

עשתות

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה כג' • גליון 234-235 • אלול-תשרי תשנ"ט • אוגוסט-ספטמבר 1999 • 20 ש"ח



אנתולוגיה:

שירת פולין

יוליאן טובים
ק.א. גאלצ'ינסקי
חדיאוש הוזביץ'
בולסלאב לשמיאן
אווה ליפסקה
ויסלבה שימבורסקה
הנריק גרינברג
זביגנייב הרפרט
סטניסלב גרוכוביאק

רב-שיח: דין וחשבון של המאה - שירת פולין היום
משותחים: יעקב בסר, רפי וייכרט, גיורא לשם, גבריאל מוקד

פרוזה:
חנה קראל

שירה:
גד יעקבי
אילן תורן
רחל פורמן אלבו
דיתי רונן

עידן צבעוני על ספרות הקומיקס של אתגר קרת

עמוס לויתן על ספרו של תום שגב, על בנימין הרשב

יאיר צורן על העם והמדינה בשירת אמיר גלבע

ספרות הקומיקס של אתגר קרת.
ושבו נזכיר את המדורים הקבועים.
בתקווה שנספיק לצאת עד ראש השנה החדשה. (גליון זה נסגר ב-27
לאוגוסט)

פרס ראש הממשלה

כדי להסיר כל ספק וכל הרהור מחשד, אני לא הגשתי השנה בקשה לקבלת הפרס. לא משום שלפתע התעשרתי. גם לא משום שנגלה לי מקור כספי העונה על כל צרכי, גם לא משום שאני שולל תמיכה ציבורית בסופרים בפרט ובאמנים בכלל. פשוט, שכחתי, ואיש מידידי ומדורשי טובתי, אני מניח שישנם שניים שלושה כאלה, לא הזכירו לי, ולא האיצו בי לפנות אל הקרן הזאת.

ולאחר שהסרתי כל ספק, אומר שיחסי אמביוולנטי מאוד באשר לפרס-מלגה זה. לא שאני מטיל ספק ביושרם ובכוונותיהם של השופטים השנה, נהפוך הוא, מצאתי שם כמה שמות שאף אני הייתי בוחר בהם ומעניק להם פרס. שמחתי מאוד, למשל, שידדי, מנפרד וינקלר, משורר עניו ומעניין, וזה בפרס, שמחתי גם שעמוס לויתן, שלהערכתו ליצירתו ולכתיבתו הביקורתית מוצא הקורא ביטוי מדי חודש בחודשו כמעט. וגם אחרים מבין מקבלי הפרס ראויים לו.

ואף על פי כן, איני שלם עם דרך זו של תמיכה בסופרים. א. משום שאין בה כדי לפתור את מצוקתם האמיתית של רוב הסופרים בארץ. ב. משום שהבחירה תמיד תלויה בגחמה כזאת או אחרת של אחד מועדתי השיפוט התורנית. הגחמות האלה גורמות למבוכה לא קטנה בקרב הסופרים וגם בקרב הקוראים. אמות המידה הולכות ומתערפלות עד כדי סכנה לאיבוד מוחלט של כל אמת מידה.

עם זאת, אין לבטל פרס-מלגה זה כל עוד אין חלופה אחרת, ראויה ומכובדת יותר.

ניתן למצוא פתרון מכובד ויעיל יותר, לדוגמה, הממשלה בשיתוף עם גורם היצוני, יתגייסו להקמת קרן מחוץ לתקציב הלאומי. במסגרת אחת הקרנות שתנהל על-יד רשות עצמאית, שתבחר מקרב כל הכותבים את הסופרים הוודאיים, שאין ערעור על עצם היותם סופרים בעלי ערך, שכתבתם היא רצופה, כלומר, הם יוצרים פעילים. כל סופר שייכלל בפאנל, (לא כולם יהיו מעוניינים בו או זקוקים לו) יזכה למשכורת בשיעור דומה ל"פרס ראש הממשלה". קיומו של פאנל הסופרים הזה וההשתתפות בו יתנו בתנאים שיפורטו בתקנון מוקדם ובהיר. אגב, בארצות הסקנדינביות, אם אינני טועה, קיים סידור כזה על-פי חוק.

אני מניח שהצעה זו תעורר הרבה התנגדויות, אבל אם רוצים ספרות אמת ולא תחליפים ווליס, תרתי משמע, צריך להבין שספרות דורשת השקעה ברומה לתיאטרון, אופרה, צה"ל ומערכת החינוך. יש דעה שאומרת שבלי ספרות טובה אין טעם לכל אלה. אבל זה עלול להישמע כהגזמה תמוהה, אולי, ואולי לא.

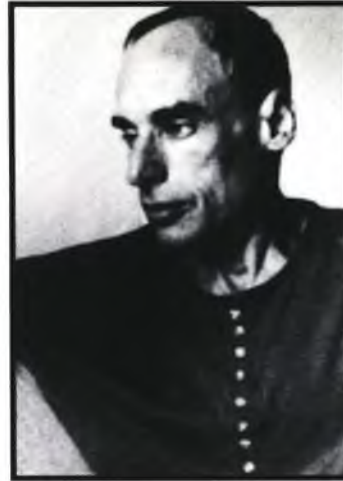
לא חכה ולא דג רקק

רבים וטובים משיאים עצות, מי בשכר ומי בחינם, לאהוד ברק. והוא, אני מניח, שומע, קורא ואולי גם חושב על מה שהוא שומע וקורא. על כן לא אשיא לו עצות. כי לא אחדש. אחזור על כמה דברים ידועים, שלא הופנמו, על כל פנים, לא על ידי ברק.

ראשית לכול, "המדינה לא מחלקת דגים אלא חכות, כדי שכל אחד יוכל לדוג לפי יכולתו..." כה אמר ראש הממשלה. ובכן, הבעיה היא שהמדינה מחלקת לחלק מאזרחיה רשתות-דייגים, לאחרים, חכות-דיג, ולרבים, לא זה ולא זה. כל אחד יודע שבמקום של דגים ברשת, אין דגה לחכות. נכון שהמדינה לא צריכה לחלק דגים, אבל היא מחלקת, רק לא לנוקקים, לא לקשיש בבית החולים ולא לזקנה הרעבה בשכונה ד' בבאר-שבע.

את רשתות הדיג מקבלים אלה שנהנים מההפרטה. בעלי ההון, והם דגים לעצמם יש של דגים. ולכל אלה שאליהם דיבר ברק במהלך מערכת הבחירות שער, לא נותר אף לא דג רקק אחד.

אהוד ברק נבחר על ידי מאוכזבי נתניהו, על ידי המגור הערבי, ובעיקר על ידי אלה שהאמינו להבטחותיו לשנות את סדר העדיפויות. כלומר, לא להתנחלויות, כן לשכונות ולעצירות הפיתוח. 3000,000 מקומות עבודה חדשים, תהליך שלום רציף עד הסדר הקבע, ולבסוף, הוצאת צה"ל מלבנון בתוך שנה. באשר להברקה על הדג והחכה, דבר אחד ברור, אם ברק רוצה להיבחר לעוד קדנציה, עליו לזכור, הציבור שחבר בו איננו ככיסו, ולפי שעה, נכון לעכשיו, הוא מאוכזב. ■



הלך לעולמו הנוך לויג, גדול מחזאי ישראל, אחד המיוחדים בקנה מידה עולמי. בדרך מקורית, מדויקת וחיפש את מקור הרוע, העלבון והטיפשות האנושית. עם זאת, היה הומניסט גדול, שידע לגעת במקור הכאב והסבל האנושי. אבדה גדולה לספרות העברית ולתיאטרון הישראלי. ובעיקר לבני משפחתו ולידידיו הרבים. כך מסתבר. הערכתו ואהבתי אותו.

15 שנה לגלבע

החודש, לפני חמש עשרה שנה נפרדנו מאמיר גלבע. קשה להעריך, ברשימה קצרה שמטרתה להציג בפני הקורא את גליון הזה, את תרומתו של גלבע לשירה העברית ולהוויה התרבותית הישראלית. ניתן אולי לשרטט בקווים חיצוניים ובערבון מוגבל את אישיותו היוצרת של גלבע. גלבע הגיע ארצה ב-1937 מפולין. יש להניח ששירת פולין והתרבות הפולנית לא היו זרים לו, זאת בלשון המעטה. ואז בפולין כבר "משלה בכיפה" שירתו של יוליאן טובים, המודרניסט והרפורמטור של שירת פולין החדשה. לא אסתכן בטעות חמורה אם אטען שהפואטיקה שפיתח גלבע לעומת שלונסקי-אלתרמן מחד גיסא וזו שקירבה את דור הביניים של גלבע לשירת דור המדינה, מאידך גיסא, נשענה לא במעט על שירתה של פולין ה"טובימית". וזה החל מן השירים הראשונים שראו אור ב-1942 בבטאונם של חיילי הבריגדה היהודית, שגלבע היה אחד מהמתנדבים אליה.

ה"נגד" וה"אחרת" הטבועים במהלך שירתו באים לידי ביטוי בשיר המצוטט ביותר, אולי, "בעלת". המשורר, על-פי גלבע, לא מחפש את ההסכמה ההרמונית עם קהל הקוראים כי מראש ידוע לו ש"אם יראו לו אכן ויאמר אכן, יאמרו צבע".

"אימפריית השירה" הפולנית

באמצעות מאמרו של יאיר צורן על "העם והמדינה בשירת אמיר גלבע" אנו קדים קידת אובדן על קברו של אחד מהמשוררים הגדולים של שירתנו.

במקרה או לא, כהמשך טבעי לנאמר כאן, ימצא הקורא התייחסות רב-שית וכן באנתולוגיה צנועה משירת פולין העכשווית. משום שאין לדבר בהווה בלי לעסוק בעבר. כי ההווה, כידוע, הוא שילוב ומעבר בין העבר לבין העתיד, ויש בכוחו להשפיע על שניהם ולזכות בהתייחסות מחדשת. השאלה המסקרנת היא, מדוע דווקא כאן בישראל, שהחשבון עם חלקים של העם הפולני עדיין פתוח, הפצע של מלחמת העולם השנייה עדיין לא הגליד, קוראים, מדפיסים, מתרגמים, הרבה מאוד מן השירה הפולנית. זאת אחת הקושיות שעמדה בפני המתדיינים ברב-שיח. אינני סבור שהגענו לאיזה סיכום חד-משמעי בעניין, אבל הועלו רעיונות מעניינים לדעתי על-ידי חברי לשיחה.

השירים, כמובן, אינם אמורים לייצג מבוחר מאוזן. ואפילו לא הצצה אל תוך השירה הגדולה הזאת, אלא רק טעימת מה מטעם השירים האלה, פרי תקופות שונות ועטים שונים, ואף על פי כן ימצא הקורא טעם של חוכמה, רגש ואמנות העט, כראוי לנציגיה של "אימפריית השירה הפולנית", כפי שמכנים אותה בחצי לצון כמה מידידי הפולופילים.

חנה קראל, מספרת-עיתונאית פולנית ממוצא יהודי מספרת בלשון מרתקת חוויות חיים. הפעם ניתן לומר שהסיפור המדהים עוסק דווקא בחוויות ש"לאחר המוות" ונוגע בתקופת המלחמה הגדולה. דיבוק? מודרני? אולי. ההגדרה לא חשובה, הקריאה מהנה, אם לא מעבר לכך. על חנה קראל ועל ספרה שראה אור בעברית באחרונה, ראה גם ברשימתו של צבי רפאלי.

ועוד, נפנה את תשומת לבו של הקורא אל מאמרו של עידן צבעוני על

שירה

7 גד יעקבי: שירים

7 אילן תורן: שירים

10 רחל פורמן אלבו: שירים

27 דיתי דונן: שירים

פרוזה

40 חנה קראל: הדיבוק, מפולנית: עירית עמיאל

מאמרים

14 יאיר צורן על העם והמדינה בשירת אמיר גלבע

24 עידן צבעוני על ספרות הקומיקס של אתגר קרת

ביקורת ספרים

6 רחל שקלובסקי על "איים של שקט" לאילנה ברנשטיין

10 יעקב שי שביט על "ראה שם" לאגי משעול

12 רוני סומק על "שירים מן העיר הלכנה" לוסקו פופה

13 חוה זמירי על "גם יהודי גם פולני" לפנינה מייזליש

רשימות

6 נתן גרוס על בנימין טנא

9 מרים עקביא על פסטיבל תרבות יהודית בקרקוב

9 רחל פורמן אלבו על יצחק עקביהו

מדורים

יעקב בסר - לפי שעה

4 המלצות עתון 77

11 רוני סומק - חצי פינה

11 עמירה הגני - דברים אחרים

36 עמוס לויתן - מצד זה



השער: אמיר גלבע, איור על-פי תצלום, מיכאל בסר

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

שם ושם משפחה

כתובת

טל'

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

בנק סניף

מס' המחאה

שנה כג' • גליון 234-235 • אלול-תשרי תשנ"ט • אוגוסט-ספטמבר 1999 • 20 ש"ח

עתון 77

Iton 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Managing Editorial Board: Shimon Ballas,

Yosi Hadar, Amos Levitan, Shalom

Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck,

Arie Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled,

Dorit Peleg

Vice Editor: Amit Israeli-Gilad

Management and Graphic Design:

Michael Besser

דואר אלקטרוני ITON77@ACTCOM.CO.IL

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר

חברי המערכת: שמעון בלס, יוסי הדר, עמוס לויתן, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי

עורכת משנה: עמית ישראל-גלעד

הבאה לדפוס: מיכאל בסר

יחסי ציבור: ניצה גורביץ'

ניקוד: שמואל רגולנט

מועצת המערכת: יצחק אורבוך-אורפז, גילה בלס, משה דור, נתן זך, א.ב. יהושע, עוזר רביץ, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המזל: 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

ביצוע: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ

לויתן: אוריב

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מכויילת. 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' 5619879

מאמרי מחקר מועברים ללקטורט מקצועי

מסות על תום האלף, עיונים ברומן של א"ב יהושע "מסע אל תום האלף", ערכו: זיוה שמיר ואביבה דורון, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1999, עמ' 230

אסופת מאמרים על הרומן "מסע אל תום האלף" לא"ב יהושע. קובץ המאמרים מהווה תגובות ראשונות לספר, ומסייע בהבנתו של הרומן. משתתפים: ישראל יעקב יובל, גרשון שקד, עדי צמח, עמיה ליבליך, עליזה מיוחס-גיניאו, עלי יסיף, יוסף טובי, אפרים חזן, אביבה דורון, אביב ליפקסר, ניצה בן-רב, דורית הופ, נסים קלדרון, אברהם בלבן, ידידה יצחקי, דליה אפיר, שרה ארנסון, שולמית אלמוג, גלעד מורג, יאיר מזור, זיוה שמיר, א"ב יהושע.



קראו שטרנגר: אינדיבידואליות: הפרויקט הבלתי-אפשרי, מאנגלית: אורה זילברשטיין, הוצאת עם עובד, 1999, עמ' 272

בספר המשלב חשיבה פסיכואנליטית ואקזיסטנציאלית עם חקירת תהליכי היצירה העצמית, משורטטים דיוקנאות של מטופלים שנושאים כמו הגולה, השואה והעליה ארצה, תופסים מקום מרכזי בחייהם. הספר כולל שלושה חלקים: "הרצון ליצור מחדש את עצמי", "המחאה נגד הסדר המוסרי", ו"הנסיגה אל תוך העצמי הפנימי".

גי דה מופאסאן: השמפאן (סיפורים), מצרפתית: אביבה ברק, הספריה החדשה/ הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה 1999, עמ' 264

שלישים מתוך שלוש-מאות סיפורים שכתב מופאסאן בכתיסה שנות יצירה בלבד. הסיפורים בחלקם מוכרים לקרא, ובחלקם לא.

וורויק קולינס: גברים, פרוזה אחרת/ עם עובד, מאנגלית: ענת שולץ 1999, עמ' 137

חנה בת שחר: יונקי הדבש המתוקים, הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה 1999, עמ' 180

ספרה החמישי של חנה בת-שחר. שתי נובלות. הנובלה השניה, 'יונקי הדבש המתוקים', מספרת על ניסיונה של אשה לפתות סטודנט יפני לידיד - ניסיון שאינו עולה יפה. הגבר הזור והמסתורי בו מתאהבים האם, האב והבת הוא מעין יוסף מפרשת אשת פוטיפר והוא מופיע גם בנובלה הראשונה: 'כנפי החסידה'.

ניצה גורביץ': ליקוי אהבה, הוצאת ספרי 'עתון 77' 1999, עמ' 72

ספר ראשון לניצה גורביץ'. השירים משקפים משהו מעולמם הרגשי והקיומי של מי שנקלעו לעולם שיש בו ליקוי, לעולם שיש בו ערפול אבל גם בהירות, בלשון מדויקת ובעלת עוצמה.

"שיר לקח ממני/ הכל, יותר מאהבה יותר/ מפשרה. שיר לקח אותי אל מקומות שלא חזרתי מהם/ עד היום. נגנו בו כנור ופסנתר/ וגם תופים מכסף היו בו/ חלומות היו בו." (יותר מאהבה, עמ' 5)



הדסה טל: קולות, ספרית פועלים 1999, עמ' 63

גדליהו טייבלום: ומשיח לא בא, הוצאת ירון גולן 1999, עמ' 110



מידי שמים. זאת ועוד בספר היפה המיוחד, הכתוב בלשון יוצאת-דופן.

דויד אלבכרי: פיתיון, תרגמה מסרבית והוסיפה אחרית-דבר: דינה קטן בן-ציון, גוונים 1999, עמ' 108



מינולוג של אם, שהמחבר-המספר מאזין לדבריה מעל סרטי הקלטה ישנים. האם, בוסנית סרבית מלידה, בחרה בזוהת של יהודיה והיא מספרת על חייה בין שתי מלחמות העולם ומלחמת האזרחים ביוגוסלביה הקרועה.

אייל שוהם: במקום שאין שם לבד, חלונות-סדרה בהוצאת גוונים 1999, עמ' 54

"היה לו/ כשרון מולד להסתבך תמיד עם/ הנשים הלא נכונות/ בזמן הלא נכון ובמקום הלא נכון." היה לו/ את אותה האשה להרבה זמן/ במקום הלא נכון מאז שנולד./ ובמקום לעשות משהו עם זה/ הוא זרק את עצמו באיוושהי פינה/ רק כדי להביט בעצמו כשהוא הווה/ ומבקש את האשה הנכונה." ("האשה הנכונה" עמ' 10)

פטר הוג: האשה והקוף, מרנית: דנה כספי, הוצאת שוקן 1999, עמ' 223



שמעון צימר: אומללות ראויה לדומן, הוצאת בבל 1999, עמ' 359

תדיאוש רוז'ביץ'

1921-

ק.א. גאלצ'ינסקי

1953-1905

יוליאן טובים

1953-1894

מיהו משורר

משורר הוא מי שכותב שירים
ומי שאיננו כותב שירים
משורר הוא מי שמשתחרר מכבלים
ומי שכובל בהם את עצמו

משורר הוא מי שמאמין
ומי שלאאמין איננו יכל

משורר הוא מי ששקר
ומי ששקרו לו

מי שנפל
ומי שקם

משורר הוא מי שעוזב
ומי שלעזב איננו יכל

מפולנית: רפי וייכרט

מכתב של שבו

אהובתי, אהובת לבי,
לילה טוב, את כבר רדומה -
והלילה כל כך אביבי,
וצלך על הקיר בדממה:

יחידה שלי בתבל,
כיצד את שמך אהלל?
את לי מים בקיץ
וכפפה בחרף אפל.

את אשרי האביבי,
החרפי, הקיצי הסתוי -
ברכיני בלילה טוב,
בשפתי חלום דובבי:

על מה המחיר כה עצום,
גן העדן לצדה כה ערכי?...
את אורו של היקום
ושירה של דרכי.

מחנה אלטנבראו, 1942

עין

אם הגונים, עין לבנה, הו דרקון יורק אש,
כמו בכדור בדלח, נוצצת בעולם תסתכלי!
ממה לפני עדנים פרצו צורות אל היש:
ספירות-אור, משלשי-כוכבים, מעגלים.

ממרחק לא נתפש, הו פוליפמוס למדן,
שחית אלינו ברואתה המבליחה.
בורא פלאים בשקיפות, מבט בלא דיוקן,
מחולל את האלכימיה הססגונית שלה.

זכוכיותיך, בדלחית, ספרותיך, נבואית,
לא אראה - עד נפשי תרחיק אל אפסים,
ואחזה בירק אדמה, כלוא באומר גד יחיד,
ובספיר אחד: כל אשר חלמתי על שמים.

כיצד שיר נוצר

ליריות של רגעים. ליריות של הדמיון.
צשש... הנפש מצפה להתרחשות,
ל'דבר-מה' לא נתפש (התרגשות
וסגנון חישה, טון וסגנון...)

ואחר - מלה. ראשונה בטור
פולחת ככר את המחשבה
קולצת בשרש הסגנון ומצוה
על הנפש: המשיכי בדבור!

ואז - סופה! אז - שגעון!
כרח ופקודה עריצה בת הרגע!
ואחר-כך מנוח, הרקה תרגע
ואתה תתיפח... במתק וביגון...

9.11.1915

שייה פולני

ראה: עמ' 28-35

החיים לעולם טובים מהמוות

אילנה ברנשטיין: איים של שקט, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1999, 202 עמ'

הקריאה בספרה החדש של אילנה ברנשטיין "איים של שקט" הסבה לי הנאה רבה, לעתים אפילו חדווה. קראתי את הספר בעניין ובריתוק ומדי פעם גם צחקתי בקול רם. הרבה שקט אין ב"איים של שקט" וגם כשמתוארת בו שגרת חיים רגילה, האימה והאלמות רוחשות בין הסדקים, כמצוין על גב עטיפת הספר, וזה תורם לעניין המלווה את הקריאה בו.

הספר עשוי מרצף מקוטע של סיפורים קצרים, זכרונות ילדות קצרים, ומסיפורים קצרים ארוכים יותר, שלושים וחמישה במספר, המצטרפים יחד למעין "רומן" חדשני ובלתי-שגרת. אין לכאורה קשר בין הסיפורים והקטעים השונים - לכל אחד מהם גיבורים משלו, מיקום משלו וזמן משלו. עם זאת, כשקוראים את הסיפורים בזה אחר זה, הם יוצרים יחד סיפור אחד גדול - סיפור על זוגיות, משפחה, תינוקות, נישואים, גירושים, אחים ואחיות, בנים והורים, כלות וחמות ועוד, היינו סיפור על הצד המשפחתי והרגשי של החיים.

פן מרכזי זה של החיים מואר בספר בעוצמתו ובשבידותו גם-יחד, בחוזקו ובפריכותו, ומבחינה זו הספר אינו חורג מהמצוי בספרות היפה בת-זמננו. חידושו והעניין שבו טמונים באופן סיפורי. בנוסף לרעיון המעניין לבנות ספר - ויש פיתוי עז להגיד "רומן" - מאוסף של סיפורים קצרים, הסיפורים שבספר נמסרים על-ידי אילנה ברנשטיין כסיפורי מתח טובים ומסתיימים תמיד בהפתעה, בתפנית חדה. הם גם כתובים בדקות. פסיכולוגית ומתוך הבנה סובטילית של בני-אדם - נשים בעיקר, אך גם גברים, בגילים שונים של החיים. המתח שברנשטיין יוצרת בפיתוח העלילות והתובנות הפסיכולוגיות שלה, בנוסף לחוש-ההומור ולאירוניה שבהם ניחנה, הם הגורמים לריתוק ולהנאה שבקריאה.

התרשמתי במיוחד משלושה סיפורים. "הטיסה", הפותח את הספר, מתאר את התאהבותם של בחור ובחורה צעירים, באמצע שנות העשרים של החיים, בעת טיסה מארץ לניו-יורק. סיפור זה מפרק את "התאהבות" לגורמים קטנטנים בלתי-מוחשיים כמעט וחצי-מודעים, ומראה כיצד

ה"נינוחים כספית" שבהמשך הספר, שגיבוריו כולם אינם מוטרדים מבעיות כלכליות. בכשלושים העמודים האחרונים של הספר נכנס ממד חברתי ופוליטי לרומן. בסיפור "מעצר" מתואר זוג ערבי-ישראלי-פלסטיני. הקשר בין הבעל והאשה בסיפור זה אינו נקטע בשל תנודות פנימיות ביחסיהם, כמו בסיפורים האחרים בקובץ, כי אם בשל מעצר הבעל על-ידי השב"כ. האושר המשפחתי מאיים כאן מבחוץ - על-ידי החברה הסובבת ועל-ידי החמות. ממד חברתי מאיים זה של החיים מוצא ביטוי גם בסיפור הארוך "זיכרון גוף", החותם את סיפורי הרומן. זהו



סיפור עתידי על ילדה בת שבע-עשרה המוחזקת בכלא וירטואלי באישהו עתיד עלום, לאחר "הפיכה", ולאחר שמגלים כביכול חיים תבוניים על פני המאדים - "ידיעה שהפיחה תקווה בלב רבים שמאטו כצורת החיים על פני כוכב הלכת שלנו". גיבורת סיפור זה מאוהבת באחותה התאומה הלא-זוהה, מתגעגעת אליה ודואגת לה. מהותי לילדה זו קיומה כבת וכאחות, וגופה זוכר את קשריה עם בני משפחתה גם לאחר שהוריה נספים, וגם כשהיא חיה בבידוד מוחלט מאחותה.

בסיפור זה נמצא המשך לנושא המרכזי בספרה הקודם של ברנשטיין, "שלוש אחיות", שגם בו מתבטאת תחושת הקיום הבסיסית שלה כאחות. תחושה זו מוצאת ביטוי גם בסיפורים ובזכרונות ילדות ישירים נוספים בספר שלפנינו. גם תחושת קיום בסיסית אחרת של המחברת, קיומה כבת להורים קשים, מוצאת ביטוי בסיפורים של "איים של שקט", שיש בו סיפורים מספר על יחסים בין

הורים לילדים, תוך תיאור הקשר החזק והאמביוולנטי בין זוג ההורים ובינם לבין ילדיהם. גם סיפורי הזוגיות הרבים, על הווריאציות השונות שלהם, נראים לי אישיים (יודע שאילנה ברנשטיין היתה נשואה כמה פעמים ושיש לה ילדים גדולים ותינוק קטן). כל זה תומך בהשערת כי קודמת בספר, "איים של שקט" הוא מעין אוטוביוגרפיה בדיונית, אוטוביוגרפיה חצי-מוסווית, אולי מורחקת במקצת מאירועים ממשיים בחיי המחברת על-ידי כוח הדמיון ויצר הבדיון החזקים שלה, ומכל-מקום מוחזקת במרחק סביר מן העיניים הפנימיות כדי לאפשר התבוננות תמה וסיכום וחשבון נפש.

עיקר חשבון הנפש נסוב סביב שאלת כדאיות ההרפתקה הזו ששמה החיים, לאור הגיסיון והידע שצברה המחברת עם חלוף השנים. האושר, במידה שמגיעים אליו, ולו לזמן-מה או על-תנאי, איננו מה שהיה נדמה שהוא יהיה, ונראה הסיפור "האושר הוא גדול המאבים", והקשר המשפחתי לסוגיו ולמיניו, הנתפס כמקור הסיפוק הרגשי העיקרי של האדם, מתגלה כקשר הצופן בחובו פחד, אלימות, סכנה, תסכול ורוגז כללי. גם ההתבודדות איננה פתרון לבעיה שמציבים בפנינו החיים, שכן היא איננה יכולה למחות את הגעגועים ליחסים המשפחתיים הבסיסיים, שהכמיהה אליהם מוטבעת בנו מילדות.

בכל זאת, אף שלחיות משמעו לחיות תחת סכנה ואיום מתמידים, נראה לאילנה ברנשטיין שהחיים עדיפים על פני אי-החיים או המוות. תובנה זו מתבטאת בדברי הילדה ב"זיכרון גוף": אל דמותו המרומיית של ואן גוך: "אין בשביל מה לחיות חוץ מאשר בשביל החיים עצמם ומי שנשאר בחיים יודע שזאת סיבה מספיק טובה. אני החיים לעולם טובים מהמוות. אני רוצה לחשוב שגם אתה מרגיש כמוני ושפסקת לחטט בגוף שלך שכבר פגעת בו מספיק" (עמ' 193-194).

ולסיכום, "איים של שקט" הוא ספר מעמיק, רבגוני ומהנה, ואילנה ברנשטיין מתגלה בו כאחת הסיפורות הטובות ביותר שלנו - אולי פחות "גאונית" מאורלי קסטל-בלום אבל סופרת מאורגנת וניתנת לקריאה יותר ממנה, ומכל מקום סופרת רלוונטית, נוגעת וחשובה. "איים של שקט" גם טוב בהרבה מספרה הקודם, "שלוש אחיות", ואני מציינת זאת כדי לפנות את הדרך לקריאה בו גם לאלה שהתאכזבו כמוני מספר זה. על אף ההסתייגויות המעטות שפירטתי לעיל, אני ממליצה על הקריאה ב"איים של שקט" בכל לב. ■

רחל שקלובסקי

גד יעקבי

רציתי לומר שלום

ירח כחול

החזאים הודיעו: "בחמש לפנות בקר יופיע במערב ירח כחול.
לקוי לבנה כזה קורה אחת לחמש מאות שנה".
מוטב אם כן שלא להחמיץ, שהרי לא נמתין לפעם הבאה.
השעון העיר אותנו במועד, אך החלונות פונים לדרום מזרח
ועד שעלינו אל הגג כבר הסתתר הירח מאחורי ענן.
שפלי רוח תורנו אל הזמן הזורם ללא נסים ונפלאות.
ידענו שהודמנות נוספת לא תהיה

הבקר לבשתי חלצה סגלה
מכנסים שחורים וגרבים תואמות,
שתיתי בנעם קפה ופניתי לצאת
כמו שתבעת מאדם בן תרבות
רציתי לומר שלום אך הבית היה ריק.
מחיתי בחשאי דמעות
פן מישהוא יראה בחלשתי.
חשבתי שהפעם תספרי לי אמת
גם אם לא את כל האמת.
אני יודע שזה קשה
אבל עכשיו זה הכרחי.
Arn't we civilized people

אילן תורן

כמו שפה חדשה את לומדת
לשמוע את דברי מבעד לשתיקה
עדה נאמנה למאמצי את קושרת
תנועות, הגיים, חוברת עצורים
פורקת אסורים, מצרפת שיגים לשיחים וסיגים
חתומים לאמרים מוארים.
בלומים או פרוצים את שומעת דברי
ופניך מול פני כספינקס חידות.

ענוים מענים מלי, עונים כהד
מקירותי התרבים
עוד מעט, הניחיני
ואקרב אליך.

ניתן השעון הוטיק

נתק השעון הוטיק מן היד
ונטל עמו הזמן - טלטל למקום אחר.
האומגה העתיק נעתק ותק
תק צלל לעמקי זכרון.
בידי החשופה מן הערי נותר
כתם תור להזכיר לי זמן אחר,
זמן בו היתה לי מכוונת זמן
כלי שעות מחולל השאות
במחול השעות וחוגת הדקות
ומחוגי רגליך הפשויות פוסקות
נתחי הזמן לפרדות נצח
בשאון החול קוצבות לי
רגעי קסם. נתחי נצחי הווה
מאלפא עד אומגה.

קייץ

הולך ברחוב הנסוג לאחור
ושולח את עיני, את כלבי הגשוש
את משושי העל-געת ללסף
ירכי נערות, הולכות מדרכות
עורכות מצעד לפני.
מנעד, נדנר, של מנעמים לראוה:
שת שד כפתור הבטן כפתור
הד ופרח הצלע.
הכל נועד לנחירי עיני, פעורי עד,
לנשום עד אין רוות כל
חמודות הרחוב הגלויות
הנסתרות.

תמונת ילדות

ליעקב בסר

התגלית היתה סוערת -
אם לארץ הרחוב (תחכמי שמו)
תלך הלך ושוב, גם הירח
ככלבלב בעקבותיה ילך.
רגל אחת על המדרכה שניה
על הכביש, "על שפת הים
מחר בשבע" אני שורק
מדדה ושר מוליך את הלבנה
כבאפסר, שוב והלך
נותן לה גגות בתים ללחך
לשוט או לנתר בים הגדול
של השמים

בנימין טנא - השגריר הפולני

המשורר, הסופר, המתרגם ועורך "משמר לילדים" בנימין טנא הגיע לקץ דרכו.

במשך כל חייו הספרותיים קיים טנא קשר עם סופרים פולנים, קרא, תרגם והתכתב. הוא לא חיכה להזמנה, לדמי קדימה מהמו"ל, אלא בחר באופן עצמאי מה שראה לו חשוב לספרות העברית, שהייתה בתחילת דרכה וענייה בתרגומים מספרות זרה. הוא תרגם מהקלאסיקה של הפרוזה הפולנית, החל מאיושקובה, פרוס, ריימונט, סינקביץ', ז'רומסקי, ועד אנדז'יבסקי, רודניצקי, ויגודסקי, ברנדיס, הלסקו. ובמיוחד שירה: טובים, לסמאן, סטאף, ברוניבסקי, סלוינסקי, ויטלין, שירים בודדים וקבצים שלמים. ומיידש כרך מקיף ויפה של איציק מאנגר. יכול של 60 שנות יצירה אינטנסיבית בחזיתות שונות מחכה לסיפור, עיבוד והוצאה מקובצת, כמו כן נותר במגרותיו עוד הרבה חומר שלא ראה עדיין אור, למשל, מאה שירים של יוליאן טובים מתורגמים ומוכנים לדפוס.

הכרתי את בנימין טנא בלודו בשנת 1947, כאשר שמו היה עדיין בנימין טננבאום. הוא הגיע לפולין כשליח של תנועת "השומר הצעיר" לשלושה שבועות ונשאר כשנה וחצי. במהרה נקשרו בינינו קשרי שיתוף פעולה, אשר במרוצת הזמן התהדקו ואף הפכו לידידות ארוכת שנים. באיתם ימים תרגמתי שירים עבריים לפולנית, בעבור הנוער היהודי. בדרך כלל את השירים הפופולריים של ביאליק, שירי רחל ואלתרמן - איתם שירים שנהגנו לשיר בתנועה ובבית הספר. עד שבנימין, שהביא מהקיבוץ אנתולוגיה של השירה העברית מאת אשר ברש, כיוון את ניסיונותי המקריים לדרך שיטתית, שהולידה את הקיבוץ "מכתב השירה העברית העכשווית".

בנימין טנא היה אז משורר צעיר, אף כי פרסם קובצי שירה אחדים. המציאות בפולין שלאחר המלחמה כבשה את דמיונו וכיוונה את יצירתו. מצד אחד התחיל לאסוף בשקיקה סיפורי ילדים: היא נהג לרשום מפייהם את חוויותיהם בתקופת המלחמה, ומצד שני חיפש חומר על תנועת הנוער העובד בתקופת הכיבוש, עד המרד בגטו וורשה, שבראשו עמדו חניכים או מדריכים שלו מהשומר הצעיר. במקביל, קרא כל מה שהתפרסם בהוצאות פולניות - אנדז'יבסקי, רודניצקי, ברנדיס...

טנא היה ראשון לתרגם לעברית ולפרסם במחירת את הקובץ "שירי



כך, ביחד עם שולמית הר-אבן, הוציא את האנתולוגיה - "מאה שנות פרוזה פולנית".

סיפוריו האיטוביוגרפיים המיועדים לנוער הם מלאי חן, "בצל עץ הערמון", "תולדות כיתה אחת", ספרו "תמולים על הסף", ורשמיו המרגשים והדרמטיים לאחר שובו לוורשה, "אל עיר נעורי", סיפורים על פולנים ויהודים, על אשתו היהודיה של הנריק וולניסקי, שהיה האחראי לענייני יהודים בא.ק. (ארמיה קריובה), על אירנה אדמוביץ, אחת ממנהיגות הצופים הפולנים אשר טיפחה עוד לפני המלחמה מערכת יחסים ידידותית עם הצופים היהודים בשומר-הצעיר, ובתקופת המלחמה עם המחותרת היהודית. על יורק וילנר - שהיה קשר של ה"יאב" (הארגון הלוחם היהודי), עם מפקדת ה-א.ק. ישנם סיפורים על פולנים, אשר תוך סכנת חיים הצילו יהודים, ישנם גם סיפורים על אנטישמיות אכזרית. אך בראש ובראשונה סיפורים על גורלם של ילדים יהודים בומן המלחמה ולאחריה.

בנימין טנא הגיע לפולין בחיפושיו אחר יום האתמול. מה שמצא זעזע אותו ורק לאחר 30 שנה השתחרר מהחוויה הקשה. רק אז ערך חשבון עם מצפונו והיה מסוגל לתאר דברים שהיו מנוחים על לבו כאבן כבדה.

זהו חשבון נפש ללא פשרות, ללא חצאי אמיתות. עם זאת, יש אמונה באדם הטוב, הישר והנאמן.

בסגנון ישיר, בהיר ושוטף, ללא ייפוי בלי פילוסופיה ופסיכולוגיה, מתאר בנימין טנא ללא משוא פנים את "תקופת התנורים", אחת התקופות הטרגיות בתולדות האנושות.

חייו של בנימין טנא לא היו קלים, ילרות של מצוקה, נעורים קשים, אכזבות פוליטיות ואידיאולוגיות מרות. כבר בעת ביקורו הראשון בפולין העמיד זו מזל זו את האידיאולוגיה של תנועתו מזל המציאות הסטליניסטית. מכות גורל אישיות לא נחסכו ממנו, כמו גם המחלה שפגעה בו בשנות חייו האחרונות. אך בנימין טנא היה אדם חזק, למרות רגישותו הגדולה ודמיונו הפיוטי, והוא לא נכנע לתהפוכות הגורל, עמד בגבורה ובשתיקה באסונות שפגעו בו במפתיע ובאל רחמים; והוא לא התלונן בפני איש.

הוא, כמובן, רגעים יפים של סיפוק מיצירתו, שורה של פרסים, אהבת אשתו וילדיו, גינה ליד הבית החמים והמטופח, בה בילה שעות ארוכות: הכיר כל עץ, כל שיח, שמח על כל פרח שפרח...

עליו אפשר לומר כי אכן שתה את כוס המתקוות והמרירות - עד תום. ■

נתן גרוס

הקבצים הראשונים שפרסם היה של טובים (שהיה לו למקור השפעה, כפי שהודה בעצמו).

ברשותי מצוי עדיין כתב-היד של תרגום הפואמה הגדולה של ביאליק "המתמיד", אותו נתן לי בנימין טנא מתוך אמונה שאולי ניתן יהיה להדפיסה. את תרגומיו הפולניים שפורסמו בעיתוני השומר-הצעיר זנח כאשר נסע לארץ ישראל והתיישב עם קבוצתי בקיבוץ אילון. לאחר עשר שנים מצא את מקומו בעיתון התנועה שנוסד באיתם הימים, 'על המשמר', שם התמנה לעורך שבועון הילדים 'משמר לילדים'. התפעלותו מטובים ומבוכוה, באה פה לידי ביטוי בתרגומים רבים, אותם יפרסם בקבצים נפרדים בהוצאת 'ספרות פועלים' היוקרתית.

בשביעון שערך בקפידה הוא אירח לעיתים קרובות את קורנל מקושינסקי, יו"ר פיצובסקי, הן וקין. במשך שנות עבודה ארוכות, נאספה אנתולוגיה יקרת ערך: "כד הזהב", אוסף של אגדות וסיפורים עממיים.

בו בזמן, הוא חזר לספרות הפולנית - כדי להביא אל הקוראים בעברית משהו מאושיית הקריאה של תנועות הנוער היהודיות בפולין: את "להבות" מאת בז'וויבסקי ואת "מלח הארץ" מאת יוסף ויטלין, וגם את "ההימנונים" מפרי עטו. אלה חובות של אהבה, שלא יותר עליהם. אחר

הגטו", שהוצא על ידי הוועד הלאומי היהודי בשנת 1944 בוורשה הכבושה. בעבור האנתולוגיה הגדולה של שירי השואה מאת מ. פרגר "מהמיצד קראתיך", תרגם מאה שירים. איש לא פירסם אותם אחר כך. פנישותיו עם הילדים היהודים בפולין הולידו את הכרך הקורע לב "אחד מעיד ושניים ממשפחה" - מבחר מתוך אלף איטוביוגרפיות של ילדים שנאספו על ידו, שארית הפלטה מהשואה. סדרה מקיפה של תרגומים מתוך יומנים שנרשמו בתקופת השואה ביידיש ובפולנית נפתחה בספרה של רווקה קורצ'אק "להבות באפר", ומתוך הספרות הפולנית תורגמו "ים חיים ומוות" מאת רודניצקי ו"חושך יכסה את הארץ" מאת אנדז'יבסקי.

עשר שנים לאחר מכן, פרסם יחד עם צבי ארד את האנתולוגיה "הזעם והלב" - הפעם על התגיבות בפולין בתקופה שלאחר סטאלין.

בנימין טנא נילד בשנת 1914, ברחוב גלבקי שבוורשה, למשפחה יהודית עניה. את לימודיו החל בחדר, אך עד מהרה התודעה שעוררה בו תנועת השומר הצעיר, משכה את לבו יותר. הוא סיים את הגימנסיה העברית "חינוך" ונסע לסלונים להכשיר עצמו לעבודה חקלאית. כבר אז היה מוקסם מהשירה הפולנית, והחל לתרגם את שירי ביאליק לפולנית ואת שירי טובים לעברית. אין פלא שאחד



בנושא תולדותיהם ותרבותם של היהודים. מה שאנו עושים זהו ניסיון לשבור את חומת הזרות והבורות סביב היהודים, כי אלה מטבע הדברים מולידים ולזול, חוסר אמון, דחיה ולבסוף שנאה. האנטישמיות היא הצורה קיצונית של השנאה. ואילו לאנטישמיות בפולין, בתוך בית הקברות היהודי הגדול ביותר עלי אדמות, יש אופי מחפיר במיוחד... ■

מרים עקביא

בעברית או לבשל מאכלים יהודיים. הרצאות, למשל לפני שנה התקיימה הרצאה בנושא "הספרות העברית העכשווית" (על-ידי הח"מ) והשנה ירצה שבת וייס על "ישראל לאחר הבחירות 1999". מנהל הפסטיבל, צעיר פולני בשם ינוש מקוך, עובד בתנאים קשים, ללא משרד מסודר, ללא שררה, ללא תקציב קבוע. עוזרים לו ידידים רבים. הבולט בעוזריו הוא קווישטוף גירט, איש קילגוצ' שמעורה בחיי תרבות הכלל-פולניים. כשמתקרבת עונת הפסטיבל מתגייסים לעזרה בני משפחה, ועשרות צעירים מתנדבים. התוצאה תמיד מדהימה. העיר כולה נושמת תרבות יהודית; השכונה קו'מיי'ו, שבעבר היתה שכונתם של היהודים, קמה כאילו לתחייה. היא מתמלאת ציבור רב ולרחבה (SZEROKA) ורם קהל מגוון, מכל הרחובות הקטנים, מכל הסימטאות. כותב ינוש מקוך, בקטלוג המרשים, שהפיק: "...המשימה שלקחנו על עצמנו היא להעביר ידיעות ודעת



"מרחק": מרתה גולומב

על המשתתפים המגיעים מכל רחבי פולין. שבוע ימים אולמי התיאטרונים ובתי הקולנוע בעיר מלאים בתכנים יהודיים. סרטים ומופעים בנושאים יהודיים, מוסיקה יהודית, תערוכות מישראל, סדנאות בהן מלמדים לכתוב

בימים 27.7-4.6 השנה התקיים בקרקוב פסטיבל לתרבות יהודית. בשנים האחרונות חוות קרקוב לעצמה. שוב היא עיר המדע והאמנויות, עיר הקונגרסים והפסטיבלים. האליטה התרבותית והאמנותית של פולין מתרכזת בקרקוב: צ'סלב מילוש, ויסלבה שימבורסקה, סטניסלב לם, סלובומיר מרוז'ק, קווישטוף ואלו'ביטה פנדרצקי, אנדשוי וקרטסינה ואיידה, ירוי ירוצקי, ומנתי רק אחדים, כי בנוסף להם, שורה ארוכה של משוררים מן השורה הראשונה, אנשי מדע ואמנים בולטים, מיסיפים בנוכחותם לאופיה הסגולי של העיר היפהפיה. הם גם עומדים על המשמר לבל ישמיעו קול רם מדי הביורוקרטים והטכנוקרטים השונים, ובל ירמי ראש מאמינים פנאטים קיצוניים.

פסטיבל התרבות היהודית מתקיים בקרקוב מדי שנה, זה תשע שנים. מדי שנה מתקשטת העיר בכרזות ענק המבשרות על תוכנית הפסטיבל, על הארחים האמירים להגיע מכל העולם,

יצחק עקביהו, לזכרו



ביים שני 28.6.99 התאספנו קומץ יהודים ומוקירים בבית הקברות סמיר שעל ההר בחיפה, לחלוק כבוד אחרון ליצחק עקביהו.

יצחק היה "קה" גאה, זקוף ובלתי מתפשר. איש מוסר שהתנופה ממנו יהלאת. תלמודיסט גדול, משירר, מתרגם, מבקר ובלשן. בשנות הייו האחרונות התרחק מהבריות: זאב מתבייד במגדל השן שלו שעל מדרגות כירש בחיפה. על דלת ביתו נקבע שלט "נא לתאם פגישה מראש". בביתו ספריה ענקית ועליה שלט באותיות קידוש-לבנה "ספריית ההשאלה הקרובה ברח' פבונר 54".

היה לו כבוד גדול למלה הכתובה יאבתנה חדה לאיכות.

לפני כתשע שנים ראה אור ספר שיירי האחרון "קו'נצרט למנויים" ומחלקת התרבות של חיפה לא ערכה ערב לכיבודו. יצחק שתרם במשך שנים רבות לחיי התרבות בעיר אמר לי לא פעם: "הם מנדים אותי". לבו היה מר על כך, אך הוא היה גאה ילא התדפק על שום דלת.

תחסנה לי שיחות הטלפון שלנו בשבתות. יצחק נהג לספר לי חלק

יצחק נולד בגרמניה, בן יחיד להורים שנספו בשואה.

בצעירייתו היה תלמיד ישיבה ועד יומי האחרון נשאר אדם מאמין ושומר מצוות. בשוכבו במיטתו בבית החילים, ביקש ממושה גירן, ידידתו, להביא לו סידור תפילה שיהיה מונח ליד מיטתו.

לפני כעשרים שנה - בשנות השמונים, היה יצחק אחד מעורכיו של כתב-העת 'כרמלית' החיפאי. הוא היה הראשון שפרסם משירי. היתה לי הזכות להיות ידידת אמת שלו במשך עשרים ושתיים השנים האחרונות.

בערב פסה האחרון שותחתי עמי בטלפון ואיחלתי לו חג שמח, ביקשתי שניפגש בבית הקפה, אך יצחק סירב מפני שבית הקפה לא היה כשר לפסח. נדברנו להיפגש אחרי החג, פגישה אשר לצערי כבר לא יצאה אל הפועל.

חודש אחרי פסח ביקרתי אצלו במחלקה הניירולוגית בבית החולים רוטשילד בחיפה. הוא היה מעדיף להכרה ומחובר למכשיר הנשמה ולזונדה וכבר לא התאושש.

לא אשכח אותך יצחק. ■

רחל פורמן אלבז

בימי חורף סגוריים הסתגר בביתו. הקיף עצמו בכמה תנורי חימים, סגר את החלונות, עישן מקטרת ונהנה ממראה העשן העולה ומתאבך ואופף את החדר.

היה לי איסוף קלטות אופרה שהיה מאוין לו שעות ארוכות ובמיוחד אהב את היצירות של ואגנר.

באתר הימים התעקש לקרוא לי משיריה של אלוה לסקר שילך בגרמנית, כדי שאספיק את הצליליות שלהם בשפת המקור.

מחלימותיו ואני הייתי "פותרת החלומות שלו".

באחת השבתות צלצל הטלפון בביתי ימעברי השני של הקו היה יצחק: "רחלי, אני חייב לספר לך - חלמתי על אבא אבן. מה פתאום?" ענית לו בהיסוס: "אילי חלמת על אבא שלך שעכשיו הוא אבן". יצחק שהיה בעל חוש הומור מקברי צחק. יצחק אהב מאוד לשבת בבית הקפה גולדשטיין

בהדר ולאכול את עוגת השטרדל הויינאית, שהזכירה לו ימים עברו.

אמת דיברתי

אג' משעול: **ראה שם**, הוצאת תג 1999, עמ' 77

יש ספרי שירה שקל לכתוב עליהם: אתה קורא את הספר, מתרשם (מלשון "רושם", לאו דווקא מלשון "מרשים"), אולי משרבט לך אגב קריאה כמה הערות - וזהו, הכתיבה "על" פשוטה: ללא חששות. לא כך עם ספרי השירים של אג' משעול ועם "ראה שם" החדש בפרט. כבר בקריאה ראשונה, ממש מתחילתה, לא יכולתי שלא ליטול עיפרון ולסמן - תוך כדי - מלים, ציורפים, תמונות, רבים מן השירים שבתי וקראתי שנית



ושלישית בטרם המשכתי לשיר הבא; מה לעשות שלא יכולתי אחרת? כפול הליך זה ב-49 (מספר השירים), הוסף כמה וכמה אתנחתות של הרהור-שחזור-מחשבה והרי לך כמה שעות טובות של חוויית קריאה ראשונה. עכשו מתחיל שלב ההפנמה (ובשירה טובה הוא-הוא, כמדומה, עיקר מלאכת הקריאה) שארך אצלי הפעם כמה וכמה שבועות, כש"ראה שם" נודד מן השידה אל הספה ואל התיק (בנסיעה באוטובוס) ואל שולחן העבודה וחזר חלילה, והוא שב ונקרא ומעוין ומדודף ואני משרבט אגב כך מניה וביה את פלחי רשמי על דפי טיטה ובפנקס-כיס, ללא סדר וללא תוכנית. לבסוף באה הכתיבה, והיא קשה בגלל הצורך למיין ולהחליט ילבחור ולקצר, בעוד החוויה ממלאה אותי וגודשת ומאיימת לגלוש ולהציף. שירתה של אג' משעול היא שירה אישית ונשית יאנושית, ואין אלה מעגלים קונצנטריים, זה לפנים מזה, אלא עיגולים חופפים בחלק ניכר מיריעתם, המתרחבת והולכת ככל שאתה שב לקרוא בהם. הכפר על

רחל פורמן אלבז

מְבִיטָה אֶל תוֹךְ שְׁלוּלִית דְּמוּתֵי הַמְּשַׁתְּקֶפֶת
עוֹלָה וּמְתַעֲגֶלֶת
חוֹשֶׁקֶת מִתְעַבְרֶת
מִחֲבֵרֶת אֶת שְׁלִית הַדְּמוּיִים אֶל הַתְּמוּנָה הַמִּתְבַּקֶּשֶׁת
מִעֲתִיקָה אֶת כְּבֹד הַמְּשָׁקֵל אֶל הַחֲרוּז הַמִּתְעַקֵּשׁ
כוֹרֵעַת.

יִפְיֵךְ תוֹה נְשִׁי רַךְ
אִמֵּר הָאָדוֹן לְנִעְרָה שֶׁנִּצְבָּה בְּפֶתַח סִדְנַת-רְקוּעֵי
הַנְּחֹשֶׁת שְׁלוֹ.

אֲחֵר כֶּךָ הַבֵּיט בְּשַׁעוֹן וַיֵּצֵא לְטִיל לְאֶרֶךְ הַשְּׁדֵרָה.

הִיא בְּצַעָה אֶת הַלֶּחֶם בְּאַצְבָּעוֹתֶיהָ הַדְּקוֹת
וַיִּגְגֶּסָה.

הָאוֹיֵר בְּחֵדֵר הִיָּה אוֹתָהּ עֵת חֵם וְדָחוּס
וְהָאֵשׁ בְּעָרָה בְּתוֹכָהּ.

כָּאֵן בְּחוּף הַיָּם בְּשִׁקְטֵ הַבְּצִי
אֲנִי עוֹטָה צְעִיף אֶפּוֹר
וַיִּצְאָת לְצוּד שְׁחָפִים
כָּאֵן פּוֹרֶצֶת מִתּוֹכֵי תְדוֹת צְוִיחָהּ.

שְׁעָה שְׁעֻלְטָה יוֹרֶדֶת עַל הַחֵדֵר וְצִנָּה חוֹדֶרֶת
אֲנִי זוֹכֶרֶת אֶת טַעַם הַתְּפוּחַ וְאֶת רֵיחַ הַיִּסְמִין
בְּעֵצִים לְמִי אֲכַפֵּת כָּל זֶה וְלִמָּה זֶה נוֹשֵׂא
עַת מִתְהוֹמֹת אֲרָאָה פְּנִים
וְחֶרֶף עֵצֵב וְחֶלּוֹף הַזְּמַן יִשְׁקַע.

כְּשֶׁאֲנִי חוֹרֶזֶת שִׁיר בְּחֶשֶׁךְ אֲנִי נוֹטָה לְהִתְכוּן
עַל מְנַת לְהִתְרַחֵק מִהָרוּחַ הַרְעָה
לֹא לְהִשָּׁיֵב עַל מָה שְׁעֵתִיד לְהִיּוֹת מִהַלּוּמָה
בְּצִנָּה הַזֹּאת אֲנִי צוֹעֵדֶת לְבֶד בְּשׁוּלֵי הַתְּהַלּוּכָה
מְסִירָה אֶת הַמַּסְכָּה.

מראותיו וקולותיו והטבע והגן והשדה הם בני בית בחלק ניכר מן השירים, אבל לעולם (כמדומני) אין הם נושאים. אין כאן אימפרסיה; זו שירה אקספרסיוניסטית במובהק. יש שירים הטבועים בחותם של געגוע מפוכח - "מתיימרת לא לדעת/ את הידוע// חולמת להשתנות/ למה שאני כבר" (מתהלכת במטבח, עמ' 14); יש שירי הויה מפוכחת (ההיית בא, עמ' 17) - וישנם שלושת שירי "נוקטורן" העצובים: "אם תקום האשה ממיטתה/ ותפתח את המקרר,/ אפשר יהיה לראות את פניה// אפשר יהיה לראות את מבטה/ .../ אור אחר/ היא צריכה/ בלילה הממתין ככורסת עור שחורה/ לבולעה:" (עמ' 22). היא משיחה עם עצמה ומשיחה בדמוינה עם בעלה ש"בשעה זו הוגה ... בפירותיו" (עמ' 24) ושמה מלים מכאיבות בפיו: "מה את בוחשת את אוויר הלילה? .. שובי למיטתך/ אינך צריכה למות בבת אחת./ מוטי במידה". (עמ' 26-27) אבל לתיאור המציאות האפורה ולאִינטרוספקציה הזאת נלווית תמיד ראייה מפוכחת, בדרך כלל גם הומור (אולי מתובל באירוניה, אבל ללא ציניות) - ונוחם, וכך העצב והתסכול לרגעים אינם יוצרים בהכרח שירה עצובה.

ויש שירים של תקווה ושל חסד ושל השלמה עם עצמך: "אני השקט של החדר./ ככל שאני מידק מתעבה/ הרעש שבראשכם.// אני מתפית את המלים/ שיכואו/ אני החור הנפער שאותו אפשר/ לכסות במלה.// לא תוכלו להימלט ממני./ אני השקט שבאי השקט של גופכם" - כך פתיחתו של שיר (שקט, עמ' 56), וסיומו: "אני הקשר המצוי בכל/ אני הוא זה המפציע בכם/ עכשיו". בתחושה של התרגעות מוחלטת, של יופי-וטוב-לי-כאן-ועכשו, כמו תמונת טבע דומם, מסתיים גם קובץ השירים כולו (לפנות ערב, עמ' 76). ויש עוד כהנה וכהנה, וכדאי-כדאי לקרוא.

כשאני בא, לבסוף, לבחון ביני-לביני מה סוד כוחם של השירים ועל מה נתפסתי להם (לצד משקלם ההכרחי של המטען התרבותי הכללי והעברי של המשוררת, לצד שימושי לשון נהדרים ומשחקי לשון, לצד הדמיון וההומור), עונה לי אג' משעול באמצעות שיריה: "אמת דיברתי". אמנם, מבחינת בני האדם אין "אמת" מוחלטת, אבל יש "נכונות" (מלשון "נכון"), דברים נכונים; יש התכוונות-ללא תכליתיות מחוץ לה, שתוצאתה נכונות פנימית. שיריה של אג' משעול, כיוון שהם נכונים במובן זה - הם יפים לי, הם מדברים גם אלי; גם אליכם.

יעקב שי שביט

עמירה הגני / דברים אחרים

טלוויזיה 1:

"מבט נשי" בהנחיית אורנה בן-דור, פמיניסטית לוחמת. גם כשאת/ה פמיניסטית מוצהר/ת, אינך יכול/ה שלא להשתאות אל מזלו הטוב של אדם, שתוכנית טלוויזיה שלמה ניתנת לו להשתמש בה להפצת השקפותיו. סתם אנשים צריכים להודות מאוד על

באיזה הקשר? אין הקשר. אבל איוו חדות יצירה בעיני המראיינת, איוו סקרנות לוחטת לדעת מה בדיוק הן הגוללות על שולחנה של המשוררת, כמה פעמים בדיוק ביקר אצלה בנה כשהיית מאושפזת? שבת, 31.7.99. אורנה בן-דור מראיינת את ראש הממשלה בפתח

ראשונה זה בטח לא. עכשיו אנחנו יודעים כמה כף יהיה לאכול את הלחם הזה. אייטס מס' 2: אלבום צילומים מדירות ישראליות. בלי התלבטות אני חותמת שהן יפות, גם האלבום. השאלה מי יכול להרשות לעצמו דירות כאלה באמת לא רלוונטית. הרבה יותר רלוונטי (ועם אותו סיכוי לתשובה) יהיה לשאול: מהו ספר? וכך הלאה. וזה לא במקרה. בתוכנית קודמת שמענו במשך עשרים וחמש דקות על אמונות מיסטיות בישראל, גם ראינו כמה תרגילים במיסטיקה. איפה שהוא, ברקע, היה גם ספר. ■

טלוויזיה 2: "קריאה ראשונה": סוף סוף, בישרו לנו כל הפרומואים בתרועה גדולה, תוכנית תרבות, ולא סתם: תוכנית על ספרים. שבת בבוקר ואני בכורסה, כוס מים קרים, מזגן וכל הרצון הטוב שבעולם. אייטס מס' 1: ארו קומרובסקי אופה לחם. הכל מצולם, שלא יישמט חלילה פרט חייוני: חלל המאפייה, תהליך הכנת הלחם, ארו במלוא קימתו, האידיאולוגיה כולה. השאלה המרכזית: מה עושה את הלחם שלו לישראלי? (התשובה, כמה פשוט: אני ישראלי ופה זה ישראל). והקולב להיתלות בו: ספר מתכוני לחם שפרסם (כבר די מזמן, וכבר היו ביקורות וכנגד-הביקורות, קריאה



אורנה בן דור

רוני סומק חצי

פינה

ר.ס. ת'ומאס

מאנגלית: צבי יעקבי

האי

וְאֱלֹהִים אָמַר, כָּאֵן אֲבִנָּה כְּנִסְיָה
וְאָבִיא עִם זֶה לְעַבְדֵי, וְאִי־סָרֵם
בְּעֵינַי וּבְמַחְלָה בְּעֵבֹרֵת פְּרָךְ
וְאֶרְךְ-רוּחַ. וְקִירוֹתֶיהָ יִהְיוּ קָשִׁים
כְּלֶבֶס, וְחַלּוֹנוֹתֶיהָ יִנְיְחוּ לְאוֹר לְחֹדֶר
בְּאֵי-רְצוֹן, מִמֶּשׁ כְּלֶבֶס, וְדַבְרֵי הַכֹּמֵד יִטְבְּעוּ
בִּילְלַת-חַתּוּל שֶׁל הָרוּחַ, כְּזֹאת וְכֹזֶאת אַעֲשֶׂה,

אָמַר אֱלֹהִים, וְרָאוּ אֶת הַמְרִירוֹת גְּדֹלָה
בְּעֵינֵיהֶם, וְאֵת הַמְגָלָה מִמְלֶאֶה שְׁפֹתוֹתֵיהֶם
בְּצִקוֹן תְּפִלְתָּם. וּנְשׁוֹתֵיהֶם יִכְרְעוּ לְלֶדֶת
עַל מִזְבְּחוֹתַי, וְאֲנִי אֲבַחֵר בְּטוֹבִים
לְהַשְׁלִיכֵם בַּחֲזָרָה אֶל הַיָּם.

וְזֶה הָיָה רַק עַל אֵי אֶחָד.

ר.ס. ת'ומאס. כומר, משורר, וולשי, יליד 1913. "האי" שלו הוא הגירסה הדתית לאי השדים. עבודת פרך, רמז למכות מצרים ובעיקר דברי הכומר הטובעים "ביללת-חתול של הרוח". אי נפלא, לקריאה בלבד.

המקלט לנשים מיכות בחיפה. זהו השבוע בו נרצחו אם וילדיה בידי אבי המשפחה. בן-דור, לראש הממשלה: "לא עמדת בהבטחה לשתף יותר נשים בממשלה. נשים הן כנראה נחותות בעיניך. אתה לא מרגיש שיש אולי קצת מהם הזה גם על הידיים שלך?" (ציטוט לא מדויק, אבל זו היתה השאלה). ראש הממשלה נמנע מלהשיב, ובצדק: האם ציפתה השואלת לתשובה?

שבת 7.8.99. דיון בגובה דשא באולפן, על השדיים הנשיים. באולפן סופרת, חוקרת, אמנית ושני גברים: סופר ומנתח. הסופר והחוקרת מנסים להרים קצת את הדיון. המנתח מנסה לתאר נשים בנקודת שבר של חייהן, בדיוק בנושא המדובר. אבל זה קשה: המנחה בקושי מתאפקת. ואז, השיא: הסופרת מתארת ברוב הומור את שדיה: "אחד טוויגי, אחד אנה פרנק...". אותי, הקוראת, איבדה רונית מטלון לתמיד. המנחה צחקקה.

כל אפשרות של פתחון-פה. בן-דור עצמה אינה מעניקה הרבה מהמצרך המבוקש הזה, פתחון-פה, לאורחיה. יש לה המון מה להגיד, ותמונה של שגרה היא לצפות בהמון האורחים שהיא מזמינה, היושבים ומאזינים בנימוס מאופק לדיעותיה שלה.

כמה דוגמאות: שבת, 24.7.99. יעל דיין, ככל מרי לבה כנגד קיפוחה בידי ראש הממשלה, ואורנה אנג'ל, אישיות לא ממש מוכרת אבל מסקרנת מאוד (תקרית קפה עם דני יתום), יושבות זו כנגד זו באולפן. לשתיהן יש הרבה מה לומר, וכנראה - מנקודות-מבט שונות מאוד. ווהי, הייתם אומרים, תוכנית הבית למרואיינות האלה. אבל כל מה שהן מקבלות, שתיהן יחד כולל ההנחיה הבלתי-נמנעת, בקושי מגיע לחמש דקות. ומה אחר כך? אחר-כך ראיון ארוך, לא חדש, מציצני ומביך עם דליה רביקוביץ.

ההשראה היא אבן הביצוע בשר ודם

וסקו פופה: שירים מן העיר
הלבנה, מטרביט-קרוואטיה:
דינה קטן בן-ציון, הוצאת קשב,
80 עמ', 1999

מעל בלגרד טסו בחודשים האחרונים מטוסי נאט"ו, הטלוויזיה שידרה את חורבות חטא הגאווה וברחובות התערבב ריח אבק השריפה בריח הפגנות המחאה. עיר ללא רחמים. וכמה מרגש לקרוא דווקא בימים אלה את "שירים מן העיר הלבנה", את מכתבי האהבה ששלח פעם וסקו פופה לעיר הזאת. "עצם לבנה את בינות לעננים", הוא כותב בשיר "בלגרד", ומגייס אש ושמם כדי לצייר את בלגרד כחלק מחתונה קוסמית "של נהר העדן הרביעי" עם הנהר הארצי השלושים-ושישה...". בסוף השיר הופכת בלגרד, עצם העננים, "לעצם מעצמותינו". בשיר אחר, "שיבה לבלגרד", כותב פופה: "...לא ידעתי אם העיר הלבנה יורדת / מן העננים אל תוכי / או שמא צומחת מקרבי אל תוך השמים...". הטשטוש הקסום הזה יכול להיות מגדר-הצמחים של משתלת-השירה של פופה. השורש מתחלף לא פעם בגבעול על מנת ליצור זן חדש. פופה משקה את הזן הזה במים המורהרים ומטה אוון לשמוע את לחן הצמיחה. "שיבה לבלגרד", כזכור, יכולה העיר לצמוח מקרבו אל תוך השמים. התמונה היא סוריאליסטית אך אפשר גם להשתמש בה כקנה מידה לרווח שבין העיר והמסורר. במלים אחרות: 'סולם-פופה' מוצב בחלל ובמקום מלאכים עולים ויורדים הוא מצייר את רגלי הלא-מודע.

הרגשה דומה קיימת גם בשירי הזאבים של פופה. בשני השירים המתורגמים בתוך המחזור "הזאבה הלוהבת", הוליום הוא מטאפיזי. "הזאבה שרועה" למרגלות הרקיע" וכל העולם הוא הטיפוגרפיה של גופה, כמו למשל "ההרים שבשדיה" או "בערוצי ורידה נהרות מייללים / בעיניה אגמים מבזיקים...". איזה יופי ואיזה כוח יש במטאפורות של פופה לכוון עולם מלא לגוף של זאבה. בשיר אחר, "עדינות הזאבים", מנחית פופה את המטאפורה הזאבית לקרקע. הוא מתאר מקום שהזאבים חוסלו בו ומגייס את רוח הזאבים לארטיקה המתקמת בין "זאבתי הצעירה" ובינו. היכולת הוירטואוזית לתלות בשיר אחד את הזאבים כחופת הקיום ובשיר אחר לפרוש אותה כשטיח עליו מתבצע מעשה האהבה היא ההוכחה שפופה

יכול להפיק מאותו צבע גם עדינות אקוורלים וגם משיכה עזה של שמן. הפואטיקה של פופה יודעת לטחוט מהזאבים גם את שני הטרף וגם את להט הגוף החמקמק. הסדר לא מחייב. ואם רוצים סדר, אז הנה "שעור בשירה": "אנחנו יושבים על הספסל



הלבן / מתחת לפסל ראשו של לנאו (הערה: ניקולאוס לנאו, משורר אוסטרי-ר.ס.). // אנחנו מתנשקים / וכדרך-אגב מדברים / על שירה / אנחנו מדברים על שירה / וכדרך-אגב מתנשקים // המשורר משקיף דרכנו לאי-שם / מבעד לספסל הלבן / מבעד החצץ שעל השביל // כה דומם באופן מזהיר / בשפתי הנחושת המזהירות שלו // בגן ורשף / אני לומד באיטיות / מהו העיקר בשיר. וכך במרחק בין שפתי האבן של המשורר המפוסל לשפתיים הממשיות של המשורר המנשק את אוהבתו אפשר לסמן את המקום האמיתי בו צומחים שירי פופה. ההשראה היא אבן הביצוע בשר ודם.

דוני סומק

עליהם; רצוני הוא שקוראי לא רק יודעו על מותם אלא בראש ובראשונה על חייהם. ועוד באשר ל"נושאים יהודיים" כביכול. כלום גירוש הדיבוק על-ידי נזיר בודהיסטי מקרבו של פרופסור יהודי אמריקאי הוא נושא יהודי ספציפי? אינני נוהגת לקרוא ספרים של יהודים פולנים שעובו את פולין בתקופות שונות ונושא כתיבתם הוא השואה. יש אצל הכותבים הללו מעין אהבת-שנאה אי-רציונלית לפולין" (הנה קראל, בשיחה עם העיתונאית הפולניה אלזביטה קריגל).

לעניות דעתי, אחרי קריאת "הזהר אדם" לפרימו לוי, לא ניתן עוד לקרוא על אימת אושוויץ. אין עוד יוצר כמותו, שכה השכיל להמחיש את הגיהנום עלי אדמות. לא תיעוד בלבד, אלא בראש ובראשונה יצירה ספרותית נעלה.

השאלה הנשאלת היא, האם השילוב בין הסגנון הספרותי לזה העיתונאי מגביר את האפקט המתואר או מחליש אותו? כשרונו של היוצר יבוא לידי ביטוי ביכולת לעשות משניהם מקשה אחת.

אכן, "ספרותיזציה" של רפרוטז'ה עיתונאית והפיקציה הנארטיבית של

האינדיקציה לגורלות הדומים להם למכביר. לפנינו מעין ביוגרפיות זוטות של דמויותיה, באשר הלא ייאמן לכאורה בחייהם הוא אמין בכל. כך היא נהגה בשעתה בספרה "להקדים את אלוהים", שהיה מחווה רגישה לסגן המנהיג של מורדי גטו ורשה, הבונדאי מארק אדלמן. ה"הוכחות לקיום" מסופרות באיוז לאקונויות מדמימה, כאילו הטראגי הנערך כאן הוא מוכן מאליו, כאילו גורל אנוש נתון תחת צו עליון שאין מנוס ממנו.

בפסיפס שחור-לבן לעתים, ניצבת גלריה עשירה של ניצולי הוועה. אם שנששה את בתה אשר נולדה במחנה ריכוז, כי איננה רוצה להיזכר בעבר, ("זאת מהמבורג"), מעשה בפסנתרן היהודי צ'יקובסקי, יליד השואה שניצל על-ידי סבתו צלינה, אך הוא אינו רוצה בקשרים עמה; בצוואתו, מבקש הפסנתרן המהולל למסור את גולגלתו ללהקה לונדונית המשחקת את "המלט" ("המלט").

כל גיבורי סיפוריה של חנה-קראל (כן, סיפוריה!) חיים בזמן שואל, לעתים מעין מסכה על פניהם, ובאמירתם הם כמו מגלים טפח ומכסים טפחיים. חנה קראל קשובה לדייקנות עוברת בכל מאודה.



חנה קראל

ברם, יתכן כי ההפלגה הסיפורית מזה והניסוח העיתונאי מזה, לא ימצאו חן בעיני "אינני הטעם", חסידי הנוסחה הסגנונית האחידה. לכוון זה, התייחס בשעתו אדורנו, מראשי ההוגים היהודים באסכולת פרנקפורט. אדורנו רשם במסתו על קפקא:

"כל משפט מפרי עטו הנחשב כמילולי בכל, מאידך מכיל בתוכו מטאפורה לכל דבר." אמנם קראל איננה קפקא, אך המבין יבין.

ב"הוכחות לקיום", חבוי, עם כל היאליה אשר בהן, מעין פן סמוי מן העין, כמו לוט בערפל. מסתורין ונס משמים גם הם בחזקת מציאות לאשורה.

במרכז האסופה המרהיבה של חנה קראל עומד היחיד וגורלו. כי בראשית היה אדם. כמעגלי חייו סובב הכול.

צבי רפאלי

הרומן, המבוסס בעקרו על סממני ריאליה, עשויים לדור בכפיפה אחת. כך, דרך משל, סומנת הפיקציה הסיפורית של אנדרה שוורצברט ב"אחרון הצדיקים" או של יורק בקר ב"יעקב השקרן" את המדומה כמוחשי (שום דמיון פרוץ לא תיאר לעצמו, שמשפרות אושוויץ ייתכנו אי-פעם!) זאת ועוד: הרפורטאזיות של אגון ארווין קיש או ארתור קסטלר אינן נופלות כהוא זה מהסיפורת הצרופה של בני דורם.

חנה קראל, יהודיה מפולין, איננה להוטה אחרי פיקציה כלשהי, כי המציאות עולה לעתים על הפיקציה פי כמה וכמה. בספרה "הוכחות לקיום" שחינו לקט רשימותיה מספרים אחרים, ניצב בתוך היחיד, אדם מול גורלו. קראל בוחנת מקרוב מקרים יצאי-דופן לכאורה, כי בהם

בראשית היה אדם

חנה קראל: הוכחות לקיום, מפולנית: יורם ברונובסקי, הוצאת עם עובד, 240 עמ' ... "אינני כותבת 'נושאים יהודיים' בכלל אינני עוסקת בנושאים. ברצוני לחשוב אך ורק על עולם יהודי חי, באשר בזמנו היה קיים. לא, אינני כותבת על השואה. אין בי כוחות מספיקים לכך. אני מחפשת את שירי העם היהודי, רושמת בדייקנות שמות אנשים, וכרי כתובתם. מקום קבורתם לא נודע, אין בהם זכר; ברצוני ששיהו יידע

"היי שלום פולין" היקרה!

פנינה מיזליש: גם יהודי גם פולני
(מהדורה עברית עם מבוא
והערות): תרגום מפולנית: שלום
מיזליש, הוצאת אוניברסיטת בר-
אילן 1998, 300 עמ'

יומנו של ויקטור חיות (1875-1940) אחד מן האישים היהודיים הבולטים בלבוב שבפולין, הינו עניינו המרכזי של הספר "גם יהודי גם פולני". הוא מתעד את תקופתו, תקופה בה התחולל מפנה היסטורי בעל חשיבות מהכרעת, עד ימינו אלה בתולדות העם היהודי ובהיסטוריה העולמית בכלל. היומן רושם מהלך, המשתרע על-פני שלוש עשרה שנים, למן ה-29 באפריל 1926 ועד ל-22 בספטמבר 1939 - היום בו פלשו הסובייטים ללבוב, בעת שהגרמנים מפציצים אותה ממעל. באותו זמן הסתתר ויקטור חיות עם חבריו, ואחריתו שנתפס בידי הסובייטים, הוגלה לסיביר ושם נעלמו עקבותיו. היומן כתוב פולנית, וסוברת פנינה מיזליש, עורכת הספר והמביאה אותו לאור, כי הדבר נעשה מתוך תחושת הודעה, אפולוגטית מלכתחילה, בעקבות המחשבה שבעתיד יפול הספר בידי הפולנים דווקא (עמ' 31). את תחילת היומן מקדים צילום השער המקורי שלו. העתיקים של מסמכים המלווים את אותה תקופה פוזרים לאורך הספר, וחבל שאין מהם יותר.

האיכות האוטוביוגרפית, הסיפורית, ההיסטורית של היומן, מצטרפת אל מקורות אחרים, המסייעים בשחזור ההיסטוריוגרפיה של העם היהודי באותה תקופה חשובה. הפרספקטיבה האישית חובקת מעורבות רגשית ואף ראייה רחבת אופקים ומוגבה, מנקודת התצפית של אדם, שמוצאו ממספרה אמידה ומשכילית, ואשר נמנה עם האליטה האינטליגנטית-התרבותית בפולין.

ויקטור חיות מגולל ביומנו את קורות חייו של אדם שנולד במוצאו למורשת ולדת היהודיים, ואולם לאורך כל ימיו, עד לסיימם הטרגי, לא חדל מלהדהות ולהיות נאמן ללאומיות הפולנית. הוא קרא לאסימילציה (התבוללות) של היהודים באומה הפולנית על-פני התבדלותם כמיעוט אתני סגור. ועם זאת, משתגברת האנטישמיות בפולין, במקביל להתעצמותן של תנועות פאשיסטיות באירופה, שהתפשטו כאש בשדה קוצים, תחת הנהגתם של דיקטטורים החל בפרנקו וכלה בהיטלר, חל שינוי בדעותיו של חיות, והוא החל לצדד בהקמתה של מדינה יהודית ציונית בארץ-ישראל-פלשתינה. בשלבי

הראשונים של כתיבת היומן הוא עדיין מתלבט באשר לחשיבות התעוררותה של התנועה הציונית בקריאתה ליהודים לעלות לארץ, כפי שמעידים דבריו באוגוסט 1929: "פלשתינה לא תפתור אפוא את בעיית היהודים!" (עמ' 113), אך בחג השבועות 1932, לנוכח שריפתן של יצירות יהודיות בגרמניה, הוא קובע נחרצות: "... היינו פותרים יחד עם הציונים את הבעיה היהודית הטרגית... איזה פתרון אידיאלי היה יכול להיות - חלק מתבולל, חלק אחר מחדש את היהדות ב'ארץ'. היינו משחררים את אירופה מבעלי בתי המזיגה, מן הרוכלים ומן השנוורים. היינו הופכים לחלוצי התרבות הגדולה ביותר במזרח וקמים לתחיה כלאום על אדמתנו... מי שרוצה ויכול - שיסע לארץ לעבד את האדמה ולאחוב אותה, לאחוב... אין רנסנס יהודי מחוץ לפלשתינה" (עמ' 147).

הקהילה היהודית, שנדחקה למזרח אירופה, התפלגה לשלושה זרמים עיקריים נבדלים אידיאולוגית-מהותית זה מזה. קבוצה מרכזית אחת הייתה זו האורתודוקסית ששמרה על אורח חיים יהודי, מסוגר מן הסביבה הגויית. הקבוצה השנייה שאפה להתבולל ולהיטמע לחלוטין בפולין, והקבוצה האחרונה, שהלכה וגדלה, דחקה ביהודים להגשים את החזון הציוני בארץ ישראל.

ויקטור חיות מבטא במפגיע לאורך כל הספר את נאמנותו הבלתי מתפשרת לפולין, בה ראה מולדת גיאוגרפית ורוחנית גם יחד. עם זאת, ודווקא בשל מוצאו, לרבות התפקיד הקשה אותו נטל על עצמו והתמיד בו ללא לאות, כמייצג את הציבור היהודי בפני השלטונות והרשויות הפולניים, עולה בספר התלבטות החוזרת, עד כדי כפייתיות, בעניין הזהות החצרית. מכאן אף שם הספר "גם יהודי, גם פולני" (עמ' 114). בסיומו של היומן, כאשר חיות יודע וחווה בבטחה את הנורא מכל שעתידי להתרחש, הוא נפרד: "היי שלום פולין היקרה, ההולך למוות, פולני בן דת משה מצדיע לך" (עמ' 252). בעמוד האחרון ממש הוא קורא: "תחי פולין" (עמ' 270).

מתוך אישיותו, הנוטה לקיצוניות, כפי שהיא מתאפיינת ביומן, עולה נטייה להסתגרות ולהתבודדות, וזו מפרעת ללא הרף בדחף בלתי נלאה לעשייה. על כל אלו מעיבה תחושה בלתי-פוסקת, הנעה עם הזמן הפרטי שלו, במקביל לזה הקוסמופוליטי, כי המאבק לשרוד בחיים הציבוריים הולך ומעיק, הולך ונעשה קשה ומכביד יותר. שכן ככל שנדחק מעמדם של היהודים עד להתפוררות המוחלטת של כל שכבות העם, ועד לחרפה קיומית ממש, כך נתבעו ממנו מאמצים

מפליגים יותר להגן על האינטרסים שלהם אצל הפולנים. ולמרות רצונו לפרוש מן החיים הפומביים, הוא נותר כמעט האחרון מבין הנציגים היהודים, שעדיין ניתן היה לתת בו אמון מסוים, ולכן היה מחויב להמשיך ולפעול.

למרות פעילותו הציבורית הבלתי נלאית, אשר אף הביאה לו במשך השנים אינספור תארים של כבוד, לא היה האיש אהוד, בלשון המעטה, בקרב הציבור היהודי. להפך, פעמים רבות נמתחה עליו ביקורת קשה, שלא נרתעה אף מלשים אותו ללעג ולקלס בעיתוני היידיש המקומיים. מאמרים נוקבים ובוטים שהוטחו נגדו לוו פעמים בקריקטורות סאטיריות על אודות מהלכיו אצל השלטונות הפולניים. הטעם האחד נבע מאישיותו שנעה, כאמור, בין הנטייה להסתגר בביתו האמיד והמרשים, בנגו, או בספרייתו העשירה לבין אותו דחף לשהות כל העת במרכז העניינים ולזכות בהכרה ציבורית. ואכן, פנינה מיזליש מציינת במבוא, שפעולותיו למען השכבות הרחבות של החברה היהודית בלבוב לא נעשו מתוך הוזהרות של ממש, "אלא מתוך גישה פילנטרופית פטרנלית שהתאפיינה בהקפדה לשמור על ריחוק מכוון" (עמ' 45).

בין מוקדי העניין הנוספים בספר הוא התיאור השוטף של הדרמה שהתחוללה בעולם. המחבר מציג דיווחים, הנעשים תכופים יותר ויותר, על אודות מעשי האנטישמיות כנגד היהודים, שהחמירו עד להפיכתם לעניין שביום-יום, ובהרחבה, את נגע האלימות שפשה באירופה כולה. האם הבין ויקטור חיות לאן מועדות פני העולם? על-פי רוב צדק בהערכתו, לעתים טעה. כל זאת ולו רק בשל אותן שאריות של תקווה, או שמא תמימות, שגרמו לו להאמין כשרירים של הומניזם אנשי. ויקטור חיות לא נותר בחיים לדעת ולראות את הרצח והשמד לעתיד לבוא שעלו על כל דמיון. ומתוך כאב אמיתי, המעיד על מעורבות אישית-אחרת, וגם מתוך יכולת אנליטית מרשימה, מתאר ויקטור חיות את הטירוף והשיגעון אליהם נסחף ונגרר העולם: "ימי הביניים חוזרים... היהודים אשמים ככל. הלאה היהודים... הלאה, התרבות היהודית! עלה הגזע הגרמני העליון הטהור. גם אם אתה בור... עלו ימי הביניים... ממש טרגדיה לאנושות" (עמ' 171).

בשנת 1938 מתוך אוזלת יד נוראית הוא ממשיך לתעד את מעלליו של היטלר, וכנגדם - את האדישות הרועמת של העולם. בשנת 1939, לקראת סיומו של הספר הוא מסכם: "קירות העולם בוודאי אינן יודעות משהו דומה... נדמה לי ששגעונו של היטלר חסר שיטה... אך כעת אולי

יתפכחו ויראו שמוביל אותם מטורף מובלבל (עמ' 267)... מלחמה... אני רואה מלחמה עקובה מדם" (עמ' 268).

בסיועו של פרופסור יהודה פרידלנדר מן המחלקה לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר-אילן, התאפשר איתורו של היומן עד לתרגומו ולפרסומו, זאת אף בעזרתם של פרופ' דן מכמן, ראש המכון לחקר השואה, חוקרי ספרות יהודיים בהקשרים של אותה התקופה, מפענחי קטעים סתומים ומתרגמים. ב"עם הספר" פותחת העורכת: "בחודש אלול תשמ"ג, גילינו, פרופ' יהודה פרידלנדר ואנוכי, את יומנו של ויקטור חיות בספריית האוניברסיטה היגלונית שבקרוב... ו"עד היום לא עלה בידינו לברר כיצד התגלגל כתב-היד לשם". בעיסוקת חליפין, שנערכה עם האוניברסיטה נתקבל המקרופילם של כתב היד.



ויקטור חיות

היומן מלווה במבוא המתפרש על שלוש חטיבות: רקע היסטורי, דברים על האיש עצמו ועל חשיבותו של המסע בזיכרון; מבוא חשוב ומעמיק, גם אם לא נעדר פגמים, מפאת אורכו הרב וגם מפאת אי התאמה מסוימת בינו לבין היומן (כמו, למשל, הפרשנות של פנינה מיזליש את גישויו של חיות כגישויו תועלת, בעוד שמהיומן עולים במפורש רגשות אהבה וחיבה כלפי אשתו). מכל מקום, המבוא משמש רקע חשוב ליומן הייחודי, אשר פרט להיותו מסמך מתעד וחשוב, הוא מסמך אישי. בעל ממד חווייתי, ההופך אותו למרגש. ■

חנה זמירי

"מי יושב על מדינה"

יאיר צורן

העם והמדינה בשירת אמיר גלבע

דאמר זה ממשיך את עיסוקנו בשאלת החולשה והכוח בשירת אמיר גלבע. אך בניגוד למאמרנו הקודם¹ שעסק בהבטה האישי של שאלה זו, יעסוק מאמר זה בהבטה הלאומי והפוליטי. גם הוא מורכב, רב-פנים ועובר שינויים רבים. נשאלת, אפוא, השאלה, האם קו ההתפתחות במישור זה דומה? האם הוא עקבי?

כפי שכבר טענתי במאמרי הקודם, מעמידה שירתו של גלבע מילון פיוטי סבוך ומורכב. בחינתו של מילון פיוטי זה תסייע בידינו לעמוד על הזיקות שהוא יוצר בין שני הבטיה אלה של שירתו. כן אעמוד על זיקות שונות בין שירתו של גלבע לשירתם של משוררים אחרים.

את דיוננו נפתח בשירים המתארים תחושות והתייחסויות שונות של המשורר להקמת המדינה. ראשון להם - "ליל עם" - אחד השירים האחרונים בשבע רשויות, שנכתב ממש בתוך כדי מלחמת העצמאות.

בשיר זה הטון חגיגי ואקסטטי. כבר מתחילתו מקריץ השיר תחושה של מלאות והתפעמות:

הלילה מלא וביחן. אי-תפלה מקמרת עבים ומעבה את הלילה ואנחנו נסער בדרכים ודמעות תתערבלנה עם גשם.

הו לילה של עם! לבו הפתוח רועף נחומים וסערה שבלב
בבשורה גדולה מלחשת.

התחושה כה גדולה ומלאה, עד שכמעט ואין לעצור בעדה. היא מגיעה עד כדי אקסטזה נבואית:

איך לבנו רחב ועצר בגבוליו-
לא לפרץ, לא לפרץ, כי ימות כל לבב.
כי היה זה מעט. כי היה זה הרבה.

וזקנים בפנות פתחו הנבא.

לעומת זאת, יכתב לימים בשיר "כל פעם עשיתי זאת":

(...) כי אין דבר

להם עוד אם הרבה ואם מעט.

כאן, אין כלום יותר. היפוך סדר המלים "הרבה" ו"מעט" מדגיש את הניגוד ביתר שאת. ב"ליל עם" הלילה כולו "רועף נחומים", לא רק שעה אחת, כב"חשבון ישן", (כחלים עמ' 246) וכל שכן בשיר המאוחר, "לא, לא אכלה" [ללא כותרת]: "שעה אחת של נחומים ואורה" (הכל הולך עמ' 42). התחושה - תחושה של אחרית הימים. נרמז הפסוק הפותח את פרק אחרית הימים בספר ישעיהו. בהקשר זה מופיע מושג ה"תמיד": והלילה כוחל. והלילה בוהק. וקורא אל היום שיבוא אל תמיד.

בניגוד ל"הלם הקורא אל אכזב" שבסיום שיר ב של "בדרך העולה" (שם עמ' 33). בכך מצטרף שיר זה לשיר "שירים ביום התמיד":

כל לילי השחור מתחנו אל עין בקר שיבוא
כתמיד לעמד.

ולקראת סיום השיר:

לזרע גם את יומם אל-תמיד.

ב"ידעתי בחלום": "ויום התמיד בא בחצי הלילה". "יום התמיד" הוא, כמוכּוּן, היפּוּכוּ של "תמיד של יום". לכך מצטרף השיר "פני יהושע" (שם עמ' 344), בו מוכרז הדובר "לחכות חי אל תמיד". את תחושת העוצמה ממחיש הדובר בשרשרת מלים השזורה בקווים מחברים, על דרך השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית:

ולקחו שמש גדולה
וחוט-זהב-שזרו-ערגוני-הדורות
בה נקשר
וגלגלה אל לב הכפר.

סדרות מקפים מעין זו שלפנינו מוכרות לנו היטב משירת אצ"ג וכן גם התמונה. בשירו "מן הספר הזדככות" הוא מזכיר את "הגדולה שבשמשות" (מהדורת מירון, כרך ד עמ' 77; נדפס לראשונה בשנת תרפ"ב (1921)).

הקישור בין תפילה, סערה ודרכים מופיע כבר בשיר "הלוך בונה":

על כן תפלה לואטה בתבל
מאפל קמרון ומשדה פתוח,
שלא את הכל נקבל
כסערה שמחה עם כל רוח.
כי אנחנו תועים בדרכים
(...)

בניגוד ל"אנחנו בדרכים" (כחלים עמ' 98). ובדומה ל"יחידתי טובבת תועה" (כל השירים כרך ב עמ' 105). בבית השני פורץ הדובר בקריאה נרגשת, כשבכל שורה שניה חוזרות כבהשבעה המלים "בלילה של עם":

וחי השפעה וחי ההמון
בלילה של עם.
להב עינם שורף שחור הליל
בלילה של עם.
אז רב נסים הפליאוו
בלילה של עם.

ארבע השורות הראשונות הן מובאה כמעט מדויקת מן השיר "הללו עם", אך ההבדל הוא זה שבין "הבל פיהם שורף כפור חלל" לבין "להב עינם שורף שחור הליל". ההבל ממיס את הכפור ואילו הלהב שבעיניים מאיר את השחור. בבית האחרון מגיעה האקסטזה לשיאה:

ורוח קדים עברה על פני עם

וקולות משקרים השיבו הדם:
חייכם מן הדם:
חייכם מן הדם! (שם עמ' 182-183).

מקבילתן של שורות סיום אלה מצויה בבית החותם את שיר ב של "מולידי האור" שלאחריו:

כי
אור!
אור בנצחים שעלו מן הדם
ברחב, בעמק, ברנן של ים
וחיים בנגינות המעלות את הדם.
כי האור הסובב וסובב-
הי לעולם.

שיר ג פותח במה ששיר ב סיים: "אור סובב וסובב במעגלי נגוניו".

מובן, כי כאשר הדברים נכתבים בלהט המאורעות הם "נכתבים ככה". אך ממרחק של זמן הם מקבלים גם פנים אחרות. ואמנם, בשיר "היינו כחוזרים אל חלום" הטון שונה מאוד:

היינו כחוזרים אל חלום.
קושרי נתוקים אל שלם.
שוב עלה זוהר על גגות ירושלים
שמש צעיר.
ואם ער ואם חולם
סלם נָבָב, בו לעלות
חֶתֶר עַם שֶׁלֶם.

השיר עושה שימוש בפסוק "בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחולמים" (תהלים קכו, א) וכן בסיפור סולם יעקב. אך כאן זו חזרה אל חלום. הדובר יוצר רצף בין "שלם", "ירושלים" ו"עם שלם". כן מהדהד ברקע הפסוק "ויבא יעקב שלם" (בראשית לג, יח). "אם ער ואם חולם" הוא כאן במישור הלאומי, בניגוד ל"ער וחולם" שב"אני אעשה כדור מן הצער", שהוא במישור האישי. בניגוד ל"ליל עם", בו נמסרים הדברים בזמן הווה, הרי שכאן מתוארת התחושה האקסטטית ממרחק של זמן. הטון מאופק מאוד. דיווחי כמעט.

בעוד שב"ליל עם" הנימה האקסטטית היא בלתי מסויגת, הרי שבשיר "אנו במשפט חדש" הפותח את המחזור "שירים עלינו", חוזרת נימה זו, אך מתוך עמדה ספקנית ובוהנת:

מברכי ית ג ד ל בעמידה. ואנו בהלוך נברך.
בריצה. בחתירה. בהעפלה. בדלוג ובעליה נהגה משפטים.

כאן ההתייחסות לאמירת הקדיש היא ביקורתית, שלא כב"פני יהושע", שם ההקשר הטקסי והמיסטי ברור. בניגוד ל"עמידה" ולתפילת העמידה המייצגת את המסורת המקודשת, מבטא ה"הלוך" הן את המעשה והן את בחינתו בפועל, כפי שמסתבר מיד בהמשך:



חשבון צעידינו ומעשינו נעטה עליו אור
ה ד ב ר י ס למען נדע
אם חקיים
אם מתנגנים
אם טובים
אם מו ש י ע י ס.

המלה "צעידינו" מנוצלת כאן, הן במשמעותה הראשונית והן במשמעותה המטאפורית, הגם שזו מטאפורה שתוקה. המלים "הדברים" ו"מושיעים" מודגשות בהפרדת אותיות. הדגשה נוספת מעניקה החזרה האנפורית על "אם", המדגישה את יסוד ההתניה שבכל. בכל אחת משורות אלה מצטרפת רק מלת תואר אחת, מה שמגביר את עוצמת האמירה, המגיעה לשיאה במלה "מו ש י ע י ס". ההתניה היא בכל המישורים - המשפטי, הרחני, המוסרי והמטפיזי. בחינה זו תחשוף הכל:

אנו בהלוך נברך ונפקד כל החבינונות להוציאם ממסתרם ומבור אפל
לאור שמש.

עשיית חשבון זו היא כעין בריאה חדשה, מאחר שהדובר מכריז: "נעטה עליו אור הדברים" מעין: "עוטה אור כשלמה" (תהלים קד, ב), אך כאן זהו שימוש אוקסימורוני מתוחכם. לעומתו עומד סופו של הבית, בו מוציא הדובר את הדברים "מבור אפל לאור שמש". אך בדברו בשמו של קולקטיבי, לא זו בלבד שהוא חושף נסתרות, כי אם אף מגלה את עצמו, מתמוזג התמוזגות ארוטית עם העולם כולו וקורא לכולם להביט בו. אך הפעם, לא מעמדת התנשאות כב"שיר אמונה" (שם עמ' 280-279), אלא מתוך שמחת שיתוף הזולת בחוויית המלאות המפעמת אותו ומתוך רצון להעניקה לו:

הביטו, פנינו גלויים אל יום ואל רוח
ונושקים עולם מלא.²

למען גאות האב על צאצאיו
כי שם לו
כי עבר ברחובות מכר וידוע
כי הרחיב את מעגלות הכבוד, כבוד המשפחה
והדור.

כי לא נמושות אנחנו ולא תינוקות חסרי ישע
עד יום אחרון.
כי מולידיים אנחנו ממחס ומכח נ ו.

כאן, חוזר המעבר מ"הוא" ("האב"), גם כשמדובר באב כסמל כללי, ל"אנחנו". כן בולטת ההתמודדות עם הדור הקודם. אך זו כבר התמודדות מתוך קבלה שלאחר בחינה. איננו רק ילודים, כי אם גם "מולידיים". אכן, אנו עושים זאת "מכוחם", אך גם, ובעיקר, "מ כ ח נ ו". על כן כתובה המלה "ומכחנו", שלא כקודמתה, בהפרד אותיות. היא היא התשובה ל"חסרי ישע". השימוש האנפורי ב"כי", בשש השורות האחרונות מעניק לבית את ממדו האקסטטי המתקדם בקרשצ'נדו עד לסיום. אנפררה זו מעמידה את מסגרתו הסיבתית של הבית ומהווה משקל נגד לחזרה האנפורית על "אם" שבראשיתו של השיר. שילובם של השניים מעניק לתיאור את עוצמתו הראויה. האב החי שכאן ההולך ברחוב "מכר וידוע" וקורא לדור בשם, נציגו של המשפט החדש, הוא היפוכו של האב המת הנזכר ב"שיר נבוא חשבון".

השם "שירים עלינו" רב-משמעי. וכיוון שהשיר שלפנינו, שיר שבח לדור, פותח ב-"י ת ג ד ל", ייתכן, כי רמוזה כאן גם תפילת "עלינו לשבח", בה נזכרת גם "גדולה", אלא שכאן זו גדולתם של הדובר ובני דורו.

עמדה שונה בתכלית מוצגת בשיר "שאול". בשיר זה בוחן הדובר את ההווה בראי העבר הרחוק, מדלג על משוכת הזמן ופונה אל שאול ישירות:

שאול! שאול!
אינני יודע אם בושה זאת היתה
אם פחד מפני ראש נטול-גוף -
אך בעברי על פני חומת בית-שאן
הסבותי את ראשי.

אז, במקאן נערך להגיש לך החרב לפי שצוית
עמדתי אלם, נטול הדבר
ודמי זב מלב.

אני באמת איני יודע לאמר מה אני במקומי
אם נערך הייתי.

עיצובו של הבית מתוחכם מאוד. הוא משתמש בחלקיו השונים של הצירוף "ראש נטול גוף": "הסבותי את ראשי" ו"נטול הדבר". לעומת תמינה זו, בשיר "לחחר בחשך" [ללא כותרת] קיימת אחדות של "גוף ראש כתפים גם יד"ים רגליים" (הכל הולך עמ' 28). הדובר פותח והותם ב"אינני יודע". את דבריו הוא מעצים באמצעות גימנציו וחזרה

על השורה האחרונה של הבית הראשון בסיומו של השני: ואתה המלך. ואתה כבוד המלך במצותך.

ואני באמת אינני יודע לאמר מה אני במקומו.

הבית האחרון מפתיע וסוגר יפה את המעגל שנפתח בבית הראשון. הפעם הוא מעביר את שאול לזמננו שלנו. הוא פונה אליו באותה צורה, אך בתוספת המלה "בוא": שאול שאול בוא! בבית-שאול בני ישראל יושבים. (כחלים עמ' 216).

תיאור מטונימי זה של המציאות החדשה, האנטיטטית כל כך לסופו של שאול המתואר בראשית השיר, הוא פשוט ומכאן עוצמתו. סיום זה אף מעניק לשיר את מלוא משמעותו ההיסטוריוסופית.

שאול שב ומוצג כסמלה של המציאות החדשה, הפעם כאנטיטזה לגלות, בשיר "רבי שאול והנכד". הסב "יושב בחדרו ולומד" בעוד שהדובר "מפעם לפעם מתחת לחלוננו מצותת", בניגוד לסיומו של "שירים מגיא העצה", בו הדובר הוא זה אליו "כל ילד קטן בחיך מצותת". גם כאן, כפי שעולה משאלת הסב בסיום, המצותת הוא ילד, אך גם הדובר, בעוד שב"שירים מגיא העצה" הדובר הוא מושא ציטונו של הילד. הנכד מזמין את הדובר לשחק עמו "בערים ושמות" ותוכף ושואלו: "שמעת שם עיר אמשטרדאם?" והדובר משיב: לא הייתי עם ובני ישראל הלכו ביבשה בתוך הים.

הדובר מעמיד במרכז את בני ישראל, בעוד שהנכד מציב במרכז את המצרים, המסמלים כאן את הגלות. הוא שולל את אמירתו של הדובר ודורש את "אמשטרדאם" ממש כפי שחז"ל דורשים פסוק ולא כמדרש שם:

אמר, לא אמ - סוס, שטר - ורוכבו דאם - רמה בים.

בכך מתקשר הנכד, למעשה, למסורת הלימוד בה מחזיק סבו ומביאה עד אבסורד. אך הוא אינו מודע לאבסורדיות שבדבריו, אותה מציג הדובר. כאן מייצג השם מהות - את הגלות על מרכזי הלימוד שבה. הסב, שלא כדובר, "מוזמן מוזמן אמנם היה שם". בעצם אוכזר עיר ואם בישראל מן הגולה, מוצגת, לראשונה בשיר, עמדת הגלות המזוהה עם המסורת התלמודית למול העמדה הארצישראלית של מי שלא היה "שם", על כל המסען שהתלווה למלה זו באותם הימים. בשיר "בעמק" מציג הדובר את עצמו "כאיש שלא מכאן ולא מהתם", בעוד שכאן הוא

מציג עצמו אך ורק כמי שלא היה "שם". "שיר כתבתו" הוא אומר:

ואם משם הוא

הרי מכאן, מכאן, מכאן. (שם עמ' 299).

אגב, קישור בין עיר לשם מופיע כבר בשיר "משה":

היתה שם ערה מן הילדות

שעל שמה תכנתי לבנות עיר. (שם עמ' 214).

"לא" של הנכד ניצב למול ה"לא הייתי שם" של הדובר. מכאן עובר המשחק מ"ערים" ל"שמות". הדובר והנכד מנהלים דו-שיח באשר לשמו, ובכך, כמסתבר בדיעבד, אף למהותו, של הסב, דו-שיח הממחיש ביתר שאת מחלוקת עקרונית זו:

אמרת, ושם סבך מהו

אמר, ולמה אתה שואל

והלא שמו שואל.

אמרת, לא שואל

כי שואל

כשם אהוב מלכי.

אמר, והלא דוד

מלך ישראל חי

וקים שאול, אמרת,

כי לא מת

הנופל על הרב.

הדובר שב ועונה ב"לא". דו-שיח זה, אף הוא מעין משחק בשמות, אך זהו משחק "ברצינות" - מטונימיה מרשימה ביותר לוויכוח העקרוני שביניהם. "שואל" ו"שואל" משמשות כאן בשתי משמעויותיהן. "שואל" הוא גם זה ששואלים אותו, בעוד ש"שואל" היא גם גירסתו היידיית של "שואל". הנכד מתעקש, אפוא, לשמר את זהותו של סבו. הוא אינו שם לבו לכך, שהוא מסגיר את מהותו של סבו: "שמו שואל", הן כמי ששואל, כפי שיסתבר בהמשך, והן כבעל שם יידי גלותי. הדובר, מצדו, מייצג את ההווה הארצישראלית המתחדשת, הכופה שינוי שם וזהות על נציגי העולם הישן הבאים בשעריה. מעין "לקרא לדור ב שם". הפסיונות מיטיבות להמחיש את עמדות השנים. הנכד אומר, כי "דוד מלך ישראל חי וקים" - שוב פרזה נבובה - בעוד שהדובר אומר: "וקים שואל", "כי לא מת הנופל על חרב". הנכד בוחר בדוד, אך לא כדמות המגלמת כוח ריאלי, כי אם, דווקא כדמות המייצגת את תקוות המשחית של יהודי הגולה, בעוד שהדובר, המגלם את הארצישראליות בוחר בשואל, המייצג בעיניו את ההווה הטרומ-גלותית, מעין מה שעשתה הציונות ששבה אל המקרא, תוך שפסחה על שכבות רבות משמעות בהיסטוריה היהודית. אלא שמבנהו התלמודי של השיח משמיע אף את הקול האחר. את ראשית תשובתו של הנכד אפשר להבין גם כמתייחסת לשורה אותה היא חותמת, כלומר: "והלא דוד" הוא "אהוב מלכיי". את המלה "וקים" אומרים השניים כאחד, מעין שני קולות כפוגה הנפגשים על

אותו צליל. כך מומחש הניגוד שביניהם עד גמירא. גם את הו"ו של "וקים" ניתן לפרש כו"ו הניגוד. המת החי ההיסטורי שב ומופיע לפנינו.³ לדעתי, את תפיסתו זו את שאול, מימש המשורר בחייו ממש, כשאימץ לו את השם "גלבע". על פי עדות אלמנטו, היה הגלבע המקום הראשון אליו פנה עם בואו ארצה וכפי שהעירני פרופ' הלל ברזל, השם "אמיר גלבע" מורה על כך שהמשורר רואה עצמו כגואל הגלבע מקללתו וכמפריחו. השם "אמיר" נרמז בכירור בשירים אחדים. ב"לילה בקרחת היער": "אמירים משתתוים לקרחה". ב"נשמת יוסי בן אחותי ברונה": "וכל העצים הדליקו שמשות באמיריהם לכבודנו". ב"אגדת היער": "ורכסי הצמרות וצריחי האמירים" (שם עמ' 171). בשיר "בשדה החמר":

והרבה ישמח לבבי עם אמירי המבדר

מרומים של גוף הזקור כבראש. (שם עמ' 200).

בצורה המתוחכמת ביותר הוא מופיע במוטו לקובץ "גבישיך להלך", יחד עם אקדוסטיכון של שמו המקורי, ברל:

בראש כל אילן גבה

ראיתי דמות מפללת

לרוח המנשבת באמירו. (שם עמ' 23).

מוטו זה אף מרמז למשנה: "האומנין קורין בראש האילן או בראש הנדבך מה שאין רשאים לעשות כן בתפילה" (ברכות פ"ב מ"ה) ולברייתא שעליה: "האומנין קורין בראש האילן ובראש הנדבך ומתפללין בראש הזית ובראש התאנה" (שם טז ע"א). אלא שכאן, שלא כבברייתא, לא אילן מסוים, כי אם "כל אילן". בכך מזהה עצמו המשורר עם הטבע ויש בכך תנא דמסייע נוסף לדברי ברזל דלעיל. בצורה המפורשת ביותר מופיע שמו של המשורר בסיום הפרק "חתימה", שאכן חותם את השיר "אגרת ידידות לבעל משא אהרן", מעין חתימת שמו תחת השיר: ושאמיריו אך בשמו - על אותיותיו. (הכל עמ' 90).

אידה צורית אף העירה בספרה כי השם "אמיר" מבטא אמירה, שהיא התגלמותו הנקבית.⁴

עוד אעיר, כי האפיפורה המשולשת "שואל" מדגישה ביתר שאת את ההנגדה שבין "שואל" ל"שואל". חשוב גם הניגוד בין "חי" לבין "לא מת". את שאול הוא מציג כדמות אלמותית וכך מעמעם את המימד הטרגי שלה. השימוש במאמר: "דוד מלך ישראל חי וקים" מדגיש זאת עוד יותר. המלים "כי לא מת הנופל על חרב" וכן המלים "ויצא ערב" שבבית הבא משמשות אף כפולמוס ספרותי סמוי עם שירו הידוע של אלתרמן "הנה תמו יום קרב וערבו" (עיר היונה עמ' 184). אלתרמן מסיים: "ידיה כן, וישמע רוד". גלבע

ביכר לסיים בשאול שלא מת.

דו-שיח זה, המתנהל על דרך הפלוגתא התלמודית, נקטע באחת. הזקן כפוף הגו יוצא אליהם. הוא מדומה ברזו לערב, כי הוא כבר בערוב ימיו. גלבע נוקט תחבולה מתחכמת. הוא אומר כי הערב יצא ומוזכיר את הזקן:

ונפתחה הדלת ויצא ערב
וזקן כפוף גו, רגלו בגרב,
מעל סף
הוא שואל:
שמא, ילדים, שמעתם
צעדי הגואל?

ניתן, אפוא, לפרש את ה"ו" של "וזקן" גם כ-ו"ו הביאור וכן את "יצא" כנושאם של "ערב" ושל "זקן" כאחד. יתר על כן, "יצא" יוצרת זהות נוספת בין הסב לנכדו שאף הוא "יצא". שניהם בפתאומיות. שלא כב"על סף בית המדרש" של ביאליק (שירים עמ' ו), כאן, דווקא הזקן הוא הניצב על הסף - ספה של מציאות חדשה, אך עדיה אינו בא. הוא ניצב על הסף אך כדי להציץ החוצה. לא כדי לעזוב. כאן גם המקום לציין, כי במסורת האפוקליפטית היהודית מקושר הסף לביאת המשיח. למשל, בספר זרובבל⁵. לכך מתקשרת גם הדלת הנפתחת, בדומה לאמור לקראת סיום "נקם המלים": "ובכל דלת נפתחת עומד המשיח". אלא שבשיר שלפנינו רק שואלים על המשיח.

המלים "הוא שואל" ניתנות להתפרש כאן גם כהדגשת שמו היידי של הסבא. ניתן לקרוא: "מעל סף הוא, שואל", או: "מעל סף, הוא שואל". שמו של הסב יאה לו. הוא מסוגל אך לשאול, שלא כבן שאינו יודע לשאול. מהותו היא זו של "רבי שואל". דווקא הרבי, ממנו מצפים לתשובה, ואכן, זה כל מעשהו בשיר.⁶ כך מודגשת גם עמידתו על הסף. הסב פוסע חרש, בלא נעליים. אולי הוא חושב שאף פעמי המשיח כן ואינו רוצה למנוע עצמו מלשומעם. אוזניו כבדות מכדי לשמוע צעדים כה חרישיים. הוא, כנראה, שומע את היכוח שבין הדובר לבין הנכד ואינו יודע את אשר הוא שומע. על כן הוא שואלם אם שמעו את "צעדי הגואל". שאלתו אינה נענית. מתעלמים ממנו וממה שחזר מייצג. הנכד שב לדבר ומסביר לדובר את מצבו של סבו, אך רק ברמה החיצונית. שוב, הוא מסביר ככלי משים את שמו, אך אנו שומעים זאת ברקע:

סבי, אמר הנכד, אֶזְנֵי כבדות
על כן שואל.

אוזניו הכבדות של הסב עומדות, כמובן, בניגוד לאוזני הדובר, אולי הילד, העומד תחת חלונו ומצותת וכך נסגר המעגל. כפל המשמעות של "שואל" מעבירנו לתשובתו של הדובר:



(אמרת, אלו שאול -
גאול). (שם עמ' 349-348).

כאן הדמות הטרגית אינה שאול, כי אם, להיפך, מי שאינו כמוהו, תשובתו זו, על אף שדומה, כי היא חורגת ממעגלו של השיר, סוגרת, למעשה, מעגל נוסף הנפתח בשמו. היא מובאת בסוגריים, אך, כדרכו של גלבע, היא היא החשובה. ארמוז רק, כי גלבע משתמש בסוגריים כאמצעי אפוטרופאי בפני הדברים העמוקים או הקשים ביותר שיש בפיו לומר. הדוגמה הקיצונית ביותר לכך היא שיר הפתיחה של "בדרך העולה" (שם עמ' 31) - הצהרה ארספואטית קשה המשתרעת על פני שלושה בתים, כולה בסוגריים. הדובר מסיים בקביעה, כי השם מבטא, או אף, קובע, את מצבו הקיומי של בעליו. אלו היה הסב בן הארץ הקרוי בשם עברי מקראי, אלו היה רבי שניתן לשאול אותו, בדומה לבריאה החדשה ה"חדה שאוליה", היה נגאל.⁷ בכך עונה הדובר הן ל"לא הייתי שם" והן ל"וסבי, זומן זומן אמנם היה שם", בבחינת: "אילו לא היה שם, היה נגאל", בניגוד לאמור בהגדה: "אילו היה שם, לא היה נגאל", או, כלשון המכילתא: "אלו היית שם, לא היית נגאל" (מכילתא דר"י, מסכתא דפסחא פרשה יח, מהדורת הורוביץ-רביץ, פרנקפורט תרצ"א עמ' 37). והלא יציאת מצרים נרמזה כבר בדרשת הנכד על שירת היס. הסב הוא, לכאורה, הבן הרשע שכפר בעיקר, קרי, בציונות. יש לזכור, כי השיר נכתב בימים בהם ההתנערות מכל דבר "גלותי" היא בשיאה - סביר להניח, עוד טרם משפט אייכמן. השינוי החל רק לאחריו, אלא שהקול האחר בכל זאת נשמע. דברי הנכד לא נפלו על אוזניים ערלות והדובר חש מעט לא בנוח לזהות את הסב עם הבן הרשע. יתר על כן, אמירה זו היא הודאה בכישלון. הוא שאף להופכו משואל לשואל

ולא עלתה בידו. על כן מובאים הדברים בסוגריים ובמעט גמגום המבוטא במקף שאחרי "אלו שאול".

בשיר "ישראל" מתוארת חוויית הולדת העם בצורה אחרת ויוצאת דופן. הדובר מתאר את עצמו כמי שעולות באוזניו שאגות קצובות של קהל במשחק כדורגל לעת ערב: "אל - אל - יש - ר - אל -", כאשר הקולות מתחזקים ונחלשים חליפות. אצל הדובר, עוברת תמונה זו תהליך של העברה למישור המיתי-היסטורי, ושוב, כב"שואל", תוך חזרה במנהרת הזמן לימי המקרא:

וחשבתי אֶזְי שמא חולם
אני חלום
מעולם⁸
ואין אלא יעקב
ובעיניו הסלם
נאבק עם האיש
מעבר לנחל
ליד הגשר
וכל העם צופים מסביב
בבתמונת-קרב עתיקה,
כלו צִיָּה מיכאל מלאך
חזקה מפשע
ואין אלא שחר עולה ושמש מהל
בַּבְּהֶלֶת עֵס, פְּבֶהֶל -
וברוח נושבה גם קולי נשבה
קורא
בְּבִילַל
אל אל ישראל. (שם עמ' 346).

משחק הכדורגל הופך לתמונת מאבקו של יעקב עם המלאך, ההופך בכך מאירוע בו נוכחים רק שניהם לאירוע ציבורי, המוני ואף קוסמי, המבטא הולדתו של עם, כאשר גם קולו של הדובר נשבה ונסחף עם כולם ברוח הנושבה. דברים אלה מתחזקים למקרא ההקבלה שבין "ואין אלא יעקב" לבין "ואין אלא שחר עולה", המזהה את שחר עצמאותו של העם עם השחר שזרח על יעקב. ברקע מהדהדת הדרשה על אילת השחר, בה משולה "גאולתן של ישראל שעולה קימעא קימעא" (ירושלמי ברכות פ"א ה"א). על פי המסורת, המלאך ששרה עם יעקב הוא גבריאל, אלא שמיכאל הוא שרו של ישראל, ו"מיכאל מלאך" רומז, כמובן, לצייר מיכלאנג'לו, שבמסגרת תחרות עם לאונרדו, שלא התקיימה לבסוף, אמור היה לצייר את קרב קשינה. לכן: "כלו צִיָּה". כך נוצרת רב-משמעות מרתקת. כבשאר שיריו העוסקים בדמויות מן המקרא, אף כאן עובר השיר במנהרת הזמן בין התקופות. "ישראל" משתרשרר טורית "לעזריה מן האַדְמִים" שלאחריו. הוא מסתיים ב"אַל אֶל" ו"עזריה מן האַדְמִים" פותח: "גוי גוי קראו אחריו ברחוב היהודים". מובלט כאן הניגוד בין "ישראל" ל"גוי". הולדת העם מייצגת את העתיד, בעוד שעזריה מייצג את ההיסטוריה

היהודית, שהוא היה ראשון חוקריה בישראל. קריאות הגנאי "גוי גוי" מנוגדות במהותן לחוויית ההתחדשות הלאומית. מאידך גיסא, משתרשר "ישראל" בשמו ל"שירי" שלפניו, המסתיים: "ושרי אמו, ויצחק" (שם עמ' 345) והרי לפנינו רצף של שלושה דורות.

כפי שעולה בבירור משלושת השירים האחרונים, האישי והכללי, ההיסטורי והאקטואלי משמשים בערבוביה ומאירים זה את זה.⁹ תופעה זו בולטת במיוחד במחזור השירים המקראיים בהם מזהה הדובר את עצמו עם גיבורי המקרא, מעמת את זכרונות הילדות הראשוניים שלו עם מציאות חייו ומשליך ממנה בחזרה עליהם. כזה הוא, למשל, השיר "במצור". כמו בשיר "שאול" שלפניו, מחזיר הדובר את עצמו לסיטואציה המקראית. קשה לקבוע, אם הוא מדבר על מציאות אקטואלית, אולי הקרבות ברובע היהודי והמצור בירושלים בתש"ח בכלל, או על המצור המתואר במקרא. אני נוטה לאפשרות הראשונה, מאחר שאז נטוע גם שיר זה ברצף השירים הנעים אחורה וקדימה במכונת הזמן. המלים "וקיר אחר קיר מתמוטט" מזכירות תמונות דומות משירים אחרים: "ונפלו קלפים בית אחר בית" שב"קץ הקרב" (שם עמ' 94) ו"ונעקרה דלת אחר דלת" שב"שיר דם בכחל" (שם עמ' 285).

ירמיהו, ירמיהו
קח את שמוע עמי
את האקדח
וכדור קטן
בלבו של נבוכדראצר
באלהינו ישתבח.

בעוד שב"מול הרוח" שב הדובר אל העבר כדי לתפוס "במקבת השמורה כאן מלפני דור" (שם עמ' 202), כאן קורא הוא את ירמיהו אליו ומצווהו לקחת את האקדח השמור עמו בעבורו ולחזור לזמנו שלו כדי להשתמש בו שם. המלה "אקדח" יוצרת משחק מלים עם האמור קודם לכן:

אהוי, כבר לא עינים
בחוריו קודחות.

שני שירים אלה חוברים אל שלושת קודמיהם: "יצחק", "משה" ו"רחב", כאשר בכלם יש פניה כפולה או חזרה על שם, על פי רוב תוך כדי ציווי: "אבא אבא מהר והצילה את יצחק -"; "משה משה הנחה את העם"; "יוסי, יוסי, תקע, תקע בשופרי!" ובהמשך: והיא, הלא, רחב! רחב!

ואחר כך:
הנה הן!
הנה הן עלי רחב.

רחב!

כאן אין זו פניה, אך בשל סימני הקריאה, נוצרת כאילו פניה. בניגוד לשירים האחרים חוזר השם כשתי שורות נפרדות. ושוב פניה נוספת, הפעם משולשת: והנה הן, שלי, רחב, רחבתי שלי, רחב! (שם עמ' 215).

השיר אף פותח בפניה שכזאת: "הבט, הבט, המזכירה את "הביטו, הביטו!" שב"שיר אמונה" (שם עמ' 280) ומשתרשר ל"ראה" שב"משה". בפתח הבית הראשון והאחרון של "שאול": "שאול! שאול! שאול!" (שם עמ' 216) ובשיר "במצור": "ירמיהו, ירמיהו, (שם עמ' 217). "רחב" ו"שאול" הם היחידים הפותחים בפניה שכזאת. השינויים בפיסוק מבטאים, לדעתי, את אופיה ועוצמתה של הפניה. האם זו תחינה או שמא ציווי ממש. "יצחק" אף משתרשר ל"ואחי שותק" החותם את המחזור "מלחמה עתיקה" (שם עמ' 212). גם בזה האחרון פניה כפולה: "הידד, אחי, אחי הגבור" (שם עמ' 212). אחריה, שתיקת האח הנזכרת פעמים, המקבילה, אנטיטיתית, לתשובת האב ליצחק, וכן להסתתמות קולו. ולבסוף, הבית האחרון: "ודמו מן האדמה זועק" משתרשר לבית האחרון של "יצחק": "ואזלת דם היתה יד ימין". לעומת כל אלה, בשיר "על נהרות בבל", החותם את המחזור, הפניה אינה כפולה, מאחר שהיא מיועדת לקבוצה שלמה, לשוביו של הדובר. נקודת הקשר בין שיר זה לקודמו הוא "נבוכדראצר". כן משותפת לשניהם שאיפת הנקם, אם כי ב"על נהרות בבל" הנקם הוא באמצעות הנגינה. מחזור שירים זה הוא היחיד בספר ללא שם. אולי בשל שרשרו האינטנסיבי למחזור שלפניו, אם כי אין זה המחזור המשורר היחיד. לכך יש, אולי, לצרף גם את האחדות התמטית בין שני השירים העוסקים בצורות שונות בנושא הקרבן.

בצורה שונה לחלוטין מוצגת חוויית המצור בשיר "לבוא חפשי לעיר נצורה" [ללא כותרת], הפעם מן הצד האישי לחלוטין. הדובר מתאוה "לבוא חפשי לעיר נצורה". אך לשוטט בא - לשוטט נצור, ולצאת נצור, ולדעת, כי העיר שישנה איננה, או, לחילופין, שאין העיר ישנה: לבוא חפשי לעיר נצורה
ברחוביה נצור לשוטט
לבוא חפשי לעיר נצורה
את העיר נצור לצאת
ולראות ולדעת אין
עיר שיש ואילה עמ' 15.

זאת בניגוד ל"ויצאתי בעיר לשוטט" שלקראת סוף "שירים מגיא העצה". כן עומד שיר זה בניגוד גמור לפתיחתו של "גר בא

לעיר": "העיר נצורה מבוא ומצאת" (שמחת עניים עמ' 11). מאידך גיסא, הוא משתרשר לשיר "עירי לי" [ללא כותרת] שלפניו הפותח: עירי לי. שוב לא אוכל לבוא בשעריך עירי בלי עירי לי עמי בד.

שוב אותה שניות של אין ויש. הדובר חושש כי עירו תלקח ממנו ומסיים באותה שניות בה הסתיים השיר הקודם: ולו אחד עירי ולא אל עירי לדעת כי עמי בד עירי לי תהי. כי ממני תלקחי עירי באין עירי לי עמי בד, עירי אם ממני תלקח. (שם עמ' 14).

מיוחד במינו מבחינה זו הוא השיר "עלי זכרון". הוא כתוב כפזמון קליל אך אינו כזה. הוא מדבר על מצב מלחמה ופונה אל הנערה שלא חיכתה לו. הוא הלך להביא להם, כלומר חיים. ואז: השומרים תפסוני, נערה, השומרים הסובבים בעיר שותקים הביאוני לשדה.

בניגוד לאת ש"חזר מן השדה" שבשיר "ואחי שותק". תמונה דומה מאוד לזו שב"ברכת טל", בה מביאים אותו השומרים אל הבוקר. אך בניגוד ל"ברכת טל" בו שיר השירים אך נרמז, כאן הוא מובא כלשונו. לעומתו עומדים חבריו, "אוחזים פכרות בידיהם". אך: בידינו נתנו רובים.

הו, נערה שלי, נערה, בפכרות תקענו הרובים.

כלומר: רצחנו את החיים. למקרא שורות אלה אי-אפשר שלא להיזכר, על דרך הניגוד, בשירו של אלתרמן: "אל תתנו להם רובים" (שירים 1931-1935, תל אביב תשמ"ד) עמ' 136-138 ועל דרך ההקבלה, בשירו של שלונסקי: "עומדים אנו במשמרת":

שומר חבר חברה שומרת
ובידינו הרובים.
(אלף זמר ועוד זמר (תל אביב תשמ"א) עמ' 120).

בסופו של הבית הלפני אחרון נוכחים אנו, לפתע, כי הדובר אינו עוד בין החיים: הו, נערה שלי, נערה, עינינו מציצות מעפר.

זוהי ממש דמותו של המת החי האלטרמני, כפי שהיא מופיעה בשירו "הזר מקנא לחן רעיתו": אל גבה מתניד ויקר רגלך,

(...)

ונבקע העפר בו תדרך רגלך,
ובקעו מעפר עיני. (שמחת עניים) (תל אביב
תש"א עמ' 159).

קשר אחר בין עיניים לעפר מציג השיר
"מלכות דממה":
הרים גאים יהיו דוקרים
בעינים מן העפר. (...). (שם עמ' 317).

החריזה, אף היא אלטרמנית מאוד, אך לא
המשקל. הדובר מסיים ואומר: "ויבאני בקר
ממך" (שם עמ' 335-334). כלומר, למעשה,
הוא מבקש מן הנערה שתחיהו. זהו היפוכו
המוחלט של "דו-שיח" של אלטרמן שטרם
נכתב, בסיומו אומרת מיכל למיכאל: "כי
לצדך אני בין רגבים שוכנת" (עיר היונה
עמ' 9).

קבוצת השירים האחרונה אליה אתייחס כאן
מבטאת יחס ביקורתי חריף כלפי המדינה.
ראשון להם: "שיר אל דמותי". הדובר פותח
מיד בהתנערות מבעלי הכוח, מן
המצ'ואיסטים, מולם הוא מציג את כוחו שלו,
גם אם כוח זה לא יבוא לידי הגשמה:

כחם וגבורתם:
ברוך שלא כבדמותם.
ואם הכל עבר ותם
ואם עצי עוד לא נקע---¹⁰
הנה בקרי אתא
וברחובי--- אני:
אתה
והוא.
ברוך הוא!¹¹

כך נקשר השיר בקשר אנטייתי ל"שיר
כתבתו" שלפניו, בו נאמר: "הוא עובר
מרחוב לרחוב". כאן, הרחוב הוא רחובו של
הדובר ומצויים בו לא רק ה"הוא", כי אם גם
"אני" ו"אתה". "אני והוא" מזכיר, כמוכן, גם
את "אני והו הושיעה נא". לימים, כפי שכבר
ראינו, ישוב מוטיב זה ויופיע בצורה שונה
לגמרי בשיר "מנופף באני". ולבסוף, "בקרי
אתא" מזכיר את "אתה בקר וגם לילה"
(ישעיה כב, יב).

בבית השני מוצגת האנטייתזה במלוא
חריפותה:

ברוך שבדמותי.
וזה בקרי הוא -
אני.

כאן, בניגוד ל"כל הדברים שידעתי" רק
"ברוך הוא" (שם עמ' 364). הדובר מסיים
בויהו בקרו עמו, כלומר, הוא עצמו אחד
מאיתני הטבע. נוצרת, אפוא, זיקה משולשת
בין "בקרי אתא", "אתה והוא" ו"בקרי הוא".
הזיהוי שבין "אני" לבין "אתה והוא" שבבית



אבחנה חדה בין החיים לבין המתים:
אך מהו החזור וחזור וכבר בלי לאותת
הקול הלוחש
חי החי ומת המת
ואם צועק ואם שוקט.

טשטוש תחומים הפוך מופיע בשיר "מה בין
הרגע לפני" (ללא כותרת) המסתיים:
ואני אינני
מת ואינני
חי (הכל עמ' 9).

בשיר "למעשה כל הזמן" (ללא כותרת) אומר
הדובר: "מסתתר כשם שחי לא חי" (רצייתי
עמ' 74). תפיסה הפוכה לחלוטין מעמיד
השיר "הם מלויים אותו" (ללא כותרת), בו
מתאר הדובר אדם שמת כבר בחייו ומתאבל
עליהם:

(...) כשאומרים צועדים דומה
שאדם אינו מכון לבו למות אף על
פי כן שבעים ושבע ימות חי אדם
וכי את חייו על פי הבור שלרגליו
מצוי אך עדין לא כרוי¹² עד
אשר אחת גוברת על שבעים
ושבעה יושב הוא אזי על מותו
שלו בחייו שלו שלאחר מותו, חזור,
שלאחר חייו חייו עלי אדמות
ועוד יתכן שימות גם אחרי מות (שם עמ' 32).

השורה הזו היא היפוכו הגמור של
התרגום לפסוק "יחי ראובן ואל ימות"
(דברים לג, ו): "ומותא תניינא לא ימות" וכן
של המדרש: "יחי ראובן ואל ימות: והלא מת
הוא? אלא מה תלמוד לומר ואל ימות?
לעולם הבא" (ספרי דברים שמו עמ' 404)
ובדומה לו: סנהדרין צב ע"א.
לעומתו, אומר ביאליק בשירו "בית עולם":
"מות אך פעם". בניגוד למיתוס המת החי
מציגה שורה זו את האפשרות, כי אף המת

הראשון מובהר בבית השלישי:
ברוך שבדמותי.
וכחי הוא כחך.
ואני:
אתה והוא
גם ברחובך.

כיוון שכוחו של הדובר הוא אף כוחו של
זולתו, הרי שרחובו הוא אף רחובו של זולתו.
אותו כוח הוא אלמותי ואף בורא מציאות
אלמותית:
ברוך שבדמותי
והוא חי גם במותי.
ואין מת בין המתים.

בשיר "שיח ליצחק" אומר גלבע על יצחק
שדה, כפי שנצטייר לו בשירים שכתב
בדמיונו:
ותמיד עלה בהם
חי בין החיים
ומעולם לא בין המתים. (שם עמ' 312).

כלומר, חי בין המתים - מת חי. לימים,
בסוף שירו "כשאני לעצמי" יאמר:
ואשר יבוא לבקשני לא ידע אם
בין המתים לבקש אם בין החיים.

בשיר "רחוק רחוק בקצה מבט" מיטשטש
ההבדל שבין החיים לבין המתים בצורה
אחרת:

ואין למות חי
ולחיים אין מת.
רחוב גדול הולך.
הד נושא הקול
וקול נושא ההד.
נצח מולך.

לעומת זאת, בשיר "על סגנון" הוא עושה

"ימות גם אחרי מות" וכן בניגוד לשיר "רחוק רחוק בקצה מבט", המציג טשטוש גמור בין חיים לבין מתים עד כדי ביטול ממשלת המוות בעולם - ואין למות חי ולחיים אין מת. (שירים כרך ב עמ' 98),

מציג השיר "עץ השזיף שחור גזעו" [ללא כותרת] תחושה של חידלון מוחלט: אלה בטרם ילכו נלך רחוק רחוק להגמר במקום שלא נגמר לעולם לם אם מס מה העולם לעולם לא עוד נרחם

בכך מצטרף שיר זה לשורות הפתיחה של "נקם המלים" ו"כן, ככה, לא רחום".

בשיר "שיר גם אני", הפותח את המחזור "שירים בכל לשון" נמשכת המחאה כנגד שלטון הכוח. השיר מבטא את תחושת הבוז והגועל שפיעמה באותם ימים בלבותיהם של צעירים רבים שזה עתה שבו משדות הקרב כלפי אלה שעל גבם קנו להם עושר ומעמד. הדובר אינו יכול לעבור לסדר היום על "פשעי האדם וחטאי המדינה". זאת הוא אומר באירוניה מרה, על אף שהוא יודע כי הכל כלה וחולף, החל בטבע וכלה בממסד הפוליטי. הדברים הכלים מובאים כמאמר מוסגר הבנוי כרשימה שאינה מבחינה בין התחומים השונים. עם זאת, ישנה הקבלה, אותה יוצרת הבאתם לסירוגין של הטבעי והאנושי. המלים "סוף כל סוף" ו"בכל זאת" וכן החזרה האנפורית עוד מוסיפות לאירוניה. לכן נוקט הדובר באמצעים, כדי שיודע, כי גם הוא חורף את דינה:

האמתות הודאיות: על האדם כי ימות על התפורח כי ישר על המפלגה כי תעבר ועל המעינות כי סוף כל סוף יסתמו אין בכחן בכל זאת להניחני שוקט למראה פשעי האדם וחטאי המדינה ואני באמצעים נוקט למען תדע כל פרודה ופרודה כי גם אני הותך גור דינה. (שם עמ' 302).

החרוז העשיר "שוקט", "נוקט" משמעותי מאוד כאן. שיר זה הוא, אפוא, בן זוגו של "מלכות דממה", המבטא, אף הוא, כפי שהראה יפה מירון, את תחושת הזעם והתסכול לנוכח נאומי הניצחון והחזרה המהירה לשגרה עוד טרם יבש הדם.¹³ גם פתיחתו של "שיר גם אני" משתרשת, על דרך הניגוד, לשורה המסיימת את קודמו: "ואין מת בין המתים". גם שמותיהם קשורים זה בזה. שניהם פונים אל ה"אני" של הדובר, אלא ש"שיר אל דמותי" מדבר גם על "אתה" והוא, בעוד ש"שיר גם אני", על ה"אני"

לבדו. זהו המשך הצמצום שהתחיל ב"מעגלות" והמשיך ב"כתבתו". לקשר בין "שיר מעגלות" לבין קודמו כבר התייחסנו. וכך משתרשים להם שני המחזורים על כל שיריהם, כפי שניווכח בהמשך. המלים "גם אני" שבות ומופיעות בשיר "כל פעם אני מגלה אמריקה חדשה" [ללא כותרת], בו מדובר במדינת (או מדינות) נפש שהוא מגלה, אך גם מניחה ללכת מעמו, אך הוא עמה:

(...) אינני מגלה אף לעצמי לא שומרה אף לעצמי. נתן לה ללכת.

ועמה גם אני. (רציית עמ' 21).

ופעם נוספת בשיר "גם אני בהולכים" [ללא כותרת] המדבר, אף הוא באירוניה מרה, על גילוי האמת והשקר: אך האמת ששמעתי הבקר את השקר הטוב הזימה (הכל עמ' 24).

ב"שיר על הצועק ועל השותק" לועג הדובר לנאומיהם המנופחים, הנמלצים והריקים מתוכן של המנהיגים, הלועגים לכל האחרים ומזהירים מפניהם. האחרים מוגדרים כ"ל ו ל י נ י ס" ש"ס ו פ ס ע ו ד י ש ב ר ו ה מ פ ר ק ת". פיזור האותיות ממחיש את הריקנות שבדברים ואת הבזו שהם מעוררים בדובר. בשיר "השורה הראשונה" מתאר הדובר את עצמו כאיש שצופים בו רבים, המגיע "איך שהוא" שובר רגל וממקת על פני מהמורות חיים שלמים

בדומה ללולייין, הוא "איש שלא מן האנשים". לעומת כל המלעגיגים: על גבי חבל מתוח פסע לאטו הלולין. בשקט, בשקט. כבר כאן נרמזים אנו, כי הלולייין העושה את מעשיו "בשקט בשקט", הוא הגיבור השותק. והנה מסתבר, כי מה שנאמר קודם במרומז, נאמר עתה במפורש: ברחוב החל לנוע הגבור הלולין. והוא חיל כבד רוב. (כחלים עמ' 303).

החוליה המקשרת בין שני השירים היא, כמובן, השקט. אך על דרך הניגוד. הדובר ב"שיר גם אני" אינו שוקט, בעוד שהלולייין פוסע "בשקט, בשקט", בדומה לגיבורו של "שיר כתבתו": "והוא שקט בתוך ההמולות". לימים, יחתום את שירו "ביני לביני": רק שקט. שקט.

במלה "שוקט" נתקלנו כבר בשיר "על סגנון" בשורה המטרימה, בשינוי קל, את שמו של השיר שלפנינו: "ואם צועק ואם

שוקט", כאשר שניהם עוסקים בסגנון.

השיר "מכירה כללית" מבטא את התחושה ששררה בארץ לאחר הפילוג במפ"ם בראשית שנות החמישים. אלה היו הביטויים שרווחו אז בעתונות הישראלית: פה מוכרים הכל. את שישנו בעין את שכדי השג יד ואת שמקבלים בפשיטת היד.

השורה הראשונה אף חוזרת בראשית שני הבתים הבאים. בבית השני הפירוט שברשימה חריף ומתומצת פי כמה: אותי ואותך ואותו.

והוא ממשיך במעין פירוש, מעין גמרא למשנה הערוך כטבלת מחירים: אותי ואת היותי ואתך ואת כחך ואתו ואת קשתו.

הדברים נמסרים כבשתי רשימות נפרדות כך ש' החיבור יכולה להתפרש אף כו' הביאור. הראשונה היא מעין "אני, אתה והוא" שב"שיר אל דמותי", ואלו השניה כוללת את הקיום, את הכוח, ואף את כלי הנשק. המכירה חפוזה: פה מוכרים הכל. קונים ביקר רב ומוכרים בזול.

המלים "מוכרים בזול" הן החוליה המקשרת שבין שני הבתים האחרונים. המלים "לעמד בו" דו-משמעיות. דו-משמעות זו אירונית היא, שכן הכוונה היא להמשיך לעמוד בשוק ולמכור ולא לעמוד בו מן המכירה: פה מוכרים בזול. והיום לעמד בו עוד גדול. (שם עמ' 305).

שיר זה מתקשר יפה גם ל"שיר נבוא חשבון" המוחה בחריפות נגד מכירת הזיכרון, נגד מכירת השנאה תמורת "כפר מות", תמורת "שלשים שקל".

ב"שיר כל היום" החותם את המחזור מתאר הדובר ציפיה ושברה. כל היום הלך כדי לפגוש במנהיג הנערץ. לאחר שורת הפתיחה מופיעה אנפורה משולשת כדי להדגיש, הן את הקושי בפניו עמד והן את המאמץ שהשקיע:

אדוני, הלכתי כל היום למען ראות פניך. הרוחות העזים הכו על פני ועל ברכי

הרוחות העזים הצרו את צעדי
הרוחות העזים עממו את דולקות עיני.

בבית השני מדגיש הדובר, כי כל זאת הוא
עושה מכוחו של המנהיג ומתוך הערצה
כלפיו:

אדוני, הלכתי כל היום למען ראות פניך.
מכחך הלכתי: עם כל צעד וצעד הגיתי את שמך.
עם כל צעד וצעד טבעתי את שמך
בסלעים ובבץ ובחול.

"מכחך הלכתי" מזכיר את "יכחי הוא כחך"
שב"שיר אל דמותי" החותם את המחזור
הקודם. בשני המקרים יש פניה אל ישות
מעין אלוהית. מצד שני משתרשות מלים
אלה ל"מכחם ו מ כ ח נ ו", החותמות את
"אנו במשפט חדש", הפותח את המחזור הבא:
"שירים עלינו". "כחם" שכאן הוא היפוכם
הגמור של "כחם וגבורתם". כאן, זהו "כחם"
של הדורות שקדמו והרצף שהם יוצרים. לכל
אלה מצטרף האמור בשיר "מכירה כללית":

אותך
ואת כחך

החזרה על "עם כל צעד וצעד" מעצימה את
תחושת האכזבה, היאוש והתסכול. התיאור
נעשה אינטנסיבי יותר ויותר. המשפטים
קצרים וקטועים. השורות מתקצרות
והולכות. כל אלה ממחישים את היאוש
ההולך וגובר. בעקבותיו גוברת אף עוצמת
הזעקה עד לזעקה "לא!", החותמת את הבית
כשורה לעצמה במסגרת של ליטוטס
ואנפורה:

מנבעול אל נבעול.
מעמוד אל עמוד.
ידעתי כי חי אראך
כי לא תמות
לא תמות
לא! כי אתה אדוני השבט.

תמונה זו מזכירה, ראשית, את הדו-שיח
שבין מלאך ה' לגדעון. גדעון אומר: "אהה
ה' (הכתיב: אדני) כי על-כן ראיתי מלאך ה'
פנים אל פנים". והוא נענה: "שלים לך אל
תירא לא תמות" (שופטים ו, כג-כד). אך
בשיר שלפנינו, ה"לא תמות" נאמר בכיוון
ההפוך. כיוון שכאן מתואר המנהיג כאל
שסוגדים לו, ייתכן מאוד, כי ברקע מהדהדת
טענת חז"ל כי הפסוק: "אלהי קדושי ולא
נמות" (חבקוק א, יב) אינו אלא תיקון
סופרים של "ולא תמות" או, כלשונם: "כינה
הכתוב" (מכילתא דר"י, פרשת השירה פרשה
ו עמ' 135 וספרי במדבר פד עמ' 81). עניין
זה סיגר את המעגל שנפתח בראשית המחזור
ב"על האדם כי ימות". ולבסוף, בניגוד לשיר
שלפנינו, בו הדובר מחפש לו אדון, בשיר
הפיתח את "הכל הולך" הוא אדון לעצמו,
ובניגוד לייחוס האלמותיות למנהיג, הוא
מודה באי-אלמותיותו שלו, אלא, שימות

אדון לעצמו:
אדון לעצמי
אמות

גם שמו של הספר רומז לשיר שלפנינו. כאן:
"הלכתי כל היום" ושם: "הכל הולך". כן
מזכיר שם זה את "כל שהולך ממני" [ללא
כותרת] (רציתי עמ' 29). השורה הפותחת
את "שיר כל היום" חוזרת בראש כל אחד מן
הבתיים. בניגוד לדברי יעקב ליוסף: "ראה
פניך לא פללתי" (בראשית מח, יא), כאן,
פלל הדובר ולא ראה. בבית האחרון מעומתת
השורה החוזרת עם המציאות המרה:
אדוני, הלכתי כל היום למען ראות פניך.
ומצאתיך עבד. (כחלים עמ' 308).

השלמה זו היא ניגודה המוחלט של התקווה
הגדולה המובעת ב"אנו במשפט חדש"
שלאחריו.

השירים הבאים מבטאים חרדה מפני אסונות.
השיר "ברעה" מבטא חרדה מפני שואה
גרעינית קרובה. הימים ימי המלחמה הקרה
בשיאם. התחושה - תחושה של יאוש וחוסר
אונים מוחלט. הכל הופך אפר - הגוף
והנשמה:

אפר גולש מן הגבעות.
רועה בלב.
עוטף את הרגלים.

אז מתפרצת תחושת חוסר האונים בכל עוזה:

עוד כמה שעות. איך
יעזו לעשות כזאת.
ודאות אימה
של חסר אונים.

עלבון לא נסלח
של חסר טעם.
גם סוף מעשה
ימחה.

הכיצד יעזו.

ומה, מה לעשות. (שם עמ' 386).

"סוף מעשה" משתרשר ל"סופי דברים"
שבשיר שלאחריו ו"אפר" לעצים שהאפירו
והסנה ש"היה לבער" שבאותו שיר. הסנה
שהיה לבער הוא, מחד גיסא, היפוכו של
הסנה ש"איננו אכל" ומאידך גיסא של האלה
והאלון שהיו לבער שבישעיה ו, יג. "ברעה"
מסתיים בהשלמה חסרת אונים, המובעת
כשאלה חסרת מענה. השתיקות שבין הבית
הלפני האחרון לבין זה שלפניו וזה שלאחריו
משמעותיות מאוד, בהביען חוסר מענה וחוסר
אונים אלה.

השיר "בכח אחז בדל חלום" נכתב כשנתיים
קודם שנכתב "רציתי לכתב" כולו, ולכן הוא

מופרד משאר השירים ועומד כשיר לעצמו.
הוא משקף חרדה קיומית איומה בה היה נתון
המשורר, עד כדי כך שאינו מעז להוציא את
הדברים מפיו:

בכח אחז בְּדָל חלום.
ואסור להעלותו דָּל שפתים.
ואף אין להרבות ולזכור
כי אפשר עוד לחלות.
הו, בת ירושלים.



"בדל חלום" מופיע כבר בשיר "עינינו
הנעצמות": "בדל חלום בתיר", וכבר שם
ההקשר הוא זה של התנדפות:
עינינו. עינינו. וכבר כל זאת איננו.

בניגוד ל"יריעת חלום" שב"כי אז אצעק".
בשיר שלפנינו מקבלת המלה "בְּדָל" גם את
המשמעות של "בדלת", כמו "דל שפתים"
שבהמשך. אם ב"שיר דם בכחל" שאלו: "מי
אמר סערה וידע סערה והוא אחוז בדלת",
הרי שכאן הוא עצמו אחוז "בכח" בדלתו של
חלום. אם שם נעדרת לאחיה זו כל סיכוי,
כל שכן כאן. המלים "בכח אחז" מופיעות
בהיפוך הסדר פעם נוספת בשיר "אני יודע
אני יודע":

אני יודע אני יודע הכל
תלוי אם אחז בכח זמן ומקום

גם התוכן מתהפך. בשיר המאוחר יש התניה.
בשיר "ביני לביני" הדובר אף אומר:

והלא אני אינני מעלה על
הדעת אך לא בחלום לאחז

אחיה מעין זו מופיעה עוד בשלושה שירים.
בשיר "אנחנו בדרכים" נאמר בפירוש, כי
אחיה רופפת מעין זו בדבר שאינו שלם אינה
בת קיימא:

ולא נאחזה אף קרן בשבר של כלי

כפי שכבר ראינו, ב"הלדת השיר" "נאחזה"
עינו "בחתמת אוזב". אין זו אחיה פיזית
והיא אף אינה מתזיקה מעמד. כך גם בשיר
"אם במכאובים נוצה קלה" [ללא כותרת]:

כל כבד האדמה תחתיה אוחזת

אדמה נוצה קלה
כל רוח תעיפנה לכל רוח (אילה, עמ' 79).

דוגמאות נוספות לכך מצויות בשירים "בעמק" ו"על עשן הצריחות". אך מכאן אין לבוא ולהכליל על משמעותו של פועל זה בשירתו. ישנם שירים, בהם הוא משמש בהוראתו הרגילה. "כי" משמשת כאן, הן כמלת סיבה והן כמלת שעבוד.

בבית הבא עושה גלבע שימוש מושכל מאוד בדו-המשמעות של "שיחים", המתארת את השיחות שבחלום כסבך של שיחים:

שכחתי גֶצַח מי לא ישקר
בסבך השיחים שבשָׁנָת.
תמיד ידעתי זאת. כמקנת הבר.

דו-משמעות זו של "שיחים" שבה ומופיעה בשיר "לא, לא מדבר בעקרי דברים בשירים":

לא, לא מדבר בעקרי דברים בשירים
אין לומר עקרים רק דברים צריכים
כשיחים מן האדמה לבקע...

למול "בסבך השיחים שבשנת" ניצב הרועה "שנרדם עיף בסבך" שב"משל עדר". מטאפורה מול תמונה ריאליה. הבית הבא של "משל עדר" פותח בתמונה דומה:

והעדר צמא והרועה אחוז בסבך

בניגוד לאיל שבסיפור העקדה. כיוון שבהקבלות עסקינן, מה מרתק יותר מלהצביע על הניגוד החריף שבין "יקח אותך עמו" החותם קבוצה זו לבין "על נהרות בבל" שניהם מתייחסים, כמובן, לאותו פרק תהלים, אך בצורה הפוכה ומתוך תחושה הפוכה. "על נהרות בבל" פותח: "על ערבים תלינו כנורותינו", כאשר הדובר אינו מוכן להשלים עם מצב זה ומנגן בכינורו שלו. כך הוא מתריס כנגד שוביו המלעיגים עליו ואינו סר למרותם.¹⁴

לעומת זאת, בשיר "יקח אותך עמו" הוא מהפך את הפסוק - תחת "על רבים" מתחת לערבים - וקושרו לשירו של ריה"ל "ציון הלא תשאליו" ולפסוקי איכה וכך הופך את השיר לקינה.

בבית האחרון של "בכח אחוז" מובעת תחושת חוסר האונים בצורה שאין ברורה הימנה. מארה על כל סף. חלומות פורחים בעשן:

ואין לדובב עוד שפתי ישנים.
שנים מארה כל סף תמלאנה.
על שלחן כוס חלומות עשנים
עוד מעט נִי לעיני לא
אראנה.

כאן ה"בדל" הוא גם מעין בדל סיגריה שרוף. ה"כוס" וה"שולחן" אינם עוד ה"שולחן" הערוך נגד צורריו של הדובר והכוס איננה עוד כוס רוויה, ככתהלים כג.

הזיהוי שבין כוס לבין עשן נרמז כבר בשיר "על עשן הצריחות", אלא שכאן נעלמת הכוס מעיני הדובר, בעוד ששם מסתמאות עיניו בעשן. המלים "לא אראנה" מתייחסות, אמנם, לכוס, אך ייתכן, כי אף ל"בת ירושלים". ה"לא" שבסוף השורה יכולה אף להתפרש כזעקת בעתה גדולה. הצירוף "שפתי ישנים" מופיע עוד בשלושה מקומות: בשיר "רצייתי לכתב שפתי ישנים", בשיר "מה שחשבת", וכן בשיר "כיום הזה" שב"הכל הולך" - בשני האחרונים, גם כן בצירוף הפועל "דבב". לבד מזאת, כפי שהעמידה שחם במאמרה, הוא מתפלמס עם אלתרמן. בשיר "מה שחשבת" הוא אומר: "שחשבת שפתי ישנים בהיים בקבר אין שם אדובב". ב"כיום הזה" זהו אך דמיון בלבד.

לעומת "בכח אחוז בדל חלום" מציג השיר "שהכל כבר הלך ועבר" תמונה של תחיה, של קיום נצחי. אין זה "חשבון ישן", כי אם חשבון שנפתח מחדש:

שהכל כבר הלך ועבר לא יאמן. לא מומן אך
תמול היום

הקֶדֶש הזה נִפְתַח. והוא עוד לא נִשְׁמַח. אף אם
הכל עובר
עַבְּ הַחֲשׁוֹן אֵךְ עֲכָשׁוּ מִחֲדָשׁ נִפְתַּח... וְלֹא
חֲשׁוֹן עוֹד כִּי

ימים על ימים וזמנים ינקפו במשך אחד שלעד
יתקום. אם אחת מתמיד אל תמיד תלד את
הבת תלד את האם בעיר שלם. הדימס יצמח
והצומח חי יהי וקרא לו שם גֶצַח ירושלים.

השיר מציג תפיסת שלמות של זמן, שלמות המזהה את הנולד עם מולידו, מעין האמור בסיום השיר "בדרך זכורה", כי הכול הוא "מתמיד אל תמיד". הפסיחה מבליטה את המחזוריות וההמשכיות. החשבון הישן שב ונפתח. מעין חשבון עובר ושב הנפתח מחדש. בדומה לסיום שירו זה, מסיים גלבע את "רחוק רחוק בקצה מבט" במלים: "נצח מולך". כל זאת בניגוד לסיום השיר "אני מהדק פי העט אל הניר": "נחמתו של מי החלל שהוא נצח". השיר פותח בכך ש"הכל כבר הלך ועבר". לימים יקרא לספרו האחרון "הכל הולך". עבר לעומת הווה. על צירוף הפעלים "הלך" ו"עבר" בשירתו כבר עמדנו לעיל. "מתמיד אל תמיד" היא מקבילתו של "מעד עד עד". כינוי אחר ליום התמיד, המופיע אך אחת ב"שיר קדום" הוא "יום עד":

כי אלף שנים רעדת-פתאם
היו למול יום-עד -

כנגד: "אלף שנים בעיניך כיום אתמול כי יעבר" (תהלים צ, ד) וראה המדרש עליו (בראשית רבה ה, ב, מהדורת תיאודור-אלבק, ברלין תרס"ג עמ' 30). ב"אלף שנים" נתקלנו כבר בהקשר אחר בשיר "שירים בכקר בכקר", אך שם התחושה חגיגית

ובוטחת. עניין התמיד שב ומופיע בשיר "ידעתי בחלום" הסמוך: "ויום התמיד בא בחצי הלילה". גם השיר "ובכן ואמרת" [ללא כותרת] מבטא תחושה חריפה של אסון מתקרב, אך הרקע שונה בתכלית. כאן יוצא הדובר כנגד האתטיוס ששטף את המדינה בעקבות הפרשה וספיחיה. המלים "מדינה" ו"דין" מהדהדות לאורך השיר ומשתלבות להפליא במבנהו. המלים "יושב על מדינה" מזכירות, כמובן, את "יושב על מדין". השאלה "מי" חוזרת ללא הרף. המשפטים קצרים ומקוטעים. הכל דחוס מאוד ונאמר בנשימה כבדה של מי שבא, כל עוד נפשו בו, להתריע מפני אסון כבד, שאין יודע אם יש מי שיציל ממנו:

ובכן ואמרת, לא אמרתי, גֶצַח לְמַדִּינָה.¹⁵
למדינה. מי יושב על מדינה. מי יצילני
מדינה. דין שנגזר עליה. לא דין
ודברים כאן קשים גְּיָדִים. גִּידִים
פְּחָבִלִים לְצַנְאָרָה.

הפסיחה מאפשרת גם להבין, כאילו אין זה רק דין. כאן, בניגוד ל"שיר גם אני" הגזור אינו הדובר, כי אם מישהו היצוני, בלתי ידוע. הדובר שוקל בדעתו אם לצאת ולצעוק, אך מיד מעלה ספק אם מישהו יקשיב בכלל. המלה "אם" מתייחסת הן לעצם היציאה והצעקה והן לתוצאתן. אין זו עוד אותה יציאה בוטחת שב"לו מאה כובעים" וכן לא אותה צעקה גואלת שב"כי אז אצעק". יתרה מזו. הגימנציו וכן החזרה הלא סדורה: "מי יציל... מי ישמע. מי יציל" מבטאים ביתר שאת את חוסר האונים המשתק. הצליל האיום הן הזעקות. שניהם מתוארים במלים "הנכון" ו"נכוננו" בראשי שורות. המלים: "נכוננו ושערך צמח פרע" מזכירות, כמובן, את הפסוק המפורסם ביחזקאל "שדים נכוננו ושערך צמח" (יחזקאל טז, ז). המלה "פרע" מוספת בגלל ההמשך: "מי יציל מיום פרעות". בשיר "לא, לא משך הזרע אשא עוד" - "כמעט הכל גדל פרע". בשיר "לא עוד" - "הכל גדל פרע" (הכל הולך עמ' 68). המשפטים: "כל הידים תפוסות. כל הפיות סתומים" מזכירים מאוד את האמור ב"הלדת השיר":

כֹּל הַשְּׁדוֹת רִיקִים. כֹּל הַבָּתִּים אֵינִם. כֹּל הַדְּרָכִים
אֵינִן בָּהֶם הוֹלֵךְ.

מתח דחוס מתוך מצב של חוסר אונים. הדובר עושה שימוש בקללתו של פלימו (קדושין פא ע"א-ב), אך חששותיו אינם שוככים:

(...) ומי יציל אני אצא
לרחוב ואצעק. אם אצא לרחוב
ואצעק מי ישמע. מי יציל. מי
ישמע את הצליל האיום שהוא
הנכון ויושיט יד. כל הַיָּדִים תפוסות. כל
הפיות סתומים. כל הזעקות כבר
נְכוֹנוֹ וְשֶׁעֶרְךָ צִמַּח פְּרָע. מי יציל מיום פרעות.

כמו ב"מול הרוח", אף כאן ה"אך", דו-משמעית היא. כן יש לציין את הצליליות הנפלאה: "אצא", "יציל", "צליל". ולפתע משתק הכול. בבית האחרון הוא מנסה להתנחם בצורה אחרת, אם כי לא מתוך אופטימיות יתרה. הוא מאחל לעצמו שיתבדה, עד כדי כך שיבוזו לו:

ולואי ואתבדה
ויקראו אחרי מלא¹⁶ ברחובות עיר. (שם עמ' 22).



בניגוד לחשש שמא חלמו יתבדה שב"ואחי שותק". בניגוד לכך, בשיר "יחידתי סובבת תועה" טועה יחידתו (נפשו) של הדובר "ברחובות עיר חשבון חיים". הליטוטס של "שאצא ממאוי" מסתיים: "לא מצעדי ערירים ברחובות ערי".

בשיר "מאמר אגב" שבתוך "ואף על פי חין" מובעת פסימיות עמוקה באשר לעתיד המדינה והעם. מתקיים כאן דו-שיח בין "עיר" (עין רואה) ו"א'ע" (אוזן ערלה). ע"ר מטיח דברים קשים בדור החדש הממשמש ובא. זהו דור זקן. ה"צעירה-של-תמול היום היא סבה".

אנחנו זקנים מאד מאד מאד! (...)
אף אחרינו כבר זקנו
כמה וכמה דורות.

וא"ע אומר:

אה, דורות, דורות! בדורות תדבר!
אכן, אכן, היו דורות בעבר.

וע"ר משיב:

אני מדבר על הדורות בהנה,
שכבר הם עבר.

בניגוד מוחלט לסיום שירו "בדרך זכורה":
לעולם כך אלך לי ולאך
עתיק וצעיר ומוליד. (כחלים עמ' 233).

א"ע תוהו כיצד, חרף האזהרות מפני ימים קשים הממששים ובאים, ממשיכים הכול בשגרת חיייהם. הדברים נאמרים בטון מעין פובליציסטי:

אומרים צפויים לנו ימים קשים מאלה שידענו עד כה ואלו פה ממשיכים הממשיכים בשלהם וסבורים כי ארץ ישראל היא שלהם בחזקת הדבורים והרי לא יתכן שאינם זוכרים הדבור שצוה לנו את הזכרון בקר בקר ערב ערב כל הימים כל הלילות.

מזכיר את הדרשה המפורסמת: "כל ימי חיך הלילות... כל ימי חיך להביא לימות המשיח" (ברכות פ"א מ"ה).

ואז מגיע השיא: א"ע קורא לכרות, ואם לא לכרות אזי לכרת, את אוזנם של כל אלה "מען שלומה של הארץ הזאת וחיי הבניה". והשיר מסתיים:

הכי יתכן כי אך מקום אחד הוא בו ידעו
החשות.

אימה. (הכל עמ' 89-88).

בשירים אחרים המציגים התייחסות דו-משמעית או אף אירונית לשאלת הכוח כבר טיפל מירון במאמרו.¹⁷ אחד מהם הוא השיר "ואחי שותק". אוסיף רק כי שיר זה ממשיך להדהד בספר. אך בהיפוך מעניין. בבית הראשון של השיר "טוב כי יש מי", אחד השירים האחרונים ב"שירים בבקר בבקר", פונה המשורר, כנראה, אל אמו ואומר:

טוב כי יש מי שואלני שאלות.
יש מי שואלני שאלות. ואני שותק.
וכאשר מראות הזועה לעיני עולות
אני חש את דמך עם דמי זועק. (כחלים
אדמים, עמ' 337)

לסיכום, במישור הלאומי, קו ההתפתחות דומה לזה שבמישור האישי, אותו תיארו במאמר הקודם. ראשיתו בשיר אקסטטי "ליל עם", המשכו בשירים "תופסים מרחק" מן האירועים, בוחנים אותם, ולעיתים אף מציגים אותם באור דו-משמעי, או אף קשה. לעומת "ליל עם" האקסטטי ושופע המלאות שבראשית הדרך ניצבים השיר האקסטטי תווה השחורות "ובכן ואמרת" שב"רציתי לכתב שפתי ישנים" וכן "בכה אחז בדל חלום", תווה שחורות אף הוא, הפותח אותו.

לאורך כל יצירתו שזור גלבע מלים, צירופי מלים, מוטיבים ותמונות מספר לספר - אף אם נקפו עשרות שנים, ממחזור למחזור, ולעיתים אף משיך לשיר. פעמים, על דרך הגיוון והאזכור, אך לרוב, על דרך הניגוד, החידוש וההפתעה. כך מובלט עוד יותר ייחודה של אותה שכבה ביצירתו. פעמים, שולח שיר אחד זרועותיו לכמה כיוונים. פעמים, לכמה ספרים, פנים ואחור. לעיתים

עובר מוטיב אחד את יצירתו כולה. כל זאת ינק, לדעתי, מן המקרא, המשרשר ספרים, מחזורי סיפורים, ולעיתים אף פסוקים, זה לזה, או מן המשנה המשרשרת משניות בתבניות לשוניות. מאידך גיסא, מקשר גלבע בין שירים רחוקים זה מזה. כל זאת, הוא מעצב בשפה פרטית משלו. שירתו ערוכה כשיח פנימי מתמיד ורב-אנפין, כמדרש פנימי אין-סופי, מעין הפרשנות הפנים-מקראית. על כן, חוצה מילונו הפיוטי את הקווים מן האישי אל הכללי ומחבר ביניהם. לפנינו, אפוא, תופעה ייחודית, שאין לה אח ורע אצל משוררים אחרים. בספרו האחרון מקבל עניין זה משמעות נוספת, באשר בו, עושה המשורר את חשבון יצירתו ונפשו, ולא רק את חשבון האתוס הישראלי, כפי שהיטיב להראות הנן חבר ברשימתו.¹⁸ הספר שופע רמיוזות לכל שלבי יצירתו, בייחוד לאלה הקדומים. גלבע חי את שלבי יצירתו הקדומים, אך לא בהם. הוא בוחנם ומתפלמס עמם פולמוס נוקב, חריף ואירוני. יתר על כן, הוא מנהל דו-שיח עם כל השירה העברית לדורותיה ובמקצת אף הסיפורת. שירתו היא, אפוא, "כיריעת פלאים פרושה על פני מרחב עצום", ו"כמו רשת קלועה בתוך רשת". אך רשת זו אינה סגורה. מילונה הפיוטי רחב ועשיר, מגוון ומרתק, אך דווקא משום כך לא ניתן לקבוע את כלליו. ■

הערות

1. "בכח אחז בדל חלום" - החולשה והכוח בשירת אמיר גלבע, דימוי י"ו, (עמ' 16-27).

2. שיר א של "בדרך העולה" פותח:

הוא ראה את פניו גלויים וזכים. (שם עמ' 32).

בניגוד ל"פניה" הלוחים והזועפים ומסתיים ב"חסד הנשקת". לימים ישאל: "איך אמדוד או, איזה צד, איזה צד אגלה פנים לאור" אילה אשלח אותך (עמ' 57).

זהו המשפט החדש. כתוצאה מאותה בחינה קביל הדור זהות משל עצמו ויחדל להיות "בן בלי שם". על כן כתובה "בשם" בהפרדת אותיות. אנו במשפט חדש למען לקרא לדור בשם. עניין הקריאה בשם, ובעיקר, אי-הידיעה לקרוא בשם, חוזר בכמה מקומות:

אחד משריו המוקדמים פותח:

לא אקרא לבקר שם

כי לא אדע.

ב"כל מקום":

עברתי על פני עץ אחד ודמיתי כי הוא עבר על פני ומרגשה שמתי בו מבטחי.

ומגדל השמחה לא ידעתי קוראהו בשמו.

ובדומה לו ב"חשבון ישן": "ודמיתי אל מפתח לא אדע אכנהו בשמו". לעומתם, ב"על הרעב": "בשמו כבר למדתי קרוא". בשיר "לא שאני רוצה לכתב" [ללא כותרת] מתאר הדובר את עצמו כמי שזומן שכן "את שמות כל הצבעים" ומוזכר "צבע חסר

כי מקומיקס באת ואל קומיקס תשוב

עידן צבעוני

כמה הערות על ספרות הקומיקס של אתגר קרת



חת הטענות השכיחות הנוגעות לאסתטיקה הפוסטמודרניסטית קשורה בנטייתה האובססיבית לארגון אופקי של אינוונטר התרבות (כך שהפריטים, דימויי התרבות המתגוונים, מסתדרים ומופיעים זה לצד זה, נטולי מרכז), בניגוד לארגון האינוונטר המודרניסטי הנוטה לסידור צורה אנכי, היררכי, בעל מרכז גלוי-מובלע. הארגון האופקי מציב על מישור אחד, ללא יומרה לשיפוט ערכי: תרבות אליטיסטית ותרבות פופולארית, מיתוסים ארכאיים לצד מיתוסים שזה עתה נולדו-שוכפלו בתקשורת ההמונים, ציטוטים קאנוניים לצד ציטוטים לא-קאנוניים - המעידים על חתירה לשוויון ערך ביניהם - תוך טשטוש הגבולות בין קאנון ללא-קאנון, ו/או אדפטציה של אלמנטים מן הלא-קאנון על ידי הספרות הקאנונית.¹

א. קומיקס נפתח כתת-הכרה תרבותית

1. השיח הביקורתי שהתפתח סביב סיפורי הקצרים של אתגר קרת - "צינודות" (1992), "רגעגועי לקסינג'ר" (1994) - התנהל, בין השאר, דרך המשתנה שהוזכר לעיל, כאשר עיקר הויכוח מתקיים בין סוכני תרבות המתפקדים כמאשרי האסתטיקה ומעניקי הלגיטימציה, הרואים בטקסטים של קרת פריצת דרך אסתטית וקריאת תיגר על סיפורת הדור הקודם, לבין סוכני תרבות הרואים באסתטיקה של קרת עדות לסימפטומים מבשרי רעות, לקלקולים בשדה הספרות הישראלי. כמו במקרים רבים, הויכוח הנקודתי לכאורה על דרכי הפואטיקה של יצרן תרבות פלוני, אינו אלא אשנב הצצה מופז לטובת ויכוח רחב יותר על פרדיגמות אסתטיות רצויות/מקוות; מי שרצה להראות את הסיפורת הפוסטמודרניסטית בבושתה, עשה זאת לא אחת דרך סיפורי של קרת, ומי שרצה

לאופציה האסתטית היותר מרתקת באסתטיקה הפוסטמודרניסטית הנוטה להכלאה של מרחבים לשוניים רחוקים זה מזה, תוך תמרון בין מנעדים לשוניים רחבים היוצרים מתח ערכי מעצם הכלאתם האלימה - השימוש במערכות לשוניות רחוקות ונבדלות, ברפרטוארים לשוניים אקלקטיים אלה, מצביע על העדר נבדלות ערכית במערכת היחסים של שפה-מציאות; לאף מערכת לשונית, גבוהה/נמוכה, אין מונופול על ייצוג המציאות.²

המעין בשתי החטיבות הספרותיות של קרת יגלה כי רב המשותף ביניהם על המפריד. תורמת לכך העובדה שהן "הסיפורת הרגילה" של קרת והן ספרי הקומיקס הופקו על ידי הוצאות ספרים מרכזיות ונחשבות - עם עובד, זמורה-ביתן, כתר - כך שלספרות הקומיקס ניתן, "רשמית", מעמד שווה לזה של הסיפורים הקצרים על ידי קובעי הטעם, עורכי הסדרות הספרותיות בהוצאות הספרים.

מכיוון שהביקורת המקומית הקדישה מקום נכבד לדיון בפרוזה התחילית של קרת ו"הזניחה" את מפעל הקומיקס המאוחר יותר, יוקדש הדיון הנוכחי לשני ספרי הקומיקס של קרת, תוך דגימת מספר מצומצם בלבד של סיפורים, אך הצגתם כסימפטומיים לקומיקס של קרת, כמו גם לסיפורי הקצרים בכלל.

ב. של מי הזעם הזה לעזאזל?

1. תכונה מרכזית ברטוריקה של קרת (בכללה) היא מסירת הדברים מפרספקטיבה/מיקוד של נער-ילד, בין אם כמספר בגוף ראשון ובין אם כסיפור בגוף שלישי בו נצמד המספר לתודעתו-עולמו החווייתית של ילד. תשתית רטורית זו מייצרת את האופציה לכינונו של מספר לא-מהימן, הכל כך אהוד על קרת - מספר אשר ערכיו נמצאים נבדלים ומרוחקים בצורה

להדגים את עיקרי הפוסטמודרניזם הקליל והקומניקטיבי, אך גם נועז ומתחכם, הביא דוגמאות מנומקות וציטוטים תומכים משלו.² לא אחת נאמר [ראה הערה 2] על "הנוסחה האסתטית" של קרת כי היא שואבת את מיטב דימוייה ומקצבה הקליפי ממרחב פילמאי או לחילופין מתרבות הקומיקס;³ בכל מקרה, יש באלה כדי להצביע על מעתק ראשוני מתרבות לישראלית לתרבות ויזואלית; "לא באנו להנות" (1996) ו"סימטאות הזעם" (1997) מעידים על מקורות שהיו מובלעים בסיפורי הקצרים של קרת, ואפשר לנסח זאת גם כך: אתגר קרת החדיר לטקסטים הראשונים שלו אלמנטים מתרבות הקומיקס (אין פלא שקרת לא המריא מכתבת סיפורים קצרים אל עבר כתיבת רומן מלא - דפוס הניכתת-ספרותי נורמטיבי עבור סופרים רבים - אלא המשיך לכתוב תחת משטר הסיפור הקצר/הקצרצר), אשר עליו הוא אמוץ - תרבות אשר מהווה עבורו את תשתית העומק הרוחנית/פסיכולוגית - רק לאחר שביסס את מעמדו "כיוצר מן השורה" הרשה לעצמו קרת "לחזור" בצורה טבעית ומשוחררת אל מחזות ילדותו האבודים, אל בורות המים ואבני השתיה של עשייתו הספרותית. אותם יסודות אשר ניתן לאתר בטקסטים של קומיקס - משחקים פארודיים, נימה אירונית, אלמנטים של אבסורד ופנטזיה, לצד גרוטסקה והומור מקאברי⁴ - מככבים הן בסיפורי הקצרים והן בספרי הקומיקס, להם תרם את הטקסט, לצד הפעילות המאירת;⁵ הטקסטים של קרת מסרבים להכיר בעקרון הערכי כל-כך של הפרדה הרשויות המודרניסטית, הפרדה בין המודוסים האופוזיציוניים בעליל.⁶

2. בשתי החטיבות הספרותיות מדובר בטקסטים קצרים (המאפיינים קומיקס) בעלי נשימה קצרה, "אסטמטיים", הכתובים בשפה רוה, תוך סטיליזציה של הלשון - בדרך כלל שפה עילגת במתכוון - וזאת בניגוד

ותהילת עולם לגיבוריו אם רק יתעקשו ויתאמצו מספיק (ליאוש יש תקנה / לסבל יש משמעות, ברפובליקה הפרוטסטנטית-קפיטליסטית-הוליוודית, ממש לפי אמרת חז"ל: "לפום צערא אגרא"), לבין מציאות חייו החד-פעמיים.

הכישלון התודעתי הזה - האופייני למרבית גיבוריו של קרת - הוא לא רק תוצאה של נאיביות, אלא של חיים בתוך מרחב קיום שאין בו הפרדה של ממש בין "החיים" לייצוגים אמנותיים-תקשורתיים שלהם. אך

אגרוף כדי שיוכל "לענות בחזרה לכל הפושטקים בשכונה". הוא הולך למכון אגרוף ביפו, שם מצמידים לו בן זוג: "איזה ילד אחד רזה ושחור, שנראה כמו ערבי". הילד הזה, שהיה "יותר קטן ורזה ממני", מכה אותו, מפיל אותו "ולפני שהבנתי מה קורה הוא נשך אותי בכתף כמו איזה תולדה". בעקבות התבוסה ב"קרב" לילד הערבי מוותר הגיבור-הצופה - זמנית - על פנטסיית האגרוף שלו. הסיפור מסתיים שנה לאחר מכן, שעה

משמעותית מערכיו הנורמטיביים של "הקורא הסביר" - דרך טכניקה סיפורית זו, דרך איכות תודעתית דלה זו של מספריו-גיבוריו, מצליח קרת לייצר טקסטים הנשענים על אוסף קלישאות וציטוטים הן של המספר הילד (ומכאן ההנמקה הריאליסטית לשימושי שפה לא תקינים או לחילופין שפה נמוכה ועילגת) והן של עולם המבוגרים, אשר עליהן מתקשה המספר הצעיר, נטול כל אוריינטציה בסיסית, להפעיל פרוצדורה ביקורתית-שיפוטית, ולו



בכך אין די כדי להשיב על התסמונת המופיעה בטקסט עצמו, תסמונת המניעה את הפנטזיה של המספר-הגיבור. זהו הצורך לא רק להיות גיבור ומושיע של הוריו - ובכך להעמיד את עצמו בעמדת מטפל כל יכול, בעל עוצמה אומניפוטנטית וכפי שעולה מהאנלוגיה הנרקמת בין המספר לגיבור הסרט הנצפה, אשר נאבק בהרואיות למען הצלת אביו השיכור שהפסיד את הונו לאנשי העולם התחתון, ובכך מעיד למעשה על אוזלת ידם של ההורים אל נוכח המציאות, כמו גם פגיומתם המוסרית; שלא לומר הצורך להיות אקטיבי ביחס לפאסיביות האימפוטנטית, בה לוקה האח הגדול, אשר נותר חסר קול בסיפור, את חלקו סיים בכך שלקח את אחיו הצעיר לסרט - אלא מדובר כאן בצורך הנואש להרגיש, לחרוג מהמצב הקיים (אשר לכאורה אין בו משהו מאיים או מעיק), רגש אשר עולה דרך דימוי הזעם. אם יש למספר פנטזיה אמיתית הרי היא השאיפה להיות זועם בדרך אל תחושת הנוכחות במרחב, אך המשאלה לחרוג משגרת החיים, משגרת ה"הכל בסדר" היא כה אובססיבית, עד שלגיבוריו של קרת באמת לא משנה כיצד לחרוג; בדרך כלל מדובר באלטרנטיבה מעוותת, שלא לומר אבסורדית מעיקרה - שהרי המספר נותר בסוף הסיפור עם מוסר השכל מעוות: מצטער על כך שהוריו לא נרצחו, או למצער הפסידו כסף לעולם התחתון או "שאפילו סתם

שהמספר-הגיבור יושב שוב באולם [עולם] הקולנוע וצופה בסרט "סימטאות הזעם 2", 'שדרות הכעס 2', איך שלא יקראו לזה". "הגיבור [בסרט] הוא כבר יותר מבוגר, והוא מצא איזה ילד אחר, יתום שההורים שלו נרצחו על ידי סוחרי סמים, ולימד אותו איך להתאגרף". ושם באולם החשוק, בזמן שהוא רואה איך שהיתום - שהיה למתאגרף - מפוצץ איזה ג'ינג'י בקרב אימון, נעשה הגיבור-הצופה "קצת עצוב": "על שההורים שלי לא נרצחו אף פעם כשהייתי ילד או הפסידו קצת כסף לעולם התחתון או אפילו סתם השתכרו והרביצו לי מכות. משהו, בשביל שגם לי יהיה קצת זעם".

3. הטקסט יוצר כמוכן אנלוגיה (ישרה והפוכה) בין ה"סיפור מהסרטים" ל"סיפור מהחיים"; המספר עובר פעמיים את אותה חוויה - הצפייה בסרט אגרוף והניסיון לקשר אותו לחוויית חייו, פעם אחת בגיל 12 ובפעם השניה שנה לאחר מכן. אך בניגוד לכל ציפיותנו כקוראים, אמונים על נרטיבים מודרניסטיים המבוססים על התפכחות-התבגרות הגיבור ושינוי פרספציה, תגובתו בפעם השניה - לאחר שנה, גיל הבר-מצווה - נוטה לשכפל את תגובתו הראשונה. בשני המקרים הוא אינו מצליח להפיק את "הלקח הנכון", משום שאינו יודע להפריד בין עולם הטקסטים המניפולטיבי הפנטסטמגורי, המבטיח הצלחה

זו המינימלית ביותר - מכאן נובע הרושם של ריבוי קלישאות בסיפורי קרת, רושם שנוצר לא רק מעצם הדברים התמוהים, שלא לומר המגוחכים, המושמעים מפי הגיבורים הלא-מודעים, אלא, בעיקר מפני שאין ברדיוס סמוך מרכז תודעתי סביר, בעל סמכות, שיעשה סדר בערב-רב של נרטיבים בלולים.

תכונה זו של הטקסט מייצרת מרחק בין הקול המספר למחבר המובלע/הקורא המובלע, וכך נוצרת אירוניה אלמנטרית כלפי הדמויות, כמו גם אפקט קומי לא מוזיק. ממד זה עוזר לקרת לתמרן תמידית בין יחסי טקסט-מציאות, בין מרחב הייצוג הקולנועי - המציג בשפע בלתי נדלה פנטזיות הרואיות על מסכים לבנים - לבין "החיים הרגילים"; גיבוריו של קרת מנסים לחקות בכל מחיר את הטקסטים הפופולאריים מבלי כל "הכשרה" רפלקסיבית כלפי היצף המסחרר של דימויי התרבות.

2. הסיפור 'סימטאות הזעם' (מתוך הקובץ: 'סימטאות הזעם'), מספר את סיפורו של ילד בן 12 שצופה בסרט על מתאגרפים ("לסרט קראו 'רחובות הזעם', 'סימטאות הכעס', משהו כזה"), שגיבורו הוא "ילד שגדל בשכונה קשוחה ונהיה מתאגרף בשביל להתחזר לאנשים מהעולם התחתון את הכסף שהאבא השיכור שלו הפסיד בקלפים". בעקבות הסרט מחליט הילד-הצופה ללמוד

השתכרו והרביצו לי מכות ... משהו, בשביל שגם לי יהיה קצת זעם".
 התביעה האובססיבית לחרוג עוברת דרך ערוץ ההזדהות עם תרבות ההמונים, ומצביעה בין היתר על נטיה נרקסיסטית - צורך להרשים בכל מחיר, מבלי שהסובייקט יהיה מחובר באמת, מבפנים, לפעולה המיצרת את בולטותו או מציינת את אחרותו (לכן התביעה לייצור הזעם מבחוץ, באופן סינתטי, זעם ורגש מבוזבזים). השונות והחריגה (התקווה להיות אחר חברתי) הופכים לערך עליון, וכך נפקד מקומם של התכנים המייצרים ונושאים את השינוי; הסובייקט מפסיק לתפקד כבורר אמיתי בעל כוח שיפוטי - בכל מקרה, את זעמו האוטנטי של הילד הערבי בספור אי אפשר לנכס, כי זעם הוא זעם והוא זעם, ואחרות היא אחרות היא אחרות וכו'... הרגש הוא רגש אותנטי ובלתי אמצעי, וכל ניסיון לשכפלו בטכנולוגיית היי-טק, בתיווך הפעילות התרבותית הסימבולית, נועד לכישלון - דווקא אצל קרת הטרמיניזם החברתי מנחה.

ג. שכנים בפיג'מות - התביעה למבט-נראות

1. הסיפור "לפעמים" מחדד את התביעה לחריגה משגרת החיים הנוחה, מ"הקלות הבלתי נסבלת של הקיום", חוסר התואם המתקיים בין האיורים למלים הנו התחבולה המארגנת אותו. תחבולה המאפשרת את הצגת הנושא המרכזי של רבים מסיפוריו של קרת: נרקסיזם מול אפשרות דיאלוגית. האיורים מספרים את סיפורם של שני צעירים נאים, בריאים ומאושרים. תחילה רואים אותם במטבח (היא מאכילה אותו סנדוויץ', הוא מוגד לה קפה). אחר כך רואים אותו מטייל עם כלבו בשכונה, משחק עמו, משוחח בנחת עם שכן, לבסוף רואים את בני הזוג הצעיר (חבר וחברה הגרים במשותף) במרפסת ביתם הצופה אל רחוב נאה. תחילה הוא יושב והיא עומדת, אחר כך היא מתיישבת עליו, ובאיור האחרון הם מתחבקים ומתנשקים.
 הסיפור במלים שונה לגמרי ומעלה דיסוננס חריף ואירוני: הגיבור-המספר מפנטז שהוא מובל באמבולנס לניתוח, כשהשכנים בפיג'מות מתאספים מסביבו. הוא ממשיך לדמיין שהוא מאושפז לזמן ארוך ושכל הבחורות שאי פעם רצה בהן מביאות לו שוקולדים ומנשקות אותו, אחר כך הוא מפנטז שאיזו אחות יפה ("כמו ההיא ב'בלש המזמר") מתאהבת בו, שאבא שלו קונה להם דיירה, ושהם יושבים בנינוחות על המרפסת - אבל אז (בסיפור הפנטסמגורי של הגיבור) - מסתבר שהוא לא החלים מהפציעה לגמרי, התפרים נפתחים ושוב מסיע אותו אמבולנס לבית החולים.

2. ההפרדה בין הטקסט הויוואלי לטקסט במלים מגיעה לשיא, בדרך כמו-פארדוקסאלית, במקום היחיד בטקסט שבו הם חופפים, או ליתר דיוק כמו-חופפים. זה קורה דווקא במקום בו נראים בני הזוג, ויוואלי, על המרפסת ואילו הדמיון המפנטז של הגיבור ממציא את אותה סיטואציה, אבל עם האהובה המפונטזת מ"הבלש המזמר". הכמו-חפיפה הזאת משקפת יותר מכל את הנכות הרגשית של הגיבור-המספר: מתחבק עם אהובה אחת וכבר מפנטז פרידה מאהובה אחרת (ועוד דמיונית).
 בכל מקרה, מה שבוטל בסופו של הטקסט הוא הצורך הכפיתי של הגיבור להיות מובל בשנית לבית החולים, למעשה, "מובל לאין קץ" לבית החולים. רק הסיטואציה הרדיקאלית הזאת מאפשרת את נראותו של הגיבור, את מובחנותו, שהרי מה שקוסם למספר הוא בדיוק רגע החסד, כאשר



השכנים האנונימיים (מן הסתם) נאספים מבוהלים, נרגשים ומלאי דאגה מסביבו, באמצע הלילה, במיטב הפיג'מות (עדות לעניין אמיתי שאינו סובל דיחוי לאכפתיות א-אינסטרומנטאלית). דווקא בסיטואציה קיצונית זאת (פרדוקסאלית) חש המספר מוגן מכל, מטופל באמת. הגיבור זקוק למבטם מהצד של השכנים על מנת לכוונן את עצמו כסובייקט, בשביל להרגיש נחוץ, ולמען השגת מטרה בהולה-נעלה ונרקסיסטית מעיקרה זו, כל קטסטרופה כשרה.
 לכך ניתן לצרף את משאלתו הסמויה של המספר ליהס אנושי, לחמלה כמו-אימהית שתופע נא מיד, ולו מהמין הגברי (החובש-הרחמן), סיטואציה המעידה על אחווה המתקיימת בג'סטות אנושיות קטנות שמעבר לעולם המלים, תקשורת בין אנושית אמיתית, מבט, חיוך, קריצה - פגישה, חצי פגישה וכו': "ואחרי שהדלתות יסגרו אני עוד אספיק בחצי חיוך, לשאול את אחד

החובשים אם מותר לעשן סיגריה והוא כאילו במקום תשובה, ילביש לי על הפה מסיכת חמצן".
 התביעה לחרוג מ"השגרה המאיימת" באה כאמור על רקע תיאור עולם מבטיח, שהרי הגיבור של קרת "מצויד" ב"חברה נכונה" (כפי שעולה מהטקסט הויוואלי) ובכלב ידידותי לסביבה. כביכול הכול בסדר, אך למעשה הכל לא בסדר. הגיבורים של קרת איבדו את היכולת הבסיסית להרגיש, אך מכיוון שאין לגיבוריו איכות פנימית אינטנסיבית, מכיוון שרובם ככולם לוקים באימפוטנציה רגשית, צריכה הקטסטרופה להיות מבוזבזת, מקווה (שאבא יהיה שיכור, שההורים יירצחו, שיובילו אותי לניתוח וכו'), המשותף לכולם שאלה ריגושים שאינם מיוצרים מבפנים, מתוך עולמו הגדוש של הסובייקט, לכן צריך להפיקם מלאכותית מבחוץ בעזרת פעולות הדמיה חולניות.
 הסיפור "הכיי" (מתוך הקובץ: "לא באנו להנות") הפותח במלים: "כשהייתי קטן, לאמא שלי היה רק פחד אחד - שאגדל להיות סתם בנאדם", ממחיש את משאלת החריגה המתקיימת על רקע אוזלת ידם של עולם המבוגרים (ההורים), כמו גם האכזבה מהאחים הגדולים המצטיירים כאימפוטנטים ביחס למשאלה האומניפוטנטית של הגיבור הצעיר, משאלה אשר לעולם אינה מתקיימת.

3. אך בעולם - כפי שעולה מהטקסטים של קרת - שבו אין הבדל בין מקור לתחליף, בין הפנטזיה למציאות, בין הטקסט לחיים, אין מקום לרגש אמיתי ולכן אין אפשרות לחריגה אמיתית; גם לקטסטרופות, באין תחליף של ממש, מסתבר שאפשר להתמכר. לכן, מומלץ לגיבוריו הצעירים של קרת להצטייד, בעוד מועד, בקטסטרופה רודבית על מנת לשכפל את תחושת הזעם, לאחר שחלפה עברה השפעת הקטסטרופה שזה עתה התקיימה - לצערם של הגיבורים הצוהלים על פתיחת תפריהם שייחלו דווקא לארוכה זמנית.
 זהו עולם של תדמיות תרבותיות ממוחזרות ושחוקות, שטוח ופלקטי - ממש כמו בחבורות הקומיקס. אפשר לומר אם כן שהשימוש שעושה קרת בקומיקס אינו שימוש טכני, חיצוני גרידא, אלא נסמך על מאפייני הו'אנר ואקלימו הייחודי - העלילות הפשטניות והעולם השטוח והפלקטי - על מנת לחדד את התמה המרכזית, על מנת לברוא עולם אכזרי, נטול חמלה, עם מסגרות רופפות, עולם בו נאלץ הסובייקט להמציא אסונות על מנת להיות קיים, על מנת להרגיש ולהיות מורגש. איני בא לטעון שקרת עושה שימוש חתרני בז'אנר הפופולארי, לכל היותר מדובר בשימוש חכם, אלגנטי ואלטרנטיבי במדיום המרתק הזה - אך ברור שקרת מרגיש בשני ספרי הקומיקס "ממש כמו בבית", וכי הטקסט הויוואלי מחדד ומייצר פרשנויות המתאימות לעולם הסיפורי הפנטסטי של קרת - ואולי

יום רביעי, בוקר

התעוררתי מעלפה
 ברית פריחת הדרים
 אורירת כשמלת כלה
 וכל משב או תנועה
 היו משירים עלי וסביבי
 פתיתי כותרת שמחתם
 עד שנתרציתי, מעלה, קלה
 ונשאבתי לרחוף ההודיה.

ואף על פי כן אינן שלי.

בכל זאת לא למדתי דבר על עצמי. אפלו לא על יכלתי
 להניח אותן מחוץ לשווי משקלי
 כלומר מחוץ לגופי.

אינני רוצה אלא שעלים ישובו ללבב ואור ישטוף את החדר.
 אני אניח להן לכמיהות ללבוש כלולות, לפשוט בשדותי,
 להוליכני, עורת, ימי ולילותי.

אותה שעה שגה האפרסמון בגמתו ערום ושקט מאד,
 עמל ברכוז מטריף וחורש את תפארת עלותו.
 לצדו, דיק עץ השסק שרשיו ותנובתו.
 חפרפרות החצר, רציניות וחרוצות,
 התמידו לחתור במחלותיהן.

השלתי אף אני
 גבה נסכי,
 מניחה
 כבד ראש
 כפות רגלי.

יום רביעי, ערב

כפות רגלי ציתניות היום
 מניחות לכבידה להובילני
 הלוך ובסוס, נושאות
 את משקל ספקותי
 כאלו עפר הייתי או
 אל עפר אשוב.

שמש עצומת עינים
 ותרה באדישות
 לי למסלולה, לעננים.

אינני מתעלמת:
 ידועות לי תכונות החפצים הסובבים אותי, אפלו
 מסלולם.

אף על פי כן אני מעדיפה לרחף
 ולהצביע רק על מה שממש נחוץ לי:
 כוכב לכת אחד. רחוק ואחר.

שוב אני מתבוננת בו, אורירי ושקוף, מערטל כמו שהוא -
 תפוח הגעגוע, המחלט, הידוע. שקסם. שנטעם.
 הנה יתחוללו בי חקי יקומו: קלות; ודאות; ודאות;

עד אור שחר רפה
 יפר נצחיות לילית
 ויפציע.

יום רביעי, אחר הצהריים

בימים אפורים של אין שמש, אין גשם, אני
 נכנעת לכבד ולדחיסות ודוחקת כמיהותי לפנת החדר.
 כשהן מצטופפות שם זו לצד זו, אני יכולה להתבונן בן
 ארכות, אולי אבחין בנסבות קיומן. אני מנסה לרשום:
 כמה כמיהות נסלחות, ספוגיות כפסות עננים;
 כמה קשות, מצלקות כמאבנים;
 ואחת חדשה אדמה, רוטטת,
 מפרפרת טריה ונוטפת.

בכל זאת אינני יודעת אותן. כלומר כיצד להכיל אותן
 עכשיו שהן ממספרות, נושאות סימני זהותן, או
 כמו לדעת ששלי הן, כלן כפי שהן,

בולסלאב לשמיאן

1937-1877

נערה



תְּרִיסֵר אַחִים חוֹלְמֵי-חֵלוֹם, בְּחֵנוּ חוֹמָה מִצַּד הַמְּשָׁאֵלוֹת,
מַעֲבֵר לַחוֹמָה הַתִּיפָח קוֹל, קוֹל נַעֲרָה אוֹבֵד בְּמִצּוֹלוֹת.

הֵם אֶהְבוּ אֶת גּוֹן הַקּוֹל, וְאֶת הַמְּחַשְׁבָה עַל אוֹדוֹת הַנַּעֲרָה,
הֵיוּ מִנְחָשִׁים צוֹרֵת שְׁפִתֶיהָ, מִצְלִיל הַשִּׁיר הָאוֹבֵד בְּצַעֲרָה...

אָמְרוּ: "בּוֹכָה, מִשְׁמַע קִימָת! - וְלֹא הוֹסִיפוּ דְבוּרִים,
צוֹרֵת צֶלֶב הַתּוֹו עַל מְלֵא תֵבֶל - אִזִּי תֵבֶל שְׁקָעָה בְּהַרְהוּרִים...

אֲחִזּוּ קוֹרְנָסִים בְּאִגְרוֹף נִקְשָׁה, בְּחוֹמָה הִלְמוּ בְּכָל מֵאֲדָם!
וְלִילָה סוּמָא אִזִּי לֹא יָדַע, מִיְהוּ קוֹרְנָס וּמִי אָדָם?

"הוּ, נִשְׁבֵּר מֵהַר הַצּוֹר הַקָּר, טָרַם מוֹת בְּחִלְדָה יַעֲטָרָה!
כִּה, הוֹלֵם בְּחוֹמָה, הָאֵחַ הַשְּׁנַיִם-עֶשֶׂר לְשָׂאֵר אֲחָיו קָרָא.

אֶךְ לְרִיק הָיָה כָּל עֲמֵלָם, לְרִיק אֲמוּץ זְרוּעוֹת מִשְׁתַּרְגוֹת!
גּוֹפֵם הַסְּגִירוּ בִּיד חֵלוֹם, חֵלוֹם זֶה, הַמִּפְתָּה עַד כְּלוֹת!

נִשְׁבְּרִים חֲזוֹת, חוֹרֶקֶת עֵצָם, כְּפוֹת מִתְפוֹרְרוֹת, מִחוּרֵי פָּנִים...
וְכֵלָם מֵתוּ בְּאוֹתוֹ הַיּוֹם, כָּלֵם שְׁקָעוּ בְּאוֹתוֹ לַיִל נִצְחִים!

אֶךְ צִלְלֵי הַמֵּתִים - אֵלֵי שְׁלִי! - לֹא הִרְפוּ מִן הַקּוֹרְנָסִים!
רַק זְמַן אַחַר זֶרֶם-חוֹלֶף - וְרַק לְקוֹרְנָס צִלְלִים אַחֲרֵים...

רוֹעֵם קְדִימָה! רוֹעֵם אַחֲרָי! עִם כָּל מִכָּה הַרְעַם נָס!
וְלִילָה סוּמָא אִזִּי לֹא יָדַע, מִי כָּאֵן צֵל וּמִי קוֹרְנָס?

"הוּ, נִשְׁבֵּר מֵהַר הַצּוֹר הַקָּר, טָרַם מוֹת בְּחִלְדָה יַעֲטָרָה!
כִּה, הוֹלֵם בְּחוֹמָה, הַצֵּל הַשְּׁנַיִם-עֶשֶׂר לְשָׂאֵר הַצִּלְלִים קָרָא.

אֶךְ פִּתַע לְצִלְלִים אֶזֶל הַכֵּת, הַצֵּל בְּאִפְּל לֹא נִלְחַם!
וּמֵתוּ הַצִּלְלִים שְׁנַיִת, כִּי לֹא מֵתִים דִּי לְעוֹלָם...

לְעוֹלָם לֹא דִי, וְלְעוֹלָם לֹא כִּה, כְּמִשְׁאֵלַת גְּסִיט-אָדָם...
הַתִּכֵּן נַעֲלָם - הַעֲקֻבוֹת אֲבָדוּ - וְהַסְּפוּר עַל-אוֹדוֹתָם כְּבָר תָּם!

אֶךְ הַקּוֹרְנָסִים הָאֲמִיצִים - אֵלֵי שְׁלִי! - לֹא בָּל תִּפֹּל לֹא נִכְנַעוּ!
בְּעֵצָם-עֲצָמָם הִלְמוּ בְּחוֹמָה, בְּאֶרֶד שְׁבִתוֹכְכִי-תוֹכֵם רַעְמוּ!

רַעְמוּ בְּאִפְּל, רַעְמוּ בְּהֶקֶב וּבְזַעַת אֲנוּשׁ הַזֵּיעוּ!
וְלִילָה סוּמָא לֹא יָדַע, כְּשִׁקוֹרְנָס אִינּוּ קוֹרְנָס, אִזִּי מִיְהוּ!

"הוּ, נִשְׁבֵּר מֵהַר הַצּוֹר הַקָּר, טָרַם מוֹת בְּחִלְדָה יַעֲטָרָה!
כִּה, הוֹלֵם בְּחוֹמָה, הַקּוֹרְנָס הַשְּׁנַיִם-עֶשֶׂר לְשָׂאֵר אֲחָיו קָרָא.

קָרְסָה הַחוֹמָה, בְּאֶלֶף הַדִּים הַדִּים וְעֲמָקִים עֲרַעְרָה!
אֶךְ מֵאֲחוּרֶיהָ - דְּבַר אִין! אִין גִּפְשׁ חִיָּה, אִין נַעֲרָה!

לֹא עֵינַיִם אוֹ שְׁפִתַיִם! לֹא גוֹרֵל בְּסִבְבָּה פְּרָחִים!
שְׁכֵן הָיָה זֶה קוֹל - רַק קוֹל - לֹא-כְלוּם רַק קוֹל תַּעֲתוּעִים!

לֹא-כְלוּם - רַק בְּכִי וְצַעַר, יִגּוֹן וְאִפְּל, אֲבָדֵן קוֹדֵר!
כִּוְהוּ הָעוֹלָם! עוֹלָם לֹא-טוֹב! מִדּוּעַ אִין עוֹלָם אַחֵר?

לִנְכַח חֵלוֹמוֹת הַשִּׁקָר וְהַשּׂוֹא; לְמוֹל גְּסִים שְׁבוּבוּ דוּמָם
הַקּוֹרְנָסִים הָאֲדִירִים צָנְחוּ בְּטוֹר, תָּם וְנִשְׁלָם כָּל עֲמָלָם.

וְהִיָּתָה אֵימָה שֶׁל דְּמָמוֹת פְּתָאוּם! וְרִיקוֹת בְּרִקִיעִים מְנַגֵּד!
וּמִדּוּעַ לֹזוּ הַרִיקוֹת תִּלְעַג, וְהִיא לָהּ אֵינָה לוֹעֲגָת?

זביגנייב הרברט

1924 - 1998

בסדנה

ברגל קלה
פוסע
מכתם אל כתם
מפרי לפרי
גנן טוב
תומך פרח
במקלון
אדם בשמחה
שמש בתכלת

אחר כך
מישר משקפים
מכין תה
מהמהם
מלטף חתול

כשאלוהים בנה את העולם
קמט את מצחו
חושב חושב חושב
לכן העולם משלם
ואי אפשר לגור בו

עולמו של הציר
לעמת זאת
טוב
ומלא טעיות

העין מהלכת לה
מכתם אל כתם
מפרי לפרי

עין מהמהמת
עין מתיכת
עין נזכרת

עין אומרת אפשר לשאת זאת
לו רק נתן היה להכנס
אל הפנים
המקום בו היה הציר הזה
בלי כנפים

בנעלי בית נגרות
בלי וירגיליוס
עם חתול בכיס
עם המיון טוב-לב
ויד חסרת מודעות
שמתקנת את העולם

1961

סטניסלב גרוכוביאק

1934 - 1976

ארס פואטיקה

שעות עם העט - הן רפואה לפצעים.
אפלו המות רחוק, כפי שהיה בילדות.
חיות הבית ישנות במסירות ליד פפות-רגליה.
ולחבת הנר
קופאת במקומה כמו חרב שמירה.

הבט, מסביב - כסאות, ספרים, פרחים
לובשים חג, מכבדות ומצח
גבוה, והנה - נבל -
עם הפנים לעומת העולם אתה, כמו גלובוס
מול גלובוס.

הנה אתה יודע בבטחון: מאחורי המסך שלך
ישנו רק קיר, פולוניוס* איננו.
הנה אתה מרגיש בטחון: בתוך גאותך
לא התארת גמד, וגם לא חנפן.
הנה אתה בקשי לוחש,
מניח הברות - התשמע: הירח עונה לך בצליל.

שעות עם העט - הן רפואה לפצעים,
הן גם בולמות את הוצרות הפצעים,
ראה הרמת את פיה, להרתיק את העלבון
ביריקה,
ואתה עומד - כאלו ילד -
עם פיות תמוהים.

* דמות מ"המלט" לשקספיר

הנריק גרינברג

1936 -

מדרש

האל הבווד בעבודתו
רק תמשה ימים
וביום השישי הופיע השטן

לכן כה לא יעילות
הדתות והגאלות
לכן כאלה אנחנו

והנהרות הצפרים והעצים
כל-כך חסרי מגן כי השטן
הועיד את האדם
להרס את מה שבנה האל

ונתן לאדם את האש
כדי שיבעיר גהינום על האדמה.

ויסלבה שימבורסקה

1923 -

שלוש המלים המוזרות ביותר

כשאני אומרת את המלה עתיד,
ההברה הראשונה נסוגה כבר אל העבר.

כשאני אומרת את המלה שקט,
אני הורסת אותה.

כשאני אומרת את המלה כלום,
אני יוצרת משהו, שלא מתקיים בשום אי-קיום.

מפולנית: יעקב בסר

דין וחשבון של המאה

שירת פולין היום

יעקב בסר משוחח עם: רפי וייכרט, גיורא לשם, גבריאל מוקד

הציור, המוסיקה והשירה. כלומר אם מישהו רוצה לראות איך אפשר לכתוב שירה גדולה, הוא יכול למצוא דוגמה מובהקת בשירת פולין. הדברים האלו מושכים, גם את הקהל הרחב יותר וגם את הקבוצה של היוצרים, הציירים, האמנים, של מי שקרויים האינטלקטואלים.

ג.ל.: אני הייתי רוצה לפרק במידה מסוימת את המונח "התקבלות" לכמה מונחי משנה ואוכלוסיות משנה. אם התקבלות היא מלה שוות ערך לפופולריות, אזי השירה הפולנית מקובלת בציבור שקורא שירה. האם מבקרי השירה, או המשוררים שכותבים כיום שירה מודעים לעובדה שפה שירה פולנית אהובה על הקהל הרחב? התשובה היא: לא. כיוון שיש איזושהי אינרציה בתוך אוכלוסיית הכותבים, ואני מדבר עכשיו בהכללה, השירה האנגלוסקסית עדיין דומיננטית. יתכן שהדומיננטה הזאת מצויה בירידה, והקהל הרחב יותר של קוראי השירה נוהה כיום יותר אחרי השירה הפולנית, מאשר האנגלוסקסית. הדבר השני שמעניין הוא שהשירה הפולנית, ואני שוב מכליל ומתכוון לתקופה הקומוניסטית ולאחריה, מצטיינת במשחק דק מאוד של הדברים שקהל מבין והצנזור אינו יכול לפסול. כלומר, מתנהל משחק שבו המשורר מגלגל את דבריו לקוד, הקוד יכול להיות דימוי, או אירוע היסטורי, או רפרנס ספרותי, או הידברות בין משוררים בתוך השירה. לולא הבוטות של העניין הייתי אומר שהשירה הפולנית במידה רבה קיימת ב"קריצות" חתרניות. הציבור הישראלי - שקרא שנים רבות שירה שבה חירות הדיבור הגיעה עד לידי סתמיות

השמונים והתשעים. התופעה היא מדהימה משום שמדובר בהתקבלות מאוד רחבה של משוררים מודרניים שפרסמו בעיקר סביב מלחמת העולם השנייה ולאחריה, אם נזכיר שמות: מילוש, שימבורסקה, הרברט ואחרים על-ידי קהל של קוראים צעירים, אשר בחלקם הגדול הם ילדי הארץ. אני תולה את ההתקבלות המדהימה הזאת בשתי סיבות מרכזיות. הראשונה היא, שמדובר בשירה גדולה, אולי השירה החשובה ביותר שנכתבת בעולם במחצית השנייה של המאה. העובדה שמילוש ושימבורסקה קיבלו פרסי נובל בהפרש של פחות מעשרים שנה זו דוגמה טובה, אם כי סמלית לגדולתה של השירה הזאת. מדובר בשירה מרכזית שיש לה קריטריונים מאוד רציניים של אסתטיקה, של טיפול בבעיות מוסר, של קודים פוליטיים ותרבותיים. אם הקהל מחפש שירה טובה, אז שם היא נמצאת. יוסיף ברודסקי עצמו אמר, שכולם צריכים ללמוד פולנית כי השירה החשובה נכתבת שם, ואי אפשר להאשים אותו בזה שלא היה פטריוט של השירה הרוסית.

י.ב.: הוא היה אחד המתרגמים המובהקים של שירת פולין לרוסית וגם לאנגלית.

ר.ו.: נכון, ואחד ממעריציו של צ'סלב מילוש. הדבר השני הוא שאני חושב שהשירה הזאת נתנת לאינטלקטואלים ישראלים, ובתוכם למשוררים וליוצרים אפשרויות שהשירה העברית הולכת ומתרחקת מהן. אפשרויות בתחומים כמו אסתטיקה, כתיבה של שירה חילונית עם רקע דתי, שיחה עם רבי-האמנים הגדולים של העבר בתחומי

י.ב.: אנחנו ננסה לבדוק, על-פי תורת ההתקבלות, איך מתקבלת שירת פולין בקרב קוראי השירה בישראל, לעומת שירות אחרות בעלות פוטנציאל דומה מבחינה תרבותית, כמו אלה הנכתבות בגרמניה, בצרפת, ובאנגליה. אפשר, לדעתי להניח, וזה גם הנושא לדיון, שקיימת כאן איזושהי דיילמה, לפחות תופעה תמוהה, שדווקא בישראל - המאוכלסת ברובה המכריע ביהודים, מתוכם חלק ניכר שיש להם נגיעה כזאת או אחרת לפולין ולסביבתה, משמע גם מגע טראומטי ואלים עם גרמניה, (האמרה הנפוצה היא שפולין היא למעשה בית-הקברות הגדול ביותר של יהדות העולם) - שירת פולין מתקבלת באהדה רבה.

הערה נוספת: לא רק צעירי המשוררים תורגמו ולא רק משוררי דור הביניים אלא גם מיצקיביץ' וסלובצקי מהקלאסיקה, וטובים וגלצ'ינסקי מהמודרנה. ולא רק המשוררים העכשוויים, אלא גם המשוררים הקומוניסטים כמו ולדיסלב ברונגיבסקי (שישב גם בירושלים, ויש לו אנב, מחזור שירים נפלא על העיר) תורגמו לעברית. זאת אומרת, השירה הפולנית מאז ומתמיד וללא הפסקה, וכעת יותר מתמיד, מלווה את ארצי ואת שוחרי השירה בישראל, וכל-כך למה?

ר.ו.: אני חושב שצריך להבחין בין הגלים הקודמים של התקבלות השירה הפולנית על-ידי הדור שקדם למדינה וגם על-ידי הדור שבא מפולין בשנות החמישים והשישים והיו לו סנטימנטים גדולים לשירה הזאת - ומבחינתו קריאה בתרגומי טובים ומיצקיביץ' היא המשך של מסורת אהבת השירה הפולנית - לבין הדורות החדשים של שנות

אחד: השפעה גדולה של הרומנטיקה הנבואית והמטאפיזית על דורו של ביאליק. שניים: השפעת האוונגרד הראשון, הסלבי הרוסי והפולני על דורם של אלתרמן, שלונסקי ואחרים. שלוש: העובדה שבמחצית השנייה של המאה אין אותם הענקים של המודרניזם הפורמטיבי שהיו במחצית הראשונה של המאה ואילו בפולין, בארץ ובארצות אמריקה הלטינית מציינת המחצית השנייה של המאה עליה סמנטית, חווייתית, צורנית. אם נחזור להתקבלות, הרי שיש הרגשה רעננה, כלומר שיש כוחות יוצרים והבעיה היא במידה רבה בעיית תרגום. כאן המקום לציין שלמשוררים תפקיד חשוב ביותר בכך. קשה לחזור על הגם של תרגום שירת רוסייה, אבל ישנם כמה מתרגמים טובים מאוד (כמה מהם יושבים בחדר הזה). אני שם כאן דגש על איזו ברית אובייקטיבית של איכויות קיימות.

י.ב.: אני רוצה להעלות שתי נקודות לדיון לגבי השירה הדומיננטית המשפיעה עד לשנות השלושים של המאה הנוכחית. אני חושב שלא נבדקה עדיין במדה מספקת השפעתם של בלוק, מיאקובסקי, ייסנין, אחמטובה, של מנדלשטאם, ומאוחר יותר של פסטרנאק.

ג.ל.: וצוטייבה...

י.ב.: מארינה צוטייבה כמובן, לצדה של אחמטובה או להיפך, קבוצת משוררים שלעניות דעתי לא היתה כדוגמתה בעולם כולו. איני יודע, למי - לקבוצה הרוסית או לאנגלוסקסית - היתה השפעה רבה יותר על שירת העולם, על המודרנה. לרוסים היתה מגבלה משום שהם עבדו על-פי המתכונת הסלאבית הידועה, אני לא רוצה להיכנס עכשיו למגבלות וליתרונות של המוסיקליות הזו ושל המתכונת הזו. נקודה נוספת שהייתי מבקש להתייחס אליה היא העובדה שהשירה הרוסית בראשית המאה השפיעה טוטאלית על השירה ועל משוררים בודדים, אי אפשר לתאר את שלונסקי, אלתרמן, פן, לאה גולדברג, אבות ישורון, חלפי, רחל ורבים אחרים, בלעדיה.

ר.ו.: ואת זוסמן,

ג.ל.: ואפילו לא את אבידן וסיון ודור...

י.ב.: סיון לא. אבל דור מושפע מ"לקוט שירת רוסייה", ואבידן הוא אחד האפיגונים האחרונים של פן, אלתרמן ואחרים, מבחינת המצלול שלו. לעומת זאת, שירת פולין פופולרית ונפלאה וקלה לחיקוי, אין שם בעיה של חריזה, של מטריקה מדודה, המצלול והפרוודיה פתוחים, אך אין מחקים את שירת פולין. את מה כן מחקים? את

ואחרים על אלתרמן ושלונסקי (אולי דרך כל מיני ממסדי ביניים)? דבר זה טעון מחקר יסודי: כלומר, הגל של הרומנטיקה הנבואית הגדולה, תפישת המשורר כנביא, מיצקביץ' מול ביאליק, אבל גם השפעת האוונגרד, של המודרניזם הסלבי הגדול, השפעה, לא רק של המודרניזם הרוסי אלא גם של המודרניזם הפולני, בעיקר טובים. כאמור, זה טעון בדיקה.

אין ספק שהשירה המודרניסטית האירופית הדומיננטית הגדולה כיום היא הפולנית



זביגניב הרברט

(שפה של ארבעים מיליון איש, של עם קטן גדול, או עם גדול קטן), בהשוואה לגרמנית, לצרפתית ואפילו לרוסית. במחצית הראשונה של המאה, המודרניסטים הגדולים בנוסף לרילקה ולסן ג'וז' פרס היו אנגלים ואמריקאים ידועי שם, כמו פאונד, אליוט, אודן, סטיבנס ורבים אחרים. לעומת זאת במחצית השנייה של המאה העשרים, השירה הנכתבת בלשון האנגלית (למרות קיום משוררים חשובים ביותר כמו גינזברג, יוז, אשברי והיני), היא לא באותה דרגת ראשוניות מוחלטת כפי שזה היה בדור המייסדים המודרניסטים. כמו כן, ישנה תופעה בו זמנית, שבכמה ארצות מאוד התחזקו ספרויות מודרניסטיות מאוחרות, שלא לדבר על פוסט מודרניסטיות. זה קורה גם בסיפורת, למשל אין לי ספק שבמחצית השנייה של המאה, הדומיננטה עברה במידה רבה לארצות אמריקה הלטינית. כאן ניתן למצוא את הדמיון בין השירה הפולנית לשירה העברית: ברנסנס של השירה במחצית השנייה של המאה; יש משוררים מעולים במיוחד בשירה הפולנית וכדאי להזכיר גם את רוז'ביץ' וגם את הרברט. שתי השפות, הפולנית והעברית אינן שפות נפוצות, לעברית יש אמנם יתרון היותה שפת הביבליה, שפה קלאסית, לפולנית יש יותר קוראים, אך שתיהן סובלות ממחסום התרגום. עד כה מנתי שלושה נדבכים:

הדיבור - מוצא את עצמו צמא בבלי דעת לשירה שמחייבת זהירות בקריאה. זוהי שירה שיש בה רזין רזון, שירה שהיא רב-שכבתית, כאשר בין היתר, הקוד הפוליטי שבעצם זהה לתודעות ההיסטוריות, בגלל אותן חוויות עצמן, מוצא אוזן קשבת בקהל הישראלי. הדבר השלישי, ה"קריצות" החתרניות כלפי השלטון, הצנזור, הקהל, נפגשות באופן מאוד מתמיה בקהל הצעיר האמון על תיאוריות פוסט-מודרניות שמדברות על החתרנות של הטקסט, גם אם ברמה הרבה יותר שטחית, כלומר, בתת-מודע מתרחשת קריאה שמתאימה למיליה שאמנם מתנסח אחרת, אבל מוצא בשירה הפולנית דוגמה מושלמת.

י.ב.: אולי כדאי לבדוק את ההערה של גיורא: האם באמת השירה האנגלוסקסית היא עדיין הדומיננטית בארץ, מפני שאם כן, הסיבה כנראה נעוצה במבקרים, בחוקרים אשר עדיין חוקרים את השירה האנגלוסקסית, ולא דווקא בקהל שכבר קורא את השירה הפולנית.

ג.מ.: אני חושב שביחסים בין לשון, תרבות, ספרות ושירה עברית לבין שירה פולנית ישנם כמה ממדים, ומכיוון שכבר דיברו על ההתקבלות, אז אני אדבר יותר על היחסים האובייקטיביים בין הספרויות. כדאי לזכור, שהשירה העברית-החילונית-החדשה התפתחה בהתחלה בצל השירה הגרמנית, אבל עברה בהדרגה, במרוצת המאה התשע-עשרה לתחום השפעתן של השירות הסלביות, בעיקר הפולנית והרוסית. אין למשל ספק שגיבוש השילוש המקובל בשעתו של המשוררים ביאליק, טשרניחובסקי ושניאור, הושפע לא רק מפושיקין ולרמונטוב אלא גם מהטריאדה המקודשת של המשוררים הרומנטיים הלאומיים הפולניים: מיצקביץ', סלובצקי, וקראסינסקי. וכפי שהפולנים הוסיפו את קראסינסקי, כך אנחנו ראינו את עצמנו מחיבים להוסיף את שניאור. מצד שני, היתה גם השפעה תוכנית, מיזוג מאוד חזק של שירה רומנטית עם השלכות מסוימות סוציאליות, וגם מעין השלכות מטאפיזיות לאומיות. מי שקורא את מיצקביץ' וסלובצקי, נאמר את "דואדי" של מיצקביץ' ואת "לילה ונדה" של סלובצקי, מבין עד כמה "מתי מדבר" למשל, ויצירות אחרות של ביאליק, טשרניחובסקי ושניאור מושפעות מהמיזוג הפולני בין רומנטיקה לאומית, רנסנס לאומי, ראיית מצבו הגרוע של העם עם נימות מטאפיזיות עקרוניות יותר. וזה אינו עומד בסתירה לסבל העם היהודי מאנטישמיות באותן הארצות. מצד שני, בשנות העשרים, השלושים, והארבעים נתמשכו השפעות לא רק של שירה רוסית אלא גם של השירה הפולנית. באיזה מידה השפיעו משוררים כמו טובים, לשמיאן



תדיאוש רוז'ביץ'

החברתית באופן לא מסולף, כי אם הוא לא יעשה זאת, הוא גם לא ירד לעומק הקיום מבחינת הממדים האחרים. ואם אודן הוא דמות המופת בתחום (כך לדעתי, לא פאונד ולא אליוט עם כל חשיבותם), אז הייתי אומר שהשירה הפולנית כמעט כולה נתונה בחותמו של אודן. זאת מבחינת הבנת המציאות של המאה העשרים, ולא בהכרח כשירה פוליטית, אם כי היא יותר פוליטית מחטיבות גדולות גם בשירתו של אודן עצמו. אבל, היא "מבינה", ואנחנו מבינים שהם מבינים. למה אני מתכוון? זה דומה למצב שאתה בא לווארשה, ובכל מקרה ולמרות המתחים היהודים-פולנים, הם יודעים יותר מאחרים מה קרה במאה העשרים. וכך גם אנחנו מבינים אותם. לעומת זאת, טיילתי עם קבוצת סטודנטים אמריקאים והם שאלו מדוע בזמן מלחמת העולם השנייה, הסטודנטים הפולנים, או תלמידי התיכון או הסמינרים, לא עשו נגד הגרמנים "סי-טי-אין". והרי זה מעיד על אי הבנה מוחלטת, משום שהגרמנים לא היו מהססים להוציא להורג מיד את כולם, או לשלוח אותם לאושוויץ במקרה הטוב. אבל הפולנים ואנחנו מבינים את העניין. וזה מעניק לברית של השירה הפולנית, התרגומים ממנה והשירה עברית, מידה רבה של אמינות. יש מצב קצת אירוני שעלה גם בביקורו של רוז'ביץ' כאן, שבשירה הפולנית, וכאן אני יכול למנות מספר מדויק, מצויים כמה משוררים מובילים, פחות או יותר באותה דרגה, כל אחד עם סגנונו האישי כמובן. מבחינה זו מתן פרס נובל למילוש ולשימבורסקה עושה במידת-מה עוול לאחרים. לכן רוז'ביץ', איש נפלא, דיבר בכל זאת באופן די ממורמר, שיש כאלו שמשלבים את שירתם בטיפוס לפרסים עולמיים ודווקא משם הם עלולים ליפול. יש שם נבחרת חזקה מאוד. יש לך הרגשה שאתה מצוי, בלי קשר לכלל האומה הפולנית בהכרח, בלבו של עניין. ודבר נוסף שמאוד השפיע עלי הוא הידיעה שהקהילה השירית והספרותית הפולנית זוכרת את יוצריה, אין כמעט יוצרים נשכחים, הם זוכרים היטב כמה דמויות מפתח ויש מונוגרפיות על היוצרים, גם היום כאשר אין ממש תמיכה של המדינה, ואני קצת קינאתי בעניין הזה. זה יכול להוות גם עבורנו לקח. פה כדאי אולי להזכיר ששירת פולין מבחינת הכתיבה, בניגוד לארצות הקומוניסטיות האחרות, חוץ מיוגוסלביה, היתה למעשה כבר משנת '56 די חופשית. היתה אמנם דיקטטורה מדינית, אבל המשורר היה יכול להופיע גם כקתולי וגם כמרקסיסט-דיסידנטי, לא היתה צנזורה סטליניסטית ממש, למרות שהם די התלוננו על-זה. גם אז היו מונוגרפיות נפלאות על אנשי אוונגרד שונים וכו'. יש איו אווירה מקסימה בשירה הפולנית. קודם כל יש כמה וכמה מאסטרים, גם כאלה שלא קיבלו את פרס הנובל. דבר שני: יש מחויבות להבין את המאה, את מה

השטיות האלו, סליחה על הביטוי, כמו הפוסט מודרניסטיות עם הרבה זיונים והרבה מין. את השירה הגדולה אין מחקים, אמנם היא השפיעה על ציבור הקוראים אך לא ישירות, ועל משוררים בודדים.

ר.ו.: רציתי להעיר הערה תמאטית להערתך על ההתקבלות. אני חושב ששירת פולין מדברת לקהלים רחבים מאוד בישראל כיוון שזאת השירה המרכזית באירופה אחרי מלחמת העולם השנייה שעוסקת בבעיות שמטרידות אותנו, בעיות ביוגרפיות. כלומר, המלחמה שריסקה באחת את הישוב היהודי בגלות, ריסקה גם ביוגרפיות רבות של משוררים פולנים. למשל, משורר כמו תדיאוש רוז'ביץ', שהיה בצבא העממי ואחיו נרצח בידי הגסטאפו. כל המשוררים הללו ללא יוצא מן הכלל עוסקים במלחמת העולם השנייה בשירתם בנושא מרכזי, ובתוך הנושא הזה הם עוסקים בשואת היהודים. אין לך משורר אחד, כולל זיגיבסקי הצעיר שכבר נולד אחרי המלחמה, כולל אווה ליפסקה, שלא כתבו שירים מאוד מרכזיים בנושא השואה בכלל וטרגדיית היהודים בפרט. הדבר הזה מאוד חשוב לנו, גם לדור השני וגם לדור השלישי, לילידי הארץ. הם קוראים את הביוגרפיה שלהם ושל הוריהם בתוך השירה הפולנית, תוך שירת מלחמה מעולה. דוגמה מקבילה בלשון הגרמנית היא המשורר פאול צלאן, שעסק בדילמות המרכזיות של יהדות אירופה בתוך כדי המלחמה ולאחריה, באמנות המזוככת והעילית ביותר.

ג.ל.: אני רוצה להעיר הערה על השירה האמריקאית ולנסות להשליך ממנה אל המצב פה. אם אני מחלק את השירה האמריקאית לשני חלקים גסים לחלוטין: עד השנים '45-'44 ולאחריהן, השירה האמריקאית עד השנים '44-'45 ניהלה דיאלוג עם השירה האנגלית בלבד. דלמור שוורץ מנהל דיאלוג עם הסונטות של שקספיר באופן רצוף. כשאני קורא בישופ, לואל, פלאת, מתנהל שם דיאלוג רצוף עם שירת דור הכסף הרוסי בדימויים, במצבים היסטוריים, בניסיון לשעתק אפילו את האקאמיזם הרוסי לתוך השירה האמריקאית. מה זה אומר לגבי השירה הפולנית והעברית? כקורא נתקלתי בשירה הפולנית פעמיים: כקורא עברית שהפולנית איננה זרה לאוזנו. בפעם הראשונה מיצקביץ' בנעורי,

י.ב.: בתרגומו של יוסף ליכטנבאום...

ג.ל.: למשל, "פן טדאוש", היקף הסעודות, כמה אכלו בשירה הפולנית, זה הדהים אותי כנער, ולמרות שזוהי הערה מאוד לא רצינית, היא מיד קובעת יחס במובן של "מה שירה יכולה לעשות". הרחבת האופק אל

האישי אל היומיומי. בשנות החמישים, כששירה היתה תכלית אחרת, זהו גילוי עצום. הקריאה המעמיקה השנייה היתה בשנות השמונים, כשנעשיתי מודע יותר ויותר לשימבורסקה ולרוז'ביץ', גדהמתי לראות שהמשוררים הגדולים הללו מצאו דרך לפתור את אחת הבעיות הגדולות ביותר בשירה המודרנית, בעיית המובנות. אם השירה המודרנית נתקלה במחסום המובנות, כלומר החל משנות העשרים ואילך, אתה צריך התרה, כי היא לא מובנת. פתאום אתה מוצא שירה מודרנית, צלולה, מובנת כמעט בכל רמותיה, ישירה, ללא הסברים. בעיקר אצל שימבורסקה מצאתי נוסחת פלא להפוך שאלות עולם כבדות מאוד ללחן שהוא כמעט עממי, וזהו לדעתי פתרון מבריק. ייתכן שהשירה העברית שמסתבכת בעורף פסיכולוגיזציה מצד אחד ובנטיה לפשטנות גוברת מצד שני, מוצאת כאן באופן בלתי מודע פתרון זמין לדור הבא. כי בעצם, הבעיות שמשורר יצטרך לפתור הן בעיות לשון, של תודעה לאומית - מי הוא, מה הוא, בעיות של תודעת ישיבתו בין מורח למערב, אחת הבעיות של התודעה הפולנית היא האם הם מזרחיים או מערביים.

י.ב.: מבחינתם הם בלב אירופה...

ג.ל.: כן, ואנחנו בלב המזרח התיכון. בעצם מבחינה גיאופוליטית והפסיכולוגית, אנחנו נמצאים באותו מצב עצמו. אז יתכן שיחסי הגומלין האלה אשר נראים מאוד מרוחקים, הם מאוד קרובים.

ג.מ.: אני רוצה להוסיף רק משהו קצר, לגבי התכנים של השירה הפולנית שכאילו לקחה בחשבון את האימרה הידועה של אודן, שמשורר חשוב לא חייב להיות משורר פוליטי, אבל הוא חייב להבין את המציאות

שלמשל אין לנו שום קשר ויש אפילו אנטגוניזם ניכר לקתוליות העממית הרווחת בפולין, שהיא ספוגה נימות אנטישמיות, (למרות מאמציהם של האפיפיור ואחדים מאנשי הכנסייה) יש לנו יחס של זיקה ואהדה לא רק ליוצרים ממוצא יהודי בשירת פולין, אלא גם לרבים וטובים אחרים. אי אפשר להכליל עד הסוף, אולי היה פה ושם סופר שלא היה מאוהבי ישראל, אבל בהשוואה למשל לספרות צרפתית, הגרמנית ואפילו האנגלית, בדרך כלל לאינטליגנציה ולספרות הפולנית יש רקורד פילוסופי והומניסטי. זאת נקודה חשובה, כי יש כאן איזון הדדי. זה לפעמים מביא אותנו גם לאיזה חיצוי פסיכולוגי, מצד אחד ההמון הנבער שעשה למשל את פוגרום קלצה, ומצד שני אישים נפלאים שמהם גם אנחנו לומדים את הבנות המאה, שגילו בנוסף יחס פרו-יהודי, פרו-ישראלי בעליל. יש גם כל מיני פרקים בהיסטוריה היהודית-פולנית, שלא זה



אדם זגייבסקי

המשוררים הפולנים כדומינגטה? לדעתי בריאליזם. למילוש יש למשל שיר, שנקרא "ריאליזם" המספר על זה שהוא נכנס לתוך ציור הולנדי. מדוע ריאליזם? בגלל שהמאה התחילה עם תנועות אמנותיות בשירה כמו אקספרסיוניזם, דאדא, סוריאליזם, פוטוריזם, תנועות שטשטשו באיזה שהוא מקום יחסים בין טוב לרע, בין מוסרי ללא מוסרי, בין מציאות לבין אסתטיקה. המשוררים הפולנים מבינים שהמציאות צריכה לדבר במונחי המציאות, שיש שם מספיק חומר. שימבורסקה כמעט ולא משתמשת במטפורות ובדימויים, ואתה שואל את עצמך מדוע. הנה משורר כמו עמיחי למשל, שהוא בן דורה, הוא איש של דימויים. היא מבינה שדימוי יכול לשקר ולסלף את המציאות, ולכן היא מדברת במונחים ריאליסטים, כמו בשיר המפורסם שלה: "תצלמו הראשון של היטלר". פשוט מתארת את התצלום של היטלר, ומדברת על התינוק הזה שהפך להיות רב המרצחים של המאה. כלומר האופציה היא, כמו שג'וריא אמר, של שירה צלולה, כנה, עם כמה שפחות נתיבים לעבר הסילוף והזיוף. כמוכן גם כתוצאה של המשטר הסטליניסטי, השירה צריכה לדבר על מקומו של האדם אחרי המלחמה ועל חריותיו, והיא לא יכולה להיות יצירה שהיא רק אסתטית.



ויסלבה שימבורסקה

המקום להיכנס אליהם, של תקופות אנטישמיות בקרב הימין הפולני, או המשטר הסטליניסטי. עלינו משפיע החיצוי משום שעם הטובים בספרות הפולנית יש לנו בפירוש ברית מסוימת, ותחושת ברית נגד פאשיזם, נגד לאומנות פראית, נגד כל מיני תופעות מפלצתיות של המאה העשרים, ואפילו אהדה לאומית משותפת. הדיאלוג שאנו מקיימים הוא עם שכבה נאורה מסוימת.

ג.ל.: דומני ששני העמים נמצאים בנקודה היסטורית, שלא היתה דוגמתה לגבי הפולנים מאות בשנים ולגבי היהודים אלפיים שנה. העמידה בפני סיכוי לעתיד חופשי, היכולת לקבוע בעצמם את גורלם. יתכן שהשותפות הזו, ששני העמים אינם זרים זה לזה, עשויה להוליד תחושות לב דומות ואולי כשאלה קוראים את אלה, מדברות התחושות הסמויות מעם לעם, שהנה בפעם הראשונה

שקרה. בפולין קיימת כעצם מעבדה גדולה של חוויות המאה העשרים. בנוסף, יש ערבות הדדית, מין גאווות יחידה. לא זונחים אנשים. למרות שאני משוכנע שגם שם יש תחרותיות, קנאות ויריבויות, הרושם הכללי הוא שהתופעה אינה דומיננטית.

י.ב.: אני מבין שאת זה אתה אומר כאנטיזה לנו...

ג.מ.: במובן מה. יכול להיות שזה לא מוצדק עד הסוף, יכול להיות שאני לא מכיר מספיק את המנגנונים הפנימיים שם, כי אני בא כאורח, למרות שאני אורח שמדבר את השפה, מכיר הרבה סופרים, קורא את כתבי העת שלהם. ישנה איזו גאווה יחידה כוללת ואותה אווירה מוסיפה לקסמו של האוונגארד הפולני.

י.ב.: אולי נתקרב להערה המקדימה שלך לסיכום השיחה הזאת ובאמת נעלה מחדש את הנושא שלא נקרא לו "שירת מלחמת העולם השנייה", ולא נקרא לו "שירת השואה" ושום שם מקפא ומגביל, אלא הייתי אפילו שואל ממך את ההגדרה: "דין וחשבון של המאה". לנסות לבדוק באמצעות השיר מה קרה. השירה היהודית בכל שפה שהיא נכתבת מטפלת בבעיה הזאת כל הזמן כולל היום. אני עומד להוציא במסגרת "עיתון 77" ספר של אשה, דור שני לשואה, שעושה את חשבון הנפש האישי שלה בנושא הזה, ואני יודע (מתוך קריאת שירים של אחרים, גם אני עצמי כותב על-כך) שנושאים כאלו מעסיקים את השירה העברית בחלקה הגדול. אולי זהו סוד הקשר בין שתי האוכלוסיות התרבותיות, הפולנית וזו שלנו.

ר.ו.: לרוז'ביץ' יש שיר שנקרא "עץ", ובשיר הזה הוא מדבר על הפריבילגיה שהיתה למשוררי העבר, כלומר למשוררים שפעלו לפני מלחמת העולם השנייה. הוא מתאר את משוררי העבר המאושרים מתחת לעץ, רקדו כילדים וזימרו כילדים, אחר-כך הוא מתאר את העץ בתקופת המלחמה, העץ שצנח עליו מטר ברזל מוחץ ושהאש שמה לו קץ. השיר מסתיים בפואנטה מצמררת והוא אומר כך: "בלילה חרק עצנו זה, ונתלה ממנו גוף מבוזה" (בתרגום שלי לעברית). הוא מבין בדיוק את החיתוך העמוק בלב המאה, בין כל מה שקדם למלחמה לבין מה שבא אחר-כך. כלומר, המשוררים הפולנים וגם משוררים אחרים, לא יכולים לדבר עוד, לא באותה שפה, לא באותו אוצר דימויים, ואפילו כשמילוש מדבר על טובים, המוסיקליות הסלבתית של טובים והחרוז והמשקל כבר לא תקפים מבחינות מסוימות, אולי אפילו לא מוסריים לדיון בשואה שפירקה, גם את התרבות, גם את התודעה, וגם את הלשון. ובאיזו אופציה בוחרים

אותו כמעט במקור.

ר.ו.: וכדור הזה באמת, אולי "משוגע" המרכזי לדבר הוא דוד וינפלד. יצאו שלושה ספרים של הרברט, שלושה של מילוש וגם ספרי פרוזה למשל, הפרוזה של אידה פינק, שזה כיוון אחר, אבל זה קשור לבעיות השואה והמלחמה שדיברנו עליהן. כלומר אדם שמשקיע את כוחו המרכזי בדיאלוג עם השירה הזאת (ואגב, לא רק עם השירה הזאת. דוד וינפלד גם ערך את האנתולוגיה של השירה העברית בפולין בין שתי מלחמות העולם). מדובר בכמה אנשים שיוצרים את ערוץ התקשורת. בלי האנשים הללו השירה הזאת לא היתה נוכחת בעברית. אני מתאר לעצמי שהאינטלקטואלים היו קוראים אותה בשפות שהם מכירים כמו גרמנית, רוסית, אנגלית ופולנית. אני חייב לציין שרוב הקהל בארץ הקורא פולנית אינו מגיע למשוררים הללו. לדוגמה, אבי שהוא חסיד ענק של מיצקביץ', ושל לשמיאן לא מסוגל לקרוא את מילוש, את רוז'ביץ' ואת שימבורסקה, לא מבחינת שפה, אלא משום שאינו קרוב אליהם, הסרה לו המוסיקליות שהוא היה רגיל אליה, האידיאלים שעליהם צמח. השירה הזאת בהחלט זרה לו, למרות שכשאנחנו יושבים ומשוחחים על התרגומים, הוא רואה שבכל זאת מדובר בשירה גדולה. הנוכחות היא אם כן באמצעות מפעלם של בודדים, וטוב היה לו הוצאות ספרים גדולות היו מתקצבות מתרגמים (לא רק מהשפה הפולנית), שיביאו את האוצרות הגדולים של שלל הלשונות לכאן. תרבות פולין הצטיינה בזה.

ג.מ.: אין לי הרבה מה להוסיף בענייני תרגום. אני חושב שיש מתרגמים יוצאים מהכלל. לדעתי השירה הפולנית, כמו הרוסית, תורגמה ביתר הצלחה לעברית אפילו בדורות שרווחו בהם חריזה או מצלול שאפיינו שירה יותר מסורתית. זאת בניגוד לתרגומים מהשירה הצרפתית, שם היתה בעיה חמורה מאוד: גדולי המשוררים הצרפתיים תורגמו כך שלפעמים תהית, אם הכרת אותם רק בעברית, מדוע הם בעצם ידועים כל-כך ונחשבים כל-כך.

י.ב.: כמו בודלר בתרגומו של אליהו מיטוס.

ג.מ.: כן. בתרגום השירה הפולנית יש מסורת לא רעה בכלל. יכול להיות, שבפני המתרגמים בני הדור הזה, ניצב עוד אתגר לתרגם שירה פולנית קלאסית, קלאסית מבחינת הקושי בתרגום. זאת אולי פעולה רטרואקטיבית. אפילו לגבי הדור של שנות העשרים, תרגומי לשמיאן וטובים, בגלל החריזה ואיזו מין העמקה בתוך הסלאביות, אינם פשוטים. ואני מייחל לכך שתהיה פעולה



יוליאן טובים

לה ביטוי טוב לא פחות מאשר נתנו לה אורי צבי גרינברג, אמיר גלבע ודן פגיס.

י.ב.: ננסה לאפיין את התרגומים, זאת אומרת את השירה הפולנית בתרגום העברי וכיצד היא מתאזרחת, אם אפשר לומר כך, בתוך שירתנו. יש הנחה ששיר מתורגם הופך מבחינה תוכנית וגם לשונית ותרבותית לחלק בלתי נפרד של הספרות המקומית. אולי רפי שהוא מתרגם מוכשר ופורה ואשר תרגם גם שלושה ספרים של שימבורסקה, יתייחס לכך ראשון.

ר.ו.: כיוון שהנחתם אינו מעיד על עיסוק, אני אדבר על התמונה הכללית. שירת פולין היא שירה גדולה המתורגמת לשפות רבות, מקובלת על תרבויות רבות. אחד המשוררים הנערצים על שיימוס הינ? הוא זביגניב הרברט וגם את שימבורסקה הוא מאוד אוהב. גם בשירה האמריקאית, לא רק מפני שמילוש יושב בארצות הברית, המשוררים האלו מקובלים כמשוררים מודרניסטים, מובילים. אני חושב שבשירה העברית - וכאן אני מעיר הערה קצת צינית - מדובר במפעלם של מעטים ומשוגעים לדבר. מי כמוך יודע שלולא בן-ציון תומך שתרגם מחזות ושירה של רוז'ביץ', ויוסף ליכטנבאום שתירגם את מיצקביץ' ואת טובים, הם לא היו מגיעים אל הקוראים. מדובר בשלושת העשורים האחרונים, בשלושה או ארבעה אנשים שמקדישים את חייהם ואת מרצם לתרגום השירה הזאת. חלק מהתרגומים הם יפים וחלקם פחות, גם תרגומי שלי. יש תרגומים שלא עלו בידי, למשל את לשמיאן לא עלה בידי לתרגם באופן מספק, ואת שימבורסקה כן.

י.ב.: לשמיאן לא תורגם לעברית בגלל הקושי, הוא מאוד מדויק ומאוד הרמטי. אי אפשר להעביר אותו בהמשלה, צריך להביא

מזה שנים, אנחנו עומדים בפני שחר חדש (סליחה על הביטוי הבומבסטי). זו תחושת, שאין לה הוכחה טקסטואלית.

ג.מ.: זה נכון. פולין, בפעם הראשונה מזה מאות שנים, לא רק שאיננה תחת כיבוש זר, אלא גם אינה מאוימת. יש איזה פער הומוריסטי בין תחושת הפולנים שהם מצויים בדרמה עליונה, מטאפיזית, אקזיסטנציאלית ופוליטית וכו', לבין המציאות בה הם מצויים פתאום, עם גדול המונה ארבעים מיליון איש, בלי עימותים לאומיים, בלי מתח, בלב אירופה. הגרמנים מופיעים כתיירים נעימים ומחויכים, מכניסי מטבע, ועד שלא יקום איזה ניאוו-סטליניסט נורא ברוסיה, הם בטוחים. כולם מחייכים ופחדים להודות שמצבם טוב, גם מבחינה כלכלית, אולי לא במצב אידיאלי אבל לגמרי לא רע. דומה הדבר אילו אנחנו יצאנו לא רק מהמיתון, אלא מכל איום בטחוני והיינו תחת קרני שמש גלובליזטורית, מין שלום כולל. באמת יש איזו תמורה גדולה בפולין.

ג.ל.: בנקודה ההיסטורית הזו רחשי הלב זהים. כשאנחנו קוראים את עצמנו זה סמוי לנו, כשאנחנו קוראים אותם אנחנו מרגישים את זה אצלם.

ר.ו.: רציתי להעיר לגבי המושג פילוסמיות שגבריאל השתמש בו. כשתדיאוש רוז'ביץ' ביקר כאן באחרונה, ביריד הספרים הבינלאומי, המקום שהכי בער בעצמותיו לראות היה "יר ושם". אחת החוויות המרגשות שהיו לי בחיי היתה ביקורי שם איתו. אולי יש לו שורשים יהודיים שהוא מסווה אותם, אבל הוא לא מסווה אותם בשירתו. בשיריו יש עיסוק מתמיד בחוויות הטראומטיות שעברו היהודים בשואה. אני אוכיר כאן את השיר על הילד היהודי חזקל שנרצח על-ידי הגרמנים, ואת השיר על הילדה היהודיה שיצאה אחרי המלחמה והסתנוורה מהשמם, ובעיקר, הוא הזכיר לי ב"יר ושם" שיר מאוד מרגש שלו שנקרא "צמה קטנה", הוא כתב אותו בעקבות ביקורו האחד והיחיד באושוויץ ב-1948, על צמה של ילדה יהודיה שאיש כבר לא ימשוך בה בכיתה מאחור, משום שהגרמנים רצחו אותה. הנימה הזאת עוברת אצל כל המשוררים, יהודים ולא יהודים, הם כולם עברו את אותה חוויה. גם שימבורסקה מקדישה מקום מרכזי לשואת היהודים ולדיון בגרמניה - האם יש גרמניה אחרת אחרי המלחמה, איזה סוג של גרמניה, מה הם היחסים שאמורים להיות. היא מפרסמת בפולין הסטליניסטית את השיר "עדיין", על הקרונות הדחוסים ביהודיים שנוסעים בלילה למחנה ההשמדה, והיהודים צועקים את השמות: יצחק ודוד, והיא שומעת אותם בלילה. זה בעצם הקול של המצפון הפולני, ששמע את הטרגדיה ונתן

וואני מצטט מהזיכרון: טוב שאתה שוכב, טוב שאינך רואה, טוב שאינך שומע, אבל הכי טוב שאין לך הכוח. כל אחד כמוכח הבין, למי מכוונים הדברים. עוד משפט אחד בהקשר לטובים: הוא אחד המשוררים שחסרים עדיין בארון הספרים העברי שלנו. מלבד תרגומים פה ושם, הוא טרם תורגם גם כמותית, כראוי למשורר בעל שיעור קומה כקומתו. אני מקווה שיימצא מתרגם לשיריו, כי הוא בהחלט משורר מאוד מאוד מורכב ובעל חשיבות היסטורית לגבי שירת פולין, לגבי שירת אירופה וגם לגבי השירה העברית. אני מודה לכולכם, תודה רבה.

הצדיקים, כפתרון תרגומי. אפשר להתווכח על פתרון כזה. על-כל פנים, מן הדין שמתרגם טוב יפעיל את תבונתו שלו מול תבונתו של המשורר, כלומר מתרגם טוב הופך להיות חכם כמשוררו.

י.ב.: הערה אחרונה לסיום. דיברנו על השירה הפולנית שהשתקה בתקופה הסטליניסטית. אני נזכר בשיר קצר מאוד של טובים, מעין אפיגרמה, שימו לב לתאריך: 23.12.53. סטלין מת אמנם ב-8.3.53, אך התקופה היתה עדיין תקופה מאוד סטליניסטית. חרושצ'וב עדיין לא הופיע ומלינקוב ובריה שלטו בקרמלין. טובים כותב



אווה ליפסקה

אווה ליפסקה

-1945

לפי שעון הפרחים של לינאוס

קראתי מכתבים פתוחים ומישורים פתוחים.

ליד דלתות סגורות
פתחתי עיני.

ראיתי אנשים נסגרים.
נטרקים בתוך עצמם.
סגורים עד כדי חרשות.
אלמים.

ראיתי אנשים סגורים.

לפי שעון הפרחים של לינאוס
השעה היתה אולי חמש אחר-הצהריים.

אולם ראיתי גם
צפרן חתול
שבשעה תשע בבקר
לפי שעון הפרחים של לינאוס
נסגר בתוך עצמו
עד מות.

מפולנית: רפי וייכרט

קארולוס לינאוס - (1778-1707), בוטנאי וחוקר שבדי, היה הראשון שהתווה עקרונות להגדרת מקורותיהם, זניהם ושמותיהם של אורגניזמים.

לפי שעון הפרחים של לינאוס
צפרן החתול נפתח בשעה תשע.
בארבע לפנות בקר העלש התכל.
בשבע בערב נסגר הפרג.

ראיתי אנשים פתוחים
פיהם
לשאפת אויר
אחרונה.

ראיתי אנשים פתוחים.

עם לב פתוח ופצע פתוח.
עם זרועות פתוחות.
סגורים בחבוק.

האזנתי לאנשים
שדברו בפתיחות
אך בשפתים סגורות.

לפי שעון הפרחים של לינאוס
השעה היתה אולי שלש לפנות בקר.

ראיתי אנשים עומדים
לפני תהום נפתחת.

רטרואקטיבית מסוימת. אני חושב שרפי תרגם מאוד יפה כמה משירי טובים ולשמאן וקראתי עוד תרגומים טובים. זו משימה גדולה - למשל להוציא כרך של שירי ולשמאן או מיצקביץ' ועוד.

ג.ל.: מאחר שאיני מתרגם מהשירה הפולנית, הייתי רוצה להעיר משהו מזווית הראיה של עורך, כי ישבתי ליד ספרים אחדים כעוזר, כשוליה, ובדברים אחדים אני מסוגל להבחין, כי אני שומע אותם. אם נתרכו ברוז'ביץ' שכבר הוזכר, או זגייבסקי, אז נכון שהחרוז כבר חסר, וזה מקל במידה מסוימת על התרגום ובמידה מסוימת מקשה, אבל כל מי שיש לו אוזן יכול להבחין בדייקנות שבאורך הטור המשתנה, כלומר אין טור שרירותי מבחינת הארטיקולציה שלו. מכיוון ששתי השפות שונות בנשימתן, זה מחייב דייקנות גדולה מאוד של המתרגם, והערכת הזרימה.

הדבר השני הוא שמאחר שהמשוררים שאנו עוסקים בהם חכמים במיוחד, חלק מהאמירה השירית היא אפיגרמטית במהותה, כלומר המשפט מכיל פצת זמן קטנה שאסור למתרגם לפספס אותה. לפעמים, דווקא התנ"ך שבנוי בצורה אפיגרמטית עוזר למתרגם לפתור בעיות. הדבר השלישי הוא המקורות המשותפים, בעיקרו של דבר התנ"ך וגם הקבלה מסוימת למיסטיקה הנוצרית, ואוצר של חוויות ארוטיות משותפות בלשון העברית והפולנית. אצל שימבורסקה, בשיר שעורך סטיסטיקה קומית אירונית של העולם היא אומרת שמתוך מאה אנשים כך וכך הם כאלה וכאלה וכאלה, והיא מציינת שלושים וחמישה צדיקים. בלי לברר עם שימבורסקה למה היא התכוונה, רפי בחר ב"לו חסר אחד"

מצד זה עמוס לויתן

מוספים, ספרים, ארועים

היה היה כיבוש נאור

כתיבה היסטורית מצטיינת בין השאר בשני מאפיינים, סיפור מעשה ארוך ומסקנות קצרות למדי, הניתנות לתמצות בשתיים שלוש שורות. אני זוכר שאחד ממורי בלימודי ההיסטוריה הכללית, פרופסור שלמה לוי, שלימד את תולדות הכנסייה בימי הביניים, הנחה אותנו לכתוב סיכומים קצרים ביותר לעבודות שהגשנו לו. מי שהסיכום שלו - ה-summum בלשוננו הלטינית - יעלה על שלושים שורות, אמר, עבודתו תיפסל. ובאמת נוכחתי לדעת שאין שום קושי במקצוע הזה לכתוב סיכומים קצרים למדי בלי לפגוע בשלמות הרעיונית של העבודה. ההיסטוריה, כמדומני, היא דיסציפלינה אינדוקטיבית, המתקדמת מן הפרט אל הכלל, למעשה מהרבה מאוד פרטים אל כללים אחדים לא מרובים ביותר, כאשר המסמכים, הסיפורים, האנקדוטות, היומנים, המכתבים, העדויות, הרכילויות וכדומה הם אוסף ההוכחות האינסופי כמעט, המצטברות זו על גבי זו לפירמידה נישאה, שבראשה, כאמור, אבן אחת, או מסקנה אחת קצרה (וגם טריוויאלית לפעמים).

כשסיימתי תואר ראשון במקצוע זה לא המשכתי בו. אני מודה כי לא התאים לאופיי, כי אין לי סבלנות לפעמים לכל אותם פרטי פרטים וסיפורי סיפורים ביצירה ההיסטורית (אני מבכר על פניהם, אם כבר, את הבדיון הספרותי - על כך להלן); העדפתי להמשיך בלימודי פילוסופיה, מקצוע דדוקטיבי במהותו, המתקדם מן העקרונות והכללים אל הפרטים, שאינם כל כך מרובים ובדרך כלל הם רק אילוסטרציות.

"ימי הכלניות" מאת תום שגב על "ארץ ישראל בתקופת המנדט" (כתר, 1999, 568 עמ') הוא אכן ספר היסטוריה (עם דגש חזק על ה-story) רב-כמות, שהוא חגיגה לאוהבי מעשיות וסיפורים, ונטל על קוראים חסרי סבלנות כמוני, שרוחם קצרה לדעת מה המשמעות של כל זה.

הספר, באמת, לא רק משופע בפרטים (חמישית ממנו, מעל מאה עמודים, הן הערות, מפתחות ומקורות) אלא גם כתוב כרומן היסטורי של ממש, עם גיבורים, עלילות, אפיונים פסיכולוגיים ואנקדוטות לרוב. את שלושת חלקי הספר, למשל, מקדימים דברים על ומאת ג'יין לנקסטר אחת, כמו הדברים הבאים בתחילת החלק הראשון "אשליה" (1917-1927) שלא הייתי מופתע לקרוא אותם, למשל, כמוטו ברומן של אגאתה כריסטי: "ג'יין לנקסטר היתה אשה משונה. אנגליה, נוצריה, ערירית, היא התגוררה בשכונת ארנונה שבדרום ירושלים. איש לא ידע מדוע באה. רק זאת ידעו עליה כולם: מיס לנקסטר אהבה את ארץ ישראל. אחת לשנה היתה יוצאת אל הרי יהודה וטומנת באדמתם בצלים של גרקיסיים, פקעות של רקפות וזרעים של כלניות" (עמ' 17). אני מניח שמי שיקרא את כל חמש מאות עמודי הספר עד תומם, יבין גם מדוע שובצה כאן ג'יין לנקסטר ולא יזו מטרנה, אבל האמנם הבנה זו כל כך חשובה?

גם הפרק הראשון של החלק הראשון (חליל אל-סכאכני מקבל אורח) נפתח יותר כרומן היסטורי מאשר כספר היסטוריה מקובל:

"באשמורת הבוקר הראשונה של יום רביעי 28 בנובמבר 1917, דפק מישוהו על שער ביתו של ח'ליל אל-סכאכני וסיבך אותו בצרה גדולה, כמעט עד עמוד התליה. סכאכני היה מחנך ידוע וסופר ערבי נוצרי, הוא התגורר ממערב לעיר העתיקה בירושלים, לא הרחק מהחומה המקיפה אותה. באותו לילה התקשה להירדם, הוא התהפך מצד אל צד ואחר כך קם, הדליק את המנורה והתקין את הנרגילה... עם אור ראשון הלך סכאכני למלא לו את האמבט ואז שמע את הדפיקות בשער. הוא ירד לפתוח ואז מצא לפניו את אלתר לוי, סוכן ביטוח יהודי שהכיר, שביקש ממנו רשות להסתתר בביתו".

אלתר לוי היה יהודי אמריקאי שעם כניסת ארצות הברית למלחמת העולם הראשונה

היה צפוי לגירוש בידי התורכים, ביקש מקלט בביתו של סכאכני, שגם העניק לו אותו חרף הסכנה שבדבר. ח'ליל אל-סכאכני ואלתר לוי, הם שניים מגיבורי הספר שדרך עיניהם מתאר שגב, בהמשך, פרקים אחדים מן ההיסטוריה של תקופת המנדט.

גם כתיבתו ההיסטורית גופה של שגב, רוויה כל כך פרטים, עדויות, תזכירים, אפיונים, ניתוחים פסיכולוגיים וכדומה, עד שמרוב עצים לא תמיד רואים את היער, ומהטקסט עצמו, ללא הקדמה או סיכום של המחבר, קשה לדעת מהי השורה התחתונה של דבריו. הפרק על הצהרת בלפור למשל (הסכם עם היהדות) נפתח בשורות הבאות:

"הבריטים נכנסו אל הארץ כדי להכות את התורכים; הם נשאו בה כדי שהצרפתים לא ייקחו אותה והם מסרו אותה לתנועה הציונית מפני שאהבו את היהודים ותיעבו אותם, העריצו אותם ובוזו להם, ובעיקר מפני שחששו מהם... זה היה גם סיפורה של הצהרת בלפור: לא אינטרס מדיני או צבאי הוליד אותה כי אם דעות קדומות, אמונות שבלב, ואחיות עיניים. הם היו נוצרים, ציונים, ורבים מהם גם אנטישמים" (עמ' 35).

אני תוהה איך כל כך הרבה סתירות מתיישבות אלה עם אלה: הם גם "אהבו" וגם "תיעבו" את היהודים; גם "העריצו" אותם וגם "בוזו" להם; גם היו "ציונים" וגם "אנטישמים", וכדומה. האמנם כל אלה יחד יכולים לפעול למען אותה תוצאה, הצהרת בלפור, או להסביר אותה?

מיני סתירות כאלה שזורות גם בהמשך. על לוי ג'ורג', שר בממשלה הבריטית באותה תקופה, נאמר במקום אחד כי "היה מאותם אנגלים שגדלו על התנ"ך, ששיבת ציון היתה מעוגנת בעומק אמונתו הדתית" (עמ' 37) ואילו עמוד לאחר מכן נאמר, כי "ללוי ג'ורג' לא היה כל עניין ביהודים, לא בעברם ולא בעתידם, כי תיעב את היהודים וגם השש מהם". (אגב, הפועל "תיעב" בספר זה מזיע מרוב שימוש).

אך לכל דור יש כלנית וזמר.
אשרי האיש אם בין סופות ורעם
פרחה הכלנית לו, לו רק פעם.
כלניות,
כלניות,
כלניות אדמדמות אדמוניות.

אם אני צריך להוסיף מסקנה משלי
למסקנותיו של שגב הרי אומר כך: הכיבוש
הבריטי, כפי שעולה מן הספר, היה כיבוש
גאור (וזה בהחלט ייתכן). בניגוד לשם הרע
שיצא לקולוניאליזם בעולם, היה בו, לפחות
בדוגמה של המנדט הבריטי בארץ ישראל
(ולפחות ביחס ליהודים) פן חיובי מתקדם
ומלבב. ואולי זה אומר משהו על
הקולוניאליזם גם במקומות אחרים?

כתיבה ספרותית וכתובה היסטורית

באופן מקרי לגמרי הספר הבא שעיינתי בו
אחרי ספרו של שגב היה "אדרת לבנימין"
כרך א', ספר היובל לבנימין הרשב, הלא
הוא פרופסור בנימין הורושובסקי וכן
המשורר גבי דניאל (הוצאת המכון הישראלי
לפואטיקה וסמיולוגיה, אוניברסיטת ת"א,
הקיבוץ המאוחד 1999) ובו אוסף מאמרים
מאת חוקרים ועמיתים "שכולם יצאו מתחת
לאדרתו של בנימין" במלאת חמישים שנה
לפעילותו המדעית ושבעים שנה לו עצמו.

אחד המאמרים בספר "כתיבה ספרותית
וכתיבה היסטורית" מאת מנחם ברניקר (עמ'
223-243) מתקשר לדברי למעלה על ספרו
של תום שגב "ימי הכלניות". ברניקר
מתחקה אחר הגישות השונות לשני סוגי
הכתיבה הספרותית וההיסטורית לאורך
ההיסטוריה האנושית. ההבחנה הקלאסית-
המסורתית נעשתה בידי אריסטו שקבע כי
"ההיסטוריון מתאר דברים שקרו, ואילו
המשורר (או הסופר) מתאר דברים שעשויים
היו לקרות". אריסטו לא רק הגדיר לכל אחת
מן הכתיבות את תחומה, אלא גם רומם את
הספרות על פני ההיסטוריה. דווקא מפני
שבניגוד להיסטוריה אין לספרות עניין ישיר
באמת (העובדות), אלא באפשרויות
ובהסתברויות פרי הדמיון, הרי היא זו
העוסקת, לדבריו, בתנאים הכלליים יותר
של ההתרחשות האנושית. תפיסה זו של
ההיסטוריון ככרוניקון חסר דמיון המתעד אך
מה ששמע מפי אחרים, נשתנתה באידיאליזם
הגרמני כאשר הוכרה מלאכתו לא רק
כאיסוף תעודות, השוואתן ורישומן, אלא גם
כמלאכה של שחזור יוצר, כלומר השלמת
תמונת האירועים על ידי השערות מקוריות
לגבי מה שאינו מצוי בתעודות. כך נתפסה
מלאכתו כנעלה יותר בחיבה את קיומם של
הדמיון והשכל המקשר והמבאר בצד איסוף
התעודות. בסופו של דבר, בראשית המאה
הי"ט, זכו שני סוגי הכתיבה לא רק להכרה

הפינוי בעשר שנים.
התרומה הבריטית לחיים בארץ היתה, לפי
תיאוריו, נדיבה ומרהיבה. הם בנו את מלון
המלך ג'ורג (ה'קינג-דייוויד' של היום)
בירושלים "שנחשב לאחד מפלאי המזרח",
את בניין י.מ.ק.א. "שהיה פלא ארכיטקטוני"
(שגב מגלה כי תוכנן על-ידי המשורר
שתיכנן את האמפייר סטייט בילדינג בניו-
יורק), "ייסדו מועדון לציד שועלים ברמלה,



שיחקו טנים, ושתו תה כחלק מהתרבות
והמנטליות שלהם". דברים אלה אינם
מצוטטים על-ידי בצנייות, להיפך. שיטת
הממשל הקולוניאלית, לדברי מושל הגליל
דאז, ביקשה להיטיב עם נתיניה. הנציב
העליון הראשון, הרברט סמואל, אמר כי
בבואם מצאו נחשלות ובצאתם השאירו,
בעיקר בקרב היהודים, קדמה ותשתית
למדינה מודרנית.

אין בכוהי לבחון את אמיתות הדברים, אך
אני בהחלט נוטה לקבלם. שגב אומר כי רוב
שנות המנדט מצטיינות בשיתוף פעולה הדוק
בין הממסד הציוני לבין השלטונות
הבריטיים. הממסד הציוני התנגד לטרור
והשתתף במרי רק במידה שנדרשה לו כדי
להוכיח את נאמנותו הפטריוטית. בחודשים
האחרונים, כשהבריטים כבר עמדו לעזוב -
ביקשו מנהיגי הציבור היהודי מהבריטים
שיישארו עוד. המזכיר האחרון של ממשלת
המנדט, הנרי גרני, כתב כי האנגלים יצאו
את הארץ במצפון נקי. שגב מוסיף כי רוב
ימיהם בפלסטינה הקפידו על משחק הוגן,
עובדה בה הודה, אמנם במידה רבה של
השתאות, גם דוד בן גוריון (עמ' 16).

"ימי הכלניות", אפוא, הם לא רק אזכור
לצנחנים הבריטים בעלי הכומות האדומות,
אלא גם תזכורת נוסטלגית-רומנטית לימי
המנדט הטובים כפי ששיר-זמר זה של
אלתרמן מעורר:
...כך, הדורות באים חולפים בלי גמר

אני מניח, כי בסופו של דבר, כמו בפזל
גדול, כל המרכיבים נופלים למקומם, אבל
גם כדי להרכיב את הפזל הזה צריך שלפני
המשחק תהיה התמונה השלמה והסופית כדי
לדעת היכן לשבץ את החלקים, ולפני הקורא
כדי שידע מה הוא קורא.

תמונה כזו מצויה אמנם בשבעת עמודי
ההקדמה לספר ('עד ששוב ונתראה' 9-17)
ועליה אני מניח הסתמך גם ההיסטוריון בני
מוריס במאמרו ב'דיעות אחרונות'
(ה'בריטים בעצם אהבו אותנו', 16.7.99)
כשהוא קובע כי "שני טיעונים חדשניים מביא
שגב בספרו החדש: האחד, הבריטים טיפחו
את המפעל הציוני פוליטית, צבאית
וכלכלית והגנו עליו עד הגיעו לבגרות, והיו
למעשה לא צוררי היהודים כי אם מיילדיה
של מדינת ישראל. השני, שהערבים,
בהתפרעויותיהם בשנות העשרים, ובמרידתם
בשנים '36 ו-'39 היו אלה שגירשו את
הבריטים מהארץ ולא האצ'ל הלח'י וההגנה".
מוריס מוסיף כי את זכרו של שר החוץ
הבריטי העוין ארנסט בוויין השליכו
ההיסטוריונים הציונים לאחר מעשה על כל
תקופת המנדט אשר נתפס בתודעה כשלטון
פרו-ערבי מתנכל, בעוד שלמעשה מספר
שגב סיפור אחר, שלדעתו של מוריס מדויק
יותר.

ובאמת, באותה הקדמה תמציתית מצייר שגב
תמונה נפלאה של השלטון הבריטי בארץ (צד
זה של חידושו משך יותר את תשומת לבי מן
החידוש בדבר הגירוש על-ידי הערבים):

"למעשה הבטיחו הבריטים לציונים לכוון
בארץ-ישראל מדינה יהודית... הבריטים
עמדו בהבטחתם לציונים. בתוך כך פתחו את
הארץ להגירה המונית של יהודים; בשלושים
השנים הבאות עלה מספרם פי עשרה ויותר.
היהודים הורשו לרכוש קרקעות, פיתחו את
החקלאות והקימו מפעלי תעשייה ובנקים.
הבריטים הרשו להם להקים מאות יישובים
חדשים, בהם כמה ערים. הם הקימו מערכת
חינוך וצבא; היתה להם הנהגה פוליטית
ומוסדות נבחרים ובעזרת כל אלה ניצחו
בסופו של דבר את הערבים, הכל בחסות
הבריטים, הכל בעקבות אותה הבטחה מ-
1917" (שם).

שגב עצמו אומר בהמשך כי זה "סיפור תמוה"
סיפור שכולו פילנטרופיה טהורה, לכאורה.
לדבריו, הבריטים לא הפיקו שום תועלת
כלכלית או אסטרטגית משלטונם בארץ, והוא
רק עלה להם בממון רב. הוא לא תרם דבר
לאינטרס האימפריאלי שלהם ורק סיבך אותם
בצרות. הם נקלעו בין היהודים לערבים,
כאותו לוליין בקרקס המנסה לרכוב על שני
סוסים, ולמעשה "לא היו אנטי-שמים ולא
אנטי-ערבים, אלא פרו-בריטים" כמצוטט שם
מפי קצין המשטרה הבריטי ריימונד קאפרטה,
מפקד משטרת חברון. הם היו מוכנים לעזוב
את הארץ עשרים שנה לאחר שכבשוה, ורק
מלחמת העולם השנייה שפרצה דחתה את

באוטונומיה שלהם אלא גם להכרה בשוויון הערך שלהם.

ברינקר אומר כי במהלך הזמנים שינו גם הכתיבה ההיסטורית וגם הכתיבה הספרותית מספר פעמים את מובנן וספגו לתוכן ערכים שיוחסו לכתיבה המתחרה. לדעת הגל, למשל, בניגוד לאריסטו, הספרות כאמנות היא דווקא סובייקטיבית ועוסקת בפרטי, בעוד שההיסטוריה, אם היא נכתבת נכונה, עוסקת בכללי ובאוניברסלי. ברינקר סבור כי בסופו של דבר שני סוגי הכתיבה שאלו זה מזה והם יותר קרובים זה לזה ממה ששיערו בדורות קודמים. עם זאת אין הוא נסחף אחר הפוסטמודרניזמים למיניהם הטוענים כי "הכול מבדה". אלה רגילים לצטט את דבריו של ניטשה שאמר "אין עובדות. יש רק פרשנויות" ואת אמרתו של דרידה "אין שום דבר מחוץ לטקסט", אך אמרות אלה, לדברי ברינקר, (המכוונות נגד הגישות הפוזיטיביסטיות בפילוסופיה) אינן מצדיקות את התמוססות הגבולות שבין טקסטים בדיוניים (ספרותיים) לטקסטים פרנציאליים (מדעיים).

פירוש האמירות של ניטשה ושל דרידה הוא כי כל דבר וכל תופעה הנגלית לפנינו נתונה כבר מלכתחילה בתוך רשת פרשנית כזו או אחרת שמתוכה איננו יכולים לחרוג, אולם, אין הן באות להכחיש את קיומה של "מציאות חיצונית" (להכרה) או לטעון שכל סברותינו ואמונותינו הן במידה שווה סובייקטיביות וקלוטות מהאוויר. הן בסך הכל באות לבטא רעיון מקובל, כי השפה, התפיסה והזיכרון, הן כבר סכמות פרשניות, ולכן זיהוי תופעה מן התופעות באמצעותם כולל כבר פירוש שלה. עם זאת ההבדל בין "עובדות" לבין "פרשנות של עובדות" מתקיים תמיד גם בתוך הפרשנות עצמה, ונשמרים ההבדלים בין עובדתי לפרשני, בין ידאי להיפותטי, ובין ממשי לדמיוני.

את ההבדל הברור ביותר בין טקסטים אמנותיים בדיוניים לבין טקסטים היסטוריים מדעיים מוצא ברינקר לא במאפיינים לשוניים כאלה ואחרים, וגם לא בהגדרה ז'אנרית כזו או אחרת, אלא במחויבות שונה של המחבר כלפי הקוראים. יצירה בדיונית בניגוד ליצירה היסטורית, אינה מחויבת לדווח על אירועים ואנשים ממשיים. לעומת זאת, בחיבור היסטורי מחויב המחבר לא רק לכתיבה על אנשים ואירועים קיימים, אלא אף למאמץ להבחין בין מה שאירע באמת למה שרק נדמה שאירע, או למה שיכול היה לקרות, אך לא קרה. המחויבות השונה של המחברים אינה רק עניין פרטי הנוגע להם, אלא זו כוונה ממוסדת המגדירה את ציפיותיו של הקורא ממוסד ההיסטוריה או ממוסד הספרות היפה. מכאן שגם "מבחן האמת" של שני סוגי הטקסטים הוא שונה. את ההיסטוריון אנו רואים תמיד כמחויב לתיאור ישיר ולביאור סביר של הקיים, או של מה

שהיה קיים, ואילו מחבר רומנים פטור ממחויבות זו. דיווחו על המציאות אף פעם אינו ישיר ולמשפטים הבודדים שלו אין ערך-אמת. גם אם יכולה יצירת ספרות בדיונית להיות אמיתית או שקרית (במובן של ייצוג נכון של מציאות חוץ-ספרותית) אין ערכה זה נקבע בזכות האמיתיות או השקריות של כל אחד ממשפטיה, אלא בזכות ההיצג האמנותי השלם (עלילה, דמויות וכדומה). טקסט היסטורי, לעומת זאת, הוא אמיתי או שקרי כדיווח על אירועים, והוא סביר או בלתי סביר כתיאוריה ביאורית



בנימין הרשב

שלהם, וערכו זה נקבע לפי האמיתיות והשקריות של חלק ממשפטי ולפי הסבירות ואי הסבירות של חלק אחר מהם. למסקנה דומה הגיעו גם חוקרים סטרוקטורליסטים ופורמליסטים שהעדיפו להגדיר את ההבדל בין טקסטים בדיוניים לטקסטים היסטוריים במונחים של "פונקציה" שונה שהם ממלאים. לפי יאקובסון הפונקציה של הספרות איננה להוסיף ידע על העולם, אלא למשוך את תשומת לב הקורא לארגון האמנותי שלה ולהעניק לו חוויה אסתטית. מוקאז'ובסקי דיבר על דומיננטיות משותפת (ומתחלפת) של הפונקציות השונות של הטקסט (אסתטית, אינפורמטיבית, אמוטיבית), על ההטרונגיות העצומה של הטקסטים ועל תודעת הקורא הקובעת לא פעם באיזה אופן ייקראו.

ברינקר מציין כי הדוגמה השכיחה ביותר שיש בה סכסוך (או איזון) בין הפונקציות השונות של הטקסט הוא החיבור ההיסטורי או העיתונאי, מצד אחד, הרוצה לזכות גם בהכרה כיצירה בעלת סגנון, לבין הרומן ההיסטורי מצד שני, הרוצה להיות גם מהימן מבחינה אינפורמטיבית. (הדוגמה שלו תואמת במידה רבה את ספרו של תום שגב שהוא, אגב, גם עיתונאי, המשופע, כאמור,

בסיפורים רבים המשוקעים בחקר ההיסטוריה). היום, אומר ברינקר, אנו ערים לכך הרבה יותר מבעבר שגם יצירות בדיוניות וגם ספרי היסטוריה הם סיפורים, "נרטיבים", שהוגי התרבות הצרפתיים יצרו עבורם קטגוריה כללית: "נרטיולוגיה", המקיפה את שניהם. יש שאילה של מודלים ויש חיקוי של ז'אנרים בין שני סוגי הכתיבה. מצד אחד, רומנים רבים כתובים כיומנים שלא נועדו לפרסום, כחליפת מכתבים, כביוגרפיות, כדוחות חקירה, כמונולוגים של מטופלים, וכספרי היסטוריה ממש. מצד שני (לפי טענה שהעלו היידן וייט ונוספים) יש ספרי היסטוריה שהם אפופיאות, טרגדיות, או פארסות.

יתר על כן: לא אחת מדובר על כך שההיסטוריון כמו מספר כל-יודע הוא מבאר כל-יודע, וכשם שהסופר חודר לתודעת גיבוריו כדי להבינם, עושה זאת גם ההיסטוריון בבקשו להבין את "החיים הפנימיים" של התקופה, ולא רק את גילוייה החיצוניים. גם אם חדירה זו מינימלית, ולצורך "קישור" בלבד בין העובדות, הוא מביא אליה גם את "ההבנה" האישית שלו, המושפעת גם מקריאת "ספרות יפה" ולא רק מקריאת "ספרי היסטוריה". בנקודה מרעית זו בה מבקש ההיסטוריון אחר הביאור "המסתבר", אין הוא שונה מן המשורר המבקש, לפי אריסטו, להעמיד סיפור מעשה "מסתבר", ושניהם חותרים להעמיד סיפור העומד במבחן ההכרחי והמסתבר.

גם אחרי שהציג את ההשפעות ההדדיות של כתיבת ספרות וכתיבת היסטוריה זו על זו, נותר ברינקר איתן בעמדתו כי "אין להטיל ספק במובחנותן של הכתיבה ההיסטורית ושל הכתיבה האמנותית זו מזו, שכן יסודה במחויבות שונה של המוען (או המחבר) כלפי הנמען (או הקורא) ולא בתכונה פנימית כלשהי של הטקסט או הסיפור". העובדה שמול שחזור מבאר של מציאות שהיתה אפשר להעמיד לעתים שחזור מבאר אחר, ממש כמו העובדה שאפשר לפרש שיר או סיפור ביותר מאופן אחד, אין משמעה "שהכול הולך" ושכל טקסט פרשני (כלומר כל הטקסטים) הוא בדיוני. שתי התודעות הללו של הממשי ושל המדומה לא חדלות להפרות אותנו וזו את זו, אבל עלינו להבחין ביניהן כל העת וזאת באמצעות המחויבות השונה שלהן כלפינו, מסכם ברינקר.

שוב, אם עלי להוסיף מסקנה משלי לדברים, הייתי אומר כי ברינקר מזהיר אותנו, אמנם כלשון רכה, מפני המגמה הנפוצה כיום לחשוב, שהכול נרטיבי, שהכול שווה ערך, ושהכול הולך.

"הם", שמה למעלה, אחראים...

בני אדם זקוקים תמיד לאיזה "הם", שמה למעלה, כדי להאשים אותם בכל אסונותיהם.

בעת העתיקה היה זה הגורל, האלים והאלוהים. בעת החדשה אלו המדינה, הממסד והעיריה.

לאחר הרצח המתועב של גילי מיצ'ל ביפו ("דיר בלק על האוטו...") לפחות כמה כתבות שקראתי ב'זמן תל-אביב' (16.7.99) ולא רק שם, האשימו חד וחלק את עיריית תל-אביב יפו באחריות למעשה. רפעת טורק, איש הציבור והכדוגלן לשעבר, מספר כי מתוך 40 בני כיתתו בבית הספר היסודי, 5 נרצחו או מתו ממנת יתר של סמים, 5 אחרים יושבים במאסר עולם, ועוד 20 נרקומנים יוצאים ונכנסים בין בתי הכלא. בכל הוא מאשים את העיריה שהפכה את יפו



גיל מיצ'ל

כדבריו ל"פח האשפה של תל-אביב". חבר מועצת העיריה מטעם יפו, עו"ד אחמד בלחה, אינו מבין על מה הרעש פתאום, ביפו הרי נרצחים כל הזמן אנשים, בכל מקרה הוא אומר "זה מה שהמדינה וממשלות ישראל זרעו וזה מה שכולנו מקבלים. הממסד זרע הזנחה, אנאלפאבתיות, אדישות ויאוש, אז מה יקבלו? והצעירים של יפו כאילו אומרים לממסד בוא תקטוף עכשיו את הפירות".

העיתונאי תושב יפו, עלי ואקד, המביא דברים אלה מפיו של בלחה, תומך בהם בעיקרו של דבר. "בלחה צודק - הוא אומר - ילדים שגדלו בזבל, יהפכו את כל הסביבה שלהם לזבל אחד גדול. באווירה שכל כולה אלימות ופשע, באווירה שלדקור ולרצוח זה חלק מהיומיום, בלי מגרשי משחקים, בלי בתי ספר נורמליים, בלי הורים תומכים, למשטרה עוד תהיה הרבה עבודה".

איני מסוגל, כמוכן, לשפוט את נכונות העובדות. בקיץ האחרון התגוררתי שלושה חודשים ביפו, בעג'מי ממש, ומה שראיתי כמו עיני ומשכני באותו בית מגורים, לא דמה בכל למה שקראתי בתיאוריהם של טורק, בלחה וואקד ואני סבור, שהתושבים ראויים לתיאורים יותר מחמיאים שלהם ושל עירם מאלה שהופיעו בעיתון. אבל אפילו בהנחה שבעיקרו של דבר הם צודקים, ואין איש

חולק על ההזנחה, העזובה, והנהשלות, כלום זהו ההסבר כולו? האם גם את הרציחות שהיו לאחרונה בטייבה, שפרעם וכפר יסיף ניתן להסביר באותו אופן? ובכל מקרה, האם האדם הוא אך ורק תוצר פסיכי כזה של הנסיבות?

דומה שעלי ואקד חש תחושה דומה, ולכן את סיום דבריו הוא מפנה לא רק כלפי "ההם" שם בממשלה ובעיריה, אלא גם כלפי התושבים עצמם. "אבל איפה הקהילה? - הוא שואל - איפה ההורים? אותם הורים שמעולם לא טרחו להגיע לבית-הספר לשאול מה קורה? שבמקום להתרוצץ שנים קודם במסדרונות בית-הספר כדי לבדוק מה עושה הילד, מתרוצצים עכשיו במסדרונות בתי-המשפט וצועקים שהוא לא רצח, ולא גנב ולא פרץ. איפה כולם? יש מדיניות מכוונת, נכון. אבל איפה המוטיבציה להביס את המדיניות הזו. נמאס להתלונן. נמאס להתבכיין". אני מודה, הסיפא של דבריו הקלה על הרגשתי.

ההדגשה, ההשמטה, ההרחבה

ומרצח מתועב לרצח נתעב. אמנן כהן רצח בחניקה ובדקירות סכין את אשתו לאה ואת ילדיו יאיר ויעל, מכיוון שחשד באשה שהיא מנהלת רומן וירטואלי באינטרנט. לפני שהצית עליהם את דירתם שיגר מכתב בכתב ידו לעיתונים. בצילום המכתב שפורסם בעתון 'הארץ' (26.7.99) אני קורא בין השאר את הדברים הבאים: "...מזה כמה חודשים אני מרגיש שאשתי מתנהגת מוזר מסתבר שהיא גילתה אהבה במחשב נכנסתי וראיתי את הכתוב ואני משאיר לכם לקרוא לכל האשכנזיות בגידה במחשב זו בגידה והתוצאה לפניכם..." המלה "אשכנזיות" היתה מודגשת במכתב המקורי בשני קווים, המלה היחידה שבחר להדגיש.

בידיעה מתחת לצילום בעתון 'הארץ', מאת הכתבת מזל מועלם, המוסיפה פרטים נוספים על המקרה, מובא גם התעתיק השלם של המכתב בהשמטה אחת של המלה אשכנזיות שנמחקה ממנו ובמקומה מופיעות שלוש נקודות.

ההשמטה הזו לא נעלמה מעיני קוראים וכותבים כאחת. שבוע לאחר מכן באותו עיתון עצמו מקדישה לכך הכתבת נרי לבנה במוסף 'הארץ' ראיון קטן עם האנתרופולוגית ד"ר תמר אלאור במדור 'מלה הארץ' תחת הכותרת "לידיעת האשכנזיות".

ד"ר אלאור אומרת שאם מתייחסים לשלוש המלים "אשכנזיות", "בגידה", ו"מחשב", מבינים שלא מדובר כאן רק בסיפור של רגשות, אלא בעניין תרבותי. המלה "אשכנזיות" במכתב, אינה מתארת רק עניין עדתי נטו, אלא את מערכת הערכים שלפיה

אשה היא אדם חופשי ושווה לגבר. מאחורי המלה "בגידה", מסתתרת המלה קנאה. לדבריה, אנחנו חיים בחברה שמקדשת רגשות, שסבורה שאפשר לתרץ כל אירוע בפרץ רגשות, ואולי באמת הגיע הזמן להגיד שהרגש הקרוי קנאה הוא לא תירוץ לגיטימי. ה"מחשב" במכתבו של הבעל הרוצה, מסמל לדעתה של אלאור את החופש. "הכעס שלו על המחשב מבטא את רצון המדוכאים לאסור על מי שהם מדכאים גם את החופש לדמיין. המחשב מסמל בעיניהם את היכולת ליצור קשר עם עולמות אחרים, היכולת להרגיש שאפילו במצבים הכי קשים יש לך ריבונות משלך".

משתי התגובות של כתבות העתון, מזל מועלם שהשמיטה ונרי לבנה שהרחיבה (את עניין ההדגשה), אני סבור שצודקת זו האחרונה.

סקר: 88% תומכים בהוצאת מים מן הסלע

סקרי דעת הקהל המתפרסמים מעת לעת בעתונים נקראים לפעמים כפארסה גמורה. למשל הכותרת הבאה: "סקר ידיעות אחרונות: 63% סבורים כי אין צורך בגזירות כלכליות" (30.7.99). השימוש בפועל "סבורים" ממש מתאים כאן מאחר שהצירוף "סברת כרס" הוא בעל אותה משמעות כמו "מצוץ מן האצבע".

בגוף הידיעה בעמוד הפנימי מובאת השאלה



לאה כהן זיל

כפי שנוסחה על ידי מינה צמח/מכון דחף וזה לשונה: "הממשלה טוענת שיש להטיל על הציבור גזירות כלכליות כדי לרפא את המשק. האם אתה מאמין לטענה זו?" והתשובות: "מאמין 34%; לא מאמין 63%". הפעם יש לנו עסק עם אמונה ועם "מאמינים", ואילו בשאלה הבאה ("ממה

הדיבוק

חנה קראל

מפולנית: עירית עמיאל

לחנה קראל

אולי בתוך כל אחד מאיתנו חי,
צוחק ומתייפח איזה דיבוק משם.
אולי כולנו רוצים מאוד לשלחו
אל האור ובעת ובעונה אחת
להחזיק בו בתוכנו, באפלה,
אולי הוא לנו הכוח והתחלשה.
ואולי בשעת מותנו הוא עוד
יספיק לעבור להשתכן באלה
שיבואו אחרינו.
שהרי לא יתכן שיחד איתנו
ישתתק סופית קולו כאילו
מעולם לא היה.

המתרגמת

2.

באפריל 1993 אדם ס' הגיע לפולין. מאחר שלא ביקר שם מספר שנים נסע קודם כל לבקר בפולניאן, בפינצ'וב, בזאבלודוב, בגרויץ ובנובה מיאסטרו. לא ברור לשם מה. אולי קיווה שהפעם ימצא בבית הכנסת בגרויץ את נהרות בבל ואת עצי הערבה, שעליהם 'תלינו את כינורותינו בזוכרנו את ציון'. אולי רצה למצוא בזאבלודוב את המפלצות האגדתיות בדמות אריה בעל כנפיים וראש של נשר, או את הדובים, את הטווסים, את הדרקונים המכונפים, את הקרנפים והאיכוזאורים?

כפי שאפשר היה לחזות מראש הוא מצא רק עשבים שוטים וכמה עצים עגומים. הוא חזר לוארשה, שבה החלו בדיוק חגיגות היובל לכבוד המרד בגטו. באחת ההפסקות שבין המפגשים המדעיים יצאנו ביחד לארוחת צהריים.

בירכתי את אדם ס' על הולדת בנו הבכור, ראיתי את התצלומים ושאלתי -

1- ... הוא?

לא ידעתי באיזו מלה להשתמש: האח? אברם? הדיבוק?

-הוא ישנו עדיין?

אדם ס' הבין מיד.

-ישנו. הוא תקוע בתוכי, אם כי הייתי מעדיף שיסתלק כבר. לא טוב לו אצלי ואילו אני מיום מרגיש איתו גרוע יותר.

נודע לי - המשיך אדם ס', שבבוסטון גר נזיר בודהיסטי. יהודי אמריקאי, שעבר לבודהיזם והפך לנזיר.

נסעתי אליו. חבר אמר לי - האיש הזה מסוגל אולי לעזור לך... הוא השכיב אותי על הספה ועיסה את כתפי. בהתחלה לא הרגשתי כלום, שכבתי לי סתם, אבל כעבור חצי שעה פרצתי לפתע בבכי. ואני הרי לא בכיתי אף פעם בחיי הבוגרים. האונתי לבכי הזה וידעתי שזה איננו קולי. זה היה קול של ילד. בתוכי בכה ילד. הבכי הלך והתגבר והתחלתי לצעוק. הילד התחיל לצעוק. ידעתי שהוא פוחד ממשו, כי זאת היתה זעקת אימה. הוא היה אחוז אימה, הוא כעס, טלטל את עצמו בכוח, מנופף באגרופים שלי. מפעם לפעם נרגע, התעייף כנראה, אבל חזר בכל פעם מחדש. זה היה ילד שלא בהכרה מלאה, בשל העייפות והפחד... סמואל - זה הנזיר - ניסה לדבר אליו, אבל הוא לא חדל לצעוק. העניין נמשך כמה שעות, חשבתי שאני הולך למות, לא היה לי כבר כוח. לפתע הרגשתי

דס ס', גבר גבוה, יפה תואר, בעל עיניים כחולות וחיוך צחור שיניים, הוא מרצה לתולדות אמנות הבניה בקולג' אמריקאי טכני. הוא נוהג לבקר בפולין. הוא מתעניין בבתי-כנסת מעץ, שעלו באש במלחמת העולם השנייה.

שאלתי את אדם ס' מדוע גבר אמריקאי שאפתן, בגובה מטר ושמונים, שנולד אחרי המלחמה, מתעניין בדבר שאיננו קיים.

הוא השיב לי במכתב כתוב במחשב. כנראה שהוא היה דחוק בזמן, כי לא תלש אפילו את הקצוות המחוררים משני צדי הדף. אביו - כתב - היה יהודי פולני שאיבד בגטו את אשתו ואת בנו. אחרי המלחמה עבר להתגורר בצרפת והתחתן. אשתו החדשה היתה צרפתייה. אדם ס' נולד בפריס, בבית דיברו צרפתית. - אז מה לי ולפולין? - כתב בתדפיס המחשב - זה בגלל הדיבוק, אחי החורג, בנו של אבי מנישואיו הראשונים, שנולד לפני המלחמה, ששמו היה כשמי, שהלך איכשהו לאיבוד בגטו. הוא שוכן בתוכי כבר מזמן, בכל שנות ילדותי, שנות בית-הספר.

המלה דיבוק מקורה כמובן בעברית ופירושה לדבוק. במסורת היהודית זוהי נשמתו של מת שהשתכנה באדם חי.

אדם ס' הבחין מוקדם מאוד שאיננו לבד. הוא היה נתקף בפרצי זעם ללא סיבה, זעמו של מישוה זר, במקרים אחרים פרץ בצחוק פתאומי של מישוה אחר. הוא למד להבחין היטב בין מצבי הרוח האלה, שלט בהם ולא חשף אותם בנוכחות זרים.

מדי פעם פנה אליו הדייר שלו בדברים. אדם ס' לא הבין מלה, כי הדיבוק דיבר בפולנית. אדם ס' התחיל ללמוד פולנית: הוא רצה להבין מה אומר לו אחיו הצעיר. ואז גם התעורר בו העניין בארכיטקטורה של בתי כנסת מעץ, שהיו קיימים במשך שלוש מאות שנה רק בפולין. על קירותיהם היו ציורי גן עדן, חיות מופלאות, חומותיה של ירושלים או נהרות בכל. קמרונותיהם היו מוסתרים מבחוץ, כי חופו בגג רגיל, אך מבפנים יצרו תחושת מרחב אינסופית.

הגנים והקירות האלה לא קיימים זה זמן רב. אדם ס' ראה אותם רק בתצלומים ישנים ומטושטשים, אבל הוא כתב עליהם מסות יפות מאוד. במרוצת הזמן הוא עשה דוקטורט ועבר לקולג' טוב יותר. התחתן. קנה בית. הוא חי כמו כל גבר אמריקאי משכיל, אלא שהוא חי חיים כפולים... שלו ושל אחיו הצעיר ששמו אברם, שבגיל שש הלך איכשהו לאיבוד בגטו.



3.

הנזיר הבודהיסטי ישב על המיטה, רגליו המתוחות קשיחות. שתי רגליו היו תקועות בתוך צינורות גבס לבנים, ורק האצבעות הציצו מתוכם, ארוכות ומתנועעות. בידי אחז הליל באורך מטר. מדי פעם הרים אותו אל פיו. אצבעות רגליו המזדקרות מצינורות גבס מתחילות לרעוד ולהתנועע עם הקצב והחדר מתמלא בצלילים גבוהים וקודרים. לנזיר היו שני הלילים, שניהם מעץ ארז. הקצר יותר מעץ ארז לבן - שי מאינדיאנים בני דאקוטה הצפונית, הארוך יותר מעץ ארז אדום שמוצאו מהרי אריזונה.

בין סוגי העץ אפשר להבחין לפי הריח. -תבדקי - העביר את החליל לכיוון שלי. הוא היה ספוג ניחוח משכר, מלא סודות, שלא עוררו פחד.

בחדרו של הנזיר היו מיטה, עגלת נכים, זוג קביים, פלטה לבישול, על השולחן היו מונחים גם כמה ספרים. במוחי חלפה מחשבה: פעם כבר הייתי בחדר כזה, בארמון מימי הביניים, בגרמניה, אצל אקסל פון דם בוש, ברון וקצין וארמאכט. אחרי שראה איך רוצחים יהודים בפולין, הוא החליט להרוג את היטלר. היכרתי את ריח המצעים, הקפה והתרופות. אמרתי:

-הייתי כבר פעם בחדר כזה, אבל על המיטה ישב ברון גרמני קטוע רגל...

הנזיר התעורר לחיים. גם הוא התיידד פעם עם גרמני, אבל לא עם ברון. עם קומוניסט שנמלט לארצות הברית מפני היטלר... הוא לימד בוואשינגטון פילוסופיה בודהיסטית. הוא הפגין נגד מלחמת ויאטנם ובשנות השישים תמך בנוער המתמרד. גירשו אותו מארצות הברית בשל השקפותיו הרדיקליות.

סמואל קרנר, הנער היהודי מברונקס, חייב את גילוי הבודהיזם לאדוארד קונצה, הקומוניסט הגרמני.

אלה היו שנות השישים. סם וחבריו מהאוניברסיטה התהלכו עם שיער באורך הכתפיים, וכפות רגליהם היהפות נתונות בסנדלים. הם הביטו בסלידה בשפע האמריקאי, ובפרט זה שבתוך בתיהם, הם בלעו אל-אל-אס-די והמתינו למהפכה. המהפכה היתה אמורה להיות כלל עולמית, להגן על העניים מפני העשירים. מאוחר יותר קראו להם דור העידן החדש, או דור עידן מזל דלי, שיגיע יחד עם המאה

שמשוהו קורה בתוכי. משהו התנדנד בי. הצעקה השתתקה, על הבטן שלי הצטייר צל וחלף. ידעתי שכל זה רק נדמה לי, אבל גם הנזיר כנראה השגיח בו, כי הוא פנה אליו ישירות. -לך מכאן - אמר ברכות - לך אל האור. אני לא יודע מה היה מובנן של המלים האלה, שהרי כל העניין התרחש ביום רגיל. - נו לך... והצל החל לנוע. סמואל לא חדל לדבר אליו, היו אלה רק כמה מלים, כל הזמן אותן המלים: -לך אל האור... נו לך... אל תפחד, שם יהיה לך טוב יותר... והוא התקדם... לא הלך אלא שט, בכל פעם התרחק יותר ויותר והבנתי שבעוד רגע יסתלק סופית. חשתי עצבות. - אתה רוצה לעזוב אותי? - אמרתי - תישאר. אתה אחי, אל תלך. והוא כאילו רק חיכה לרגע זה. חזר על עקבותיו, בתנועה מהירה קפץ עלי, ולא ראיתי אותו יותר.

אדם ס' השתתק.

ישבנו במסעדה אסיאנית בכיכר התיאטרון. מעבר לחלונות היתה שעת אחר צהריים צוננת. כל ימי חגיגות היובל היו ספוגים לחות וציניה. על המכוניות עלתה אפרורית מעורפלת, אנשים נחפזו בהליכתם ולא הביטו לצדדים. הסתכלנו עליהם ושנינו חשבנו אותה מחשבה: למי בכלל אכפת מהחגיגות האלה לכבוד הגטו, מבתי הכנסת מעץ ומהדיבוקים הבוכים?

-גם באמריקה לאיש לא אכפת - הוספתי, אם כי אדם ס' ידע את זה הרבה יותר טוב ממני.

על השולחן שלנו היו מונחים תצלומים של בנו ושל אשתו של אדם ס'; ילד עליו, מבטו נבון, חבוק בזרועותיה של אשה רצינית, בעלת עיניים חומות, שהציצו מבעד לעדשות העבות של משקפיה.

-משה... אמר אדם ס' - כמו אבא שלי. אלא שאבא שלי היה פשוט משה, ולקטן שלנו קוראים מיכאל.

-סיפרת לאביך על הנזיר ועל בוסטון?

-בטלפון. הוא גר באיווה, טלפנתי אליו אחרי שחזרתי הביתה, חשבתי שהוא לא יאמין לי, שלפחות יהיה מופתע, אבל הוא אפילו לא הופתע. האזין בשקט, אחר כך אמר: אני יודע מה הבכי ההוא, זה הבכי של הילד שלי שזרקו אותו לרחוב.

זו הפעם הראשונה שדיברתי עם אבי על אחי. אבא היה חולה לב, לא רציתי להטריד אותו. ידעתי שאחי נספה, כמו כולם, מה עוד יכולתי לשאול. בשיחה הזו נודע לי שהקטן הסתתר במקום כלשהו עם אמא שלו - אשתו הראשונה של אבי - ועם עשרה יהודים נוספים או יותר. אני לא יודע איפה, בגטו או בצד הארי. לפעמים אני מתאר לעצמי איזה מטבח ובני אדם מצטופפים בו. הם ישבו על הרצפה... השתדלו לא לנשום... והוא פרץ בבכי... הם גיסו להרגיע אותו... איך אפשר להרגיע ילד בוכה? בסוכריה? בצעצוע? להם לא היו צעצועים ולא ממתקים. הוא המשיך לבכות, הבכי שלו הלך והתגבר, האנשים המצטופפים על הרצפה חשבו כולם אותה מחשבה... מישהו לחש: בגלל ילד אחד כולנו נמות... אבל יתכן שזה לא היה מטבח... אולי מרתף או בונקר... אבי לא היה איתם, רק היא, אמו של אברם. היא נשארה עם האנשים. היא שרדה. היא חיה בישראל, אולי היא עדיין בחיים, לא שאלתי, אני לא יודע...

אבא מת.

אשתי נכנסה לבית-החולים ללדת את הילד. באתי איתה ונשכבתי על המיטה הסמוכה. כאשר המיילדת אמרה לאשתי - תלחצי, מיד תלדי - הרגשתי שגם בתוכי קורה משהו. הרגשתי תנועה, כאילו מתנדנד משהו...

ניחשתי: זה הוא. מתכוונן לצאת. מתכוונן להשתכן בתוך ילדי. קפצתי מהמיטה.

-או לא - אמרתי בקול רם. אל תעז. שום גטו, שום שואה. אתה לא תשתכן בתוך הילד שלי.

לא צעקתי, לא, אבל דיברתי בתקיפות. דיברתי בפולנית, כך שאשתי והמיילדת לא הבינו. לעומת זאת הוא הבין. הוא נרגע ואני נשכבתי בחזרה. הייתי כל כך תשוש שנרדמתי. העיר אותי בכי קולני, שלא היתה בו אימה. כך צועק ילד בריא ונורמלי שיוצא לאוויר העולם. הבן שלי. משה.



4.

הרבנים האמריקאים היו מודאגים, כשילדים יהודים טובים ומשכילים החלו נוטשים את בתיהם ואת משפחותיהם לטובת החכמים הבודהיסטים והחורבות הסיניות. "אם נדחה את הנוער הזה, נפסיד את האנשים הרגישים והרוחניים ביותר של המאה שלנו", כתב זלמן שכטר, תיאולוג אמריקאי ששנולד בז'ולקיאבקה. הוא החליט לפנות אל המורדים הצעירים. הוא רצה להבהיר להם, שכל מה שהם מחפשים בבודהיזם נמצא במסורת היהודית. את הרצאתו הראשונה הוא פתח במשפט הבא: "לפני יותר ממאתיים שנה, בפודולה, הקים הבעל-שם-טוב תנועה המכונה חסידות. דרכים רבות מובילות אל אלוהים, אמר העל-שם-טוב, והדרישה האלוהית היא לעבוד את הבורא בכל הדרכים האפשריות. לא צריך להפריע לאנשים בעבודתם את הבורא."

את הפגישות הבאות הקדיש הרב שכטר לאבות החסידות לנחמן מבראסלב, לזוסיא מאנופול, למנדל מקוצק... הוא גם כתב כמה ספרים. בשביל בני דור מזל דלי הוא נעשה גורו יהודי בן זמננו. הדרך אל האלוהים, שבה הוביל את היהודים המורדים, עברה דרך לזיאייסק, קוצק, ואיוביצה לובלסקה.

5.

סמואל קרנר שב אל העולם ממקומו המבודד בהרים, כדי לסייע לאנשים מתייסרים.

הוא השתכן בבוסטון, בבאיי וילאג', שכונה של נרקומנים, הומוסקסואלים, סטודנטים וציירים שלא זכו עדיין להכרה הראויה. הוא סייע לאנשים המתייסרים בשיטות סיניות: מגע יד, צמחים, אקופונקטורה.

ריפוי במגע עוזר לאדם להעלות זיכרונות. הזיכרון מוטרף בגוף האדם, בתוך קרום השרירים. על ידי נגיעות בראש, בעורף, בכפות הרגליים, אפשר להעלות אותו. חוויות שנדחקו לתוך השכחה והועלו מחדש, חדלות לייסר.

את האמריקאים הנאורוטיים שחרר סמואל מטראומות ילדותם. הגבר הגרמני עם כאבי הראש התגלה כמפקד צוללת מימי מלחמת העולם

החדשה.

כאנשים משכילים הם ידעו שזמנו של הטוהר המהפכני קצר. לאחר ההתלהבות הראשונית חודרת הפוליטיקה והמהפכה זוללת את בניה.

בפניהם עמדו שלוש אפשרויות:

לצאת אל איזו ארץ עניה באמריקה הדרומית ולהכין את העם לקראת המהפכה.

לשדוד בנקים אמריקאיים ולחלק את הכסף לעניים.

לזוז הצידה, וללטש את מוחם ולשפר את אופיים בשלווה ובשקט. הם בחרו בשיפור עצמי.

ובשעה שהמהפכה תשבור את ראשה, תזדהם, בשעה שיתחיל המאבק המטרופי על כסף ועל שליטה, אז הם יצאו מן המסתור שלהם, כשהם טהורים ושלמים יותר, לא ניתנים לפיתוי, והמשיצילו את האידיאלים ואת הרעיון.

לא היה להם מושג לאן לפנות ולחפש אחר השלמות וסמואל שאל לעצתו של אדוארד קונצה.

-אתה יהודי - אמר קונצה - תפנה אל המסורת שלכם - וסם הלך אל הרב.

-ממה להתחיל? שאל.

-מהתלמוד - השיב הרב.

-כמה זמן יימשך הלימוד?

--הרב שקל בכובד ראש: -חמש שנים לא יותר.

-ואחר כך?

-קבלה.

-הרבה זמן?

-חמש שנים.

-ומה אחר כך?

-אז תחזור אלי. נדבר...

זו לא התה הצעה רצינית בעבור מי שאמור להציל את המהפכה. במיוחד לא בעבור גבר אמריקאי, אשר קיבל הכול בגירסתו המקוצרת והנמסה בקלות כמו קפה נמס.

סמואל קרנר וידידיו נסעו לסן פרציסקו. הם שכרו בית מט ליפול בצ'יינטאון. ישנו בשקי שינה, התרחצו במים קרים, אכלו פעם ביום, בצהריים, תמיד אותו אוכל, כרוב ואורז. בהדרגתו של דו לון - סיני ממנצ'וריה, עשו מדיטציה ושוחחו על בודהיזם.

דו לון לא ביקש מהם עשר שנות לימוד. הם יכלו להתיישב ולשקוע במדיטציה ללא הכנות ארוכות.

בקבוצתו של סמואל היו שלושים יהודים. הוריהם נולדו בארצות הברית, אבל האחים והאחיות של סביהם וילדיהם של כל האחים והאחיות האלה נשאר באירופה והושמדו בתאי הגזים.

הם שאלו את דו לון למה אלוהים התיר את טרבלניקה.

דו לון לא ידע וביקש מהם מדיטציה מרוכזת ומעמיקה יותר. הם עשו מדיטציה עשר עד שתיים עשרה שעות ביום. יותר מאשר העסיקה אותם המהפכה, העסיק אותם האלוהים שהרשה לחולל את השואה.

כעבור שנה נסע סמואל קרנר לטאיוואן, אחרי כן לקוריאה הדרומית ולאחר מכן לאיי מאקאו. הוא הפך לנזיר בודהיסטי. הוא לבש גלימת כותנה והשתכן בבית קטן מעץ, בהרי מונטנה. הוא קרא, שקע במחשבות, האזין לשלג היורד. שעה שלבו ומוחו של האדם שלוים הוא מסוגל לשמוע את פתיית השלג. האם הוא שומע גם תשובה שאינה ידועה לדו לון, הסיני ממנצ'וריה? ואולי בשעה שלבו ומוחו של אדם שלוים הוא אינו שואל שאלות?

סמואל קרנר סיים את סיפורו. הוא שקע במחשבות. לפתע התכופף ושלח את ידו אל מתחת למיטה. הוציא מחשב, העמיד אותו על ברכי הגבס שלו והחל לחפש דבר מה. הוא נעץ את מבטו במרקע. חשבתו שהוא מחפש תשובות, את המהותיות ביותר, אלא שזה היה רק לוח שנה יהודי לשנת 5754.

ח-נוכה! - הוא קרא. -הרגשתי שהיום הוא היום הראשון! הוא ביקש ממני להוריד מהמדף את החנוכה, הדליק נר ראשון מצד ימין ואמר את הברכה.



ברחובותיה האפלים של באיי וילאג' - וכך הייתי חוזרת הביתה.

מאוחר בערב היה מצלצל מהחוף המערבי אדם ס'. הוא היה מספר לי על היום שעבר עליו. הוא סיים את הרצאתו, בחן את הסטודנטים שלו, הבן שלו בסדר, הכול בסדר, רק ששוב התעורר בשלוש ולא נרדם עד הבוקר. הגברים במשפחתו מתו כולם צעירים ממחלת לב. וזה לא טוב. זה אומר שלא נותרו לו יותר מעשר שנים. ומה אחר כך? -לא היית צריך להחזיר אותו - אמרתי. הבנתי למי התכוון כששאל "ומה אחר כך?" - הוא היה הולך לו אל האור, ולא משנה איפה זה נמצא. הוא היה שוכח.

-אני יודע - הסכים אדם ס'. - אבל כשהוא התחיל ללכת...

כשהוא התחיל להתרחק הרגשתי...

אני לא יודע איך אומרים את זה בפולנית...

הרגשתי כזה רחמונעס...

רחמים כאלה...

אוי, אוי, איזה רחמונעס אינסופיים הרגשתי, כשהוא התכוון לעזוב את העולם הזה...

7.

הוא מתעורר בשעה שלוש בלילה ולא נרדם עד הבוקר.

-אתה לא יכול לישון? שואלת אותו ומתיישבת על המיטה.

-אני יודע - אומר אדם ס' ומקדים את דבריה - הייתי צריך ללכת... הוא רוצה לעזור לך - אומרת אותו של אדם ס', שנולדה בברוקלין, כמו הפסיכיאטר שלהם. -תסביר לי, זה הרי לא משהו רע. כשיבין יוכל לנסות לעזור לך.

-נסי להירדם - משיב אדם ס', לובש את הטרגינג שלו ויוצא מהבית.

הוא איך בין הגינות האפלות, הרדומות, של חבריו הפרופסורים. בשעה שש פותחים את י.מ.ק.א. הוא עובר אל המועדון ומתעמל על מכשירים.

הוא מחזק את הלב שלו.

הוא כבר בעל שיער שיבה, דומה יותר ויותר לאביו. פחות ופחות אל ההוא, האסור בתוכו, שהמוות לא נגע בו, שהוא בן שש לעד. ■

השניה. הצוללת ירדה למצולות ביחד עם כל הצוות, המפקד שרד. סמואל היסס האם צריך לרפא את הגרמני הזה. הוא הגיע למסקנה שצריך, מפני שגרמני שאיבד את צוותו הוא אדם מתייסר.

באחד הימים הגיע אל סמואל קרנר אדם ס'. הוא אמר שבתוכו שוכן אחיו שאבד בגטו. הוא שאל האם אפשר לעזור לו.

הנזיר היה נבוך. אדם ס' נולד אחרי מותו של הילד, זיכרון המלחמה לא היה קיים בתוך גופו של אדם ס'. לא היה כל טעם לחפש אחריו בתוך קרומי השריר, אף-על-פי-כן סם השכיב את החולה על הספה והחל לעסות את עורפו. דבר לא קרה. הוא חזר ואמר שהוא מסוגל רק להעלות זיכרון מודחק. הוא לא הספיק לסיים את המשפט, ואדם ס' פרץ בכי והחל לצעוק. לפני רגע שוחחו שניהם באנגלית ואילו עכשיו אדם ס' צועק משהו בשפה זרה, שופעת עיצורים מרשרשים.

סמואל האזין בפליאה. אדם ס' בפירוש קרא למישהו בקול ילדותי ומלא צער. אחר כך כעס. אחר כך פחד. לא היה ספק; בחדר הופיע מישהו שלישי. לפרקים השתק, לפרקים היה תוקפני, כמו חיה פראית קטנה הנאבקת על קיומה.

סמואל נזכר מה אמרו בטאיוואן על בני אדם שמתו מוות פתאומי, מתו בבת אחת. הם אמרו שהאנשים האלה אינם יודעים כלל שהם מתו. נשמותיהם אינן מסוגלות להינתק מן העולם הזה. הבודדים הסיני הוא דת עממית, והאמונות שופעות רוחות. לאלה שלא מסוגלים להינתק ולנטוש משתדלי הסינים לסייע. מראים להם את הדרך.

סמואל קרנר הראה את הדרך לאחיו של אדם ס'. הוא אמר: לך אל האור.

הוא לא הבין למה הוא אומר את הדברים האלה, אבל הוא היה בטוח שאלה המלים הנכונות.

השלישי, זה שהיה איתם בחדר, זה שכבר היה רק אוויר ופחד, החל לעקוב אחרי דבריו.

ואז אדם ס' אמר משהו באותה שפה מרשרשת.

ואז הוא נעצר. חזר בו ובחיפזון שט לעבר אדם ס'.

בחדר השתררה דממה לפתע.

-מה אמרת לו? שאל סמואל.

-אמרתי - אל תלך... השיב אדם ס' בקולו שלו, באנגלית.

-אז אתה רוצה שהוא יישאר איתך?

-הרי הוא אחי... לחש אדם ס'.

6.

לפני שמונה חודשים ריסקה מכונית את שתי רגליו של סמואל. הרופאים אמרו שבתוך שנתיים ילמד ללכת שוב. יום יום נסע לעשות תרגילים מפרכים ובשעה שחזר הייתי מתיישבת על מיטתו ומענה אותו בשאלותי.

-האם אתה מבין משהו מכל זה?

-לא. ואני גם לא משתדל להבין. הסינים אומרים: כבד את הרוחות, אבל החוק אותן הרחק ממך. לא אני קראתי לאחיו של אדם ס', אני רק הענקתי לו קול ואפשרתי לו להשמיע אותן.

-האם משהו כאן שייך לאלוהים?

-אינני יודע. עם אלוהי היהדות הכול קשה ומעורפל. האלוהים של הבודהיזם נראה לי קל יותר פחות חשוב, ואני לא צריך לדאוג לו. זה הוא שחייב לדאוג לי. התפקיד שלי הוא לדאוג לאנשים שמתייסרים ולא לאלוהים שמתייסר.

היינו מפסיקים את שיחתנו בשל צרידותו הגוברת של סמואל. בפעם הראשונה חשבתי שהוא נצרך בגלל התקררות, אבל הוא הבהיר לי שזה היה גידול. הוציאו לו בינתיים רק מחצית הגידול, וזו לא נמצאה ממאירה. צריך עוד להוציא את המחצית השניה, שלגביה הרופאים לא היו בטוחים עדיין.

בעיפותו היה מושיט יד אל החליל. אני דיברתי והוא השיב לי בנגינה בחליל. הכלי האינדיאני מעץ ארו לא ידע צלילים טובי מזג ולכן תחושות הנצחיות והעצבות שבחדרון הלכו וגברו. לבסוף סמואל היה מזמין מונית בשבילי - נשים לא מסתובבות לבדן

של הבור
 ייתכן, כי כפי שכאן הוא דורש את "שחור" כ"שח
 אור", בשיר "הראש סחרחר" הוא מפרק את בור
 ל"בו אור" תוך כך שהוא מנתק מלים אלה זו מזו
 יותר ויותר:
 לרגליך אך בור
 בו לא אור
 בו לא עוד אעור.

13. ראה: "מלכות דממה", האח, עמ' 368-357.
 על "הנוער המאוכזב שקם בבוקר וגילה שהוא
 מדינה" ראה: שקד, 'מישוב למדינה - מהפכה
 רוחנית בראי הפיליטון', הסיפורת העברית, 1880-
 1980 (תל אביב תשמ"ח), כרך ג עמ' 211. כאן גם
 המקום להעיר, כי בפרוזה של אותם ימים פורצת
 הביקורת מכל חלון, בעוד שבשירה גלבע הוא היחיד
 העושה כן. תודתי לידידתי מ' ארבל תור
 שהעמידתני על כך.

14. לעג דומה נזכר כבר בשירו של אצ"ג "מן
 הספר הודככות":
 והכורת, קשה האגרוף,
 לעג, ירק בי ונוף,
 כי קראתי לו חדל,
 בלב היער - - - (מירון, שם).

15. לפנינו שימוש סרקסטי מאין כמוהו בפיוטו
 של ר' אלעזר הקליר: "ובכן ואמרתם זבח פסח"
 (פרנקל, מחזור פסח לפי מנהגי בני אשכנז לכל
 ענפיהם (ירושלים תשנ"ג) עמ' 118. להיסוס אם
 לומר, אם לא לומר, כבר רמזנו, הן באשר ל"רצייתי
 לכתב" והן באשר ל"הכל הולך". דוגמה נוספת לכך
 הוא השיר "אם אעבור לארץ חיים [ללא כותרת]:
 אם אעבר לארץ חיים
 אחרת מה אומר
 לא אומר דבר
 והלא זה היפה מכל
 שיכול להיות בבא
 ומכל שהיה בעבר (הכל עמ' 40).

16. על פי ירמיה יב, ו"אחריך מלא קראו". השיר
 "סובב הולך" פותח:
 כמה תבונה באנשים. בכל האנשים סביבי!
 מעידים לא קראו אחרי עני עני! (כחלים עמ' 292).
 והשיר "עזריה מן האדמים": "גוי גוי קראו אחרי
 ברחוב היהודים".

17. ראה: 'בין דממה לזעקה, השירה בבוקר
 שלמחרת', בתוך מול האח השותק, עיונים בשירת
 מלחמת העצמאות, עמ' 317-337, "מלכות הדממה",
 שם עמ' 357-368

18. ראה: 'ספרות בפוליטיקה' פוליטיקה 6-5
 1986, (עמ' 37-36).

(ישראל חברים, תל אביב תשט"ו, עמ' 138). נראה,
 כי עמדתו של מגד דומה לזו של גלבע (תודתי
 לידידי א' הולצמן על שהפנה אותי לסיפור זה).

7. כפי שציין רבין, הכוח שב"יחידתי סובבת
 תועה" הוא כוחה של הבריאה לשאול וכוחם של
 ברואיה להשאל (גלבע עמ' 37). סיומו של השיר:
 הלציה יקום מי
 קצים עליה
 מבטא את נצחיותה של הבריאה הנפשית החדשה,
 בדומה ל"כי לא מת הנופל על חרב". זיהויה
 המסורתי של הדמות הנשית עם המוות נמצא גם
 כאן, אלא, שבסופו של דבר, היא מסמלת דווקא את
 הנצח.

8. לימים, בשירו "ידעתי בחלום", יכתוב:
 ההיה כדבר הזה מעולם
 חלום נחלם באחת
 בעיני רבואות בחלום. (רצייתי עמ' 82).

הפסיחה שכאן נותנת להבין, כי הדובר רואה אף
 את עצמו כחלום. הרבואות שבו הן "עיני רבואות",
 בעוד שבשיר "פתאם נעלם ממני" הוא אומר:
 כמו היו לי רבבת עיני
 בפנימי (שם עמ' 390).

לשיר זה קשר גם ל"אני עומד בחלון". כאן: "ושמש
 עומד דם בחלון בחלום" ובסוף השיר: "חלום נחלם
 באחת". ובי"אני עומד בחלון":
 ורק אני בחלון
 עדין חי
 צופה אל כר נחלם. (כחלים עמ' 393).

כאן: "ההיה כדבר הזה מעולם" ובי"אני עומד
 בחלון":
 אולי ישני, אולי כל סיחי
 אולי לא היו מעולם

9. על כך ראה: שחם, זיקה עמ' 41.

10. ניגוד לעצים הירוקים שניטעו בשיר "על
 שנטעת בי".

11. השיר "כאשר כל הדברים" מסתיים:
 ברוך הוא. ברוך מי. (שם עמ' 364. על משמעות
 "מי" בשירתו ראה: צורן, "בכח אחז בדל חלום",
 דימוי י"ו, עמ' 16-27).

12. בשיר "אשכבה" נאמר: "מעמקים שטרם נכרו
 לפחד ימים". התמונה הקרובה ביותר לכך נמצאת
 בשיר "הראש סחרחר": "לרגליך אך בור". בסוף
 השיר "פתאם נעלם ממני" הוא שרוי בתוך בור (גם
 במובנו המקראי: בית סוהר), אך לעומת השירים
 האחרים, הוא משתחרר ממנו: "ועליתי מן הבור".
 בשיר "מסביב שחור" הוא אומר:
 מכאן נעבר
 לחש אי-או קול חלש
 ונועז על פתחו

שם" (רצייתי עמ' 24).
 בסיום שירו "ובכן תפסתי את הפרפר" [ללא
 כותרת], ישוב ויאמר:
 איני יודע לקרא לו שם.
 ב"שיר כתבתו": "והוא קורא הרים בשמש" (שם עמ'
 298). בשיר "דומה, ודאי, לא ארחיק עוד הרבה"
 [ללא כותרת]:
 (...) אם זכאי אם
 חיב יקרא לו שם מן הבור (...) הכל הולך עמ' 19.
 בשיר "בני בלי שם" פותח הבית השני:
 איך שכחו לעמד ולשאל לשמותינו! וחיתם:
 ובודים שמות יפים מאד לבסוף. השיר "הבצלת"
 מזהה בין הנשימה לבין השם:
 אני חי צריך. ונושם.
 ולעולם לא בן בלי שם.
 השיר "שהכל כבר הלך ועבר" [ללא כותרת]
 מסתיים:
 והצומח חי יהי וקרא לו שם נצה ירושלם.
 (רצייתי עמ' 80).

קישור זה בין נצח לבין ירושלים מופיע כבר בשיר
 "בכח אחז בדל חלום", (אליו עוד נתייחס). מקורו
 של זיהוי זה הוא חלק מדרשתו של ר' עקיבא לפסוק:
 "לך ה' הגדולה והגבורה והתפארת והנצח וההוד
 (דברי הימים א כט, י): "והנצח: זו ירושלים"
 (ברכות נח ע"א). ולבסוף, לקראת סיום "על דבר
 החיים ודבר השיר" נאמר:
 כלא-נראה אקרא לו שם. כדקל צומח מלב לוחם.
 כקם מעפר חי ונושם: (הכל עמ' 94).

3. על המת החי ההיסטורי אצל גלבע ראה: שחם,
 "לא לשורר, לעורר": שירת אמיר גלבע בזיקה
 מתעמתת אל שירת אלתרמן, דפים למחקר בספרות
 7 (תשמ"א) עמ' 45 (להלן זיקה). לדעתי, ישנם גם
 מקרים בהם המת החי הוא יותר אסכטולוגי, כמו
 ב"שיר אל דמותי" (כחלים עמ' 301-300) או
 ב"דחוק דחוק בקצה מבט" ועוד.

4. אידה צורית: החיים, האצילות: פרקים
 ביוגרפיים ועיונים במרכיבים הקבליים-החסידיים
 בשירת אמיר גלבע תא' תשמח'.

5. על כך ראה: ח' פדיה, 'תמורות בקדש
 הקדשים: בין שוליים למרכז', מדעי היהדות 37
 (תשנ"ו) עמ' 107-106 וההערות שם. הסף הוא מושב
 מרכזי בשירתו. בצורה הקרובה ביותר לשיר
 שלפנינו נאמרים הדברים בשיר "מלים ראשונות":
 ואף פעם לא עוברים את הסף.
 אלא ששם זהו מעין סף ההיכל השישי שבספרות
 ההיכלות, שאף אותו אין לעבור.

6. עימות מעין זה בין סב לנכדו מופיע כבר
 בסיפורו של אהרן מגד "יד ושם", אלא ששם נוקט
 הסב עמדה ומכנה את התרבות הארצישראלית
 "שלולית של מי ברוים" בניגוד למה שהיה "שם"

מה שנכון והולם את ז'אנר הקומיקס אינו עולה יפה, שלא לומר חלקי ומשמים, כ"ספרות מן המניין"???

הערות שוליים

1. תופעה זו בספרות הפוסטמודרניסטית עומדת ביחס הפוך ל"תיאוריות ההצלחה", מבית היוצר של חוקרים פורמאליסטים/סטרוקטוראליסטים (מוקאוזובסקי 1936), אשר הניחו שירשור נורמות אסתטיות ו/או רפרטואר אסתטי על פי עקרון מופשט של האצלה, מן המערכת הקאנונית למערכת הלא-קאנונית; כלומר רפרטואר אסתטיים שחוקים עובדים מהמרכז הספרותי לספרות פריפריאלית, תוך פארודיזציה עליהם וניחתם. למערכת הנמוכה אין אלא לאמץ את הנורמות והקאנוניזציות השחוקות לעייפה ובכך לייצר אמנות דוודה, שלא לומר אנכרוניסטית, אשר אינה מתמודדת באופן אסתטי הולם עם מציאות משתנה ודינמית.

2. רפי וייכרט (1994), המזוהה עם עמדה תרבותית/אסתטית שמרנית, מתקשה לקבל את האסתטיקה האקלקטית של קרת (ולשונה הבלולה המופגנת בגעגועי לקסינג'ר), החוצה גבולות נורמטיביים שבין "ספרות עילית לספרות תת-תקנית", אותה הוא מזהה אחד לאחד עם פרצי הכתיבה הפוסטמודרניסטים הפחות מבוקרים: "מדובר בספר פופולרי, לפרקים חביב וקליל, עם מעט הבלחות-דמיון סימפטיות ונוגעות, אך עם הרבה טקסטים גרועים להפליא מכל בחינה שהיא [...] לבר מהלשון הפשטנית, רוויית הסלנג הקלוש, ניחנים הסיפורים בנטיה לברחנות גרועה, להומור תפל, שרק לעיתים רחוקות מעלה חיוך, לפיאנטות של לא כלום [...] יש בו מעט ספרות סבירה והרבה בדיון שטוח ושטחי בנוסח קומיקס".

יהודית אוריין (1994) מתבוננת באותו אובייקט, מזהה את אותן תופעות שויה קודמה, וייכרט, אך מעניקה להן הערכה שונה בתכלית, תוך רמיזה

ברורה ל"מקורות ההשראה" לכתיבת הטקסטים: "וכשם שבעבר נהגו להשתמש באלוזיות מקראיות, כך גם מרבה קרת, גידול טיפוסי מאוד של תקשורת ההמונים, להשתמש באלוזיות מסדרות טלוויזיה פופולאריות, מספרי הקומיקס ומהקולנוע הבלשי. הוא נוטל מציאות קוהרנטית וטורף בה רק מרכיב אחד. קצת קפקא וקצת בוצאטי - אבל בצחוק. ואולי הכי קרוב לוודי אלן".

3. לכך צריך להוסיף את העובדה שקרת נמנה עם צוות כותבי המערכונים הקבועים של "החמישיה הקאמרית". גם הביקורת לא התעלמה מכך שרוח הכתיבה הפארודית/אבסורדית לחמישייה מפעמת הן בסיפורי הקצרים והן בקומיקס: "השימוש במוטיבה של יסוד הפואנטה אינו מותיר מקום לספק: את תפיסת ההומור, שהוכיחה עצמה ב'החמישייה הקאמרית', מביא אתגר גם לפורמאט זה. לא ניתן לומר שהאפקט חזק תמיד כאחיו הטלוויזיוני, אך תספיק קריאה של תחילת קטע כמו 'קטעים איתי', וכמעט בלתי נמנע לדמיין את דובל'ה נבון נותן מונולוג סמי-פאתטי" (ידיעות אחרונות 1996).

4. ג'יימסון (1990) רואה בפוסטמודרניזם "פאסטיש": פארודיה אטומה, חיקוי של מסכה מיוחדת במינה, דיבור בשפה מתה. הפאסטיש הנו פוסט-פארודי. האם לא נותרו הטקסטים של קרת שעשוע פארודי בלבד?

5. הדיון הנוכחי יתעלם באופן עקרוני מהצדדים היוזאליים של הטקסט. המעיין בשני ספרי הקומיקס (בעיקר בספר הראשון שיצא עם אירויה המקסימים של רותו) יבחין בנקל כיצד משלים הטקסט היוזאלי את הטקסט הכתוב; קולאזים מונטאזים וסקיצות, גרפיקה צבעונית או אפורה, כולם משרתים את התוצאה: עבודת איור דינמית המשרתת את הטקסטים של קרת וחושפים את הגיונם המובלע.

6. אין בכך כדי לעשות רדוקציה אסתטית, ערכית, לתרבות הקומיקס אשר אינה עשויה מקשה אחת ומתפצלת למסורת הסטריפ והסיפור, לקומיקס

פופולארי, לקומיקס אוונגרדי, לקומיקס פוליטי ולקומיקס אלטרנטיבי. המקרה של Mause מאת ארט שפיגלמן - המבוסס על שיחות המספר עם אביו, ניצול אושוויץ, תוך עיסוק בתיעוד תוויות השואה של משפחתו - מהווה עדות ליכולת של הקומיקס להתמודד בצורה שאינה רק פארודית עם סוגיות מרכזיות בתרבות המערב, ולנצל את המדיום עד תום למטרה זאת.

7. בויכוח המעינין שהתפתח בעקבות השימוש האינפלציוני בשפה הרוה בסיפורת הצעירה (טאוב, 1994 / חגי דגן, 1995), מגיב דגן לטענת טאוב - באשר לצורך של טקסטים אלה "להקטין ככל האפשר את השיבושים שעשוי המדיום הראשוני ליצור" - בחשדנות, באשר ליחס הביקורתי שנבנה בין תופעה ספרותית לפרוגרמה מושגית מוצקה. יתרה מזאת, טוען דגן, השימוש החד מימדי (במתכוון) במימושי השפה אינו אלא תוצר של חוסר הכרות אלמנטרית עם רבדי שפה אחרים: "אבל אם אין שימוש ברבדים ובעומקים אלו פשוט מפני שהם זרים ובלתי מובנים לכותבים ולעולמם, זה עניין אחר".

מראי מקום

- אוריין, יהודית (6/5/94). "יחי הפארדוקס", ידיעות אחרונות.
 ג'יימסון, פרידריק (1990). "פוסט-מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר", קו, מס' 10, יולי.
 דגן, חגי (1995). "על עברית וביקורת ספרות", רחוב, מס' 2, אוגוסט.
 וייכרט, רפי (17/6/94). "פופ-מודרניסטי", ידיעות אחרונות.
 טאוב, גדי (1994). "על השפה הרוה", רחוב, מס' 1, נובמבר.
 להט, איציק (5/7/96). "כמו 'ספרות זולה'", ידיעות אחרונות.
 מוקאוזובסקי, יאן [1936]. פונקציה, נורמה וערך אסתטיים כעובדות חברתיות, הקיבוץ המאוחד/ספרית פועלים, ת"א, 1983.

מצד זה עמוס לויתן

שאתה שומע האם אתה צופה שבשנה הקרובה ישתפר מצבך הכלכלי או יהיה גרוע יותר? עם צפיה ועם "צופים" המשערים השערות שונות. גם השאלות וגם התשובות הן בבל"ת חסר כל ערך, מלבד ערכן ככותרת לשעה.

מחר נהיה צפויים, למשל, לשאלה בנוסח הבא: "ישראל סובלת ממחסור במים. האם לדעתך יש ליבא מים מתורכיה, או להוציא מים מן הסלע?" ולתשובות כגון: %12 תומכים ביבוא מים מתורכיה; %88 תומכים בהוצאת מים מן הסלע". (אגב אותו אחוז בדיוק שתמך בהוצאה להורג של רוצחי ילדים במשאל שנערך באחת מתוכניות הבוקר של ערוץ 2 מיד לאחר הרצח של יעל ויאיר כהן ואמם לאה).



“עטור מצחק”

שירי משוררים מולחנים

התוכנית תשודר ב-2 באוקטובר, שמחת תורה, בשעה 13.00.
המשוררים דליה רביקוביץ, נתן זך ונתן יונתן יקראו משיריהם.

דליה רביקוביץ תקרא את שירה “חמדה”,
נתן זך יקרא את שירו “שיר אהבה”,
נתן יונתן יקרא את שירו “כמו בלדה”.

עורכת התוכנית - עפרה הלפמן

שיר אהבה

הוא אוהב אותה. היא
אוהבת אותו. לאט, לאט
מתרקם משהו בלבבו,
משהו בלבבה. לך דע
מה זאת אהבה.

רקו מוסיקה ישראליות

חמדה

שם ידעתי חמדה שלא היתה כמוה,
והזמן ההוא היה יום השביעי בשבת
וכל בדי אילנות היו מתעצמים לגבה.

והאור הלך מסביב שוטף כנהר לנבע,
וגלגל העין את גלגל החמה חמד.
או ידעתי חמדה שלא היתה כמוה.

הזהירו ראשי השיחים והאור לא ידע שבוע,
נתך בגלי הנהר ובכל אדוותיו נצת,
אף ראשי היה בעיניו כתפוח זהב לבלע.

שושני נהר צהבות פָּערו את פיהן לבלע
את אדוות הנהר בחפזן וגבעול העשב השט,
ואותו היום היה יום השביעי בשבת
וכל בדי אילנות מתעצמים בתשוקה לגבה
ואז ידעתי חמדה שלא היתה כמוה.

מכאן ועד הנצח הדרף ארכה.
מה שהיה יקר ללב בערב
עלול להתגלות כזול מאד
בבקר. מי אִנחנו פי נתמה
על שמן הערב עד הבקר
הדרף ארכה.

והעולם הוא רע. כלומר, הוא רע
בטובו. את שפדעתו לקחת,
הוא נותן תחלה. ובשפע.
מה יעשה אדם, יצור חלש,
ולא יקח. האם לא נתן דבר על-מנת
שילקח?

לספורנו אין, כמוכן, סוף
כמו לזמר. המנגינה אחת היא
מראשיתה ועד סופה. לא כשיר
אהבה שהוא שיר בבלי דעת.
המשורר שר, האהבה נקטעת.



ספריית שער-ציון בית אריאלה



עיריית תל אביב-יפו
מינהל החינוך והתרבות

2000-1999

בבית אריאלה

פרוזה (1) עם הסופרים: איל מגד, נאוה סמל, מיכל פלג
פרוזה (2) עם הסופרים: יצחק בן-נר, דן צלקה, רות אלמוג
שירה (1) עם המשוררים: נתן יונתן, יעקב בסר, אשר רייך
שירה (2) עם המשוררים: מאיה בז'רנו, מאיר ויזלטיר, רחל חלפי

לנרשמים עד ה-9.9.99 מחיר מוזל

בית רוטשילד - חיפה

סדנה לכתיבה יוצרת - שירה

בהנחיית יעקב בסר

כל יום ג' החל מתאריך 7.9.99

משעה 18.00 עד 19.30

פרטים בטלפון: 04-8353560



תכנית הפינוקים של מפעל הפיס



להתפנק באיים הקריביים



להתפנק בפריז וונציה



להתפנק ב"קווין אליזבט"



להתפנק עם מיליון וחצי ש"ח



להתפנק ב"דיסני וורלד"



להתפנק עם "פרילנדר" של לנדרובר



להתפנק במלון 5 כוכבים



להתפנק בקונקורד



**תכנית
המנויים**

מפעל הפיס

לפינוק כזה לא זכית מימיר... אלא אם כבר זכית בתכנית המנויים. תכנית הפינוקים של מפעל הפיס מאפשרת לך להנות מכל העולמות. מפרס כספי גבוה של מיליון וחצי ש"ח ועד טיסה במחלקה ראשונה, שייט תענוגות, חדרי מלון מפוארים ומסלול טיולים מפנק לפי בחירתך. אחת לשבוע אתה משתתף בהגרלה השבועית, אחת לחודש אתה מגריל את מסע החלומות הגדול ופרסים נפלאים אחרים.

חייג 171 ותתפנק
מחייגים ומצטרפים 03-6940177