

שבתון לקל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה כג' • גליון 236 • חשוון תש"ס • אוקטובר 1999 • 20 שיח

PABLO PICASSO Spanish 1881



THE OLD GUITARIST 1903

תרגומי שירה

אנדרו מושן
יאניס איפנדיס
אורהאן ולי
ברנרד פרנק
דק וולקוט
סד יוז
סילביה פלאת'
וולאס סטיבנס

שירים

אביבית רוח
מנפרד וינקלר
נורית תירוש
אשר גל (פרסום
ראשון)
עודד פלד
עדינה בן חנן
מירון איזקסון

סיפורים

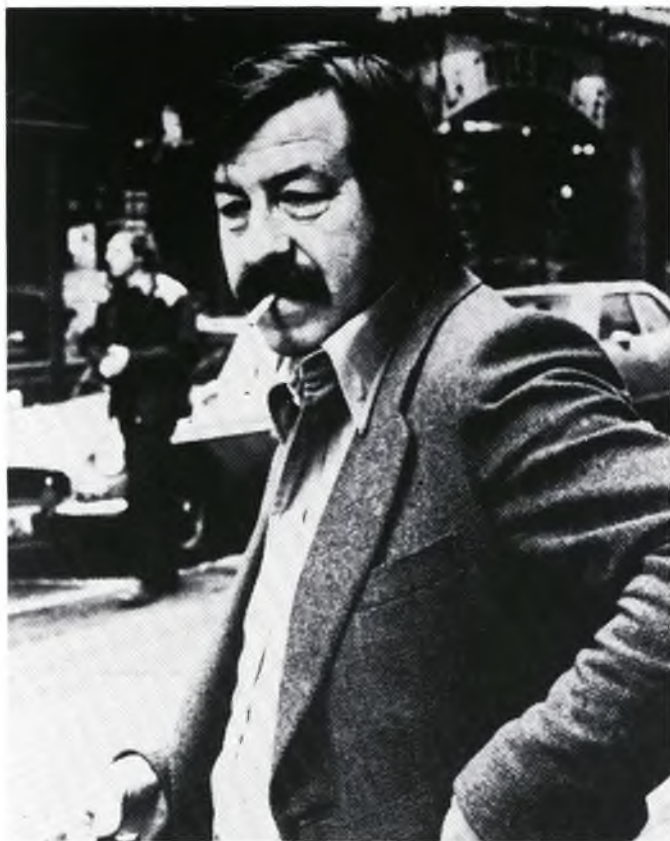
יהודית רונן
אילן ריס

על שני סיפורים:

עידן צבעוני -
סאדיסט ומזוכיסט
במנזר השתקנים -
על סיפור של עמוס
עוז
יאיר מזור -
אנא אמי, למה
עזבתיני - על
סיפור של גרשון
שופמן

וכל

המדורים
הקבועים



תרבותית-מוסרית של גראס המשורר, החורגת הרחק מעבר לגבולות גרמניה. ועצם העובדה הזאת כבר מצדיקה ואפילו מחייבת הענקת הפרס היוקרתי הזה.

קשה להסתפק באמירה מנומסת ומשבחת בתוך כדי עיסוק בגראס המשורר, המספר, המסאי, המחזאי, ובעיקר, המייסר את החברה הגרמנית על עברה ועל ההווה שלה. לא. גראס לא היה ואינו יוצר מגויס. אבל הוא בהחלט יוצר שמתגייס בכל פעם כאשר הוא חש שבסמוך נעשים דברים שלא ייעשו.

כל המתייחסים, בעיתונות היומית וזו המשודרת, חייבו את הענקת הפרס, העתירו שבחים על יצירתו ובעיקר זו המוקדמת. הם שיבחו את גראס על עמדתו המוסרית ביחס לחברה הגרמנית וביחס לגרמניה בכלל בשנות הנאצו-פאשיזם.

אבל, כאשר גראס התייחס למציאות הישראלית, למעשים שנעשו בשטחים הכבושים בחקופת האינתיפדה, הוא ספג לא פעם ביקורת במקרה הטוב וקיתונות של רפש במקרים אחרים.

מעטים אצלנו מבינים את המשמעות של קטע השיר המובא כאן: "כדי לחלץ ולפלט / את הרקב שגר זה כבר / מאחורי משחת השניים, / צריך לפתוח את הפה..." רבים אצלנו ידעו גם שמאחורי השניים גר הרקב, אבל מעטים, מעטים מאוד העזו לפתוח את הפה. אחד מהם הינו ללא ספק ס. יזהר, שבמשך כל שנות המדינה, החל ממלחמת השחרור, דרך כל המלחמות, היה בין הבודדים שלא חששו לפתוח את הפה כדי שהרקב יצא. השני היה צעיר ממנו בהרבה, חנוך לוין. היו עוד. אבל לא רבים, ולא בעוצמה כזאת. ומה שיותר חשוב: מעטים קיבלו את העיקרון שמובן כל כך לגינתר גראס, ס. יזהר, והיה מובן לחנוך לוין. עיקרון המובן גם למעטים נוספים, ש"לפתוח את הפה" למען "הבריאות המוסרית של החברה" זה מעשה פטריוטי-מוסרי ממדרגה ראשונה.

רומנים, שירים וסיפורים רבים, ביניהם נעימים, חביבים, ואף מעניינים, לקריאה בשעות המנוחה ובשעות הפנאי, נכתבים ומתפרסמים אצלנו. כולם ראויים. אבל מעטים עד מאוד עומדים בקריטריון המודגש כאן, עליו מדבר גראס בשירו הקטן, הצנוע, שחלק ממנו פתח את ההערה הזאת. קריאה מהנה. ■

הגליון הזה

קשה להגדיר נושאת במדויק את הגליון הזה. ניתן אבל לומר שהושם דגש על התרגום, תרגום שירה.

הקורא ער לעובדה, כך אני מקווה, שאנו מרבים לפרסם יצירות מתורגמות לעברית. וזה מטעמים רבים. אך בעיקר משני טעמים: א. כל תרגום אמנותי-ספרותי הוא יצירת ספרות בפני עצמה. ב. כאשר היצירה מתורגמת לעברית היא הופכת חלק מהספרות העברית.

לא מעט שירים של וולאס סטיבנס תורגמו לעברית. גם "האיש עם הגיטרה הכחולה", תורגם, יש להניח, בחלקו או במלואו, יותר מפעם אחת. עובדה זו לא גורעת מחשיבותו של התרגום החדש של יוסף שימרון, גם משום איכותו, וגם בגלל המאמר המלווה אותו, מאמר המציג את המשורר ומעניק לקורא הנאה אסתטית-רגשית, הודות לצוהר הנפתח אל יצירתו של סטיבנס ולדוגמה המשכנעת שבחמשת השירים, שנבחרו מתוך 33 שירי המחזור כולו.

שני השירים בעלי השם האחד - "חרדות", של סילביה פלאת' ושל טד יוו, בתרגומם של אורה סגל ושל עידו בסוק, הם מעין דיאלוג, שקל לזהות דרכו את תת השיח המתוח בין השניים. לשירים המתורגמים מהשפה האנגלית מצטרפים גם תרגומו של משה דור לשיר של אנדרו מושן, "שר השירה" החדש של בריטניה, ברנרד פרנק בתרגומו של שמואל שתל ומן הראוי לתת את הדעת על שירו הארוך, הפואמתי, של דרק וולקוט (פרס נובל), המוקדש למשורר הפולני אדם וגייבסקי, בתרגומו של גיורא לשם.

ועוד נזכיר את תרגומו של רמי סערי מיוונית למשורר יאניס איפאנדיס ושל עפרה בנג'ו וגנג'ר אוזג'אן למשורר התורכי, אורהאן ולי.

הקורא וזכר את מאמרו של עידן צבעוני על אתגר קרת. הפעם מטפל צבעוני, בסגנונו ובלשונו, בסיפורו של עמוס עוז "מנזר השתקנים" ובצבר הפוסט-צברי, נושא שמעסיק אותי אישית זה זמן רב. אני מניח שהקורא ימצא עניין גם כמאמרו של יאיר מזור על הסיפור "אמי" של גרשון שופמן; ובהכללה מסוימת ניתן לומר כי צבעוני ומזור מספקים כאן קריאות בהחלט לא שגרתיות בשני סיפורים ידועים היטב.

ושני הסיפורים שבגליון זה: של יהודית רונן ושל אילן ריס. סיפורה של רונן, "ויסקי של חרובים" - מתוך רומן בשם זה הרואה אור בימים אלה - עשיר גוונים וטעם, ולשונו קוראת להתעכבות נוספת. אבל הפעם ברצוני להניח את האצבע על כתיבתו של אילן ריס, אדם שכתב וכנראה עדיין כותב ברוסית. הקטעים מתוך "סיפורי ארץ התנינים" (מתוך הרומן "מודי וישו" שראה אור ברוסית) המובאים כאן, הם פרסומו הראשון בעברית. התרגום כמובן גורע מן המקור, שהוא מצחיק וחד ומלגלג באינטליגנציה רבה. ובכל זאת, נשמר הטעם של המקור.

גם שירת מקור חזקה ומהנה ימצא הקורא בגליון זה: עודד פלד, אביבית רוה, מירון איזקסון, מנפרד וינקלר, נורית תירוש, עדינה בן חנן ופרסום ראשון של אשר גל.

פרס נובל לגינתר גראס; צריך לפתוח את הפה

"כדי לחלץ ולפלט
את הרקב שגר זה כבר
מאחורי משחת השניים,
צריך לפתוח את הפה."

בית זה פותח את אחד השירים של גינתר גראס שפורסם ב"הגרזן הפורח", אנתולוגיה מן השירה הגרמנית, בעריכתו ובתרגומו של שמעון זנדבנק. השיר פורסם שנית ב"ידיעות אחרונות", לרגל הענקת פרס נובל לגינתר גראס. לאחר כל מה שנכתב, פוטפט, נאמר ונרמז, אין טעם לחזור ולציין את חשיבותו ההיסטורית-



דיוויד הוקני, על-פי פיקאסו, איור להאיש עם הגיטרה הכחולה לזואלס סטיבנס, עמ' 20

לכבוד עתון 77 ת"ד 16452 ת"א 61163
 אבקש מני לשת 2000/1999

שם ושם משפחה _____
 כתובת _____
 טל' _____

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

בנק _____ סניף _____
 מס' המחאה _____

שירה

12	אביבית רוח
13	מנפרד וינקלר
11	נורית תירוש
18	אשר גל (פרסום ראשון)
18	עורד פלד
19	עדינה בן חנן
19	מירון ח. איזקסון

תרגומי שירה

5	אנדרו מושן, מאנגלית: משה דור
20	זולאס סטיבנס: האיש עם הגיטרה הכחולה, מאנגלית: יוסף שימרון
24	יאניס איפנדיס: מיוונית: רמי סערי
25	אורהאן ולי, מתורכית: עפרה בנג'ו וגנג'ר אוזג'אן
26	דרק וולקוט: מאנגלית: גיורא לשם
28	ברנרד פראנק: מאנגלית: שמואל שתל
29	טד יוז, מאנגלית: אורה סגל
29	סילביה פלאת', מאנגלית: אורה סגל ועידו בסוק

פרוזה

36	יהודית רונן: ויסקי של חרובים
38	אילן ריס: מסיפורי ארץ התנינים

ביקורת ספרים

6	אביבית רוח על "תת עולם" לדון דלילו
	רן גיל על "לאן נעלמת אריק אינשטיין" לאיתמר בן-כנען ועל "מגדלורים של יבשה" ליהודית קציר
8	
9	אביבית רוח על "יום / מגילת לילה" לאמיר אור
10	יורם סלבסט על "פיסת חיים" ליניב ברנר ועל "עדיין בחוץ" לרויאל גץ
11	יוסף ברנע על "תחושת המציאות" לישעיהו ברלין

מסות מאמרים ורשימות

	צבי רפאלי - שלושה הבוקים - על חנוך לוין, ועל ספריהם של קיים נוטבום
7	ואייל כפכפי
14	עידן צבעוני: על "מנזר השתקנים" לעמוס עוז
22	יוסף שימרון: הערות בשולי התרגום ("האיש עם הגיטרה הכחולה" לזואלס סטיבנס)
30	יאיר מזור: על "אמי" לגרשון שופמן

מדורים קבועים

	יעקב בסר: לפי שעה
4	המלצות 'עתון 77'
12	רוני סומק: חצי פינה
32	עמוס לויטן: 'מצד זה' - על ספרו של חנן חבר, על חנוך לוין ועל משחן חברת החשמל

שנה כג' • גליון 236 • חשון תש"ס • אוקטובר 1999 • 20 ש"ח



Iton 77

Literary Monthly

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

המראל: 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
 לוחות: אורניב

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
 חברי המערכת: שמעון בלס, ימוס לויטן, ששון סומך, רוני סומק,
 אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עורד פלד, שלום רצבי
 עורכת משנה: עמית ישראל-גלעד
 עיצוב איורים והבאה לדפוס: מיכאל בסר
 יחסי עיבוד: ניצה גורביץ'
 ניקוד: שמואל רגולנט
 מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, גילה בלס, משה דור, נתן
 דן, א.ב. יהושע, [עורד רבין] ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

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

מאמרי מחקר מועברים ללקטורט מקצועי

דואר אלקטרוני ITON77@ACTCOM.CO.IL

יצחק בן מרדכי: זוהרה, הוצאת עמודים לספרות 1999, 192 עמ' שובה של זוהרה דה-מלאך מלונדון לישראל בעקבות מות אמה. זוהרה (זואי) - שברחה בגיל 18 - עומדת כעת בפני התמודדות עם עברה המתעורר לתחיה.



מריאן פרדריקסון: סימון והאלונים, מאנגלית: ורד שוסמן, הוצאת כנרת 1999, 378 עמ' סיפור התבגרותם של הנערים סימון ואיסק בשוודיה של מלחמת העולם השנייה. זווית הראיה ברומן היא זו של סימון, נער מתבודד, שאמו לוקחת חסות על איסק, חברו היהודי.

סימון והאלונים



מרים נייגר-פליישמן: דימויים משוכפלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1999, 79 עמ' "אני אשה גולה ממחוזות האהבה/ לארץ גשמי צבע למרחב הסימנים/ נגזר עלי לקבץ טיפות רוח בקופסת צדקה/ מהחרדים האחוריים של המציאות/ לרוות את ישותי" (גלות, עמ' 40).

ולוטי, שם ולוטי, מתנות, המסערה, הקריוקי... (בזעם) למי אני לא נתתי?! שתי, ושרתי, וצחקתי, והיתי מאושרת, וחצי ורשה שרדה אותי וצחקת עלי שכמה אני מטומטמת... אני רוצה את הכסף שלי. אני רוצה..." (עמ' 65, מרגה)

איתי סליאר: אינטרא-ויזוס, חלונות-גוונים 1999, 31 עמ' ספר ראשון. "את הפרח הגדל מתוך קנה הנשימה שלי/ אני עוצם עיניים ודומע/ קשה לנשום, משהו נפתח בי/ כן, את פורחת עכשיו - אני יודע/ אי נוחות מסוימת, - סופנית// (לבלוב, עמ' 28).

רן גולדמן: דיקודים בעל פה, חלונות-גוונים 1999, 30 עמ' "נפרצו הגדרות בין הבתים/ הצץ - העיר לא לובשת תחתונים...// --- מעיר גנים/ לכרך גינות/ עגלו פינות/ ישרו בועות/ הרב מאוד שקוף שקוף/ מרוב מים מרובים/ נפרצו הגדרות בין הבתים/ דצץ - / אלו בלוקים נעימים." (עמ' 7)

מיקל וולצר: על הסובלנות, מאנגלית: עמנואל לוטם, הוצאת משרד הביטחון 1999, 115 עמ' "הפוליטיקה של הסובלנות." מיקל וולצר בוחר חמישה משטרים של סובלנות, הוא מציג את יחסי הגומלין בין כוח, מעמד ומין לבין דת, גזע ומוצא - ודן בסובלנות ובתוואי פעולתה הרצוי בהברה הרב-תרבותית של ימינו.

יובל נאמן: סדר מן האקראי, הקשרים/ הקיבוץ המאוחד ומכון ק ליר 1999, 112 עמ' "ככל תהליך אבולוציוני פועל נגננון המייצר שינויים אקראיים, ובמקביל, מופעלת סלקציה, המותירה מערכות חדשות, מתקדמות יותר."

בחלקו הראשון של הספר מתאר נאמן את תפקיד המדע בהתפתחות החברה, קרי: הכנסת שינויים אקראיים. בחלקו השני - התפתחות הרעיונות המדעיים עצמם, שגם היא מושפעת משינויים אקראיים.

מיקי גולדין-תודר: רחיצה אוטומטית, הוצאת חלונות 1999, 191 עמ' רומן שבמרכזו צעיר פלסטיני-ישראלי העובד בשטיפת מכוניות. חייו מצטלבים עם חייהם של "האחרים" והוא חצוי בין רצונו להשתייך לבין תחושת הנפרדות והזרות.

את מקומן במערכות היחסים שלהם, מפנים ומבחוץ, ומתוך כמיהה לאהבה.

יהונתן גפן: אשה יקרה, הוצאת דביר 1999, 203 עמ' רומן ביוגרפי. אמו של המתבר "אשה יקרה" - יפה, ייצוגית, חלוצה, היתה למעשה אשה כבויה ומתוסכלת. היא שמה קץ לחייה עד בילדותו של גפן. ברומן זה הוא מנסה לעמוד על טיבה ולהחזיר לעצמו ילדות ואם שלמעשה לא היו לו.

לה קלדיו: דג זהב, מצרפתית: חגית בת עדה 1999, 160 עמ' סיפור ההתבגרות של לילה, בת-שבת צפון אפריקאי, שנחטפה בילדותה, וגודלה במלאח על-ידי זקנה יהודיה, ללה אסמה. לאחר מותה של זו, היא בורחת מפני בתה ובנה המתעללים של הזקנה, ובעצם



עוברת מחסות לחסות, כשכל חסות היא סוג של כלא וניצול; תולדות החיפוש של לילה אחר זהות ומקום משל עצמה.

גיים גרימזלי: נער חלום, מאנגלית: איתי רון, הוצאת שופרא 1999, 206 עמ' סיפור אהבתם של הנערים נתן ורוי, בחברה השמרנית והדתית של דרום ארצות הברית. גיים גרימזלי הוא מחזאי עתיר פרסים וגם מחזאי הבית של תיאטרון "75 המדרגות".

הלל מיטלפונקט: מדריך למטייל בנודשה, הוצאת גוונים 1998, 78 עמ' מלודרמה-קומדיה - "ורשה שבלב ובדמיון היא נקודת מפגש של בני הדור הראשון והשני לנצולי השואה עם עצמם ועם עברם." "מה אתה מסתכל עלי ככה? פה

דאן פרנסוא ליוטר: המצב הפוסטמודרני / תרגומים מן המחשבה הצרפתית בת זמננו, סדרה בעריכת אריאלה אזולאי ועדי אופיר, מצרפתית: גבריאל אש ואריאלה אזולאי, הקיבוץ המאוחד 1999, 157 עמ' גבריאל אש תרגם את "המצב הפוסטמודרני", חיבורו רב ההשפעה של הפילוסוף הצרפתי ליוטר, המצביע על הקשר בין אובדן ארגון הידע בסיפור-על אחד למעמדה ולתפקידה של האמנות. אריאלה אזולאי תרגמה שני פרקים מתוך "בצדק" - שיחות בין ליוטר לז'אן-לוק טיבו.

רוזטה לוי: רח' פלמיניה, מאיטלקית: ארנו בר, הוצאת שוקן 1999, 139 עמ' רוזטה לוי היתה ילדה ברומא כשהתקבלו באיטליה הפאשיסטית חוקי הגזע. בבית ברח' פלמיניה התגוררו גם יהודים וגם למדו בבית הספר. הילדה צופה בהיהפכם לנדרפים ולמנודים בעוד הבית, הרחוב ואיטליה בכלל ממשיכים בחיי השגרה. זכרונות ילדות עם קטעי מכתבים, עיתונות ונאומים, המנסים ליצור תמונה כלשהי של תקופה מטרידה ואפלה בהיסטוריה האיטלקית.

אסתי ג. חיים: חיינו השניים, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999, 263 עמ' רומן ראשון לאסתי ג. חיים. דפנה, אשה נשואה ומאוכזבת, חיה בארצות הברית ומאוהבת בגינקולוג שלה. היא מוועקת לחפש אחרי אביה שנעלם.

מיטשל פיינגנבאום: עד לאהבה, הוצאת שופרא 1999, 136 עמ' סיפורים על זוגיות בין גברים ובין גברים לנשים. הדמויות בודקות



אנדרו מושן

מאנגלית: משה דור



אנדרו מושן בן ה-57 הוא "שר השירה" החדש של בריטניה. כיסאו של טד יוז המנוח לא נשאר, בסופו של דבר, ריק ועל-אף כל הפולימוסים והתיודים שנורו לעבר הכהונה הזאת, המחייבת כתיבת שירים לרגל אירועים חשובים בבית המלוכה, נמצא יורש, ודווקא מכובד. מושן, פרופסור לספרות באוניברסיטת אנגליה המזרחית, נמנה עם השמות הבולטים בשירה האנגלית המודרנית. זאת אף זאת, הוא, שלא כאחרים מעמיתיו הידועים, לא זו בלבד שלא הגיב בשלילה - שלא לומר סלידה - על הרעיון שיהיה "שר שירה", אלא גם הביע את עמדתו החיובית כלפיו ואת נכונותו לעמוד במבחן הראשון שיומן לו: להנציח בשיר את הנישואים הקרובים של הנסיך אדוארד, צעיר בניה של המלכה אליזבת. ואכן, לרגל הנישואים הללו כתב מושן שיר בשם "הימנון כלולות" והוכיח, כי ייתכן לעשות את המתחייב מכהונתו בלא להוזיל את המוצר. אפילו מבקר מחמיר כפרופסור ג'ון ביילי מאוניברסיטת אוקספורד פסק, כי זהו "שיר נאה" ובכך כיוון לדעת הרבים, שאינם משוררים ואינם מדצים לספרות, והביעו את הנאתם וסיפוקם מהשיר שראה אור בעתונות. מה נאמר ומה נדבר? בהשוואה למה שחיבר המנוח טד יוז לכבוד נישואי אחיו של אדוארד, הנסיך אנדרו, עם שרה פרגוסון (נישואים שנסתיימו בגירושים) ב-1986, זו באמת יצירת מופת...

אש ידידותית

אור גרות על זכוכית מגפחת ונוגהת-
פעם היתה זו אש ידידותית;
עינו המבריקה של סיגר-שי-
פעם היתה זו אש ידידותית;
צללי רפאים מנתרים בנבכי ארבה-
פעם היתה זו אש ידידותית.

נצוץ מעורר המטוס על מסלולו הרוטט-
או-אז זה הפך אש ידידותית;
אור מזהיב חד כנף המזרימו דרומה-
או-אז זה הפך אש ידידותית.
שקיעה ביבשת עננים חדשה-
או-אז זה הפך אש ידידותית.

לשונות להבה בן-שניה מלקקות כל כלו-
עכשו זו אש ידידותית;
עינים נמסות לדמעות חמות מכדי לנשר-
עכשו זו אש ידידותית;
הלב מבשל כמו דמו-
עכשו זו אש ידידותית.

מי-גשם ממרטים מעגל ורדים סגור-
סוף-סוף זו תהיה אש ידידותית;
בהקו החור של ארון-תמת המשתפע לתוך העפר:
סוף-סוף זו תהיה אש ידידותית;
כדורי-סרק טרטרו בעד אויר ריק ומתדהד-
סוף-סוף זו תהיה אש ידידותית.

הגבנה והתולעים

דון דלילו: תת עולם, זמורה ביתן, מאנגלית: דוד שחם 1999, 893 עמ'

תיאוריית "הגבנה והתולעים" של גינסברג מצביעה על כך שעיסוקה של ההיסטוריה היום הוא בטריטוריה, ביומיום. הדוגמה שניתנת היא על אודות הידע בנו אחרו אנשי העם בתקופת גליליאו. מתוך נבירה במסמכי האינקוויזיציה, עלה שמו של טוחן קמח שהועלה למוקד משום שהפיץ תיאוריה שהכנסיה סירבה לקבל. הטוחן הסביר שהעולם נוצר בדרך שבה מייצרים גבינה.

דלילו, מתמכר הקאונטר-היסטוריה, כתב ספר מרתק, בו הפוליטי והפרטי, ההיסטורי והאישי, נכרכים בד בבד ויוצרים פרספקטיבה מורכבת, כמעט נבואית, מתוך עמדה של אירוניה וסקרן המדגישה את המימד הביקורתי. "הסופר יוצר תלום, שמהווה חיסון בפני הסיט של ההיסטוריה." כך מתבטא דלילו באחד מן הראיונות עימו.

"תת עולם" הינו ספרו האחד עשר, השלישי מבין שלושת הספרים שתורגמו לעברית, של דון דלילו, סופר נחשב ביותר באמריקה היום, וזוכה פרס ירושלים לספרות יפה לשנת '99.

"תת עולם" הינו מעין חלק מאפוס אמריקאי מודרני הנפרס על פני מספר תקופות בהיסטוריה של ארצות הברית, בתקופה שאחרי מלחמת העולם השנייה, תקופת המלחמה הקרה ואחרי נפילת הגוש המזרחי. מונטאו' עלילתי, המשקף רב קוליות ומניח היסטוריה שלמה המורכבת מפסיפס אנושי של דמויות, שפה והוויה יומיומית המשנים את הפרספקטיבה הישנה על אודות ההיסטוריה, זאת משום שהמודל איננו רטוריקה אלה טריטוריה, היומיום. קולאז' של תמונות מזמנים שונים ומחיי דמויות שונות הנקשר למכלול שלם. הספר עוסק בתמות אמריקאיות מוכרות כמו זיכרון והיסטוריה, סכנות וטכנולוגיה, פרנויה ובייסבול. זאת לצד דיונים מרתקים על עולם האמנות, הגרפיטי, הסמים, המלחמה הקרה, המצוקה האירובנית והאינטרנט. "בעיני מצאה חן הצורה שבה ההיסטוריה אינה מתרועעצת כאן בחופשיות. הם מבודדים כאן את ההיסטוריה הנראית. כולאים אותה בכלוב, יוצקים אותה בדרגונה, מקימים לה בזהירות היכלים במוזיאונים וכיכרות וגני זיכרון. השאר גיאוגרפיה, הכל מרחב ואור וצל וחום רובץ שאין לתארו." אלו



דון דלילו

דבריו של ניק שיי, הדמות היחידה ברומן הדוברת בגוף ראשון. שיי, גבר בן 57, שמוצאו בברונקס, מה שהופך אותו לאלטר אגו של דלילו, שנולד בברונקס ב-1936, למשפחה איטלקית קתולית. דלילו עבד בפרסום, הרומן הראשון שלו "אמריקנה" על טירוף הצרכנות, ראה אור ב-1971, אבל רק לאחר זאת ספרו השמיני "ליברה", על רצח קנדי ועל לי אוסולד הוא קיבל את מלא ההכרה והערכה של האקדמיה האמריקאית. מתוך כך הפך דלילו למושא התקופת מצד פילוסופים של הימין השמרני. דלילו עצמו מתוך תרבות הנגד של שנות השישים, ראה ורואה את חובתו של האמן לשמש כאופוזיציה לשלטון. "היסטוריה אינה עניין של רגעים חסרים הנמצאים בקלטה. לא עמדתי חסר-ישע בפניה. השוחתי את הדברים עד פני השטח של הידע הקולקטיבי, נתתי אמון בחומר המוצק והמועיל של הניסיון שלנו. גם אם אנחנו מאמינים שההיסטוריה היא גלגל-תנופה המונע בדם בני-אדם - קראו את הנאומים של מוסוליני - לפחות אנחנו מכירים את הדבר יחד. הינף סיפורי אחד, לא עשרת אלפים הבזקים של דיסאינפורמציה." את הדברים מפנה ניק שיי אל קלרה סאקס, אמנית ידועה, המנהיגה פרויקט אמנותי יומרני של צביעת מפציצי B-52 בבסיס אווירי ישן במדבר. "אנשים אוספים, אוספים, תמיד אוספים. יש אנשים שמחפשים כל דבר שבא מגרמניה של מלחמת העולם. נאציאנה. אלה האספנים הגדולים המחפשים את ההיסטוריה הגדולה האם פירוש הדבר שהדברים שבהם הוה הם לגמרי טריטוריה? מה אני בעיניך, תמים? זאת היסטוריה. של העמודים האחוריים. מהסוף אל ההתחלה. מאושרת, טרגית, נואשת." דבריו של מרווין לאנדי, היסטוריון בייסבול, המחפש נואשות אחר הכור שהבט בובי תומפסון במשחק השלישי באליפות העולם בבייסבול ב-1951, בין הניו יורק ג'יינטס לברוקלין דודג'רס. החבטה של תומפסון הביאה לגיינטס את הניצחון. מרווין מבגיד לסוכנויות תצלומים, נובר בארכיונים, רוכש תשלילים מקוריים, ומפתח הגדלות בחיפוש נואש אחר הכדור שנחת באיזור המושבים בשמאל הפולו גראונדו. "הסתכלתי במיליון תצלומים מפני שזאת התיאוריה הנקודתית של המציאות, שכל המידע לרשותך אם אתה מנתח כל נקודה ונקודה." דברים המזכירים אולי במכוון, ביטוי דומה של תפיסת מציאות המופיעה בסרט BLOW UP מ-1966 של הבמאי האיטלקי אנטוניוניו, שם מנסה הגיבור שהוא צלם, לפענח, מתוך הגדלות שעשה, תמונה של רצח שיתכן ואירע. בסוף

האירועים פורסמו שכותרות שתי הידיעות הופיעו באתר גודל ובאותו מספר טורים בניו יורק טיימס' למחרת. בין קהל צופי המשחק משבח דלילו דמויות מפורסמות: פראנק סינטרה, ג'קי גליקסון ואחרים, בתיאור רווי אווירת שנות ה-50.

אל ניק שיי מתוודע הקורא בתחילת שנות התשעים, ניק הוא מנהל בכיר בחברה לסילוק ולמחזור פסולת ב"תת עולם" (הכוונה היא לעולם שמתחת, כשאחת המשמעויות מכוונת לאתרי קבורה של פסולת רדיואקטיבית). דימוי הפסולת מופיע לכל אורך הספר, מפסולת צבאית ועד לפסולת צרכנית. "הציוויליזציה לא קמה ופרחה כשבני אדם החלו לרקוע תמונות של ציד על דלתות ברונזה ולחשו דברי פילוסופיה מתחת לשמי הכוכבים, ואילו האשפה נותרה שלוחה רעשנית, מסולקת ונשכחת. לא, האשפה עלתה קודם, ועוררה את בני האדם להקים ציוויליזציה כתשובה לה, כהגנה עצמית... היא נערמה והתפשטה. והיא הכריחה אותנו לפתח את ההיגיון והנמרצות שהובילו לחקירה שיטתית של המציאות...". אומר דטווילר, חברו של שיי, המכונה בפי הגיבור "לוחם גרילת אשפה".

בחזרה לברונקס, כאן מופיעה דמותה של האחות אדגר, המהווה רמזיה בלתי נמנעת לתחביבו של אדגר הובר - ראש ה-FBI ומי שנחשד בקונספירציה רצח קנדי - ללבוש שמלות וגרבינונים במסיבות של סוכני השירות החשאי. האחות אדגר עובדת בשכונה בין חולי האיידס, מעשני הקראק ושאר עבריינים, שוב, תת עולם. הדילוגים של דלילו ניכרים ברמת שיח שונות, על-פי הרקע התברתי והתרבותי של הדמות

הדוברת. והם כל-כך מדויקים עד שלעיתים הם נשמעים כמו קטעי טרנסקריפציה של דיאלוג שהוקלט בסתר, הם נוגעים ביומיומי עד כדי פרטים טריוויאליים לחלוטין ואולי דווקא משום כך הם יוצרים כזו טלטלה בקורא.

בין נימוקי חבר השופטים להענקת פרס ירושלים לדון דלילו נאמרו הדברים הבאים: "על מחויבותו המתמדת לחשוף, בכתיבתו הנועזת, את גילויי האלימות של המערב בסופה של המאה, ועל מיקוד תשומת הלב לניסונו של הפרט לשמר והוזה ורצונו האישיים נוכח עוצמתה של חברה טכנולוגית גורפת...". אלימות סימבולית - כן מכנה ד"ר אילן גור-זאב את היכולת לשלוט על התודעה של בני האדם ולעצב את הזהות שלהם, באופן שבו לא יוכלו לראות את עצמם כמשהו אחר מהמערכת שיוצרת אותם. כשלמעשה אלימות פיוזת הינה התניה של אותה אלימות בלתי נראית, כך שהתגברות המודעות לאלימות מבטאת למעשה דה-הומניזציה של החברה הנובעת מכוחות השוק. ב"תת עולם" נחשפת אותה אלימות סימבולית אלא שבספר, בשונה מבחיים, נחשפת אלימות זו דווקא דרך היותה בלתי נראית.

הקורא נפגש עם קלרה סאקס, בין היתר, בעת שהיא צופה בסרט של סרגיי איונשטין הקרוי "אונטרלסט" סרט שנתגלה בגרמניה המזרחית, שחור והובא לניו יורק; הסרט צולם במחצית שנות השלושים, במקוטע ובסוד והועלם על-ידי הרפובליקה הדמוקרטית של גרמניה ושל ברית המועצות. "אונטרלסט" פירושו, עולם תחתון, מה שיוצר דיאלוג פנימי מעניין עם הספר עצמו. ■

אביכית רוח

שלושה הבזקים מקרוב

חלב שחור של חנוך לוין

כבשירו של פאול צלאן, שותות הנפשות של חנוך לוין חלב שחור. "שותים בערב, שותים בצהריים ובבוקר שותים בלילה" - מתוך "אשכבה", אלגית המוות בה גובר טנאטוס על ארוס. האחרון הינו אך מלמול של שיכורים על בתי בושט השרויים במווות הדמיון וההויה. בהשראת אנטון צ'כוב אך מעבר למלנכוליה הסלבת, רוקם לוין את גורלות כל אדם. איזו תערוכה אפוקליפטית, בה ניתן למצוא מחותמם של ברגמן, ברויגל ובקט יחדיו.

בוכה העגלון על תינוקו המת, בוכה אם אחת, אף היא על מות תינוקה, בוכה הוקן על מות אשתו ובנו.

אצל חנוך לוין פוגת המוות איננה רק במחוזות המוות. הכליה היא בת לוותיו של כל אדם. וגם שלושה כרובים מדושני עונג, כפרודיה של איקוניות גותיות הנהנות מאיטריות ומחמאה טריה. גם המלאכים אינם אלא בני אדם מחופשים לשרתי אלוהים, תחפושת דלה, מעוררת רחמים.

מי טוב יותר, חנוך לוין המשורר, המחזאי או הבמאי? לדידי, שלושתם טבועים זה בזה. גם ספוטוים נסים של שיכור הם בחזקת איזו חזרה אל גסויות רוח בסגנון של גיבורי רבלה, גרגנטואה ופנטגוראל, ואף בו כאצל שיכור אחר, ניתן להבחין באיזה פיוט פולקלורי סמוי מהעין.

"העירייה הקטנה שלנו, פופקה היתה גרועה מכפר. פופקה, מיקרוקוסמוס. כולנו תושבים בו. הפעם, כמו אצל צ'כוב, אנו נידונים בה לחיות ולמות.

ילדה שלי קטנה שלי

אל תבכי, אל תבכי

הנה ירח וכוכב

הנה חתול, הנה ארנב

הנה אנחנו וגם את

והבובה אשר אהבת."

(מתוך המונוס. 5. גסיסתה של זקנה)

"פולחנים" לקייס נוטבוים

לא רבות ידוע לנו על ספרות הולנד בת ימינו. בשיחה אקדמית עם א"ב יהושע נודע לי על קיומו ועל כישוריו של גדול סופרי הולנד, קייס נוטבוים (Cees Nooteboom) אמסטרדם (1933). עם קריאת ספרו "פולחנים" RITUELEN בתרגום לגרמנית, התוודעתי ליצירה מרתקת, המעמידה את נוטבוים בשורה אחת עם גדולי היוצרים האירופיים של השנים האחרונות. "פולחנים" ראה אור ב-

1984 ותורגם ללשונות רבות. אפילו מרסל רייך-רניצקי, המבקר המכונה "האפיפיור של הספרות הגרמנית" מדה בו גאונות, וגם הוא ממקם אותו עם גדולי היוצרים במילניום באירופה. "פולחנים" הינו מסע אין קץ מייגע וטורדני של אחר, איני וינטרופ, התר סביב עצמו בחפשו אחר

הספר מסתיים במובאות רבות הוד מספרו של קאקווי אוקורה, "ספר על תה" ללא סדר כרונולוגי. "...באותו יום של ההתאבדות המתוכננת, הזמין ריקיו את תלמידיו האהובים לטקס תה אחרון..."

...לעולם עוד צלוחית תה זו לא תשרת איש. כך הוא אומר ושובר את



קייס נוטבוים

והתו הנואלת. עם פתיחת הרומן הוא מנסה לשים קץ לחייו כאשר ההרוסקופ שלו מגלה לו כי אשתו תעזוב אותו בהקדם. ברם, אקט ההתאבדות אינו צולח ומאז קורותיו של איני, המתאבד הפוטנציאלי, מעוגנים בסבך חוויות ארוטיות מפוקקות, בחיפושיו אחר המופלא, האוטורי והטרנסצנדנטלי.

מסעותיו אל תוך עצמו מסופרים בהומור לאקוני, כאשר כל חיפושיו התדירים מסתיימים בחידלון ובאפס מעשה. זיקתו אל תרבויות המזרח הרחוק, הנטיה אל היוגה והמדיטציה אף הן אינן מסייעות לו.

הכול מכל סובב בספר, מעגלים מעגלים, שאין בהם מעלמא דין בין פגישתה מסתורית שלא מעלמא דין בין אב לכן אף היא איננה אלא בבחינת חידה סמויה, מעיין ללא פתרון. המודע כאן מוטל בספק והתת מודע אינו שונה ממנו. הסקפסיות הרבה בהגינותיו ללא שחר של איני, מוכירה לא במעט את לבטיו של אולריך, גיבורו של רוברט מוסיל מ"האדם ללא תכונות" (אולריך קרא בעיתון על אודות סוס גאוני שוכה במרוץ; מאז הוא איבד את בטחונו ואת גאוניותו המדומה והפך לאדם ללא תכונות).

הצלוחית לרסיסים. תם ולא נשלם סיפורו של איני וינטרופ. הלה לא ישתתף בטקס תה אחרון. את שאר העלילות הלא נכתבות בספר משאיר קייס נוטבוים לזמיונם הפורה של קוראיו.

הדרמה של האנטי-משיח

ספרה של איל כפכפי "לבון - אנטי משיח" (הוצאת עם עובד) איננו עוד ספר ביוגרפי מהשורה. לפנינו עלילה מרתקת וסבוכה, הסובבת סביב דמות מורכבת של מנהיג פוליטי רב כישורים, אשר במרוצת שנות כהונתו בממשלת ישראל הפך לצנינים בעיני אנשי מפלגתו.

עלייתו ונפילתו של האיש רב התהילה, שהיה משכמו ומעלה בממשלת ישראל של שנות החמישים והשישים, דיוקנו השנוי במחלוקת, ואישיותו, הן הנושא של הביוגרפיה הנקראת כרומן היסטורי.

פנחס לבון, יליד עירייה קטנה בגליציה, מייסד תנועת הנוער "גורדוניה" ואליים של הניכיו, עולה בסולם הקריירה הפוליטית בממשלות ישראל, לאחר מלחמת הקוממיות עד

שנות השישים. קורותיו, מראשית עלייתו עד נפילתו המתוכננת מראש, מזכירים בעליל טרגדיות מלכים של שקספיר, כאשר האירוניה של ההיסטוריה שמה קץ לקריירה מזהירה. אך לא רק יד הגורל הכשילה אותו, אלא אנשי מפלגתו במפא"י שראו בו נטע זר. יהיר, מתנשא, אינטליגנטי מכל הסובבים אותו, דוקטרינר קשוח ועם זאת בעל מוח אנליטי מבריק, היה בעיני רבים מעין לורד בריטי לעומת עדת מווייקים רוסיים.

כשר הביטחון בממשלת ישראל הצליח לעתים לפייס תושבים ערבים בדברי גועס, אך לעתים הגוים בעוינותו הגלויה כלפיהם. כאשר בקיביה, אחד הדפים השחורים בתולדות צה"ל, הושחתו, נשברו ונשרפו רהיטים, לגג לבון על השמדת "רהיטי מהגוני". אמירה אומללה.

עם זאת, היה איש שלום, אשר באורח בלתי סביר הפך לעתים ברוח הזמן לקיצוני בדעותיו. כלל הוא, כי בין הזאבים לא כדאי להיות כבשה. ו"עמיתיו" עשו הכול כדי להכשילו ואף הצליחו. יש גורסים שדוד בן גוריון מינה אותו לשר ביטחון כדי להכשילו.

כפכפי מדגישה את פועלם של החותרים תחתיו שהגיע לשיאו בפרשת "עסק הביש" במצרים. לבון, קצ' רות, רציונלי, מעין איש לייבור בריטי, היה בבחינת אנטי משיח לעומת התזות המשיחיות של בן גוריון. ואכן, רבים מהשגיו הפוליטיים וההתיישבותיים של פנחס לבון (כהקמת תשתית לנצרת עילית יהודית), נוקפו לזכותו של בן גוריון. הספר כאמור נקרא כרומן היסטורי ולעתים עלילות ופרשיות פוליטיות כמו מחזירות אותו לקנוניות מעלילות שלוש המוסקטרים של אלכסנדר דיומא. המחברת אוהדת את האנטי-משיח שעליו היא כותבת, אך השאלה הנשאלת בהכרח היא - מדוע ולמה הסכים לבון לשמש כשר ביטחון בלי להיות בקי במכניזמים הלוגיסטיים של הצבא. האם לא ידע שראש המטה הכללי אינו נמנה עם אוהביו? על כל צער ושעל ארב לו יאנו כלשהו, או פולוניוס, אך גם הוא עצמו לא היה בדיוק המלט או אותרו. הפיסקה האחרונה ב"לבון - אנטי משיח" קצרה ולאקונית כיאה לכל דברי הימים: "לבון נפטר לאחר שש שנים ששכב מחוסר הכרה במחלה סופנית... הסטודנט לרפואה שישב ליד מיטתו במחלקה הניוירוכירורגית בבילינסון שמע אותו אומר: 'העם היהודי...'".

צבי רפאלי

הקארבריסטים

איתמר בן-כנען: לאן נעלמת אריק איינשטיין? הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן-קריאה 1999, 148 עמ'

כל מי שהתחיל לכתוב בתחילת שנות התשעים, בעיקר גברים, לא יכול להיות שלא הושפע בדרך זו אחרת מן הסופר האמריקאי הנודע ריימונד קארבר, ("דבר קטן וטוב", "על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על אהבה", "סיפורים אחרונים"). המסע לשיתוק קרבר אל מחוזותיה של ארצנו הקטנטנות התחיל טוב עם עווי וייל, ("כיום שבו ידו בראש הממשלה") עלה לקרשנדו יומרני וצורמני עם סיפורי גדי טאוב, ("מה היה קורה אם היינו שוכחים את דוב") וחזר לגלישה מתונה וטובה, אך אוטרית, בספריהם של בועז גאון ("האויבוב צהוב של ג'ימקס") - הלה כתב רומן קצר שכל כולו אמריקה - ושי שטיינברג ("שורה תהתונה"). כעת הגיע תורו של איתמר בן-כנען להשתרש לו אל שרשרת הסיפורים הקארבריסטים.

מהי דרכם של סופרים אלה, למרות שונותם זה מזה? בהשפעת קארבר הם כותבים מעין מקטעים מתוך חיים אורבניים בדרך כלל; כאשר הסיפור קצר מאוד, קטוע במתכוון, בנוי דיאלוגים רמוזים וחסכניים, ובעיקר, מתמקד בהעצמת פרט כלשהו, מעין אקסטרימה קלוזאפ על פרט כדי להאיר את המציאות באופן אחר כמו קסם. כדי להעצים את הפרט הם מכווצים את כל הסובב אותו למינוריות מקסימלית עד כמה שאפשר; מכאן הטון המזולזל והקולי של הסיפורים הללו, ומכאן אף הכאב הנרמו. הם בפירוט אינם מנסים להשתלט ולהסביר לעצמם ולסביבה את המציאות, אלא להצביע ואת המסקנות להשאיר בידי האחר, בידי הקורא. הצרה היא שגנישה מעין זו יכולה לטמון בחובה גם השתפנות רעיונית: אין למצוא לבעיות פתרון, או אנו מצביעים עליהן. קשה להסכים לספרות חברתית שלא מסמנת איזשהו ניסיון לפתרון ומצפה מהקורא, או מאיזה גורם חיצוני, שיפתור בעבורה הכול. כל הנאמר לעיל נכון כאשר לספרו של איתמר בן-כנען. בספר של בן-כנען, עשרים וארבעה סיפורים קצרים, כולם במסורת זו, כולם מכופתרים עד צוואר כשהצווארון למעלה - כמו המפרי בוגארט - במעיל הנוסע. מה שמעיק הוא שכתובתו של בן-כנען יש בה יסוד טוב, יסוד רומנטי ומתגעגע; הוא יודע לעבוד עם חומרים ועם פרטים. שני סיפורים בקובץ שבו את לבי. האחד "לאן



נעלמת אריק איינשטיין?" מפגיש שני חברים רחוקים על רקע עישון וסחר בסמים, כשהם נזכרים בשירים ששרו בילדות ובתוכניות הטלוויזיה שרום עידן הכבלים; והאחר, נועז יותר, חצוף יותר, "אינסומניה" המתאר בחזר הולל המתפכח אל תוך רגע של אמת לפנות בוקר. שני הסיפורים האלה חורגים, כי באחד איתמר בן-כנען מחלץ עצמו מן הנוסח ובוחר לכתוב סיפור ארוך יותר, והפלא ופלא הדבר מיטיב עם הפרוזה שלו, ואילו האחר, חורג שוב באמצעות נוסחה, אך נוסחה אחרת, כל כולו מושפע מסופר אחר, צ'ארלס בוקובסקי. עיקר הצרה בסיפורים האחרים היא שהם חוזרים על עצמם ומאיינים את האני של הגיבור המספר, שמו נמרוד, כי הם כבולים כל-כך לנוסח.

לא יעזור כלום: גריניץ וילג' זה לא שנקין, ורמת אביב זה לא בוורלי הילס, כמות האלכוהול ששותים הישראלים הפסודו-אנגלו-סקסיים אינה מתקרבת בכלל לאנגלים ולאמריקאים; הישראלי מטבעו שמרן המעמיד פני מתירן. כיכר דיזנגוף זה לא הטיימס סקוור והפנקיסטים שלנו, נו מילא, גם על זה אפשר להתווכח. כל ילדון שלוקח איוה כדור נגד כאב ראש כבר משוכנע שהוא מכור לקראק, וכל מי שקיבל זריקה נגד שפעת כבר בטוח שהוא מזריק הרואין באיזה שירותים ציבוריים מטונפים בניו-יורק. רכבת הפרוורים היא לא אחד המולים הענקיים שבארצות הברית. כביש חיפה-תל-אביב הוא לא אוטוסטרדה שחוצה יבשת בנוסח "בדרכים" של ג'ק קראוק, והרדנקס, הבורים החקלאים של המידווסט הם לא מושבניקים; איך שלא נסתכל על זה - זה לא עובד, זה יוצא מלאכותי ושטחי, בשורה התחתונה. הצרה עם איתמר בן-כנען היא, שבדומה לסופרים אחרים צעירים מאוד, אצה לו הדרך. על מסורת הסיפור הקצר לחזור בחזרה אל כתיב-

העת; אל המעבדות והחממות אשר בהן מבשיל סופר בעל יסוד טוב. הקפיטליות ותרבות הצרכנות דורשים לייצר מוצרים. איתמר בן-כנען ענה לציפיותיו של עורך הסדרה משה רון, הרי הוא שהביא לתודעתנו את ריימונד קארבר, הוא מתרגמו הידוע, וכך זכה לספר ביכורים. הצרה היא שלמרות היסוד הטוב הגלום בו, הוא זכה במוצר ולא ביצירה. ■

קציר מאוחד

יהודית קציר: מגדלורים של יבשה, הספריה החדשה - הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה 1999, 192 עמ'

יהודית קציר היא סופרת שנולדה במזל כוכב. את סיפוריה הראשונים של יהודית קציר אהבתי, ואילו את הרומן שבה אחרי הסיפורים - לא. הרומן סבל מגודש אינסופי של מקומות תיירותיים, שמות פרטיים של ידועי-שם, יצירות אמנות של מפורסמים, והיתה בו לדידי מידה רבה של קרתנות ויתס לא אמין שהתפתח בין החונך האינטלקטואל הגדול והנערה. בספר החדש שלה 'מגדלורים של יבשה' שבה קציר אל העידית שבכתיבתה, והספר קריא מאוד וכתוב היטב.

בספר שלוש נובלות: 'מגדלורים של יבשה' היא נובלה העוסקת באדם בעל חיים מרשימים, שסימן הבטחה, והנה הגיע לגיל שישים, ספינותיו נטרפו כשהיו מלווים היו בשורה ארוכה של ויתורים על מקומו. הסיפור מתרכז ביום בחייו של האיש. הנובלה 'העננים נוסעים, נוסעים' עוסקת בצעירת בת 35, הבטחה גדולה בעבר, החשה כיום בורות הסובבת אותה בקרב משפחתה וקרוביה. היא חוזרת אל עיר הולדתה - חיפה, כדי להתמודד עם עצמה בהווה דרך מיני האני שהשאירה ברצף העבר.

'מכתבים לעמינדב' היא נובלה במכתבים, המבוססת על התכתבות בין סבתה של יהודית קציר וסבה, כאשר בין המכתבים ממלאה יהודית קציר כמספרת-כל-יודעת את הפערים על-פי המסורת המוכרת של תורת הספרות הכללית.

שלוש הנובלות הן סיפורים קטנים של מסע - מסע הכולל את כל אנשי הציונות הבורגנית. הדמויות של קציר זורקות שברי מבעים בצרפתית קלה, אוהבות את מרכז אירופה עד מוות, רוצות לומר ולעשות דבר אחד; אבל אומרות ועושות דבר אחר. על רקע נתונים אלה, בולטת העובדה שלוש הנובלות עוסקות בבחירה של הגיבור/ה. כלומר, שלוש הדמויות שלוש הנובלות בוחרות לעשות

מעשה דרמטי במושגיהן בעקבות הגילויים אשר גילו על עצמן במהלך המסע - יש החלטה ובחירה, דבר ההופך את הנובלות למעניינות ומרתקות. קיים אצל שלוש הדמויות בנובלות מצב של "חיכיון" - הימצאות בעמדת המתנה: הכול זו סביבן והן עומדות עד שבה הרגע לבחירה, להחלטה. יהודית קציר מראה את מידת המקצועיות שלה כמספרת כאשר היא בוחרת לא לכתוב נובלות בעלות פואנטה. הקורא מחכה לגילוי של הגיבור או הגיבורה ולעשיית המעשה הנדרש על ידיו, עניין זה יוצר מתח פנימי-תמידי כאילו הקורא עצמו יודע לאן הדברים הולכים, והשאלה היא האם הגיבור/ה של הנובלה ימלאו אחר הציפיות השזורות



יהודית קציר

לאורך הטקסט.

הנובלה הראשונה היא הטובה שבקובץ. שמות הפרקים בנובלה לקוחים מתוך האודיסאה, ובכלל כל סיפור מסע מוצהר של סופר מערבי מתקשר תמיד בדרך זו או אחרת אל אודיסאוס; אבל קציר טורחת לקשור עצמה בדרך עדינה ומקומית אל שם גדול אחר - ג'ויס. הסצינות בים של הגיבור ראובן מן הנובלה הראשונה מושפעות מאוד מהפרק 'נאוסיקה' ב'אוליסה', פרק שאף הוא מתרחש לחופו של ים ובו מחליף מבטים לאיפולד בלום, גיבורו של ג'ימס ג'ויס, עם נערה בשם גרטי היושבת לה על שפת החוף ולא זזה, בעוד שכל החוף מלא חיות ותנועה. מתברר שהיא לא זזה בשל מום: "היא התקדמה בהירות-הכבוד השלווה, שהיתה אופיינית לה, אבל לאט ובהירות כי גרטי מק'דאול היתה..."

נעליים לוחצות? לא. היא צולעת! אוי!

מר בלום עקב אחריה מרחקת בצליעה. בחורה מסכנה: בגלל זה היא נשארה שם לבד בזמן שהאחרות דהרו קדימה. "אוליסה: נאוסיקה, עמ' 419. מאנגלית: יעל רנן

אצל קציר, פוגש הגיבור ראובן על

לשם, / מוטלים כמו עוברים בבטן האוקיאנוס; נוגעים בריק, / והלאה מאיתנו הגוף נרעד בנפילתו פתאום/ כשנעורה הנשמה לעולמה לאט, ובגן בשר עתיק/ פוקחת יצוריה...". בתקופתו של פרויד, היו מיסטיקנים שטענו שעברו, מה שהם כינו, "החוויה האוקיאנית", פרויד פירש זאת כהיזכרות בחוויית הרחם. אמיר אור מפרש זאת כחוויה קולקטיבית היסטורית:

"...ונודדים בין רשויות, עודנו ערומים, / כמו רוחות של דויה-וו ממלכה אחרת/ אנתנו מציצים מאור הווי שהשולי עינם, / או כחפצנו, / מתגלים באזורי הפקר של מבטים לא לנו, / בין ההיה ללא היה, / שבכל זאת היה מאוד, ימינה מן היום הזה, / שבו פנינו שמאלה, עוברים בחרבה."

מתוך החלק השני "מגילת לילה", תחת הכותרת "העיר": "בחושך היבש, בחושך שאינו מליט, בחושך הזורח/ מתוך המחצבים, מגרגירי החול, מן העינים/ הרואות בעל כרחן: בוהר לילה שמבהיק את אין הישמון, / את הפתיחה לשם, את מה שלא נותר אלא כאישונים של חול, / לינוק מה שנשאר בעור,

באופק, בפנים, / שעור אימרות: יהי / שוקעים בצוהבך בלי גבול, בלי תחתית/ בתים של חומר, כיכר, גם- היא של חול/ וקיר אל השמים;/ מאבניו עוד תתאמצים קימורי דמויות אובדות/ לצאת מצל תבליט, מישו ששיעורו מול אור פוחת כל יום. / אלוהים גם הוא דק וחולף, מותיר מאחוריו/ אבק עלעול שהתגלגל פה ככיכר, ומת בבת אחת..." השיר פותח את הדמיון למחוזות כמו בתי הכוץ בתוניס, מראות כדיוניס, עתידיניים משום מה ועם זאת מוכרים מן ההיסטוריה.

אביבית רוח



יפה וכמה בנאלי.

"שתה, לבי, מלב היין, כוס הריק מיש לאין בוא, לבן, אמור מנין חץ שולח בך לדון; מי במלאכת חץ וקשת רדפך אל פח ורשת לשבותך, אסור כעבד להלך אחר עיניו; שתה, לבי, מלב היין, כוס הרק מיש לאין ובמחול הנחושתיים צא בצעד קל טופף. איזה אופל-געגוע הדבירך, יצור פרוע, שכעת שפל ראש, כנוע את צלך את רודף; שתה לבי, הפוך ליין, כוס הרק משתי האין; מה שכאן שזמה העין - בגעגוע ללא סוף יכסנה כמו מים, בתוך לב שאין לו חוף.

שירה ימי-ביינימית, שהוסרה ממנה הבתוליות הימי-ביינימית. ואולי משום שבשונה מאמיר אור, היוצרים של או כתבו בעברית כאשר השפה העברית לא היתה שפת הדיבור היומיומית שלהם, כשהדהף ליצור נבע אצלם מהרצון להוכיח לגויים כי העברית הינה שפה חיה ונושמת. מתוך החלק הראשון - "יום", שלישי מבין סדרת השירים המופיעים תחת הכותרת "נעילה": "ים שרק ראינו מרחוק/ מבעד סדק שנפער בין ערביים- / נשוב עכשיו לראות, ולא מחוף. / ובין לבין, אנחנו, / כשהחדר נהפך למים, בסרם נרדם מפה ונתעורר

זמן עתיד בזמן עבר

אמיר אור: יום, (יום) / מגילת לילה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1999, 108 עמ'

אמיר אור הוא לא הראשון ולא האחרון בהתייחסותו לצום הארבעים. המקצב והסגנון מחזירים אותנו לשנות ה-20 אל ט.ס. אליוט. צום הארבעים הוא הצום המבשר את יום תחייתו של ישו, יום א' של הפסחא, זמן של סיגופים, בחינה עצמית לקראת תחייתה של הנשמה. נדמה כי אור כתב כאן מתוך קצב פנימי, מדיטיבי, מדויק, כמו בתפילה.

מתוך החלק הראשון - "יום", השיר הראשון בסדרת השירים המופיעים תחת הכותרת "מנחה": "היום הוא שמש אחת, ירח אחד, וארוחה אחת, / טורפת את עצמה. היום הוא חיי אדם, / מותם של אנשים אחרים, / ימי הולדת ופטירה, פני המים הזורמים, / חשבון רגעי הנצח בחרוילי חשבון..." אולי זו תשובתו של הלו המזמר לקווארטטים של ט.ס. אליוט: "זמן הווה וזמן עבר / שניהם אולי בזמן עתיד / וזמן עתיד נישא בזמן עבר. / אם כל הזמן הווה הוא / אין הזמן בר פדות" (מאנגלית: דליה גלבר).

עם זאת נדמה שרגעי ההשראה האמיתיים הם דווקא הרגעים בהם שובר אמיר אור את הקצב, בהמשך השיר; שבירת קצב הנדמית כמו התמוטטות קצבית של העצבים, אחרי זמן ממושך של איפוק, של התנועה המונוטונית שבזמן התפילה. "...מפה עד שם, רוחם נושבת, וריבוא דברים ודין לה: המטריה שנעלמה, / קטסת שכנים על דמי זיפות הגג, תוספת השכר שהבטחה לשוא, בר מצוה של הנכד, זכרון הבושם מליל אמש, 2 קוטג', נס קפה, / ואם עוד יש - להמניות, 'אמרת' לו לחזור לפני חצות הביתה' / משנאה עם שני נעלמים משעורי הבית, דיוקן טורד שלא זוהה, / ציד קרפדות בתוך שולית שנהפכה להיות אגם בארץ לא נודעת, / מכשפות שנאספו בין צללי החדר, / על יד ארנו המשחקים, / חיים וכמו חיים מתגודדים כאן ברחוב, משוטטים הלך ושוב/ בהמולה בלתי נשמעת, והרחוב אינו מלא, / אלא נותר גופי חוצות, בהיר וחף ברעש הנשמע לאוזן. " ההצפה של תאי הזיכרון מבלבלת עליו את הקצב, זה מפתיע ויפה, ולמרות זאת נשמרת מסגרת האיפוק.

בחלק הראשון - "יום", בסדרת השירים המופיעים תחת הכותרת "ערוב", הצורה הפורמליסטית בה מופיעות שורות השירים, מוכיחה צורת שבר, אולי של לב חצוי, כמה

החוף קבוצה של נערות, "ורק אז הבחין שאלה נערות מפגרות, חלקן מונגולואידיות וכמה מהן צולעות או גיבנות, נושאות את גופן באי-נוחות..." ("מגדלודים של יבשה עמי 67-68) עם אחת מהן, מלכהלה, יש לו דיאלוג קצר. השפעתו של ג'ויס ניכרת כאן בעליל וגם במקומות אחרים בנובלה, אלא שקציר מיטיבה להצניע השפעה זו, ואינה נתלית לה בגלוי באילנות גבוהים. היומרה של קציר מושווית היטב בתוך ההקשר הישראלי הקטן. אצל קציר נולד לו מעין יוליסס בוועיר-אנפין, יוליסס ישראלי - ראובן.

ברור את מי קציר כמספרת רוצה לרשת ויורשת: הקריצה ליעקב שבתאי בתחום הצורה, משפטים ארוכים, מלאי הסגרים ופסוקיות זיקה; והקריצה לעמוס עוז בתחום התכנים: עורך-דין של ההסתדרות מכרמיאל, אשה העושה מעשה דרסטי, חיי זוג מלפני קום המדינה. ואכן דמותה הנשית המיני-מיתית של חנה גונן 'הערבים הסטריאוטיפיים - מופיעים, הלכה למעשה, בנובלה השנייה של קציר. עיזו וחלילי הוחלפו בשמות כארים וג'אמיל, והסטודנטית האשכנזיה מחיפה, המחליפה את חנה גונן של עוז, היא נעמי, חברתה של הגיבורה; אבל תיאור הערבים נשאר לצערי מתנשא וסטריאוטיפי כאילו הם מסמלים עבור הישראלי את האוריינטלי, את הקסם המזרחי בלבד, יחבל. עניין זה מופיע גם בנובלה השלישית, הערבים בדמות השודדים הנצחיים עם הסכין בין השיניים. הגיע הזמן שנשתחרר מזה גם אם יש לזה כוח דרמטי.

לבסוף כדאי לציין את תיאורי המקום הטובים של קציר: היא מיטיבה לתאר את תל-אביב המשתנה, הנוף המשתנה, והיא עובדת יפה למשל עם העובדה שנבנים לנו פה מתחת לאף גורדי שחקים מנדנדים כמו 'בית האופרה' הוורוד והמפלצתי, או 'מרכז עזריאלי' על צורתיו הגיאומטריות. את אלה שוזרת קציר אל תוך המארג הסיפורי בנובלה הראשונה כחלק המעצב את תודעת הגיבור למול הנוף המשתנה. זאת היא עושה גם ללוקאל פטריוט החיפאי של חיפה הקטנה והייקית של פעם, הדר, הכרמל. תודעת הגיבורה החיפאית נבנית למול גידולה התעשייתי של חיפה העיר והגיבורה אל הקריות. ומפני שאיננו מאמין בכל ההבחנות הטרחניות הללו בין מחבר, סופר, מספר, דובר, נמען, ושאר שפות סתרים המפרנסות פרופסורים לספרות, אומר בפשטות כי יהודית קציר, זאת שכתבה את הספר הזה, התבגרה והבשילה כסופרת, ולפנינו ספר קריאה טוב ומענג.

דן יגיל

עיתון 77

הזמן שקורה ספריו

עדיין במחיר הישן

הפיסה והשירה

יניב ברנר: פיסת חיים, הוצאת גוונים 1999

עיקר עניינה של השירה איננו במושאי הדיבור אלא בדיבור השירי עצמו. אף שמושאי השירה היוניים לעצם קיומה של השירה, מאחר שאין אנו מסוגלים לדעת את הדבר כשהוא לעצמו, לא נותר לנו אלא להסתפק בתיאורו כפי היכולת השירית. יש ובוחר המשורר לעסוק במושאים הרי גורל כדרך המשוררים של תחילת המאה ויש ועוסק המשורר ביומיומי, בשגרתי, בפסיפס הרוקם את עיקר זמנו של האדם, כדרכם של משוררי אירופה אחרי מלחמת העולם. יניב ברנר שייך לקבוצת המשוררים השנייה. המשימה והאתגר הכרוכים בכתיבה על מה שאיננו הרה גורל נדמים לעיתים כקשים מאוד שכן, מובנן של הטרגדיות הגדולות מובנה ואילו פיסות החיים היומיומיות הן לכאורה דלות מובן, סתומות או חסרות מובן. הניסיון לייחס מובן למה שאיננו לכאורה בעל מובן, לפיסות החיים היומיומיות, דורש כושר כתיבה שירית שאיננו נרכש על נקלה. ככל שניתן להתרשם, לא תמיד עומד יניב ברנר במשימה שנטל על עצמו.

השיר הפותח את הקובץ של ברנר "פיסת חיים" נמנה דווקא עם השירים המשובחים שבקובץ. עניינו של השיר "סבלו של המשולש"; "ב"סבלו של המשולש השואף להיות עגול" וברנר מסיק "אבוי לו למשולש". זהו גם גורלו של העונב השואף להיות חליל רועים וההר הרוצח להיות לעמק לעומת אלה "עקשנותו של הענף לאבד/ את עצמו לדעת" היא בבחינת עליית מדרגה, מן הרצון אל המעשה. ברנר מסיים ב"חוסר יכולתו (המדכא) של האדם להיות החוה או/ הנחש (או האלוהים)". בעוד שברוב האחד עוסק השיר בדשא הירוק של השכן, כלומר ברצון ובאי היכולת להיות מה שהאחר זכה זה כבר להיות, הרי שברובד האחר שואל המתבר מהו אותו אחר אליו מתאוה האדם. שאלה נוספת העולה כאן היא שאלת המובן של אי היכולת להיות האחר, בין אם אחר זה הוא חוה, הנחש או האלוהים. שאלה אחרונה זו נותרת פתוחה. דווקא העובדה שהקורא איננו בא על סיפוקו, דווקא העובדה שאין כאן מענה ושהשיר נשאר נטוע בתיאור מצב העניינים, בתמיחה, ודווקא אלה מעניקים לשיר את כוחו.

בשלהי ספרו, כשיר "נגיד שהייתי תרנגולת" שב ברנר להתעניין ביחס שבין האני והלו. "נגיד שהייתי/ תרנגולת/ או אפילו שיח קוצני/

נגיד שהייתי/ יוהן סבסטיאן בך או/ נגיד שהייתי טיח מתפורר/ נגיד שהייתי אלברט שוויצר... נגיד שהייתי". הקורא נמצא שואל לפשרו של הביטוי השגור והיומיומי "נגיד שהייתי". המלה "נגיד" באה כאן בלשון ריבוי כלומר, לא די שהמשורר מדמה לעצמו שהוא עצמו יוהן סבסטיאן, טיח מתפורר או אלברט שוויצר, אלא שעולה שכדי להיות אותו אחר נכסף על ההיגד להיות היגד של ריבוי. יש כאן דרישה שהאחרים ישתתפו במשחק הדמיון על מנת שיהא זה בעל תוקף כלשהו. גם כאן, כבשיר הראשון שבספר, מניח המשורר את השאלה פתוחה, כלומר השיר נותר במקום של התיאור, פיסת החיים נותרה פיסה והמתבר מניח לקורא לייחס מובן למושאי תיאורו. בעוד שאפשר שהקורא יעניק מובן עמוק למלים שלפניו נפתחת הסכנה שהשיר יקבל ברוחו של הקורא מובן פשטני.

באחדים מן השירים מסתכן ברנר בהעמדת הקורא במצב בו עמדו בעבר מי שהתבוננו באחדות מן היצירות של האמנות המושגית. אחדים מן המתבוננים ראו מובן עמוק ורב משמעות בעמוד הלבן הממוסגר שבמויאון, אחרים ראו בכך "עבודה בעיניים".

כאשר ברנר בשירו "אוסר" חוזר על הפסוק "כמה טוב לי" באופנים שונים למעלה מעשרים פעם נמצא הקורא שואל את עצמו מדוע עליו לקרוא בפעם העשרים מה שהבין בפעם הראשונה; וכאשר במקום אחר הוא משתעשע בוריאציות על "תש כוחי" או "תשכוחי" או כוחית" שוב שואל הקורא. ספק גם עולה בלבו של הקורא לנוכח שירים דוגמת השיר "היינו מחשבה נעימה". אצטט כאן את מילות השיר: "מחשבה שרצינו לחשוב". שירים רבים אחרים בכרך השירה של ברנר לוקים באותה תסמונת.

עם זאת, לא פעם מתעלה ברנר על עצמו, לא פעם תיאוריו השיריים מעניינים ושימושו בשפה נאה. כך למשל: "המלך הודה מכסאו באחת/ לא החליק לאיטו בריקוד/ ססגוני, אלא הוטל והוסח/ באדמת האבן הקרה// או במקום אחר: "הצרצר (חולה אנוש) מתעקש לחבר/ את הקומפוזיציה שתיתר/ מגופו את שמו לאחר/ ששמו יחסר את גופו// או במקום אחר: "אני המשורר, לכן אני יודע/ טוב, או להפך, אני יודע/ טוב, לכן אני המשורר." וזה נעים לי כמו צמיג נוער בבטן//".

מצד אחר, נאים השירים בהם עושה ברנר שימוש באירוניה עצמית כך למשל: "אפילו הורזיר לא מוכן לשהות במחיצתי/ למעלה מעשרים דקות" או במקום אחר: "פעם אחת אהבתי/ נערה מגבעתיים." פעם אחת

ודי" או במקום אחר: "מתוך מיליארד ומאתים מיליון סינים/ אין אפילו סיני אחד שיודע על קיומי// מתוך מיליארד ומאתים מיליון סינים/ אין אפילו סיני אחד שאני יודע על קיומו".

אודה על האמת, אף שבספרו של יניב ברנר מצאתי לא מעט הבלחות של שירה טובה וראויה, דומני שנדרשת כאן עוד מידה של עבודה ומאמץ אשר יחברו את הקצוות ויעניקו למחבר יכולת התמודדות ראויה מול האתגר העולה מתוך ספרו, האתגר של המרת פיסות החיים לכלל שירה אחת גדולה.

שירה תחת המזגן

רויאל נץ: עדיין בחוץ, הוצאת שופרא 1998

לאחר שקראתי בספרו של רויאל נץ, לא יכולתי שלא להסכים עם הבחירה ב"עדיין בחוץ" כשם הראוי לספר. שכן, נץ מתקשה להיכנס, להיות בפנים, לחדור אל סערת ההווה האנושית ולהציגה בפני הקורא. "כאן השמיכה אותה חובקות ידי/ כאן שעות לילי של שקט מתארך/ כאן המיטה הרחבה מדי/ מאוד מאוד מובן לי העדרך" הוא אומר בפתיח של הספר. כקורא, לא רק שלא מובן לי היעדרה של האהובה, אלא שמצאתי עצמי תוהה מה הדבר המובן למחבר, ומהי בעצם תחושתו לנוכח העדרה של האהובה.

המבט של מי שאינו מפשיל את שרווליו, שאינו חווה ונוגע בכאב הקיומי, הוא המבט המאפיין את ספרו של רויאל נץ. אף שמדי פעם אנו נרמזים על ממשותו של אותו חוץ דוגמת "הכל שטוף באור הקר/ זהו ביתי. כאן אני זר" הרי שעל הרוב, חוץ זה נותר בלתי מפורש ובלתי מופענת. אכן, יש ונמצא בשירתו שורות דוגמת: "התחת שלך בגינס ההדוק שיותר טוב למות" או במקום אחר: "אל תדבק אלי יא קרציה", שורות המנכיחות משהו מהתוויה הקיומית במקומותינו באמצעות שימוש בשפת יומיום בוטה, אלא שהללו הם בבחינת היוצאים מן הכלל. שעה שהרהרתי בכותרים האפשריים לרשימה על ספרו של נץ עלה בדעתי לבחור בכותרת "שירה תחת המזגן", שכן, איכשהו, מבטו של נץ יוצר תחושה של מבט קריר ומרוחק, מבט הנתון בתוך מאמץ מתמשך להתנסח היטב, להבחין ולאבחן משהו מתוך ההווה ועם זאת, ההווה איננה שם, לא הכאב, לא התשוקה, לא האהבה,

לא המוות, לא הקרע והעונג בהם מנקבים הללו את חיינו ואת תודעתנו. נדמה שמהו מן הריחוק "הבריטי" דבק בשירתו של נץ (ויסולח לי על הדבקות התווית) ויש לציין זאת לא רק בשל האזכורים של עיר האוניברסיטה הבריטית קיימברידג', אלא מכוח התבוננותו של נץ בעולם, בחיים, בקיום. "האם זה גשם שיווד עכשיו/ ומשרטט פסים על הוגגית?/ האם זו רוח? - השקט שב/ אולי חלון של אשליה רגעית/" הוא אומר. אכן, תיאור שירי נאה, אכן שימוש ראוי בשפה, אלא שאיננו למדים מכאן דבר על המתחולל בנפשו של המשורר בשעה שהוא מתייצב לנוכח המראה המתואר. באורח בוטה



עדיין בחוץ / רויאל נץ

יותר, ראוי לשאול מה חולל אותו מראה בנפשו של המתבונן עד שזה מצא לכתוב על אודותיו שיר? קושי נוסף בשירתו של נץ עולה מתוך השימוש הרב בחרוזים. אין עוררין על כשרונו של נץ העולה מתוך רבות מן השורות המשובחות שבספר, ויחד עם זאת, נדמה שלא פעם הוא מקריב מה שניתן היה להיאמר על מובח השתעבודותו לחריזה בכל מחיר. כאן, מדובר יותר באינטואיציה של כותב שורות אלה מאשר בממשות ועם זאת, עלי לומר שנדמה ששירתו של נץ יכולה היתה להתרומם לגבהים, אלמלא שיענד עצמו לחריזה במידה כה רבה.

על אף כל האמור לעיל, משמתאקלם הקורא, ככלות אי אילו שורות, בעולמו של נץ, עשויה הקריאה בספרו להסב עונג רב. אבחנותיו של נץ דקות ודימויו נאים. כך למשל הוא מתבונן ממקומו באנגליה בארצנו-ארצו ואומר: "ארצי הרה. היא מלאה בארונות/ סמוקה מאושר, מתהפכת, חרדה/ מול הדר הלידה הוכנו המקוננות - / מול טוב, יהודים! מפלצתכם נולדה, צרחה כרותת גפים וחרשת/ וחלומה לרשת//".

מנסחים את השאלות עצמן. יש להם, והם אוכפים על אחרים, ראייה חדשה של העולם כולו... ב. לחלופין, הם עושים את ההפך. כלומר, לאחר שהם מוצאים מצב שבו פתרונות דוגמתיים מסיימים לשאלות התקבלו כאמת, הם מערערים את ה'סינתזה' הקיימת על-ידי זעזוע אלים כלשהו, וכופים... ראייה חדשה ומבלבלת..." (שם עמ' 84).

ישעיהו ברלין המרבה לעסוק במרקסיזם בצורה ביקורתית, ייחד בקובץ הזה את המאמר "המרקסיזם והאינטרנציונל במאה התשע-עשרה" שנכתב עוד בשנת 1964. הוא דן בשאלה מדוע המרקסיזם השפיע כה רבות ועונה לכך תוך שהוא בוחן את הדוקטרינה ואת הארגון, את ההסבר להיסטוריה האנושית, את המטרות המוחשיות שטבעי כי האנשים ישאפו להן, כמו גם את חלוקת בני האדם ל"בני אור ולבני חושך" (שם עמ' 106) וזיהוי האינטרסים של המעמדות וההשקפה על המוסר האנושי. ברלין חריף בביקורתו המרקסיזם שלו: "התורה המרקסיסטית היא כלי נשק חדש ונורא, כי מאמיתותה נובע שיש מגורים שלמים של המין האנושי שאפשר להקריבם, פשוטו כמשמעו" (שם עמ' 128).

המסות הנוספות בספר הן "המהפכה הרומנטית: משבר בתולדות המחשבה המודרנית", "מחויבות אמנותית: מורשת רוסית", והמסה המרתקת "קאנט כמקור לא-ידוע של לאומנות". רוחב היריעה אינו מאפשר פירוט וניתוח של כל מסה ומסה, בספר שהוא לא תמיד קל לקריאה למי שאינו מצוי בסוגיות שעל הפרק, ועם זאת, הוא תמיד מרתק. ■

יוסף ברנע



המגוון האינסופי של שברים ורסיסים בני חלוף שמרכיבים את החיים בכל רמותיהם, כפי שצריך כל אדם, במידה מסוימת, לזגם [אם ברצונו לשרוד] בלי לעצור ולנתח כיצד הוא עושה מה שהוא עושה, ואם יש הצדקה תיאורטית למעשיו" (עמ' 72). הוא נחרץ בקביעותיו ומסכם את הנקודה במלים הבאות: "אין שום מדע טבע של הפוליטיקה כשם שאין מדע טבע של האתיקה" (עמ' 73). במאמרו השני בקובץ, "פילוסופיה ודיכוי ממשלתי", שעניינו "למה צריכה להיות לפילוסופים תביעה מיוחדת על הזכות להתבטא?... למה זקוקים הפילוסופים להגנה מיוחדת מפני דיכוי חברתי..." (עמ' 79) הוא דן בהרחבה במהותה של הפילוסופיה עם שהוא גורס כי "את הנצחונות הגדולים של הפילוסופיה קוצרים הוגים שעושים אחד משני דברים: א.

גדולתו של מסאי

ישעיהו ברלין: תחושת המציאות, עיונים ברעיונות ובתולדותיהם, ספרית אופקים עם עובד, 1998

"תחושת המציאות" הוא הספר החמישי בסדרת כל כתבי ישעיהו ברלין, שיצאה לאור בספרית אופקים. (קדמו לו "הוגים רוסיים", 1982, "רשמים אישיים" 1983, "נגד הורם" 1986, ו"האנושות-בול עין עיקש", 1994).

הגותו רחבת ההקף של סר ישעיהו ברלין, הנחשב לאחד מגדולי המסאים בימינו, ראוייה אכן לתרגום.

ברלין, אשר העיד על עצמו כי באישיותו נשורו נשמה רוסית, הומרו וסובלנות אנגליים אך גם לב יהודי, משלב בכתיבתו תחומי עניין שונים, פילוסופיה של מדעי הטבע ומדעי החברה, מוסר, פוליטיקה, היסטוריה ואמנות וכן גם מסה על הספרות הרוסית ("מחויבות אמנותית"). למעשה, הספר במקורו שבאנגלית כלל תשעה מאמרים, אולם בהתייעצות עם המחבר (שנפטר בסמוך לכך) הוחלט להשמיט מן המהדורה העברית שני מאמרים, האחד עניינו ברבינדרנת טאגור והשני בתיאוריות סוציאליסטיות. לפיכך כולל הספר המתורגם רק שבעה מאמרים.

אחד הנושאים, המופיע שוב ושוב בכתבי ברלין, הינו אופי ההיסטוריה ומשמעותה, והוא שנתן לקובץ את שמו. במאמרו "תחושת המציאות" מבקר המחבר את את יומרת הפילוסופיה או המדע להגיע להכללות ולחוקים להבנת ההיסטוריה (במיוחד הוא תוקף את הפוזיטיביזם, עמ' 59) בתוך שהוא טוען כי הספרות (חביב עליו במיוחד טולסטוי) והאמנות משמשות אמצעים ראויים להבנת חירות הקיום של המציאות: "אפשר אפוא לומר על כל אדם וכל תקופה, שיש להם שתי רמות לפחות: משטח עליון, פומבי מואר, שאפשר להשגיח בו בקלות ולתארו בבחירות, ולהפשיט ממנו קווי דמיון מועילים ולדחוס לחוקים ומתחת לו, נתיב אל תכונות פחות ופחות גלויות אך יותר ויותר אינטימיות ונפוצות, תכונות המעורבות עם רגשות ומעשים באופן הדוק, עד כי לא בנקל יופרדו מהם. במידה רבה של סבלנות, חריצות והתמדה יכולים אנו לרדת לחקר הרמה שמתחת לפני השטח - סופרים מיטיבים לעשות זאת מ"מדעני החברה" מאומנים - אבל הרכבה הוא כהרכבו של חומר צמיג..." (עמ' 42).

הידיעה המאפשרת את הצלחתם של פוליטיקאים, כמו ביסמרק או אגוסטוס היא בשל היכולת "למגז את

דווקא בהתייחסיותו לארץ מתבטא נץ בנחרצות בתקיפות שאינן עולות מההרוריו כזר באנגליה או בהתייחסותו לעצמו.

הספר רווי בדימויי חורף, אולי מפני שנכתב, כאמור, לפחות בחלקו, באנגליה ואולי מפני שנפשו של המחבר מתחברת דווקא אל החורפי. "גשם רך יורד על כרך - / האיר נדרך - // " ובמקום אחר: "כשקרחוני בתים עומדים מנופצים" או "עצים בקצה הגשם של סוכות". נדמה שניצן מתכונן ממקום חורפי, סגור, כמו דקרט, הנוכח בהמשך, יושב גם המחבר מול התנור ומתכונן או לחילופין, מהלך תחת מטריה ומהרהר לנוכח הטיפות על הוגונית. אוסף דימויים זה מוסיף לתחושת הריחוק שחש הקורא בשירתו של נץ.

לאורך הספר כולו נדמה שהמסורר מיטיב לשאול מלהשיב. סימן השאלה, ההתהוה, אי היכולת להבחין בדבר מה שמעבר למוחש ולמיידו באופן ודאי חוזר וטורד את שירתו. שירים רבים מסתיימים בסימן שאלה ורק אמירות ספורות זוכות לסימן קריאה. השאלה המסיימת את השיר מעניקה לו כוח עד שהקורא נמצא מהרהר בחייתיות שמציב לפניו השיר גם לאחר שסיים את הקריאה: "... האם במראתי אכפיל, אני, אותך? / האם אזכה אני להיזכר?", ועוד.

יופיו וייחודו של הספר נובעים מן התחושה שהספר כולו נכתב מתוך עמדה של התכוננות בחיים ובהוויה מנקודת ראות בעלת רובד אנתרופולוגי. רוחב היריעה הדימויית מגדה את הקורא שוב ושוב למחשבה ולהרהור. היפה שבשירי הספר לדידי הוא זה המופיע בעמ' 49: "האם בין באוהאוס לבין חוף / בלייק את אלוהים ביקש? האם באמצע דיונוגוף צד נמרים של אש? / האם על הירקון חוף / השיק רמבו שיכור ספינות? / האם לאפריקה הלך / בשבע תהנות? / וכן ביונה הנביא / רמברנדט למד איך לצייר? האם אצל רפי לביא / ענינו פקח לאור אחר? / וגם אתה דקרט, דקרט - / האם היה זה מול תנור / בחורף תל אביבי קר - / פתאום, הכל נהיה ברור? / תנו לי את קמברידג' היפה! / סט פטרסבורג, ונציה! רומא! / לנו לי שפה / שעוד אפשר לחלוט בה! / לא אחדל מראות מנגד / את הביקר המרהיב / בו אירופה המתוקנת / תקום בתל אביב / " (אגב, דקרט הנוכח כאן נזכר גם במקום אחר בספרו של נץ).

על אף הספקות שהועלו כאן, ספרו הראשון של רויאל נץ הוא ספר מומלץ - תרומה חשובה לשירה הישראלית. ■

יורם סלבט

נורית תירוש

עֲדָרִים עֲדָרִים גֹּלְשִׁים
עֲגוּעֵי לִקְרָעֵי הַבָּאָר.
מִן דְּמוֹי מִשֵּׁן שְׂכֹה
מִן אִידִיוֹסִינְקָרְסִיָּה שְׂכֹז
מִן שְׂכְמוֹנִי.

מחזור שירי קז'ו

מעלה זכרונות מפח של קז'ו

חלק א'	חלק ב'	חלק ג'
גרמפפה שמטובצי התנדנד על	בקיץ חוזרת אלי	ב-47 כשסבא שם חגורה על השבר הסורי אפריקאי
הנדנדה של אלוהים ברעידת האדמה צרחה המשרתת "שמע ישראל" והצטלבה	רופאת אליל פותחת לכבודי אבטיח מרסקת אותו על פרצופי	נפסקה תזוזת היבשות.
גרמפפה מהר להפשיטה	אני יורקת עליה גרעינים	הערה לחלק א' 1928 - בפלובדיב שבבולגריה אירעה רעידת אדמה שפגעה גם במחוז סמוקוף שבהרי רילה. סבא שלי היה אז בן 12. סבא שלו גרמפפה שמטובצי אמר "רעידת אדמה היא הנדנדה של אלוהים".
כשאני בנדנדה גרמפפה שמטובצי תמיד לצדי	היא שותה boza והוזה	הערה לחלק ב' סבא רו וסבתא מי התארסו בקיץ 1940 בסמוקוף. בארוחה המשפחתית בביתה של גרממה אורוצה, סבתא של סבתא מי - תפסה גרממה אורוצה חתיכת אבטיח ומרחה על פרצופו של הארוס סבא רו.
מעביר לי את מקטרתי	אני קוטפת דורה	
שנינו מרחפים הוא	להתסיס עד לקיץ הבא	
עולה מתוך העשן מסיר את טרבושו מסדר את שפמו		
נשאף חזרה אל ראותי		

"אסטו אס קוניקה דל דיו"

רוני סומק חצי אקיקו טקהאשי מאנגלית: אמיר אור

כשאתה ואני,
זעתי וזעתה שנמזגו לאחת
מטפטפות ארצה.
כל עוד אתה ואני,
עצים צומחים, פרחים נפתחים,
אפלו במדבר תל-אביב.

האהבה מתחרות בזיעה, והזיעה מחלחלת באדמת המדבר. העצים צומחים, הפרחים נפתחים והאהבה היא ההפסקה היחידה שעליה מוכנה להתפשר העיר ללא הפסקה. והמדבר? ארוטיקה, כמו פורנוגרפיה, היא כנראה עניין של גיאוגרפיה.

מנפרד וינקלר

מסקנה

שבירת הלוחות -
מעשה סופני
מדור לדור
שבירת הפלים במקדש
מדור לדור
ואיני יודע מה עוד

היכן אמצא את עצמי
כשכלי את
ואפסותי הזוהרת
נופלת
לרגליך עכשו?

אני נושק לאדמה
צופה למרחק כמו משה,
רואה ארץ נכספת
מתרחבת לרגלי בהשגיח
לעיני - בולעת אותי
חלום-בהקיץ
תובעת את כלי
נפש וגוף, ארץ
של אהבתי הנכזבת
ואין לי אחרת
ונכדי צומחים בה
ואין לי אחרת
ואני אוהב אותה

במקום לא מקום

לזכרו של גרשון, האיש התמהוני

אתה קשור בה באלף הבלים של הרגש
אתה קשור בה באלף חבלים של הדם
ולא תוכל לשכח עוד

הכל מתהפך בה לשאלות אין-ספור
למשאלות בלתי סבירות להגיון
הכל מתהפך בה

ואתה יושב בדרך במקום לא מקום
בפנת בית קפה עזוב
שאין בא בו והולך איש מלבדה
בוהה בכוסית חצי-מלאה
בוהה בתוך עצמה -
יבשת הדומיה
מחבקת אותה
מכל עבר
ואשר פתאמי
ויד רושמת
צל הקיר

כי אני פרדה ורוחי סתיו

1
מבעד לשמלה
את נוגעת בגופי
מעוררת זכרונות רדומים
נדחקת פתאם
דמי זורם למרכז גופי
את חשה אותי חזק
נדבקות
אני חש אותך
מבעד לשמלה,
לאן אברח -
מטרוף אחד אל משנהו?

ואולי...

ואולי גם זה
כבר לא משנה במאום
תויה אחת פחות של ממש.

אני רוצה להרדם
לזמן בלתי מגבל, אמר,
בלי לחוש בלי לדעת בלי לגעת
כי שמא מחר תכסה חשכה
את הגנים שכוחי-הפריחה

ואולי גם זה
כבר לא משנה במאום

ואולי טוב לדעת, אמר, שאי-אפשר
לגעת בשמים
להרתע
לדעת את הגבול הארצי
לגעת בגופך
ולא להרתע
כאלו זה בפעם ראשונה
כאלו זה בפעם שניה
ולא להרתע
כי מחר
מי יודע...

2
שמר עלי אלהי האביב
כי אני פרדה
ורוחי סתו!

סאדיסט ומאזוכיסט במנזר השתקנים

עידן צבעוני

על הצבר והפוסט-צבר ב"מנזר השתקנים" לעמוס עוז, דרך השיח הפסיכואנליטי של ז'יל דלז

הקדמה

שנות ה-60 וה-70 (בסיפורת הישראלית) מארגנות בצורה מרתקת את מה שאפשר לכנות "טקס החלפת הגיבורים": נעיצת סכין טקסטואלית חדה ומושחתת בגבו רחב המידות והשעיר של הצבר המיתולוגי¹, המומר מעתה בדמותו של האנטי-צבר, האנטי-גיבור הדפסיבי - ישראלי לא כוחני מן חדש - הפוסט-צבר. זהו טקס סמוי המתרחש, בין השאר, גם בשדות השירה והתיאטרון - שנים בהן נשמרת בקפידה ההפרדה הקלאסית/אופוזיציונית, בין השיח הספרותי האליטיסטי המבחין ומצביע על קריסת אופק הפנטזמה² הבן-גוריוניסטית-ציוניסטית, לבין התרבות הישראלית העממית הפופולארית, העסוקה עדיין בשימור, קידוש והפצה של המיתוס הישראלי על שלל לחניו (החיים הפריים והנעמי שמריים) ואבזריו.

סיפורו הקצר של עמוס עוז, "מנזר השתקנים", אשר נדפס לראשונה בקובץ הסיפורים "ארצות התן" (1965) - קובץ שכוון את זהותו ואת מעמדו של עוז כסופר מן השורה הראשונה ברפובליקת הספרות המקומית, עובדה המתקשרת כמוכּוּן לאופן בו ייצר עוז בעצמו סובייקטים טקסטואליים חדשים - עבר מקצה תיקונים בשנות ה-70. המושג פוסט-ציונות, השגור בפיהם של ההיסטוריונים והסוציולוגים החדשים, הנו

בגדר הדבקה מאוחרת וזרה לאקלים התרבותי של התקופה (של עוז ובני דורו), אך את הסדקים הרחבים במיתוס הצבר אפשר לאתר "כבר" אצלם. ומנגד, אין לעוז (ולבני דורו?) התשוקה להתרבת הבית והמפעל הציוני, אלא ניסיון לתקנו ולשקמו מוסרית - לכל היותר ביקורת מוגדרת נגד האתוס הישראלי כפי שמגולם בצבאיות הישראלית-הכוחנית.

"מנזר השתקנים" עורך, כאמור, את טקס החלפת הגיבורים. דרמה אנושית טעונה זו מבצעת מעתק פוליטי-ערכי מהגיבור הלוחם, גיבור פעיל ומבצע, "הצבר", לדמותו של האנטי-לוחם, "הפוסט-צבר". מעתק זה מקפל בתוכו מאבק אדיפאלי (ובתיאור זה אין למעשה כל חדש) בין הצבר לאנטי-צבר. תרומתו של הדיון הנוכחי, בכך שינסה למקם את המעבר מהצבר לנגטיב השוללני והמכחיש שלו, דרך שאלת הזהות המינית - שאלת המגדר. ניסיון התבוננות במעבר הטקסטואלי מדימוי הגיבור הגברי, לדימוי הגיבור הסמי-נשי; בחינת האופק החדש והמפולש הנפתח לקראת דרכי כינון הזהות הגברית-נשית באמצעות הדפוס המאזוכיסטי (האלטרנטיבי) של "הגיבור הישראלי החדש" - הפוסט-צבר.

בדיקה זו תיעשה דרך מושגיו הפסיכואנליטיים של ז'יל דלז, אשר מציע

במסתו החשובה על המאזוכיסט והסאדיסט, אופק אחר לארגון הפרוורסיה המוכרת. כלי זה אינו בגדר התהדרות גרידא במתודה חדשה - או סוג של עייפות אינטלקטואלית מהפרקטיקה הפרוידיאנית - אלא ניסיון למקם טענה עניינית על אודות הדימוי של "הישראלי החדש" אשר אינו מסיים את תפקידו בחתירה תחת אושיות האתוס הציוני בלבד, אלא בחתירה תחת משטר האב-הגבר-הפאטריארכלי - לטובת כינון משטר נשי-מאטריארכלי, תוך מופע מחודש של דימוי גברי-נשי.

דלז, והכלי הפסיכואנליטי הייחודי אשר הוא מייצר, מעניקים לי אפשרות ראשונית לדון בדימוי המאזוכיסטי המשולב בדרמת התקוממות הבן נגד האב האדיפאלי המסרס, אך גם (באופן פרדוקסאלי) מאפשר את חילוץ של האב מדימוי התליין/קלגס שדבק בו במרוצת השיח והשנים. בחלקו הראשון של הדיון אציג את משנתו של דלז על מאזוכיזם וסאדיזם (לצד איזכור חטוף של פרויד), ובחלקו השני של הדיון אנסה לייצר חיבור בין התיאוריה הדלזיאנית לבין "מנזר השתקנים" האינסונטי של עוז.

א. סאדיזם-מאזוכיזם על פי ז'יל דלז

הפסיכואנליזה הפרוידיאנית רואה בסאדיזם (התענוג לייסר) ובמאזוכיזם (התענוג להיות

1. דמותו של "הצבר המיתולוגי" עברה כידוע מהפך רדיקאלי בתרבות הישראלית - במרוצת המאה הציונית האחרונה. היום משמש הצבר בעיקר קריקטורה, פארודיה עגומה ואטומה. ברגעיו הפחות מבישים מצליח הצבר למכור את מעדן השוקו של קיבוץ יוטבתה, בפרסומות עתירות הממון של הערוץ השני המסחרי (סופו של המיתוס בפרסומת?). עמוס עוז ובני דורו אינם יכולים לשבת מהצר בחיבוק יריים, ולומר "ידינו לא שפכו את הדם הזה!" שהרי הם שותפים לקונספירציה, הם אחראים ל"פשע הנתעב" - הם ביימו לראשונה את הווייתו הטקסטואלית של הצבר אשר היה לפנים עלם חמודות.

2. פנטזמה (פנטזיה של הלא-מודע) היא מכוּנה המתחילה לפעול כשמתגלה התשוקה של "האחר-הגדול" כלפי הסובייקט. תשובתו הפנטזמית של הסובייקט לאחר-הגדול, אשר בעצמו אינו יודע מה הוא רוצה מכיוון שהוא בעצמו בגדר "סובייקט מפוצל" (אבא/אמא/אלוהים, דואגים להסוות פיצול זה מפני הסובייקט), מכוננת את הסובייקט (גולן 1988: 9).

3. את "מנזר השתקנים" אני קורא דרך הנוסח המאוחר אשר שופץ לטובה (מלחמת יום הכיפורים כסריג לכתובה מחדש?) על ידי עוז. "ארצות התן", עם עובד, תל אביב, 1976.

4. את הזיקה ביניהם אפשר למצוא בכתבים של המרקו דה-סאד ושל ליאופולד פון זאכר-מאוזן (הפסיכולוג - בן המאה ה-19 - קראפט-אבינג היה זה שמידר וגזר את הכינויים לשני הסוגים של ההנאה המינית הפרוורסית, לפי שמות המחברים). לגיבוריו של זאכר-מאוזן תכונות סאדיסטיות ולגיבוריו של סאד תכונות מאזוכיסטיות - כל גיבוריו ההוללים של סאד נהגים לא רק להצליף אלא גם להיות מוצלפים בזמן האורגיות.

שכן היא נמצאת בתוך "הסיטואציה המאזוכיסטית", חלק אינטגרלי ממימוש הפנטזיה המאזוכיסטית - היא כביכול הכפילה, ההשתקפות של המאזוכיסט⁹. לפי דלו, המאזוכיזם הוא פרשת יחסים בין הגבר לאם המתאפיינת באמהות מהסוג ה"אוראלי"¹⁰. חוזה (פולחני) נחתם בין שני הצדדים: מן הבן נשללת גבריותו והוא נולד מחדש כאדם נטול מין - ואילו לאם מוענק הפאלוס¹¹. על אף שלאם עמדה דומיננטית בתרחיש מביים ומוקפד זה, חוזר ומדגיש דלו שהיא מעוצבת ומתוזמרת על ידי הבן.



זייל דלו

הטענה המהפכנית של דלו היא שהצד המוכה במאזוכיזם אינו הסובייקט הגברי אלא האב, או ליתר דיוק - האב שבסובייקט הגברי¹². ככזה, פועל המנגנון המאזוכיסטי בעיקשות (תוך כריתת "ברית סתרים" עם האשה) נגד הכוח והשררה הפאלוצנטריים של "האב" המגורש מ"הסדר הסימבולי"¹³ - מה שנחבל ומוכה הוא דייקן האב¹⁴. בצורה זו נמנעת אפשרות חזרתו המסוכנת והתוקפנית של האב, וכך משחרר את עצמו המאזוכיסט כהכנה להולדתו מחדש - הולדת שבה לאב לא יהיה כל חלק. על פי תיאור זה, הפנטזיה המאזוכיסטית הינה רדיקלית-מהפכנית-חתרנית, פנטזיה הטרודה כל כולה בעיצובו מחדש של הסדר הסימבולי, אך הפעם, תוך מיגור האב והזמנת האם לשלוט בחיי הבן, ללא שזה (הבן) ממיר את אובייקט התשוקה

הוא האדם השולט שליטה מלאה בעולמו, עולם אותו הוא מצליח לביים לחלוטין על פי צרכיו.

דלו תובע במסתו את פירוק הישות הסאדו-מאזוכיסטית (השקרית). הסאדיזם של המאזוכיסט שונה בתכלית מזה של דה-סאד, והמאזוכיזם של הסאדיסט שונה לחלוטין מזה של זאכר-מאזוכיזם. האשה המענה אצל המאזוכיסט אינה יכולה להיות סאדיסטית,

מיוסר) - הנגזר מהסאדיזם הראשוני, הקדום - שתי תופעות שהן אחת⁴. פרויד (1924) "The Economic Problem of Masochism" נטה לראות במאזוכיזם צד משלים לסאדיזם. לפי רדוקציה זאת, מאזוכיזם הוא, למעשה, סאדיזם המופנה פנימה ומתקיף את הסובייקט עצמו. במאזוכיזם (אצל גברים) ראה פרויד "פתולוגיה גברית" המציבה את "הגבר החולה" כאשה, שהרי המאזוכיזם נתפס אצלו כאלמנט מקובל ואפילו הכרחי אצל הסובייקט הנשי הנורמלי, בעוד שהמאזוכיזם אצל גבר גורם מיד להטלת ספק בדבר הזדהותו עם העמדה הגברית - הוא עובר ל"שטח האויב" של הנשיות⁵. מתוך אבחנותיו של פרויד עולה כי הסופר-אגו של הסאדיסט חלש (מה שמאפשר פריעת כל חוק⁶) בעוד שהמאזוכיסט סובל מסופר-אגו מהודק במיוחד המתקיף ומועך את האגו⁷ - כך מתורצת העמדה הכנועה והצייתנית של הגבר-אשה-מאזוכיסט אל נוכח מבטו של הסובייקט המשפיל.

במסתו החשובה ומעוררת העניין "Coldness and Cruelty" (1967) לקח על עצמו זייל דלו⁸ להפריך טענות אלה (תוך כדי ויכוח לוהט עם פרויד), "להציל" את הגבר המאזוכיסט, אבל לא סתם להציל אותו, אלא להראותו כהפך הגמור לדימוי הנשי שהודבק לו: המאזוכיסט של דלו הוא "הגבר האמיתי",

5. למעשה, מבחין פרויד בין שלושה סוגים של מאזוכיזם: ארוטוגני, נשי, מוסרי. המאזוכיזם הארוטוגני, שאותו הגדיר פרויד כעונג שבכאב, אמור להוות בסיס ומצע משותף לשני האחרים.
6. הסאדיזם (יואב רינן 1999) נתפס, בין השאר, כביטוי לחירות מינית, התנהגות - שהיא תנאי הכרחי לאישי - המתקוממת נגד "המירה הטובה" (vertu); אקט חתרני היוצא נגד הסדר החברתי (הפוריטני) הקיים, או בלשונו של לאקאן: נגד "שם האב" ו"הסדר הסימבולי".
7. המאזוכיסט (על פי לאקאן) מבקש לכונן מערכת יחסים עם אדון (לרוב אשה הממירה, למעשה, את תפקיד האב) אשר ישפילו, על מנת לחוות מחדש את נחת ורועו של האב המאיים והמעניש. לכן, המאזוכיסט אינו מתרכז סביב הסבל שלו, אלא במערכת היחסים של מספיל/מושפיל: הכאב אינו אלא אישוש לקיום מערכת יחסים זו, אישור לעונש שהאדון מייצר - מה גם שכאב זה מענגו. (Fink 1997: 186-190)
8. זייל דלו גיבש (יחד עם עמיתו לכתובת ספרים רבים, פליקס גואטרי) רוויזיוניזם אנטי-לאקאניאני המתנגד לסובייקט המערבי הנוצר על ידי אדיפאליזציה פאלית, היוצרת סובייקט בעל זהות מוגדרת באופן נוקשה ופארנואידי - סובייקט שתחרותיות ומשאלות לשליטה וכוח הם איפיוניו העיקריים. לפי השקפתם (הרומנטית משהו) "טבעו המקורי, התמים והאמיתי של הלא-מודע הוא סכיזופרני, ואילו צריך לחתור הסובייקט המבקש להשתחרר מהתניות תרבותיות" (גלדמן 1998: 114). עמדה זו מתקשרת לאדיפאליזציה שמייצג דלו לטובת הדימוי המאזוכיסטי (חילוצו של זאכר-מאזוכיזם משיכחה תרבותית) לצד חיסול חשבונות פוליטי עם הדימוי הסאדיסטי אשר זכה להתייחסויות מוצקות ונרחבות מצד סוכני תרבות (אנדרה ברטון, ז'ורז' בטאיי, בארת, בלנשו וכו'), שלא לומר, העלאתו לכדי פרויטיפ חתרני.
9. באותה מידה, הקורבן של הסאדיסט אינו יכול להיות מאזוכיסט, לא רק משום שהסאדיסט לא יבוא לידי סיפוקו אם קורבנו יחווה עונג, אלא משום שהקורבן של הסאדיסט מהווה חלק אינטגרלי מ"הסיטואציה הסאדיסטית".
10. שלוש דמויות נשיות, המקבילות לשלושה דימויי אם בסיסיים, מכבבות ברומנים של זאכר-מאזוכיזם: 1. אם הביצות הרחמית-פרימיטיבית; 2. האם האדיפאלית; 3. האם האוראלית - המינקת, המגדלת ומביאת המוות.
11. בהקשר זה משתמש דלו בשני מושגים המתקשרים לאיכות הפטישיסטית של המאזוכיסט - הכחשה והשהיה. ההכחשה קשורה להעברת הפאלוס לאם האוראלית ("זה לא נכון" - אומר הפטישיסט - "שלאם אין פאלוס"), ואילו ההשהיה מורה על המעמד החדש של האגו ועל האידיאל של היוולדות מחדש באמצעות הפאלוס האמהי.
12. תביעתו של המאזוכיסט להיות מוכה נובעת כמובן מתחושת האשם שלו. אך מה היא אשמתו/פשעו שואל דלו. על כך הוא משיב, כי הסובייקט המוכה מבקש לכפר על דמותו לאביו - על אביו שבתוכו.
13. המושגים: "סדר סימבולי", "אב", "פאלוס" וכו', הם מושגים הגזורים מתוך השיח הפסיכואנליטי הלאקאניאני, מילון מושגים דרכו מדבר דלו. הסדר הסימבולי הוא תוצר של היותנו סובייקטים מדברים. סדר זה, המעניק לדברים משמעות, הנו חלק מהמערך שכופה האב האדיפאלי על הבן. אפשר לראות בסדר הסימבולי את החוק האנושי במובן הרחב - התרבות, אשר על פי לאקאן, מכוננת על ידי הכותניות של האב ("שם-האב") והפאלוס אשר הנו מסמנו.
14. בסאדיזם, לעומת המאזוכיזם, רואה דלו תביעה/תשוקה אובססיבית לכינון מערך פטריארכלי חולני - לסאד תפיסה ייחודית משלו את המציאות המינית-חברתית. סאד מזהה את "האם" עם הטבע מדרגה שניה, עם חוקי הבריאה הדואגים לשימור הקיים, עם הסדר החברתי-משפחתי. "האב", בניגוד לה, מייצג את הטבע הראשוני, הטרף, המקפל בתוכו תוהו ואנרכיה. הפנטזיה הסאדיסטית נשענת על הרעיון של אב שהורס את משפחתו על ידי הסתת "הבת" לרצוח את האם. האם היא הקורבן המובהק, בעוד הבת מורמת לעמדה נעלה - שותפה לפשע של גילוי-עריות. האב יכול להיות "אב" והסאדיסט יכול להיות "סאדיסט" רק באמצעות הרס החוק, פירוק המשפחה והונית בניית כוחותיה, חיסול כל יצירה והולדה המתחרה בטבע הכאוטי שלו. סאד כורת ברית עם הבת נגד האם, כבחירת שיליה פעילה של האם והעלאת האב מעבר ל"החוק".

שלו - "הגבר החדש" אינו הומוסקסואל בהכרח אלא סובייקט גברי-נשי ויחד עם זאת הטרוסקסואל. תמורה משמעותית נוספת שחולל דלו בתפיסת הסאדיזם/מאוזוכים קשורה ביחסם של אלה למערך הנפשי (אידי/אגו/סופר-אגו) כפי שעמלה לנסח הפסיכואנליזה. על פי דלו, חולשת האגו של המאוזוכיסט (כפי שטען פרויד) אינה אלא טקטיקה זמנית בלבד, באמצעותה הוא מצליח להוביל את האשה אל המצב האידיאלי שבו היא מבצעת את התפקיד שהועד לה בחווה-משחק הפרוורטי. אם חסר למאוזוכיסט משהו הרי זה סופר-אגו, כלל וכלל לא אגו. בהשליכו את הסופר-אגו על האשה המכה, מחצין אותו המאוזוכיסט לטובת הדגשת טבעו המגוחך של הסופר-אגו - כדי שישרת את מטרת האגו המנצח. המאוזוכיסט ה"פמיניסטי" של דלו הוא "האדון האמיתי", הוא ה"מנצח"¹⁵. על הסאדיסט אפשר לטעון בדיוק ההיפך: יש לו סופר-אגו חזק ודכאני ושום דבר זולתו.⁶ הסופר-אגו של הסאדיסט כה חזק עד שהוא נעשה מזוהה איתו - לסאדיסט אין אגו מלבד זה של קורבנותיו.

ב. הולדת "הישראלי החדש" כמאוזוכיסט גברי-נשי

דמותו של איצ'ה - הצבר הלוחם¹⁷ - מעוצבת בסיפורו של עוז כפרא אדם, חיה ברברית בדימוי גופה ודרכי התנהגותה:

"איצ'ה גידל את זקנו פרא", "פרוות הדובים שכיסתה את חזהו...", "מתנשף", "שעיר" וכו'. חיה רעה המוחקת כפר (ערבי) שלם בלי לדעת דבר על התושבים ועל ההיסטוריה שלו; גיבור הרואי במיוחד (אלוף הפיקוד משווה אותו ל"גיבורי דוד המלך בעדולם או של הגרעונים והיפתחים", סובייקט סאדיסטי ומטומטם... לא-מודע... אנטי-רפלקסיבי - אב אלים השולט ללא-עוררין בחבורת הנשים (והגברים) במחנה¹⁸:

"איצ'ה היה גאוותנו. הוא היה מלך. ולא רק ברוריה אהבה אותו ונשאה הכל בשתיקה. כולנו נהגנו כמו ברוריה. הוא אהב לצבוט את כולם, חיילים, נערות, ברוריה עצמה. היא היתה אומרת: 'גועלי אחד, תפסיק כבר', אבל המלים האלה יצאו תמיד מפה כשהן חמות ולחות כאילו אמרה לו עוד, עוד. והוא אהב להעליב אותה וגם לגרום לה כאב במעמד כל הגדוד..." (שם, עמ' 89).

הסאדיזם של איצ'ה (האב) כלפי ברוריה (האם) אינו מתמצה בהתעללויות פיזיות "מוקטנות" - תוך כדי משחקי משיכה-דחיה מיניים, רצוא ושוב - אלא בעצם העובדה שהוא מוביל להזנייתה של ברוריה (בשובו ההיבריסי מפעולת התגמול, שיכור מאורגנית ההרג והניצחון,¹⁹ צוות לקראתה איצ'ה: "אי-פה ברוריה, הזונה הזאת, איפה! איפה כ-ל הי-פות, אי-פה!" עם רוזנטל, קצין המבצעים דק הגזרה: הוא "היה מתרגם למענה לעברית את תוכנו של חוברות-זימה [...] לגעת בה לא העז [...] תמיד היתה

חוזרת ככלות הכל אל איצ'ה, מתרפסת, כמעט מתחננת לעונש, נענשת, גונחת, והכל על מקומו" (שם, עמ' 90). הפוטנציאל המיני (בין ברוריה, בתפקיד הבת, לרוזנטל) יאלץ להמתין קמעא לפני שיתממש בקול תרועה רמה "במערכה השלישית"; רק לאחר שתזכה אמא-ברוריה לחצות את הגבול האמיתי והעמוק ביותר (לחולל טרנסגרסיה בטאבו של יחסי המין), לאחר שתקיים מערכת יחסים ארוטית-אסורה עם נחום (הבן).

נחום הירש (החובש העורפי) מתפקד כבן המתקומם במערך האדיפאלי, שהרי הוא מחזיק במשאלת המוות כלפי אבא-איצ'ה, הגיבור הכל יכול. הוא זה שחוזר בצורה אובססיבית (שלוש פעמים במהלך הסיפור) על התסריט המצמרר בו נפצע איצ'ה אנושות, ואילו הוא, נחום, מציל את חייו בצורה הרואית לא פחות: "הוא יפצע פצעים קשים, אבל לא ימות [...] אני בעצמי אציל אותו", "חובש אלמוני ביצע על דעת עצמו ניתוח מסובך בתנאי-שדה, והציל את חייו של גיבור לאומי. איצ'ה ואני חבוקים בתמונה בעתון. את לא חייבת לי שום דבר. להיפך. תתחננו. תחיו באושר. אני רק את חובתי מילאתי. ואמשיך לאהוב של שניכם מרחוק. שלום, שלום, הנה אני הולך ומתרחק, שלום" (שם, עמ' 92; 95).

משאלת "מות האב" של נחום מבליעה, למעשה, הזדהות עמוקה עם איצ'ה ועם עולמו, רצון לסגל לעצמו את מופת האב הנערץ.

15. עובדה זו מתקשרת להבהרה חשובה של דלו על עצם הנאת המאוזוכיסט, אשר אינה תוצר של הסבל הנגרם לו. הסבל אינו אלא תנאי לעונג, אך מרגע שחווה את העונש הוא מורשה ואף נטבע לחוות את העונג שאותו בא החוק לאסור. המאוזוכיסט מייצג את את העונש אך גם את כשלונו, את המרד בו. בכך הוא מוכיח את היותו בלתי מנוצח: הוא אינו יכול להישבר מבחוץ.

16. בעצם קביעה זו ממקם דלו את הסאדיסט כסוכן האולטימטיבי של "החוק", למרות שאפשר להבינו כמי שחותר נגדו, בכך שהוא ממציא חוק אבסולוטי משלו. חוק מתוך ואנרכיסטי. פרדוקס זה תקף לניתוחים סוציו-אנתרופולוגיים על אודות תת-תרבויות עברייניות: מצד אחד מגלמות תת-תרבויות אלו חתירה נגד החוק והסדר הסימבולי, אך לצד פעילות שלוחת רסן זו הם תמיד דואגים לייצר "חוקה עבריינית" לא-כתובה, מערכת חוקים חלופית המגדירה את "כללי המשחק" בצורה נוקשה, שלא לומר, פיקטיבית-אובססיבית. על פי היגיון זה, הסובייקטים המקיימים תת-תרבויות עברייניות אינם מסוגלים להיות שותפים לחוק התקף ל"גיבור הרחב", אך מכיוון שהם מונעים ("כמונו") על ידי התשוקה לעונג ש"בחוק המצווה" ובעונג (הלא פחות מענג) ש"בציות לחוק", הם ממצייאם את "החוק החדש". האם תיאור זה אינו תקף למעשה לסינדרום הסאדיסטי-מאוזוכיסטי: שני דגמים פרוורטיים אלה מייצגים סובייקטים אשר "העונג" (עונג מיני בפרט) נמנע מהם. לכן הם עמלים שעות נוספות - בכלים המנטליים (המוגבלים) העומדים לרשותם - על מנת לבנות כביש עוקף הנאה. שניהם מבנים תרחיש מזור שיאפשר, גם להם, להשיג את אובייקט התשוקה, לגעת במכוות האש של ההנאה המגונה/מנועה - הנאה אותה אינם יכולים להדביק במסלול הירוק "הנורמלי" התפוס, זה מכבר, על ידי סובייקטים מתענגים אחרים.

17. לא די שאיצ'ה הוא צבר-סאדיסט, אלא וזאת - כמו בהזמנה מתואמת מראש מהשיח הפוסט-ציוני הנסוב על אודות הדחיקת הזהות היהודית - מסתבר לנו שאיצ'ה הוא מעין רוסיה בן דן-אמוצית: יליד גלות-רומניה שעלה לארץ-ישראל פלשתינה בעליית הנוער עם אחותו הקטנה ונשלח לכפר-הנוער החקלאי-הדתי. את אשר עלה בגורלם של שאר בני המשפחה הוא אינו יודע וזה גם "לא ממש מעניין אותו". את זהותו היהודית הוא דואג להרחיק ולהשמיד על ידי הקרבתו של יוניץ' - הקריקטורה היהודית, השקמיסט הגדודי - אשר מצורף עם איצ'ה לקרב ("קמיע נגד עין רעה"), וזוכה למות בו, כמובן, עם הכדור הראשון, תגובתו האינדיפרנטית של איצ'ה אל נוכח קורבנותו של יוניץ' מעידה לא רק על פגם מוסרי בדמותו, אלא על היותו של יוניץ' המודחק/מאויים של איצ'ה: "השם שלו היה כתוב על הכדור הראשון. נהרג עוד לפני שהתחילו העניינים ברצינות" (שם, עמ' 98), "סתם הלך וסתם נהרג בלי טעם" (שם, עמ' 99).

18. דמותו החייתית-כוחנית של איצ'ה והתקוממותו של נחום הירש אל נוכח עוצמתו הבלתי ניתנת לערעור, מהדהדת לדמות "האב-הקדמון" במיתוס הפרויריאני על אודות "רצח האב", במסותו "טוטם וטאבו":

"יום אחד התאגדו האחים המגורשים, הרגו את אביהם ואכלו אותו וכך שמו קץ ללהקת-האב [...] האב הקדמון האלים ודאי היה דמות-מופת מעוררת קנאה ופחד בעיני כל אחד ואחד מחבורת האחים. במעשה האכילה הגיעו עכשיו לידי הוזהות עמו, וכל אחד ואחד מהם סיגל לעצמו חלק מעוז-גבורתו" (1988: 127). מה שמאפיין, כאמור, את יחס הבנים ל"אב האלים הקדמון" הוא יחס אמביוולנטי: גם שנאה ופחד וגם הערצה. והו אב, שעל פי לאקאן (1963), חווה את ה"גיויסנס" (jouissance), גילוי-העריצות. הגיויסנס, העונג המוגזם, הוא מה שהסובייקט חווה בהתקשרותו עם האובייקט האסור/אבוד. עונג מוגזם הגורם לסבל ומוות מכיוון שהוא העונג שמעבר למערכת הסימבוליוזיה החותרת תחת הסדר הסימבולי של החוק. היבט זה מתקשר לאותו "מעמד מיני אקסקלוסיבי" המוענק בסיפור לאבא-איצ'ה: ארכי-גבר השולט, ביד חזקה ובזרוע נטויה, ב"להקת הנשים". היחיד הראשי לחוות את העונג המוגזם שמעבר לחוק - העונג של גילוי-העריצות.

19. בדמותו של איצ'ה אלמנטים פרוטו-הומוסקסואליים-סאדיסטיים, שהרי את האויב הוא גם מדבר, אך גם, ובעיקר, מקיים עמו של יחסי מין. האויב, מצידו, מתמסר ליריותו/זרעו של איצ'ה כהתמסר אשה לאדונה בומן משגל: "חיילי האויב מאובנים מרוב תדהמה או פלצות, התמסרו כתפוס-קסם לצרורות שוינקו ממקלעו" (שם, עמ' 90).

ונואש נותר לו. הוא הטיל את עצמו, הר שער, על חרטום הג'יפ המת. ורביץ בלי קול וברי ניצ" (שם, עמ' 102-103).

היציאה המוטרפת של איצ'ה ונחום למרדף הלילי ההזוי ("הפוגרום החיצוני" בערבים סופו שיופנה פנימה, כלפי ברוריה ורוזנטל, כלפי "האנחנו היודו-ישראלי") נשלטת רק לכאורה על ידי איצ'ה (הוא נוהג בג'יפ! ואילו נחום? שה ישועי-עסיסי, כפילו, לכאורה, של קורבן אחר שכבר נוסה בהצלחה יתרה - יוניץ), אך בפועל נחום הוא-הוא השחקן הראשי (הוא הפוליטיקה של נקודת התצפית, מרחב-הראיה של הטקסט), הוא הבמאי והתאורן הראשי - של סצינת המרדף המוקפדת, האחראית הבלעדית על השפלת האב - חרף השפלותיו (המדומות), לאורך כל הדרמה האלגורית, אשר לא באו אלא להעיד על אי-יכולתו להישבר מבחוץ.

נחום הירש הוא בסופו של דבר הסובייקט המודע ובעל ההכרה (הוא "היודע", בלשון הסיפור). סצינת המרדף היא לב לבו של הדפוס המאזוכיסטי הנשלט והמווסת של נחום (עדות לאגו החזק של המאזוכיסט ויכולתו לתמרן סובייקטים אחרים, לביים את הסיטואציה, את החוזה-משחק, את הגדרת המצב, לצרכיו שלו, במודעות מלאה). מקורבן נהפך נחום לתליין? איצ'ה הוא קורבנו...²⁴ הצד המוכה - הקורבן האמיתי - כפי שטוען דלו, אינו הסובייקט הגברי אלא האב, האב שבסובייקט הגברי.

השררה הפאלוצנטרית מגורשת בכוח פנים מהסדר הסימבולי (התרבות הישראלית?). האב בעצמו מגורש "מהחוק-של-האב" לטובת כינון זהות מינית גברית חדשה; מהפך מגדרי ולא רק תמורה ב"אתוס הכוחניות הישראלי"; רגע הולדתו של גיבור

←המשך בעמ' 42←



עמוס עוז

לבתי-שחיו, מפני שידוע היה כי איצ'ה משפיל תמיד את האפסנאים... (שם, עמ' 90).

המאזוכים של נחום²² מנומק, בין השאר, בהזדהותו הסמויה עם דמותו של ישו (הבן הצלוב,²³ ברגעי הדרשה הפילולוגית הארוכה והמתישה (על מקור השם לטרון) שהוא נושא בפני איצ'ה - הסובייקט החבול, המובס האמיתי של הנראטיב, הצבר המוכה והמשותק אשר עובר טרנספורמציה: ראשיתו אלימות סאדיסטית, פעלתנות היסטורית, ואחריתו השתתקות, התכנסות כבושה פנימה, אילמות נוראה - פרש הגוסס באיטיות מביכה על סוס-ג'יפ-חרבו: "המנוע החל לגנוח, השמיע כמה שיעולים מכווערים, חירחרר מעט ונדם...". "כעת אבד לו [לאיצ'ה] קולו ורק צפצוף מקוטע, מגוחך

תסכולו של נחום נובע מכך שהוא עצמו אינו גיבור כמו אבא-איצ'ה (תשוקתו הסמויה של הבן-הנשי מתמצה בכך "שאבא יקח גם אותו לצוד נשים/חיות ביער") ולכן הוא בודה את תסריט הגיבוריות המופרך שלו. זו גם הסיבה לכעס העצמי, לצורך של המאזוכיסט בהענשה, הענשה על עצם הידמותו לאב - האב שבתוכו. נכון, הפנטזיה של נחום מקיימת, בין השאר, השלמה עם הזוגיות האידיאלית של "אבא ואמא", מעין הצעה לפתרון הקונפליקט האדיפאלי (למי המנופול על הפאלוס בזוגיות זו?), לא לפני שימצא עצמו בטרנסגרסיה של "גילוי-עריות"²⁰ עם אמא-ברוריה אשר מכוננת אותו כמאזוכיסט: היא לא מדברת אליו אלא מצווה עליו כמו אם לבנה, ילדה או תינוקה, נגעלת מגופניתו, דוחה אותו מעליה אך לבסוף מתרצה ומקיימת עמו יחסי מין בחצי-ויתור - נצלבת למען איצ'ה! ונחום? הוא סובייקט מושפל, מבוזה ודחוי - ילד-תינוק: "שקט שיהיה, ככה. ילד טוב. שקט. שה. ואל תגע. כי. תראה איזה מין יד יש לך. אפרוח אחד. אולי איצ'ה יקח גם אותך לאיזו פעולה..." (שם, עמ' 95-96).

מבטו הגברי-דכאני²¹ של איצ'ה מכונן את הדימוי הנשי של נחום (נוסף על העובדה שנראותו הבין-סובייקטיבית היא של נער/ילד/תינוק - ואלה הם, כידוע, קטגוריות המורות על זהויות מיניות שטרם זכו לעיצוב מוגמר, ישויות א-מיניות, שריויות באיזור דמדומים בין-סקסואלי). את אותו יחס/מבט לו זוכות חיילות המחנה מסב איצ'ה על נחום: "לעתים היה איצ'ה מפתיע את נחום הירש במקלחת שהיתה בנויה פת. החובש העורפי היה ממחר לנגב את גופו ולהסתלק בלי להקפיד על קצף הסבון שנשאר מתחת

20. הסיטואציה המינית-פרוורטית מעובה אצל עוז על ידי תיאורי מרחב המעידים על סיטואציה פגומה מבחינה מוסרית: "על-פני כל כל החדר נשפך מין אור-חשמל חולני"; "על תקרת החדר היו כתמי-רטיבות גדולים".

21. לוס איריגאריי, כמו פמיניסטיות אחרות, מייחסת לגבר את "המבט" (מושג המתקשר לאופני ההכרה, לתפיסה, לשליטה ופיקוח על המציאות), מבט דכאני המופנה כלפי האשה כ"האובייקט" - בניגוד ל"המגע", המזוהה עם האשה: "במסגרת היגיון זה, עדיפות המבט ואפליית הצורה [...] זרות עד מאוד לארוטיות הנשית. האשה מתענגת יותר ממגע מאשר ממבט, והכנסתה לכלכלה הסקופית [של שדה-הראיה] הדומיננטית מסמלת, שוב, את שיוכה לפסיכיות: היא נעשית לאובייקט היפה להתבוננות" (1977: 7).

22. למשחק התפקידים הסאדו-מאזוכיסטי של איצ'ה-נחום, ראה סצינת הסירוס ההדרי במרפאה: "או הירק נחום תחבושת אלסטית אל פרק-הקרסול ומתח בלי רחמים. איצ'ה השמיע קול נמוך של כאב, אבל עדיין לא חש ולא חשד כלום [...] איצ'ה החל להתניק את האצבעות האלה בהידוק איום ונורא. גלים-גלים של כאב, גאווה ועיוג זרמו בתחתית גבו של הנער החובש [...] נחום התמכר לאדוות-הכאב המתקוות..." (שם, עמ' 91).

23. את דמותו, כמו גם את תשוקת הצליבה של ישו, אפשר לקרוא דרך החווה המאזוכיסטית. ישו מעמיד לעצמו אב כל-יכול בדמות אלוהים, אב רחמן אך גם אכזרי אשר עמו הוא נמצא בקשר מתמיד ואינטימי. ישו הוא זה המכונן קשר של בן/אב, כקשר של עבד/אדון, במטרה להימצא במיקום מונמך וכנוע ביחס לאדון/אב. אפשר לטעון שתשוקת הקורבניות של ישו מבוססת על יחסו של היהודי לאלוהיו אשר בו הוא רואה אב. היהודי מצפה להשגחתו של האל-אב-אדון ואף לעונשו - ברית המילה/הסירוס/העקדה. לדיון בתשוקת היהודי להגרותו של יקצת רם", ראה דיונו של לאקאן על עקדת-יצחק של קאראואני ב"הקדמה לסמינר על שמות-האב" (1963).

24. מי סבל/סובל יותר? מיהו הסובל/כואב האמיתי של הנרטיב ההיסטורי? מי מצליח לנכס לעצמו את הכאב? למי המנופול על הכאב? מי נאנס? מי באמת נאנס? מיהו הקורבן? מיהו התליין? (מהו הרווח/העונג הגדול שבלהיות קורבן? - הכרה/רחמים/הזדהות/אמפטיה/נראות?). זה אולי תמציתו של "שיח האחרים/אחרות" הפוסט-קולוניאלי. ובאמת, במסגרת הנחות אלה הגיע הזמן לחשוב על "הצבר" כ"הקורבן" של החברה הישראלית. בפעם הראשונה "קורבן הצבר" על ידי הפרויקט הציוני שהגה אותו, אנס אותו והפכו לתפארת המליצה (קורבן תמים של ה-Zeitgeist ההגליאני; בפעם השנייה היה הצבר קורבנם של מבקרי/סוכני תרבות איקונוקלסטים. ואולי הקורבניות המכאיבה והמצמררת מכל היא זו הנערכת לו מדי ערב בערבו בפרסומות הטלוויזיונית המשודרות בערוץ המסחר?

בבוקר והנה היא לאה

פרסום ראשון

בבֹּקֶר וְהֵנָּה הִיא לָאָה.
זֶה קוֹרָה לִי הַרְבֵּה
לִישׁוֹן עִם רַחֵל
לֹא לִישׁוֹן כָּל הַלַּיְלָה.
בְּבֹקֶר לְקוֹם, הִיא מְבִיָּאה מִים
מִשְׁקָה אוֹתִי.

בְּחוּץ פּוֹעָה הַצֶּאֱן מְסַרִּיחַ אֶת הָאוֹר הַחֵם
עֵינָיו נוֹטְפִים כְּהָרִים חֶלֶב מְתוֹק מְדִבֵּשׁ.
וְאִז אֲנִי מִתְעוֹרֵר אֶל לָאָה.
לֹא שׁוֹה מִפְתִּיעַ אוֹתִי,
כִּבְר בְּלִילָה הַקֶּדֶם יְדַעְתִּי שׁוֹאֵת הִיא.
יְרַכֶּה הִיו מִמְּנוֹת מְדִי
כִּשְׁהִטְבִּיעָה אוֹתִי בְּתוֹכָן.

לְגַבִּי רַחֵל הִיו לִי רַק הַבְּטָחוֹת
(לֶךְ תֵּאֱמִין לְלִבְךָ).
אֶת רַגְלֶיהָ הַלְּבִנּוֹת
גָּבַר לֹא שׁוֹף בְּאַהֲבָה.
תְּנוּעוֹתֶיהָ הַצֵּטִירוֹ לִי מִהֶסְסוֹת
(אִם בְּכָלֵל הִיא עוֹשֶׂה אוֹתָן).
בְּלִילָה הִיתָה לִי לָאָה
עַל רַחֵל בְּבֹקֶר
יִכְלָתִי לְחִלוּם.

ירושלים

1.
חֲמוּקִים גּוֹלְשִׁים רַכּוֹת
בְּנוֹף גְּבֻעוֹת-גִּיר
אֶל וְאֵדִי צְמִירֵי
בְּצֵל סִלַּע
מִסְתִּיר מַעִין.

2.
עוֹד מַעֵט אֲבוֹא אֵלֶיךָ
עַל אֲדַמַּת-זִיתִים וְאוֹזֹב מְבֹשֵׁם.
עוֹד מַעֵט עֲנִי-כִּבְשִׁים יַעֲטֵפוּ אוֹתִי
כָּל הַרְחָמִים שְׁבַעוֹלָם.

אשר גל, מורה לקולנוע וטלוויזיה, תרגמו לשרים מייריש ומאנגלית נתפרסמו בכתיב עת שונים.

ללא כותרת

שְׁכַנָּה טוֹבָה מְסַפֶּרֶת [בְּשִׁיר]
עַל זֹאכָה מִלִּלְת מוֹל יֶרֶחַ
בְּחַרְשֵׁת קִק"ל, וְאֲנִי יוֹדֵעַ
שָׂאת בְּבוֹאֲתָה רֵאתָה
[חַד סִכִּין בְּבֶטֶן תְּשַׁכֶּה]

כְּשֶׁחֲבַר מִפְעַם
[שְׁלֹא אֶקֶב בְּשִׁמּוֹ]
מְסַפֵּר שְׂרָעָה בִּילְדוּתוֹ
אֶת צֶאֱן אֲבִיו וְנִתְקַל
יוֹם אֶחָד, לִיד מַעִין,
בְּאַרְיָה זְקֵן שֶׁנַּעֲשֶׂה
חֲבָרוֹ הַטּוֹב וְלִנְיָה
אוֹתוֹ כְּמוֹ כְּלָבֵלֵב
בְּכָל מַסְעָיו וְשָׁמַר
עַל הַעֲדָר כְּמוֹ
לְאִסִּי גֵאָמֶן, וְגו'
אוֹי לְאוֹתָה חֲרָטָא
וְאוֹי לְאוֹתָה בְּרָטָא

ללא כותרת 2

לְפַעֲמִים
חוּךְ תִּפְלָה בְּבֵית
הַכְּנֶסֶת שֶׁל הַטְּבַע
[רַגְלִים מוֹדְטוֹת
מְרַחֲקִים], אֲנִי
חוֹשֵׁב עַל הָאָרֶץ
הַטּוֹבָה הַמְּנַדֵּל־נֶת
עֲצָמָה לְדַעַת
וְיוֹדֵעַ
שְׁאֵלוֹלֵי פְעַם
יוֹשֵׁב אֵהֲלִים
וּבֵן מְבִנֵי הַנְּבִיאִים
לֹא הִיִּיתִי נוֹשֵׁם
בְּמִקוֹם הַזֶּה לֹא
חוֹלֵם מְזַבְּחוֹת אוֹר

אדם עוקר ממקומו

אָדָם עוֹקֵר מִמְּקוֹמוֹ וְעוֹבֵר לְמִקוֹם אַחֵר
וּמִשְׁאִיר אַחֲרָיו בְּבֶטֶן הַחֲצֵר
שְׁנֵי כְּלָבִים אֲהוּבִים וְצִפּוֹר קִטְנָה
שֶׁנִּחְבְּטָה בְּשִׁמְשֵׁת הַמְּכוּנִית בְּעָרֵב
יוֹם כְּפוֹר [שְׁבוֹרֶת-צִוָּאר נִפְתָּה
נִשְׁמָתָה בְּחִיקוֹ]

אָדָם עוֹקֵר מִמְּקוֹמוֹ בְּחֲצֵר וְעוֹבֵר
לְחֲצֵר אַחֲרָת: מֶה הַשְּׂאִיר אַחֲרָיו
וּמֶה עוֹד יִשְׁאִיר

עדינה בן חנן

לפני שתמתיק בי

האם ימתק אדום

קשור את ידי
ואת רגלי כפות
ואת שפתי,
אפלו אודיסאוס
בקש ממלחיו שיקשרוהו
לפני שהפליג לאי הסירנות,
לפני ששמע מתק קולן הענג.
אני ללא צי אניות,
בלי תכסיסים מפלפלים,
חסרת גבורה כזו.
קשור
לפני שתמתיק בי
לפני שאחמוד.

מצלצלת
לפני בואי
מאזינה
למנעד
קולך
ממוכרי האבטיחים בשוק
למדתי לדעת
האם ימתק האדם לפי
צליל
הנקישה
על
הקלפה.

מרגלים

מתוך שנים עשר המרגלים
שנינו היחידים שהעדנו
"זבת חלב ודבש היא".
בכל ענב באשכול שאנו נושאים
רותח יין געגועים סמיה ואפל
רק בשנים נוכל לשאת אותו.

מתוך הקובץ "בשפה שאינה שפת אמי"
הרואה אור בימים אלה בהוצאת 'ספרי
עתון 77

מירון ח. איזקסון

מרחוק

את המעשים הרחוקים
הבאתי על עצמי,
לא כאברהם שראה מקומו מרחוק
לא כירמיהו בתקות המרחק,
אלא כזקן מביט בילדים מחלון
ומחפש בהם תענוג ליומו.
כמי שמנשקת אהבה בסנטרו,
על כמה נשיקות זרות היא מותרת
ומכמה היא מסתיגת
ועוד רבות צריכות שלא להחשב
כדי שתהיה ממנה נשיקה אחת אהבת.
או כמתפלל מגביר קולו
ואפלו כבר מקפיד על נגונו
זמן מה לפני שבקשוהו
לבוא להתחנן עבור כלם,
תפלת הצבור התחילה בו
בטרם לרגליו בא מקומו.

פתאום

פטור מספוקה של אשה
פתאום ערנות של זקן במחול,
כמו הסתלקות כועסת
ממי שישב זמן רב בביתי.
זהות המלים: אכן וכאן
ואני קשור במח ריק,
ואז אהבה של העור
מגרשת אותי כדבק בקיר.
אולי מפחיד, מה מאהב
להרגע בעשרות קפולים
הנשארים דומים לספר,
וכל האותיות שברחו לי
שורדות לשובר אחרון שנסע.

האיש עם הגיטרה הכחולה

I

האיש פרע אל הגיטרה שלו,
הוא מן הגוזרים האלה. היום היה ירק.

אמרו לו, "יש לך גיטרה כחולה,
אבל אתה לא מנגן את הדברים כמות שהם".

"הדברים כמות שהם", האיש ענה,
"משתנים על הגיטרה הכחולה".

"אבל לנגן חייב אתה" אזי אמרו לו,
"מנגינה שמעבר לנו, ובכל זאת היא עצמנו,

מנגינה על הגיטרה הכחולה
של הדברים בדיוק כמות שהם".

II

לא אוכל לצוד לכם עולם לגמרי מעגל,
אף כי אני מטליא אותו ככל שאוכל.

אני שר את ראשו של הגבור, את העין הגדולה
וזקן הברונזה. אף לא את האדם,

אף כי אני מטליא אותו ככל שאוכל,
ובצעדו, אני מגיע כמעט אל אדם.

אם לנגן סרנדה כמעט לאדם
הוא להחטיא בכך את הדברים כמות שהם,

אמרו שזוהי סרנדה
על אדם המנגן בגיטרה כחולה.

III

אה, אבל כדי לנגן אדם מספר אחד,
לבעוץ בתוך לבו חנית,

להניח את מחו על לוח
ולהתיו את הצבעים המצחינים ממנו,

לרצע את מחשבותיו אל דלת,
לפרש כנפיו לרוחה לגשם ולשלג,

להכות את חיותו הי והו,
לכוננו עם תיק ותוק,

לנפצו מתוך כחל פראי,
ואת המתכות למשך מתוך המיתרים ...

IV

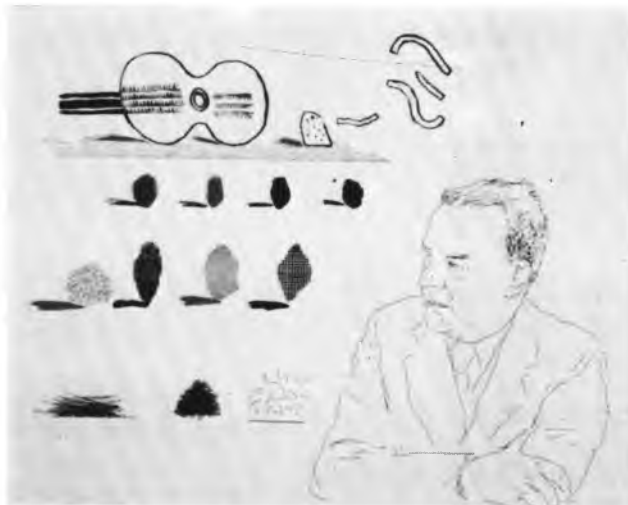
אלה החיים אם-כן, דברים כמות שהם?
והם מוצאים דרכם על הגיטרה הכחולה.

מיליון אדם על מיתר אחד?
וכל ארחוטיהם עמם,

וכל ארחוטיהם, הטוב וגם הרע,
וכל ארחוטיהם, חלשה וגם עצמה?

הרגשות בטרופם, בשועתם המימנה,
כשל זמזום זבובים באויר הסתו,

אלה החיים, אם-כן: דברים כמות שהם,
זמזום זה של הגיטרה הכחולה.



THE MAN WITH THE BLUE GUITAR

I

The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green:

They said, "You have a blue guitar,
You do not play things as they are."

The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."

And they said then, "But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves,

A tune upon the blue guitar
Of things exactly as they are."

II

I cannot bring a world quite round,
Although I patch it as I can.

I sing a hero's head, large eye
And bearded bronze, but not a man,

Although I patch him as I can
And reach through him almost to man.

If to serenade almost to man
Is to miss, by that, things as they are,

Say that it is the serenade
Of a man that plays a blue guitar.

III

Ah, but to play man number one
To drive the dagger in his heart,

To lay his brain upon the board
And pick the acrid colors out,

To nail his thought across the door,
Its wings spread wide to rain and snow.

To strike his living hi and ho,
To tick it, tock it, turn it true,

To bang it from a savage blue,
Jangling the metal of the strings . . .

IV

So that's life, then: things as they are?
It picks its way on the blue guitar.

A million people on one string?
And all their manner in the thing,

And all their manner, right and wrong,
And all their manner, weak and strong?

The feelings crazily, craftily call,
Like a buzzing of flies in autumn air,

And that's life, then: things as they are,
This buzzing of the blue guitar.

V

אל תדברו אלינו על גדלת השירה,
על לפידים מאושים במעמקים,

על מבנה הכוכים מעל נקדת האור.
אין צללים בשמש שלנו,

היום הוא תשוקה והלילה שנה.
אין צללים בשום מקום.

הארץ, בעבורנו, היא שטוחה וצרמה
אין צללים. השירה

עוד יותר מהמוזיקה צריכה לבוא במקום
השמים הריקים והמנונותיהם,

אנו עצמנו בשירה צריכים לבוא במקומם,
אפלו בפטפוט של הגיטרה שלה.

VI

המנגינה מעבר לנו וכמו שאנו,
אך דבר לא שנה בגיטרה הכחלה;

אנו עצמנו במנגינה וכאלו בחלל,
אך דבר לא השתנה, פרט למקום

של דברים כמות שהם ורק המקום
בנגינתך אותם, על הגיטרה הכחלה,

במקום שמעבר לחוג השנוי
הנתפס באטמוספירה האחרונה;

אחרונה אך לרגע, כפי
שמחשבת האמנות היא לכאורה אחרונה כאשר

מחשבת האלהים היא טל עשן.
המנגינה היא חלל. הגיטרה הכחלה

נעשית מקום לדברים כמות שהם,
בחבור מוכנם בגיטרה.

הערות בשולי התרגום

יוסף שימרון

v

Do not speak to us of the greatness of poetry,
Of the torches wispung in the underground,

Of the structure of vaults upon a point of light.
There are no shadows in our sun,

Day is desire and night is sleep.
There are no shadows anywhere.

The earth, for us, is flat and bare.
There are no shadows. Poetry

Exceeding music must take the place
Of empty heaven and its hymns.

Ourselves in poetry must take their place,
Even in the chattering of your guitar.

vi

A tune beyond us as we are,
Yet nothing changed by the blue guitar;

Ourselves in the tune as if in space,
Yet nothing changed, except the place

Of things as they are and only the place
As you play them, on the blue guitar,

Placed, so, beyond the compass of change,
Perceived in a final atmosphere;

For a moment final, in the way
The thinking of art seems final when

The thinking of god is smoky dew.
The tune is space. The blue guitar

Becomes the place of things as they are,
A composing of senses of the guitar.

האדברסרית שבארה"ב, כיוון שהאינטרס של הלקוח מחייב את עורך הדין להשתמש לא פעם בביטויים פואטיים כדי לשכנע את המושבעים. זה גם שהמשפט שוב אינו נתפס על-ידי הכול כמדע מדויק, המחייב ניסוחים אקספוזיטוריים סטריליים בלבד, אלא כחלק ממשחק כוחות שבו לוקחים חלק לגיטימי גם המיתוס, האתוס הלאומי והאידיאולוגיות. בזירה כזאת יש מקום לא מבוטל גם להתבטאויות פואטיות. אגב, ניתוח השפה המשפטית מגלה גם שם צורות ביטוי שמסכות את המציאות יותר מאשר משקפות אותה.

סטיבנס לא יכול היה להכיר את האבחנות האלה, אולם השאלה היא מדוע בכלל גורר סטיבנס את הויכוח על הלשון המשפטית לדיון על השירה. נראה שמצד אחד, סטיבנס לא היה מוכן לתאר לעצמו את השירה כתחום שמוציא מתוכו את הדברים כמות שהם, כלומר, את הדיווח הענייני המדויק, עד קצה גבול היכולת. ואולם מצד שני הוטרד סטיבנס מהאפשרות שדיון בגישה כזאת בלבד עשוי להחמיץ צורות התבוננות שלידתן במאמץ של הדמיון ליצור זווית ראייה חדשה. כאן בא לידי ביטוי צד אחר בהיוו של סטיבנס - זיקתו להתפתחויות באמנות המודרנית, בעיקר בצרפת, במאה הקודמת ובתחילת המאה הזאת. התפתחויות בשירה, אך לא פחות מכך, גם באמנות הפלסטית.

האסוציאציה לאיש עם הגיטרה הכחולה נולדה כנראה בעקבות התמונה הידועה של פיקסו, "הגיטריסט הזקן", שצוירה בשנת 1903, במהלך התקופה הכחולה. לפי עדות אחת, כשלוש שנים לפני פרסום מחזור השירים הזה, בשנת 1904, הוצגה תערוכת תמונות של פיקסו בעיר הרטפורד (קונטיקט), העיר בה התגורר סטיבנס באותה תקופה. ככל הידוע, באותם ימים הכיר כבר סטיבנס היטב את יצירתו של פיקסו ואת ההתפתחויות האמנותיות שהתרחשו בפריס. למרות שמעולם לא ביקר באירופה, היה סטיבנס פרנקופיל מובהק. הוא שילב בשיריו ביטויים בצרפתית, וגם במחזור השירים הזה הוא מזכיר את פיקסו ואמנותו בשיר מספר 15, שלא תורגם כאן. אולם תמונת הגיטריסט הזקן לא עמדה כנראה לפני סטיבנס בעת חיבור מחזור השירים הזה או אולי בהרד סטיבנס במתכוון שלא לאזכר אותה בדיוק מוחלט. שכן בתמונה שצייר פיקסו, אמנם בתקופה הכחולה (1901-1904), הגיטרה עצמה אינה מצוירת בכחול אלא בצבע העץ הטבעי, צהוב-חום (כדי להבחין בכך צריך לראות את המקור, במוזיאון בשיקגו, או להתבונן ברפרודוקציה שבה הפרדת הצבעים טובה במיוחד). ואולי ההתייחסות לגיטרה

וולאס סטיבנס (1879-1955) פירסם את מחזור השירים "האיש עם הגיטרה הכחולה" (The Man with the Blue Guitar) ב-1937. המחזור כולו מכיל 33 שירים, שאורכם נע בין ארבעה לשמונה בתים כפולי שורות, ורק חלקם הקטן מחוזרים. ששת השירים שתורגמו כאן הם הראשונים שבקובץ. השירים האלה, הם שירים ארס-פואטיים מובהקים. סטיבנס שוקל בשירים האלה שני מודוסים של הבעה שירית: ההתבטאות הריאליסטית המביאה עובדות כהוותן, וההתבטאות הפואטית, המתירה חירות לדמיון. הוא שואל מי מהם ייטיב לבטא את המציאות, ובעיקר את המציאות האנושית. סטיבנס לא התעניין בשירים האלה בשאלה האונטולוגית - מהי המציאות כמות שהיא, וגם לא, בעיקר, בשאלה האפיסטמולוגית - יכולתנו להכיר את המציאות, אלא ביכולת השירה לשקף את המציאות.

לגיטרה כאן תפקיד סימבולי, היא סמל לכלי ביטוי אמנותי. סטיבנס עצמו ניגן בגיטרה, ואולי משום כך בחר דוקא בה ולא בכלי הבעה אחר. אבל לא רק הגיטרה מופיעה כאן בתפקיד סימבולי, גם כמה צירופי מילים מופיעים בתפקיד ייצוגי כדי להצביע על השקפה, מסורת או עמדה ירועה.

צירוף המילים "things as they are" - דברים כמות שהם, המופיע בבית השני שבשיר הראשון, ונחרז עם blue guitar (בחרוז שלא עובר בעברית), מצביע על הפרובלמטיקה הבסיסית, שהולידה, ככל הנראה, את מחזור השירים הזה: הניגוד בין דיווח ישיר ככל האפשר של המציאות, וההבעה הפואטית המתירה דרוך לדמיון. הצירוף הזה לקוח מצידו האחר של הייו של סטיבנס, מתחום עיסוקו כעורך דין. במהלך חינוכו כפרקליט באוניברסיטת הארוורד נקלע סטיבנס בעל כורחו לשאלת הלשון הרצויה בדיון המשפטי. בדיון הזה שמור מקום מיוחד לטיעונו של ג'ון לוק, מראשי האסכולה האמפיריציסטית בזמן החדש. לוק (שפרודוקסלית נקט בעניין זה עמדה אפלטונית) טען שהשפה השירית, שתכליתה לעגן את השומע, מסתירה את "הדברים כמות שהם" (מטבע לשון שלוק עצמו השתמש בו). לפיכך, שפה זו אינה מתאימה לצורות שיח (במדע או בכל תחום אחר) שמטרתן לדווח על המציאות או לתאר אותה במדויק. יתרה מכך, הביטוי הפואטי עשוי לעורר מחשבות מוטעות ותשוקות שלא במקומן.

רבים קמו כנגד התפיסה הלוקיאנית, שלאמיתו של דבר קשה לדבוק בה גם במערכת המשפט



שהתפרסם בכתב עת צרפתי: "אני מצייר ואחר כך אני הורס זאת. אך בסופו של דבר, שום דבר לא הולך לאיבוד. את האדם שאני מסיר מהחלק אחד, ניתן למצוא בחלק אחר". השאלה מבחינתו של סטיבנס היתה אם העקרון הזה ניתן ליישום גם בשירה, האם אפשר שהמשורר יפעיל את דמיונו כדי ליצור אינסוף זוויות התבוננות - כאשר האלמנטים של המציאות נשארים כמות שהם אף-כי ארגונים ואופן ראייתם נתונים לשינוי בלתי פוסק.

חירות האמן לפרק את המציאות לאלמנטים מהם היא בנויה ולהרכיב את האלמנטים האלה בכל ארגון אפשרי מבלי לשנותם, הופכת את החלל (או המרחב) לזירת ההתרחשות האמנותית. הדימיון הפואטי מתממש, בין השאר, בשינוי מקומם של האלמנטים בחלל. הדבר הזה מובן מאליו באמנות הפלסטית אולם סטיבנס מבקש ליישם אותו במלואו גם בשירה. וכך בשיר השישי, המנגינה נעשית חלל והחלל הזה מעוצב

בגיטרה באופן שאפשר למקם בו את הדברים כמות שהם בחיבור המיוחד שיוצרת הגיטרה-השירה.

החירות להתייחס לאלמנטים של המציאות באופן אינדיבידואלי, בלתי תלוי, ובמנותק מהקשרם הטבעי, מאפשרת להתעלם מהימדים הטבעיים של האלמנטים האלה בהקשרם. הם עשויים להשתנות באופן חופשי, בהתאם לצורכי המשורר בעיצובו את המציאות. וכך, העין הגדולה שבשיר השני מן הסתם חורגת מהימדים הטבעיים של העין בהתייחס לסביבתה הטבעית (ראה אצל פיקסו, מגריט ואחרים). באותו אופן, סטיבנס מתייחס (בשיר הרביעי) לגיטרה, ואפילו למיתר אחד שבה, כאל מרחב שניתן למקם בו מציאות אינסופית כמעט: "מיליון אדם על מיתר אחד/וכל אורחותיהם עמם..."

התביעה לשיר את הדברים כמות שהם, ולו גם משהו שמעבר להם משקפת אולי גם התלבטות פואטית ביחסו של סטיבנס לאופציה האמנותית הסימבוליסטית המעצמת משמעות שמעבר להקשרם במציאות. אצל הצייר אנרי רוסו שצייר בסגנון פרימיטיביסטי אבל הושפע לא מעט מהסימבוליזם מופיעים יער, אריה, ליצנים, ירח, שהם אמנם מצוירים כמות שהם ומתוך דיוק רב בפרטים אך הקומפוזיציה כולה משרה אווירה שמרמת לעולמות שמעבר לנו.

השירה הסימבוליסטית, שמבטאה החשובים הופיעו בשירה הצרפתית והרוסית הכתה הדים גם בספרויות אחרות. נציג מובהק שלה בספרות העברית הוא אלתרמן של "כוכבים בחוץ", ספר שנכתב בקירוב זמנים לספרו של סטיבנס "דאיש עם הגיטרה הכחולה". העצמים המככבים ב"כוכבים

כחולה דוקא, מלמדת כבר בפתיחה עד כמה התקשה סטיבנס לדון במציאות ללא החירות שמאפשר הדמיון הפואטי.

הקשר לאמנות הפלסטית של תחילת המאה בפאריס, ובמיוחד לפיקסו, הוא אכן חיוני להבנת השירים האלה. הימים שבין שתי מלחמות העולם היו ימי פריחתה של התנועה הסוריאליסטית. אכן ישנו משהו משותף לסטיבנס ולאנדרי ברטון, המשורר-צייר, שחיבר את המניפסטים של האמנות הסוריאליסטית. כעשר שנים לפני שכתב סטיבנס את מחזור השירים הזה התייחס ברטון במיוחד לפיקסו ולגיטרה כמשקפת התבטאות פואטית. חשוב מזה, שניהם ניסו למצוא חיבור בין מגמות מנוגדות של הבעה אמנותית. סטיבנס הגדיר זאת כחיבור בין תיאור ריאליסטי ודמיוני ואילו ברטון חיפש חיבור בין שיקף המציאות החיצונית ושיקף המציאות הפנימית, היונקת מהלא-מודע. שני הניגודים נראים כקרובים זה לזה, אם נניח שהדברים כמות שהם עולים בקנה אחד עם מה שנחשב על-ידי הסוריאליסטים כראיה חיצונית (של העולם שמחוץ לסובייקט) ואילו הדמיון עולה בקנה אחד עם ראייה פנימית או צומח מתוך הלא מודע. אלא שסטיבנס לא הניח שמקור הדמיון הוא דוקא בלא מודע, הנחה שאמנם אינה נראית עוד מוצדקת. הפסיכולוגיה הקוגניטיבית בימינו מתארת את הדמיון כפעילות מנטלית הנשענת על אסטרטגיות חשיבה לא שיגרתיות כגון אנלוגיה, פירוק והרכבה על-פי עקרונות שונים, דה-קונסטרוואליזציה ועוד. פיזיקאים, כימאים ומתמטיקאים יצירתיים משתמשים בדמיון בדומה לאמנים (דוגמה: ניסויי החשיבה של אלברט איינשטיין). אנשים בעלי דמיון הם אנשים בעלי אסטרטגיות חשיבה מיוחדות, שחלקן ניתן לתיאור.

סטיבנס בחר מתוך הסוריאליזם את מה שהתאים לצרכיו. הוא לא אימץ את רעיון הכתיבה האוטומטית, המודרכת, כביכול, על-ידי הלא מודע, רעיון שתופס מקום כה מרכזי במניפסט הראשון של הסוריאליסטים. הוא גם לא חיפש חיבור בין סוגי אמנויות: ציור, שירה, מוסיקה, תיאטרון, זיקתו של סטיבנס לסוריאליזם לא מוקדה בשירה, שממנה נולד הסוריאליזם, אלא דווקא באמנות הפלסטית. סטיבנס ביקש ליישם את העיקרון שבבסיס הציור הסוריאליסטי - הטיפול האינדיבידואלי באלמנטים צורניים של המציאות - כדי לשכלל את הביטוי השירי.

נשים לב למעמד העצמאי של העין הגדולה או זקן הברונזה בשיר השלישי. האפשרות להתייחס אליהם כאל עצמים במנותק מהקשרם היא מיסודות הסוריאליזם. היא מאפשרת לאמן לדון במציאות כשהיא מפורקת לאלמנטים שמהם נבנתה ואחר-כך מורכבת מחדש על-פי בחירת האמן. ניתוק האלמנטים ממקומם הטבעי והשגור מתחיל מכך שהאמן רשאי להתייחס למאפייני העצם כאילו עמדו בזכות עצמם.

וכך, סטיבנס מנתק בחופשיות את הצורה מהצבע. ומכאן ועד לפירוק והרכבה של עצמים, כפי שעשה פיקסו עם כינור, פנים, או אברי גוף באופן לא שגרתי, הבא להדגיש בכל פעם זווית ראייה אחרת, או ריבוי בו-זמני של זוויות ראייה, המרחק לא גדול. באחד ממכתביו, מוכיר סטיבנס בעניין זה דברים שאמר פיקסו לחברו (כריסטיאן זרבוס) בראיון

בחוץ" החל משיר הפתיחה: ההלך, הדרך, הכבשה, האילת, הירח, הברוש, ועוד, לקוחים מהמציאות הקונקרטית, אך הקומפוזיציה שלהם בשירים לא שיקפה מציאות קיימת אלא יצרה עולמות חדשים.

סטיבנס התלבט ביחסו לאופציה הפואטית הסימבוליסטית. אמנם הוא משתמש בגיטרה, כלי נגינה של משוררים נוודים, כמספורה להבעה אמנותית. אבל הוא מגביל במפורש את טווח ההתייחסות (הרפרור) של העצמים המוזכרים בטקסט: "אל תדברו אלינו על גדולת השירה, / על לפידים מאושים במעמקים, על מבנה הכוכים מעל נקודת האור. / אין צללים בשמש שלנו" הוא אומר בשיר החמישי. וממשיך: "אין צללים בשום מקום. / בעבורנו, הארץ היא שטוחה וערומה / אין צללים... " ועוד: "היום הוא תשוקה והלילה שינה". וכאילו הוא מוסיף: לא פחות ולא יותר!

כאן, כמו ביחס לסוריאליזם, שבמובנים רבים אין מחיצה בינו לבין הסימבוליזם, מגדיר סטיבנס את התייחסויותיו לאופציות פואטיות שנחשף להן בחיפוש אחרי הקול האישי שלו, הקול שיופיע במלוא בהירותו בשנים שלאחר מכן.

במשך שנים ארוכות לא נאספה יצירתו של סטיבנס בספר אחד. לאחרונה, יצאה לאור מהדורה מוסמכת של כל השירים והטקסטים הפרוזאיים של סטיבנס (להוציא את מרבית מכתביו שנערכו ונדפסו בנפרד כבר לפני שנים אחדות על-ידי בתו של סטיבנס, הוליו. המהדורה החדשה הוצאה לאור בעריכתם של פרנק קרמוד (Frank Kermode) מהראשונים שעמדו על חשיבותו של סטיבנס והקדישו לו ספר ו-ג'ון ריצ'רדסון (Joan Richardsson) Library of America, 1997.

יאניס איפנדיס

מיוונית: רמי סערי

איך יעלה בידי

איך יעלה בידי לומר להם? איך יעלה בידי לתפס את המוכרות, את הפועלות, את החילים, את הסתתים הצעירים, את נערי הכפר, את התופרות, כדי לומר להם שכל אלה עם הכסף והתארים, עם הדרגות, כל אותם מדענים, וכוכבים, סטודנטים, כל אלה עם הברק והזהר, כל החשובים כביכול הם בעצם חרות, ואני יודע את זה, ואין לי צל של ספק שככה זה. איך לומר להם? כבוד ויקר לשום דבר, למכער, למי שאינו יודע ללחץ על הכפתור במעלית, למי שפוחד ולמי שחרד, לזה עם התסביכים; כבוד ויקר לנשים שקוראים להן מלכות הכביש ולא יודעות להתזיק את הטלפון כמו שצריכה. כבוד ויקר גם לכם, כלבים, מלאכים נפולים.

אם איננו בטוחים בכלום ולא די לנו במנוחה ובשנה ובאכל אין זה מכיון שלא עבדנו אין זה מכיון שלא חסכנו אין זה מכיון שלא היה לנו מזל זה מכיון ששדדו אותנו ושודדים אותנו: לא הפרסים ולא הונצינים ולא הטורקים ולא הגרמנים אלא בני-עמנו אספסוף הממון והדעת פוליטיקאים ואקדמאים וכנסיה ותעשינים. זה מכיון ששדדו אותנו ושודדים אותנו.

נאום המשורר בטקס חנוכת גן-חיות

כשמזכירים את שמי איפשהו בכתב-עת, בעתון או בתכנית כלשהי, לפתע מתרבים הספרים והמכתבים ששולחים לי. מתרבים המכרים, הבקורים ושיחות הטלפון. החברים נעשים גדיבים, הערבים שלי מחיכים כשמזכירים את שמי איפשהו.

אין לי משג מה קורה בגלקסיות אחרות, במערכות-שמש אחרות, בכוכבי-לכת אחרים, אבל זה בדיוק מה שקורה בכוכב הלכת ארץ, ואני מעמיד פנים שאינני מבין דבר.

אדוני ראש העיר, גבירותי השרות ורבותי ההמון.

(מתוך "שירים רקומים בעורו של השד", 1991)

יאניס איפנדיס נולד ב-1949 ביוון. פרסם 8 ספרי שירה. ב-1995 זכה בפרס 'קאוואפיס' לשירה.

היסטוריה יוונית

עשרים שנות גדול טבק לשוא: עשרים שנות שתילה, נכוש, השקאה, חריש, חריש נוסף ושדוד וזריעה ועדור והשקאה וקטיף ואסוף ומיון ויבוש וחתוף ובסוף אריזה כדי שיבוא הסוחר ויאמד 66 אחוזים למדינה 27 אחוזים לכיסו ו-7 אחוזים לנו ובאותם שבועה אחוזים כלולים דשנים, השקאות, השקעות, שחר, עמלנו, חובות, והחיים החפצים חיים ומאומה אינו מנחם אותם פרט לחיים עצמם.

אם חצינו חיים בנכר

אורהאן ולי

מתורכית: עפרה פנג'ו וגנג'ר אוזג'אן

לעזוב את העיר

לְשׁוֹטֵט בְּגֶשֶׁם בְּעִיר הַזֹּאת,
לְרֹאוֹת בְּנִמְלֵ אֶת הַסִּירוֹת,
לְשִׁמּוֹעַ אֶת הַמִּית-הַשִּׁירִים בְּלִילוֹת,
הַרְחֹבוֹת בְּעִיר הַזֹּאת רַבִּים,
אֶלְפֵי-בְנֵי-אָדָם עוֹבְרִים בָּהּ וְשָׁבִים.

הַמְּלַצְרִית שֶׁמְגִיֶּשֶׁה תָּה עַרְב-עַרְב,
שֶׁהִיא בְּלוֹרוֹסִית וְשֶׁאֲנִי אוֹתָהּ מְחַבֵּב,
הִיא בְּעִיר הַזֹּאת.

הַפְּסִנְתָּרֵן הַזֶּקֶן שֶׁמְפַנֵּה לְעַבְרֵי מִבֵּט,
כִּשְׁהוּא מְנַגֵּן וְלֹס וּפּוֹקֵס-טְרוֹט
בֵּין קְטָעֵי שׁוּמָן וּבְרֵהֶמָס -
הוּא בְּעִיר הַזֹּאת.

חֶבְרַת הַשֵּׁיט שְׁמוּבִילָה נוֹסְעִים
לְכַפֵּר-הוֹלְדָתִי הִיא בְּעִיר הַזֹּאת,
זְכוּנוֹתִי,
אֶהוּבִי,
קְבָרֵי-מֵתִי

עֲבוֹדָתִי וּפְרִנְסָתִי כָּלֶם בְּעִיר הַזֹּאת,
וְאֵף עַל פִּי כֵן - וְלִמְרוֹת הַכֹּל -
אֲנִי שׁוֹב עוֹזֵב אֶת הָעִיר הַזֹּאת
לְמַעַן אֶשֶׁה בְּעִיר אַחֶרֶת.

הולך לקרב

יֵלֵד זֶהֱב-שַׁעַר הוֹלֵךְ לְקָרֵב.
חֹזֵר יָפָה כְּפִי שְׁאֵתָה עֲכָשִׁיו:
רֵיחַ הַיָּם בְּשַׁפְתֵּיךְ,
הַמְּלַח - בְּרִיֶּסֶיךְ,
יֵלֵד זֶהֱב-שַׁעַר הוֹלֵךְ לְקָרֵב.

למען המולדת

מָה לֹא עוֹשִׂים לְמַעַן הַמּוֹלָדָת?
חֵלֶק מֵאֲתָנוּ מֵתִים,
חֵלֶק נוֹאֲמִים נְאוּמִים.

קרוב למות

חֶרֶף, שְׁעֵת בֵּין-עַרְבִים,
חוֹלָה בְּחִלּוֹן-חֶדְרוֹ,
אֲנִי לֹא לְבָדִי בְּבִדּוּדוֹתִי,
הַיָּם קוֹדֵר, גַּם הַשָּׁמַיִם.

אֵל תִּרְאוּ שְׁאֲנִי עֲנִי, עוֹזֵב.
חֶרֶף, שְׁעֵת בֵּין-עַרְבִים,
גַּם אֲנִי יִדְעָתִי אֶהְבֶּה,
תְּהִלָּה, אֶהְבֵּת-בְּצַעַ, נְשִׁים.
עַם הַזֶּמֶן יִבִּין הָאָדָם אֶת הָעוֹלָם.

הָאֵם אֲנִי עֲצוּבִים כִּי נִגְזַרְנוּ לְמוֹת,
מָה רָאִינוּ מָה עָשִׂינוּ בְּעוֹלָם בֶּן-חֶלּוֹף זֶה,
מְלַבֵּד מְעַשִׂים רַעִים.
כִּשְׁנִמּוֹת נִטְהַר מִן הַסָּחִי שֶׁדָּבַק בְּנוֹ,
כִּשְׁנִמּוֹת גַּם אֲנַחְנוּ נִהְיָה טוֹבִים.
תְּהִלָּה, אֶהְבֵּת-בְּצַעַ, נְשִׁים -
אֶת הַכֹּל נִשְׁכַּח.

אורהאן ולי (קניק) 1914-1951
נציגו המובהק של הזרם המודרניסטי בשירה התורכית. ולי מרד במסד הספרותי שכתב בלשון גבוהה שהופנתה לאליטה החברתית בתורכיה. שירתו של ולי כתובה בעיקרה בלשון הדיבור, עוסקת באדם הפשוט על סבלותיו, דאגותיו וחלומותיו. הוא ניחן באופטימיות, תמימות והומור. על הפופולריות הרבה של ולי בתורכיה תעיד העובדה שספרו נדפס בכ-60 מהדורות מאז 1951. אורהאן ולי מת בתאונה והוא בן 36.

אותות

לאדם זגייבסקי

א

אירופה השלימה את צלילתה במאה התשע-עשרה תחנות-רכבת מעלות אד, מנורות-גז, אנציקלופדיות, מתניהן המתרחבות של קיסריות, מצאי המרכלת של הרומן, שצורתו כורת עם רעיונות, בדיה שהדהדה גושי-בתים של פסקות ארכות עם פתחי דלתות בסוגרים, עם חבורות בשולים הממתינות לחצות, ויונים בגון צפחה על מדפים המו כתוביות לפרק הבא שבו מניחים חלוקי-אבן ימי-בינימיים יסוד למבוכה של עלילה מפתלת; דברי כפירה ננוחים על ספל קפה בבתי-קפה מהבילים, חוצות צוננים מדי, מול דלתות הנחשת של האופרה, שני סוסי ארד ירקים שומרים על ככר מסגרת במחזיקי-ספרים, ריח מאה מתפוררת נדף מגנים סתויים ביחד עם ריח ספרים ישנים הכבולים בספריה הלאמית. חצה גשרון אל זמננו שלנו, והעבר מתקשח לפסלי גנרלים מחוים בידיהם, בית-קברית בפאר מפרז מקדש למתים הדגולים, פרספקטיבת התרזות מתערפלת לאבך שהולם את הלמות סוסי הכרכרות, של תחום שהיה שיך לדיקנס ולבלזק עד שהחזיון הגדול מצטמצם בחזרה לבתים שברוח במקום שפלומת עשן מתמרת מארבות רחוקות.

ב

הרחק מרחובות תוססים כרומנים עם צערם בן המאה ברשומי פחם של קולויץ, כאבו של המהגר בהרגישו איך שפתו מתרגמת, האוירה הסינתטית של סינטקס נכרי, מבנה תבנית מומר שיוביש את יחוד הפרוטרוט, את הלחלוחית: צרימות אור-שמש על מדף חלון, מתחת לדלת ממגורה בארץ החציר של העלומים, מפות הפשטה של בתי-הקפה באור אקדמי, בקצור, בדיתה של אירופה הנהפכת לתיאטרון מעל למקום חרב זה שבו אין חרבות זולת הדהוד של מה שקראת. רק באחור רב אלה יהיו לממשיים: תעלות, כנסיות, עצי ערבה, שלג מטנף. זו הקנאה שבה אנחנו חוטאים לבסוף, זה קורה לנו הקוראים, זללנים מרחקים, שדפיה מלבינים את תודעותינו כמדרכות, או שדות שבהם תלמי העפרון מסמנים את השלג. אנחנו נהיים אפוא לאחד מהם, הממירים את צעיפיהם של ענני נוצה בשעת ערב לפרידתה של דיוה מיציע אופרה, תקרות כרובים, קרנות שפע הפולטות נדיבות אבנית, הרקע להכרתו הפנימית של מאמין במוזיקה מבריא; אחר-כך חולפים עננים כפירים, ענני כבשים עצומים רועמים במשאיות כגלילי ניר-עתון ואמונתה של אמנות גואלת מתחילה לנטש אותנו כאשר אנחנו הופכים את התגליפים הישנים, את הנופים החרותים המכתמים באימה שבחלוקי-אבן ומרובים כהים.

הענן שהוא היה אירופה, נמוגה מעבר לענפי הקוצים של ליגנום ויטה, עץ החיים, אולם קדקד רעמים תלוי ועומד מעל לאיים אלה בכפותיהן של מפלות פתע בלומות כסופת אימים מסגורת על אקרן במערכות מנמרות השלג, אותן החדשות הישנות המשנות רק גבולות ומדיניות, שמעברם זאבים צולעים ועיניהם גרגרים אדמים, ויללתם הלא-נשמעת נגרת אל המרחק בקוצות עשן כעשן הקפוא מעל לגשרים. דוברתה של פולין היא חבלי מות צפים במורד הנהר עם נתוח שירי מרחק, מסמך, צריחי סנקט. פטרסבורג הם עננה. לאחר מכן עננים נשכחים כקרבות. כשלג באביב. גם עולה. כל מה שנראה כה שישי הוא רק רעלה; שחק אפוא את טימון, וקלל כל יזמה כשפלה, והגלים המסלסלים ימשיכו להתנחשל, בלא תכלה. צלה נותר אתה מחריד את הסרטנים הזרזים המתקשחים עד לכתה. הענן שהוא פרושו אביב לעצי הערבה הבבליים של אמסטרדם המנצה בשנית כהמונים אצל פיסרו לארץ ענפי שדרה רטבים, והזרזיף הגורר את ככליו הזעירים אופף את נוטרדם. במרחק המלה קרקוב נשמעת כארטיילריה; לאחר מכן סיביר. לאחר מכן שלג שמעיב על קירות מנקבי כדורים ככברה, שבדומה לצמר גפן, מתאטמים.



ג

הרחובות מרצפי-האבן מתבודדים, גמלוניהם רוכנים להתלחש זה עם זה, הקירות מקרצפים משלטים המרשיעים את המגן-דוד; אין פנים אפרות המסתירות את עצמן (כמו הירח המושך וילאות ענן דקים לקול הלמות מגפים, או חלון-הראוה המנפץ הממטיר יהלומים על המדרכה). דממת עונשין שוררת כעת מאז שהם לקחו אתם את הדיירים הישנים. קימים חטאים שאת אתם אין רחוב שיעזו לקרא בשם, ופחות מזה להסביר למה קרו, ואחר-כך קימות חזרות שונות על אותם החטאים, הם רחויז מחלוקי אבנים, "הטהור". וכעת קימת הרומנסה, תפאורת הקולנע לאופרת הסבון הכבירה של ההסטוריה, הבתים הישנים, חלוקי-האבן, החניות ההרוסות, ההשכחה המכוננת המשתנה לדרמה, אפלו בויכנולד ואושויץ. כתב הבריל של סמטאות-אבן טחובות, פנסי הרחוב המפסקים את הגדה הלא-מפסק של שדרה כלשהי, עלי סתיו מועפים על בית-האופרה הנעול, ההמון מפיח העינים מחכה בתור ללחם, או ליד מסלת ברזל, המצלמה מתאבלת על כלנו כעת, היא נעה כהרגלה של תודעה מסביב לפנות התיאטרליות של העיר הישנה, מטיחת מחדש את האבזורים הנכונים, צלבי-קרס, שלטי הטהור הבא, עד כי השפה העתיקה שאסרה פסל ומסכה, נראית, לבסוף, הגיונית.

דרק וולקוט, משורר ומחזאי, יליד האיים הקאריביים, זוכה פרס נובל לספרות מ-1992. חבר האקדמיה האמריקאית, מחלק את חייו בין אוניברסיטת בוסטון שם הוא מלמד, לטרינידד.

ברנרד פראנק

מאנגלית: שמואל שתל

השתקפויות

מִשְׁתַּקְפִּים בְּשִׁלּוּלֵי כּוֹכְבִים
 נּוֹצְצִים בְּמִשְׁנֵה זֶהָר
 וְעֵצִים פּוֹרְצִים בְּכַפַּל יְרֻקוֹתָם
 וְכַחֲלוֹ רְקִיעַ בְּעֵז שֶׁל טֶהָר
 עֵמֶק יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר רְקִיעַ רָם
 אֶצְבַּע שֶׁל יֶלֶד
 יְכוּלָה לְהֵרֵס
 עוֹלָם כֹּה שְׁבִיר
 לְשַׁלַּח רְסִיס
 בְּעִמּוּד שְׁדָרְתוֹ אוֹ
 מִיְנִיקָה עַד תָּם לְתַפְשׁ
 טַעַם רֵאשׁוֹן שֶׁל אֵי-יְצִיבוֹת.

פרפר

מְגִיחַ מִתּוֹךְ פְּרִיסְמָה -
 אֶלְמַת-אוֹר,
 אֲנִי פּוֹרֵשׁ כְּנֶף כְּרוֹמָטִית
 וְכִמוֹ מִתּוֹךְ מְרַחֵק
 חֲלוֹם
 יוֹדֵעַ שְׂכַל שְׁאֲנֵי רוֹאָה
 רְאִיתִי
 וְכֹל שְׁאֲנֵי הוּא
 הִיִּיתִי -
 בְּלִי מְחִיאוֹת-כְּפִים
 בְּעֵבֶר אֶפֶל,
 מֵעֵבֶר מִזֶּה שֶׁל הַבַּיִת
 תְּמוֹנַת-רְאֵי מִתְעוֹפֶפֶת
 כְּמוֹנֵי מִתְעוֹפֶף, יוֹתֵר רְחוֹק
 וְעוֹד יוֹתֵר מִן הַזְּכוּכִית הַמְּשַׁקֶּפֶת.

3 וריאציות של הולך רגל

II
 הֵם צוֹעְדִים דְּרָכֵי,
 הָאִישׁ הֵלֵא-נִרְאָה
 תּוֹפְשִׁים בְּטַעוֹת שְׁקִיפּוֹת
 כְּהַעֲדָר
 אֲנִי חוֹבֵט אוֹתָם
 אֶחָד אֶחָד
 אֶל מוֹל מִגֵּן-הָרוֹחַ
 שֶׁל מַחֲי.
 III
 הֵם צוֹעְדִים דְּרָכֵי בְּאִמּוֹנָה
 כִּי אֵי-רְאִיָּה יְכוּלָה
 לֵא-נִרְאָה לִיצֵר אִישׁ

נסדקה בברק

גִּלְגֶּלֶת הַרְקִיעַ
 עֵינֵי עוֹצִם
 הָאֵל
 פְּרָחִים תְּשַׁלַּח
 תְּבַל
 זֶה וְדָאֵי
 יְרָגִיעַ.

כמו תבל המתפשטת

אֲנִי עֹפִים לְכָל-עֵבֶר
 מִן הַמְּרָכָו.
 שָׁנָה אַחַר שָׁנָה
 הַקּוֹלוֹת
 נִחְלָשִׁים.
 בַּיּוֹם בּוֹ נָמוֹת,
 חוֹר שְׁחוֹר בְּתוֹךְ
 רְקִיעַ שְׁחוֹר מִיִּשְׁהוּ

V
 הֵם צוֹעְדִים דְּרָכֵי,
 אִישׁ לֵא-נִרְאָה
 סוֹפְסוֹף, סוֹפְסוֹף,
 יִשְׁנִי! יִשְׁנִי!

כְּעֵבֶר שְׁנוֹת אוֹר
 יֵאֵמֵר:
 (לֵא קְרִיא)

ברנרד פראנק הוא פרופסור לספרות משווה באוניברסיטת באפלו בארה"ב. ב-1980 פרסם אנתולוגיה של שירה עברית מודרנית בתרגומו ובעריכתו. השירים המופיעים כאן הם מתוך ספר שיריו הראשון שהופיע ב-1982: AMERICAN GOTHIC.

חרדות

זהו קיר לבן שמעליו בוראים השמים את עצמם -
 אינסופיים, ירקים, כה רחוקים.
 מלאכים שוחים בהם, והכוכבים באדישות אף הם,
 הם המדיום שלי.
 השמש מתמוססת על קיר זה, שותת אורותיה.

כעת קיר אפור, שסוע ושותת דם.
 האין דרך לצאת מתוך התודעה?
 מאחרי גבי מדרגות לוליניות מובילות לבאר.
 בעולם זה אין עצים או צפרים,
 רק חמיצות.

קיר אדם זה נרתע ללא הרף:
 אגרוף אדם, נפתח ונסגר,
 שני סלי גיר אפורים -
 מהם אני עשויה, מהם ומאימה
 פן יובילו אותי בכסא גלגלים מתחת לצלבים ולגשם של פיטות.

על קיר שחור, צפרים לא מזהות
 מניעות את ראשיהן ימינה ושמאלה וצועקות.
 הן כלל אינן משוחחות על הנצח!
 ריקניות קרות קרבות ובאות אלינו:
 געות במהירות.

28 במאי, 1962

חרדות

כתיבתך היתה גם פחדך.
 לעתים היתה זו האימה שכל
 מתנות החתונה שלך, חלומותיך, בעלך
 ילקחו ממך
 על ידי שדיה המתעתעים. מכונת הכתיבה שלך
 תלקח, מכונת התפירה, ילדיך.
 הכל ילקח.

פחד זה היה בצבע שלחן הכתיבה שלך,
 כמעט והכרת את כל תכונותיו.
 מרקמו היה עורו. יכלת ללטף אותו.
 יכלת לטעם אותו בקפה החלבי שלך.
 הוא הרעיש כמכונת הכתיבה.
 הסתתר בתוך קמעותיו שלו -
 בתולת הטרקוטה על שפת האח שלך.
 אלפס הנחשת שלך. כלי הלבן שלך. וילונותיך.
 לטשת אליהם עיניים ידעת שהוא שם.
 הוא הסתתר בעט ה"שפר" שלך -

היה זה המקום החביב עליו. בכל פעם שכתבת
 היית מפסיקה באמצע המלה,
 להתבונן בו מקרוב יותר, שחור, שמן
 בין אצבעותיך -
 האימה הגואה העלולה בכל רגע
 לפרוץ ולקחת ממך
 את בעלך, ילדיך, גופך, חייה.
 יכלת לראות זאת שם, בעטך.

מישהו לקח גם אותו.

מתוך "מכתבי יום הולדת", 1998

אנא אמי, למה עזבתיני

יאיר מזור

קריאה מחתרית בסיפור "אמי" לגרשון שופמן

"ובשעה התשיעית ויצעק ישוע בקול גדול אלוהי אלוהי למה שבקתני אשר פירושו אלי אלי למה עזבתני."

(מרקוס, ט"ו, 34)



ענת היסוד, המתנסחת ומוצגת בדברים ובאבחנות המוצעים כאן, היא, כי אותו סיפור קצרצר מפגין מורכבות אסתטית שנונה ומרשימה, החוברת עוד למסר מוסרי-אידיאי נוקב, אשר אין לשער את שניהם, או להעלותם על הדעת בשעת המפגש הראשון, ואפילו השני, עם הסיפור.

אבל, ראשית לכול, אותו סיפור קצרצר עצמו:

הסיפור פותח בהתבטאות הבאה: "בשעה קשה הגעתי הידיעה מעיר-מולדתי, כי עוד אמי חיה." לכאורה, נמסרת כאן מסגרת הזמן בה אירעו קורות הסיפור, והיא מדווחת מזווית ראייה אובייקטיבית לכל דבר. ללמדך: הדברים התרחשו בשעה קשה בחיי הדובר. נקודה. לא יותר. אלא שלאחר שנתוודע להמשך הסיפור, קל וחומר לחתימתו, ולאחר שישתבר לנו כי המספר רחוק מלהיות "איש תמים צדיק...", נבין כי מאחורי הדיווח האובייקטיבי לכאורה, ולמסגרת הזמן הידועה, כמוסה התנסחות נוספת, מוסיה אך לא הסויה, המצטרפת למבנה העומק של הסיפור, המכחיש במופגן את הרובד העליון, האפידרמי של הסיפור, ומציג אותו כמוטעה וכמתעה, כמשלה וכמוליך שולל.

ובכן: הפתעה מדהימה, אם לא מהדהדת ואדירת ממדים מזומנת למספר. שנים כה רבות לאחר שהיה סבור כי אמו הזקנה שוב אינה בין החיים, לפתע מתחוויר לו כי הוא חי בעודו שרוי בטעות במהלך שלושים שנים ארוכות, ואמו עדיין חיה למרות הזוועות ולמרות הזמן הרב שחלף מאז נפרדו, ולמרות אותו "המוות הגדול" אשר "בילע" שם בינתיים ולא חמל! כך אפוא, ברגישות נוגעת ללב, הדובר מתעד את רגע המפגש

הראשון עם תמונתה של אמו האבודה אשר נשלחה אליו במכתב. וכיוון ששלושים שנים עברו מאז ראה אותה לאחרונה, מטבע הדברים היא הזדקנה מאוד, אבל בכל זאת הוא מזהה אותה ומתוודע אליה מחדש, בתהליך אטי, זהיר, ולא פחות מכך, כמעט מועזע ונוקב לב, אפוף רגשות עזים. זאת ועוד. חתימתו של תהליך-ההתוודעות במלים "אמי, אמי...", בוודאי מקנה לו ממד דרמטי לא רק לעצמו אלא אף מכוח העובדה הבאה. כי הקריאה מעומק הלב, "אמי, אמי", מתפקדת כאלוהיה מקראית לאלישע הזועק בפליאה, בחרדה ובתדהמה, מתוך מכאוב ותחושת אובדן קשה, בשעה שהוא חוזה באלוהי הנביא בעלותו השמימה: "אבי אבי רכב ישראל ופרשיו", (מלכים ב', ב' 12, י"ג 14).

אותה אלוהיה מקראית המזוהה כאן, לא רק מקנה ממד דרמטי נוסף לתהליך ההתוודעות מחדש של הדובר בסיפור עם אמו הזקנה, האבודה, אלא אף מזניקה את מפלס הרגש הצורב הכרוך באותו תהליך לשיא עז. כי זעקתו הנואשת של אלישע "אבי אבי" המדהדת בקריאת הדובר, "אמי אמי" כרוכה אף היא ברגשות עזים הפורצים בשצף ברגע מרגש, מפעים וחד פעמי, המתרחש בין שתי דמויות הקשורות זו בזו בעבותות עזים של הערצה ואהבה, המתאפיינים בין בן לאביו. זאת ועוד. אותה אלוהיה מפגינה גילוי של תחכום אסתטי מצודד, מכוח הצלבת הכיוונים המתאבחת בה. כי במסומן האלוזיוניסטי (הסיפור הנתון) מדובר במפגש מחודש המתרחש בין בן לבין אם לאחר פרידה ממושכת, בעוד שבמסומן האלוזיוניסטי (הטקסט המקראי העוסק באלוהי ובאלישע) מדובר בפרידה בין דמות אב לבין חניך, החש כבנו, פרידה המתרחשת לאחר מפגש ממושך.

ומוכן מאלו: אותה תחכום אסתטי מעבה ומדפן את הרובד הפואטי המטופח בטקסט, אבל בלא להעיב על תפקודה של האלוהיה המקראית, כקטליזטור המגביה את רף הרגש

המזוהה במפגש המחודש בין הדובר לאמו. ואף זאת: היפוך הכיוונים בין המסומן לבין המסומן מפיך פער ביניהם. וכידוע, כל אירוניה מקורה בפער בין שני רבדים של מודעות, בין שני מישורים שונים של התייחסות לאותו אספקט או אובייקט. כך, הפער הנבעה מכוח היפוך הכיוונים בין המסומן למסומן משחרר "אנרגיה אירונית" העתידה להיות מתורגמת לכתב האשמה נוקב וחרף המכוון נגד הדובר.

תפקודה האפקטיבי של אותה אלוהיה, אותה רמיזה מקראית, המגויסת בסיפורו של שופמן ומעוגנת בין שורותיו, זוכה להעצמה נמרצת מכוח העובדה כי אלוהיה נוספת "מהדהדת" את דיוקנה, מאומצת ומעוצבת באותו טקסט עצמו. והכוונה כאן היא לקריאתו הנודעת והנוקבת-לב כאחת, של ישו הנוצרי בשעה שצמח אל הצלב: "ובשעה התשיעית ויצעק ישוע בקול גדול אלוהי אלוהי למה שבקתני, אשר פירושו אלי אלי למה עזבתני" (מרקוס, ט"ו, 34).

אף באלוהיה זו מזוהה בן הזועק בקול קורע-לב בשעה של מצוקה מצמיתה, בה מתחוויר לו כי נעזב על-יד אביו.¹

זאת ועוד. אף אלוהיה זו, כמו קודמתה המקראית, אינה רק תורמת למורכבותו העתירה של רצף הטקסט הנתון, אלא עוד מוסיפה, מעשירה ומאששת את השכבה האירונית המעוצבת בסיפור, ההופכת לכתב האשמה חריף ונוקב, בוטה ותובעני, המכוון כלפי הדובר. כי פער אירוני משולל גישור נבעה בין שתי האלוהיות המזוהות כאן לבין הדובר בסיפור אשר קריאתו "אמי אמי" מהדהדת אותן. כי בעוד שבאותן שתי אלוהיות מדובר בבן (ישו) או בנער החש כבן (אלישע) הזועק ממכאוב ומאכזבה בשעה שנעזב על-ידי האב, הדובר בסיפור אכן כמו זועק כמוהם, אך במהופך לישו ולאלישע, הוא לא היה זה שנעזב כי אם זה שעזב. וכאן, דווקא כאן, כאשר הדובר קורא כמו מעומק לבו "אמי אמי", ומהדהד באורח דרמטי את קריאתם הכואבת של אלישע המקראי ושל

אמו לחייו עתידה לסייע לו, או לכל הפחות לנחם אותו בשעה קשה אליה נקלע בחייו. זאת ועוד. ניתן לאתר ולזהות אלוזיה ספרותית נוספת בטקסט הסיפורי הנתון. אף זו משמשת כראש גשר בין הסיפור הנתון לבין טקסט קדום, מן המקורות היהודיים. ואף היא כקודמתה מתפקדת באופן סימולטני ברובד האסתטי והאידיאלי-מוסרי.

אותה אלוזיה מזוהה באורח מובהק בביטוי הבא: "ועתה הרי היא כבת שבעים". ביטוי זה מהדהד במפורש את התבטאותו הידועה של רבי אלעזר בן עזריה, בהגדה של פסח: "הרי אני כבן שבעים שנה, ולא זכיתי שתאמר יציאת מצרים בלילות", וגו'. אזכור יציאת מצרים באמצעות אותה אלוזיה מפי אפקט אירוני חריף, החובר לקובלנה תובענית ובוטה המופנית כלפי הדובר. כי בעוד יציאת מצרים כרוכה בזיכרון לאומי חיובי החובר להחלצות מצרה וממצוקה, לפדות מגולה ולגאולה, הדובר בסיפור נכשל באורח מביש לא רק בכל הכרוך בגאולת אמו מגלות, במימוש יציאת מצרים שלה, אלא אף בבדיחתו מאחריות במהלך שלושים שנה, בחוסר נסיונו למצוא אותה, לברר אם אמנם היא "יצאה מצרים", אם היא אמנם נחלצה מצרה וממצוקה. נמצא שהפער החריף הנבעה בין המסמן האלזיוניסטי לבין המסומן האלזיוניסטי מתורגם לקובלנה אירונית, מגנה ונוקבת כנגד הדובר בסיפור. ומכאן אף תפקודה הכפול של האלוזיה המזוהה כאן: במפלס האסתטי, היא מקנה לטקסט הסיפורי רובד נוסף של רב-שכבתיות המעשירה את רקמתו ודפוסיו הפואטיים. ובמפלס האידיאלי, היא מאששת את המסר המוסרי והביקורתי המתנסח בקרקעיתו העמוקה של הסיפור, ומתוך כך היא מפרנסת אותו בממד נוסף של עוצמה צולפת.

ועוד אלוזיה מקראית מזוהה ומאובחנת ברצף הטקסט של הסיפור הקצר העומד כאן לבחינה. ואף אלוזיה זו מאומצת ומעוצבת מתוך הפגנת תחכום פואטי מרשים בשנינותו: בנוסף לתפקודה האסתטי המתגבר את מורכבותו המאתגרת של הטקסט, היא עוד מגויסת לצרכיו של המסר המוסרי-אידיאלי המעוגן בסיפור; הביטוי "כי עוד אמי חיה" עמו פותח הסיפור, מהדהד את שאלתו של יוסף המקראי בפגישתו עם אחיו: "העוד אבי חי" (בראשית מ"ה, 6). אכן, יוסף נגדע מחיי אביו האוהב בניגוד ברוטלי וצורב לרצונו. אלא שלאחר שיוסף עלה לגדולה בארץ מצרים, ודאי שהיה יכול לעקוב אחרי אביו ולברר האם עודו בין החיים. ולא עקב. ולא בירר. כמו הדובר בסיפור הנתון. ומתוך כך, אותה אלוזיה מקראית המזוהה כאן, וכורכת את הדובר בסיפור עם יוסף ועם חטאו ביחס לאביו, מבצרת את הביקורת הצורבת המתעצבת והמתעצמת בסיפור, כנגד המספר שנטש את



הבא של הדובר: "הוקל ללב. כאילו יש בכוחה לחלצני, להצילני. עוד ילדים אנו כולנו, ילדים". כביכול מסתמנת ומתנסחת כאן התבטאות נוספת, נוגעת ללב, מצד הדובר: גם בבגרותו הוא חש כילד קטן אשר חיקה החם והחומל, האוהב והמנחם של אמו הקשישה, עדיין יכול להציל ולחלץ אותו מכל מצוקה. ואפילו המלה "כאילו" אינה יכולה להאפיל או להעיב על אותו ביטחון ותקווה תמימים אשר בשמם הדובר מפקיד את עצמו ואת מצוקותיו בחיקה הרחום והמסוכך של אמו, אשר שבה לבסוף אל חייו. ושוב, מאחורי הרובד הגלוי של הטקסט מבצבץ הרובד החסוי, הסותר והמנפץ את הרושם המשלה והמוליך שולל המופק מהרובד הגלוי, המתעתע, המעמיד פנים כי אותה חזית, אותה פאסדה חיצונית, הן מהותו וזהותו האמיתית של הסיפור.

כי בשעה שפתיחת הסיפור חוברת לאחריתו, מתחורר קשר הנביעה בין השניים, המתורגם אף הוא לטרמינולוגיה המפלילה את הדובר. "הוקל ללב" הדובר והוא משתוקק כי אמו תחלץ אותו ממצוקתו (למרות הוודאות המפוכחת, הבוגרת, בין אין הדבר לפי כוחה), בעיקר בגלל העובדה שאמו האוהבה שבה לחייו דווקא בשעה קשה אשר אליה נקלע. ובכן, שלושים שנה ממושכות כל כך, הדובר לא טרח לחפש אחרי אמו האבודה. הוא הניח כי היא כבר מתה, והיה לו די באותה הנחה. אך כאשר מתחורר לו כי אמו עודה בין החיים, אושרו לקראתה נובע לא מעט מהעובדה שהוא מקווה כי עכשיו, בשעה קשה של חייו, יש בנוכחות אמו הקשישה ובכוח אהבתה אליו כדי לחצו ולהצילו מאותה מצוקה הלופפת, ואינה מרפה.

ובכן, הדובר לא רק חטא בפסיכיות מקוממת אשר סכרה בעד החיפוש הטבעי, המובן מאליו, אחר אמו האבודה, אלא אף הוסיף וחטא בכך שכאשר התחורר לו שהיא עדיין בין החיים, שמחתו (האותנטית, אכן) מהולה עוד בתקווה כמעט מקייבוליסטית, כי שיבת

ישו הנוצרי, דווקא כאשר הסיפור נוסק לשיא אשר אליו מתועלים הערוץ העלילתי והערוץ האמוציונלי, דווקא אז, הקורא מתחיל לזהות את פניו הכפולים של הסיפור, את הפן החשוף והמעורטל המספר סיפור מסוג אחד, ואת הפן הכמוס והחסוי המספר סיפור מסוג אחר לחלוטין, אף הפוך לחלוטין.

כי דווקא כאן הקורא מתחיל לאבחן את הרובד הפנימי, הפיגומי, המעוגן בקרקעיתו העמוקה של הסיפור, ובו מסתמנת סתירה צורמת, צורבת ככוויה, לרובד העליון של הסיפור, אשר עד עתה היה היחיד שנחשף לעין הקורא ובעיקר להבנתו. כי דווקא כאן, הקורא מתחיל לתהות: מדוע הדובר המתין עת כה ארוכה? מדוע לא ניסה לחפש אחרי אמו האבודה במהלכן של שלושים שנים ממושכות כל-כך? והרי הדובר מתנסח באורח הבא, על עצמו, ומתוך כך נמצא "מפליל" את עצמו בלא דעת: "ואני כמעט שבטוח הייתי שנתתימתי ממנה כבר, זה כבר" (ושימו לב לסגנון הקינה המקראית המזוהה כאן, המתאפיינת בחזרה כמו מכנית על אותו ביטוי כמו: בני אבשלום, בני בני אבשלום... אבשלום בני בני... (שמואל ב', י"ט, 1).

ללמדך, התנסחות הדובר מסגירה את חדלונו הגמור, מעורר התמיהה והרתיעה כאחת: אם אמנם לא היה בטוח לחלוטין כי אמו אכן מתה, מדוע לא טרח לוודא את הדבר, מדוע לא ניסה כלל לחפש אחריה לאחר שהמלחמה נסתיימה, מדוע נותר כה פסיבי ולא השקיע ולו שמץ של מאמץ לנסות ולמצוא את עקבותיה האבודים של אמו האוהבה?

כך אפוא, מה שנחשב ברובד הגלוי של הטקסט כמפגש מרגש בין בן אוהב לאמו האבודה, מתחורר ברובד הכמוס של הטקסט ככתב האשמה מוקיע ומגנה נגד הבן אשר שקע שנים ממושכות בפסיכיות מקוממת ולא ניסה כלל לחפש אחרי אמו האוהבה ולוודא האם היא עדיין בין החיים. והרי העובדה שאמו שרדה ואף הצליחה למצוא את בנה האוהב בסופו של דבר, מעידה כי החיפוש לא היה חשוך סיכויים כלל. אותו כתב האשמה הופך להיות חריף וחמור יותר, לאחר שנתחורר כי הדובר כלל לא היה חייב להרחיק לכת בחיפושיו. שכן אמו נמצאה בעיר הולדתו, וסביר להניח כי אותה עיר היתה נקודת המוצא הראשונה לתהליך החיפוש. במהלך פשוט, אלמנטרי אחד, הדובר היה יכול לאתר את אמו האבודה במהלך שלושים שנים ארוכות.

כזכור, הסיפור פותח בהגדרה מזוהה של מסגרת הזמן בה מעוגנת עלילתו הפעוטה, ובעיקר בכל הנוגע למועד שבו התחורר לדובר כי אמו האבודה עוד בין החיים: "בשעה קשה הגעתי הידיעה מעיר מולדתי כי עוד אמי חיה". והסיפור נחתם בווידי



מוספים, ספרים, ארועים

על הפרס ועל העוקץ

זכיה בפרס היצירה מטעם ראש הממשלה מסתבר, כרוכה בטראומה קלה הבאה עליך בכמה גלים.

גל ראשון כאשר אתה אומר לעצמך: למה בכלל הגשתי בקשה? יש ראויים ממני ויש נוקקים יותר! עכשיו לא אהיה עוד חופשי ליצור, וכדומה.

גל שני כאשר משתררת שתיקה כעוסה מסביב (להוציא מברכים מעטים) ואחר כך גם אומרים לך אחרים דברים מפורשים: אילו הייתי צריך לקבל אותו עם מי שנבחרו השנה, הייתי מוותר עליו, וכדומה. (על שתיקה מסוג אחר באותו עניין קבל יצחק לאור בראיון לתרבות מעריב 3.9.99: "אף אחד לא התקשר אלי לתמוך או להביע צער, לומר לי: ראיתי את רשימת הזוכים וכמה חבל שאתה לא מופיע שם". אין ספק שהוא ראוי וכמדומני שגם זכה לפני כמה שנים כשכתב אז את הרומן הגדול שלו "עם, מאכל מלכים").

גל שלישי כאשר נדפסים דברים בעיתון. רן יגיל ב'ספרות וספרים' ב'מעריב' (17.9.99) ברשימתו 'מי מעניק? מי מקבל? למה?' מעלה שורה של תמיהות לגבי הפרס בכלל ולגבי הזוכים בו השנה בפרט. חלק מהן שמע מפי בשיחה טלפונית כשצלצל, בין הראשונים, לברך. עם זאת דבריו על מעניקי הפרס כי אלה "חונטות המפריסות פרסים" הם כמדקרות חרב.

אז איני רוצה להתייף ולומר שאני מתלבט. אבל אקבלו ברגשות מעורבים. (וכן, יש צורך ברוויזיה, אבל אנא באזמל, לא בגרזן).

הספרות של כלל כותביה

"הספרות העברית מתה - תחי הספרות הישראלית!" היא סיסמה שיכולה לשמש מוטו לספרו של חנן חבר "ספרות שנכתבת מכאן" (ידיעות אחרונות 1999, 173 עמ') ספר קטן

מידות, קטלוג לתערוכה ביריד הספרים בירושלים, לכאורה, אך למעשה ספר חשוב למדי מבחינות רבות.

כותרת המשנה של ספרו היא "קיצור הספרות הישראלית" והוא לא רק מתעד בו את קורותיה מקום המדינה ועד היום, אלא גם מעודד תהליכים הראויים בעיניו לעידוד. בעיקרו של דבר זהו התהליך של קץ הספרות העברית כספרות של עם אחד, העם היהודי, והתפתחותה של ספרות ישראלית של ריבוי תרבויות שהעברית היא שפת כתיבתם המשותפת (כמו האנגלית בכתיבתם של סופרים הודים כיום) אבל בוודאי לא שפה בעלת מטען תרבותי ייחודי. בפאראפראזה (שחבר אינו משתמש בה, אך היא משתמעת מספרו) על מדינת ישראל "כמדינת כלל אזרחיה", אפשר לומר שספר זה מציג את הספרות הישראלית הנכתבת בעברית "כספרות של כלל כותביה" ויכול להיות שמבחינה זו היא מטרימה את המציאות.

על כל הנקודות הללו עומד חבר כבר ב'פתח דבר' הקצר של ספרו: הספרות הישראלית - הוא כותב - היא "ספרות שכותבים מכאן" וזוהי ספרות שנכתבת עברית אבל היא כוללת בתוכה גם יצירות שמתורגמות משפות ישראליות אחרות, כמו היידיש והערבית. סיפורה של הספרות הישראלית מסופר כאן כמסכת של כינון זהויות ישראליות, כולל זהויות שנדחות כלא ישראליות. בתיאורים המקובלים של ההיסטוריה של הספרות העברית ושל הספרות הישראלית מופיעה בדרך כלל הלשון העברית - לשון הציונות - כמאפיין שמכריע מה ייכלל בספרויות אלה ומה לא. אבל, אומר חבר, הבחירה הזו בלשון כמגדיר מכסה בדרך כלל על מרכזיותו של מרכיב אחר, משמעותי עוד יותר, והוא יהודיותה של הספרות. יותר מהשפה חשובה השייכות היהודית, ואת העניין הזה בעיקר מבקש חבר לחשוף: "התערוכה והספר מציעים התבוננות מבעד למשחק התפקידים הזה. התבוננות זו מאפשרת לראות כיצד בחזית מופיעה השפה

העברית, ואילו היהדות מתקיימת ככסיס ההבנה המקובלת של ההיסטוריה של הספרות הישראלית, כסיס שלעתים הוא מוצנע מן העין... לכן, הספר והתערוכה משרטטים מערכת הכוללת גם את מי שאינם שותפים מלאים לתפישות האידיאולוגיות שמארגנות את הספרות שנוצרה במדינת ישראל - היינו היהודיות והציונות".

חבר מחלק את תולדות הספרות הישראלית לשישה מסלולים. הראשון - מסלול דור הפלמ"ח ודור בארץ (גורי, יזהר, שמיר, אלתרמן ונוספים) אשר עסקו לדבריו בעיקר ב"סיפור הקולקטיב הלאומי". השני - דור המדינה (זך, עמיחי, אבידן, סיון, דור ונוספים) שעסקו ב"גיבוש הקול האינדבידואליסטי" בהשפעת האוניברסליזם האירופי והאנגלוסקסי. השלישי - שנות ה-60 וה-70 בשירה (ויזלטיר, וולך, הורביץ ונוספים) שעסקו בגיבוש "הקוד המוסרי" כעיקרון מכונן של זהות ישראלית (מול האירופה של זך, למשל). הרביעי שנות ה-70 וה-80 המתייחדות במבע "אוטופי ואפוקליפטי" (ישורון, אורפז, קינן, שבתאי ונוספים). החמישי המציג את "ביקורת הספרות הלאומית" בכתיבה הרומאניסטית והאקטואליסטית של הסופרים (עוז, יהושע, קנז, גרוסמן, שמאס ונוספים). השישי "פירוק וביזור בשנות ה-80 וה-90" (קסטל-בלום, אתגר קרת, יצחק לאור ונוספים), המבטא את התרוקנות המרכז ואת התגברות המבע הפוסט לאומי.

לא אוכל להתעכב בפירוט על כל אחד מן המסלולים לכן אציין רק דוגמאות בולטות שימחישו את מגמת ספרו.

כאמור, את ספרות המסלול הראשון שעסקה "בסיפור הקולקטיב הלאומי" הוא רואה, כמדומני, כספרות אינסטרומנטלית שפעלה 'מטעם': "הספרות הישראלית מילאה את תפקידה כמכוננת זהויות, בהיותה כלי מרכזי בידיה של האינטליגנציה הלאומית בתקופת היישוב והמדינה... כינון זהויות ישראליות באמצעות עיצוב של דמויות ועלילות, של זהויות מועדפות ושל זהויות



מתוך ספרו של תנן חבר, עמ' 14

התובעת את ביטול אופיה הציוני יהודי של מדינת ישראל לשיאה. דומה שבויכוחו שפרץ בין יהושע לשמאס בנושא אופיה של מדינת ישראל, מצדד חבר בשמאס ורואה ביצירתו הכתובה עברית ובתרגומן לעברית של יצירות אמיל חביבי ("האופסמיסט", "אחטיה", "רסארייה בת השד הרע") את גולת הכותרת של חדירת הספרות הפלסטינית לקאנון של הספרות הישראלית: "הכניסה של ספרות כתובה עברית שכתבו פלסטינים חושפת את העובדה, כי מאחורי הטענה המוצהרת שספרות עברית היא ספרות שכתובה בעברית, מסתתרת התכוונות לספרות של יהודים... כניסתם של חביבי ושמאס חושפת את היהודיות כקנה-מידה שליט בתחומי התרבות העברית, אבל בה בעת גם מערערת את מעמדה כקנה המידה השליט הזה. חביבי שמאס ואחרים מפרקים את הכלל הזה ופותחים את השורות לשינוי בהגדרתה של הספרות הישראלית לקראת ספרות החורגת מן הגבולות הלאומיים המסורתיים" (עמ' 128).

אין פלא אפוא שהתרופפות המרכז הלאומי סללה את הדרך למסלול השישי בשנות ה-80 וה-90 המתאפייני ב"פירוק וביזור" של הספרות למגוון קולות וזהויות (נשי, מזרחי, דתי וכדומה) כמו גם לכתיבה בשלל ז'אנרים מגבוה עד נמוכה ופופולארית. מי שמייצג את הכיוון הזה, הפוסט-ציוני והפוסט-לאומי, הם בעיקר אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת, המתמודדים עם הערכים הקודמים בדרך של פירוק דפוסי הלשון והסיפור: "תמונת המציאות הישראלית שהם מציעים היא נטולת עוגן או מרכז עד כדי כך שסיטואציית התקשורת הבסיסית מתפרקת מכלליה" (עמ' 148). במעין סגירת מעגל הוא אומר על הרומן של קסטל-בלום "דולי סיטי" כי הגיבורה שלה "חוזרת אל החיבור בין המפה לקולקטיב (הכוונה למפת גבולות '67 המצוירת על גב הילד בסיפור - ע.ל.); אבל אם ב-1948 הכפיפה המפה את האינדיבידואל לאוריינטציה חיצונית אובייקטיבית, הרי שב-1992 נקבעת המציאות החיצונית על ידי הגוף הפרטי. קסטל-בלום הופכת את היוצרות, אצלה הקולקטיב מתארגן לפי היחיד" (עמ' 153).

האמת היא שתהליך זה, כפי שחבר עצמו מציין, החל כבר במסלול השני בשנות ה-50 ונמשך מאז. חבר מציין בהקשר זה גם את הרומן של יצחק לאור "עם, מאכל מלכים" כאנטי אפוס של מלחמת ששת הימים שהוא מעין היפוך של "ימי צקלג" של יזהר.

היבט נוסף ולא מרנין במיוחד של השלב האחרון הזה, הוא הפיכת הספר למוצר מסחרי והתעצמותה של תרבות רבי-המכר. ספרו של חבר מסתיים ללא שום מסקנה מפורשת מצדו, אלא בציטוט מחוברת "עמדה" בעריכת רן יגיל ועמוס אדל הייט, האומר: "ספרות לבני אדם אינה בחינת חזון אוטופי

כרמון, קנו ואחרים" המספר את השאלות הלאומיות ואת השאלות הקולקטיביות האחרות כסיפור של התבגרות במסגרת של מאבק בין-דורי בתוך המשפחה" (עמ' 64). "מהלך חדש" הציעו גם משוררי המסלול השלישי (ויולטיר, וולך, הורביץ, הרץ, גלדמן, שבתאי ונוספים) שחתרו לבחינה מחודשת של הזהויות שנבנו בשנות ה-50. חבר מכנה זאת "מחויבות מוסרית" והיא מסתמכת בעיקר על הביקורת של ויולטיר על זך שיצאה "נגד הדלות המכוונת של שירת זך ובעיקר נגד האירוניה השולטת בה, שנראתה לו נטולת מחויבות מוסרית" (עמ' 73). למהלך זה משתייכים גם משוררים כמו אבות ישרון, איתמר יעוז קסט, עוזר רבין, בן ציון תומר ויעקב בסר, שבקובץ שבעריכתו ("שיח משוררים") הם "מסרבים להצטרף לסיפור הלאומי כסיפור של רצף גואל מן הגולה לארץ". לאחר מלחמת ששת הימים זכה "הקול המוסרי" לתגבור נמרץ במיוחד עם הופעתו של חנוך לוין על במת הספרות והתיאטרון.

המסלול הרביעי בעקבות מלחמת יום הכיפורים "הוליד ספרות אוטופית או דיסטופית, המבטיחה גאולה או חורבן" (עמ' 94). לכאן משייך חבר את "השבר הסורי אפריקני" של אבות ישרון, את "המאהב" של יהושע, "שואה 2" ו"הדרך לעין חרוד" של קינן, "זכרון דברים" של שבתאי ועוד. המסלול החמישי המתאפיין "בביקורת הספרות הלאומית" עומד בסימן המהפך של 1977 (תקופה בה נולד גם "עתון '77") ובטראומה של מלחמת לבנון שהולידה שירה פוליטית נרחבת. בסך הכל התפתח בתקופה זו מהלך ספרותי מורכב ("גידושים מאוחרים", "התנגבות יחידים" רעיון ערך: אהבה") שבו נעשתה זהותו של האני הישראלי החדש פחות יציבה. תרומה מכרעת לפי חבר, כמו במקרה של עטאללה מנצור, היתה לאנטון שמאס שבספרו "ערבסקות" (1986) הביא את מגמת הביקורת הלאומית

שנדחו" (עמ' 13). מלחמת השחרור הלאומית מוצגת בה, לדבריו, כזירה קולקטיבית מאחדת המלכדת את כולם תחת מטריה תרבותית אחת. מבחינה זו גם הכתיבה הביקורתית על התנהגות הצבא כלפי הפלסטינים, כמו בסיפוריו של יזהר "חירבת חיזעה" או "השבוי" "מצייתת בסופו של דבר לקונסזוס הלאומי" וכורכת את "הביקורת המוסרית החריפה עם האישור של המעשה הציוני הכרוך בנישולם" (עמ' 20). גם 'מגש הכסף' של אלתרמן "מייצג סוג נוסף של אישור המעשה הציוני דרך ייצוג הנופל כמי שנתר חי בתודעה הלאומית" (שם). "אישור" כזה לצדקת הסיפור הציוני, שמצדיק מצדו את הקורבנות, הוא מוצא גם בשירו של גורי 'נהה מוטלות גופותינו' ובשלל יצירות נוספות.

ספרות המסלול השני של "דור המדינה" או "הגל החדש", כהגדרת שקד, מבטאת לעומתה "התנגדות למבע הקולקטיבי המגויס, וזהירות מדיבור מליצי, העדפת לשון פרוזאית, והתחברות למודרניזם האירופי והאנגלו סקסי" (עמ' 47). המשורר נתן זך, שביקורתו הנוקבת על הפואטיקה האלטרמנית קבעה את כללי המהלך החדש שבו "מיוצג הלאומי דרך זהויות פרטיות", איפשרה גם את הופעת קולו של "האחר" המזרחי (למשל ספר שיריו של שלמה זמיר "הקול מבעד לענף" והרומן של שמעון בלס "המעבדה") והאחר הפלסטיני בתרגומו לעברית (זך עצמו הוציא עם רשד חוסיין מבחר של שירי עם ערבים "דקלים ותמרים") באמצעות המבע האוניברסלי.

חבר מרחיב בדוגמה ספרותית אחת שנשכחה כבר מאז וספק אם יש לה חשיבות אמנותית כלשהי, אולם דווקא היא מטיבה להבהיר את המגמה של חיבורו. ב-1966, הוא כותב, הופיע בהוצאת 'קרני' הרומן "באור חדש" מאת עטאללה מנצור, הרומן הראשון שנכתב עברית בידי ישראלי פלסטיני. זהו סיפור אהבתו של פלסטיני-ישראלי ליהודיה, המתעמתת עם הסתירה היסודית של החברה הקיבוצית בין עמדה שוויונית לבין המחויבות הלאומית היהודית: "בעצם הופעתו חתר הרומן תחת הטבעיות המובנת מאליה של יהודיותה של הספרות הישראלית. בכך גם נחשף תפקודה של השפה העברית לא כמאפיין מלכד של הספרות העברית, אלא כמסווה ליהודיות 'כמדגירה' של הספרות העברית, כאשר אפילו בניית הדגם החילוני של הספרות הישראלית הושתתה בדרך כלל על נוכחותו הקבועה של המרכיב היהודי" הוא כותב שם (עמ' 61).

גם אם הרומן של עטאללה מנצור הוא נקודת מפנה ברצף המתפתח לקראת ספרות ישראלית, הרי המפנה לא התחולל בקלות בשל מה שחבר מגדיר "תבנית הסיפור האדיפלי" ביצירותיהם של עוז, יהושע,

– זהו הכרח ספרותי ואנושי כאחד. זו נימה אלגית ופסימית משהו, הנשמעת קצת תמוהה לנוכח הרושם הכללי של דבריו המברך על המהלך שעשתה הספרות הישראלית מתחילתה ועד סופה המבוזר (והממוסחר).

חנוך שבעל-פה

חנוך לוי, כידוע, כמעט לא התראיין בחייו, וחבל. אפשר לומר הרבה בשבחה של השתיקה שגזר על עצמו, אבל עם זאת היא גם מצערת. נהוג לומר שהכול נמצא ביצירה. זו אמת, אך לא כל האמת, במיוחד לגבי איש כמוהו, שמהמעט שאמר (מחוץ ליצירה) מסתבר שדווקא היה לו מה לומר.

לאחר מותו נכתבו עליו דברים רבים בעיתונים וקראתי רבים מהם, אולם מרביתם היו מאמרי הערכה, פרשנות, והגות, ואילו אני הרגשתי צורך גדול לדעת עליו כמה שיותר עובדות, שרק הן יכלו למלא איזה חסר ששום שבח והלל לא יכלו למלא.

חומרים כאלה התפרסמו במיוחד בסוף השבוע השני למותו. שלושה זכרונות קצרים של תומרקין ב-7 לילות' (27.8.99): "חנוך לוי הוא פרדוקס ישראלי, כל כך קרוב אלי באמירתו וכל כך רחוק באופיו... הוא היה מסוגל לכתוב את הדברים הגסים והאיזמים ביותר, אך לא להעלותם על דל שפתיו בשחת חולין". מאמרו של עמנואל ברמן (ב'תרבות וספרות' של 'הארץ') בשם 'דף האחוריים של חנוך לוי' שסיפר כיצד נעשה חנוך בחודש מאי 1965 לעורך הדף הסאטירי של 'דרבן', ביטאון הסטודנטים של אוניברסיטת ת"א. הכול החל בפרסום מכתב מחורז ששיגר למערכת, אולי הפרסום הראשון שלו כאשר היה סטודנט לפילוסופיה שנה ב', שבו תקף את הביטאון שהיה אמור להיות כלב השמירה של אגודת הסטודנטים:

הכלב שלנו קוראים לו דרבן
לכלב שלנו זנב לבנבן
גופו מנומר בכתמי אותיות
תחתן מסתרת עדת קרציות... וכן הלאה.

ברמן, שהיה מחברי המערכת, כותב כי עורכי הביטאון עמדו מיד על כשרונו האדיר של חנוך לוי וצירפוהו כעורך המדור הסאטירי שלהם. ובאמת כשאתה קורא את הטקסט הזה כולו גם היום אתה נדהם מהברק הלשוני, השניגה המושחזת והשלמות השירית, המזכירה את אלתרמן במיטבו.

וכתבה מקיפה שפרסם סער דיין ב'תרבות מעריב' (המוסף הזה בכלל ראוי לשבח על שהקדיש את כל עמודיו לחנוך לוי) שהניחה תשתית עובדתית ראשונה של חייו ויצירתו. דיין מציין את ילדותו של לוי בשכונת נווה שאנן בתחנה המרכזית בת"א, את מות אביו מול עיניו בהיותו בן 12, את



לימודיו בבית הספר הדתי יעבץ ואחר כך בצייטלין, את שירותו הצבאי כסמל בחיל הקשר, את לימודיו באוניברסיטה וסירובו לגשת לבחינות לקבלת תואר על אף שהיה סטודנט מבריק, את הפואמה 'ברכת השחר' שפרסם בגיל 22 בכתב העת 'יוכני' בעריכת זך וברנשטיין, את שירותו במלחמת ששת הימים ביחידת נ.מ. שהוצבה באזור הקרבות באל-עריש, וכמובן הסיפור המלא של הרוויז הסאטירי הראשון שכתב בעקבותיה 'את ואני והמלחמה הבאה' והסערה הציבורית שחוללה.

הכתבה, כאמור, נרחבת ומפורטת ומשתרעת על פני שישה עמודים ובה מידע רלוונטי רב על השערוריות, הביקורות, המחזות, הפסילות וגם על האהבות ועל חייו הפרטיים, שאינם בלתי חשובים, ושנלקטו בעמל רב. אבל אני רוצה לסיים במה שפתחתי, בדברים מפי חנוך לוי עצמו, אותם אמר לאחר הצגת 'את ואני והמלחמה הבאה' כאשר עוד נהג להתראיין ושגם אותם מביא סער דיין בכתבתו:

"אני יכול להבטיח שהסאטירה שלי לא משרתת שום דעות פוליטיות מוגדרות. אני מתייחס אל כל מצב ומצב. אין השקפות פוליטיות חד צדדיות. אני מעכל את המצב. אני מרגיש אותו, ואני מגיב. הסאטירה לדידי היא פעולה של יצירה אסתטית, כשם שאני כותב שיר. בסופו של דבר זו מעין הצלפה עצמית, אין ערך לסאטירה שאינה נוגעת בכ ממש. המגע של התוכן הסאטירי מוכרח להיות עם הקהל היושב באולם. הגבולות הם דקים ועדינים. אני מגיב ככל אדם הנמצא במצב מסוים ואני אף מאמין שאין לי נטיות להיות קיצוני באופן מיוחד".

דברים אלה על הפואטיקה הסאטירית שלו מעניינים ביותר, ואני מרגיש כי היה לי חשוב לקרוא אותם כאן, לראשונה, גם ממרחק של עשרות שנים. חבל שאין לנו דברים דומים מפיו גם על מחזותיו, שיריו, ויצירתו האחרת. אם הם קיימים בידי אנשים שונים – יידיים, שחקנים, עמיתים – מה

חשב, מה סבר, מה אמר, מן הראוי שיפרסמו אותם ברבים. העניין אינו רכילותי, אלא לימודי. מעין תורה שבעל-פה, עליה איננו יודעים כלום, ושאינה נופלת אולי מזו שבכתב.

הפלונטר של דת (קדומה) ומדינה (מודרנית)

פרשת העברת הטורבינה (הקרויה משחן מלשון שחון או שחין) ממפעל תעש בשרון לתחנת הכוח באשקלון, העלתה את המסך על הפארסה המשעשעת ששמה יחסי דת (קדומה) ומדינה (מודרנית). מצחיק עד דמעות לראות כיצד מסתבכת הלכה שניתנה למשה בסיני והמסרבת להתעדכן ('חדש אסור מן התורה') בסוגיות ניהול מדינה במאה העשרים שאלפיים שנה היתה פטורה מהן. וכרגיל אצלנו גם לא שואלים את השאלות המהותיות בפרשה, כמו למשל: כיצד זה מי שמצווחים על חילול שבת הכרוך בהעברת הטורבינה, צורכים בעצמם חשמל ביום זה וגורמים לחילול שבת גדול פי כמה בתחנות הכוח? וכיצד ההיתר מחמת "פיקוח נפש" שניתן לחברת-החשמל על מנת לספק חשמל לבתי-חולים, מחנות צה"ל ומקומות חינויים אחרים, מנוצל גם על ידי הציבור הדתי לצריכה ביתית בשבת? ומדוע מתערבים דרגים דתיים ופוליטיים (שרי ש"ס) בסוגיות המסורת מעצם טבען, על-ידי ההלכה, לגורמים מקצועיים?

כל השאלות הללו מעידות בעצם על מצבה העלוב של הסמכות ההלכתית כיום, שבהעדר פוסקים בעלי שיעור קומה המסוגלים להתמודד עם התפתחויות חדשות, הולכת ומתבצרת בחומרות ישנות. הצצה לרגע במקורות סוגיה זו ששבת שמה מגלה כי בניגוד למה שנדמה לעין החילונית, החומה הזו אינה כל כך בצורה והפרוץ בה מרובה על העומד. שבת מלכתחילה היא סוגיה מורכבת: במקרא אינה נזכרת אלא ככמה פסוקים ורק התלמודים הם שפסקו כי "לט אבות מלאכה הן האסורות בשבת" מהן מסתעפות אינספור "תולדות". אולם בעוד ש"האבות" הן מדאורייתא "התולדות" הן מדרבנן, ולכן בעוד שהעובר על הראשונות חייב סקילה, מלקות, כרת וכדומה, העובר על האחרונות פטור מעונש או יוצא ידי חובתו ב'חטאת'. בקיצור, הספרות ההלכתית מראשיתה ולכל אורך הדורות, מלאה אינסוף מחלוקות בשאלות מהן "אבות" ומהן "תולדות", מהו חילול שבת ומה אינו חילול שבת, מהו "פיקוח נפש הדוחה שבת" וכדומה. הוויכוחים הללו מעולם אינם נגמרים משום שכל פעם שחלים שינויים במציאות, ואלה חלים כל הזמן, חייבת ההלכה לפסוק מה דינם, שהרי לא לט אבות מלאכה בתקופת התלמוד הן לט אבות מלאכה בעידן ההיי-טק.

המוטו לכתבה היה צמד המלים בשורה השניה "הוא לבדו?" שהוגדלו מאוד בהשוואה לאחרות וגם ניתנו בצבע. אולם חרף הטעם הספרותי המשובח של העורכים, התנפלות כזאת על ברק כאילו היה דיקטטור צבאי מסוכן העומד לחולל אסון נורא, ספק אם היא מוצדקת. ואגב, האם ברכט היה דובר אלה ("כל עשר שנים אדם גדול/ מי שילם את החשבון?") גם על אישים גדולים כמו לוקסמבורג, ליבקנט ולנין?

הכתבה כולה אינה לא ראיון ולא תחקיר אלא ליקוטי דברים מפה ומשם על מנת להטיל דופי. הכותרת השמנה אומרת: "גם לטעות הוא יודע הכי טוב מכולם". וכותרות המשנה מביאות שורות כמו: "חודש עבר מאז נכנס ראש-הממשלה לתפקידו, ומתעוררת תחושה שהוא עומד להתנגש בקיר בטון במהירות מסחררת * האיש שמסוגל לראות קדימה עד דמשק, לא רואה מה מתרחש סנטימטרים ספורים מתחת לאפו * ברק גיבש סביבו חבורה אפורה של אומרי הן * הוא תמיד צריך להוכיח לכן שיתו שהוא יודע יותר טוב * דבריו נשמעים כמו מקרקעית של באר ריקה * מעולם לא היתה השקיפות כל כך עמומה כמו בימיו של ברק".

אם אפשר היה לחשוב שהיה זה מאמר מקרי, הרי כעבור שבוע פירסמה סימה קדמון מאמר נוסף (13.8.99) שחזר על קודמו. הפעם עסק מאמרה בישיבת הממשלה שדנה בתקציב. הכותרת השמנה שלו אמרה: "מייללים, ומצביעים בעד" ובכותרת המשנה נכתב: "ביחסים בין אהוד ברק לשרי 'ישראל אחת' לא ברור מה יותר גדול: היכולת שלו להשפיל אותם או הכשרון שלהם לבנות את עצמם".

מי שהבחין מוקדם מאוד בחושי המחודדים בביקורת הלא סבלנית הזו כלפי ברק היה דרון רוזנבלום שכבר ב-6.8.99 כתב ב'הארץ': "הולך ומתברר שככל שמנהיג אצלנו עושה פחות כן הוא שורד יותר, ולהיפך... באופן מוזר פעלתנותו המואצת של ברק, היתה לקטליזטור של האכזבה ממנו. בתוך חודש אחד גרם ברק יותר 'אכזבה' משספיק נתיניהו לגרום במשך שנה ושמיים במשך כל חייו הפוליטיים... ההתנפלות קצרת הרוח על ברק, בעיקר בעניינים השוליים, ודווקא משמאל, כבר נעשתה חלק מהתקניות הפוליטית החדשה. בעוד נתיניהו יצא מחוץ מפשלות מצחינות, שדי היה באחת מהן להפיל שלטון, הרי לגבי ברק הכול נבחן בזוכיית מגדלת, בצקצוק לשון, בעקימת חוטם איסטניסית ובארסיות מיוחדת..."

אמת, ברק הוא עדיין במידה רבה חידה לכולנו. אבל עיתונאות רצינית תפקידה לפענח חידות בלא משוא פנים ולא לעסוק בשיפוט מהיר מתוך טינות אישיות. ■



משחן חברת החשמל, תצלום: אלכסנדר דנקברג

שפתיחת הדלת אינה מתניעה מיד את המנוע אלא רק לאחר שהיה. אולם יש עדיין מחמירים המתירים את פתיחת דלת המקרר רק בזמן שהמנוע עובד" (עמ' 165).
לך תנהל מדינה מודרנית עם שיקולים כאלה. עם זאת ברור, דווקא משום שהאפשרויות כל כך מרובות, שאין שום בעיה לפסוק כל פסיקה הלכתית שהיא, אילו היתה נקיה משיקולים של פוליטיקה דתית.

שיפוט מהיר

מותר וצריך, כמובן, לבקר את מדיניותו, את הטקטיקה שלו וגם את התנהגותו (המעצבנת לא אחת) של אהוד ברק, אבל בתנאי שזה ייעשה בצורה הוגנת ומקצועית. מה שמתפתח לאחרונה בתקשורת זו יריבות אישית מצד כמה עיתונאים כלפיו. אם את נתניהו הם תיעבו, היה זה כביכול במסגרת תפקידם, ואילו מברק הם נעלבו ממש אישית.

כזכור, על בחירת אברהם בורג ליו"ר הכנסת הם דיווחו כאילו היתה זו נקמה אישית שלהם בברק. ואילו ביקורת של בכירים בעבודה, שהתמרמרו על כך שברק ממדר אותם כביכול במשא-ומתן על הרכבת הממשלה, ציטטו כאילו דיברו מגרונם ממש. את הכתיבה הנקמנית הזאת הוליכה סימה קדמון מ"דיעות אחרונות". כתבת השער של המוסף לשבת (6.8.99) פרי עטה היתה כולה מסע הוקעה אישי נגד ברק. אפילו את ברטולד ברכט גייסה המערכת שהדפיסה על עמוד השער של המוסף באותיות קידוש לבנה את הבית הבא (מתוך 'שאלותיו של פועל תוך כדי קריאה':

אלכסנדר הצעיר כבש את הורו
הוא לבדו?
קיסר הכה את הגאליים
האם לא היה לפחות טבח איתו?
פיליפ מספרד בכה כשצי אוניותיו
אבר. האם איש זולתו לא בכה?
כל עשר שנים אדם גדול.
מי שילם את החשבון?

הניסיון הזה של ההלכה להתמודד עם הטכנולוגיה המודרנית משעשע במיוחד. הציבור החילוני כלל אינו מודע איזה קטעים מצחיקים, יותר מכל מערכון של הגשש או של החמישייה הקאמרית, הוא מפסיד. הנה כמה דוגמאות מתוך הספר "ההלכה - יסודה והשתלשלותה" מאת הרב חיים מנחם לויטס (ראובן מס, ירושלים 1989). המצאת החשמל, ויותר מכך המיכשור האלקטרוני, גורמים להלכה כאבי ראש בלתי פוסקים. כותב על כך המחבר במלוא הרצינות:

"מרגע שהאדם מצא אפשרות לרסן את האנרגיה החשמלית ולהפיק ממנה אור וכוח, מצא עצמו היהודי שומר ההלכה מול בעיות שלא שיערן: מהו טבע האור הנדלק בנורה חשמלית? האם הוא בבחינת 'אש' שבתורה ומי שמפעיל מתג בשבת עובר על מצוות לא תעשה של 'לא תבערו אש בכל מושבותיכם ביום השבת' (שמות לה ג)? או שמא זו 'אש' שאינה מכלה את החומר הדולק (כל עוד הנורה אינה נשרפת) ולכן אינה אותה 'אש' שאסרה התורה בשבת? האם דין הנורה החשמלית כדין 'נר' והאשה יכולה לצאת ידי חובת הדלקת נרות בשבת ויום טוב בהדלקת נר חשמלי? או שמא היא זקוקה לנר של שעווה דווקא? והאם במצוות הבדלה של מוצאי שבת מותר לברך 'בורא מאורי האש' על נורה חשמלית או שצריכים דווקא על נרות שעווה קלועים? והאם בהקשר זה יש הבדל בין נורת ליבון לנורת פלואורסצנט? והאם יש הבחנה בהלכה לעניין זה בין נר שבת לנר חנוכה?" (עמ' 162).

באמונה שלא הוספתי דבר ולא שיניתי מאומה, וזהו רק טיפ-טיפה מים השאלות האינסופי שתלמידי ההלכה ממיתים עצמם באוהלה של תורה עליהן. הנה, לפני שניפרד, דוגמה נוספת:

"...כשהופיעו בשוק בפעם הראשונה מקררים חשמליים, נטו רבנים רבים לאסור את השימוש בהם בשבת משום 'גרמא' (גרימה בעקיפין לחילול שבת), שכן בפתיחת דלת המקרר מזורם אוויר חם המתניע את מנוע המקרר... היום רוב הפוסקים מתירים משום

ויסקי של חרובים

יהודית רונן



שונות אש ריצדו על תחתוניה של רחל, שנמתחו כמפרש אדירים בים הקוצים, בעת ששילחה לחופשי את אשדות מימיה. גם בשעה שפתחה את נקביה, לא בלמה את פיה. "וזהו חוהן הקינרס הארגמני ואלה אחיו הברקנים, הדרדרים והקיפודנים", אמרה, "כולם ממשפחת המורכבים שמספר נציגייה בארץ ישראל עולה על מאה סוגים ועל כשלוש מאות מינים". ואני, הקטנה בקבוצת ילדי הכפר, שהתלוותה אל רחל במסעות הטבע המופלאים ביום שישי אחר הצהריים, התקשיתי להאמין שכל כך הרבה משפחות צמחים מצטופפות, סבוכות זו בזו, על פני המפה הקטנטנה שעל קופסת הקרן הקיימת, בעוד שבכפרנו הגדול, המשתרע מחופי הים התיכון ועד למדרונות הרי שאול - רכסי הכורכר הגישאים שבמישור החוף - מפורזות כמה תריסרי משפחות בלבד, והן חיות לעצמן, כמו עץ החרוב הניצב בבדידותו על רכס ההרים שבמזרח.

"וזהו הנוציץ המנוצה, שפרחיו הסגולים על ליבתם הבהירה מזדקרים אל תוך הקיץ", המשיכה רחל להגיר את מימיה ואת חוכמתה. אשה אדירה, יודעת כל וכולה הדרת העברית. "אנא, במטותא מכס רבותי", תבעה את תשומת לבנו, "זהו הטיון הדביק על פרחיו הצהובים וריחו החריף המושך ודוחה כאחד, הגדל בצידי דרכים, במעובות". קסם רב היה טמון במלה לא מוכרת זו, אך לרחל היא היתה ידידה משכבר הימים.

רחל היא אשה מאושרת, חשבת, משוכנעת כי ידע שווה אושר, כמו שטענה חזור וטעון אמא של מוניקה, חברתי הטובה, ושפתותיה הסגולות-כחולות מעלות עשן. בגלל שהיא בקושי קראה עיתון או ספר ובטוח שלא ידעה מה זה מעזבות וגם לא הכירה את חוהן הקינרס, הנחתי שהיא אשה מאד עצובה. אמא של מוניקה גם לא הכירה את הזעזועית הגדולה, שאשכולותיה המקושקשים והמנומרים בעיניים חודרות, צפו מרכסי ההרים על כפרנו המצועף בערפילים כחלחלים. "ויש הקוראים לצמח הזעזועית דמעות חווה", המשיכה רחל בהסבריה.

צריחה חדה וקצרה פילחה את השמים. קולה נקטע. הטבע עצר את נשימתו. גם רחל. עיניה ועיני הזעזועית הגדולה נעו בעצבנות במאמץ נואש לאתר את מקור הצעקה, שהרטיטה את גופה ומוטטה אותו על עכוזה הענקי. אחוריה לא חדלו לרעוד שניות ארוכות, ובאותו הרגע ידעתי כי אם היה גופה של רחל שקוף, היינו רואים את נפשה נסדקת ודמעות ענק מתגלגלות במורד משמניה. האם יתכן שרחל הינה בכל זאת אשה עצובה למרות שלא היתה "שם", בשואה, וחרף היותה בעלת ידע אדיר שכוזה? והאם העצב, שהקחה עוד יותר את שחור עיניה הכמהות, קשור לגבר ולאשה ששכבו לנגד עינינו חבוקים מתחת לעץ החרוב? והרי שניהם כלל לא התעניינו ברחל או בנו. נהפוך הוא, הם הפנו את גבותיהם אלינו וניסו לטבוע ולהיעלם בים החצב הפורח. עדיין לא הבנתי מדוע פילחו קודם את האויר בצעקתם הרמה והסבו אליהם את עיניהן של הזעזועיות הגדולות, שאישוניהן נפערו בתדהמה, כמו אישונינו.

ובכלל, תהיתי, האם בני הזוג שהשתבלל מתחת לחרוב, היו עצובים או שמחים? ואולי, יכול אדם ליטול מנת עצב ומנת שמחה ולאוכלן כרוכות יחד? והאם זהו פשר צעקתו של מאירובסקי, "סוחר" התרנגולות מנתניה, ששערו הפחמי המבריק מחמאה ועיניו הבוערות בפניו הכהות הקנו לו את התואר "ציגינר", שבכה בקול אך גם צעק מאושר, כשסיים לנקר בגופה של דורה היפהפיה בפרדס שבדרך לכפר השכן?

"גבירתי הנכבדה", הזעיפה רחל פניה, "היכן את משוטטת?" ואני חשבתי שרחל היא אכן אשה מופלאה, אם ידעה כי חרף הנהוני ראשי ומבטי המופנה אליה, אני עומדת הרחק מכאן, בפאתי הפרדס ומתבוננת מבעד לסבך ענפי הפטל הקדוש בציגינר העוטף במערומיו השחומים את גוף השיש של דורה.

ואולי גם רחל אינה מושלמת כפי שהצטיירה בעיניי? לא רק בגלל עצבונה, שזה עתה פיית את עיגולי עיניה, אלא גם בגלל היותה "פרענקינה". מי ששמע מלה זו ניתזת מן הסדק הצר שבין שפתיו הדקות של אברום השכן, ידע כי מום חמור, אם כי נסתר מעיני, הוטל באשה זו, שבאותו קיץ לא היה ספק בלבי כי אין גדולה ממנה. רחל היתה ה"פרענקינה" היחידה בכפר שלמרגלות הרי שאול וכל מאמצי לאתר בה סימנים מיוחדים, או כל דבר אחר שיסגיר את שונותה, העלו חרס בידי. ואמנם לא העזתי לשאול את אברום, ששהה בביתנו שעות ארוכות ולגם אין ספור כוסות לימונדה צוננת בנענע, למה בדיוק התכוון באומרו "פרענקינה", או "נישט אונזרע", כלומר לא משלנו, שכן הבנתי בחוש כי מוטב שלא להיכנס לעניין, שהוזכר תמיד בלחש מלווה בגלגולי עיניים.

כמו בכל אותן שעות אחרי צהריים וזהבים של ימי שישי, אותן עשינו במחיצתה של רחל, כיווצה עקת המטלות את בטננו. תאי ההטלה של התרנגולות המפוטמות, שכרובולותיהן האדומות כפרחי היביסקוס ענקיים ניצבו בשורה אינסופית בלולים שבחצרות הכפר, המתינו לנו, קורסים מעומס הביצים. הפרגיות החולות, שתעלינה בתוך שבועות אחדים כארוחת מעדנים על שולחנותיהם של שועי העיר, ייחלו לקבל את תרופותיהן, נועצות מבט כמה בשורת האמפולות המזוגגות, המוצגות מולן. גם רצפות בתי הכפר, אשר הוכתמו כל השבוע מבשר הגולאש השמן של "אנקודה", שעשה את כל הדרך הארוכה מחבש במיוחד כדי להשביע בוהב טיגונו את אנשי המקום החרוצים, חיכו לנו, משוועות למירוק.

גם אני, אמה של מוניקה, המתינה לבתה, ילדה בת עשר, או ילדת העשור כמו שהמורה זאבי אהב לקרוא לילדי כיתתו, שזה עתה חגגו את יום הולדתם עם המדינה. אשה נאה זו, הלבושה בבגדי עבודה שהפכו זה מכבר לעורה השני ושצבעם היה כצבע העשן שהיתמר מעל עצי האקליפטוס, שאלה בקוצר רוח "לאן נעלמת מוניקה בזמן שעבודה כה רבה ממתינה לנו? שכחת שאנחנו צריכים ללחום את הקיום שלנו?", חזרה על משפט חייה ועיניה בורקות באש קרה. מפלצת הקיום, ששכנה תדיר בביתה של מוניקה, נשמה באותה שעה נשימה עמוקה והכפילה את מימדיה עד שאימה לסדוק את כתליו. חשבת על אני, אמה של מוניקה. צנומה וגבוהת קומה, שיער ברונזה

המעזבות.

עוזה של רחל היה כה חזק עד שגם לאחר תלישת שפמה עדיין נותרה בידה לשונה המצקצקת, שהיה בה די כוח להטיל מורא על סביבתה העילגת, "העושה לקלס", כפי שהתבטאה לא אחת, את יופיה של השפה העברית. רחל הטילה את חיתתה על בני המקום - סלעי בולת איתנים בעיני ילדותי הסומאות.

רק יעקב העבדקן, שגוון השני שבזקנו השתלב בגוון הארגמני שלהט מעל עצי האקליפטוס אשר נשרפו באותו הקיץ, רק הוא הילך אימה על אנשי הכפר יותר מרחל. יעקב וזקנו, שפיזו לפניו באור נהוגות, נחשבו בעיני אנשי הכפר כנציגיו של הבורא ולפיכך נזהרו שלא להכעיסם, שמא ידווחו עליהם שלא בטובתם לשולחיהם שבשמיים. קשריו של יעקב עם כבודו ומראהו הדתי רב ההוד - לי לא היה ספק כי כך בדיוק נראה משה רבנו בהוציאו את העם ממצרים - עוררו בכפר דילמה רצינית: מצד אחד, ברור היה כי גם בשבת קודש אין להכריז על שבתת נשק במלחמת הקיום שהרי בבעלי חיים עסקינן, אולם מן הצד האחר, רוח החשש, כי יעקב יסתייג מן העבודה בשבת ו"שאלוהים ישמור", עלול אף לפרשה כחילול הקודש.



הדילמה, שנחשבה למותרות שרק "העירונים" יכולים להרשות לעצמם, היתה מתפוגגת במהירות ואנשי הכפר שבו להיסחף עד מהרה במערבולות העבודה הסוערות שאיימו להטביעם יום יום מחדש. עם זאת, התעלמות מסכך השאלות לא ריככה את מורכבותן ובמפתיע, אף לא העלימה אותן. וכך, בשעה שיעקב היה עובר בדרכו השבתית, לבוש חולצה צחורה, לבית הכנסת שבכפר הסמוך, חשו שכניו החטאים, השקועים בהאבסת עופותיהם ובהמטרת מים צוננים על ראשי תרנגולותיהם המעולפות מחום, כי קרה דבר שאת סופו מי יסורנו ובטנם היתה מתקערת בפתח. קלמן שזכר את קדושת השבת בביתו שבפולניה, וזכר את דברי אביו, רב נחמן זצ"ל, כי איסור מלאכה בשבת מחייב לא רק את בני ישראל אלא גם את הגרים, העבדים ובהמות הבית, התייסר במיוחד ברגשי אשמה. אבל יעקב, למרבה הפליאה, לא נתן דעתו על בני הכפר. הוא היה טרוד כל כולו באשתו האומללה, שהתעקשה, כמו הפרה המקוללת בחצרו של אברום שכנו, ללדת לו בכל שנה תינוק מת. וכך, כל שנה לעת כואת היו מתקדרים שמיו של כפרי הקטן והמצדד עקרונית בחיים, הכפר שחיבק את אוסף פליטי אירופה, ומפלצת

בהיר מסתלסל באון על רגליה החיוורות ובטנה, שהילכה לפניה וצברה הרבה מזון, לשעת חירום אני מניחה, סוככה על תלתלי רגליה ושימרה את צבען העז. אני תמיד אמרה בטון עגמומי, תוך שהיא פורשת את ידיה לצדדים, ש"אין ברירה, אם אנחנו לא נדאג לעצמנו, מי ידאג לנו? ומי יתן לנו לחם?" ואני חשבת שכנראה כל האמהות דומות.

במנוסתה מפני מפלצת הקיום מצאה מוניקה, כמו שאר ילדי הכפר, נוחם בין זיויו של חותן הקינרס, שגם הוא נלחם את מלחמת קיומו, כמו אמהותינו. בחורף, כך לימדה אותנו רחל, עליו גדולים ובשרניים אולם בקיץ, כמו עכשיו, כאשר המים מעטים והחום צולה את לשדו, הוא מצמצם אותם לקוצים ושומר על כוחותיו צמוד ללבו. ליטפנו את קוציו של חותן הקינרס, שמחטי תפרכתו החכלילית זהרו סביבו בהילה מלכותית והם לא דקרנו. החותן התמלא שמחה והיטה אלינו את תפרכתו הארגמנית באחות לוחמים.

אני כבר נעה במהירות למשימתה הבאה. עורה הבהיר והעיניים הירוקות שבלטו בפניה העדינים, הדגישו את "האברופיות" שלה והעניקו לה חזות רכה, בניגוד לקשיות שהזדקרה ממנה, כמו סלע הכורכר הגדול שממנו פרץ עץ החרוב, שעלוותו היתה השמים של "אי הקופים" של ילדותנו.

רכות, נהגה אני לומר, אינה עוזרת לנצח במלחמת הקיום. היא, שהיתה שם, באושוויץ, ידעה זאת היטב, לא כמו רחל ש"נולדה באיזה שכונה של ספרדים בירושלים ושכל הנשים רק ישבו כל היום בחצר, ילדו תינוקות ומיינו עדשים ובובעלאך לצהריים". בכל פעם שהיא חזרה והזכירה את חייה של רחל בירושלים תהיתי מדוע היא מולזת בה כל כך, ובכלל מהיכן שאבה את הידע על ילדותה, שהרי לא ראיתי מעולם את השתיים מחליפות ביניהן ולו מלה אחת. בעקבות דבריה של אני ראיתי את רחל, ילדה קטנה וצנומה, שבת אינו מעלי טחב שחור סוגרים עליה, חיתולים בלויים תלויים על חבלים קעורים לעיפה במרפסותיהם פעורות הפה והרוח מכה, שורקת ומחדירה קור נורא, הצורב בגופם של רחל ובני משפחתה צלקות מפותלות כתולעי השלשול שבאדמותינו.

בניגוד לרחל, הגיעה אני ממרכז אברופה. בת יחידה ומפונקת להורים אמידים שהתגוררו בטירה מוקפת יער, שסלסלי עשן היתמרו תדיר מארובתה והעידו על החום הנעים ששרר בין כתליה. שם לבשו אנגורה, האזינו למוסיקה של ברטוק ושטו על הדנובה, בינות לברבורים צהורים ותמירי צוואר. נכון שבכפר היו שכנוה בלגלוג "איגן-מיגן" והיו אף שהוסיפו "מחפט א-פליגן", אבל, בסופו של דבר, כבוד משפחתה של מוניקה ניצל תודות למעמד האצולה הפולני של קלמן אביה, שהוריו הוסיפו לו את השם אלתר כסגולה לאריכות ימים. מוניקה סיפרה לי פעם אחת ב"סודי סודות", כי היא מתמידה ערב ערב לפני לכתה לישון לחפש על כדור הארץ שהסתובב על צירו המעוקם על השדה שליד מיטתה את עיירתו נטושת האל של אביה, שרוב תושביה נמחו מעל פני האדמה. רק משמצאה אותה ואמרה למשפחתה הענפה, שנשארה "שם", לילה טוב ואף נשקה לסבתה האהובה פייגליה-ציפורה שמעולם לא הכירה ושאינה חזר והדגיש כי היא דומה לה כשתי טיפות מים, רק אז פסקה מבכי ונרדמה.

למוניקה, לי ולשאר ילדי הכפר "שוחרי הטבע" כפי שרחל כינתה אותנו בחיבה רבה, היה ברור כי החיים אינם רק טיולים בהרי שאול ובמערותיהם ובכל מקרה, החיים אינם חפים מקשיים. על כך למדנו לא רק מהיותה של רחל "פרענקינה", אלא גם מחייו הקשים של השפם שנבט וקמל חליפות בשפתה העליונה, שפלומתו דמתה לירוק הטחבים המכסה את הסלעים המוצלים לאחר הגשם. בניגוד לאגני, לא חשבה רחל שהתערבות במעשה הבורא היא חילול הקודש וכשמצאה לנכון, לעתים באיחור, תלשה כמי שמומנת היטב בניכוש עשבי פרא את קוצי שערה, בדמותה אותה לצמחיית הבתה שבשולי

מסיפורי ארץ התנינים

אלי גת-אור *

נעליים

בארץ התנינים חיים יצורים בעלי ראשים קטנים ופיות גדולים. תושביה נקראים תנינים בגלל תכונה מיוחדת שבאופיים הלאומי, אך מכל שאר הבחינות הם ממש בני אדם, גברים ונשים. שמות התנינים מזכירים את השמות האינדיאניים, למשל: דוב לבן, אריה נבון, אורן שחור, דבורה מתוקה וכדומה, ולכן שמו של חיים בזבל היה אולי יוצא דופן במשמעות העלובה שלו, אבל לא היה חריג בדפוסו ובתבניתו משאר שמות התנינים. כך שמבחינה זו כמו מהרבה בחינות אחרות חיים בזבל היה סתם אחד העם התניני. דרך אגב, ארצו נקראה תנינאיה.



אנחנו חייבים במבוא היסטורי-גיאוגרפי קטן, כדי שההמשך יהיה ברור לקורא. תנינאיה מוקפת אויבים שאינם היא מנהלת מלחמת מאה שנים זו הפעם השניה. התנינים שדי עייפו מזה המציאו שיטה להפסיק את המלחמה - אחרי כל קרב היו מעבירים לאויב שטח מארצם. לא סתם - אלא תמורת השלום. ההיגיון מאחורי השיטה היה נכון ביסודו ותקווה גדולה לצדו - כאשר לא ישאר מתנינאיה כלום יבוא השלום הנכסף, השלום הסופי. בינתיים התנינים נהנו ממנות קטנות של שלום שהתקבלו תמורת מנות מתאימות של שטח.

פעם, כאשר אזלה עוד מנת השלום כזאת, חיים בזבל גויס למילואים. אחרי כל הסכמי השלום אשר פקדו את ארץ התנינים נשאר להם בסיס צבאי אחד ויחיד, והוא שקלט את החיילים בעתות מלחמה. הבסיס היה די גדול ובו חדר אוכל העשוי להכיל עד חמישים חיילים. הקצינים אכלו ליד שולחנות עגולים, והחיילים הפשוטים לאורך המלבניים, בבסיס היו גם חדר משמר ותא מעצר; וכן, היתה גם אפסנאות לאלה שלא הצליחו להצטייד במדים בדרכים אחרות שהיו נפוצות יותר בקרב התנינים. חיים בזבל היה מאלו שנוקקו לשירותי האפסנאות.

- שלום, - אמר חיים בזבל לאפסנאי.
- אין לי, - ענה לו האפסנאי.
- אני לא מבקש שלום, סתם אמרתי לך "שלום", - הסביר לו חיים בזבל, - אני צריך נעליים.
- מה זה משנה, אין לי כלום. דבר, מה אתה צריך? - האפסנאי התמתח בכיסא ושאל: - איזו מידה? בעצם יש לי רק 47, מתאים לך?

- לא, - חיים בזבל היה צריך לכל היותר 42.
- יללה! חבל על הזמן! קח מה שיש ולך תזתום על הנשק, הולכת להיות מלחמה, - זירז אותו המג"ד, שהיה, לאור הקיצוצים בתקציב משרד הביטחון, גם רמטכ"ל וגם רס"ר משמעת.

חיים בזבל נעל מה שיש, והמלחמה החלה. החיילים פתחו בהסתערות על עמדות האויב. הנעליים הגדולות של חיים בזבל

נפלו בתוך כדי ריצה, והוא התיישב על האדמה והחל לשרוך אותן. אחרים המשיכו בריצתם. אולם, לפני שהחיילים הספיקו להגיע לקווי האויב, הושג הסכם השלום החדש לפיו השטח שבו התבצרו האויבים עבר לרשותם של אותם אויבים. בדרך בחזרה החיילים מצאו את חיים בזבל שורך עדיין את נעליו. המג"ד פקד עליו:
- תגמור כבר עם הנעליים ותתייצב למשפט.

- כיצד הגעת למצב כזה? - שאלו אותו השופטים - סג"מית צעירה, שהיתה בתפקיד המפקדת התורנית והאפסנאי. בגלל צמצום התקנים בצבא לא היה טעם להחזיק שופטים מיוחדים.
- זה בגלל קצב תהליך השלום, - ניסה חיים בזבל להצטדק, - לו הוא היה מתון יותר, הייתי מספיק לשרוך את הנעליים, להשיג את כולם ואולי ליפול בקרב, למות כמו גיבור...

- לא נכון! - הפסיקה אותו הסג"מית, זה בגלל שאתה לא מסודר, אינך מתייחס בכובד ראש לחיך, אינך מתכונן כראוי למשימות הצפויות. אינך חי בתוך החברה, לכן אין לך בכלל קשרים, אפילו כדי להשיג לעצמך נעליים בגודל המתאים, והיעדר הנעליים הוא רק עילה לבגידה בחברה שאתה ממילא מתנכר לה, הרי לא מצאת לנכון לרכוש לך אפילו ידידים שיעזרו לך להשיג נעליים צבאיות, ולכן השתמטותך מהקרב מובנת וצפויה.

כאן חיים בזבל הפסיק אותה:
- אלה שיש להם מפייה באפסנאות, אלה שנדחפים בלי תור מקבלים את הטוב ביותר לפני אחרים...
- הם גם אלה שרצו בקרב לפניך, הם - הם לחמו כמו שצריך, ואתה לא!
- האמנם? - הביע את ספקותיו חיים בזבל.

* מתנינית: אילן רים

- די! - חתך האפסנאי, - הכול ברור.

- כן. - אישרה הסג"מית, - אנחנו עוברים להתייעצות.

שניהם התחילו להתלחש בפנים תמורת סבר.

- אנשים מזודים, - הרהר חיים בזבל, - איך הם לוקחים הכול ברצינות... .

ובכן, - פתחה הסג"מית בקול חגיגי, - הנך מואשם בבגידה ונידון להיות מוצא להורג על ידי כיתת יורים.

הסג"מית הכריזה לא מכבר שתפקידו של התליין - זה היה תפקיד חדש בתנינאיה - אינו צריך להיות נחלתם של גברים בלבד, וזכתה בכך. היא התמנתה לתפקיד התליין הממשלתי, ומאוד רצתה להתנסות בתפקיד החדש. אולי, כדי להוכיח שלא רק גברים יכולים. - זאת מלחמה ובמלחמה נהרגים, אסור להסתתר מאחורי תירוצים, סיכמה הסג"מית לעצמה וקראה לכיתת היורים.

בזמן שהובילו את חיים בזבל למקום ההוצאה להורג, אמר לו ידידו הטוב אלי, שנמנה עם חיילי כיתת היורים:

- אל תדאג, אני יורה טוב, צייק, ישר בלב, לא תרגיש כלום... השניים האחרים הנידו בראשם בהסכמה.

אלי, ידידו הטוב, אמר עוד:

- אני אכתוב עליך ספר...

- למה? - השתומם חיים בזבל.

- חייך מאוד מעניינים. הם משמשים דוגמה לנסיבות ההופכות גיבור בכוח לבוגד בפועל. מה אני אגיד לך, לא לשווא חיית את חייך.

ועוד אמר אלי, ידידו הטוב, - אל תדאג, אנחנו נחליף אותך בשמירה, לא יקרה פה פנצ'ר...

וחיים בזבל אמר:

- תודה, זה באמת חשוב.

טלפון צלצל אצל הסג"מית בכיס.

- כן, - היא אמרה, ואחרי זה: - אין היום הוצאה להורג. לא נספיק לפני כניסת השבת. יללה, בואו בחזרה. נמשיך ביום ראשון.

הם חזרו לבסיס. המג"ד לא הסכים שחיים בזבל יצא בשבת הביתה. אלי, ידידו הטוב של חיים בזבל, שאל:

- תשמע, אם אתה כבר נשאר שבת, אכפת לך לשמור?

- אין בעיה, - הסכים חיים בזבל.

חיים בזבל קיבל את מפתח חדר המעצר והלך להתקלח ולגנוח לפני השמירה. מלבדו נשארו באותה שבת בבסיס שניים מחיילי כיתת היורים, הסג"מית שהיתה כאמור המפקדת התורנית, טבח, נהג-תורן וחברתו של אחד החיילים מכיתת היורים. הם הלכו לראות טלוויזיה, ואילו הסג"מית פנתה לחדרו של חיים בזבל. הוא ישב על המיטה, ועלעל בעיתון לנשים, אלה משום מה היו בשפע בכל בסיסי תנינאיה, עוד כאשר היו בה בסיסים רבים. עכשיו הם נערמו בערמה ענקית על רצפת החדר. התמונות היפות ביותר והנוצזות ביותר נתלשו ונתלו על קירות החדר. כששמע נקישות על הדלת, חיים בזבל, שהיה נורא משועמם, צעק בשמחה:

- פתו-ו-ח!

כשהסג"מית נכנסה, חיים בזבל היה ממש מאושר לראותה:

- באת אלי כמו אותן נשים רומאיות שביקרו אצל הגלדיאטורים בלילה שלפני הקרב? זה הלהיב אותן במיוחד!

- איך אתה מעז? - התרגזה הסג"מית, - אתה ממש ראוי לעונש שלך, אני באה לחזק אותך במצבך העגום. הרי זו חובתי כסג"מית, כמפקדת התורנית!

- טוב. שיהיה, - חיים בזבל השלים עם המצב במהירות.

- באתי להסביר לך את מה שקרה. נדמה לי שזה חשוב לך. אתה צריך להבין את מקומך בחברה התנינית. בנוסף לאלה שלחמו טוב ממך בקרב, כי היו יותר מסודרים ממך בחיים, ישנם גם אלה שזכו להגיע למקום כל-כך חשוב בארצנו עד שלא היו צריכים בכלל לצאת לקרב, הם אלה שחתמו מאחורי הגב שלך על הסכם השלום, והסכם שהציל את חייך!

- הציל את חיי? - חיים בזבל לא הבין.

- כן. היית יכול ליפול בקרב על פיסת אדמה חסרת כל ערך, באיזה מקום נידה, שאפילו לא היית מסוגל להגיע אליו בריצה, וכך אתה עדיין חי ומסוגל למלא תפקיד חשוב לחברה - להיות דוגמה לאחרים, שיידעו כיצד אסור להתנהג. גם דוגמה שלילית היא דוגמה! לכל אחד יש ייעוד בחיים. אלה שהוכיחו את הצלחתם בחיים והגיעו לצמרת עושים הסכמי שלום, האחרים, הפחות מוצלחים, הם סתם חיילים טובים, ואתה תשמש דוגמה ומופת לכולם במותך הלא מכובד.

- אבל, אם המקום הוא לא חשוב, על מה דנו אותי למוות? במה בגדתי? - התעקש פתאום לדעת.

- חשובה נאמנותך לחברה ולמערכת המפעילה את החברה! לא המקום חשוב אלא המערכת!

- ומה תפקידך במערכת? - התעניין חיים בזבל.

- אני נהייתי קצינה כי הבנתי את האמת הזו, ואני באתי אליך כדי שגם אתה תבין אותה!

- זה לא מאוחר מדי?

- לא ולא! להבין את משמעות חייך אף פעם לא מאוחר, - והסג"מית שאלה אותו: מה אתה רוצה להיות בחיים?

וחיים בזבל לא ידע מה לענות, מלבד: - אינני יודע, כבר אין לי תוכניות...

- זו הבעיה שלך, - קבעה הסג"מית, - לו ידעת, לו היו לך תוכניות, לא היה קורה לך דבר כזה. תחשוב על עתידך, קח את חייך ברצינות!

וחיים בזבל שוב לא ידע מה לומר, למעט: "הרי את יודעת..."

והסג"מית הגיבה ממש בכעס: - אל תהיה כל כך נעול על הצרות של היום, תחשוב קדימה!

- אבל לי לא נשאר "קדימה"... - מלמל חיים בזבל.

- איך אתה יכול להיות כל כך אנוכי, לחשוב כאילו אתה לבד בעולם, ושאחריך לא יהיה כלום! - צרחה הסג"מית ועזבה את חדרו בטריקת דלת. חיים בזבל נמנם שעה קלה, אחר כך לבש את המדים. במקום הנעליים הצבאיות נעל נעלי ספורט. "מה הם כבר יעשו לי, " עודד את עצמו, לקח את נשקו ויצא למשמרת שלו.

הסג"מית צדקה. מרוב הסכמי שלום בתנינאיה לא נותר מקום לשטחי קבורה ולכן, בהתאם לחוק יסוד מיוחד שהתקבל במוצאי-שבת, היה מותר למות רק במקרים בהם לא היתה שום אפשרות להימנע מכך. מקרהו של חיים בזבל לא היה כזה בעליל ומסיבה זו הוא קיבל חנינה וחזר הביתה בשלום. ■

שוד

בארץ התנינים חיים יצורים בעלי ראשים קטנים ופיות גדולים. תושביה נקראים תנינים בגלל התכונה המיוחדת הזאת שבאופיים הלאומי, אך בכל הנוגע לשאר תכונותיהם, הם ממש בני אדם, גברים ונשים. התנינים, כאמור, לא היו ממש תנינים, הם רק נהגו לקרוא לעצמם כך, וכדי שלא לשכוח זאת הרבו לומר זה לזה: "אתה לא בן אדם". בגלל זה לעיני הצופה על התנינים מהצד היה עלול להיווצר רושם כאילו להיות בן אדם נחשב אצל התנינים למשהו כדאי או מכובד. שמות התנינים מזכירים את השמות האינדיאניים, למשל: דוב לבן, אריה נבון, אורן שחור, דבורה מתוקה וכדומה, ולכן שמו של חיים בזבל, אולי, היה יוצא דופן במשמעות העלובה שלו, אבל לא היה חריג בדפוסו ובתבניתו משאר שמות התנינים. כך שמבחינה זו, כמו מהרבה בחינות אחרות, חיים בזבל היה סתם אחד העם התניני. דרך אגב, ארצו נקראה תנינאיה.



בוקר אחד חיים בזבל התעורר, הביט סביבו ואמר: חרא!

- על איזה כסף אתה מדבר? מה רצית? הנה תקרא, שכחת? - והראתה לו את הפתק. "זה אונס" היה כתוב בו בכתב ידו של חיים בזבל. הוא היה המום. שתק.

- מאז שהחבר שלי מת, כלומר, נפטר, זאת אומרת, נהרג, הוא יצא למילואים וחטף אבן בראש, לא מזוי לי שיאנסו אותי. תחשוב, שלוש שנים גרנו ביחד, והוא יצא למילואים וחטף אבן בראש, שבועיים היה צמת, אחר כך מת, כלומר נפטר, ואני עובדת איתו. תראה אותו... - היא הצביעה על הפקיד השני.

חיים בזבל הסתכל בו, ההוא המשיך להתנדנד בתפילה, מרוחק מהכול.

- אל תשים לב אליו, - אמרה הבחורה, - אם הוא מתפלל, הוא לא רואה ולא שומע כלום. תגיד מה רצית?

- אני... זאת טעות, התבלבלתי זה הפתק הלא נכון, תחזירי לי אותו. בבקשה... - ניסה להצטדק חיים בזבל בפני הבחורה.

- מיד הבנתי שזאת בדיחה, אני רק לא מבינה למה אתה היית צריך את זה, - אמרה במרירות, החזירה את הפתק לחיים בזבל וחזרה אל מקומה.

- כתבתי את זה בשביל חולדה, - התחיל להסביר חיים בזבל, ופתאום מין תחושה חדה עברה בלבו "מי זאת חולדה בכלל, שתלך קיבינימט, פגשתי מישהי אמיתית. אלוהים עוזר לי!" ופלט פתאום, בלי שהספיק לחשוב על זה כלל: - אולי תרצי לצאת איתי הערב? זה מה שבצעם רציתי לשאול אותך.

- אתה גנובו - חייכה היא בעצבות.

- בבקשה! אל תדאגי, אני עובד פה בחנות צילום, - התחנן חיים בזבל. הם הסתכלו זה בזה רגע ארוך.

- בסדר, - נאנחה הבחורה בסוף, - אנחנו סוגרים בשש וחצי. - אני אבוא לאסוף אותך, - והלך. ליד הדלת נזכר שאין לו כסף. הוא חזר אל הבחורה ומסר לה את הפתק השני: - את זה רציתי לתת לך, את מבינה... הייתי מיואש, כי אין לי כסף להזמין בחורה לסרט או משהו...

- לא חשוב, - אמרה היא, - סתם נטייל. אתה צריך את הפתק שלך?

- למה? - התפלא חיים בזבל. היא זרקת את הפתק לפח.

- תבוא בשש וחצי. בסדר?

חיים בזבל חיך ויצא מהסניף. מאושר.

הפקיד סיים את התפילה, התיישב בכיסאו ושאל:

- זה התברר שלך?

- כן, - ענתה, - אני מקווה מאוד...

כאן כדאי להסביר שרוב התנינים הפשוטים מאמינים רק ב-Panshitism, כך בשפה מדעית-לועזית המועדפת בקרב התנינים, ניתן להביע את תמצית אמונתם המתרכזת בביטוי הרווח בפי התנינים: 'חרא' או בגרסה מורחבת 'הכול חרא'.

מצבו באמת לא היה מזהיר. כסף לא היה לו, וחולדה סירבה לו בהתמדה הראויה לקנאה מצדו של כל מתמיד. ועוד. לפנות בוקר הוא חלם חלום. הוא עבד בחנות צילום, והחלומות שלו היו צבעוניים. בחלומו הוא היה צייד באיזו תקופה פרהיסטורית, והוא הצליח לצוד ממותה. את החרק הוא מביא לחולדה. היא לוקחת אותו ובורחת מיד. חיים בזבל רודף אחריה, משיג אותה, מפיל אותה על הדשא... וכמובן ברגע החלומי הזה הוא התעורר. מה עוד יכול היה לומר, פרט למה שאמר?

בקרב תושבי תנינאיה שחיפשו כסף והרפתקאות במקום ציד, נפוץ תחביב אחר: שוד בנקים. בשטחה המצומצם והמצטמצם של תנינאיה לא היה די מקום בשביל חיות בר, אבל היה שפע של מקום בשביל הבנקים. לכן התנינים פיתחו שיטות שונות ומשונות של שוד בנקים. אבל האהובה מכולן היתה השיטה המכונה "שוד בעזרת הפתק". לפיה די היה להגיש את לכספר פתק, כדי לקבל את הכסף. אחר כך נשאר עוד קצת זמן כדי להסתלק. זה דגדג את העצבים, והיה די מכניס.

כך נולדה התוכנית במוחו המתוסכל של חיים בזבל. הוא יכין שני פתקים: על אחד הוא יכתוב "זה שוד" ועל השני "זה אונס". השני למקרה שחולדה, כאשר הוא יבוא אליה עם הכסף, לא תבין שאין לה ברירה, אלא סתם תגיד כרגיל: תודה, אבל אין לי זמן עכשיו".

בסניף היו שני פקידים מאחורי הדלפק. בחור לבוש שחורים, שעם כניסתו של חיים בזבל, קם על רגליו והתחיל להתפלל, ובחורה, ממש יפהפיה עם עיניים עצובות. חיים בזבל ניגש אליה, התממהה טיפה תחת המבט העצוב שלה "מה יש לה?", והושיט לה פתק. היא קראה אותו כמה פעמים, אמרה:

- בבקשה... - יצאה מאחורי הדלפק וניגשה לחיים בזבל. - אתה רוצה כאן? - שאלה.

- איפה עוד יש כסף? - התפלא חיים בזבל, בלי שיכול היה להסיט את עיניו מהבחורה ארוכת השיער, דקת גו, העדינה כמו כלי אשקוקי.

- מה אתה לא יודע לדבר? למה אתה דוחף לי פתקים כל הזמן? בוא כבר! אולי אתה מפתח? זה בגלל סמי? אל תדאג הוא יהיה בפנים עוד הרבה זמן. - היא תלתה על הדלת שלט קטן של "תכף אשוב", והוסיפה בקול נרגז, - שיחנקו! בוא!
היא הובילה אותו לתא המדידה. שעה קלה שהו שם ויצאו.
-אתה גדול! עשר! - היא נראתה מאוד מרוצה, - תבוא גם מחר. פה כזה ריק על הבוקר. יבש, מוות! אבל בלי הפתקים הדפוקים שלך, אני לא אוהבת לקרוא.

ועוד שוד

את סניף הדיואר בשכונה שדרו שלוש פעמים בתוך שבועיים. כל פעם בשיטת הפתק. החברה מהשכונה היו גאים - "נוכל להיכנס לספר השיאים של גינס". ורק חיים בובל, שהיה ראש כל הכנופיות שבשכונה מאז גיל שלוש, לא היה מרוצה.
- אתם תראו, - אני אעשה משהו שאף אחד עוד לא חשב עליו אפילו!

מוקדם בבוקר הוא נכנס לסניף, אז, לפי התצפיות שלו, נמצאת שם פקידה אחת, אשה צעירה, בלונדינית שמנמנה. עכשיו היא עמדה ליד החלון.

- מה אצלך? - שאלה בקול נמוך וצרוד.
הוא ניגש אליה ושם לה את פתק ביד. "זה אונס" היא קראה ונבהלה. דבר כזה עוד לא קרה בסניף. היא הביטה בו. עיני הרוצה של חיים בובל הקפואו אותה, אבל קולו הוציא אותה מהקיפאון.

- מהר! - צעק.
באולם הקטן היו שלוש כורסאות בשביל הממתינים בתור. הוא דחף אותה אליהם. היא התחילה להוריד את החולצה.
- לא הכול! את לא הולכת לטבול במקווה! - צעק שוב.
היא צנחה על הכורסה ופתחה כפתור במכנסיים...

כעבור כמה דקות היא קמה וניגשה אל השולחן שלה, בוכה אך די רגועה. חיים בובל, עם חיוך רחב, פנה אל היציאה.

- אני עוד אחזור, - זרק אליה בלי להסתובב.
- אבל זה לא יקרה בזמן הקרוב, - ענתה. היא הכניסה את השטרות מהקופה לתיק שלה ולחצה על לחצן המצוקה שהותקן אחרי שלושת מקרי השוד בסניף.

אתם תגידו עכשיו, לו הייתם שופטים הייתם מאמינים לחיים בובל שלא הוא לקח את הכסף?

ועוד משהו

הבנק היה הומה מאדם. תארו לעצמכם תור ארוך המורכב כולו מיצורים בעלי ראשים קטנים ופיות גדולים. חיים בובל, סטודנט לתואר שני למשפטים ולפסיכולוגיה, נהיה ממש חולה בשל בזבז הזמן הזה. ואז הוא המציא ניסוי פסיכולוגי-מדעי. אחריו בתור עמד גבר גדל ממדים, מקריח ומזיע, עם עיתון ביד. מהעיתון שאב חיים בובל את הרעיון שלו. "שני מקרי שוד בשיטת הפתק בתוך שעתיים". זו הייתה הכותרת. "ומה יקרה אם יכתוב בפתק 'זה אונס'?" - חשב. הוא רשם את המלים האלה על פתק מקפיד ששכנתו לתור, אשה בסוף עלומיה, לא תצליח לקרוא והחל לסקור את הפקידים מאחורי האשנבים. לבסוף הוא בחר את שפן הניסיון.

חיים בובל היה מובטל. זה היה למעשה הדבר היחיד שהוא היה מסוגל לו. אבל הוא עוד לא הבין זאת, וכל הזמן בנה לעצמו תוכניות חדשות. בוקר אחד עלה לראשו רעיון כזה. הוא יכתוב שני פתקים: על ראשון יהיה כתוב "זה שוד 2". הפתק הזה יספק לו פרנסה בתקופת האבטלה הגוברת. בפתק השני יהיה כתוב "זה אונס". זה יביא לו נשים ותהילה. הוא יתפרסם כ"האנס המלומד", אחד שיודע להתבטא בכתב. זה יהיה כך: הוא יאסוף טרמפיסטית, ויתן לה את הפתק, היא תקרא ותבין מה הולך להיות איתה. הוא שמע ברדיו שבצרפת יש הרבה בחורות שחולמות להיאנס על ידי



הנהג שמסיע אותן טרמפ. אז הוא ייקח אותה לפרדס. אם היא תרצה לשמור את הפתק למוכרת, שתיקה. זה מה שהוא יגיד לה. בסופו של דבר הוא לא מחפש מין בלבד, הוא רוצה גם להיות מפורסם. חיים בובל רשם את שני הפתקים, והלך לבנק. חיים בובל לא הגיע למטרתו. במקום זה הוא נכנס לחנות בגדים קטנה הקרובה לביתו. היו לבחירה הזאת יתרונות וחסרונות. בעיקר - החיסרון שאולי יכירו אותו, והיתרון שהוא הכיר את דרכי המילוט. "מה זה משנה חנות או בנק? שודדים גם חנויות."

בחנות היתה מוכרת אחת, בחורה, גבוהה ורזה, בחצאית מיני ובחולצת בטן ששוחחה בטלפון, בלי להתייחס לבואו. הוא חיכה בסבלנות. לבסוף היא אמרה: הנה, כבר יש פה איזה נודניק, - וסגרה.

חיים בובל הושיט לה את הפתק. היא קראה אותו ופתחה בקול נזוף: - אתה כזה אפס, אתה יודע? אם אתה לא רוצה לומר לבחורה 'זיון', תגיד 'תני לי'. זו מלה יפה. אונס זה כשמרביצים. אתה צודק, אני מוכרת, לא אומרים לי 'זיון', לא ככה. - היא הרימה אליו את מבטה וחיכה חיוך רחב, - אבל אני מכירה אותך מהשכונה, אתה מתוק... אתה תמיד מסתכל עלי ברחוב, אבל אתה ביישן. טוב, זה לא נורא! בוא מהר, לפני שיבואו אנשים, - וקמה על הרגליים.

חיים בובל נעלב:

- עזבי את זה! אני רוצה כסף! מיד! - הוא הבין את טעותו, הוציא מכיסו את הפתק השני, נתן לה אותו וגם הקריא אותו בקול רם כדי למנוע עוד טעות, - זה שוד!

- תפסיק עם השטויות! מה אתה משחק לי סרסור? כמו סמי? אני לא שמה עליך בכלל! גם בשבילו לא הסכמתי! אתה גם לא תוכל להיות סרסור! לא מתאים לך בכלל. תזכור, סמי הלך לכלא על זה. גם לו בראש היה כל הזמן שודים ואונס וכל זה.

"ואני חשבת שאתה מקורי!" הצטער חיים בובל ושלה אליה מבט כזה עלוב, שהיא התפרצה שוב:

סאדיסט ומאזוכיסט במנזר השתקנים

עידן צבעוני

←המשך מעמ' 17←

ספרותי מזן חדש כחלק מ"טקס החלפת הגיבורים", רגע הבלחת הזוהר הגברית-נשית על חשבון האב והגשמת הפנטזיה של האם/האשה, פנטזיה על פאלוס משלה, חדר משלה - קול נשי-גברי (?) משלה!

מראי מקום

אירגאריי, לוס [1977]. "מין זה שאינו אחד", רסלינג, 6, חורף 1999. גולן, רות (1988). "פנטזיה: מפרויד ללאקאן ומלאקאן לאמן", פולמוס, 10, חורף.

גלדמן, מרדכי (1988). ספרות ופסיכואנליזה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד. פרויד, זיגמונד (1988). טוטס וטאבו ומסות אחרות, תל אביב: דביר. רינין, יואב (1999). "אחרית דבר", ז'וסטין או ייסוריה של המידה הטובה, תל אביב: כבל.

Deleuze, Gilles [1967]. "Coldness and Cruelty", Masochism, New York: Zone Books, 1991.

Fink, Bruce (1997). A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique, Cambridge: Harvard University Press.

Freud, Sigmund [1924]. "The Economic Problem of Masochism", On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis, Vol. 11, London: Penguin Books, 1991.

Lacan, Jacques [1963]. "introduction to the Names-of-the-Father", Joan Copjec (ed.) Television; Dossier on the Institutional Debate, October 40, spring, 1987.

אנא אמי, למה עובתיני

יאיר מזור

←המשך מעמ' 31←

אמו, בעודו מעמיד פנים כי הוא זה שזונח וננטש.² זאת ועוד. העובדה שארבע אלוזיות ספרותיות משובצות בטקסט כה קצרצר, והעובדה שברובן הן מבוססות על פער אירוני בין המסמן והמסומן האלוזיוניסטיים, מבצרת את הצביון האסתטי של הטקסט ומעידה ביתר שאת על דיוקנו המרשים בשכלולו המתוחכם, הרהוט והדק.

ללמדך: לא רק עליך להסתכל בקנקן, לחזור ולהסתכל ולהביט בו, אלא אף לדעת מאיזו זווית להסתכל ולהביט בו. כי דברים שרואים מכאן, אין רואים משם. וההפך. ואם אכן תיטיב להסתכל בקנקן, חזקה עליך כי אף תוסיף ותזהה את המיטב הספון בו.

כי מה שאתה רואה, אינו בהכרח מה שאתה מקבל. כך בסיפור הנתון, וכך ביחס לפער משולל הגישור בין שכבתו הגלויה לבין שכבתו הפיגומית. כי בעוד שהראשונה מבקשת לשכנע כי הדובר הוא בן אוהב, אשר ערגתו וגעגועיו לאמו נוגעים ללב, באה השכבה השניה והופכת את הקערה על פיה, בעודה מערטלת בן שזנח את אמו ואת זכרה ולא טרח לבדוק את עקבותיה לאחר תום הזוועה.

ובין שכבה לשכבה, בין הגלויה לבין הפיגומית, מופגנת כתיבתו המאתגרת של גרשון שופמן.

הערות

1. האלוזיה מן המקרא, מצד אחד, וזו מן הברית החדשה, מצד שני, נכרכות עוד זו בזו מכוח העובדה כי אליהו הנביא, "אביו" של אלישע, חוזר ונוכר באלויה לישו: "ומקצת העומדים אצלו בשמעם את זאת אמרו הנה אל אליהו הוא קורא" (מרקוס, ט"ו, 35).

2. כן אפוא, הטקסט המתנסח בברית החדשה, הנוצרית, כמו מפרש את עצמו ומציין את מקורו המקראי.

3. על זיהוי האלוזיה האמורה, אני תב תודה לידידתי פרופ' טובה כהן, מאוניברסיטת בר-אילן.

היתה שם בחורה שמאוד התאימה, אחת שנראתה גם יפה וגם אינטליגנטית. חיים בזבל ויתר על תורו לשכנתו לתור:

- אני צריך דווקא לפקידה היא, - הסביר.

האשה התעצבה לרגע מתוך קנאה בלתי מודעת אך מיד השתפר מצב רוחה, היא הבינה שהרוויחה עוד כמה דקות בחיים. הוא נתן גם לגבר עם העיתון לעבור לפניו. "מגיע לו, בעצם". עכשיו התפנתה הבחורה הנבחרת. נדמה לחיים בזבל שהיא הבחינה ברצונו להגיע דווקא אליה, והוא צדק, "איזה חומד של בחור" - דיברו עיניה.

חיים בזבל מסר לה את הפתק, היא קיבלה אותו בחיך.

- אתה חושב שזה מצחיק? - היא שאלה מופתעת.

- לא, אני רציני. קראתי עכשיו בעיתון שאת הכסף לשודד נותנים חופשי, אז חשבתי מה תעשי כשתקראי את הפתק שלי...

- הממממ, - היא משכה כתפיה, מהוררת, היא מאוד רצתה לפתח את השיחה איתו, - תראה הכסף הוא של הבנק, וה... - היא נתקעה במלה, פניה האדימו קצת, - והזה... זה שלי, אתה מביין...

- יפה מאוד! - שמח חיים בזבל. הניסוי שלו התקדם היטב. הוא שקע במחשבות על המשך הניסוי. הוא תמיד לקח את הלימודים ברצינות.

- אתה רצית כסף או משהו? - הבחורה הזכירה לו שהוא נמצא בבנק.

- כן, לשלם את זה, - הוא התחיל למלא טופס, שהשכיל להכין מראש.

- באמת מה היו עושים כולם, לו נעניתי לפתק שלך לפי הוראות הקב"ט? - המשיכה היא בשיחה.

הוא הפסיק לכתוב וניסה לענות:

- תראי, יש כמה תרחישים אפשריים, לדעתי...

הפיות הגדולים מאחורי גבו נכנסו לפעולה:

- דברו לא כאן... תשוחחו אחרי העבודה... חוצפה... וכיוצא באלה.

- חבל, אני צריך ללכת, - אמר חיים בזבל, - איתך יכולתי לעשות מזה אפילו עבודה סמינריונית.

- אשמח לעזור לך, - הסכימה ברצון - הנה מספר הטלפון שלי.

- O.K. אמר חיים בזבל והלך.

השומר המוסווה שהבחין שמשוהו חשוד מתרחש ליד האשנב, ניגש אליה אחרי שחיים בזבל יצא מהסניף. דבר ראשון שראה היה הפתק "זה אונס".

- מה זה?

- סתם, זה החבר שלי. הוא שירת באיזו יחידה קרבית מסווגת, ומאז יש לו משהו מוזר לפעמים. אבל ככה הוא בסדר. בסדר גמור אפילו.

כעבור יומיים הם ישבו בבית קפה, כעבור שלושה חודשים היו נשואים, כעבור עשרה חודשים - הורים לתינוק. בעומדו בתור בבנק כדי לקבל את הכסף תמורת ההמחאה שקיבלה אשתו בבית היולדות, חיים בזבל שאל את עצמו: "איזה ממצא העלה הניסוי ההוא?" לא היתה לו תשובה.

לסיכום אירועי היום

כל המקרים האלו קרו באותו יום. מהמטרה נמסר על מקרה אחד של שוד בבנק הדואר. ייחודו היה בכך שהוא לווה באונס.

כפי שידוע לנו, רבים התכוונו, ומי הצליח? עד כמה קשה להפוך את הכוונות למציאות!

פרסום ראשון, מתוך הרומן "מודי יושו" שראה אור ברוסית

- המתורגם לעברית בימים אלה

האסונות שבה לשכון בחדרי נפשותיהם המיוסרות של דייריו.

אחת לכמה שנים היה נשזר אסונו של יעקב באסון שחור נוסף. שמי הכחולים של הכפר נצבעו בלהקות ארבה כהות, שהגיעו בהמוניהן ממדבר הסהרה הצהוב, "המדבר הגדול בעולם", כפי שהסבירה לנו רחל, ואיימו לכלות את יבולינו ולהשאירנו, כמו את יעקב, חסרי כל.

הפחד הצית מחדש סיוטים ממקומות אחרים, ובחלומה, סיפרה לי מוניקה, ראתה את הררי הדיונות דוהרים לעברה מן המדבר ועליהם רוכבים אלפי רבבות מעופפי ארבה ויחדיו הם אורגים שטיח ענקי מעל הכפר ושזורים בו מרבדי פריחה ורדרדה של "מרסיה יפהפיה". כשיתפה מוניקה בחלומה המבהיל את אמה, בעודן קולפות הררי שום לארוחת יום השישי, נזפה בה זו על "השטויות בהן את מתעסקת". אני, כמוה כרבים מאלה שהיו "שם", ססירבו להתכונן לעומק ולראות את שורשי "המרסיה היפהפיה" והתעקשו לראות רק את משטחיה הוורודים, שכיסו במעטה דקיק את הדיונות והסתירו את תזוית החול הבלתי פוסקת הנעה במעמקיהם ומאיימת לבולעם חיים.

רק רחל, שבעלה ברוך נהרג במבצע סיני והשאיר אותה עם שלושה

ילדים, פרדס יבש אחד ושני שדות צהובים, לא התרגשה מגלי הארבה השוצפים. "תנו לטבע לעשות את שלו", אמרה-דרשה באספת החברים שהתכנסה בצלו של עץ הפיקוס הנטוע ברחבת הכפר כדי לדון באסון. "שוב היא פתחה את הפה, הספרדיה בעלת הדם החם", סינן ביטרמן הגמד ברוע, אבל רחל כבר מזמן לא התרגשה משכמותו. "הארבה יאכל ואתם לא תחסרו", הרימה את קולה בנסותה להתגבר על זעקות בני הכפר הגוברות למראה הירוק הנמוג בשדותיהם. האבן שזרק לעברה יענק'ל ה"משיגנר", שמאז שהיה "שם" כוונו חייו על ידי עצביו הרופפים, החטיאה את רחל אך במעט ואדי שמחתו של ביטרמן לאידה של "הפרענקינה" לחלחו את עלוות הפיקוס. רחל, שמחתה את הטיפות שזלגו על מצחה הגבוה, אמרה לליובה חברתה בעצב, "עוד פעם הלשלשת של ביטרמן", אבל הוא לא נפגע כי לא הבין מה אמרה. השימוש בנשק מתוחכם נגד אויב פרימיטיבי, הוא חסר תועלת, ציינתי לעצמי והתיישבתי על הספסל המרקיב שברחבת העפר הגדולה, ממול לפיקוס הענק, תוהה מדוע כינה ביטרמן את רחל "ספרדיה", והרי כולם יודעים שהיא ישראלית ואף נולדה בירושלים.

והארבה, כדרכו של ארבה וכדרכם של זקני הכפר שמיצו את עניינם בירוק שמסביב, הסתלק לו לפתע וחייהם של אנשי המקום, המשולים לזרימתם האטית של המים בוואדי המתפתל מדרום לכפר, חזרו לשגרתם.

מתוך הרומן "ויסקי של חרובים" הרואה אור בימים אלה בהוצאת עם עובד

בקרוב ב-ספרי עתון 77

ספר חדש של

אלישבע זהר
כיתת חיים

ספר חדש של

יוסי עבאדי
כותרת

עדינה בן חנן

בשפה שאיננה שפת אמי



היכוננו לחווית מולטימדיה - מסע על פני חמש מאות שנות תרבות אירופה

פרומתאוס

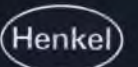
בתחנת הכוח רדינג אנשים. דימויים. מראות.



יופי • תנועה וכוח • חינוך • היחיד וההמון •
אהבה ומרוטיות • האדם המלאכותי • איתני
הטבע • מוות ונצחיות

תערוכת מולטימדיה עכשווית בחלל ההיסטורי
המשוקם של תחנת הכוח, בעיצוב האמן הנס
דיטר שאמל.

התערוכה תהיה פתוחה לקהל הרחב בתחנת הכוח
רדינג א' בתל אביב מתאריך 13.10.99 עד 2.1.2000
בימים א', ב', ד', ו' בשעות 09:00-15:30
ובימים ה', ה' בשעות 15:00-22:00



מכון גתה



חברת החשמל

אתר חברת החשמל: www.israel-electric.co.il