



## הקא לחרפת המעברות הצביעו מפ"ם

גילה בלס: מזרח ומערב באמנות ישראלית

גדעון עפרת: בספרייתו של פאוסט

יפה ברלוביץ': אסתר ראב -  
ביוגרפיה ומונוגרפיה

שרה הלפריץ: "שירת התחיה -  
אמני הז'אנר" להלל ברזל

שירה

אשר רייך, צבי עצמון, נילי מילוא,  
מאיה בז'רנו, דרור אלימלך,  
ר.ס. ת'ומאס, אלישבע גרינבאום

מירי ליטווק: בלובן של שמנת (סיפור)

תיאטרון; מופע; תערוכה; והמדורים הקבועים

אלמנטים בהחלט מהותיים. על כן הוויכוח הוא לא אם לחרוז או לא לחרוז. השאלה היא תמיד איך. כאשר למען החרוז אונסים את זרימת הטבעית של הלשון, מוטב שלא לתרגם. אם זה הכרחי, או יש לוותר על החרוז.

שלונסקי שתרגם אולי אלפי עמודי שירה מחזרות מצא את הדרך הטבעית לכך. זה אפשרי, לצורך זה יש לתרגם רק דברים שמעוררים רצון עז לתרגם, כמו לכתוב שיר מקורי.

מה אין לעשות בתרגום: אין לבגוד במודוס השיר למען התרגום. לדוגמה: אם השיר המקורי כתוב בלשון חולין, דיבורית, פשוטה, אסור להכניס חרוז הלכות מרובד נשגב של הלשון, נגיד, מליצה. עירוב לא מבוקר של רובדי לשון יוצר פרודיה על המקור ולא תרגום ראוי.

ובהמשך לכך, ההערות שאני קורא ושומע, שהנה השירה החרוזת חוזרת אלינו בשעה טובה ומוצלחת, אין להן שום אחיזה; ראשית, משום שהיא מעולם לא נעלמה מנוף השירה העברית, משוררים רבים המשיכו לחרוז וחלק מהם אף כתבו סונטות. שנית, החריזה התפתחה והעשירה את תפקודה בתוך השירה, בעזרה גם אל תוך השורות ולא רק בסופי הטורים. תפקידו של החרוז לא להקשות על הלשון השירית, אלא להפך, להקל על הקורא לגלות את המקצב והניגון של השיר.

## הבעד והנגד

אני שייך לדור שה"בעד" וה"נגד" שלו היו פחות או יותר ברורים. בגיל חמש, שש, שבע, עשר, משחקי הילדים שלנו היו משחקי מלחמה, כמקובל, בין "כוחותינו" לבין הרעים. הרעים היו תמיד העושים, הגנבים, המדכאים, הכובשים וכו'. העלילות והגיבורים היו מתחלפים ממשחק למשחק אבל המחנה והכיוון המוסרי היו קבועים, כי ערכים אין מחליפים כמו גרביים. ערכים מלווים את האדם עד עפר.

במשחקי הנעורים והילדות שלנו לא היו מלחמות על תפקיד, העיקר היה להיות בצד הנכון, בצד של "כוחותינו".

אינני פתי, ואיני גורס שמה שהיה בילדות ובנסיבות אחרות לחלוטין יכול להתקיים בעולמנו המפולג כל-כך, הקרוע, האמביוולנטי, כשהסיסמה היא לרוב "כן ולא" בנשימה אחת. בעולם כזה אין טעם לחפש אחר אחוות המחנה, אחדות הדרך. המטרות משותפות, על כן נעשו כבר כל הוויתורים. כל "הרע במיעוטו" כבר נוסה ומומש. עוד פסיעה אחת לכיוון האמביוולנטי פירושה הידרדרות אל תהום האפסיות. על כן, כל כך דיברה אלי רשימתו החדה כתער, השקופה, הברורה והחד משמעית כמו-מי מעיין זכים, של עמוס קינן ('ידיעות אחרונות' 19.4), על החיוך (חיוך החתול) של יצחק מרדכי שנשאר לאחר שהגוף וכל אשר לו נעלמו מיד לאחר העימות. כי חוץ מן החיוך לא היה כלום, אבל ממש כלום, כמו הכלום של ביבי, אולי מן הצד ההפוך, או מה?

ראש ממשלה לא יכול להיות "כלום". הוא חייב להיות משהו, וחיוך זה מעט מאוד. ראש ממשלה צריך לנקוט עמדה ברורה: "בעד", או "נגד". לפעמים "בעד הנגד" כדבר המשורר. אם ברק לא ינקוט עמדות ברורות בנוגע למהלכים מרכזיים, ואם הוא לא ידע לגסח אותן, באופן חד משמעי, ללא מורא, אם זה לא יקרה, ברק לא יהיה ראש ממשלה אמיתי, גם אם ייבחר. אני, בכל הענווה, מציע לו לשקול את האמירה, ולקרוא פעמיים את הרשימה של קינן. ■

## הגליון הזה

לכאורה אין נושא ממוקד לגליון הזה. מדי פעם אנו מרשים לעצמנו לחרוג מן המסגרת ומשאירים מעט מרווחים כדי לאפשר לרוח פרצים קלה לחלוף בין היצירות ודברי המחשבה שבחוברת. עם זאת יש איזה "יחד" בין החומרים. מקבץ המאמרים פותח הפעם אשנבים לארבעה כיוונים. אך לא לארבע רוחות השמים. ד"ר יפה ברלוביץ סוקרת בהרחבה ביוגרפיה שכתב אהוד בן-עזר על חיי דודתו, המשוררת הצברית הראשונה אסתר ראב, ומונוגרפיה על יצירתה שכתב צבי לוו.

קשה להגזים בחשיבות העבודה אשר מקרבת ומעוררת עניין לחזור לשיריה של אסתר ראב, המודרניסטית הראשונה, אולי, בשירת ארץ ישראל, שנושאה היא הנוף האנושי והנוף הטבעי של ארץ ישראל. נציין עוד, שבראשית דרכה, עם פרסום שירה הראשון ב"הדים", שבעריכת אשר ברש, הופעו קוראי השירה העברית לקרוא שירה חופשית, לא מחזרות ולא שקולה ועם זאת לירית, מתנגנת, מעודנת ובלשון עברית רעננה, נטולת משנאיזמים או ארמיוזים...

פרופ' שרה הלפרין עוסקת במאמר מלומד, ויחד עם זאת קריא ומחכים ב"חוליה נוספת" במפעלו המונומנטלי של פרופ' הלל ברזל: "תולדות השירה העברית". אין ויש קשר בין שני המאמרים הללו, כפי שיש ואין קשר בין מאמרה של פרופ' גילה בלס "מזרח מול מערב" באמנות הישראלית לבין מאמרו של פרופ' גדעון עפרת "בספרייתו של פאוסט". החיבור מתאפשר על דרך המטאפורה, כמוכן. הצופים בתערוכה, המפנימים את יצירות האמנות, עוברים, אני מניח, מטמורפוזה מסוימת. כפי שקוראי "פאוסט", ה"מבקרים" בחדר ספרייתו, ו"מתוודעים" אל הספרים שבה, מתקרבים אולי, צעד נוסף בהבנתם את מהלכו. כך משפיעה התרבות, כך משפיעה האמנות, על בני האדם במהלך קליטתם אותה. בשני המקרים, הדרכים מובילות לכיוון אחד, אלינו, אל הכאן והעכשיו.

בשירה שבגליון הזה ימצא הקורא שמות מוכרים יותר או פחות, משורר מוכר כמו אשר רייך למשל, צעירה ממנו אך מוכרת ואהודה לא פחות, כמו מאיה בז'אנו, וצעירה, אם כי לא ממש מתחילה, שזו הפעם הראשונה ש'עתון 77' מפרסם משיריה המסקרנים, אלישבע גרינבאום. והפתעה מרעננת ממש בשירי ר.ס. ת'ומאס, בתרגום נאמן ומעניין של צבי יעקבי.

ועוד שתי רשימות, הנקשרות זו בזו, הפעם על-ידי הבמה: זו של צבי רפאלי על התיאטרון של יז'י גרוטובסקי, שבלעדיו לא היינו אולי זוכים בתיאטרוננו המיוחד, הלא שגרת, האזוטרי לא פחות, של במאי פולני אחר, תדיאוש קנטור. ומכאן קפיצה פראית למופע של שירה ומוסיקה: המשורר רוני סומק במופע משותף עם המוסיקאי אליוט שארפ.

אלה רק כמה הערות, לעורר סקרנותו של הקורא. ולא נגענו בסיפוריה של מירי ליטווק, במדורו של עמוס לויתן ובכל המדורים הקבועים. אנו מפנים את תשומת לבו ועטו של הקורא למדור נסיוני, "קנצרות", מדור תגובות סטירי.

## איך לתרגם ואיך לחרוז

הדים מן הוויכוח על איך לתרגם מה הגיעו גם לדפי עתוננו. המדור "מצד זה" עסק, עוסק ויש להניח גם שיעסוק בנושא זה בהרחבה מסוימת. אוסיף רק הערה או שתיים: איש לא גרס ששירה חרוזה במקור ושקולה במקור אין לתרגם לעברית תוך שמירה על החרוז והמקצב. להפך, מתרגם טוב מוצא את הדרך להעניק לתרגום את כל האלמנטים המהותיים של המקור. המצלול והפרוודיה הם



## הקי לחרפת המעברות הצניטו מני"ס

השער: שרגא וויל, 1955, כרוזה שנפטלה על-ידי המפלגה  
(עמ' 24)

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

שם ושם משפחה \_\_\_\_\_

כתובת \_\_\_\_\_ טל' \_\_\_\_\_

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

בנק \_\_\_\_\_ סניף \_\_\_\_\_ מס' המחאה \_\_\_\_\_

### שירה ופרוזה

5	אשר רייך: שירים
7	צבי עצמון: שיר
11	נילי מילוא: שיר
13	מאיה בז'רנו: שיר
16	דרור אלימלך: שיר
21	ר.ס. ת'ומאס: שירים, מאנגלית: צבי יעקבי
33	אלישבע גרינבאום: שירים
38	מידי ליטווק: סיפור

### מסות ומאמרים

14	יפה ברלוביץ': ערכת אסתר ראב, ביוגרפיה ומונוגרפיה
17	שרה הלפרין: על "שירת התחיה - אמני הו'אנר" להלל ברזל
24	גילה בלס: מזרח מול מערב באמנות ישראלית
30	גדעון עפרת: בספרייתו של פאוסט

### רשימות

22	צבי רפאלי על התיאטרון של יזי גרוטובסקי
23	רפי וייכרט על מופע של רוני סומק ואליז שרפ

### ביקורת ספרים

6	יוסף ברנע על "אי ציות ודמוקרטיה" בעריכת יהושע ויינשטיין
7	יעל ישראל על "העיר הפנימית" למיכל פלג
8	רות נצר על "מהר, לבד ועכשיו" לסירקה טורקה
6	יורם סלבסט על "טרופי ניו יורק" למוטי גרנית
10	ניצה גורביץ' על "קן ביצים" ללאה אילון
11	שמואל שתל על "דגים צמאים" לדבורה כץ
12	רחל שקלובסקי על "חסד נעורייך" לאיל מגד

### מדורים קבועים

	לפי שעה - יעקב בסר
4	המלצות 'עתון 77'
9	הצי פינה - רוני סומק
	מצד זה - עמוס לויתן (הגזענות על-פי טהר בן ג'לון וטוני מוריסון, "יהדות בין דת ומוסר" לאבי שגיא, ספר של אלישע פורת ועוד על הוויכוח בנושא תרגומי של אודן לעברית)
34	קנצרות - תגובות: אבי רונן, נסים אסקין אשכנזי, אדם זגייבסקי
43	

שנה כג' • גליון 230 • ניסן תשנ"ט • אפריל 1999 • 20 ש"ח

Iton 77  
Literary Monthly

Editor: Jacob Besser  
Managing Editorial Board: Shimon Ballas,  
Yosi Hadaf, 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

ITON77@ACTCOM.CO.IL

דואר אלקטרוני

ירחון לספרות ולתרבות

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

כיצוע: דפוס מופת דרוזמרין 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 ישראלי-גלעד  
הנאה לדפוס מיכאל בסר

ניקוד: שמואל רגולנט  
מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, גילה בלס, משה דור, נתן  
זך, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. רצוי לצרף דיסקט בתאום עם המערכת. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש. טל' 03 5619879

מאמרי מחקר מועברים ללקטורט מקצועי

ויליאם שקספיר: יוליוס קיסר, תרגם העיר והוסיף אחרית דבר: מאיר ויזלטיר, הוצאת זמורה-ביתן 1999, עמ' 174

ברוטוס, איש כבוד, הוא, כדבריו של אנטוניוס, ירדו של קיסר, עומד בראש הקשר שרקם קסיוס. כבוד, תאוות שלטון, רשעות וטיפשות ואף נקמנות לשמה, חברו יחדיו לרצוח את קיסר, השליט הכול יכול של רומא. תרגומו של ויזלטיר קריא, פשוט (עתים גובל בפשטנות). תרומה חשובה לתיאטרון העברי ולחדר הקריאה של בעלי הטעם הטוב.

יובל שמעוני: חדר, הוצאת עם עובד 1999, 596 עמ' ספרו השני של יובל שמעוני בנוי משלושה חלקים נפרדים, לכאורה. בראשון, שמונה חיילים וחיילות עושים סרט הסברה. בשני, תלמיד לאמנות משתמש בקלוזארים כמודלים לציוו, על רקע חדר המתים בפאריס. בשלישי, שהוא מעין אגדה, מלך וכהן גדול מקימים אנדרטה לאל. על השאיפה למעט אושר, על כוחה של האמנות.

ס. יזהר: גילוי אליהו, הוצאת עמודים לספרות עברית/ זמורה ביתן 1999, 199 עמ' על גדות התעלה, בימי מלחמת יום הכיפורים, גם תוך חיפוש אחרי לוחם בשם אליהו, בחיי היומיום מגדל פרחים לייצוא: "זאת לא היסטוריה אלא פירווי היזכרות של לא לוחם במסע משני עברי התעלה החסומה כאמצע רעידת האדמה הגדולה ששינתה את העולם בין שני צבאות גדולים מאוד ומתחת למוות גדול מדי בתוך פקחת העיניים אם כל זה באמת היה מוכרח ואיך דרך כל האברון הנורא הוא גם הלכו כל הזמן לקראת גילוי אליהו." (גילוי אליהו" - ס. יזהר)



לי עברון-ועקנין: התעוררות, הוצאת גוונים 1999, 78 עמ' ארבעה סיפורים "נשנים", שבמרכוז

גיבורות צעירות מאוד המגלות את האבהה, המין, יחסי הברות.

אבו נוואס: שירי יין ואהבה, מערבית: עפרה בנג'ו ושמואל רגולנט, הוצאת הקיבוץ המאוחד בשיתוף מכון ון ליר בירושלים, המועצה הציבורית לתרגום ואמנות והמפעל לתרגום ספרי מופת 1999, עמ' 142

אסופת שירים משל המשורר "בעל התלתיים" - אבו נוואס, משורר מהתקופה העבאסית ואחד מגדולי המשוררים הערבים. עפרה בנג'ו ושמואל רגולנט, העורכים והמתרגמים, בחרו מתוך מבחר עצום שירים בנושאים שונים: יין, אהבה וחשק, שבה ולעג והגות. "אני רואה את היין מפרה את השכל, / חושף את סתרי האופי ומאדיר את החכמה; / מוסיף לסכלות הבריות יתר-סכלות / ומשאיר את טבע-אנשי-המעלה כיאות; / מצאתי כי מעטים השיכורים שדעתם צלולה / ורק מתי מעט נבונים בהיותם מפוכחים."



דורית רביניאן: החתונות שלנו, הוצאת עם עובד, ספריה לעם 1999, עמ' 264 סיפורי האהבה העצובים של בנות משפחת עזויאן מגבעת אולגה, שוב, כבדומן הקודם, סיפורים צבעוניים ניחוחיים, הנוגעים בריאליזם הפנטסטי, המציירים את אנשי השוליים ביד אוהבת ובלשון עשירה שאינה נרתעת מהגזמות.

משה פינטו: נמר ברחובות, הוצאת גוונים 1999, 133 עמ' קובץ סיפורים, המתרחשים רובם ברחובות, כשזו משמשת מיקרוקוסמוס לחברה הישראלית. פינטו עוסק במיוחד במיתוסים המתנפצים של הישראליות, בהמור שאינו נערך אירוניה.

יעל איכילוב: נסיך לבבות אדום, הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ

המאוחד, ספרי סימן קריאה 1999, עמ' 167

אלונה, מוכרת ספרים, סטודנטית וקוסמת חובבת, פוגשת בשכן החדש, רן, שהעריצה בימי בית-הספר. בין השניים מתפתח רומן סוער עד מנקה, השואב את אלונה אל תוך זכרונות עבר מטרידים, המטילים צל על ההווה, או ייתכן, שההפך הוא הנכון.

הלל לוין: רשימת סוגיהרה, כחיפוש אחרי הטוב, מאנגלית: גידי אביבי, עורך: אורי בלסם, ידיעות אחרונות-ספרי חמד 1999, 324 עמ' "מה הופך אדם למציל-המונים?" סוגיהרה, דיפלומט יפני בקובנה, פתח ב-1939 את שערי הקונסוליה היפנית בפני פליטים (יהודים בעיקר) שברחו למערב. הלל לוין מנסה להתחקות אחר אישיותו של סוגיהרה ולהבין מה הביא אותו לסכן את מעמדו ואת חייו כדי להציל אלפי בני-אדם באקט נועז ויוצא דופן.

לילי פרי: ביקור התליין, הוצאת ידיעות אחרונות-ספרי חמד 1999, עמ' 293 נער בן שלוש עשרה, צריך להגיש עבודה בהיסטוריה בנושא "על מה חרב הבית". הוא מתאר את פילוג המשפחה האישית שלו גם כאנלוגיה לבית הלאומי.

רוברט ארווין: לילות קהיר, מאנגלית: זיוה כספי, הוצאת שוקן 1999, עמ' 290 צילין אנגלי מגיע לקהיר של המאה ה-15, ולוקה במחלה מסתורית. שם, בעיר הצבעונית, מסתבכת העלייה והצילין שוקע בסיפורים שונים - כמו בחלום ללא סוף.

אן מייקלס: רסיסים, מאנגלית: ורד שוסמן, הוצאת כנרת 1999, עמ' 320 רומן העוסק בניסיון לבנות עולם לאחר השואה. בחלק הראשון הנער יאקוב בר מחולץ מהריסות עיר עתיקה בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, על-ידי ארכיאולוג יווני. בחלק השני, יאקוב, כעת סופר בן 60, פוגש בנער בן, המתעניין בעבר ומביא להתמודדות עם זווות המלחמה.

לידיה גורדון קנאכט: טאנגו למאחירים, ספרית פועלים 1999, עמ' 203

ארבעה סיפורים קצרים-ארוכים, שבמרכוז עומדות לרוב נשים: "מאמי עד הסוף", "צלמית", "טאנגו למאחירים", "הדרך לגונדואנה".

יוסף בר יוסף: זההב של אלקה, מחזות, הוצאת כרמל ירושלים 1999, עמ' 175 "זה הים הגדול" ו"זההב של אלקה" הם מחזות חדשים שעדיין לא עלו על הבמה - עיקרם המאבק בין עולם חדש לעולם הישן, וגעגועים לאהבה.

אלי נצר: אהבנו הרבה אבל מעט, ספרית פועלים, "מערכת" קיבוץ דליה 1999, עמ' 45 "ולא תהיה לי אהבה / כמו שאהבתי אותך / בערב סתיו רחוק וענוג / רחוק וענוג / לא תהיה לי אהבה." (כשאהבתי כשאהבתי אותך, עמ' 9)

לב טולסטוי: האם אדמה מרובה נחוצה לאדם וסיפורים אחרים, מרוסית: גרשון חזנוב, הוצאת כרמל-ירושלים, המועצה הציבורית לתרבות ואמנות, המפעל לתרגום ספרי מופת 1999, עמ' 347 קובץ סיפורים, רובם עדיין לא ראו אור בעברית, מתקופות שונות, המהווים מין תשקיף פסיפס ליצירתו של טולסטוי במשך חמישים שנות יצירה. העורך המדעי, דימיטרי סגל, הוסיף הערות ואחרית דבר.

אלאונורה לב: סוג מסוים של יתמות, הוצאת נב. ספרים 1999, עמ' 291

מהדורה חדשה עם הקדמה מאת המחברת ואחרית דבר מאת ד"ר חנה נוה, רומן מסע אל נופי הילדות, פולין, ארץ הולדתה של לב, אותו היא עורכת עם בעלה ובתה. לב הצליחה להרוג כאן מגבולות תיעוד המסע שבקבות תהנות הילדות למסע פנימי נרחב יותר, "אל תוככי פחדיו העמוקים ביותר של הלב", כהגדרתה של נוה.

אלונה קמחי: סוזנה הכוכיה, הוצאת כתר 1999, עמ' 341

סוזנה רבין ("לא קרובה שלי"), אשה צעירה, רגישה באופן קיצוני, חיה עם אמה במין בועה אטומה. את המגע עם העולם החיצון מנהלת האם החזקה והמעשית. נאור, קרוב משפחה רב קסם, סותר אמנות וניכול, מגיע מאמריקה ומחולל טלטלה בעולם הנשי הסגור והמנותק.

אדמונד ברק: מחשבות על המהפכה בצרפת, תרגום: אהרון אמיר, מבוא: יורם ברנבוסקי, ספרית לוחית, הוצאת שלם ירושלים 1999, עמ' 286 ברק, הוגה ומדינאי בריטי (1729-1779), הוהיר מפני הסכנות בחשיבה המהפכנית בכלל ובמהפכה הצרפתית בפרט, תוך הדגשת חשיבות העקרונות השמרניים.

תומס מורן: העולם שיצרתי בשבילה, מאנגלית: טלי תלם, הוצאת כבל 1999, עמ' 221 בלש משטרתי, מומחה ליצירות אמנות, מאישפו תקופה ממושכת במחלקה לטיפול נמרץ, חולה אנוש ומחובר ליצירותיו. כשהוא בהכרה, הוא מתקשר באמצעות לוח אותיות ותנועות שפתיים. הוא מתאהב בנואלה, אחת האחיות במחלקה, חוזר לחלומותיה, ומנסה לברוא עבורה עולם ללא צער.

תפילת אכזבה

שנים מידדי שחשבתי לטובים  
לקחו אתם בשנה האחרונה

אל הקבר, חלק מחיי. כמוכן  
מבלי לבקש את רשותי. הייתי  
מיגן לרגע. לא שהפתעתי מזה -

לעתיר אכזבות כמוני, יש עוד  
די מקום לספג אכזבה נוספת, אפלו  
ממתים שכבר אינם דורשים מאומה.  
האם אכזבותי מקבלות ממדים של דת?

על קברם המכסה תמיד בפרחים  
צצים כפריחה חלקי פנים שהשתנו:  
עיני עיט וינשוף, אף נשרי ושחף  
לשונות כלבים ופיות דגים. לפעמים  
הדמיון מבקש נקם דוקא בישני עפר.

רוסו: תערוכה רטרוספקטיבית

הן הגיעו לארוע התגיגי.  
למרבה הפלא באו גם כמה וטרנינרים  
מעדן או ישר מן הסאפרי.  
אנרי רוסו לא הופיע אתם.

האוצרת התנצלה: האמן התעכב בדרך. היה  
שם אורנג'אוטן שחלק בנדיבות  
לאורחים בננות וגם לכמה  
מבקרי אמנות שבאו בתפקיד.  
הברדלס והנמר התנדבו למלצר

וכבדו את הנוכחים הצמאים  
בשתית חלב קוקוס טרי.  
צפרים ספקו מוסיקת רקע.  
זאב וכבש הסתובבו שם  
שלוכי זרוע. בעלות בישנות  
נצבו בצד עצים עמוסי

קופים וינשופים, מתבוננים  
להם בשלות רחק ביצירות:  
מאתרים קוים לדמותם  
מן הצבעים והצורות. רק  
לקראת הסיום הופיע אנרי  
שלוב זרועות עם פגי גוגנהיים ו-  
גרטרוד שטיין שבאו לרכש תמונות.

בגלגול הזה

מן האהל  
של ילדוטי השחורה

עולים קולות מוזרים:  
רקודי הטם-טם החסידיים,  
הדים הנודדים למרחקים

ומתערבלים בתהפוכות השנים  
כמין הודעות הקשות לפענוח.  
האם אלה הן אתותים סמויים  
זכרונות מרפטים הם דחלילים

שידעו פעם צפרים שעפו מהם.  
ואולי איש אחר גר בתוכי,  
הרוצה לפרוץ החוצה  
ולחיות את מה שנותר מחיי  
בגלגול הזה.

הזוג

בלילה, ליד הראי  
המפיר אותה טוב ממנה,  
היא מסירה מעל פניה  
את צבעי המלחמה.

עכשו שקט ואפל.  
הראי כבה. האור נעלם  
לא נעלם. הגבר הגיע.  
הוא מסיר מעליה את בגדי הקרב.  
היא פושטת את מדיה התחתונים.

הסדין הצח והרך סופג עכשו  
מדות גופם. כוריאוגרפיה  
של מאבק: ארבעים אצבעות  
שפתים ולשונות נמרטים זה  
בתוך זה, זמר דמם בוקע  
ומתערבב כשני צבעים שונים

שנים וצפרנים עושות את שלהן.  
כפרפרי לילה הם ממריאים מחשך לאור  
ומיצרים תבליני אויר. רך נסתר עולה  
באנחה אלמת כשחר. ומה שזורח עכשו היא  
המטה שצמחה פתאם והתרחבה להאיר את כל  
החדר, העולם, באינסופיותה של שעה כזאת  
שגמעה אותם עד תם. ואז, הולם הנכור כגרזן.

## גבולות הציות: תורו, טולסטוי, גנדי ואחרים

יהושע ויינשטיין: עורך, אי ציות ודמוקרטיה, הוצאת שלם, ירושלים 1998, עמ' 252



הספר רואה אור בהוצאת שלם, המכון של הימין האידאולוגי בישראל, והוא מאגד תשעה מאמרים, שחמישה מהם טרם ראו אור בעברית. הראשון, מאמר ארוך במיוחד של ד"ר יורם חזוני, מהבולטים בחוקרי מרכז שלם, הוא עוסק במקורות היהודיים למסורת אי-הציות המערבית. בתחילת מאמרו מציין חזוני כי חופש המצפון והסירוב לציות לחוק לא צודק הם מאושיות תורת המדינה המקראית, וכי המערב אימץ תורה מדינית יהודית זו של אי-הציות (עמ' 16). אולם אם נקבל את התפיסה שקיימת בהחנה בין המערכת הדתית, שבה עומד האדם מול האל כשהמוסר והצדק נגזרים מהציווי הדתי, לבין ההומניזם של הדמוקרטיה הליברלית, שבה עומד האדם מול האדם, ולצדק אין נגיעה למעמד האדם מול האל, הרי שדיונו של ד"ר חזוני, המעניין כשלעצמו, אין בו לעזר רב מנקודת המבט החילונית. ד"ר חזוני מטשטש את ההבחנה בין שני הסולמות הערכיים הללו (הבחנה שהיתה חביבה על פרופ' ישעיהו ליבוביץ) בקובעו כי ניתן להקביל את רצון האלוהים המקראי למה שמכונה "חוק עליון, או צדק אוניברסלי" (עמ' 24).

חזוני טוען כי אי הציות לחוקים הנראים בלתי צודקים צמח מתוך הגותו של העם היהודי. לדעתו, הרעיון אומץ על ידי המורשת המדינית המערבית בעקבות המפגש של המחשבה המערבית עם הכנסיה הנוצרית; על-פי חזוני, ג'ון מסולסברי, הנחשב להוגה המדיני השיטתי הראשון של אירופה הנוצרית בימי הביניים, הלך בעקבות התפיסה הנכונת הגורסת כי הכוח הארצי נשען בסופו של דבר על הסמכות הרוחנית, בכך הוא מסתמך על ספר 'דברים', המפרט את המגבלות שהוטלו על שליטים יהודיים (עמ' 47-48). אולם, לדעת השופט העליון לשעבר, חיים כהן, במאמרו "הזכות והחובה להתנגד לשלטון" (בספר "בגנבני הדמוקרטיה") הסתמך ג'ון מסולסברי בספרו "פוליטיקה" על תקדימים של מרד והוצאת שליטים עריצים להורג הן בתנ"ך והן בתולדות יוון ורומי.

חזוני נדרש גם להנרי דיוויד תורו (שמאמרו "אי-ציות אורח" מופיע בקובץ) כמבטא את עקרונ אי-הציות האישי תוך הלימה למוסר המקראי. יש

ודמוקרטיה" גם הוא מרחיב דעת מבחינה תיאורטית, אך לא רלוונטי לאורח המתלבט בדמוקרטיה. לכאורה זהו מסמך המצדד במרי-אורחי בלתי אלים, אולם, ביחס למשפטים הפוליטיים בהודו, הוא קובע כי פשעם של המורשעים היה "אהבת מולדתם" (עמ' 120). לאור זאת, יש לקבל לדעתי, את טענתו של חמי בן-נון כי גנדי לא פעל במסגרת המרי האורחי ולמרות אי-האלימות של פעולותיו, היה זה מרד של ממש. גנדי ואנשיו לא הכירו בחוק הבריטי, לעומת מי שמבצע מרי אורחי, שהוא מכיר בחוק המדינה אך מתנגד למדיניות או לדבר חקיקה מסוימים (חמי בן-נון, עמ' 54).

ניתן לטעון כי המאמר הראשון שהוא אכן רלוונטי לסוגיית אי-הציות האורחי כמרי אורחי לא אלים, הוא זה של מרטין לותר קינג, שכבר ראה אור בכתב העת 'תכלת', (גליון מס' 1, קיץ 80-96). קינג, שהנהיג את התנועה לזכויות האזרח בשנות החמישים והשישים בארה"ב, עד הירצחו בשנת 1968, הפך בזכות פועלו ובשל הרצח למיתוס. מרי אורחי לא אלים וקינג הן מלים נרדפות. הוא הפר חוקים בשל ההפרדה הגזעית שהיתה מנוגדת לחוקה, וזאת בגלוי ומתוך נכונות לשאת בעונש, כדי לעורר את הציבור כנגד אי-הצדק במדינות הדרום. מאמר זה נוקב וענייני, ואכן מעשה ראוי היה להכלילו בקובץ. מאידך, ראוי לציין כי לדעת פרופ' שלמה אבינרי במאמר "ציות ודמוקרטיה", אין משנתו של קינג רלוונטית במיוחד לפרט המצוי בקונפליקט בין צו מצפוני לבין הכרעת הרוב, מפני שלותר קינג לא התקומם כנגד רצון הרוב, אלא כנגד מיעוט של לבנים בכמה ממדינות הדרום (עמ' 170). זו הערה לגיטימית, המצביעה על הייחוד ההיסטורי במרי האורחי שבו צידד קינג.

במאמרו נדרש אבינרי להבחנה המתבקשת בין אי-ציות במשטר דמוקרטי לשאלת הציות במשטרים שאינם דמוקרטיים. שאלת המפתח מבחינתו היא אם אפשר לנסח כלל שיגדיר את זכות הסירוב ושיהיה תקף בכל מקרה בלי להעמיד את המערכת הפוליטית בסתירה פנימית או לחבל בה (עמ' 171). תוך התמודדות עם טענותיו של פרופ' ג'ון רולס (שמאמרו "ההצדקה של אי הציות האורחי" מופיע לראשונה בעברית בקובץ) הוא משיב בשלילה על השאלה (עמ' 175): הוא טוען כי בדמוקרטיה, אי-הציות האורחי על בסיס המצפון האינדיווידואלי מבטא שרירותיות והתנשאות של עמדה מצפונת אחת תוך שלילת האחרת. כדוגמה הוא מביא את שלילתם של מתנגדי

השירות בלבנון ובשטחים את עמדתם של מתנגדי הפינוי מימית. אך ניתן גם להסיק כי העדר כל קנה מידה ביחס לישראל, יותר משהוא מעיד על חוסר יכולת להצדיק את הסירוב האורחי, הוא מעיד על פגימה בהיותה של ישראל מדינה דמוקרטית ליברלית למעשה ולא רק להלכה. השופט העליון בדימוס, חיים כהן, מקדיש במאמרו מקום נרחב להתנגדות לשלטון דיכוי, כמו גם לסיכויי הצלחתה, סוגיות המעניינות כשלעצמן, אך לפחות הראשונה, אינה רלוונטית למרי האורחי במשטר דמוקרטי. בעסקו בסוגיה המתייחסת למדינה הדמוקרטית קובע השופט כהן כי לא סביר שהמדינה תחוקק חוק המאפשר להתנגד לה ולחוקיה ("הזכות והחובה להתנגד לשלטון", עמ' 234). אולם בהמשך, מצדד כהן באי-ציות במדינה הדמוקרטית, מעצם ציינו את התועלת העשויה להיות טמונה בהתנגדות הסבילה כדי לשנות חקיקה מפלה (שם, עמ' 236).

מאמרו של אליקים העזני "אי ציות אורחי בראי המשבר בחברה הישראלית" סובל גם הוא מעירוב תחומים. את ההתנגדות היהודית להוראת קליגולה להעמיד צלם בהיכל, תופס העזני כאי-ציות אורחי רק נגד תופעות הפוגעות במה שמגדיר ומאפיין את הדמוקרטיה: פגיעה במיעוט, בזכויות האדם ובהליך הדמוקרטי; העזני שואל (ומשיב בחיוב) אם בדמוקרטיה הישראלית יש מקום לאי-ציות גם אם אין פגיעה בערכים הדמוקרטיים (עמ' 194). דיונו המביא גם דוגמאות של מחאות חוקיות כמו גם בלתי חוקיות, כמו גם של עבריינות אידיאולוגית, יותר משמאפשר לענות בחיוב על השאלה, מחוק טענת הגורסים שאין ישראל בגדר של מדינה דמוקרטית ליברלית למעשה.

עם זאת, צודק העזני באפיינו את אי הציות האורחי ככזה שצריך להיות מסביר פנים ושומר שלום, מתוך נכונות של מבצעיו לשאת בעונש (עמ' 206).

לסיכום, ניתן לציין כי למרות שחלקם של המאמרים כבר ראו אור במקומות אחרים, יש תרומה של ממש בקובץ בשאלת גבול הציות בכלל אך גם בנוגע לדמוקרטיה. לקורא המתמקד בישראל, ראוי לקרוא קובץ זה כחלק מקריאה רחבה יותר שתקף ספרים נוספים כמו: "על דמוקרטיה וציות" (עורך: ישי מנחונין), "גבולות הציות" (עורכים: דינה וישי מנחונין), "מרי אורחי" (חמי בן-נון) וכן הספר העוסק בסירוב המצפוני בלבד: "קול הכבוד, סרבנות מצפונת מתוך נאמנות אורחית" (ליאון שלף).

יוסף ברנע

מיכל פלג: העיר הפנימית, הספרייה החדשה 1998, 286 עמ'



אני מתייחסת בחשדנות לספרים המעידים על עצמם שהם טקסטים פוליטיים. אם הם לא נגועים במגמתיות פוליטית, המחבלת בטקסט, אז הם מן הסתם מעורפלים, נגועים באיזו אי בהירות מעצבנת, צמחוניות, כאילו שאסור לקרוא לדברים בשמם. למרות רתיעתו מטקסטים כאלה, ואולי דווקא בשל כך, ספרה של מיכל פלג, "העיר הפנימית", עוררת את סקרנותי. אולי מפני שאני תמיד מחכה לטקסט הפוליטי האולטימטיבי, זה שגם יגע עמוק וכואב וגם לא יהיה מכור ומגמתי.

צד לי לומר, אבל תקוותי לא התגשמה גם הפעם. מיכל פלג כותבת היטב, וכתבתה מעידה על מקצועיות וניסיון רב, המעוררים כבוד והשתאות בהתחשב בכך שזהו הרומן הראשון שלה (וספרה השני). הרומן כתוב היטב, בתנופה מרשימה. אפשר שהוא כתוב "קום איל פו", לפי הקאנון העברי הקלאסי, הרהוט, העשיר והמסוגנן. זהו טקסט אינטליגנטי, תפור בקפדנות, נוהר בקצוות, שופע אזכורים ובקיצור, מאוד מאוד תרבותי. ספר שנראה טוב בחלון הראווה של התרבות הישראלית. הוא עוסק בנושא כאוב ובעייתי - המצוקות הפוליטיות שלנו - באלגנטיות, מה שמוסיף לפוטוגניות הניכון-פוליטית שלו.

פלג עושה שימוש במושגים כמו "העיר הפנימית", "העיר העליונה" ו"מובלעת הפליטים", ואלה אמורים להחליף שמות ומושגים מן המציאות הישראלית. "העיר הפנימית" הוא שם הקוד של תל אביב, "מובלעת הפליטים", היא כמובן, ביטוי מעודן לשטחים הכבושים. הדיפלומט האמריקאי נקרא "קונסול המעצמה העולמית". הכול על מנת להימנע מן הבנאליות הצורמת, המתעוררת לעיתים כשקוראים לדברים בשמם. הטקסט עושה זאת לטובת רווח כפול: גם לגעת בלב הדברים, וגם לא לומר אותם במפורש. זה מה שהמחברת מנסה לעשות לאורך כל הרומן, אבל אולי דווקא בשל כך היא מפסידה בגדול. היא לא מסוגלת ללכת עד הסוף, והסחורה המעודנת שלה אינה מספיקה, לפחות לא כטקסט פוליטי, ואני משערת שזהו הטקסט שהיא רצתה לכתוב. כדי להימנע מקריאה בשמם המובהק של הדברים, ממשת המתרבת עוד כמה טכניקות וטריקים. למשל, היא מכניסה אותנו כבר בעמוד הראשון לתחושת אימה כאוטית

והונקת של מלחמה, אבל אז מסתבר שזו בכלל מלחמה אחרת, לא שלנו, אולי באיזו ארץ ביוגוסלביה המתפוררת - מכל מקום, ההקשר הוא למלחמה שלנו, כאן ועכשיו; הפליטים וחסרי הבית המתוארים בהמשך מצביעים על הפליטים הפלסטינים; ומצב המלחמה שם מקביל למצב כאן, אף שכאן "עדיין לא גרוע כמו שם".

"שם", בחוץ-לארץ, מטיילת, תמרה, דמות מרכזית ברומן, המבקשת להתחקות אחר אביה שנעלם לפני שנים אחרי שנאשם באיזו בגידה מעורפלת. "כאן" ממתין לשובה הגבר שאוהב אותה, דוידי, עיתונאי מקומונים תלוש ואופורטוניסט, מין עלה גידף ברות. אבל כשתמרה חוזרת לארץ, היא מביאה איתה אהוב חדש, אנוור, פליט פלסטיני לשעבר, שהפך לפעיל של הא"ם בכל מיני מקומות גידחים ומוכי מלחמות, רק לא במלחמה שלו. כאן, בארץ, ממתנה לאנוור אשתו, לינה, שכמו בכל מחזה טוב משמשת בתפקיד האקדח שיווה בסוף המערכה השלישית. וממתנה לו עוד אהובה, משוררת הבארים, שבא, שגרה על קו התפר בין השטחים להתנחלויות. בשבא האקוויטית, הבלתי מושגת, מאוהב הדיפלומט האמריקאי, וגם הוא בתמונה, במערבולת הפוליטית והרומנטית שצוררת את כל הגיבורים למארג סבוך.

הטקסט בנוי ברובו מסדרת מונולוגים, אך מתקשה להדהד את מצבי התודעה של הגיבורים. הוא רק מרפרף מלמעלה, בנגיעות קטנות, חפוזות, קוסמטיות, לאו דווקא מחויבות, ואולי בזה טמון כשלונו להפוך לטקסט חוק, מחויב ומחייב. מגבלה זו מכשילה את הטקסט ומשאירה את הגיבורים כדמויות אניגמטיות למדי, אפילו קצת סכמטיות. ואולי זה קרה מפני שהכותבת זהירה מדי, קפדנית וממושעת, אינה חורגת לרגע מהקווים, ואף פעם לא ממש מסתכנת לומר משהו אמיתי וכואב. את הדם לא

ראיתי שם. פלג הפכה את המצב הקשה והמטורף, לתמונה פוטוגנית, המחמיאה לה ולקורא. במקום לחתוך בבשר החי, היא מקטטת את הטקסט בקישוטי לשון תפלים. היא אינה נוגעת ממש בשום אמיתה ובשום כאב. יש מקומות ספורים בלבד בהם הטקסט מבעית באמת ומצליח לסגור עליך בעבותות של חרדות קיומיות. כל השאר מחליק באלגנטיות, לא נוגע, לא מכאיב, והמחאה הפוליטית המובטחת כה רופפת, עד שאין לה כל סיכוי לנסוק לגבהים הרצויים. זה לא הספר הפוליטי שרציתי לקרוא. הוא לא איתגר אותי, לא הכאיב לי, לא בער בתוכי, והתאדה מתוכי כעבור שעות אחדות. מקסימום הרגשתי

יעל ישראל

## צבי עצמון

### הר השלווה

למאיר ויולטר

בְּפֶרֶץ פְּתָאוּמִי שֶׁל תַּמְלוּגִים  
וְדָאָה לְעֵתִי דִי רְכַשְׁתִּי לִי  
חֶלְקָה בְּהַר הַמְּנוּחֹת,  
חֶפְרָתִי בְּהַ כְּמִדְתִּי. מֵאֵז,  
פְּעָמִים בְּשָׁבוּעַ אֲנִי מְצִיעַ  
שֵׁם אֶת מִשְׁכְּבִי, לְמַמַּשׁ אֶת  
הַרְכּוּשׁ, לְאַמֵּן אֶת הַנֶּפֶשׁ  
וְגַם לְתַפֵּס שְׁלוּהַ מְאֻעָקוֹת  
הַרְכָּבִים וְכֹאבֵי הַגֵּב הַלֵּילִים. יֵשׁ  
כְּמוֹ מֵת

כְּמֵה שְׁעוֹת, שְׂאֵז  
מִתְחִיל הַרְחַשׁ הַנִּמְרָץ,  
וּמְסָרִים נוֹשְׁבִים כְּרוּחַ הַרְרִית  
וְהַצֵּלָלִים נֹאסְפִים לְגִלְשׁ אֶל הַמְּדֻרָן,  
לְדַחֵק יַחַדוֹ אֶת הַגֶּדֶר  
עוֹד מִלִּימָטֵר עַד יִכְבֵּשׁ  
הַכְּבִישׁ לְמֵלֵא רַחְבוֹ  
וַירוּשָׁלַיִם לֹא יוֹתֵר לָהּ מוֹצֵא  
אֶלָּא יָם הַמּוֹת.

## אגרוף היישר בלב

סירקה טורקה: מדה, לבד ועכשיו, הוצאת כרמל ירושלים 1999, 178 עמ'

שיריה של סירקה טורקה, המשוררת הפינית הגדולה, ילידת 1939, מגיעים אלינו עכשיו, בשפע כמותי ואיכותי, בתרגומו של רמי סערי, שכבר שנים אחדות מפרסם משיריה, ונטע בי, ובוודאי ברבים אחרים, ציפיה לקראת המכלול כולו.

טורקה זכתה בארצה בפרסים רבים ושירתה הביאה חידושים לשירה הפינית, סערי, במבוא, מאפשר הצצה תמציתית אל מהות שירתה.

השירים בתרגום כמו נכתבו בעברית; שפה קולחת וטבעית לגמרי. המון שירים, בזה אחר זה, ללא כותרת, או שירים כאילו בפרווה. יותר ממאה וחמישים עמודי שיר ובעמודים רבים יותר משיר אחד.

אולי קצת יותר מדי שירים, אפשר היה להשמיט כמה שירים חלשים ביחס לאחרים, אבל בכלום אותה כנות גדולה שנוגעת היישר בלב.

הקובץ נקרא על שם משפט בשיר: 'מהר, לבד ועכשיו'. השירים האלה הם אכן 'לבד ועכשיו', אבל אינם 'מהר', כדרך ששירה נכונה היא זמן שירה משתהה לחוש כל רגע, ורחש חושים וקשב, ואינו ממחר - אדרבא, השיר הנכון עוצר את הזמן. השירה של טורקה ממששת וחשה ורואה, כי היא אינה שירה מנסחת מחשבות - אף שהרהורים ואמירות פזורים שם, אלא היא שירה של התבוננות במראות החיים, שירה של חושים, ובעיקר שירה של תמונות טבע.

יש לומר זאת במפורש: הקול הוא קול נשי. אני אומרת זאת לשבח. אני מתכוונת לשירה אינסטינקטיבית, אינסואיטיבית, רגשית, אימפולסיבית, זורמת, מחוברת למקצב החיים, לטבע כולו וליקום: "אני מצמידה את היער הזה ללחי ככרית, בעולם הזה אני בבית רק כאשר מתגלגלת מהכפר הסמוך נביחת כלב כפועמן זכוכית... ידירי האיל, ציפורים אחרונות: העכביש הזדנק מידי לחפש ברגלו הדקיקה כאויר. אני מוליכה איתי לעתים קרובות אבן ידודותית, הירח משחק עם הרג, לשניהם סנפירי זהב, ויש אביבים שבהם צווחות עופות המים עולות מהעומק כפעמות הלב... וכך נהיה שוב ביחד בכף ידו של השרה, תמיד אהיה אצלכם, מתחת לפרח האוכמנית, לנצח".

זו גם שירה חכמה. אבל אין זו חוכמה ריצונית כמו זו של ויסלבה שימבורסקה, המשוררת הפולנית הגדולה שמתורגמת לאחרונה לעברית,

אלא חוכמת הבטן והלב. בעיקר הלב: "השאלה איננה אם אנחנו נשארים בחיים, אלא אם הם רוצים להישאר בנו, אני יודעת על מה אני מדברת, העצים מסבירים בפיותיהם הישר לאוזני, השורשים מתבוננים בפנים עגולות והלילה מלא קולות לב".

לטורקה נשמה רחבה, כמו נהר גדול, מכילה כל. עד שדימיתי אותה בעלת גוף, ולכן התפלאתי לראות את תמונתה - אשה כחושה, מסוגפת כמעט. אבל לא הופתעתי מהעצבות של פניה, כי שירה עצובים, כואבים וסובלים מכל הלב: "שירי הסבל בשנת הסבל / העצב כה מלא וכפוף / כמו ברבור עיף או חרמש", כי החיים מלאים אלימות: "לכו ותחנקו כולכם / עויתות ומהלומות גרון מלוא ההיסטוריה". וגם המון מוות, אבל איכשהו יש קבלה של המוות והכאב, מתוך שייכות לחיים: "ראיתי את המבט, שעבר / לאורך הגשר המתמטט / ראיתי את עצי הנצח. / את המות אני מכירה / ראיתי את עץ החיים. / הוא בוער", "בתוך העצים עומדים המתים / ומביטים בנו בעיני פרחים. / לא בעיני פצצות, אלא בעיני גשם. / בלכתך מברך / תבורך... יש לחיות עם החיים / אך יש לקרוא למתים / הם איתנו עד הסוף".

מה שמאפשר לשאת את המצוקה הגדולה זה הלב המלא אהבה. שיריה - כמו שהם כואבים מכל הלב - הם גם אוהבים מכל הלב: "האהבה מנצנצת כאי קטן / באמצע הים, אהבתי / שהיא יער", "כמו שהתבל אינסופית בזמן ובמקום / כך ישנה אני / בחיק האהבה", "באתי לעולם / לאהוב אותך / כדי לאהוב רק אותך", "ללב אין תכלית אם האהבה אינה חוצה אותו", "אם אמות אי פעם הרי יהיה זה מאהבה".

מי שנותן את כל לבו הוא גם חשוף כולו, ופגיע כל כך. לכן היא צריכה להתגונן, מה גם שהיא יודעת את הרע המאיים: "הכוכבים שוב כמו בלדה בכיינית, ותמיד בערב / מכוננים הכלבים את כנורותיהם המבוקעים / אינני מניחה לצער לגשת / אינני מרשה לו להתקרבו. / אלף מטר שלג על הלב / ...כמעט רב יותר מצערי על המוות הוא צערי על שניולדתי / ומה שאני בסך הכל מבקשת / הוא אלף מטר שלג על הלב". אולי לכן כבר עשרים שנה טורקה, שהיא ספרנית וסויסת, חיה ביער כמאה קילומטרים מצפון מערב להלסינקי. נשמע שהיא חיה שם לבד, ובבדידות היער אפשר לכתוב על אהוב רחוק שמתגעעים לו, אבל פרט לאותו אהוב נעלם אין אנשים קרובים בחייה. כך נראה מהשירים. מה יעשה אדם בבדידותו? יכתוב. והיא כותבת כמו דפי יומן, משוחחת עם הנמען,

האהוב, או איתנו, מספרת ברהיטות מכל הבא ליד, שירים אישיים, ארוכים, מתמשכים, כמו דיבור אישי טבעי קילה.

זו שירה שהיא חלק טבעי מהחיים, ולא מעל החיים, לא יותר מהחיים. אלא היא החיים. לכתוב שירה בשבילה - אם לדבר בשפה שלה - זה כמו פסיעות בשבילי היער. זה כמו לנשום את היער והשלג ולשמוע ולראות את החיות. טון הדיבור הוא בגובה האדמה, השיח, השלג, הארנבת, הסוס, הזאב, ובעיקר הכלב.



סירקה טורקה מהר, לבד ועכשיו

עם כל אלה היא בת בית. השייכות העמוקה לטבע היא מה שרמי סערי קורא לו - הפגניות שלה, פגניות פנתאיסטית, כשהטבע חי ונושם ואלוהי, ואין מחיצה בין אדם-עולם-טבע-אלוהים. אפשר ממש לחוש את העולם הזה שלה שהיא מקימה לחיים בתמונותיה החושניות, הממשיות, הבהירות, המדויקות. מתקיימת האנשה של החיות והיא עצמה מזוהה עם החיה, הפרח והאדמה: "אני שיכת לערבות הכלב / שם נולדתי פעם... הבט בעיני, הן עיני זאב הבר, זאב הפרא, כלב הערבות... אחוז בי חוק, ואחר כך שחרר אותי / כדי שסוף סוף אוכל לרוץ אל הערבה האינסופית / שאליה אני שייכת", "מוזר, אני מרגישה / שאני נחה להנאתי / בכף ידה הטובה והנעימה / של איוושהי חיה משונה. / אני בקושי יודעת את שמה / אבל אני חושבת שזאת אני. / דבר מה קרה עכשיו / ואני דניאל עם אותם האריות / והם אוהבים אותי", "החיה תמיד שמחה כשהיא פוגשת אוכל / היא שרה על כך גם אחרי שהיא אוכלת / אומרים לי שיש לי עיני בו ונמר, הילה צהובה מסביב לאישון / אני כחולת עין בדיוק כמו וירוקה, תמיד בצבע האדמה... לחיה אני מסתכלת בעיניים, ואלפי שנים מדברות / בלי הגה", "אני זאב אפור

של אותם יערות עבותים של הצפון / וכאשר הרוח מתרוממת / אני חסרת מנוח / הרוח באה ונושבת היישר / לתוך פרוותי המקורזלת והירח מביט / בי מעומק השמים המעוננים / אני מתחילה לספר לירח ביללות על האיש שרקד עם הזאבים".

השייכות הזו לטבע היא הפודה מהבדידות הגדולה שהיא חיה בה, כך היא דולה אהבה מהטבע ואל הטבע, והטבע הוא החסד, כמו שגם האהבה היא חסד. כאן יש גם איזכורים נוצריים, של ישו, הגואל, אלוהים,

כשמדמותם של ישו ומריה נובעת היכולת לשאת את הסבל, עם הבטחה של אהבה. הממד הרוחני חזק מאוד. הוא קיים ברקע גם כשאנו מוכר במפורש, בתוך הטבע המוחש כעולם אחדותי מכיל כל: "בבקשה אל תעבדי אותי, אמר המלאך / עבדי את אלוהים", "אני קורסת בתפילה. אין צורך לכבד את אלוהים / די והותר להקשיב לו", "מנטיף הקרח ניתקת טיפה ברוח, דם קדושים צלול / אולי דמעת הבתולה מריה / אם השמש תשקע עכשיו, מריה תבכה דם".

טון שירתה של טורקה הוא סיפורי, אלגי, מקונן, רך, כמעט סנטימנטלי, שקט אבל גם צועק, אירוני, מריה, ציני.

מפליא עד כמה, למרות תחושת האיפוק והמינוריות, היא מרשה לעצמה לדבר בגילוי לב גמור של רגשות. נדמה שהיא פרושה-חשופה לגמרי לפני הקורא, בלא שום הסתרה. טורקה מדברת ללא הרף במלים המפורשות והבוטות ביותר של עצב, כאב, צער, דמעה, בכי, אהבה, אלוהים ומוות, מבלי להיות בגלית וקישטית או מלודרמטית, אולי בגלל אותיות איוון של אירוניה והומור: "אין קץ ליסוריני. אין קץ ליסוריני / תודה רבה. אמן והללויה", או האיוון, שהוא גם הניגוד, שבין האהבה ללא גבולות והצער: "עכשיו אתה רואה את הלב ואת השורשים / השותתים דם. לפעמים בלילה הקר / הדם ההוא דומה לגביש כלשהו / בשמים הצוננים הגבוהים... זה עתה זכיתי במבט העמוק והמסוכן של האהבה / המבט שנוולד ממעמקי האנחה / של הצער עצמו / ובכן, אדם, חול, בשם האהבה / לפני שתשבור את לבי".

אפשר לקרוא בשירים הנהדרים האלה, בתרגום הנהדר, שוב ושוב. השירים האלה תמיד מפתיעים, מרגשים באופן עמוק. מחברים גם אותנו, בעידן הפוסטמודרניסטי, אל מה שחשוב באמת - הטבע, אלוהים, הרגש החי שתמיד כרוך בכאב, ואחדות היקום. אני יכולה לומר, בשפתה, שהשיר שלה, שוב ושוב, "היכה אותי באגרוף טחב, היישר בלבי". ■

רות נצר



## יופי של ניכור

מוטי גרנית: טריפ ניו יורק, הוצאת גוונים, סדרת חלונות 1998, 188 עמ'

אכן, זהו עידן מנוכר; וככל שחולפות השנים, הולכים ורבים בני עשרים ומשהו, בוגרי צבא, המתלבטים בשאלה המכרעת של המשך דרכם בארץ או מחוזה לה. לנוכח הניכור שחשים הללו ביחס לחברה הישראלית של העשורים האחרונים אין תימה שכה רבים מוצאים עצמם מחוץ לגבולות מולדתם.

יש בהם המבקשים למלט עצמם מן האווירה הדחוסה שבכאן, יש המבקשים לראות עולם ויש הנענים להצעות מפתות מן המחוזות שמעבר לים. יואל, גיבורו של הרומן "טריפ ניו יורק" ממוג בדמותו מניעים אלו. כבוגר מלחמת יום הכיפורים הוא חש משטמה עזה נוכח אוסף ההרוגים הבלתי הכרחי אותם הוא מפנה משך ימי המלחמה. לנוכח העדר תחושה של יעוד והעדר עניין מיוחד בתחום כלשהו מתחומי החיים, הוא נמצא חסר מניע של ממש להישאר כאן. יואל איננו מפותח על-ידי החלום הבורגני הישראלי הכולל לימודי תעודה או לחילופין רכישת מקצוע, הקמת משפחה וכניסה למסלול של צבירת רכוש וממון. גם העדר אהבה של ממש מסייע לו להחליט לשאת רגליו מנופי ילדותו ונעוריו. אף שהוא מתרץ את בחירתו בניו יורק בנימוקים של זכותו לאזרחות אמריקאית בתוך שנתיים, ניכר שנימוק זה מהווה לכל היותר הסבר להעדפתו את ארצה'ב על פני אמסטרדם למשל. יואל טס לניו יורק.

מחמת תועלת שבקרכת משפחה מסוימת הוא מנסה להשתלב בחייה של הקהילה היהודית הדתית של ברוקלין, אלא שהעדר קרבתו הממשית אל הדת, אי נכונותו להתאמץ ולציית לחוקי הבית ועבודתו כפועל במפעל טקסטיל במנהטן מרחיקים אותו עד מהרה מקרוביו הרחוקים תרתי משמע. זמן מה הוא מתגורר בשכונה החרדית של בודו-פארק בחברת ישראלים אחר ואולם הלה עולה על עצביו בהתנהגותיו המיניות הבלתי מקובלות והוא מוצא את עצמו דייר במלון זול ועלוב במנהטן. הוא פורש מן המפעל ועובד כנהג מונית בניו יורק, שתיים עשרה שעות ביממה, בדרך כלל בלילות.

הוא מתנחם בסמים קלים, מחפש זיונים בין נוסעותיו, פוגש שפע של דמויות ניו יורקיות מכל הסוגים והמינים ומפתח השקפת עולם הולכת ומתנכרת עד שנדמה שהוא מופעל על-ידי החברה סביבו וכמעט אין בו



מוטי גרנית

### טריפ ניו-יורקי

מה שיצור הודהות כלשהי עם החברה בתוכה הוא חי ועם החברה האנושית בכלל.

אפשר היה להניח שהאהבה תעשה כן, אלא שאהבה אינה מצויה בלקסיקון עברו. באחד הימים נפגש יואל כמדי יום עם ויגי, שותפו למונית, והלה אומר לו שאהבה היא המצב בו הוא עדין חושב על הבחורה אחרי שוין אותה. זוהי כמדומה, האמירה הקרובה ביותר לאהבה בספר. האשה איננה מתגלה כמושא לאהבה, אלא כמושא לתשוקה פיזית בלבד, אמצעי לפורקן יצרי הדדי ותו לא. לפיכך, בין במודע ובין שלא במודע, אין בכל הספר כולו תיאור פני אשה. אף שנשים מתוארות שוב ושוב הן מתוארות תמיד או מצד לבושן או מצד גופן, לא מצד פניהן.

גם הכסף איננו מחבר אותו לחברה הבורגנית, שהרי כסף רב אין הוא מרויח כנהג מונית. המחבר מתאר לא פעם את הסיכון הכרוך בעבודתו של נהג מונית בלילה באיוורים נרחבים של ניו יורק. באחד מן התיאורים הללו הוא מוצא עצמו נשדד ומאבד את עיקרה של הכנסת הלילה; נדמה על כן ששכרו איננו מצדיק סיכון כזה. באחד מעמודיו האחרונים של הספר מופתע אביו של יואל לגלות שאחרי שמונה שנים בניו יורק עלה בידו לחסוך חמשת אלפים דולרים בלבד.

אם יש משהו שמשאיר בכל זאת את יואל כחלק מן החברה והתרבות וזהו אולי המוסיקה. יואל נוהג להקשיב משך שעות נהיגה ארוכות למוסיקה, בדרך כלל מוסיקה קלסית, אך לעיתים קרובות גם לג'ז ולמוסיקה פופולרית מן הסוג שהיה מקובל בשנות השבעים - החיפושיות, הדלתות, הפינק פלויד, בוב דילן ועוד. המוסיקה הקלאסית משמשת לפיתוח שיחות שהוא מנהל עם נוסעיו. יש המבקשים לסגור או להחליף את המוסיקה הקלאסית העלובה והמשימה ויש המסתקרנים ושואלים שהרי מעודם לא נתקלו בנהג

מונית המאזין למוסיקה קלאסית. המוסיקה, בדומה למריחואנה מהווה עבורו מקור לנחמה ופורקן.

בתום שמונה שנים בניו יורק מבין יואל שאין לו עוד מה לעשות בניו יורק והוא שב הביתה. השיבה הביתה היא שיבה לחיקה החם של הבורגנות, לדירת ארבעת החדרים שרכש לו אביו בעסקת קומבינציה. השיבה הביתה היא אולי מתוך ההכרה שהניכור שבכאן טוב מן הניכור שבשם. השיבה הביתה היא בגיל שסיכוייו להיות מגויס משך ימים רבים בשנה למילואים פוחתים. השיבה ארצה איננה נבחרת אלא מתאפשרת, מתוך המרחב המצומצם של האפשרויות העומדות בפניו. זוהי בחירה מתבקשת. במובן זה יואל הוא דמות פוסט-מודרנית, דמות שאיננה בוחרת במהלך חייה, אלא נורקת אל חלל העולם ונאלצת לשחות שאם לא

כן תטבע. זוהי דמות המחוברת למקום מטוים ולזמן מטוים רק בתוקף הנסיבות ולא מחמת בחירה אידיאולוגית או מוסרית כלשהי. דמותו של יואל ניתנת להתפרש כמטונימיה של ההווה התלושה והמנוכרת של כה רבים מבני העשרים פלוס של העשורים האחרונים.

הספר נכתב ללא מרירות או כעס, אלא דווקא בשטף של דיבור האוהד את הדמויות שנקלעו מחמת טבעו הטורף של העולם, לסיטואציה בה מוטל עליהם לשרוד וכה מעטים, ספורים ומצומצמים הדברים העשויים להפיח בהם תקווה. גרנית הוא סופר מוכשר ומיומן, כתיבתו שוטפת וזורמת וסיפורו מיטיב להציג מגוון רחב של דמויות המהלכות רצוא ושוב בחללו הסתום של עולם המפעיל אותו בכלליו. ■

יורם סלבסט

## רוני סומק

### חצי

## מרק סטרנד

מאנגלית: יצחק יוסף יפה

### לשמור דברים בשלמותם

בְּשֶׁדָּה

אֲנִי הוּא

חֶסְרוֹנִי שֶׁל

הַשֶּׁדָּה.

כֶּךָ זֶה תְּמִיד.

הֵיכֵן שְׁלֵא אֶהְיֶה

אֲנִי הַחֶלֶק הַחֹסֵר.

כִּשְׂאֲנִי הוֹלֵךְ

אֲנִי מְפַלֵּג אֶת הָאוֹר

וְתְּמִיד

הָאוֹר נֶעַ

לְמַלֵּא אֶת הַחֲלָלִים

בְּמָקוֹם בּוֹ הֵיָה גּוֹפִי.

לְכַלְנֵנוּ יֵשׁ סִבּוֹת

לְנוֹעַ.

אֲנִי נֶעַ

לְשִׁמּוֹר עַל שְׁלֵמוֹת הַדְּבָרִים.

"אם הטבע", כתב גיתה, "ישמש לך מורה רי תהיה נפשך גדולה." בשירו של מרק סטרנד הטבע מלמד אותנו שיעור בהרמוניה. האדם בהליכתו מפלג את האוויר והאוויר המפולג נע כדי לאחות את הקרעים. זהו פינג-פונג קוסמי שאין בו מנצה או מנוצה. יש בו את התחושה שהאדם זקיק לטבע על מנת להכיר את הטריטוריה בה הוא חי, והטבע זקיק לאדם על מנת להניע טוב יותר את אותה טריטוריה.

## על-יד העננים הכי דקים

לאה אילון: קן ביצים, הוצאת  
הקיבוץ המאוחד/ריתמוס  
סדרה לשירה, 1998, 64 עמ'



להפוך מאובייקט אקטיבי-פעיל וערטילאי, לעצם חומרי-פסיבי. בחלקו השני של השיר יש ציון מקום קצת יותר קונקרטי, פֶּאָר כְּלֶשֶׁה, ותיאור ערטילאי של אנשים המצפים לקבל משהו מבעל הבאר, בשעה מסיימת, ושל הילדים האבודים שחזרו דרך מדרון שחור, תוך כדי הליכה "טובענית" ולאחר/ והם נסוגים ולא מתקדמים, והסיפור עוד לא נגמר. הילדים, המבוגרים והמטפלות, הדוברת והדמות הגברית, כולם ממשיכים להיות בסיטואציה מעורפלת כלשהי, המסתיימת בהליכה של השניים "עם הרוח/ מלוא המפרשים." זהו רק אחד השירים המעניינים בקובץ. השיר פותח בתיאור מצב מסוים המתחיל בריחוף דמויני של הדוברת, המצויה בשליטה, כי היא "נעצרת", כלומר, יכולה לעצור על-יד העננים הכי דקים. בנקודת פתיחה זו נאמר שדבר לא קרה ולאחר מכן מפורטים כל אותם הדברים שקרו. מתוך הלא-כלום הכול קרה. קשה לדעת מה קרה במציאות ומה בחלום או בהזיה, מתוך המתואר בדרך המיוחדת, המעניקה את האינטרפרטציה הבלתי-סגרתית לדברים. בשיר אחר מתוארת הליכה על-יד "כובד של עננים" ובו מובעות תחושות אחרות, קונקרטיות יותר, צבעים חזקים יותר והדימויים יחסית פשוטים וברורים: "כשהעטים הם אגרסלי זהב/ והאורות שמעל הדלת/ הם ורדים שזה עתה האור פתח" (עמ' 36). כאן מספרת הדוברת על עצמה באופן די ישיר ומתארת "תפאורה" הכוללת מצד אחד את יופיו של הירח אך באתה נשימה בה היא מדברת על שביב הלבנה בו היא הולכת היא מתארת גם את הצימוקים "שהיצו מפחדים/ מהעוגה שליד התה". גם הסדר הקסום העובר כאמור "גלגולים" שונים עשוי מהר מאוד להפוך למשהו חלול ופרוואי ואף מאכזב: "הסגרת את הסדר שנשכח/ ונשאר רבוץ על אטריות הנייר" (עמ' 36). אלה דוגמאות לשילוב מיוחד בין

תפיסת העולם והמציאות האובייקטיבית לזו הסובייקטיבית, והחלפת משמעויות שונות שניתנות לדברים בהתאם להקשר השירי, או לזה של סיטואציה שנקרת לשיר. יש שירים שבהם אמירות חזקות מאוד, אישיות וישירות כמו: "מוטל על חיי/ להיות ספוגת כשלונות/ וללכת בתוך ריח ציאניד" (עמ' 6). אמירה זו של הדוברת על עצמה כוללת גם תיאור תחושה הריפה מוחשית וקיצונית שמעבירה באופן חד ובלתי אמצעי את ההרגשה הנלווית למסקנה. בין השירים המורכבים והמפותלים, העוברים בין מחוזות הדמיון למציאות במעברים רכים וטבעיים, אפשר למצוא לעתים גם שיר מפתיע בבחירות היחסית שלו, כמו השיר "עריסי האפרסק" (עמ' 23): "הלבנה הסתרה/ ואני שאלתי/ ירצו אותי או לא. למה שלא ירצו אותי מאוד ברור/ אלף דברים אני לא/ ומה הטעם כי כשאין בי/ משהו אחד./ עברתי ליד רשת/ נגד איבוד כדורים/ והייתי עדיין בטוחה שלא אהרג / כשארץ להביא לך גבינה./ העננים החשוכים היו/ קרובים מאוד אליך/ ואני יכולתי לעמוד ולהסתכל כך חובט/ מה יש בי/ הצדקה מוחלטת של קין/ יאנוש מכוסה/ וכוח לא מוסבר./ לא בהפתעה הביאו באיטיות/ מחית אפרסמון". השיר ממשיך ומספר על משהו מכאיב שקרה ומה שמיוחס באופן מפורש לדוברת הופך קצת פחות אישי כשהיא מספרת על כוויות שנגרמו "מקומקום התה המווגן/ לא משמן", ועל כוויות חזרות ונשנות שנגרמו - לא ברור למי; השימוש בחומרים ריאליסטיים הופך לצירוף מטאפורי של שתי נשים התחובות "סיכות כובע/ ארוכות דוקרניות/ פֶּקֶס של הלילה הכהה". יש ציון של ריחות ומראות, ואובייקטים המופיעים זה אחר זה, ואין קשר ביניהם ובין מה שהם מייצגים: קמומיל וריח של טיפקט ו"דמות של קרטון/ עם שמלת שרות". קיים גם ניגוד בין "הקמומיל הזורח" המופיע שנית בסוף השיר, לבין האוויר הצורב וסיפור מעשה כלשהו, רע, שעומד להתרחש. כל האינפורמציה הזאת ויותר, נמסרת בשתי שורות בתוך המסע המפותל שעוברת הדמות במה שמשמע כפרק זמן ומרחק קצרים. השיר שכמו החל בסגנון סיפורי ואמירתי-ישיר, מסתיים בתמונה קשה, כביכול ריאליסטית בסגנונה: "יש פנים מתעוותות/ מתחת לשולחן הזה". האמנם ריאליסטית? כאמור, הבהירות כאן יחסית. השירים אסוציאטיביים וחושניים מאוד. עולם האסוציאציות והדימויים בהם עשיר ביותר; המרחב הפנימי מורכב ממחשבות עמוקות, מהתבוננות

בעולם ומתרגום מקורי של המציאות הפנימית והחיצונית לתמונות והסקים. נוכחותה של הדוברת בשירים דומיננטית, אך כך גם נוכחותם של עצמים, דמויות, וגורמים שונים מרכזיים ושוליים. השירים אישיים ומצד שני קיימים בהם יסודות המרחיקים את הקורא מהרובד האישי. בין הרבדים השונים ניתן לאתר גם גם רובד מקראי המופיע בדרך של אזכור דמויות או יצירת אסוציאציה. כמו גם רובד הכולל תובנות עמוקות במישור הפסיכולוגי והרוחני. בשירה של אילון שב ומופיע הירח על כל גווניו, צורותיו ושמותיו השונים. גם השימוש בעננים כחומרים ליצירת אווירה או כמרכיבי מטאפורות שכיח. לגבי, חלק מהשירים מעבירים מעין תחושה של אורות נמוכים, כאלו המתאימים לאווירה שיש בה גם מעין חלומיות מסוימת, מה שלא סותר הכרה ביופי הקיים בעולם, אותו יופי הקיים גם בשירים. ■

### ניצה גורביץ'

## על הפקעות שמתו מגעגועים

דבורה כץ: דגים צמאים, ספרי  
עתון 77, 1998, 43 עמ'

מתוך 36 שירים שבספר, רק 11 זכו לכותר. כל היתר, ריבוע שחור לראשם, במקום הכוכבית שהיתה נהוגה משכבר; ומדוע אני נדרש לכך? בין השירים האלה, למשל, בשיר בעמ' 30 נכתב: "שיהיה פתוח דיו/ ופונה אל הגן --- קירות בצידיו/ ודלת מולו וגג מעליו---/ שתיכנס בעדו ציפור". כמה מובן היה השיר, לו היה כותר בראש. אך "כותרו" הוא הריבוע השחור, המשאיר את הקורא תוהה מול שיר חידתי, המסתיים בקביעה: "והעיקר/ שתוכל להשאירו במקום/ כשתלך". על הקורא להחליט כי למרות סיומו, הוא בכל זאת - חלון. שיר זה הוא אחד מארבעה השירים הבונים פרק בספר ושם הפרק "בחלון". בשיר השני שבפרק זה, מופיעה המלה "בחלון" ממש. "אתה צועק אחרי/ תה או קפה", אבל אנו "צמאים למלה" מאחר ש"הלילה הותיר אותנו / ריקים" ו"לא ירדו לנו עוד/ מילות מן/ ולא חסד שתיקה". "אתה" לא חש במחסור האמיתי "שלי". השיר השלישי שבפרק זכה לכותר: "ערב שירה" אך אין בו אף מלה על שירה; ורק "נאחזו איש באחי/ היכו על שכם/ על לחי/ על כתף/ ושר המשקים/ תלוי על עץ (זכר לשר האופים מספר בראשית, שנתלה) מתגעגע לטעמו העתיק/ של השיכר".

דבורה כץ  
דגים צמאים



אכן, השירים הם שירי הזיהו והחידה: "אבי לא שם לב/ שהנהר לא עובר פה", מותח גשר, גם אם "לא מצא את הגדה ממול" (עמ' 9). יש ודאי קוראים הפותרים את חידת השיר כבר בקריאה הראשונה. אני זקוק לקריאה נוספת וגם אם אז נשאר השיר לא מפוענח עד תום, אני נהנה מעצם הקריאה.

שבעת פרקי הספר מאוירים על-ידי מיכאל בסר. איור לראש כל פרק, את הביקורת על האוירים, אני משאיר למבקרי אמנות האזור. לתחושתי, האוירים בשחור, אפור ולבן הם פרי התרשמות חזקה ומילות השירים משכו את המכחול. בראש הפרק "בעיר הורה" מצויר ראש אדם שהוא גם "אנפאס" וגם פרופיל, לו שלושה אפים וזוג עיניים ועוד עין שלישית בעצם הפרופיל. ובכלל זאת, צללית של עיר לא נראית (זרה), עם צריחים וגגות ושעון-העיר; בקצה האזור מימין למגדל מופיעה שוב צדודית של אותה דמות. אחרי שקללתי רשמים מוחשיים "בעיר הורה" הזאת, אני הופך את הדף וקורא שיר "דיוקן כפול", בו מסופר על "צייר ברחוב/ לשעה קלה שובר בדידות// במחיר דיוקן בודד/ הוא מצייר דיוקן כפול/ בפתח בית קפה--- קפה כפול" (עמ' 20). אכן הציור קדם לשיר, שקדם לאיור, ו"ברחובות ריקים/ ככל פינה הם קוראים לי/ באלפי שמות---" (שם).

מסתבר שהעיר הזרה היא פאריז ו"המגדל הגבוה --- שמו דומה אולי לאופל --- מן המגדל שהוא רציתי לצלול כרג --- והנוף רמו לי/ מעפר באת/ ותשוב אל עפר" (עמ' 22). מחד, הביטוי התנ"כי ומן הצד השני, ההווה: "בטון מוזין נגע בירכי"; "רצה אל המוזיאון לאמנות פוסט-מודרנית/-" -- מדי מספר דקות/ התערוכה שם מתחלפת" (עמ' 23), עיר זרה! אך הכותבת רוצה להישאר נאמנה לעצמה בלי "קיצור הזמן והדרך", בניסיעה ב"מטרו"; והיא פוגשת דמויות מפלצתיות - "גרגוליות" - המשלכות גוף אדם בפרצופי חיות ושדים "על כנסיות נוטר-דאם" (עמ' 28). "ספינות שורקות כגברים מיוחמים" ו"למטה שוכבים המים כוונה עירומה שגועש בה הדם", אך המשוררת "עוזבת להשלים מכסת-העצב/ ללדת בנים" (עמ' 26); בפאריס בתחושת גירוש מגן עדן, "עלה התאנה לחץ/ הנחש היה לנשל"; היא קוראת אל הגבר, פסלו של רון "רכון על מרפק": "סקל אבנים הלחם קצור".

"דגים צמאים" אינם אלא דימוי לפחד מפני הצמא והמחסור, לרדיפה אחרי מה שנמצא בהשג יד ולמרות זאת איננו. אלה הם הדגים הצמאים בתוך המים, דגים רדופי צמא. הפחד, שדימויו הלילה, "שם בידינו, השוט והסדר--- הופך אותנו לקלנסיו/ ובבוקר מוריד מן הגדרום/ שני נידונים" (עמ' 17).

בפניו של קורא גבר ואפילו של אשה שעדיין לא ילדה ילד, להזדהות איתו. הכותבת מחליפה את צירי הלידה ב"צירי אימהות" ומבקשת מהולדת להתאפק ולהשאיר את הרך ברחמה כי "לא די לו לילד/ בירחים שעה". אם יישאר עוד, "יהיה לו די אויר לצעוק --- שיצמחו עוד הכפות --- להכות", כאילו לצעוק ולהכות הם תכלית החיים.

יש בשירים גם מן הסרקום כמו "אל מלא/ מן המלאי/ אנא שלח": עין חדשה לילדה מג'בליה, שתי עיניים לסגן ג', זוג נעליים מתוך הערימה בשלג האיירופאי לילדה בחורף ההוא (עמ' 16).

בתוך השורות העצובות על המוות בשיר "רקוויאם" (עמ' 13) "פרחו

השבים כערב אל הגדרום לחלום חלום בלהות: "והעלוני עירומה לגדרום" (עמ' 8). "דגי רקק/ הליתן עור הצלופח וקשקשי הסרדין" "בלענו לאור יום" ואותם נקיא בלילה "מול שערי העיר הנעולים". הכול אפשרי: "טבעו בחול הסירות --- דגים צמאים הפכו חלום" (עמ' 9).

שירים אלה אינם תיאורים פרוזאיים ממשיים. הכול דרוף. "--- כל עולמו תלוי לו על וו/ מתנדנד על עגיל--- בצידי הכביש שם, נדרס שוב ושוב/ ההתול השחור" (עמ' 14). אין מפלט, גם לא במנהטן שם "כל הלילה דלקו אורות" שם "האורות דלקו כל היום - -- ואיש לא העז לכבות".

כבר נגענו באזכור מן התנ"ך. ובהמשך מצליחה דבורה כץ בשיר קצר שבנעמ' 10 להחיות את שמשון הגיבור ולטעת את חווייתו, בגורלה שלה: "אם ארדה דבש/ מבין צלעותיו/ כל הלילה" - ליל אהבה מתוקה וסוערת - עד הבוקר/ ימות הארי"; אם "אצית זנב/ שועל", כמו שמשון המשלח שועלים בקמות פלישתים - הוא, השועל, "ישרוף ביתי"; --- ואם אני, המשוררת, אהיה שמשון הגיבור - האוהב בעצמו, "אשה תלסף בחושך מחלפותי הכבדות" - המחלפות תעלמנה בלילה ו"רוח קלה/ תפרע בבוקר/ שערותי הדלילות" (עמ' 10). "חפש את האשה" אומר הפתגם הצרפתי. את דלילה תמצאו בין "הדלילות". עולמה השירי של דבורה כץ הנפתח בפנינו מרובה התייחסויות, כמו למשל, בשיר בעמ' 15 היא פותחת: "את יונתן הם היכו בגלדיולה", כאילו הקורא אינו זקוק כלל להערה, לציון מראית-מקום, כי מיונה וולך נלקה והתפתח. היא גם פונה בשיר "דנילה" (עמ' 37) "דנילה לא/ אתה לא תאכל הבננה בגוב", כאילו כל קורא מכיר מילדותו את שיר הילדים על דנילה והבננה, לקשרו אל דניאל בגוב הצריות. יש ודאי עוד משוררים או שירים חבויים בשיריה של דבורה כץ שלא נתגלו לי עדיין. אבל השיר "פיאטה" (עמ' 36) מעמיד קושי

שמואל שחל

נילי מילוא

עלהמשמר

ונניח

שמורים

בממגורות מוחי המשורר

חתים ושאררים

לשירה

שתעלה

היאך זה יתעלם מרוח הרעה של שמורים

שנים בשניות הזאת

מנפה והופכת שבה והופכת

לשה ולשה בכצק הדברים

מכסה ומשהה

כל אימת שהעסק תופח - נתנת לו

טפיחה

שיכב מעשה ידי

שיחמיץ

שיצטמק

מחר - אזיל דמעה

לתוך הבצק

כל עוד היום

אפלו יצטמקו כל פאתי צפון דרום מזרח ומערב

בשירי עוגת התפוחים

אביט בעין מבקרת

אוסף ואדקק

עד דף עלים - כהבטחה שלא תעלה - פהלכה

- וואלה -

מל שאני לא משוררת

## חושב עד הסוף

איל מגד: חסד נעוריך, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, סידרת פרוזה 1999, 344 עמ'

גיבור "חסד נעוריך" של איל מגד, מחבר "ברבדוסה" ו"סודות מונגוליה" הזכורים לטובה, הוא גבר בן חמישים בשם דרור, מורה לספרות בבית-ספר תיכון בירושלים. דרור נמצא בעיצומו של משבר משפחתי - הוא עוזב את אשתו סמדר לאחר שנים ארוכות ואומללות לצידה, גם בגלל הפער המעמדי שנוצר ביניהם עם השנים. מהקשר הזה נותרו זכרונות רבים, המתוארים בספר בפירוט, וכן זקונים בשם עופר, שגולד לאחר שנות עקרות רבות, שקשריו של דרור עמו תופסים אף הם מקום חשוב בספר.

בתקופת משבר זו בחייו מתחילה איתו אחת מתלמידותיו - עומר בת השבע-עשרה, המחפשת אצלו בית ואהבה. גם עומר נתונה במשבר. אביה מת ואמה, נילי, מחפשת את גבר חדש, בניגוד לרצונה של עומר. היא מחפשת בדרור מאהב שיהיה גם דמות אב. דרור איננו ממשק לעומת פיות - גופה מסורבל ובוסרי בעיניו, אבל הוא אוהב את שמחת החיים שלה ואת נועותה וחוכמתה. עומר היא נערה מבריקה וחכמה וכמה מהשורות החכמות ביותר בספר מושמות בפיה, מה שמוכיח שוב שעם החוכמה נולדים, כדברי אפלטון, ושכל הגיסיון והקריאה והלימודים רק מוציאים אותה מחוכנו. מכל מקום, עומר מפתה את דרור לנסוע עימה לאפריקה, לזנזיבר, ובמרכז העלילתי של הספר נמצא סיפור אהבתם ונסיעתם לשם.

דרור נאמן לשמו. הוא רוצה לשמור את כל האפשרויות פתוחות תמיד ובוה הוא דומה לילד. בזה ובאגואיזם שלו, שהוא תו האישיות המרכזי שלו. כך, הוא נוסע עם עומר לאפריקה לזמן לא מוגדר למרות שהוא יודע שבנו עופר יסבול מהיעדרותו. בהמשך העלילה הוא עוזב את אפריקה ואת עומר לבדה שם, כי הוא משתעמם ורוצה לחזור לארץ. אחר כך הוא בוגד בעומר עם אמה נילי וכו'. דרור רוצה להיות חופשי לחלוטין, לחיות ללא אחריות ומחויבות, ואף שכללית מגד מחבב אותו, הרי הוא מוקיע בספר צד זה באישיותו, הפוגע בכל סובביו.

הבט מרכזי של "חסד נעוריך", מרכזי לא פחות מסיפור האהבה שבו, נמצא בתיאור יחסי ההורים והילדים שבו, שאותו מערסל מגד ממיתוס האהבה המסורה המצוי. אמו הקומוניסטית של דרור היתה נוסעת לחודשים ארוכים לרוסיה ומשאירה אחריה בארץ את בעלה ובנה, נטישה העוברת מדור



לדור, כשדרור בוגד בבנו הקטן ובכמו-בתו, עומר. גם אמה של עומר בוגדת בה, בבתה, קשות, בכך שהיא נכנסת לפרשת אהבה עם דרור על אף ידיעתה שהוא אוהב לבה ומאהבה של עומר. נילי גם ממשיכה בחייה הרגילים כאן בארץ, בעבודתה כרופאה פתולוגית, במקום לצאת לזנזיבר, כמתבקש, ולהחזיר ממקום מסוכן זה את בתה הקטנה, האבודה. מה מניע את דרור? ההתנהגות האנוכית והפראית שלו גובעת בחלקה ממשבר גיל החמישים שבו הוא נתון, כשהנעורים מתרחקים והמוות מתקרב. חברו הטוב צחי אומר לו: "אנחנו כבר לא ילדים, תבין את זה (...). אנחנו הולכים למות! זה הסיפור." ולאחר שדרור מבקר עם נילי בחדר המתים הוא מטלפן לצחי ואומר לו: "מה אתה חושב שאנחנו? הייתי עכשיו בחדר מתים ואני אגיד לך בדייק. אוסף של חתיכות בשר שזורקים לפח האשפה. ואנחנו מתנהגים כאילו אנחנו עשויים מזהב" (עמ' 301). הפחד מהמוות והמודעות להתקצרות זמן-החיים הנתר, הם הגורמים לדרור לעזוב הכול מאחוריו ולנסוע עם עומר לאפריקה.

אבל ההרפתקה והאהבה אינם מושיעים את דרור מתחושת חוסר הטעם של חייו. "מה לעשות שאין לי כבר כוח להתרגש. אולי הקצבת ההתרגשויות שלי נגמרה" (עמ' 128), הוא אומר לעומר באפריקה. גם אהבת הקריאה איננה גואלת אותו. הוא נמשך במיוחד לספרות האבסורד של המאה העשרים - "הזר" של קאמי מאזכר בספר פעמים רבות וכן גם "מחכים לגודו" של בקט ויצירות של קפקא ועוד. נושא השיעור שמלמד דרור בתיכון הוא "בדידותו של האדם בעולם ללא אלוהים" וספרות האבסורד שהוא מביא במסגרת שיעור זה מעודדת את שלילת החיים, כפי שטוענת אמה של עומר, גם אם היא מבקשת לגלות דווקא את התשובה לשאלה מה עושה את החיים לשווים.

אבל מדוע לחיות ללא אלוהים? יש בדרור רגישות דתית ופתיחות לנומינוזי, לקדוש, ומגד מראה כיצד הוא מבקש אחר הדת הנוצרית בשיטותיו בעיר העתיקה של ירושלים. אלא שדרור איננו מאמין בעומק לבו וקשה לו להחליט לטובת ישו והנצרות, על אף המשיכה שהוא מרגיש אליהם. כך, הוא איננו יכול למצוא גאולה ומפלט בדת. האם האהבה יכולה להפוך את החיים לשווים? מיד לאחר שהוא שואל זאת, מרגיש דרור טיפשי, שכן נראה בעליל שאין בכוחה של האהבה לגאול אדם מחוסר כיוון בחיים.

אם לא ההתבוננות ביצירות אמנות, לא הדת ולא האהבה, הם שיכולים לעשות את החיים לשווים, מה כן, אם בכלל? מגד בוחן בספר גם את השאלה האם היצירה עושה את החיים לראויים. דרור שומע מחברו צחי, שהוא צייר, כי רק מעשה היצירה יכול לתת טעם לחיים, לפחות בגילם: "אתה צריך לכתוב", הוא אומר לו, "בגילנו, זה מה שנשאר, ליצור. למה אתה חושב התגרשת? שיהיה לי זמן. שלא יתערבו לי בחיים. יומיים בשבוע אני לוקח את הילדים אלי ויתר הזמן אני חופשי. לאף אחד אין דריסת רגל בזמן הזה" (עמ' 93).

אלא שלא כל אדם יכול ליצור יצירות אמנות. דרור ניסה לכתוב במהלך חייו וגילה שאין לו כשרון כתיבה. בשבוע מאפריקה הוא חושב: "החיים נראים יותר פשוטים, הם מבטיחים ואני מבטיח, מחר אקום כמו נמר ואסתער על הנייר, כמו ג'ק קרואק אכתוב בשלושה שבועות ספר שירליק את העולם" (עמ' 254). אבל מחשבה זו נשארת בגדר רעיון או גחמת רגע ודרור איננו יכול להגשים אותה בחייו.

נראה אפוא שדרור נידון לחיים חסרי כיוון וטעם ואלמלא האגואיזם שלו, והאסון שחוסר האחריות הבסיסי שלו

מביא על עומר, יכול היה להיות לנו צד עליו. אבל בסוף הרעיוני של הספר דרור לומד מתלמידיו החדשים כאן בארץ, כי פחד המוות הוא טעות רעיונית, וכי יש לצחוק מהמוות, וכי אפשר לצחוק מהמוות גם בגיל תשעים.

איל מגד חש אמפטיה כלפי גיבורו ואין ב"חסד נעוריך" התבוננות אירונית במעשיו ודבריו. אכן, נראה לי שמגד מזדהה עם דרור וכי גיבור זה הוא בן-דמותו הספרותי, להוציא את כשרון הכתיבה, וכי לפנינו רומן וידוי. כך, גם איל מגד הוא בן חמישים בערך, גם הוא בין השאר מורה בתיכון וגם הוא מחפש בספריו ובחייו אחר טעם ומשמעות החיים, תוך בדיקת האלטרנטיבות המצויות שהזכרו לעיל. הודה זו הופכת את "חסד נעוריך" לטקסט של חשבון-נפש, לטקסט בעל כוונה רצינית מאוד, בניגוד לדימוי סיפור האהבה הלולייני קל-הדעת שהורבק לו על-ידי הפרסומת - ספר רציני ומעניין, אם גם לא נקי מפגמים אסתטיים.

רוב חולשות הספר נובעות מנקודת הפתיחה האמנותית של מגד, היינו מכך שהוא בחר לספר את סיפורו מפי דרור. כך, אף שהספר קריא וקולח הרי הוא גם נתקע לפעמים - פה בזיכרון סתמי מן העבר ושם בתיאור טבע קישוטי. מאה העמודים הראשונים של הספר, שבהם ציטטות קצרות והבחנות על הטקסטים שדרור מלמד, די משעממים, בעיקר משום שספרות האבסורד זמנה עבר. הטקסט גם מתפזר לכל הכיוונים ואין בו תמצות וחסיון. אבל חסרונות אלה ואחרים של הספר בטלים, לדעתי, לעומת מעלותיו, ובמיוחד נוכח הרצינות הרעיונית שלו, והעובדה שמגד חושב עד הסוף. "חסד נעוריך" הוא בסך הכול ספר מעניין מאוד, מומלץ לקריאה ולמחשבה. ■

רחל שקלובסקי

### בקרוב

בספרי עתון 77

ניצה גורביץ  
ליקוי אהבה

שירה לירית רגישה, נוגעת בכנותה הכואבת.



קיים על חורבנו, תרצה אבן, בשמת אלון, ינואר 1999, תערוכת וידאו, גלריה עמי שטייניץ

## קיים על חורבנו

צריך לכתוב על זה באמת?  
להודיע לשליטי המדינה, לא.  
כבר כתבו וכבר דברו על זה, כן,  
ובכל זאת, יש להודיע:

הקיים יכול להתקיים רק אם חוזרים ומדגישים אותו  
בציטנות אלוהית של עבד, מהר,  
עוד פעם, האנשים נבלעים ועוברים שם למצבי צבירה תוך שניה  
לא בתנאי מעבדה לא טכנולוגיה, זו המציאות שמאידת אותם  
קירות ביתם נעים חרשית, מקטים בהמתנה לתפקיד מגדר יותר  
אל יעד לא ברור, נבלעים בחשכת סוף הפרים ובעצם,  
אנשים אלו בדהישה וחליל ושכמותם אין להם פרים -  
רק דפנות בגיאומטריה של המישור, ותהום לבנה  
וילדים ישנם בבגדים צבעוניים ופניהם זוהרים עיניהם  
חוצים את קווי הפרים, יאוש ושממון, הוא הממד הקבוע  
בזמן שהזמן השתבש לחלוטין,  
והם קימים על קולם, שהוא הלחם והמים שלהם  
קול שגשען על שפה ומתחלק למלים ומשפטים,  
בעברית מקלטת על פס משבש וקטוע,  
ככה אנחנו - טיוטטיים, אנשי טיוטה  
על מסמכי טיוטה,  
ואני בונה טיוטה תגובה...

תגובה לסרט תודה לסרט מאמר לכבוד הקרנתה המדיקת  
של עבודת הוידאו של תרצה אבן והתקסטים החלומיים של בשמת אלון  
מין קרע חיוני

# ערכת אסתר ראב

## יפה ברלוביץ

### ביוגרפיה מאת אהוד בן עזר, מונוגרפיה מאת צבי לוז

הביוגרף במושאו, מעורבות בה הביוגרף מזדהה עם הביוגרפיה של מושאו, והופך אותה להשתקפות עצמו (ראה, ל' אדל, "ביוגרפיה ספרותית", 1957); וכמובן, מידת החופש היצירתי במינון החומרים הפיקטיביים לטיוב אחידות הסיפור והרצת התפתחותו. אהוד בן עזר כביוגרף, אמור היה להעדיף את עמדת הנובליסט על זו של ההיסטוריון, שהרי כסופר שהעמיד רומנים רבים (ביניהם: "המחצבה", "אנשי סדום", "השקט הנפשי"), יכול היה להשתמש בכישוריו היצירתיים ובייחוסו המשפחתי לחוש חופשי לחלוטין בריבוד תולדותיה של אסתר ראב, ולהמציא את דיוקנה הביוגרפי והפסיכולוגיטי במערכת אינטר-סובייקטיבית שממילא שיקפה את יחסיה במציאות, כיד הדמיון הטובה עליו. ולא היא. קריאה בספר שבה ומלמדת כי ההפך הוא הנכון. לאורך כל הביוגרפיה המשתרעת על פני שש מאות עמודים ויותר, ניתן לחוש באותה זהירות של איפוק שנוקט בה בן עזר, בעוצרו עצמו מפני היסחפות כל שהיא המאיימת לפתחו. עמדה זהירה זו, אני מייחסת בראש וראשונה לאותו מכתב צוואה לעיל, הפונה בכל לשון של בקשה להימנע מכתובת תולדותיה כ"ביוגרפיה פיקנטית".

ואכן, מי כמו אסתר ראב (1894-1981) היתה מודעת לביוגרפיה הפיקנטית והסוערת שלה, ביוגרפיה שהזינה את שיריה, ושהיא עצמה סיפרה אותה בווריאציות שונות (בראיונות, בזכרונות ובסיפורים קצרים, ראה ספרה "גן שחרב", 1983), בטשטשה את קוי התפר שבין מציאות ובדיון: ביוגרפיה של ילדה במושבה עניה ושמרנית (פתח תקוה של סוף המאה ה-19), שאביה שולל ממנה את הזכות ללמוד ולהשכיל רק בשל היותה בת, והיא נאבקת על כך בחירוף נפש (קוראת ספרים בגרמנית ובצרפתית ומלמדת את עצמה); ביוגרפיה של נערה הגדלה כבת יתידה בין שלושה בנים, ומחפשת את זהויותיה לא אצל אמה שאינה אהובה עליה, אלא אצל אביה הנערץ, ויחד עם זאת מורדת ובורחת מהבית ומכל מה שהוא מייצג

בעריכת ג' אולני, עיונים בביוגרפיה, 1988), והן בין ביוגרפים לדורותיהם (ראה קובץ מאמרים בעריכת ג'ל קליפורד, "ביוגרפיה כאמנות", 1962). שהרי הכתיבה הביוגרפית אינה מתחייבת להגדרה ז'אנריסטית חד משמעית, וגבולותיה - הנעים בין דיסציפלינות שונות (כמו, היסטוריה, אמנות, חברה, פסיכולוגיה), עמדות השיבתיות מנוגדות (כמו, מוסר, אסתטיקה), והבדלים תרבותיים שבין "הווה" הביוגרף לבין "עבר" מושאו - רק מעצימים ומתחכמים את אפשרויותיה (ראה, עמיה ליבליך, "על מלאכת הביוגרפיה", 1977).

לפיכך, אין תימה שבין השאלות הדומיננטיות השבות ומעוררות את המחלוקת לגבי הביוגרפיה, המובילה שבהן מתמקדת בתיפקודה של הדיסציפלינה כמארגנת אסטרטגיות כתיבה, כלומר: האם על הביוגרף לשמש בתפקיד של היסטוריון, דהיינו, לברור, לתעד ולפרש את סיפור חייו של מושאו, תוך חתירה והיצמדות ל"אמת" ככל שניתן; או שמא, תפקידו זהה יותר עם זה של הנובליסט, אשר אינו רק בורר ומפרש את החומרים ההיסטוריים שבידו, אלא מבקש להעמידם כסיפור מרתק ובעל איכות אסתטית משלו. במלים אחרות, מהי ה"אמת" הביוגרפית: האם זו ההיסטורית או זו האמנותית?

בתקופתנו המודרניסטית, ובעיקר הפוסט-מודרניסטית, שאלה זו הפכה קריטית, כיוון שיותר ויותר ביוגרפים מרשים לעצמם לנקוט במירב החופש היצירתי השמור לכותבי הפיקציה בלבד (פואטיקה ליצנציה), בתמרגם מצבים ודמויות שלא היו ולא נבראו במגמה לשחזור עלילתי מוצלח יותר בעיניהם. לא בכדי מקדיש העורך ג'ל קליפורד ("ב'הקדמה" לאנתולוגיה "ביוגרפיה כאמנות") את מרב הדיון לשאלות אלו שכל עניינן המינון הנכון והמהוגן ביחסי ביוגרף/מושא ביוגרפי, כמו: מידת החתירה של הביוגרף לחייו האישיים של מושאו, הגובלת גם בשמירה על צנעת הפרט; או, מידת המעורבות האינטר-סובייקטיבית של

א סיפור חייה של המשוררת אסתר ראב ("ימים של לענה ודבש", 1998), מאת אהוד בן עזר, פותח במכתב ששלחה לו ראב באוגוסט '79. ראב, שבן עזר הוא בן אחיה והיא אף הפקידה בידו את ארכיונה, פונה אליו בזה הלשון: "בנוגע לענייני הפרטיים אליבא דאמת - איני חושבת שאתה צריך להחשיב אותם והעיקר לא לעשות מהם ביוגרפיה פיקנטית... אני לא החומר לזה... ואיני רוצה להכנס למסגרת כזאת בשום אופן...". בן עזר לא נענה לבקשת דודתו, ושבע עשרה שנים לאחר מותה, הוא מפרסם ביוגרפיה עבת כרס זו על אודותיה, כשהוא מציב מכתב-צוואה זה לא כהתנצחות כלפיה, אלא ככתב הגנה לגביו. כידוע, טבעי הוא לחשוש מביוגרף שעשוי לבחוש בכך ובחייך כטוב בעיניו, וידועות תגובותיהם החריפות של אישים שונים לגבי הביוגרפים שלהם, ובראש ובראשונה זיגמונד פרויד ששלל בגסות את הצעתו של הסופר ארנולד צוויג ידו, לכתוב את תולדות חייו, בטענה: "אני מבוהל מפני האיום שברצונך להפוך לביוגרף שלי... כל מי שכותב ביוגרפיה נידון לשקר, להסתיר, להחניף, להיות צבוע, ולהסוות את חוסר ההבנה שלו". נראה שגם אסתר ראב היתה מבוהלת, והייתי אומרת שבן עזר מביא מכתב זה בפתיחה דווקא, כמו מבקש מהקורא לקחת לתשומת לבו כבר עם תחילת הקריאה, את איסורה המוקדם כדי לשפוט בינו ובינה: האמנם ביוגרפיה זו מוטב היה לה שלא להיכתב, כדרישתה, או טוב עשה שלא שמע בקולה, וכתב כפי שכתב? בעניין אחרון זה, הייתי מוסיפה ואומרת, כי מכתב הצוואה משתמע בדיעבד גם כמפתח וכצהרה פואטית להסכר תפיסתו ומדיניותו של בן עזר בכתיבת ביוגרפיה זו, כתיבה שהיא שונה ואחרת מכל ביוגרפיה מצויה התואמת את הרגלי קריאתנו. במה דברים אמורים?

הזינר הסיפורי המכונה בפינו "ביוגרפיה" היה מאז ומעולם שנוי במחלוקת הן בין מבקרים וחוקרים (ראה קובץ מחקרים

מקום ומראי מקום ביבליוגרפיים), וכן את התהליכים המעבדתיים שבאמצעותם ניתן להגיע אל המוצר הסופי. לפיכך למותר לציין כי סדנה זו יש בה לעורר עניין הן בקורא המצוי והן בקרב סטודנטים וחוקרים שנושא אסתר ראב ושירתה מעורר את סקרנותם.



גולד אביה - יהודה ראב, ובשנה זו עלה ארצה: תחילה התיישב בירושלים הטרומ ציונית, ולאחר מכן בפתח תקווה הבראשיתית, כשהוא לוקח חלק בייסודה ובבנייתה כשהתואר הנלווה לו הוא "חורש התלם הראשון" (ראה בנידון שירה של ראב "לאב", 1929).

ועל כל אלה יש להוסיף גם את הפרקים התחקיריים, בהם מדווח לנו בן עזר על אודות חיפושיו-הוא אחר פרשיות עלומות בחייה של ראב (שחלקן הוא מפענח, חלקן לא), כשהוא נפגש, מתחקר ומראיין את אלה שנתרו מאותה גלריה אנושית שסבבה את ראב בחייה, או את בניהם; כמו כן, הוא משתף אותנו בנסיעותיו בעקבות מסלולי נדודיה וטיוליה של ראב בארץ ובחוץ לארץ, שכה הירבתה בהם. בדיווחים אלה הוא גם מעניק מאותן אנקדוטות פנים משפחתיות, שרק ביוגרף שהוא בן משפחה (שלקח חלק כה קרדינאלי בחייה, בסיוע לה בפרסום יצירתה השירית והוצאתה לאור, וכן בקיומה הכלכלי והפיזי כאשה באה בימים), עשוי לדעת, לתרום ולגוון.

לאור כל זאת, מתקבלת כאמור ביוגרפיה מגוונת מאוד, אם כי אינה עשויה יריעה אחת, ואולי בזאת ייחודה. שהרי, כפי שהראינו כאן, לא הסתפק בן עזר בהרצת הסיפור ובפיתוח העלילה, אלא ביקש להכניס את הקורא גם בסוד כתיבתו כשהוא משתף אותנו בתהיותיו, חיפושיו, בחירותיו וגילוייו. לפיכך, הייתי מסכמת ואומרת, שיחודה של ביוגרפיה זו הוא, בראש ובראשונה, בהיותה סדנא; סדנא המורה לנו לא רק את התוצר הסופי של העיבוד הביוגרפי, אלא חושפת בפנינו את חומרי הגלם עצמם (כאמור, חומרים ארכיוניים וחומרים אקטואליים, ראיונות, כתבות עיתונאיות, זכרונות, סיפורי מסע, סיפורי

ציונות איכרית זעיר בורגנית) אל קבוצת דגניה הסוציאליסטית ואל פועלי העליה השניה (מה שנחשב אז המרת "דת" אידיאולוגית ויצאה ל"תרבות רעה"); ביוגרפיה של צעירה שחוזרת חולה ומוכסת הביתה, ונאלצת להינשא לקרוב משפחה עשיר במצרים (בהרגשה שהיא נמכרת עבור בצע כסף על מנת לסייע במצבם הכלכלי הקשה של הוריה); וביוגרפיה של אשה צעירה שמשלימה עם שממון גורלה הנינוח במצרים, כשלתפע היא שוב מוצאת עצמה מוכה וכואבת, עם הידיעה המרה שלעולם לא תוכל להביא פרי בטן בשל הקדחת ממנה סבלה בילדותה. מכאן ואילך, הופכים חייה של ראב למסע בלתי נדלה של נדודים וחיפושים חסרי מנוח: חיפושים בכתיבתה השירית (החלה בה עוד בנעוריה במושבה), בחיי חברה ערים (בעלה נפטר והשאיר לה חווילת פאר בתל-אביב שהיתה למרכז הבהמה של שנות השלושים), בנסיעות לחוץ לארץ (ללמוד ולהרחיב דעת), בפרשיות אהבה נואשות (ביניהן אהבתה הנוגעת ללב לחוקר שירה צעיר, שעורר בה לעת זקנתה גל של יצירה), ובבריחותיה אל נופים כפריים ואל התבודדות מתמשכות במקומות פריפריים בארץ (כפר סבא, אבן יהודה, כפר יחזקאל, טבעון).

כאמור, בן עזר מעמיד את הביוגרפיה של אסתר ראב כיצירה נובליסטית, אבל כיוון שהוא מקפיד במודע ובמכוון לכבד את בקשתה שלא להדגיש את הפיקנטריה בתולדותיה ולא להאירם רק מהבטם הסנסציוני, הוא משלב אסטרטגיות נוספות של כתיבה ביוגרפית שיש בהן כדי למתן ולדלל. כך למשל הוא מציע חומר תיעודי מארכיונה של ראב, המקיף בין היתר יומנים, חילופי מכתבים, ראיונות וטיוטות שירים; אלא שאין הוא ממדר את כל אלה כנספח בסוף הספר כנהוג, כי אם נוטע אותם בעצם הרצאת הדברים (כשהוא מספר על נעוריה, הוא מביא קטעים ארוכים מ"פנקסה האהוב" עימו היא חולקת את תהיותיה ותסכוליה, לרבות נסיונות בוסר של כתיבה ראשונית; או, כשהיא יוצאת לטיול ארוך באירופה במטרה להירשם ללימודים בסורבון, הוא פורש כעשרים, מתוך המישים, מכתבי אהבה אינטימיים מבעלה המתגעגע במצרים).

בצד פרקים תיעודיים, ניתן למצוא בביוגרפיה גם פרקים היסטוריים: היסטוריה משפחתית הנשזרת בד בבד עם תולדות התחיה הלאומית בארץ ישראל. בן עזר מוצא לנכון להרחיב בתשלובת היסטורית זו (לאומית ומשפחתית), כדי לקרב את הקורא להבנת בית גידולה של אסתר ראב, וממילא - סביבתה החברתית התרבותית והאידיאולוגית, שלמים יהיה בהם כדי להסביר את הגורמים המארגנים של שירתה. כך פותחת הביוגרפיה בעשרים שנה לפני הולדתה (1875), בהפליגה להונגריה שם

ב ספר נוסף שעוסק בראב והקדים ביוגרפיה זו במספר חודשים, הוא המונוגרפיה של צבי לוז "שירת אסתר ראב", 1997. כך שאם אפשר להציע ערכת לימוד או עיון לנושא אסתר ראב, אין ספק ששני פרסומים אלה, הביוגרפיה של בן עזר והמונוגרפיה של לוז, יש בהם כדי לחבור יחד ולהשלים זה את זה לתוכנה מקיפה יותר. שהרי אם הביוגרפיה, כפי שראינו לעיל, באה לספר את קורות חייה של ראב, כשעיסוקה השירי היצירתי הוא רק פן אחד במכלול הדיוקן הביוגרפי שלה, מתמקדת המונוגרפיה אך ורק באותו פן יצירתי שירי זה שלה. במלים אחרות, גם כאן, במונוגרפיה, נחשפת אסתר ראב כאדם, כאשה וכאישיות תרבותית הומניסטית (שלא לדבר פוליטית), אבל כאמור, חשיפה זו נערכת במסגרת עולמה הפנימי בלבד. צבי לוז קורא את אסתר ראב ומציג את אסתר ראב באמצעות הטקסטים השיריים שלה ותו לא. בהערה ב"הקדמה" הוא אפילו מוסיף מלעסוק בסיפוריה הקצרים, בכתבו שם: "בתקופות שונות חיברה... סיפורים אותנטיים ומלאי חיים ופעולה... אבל מונוגרפיה זו מיוחדת... לשירה בלבד - ולא יידונו בה סיפורים אלא אם כן יש בהם כדי לסייע בהבנתם של שירים" (שם, עמ' 9), כך שרק על ידי בדיקותיו ההרמנויטיות והאנליזות הביקורתיות שהוא מטעין בשירים אלה, הוא ממפה ומשרטט את האנטומיה הרוחנית והאמוציונלית שלה, בחותרו לפענח את צופניה הפואטיים וממילא את דיוקנה היצירתי.

ניתן להוסיף ולומר כי צבי לוז לשיטתו, סוקר את הקורפוס השירי של ראב כמו ממעוף ציפור, ושלא כמו הביוגרפיה, אין הוא מתאר אותו על דרך הרישום הכרונולוגי, אלא על דרך הרישום הפנומנולוגי. יבולן המצטבר של שישים שנות שירה ויותר (1919-1981) מתאגד בפניו כמקשה יצירתית אחת, בה הוא מבקש לאבחן לא רק את המיחזך אותה ברמה התמטית, הצורנית והלשונית-פיגורטיבית, אלא בראש ובראשונה את אותה תפיסה פואטית כוללת המשתמעת כעיקרון מרכזי מובנה הקושר בדיעבד את כל ביטוייה לתופעה בעלת חוקיות והתפתחות לכידה. לוז מכנה עיקרון זה בשם "הגורם המכונן", כשהוא מבהיר לקורא כי החוקיות שהובילה את ביטוייה השיריים של ראב במשך שישים שנות יצירה היא "הקונקרטיות של הארץ", שבמראותיה

הראשונים (מה שנקרא "מראות שתיה"), היתה למקור נביעתה ושפיעתה השירית כתוכן וכשפה; (ובלשונו של לוז: "הגורם המכונן של שירת אסתר ראב - המרכז הפואטי תמטי הקובע מלכתחילה את כל גילויי הבעתה הצורניים והתוכניים - הוא הקונקרטיות הנתונה בעין, המעידה על עצם ישותם הבלתי מפוקפקת של גורמי המציאות. אלה הגורמים הנתונים לה משחר ילדותה (בארץ הזאת). קונקרטיות זו של מראות ילדות ראשונים, היתה כה קריטית עבור ראב, טוען לוז, שהיא התנתה את איכות יצירתה: "כאשר היא חווה את מראותיה, מתנשאת שירתה לגבהים של השגים אמנותיים, וכאשר היא מתנתקת מן המראות שלה - ולעיתים התנתקה... נרפית שירתה ..." (שם, עמ' 9-10). לוז גם עורך אנלוגיה בינה לבין ביאליק, לגבי עמדה פואטית זו, שהרי אם ביאליק הסביר "את הסתלקות הקסם שבמראות (השתיה) בהתבגרות ההכרחית ובאובדן הנאיביות הילדותית", אסתר ראב לא איבדה קסם זה עם התבגרותה. ההפך הוא הנכון. ראב שימרה "בהגיגה הפנימי" חוויות שתיה אלה, ומאותה ראייה נאיבית ובלתי אמצעית (על פי מסתו של פי' שילר "על השירה הנאיבית והסנטימנטלית") היא ניזונה כ"ילדה נצחית". אלא שמכאן גם נבעו קשייה היצירתיים. וכך כותב לוז: "היתה לה בעיה: לא בעיה ביאליקאית של השתנות הראיה מתוך בגרות, אלא השתנות העולם והנתונים: המראות עצמם נשתנו לה; תהליך היסטורי של אורבניזציה והפרחת השממה שינה את גורמי היסוד של עולמה, את עצם מראותיה של קרקע-ארץ-קטנה בתולה ובראשיתית". במלים אחרות, לאור השינויים הדרסטיים שחלו בפני הארץ, ועם הריסתה של הסביבה הנופית הטבעית בה גדלה, נמצא ראב תלושה ומנותקת לא רק מסביבתה, אלא גם מאחיותה במקורות שירתה. ומוסיף לוז ומדגיש כי שינויים אלה איימו עליה, לא רק עם סוף הבניה לאחר קום המדינה (שנות החמישים והשישים), אלא עוד שנים לפני כן, בשנות השלושים, כאשר פתח תקוה של ילדותה הלכה ונבלעה, כבר אז, כ"פרבר של תל אביב הכרכית".

כאן דרך אגב מאשרת הביוגרפיה של בן עזר את המונוגרפיה של לוז (כפי שבגילויים אחרים בחייה, הן שבות ומאשרות זו את זו), ובעניין זה: כוכור, בן עזר מרבה לתאר את נדויה של ראב בארץ, בחיפושיה אחר מראות ראשונים שנגיסת הדחפורים והטרקטורים עדיין לא הגיעה אליהם לכרסמם. כלומר, בריחותיה משנות הארבעים ואילך להתגורר בבית בודד בפרדסיה העבותים של כפר סבא או אבן יהודה, נבעו לאו דווקא ממצבי רוח של אכזבה או יאוש של אשה בודדה. להפך, זה היה אקט של חיות, של תשוקה עזה ליצור

ולשרוד כאדם וכמשוררת. שהרי ראב מסרבת להשלים עם מצב זה של ארץ מתנערת מנופיה, ואם מחד היא חשה נרדפת על ידי ההרס האורבני המאיים להרוס את גורמי המציאות הארצישראלית שכוננו את יצירתה, מאידך היא נאבקת עימו, לא מסכימה להידלדל ולהיאלם.

כאמור מאבקה של ראב עם האורבניזציה המואצת, לא תמיד הוכתרו בהצלחה, ומכאן, לפי לוז, תופעות השתיקה הפוקדות אותה, בעיקר זו שארכה כאחת עשרה שנה (1936-1947). קביעה זו של לוז לא עולה בקנה אחד עם חוקריה האחרים של ראב, ובעיקר עם דן מירון. ואכן, אם אהוד בן עזר תולה שתיקה זו בנסיבות האישיות הקשות שקרו אותה בשנות השלושים והארבעים (מות בעלה וגירושיה מבעלה השני), הרי דן מירון מייחס זאת לנסיגתה מתחרויותיה עם המשוררות בנות זמנה (בעיקר עם רחל), וכן לנסיגותיה הכושלים להתקבל אצל הממסד התרבותי המרכזי (עיתון "דבר", (ראה ספרו "אמהות מייסדות, אחיות חורגות", 1991). בפרק האחרון ("פולמוס של הערכות"), מקבל לוז את גירסתו של בן עזר, אך שולל מכל וכל את פרשנותו של דן מירון בנידון, ובעיקר את דרך הצגתו את ראב כמשוררת "זולה גאה" בעלת אופי "אמיץ קשה" הנוקטת

ב"אסטרטגיה מסובכת" של "מגננה" ו"בהלה" כאילו "מערכות הספרות הן מערכות כוחניות, שעלייתן וירידתן של דמויות במערכת מבטאת מאבקי כוח על יוקרה והשפעה" (עמ' 211-212). אסתר ראב, מתפלמס לוז עם מירון, מימיה לא נדחקה לחוגים ספרותיים, לא נאבקה להתקבלות, כפי שהיא עצמה העידה בשיריה ובשיחותיה (וכפי שגם הביוגרפיה של בן עזר מורה, בדיעבד); כלומר, גם את שתיקתה בת אחת עשרה השנים יש להסביר על רקע ניתוקה המאולץ מחוויות השתיה שלה, ועובדה, כאשר היא שבה ומתחברת אליהן, ואפילו לעת זקנה ושיבה, שירתה עולה כפורחת (ב-1972, בהיותה בת 78 פרסמה ספר שירים בשם "תפילה אחרונה").

בין פרקי הספר המעוררים עניין ביותר, הייתי מציינת את אלה המופיעים תחת הכותרת "ים תיכוניות" (על המודעות הילידית המקומית של ראב, עוד בטרם נדונה מודעות זו במונחים אלה); "אני עולם אלוהים" (על עמדתה הרליגיוזית החילונית של ראב, היוצרת לה אלוהים פרטי משלה); ו"גאוות אשה" (על תפיסותיה המשוחררות והנועזות בדבר נשיות וגבריות והזרימה החופשית ביניהם, גם אם המחבר אינו נעזר באפשרויות התיאורטיות של חקר המגדר).

## דרור אלימלך

### שניים לאקיקו

1.

אַחְרֵי שִׁיבְּאוּ כְּמַעֲט כָּלֵם

מִבֵּיתוֹ הַמְּפֹאָר

שֶׁל הַמְּשׁוֹרֵר

אַחְרֵי שִׁיבְּאוּ

בְּלֵיל אֲבִיב שְׂרָבִי

אִישׁ אִישׁ לְבֵיתוֹ

מִי בְּרַכְּבוֹ הַמְּפֹאָר

מִי בְּרַגְלָיו כְּסוֹס מְשַׁכְּלָל

הֵיִתָּה אֶקִּיקוֹ, נְעֵרָה עֲדִינָת פָּנִים,

הֵיִחִידָה שֶׁהִתְעַכְּבָה וּמְצָאָה חֲלוֹזִין

לְלֹא בַּיִת.

חֲלוֹזִין עִירִם

מִזְדַּחַל וְהוֹלֵךְ

כְּלִפֵּי יָרֵחַ חֲרָמְשִׁי

דָּק.

חֲלוֹזִין כֹּזֵה,

קֶשֶׁה לְמַצָּא אֶפְלוֹ בִּפְּנֵי, אֲמַרְהָ.

2.

הִיפְּנִית,

הַמְּפַנְמָת, הַרְצִינִית,

לְאַחַר שֶׁבְּצֵעָה מִחֹל בּוֹטוֹ,

בְּתַנּוּעוֹת מִינִימָלִיּוֹת, מִתּוֹךְ מְדִיטָצִיָּה עֲמֻקָּה,

נִתְּנָה גַם טְפִיחָה קְטַנָּה

עַל בְּטָנִי

וְשֶׁאֵלָה: אֲבִטִּיחָ?



# להאיר את ההשג

## שרה הלפרין

הלל ברזל: שירת התחיה: אמני הז'אנר, ספרית פועלים, פואטיקה וביקורת 1997, 765 עמ'

יבול המבורך של פרופ' הלל ברזל - מבכירי חוקרי הספרות העברית ומוריה - במחקרים פואטיים, היסטוריים ומתודולוגיים בספרות העברית החדשה, נוסף ספר חדש: "אמני הז'אנר". ספר זה הוא כרך רביעי בסידרה המקיפה של מפעלו - תולדות השירה העברית מתקופת חיבת ציון ועד ימינו. ויחד עם ספר שני, שראה אור בסמוך לו, בשם "מן הסתום אל המפורש: שמחת עניים לנתן אלתרמן (רמיזות לתנ"ך ורמיזים לשקספיר)", עולה מספר ספריו של ברזל לשלושים ושניים (ל"ב).

הספר "אמני הז'אנר" הוא חוליה חשובה בסידרה של תולדות השירה העברית החדשה במאה ועשר השנים האחרונות המקשרת בין שתי תקופות: שירת התחיה ושירת ארץ ישראל. הכרך הראשון הוקדש לשירת "חיבת ציון" (תשמ"ח - 1997), שבשעתו נבלעה במידת מסוימת בשירת ההשכלה. הכרכים השני והשלישי יוחדו לשני הגדולים שבמשוררי מחצית המאה העשרים: "שירת התחיה: חיים נחמן ביאליק" (תשנ"א - 1990); "שירת התחיה: שאול טשרניחובסקי" (תשנ"ג - 1992). הכרך הנוכחי - "שירת התחיה: אמני הז'אנר" (תשנ"ז - 1997) - הוא השלישי במחזור של שירת התחיה והרביעי, כאמור, בסדרת תולדות השירה העברית. הכרכים הבאים, שיוקדשו בוודאי לשירת ארץ ישראל, יבואו לאחר שיראה אור הכרך החמישי בסידרה זו העוסק במעבר משירת התחיה לשירת ארץ

ישראל, הקורם כבר עור וגידים. מי שנוטל את הספר "אמני הז'אנר" לידיו משתאה בוכח החומר העצום - הישיר (ביצירות עצמן) והעקיף (במכתבים, גאומים, רשימות, מאמרים וביקורות), שעליו השתלט, במיומנות מקצועית ובנאמנות היסטורית, פרופסור הלל ברזל במבצע יחיד, בלי עזרת צוות הנדרשת לעבודה כזאת. בין 765 עמודיו נכלל גם חלק של הערות צפופות באותיות קטנות, המהוות מעין ספרון קטן. "ספרון" זה מכיל תוספת פרטים וציונים תיעודיים, שהכללתם בגוף הספר היתה מעכבת את התיאור השוטף בו.

ההערות ממלאות תפקיד נוסף. מכיוון שהמחבר רואה כתיבה היסטורית כסוגה של שבת, שמתפקידה להאיר בזיכרון הקולקטיבי, עד כמה שאפשר, את ההישג ולא את הפסולת, לכן תיאור היצירות במחקרו הוא עקרונית פואטי ולא שיפוטי. בזה הוא רואה את ההבדל בין היסטוריה רגילה להיסטוריה של האמנות, והשירה בכללה. בעוד שההיסטוריה הרגילה עוסקת בכל מה שקורה - בטראומות, מאבקי שלטון, כשלונות, מלחמות, נדודים וכדומה - היסטוריית האמנות מעלה על נס את הישגי הרוח וערכי התרבות. אין זה מתפקידה להסב את תשומת הלב ליצירות חלשות ונחשלות ולטאטא אותן, אלא להציג את המיטב שביצירה ואת גדולתה. ואכן, עצם המבחר של האישים והיצירות בהיסטוריה של האמנות הוא מסוג השבת, הוא מצביע על המשוכה הראוי לתשומת לב.

כך הלל ברזל בהיסטוריוגרפיה שלו. את כל המשוררים הנבחרים על ידו לדיון - הוא משתדל להציג במיטבם, בהשיגיהם המתגלים כשמתבוננים במכלול של יצירתם. עם זאת אינו מתעלם מהשגות על משוררים ושירים, והוא מתייחס אליהם בפרק האחרון

שבספר הדן בהתקבלות (של יצירות המשוררים) ובהערות ארוכות לפרק זה ולפרקים אחרים. אלה מאזנים את חובת הדיווח ההיסטורי על כל הנאמר והמשתמע על היצירות (כולל גינויים והתעלמות מכוונת), עם ראייה לא-משוחדת ("מפרגנת") של הישגים ראויים לשבח, ומציגים אותם בפרופורציות הנכונות.

בכינוי "אמני הז'אנר" מכנה הלל ברזל את חמשת המשוררים הנודעים מן המשמרת הצעירה בדורו של ביאליק: זלמן שניאור, יעקב כהן, יעקב שטיינברג, יעקב פיכמן ודוד שמעוני (שמעונוביץ). להם הוא מייחד את הספר שלפנינו מכמה סיבות: הם היו בני דור אחד בתקופת התחיה (נולדו באותו עשור: תרמ"ז - 1887, תרמ"ה - 1881, תרמ"ו - 1886), שהגיעו לפסגות ביצירתם; הם זכו להערכה מיוחדת של בני דורם; וקיבלו את אישורו הנלהב של גדול משוררי התחיה, חיים נחמן ביאליק, שקירב אותם, תמך בהם והיה להם מעין "דמות אב" בדרכם הספרותית. טבעי על כן, כטענת ברזל, לראותם כקבוצה נבחרת של "כוכבים" המקיפים את "שמשים", כפי שרמז ביאליק בהבחנתו, שבכל תקופה בתולדות השירה יש "פליאדה" - כוכבים זוהרים המאירים את פני השירה. בהתאם לכך מעמידים חמשת המשוררים האלה - יחד עם ביאליק וטשרניחובסקי - "פליאדה" של שבעה "כוכבים" זוהרים בשמי השירה.

המונח "פליאדה" לקוח מן המיתולוגיה היוונית, שם הוא מורה על שבע הבנות של אטלס שהפכו לקבוצת כוכבים. מונח זה עבר גם לשירה האלכסנדרונית, שם כונו שבעת המשוררים הטרגיים הטובים ביותר (בסכיבות המאה השנייה לפני הספירה) בשם "פליאדס". בצרפת כונתה בשם זה

"פליאד" קבוצה של שבעה משוררים נבחרים מן החצי השני של המאה השש-עשרה. ובאופן כללי משמש המונח "פליאדה" בהוראה של קבוצה, לרוב בת שבעה אנשים נודעים, מוכשרים ומבריקים. ברזל מסב את תשומת-הלב לשימוש של ביאליק במונח "פליאדה", ולהכללתו בה את חמשת המשוררים הנזכרים ("אמני הז'אנר", עמ' 11-12). בכך משמש ביאליק אסמכתא מאשרת לבחירתו של ברזל במשוררים אלה כקבוצה נבחרת בספרו הרביעי על תולדות השירה העברית החדשה. את יריית הפתיחה לגיבוי סמכותי של סופרים אלה ירה ביאליק במאמרו "שירתנו הצעירה" (תרס"ז), שהדחף העיקרי לכתיבתו היה כנראה פרסומם של שלושה ספרי שירה שכתבו המשוררים הצעירים: יעקב כהן (תרס"ז), יעקב שטיינברג (תרס"ה) וזלמן שניאור (תרס"ז). אליהם צירף ביאליק כהרצאות ובדברים שבעל-פה, את דוד שמעוני (שמעונוביץ) ואת יעקב פיימן בדברי הלל ושבח שאינם נופלים מאלה שהשמיע על שלושת המשוררים הקודמים (שם, עמ' 12).

את הקונסטלציה ה"כוכבית" הזאת - של תלות כוכבי הפליאדה בקרבתו ובכוח משיכתו של ביאליק (ובמידת מה גם של טשרניחובסקי) - ממחיש הלל ברזל בפרק הראשון שבספר הנקרא "בעקבות ביאליק וטשרניחובסקי - הפליאדה".

בפרק זה מתוארת זיקת ה"פליאדה" לביאליק וטשרניחובסקי מנקודת מבט ביוגרפית: כיצד הכירו חבריה את ביאליק, הסתופפו בקורת ביתו ונהנו מעצתו ועידודו; כיצד נפגשו עם טשרניחובסקי ולמדו ממנו טכניקות וצורות פואטיות; מה היו מסלולי נדידתם במרכזים הספרותיים שבאירופה, במיוחד אודסה וורשה, וכיצד מצאו עבודה כעורכים בבטאונים שונים, כמתרגמי טלגרמות לעיתונים ומחברים של שירים ומאמרים.

שמונת הפרקים הבאים מתארים את הנתב המיוחד של כל משורר ומשורר ביצירתו ואת ייחודו הרעיוני והפואטי.

את עיקר ייחודו של זלמן שניאור בשירה העברית רואה הלל ברזל בפיתוח הפואמה הגדולה - מתרוות שירים גדולה המחוברת מפרקים ראשיים ומשניים בשרשרת פיוטית ארוכה. אמנם גם ביאליק וטשרניחובסקי כתבו פואמות (ביאליק כינה את שלו בשם "שירות"), אבל מספרן מועט ומתכונתן פשוטה. לעומת זאת שניאור, שהפואמות שלו תופסות כרך שלם, הרחיב את יריעת הפואמה ליצירה מקיפה ומועצמת, המצטיינת בתמטיקה מגוונת וחובקת-עולם - מסער קוסמי של כוחות מיתולוגיים הקוראים למרד ולהרס ועד לרגש אנושי מתפעם מקו של יופי ורעד של צליל מתנגן, מחזיון פיוטי ממריא ומשא נבואי זועם ועד לליריקה

רומנטית על יחסי גבר-ואשה, שבחושניותה היתרה מופקעת מתחום הרוך והכבוד הראוי לאשה.

שניאור ניסה - כפי שמראה הסיקור האנליטי היסודי שבספר - להעמיד את הפואמה שלו על בסיס של גדולה ותפארת. בהתאם לכך בחר את מושאי תיאוריו: נופי מדבר רחבי-היקף, איתני טבע כבירים אפופי הוד



קדומים, וסערות-דם ארוטיות של האדם באונות מתפרצת.

נושאים אלה מעצב שניאור בעושר לשוני בפואמות ארוכות שנתקבלו בשעתן בהתלהבות על ידי הקוראים. מהן נזכיר, לדוגמה, את "סהרה" (1903) שבה המשורר פונה ל"הוויה המועצמת: המדבר האפריקני, הגדול שבמדבריות העולם" (שם, עמ' 58); "התדעו מה סיפר לי הקור... (1905), פואמה הנעזרת בחומרים תמטולוגיים מתרבויות שונות ההולמים זירות רחבות ודמויות בעלות כוח (כיניה פרומתאוס שגנב את האש ממשכן האלים ומסר אותה לבני-אדם, שם); "בהרים" (1908), שנכתבה בהשראת הרי האלפים בשוויצריה. פואמה ארוכה זו מורכבת מחמישה פרקים המתחלקים לעשרים פרקי-משנה, שתי פתיחות וחתימה. נזכיר גם את הפואמה "לוחות גנוזים", המביעה געגועים למיתוסים האליליים הקדמונים שנדחו מן היהדות הקנונית בימי הנביאים; ואת הפואמה "וילנה" (1917) המבטאה פן אחר ביצירתו של שניאור - הפן היהודי המתפעל מאהבת-התורה של כל שכבות העם בוילנה, מרכז הלמדנות המפוארת וזקיפות הקומה היהודית באירופה. פן זה מצטיין בגישה רחמיאית של המשורר, המזדהה עם אחיו רווי-דם הפרעות שפרעו הגויים ללא רחם ביהודים. על יופיה

וחוסנה הפנימי של היהדות במרכז זה שר שניאור ברגש חם.

בניגוד לשניאור, שנמשך בדרך-כלל החוצה - לתרבויות זרות ולמיתוסים אליליים קדומים - פנה יעקב כהן פנימה - לתרבות ישראל - ושאף לטפח את אוצרות הרוח שלה. הוא סיגל לעצמו את השם "אריאל", כינוי לירושלים ולמזבח שבמקדש, בחתימה בשם זה על מאמרים ורשימות שפרסם ובעיצוב דמות אריאל כגיבור בשירתו. המשא הגדול "חזון אריאל", מבטא את השאיפה להתגבר על המוות, "להיות כאלוהים בשותפות עמו לקדם את העולם שיצר [...ולהגיע] אל שערי הנצח" (שם, עמ' 268). רעיון מרכזי זה מגלם כהן במערכת הגותית-פילוסופית מעמיקה בשלושת הספרים המכונים את "חזון אריאל": "נדודי אריאל", "זמירות אריאל", "ספר הרמזים" וחתימה קצרה בשם "גם אלה דברי אריאל".

יעקב כהן ראה את עצמו כמעין גלגול של העלם-השליח ב"מגילת האש" של ביאליק, שנטל את שביב האש, שארית האריאל, שמלאך היגונים הציל מבין האבנים השרופות על הר הבית בזמן החורבן, ולשם שמירתו הוא מקדיש את חייו ביצירה ובפעילות חינוכית-ציבורית. הוא גם יסד את ארגון "עבריה", שממנו צמחה "ההסתדרות לשפה ולתרבות יהודית", לימד-וחינך בבי"ס תיכון, הרצה על ספרות עברית ושירת ימי הביניים במכון לחוכמת ישראל בוורשה וערך בטאוני ספרות ובראשם את "התקופה".

במטרה להחיות את הבימה העברית, חיבר יעקב כהן דרמות פיוטיות על נושאים מן ההיסטוריה היהודית מתקופת התנ"ך ואילך. אמנם היתה מסורת מצומצמת לז'אנר המחזה הפיוטי (רמח"ל, מתתיהו שוהם), אך ההסר היה גדול. כהן התמסר לפיתוחו, ובלשון שקולה, מחורזת, ובסגנון גבוה, הרבה לחבר מחזות פיוטיים (ביניהם זכו לפרסום מיוחד "הנפילים", על שאלות חיים ומוות, אהבה ושנאה; "בלוז", העיר האגדית שתושביה זוכים באריכות ימים כי אין למלאך המוות רשות להיכנס לתוכה, ועוד). המחזות הרבים תופסים כרך שלם משני כרכי כל כתביו, ואף-על-פי-כן רק מחזה אחד ("דוד מלך ישראל") הוצג בתיאטרון לבני הנעורים. הצגת המחזה עלתה יפה וזכתה להערכה, אך הלשון הפיוטית הגבוהה, שבה נקט כהן במחזותיו, מנעה את הצגתם של יתר מחזותיו.

התפעלות מן הניצוץ הלאומי הבווער בנפשו של ז'בוטינסקי, הביאה את כהן לחברות בתנועה הרוויזיוניסטית, שממנה נפרד לבלי-שוב כשז'בוטינסקי פרש מן התנועה הציונית. מאז חדל מכל עיסוק פוליטי והתמסר לספרות ולתרבות.

ביטוי לאומי לב של היסטוריון השוחה נגד הזרם יש בהתייחסותו של הלל ברזל לשירו הידוע של יעקב כהן, "בריונים", ששורות

תהליכים נצחיים נטולי גבולות" (שם, עמ' 542).

"ליריקה אפית" היא הכותרת שמציב הלל ברזל בראש הפרק הזה, לומר לקורא שמיזוג הלירי-האפי הוא תו-היכר ליצירת פייכמן. מצד אחד הצטיין פייכמן באמנות-הנוף, בזיקתו המיוחדת לציורי הנוף בטבע, שהם יסוד אפי מובהק, מצד שני הוא ביטא בסגנון לירי רך ומעודן את רחשי הלב והלכי-הנפש. שני היסודות האלה מתמזגים בשירתו באופן שמראות הטבע הופכים לבכואה למצב נפשי, וכך תמונות נוף ורחשי-לב משקפים זה את זה, כשתהליכים בטבע מקבילים בסמליותם לתהליכים נפשיים של האדם ולהיפך.

הפואמה הדרמטית היא ז'אנר-ביניים שפייכמן פיתח לאחר עלותו לארץ ישראל. הדרמה, כידוע, מתבססת על נפשות פועלות שמדברות זו עם זו, אך כאן אופן הדיבור הוא מונולוגי ולא דיאלוגי, וסגנון הדיבור הוא אחד - סגנונו של המשורר - ולא כזה המתאים לכל דמות ודמות. לפיכך אין כאן התפתחות למחזה שלם, והיצירה נשארת "גבולותיה של יצירה פיוטית תיאורית נרחבת, שהכינוי פואמה הולם אותה" (שם, עמ' 475).

הפואמות הדרמטיות נכתבו בהשראתם של נופי הארץ, נושאייהן שאובים בעיקר מן התנ"ך ומן ההיסטוריה של עם ישראל ואופן עיצובן הקונקרטי-החי מעלה את יצירת פייכמן לשיא מרשים. מביניהן נתפרסמו בעיקר "רות", "שמשון בעזה", "אבל דוד", "יואב", "עליית הבעש"ט" ו"ביריניקה", הממוזגות במלאכת-מחשבת תיאורי נוף נפלאים עם מבט חודר לנפש האדם ותהפוכותיה.

דוד שמעוני, שמפעל חייו הפיוטי והאידיאולוגי-חלוצי נפרש בשני הפרקים: "אידיליות ופואמות", "הליריקה, המשל והסאטירה", ניכר, כיתר כוכבי הפליאדה, בעושר של שירים שנכתבו בז'אנרים שונים. השירים הליריים ניזונים ממראות הטבע בעולם, מריגושי המעמקים של הנפש האנושית ומסתמכים במידה רבה על הדמיון, המעצים את ההתרשמות מן הסובב, ועל ההיזה והחלום המנשאים את האדם אל השגב והרוממות.

המשלים והסאטירות מגלים, בלשון חיה מדוברת (בניגוד ללשון התנייכית הנמלצת של יל"ג במשליו), התבוננות חריפה בטבע האדם ובטיב מעשיו וביקורת נוקבת על הירידה המוסרית של האנושות בעולם, המתפיפת בהומניות שלה. ירידה מוסרית זו הביאה להתאכזריות הנוראות עוד במלחמת העולם הראשונה, במיוחד ביחס ליהודים חסרי-ההגנה באירופה, שסבלו מהתעללויות, פרעות והריגות זדוניות. היא ניכרה גם במעללי השלטון הבריטי בארץ בזמן המנדט. קלונו של שלטון זה מוקע בסאטיריות שנונה בגילויים של צביעות

צורתן במבנים של סונטות שלמות ושל סונטות מקוצרות. את הסונטות השלמות הוא מסדר במערך הניגודי הסימטרי המקובל: שני המרובעים (בתים בני ארבע שורות כל אחד) מציגים את התזה, ושני המשולשים (בתים בני שלוש שורות) מבטאים את האנטיתזה. הסונטות המקוצרות אינן מקיימות את כלל הזה"ב, מסתפקות במספר שורות קטן יותר ולעתים אף במערך נושאי שונה: חד קוטבי (שיש בו רק תזה) במקום מערך דו-קוטבי (של תזה ואנטי-תזה).

במערכים אלה שר שטיינברג על הנושאים שנגע בהם בשירתו הלירית הצרופה, ובמיוחד על הניגודים שבאהבה ובגידה, בציפיית-שווא לשעת החסד שתכתיר בהצלחה את חיפושי האושר, ובאכזבה הגדולה, שאחר הציפייה-והאשליה, מאי-יכולתו של האדם להתמיד בטוב.

שטיינברג גיוון את כתיבתו גם בחיבור קינות, אודות, משלים ועוד. אך ייחודו ניכר בעיקר במחזורי הסונטות שלו, ובראשם המחזור הידוע "סונטות מבית הקפה". במחזור סונטות זה "עובר הדגש מן הזמן, המאיים את האהבה ואת החיים, אל המקום כזירת התבוננות באפסות האדם. [...] הדעת צריכה להינתן לחוסר המשמעות של הקיום האנושי, שהאני המתבונן מתוודע אליו בשבתו בודד בבית הקפה. שטיינברג מקדים בהתבוננותו את האקזיסטנציאליזם הפסימי משנות הארבעים ואת תיאוריו של ז'אן-פול סארטר בספרו "הבחילה" (שם, עמ' 400).

הפרק על יעקב פייכמן הוא בעצם מונוגרפיה עשירה וסיקור היסטורי מקיף על יצירתו של משורר-אמן, שנמנה עם "כוכבי הלכת" סביב ביאליק ונהנה מהדרכתו ועידודו. גם יצירתו של פייכמן, כזו של המשוררים האחרים ב"פליאדה", זכתה לשפע של שירים במיגוון של ז'אנרים. אולם ייחודו של פייכמן הוא באמנות הציור - בצירוף ז'אנרים שונים ומיזוגם ביצירה אחת. כך צירף פרוזה-ושירה ב"שירים בפרוזה" שלו, ליריקה-ואפיקה בפואמה הלירית שלו ואפיקה-ודרמה בפואמה הדרמטית שלו.

ב"שירים בפרוזה" נמצע המשורר מנורמות ז'אנריות פיוטיות שכיחות כחריזה, טורים שקולים ועוד. חרף זאת הוא מגביר את הציוריות בדימוי, בצבע, בהאנשה ובסמל, ומבטא את החוויה בתמונתיות עשירה בצבעים ובצורות, כשהנושאים לקוחים לרוב מתופעות טבע הקשורות בזמן, כגון: "תשרי", "המלקוש", "כלניות מאוחרות" ועוד. בשירים-בפרוזה אלה מבטא המשורר את אמונתו "כי ניתן להעצים ולהאדיר פינה קטנה, גדורה, ולראות בה עולם ומלואו. שירה שתכליתה להראות את העולם, התבל, ואת היקום כולו, אינה חייבת בהסתכלות מתפשטת היוצאת מתחום לתחום, אלא די לה במוצג מוגבל בגודלו: ציפור, גמל, עץ או פרח, הר או חלקת שדה, כדי להכיר בהם

הסיום שלו - "בדם ואש נפלה יהודה / ובדם ואש יהודה תקום!" - אומצו על ידי תנועת בית"ר בימי המאבק הבריטים כשיר הימנוני-כמעט שעליו התחנכו חבריה. ברזל מזכיר ששורות אלה היו קודם-לכן, בימי העליה השנייה, לסיסמת ארגון "השומר". כמו-כן אינו נרתע מלהתייחס גם לניסיון של הממסד הפוליטי להכתים את כהן בתו של ימני קיצוני ולהתעלם מיצירתו. בהפרכתה של האשמה זו יש משום תיקון עוול היסטורי שנעשה למשורר גדול, שהיה גם איש הגות ומלומד חשוב (השתלם באוניברסיטאות ברן ולוזאן בשווייצריה וקיבל תואר דוקטור לפילוסופיה).

יעקב שטיינברג - כעולה מן הפרק שברזל מקדיש לו ברגישות של חוקר בעל-לב ("בעל-לב" - תרתי משמע, כי אמני הז'אנר הוא ספרו ה-ל"ב של ברזל) - מתייחד בשירתו הלירית הצרופה, המביעה באיפוק אמנותי את רגשות היחיד העמוקים, באופן הכובש את לב הקורא. בשירה זו מופיע האדם כישות חולמת, שואפת וכמהה, אך חסרת-אונים מול ההפכים שבמציאות הריאלית. הפכים אלה - שבראשם: חידלון במקום קיום, חלופיות מול הנצח, אשליה מתוקה כנגד התפכחות מרה ויגון במקום שמחה - שמים לאל את כל תקוות האדם. אליהם מצטרפים ההפכים שבהתנהגות האדם ורגשותיו, כגון: צביעות במקום יושר, שנאה במקום אהבה וניתוק במקום רציפות, המגבירים את צער האדם ומתסכלים אותו. בייחוד מציקה למשורר הכרת המעבר מ"יש ל"אין", מתהליך הצבירה של האדם, המתחיל בימי הבחורות, אל תהליך ההתפוררות וההתנדפות בגיל הזיקנה. תהליך עצוב זה מביאו למסקנה הפסימית שמהלך החיים אבוד מלכתחילה - שהשליה המגיעה לשיאה במוות, שמה לאל כל חיוב ומביאה את הקץ על כל דבר טוב. כך הופכים בשירתו האהבה לתיסכול, השמחה לעצב והאושר לאכזבה ולייאוש מפני שהכול מתגלה לבסוף כהבל ורעות רוח.

השקפה פסימית זו על יגון האדם וגורלו בולטת גם בפואטיקה של שירתו. זו עומדת בסימן הקיצור והצמצום, שהרי אם הכול הבל, מה טעם להשתפך ולהכביר מלים? די לבטא את היגון בקצרה, בתמונות סמליות שהן תמציתיות ועם זאת מטוענות רגש ומעוררות מחשבה.

שטיינברג פונה, אפוא, אל הפכים הקטנים של החיים, אל הרגש הדק והיופי הפנימי. הוא כותב שירי אהבה מעודנים בצד שירי תוגה קוהלתיים, פורט על נימים דקות ומשמיע צלילים כבושים ומאופקים. כך הוא מפתח את השיר הלירי הצרוף ואת הסוגסה המרוכזת, שיר זה"ב, המתאים לביטוי מרוכז של ניגודים הכולל ארבע-עשרה (זה"ב) שורות.

שטיינברג מרבה בחיבור סונטות ומגוון את

וחבלנותו הנפשעת בבניין הבית הלאומי שהוא התחייב להקים ליהודים הנרדפים בעולם.

נוסף על ז'אנרים אלה, כתב שמעוני גם בלדות, אגדות, פזמוני-עם ועוד. אולם את מקומו בכותל המזרח של שירת התחיה העברית קיבל בעיקר בזכות האידיליות שלו, האידיליות החלוציות הארצישראליות שפיתח ביצירתו.

אם כי אבי האידיליה בשירה העברית הוא שאול טשרניחובסקי, דוד שמעוני יכול להיחשב לבונה המסור שלה. כתיבת האידיליות היתה לו למפעל חיים, ובה השקיע את מיטב כשרונו וחזונו. לעומת טשרניחובסקי שתיאר באידיליות שלו הווי יהודי רוסי אידילי של חיים בריאים ופשוטים, תיאר שמעוני מציאות תוססת המתהווה בארץ ישראל על ידי חלוצים, אידיאליסטים יהודים שעבדו את אדמת מולדתם בתנאי רעב, שרב וקדחת. לחלוצים אלה מקדיש שמעוני את מיטב האידיליות שלו, שנתקבלו בהתלהבות על ידי בני הדור והפכו לחלק מתוכנית הלימודים בכל בתי-הספר שבארץ. מבין המפורסמות שבהן נזכיר אחרות:

"ביער בחדרה" - בה מתוארת חבורת צעירים (בראשות אב רוחני המסמל את א.ד. גורדון) החוטבת עצים ליד המושבה חדרה בימי העליה השנייה. עצים אלה ניטעו בשעתם כדי להדביר את הביצה הממארת השורצת ביתושי הקדחת, ועתה נשתנה ייעודם. תוך כדי עבודה ושיחה מתגלים טיפוסים החלוצים השונים, ששמעוני מיטיב לתאר את שונותם האישית בצד מאוחדותם הרעיונית הקושרת אותם בחבלי אהבה ומסירות לארץ הנבנית מחדש.

"יובל העגלונים" - אידיליה חגיגית שבמרכזה נשף היובל הסוקר בשמחה שלב התפתחות בתולדותיה של המושבה הגדולה "חצרות" (היא "רחובות") ובנותיה: שכונת התימנים (המכונה כאן "ברכיאל") וגבעת הגורן, שבאוהליה שוכנים החלוצים. המונח "יובל", המורה על ממד הזמן (חמישים שנה), מתייחס כאן בהומור לחמישים "עגלונים" מן השכונה והגבעה, כשהמונח "עגלונים" משמש ככינוי גלגל לחלוצים הממלאים תפקיד חיוני בבניין הארץ.

"מצבה" - אידיליה חינוכית, שבמרכזה גיבור המשמש מופת באישיותו ובאורח חייו. גיבור זה נקרא בשם כתריאל כניגוד בולט לבני העיירה כתריאליבקה של מנדלי, "העייירה היהודית שכמה כבטלון וכיסלון, סמל לחוסר הטעם של הקיום היהודי, התלוש והנלעג, חסר הסיכוי בגולה" (שם, עמ' 580). כתריאל מגלם את החלוץ האידיאלי, איש מעשה חרוץ שונא דיבורים שהצלח להקים משק עופות לתפארת ולתת מראה ירוק לגבעת הטרשים שעליה בנה את ביתו. על החשיבות של אידיליה זו בעיני ברזל

מעידה התייחסותו הרחבה למשמעות הסיפורית-ההיסטורית והספרותית-האנושית, בייחוד לאחר ההיפוך במהלך הסיפורי. הצער על מותה הפתאומי של אשתו הצעירה בלדתה והצורך הלא-רציונלי



הל ברזל

לפייסה בדרון יפה, הביאו את כתריאל להחלטה להקים מצבה יקרה משיש להנצחת זכרה. ומכיוון ששימיה זו היתה למעלה מיכולתו, "מכר את העופות והחכיר את משקו, ויצא לחפש עבודה" (שם, עמ' 581).

במעשה זה רואה ברזל בצדק את "ההמרטה" (הטעות הגדולה, הגורלית) שהיא יסוד הטרגדיה בתורת הדרמה האריסטוטלית. טעות זו נעשתה בשל התרופפות דבקותו של כתריאל בתורת ארץ ישראל, שלה הטיפף כל הזמן, ובמיוחד בעקרונותיה: היאחות, הסתפקות במועט והתמדה. התרופפות זו נתאפשרה בשל התרופפות כוח-העמידה שלו, בצערו הגדול, בפני פיתוי אנושי שהור ומובן כל-כך, אך יחד עם זאת מסוכן מאוד והרה-אסון.

כבטרגדיה הקלאסית לא זכה גם כאן גיבור העלילה לממש את כוונתו הטובה, ודווקא היא החישה את בוא אובדנו. בין המאמצים שעשה כדי לאסוף כסף למצבה היקרה, נרתם לשמירה באחד הפרדסים שבחצרות, אך שם ארבו לו בדווים, שבאו לגנוב פירות מן הפרדס, ורצחו אותו. על ערש מותו בבית-החולים מכיר כתריאל בטעות הטרגית של סטייתו מעקרונות ההסתפקות במועט וההתמדה שבתורת ארץ ישראל שלו, והוא מבקש "להציב מצבה פשוטה מאבן על קבר אשתו, ואותו לטמון בעפר ללא מצבה, כדי שיתמוג כליל עם עפר הארץ" (שם, עמ' 581).

לסיכום, הספר "אמני ה'אנר" הוא הישג חשוב בהיסטוריוגרפיה של השירה העברית. הלל ברזל משלב בו ידע היסטורי מקיף עם

הבנה ספרותית מעמיקה, כושר ניתוח ספרותי קולע ויכולת להציג בצורה משכנעת תהליכים היסטוריים ספרותיים. ייחודו בכך שעם הרגישות של חוקר-שירה מעולה, הצליח להישאר בגבולות הפואטיקה והמתודולוגיה של מחקר ולנהל את התייעוד ההיסטורי והניתוח הספרותי במסגרת-ההתייחסות המתאימה. מסגרת זו מגבילה את הדיון לתחום אמנות ה'אנר ביצירותיהם של חמשת המשוררים הנזכרים, חבורה נמרצת של אמני-המלה, שראו בביאליק ובטשרניחובסקי את אבותיהם הרוחניים. מביאליק שאבו השראה והשקפת-עולם בצירוף ביקורת מדריכה ועידוד אבהי, ומטשרניחובסקי למדו עיקרים פואטיים באמנות ה'אנר דרך המודלים המופתיים של סוגי שירתו.

בבדיקה צמודה של יצירות משוררי ה"פליאדה", עוקב ברזל אחר העקרונות הפואטיים המכוננים את ה'אנרים שלהם. הוא משווה אותם לאלה המכוננים ז'אנרים אלה ביצירות אחרות בספרות העברית והעולמית. ומצד שני הוא מנתח את פעולתם במיבנה שלהם - את מידת השפעתם על היחס שבין הפרטים והיחידה הכוללת (ה'אנר) ואת דרכי התלכדותם בה.

בתחילת הפרק על האידיליות והפואמות של שמעוני, קובע ברזל ששני עקרונות חשובים באים לידי ביטוי באידיליות שלו: עקרון שיויוני-הערך ועקרון ההשתלשלות, או במלים אחרות: עקרון הדמיות ועקרון הרצף. עקרון שיויוני-הערך (הדמיות) המתאים במיוחד לשירה, מתגלה "בתקבולת, בחריזה קבועה, בסכמות של משקל ובעושר של דימויים ומטאפורות. [גם ב] האנשה, סמלנות ואלגוריה" (שם, עמ' 554). עקרון ההשתלשלות "המתאים במיוחד לסיפורת ולז'אנרים פיוטיים בצביון אפי", מחייב: "מבנה עלילתי מחולק להתחלה, אמצע וסוף, עיקוב אחרי מניעי ההתנהגות של הנפשות הפועלות" (שם, שם). בהתאם לעקרונות אלה מטוג ברזל את האידיליות של טשרניחובסקי לאידיליות פיוטיות (שבהן שליט עקרון הדמיות) ולאידיליות סיפוריות (המתנהלות לפי עקרון הרצף).

עקרונות אלה - הפועלים למעשה גם בז'אנרים אחרים - הם רק חלק במערכת הפואטית המפעילה את דיונו של ברזל בניתוב המיוחד השונה מזה שבו הלכו היסטוריוגרפים קודמים בתולדות השירה העברית. ההיסטוריוגרפיה של ברזל היא גם מקיפה יותר. היא מתייצבת מול המכלול ורואה את מלוא ההיקף של יצירת המשורר. כך היא כוללת גם חלקים שלא נמנו עם היצירה הקבוצית, כגון: פרוזה פיוטית, שירי ילדים, שירי-עם ופזמונים, ונשענת על איגרות, ביוגרפיות מכתבים ונאומים שמאירים פכים קטנים וגדולים בתולדות השירה העברית.

# ר.ס. ת'ומאס

מאנגלית: צבי יעקבי



על שני שירים

(נוף וולשי ו- SARN RHIW)

שירים משני הקצוות... השיר "נוף וולשי" נכתב בשנות הארבעים, שנות ראשית כתיבתו של הכומר-המשורר ר.ס. ת'ומאס (R.S. THOMAS), יליד 1913. המסר פשוט יחסית: כדבר טשרניחובסקי, "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו"... והאדם הוולשי על אחת כמה וכמה: רק העבר קיים לגביו - עברו הכפרי-הלוקאלי. כמו האבן הצונחת במשל של שפינוזה, דומה עליו שהוא בעל רצון חפשי ואופי ייחודי - אך צללי העבר הם שמקבעים בעצם את ייחודו. מעניין לפנות מכאן אל השיר המאוחר "SARN RHIW": שם השיר כשמה של בקתה נושנה בה התגורר ת'ומאס הקשיש לאחר צאתו לגמלאות, מעל מפרץ יפהפה, לחוף ימה של וולס מולדתו. שיר זה נדפס ב-1986 (בספר "Experiments with an Amen", הוצאת מקמילן לונדון). המשורר הקשיש משקיף על מפרץ RHIW, כשהוא חוזר אל נושא "תבנית נוף המולדת" המוכר, בוֹאֵרֵאֵצִיָה בשלה ומעודנת. אך טבעי הוא שמשורר וולשי - הצוי בין עולמות לשוניים (את שירתו כתב בשפה האנגלו-ולשית; את דרשותיו ואת הפרוזה שלו בחר לכתוב בלשון הוולשית-קלטית הקדומה) - מתלבט במסתרי לשון הפניה אל האל. "לשון הבונים" היא לשון ללא תחביר ומלים - לשון של היסטוריה ונופים, האוחזים בתודעת המשורר ממעמקים.

צ.י.

# שיר לאל צעיר

ינואר

בעודי ילד והעור הרך נרקם שקט כשֶׁלֶג על ענפי העצים הנחשפים, הביא לי אבי דגי טרוטה מן הנהר הירקרק הם שמשפתייהם הקפואות זלג שיר המים.

עיניהם האפירי, זרי המכחולים היפים התפוגגו בצֶהֱלָה, בעת שהאור הכה במחס; הם היו הקרבן המתוק הראשון שטעמתי, אל צעיר, שאינו יודע מאום על פתם הדם.

השועל גורר את כרסו הפצועה על פני השלג, גרגרי השני של הדם פורצים בשפך ענג, רך כצואה, עז כשושנים.

על פני השלג שאין בלבו רחמים, שזרועותיו הצחות אינן מעניקות מרפא, השועל גורר את כרסו הפצועה.

## SARN RHIW

אם-כן יודעים אנו שהיא לבטח אמרה לו משהו... באיזו שפה... שפת החיים? הו, איזו שפה?

אלפי שנים לאחר מכן מתגורר אני בבית שאבניו הן לשון הבונים. כאן

ליד הים הם אמרו מעט. אך המסר שלהם לעתיד היה: בנו היטב. באש הערב אני קולט פנים ננעצות בי. באפריל, כשהאור חופז והעננים קלושים, מהיות ללא בשר חולפות אצל חדרי.

כלום יבוא יום והן תירשנה אותי? אלו בטחונות יש בידי לתת בהשוואה לדיקנות

שבה לעת עלות הירח, המפרץ עוטה תיוך כאלו משמעות אינה כלל שם המשחק?

מתוך ספר תרגומים משירי ר.ס. ת'ומאס העומד לראות אור בהוצאת קשב

## נוף וולשי

לחיות בוולס פרושו להיות בעל מודעות לרמדומי הדם השפוף ששמש ליצירת רקיע הפרא, צבע את הלוכם של הנהרות הצלולים. פרושו להיות בעל מודעות, מעבר לרעש הטרקטור וזמזום המכונה, לרחש הקטטה בפנים היערות, לרטט החצים במעופם. אין אתה יכול לחיות בהווה, לפחות לא בוולס. קח לדגמא את השפה, העצורים הרכים זרים לאזן.

צריחות עולות מאפל הלילה כאשר תנים עונים ללבנה, ומארב סמך של צללים רוחשים בפאת השדה. ההווה אינו קים בוולס, אף לא העתיד; קים רק העבר מתפורר על עיי תרבותיו, מגדליו מכי הרוחות ומבצרו בהם רוחות רפאים מחפשים; מחצבות ומכרות טחובים; ועם חסראונים מואס בהתרבות, ירא איוה פגר של זמר נושן.

# מותו החוזר של "התיאטרון העני"

...הגנו אפיק חי  
נהר של תגובות  
זרימת דחפים  
במקדש החושים  
בגופנו...  
יזי גרוטובסקי



עם מותו של יזי גרוטובסקי לא מכבר, נסתם הגולל שנית על אחד הפרקים המזהירים של תיאטרון האוונגרד בן ימינו.

התיאטרון, או ליתר דיוק, האנטי-תיאטרון של גרוטובסקי, קם ב-1957 בעיר הקטנה אופולה, בשלויה.

המדטיבי, המאגי, האנימטי והאסקטי הם הם לטעמי עיקר חוינו. הרציונלי שבבימויו איננו אלא קליפה דקה למגמה כמו מאגית שבעבודותיו, המושתתות לדבריו על פסיכו-דינמיות, הזורמת דרך קומפלקסים תת-הכרתיים, המסתכמים בקתרזיס עתיק יומין. גרוטובסקי בונה בבימויו מעין דיאלקטיקה של ניגוד, הגעה בין האכזרי לבין הקומי לבין הפרובוקטיבי והסלחני. (ברם, המעניין הוא שכבר בשנות עשרים נעשו על במות פולין ניסיונות דומים, כיניהם התיאטרון היהודי של מיכאל וייכרט בוארשה).

מחזות של קלדרון, מיצקייביץ, סלובצקי, שימשו לגרוטובסקי אך חומר גלם לזעקתו ולסערת רוחו.

כך, ה"אפוקליפסיס קום פיגוריס": מונטאז' מיצירות אליוט, דוסטויבסקי, סימון וייל וציטוטים מהברית החדשה, וניתן להבחין גם בכבשני אושוויץ, בייסורי אדם לדרותיו, כאשר פולין היא בחזקת "כריסטוס של העמים". המודע והתת מודע משמשים כאן בערבוביה, כאשר המתרחש איננו אלא תסמונת ומטאפורה פיוטית של המציאות לאשורה.

לתיאטרון שלו, שעבר בהמשך לוורוצלב, קרא "לבורטוריום", "תיאטרון של שלוש עשרה שורות".

ללא במה מסורתית, ללא תפאורה כלשהי וללא מחיצה בין הקהל והשחקנים, ערך גרוטובסקי טקס פולחני של כליון ואחריות. מטרתו המוצהרת מכבר היתה לחזור אל תוכי מהותו הראשונית של החיזון התיאטרוני ואל כור מחצבתו ההיולי. התיאטרון עבורו, הינו בחזקת מקדש חילוני, ששורשיו הקדומים נעוצים בתנ"ך, בכרית החדשה, בתיאטרון הנו היפני, ובמטרות העתיקות של סין כאחד.

זאת ועוד, בתפיסתו של גרוטובסקי את התיאטרון, ראו רבים ביטוי לנשמת העולם על-פי ניטשה ולתורת הארכיטיפים על-פי יונג.

גרוטובסקי כשלעצמו התנגד לפרשנות מסוג זה והגדיר את עבודותיו כזעקתו

יזי גרוטובסקי

גרוטובסקי, הוא הדרישה מהשחקן לגלם את עצמו הוא בלבד. זאת ועוד, ה"תיאטרון העני" שבק חיים לפני זמן רב. כפאקיר, גלה גרוטובסקי ברחבי העולם, בלמדו את הסטודנטים שלו את מכמני תיאטרוננו. "אוף אוף ברודוויי" בתיאטרוני ניו-יורק קנו בשנות השישים את תורתו. יוליאן בק ויהודית מלינה היו בין מעריציו. כמוהו, חיפשו את גן-העדן האבוד שלהם, בדרכם האורגיאסטית נהמרשימה. יזי גרוטובסקי הוא המוטיקני האחרון של תיאטרון האוונגרד הפולני ואולי של העולם כולו.

צבי רפאלי

דמות השחקן ב"תיאטרון העני". הוא מפתיע באומרו ש"כל הטכניקה הסצנוגרפית איננה אלא רוחו של השחקן". בדיעבד, משחקו ייהפך לטאנסצנדנטלי. התרגול הפיזי, הריתמי, ההשראה הרוחנית, כתביעתו של סטניסלבסקי משחקניו, שרירה וקיימת גם כן. בהמשך, לדעת גרוטובסקי, ניתן אך להידרש להנחיותיו של מיירהולד, מראשוני תיאטרון האוונגרד הרוסי, המבקש מהשחקן להגיע לתהליך ביו-מכני, שיהפך במרוצת הזמן לטרנסצנדנטלי. אולם, אחד מחידושי השניים אמנם במחלוקת - של

האישית בלבד, כאשר המחזות המוצגים אינם אלא ביטוי לעולמו הסוער. במבוא לספרו, הכולל מאמרים על תורתו של גרוטובסקי, רושם הבמאי פיטר ברוק את רשמיו. לידו, מאז קונסטנטין סטניסלבסקי המהולל, לא קם עוד רב-מג תיאטרוני כגרוטובסקי. לדידי, יש משהו בעבודתו מ"תיאטרון האימים" הצרפתי של ארטו, מאותו הקטסטרופיום הבוטה, שאת שרידיו נפגוש לאחר מכן במחזותיהם של בקט ויונסקו. אך בראשית ברא יזי גרוטובסקי את השחקן שלו.

באחת ממסותיו עומד גרוטובסקי על

## נקמת הילד המגמגם

רוני סומק ואליוט שארפ: ערב משותף בבית הקונפדרציה הציונית בירושלים 24.1.99; דיסק - ניו-יורק 1997

הדיסק ראה אור בניו יורק בחברת "צדיק", המתמחה בפרויקטים אוונגרדיים המוגדרים, בין השאר, כ'תרבות יהודית רדיקלית'. בחזית העטיפה פה אדום פעור ובו אותיות עבריות ובכמה מקומות מופיע בגדלים שונים מגן דוד. בשיר הנושא 'נקמת הילד המגמגם' כותב סומק: "היום אני מדבר לזכר המלים שפעם נתקעו לי בפה". שארפ מסייע לחלץ את הגרון



רוני סומק ואליוט שארפ

מן החנק הקדום, פוער את הפה ונותן למלים אוהבות החיים לשפוע החוצה, ומלוות במוסיקה חזקה וחיונית. ומה שנותר סמוי בדיסק התפרץ במלוא העוצמה בהופעה החיה. לראות את שארפ וסומק ביחד על במה קטנה ולהאזין למיוגם החד-פעמי בחלל סגור פירושו להתחבר שוב לחבל הטבור של חלילית האם.

רפי וייכרט

הקצרצר נקרא כאן בשלוש שפות - עברית, אנגלית וערבית (על-ידי אחמד אל מוחסם): "אנחנו מונחים על העונה/כמו בובות חתן כלה/גם אם תבוא הסכין/ננסה להשאר באותה הפרוסה." המוסיקה של שארפ מנסה למצוא לאושר המתגבר על התמותה מקבילה של צ'לו, קלרינט, תופי-יד קצביים וכלי נשיפה מחוללים. המוסיקה ליבלדה על עמק האלכוהול'

למופע המשותף, הוא עוף מוזר ומיוחד במינו, גם עבור רוני סומק ששיריו הולחנו על-ידי מיקי גבריאלוב, שפי יש, חנן יובל, יאיר דלאל ולאחרונה ממש בידי נמרוד לב. סומק קורא בו עשרים ושניים משיריו בעברית. שארפ מחבר להם כנפיים ואזיקים של מוסיקה אוונגרדית. ג'אז מתקדם, חופשי ומתפרע, מוסיקה עם אלמנטים מורחיים וקטעים עם השפעות מן הקלאסיקה המודרנית ומן המוסיקה הא-טונלית והאלקטרונית. לרגעים רצפים סוריאליסטיים שקשה לשער את התודעה שחיברה אתם. תיפוף קצבי ומעורר, מגדולינות מתפתלות וגיטרות מחשמלות. הסקסופון של שארפ מלטף ועוטף את המלים במשי רך, בה בשעה שהגיטרה שלו, האקוסטית והחשמלית, פורמת להם את הקרביים. אם רוני סומק הוא משוררה של תל-אביב, מי שכותב את הגדות והאספלט של רחובותיה, שארפ הוא משורר האספלט והפאבים האפלים והעשנים של ניו-יורק. מוסיקאי שיודע להיות עדין אך חזק, מחוספס אבל מדויק כשרטוטי האווירה והרגש. הוא יודע איך לבנות מתח ואיך לפרקו, כחבלן זחיר ומיומן אצבעות. הוא מפחיד ומרגיע, מרטיט עצבים ומפוגג את כיווצם. שארפ עובר מנקודות אלימות ('בלאדי מרי'), לרגעים של אנטי-הרמוניות ('איך לדעת את גיל הסוס. שיר אהבה'), משם למקצב כמו-קאנטרי ('חיסה') ולקלאסיקה מודרנית ('בלוז על החיים שכמעט היו חיים'). הוא מונוטוני-במכוון ומיד מגוון, רב-זוויתי אך לא מתחמק. לולא הסקסט הרציני של השיר 'מרחוק נראו המצבות כלהקת חסידות' ניתן היה לראות בו מועמד למעין "להיט" ג'אז. סומק ו שארפ מלווים בדיסק בצוות של נגנים מקצועיים, המעמידים תפאורה מיומנת ורב-רבדית לקריאה העברית, שנשמעת טבעית וחופשית בתוככי מערבולת הצלילים. הפסנתר של אנתוני קולמן, הצ'לו של מרגרט פרקינס, האקורדיון של זינה פרקינס, התופים של סידו סליפוסקי, נכנסים ויוצאים, מתחברים לפסיקים העבריים ונושטים, מופיעים לפתע באמצעם מבלי לתפוס את המרכז, כרקע שיודע את חשיבותו, כובש את אחותו, אך מכיר עם זאת במקומו ויודע לפנות את הבמה ברגע המתאים. כאמור, במקרה שלפנינו השירה הכתובה אינה המלכה והמוסיקה אינה המשרתת. שתיהן נערות רחוב ורקות ומקסימות. "שיר אושר"

אליוט שארפ ורוני סומק, שניהם על הבמה בנגדים שחורים. משורר ישראלי קורא משיריו. מוסיקאי ניו-יורקי מלווה בגיטרה קטומת-קת. לרגעים עובר לקלרינט. מקרבו למיקרופון, משעין אותו על רגלו המקופלת באויר ליצור תהודה חצי-עמומה. כשהוא נושף מתנפחים שני עורקים גדולים בצדי מצחו הגלוח ויוצרים צורת V. כש שארפ מנגן כל הגוף שלו מדבר והופך למוסיקה. התיפוף וצלילי הרקע עוברים דרך מחשב ומתמזגים עם נגינת הגיטרה. הפדלים של ההגברה, הכוונן וההכפלה עובדים דקות וזוויות ניספות. ידית הגיטרה עושה במיתרים יללות מעול אחר. המוסיקה מכינה האצבעות וירטואויות. המוסיקה מכינה את הרקע לשיר המוקרא שנכנס לתוכה. אחר-כך השיר יוצא ממנה ומשאר לה מקום אוטונומי משל עצמה. חלל תהודה קשה וצורם, חי. השפה העברית, הישראלית, והמוסיקה המודרנית לעילא, הדיסהמונית ורבת-ההשראה, הנתונה בידיו של אשף נגינה לא מקשטות זו את זו. הן נפגשות ונפרדות, מתנגשות ומסעוות האחת את השניה לגורים. כמו השירה "שקודם חתכו לה את הצורה". שני גופי הוויה מתפרקים, מתערטלים ונוגעים. סומק קורא בקול ברור, לפעמים מאיץ את השיר כדי לחבור למוסיקה, קורא שיר אחד פעמיים. שארפ מערסל את הגיטרה בחיקו. האינטימיות שלו עם הכלי מעוררת השתאות. אצבעותיו הארוכות והעדינות מרקדות ותופות על הגיטרה כעכבישים פעם מעלה, פעם מטה. קשה לתאר. צריך לראות. למעלה ממאה איש, בערב ירושלמי צונן, זכו לחזות בהופעה יפהפיה, מוזרה ומקורית, שצילייה נמשכים בתודעה זמן רב אחרי תום ההדרנים. ערב ראשון בישראל לסומק-שארפ, שכבר הופיעו באירופה ובארזה, ב, שבה הם עתידים להופיע שוב. ערב שירה אחר. שירי משוררים מולחנים ומושרים אינם תופעה נדירה. זמרים ישראלים שרים טקסטים של ביאליק ואלתרמן, חלפי וגולדברג, עמיחי ואבידן, ויולטיר והורביץ. יש משוררים שאף זכו לתקליט/דיסק שלם משיריהם - נורית גרון שרה משירי נתן זך, שלומית אהרון שרה את שיריה של מאיה ביז'רנו, שמעון גלבץ ואילן וירצברג, ולאחרונה ערן צור, שרים יונה וולך. נזכיר כאן גם את להקת 'כנסיית השכל', שהקליטה דיסק חשוב ובו לתנים נפלאים לשירי משוררים. ובכל זאת, הדיסק של סומק-שארפ 'נקמת הילד המגמגם', שהיווה עילה

# "מי אנחנו בעצם?"

גילה בלס

מזרח מול מערב באמנות הישראלית בעשור הראשון למדינת ישראל

מתמיד, היא עולה על פני השטח במלוא חומרתה.

בעיניים מערביות, בייחוד מאז המאה ה-19, המזרח היה מחוז קסום, מרתק בזרותו ובצבעוניותו, מקור השראה ליצירות ספרותיות ופולסטיות רבות. במקרה הטוב תרם המזרח להעשרה של הפאלטה הצבעונית של אמנים כמו דלקרוא, קליי, מאקה ומאטיס. יחד עם זאת, רוב היצירות שנוצרו בעקבות מסעות למזרח הקרוב או על סמך דוקומנטים ואובייקטים שהובאו לאירופה מהמזרח, שייכות לקטגוריה של ציור פיטורסקי אשר, לדעת לינדה נוכלין, מבטא במתכוון או שלא במתכוון התייחסות פטרונית, ולעתים אף מתנשאת אל האוריינט.<sup>3</sup> אדוארד סעיד טוען כי, גם כאשר האוריינט מתואר בדייקנות, זהו אוריינט מדומיין, אחד הדימויים המרכזיים ביותר של ה"אחר" לגבי האדם המערבי, דימוי שנובע מתשוקות, הדחקות, השקעות והשלכות אינדיווידואליות.<sup>4</sup>

האמנים שבאו בעקבות בוריס שץ לארץ-ישראל ביקשו ליצור "אמנות יהודית לאומית", הזקוקה, כדברי מרטין בובר, ל"קרקע שמתוכה תצמח ושמים שאליהם היא תישא פריחה". הם האמינו כי "אמנות יהודית מושלמת אפשרית רק על אדמת היהודים".<sup>5</sup> וכי באמצעות שימוש בסממנים "מזרחיים" חיצוניים, יעלה בידם ליצור אמנות כזו. למעשה גם הם נשארו שבויים בז'אנר ה"אוריינטליסטי" המערבי-אקדמי, הן מבחינת הסגנון והן מהבחינה של ההתתייחסות התרבותית לאוריינט.<sup>6</sup> אמני הדור הבא, הצעירים ש"מרדו" בצלאל, ביקשו לבטא את זיקתם החלוצית-

בסתיו 1998 הוצגה במוזיאון ישראל בירושלים התערוכה "קדימה - המזרח באמנות ישראל" שהעלתה מחדש, בהיקף שלא היה כמותו עד אז, את השאלה של הזהות הישראלית וזיקתה רבת-הפנים למזרח. המאמר שלהלן הוזמן על-ידי יגאל צלמונה, אוצר התערוכה, עבור הקטלוג, אבל לא פורסם מחוסר מקום. המאמר מציג את הקונפליקט בין מזרח ומערב, העובר כחוט השני בתולדות האמנות הישראלית, כסימן היכר מובהק של חיפוש זהות והגדרת שייכות תרבותית וגיאופוליטית. המאמר דן במיוחד בעשור הראשון למדינה, ומראה כי שדה האמנות לא היה אז הומוגני כפי שנושם לתאר אותו, וכי נוכחותם או אי-נוכחותם של המזרח הערבי ושל היהודי המזרחי ביצירה האמנותית אינן עניין אסתטי פורמלי בלבד, אלא גם, ואולי בעיקר, ענין של השקפת עולם פוליטית וחברתית.

תשובה חד-משמעית לשאלות הרגישות והמורכבות הללו, שנוגעות לזהותנו התרבותית ולעצם המשמעות של קיומנו הפיסי והמדיני במזרח התיכון, וזאת, למרות שעוד בתקופה של טרום-המדינה, היו נסיונות לא מעטים של חיפוש זהות, שנאחזו בחלקם בסממנים מזרחיים מסוגים שונים, ובחלקם ביקשו לבנות זהות חדשה על סמך זיקה למזרח הקדום. יש הסבורים כי הדיון בשאלות אלו מיותר, וכי הזהות התרבותית עולה מעצמה בתוקף היותנו בני הארץ הזאת. אבל, לאמיתו של דבר, בעיית הזהות התרבותית מעולם לא ירדה מסדר היום של השיח האמנותי בארץ, וכיום, אולי יותר

פני כעשר שנים, ביום העצמאות הארבעים של מדינת ישראל, הציג אדם ברוך באחד ממאמריו שאלה נוקבת, ולדבריו ישראלית במהותה, והיא: "מי אנחנו בעצם? קונסוליה תרבותית של המערב במזרח התיכון? חלק טבעי, גם אם בלתי אהוד, של העולם השלישי?" ותשובתו החד-משמעית היתה: אנחנו קונסוליה מערבית, כי האמנות הישראלית הינה מערבית והשאלות הפורמליות שהיא מציבה לעצמה הינן "מערביות".<sup>1</sup>

קונסוליה מערבית? האם אין בקביעה זו מידה של התנשאות, שיש בה כדי להזכיר את הכרזתו של מקס נורדאו לפיה ארץ-ישראל צריכה להיות "חטיבה אירופית בתוך אסיה" וכי העם היהודי צריך "לפתח את מהותו המיוחדת בתוך מסגרת התרבות המערבית הכללית [...] ולא בתוך אסיאתיות פראית, שונאת תרבות".<sup>2</sup>

שתי שאלות קיומיות עולות כאן בעניין מהותה ואופיה של האמנות ושל התרבות הישראלית בדרך כלל: השאלה של הגדרת הזהות העצמית או, במלים אחרות, של מודעות עצמית תרבותית וייצוגה באמנות; והשאלה של הגדרת השייכות הקונקרטית - גיאופוליטית ותרבותית - למזרח, שאלה אשר לאופן ההתייחסות אליה יש השלכה ישירה על השאלה הראשונה.

ובאמת, מי אנחנו בעצם, מערביים או מזרחיים? האמנם נכון יהיה לומר, כפארפרזה על שירו של יהודה הלוי, אנחנו במזרח אך לבנו במערב? או שמא המצאנו איוו נוסחה מקורית של שילוב מזרח ומערב שהיא תמצית הישראליות שלנו?

ההיסטוריה הקצרה יחסית של התרבות והאמנות הישראלית אינה מצביעה על





מרסל ינקו, גדר חיה, שמן על בד, 101 x 81 ס"מ, אוסף משפחת האמן

חילונית לארץ בדרכים אחרות. אמנים כמו ראובן, גוטמן, פלדי ואחרים, האמינו כי בהטמיעם בציוריהם את האוריינט הפיטורסקי - דמויות מזרחיות, נופים עם עצי זית, חמורים וגמלים - הם מניחים יסוד לאמנות ארצישראלית חדשה ומקורית. האידיאליזציה של הערבי, שהוצג בציורי גוטמן, פלדי ולובין, כ"פרא" חזק, יצרי, שורשי (דימוי ה"אחר"), שאמור להיות מעין אנטיתזה ליהודי הגלותי ודגם ליהודי עברי מטיפוס חדש; וכן גם הייצוג של הערביה, בציורים של נחום גוטמן במיוחד, כאובייקט ארוטי מדומייך, זר ונחשק, מצביעים על כך שאמנים אלה, למרות רצונם הכן להשתלב במזרח, התבוננו בו בעיניים של אנשים מבחוץ ומנקודת תצפית של תרבות זרה ומרוחקת. אמונתם, התמימה אולי, באפשרות של הזדהות רוחנית וחומרית עם האיכויות החיוביות, שהם דימו לגלותן במזרח הערבי ובתושביו, התנפצה אל מול המציאות הפוליטית של המאורעות וסירובם של הערבים לקבלם כבני המקום.

הניסיון המלאכותי והמאולץ ליצור אמנות מקורית על יסודות תפיסה אוריינטליסטית - פיטורסקית נחשב לכישלון עוד בשנות השלושים.<sup>7</sup> התגובה של האמנים היתה אפוא הגיונית, בלתי-נמנעת: מצד אחד, שלילת עצם האפשרות של יצירת אמנות מקורית על פי "קונספציה ספרותית אקזוטית פיקנטית" ועל כן מתבקשת העדפת הזיקה לציור הצרפתי המודרני, שהשפעתו מתוארת כ"תופעה טבעית לגמרי" הנובעת מן הצורך להיות ב"קשר תמידי עם הישגי האמנות האוניברסליים";<sup>8</sup> ומצד שני - דילוג על אלפיים שנה לאחור - היינו חורה לתרבויות אליליות מקומיות של המזרח הקדום, ובמקביל - פניה למקור היהודי העתיק, התנ"ך. באורח פרדוקסלי, לכאורה, ההתעלמות מתרבות המזרח הערבי, שבתוכו אמורה להיווצר ההווה החדשה של תושבי הארץ היהודים, היתה מכנה משותף לשתי תפיסות אלו.

בעשור הראשון למדינה, העמדה העקרונית של הכוחות הפועלים בשדה האמנות באשר לקונפליקט עבריות-יהודיות, מזרחיות-מערביות, משקפת לא רק את ההתחבטות של תרבות בהיווצרותה, אלא גם את המאבקים החברתיים והפוליטיים בתוך המדינה הצעירה. עתה, משהוכרה מדינת ישראל כישות לאומית, אמורה היתה גם האמנות הפלסטית לקחת חלק בעיצובה של התרבות הישראלית החדשה. מה מאפיין את צביונה המקומי המיוחד של תרבות זו? שאלה זו נבחנת במידה רבה באמצעות זיקתה למזרח. כזה היה, בקווים כלליים, מצב שדה האמנות בארץ בעניין זה עם קום המדינה: מצד אחד - הזיקה למזרח (קרי ל"מקומיות") באה לכלל ביטוי בדרכים שונות, כגון: המשך גם

בלבוש מודרני) של תפיסה אוריינטליסטית, התייחסות פוליטית-חברתית לערבים ולעולים החדשים המזרחיים, והצעה "כנענית" של תרבות עברית-ילידית, מזרחית-אזורית, ששואבת השראה ממקורות ארכיאולוגיים ומהתנ"ך; מנגד - התעלמות מכוונת מהמקומיות ה"מזרחית" על כל היבטיה, ופניה של המודרניזם אל תרבות המערב האוניברסלית כאל האפשרות הרלוונטית היחידה של יצירה עכשווית ברמה אמנותית ראויה; ובתווך - הצעה מופלאה, לכאורה, ב"פשטותה": ביטוי של הזהות המקומית באמצעות הנוף, האור והאקלים; במלים אחרות - נוסחה שמנכסת את המזרחיות ללא קשר כלשהו למזרח הגיאופוליטי והתרבותי, מזרח שהוא במקרה זה בגדר נוכח-נעדר. במקומיות כזו יכול להיכלל גם זריצקי, שהודה בראיון ב-1977, כי למרות שבשעתו התנגד בכל תוקף ל"ישראליות" ורצה באוניברסליות, הריהו מאמין עתה שאכן קיימת ישראליות, אבל לא בנושא אלא בצבעוניות, באור החרוף פחות או יותר ובעיקר באקלים.<sup>9</sup>

הבה נבדוק גישות אלו כל אחת לגופה. חלק ניכר מהאמנים הישראלים יוצאי אירופה חוו את המזרח כגורם עוין, ואת הערבי כ"אחר" המאיים על קיומם; בהיותם זרים ומנוכרים לתרבות הערבית נבצר מהם להזדהות רגשית עם המזרח הגיאופוליטי. יחד עם זאת, כמה מהם הוקסמו מהפיטורסקיות האוריינטלית ונתנו לה ביטוי בעבודותיהם. כך, למשל, מרסל ינקו, ששנים אחדות לאחר בואו לארץ ב-1940, טען באוזני א. קולב, כי "אור השמש, מוזיקת

הצבעים ו'הלך הנפש' של הנוף" (המזרחיים, כמובן), העשירו לאין ערוך את לוח הצבעים שלו. קולב מצידו הבהיר, כי גם אם בתמונה בית-קפה ערבי, כמו באחרות מסוגה, "התייר-המגלה" ינקו המחיש את הוויית המזרח, הרי הערבים המצוירים לא היו לידו אלא "סימנים מופשטים לציון המנוחה וההרהור המזרחיים". לדעתו, ציורים אלה "מדובבים את רוחה של ארץ-ישראל".<sup>10</sup> לאמיתו של דבר, כ"תייר ומגלה", ינקו התרשם ויצר כאיש העולם המערבי. משום כך, למרות אמצעיו המודרניים, הוא שייך לז'אנר ה"אוריינטליסטי-קולוניאליסטי", שלפי הגדרת סעיד, "עונה" לתרבות שיצרה אותו יותר משהוא מגיב לנושא המשוער שלו (האוריינט), שבלאו הכי הוא אידיאה לא ממשית, המצאה אירופית.<sup>11</sup> בשיחה עם גדעון עפרת התייחס ינקו לנושאים אלה כאל "הודמנות לצבעים ותנועה", ועם זאת מיהר להוסיף: "לא אהבתי אותם הרבה [...] את הערבים. קסטל נהג לומר שאנו צריכים ללכת לאוריינט [...] ואני נלחמתי בשביל יהדות ואחר כך מודרניזם".<sup>12</sup> מודרניסטית בצורתה, דמות הערבי בציוריו של ינקו היא פיטורסקית, אם לא גרוטסקית, אבל אינה חפה ממשמעות, כפי שאמר. דוגמה אופיינית יכול לשמש ציורו "גדר חיה" שמסמל את הקיטוב התרבותי והחברתי החד בין מזרח למערב: בפלאן הראשון, השרוי בצל, מצטופפות דמויות בעלות חזות מזרחית (על-פי לבושן); הן אחוזות אלו באלו ככנות שבט קדמוני, ומקרינות תחושה של מתח וחרדה. במרכז התמונה, משטחים צהובים-ירקרקים המדגישים את הטיפול הקוי

העצבני והחד בדמויות המזרחיות; ומעבר להם, כעל במה, מופיעה תמונת עולם חופשי וגיבוה: מחזה של בילוי ורחצה בחורשה לחוף נהר או ים. גם כאן קווי-המיתאר מודגשים, אבל, מרוככים ומעוגלים, הם אינם "פוצעים" את משטחי הצבעים העזים, אלא מגדירים אותם בלבד. הדמויות, שנעות בחופשיות במרחב, לקוחות היישר מיצירות מערביות (צרפתיות) מוכרות, החל במונה (או סרה) ועד לפיקסו ומאטיס: נשים אלגנטיות עם שמשיות, נשים ערומות, צייר בעבודתו. זהו דימוי של חברת רווחה בעולם "מערבי" טיפוסי (מצויר עם לוח צבעים שהמזרח העשיר אותו!) וכנגדו, הדמויות המזרחיות-צפופות, הסרות זהות אישית, עטופות מכף רגל ועד ראש בגלימות כהות. שני עולמות, שתי תרבויות, מעומתים כאן, כאשר הראשון - "גדר חיה" דמוית משוכת צבר, אולי - חוסם את התזוין האידילי של השני ומאיים עליו.<sup>13</sup>

אריה לובין, יליד שיקגו, הגיע לארץ לראשונה בנערותו וחזר אליה בכרותו, כצייר שהביא עמו את בשורת המודרניזם כפי שקלט אותה בדרכו לכאן, בפריס. הוא הלך שבי אחר היופי האקזוטי והפראי של ההווי המזרחי ונתן לו ביטוי בסגנון כמו-קוביסטי אישי. עד כדי כך נמשך אל הערביות, שלמד ערבית ומבטאו העברי צילצל כערבי. דב חומסקי אמר על הדמויות האקזוטיות התמירות שצייר כי "הן כעין אידיאליזציה מזרחית, שהיא פרי אהבתו לארץ זו"<sup>14</sup>. אהבת המזרח "המדומיין", אבל לא אהבת הערבים. אדרבא, את הערבים כבעלי ישות ושאיפות לאומיות, לובין כמעט שגא.<sup>15</sup> ב-1986 רפי לביא טען כי "האופי האוריינטליסטי, המזכיר אירורים לאגדות אלף לילה ולילה" של ציורי לובין, צריך לשמש לקח לאמנים, שבכל דור "נוזכרים שישראל נמצאת במזרח בנוסח: 'כמה חשוב לנו להשתלב כאן' ו'הבה נתקע פה שורשים'. התוצאה היא יצירת אמנות מלאכותית ומאולצת".<sup>16</sup> בנוסח שונה, ובסגנון האירוני האופייני לו, הוא משמיע ביקורת ברוח דומה לזו של גליקסברג וחבריו. אבל, בדבריו מובלעת גם הטענה, שאין כלל טעם ועניין להתעסק בשייכות הגיאופוליטית וכי כל ניסיון (חיצוני, לתפיסתו) להביע מזרחיות נידון מראש לכישלון.<sup>17</sup>

כנגד המגמה הרווחת של הזיקה לאוניברסליות המערבית ("אפקים חדשים"), שרפי לביא במידה רבה התחנך על ברכיה, הצהיר נפתלי בום, כי "ארצנו נמצאת במזרח ורוב תושביה הם בני המזרח, הנטולים כל קשר לשפת הציור השתלטנית, שהיא דווקא צרפתית. תהא זו גישה בלתי-אמנותית ביותר להתעלם לחלוטין מן הסביבה [...] להמשיך בדיבור בשפה זרה; להכריח את הציבור להבין שפה מופשטת ורפה, אשר גם דובריה מגמגמים בה ללא שליטה של ממש".

הוא מוסיף ושואל: "כלום אין זו צורה גסה של קולוניאליזם, נוסח הפצת תרבות המערב במזרח התיכון, כשם שהדבר נעשה על-ידי סרטי הוליווד"? כשנכתבו דברים אלה ב-1952, סבר בום ש"אין עדיין ציור מקורי ישראלי" ולדעתו, הסיבות לכך היו "ההתעלמות הגמורה של הציירים מהמוני העם בישראל" והקוניוקטורה המסחרית של השוק, שדווקא מעודד "מזרחיות" מסוג אחר.<sup>18</sup>

באותה תקופה, האמנים היחידים שתיארו את הערבי באור חיובי, כבן-אנוש רגיל, היו נציגי המגמה של הריאליזם החברתי ובהם אברהם אופק, נפתלי בום, משה גת, שמעון



הקא כחרפת המעברות הצביטו חיים

שרגא וויל, הקץ לחרפת המעברות, כרוה, ארכיון גבעת תיבה

צבר, גרשון קניספל, דני קרוון ורות שלום. אמנים צעירים אלה, שהיו שייכים למחנה השמאל, הביעו בגלוי את השקפת עולמם, שדגלה בשלום צודק עם הערבים, ולא היססו להביע את אהדתם לסבל של תושבי הארץ הערבים עקב ההגבלות והרדיפות של המימשל הצבאי. הודות לכך, הם לא הושפעו מהמודל הסטריאוטיפי של הערבי כאובייקט זר ומסוכן, כפי שעוצב על-ידי יוצרים ישראליים ילידי הארץ ("דור הפלמ"ח") ביחוד בתחום הספרות.<sup>19</sup> חלק ניכר מעבודותיהם נעשו עבור אירגוני שלום ישראליים, ובגלל הנסיבות הפוליטיות היתה להן תפוצה מוגבלת למדי. יחד עם זאת רישומים מסוימים, של שמעון צבר ונפתלי בום למשל, חשובים במיוחד לענייננו בהיותם מייצגים תפיסה חיובית ולא מקובלת בזמנה, של המזרח הערבי ושל הקונפליקט הישראלי-ערבי. ברוח זו כתב שמעון צבר ביולי 1951, שכל תושבי הארץ צריכים להיות הנושא של האמנות החברתית: העולה החדש, הפועל והפלח הערבי, הצעיר יליד

הארץ.<sup>20</sup> רישום הכנה שלו לציור-קיר בשם "החתמה על עצומת השלום בעכו", אף שלא בוצע כמתוכנן, הוא העבודה הייצוגית החשובה ביותר של המגמה החברתית בשנות החמישים. בקומפוזיציה המנומנטלית, הבנויה היטב, מקובצות יחדיו דמויות של גברים, נשים וילדים ערבים ויהודים, בעלי חזות מזרחית ומערבית. הטיפול הפשוט, האנושי והשיוויוני בדמויות אלו מייחד לשמעון צבר מקום מרכזי כצייר מקומי אותנטי.<sup>21</sup>

כאשר נפתלי בום דיבר על המוני העם בני המזרח, לבטח ראה לנגד עיניו את הציבור הגדול של העולים החדשים מארצות המזרח, יושבי המעברות. היהודי המזרחי תואר באמנות הארצישראלית בעבר מזוית ראייה פולקלוריסטית. במשך שנים רבות, יהודים מזרחים, תימנים ובוכרים בעיקר, היו מודלים מבוקשים ב"בלאל". בעיני האמנים יוצאי אירופה, אשר ביקשו ליצור אמנות ארצישראלית חדשה, הם היו פן יהודי אחר, זר ואקזוטי.<sup>22</sup> החל ב-1949, היהודים יוצאי ארצות ערב מייצגים את הפן המזרחי של הנוף האנושי הישראלי. העמדה התרבותית המימסדית ביחס אליהם, שבתוצאותיה אנו חשים עד היום, היתה עמדה פטרנליסטית מתנשאת, שהשקיפה ממרומי תרבות כביכול "מערבית מתקדמת" לעבר תרבותם המזרחית ה"ציורית", אבל "נחשלת". ציורי המעברה של ינקו משקפים עמדה תרבותית זו באופן הבולט ביותר. בציוריו אלה האמן ביקש בוודאי להביע את סבלם ויאושם של יושבי המעברות, אלא שניכורו מתרבותם גרם לו להציגם באורח גרוטסקי למדי כשייכים לעולם אחר, שונה במעמדו ומשונה בתרבותו.<sup>23</sup> תיאור מסוג אחר, מפתיע, אנו מוצאים בכרוה, שעיצב שרגא וויל בשנת 1955, בשם "הקץ לחרפת המעברות". על רקע מחנה פחונים נראית ילדה בוכה, בעלת חזות מזרחית, לבושה בכתונת פסים. אפשר שהפסים שעל הפחונים נועדו לייצג את הפח המגולוון; אבל, יתכן שהאמן התכוון לגשר בציורו בין הסבל של יהודי אירופה לגורלם של פליטי העולם הערבי, שכן דגם הפסים והחזות המדכדכת של המחנה כולו, יוצרים אסוציאציה ברורה של מחנה ריכוז! גם אם האמן לא התכוון לכך במפורש, ההקשר היה כה בוטה, שהכרוה נפסלה ולא שימשה את מערכת הבחירות של מפ"מ, שלשמה נוצרה. רות שלום ונפתלי בום היו בין הבודדים שתיארו את העולים המזרחים באהדה אנושית, ללא שיפוט וללא דעות קדומות. היו אמנים שסברו, במידה מסוימת בהשראת הכנענים, כי המזרח הקדום עשוי להיות דוגמה ראויה מבחינה צורנית לאמנות מקומית. אבל, לאחר השואה, במדינה שהכריזה על עצמה כעל מדינת כל היהודים, לא היתה עוד לאידיאולוגיה הכנענית עמדת כוח ממשית בשדה האמנות. העיסוק בנושאים תנ"כיים, של פסלים כמו קוסו או פייגין,



שמעון צבר, החתמה על עוצמת השלום בעכו, רישום הכנה לציור-קיר

וקסטל, אבל גם עוקשי ובמידת-מה מאירוביץ. יצחק דנציגר היה היחיד בקרב אמני "אפקים חדשים" שהגשים ביצירתו סינתזה למופת בין מזרח ומערב, וזאת הודות לאישיותו, שבה נתמזגו בהרמוניה מושלמת תרבות מערבית מודרנית ורגישות כנה לנוף ולתרבות המזרחיים. פסליו משנות ה-50 וראשית שנות ה-60 (כמו-גם עבודותיו האקולוגיות המאוחרות) שייכים לא רק לנוף, כי אם גם לתרבות המקומית. פסלים כמו *כבשים*, *מובילי-מים*, *מכלאות* או *ערביית הפחים* הם תולדת שילוב של חוויות אותנטיות עם שיקולים רעיוניים ואסתטיים עמוקים. מעטים זוכרים היום שדנציגר השתתף בוועד להנצחת קרבנות כפר-קאסם, הופיע באסיפות למען השלום והאמין שיהודים וערבים יכולים לחיות בארץ הזו באחוזה ותוך כבוד הדדי. עמוס קינן צדק כשאמר בערב אזכרה לדנציגר, כי "השקפתו על האחוזה מקורה בהשקפתו הכוללת על מולדת גם לערבים".<sup>33</sup>

עם פרישתם מהקבוצה ב-1956 של ינקו, כהנא וסימון גברה השפעתו של זריצקי והתחזקה המגמה האוניברסלית-מערבית של ההפשטה האל-צורנית. עניינה של מגמה זו, כדברי זריצקי, בציור "הקשור רק בנגיעה, רק במריחה [...] ציור שאינו ספיציפי או לוקאלי [...] אלא יפה וכלול במסגרת הציור היפה הבינלאומי".<sup>34</sup> זו השקפת העולם האמנותית וזה הצביון המקובל מאז כטיפוסי לקבוצה, שהפכה בהדרגה למוקד כוח חזק ביותר בשדה האמנות בישראל, ואשר, למרבית האירופה, סגנונה הפך להיות במרוצת הזמן סימן היכר מקובל של הציור המקומי. על כל פנים, בשנות החמישים, יש לבחון את מאבק הכוחות בין קבוצת "אפקים

ההדגשה המחודשת של היהודיות כמקור רוחני הומניסטי-חילוני, היטתה את המאזניים לעבר המרכיב המערבי בתרבות הישראלית.

מיטב האמנים בני התקופה בחרו ללא היסוס במודל המערבי כנורמה תרבותית ואסתטית. הכיוון הזה הסתמן, כפי שראינו, עוד בשנות השלושים וצבר עוצמה לקראת סוף שנות הארבעים עם פרישתם מאגודת הציירים והפסלים של ה"מודרניסטים", שהקימו את קבוצת "אפקים חדשים".<sup>30</sup> ההתפתחות שהובילה את חברי הקבוצה לתפיסת עולם "אוניברסלית", באוריינטציה צרפתית מערבית, ולהפשטה, היתה עם זאת הדרגתית ולא הומוגנית. בשידור ב"קול ישראל", באוגוסט 1949, הביע א. קולב את עמדתם של רוב חברי הקבוצה כאשר הכריז כי "אוניברסליזם אמנותי וייחוד לאומי אינם צריכים להיות תרתי-דסתר, עניינים מנוגדים. אדרבא, יכולים וצריכים הם להשלים זה את זה. אנו תולים באמנינו את התקווה" אמר, "שיהיו יוצרים ביתר-כוח, באמצעים עשירים יותר - ציור עברי-ישראלי, מובהק ושורשי, שכולנו נכספים לו".<sup>31</sup> מהי מהותו של ציור כזה - סתם ולא פירש.

ינקו, כהנא וסימון, השמיעו תכופות דברים ברוח דומה. שאיפתם היתה להגיע למעין סינתזה בין "לוקאליות" (מזרחית?) ו"אוניברסליות" (מערבית). בשנות החמישים המוקדמות לא זו בלבד שרוב חברי הקבוצה, פרט לזריצקי, היו עדיין רחוקים מההפשטה, אלא שבציוריהם, במיוחד אצל ינקו, אברמוביץ, סטימצקי ועוקשי,<sup>32</sup> מופיעים נופים ומוטיבים מזרחיים, וכן משולבים בהם נושאים לקוחים מהתנ"ך, ביחוד אצל כהנא

וציירים כמו כהנא, נתון ועוקשי, והשימוש במוטיבים צורניים עתיקים בכלי הקרמיקה של אברמוביץ ושטרייכמן, שגדעון עפרת מכנה אותם "הכנעניות הסודית של אפקים חדשים",<sup>24</sup> יותר משהם מכוונים ל"עבריות", הרי הם מציינים לנורמות אסתטיות מערביות (הנהיה של המודרנים לפרימיטיביזמים למיניהם) באיצטלה צורנית ארכאית מזרחית. לעומתם, רוב האמנים, שהטיפו בתקופה זו לחזרה למקורות, ביחוד לתנ"ך, ביקשו להדגיש את זהותם היהודית. כך, מבין חברי קבוצת "אפקים חדשים" למשל, משה קסטל, יליד ירושלים ובן למשפחה ספרדית, שיושבת בארץ מאז 1492, הביע את דעתו כי שורשי האמנות הארצישראלית צריכים להעמיק עד לעולם התנ"ך, אבל לפי תפיסתו אמנות זו אמורה להיות "שילוב של תרבות צרפתית ודם יהודי".<sup>25</sup> אהרן כהנא, שהתחנך על מסורת האקספרסיוניזם הגרמני, טען כי "גישתו של היהודי לאמנות המופשטת לגיטימית יותר מגישתו של לא יהודי" בגלל הערך הרוחני הטמון בתנ"ך. הוא הניח שהתואם בין הדרישה הרוחנית והאסתטית, כפי שמתגלם באמנות המופשטת, מבטא את המקוריות של האמן הישראלי.<sup>26</sup> גם אריה ארוך, יליד רוסיה, שאב השראה מההוויה היהודית העממית של נעוריו, אותה שאף לחבר עם מגמת ההפשטה של זריצקי וחבריו בקבוצת "אפקים חדשים".<sup>27</sup> ואילו קופפרמן, כניצול שואה, הבהיר כי ההיבט המקומי נכנס לעבודתו "באופן שאינו יוצר הפרדה בין יהודי לישראלי".<sup>28</sup> הרחיק לכת מכולם דווקא יליד הארץ משה גרשוני, שהצהיר מאוחר יותר: "אני ישראלי כי אני יהודי. אחרת אין לי צורך להיות דווקא כאן".<sup>29</sup>

חדשים" וזריצקי בראשה, לבין המגמות שטענו למקומיות, לאור האידיאולוגיה של חברי הקבוצה, לפיה התבטא הקשר עם העולם בהסתגלות לשפה אוניברסלית -



יצחק דנציגר, עריבית הפחים, 1950, יציקת ברז, ג' 21 ס"מ, אוסף ישראל וג'ורג'ס צפירי.

האמנות המופשטת. לעומתם, הטוענים לציור ישראלי מקורי הדגישו את הצורך לבטא ביצירה היבטים פוליטיים וחברתיים-מעמדיים של המציאות הישראלית, מצד אחד, והיבטים הנוגעים להיסטוריה ולתרבות היהודיות, מצד שני. מראשית דרכם נקלעו, אפוא, חברי הקבוצה לקונפליקט עם אלה שביקשו למצוא באמנות תכנים חברתיים או לאומיים. עוד ב-1952, בעת תערוכת היובל של מוזיאון תל אביב, בה ניתן ל"אפקים חדשים" ייצוג גדול במיוחד, טען כנגדם ד"ר חיים גמזו, שהם "מנושלים מהמציאות הישראלית [...] ומהמסורת התרבותית".<sup>35</sup> ב-1953 הם הואשמו בכריחה מהמציאות של מאבקים חברתיים חריפים וב"מחיקת כל סימן היכר של מקום ושל זמן";<sup>36</sup> וב-1960 התריע מרדכי ארדון על כך שמעשי ידיהם "אינם נבדלים במאומה מכל המתרחש בזירות האמנות העולמיות".<sup>37</sup> מכיוון אחר הושמעה ביקורת על המגמה האוניברסלית מצד תלמידיהם של סטימצקי, שטרייכמן וינקו, חברי "קבוצת העשרה", שהיתה פעילה בשנים 1951-1960. כנגד המגמה האוניברסלית של מוריהם ונהייתם הגוברת להפשטה, הציגו האמנים הצעירים אלטרנטיבה לפיה "מקורות יניקתה [של

האמנות] הינם הנוף והאדם הישראליים".<sup>38</sup> בהקדמה לתערוכתם השמינית (דצמבר 1956-ינואר 1957) הציגו עצמם אמנים אלה כבני הדור השלישי בציור הישראלי, ילידי או חניכי הארץ, אשר "תחושת המולדת ונופה" נקיה אצלם "מ"מורשת וזכרונות של נופים זרים ורחוקים"; (אבל בו בזמן, ומבלי שהם עצמם יודו בכך, היא גם נקיה או "דיקה" מהערבים, בני המזרח ומתרבותם). הם האמינו, כי דרכם עשויה להוליך אל "אמנות הצומחת מאהבה אל הנוף הסובב אותנו ואל האדם בו".<sup>39</sup> בהקדמה העשור תערוכת העשור למדינה במוזיאון תל אביב (1958), קבע קולב כי "הציור הישראלי יצר בשנים האחרונות אווירה

השאר, אברהם אופק, מיכאל גרוס ואורי רייזמן, אשר שמה לה למטרה "להביע הזדהות עמוקה עם ערכי ההתרבות והטבע של הארץ" וביקשה לבטא את זיקתם של חבריה, למרות השוני בסגנונותיהם, לסביבה, לנוף, לאור ולאווירה המקומית.<sup>43</sup> כך גם יגאל תומרקין הטוען, כי האמנות הטובה היא לוקאלית גם כשהיא מדברת בשפה בינלאומית, ומבהיר שהוא עצמו אינו יכול ליצור בלי שייכות: "איני יכול ללא אדמה וללא מקום, ללא קשר - אם לא לירושלים של אבן, אור, ים, מדבר, זית וגפן [סימני היכר מזרחיים טיפוסיים] - או לזו של מעלה, של רוח, של תקווה, ולא דוקא לזו של אחרית הימים".<sup>44</sup>

מעניין להקשיב, לבסוף, לדבריו של פנחס כהן-גן, בעצמו בן המזרח: "למרבה הצער, אין אמנות ללא ארץ [...] אמנות המכילה רק את מרכיבי האמנות היא אמנות חלולה. אמן ללא ארץ, ביוצרו אובייקטים אמנותיים ללא קהל רלוונטי, מרוקן את אמנותו מתוכן [...] אמנים בעלי רקע דומה לשלי, [...] שאפו לצאת ממדיניות הקיטוב החברתי והפוליטי בכך שעסקו באמנות הזכה באמת. האמנות המודרנית והסופר-מודרנית. אך זה היה בגדר שאיפה בלבד, שכן בעשותם זאת מצאו עצמם מנוכרים בריבוע - מרוחקים מעצמם [כמזרחים] ומהצופים כאחד". הדברים נאמרו על רקע אירועי פינוי סיני - שהיה בעיניו "אקט סימבולי של עצמאות פוליטית ועוצמה תרבותית וגם אמנותית" - והם מובילים את כהן-גן למסקנה שאפשר לפתור את הדילמה של הניגוד מזרח-מערב באמצעות אמנות חדשה, שתהא "מניפסטציה של עימות בין הערכים הפלאסטיים של העולם המערבי הטכנולוגי והמנוכר, לבין העולם המזרחי המשוערך בתפיסתו והספקן כאחד".<sup>45</sup>

כיום, כמו גם בשנות החמישים, יש אמנים ומבקרי אמנות אשר שוללים את עצם הדיון בבועיה של הזהות התרבותית ואת ההתעסקות בשאלה כיצד לבטא את שייכותנו ל"מקום", לאיזור הגיאופוליטי. חלקם סבורים, כמו קולב בשעתו, שהזהות המקומית עולה "ממילא" בהשפעת הסביבה, האור והאקלים. יש בעמדה זו מידה רבה של ניכור והתעלמות מהבועיה המרכזית, שעניינה אינו רק "ארץ ישראל היפה", נוסח קבוצת העשרה או קבוצת אקלים. הזהות התרבותית שלנו תיבחן לאור הזיקה לסביבה הערבית ובהתאם למידת נכונותנו לקשור עם המזרח והמזרחים דיאלוג תרבותי משוחרר מגישה פטרנליסטית מתנשאת. הדרך לאמנות מקומית נורמלית, אינה עוברת במסלול של הנוף, המיתוס או הפולקלור אבל, יחד עם זאת, אינה מחייבת את ביטולה של הזיקה למודרניזם, להישגי הטכנולוגיה ולערכים התרבותיים והפלאסטיים של העולם המערבי.

הווי אומר, לא עוד "קונסוליה של המערב" אלא הפנמה במודע ובכנות את דבר היותנו חלק אינטגרלי של המזרח. ■

הערות:

1. אדם ברוך, "צירופים", בקטלוג התערוכה אמנות הפיסול בישראל: חיפוש הזהות, עורך: עמוס קינן, המוזיאון הפתוח, תפן, 1987, עמ' 9.
2. מצוטט על-ידי יגאל צלמונה, "מגמות בציונות ושאלת האמנות לפני הקמת בצלאל", בבצלאל של שן 1906-1929, קטלוג מוזיאון ישראל מס' 232, חורף תשמ"ג, עמ' 26.
3. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, March 1983, p. 119-131, 187, 189, and 191
4. Edouard Said, *Orientalism*, New York, 1978
5. מתוך דברים בקונגרס הציוני החמישי, שנערך בבאול ב-1901. ר' גזית י"ט (מרס-דצמבר 1961), עמ' 150-151. הדברים נאמרו בתשובה לאחד העם, שביקר את הרצל על כך שהתמונה המצוירת על-ידו באלטנוילנד היא אירופאית מדי. ר' גם יגאל צלמונה, בבצלאל של שן 1906-1929, עמ' 25-26 והערה 11.
6. ר' גילה בלס, "אוריניט ואוריניטליום באמנות המאה ה-19 והמאה ה-20", בקובץ התבוללות וטמיעה, המשכיות ותמורה בתרבות העמים ובישראל, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים, תשמ"ט, עמ' 189-201.
7. ר' משאל על "אופיו של הצירור הארצישראלי", טורים, 3 באוקטובר 1933. בתשובה לשאלה "היש סימן לאופי מיוחד ארצישראלי בצירור?", עונה הצייר ת. גליקסברג, כי לפני כמה שנים ראו את הארץ בעיני תייר ולכן, "אין פלא שראו בכל אחד, שהיה מעלה על הברד חלוץ, גמל, חמור או כפר ערבי - צייר ארצישראלי. וכל זה מבלי להתחשב עם הטיב האמנותי".
8. מנחם שמי, "על הדור של הצעירים סביב בצלאל", גזית ב', 1935, עמ' 2-27.
9. גילה בלס, אפקים חדשים, פפירוס ורשפים, תל אביב, 1980, עמ' 13 ועמ' 100, הערה 8.
10. א. קולב, "פגישה עם תמונות ומחשבות", עם תערוכתו של מרסל ינקו במקרא סטודיו, עתים מס' 1, 25 בספטמבר 1946.
11. E. Said, *Orientalism*, Op. Cit., p. 22.
12. גדעון עפרת, "החייל הפצוע - ראיון עם מרסל ינקו", 8 בדצמבר 1983, בקטלוג התערוכה דור תש"ח באמנות ישראל, הגלריה של אוניברסיטת חיפה, 1984, ללא ציון עמודים. ור' גם בספרו של א.ב. יפה, מרסל ינקו, מסדה, גבעתיים, 1982, עמ' 73-74, ציטוט מדברי ד"ר גמזו, לפיו הנושא אינו יותר מאשר "תירוץ [...] משחק של שטחים וקונסטרוקציות הטבולים באור-צל".
13. ב"עין הוד", שהתנחלה בכפר ערבי שתושביו גורשו, ינקו ואמנים אחרים מופיעים ב-1962 בנשף פורים מחופשים לערבים! ר' צילום בספרו של א.ב. יפה, עמ' 82.
14. דב תומסקי, "סולן מובהק", על ציורו של אריה לובין, ידיעות אחרונות, 20 בפברואר 1976.
15. חביב כנען, "אריה לובין: נער בגבורות", מוסף הארץ, 28 ביולי 1978.
16. רפי לביא, "תערוכת לובין בגלריה ת רוש", העיר, 9 במאי 1986. ר. לביא השתתף בתערוכה האחרונה של קבוצת "אפקים חדשים", שהתקיימה ב-1963 בעין חרוד.
17. לטענת נילי גוימן, שהוא מעמיד בצירוריו מורח מול מערב (נוף אירופי מול כפר מזרח תיכוני, בין השאר), עונה רפי לביא כי עקרון העימות, שהוא מכנה אותו "דואליזם" או "דיפטיכוניות", משותף לכל אמני שנות השישים (ראושנברג, למשל) וכי הוא מבטא את הישראליות שבו. ר' "אמנות ישראלית ביחס לזהות"; שיחה בין רפי לביא ונילי גוימן, קו 5/4, נובמבר 1982, עמ' 12 במסגרת

- דין על "אמנות ומקום".
18. נפתלי בום, "ציור קיר - הדרך לציור עממי", מא, 21 באוגוסט 1952. על הריאליזם החברתי בשנות ה-50 ר' "גילה בלס" בקטלוג התערוכה "ריאליזם חברתי בשנות ה-50 - אמנות פוליטית בשנות ה-90", מוזיאון לאמנות חיפה, אפריל-יוני 1998.
19. ר' גדעון עפרת, "הזר: הערבי בדרמה הישראלית", גנים תלויים, 1991, עמ' 188-228.
20. שמעון צבר, "לדרכה של אמנות הציור הישראלית", מאס מס' 1, 19 ביולי 1951.
21. שמעון צבר, רישומים, אלבום של 14 רישומי עט, עפרון ופחם, תל אביב, תשי"ג. ור' הוברת משאל-עם להבטחת השלום, דפדפת שאלות ותשובות בהוצאת למען השלום בישראל, תל אביב, אוגוסט-ספטמבר, 1954.
22. ר' בין השאר רישומים של תלמידי "בצלאל" (ציונה תג'ר, למשל) וכן עבודות של אהרן-שאול שור, ראובן וליטבינובסקי.
23. הסרט סאלח שבתי הוא דוגמה אופיינית לסוג זה של זרות והתנשאות.
24. גדעון עפרת, "הכנעניות הסודית של אפקים חדשים", סטודיו מס' 2, אוגוסט 1989. המאמר פורסם שנית בספרו עם הגב אל הים, ישראל 1990, עמ' 303-322.
25. ג. בלס, אפקים חדשים, 1980, עמ' 151.
26. אהרן כהנא, "בראשית האמנות שלנו", ששרב',

42. אהרן אמיר, "שירת ארץ העברים", אלף, אוקטובר 1949 עמ' 3. השיר פורסם באסופה לקורס מס' 10335 של האוניברסיטה הפתוחה, הקבוצה הכנענית - ספרות ואידאולוגיה בעריכת ד"ר נורית גרץ, עמ' 144-146.
43. ר' ג. בלס, קטלוג תערוכת "קבוצת העשרה", 1992, עמ' 18.
44. יגאל תומרקין, "להיות לוקאלי? להיות לוקאלי, אין ברירה: להיות לוקאלי!", קו 4/5, נובמבר 1982.
45. י. תומרקין השתתף בתערוכה האחרונה של קבוצת "אפקים חדשים", שהתקיימה ב-1963 בעין חרוד.
46. פנחס כהן-גן, "אמנות ישראל בקונטקסט אמריקאי, לאחר פינוי סיני", אפריל 1982 קו 4/5, נובמבר 1982, עמ' 20-22.



פנחס כהן-גן, מזרח-מערב ומטרה, 1984-85, סופרלק על בריסטול 70x100 ס"מ, אוסף האמן

27. ר' גדעון עפרת, "על היהודיות של ארון", מוסף הארץ, 27 במאי 1994.
28. משה קופפרמן, קו 5/4, עמ' 8. מ. קופפרמן השתתף בתערוכה האחרונה של קבוצת "אפקים חדשים", שהתקיימה ב-1963 בעין חרוד.
29. משה גרשוני, שם, עמ' 18.
30. ג. בלס, אפקים חדשים, עמ' 64-65.
31. א. קולב, "שפה עולמית משותפת ושפה מקורית באמנות", על המשמר, 5 ביולי 1949.
32. אבשלום עוקשי, יליד הארץ, בן למשפחה תימנית, היה המזרחי היחיד בקבוצת "אפקים חדשים". ד"ר זאב גולדמן ציין בהקדמה לקטלוג תערוכתו בחיפה ב-1954, כי דרכו האמנותית היא

# בספרייתו של פאוסט

## גדעון עפרת



ת"ד רפאוסט פגשנו לראשונה בחדר-העבודה שלו. "חדר גותי קמור, גבוה וצר", תיאר גיתה בפתח התמונה הראשונה, מבלי לרמוז כיצד ובמה מאוכלס החדר. בשנים 78-1774, השנים בהן שקד גיתה על חלקו הראשון של המחזה (שאותו יסיים כעבור עשרות שנים, ב-1832), פטור היה המשורר מהזנת קוראיו במידע ריאליסטי פרטני, מהסוג שרק מחצית המאה ה-19 תשכלל. וחרף זאת, סיפק גיתה את סקרנותו בשרבבו את המידע המבוקש מפיו של פאוסט עצמו, האומר: "במיצר זה יקופה של ספרים נתון, / תג'רמנה רימה, יכסנה אבק. / זו מן הקרקע ועד רום הסיפון / נייד מעושן סביבה מודבק; / מוקף צלוחיות, קופסאות מרקיבות. / כל-מיני, מכשירים בלום ומבולם, / גרוטות וכלי-בית לאבות-אבות - / זה עולם שלך! זה נקרא עולם!" (תרגום: יעקב כהן, תל-אביב, תשכ"ד, עמ' 29-28). פירוט אפשרי נוסף של חדר-העבודה יכול-אולי הקורא להקיש מספרו של ג'ה. ברנאן, "נוסטראדמוס" (פאוסט אמון על תורת נוסטרדמוס, ואף יש מקום לראיית נוסטרדמוס כמודל לפאוסט), הפותח בתמונת "החדר בעלית-הגג": "המקום היה עמוס בספרים. חלק מהם היו בנושאי רפואה ואסטרונומיה - שני הנושאים הללו היו בלתי נפרדים באותם הימים"; כתבים אסורים, כמו *De mysteriis Egyptorum* - "המסתורין המצרי" - של איאמבליכוס הניאו-פלטוני, כרכים עבים של ספרי אלכימיה, והספרים המסוכנים מכל היו: *De Demonibus* - "על הדמוני" - המבעית של מישל פסלוס, וספר הקסמים, הכשפים והרזים הנודע לשמצה - *Clavicula Salomonis* - "מפתח שלמה" - שהיה מדרוך להעלות באוב רוחות רפאים מן השאול. (תל-אביב, 1994, עמ' 13). לפחות את הספר האחרון החזיק פאוסט בספרייתו, כמצוין במחזה (עמ' 63).

אם כן, חדר מלא ספרים מהמסד עד הטפחות ("מן הקרקע ועד רום הסיפון"). חדר דחוס-ספרים (בתרגומו של יעקב כהן, "קופה של ספרים" מרמזת על "קופה של שרצים". במקור - Bücherhauf - ערימת ספרים), ספרים מאובקים, ספוגי עשן, חווייה מחניקה של בית-קברות: הספרים כגוויות מרקיבות הנאכלות על-ידי תולעים ("תגרמנה רימה..."), כאשר "קופסאות מרקיבות" וגרוטאות ישנות אך תורמות לנוכחות המורבידית, המתה. אם נותר בנו ספק לגבי בית-קברות זה, בא המשך הדברים ומאושש: "במקום הטבע החי, הלוהט, / בו את האדם היוצר נתן, / אופף אותך במק ובעשן / רק שלד-חיה ועצם מת" (עמ' 29). ברית היצירה והטבע, הברית הרומנטית בין בריאת החיים לבין כוחות הטבע, לעומת זיווג הספרייה והעדר-חיים. מאירי הסצינה הנדונה נטו לפרש את השורה המסיימת את הציטוט האחרון במונחי שלדים וגולגולות המקיפים את פאוסט בחדרו (ואכן, לא בכדי: "מה גולגולת ריקה, לך זה צחוק-העויות?" - עמ' 39). אך, דומה, שלא פחות מכן, עניין לנו במטאפורה החלה על הספרייה בכללותה, הספרייה כערימת גוויות ושלדים. פאוסט הוא דוקטור לפילוסופיה, משפט, רפואה ותיאולוגיה (עמ' 27). בעיקר, רופא נודע לתהילה (עמ' 53-52), אשר, בשלב זה של חייו, מתמחה במאגיה (עמ' 28); בנו של רופא נודע שהתמחה באלכימיה (עמ' 54); סביר ביותר שירש את ספריית אביו והעשירה בספרים רבים נוספים הקשורים לתחומי התמחויותיו. נאום-הפתיחה של פאוסט מבטא, כידוע, את ייאושו מכל ידע שקנה והנחיל במשך עשר השנים האחרונות ואשר כולו אך רמיה ושוא: "...והריני עומד, אויל מסכן, / וחכם אני כמלפני-כן; / (...)/ אמשוך תלמידי, רמיה אוליכם / - ואראה, כי דעת מאום לא נוכלו!" (עמ' 27). אלא, שכנגד כל ספרי ההבל, הריק והכזב של

המדעים, מציב פאוסט מקסר ספרים אלטרנטיביים, שהראשון שבהם הוא: "וספר זה רב-תעלומה, / יד נוסטרדמוס כתבה עצמה, /..." (עמ' 29). ספר בכתב-ידו של נוסטרדמוס, הספר המקורי. נוכחות ראשונית של "דיבור" מאגי של האסטרולוג ההולנדי האוטוריטיטיבי, שהתנבא בראשית המאה ה-16. הספרים הרבים כנגד הספר האחר; ספרי התבונה האנושית מול ספר העל-תבונה-אנושית; ספרי-מוות מול ספר-חיים: "גיל-חיים אחוש, צעיר וטהור" (עמ' 30).

ספר "רב-תעלומה": "ועל כן התמכרתי לתורת-המאגיה, / אולי בכוחו של הרוח ארים / קצה הלוט ומפיו לי יתגל איזה רו, / ..." (עמ' 28). ביסוד "ספר-נוסטראדמוס" שניות של הנגלה והנסתר (שמעבר ללוט, או ה"צעיפים" - עמ' 40). שניות המסמן והמסומן. יתר על כן, הרו, כך אנו למדים, יתגלה מפיו של רוח-רפאים. מה שמתיר את תחום המסומן במרחבי המוות. אם כן, ספר שעניינו בנסתר, ב"מסלול מאורי-על", דהיינו מסלולו של אור עליון, הנעלה על אור-המאורות הקוסמיים: מסלולו של אור גנוז, אור בריאה: "ברגע ההוא, רגע אור-בראשית" (עמ' 78). אור נשגב, שפירושו הכרה אלוהית, סוד האחדות הראשונית והכוח הפועל, אם לנקוט במושגים ניאו-אפלטוניים הנוכחים בטקסט של גיתה: "כי אכיר, מה הוא המחבר קו אל קו / ומאחד עולם בתוכי תוכו, / כל כוח פועל וכל זרע אביט /..." (עמ' 28). הכרת אור זה תוביל ל"ושיח רוח אל רוח תבין": דיבור טרנסצנדנטי, דיבור של רוחות. פאוסט כרוח הדוברת אל רוחות-רפאים. רוצה לומר, "ספר נוסטרדמוס" כספר האוצר קוד של שפה "אחרת", שפת האחרות האולטימטיבית, השפה האלוהית. מניה וביה, הקוד המסתתר תובע פרשנות מסוג הנבדל מפרשנותם של שאר ספרי-הספרייה: "לשוא

החביבה לנסות ולהעתיק." (עמ' 61).  
 יוהר: המתרגם לעברית, יעקב כהן, הירשה  
 לעצמו לנקוט במונחי הקבלי, "שכינה",  
 שאינו נוכח במקור, בו כתב גיתה -  
 Offenbarung, שפירושו אך התגלות. אין  
 ספק, שהיתר זה יסודו בהקשר הקבלי-  
 נוצרי של "פאוסט". עם זאת, כפי שנראה  
 בהמשך, חירות התרגום במקרה זה פוגמת-  
 משהו בקיטוב הפנימי המכריע שבין  
 "הספרים האלוהיים" השונים שבספריית  
 פאוסט.

"ללשוני החביבה לנסות ולהעתיק", אמר  
 פאוסט. ההעתקה ללשונו, משמעה - לפרש  
 את "המקור הקדוש". פעם נוספת, ניסיון  
 החדירה אל המקום האחר, מקום-ההתגלות,  
 באמצעות "ספר אלוהי". פאוסט פותח את

יתר אלי" (עמ' 31). ראשית, כוונת-לב,  
 השתוקקות וערגה של ה"קורא" להביע אל  
 עבר המסומן הטרוסצנדנטלי: "והנה אלהט  
 כמיין חדש. / לבי עז, אל רחבי העולם  
 לצאת, / את כאב אדמה ואושרה לשאת, /  
 ... (שם). כוונה או התכוונות-הנפש  
 המירבית מכשירה את התנאים להתגלות  
 המהווים את ראשיתה: השתררות עלטה  
 (הסתתרות הירה, גוועת אש-העששית),  
 עליית קיטור, סילוני זוהר אדומים. עתה  
 אפשרי השלב הפרשני-מיסטי הבא: "הוא  
 אוחו בספר ומבטא את תו-הרוח ברוב  
 תעלומה. שלהבת אדומה בוזקת. הרוח  
 מופיע בשלהבת" (עמ' 31). אם כן, "קבלה  
 מעשית." ה"תו", הסימן, בבחינת צירוף  
 אותיות שהגייתו מעלה רוחות. העלאת  
 הרוח, דלייתה, משיכתה, יניקתה משם



דלקוא: פאוסט ומפיסטו, ליטוגרפיה

לכאן. סימן, התכוונות והשמעת קול  
 מבטיחים את שמיעת הקול ואחריו את  
 המראה: "העתר-העתרת עד כלות נשמה/  
 לשמוע קולי, את פני לראות" (שם). לשמשו,  
 וגנר, שנכנס לחדר מששמע את אדונו  
 "מדקלם", מדגיש פאוסט את חשיבות  
 הצירוף של דיבור וכוונה: "אם לא  
 תרגישה, לא תשיגה, / אם לא ממקור-  
 הנפש דברכם יקר, / (...). אם לא מלבכם  
 דבריכם יצאו" (עמ' 34). זאת, לעומת  
 תפיסתו הרטורית הפשטנית של וגנר:  
 "הצלחת הנואם רק בקסם שפתיו" (עמ' 35).

כנגד "ספר נוסטרדמוס" כ"ספר אלוהי",  
 בוחנים גיתה ופאוסט בספרייתם "ספר  
 אלוהי" נוסף, מוכר הרבה יותר, והוא  
 "הברית החדשה": "ערוג-נערוג לגילוי  
 שכינה, / אשר אין מקום, תשגב בו אשה/  
 ותיף כבספר הברית החדשה. / דבר-מה  
 ימריצני עתה לדרוש / לטופס, וברגש נכון  
 מעמיק/ מתוך אותו המקור הקדוש / ללשוני

"הברית החדשה" ב"הבשורה הקדושה על פי  
 יוחנן": "בראשית היה הדבר". בגרמנית (של  
 גתה ושל לותר) Im Umfang war das Wort.  
 בראשית היתה המלה. הדבר כדיבור. זו  
 השורה המפורסמת שהמשכה - "והדבר היה  
 את האלוהים ואלוהים היה הדבר. (...). בו  
 היו חיים והחיים היו אור בני האדם. והאור  
 בחושך זרח והחושך לא השיגו." (א', 5-1).  
 פאוסט, הנקרע בין החשיכה האופפת  
 לכמיהת האור, ניצב בפני דילמה  
 תיאולוגית: כיצד יסביר את קדימות המלה  
 לדובר המלה, לאלוהים? לפיכך, מסעו  
 ה"תרגומי": "אחרת עלי לתרגם המלה, / אם  
 רוח אותי גייה עליון." קדימות הרוח למלה.  
 "לתרגם המלה" Übersetzen - משמע  
 לפרשה, להמירה במלה אחרת. לכן התיקון:  
 Im Umfang war der Sinn, ובעברית:  
 "בראשית היה הרעיון". אלא, שהחתירה  
 להבנה המטאפיזית הראשונית, לסיבה  
 הראשונה, מחייבת המשך המסע ה"תרגומי":  
 שלא הרעיון בורא, כי אם הכוח המניע את

אך תגיע במוח יבש / תווי-הקודש לך  
 לפרש". כאן, לא עוד מהלך עין-מוח הוא  
 המפתח, כי אם המהלך המעשי של קול-עין-  
 קול: "ססים אתם, הרוחות סביב לי; ענוני,  
 אם תשמעו את קולי! (הוא פותח את הספר  
 ורואה את תו-המקרוקוסמוס)... (עמ' 29).  
 מפתח, אמרנו: שפאוסט מרבה לנקוט במונחי  
 מסע, יציאה לדרך וכניסה לעולם אחר,  
 ואפילו - "ליד השער עמדתי" (עמ' 39), או  
 "הרהיבה לקרוע את השערים" (עמ' 41).  
 השער מכאן לשם כשער מחיים למוות,  
 "לשאוף אל אותו מעבר בלי-מורא." (שם)  
 שפאוסט קורא לרוחות-רפאים: הקריאה  
 ל"שר-האדמה" איננה כי אם קריאה ל-  
 Erdgeistes - רוח-אדמה. הרוח באה מהעבר  
 השני, מהצד האחר של הגבול ושל השער.  
 הרוח חוזרת ומחזירה: "משוך משכתני  
 בחוזק-לבב, / מספירה שלי ינקת זמן רב",  
 אומרת הרוח לפאוסט (עמ' 32). היניקה  
 מהספירה האחרת (במקור: Sphäre) היא  
 בכוח הקול: משיכה של רוח - pneuma -  
 את הרוח - geist שהוא ghost, רוח-רפאים.  
 הרוח: "...קולך זה הקשבת, / זה שאפת אלי  
 בכל-שוא הכוחות? / האתה הוא, אשר אך  
 רוחי בך נשבת, / החרדת עד כל-גבכי  
 תהום חייך, /..." (שם). השאיפה אל הרוח  
 היא נשיפה ונשימה של רוח בדיבור, היונקת  
 את רוח-הרפאים עד כי זו מנשבת בדובר מן  
 העבר האחר. אם כן, הדיבור הוא המפתח.  
 והמפתח צפון ב"ספר נוסטרדמוס", בבחינת  
 קבלה נוצרית, בבחינת סודות-מרכבה.  
 והסודות כמוסים ב"תווים", בסימנים  
 (Zeichen, כתב גיתה) קוסמיים שמקורם  
 אלוהי: "האל זה היה, התווים כתב..." (עמ'  
 30). סימנים, שפירושם יבטיח למפרש את  
 סודות-המרכבה: "באלה קווים טהורים  
 אשור / הבריאה הפועלת לפני ברור." (שם)  
 אך, מושגי האחדות והכוח-הפועל אינם עוד  
 מושגים ספקולטיביים גרידא, כי אם תמונה,  
 וזיה, חזון, התגלות, קרי - אפוקליפסה  
 שבסימן מושג הזהב הסכולסטי והאלכימי גם  
 יחד: "...קום התלמיד ורחץ בטוחות /  
 בשרך עפר בזהב הצפירה! / (...). איך  
 כוחות שמים יורדים ועולים / דליי-הזהב זה  
 מזה נוטלים! בכנפיים, ברכות יבאו." (שם)  
 חלום-יעקב של פאוסט, התגלות שמיימת  
 של מלאכים עולים ויורדים עם דליי-זהב,  
 "מקורות כל-חיים" (שם), וכל זאת, בזכות  
 הבנת ה"תו", ה-Zeichen. "הקלף, האם הוא  
 המעיין הקדוש?", שואל פאוסט (עמ' 35).  
 הקלף - Pergament - נייר הספר האלוהי.

אם כן, כיצד יחצה המיסטיקון את הגבול,  
 כיצד יפתח את השער? איך יעבור הקורא  
 משער ה"תו"-הסימן אל מרחב המסומן? את  
 תשובתו החלקית נתן לנו גיתה בהקשר  
 ל"תו" אחר, "תו שר (רוח) האדמה", דרגה  
 סימנית היררכית הסמוכה יותר לרמת  
 הקוסמוס והאדם: "אתה, שר-אדמה קרוב

הרעיון. אמור לפיכך: Im Umfang war die Kraft – "בראשית היה הכוח". ועדיין לא תם המסע. לא הכוח הראשית אלא המעשה: Im Umfang war die That. קדימות כוח-המעשה לכוח-הדיבור והמלה? כיצד נקבל טיעון זה מצד מי שמתמחה בקבלה נוצרית מעשית, המזהה את מערכות היש המקרוקוסמי עם אותיות שם-האלוהים ועם האלפבית בכלל? זה האומר שהמעשה קדם למלה, מניח הנחה מטריאליסטית של



גיתה

קדימות הדבר לדיבור, הדברים (והפעולות) למלים. הכיצד? "ספר נוסטרדמוס" ו"הברית החדשה" הם שני קטבים מנוגדים במדף "הספרות האלוהית" בספרייתו של פאוסט. ספרי המאגיה השחורה מול ספרי המאגיה הלבנה. הראשונים - נוסח "מפתח-שלמה" וכדו' - בכוחם להעלות רוחות משאול; האחרים, שבנתיבי "הברית החדשה", בכוחם לגאול נשמות ולהראות זיו עליון. המתח המטאפיזי הפאוסטי הוא בין שני הקטבים ה"ספרותיים" הללו. גורלו של פאוסט ייקבע במידת יכולתו לממש את תביעות-היסוד של "ספר אלוהי" זה או האחר, התחתון או העליון.

פאוסט, המתבונן ב"ספר נוסטרדמוס" בסימן-המקרוקוסמוס, צופה - כך ניתן ללמוד מספרי קבלה נוצרית מהמאות ה-17-18 - במערכת 22 הספירות המעגליות שבסימן 22 אותיות האלפבית: מאלוהים - Deus, דרך נפש-העולם - Mens, תשע דרגות המלאכים, הרקיע ובו שבעת כוכבי-הלכת ועד הארץ ובה ארבעת-היסודות. רוח-האדמה, שמעלה פאוסט בדיבורו המאגי, הוא רוח ה-Terra, הספירה החומרית הראשונה, ראשונה לארבעת היסודות.

עקרון הקוסמוס כספר אלוהי אף מורחב בפי פאוסט אל מרחב הזמן: "...הזמנים אשר נסעו/ לנו הם מגילה עם שבעה חותמים" (עמ' 36). התייחסות ישירה ל"חזון יוחנן" ולטקס שבירת שבעה החותמים של הספר האלוהי. כאן, נוסף, מרחיב גיתה מפי גיבורו תפיסת-עולם ניאואפלטונית ימי-ביניים על-אודות ההיסטוריה כ"ספר", "אשר בו כבראי ישתקפו הזמנים" (שם). לאמור: פאוסט אינו מודע לסתירה המטאפיזית העמוקה שבין "ספר נוסטרדמוס" ל"ברית החדשה" ובלל את שניהם בז'רגון מיסטי אחד.

אלא, שפאוסט ("מר מיקרוקוסמוס", יכנהו מפיסטו בלעג - עמ' 85), שערג לאור אלוהי ולאחדות עם האלוהי שבראש גלגלי המקרוקוסמוס, מצליח להתאחד רק עם השטן. הוא אינו מבקיע את סודות היש הצפונים באותיות ההוויה. כי פאוסט ומפיסטופלס מתאחדים בשלילת המלה. "מה שמך?", שואל פאוסט את מפיסטו, וזה האחרון עונה לו: "קטנה לי נראית השאלה/ בפי איש, אשר כה ימאס המלה" (עמ' 66). פאוסט מתעקש ואינו מרפה משאלת השם: "אצל

שכמותכם הן אפשר, פשוט, / לדון מן השם על המהות" (שם). הפילוסוף הגרמני למד, מן הסתם, את "קרטילוס" של אפלטון, הדיאלוג בו מיוחס לשמות האלוהיים (השמות שניתנו על-ידי אלים) תואם בין השם למהות הדבר הנושא את השם. בסיומו של אותו דיאלוג לבטח קרא על הקלוקל שפשה בשמות המוענקים על-ידי האדם. אלה האחרונים אינם צופנים עוד בחובם שום מהות. ומפיסטו? הגם שלא במעט מוכרע קיומו על-ידי "סימנים" (כגון "רגל דרודות עלי המפתן" - עמ' 69: צורת מגן-דוד המונעת ממנו לצאת את החדר), מפיסטו מזלזל בערך המלים. בתמונת התחפשותו לפאוסט, עת קיבל את פני התלמיד החדש, הוא תיאר את הפגישה עם ספרים (כולל אלה התיאולוגיים!) אך ורק כשינון ריק מתוכן, חזרה מתה על הכתוב, בעוד התלמיד אישר: "כי מה שכתוב שחור על לבן, / הרי הוא כמונח בקופסה סגורה." (עמ' 92). ובמלים אחרות: הספר הוא ארון-מתים. בהמשך מיצגו הסאטירי, משלח מפיסטו עקיצה אירונית ביחס לכוחן המדומה של המלים, אותו כוח אשר הקבלה, למשל, מתיימרת לו ומכוננת עליו: "בדרך כלל - אחוז במלים! / אז בעד שערים בלתי-

נעולים/ תבוא לבטח אל דביר הודאי." (עמ' 93). המלה היא מפתח לשער בלתי-נעול, עונה מפיסטו לכמיהת פתיחת השער הנעול של פאוסט. ואם, לשניה, עוד עשויים היינו, להתפתות ולהאמין בכוח המלה, באות שתי השורות הבאות מפי מפיסטו ומבהירות: "כי דוקא מקום שם מושג יחסר/ שם תופיע מלה בשעה הנכונה." (שם). המלים ככיסוי על ערווה מושגית. קודם לכן, עת דחה פאוסט את תביעת החווה הכתוב והחתום (בדס) שביקש מפיסטו, הוא הסביר: "...אך קלף כתוב וחתום/ כצלו הוא של מת, מעיר פחד סתום. / עודנה בעט, המלה נובלת, / לדונג ולעור השלטון נמסר." (עמ' 62). בכתיבה שוכן מוות, סבור פאוסט.

פאוסט קרוע בין שתי הוויות: מתד גיסא, ייאשו מ"ספרייתו" - היאוש מנתיבי הידע הטמון בספרים - הביאו להטלת ספק במלה וזיהוי המלה והספר כמוות. זה ההיבט בו קודם המעשה למלה ובו נמשכת נפשו של פאוסט אל הטבע, אל הישיר, החושני, הקונקרטי. מאידך גיסא, פאוסט מבקש אחר האור האלוהי שבנתיבי הסימנים והדיבור: "שתי נשמות בקרבי שוכנות, / אחת לרעותה צרות ועוינות: / האוזת בתשוקת אהבה עזה, / כבמלקחי-אש בעולם אוהזה; / השניה חורגה מעפר וצללים / ברוב-עוז אל שדות-והר אבות נעלים." (עמ' 57)

לפאוסט נשמה קרועה. ביקורת המלה נועלת בפניו אותו שער שהוא עצמו מבקש לפתוח. בחושי חש פאוסט את ההבדל בין "הספר האנושי" לבין "הספר האלוהי", אך הטלת הספק בכוח המלה ובקדימות המלה למעשה ולדבר אינה מותירה לו סיכוי רב לפתיחת השערים הפרשניים אל הנסתר. מלבד לרמת רוח-האדמה והשטן אין בכוחו להתרומם במעלות 22 הספירות אל עבר ה-Mens וה-Deus. ספרייתו של פאוסט היא קבר ללא מוצא; מקום יאה לרוחות אדמה ושטן. התרוממות מקבר אל אור שמיימי (נס עלייתו של ישו השמימה מקברו: נושא המודגש ב"פאוסט", עמ' 44-42) היא משאת-הנפש והיא האתגר. גרטכן-מרגריט החוטאת, השומעת קול משמים - "ניצלה!" (עמ' 224), הגשימה מה שפאוסט ביקש להגשימו אך כשל. בעבור פאוסט, כזכור, ה"דיבור" היה לכאורה האמצעי והתכלית, ובהתאם, מסתיים המחזה ב"קולות": לעומת "קול מלמעלה" ("ניצלה!"), נשמע "קול מבפנים" - "היינריך! היינריך!" (שם). קולה של מרגריט? אולי קולו של מפיסטו? כך או אחרת, מפיסטו "נעלם עם פאוסט", חותם גיתה. הקבר נחתם. הספרייה סגרה על פאוסט את אבן-הגולל. בכל הקשור ל"ר היינריך פאוסט", "ספר נוסטרדמוס" גבר על "הברית החדשה". יתר על כן: "הספרים האנושיים" החניקו את "הספרים האלוהיים". ■

באחד הגלינות הבאים עתיד לראות אור המאמר "שיבתו של אודיסאוס", שגם בו נדרש מחבר המאמר למרחב הסימני



# אלישבע גרינבאום

## אקפולקו

I.

מוֹרֶדֶת אֵלֶיךָ בְּמַדְרָגוֹת מְכוֹת דְּבַר,  
 לְאֶרֶץ מְסֻדְרוֹנוֹת צְרִים כְּעוֹרְקִים  
 דְּמָמָה, רַק שֶׁקְשׁוּק מִפְתַּחוֹת כְּבָדִים  
 הוּא הַד עֲצֵמוֹתֵי.  
 סוֹהֵר כּוֹבֵל אֶת מְבִטֵי בְּאֻזְקִים,  
 פּוֹתַח וְסוֹגֵר דְּלֵת בְּרוּל  
 נְטָרֶקֶת אַחֲרַי, נְטָרֶקֶת אַחֲרֵי-  
 מוֹבִיל אוֹתִי בְּנִתִיב הַשְּׁתָן הַטְּחוּב  
 עַד שֶׁאֲצַמֵּצֵם עֲצָמֵי לְנִשְׁמִיָּה יַחֲדָה:  
 עוֹבֶרֶת דְּרֶךְ חוֹר הַמְּנַעוּל  
 שֶׁל דְּלֵת מְסוּדָּגָת, אַחֲרוֹנָה.

II.

כִּפְאֲתֵי הַתָּא מִמַּתִּין צֵל צֵלוֹ שֶׁל צֵל,  
 צִוְרָה בְּלִבָּה, עוֹרֵב  
 אוֹ סִימֵן שְׂאֵלָה.  
 גּוּף שֶׁסְּגַדְתִּי לוֹ נִשְׁאָב כְּלוֹ פְּנִימָה  
 בְּכַח אֲדִירִים הַשְּׁוֹה לְהַפּוֹכָה שֶׁל אֲהַבָּה,  
 כֹּל שְׁנוֹתֵר  
 מְרַצֵּד עַל פִּיךָ.

אֶתָּה מִתְרוֹמֵם לְקִרְאֲתִי,  
 בְּתוֹךְ עֵינֶיךָ חֶשֶׁךְ בּוֹעֵר  
 רַק זָכוּב מְרַחֵף מֵעַל רֵאשֶׁךָ  
 רוּחַ אֱלוֹהִים.

עֲכָשְׁיוֹ מִשׁוּחֹת שְׁפִתֶיךָ בְּסִיסְמַת הָאֲשֶׁר:  
 "אֶקְפוּלְקוּ"

אֶתָּה צוֹחֵק, מְבִטִיחַ, כְּמוֹ בְּכֵל פְּעֵם  
 שֶׁעוֹד מְעַט אֶתָּה נָקִי, עוֹד מְעַט  
 נִבְרַח אֶל הַחֲלוּם הַהוּא,  
 שֶׁבְּשִׁבְלֶיךָ הוּא שֵׁם צְבֻעוֹנֵי שֶׁל אֶרֶץ חֶפְשִׁיָּה  
 וּבְשִׁבְלֵי הוּא כָּל הַמְּלוֹנוֹת הַזּוֹלִים שֶׁבְּעוֹלָם.

אֶחָד הַתְּדָרִים הַצְּבוּעִים לְבֵן בְּאֶקְפוּלְקוּ  
 יַחֲכָה לָנוּ תְּמִיד.

III.

מוֹשִׁיטָה לָךְ יָד רוֹעֵדָת,  
 מִפְּרִיחָה מְלִים חוֹרוֹת כְּפָנֵי  
 מִשְׁהוֹ עַל הַצֶּרֶךְ לְהִשָּׂאֵר אֲנוּשֵׁי  
 דוֹקָא כְּשֶׁהֲאֵנִיָּה טוֹבְעֵת.  
 תִּקְרַת הַבְּטוֹן מִתְנַמְכֶּת מֵעַל לְרֵאשֶׁךָ  
 וְהַמִּים מְצִיפִים אֶת הַרְצָפָה.  
 אֶתָּה מְבִיט בִּי מִבֵּין עֲצֵמוֹתֶיךָ, מִשְׁעָשֶׁע,  
 כְּאֶחָד הַשּׁוֹכֵב פְּקוּת עֵינַיִם בְּתוֹךְ הַקְּבֵר  
 נִהְנֶה מִמְּרָאֵה הַבוֹכִים עָלָיו.

## חלמון הירח

מִתְפּוֹרֵר מִתוֹךְ הַסְּנֵדוּיץ בִּיצָה קֶשֶׁה שְׁלֵה,  
 לְרִגְלִי, עַל רְצַפַּת הָאֲגָף.  
 "זֶה לֹא בְּגִלְל הַכְּדוּרְגָל, שְׁאֵנִי לֹא מְגִיעַ יוֹתֵר לְקְבוּצָה",  
 אֶתָּה אוֹמֵר, בְּקוֹל שֶׁל שֶׁבַע בְּעֶרְב, אַחֲרֵי הַמִּשְׁחָק,  
 מְצַמֵּצֵם אוֹתִי אֵלֶיךָ מִתוֹךְ תְּנוּעָה סוֹאֲנֵת  
 שֶׁל מְבִטִים דוֹרְסִים הַחוֹלְפִים בְּמְסוּדָרוֹן,  
 מְכַנְּס אוֹתִי לְתוֹךְ קִיטוֹן הַעֵינַן, הַחֲדָר הַיַּחֲדִיד בְּעוֹלָם  
 שֶׁבוֹ נוֹכַל לְהִיּוֹת לְבַד.

בְּחוּץ מְסַתְּבֵךְ יָרֵחַ בְּגִדְרוֹת תִּיל,  
 שֶׁט בְּבִרְכַת דְּגִי הַזֶּהָב הַמְּחַשִּׁיכָה לְאֶתָּה,  
 מוֹרָה אֶת דְּרָכֵי הַחוּצָה, אֶל נִיחוּחַ פְּרִדְסִים,  
 אֶל כְּבִישׁ שְׁחוֹר, שֶׁתְּמִיד יִקַּח אוֹתִי הַרְחֵק מִמֶּךָ.  
 אֶתָּה זוֹהֵר עֵגַל בְּשָׁמַיִם, נִקְדָּה קְבוּעָה שֶׁל כָּאֵב -  
 אֲנִי חֶפְשִׁיָּה לְבוֹא וּלְצֵאת בֵּין הַגְּדָרוֹת,  
 כְּלוֹאֶה בְּתוֹךְ הַמְּבִט:  
 צֶהָב, חֲלוּמוֹנֵי יוֹתֵר וְיוֹתֵר  
 כְּכֹל שֶׁלְּעוֹלָם לֹא יִהְיוּךָ לְאֶפְרוּחַ.

# מצד זה

## עמוס לויתן



### מוספים, ספרים, ארועים

#### גזענות למתחילים ולמתקדמים

הגזענות, אני חושש, ובעיקר המלחמה בה, איננה כה פשוטה וכה פשטנית, לעתים, כפי שהיא מצטיירת מתוך ספרו היפה והתמים של טהר בן ג'לון "הגזענות כפי שהסברתי לבתי" (תרגום מצרפתית: ראובן מירן, הוצאת בבל 1999, 58 עמ').

שואלת הבת: "תגיד אבא, מה זה גזענות?" ומשיב האב: "הגזענות היא התנהגות נפוצה למדי, היא משותפת לכל חברה אנושית והפכה למרבה הצער, לשגרתית מאוד בכמה ארצות, כי קורה לפעמים שאף אחד פשוט לא שם לב לזה. ההתנהגות, שאותה אנו מכנים גזענות, באה לידי ביטוי בכך שאנחנו נוהרים מפני בני אדם אחרים, השונים מאיתנו במראה החיצוני ובמאפיינים התרבותיים שלהם, ואף בזים להם לעיתים".

בן ג'לון מממשיך ומסביר כי הגזענות יכולה לנבוע מתחושה של עליונות "למשל להאמין שמי שצבע עורו לבן הוא יותר אינטליגנטי ממישהו שצבע עורו שחור או צהוב"; מתחושת פחד מפני השונה "האדם זקוק לתחושה של ביטחון, של ודאות, יש לו נטייה להיזהר מפני דברים חדשים, אנחנו פוחדים מפני מה שלא מוכר לנו, אנחנו מדמיינים דברים נוראיים בלי שום סיבה"; ממאבק על תחום מחיה "האדם אוהב להיות בעל בית, אדמה ונכסים ונאבק על שמירתם ברשותו. כל זה טבעי, אבל הגזען חושד שהזר יגזול ממנו את נכסיו"; מחינוך רע "לא נולדים להיות גזענים, הופכים להיות כאלה. יש חינוך טוב ויש חינוך רע"; מכורות ודעות קדומות "אומרים שהשחורים הם מוצקים וחסונים אבל עצלנים... שהסינים קטנים ואכזריים... שהערבים ערמומיים ותוקפנים... הגזען אינו מבקש להכיר את האיכויות הפרטיות של אדם זה או אחר, די לו בכך שהאיש משתייך לקהילה מסוימת כדי לדחות אותו והוא מסתמך על מאפיינים גופניים ופסיכולוגיים על מנת לעשות כן".

הקיצור "גזען הוא מי שחושב שהוא טוב יותר, כלומר עולה על אנשים שצבע עורם שונה משלו, שמדברים שפה אחרת וחוגגים את חגיגה אחרת. הוא מתעקש להאמין שהמין האנושי מחולק לגזעים שונים ואומר לעצמו הגזע שלי יפה ואצילי והגזעים האחרים מכוערים וחייתיים".

כבר כאן מסתמן קושי מסוים. אפשר לראות כי תיאור זה של הגזענות משיק במידה רבה לתיאור אפשרי של הלאומנות, המשיק לתיאור אפשרי דומה של הלאומיות, המשיק לתיאור אפשרי של כל זהות קבוצתית אחרת וכדומה. ובאמת יצחק לאור שכתב על ספר זה (וכן על ספרו של אלבר ממי "הגזענות" בתירגום נורית פלד אלחנן ובהוצאת כרמל) במאמרו "הגזענות כפי שמסבירים אותה בצרפת" (תרבות וספרות, 'הארץ' 5.3.99) שואל וגם משיב: "האם יש קשר בין לאומיות לגזענות? מדינת הלאום המודרנית בנתה עצמה, בדרך כלל, על המצאה של מסורת אתנית לקיבוץ היושב בה (שום דבר משותף באמת לא היה לעם 'הצרפתי' שאפילו לשונותיו המרובות נעלמו רק בהדרגה). המצאת האתניות כרוכה בהרבה מאוד אלימות כלפי פנים, בדיכוי שפות, בהשכחת מסורות, באלימות פיזית. על כן מדינות לאום בנות את האתניות הזאת בעזרת אויב חיצוני או פנימי".

לאור המתנגד לעצם הזהות הקולקטיבית מעיקרה (ועל כך נסב הרומן האחרון שלו "ועם רוח גווייטי", הספריה החדשה) אכן, משיב בחיוב על שאלתו הרטרורית ומושך, בעצם, קו ישר מן הגזענות אל הלאומנות, הלאומיות והזהות הקיבוצית בכלל, כמקור כל רע. אבל זו אינה בהכרח עמדתו של בן ג'לון, המרבה דווקא להדגיש בספרו את הברכה שבתרבות האתנית, השונה והאחרת, הנתפסת באופן מעוות בלבד בידי הגזען. עם זאת, צריך להודות, שההבחנה בין לאומיות ללאומנות, בין שונות להסתגרות, בין ייחודיות להתנשאות, וכדומה, היא לעתים

טאהר בן ג'לון

הגזענות  
כפי שהסברתי לבתי



כפסע, מה שמצביע על מורכבותן של הבעיות הללו בשורשן. לכן דבריו של בן ג'לון על המלחמה בגזענות הם דלים מדי. שואלת הבת: "תגיד לי, אבא, מה אפשר לעשות כדי שאנשים לא יהיו עוד גזענים?" ומשיב האב: "כמו שאמר הגנרל דה גול, זה 'פרויקט גדול'! הרבה יותר קל לנטוע בלב האנשים שנאה מאשר אהבה. קל יותר להיות חשדן, לא לאהוב, מאשר לאהוב מישהו לא מוכר. זוהי תמיד אותה נטייה ספונטנית, אותו דחף מפורסם, המתבטא בסירוב ובדחיה".

התשובה, כמובן, היא כתמיד חינוך, ולכן הספר בנוי גם כשיחות של המחבר עם בתו הקטנה, כדי להתחיל ב'פרויקט הגדול' הזה כל עוד הוא יכול להצליח. כדבריו, בהמשך: "...ילד לא נולד עם גזענות בראשו. בדרך כלל הוא חוזר על מה שהוא שומע במשפחתו הקרובה והרחוקה. באופן טבעי ילד המשחק עם ילדים אחרים אינו שואל את עצמו אם ילד בעל צבע עור שונה משלו נחות ממנו או

לדבריה, זו הבנה פשטנית של מחשבתה של מוריסון והפיקה גרידא של ההיררכיה שחור/ לבן בלי לאפשר שינוי אקולוגי אמיתי. נזה אומרת כי למוריסון יש אמירה משוחררת באמת מצבע: הטוב והרע שבבני אדם מצוי בתוכם כאינדיווידואלים, כסובייקטים, שאינם חווים עצמם בתיווך הצבע שלהם. ולכן הטוב והרע הם אוניברסליים והם מצמיחים את עשביהם השוטים, וגם את חבצלותיהם הסהורות.

קשה להגזים בחשיבות הדברים הבאים במאמרה של נזה: "...וזהו הפרויקט הגדול של הרומן הזה. העיירה רובי, למרות שחורותה המוחלטת, אינה מסוגלת לאורך ימים להיות גן עדן לשחורים, כפי שדימו בלבם האבות המייסדים כשהקימוה. השאיפה לעולם שחור שאינו חווה את עצמו כנחות ביחס למבט לבן, מתבררת כאשליה איומה: בתוך החברה השחורה לגמרי נוצרים מעמדות, דיכוי, שנאה, גזענות (יש שחורים 'טהורים' ושחורים 'מזוהמים') מיננות, אלימות, פונדמנטליזם חשוך. בקיצור: כל חולייה של החברה המערבית. מבט מדכא, אפוא, אינו שמור ללבנים בלבד, אלא הוא אינהרנטי ליחסים אינטר-סובייקטיביים באשר הם".

אנו רואים כיצד 'הפרויקט הגדול' של המלחמה בגזענות אצל בן ג'לון ואצל מוריסון הוא שונה מאוד. אפשר לומר כי לפנינו שתי בשורות, טובה ורעה. הבשורה הטובה אומרת שניתן למגר את הגזענות; הבשורה הרעה אומרת, שהרוע שמוגר כגזענות, עשוי לשוב ולהופיע כרוע אינדיווידואלי-אוניברסלי. וגדולתה של מוריסון שאין היא משלה אותנו גם באשר לרוע זה.

נוה אומרת כי אם ברומנים הקודמים שלה לא גילתה מוריסון זיקה להשקפת עולם פמיניסטית ועסקה בעיקר ביחסי לבנים/ שחורים כמקום של דיכוי ואלימות, הנה ב'גן עדן' לראשונה הופכת שנאת נשים לנושא מרכזי. משמעות הדבר היא כי לראשונה רואה מוריסון גם במיגדר gender ולא רק בגזע, קטגוריה משמעותית ורבת עוצמה בזהות האישית. כשנעקר גן העדן של השחורים בעיירה רובי, היא מתמלאת בשנאת נשים (לא בשנאת לבנים) שיש לה כוח מגייס עצום. הנשים שהוקאו והודחו מן החברות הנאותות (השחורות והלבנות) מצליחות ליצור קהילה חסרת צבע, גן עדן של "זמן נשים". הפעם לא צבען הוא שמפריע לויגי'לנטים הקנאים, אלא מינן, והם יוצאים למסע של רצח נגדן.

גזענות יכולה, אפוא, ללבוש צורות שונות - לבנים/שחורים, גברים/נשים, מערבים/ מזרחים, יהודים/ גויים, וגם אם נמגר את כל הצורות הללו היא יכולה להופיע כרוע אינדיווידואלי-אוניברסלי. זהו עניין סיוזיפי שאינו נגמר (ובכל זאת הולך ופוחת).

וערעור בלתי פוסקים של עמדותיהם, במטרה להביא לידי "דקונסטרוקציה אולטימטיבית של המבט".

ברומן "גן עדן" חוזרת מוריסון, לדברי נזה, תוך הגדלה עצומה, על "החבאת הצבע", אולם הפעם הוא מוגבל רק לקבוצת נשים החיה בשולי החברה, בתוך טירת פאר חרבה ובמה שאמור להיות זמן נצח גן-עדני, אך מתברר כזמן שאול, בעוד לכל השאר מלבדן יש צבע מזוהה. בין הנשים החיות בטירה שהייתה פעם מנזר ישנה אשה אחת לבנה, והספר נפתח בקביעה המפורשת: "בבחורה הלבנה הם יורים ראשונה. עם האחרות הם יכולים לחכות". במאות העמודים הבאים, עתיד הקורא לשאול את עצמו בלי הרף, מי מן הנשים האלה היא הלבנה? תשובה לכך לא תגיע, אך שוב כמו בסיפור הקצר, מאמץ הזיהוי מפעיל את המבט הגזעני ומייצר את הדרמה שברומן ששאלת הצבע/גזע עומדת במרכזה.

העלילה עוד הולכת ומסתבכת, ולא נעקוב כאן אחר כל פיתוליה. לדברי נזה, תכלית הסתרת הצבע היא לחולל אותו דיון ממנו עולה כי אין חשיבות לצבע הגוף, למעט החשיבות שמייחסת לו ההשקפה הגזענית. אולם ללא הטלטול של הסיפור, לא היו הקוראים מתוודעים לגזענות המכוננת את ברירת המחדל הפרשנית שלהם. הקוראים מבקשים הכרעות ברורות, אבל הסיפור מתנגד לכך ללא הרף ומחבל בשיטתיות ובתחכום בכל נקודות הציון המשמעותיות כמו שמות, מנהגים, לבוש, איפור, עגה, היגוי וכדומה, המשמשים סטריאוטיפים של גזע.

נוה מסכמת נקודה זו: "מוריסון מאלצת אותנו לקרוא בלי צבע, להגיע בדיאלקטיות להבנה כי הצבע אינו האדם, להסכים אט אט כי הרוע, האכזריות, החמלה והמטמום, פוזרו בין בני האדם בלא יחס לצבעם. תהליך הקריאה הזה אינו מרעיש, הוא כמעט בנאלי. המרעיש בתהליך הוא גילוי ההתנגדות שלנו לחירות משלטון הצבע, גילוי עומק התבצרותה של הגזענות החבויה שלנו. מבנה הדעת שלנו מתמוטט כאשר חסרה בו שכבת הידע הטרומי: צבע/ גזע".

לעומת ספרו של בן ג'לון, זה כבר הרבה יותר מתוחכם והרבה יותר מעמיק. אבל גם זה היה עשוי להיות כמעט בנאלי, לו היתה מוריסון מסיימת כאן. אולם, אין זה כל הסיפור. שלא כמו ברומן "חמדת" (שם נאמר כי "כל עוד חי האדם הלבן, לא יוכל האדם השחור להסיר את כבליו") ב'גן עדן' אמורה העיירה רובי, שבה ולצדה מתנהל הסיפור, לייצר מקום שבו שולט המבט השחור לבדו. אולם מתברר שגם בגן עדן זה, ללא נוכחות האדם הלבן, שבים השחורים ומייצרים כבלים לשחורים אחרים. נזה פוסלת את הפרשנות הגורסת כאילו הסיבה לכך היא שגם לגן עדן זה תילחלה התועבה הלבנה המזוהמת.

עולה עליו. מבחינתו הוא קודם כל חבר למשחק. לעומת זאת, אם ההורים מזהירים אותו מפני ילדים בעלי צבע עור שונה, יכול להיות שהוא יתנהג אחרת". (דוגמה מצערת לכך, ראינו לא מכבר בבאר שבע, כאשר לדרישת ההורים הרחיקה הגנת מן הגן ילד ערבי).

ובכל זאת, דומה, לאחר סיום הקריאה בספרון זה, כי חינוך והסברה כפשוטם אין בהם די. הן משום שהתופעה כה נפוצה וכה עתיקה, הן משום שהיא מושרשת עמוק בהוויה האנושית, והן בשל העובדה הדיאלקטית, כי ניגודים כמו אהבה ושנאה קשורים אהדדי ומזינים זה את זה.

סופרת אחרת העוסקת גם היא בנושא, אבל במידה רבה יותר של תחכום ועמקות, היא הסופרת השחורה טוני מוריסון הדנה בכך בכל ספריה. עם צאת תרגום ספרה האחרון "גן עדן" בעברית (תרגום עדה פלדור, הספרייה החדשה) כותבת עליה במאמר מבריק "המיתולוגיה של צבע הגוף" ('ספרים' 3.3.99) ראש הפרוורם ללימודי נשים באוניברסיטת ת"א, חנה נזה.

את מאמרה על הרומן החדש של מוריסון פותחת נזה בדוגמה מסיפור קצר של הסופרת "רצ'יטיב" (שהופיע בקובץ "האנשים הכחולים" בעריכת משה רון). לסיפור קטן זה שתי גיבורות, רוברטה וטאווילה, אחת שחורה ואחת לבנה. מפורשות נאמר שם רק כי נראו כמו "מלח ופלפל". לאורך הסיפור צובר הבדל הגזע/ צבע חשיבות הכרחית להבנת הסיפור והקוראים מצפים כי הסיפור יכיל פואנטה שתפתור את חידת הצבע ותגאל אותם מספקות ומדיסוננסים. אולם זה לא קורה. ובהעדר תשובה נוצרת דינמיקה פרשנית שבה נאלצים הקוראים להתייצב מול דעותיהם הקדומות ומול חשיבתם הגזענית.

נוה אומרת כי ההישג המופלא של הסיפור הקטן הזה של מוריסון מתבטא ביכולתו לנכח את קוראיו עם אותן ודאויות מפורסמות שאינן צריכות לכאורה ראייה, תוך כדי ניסיון להחליט מי מן הנערות שחורה ומי לבנה. מתברר כי בהעדר המבט המזוהה צבע, ועמו עולם פטישיסטי שלם, לא ניתן לקוראים (שחורים כלבנים) אלא להיעזר בדעותיהם הקדומות - למי יש שיער מקורזל, למי יש ריח גוף וכדומה - כדי להחליט מה צבעו של אדם. רק בדיעבד הם מבינים כי מוריסון ביקשה מהם לקרוא בעיוורון צבעים, דבר שאינם מסוגלים לעשות, וכי זו ההוכחה המהממת לעומק השתרשותן של דעות קדומות. מאוחר מדי - אומרת נזה - מתברר לקוראים כי זיהוי הצבע מיותר לחלוטין להבנת הסיפור, שבו שולטת תפיסה סימטרית של יחסי הגזעים. מלכתחילה ביקשה מוריסון לחבל בכושר ההזדהות של הקוראים, התלוי בראיית הצבע, להותיר אותם מגששים באפלה, תוך כדי טלטול

אחד הספרים החשובים, המעניינים וגם הקשים, שראו אור לאחרונה הוא ספרו של אבי שגיא "הדת: בין דת למוסר" (הקיבוץ המאוחד, ספריית הלל בן חיים 411 עמ' 1999) שהוא לא רק ספר מאלף מבחינת עושר המקורות והסוגיות בהם הוא דן, אלא גם במטרה ששם לעצמו, והיא להפיק מעושר מקורות זה את הפרקטיקה של היהדות בשאלה הקרדינלית של היחס בין דת למוסר. (בהמשך לספרים של בן גילון ושל מוריסון, שנזכרו למעלה, כדאי לציין כי חלק נכבד ממנו עוסק גם הוא בשאלת הגזענות, כלומר יחס היהודי לגוי, למשל "אתם קרויים אדם ואין אומות העולם קרויים אדם" וכדומה). אפשר לומר כי מבחינות מסוימות ספר זה הוא משלימו של ספר גדל ממדים אחר שראה אור לאחרונה וכוונתי ל"חמורו של משיח" מאת ספי רכלבסקי. אולם בעוד שספרו של רכלבסקי עורר מהומה רבה, במידה רבה של צדק, ספק אם ספרו של פרופ' שגיא, שאינו פחות חשוב, יזכה לכך, שכן אם רכלבסקי ביקש להצביע על הסכנות הנובעות למדינה ולחברה בישראל מהתגברות הגל החרדי-משיחי, הרי ספרו של שגיא בדרך מדעית שקטה, מצביע בעצם על כך שהפרקטיקה העיקרית ביהדות לאורך הדורות, כלומר דרך המלך הפרשנית של היחס בין "מסורת למוסר" כלשונו, בניגוד לדעת חוקרים רבים ובוודאי בניגוד לרושם הרווח, מכירה באוטונומיה מוסרית ומשפטית של האדם, אינה סבורה שהיא תלויה בדת או בצו האל, ומתמודדת עם הקונפליקטים העלולים להיווצר במצבי משבר בין השניים בדרך של פרשנות רציונלית מתוכנת וממתנת. זוהי מסקנה מפתיעה שהמחבר מכנה "פלורליסטית" של היהדות בניגוד לתפיסה "מוניסטית" (פונדמנטליסטית) שלה. מבלי ששגיא אומר לנו זאת במילותיו שלו, נדמה לי שהוא (יחד עם אישים כמו פרופ' אבי רביצקי, הרב מלכויר ואחרים) עשוי לשמש נציג נאמן של ההשקפה הדתית המוצאת כיום את ביטויה המפלגתי ב"מימד", ואם אמנם, תיאורטית לפחות, כפי שעולה ממחקרו, זוהי גם גישת היהדות לדורותיה, הרי היא עשויה לשמש בלם בפני הסחף המשיחי המאיים עלינו. מה שמרתק, לדעתי, בהשקפת עולם זו, שאין היא עושה פשרות לא לכאן ולא לכאן. מצד אחד אין זו יהדות רפורמית, או קונסרבטיבית אלא בהחלט יהדות אורתודוקסית; מצד שני זו השקפת עולם שאינה מוותרת כמלוא הנימה על ערכיה ההומניסטיים-רציונליים ועל האוטונומיה של השיפוט האנושי מול האל. אבירמה גולן במאמרה "המימד התרבותי החדש" (הארץ 7.3.99) מגלה לנו בעניין זה דברים שלא ידענו, אולי, על "מימד". היא מספרת כי במגעים בין העבודה "מימד" על

הקמת "ישראל אחת" היתה זו דווקא "מימד" שתבעה להכניס למצע אמנה העוסקת ביחסי דת ומדינה והתובעת בין השאר להנהיג תחבורה ציבורית בשבת בשכונות חילוניות, להנהיג מערכת מקבילה לרישום זוגיות שתאפשר לכל אדם להינשא, לייסד מועצה גבוהה להשכלה תורנית שתפקח על הישיבות, לבטל את מוסד הרבנות הראשית והמועצות הדתיות, ועוד דרישות שמפלגת העבודה נבהלה מהן. לקח נוסף מעניין ממאמרה הוא כי בניגוד לדעת אנשים בשמאל, שיתוף פעולה בין חילונים לדתיים נוסח "מימד", הוא דבר אפשרי. באשר לספר עצמו, לא אוכל, כמובן, במסגרת מדור זה לגעת אפילו בקצה המזלג בשלל הסוגיות שבהן הוא דן, לכן אציין רק כמה ממטרותיו, כפי שהן מובאות במבוא וכמה ממסקנותיו בסיכום. שתי שאלות יסוד מצייג שגיא בפתח מחקרו: האם לפי המסורת ההגותית וההלכתית המוסר תלוי בדת? והאם יש ניגוד נורמטיבי בין החובות הדתיות לחובות המוסריות? לשאלות אלו יש שתי תשובות עיקריות ביהדות: תשובה הגורסת "תלות חזקה" של המוסר בדת (הקרויה בפי המחבר מצ"ה - 'מוסר בצו האל') השוללת, ממילא, כל ניגוד אפשרי בין השניים; ותשובה הגורסת "תלות חלשה" (או אי-תלות בכלל) של המוסר בדת, והמכירה, לפיכך, באפשרות של קונפליקט בין צו האל לבין המוסר האוטונומי (כמו בסיפור העקדה, למשל). בספר קודם של שגיא ושל דני סטמין "דת ומוסר" עסקו השניים בעיקר בניתוח הגירסה הראשונה, ואילו הספר הנוכחי מוקדש בעיקר לניתוח הגישה השנייה, שהיא, לדעת שגיא, הגישה המרכזית ביהדות, דהיינו התפיסה הטוענת ל"תלות חלשה" (או לאי-תלות בכלל) של המוסר בדת, והקובעת כי מעשה עשוי להיות מוסרי בלא צו האל, וכי אין זה נכון שהאל ורק האל קובע את החובה המוסרית. ההבדל בין שתי ההשקפות גדול, כפי שאפשר לראות כבר מעצם הצגתן. ההשקפה המבטאת "תלות חזקה" של המוסר באל, מבטאת את הפער האינסופי בין האדם לאלוהים, את ריבונותו וחירותו המוחלטת של האל, שרצייתו השרירותית אינה כפופה לסיבות כלשהן, גם לא לסיבות מוסריות. האל והאדם אינם חברים בקהילה מוסרית אחת, ומבחינת האדם המאמין בהשקפה זו כל שעליו לעשות הוא לציית ללא תנאי למצוות האל מבלי להעמיד את המצוות הללו למבחן שכלו והכרתו המוסרית. שגיא אומר, כי אף שיש להשקפה זו נציגים ביהדות - ומעניין שאת העיקרי שבהם הוא רואה בישיעהו לייבו ביץ, שהתנגד להשקפה האנתרופוצנטרית (שהאדם במרכזה) של הדת ותבע להכניע את האנושי בפני האלוהי - אין היא הזרם המרכזי ביהדות, המחזיקה

בגירסת "התלות החלשה" של המוסר בדת, המכירה באפשרות של קונפליקט בין שני סוגי החובות, והמניחה, בהכרח, את האוטונומיה המוסרית והמשפטית של האדם. חלק נכבד מספרו מקדיש שגיא לביורר הדרך בה נהגה המסורת הפלורליסטית לטפל בקונפליקטים הללו. הקונפליקט בין החובה הדתית והמוסרית לא נתפס כאידיאל דתי, אלא כנתון שיש להבינו ולפתרו. לשם כך נוצרו מנגנוני פרשנות מתווכים שניסו ליישב את הטקסט הדתי עם התפיסה המוסרית האוטונומית והדיון באותם קונפליקטים נורמטיביים (כמו סיפור העקדה, היחס לעמלק, סוגיית עין תחת עין, היחס למזומים, עגונות וסוגיות רבות אחרות) הוא מרתק. העמדה האופיינית של שגיא המחבר והחוקר, האני מאמין האישי, הכללי והיהודי שלו, באים לידי ביטוי בסיום הספר. הנה מקצת דבריו שם: "...בתיאוריה זו (בדבר האוטונומיה המוסרית של האדם - ע.ל.) משוקעת ההכרה כי התורה אכן 'לא בשמים היא' במובן זה שהאדם אינו יש פסיבי המקבל את התורה כנתון צייתן המחויב לבטל את תבונתו והכרתו מפני 'אהבת השם ויראתו'. אדרבא, האדם פונה לאלוהיו כיצור אוטונומי וכשותף פעיל בפירושה של התורה, פירוש המתבסס על אוטונומיה זו. הברית המשתפת אלוהים ואדם בעיצוב החובה ההלכתית מתבססת על אוטונומיה זו. ההלכה עצמה מכוננת לא רק על ידי צו האל, אלא גם על ידי הנורמות המוסריות האוטונומיות. האל נותן התורה הניה לאדם להיות שותף לו במעשה החקיקה. הוא לא ביקש את ביטולה של האוטונומיה הזו. אדרבא, דבריו 'ניצחוני בני, ניצחוני' (בבא מציעא), היא אישור כי עמידתם של חכמים על האוטונומיה שלהם היא הניצחון של בני אדם על האל, ניצחון שהאל עצמו ציפה לו" (עמ' 358) וכן הלאה דברים עמוקים ויפים.

ידידי המשורר והשירה

משורר מוכר, שאינו בראשית דרכו דווקא ושכבר כמה ספרים מאחוריו, ניצב בפני החלטה קשה בבואו היום להוציא את ספר שיריו הבא. פניה להוצאות הספרים הקיימות, אם אינך מן השמות הספורים שגם מוכרים, כרוכה, מצד אחד, בהוצאה כספית לא מבוטלת וסופה, מצד שני, גם מפח נפש. סבורני שהציבור הרחב (ואני חוזר על כך במדור זה שוב ושוב) אינו יודע כמה עגום המצב. ספר שירה מאת משורר כמתואר למעלה, נדפס לכל היותר בכשלוש מאות עותקים, כאשר סטימצקי, רשת החנויות הגדולה ביותר, לוקחת למכירה בסך הכול כשלושים, כשגם מהם, בפועל, נמכרים רק עותקים בודדים. גם סיכויו לזכות באיזו

מרחק שש-שבע דורות ומלחמות  
ומהלך עשרים דקות  
בתל-אביב, אינם  
מקלט בטוח מריח הילדות. (מתוך 'שלושה  
שירי מקלט')

ספר שירה חשוב, יפה, בוגר, בשל.

**תיקונים והשלמות**

במדורי הקודם, בדברים שכתבתי תחת הכותרת "זכות התגובה", נסחפתי קצת, ומכל מקום תחושתי היא ששיריבתי לפולמוס (שבין זך לברונובסקי על תרגום שירי אודן) גם את שמו של ידידי משכבר, המתרגם עמינדב דיקמן, מבלי לתת לו את רשות הדיבור בעניין. והנה בינתיים הגיב דיקמן ברשימה משלו ("על אדון קלדרון אחד, נביא השקר של העבר" - 'מאזניים' מרס 1999) על דבריו של ניסים קלדרון ב'מעריב' מהם ציטטתי גם אני באותו פולמוס, ואני מרגיש חובה, לפיכך, להביא כאן גם מדבריו שלו למען שלמות התמונה.

ובאמת, מעבר לעניינים האישיים, חשובה כאן השאלה העקרונית והיא, כדבריו של דיקמן, שאלת "העברית, עברית השירה הישראלית, עברית הקריאה, עומק הקריאה ורחבותה, הביקורת, דקותה, נדיבותה ואמיתותה".

שתי אסכולות מתמודדות כאן, זו של זך (וקלדרון) מצד אחד, של "זמן וריתמוס בשירה", המסה הקלאסית של זך שהובילה את המהפכה האנטי-אלתרמנית לפני למעלה משלושים שנה; וזו שמייצג כאן, מצד שני, עמינדב דיקמן, יחד עם יוצרים כמו דורי מנור ואחרים, המבקשת לחולל מעין רנסנס שירי ולהשיב לשפת השירה העברית את עושרה ותפארתה שמימי שלונסקי ואלתרמן, שניטלו ממנה תחת שלטון "השפה הרזה".

במרכזו של ויכוח זה עומדת בתמצית שאלת 'הריתמוס הפרוזאי והחרוזי החופשי', מול 'השירה השקולה והחרוזה', עניין הקשור גם בוויכוח על תרגומי אודן (שמבחר גדול משיריו תרגם דיקמן בספר "מגן אכילס" בהוצאת כרמל). אומר דיקמן בתשובה לקלדרון: "כן, אודן אהב לכתוב במיני סגנונות. אבל אודן כתב גם בעקשנות אידיאולוגית כמעט, במשקל ובחרוז עד סוף ימיו, וגם כשכתב שירה 'פרוזאית' היתה לו משיכה עזה ביותר למשקל סדור". דיקמן מצטט גם את אחד המבקרים האנגלים של אודן האומר כי "גם בשירי 'הפרוזאיים' לעולם ניכר המאבק בשירתו בין פרוזודיה סדירה לבין הריתמוס של לשון הדיבור".

בעיקרו של דבר קורא עמינדב דיקמן במאמרו לבחינה מחודשת של המהפכה השירית שתולל זך לפני שלושים שנה, לא כדי לחוקק את הישגיה בשעתם ומאז, אלא

ולמסה" במסגרתה הופיעו עד כה תרגומים משירתם של ויליאם בלייק, ויליאם מאת'יו, אוקטאביו פאס, ויסלבה שימבורסקה, ואסקו פופה, ולאחרונה ספר שירים מקורי מאת גיורא לשם, מאנשי ההוצאה "שולי האש", הפותח סדרת ספרי מקור שתופיע בהמשך).

ספרו של לשם המחזיק 110 עמודים מורכב מפואמה חדשה "שולי האש" בהיקף של 40 עמודים וממבחר שירים מספריו הקודמים. הפואמה המוקדשת לאמו של המשורר והנסמכת על 'מגילת האש' של ביאליק היא יצירה מורכבת, אקספרסיבית, סמלית, הלשה את חומריה בלשון פלסטית עזת דימויים וציורים. פירוש מלא שלה יצריך עבודת פענוח לא פשוטה אולם נדמה לי שבקווים כלליים ניתן לומר שבניגוד לקטע מ'מגילת האש' המובא בפתחה, שם מוקא העלם אל "ארץ רחוקה מאוד, אל ארץ ניכר, היא ארץ הגלות", מוקאת, בהיפוך שירי, אמו של המשורר אל ארץ מולדת זרה, היא ארץ ישראל, אותה היא קונה לה, וכן בנה, שנולד כבר בה, ביסורים: "לכעוס כעסת דווקא בעברית. ומה/אומר לך, גרמנית היא שפת הצעקות. / אותי דווקא לימדת את השפה שלך, / שאבין את העולם, בזכות הצעקה. / כל הילדים צחקו / "אני לא מוין, אני מברלין..." (מתוך 'שפת אס').

הפואמה היא צורה נדירה יחסית בשירה העברית החדשה וכאשר משורר נוקק לה זהו אות לרצינות ולרחבות של הנושא השירי שהוא מבקש להביא לפני הקורא. הנה בית נוסף משיר אחר שבה 'מקום' המתמצת אותה באורח אירוני:

פה אסיה עיר ואם.  
לית מקום אחר.  
זו ארץ מפלתנו. (עמ' 17)

כאמור, חלקו האחר של הספר הם שירים מספריו הקודמים של לשם המתחברים היטב לפואמה שבפתיחתו. הפואמה, יחד עם השירים, מהווים מעין מסע אחד נמשך, פרטי וכללי, ביוגרפי והיסטוריוגרפי של יחיד ושל חברה במקום זה של העולם. הנה שיר מופתי מאלה שבכתיבתם מצטיין לשם, המסכם בתמונה ובמחשבה תקופה שלמה:

רחוב עליה 33, תל אביב

בין מקום הולדתי  
לרחוב שבו אני מתגורר  
קילומטר וחצי.

במלחמת העולם השנייה  
(הראשונה שלי) היה  
לילדות ריח צונן של מקלט,  
זעה וסרחון עכברים  
קל ארפרר.

ארבעים וחמש שנים,

שהיא התייחסות ביקורתית במדורי הספרות בעיתונות הנפוצה דומים לסיכויי להימכר (כנראה שהדברים קשורים זה בזה). ההתעלמות מספרי שירה היא כמעט מוחלטת, ומכל מקום אינה עומדת בשום יחס לסוגי ספרות אחרים.

לכן, לדעתי, מצא המשורר אלישע פורת, חבר קיבוץ עין-החורש, תשובה משוררית הולמת כשהחליט להוציא את "הדינוזאורים של הלשון" ספר שיריו החדש והרביעי במניין (מלבד ספרי הפרוזה שלו) "בהוצאת ידידי המחבר".

הוצאה עצמית או פרטית היתה בעבר, בדרך כלל, דרכם של משוררים מתחילים שאיש טרם שמע את שם. כך למשל הוציא נתן זך את ספרו הראשון "שירים ראשונים" בהוצאה כזו וכן נהגו משוררים ידועים אחרים בראשית דרכם. האם כיום נהפך הגלגל, ודווקא משוררים מוכרים פונים לדרך זו בשל אכזבתם מהנעשה בתחום ספרי השירה?

ספרו של אלישע פורת נקרא, כאמור, "הדינוזאורים של הלשון" וייתכן שהוא מבטא גם בשיריו איזו תחושה של מי שנותר כאן מזמן אחר ואשר אינו מוצא את מקומו בסדר החדש. הנה כמה שורות משיר זה לזכר דויד



אלישע פורת

אבידן, ששורת הפתיחה שלו היא שלילה של השורה האבידנית הידועה:  
"לא, אנחנו לא הפוליטיקאים של הלשון / אנחנו רק הדינוזאורים החרשים שלה / שאריות גחלת, פיה, מזכרות עוון השתכחותה. אנחנו המשוררים שמתים / בבלי כבוד, כמו דרוסים בהמתה / המשתלחת, חסרי אונים מול גחמתה..."

גם המשוררים גיורא לשם, רפי וייכרט ומשה דור, הלכו בדרך דומה אם כי מתוחכמת יותר בייסדם את "הוצאת קשב לשירה

# בלובן של שמנת

## מירי ליטווק

הוצאתי אותו ושמתי על השולחן כך ש- Ilse תוכל לראות. "את קוראת את זה?" היא פנתה אלי מיד. "כן. לפעמים." עניתי לה כדרך אגב וחיכיתי להמשך. "אני יכולה לראות את זה אחר כך?" היא אמרה והופיע בה משהו דומה לחוסר שקט. עיניה כבר לא היו כל כך ממוקדות ושלוות. "תקחי עכשיו. יש לי אחד אחר", אמרתי לה וחיכיתי שתשאל. אבל היא לא שאלה, רק פערה את העיניים הירוקות שלה. חטפה את ה-Stern אחרי השתהות של איפוק, משתדלת לתת בתנועותיה משהו בכל זאת מנומס. שלחה אלי מבט אלכסוני בדרך, חשדן, כאילו מתלבטת אם להתעכב או לא. הייתי מוכרחה לתפוס אותה עכשיו. "אז מה השם שלך בעצם? Elsa? ליוזה? או אולי שניהם?" שאלתי אותה ברוסית. "כן. שניהם", היא אמרה. בטוחה לגמרי. לא מתביישת כאילו אין לה מה להסתיר. "ליוזה, זה ברוסית. שם של אמא'ה ואבא'ה", היא אמרה לי ברוסית ביתית, כמו נעלי בית, עם המבטא הרך שלה מתעכב על ה- u. "אחר כך באוסטריה קראו לי Elsa. את יודעת, אחרת זה יותר מדי מסובך, וגם הייתי קטנה." אז לא גרמניה. אוסטריה! "ועכשיו, עשו אותך עליזה", הוספתי. מאיפה היא יודעת שאני מבינה את כל זה, התפלאתי. אבל לגמרי ידעתי על מה היא מדברת. "כן." היא צחקה. בלי כאב ובלי עלבון. מוותרת בקלות על השם שלה לכאן ולכאן. "אני יודעת", מיהרתי לאשר אף על פי שלא היה בזה צורך. "גם לי, בצרפת, כל הזמן רצו לקרוא Marie ו-Marie-Anne." רצייתי שתשאל אותי על צרפת, אבל היא לא שאלה. רק הסתכלה עלי בעיני חתול הפעורות שלה.

"ומתי הגעת לאוסטריה? ... ואיך?" את זאת באמת רצייתי לדעת. "איך? פשוט מאוד. по израильской визе. זאת אומרת, עם אשרת כניסה לישראל. זה מעין ביטוי קסם כזה, שאומר שאנחנו דומות ושונות. שיצאנו באותו הגל אבל הגל נשבר וכל אחת הגיעה לחוף אחר. "נשארתי איפה? באוסטריה?" "כן. נשארנו בווינה. בן דוד של אמא שלי כבר היה שם והוא שכנע אותנו. זאת אומרת, את אמא שלי." אבל ההמשך לא היה לי ברור כי הרי פגשתי אותה פה בבניין המשרדים ליד המשביר לצרכן במרכז תל אביב. "ואחר כך?" "אחר כך עליתי לארץ... לפני שבע שנים." "לבד?" "כן. אמא שלי שם."

"ולמה עלית?" "מתוך להט הנעורים", היא אמרה לי בעברית. "אבל זה בסדר. אני די מרוצה. אני לא כל כך אהבתי את החיים בווינה." "טוב. אז איך לקראו לך? מה את בוחרת? מה את הכי אוהבת? ליוזה כמו \* Бедная Лиза ? או שזה עיצוב מדי? או Elsa? כמו אהובתו של ליהנגרין? או שזה נשמע גרמני מדי? מעניין איך הם לא עשו אותך \* à l'américaine, Liza ?

Liza אני לא אוהבת כל כך. זה באמת רחוק. אבל לא אכפת לי בעצם. איך שאת רוצה. ליוזה, Elsa. אני התרגלתי." "טוב. אז אני מציעה, אם לא אכפת לך, שאני אקרא לך Elsa. אני אוהבת שזה

"Nein, mein Herr, das ist ein Fehler", הוצאתי את המשפט שלי בגרמנית והנחתי את השפופרת של הטלפון. מיד בלי להסתכל בכיוונה, הרגשתי את הפוני של עליזה קופץ למעלה בתנופה. ידעתי! ידעתי שהיא לא רוסיה ממש, אמרתי לעצמי. אם כי, גם זה לא יכול לשמש הוכחה.

היא דיברה רוסית כמו רוסיה ממוסקווא. את זה אולי אפשר לרכוש. הקול שלה צלצל אחרת מן הקולות של נשים בעברית. קול גבוה, מהדהד בראש כמו בכלי מתכת. כמעט פלצט. קול של נשים רוסיות. מובהק. ובכל זאת, משהו בה יותר מדי גאה. בארוחות הצהריים בחוץ, בלי חשבון, אף על פי שהיא חדשה. בהליכת הרגליים היפות שלה, בהסתובבות במשרד בסיבובים החדים ובצחוק שלה בקול רם. יותר מדי ביטחון.

חיוורת ושיער כהה. פניה רחבות ולבנות כמו של הרוסיות, אבל חלקות מדי, שמורות יותר מדי טוב יחסית לגילה, אילו היתה רוסיה של ממש. לא היתה עליהן חותמת הקור היבש, של שעות רבות בחוץ בלי קרם הגנה. צבע עורה לבן יותר מעור של אשכנזיה הכי אשכנזית בארץ, דק. כשסומק עולה על פניה, הוא מופיע פתאום. למעלה, מתחת לעיניים. ורוד, מהיר, עדין ורך. עיניים גדולות. ירוק-אפור בהיר. ענקיות. תופסות את מחצית הפנים ונראות מופתעות ושלוות. היא ממקדת את המבט ולא מורידה. מבט, כמו של חתולים, אולי תודר ואולי לא רואה כלום, רק נראה עמוק ויפה. עיניים מאופרות. אבל לא כמו האיפור של הארץ. לא כחול או שחור עבה עם חתיכות של מסקרה. לא סומק בצבע חום של התימניות והמרקאיות כאילו היו כולן כושיות. האיפור שלה גם לא כמו של הרוסיות. לא פס שחור דק של שנות השישים. קו עבה בדיוק בצבע העיניים. הסתכלתי על הקו הירוק-אפור הזה. הצבע שלו נבחר בקפידה, ובטח גם אם ארצה, אני לא אמצא עיפרון בצבע כזה במשביר למטה. הסתכלתי על הקו הזה ואמרתי לעצמי: זאת לא מפה. בטוח! מעניין מה בדיוק הסיפור שלה...

הסתכלתי על הבגדים שלה. הרבה זמש ומשי. והרבה עור. מתאים למגזר. אבל הרבה עור - זה הרבה כסף. בגדים טובים מדי, מאיכות טובה מדי. ויותר מדי טעם. משהו כאן לא מסתדר, אמרתי לעצמי. לכן, כשהפוני שלה קפץ למעלה עם המשפט הגרמני שלי, היה לי כיוון חקירה. חיכיתי. חיכיתי לטלפון הבא עם ה-Guten Tag היורד למטה בסוף המשפט כמו מכונת הפירה.

עליזה? אמרתי לעצמי. קודם חשבתי שזה אליסה, זאת אומרת, Alisa, אם כי זה לא נורא נפוץ. אולי ליוזה, Лиза? עכשיו אולי זה בעצם Elsa או Ilse. כמה זמן בארץ צריך כדי להפוך לעליזה? שנה, שנתיים. לא יותר. "עליזה, כמה שנים את בארץ?" שאלתי אותה ברוסית כאשר נשארנו במשרד בתורנות הראשונה של יום שישי. "שבע", היא אמרה וחיככה. "ואו! שבע זה המון." הייתי מופתעת. מגרמניה בשנות השמונים? מה זה יכול להיות? בינתיים לא אמרתי כלום. היתה לי תוכנית. במכוון לקחתי את ה-Stern.

\* "ליוזה האומללה" - נובלה מאת קאראמזין. (רוסית)

הולכת לכד בעולם. או לפחות לכד בבית כשאישי לא רואה אותה. לא מפחדת שמישהו בוחן ואולי מבקר. מחווה דעה. לא מפחדת שהבטנה אולי מציצה מתחת לחצאית, או משהו לא נראה עליה מספיק טוב.

גם על העקבים היתה לה הליכה רכה, כאילו שהיא דורכת בעדינות על כל כף הרגל, מהכריות של הבהונות, דרך הכרית הגדולה, הקשת ועד העקב. העקב הגבוה לא נוחת במכה אלא בנועם ובלי קול. כאילו היא אוספת את כף הרגל פנימה כמו שעושים כשלא רוצים להעיר מישהו ישן או להפריע. מתוך ביישנות. במין זהירות שקטה כזאת. רק הכתפיים ובית החזה שלה היו קצת גוקשים, כמו של מי שלמדה בלט קלסי בילדותה ונשארה עם מקל של מטאטא בגב העליון. קו התנועה התגלגל מהרגליים למעלה וקצת נתקע באיזור הכתפיים, עשה מן עצירה קטנה כזאת. עצמות הבריה שלה לא בלטו מאוד אבל מה שהיה מתחתיהם נראה כמו חתיכת קרטון או אפילו דיקט. לא רך, לא כמו בד עם ריפוד עדין, שיש להרבה נשים,



אפילו אם הן רזות מאוד. לפעמים התחשק לי לשים לה את היד על המקום הזה, למשש אותו, לשפשף, שיקבל את הרכות של כפות הרגליים שלה. אהבתי להסתכל עליה. אחרי העבודה לפעמים יצאנו לדיזנגוף והלכנו מחנות לחנות. אהבתי לראות אותה מודדת בגדים. רק לראות. היא לא היססה בפני שום צבע ושום גזרה.

אדום נראה עליה כמו שלא נראה על אף אחת מהחברות שלי, בגלל שהיתה בהירה מאוד אבל לא בלונדינית: עדין ולא צועק, אפילו לא בולט מדי. באדום, הידיים שלה נראו לבנות כלובן של שמנת, עם קצת סגול לפעמים, והיה נדמה שרואים את הוורידים הגדולים שמחפשים כשעושים בדיקות דם. עם האדום השיער שלה נראה שחור על אף שהיה שטני כהה.

בלבן נראתה אלגנטית מאוד, מין אלגנטיות יקרה שדורשת פנינים ויהלומים, גם אם מדדה מכנסיים קצרים וגופייה. ודווקא צהוב, הוא זה שעשה אותה כהה ופראית, כמו איזה ספרדיה מפלמנקו. הלכנו ככה מחנות לחנות ונהנו למדוד. היא אף פעם לא התעייפה. אף פעם לא קנינו.

"עוד מעט נגמור את כל דיזנגוף..." אמרתי לה מודאגת, "מה נעשה, אלזיק?" "לא נורא. יש חנויות גם באבן גבירול, ברמת השרון ובמקומות אחרים. חוץ מזה בארץ כל הזמן החנויות מתחלפות. פותחים, סוגרים. פותחים. סוגרים. עושים שיפוצים, מחדשים את הרצפה ויש לך חנות חדשה. לא צריך ללכת רחוק, כך שאל תדאגי, מאריאשה. יהיה בסידר." היא אמרה עם ריש אמריקאית. "אולי נתחיל מהתחלת דיזנגוף מחדש? מה את אומרת? או שנעשה משהו אחר?" בחנות הבאה פגש אותנו מוכר שכנראה היה גם בעל הבית. חולצת הטריקו שלו היתה מתוחה על הבטן הענקית העגולה שלו

נשמע גרמני. ובכלל, זה יותר טוב. זה נשמע לא רע בשלושת השפות: אלזה Elsa Элиза. חיקיתי בזה אחר זה את שלושת המבטאים. "ככה זה חוסך לך את משברי הזהות במעברים. נכון?" "נכון", אמרה אלזה. "באמת את צודקת." "גם לעצמי יש לי עכשיו את הפתרונות הטובים יותר, אבל כבר מאוחר לשנות. זה כמו להחזיר את שם הנעורים אחרי גירושים מאוחרים. בשבילי זה כבר אבוד." ושתינו התפרצנו בצחוק.

להפסקת הצהריים ירדנו ביחד. במקום ללכת לאכול הלכנו למשביר לקנות גרביונים. הגרביונים שלי נקדעו ונזכרתי שאת הזוג הנוסף שלי נתתי ללינדה מהמשרד השכן לפי חודש או חודשיים. הייתי מוכרחה חדשים. בזהירות הצעתי לאלזה להצטרף והיא באה אתי. "החיים בוניה בטח שלווים כאלה ונוחים, לא?" התחלתי אתה בשיחה זהירה עוד במעלית.

"מאוד." היא הנהנה בראשה במרץ רב. "האוסטרים הם קצת רדומים, את יודעת." "האמ-ממ...", הנהנתי בראש, אף על פי שאני לא כל כך מכירה את האוסטרים. "נורא שמרנים, לא? דוביים כאלה. גברים בחליפות שלוש חלקים כמו של פעם. והנשים לובשות בגדים רחבים וגדולים כמו איכרות, אפילו אם זה עולה להן מיליונים."

"בדיוק", אמרה אלזה, "כאן לפחות אני יכולה לקנות לי בגדים בלי בעיות ולא צריך להצר בכתפיים ולקצר את השרוולים." היא לא היתה מיניאטורית. קטנה בינונית יותר. לא בולטת במיוחד במימדים שלה. אבל נזכרתי בזקט שלבשה פעם מצמר משובץ ומשובת. הכתפיים שלו באמת היו רחבות מדי. והיא, נראתה בו כמו בזקט של גבר, מלאת זויות חדות. "אבל הבגדים שלך לא מפה", הערתי בזהירות. "נכון, הרוב לא. הכול אחרי הזמנות מיוחדות, תיקונים וריצות לתופרת." היא אמרה בטון ענייני וקפדני, כאילו היא לא מדברת על הבגדים של עצמה, אלא על משהו נורא רציני וחשוב, כמו איזה הפקת ענק. הפה שלה היה גדול ושפתיה עבות ונפוחות, כאילו היא עוד ילדה שכועסת על מישהו שמאוד אוהב אותה והיא יודעת את זה.

"מה שאני לא אוהבת", בדיוק הגענו למחלקת הגרביונים והגרביים למטה, "זה שכאן בארץ אי אפשר למצוא גרביונים כמו שצריך... כמו שאני אוהבת." "נכון! שני צבעים ושלוש גזרות, וגמרנו." "וכשאת מבקשת מהם משהו אחר: סליחה, יש לכם גרביונים פחות מ-15 דגיר? 10 או 11?" היא אמרה בקול קטן ונופפה בריסים שלה כאילו היו מברשות לסירוק גבות.

"הן כמובן אומרות לך: גברת, אין דבר כזה!" חיקיתי את הקול הגרמני שלוחץ על "הגברת" כמו מגרפה על האדמה. "חוצפניות!" הוסיפה אלזה ושתינו התפרצנו עוד פעם בצחוק חזק, בלי לשים לב שאנחנו במשביר, מקום ציבורי, זאת אומרת. "ראיתי אבל, שלך יש גרביונים מאוד יפים." עברתי לטון רציני כשנרגעתי מהצחוק וחזרתי לחקירה הקטנה שלי. "אה! אני מתה על גרביונים! יש לזה המון משקל בהופעה." היא חייכה חיוך גדול וכל הפנים שלה נפתחו והתעטפו באור בהיר וחד. היא כבר לא נראתה לי כל כך מסתורית עם עיני החתול הגדולות שלה. "גרביונים ונעליים." והפנים שלה קיבלו הבעה קסומה, ציפיה למשהו משמח ושלו. "לא במקרה הנסיך בחר את ה-aschenbrödel לפי כף הרגל... איך אומרים aschenbrödel בעברית?" "סינדרלה... אם כי, זה לא ממש מלה עברית..." הוספתי אבל אלזה לא שמה לב. היא כבר שקעה במדפים של מחלקת הגרביונים של המשביר. הגרביונים שחיפשתי לא היו, ונאלצתי להסתפק ב"קנקן" מגעיל שנראה כמו סריגה של סבתא, לולאת-לולאות. "מה שכן, אפשר למצוא כאן יותר צבעים מאשר בוניה." נאנחה אלזה ביציאה מהמשביר. "לא כל כך בגרביונים, אבל בגרביים - כן, בוניה הכול בשחור לבן. חום בו' - זה הפסגה. פה הכול הולך לפי הצבעים של אותה העונה, אבל בכל זאת, זה גם משהו."

היה משהו נינות בגופה של אלזה, במיוחד בחלק התחתון. באגן. בגליים. בהליכה. היא הלכה כאילו אף אחד לא מסתכל עליה והיא

כמו על בלון, כך שמתחשק להכניס סיכה, שזה יתפוצץ ויעשה רעש. היא עלתה לו עד מפתח הלב מתחת לעצם בית החזה. איך אפשר לגשום עם זה, מסכן? הוא מדד אותנו במבט באיזור הישבן והרגליים. כמעט רציתי למשוך את החצאית למטה, אבל עצרתי את היד. "שלא תעזי להגיד לו שאנחנו רוסיות", לחשתי מהר לאלוה בפתח, כשרק ראיתי אותו. "את רואה איך הוא..." אחרי הטיול על הרגליים של אלוה המבט שלו נתקע בטוסיק. אלוה לא שמה לב. לידה הייתי מוגנת. קודם יאכלו אותה במבטים ואני אוכל להסתתר אחרי השדיים שלה הקמוצים כמו אגרופים ואחרי השיער קופץ בזווית חדות אחרי ההליכה המהירה שלה. "לא לדאוג", אמרה לי אלוה בטון שליט והניחה לרגע את היד הקטנה שלה על הגב שלי מעל למותן.

גם לא היה אכפת לה שידעו שאנחנו רוסיות. אולי בגלל שלא היתה לה ברירה. לה היה מבטא די מסגיר. די רוסי בעצם, עם ריש צרפתי, כמו שיש הרבה פעמים לגרמנים שכל מה שהם מצליחים להשתלט עליו בצרפתית זה הריש. הישראלים בדרך כלל מאוד מתרשמים מהריש הגרונתי. ברגע שאיזה עולה חדשה מצליחה לחקות את הריש הגרונתי, הישראלים מיד אומרים שאין לה מבטא, כי אין להם סבלנות לשמוע יותר מזה. לכן, אפשר היה קצת להטעות את בעלי הבטיקים שלא ממש ירגישו את המבטא של אלוה. כי רוסי זה לא טוב בשביל החנויות של דיונגוף, לדעתי.

הבגדים שלי היו די סולידיים ומסודרים. ז'קטים ואף פעם לא ג'ינס. אבל ניכר היה עליהם שלא היו חדשים ישר מהחנות. אלגנטיות של עניים. הבגדים של אלוה היו מה שקוראים שונים, שונים מנוף הארץ. לא מפה. לא טריקו, פוטר, כותנה ופשתן. בדים מעופפים סינטיטיים. עור צבעוני. אדום למשל. ולא בגורה ספורטיבית. פתאום איזה צעיף גדול ושקוף ששום אשה ישראלית לא תלבש אלא במשכן לאמנויות הבמה. או נעליים עם עקב מפוספס בקיום דקים-דקים שלא ראיתי בכל השנים האחרונות לא בדיונגוף ולא באלנבי ולא בגן העיר. המוכרות התקשו למקם אותנו באיזה שהיא מגרה, ולא ידעו מה אפשר לבנות עלינו. "זה בלונדיניות", אמרה לי המוכרת, לועסת מסטיק, בוחנת את החליפה הסגולה שמדדתי. החצאית הגיעה לי בדיוק עד אמצע הברך ולא היתה מיני. חצאית של גברת, ולא של נערה. קו החתך של השרוול חשף את הכתפיים העגולות שלי שספגו הרבה שמש בהסתובבויות ברחוב. הצווארון הנמוך רק רמז על שרשרת עצמות הבריה, ושימש רקע דרמטי לצוואר שהודקף ממנו כמו גבעול במים. חליפה יפה. עדינה ואלגנטית. ליום-יום עשיר ומלא נוחיות. "בשביל זה צריך להיות בלונדינית", אמרה המוכרת בפסקנות מקצועית. צבע הבלונד הכהה שלה דמה לערמה של קש שעוד מעט נרקב בשדה סתווי בגלל הלחות והגשם המוקדם. האיכרים לא התארגנו, לא הספיקו לאסוף אותו. או שאולי הם לא צריכים יותר. עור פניה היה שחום ומלא קפלים עבים כמו עור של כלב שגילחו אותו לקראת הקיץ כדי שלא יהיה לו חם. הקו החום שתחם את שפתיה נראה שחור כמעט. הוא גלש מעל לגבול הטבעי של השפתיים ובמקום לעשות לה פה גדול וסקסי כמו של דוגמניות מהפרסומות, הוא עשה לה כתם בוצי על הפנים. ואני חשבתי שסגול זה הצבע שלי. הייתי יכולה ללבוש חליפה כזאת מדי פעם, לא כל יום, כדי ללכת לפגישות, פגישות חשובות עם אנשים שלווים ומעודנים שאומרים לי בכבוד: 'ומה שלומך גברת שטיינברג?' או אפילו אולי 'מאריאנה', ומחייכים חיוך קל. לא חיוך עצבני ומוזיף שרק מנסה להסתיר את ההערכה הזריזה 'מה יצא לי ממנה, זאת?' הייתי יכולה ללבוש את החליפה הזאת אם לא הייתי צריכה לשבת מאחורי השולחן כל היום עם רגליים צמודות, והחצאית הסגולה הזאת לא היתה עתידה לקבל שני קפלים עמוקים בתחתית הבטן שאפילו ניקוי יבש לא יכול להיפטר מהם. ואם לא, היה יאיר, שעושה את עצמו נורא עסוק וממהר כשהוא עובר, אבל בעצם תמיד מוצא דרך להעיף מבט לשם, מתחת לשולחן שלי, כי אני יושבת במפלס היותר גבוה ממנו, ולפעמים פתאום במשרד אני מרגישה שמשהו בוער לי בדיוק מעל לתחילת השסע של החצאית ואני

מסתובבת, ואף פעם אני לא יודעת אם זה יאיר או אלי או שזה נדמה לי.

אלוה הסתכלה עלי במבט בוחן וענייני. "זה טוב. לא רע בכלל. הצבע נהדר לך אבל החגורה הזאת עושה אותה כמו חליפה של אמא שלי." היא העבירה את היד על שולי הז'קט מתחת למותן, ואני, בלי כוונה אספתי את הבטן עוד, כאילו אני יכולה לצמצם את הנפח הדחוס שלי. אולי זו חליפה יותר מדי יפה ונשית לפגישות של עבודה? עם קו הכתפיים המגולה אני נראית כאילו אני מעבירה לא מעט זמן על מיטת שיוף או על חול נקי ובהיר יותר מזה של חוף גאולה. מצד שני היא לא מספיק נינוחה בשביל להיות חליפה של פגישות עם חברות. אולי היא לא בדיוק בשבילי, החליפה היפה הזאת? היא טובה רק לפגישה עם מישהו, מישהו טוב כזה, שלא צריך להרשים אותו אבל יחד עם זה מותר להיות יפה. אז הכתפיים האלה, מבריקות מבריאיות ותיאבון, לא מפריעות, לא מפתות. ככה בנועם ובנחת. חליפה סגולה יפה. "יפה הבד, לא? רואים מיד שזה משהו טוב. אי אפשר לטעות. נכון?" אמרה אלוה בהנאה, כמעט בהתרגשות. "איך היא עושה רקע לעור שלך! כמו קטיפה! זה לא עור! זה פלא גנטי!", והיא ליטפה אותי בצד הלסת והעבירה את האצבעות שלה בקו דמיוני דרך הכתף והזרוע אל האמה למטה. "כן. סגול - זה יפה לי", אמרתי לה כדי להנעים לעצמי לפחות במשהו והלכתי להוריד את החליפה מאחורי הוילון ששימש בעת הצורך גם מחסן לחנות האקסקלוסיבית הזאת. החצאית היתה צרה והיה צריך להוריד אותה מלמעלה, דרך הראש. המרפקים שלי כל הזמן נתקלו במקל של מגב שאיים ליפול בכיוון לא צפוי. מיהרתי לגמור עם זה ולצאת. המוכרת הסתכלה עלינו בשעמום של חוס הקיץ, שהכול בו נהיה אטי ועייף. כאילו אומרת שוב: אמרתי לך, בשביל החליפה הזאת צריך להיות בלונדינית. אבל מרוב לאות, לא יכולה להגיד את זה עוד. הגבר עם החולצה המתוחה על הכרס עמד מאחורי הדלפק. לפניו היה מונח עיתון פתוח. החולצה שלו היתה חדשה ונקיה ולא דבוקה ומויעה כמו של נהגי הטקסי. העיניים שלו עקבו אחרי אלוה שדיפדה בקולבים על הסטנד. והיא ממשכה בהתכוונות. לא אכפת לה. כל הכבוד אלז'יק! ניגשתי אליה. "תראי אותו... בואי נלך." אמרתי לה בצרפתית בלחש. לפעמים אהבתי להגיד לה משהו קטן בצרפתית או בגרמנית הצנועה שלי. אבל דווקא כשרוצים להגיד סוד שאף אחד לא יכין, אסור לדבר בשפה זרה. הישראלים משתגעים אם מדברים לידם בשפה שהם לא מבינים. במיוחד בעבודה. יאיר וגם אלי נתקפים בפאניקה ברגע שיש להם במחלקה שלוש רוסיות בבת אחת. זה כבר חוג חברתי שהם לא יכולים להשתלב בו. נראה להם שמארגנים נגדם מרד. או, הם נזכרים שהם ציונים ומתחילים להגיד: "עברית! עברית! אנחנו פה בישראל! צריך לדבר עברית!" אבל זה רק עד שמתקרב לכניסה של המשרד איזה אמריקאי שפותח את הפה החתולי שלו ומתחיל לעשות מרר-מרר-מרר. אז הם מיד שוכחים שפה זה ישראל. "חבל שאני לא יכולה לדבר צרפתית ממש", העירה אלוה כשהיינו ברחוב, "זה היה עושה לנו הצלחה מסחררת בחנויות." "חבל", היא אמרה. אסורה, אמרתי לה, "יהרגו אותנו מיד." "חבל", היא אמרה.

"נכון." אמרתי לה, "אני אהבת גרמנית. דווקא בגלל הנוקשות שלה, מרגישים היטב את המקומות הרכים." לבסוף כיסינו את כל דיונגוף. הגענו לחנות שבחלון הראווה שלה היתה רק שמלה אחת. כמו שצריך להיות בחנות פאר. היא היתה בצבע לבן קרם. ארוכה עד הרצפה, בפסים-פסים של בד תפורים לאורך: פס אטום ופס כמעט שקוף, כמו תחרה, אבל לא תחרה, איזה שהוא עיבוד מעודן של כותנה. המותן של השמלה היה צר באופן מודגש, והחצאית הארוכה שלה היתה נפוחה כמו בשמלות של המאה ה-19 או ה-18. כאילו היו תחתיה כמה שכבות של חצאיות תחתונות כבדות. "תראי, כמה יפה!", עצרתי את אלוה, "זו שמלה של הבת של Madam Pompadour או של הנסיכה על העדשה. כשהיא מרימה אותה בעדינות מקדימה כדי לעלות על מדרגת האבן הרחבות מעוטרת בזהב, שלא תתפס בשטיח, רואים את המכנסי תחרה



"ובשבילך?" שאלה המוכרת, עוד לא נכנעת ומתאמצת להיות מנומסת עם הלוקחה. "אני אחר כך", אמרה לה אלזה. "אצלי זה קל יותר. הבעיות הן תמיד אצלה, בגלל הצבעים המיוחדים שלה. חוץ מזה, אני לא רוצה לבן." "מה זאת אומרת? לחתונה?" "כן. אני רוצה צבע אחר." אלזה הקיפה במבטה את החנות. "אלה אולי צבעים עזים מדי בשביל כלה, אבל..." ראיתי שהיא מתחילה להיכנס לתפקיד. "אם את עושה אירוסין או אפשר לעשות קרם, ורוד, בכל דוגמה שתרצי... אבל לחתונה?" היא משכה בכתפיה והרימה את ידיה באויר. כפות ידיה היו גדולות, לא בגודל, בנפח, עם הרבה ורידים בולטים כאילו היא כל הזמן מקמצת אגרופים ורק עכשיו הרפתה והידיים עייפות. "טוב", אמרה אלזה, "אז אפשר למדוד את זאת שבחלון?" היא חזרה לנושא שלה בקו עיקש.



"אירינה, בואי תוציאי להן את השמלה שבחלון", נאנחה המוכרת וקראה לעבר החדר הפנימי.

הצצתי מעבר לדלת המוסתרת מאחורי סטנד ההינומות. ראיתי דודה כבדה מתרוממת ממכונת התפירה. היא היתה נמוכה ועגלגלה, לבושה בשמלה דמויית חלוק רחב שלא הגדיר בשום דרך את קו המתאר של גופה. השיער שלה היה אסוף במין קוקו, יותר אסוף מקוקו, כמה שקוראים אולי קשר סבתא. היא התקדמה על רגלי ה-0 שלה לחלון והתחילה לעבוד על שחרור השמלה. אני רעדתי מפחד: איך נצא מפה אחר כך, אחרי שהיא מורידה לי את השמלה מהחלון?

אלזה התרכזה בשמלות הצבעוניות בצד השמאל של החנות, שאננה לגמרי. היא הוציאה שמלה בצבע בורדרו עמוק עם קו מתן מוגבה, הניחה אותה על עצמה וניגשה לראי.

"זאת תהיה לך טובה. במידה וגם הצבע יפה לך. אבל זאת לא שמלת כלה. תוכלי לקחת אותה לאיזה אירוע אחר. אם אתה עושה קבלת פנים לחברים בנפרד... מסיבה... שבת חתן את עושה?" ניסתה המוכרת למתוח את קו המכירה. "מה?" אלזה לא הבינה. "איזה מוצא אתן?" אלזה החזירה את המבט לראי, בודקת את השמלה על עצמה. "איזה עדה?"

"אנחנו?"

"אתן אשכנזיות, לא?" "אני ספרדייה... מהולנד." אמרה פתאום אלזה. "ספרדייה מהולנד?" המוכרת כמעט אחזה בסטנד היפה שלה של הינומות. "איך זה יכול להיות? הולנד זה באירופה? לא?" "כן. אבל את לא יודעת, שהיהודים אחרי גירוש ספרד ברחו גם להולנד. אז המשפחה שלי גם."

"אהה?" הנהגה המוכרת בהיסוס. "הם חיו שם כמה דורות. ספרדים מספרד. בהולנד. את מבינה?" אמרה אלזה כשהיא מוציאה שמלה

התחתונות שלה ואת הנעליים שלה עם הפומפונים על החרטום: "כן, זאת שמלה של ה-aschenbrödel", אמרה אלזה. "של סינדרלה?" "כן. של הנשף."

"זה לא חיוור מדי בשביל הנשף?" "בשבילי כן. אבל בשבילך בסדר. בואי, את רוצה למדוד אותה?" והיא נכנסה לבוטיק בלי לחכות לתשובה. זאת היתה חנות של רק שמלות. היא היתה קטנה. מאחורי חלון הראווה עמדה ספה ירוקה עגלגלה עם משענות וגב עץ. ספה ישנה ולא גדולה. הצבע הירוק שלה היה דהוי אבל זה נתן לה איזה נועם ביחס לחגיגות של השמלות. שתי שורות של שמלות ניצבו בצדה הימני של החנות. בצד שמאל היה שולחן קטן שמוכיר שולחנות טלפון של בתי מלון קטנים בעיירות ספר באירופה. נראה שבעלת החנות ניהלה שם משרד שלם של הזמנות. מולו עמד כיסא עם גב עגול ונמוך. כבר במבט אפשר היה להרגיש שהוא יתמוך היטב בגבו של מי שישב עליו. העץ שלו היה חלק משימוש. התחשק מאוד לשבת על הכיסא הישן הזה. הוא היה יפה. מצדו של השולחן עמד סטנד ועליו עוד שמלה ארוכה. גם היא בצבע לבן קרם. לא היה אף אחד בחנות, אף על פי שעוד לא היה מאוחר. המוכרת הרימה את הראש מהשולחן הקטן שלה. היה לה שיער ארוך בצבע ג'ינג'י עז. ערמת שיער עבה. נפוחה מהלחות של מישור החוף. היא הסתכלה בנו בעיניה הצרות. בהירות עם פס עבה שחור למטה.

"מכשפה", לחשתי לאלזה. "תראי איזה יופי של דברים", ענתה לי אלזה. היד שלה כבר ליטפה את הכתפיים של השמלות.

צבעים בהירים שלטו בחנות. רק בצד שמאל היתה קבוצה של שמלות בצבעים עזים. אמרתי שלום למוכרת וניגשתי קרוב. המוכרת קמה לקראתנו. שמלה צרה וארוכה הידקה את גופה שכל איבריו הנשיים היו בו במקומם. זרועותיה וכתפיה היו שזופות ובשרניות בדיוק במידה שיהיה חשק לחבקן אבל לא ייחשבו לשמנות. שדיים קטנים ומוצקים. בלי בטן. זאת חתיכה מושלמת, לפי הכללים, אמרתי לעצמי. אבל ברגע שקמה והתחילה לנוע לקראתנו כל קסמה פג. גבה היה נטוי קדימה, כפוף מן האגן בקו ישר. היא הרימה את מרפקיה באויר והם הזיזו את כל חלקה העליון בתנועות גדולות כמו שבחיית חתירה. רגליה צעדו בצעדים רחבים מתפרשים לצדדים, כמו של אשה עובדת, קשת יום. השמלה היפה נמתחה עם כל צעד והפכה להיות מדי צרה על האשה הזאת, על אף שהיתה בדיוק לפי המידה. חתיכה, אבל עוזרת בית, אמרתי לעצמי. רק דלי ומטאטא חסר לה.

"בשביל מי השמלה?" אמרה המוכרת עוזרת הבית. "מי הכלה?" היא הוסיפה כאילו מנסה להסביר את עצמה, כי שתינו לא מצאנו מיד תשובה לשאלה שלה. הסתובבנו זו אל זו, ואז, כשאני הסתכלתי בפניה של אלזה ראיתי בזוית העין סטנד שעליו תלויות הינומות, כמו עץ לבנה בשדה, עומד בודד ומחכה. קודם הוא היה מוסתר על ידי הגוף הגבוה של המוכרת. "היא", הקדמתי את אלזה, "ואני חברה", אמרתי מהר כשאני רואה את השפתיים של אלזה נכנסות פנימה בקו מעוקם. "את תוכלי למדוד יותר", לחשתי לה נוגעת בה מעט עם המרפק. "אל תכעסי". "אבל לי לא מתאים בכלל לבן, את לא יודעת?" הספיקה לענות לי אלזה בלחש נמרץ.

"זה למתי?" שאלה המוכרת. "מתי את מתחתנת?" היא פירשה את עצמה כשראתה את העיניים של אלזה מסתכלות דרכה. "בדצמבר." קפצתי קדימה כדי להציל את אלזה. "בדצמבר? בחורף?" המוכרת עיקמה את הפרצוף החלק שלה. "אבל זה כבר אחרי העונה!"

"איזה עונה?" שאלה אותה אלזה, מדפדפת בקולבים של השמלות הלבנות. "את זאת בחלון, את רוצה למדוד, מאריאנה?" היא הסתובבה אלי פתאום. "זאת שמלת אירוסין." חתמה המוכרת את שפתיה הצרות. "היא לא מתאימה לחברה. את יכולה לראות את אלה." היא פנתה אלי והצביעה לשורה של השמלות הצבעוניות. "לא משנה." פסקה אלזה. "את זאת אנחנו רוצות למדוד. היא תמדוד." היא אמרה בביטחון. "בבקשה" הוסיפה כאילו נזכרת שזה בוטיק ואף אחד לא חייב לה. "היא יכולה להיות לה מאוד מתאימה."

שחורה במקום הבורדרו היפה." "חשבתי שאתן אשכנזיות, בהירות כאלה... לך יש שיער שחור, אבל החברה שלך מאוד לבנה..." "אני שונאת שחור." אמרתי לה. "משעמם. גם לא בשבילך." "זאת שמלה למישהי קרובה. אמא. אחות. יש לי אחת כזאת במידה שלך", המוכרת פנתה אלי. "יכולה מאוד להתאים לך. שמלה שחורה לחתונה של החברה. זה קלסי! מתאים לכל דבר. לכל סוג של אירוע. בית מלון. בריכה. אולם. איפה שאת רוצה. אשכנזים. מזרחים. הולך עם כל נעל. איפה את מתחתנת?" היא חזרה לאלוה. "אה? מזמן לא ניסיתי שום דבר שחור. מראה אלגנטי כזה. חמור סבר." הטלפון צלצל והמוכרת ניגשה אל השולחן הקטן שלה, משאירה לנו קצת מרחב פעולה.

"תנסי, אם את רוצה, אבל לדעתי את תיראי את תיראי בה כמו איזה גברת בלייזר מרמת אביב ג'. אחת מקומטת שמנסה להיות חתיכה עכשווית. את לא רוצה למדוד את זאת מהחלון?", הוספתי בשקט, מנסה למנוע את הסערה שעלולה להתפרץ ולהשתיק את הפחד שלי. "מאריאנה..." אלוה כעסה. יכולתי להרגיש את הכעס שלה מבלי שהוא יחצין את עצמו באיזה שהיא דרך. היא אספה את השפה התחתונה שלה טיפ-טיפה ודיברה אלי בלי להסתובב, "זאת - שלך", היא אמרה. אחר כך הפנתה אלי את פניה וראיתי את העיניים השקופות שלה נוקשות אבל קולה ירד, התכחה קצת והתרכך: "אל תפחדי, מאריאשה", והיא הצביעה לכיוון אירינה חסרת קווי המתאר. שמלת החתונה שלי הגיעה מהחלון. לקחתי אותה ובלב כבד נכנסתי לחדר הקטן עם מכונת התפירה האוטומטית שבפינתו היה תא עם וילון. למדידה. השמלה לא היתה בדיוק במידה שלי, אבל בגלל התצאית הרחבה, בעיות הישבן נחסכו. עם הציצים והמותניים בדרך כלל לא היו לי קשיים. קו המותן היה טיפה גבוה. אולי בסנטימטר אחד. יכולתי להרגיש את תפר המותן מלטף לי את הפופיק כשהזזתי את היד והעברתי אותה על התחרה של המחשוף. המחשוף היה רחב אבל לא עמוק. הוא זרק אור על הפנים שלי ועשה אותי עוד יותר לבנה. "מאריאנה, כמה שיפה לך, את לא מתארת לעצמך?" צעקה אלוה. כל השקיפות המפחידה של העיניים שלה נעלמה והיא זוהרה כמו ביום הראשון במחלקת הגרביונים של המשביר. "אמרתי לך. היא - שלך. את נראית בה כמו Teerose כמו Teerose בגן הבוטני אצלנו במוסקוואה. את זוכרת היו שם ורדים כאלה גבוהים וענקיים ואיזה ריח! בואי אני אתן לך נשיקה!" ואלוה חיבקה אותי חזק כך שהרגשתי את האבזם הכסף הגדול של החגורה שלה נכנס לתוך הבטן שלי. "תזהרי לא למשוך את התחרה הזאת", לחשתי לה. "...שנצא מפה בשלום." "חבל שאת לא מתחתנת, שו-שו-לו...", אמרה אלוה, "תרימי קצת את השוליים לצדדים, die süße Aschenbrödel! הנה! ככה. איזה כף רגל יפה יש לך!" היא הצביעה על כפות הרגליים היחפות שלי, שקצת התנפחו מהחום. "חבל שאת תמיד הולכת עם נעליים סגורות! תראי, איזה אצבעות יפות ואף אחד לא יודע!" עמדתי באמצע סלון הכלות, יחפה, לבושה בשמלת כלה אקסקלוסיבית בלי שום כוונות לחתונה בכלל. פחדתי מהמוכרת. פחדתי מאלוה, שתסגיר אותנו ופשוט תגייד למוכרת שסתם רצינו למדוד את השמלה היפה מהחלון.

השמלה היתה יפה מאוד. היא משכה לי את הגב למעלה ועמדתי שם כמו נסיכה בזמן toilette הבוקר שלה וטקס ההלבשה. המוכרת, אלוה וגם אירינה בשמלת השק שלה היו כמו פמליה של חדרניות ומשרתות של Madame de Maintenant. "אני הולכת להוריד אותה", אמרתי לה. מהר, לפני שאתרגל. היתה ואיננה. ככה יותר קל. תיכף גם המוכרת תבוא. "חבל שאי אפשר לקפוץ אתה לאיזה נשף, לפחות עד 12 בלילה ואחר כך להחזיר, נכון?" אמרה אלוה, מסתכלת עלי כמו על תמונה של רמברנדט. "נכון." עניתי לה כמו הד כבר כמעט ליד תא המדידה הקטן. "תשארי אתה עוד קצת, בבקשה." אלוה תפסה את השמלה מאחור כמו נער משרת שובב ומשכה אותי מאחור. פחדתי שתעשה נזק לשמלה ועצרתי מיד. "אלוה, תזהרי..." סיננתי לה כמו נחש.

"רק, רגע... תסתובבי רגע. תראי איזה קשת עגולה החצאית שלה עושה על הרצפה. באמת חכמה החנות הזאת!" "אלוה, די. אני לא יכולה יותר. אני רוצה ללכת מפה." "טוב, את מורידה אותה?" היא אמרה לי, כאילו פתאום מבינה. "תתני רק לחבק אותך עוד פעם אחת!" והיא חיבקה אותי הפעם בעדינות, בלי ללחוץ בי את האבזם, אחר כך התרחקה כמו שמתרחקים ממישהו לתמיד, ויש כמו מגנט בין מותן למותן. הידיים שלה עוד סידרו לי קצת את השיער שקפץ על הפנים. "טוב, תלכי", היא אמרה והסתובבה מהר ובחדות.

המוכרת חזרה מהשולחן הטלפון שלה והבינה שהפסידה את כל סצנת המדידה. "נו, איך היא?" היא משכה את שפתיה לצדדים בחיוך מתוק רואה אותי נכנסת לתא המדידה ומנסה לתפוס את הרגע האחרון. "יש לך דברים מאוד יפים." משכה אותה אליה אלוה. "ממש יפים. איזה חומרים מעניינים ואיך כל דבר משהו אחר! כמו פיסול בלבד..." "הכול תוצרת שלנו! שום דבר לא מיובא", אמרה המוכרת בשביעות רצון שלא יכלה להסתיר. "תוצרת הארץ פר-אקסלנץ." היא ביטאה עם ברק את המלה-תוצרת-חזן. "הכול את עושה?"

"אני המתכננת. בוודאי." היא ענתה לאט ובנחת. "כל דבר הוא יצירה בפני עצמה. זה מאוד מיוחד. את רואה? כל שמלה מורכבת מהרבה חומרים, הרבה רקמה... מאוד מיוחד..."

"וכמה זמן לוקח לך לעשות שמלה כזאת?" "הו! זה תלוי... בחומרים בגזרות... תלוי כמה קשה הביצוע. יש שמלות מסובכות יותר ופחות..." המוכרת התמסרה לרגע לחלום הגאוה שלה, אבל כשראתה אותי חוזרת לבושה בז'קט הכחול האינסופי שלי, נזכרה במלאכת העבודה שלה ופנתה שוב לאלוה:

"ואת? לא מדדת כלום, לא?" "כן. הכול לבן פה..." חזרה אלוה לנושא שלה, "ולי זה לא מתאים." "איך דבר כזה שלבן לא יתאים לאשה?" התרעמה המוכרת. "לבן ביום החתונה מתאים לכל אחת! ... אבל אני יכולה לעשות לך שמלה מיוחד בשביל... הזמנה מיוחדת... איזה צבע את רוצה?" "ממ-ממ... אולי זהב או כסף..." אמרה אלוה בדלת. "אני אחשוב על זה. תודה רבה על כל פנים, היה מאוד מעניין. נהנינו." "תבואו, אתן מוזמנות...", התקדמה המוכרת לכיוון הדלת בהליכה הגברית שלה. היה נדמה לי שהיא מרימה את ידה לברך אותנו לשלום, נפרדות מטירת הצלבנים שלה. ■

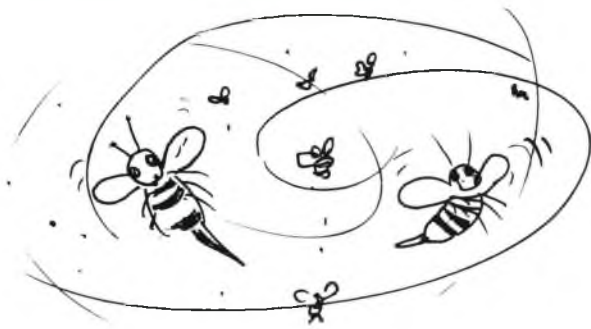
מתוך הספר "דוסיסות ישנות עדומות" העומד להופיע בהוצאת ספרית פועלים

**מצד זה**  
**עמוס לויתן**  
← המשך מעמ' 37 ←

כדי לבחון את מצב השירה כיום ולהיכן היא הולכת מכאן: "העניין הוא בזה של שעל גבו של אודן ועל גבי רוצה קלדרון לפסוק את הלכת העברית הראויה להיכתב בתרגום ובשירה. זו שאין - ואסור שתהיה

בלתה. העברית הזאת היא לא תהיה 'דקלום פזמוני מונוטוני'. אני חושד בקלדרון שכוונתו פשוט 'לא תהיה שקולה וחרוזה'. אבל קשה לי לדעת, שכן [...] אינו מפרש את דבריו על בוריים: כמה משקל מותר? כמה חרוזים? מאיזה סוג? על כל פנים ברור וגלוי שאסור לה לעברית הזאת להיות כעברית שלי..." בהמשך רשימתו, מלמד דיקמן סנגוריה, או לפחות מסביר, מדוע השתמש בתרגומו

בשלוש מלים 'פעוטטי', 'שייהן' ו-'סולתו' (ושזכרו גם בדברי) עליהן יצא הקצף. ההסבר מעניין וחשוב, גם אם התוצאה עדיין לא משיבעת רצון, כיוון שהוא חושף את אילוצי המתרגם ושיקוליו. בסיכומו של דבר הוא טוען, כי תרגום חדש מתחדש עם רוח התקופה, וכי בתקופתנו זו, אם טרם שמנו לב, חוזרים החרון, השורה השקולה והשפה העשירה, אל השירה. ויכוח חשוב שעוד יהיה לו ודאי המשך. ■



**בחירות**

אני נוסע הרבה מתקף תפקידי כנהג  
אך עדין לא נסעתי את נסיעת חיי ועדין אני ממתין לה.  
ממתין שיאמרו לי קדימה תן גז!

אז אני אונק במהירות אל תוך האמבולנס הדומם,  
תוך כדי שאני טורק הדלת אחרי, אתניע את המנוע  
אדליק אורות גבוהים, אפעיל צופר ואצא אל הכביש בתריקת בלמים.

**לא, אינני כועס**

האדישות חוגגת אצלי.  
כבר אינני כועס  
כדי לשמר על השפיות.  
אינני כועס על הדרך  
הטובע בים של עננים בלילה,  
על הגשם שיורד ללא הפסק,

על הנעל הלוהצת  
כמשרד ממשלתי לגבית מסים,  
על הדור שמוסר את המכתב  
לאיש הלא נכון  
בכתבת שונה.

לא, אינני כועס  
ולא אכפת לי מגנבים, מאנסים,  
מפרוצות הסוחרות בגופן  
לממון סמים  
כדי לזכות באשר רגעי.

לא, אינני כועס  
על הדשים ללא הרף  
בשאלת 'מיהו יהודי'  
ולא אכפת לי מן השלום  
הזקוק לטיפול נמרץ  
ומן הבטחון התלוי בחסדי הזדים.

לא, כבר אינני כועס  
כי אני יודע שהכל  
יבוא על מקומו בשלום  
כשיגיע המשיח  
או בצלחת מעופפת  
או בעגלת שורים  
אחרי המבול.

אדחק הרכבים נושאי הסטיקרים אל צדי הדרך,  
אצעק בקול צופר גדול: קהל בוחרים טפש פנה דרך!  
דמי ירתח, מצחי יעלה אגלי זעה, עיני ירקו טרוף, גופי ינוע בעצבנות מימנת.  
הזמן אוזל, הקהל נוהר ואני מכרח להספיק בטרם יפול גורל.

באמבולנס שוכבים המנהיגים שלנו מחברים לאינפוזית שכל.  
ואני דוהר וצועק בקול צופר גדול: קהל בוחרים טפש מדביק תעמולה לתחת  
פנה דרך, הזמן אוזל ואני מכרח להביא את המנהיגים שלנו בזמן אל שלחן  
הנתוחים.

אני אדחר ואצעק בקול צופר גדול...  
וזאת בתנאי שכבר מישהו יאמר לי תן גז!

**אבי רוזן**

**קופים**

יום אחד הגיעו לשלטון קופים.  
טבעות זהב הם השחילו על האצבעות,  
לבשו כתנות צחורות, מעמלנות,  
כפות-רגליהם כבלו בנעלי הלכה.  
לא שמנו לב למה שקורה כי בלעו אותנו  
עסיקים אחרים: אחד קרא את אריסטו,  
אחר הווה דוקא עכשיו אהבה גדולה,  
נאומיהם של השליטים נעשו כאוטיים משהו  
אפלו מבלבלים, הרי מעולם לא  
הקשבנו להם במיחד, העדפנו מוסיקה.  
המלחמות הפכו לעוד יותר פראיות, בתי הסהר  
העלו סרחון רב יותר מאשר בעבר.  
דומה, שלשלטון הגיעו הקופים.





## "איגוד כללי של סופרים בישראל" הוועידה השניה

ביום 24.2.99 קיים "איגוד כללי של סופרים בישראל" את ועידתו השניה. הוועידה נערכה באולם "ליאונרדו", בבית הקיבוץ הארצי בתל-אביב.  
את המושב הראשון של הוועידה (בהנחיית **סלמאן נטור**) פתח יו"ר האיגוד, **יעקב בסר**. את ההרצאה המרכזית נשא ד"ר **שלום רצבי**, בנושא "חברה רב תרבותית".  
נשאו ברכות: ח"כ עמיר פרץ, ראש עיריית תל-אביב יפו, מר **רון חולדאי**, גבי **שולמית אלוני**, יו"ר התאחדות המו"לים בישראל, מר **שי האוזמן**, מזכ"ל הקיבוץ הארצי, **אבשלום וילן**. כן נקראו ברכותיהם של **נשיא המדינה**, **השר לקליטת העלייה** וח"כ **יעל דיין**.  
תלמידי הסטודיו לאמנות התיאטרון מיסודו של **יורם לוינשטיין**, בהדרכת **אהובה יובל**, קראו שירים.

**המושב שני** הוקדש לדיון ולקבלת החלטות. בסיכומו נתקבלו ההחלטות הבאות, כמעט כולן פה-אחד:

1. כמרבית אזרחי ישראל נחרדנו מההתקפות על מוסדות החוק והמשפט בישראל. אנו קוראים לכל חברינו להצטרף אל שורות המתייצבים להגנתם.  
האיגוד קורא לכל אדם בישראל להצטרף למגיני הדמוקרטיה, בכל תחום שבו היא עלולה להיפגע.
2. איגוד כללי של סופרים בישראל רואה בהסדרי שלום עם העם הפלסטיני ועם המדינות השכנות תנאי הכרחי להמשך קיומה של מדינת ישראל.
3. האיגוד קורא לכל ממשלה שתקום בישראל להמשיך ללא דיחוי בביצוע ההסכמים שנחתמו עם הרשות הפלסטינית תוך חתירה להסדר קבע מוסכם על שני העמים.
4. האיגוד קורא לכל ממשלה שתקום בישראל להכיר בזכותו של העם הפלסטיני להגדרה עצמית ולמדינה משלו.
5. האיגוד קורא לרשויות ליצור בדחיפות מקומות-עבודה לפי הצורך, לחסל את האבטלה ולאפשר פרנסה בכבוד לכל האוכלוסייה, ולפעול לחלוקה שוויונית של המשאבים הלאומיים.
6. האיגוד קורא להשקיע בחינוך הנוער בישראל את כל המשאבים הנחוצים, כדי שבוגר מערכת החינוך יהיה אדם משכיל, בעל ערכים הומניסטיים, שוחר תרבות ומחויבר להתקדמות המדע והידע בעולם - אדם שיכול להבין את המתרחש סביבו ולשלוט בגורלו.  
אנו קוראים על כן להבטחת חינוך חנם בכל שלביו, כולל השכלה גבוהה, כתנאי לבניית חברה פתוחה ויוצרת.
7. האיגוד קורא להבטחת תמורה הוגנת לסופרים ולאמנים על מנת שיוכלו להתקיים בכבוד מפרי יצירתם.
8. האיגוד קורא להגדיל את התמיכה הממלכתית היוזמה במפעלי הספרות ובתרגומי ספרות לסוגיהם.
9. האיגוד קורא לכלל הסופרים בישראל להצטרף לשורותיו.

במהלך הוועידה נערכו בחירות לוועד האיגוד. ואלה החברים שנבחרו לוועד החדש:

**יעקב בסר**, פסח **מילין**, אריה **סיון**, עמירה **הגני**, יהודית **כפרי**, דוד **שחם**, מרים **איתן**, זכי **נאשף**, שלום **רצבי**, מוחמד **חמזה עינאיים**, חיים **נגיד**, לב **ברנסקי**, אסיה **מרגוליס**, יורה **אפטר**, מקסים **גילן**.

ב-10.3.99 התקיימה הישיבה הראשונה של הוועד הארצי החדש בה נבחר **יעקב בסר**, פה אחד, ליו"ר האיגוד.