

שבתון לקל



טד יוז

לרגל תופעת ספרו "מכתבי יום הולדת"

- רפי וייברט

תרגומי שירים

- עודד פלד, רפי וייברט

"מדיאת קולות" לכריסטה וולף

- אורית אילן

פארודיה בסיפורי אתגר קרת

ואורלי קסטל-בלום

- ליזה צ'וזנובסקי

"פוסטמודרניזם" לדוד גורביץ'

- חוה זמירי

שירה:

אביבית רוח, צבי עצמון, אריה סיון, שולמית

חוה הלוי, רוני סומק, פרץ-דרור בנאי, עינת

ארדל, סילביה פלאת, טל ניצן-קרן, אליהו אלי

פרוזה:

אסף ענברי, אלישע פורת, שרה חופרי-אפלל

מצד זה

- עמוס לויתן

וכל המדורים הקבועים

801 00222 38
טל-פקס: 20-00
ש"ח

אחי.

פעם, לפני שנים ישבנו בבית קפה, יוסי, אחי גדליה ואני. תוך כדי שיחה אמר לנו יוסי, "אולי תאמצו אותי לאח". אימצנו אותך. היה שלום אחי.

■

מַעְגְּלֵי חֲמֵלָה סוֹבְבִים סְבִיב יֶלֶד
בְּעוֹר דֶּל שֶׁבְּגוּפוֹ בְּעֲצָמוֹתָיו
קָלוֹת
כַּמְעַט נִשְׁבְּרוֹת
וְהֵדֵם נִסְגָּר עוֹד עוֹד נִכְבָּשׁ
בְּדֶרֶךְ כַּח הַפְּנִימִי לְלַכֵּת.

■

וְנִשְׁמָתוֹ בְּגִבִישׁ נִתְּנָה. וְגַם
בְּעוֹד שָׁנִים מַעְבִּיר בְּנִיצוֹץ
חוּט מֵאֵב לִבְנוֹ לִפְרֵק
מִתּוֹךְ עֲצָמוֹ. קָרָן קָרָן שׁוֹלֵחַ
לְנֶגֶס הַרְפָּה בְּלִבּוֹ וּלְהַפְּנֵס
בּוֹ בְּרִקְמָה הַפְּנִימִית.

■

וּפְתָאֵם נִפְרָצוּ פְּנָיו וְאִפְלוּ
חוּט אֶחָד לֹא נִקְשֵׁר עוֹד.
נִתַּק הַכֹּל.
קוֹלוֹ נוֹזֵל
אֵינּוֹ עוֹצֵר
וְנִפְשׁוֹ עַל בְּכִי מִתְגַּלְגֶּלֶת.

מתוך ספרו האחרון של יוסי הדר "עכשיו באו אל ביתי ימים אחרים", 1996

כבוד לעובד כי הוא עובד

כל שביתה לוחצת על יבלות הציבור. והציבור מגיב, ולרוב באי-שביעות רצון, עתים בכעס. וכפי שכבר נאמר לא פעם, הכעס איננו יועץ טוב לעת משבר. והארץ נתונה במשבר מתמשך בתחומים רבים. תחום יחסי העבודה רגיש במיוחד. לא משום שעובדי ישראל, בכל הסקטורים, מפונקים במיוחד, אלא משום שישראל הפכה מזמן למדינה האי-שוויונית ביותר בעולם המערבי. לאחר שהממשלה הזאת ממיתה באופן שיטתי את "מדינת הרווחה", היא פותחת פערים עצומים בין שכר המינימום לבין משכורתם של הבכירים, שלא לדבר על מנהלי בנקים ששכרם מרקיע עד למחצית המיליון שקל לחודש.

חשוב להעיר שאלפים רבים מבין עובדי ישראל לא מגיעים לשכר המינימום. אין פלא אפוא, שהציבור המקופח הזה - כן מקופח, ושום אקרויטיקה דמגוגית של שר האוצר לא תועיל כאן - מאבד את יכולת ההבלגה. ואין לבוא בטענות להסתדרות, היא ממלאת את תפקידה. היא הפה והמגן של העובדים בארץ. כאשר התקציבים הולכים להתנחלויות, קשה לאפשר למשפחות העובדים לגמור את החודש ולו בצניעות רבה. פחות להתנחלויות, פחות לחרדים, להקפיא את שכר הבכירים, לקבוע תקרה לשכר המנהלים וללכת לקראת העובדים. זו צריכה להיות ההתחלה בדרך ליחסי אנוש תקינים בין עובדים לבין מעסיקים.

■ וחשוב מכל, להקשיב ולהבין ולתת כבוד לעובד. כי הוא עובד.

יגיע לידי הקוראים עוד לפני החגים. כך אני מקווה. לא. אין בו שום דבר שקשור לחגי ישראל. כולו חול וטוב שכך. גם ליצירה הספרותית הטובה וגם לראש השנה. היצירה היא בעצמה חג. היא בעצמה מסמלת את ראש השנה ויום הכיפורים, סוכות ושבועות, וכל החגים גם יחד. כולל מתן תורה. אך נא לא להבין שורות אלה כפשוטן. כפי שקרה לאחד הקוראים למקרא הערתי האגבית על "סיויפוס הזקן הטוב", שמגלגל את האבן במעלה ההר למרות הידיעה שהיא תשוב אל מרגלותיו, בדומה ליוצרים המעורים או המעורבים במאבקים חברתיים, למרות הידיעה שלא יועילו במיוחד, שמחר יצטרכו לשוב ולהרים קול נגד עוול כזה או אחר, וזה כמובן עד סוף כל הדורות.

ובכן, גם למשורר האנגלי, אולי החשוב ביותר בזמן הזה, לטד יוז, אין שום כלום עם חגי ישראל, אבל ספר שיריו החדש עורר את השראתם של רפי וייכרט שתרגם פואמה משלו וכתב רשימה עליו ושל עודד פלד שתרגם משיריו וכך העשיר במדת מה את שירתנו העברית, מעין תרומת דם או עירוני דם קל לשירתנו. האין זו חגיגה כשלעצמה?

ושני המאמרים המעניינים העוסקים בפוסטמודרניזם, האם לא יביאו למחשבה נוספת ואפילו אולי לרוויזיה קלה ביחס למה שכבר נאמר בנושא זה? תקוותי כי כן.

שירי המשוררים, ותיקים וצעירים, כל אחד בסגנונו ובחיתוך הדיבור שלו, יוסיפו לחגיגת הקריאה, למי שמבין ואוהב שירה. ושלושת הסיפורים הקצרים, שלושה עולמות שונים. מסות על ספרים חדשים וחשובים. רצוניות קצרות על ספרים חדשים, המדור האהוד מאוד שזוכה לתשומת לב תמה מצד הקוראים, "מצד זה" של עמוס לויתן. וכל הקונצרט הזה, על שלל כליו ותכניו, ודאי ישמח לבו של כל קורא, בעיקר ביום חג. וכאן אולי אוסיף את ברכתנו: מועדים לשמחה לקוראי 'עתון 77' בפרט ולכל שוחרי הספר בכלל.

אחי, יוסי הדר



יוסי הדר, ד"ר יוסי הדר, היה חבר קרוב מאוד. כאח לי. השתתף ב'עתון 77' מן הגליון הראשון. חבר מערכת העתון. משורר מוכשר מאוד, מספר ומחזאי. במקצועו רופא-פסיכיאטר. הלך מאיתנו לאחר מחלה קצרה מאוד אך קטלנית. ההלוויה היתה בכפר סבא, עיר מגוריו. זו היתה אחת הלוויות ההמוניות ביותר שראיתי. היה יום חם במיוחד, ואני חיפשתי בין המלווים את יוסי הדר בעצמו. שוטטתי בבית הקברות וחיפשתי אותו, רציתי להגיד לו, ראה כמה אנשים באו אליך. שמע איך

הם מדברים עליך, הקשב לבכיים של רבים, איך הם כואבים את לכתך, אתה רואה, הנה היא תורת ההתקבלות, בהתגלמותה. לא מצאתיו, אך המשכתי לחפש, כי לא יכולתי להשלים עם העובדה שיוסי הוא האדם שאותו מבכים כאן, שהוא האיש שכבר לא אראה, שגם הוא מצטרף לשורה של חברים קרובים שהעבירו את משכנם אל בתי הקברות ונעלמו... ורק בזכרוני, ברגעים של חסד, הם שבים אלי ואני משוחח עימם, ולאחרונה אני מרבה לשוחח עם יוסי,

שנה טובה?

6	אביבית רוח: שירים
7	צבי עצמון: שיר
11	אריה סיון: שיר
12	שולמית חוה הלוי: שירים
13	רוני סומק: שיר
19	פרץ-דרור בנאי: שירים
23	עינה ארדל: שירים
30	סילביה פלאת: שיר, מאנגלית: אורה סגל
30	טל ניצן-קרן: שירים
31	אליהו אלי: שירים (פרסום ראשון)

פרוזה	
42	אסף ענברי: רחצה לילית
44	אלישע פורת: סיפור לשבת
45	שרה חופרי-אפלל: מותה של אינעאם

טד יוז	
(לרגל הופעת ספרו "מכתבי יום הולדת" - "Birthday Letters")	
14, 5	שני שירים - "אדום", "רישום", מאנגלית: עודד פלד
15	פואמה - "רח' ראגבי מס' 18", מאנגלית: רפי וייכרט
17	"בעקבות אהבה חנוקה" - רפי וייכרט על "מכתבי יום הולדת" לטד יוז

מסות ומאמרים	
20	אורית אילן על "מדיאה-קולות" לכריסטה וולף
24	ליזה צ'ודנובסקי על פארודיה בסיפורי אתגר קרת ואורלי קסטל-בלום
32	חוה זמירי על "פוסטמודרניזם" לדוד גורביץ'

ביקורת ספרים	
6	יוסף ברנע על "בראשית חדשה" לשמעון פרס
7	יעל הראל על "הענקים וילדי השמש" לאוריאל זוהר
עודד פלד על "נישואי העדן והשאל" לויליאם בלייק, בתרגומו של גיורא לשם	
8	יורם סלבסט על "חיים אחרים" ליובל יבנה
9	ניצה גורביץ' על "על גדות הלחה" לאליעזר כגן
10	משב בלום על "צער אינו משאיר שושנים" לשרית זמיר

מדורים קבועים	
לפי שעה - יעקב בסר	
4	המלצות עתון 77
23	חצי פינה - רוני סומק
38	מצד זה - עמוס לויתן על - אורי אור, א.ב. יהושע ויצחק קומר

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

שם ושם משפחה _____

כתובת _____ טל' _____

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

בנק _____ סניף _____ מס' המחאה _____

מאמרי מחקר מועברים ללקטורט מקצועי

שנה כ"ב • גליון 222-223 • אב-אלול תשנ"ח • אוגוסט-ספטמבר 1998 • 20 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

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

המ"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
בישראל - עמותה
בתמיכת משרד החינוך והתרבות, מינהל התרבות
והאמנות.
עיריית ת"א - האגף לאמנויות.
המערכת והמנהלה: טלפקס: 5619879, ת"ד 16452 ת"א

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

העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, יוסי הדר, עמוס לויתן, ששון סומק,
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 אירבוך-אורפז, גילה בלס, משה דור נתן
דן, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתיבי 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.

נורמן מניאה: המעטפה השחורה, מאנגלית: עודד פלד, הוצאת שוקן 1998, 345 עמ'
במרכז הרומן עומד טוליאה, פקיד קבלה ופרופסור לשעבר. סביבו, במעין קרנבל, אהובתו אירינה, מרגה, רופא המשוגעים המשיגע ואחרים. טוליאה חוקר פרשה מהעבר, נלחם בבירוקרטיה, אך הוא מודע לאיריניות שבכך ולחוסר הסיכוי.

נורמן מניאה



מרסל מרינג: הכמיהה הגדולה, מהולנדית: עופר פרנקל, זמורה ביתן 1998, 197 עמ'
סאם, ליסה וראף, אחים שהתייתמו וגדלו במשפחות אומנות, נפגשים לראשונה בהגיעם לבגרות. יחסיהם מבטאים חיפוש וכמיהה גדולה אל "גן עדן" אבוד של ילדות, שימלא את תחושת הריק הנובעת מעברם "החסר".



שירלי רוני סומק: כפתור הצחוק, ציירה: מוניקה-קליו שאקי, הוצאת זמורה-ביתן 1998
ספר ילדים שנכתב על-ידי המשורר רוני סומק וכתב שירלי. הצחוק

מתואר כאן כמנגנון מכני המסתתר בתיך הגוף בשפה ובסמלים המתאימים לקטנים ואולי גם לקצת יותר גדולים: "אפשר אפילו להצחיק את הבובות/ אם מציירים להן ציפור/ וצובעים באדום את הפנים ואת המקור, בצבע צהוב צובעים את הכנפיים ואת הגוף, / והבובות חושבות/ לרגע שהציפור יכולה לעוף."

סירי הוסטוט: כעיניים קשורות, מאנגלית: משה רון, הספריה החדשה/ הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה 1998
רומן ראשון למחברת (אשת הסופר פיל אוסטר). גיבורת העלילה היא איריס, סטודנטית בניו-יורק של שנות ה-80. איריס פורשת אירועים שונים ומשיגים, מערכות יחסים, הליכה על החבל הדק של שולי החוק והשפיות.

יורגיס יאטרומנולאקיס: דבר שקרה, מיוונית: אמיר צוקרמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה 1998, 124 עמ'

בכפר נידח בכרתים, איכר רוצח את בן הכפר העשיר. משפחת העשיר פורחת, משפחת העני נכחדת. הסיפור, הפשוט לכאורה, נמסר בלשון יבשה ואובייקטיבית המעבירה את עולמם של גיבורי סיפורו. מעבר



לפולקלור היווני עולה כאן תפיסה מוסרית ופוליטית על יחסיות הצדק.

אורה לב-רון: כל האהבות, חלונות 1998, 93 עמ'

ספרה השנים-עשר של המחברת. 11 סיפורי-אהבה קצרים, רובם ספוגים ברומנטיקה שאכזבה בצידה. כתובים בסגנון קליל, עכשווי, מתוך מציאות יומיומית, משקפים הלכי רוח של נשים ביחס לגברים. חלק מהסיפורים נטולי פואנטה, וגם באחרים היא לאו דווקא האלמנט המשמעותי.

אורי יזהר: נוסע בזמן, גוונים, 1998, 60 עמ'
"שבועות ושנים טוויית חושך ענקים." / הבשורה עדיין מכונסת בכנפיים רטובות. / צניעות הגוף אינה עומדת/ לי מול קלגסות המלים." (שבועות ושנים" עמ' 47)

צביקה רייך: להוציא לאור, הוצאת תמיר 1998, 324 עמ'

ההוצאה לאור הפכה להיות היום נויא לימוד כשלעצמו. צביקה רייך היה מרצה בנושא זה בראשית שנות התשעים, ופרסם במוסף הספרותי של "ידיעות אחרונות" מאמר בשם: "מדריך הישרדות לסופר העברי", "מאז" הוא כותב בהקדמה לספרו "פנו אלי עשרות מחברים (כותבי ספרים) וסופרים (כותבי סיפורת) שהיו בעיצומו של משא-ומתן עם הוצאות ספרים, וביקשו ייעוץ. רובם שידרו בדידות וחרדה". הספר מיועד גם "למו"לים, לעורכים, למעצבים, למפיקים, לעורכי-דין, לעוסקים בדפוס, לאנשי ספר", כולל מילון מונחים.

נפתלי גולומב: קולאז', הוצאת תג 1998, 336 עמ'

"על חופש מחשבה, על מוסר, מיתוס ומסורת ועל העדר סיבה שבגללה ראוי להרוג או ליהרג". גם אלה ממגוון הנושאים בהם עוסק הספר, המפורטים בכותרת המשנה של הספר. הספר בנוי קטעים קטעים העוסקים באמנות, ולעומתה התבררה, הפוליטיקה וההיסטוריה הישראלית. ספר ביקורתי שלא מתיימר להיות מדעי, או להציג מחקר שיטתי.

צבי לוז: שירת יוסף צבי רימון (מונוגרפיה), הוצאת הקיבוץ המאוחד 1998, 191 עמ'

הספר דן בשירתו של צבי רימון, מראשוני המשוררים הארצישראלים. רימון פעל מימי העלייה השנייה ועד שנות הארבעים. הספר מציגו כמשורר אוטרי וחדשני לזמנו.

ליהוד נצה: להתגעגע זה לא בהכרח לרצות לחזור, הוצאת תמוז 1998, 64 עמ'

"אני אוהב/ את העובדה/ שאהבתך אלי/ מסויגת מעט, / שאת לא בטוחה, / שאת קצת רחוקה, / לא שלי. / כי גם אני/ אף פעם לא בטוח, / אם אני ממש/ אוהב/ את כולי." (עמ' 6).

לביא תדרה: שאריות מאלוהים, הוצאת תג 1998, 79 עמ'

"יומני היקר: / היום קיבלתי שוב מלריה." (באפריקה יורדים הגשמים

והיתושים באים: / באפריקה יורדים הגשמים ואני נשאר.) (מתוך "יום הולדת: 16/11/96" עמ' 67).

זהר פרידמן: מזוודות ואנשים, גוונים 1998, 94 עמ'

"בבכי מספר הסקופון/ על תשוקת המתכות/ אל המגנטים הגדולים/ ומה יועילו כאן מקלות/ התופים. בשאלות בלתי/ פוסקות מבקשים הללו, / עשוי העץ, להביין" ("בלדה"



מזוודות ואנשים

עמ' 25).

יואב אלשטיין: האקסטזה והסיפור החסידי, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1998, 208 עמ'

בספר שמונה פרקים, והוא עוסק בסיפור החסידי כז'אנר המאופיין על-ידי היסוד האקסטאטי. חלקו הראשון של הספר עוסק בעיקר בהגדרת תכונות הז'אנר, והיחס בינו לבין סוגי סיפור אחרים. החלק השני עוסק בתכניה של האקסטזיות בהקשרים שונים, כולל מראי מקום, הקדמה, פתח דבר, ומפתח כללי.

עמק פרי: "רגליים משוגעות" המופלאה, הוצאת ירון גולן 1998, 229 עמ'

ספרו השלישי של עמק פרי. סיפור אהבה בין גיבור הספר, לבין כלבה שמצא ברחוב. במקביל נפרשות מערכות יחסים סבוכות עם נשותיי לשעבר, "הפולשות" אל ההווה. עלילה מורכבת ויוצאת-דופן. כך הסגנון.

נועם ויסמן: מיתרי נייר, חלונות, 1998, 30 עמ'

"ובחלוף קסם/ עת מוצה הנס/ חוטים זבי שתיקה/ נמתחים ביננו/ עמומה דקות כבין פלישה ועזר/ הנצלול עדי גבול אנוש/ עז מצח האי הקשה, הפרטי מני כאב/ רוצה לוותר כבטרים שנה/ מהסס/ כבוד הרגש, מיותר ככבוד/ לא ידע." (עמ' 10)

טד יוז

מאנגלית: עורד פלד

אדם

אדם היה הצבע שלך.
 אם לא אדם, אז לבן. אבל אדם
 היה הצבע בו התעטפת.
 אדם-דם. מהו דם?
 האם היה זה אדם-אוכרה, לחמום המתים?
 המטיט שיעניק אלמות.
 לעצמות הירשה היקרות, עצמות המשפתה.

כשהשגת את שלך לבסוף
 חדרנו היה אדם. חדר גזר-הדין.
 תבה סגורה לתכשיטים. מרבד הדם
 מעטר בדוגמאות מדמדמות, מקרשות.
 הוילונות - דם קורדרוי אדמדם.
 מפלי-דם טהורים מתקרה עד רצפה.
 הכריות כנ"ל. אותו
 ארגמן גלמי לארץ גומחת החלון.
 תא רוגש. מוזבת אצטקי - מקדש.

רק מדפי הספרים נמלטו אל הלבן.

ומחוץ לחלון
 פרגים דקים ושברירי-קפלים
 כמו עור על דם,
 סלביות, שאביך קרא לך על שמו,
 כמו דם וזחל מתוך שרשית,
 ושושנים, טפות הדם האחרונות של הלב,
 הרות-אסון, עורקיות, שנחרץ גורלן.

חצאית הקטיפה הארכה המלאה שלך, תחבשת דם,
 בורגונדי בזבזני.
 שפתיה משוחות בשני כהה.
 התהוללת באדם.
 חשתי אותו גלמי - כמו קצות מלמלה פריכים
 של פצע מקשית. יכלתי לגעת
 בנריד הפתוח בתוכי, בניצוץ המגלד.

כל מה שצירת צירת בלבן
 ואז התזות עליו שושנים, הבסת אותו,
 רכנת מעליו, מטפטפת שושנים,
 מתפחת שושנים, ועוד שושנים,

ואז לפעמים, ביניהן, צפור כחלה
 קטנה.

כחל היה טוב יותר בשבילה. כחל היה כנפים.
 בגדי משי מסן פרנסיסקו כחלים כעין השלדג
 עטפו את הריוך
 בחבוקי כור המצרף.
 כחל היה רות החסד שלך - לא שד
 אבל משלהב, מגן, מתחשב.

בתהום האדם
 הסתתרת מפני לבן מרפאת-העצמות.

אך התכשיט שאבדת היה כחל.

* המטיט - תחמוצת ברזל גולמי אדומה-חומה
 * סלביה - צמח המרווה

מתוך ספרו החדש של טד יוז "מכתבי יום הולדת" - Birthday Letters

← המשך בעמ' 14

בראשית חדשה או מצוקות באוטופיה?

שמעון פרס: בראשית חדשה,
זמורה ביתן מוציאים לאור,
1998

שמעון פרס, מי שניהן פעמיים כראש-הממשלה ומילא תפקידים מיניסטריאליים שונים, וזה בגין הסכם אוסלו למעמד של מדינאי-על, ומאו רצה רבין הוא מקובל בתקשורת, יבציבור כאחד המנהיגים החשובים ביותר של המאה ה-20.

פרס, הידוע באהבת הספר ובחיבתו לקרבתם של אנשי רוח ובעיקר ספרים, כתב עד כה כעשרה ספרים. ספר זה, האחרון, יותר משהוא חיבור של מנהיג פוליטי או מדינאי, הוא חיבור של אינטלקטואל המתיימר להיות את התליכי העתיד.

מאחר שמדיבר בחיבור אינטלקטואלי, יש לבחון אותו באמית מידה הלוקחות ממדעי החברה בכלל, מדע המדינה והסוציולוגיה בפרט. מאחר שפרס היה ועדיין הוא פוליטיקאי בכיר, יש לבחון את מהות הקשר בין ההון לבין הפעילות האופרטיבית שלו במדינה ממשלתית להשגת היעדים החיוביים לידו.

אבל, מסגרתה המצומצמת של סקירה זו איננה מאפשרת מענה לשאלות משמעותיות אלה ואחרות שראוי לבחון ביסודיות כגון: מהו הבסיס האנפורמיטי לתלות של פרס, מהי חדשנותו או ביקורתו ביחס לאינטלקטואלים אחרים, התווים "תמורות הרית גורל בפניהן ניצבת האנושות", מהי תרומתו האינטלקטואלית של הספר להבנת עתידה של ישראל, ועוד.

בכל זאת כדאי להעיר כמה הערות על הספר, גם כאלה הנוגעות לשאלות שהועלו.

מבחינת המסגרת החיצונית והמבנית, הספר מצטיין ברמתו האסתטית הגבוהה. הכריכה מעוצבת להפליא בדמות עץ הניצב מעבר לשער בחומה, תוך יצירת אי-ודאות בין "פנים-החץ" בעיני המתבונן. הספר עצמו מאיר על-ידי הציור רענן לוי, איורים באיכות גבוהה המצטיינים בקישור אסוציאטיבי לחזון העתיד. לעינת הצד היוזאלי, מבחינה תוכנית חזר המחבר שוב ושוב על טיעונו, למרות החלוקה הנושאת של הספר. יש לציין עוד ליקוי מהותי, בהעדרם של מראי מקומות ורשימה ביבליוגרפית. לא תהיה טעות מן הסתם להניח כי גם אינטלקטואלים אחרים כתבו בסוגיית הנדונות, וכי מציינים מקורות מידע שונים לגביהן. מבחינה זו אין התודות לד"ר אריה

נאור, לד"ר צביה ולדן או לחברים לעבודה ולחשיבה (אורי סביר, אבי גיל, יצחק הרצוג, ושמואל מרחב) - יכולות להיות תחליף למה שניתן לצפות מספר בעל יומרה אינטלקטואלית, כלומר "מפת התמצאות" מתודית בסוגיות הנדונות.

כדי להדגים את רוחו וטיבו, בחרתי להביא ברצף כמה ניסוחים וקביעות מאפיינים מהספר, למשל: "רק בדעבד אפשר להעריך את השינויים ברוח התקופה, שהולידו את התמורות ההיסטוריות. אולם כבעבר בשעת מעשה אנו יכולים להתחקות על הדינמיקה ההיסטורית, להבחין במגמות המתפתחות והולכות... התמורה במצבו של האדם היא כה יסודית, שאפשר לומר כי אנו עומדים בפתחה של ראשית חדשה. של היסטוריה חדשה. אין זה 'קץ' ההיסטוריה, אלא התחדשותה" (עמ' 11). מדובר בשינוי המקיף את "כל אורחות החיים ומעמיד בפני האדם לא רק נהר חדש, אלא עולם חדש,



פשוטו כמשמעו" (עמ' 12). המהפכה הטכנולוגית, "הכפר הגלובלי", תעשיית ההיי-טק, ההתקדמות המדעית המדומימה, כל אלו מצריכים "רוויזיה במושגי המוסר, בדת ביחסים שבין הפרט ובין החברה, בוהותו העצמית של הפרט, בוהותה הקיבוצית של החברה" (עמ' 12). השינויים המהפכניים הטכנו-מדעיים-הומריים המביאים את האדם ליכולת "ליצור בכלים רציונליים מקורות עושר חלופיים", משפיעים "לא רק על עליית רמת החיים, אלא גם על הצורך במלחמות" (עמ' 12). מכאן תפיסת "השלום" הגורסת ש"הנהגה בשלום שינה מהנהגה במלחמה, משום שהיא מחייבת שיתוף של גורמים בעלי אינטרסים מנוגדים ברמה האישית, הלאומית והבינלאומית". (עמ' 16). "בראשית החדשה" תהיה הדמוקרטיה לא "אוסף של הסכמות, אלא הרמוניה של ניגודים. והיא מושתתת על שתי זכויות על: הזכות להיות שווה והזכות השווה להיות שונה" (עמ' 17). גם החלוקה הפוליטית-כלכלית של העולם, כולל זו של "צפון-דרום" היא חלוקה ש"אבד עליה כלת" (עמ' 50). מכאן שלדיו של פרס "אין עוד טעם לדבר על חלוקה בין 'עושר צפוני ולבן' לבין 'עוני דרומי

אביבית רוח

אגבות גאותניות
באמצע
המדבר
מסתירות את
צמאונן
למים

חפושית מדבר ירקח
חיה אלי
עשיתי לה מקלחת
זהב
והיא נצנצה
מחדש אל
היקום

כלכלית-הברתית או פילוסופית. מבחינה זו יש תרומה משמעותית בספר כמו "קץ החיים" של אורי מילשטיין ואריה עמית, בחלקו הפילוסופי הביקורתי על "הפרידיגמה המיתולוגית". (מכון שרירות, 1994, עמ' 9-101). כך גם ספרו של חיים אסא "חיוניות, תפקידה הגדול של הדמוקרטיה על סף המאה ה-21", בו נטען כי "המושגים תקווה וחיוניות - או מוטב: חוסר התקווה וחוסר חיוניות - מהווים למעשה מידות (כמותיות), שבעזרתן ניתן להעריך את מצבה של חברה נתונה, ויותר מכך, להסביר תהליכים מרכזיים בה". (שם, הוצאת הקיבוץ המאוחד, קו אדום, 1995)

חומר נוסף למחשבה יש בספרו (שלא תמיד הובן) של פרנסיס פוקוימה - "קץ היסטוריה והאדם האחרון" (הוצאת אור-עם, 1993).

כאמור, במסגרת זו לא ניתן להקיף את כל הסוגיות הנדונות בספר "בראשית חדשה". מאמר ביקורת נפרד ראוי להקדיש לטיעון ש"אנו עומדים בפני בראשית חדשה. היהדות עשויה למלא תפקיד בהתחדשות זו של אדם ועולמו... המסר של היהדות מאז ומתמיד הוא מסר של יציאה מעבודת לחירות" (שם, עמ' 16). ראוי לטפל גם בטיעון כי "עם הפרידה, הכמעט בלתי נמנעת ובוודאי רצויה, מעולם המלחמות והצבאות - צריך לעצב כללי משחק חדשים ודרכי הנהגה חדשות כמעט בכל הרמות" (שם, עמ' 99). למרבה הצער, אני סבור כי הקורא הבקי ברמה סבירה בסוגיות השונות, עלול לחשוב שעל כתיבתו של פרס לא התקיימה הבחנתו, הוא, כי "תלמיד חכם" הוא מי שמעמיק בלימודו, אינו נתפס לשטחיות ולהסקת מסקנות נמהרות, אלא מנסה להבין את הסוגיה שלפניו מעיקרה, ואינו מניח לה עד שהכל ברור לו, מובן מאליו" (שם, עמ' 113).

וצבעוני", אלא על חלוקה בין מדינות אחרות, הנעות בצעדי צב לכיוונים בלתי ברורים ומחמיצות לעת עתה הזדמנות אדירה להמריא כלכלית בעולם שמסלוליו פתוחים לכל. העידן החדש מורה שלא מקום המגורים הוא הקובע, אלא מסלול ההתקדמות בלוח ההיסטורי החדש" (עמ' 53).

מסקנן לבדוק את מהות תרומתו של פרס לסוגיות הנדונות. הרי כבר נכתבו ספרים לא מעטים בנושא המהפכה הטכנו-מדעית של תקופתנו, המכונה "הגל השלישי". למשל אלון טופלר כתב כמה ספרים בסוגיות אלה, שהראשון בהם שתורגם לעברית היה "הגל העתיד" (הוצאת אפקים, עם-עובד, 1974). ספרו "הגל השלישי" ראה אור בהוצאת עם-עובד ב-1984, וספר נוסף שראוי לציין בהקשר זה הוא הספר, ששמו מעיד על תוכנו: "המאה ה-21 - זעזועים ותמורות בכלכלה, בפוליטיקה ובתקשורת" (ספרית מעריב, 1992).

גם ספרו המעמיק והרציני של פול קנדי "אל המאה ה-21" (ספרית מעריב, 1993) מהווה המשך הולם לספרו המקיף "עלייתן ונפילתן של המעצמות הגדולות, תמורות כלכליות ומאבקים צבאיים משנת 1500 עד שנת 2000" (דביר, 1992). שני הספרים גם יחד "שאפו לכתוב מה שמכנה דיוויד לנדס בשם 'היסטוריה בקנה מידה גדול'" (פול קנדי: "אל המאה ה-21").

יש פרס על פי ניסוחיו, האופטימיזם של פרס הינו אוטופי במהותו: "אנו מתחילים בהיסטוריה אחרת, חדשנית, יאנו זקוקים לאידיאלוגיה שתנסה להתמודד איתה, או לפחות להציע אוטופיה חדשה... משמעותה של אוטופיה זו היא בהכרח שנוצרה הזדמנות חדשה, ומכאן שדרוש לנו חלום חדש ואנו רשאים לחלום אותו" ("בראשית חדשה" עמ' 198). מול אוטופיוזם זה, כלומר "שום-מקום" ("שומקום" כניסוחו של פרס, שם), ראוי להעמיד מחשבה פוליטית-

יוסף ברנע

אותה הארץ, אותה האשה

אוריאל זוהר: הענקים וילדי השמש, הוצאת חלונות, גוונים 1998, 333 עמ'

אוריאל זוהר הענקים וילדי השמש



הטרילוגיה "הענקים וילדי השמש" היא רימן ראשון לאוריאל זוהר, במאי, מרצה ודוקטור לתיאטרון; הספר רחב היריעה הוא ביטוי, לדעתי, לרומן הישראלי-עכשווי, מקורי, עם השפעות פיסט-מודרניסטיות בילטות ומרובות.

חלקה הראשון של הטרילוגיה, (עוד בכתיבים ספר שני ושלישי) "חזות ענקים", ממוקם בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת תל-אביב בשנות השבעים. הוא מתמקד באוריאל, בן קיבוץ ובוהיר, בן כפר ערבי, שני חברים המתחבטים בבעיות קיומיות: הישרדות כלכלית, מציאת אהבה והתפתחות מקצועית על רקע התנגדות מבית ואכזבה מהבוהמה התל-אביבית. אוריאל וזוהר מחפשים דרך, בוהנים אפשרויות על רקע קונפליקטים בינם לבין סביבתם ובינם לבין עצמם. שיאה של העלילה מסתמן במחלוקת בין אוריאל לזוהר האוהבים אשה אחת, האוהבת את שניהם.

הרומן מתאפיין בתיאורים מדויקים של גוף ותקופה: בניין מקסיקו, פסלו של תומרקין שעל המדשאה בקמפוס התל-אביבי, שחקנים שלמדו בחוג לתיאטרון בתקופה ההיא, למשל, איציק ועפרה ויינגרטן, הבמאית נולה צילטון, הבוהמה התל-אביבית, כולל דן בן-אמון (1). כמו כן מתאר זוהר את הכפר הערבי, על מנהגיו, פתגמיו, המאבק בין המסורת והקדמה, את הקיבוץ שעל סף אובדן האידיאולוגיה, התנגדות הקיבוץ לאמנים מאחר שאינם פרודיקטיביים, יכו'.

מצד שני, לעומת הפרטנות הריאליסטית, האמינה, משייטת ב"חזות הענקים" דמויות מתוך "מנוחה נכונה" לעמוס עוז; יש לשים לב גם לשמות הגיבורים שהם משחק על שמו של המחבר: אוריאל זוהר, וכך, למרות האמינות והרמזים האוטוביוגרפיים האינטימיים האפיים את הרומן, מחלחל הספק והגבולות בין הדוקומנטרי לדמויני מיטשטשים. השאלה "היה או לא היה" תישאר תלויה יעומדת לכל אורך הרומן. אכן, ספק פיסט-מודרניסטי בעיקרו (יאייל כאן המקום להיזכר בדבריו של פול איסטר, כי הנראטיב הוא יצירה שנוצרה אולי בהשראת המציאות אך לעולם לא תהיה המציאות עצמה).

באשר לדמויות שברומן, הן מתאפיינות בריבוי זהויות, המשתקפות זו בזו. אוריאל וזוהר

יחס שוויוני והומניסטי לדמויות בעלות רקע אתני שונה לחלוטין; אמנים ועובדי אדמה, עירוניים וכפריים, יהודים וערבים, דתיים וחילוניים. יש ברומן שאיפה להשכנת הרמוניה בין-תרבותית ויש תחושה חזקה, שבסוף החיפוש, הגיבורים ימצאו את משמעות החיים. ■

יעל הראל

יעל הראל היא מרצה לספרות אנגלית במכללת בית-ברל

הפוסט מודרניסטיים: התעתוע, ריבוי זהויות, ההשתקפויות, נוכחות המחבר הבולטת וכו'. אמנם העומק הפסיכולוגי של הדמויות, המתואר ברגישות ובקפידה, אופייני יותר לזרם הריאליסטי, האמירות התברתיות מושכות אל הזרם הנטורליסטי, והסגנון המעגלי האקספרימנטלי מושפע מיסודות המודרניזם, אבל התכונה המבדילה במיוחד את "חזות ענקים" מן הזרם הפוסטמודרניסטי הקודר והמשדר חוסר משמעות מתמצית דווקא באיירה האופטימית של הרומן: המחבר מעניק

צבי עצמון

טיפת ים

טַפַּת מַיִם אֵינְנָה הַיָּם
כָּלוּ, לֹא-תִכְלַת נִמְתַּחַת
עַד עֲקוּל הַעוֹלָם
הַנְּמוּג, קֵן דְּקִיק שֶׁל
דְּמִיוֹן, לֹא מְקַרָּה שֶׁל טְבִיעָה, פְּרַעְנוֹת מְתַפְקֶדֶת
בְּרִיצוֹת וּצְפִירָה, צְדָפִים פַּה וְשֵׁם
בְּעֶצְבוֹ לִסְד, נְעִרָה שְׂרוֹכְנַת לַחֹל
הַמְסַרְק בְּקַפִּידַת עִירְיָה, זְרוּעוֹת הַעוֹשׂוֹת אֶת דְּרָכָן
לְרַחֵף בְּחֶמֶר הַזּוּי
שֶׁל חֵלוֹם, שׁוֹם צִיר
לֹא יוֹכֵל, שׁוֹם מְכַחֹל,
רְשׁוּשׁ עֲפִיפּוֹן
בֵּין-עֲרָבִים, וּמְפָרֵשׁ
אִם הִיָּה בֶד פְּרוּשׁ
בְּמוֹזֵיאוֹן הַמְּצִיאוֹת
הַפְּרוּץ, בְּלִי אוֹצֵר, אוֹ זְכוּרֹן רֶפְרוּדוּקְצִיָּה
מְשִׁיכוֹת עֵבֹת עַל הַנִּזְר הַמְּבָרִיק שֶׁל הַדְּפוּס
כְּמוֹ שֶׁשִׁיר זֶה
אֵינּוֹ יִכּוֹל
לְהִכִּיל
אֶפְלוֹ
הוּא
עֲצֵמוֹ.

מתוך המחזור "גופן. שירים" העומד לראות אור

ויליאם בלייק: נישואי העדן והשואל, מאנגלית: גיורא לשם, סידרת קשב לשירה 1997, עמ' 48



ביימנו "שנות החמישים המוקדמות/ שנות השישים המוקדמות", אלן גינסברג מספר על חייו בלייק שלו, שהתרחש ביוני 1948: "שכבתי במיטה אחר צהריים אחר, הייתי לבדי בדירה שלי באיסט-הארלם וספר השירים של בלייק לצדי, פתוח בשיר 'אה המנתי'. פתאום, ברגע של רפיון המחשבה, שמעתי קול קדמון מדקלם את השיר, והיה ברור לי שזה הוא בכבודו ובעצמו. הצצתי מיד מבעד לחלון, ראיתי בבניינים ובשמים הכחולים את הותם הבורא, וחשתי מאחורי כל חלקיק של יישות בניכוחתה של יד אדירה, נבונה, נצחית". חוויה זו (בלא סיועם הנדיב של סמי היות, כפי שגינסברג טען מאוחר יותר) חידדה את תחושת עצמיותי, שעה שזיהה את הקיום האנושי על אדמות כאותו "אקלים זרב", שלבה של המנתי, בשיר של בלייק, יוצא אליו.

ויליאם בלייק (1757-1827), משורר, צייר, הרט-נחושת ומיסטיקן, ממשיך להצית את דמיונם של יוצרים במאה הששית, כשם שהגילוי המחודש של תחריטו השפיע לא מעט על הארט-נובו בסיף המאה הקודמת. הסוריאליסטים ראו בו מקור השראה, וכמוהם משוררים אנגלים ואמריקאים רבים; ויטמן ודה. לורנס הושפעו ממנו, עבור זה. אודן הוא היה דמות נבואית, ואילו ו.ב. ייטס, חסיד נלהב שלו, ערך ופרסם עוד ב-1893 מהדורה של עבודותיו בשלושה כרכים. בלייק שלא זכה לתהודה רבה בימיו, היתה עדנה במאה הזו. ב-1966 הופיעה המהדורה השלמה של יצירותיו (בעריכת ג'פרי קיינס) ימחקרים רבים נכתבו על חייו ויצירתו, לרבות אינטרפרטציות מרקסיסטיות, פרוידיאניות ויונגיאניות למיתולוגיה הבלייקיאנית.

האם בלייק היה משוגע או נביא? וורדסוורת', רומנטיקן בן-זמנו, כתב עליו לאחר מותו: "אין ספק שהמסכן היה משוגע על כל הראש, אבל טירופו מרתק הרבה יותר משפיותם של לורד בירון וסר וולטר סקוט". רעיינו של בלייק, לעומת זאת, פטרה את העניין בחיך כאשר אמרה: "אינני זוכה להימצא הרבה בחברתו של אדון בלייק, הוא נמצא בגן-עדן בדרך כלל". בלייק אכן היה מיסטיקן, שבו לכללי ההיגיון של תקופתו ולחם בכוחותיהם המשעבדים של התבונה, הדת, החברה והסדר המוסרי, הוא היה רומנטיקן צרף וגלש לאינדיבידואליזם

ושדים מוצגים באור זה, תוך הפיכת מושגים מקובלים על פיהם. הרע הוא עדין, הטוב - שואל, כאשר קו הגבול החוצץ ביניהם אינו בהכרח ההבדל שבין חיובי לשלילי. המלאך, מטבעו, יכול לבטא רק את קלישאות הכנסיה הממוסדת, שעה שהשד מסוגל לראות את העולם כשלמות אינסופית. כל ניסיון לפרש בין המלאך לשד משחית את הקיום. אפילו ישוע לא ניסה לפרש, אלא לסכסך, טוען בלייק, המסתמך על הפסוק "לא באתי להטיל שלום כי אם חרב" (הבשורה על-פי מתי, י', 34), והמלאך, המום מתשובתו הניצחת של השטן, נצרף באש והופך לשד. ויליאם בלייק עלול להיתפס כשה תמים בעיני הקורא הפוסטמודרני המתוחכם, אך מבעו במחוזות התופת הוא סאטירה שנונה על המצב האנושי, שיש בה חוץ של שחרור מדיכוי פוליטי ורוחני, העונה למשאלת-לב של יוצרים רבים גם היום, בשלהי המאה ה-20. גיורא לשם, שתרגומו הראשון ליצירה הופיע ב-1968, (הוצאת עקד) תרגם אותה מחדש, ואף הוסיף מילון מונחים ואחרית דבר ממצה ועניינית. לשם משכיל לשמור על השפה הגבוהה של בלייק, וזאת, מבלי להפוך את הטקסט, בלבשו העברי, למליצה מנופחת. ולבסוף, היות שזרם ספרי השירה המתורגמת דליל למדי בשנים האחרונות, טוב שנפתח צוהר חדש לשירת העולם. "קשב", סידרה חדשה לשירה (מתורגמת בעיקר) בעריכתם של משה דור, רפי וייכרט וגיורא לשם, עשויה למלא את החלל הזה. ודומה שאין פתיחה ראויה מזו. יצירת מופת בתרגום מופת. ■

עודד פלד

המכאיבה. השני: גיבורת הסיפור, הנערה שאין הוא נוקב בשמה, אך היא מייצגת את מאוייו במרחב הפנטזיה הסיפורי; השלישי הוא המספר, לא כמציג את העלילה או מתאר תמונות אלא כהוגה וכפילוסוף; כמי שתוהה על בעיות הכרוכות בזמן המתכלה, זמן קווי לעומת זמן מעגלי, הרוח האנושית והטכנולוגיה, שאלות המחקר המדעי, ועוד שאלות הנוגעות לתחומי הישות וההכרה האנושית. מצע נרחב זה נעוץ במרחב שבין המציאות לפנטזיה. מחד, האי הקסום, בו מתרחשת הפנטזיה, המציע לכאורה חיים אחרים, ומאידך, המציאות, הכופה על היחיד את הצורך המציאי חיים אחרים. הגבול בין המרחב הקיומי למרחב הדמיון מטושטש. פרקיו הקצרים של הסיפור מקפצים את הקורא בין האי עליו מתגורר פיל סגול, ינשוף בשם שנק וים המכונה קלו קלו, להתבוננויות הגותיות בנערה הנקלעת לאי במהלך נסיעתה במכונית, לבין הערות שטחיות ושרירותיות בנוגע למערכות המדעיות וההגותיות של העולם. חזרתי וקראתי בספק מסה ספק סיפור זה פעמים אחדות, ודומני, שלא ירדתי לשורש מניעיו של יבנה להלעיט את הקורא באוסף מזונות אפוי למחצה. אם סיפור לפנינו, הרי שהקטעים הגותיים במרחבי הפנטזיה פוגעים באמינותה וקוטעים את רצף העלילה. אם הגות בפנינו, העושה שימוש במשל או בפנטזיה, הרי שזו הגות קלושה, המותירה את הקורא לנוכח משהו עמום ורופס, רוב משמעי מדי. אפשר שיבנה מנסה להציע כאן צורה ספרותית חדשה, שילוב לא מוכר ובוודאי שלא שכיח בין הגות לספרות. אם כך, נראה שאנו ניצבים לנוכח יומרה ללא כיסוי. הניסיון לטעון טענות פילוסופיות בלתי מפורשות וחסרות כיסוי מחד ולהציג פנטזיה עמומה מאידך, אין בו כדי להציג יצירה ספרותית מגובשת, החושפת משהו מפניו הנסתרות של

על הפילוסוף והספרותי

יובל יבנה: חיים אחרים; שוקן; 1997

"אגמיד", הסיפור הפותח את הקובץ, הוא סיפור יוצא דופן, מצד המבנה הספרותי שלו וגם מבחינת מושאיו. מבחינת המבנה, המחבר פורס תמונת עולם המתהווה מתוך שלושה מרכיבים שונים במהותם ואף מנוגדים, המתגבשים אל תוך רקמה סיפורית והגותית רבת פנים. האחד: דמות המספר, המפנטז, המייצר מרחב של הלום אליו הוא נמלט מהמציאות

יובל יבנה חיים אחרים



לא שירה פמיניסטית

רות רמות: גלים נעולים;
הוצאת כרמל-ירושלים 1998,
94 עמ'



בפנינו קובץ שירים, רובם אישיים, הפורשים קשת רחבה של גרשות; חלק מהשירים נובעים מעמדה של התבוננות, לעיתים התבוננות עצמית פנימה. לעיתים התייחסות היא לאובייקטים חיצוניים תוך כדי השלכה רגשית על אותם אובייקטים קונקרטיים כמו: "הפרחים האדומים/ המנקדים את השיחים שבצידי השביל", או אובייקטים מופשטים כמו "שקט קנטרני" המתגושש "עם צופרי מכונות/ וקרעי מוסיקה נרדפים". כך גם הזמן, ורחובות, ומקומות וגורמי טבע מקבלים תכונות, זהויות או יכולות שאין בהם במציאות, כמו הפרחים האדומים "מתנפלים" על הדוברת ו"דורשים" ממנה "להסכים לסדר המדויק הזה/ שנכפה עליהם. לצמוח/ דווקא כאן". (מתוך השיר: "מתנפלים עלי הפרחים" עמ' 48).

השירים "משדרים" תחושה חזקה של השלמה עם המציאות. יש בהם כוחות מופנמים, אבל גם ה"גלים הנעולים", דומה שאינם סוערים, כי אם שקטים ומתונים. הנושאים בהם עוסקים השירים לא קלים, אך אין במלים המספרות עליהם משום זעזוע של אמות סיפים. וזו אולי המטרה והכוונה.

המלים מחושבות. אין מלה מיותרת. כך השירים, כך חלוקת הבתים והמקצב, והמבנה של הספר, שלא לדבר על העיצוב האסתטי הפנימי בעיקר, בשילובם של ציורים צבעוניים בצבעי מים, מאת יחיאל סגל. הכול אומר אמנות, שהמידה הנכונה היא הסוד הגדול ביותר שלה.

אך מהי המידה הנכונה, זו שלא ניתן להגדיר וניתן לחוש בה? אין לכך תשובה, ולא ידיעה של אמת חד-משמעית, ואם כן, ודאי זו לא אמת שניתן לאתחזק בה, או להוכיח אותה בכלים מדעיים. וזו נקודה משמעותית מאוד בהתייחסות לשיריה של רות רמות קובץ הנוכחי.

כלומר: הכול בסדר בשירים, ואולי יותר מדי בסדר. כאילו מסך עוטף את המלים, שהן כמו "גלים נעולים", לא עוברות מעל מחסום כלשהו: "סוגרים עלי/ ברחי הבדולח/ אין יוצא ואין/ בא בנפשי המבוצרה/ דנדון פעמונים/ לי לא לי". (עמ' 35).

השירים מתרחשים רובם בתוך מעגל פנימי סגור. גם ההתייחסות לעולם או לדמויות אחרות או להתרחשויות שמחוץ למעגל האישי אפופה באותה

האנושי. אם ביקש יבנה ללכת בעקבותיהם של ניששה, קפקא, בורחס או אף ז'ורז' פרק, כפי שעלה ברעתי, לעתים, במהלך הקריאה, הרי שלא עלה בידו. אפשר שיש כאן הולכת שולל, המוכרת מדרכיהם של אלן סקל, הפיזיקאי האמריקאי, או יורשו הישראלי, שלמה רייסקין, המתחזה לד"ר מחמוד עבד-אלחלים אבן הקמיר, באחד מגליונותיו האחרונים של הירחון "מאזנים".

גם הסיפור "חיים אחרים", שעל שמו קרוי הקובץ, לוקה בחולשות המאפיינות את "אגמיד", אם כי יימרנותו פחותה. הדמויות המתאוות לחיים אחרים, מאזינות לקול הלוטפני הבוקע מהרדיו, המאפשר אשליה של חיים אחרים. הקשרים ביניהן קיימים, או שאינם קיימים. הקושי בסיפור נעוץ באי יכולתו להציג מרחב דרמטי שבו מתפקדות דמויות משכנעות של ממש. כך נותר הקורא בחלל בו מהדהדים מאוויים של דמויות חלולות, ריקות מצד אנושיותן ובלתי משכנעות מצד עיצובן הספרותי.

שונה הדבר בסיפור "יומן סין". הסיפור, שעלילתו מתרחשת בסין והיא ערוך כיומן, פורש הרהורים של נערה על אידות יחסים עם בן-זוגה עומר, הולמד סינית וחסה הגיתו של החכם צ'ונג פו, אשר נקלע לאי-שקט פנימי בשנת העקבר. אפילו ארבע נשותיו אינן מצליחות להרגיעו. הנערה חשה כי סין מציבה חומה של זרות בינה לבין עומר עד כדי הימנעות ממושכת מיחסי מין, והיא מתלבטת האם יחסי הגוף מומרים ביחסי הרוח.

בסיפורים הקודמים, יומרנותו של יבנה מפילה על השפה הרהוטה והעשירה שלו; כאן, משהשיל נוצות לא לו, הוא מצליח להעביר סיפור פשוט, מרגש, כתוב בלשון בהירה ואנושית, המשלבת את הרוחני עם היומיומי ואת ההרהור הפילוסופי עם קשיי היוגיות. בסיפורים האחרים, שוב אין הוא מצליח להעביר את אותה מדה של אנושיות המובעת בסיפור מצוין זה.

נראה שהקושי המרכזי בכתיבתו של יובל יבנה נעוץ בניסיון ליצור סיפור שנמשלו יתבטא בשאלה פילוסופית מסוימת, ואולם, למשחקים הלוגיים של הפילוסופיה האנליטית אין דבר עם ההיזות הקיומיות הממשיות. אם מבקש יבנה לחבר בין הפילוסופי לספרותי, ראוי לו שיעיין בעבודותיהם של פילוסופים צרפתים אחדים. סארטר וקאמי, למשל. אלה גיבשו את הפילוסופיה שלהם מתוך הקושי הקיומי ובכך כוחם. ראוי שמי שמבקש לכתוב ספרות, יקדים את הספרות הפילוסופית, ולא להיפך. ■

יורם סלבט

השירים אינם פורצי גבולות ולא מתיימרים לכך. הם כנים ואותנטיים, אך חסרים איוה "חוט שדרה שירי", של עוצמה, אולי של תעוזה. אולי אם היו פורצים מעט מעל מחסום "הגלים הנעולים" היתה השירה המינורית האיכותית למדי, הופכת למשמעותית ומעניינת יותר. ■

ניצה גורביץ

נהר הזכרונות ונהר השכחה

אליעזר כגן: על גדות הלתה, הוצאת תג, תשנ"ח, 124 עמ'

הזיקנה, על ביטוייה השונים, במישור הפיזי והרוחני, היא בעיקר, המעסיקה את המשורר בספר שיריו זה. הדובר בגוף ראשון, מעיד על עצמו כמי שהגיע לגבורות. סגנון הכתיבה והתיאור המיוחדים הופכים נושא שעשוי להיות קשה, מכאיב ומאיים לנגיש ומרתק. למרות החרוזה הארכאית, הסגנון ואפילו השמירה על המקצב האלתרמני בחלק מהשירים, מצלית המשורר לגשר על פערי הזיכרון.

"הגעתי אל הגשר שחוק על השפתיים, / אך למראהו פתע פקו הברכיים: / הגשר צר, ומתחתיו תהום רבה, / ולעבור עליו צויתי גלוי עיניים." ("גשר צר" עמ' 7). שיר קצר המבטא עולם ומלואו, שיש בו רובד מקראי ומיסטי משהו, הממחיש באופן פיוטי את הפחד בפני הא-ל, ידוע, שיכול להיות החיים על המוות, העולם הזה, או העולם הבא. ואם על-פי ר' נחמן מברסלב העולם הוא גשר צר והעיקר לא לפחד, בשר זה הופכת התחושה הקלילה של המגיע אל הגשר לאימה שאין ממנה מפלט, ולחוסר-אונים של הנשלט על-ידי כוחות גדולים ממנו.

הפחד, העצבות, חוסר-האונים אל מול הזמן המתכלה, הם בין המוטיבים המרכזיים בשירה זו. בגידת הגוף ואף הנפש, תוך נסיונות נואשים לעצור תהליך גזור מראש, מתוארים במעין ריחוק של הדובר מעצמו, כביכול היה צופה מן הצד, בפיקחון מכאיב, נטול אשליות ואף נוטה לפאסימיות, תוך השלמה עם המציאות. לא-פעם המחבר מתייחס בצנינות לעצמו ולמה שקורה לו. כשהוא מתאר בשירים הבנויים בסדר ושיטתיות את הבלבול התוקף אותו, דומה שהוא מחזיר לעצמו את השליטה או יוצר אותה מחדש באמצעות המלים.

נסיון החיים, ההשוואה בין עבר להווה, התחושות והשינויים שחלים

אווירה מלנכולית שקטה המאפיינת את קובץ השירים כולו: "היא בראה אותו/ בדמות דרקון/ להאיר באש אפו את/ שתיקתה. / היא עבדה לבעל/ שלא תשמע את קול/ חדרת הקודש. / בוהרות היא/ מהלכת בין תרפיה. / שוטחת את גופה/ על תפילותיה." ("בוהרות היא" עמ' 64).

אם אמנם קיימת כתיבה נשית, אולי ניתן לסווג את כתיבתה של רות רמות ככזו. דמותה של האשה בשירים מצטיירת כדמות נשית קלאסית-סטריאוטיפית: פאסיבית, לעיתים כנועה, שבמרכז עולמה מצוי הגבר שהיה או שישנו. רבים מהשירים הם שירי אהבה המעניקים כוחות-על לדמות הגברית, כמו בשורה מתוך השיר: "ערב כחול דהה: / מלוך בי, שוב ומלוך בי." (עמ' 63), או מתוך "נסוך כחול": "נסוך כחול שלי, בגלית/ דוק קרה." (עמ' 85).

יש ביטויים של התנגדות וכעס בשירים, ואפילו זעם עצור, אך גם הם "נאמרים" בדרך-כלל בהנמכת קול. הם חרישיים למדי ולא מגיעים לכלל ניסיון למרוד בעולם ובמציאות באמצעות המלים. אין בשירים מעברים קיצוניים ממצב למצב, ומסך העצב כאמור, שורה על כולם, גם על אותם שירים שהתכנסו שלהם מלמדים על התרחשויות חיוביות.

חלק מהשירים קשורים לנוף העירוני התל-אביבי. חלק מהזכרונות קשורים לבתי-הקפה מסוימים, על יושביהם, ולתחושת ההערד המלווה את הדוברת שם, כמו בין קירות ביתה, כמו בכל מקום: "אתמול כשישבתי בקפה ואתה/ לא היית. / נמלאו החלונות טיפות גשם עבות ואני/ ראיתי את הים/ חובק אותנו אל חיקו ולא/ זכרתי כלל מי/ נמצא לירי/ ולא חשוב מי/ ולא היס. / אחר-כך שככה הסערה/ והמלצרים מיהרו לפתוח דלתות/ שמא יחששו ההולכים ושבים/ להיכנס לבית-קפה/ שהים מאיים לבלעו." ("יולא היס" עמ' 62).

לשון השירים פשוטה וטובה, עדכנית.

אלעזר כגן
על גדות הלתה



בחיינו של הדובר בשירים, החל מהפרטים הקטנים ביותר וכלה בראיית עולם שלמה, מובילים את הקורא אל עולם חצי-הווי, חצי-מציאותי. השירים בחלקם מעוגנים במציאות, ובחלקם כובד המשקל הוא על הדמיון. בתוך הקטגוריה של שירים שעל גבול ההויה וגם מעברו השני של גבול זה, מצויים אותם שירים המתבססים על מיתוסים דוגמת השיר "לתה", מתוך השער השני הנקרא בשם זה: "על שפת הלתה אין חדש/ לצדיקים ולרעים/ חורק שניים קרבר, שם/ מטיל אימה על הבאים/ לא מנורת השמל בדרך, / לא מעבורת מרווחת: / לא נוחיות למסכנים, שקלקלו קיבה מפחד/ לא השתנה דבר: סירה/ מתנדנדת מצד אל צד/ התור גדול ואין ספסל, וקור נושם מאופל-עד/ אני יורד אל הסירה/ ובה תופס את מקומי/ אבי בשאיל יביט בוהה בי, / לא תכירני גם אמי" (עמ' 46).

השיר הזה מעתיק חומרים מתוך המציאות היומיומית כמו "תור", "סירה", "ספסל", אל תמונה דמיונית של נהר השכחה המיתולוגי, המפריד בין שני העולמות. שיר זה מאפיין גם שירים אחרים בקובץ, המציינים תמונת עולם מוכרת וזרה גם יחד; אפקט הנוצר, כאמור, מתוך שילוב אלמנטים מסוימים מעולם הדמיון והמציאות. ההערות לצד הטקסט מזכירות ש"קרבר" הוא "כלב שומר פתח ההדס" (שואל), וב"אמי" הכוונה היא אל אם אודיסאוס שאינה מכירה את בנה בשאול. לא די למשורר ביצירת אסוציאציה אל מרכיבי המיתוס - הוא גם מוודא שכונתו תהיה ברורה. דווקא דרך דוגמה שולית לכאורה של התייחסות להערות אפשר ללמוד על הקפדתו להיות מוכן. מגמה שירית זו באה לידי ביטוי גם בדרכים נוספות, כמו שמייה על שפה קומוניקטיבית ככל האפשר, מבלי לפגוע בעושר הלשוני בריבוי האינטלקטואלי הכולט.

החיסרון בכך עשוי להיות באיבוד מסוים של משמעותיות שמעניק הקורא לטקסט, שלא תמיד חייבות להיות זהות לאלו של הכותב. מאה עשרים וארבעה שירים בספר זה, ספרו החמישי של המשורר. הספר מחולק לחמישה שערים: "ילדות שניה", "לתה", "חתונת-זהב", "שיחה עם המתים", ו-"ARS POETICA". השיר הסוגר את הקובץ קרוי בשם הרב-משמעי: "חתימה". כמות שהוא חותם את הקובץ הוא עשוי להצביע על חתימת פרקי-חיים, ואולי רומז על זהות בין הכותב לדובר בשירים, כמו חתימה המזוהה עם החותם, או במובן הארס-פואטי: החותם שמטביע המשורר בעולם באמצעות הכתיבה, או חתימה שמו על הדברים.

קובץ השירים "על גדות נהר הלתה", מאופיין בשירים שרובם טובים ושלמים, ומיעוטם פחות. לקראת סוף הספר מתפרש מונולוג של המשורר: "תשובה למשורר מתחיל" בו הוא מדבר על הכורח ואי-הכורח בכתיבת שירה, ומשיא עצות ל"משורר מתחיל". הוא כותב על הסכנות האורכות בדרכו של מי שימצא עצמו בין המשוררים "המקוללים" (בהם הוא כולל אף את עצמו), שמנת חלקם סבל ותסכול, לעומת מתי המעט "המבורכים" שגם במנת חלקם אין לקנא. מעין שיר פרוזאי, שלא דווקא מאפיין את שיריו וכתיבתו של אלעזר כגן, בקובץ שיריו הנוכחי, אך מתקשר לתחושות הקשות המעוצבות בו למלים. בדברים שנאמרים כביכול למישהו אחר ובהכללה, מצוי חשבון נפש על דרכו כמשורר. על הצפיפות והאכזבה, על "הבדידות ופחד ההתייבשות" ש"הן שש המכות/ שלוקה משורר כמונו". הוא כולל עצמו בין "אלפים, מאות אלפים, / ערב-רב של משוררים, מלחינים, ציירים, רקדנים, / שנשחקו וישחקו לאבק פורח". למרות שאפשר להתווכח עם לא מעט הנחות יסוד, קביעות ואמירות הנוגעות ל"משוררים", יש צניעות מרחיקת לכת עד כדי ביטול האגו הפרטי לטובת מעין "אני קולקטיבי", מתוך הודות ושותפות גורל עם אותם "מקוללים".

האני-השר כולל עצמו בין אינספור משוררים ויוצרים אלמונים נחשלים ומתוסכלים הזקוקים לאמנות, אך לאמנות אין חפץ בהם, לדבריו. דברים מסוג זה נאמרים בשיר המהווה מעין "אני מאמין" של הדובר, ללא התרסה נגד המציאות שכך עוללה לו ולאחרים, אלא ההיפך, מתוך הבנה והבחנה בינם לבין העולם; לא מעמדה של האשמה אלא מתוך צערו של המשורר החש עצמו נידח. גם פה אפשר להיווכח ביחס אמביוולנטי אל

המציאות והעולם, שיש בו השלמה וכניעה, לעומת התרסה מסוימת המצויה בין שורות אחרות. ואת מעבר לאמירות שיש בשיר, ולצניעות שבהחלט לא מייצגת את כל אותם אלפים בהם מדובר. חבל רק שהטקסט הספק-שירי ספק-פרוזאי מתאים עצמו לכתיבתם של אותם משוררים עליהם הוא מדבר, בניגוד לרוב השירים האחרים בקובץ. מעבר לעניין שבשירים, יש לציין את עיצובו של הספר. חלק מהשירים והכריכה מאוירים כרישומים נאים של מנשה קדישמן. במשיכת מכתול או פחם מספרים האיורים את סיפור השירים, ואף מוסיפים עליהם מבע ומבט משלהם. ■

ניצה גורביץ

"אני רוצה לגמור"

שרית זמיר: צער אינו משאיר שושנים; הרצאת חלונות 1998, עמ' 34

ספר השירים הראשון של שרית זמיר ניתן לחלוקה לשני סוגי שירים: 'סיפורי שיר', בעלי עלילה סיפורית שעל סף הפרווה, ושירים קצרים ברובם, כבית עד שניים, המשלחים את אמירתם על רקע ביטויים עשירים ורבי עוצמה. מבחינת האיכות, לצד שירים מרתקים ומעניינים ניתן למצוא, מאידך, שירים עמומים וארוכים שמאבדים את זהותם באריכותם ובמיני אנלוגיות שאולות המחטאות את כוונתם הרצויה.

למשל, השיר "ענק" (עמ' 10), שיר ארוך מדי, שמאבד את אמירתו בשל חוסר נהירות מסוימת, באשר להשלכת סיפור "הענק": "ואולי הענק הוא רובוט/ רוצים לדעת אחד לאחד/ מיהו גודו למה הוא דורך" (עמ' 11), ההתייחסות היא כנראה למחזהו של סמואל בקט, "מחכים לגודו", מה שאמור, אולי, לקשור את השיר לסגנון האבסורד שבקט היה מחלוציו. כאן המשוררת נכשלת בניסיון להעביר את סיפור "הענק", האמירה אינה מלוטשת דיה והרעיון דוהה בין כתמי האנלוגיות.

בשירים אחרים, המשוררת אכן מצליחה להעביר את הרעיון או לחילופין, להדהים ולעזעז, כמו בשיר "אני רוצה לגמור" (עמ' 9) המרהיב בבוטותו. המשוררת מגלה כאן טפח ומתערטלת מכל עכבה ודעה קדומה, אם כי אותי אישית שעשע רעיון הדיון של מורה בישראל בנושא

אורגזמה. בשירים הטובים שבספר, משתמשת זמיר ברעיונות ובדימויים מיוחדים ביותר. למשל, בשיר "פולין הפכה פניה" (עמ' 27) מעמידה זמיר הקבלה יפה בין סיפור יונה הנביא הנמלט משליחות האלותים באוניה ומושלך ממנה בהתערבות האל; בשיר מדומה פולין לאותה האוניה אשר לא תקיא את יונה, משל ליושביה היהודים, וכמובן, "לא על ים אנו שטים/ על מישורים ירוקים/ שאדמו מימים מצבע/ חיוכה המטוים" (עמ' 27); אינני בטוח כי היה צורך לבאר לחלוטין את האנלוגיה, אך עדיין, השיר טוב.

לטעמי, הספר מגיע לשיאו בשיר "בלבושי המסורתי" (עמ' 31) בו מובא סיפוריה של אם שבעת-טיולים עם בנה, המתמסרת לנאפופים וקרבה ליום בו יגדל הבן "ויעמיד בשורה את תוכחותיו כיתת יורים ויכה בי בשרת כבודו המשתלח" (עמ' 31). בשיר-סיפור זה מתעלה זמיר מעל כל שירי הספר בכנות ההבעה, פשטות הכתיבה ובפניני לשון יפהפיות, בהן צפונה אמת כואבת שאליה מתוודע הקורא. ככלל, קשה להתעלם משכיות החמדה



הלשוניות של שרית זמיר, בספר, שגם ברגעיו החלשים שומר על צלם של כתיבה מפתיעה. הספר מסתיים בשיר ששורותיו הפותחות מכריזות כי "צריך הרבה אמונה במלה/ כדי לכתוב אותה" (צריך אמונה במלה" עמ' 34). בצמד המשפטים האלו נעוצה בעייתו העיקרית של הספר: האמונה הגדולה במלה ופחות מכך במסר ובעלילה. חשיבותו העליונה של השיר, על-פי זמיר, היא במלים. בניגוד לייחודיות שברמת הביטויים כפרטים, הספר לעתים כושל במכלול. אולי בעריכה נבונה ניתן היה להימנע מאותם השירים שהיוו האמירה, בהם הקורא נלאה מהניסיון לפענח "למה כיוון המשורר"; ואולי, יש להכות לעוד ספרים של שרית זמיר, ואז ניתן יהיה ליהנות מאסופת שירים טובה וראויה יותר. ■

משב כלום

נדנוד

אגו: שמע, זה יצא לי בשיר.
 אלטר: בשיר? אני מקשיב.
 אגו: "אשה יושבת ברכבת, מניחה את תשוקתה
 תשוקה נואשת למגע שיש בו חם והפתחות
 על המדף, בחבילה."
 אלטר: סליחה, אדם לא משתחרר מתשוקה כזאת
 אלא במגע עם זולתו, או במותו.
 אגו: אני ממשיך. "היתה בה מחשבה
 להשאיר אותה באיזו תחנה:
 מישוהו אולי ימצא ויאמץ אותה
 אל לבו ו/או אל חלציו.
 אבל היא בקרון אתה, בעטיפת ניר
 שרשרושו אינו פוסק."
 אלטר: זה מתרחש בדמיונה?
 אגו: "איש עומד עליה ושואל
 'החבילה הזאת שלך?'
 אם תשיב בשלילה
 יגע האיש בחבילה בעדינות מימנה:
 החיים ביד הנגיעה הנכונה."
 אלטר: סלח לי. זוהי השאלה בלולה,
 הגשמה גסה ומעותת של דמוי,
 טפול בלתי אחראי
 בנוי על כך שבאקראי
 יש לחבילה כמה משמעיות
 ואם זה שיר, אני צנצנת דיו.
 אגו: אני דובר כאן מתוכה של האשה
 שלא יודעת את נפשה.
 אלטר: כלומר,
 השיר בתור טפול נפשי.

אתה יודע את נפשה של האשה? נו באמת.
 אגו: או. קי. אני יורד, לא אל נפשה
 רק אל נפשי. אני
 הורדתי מעלי את האשה
 סגרתי לה מה שבקשה לפתח לי
 צררתי לה הכל בחבילה
 והשיר הזה הוא אמצעי
 להתנקות, ולא אכפת לי איך.
 ככה טוב לך?
 אלטר: לא לי ולא לך. אתה רק מתלכלך
 ומלכלך ניר.
 אגו: אתה יודע מה? קח את הניר הזה
 דחף אותו לאן שבא לך, ותן לי מנוחה!
 אלטר: מנוחה אתה רוצה? לנפשה? עלה על הרכבת,
 גש אל האשה, בקש סליחה --
 אגו: סליחה. אתה לא נכשל עכשו --
 אלטר: אתה שוב נאחז בניר?
 אגו: אולי אשלח לך את השיר --
 אלטר: לאן?
 אגו: לתחנה האחרונה --
 אלטר: לא האמנתי שאתה כל כך פתוח.
 הגעת לי עד כאן, פיטן קטן.

מתוך הספר "דייד לא מוגן" המופיע בימים אלה בהוצאת
 הקיבוץ המאוחד, בסדרת ריתמוס.

שולמית חוה הלוי

סוד העיבור

כורעת לצדי תלוליות
 חופנת קרקע שחורה רטבה
 אצבעות מבקשות שרשים ופקעות
 מרקחת ריחות כמהין ופטריות
 אוזב טבול, בני שרף
 בסלסול עברי
 עשבים רמוסים ורקב עלים
 עם רמזים של פטל ושקולד
 לאמור, בכרס האדמה טמונות
 האמהות אבל
 החדש הזה אפשר
 גזכה
 לגאלת רחמים?
 קרב אלי מתוך המסתורין
 מה נקריב לו? הירצה
 מר-דרור או לבונה זכה?
 נבקש, נמצא כאן
 תותי יער
 הירצם תחת דם
 צפרים
 שור ואיל?
 היקח, מה יקח?
 מלא ביתנו תפלה
 מה ירקח בבטני
 קחני האהלה
 וקסמים במטה
 אל חקר
 סוד העיבור

אחרי עדנה

פרורי רחמך
 מתפורים
 בין מבחנות
 ומזרקים
 - גזרקים.
 התחזית הביופסית
 מערפלת
 יהיה צרף
 בעוד בדיקות וברורים
 פרורים פרורים
 מבחנה
 צריכה
 קרינה
 רגליך פרוסות לשמים
 בתפלה שלא
 מצאה את דרכה אל
 פיך הקפוז
 אנשים רוכנים על
 ירכיך הפעורות
 מחדירים מכשירי
 ענניים
 אל תוכך ההפוך
 כחפץ
 שלחי, שלחי את רחמך
 על פני מי השפיר
 האוקינאיים
 שאמנו שבשמים
 שפכה לחופנו
 לכסות את ערות התהום.

חוט של בשמים

בא אלי
 בענג אצבעות
 עינים ירקות
 היום
 רכות היום
 במיחד
 בא אלי
 ידים תוקות
 עכשיו
 נוטלות-נותנות
 את נשמת
 בא אלי
 מן השפה ולחות
 שחיה
 פאתי שערך
 חוט של בשמים
 נמשך מגופך
 לשלי
 שלי!
 מלוח שלך בחמצמצות
 געגועי...

ספר שיריה הראשון של שולמית חוה הלוי ראה אור בהוצאת "עקד"



שירה נפתלי, ללא כותרת, 1997, הדפסת צבע, 40x40 ס"מ

רוני סומק

נשיקה

את נעלי העקב המציאה בחורה
 שתמיד נשקו אותה במצח.
 מאז מבריק המצח כמשחת נעלים
 ומברשת הגבות לא מפסיקה לצחצח
 את חשמל העין, אחרי הפצוץ
 על מוקשי השפתים.

אני זוכר את הנשיקה הראשונה, ליד עץ לימון בקי
 מעלים. מישחו אמר לנו שאם נשפשוף את השנים בעלה ימחק ריח
 הסיגריות. לערפל היו אז אצבעות דקות. צואר העיר היה רחב, מסרב חניקה
 והבחורה שרציתי לא ידעה שריח הלימון בין השנים ללשון נמרח בדמיון
 על סלט הפנים שלה.



רישום

הרשום הרגיע אותך. עט שפוד התפת שלך
 דמה לברזל מכות. עצמים
 התיסרו לתוך נוכחות חדשה, מענים
 בדרךם לתנוחה הסופית. שעה שרשמת
 חשתי משחרר, רגוע. הזמן נפתח
 כשרשמת את השוק בפנידורם.
 ישבתי לצדך, משרבט משהו.
 שעות התפוררו להן. בעלי הדוכנים
 המשיכו לבוא לודא שרשמת אותם כהלכה.
 ישבנו על המדרגות ההן, בסוליות החבל שלנו,
 והיינו מאשרים. הרעננות התירית שלנו
 התקלפה, הכרנו דרכים משלנו
 בנתיבי העיר. היינו עצמים
 זרים מכרים. כשמכר את הבנות שלו
 מוכר הבנות העניק לנו מופע
 סולו בכנור על גבעול הבנות שלו.
 כלם נאספו להלל את הרשום שלך.
 המשכת לרשם בהתמדה, פרטים מצודדים,
 עד שלכדת את מלא התמונה.
 הנה היא. הצלת לעד
 את הבקר שאחרת היה הולך לאבוד. סבלנותך,
 קדרותך נשוכת השפה, לכדו את דיוקנו
 של שוק שעדיין ישן
 בימי הביניים. רגע לפני
 שנעור ונעלם
 תחת צרחות של מיליון מהגרי קיץ
 וצוק של מלונות מסנוורים. כשם שיךך
 צללה תחת הפטונסטול להאחו
 באפלה אינסופית. בעוד עטי ממשיך לנדד
 מאתים מיל בלבד מידך,

משמר זכרון זה של מטפחתך האדמה, הזרועה נקודות לבנות,
 המכנסים הקצרים שלך, החלצה הרפויה קצרת השרוולים -
 אחת מתוך שלושים שגררתי ברחבי אירופה -
 ורגליך החומות הארוכות, משען לדפדפת הרשום שלך,
 והרגע המהרהר
 לגמתי מן השקט המרכזי שלך,
 ברגע מהרהר זה
 אני לוגם עכשו מדממתך שאיש מאתנו
 לא יכול להפר או לחמק ממנה.

מאנגלית: עודד פלד

רחוב ראגבי מס' 18

שם בקהות הויקטוריאנית ובוהמה של רחוב ראגבי מספר שמונה-עשרה חכיתי לך. אני חושב על הבית הוא כעל תפאורת-במה - ארבע קומות פעורות אל האודיטוריום. בכל ארבע הקומות, פנימה, החוצה, מאבקה-אהבה בכל מערכותיו ומעמדיו, פקעת נחשים וסלמות של שזירות והתרות איברים ואהבות וחיים. איש לא היה זקן. מעבדה מפענחת של אהבים. הצגה מתמדת - שמות השחקנים מחלפים, אך לעולם לא התפקידים. הם אמרו לי: 'עליה לכתב ספר על בית זה. הוא אחוז דבוק! כל הנכנס, לעולם לא יצא כהגון! כל הנכנס, נכנס אל תוך מבוך - קנוסוס של צרופי-מקרים! וכעת אתה בתוכו.' האגדות היו מדהימות. הקשבתני נדהם.

חייתי בגפי. ישבתי בגפי אצל הספסל הגדוע, העתיק ששמש כמכתבה וכשלחן, והמתנתי לך וללוקאס. יהיה אשר יהיה מה שחשבת, לא חשבת על הבחורה הבלגית בדירה שבקומת-הקרקע, דשנה כפטריוה, שער שחר כצחצוח נעלים: הצפור הכלואה וגפופו מחוץ לנשואין של סוחר המכוניות יד-שניה ששמר על מרתף כוה-הקבורה עמוס בעממי מפלטים שברי מכוניות ממינים משננים, מרטשי-שוקים בדרך לשרותים החשוכים והדוחים שמתחת למדרכת הרחוב. לבחורה לא היה מה לעשות בשאר הבית זולת למלא את תפקידה בדרמה. סוהר-הבית שלה ששמר עליה בכבוד היה דמון אלזסי משגע, שחור, מהיר-חמה שחקר דרך הסדק בדלת מאחורי השרשרת כל יוצא ובא. הוא שמר עליה, בשביל סוחר המכוניות, מפני הכל, ככלות הכל טוב מדי. לא, שבע שנים מהיום, מפני תנור הגו שלה. לא היה לה אתי דבר. גם לא לסוון שעוד עתידה היתה להלכד במבוך,

ולפגוש שם במינוטאור, ולהרחיק אותי מן הטלפון בלילות שבהם תזדקקי לי יותר מכל. בערב זה דבר לא עשוי היה להעלות בדעתי שמישהו יזדקק לי אי פעם. עשר שנים צריכות היו להתשיף, שלוש מהן בקברך, קדם שסוון תוכל לפסוע לילה לילה בקומה שלמעלה (שם אני ואת, הטבעות החדשות גדולות על אצבעותינו, חממנו את ליל כלולותינו במטה יחידה) בוכה בבדידותה וגוססת מלאוקמיה.

לוקאס הביא אותך. עצרת ללילה בלונדון בדרך מנוסתך לפריז. 13 באפריל, יום הולדתו של אביך. יום ששי. הנחתי שיצאת להסתחרר דרך איזו אירופה אמריקנית זוחת דעת. שנים אחרי מותך תפשתי את נואשות החפוש שהוא במשך הימים הבאים, זורה את דמעותיך סביב מרצפותיה של פריז. ללילה אחד בלמתי את חרדותיך, את קדחותיך, את אימתך הנוראה מכל - קמיצ-הקרפדה אשר בראש תוגתך. החלום שיצאת לצוד, החיים שהתחננת כי ינתנו שנית, לעולם לא תשובי לאיתנה, לעולם. יומנה ספר לי את ספור ענויך. אני מנחש כיצד בקרת בכל מקדש ממקדשיך באמונה נסערת שתלכדי אותו, איכשהו, בראית-עתיד צלולה, בצרוף מקרים - על פי רב משחק ילדים לתשוקה רצינית. לא היתה זו הפעם האחרונה שתכזיבך. לפי שעה הייתי אני, לשעות אחדות - כמה פרוטות לנסיעה, כבטוח. שמח להיות קדוש מענה לשם רוח-שטות אני מעלך באוב, משחד את הגורל לפדותך. האם כשפת אותי? לא היה לי משג כיצד נהפכתי לחיוני, או איזה נתוח-חרום יבצע הגורל משרותי העצמי המקרי. אני יכול לשמעך מטפסת במדרגות החשופות, תיה וקרובה, לואטת כדי להשמע, חסרת נשימה. זו היתה התחמשת שלך, להביכני:

לפני שהגחת משוחתת בשריונה המלא
 רצית שאשמע אותך מתנשמת. אזי -
 לא כלום. כיצד נכנסת? מה עוד קרה?
 איך, למשל, מחק לוקאס את עצמו?
 האם בכלל התישבנו? צפור נהדרת,
 געשת בפלומת התרגשותך,
 התעלות מטרפת. וולטז' תכל -
 קובלט זוהר, הלת אצילות
 שנוכחתי לדעת באחור כי היא רק שלך.
 ובהק עיניך המיוחד, מוזרותו,
 שני אנשים קטנים חומים, מברדסים, פרוסיים,
 אך גמדיים, וילדתיים, ורושפים
 בלחץ תסיסתך.
 ההיו ירשת משפחתך, כמו בכנה?
 בשבילי, עיניך היו החדושים המקוריים.
 ועתה, לבסוף, הבטתי בך ממש.
 פניך הסגלגלים, שחבריך, באוביקטיביות,
 כנו 'דמויי-גומי' ואת, אכזרית יותר, 'חסרי-עצמות':
 מתקן לקטבים גמישים,
 מסכת-נשמה משנה צורה בכל רגע
 בסיאנס של עצמה, באתר של עצמה.
 ונהייתי מודע למסתורין
 של שפתך, כפי שלא הייתי מעודי,
 עבין הקדמון. ואפך,
 רחב ואפצ'י, כמעט אפו של מתאגרף,
 פן אחד של מזל עקרב בצדו השני של הנשר השמי
 שהפך כל מצלמה לאובבתך,
 סוהר רהבך, הבוגד
 בחלומותיך המיניים בע"מ,
 אף משבטו של אטילה: פני-דיוקן
 שיכלו להביט בי מבעד לעשן
 מדורת הנאבאחו. ורקותיך הקטנות
 שבהן הצטופפו שרשי שערך, נדחקים
 מפני תלתל אפנתי, זוהר, זה.
 וסנטרף הקטן, סנטר מזל דגים.
 מעולם לא היו אלה פנים כשלעצמם. לעד לא זהים.
 כפני הים היו - במת משחק
 למזגי-אוויר וזרמים, שמש וירח.
 לעד לא פנים עד לבקר האחרון ההוא
 כשנהפכו לפני ילד - צלקתם
 כלקויו של בורא. אך עתה דקלמת

שיר ארך על פנתר שחר
 כשאני מחבקה ומנשקה ומנסה למנע
 את מעופף בתוך החדר. למרות הכל,
 לא תפצת להשאר.

צעדנו דרומה דרך לונדון אל סמטת פטר
 ומלונך. ממול לפניסה
 במכתש של פצצה שהפך לאתר בנין
 נאחזנו זה בזה בסתרת
 לחוש בטחון והטלטלנו יחד בחבית
 על פני מפל ניאגרה כלשהו. צונחת
 בשאגת נשמה ספרה לי צלקתך -
 כשמה הסודי, או סיסמתה -
 כיצד נסית להתאבד. ואני שמעתי
 בלי לחדל, ולו לרגע, לנשקה
 כאלו כוכב צולל-דעת לחש זאת
 מעל לעיר הרועמת, המסתחררת: הזוהר.

כוכב מוג לב. אינני זוכר
 כיצד הברחתי את עצמי, עטוף בך
 אל תוך המלון. שם היינו.
 היית דקת-גו וגמישה וחלקה כדג.
 היית עולם חדש. עולמי החדש.
 הזוהי אמריקה, התפעמתי.
 אמריקה היפהפיה, היפהפיה!

מאנגלית: רפי וויכרט

הערות המתרגם לשיר:

באביב 1956 פלאת נסעה לפגוש את יוז בלונדון. הוא התגורר או ברחוב ראגבי.
 פלאת היתה בדרכה לפריז, שם התעתדה לפגוש את מאהבה ריצ'רד ששון,
 קרובי-רחוק של המשורר זיגפריד ששון, וזאת למרות שהוא החל להתרחק ממנה.
 תיאור פגישתה של פלאת עם יוז, המתוארת בשיר, מופיעה במכתבה של
 המשוררת אל אמה, ימים אחדים לאחר מכן, בגירסה מצונזרת, כמוכן.
 יום שישי, ה'13 באפריל - יום הנחשב לביש מזל במיוחד. ונזכור את שורתו
 של אליוט: "אפריל הוא האכזר בחודשים".
 קמיע הקרפדה - אבן חן שלפי אמונה עתיקה היה בה כוח קסם.
 הפנתר השחור - השיר המוקדם 'מרדף' שכתבה פלאת בסגנונו של ויליאם
 בלייק.
 לצד אירועים ביוגרפיים ניתן לזהות בשיר זה הדים מיצירות שייקספיר, אליוט,
 אודן, פלאת ויוז עצמו.

בעקבות אהבה חנוקה

רפי וייכרט

על "מכתבי יום הולדת" - ספר שיריו של טד יוז



ונדון, קיץ 1991. באחד האולמות הגדולים של ה-SOUTH BANK CENTER איש גבוה, אפור-שער, לבוש בחליפה אלגנטית, ניצב על הבמה יקורא משיריו. בקהל נדחקים מאות אנשים. שישים דקות של דממה מוחלטת, קפואה. רק השירים החזקים, כשברי פולחן קדום ותמונות של נוף בראשיתי, מהדהדים ומהפנטים את האוויר. בתום ההופעה מסך ברזל יורד וחוצץ בינינו לבין המשורר טד יוז.

לעיתים רחוקות הזדמן לי לחזות בהתגלות כה מרשימה של יוצר ויצירה. הקריאה בקול משיבה את שירי יוז אל החיק שממנו נעתקו - הטבע, המיתוסים הקדומים, השירים שבעל-פה, ההשבעה. למשך שעה הפך הקהל לשבט המקשיב למלמולי האיום והמרפא של השאמאן הגדול שלו, השר על חיים ומוות, היות וצמחים, שטן ואלוהים. בסוף הערב הוא מיהרתי לחנות שבמקום והצלחתי להשיג שני ספרי שירה של יוז בחתימתו. חלק ממי שיכתו של יוז כדמות וכמשורר נובע מיהסיו עם המשוררת האמריקאית סילביה פלאת, שהיתה אשתו הראשונה. אהבתם של המשוררים הפכה לאחד הסיפורים הנודעים במאה העשרים, לא מעט בשל התאבדותה של פלאת. יוז יפה התואר, יליד יורקשייר 1930, ופלאת האמריקאית, ילידת מסצ'וסטס 1932, שהצליחה בתקופת לימודיה גם כדוגמנית, התאהבו בימי לימודיהם באוניברסיטת קיימברידג', וכעבור זמן קצר נישאו. חיי אהבתם, מגוריהם באנגליה ובאמריקה, שני ילדיהם פרידה וניקולס, ויצירתם השירית הגואה, עזת הביטוי והמורבידית, הפכו לכור היתוך של לחץ

הדימויים האלימים השוטף את התודעה הם אמצעי המחשה רב-עוצמה לסערת הרגשות המתמדת, המתנחשלת בין השניים: "הוא אהב אותה והיא אהבה אותו/נשיקותיו ינקו את כל עברה ועתידה או השתדלו/לא היה לו תיאבון אחר...חיבוקה היה מכבש עצום/להטביע אותו בעצמותיה... חיוכיה היו נשיכות עכביש... מילותיו היו צבאות

נפשי ואלימות, טירוף וקנאת יוצרים, אהבה, מיניות, בגידה, תסכולים, תחושות אשם ודכאונות. באחד משירי האהבה החזקים ביותר שלו, הקרוי בפשטות אירונית 'שיר אהבה', מתאר יוז את היחסים הגופניים והנפשיים בין שני המינים כמלחמה על שליטה, על דומיננטה, כיהסי כוחות בין כובש ונכבש. הקטלוג המתגבר ורצף

כיבוש/צחוקיה היו נסיונות התנקשות/ מבטיו היו כדורים פגיונות נקמה... בשנתם הקלועה החליפו זרועות ורגליים/בחלומם שבו זה את זה כבני ערובה" (בתרגומי שלי, 7.1).

ספרו החדש ורחב-היריעה של יוז - "מכתבי יום הולדת" - כולל 88 שירים, המופנים ברובם לסילביה פלאת. זהו תיעוד מקיף של מערכת היחסים שביניהם תוך ציון תחנותיה

בשנת פטירת האב, ברכיבה על סוס, בטיפולים איומים של מכות-חשמל; פלאת ואהבתה-סגידתה לאביה המת, פלאת ומסעותיה באירופה, אשה נסערת בהמתנה ליוז בתחנת אוטובוס, רעיה במחלתה כשיזו סועדה במרק ירקות שהכין, פלאת מדקלמת את צ'וסר לפני פרות באחו, בני הזוג ויחסיהם עם המשוררת מריאן מור ועוד. נראה כי יוז מנסה לתת, באמצעות סינקדוכות של רגע, תמונה מלאה ככל האפשר של חיי פלאת ושל דמותה. לא רק של יחסיהם אלא של פחדיה ושמוחתיה, של גופה הצעיר וקלסתרה הנדיר במצבים שונים; של עמקי הפסיכולוגיה שלה: "החשכה כירסמה בר. והפחד/להימחץ" או "קדרותך נשוכת-השפה". כל שיר מסובב עוד תמונה בקליידוסקופ החיים הקצר-מדי, המסעיר והרבגוני. השירים, האקספרסיביים וטרופי הדימויים, מתקדמים כרונולוגית אך גם רצופים בפלשבקים, המביאים תמונות מילדותה של פלאת, תקופה הכרחית בהבנת שירתה וחיה. במהלך השירים עומד יוז על עוצמות אישיותה וחודר ביד אמן לחדריה הכמוסים והאפלים ביותר.

ספר השירים ראה אור בהוצאת-האם של יוז, הלוא היא הוצאת הספרים הגדולה והנודעת 'פאבר אנד פאבר'. על עטיפת הספר ציור פרי מכתולה של פרידה יוז, בתם המשותפת של טד וסילביה, ובו מעין לבה אדומה-צהובה לוחטת אך גם צוננת וכמו קרושה. את הקובץ כולו הקדיש יוז לילדיהם המשותפים פרידה וניקולאס, מעין מתנה של אב מתבגר שעושה את חשבון נפשו על פני השנים.

כדי להדגים את שני הקטבים שמנסה יוז לצוד ולהנציח בעין קפדנית ואכזרית, אך גם מרחמת ואוהבת, בחרתי לתרגם שני שירים, בעלי אופי הפוך. הראשון שבהם - 'דאגה' - מנסה לחקור את חרדותיה הקיומיות של פלאת. השיר משרטט את מפת פחדיה, המקיפים אותה מכל עבר והעשויים להשתלט בכל רגע על חייה ועל תודעתה. יוז מעצב כאן תחושה של פאניקה קיומית, מודעות לכך שאין ודאות ואין אחיזה של ממש בדברים.

ומן הצד השני, כמו כדי לא להיסחף במערבולת הצער, הוא טווה שיר של אושר, של אור ושל שלוה. מזכרת מימי אימהות ראשונים של ילדיהם המשותפים, התקופה שלפני הפורענות, לפני שנודע לפלאת על מערכת היחסים שמנהל בעלה עם אסיה גוטמן ולפני האירועים הטרגיים שבאו אחר-כך.

ספרו החדש של טד יוז מכה גלים בחודשים האחרונים בעולמה של הספרות האנגלו-סכסית ולפי דיווחים מכר כבר עשרות אלפי עותקים, מן הסתם יותר בגלל

צדדיו הביוגרפיים מאשר בשל הפואטיקה. דיווח ראשון על הספר פרסמתי במוסף הספרות של העיתון 'מעריב' (30.1.98). אז טרם קראתי את הספר כולו ובדברי הסתמכתי על דווחיה של העיתונות האנגלית והאמריקאית ועל קטעי שירים שהובאו בעיתונים אלה. עתה, משהספר הגיע לידי ובקריאה מעמיקה יותר, נראה כי אין זה ממיטב ספריו של יוז. שר השירה הבריטי התבגר כאן מאוד ועוצמותיה הריתמיות

אור מושלם

את שם, בכל תמתך,
 יושבת בקרב נרקיסין, כמו בתמונה
 כמדגמנת לכותרת: 'תמימות'.
 אור משלם בפניך מאיר אותם
 כמו נרקיס. כמו כל אחד מן הנרקיסים ההם
 הוא נועד להיות האפריל היחיד שלך עלי אדמות
 בקרב נרקיסין. בורועותיך,
 כדבון צעצוע, בנך החדש,
 תמתו בת שבועות אחדים בלבד.
 אם ותינוקה, כבתמונת קדש.
 וילצדי, שוחקת מעלה אליך,
 בתך, בקשי בת שנתים. כמו נרקיס
 את מרכינה פניך אליה, אומרת דבר-מה.
 דבריך אבדו במצלמה.
 והידיעה
 בתוך הגבעה שאת יושבת עליה,
 גבעת מצודה מקפת בתעלת מגן, גדולה מבייתך,
 לא הצליחה להגיע לתמונה. ואלו הרגע הבא שלך,
 בא לקראתך כאיש חיל-רגלים
 השב לאטו משטח-הפקר,
 כורע תחת משהו, לא הגיע אליך מעודו -
 פשוט נמס לתוך האור המשלם.

והפיזיות של שירתו נחלשו או התחלפו פי רוב בסוג של התבוננות מהורהרת. במרבית שירי הספר בחר יוז בטון של התכתבות ושל סיפור, בנימה נוקשה לרגעים אך גם מפויסת ומקבלת, במבט של ביקורת אך גם של חמלה מתונה. זו נימה חדשה בשירתו ואיני בטוח שהיא הולמת את העולם שפירנס את מיטב שיריו עד כה, האלימים והאפלים. שתי מכשלות עומדות לו כאן לרועץ - הכתיבה היומנית, התיעודית, ועיצוב השירים כפניה אל סילביה המתה. אלה יוצרים בספר שלם סוג מסוים של מונוטוניות, מה גם שנושאים מרכזיים כגון אובססיות האב המת, תחילת הווגיות, החרדות והיצירה, חורים ומתוארים בו שוב ושוב, לא תמיד בווריאציות מעניינות.

עם זאת, ניתן למצוא בספר שירים מרגשים, שורות נהדרות ודימויים חזקים, ובעיקר רגש חדש שיוז עצמו, המשורר הפראי והסוער, מנסה למצוא לו בית. גם כניסיון מקיף של התבוננות באשה מיוחדת ובמשוררת השובה יש בשירים אלו עניין. ■

תרגום השירים מאנגלית: רפי וייכרט

דאגה

כתיבתך היתה גם פחדך,
 לרגעים היא היתה אימתך, שכל
 מתנות החתנה שלך, הלומותיך, בעלך
 יגולו מפך
 בידי שדי האימה. מכונת הכתיבה שלך
 תלקה. מכונת התפירה. ילדיך.
 הכל ילקה.
 פחד זה היה בגון מכתבתך,
 כמעט שידעת את קלסתרו.
 גרעין זה היה כמו עורו, יכלת ללטפו.
 יכלת לטעם אותו בקפה החלבי שלך.
 היא הרעיש כמכונת הכתיבה שלך.
 הוא נחבא בתוך קמיעות עצמו -
 בתולת-הים מטרקוטה שעל האף.
 מחבת הפונדו הנחשתי שלך. הפדים שלך. הוילונות.
 כהית באלה. ידעת שזה שם.
 זה נחבא בעט השאפר שלך -

זה היה המקום החביב עליי. בכל פעם שכתבת
 היית נעצרת, באמצע המלה,
 להתבונן בו ביתר שאת, שחור, שמן,
 בין אצבעותיך -
 האימה הגואה העומדת בכל רגע
 ההתפרץ פתאם ויגולו מפך
 את בעלך, ילדיך, גופך, תיידך.
 יכלת לראות אותה, שם, בעטך.
 מישהו לקח גם את זה.

השונות. כך, למשל, מתאר יוז בשיר הראשון כיצד הוא מתבונן בתצלום של זוכי מילגת פולברייט, המילגה שהביאה את פלאת ללמוד באנגליה. הספר מתחיל, אם כן, לפני תחילת היחסים ומסתיים שנים אחרי, בהרהורי של המשורר-הבעל על-אודות מהות הקשר, צד היצירה שבו והילדים שנולדו לשניים. באחד השירים הארוכים והיפים בקובץ - 'רחוב ראגבי מס' 18' מתאר יוז, בפתיחות ובאינטימיות, את תחילת היכרותם ואת לילם הראשון: "היית דקת-גו וגמישה וחלקה כדג/היית עולם חדש. עולמי החדש". שוב ושוב מהבהבות וכבות על פני עמודים רבים תמונות שונות של סילביה פלאת: בת שמונה בבית הוריה

פרץ דרור בנאי

על דרך העפר בואך כפר מל"ל

מרץ פורח במרץ מסביב
פה ושם כנף משתובבת
מכה בעדינות כרוח נמוכה
בעשבים. מזיזה פרפר בן יומו
מגביע ריק לגביע המלא עד תמו

קרן מזדהרת בענפי אלה עתיקה
מטילה צל אלכסוני הנמתח
עד לחריצי הגשם באדמה
בין סלעים דהויים לעפר נשכת.

תגלה ועוד אחת מדדות בין התלמים
ועוברות אל הירק המסתיר
להתחיל את הבריאה מבראשית
ויד זרה טרחנית
הניחה צנורות מים, קפלה יריעות נילון
הותירה שירים פיד הדמיון
על הבר -

אני הולך ותר, טובב סביב
עם חוגת השמש שרפיונה נכר
מן המישור הצר הזה
ועד לשפולי ההר. במקום בו
מלבינים הבתים וצריחים מפלחים את החלל
את העננים שחדלו להמטיר
והפוגתם מצטירת כנצח
דרומה מכאן. צפונה מכאן והלאה מזה למערב
מנופים מניפים עוד קומה ומגבבים עוד בנין
ובנתיב המתפצל מן הדרך הראשית
שער חלוד מוגף על לא כלום
וגדר שהוטחה לארץ לפני עדנים
שוכבת ללא נייע. שלא כזמן
הרץ אחר עצמו ללא לאות
שלא כזמן המתחדש ללא הרף
במרץ. באותו המרץ ששכחו רגלי בנוף
כאן על שביל קלפות התפוזים
כאשר ידה לפתה את צוארי
ומתנג עשקה את ידי
ומקהלת דרורים שרה לנו את מרש האביב
לפני עדן או עדנים במרץ שפרח סביב סביב

במרץ באביב על דרך העפר בואך כפר מל"ל
או שזה כרגיל נדמה לי?

קו התפר שרון דרום

על אם הדרך פעמונית נדהמת
עמדה וצחקה
ובלוריתה זהרה כאבוקה
שהאירה לזוג כלבים אלמונים
אשר דדו בשביל
והתנודדו כליל
ברוח
מפהקים ומתפנקים.
והשמים רשמו את פני האהובים הרחוקים
בגיר לבן על טבלת התכלת
והחיו את פניהם
כאלו לא עברו מות מעולם.
ובית הקברות שנגדר בברושים לרב
גלש לרחוב -
פרץ גדרותיו והפר שתיקתו העמקה
בהרהוד של ציחה דקה.
ומעל לרעפים האדמים של בתי העיר
לרחב האפק הצפוני
הונף מנוף
אשר גדלו אימתני.
ובין שברי פרדס חרב
נגלו רכבים נטושים
שחלקם שרופים ופרוצים
וחלקם שלמים כמו פנינה
שחמקה מידו של גנב.

ופה וגם שם -
עוד בערו תפוחי זהב
ולמונים.
ועל חלקות אדמה מעבדות וישרות
נמתח נילון רחב
ואיש אחד שכובע טמבל מכסה על ראשו
ומגפיו ארכים ממכנסיו
עמד ליד מאגר הדשנים המבעבע
ושאב ושאב ושאב.
ותלם אדמדם נמתח
משולי השדה אשר במזרח
ועד לעין החמה הרחוקה
שורתה את פתיית חנה וצחוקה
מבעד לעננים
באלכסונים דקים ושמינים
על השביל הנמשך, שנמשך
מן המקום בו דדו והתנודדו
זוג כלבים אלמונים
כמו בתמונה שנגזרה מלוחות שנה ויומנים.

ומעל לבתי העיר הדהים
באפק הצפוני
הונף מנוף
גדול ואימתני
שהניף את בדידותי לשחקים

"ניוון אביכם, ילדי, חיסל אתכם"

אורית אילן

כריסטה וולף: **מדיאה – קולות**;
מגרמנית: רחל בר-חיים; הוצאת
שוקן, ירושלים ותל אביב 1998;
192 עמ'

דיאה", מחזהו של אוריפידס, הועלה בחגיגות הדיוניסיה הגדולה ב-431 לפנה"ס, והפך ברבות השנים למה שאפשר לקרוא לו "מדיאה, המיתוס": מדיאה של אוריפידס – על שגיון אהבתה, נכליה, כוחותיה העל-טבעיים וזעמה הנרקיסיסטי, ששיאו ברצח ילדיה – נעשתה מדיאה ה"מיתולוגית". כפי שמציין אהרון שבתאי במבוא מאיר-העיניים-כתמיד שלו לתרגום המחזה (אוריפידס, מדיאה, מיוונית: אהרון שבתאי, הוצאת שוקן 1983), מדיאה מוזכרת כבר בשירים אפיים מהמאה השמינית לפנה"ס. אוריפידס בחר ורג מספר עלילות קדומות כאלו לרצף אחד, אבל רצח הילדים – המעשה, שיותר מכל מקבע את דמותה של מדיאה בתודעתנו – הוא חידוש שלו ואינו מוזכר במקורות המוקדמים. לפי אחת הגירסאות המוקדמות, מדיאה הרגה את בניה בשגה, בנסותה להפכם לבני אלמוות בעקבות הבטחתה של הרה. בגירסה אחרת, מדיאה משאירה את הילדים ליד מובח הרה, ונמלטת מקורינתוס לאחר שרצחה את המלך קראון. היא חשבה שיאסון יגן עליהם, אבל בני משפחת קראון רוצחים את הילדים ומטילים את האשמה עליה. את הגירסה הזו, אגב, אימץ רוברט גרייבס ב"גזות הוהב" שלו.

כריסטה וולף, בספרה מ-1996, "מדיאה", פורמת את האריג שארג אוריפידס ומספרת מחדש את סיפורה של מדיאה. ליתר דיוק, היא בונה לו נדבך נוסף, הנדבך של "הסיפור האמיתי", שמונח מתחת למחזה-ההפך-למיתוס של אוריפידס. וולף מראה כיצד הולדתו של המיתוס על האשה שרצחה

את ילדיה כנקמה באהובה הבוגדני, כשהיא מונעת על ידי כאבה ועלבונה כמו גם על ידי זעם נרקיסיסטי – כיצד הולדת המיתוס הזה היתה הכרחית. כיצד הוא נבע באופן בלתי נמנע מהמערך הפוליטי של זמנה, שמצא בדמותה את השעיר לעזאזל, אשר כל שלטון מושחת זקוק לו לשם המשך קיומו. ב"מדיאה" של וולף, ה"מציאות" שונה מזו שמציג אוריפידס – מדיאה לא רצחה את ילדיה, לא את אחיה ולא את אשתו החדשה של יאסון, והדמויות מאופיינות אחרת – וגם הנראטיב של המציאות שונה. במובן זה, הספר – שאותו מספרים שישה קולות, שחלקם מופיעים במחזה וחלקם חדשים – הוא מרתק. הוא אינו עיבוד קונצרטנטי עשיר (תוספת של ניואנסים פסיכולוגיים, עלילתיים, פילוסופיים וכד') ליצירה הקאמרית (בהרכבה, לא בעוצמתה) של אוריפידס, אלא משהו הדומה יותר לאלתור גז' על היצירה הזו.

העיר בנויה על קברה של נערה

"מדיאה" של וולף מסתובב במעגל של ביקורת פמיניסטית ובמעגל של ביקורת חברתית, השלובים מאוד זה בזה. בהקשר הפמיניסטי הייתי אומרת, בפאראפרזה על משפט מהספר, שהעיר בנויה על קברה של נערה. גם העיר הקונקרטי, קורינתוס, שבה הוקרבה בת המלך על מזבח תאוות השלטון של אביה, וגם העיר הסמלית, המייצגת תרבות, סדר, כוח ומערכת ערכים (או היעדר מערכת ערכים) גבריים. קיומה של העיר הו מושגת על רצח, הכחשה והדחקה של האופציה ה"נשית" החיובית, המתגלמת במדיאה והמתקשרת כאן למוסריות, לחינויות, לחיים ללא פחד ומחוץ לכלוב הדימוי, לאותנטיות ולשלמות פנימית. האופציה הנשית הזו אינה יכולה להתקיים בתוך הסדר החברתי, המונע מתוך תשוקה ומתוך פחד: תשוקה קרה לכוח, פחד

לוהט מפני מלאות החיים. מדיאה כהצעה אחרת מתחדדת לאור ההבדלים בינה לבין מדיאה של אוריפידס: אצל אוריפידס, מדיאה מתקיימת רק ביחס לאחר (לגבר): היא בתו של מלך, רעיה, אם – והיא נמצאת כל הזמן בתנועה מנקודת התייחסות זו לאחרת, מתפקיד זה לאחר, בלי אפשרות לאינטגרציה. אצל וולף, לעומת זאת, מדיאה היא יצור אנושי שלם, עם גרעין פנימי חזק, המשמש כמצפן לכל פעולותיה. מה שמניע את מדיאה של אוריפידס הוא לחלופין וגם בו-זמנית אהבתה ליאסון וחרדתה לדימוי שלה. ואילו מדיאה של וולף מונעת על ידי ההכרח לציית לקול הפנימי שלה ולעשות את הדבר הנכון. סיפור אהבתה ליאסון ואכזבתה ממנו הוא כמעט משני כאן.

בשונה ממדיאה, רוב הנשים של קורינתוס הן אוסף של קיומים נשיים מוחמצים, מעוותים ומסורסים: אגאמדה, תלמידתה לשעבר של מדיאה, היא המייצגת של האשה, המפנימה את כללי המשחק של העולם הגברי ומשיגה כוח כשהיא משתמשת ב"טכניקות נשיות קלאסיות" ומודעות לעצמן של פיתוי, התחננות, חנופה וביטול עצמי שלכאורה. גלאוקה, בת המלך הנישאת ליאסון, היא אם-טיפוס של המדוכאת ההיסטרית. אמה, מירופה, היא המדוכאת הדכאונית. כמעט כל שאר הנשים בסיפור סובלות מנכות רגשית ומוסרית זו או אחרת המתבטאת בדרכים שונות – החל מדיבוק דתי רצחני ועד התקיימות כ"חיות בית קטנות ומאולפות". נשות קורינתוס הן בכואה של דיכוי שקיבל על עצמו את הערכים של המדכא, וכפי שאומר יאסון: "אם הזמנים הרעים האלה יחלפו פעם וכולנו נשוב ונירגע, יעמדו הגברים בקורינתוס גבוה יותר, והנשים יהיו עוד יותר מדוכאות. זה יהיה סוף הסיפור." (עמ' 172) בת המלך שיועדה למלוכה, מדיאה, יידידתה ארתוסה, כולן מייצגות אופציה נשית אחרת,

מדיאה: ניוון אביכם, ילְדֵי, חיסל אתכם
 יאסון: לא ימיני היא שרצחה אותם
 מדיאה: אלא שחצנתוך ונישואך
 (אוריפידס, מדיאה, שורות 1366-1363
 תרגום: אהרון שבתאי)

הטענה "אתה אשם", שמטיחה מדיאה ביאסון, מקבלת אצל וולף מימד חדש ונוקב. הקורבנות האמיתיים של המערך הפוליטי הזה הם הילדים. הילדים, שניוון השליטים, האבות המייסדים, האחראים על הסדר החברתי, מחסל אותם: אחיה של מדיאה, בתו של יאסון, ילדיה של מדיאה - כולם נרצחים. גם בקולכיס וגם בקורינתוס - הנשים, האמהות, הן שעומדות מאחורי הניסיון להחליף מלך מושחת בצעיר או צעירה שיצילו את הממלכה ואת העתיד מניוון וממוות. בשתי הערים - הגברים, המלכים, מסכלים את הניסיון הזה. אולם על אף ששתי הערים הן תמונות מראה של אותו רעיון, קולכיס שבמזרח וקורינתוס שבמערב אינן זהות. קורינתוס היא גירסה משוכללת, מתורבתת, ובמובן זה אבודה יותר של קולכיס. השחיתות של קולכיס היא ייצרית יותר, פרטית, אישית יותר. בקורינתוס היא כבר כמעט חוק טבע, ונראה שהיא תמשיך לשרוד גם אם יוחלפו השליטים באחרים. קולכיס עדיין יכולה היתה להצמיח מתוכה מדיאה, קורינתוס כבר לא.

ההמון והמוות

פן משמעותי מאוד בביקורת הפוליטית של וולף עוסק בהפיכת היחידים להמון. שוב ושוב מצינת מדיאה, שלאנשי קורינתוס חשוב מאוד להרגיש שהם המקום המאושר ביותר עלי אדמות; "בכל מבט, בכל תנועה מתנועותיהם הם משננים לך: יש רק מקום אחד בעולם שבו אדם יכול להיות מאושר, ורק מאוחר יותר הכנתי שאם אתה מפקפק באושרם, הם רואים זאת בעין רעה" (עמ' 15). בהקשר זה, מהדהדים דבריו של איגאסט ב"מרד ההמונים": "תקופות אלו, שהן כה שבעות רצון מעצמן, שהן כמו 'מעוגלות' - הריהן מתות בתוך-תוכן, מלאות ההווה האותנטית אינה נובעת משביעות רצון, סיפוק, מהשגת המטרה" (חוזה אורטגה איגאסט, "מרד ההמונים", מספרדית: יורם ברנובסקי, זמורה ביתן מודן, 1975, עמ' 39)

ביותר ממובן אחד, קורינתוס - הקונקרטי והסמלי - היא מקום של מוות. לא רק שכל קיומה מושתת על רצח אפל, לא רק שקיומה מחייב ייצור של מוות (מותו של מי שמהווה איום על השלטון) אלא שהכוחות הפועלים בה הם כוחות של מוות: רגשות ויצרים מוחלפים בתנועות עקרות של מותות תאבי שלטון, בריאות ואהבת הגוף מוחלפות

אותה, היא רשת מתנועעת של קורים שנארגים באופן מקרי כמעט, קוארדינטות של אינטרסים שזוות לפי מידת התועלת שניתן להפיק ממצב מסוים. אין מפה קבועה של ערכים, מטרות, גבולות של מוסר. המפה משורטטת כל פעם מחדש על ידי תאוות הכוח וגילוייה - הנקמה, השנאה, ההונאה. וכל זה מושתת על מה שהאינקוויזיטור הגדול של דוסטויבסקי קורא לו "הנס, התעלומה והסמכות", או במלים אחרות: על מורא ופחד, אמונה עיוורת בשלטון והדחקת המצפון, התובנה והערנות האישית. לתוך הרשת המתנועעת הזו נשאבת המציאות, מתורגמת ומפורשת לפי צרכים של המושכים בחוטים ומחזרת אל ההמון, שמקבל אותה בשמחה. כפי



אקטיבית ומלאה, ולכן אין להן סיכוי לשרוד. הראשונה מועלית כקורבן, השניה הופכת לשעיר לעזאזל ומגורשת מהעיר, השלישית מתה במגיפת הדבר. ללא קשר למידת ההסכמה שלי עם הטענה הזו, יש לטעמי משהו קצת חבוט בדמותה של מדיאה על פי וולף, ב"מכשפה", "האשה הפראית", "המסוכנת", שעוברת כאן מעין רהביליטציה. יש משהו קצת צפוי ושחוק ב"ערכת התארים" שהיא נושאת עמה: יופי חזק ופראי, תאוות חיים, כוחות מרפא (ולא מאגיה שחורה) הנובעים מידע קדום, אינטואיציה חדה ויכולת להתבונן בלבותיהם של בני האדם, יושר חסר פשרות, חופש פנימי והיעדר פחד. דמות מעוררת אהדה ואפילו הערצה, מודל שהוא יותר מראוי לחיקוי. ועם זאת, בימינו - דמות שכבר נטחנה עד דק, כמעט סטריאוטיפ פמיניסטי (מסוים), לא פחות מהסטריאוטיפ של האשה כפקעת יצרים אפלה ומסוכנת. בנוסף, לא מעט ממה שאומרים גברים ונשים אלו על אלו במהלך הספר, מוכר וידוע עד לחוסר נוחות. יש משהו מאוד מתסכל בכך, שדווקא ההיגד הפמיניסטי של וולף הוא (בעיקר בראשית הקריאה, עד שלמדתי להתעלם ממנו) מין צפרדע שנתקעת בגרון - לא בגלל התוכן, אלא בגלל המגושמות של האמירה.

ניוון אביכם, ילְדֵי, חיסל אתכם

מדיאה של אוריפידס משחקת במגרש אחד עם כל גיבורי המחזה, עם אותן מטרות ולפי אותם כללים (תאוה לכוח ולשליטה, הגנה על הכבוד ואופורטוניזם, המולידים רצח, הונאה, הפרת אמונים וכדו'). מדיאה של וולף פועלת מחוץ לכללי המשחק, אבל מתעקשת לשחק באותו מגרש ולהישאר מעורבת, לחתור לשינוי, לא להתגונן (לאוקון ואויסטרוס, למשל, בוחרים באופציה של גולים בארצם). מכיוון שהיא מסרבת להשתלב בסדר החברתי, אבל מתעקשת להיות נוכחת, מדיאה נתפסת כמסכנת את השלטון ואת החברה כולה. הטרגדיה של מדיאה, אצל אוריפידס, נולדת מהחיץ שעובר בתוכה: בין אמהותה לאהבתה/קנאתה/שנאתה ליאסון, בין התבונה ליצר, בין אותנטיות לפרסונה וכדו'. ואילו אצל וולף, החיץ עובר בין מדיאה לבין העולם. לאחר שהיא מגורשת מקורינתוס, אומר עליה לאוקון, ידידה: "היא, הקורבן החף מפשע, היתה משוחררת מן הקרע הפנימי כי הקרע לא עבר בה, הוא נפער בינה לבין אלה שהעלילו עליה והרשיעו אותה, אלה שהאיצו בה דרך העיר, גידפו אותה וירקו עליה." (עמ' 182)

במעגל הפוליטי, וולף בוחנת את שני צידי החיץ: את מערך יחסי הכוח בין השלטון לבין היחיד. הפוליטיקה, כפי שהיא מציגה

שמטיב להבין אקאמס, האינקוויזיטור הגדול בסיפור הזה, שאומר: "רווחתם של אנשי קורינתוס היקרים שלי היתה תלויה ישירות ביכולתם לראות את עצמם כאנשים התמימים ביותר תחת השמש [...] למדתי, ששום שקר אינו גס עד כדי כך שאנשים לא יאמינו בו, אם הוא עונה על משאלה חשאית שלהם" (עמ' 103-104).

אם במיתולוגיה, אלות הגורל הן שאורגות את חוט הגורל, כאן, על מלאכת האריגה מופקדים אלו שהנסיבות, המקריות עד בעתה, הביאו אותם לשלטון, והחוטים שהם אורגים אינם רק חוטי חיהם שלהם או של דמויות בודדות המפריעות להם בדרך, אלא חוטי חייו של ההמון כולו (כמו למשל, כשאינם פועלים נגד מגיפת הדבר, ובסופו של דבר מטילים את האחריות לה על מדיאה).

לקראת סוף המחזה של אוריפידס, מתעמתים יאסון ומדיאה, שזה עתה רצחה את ילדיהם המשותפים:

יאסון: הוי איזו אם נבויית היתה לכם בני

בביטויים שונים של היסטוריה, במומים גופניים, בסטיות. הדבר המאיים ביותר על השלטון ועל הקורניתיים הוא החינניות העצומה של מדיאה, תאוות החיים שלה, והחופש הפנימי שלה. בקורניתוס מזדעזעים מהדרך שבה קוברים הקולכאים את מתייהם, אבל מה שהם מגדירים כיחס הכבוד שלהם-עצמם למתים אינו מטשטש את יחסם האמיתי לחיים: ואתו אפשר לתמצת במלה "פחד". זהו הפחד העמוק של השררה מפני המסוימות, הפרטיות של הפרטים הנתונים למרותה. פחד שמכריח אותה להפוך אותם ל"המון".

מנקודת מבטם של אלי הגורל בעיר המוות הזו, ההמון הוא מסה אחידה, אילמת, מטומטמת, שלטובתה - תמיד לטובתה - יש לנהל אותה בצניניות, תועלתנות והתנשאות. היחיד הוא מסוכן, והדרך של השלטון לרסן אותו הוא להכפיף אותו לגראטיב אחד, ולעצב עבורו מיתוסים. וככל שההמון הוא יותר "המון", כך הוא יותר מנותק מעצמו, מאנושיותו, וכך גדל הצורך שלו בשלטון ובסיפור שהשלטון מספר עבורו. להיות אנושי, להיות בתוך מלאות ההוויה, פירושו גם להיות חשוף לכאב, לסבל, למורכבות, לדילמות מצפוניות ולעוד אי נעימויות שכאלו. וההמון, כמו שאקאמס אומר, רוצה שיסירו מעליו את הנטל הבלתי נסבל הזה. מתנדבים לתפקיד תמיד יהיו - האינקוויזיטורים הגדולים לדורותיהם.

לקרוא או לא לקרוא?

לפני למעלה מעשר שנים קראתי ספר אחר של כריסטה וולף - "קסנדרה", החוזר אל מלחמת טרויה ומספר מחדש את סיפורה של הנביאה שאיש לא האמין לה (כריסטה וולף, "קסנדרה", מגרמנית: אילנה המרמן, עם עובד, פרוזה אחרת, 1987). הספר היה מופלא בעיני, ועל אף שאיני יודעת כיצד הייתי מגיבה אליו היום, הרושם שהותיר בי נשא אותי לתוך "מדיאה" טעונה בציפיה. לכן, ממש קשה לי להודות בכך ש"מדיאה" לא הסבה לי עונג דומה. הספר זורם וקראתי אותו בריתוק, אבל בתערובת מוזרה של עניין והסתייגות, הנאה וחוסר נוחות. ביחס ל"מדיאה" של אוריפידס יש משהו מדולל בסיפור של וולף. כאילו נמהלה העוצמה הטראגית של המחזה בתוך מערכת פסיכולוגיסטית, לעתים מאוד דקת אבחנה, אבל איכשהו פחות מעניינת ויותר מובנת מאליה. יתכן שהדבר נובע מכך שוולף מגויסת מדי לאידיאולוגיה שלה, ולכן הדמויות, העלילה, וגם האמירות שלה הן כלליות מדי, צפויות מדי. היתה לי הרגשה לא נעימה, שהכוח של "מדיאה" נשען על עצם ההיפוך של הסיפור המוכר, על ה"קסם" שבמבט חדש לגמרי על מיתוס שהוא

לכאורה הכרחי ובלתי חדיר למבט. איני מקילה בכך ראש. אבל אחרי שהתרגלת לבלתי צפוי שבהעמדת העלילה והדמויות על ראשן, עדיין נשאלת השאלה (השאלות, ליתר דיוק) - עד כמה טוב הוא הסיפור החדש המסופר כאן, עד כמה הוא גוגע, עד כמה הוא מפלח אותנו בתובנה חדשה או ישנה על המצב האנושי, והאם גם הוא חתום באותו חותם של הכרחיות. אלו אכן דרישות גבוהות מאוד, אבל קשה שלא לדרוש אותן מסיפור שעומד על כתפי המחזה של אוריפידס. תשובה ברורה לשאלות האלו אין לי, אבל נדמה לי ש"תחושה של החמצה" מסמנת את הכיוון. ההימנעות שלי מקביעה נחרצת נובעת לא רק מאופיי הנוח אלא מאיזו תחושת תעתוע שליוותה את כל הקריאה. פעמים רבות יש לוולף רעיון יפהפה שאינו מצליח להמריא, ובמיוחד בולט הדבר באפיון הדמויות שלה. כמעט כל הדמויות עושות איזה "סיבוב" מרענן ומפתיע, עקרונית, ביחס למחזה. אבל כשהעיקרון נפרט לתוך הסיפור, הדמות החדשה נשחקת. קחו למשל, את גלאוקה, אשתו החדשה של יאסון: וולף לוקחת את הדמות הזו, המוזכרת בקצרה אצל אוריפידס, למקום באמת לא צפוי. אבל המערך הפסיכולוגי של גלאוקה, כמו גם טיב היחסים שלה עם מדיאה ואופיים, נשמעים כל כך צפויים, שנדמה שוולף בחרה "טיפוסים" ו"מערכות יחסים" ואז מילאה אותם באמירות, פעולות, התנהגויות,

מניעים פסיכולוגיים, תובנות ועוד, ש"מתאימים" להם, ושאינם מצליחים להיות באמת מסוימים וחד-פעמיים. הביטוי הטוב ביותר לאמביוולנטיות הזו שלי הוא העובדה, שהספר באמת עורר אותי לחשוב שוב על מיתוסים, על פוליטיקה, על נשיות/גבריות וכד' - אבל לא נגע בי לעומק. אם הנהנתי לאמת שבו, זו היתה אמת של רעיון, לא אמת אמנותית. והאמת השניה הזו היא משהו שלעתים כובש אותך בעל כורחך ובניגוד לאמונותיך, תפיסת עולמך, והאינסטינקטים שלך (בעיני, "לוליטה" של נבוקוב היא דוגמה משופשפת אבל עדיין אפקטיבית לעניין זה).

ובכל זאת, בשורה התחתונה, היה כדאי לקרוא את "מדיאה" של כריסטה וולף. גם משום שהוא מעורר מחשבה; גם משום שהמהלך של "סיפור מחדש" בדרך חדשה ועם משמעות חדשה תמיד מרתק אותי (כשהוא לא שרלטני, ו"מדיאה" בהחלט אינו כזה); גם משום שהכניסה הספציפית שלה לסיפור ("האמת" שמתחת למיתוס) היא מבריקה בעיני; גם בגלל שיש בו איזורים לא מעטים של יופי ודקות והתרגשות. וגם, לצערי, בגלל שהוא מהדהד מאוד באוזני מי שחי כאן ועכשיו, בארץ הזו ובתקופה הזו, בצל השלטון המושחת הזה, שניונו מחסל את הילדים. "על הפלח הזה, הקרוי בפינו אדמה, אין עוד דבר מלבד מנצחים וקורבנות", אומרת מדיאה (עמ' 89). מדכא, אבל דבר לא השתנה.

רוני סומק

הצ'י גלדיס קרדיף

מאנגלית: פנינה עמית

לעשות רשימות

הרשימות נעשות קצרות

יותר קצרות

לקום

לחפוף שער

להכין ארוחת ערב

אפילו מדע

ההתבוננות בעבר

היה מחריב של רשימות

סלם

של מחיקות

לא זה

לא זה.

גלדיס קרדיף, משוררת אינדיאנית-אמריקאית משבט הצ'רוקי, עורכת רשימות ומגלה שהחיים מתכווצים לרווח שבין הפיפת השיער להכנת ארוחת הערב. היא מגייסת את "מדע ההתבוננות בעבר" ואפילו מדע זה מתגלה כמדע של חורבן. "תן לים להחליט על איכות הסירה", אומר הפתגם הפוליניזי, וגלדיס קרדיף נותנת לרשימות שלה לחליט על סדר יומה.

עינה ארדל

בואי ואעשה צורתך לבנה
 היא מתפשטת, אני עוטפת אותה במים
 אני נעשית חודים-חודים
 כל מה שספרתי אמת, הפך לשקר
 בואו לשחק שש-בש בפחדים
 הבייגלה המלוח מתכווץ בפנה, גבישי המלח צוחקים
 אני אוהבת אותו, אז אני משתנה
 השקט מגלה שהיינו תמימים.

21.2.98

לידה

מי מקנן עירם בצדפים האפורים שלו
 מפוזר את שברי הצב בבעיטה
 קח את אהבתי קח את סליחתי אני הולכת ונמדדת
 צולעת בבקרים בסמטאות הלבנות, מפתחת אסורים
 אני הקוראת אני השומעת אני האשה האלוהים
 היה לי תינוק שנפל מעגלה, אספתי אותו אלי שעות ימים
 חבוקו נאחו בצוארי, היינו פוחדים
 מישהו בא ורמס אותנו, ידענו שאנחנו זמניים
 נמחקים מהלוח הגדול של הצמאון, אוהבים אוהבים
 ומה שרוצים משתקע בנו, כמו צבים ממתינים
 היינו האש שמתרסקת אל עמודי הבטון,
 הבגדים הכחלים המרוטים
 שברנו לעצמנו את המפרקת, את הגרזן, את אבן הפנה
 רצינו וגם רצחנו, צחקנו בהבנה
 היינו האהבה היינו הפגישה הבלתי-נמנעת
 של הצלום עם המשקפת
 זכרנו הכל, ולא ידענו שאנחנו זוכרים
 ספורים שספרנו לעצמנו, הפכו לחיים
 מאחר יותר החיים הפכו לשקר
 ידענו שאנחנו יודעים, פתחנו את כפתורי החלצה
 בדרך להתפשטות אני כוססת את אצבעך
 אתה שיה לזמן, אני שיכת לכה
 פסה אותי בשמיכה, אני מתקררת אני פחודה
 אני העינים שמהן אתה רוצה לברוח
 קח את צלחתי, קח את שמיכתי, שים אותי בין השיחים המטפסים
 צפיה של שנים גואה בי, הדם נספג בתאים
 ששה חדשים לאחר שנוצרת אני יוצאת ובאה
 האף שלי קפוא, השפתים שלי לבנות
 אני האהבה הממששת ובאה.

22.2.98

קראתי לשני הורי להתחבא מאחורי,
 להאזין לגשימת הצדק של שנותי,
 לתבוע חפות ממני ומאחי
 להוליך אותנו במסדרונות אל חצר הכסאות המתפרקים.

קראתי לה לאחוז בשמלתי כפי שאחזים בקרנות מזבח,
 לתת את אהבותיה הקטנות ביותר טרף לעיני המסתכלות,
 להיות מי שאיננו אני
 ובכל זאת נשימתי פרוכה אחריו כמו ענן דבורים.

קראתי לסבתי לבכות כשהיא מספרת על אחותה,
 לאחוז בשרשרת החומה שאבי קנה לה ממשכרתו הראשונה,
 יהרחת את ריח חלוק הבית הכתם המהוה
 שתלוי על הקולב שנים.

קראתי לאחי לומר אמת
 להקשיב לספורי בהתלהבות כפי שהקשבתי לשלו,
 להשבע שיהיה לידי בשעת מותי, וגם שלא אמות עכשו
 ולהטיע בדלי את החתולים הגוססים שהכלב הביא.

קראתי לדודתי מתוך מותה
 לראות את עגילי הזהב שלה על אזני
 לומר שהמות מספר לה בדיחות על איברים קטועים והיא צוחקת
 להרעיד את חזה הורד והרף ולחבק את אמי
 לשתות קפה: שתי כפיות קפה, שלוש סוכריות.

23.11.97

מסכן, מלאך המוות, / הוא לא יודע לשחק במלים / לעשות
 חיים.
 ט. כרמי

"מעשי ידי טובעים בים, ואתם אומרים שירה"
 (אלוהים לבני ישראל השרים את שירת הים)

אימה באה אלי אחר-הצהרים
 אני הבת אני האמא של אלוהים
 מעשי ידי קמים עלי
 ועושים חיים
 אני מתרחצת בברכת הרוח של הפחדים
 גופי מתמלא נקודות חן, אני גוססת באהבה
 אתה מכיר אותי, הטוב שלי מהרס
 אני מתפשטת מבגדי מול האימה שעוזבת אותי
 היא מרתקת אלי על סף הברכה
 בואי תכנסי, אני לוחשת לה
 אנשים שאני אוהבת שניתי אותם באהבה

האם קיימים חורים שחורים?

(על פארודיה בסיפורים קצרים של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת)
ליזה צ'ודנובסקי

פארודיה ופוסטמודרניזם

בזמנו, יורי טינינוב, הנמנה עם חשובי החוקרים של האסכולה הפורמליסטית הרוסית, הציע לראות בתולדות הספרות תהליך פארודיזציה של צורות שהתיישנו והפכו לנדושות. במלים אחרות, כל יצירה חדשנית, למעשה, עושה פארודיה על סגנון שקדם לה. אם כן, אין כל חדש בפוסטמודרניזם, שהפך את הפארודיה לאחת מפרקטיקות-הכתיבה המרכזיות שלו. אך לא היא. ראשית, הפוסטמודרניזם החזיר לפארודיה את המרכיב הקומי, שהוא, לדעת חוקרי פארודיה אחדים, הכרחי לה. שנית, יצירות פוסטמודרניסטיות, לפחות במיטבן, באופן מודע לגמרי, משתמשות בפארודיה להשגת אפקטים שנחשבים לפוסטמודרניים, כגון פירוק אחדויות סיפוריות בסיסיות, פרובלמטיזציה של ייצוג המחבר ביצירה, יצירת אפקט מטא-פיקטיבי ועוד.

כמיבן, שהפארודיה לא חייבת להיות פוסטמודרניסטית, אך קשה ואולי אפילו אי-אפשר לדמיין את הפוסטמודרניזם ללא הפארודיה. על-כן, אתמקד בדרך בה עושים שימוש בפארודיה שני מספרים, שבדרך כלל מוגדרים כפוסטמודרניסטים. טענתי המרכזית תהיה, שמצד אחד, הפארודיה אכן מהווה אמצעי המועדף על-ידיהם במיוחד, אך מצד שני, אין הם מנצלים את מלוא הפוטנציאל שלה.

מילון המונחים הפואטיים בעריכת פרמינגר מגדיר את הפארודיה כ"חיקוי של סגנון, טקסט או מסורת מסוימים במטרה ליצור אפקט קומי" (Preminger 1993: 881). הגדרה מצה ומקיפה יותר מובאות בספרה

של מרגרט רוז, "Parody: Ancient, Modern and Post-modern", שמסכם תפיסות שונות של הפארודיה, החל מהמוקדמות ביותר וכלה בעדכניות ביותר. ובכן, פארודיה (פירושה של "para-ode" ביוונית העתיקה הוא "שיר נגד/לעומת") מוגדרת במובן הרחב ביותר כחיקוי של טקסט כלשהו (לאו דווקא טקסט ספרותי ואף לא ורבל) תוך שינוי היבטים מסוימים של תוכנו, צורתו, סגנונו, נושאו, תחבירו או משמעותו. הפארודיות המוצלחות ביותר יוצרות אפקט קומי, המוריסטי או משעשע באמצעות אי-התאמה בין מושאה של הפארודיה לטקסט הפארודי עצמו. אפקט זה, לצד אותם השינויים שמכניס הפארודיסט לטקסט המקורי, עשוי לשמש מעין רמז לאופיו הפארודי של טקסט נתון (Rose 1993: 45). "אותות" הרווחים בטקסטים הפארודיים מתבטאים בסוגים שונים של שבירת קוהרנטיות הטקסט המקורי. (1)

בנוסף לכך, מספרים-פארודיסטים מרבים להעיר הערות על טקסטים ששימשו מושא לפארודיה. מבחינת האפקט, שאותו טקסט פארודי אמור להטיל עלינו הקוראים, אפשר לדבר על הלם, הפתעה והומור, הנובעים מההתנגשות בין ציפיותנו לשבירתן במהלך הקריאה. כמו כן, הטקסט הפארודי מבקש, בדרך כלל, לשנות את דעת הקורא על הטקסט המקורי.

באשר ליחסו של הפארודיסט אל הטקסט-המושא, קיימות שתי תיאוריות עיקריות: הראשונה מניחה כי חיקוי פארודי נעשה בהכרה במטרה ללעוג למושאו, לעומתה, השנייה טוענת כי כתיבה פארודית נובעת דווקא מהיחס האוהד שרוחש הפארודיסט אל

הטקסט המקורי. רוז טוענת שפארודיה לעולם תהיה בעלת יחס אמביוולנטי אל מושאה. לדעתה, יחס אמביוולנטי זה משתקף בראש ובראשונה באטימולוגיה של המלה "פארודיה", משום שביוונית עתיקה היו לקידומת para-X שתי משמעויות שונות, אחת של "ניגוד" ושניה של "סמיכות" ("קירבה") (שם: עמ' 45-48).

לדעתי, ניתן להבחין בין פארודיה אמביוולנטית לתוקפת. לסוג האחרון שייכות פארודיות סאטיריות רבות, שכדוגמתן נמצא בשפע בספרות ההשכלה העברית. אמנם, מרבית המטא-פיקציות הפוסטמודרניסטיות, שהן כאמור יצירות פארודיות מיסודן, משקפות יחס אמביוולנטי אל מושאיהן המרובים. ניתן לומר שהפגנת יכולת משחק וירטואוזי עם צורות, מודלים, טופוסים (2), סגנונות וכו' היא מטרותן העיקרית, יותר מכל דבר אחר. אולם במקרה כזה, הווירטואוזיות והשנינות מהוות תנאי הכרחי. זאת עלינו לזכור, בייחוד לאור הדוגמאות שיובאו בהמשך.

זאת ועוד, רוז, בדומה לחוקרי פוסטמודרניזם רבים, רואה בפארודיה אחת מפרקטיקות הכתיבה הפוסטמודרניסטיות המרכזיות, תוך שהיא מבחינה בין הפארודיה לפסטיש ולמונטאז'. בעקבות לינדה האטצ'ן, אחת הדמויות המרכזיות בחקר הסיפורת הפוסטמודרנית, רוז טוענת כי מטאפיקציות פוסטמודרניסטיות עושות שימוש מרבי בפארודיה, אך היא חולקת על האטצ'ן בנקודת הביטול של האפקט הקומי. היא נוטה להסכים עם אומברטו אקו וחוקרים אחרים, שרואים בפארודיה הפוסטמודרניסטית צורה, שנאחזת במורכבות מטא-פיקטיבית

ובאפקט קומי-הומוריסטי כאחד.

"פוסטמודרניזם" נוסח קרת - קסטל-בלום

כאמור, מקובל להגדיר את כתיבתם של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת כפוסטמודרניסטית, לא רק בזכות פעילותם בתקופה היסטורית, המוגדרת כפוסטמודרנית, אלא בעיקר בזכות אותם המאפיינים שמייחדים את סגנון הכתיבה שלהם, הנחשבים כמאפייני כתיבה פוסטמודרניסטית. אולם בבוא המבקרים לדון במאפיינים אלה, הם מתרכזים לעתים קרובות באפקטים שטבעם אינו פורמלי, ומשום כך הם לא ניתנים למדידה או תיאור. לדעתה, הפארודיה בפוסטמודרניזם משמשת אמצעי רטורי או תחבולה צורנית להשגת אותם האפקטים.

פארודיה על המודרניזם - "סיפורים בלתי-רצוניים"

"אני משער, ניסיתי לדייק בתשובתי, שאני מה שקוראים סופר. אני כותב סיפורים עם סוף פתוח, ככה אומרים".

אורלי קסטל-בלום

מבקרים שעסקו ב"סיפורים בלתי רצוניים" מאת אורלי קסטל-בלום, חלוקים בדעותיהם בנוגע לשאלה, האם מדובר בסיפורים סוריאליסטיים (מכאן המטאפורה של כתיבה בלתי רצונית) (יורן 1994, צוקרמן 1993), או שמא מדובר בסיפורים פוסטמודרניסטיים, בעלי מאפיינים הולמים (בלאט 1994; גלוזמן 1994)? אולם השאלה שמסתרת מאחורי הנסיונות לשייך את סיפוריה של קסטל-בלום לסגנון או ז'אנר מסוימים, והיא היא החשובה באמת: האם אמנם קיים "סוד" (קרי: עומק) בעולם המעוצב בסיפוריה או שמא עולמם "שטוח" לחלוטין? או בניסוח מטאפורי יותר, האם קיימים "חורים שחורים" בעולמה הספרותי של אורלי קסטל-בלום? להלן מספר תשובות אפשריות לשאלה זו.

למשל, ברשימתו של נועם יורן בעיתון 'דבר': "מרחב הפנטזיה בין 'זה' ו'המקום'", נאמר כי כתיבתה של קסטל-בלום מוגדרת ככתיבה סוריאליסטית, אוטומטית: "הכתיבה המשוחררת ממגבלות התודעה והתבונה, כדרך לבניית מציאות העל, שתכיל בתוכה את מציאות החלום וה'ממשות', כדרך לגילוי מציאות אחרת שזרועיה טמונים במציאות היום-יום" (יורן 1994). יורן מצביע על מספר תכונות סוריאליסטיות בשימוש שעושה קסטל-בלום בשפה, ובמיוחד בביטויים אינדקסיקליים, כגון

"זה": "... בניסוח המצוטט נוצר פער בין ה"זה" וה"מקום" - פער שאולי בו ממוקמת מציאות הסיפור. זוהי אם כן המציאות הבלתי-רצונית, מה שמצוי מול קצה האצבע המורה, 'זה' שמעבר לשפה, הכופה עצמו עלינו" (שם). לדעתו של יורן, סיפוריה של קסטל-בלום מתמקדים בכישלון להביע את ה"זה" האוטנטי והממשי שמעבר לשפה. כלומר, סוד, אף אם הוא קיים, יישאר לעולם בלתי-מובע ובלתי-מפוענח, משום שלא ניתן להביעו ולפענחו באמצעות שפה אנושית. מסקנתו של יורן היא כי "ערכם של הסיפורים טמון בהתמודדות עם הבלתי-ניתן לתיאור, עם ה'זה' " (שם). השאלה הנשאלת היא, האם ב"סיפורים בלתי-רצוניים" נעשה ניסיון להצביע על סוד שלא ניתן לביטוי או שמא, להפך, אין הם אלה פארודיה על טופוסים אבסורדיסטיים שרווחו בספרות המודרניזם. טופוסים שהניחו מראש את קיומם של סודות בעולם הבדוי. בינתיים אשאיר את השאלה הזו ללא תשובה.

גם עקיבא צימרמן מאפיין את כתיבתה של קסטל-בלום ככתיבה סוריאליסטית: "כהודעת המחברת, מדובר באסופת סיפורים שנושאה ארס-פואטי מובהק, אך היא השכילה ליצור אפקט אותנטי של פריצות תת-מודע, שכביכול אינן מצונזרות או מאורגנות" (צימרמן 1993). בניתוח קצר שמציע צימרמן לסיפור "כשהכירנת חלקה כמו ראי איך אפשר להיות עצבני", הוא מצביע על הומור שחור ואירוניה כמאפיינים סגנוניים חשובים בכתיבתה של קסטל-בלום, אולם לדעתו, כל אלה משמשים לעיצובה של חוויה אותנטית שהיא חוויית האימה, הבאה ידי ביטוי בסיפור הנתון כיצר-הרס עצמי: "... וכאן מבצבצת השאיפה האמיתית של המספר, שאיננה התפייסות והתרווחות אלא הרס עצמי, כשהוא מראה לדגים המכים שיכוונו לראשו" (שם). וצימרמן מסכם: "בסיכום, למרות הפסימיות הנובעת מהסיפורים, צירפה כאן קסטל-בלום כמה סיפורים מצחיקים עד אימה, ואולי נכון יותר, מצחיקים בתוך אימה" (שם). כלומר, גם צימרמן מייחס לקסטל-בלום ניסיון של ריפרור "בלתי-מתווך", או חדרה לתת-מודע באמצעות התרסה על זיוף וריקנות שבמציאות היום-יום.

לעומתם, אברהם בלאט בכתבת הביקורת "החיים בצל הכישלון" (בלאט 1994) מציע זווית ראייה שונה. בלאט רואה את קסטל-בלום כנציגת הפוסטמודרניזם בספרות העברית. הוא רואה בסיפוריה חזרה על טופוס מודרניסטי-אבסורדי נוסח "מחכים לגדוד" של בקט, תוך פארודיזציה מובהקת שלו (אם כי איננו קורא לדבר בשמו): "האשה אשר נתקעה בתיבת הדואר מהווה אולי את הפסגה של הציפיות, אך במקרה דנן היא מתנגשת עם האבסורד

הפוסטמודרניסטי, שכן בסופו של דבר היא כן מצאה את גן העדן האבוד" (שם). בלאט הבחין בהתייחסויות למודלים ספרותיים-תרבותיים, שכה בולטת אצל קסטל-בלום, והגדיר את סגנונה כ"גרסטקה של ייאוש" וכ"פארסה של הגאולה". אך מכיוון שלא



אורלי קסטל-בלום

קרא לדברים בשם, הוא מגיע למסקנה כי קסטל-בלום מורדת נגד מערך התפיסות המודרניסטיות ומעמידה כנגדן את "הדמיון הפרוע" ואת "ההזיות המטרופות". הייתי אומרת כי דמיונה והזיותיה של קסטל-בלום הם יותר "ספרותיים" (קרי: פארודיים) מאשר "פרועים". לפיכך, גם סיפוריה יכולים להיות מוגדרים כ"בלתי-רצוניים" במובן הספרותי. על-פי תפיסה זו, הציטוט נגזר על הכותב, שנדון להסתמך על סכמות, מושגים, אידיאולוגיות רווחות ומודלים ספרותיים, שממלאים את ראשו ונגזרים מההקשר החברתי-היסטורי, בו הוא כותב. גם מיכאל גלוזמן משייך את הקובץ לפוסטמודרניזם. אך בהשוואה לבלאט, הוא עושה צעד אחד קדימה בעמדו על היבטים פארודיים בסיפורים: "הבחנה המתמדת של ה'חווה' בין סופר/ת לקוראים מדגישה את העובדה שהסיפורים כפופים לקונווציות שכנגדן הם יוצאים" (גלוזמן 1994). גלוזמן מחיל על הסיפורים הללו את מושג הפארודיה: "אולם המקוריות של קסטל-בלום היא באינן או ריקון פארודי של המונחים הפסיכולוגיים בהם היא משתמשת" (שם). יתירה מזו, הוא מצביע על היותם של סיפורים אלה מבני שטח מושלמים (טענתו

מתבססת, לפי דבריו, על הבחנותיו של ג'יימסון: "ואכן, מצבי הנפש המתוארים בספר נתפסים לא כפונקציה של ה'עומק' הפסיכולוגי של הדמות, אלא כמוצאה מהמוזרות האינסופית של העולם" (שם). הייתי אומרת כי גם ה"מוזרות האינסופית" הזאת איננה אלא פארודיה על מוסכמות הכתיבה של הריאליזם המאגי. וזה בניגוד לטענתו של גלזמן על-פיה: "הדגש, אם כן, אינו פסיכולוגי (... אלא קיומי, חברתי ופוליטי: הדמויות מסויטות משום שהעולם אינו הגיוני" (שם). לדעתי, גם חוסר הגיון שבעולמה של קסטל-בלום הוא פארודי, משום שאיננו מוצג כביטוי ל"היגיון אחר" או "היגיון על", כמתרחש ביצירות הריאליסטיות-מאגיות, אלא כחוסר הגיון מוחלט ושטוח, שאינו מסתיר דבר ואינו מוביל לשום מקום.

לטענתי, אותה אנסה להוכיח להלן, פארודיה, בהיותה אחת מפרקטיקות הכתיבה הפוסטמודרניסטיות המרכזיות, אם לא המרכזית, מהווה מפתח לפואטיקה של קסטל-בלום.

מקומה של הפארודיה ב"סיפורים בלתי-רצוניים"

בניתוח יצירות פארודיות, חשוב להבחין בין היבטים תוכניים שלהן (הכוונה לקביעתם ותיאורם של טקסט או טקסטים, שאליהם מתייחס טקסט פארודי נתון) להיבטיהן הצורניים (הכוונה לדרכי ההבלטה של הסטיות מהנוסח המחוקק). בדיון שלהלן אשתדל לשמור על הפרדה זו. אנסה להראות, על-פי שלושה סיפורים, כי אורלי קסטל-בלום מרבה לחבר פארודיות על הטופוס המודרניסטי (הכוונה למודלים תמטיים, שרווחו בסיפורת המודרניסטית בגירסותיה המערבית והעברית כאחד), תוך שהיא עושה שימוש במספר מצומצם למדי של טכניקות פארודיות.

אפתח בסיפור "כשהכירת חלקה כמו ראי איך אפשר להיות עצבני" (קסטל-בלום 1993: עמ' 23-13), שהוא לדעתי, סיפור פארודי מובהק.

כידוע, אחד מן המודלים התמטיים הנפוצים ביותר בסיפורת המודרניסטית הוא של הגיבור האקסצנטרי (לרוב אמן), הנמלט מסביבתו הטבעית, מתבודד (במקרים רבים באתר נופש), ומחפש אחר מקורות השראה חדשים כשבסופו של דבר, מתרחשת אפיפאניה (התגלות) אסתטית או הבנה של משמעות נשגבת, בין אם מדובר במשמעות קיומו הפרטי או במשמעות כללית יותר. שימוש במודל תמטי זה נעשה ב"דיוקן האמן כאיש צעיר" לג'יימס ג'ויס, "חדרו של ג'קוב", "ראל המגדלור" לוורג'יניה וולף, "מוות בוונציה" לתומאס מאן, "הקיץ

האחרון בחייו של וינסדורף" להרמן הסה וכו', ובספרות העברית: "מול היערות" לא.ב. יהושע, "מסע דניאל" ליצחק אורפז, "סוסעץ" ליוזף קניוק, "מושכלות ראשונים" לעמליה כהנא-כרמון וכו'. לכאורה, סיפורה של קסטל-בלום עוסק באותו מהלך: "חברים אמרו לי: סע לטבריה, תמרח על עצמך בוץ, ותחזור - אז נדבר." (שם, עמ' 15). המספר שעוסק, לפי עדותו, בכתיבה ספרותית, מגיע לטבריה כדי להפא את עצביו. בלובי המלון, שבו הוא משתכן, הוא פוגש בתיירת יפאנית בשם טאי, נציגת חברה יפאנית המייצרת תרופות (החברה נושאת שם פארודי מובהק "סו מו שו קואופרשן"). טאי מציעה למספר לנסות תרופות הרגעה משוכללות המצויות עמה. לאחר התפתחות אבסורדיות ביותר המספר מסכים ליטול את התרופה. בסיום הסיפור הוא מגיע למעין מצב של גירואנה.

ובכן, הטכניקה הפארודית המרכזית בסיפור היא הקצנה ועיוות אבסורדיים של מרכיבי המודל התמטי המקורי. כך, למשל, מוזרות ואקסצנטריות שמאפיינות אמנים ביצירות מודרניסטיות מוקצנות ולובשות צורה של התנהגות פסיכופטית, שמתבטאת במעשים חריגים וחסרי הגיון. ובכלל, העובדה שמדובר בסופר מוזכרת כבדרך אגב ולא עומדת במרכז העלילה, כמובן בניגוד גמור למודל המודרניסטי. טבריה, שנבחרה על-ידי המספר כמקום התבודדות, מתוארת בקווים גרוטסקיים-מוגזמים, תוך הקצנה פארודית של מוטיב ההתבודדות, כגון: "טבריה היתה ריקה מנופשים, היו בה רק טבריינים, דוברי טבריינית עתיקה". יתירה מזו, עצם בחירת המקום היא פארודית, כלומר, במקום להימלט למקום ייחודי ומרוחק באמת, המספר מגיע לטבריה, אתר נופש בנאלי למדי. בעוד שהגיבור המודרניסטי בורח מסביבתו (בהרבה מקרים זוהי סביבתו הקרובה: משפחה, אהובה וכו'), המספר "נשלח" לטבריה על-ידי חבריו הרבים, שעד מהרה מאתרים אותו כדי לשאול לשלומו. רשימה ארוכה של שמות החברים שטלפנו אליו היא, למעשה, היפוך פארודי של מוטיב ההתבודדות, שהוא כאמור אחד מרכיביו החשובים של הטופוס המודרניסטי. ואילו פרשת היחסים עם טאי היפאנית, על כל מרכיביה, שהיא פארודיה על פרשיית האהבים עם האשה האקזוטית (זרה), גם היא מרכיב רווח של המודל דלעיל. ולבסוף, נטילת כדור ההרגעה, והפיסוס שבא בעקבותיה, והוא נטול כל קשר ליצירתיות המספר, תופסים אצל קסטל-בלום את מקומה של האפיפאניה, שאמורה להיות בעלת משמעות קריטית לגבי קיומה ויצירתה של הדמות הראשית.

טכניקה פארודית נוספת, שבולטת בסיפור שלפנינו היא "ליטרליזציה" (נטורליזציה) של מטאפורות וסמלים מודרניסטיים-

טיפוסיים. כך למשל, ה"התכסות" שביצירות מודרניסטיות רבות מסמלת רצון להתבודדות הופכת בסיפורה של קסטל-בלום למריחה בוץ על הגוף ("שכבתי על מגבת מרוח בבוץ והרגשתי אותו מתקשה" (שם, עמ' 15) - וריאציה על קלישאה "אני בבוץ"?). ואילו הטבילה במים, המסמלת חתירה אל מעמקי הבלתי-נודע, אל סודות הנפש וסודות ההווה כאחד, והיא גם טעונה בקונוטציות נוצריות חזקות, הופכת כאן לתרגיל בשחיה כפשוטו. יתירה מזו, עובדת אי-היותה של שחיה זו מטאפורית משום בחינה, זוכה להדגשה אירונית: "טבלתי את ראשי ככרכיה מצויה, כאגמיה נפוצה. היה כל כך ברור כי אני זקוק לשחיה הגונה." (שם, עמ' 16).

ניתן גם לומר כי סיפור זה הכניס שינויים דרסטיים ללקסיקון של מושא הפארודיה. שפה מודרניסטית עשירה ופיוטית, גדושה במטאפורות וסמלים, הוחלפה בשפה דלה במכוון, שבה שזורים ביטויי סלנג, וקלישאות רבים. ציפיית הקוראים לנקיטת סגנון של זרם תודעה, המתעוררת מעצם העמדה של מספר בגוף ראשון, מתגלה ככוזבת לחלוטין. הסיפור לובש צורה של דיווח יבש, המתרכז אך ורק בהיבטים החיצוניים בקיומו של המספר, בלא להתעמק במחשבותיו וחוויותיו. יש לשים לב גם כי בסיפור נעשה שימוש במספר רב של סטריאוטיפים נדושים, כגון שם החברה היפאנית, פרשיית אהבה עם אשה אקזוטית, נסיעה לטבריה ועוד. זאת כמובן בניגוד מוחלט לשאיפה המודרניסטית למקוריות ולהפתעה. לי נראה, ששימוש מוגזם ומכוון בסטריאוטיפים כה נדושים נועד להמחיש את תהליך התיישנות המהיר של ה"המצאה" הספרותית, ולהראות כי בסופו של דבר, כולנו נידונים לסטריאוטיפיות, וכי המקוריות היא מיתוס רומנטי בלבד.

המספר מזדהה כמודרניסט, אך דבריו נאמרים בנימה אירונית מובהקת: "אני משער, ניסיתי לדייק בתשובתי, שאני מה שקוראים סופר. אני כותב סיפורים עם סוף פתוח, ככה אומרים. אני כותב נובלות עם פרופלור. כתבתי רומן חצי-אוטוביוגרפי שרק החמיר את בעיותי. אני משער שמזווית אחת מאוד מסוימת אני סופר, בהחלט כן. משאר הצדדים - אני מתבלבל בין המצוי לרצוי." (שם, עמ' 20). איפיון עצמי זה מגלה אירוניה כפולה; מחד גיסא, הלעג מופנה כלפי דמויות סטריאוטיפיות של אמנים ביצירות מודרניסטיות, ומאידך, כלפי אותם סטריאוטיפים רדוקטיביים, נוסח המורה בתיכון, שנוצרו סביב המודרניזם.

הסיפור השני, לצורך הדיון, הוא "האשה שחיפשה ווקי טוקי" (שם, עמ' 51-45), גם הוא סיפור פארודי בעליל, הכולל יסוד חזק של סאטירה חברתית. הפעם הפארודיה מכוונת אל דמויות מודרניסטיות טיפוסיים, ה"מונדות" (אם נשתמש במושג השאול מהפילוסופיה של לייבניץ) אלה הן דמויות

(שם עמ' 9). בניגוד גמור ליצירות אבסורדיסטיות, כאן הכול נגמר דווקא בכי טוב.

לא אכנס עוד לפירוט של אפקטים פוסטמודרניסטיים, הנוצרים באמצעות הפארודיה. אומר רק, כי לדעתי, סיפוריה הפארודיים של אורלי קסטל-בלום מביעים עייפות גדולה מאוד מהמודלים התמטיים והצורניים של המודרניזם ואולי גם מהפתוס שלו.

אתגר קרת: ריאליזם מאגי או פארודיה?

"ואו הוא הבין סוף-סוף שמכל הדברים שהמלאך אמר לו שום דבר לא היה נכון, שאפילו מלאך הוא לא היה, סתם איש שקרן עם כנפיים."

אתגר קרת

בעוד שאצל אורלי קסטל-בלום משמשים מודלים תמטיים האופייניים למודרניזם כמושאי הפארודיה, אתגר קרת מתמקד דווקא ב'אנר הריאליזם המאגי כמקור. לדעתי, הפארודיות שלו הן עדינות



אתגר קרת

ומורכבות יותר ויחד עם זאת, אין הן נטולות היבט קומי.

כפי שהראה באופן משכנע למדי חוקר הספרות הצרפתי צוואטן טודורוב, יצירות ריאליסטיות-מאגיות מפעילות רטוריקה מיוחדת שגורמת לקורא להתלבט בין שני אופני הסבר אפשריים להתרחשויות הריגות, מוזרות ואף מסתוריות, שנפוצות בסיפורים מן הסוג הזה: האפשרות הראשונה - להסביר את המתרחש במונחים מציאותיים, של טבע, מדע או שיבוש ביכולת הקליטה

מובאת לקיצוניות אבסורדית: האשה עם הווקי טוקי "אטומה" עד כדי כך, שלא נוכל לדעת דבר על עולמה הפנימי.

כמובן שאי-אפשר להתעלם ממימד הסאטירה החברתית, לפחות לכאורה, שקיים בסיפור: אובססיה מיותרת ומגוכחת לווקי טוקי, מאבק לסילוקם של "נחלים מסריחים" ועוד. אולם למעשה, לא נמצא כאן את המרכיב ההכרחי בסאטירה: הראיה האוטופית והשאפה לתיקון. על כן, נראה כי בדומה לסיפור הקודם, כך גם בסיפור שלפנינו, הקצנה של סטריאוטיפים חברתיים משחקת תפקיד בפארודיזציה של מוסכמות מודרניסטיות ותו לא.

הסיפור השלישי המובא לצורך הדיון הוא: "האשה שכף ידה נתקעה בתיבת הדואר" (שם, עמ' 57-51). כאן, לדעתי, מתבצעת פארודיה על סיפורי אבסורד מודרניסטיים, המבטאים על סיפורי אנושית לתפוס חוק או עיקרון מטאפיזי כלשהו, שמשום היותו נעלה מעל בינתם של בני-אנוש, אין הוא ניתן להכרה. מצב זה נתפס כבעל השלכות חשובות על הקיום האנושי. דוגמאות אחדות ליצירות אבסורדיסטיות מסוג זה הן "הדבר" לקאמי, "המשפט" ו"הטירה" לקפקא, "מחכים לגודו" לבקט וכו'; ובספרות העברית - "נמלים" ו"הכלה הנצחית" ליצחק אורפז, "אדם בן כלב" לירוס קניוק וכו'.

בסיפור שלפנינו, סמל מטאפיזי שאמור להיות מעורפל ורב-פנים (כאמור מגפת הדבר אצל קאמי, מערכת המשפט אצל קפקא או מכת הנמלים אצל אורפז...) מונמך לרמת מכתב סתמי, שאיזו אשה מצפה לו, ללא סיבה ברורה: "היתה אשה שחיכתה שנים לאיזה מכתב חשוב. היא לא ידעה ממי, ואולי זה בכלל היה צ'ק על סכום די גדול." (שם, עמ' 53). מכתב זה הוא פארודיה על סמלים אבסורדיסטיים לדעיל.

מטאפורות של חרדה וייאוש קיומיים, המוכרות מספרות האבסורד, שניזונה מפילוסופיה אקזיסטנציאליסטית נוסח קאמי, עוברות ליטרליזציה: "האשה לא ידעה מה לעשות. היא חשה ריקנות שגובלת בייאוש וחזרה לבלוע כל מני דברים שהיא הבטיחה לעצמה שלא תתקרב אליהם יותר." (שם). היתקעות כף היד בתיבת דואר מהווה, למעשה, הקצנה גרוטסקית תוך ליטרליזציה של מוטיב הציפייה להתגלות, וכך גם השליפה המסובכת של המכתב ה"חידתי" מהתיבה: "השכנה הביאה מלקחיים, וביתד, שלושתם משכו את המכתב שהיה בקרקעית התיבה." (שם, עמ' 55). ואילו "הסוף הטוב", החותם את הסיפור, הינו היפוך פארודי של מבנה המכוי הסתום שרווח ביצירות המודרניסטיות האבסורדיסטיות: "היה זה מכתב, כן, האשה פתחה אותו ברטט, ואכן בפנים היה כרטיס טיסה למונטווידאו וצ'ק של כמה אלפי דולר."

מפנמות, בודדות, מנוכרות ומנותקות, אשר לא ניתנות להשפעה חיצונית כלשהי. דמויות בלתי-חדירות אלה מהוות נקודות תצפית צרופות ונחשפות לרוב באמצעות זרם התודעה.

גם הפעם מרכיבי המודל המודרניסטי מעוותים עיוות אבסורדי. כך למשל, הייחודיות המודרניסטית של הדמות מוחלפת כאן בביוניות קיצונית ("היתה אשה - לא גבוהה ולא שמנה...") (שם, עמ' 47) של דמות חסרת שם. ואילו הבידוד והניכור, שהם כאמור מנת חלקן של הדמויות במודרניזם, דווקא זוכים להקצנה בביטוי גרוטסקי של דיבור בלתי-פוסק בווקי-טוקי חד כיווני: "האשה הפעילה את הווקי טוקי והתחילה לדבר, היא פתחה את הפה ולא סגרה אותו." (שם, עמ' 48). תיאור זה מבצע גם פארודיה על "דברנותם" של מספרים מודרניסטיים, שכאמור מדברים אל עצמם" בלי הרף. הערתה האירונית של המספרת: "מרוב עומס התחיל הווקי טוקי שלה יורה גיצים לכל הכיוונים, אבל זה לא השפיע על יכולת הווידי של הגיבורה." (שם, עמ' 48) מבלטה פן פארודי נוסף בדמות האשה - הפעם כושר הווידי של הדמויות המודרניסטיות הוא-הוא מושא הפארודיה. אולם, בניגוד מוחלט לסובייקטים המודרניסטיים המורכבים והמתוסבכים, אך יחד עם זאת שלמים וקרובים אצל עצמם, לדמות הפוסטמודרניסטית הפארודית אין גישה, אפילו אל עצמה, ללא תיווך אמצעי התקשורת. זו ללא ספק הקצנה משעשעת.

אולם בהמשך העלילה, לאחר "אודיסאה" פארודית, גיבורה "מנוכרת" זו, באופן בלתי צפוי לחלוטין, מתמסרת לפעילות חברתית סוערת, המתוארת גם היא תיאור פארודי. הפעם הפארודיה משמשת אמצעי סאטירי מובהק: "דרך ווקי טוקי היא פיקדה על כל המבצע הזה וגם על הריצוף של הקישון והירקון בשיש איטלקי היא פיקדה, ואז כשבאו כל הנתנייתים להפגין למה לא עשו את זה לנחל אלכסנדר, היא אמרה להם שצר לה, אי אפשר להשאיר ארץ שלמה בלי נחלים מסריחים" (שם, עמ' 49-48). מפנה עלילתי זה סותר באופן חד-משמעי את המודל העלילתי המקורי. הסיפור מסתיים בשבירה בלתי-מנומקת של ניכור: "האשה מסרה להם בקלות את הווקי טוקי ואמרה שנמאס לה ממנו, היא מזדקנת וחוזרת הביתה." (שם, עמ' 49), בעוד שביצירות מודרניסטיות לא ייתכנו פתרונות קלים. לדעתי, "סוף טוב" אבסורדי זה אינו אלא פארודיה על נושא השיבה המאוחרת הנפוץ במודרניזם.

זאת ועוד, הבחירה במספרת כל יודעת גרמה להקצנה פארודית של אופיה הבלתי-חדיר של דמות ה"מונדה". ברם, בסיפור שלפנינו אטימותה של הדמות הראשית

והפרשנות של מספר; האפשרות השנייה - להסביר את המתרחש במונחים בלתי-מצויאותיים, מטאפיסיים, מיסטיים, על-טבעיים וכו'. לפי טודורוב, היסוס זה עשוי להיפתר בדרכים שונות. קביעתו של תת-הז'אנר שאליו שייכת יצירה ריאליסטית-מאגית, או במושגים של טודורוב, פנטסטית, זו או אחרת, תהיה תלויה בסוג הפתרון שימצא למתח זה.

טודורוב הציע סקלה של תת-ז'אנרים של הפנטסטי, שבקוטב האחד ניצב ה"מזור" (תת-הז'אנר הקרוב ביותר לריאליזם), ובקוטב השני נמצא ה"מופלא" (תת-הז'אנר הרחוק ביותר מהריאליזם), ביניהם מצויים פנטסטי-מזור, פנטסטי-טהור ופנטסטי-מופלא (Todorov 1975).

לכאורה, רבים מסיפורי הקובץ "געגועי לקסינג'ד" יכולים, בקלות, להיות מוגדרים כסיפורים פנטסטיים מסוגים שונים. ולא היא. אנסה לעמוד על העיוותים הפארודיים של תכתובי הז'אנר, על פי שני הסיפורים: "להטוט כובע" ו"חור בקיר", שלדעתי מבטאים עיקרון הניתן לאיתור גם בסיפורים נוספים הנכללים באותו קובץ.

אפתח בסיפור "להטוט כובע" (קרת, 1994: עמ' 27-20). לכאורה, מדובר בסיפור פנטסטי מובהק: יום אחד חל שיבוש כלשהו בצידודו של להטוטן צעיר, המתפרנס מהופעות במסיבות פרטיות ומרבה לחזור על אותו להטוט, להטוט כובע הקסמים, שבמהלכו הוא אמור לשלוף ממנו ארנב חי. אולם ביום מן הימים, במקום קאזאם הארנב, הוא מוציא מתוך כובעו את ראשו הכרות. חיפושיו הרבים (שברמה הסמלית מהווים מעין הקבלה לחיפוש אחר הסבר רציונלי למה שאירע בסיפור) היו לשווא. הוא לא הצליח לגלות את מקור השיבוש. בעצם, המצב הולך ומחמיר: כאשר במסיבת יום הולדת ברמת אביב ג' הוא חוזר על הלהטוט, נמצאת בכובע גוויית תינוק, שני האירועים המוזעזעים מביאים את המספר למסקנה כי הוא, ככל הנראה, בא במגע עם כוח על-טבעי ואפל כלשהו, וכובעו איננו אלא גשר בין שתי הוויות, המציאות המוכרת והסיטרא אחרא: "אני ממשיך לדמיין את הדברים הנוראים שאשלוף החוצה, את אלו שמחכים לי בפנים. אתמול חלמתי שאני מכניס את היד ונסגרות עליה מלתעות של מפלצת." (שם, עמ' 23). מסקנתו זו גורמת לו למשוך את ידיו מלהטוטנות.

אכן, ניתן לשייך את הסיפור לז'אנר הפנטסטי-מופלא, שבמסגרתו הסבר הבלתי-מצויאותי גובר על הסבר המציאותי. אולם, ישנן בסיפור כמה חריגות מתכתובי הז'אנר, שלדעתי רומזות לשימוש בלתי תמים במסגרת ז'אנרית: לדוגמה, שילוב "צורם" למדי של פריצה מסתורית לבלתי-נודע, שלה זכה המספר, על רקע סביבה זעיר-

בורגנית, סקפטית לחלוטין: "הילדים ביום ההולדת הזה היו ממש אדישים. חלק מהם ישבו עם הגב אלי וראו סרט של שורצנגר בכבלים." (שם, עמ' 22). אמנם, בסיפורים הריאליסטיים-מאגיים המסתוריים והיומיומי באים, בדרך כלל, בכפיפה אחת. אך בעוד שבסיפורים אלו המוכר מגלם או מסמל את הבלתי-מוכר, בסיפורו של קרת שני המישורים הוסמכו זה לזה באופן שרירותי, או יותר נכון, קולאזי. דומני ששילוב של שני הקשרים מנוגדים, מיסטיקה ותרבות המונים בנאלית, שאחת מן המטונימיות שלה בסיפור היא "סרטו של שורצנגר", יוצר אפקט משעשע.

טכניקות פארודיות נוספות הבולטות בסיפור הן הנמכת סמלים מיסטיים ודתיים, כגון גווייתו של תינוק (סמל נוצרי מובהק), מחד גיסא, ושימוש במטאפורות וסמלים נדושים, קלישאיים ומתים, כגון כובע קסמים כסמל לערוץ מגע מאגי, מפלצת כסמל לכוחות אפלים או זיהוי מטאפורי בין "ממלכת החושך" עם "ממלכת המתים" שממנה ניוונים כביכול סיטי לילה, מאידך. בעולם הסיפור נטול האשליות מגע עם הוויה "אחרת" מתבצע באמצעות כובע הקסמים, שכידוע מהווה סמל סטריאוטיפי לערוץ מגע מאגי. בעוד שבסיפורים פנטסטיים "רציניים" הבלתי נודע מוצא דרכים מקוריות ובלתי-צפויות ביותר להתגלות בהן, ב"להטוט כובע" הוא מתגלה דווקא בדרך סטריאוטיפית וצפויה.

זאת ועוד, לכאורה המשפטים שחותמים את הסיפור באו לאשר את האופציה הפנטסטית-מופלאה: "כאילו הם איזה רמזים בחידה, כאילו משהו ניסה להגיד לי משהו, שעכשיו זו לא התקופה הכי מוצלחת לארנבים, וגם לא לתינוקות, שזו לא ממש תקופה טובה לקוסמים." (שם, עמ' 23). ולא היא. בסיפורים הפנטסטיים-מופלאים, כוחות אפלים היו רומזים למספר להתרחק מהם (בתרבות היהודית מודל תמטי זה התממש באגדת הארבעה שנכנסו לפרדס), מאחר שלא יוכל לעמוד בהלם המגע איתם. בניגוד לכך, במקרה שלפנינו, הבלתי-נודע "רומז" למספר כי בעולם שבו הוא חי אין מקום לקסמים, או במלים אחרות, מכריז על ביטול קיומו. אמנם ניתן לפרש את האמירה הזאת כארס-פואטית; במקרה כזה בולטת נימה נוסטלגית: בעולמו של המספר אין מקום למיסטיקה ולמאגיה של ממש, ולכן אין בו מקום גם לסיפורים פנטסטיים "רציניים". האקלים התרבותי השולט בחברה ישראלית המודרנית, המיוצגת בסיפור על-ידי ילדי רמת-אביב ג', שונה בתכלית מזה שהוליד את הריאליזם המאגי כז'אנר ספרותי, והוא לא יכול להוות קרקע לצמיחתה של פנטזיה - סגנון (או שמא תפיסת עולם?) שככל הנראה מהלך קסם על מחברו של סיפור פארודי-נוסטלגי זה.

בסיפור "חור בקיר", בולט הפן הפארודי ביתר שאת, וסטיות פארודיות מהסגנון המקורי הן קיצוניות עוד יותר. ניתן לראות בסיפור פארודיה על טופוס שחוזר על עצמו רבות בסיפורים הריאליסטיים-מאגיים, והוא נושא הכפיל המסתורי (אחת מן ההתגלמויות המפורסמות ביותר של המודל התמטי היא, כמובן, ה"חוטם" של גוגול). מתחילת הסיפור בולט צירוף קולאז' צורם בין משאלתו של אודי, שכמובן לא מולאה ("האמת היא שפעם, כשחזר בערב מסרט, צעק לתוך החור שבקיר שהוא רוצה שדפנה רימלט תהיה מאוהבת בו וכלום לא קרה." (שם, עמ' 24) והבלתי-מתקבל על הדעת.

בנוסף לכך, נקודת תצפית בלתי-מהימנה בסיפורו של קרת היא, למעשה, פארודיה על נקודות תצפית פרובלמטיות בסיפורים ריאליסטיים מאגיים. בעוד שאלה משיגים את אפקט הערפול על-ידי צירוף של מספר מקורות מידע בלתי-מהימנים (למשל, שמועה, המועברת מפה לאוזן או סיפור, שנודד ממקור למקור וכו'), קרת מסלק את המימד הבעייתי ומציג את נקודת התצפית שממנה נמסרת העלילה כמהימנה לחלוטין: "ופעם אחרת, כשהרגיש נורא לבד, צרח לתוך החור שהוא רוצה שיהיה לו חבר מלאך, ונכון שאחר כך בא מלאך אך הוא בכלל לא היה חבר..." (שם). אל לנו לשכוח שעלילת הסיפור מתרחשת בעולם הנשלט על-ידי המדיה ובו כל שמועה עד מהרה הופכת לאמת המקובלת על הרוב. מחד גיסא, זעיר בורגני מודרני ממוצע דבק בסקפטיציזם, אך מאידך הוא מאמין אמונה שלמה במדיה, והיא מסוגלת לגרום לו להאמין בכל דבר. דבר דומה קרה למספר שמקבל את המושג "מלאך" כמובן מאליו או, ליתר דיוק, כמושג ריק מכל תוכן מטאפיזי, שאותו הוא ממלא בתוכן אנושי.

על כן, דמותו של המלאך מעוצבת כפארודיה בוטה ומשעשעת על דמויות ארכיטיפיות, הרווחות בריאליזם המאגי. דמויות כאלה, למרות היותן אנושיות על-פני השטח, מגלמות לרוב תבניות מיתולוגיות, מטאפיזיות או אגדתיות, שאותן לעתים קרובות בכלל לא קל לאתר (דוגמאות לעיצוב ארכיטיפי מסוג זה הן "המטוס של היפהפייה הנרדמת" לגארסיה-מארקס, "קירקה" לקורטאור, "מסע הערב של יתיר" ליהושע, "ארצות התן" לעוז וכו'). המלאך בסיפור שלפנינו דווקא מוגדר כיצור בלתי-אנושי, למרות התנהגותו האנושית ואף האנושית מדי: "המלאך הזה היה רזה וכפוף וכל הזמן הלך עם מעיל גשם, שלא יראו לו את הכנפיים." (שם). כלומר, דמות מטאפיזית זוכה להנמכה קיצונית ועל-ידי כך לפארודיזציה. שלא לדבר על כך שמלאך זה מתנהג בצורה "חזירית" למדי: "בזמן שאודי היה בטירונות והיה באמת צריך מישוהו לדבר איתו, נעלם לו פתאום המלאך לחודשיים,

הפסיכולוגיטי נוסח עוז-יהושע והן המטא-ריאליסטי (מושג שנטבע על-ידי הלל ברזל) נוסח קניק, אורפו, שחר ואחרים. על כן, סביר להניח, כי מה שנתפס בעיני כהריגה "צורמת" ממודל ז'אנרי או תמטי מסוים (או כ-"ungrammaticality", אם נשתמש במושג הידוע של מישל ריפטר), יתפרש בעיני קוראים מנוסים באופן דומה.

אומרים שלהכריז על יצירה גרועה כפארודית היא הדרך הטובה ביותר "להציל" אותה. יכול גם להיות שפארודיה היא מבנה קוגניטיבי שמוחל על טקסטים יותר משהיא מבנה רטורי הנתון בתוך טקסט. אך תחושת בטן אומרת לי, שאופן ארגון מסוים של חומרים בטקסט מזמין קריאה פארודית, ושהסיפורים שהתייחסתי אליהם כאן, מאורגנים באופן כזה ולא אחר. כמובן שאפשר לתרץ את "דלותה" זו של הפארודיה בעצם הבחירה בז'אנר הסיפור הקצר, אולם לדעתי זה לא יהיה מדויק. יכול להיות ששימוש "פגום" בפארודיה הופך אותה לכלי בלתי מספיק לכתיבת יצירות רחבות היקף, בעוד שפארודיה פוסטמודרניסטית במיטבה משמשת אמצעי להפיכת יצירות מטא-פיקטיביות להיפר-טקסטים בעלי משך (כוונתי לא למשך ליניארי) כמעט אינסופי, למרות אורכן המוגבל. ■

הערות

- (1) כגון : א. שינויים סמנטיים, כאשר מדובר בהכנסת שינויים חסרי משמעות, אבסורדיים, אידוניים או סאטיריים לנושא ו/או מסר של מקור; ב. שינויים בבחירת מילים ו/או בפונקציות ליטרליות/מטאפוריות שלהן; ג. שינויים תחביריים; ד. שינויים בזמן ובגוף דקדוקי, כמו גם בתכונות דקדוקיות אחרות של טקסט מקורי; ה. עימות(juxtaposition) של קטעים בינם לבין עצמם או עם קטעי טקסטים חדשים; ו. שינויים באסוציאציות, שאותן מעורר טקסט מקורי, והם נובעים מהקשר חדש ו/או משינויים אחרים; ז. שינויים בסוציאולקט, אידיאולקט או במרכיבים אחרים של הלקסיקון; ח. שינויים בפראמטרים הפורמליים של יצירה מקורית. ניתן לזהות פארודיות על-פי שינוי פתאומי, החל בסגנון ה"רגיל" של הפארודיסט עצמו (שם: 37-38).
- (2) כוונתי לאבטיפוס נושאי, החוזר על עצמו בספרות ומכתיב דרכי עיצוב מסוימות.

ביבליוגרפיה

- א.
 1. קסטל-בלום, אורלי, סיפורים בלתי-דצוניים. תל-אביב, 1993.
 2. קרת, אתגר, גענועי לקסינג'ר. תל-אביב, 1994.
- ב.
 1. אלדד, מכבית, "אורלי קסטל-בלום, סיפורים בלתי-דצוניים", מהות י"ב, 120-121, 1994.
 2. בלאט, אנדרה, "החיים בצל הכישלון", הצופה, 1.07.94, עמ' 7.
 3. גורביץ', רוד, "חלומות ממוחורים", יעון 77, 194, מרץ 1996.

←המשך בעמ' 46←

בקיומם של מלאכים. ולמה הדבר דומה? למנגנון שמפעילה עלינו הפרסומת: בהציגה תמונת עולם סטריאוטיפית היא נוטעת בנו אמונות. אם כן, שוב, נראה כי הפארודיות של אתגר קרת צמחו בהקשר הפוסטמודרני.

ולסיכום, מספר הערות ביקורתיות. בסקירה קצרה זו ניסיתי להראות כי הפארודיה משמשת, למעשה, אחת מן הטכניקות המרכזיות, אם לא המרכזיות, בסיפוריהם הקצרים של שני מספרים צעירים, שמקובל להגדירם כפוסטמודרניסטים. אולם כאמור, ישנו הבדל איכותי משמעותי בין אופן שימוש בפארודיה לאופני השימוש בה על-ידי סופרים פוסטמודרניסטים גדולים, כמו חורחה לואיס בורחס, ולאדמיר נאבוקוב, חוליו קורטאזור, ג'ון פאולס, אומברטו אקו, איטלו קאלווינו, אלן רוב-גרייה וכו'. הבדל זה נובע, לדעתי, מאי-ניצול של פוטנציאל מטא-פיקטיבי עשיר, הטמון בפארודיה הפוסטמודרניסטית. כפי שרמזתי לעיל, רומנים פוסטמודרניסטיים ניוונים, בדרך כלל, מפארודיות רבות על מקורות טקסטואליים מגוונים ובלתי-מתחברים, כתיבתם מצריכה מומחיות רבה בתרבות ובספרות (לא מקרה הוא שמחברי יצירות מסוג זה הינם לרוב אנשי אשכולות רנסאנסיים כמו בורחס או אף חוקרי ספרות כמו נאבוקוב ואקו). מבחינה זו, הפארודיות של קסטל-בלום וקרת נראות לי "חד-ערוציות" ודלות למדי.

מעריצי שני הסופרים האלה יוכלו להצביע על שתי בעיות. הראשונה שבהן, מדוע בכלל לראות בסיפוריהם פארודיות ואיך נוכיח שהטופוסים והסגנונות המוזכרים אכן נוכחים בסיפורים אלו? ואולי זו דעת יחיד, המצאה גרידא? אין ספק שפארודיה, כמו בין-טקסטואליות בכלל, היא יותר מבנה קוגניטיבי מאשר רטורי (כפי שהראתה באופן משכנע זיוה בן-פורת במחקרה האחרונים). אולם ברור גם, שלרשותם של טקסטים עומדות תחבולות שאמורות לגרום לפעילות האינטר-טקסטואלית להתרחש ("טריגרים"), לצד התחבולות שאמורות לבלום אותה. בנוסף לכך, כידוע, שום יצירה לא נכתבת ב"בועה" ומחוץ לקונטקסט מסוים, טקסטואלי, חברתי ונסיבתי.

הקריאה שהצעתי כאן מתבססת על רגישות לתחבולות המדרבנות קריאה בין-טקסטואלית, מחד, ועל התחשבות בקונטקסט הספרותי, שעל רקעו צמחו הטקסטים הנתונים, מאידך. המודלים שתאירתי כמושאי פארודיה מהווים, למעשה, חלק בלתי נפרד וחשוב מהמטען ספרותי של כל קורא ישראלי משכיל. סביר להניח שקורא-ישראלי בוגר ומנוסה הכיר והפנים מודלים מודרניסטיים, הן המודל

והזר אחר כך עם פרצוף לא מגולח של אל-תשאל-מה-קרה." (שם, עמ' 25).

כן סיומו של סיפור מהווה פארודיה על סיומים פתוחים של סיפורים "פנטסטיים-טהורים" רבים: "ואז הוא הבין סוף סוף שמכל הדברים שהמלאך אמר לו שום דבר לא היה נכון, שאפילו מלאך הוא לא היה, סתם איש שקרן עם כנפיים." (שם, עמ' 26). לעתים קרובות קורה שבסיום הסיפור הפנטסטי-טהור התלבטות הקורא בנוגע לחידה העומדת במרכז העלילה לא באה לידי פתרון כי אם מתחזקת. בסיום הסיפור "חור בקיר" אי-אפשר שלא להרגיש באירוניה כלפי ייצוגים סטריאוטיפיים של העל-טבעי, למשל ייצוגם של מלאכים כאנשים מכונפים מעופפים בשמים... על פי היגיון מעוות זה, איש מכונף, שלא יודע לעוף, איננו אלא "סתם איש שקרן עם כנפיים". בחברה המודרנית מיסטיציזם שטחי וסקפטיציזם קיצוני מנהלים דו-קיום אקלקטי. קונטקסט זה מחסל את "הפנטסטי" כסגנון וכו'אנר, לפחות בנוסח המודרניזם המאוחר.

זאת ועוד, אני מוצאת דמיון תמטי רב בין ה"חור בקיר" ל"איש זקן מאוד בעל כנפיים גדולות" סיפורו של גארסה-מארקס (שלמיטב ידיעתי לא תורגם לעברית, על כן איני יכולה להיות בטוחה שקרת אכן הכיר את הסיפור, אך אין זה משנה לצורך הדיון), דרך אגב, גם "איש זקן" הוא סיפור פארודי. כמובן, אפשר לטעון שגם הריאליזם המאגי הוא פארודיה על המקורות המיסטיים והאמנות הסקרלית. אולם בריאליזם המאגי הפארודיה משמשת למטרות מנוגדות ומבטאת מגמה שונה בתכלית. בעוד שהפנטזיה המודרנית מנמיכה סמלים "גבוהים" כדי לשבור סטריאוטיפים שהתרוקנו מתוכן, מחד גיסא, וכדי להראות שהמופלא טמון, למעשה, בלב לבו של היומיום, מאידך, פנטזיה פוסטמודרניסטית פארודית דווקא מאשרת את הסטריאוטיפים ומראה שמאחריהם לא עומד דבר. כך, על-ידי תיאור נטורליסטי קיצוני של מלאך, מארקס מבקש לומר, שמלאך אמיתי לא חייב להידמות לצירי מלאכים על איקונין, כפעוטות ורודים בעלי כנפיים אווריריות. הוא יכול להיות גם איש זקן בעל כנפי תרנגולת מכוערות למדי. לעומת זאת, בסיפורו של קרת מתברר שמלאך אשר אינו עונה לתכונות הסטריאוטיפיות, כגון היכולת לעוף, אינו יכול להיות מלאך. בעוד שאצל מארקס, זקן בעל כנפיים מתגלה בסיום כמלאך אמת, אצל קרת, מלאך דמוי אדם שאינו יודע לעוף מוכרז "סתם איש שקרן עם כנפיים". בעוד שאצל מארקס סטריאוטיפים מפריעים לאנשים להבחין במהות המטאפיזית, אצל קרת הם יוצרים את מסומניהם; כלומר, דבקות קיצונית בסטריאוטיפ גורמת לאודי להאמין בקלות

שלושה שירי שבת

הנדנדה

החריקה שלה
 שריטה חוזרת ונשרטת
 בפשר הרך של בקר שבת.
 ראשה מטוטלת בהירה מהירה
 זעירה
 ושמי (אמא), עגל ומשלם,
 נחבט בחומת השיחים
 מתגלגל על החול
 ושוב נצרת.

לקראת שבת

הכולסטרול מפרד מן העוף בסכין החדה
 העצבות מהדקת היטב: במקומה
 קרינית מלחששת חכמת תיים בפרוטה
 השירים יאים לשעה
 ברפת הביתיות
 מועקת הביתיות
 זהירות!
 לא לזוז:
 תנועה אחת תתיר הכל.

עונג שבת

כל הכפיות והכפופות עמק בכיור
 לערבב קפה עם ויסקי בסכין
 לחזור למטה
 ולסגור

אירוע

עד כמה היסודות מתקשים! -
 אור הירח, צוק הגיר
 אשר בנקיקו אנו שוכבים

גב אל גב. אני שומעת ינשוף קורא
 מתוך הכחל הכהה הקר שלו.
 הברות בלתי נסבלות חודרות אל לבי.

הילד בעריסה הלבנה מסתובב ונאנח,
 פוער עתה את פיו, בדרישה.
 פניו הקטנים חטובים בעץ פאוב, אדם.

והנה גם הכוכבים - לא נמחקים, נקשים.
 מגע יחיד: שורף ומחליא,
 איני יכולה לראות את עיניך.

במקום בו פריחת עץ התפוח עוטפת את הלילה בקרח
 אני סובבת במעגל,
 תלם חלשות ישנות, עמק ומר.

האהבה אינה יכולה לבוא לכאן.
 פרצה שחורה מתגלה.

על השפה מנגד
 נפש קטנה ולבנה מנופפת בידה, זחל קטן, לבן.
 איברי אף הם זנחו אותי.
 מי בתר אותנו לגזרים?

החשכה נמסה. אנו נוגעים זו בזה כבעלי מום.

21 במאי, 1962

פרסום ראשון

חוני המעגל ויודיד-הכסף

א.

גביש אחד של יודיד-הכסף. גביש אחד, חוני, אתה שומע, יש אתנו פה עכשיו מטוס זורע עננים, צפור גדולה חוני, שני מטר מאלוהים.

ב.

חוני, הקהל מתפזר חוני. הקהל כמו עננים משאיר אותך שמש בכפר לבד. איש משגע אתה חוני. הגשם כבר ירד. וגם הלילה.

עצב שקט

מבלי שמת הוריש לי אבי את עובונו. עצב שקט. יבוא יום וכל זה יהיה שלך אמר והצביע על לבו. עשרה דונם של עצב שקט במרפז-העיר במיטב-שנותיו נרכש העצב. את כל זכרונותיו פתח כמו קפות חסכון. למעני.

נוהל שמירה

אתה עומד פה. בנקדת תצפית טובה על ההרים ועל העמק הירק. אתה יכול לראות משמאל את שביל היעלים. הנה יעל. ומדרום ענני-אבק של כביש רחוק הופכים לעננים. הדלק את הזרקור. פזר זהב מתוק.

מעבר לבניינים

לא נרדם גם לא קם. האור מפרפר פרפור-גסיסה ברשת-דיגים פרושה מעבר לבניינים. מעבר לבניינים פושטים את העור בספינים גסות. אתה מנח במטתך לא צד ולא נצוד לבד בחשכה הזאת עורג לאיזה קול שיצוה: קום אדם קום. ואז תראה מעבר לבניינים פרוש כל היקום והיכן הדרך, דרך כל בשר, החוצה את העיר לארצה ולרחבה? לא, אינה רואה דרך, לפחות לא בעירך, אולי בעיר אחרת זרה שידעת את עברה.

אבל יש לי הרגשה מוזרה, המפקד, שמשוה מתגנב לי מאחור, משוה זוחל לי פה בפנים, מתחת למדים. יש לי משוה ארסי. משוה ארסי מאד זורם לי בורידים מגיע עד הראש. הראש היהודי שלי. משוה פנימי מאד מפחיד אותי אפלו פה, בעמק, עם הנשק, באור של הזרקור. למי אמר "עצור" למי אמר "סיסמה", המפקד, אני לבד עם הנשמה. לבד עם מחשבות טורפות זוחלות ירדות מההרים אל הכתם השחור הזה שהוא אני. הכתם השחור השולח אור זרקור על העולם.

אליהו אלי לומד ספרות עברית ופילוסופיה יהודית באוניברסיטת תל-אביב

האמנם שווה לכל נפש?

חווה זמירי

דוד גורביץ': פוסטמודרניזם - תרבות וספרות בסוף המאה העשרים, הוצאת דביר, תל-אביב, 1997, 387 עמ'

מבקש לכתוב ביקורת ספרותית על אודות הספר "פוסטמודרניזם - תרבות וספרות בסוף המאה העשרים", עליו להיזהר מן המלכודת, אשר טומן בחובו ספר מסוג זה; מלכודת הנובעת מההכללה שמציגה המתודה הפוסטסטרוקטורליסטית: מתודה זו מפגינה סוג של כתיבה ביקורתית-פרשנית, אשר צמחה בתוככי התופעה הפוסטמודרניסטית. בין היתר, היא מבקשת לבטל את המשוואה הבינארית-היררכית, המבחינה בין טקסטים ביקורתיים, הגותיים לבין טקסטים ספרותיים, כל אלו מתגבשים לשיח נראטיבי, המתאר את התרבות בהתפתחותה. עם זאת, את התוקף לביקורת ספרותית (שהיא כשלעצמה סובייקטיבית, יחסית וניתנת לפרשנויות), שעדיין תהיה בעלת השפעה על הקורא, אפשר אולי לשאוב, באופן אירוני, מן החלוקה שעורך ד"ר דוד גורביץ' בספרו. כך, למרות מודעותו לנסיונות לבטל משוואה היררכית זאת ואחרות, בשני החלקים הראשונים של הספר, הוא מציג מצע "תיאורטי" נרחב לתיאור התופעה, ואת שני החלקים האחרונים שלו הוא מקדיש לניתוח פרשני של יצירות ספרות פוסטמודרניסטיות מספרות העולם, ומן הספרות הישראלית. המחבר, אפוא, כמו גם המבקר (כותב/קורא) שניהם מתמודדים עם פרשנות והם נמצאים על אותו הרצף של יצירת טקסט. הפרשנות של הטקסטים תלויה מלכתחילה בהבנה ובידע של הפרשן - כל אלו מנקודת התצפית של כל קורא/כותב. כמו כן, יש להאיר את עיני הקורא, כי

המושג "תיאוריה", המתקשר להצגה של רעיונות שונים בספר, הפך להיות בעייתי ומסויג. ניתן אולי לדבר על "תיאוריות" ועל כתיבה בכלל כעל סוג של דיסקורס (שפה המצפינה מבנה אידיאולוגי של הכותב, שמטרתו להשפיע על התברה והתרבות על-מנת לשנותם), בין נראטיבים אחרים. ד"ר גורביץ' עצמו עורך, אם כך, הבחנה בין מצעים תיאורטיים (מהם כאלו שאיבדו כבר את תוקפם, כמו למשל, האקזיסטנציאליזם): כתבי הגות, פרשנויות חברתיות, פסיכולוגיות, היסטוריות, ניאו-מרקסיסטיות ואחרות, לבין הזרמים הספרותיים, בעיקר הפוסטמודרניים, אשר צמחו בעקבות משנות תיאורטיות או פוסטסטרוקטורליסטיות, ואף השפיעו על התפתחותן. בצורה מינורית יותר הוא מזכיר תחומים אחרים של תרבות: הארכיטקטוניים (כאשר הארכיטקטורה נתפסת כמהלך ממנו צמחה והתפשטה המשנה הפוסטמודרניסטית כולה מ-1974), הציריים, הפיסוליים ועוד. בהכללה: האסתטיקה של האמנות.

ד"ר דוד גורביץ' מבחין במצע האידיאולוגי אשר הוביל לכתיבתה של הספרות הפוסטמודרניסטית. ושוב, אף המונח אידיאולוגיה הוא בעייתי, בשל ההכרזה של גורביץ' עצמו ואחרים על "מותן של האידיאולוגיות הגדולות", (כמו, למשל הפסיכואנליזה), שרווחו במהלך המאה העשרים לקראת סופה. ועוד, המושג כשלעצמו, במשמעותו הגרנדיוזית, מציע סוג של פתרון אנושי-קיומי ואף לאומי, שהוא סופי וטוטאלי במהותו, ועם זאת, תמיד יהיה שנוי במחלוקת; התרבות הפוסטמודרניסטית הולכת והופכת להיות קאנונית על-פי הגדרותיה, במיוחד בין כתלי הממסד האקדמי, ולכן, מנסה מחבר הספר לתחום ולהפריד בין התרבות המודרניסטית לבין

התרבות הפוסטמודרניסטית. נראה לפי דבריו, כי הוא מצדד באחרונה, תוך דחייתה של התרבות המודרניסטית ככזאת שאבד עליה כלת. ואולם אין ספק, כי התרבות המודרניסטית או ספיחיה עדיין חיים ורוחשים בתוככי הפוסטמודרניזם. יתרה מכך, ד"ר דוד גורביץ' משתמש עדיין בכלים שכוננה התרבות המודרניסטית. כך באופן עריכת הספר, בסקירת התכנים שבו ואף בפרשנויות שהוא מציע. בעצם, התפיסה המודרניסטית, המוצגת על-ידו כארכאית, עדיין מחלחלת באופן הפראדוקסלי ביותר בספרו. לכן, אין זה ודאי כלל באם העידן שוכה לכינוי "פוסטמודרניזם" איננו עוד צורה של אופנה חולפת (אפשרות שהמחבר מודע לה), מין שעשוע אסתטי-אינטלקטואלי, החותר לקראת איון החברה הכלל-עולמית והתרבות השלטת והרווחת בה. במידה מועטה יותר, כפי שמציין דוד גורביץ' עצמו, אפשר לדבר על ניהיליזם בחברה הישראלית, בשל מצוקת הקיום השוררת בה. התפתחות כזאת צומחת מתוך רוח הזמן (ZEITGEIST), המאפיין כל סוף מאה. עולה מעין תחושה של FIN DE SIACLE, החובקת בתוכה נבואה קודרת, אפוקליפטית, של קץ העיתים. מבין הסופרים הבולטים בספרות העולם, הנחשבים כסופרים פוסטמודרניסטים, דן המחבר בעיקריים שביניהם, כמו ריימונד קרבר, דונאלד בארתלמי, איטלו קלווינו ואחרים. מן הספרות העברית הוא מציין את אורלי קסטל-בלום, יואל הופמן, יובל שמעוני, לאה איילון ואתגר קרת. לאחרון הוא מקדיש דיון קצר, שולי ואגבי - וחבל. סיפוריו של אתגר קרת הינם משל ודוגמה לכתיבה פוסטמודרניסטית, שהיא קריאה ועל-כן נגישה לקורא. במיוחד הוא מתקשר עם קהל הקוראים הצעירים, העתיד לסמן את האופנות השונות של תחומי הכתיבה והוא

בעיקר בפסיכיאטריה). כוונת המחבר במושג סכיזופרני היא אולי לאני המפוצל, או, להבדיל, הריבוי והמגוון בעל שלל של עולמות אפשריים (אומברטו איקו). אפשרות אחרת המתקבלת על הדעת יותר, היא כי כנראה מתכוון המחבר לראיה הלקאניאנית, שטבעה את מושג "האני השסוע" ביחסו אל החברה. ונובעת מכאן בעיה נוספת, המתבטאת בחוסר ההבחנה בין שני אופני השימוש במושג "אחר"; שניהם נגזרו והתפתחו מן התיאוריה הפסיכואנליטית הבינתחומית של לקאן: ראית "האחר" כזולת, או "האחר" כקבוצת שוליים, פריפריה, אשר כיום הן הפוליטיקה והן הכתיבה כפעולה פוליטית, שתיהן כפעולות אסטרטגיות, מאפשרות לה לשאת את קולה ולבטא את עצמה בעל-פה ו/או בכתב. השימוש השני במושג נובע ומשלים, כאמור, את זה הראשון.

נקודה חשובה נוספת להתייחסות נוגעת לפרק העוסק בביטול ההבחנה בין ההיסטוריה לבין הספרות. הכתיבה ההיסטורית הופכת להיות לסוג של נראטיב וההיסטוריה בהא רבתי למטא-נראטיב. חסרה בספרו של ד"ר גורביץ' נגיעה בכלל בתפיסה של הניו-היסטוריציוזם, שהשפעתה על הכתיבה הספרותית היא רבה. תיאוריה חדשה זו מדגישה את חשיבותם של טקסטים כתובים ביצירת ההיסטוריה, בעבר, בהווה ובעתיד. הניו-היסטוריציוזם מתרחב וכולל את הכתיבה הספרותית בפרט ואת הכתיבה בכלל כאקט סימבולי (חברתי-מילולי)-פוליטי. התפיסה של הניו-היסטוריציוזם גורסת, כי אינטרסים שונים של אנשים או עמים, המותנים על-ידי ציפיות מעמד, מינם, גזעם, דתם וזהותם הלאומית, משפיעים באופן מתמיד. תפיסה היסטורית חדשה שכזו העדיפה לשוב אל תיאור נראטיבי של האירועים במקום להחיל עליהם הסברים תיאורטיים, ועל-כן היא שמה דגש על חשיבות הספרות בסיפור וביצירת ההיסטוריה. ההיסטוריה נתפסת כטקסט ומכאן, כאמור, הופכת הספרות לטקסט היסטורי. תחום מחקר חשוב ונוסף, אשר אליו אין המחבר מפנה את תשומת הלב בפרק זה, הינו ביטול ההפרדה בין טקסטים שנקראים "טבעיים", כלומר - כל טקסט שהוא - לבין טקסטים ספרותיים. המתודות הפרשניות שלהם עשויות כיום להיות זהות - כפי שהונח כבר בפואטיקה הסטרוקטורליסטית - ולהניב מגוון אינסופי של פרשנויות. טקסטים כאלו מאכלסים כתבים היסטוריים, ספרותיים ואחרים, בפתחות אל מרחב המבעים השונים המתארים את התפתחות ההיסטוריה כולה. מכאן, למרות שדוד גורביץ' מתייחס בספרו אל נושא יחסי ההיסטוריה-ספרות, אין הדיון בו מעמיק ומקיף די.

העשרים. לכן, המונח נוסטלגיה הופך להיות מרכזי בתחושת הניכור הקיומית שמשדר ומאותת הפוסטמודרניזם. בזאת אין כל חדש, שכן העיסוק בניכור הקיומי מיצה כבר את עצמו עד תום במחשבה האקזיסטנציאליסטית לגווינה השונים. ככלל, ניתן לראות, כי המחבר נע ומתלבט בין השקפה פסימית על אודות אופיה של התקופה, כמו גם האסתטיקה של האמנות והתרבות שלה (אפשר להזכיר, שתחושת הדקדנס אפיינה בעוצמה רבה אף את התקופה של שלהי המאה שעברה. לדוגמה, ברומנים של פלובר, או בספרו של תומס



מאן "בית בודנברוק") - ומכאן התחושה שאין חדש תחת השמש, לבין השקפה אופטימית, הנעה אל עבר דמוקרטיזציה, פתיחות חדשה, שיש בה מקום להטרונגניות ולפלוראליזם תרבותיים. אולם, למרות שאיפת המחבר לאמץ לעצמו את ההשקפה האחרונה, עולה תכופות מן הספר, כי דווקא הראיה הפסימית של התרבות היא זו שאוחזת בו ומחלחלת בדבריו.

בין השאר, דן ד"ר גורביץ' בספרו ביחסי אויביקט-סובייקט. יחסים, שאכן הפכו להיות בעייתיים בתקופה הפוסטמודרניסטית. תשומת הלב הולכת ומתמקדת בסובייקט תוך כדי הבנה, כי שוב אין הוא אחדותי, יציב, הומוגני, מונוליתי ובעל תובנה וידע חובקים כל. גישה כזאת נתפסת היום כמודרניסטית באופיה. המתודה הפוסטמודרניסטית רואה את הסובייקט כשסוע, ואולי - במונח שבו משתמש ד"ר גורביץ' בצורה שגויה לדעתי - כסכיזופרני (הסכיזופרניה על-פי התיאוריה הפסיכואנליטית אינה זהה לבעיה של פיצול האישיות, אלא היא מחלה מסיבכת ומורכבת בהרבה לפי הגדרותיה, סוגיה והסימפטומים הרבים המתארים אותה

אף עשוי להשפיע על התפתחותה של ההווה הישראלית. עוד עוסק ד"ר גורביץ' בשירתה יונה וולך. לדיון בנושא הפמיניסטי ולקול הנשי בתרבות ובאמנות מקדיש מחבר הספר פרק נפרד.

לספר "פוסטמודרניזם" מוענק נופך פיוטי-לירי בשל אופן העריכה שלו, אם כי אין הוא מקורי כלל ועיקר. בראש כל פרק מעמיד המחבר ציטוטים מן הספרות, השירה וההגות העולמית ואף מזו הישראלית. הספר פותח במסת מבוא מביחה ומעניינת ביותר. בלשון ציורית וסגונית מתוארת החברה הבורגנית, על התרבות שהתפתחה בה והיא ההולכת ומתפשטת ברחבי העולם המערבי וחוצה אף אל מעבר לגבולותיו. התיאור מתמקד בהיבטים הכלכליים-תרבותיים, או הפוליטיים-מוסדיים של חברת השפע והצריכה, היא חברת ההון של הקפיטליזם המאוחר. חברה זו מושתתת על התרבות הפופולארית והקייטש, על מאבקי כוח, אסטרטגיות וטקטיקות שנועדו להבטחת האינטרסים של יחידים וחברות. בהמשך, עוסק המחבר במבחן הנושאים בהם מתמקדת, אכן, הכתיבה הפוסטסטרוקטורליסטית. ניתן לראות זאת כבר בחלוקה לתוכן העניינים, בשער הספר. לאחר מסת המבוא, מפרש ד"ר גורביץ' את הפוסטמודרניזם כמונח ביקורתי וכמונח תקופתי (לא לפי הסדר הנ"ל). ושוב, הוא נופל לתוך הפת היקוש של עצמו, כאשר אין הוא מתייחס לניסיון של התיאורטיקנים הפוסטסטרוקטורליסטים לבטל את תפיסת התרבות העולמית על-פי תקופות היסטוריות. הפוסטמודרניזם רואה בהיסטוריה בכלל ובהיסטוריה של הכתיבה בפרט, רצף אחיד - שיח נראטיבי בעל-פה ובכתב - שהוא חובק כל, כאשר כל פרט זהה בחשיבותו. ראיה שכזאת שונה מזו הקודמת, כאמור, הנוטה להתייחס אל ההיסטוריה של התרבות על-פי התפתחותה לזרמים שונים של חשיבה, של עשייה ושל יצירה, והמעדיפה להתמקד תדיר בזרמים חדשניים ועכשוויים. כעת, ניתן להחיל על ההיסטוריה כולה את מערכת המושגים, שהתפתחו בתוך התיאוריות הפוסטסטרוקטורליסטיות. כך לצורך היבט פרשני, אשר יעניק הסבר חדש למאבקי שליטה למיניהם, או בהכללה, לייצוג של תולדות האנושות. הקטלוג, המיון ההיסטורי והדיון בו הינם מודרניסטיים באופיים. הם מציגים את הפוסטמודרניזם עצמו כתופעה היסטורית על רצף הזמן. נובע מכך, שהם ממוססים אותו כקוריוז זמני, העתיד להגיע לכדי מימוש ולהיכחד בחלוף העיתים. דווקא בשל הנסיונות לערוך הבחנות היסטוריות למיניהן, רואה ד"ר דוד גורביץ' את הכתיבה הפוסטמודרניסטית כהתדרדרות ניהיליסטית שחלה בייצוג הערכים התרבותיים, זאת, בשל הפיחות, לדעתו, שחל בהם לקראת שלהי המאה

פרקים חשובים נוספים בספר, בתחום הכתיבה הפוסטמודרניסטית, דנים ביחס בין המלים לאובייקטים, או היחס בין הסימן למשמעות (רפרנס). בהתפתחות מן ההבחנות של סוסייר, בין סימן, מסמן ומסומן, איבדה התקופה את הרפרנס האחדותי שלה. כל מלה אוצרת בחובה מגוון של משמעויות-מסומנים, ובהרחבה: פרשנויות. מכאן יש לקבל את הגישה כי אין פרשנות אחת סופית, אלא ישנו ריבוי של פרשנויות. כמו כן, קיימים אינספור טקסטים, סובייקטיביים במהותם, בהתאם להבנה, לקבוצת השיוך של הכותב וליכולת האסטרטגית שלו לתקשר עם הקורא. לכל פרשנות זכות קיום משלה בצד האחרת. אליבא ד'פוקו, שורר מאבק כוח, המתקיים בתוככי הכתיבה, בין הנראטיבים, המצפינים אינטרסים שונים של כותבים, והם אלו הפועלים ליצירת שינוי מתמיד של ההיסטוריה התרבותית. ומתוך ראייה אופטימית זוהיה, יש לראות את יכולתו של השיח הכתוב, הבודד, בהצטרפותו למבעים אחרים, להשפיע על שינוי מוקדי הכוח השונים, המתקיימים בתוך מוסכמות החברה.

החלק השלישי של הספר נחתם בפרק: "קוויו יסוד לפואטיקה הפוסטמודרניסטית", בו מסכם ד"ר גורביץ' את הכללים הרווחים בכתיבה הפוסטמודרניסטית. הוא מתאר את המושג פואטיקה כ"סך התחבולות, שמייחדות את הלשון הספרותית משאר הלשונות איתן היא באה במגע" (שם, עמ' 226). ושוב עורך כותב הספר הבחנה, שהיא כמעט בלתי אפשרית, כאמור, בין טקסטים ספרותיים לאחרים. בפרק האחרון של הספר מתמקד המחבר בספרות הפוסטמודרניסטית הישראלית. בין שאר הסופרים המשתייכים לזרם הפוסטמודרניסטי, ואשר הוזכרו לעיל, לרבות פרשנויות של אחדים מספריהם, הוא מקדיש משום מה דפים רבים לאינטרפרטציה נרחבת, חסרת פרופורציה, לדעתו, ביחס לפרשנויות אחרות שהוא מציע, לספרו של עמוס עוז "המצב השלישי"; ויותר מכך, על-פי מגוון המאפיינים הפואטיים אותם מתאר ד"ר גורביץ' עצמו, אין לראות בפואטיקה הכוללת של הספר פואטיקה פוסטמודרניסטית. ההמחבר מתמקד בדיון תמטי על אודות הספר, והאנליזה של הסיפור (שהוא ריאליסטי בעליל - מתוך הקונוונציות הספרותיות שלו) נערכת על-סמך סב-טקסטים, המופיעים בו, בדרך של ביקורת מודרניסטית. ועולה התמיהה, מה ראה לעצמו המחבר לעסוק בהקשר של שאלת הגאולה האישית, הקיומית ואולי אפילו הישראלית-לאומית ואובדנם של כל אלו, דווקא בספר זה? שהרי המרדף אחר הגאולה האבודה בהקשר של הבעיות הקיומיות-החברתיות-הישראליות ואפילו

הבינלאומיות עולה בצורה בוטה וחריפה יותר דווקא אצל כותבים הנחשבים פוסטמודרניסטים מובהקים, כמו, למשל, אורלי קסטל-בלום, אשר גם לספרה "דולי סיטי" מקדיש ד"ר גורביץ' אינטרפרטציה נרחבת; זאת, תוך התחמקות, משום מה, מדיון מעמיק דווקא בנושאים הלאומיים, כולל האידיאולוגיה של המחברת, הנוטה אל רעיונות השמאל, כפי שהיא באה לידי ביטוי בספרה. מן הראוי היה, אפוא, באם מוקדש החלק הרביעי רק לאינטרפרטציה של הכתיבה הספרותית, זו הישראלית המוגדרת כפוסטמודרניסטית, לעסוק, תוך הדגשה והתעמקות בנושאים אלו, כפי שהם מוצגים בספרות הפוסטמודרניסטית הישראלית.

ניתן לראות גם ברשימה הביבליוגרפית ובמרחב הציטוטים בהם משתמש ד"ר גורביץ' תופעה פוסטמודרניסטית. הם מצביעים על התפוצצות הידע לקראת סוף המאה העשרים ועל הקושי להקיף ידע כזה. ואולם כדאי לשים לב למגבלה שחלה על כותב הספר, (כמו גם על המבקר), כי מתוך מגוון הספרים בוחר המחבר בטקסטים מטיימם ולא באחרים, כך גם ביחס לרעיונות, כאלו התואמים יותר את תפיסותיו. ומן הסתם, רעיונות ומובאות אחרים, אולי גם כאלה העשויים להבהיר ביתר שאת את התופעה הפוסטמודרניסטית, ייזנחו או יישמטו. כך שלמרות היומרה להציג נושא בצורה "תיאורית" מקיפה ואבסולוטית, הופך הספר להיות סוג של פארודיה, כלומר להיות בעצמו סוג של שחזור (ציטוט) פוסטמודרניסטי. חלים עליו אותם סממני הסלקטיביות, היחסיות והסובייקטיביות, שהוזכרו כבר, לפי צרכיו של הכותב. כך במכלול הפרישה של הספר, היינו בסדר הופעתם של הנושאים הנידונים בו, בהתייחסות למשנות הגותיות שונות, וכן בפרשנות של טקסטים ספרותיים ואחרים - תוך הדגשה מיוחדת על אלו האחרונים, כל אלו מופיעים לפי סולם עדיפויות של המחבר עצמו. נושא המחקר הופך על-כן להיות עוד פרשנות של התמה הפוסטמודרניסטית, בין רבות אחרות, שנכתבו על אודותיה (במיוחד במחקר הבינלאומי).

יחד עם זאת, לשבחו של ד"ר דוד גורביץ' יאמר, שספרו הינו בין הספרים המועטים המתארים את העידן הפוסטמודרניסטי בצורה כה מקיפה, בשפה העברית. ועוד, כי סגנון הכתיבה שלו מלוטש עד כריזמטיות; ואולם, דומה כי הכותב הולך שבי אחר קסמן של מלים ההופכות עבורו לסטריאוטיפיות, כסוג של פסטיש, המהווה כפיית חזרה, אשר עוברת לאורך הספר כחוט השני. מלים כמו קרנבל, בריקולוז', רלטיוויזם, ניהיליזם, סכיזופרני ועוד רבות אחרות חוזרות

בתדירות גבוהה מדי. חלק מן המלים נטועות כבר בתוך הז'רגון הפוסטמודרניסטי, אך אינן נמצאות בשימוש יומיומי. בסוף הספר מופיע אמנם מילון מונחים מברא, האמור לסייע לקורא בהבנה של מלים אלו, אלא שחלקן של המלים, (כמו קרנבל, למשל) טעונות רבדים של מחקרים רבים, ואשר על כן לא תמיד מילון מונחים זה מספק דיו. ועוד, הדפדוף אל המבאר, הממוקם בסוף הספר, מקשה על הקריאה, מייגע וחוסם בסיכומו של דבר את הנגישות של הקורא אל הספר. ועוד, החזרה על מלים מסיימות שוב ושוב, הופכת בסיכומו של דבר לסוג של ציטוט אישי, שעלול להלאות ולקוּמם את הקורא. חשוב להעיר, שאוצר המלים של ד"ר דוד גורביץ' הינו עשיר דיו וכדאי היה לו להימנע מחזרה על מלים אלו ואחרות כעל מנטרה מופלאה.

מכאן, עולה בעיה נוספת, מרכזית ואקוטית ביותר, והיא בנגישות הקורא הממוצע אל הספר. הפרשנויות של המחבר, ככל שתהיינה משכנעות, אינן נגישות ל"קורא הממשי" - מונח שנמצא כמועדף על-ידי התפיסה הפוסטמודרניסטית. זו דווקא השכיחה להבחין בין "הקורא האידיאלי", או "הקורא המיומן" לבין "הקורא הממשי", בו - עם ביטול ההבחנות הבינאריות בין הגבוה לבין הנמוך, בין הפופולארי לאלטיסטי - רואה מתודה זו את היעד הסמיטי של הספר, או כל-ספר כממוצע אל כל-קורא. מי שאינו בקי ומכיר את ספרות המחקר הענפה, אשר נכתבה על אודות הפוסטמודרניזם, יתקשה לצלוח את הספר. על אחת כמה וכמה, יתקשה להתבונן בן בעין ביקורתית. ועוד, אפשר להעיר, שלא מדובר דווקא בציבור קוראים, שאיננו משכיל, או שאינו בעל ידע רחב בתחומים אחרים; ואולם, מכיון שאין הוא בעל הידע הספציפי, ההולך ומתפתח דווקא, ובמיוחד, בפקולטאות למדעי הרוח והחברה, עלול ספרו של ד"ר גורביץ' להיות נעול בפניו, או חסר עניין בעיניו. כך שדרך כתיבת המחקר של גורביץ', מתאפיינת בסממני הכתיבה המודרניסטית, שאופיינה כאוטונומית, אליטיסטית ביותר, סגורה בתוך עצמה, אינטלקטואלית ומנוכרת, המיועדת ליודעי ח"ן בלבד. כמו ליוטרד, אפוא, בספרו "המצב הפוסטמודרניסטי", נוטה ד"ר גורביץ' לצדד בסוג של כתיבה המצויה מעל לתרבות הפופולארית, שהיא תרבות הצריכה, התרבות הבורגנית, זו האמורה להרחיב את שוק הספרים, בגלותה עניין ויכולת לרכוש ולקרוא את הספר. מכאן, עשויים להתפתח שני מהלכים: האחד, שהקורא הנמנה עם קהל היעד הממוצע יתקשה, או אולי לא ירצה, לעכל את השפע התיאורטי המוצע בספר; המהלך השני האפשרי הוא כי דווקא הקורא חסר הידע, שהתפתח במסגרת התקופה שזכתה לכינוי "פוסטמודרניזם" יבקש להרחיב את השכלתו,

אפשר לשאול: האם הספר "פוסטמודרניזם - תרבות וספרות בסוף המאה העשרים" הוא אכן מטאפורה שכזאת לשוק הספרים?

בהמשך לנושא, אשר נידון לעיל, מספר



דוד גורבין

מונחים או קביעות מרכזיים, אשר בהם מתמקד מחבר הספר טעונים הבהרה: א. המלה משמעות, שהדיון בה ובמה שהיא מייצגת אינו חדש כלל ועיקר; ב. המלה אידיאולוגיה, על כל המשתמע ממנה; ג. ההנחה שדובר בה להלן בעקיפין - והיא, כי הניגודים הבינאריים, ההיררכיים במהותם, מתבטלים בעידן הפוסטמודרניסטי, מכאן שהיחיד שרוי עתה בחברה נעדרת היררכיות, ואין בה הגמוניה כלשהי. כניסוחו של דוד גורבין: "משבר ההיררכיות: התרבות והאמנות הפוסטמודרניות מבליטות את הצורך בשחרור מחשיבה היררכית והגמונית. במקום המודל מרכז-שוליים, גבוה-נמוך, פופולארי (מסחרי)-אליטיסטי (רוחני) הן מציגות תחום חדש של קיום המתמקד בהבדלים, בשוניות, בדחיית עריצותה של הזהות או של האמת האחת. זוהי דמוקרטיזציה (ויש שיאמרו מסחור) של התרבות, הפיכתה למוצר שווה לכל נפש, שעיקרו הוא הנטיה לעושר ולהטרונגניות כנגד הסגידה לסינזזה הומוגנית מסוג כלשהו" (שם, עמ' 24). לגבי המושג "משמעות", כדאי להעיר, כי המתודה הפוסטסטרוקטורליסטית בהחלט מצדדת בשיבה אל המשמעות, או נכון יותר לומר, אל ריבוי של משמעויות ואינטרפרטציות. למרות התחושה, כי הערכים המוחלטים כמו "אמת", "צדק", "שוויון", "מוסר" ועוד, איבדו את תוקפם האחדותי, ולמרות שהמגע הישיר בין הסובייקט לבין עצמו, בין

אירוני-בוטה. למשל, באמצעות ציטוטים אינסופיים, העלולים להצטייר כמלל קדחתני. לא תמיד הציטוטים נהירים ומוכרים לקורא, ולכן הוא עלול להחמיץ את המימד האירוני עד גרוטסקי-מקברי שביצירות. ועוד, בגלל האופן הציני והבוטה ואפילו העצוב והמדכא עד יאוש בו ערוכים הציטוטים בפני הקורא הם עלולים ולהרתיע ולדחות אותו מקריאתם. זרם כתיבה נוסף ואחר, שפרץ במלוא עוזו, ועדיין הוא צובר תאוצה אדירה בספרות העולמית ומתוך עניין מיוחד לקורא המקומי, בהווה הישראלית, הוא זה של הכתיבה הפופולארית: עיון וסיפורת גם יחד. הספרות הפופולארית בכללותה קיבלה כבר מזמן לגיטימציה ציבורית, על-פי הקריטריונים של תורת ההתקבלות. היא מדורגת לרשימות של רבי-מכר בסקרים של כלי התקשורת השונים, ומכאן נובע, שהיא בעלת פוטנציאל השפעה אדיר על קהלי יעד מגוונים ונרחבים. טקסטים אלו מייצגים קבוצות שיוך שונות וחשובות כמו: העדתי, הדתי, הפריפרי-שולי, המרכזי, הנשי ובהכללה - הלאומי. הם אלו העשויים לפעול בהדרגה לשינוי עמדות הציבור והם מהווים עדות לאותה דמוקרטיזציה של השיח הנראטיבי, אשר נפתח בפני התרבות והחברה, ואולם, למרות המודעות של ד"ר גורבין לביטול הניגוד בין הגבוה-נמוך, הפופולארי-אליטיסטי, כפי שבאה לידי ביטוי בדבריו בתוכנית הטלוויזיה "המעגל הקטן", אשר דנה בספרו, הוא מתעלם לחלוטין ואין הוא מתייחס כלל לספרות "הנמוכה", הפופולארית. בבחירתו ביוצרים הנחשבים לפוסטמודרניסטים, הוא עדיין מתבצר במגדל השן של הספרות הנוטה אל הכתיבה "הגבוהה", המורכבת, האליטיסטית, אותה הוא מעדיף לפרש. ספרות זו, כנראה, שהיא פונה ונצרכת על-ידי ציבור קוראים מצומצם למדי. מחד גיסא, הוא נושא את קילו ברמה בעד הספרות ה"נמוכה", בעוד שהוא עצמו מפגין שמרנות רבה ביותר, כאשר, מאידך גיסא, הוא מסתמך על הקונוונציות של החשיבה המודרניסטית, הן בטקסטים שהוא בוחר להציג בפני הקורא, והן באופן "הגבוה" והחד-צדדי, שבו הוא מפרש אותם. ועוד אומר ד"ר דוד גורבין: "באותה תוכנית טלוויזיה, כי העניין שלו הוא ללכת מן המרכז אל השוליים, היינו לתת ביטוי של עדות לאותה דמוקרטיזציה אמנותית אליה נפתחה התרבות; במיוחד אל הקיום וההווה של ה"אחר" בקהילה האנושית. ושוב, אמירה כזו נראית יומרנית מצידו, על רקע הנאמר לעיל. ובכך, הוא מערער, ללא שמץ מן הביקורת האירונית, האופיינית לפוסטמודרניזם, על עצם הקביעה שלו עצמו. על-פי ציטוט אחר מדבריו כי "הנראטיב הוא מטאפורה של חיה טקטית, הנעה דרך השדות הנצחיים של הצריכה",

כפי שהודגש כבר, חותר הפוסטמודרניזם לבטל את המשוואות הבינאריות שהן היררכיות במהותן, אשר אפיינו את החשיבה הפילוסופית המערבית למן התפתחותה. בין צמדי הניגודים השונים, מן הבולטים ביותר, הוא, כאמור, הניגוד שבין גבוה לנמוך. ממנו אף נובעת החלוקה לתרבות אליטיסטית בניגוד לזו הפופולארית. המודרניזם העדיף ויומם את התרבות האליטיסטית ובכללה את האמנות ודחה את התרבות הבורגנית, היא תרבות ההמונים. פטר ברגר (וכן בודרייה) סובר בעבודותיו, כי ללא ההשכלה המוסדית המתאימה, לא יכול היה הנמען הממוצע להבין את האמנות, שהתפתחה למן שלהי המאה התשע-עשרה ואילך לזרמיה השונים. במיוחד זו שהפכה להיות למורכבת ולמסובכת יותר במרוצת שנות המאה-העשרים, עד לכדי חוסר מובנות מוחלטת מבהינת הציבור הרחב. בעיקר הוא שם דגש על האוונגרד. יש לציין, כי הוגי דעות רבים (הנחשבים כיום מודרניסטים) כמו אדורנו, למשל, צידדו באוונגרד ובאמנות האליטיסטית בכללה, בין היתר כאמצעי למתיחת ביקורת על תרבות ההמונים. אדורנו, למשל, מתייחס בבוז עמוק ובדחיה אל תרבות השפע והצריכה הבורגנית. אף ליוטרד בספרו, שהוזכר לעיל, המשתיך דווקא לאסכולה הפוסטמודרניסטית, טען, כי האמנות חייבת לבטא מחאה כנגד התרבות הפופולארית, המעוגנת עמוק בקונוונציות הריאליסטיות, הנחשבות לקונפורמיסטיות במהותן. קונפורמיזם חברתי-אמנותי מטרתו לספק להמונים אישור תיראפויטי ליצירה של זהות עצמית אחדותית ביחס לציבור כולו. אם לא ימשיך להתפתח האוונגרד באמנות, הוא מזהיר, ייפגם כוחה של האמנות להשפיע פוליטית ולגרום שינוי תרבותי וחברתי גם יחד. ואולם שוב, לדעת ברגר, דווקא באליטיזם המתנשא שלו, שבסיכומו של דבר אף לא הובן, תוך מחאה בוטה כנגד התרבות הבורגנית וערכיה, שהמשיכה לשגשג ולפרוח לנגד עיניו, עורר האוונגרד אנטגוניזם חריף בקהל ההמונים, ובמקרה הגרוע יותר, הוא הותיר אותו אדיש. התרבות הבורגנית המשיכה לזרום ולהתפתח בצורה מואצת תוך שהיא מקצינה ערכים רבים בהם נלחם האוונגרד. יחד עם זאת, ולמרות זאת, בנואשות פתטית כמעט, בין מכלול הזרמים של התופעה הפוסטמודרניסטית, המשיכה להתפתח הספרות ה"גבוהה", המכילה גם את סממני הפוסטמודרניזם, תמטית ופואטית, אחוזים זה בזה. ספרות זו עלולה להיות קשה לקריאה, פעמים רבות היא אף נסמכת על מוסכמות פיאטיות מורכבות ומסובכות, שהוצעו כבר במסגרת הספרות המודרנית, מתוך כוונה לפתח אותן, או להתייחס אליהן באופן

הסובייקט לבין האובייקט, או בהרחבה, בין היחיד לבין החברה, התעמעם, למרות שזרם החיים מועבר כעת אל הנמען-הצופה דרך מסכים שונים, החזרה אל המשמעות היא רלוונטית ביותר. שלטון הסטרוקטורליזם במחקר ובאמנות, אשר רווח והשפיע לאורך המאה העשרים, הדגיש צורה ומבנה, ניסה לפרק את מערכת המבע למרכיביה המבניים יבטל, בטענה של חוסר רלוונטיות, את החיפוש אחר משמעויות ומסרים שהועברו ביצירות, תוך התמקדות בחדשנות של עיצוב הכתיבה, המתודה הפוסטסטרוקטורליסטית הובילה להכרה, כי החיפוש אחר תבנית, אשר אינו כרוך בפרשנות שניתן להפיק ממנה משמעות, הוא עקר. יתרה מזאת, ללא דיון במשמעות, ככל שתהיה סובייקטיבית, לא ניתן להגיע לתובנה שתוצר האמנות, לרבות טקסטים כתובים, מטרתו, כאמור, להעביר מסרים, שישפיעו פוליטית ויחוללו שינוי בערכים ובמבנה התרבות והחברה. יצירות האמנות, ובתחומן - במיוחד המלה, על רצף השיח הכתוב, איבדו אולי את תוקפן ואת ערכן המוחלטים, אולם, בה בעת, הן מאפשרות אינסוף של משמעויות, המתגבשות לידע, דרכי הבנה חדשות, העשויות אף להתפתח ולהשתנות על הציר זמן-היסטוריה. תפיסה כזאת מייצגת בפירוש את אותה שאיפה לפתיחות הטרוגנית, אשר אותה מדגיש ד"ר גורביץ' בספרו. ואולם, אליה וקוין בה, במקום ליישם את אותה המודעות לפלוראליזם פרשני, באנליזות של הטקסטים בהם בחר, בעיקר אלו הספרותיים, הוא מציע אינטרפרטציות שהן סגורות וסופיות במהותן. כאשר הוא מבקש להדגים את הפואטיקה ואת ה"אידיאולוגיה" הפוסטמודרניסטית, ויהיה זה נכון לומר, לפי דעתו, את אובדנה של כל אידיאולוגיה שהיא, הוא מציע פרשנויות חד-משמעיות ולכן חלקיות מאוד באופיין. בכך הוא מאלץ את הקורא לא רק לוותר על החיפוש אחר האושר או הגאולה האנושיים-קיומיים, אשר אבדו, לטענתו, לבלי שוב, אלא הוא אף כופה עליו לזנוח את העיקרון של העונג הרגעי, שהוא הסיבה ואחד הגורמים המרכזיים לדחף ההישרדות האנושית בשטף החיים. אותו עיקרון של עונג רגעי, אשר מפיק הקורא בעת ההתמודדות עם ההבניה של השיח לכלל משמעות, הינו אחד מן המניעים העיקריים לקריאה ולצריכה של מבעים עיונים ואמנותיים, ובכללם הספרות. ולמרות נסיונותיה של האופנה הפוסטמודרניסטית ושל התיאוריות הפוסטסטרוקטורליסטיות לפוגג ולמוסס את אותו האדם התבוני-"נאור", שלמן תקופת הרנסנס ואילך הפך למרכזי ולשליט היקום באמצעות התודעה, הרי שהשאיפה ההומניסטית לדיון במשמעות הקיומית ובאידיאולוגיה לא באה אל קצה, וכך גם התפיסה שאינה רואה ביחיד יצור מטושטש

פנים, הנשמע ואובד בחברת ההמונים. ועוד, כאמור, הדיון במשמעות ובאידיאולוגיה, היינו יחסי אדם-עולם, אינו חדש בהיסטוריה של הפילוסופיה, ועדיין הוא מהווה אבן יסוד מרכזית וחשובה אף בדיון הפוסטמודרניסטי עצמו. עובדה היא שד"ר גורביץ', אף הוא, מייצר בספרו פרשנויות באמצעותן בחר להבליט את עיקרי הרעיונות, ואת מאפייני הפואטיקה שצמחה מדיון זה. הם המספרים את סיפורה של התקופה הפוסטמודרניסטית, המדגישה אף את חשיבות הדיון הנצחי בערכים אותם מייצרת ומייצגת התרבות בכל תקופה היסטורית נתונה שהיא. בשל כל האמור לעיל, לקראת סיומו של הספר, במיוחד באנליזות הספרותיות שהוא עורך, לוקה המחבר באותן נקודות עיון מפניתו הוא מזהיר את הקורא. על-אף הידע הנרחב, שניכר מפרשנותו שהוא מצויד בו, הוא תוהם פרשנויות, ולעיתים מזומנות לוקה בעומק ובמרחב של מיגוון האינטרפרטציות, שניתן היה לשחזר מן הטקסטים אותם הוא מפרש. במיוחד מוחמץ העיסוק באידיאולוגיות מהן צמחו טקסטים אלו, ואשר משוקעות בהם כאינפורמציה, כמסרים, כידע, המתקשרים עם הקורא ומועברים אליו.

לקראת סוף המאה העשרים, מפציר ד"ר גורביץ', יש לחדול מלשאוף אל האידיאולוגיה, או מלהאמין, כי אנו חיים בתוככי אידיאולוגיות. הוא מצוין חוזר ושוב את להט המלל הקדחתני, האופף את הפואטיקה של הכתיבה הפוסטמודרניסטית, והוא מהווה אף תמה מרכזית בה. מלל זה עשוי להופיע כציטוט, כמטאפורה, בעלי תשתית אירונית-ביקורתית חריפה ונוקבת על כל מה שנעשה-נכתב קודם לכן. בעת שהמלים איבדו את משמעותן האחידה ואת חשיבותן, הן מופיעות במעין שיעתוק תמונתי, סדרתי, שטחי ומרפרף. כך ניטלו מן העולם אותם הערכים היציבים, כביכול, אשר הסדירו אותו ויצקו בו, או העניקו לו משמעות. בחברת הצריכה הבורגנית, אפוא, בעת שהאדם מפלס את חייו דרך קניונים וזהרים-פלורסצנטיים, מתגלה ונחשף תפקיד נוסף של המלה. היא הופכת להיות אמצעי-תקשורת, היינו, כלי להשפעה על דעותיו של הציבור, ולכן היא מודגשת כשימושית-כלכלית-פרגמטיסטית. זאת, על-אף שאיבדה אולי את אותה הגבישות השקופה שהיתה לה במסגרת ה"חירות" הנושנה למרדף אחר האושר האבוד. "האמת נתפסת על-ידי הפוסטמודרניזם ברמה פרגמטית של תקשורת בלבד" (שם, עמ' 87). והרי דווקא התקשורתיות של המלה כפונקציונלית, היא ההופכת אותה לכלי יעיל ביותר בידיהם של מתבררים מודרניים ופוסטמודרניים כאחד (ויש כאלו, המבטלים את ההבחנה בין השניים) - להעביר משמעויות, היינו מסרים,

לפי צרכיהם.

הסופר, מחבר הטקסט, חדל להיתפס בדמותו של הסופר-האל, והוא מורד לדרגתו האנושית כסובייקט, המעביר אידיאולוגיות שונות אל הקורא: שדרים, צפנים מקודדים במבע, שנועדו לחולל בקהל היעד טרנספורמציה ולגייסו לעמדותיו של הסובייקט הכותב. נקודת המוצא האידיאולוגית, הן של הסופר והן של ציבור הקוראים, תשרה תמיד בתוך המיליה הלאומי-החברתי-התרבותי בו הם מתקיימים ופועלים, הרווי באידיאולוגיות למיניהן. ולכן, כפי שמציין אלתיסיר, אנו ממצאים תדיר בתוככי אידיאולוגיות שונות, החלות על קבוצות שיוך מגוונות בלאום ובחברה. לפי המודל של אלתיסיר, אידיאולוגיות מועברות אל הציבור באמצעות שתי מערכות נורמטיביות: האחת, מערכת-העל של המדינה, הכוללת צבא, משטרה, גופי ענישה ועוד, אליה כפופה ומשועבדת המערכת השנייה, היא המערכת התרבותית, המפורטת, של מין, דת, משפחה, חינוך, אמנות ועוד. על-פי מודל כזה, לא יתכן, אפוא, שאף הספרות לא תפתח מתוך אידיאולוגיות שונות עליהן משתייך היחיד. המוסכמות והחוקים של המערכת שעל-פיהם התחנך הם המווסתים את התנהגותו ואת תפקודו. במידה ניכרת, בהתייחסות אל הספרות הישראלית, אין זה עולה על הדעת, כי במצב הלאומי הדחוק בו נתונה ההווה הישראלית, לרבות הפערים והשסעים הלאומיים והחברתיים שלה (כפי שמבחינים סוציולוגים רבים, ואף מסתמנת עליה חדה במודעות הציבורית לקיומם), שלא יתנהל דיון מתמשך ובלתי פוסק בקיום הישראלי-היהודי. על-כן, יש להפריך בתקיפות את קביעתו של ד"ר גורביץ', אשר נובעת מן ההשקפה כי תם זמנן של האידיאולוגיות להוביל ולהנחות את הציבור, שתפקידה של הספרות העברית כ"צופה לבית ישראל" הסתיים. שליחות ויעוד אלו של הספרות בתוך התזוית הישראלית, במיוחד מן הבחינה של קיומה הלאומי-הפוליטי, אינם יכולים לחדול אף בספרות הפוסטמודרניסטית. המצע האידיאולוגי, על ההיבטים השונים שלו: הלאומיים, החברתיים, התרבותיים, עשוי להשתנות בהתאם להתחלפות האידיאולוגיות ב"מציאות" המפרפרת תדיר. ועדיין, המצב הלאומי-הקיומי של ישראליות-יהדות יהיה תמיד מן הנושאים המרכזיים והבולטים בספרות העברית. יש להדגיש, שהתמה הלאומית, על הפלגים ההטרוגניים של קבוצות השיוך החברתיות בארץ, תמשיך להיות מתועדת בספרות, למרות האופנות הפואטיות המשתנות.

לסיכום הדיון בנושא האידיאולוגיות, כדאי להתייחס לקביעה נוספת של ד"ר גורביץ'

בויקו ג'מבטיסטה ואחרים. כל אלו מנקודת מבט פוסטמודרניסטית. חבל שחלוקה זאת אינה מופיעה גם בתוכן העניינים. הערה נוספת ואחרונה, המתקשרת לזו הראשונה: אין פרק סיום לספר, הוא מסתיים בנקודה מסוימת, סתמית משהו, המותירה תחושה של צחיחות וריקנות, מפאת חוסר ההרמטיות של דברי הסיום.

לסיכום, הספר מיועד במיוחד לקהל קוראים האמון על ההתפתחויות האחרונות של המחשבה, בתחומי מדעי הרוח והחברה בכלל, ובביקורת הספרות בפרט. אמנם קיימת היומרה לעסוק בתרבות במרחביה, אולם הספר מצטמצם בדיונים ספרותיים. יתכן, כי הספר יהווה גירוי לקרוא ולדעת יותר על אותה "חיה" פוסטמודרניסטית, המסתברת באופן גרוטסקי, בחלוף הזמן, כאופנה אחת מני רבות, של המשנות הפילוסופיות למיניהן. כעדותו של ד"ר דוד גורביץ' עצמו, אין הוא יכול לקבוע כי התיאוריה הפוסטמודרניסטית היא התיאוריה האחרונה, הדפיניטיבית, הטוטאלית והחד-משמעית. הספר מהווה, אפוא, סוג של עקיבה, בלשונו של דרידה, לכל הנושא הרחב בשלמותו. נושא זה יכול להיתפס כגימיק חולף בהתפתחות העלילה רבת הפנים והמתמשכת בהיסטוריה של התרבות.

ביבליוגרפיה

אדורנו ו. תיאודור, "התיאוריה האסתטית" תיאוריה וביקורת 2, מכון ואן ליר בירושלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1992, עמ' 118-127

ברגר פטר, "האנטי-אוונגרדיזם באסתטיקה של אדורנו", תיאוריה וביקורת 2, מכון ואן ליר בירושלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, קיץ, 1992, עמ' 129-136

פוקו מישל, "תולדות השיגעון בעידן התבונה", תרגם: אהרון אמיר, ירושלים, כתר, 1986

Althusser Louis, *Ideology and the state, Lenin and Philosophy and other essays*, trans: Breuste B., New Left Books, 1977

Derida Jaques, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Science", In: *Modern Criticism and Theory* 1966

Eco Umberto, *The Role of the Reader - Exploration in the Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1977

Foucault Michel, *The Archaeology of Knowledge - The Discourse of Language*, Trans: A.M. Sharidan, Smith, Harper and Row, N.Y., 1972

Lacan Jaques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Trans: Alan Sheridn, Penguin Books, England, 1973

Layotard Jean - "Frances, The Postmodern Condition - A Report on Knowledge", Trans: French Geoff Bermington and Brian Massum, In: 'Theory and History of Literature', Vol. 10, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1979

ההיררכי, אשר אותו הוא שולל, היינו, בכתיבה "הגבוהה" - האליטיסטית, כך הוא עושה, תוך שהוא מזניח את ההתייחסות אל הכתיבה הפופולארית, ואף את העיסוק והדיון בה. והרי היא המשכילה כיום לקשר בין הספרות לבין הקורא ומשאירה את שניהם קיימים, חיים ונושמים.

לקראת סיומו של הספר, היינו החלק הרביעי, הוא הולך ונעשה מייגע ביותר. חוסר הפתיחות בתהליך הפרשני, המתגבר בחלק זה של הספר, בולט ביותר לאור הפגנת הידע הרבה המשתרעת לאורכו. בעייתית היא גם החזרה על הבחנות והתרשמויות, שנסקרו כבר קודם לכן. בחלק זה של הספר מתיר המחבר לעצמו לפרוש בפני הקורא פרשנויות שהן מופשטות וכוללניות מדי, עד שתהליך הכתיבה שלו עצמו הופך להיות למעין שיטוט מחשבות אסוציאטיבי, שנרשם ומשורטט בלשון אלגנטית ומזהירה, המאפילה אכן, על חסרונותיה של הפרשנות עצמה. הטקסט מזכיר את אותו סוג של מלל פוסטמודרניסטי, שמפניו מתריע המחבר ואשר אותו הוא מאפיין כרטוריקה, המעידה כי המבע התרוקן ממשמעות. לכל היותר ניתן לראות באינטרפרטציות אלו עוד אפשרויות, מבין רבות אחרות, אשר נכתבו ופורסמו כבר על אודות הספרים הנידונים. מכשלה נוספת ובולטת באותו חלק רביעי של הספר מתבטאת בחוסר איזון בסדר העדיפויות, שאותו קובע המחבר לגבי הדיון בנושאים, ספרים ויוצרים, שבהם הוא בוחר להתמקד. למשל, הוא מקדיש לנושא השואה בספרות הישראלית עמוד אחד בלבד (עמ' 257-258). במסגרת זו הוא מפרש סיפור יחיד של אתגר קרת, כך שההתייחסות לנושא לוקה בחסר. בעיני הדבר חמור, שכן השואה היא טראומה, המתוארת באופן גלוי, או שהיא מסתרת בסב-טקסטים של יצירות רבות מאוד, שנכתבו במסגרת של הספרות העברית לדורותיה. יחד עם זאת, כדי שלא לקפח את המחבר, כדאי להוסיף, כי הספר אכן עוסק בנושא של זוועות השואה, מנקודת מבט כלל-עולמית, כפי שהיא מופיעה בהגות ובאמנות, ובאופן ראייתה דרך הפריזמה של ההיסטוריה כולה כרצופת זוועות. ולכן, דווקא הדיון באותו הנושא, במסגרת הספרות הארץ-ישראלית ואף זאת שנכתבת לאחרונה, הוא בלתי ממצה ובלתי מספק.

הערת שוליים: בתוכן העניינים, כל חטיבה של הספר מחולקת לפרקים. במהלך הספר עצמו ניתן לראות, כי הפרקים עצמם נפרדים לחלוקת משנה, לתתי פרקים, המסומנים במספרים (להבדיל מן הפרקים, המסומנים באותיות). כך למשל דיונים בירגן הברמאס ובמשנתו, בכתבים של ניטשה או

בספרו והיא, כי אנו חיים כיום בחברה ישראלית "פוסט-חילונית"; והרי זוהי קביעה אידיאולוגית, ללא ספק. ועוד יש לחלוק עליו ולומר, כי הצהרה שכזו אינה נכונה, וחמור מכך, בטעות יסודה. די לראות את עלייתו של המגזר הדתי בפוליטיקה הישראלית (לרבות צמיחתה הגואה של הספרות שנכתבת בידי סופרים או סופרות דתיים) בשילוב עם עליה ושגשוג כוחו של המזרחי בבחירות האחרונות, שנערכו בארץ (1996). כמו כן, אין להתעלם מההשפעה שיש למגזר הדתי בתחומים הלאומיים-הכלכליים-החברתיים כדי לקבוע, שהחברה הישראלית-היהודית אינה יכולה להיות מתויגת כ"פוסט-חילונית"; ולהיפך, צפויה אולי התחדדות רבה יותר של ציבור יהודים-ישראלים בארץ. אם כן, ניתן אולי לומר, כי החלום הדמוקרטי האבוד, המשוחזר בתוככי ההטרונגויות הארצישראלית, להיפך לחברה הומוגנית, לא יגיע לכדי מימוש בדור הזה, ואולי ישונו פניה של הארץ ללא הכר; אולם, יתכן, כי תחול השלמה ציבורית עם מבנה החברה. ומכאן אפשר להפליג אל בעיה נוספת בפרשנות של ד"ר גורביץ', במיוחד לגבי היצירות הישראליות. אין הוא מבחין, למשל, או לפחות, אין הוא מציין, כי בכתיבתו של יואל הופמן מנציח הסופר באמצעות הטקסט את קבוצת ה"אחר" כמגזר בחברה הישראלית, באמצעות התיאור ההיסטורי של העלייה הגרמנית ("ייקית") וקשייה בעבר להשתלב בחברה הישראלית. הפואטיקה הפוסטמודרניסטית המורכבת המאפינת את כתיבתו של יואל הופמן (ואולי לכן, ניתן לכנותה עדיין בשם מודרניסטית), יכולה להדגים דרך של תיעוד, באמצעות הספרות, נראטיב, שהוא היסטורי במהותו.

אף עצם הרצון להבחין בביטול ההגמוניות וההיררכיות בלאום ובחברה הוא מופרך מעיקרו. שוב, על-פי המודל של אלטוסיר, לא תיתכן תרבות שאינה מתקיימת בתוך הגמוניות והיררכיות. ולו רק אם נתייחס להבדל או לפער שבין עניים לבין עשירים בכוח הקניה שלהם, ומכאן, בעוצמת השליטה שבידיהם. הבדל היררכי זה נטוע עמוק במהותה ובתשתיתה של החברה הקאפיטליסטית, במיוחד זו המאוחרת, אותה מתאר ד"ר גורביץ' בצורה מפליגה כל-כך בספרו. דפוסי ההיררכיות על-כן אינם מתבטלים, אלא הם זויים ומשתנים או זוכים לשמות אחרים. זאת חקר והדגים אף מישל פוקו, במיוחד בספרו "תולדות השיגעון בעידן התבונה", בו הוא קובע כי לאורך ההיסטוריה, התרבות מעוגנת תמיד בתוככי מערכות יחסים של שולט-נשלט. לפיכך, ההגדרה של יחסים אלו היא המשתנה על רצף הזמן ולא מהותם. לסיכום, ניתן שוב לציין את המלכוד בו נשבה מחבר הספר עצמו, תוך ובשל התמקדותו במודל

מצד זה עמוס לויתן

מוספים, ספרים, ארועים

מקרה הכסיל והחכם

שני סוגי טקסטים היו מונחים על שולחני וקראתי בהם לסירוגין. טקסטים עיתונאיים בפרשת אורי אור וטקסט עיוני "מן הסתום אל המפורש - "שמחת עניים" לנתן לאלתרמן" מאת הלל ברזל (הוצאת עקד/עיון תשנ"ה). כעבור כמה ימים כמו נטרפו ונתערבבו אלה באלה. כיוון שאין לי עניין להוסיף על העיסוק העיתונאי בפרשה, אני בוחר לעסוק בטקסט הספרותי, הזורע אור גם על פרשת-אור.

לא מעט כבר נכתב על "שמחת עניים" לאלתרמן, היצירה הסתומה והחידתית בכל יצירות המשורר. הלל ברזל המבסס את פרשנותו על "רמיזות לתנך ורמזים למחזות שקספיר" ככותרת המשנה של ספרו, מוסיף עוד נדבך להבנתה. אם שירי "כוכבים בחוץ" - אומר ברזל - נתפסים כנסמכים בעיקר על הדמיון היוצר, שירי "מכות מצרים" על השכל, הרי "שמחת עניים" מתגלה כמחרוזת בה מולך הרגש. מכאן כאן גם "אי-מובנותה" המפורסמת בשל היותה רצופה התנגשויות עזות שסיבותיהן ורקען המדויקים אינם מפורטים, אי-מובנות הניתנת לשיטתו להסבר על-ידי פיענוח אותן רמיזות ורמזים בין-טקסטואליים. היו שראו ב"שמחת עניים" מחרוזת על מצב האנושות, היו שראו בה התנסות של גורל אישי והיו שראו בה ביטוי למצב ההיסטורי של הישוב בארץ-ישראל והעם היהודי ערב השואה. ובאמת, העמדת השירים על הרגש המניע אותם בתנועה עזה של קירבה וריחוק, מבטלת בעצם את החיץ בין אסונו של הפרט לפורענות הרבים, בין בגידה וקנאה של בני זוג למלחמת עולם אכזרית, בין מות בעל ורעה לבין עיר נופלת ונשרפת.

ברזל מזכיר לנו כי אלתרמן עצמו במאמרו "על הבלתי מובן בשירה" ראה את העיקר באמנות ובשירה, לא בקשר שהמשורר יוצר עם קהלו, אלא בנאמנותו לעצמיותו ולמקוריותו. כדבריו שם: "...מתוך הרגל

וחינוך נוהגים שלא להבין את 'הבלתי-מובן' כיוון שאין מעניקים זכויות של היגיון לתת-היגיון ואין יודעים כי אנו מוכשרים לתפוס את 'הבלתי מובן' יותר מן 'המובן'..." בעקבותיו אומר ברזל כי אפשר לראות ב"שמחת עניים" יצירה שבה ניתנת עליונות ל"סערת הנפש" כאשר הרמיזות לתנך ולמחזות שקספיר (למשל בדברי המלט לשחקנים: "הבו לי מונולוג שיש בו סערת נפש...") מעצימים ומעמיקים את הסערות הרגשיות הללו. כבר שמה של המחרוזת "שמחת עניים" הוא שם המעוגן באמוציות חזקות ומעורר רגשות עזים של בגידה, קנאה, נקם, אשם, זעם, חרפה וכדומה, כאשר הרקע המשותף לכולם הוא מצבי חירום ואסון, המותירים את הגבר, הרעה, האב, הבת, ואף מולדת ולאום ביגון אינסופי ועם מה שנתר מן השמחה - עליבותה ועוניה.

לא נוכל להרחיב אלא רק להדגים את מלאכת הפרשנות של ברזל באמצעות פרשנותו לדימוי אחד מתוך שיר הפתיחה למחרוזת. נצטט כאן את שני הבתים הראשונים והפזמון החוזר: "דפקה על הדלת שמחת עניים, /כי חכה לה האיש עד עת. / ותשא כינוריה שמחת עניים, /וישמח בה עני כמת. // ויאמר מה טוב ומה נעים, /כי שמעתי שמחת עניים. // ובלילה בלילה שדוד ונזוף, /חלמה על מצע הקש: /חלומה כנקם וכואבת כגוף/ וצחה ככבשת הרש...".

בהתייחסו ל"כבשת הרש" הוא אומר כי, כפל הרגשות הכרוך בכגידה מתבטא בשיר הפתיחה במלוא מוראו תוך הסתמכות על פרשת דוד, אוריה החתי ובת-שבע. בכבשת הרש שנלקחה ונטבחה נשקפות שתי דמויות - אוריה החתי שהופקר למוות בפקודת דוד, ובת-שבע רעייתו, כבשתו היחידה, שהמלך לקח לעצמו. בתנך נתפסת בת-שבע ללא דופי וכל האשם מופנה למלך, אולם נתן אלתרמן, שלא כנתן הנביא, תופס גם את כבשת הרש, את בת-שבע, ככגידה. בגידתה הראשונה היתה בעלה, אולם אם היה חוזר אוריה ושוכב עמה כפי שרצה דוד, היתה

בוגדת אז גם במלך שכבר הרתה לו. כבשת הרש, אומר ברזל, אינה אפוא "צחה" וברה אלא נושאת עוון של בגידה כפולה. "צחה ככבשת הרש" היא רמיזה אירונית, בניגוד לתמונת השלמות המשפחתית של הפזמון החוזר "הנה מה טוב ומה נעים שבת אחים גם יחד" (הנסמכת על תהלים קלו), בעוד "שמחת העני" שנעשק היא שמחת הנקמה. ברזל מתמצת נקודה זו באומרו כי במבט היסטורי, מעשה כבשת הרש הוא שהביא לנפילת בית דוד, לפילוג במלכות ובסופו של דבר לחורבן. ב"שמחת עניים" מסמלת "כבשת הרש" הן את אסון האיש האחד שנבגד והן את האסון הנשקף לכלל ממעשה הבגידה והחטא. יפה, לדעתי, גם האופן שבו הוא מפתח בהמשך את מוטיב "הכבשה הצחה" בשיר הבא "שיר לאשת נעורים" תוך השוואתו ל"אותלו" (אותו תרגם אלתרמן, ומסתבר שיש לכך חשיבות) ולדסדמונה וכן למוטיב המטפחת - "כי עדית מטפחתך בתי..."; מעניין גם, המעבר מ"אותלו" ל"המלט" ולמוטיב הנקמה ב"שיר השקר" - "כי שקר, שקר, שקר".

שבעה מחזורי שירים יש במחרוזת של "שמחת עניים" בהם עוסקת המסה, ולא נוכל, כמובן, ליתן כאן תיאור של כולם, לכן אני מדלג היישר לשיר הפותח את המחזור הרביעי "מקרה הכסיל והחכם" השייך לענייננו:

"איש את אחיו עוד ישאל, /גם שירה עוד תוגד ישנה, /על כסילות שהיתה למשל / וחכמה שהיתה לשנינה. // והוגד: ביום צר אשר קם, /הערים החכם ויחכם, /ולכסיל הכסילות נתנה יד, /ויקרה המקרה האחד...". על שיר זה ועל המחזור בכללו אומר ברזל כי ברצף הרגשות העזים מתייצב תסביך האשם במרכז המחזור הרביעי במחרוזת. ניתן לראותו כבן לוויה רגשי של המאורעות שהולילו לפרוץ מלחמת העולם השנייה. אצבע מאשימה מכוונת נגד אירופה המערבית המשכילה והנאורה שהפקירה את גורלה בידי הכסיל הנאצי, בעוד החכם

והנה על דברים אלה, על חלקם האחרון בעיקר, קפץ רוגזו של העיתונאי והסופר הצעיר יקיר אלקריב, המגיב עליהם במקומן 'תל-אביב' מאותו שבוע. תגובה זו, צריך לומר, כמו באה לספק המחשה חיה לאמיתות טענותיו של יהושע על הסופרים הצעירים, שהובאו למעלה. שכן אלקריב אינו מנסה אפילו לנהל ויכוח תרבותי עם יהושע לגופם של דבריו, אלא פותח מיד במלחמת עלבונות במיטב הכתיבה המקומונית. את רשימתו הוא מכתיר בשם "שוועת הדינואורוס" וכבר בפתיחה הוא יורה לגופו של הכותב: "א.ב. יהושע תמיד נראה לי כמו סוג של נס אישיותי. אדם ששום דבר בהופעתו ובניסוחיו בעל-פה אינו מסגיר את העובדה שהוא אינו סגן מנהל סניף בנק למשכנתאות ברעננה. ובכל זאת - כותב ספרים..." לאחר שפתח בגופו ובמראהו של הסופר (אין לי ספק שאלקריב נראה יותר סופר מיהושע) הוא עובר לספריו. "אני אישית - כותב אלקריב - לא הצלחתי מעולם לצלוח יותר מ-30 עמודים בספריו האחרונים לפני שהפיהוקים איימו לבקע את פני". מלבד

על הנוק לחיי הספרות הישראלית, הנובע מחסרונם של כתיבי-עת מרכזיים וקבועים. לאחר שהזכיר את "מפעלו המצוין של יעקב בסר המוציא את 'עתון 77'", אמר עוד: "ספרות המתנהלת ללא כמה כתיבי-עת קבועים ומרכזיים, דומה לתנועה שמתנהלת ללא מערכת רמזורים, שכן תפקידם של כתיבי-העת לווסת נכונה את הספרות, לחזור ולבחון תופעות ספרותיות, לעכל אותן היטב ולהניח אותן בקונטקסט רחב יותר. להפקיע אותן מהעריצות המדומה והשטחית של העיתונות היומית והמקומונים עם רשימות רבי-המכר וכתבות היחצנות שלהם. להנמיך את קומתן של יצירות שעשו רעש מיותר ולהעמיק ביצירות ראויות, שלא זכו לתשומת הלב הראויה. לבחון מפעם לפעם בכובד ראש ובאריכות תהליכים ספרותיים, להעלות דברים מן העבר וליישם אותם להווה, לפתוח צוהר אל ספרות העולם, והעיקר לקשור נאמנה בין הספרות לבין ההווה החברתית פוליטית שבה אנו חיים". ובקיצור, דברים נכוחים ומדויקים, אשר קשה לחשוב על נכונים מהם כהגדרת משימות לכתב-עת

סבור, כצ'מברליין בשעתו, לאחר הסכם מינכן, כי הערים על הכסיל והציל את שלום העולם. "ויאמר החכם: חכמתי, ואראה כי בא צר ולא נמתו..." הרמיזה האירונית היא לפסוק בתהלים "לא ינום ולא ישן שומר ישראל" (קכא ד) בעוד בהמשך השיר נאמר: "ואבטה ואסכיל/ואפת כמו כסיל, /וכמהו לגווע תמתי..." הרמיזות המקראיות כאן הן לספרי במדבר ("האם תמנו לגווע..." יז כח) וקוהלת ("כי אין זכרון לחכם עם הכסיל..." ב טז) כאשר המשותף לכל האמירות היא הסמיכות למוות אשר בו אין יתרון לא לזה ולא לזה.

ברזל בחר לפרש שיר זה על רקע התקופה בה נכתב ("שמחת עניים" הופיע ב-1941) ולתלותו בדמויותיהם של צ'מברליין והיטלר, אבל אמיתותו, כמובן, נכונה לכל עת. לכן, אם נחזור לטקסטים העיתונאיים בהם פתחנו, אפשר לשאול גם עליהם מיהו החכם ומיהו הכסיל בפרשה? אורי אור שבוודאי לא נתגלה כחכם גדול, או מבקריו שנחפזו להרוויח ממנה רווח פוליטי דוגמת ראש-הממשלה או ח"כ רמון? (המעניין הוא כי התגובות חצו את העדות והסיעות ולא היו אחידות כלל). משירו של אלתרמן, לפחות, ברור שאין הבדל בין הכסיל לחכם בסיטואציה בה מדובר, כיוון ששניהם לוקים בעיוורון נורא ולשניהם צפוי אותו גורל מר, אם לא תיפקחנה עיניהם במועד. העיקר הוא הצלת החיים, וזה המבחן העליון לשניהם, כפי שעולה משתי השורות החותמות את השיר:

"ואם יחיה החי והתנחם,
יזכור איך תמו כסיל וגם חכם."

ויש בכל זאת עוד לקח אחד, חיובי יותר. העיקר, אומר אלתרמן, היא נאמנות המשורר לעצמו ולמקורותיו. הסיטואציה של "שמחת עניים" היא סיטואציה קיצונית המתרחשת בזמנים קשים של חיים על קו הקץ, כאשר מוטיבים של אהבה, בגידה, נקם, אשם, מצור וחורבן משמשים בה בעירבוביה. סיטואציה כזאת אין להביע אלא באמצעות סערת רגשות עזה. ואם היתה סערה כזאת, גם באותה פרשה, אין זה אלא לטובה.

לא בעגלא ולא בזמן אלקריב (א)

בדברים שנשא לרגל צאתו של מאסף "קשת" לציון עשרים שנה מאז חדל כתב-עת זה להתקיים, אמר א.ב. יהושע כי הסכים לשמש עורך המאסף הזה, יחד עם יהושע קנז ובן עמי שרפשטיין, משתי סיבות: הראשונה - אישיותו של אהרן אמיר, והשנייה - "סיבה היניכית, ללמד לקח את כל הצעירים המוכשרים, אבל הנרפים, בשדה הספרות הישראלית העכשווית". בהמשך ציין יהושע, כי מן הראוי להתריע



א.ב. יהושע ויקיר אלקריב

המטאפורה המגושמת ("הפיהוקים איימו לבקע את פני...") אמנם מאשר אלקריב שקריאת ספרים, לפחות ספריו של יהושע, מעבר ל-30 העמודים הראשונים, אינה דבר שהוא נוהג לעשות. לגסותו, מסתבר, אין גבול. לא רק מה שכותב יהושע הוא חסר כל ערך בעיניו, וזאת מבלי לקרוא ממש את ספריו כעדותו, אלא שהוא גם מאשים אותו כי בשל פרסומו הרב אינו מותיר מקום תחת השמש היחצנית לכותבים הצעירים: "והרי הוא - יחד עם עוז, גרוסמן, קנז - יכול לפרסם מחר את רשימות המכולת שלו, מתוך ידיעה שאלה יהפכו לרבי מכר תוך שבועיים... ואיך יכולים להתפתח קולות משמעותיים בשוק כזה המכור מראש לשמות הגדולים". דומה שלוויכוח ספרותי נמוך כל כך, בדרגה

ספרותי. אשר לסופרים הצעירים אמר יהושע: "אהרן אמיר היה בן 35 כאשר התחיל בעריכת 'קשת'. ואני חושב על הצעירים שלנו בגילים הללו ושואל את עצמי, מי היה יכול להרים בצנעה ובהתמדה פרויקט כזה. הצעירים שלנו נראים לי נרפים, אולי הם יושבים יותר מדי בנתי קפה, הולכים יותר מדי לסרטים, קוראים יותר מדי עיתונים, ומעיינים יותר מדי ברשימות רבי-המכר וברשימות המסעדות החדשות שנפתחות. גם כשהם מוציאים חוברת צנומה של כתב-עת לאחר שהרעישו את העולם עליה, הם כל כך נרגשים ותשושים, שהם נוסעים לנווה בהודו או בריוויירה". (מתוך דבריו "המת שקם לתחייה (זמנית)" שהובאו ב'תרבות ספרות אמנות' בידיעות אחרונות 3.7.98).

אליה הורידו יקיר אלקריב, לא זכינו כבר זמן רב. הרי יהושע לא גולד עם כפית של רב-מכר בפה, וגם לפניו היו סופרים בישראל - עגנון, יזהר, שמיר - שמכרו רבי מכר לא מעטים (שום ספר לא מכר עד היום יותר מ"מלך בשר ודם" של שמיר) וזה לא שימש מחסום לטובים שבדור הסופרים הבא להבקיע ולעלות מבלי להיוקק לנימוקים הנחותים של אלקריב. אבל אלקריב ודומיו, כנראה, אינם יכולים, באמת, להתמודד עם יהושע וחבריו בשדה היצירה הספרותית ולכן הוא מבקש ממנו, לא פחות ולא יותר, שיחדל לכתוב ויפנה לו ולשכמותו את הבמה: "אם גורל הספרות העברית כל כך קרוב ללך, יהושע, חסוך מאיתנו את את עשרת רבי המלים שתכננת לכתוב בעשר השנים הקרובות, ותן לקולות חדשים הזדמנות לכבוש את לב הקוראים".

אם היינו זקוקים להוכחה נוספת לאמיתות דבריו של יהושע על הסופרים הצעירים הנרפים, הרי קיבלנו אותה כאן ובגדול. אולם איני רוצה לעסוק באלקריב (שלוכותו נזקפים רומן וספר שירים) אלא לומר שהסוגיה בכללה טעונה בירור יסודי: לפני זמן לא רב "צעירים" היתה מילת קסם שפתחה את כל השערים. אולם דומה שהתקוות שתלו בהם וביוצרים כמו אתגר קרת, אורלי קסטל-בלום, עוזי וייל ודומיהם לא התגשמו. איש מהם לא נעשה יהושע, עוז, או גרוסמן חדש, לכן, אולי בכל זאת יש משהו בדבריו של יהושע הראויים לתשומת לב ולא לגידופים. אני עצמי סבור שיש לעודד סופרים צעירים, וגם עוסק בכך בפועל (בהוצאת ספרים) אולם אינני חושב שדור הסופרים הבא, שיחליף את קודמו, כבר נמצא מאחורי הכותל. לפחות לא 'בעגלא ובזמן קריב' (במהרה ובקרוב).

לך תמצא לך דרך משלך (ב)

שבועיים לאחר שכתבתי את הדברים דלעיל, מסתבר שלא היה זה סוף פסוק (ואני לא ידעתי כי הטרמתי בדברי את מה שיבוא). בכתבת המשך בעתון 'תל-אביב' (17.7.98) מספר אלקריב על שיחת טלפון נרגזת שהיתה לו עם א.ב. יהושע בעקבות דבריו הקודמים. "אחרי כמה ימים דיברנו בטלפון והשיחה היתה עצבנית למדי והתנהלה בטינים גבוהים. יהושע נזף בי על הנימה המכוערת והאלימה שבה השתמשתי וטען שכונתו היתה לטובה. הצעתי לו לכתוב מאמר לעתון זה, אבל הוא העדיף להיפגש פנים אל פנים". הכתבה הנוספת - "אני סותם לך את הפה? אז תמצא לך דרך חדשה." - היא תוצאת אותה פגישה. בכתבה זו מבהיר יהושע מקצת מדבריו הראשונים ומפגין דווקא רגישות למצב הסופרים הצעירים. לדבריו, כשדיבר על

חשיבות כתיבה-העת עשה זאת דווקא משום שהוא מכיר במצוקת הסופרים הצעירים היום הפועלים מול גל מסחרי שהשתלט על הספרות. "חשבתי - הוא אומר - שכתבי-עת יכולים לעמוד נגד המסחר, לזרוק אלומות אור על דברים טובים שלא מגיעים לציבור הרחב".

יהושע שב וחוזר על טענתו שמעבר לעורכים הוותיקים (יעקב בסר 'עתון 77' וגבריאל מוקד 'עכשיו') אין כתבי-עת חדשים הנערכים על-ידי אנשים צעירים (גם אם יש כתבי-עת מזדמנים המופיעים ונעלמים). יתר על כן, הוא אומר לאלקריב כי "בהתקפה הפראית שלך עלי, הרגשתי דווקא את תלות היתר של צעירים כמוך בנו, וזה נראה לי לא נכון ולא בריא".

דומני שבדברים אלה עלה יהושע על נקודה מעניינת, ההופכת למרכזית בשיחה ושאפשר לנסחה כחוסר בגרות וחוסר רצון של כותבים צעירים לישול אחריות חברתית וספרותית (נקודה עליה כבר הצביע גדי טאוב בספרו "המרד השפוף" - על תרבות צעירה בישראל). חרף העובדה שאלקריב מודה בכך, אין הוא מסוגל לנהוג אחרת. "כל מה שאתה אומר נכון - מסכים אלקריב - אבל אני אומר שהעובדה שאתה נמצא בעולם הזה יותר זמן ממני מגדילה את האחריות שלך על המצב... וחץ מזה כל ספר שאתה מוציא מוכר עשרות אלפי עותקים וסותם את השוק".

קובלנותיו של אלקריב כמו מאשרות את טענת התלות של דור זה בקודמו. יהושע ער לכך ומציין (דברים שכבר הערנו עליהם בחלק א') כי כאשר הוא התחיל לכתוב שלטו בשוק ספריהם של משה שמיר, יהודית הנדל, אהרן מגד ואחרים שנמכרו, יחסית, יותר מרבי המכר של היום, אולם הוא מעולם לא כעס עליהם ולא חשב שחלה עליהם בשל כך איזה חובה לפנות לו את הדרך. יהושע שב ואומר כי הפאסיביות של הדור הזה וההסתכלות המתמדת לעבר המכירות משבשות את מושגיו הנכונים על הספרות הטובה. "תאמין לי - הוא אומר לאלקריב - שבחיים לא שיערתי שאעשה כסף מכתבי-עת... כל העניין הכספי הזה לא חשוב, אלא ראייה לטווח ארוך הקשורה באיכות הכתיבה".

אני מודה שהדיאלוג הזה בין השניים די מתסכל, בעיקר מבחינת טענותיו של אלקריב. נראה שאין הוא מסוגל כלל להשתחרר מן המבט התקשורתי שיווקי. בהמשך הוא תולה את הקולר בהוצאות הספרים: "...אם אתה מוציא היום ספר ראשון, שיהיה הכי טוב בעולם, והוא לא מוכר יותר משלושת אלפים עותקים, אתה גמרת".

גם בחבורות ספרותיות אינו מאמין, שוב מאותם נימוקים (תקשורתיים, שיווקיים) ולשאלתו של יהושע בנידון - "ואין לכם תל-אביב איזה חבורה ספרותית, איזה

פורום?" - הוא משיב:

"מה פתאום. למה שתהיה? אין שם כסף, אין שם כבוד, אין שם השפעה. יש אולי חבורות עיתונאיות... כי הפיתוי שבעיתונות הוא עצום, אתה יכול להגיע מיידית לקהלים של מאות אלפי קוראים".

וכך חזרנו, בלא משים, לנקודת המוצא, לטענת הראשית של יהושע באירוע ל'קשת', כי הצעירים מכורים לעיתונות ולא לספרות. יהושע גם קובל על החולשה והנרפות בפעילות הציבורית של אינטלקטואלים צעירים, ומזכיר, למשל, כמה אנרגיה עבודה ומאמץ השקיעו יוצרים כמו יורם קניוק, נתן זך וניסים קלדרון במפגשים עם סופרים פלסטינים. פעילות נמרצת כזו מגלים כיום, לדבריו, רק מפד"לניקים צעירים.

בסופו של דבר אומר יהושע: "בני הדור שלי מפסידים פה אתגר אינטלקטואלי בגלל הפסיביות שלכם. אם סופר צעיר היה מפרסם היום סיפור חזק, אחד, זה היה יוצר גם אתגר עבורי. זה היה אומר לי שאני כבר מיושן...". ובסיכום השיחה הוא אומר לאלקריב: "הכעס שלכם עלינו יכול להיות ענייני רק אם הוא ספרותי. אבל אם אתה אומר שאני סותם לך את הדרך, אז אני עונה לך - תמצא לך דרך חדשה. אבא שלך לא יכול לקיים את חיי הנישואים שלך במקומך. לך בדרך שלך. בצניעות, באמונה. גם אנחנו התמודדנו עם הדור שקדם לנו, שהיה דור חזק ומגובש, לא כעסנו עליהם, פשוט עשינו משהו אחר. זה הכול. זה בעצם הכול".

"תמול שלשום" - במבט של היום

לפני שני גיליונות עסקנו כאן ברומן החדש של יצחק לאור "ועם רוחי גזיית" ובאחת השאלות העולות ממנו והיא מדוע גיבורו הראשי, איש שב"כ שהתאסלם, מגמגם. השבנו שם, כי לדעתנו סתירה בסיסית בתשתיתו הרעיונית של הרומן יכולה לשמש הסבר לכך. שאלה נכבדה אחרת שלא דנו בה, היא מדוע בחר לאור לקרוא לגיבורו הראשי דווקא בשם יצחק קומר, שם גיבורו הראשי של עגנון ברומן "תמול שלשום"?

ספרו של חוקר הספרות בועז ערפלי "רב-רומן" - חמישה מאמרים על "תמול שלשום" לש"י עגנון - שהופיע בינתיים (הוצאת המכון ע"ש פורטר/הקיבוץ המאוחד, 335 עמ' 1998) יכול לספק מקצת התשובות לשאלה זו.

לדעת ערפלי "תמול שלשום" הוא לא רק הרומן המעולה, העשיר והשלם ביותר של עגנון, אלא גם אחד הרומנים החשובים ביותר בספרות העברית החדשה. מבחינה תמטית מגלם הרומן התמודדות רבת-פנים עם שאלות הקיום האישיות, החברתית והלאומית בתקופת העלייה השנייה, אשר בניגודיהם ובסתירותיהם מאיימים להרוס מבפנים את

ליישב או להכריע בין הכוחות הללו, שבמציאות החברתית הם מתקיימים כל אחד לעצמו, אבל בנפשו של הגיבור מתנגשות בבואותיהם ללא הפוגה, קובע אף את גורלו. יתר על כן, עולמו הפנימי של יצחק קומר משקף בדרך זו מבפנים את ההיבטים והמניעים הסותרים המאיימים לקרוע לגזרים את החברה היהודית בימי העליה השנייה. בדיוקן הביקורתי של החברה שמעמיד הרומן ניתן גם לראות דיוקן קולקטיבי המאפיין את הבעיות הכרוכה במפעל הציוני המתואר כבבואה של נפש היחיד, נפש גיבורו הראשי. במסגרת תפיסה כזאת, אומר ערפלי, אין לראות ביצחק קומר, כפי שאפשר להתרשם מן האירועים החיצוניים של מהלך חייו, דמות חריגה ויוצאת דופן בדורה, אלא כפי שמתברר מן העיצוב השלם, דמות של גיבור המגלמת בתמציתיות את הבעיות המהותיות של הדור ושל תקומת ישראל בארצו. מכל אלה עולה דיוקנה הפנימי של חברה הנתונה בסכך של סתירות בלתי מתיישבות, המאיימות, כאמור, להרוס אותה מבפנים.

איני רוצה לעסוק כאן בפרשת הכלב בלק, התופס כשליש מ"תמול שלשום", ומאמר מיוחד בספרו של ערפלי. אומר רק בקצרה כי בבלק הוא רואה, בין השאר - מלבד תפקידיו הסאטיריים-פארודיים ומי שמביא בנשיכתו למותו של הגיבור - גם מי שמבטא את החלקים המודחקים והלא מודעים באישיותו של יצחק קומר, המעצימים ומעמיקים את הסתירות באישיותו ובחברה שהוא משקף. הסתירה המרכזית והחשובה ביותר עליה מדבר ערפלי, סתירה אשר לדעתו מוסיפה לאיים עוד ביתר-שאת על החברה היהודית גם כיום, היא הסתירה האידאולוגית הנובעת מהמהפכה הציונית. במלים אחרות, זהו "המתח שבין מקורותיה הדתיים-היסטוריים של הציונות, לבין אופייה החילוני-מהפכני, מתח המצטרף בעולמו של יצחק קומר למתח שבין משיכת העבר, המצטייר לו כבית חם ונוח, לבין שאיפת ההתחדשות וההתעצמות האישית, שהניעה מלכתחילה את ההרפתקה הציונית שלו" (1997) שלא עלתה בסופו של דבר יפה. עד כאן ערפלי, וזה, באמת, רק על קצה המזלג. ואידך זיל קרא.

נ.ב.: מדרש קצר על השם קומר ברצוני לסיים במדרש קצר על השם יצחק קומר שעלה בדעתי למקרא שני הספרים: "קומר" בידיד פירושו "מי שבא". מעין new comer באנגלית, כלומר "מהגר", מי שמקרוב בא. "מהגר" כולל את השורש "הגר", אמו של ישמעאל, אחיו של יצחק, שגורש למדבר בפקודת שרה. אני מניח שגם בעיני עגנון ובוודאי בעיני לאור, יצחק קומר הוא המהגר, זה שמקרוב בא, והדוחק את האוכלוסיה הוותיקה, הישמעאלית, של הארץ היושבת בה מדורי דורות. ■

הפסיביות שהוא נוקט היא, לדעת ערפלי, דרך המילוט שלו מן הצורך לבחור בחירה אמיתית, אישית ואידאולוגית. וכך, ההכרעות שמהן הוא בורח ואתן הוא מדחיק, צוברות לבסוף כוח בעומק נפשו, פורצות



החוצה והורסות את חייו. לפי הסיפור הראשון, אומר ערפלי, יצחק קומר הוא אדם פשוט המוכרע בידי כוחות שאין לו שליטה עליהם. לפי הסיפור השני הוא מעין גיבור של טרגדיה.

בהמשך לניתוח זה של העלילה כפולת הפנים, מתמקד ערפלי בתיאור המשמעות החברתית והאידאולוגית של מה שהוא קורא המכנים המרחביים והאנלוגיים (יפו/ירושלים; ישוב-חדש/ישוב-ישן; חילונים דתיים; ציונים/אנטי-ציונים) ביניהם נודד יצחק קומר. ומה שמסקרן במיוחד בהקשר זה, הוא הדיון שהוא עורך בדמותו של יצחק קומר ובשאלה כיצד הופכת דמות של גיבור כה לא מרתק - איש פסיבי ונעדר כוח רצון - לגיבורו של רומן מרתק כל-כך?

סוד התשובה הוא בהבחנה שעושה ערפלי בין "יצחק שבפועל" ל"יצחק שבכוח". בעוד "יצחק שבפועל" הוא, כאמור, בחור פשוט, איש חושים בינוני, קרתן צר אופקים ודמות משעממת ושבולנית, הרי "יצחק שבכוח" הוא דמות מורכבת, גילום פוטנציאלי של כל הקונפליקטים המאפיינים את האדם באשר הוא אדם ואת היהודי בזמן החדש ובמיוחד של כל הניגודים הדרמטיים המאפיינים את החברה הארץ-ישראלית בתקופת העליה השנייה. ערפלי טוען כי דווקא עיצובו של "יצחק שבפועל" כגיבור ריק, חסר אופי ורצון משל עצמו, איפשרו לעגנון להציג את "יצחק שבכוח" כמי שמשקף בדמותו את כל החברות והדמויות של סביבתו, על ניגודיהן וסתירותיהן. נפשו שבפועל, הפשוטה לכאורה, מתגלה מתוך דיוקנו שבכוח כשדה מאבק לכל הכוחות הללו. העדר יכולת

החברה היהודית ואת המפעל הציוני. אך טבעי, אפוא, שמי שמבקש, כלאור, להציג ערעור כולל על המפעל הזה, או לתאר תיאור ביקורתי שלו, ייתלה ביצירה הנחשבת כבר "קלאסית" כדי להראות כי הקלקולים של המפעל הציוני נורעו כבר בראשיתו.

ספרו של ערפלי מורכב, כמובן, הרבה יותר. בחמשת המאמרים הוא חוקר תמישה רבדים שונים המרכיבים את מה שהוא מכנה "רב-רומן" של עגנון. לדבריו "תמול שלשום" הוא רב-רומן הן מבחינה ערכית כרומן-על, רומן-מופת, רומן של רב-אמן, והן מבחינה מבנית כרומן המאגד בתוכו רומנים רבים - חברתי, פסיכולוגי, פיקרסקי, היסטורי ואפילו דוקומנטרי - ואפשר לכנותו גם רומן פוליפוני, רומן רב-קולי וזאת גם בשל ריבוי טכניקות הסיפור שהוא נוקט. ערפלי סבור שהגיעה העת לקריאה חוזרת, חדשה ואינטגרטיבית של הרומן הגדול הזה, שהביקורת כתבה עליו לא מעט, אבל טרם עשתה ניסיון להגיע ל"תפיסה שלמה" שלו.

לא נוכל לתאר כאן את המחקר המעניין והמורכב הזה, לפיכך, אנסה רק להצביע על מהלכו הכללי, בהסתמך על המבוא לספר, תוך התמקדות באחד מחמשת מרכיביו הקרוי בפיו "דיוקן יחיד כדיוקן חברה" כיוון שהוא הרלוונטי ביותר לשאלה בה פתחנו.

בעלילת הרומן רואה ערפלי עלילה כפולה לפחות: מן ההתחלה לסוף - היא נתפסת כעלילה פיקרסקית, קומית כמעט, על בחור חביב ונאיבי, הוא הגיבור יצחק קומר, החולם לעלות לארץ חמדת אבות ולהיות בין בונים, אלא שכל הדמיונות הללו מתנפצים אל סלעי המציאות והסיפור מוליך את גיבורו בכיוון הפוך לזה שבו ביקש ללכת. למעשה הוא עושה דרכו מחלקת שדה אל העיר, מאהבה חופשית לנישואים כשרים, מחילוניות לדתיות, מיפו לירושלים, מציונות לאורתודוקסיה ומארץ-ישראל כארץ תחיה לארץ-ישראל כארץ גלות. בסופה של הדרך הוא נפגע על-ידי כלב שוטה (בלק) ומת כטירוף של כלבת. אם העלילה הראשונה נתפסת כמקרית, שרירותית וחיצונית, הרי העלילה השנייה, הנקראת באופן רטרוספקטיבי מן הסוף להתחלה - נתפסת כדרמטית וטרגית וזאת בתוקף חוקיות פסיכולוגית מנומקת. מקרים בעלילה הראשונה נתפסים כגורלות בשניה, כשלונות קומיים בראשונה כאסונות בשניה, באופן שאין לנתק ביניהם.

יצחק קומר שבעלילה הראשונה הוא בחור תם וישר, פסיבי ונעדר כוח רצון, המטולטל ממקום למקום בשל אירועים חיצוניים בעיקרם, נתפס בעלילה השנייה כמי שכוחות נפש עקביים למדי דוחפים אותו בעוצמה לא מודעת מכישלון לכישלון. התום והיושר שלו הם יותר סממנים של הפרסונה, הדמות שהוא מציג לחברה, בעוד שלאמיתו של דבר,

רחצה לילית

אסף ענברי



הירח בבררכת השחיה של הכפר. עטלף צייץ הרהור סהרורי בסבך הצמרות. אותו עטלף עופף שם לפני שנה, לפני עשור, באינספור הלילות מאז שטליה נעלמה. ריח הבחישה נמהל בריח מגולה בית-שחי, מתקתק-גלוז. הוא ידע מבלי להסתובב שהבחורה עומדת יחפה מאחוריו.

“איזה יופי, בריכה. לא סיפרת שיש כאן בריכה.”
 “לא סיפרת שאת יודעת לשחות.”

על שפת הבריכה ישבו עם רגליהם טבולות במים ושחו את הקפה. הוא התאפק לא לקרוא לה טליה, למרות שיכול להישבע שהשירו או הלירו הזאת יודעת בדיוק כמוהו מי היא באמת. בשלוש השנים שנראתה בכפר עד שנעקרה מכאן עם הוריה, היתה משתופת בקיץ על שפת הבריכה. אביה ניהל את מכון התערובת. אמה עבדה בצרכניה. הם גרו בשכירות בבית-הצנתן שליד מגדל המים. כשהתיישב לידה בפעם הראשונה על שפת הבריכה, הסביר לה מדוע הבית נקרא כך. דיירו בימי ראשית הכפר, שתקן ערירי שהופקד על אחזקת מגדל המים, נשמת יום אחד מראש המגדל וצנח אל מותו.

הוא עזר לה להתאקלם בכפר, לדעת מה טיבם של הבאים לבריכה. לימד אותה להבחין בין בעל משק משגשג לבעל משק בחובות. סיפר מי מסוכסך עם מי, מי בנו של מי, ומי הוליד, מלבד את ילדיו המוצהרים, גם כמה מבניהם של ידידיו. סיפור רדף סיפור. אחד פרק עגלה של שקי זבל כימי וגילה את ילדו בן הארבע קבור תחתם. אחד הרחיב קצת את מטע האגסים שלו על חשבון המטע של שכנו וכעבור שבוע מצא את מטעו מנוסר. הואיל והזכיר אגסים, תיאר לה איך הקרפדות, בשלוליות שסביב ברזי ההשקיה של המטע, צובאות בקירקודי תשוקה על אגסים נושרים הנרקבים עד טבורם במים. לא כל מה שסיפר בדה מלבו, ומה שבדה מלבו בדה מלב צמא את קירבתה. הדיוק העובדתי היה פחות חשוב לו מתגובת עיניה על משפט מוצלח, על פרט נחקק.

איפה היתה ומה עשתה במשך החורף, כשעל קרקעית הבריכה חשופת הבטון דידה עורב ליד צלו? הביישנות מנעה ממנו לבקר בביתה. הוא גרר חצי שנה בחרדה מאובדנה ובמחשבה על הגברים המסיעים אותה לדירות שונות בעיר ומענגים אותה בלילות הנוצצים מגשם. כמו תפרחות-החרדל והנחשים, היא הגיחה אל האור כשהאדמה התחממה. הקיץ חזר. חזרו קירבת צחוקה, עיניה, שיזופה, פתיית השמש בשערה. הוא סיפר לה על מייסדי הכפר, על עקשנים, על תמהונים, על בית האריזה, על מקומות מסתור, על כל מה שהפה מוצא לספר כשהלב רוצה לשאול רק שאלה אחת. אם אני אתן לך לילה שלא תשכחי, תישארי איתי?

חת ירח קיץ צלול ושקט נסע אחד מבני הכפר לעיר סמוכה. כעבור שעתיים חזר כשברכבו בחורה ללילה. היא אמרה ששמה שירז, או לירז. הוא לא ניסה לקלוט את השם. מעולם לא נתן אמון בשמות שמסרו לו נערות ליווי. הם פטפטו

בזמן הנסיעה עד שהרגיש בשל לזרוק לה את השאלה שזרק כבר כמה פעמים לבחורות שהביא הביתה. “אם זה יהיה לילה שלא תשכחי, תישארי איתי?”

“אתה חמוד”, היא הצטחקה. הוא לא שיער שתעשה אחרת.

הכפר נחר על גבו. הוא הדמים את המנוע על שביל האבק הרך וחיך אליה. בלבו התחרט קצת על כל העניין. היא נראתה לא מתאימה כאן, עם התיק הקטן המבריק שלה. כשיצאה, ישרה את החצאית וכמעט מעדה מעקביה הגבוהים על רוכסן הגומות שהטביעו צמיגי טרקטור בשולי השביל. זרדים התפצחו כשהוליך אותה בין העצים של ילדותו ובכי הצרצרים. הטל החריף את ריח העלים המוכר. הבושם של הבחורה סירב להתמוזג בריצת משב הרפתות. קוצים התלטפו על הלול הנטוש. נמיה שהוחרדה משנתה על מפתן הבית חמקה ונבלעה במחתרת הרחשים של החצר. הבחורה נצמדה אליו. הוא הרגיש אותה זרות מדכאת שהרגיש כלפי קודמותיה. הן היו עירוניות והוא היה צריך להסביר להן, כפי שניסה להסביר לטליה, מדוע המקום הזה כל כך יקר ללב. אבל היות שבאו רק ללילה, התרגל להימנע מהסברים ולהסתפק בהנאה המסוימת של שמירה על סוד.

הוא הוריד מפתח ממשקוף הדלת. כשנכנסו כבר דלק אהיל גייר מתחת לחלון הפתוח. ישויות מכונפות זעירות חגו סביב האור הצהבהב שהפיץ רוגע פשוט ומלא זכרונות. הבחורה התפרקדה על הספה דהוית הריפוד. “אכפת לך להוריד לי את הנעליים?”

הוא כרע לידה וחליץ אותן בחוסר חשק מחופש לחשק, והיא ליטפה לו את הראש ואמרה שיש לה הרגשה שהיא ראתה אותו פעם. “לא יודעת, אתה נורא מוכר לי.”

“את זוכרת כל קליינט שהיה לך?”

“אותך הייתי זוכרת.”

“אם נפגשנו”, היא אמרה, “זה לא היה בעבודה.”

“לא. זה לא היה בעבודה. רוצה לשתות משהו?”

“אני נראית לך מוכרת?”

“מאוד. רוצה לשתות?”

כשבישל את הקפה התבונן בשממית המנוסה שארבה על רשת חלון המטבח לפרפר שהופתע, באיחור, מזינוקה. מחוץ לחלון השתכשך



הקרקעית והיא חבטה במים בניסיון בתולי לשחות.
"בואי."

"אני באה."

"את רואה שאת יכולה?"

"אל תצחק עלי."

"מי צוחק."

היא הדפה ופילסה איכשהו את דרכה לקראתו, בולעת מים, מתנשמת, מצחקת במבוכה. הוא נזכר ברגע הצורב שבו שאל את טליה מה שלא העז לשאול אותה שנתיים, והיא הצטחקה "אתה חמוד" במקום להתייחס לשאלה, ואחר כך לא ראה אותה יותר בכפר, בעיר, בשום מקום, אף פעם, עד היום. ככל שהתקרבה נפגשו מבטיהם. מתחת לקולות ליקלוק המים של גופה ונשימותיה, הוחלפה בין עיניהם שאלה חרישית שקיבלה מיד תשובה. המרחק ההולך ונסגר ביניהם האיר את פניה בזוהר הכסוף של אלומת הירח ברגע שנכנסה אל תחומה, ואז אל זרועותיו המחבקות, אל גופו, אל שפתיו, אל אצבעותיו האוחזות בשרשרת שעל עורפה.

דבר ראשון, היה צריך להיפטר מהבגדים. הוא משה את הגופה אל שפת הבריכה והשאיר אותה שם כשניגש לזרוק הביתה דרך התריס הפתוח את פריטי הביגוד המדיפים ריח עיר. את כוסות הקפה הריקות הניח על אדן החלון. כשחזר לבריכה התלבש, נשא את הגופה על ידיו והלך סביב הבית, על מצע הזרדים המתפצחים, אפוף שקט וחושך וטל, אל הלול הנטוש, מנופץ הזוגיות, שקוצים חסמו חלקית את פתחו. הוא עמד כמה שניות והתלבט איפה להניח אותה, ואז מצא לה מקום ליד שלושת השלדים שהמתינו לבואה. השלדים היו יבשים, נקיים, חיוורים-קיריים. הנמיות לא השאירו עליהם תיכתך בשר.

היא סיימה את הקפה והגישה לו את הכוס הריקה. "יפה כאן. השקט הזה. אתה מאמין שבפעם אחרונה שהייתי בכפר הייתי בת... תן לי להיזכר..."

"שבע-עשרה."

"איך ידעת."

"ניחוש."

היא קמה, נשמה את הלילה, פתחה כפתורים ורכיסות, הניחה לפריטי הלבוש לנשור. שמה המזויף והשרשרת המוזהבת שעל צווארה ניתלו על עירומה. "אני לא יודעת לשחות."

"לומדים."

"תלמד אותי?"

הוא התפשט, קפץ למים החמימים, המשיך לצלול קדימה עם תנופת הקפיצה וכעבור חצי דקה ביצבץ על פני המים באמצע הבריכה, מואר בהשתקפות הירח. הבחורה, רחוק על שפת הבריכה, שיתררה אנחת הקלה. "דאגתי כבר."

"את באה?"

"אתה צוחק עלי."

"איך את רוצה ללמוד שחיה? בהתכתבות?"

"אני לא יכולה. אני אטבע."

"בואי, נו."

"עד אליך?"

"זה כלום."

"אני מתה."

"אני כאן. בואי. אל תהיי ילדה."

הוא הביט בה מדשדשת אליו עד מותניה במים שהלכו וגבהו ככל שהתקרבה, מלחכים את טבורה, אחר כך את צלעותיה, אחר כך את כתפיה, ועודד אותה בחיוך מזמין, קורן. כפות רגליה נותקו ממגע

סיפור לשבת

אלישע פורת



חורף של שנת '80 נקראתי לשירות מילואים פעיל, והוצבתי כשומר באחד המושבים הדתיים שברמת-הגולן. בלילות שמרתי, יחד עם חברי המלומד, על מכלאות "הבקר לבשר" של המושב, ובימים אבטחתי את גני-הילדים השוקקים, את המכולת המקומית ואת בית הכנסת שבנייתו עוד לא נסתיימה.



בשבוע הראשון טעו בנו חברי המושב, והתייחסו אלינו כמו אל שאר חיילי המילואים הבאים והולכים במושבם, שתועלתם קטנה מנזקם. אבל אחרי שיחה מקרית על המדרכה, עם אחד המורים מן הישיבה התיכונית הסמוכה, הוצפנו לפתע בהזמנות לקבלת שבת וארוחות שבת בבתי המתיישבים. כאילו רצו לכפר על התנכרותם בימים הראשונים, וטרחו עלינו באדיבות מעט מוגזמת.

ערב שבת חורפי אחד, שבין חנוכה לפורים, הוזמנתי לסעודת השבת לביתה של משפחה צעירה, מהמצטרפים החדשים אל המושב. זה היה זוג צעיר ונלבב, שאף על פי שנסתיימה כבר תקופת החיזור שלו, וכבר פעה תינוק או שניים על השטיח, אפשר היה במבט חד אחד לראות עד כמה נהגו עדיין זה כזו מנהג אוהבים ביישנים. וכמו שהתיישבתי אל שולחנם, ממול לתנור הברזל המלוטה, נתקע בי ולא הרפה המשפט המפורסם של שלום-עליכם, המתורגם אצל ברקוביץ כך: "... ממש דם וחלב".

ריחות המאכלים הטובים, החום המרדים של התנור, ניחוח התינוקות המטופחים, בגדי השבת הנאים של מארחי, לחייו הסמוקות של האיש ובשר ידיה הצחור של האשה הצעירה, כל אלה חברו למעין הוויה שבתית מופלאה שהתנקזה אצלי במלים "... ממש, ממש דם וחלב". מעל לתנור הברזל, התנור הסורי, כפי שכונה בפי אנשי הגולן, על הקיר, בין צילומי המשפחה לתעודות הסיום, בין הפסוקים הנבחרים לתמונות של ארץ ישראל, היה תלוי לו על מסמר בולט מפתח שנצבע בצבע אדום זוהר.

לאחר סעודת השבת השתעיתי מעט בפטפוטים עם מארחי הנלבבים, ואינני יודע איזה שד הסית אותי פתאום לשאול: "ומה המפתח הזה שתלוי על הקיר? זה המפתח אל הגג, למקרה של חדירת מחבלים למושב? או אולי זה המפתח למחסן-הנשק, למקרה של אועקה?"

בחדר נפלה שתיקה. הבעל ואשתו החליפו ביניהם מבט מהיר, ושניהם הסמיקו סומק עז. וכשהאשה פנתה אל הכיור, כביכול לפנות את כלי-האוכל, רכן הבעל הצעיר והסמוק אל אוזני ולחשי: "לא, זה המפתח של המקווה של המושב". ובבת אחת נתחוורו לי דבריו של רכז-הביטחון בשיחת הפתיחה שערך לנו: שאם תראו בלילה גמדים רצים בדובונים בין הבתים - אל תירו! אלו נשות המושב הממהרות בצניעותן לטבול במקווה ...

באותו הלילה ובלילות הבאים, עד תום שירות המילואים שלי, הסתובבתי על מדרכות הבטון של המושב בחשיכה כאילו זכיתי וחברתי, באופן זמני, אל אלוהים בעצמו. שהרי רק שנינו ראינו את הדלתות הנפתחות בחשאי, את הדמויות הגוצות העטופות עד למעלה מראשן, חומקות וממהרות בין הדשאים אל המקווה הציבורי.

ורק שנינו ידענו מתי נוצרים העוברים החדשים. ורק שנינו הכרנו את צליל המפתחות האדומים, המשקשים בטבעותיהם, כששמענו אותו עולה מתוך כפותיהן ההדוקות של נשות המושב החסודות. ■

מותה של אינעאם

שרה חופרי-אפלל

קטע מרומן



ציתי לדעת איך מתה אינעאם והלכתי להפש אותה בעיר התחתית, ברחובות שכבר מזמן אינם. דלתות שבורות פערו לקראתי פה תמה. ריבועים ירוקים וכחולים שהיו פעם חלונות והביאו הביתה את הרחוב ואת המולת הילדים ואת האור היו עכשיו אך פתחים גסים ומכוערים והרחוב פלש דרכם אל אין ואנס עצמו על כלום. בחדרים עמד אויר שחור ורצפה שקרן אור מקרית ציירה עליה קו מתעתע.

שלטים מצוירים באותיות גדולות הכריזו על דברים שלא יכולתי לדעת, רק לנחש:

חנות לדברי מתיקה או דברי מאפה. מלה חקוקה באבן מעל לפתח. שם איש או משפחה שחיו שם והלכו משם.

מה קרה להם, לאן נעלמו פתאום. בשקט ששרר שם קשה היה לדעת אם הרחש ששמעתי היה קול טפיפת רגליים נעלמות במעלה הרחוב או קול גרירת החבילות במורדו.

או אולי צעדי המתפלאים של ילד שנקלע לשם במקרה, שנים אחרי הכול. רץ אחר כדור שעף מעל לקירות והתגלגל ונסחף עם הרחוב והאבק וקרעי הקופסאות והדלתות והריק הריק, עד שעצר עצוב באיזו פינה. ושם ישבה באפלה, ידה ויעלה אבק, וכאשר יבוא לשם מישהו, בעוד שנה או בעוד חודש, יטעה בוודאי לחשוב שהילדים שנעלמו מפה באפריל 1948 שכחו גם כדור. או שלא שכחו. רק השאירו.

כדורים לא חשובים - אמרה להם אמם - תמהרו.

זה התחיל בבוקר. מכונית עברה ברחוב וממנה בקעו הקולות בערבית ובאנגלית וגם בעברית.

הישארו איתנו - הם אמרו - נחיה פה יחד. כמו שחינו עד כה.

הקולות עברו בעיקול ההר של סטלה מאריס וירדו לרחוב עבאס ולהיוסה ולהליסה ולרחוב סטנטון. המלים נפלו על ביתו של פואד המיימי שכבר היה ריק והעלו הדים, חזקים יותר מקולה של המכונית הדוברת והנוסעת ברחובות וברבעים. הדי ביתו הריק של פואד המיימי עלו והתאבכו באוויר ופגעו בבית האבן של יוסף טאנוס. שם ישבו בני המשפחה והשכנים וגופם מתוח, בוהים בדוגמאות ההנדסיות שעל הרצפות והדי הרמקולים באוזניהם ופתח הדרך ללבנון מאבן את רגליהם והם חשו משב אויר לא נעים, המלים נכנסו מבעד לחלון הפתוח לרווחה ועמדו והתיישבו בין הנברשת לרצפה, ממש במרכז. רגליה של גברת טאנוס, שהיו מאובנות קודם, התרוממו פתאום:

-נארוז.

ידיה, שנחו עד עתה עצובות ושואלות בחיקה יצאו במחול נמרץ של קופסאות וארגזים ופיה נתן פקודות ואפשר היה לחשוב שהיא

מארגנת שם מוחארים: הסירים צלצלו והחדר התפנה והאור נכנס בפרצים גדולים. אבל העיניים כבויות ושולי הפה רעדו והפקודות בקעו ממנו חלולות, נשברות ומתפצחות באויר הריק.

עורך הדין שורלאק נעל את דלת הברזל הכחולה בכניסה לביתו ולאחר שבדק את התריסים המוגפים היטב נעל את שער הגן על הוורדים הנהדרים שפרחו באפריל, שם את המפתח בכיסו ופנה למכוניתו שבה ישבו אשתו והנכדים. הבנות עדיין מסדרות עניינים, תבואנה מחר או מחרתיים. המכונית עלתה במעלה ההר ועצרה בפנית הרחוב, ששם התחמקו מדרגות אל ביתו של מתתיהו כ"ץ.

עורך הדין שורלאק עזב את משפחתו במכונית ונקש על דלתו של מתתיהו כ"ץ וכשאך הופיע בפתח נתן בידו את המפתח. אפילו לא נכנס. אשתו והילדים לא שמעו את שנאמר ביניהם ורק ראו את כ"ץ טופח על שכמו של שותפו ואת שורלאק חוזר ופניו תנומות ונכנס ומתניע:

כ"ץ ישמור על המפתח ואנחנו נחזור כשייגמר הכול. ופנה לאחוריו וירד אל העיר התחתית ופנה בדרך המובילה לעכו וראס אל-נקורה.

אינעאם שמאס לא ארזה דבר. היא ישבה בחלונה הריק וראתה איך הוורדים פורחים בו כמו פעם ואין בהם אויר. אויר אפריל החמים והנעים לא נגע בה וגופה הזקן כבר לא התרווח סביב עצמו כמו שידע אלא עמד קפוא על מקומו, לא דורש מן העולם ולא כלום.

שער הגן נפתח והיא ראתה אנשים נכנסים בו. אנשים ששכחה מזמן, חשבה שנסעו מפה מזה שנים. אנואר מנצור ויוסף טאנוס ואחרים. שלא הכירה כלל. טעם רע הוא, חשבה, להחריד את שלוות הגן.

מאיימת על עיניה של אינעאם במקורה המעוקל. אינעאם חשה טפיחה חדה על מצחה והתכופפה לאחוז במשהו שלא תיפול. ידה נשרטה בענף הוורד, נרתעה ונשמטה אל הגוף הקורס ומסתבך ברגליים ושוכב שם.

באוזניה צווחה הציפור סביב שני גוזליה שעל הארץ והאחד שנותר בקן, בצווחה שהטרידה אותה וגרמה לה לרוגז. רוצה היתה שתשתוק, אבל הציפור ריחפה בריחופים עגולים וחומים וצווחה אל ילדיה שלא יכלה להושיט להם כנף.

מכוננית עברה ברחוב ונהמה דיבורים. כבר ימים שהרחובות היו ריקים ואיש לא נכנס אל הגן, מאז שבאו אצלה השכנים והשאירו את מפתחותיהם. גם בה דחקו לבוא ויעצו לה להשאיר מפתחות אצל המחנות היהודי שלה בכרמל, אבל היא לא רצתה. היא ניסתה להתרומם על ארבעותיה כאילו היתה תינוקת, ואחר כך על שתיים ולזחול ככה הבייתה, אבל אז פגע בה שוב מעופה של הציפור.

או אולי היה זה מעוף אחר, חם וצורב הפעם, שלא פגע בפניה כי אם בכתפה. חתך חד, חם וכואב, שהטיח אותה לארץ בקול רעם, ופרץ אדום, רטוב ודביק, זורם על זרועה ועל ידה ועל שמלתה ונאסף לשלולית קטנה שנקוותה בחיקה ובה שטו עכשיו כל חלומותיה שגוועו.

רציתי לדעת איך מתה אינעאם ולא ראיתי דבר. מה יש לראות בגינות שהיו למוסכים ותחנות מוניות, בתים שהיו לחנויות סדקית של מלחים. אפשר לספר את הסיפור בבית קפה, באוטובוס, בכל מקום. גם פה, במרפסת ירושלמית. אחרי הכול, יש רק לטוות נכון את החושים.

מהי מלאכת הסיפור, מעשה תיקון של שטיח ישן. חושים פרומים תלויים בעולם ומבקשים להתאחות. כתמי צבע, דוגמאות מרמזות, תבניות מתעתעות. מרחוק רואים אותו פרוש, קוסם ומבטח וכשמתקרבים תלויים המעוינים ברפיון על חוטי השתי. גם הפרחים מתפוררים, דהים בשבי ענפיהם ונושרים באין קשרים להיקשר בהם. כמה מבטיח היה מרחוק, עכשיו הוא גוש מתפורר, פוחד ממגע.

גם אני פוחדת לגעת; פן יתפורר החוט הדק בין אצבעותי. פן לא אדע לחבר את פיסת הבד אל האריג ותישאר בידי בודדה ונעלבת. ■

רגליים דרסו את החצץ הלכן, זרדים נשברו. מן הרחוב עלו נהמות מנוע וצפירות - הישארו איתנו. כל רע לא יאונה לכם. שנים חיינו כאן יחד - שהבריחו את יונקי הדבש הזקנים מקינם שבחיק הוורד.

אינעאם עקבה אחרי מעופו של הזכר, חץ ירוק אל מעבר לשער וראתה אותו נחבט בקיר הסמוך ושב ועולה למעלה לחפש לו ירק וצל. ראתה אותו חג עיגול אחד ונעלם בריחוף ירוק.

היא עמדה וחיכתה לו. כמו שחיכתה למארון שנסע ולא חזר מאז הקיץ לפני שנתיים. משהגיע הערב והוא לא שב, פנתה אל הקן וראתה בו שלושה גוזלי קטנים, מקוריהם פעורים, מצווחים אל ריק.

- אמא שלכם לא תשוב - אמרה להם ובאצבעה הזקנה העזה ללטף את ראשו של הגוזל שרביץ בקדמת הקן. הליטוף לא השקיט את הגוזל שטפח בכנפיו ופער את מקורו וצווח ביתר און וכמעט הפחיד את אינעאם. כל כך תוקפני היה.

היא פנתה לאחוריה. היא חשבה להביא לו משהו לאכול: אולי פירורים, אולי קמח מעורב במים. אבל פחדה לזוז. רגליה היו רזות מאוד. נדמה היה לה ששביל החצץ אינו נושא אותה יותר.

הגוזלים המשיכו לצווח. אחד שהיה דחוק כנגד הדופן נדחף פתאום קדימה, פורץ לו דרך בין כנף ונוצה וגוף שמילאו את חלל הקן ופער מקור והשמיץ צווחה חדה.

אינעאם הושיטה עוד אצבע ושלפה אותו מן הקן. הוא גדול דיו, חשבה. אולי כבר אימנה אותו אמו בתעופה. ודאי שאימנה. הרי ראתה אותה עם הגוזלים בחצר, עפה ושבה וחוזרת אל הקן. היא זרקה אותו לאויר, שיעוף, שיכרחה, שיחפש את אמא. מי ידאג לו פה בקן הדחוק בחיק הוורד שעוד מעט לא יהיה מי שישקה אותו.

ותמהה לראות אותו נופל. אולי באמת עוד לא למד, ושיעורי התעופה שראתה לא היו השנה כי אם בשנה שעברה, באביב אחר, לגוזלים אחרים. על הארץ ניסה הגוזל לפרוש כנפיים ולהתרומם אבל לא הצליח ולא פסק מצווחתו. להיפך: רק הגביר אותה.

אינעאם פשטה את ידה ואחזה בגוזל השני, הוציאה גם אותו, העמידה על כף ידה ונשפה בו, לתת כוח ורוח בכנפיו. יונקת הדבש חצתה פתאום את הגן במעוף חד. כחץ חום גורתה לתך החצר ועפה,

בקרוב בספרי עתון 77
ספרה של
אסתר אייזן
מוצאי חול

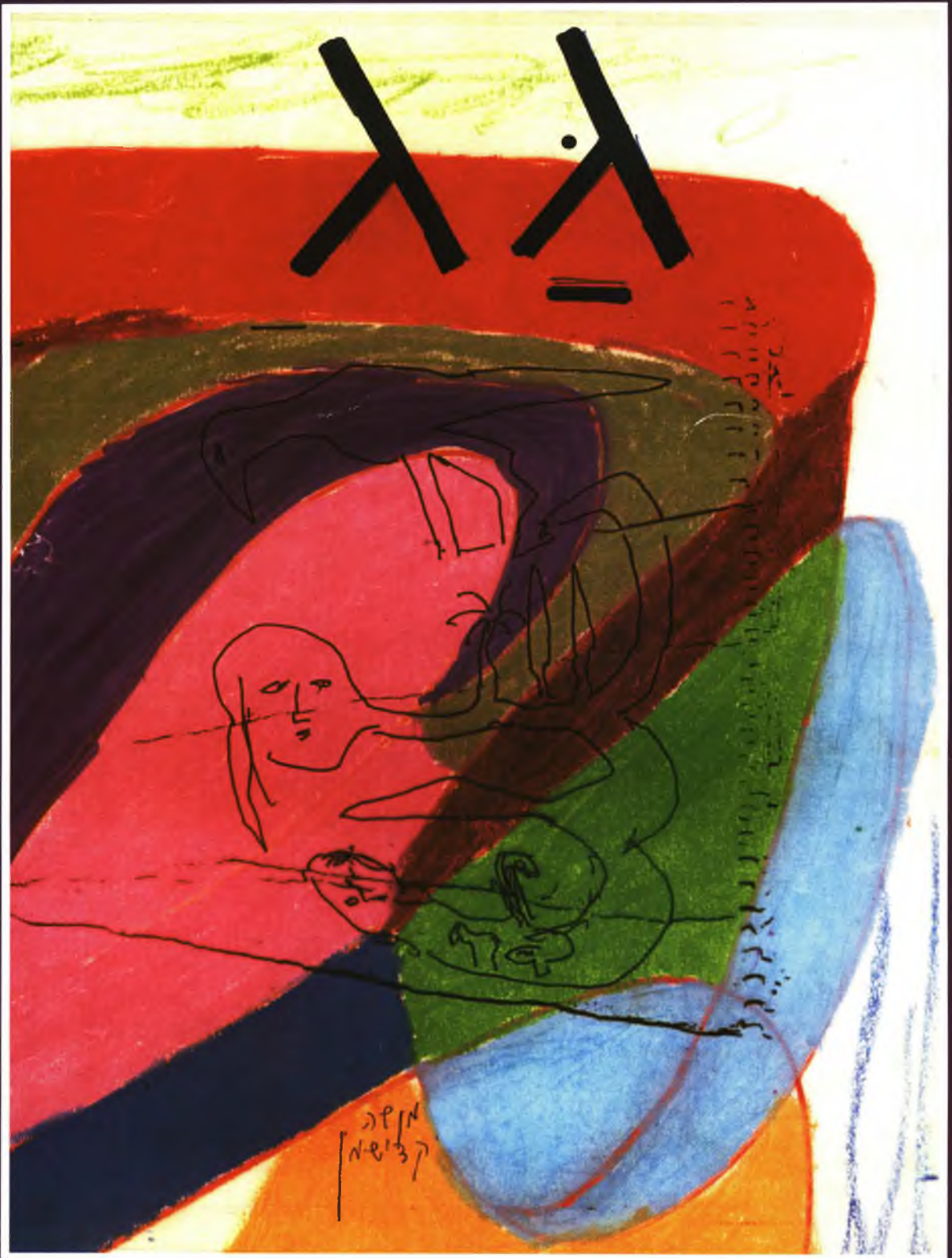
בקרוב בספרי עתון 77
ספרה של
דבורה כץ
דגים צמאים

האם קיימים חורים שחורים?
 המשך מעמ' 29

4. גלזמן, מיכאל, "המוזרות האינסופית של העולם", 'מעריב', 7.01.94, עמ' 29.
5. גיורא, רחל, "סיפורים בלתי-רצוניים: אורלי קסטל-בלום", 'נגה' 27, 1994, 52-53.
6. גרץ, נורית, "מקומה של הפארודיה בחילופי הדורות בספרות העברית", 'סימן קריאה' 12-13, פברואר 1981.
7. גרץ, נורית, עמוס עוז. תל-אביב, 1980.
8. גרץ, נורית, חרבת חזעה והבוקר שלמחרת. תל-אביב, 1983.
9. זיו, יוסי, "הגברת הסופרת, הקורא והמבקר", 'יריעות אחרונות', 19.11.93, עמ' 28.
10. יורן, נועם, "מרחב הפנטזיה בין 'זה' ו'המקום'", 'דבר', 3.06.94, עמ' 27.
11. לאופר, רות, "מינה ליוה בארץ הפלאות", 'עתון 77', 186, 8-9, 1995.
12. לזיטן, עמוס, "כתיבה כהפרשה", 'על המשמר', 26.11.93, עמ' 18.
13. סדן, נילי. א. ב. יהושע. מונוגרפיה. תל-אביב, 1981.

ג.
 1. Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism*. New York and London, 1988.
 2. Rose, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge, 1993.
 3. Smyth, Edmund J., *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London, 1991.
 4. Todorov, Zvetan. *The Fantastic*. New York, 1975.

הופיע



כתב-עת לספרות ■ ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
גליון מס' 1 ■ קיץ 1998

לפרטים ולהזמנות: ת.ד. 16208 תל-אביב, טל. 052-404796

אנו מעמידים לרשותכם 75 שנה של ניסיון - וממשיכים להשתפר

75 שנה אנו שותפים לחזון המפעל הציוני ולהתפתחותה של מדינת ישראל, החוגגת את יובל ה-50. במשק הנמצא בצמיחה מתמדת, הרגלי הצריכה משתנים וצריכת החשמל גדלה. לכן, אנחנו בחברת החשמל, חייבים להציב את עצמנו בקידמת הטכנולוגיה, להגדיל את כושר ייצור החשמל ולהרחיב את מערכת הולכת החשמל. לצד פעולות אלו אנו עושים כל מאמץ להמשיך להשתפר ולהבטיח שירות איכותי ללקוח. חשוב לנו לדעת מה אתם צריכים, עד כמה אתם מרוצים מהשירות וכיצד נוכל להמשיך ולשפר אותו - כדי שתוכלו ליהנות מניסיון בן 75 שנה. כתובתנו באינטרנט: www.israel-electric.co.il

75 שנות אור
1923-1998



חברת החשמל