופרשנויות עיוניות; ב"כפפות" וב"אלף לבבות" הצליח המחבר לאזן בין כשרון העיצוב המימטי לבין ההארה האסתטית-פילוסופית של המציאות הבריונית. מבחינת מעגל הנושאים שלו, אין יצירתו של יואל הופמן רחוקה מיצירתו; מבחינת צורות המבנה, נוטים גם כמה מן הפוסט-ריאליסטים המודרניים להארות יותר פסאודו-פילוסופיות מפילוסופיות של המציאות הבריונית. מכל מקום, גם צלקה, בדומה ליוצרים אחרים, אינו ניתן להגדרה אסכולתית חדה וחלקה. בשתי היצירות האחרונות הוא ניאו-ריאליסט מורכב, המבליע ביצירותיו יסודות פנטסטיים,

"אדם איננו אי"

יהודית ברטוב

"הלב, במאבקו בתודעה, הוא ערמומי"

ואנשי-רוח מאז הזמן העתיק (אריסטו), ימי-הביניים וביתר-שאת, מחנכים ובעלי תורות ואסכולות פסיכולוגיות, מאז המאה ה-18 ועד ימינו. רוסו, הידוע כמבשר החינוך החדש, כותב בספרו "אמיל" (1762), בצורה ציורית למדי, על ההתבגרות:

"כדרך שנהמת ים קודמת לסערה, כך קודם פיכוי של תאוות מתעוררות ומכריז על הפיכה סוערת זו שבבלבו של הנער. תסיסה עמומה מבשרת, שהסכנה ממשמשת ובאה. שינוי שבמוג, התפרצויות תכופות, התרגשות שאינה פוסקת - - - משול לארי שואג, שאינו מכיר במדריכו ובוטט בכל אבריו. ולא עוד, אלא שינויים מוחשיים בתבנית הגוף מתלווים לסימנים המוסריים של מזג שנפגם - - - התפרצותו זועפת, רוגז ופיוס משמשים בערבויה - - - מגע יד של אישה מזעזעו ומתבלבל בקרבתה - - - הגיעה שעתה של לידה שנייה."

רוסו בונה את עיקר תפיסתו על הגורמים האנדרוגניים המשותפים לכל בני-האדם באשר הם, בעוד חוקרי המאה העשרים שמים דגש חזק ביותר על גורמי התרבות ודרישותיה של הסביבה שבתוכה נתעצב המתבגר. כך הפכו לקלאסיים ולמצוטטים ביותר מחקריהן של האנתרופולוגיות מרגרט מיד ורות בנדיקט, המוכיחים כי בחברות הפרימיטיביות אין למצוא זכר לכל הגילויים ההתנהגותיים והאמוציונליים המאפיינים מתבגרים בתרבות המערב. כך אריק ה. אריקסון עסק רבות בעיצוב הזהות ובמשברי הזהות של האדם בתרבות המערב וכן ניתח באופן מעניין אוטוביוגרפיות של אנשי-שם כג'.ב. שאו הסופר וויליאם ג'יימס הפסיכיאטר. (בעברית ראו אור שניים מספריו - "ילדות וחברה" ו"זהות נעורים ומשבר").

אין סוף למחקרים בנושא ההתבגרות, אך כאן היתה המטרה רק להדגים כמה מרתק שלב ההתבגרות בחיי האדם וכמה הוא מגרה תחומי מחקר וחוקרים רבים ומגוונים. אין פלא אם כן שגם סופרים מרבים לכתוב

במחתרת, השמדה פיסית של היהודים והתמודדות יומיומית על הישרדות - הרי "האי של ארתורו" הוא סיפור א-היסטורי, אל-זמני, המטפל בנפש האדם באשר היא, בצרכיה, בסבלותיה ובכסיוותיה. בעוד ש"אלה תולדות" מתרחש במקומות מוגדרים וידועים, בעיקר רומא, הרובע היהודי ורובעים אחרים החשובים להתרחשות הסיפורית, "האי של ארתורו" הוא אי בודד, עולם בדידותו של יחיד, מין אל-מקום, אשר למיקומו או למציאותו הגיאוגרפית אין חלק ונחלה בהתרחשות הסיפורית. כדברי המתברת עצמה בהערת-פתיחה: "אף על פי שמקומות המוזכרים בספר זה מצויים במפה הגיאוגרפית אין שום כוונה לתת בדפים אלה תיאור דוקומנטרי - - - "וכו' וכו'. בעוד ש"אלה תולדות" מאוכלס דמויות, טיפוסים, גברים ונשים לאין ספור ועלילות-חיים רבות ומגוונות, הרי "האי של ארתורו" הוא סיפורו של אינדיבידואם אחד, כשלצידו רק שתי דמויות קובעות - אביו ואמו החורגת, שגילה נושק לגילו.

בהשוואה זו בין שני הספרים, אין ספק ש"אלה תולדות" הוא האפופיאה הטראומטית של הזמן, של התקופה הבלתי-נשכחת ההיא. ודרך עיצובו ומעורבותה הרגשית של המחברת הופכים אותו לאחד הספרים החשובים ביותר של זמננו. לא ייפלא אפוא שלקוראים ולמספר מבקרים נראה "האי של ארתורו" ספר לא חשוב. ולא כן הדבר: זו יצירה רגישה, פיוטית ויוצאת-דופן בסוגת סיפורי-ההתבגרות. באיטליה עצמה הקנה למורנטה "האי של ארתורו" את ראשית פרסומה וסלל את דרכה ללבם של הקוראים ולחברות הסופרים החשובים של ארצה - קרלו לוי, אלברטו מורביה ואחרים.

על פניו זהו סיפור הניכה, סיפור התבגרות, וככל סיפור-התבגרות, הוא מאיר תקופה של משברים במעבר זה מן הילדות לבגרות. המספר הוא אדם מבוגר (שהיה אולי לסופר), המעלה בזיכרונו את סיפור ילדותו והתבגרותו ברגישות רבה, בכאב ובעומק פסיכולוגי. בנושא זה עסקו פילוסופים

אלזה מורנטה: האי של ארתורו, מאיטלקית: מרים שוסטרמן-פאדובנו; הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1997

מוטו לרשימה זו לקוח מתוך הספר שיעמוד במרכז דיוננו. כדאי אולי להביא כאן את המובאה במלואה, מאחר שהיא מבטאת בריכוז רב את תפיסתה של מורנטה את הספרות בכלל ואת כתיבתה שלה בפרט: על האנושי בכל גילוייו ומעמקיו המודעים והלא-מודעים. האדם, שנסיבות-חיו והנסיבות ההיסטוריות הטילו אותו לתוכן ובהן עליו להיאבק ולשרוד. על-פי מורנטה, הסופר בוחר את גיבורי סיפוריו בדם-לב, מתוך קירבה אמוציונלית, אך מעצב אותם ומלביש אותם בלבוש שהתקבלו גם על תודעתו ותודעת הקורא. את הדברים האלה שמה מורנטה בפי המספר שהוא גם גיבור "האי של ארתורו":

"אני למד שהלב, במאבקו בתודעה, הוא ערמומי, ובעל תושיה ודמיון, כמלביש רב-אומן בתיאטרון. כדי ליצור את מסכותיו די לו אולי בהברקה של מה-בכך; לעתים, כדי להסוות הוא מחזיף, פשוט מאוד, מלה אחת באחרת - - - והתודעה הולכת לה וסובבת אנה ואנה בתוך המשחק המשונה הזה כך בנשף מסכות" (עמ' 232).

הקורא העברי התוודע לראשונה לאלזה מורנטה דרך ספרה "אלה תולדות", שנכתב 17 שנה אחרי "האי של ארתורו" (1957). היה משהו לא הוגן בסדר ההתוודעות. ככל אדם - מבשיל ודאי גם הסופר, מתפתח, לומד רבות וצובר ביטחון ותעוזה, במשך 17 שנה. ואמנם, קיימים הבדלים עמוקים בין שתי היצירות. בעוד "אלה תולדות" נטוע בזמן היסטורי מוגדר, מלחמת העולם השנייה, איטליה הפאשיסטית וגרמניה הנאצית ושיתוף-הפעולה ביניהן, כמו גם השתלטות הגרמנים על איטליה בשלב האחרון של המלחמה, מאבקים אידיאיים, לחימה

- רצייתי שאבי יישק לי, ולוא גם מתוך בלבול של תרדמה, בטעות ובלי להתעורר לחלוטין משנתו; וגם רצייתי לנשק אותו, אבל לא העזתי" (ע"ע 3-132).

בהיות ארתורו בן 14 מופיעה לתוך הבדידות הזאת נערה שמביא האב מנאפולי כאשתו הצעירה. זו היא נערה הבוגרת ממנו בשנתיים, עניה, פרימיטיבית, כמעט אנאלפביתית, אלא שהיא גדלה בתוך משפחה, והיא תמה, יודעת לבטא רגשות, אמפתיה ואהבה, כפי שהדבר בא לידי ביטוי גם כלפי ארתורו, אך בעיקר כלפי הילד שהיא יולדת לאביו ואשר עליו היא מעתירה אהבה ונשיקות לרוב, כמותן לא ידע ארתורו מימיו. זו האשה-הנערה הראשונה שאתורו יודע בביתו הריק והעזוב והנשארת עמו בבית זה, גם לאחר שאביו נוטש כדרכו את שניהם, מפליג למסעותיו הכמוסים וחוזר רק לביקורים קצרצרים.

ברגישות ובהבנה פסיכולוגית עמוקה מתארת אלזה מורנטה את מערכת היחסים האמביוולנטיים בין שני המתבגרים, ארתורו והנערה שהיא אמו החורגת. הנה נמצא האדם שאיתו יכול ארתורו לדבר ולהתפאר בידיעות הרבות שרכש בכוחות עצמו בקריאת הספרים והאטלסים שמצא בבית וכן לחלק עם מישהו את ראייתו את דמות האב, כפי שבנה אותה לעצמו ולצרכיו. בדמיונו של הנער הבודד והעזוב עורך האב בימי היעדרותו מהבית מסעות רחוקים ומגלה צפונות תבל, שהוא - ארתורו - מגלה באטלסים ובספרים. הוא חי גם על הציפיה שלא ירחק היום והוא יצטרף לאביו במסעותיו. אין הוא מעלה בדעתו, שאביו מסתובב בסך-הכול ברדיוס קטן, בנאפולי וסביבותיה, ברדיפתו אחר אהבות חולפות של גברים. גם אין הוא מוכן לקבל את קביעת אמו החורגת כי "המסעות שלו הם הרי לא גדולים! הוא מתנהג כמו החוחיות - - היא הסבירה לי שחוחיות לעולם אינן מתרחקות מדי ממשכנן - - הן מסוגלות לעוף על כרכוב סמוך, אל הגג, אל מעקה אחר, אבל נשארות תמיד בסביבה" (עמ' 169).

ארתורו המתבגר מפתח קשר ארוטי לנערה שהיא אמו החורגת, כעין תסביך אדיפוס "לגיטימי" (שהרי אינה אמו), ואף עושה ניסיונות למגע פסי של חיבוק ונשיקה. מורנטה מתארת שוב ברגישות פסיכולוגית את האמביוולנטיות של הנערה הנמשכת אל הנער הצעיר, אך גם נרתעת ממנו בכל כוחה בגלל חינוכה הקתולי האדוק והנוקשה. "אימצתי אותה אלי במפתיע ונשקתי לפיה" (עמ' 226); " - - תחילה על אף שלא נענתה לנשיקותי, לא ניסתה אפילו להשתחרר - - שמעתייה ממלמלת בין שפתי; - ארתו - כאילו אינה מזהה אותי, ונאחזת בי, מה מוזר, בבקשת עזרה. ואני אמצתי אותה אלי ביתר שאת, במעין הצהרה



יליד אונס שביצע חייל גרמני באשה איטלקית. ג'רצ'ה זנח את הצעירה שהרתה לו, נדד לאמריקה, ניתק כל קשר ולא התעניין בדרך הנוולד, על אף ניסיונותיה לקיים קשר אתו. האשה נפטרה בהיות וילהלם נער צעיר והוא נותר עזוב וחסר כל. אחרי שנים חזר אביו מאמריקה לאיטליה ובכסף שחסף שם קנה חווה חקלאית (עם אריסים) באי פרוצ'דה, גילה את בנו והוריש לו את כל רכושו. נוסף לכך הוריש לוילהלם אדם בשם רומיאו אמלפי בית גדול ומפואר באי פרוצ'דה, שהיה ידוע באי כ"בית הגברברים". בדרך אירונית (ואולי סרקסטית) מכנה מורנטה את האיש בשם רומיאו, סמלה המובהק של אהבת גבר ואשה (רומיאו ויוליה), שכן האיש היה שונא נשים ואוהב גברים, וכך גם התאהב נואשות בוילהלם ג'רצ'ה. מורנטה לא משתמשת אף פעם בספרה במונח הומוסקסואל, לא בקשר לרומיאו אמלפי ולא בקשר לוילהלם ג'רצ'ה, המגלה אותן נטיות, אלא מדגישה את אדישותם, ויותר מכך, את איבתם ותוקפנותם של גברים אלה כלפי נשים. ארתורו גדל אם כן לא רק ללא אם אלא למעשה גם ללא אב, החוזר לאי ולביתו רק לשהיות קצרות. וגם אז, אם כי פיסית הוא נמצא עם בנו, אין ביניהם למעשה כל אינטימיות, כל גילוי של אהבה, כל דיאלוג, ומצד האב אין כל דאגה או עניין בצרכיו הפיסיים או הנפשיים של ארתורו. את החסך הרגשי הנורא, מתאר ארתורו:

"חשתי כלפיו אהבה פראית כמעט, אבל חוסר-האפשרות לקבל ממנו תשובה או נחמה, נטע בי תחושה של חולשה ילדותית, נכספתי שיישב וילטף אותי כפי שאבות אחרים מנשקים ומלטפים את ילדיהם - - מעולם לא היו בינינו גילויי חיבה כאלה - - עד כמה שזכור לי, כל חיי לא ידעתי שום נשיקות להוציא נשיקותיה של תמה (כלבתו - י. ב.) -

סיפורי חניכה והתבגרות. ייתכן שבאמצעותם הם מנסים גם להגיע לידי הבנה ופיוס עם בעיות בלתי-פתורות בחייהם שלהם. הן המחקרים הרבים והן הרומנים, הביוגרפיות והאוטוביוגרפיות שמים דגש רב ומפרטים את גורמי הסביבה שעיצבו את ההתבגרות והאישיות המסוימת של גיבורם, נושא כתיבתם. קודם לכל, ההורים ויתר בני המשפחה, ומערכת היחסים ביניהם. לאחר מכן, בית-הספר, המחנכים, חבורת בני הגיל, ההשפעות, הלחצים והדרישות של התרבות שבתוכה צומחת אישיותו של היחיד מילדות לבגרות.

לעומת כל אלה, ארתורו של אלזה מורנטה גדל ומתפתח בתוך ריקנות ובדידות אנושית כמעט מוחלטת, ללא משפחה וללא כל שיג ושיח עם תושבי האי. אפשר לומר, כי ההערד האנושי הוא הנורמה הבולטת ביותר בחיי ארתורו. שמו ניתן לו על-ידי אמו שמתה בלידתה אותו, והיא בת פחות משמונה-עשרה. "אחת מגאותי הראשונות היה שמי. מוקדם למדתי לדעת - - - שאתורו הוא כוכב האור המהיר והזוהר ביותר בקבוצת 'נוהג השור' בשמיים הצפוניים! וגם נודע לי שהיה זה שמו של מלך קדמוני - - " (עמ' 11). הוא גולד באי בשם פרוצ'דה ליד נאפולי, ועל אף הקרבה הגיאוגרפית הרבה לעיר הנמל הסואנת לא עזב את האי ולא ראה את העיר עד גיל שש-עשרה. עם לידתו הופקד הטיפול בו בידי נער נפוליטני כבן 14-15 שגידלו על חלב עזים. הוא גם לימדו לדבר, לקרוא ולכתוב, "ובהמשך קניתי לי השכלה בקריאת הספרים שמצאתי בבית" (עמ' 19). בהיות ארתורו עדיין ילד קטן, עזבו המטפל כדי להתייצב לשירות צבאי. הנוכחות היחידה בבית רוב הזמן היה אחד האריסים של האב, שהיה מתייצב לשעתיים בלבד כדי לבשל ולהכין אוכל. "אבי מעולם לא דאג שאבקר בבית-הספר: הייתי תמיד בחופשה, נע ונד, והימים שלי, במיוחד בהיעדרויות הארוכות של אבי, לא ידעו כללים או סדר-יום. רק הרעב או העייפות קבעו בשבילי מתי עלי לשוב הביתה" (עמ' 19).

את אמו הכיר ארתורו רק מתוך תמונה: "התמונה היחידה שלה שראיתי מעודי היתה תצלום-גלויה: דמות קטנה דהויה; רגילה כמעט גולמית, אך הויה נערצת עלי כל ימי ילדותי - - נערה פשוטה שלא ידעה קרוא וכתוב, אך בשבילי היתה יותר ממלכה" (עמ' 11).

ומי היה אביו של ארתורו? וילהלם ג'רצ'ה, בנו של איטלקי בשם אנטוניו ג'רצ'ה שנדד לעבוד בגרמניה, שם פגש מורה צעירה, שאחרי קשר קצר ביניהם הרתה. מעניין לציין כאן את המוטיב החוזר אצל מורנטה - לא רק וילהלם ג'רצ'ה הוא בן מעורב, איטלקי-גרמני, גם הילד אוזפה התמים והמרגש, ב"אלה תולדות" המאוחר, הוא

ניעות, והידקתי את שפתי לשפתיה" (עמ' 227). אך מגע ראשון זה היה גם האחרון, כי נונציאטה הנערה, אמו החורגת, חסמה את דרכו אליה ואת סיפוקו המיני מצא אצל אשה אחרת באי; זו נהגה בו בפשטות וללא כל רומנטיקה ולא היתה לו אותה נפש חיה שעמה יכול היה לחלק את עינוייה אהבתו הרומנטית לנונציאטה. מורנטה מעמיקה בתיאורו הפסיכולוגי של המתבגר ארתורו גם בתחומים אחרים, כמו למשל בתפיסת עצמו, בדימוי העצמי שלו, ובעיקר הפיסי:

"אמרתי שהיתה זו עונה משונה בשבילי. ההתנגשות ביני לבין האם החורגת היתה רק חזית אחת של מלחמה גדולה - למעשה, לעונה היפה המתחדשת נתלוו אצלי, לדעתי, מאפייניו של הגיל המכונה במשפחות הטובות 'גיל כפוי טובה'. מעולם לא הרגשתי כל כך מכוער - - - קולי נעשה דוחה - - - היה לי רושם, שאני גדל בלי חן ובלי תואם. רגלי, למשל, התארכו כל-כך בתוך שבועות מעטים עד שהפכו מיטרד, והידיים נעשו גדולות בהשוואה לגוף, שנשאר צנום ודק-גזרה" (עמ' 235).

אין מורנטה חוסכת מאיתנו גם גילוי אחר של התבגרות כמו ניסיון התאבדות. ארתורו עושה זאת מתוך קנאה באחיו הקטן, המפונק והמנושק על-ידי אמו, וכן כדי לאלץ את אמו החורגת, המתרחקת ממנו, לדאוג לו, לטפל בו ולפנקו עד אשר הוא מתאושש מכדורי-השינה הרבים שמצא אצל אביו ובהם השתמש לצורך ההתאבדות.

מתוך אמפטיה, ואפשר אף לומר מתוך הזדהות רגשית מהולה בכעס, רחמים ותמלה, מוליכה מורנטה את הנער ארתורו לשיא האחרון: להתנפצות דמותו של האב, זו שבנה אותה בבדידות-ילדותו כעוגן היחיד בחייו והוא שנתן לו את הכוח ואת הטעם היחיד לקיומו.

גם זו אחת מהתופעות האופייניות במעבר לבגרות אצל כל מי שמגלה כי אלילי ילדותו היו אלילי-שווא. אך מידת האכזבה והניפוץ אינה בעלת אותה עוצמה אצל כל אדם. ב"תפסן בשדה השיפון", למשל, מתאר סאלינג'ר את גיבורו המתבגר, המיואש מהוריו, ממוריו ואף מחבריו בביה"ס, נאחו כמפלט אחרון במורוה הנערץ להיסטוריה ואליו הוא נמלט. אלא שגם כאן הוא נשבר כאשר הוא מגלה, כי המורה נמשך אליו לא מתוך עניין אנושי בו, אלא מתוך משיכה הומוסקסואלית. רק באחותו הקטנה, התמה והאהבת הוא תולה את שארית אמונו.

לאן אם כן הולכים הברווזים בחורף, כאשר קופא האגם בסנטראל פארק, שואל סאלינג'ר מטאפורית דרך גיבורו הצעיר המתבגר. ארתורו של מורנטה מגיע בינתיים לגיל שש-עשרה ומגלה בדרך הקשה את טיבו האמיתי של אביו ואת העובדה שהוא מעדיף

גברברים צעירים על פניו (ועל פני אמו החורגת). הוא נשבר ובוחר לעזוב את אביו, את ביתו ואת האי פרוצ'ידה. קצת בדרך של "דאוס אקס-מכינה" מתזירה מורנטה לביקור קצרצר לאי ולארתורו את סילבסטרו, מי שהיה מטפלו בילדותו, והוא שעוזר לו לעזוב את האי. במכתב האחרון שכותב ארתורו לאביו, מכתב שלעולם לא יגיע לידי, הוא מבטא בעוצמה טרגית את השבר:

"אבא יקר, המלה האחרונה שאני כותב לך היא זו: טעית אם חשבת שאני משתוקק עדיין לצאת אתך למסעות, כמו בימים שהייתי קטן - - - ואתה גם טועה אם אתה חושב שאני מקנא בחברים שלך - - - אני מקווה שביום מן הימים, בערים האלה שאתה נמצא שם אתם, אחז מהם ירצח אותך, כי אני שונא אותך והייתי מעדיף להיוולד ללא אב וללא אם וללא אף אחד - - -" (עמ' 304).

אך לא סופרת כמורנטה תתאר שבר כזה כפשוטו. כל חייו יתגעגע ארתורו אל אביו. באחד הדפים האחרונים של הספר, אומר ארתורו המספר הבוגר, לאחר שנים:

"וכך נשארתי החיים בבחינת מסתורין, ובראש וראשונה אני עצמי! ממרחק אין-סופי זה אני חוזר ומהרהר עכשיו בו. ג'. [האב] ויותר מתמיד אני מדמה לי אותו כאדם מזדקן ואפור בגלל הקמטים והשער האפור - - - איש אינו אוהב אותו - - - ורוצה הייתי שיידע, שאין לזה חשיבות בעיני: גם אם אתה זקן, בשבילי תישאר היפה ביותר" (עמ' 331).

"האי של ארתורו" הוא ספר רגיש, אנושי מאוד ומרתק מבחינת התובנות וההעמקות הפסיכולוגיות בנפשו של נער מתבגר, בתנאים של חסכים אמוציונליים בסיסיים. פיוטיים ומרהיבים הם גם תיאורי הטבע של האי בחילופי העונות, תיאורי היבשה ומפרכי הים מן הזריחה ועד לשקיעה.

אך בעיקר נמשכתי לאנושיותו של הסיפור. באחד הראיונות, אמרה מורנטה: "ארתורו זה אני", בדומה למה שאמר פלובר, "מדאם בובארי זה אני". מורנטה גדלה אמנם בתוך משפחה, אך הרגשת השוני והבדידות הביאה לעזוב את ביתה ומשפחתה בגיל 17 ולעלות על דרך-ייסורים קשה עד לפריצתה לתודעת עולם-הספרות בספרה זה, והיא אז בת 45, וביתר עוצמה ב"אלה תולדות", שראה אור בהיותה בת 62. עליה אמר פעם הסופר אלברטו מורביה (שבשנים 1962-1941 גם היה בעלה), כי כאשר פגש אותה לראשונה עשתה עליו רושם של אדם שמת מרוב רעב ובדידות.

ונסכם במה שפתחנו: בכל שמחבר, מתאר וכותב הסופר האמיתי, הוא כותב מתוך עולמו הוא, מתוך הביוגרפיה הפנימית שלו,

אלא שהוא עושה כן, כפי שמורנטה אומרת, מפיו של ארתורו:

"אני למד שהלב, במאבקו בתודעה, הוא ערמומי ובעל תושייה ודמיון, כמלביש רב-אומן בתיאורו".

אך ייתכן ש"האי של ארתורו" אינו ייחודי כל-כך רק לעצמו ולמורנטה, והוא מכיל בתוכו הרבה מכולנו, כדברי המשורר האנגלי ג'ון דאן (1631-1573), שום אדם איננו אי (עברית: רמי דיצני):

"שום אדם איננו אי,

כולו משל עצמו,

כל אדם הוא פסה מן היבשת, חלק מארץ רבה."

לכתוב את האופל

← המשד מעמ' 14 ←

אוסקר מילוש, של המתרגם יהואש, של המרצה הגר, של הקיסר הרומי ושל דון דומינגו. האימה החשכה.

ז. אפילוג

אפשר להמשיך ולפענח בסיפורים הללו קומות על קומות של סמלים ומשמעויות, שהרי בנויים הם כמעשה מרכבה מחוכם ורב-שכבות, של שמות, תאריכים, טקסטים, דמויות ואירועים היסטוריים. בחרתי להצביע על דרך קריאה אחת, שנדמה כי היא חשובה לקוראים והכרחית לסופר, הניצב באומץ נדיר מול השאלות הדוחקות לו ביותר, כאדם וכיוצר. בקריאה ראשונה ראיתי בסיפורים את היופי, יכולת הסיפור הייחודית ואת הברק במסגרת של מסורות ספרותיות. הם נראו לי כסיפורים יפים של סופר עתיר ידע ותרבות, התובע מקוראו השתתפות אסתטית ואינטלקטואלית. משהגעתי לסיפור האחרון ושבתי לקרוא את הסיפורים בשנית, הבנתי לפתע את אשר העניק לנו צלקה בספר זה. נראה לי כי זהו אחד הספרים החזקים והמשמעותיים שכתב סופר ישראלי על השואה, בדרך שטרם הורגלנו בה. תיאור הנורא באמצעות שפה אסתטית, לרגעים מנוכרת במכוון, מזויות משתנות, חלקן בלתי-קשורות לכאורה, במסגרת של מסורות ספרותיות פנטסטיות וריאליסטיות, מתוך תרבות השואלת שוב ושוב שאלה דתית ומוסרית - כיצד מתקיימים בעולם, זה בצד זה, הרוע השטני ביחד עם האמנות, היופי וגדולת הרוח. השאלה המנוסחת בכל אחד מסיפורי הקובץ מהדהדת, כמדומני, את שאלתו הקיומית של המשורר יהואש, שאותה הבאתי כמוטו לרשימה זו.

רפי וייכרט

חוה פנחס-כהן

בין כפות מנעולים

בגן ליד השושן הלכן
 כרעה מריטה היפה מדיסון ומעצה קול:
 הגך הרה הגך הרה ויולדת בן
 (והיא תקרא לו ישמעאל, אמרתי בלבי)
 אותה שעה נשענה שושנה בן הרוש
 לגדר מאחורי הברוש
 ונאנחה: אוי ורידי אוי רגלי, וכרעה
 לאחוז בקרסל הנפוח
 וקראה לאפרים, אפרים בנה רך הפאות
 לשוב הביתה שיאכל פרי ולחם מרוח
 ומצל ראשה כביסה שכבר נחה ברוח
 ומאחורי גן הנענע השיבה והארטישוק
 שירה רכה שירת נשים בקמרונים
 מלאה את אויר רחוב אלישע
 ומשם לדניאל ועינחית.

וכמעט שלא אוכל לתאר
 את מלות השירה באויר,
 רק דייק דוקומנטרי דוקר בי:
 הללי הללי אלוהיה בת ציון
 הן שרות אהיות צרפתיות
 לעלות במעלות כמו רית תבשיל
 מעל הגגות או גיחוח יערה
 העובר בחלונות מרבה ומשפיל
 כפות מנעולים. אי דודי, איי...

הורד הורד הורד הורד
 אמרתי ולא יכלתי עוד.
 ריחו השמור, בחצר היה כמו אז -
 אבל ורד ירושלמי ליד שביל אבן
 וגפן בעלים מלאים וקנוקנת מסלסלת
 על סכה ליד רמון פורח, ליד תמר ודבדבן
 ומתחת לגפן שלושה פסאות צל ואור
 ומריטה יצאה לקראתי מזמינה -
 לשמוע קולו בגן דרך הפרות
 ראיתי כבר את ההריון מתהווה -

ואור מתוק ורך של אחר צהרים לחש
 שילדי שכוחים בעיר רחוקה
 ודלת הבית סגורה, הוי, דלת הבית
 הנעולה, מי יכין לתינקת ארוחה.

this house full with windowes
 היא אמרה לי פעמים בקולה המושך
 ופתחה חלון מקשת להראות לי -
 איך נסגר חלל אב וחלל בן באבן
 ויש "שם" חרות בחלון וסירת מפרש
 תלויה ומרחפת ומרחפת תלויה
 יחידה היא תגור
 בחדר הסגור שברא לו בלו סמיון פיינרו בחצר
 ליד שירת הנזירות המבקשות רק אור.

צלה לימון צלה לימון צלה מוללתי
 להביא את ריחו אל חדריה
 "שם ארון עץ עמוס שמייכות צמר רך
 בטלאי צבע שלא מן העולם הזה -
 "נשים עורות נשים עורות
 סורגות שמייכות צמר רכות
 ל"holocaust survivors"
 היא אומרת,
 "isnt it wonderful"
 היא אומרת לי שוב
 ושוב אני מאשרת -

אמאמקה, חשבתי בלשונה של מרי קירז
 שהשמיעתני את קולה הו מרי,
 ודבש ומים תחת לשונה
 וריח שלמותיה זר לי כריח לבנון
 וכתפיה צרות תחת הגלימה
 וכמו קמרון ביזנץ בסוי ראשה -
 je te chrche ma soeur dans mon doute*

איש צולע ועזוב על מדרגה ליד המדרכה
 שולח יד למפרק הקרסל מושך בשרוף הסנדל ומזהיר -
 מבקש גופי מבקש נפשי לגעת מנוס לי
 בקשתי נסי קפיצה מדרך
 לילדי הנשארים ליד הדלת.

אמרתי קול: זה מקום בו
 השער כחל מאבן העיר, כחל מתלום.

* את אחותי אני מחפשת בתוך הספק.

מתוך: "נהר ושכחה", הרואה אור בימים אלה בסידרת "ריתמוס"
 הקיבוץ המאוחד

מתקדם תוך נסיגה לאחור

מירי פז

שארל בודלר: **פרחי הרע**; תרגום מצרפתית ומבוא: דורי מנור; הוצאת הקיבוץ המאוחד, המפעל לתרגום ספרי מופת; 1997

הגום "פרחי הרע" של בודלר לעברית הוא מאירועי הספרות החשובים בשנים האחרונות. הקובץ "פרחי הרע" נחשב לאחת מפסגות השירה העולמית. השפעתו על השירה ועל האמנות כמעט בכל ארצות אירופה היתה עצומה. ט.ס. אליוט הגדיר את שירת בודלר כ"מופת הגדול ביותר של שירה מודרנית בשפה כלשהי". פול ואלרי 'הסתפק' בציון "יצירה חסרת תקדים בדברי ימיה של הספרות הצרפתית".

את ההתוודעות לגדולתה של שירה זו חב הקורא העברי לדורי מנור, שתרגומו לשירי בודלר עוררו תשומת לב רבה כשהתפרסמו במוסף הספרותי של "הארץ". מנור לקח על עצמו משימה כמעט בלתי אפשרית. העיקרון המנחה אותו בתרגום הוא ליצור שיר עברי, "שכן 'הנאמנות' המפורסמת שחייב בה המתרגם, אינה נקנית אלא באינאמנות פרדוקסלית לתוכנו של השיר המקורי", הוא כותב בהערה שבפתח הקובץ, "באי נאמנות לתחבירו ולמבנהו, באי נאמנות למלותיו". אבל כיצד יתגבר על פערי הזמן והמקום? לשירת בודלר אין מקבילה בת זמנה בשירה העברית. למעשה אין לה נוכחות בשום זמן, לבד מעקבותיה שהוטמעו בשירה המודרנית האירופית ורק בטמיעתן זו 'התנחלו' בשירה העברית.

"תרגום 'פרחי הרע' משמעו, למעשה, כתיבת שירה עברית שאינה ישראלית, אינה יהודית, ואינה כרוכה [...] בהקשריה התמטיים של העברית בת זמננו", ממשיך מנור בהערותיו: "בודלר, יש לזכור, הוא משורר צרפתי, קתולי, פריסאי בן המאה ה-19, וכזה עליו להיות גם בשפתנו. יחד עם זאת, היות

העברית העכשווית שפה הספוגה כל כולה בעולם המושגים הישראלי והיהודי, ועניה עד מאוד במינוחים ובאלוזיות הרלוונטיים להקשרו התרבותי של משורר 'פרחי הרע', לטעמי, פתרונו של פרדוקס זה הוא אחד: כתיבת שירה עברית, העושה שימוש טבעי במרב כליה של השפה, ובתוכם, בראש וראשונה, במקורות הספרות היהודית העתיקה; שהרי רק ניצול הדהודה הפנימי של העברית עשוי לשוב ולטעון את שירת בודלר בעוצמות שהתקפחה מהן, מעת שאיבדה את מידידותו של עולם ההקשרים הצרפתי והנוצרי".

בתרגומו העברי מטעין מנור את שפתו של בודלר בכמה הדהודים יהודיים מובהקים, בביטויים השאולים משפת התנך (עמוס, איוב) והתפילה, אף שלטענתו, אינו מנסה "לגיייר" את בודלר. אך שפת התפילה, שפתם של עמוס ואיוב, הרי היא מרבדי השפה העברית ותרבותה. כך, למשל, מתרגם מנור את הבית הרביעי בשיר 'התעלות':

"בעת עשר מכות גורל ומכאובים על ערפילי-קיום כבדו לאין משא, אשרי האיש שכנף ציפור נעלסה תנהיג אותו אל שדות הזוהר השלווים"

ביכנף ציפור נעלסה' מהדהד פסוק מאיוב בדבר 'כנף רננים נעלסה'.

ההעברה לעברית משמרת, אם כן, את רוחה הקלסיציסטית של שירת בודלר, הניזונה ממסורת ארוכה של ביטויים וניבים שפותחו ושוכללו בתרבות הצרפתית. כי ביסודו, למרות מהפכנותו וחדשנותו, בודלר הוא קלסיציסט - בר-שיח עם התרבות הצרפתית לדורותיה ועם תרבויות ומשוררים אחרים, בעיקר אדגר אלן פו, שאת שיריו תרגם לצרפתית ובאמצעותם התוודע לעולם אינטלקטואלי חדש ושונה לחלוטין מזה שהכיר בשפתו. על-פי הגדרתו של פול

ואלרי "קלסיציסט הוא סופר אשר נושא בחובו מבקר ומשתפו עמוקות ביצירתו".

בתרגום נטל לעצמו דורי מנור חירויות שמימושן היה אולי פחות נסלח אילמלא היה משורר. בשיר 'שבעת הזקנים', המוקדש לוויקטור הוגו, העלה מנור את המלה REVES (חלומות) שבמקור ל'חזיונות' לטובת המצלול העברי וויתר על השימוש הכפול שעשה בודלר במלה CITE, והסתפק בפעם אחת. דוגמאות כאלה מצויות ברבים מן התרגומים. גם אם אפשר להתווכח על הנאמנות למקור בניואנסים, דקויות ולעתים אף יותר מזה, התוצאה היפהפיה, המשכנעת ב'עבריותה' שמה לאל גם שאלות ספק אחרות.

למעשה הציב מנור קנה מידה חדש בתרגום, ולא רק בתרגום שירה: ההיתר ליטול את לוז המשמעות שבמקור תוך ויתור מודע על מרכיבים של נאמנות ודיוק מוחלטים, לטובת קריאת התרגום כיצירה עברית, לא רק על מצלולי השפה, אלא גם על רבדי תרבותה. פרשנותו האישית של המתרגם, טעמיו והאסוסיאציות התרבותיות-עבריות שמעורר בו המקור, הם יצירה לעצמה.

"הקלסיקן שבמודרניסטים", מגדיר את בודלר פרופ' דוד מנדלסון, מן החוג לתרבות צרפת באוניברסיטת ת"א. "לא רק שהשפעתו היתה מכרעת כמעט על כל מה שנכתב אחריו; הוא גם מודרניסט במושגים של ימינו. הוא האיש שהעלה אמנויות אחרות כנושאים לעיון אסתטי-כללי מעבר לתחומיהן. הוא זה שהחדיר את תודעת ואגנר ואמנות האופרה לצרפת. הדיון שלו בציוור ובאופרה היה חדשני מאוד. הקשר בין האמנויות שאותו ביטא בשיר CORRESPONDANCES (תאמים) נחשב למניפסט. את האופנה העלה לדרגת אירוע אסתטי הקשור באמנויות אחרות. מבחינה היסטורית מוזהה בודלר, כמו מלרמה, נרוול ורמבו, עם חלוצי הסימבוליזם. כמו רמבו הוא 'משורר מקולל' כלומר, כופר בערכים

המחלה סופית.

במושגי זמנו היה בודלר גיבור תרבות ללא מרכאות. יצירתו ניצבת בצמתי ההתפתחויות החשובים בתרבות ומאצילה עליהם למן הקלאסיציזם, עבור לסימבוליזם וכלה במודרנה. מיעוט אליטיסטי ידע להעריך את עומק יצירתו, מורכבותה ומשמעותה. אך לרבים מבני דורו היה 'מריונטה של השטן', 'דון ז'ואן של הגיהנום'. והיו שראו בו קורבן של זמנו, של החברה שבתוכה חי, כמעט קדוש מעונה. קטבים סותרים אלה, המציינים את דימויו, מאפיינים גם את אישיותו המורכבת, באנליזה שערך לו סארטר, במנוגרפיה מרתקת העוסקת כמעט בלעדית באישיותו, לא ביצירתו.

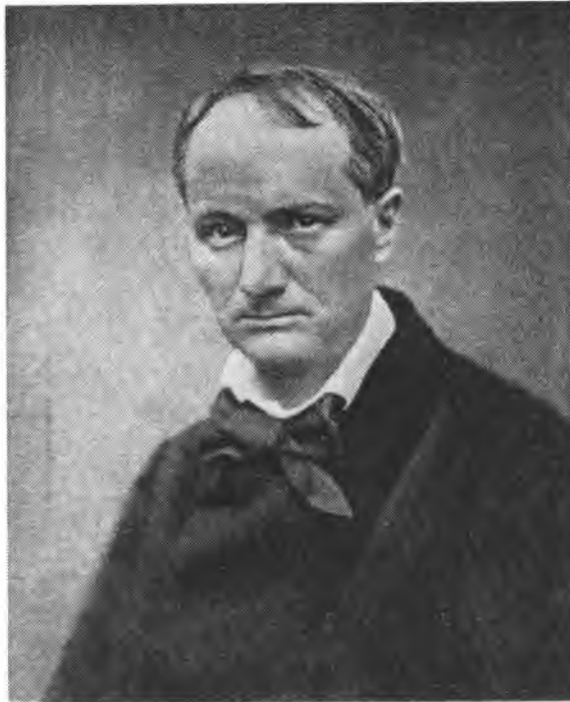
הוא היה תאב חיים ומתעב גם יחד, עבד נרצע ליופיו של הניווט, לאהבה מרירה אל הרע, הצומחת כמו פרחים, על רקבובית של רפש. העליבות והחולי משכו אותו בתבלי קסם. במיטבו היה תקופה קצרה, מעין הפוגה על תנאי, בנתיב הסלול שהוליך אל הכיליון המהיר ואז הפיק שירה אדירה. אך רוב הזמן היה משותק, חסר יוזמה, לא יוצר אלא מטליא טלאים, מתקדם תוך נסיגה לאחור, "רובץ על קרקעית הכרכרה הנושאת אותו ומבטו נעוץ בדרך ההולכת ונגווה", כדברי סארטר, המתמקד בספרו ב־25 שנותיו הראשונות של בודלר. בגיל 25 נסתיימה עבודתו היצירתית החשובה. עד אז גם הספיק לבזוז

יותר ממחצית הונו, להידבק במחלה שתמית אותו ולהשלים את יצירת ביכוריו "פאנפרלו", המכילה כבר כמעט את כל הנושאים העתידיים להתפתח ביצירותיו המאוחרות. בגיל 25 החלה כבר הנסיגה והוא בחר "לחיות את חייו בחזרה על עקבותיו... כל שנה הוא באותו מצב, רק קודר יותר, זקן יותר, חולני יותר".

הוא שנא את הקדמה משום שזו סימלה, יותר מכל, את נצחון העתיד על העבר, ואילו הוא היה תקוע בעבר. הוא שנא את העתיד, המחייב משימות ארוכות טווח שעה שהוא נמלט מכל מחויבות, שעה שהוא משתאה לנוכח מה שכבר היו חייו בעבר. מכאן השיתוק שלו לגבי ההווה. נבצר ממנו לחיות את חייו ולמצות אותם במלואם משום שהיה עסוק בבריחות - תחילה מהוריו, אחר כך מנושיו. לא היה רגע הווה שמוצה עד תום בעיקר משום שהוא לא היה בו; כשהיה בזרועותיה של "היהודיה הנוראה" ראה בעיני רוחו את האשה-מלאך - טהורה, צוננת, קרירה ומרוחקת. בסלונים של הגבירות המהוגנות חלם על ההתפלשות במיטותיהן של "הנוראות" למיניהן. זה היה

מעורב בהחרמת שישה משירי הקובץ ובאיסור פירסומם בעוון "הסתה לפריצות" ואילו הקיסרית היתה מעורבת ב'המתקת' הקנס שגזר בית המשפט על המו"ל והמחבר מ-300 ל-50 פרנק.

בין לבין, הצליח בודלר ליצור קשרים עם כמה מבעלות סלונים ספרותיים וגבירות נכבדות כמאדאם סבאטייה, המופיעה בשיריו בכינוי "הנשיאה" והשחקנית מרי דובראן, אך בה בשעה לא חדל מלפקוד את ידידותיו



שארל בודלר

"הנוראות". הוא התרושש ושקע בחובות ככדים שלא עלה בידו לפרוע. הוא נדד מדירה לדירה, ביטל את זמנו וכתחו במיקוח עם נושים. נוחס מעט מצא בביקורים תכופים אל אמו שהתפתה, אחרי מות בעלה השני, להיענות לגחמותיו של הבן הסורר. היא עקרה לאונפלו, עיירה ציורית מקסימה בנורמנדי, שהיתה בית שני לבודלר.

למעשה היה בן בלי בית בכל מקום. במנוגרפיה שלו על בודלר, תיאר סארטר כיצד התגעגע בודלר לאורה הערפילי של אונפלו כשהיה בפאריס וכיצד, בעת שהותו באונפלו, היה חסר מנוח בגלל געגועיו לפאריס. אך זו היתה נקודת ציון משמעותית בביוגרפיה שלו: הוא התפייס עם אמו אחרי שנות ניתוק ארוכות. הפיוס, מבחינתו של בודלר, התאפשר רק אחרי מות בעלה השני.

ב־1861 התפרסם מאמרו החשוב "ריכרד וגנר וטנהויזר" ושנתיים לאחר מכן - "צייר החיים המודרניים" - המסה על קונסטנטין גאי, החשובה ביותר שכתב על אסטיקה. אלא שאז כבר החלה ההתדרדרות בבריאותו. הוא היה חולה עגבת מנעוריו, אך קיווה כי ירפא מן המחלה. ב־1867 שיתקה אותו

מקודשים ובעיקר בתפיסה המוסרנית של חיפוש הטוב באדם. הוא העלה את הרע כמוטיב דומיננטי בנפש האדם ובהליכים התברתיים.

אבל הרע היה לא רק מוטיב דומיננטי אצל בודלר, אלא גם נשגב. בהקדמה ל"פרחי הרע" כתב "רע-יאהי נתת לי את הבוץ שלך ואני הפכתי אותו לזהב".

שארל פייר בודלר נולד ב־1821, בפאריס. אביו היה צייר, קשיש בשנים רבות מאשתו הצעירה. הוא נשא אותה לאשה בגיל 16. היא היתה בת 28. שארל עתיד לעשית 'הון' מעניין זה. "אני בן לזיווג טמא", נהג לומר. האם - קרולינה - היתה דמות נוכחת ומשפיעה במיוחד בחייו.

בן שש היה כשהתייתם מאביו. אחרי שנה נישאה קרולינה לקצין הצבא אופיק והמשפחה עקרה לליון, עיר שלא היטיבה עם שארל הקטן. בן 17 היה כשעזב את בית המשפחה ועקר לפאריס. הוא כבר כתב כמה שירים והחל להתוודע אל חוגי הספרות בפאריס. הוא התקרב במיוחד אל בלזק. בתקופה זו החל בשיטויו במאורות החטא הפאריסאיות וכבר התרועע עם שרה, "היהודיה הנוראה" שהנציח בכמה משיריו. הוא סיגל לעצמו הליכות דנדי ונמשך אל כל מה שהיה חריג ואקסצנטרי. הוריו המודאגים מימנו לו מסע לכלכותה בתקווה שיחזור למוטב. המסע לא הועיל, השעמום והגעגועים לפאריס החזירו אותו אליה באמצע המסע. כספי ירושה נדיבה שהוריש לו אחיו

מימנו אורח חיים פורני ומתירני. ז'אן דיוואל, מולאטית יפהפיה, היתה הנהנית העיקרית מהונו. זו היתה, כנראה, התקופה הפורה ביותר ביצירתו אף שלפי שעה לא פירסם דבר. ההכרות עם הוגו וגוטייה, שנעשו שותפים לחיבוטי הכתיבה שלו, חיזקה את בטחונו בכשרונו.

פרסומיו הראשונים היו רשימות ביקורת ושירים. רק ב־1947 ראה אור ספרו הראשון החשוב "פאנפאלו". בתקופה זו גילה את יצירתו של אדגר אלן פו, שהילך עליו קסם. הוא ראה בו גאון, - "שד הדעה הצלולה, מלאך האנליזה, ממציא התרכובות החדישות ביותר... הפסיכולוג של יוצא הדופן, המהנדס הספרותי המעמיק חקור, הפועל בכל אמצעייה של האמנות..." (מצוטט מ"מצב בודלר" של פול ואלרס).

ב־1850 פירסם את "על היין ועל החשיש כאמצעי להכפלת האישיות" ורק כחלוף שבע שנים, אחרי מאמצים מרובים ודחיות, מצא מו"ל שניאות לפרסם את "פרחי הרע", אחרי ש־18 מתוך שירי הקובץ ראו אור שנה קודם לכן, בכתב העת "רוויו דה מונד". על פי גירסה אחת היה שר הפנים בכבודו ובעצמו

מין עונג דוסטויבסקאי הכרוך בכאב הכיסופים למקום אחר.

יומניו של בודלר מספקים יותר מרמז לנטייתו הפטישיסטיות. ניחוח מלבושן של נשים שיכר אותו יותר ממגע גופן ובעצם גברים משכו אותו, כנראה, יותר מנשים.

אך גורם השיתוק המרכזי טמון באישיותו הנרקסיסטית ואמונתו בגורל שנגזר מראש. הוא האמין כי חייו מושכנו מרגע לידתו בכל מדורי הגיהנום. הוא חשב על מוות ו'השתעשע' במחשבות התאבדות. "בכל רגע, בעודו בין החיים, הוא כבר בצדו האפל של הקבר... בכל רגע הוא מתייצב בעמדה שבה יוכל לכתוב את 'תולדות חייו המתים'.

המעקב אחרי חיים השואלים את מותם סוחף אותנו קצרי נשימה. האיום דרוך; החרדה נצורה. מה מביא איש צעיר, מלא כשרון והבטחה, לבלות את חייו כשהוא רכון אל קברו?

הרומן עם המוות, תחושת הפגימות שלא תתקן, משותפים ליוצרים לא מעטים. מעשה היצירה הוא ניסיון לברוא חיים חדשים, 'לתקן' את הפגם המולד או לפצות על החסר והפגם גם יחד. סארטר עצו מנסח זאת בספרו האוטוביוגרפי "המלים". "בהשקיפי עליה ממרומי קברי נראתה לי לידתי בחינת רע הכרחי, בחינת התגלמות ארעית בהחלט המכשירה את הקרקע לשינוי צורתי: כדי להיוולד מחדש צריך היה לכתוב".

לסארטר אין תשובות חד-משמעיות. אבל הנה אבחנה (היא, אולי לסארטר עצמו, לא פחות מלבדלר): "כשאנו שקועים לגמרי בהתבוננות אנו שוכחים את עצמנו. אך בודלר הוא האיש שאינו שוכח את עצמו לעולם. הוא מסתכל בעצמו כדי שיוכל לראות את עצמו מסתכל... הזעיר שבהלכי הרוח, הרפה שבתשוקות, נולדים כשהם מובטחים, מפוענחים".

עמדת המסתכל-כדי-שיוכל-לראות את עצמו-מסתכל, כמוה כהתלבטות ההמלטית בין לחיות או לחדול, משותפות גם הן ליוצרים רבים (ולאנשים לא מעטים). בודלר מתבונן אל הבבואה הנשקפת אליו מביצת חייו ובוחר לחדול. במאמר הפרשנות המפורסם שלו על "המלט" מסייע המבקר יאן קוט בתמצית העמדה האקזיסטנציאליסטית של סארטר: "אין זה חשוב מה עשו לנו; הדבר החשוב הוא מה שאנחנו עושים במה שעשו לנו".

בודלר היה לסארטר דוגמה ניצחת לאישוש תורתו. האמונה בגורל שנגזר מראש, בחיים שנדונו לקללה, עשויה להתפרש כאמתלה לקלקולים שבודלר בחר להביא על עצמו. חייו של בודלר, קובע סארטר, הם "ניסיון שנעשה בחלל ריק... הנסיבות המופשטות למחצה של הניסיון מייפות את כוחו להעיד בקול רועם, שאין לו אח ורע, על אמת זו, הבחירה החופשית שהאדם בוחר לעצמו וזה לחלוטין עם מה שמכונה גורל".

לאה זהבי

טיול שבת

בְּדִיעֵבֶד, טִיּוֹל לַפְּנֵי הַצְּהָרִים
(בְּמִקְרָה בִירוּשָׁלַיִם) בְּשַׁבַּת חֶרְפִית
לֹא הָיָה אֲלָא מִסַּע
בְּזַעִיר אַנְפִּין לְהַכְרוֹת, כְּלוּמֵר
נִסְיוֹן הַתִּידוּת נוֹסֵף עִם מֵר
הַמּוֹת.

לְגַנּוֹתִי אֶפְשֶׁר אוֹלֵי לוֹמֵר,
שְׁלַחִיצַת יָדוֹ שֶׁל זֶר מִפְּשֵׁט
הִיא עֲבוּרֵי סֶבֶה מִסְפָּקָת
כְּדֵי לִפְרֹשׁ מִמֶּי? מִמֶּה?
שָׂרָק לַפְּנֵי דְקָה? שְׁעָה?
גְּאִית בְּרַחֲמֵי
מַה גַּם שְׁבַחֲסוֹת הַגְּפוּפִים
חֲצִיתִי אֶת קוֹי הַגְּמֻגּוּמִים
הַיִּשְׂרָתִי מִבְּטֵי כְּמַעַט הַפְּתַעֲתִי
אֶת עֲצָמֵי בְּהִשְׁמִיעֵי
אֶתָּה הַבֵּית שְׁלִי

לֹזְכוֹתִי אֶפְשֶׁר אוֹלֵי לֹזֶקֶף
שְׁנַשְׁמַתִּי עִמָּךְ רִקְבוֹן עֲלֶה מִתְקַתֵּךְ
וְכַמַּעַט מִחֻקְתִּי כָּל מִרְחָק
בֵּין אִפִּי לְרִגְבִי לַח
כְּדֵי לִטַּעֵם אֶת טַעַם הָעוֹלָם
הַבָּא לְכָלוֹתִי

וְכַשְׁעֲבַרְתִּי בְּסִמּוּף לְקִבֵּר (יֵאֶסוּן בְּמִקְרָה)
בְּצִאתִי מִגֵּן קֶטָן וּבְאֶזְנִי
עוֹד מִהֲדַד קֶרַע-קֶרַע הָעוֹרְבָנִי
וּבְעֵינַי עוֹד מִנְחִים כְּעַל שָׁמַיִם
לְבָבוֹת עֵלִים זְהָבָהִים שֶׁל כְּלִיל הַחֶרֶשׁ,
בְּחִסּוֹת הַלְטוּפִים שֶׁל הָאוֹיֵר
הַפְּתַעֲתִי אֶת עֲצָמֵי בְּאִמִּירָה
שְׁלֹא כָּךְ נִוְרָא
לְהַעֲלֵם

קְרוּבָה לְנַחֲמָה לְהַשְׁלֵמָה
אֶמְרָתִי לְעֲצָמֵי אֲגֵשׁ לִי
אֶל הַקִּבֵּר וְאֶרְאֶה

וְכֹאדָם שְׁבָא אַחֲרַי שְׁעַת הַסְּגִירָה
הַצְּצִיתִי דְרֶךְ שְׁעַר מִבְּרֹזֶל
בְּכוּף שְׁחוֹר פְּעוֹר בְּסַלְעַ.

וְשׁוֹכְנֵנוּ (בְּמִקְרָה מִימֵי בֵית חֶשְׁמוֹנַאי)
בְּלֵי הִגָּה קָרְעוּ מְעֵלֵי
אֶת מַחְלְצוֹתַי. מַה נוֹתֵר
אִם לֹא לְפוֹל בְּעֶרְמֵי
הַחַי לְזוֹרְעוֹתַיִךְ

אל - מקום

מְשׁוּרָה לְשׁוּרָה הַשִּׁיר
מְסֻרָב לְהַכְתֵּב
כְּמוֹ אוֹהֵב שִׁירָא
לְהַצְרֵף בְּלֵב אֶהְבְּתוֹ
יוֹתֵר וְיוֹתֵר הוּא חֶסֶד
עַל חֶרְוֹתוֹ
וּמְשַׁלֵּיךְ חֶסֶד
בְּכָל דְּבוּרֵי

יוֹתֵר וְיוֹתֵר הוּא כָּל מִבְּקָשִׁי
לְהַשְׁלִיךְ מְעֵלֵי
כָּל שְׁעוֹצֵר בְּעַדִּי
יוֹתֵר וְיוֹתֵר הוּא דוּדֵי
הַחֹמֶק
עוֹבֵר אֶת כָּל הַגְּבוּלוֹת

בְּרַח שִׁירֵי בְּרַח
וְלְכָלוּם אֶל תְּדַמָּה

אנטי כלי

אֲנִי
כְּלֵי שְׁעוֹד לֹא נוֹצֵר
כְּלֵי שִׁינְצֵר
תוֹף כְּדֵי הַתְּרוֹקְנוֹת
מִהַתְּרוֹקְנוֹת
עַד הַיּוֹתֵי
כַּד לִילֵי
שְׁפָנִימוֹ חֲלָל בְּהִיר
שִׁישְׁאִיר
כָּל כֶּף הַרְבֵּה
עֲלִטָּה
סָבִיב

לפגוש את הגולם ואת האמיתי

רות נצר



גוסטב מיירניק
הגולם

מסמל את תחיית המתים באמצעות חיי הנפש" (עמ' 57). הגולם, לפי מיירניק, הוא פתח לתחיה-גאולה של חיי הנפש, כי בגירסתו של מיירניק המפגש של גיבורו עם הגולם הוא פתח למסע למפגש עם עצמו: הספר פותח בשאלה "מי זה 'אני' עכשיו" (עמ' 8), ואז פוקדת אותו דמות אפלה, לא מזוהה, אשר מעניקה לו ספר עתיק וכן את כובעו-זהותו של אתנסיוס פרנת, ששמו כתוב באותיות זהב (והרי זהב הוא יעד האלכימיה, והוא מופיע כאן שוב ושוב). בעקבות זאת הוא יודע כי "מה שאני חווה עתה הם החיים האמיתיים" (עמ' 20).

המפגש עם הגולם פותח עלילה חלומית סביב דמויות שמסמלות הבטים של נפש הגיבור. הרע הוא אהרון הסוחר והטוב הוא הלל הכהן. את הרע האנושי הוא קושר עם הגולם החוזר לדמות חימר ברגע שנוטלים מפיו את הקמיע (היסוד הרוחני), ואז "עוללים כל אותם יצורי אנוש להתמוטט ולאבד את צלם האדם ברגע שימחקו ממוחם מושג או שאיפה" (עמ' 22), והם הופכים שוחרי רע. ואילו הטוב קשור ברוחני העליון. אפשר

לשלוט ברוח כמו בחומר, הוא חומר הגלם, ולהיות אדוני התהליך. אכן אלמנטים מגיים היו גם באלכימיה וגם בקבלה המעשית, כששניהם ביקשו לצרף צירופים ולקחת חלק בתמורות החומר ובתמורות הרוח, ושניהם תהו על יחסי הרוח והחומר וביקשו להגיע מהחומר אל הרוח. ידוע גם שהיו השפעות בין הקבלה המעשית והאלכימיה. גרשם שלום מציין קשר אפשרי בין עשיה קבלית-מגית של גולם בתוך כלי שבו מכניסים עפר, מעין כלי סגור, לבין רעיונות אלכימיים שיוחסו לפרצלסוס, שכביכול ברא אדם זעיר, עובר מלאכותי (בתוך הכלי הסגור של האלכימאים, ווס הרמטיקום) שנקרא הומונוקולוס, שיש חושבים שהוא צורה עוברית של אבן החכמים אשר אותה ביקשו האלכימאים להפיק¹ (עמ' 418). הגולם מתקיים ברצף שבין החומרי-גולמי, המתכלה, בן התמותה, ה'מת', ובין הנצחי-אלוהי, ה'אמת'. אידל כותב באחרית דבר של הספר: "במידה מסוימת, הביע מיירניק דיכוטומיה הנוגעת לגולם, המופיעה גם במקורות היהודיים: מחד גיסא יצור חולף שיסודו מעפר וסופו לעפר, ומאידך גיסא, אדם קדמון, האדם האלוהי העליון" (עמ' 228). והרי הדיכוטומיה הזו היא שמולידה את הדחף האלכימי להפיק את הזהב האלמותי הנצחי מתוך החומרי-גולמי שהוא בן תמותה וכליה.

ואכן, שם גיבורו של מיירניק הוא אתנסיוס, שפירושו הוא האלמותי. נזכור שיונג מזהה את האלמותי בנפש עם הגרעין האלוהי בנפש, שהוא קורא לו ה'עצמי'. ישו, לפי יונג, בהיותו האלוהי המתגלם באנושי, מסמל את ארכיטיפ ה'עצמי', שמקביל למה שמייירניק קורא לו ה'אני האמיתי'. כמה קרובים דברי יונג לניסוחו של מיירניק: "ההמתנה להכתרת ה'אני' האמיתי היא ההמתנה למשיח" (עמ' 197). המשיח הנוצרי הינו ישו. האגדה בגירסת מיירניק מספרת שהגולם מופיע כל שלושים ושלוש שנים - הרי זה מספר שנות חייו של ישו - כמו ישו ששב לתחיה. ולכן "עליך להניח שאותו אדם שבא אליך ושאתה מכנה בשם הגולם,"

גוסטב מיירניק: הגולם; הוצאת כרמל; תרגום: מרים קראוס; 1997

גדת הגולם שנברא על ידי המהר"ל מפראג במאה ה-18, אך שורשיה קדומים בהרבה, מהווה בסיס לסיפורו של מיירניק שנכתב בתחילת המאה. אגדה זו מובאת אצל מיירניק בשיבושים רבים, עם כליל מוטיבים מהקבלה, הטארוט, והמיתולוגיה, שגם בהם חלו שיבושים תמוהים (מאימתי אוזיריס הוא הרמפרודיט?) והופכת לסיפור עלילה מצמרר, פנטסטי וסוריאליסטי, ולמען האמת אף מופרך למדי. לכאורה זהו סיפור מתח על מאבק הטובים ברעים כשהטובים מנצחים. אלא שהעלילה, שכוח השכנוע הספרותי שלה דל למדי (דמויות פלקטיות, חד צדדיות), אינה אלא כסות לבטא רעיונות חשובים על עמקי הנפש, תהליכיה ויעודה.

מיירניק טווה קשר בין אגדת הגולם לאלכימיה, משום שבפראג היתה, ועודה קיימת, סימטת הזהב, בה התגוררו במאה ה-17 אלכימאים שהועסקו על יד הקיסר רודולף השני שהיה לו עניין במדע ובמסורתין, אשר באותה תקופה גולמו בעיקר על ידי האלכימיה, ומשום שבפראג נוצר הגולם על ידי המהר"ל מפראג, ועדיין, כך אומרת האגדה, שרידי הגולם טמונים בעליית הגג של בית הכנסת הישן, האלטנוישול. ידוע גם כי ב-1592 התקיימה פגישה בין המהר"ל לקיסר רודולף השני. תוכן פגישתם לא נודע. לפי האגדה, הגולם נברא על ידי הרב כדי לסייע לו. הוא התחיה על ידי השם המפורש שנכתב על מצחו, או על ידי שם האל 'אמת', אלא שגדל מעבר לממדיו עד כדי פעילות אוטונומית הרסנית, ורק הסרת האות א' ממצחו הופכת אותו שוב לחומר, ל'מת'. אגדה יהודית זו היוותה גם את הבסיס לסיפור שולייית הקוסם שנכתב על ידי גתה, שאף הוא עסק בניסויים אלכימיים.

נראה לי שאגדת הגולם מבטאת את מאווי העשיה האלכימית של האדם, שהתדמה לבוורא, כשהוא מצרף חומרים ומתיימר

לומר שבעקבות מפגש עם הגולם הוא נפגש עם ה'פרימה מטריה' (החומר הבראשיתי, בשפת האלכימיה) של אישיותו, דהיינו החלקים הגולמיים (מלשון גולם) הלא-מודעים אשר על כן הם מושלכים על הזולת (כגון אהרון והלל, וכן החלק הנשי בנפשו, האנימה, בדמות אנג'לינה ומרים) ולא מוכרים לו כהוויותיו שלו. המגמה של האלכימיה, לפי יונג, היא לעבד את החומר-נפש הגולמי שיעבור תהליכי זיקוק ועידון ('סובלימציה'), וכן הפרדה ('ספרציה') של ההשלכות, שמאפשרת חיבור מודע של האדם לחומרי נפשו. בניסוח של מיירניק על הגולם, המובא מפי הלל: "סבתותינו אומרות עליו: הוא מתגורר גבוה מעל פני האדמה, בחדר ללא דלתות, שבו רק חלון אחד, שמתוכו אי אפשר להתחבר עם בני האדם, כל היודע לרתקו ולעדנו, הוא יחיה בשלום ובידידות עם עצמו." (עמ' 91). כדי שגיבורנו יחיה בידידות ובשלום עם עצמו מתרחש הסיפור כולו. לכן הדמות הנעלמה מעניקה לו את הספר העתיק: "פענחתי את שם הפרק - 'עיבור', 'הריון הנשמה'. האות הגדולה ע' המצוירת בצבעי זהב ואדום... היתה פגומה ואני התבקשתי לתקנה" (עמ' 16). על העיבור כתב המקובל חיים ויטאל: "ועניין זה שהוא גלגול בחיים נקרא אצל החכמים סוד העיבור... ולפעמים אפשר שיתעבר בו רוח ממש, של אדם צדיק... והנפש... השנית של הצדיק היותר מעולה, שבאה לו לאחרונה, תהיה לו בבחינת נשמה... ולפעמים יתקן נפש האדם כל כך..." (שער הגלגולים. הקדמה ב'). על כך כתב אנקורי: "באשר לעיבור, כאן יש רמזים ברורים לכך שמדובר בתהליך אינטראפסיכי (פנים-נפשי) שעניינו התפתחות האישיות מתוך הדימויים הפנימיים, או אלה שהופנמו בתוכה".² אפשר לומר שגיבורו של מיירניק מתעבר ברוחו של אתנסיוס פרנת (האלמותי), מפנים אותו ומוזהו בו את עצמו, כדי לעשות את אותו 'הריון נשמה', אותו תהליך התפתחותי של 'תיקון הפגימה'. מיירניק משתמש במונח הקבלי של 'תיקון', שמתייחס לתיקון הנפש, אשר בה יגאלו הניצוצות הרוחניים של האדם מן הקליפות של החומר.

תהליך התיקון הוא תהליך של חיפוש עצמי שכרוך במפגש עם תהומות נפשו הלא ידועים. תהליך זה מתואר בהליכתו במסדרונות התת-קרקעיים של העיר אשר שם בסופו של דבר הוא פוגש את דמות עצמו כגולם המביט בו: "והוא שם ממול; אני עצמי" (עמ' 82) וקודם לכן הוא פוגש את עצמו בור, האחר: "עתה ידעתי מה היה אותו זר. יכולתי להרגיש אותו בקרבי... דומה הוא לנגטיב, לדמות חלולה בלתי נראית... שאם ברצוני להטביע אותה ואת הבעתה בתוכי האני שלי עלי להיכנס לתוכה" (עמ' 20). בניסוח של אידל, זהו מפגש עם "אני פנימי",

השונה מן האני הרציונלי, מפחיד ומרתק, מקפיא ומהפנט" (עמ' 227). הגיבור של מיירניק יודע שהוא חייב במפגש עם חלקי האני שנשכחו כליל; הוא שכח את עברו שאחר כך מתברר שהיו בו אהבה נכזבת, שיגעון ואישפוז. הפחד מהזיכרון הנשכח-מודחק, מחלק הנפש הלא-מודע, כרוך בפחד מן השיגעון. הוא רואה הקבלה בין הפחד מהנפש הלא-מודעת ובין הפחד מהגולם - שאף בו יש פוטנציאל הרסני - ששניהם סגורים בחדר ללא מוצא: "נעלו את החדר" שהיווה חוליה מקשרת אל אותם חדרים במוחי, הפכו אותי לכן בלי בית בתוך החיים הרוחשים סביבי, ושללו ממני כל סיכוי לזכות מחדש בזכרונות האבודים שלי!... הבנתי שהמניעים למחשבותי ולמעשי מוסתרים אי שם בהווה אחרת, נשכחת... צמח קטוף הנני, זלזל צמח מתוך שורש לא לו, וגם אם יעלה בידי לגלות את הכניסה אל אותו 'חדר' נעול, האם לא אהיה טרף לשדים שגורשו לשם?!!... אילו ניסיתי להציץ אל תוך החלון המסורג של הפנימיות שלי, הקשר המזור נעשה ברור יותר ויותר, ולבש עבורי דמות מאיימת שאין לתארה במלים... וכך גם בגטו: ישנו חדר שאיש אינו מוצא את הכניסה אליו. יצור מעולם הצללים מתגורר בו, משוטט מזמן לזמן בסימטאות, ומפיץ אימה ובהלה בין האנשים סביבו" (עמ' 43). הריפוי או הפתרון או התיקון הוא החיבור בין המציאות המודעת לבין החלק הנשכח המרומז גם בחלומות ובשינה. החלומות הם "מציאות מוכחת, רבת עוצמה וביטחון" (עמ' 196), "חלומתי אלה מסתירים בקרבם אמיתות אפלות, המגיחות פה ושם מנבכי הנפש בשעות הערות, כמו רשמים מתוך אגדות קסומות" (עמ' 22). "והמפתח טמון אך ורק במודעות האדם ל'דמות האני' שלו... שימצא בשנתו את הסדקים הקטנים, שדרכם חודרת התודעה בין הערניות לבין השינה העמוקה". ו"נדמה כאילו שני מהלכי חיים צריכים להתקיים בנו זה על גבי זה, כמו צמח טפילי על גבי עץ בר, בטרם יתרחש נס ההתעוררות" (עמ' 196).

מדהים לגלות שמיירניק שפרסם את ספרו ב-1915, מבטא תפיסה פסיכולוגית אינטואיטיבית שתואמת להפליא הן את תורת פרויד על אודות הלא-מודע האישי המודחק ההופך הרסני, והן את תורת יונג בדבר כוחות וסמלים ארכיטיפיים מולדים, שמקורם בלא מודע הקולקטיבי. ספרו של פרויד התפרסם על סף המאה, כ-15 שנים קודם לספרו של מיירניק. יונג החל לפרסם ב-1907 לערך, אבל ספרו על הפסיכולוגיה של הלא-מודע, בו פיתח את הרעיון של הלא-מודע הקולקטיבי, התפרסם רק ב-1917, ועניינו באלכימיה ובהגדרת ה'עצמי' החל בשנים מאוחרות יותר. ספרו של מיירניק האוסטרי, היה להיט בזמנו. סביר ביותר שמיירניק הושפע מפרויד, ושיונג קרא

את מיירניק והושפע ממנו, (ולא ההפך). (אגב, 'שער החוק' של קפקא - המשל על השער הכרחי לנפשו-יחידתו של האדם - נכתב ב-1914 ופורסם ב-1916). ברצוני להתמקד כאן בניסוחיו המקוריים של מיירניק, שיש בהם חפיפה מדויקת לתורת הארכיטיפים של יונג: "רוח הרפאים... מסמלת את הנפש הקולקטיבית וחושפת אותה... לו רק ידענו לפענח כהלכה את שפת הסתרים הזאת" (עמ' 38). "עליך לראות את הדברים שחווית באופן סמלי, לפחות חלקית... מעגל האנשים הכחולים-הזוהרים שהקיפו אותך הוא שרשרת האנשים העוברים בירושה, שכל ילוד אשה נושא עימו. הנפש אינה ישות נפרדת. היא רק עתידה להיפך לכזאת, ואז תהיה, כפי שמכנים זאת 'בת-אלמוות'; הנפש שלך היא עדיין מצבור של 'אניים' כמו קן נמלים שהוא מצבור של נמלים רבות; אתה נושא בתוכך את שרידי נפשותיהם של אלפי אבות אבותיך, ראשי הגזע שלך. זה נכון לגבי כל הברואים. הרי תרנגולת שנולדה מתוך ביצה בבית-דגירה מלאכותי, לא היתה מחפשת לעצמה מיד את המזון המתאים לה, אלמלא היה חבוי בקרבה הניסיון המצטבר של מיליוני שנים? מציאותו של האינסטינקט היא המסגירה את נוכחותם של האבות הקדמונים בגוף ובנפש" (עמ' 195). דימוי אחר: "אדם דומה לצינור זכוכית, שכדורים בצבעים שונים עוברים דרכו" (עמ' 197). וכן: "השבילים הצרים הנסתרים, הם המחזירים את האדם אל המולדת האבודה; דברים אלה, החרוטים בגופנו בכתב עדין וכמעט בלתי נראה לעין... הם המבטיחים לנו את פתרון הסוד האחרון" (עמ' 61). על הסמל הוא אומר: "כל דבר בעולם אינו אלא סמל נצחי העוטה לבוש של אבק" (עמ' 58). להסיר את האבק משמע לשוב לא רק אל הזיכרון האישי-הביוגרפי אלא גם אל זיכרון שעמו בא לעולם, דהיינו אותו זיכרון ארכיטיפי של דחף למודעות שרוצה שהאדם יקשיב לו: "אתה נקראת על ידי עצמך... עם בוא הידיעה, יבוא גם הזיכרון, ידיעה וזיכרון חד הם" (עמ' 59). "קול שרצה ממני דבר מה, אשר חרף כל מאמצי לא הצלחתי להבין מהו... כאילו דפדפתי בדפי מוחי ולא בדפי הספר, את כל הדברים שאמר לי הקול נשאתי בחובי מיום היוולדי, אלא שהם הסתתרו מבינתי ונשכחו עד עצם היום הזה" (עמ' 18). ו"כשם שבכוחי למצוא את הדרך חזרה אל ימי נעורי... כך הבנתי, אוכל להגיע גם אל אותה מולדת רחוקה, השוכנת אי שם מעבר לכל המחשבות" (עמ' 61).

מתוך תהיה על משמעות האותיות (לפי מיירניק הספר והאותיות שבו הם סמלי הנשמה) הוא מבין שיש למצוא את היחס הנכון בין הקבוע והמשתנה, בין הכלל לנושי והאישי-ייחודי. אפשר לראות במשל, שיובא להלן, גם את היחס בין הארכיטיפי

ליאור שיר

הורי היקרים (שיר מחאה)

הורי היקרים
אתם יושבים בתוכי
כמו שני שרצים (לפחות)
שזוונים מדמי, מחלבי, מזרעי.
אומרים: "טובל ושרץ בידו..."
ומה לגבי "טובל ושרץ בתוכו?"
ישבתי בשעור פילוסופיה
שם העולם הסבר
כצבעים וקולות.
הבנתי, הייתי בסדר,
אך מה עם שרצים ונבלות?
כאלו שאני צריכה לגמור עליהם
את ההלל
כאלו שלא אוכל להפריד מתוכי,
אלו צבעים אלו?
אלו קולות?
אני מוחה בשם האם
בשם האב
בשם השרצים
מוחה על שבחוג לפילוסופיה
אין מקום לרגשות.

לדעתה, "את צלם אלוהים בדרך שלא הוצג לפני כן בעולם - כאותה דמות לה אנו מחכים"^{4,5}. היא זיהתה את הקשר ההזוי בינה לצלאן עם הנישואים הקדושים של הספירות חוכמה ובינה. איחוד הזכרי והנשי במערכת ספירות הקבלית, שנועד לתיקון העולמות, נחוה על ידה כהליך בר מימוש בחייה הפרטיים. אפשר לומר שההזדהות הגמורה שלה עם מהות הגולם, המקבל את משמעות חייו מהאות הקדושה הגברית, ואי ההבחנה בין המיתוס והחיים, גורמים לגולם ההזוי לקרוס ולמחוץ אותה תחתיו. אז נטרפים גבולי נפשה.

חדשה והיו לדמות אחת, חציה גבר וחציה אשה - דמות של הרמפרודיט (עמ' 17), שיושב על צדף, על כס מלכות וכתר אדום על ראשו. כאן מוצב יעד התיקון כחיבור הניגודים - הגברי והנשי - שנחשבו כבר מימים עתיקים כנישואי קודש, ה'הרוסגמוס', וסימלו על ידי היווג של המלכים או האלים או על ידי ההרמפרודיט. לפי יונג, ההתקשרות אל העצמי כרוכה בזיווג הנפש עם חלקה החסר, זיווג הניגודים של הגברי-נשי בנפש האדם. והנה גם באלכימיה יעד התהליך הוא איחוד הניגודים, שמסומל על ידי הנישואים הקדושים או חיבור הזכרי-נקבי בדמות ההרמפרודיט. האל מאחד הניגודים, שמתואר לעתים כהרמפרודיט הוא הרמס-מרקורי (ולא עם האל המצרי אוזיריס, כפי שמיינניק מציין בטעות). כמובן שההרמפרודיט אינו מופיע כלל באגדה הקבלית המקורית של הגולם. מיינניק מחבר כאן אלמנטים שונים לכלל אגדה חדשה, המספרת שבסימטת האלכימאים עומד בית שנקרא 'החומה אל הפנס האחרון' ובו אבן גדולה שמתחתיה קבור אוצר בלום שיעודו לשמש בית שבאחרית הימים יתגורר בו ההרמפרודיט.

והנה, בסוף הספר, מגיע גיבורנו אל סימטת האלכימאים ובה שער הכניסה הוא האל ההרמפרודיט, כששני חצאיו הם הדלתות: "הימני הוא הפן הנשי והשמאלי הוא הפן הגברי". השער הוא מהות האל (הארכיטיפ של הנישואים הקדושים) והינו שער לקראת התממשותו באנושי, ואמנם בעוברו את השער הוא מגיע למקדש ושם מרים ואתנסיוס שנועדו לממש את נישואי הקודש. וכיוון שאתנסיוס האלמותי אינו אלא כפילו של הגיבור, סופו של הספר מוליך דרך הנישואים עם האשה בקרבו אל ההתמזגות המלאה עם כפילו: "תמונת הראי שלי עומדת על המפתן, הכפיל שלי לבוש במעיל לבן וכתר על ראשו" (עמ' 211), "נדמה לי שאני רואה את עצמי במראה, פניו כל כך דומות לפני" (עמ' 221). ואף יותר מזה, כי "אנו שנושכנו על ידי הנחש של ממלכת הרוח, חווים בחיינו את כל מה שעבר על הגוע שלנו במהלך ההיסטוריה שלו: הכדורים הצבעוניים רצים בזה אחר זה בצנינור הזוכית, וכשהם מגיעים אל קיצם, אנו נהפכים לנביאים - למראה של האלוהים בכבודו ובעצמו" (עמ' 198).

ב. פיתוח מרתק של רעיונות דומים לאלו של מיינניק מצוי באוטוביוגרפיה המיוסרת של המשוררת אסתר קמרון: "דיוקן עצמי של גולם". קמרון מזהה עצמה עם הגולם, כשהאות הקדושה שתחיה אותה היא צ', אות שמו של אהובה הרוחני המשורר פאול צלאן. את צלאן היא זיהתה עם נוכחות רוחנית, כגואל הנוצרי והמשיח היהודי. הוא ייצג,

והאינדבידואלי: "הסבורים אתם שהכתב העברי שלנו נכתב בעיצורים בלבד מתוך שרירות לב ותו לא? כרי שהמלה החיה לא תתאבן ותהפוך לדוגמה קפואה, חייב ... כל אחד למצוא את התנועות הסודיות, המתאימות לו והמגלות לו, ורק לו, את משמעות הכתוב" (עמ' 89). היכולת לגשר בין הניגודים מצויה באדם, ומגולמת באות א' של אדם (ואלוהים), היא היא האלוהית שמחיה וממיתה את הגולם: "האדם הוא הדמות הראשונה בספר התמונות שלו, הוא הכפיל של עצמו: האות העברית א' דומה בצורתה לאדם, המורה בידו האחת על השמים, ובשניה - כלפי מטה, ופירושה הדבר למעלה כמו למטה ולמטה כמו למעלה" (עמ' 90).

גם על אתנסיוס הוא אומר שהוא הכפיל שלו. הכפיל הוא התגלמות דמות עצמו - במציאות המוחשית. וכך אומר גרשם שלום על הגולם של מיינניק: "יש בו מן הכפיל של גיבור הסיפור, אמן הנאבק על גאולת נפשו ותוך כדי כך הוא מטהר וגואל את הגולם שאינו אלא 'עצם' המשועבד והבלתי נגאל שלו עצמו"¹. (עמ' 381). ה'עצם' בקבלה הוא הכפיל-צלם הרוחני של עצמו שבא ללמדו סודות חשובים על אודות עצמו. כך הכפיל-הצלם הופך למורה הדרך של הנשמה המתגלם בדמות, והחוייה של פגישת אדם עם עצמו נחשבה להשג גדול בכניסה לעולם הסוד (שם. עמ' 380-358). והנה גם על הגולם מיינניק אומר שהוא רוח רפאים הפורצת אל ממלכת המציאות, יציר דמיון ומחשבות שתשוקתו לחיים גשמיים אינה נותנת לו מנוח, ו"פנימיותנו הנסחטת מאתנו... רק כדי שאותה רוח רפאים תוכל ללבוש צורה מוחשית" (עמ' 38). על אשתו של הלל שראתה את הגולם פנים אל פנים הוא מספר ש"היא היתה משוכנעת מעל לכל ספק שמדובר אך ורק בנשמה שלה, שיצאה מגופה וניצבה לרגע קט מולה, כשהיא מתבוננת בה מתוך תווי פניו של היצור הזה" (עמ' 40). וכל זאת למען תכלית רוחנית: "פעם אחת בכל דור מתפשטת במהירות הבזק מגפה רוחנית דרך הגטו היהודי, תוקפת את נפשות האנשים לתכלית מסוימת, נסתר מעינינו, ומשאירה ... קווי מתאר של יצור אופייני שאולי חי כאן לפני מאות שנים, והוא צמא ללבוש דמות וצורה" (עמ' 38). יונג אומר על התנסותו בדמות כזו: "יתכן שהלא-מודע שלי מצייר דמות שאיננה אני, אך היא עומדת על התממשותה בתוכי... העניין העיקרי הוא להבחין את עצמנו מן התכנים הלא-מודעים הללו על ידי האנשתם, ובאותה עת להביאם לידי ויקה עם המודע... העובדה שהלא מודע מתגלה בדרך זו היא המאפשרת לנו להתמודד עמו"³.

בתחילת הסיפור, אחרי שהגיבור מקבל את יעדו לתיקון ה-ע', הוא רואה חזיון התגלותי של "בני זוג חבוקים שלבשו צורה

מקורות

1. שלום, ג., פדקי יסוד בקבלה. מוסד ביאליק, ירושלים, 1977.
2. אנקורי מ., הלב והמעין. רמות-אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 43, 1991.
3. יונג ק.ג., זכרונות חלומות מחשבות. תרגום - אנקורי, רמות-אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 170, 1993.
4. קאמרון א., צ-ניתוח עצמי של גולם. תרגום: בלומרט ר., הקיבוץ המאוחד, עמ' 172, 1987.
5. נצר ר., "אוטוביוגרפיה כמיתוס" - על ספרה של קאמרון. עיתון דבר, מאס, 9.7.1988.

נן 'פאני'

טל ניצן-קרן

הלא זרות היא חסד לעומת השנאה המשומשת, המורגלת הזאת - עוד ועוד, לולא באה לנו הגאולה בדמות צחנה איומה שקיבלה את פנינו יום אחד כשחזרנו הביתה: ריה אלים וחודר שלא-י'אמן, כאילו התפגר לנו משהו בדירה. חיפשנו את המקור במטבח, בפח האשפה, בשירותים, אפילו מחוץ לחלונות, על מדרגות החירום. לא מצאנו כלום, רק נתקלנו זה בזה שוב ושוב. הקדחתנות של החיפוש נהפכה לכעס נורא, ומעט האוויר שהצלחנו לנשום התכלה בצרחות. רק צעקות שחיכו שנים להיצעק יכולות להישמע כך.

למחרת עזב פרנקל את הדירה. כעבור יומיים התחיל הסרחון לפוג לאט-לאט, ובתוך שבועיים כבר היינו גרושים ואני קניתי לעצמי זר פרחים ענקי.

שי סיפר לי שאבא לקח אותנו לגינה קטנה עם מגלשה גדולה, שאל מתי תגיע הרכבת ואז נשען עלי ובהה במודעת פרסומת למרלבורו. על הספסל לידי היה איזה מקומון של מנהטן ודיפדפתי בו בלי לקרוא, עד שראיתי מודעה על מבצע של בגדי מעצבים בחנות יד שניה, בלקסינגטון פינת רחוב 78, לא רחוק מהעבודה, ונזכרתי שבעצם לא קניתי שום בגד מאז שפרנקל עזב. חומרי ניקוי קניתי. הכי מרוכזים, הכי חדשניים, הכי ריחניים. בהתחלה ניקיתי כדי להיפטר משרידי הסרחון. אחר-כך עזרתי לפרנקל לארוז את הדברים שלו, במסירות ובלהט שלא הענקתי לו כל השנים שהיינו יחד. לא הסתפקתי במה שהוא לקח, והמשכתי לרוקן את הבית מדברים שלא הצלחתי לקרצף מהם את זכרו. בזכות עיניהם התמות והעגולות של פינוקיו ושל דמבו לא מכרתי את הווידאו, אבל מהמיטה נפטרת. נתתי טיפ מופרז לבחור שהוריד אותה, אפילו עזרתי לו במדרגות, וקניתי פוטון. ביום שפרנקל נתן לי את הכתובת החדשה שלו רצתי לדואר והודעתי על שינוי הכתובת של דיוויד פרנקל, והתיבה התנקתה מהדואר שלו. ואחר-כך שוב לא יכולתי להפסיק. כל לילה אחרי שהשכבתי את שי התחלתי להדוף את החפצים חזרה למדפים ולארונות. וכשהשטח היה פנוי הסתערתי על הדירה שהיתה קטנה מדי לתאוות הניקיון הגדולה שלי. כמה אהבתי אותה בשעה הזאת, בתום שימוש של יום אחד, לפני תחילת השימוש של היום הבא: מין שעה טהורה שאסור לחלל - אם הייתי צמאה שתיתי ישר מהברז.

שי נרדם ברכבת. לקחתי אותו על הידיים ממעמקי מהתחנה, עוד חמישה בלוקים לבניין ועד הקומה השניה שלנו. אחרי שהשכבתי אותו צנחתי לכורסה והדלקתי חדשות בטלוויזיה. כל-כך הייתי שקועה בתחזית (אולי יירד גשם) שלא שמתי לב שבחוץ יורד מבול. אחר-כך כבר לא ראיתי מה קורה על המסך וסתם חשבתי לי כמה משונים חיי הנישואים, וכמה מנהגים תמוהים יש בהם. לישון יחד למשל. פתאום זה נראה לי מנהג מופרך, ברברי, חסר כל היגיון, כמעט כמו ללכת לשירותים ביחד. לשמר את האגדה שאי-אפשר

התחלה הלכנו יד ביד - כפפת הצמר הקטנה והכחולה שלו בתוך כפפת העור החלקה שלי, ברחוב הכמעט שומם, מול חנויות מכוסות מסכי ברזל נעולים. אחר-כך התחזקה הרוח ולשי היה קשה ללכת. לקחתי אותו על הידיים ובתוך כמה דקות הגענו לרכבת התחתית. בכניסה לתחנה עמדו שני אברכים ועישנו. השבת עוד לא יצאה, כשנכנסנו, שני הראשים שלהם קפצו יחד והסתובבו אלינו, וכשראו שזה רק אנחנו חייך אחד מהם ואמר לי בלעג: "שבת שלום".

ירדנו פנימה והתיישבנו לחכות לרכבת למנהטן. חוץ מאיתנו חיכו שם רק עוד שתי נשים כושיות וידעתי שהרכבת לא תבוא בקרוב. הסכמתי לבוא עד לברוקלין לקחת את שי כי השבת יוצאת רק בשמונה ולא רציתי שפרנקל יחזיר אותנו כל-כך מאוחר. אבל הנסיעה לכאן נמשכה יותר משעה, בשתי רכבות, עם שתי המתנות ארוכות, והיה קר בחוץ ומחניק ועכור בתחנות, ועד שהגעתי לדירה של פרנקל כבר רתחתי והודעתי לו שזאת השבת האחרונה: להבא שיקח את שי ביום ראשון ולא אכפת לי אם זה היום של החברותא שלו, או שיחשוב על סידור אחר. הוא הסכים בלי להתווכח, וחוץ מזה הסלון הקטן היה מלא צעצועים חדשים ושי נראה שליו ושמה, ואני נרגעתי מיד.

כולם בארץ חושבים שהתגרשנו אחרי שפרנקל התחרד, אפילו אמא שלי, בעיקר אחרי שהתחלתי לקרוא לו במכתבים "הרב פרנקל". ואני מעדיפה להשאיר את זה כך, כי איך אפשר להסביר שנפרדנו בזכות הסרחון הגדול, ורק כעבור כמה חודשים הגיע פרנקל יום אחד לקחת את שי לבוש שחורים ומגודל זקן. שי נבהל - למען האמת גם אני - ולקח לפרנקל כמעט חצי שעה לשכנע אותו שזה הוא, אבא דודי, עד ששי הסכים לבוא איתו לגן החיות.

ובעצם גם לפני הסרחון הגדול הוא, העסק זה אף פעם לא הריה טוב. מטיילים בסנטרל פארק ביום ראשון בבוקר והעוונות נמתחת בינינו כמו גגון מעל העגלה של שי. שעתיים, שלוש, בלי להתחילף מלה. רואים סרט בווידאו, לא ביתד: הוא על הספה, לא זוכר בכלל שכבר ראינו את הסרט הזה. אני מטאטאה את הרצפה, בקושי מסתכלת, מפעם לפעם אומרת את המשפטים לפני השחקנים:

- Dash, am I keeping you from writing?

- No, you are keeping me from sleeping.

ככל שהוא שונא אותי יותר על הזיכרון שלי - כך מתרבות הפנינים שאני מפטירה כלאחר יד, בתיזמון מושלם: Where did you get the midget? אני שואלת, שניה אחת לפני שג'ק ניקולסון חוטף את הבומבה בפרצוף, ומהעורף שלו נושבת אלי טינה תהומית. אבל לא מתים מזה. יכולנו למשוך את זה עוד ועוד, לשבת צד בצד בשתיקה נוקשה מעכשיו עד טקס סיום התיכון של שי, לא כמו שני זרים -

שנכנסתי ראיתי שזאת לא חנות של בגדי מעצבים, אלא סתם עוד חנות יד שניה גדושה מציאות מפוקפקות. מתוך נימוס דיפדפתי בקולבים הקרובים אלי, קולבי החולצות. "כל החלק הזה במצע, עוד עשרים אחוז הנחה", היא אמרה מאחורי. שלפתי מה שהיה לי מתחת ליד, חולצת שיפון לבנה עם צווארון גדול. היא אמרה: "זה קלווין קליין, מהעונה שעברה. את יכולה למדוד אותה כאן," והצביעה אל וילון סגול, וזה היה הרגע להחזיר את החולצה, בלי למדוד, וללכת.

גם מסביב לראי בתא המדידה הודבקו תמונות של דוגמניות, והווילון הטיל צל ורדרד על הבד הלבן שקוף של החולצה. שילמתי כמעט בלי לדבר, אבל היא מיד ידעה מאיפה אני. היא אמרה: "היתה לי שותפה ישראלית. היא חזרה לתל-אביב בשנה שעברה ועכשיו אני לבד." חייכתי חיוך מנומס של השתתפות



בצורה, או בשמחתה, על בדידותה או על עצמאותה החדשה - לא הייתי בטוחה. היא הסתכלה בי ואמרה: "את יודעת, את נורא מוכרת לי. את גרה בסביבה?" רציתי להגיד לה: פנים כמו שלך לא הייתי שוכחת, כי מקרוב ראיתי שכל הפרטים בפני הלב העדינים שלה כאילו צוירו באינסוף אהבה וסבלנות, והעיניים הגדולות שלה נשורות רציניות כשהפה הקטן והמושלם מחייך. וגם החיוך, בעצם, די עצוב. אמרתי לה שאני עובדת לא רחוק, ולמרות שלא שאלה הוספתי, במשרד שנותן שירותי מחשב לסיטיבנק. "אני מכירה," היא אמרה, "על-ידי הקראסונט. את לא אוכלת שם לפעמים?"

היה לה כישרון לוודיויים מדהימים בלי לפסות על כלום ובלי להפסיק לאכול קראסונים ממולאים שוקולד. היא גדלה בעיירה מצפון לאל.איי. עד לחוף המזרחי היא ברחה מילדותה ומאביה. כל שנה שעוברת בלי קשר עם המשפחה עושה אותה יותר מאושרת. היא אוהבת את החורף הנורא של ניו יורק, כי הוא מזכיר לה כמה היא רחוקה מקליפורניה: היא סובלת בסופות שלג, אבל הסבל מטהר אותה מייסורי ילדותה. היא ידעה על חרדים ועל התחרדות מהשותפה הישראלית שלה והבינה איזה טובה עשה לי פרנקל כשנהפך לדוד מוזר מברוקלין ועזר לי למחוק את פרנקל הקודם ולהישאר סוף-סוף לבד. גם היא אהבה להיות לבד. דברים אחרים לא הבינה. לא יכולתי לספר לה על נשיקת אמצע הלילה לילד ישן, שמתהפך מצד לצד כאילו למענך ומושיט לך את הלחי הלוהטת שהיתה על הכרית. ילדים הפחידו אותה.

היום קשה לי לבטא את שמה, אפילו במחשבה. הויכרון האחרון מוחק ומכסה את כל מה שהיה לפני בריח חמצמן ובצליל הפסקני של זכוכית נשברת. רק לפעמים, רגעים אחרים נוקבים אותו ביופיים

להיפרד אפילו לרגע, במחיר שינה יקרה. כמה קשה לשמור על השינה אפילו ביחידות, וכמה קל להיפלט ממנה אם מתעקשים לישון בשניים. ברך, מרפק, נשימה קולנית, ריח הנשימה הזאת, ואת נבעטת מהחדר הקטן של השינה, ומתחננת לחזור, ודופקת על הדלת כל הלילה, והא נשאר סגורה כמו קיר. מה שהתחיל בפליאה נגמר בדכדוך, כאילו כל זה לא עבר ונעלם, ואם לא אזרח זה עלול לקרות שוב. כיביתי את הטלוויזיה והתנחמתי, כרגיל, בהזיה על הגן היפאני: לבן ושליו בתוך ארבע זוויות, ואין בו גרגר אחד מיותר. ים חצץ מלבני בלי שום גל, מסורק כמו ילדה טובה ביום הראשון של בית הספר. אדיש לגשם הדק. נקי, נקי.

שי התעורר וקרא לי. לקחתי אותו לחלון והסתכלנו אל החצר הפנימית של הבניין שמאחור. אשה שמנה עמדה בפתח דירה בקומת הקרקע ועישנה, מטושטשת מגשם. היא עישנה ועישנה, והסתכלנו בה כמו בסרט אילם.

הגשם נמשך למחרת ובמקום הקרוסלה בפארק נסענו למוזיאון הטבע. אליזבת ולוק לא יכלו להצטרף הפעם, ובלי לוק שי נראה קצת משועמם במוזיאון, או אולי כבר התחיל להרגיש את מועקת יום שני בבוקר.

ביום שני בבוקר שוב יד ביד, אבל עכשיו היד שלו לופתת את שלי בלפיתה מוחצת שמתחזקת ככל שמתקרבים לבניין האדמדם הגדול, וכשיוצאים מהמעלית בקומה הארבע-עשרה, היד שלי כבר כואבת. הקארה המחומצן כמעט עד לבן, הפנים השזופות מדי והפה של וירגיניה, פעור בפנטומימה של חביבות: "GOOD-MOR-NING-SHY!" ומאחוריה חמשת הילדים האחרים כבר משחקים על השטיח, מחכים בסבלנות לצעצוע הגדול שהבאתי להם, שיודע לבכות אבל לא יודע להחזיר. ברגע האחרון, לפני שאני עוזבת אותו, פיק ברכיים, כאילו הגוף הקטן של שי לא יכול לאצור עוד את כל החרדה והיא עוברת אלי דרך היד שלו ומתפוצצת בי: בום! וכמו בחלום רע, נתקעות לי בגרון כל מלות התחינה שאני רוצה להגיד לוירגיניה, שכבר מחייכת בקוצר-רוח: תשמרי עליו, תעזרי לו, אל תתני להם. ותמיד החשק האחר, לחטוף את שי ולהסתלק. אני מסתלקת במהירות אבל בלעדיו, והזעקות "אמא מיכלי! אמא מיכלי!" רודפות אותי עד הקומה השטים-עשרה ונעלמות. וירגיניה סגרה את הדלת והמעלית ממשיכה לרדת בזימזום שקט.

"Good morning. Michal". הכתובה נשארה על המסך מ-07:09 עד 09:14, ואז היקשתי את הקוד והתחלתי לעבוד. שלוש פעימות עדינות בתוך הראש, כאילו כאב הראש מבקש רשות להיכנס, כאילו אפשר לסרב. הגן היפאני שלי חשוך, מסרב להצטייר מול העיניים. בצהריים לא יכולתי לאכול - "אמא מיכלי!" הידהד במשרד. טילפנתי לוירגיניה. שי הפסיק לבכות מיד אחרי שהלכתי, שיחק פשוט נהדר ("He was willing to SHARE" היא אמרה), אכל צהריים ועכשיו הוא הולך לישון. כף היד שלה על השפופרת עימעמה את הבכי שברקע. טילפנתי לאליזבת לשאול אם השיגה את המספר של המטפלת שסיפרה לי עליה. היא לא היתה ובזמן שהשארתי לה הודעה חיפשתי בתיק שלי כדור נגד כאב ראש ומצאתי את המודעה שקרעתי שלשום מהעיתון, על החנות בלקסינגטון.

כמו הרבה חנויות מהסוג הזה, גם זאת היתה בתוך דירה בקומה ראשונה, בבניין בלי מעלית. מימין, במסדרון הצר, היתה דלת זכוכית שאותיות כחולות מודבקות עליה: The Exercise Loft. בפנים ראיתי נשים שוככות על הגב בידיים פרושות - תנוחת הצליבה של סוף שיעור. אבל החנות שלי היתה סגורה. ליד הפעמון היה פתק: Gone out for lunch - Be back soon, והדלת היתה מכוסה מין טפט תמים של תמונות דוגמניות שנגורו מעיתוני אופנה. פה ושם בין התמונות היו כתבות, מתכונים בעצם, של איפור ושל טיפולי יופי. קראתי את המשפט שחתם אחד מהמתכונים האלה: "ואז מתקבל המראה הנכון, האדיש והאטום-מעט של הנשים היפות", וכבר לא זכרתי למה הקדשתי לחנות הזאת את הפסקת הצהריים שלי. פניתי למדרגות, אבל מולי עלתה אשה צעירה ונאה, אמרה "אני מקווה שלא חייכת יותר מדי," ופתחה את החנות. ברגע

א' פה צ' פור?

ורדה קנול יהלום



מא שלי אהבה תמונות משפחתיות. היא גם ידעה לארגן אותן. שבתי ונזכרתי בה בגעגועים כשניסיתי לאסוף את כולם לצילום משפחתי ערב עזיבתנו את הקיבוץ. אנחנו עוזבים ונעמי נשארת. מי יודע מתי נשוב ונהיה ביחד. ואת הרגע הזה, שכולנו יחד וברקע שיח הפיטנגו הוקן של ביתנו, שאותו אנו עוזבים, את הרגע הזה חייבים להנציח. להרף עין חולפת בראשי המחשבה שעלי לעלות לחדר ולהביא משם את תמונתה הגדולה של מאירה אחותי, כדי שגם היא תהיה איתנו ברגע הפרידה, לתת אותה בידיה של נעמי ולהבטיח לה בדרך זאת, שאמא שלה נמצאת איתנו עכשיו, כמו תמיד, ושלא אותה אנחנו עוזבים אלא את הקיבוץ. נעמי עלולה לסלף את כוונתי ואינני רוצה לריב איתה עכשיו, ומה גם שהאחרים ודאי יתחילו לרטון. "שרת ההנצחה" הם מכנים אותי, מילא, שיהיה ככה.

יוסק'ה הצלם מגלה סימנים של חוסר סבלנות: "עוד מעט יחשיך ולא נוכל לצלם" הוא רוטן ושפמו הלבן רוטט, "וחוץ מזה אני צריך להספיק למשמרת הערב כמפעל ואין לי זמן למשחקים האלה." סוף-סוף אני מצליחה לאסוף את כולם. נעמי מתעקשת שגם קובי, החבר שלה, יהיה בתמונה: "כי הוא הרי יצטרף למשפחה שלנו", היא מחייכת כאילו גילתה זה עתה סוד שיפתיע את כולנו. אבל קובי, שמתכל בנו מבעד לרעמת שיער מדובללת המונחת על ראשו כמו ערימת שורשים עקורים, מסרב לבקשתה, ואני נושמת לרווחה. נעמי, שבשל קומתה הגבוהה וארשת פניה הרצינית נראית אמנם בגרת מגילה אך טרם מלאו לה שבע-עשרה, החליטה לא להצטרף אלינו. כולנו נעזוב מחר, והיא תישאר כאן בלעדינו, לבדה. נחמהלה הקטנה כאילו מנחשת את מחשבותי. היא לועסת את קצות שיער הפשתן שלה ושואלת: "ומי ישמור על נעמי?" ועונה לעצמה כמשננת תשובה ישנה ובדוקה: "אמא שלה מאירה תשמור עליה. אמא שלה מאירה אף פעם לא תעזוב אותה. היא שומרת עליה מהשמים ובגלל זה נעמי היא אף פעם לא לבד. נכון אמא?"

המשפט התמים והמנחם הזה מחזיר אותי יותר מארבעים שנה לאחור. אני מסתכלת בנחמהלה, בתי מחמל נפשי שאני קוראת לה חמה'לה, ורואה בה את פני שלי. שפתי קפוצות לבלום את הבכי העומד לפרוץ מתוכן, כמו או, כששאלתי את אבא: "ומי ישמור על מאירה כשאנחנו כבר לא נהיה כאן?" התמונה הרחוקה ההיא שבה וניצבת בבהירות בתוך ראשי: כולנו

עומדים יחד מוכנים לצילום. אני משעינה את מצחי אל מצחו של אבא, היושב במרכז. הסרט הלבן שלראשי מדגדג את נהיריו והוא מסיט את ראשו ממני בתנועה עדינה. שערו החום משוך לאחור בגלים קפואים ובתוכם שני מפרצים עמוקים. אמא, בשמלה כהה עם צווארון רקום, יושבת לצידו, מרוחקת מעט. ידה מונחת בכבדות בחיקה, עיניה בוהות והיא ממלמלת לעצמה בשפתיים קפוצות: באשערט... באשערט... (ביידיש: מה שנגזר). מאירה עומדת מעט מאחור, בין שניהם, שעה הזוהר פרוץ והיא מניחה את ידה על כתפו של אבא וחובקת את כתפה של אמא, כמנסה לסתום את החלל שנפער בין שניהם, כאילו מישוהו אחר היה צריך לעמוד שם במקומה. כולנו מביטים לפנים, כי עכשיו הרי מצטלמים. כאילו יש בו במצב הצילום היתר להתחמק מקשר עין פוצע, משאלות מענות שאין עליהן מענה.

אני זוכרת שעקבתי במבטי אחרי להקה של ציפורים נודדות שחלפה ביעף מעל גגות הבתים ובמרחק מה מהן פרפרה בכנפיה ציפור בודדה שנראתה לי כמעופפת במקום. על המדרכה מול ביתנו פסע גוטליב, המחנך של מאירה, שהקפיד תמיד ללבוש בגדי חאקי לא מגוהצים כדי שיובלט שיוכו למעמד הפועלים. הוא התבונן בנו מבעד למשקפיו וענה לי בנחת של מנצחים: "בקיבוץ אדם לעולם אינו לבד! כולנו משפחה אוהבת ותומכת. ומעבר לכך, הוסיף ופירש בקצב של הכתבה, כאילו עמד בפני כיתה של תלמידים מתקשים, "אורה של השמש, שמש העמים, אחינו הגדול סטאלין יאיר את דרכה."

באותו רגע ממש נשמע קול טעינת המצלמה, כמו חבטה של דלת נטרקת. אבא ננער ממקומו כאילו חיכה לאות והטיח בגוטליב: "ובדיוק בגלל השמש הזאת, גוטליב, שמש עם שפם, כיווץ את שפתיו בבזבז, "שהאירה לכם והחשיכה לנו, החלטנו לעזוב." ופנה משם לעבר המשאית כדי לסיים את מתיחת החבלים הכרוכים סביב רהיטי ביתנו.

הייתי בת שש ולא הבנתי דבר. גם מלותי המתנשאות של גוטליב היו ודאי נמחקות מזיכרוני אלמלא היה אבא חוזר עליהן בלעג שוב ושוב, כמו מלות כישוף הבאות להרחיק דיבוק רע שדבק בנו. מאירה היתה אז בת שש-עשרה כמעט, ולא הסכימה לעזוב את חיים שהיה החבר שלה מאז הגן. "זאת אהבה לכל החיים ועד המוות," לחשה על אוזני והשביעה אותי לא לומר דבר להורים. לומר מה? משכתי בשולי חולצתו של אבא כמו שמושכים בחבל של פעמון ותכעתי הסבר. לא הבנתי למה אני צריכה לעזוב את החברים שלי,

לבקר אותה". חיים הודה לי בניד ראש. נוהג היה לצמצם מאד את תגובותיו כדי לא להיתפס להגזמות, ואני נרעשתי לגלות שעניו האפורות כוסו לחלוחית, כמו טיפות טל על סלע חרב. חיבתתי אותו בחזקה כאילו היה עלי לתמוך אדם בנפילתו. לאחר שיצא פניתי למאירה שהיתה נתונה בתרדמה עמוקה שלאחר ניתוח, והתבוננתי בה. פניה הענוגות היו חיוורות ושלוות ורק מדי פעם הבליח בהם ברק פתאומי של כאב שנספג אל השקט. את כל היופי במשפחתנו - לקחה מאירה. אבא היה נוהג לומר: "זה הכול בגלל השם". אולי התכוון לכך שמאירה נקראת על שם אחיו, העילוי של משפחה, שנהרג במלחמת השחרור, אבל אני ידעתי שיופיה של מאירה בא לה מאורה של אבא שלנו. היה לה אף סולד ועיניים של ים שהיו נעלמות במסתור עצמות לחייה הבלוטות בשעה שחיכה,

את הים ואת מאירה. ואבא ניסח עבורי מלות הסבר שתוקפן גובש מתוך ויכוחים אינסופיים עם אמא: "ייהיה לך שם קשה, מיכלי, אני יודע, אבל את כבר מספיק גדולה כדי להבין שאנחנו באנו למקום הזה ובנינו את הקיבוץ הזה בגלל אידיאלים שהאמנו בהם, ואנחנו נעזוב אותו כי האידיאלים האלה הכזיבו. צריך לחפש את האמת וללכת לאורה. בלי פחד".

אמא סיננה לעברו בלאות: "אל תתחיל עם זה שוב, נתן," וניסתה להחזיר אותנו למקומותינו "כי אולי הצילום הראשון לא הצליח," אבל אבא סירב: "מספיק כבר עם טקסי ההנצחה האלה, נחמהו" והמשיך למתוח ולהדק את החבלים על המשאית המתמלאת בכיתנו שהתפרק.

ועכשיו, אני מנסה לסדר אותם במקומותיהם. אסור שהתמונה תהיה סתמית. כל אחד צריך להיות במקום ובמצב שיישקף את המארג המשפחתי שלנו. אמא ידעה איך לעשות זאת. היא היתה מניחה אותנו זה ליד זה כמו את פיסות הבד מהן יצרה בגדים, מתאימה אריג לאריג, צבע לצבע וכל חלק תואם את השלם. אני מבקשת מחיים שישב על הכיסא במרכז. הוא ממולל את זקנו כאילו ביקש לפלות מתוכו את המלה שתעצור אותי לפני שכל בני המשפחה יקומו נגדי. הוא מביט בי בעייפות ונאנח: "אולי נוותר הפעם, מיכל?" אני מתבוננת בו, מופתעת לגלות עד כמה הזקין. שערו דלל מאוד, כמעט הקריח, ובתוך זקנו, שהיה פעם שחור ומלא כוח, מתפתלים עתה נחשים אפורים והוא נכנע להם. חיים הטוב והשקט שלי... כשהתחתנו, כבר אז בצבצו בתוך זקנו שערות לבנות אבל הוא הקפיד לתלוש אותן ואף ביקש ממני שאסייע לו בכך. אני הייתי מוצאת לי שיערה לבנה בין שערות זקנו עוקבת אחריה משועשעת, כמו כלב המרחרח אחרי שיירה של נמלים הפוסעת אל קינה, ותולשת אותה משורשה. ועכשיו שערו אפור ואני מניחה לו.

חיים מתיישב על הכיסא ונחמהלה ממהרת לעמוד לצידו. היא משעינה את ראשה אל ראשו וזקנו כמו חובק אותה ברכות אל תוכו. לפתע פורעת נעמי את שיער ראשה הבהיר באופן שהופך את דמיונה למאירה אמה למתעתע כל-כך, היא נעמדת מאחורי חיים מחבקת אותו ואת נחמהלה הקטנה ומפטירה בטון דוקרני: "הנה לך תמונה משפחתית: אבא, אמא חורגת ובתם היתומה. לא משהו מסובך. כמו ניתוח: פותחים, מוציאים משהו ומדביקים שוב." חיים מתבונן בה בתמהון ואינו אומר דבר. הוא לא יכול לנחש שאת המשפט הזה אמרה לי מאירה עצמה זמן קצר לפני שנכנסה לניתוח שקרע אותה מתוך חיינו. נעמי שבה ואוספת את שיערה, ניתקת ממקומה ומטיחה לעברי בכעס: "איך שאני שונאת תמונות משפחתיות".

"עוד שבוע אני צריכה להיכנס לבית חולים לניתוח," הודיעה לי אז מאירה בנימה אדישה. זה היה בעת ביקורי האחרון בכיתם של חיים ושלה בקיבוץ, הקיבוץ שאותו עזבתי בילדותי. ישבנו על הדשא ליד שיח הפיטנגו, שפירותיו המבריקים החלו להאדים, ואכלנו ארוחת ערב. חיים טרם חזר מעבודתו במטעים, ונעמי ישבה על מקומו הקבוע וטבלה בריכוז את פרוסת הלחם במיץ הסלט שבצלחתה, כמתעלמת משיחתנו. "עניין גינקולוגי, לא משהו מסובך," הרגיעה אותי, "מאות נשים עברו ניתוח כזה, פותחים מוציאים משהו וסוגרים. לא צריך לדאוג." מאירה השתתקה לפתע, הושיטה את ידה לעבר הפיסת הסיגריות ואחר הוסיפה בלחישתה: "אבל אם יקרה לי משהו, את מבינה, אף פעם אי אפשר לדעת..." לא הנחתי לה לסיים את המשפט. נעמי ישבה לידינו ולא רציתי שתיבהל. ומלבד זאת יש משפטים שאסור להגיד אותם; שאסור אפילו לחשוב אותם.

הניתוח עבר בהצלחה. בערב באתי לבקרה ומצאתי את חיים מגמגם לצידה וקרחתו דלילת השיער שקועה בתוך זקנו כמו אתרוג בחבילת פשתן. נגעתי קלות בכתפו והוא התעורר בבהלה. "הכול בסדר," הרגעתני אותו, "באתי להחליף אותך. כדאי שתיסע אל הילדים." הוצאתי מתיקי ממתקים לנעמי, יוני ומיכאל ושמתי בידו, "תגיד להם שאמא שלחה להם את זה ושעוד כמה ימים הם יוכלו



ושערה היה בהיר ורך. יפה היתה עד להכאיב. עוד כשהיינו ילדות הכרתי בעדיפות יופייה על פני המגושמות ונטולות החן. אהבתי להתבונן בה בשעה שעמדה מול המראה וסרקה את שיערה הארוך והגלי, ולא כמו השער שלי: ערימת מחטי אורן יבשים. תנועותיה היו נדיבות ורוויות עונג, כאילו ביקשה לחלוק איתי את השפע שהורעף עליה. הייתי מתקרבת אליה מאחור בחשאי, נעמדת על הכיסא, עוצמת את עיני ומחכה שתוזז ממקומה כדי שאוכל למהר ולשאוב מתוך המראה את יופיה שהוטבע בה. כשהייתי פוקחת את עיני השתקפו למולי פני הדהויות, שאיתן - וזה ברור היה לי תמיד - אי אפשר שיתחוללו לי ניסים.

עמדתי ליד מיטתה בבית החולים, לקחתי את ידה בידי ונשקתי לאצבעותיה. כן, גם באצבעותיה התקנאתי. היו לה אצבעות ארוכות ודקות. "עם אצבעות כאלה זה ממש בובוז לא לנגן פסנתר," יכולתי לשמוע את אבא מקנטר אותה. אבל מאירה לא יכלה לנגן. המום היחיד שהוטל בשלמותה הבלתי מעורערת היה אטימותה המוחלטת למוסיקה. שם יכולתי אני להפגין את כשרוני. אבל דבר לא עזר: אצבעותי נשארו קצרות ועבות כשהיו.

ימים ספורים לאחר מכן, ערב לפני שחרורה, ערב לפני מותה, עמד כך לידה מיכאל בנה, והיא לפתה את ידו ולא הרפתה ממנו. היא לפתה את ידו, באצבעותיה שהשתרגו אל בין אצבעותי, כאילו בו תלויים חיייה. כאילו בה תלויים חיייו.

לאחר שהלך ביקשה שאסרק את שיערה ולחשה לי: "תשמרי לי עליו,

מיכלי. אני חרדה לו יותר מאשר ליוני ולנעמי. יונצ'וק יידע להסתדר, הוא מצליח לסחוט אהבה מכולם, נעמי היא עצמאית וחוקה, אבל מיכאל... הוא תמיד עצוב כל-כך, לא עצוב, מיואש, וכשנני שואלת אותו: 'למה מיכאל?' הוא תמיד מחייך אלי את חיוך המלאכים שלו ואומר לי: 'אני לא עצוב, אמא, אני פשוט חושב'. נדמה לי שהוא רואה כאילו מעבר לדברים. כאילו יודע שהכול תפל וחסר ערך ובסוף ממילא כולנו נמות..."

אני מתבוננת במיכאל, מנסה לאתר בפניו את הדברים שפיענחה בו מאירה והוא קולט את מבטי בעיני התכלת המאירות של אמו ומחייך אלי בחמלה של זקן עתיר ניסיון. אני יכולה להבחין בפלומת השער החומה שמכסה את שפתו העליונה וכמו מבקשת להפריך את מראה הילד של פניו. בחודשים האחרונים פרץ גופו לגובה, כמו סילון נפט בלתי צפוי מבור קידוח. גם קולו הקדים להתחלף והיה עמוק וזר לחלוטין לרכות פניו.

כשקברנו את מאירה, לפני ארבע שנים ועוד חודש, הוא נשא עליה את הקדיש. "יתגדל ויתקדש שמה רבא..." הגה את המלים בבטחה, כאילו רהיטות הקריאה שלו היא שעומדת למבחן. ואני נדהמתי לשמוע שקול הילד הרך שהיה לו התחלף באחת בקול נמוך ועייף, כאילו ידע באותו רגע, במעין ידיעה פנימית וחסרת רחמים שאמא איננה ומרגע זה בא הקץ על ילדותו. כאילו הבין בקולו, כפי שיבין אחר כך בכל הווייתו, שאין עוד בשביל מי לבכות, ואין טעם בבכי.

אני מבקשת ממיכאל שיעמוד לצדי בשעת הצילום, גם כדי שיוכל לגונן עלי מפני טענותיהם קצרות הרוח של שאר בני המשפחה וגם כדי למשוך באמצעותו את נוכחותך אל תוך התמונה...

... אבל האמת היא מאירה, שאני, יותר מכולם, יותר מילדיך, אפילו יותר מחיים שלך, אני היא זו שלא נתנה לך להיעלם מחיינו. נחת תמונתך הגדולה, התלויה בכניסה לחדר, בה את נראית מחייכת באיפוק בחגיגת בת המצווה של נעמי, אני מסדרת כל יום שישי זר פרחים רענן, כדרך שאהבת. לא שיניתי בבית דבר, הכורסאות הירקרות שעל הריפוד הדהוד שלהן מצויה וביעת זי של כל אחד מילדיך, השטיח הממורטט, צלחות ההרסינות במטבח, כל אלה נשארו כשהיו, באי סדר נוח כדי שכולם ידעו את מקומם, כאילו שובך לכאן הוא רק עניין של זמן. אפילו הבגדים שלך נשארו בארונות עד שאלה פקעו ונאלצתי להעבירם למחסן, לא לפני שביקשתי מנעמי שתיקח את מה שמוצא חן בעיניה.

גם חדר השינה נשאר כשהיה, ומלבד התמונה המשפחתית שלנו, זו שצולמה אז ואני ביקשתי לקבלה אחרי שאבא ואמא נפטרו, לא הוספתי שם דבר משל עצמי. כאילו אני רק אורחת במקום: מברשת שיניים, מסרק ותחתונים ההחלפה וזהו, כי מחר או בעוד שנה הרי תחזירי.

בלילה הראשון שלנו ביקשתי מחיים שיראה לי באיזה צד של המיטה היית נוהגת לשכב ואיך היית מניחה את גופך, ואני השקעתי את גופי לתוך הגומה המוארכת שהטביע גופך במזרון, כאילו אני יוצקת את עצמי לתוך תבנית גבס שעלי להתאים למידותיה. לפעמים כשחיים מתעורר אלי, עיניו עצומות וגופו הטעון מתוח מעלי, אני שומעת אותו צועק את שמך, כמו טובע הזועק לעזרה. ואני מלטפת את גבו ושותקת. לא נעלבת על כך ששכח את שמי בסערת פורקנו שהרי אני כאן, מאירה, רק בגללך, אולי אומר בזכותך. כי בינינו, מי באמת ירצה להתחתן איתי? ואולי אם הייתי לציידך באותו בוקר נורא הייתי מצילה אותך. הייתי נותנת את חיי תחתך, את אושרי תמורת היותך איתי, אחותי. אבל אני לא הייתי לציידך ברגע הנורא ההוא שחצה בין חייך למוותך.

באותו בוקר נסעתי לאוניברסיטה כדי לסכם עם המנחה שלי פרטים אחרונים בקשר לעבודת הדוקטורט שעמדתי סוף סוף להתחיל בכתיבתה. משהו על עקורי הפילוג בתנועה הקיבוצית. דיברתי איתך על זה ואת אמרת בחצי חיוך: "זה יופי של רעיון להפוך סבל לתזה אקדמאית", ונדמה היה לי שאת קצת מלגלגת עלי וכמעט שהתחרטתי על כל העניין.

כשבאתי בערב לבית החולים כבר לא היית בחדרך. במקום בו עמדה מיטתך נפער הלל שחור ואת כבר לא היית. שכנתך לחדר, אותה ישישה מצומקת וערירית שנהגה להטמין מתחת לכרית את פרוסת הלחם שקיבלה לארוחה, בחנה אותי כשהיא מנידה את ראשה בחוסר-אמון, כאילו גם אני חלק מהקנוניה שאורגנה נגדה. את זוכרת איך צחקנו ערב קודם כשהצהירה באוזנינו בפה נטול שיניים: "כמה גוף שלי נעבעך, קטן וחולה - נפש שלי ממש איזון בטון! אני כבר רוצה תווית חיים זה, למי אכפת? אבל נפש זה עקשנית כמו פרד פולני." ובאומרה זאת היכתה על חזה כאילו ניסתה לשהרר את החומר העקשני הכלוא בה, כמו בועת אוויר מעיקה. היעלמותך הפתאומית מחדרה התפרש אצלה כחלק ממזימה כוללת לנטוש אותה ולהשאירה לבד, מזימה שנרקמה עוד בתקופת המלחמה. "היה טראסק גדול בבוקר. אחות שלך נופלת על ברצפה ולא לקום יותר. הם ל'גיד שגוש אחד מדם שלה נכנסת במוח שלה. ככה! גינקוט!! אחר כך הם לוקחת אותה לשם." היא הורתה באצבעה השקופה לכיוון לא ברור, ואני נזכרתי פתאום בתנועת ידה של אמא כשהיתה מצביעה לעבר בית הקברות ואומרת על חבר שנפטר: "הוא כבר שם".

רצתי במסדרונות בית החולים לעבר השם המלא אימה, כאילו יש עוד בכוחי להצילך, כאילו אפשר להחזיר את הבוקר שלפני הנפילה. בקצה המסדרון, בכניסה לחדר לטיפול נמרץ, הבחנתי בחיים שעמד שעוין על הקיר המקולף, פניו השזופים תמיד הלבינו ואבריו נשרו ממנו, כמו עץ מוכה קרה, ואני קרסתי בזרועותיו. ידעתי שהכול אבוד ובכל זאת התעקשתי להיכנס אליך, לדבר איתך. את שכבת על המיטה ופניך היפות היו שלוות כל-כך. "תפקחי את העיניים, ככה לא מתים." שכנעתי את עצמי ואתך בלשון של ילדים, "ככה לא מתים." בדיוק במשפט הזה ניסיתי לעורר אותך כששיחקנו יחד ערב לפני שעזבנו את הקיבוץ, את זוכרת? ערב לפני שנפרדנו ממך...

"...בואי נשחק עוד פעם אחת ביננו שאת אתה" הפצתי בך, "פעם אחרונה ודי ודי לכני שאמא חוזרת מהחדר-אבל... אמא לא תטיימה שנתנוך ב'משחק הטיפשי הזה. משחק סודי שהמצאנו והסכמת להפוך אותי לשותפת סוד. זה היה לאחר שהתגלה לך שלפני שנולדתי היה לנו אח שטבע בים, אבל על זה לא מדברים. "לך, מיכלי, קוראים על שמו ואני, אם יהיה לי בן, אקרא לו גם ככה, מיכאל. אצלנו זה מין מחלה משפחתית כזאת לקרוא על שם כאלה שמתו. מחלה מדבקת שאפשר למות ממנה," גיחכת אלי, ואחר התרצית לבקשתי ונשכבת על הרצפה הקרה בעיניים עצומות. התחלתי לדגדג אותך בכפות הרגליים, כפי שהייתי עושה תמיד כדי להעירך, אבל את לא זזת. דחפתי תפוז מקולף לתוך פיך, המיץ ניגר על לחייך, אבל את לא זזת. "את סתם עושה את עצמך," טענתי נגדך, "ככה לא מתים. את לא מתה באמת" ואת המהמת מבלי להניע את שפתיך: "אני מתה. אני מתה. את לא רואה שאני מתה?" ועיניך עדיין עצומות. ואז, בהברקת פתאום, לחשתי באונך: "אם תמשיכי למות ככה אז בסוף חיים יתחתן איתי." את פקחת את עיניך וקנטרת אותי בחיוך: "מי בכלל ירצה להתחתן איתך?"

שוב התבוננתי בך והבנתי שאת כבר לא יכולה לפקוח עיניים: הדביקו לך את העפעפיים בפלסטר דק כדי שריריות העיניים לא יתייבשו. קירבתי את פי לאונך ולחשתי לך דברים כדי לעורר אותך. קראתי ספר על הורים שהצילו כך את בנם. סיפרתי לך על נעמי שכבר לא יכולה להתאפק יותר, והיא מוכרחה לשתף אותך בסיפורים על קובי, החבר החדש שלה, ואיך שכל החברות שלה מקנאות בה. ועל מיכאל, שהחליט למרות דעת חבריו לעלות לתורה ביום בר המצווה שלו וכבר החל לומד את פרשת השבוע. יש לו יופי של קול, הוא לא מזויף כמוך, גיחכתי והתבוננתי בך כדי לדלות את תגובתך. אבל את נראית כמתעלמת מדברי, כאילו עסוקה בעיניים חשופים יותר מדברי ההבל שאני מלהגת באוזניך. ויוני, עודדתי את עצמי להמשיך, יונצ'וק הקטן שסיפורי התעלולים שלו גרמו לך

להם כהוגן וחיים היה צריך לשיר במקומה, אני מגחכת לעצמי וצונחת למרגלותיו נטושת כוחות, כשאני מניחה את ראשי על ברכיו ומהמהמת איתו את המנגינה.

כבר לא תהיה תמונה משפחתית, אני מוותרת בלבי, ללא צער ואפילו בהקלה מסוימת. התמונות האלה יש בהן תמיד צער של פרידה, והם לא רוצים להיפרד. הם לא רוצים לעזוב את החברים שלהם, את הים ואת נעמי, מהדהד בראשי המשפט שאמרתי אז לאבא. ולנו נוסף גם הקבר של מאירה. באותו רגע אני מבינה פתאום את מבטה הכבוי של אמא מן התמונה המצהיבה התלויה מעל למיטתי. לאבא היו תשובות נחרצות שאין עליהן עוררין, לי אין. חיים אולי יילך אחרי, מותש משנים של תחושות אשמה והדיפת הצער, אבל היכן תמצא לו האדמה בה יוכל לשתול את שורשיו



מחדש? אני נזכרת בטיול האחרון לשפת הים עם ילדי הגן יום לפני שעזבנו. מרים הגנת, לראשה מטפחת כחולה וסינר לבן עוטף את מותניה העבות שאלה: "מי מכס יודע, ילדים חביבים, איזה דגים חיים על החוף?" ואני השבתי בלחש: "דגים מתים" ולא הבנתי למה כל הילדים צוחקים.

נחמהלה עייפה מן הריצה אחרי השפירית ובאה לצנוח בזרועותי כשהיא משחילה עצמה ביני לבין חיים. "עכשיו אתה יכול לצלמן אותנו," היא מודיעה בחגיגות ליוסקה שכבר התכוונן לארוז את כליו, "יש אמא ויש אבא ויש אני." כמה פשוט, אני חושבת לעצמי, וכמה נכון, ומיד מתרסת. שהרי אפילו במשאלותי הכמוסות ביותר אינני שוכחת מה מוטל עלי, מה לקחתי על עצמי. באהבה. אני מלטפת את נחמהלה במבטי ואומרת בלבי שגם היא נושאת על עצמה חוב של אהבה. קראתי לה על שם אמא. "אצלנו במשפחה זה כמו מחלה מדבקת, אפשר למות מזה" מהדהד בתוכי קולה של מאירה ואני מתבקת את בתי בכהלה. יוסקה טוען את מצלמתו וקורא לעבר נחמהלה: "איפה ציפור, נחמהלה, איפה ציפור?" והיא מרימה את מבטה ומצביעה ביד הדובשנית שלה לעבר השמים: "הנה ציפור!" וקול זמום המצלמה נשמע כמו שער שנפתח.

"יש!!" מכריז יוסקה בהתלהבות ומנופף באגרופיו. "זה ייקח בערך שבוע עד שהפילים יחזור מהפיתוח," הוא מקנח את שפמו בהתרגשות, "אני מקווה שלא תברחו לי בינתיים, אה?" אני ממשיכה לעקוב במבטי אחר הציפור הבלתי נראית עליה הצביעה נחמהלה. אולי היא הדרך שנפתחה לי. להמשיך להתגעגע אל מקום אחר, אל חיים אחרים. לא לנסות לחיות אותם רק לחלום עליהם, ולראותם כדרך שילדים רואים דברים בלתי נראים... יום אחד, שגם הוא בלתי נראה, אולי...

תמיד לצחוק, הוא התחיל לאסוף צבים, ויש לו כבר שניים, כי צבים לא עוזבים אף פעם את הבית שלהם...

וכבר כמעט שאנחנו מוכנים לצילום, אלא שבאותו רגע מבחין יוני בשפירית שמעופפת אל מול המצלמה. הוא מזנק ממקומו כדי לתפוס אותה וכמעט נתקל ביוסקה הצלם. נחמהלה מצטרפת אליו בריצה ושניהם מדלגים בעקבות השפירית, משמיעים לעברה קריאות לוחמים אפריקאים בטקס יציאה לקרב. ושוב הכול מתפרק, ושוב אצטרך לאחות אותם מחדש כדי שתצא תמונה שלמה. והכול מוטל עלי. אני שולחת מבט מתחנן לעבר חיים. שיעשה משהו. שיעזור לי. מה בסך הכול אני מבקשת? תמונה של כולנו ביחד, זה הכול. שהרי אם לא נתאמץ לשמור על מה שנותר לנו הכול יתפורר לאבק. חיים מפנה ממני את מבטו ומתבונן בשיח הפיטנגו שמאחורינו, שיח הפיטנגו שנטעע במו ידיו לבקשתה של מאירה שהתעקשה לקרוא לו עץ הדובדבן שלנו. עוד שבועות ספורים יבשיל הפרי ואנחנו כבר לא נהיה כאן. וידיים זרות, ידיים מפונקות ותובעניות, יקטפו את הפרי ואולי יעקרו את השיח, כי לא יסתגלו לטעמו החמצמץ...

יוני, פניו המנומשים סמוקים מהתרגשות, מסתער לפתע לעבר השפירית שנחה לרגע על ידית הברז. הוא נתקל בנחמהלה, שמחקה את תנועותיו, ומשתטח על הדשא, רק כפסע כינו לבין הברז החלוד. פניו מעוכים על משטח הדשא הדוקרני, פורץ יוני בזעקות מרות, כאילו ביקש לשלוח את מחאתו אל לב האדמה: "אמא... אמא... אני לא רוצה לנסוע לשם! אני לא רוצה! אני שונא את המקום המחרבן הזה! שונא אותו!" חיים קם ממקומו, אוסף אותו בזרועותיו, מצמיד את ראשו אל זהו כשהוא מלטף את פניו ומסיר בעדינות פיסות דשא ופירורי אדמה שדבקו בהם. יוני ממאן להינחם וחיים מתכונן כי כשהוא מניד את ראשו בעצב ומבקש ללא מלים שאבין כי דמעותיו של יוני הן דמעותיו שלו, שיבשו עוד טרם היווצרותן.

ובאמת מעולם לא ראיתי אותך בוכה, חיים שלי. לא בכית כשבא הרופא בקיצו של אותו לילה מתיש ובישר לנו שמאירה נפטרה. היא נפגעה קשה בגזע המוח, הסביר לך, 'גזע המוח', כאילו דיבר איתך על ייחורים והרכבות, מלים הלוקחות משפת גידול העצים שהיא שפת האם שלך. לא בכית כאשר הודענו לילדים על מותה. וגם לא בשעת הלוויה. בלילות אני מתעוררת ומתבוננת בפניך, מצפה לגלות בהם את סימני הבכי, שמציף כנגד רצונך את המחילות החסומות של תודעתך. אבל פניך יבשות. ורק תנועת השרירים המכווצת אותם וקול שיניך בחריקתן מסמנים לי שאי-שם במעמקי מוחך מתחולל מאבק שאין בכוחי להבינו. ברגעים של קרבה, אני משעינה את ראשי על ראשך, מצמיחה את רקתי אל רקתך, כאילו מנסה לדלות מתוכך את מחשבותיך הכמוסות ביותר. על מה אתה חושב, אהובי? אני משגרת אליך את מחשבותי ללא קול, מה אתה מרגיש? מה מסתתר בעמקי לבך, ספר לי. ואתה מלטף את זקנך בתנועה רחומה, ואחר את שערי, ואצבעותיך זוכרות עדיין את גלי שערה של מאירה, ומציע לי, כקורא את הרהורי, לחדול מהחיפוש אחר המופלא ממני. "אין עומקים נוספים. מה שרואים זה מה שיש", אתה מחיך אלי.

נעמי מכריזה בקולה הצווחני: "די! נמאס לי מכל הבלגן הזה של צילום משפחתי. אם זה לא מתבצע תוך דקה אני עפה מכאן!" וכדי להדגיש את רצינות כוונותיה היא פונה אל קובי שמסתכל בנו מן הצד ומפצירה בו להצטרף אליה. יוני מוחה את עיניו ומשתחרר מאחיזתו של חיים, כאילו מיצה את מנת הכאב. הוא מפתה את נחמהלה לצאת איתו למסע בלשי בעקבות "הרגול מכוונת האויב" המסתתר בדשא. מיכאל בוחן אותי במבטו ומציע לי בתנועת יד להמתין מעט, "הם תיכף יחזרו," הוא מרגיע וניגש לדבר עם יוסקה הצלם כדי להבטיח שלא ינטוש אותנו. חיים יושב על הכיסא במרכז התמונה שהתרוקנה מדמויותיה, מהמהם שיר ערש נשכח שאמא היתה שרה לנו "מי יתנני עוף, ציפור כנף קטנה..." מאירה ודאי שרה אותו לילדיה בנדודי אין סוף נפשי מה מתענה... היא בטח זיפה

מצד זה עמוס לויתן

מוספים, ספרים, ארועים

מסירה קללות וחרמות

משימה לא קלה נטלה על עצמה יאירה גנוסר בספרה "לא בשבילנו שר הסקסופון" על שירי יאיר אברהם שטרן (הוצאת יאיר 468 עמ', 1998): גם מחקר חלוצי של שירי יאיר, שאפילו רישום מדויק שלהם טרם נעשה לפניו; גם שרטוט הביוגרפיה היצירתית שלו והשיפתם של כתבי-יד גנוזים וקטעי יומן-חיים מתקופת היותו סטודנט בירושלים ובפרינצה; גם התחקות אחר "התקבלותו" השירית, ובעצם דחייתו, על ידי תרבות הרוב של היישוב, אשר מחקה אותו מן המפה התרבותית של זמנו ושל זמננו כ"משורר מקולל", ומשימות נוספות. אבל יותר מכולן, סבורני, זוהי המשימה הקשה מכל המנסה לחולל שינוי עמדות – מנטליות ותרבותיות – הן בשמאל והן בימין, ביחס לדמותו השנויה במחלוקת, ובעיקר בלתי-ידועה, של מנהיג המחתרת לח"י, יותר מיובל שנים לאחר הרצחו ב-1942.

קורא בן-ימינו, אומרת גנוסר, ניצב מול שני מיתוסים סותרים הקשורים לאחרית ימיו של אברהם שטרן: טרוריסט, איש כנופיה אלים, מזה; ומנהיג דגול שנרצח בדם קר על-ידי שלטון זר, מזה. לשני המיתוסים נגיעה ממשית בחייו, אבל שניהם מאפילים, לדעתה, על דמות המשורר, שהיא מבקשת לחשוף.

ובאמת, המאמץ הגדול וגם ההשג של הספר, לדעתי, הוא בהצגתו של יאיר בראש וראשונה כמשורר שהשירה היתה ממהותו הפנימית ביותר וגם יעדו העיקרי בחייו. מבחינה זו, הספר מרתק ומשכנע כאחת, ואולי גם מצליח לשנות עמדות (לפחות אצלי, שגדלתי בצד של ה"יישוב" וכל מה שידעתי על שטרן זה שהשתייך ל"פורשים"). התחושה העולה למקרא ספרה של גנוסר, היא שדמותו של יאיר היא דמות טרגית למדי, ואין זו רק הטרגדיה של הדמות החיה,

חיה הקצרים ומותה הנורא (תיאור הרצח בספר, אף שהוא עובדתי ויבש, הוא מצמרר גם היום) אלא גם של הדמות ההיסטורית שסולפה ולא הובנה. מקור העוול אינו רק במיתוסים המנוגדים של המחנות היריבים, אלא בעיקר בשל העובדה שבאף אחד מהם לא הוכר יאיר בדמותו האמיתית – כמשורר.



השמאל ראה בו פאשיסט; הימין ראה בו אינדיווידואליסט; משוררים ראו בו טרוריסט; עמיתיו במחתרת ראו בו מנהיג. אפילו ד"ר ישראל אלדד, חברו לדרך, כינה את שיריו "מעשיים" וסבר כי חייו, ולא שיריו, היו עיקר שירתו. "היה זה", אומרת יאירה גנוסר, "מבט שגוי שהקנו לו מעריציו הפוליטיים, אימצוהו שוללי דרכו וקיבלוהו הדיוטות. מבט שגוי שהפך לכעין הסכמה נרחבת" (עמ' 71). יאיר נודע בעיקר כמחברו של שיר אחד "חיילים אלמונים" שנעשה הימנון המחתרת, כאשר

בחייו לא נדפסו אלא קומץ משיריו, ואילו ספר השירים עליו עמל במשך שנים ראה אור רק לאחר מותו ב-1950. (גם מותו, אגב, עבר כמעט ללא ציון. היחיד שתבע חקירה וערער על גירסת הכולשת הבריטית, היה דווקא פרופ' יהודה מאגנס מ"ברית-שלום", שכינה את יאיר, שהיה מתלמידיו באוניברסיטה, "אנימה קאנדידה" – נשמה מאירה).

תזה מרכזית, אפוא, בספרה של גנוסר, המקיף נושאים רבים, אולי רבים מדי, ולא נוכל להתרכז כאן אלא בה, היא התזה העוסקת בפואטיקה של שירתו, שהיא הרבה יותר מארס-פואטיקה בלבד, שכן באמצעותה מבקשת המחברת גם להסביר את התפתחותו האישית של שטרן מעלם תמודות אוהב חיים, סטודנט בוהמיין ודוקטורנט מצטיין המתכנן קריירה אקדמית, לראש אירגון מחתרת קיצונית. לפי תפיסה זו, פעילותו המחתרתית של יאיר היתה בעצם פועל יוצא משירתו ולא להפך, כלומר המשורר קדם – כרונולוגית ולוגית – לאיש המחתרת. על כך מעיד גם שם חלקו הראשון של הספר הקרוי "ביוגרפיה של משורר כנרצח פוליטי", משמע, אף שהרצח היה פוליטי, הנרצח היה משורר. במילים אחרות, האופן שבו תפס יאיר את הפואטיקה השירית שלו ואת מחויבותו הטוטלית כלפי שירתו, הוא שגם הביא אותו בסופו של דבר לתפקידו הפוליטיים. כך, למשל, מפריכה גנוסר טעות רווחת, כאילו השם "יאיר" היה כינויו המחתרתי. האמת היא שכינויו במחתרת היו "עזריה" ו"אריאל" ואילו יאיר במקורו (השם אמנם נגזר משמו של הקנא אלעזר בן-יאיר) היה שם-עט בו בחר לשימוש גלוי דווקא, כשביקש לעברת את שמו (שטרן-כוכב-יאיר) לצורך פרסום של שיריו ובו השתמש לראשונה ב-1937 כשפירסם שלושה מהם ב"הירדן" (עמ' 225).

המודלים הפואטיים, אפוא, מהם שאב

העיקר הוא כי יאירה גנוסר המשוררת, הקרויה על שמו של יאיר (אחיה הבכור פנחס גנוסר נמנה עם המגורשים לקניה) הצליחה בספר זה לתאר דמות חיה ושובת לב של אדם ומשורר, כפי שביקשה בדבריה המתפרסמים על גב העטיפה, המתארים את יחסה המשתנה ליאיר בתקופות חייה השונות, ולהציב מחדש את נושא "המשורר המקולל" לדיון, שבעצם מעולם לא נערך.

זה מנחם בן זה?

איך אומרים אצלנו בלשון 'הכזה, כאילו': "אני לא מאמין!" ובכן אני לא מאמין למה שקראו עיני ברשימתו של מנחם בן ("אשתי אומרת שלא התאפסתי מאז המפגש עם ראש-הממשלה, ויש בזה משהו" מוסף 'תל-אביב' של ידיעות-אחרונות 13.2.98) על פגישתו עם ראש-הממשלה (ואני מביא זאת גם לתועלתם של הלא תל-אביבים שאינם קוראים מוסף זה). אפשר לעשות מהפך משמאל לימין (לא שזה כבוד כל-כך גדול) וזה קרה לכמה אינטלקטואלים אצלנו; אפשר להיות תומך במדיניותו של ראש-הממשלה מנימוקים ענייניים, ככיכול; אפשר להתרשם מכישוריו הרטוריים; אפשר, אפילו, להיות מוומן, עם עוד תשעה אנשים, לפגישה בביתו בירושלים (ב-15 בינואר השנה); אבל לאבד ככה את הראש? את כושר השיפוט? ואת הכבוד העצמי?

מנחם בן הוא בדרך-כלל מבקר ספרות בעל רגישות גבוהה למלים - כיצד נתן, אפוא, לטקסט שכזה לצאת מתחת ידיו, אלא אם כן היה תחת השפעת אותו סם הזיות (ל.ס.ד.) שהוא מרבה לדבר בשבחו גם בכתבה הזאת, או שנתניהו הפך לתחליפו הממכר? הנה כמה קטעים נבחרים מאותה רשימה שלא תיאמן.

עוד לפני הפגישה עצמה, רק משנודע לו כי הוומן אליה, הוא כבר מתמלא התרגשות עצומה. הוא נזכר שבעבר כבר לחץ באקראי את ידיהם של שני ראשי-ממשלה (פרס, שמיר) אבל הפעם זה, כמוכן, כל-כך שונה:

"יש כמוכן הבדל בין לחיצת ידיים קצרה עם שני ראשי ממשלה לשעבר, לבין מפגש ממושך עם ראש-ממשלה מכהן. מה עוד שמדובר בנתניהו, ראש ממשלה שאני מאוהב בו במידה רבה (עם כל הביקורת המהותית שיש לי עליו). ולהיות אדם הפוגש את נשוא אהבתו, ועוד למשך ארבע וחצי שעות, ועוד בביתו החדש ובהשתתפות אשתו - אין הרבה מתנות נפלאות מזה בעיני בעולם הזה."

אלוהים! אתם קראתם את זה? ראש-ממשלה שהוא "מאוהב" בו; "נשוא אהבתו"; "אין הרבה מתנות נפלאות מזה בעולם הזה". זה מנחם בן זה?!

בהמשך הוא מחליט (עניין מוזר כשלעצמו) כי

ועלי למות, מוחי יישפך. גנוסר מביאה מקבילות נוספות בין השניים, המצביעות על מימוש התפיסה הפוטוריסטית בשירת יאיר, והכוללות הסתייגות מליריקה, חרוז מודרני, שירה כנשק, דינמיט כמיתוס ועוד (עמ' 76-79). כך שכאשר הופיע שירו הידוע ביותר של יאיר 'חיילים אלמונים' ב-1932, הוא לא בקע מן האין, אלא נבנה על יסודות מהפכניים-פוטוריסטיים מוכרים, כמו קריאת קרב נגד השאננות החברתית ("חיילים אלמונים הננו בלי מדים... משורה משחרר רק המוות"); צבעוניות דרמטית אימננטית של צבעי אדום ושחור ("בימים אדומים.../בלילות השחורים של יאוש"); תפיסת הקורבן וההרס העצמי כתנאי לבניין עולם העתיד ("כמו במלט נדביק הגופות לבנים.../ובניין המולדת נקים"). בכלל הפרק המוקדש ל'חיילים אלמונים' (147-175) הוא, לטעמי, מן היפים והמאלפים בספר. ממנו מתברר גם, כי השיר שהפך להימנון המחותר, היה שירו הראשון של יאיר בעברית והוא לא נכתב כלל כעדות לחיי מחתרת ולא בתנאי מחתרת, אלא בהווה הסטודנטילית הנוחה יחסית של המשורר באותה עת בירושלים. את נסיבות כתיבתו ואת משמעותו מתמצתת יפה גנוסר באומרה, כי אף "שנקודת המוצא לשיר היא פרעות תרפ"ט (1929) הרי האמידה המרכזית בשיר מתעדת תובנה פוטוריסטית: התנגשות חזונית בין אנשים צעירים לבין גורל". עם זאת הוא יכול, כאמור, גם להסביר את המעבר מחיים סטודנט לחיי לוחם.

מקוצר היריעה לא אוכל להאריך, לכן אביא רק עוד פיסקה אחת מדבריה של גנוסר, המסכמת את סוגיית 'המשורר והחייל': "תולדות חייו של יאיר לא היו צירוף מקרי בין כתיבת שירה לבין פניה לאלימות, אלא תולדות משורר משכיל העורך את בחירותיו מן הזווית של 'אינטליגנציה+טרור' על רקעה של מסורת בינלאומית. יאיר הוא דוגמה ארץ-ישראלית לזן של משורר מהפכן, שכתבתו וחיו מבטאים - בהיותם כרוכים יחדיו - קונפליקט היסטורי מהותי, מחאה נגד סדר קיים, התנגשות הכרחית מודעת בין המשורר לבין השלטון. הן מרחיבות את התצפית על הביוגרפיה של יאיר ממקרה של מנהיג מחתרת שנרצח, למהות כוללת - קונפליקט אימננטי בדור היסטורי בין אלימות השלטון לבין המשורר" (עמ' 86).

הדברים יפים, בלי ספק, והלב נפתח לקבלם, כמו את הספר המרתק הזה כולו, ולא הזכרנו אלא מקצתו (פרקים מעניינים הם פניו הפארודיות והסאטיריות של יאיר וכן יחסו הנפתלים עם רטוש). בפראפרזה על שם ספרו של קנו הנסקר למעלה, אפשר לומר כי בספרה שלה היא 'מסירה קללות וחרמות' גם אם אינו עונה על כל השאלות, בפרט בכל הקשור לאי-התקבלותו כמשורר. אולם

השראה, היו המודלים האירופיים שעוצבו בין שתי מלחמות עולם, ושחיברו יחד "אינטליגנציה+טרור". יאיר נמנה, לדבריה, עם המשוררים שבשבלם "היות משורר והיות מהפכן הם שני גילויים של אותה אישיות". הוא התרשם מ"מרד המשוררים" האירי ב-1916 וממנהיגו פטריק פירס, שהכריז כי "יעודו של המשורר הוא להיות טרוריסט-מהפכן הנידון למוות, שמותו מקדם את המאבק הלאומי". אולם מעל לכל, היה זה הפוטוריוס הרוסי ממנו הושפע יאיר ישירות ובעוצמה רבה. כבן התרבות הרוסית, שפה שבה אף כתב את שיריו הראשונים, הכיר יאיר הכרות קרובה את יצירתם בת הזמן של משוררים כמו יסנין, בלוק, ובעיקר מאיאקובסקי, עליהם כתב תיאורטיקן הספרות רומאן יאקובסון במסתו הידועה ('על דור שביזבו את משוררינו') כי "המשורר הוא אויב זמנו, אויב מדעת; שיגרת ההווה היא טריטוריה חסרת אוויר לנשימתו... כל אחד מהם חדור בהכרת אובדנו, הכרה ממושכת ונוקבת לבלי נשוא..." (כמצוטט אצל גנוסר, שם) מה שאפשר לומר במידה רבה גם על יאיר.

יאירה גנוסר מונה מקצת מתכונות השירה הפוטוריסטית שאימץ בכתיבתו: אנרכיזם קולקטיבי של מורדים / פניה לחומרים חסרי הילה אסתטית / הסירוב להזדקן / שאיפה למות צעיר / נטייה להרס עצמי / אלימות כתנאי לעולם העתיד, וכדומה. היא מראה בפירוט עד כמה הכיר יאיר את שירת מאיאקובסקי ועד כמה הושפע ממנה. כמשורר מודע ולא נאיבי, התיר לעצמו אף לעבד ולשבץ בעולמו האותנטי את התמונה הפוטוריסטית של מאיאקובסקי. בשירו 'חיים אנחנו במחתרת' (פירגנה 1934) הוא כותב:

ונאמין ביום צלמוות...
עם אלוהים נשרה ומוות
נקביל פני גואלי-ציון.

נקביל פניו: יהי זמנו
מרבד אדום ברחובות
ועל מרבד זה מוחותינו
כשושנים הלבנות.

דימוי מפורסם זה של המוח השפוך כשושנים לבנות על מרבד הדם (מעין מבושר של "בארגמן" המפורסם ממנו) הוא בעצם עיבוד אסתטי של דימוי המופיע בפואמה של מאיאקובסקי 'חליל חוט השדרה' (עברית: אריה אהרוני, הוצאת אלף, 1978) "...ומוחי אמר על טיילת האבן! / הנה חיללתי את השם / צווחתי אין אלוה...". כאשר אצל שניהם מובלטים באכזריות צבעי הדם והמוח, אדום ולבן; אצל שניהם נמצא הדובר הלירי בעימות עם אלוהים; אצל שניהם משולבים החג, הרחוב והמוות; ואצל שניהם דומיננטית העמדה הטרגית - אני יצרתי חג ברחוב

בשל העובדה שהתנסה לפני כעשרים שנה בשימוש באותו ב-ל.ס.ד. רצוי שיסרב לפגישה כדי שלא להזיק, חלילה, לראש-הממשלה, וכך כאשר הוא שומע את ההזמנה בטלפון "סוג מסוים של גלי אושר נכזבים מצדף אותי, כי אני יודע שאני חייב לסרב". "גלי אושר נכזבים, כי אני יודע שאני חייב לסרב" ממש לא ייאמן. אבל אל דאגה, סופו של דבר שהוא בכל זאת הולך לפגישה. ושם קורה משהו נוסף שהדעת הצלולה לא קולטת אותו לגמרי, הוא מגלה איזה קשר "מיסטי" בינו לבין ראש-הממשלה:

"...אתה יודע שיש איזה קשר מיסטי קל בינינו, מיני, ביני לביןך, אמרתי לראש-הממשלה. ראשית, נולדנו שנינו בכ"ח בתשרי, אני בתש"ח (48) ואתה בתש"י (49)... שנית, שנינו בחרנו לעצמנו את השם - בן. אני כשם משפחה (קודם קראו לי בראון) ואתה כשם פרטי, כי בארצות הברית הרי קראת לעצמך: בן ניתאי".

לרגע היה נדמה לי כי מדובר באיזו פארודיה, שכן כאשר אמר לו בן מה שאמר על תאריכי הלידה העבריים המשותפים שלהם, לא הגיב לרגע נתניהו, כאילו לא הבין במה מדובר, ובן מעיר על כך בדברים הבאים: "ראש-הממשלה הסתכל בי תוהה קלות. חשד קל עבר בי, שאולי ראש הממשלה לא לגמרי מודע לתאריך הולדתו העברי, שהופיע בכמה תחקירים עיתונאיים עלי...".

אבל, למרבה אכזבתי, לא בפארודיה מדובר כאן, אלא ברצינות תהומית. בן, גם דברים נכוחים רבים היו למנחם בן לומר לראש-הממשלה, וטוב שאמרם. בעיקר כאשר הזהיר אותו מפני ש"ס, הרב עובדיה ושני האליהו (אלי שי - שר העבודה, ואלי סוויסה - שר הפנים) ההולכים ומשנים את צביון החברה החילונית-ציונית במדינה; כאשר דיבר על החינוך, הפלורליזם התרבותי והלגיטימיות של שלושת הזרמים ביהדות; או כאשר הציע לו למנות את אילנה דיין למנכ"ל רשות השידור, מינוי מקצועי מובהק, במקום מינוי פוליטי. אבל לשם מה החנופה הדביקה כדבש בה הוא טובל את אצבעות ידיו. אני מבין שמנחם בן מתנגד בתוקף להסכמי אוסלו ורואה בהם סכנה גדולה, אם כי לזכותו ייאמר שסכנתה של מדינת

מתמשכת עם ראש-הממשלה, מצאתי לנכון להזכיר כמה גיבור בעיני נתניהו במהלך הגיבורי הזה של בלימת תהליך אוסלו, מול כל איומי הערבים והלחץ העולמי. נתניהו איש נפלא, גיבור טבעי". "כמה גיבור", ב"מהלך גיבורי", "איש נפלא, גיבור טבעי".

אפשר להמשיך עוד, אבל אסתפק באלה. השאלה היא האם צומח כאן מתחת לאפנו איזה פולחן אישיות חדש, שמטפחים אותו דווקא משכילים ואנשי-רוח? לא לחינם הזהירו חז"ל דווקא אנשים מסוגו של בן כאשר אמרו "הו זהירין ברשות (ביחסים עם השלטון) שאין מקרבין לו לאדם אלא לצורך עצמן". (אבות, פרק ב').

כוכב שביט

אין לי בעיה עם דעתו של ארי שביט על האליטות של השמאל שהן, לדבריו, מתנשאות, אטומות ודוגמטיות. אולם לא זה העיקר. העיקר הוא שהטיעון המרכזי שלו בוויכוח הגדול בו פתח ("שנת השנאה", מוסף 'הארץ' 2.1.98) על מנהיגותו של נתניהו, והמובא בעצם רק בסוף תשובתו למגיבים עליו ("אל מול השבט", מוסף 'הארץ' 9.1.98) קורס כמגדל קלפים. וכך הוא כותב שם (תוך השמטות): "מעבר לפינה ממתין לנו עידן מבהיל. בתוך פרק זמן קצר תורכב הפצצה הערבית. ראשי החץ יחומשו. 30-35 השנים הטובות של המונופול



ארי שביט צלום: דינה קורן

האסטרטגי הישראלי, בהן לא היה על ישראל איום קיומי אמיתי, יגיעו אל קיצן (...). אך נחיה כאן תחת האיום החדש? לא נוכל לעשות זאת מבלי שהאליטה הישראלית

הוותיקה תעבור מהפך נפשי ומושגי. לא נוכל לעשות זאת כל עוד היא תתנהג כאילו הכל יבוא על פתרונו בשלום ברגע שזהל ייסוג לגבולות 67, כאילו כל הבעיה החלה ועתידה להסתיים עם הכיבוש...".

אכן, העתיד הזה, של נשק גרעיני ערבי עלול להיות מבהיל, אבל דווקא הוא עושה את התשובה לשאלתו של שביט פשוטה יחסית - לא נוכל להתקיים בו ללא שלום! לא הכוח כמו בעבר, ולא מאזן האימה, כמו בין המעצמות (כי איננו מעצמה) יקיימו אותנו בעתיד. ורק מחסום מוסרי, כן רק הוא בלבד, עשוי יהיה להרתיע את התוקפן. לכן מוטב להגיע אל העידן ההוא כשאזורנו נתון כבר בשלום, ולא במצב של סכסוך כמו עכשיו. לאור כל זה, האם באמת קשה לקבוע כי נתניהו, חרף כל כישוריו האינטלקטואליים ותחכמוי הכותניים, מוליך אותנו לאותו אסון מבהיל?!

תרומתו של ארי שביט לתובנה זו אינה יותר מכוכב שביט, שאינו מגרש את האפלה.

המתגדרים בלימודי גנדר

פרופסור דניאל בויארין - בעל הקתדרה למחשבת חז"ל באוניברסיטת ברקלי בקליפורניה - תהה בהרצאת הפתיחה שנשא בחנוכת בית עלמא בת"א, כיצד לתפעל את המונח GENDER בעברית. בירושלים, שם הוא עושה שנת שבתון, נתקבל המונח 'מגדר' (על משקל מגור) על שימושו, למשל, 'טקסט מגדרי', 'סדר מגדרי' וכדומה. אבל כיצד נוטים אותו כפועל? שאל.

המשמעות המקורית של GENDER באנגלית הוא מיין דקדוקי, כלומר האבחנה בין שמות ממין זכר וממין נקבה (ללא קשר לסקס). אולם בגלגולה המודרני הורחבה תחולתה על כל התחום של יחסי גברים-נשים, שהתפתח עם ההגות הפמיניסטית.

בויארין, המזכיר בכתביו את תרומת התיאוריה הפמיניסטית להגותו, ושבהרצאתו קרא פרקים מתוך ספרו החדש "התנהגות בלתי-הרואית", נזקק לצורת הפועל של מגדר כדי לומר ש"הציוני ממוגדר על-ידי פרויד כגבר, והציונות כולה, לפיכך, היא זכרית" (פיסקה ממנה כבר אפשר ללמוד על אופיו הנקבי והאנטי-ציוני של ספרו).

ובאמת, איני בטוח אם תרגום 'גנדר' ל'מגדר' הוא הקולע ביותר. מגדר נגזר מ-גדר ויכול להתאים לכל מיני התגדרויות. לעומת זאת הפועל המרובע ג.נ.ד.ר. מתאים, לדעתי, הרבה יותר. ראשית, הוא שומר במלואו על אותיות השורש הלועזי. שנית, פעולת ההתגדרות שייכת במובהק (עדיין) ליחסים בין המינים. שלישית, העוסקים בלימודי גנדר מרבים להתגדר בעובדה זו. שם-הפועל, לפיכך, הוא 'לגנדר'; שם הפעולה 'גנדרנות'; בעל המקצוע 'גנדרן'; הטקסט 'גנדרני'

וכדומה. ועוד אפשרות: מרצה זוסר ייקרא גונדר/ית ומרצה בכיר רב-גונדר/ית. הסטודנטים מתגנדרים, והבוגרים מגונדרים בלימודי גנדר. ■

"מה לי חרב מה לי מלחמה?"

אף שאין זה נהוג להמליץ על יצירות בכתב-העת בו אתה כותב, אין זה גם הוגן להתעלם מן הראוי לציון, רק בשל עובדה זו. וכוונתי לתרגומים מן השירה הערבית שהובאו בגליון דצמבר של 'עיתון 77'. עניין זה חשוב כשלעצמו, אבל לא על-כך אכביר מלים, אלא שפשוט השירים היו כל-כך יפים ורעננים שאי-אפשר שלא לציין זאת. והיה להם גם איזה קו מאפיין, כמדומני, של פייסנות, ויתור, היפוכה של התלהמות לוחמנית, החל במשורת המצרית הצעירה, אימאן מרסאל, ששירה, בתירגומו המצויין של ששון סומך, מלאים כה הרבה חן והומור (לי היא הזכירה את אביבית רווח הישראלית - תגליתו של עתון זה) כמו למשל בשיר



נאור קבאני

"לכבד את מרקס" שאפשר לקרוא באופנים (משעשעים) רבים; דרך אבו נוואס הקלאסי בתרגום של עפרה בנג'ו ושמואל רגולנט המחזיר חרב לנדנה ("מה לי חרב מה לי מלחמה?") אני נועדתי לעינוגים ולשעשועים"; עבד אל-קאדר אל-ג'נאבי, הגולה העירקי, המקדיש שיר למשורת

ישראלית צעירה ("...תצה את פני הים וברח איתה"), אלישבע גרינבאום, בתרגום ראובן שניר; מחמוד דרוויש ("אוי איזה גשם הלנה") בתרגום פרץ-דרור בנאי; ומעל כולם, המשורר הסורי-לבנוני הוותיק, נואר קבאני, בשיר הקרוי "יומנו של עורק מן השירות הצבאי" בתרגום לאה גלזמן. שיר נהדר של משורר גאון בערוב ימיו, כאשר, כדברי ההסבר של המתרגמת, השיר מעלה אנלוגיה טרגית בין אובדן התשוקה לאובדן הכתיבה:

לא אוכל לעשות אהבה
בלי אהבה
ולא לכתוב שירה בלי שירה

האם אפשר גברתי ש
תאהביני

בעוד אני נטול עבר
חסר זהות

שורות ששווה לחזור ולקרוא. כאמור, גליון דצמבר מס' 214. ■

נן יפאני

←המשך מעמ' 39←

כשהם עברו על ידנו ראיתי שהנערה בוכה והפרצוף של החתול מרוסק, כאילו נדרס או ננשך באכזריות. בעין אחת הוא הסתכל בנו, בלי להאשים וכלי לבקש רחמים, והעין השנייה היתה פצע פעור. דחפתי את העגלה במהירות ושי לא הספיק לשים לב: הוא נופף להם בידידות.

לא סיפרתי לה על החתול, היא האמינה באותות מבשרי-רע. יכולתי לבטל את הארוחה ולא ביטלתי. רק שכחתי לקנות יין. היא הגיעה בדיוק בשבע והיתה כל-כך יפה שאפילו שי נראה מוקסם. לי הביאה ורדים אדומים, וכנראה שלא היה לה מושג מה נותנים לילד בן שנתיים ותשעה חודשים, כי קנתה לו פאזל של שלושים חלקים. שי שמח במתנה גם אם לא ידע בדיוק מה לעשות בה. היא, שאם אהשוב את שמה הוא יהיה כמו צרחה צורמנית במוח, התיישבה לידו על הריצפה אחרי רגע של היסוס והתחילה להראות לו איך מרכיבים את הפאזל. "צריך להתחיל מהפינה", אמרה לו. "אני קופצת למטה להביא יין", אמרתי להם, ושי לא ביקש לבוא איתי.

בדרך חזרה הלב שלי הלם לא רק מהריצה במעלה המדרגות, אלא כמו שהוא הולם כשהמעלית מתקרבת לקומה הארבע-עשרה אצל וירגיניה. עמדתי רגע לפני הדלת להרגיע את הנשימה. לא שמעתי את קולה הנרגז, או את קולו המבוהל, וגם כשנכנסתי לא ראיתי שום תנועה מהירה, לא נשלטת, שום זכרון ילדות מעיק שנהפך פתאום למשהו אלים, לא: שניהם פשוט ישבו מרוחקים זה מזה וחלקי הפאזל מפוזרים ביניהם באי-סדר מכווער שכמו הוכיח אותי על שטעיתי טעות שכזאת למרות כל מה שאני יודעת, טעיתי מההתחלה ועוד לפני ההתחלה. לא: היא רק נשאה אלי את המבט האדיש, האטום-מעט, הזר והמרוחק ללא תקנה של הנשים היפות, וחוף מזה לא קרה כלום - לא היה שום צורך שהבקבוק יפול לי מהיד ויסמן במלודרמטיות מגוחכת את מה שהיה ברור ממילא, אבל שמעתי אותו נופל ונשבר והרחתי את היין, וידעתי ששום חומר ניקוי לא יסלק כתם של יין מריצפת עץ. ■

טל ניצן-קרן

ומסתננים דרכו. יד מונחת על יד בחום, או בצער: הפסקת הצהריים עומדת להיגמר. העיניים החומות גדלות עוד כשהיא מקשיבה, בולעות כל מלה שלי. כל יום ידעתי עליה יותר. דיברנו מהר, נגענו מהר, כאילו ידענו שצריך להספיק הכול בתוך שלושה שבועות. פעם, על המדרכה ברחוב 79, עמדה להקת ג'אז וניגנה Desafinado. שלושת הנגנים היו מעולים ואנחנו נעצרנו להקשיב. אחרי הסולו סקסופון הם קטעו את הנגינה פתאום ועל רקע מחיאות הכפיים פרצו בוויכוח מר, ברוסית. שתינו חייכנו. הסתובבתי אליה, היא נישקה אותי על השפתיים, והלכה. הנגנים התחילו לארוז את הכלים, אבל הבוסה נובה השתוללה לי בתוך הראש ולא השתקקה עד הלילה.

כל הבקרים היו המראה נרגשת אל הצהריים, אל הרגע שאראה אותה ממחרת אלי ברחוב, ונתחבק. מול המחשב שוב לא ראיתי גנים יפאניים. במקום איי אבן בים החצץ - הצוואר המלכותי שלה, הבושם שממשיך ללטף גם אחרי שהיא הולכת, הקול הילדותי. אחר הצהריים השעות היו תפלות ומרוקנות, אטיות מנשוא, הולכות ומתמלאות יאוש כמו היאוש בחיבוק של שי, שתמיד עמד וחיכה לי מאחורי הדלת של וירגיניה.

אחרי שלושה שבועות הזמנתי אותה לארוחת ערב בשבת. היא קצת חששה (משי? מאיזו מכונית צעצוע שתתנגב לה בודון מתחת לרגל?) אבל לא סירבה כדי שלא לפגוע בי. בעצם קיוויתי שתסרב, שתיתן לנו עוד מעט זמן להתרגל. אבל סוף השבוע היה כל-כך ארוך ומלא געגועים שלא יכולתי לחכות עד הפסקת הצהריים של יום שני.

ביום חמישי אחר הצהריים הלכתי עם שי לשוק הקטן בירוק. בזמן שמילאתי את הסל שי חיפש בכל הסככה את החתול הג'ינג'י מקס שהיה מרשה לו ללטף אותו ולא מצא, גם לא במחסן. סיגל הקופאית, אמרה לי שהוא נעלם לפני ארבעה ימים וכנראה שלא יחזור. בדרך חזרה, בעליה של רחוב 92, נזהרתי שהעגלה של שי לא תתהפך אחורה מכובד הפירות והירקות. מולנו באה כמעט בריצה נערה שהחזיקה חתול בידיים. שי קרא בשמחה: "תוליו! הנה תוליו!" אבל



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

אקו"ם מגינה על זכויות יוצרים

מהי זכות יוצרים

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

אקו"ם

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

תמלוגים

אקו"ם מעניקה רשיונות לשימוש ביצירות חבריה וביצירות חברי האגודות הזרות תמורת תשלום תמלוגים. כנגד אלה שעושים שימוש ביצירות, בלי רשות וללא תשלום תמלוגים, ננקטים הליכים משפטיים. נגד מפירי החוק קיימים סעדים אזרחיים ופליליים, שיכולים להגיע לפיצויים ולקנסות של מאות אלפי שקלים ואף למאסר! את התמלוגים שהיא גובה, מחלקת אקו"ם, אחרי ניכוי הוצאותיה, לפי מידת השימוש בכל יצירה ויצירה - תדירות השמעתה, כמות תקליטים שנמכרו, מספר עותקים שהודפסו, וכדומה. אין לאקו"ם הכנסה ואינה מרוויחה את התמלוגים לעצמה, אלא מעבירה אותם לבעלי הזכויות. התמלוגים הם גמולו של היוצר תמורת עבודתו ומאפשרים לו להמשיך ליצור, להנאת הציבור כולו.

עידוד היצירה - פרס נוצת הזהב

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

הדרכה והסברים

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

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