

שבתון קל

מצורף לגיליון זה הרבעון
להדוות חופשית



ש' גיורא שוהם -

פשיעה, טירוף ויוצרים חדשנים

שולמית זערור-מאסה

על "נוכח הים" של דוד פוגל

רן יגיל

עם אהרן אפלפלד, חיים באר ורות בונדי

צבי רפאלי -

רקוויאם לאוסטריה "העליזה"

שירה: צבי עצמון, אדמיאל קוסמן,

שלמה שפירא, אברהם חמי, צבי יעקבי,

תומס ברנהארד, דורי טרופין, רות

אלפרין בן-דוד, גי אורפז (פרסום ראשון)

פרוזה: רונית גלעד, דיאנה גורן

מסוגה של שולמית אלוני יכלו לקיימה במסירות, נחישות ובהצלחה כזאת - עומדת להסתיים; כי הפרס הזה מוענק לרוב לאנשים שסיימו את מפעל חייהם.

באשר לכלת הפרס לספרות, עמליה כהנא כרמון: אומר רק, שזו הפעם, קלע צוות השופטים למטרה ראויה לפרס חשוב זה, והעניקו למספרת, שהיא מן החשובות שיש לנו, שתרמה רבות להתפתחות הפרוזה העברית. שכותבת בלי לוותר על תג כלשהו לטובת פופולריות או התקבלות נרחבת יותר בשדות רבי-המכר. היא היוצרת שהיתה ראויה לפרס זה.

עם זאת, יש לי הרגשה, לא בדוקה עד הסוף, שמהו משפחתי משחק בין הצוות הממליץ לבין הזוכים. משהו מעורר תהיה, עתים גם תמיהה קלה... ולא אוסיף.

נאומו, בשם הזוכים כולם, של פרופ' ירמיהו יובל, על התבונה, שלמרות שאין היא אבסולוטית, היא בכל זאת עדיפה על משענות אחרות, היה מבריק, בעל תבונה, ובמקומו.

שוב אנבים, ירי, דם מתערבב בדם

אין קל מלהאשים את ערפאת באי-הדדיות. אין קל מהסקת מסקנה שהנה "אין עם מי לעשות שלום". וערבים הם ערבים, כפי שהים הוא ים, ואין הים ואין הערבים מסוגלים להשתנות. והראיה...!

חד וחלק, ואפשר לסגור עניין ולחזור הביתה. אבל יש כמה עובדות וגם הן מדברות. על כן, מעט סדר בבלגן. גם כשיורים וגם כששורפים, גם כשמיידיים אנבים, צריך לנסות להבין מה מתרחש. ערפאת איננו אידיוט והפלסטינים אינם רוצחים המכורים לתחביב הרצח. כמה עובדות כפי שהן נראות מהצד הפלסטיני:

זה שנים מדברים איתם על שלום, ובפועל מחזיקים את ההתנחלויות. מארבעים וכמה התנחלויות לא לגליות הוסרו בודדות בלבד, אחת או שתיים. אחרות מחוזקות ומטופלות בתום ידידותי יותר מזה שבתקופת שלטון הימין. הפלסטינים מרגישים במידה רבה (שלא בצדק אולי), מרומים. על פי פירוש האו"ם, החלטת 242, שהיא הבסיס להסכמי אוסלו, לא מיושמת במו"מ איתם. כי 242 מדברת על כך ששטחים שנכבשו במלחמת ששת הימים יוחזרו תמורת שלום, וכאן מדובר בחלק מהשטח הזה בלבד.

מצד שני, ישראל בקונסטלציה הפוליטי הנוכחית, ועל פי השקפת עולמו של אהוד ברק, לא חושבת ליישם בפועל את החלטת 242. שלא לדבר על ירושלים, על זכות השיבה וכיוצא באלו. איבוד התקווה, האכזבה, המצב הכלכלי הבלתי נסבל, העלבון, מחממים את האווירה. כאשר אין אמן בקרב ההנהגה הפלסטינית, שישראל מתכוונת באמת ובתמים להכיר במדינת פלסטין לצידה של מדינת ישראל, לא בולמת ההנהגה כוחות הפועלים לחימום האווירה בקרב הפלסטינים. ומכאן ועד להידרדרות מסוכנת, הדרך קצרה.

וכי לשם מה צריכים עמים מדינה עם גבולות, וצבא, דגל והימנון ומוסדות? רק לשם כבוד? הכבוד הלאומי חשוב, אבל זאת לא הסיבה היחידה. מדינה, מוסדות, תחבורה, רשת חינוך, וגם כבוד, חשובים לאדם כדי לחוש ביטחון. כדי להלך בחוצות בקומה זקופה, כדי שיוכל ביום העצמאות, ביום הזיכרון, גם לשיר את ההימנון וגם לומר בסתר לבו, "זה גם שלי, אני כאן, משום שזה מגיע לי..." כמי שהיה במקומות, שעליהם לא היה יכול לומר את המשפט הזה - אני מבין ללבם, וגם ללב אלה שחשים כך.

על כן, אין לי אלא לחזור על משפט שנכתב במדור זה ימים לפני פרוץ האינתיפאדה לראשונה. כל עוד יש כיבוש, כל עוד אנשים מרגישים שהם אינם שליטים על אדמתם, תהיה מלחמת שחרור, וכל היתר ידוע, גם מתולדות ישראל וגם מההיסטוריה של עמים אחרים.

■

יגאל

הגליון הזה

עשיר יותר ומגוון יותר מגליונות קודמים, ולו בזכות הרבעון 'יהדות חופשית' המצורף בזה. מנויי 'עתון 77' יקבלו הפעם במה נוספת, ההולמת בעיקרון את השקפת העולם של העתון, ומנויי 'יהדות חופשית' המצורף, יקבלו את 'עתון 77'.

גם הפעם, בדומה לפעמים קודמות, תופס מאמרו של פרופ' שלמה גיורא שוהם מקום נרחב ואף מרכזי בתחום ההגות. הנושא הלא מקרי של המאמר הוא "פשיעה, טירוף ויוצרים חדשנים". מאמריו של פרופ' שוהם אינם קלים לקריאה, אך למתאמץ מובטחת הנאה אינטלקטואלית.

על כל פנים, הקוראים מוזמנים להגיב, כל תגובה תתקבל בכבוד הראוי.

שלומית זעורר-מאסה כותבת על "נוכת הים", נובלה פחות מדוברת - בהשוואה לשיריו ולפרוזה האחרת של פוגל - הנדונה כאן כמשקפת את מכלול יצירתו של פוגל ומעין מראה לתקופה כולה.

צבי פאלי עוסק הפעם בתומס ברנהארד ובספרו האחרון "מחיקה"; אריאלה בהלול-דימנד כותבת רשימה אישית על ספרו החדש של אהרן אפלפלד; גם פוגל, גם תומס ברנהארד, גם אפלפלד ולצדם, הפואמה הכואבת של רות בן-דוד, נוגעים, כך או אחרת, בטראומה, בת למעלה מחמישים שנה, המלווה ואשר תלווה גם בעתיד הרחוק, חלקים נרחבים של העם היהודי.

בגליון זה אנו מציגים, כמדי גליון, כמעט, יוצרת חדשה בתחום השירה, גי אורפז, ומאחלים לה השגים משמעותיים נוספים ביצירתה.

הקורא יפגוש כאן שירים של משוררים מוכרים לו מהגליונות הקודמים, צבי עצמון, אדמיאל קוסמן, צבי יעקבי, דורי טרופין, אברהם חמי ואחרים.

בתחום הפרוזה אנו מציגים הפעם שתי יוצרות: דיאנה גורן, שזה פרסומה הראשון בעברית ורונית גלעד, יוצרת צעירה, שספרה הראשון ראה אור לא מכבר בהוצאת ידיעות אחרונות.

במדור "מצד זה", עמוס לויתן, העוקב בהתמדה ובעין ביקורתית אחרי הקורה בתחום הספרות, העתונות הספרותית, בתחום המו"לי ובתחומי הרוח בכלל, ונוגע נגיעה אקראית אמנם, אך נוקבת, בתחום הפוליטי, עושה זאת גם הפעם בלשונו המאופקת והמדויקת. ושוב, הקורא מוזמן להגיב.

ולבסוף, אנו מביאים ראינות קצרצרים, שערך רן יגיל, עם שלושה יוצרים מרכזיים מתוך חמישה, שזכו ב"פרס ספיר" לספרות, מטעם מפעל הפיס; מן הראוי לאמר כאן מילה טובה בזכות מפעל הפיס שמצא לנכון להעניק פרס להשג ספרותי משמעותי, הפעם בתחום הפרוזה. ובאותו עניין, מן הראוי להביע תמיהה, מדוע רק לפרוזה ולא גם לשירה? בלי לגרוע אף לא כהוא זה מהשגי הפרוזה העברית החדשה, השירה היא המובילה עדיין בספרות העברית.

משהו על "פרס ישראל"

הכותרת, אני מודה, מהוססת. כי בעיקרון, קשה למתוח ביקורת על מפעל "פרס ישראל", המוענק מדי ערב יום-העצמאות, במעמד הנשיא, ראש הממשלה, נשיא בית המשפט העליון, שר החינוך וכל עם ישראל שמול התיבה המרצדת. הכול חגיגי, חשוב, תרבותי, וגם צפוי.

הפעם, ראוי לציין במיוחד את הוועדה שהעניקה פרס על מפעל חיים לשולמית אלוני. שמחתי כשראיתי את ההודעות העצומה של הקהל באולם המלא מפה לפה של תיאטרון ירושלים.

אבל השמחה היתה מהולה ביותר מקורטוב של עצב. כי הזכיה הזאת משמעה גם, שפעילות חשובה מאין כמוה - שרק אנשים נדירים



פאבלו פיקאסו, טירוף ויוצרים חדשנים, עמ' 22

שירה ופרוזה

5	צבי עצמון
5	אדמיאל קוסמן
7	שלמה שפירא
9	אברהם חמי
15	צבי יעקבי
16	תומס ברנהרד: תהלים, מגרמנית: פסח מילין
17	דורי טרופין
18	רות אלפרן בן-דוד
19	גי אורפו (פרסום ראשון)
35	רונית גלעד: אופטימיות, סיפור (פרסום ראשון)
38	דיאנה גורן: השלג האחרון, סיפור

מאמרים ורשימות

12	רן יגיל משוחח עם חתני פרס ספיר לספרות
16	צבי רפאלי: רקוויאם לאוסטריה "העליזה"
20	שלומית זערור-מאסה: גוף מול נפש, על "נוכת הים", נובלה של דוד פוגל
22	ש' גיורא שוהם: פשיעה, טירוף ויוצרים חדשנים

ביקורת ספרים

6	אריאלה בהלול-דימנד על "מסע אל החורף" לאהרן אפלפלד
7	ניצה גורביץ' על "ניקול ופייר" לענת לויט
8	אנה סלאי על "אנה מתוקה" לדז'ו קוסטוליני
	אביבית רוח על "דופא כפרי" לפרנץ קפקא ועל "סיפורים נפוליאוניים"
9	לאונורה דה בלזאק
10	יעל ישראל על "בשוכבי ובקומי, אשה" למירה מגן
10	רוני סומק על "אהבה פרהיסטורית" לציפי שחרור
11	רחל שקלובסקי על "שתיקה" ליהושע סובול

מדורים

	יעקב בסר - לפי שעה
4	המלצות עתון 77
8	רוני סומק - חצי פינה
	עמוס לויתן - מצד זה, על ספרו של יואל הופמן, על עיתונאי המוסיקה,
31	על לבנון, על הארי פוטר ועוד

לכבוד עתון 77 ת"ד 16452 ת"א 61163
אבקש מנוי לשנת 2000 - 2001

שם ושם משפחה _____

כתובת _____

טל' _____

מצורפת המחאה על-סך 200 ש"ח עבור 11
גליונות כולל משלוח

בנק _____ סניף _____

מס' המחאה _____

שנה כד' • גליון 243 • אי"ר תש"ס • מאי 2000 • 22 ש"ח

עתון 77

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

המירל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
עמותת מס' 580075375
בתמיכת משרד החינוך והתרבות, מינהל התרבות
והאמנות.
עיריית ת"א - האגף לאמנויות.
המערכת והמנהלה: טלפקס: 5619879, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.
ביצוע: דפוס מופת-דוומרין בע"מ
לוחות: אורניב

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך, רוני סומק,
אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, שלים רצבי
עורכת משנה: עמית ישראל-גלעד
עיצוב ואיורים: מיכאל בסר
יחסי ציבור: ניצה גורביץ'
ניקוד: שמואל רגולנט
מועצת המערכת: יצחק אורבוך-אורפו, גילה בלס, משה דור, נתן
דן, א.ב. יהושע. [עורך 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

מחמוד דרוויש: למה עזבת את הסוס לבדו, מערבית: מוחמד המזה עינאים, הוצאת אנדלוס 2000, 110 עמ'
 הספר ראה אור במקור בלונדון ב-1995. שלושים ושלושה שירים הנסמכים על מחוות ילדות בעיקר. "אחוס על חלומי מבהירות הפרפר/ ומכתמי התות על צהלת הסוס/ אחוס עליו מהאב והבן העוברים/ על חוף הים התיכון תרים אחר האלילים/ ואחר זה הקודמים, אחוס על חלומי מידי/ ומכוכב עומד/ על כתפי בציפיה לשר' (עמ' 38, סנוניות הטטרים).



סמי מיכאל: גבולות הרוח, רוביק רוזנטל משוחח עם סמי מיכאל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת קו אדום, 2000, 256 עמ'
 רוביק רוזנטל משוחח עם סמי מיכאל על ישראליות, על הסכסוך הישראלי ערבי, על קומוניזם, חברה וכלכלה, הגירה ועליה, דתיים וחילוניים, טבע ונוף, ספרות, ועל עתידה של מדינת ישראל.

פעמון הפרא - מבחר משירי אמריקה הלטינית - מספרדית: טל ניצן-קרן, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 174 עמ'
 מבחר משירתם של 13 משוררים מאמריקה הלטינית; מהם ידועים כפבלו נרודה, ססאר וויאחו, "ל בורחס, אוקטאביו פאס, אלחנדרה פיסארניק, ומהם הרואים אור בעברית לראשונה.

סביון ליברכט: נשים מתוך קטלוג, הוצאת כתר 2000, 206 עמ'
 שלושה סיפורים, שבמרכזם שלוש נשים לא ישראליות; עובדת פיליפינית, עובדת פולניה ומתנדבת מאירלנד נקלעות למציאות ישראלית לוחצת.

יעקב מלכין: כמה מאמינים יהודים חילוניים? ספרית פועלים 2000, 103 עמ'
 הגדרות לאמונות הרווחות ביהדות החילונית-ההומניסטית. על הזיקה שבין תודעה יהודית לערכים הומניסטיים ודמוקרטיים.

מאיר ויזלטיר: שירים איטיים, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 76 עמ'
 שירים - 1995-1999. הספר כולל ארבעה פרקי שירה: הוויות, אתרים, אוטובוס, קטנות.

"המאמין במילים עושות/ מאמין כמה שעשו לו. מי שטיפס/ על גרמי מילים תלולים/ לראש מצוק או ירד/ לנקבות אפלות וכל אותו זמן/ נאחו בזויהן הפריכים/ ומבעד לסדקים דימה לראות/ את נוגה העולמות, / פני אלוהים או לשמוע/ את קול המתים או קולם/ של מי שלא נולדו עדיין, / עומד על רמץ המילים/ ומשתתק" (עמ' 28).



אלבר קאמי: נאומים בשוודיה, מצרפתית: עדינה קפלן, הוצאת כרמל 2000, 90 עמ'
 שתי מסות שראו אור ב-1957, לאחר זכיית קאמי בפרס נובל לספרות: נאום קבלת הפרס ו"האמן ותקופתו". הספר כולל פתח דבר מאת ד"ר דוד אותנה ואחרית דבר של העיתונאי השוודי גוסטב ביורסטרם.

אורה עשאל: כאישון העין, הוצאת ספרי עתון 77 2000, 132 עמ'
 ספרה השני של אורה עשאל (וילברשטיין), "אשה - הכלוב על ראשה/ ועל קצות אצבעה הקטנה/ ציפור מוכנה לעוף" (מוכנה לעוף, עמ' 7)

גדעון גרייף: בכיניו בלי דמעות, הוצאת יד ושם, ידיעות אחרונות 2000, 411 עמ'

על אנשי ה"זונדרקומאנדו". תיעוד מנגנון הרצח. גדעון גרייף תיעד את זכרונותיהם של אנשי הזונדרקומאנדו, שהיו עדי ראייה לרצח בני העם היהודי באושוויץ.

אורלי קסטל-בלום: דדיקלים חופשיים, כתר-כותרים 2000, 153 עמ'
 סיפורים עירוניים-עכשוויים. נסיונות למצוא זהות, להיבדל ולהשתייך כאחד, לזהות מערכת חוקים כלשהי בתוך הסתמיות, בלשונה הנוגעת באבסורד של קסטל-בלום.



שלום אילתי: לחצות את הנהר, הוצאת יד ושם, כרמל ירושלים 2000, 302 עמ'
 אוטוביוגרפיה - סיפור הימלטותו ושרידתו של מי שהיה ילד בן 8, בקובנה, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה. הגטו, הבריחה, הנדודים, הגעגועים; עד העליה לארץ ישראל ב-1946.

אמיר גוטפרוינד: שואה שלנו, הוצאת זמורה ביתן 2000, 439 עמ'
 ספר ראשון. מסע בין דמויות אמיתיות ובוטיות. "מה בעצם קרה שם בשואה? לכל דמות תשובה והתשובות מנסות להפריד בין השואה שלהן ובין השואה המוכרות כיום פעם בשנה..." [גב העטיפה]

רות גלסברג גולד: אתמולים אכזרים, הוצאת יד ושם, סדרה על-שם קורצ'אק 2000, 245 עמ'
 הסיפור האישי משתלב בהיסטוריה - ילדות במחנה ריכוז ברומניה, הנדודים, פליטות, ומסע מחודש למחוזות הילדות החריבים.

אלכסנדר מרטון: 186 המדרגות, הוצאת יד ושם, סדרה על-שם קורצ'אק 2000, 130 עמ'
 186 המדרגות הן מדרגות האבן במחנה מטהאוזן, ששימשו למעשי

התעללות הנאצים באסירים; על חיי היומיום של אסירי המחנות, הגירוש מטרנסילוניה, גטו קלז, אושוויץ-בירקנאו, מטהאוזן - ומחנות המשנה שלו, מלק ואבנזה.

צבי לוז: שירת אורי ברנשטיין, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 216 עמ'
 מונוגרפיה מחקרית ראשונה, על שירת אורי ברנשטיין, ועל חוקיותה הפנימית.

אלירז שר: מחיקה, הוצאת קיבוץ דליה 2000, 350 עמ'
 רומן ראשון. בסגנון בדיוני, על גבול הסוריאליזם והפנטסיה, מתוארת המציאות ההיסטורית של גלישת גרמניה השפויה אל השכת הנאצים.



פנינה עמית: גחליליות מוסיקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 62 עמ'
 "יער הטעויות הגדול מאחורי/ משהו שחור/ לפני/ שולף אפשרויות:/ גשם, שברים, ברקים וכלום, טורנדו אלים/ מעל עיר אזעקות/ בין/ פעימה לפעימה/ אספיק לשאול מה, בעצם, / אני רואה?" (עמ' 29)

אורי אדלמן: כסימן זנוס, הוצאת כתר 2000, 322 עמ'
 מתה והומור. המספר, סטודנט למשפטים, נופל קרבן למתיחת יום הולדת, מתאהב ואף מסתבך בפרשית רצה.

סעוד אלאסדי: כמעגלות האהבה (עברית וערבית), מערבית: פריץ דרור בנאי, הוצאת ירון גולן 2000, 86 עמ'

"יפּיפּית כשאת תולשת ועתר/ משדה אלה וטרשים/ ועשר ירק-בר/ מזנב אדמה שעברו בה מחרשות/ ובקצותיה חלקה בארך מקל חובלים/ קטנה למצער/ מופקרת לבר/ צצמחיה כולם פרחי-נוריות/ אדומים כענבר. (עמ' 35 חלקה)

לטאה מוחמד עלי ולאם נור

ערבי זקן, כך הלך הדקלום -
 ילדים של שכונה בלי סבא, אפלו אחד,
 ואנדרטת אבן גדולה, "לנופלים" -
 וביתר פרוט: ערבי זקן - בבטוי מעדן - קצת קשה לו לפסע,
 כמו לומר: אבי-אבות
 החלשה, נדחות, אין-אונים.
 ואתמול לפנות ערב, בכפר, בערב שירה,
 תופס את עצמי אומר, בלי משים, ביני לביני:
 ערבי זקן
 נשען על מרפק האשה
 שזרועה חרוצת אהבה, דאגת גזע זית,
 אומר: ערבי זקן שפניו פסל סלע, פסלסלע,
 שפניו פני משורר, פני הנביא אבי, אבי,

שפניו פני אבי
 גרומות משא החיים,
 חרושות מסע מותו הארץ, האטי
 אל שכחת הדמיון
 המדהים, מתרפק כבר שנים
 ללבש דמות
 ופנים,
 לומר שורה אחת במלים:
 ערבי זקן,
 ואבי.

אדמיאל קוסמן

שיר

כמו רבון הטבע גם אתה יכול היום להשתטות. ששה
 ימים לקחת, ולברא לבד את העולם. ולמה לא? תוכל לזרח
 כמו חלמון צהב, גבוה ראש מעל כלם. תוכל לשקע ברכות
 בתורה, כמו כדור, אל תוף הים.

אני מבקש לטוס איתך הלילה

אני מבקש לטוס איתך הלילה.
 אני מבקש לטוס איתך מעל העיר אל תוף הלילה.
 אני מבקש לטוס איתך מעל אלפי הנצנוצים והאורות.
 אני יודע, לארץ שמי הכוכבים שבגבה טמונים כל הסודות.

אני מבקש לטוס איתך הלילה.
 אני מבקש לטוס איתך אישית על המרבד.
 מעל המסגדים, בתי הכנסת, על צלבי הכנסיות.
 אני מבקש לטוס איתך אישית. את ואני לבד.
 אני יודע, לארץ שמי הכוכבים שבגבה טמונים כל הסודות.

אני מבקש לטוס איתך הלילה.
 המלאכים שלך יאירו בפנס גדול את כל הנקודות.
 אני מבקש לטוס איתך הרחק, מפאן והלאה.
 אני יודע, לארץ שמי הכוכבים שבגבה טמונים כל הסודות.

ומי יאמר לה מה תעשה? הרי אתה לרגע אלהים פרטי.
 וכבר אתה דורך, וכבר אתה יורד, לבד, מן המטה המלכותית.
 ומי יאמר לה היכן? ומי יאמר מתי? ומי יאמר כיצד?
 אתה לומד ללכת צעד-צעד. בסלון שלך. לבד.

עכשו אתה סגור, עכשו אתה פתוח, נקוב כמו חלל.
 עכשו אתה ברור, עכשו קצת מבלבל.
 עכשו עומד, שוכב, על השלחן הצר, בזהק מאשר כמו גלגל
 ענק של יהלום. עכשו אתה ענן קטן של צמר
 במסגרת החלון.

אבל אתה אומר לקום ולעשות דבר.
 דבר חזק מאד בתוף מסגרת החלום.
 ובסלון, ובסלון שלך, המציר, לרגע,
 בהמון התהלוכה -

לקום ולהציב, על הנר, לפתע,
 את ארמון הממלכה.

מתוך הספר "פירוש חדש בס"ד העומד לראות אור בהוצאת הקיבוץ
 המאוחד, סדרת ריתמוס, וקרן תל-אביב לספרות ולאמנות

מסע נפש

אהרון אפלפלד, מסע אל החורף, הוצאת כתר 2000, עמ' 212



הרועם בסיפור וגינוני הנמוס, ההרצות והרגישות שקורט התברך בהם, כל אלה מקרינים על הספר הילה של אצילות שאינה מתכוה יעומדת נחרצת לנוכח האכזריות, השנאה והרוע המפעמים בסיפור.

הגמגום נשור בסיפור כ"איבר" בלתי נפרד, בעייתי, חריג, אבל הוא חלק מהווייתו של קוטי שאינה פוסחת על הסביבה. קוטי עוסק בבעיית הגמגום שלו גם באופן אוניברסלי. הוא מתראה עם ילדים מגמגמים, הוא ער לבוגרים עילגים והוא מייחס התנהגויות כאלה ואחרות לעצמו או לאנשים כבדי-פה אותם הוא פוגש.

את פגם הדיבור שלו עצמו הוא משתדל לתקן, אבל "מרגיש והמאמץ רק מכאיב" (עמ' 15).

הילד היתום והבודד "מסדר" לו את החיים, במודע או שלא במודע, כך שיהיה מוקף באנשים. הוא עובד למחיתו באכסניה, עוסק בספרות ומקווה להיות שחקן בקבוצת כדורגל. ברובד הסיפורי הוא קושר קשרים ומתקרב כל הקוראים בכך שהוא משתף אותם בכל פרטי חייו האישיים. תמימות מצד אחד נמוגת אל תוך המבע הרהוט שלו, והוכמה שעל גבול התובנה הפסיכולוגית מן הצד האחר. "בגיל 6 ברור היה: אני כבד פה... אבי התיאש ממני מהר מאוד. 'הוא אילם ואין מה לעשות'. ... דבריו לא ריפו את ידי. קול איתן דיבר מתוכי ואמר, 'קוטי, אתה עוד תרים שקים כבדים... וכולם ישמחו בך'. הקול היה ברור ויצק בי כוחות חדשים" (עמ' 13).

נאמן לדרכו הקוטבית, שורר אפלפלד בעקביות את הדיאלוג של קוטי עם אלוהים. זהו דיאלוג העוסק במהויות האמונה. גם האמונה הדתית המוחלטת, זאת המאמינה ב"נעשה ונשמע", המתגלמת ב"איש המופת" (דמות מוזרה וערשילאית, אבל היא המספקת הכנסה כמעט לכל תושבי הכפר, העולים לרגל אל האכסניה לראות את פניו); וגם אמונה כזו של קוטי הנער, שהיא תמימה ואמיתית, ילדותית עדין: "מאז הבטיחה לי חנה שאני אראה את אלוהים, אני מחפש אותו ומחכה שיבוא אלי. בלילה חלמתי שאלוהים נכנס לחדר שלי עמד ליד מיטתי וקרא בשמי. תמתי שאלוהים הגדול הכול יכול נגלה אלי בדמותו של ילד. סיפרתי לחנה את החלום. חנה הבינה אותי ואמרה, 'מפני שאתה ילד'" (עמ' 16).

קוטי אינו שוכח את חנה אשת אביו ומחכה לרגע הפגישה עימה. רגע שהולך ומקבל משמעות עמומה ולא נטולת סימני שאלה, עם כל מכתב שהוא מקבל ממנה. היא הופכת להיות אהובתו והוא בוחר להקריב את נאמנותו הגברית-רגשית לאשה שהיתה אמו והפכה, עכשיו, כשהיא רחוקה, לאהובתו.

אבל לא רק בחלומות. על הר נישא בהרי הקרפטים ניצבת אכסניה לתירידים עשירים. הם אינם מגיעים ליהנות מיופיו של ההר. הם באים להירפא. הם אינם באים להירפא ממחלות הגוף אלא ממחלות הנפש. זרימת השגרה נחתכת בקולות רקע מאיימים, סמויים אמנם, אבל שלא ניתן להתעלם מהם. אלה קולות המתגלמים בדמויותיהם של דיירי האכסניה, חולי הנפש.

קוטי, שהוא עצמו נער יוצא דופן, מתבונן, נקשר ומתאר דמויות חריגות. רודולף - חייל לשעבר, איש הדת - המכונה "איש המופת", הרקמה חולת הנפש וגם אביו של קוטי. אולי רק נער "חריג" ושונה כקוטי יכול לבנות וליצור סיפור מסע של תובנות. תובנה מובילה אל תובנה: "חנה סבורה היתה שמחלה סמויה מענה אותי. היא לא ידעה שאני חולה בגעגועים. הגעגועים חונקים אותי, ומשום כך עזרי מחיל כשאני משתעל" (עמ' 7).

קורט הוא ילד דעתן. אופן חשיבתו, הדרך בה הוא חי, עומדים בניגוד לגילו הצעיר. ואכן, גם את סיפור המסע שלו יוצר אפלפלד כמעריך של קוטביות וניגודים.

הילד קורט כאמור לוקה בגמגום. הוא יכול לומר במקרה הטוב משפט ברצף ובדרך כלל מילה אחת. לא יותר. אבל הסיפור נכתב בגוף ראשון, בקול ברור, מדויק ומעורר השתאות, נוכח יכולת הביטוי שלו.

שימושי הלשון מדגישים את הפערים והניגודים הטווים את הסיפור. אפלפלד לא מוותר על יצירת המשלב הנכון. ואפילו אתה ילד עילג, המילים המפכות ביצירה ומהדרות את סיפורי המעשה הן מדויקות וגבוהות: "אבא הוא חידה בעיני. לפעמים הוא מתבונן בי כור ולפעמים הוא מסתכל עלי כמו מחפש את שורש הליקוי שבי... המגע עמו הוא חיכוך ולפעמים כווייה..." (עמ' 23). וכך מתבטא ילד שעדיין לא מלאו לו שמונה שנים. השימוש המוגבה במילים, השקט

וחיי ילד שלא יודע מנוחה. עיר העומדת לפני איום נוראי יולד הנתון בתוך מעגל חיים משתנה ואכזרי: "אמי מתה בשעה שילדה אותי... לאחר מות אמי טיפלו בי ידיים רבות... לאחר שמלאו לי ארבע שנים נשא אבי אשה ושמה חנה... את אבי הייתי רואה לעיתים רחוקות..." (עמ' 5).

זו ראשיתו של המסע שעובר קורט הילד, המשתף אותנו בשנות התבגרותו. בלשון פשוטה מאוד אבל אמינה, נקיה וישרה, נחשף הקורא אל דרמות קשות המתרחשות בזמן קצר ביותר.

כשרונו של קוטי לספר סיפורים, הסיפורים שלו עצמו, הוא שומר עליו כילד ומאפשר לו להתבגר באמצעות סיפורים שהוא מספר על עצמו, בזמן התרחשותם. כך הוא יכול, דומני, להתמודד עם גודש האירועים המתחים והדרמות; כאלה, שיכלו אולי, כל אחד בפני עצמו, לאכלס סיפור. או לשמש נושא מרתק למחקר פסיכולוגי.

קורט, או קוטי בשם החיבה, זקוק לביטחונות בתוך הכאוס והשינויים החדים המתרחשים בחייו. והוא מארגן ועורך את הביטחונות האלה, עם יצירת אורה ותחושה של 'הכול רשום אבל הרשות נתונה'. מצד אחד כביכול, החיים מסודרים על פי סדר שנקבע ואין בהם שינוי. כך וכך וכך קורה ועוד יקרה, אבל חיי היומיום נמשכים כסדרם ואפילו באיפטימיות מסוימת.

וכאן מתחברים שני הקולות. זה הרגע שאינו משתנה וזה הרחש, הקצבי, העצבני. עכשיו מוטלת על הקורא משימה נוספת: לעשות את החיבורים והקישורים המתאימים על פי ובהתאם לנוכחנו להיכנס אל תוך הסיטואציות המסופרות.

הקושי שבאי היכולת לדבר, אובדן אס, אובדן אב, היותו עד לרצח, לא מצליחים לכאורה לפגוע בילד, שניתן בכישרון התבוננות ורגישות המאפשרים תיאור מדויק של מצבו. בחלומות, וגם לאור היום, בשעה שידמיין ויהווה, ימצא קוטי הילד והנער פורקן, ובשנתו יראה ויהווה את הסיפורים של חייו: סוערים, מפחידים. בשעות אלה, המוות והאכזריות פורצים את גבולות הביטחון שהוא מבקש לבנות לעצמו: "בלילה חלמתי כי אשה גבוהה, חבושה כובע רחב שוליים, מתקרבת אל הבית, מימינה הדוב הלבן ומשמאלה מונדיש. היא ניגשה אל החלון, פתחה אותו ואמרה, 'אני אמא'. 'ומתי תבואי אלי'. 'אם אך יורשה לי'. נבהלתי מן המשפט הסתום הזה ואמרתי 'האם עד עכשיו לא הרשו לך לבוא אלי?' אתה רואה? אמרה ונעלמה מעיני" (עמ' 9).

אני קוראת כספרו האחרון, הנפלא, של אהרון אפלפלד דווקא בימים בהם אני נזהרת מכל "מכה" חזקה ואלימה בנפשי. אני זקוקה לזמן. אני צריכה את האיטיות הרובצת ככיכול על פני המילים כדי שאוכל להיכנס לאט לאט אל תוך תעלת הזמן והאירועים שאפלפלד סילל ברגישות רבה כל כך. להכיר את דמותו של קורט הילד בהתבגרותו שלב אחר שלב, להיות שותפה לחייו היומיומיים בקצב המתאים.

זהו סיפור על גדילתו של ילד. על התבגרותו הנפשית והפיזית. בשפתנו שלנו היינו אומרים, ילד מחונן, שנתברך בכל הרגישויות, לדעת, להתבונן, גם מוצק וספורטאי, גם חרוץ וגם מצליח במה שהוא בוחר לעשות. ילד שבבדידותו מוצא לעצמו נחמה בהיותו מספר הסיפורים. ילד שדרכו לא לאבד קשר עם המציאות ועם האנושות היא לספר. בלי להפסיק. ומה שאינו מספר הוא חולם. ואת החלום גם יספר. ומבעד למשקפיים הילדיות האלה, מתגלה לנו יריעת חיים מדויקת וברורה, בוגרת מצד אחד אבל תמימה ורגישה מן הצד האחר, והיא שעושה את הספר הזה לערב כל כך, למיוחד כל כך.

אהרון אפלפלד מתאר, בגוף ראשון, קורות חיים שלמים מנקודת מבטו של ילד; תיעוד מדויק ורגיש של ילד המתקשה בדיבור: "שמי קורט. במרוצת הימים נשתבש שמי והכול קוראים לי קוטי" (עמ' 5) - זהו הפתיח של הסיפור אבל גם הסיפור עצמו. הפתלתלות והשינויים החדים שיטלטל בהם קוטי הנער בפרט, והכפר בו הוא חי בהרי הקרפטים בכלל, הם שיובילו את הסיפור.

לא מסע אחד בסיפור הזה אלא כמה. לא קול אחד נשמע אלא יותר. ולא רובד אחד נרקם בכל פעם עם השלמתה של דמות זאת או אחרת. בסיפור הזה אתה עומד מול מעשה מרכבה, בו הניגוד והמתח בתוך הדמות עצמה ואף בתוך הכפר עצמו נשודים ונוצקים במעשה אמנות.

שפתו של אפלפלד עדינה ומנומסת. עין-הקורא מחוללת על פני המילים במחול רך ועדין. היא אינה הופכת עצבנית. לא "התכסחות" מילולית ואף לא גודש של מטאפורות או חיבורי מילים היוצרים שפה קופצנית וחסרת מנוחה. המילים וסדרן עומדות לרשות הסיפור.

אבל לאפלפלד יש גם קול אחר. זה הנמצא בתוך המילים הנבחרות. כאן מסתתרים רחשים אחרים. עיר קצבית

לא במקרה בחרה הסופרת למקם את הדמויות והעלילה דווקא בצרפת הרחוקה. להעניק לגיבורים שמות צרפתיים, לאפיינם ב"סגנון צרפתי" שאין הרבה משותף בינו לבין הסגנון הישראלי. מעבר לעובדה שבפתח-דבר מסבירה הסופרת שכתבה על גשים ששמעה על עלילות חייהן וגם הזדמן לה להכירן בצרפת - דומה שההרחקה של הדמויות על-ידי סופרת ישראלית אל ארצות הנכר, מייצרת אפשרויות חדשות, כמו, למשל, ניכור מסוים והיכולת לראיית המציאות מתוך אי-מעורבות.

ככלל, ספרה של ענת לויט מצטיין בסגנון כתיבה ייחודי, רהוט וחף מטרחנות ומתיאורים מעייפים. הספר נוח וקל לקריאה למרות הנושאים הלא-קלים המועלים בו.

עם זאת, אני מוצאת בעייתיות מסוימת ברמה העלילתית והתוכנית: למרות הדרמות הרבות המאיינות את חיי הגיבורים, חסר לי המתח הדרמטי החיוני לסיפור מסוג זה; ובאשר לתכנים, שיכולים לשמש פיצוי על חסרון זה, הרי שחלק מהאמירות, המסקנות והוכמות-החיים שהוזכרו לעיל הם טריוויאליים מעט. ראוי היה שהחומרים בספר, שחלקם בהחלט מבטיחים, יבשילו עוד קצת.

ניצה גורכיץ

המשתמעות או מצויות בטקסט, עולות מסקנות, חוכמת-חיים ומסרים עקיפים וישרים, הנקשרים אל הדמויות בספר כישויות בפני עצמן, אך גם כמייצגות של בני-אדם בכלל - הן ברמה האישית והן ברמה החברתית.

למשל, מדלן, אחת הגיבורות, גרה בשכונת לאדם שהיא רואה בו "שליח השטן". הוא מתנכל לה, במה שנראה בתחילה כנובע ממאבקו על זכויות לחלקת אדמה; מריבת שנים שיגרתית לכאורה. בהמשך, הולך ומתברר שאין לשכן כל עניין באדמה, וכי הוא אינו מוכן לוותר על מיצוי הרוע שבו, אותו הוא מפנה כלפי שכניו. אפשר היה לראות כאן ביטוי לאנטישמיות, כיוון שהשכנה יהודיה, אך המושג אנטישמיות לא מוזכר, אולי כיוון שההתייחסות היא כאמור למקור העמוק ממנו נובעים הדברים; יש כאן עלילה בתוך עלילה, וגם בהקשר זה עולה הניסיון לפענח את צפונות נפש-האדם על המניעים האפלים ביותר שבו, כמו הבנת הרוע הצרוף, רוע שיכול להיות מופנה לאובייקט מקרי ללא סיבה ממשית. גם תגובת הסביבה המתנכרת לקורבן, עד שמתרחש ניסיון לרצח, היא מהתופעות המוכרות מהיסטוריה האנושית, הרחוקה והקרובה. נושא זה מעוצב ומשתלב היטב ברומן, למרות שהוא לכאורה לא שייך.

באותו עניין, הזרות והניכור ניכרים במסרים של הספר וגם בתכנים. אולי

ספרי חמד), "סבך הפרי האדום" (ריטה מיי בראון, "ספרית הפועלים") "בטבעת זו" (כליל זיסאפל, כתר) ואחרים. אך בניגוד לספרים אלה, הנושא ההומוסקסואלי אינו העיקר בספר, אלא אחת האופציות למימוש קשר בדרך לחיפוש האושר ושלוות-הנפש, שגם הם עשויים להיות מושגים מתעתעים. היחסים הארוטיים בין הנשים לרוב אינם ברורים, הם רק נרמזים: די ברור שהמורה דניאל מעדיפה נשים על גברים למרות שלא ידוע מה מערכת היחסים שהיא מקיימת עם חברותיה לדירה. נשים אחרות מגלות את העדפותיהן המיניות ביחס לנשים, לאחר אכזבות ממערכות יחסים עם גברים, ובין נשים אחרות מתקיימים קשרים על בסיס רוחני. אבל דומה שקשר אמיתי מסוג זה לא אפשרי, או לפחות לא קיים, בין הדמויות הנשיות לגבריות בספור.



עם סיום הקריאה, הספר ממשיך לגעת בכך ורגשות הפחד והכעס והחרדה שלא השתלטו עליך במהלך הקריאה מתחילים לפעפעע בכך. הרי בספר הזה מתוארת הוועה בהתהוותה, וזוועה פרטית של ילד אחד וזוועה קולקטיבית של עם אחד.

ואולי עכשיו מתחיל מסע הנפש שהקורא יבוסס בו עוד זמן מה כדי להירגע מהמסע הלא נגמר כפי שמתאר אותו הסופר, החותם את ספרו במשפט, שהוא אולי גם משפט פתיחה לסיפור מסע גוסף: "בדיוק בשעה אחת הרים רודולף את ימינו, עלה בנייתור על המזחלת האחרונה, והשירה יצאה לדרך" (עמ' 212).

אריאלה בהלול-דימנד

נשים ונשים נוספות

ענת לויט: ניקול ופייר, הוצאת ידיעות אחרונות/ ספרי חמד 2000, 115 עמ'

ספר הפרווה השני של ענת לויט ריאליסטי יותר מספרה הראשון "שפת הלוליין", למרות קווים משותפים לא מעטים. מדובר בטקסט פרוזה קולאזי, המסופר בחלקו בגוף ראשון, העוסק ביחסים בין גברים לנשים ובין נשים לנשים, כשהגיבורות העיקריות הן נשים. זירת ההתרחשות היא צרפת. הגיבורים רובם צרפתים שורשיים, בחלקם, בעלי זיקה מסוימת ליהדות ולישראל.

מדלן וניקול הן חברות מימי התיכון והן מעריצות את דניאל, מורתן מאז, המתגוררת עם עוד שלוש נשים. ניקול ומדלן שתיהן נשואות רוב הזמן: ניקול נשואה לפייר, גנרל המבוגר ממנה בשלושים שנה. מדלן נשואה בשנית; שתיהן ממשיכות לחפש או לחלום על האושר: האחת מתגעגעת לבעלה הראשון שנטש אותה מפני שבגדה בו, והיא כותבת לו מכתבים שלא נענים. השניה נתונה ביחסי זוגיות משעבדים ומעיתים; שתיהן מייצאות תפרונות בקשרים של פשרה, בדרך כזו או אחרת. סביבן נשים נוספות המתחברות ונפרדות ומחליפות גברים, כשלמעשה הקשרים היציבים והמתמשכים ביותר הן בין הנשים עצמן. ספרים העוסקים באהבה ארוטית בין נשים אינם מצרך נדיר בספרות בת-זמננו. אפשר להתייחס לספר "ניקול ופייר" גם בהקשר זה, ולמקמו בין הספרים שראו אור באחרונה כגון: "דצית' לנשק לך בשדה ההרציות" (אביבה אברון, ידיעות אחרונות/

שלמה שפירא

הומלס

קִמַע שְׁלוֹה חָרוּט עַל סִבְלוֹ
הוּא גִבּוֹר הַהֲמַתְנוֹת
עֲשׂוּי לְבָקֶשׁ רַק מִים
שִׁימוּ לֵב אֵיךְ מְקוֹשֵׁשׁ
אֶת מְעַט הַחֲלוּמוֹת.

מוכנות

הַאִישׁ בְּמִקְוֵוֹ כְּמוֹ הַיּוֹנָה
שׁוֹתָה טֶפֶה וְעוֹד טֶפֶה וְעוֹד טֶפֶה
מְכַנֵּס אִגָּם אֶהְבֶּה

בשנת 1997

מֶה הֵלֵךְ כָּל כֶּף מֵהָר לְאֵבוֹד בְּתוֹגָה
אֲנִי בּוֹכָה עַל אֵשֶׁת הַשִּׁיר
שִׁדְעָה כָּל מְלוֹתֵי
מִרְחָמָה הִיָּה שִׁירִי

האנושיות מעל הכול

ד"ר קוסטולני: **אנה מתוקה**,
מהונגרית: רותי גליק,
הוצאת כבל 2000, 258 עמ'

"מטרידה אותי השאלה: מי אני? אינני יודע. העובדה שהסופר מדבר תמיד בפיהן של דמויותיו המעוצבות [...] אינה הסיבה שמעודדת אותו לכתוב אלא לזהות את עצמו בין דמויות אלה. [...] אינני נוטה לא לימין ולא לשמאל. אינני מטריאליסט או מיסטי, אלא בן אנוש, המשתדל לסקר את עולמנו הלא מובן בעיניים פקוחות".

(מתוך מכתב שכתב קוסטולני, 1931)



המגיעה לעיר הבירה לביתו של ויזי, פקיד ממשלתי, אשר תמצית חייה של רעייתו מתרכזת בתשוקה להטיק משרתת שאפשר לסמוך עליה ושתשביע את רצונה. בתוך זמן קצר הופכת אנה משרתת למופת, היא עושה את עבודתה בשקט, בשלוות נפש, בלי לגלות סימן לקיומה של אישיות כלשהי. ובכל זאת, בליהל שאחרי נשף גדול שנערך לרגל מינויו של ויזי למוכיר המדינה, אנה נכנסת לחדר השינה של הווג ורוצחת אותם באכזריות בדקירות סכין. "היא לא הבינה למה עשתה זאת, אבל ידעה שעשתה את המעשה, וכיוון שכבר נעשה, ידעה עמוק בתוך תוכה שהיתה חייבת לעשותו, בכל תנאי".

הרומן נפתח ביום האחרון לקיומה של הרפובליקה הסובייטית. ביום זה ויזי מעז להתבונן לראשונה בכרוזה שהיתה כסמל לחודשים שעברו, "בה נראה מלח... הוא פער את פיו הגרמי בעוצמה אדירה, כמבקש לבלוע את העולם כולו". ביום היסטורי זה ויזי מביט בכרוזה המסיתה למרד "כפי שמביטים בשמש שוקעת שכבר אינה מסנוורת את העיניים". שלוות רוח זו שלטת ברומן, שקט על פני השטח, ומתחת לשקט, קורם עור וגידים מרד של צעירה בודדה.

גילוי של תמלה מצד הסיפר כלפי העניים, מתאה כנגד חוסר רגישות ואנושיות הם נושאים העולים שוב ושוב בשירתו של קוסטולני. האמפתיה של הסופר כלפי אנה המשרתת באה לידי ביטוי מפיו של רופא, שהוא גם דייר בביתו של ויזי. בסוף הרומן מוזמנים דיירי הבית להעיד בבית המשפט. הרופא אומר אז: "למה היא עשתה את זה? [...] הרושם שלי הוא שהם לא התייחסו אליה בצורה אנושית. הם לא התייחסו אליה כאל בן אדם אלא כאל מכונה. הם הפכו אותה למכונה".

בהמשך, קוסטולני מאפיין את הרופא כאחד שלא מזדהה עם קבוצות פוליטיות שונות. תיאורו של הרופא בא כתגובה גם לאלה שקודם לכן

מתחו ביקורת על עמדתו הפוליטית המשתנה מעת לעת של הסופר: "לא היה בורגני ולא קומוניסט, לא היה חבר בשום מפלגה, אך היה חבר באיתו קולקטיב אנושי חובק עולם, כל נשמה כל מי שחי היום וחי אי פעם, החיים והמתים".

גם ברומנים אחרים מביע קוסטולני את דעתו הפוליטית או הפילוסופית באמצעות הדמויות. ברומן "אנה מתוקה" הוא עצמו הופך לדמות בעלילה; זו מתרחשת במורדי ההר ואר (מצר) בכודא והרחוב הראשי בכריסטינה, שכונת מגוריו של הסופר גופא. הכלב שלו מופיע בליל הרצח ובפרק האחרון של הרומן מופיעים הסופר עצמו ובני משפחתו. אחד הדיירים בביתו של ויזי מחליף דעות עם שני תועמלני בחירות על קוסטולני:

"הוא היה קומוניסט גדול, אמר דרומה. 'הוא? השתומם התועמלן הראשון, אבל עכשיו הוא נוצרי אדוק'. 'כן', הוסיף התועמלן השני, 'קראתי בעיתון וינאי שהוא טוריסט לבן'. 'הוא היה מהאדומים הקנאים', חזר דרומה על דבריו. 'הוא פעל יחד עם קומיסר פוגאן. צילמו אותם אפילו יחד בורמוז' [...].

'אני לא מבין', אמר התועמלן הראשון והניד בראשו. 'מה הוא רוצה? בצד של מי הוא?' 'זה פשוט', הכריע דרומה את הוויכוח.

הוא בעד כולם ובעד אף אחד. לאן שנושבת הרוח. קודם היהודים שילמו לו אז הוא היה בצד שלהם, ועכשיו הנוצרים משלמים לו. איש חכם, המשיך וקרץ לחבריו. 'יודע מה הוא עושה?'

הרומן "אנה מתוקה" התקבל בקרב השמאל באהדה רבה ואילו הקונסרבטיבים העריכו בו את הצד האמנותי.

מאז הופעתו הראשונה בכתב העת 'ניוגט' נדפס הרומן "אנה מתוקה" במהדורות רבות בהונגריה. הציגו עיבוד שלו לתיאטרון ב-1937, והסריטו אותו ב-1958. בין השנים 1929 ו-1947 הוא ראה אור בתרגומים לשפות רבות: גרמנית, פולנית, הולנדית, איטלקית, צרפתית, צ'כית, ואנגלית.

הרומן "אנה מתוקה" מגיע עכשיו לקהל הקוראים הישראלי בתרגום לעברית של רותי גליק, בת להורים ילידי הונגריה. על התרגום שורה האווירה של המקור והוא מאפשר ליהנות גם מן העושר הלשוני המיוחד של קוסטולני. המתרגמת התמודדה גם עם רוב רובם של הרמזים ההיסטוריים, הספרותיים והאישיים, השוררים בטקסט.

נקווה שהעיתיד יזמן לנו תרגומים נוספים מהספרות ההונגרית העשירה וקהל הקוראים הישראלי יתוודע עוד אל התרבות הזאת, שלא בנקל מוצאת את דרכה לשפות זרות. ■

אנה סלאי

רוני סומק

חצי

חיפה

ג'יימס ג'ויס

מאנגלית: חנה ניר

לי כל היום הומים המים

מים. זה כל הסיפור, ואם צריך להציג מול השיר גם את הצד הפרוזאי של הדברים, אז הנה כמה שורות מתוך "דיוקן האמן כאיש צעיר" (בתרגום אברהם יבין ודניאל דורון): "גיל רך וזרם כקולות מים רבים שטף את זכרונו והוא חש בלבו את שלוותם הרכה של מרחבים דוממים, של שמים קלושים מחוירים מעל למים, של דממת אוקיינוס, של סנוניות המעופפות בתוך מדומי-הים על פני המים השוטפים" (הוצאת עם עובד, עמ' 197). והנה קרב קטן בין ג'ויס המשורר לג'ויס הסופר. והתוצאה: מים רבים לא יכבו את היופי.

לִי כָּל הַיּוֹם הוֹמִים הַמַּיִם
בְּגִיחֹת,
נוֹגִים כְּשֶׁחָף, שְׁבֻדָּד עֵץ
נִכְחֹ,
וּבְאֲזֵנוֹ רוֹחוֹת עַל מַיִם
מְתִיפֹתוֹ.

בְּכָל אֲשֶׁר אֶלֶף, שֶׁם זַעַף
הַרוֹחוֹת.
מִתְהוֹם אֲשַׁמֵּעַ הַמּוֹן הַמַּיִם
בְּקֶלְחוֹ.
בַּיּוֹם, בְּלִיל, זְרָמֵי הַסַּחֲף
כֹּה יָכֵה.

האמנות היא הפרקטיקה של החיים

פרנץ קפקא: דופא כפרי, מגרמנית: אילנה המרמן, הוצאת עם עובד 2000, 368 עמ'



עם קהל הקוראים. "...איך נוכל אפוא להבין את זמרתה של יוּפִינָה, ועל כל פנים - שכן יוּפִינָה עצמה כופרת בהבנתנו - לדמות לנו שאנחנו מבינים אותה". ככל הנראה, מי שכופר בהבנתנו הוא דוּוּקָא קפקא. "האמנם זמרה היא בכלל? ושמה אינא אלא צפצוף? ולצפצוף הרי כולנו יודעים, ולאמיתו של דבר אין היא מיומנות כלל, אלא דרכנו להודיע שאנחנו חיים". משפטים אלה ואחרים מסגירים את התנודות שבין תחושת הגדלות לבין תחושת האפסות, קוגיטה ארגה סוס, שהוא אולי אחד הגורמים לכתיבה הנוורוטיית הזו. "פיצוח אגוז בוודאי אינו אמנות ולכן לא יעז אף אחד לכנס סביבו קהל ולפצח לפניו אגוזים כדי לבדרו. ואם יעז דוּוּקָא ויצליח, סימן שאין זה פיצוח אגוזים סתם, או שבכל זאת זה פיצוח אגוזים, אבל מסתבר שהתעלמנו מן האמנות הזאת כי אנחנו שולטים בה מצוין ושמפצח האגוזים החדש הזה מגלה לנו בפעם הראשונה את מהותה האמיתית, ואם כך הדבר, הרושם אולי אף יגדל אם יהיה המפצח הזה זריז פחות מרובנו בפיצוח אגוזים". האמנות היא למעשה הפרקטיקה של החיים, וקפקא, קפקא הוא אמן ההורה.

קובץ זה מבוסס על המהדורה החדשה של כתבי קפקא, מהדורה גרמנית הכוללת את כל כתבי קפקא שהתפרסמו בימי חייו - רובם נכללו בספרים ומקצתם הופיעו בכתבי עת בין השנים 1904-1924. הספר כולל אחרית דבר מאת המתרגמת אילנה המרמן, שמכל מתרגמי קפקא התרגום שלה הוא "המצפח".

מה שהופך קובץ זה להגיגי כל-כך היא מספר ניכר של קטעי פרוזה קצרים (100-200 מילים). המאפשרים לקורא שלרוב מכיר את קפקא דרך יצירות כמו "הגלגול", "גזר הדין", "אמן הצום", "במושבת העונשין", שאף הם מופיעים בספר, לפגוש בנימה קצת אחרת של הסופר: "גורלו המר של הרויק": "רע מאוד, כמדומה, להישאר רווק, לבקש שיומינו אותך, וכן המתאמץ לשמור על כבודו, כשאתה רוצה לבלות ערב בחברת אנשים, להיות חולה ושבועות שלמים להתבונן מהפינה שמיטתך עומדת בה בחדר הריק, להיפרד תמיד לפני שעד הבית, אף פעם לא להידחק לצד אשתך במעלה המדרגות, לגור בחדר שכל דלתותיו הצדדיות פונות אל דירות זרות, לשאת ביד אחת את ארוחת הערב שלך הביתה, להיות חייב להתפעל מילדי אחרים בלי שתהיה לך הזכות לחזור ולומר שוב ושוב: 'לי אין ילדים', לסגל לך את ההופעה וההליכות של רווק או שניים הזוכרים לך מימי נעורייך.

ככה זה יהיה, אלא שבמציאות תעמוד שם אתה עצמך היום ובימים הבאים, בגופך ובראשך ממש, כלומר גם במצחך, שתוכל לחבוט בו בידך".

כמה מילים על "יוּפִינָה הזמרת או עם העכברים". אולי שלא במקרה מופיע סיפור יוּפִינָה מיד לאחר "אמן הצום" שכן שני הסיפורים מטפלים באותה תמה: האמן וקהלו. אולם אותה יוּפִינָה שהיא ככל הנראה בת דמותו של קפקא, היא למעשה טרגוֹסוֹסִיטִי - פרוזאי של הסופר (ודוּוּקָא לא בת דמותו הנשית). היא מוגומת, וכך גם הוויתתה. אותה הגומה, המופיעה בכתביו של קפקא, כמעט תמיד מתקרבת אל איוו שהיא נימה אירונית ועם זאת לא הופכת אירונית; מעין אירוניה סיוזיפית. (בשונה למשל מסופו של הקטע "גורלו של רווק"). הקשר אותו מתאר קפקא בין יוּפִינָה לבין העם, הוא אולי הקשר של הסופר

יכולת לראות או לנחש רגשות: הרהורים שהגבר מנסה להסוותם. אלא שסגנון הכתיבה של בודלר משתייך לזרם הדקדנס הספרותי בעוד שסגנונו של בלזאק נמנה עם הריאליזם ויותר מכך, באורח מפליא, בניגוד לדקדנס שהיה רווי שנאת נשים, כתיבתו של בלזאק היא פמיניסטית במובן הזה שהיא מצדיקה את התנהגותה של האשה. מאחר שהקולונל הוכרז כמת, היא נישאת בשנית, יולדת ילדים ומגייסת את כל פיקחותה וערמומיותה בכדי להגן על חייה הנוכחיים, העצמאיים, עם שובו של הקולונל.

על התרגום של עדה פלדור יש לאמר שהוא עשיר וקולח מקודמו, ויש בו עידון שלא היה קיים בתרגומים שלפניו. למשל, קטע מתוך "אהבה במדבר" (בתרגום מ"א ו'ק): "...עם שהיה צופה בזה אחר זה בשטח המשחיר ובשטח התכלת התחיל החייל מהרהר בצרפת. הוא הריח בהנאה את ריח הביבים של פאריס, נוכר בערים שעבר בהם, בפרצופי חבריו ובמאורעות הקלים ביותר של חייו..." וכך בתרגום של פלדור: "מבטו של החייל שוטט חליפות בין המרחב המשחיר למרחב הכחול והוא חלם על צרפת. הוא התענג על ריח המים הזורמים בחוצות פאריס, נוכר בערים שבהן עבר, בדיוקנאות חבריו ובמאורעות חייו עד הקלים שבהם". כך אי כך תרגומה של פלדור נפלא, על כך אין עוררין. ■

אביכית רוח

אברהם חמי

אני מגיח בשפתִיךְ
וְכֹתֵב אֶהְבֶּה.
אוֹמֵר מְלִים אַחֲרוֹת
וְאֵי מִבֵּין אֶהְבֶּה.

יִשְׁבְּתִי בְּמִטְבַּח לְכֹתֹב שִׁיר
שְׁעוֹן הַקֶּרֶחַ
תִּקְרָק קִבּוּיֹת חֶסְרוֹת מִזֶּל

בְּעֲצָמֵי אֵת עֵינֶיךָ
אֵי מִשְׁקֵר בְּטָחוֹן
מִשְׁקֵר חֵיוֹן
לֹא מִשְׁקֵר אֶהְבֶּה.

האנושית מאת דוד מנדלסון. ב-1810 כתב נפוליאון "צרפת לפני הכול". בפועל, שושלת משפחתית ולאומיות בלעדית לא עלו בקנה אחד. יצירתו של בלזאק מתארת את תהליכי הדקדנס בצרפת בתקופה שלאחר מפתל נפוליאון, בה נעשו המאמצים לרסטורציה וזאת מבלי שהשתייכה כתיבתו לזרם הדקדנס הספרותי.

"בראשית 1818 התבססה הרסטורציה על יסודות שנראו בלתי ניתנים לערעור. עקרונות הממשל שלה, שגדולי הרוח הבינום, היו אמורים להביא לצרפת עידן של שגשוג חדש. החברה הפאריסאית אפוא שינתה את פניה. התברר לגברת הרוזנת פרו שנישואיה הם במיקרה נישואין של אהבה, כסף ושאפתנות כאחד. הגברת פרו שהיתה עדיין צעירה ויפה, מילאה את תפקיד האשה בת הומן, וחייה באווירת החצר. עשירה בזכות עצמה, עשירה בזכות בעלה - שהתבלט כאחד המוכשרים ביותר במפלגת המלוכנים וכידיד המלך, ונראה כי נועד לכהונה מיניסטריאלית - נמנתה עכשיו עם האצולה, והיתה שותפה לזוהרה של זו. בעיצומו של הניצחון הזה לקתה בחולי מוסרי ממאיר. יש רגשות שהנשים מנחשות אותם למרות מאמצי הגברים להסתירם". קטע זה מתוך הסיפור "הקולונל שאבר" מתאר את אשתו של הקולונל שנישאה לרוזן פרו, והיא מתכחשת לקיומו של הקולונל שננטש בשדה הקרב באיילו, והוכרז כמת, ובו בזמן נהנית מהגימלה הצבאית שלו. בספרות הדקדנס מתוארת האשה כפאם פאטאל, ערמומית ונטולת רגש שמניעה אכזריים ויצריים. מתוך "למדונה אחת" של בודלר, (מצרפתית: דוד גלעדי) - "את תראי את הרהורי הערוכים כמו נרות/ לפני מבח עדי פרחי אם הבתולות/ והם מאירים ככוכבים את תקרת הכחול/ ויביטו עליך תמיד כרשפי רואות."



כנגד הדקדנס

אונורה דה בלזאק: סיפורים נפוליאוניים, מצרפתית: עדה פלדור, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1999, 262 עמ'

קובץ סיפורים זה כולל את "הקולונל שאבר", "וגדטה", "דוגמאות של שיח צרפתי", "אהבה במדבר", "נפוליאון של העם", "היה שלום", ו"אל ורדוגו". אל הקובץ מצורף סיפור המיתוס של נפוליון בקומדיה

עדיין רוצה להיכבש

מירה מגן: בשוכבי ובקומי, אשה, סדרת כותרים, הוצאת כתר 2000, 284 עמ'



הזה, כאילו הגיבורה (והמחברת) מנסה להישאר תקועה בפסימיות שלה, במודעות העצמית הנהירה, אבל האופטימיות הולכת וכובשת אותה. כאילו האשה המעשית והעצמאית של שנות האלפיים, האשה שאימרת לעצמה שהיא לא זקוקה לגבר, לא לצורכי פרנסה, לא לאהבה ולא לגידול ילדים, עדיין רוצה להיכבש בקסם הרומנטי הפרימיטיבי. מצד שני, מאפייני הוואנר הרומנטי (אף שהמחברת מנסה לשבור אותם או לעקוף אותם), סופם שהם כובשים את מרכז הבמה. ומרכז הבמה, לפחות לפי מגן, בכלל לא צריך להיות הרומן המתהווה עם החתיך בן הארבעים ואפילו לא הפרפורים הרומנטיים בלבה של אשה בראשית גיל העמידה, אלא קיומה כאם. זוהרה, הגיבורה, היא אם חד-הורית לילד בין 6, ומאו לידת בנה, כל קיומה מתמצה באימהותה. כאילו שמעצם הלידה כבתה האשה שבה. גם אקט זה הוא סתירה לכאורה לז'אנר הרומנטי, שילדים הם לא הכוכבים הראשיים בו, והם בדרך כלל מורחקים מהזירה; ואילו אימהותה של זוהרה כובשת את מרכז הבמה והופכת למהותה כאדם וכאשה. כללי הוואנר, המעמידים את האהבה במרכז, יוצרים חיכוך מתמיד בין השניים: אימהות בנוסח המדונה הקדושה, או תשוקה חסרת גבולות, כמו ברומן הרומנטי. לאורך כל הרומן מהלכת מגן על חבל דק מאוד, שברירי כמעט, בין חוקי הוואנר לשבירתם בגדול. מצב האשה המודרנית נבחן מכל הכיוונים: עצמאותה נבחנת מול תשוקתה ההיולית להיכבש ולהיטחף בידי גבר חזק שיאהב אותה, יגן עליה ויפריח אותה. שוב, מדובר במתח בין המציאות הקשה, האורבנית, החילונית (וזהרה היא בת למשפחה דתית, היא גדלה בקיבוץ דתי) לבין הדחפים הפסיכולוגיים שקיימים עמוק בפסיכיקה האנושית

ואשר הביאו ליצירתו של הרומן הרומנטי והפכו אותו לכה פופולרי. ושוב צריך שיאמר, מגן לא תמיד מצליחה לשמור על המתח ולפעמים הרומנטיות בולעת גם אותה. כאמור, גם בזה יש משהו חינני, כאילו היא אומרת לעצמה: מה אכפת לי, מדוע לא להיכבש, מדי פעם, לעונג המתוק של השקר העצמי. אולי זה מה שהופך את הרומן הזה לסימפטי מאוד. "בשוכבי ובקומי, אשה" הוא לא ספר גדול, וגם לא ספר שהופך עולמות וחוקים. את שלו הוא עושה במינוריות חביבה בהחלט, אף שהוא לא הולך עד הסוף עם המתח הפנימי בין שני ז'אנרים ספרותיים: הקאנוני והפופולרי, ובין שתי תפיסות עולם: פרגמטית ורומנטית. מגן פשוט כותבת, ואת שלה היא עושה במקצוענות מעוררת הערכה. ■

יעל ישראל

המלה "לבד" וסימן הקריאה המוצמד לה

ציפי שחרור: אהבה פרהיסטורית, הוצאת עכשיו 2000, 44 עמ'

"אני", כותבת ציפי שחרור, "כבר לא אצוד אריות/ ולא ארכב על נמר./ אני לא אלפת בזרועותי/ צוואר של ג'ירף./ רק אשב כעירום מלא/ על כוכב/ ובין שיני קיסם." אני אוהב את השיר הזה כיוון שהוא מצייר גם את הג'ונגל האבוד וגם מרטה את העולם החדש. הדוברת תולה את רובה הציד המטאורי שלה האריות, הנמרים ואפילו צווארו של הג'ירף הם זכרונות מקרבות רחוקים ובמקומם באה הפסטורליה. בכוונה היא מוחקת את הסיבה למהפך. הסיבה לא תשובה, חשובה התחושה שהעולם של טרון מפנה מקום לעולם של "הנסיך הקטן", וכך, בעולם שגבולות הפנטזיה שבו מסומנים ומטושטשים בעת ובעונה אחת, מאייתת ציפי שחרור את הפרהיסטוריה של האבתה. היא בוחרת להשאיר את הדיו הרטוב של יומן העכשיו ושולחת גלויות שיהיה לכמה נשים ששמן הפך למוטג. הנה, למשל, "ליידי גודייבה מקובנטרי". "כל מחסני הצמר", כותבת שחרור, "לא יכסו את מגדלות שדיה". קליאופטרה, בשיר "כל מצרים לה", מפילה פירמידות

ושחרודה הקטנה, בשיר אחר, מאלפת את המדבר. תהליך ההעצמה הופך את הנשים האלה לגדולות מהחיים, הן מוצגות בחלון הראווה של החלומות והדוברת אורגת את השטיח האדום, השירי, מתחת לכפות רגלן. שונה המצב בשיר המוקדש לאופליה. כאן מגויסת החמלה, או בלשונה של שחרור: "מוטב פרחי מים, / לוחשות שפתיים חיוורות / מוטב / המים / והמתים / על פני כתונת משוגעים...". הכוח של אופליה, על פי שחרור, הוא כוח אפל. הכוח הוא בבחירה וכך גם לאופליה יש מקום באותו חלון ראויה הרואי.

ומול השריר הנשי הזה באים שירי המציאות. הנה, למשל, השיר "בוקר": "משאית מפוררת את סדיני הלילה / וחוקמת לדרכה, / לבד! / מביטה בחברות יצועי / ומצרה!" וזהי מציאות בלי פירמידות קורסות, בלי מחסני צמר של הליידי מקובנטרי ואפילו בלי אוזן המדבר



המקשיב לשחרודה. ובכל זאת, המילה "לבד" וסימן הקריאה המוצמד לה מוכירה לנו שגם הנשים מההיסטוריה לא באו בלהקות. ההזדהות היא בתחושה שבקרבות הנשיים יש תמיד רק חיילת אחת. לחיילת הזאת יש בן שהולך לצבא והליכה זו מעלה את הווליום של השתיקה ("אמא של חייל"). לחיילת הזאת יש פנטזיה לשכב עם אהובה בתוך ערימת הפופקורן של בית הקולנוע ("בקולנוע עם הפופקורן"). אבל יותר מכל, לחיילת הזאת יש רצון להיות אורחית הכבוד בארצה של עליסה ("עליסה") ולדעת כי היא "מאתבת קטנה / עשויה חלקיקי גוף / וענן / ובת שחוק..." הרצון הזה הוא הגעגוע האמיתי של הפרהיסטוריה והוא המניע לאהוב את הספר הזה. ■

רוני סומק

בחיפוש אחר האותנטי

יהושע סובול: שתיקה, הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה 2000, 223 עמ'



"שתיקה" הוא הרומן הראשון של המחזאי יהושע סובול, שמחזותיו הוצגו ב-27 ארצות, ושעל אחד מהם, "ליל העשרים", כתבתיו בזמנו ביקורת אוהדת במוסף הספרות של 'הארץ'. גם יצירתו החדשה, הרומן שלפנינו, ראוייה לשבח, אולי אף יותר ממחזותיו. "שתיקה" הוא רומן בשל, חכם ורגיש, ותענוג לקרוא בו, הן בשל הכישרון התיאורי של סובול והן בשל סדרת המצבים המרגשים והמפתיעים שמהם הוא מורכב. יש בו שילוב נכון בין תבונה ורגש, בין דברים חכמים וסצנות מצמררות לב. וזה, בנוסף למטריה שלו - כמה דורות של אנשים שישבו בארץ הזאת בסביבות אמצע המאה העשרים - הופך את הופעתו להג לסיפורת העברית. בדברים הבאים אשתדל להצדיק קביעה זו, אף שלא אוכל בתגובה מיידית וראשונה זו להקיף את הבטוי הרבים של ספר עשיר זה.

"שתיקה" הוא בראש ובראשונה רומן על זיכרון ושיכחה, על זיכרון ביוגרפי בדיוני מומחש. הגיבור המספר שלו נולד ב-1939 והוא יושב לכתוב בשנת 2020 לערך, בהגיעו לגיל שמונים, את סיפור חייו וחיייהם של אנשים שונים, בני כל הגילים, בכפר שבו גדל בארץ, באמצע המאה "הקודמת". בהזכרות זו מתבטא רצוני לגאול אנשים משמעותיים בשבילו מן השכחה שנפלה עליהם, שכחה שהיא גורלם של בני האדם בכלל, להוציא אנשים בודדים, ביניהם כמה סופרים ואמנים, שיצירותיהם ושמותיהם חיים אחרי כליון גופם בזכרון של הדורות הבאים.

נושא הויכרון והשכחה שזור בנושא המרכזי השני שבו דן הרומן: טיבו של האמן האמיתי לעומת טיבם של הוויפנים באמנות, שדווקא הם זוכים לפרסום ולכבוד בימי חייהם, בעוד שיוצרים אותנטיים כמעט נדונים מראש לכישלון, ואף לסירוס כוח וכשרון היצירה שלהם, על-ידי הוויפנים ולהקת מעריציהם חסרי ההבנה. זה מכלל מקום גורלם של שני היוצרים האמיתיים שבספר, אביו של הגיבור המספר, והצייר עודד פאריצקי.

שני אמנים אלה מעומתים עם "סופר" הכפר, שהוא גם הסופר החשוב ביותר בארץ כולה, הגאון המוכתר. סובול מתאר סופר זה כיהודי גלותי וכאדם

ביקורתיות מאוד ונחרצות על שירתו ועל התחברותו עם "הסופר".

במחלקה הפסיכיאטרית המתוארת בחלק האחרון של הספר, הבן חותם על אישור לכפות את אביו ולהחזיר לו עירו של תרופה נסיונית, האמורה, לדעת הרופאה, לעזור לו להתאושש. בכל זאת, אין לומר שהוא "עוקד" את האב, אלא על פני השטח, שכן האב ניסה להתאבד והוא מסוכן לעצמו, ובבית החולים מנסים לעזור לו, כדי העזרה הלה שיש בידי הרפואה ורפואת הנפש להעניק באתה תקופה. מכל מקום, כשהאב מבקש מבנו להתיר אותו מהרצועות הכופות אותו, הבן מחליט לבסוף להיענות לבקשתו ומתיר את הרצועות, ומשחרר אותו מהעירוי. והוא אקט של אהבה כלפי האב. בסוף הספר, מעניק לו האב אישור לאורח חייו ולבחרתו בשתיקה באמירה - "שתוק" - כשהוא מבחין בניצני התלבטות ונכונות לדבר אצל בנו. שני הגברים קשורים זה לזה בעבותות אהבה והאב לא "הורס לו את השתיקה" כטענתו של פרי, אלא להיפך: הוא מקבל אותה.

גם הבן, מספר הסיפור, הוא אמן - משורר אמיתי ומשורר מצליח. כל חייו הוא העתיק מספרי אחרים ולא כתב מילה משל עצמו, מתוך המחשבה שמילים שמכירות זו את זו היטב, על פני שנים ארוכות, הן "מילים ידידותיות" היושבות בשלום ובנכונות ביחד. ונראה לי שאפשר לנקוט גישה דו-ערכית כלפי מעשי העתקה אלו. מצד אחד אפשר לומר שההעתיקות של המספר אינן מעשי יצירה אותנטיים, שכן הוא אינו מביע בהם את ייחודו. מצד שני אפשר לומר שבשלב זה של תולדות האנושות, אם לא גם הרבה קודם לכן, כל צירוף חדש של מילים יהיה רעש חסר משמעות אנושית, וכי איזה דברים חשובים באמת ניתן עוד להחדש? האותנטיות היצירתית יכולה להתבטא בימינו, לגבי אדם משכיל ומודע, רק בבחירה החופשית ממי בדיוק להעתיק.

עם זאת, במעשה ההזיכרות והכתיבה שלו המובא ב"שתיקה", בניסיון למלט מיד השכחה את האנשים הקרובים, או שהיו קרובים אליו ביותר, הוריו, ידידיו, אהובותיו, אנשי הכפר - יש ביטוי אותנטי מובהק יותר לעצמיותו של הגיבור המספר. שכן במעשה זה, היצירתיות שלו אקטיבית יותר מהפסיביות המסיימת של מעשי ההעתיקה, וכאן גם שלטת האהבה.

אך עיקר המשוררות של המספר טמונה בשתיקה שהוא גוזר על עצמו מרצונו, לאורך כל חייו מגיל שמונה ימים. שתיקה זו מתוארת כתגובה למעשה אלים שעשה בו "השוחט" של הכפר.

יתכן גם שיש בה מרד פסיכי וניסיון לשמר איזה ייחוד בסביבה אנושית המצמיחה כל עצמיות. בספר מובאות השערות רבות בנוגע למקורה של שתיקה זו ומשמעותה. אבל שתיקה זו היא חיה בספר, ולדעתי מן הראוי להשאירה על כנה כחידה, שכן ככזו היא גורם פעיל ברומן וסמל רב-משמעי.

בחלק האחרון של הספר משתלח סובול בסאטירות מצליפה בכמה ממאפייני החברה הישראלית, התורמים את שלהם לדיכוי ולהכחדת המשוררים והאמנים האמיתיים ולקידום היוצרים לכאורה. כך הוא מדבר על איולת המבקרים המתבטאת הן בקטילותיה והן בתשבוחותיה, והוא גם מוקיע את ההתגודדות וההתחברויות נוסח "השולחן" של דן בן אמוץ עם "המצליחנים" המתגודדים סביבו, המזינים זה את זה בתנופה הדדית וכו'. סובול משלח חיצים מורעלים לעבר בן דמותו של דן בן אמוץ, עוטה הגלביה הארוכה. כן מופנים חיצו כלפי הנוף ליון שהציג את יחסי גבר-אשה בסילוף, כיחסי השפלה הדדית, ועוד.

אני מקווה שעלה בידי ברשימה זו להצביע על רבגוניותו ומורכבותו של הרומן "שתיקה", אף שברור שאפשר לומר עליו עוד דברים רבים. ברצוני רק להוסיף כי ספר זה של יהושע סובול הזכיר לי את כתיבתו של יעקב שבתאי ובמיוחד את "זכרון דברים" אמנם שבתאי מתאר את תל אביב וסובול את הכפר, ואמנם סוגי הויכרון שאליו הם חותרים שונים. אבל הדחף המניע את שניהם - לזכור ולתעד את חיי האנשים המשמעותיים להם, שחיו, עבדו, סבלו, נהנו ומתו כאן, דומה. סובול הולך בדרך שהתווה שבתאי וגם בזה מתגלות חוכמתו ועמקותו - בידיעה ממי אולי לא להעתיק, כמעשה גיבורו, אבל כן להיות מושפע מאוד. כך, האמביציה ואולי גם טיב ההישג של שני סופרים גדולים אלה, דומים. ומכל מקום, כדברי פרי על גב העטיפה, יהושע סובול נכנס עם רומן ראשון זה שלו ישר ובבת אחת לשורה הראשונה של הסיפורת העברית. ■

רחל שקלובסקי

עמ' 77
הסימן לקורה
ספר

חתני פרס ספיר לספרות - שאלות ותשובות

רן יגיל

לקבל תורה שהתנסחה כך: נורמלי כאן - לא נורמלי שם; טוב כאן - רע שם; פחדן שם - גיבור כאן, אתה יודע, ששם רע, וכאן טוב, כל הקשור ביהודי הגלותי ובתדמיתו. מיתוס הצבר היה לי לזרא. אני נוטה לבחון בני אדם כבני אדם. מטבעי אני אוהב חולשות, ולכן לא יכול להיות אדם אידיאולוגי. אידיאולוגיה שואפת למושלם, לקביעה שכך הם הדברים ולא אחרת, ואני, חולשות בני האדם אהובות עלי.

3. כתמיד במקרה של היהודים זה מסובך. שפת אמי היתה גרמנית, ובבית דיברנו חמש-שש שפות נוספות. כשבאתי ארצה באלף תשע מאות ארבעים ושש, עשיתי מאמצים גדולים לקנות את השפה, לשתול את עצמי בהוויה הישראלית. את השפה קניתי, אבל השתילה, ההינטעות הזאת, לא היתה קלה לי. ביתי, בית הורי, הוא בצ'רנוביץ. אני זוכר עדיין את הרחוב הראשי שטיילתי בו עימם. ניסיתי להינתק מן הבית ומן הרחוב, מן העיר כולה, אך נוכחתי שזה בלתי אפשרי, ואולי גם לא כדאי. אדם בלא בית הוא יתום נצחי. כשיש לי בית, אני בעולם, ובמידה רבה בן-חורין. ובכן אני חי באיזשהו מתח, פשרה בין נאמנותי לבית גידולי ובין אהבתי לשפה העברית. התוצאה של מתח זה באה לידי ביטוי במה שאני כותב.

4. עדיין לא הגענו לדו-שיח אמיתי בין חלקי החברה השונים. עדיין מולכת בספרות העברית איזושהי אליטה. בשנים האחרונות, נאמר, יוצאים גם השוליים ומבקשים להתחבר למרכז, מבחינה סוציולוגית זה עוד לא קרה. לא נכנסו עדיין לשיח תרבותי אמיתי עם עדות המזרח למשל וגם לא עם הציבור הדתי; וכל עוד הם לא נכנסו לשיח, אין שיחה. אני חושב שגם הרמה הלשונית שלנו תיבחן על-פי זה, האם הרמה הלשונית שלנו תהיה מחוברת אל המלאי

אהרן אפלפלד: לא יכול להיות אדם אידיאולוגי

1. כשפרצה מלחמת העולם השנייה, הייתי בן שבע. הזיכרונות הממשיים מאותה תקופה הם זיכרונות עזים, אך מעטים. לימים כשבאתי לשקם וגם לכתוב על חוויות שלי בזמן המלחמה, התבססתי על מעט מאוד ידע עובדתי ועל הרבה תחושות. הפער בין מעט הידיעות וריבוי התחושות היה חייב להתמלא. רוב יצירתי מעוגנת בביוגרפיה שלי, אם כי היא בדיונית ברובה. האמנות מטבעה עוסקת באינדווידיאום, זו נקודת המוצא שלה, היא לא עוסקת בשיטות פילוסופיות ולא בהכללות חברתיות. אמרת שישה מיליון, ולמעשה לא אמרת דבר. מי יכול לתאר לעצמו דבר כזה? ודין וחשבון אפשרי לו לאדם רק כשיש לו שם, כשהוא יחיד, כשהוא משפחה, בלי שם ובלי משפחה, אתה בתחום ההכללה, ואז הדבר מתפוגג.

2. אני לא אדם אידיאולוגי. אני בא מבית אמיד, מאוד ליברלי, הייתי אומר מתבולל וליברלי. כיוון שדודי ובני-דודי נתפשו לרעיון הקומוניזם, היתה ריאקציה בבית באשר לכל אידיאולוגיה. בזמן המלחמה, כשהייתי בגטו, ולאחר מכן במחנה, וביערות, פיתחתי בלא יודעין יחס קיומי אל העולם ולא אידיאולוגי; גם כיוון שלא הייתי בחברת בני-אדם. אידיאולוגיה קשורה אצלי תמיד באכזבה, כיוון שהצד במשפחתי שהתמסר כולו לקומוניזם, נרצח בסופו של דבר על-ידי סטאלין, שלא לדבר על הנאציזם כמובן. אלה הן אידיאולוגיות קיצוניות, אבל בהן נתקלתי בילדותי; אך גם באשר לאידיאולוגיות מתונות ושפויות יותר, כמו הצינונות למשל, היו לי השגות. וכשבאתי ארצה, ילד פליט, סירבת

1. הצד הביוגרפי בכתיבתך, עד כמה הוא דומיננטי? האם ניתן לדעתך למתוח קו בין הבדיון האמנותי לאמת הביוגרפית?

2. האם אתה מייחס משמעות פוליטית-אידיאולוגית ליצירתך?

3. המולדת האמיתית של הסופר היא הלשון (והתרבות) או המקום במובן של חבל ארץ גיאוגרפי?

4. האם אתה חש בהידרדרות השיח הציבורי והספרותי מבחינת רמת הלשון והשימוש ב"לשון משוחררת", לשון שאין בה איסורים?

5. האם הסיוע הציבורי מחייב במשהו את היוצר?

6. האם היוזמה של מתן פרסים הולמת ומועילה בעיניך? כלומר, האם הממסד הציבורי (ממשלה, שלטון מקומי, גופים כלכליים גדולים) חייב לסייע כלכלית ליוצרים בתחומים שונים של האמנות? (האם סיוע כזה חייב לכלול גם סופרים שאינם כותבים עברית: ערבים, או עולים חדשים?)

להימנע מספרות מגויסת, ספרות יבשה בשם רעיון זה או אחר הקשור לשפה בלבד.

חיים באר: בעיני הספרות כולם שווים

3. אינני יכול לנתק את האחד מן השתיים, כלומר, את המקום מהשפה והתרבות. כל פעם עולה אחד מהם והופך דומיננטי. בכלל יש בכתיבה שלי משא ומתן בין נוף לשפה, לתרבות. כך זה היה בכל הספרים עד היום. יכול להיות שהספר הבא יתרחש בחדר סגור, בד' אמותיו של אדם, בגבולות של ספריה, או חדר שיש בו רק ספרים. מין ספרן של ספריה שעומדת להיסגר; הוא יושב לבדו, לפנות ערב, מביט בספרים, ואולי ניתן לומר שהוא קצת נפרד מהם. זו נקודת המוצא לספר הבא שלי. ולמה הרצון הזה לכתוב ספר שנופו יהא ארבעה קירות, חדר, אולם, מקום גדור? כל זה, כי הנוף בחוץ נורא. הנה למשל ירושלים, ששימשה לי נושא לקונפליקט קשה, אני מביט בה ורואה את הרעל בוקע. אני מביט בה ורואה שהמכווער ניצת, הנוף הוא אלים, לפנינו גופים של שנאה. זה הולך ונעשה בלתי אפשרי מבחינתי. ובכן אפוא הספרן נסגר בחדר. אני מביט כאן, לפני, על הספרייה שלי. יש לי ספרים על ירושלים במאה העשרים ולפני המאה העשרים, ספרים על צפת, טבריה במאות הקודמות. הקירות בחדר, דווקא בחדר הסגור, הפכו קירות עם שם, מראה מגדר, מפני שהנוף בחוץ אלים.

4. הצרה אינה השפה שאין לה איסורים, הבעיה עם השפה הזו היא כשאין לה רפרנס, אין לה מראה-מקום, משהו עמוק יותר, רב-ערכי. אצל אהרן שבתאי למשל יש רפרנס. הוא ישתמש בשפה בוטה, אבל אצלו קיימת זיקה למשהו עמוק יותר, תמיד יש יותר מן הניבול או מן הפרובוקציה. כשאני אומר רפרנס, כוונתי בין השאר לשפת משל, לעושר לשוני.

ראה את שפת הייסורים של ברנר, או השפה של פנחס שדה. השפה לא חייבת לבנות, היא יכולה להרוס, אפשר לפרק דברים, אבל מתוך מודעות וזיקה. יש קסם בשבירה. אבל השפה הנכתבת היום בסביבת הספרות נראית לי לעתים קרובות קלה, זולה ומסחרית מאוד. יש לבקש בין השאר שפת-ספרות שנכתבת ממקום אחר. הרומנים של יצחק לאור למשל, שונים לחלוטין מהדרישה המסחרית שיש לספרות המוכרת מרבי-המכר. בחו"ל יש הפרדה, אפילו בחנויות ספרים, בין ספרות יפה לבין ספרות פנאי. אני באופן עקרוני נגד הערבוב. המבקר שלמה גרודזנסקי אמר פעם שיש ספרים שקוראים בשכיבה ויש ספרים שקוראים בישיבה, משהו מעין זה. כלומר, אם אדם קורא בישיבה הוא משקיע מאמץ אינטלקטואלי, רגשי, ואין מדובר בספרים - כבולעם כפולטם.

1. העניין הביוגרפי שימש אותי באופן מסיבי ברומן האחרון שכתבתי "חבלים", (עם עובד, ספריה לעם 1998); חיי שימשו לב העניין, תוכן מרכזי, תמצית עיקרית; והצד הספרותי, צד הבדיון, היה בארגון הדברים. כוונתי לכך שהחומרים הם אמיתיים, ואילו הארגון נבע מתוך צרכים אמנותיים-ספרותיים. סצינות מרכזיות וחד-פעמיות ברומן, כמו בר המצווה, אלה נכתבו כפי שאני זוכר אותן; אבל מריבות משפחתיות, ויכוחים חוזרים ונשנים, אלה נבנו משיחות רבות שהיו; שיחות שבין הבן לאב, הבן לאם, שיחות רבות שנתערבבו זו בזו. היה חשוב לי לשמור שהסיפור הביוגרפי יהיה תחת שליטה. באשר לספרים קודמים כמו "ננוצות" (עם עובד, ספריה לעם 1979), "רעת הזמיר" (עם עובד, ספריה לעם 1987), נאמר כך: אלה אינם ביוגרפיים, אבל הם כתובים ממחוזות מוכרים לי, דמויות שפגשתי אותן, פגשתי שכמותן, דמויות מאותו עולם.

2. כל דבר הוא פוליטי, לכל דבר יש נגיעה לעניינים חברתיים-פוליטיים. הדוגמה הטריה היא הרומן "חבלים", אבל שאפתי תמיד לספר את הסיפור של מי שלא נמצא בלב הדברים, מי שלא נמצא במרכז; לתת לגיטימיות לסיפור לא לגיטימי. למשל, בעבר, הנורמה היתה: לכתוב על הקיבוץ - כן, לוחמים - כן, יחידת שדה - כן, מוסמכי-כשרות וסמלי-דת - עליהם לא! הסיפור שלהם בקלחת ההיא - לא סופר. פרט לדוד שחר שכתב בסיפוריו על אנשים קשי יום בירושלים, הסיפור, בדרך כלל, סופר מזווית ראייה אחת בלבד. חשוב היה לי שכולם יהיו שווים בעיני הספרות: סירת מטכ"ל לא יותר מעניינת ממוסמך-כשרות במטבח נידה. אני חוזר לזה, כי "רעת הזמיר" הוא ספר מאוד פוליטי. הספר יצא להילחם באופן מובהק בדתיות הלאומית שהפכה לחרדיות משיחית. הדברים האלה היו תת-קרקעיים ורחשו במחשכים.

יש גם אמירה פוליטית בתחום השפה. אי אפשר, וזה בלתי נסבל, להישאר במסגרת השפה הרזה, השפה החד-רובדית, אם לדייק. על העברית לנהל משא ומתן עם עומק תרבותי, ועומק תרבותי משמעו רבדים לשוניים; אבל כמובן, אינני טהרן, אינני פוסקני, נורמטיבי, קובע שיש לכתוב כך ולא אחרת. אני בעד פתיחות. לשמור על הלשון הכתובה שתהא כמה שיותר פתוחה ורחבה. כך יוכל כל יוצר ליצור בתחום הרקמות המעניינות אותו. אי אפשר, ואסור, לשלול לגיטימיות של שפה רחבה יותר; אך יש

העברי-יהודי, או תהיה מחוברת למשל לאנגלית. אני מרגיש שיש התחבטות, אבל לא החלטה או כיוון ברור. לפעמים נדמה לי שהשיח הוא של חירשים, לפעמים יש הרגשה של אלימות וולגארית, ולפעמים מעין דיבור שאין לו שום כיוון.

5. אם החברה רוצה תרבות, היא חייבת לעודד אנשים צעירים, במיוחד יוצרים בראשית דרכם. זה כמובן מחייב קשב ציבורי. הקשב צריך להיות קשב לתרבות, או קשב לכישרון אמת. אני לא יכול לתאר לי חברה תרבותית בלא עזרה ועידוד ליוצרים, והעזרה צריכה להיות על ידי נתינה, כמעט בלי-תנאי.

6. החברה צריכה לעזור לכל היוצרים ובכל התחומים מתוך הנחה שיוצרים הם עולם בזעיר אנפין, ושונה האחד מן האחר. לפעמים מנוגד האחד לאחר, אבל התרבות מחייבת לתמוך בכישרון אמיתי בכל שפה שבה הוא כותב. בעניין הפרס, או פרסים בכלל, הייתי מצפה שיכירו יותר בבעיותיהם של הסופרים עצמם, שישקיעו יותר בעזרה להם ופחות ביחסי ציבור. כוונתי היא, שמתן העזרה לא צריך בהכרח להיות מתוקשר או סנסציוני.



צילום: יונתן טורגובניק

אהרן אפלפלד נולד ב-1932 בצ'רנוביץ שבברומניה. עלה ארצה לאחר מלחמת העולם השנייה ב-1946. ספריו הראשונים: "עשן" הוצאת עכשיו 1962; "בניא הפודה" שוקן 1964. את יצירתו הראשונה פרסם בעיתון "הארץ" ב-1959. מאז פרסם מסיפוריו בבמות ספרותיות ובמוספים ספרותיים. ספריו הרבים תורגמו ללשונות רבות. ספרו האחרון "מסע אל החודף" ראה אור השנה בהוצאת כתר; ספרו הקודם "כל אשר אהבתי" זיכה אותו בפרס קרן ספיר.

5. אסור שהסיוע יחייב את היוצר בשום פנים ואופן. כשאתה מקבל כסף, אתה עלול לעשות חשבון, שאם לא תענה על ציפיות מסוימות, קרן השפע עשויה להיסתם. זה מפחיד. אתן לך דוגמה באשר למבקרים. לעיתים, מבקרים מקבלים את הספרים לביקורת מן ההוצאות. אחר-כך, כמקור הכנסה נוסף, הם הולכים ומוכרים את הספרים האלה בחנויות יד שניה. לא אתה אתה נכנס להנות ספרים כזאת וספר מקרי שאתה מעלעל בו מוחתם בחותמת "לביקורת". לו הייתי עורך מוסף ספרותי, או כתב עת פריודי, הייתי אוסר על המבקרים שלי לקבל ספרים ישירות מהמוציאים לאור, כי יש בזה טעם לפגם. הייתי רוצה שכל ההחלטות יעברו דרכי כעורך, בלי בריתות חשאיות וללא משוא פנים.

יש כאלה המקבלים מלגות תרבות ואפילו פרסים, כדבר שבשגרה, בעוד שאחרים נותרים מקופחים; אבל לא רק במלגות ובפרסים עסקינן, מדובר גם במשרות ציבוריות למיניהן בתחום התרבות. הצנזורה המסוכנת ביותר היא הצנזורה העצמית. אם מישהו אחר מצנזר אותך מסיבות אלו או אחרות, זה רע, כמובן, אבל לא נורא כמו צנזורה עצמית. ברגע שאתה מתחיל לעשות חישובי כדאיות באשר ליצירה או לביקורת, ומצנזר עצמך מסיבות לא ענייניות, זה שיא ההשחתה. כמו כן, היה רצוי לחדול ממתן טובות הנאה למיני מקורבים בתחום התרבות כמו, למשל, חלוקת משרות ונסיעות לחו"ל.

6. התשובה היא כן, מהבחינה הזאת, גם ערבים וכמובן גם עולים חדשים. הייתי רוצה שחלוקת המלגות וחלוקת הפרסים תהיה ממלכתית ולא עדתית. אם איזו עדה רוצה לייסד פרס פרטי עבור כותבים העוסקים בהווי העדה ומתארים אותה, זה בהחלט ראוי; אבל בפני הגוף הממשלתי כולם שווים. אני מציע משהו שונה. הייתי רוצה לראות את היוצר מקבל את כספו דווקא מקוראיו. שהתמיכה הממסדית תתמקד בקורא ולא בכותב. לבסוף כמובן ייחנה מזה גם הכותב. מדינת ישראל יכלה לעשות יותר למען הקוראים. למשל להוריד מע"מ מספרים. המדינה צריכה לעודד בציבור הרחב את הרצון להגיע אל הספר. שר-התרבות יכול לפעול למען מתן פטור או הקטנת מס-ההכנסה על תמלוגים המגיעים לסופרים; בשל המצב הקשה ראוי לתת תנאים מועדפים למי שעושה במלאכה. מדי פעם מקבל יוצר איזו עצם שמנה מאיזה מוסד. הוא מאושר לזמן-מה, כי זה מאפשר לו קיום, התפנות; אך אל לנו לשכוח שזה יוצר מרמור בקרב אלה שלא זכו, בדרך מקרה, ולעיתים הם ראויים באותה המידה. השינויים העומדים לנגד עיני אמורים להיטיב עם כולם.



חיים באר נולד ב-1945 בירושלים. מספריו: "נוצות", רומן 1979; "עת הזמיר", רומן 1987; "גם אהבתם גם שנאתם - ביאליק בדרך ועגנון - מערכות יחסים" 1992; "חבלים", רומן 1998. ספריו ראו אור בהוצאת עם עובד. ספרו האחרון "חבלים" זיכה אותו בפרס קרן ספיר. חיים באר הוא חתן פרס ביאליק לשנת 2000.

רות בונדי: איני עומדת בשער

1. אינני עוסקת בכתיבה בדיונית כלל. מימי לא כתבתי דבר שהוא בדיוני. כתבתי ביוגרפיות; אפילו בכתיבת האוטוביוגרפיה שלי, "שברים שלמים" (גוונים 1997), בה הדברים כתובים ראשית לכל מתוך הזיכרון, בדקתי פרטים ונתונים ונעזרתי בכרטיסת כדי להתחקות אחר גורלם של אסירי גטו טרוינישטאדט. חשוב מאוד לציין שבכתיבה מן הסוג הזה נדרשת, ראשית לכל, עבודת שטח.

2. אין לי יומרות כאלה. נכון שעבדתי ב"דבר" הרבה שנים וככזאת הייתי מזוהה עם כיוון פוליטי מסוים; אך בספרים שהופיעו לאורך השנים, ובכלל, אף פעם לא עסקתי בכתיבה פוליטית גרידא. כן חשוב לי הצד החברתי, מטרידה אותי הרדיפה של הפרט, ובסופו של דבר של הכלל, אחרי החומריות, מטריד אותי אי הצדק החברתי; אבל אני רוצה לציין במפורש שאינני רואה עצמי כמי שעומדת בשער פוליטי כלשהו. לכן, הביוגרפיות שכתבתי לא היו של אנשים מן השורה הראשונה; כוונתי לומר,

שהביוגרפיות לא עסקו בראשי מדינה כגון בן-גוריון או גולדה מאיר. בכתיבה הביוגרפית שלי היה תמיד משום הרצון לגלות דמויות חבויות יותר מעיני העם, לגלות דבר-מה על מישהו ידוע למדי, אך לא בקדמת הבמה, דמות מעניינת. למשל, למה דווקא אנצו סרני? ("השליח"; עם עובד; 1973) למה לא מישהו ידוע יותר? בעצם, מה שקבע היה - האם הדמות עניינה אותי, וסירני עניין אותי. מעבר לכך היה צד טכני גרידא, אך מרתק, האם אני מסוגלת להתמודד עם הו'אנר התובעני הזה, הביוגרפיה.

כמובן, באופן אישי, עניין אותי גם לכתוב ביוגרפיה הקשורה לשואת יהודי צ'כיה. וחשתי שאני יכולה לבצע את המשימה. כך נולדה הביוגרפיה "אדלשטיין נגד הזמן" על זקן היהודים בגטו טרוינישטאדט.

באשר לחיים שיבא ("שיבא"; רופא לכל אדם"; "זב"מ"; 1981): מה היה בד"ר חיים שיבא כרופא, שהיה מרתק? בשונה מרופאים רבים אחרים, ד"ר שיבא התייחס לאדם בשלמותו. הוא ראה במלאכתו שליחות והתייחס לגורמי המחלה ולא רק לסממנים. למשל, לאשה שסבלה מנזקי-עור שנצברו במשך שנים, כתוצאה ממלאכת הכביסה, הוא קנה מכונת כביסה.

בביוגרפיה על פנחס רוזן ("פליקס - פנחס רוזן וזמנו"; זמורה ביתן; 1990): כאן לא כל כך עניינה אותי הדמות עצמה, אלא שאלה חברתית-פוליטית: מה קרה לציונות הסובלנית, האירופית, החילונית? (אודה על האמת, עד היום לא מצאתי לכך תשובה).

מאבק צנוע נוסף שלי - בתחום החברתי-חינוכי - היה בתופעה שבספריות לא היו ביוגרפיות, (זו לא ספרות באופן מובהק, למרות שספרים אלה יכולים להיות מרתקים). פניתי בעניין הזה לספריות, לנוגעים בדבר, לאחראים, וכעבור שנה הוכנסו הביוגרפיות לספריות.

3. מבחינה גיאוגרפית מובן שיש לי קשר לפראג; מבחינת השפה, המולדת מצויה מבחינתי בתחום הלשון והתרבות העברית.

4. איך נאמר, עברית גסה או עברית רזה, אני לא בשיח הזה. העברית האנורקסית אינה מורה בהכרח על חוכמה או אפילו על התחכמות, אלא על דלות. אני לא רואה עצמי ככותבת בלשון גבוהה, אבל לבחור מראש בדלות החומר נראה לי כטעות יסודית.

5. ככותבת ביוגרפיות זכיתי פה ושם לקרנות שאפשרו קיום לחצי-שנה כדי להתפנות לכתיבה. לא חשתי שזה חייב אותי במשהו, או שניסו לחייב אותי במשהו, כמעט בכל המקרים. אסור בשום אופן שהדבר יהא מוכתב מראש ושיחייב את הכותב במשהו, שבחיים

צבי יעקבי

מי מריבה

בראש כל שורה תמתי
 בסופה אשמתי:
 איש גדול כמטרף גוהר על אשתו להכות
 אשה קטנה
 שר צבא חרש-אלם התמנה
 גזרת הסרט... אש..
 מנה מנה
 צפור רופפת בסבך מרפרפת וה-
 שוק-אאוט גורלי היום
 גורלי הליל
 אילל שירים

אפפוני מים
 מרים מאררים

שאלו לאבן הנופלת

אבן מקיר תזעק
 ולבי כסלע לא לא
 אבנים בשדה סקלתי
 אבן לבי לא עצרתי מנפול
 ברגע שהוא אינני יכול
 רקפתי נסיכה מכה הנפיקה
 מעות אהבה ותחנה
 אך בדמן וסחי מרפבות סיסרא נבאסו
 ואני רצוני מהו
 כי אבד רצון
 כי מהו רצון
 שאלו לאבן הנופלת מה רצונה
 לשם שבו אחלמה להזריח
 על אפוד לכבה הקטנטן
 אה הייתי קטן הייתי ללא רצון חפשי
 ואבן מקיר לא תזעק
 כאיל יהרוג
 לבי לבי

יום ו', ערב יום כיפור' ט' תשרי תשנ"ח

לדמות, או עיוות המציאות. אסור שיהא לחץ מסוג זה. זה מקפיא את הכתיבה, את יכולת ההתבטאות, את החשק לכתוב.

6. בהחלט כן. ערבי, או רוסי עולה חדש - אם הוא חי בישראל - אין ויכוח כלל שהוא זכאי באותה מידה לפרסים, גם אם הוא לא כותב בעברית. מי כמוך יודע, כי אין זה מקצוע שמתעשרים ממנו. כל מוסד שיתרום משהו ליוצר, מה טוב, זה בהחלט ראוי. מובן שכאשר מדובר בפרס זה או אחר, מתחילה הבחישה הממסדית הגדולה. יש כאן בפירוש בעיה של קריטריונים, והרי גם עסקני-ספרות לא ראויים קוטפים פרסים. יתר-על-כן, אותם סופרים הכותבים רבי-מכר ומתפרנסים מספרות ברווחה, או מרוויחים יפה מספריהם המופיעים תדיר, במהדורות חוזרות, להם, אין צורך להעניק מלגות ופרסים כספיים גבוהים. אבל אותם הרי אפשר לספור על שתי ידיים. ■



רות בונדי נולדה ב-1923 בצ'כוסלובקיה. קרוב לשלוש שנים היתה במחנה ריכוז. הגיעה לישראל ב-1948. עשרות שנים נתמנתה עם מערכת "דבר" ו"דבר השבוע". תרגמה ספרים רבים מן הלשון הצ'כית ומן הלשון הגרמנית. (בין תרגומיה: "החייל האמיץ שוייק" לירוסלאב האשק; "ספר הצחוק והשכחה" למילן קונדרה; "שירתתי את המלך אנגליה" לבוהומיל הארבאל; ועוד. פרסמה קובצי פייליטונים וכן מספר ביוגרפיות. באחרונה נתפרסמה האוטוביוגרפיה שלה, "שברים שלמים", (הוצאת גוונים 1997), אשר זיכתה אותה בפרס ספיר לספרות.

לצערנו, נבצר מהמערכת ליצור קשר עם חיים סבתו (תיאום כוונות), הוצאת ידיעות אחרונות ספרי חמד) ועם יובל שמעוני, (חדר", הוצאת עם עובד, ספריה לעם) גם הם זוכי פרס ספיר לספרות. ולקיים עמם ראיון.

רקויאם לאוסטריה ה"עליזה"

צבי רפאלי

תומס ברנהרד: מחיקה, מגרמנית:
אברהם כרמל, הוצאת שוקן 1999,
303 עמ'

"כתוב נא בדם ותיווכה שהדם הוא הרוח"
פרידריך ניטשה
"כה אמר זרטוסטרא"

ראנץ יוזף מוראו מאחוזת וולפסאג שבאוסטריה העילית, מסוכסך עם בני משפחתו. הוא מבקש להציל את נשמתו ונוטש את קן השרצים של טירתו ושל ארצו, אוסטריה. רק עוד פעם אחת הוא שב מרומא לביתו הישן, כדי להשתתף בהלוויית הוריו ואחיו שנהרגו בתאונת דרכים.

כאן, בעולם הרקוב של אתמול והיום, נרקמת עלילה משוחזרת, מורבידית, בה מתגלה העיירה בערייתה - קריקטורלית, בוטה, מושחתת ופאשיסטית. לפנינו אפוא ביבר, כמו תת אונשי, המאכלס חדלי אישים, קטני מוח ומצפון, ובראשם משפחתו השנואה של מוראו, שמותם לא מצער ואתו כלל ועיקר. ככל ספריו של ברנהרד, גם זה מבוסס על מונולוג ארוך, דמוי ליטניה קתולית כנסייתית, לכבודה של האם הקדושה, החוזרת פעמים אינספור. הניואנס החדגוני, התוקפני והסרקדטי מהווה מעין מיסה חילונית, בה הקיטרוג והזעם המופרזים קימעה, מהולים בשנאה אין קץ.

האמנם שנאה אין קץ? נדמה, כי גם ה"מחיקה" של הכל מכל טומנת בחובה מין שנאת אהבה בנוסח הגרמני, הידועה מאז הלדרלין והיינה ועד ברכט וגינתר גראס. האודיסאה השחורה משחור של וולפסאג מסופרת באוזני תלמידו גמבטי ברומא ובאוזני שומעים מזדמנים; זו סימולציה בה אין אנו יודעים על תגובה מסוימת מצד גמבטי או האחרים. המונולוג הוא גם מעין שיחת טלפון, בה נשמע רק צד אחד. גם טכניקה זו חוזרת בספריו ומחזותיו של ברנהרד ("כפור", "סיד", "חוטבי עצים", ומעניקה לדבריו ממד תיאטרלי, בו גם הדמות הנעלמת מעינינו הופכת מוחשית

והשדנית, אחיות מתחסדות, גיס, שהוא יצרן פקקים של בקבוקי יין (בגרמנית זה מצלצל מצחיק יותר) והגמון קתולי צבוע, נואם בחסד, המשמש מאהב לאמו של המספר. רוב הסובבים את העלילה הם נאצים לשעבר, נאצים בהווה וקתולים אדוקים (למשל, חברי אגודת הציידים). לעומתם, בעלי המלאכה חביבים בפשטותם, בנימוסיהם ובעממיותם והגננים הם אנשי טבע ישרי דרך, אמיתיים ומסבירי פנים. אותם, בניגוד לבני משפחתו "חובבי הציידים", המספר אוהב אהבת

מתוך סיפורו של הגיבור. המילים הנרדפות המשמשות בעירובייה, הקטגוריה והאפולוגטיקה כאחת, הרע המרובה והטוב המועט, אלה אינם נעדרי פכים לא קטנים של הומור שחור ושמהח לאיד.

תסביך הקיפוח מלווה את עולמו של המספר, ובמדת מה הוא משמש אלטר אגו לתומס ברנהרד עצמו.

וכאן אני נדרש לכמה פרטים ביוגרפיים: תומס ברנהרד נולד ב-1931 כבנה הבלתי חוקי של אשה, שנאלצה לברוח מהכפר הדתי בו התגוררה, להולנד, כדי ללדת אותו. את אביו לא הכיר מעולם. ילדות קשה, דלה, של ילד חולני, השוהה בכתי חולים עקב מחלת ריאות קשה, ואין תקווה רבה לחייו. ילד, שסבו היה הנפש האחת הקרובה אליו. ברנהרד נשאר בחיים אך היה חולה כרוני, והתקפי המחלה קטעו את לימודי המוסיקה שלו. בסופו של דבר הפך הנער החולני למחזאי מצליח ביותר, מחזאי השוגא את אוסטריה, אך אינו יכול בלעדיה, כי את מי עוד ישנא כל כך. בכתיבתו הוא ממסיר על אוסטריה אש וגופרית. בצוואתו, לפני מותו, אסר ברנהרד להציג את מחזותיו, לחדש את הוצאת ספריו באוסטריה במשך שבעים שנה!

כך שהמוציאים לאור הם לרוב גרמנים ואמריקאים. ברנהרד נפטר ב-1986, חודשים אחדים לפני שספרו "מחיקה" ראה אור.

מחיקה זו מוחקת הכול. כקאנדיד של וולטר הוא מתקיף ושם ללעג מכל אשר בא ליד. ועם זאת יש גם מעט אהובים, דודו גיאורג, סבו, והמשוררת מריה - כנראה המשוררת האוסטרית אינגבורג בכמן). קצר המצע מלפרט את העלילה, ומן הראוי לציין שהתרגום לעברית הוא משובח. אמנם נעדר ממנו הסארקזם הפולקלורי, אך זה אינו ניתן לתרגום.

לפנינו גלריה מזוויעה של דמויות. משפחה מטומטמת, הכוללת אח שהוא עבדה הנרצע של אשתו, אם סנובית, פאשיסטית

תומס ברנהרד

מזמור תהילים

מה שאני עושה, עשוי רע,
מה שאני שר, מושר רע,
לכן, יש לך זכות
על ידי
ועל קולי.
אני אעבד בְּהֵתָאֵם לְכַחֲתִי.
אני מבטיח לך את היבול.
אני אֲשִׁיר אֶת הַשִּׁיר שֶׁל הָעַמִּים
שֶׁנִּכְחַדוּ.
אני אֲשִׁיר אֶת עַמִּי.
אני אהב.
גם את הפושעים!
עם הפושעים ועם חסרי המִגֵּן
אני אֲסַד מוֹלֶדֶת חֲדָשָׁה -
למרות זאת, מה שאני עושה, עשוי רע,
מה שאני שר, מושר רע.
לכן יש לך זכות
על ידי
ועל קולי.

מתוך הקובץ "תהילים", 1960

מגרמנית: פסח מילין

דורי טרופין

זוחל

איך להתיר שאלה בתשובה גם
שכור יכול להיות ילד מתוק באהבתו
ליין גם
כוס בירה בבר תל אביבי היתה
קריסטל נוצץ בנברשת בגלגול
הקודם והבקבוק כמו
נחש פגן-עין זוחל
בעמידה

איך מתר להגות
באהבה כשנר דולק נופל על
רצפה ממשב רוח אביבית ושורף
עלי בית חובק רצפה תרוצת זכרונות עין
ילדותי כתמונות המסרבות לדהות או
להתעלם

אביך עכשיו אשה
של מישהו אחר ש
יכלתי לאהוב מגדלת ישבן לפעמים
מנג'סט ובכל זאת לא
מתאהב מתוך בחירה אלא מותר על
סימני הפסוק וחי בשלום עם
משמעות

POLITICALLY CORRECT

לרגלים מתוך מיני שחור מתוח כשערה
ישבן כמעט מוצק שדי פעמון נתזים מעל
דור שלישי בארצות הברית וקפדנות
שלא התכה בסיר, ובישבה
על שלחן המרצה ראיתי תחתונים

לבנים, אשה?
אני רוצה לשכב לתוך המיני שלה אף
אצבעותיה דקיקות מעבירות בגבי
דמעה שלא יורדת משחורות נוצצות
מישהו השוכב עם תלון כמו קורי

עכביש, וכשצהר בו דחוסות שניה פולט
"Politically Correct"
נעשה לי רע
"קוני, את לא מבינה שאין דבר כזה?"



תומס ברנהרד

מחזותיו של ברנהרד, הם ראו בו פסיכופת ומגלומן סידרתי. נכון, ברנהרד הגזים, הזעים פניו נגד אוסטריה כולה. אך האם לא הגזימו גוגול, וזשצ'נקו, האשק ודומיהם? בכל ההגזמות טמונות גם אמיתות רבות. ובכל זאת, תומס ברנהרד חש ביטחון רק באוסטריה, רק כאן, כאמור, מסוגל היה לאהוב ולשנוא.

את יצירתו הסגולית של תומס ברנהרד הולידו מחלתו האנושה וסבלו הרב, והם הפכו לאבן בוחן של השראתו. את ייסוריו השליך כפל כפליים על הסובב אותו, אך נכסף לאהבה ולחסד ולמעטים אף העניק מהם בשפע. בין מוקיריו, ומי שסייעו לו בסלילת דרכו האמנותית, היה המבקר הגרמני מרסל רייך-רניצקי, שראה בו אחד היוצרים החשובים של הספרות הגרמנית והאירופית בכללותה. למעשה, את כל פרסי ההצטיינות קיבל מן הממסד הספרותי הגרמני. (עם זאת, מעולם לא התניף לקברניטי גרמניה, ותקף אותם כאת בני ארצו.) שם לפחות סלחו לו, לעתים הסכימו איתו ביותר, ואף שיבחו והעריצו את עבודתו.

ה"מחיקה" מסתיימת בנקמתו של המספר מוראו, המוריש את וולפסאג כולה, ללא תנאי, לרב הראשי של וינה ולכל קהילתו. הסופר הפיקטיבי מוראו נולד בשנת 1934 בוולפסאג ומת בשנת 1983 ברומא. הסופר תומס ברנהרד, כנזכר, מת שלוש שנים אחריו. קודם לכן עוד הספיק לקרוא את דברי מונטיין האהוב עליו: "אני חש עצמי לכוד תמיד בטלפיו של המוות. אפנה באשר אפנה, הוא נמצא בכל מקום."

"מחיקה", על כן, היא רקוויאם לוולפסאג, שהיא אוסטריה ה"עליזה", שעל גדות הדנובה המוזהמת, אך היא גם רקוויאם לתומס ברנהרד, זעים פנים, אורח העולם הנאור, בעל דמות היגון. ■

נפש.
יש לציין כי כוויזנטל "צייד הנאצים", "צד" ברנהרד נאצים על פני עשרות עמודים של ספריו. ראה - מחזותיו "לפני הפרישה" (הגיגת יום אוכרה להימלר), "הקומיקאי" (שחקן זקן ניאוו-פאשיסטי המציג על רקע תמונתו של היטלר), או התיאור של ה"היטלריוגנד" בספרים "ילד", וב"הלדנפלאץ" (כיכר הגיבורים), שם עדיין נשמעות באוזני הגיבורה צעקותיו של היטלר ותרועות ההמון האוסטרי. ועוד. בעצם, אפשר לומר שיצירותיו של תומס ברנהרד רומזות על ספרו האחרון "מחיקה". הספר כולל שני פרקים בלבד: "מחיקה" ו"התפוררות". הפרק השני הוא אחד השיאים הנארטיביים והסרקאסטיים שביצירותיו. תיאור ההלוויה, השקר המוסכם שבדיוקנאות האבלים כביכול, העמדת הפנים המזויפת של האחיות, המחכות בכליון עיניים לחלקן בירושה, שיקבלו מאחיהן השנוא; הצער הוא הרחק מהם והלאה. גם המספר אינו טוב מהאחרים באדישותו התהומית, אך לפחות הוא אינו מעמיד פנים. תזמורת כלי נשיפה, שנגניה לבושים במכנסי עור קצרים, השנואים כל כך על המספר, מנגנת שירי לכת ואבל, כפי שנוגנו בימי הרייך השלישי. ברנהרד תוקף ללא הרף; בעוד הגיבור עומד מהצד בעת קבורת אחיו והוריו, ממשכים לעלות בו ארהורי כפירה: "בכל בוקר כשאנו מתעוררים, צריכים אנו להתבייש עד עומק נשמתנו באוסטריה של ימינו... אנו אוהבים את הארץ הזאת, אבל שונאים את המדינה הזאת"; "כל שיבה לאוסטריה גורמת לזיהום, חשבתי לפני הקבר הפתוח, נושאי עיטורי הדם, האס-אס אוברשטורם, שנתמכו על קביהם ומקלותיהם לא כיבדו אותי במבט..."

אבל, במציאות, נכבדי אוסטריה, מכל המפלגות, לא נותר אדישים לתומס ברנהרד. הם הפריעו בשעת העלאת

בסלון הלבן

בסלון הלבן,
של אליק ומרים,
אנחנו מתגרדים.

ריבאיזון, ריבאיזון, ריבאיזון, ריב.
ריבאיזון, ריב,
ריבאיזון ריב.
הילדים של גטו קובנה נפגשים.

החלונות צלובי קרשים,
רק הכחלים האפורים של ברגר
והפומפיה
והחורים.

ריבאיזון, ריב.
ריבאיזון, ריב.

הצפרנים ורכות הכריות -
כבר תולעים על הרצפה הלבנה,
אנחנו מתגרדים בצל תפארת פומפיה.
הללויה.

חורי ברזל משננים.
במסרקות ברזל אנחנו מתגרדים
ואין זועק "אחד",
ואין לוחשת "שמע",
רק מתגרדים לנו ומספרים
איכה

בדכאו ובשטוטהוף ובגטו בדרכים
ובכתי היתומים ולחסדי זרים...
שברים שברים ואין תרועה.
שותים קפה, אוכלים עוגה,
מלים

ומהקיר עינים - בארות שחורות
ללא מגן ריסים,
פקוחות עלינו, מפקחות,
בדרך אל האין,
עין דמעות.

חצי מאה. יובל אבל, אבל אני -
"אהבתי את אבי ואת אמי".
האזן אל הפתח רצועה להאזין
מה עוד
מנפנים.

קופים קטנים מיתמים,
פולים פנים ומתחככים...
משתחררים לאט, לאט, כמו
רצפת מוזאיקה עתיקה,
אלא שהמסגרת חסרה לנו.
והתשובה

ריבאיזון, אנחנו מתגרדים...

זוכרים ושוכחים ונוכרים
הכובעים עם האזנים הסרוגות,
המעילים, הצעיפים והכפפות
(אותן - היו קושרים בשרוף,
לכל יאבדו
ומשחילים לתוף השרוולים...),
האינגבערלאך, הטייגאלאלאך,
הפליגאלאך, הלעבערלאך,
המנגלים ביום העצמאות,
הנכדים

הכל היינו כבר,
הכל היה,
גם אמהות וגם אבות ללא דגמה,
עכשיו אנחנו מתגרדים.
מים רבים לא יכבו אותה
ונהרות

נשימה

פרסום ראשון

כמו אבן
יחפה, אתה
מרחיב את הנשימה

כדי שאוכל
גם אני
להתרחש
מבלי להסדק

לתומר

הגאיה הכחלה של החול
והמים, אשר
משחקים בי
כמו
כדור גומי
אני צפה -
יהפכו אותי
יחממו

עד היכן מגיעה
בועת האשר
בממד הרחב,
בעמק;

לאן היא צפה
עם
מסיסות הכאב הזה,
שהיא נושאת

כמו היתה רוצה להיות בתוף
הגוף,
לחולל אותו,
להתעכל

מבלי געת

גי אורפז היא סטודנטית לפסיכולוגיה
באוניברסיטה העברית

ולשאוף אותו בתורה
להתעייף,
ושוב לגרד את העור
לשפשף את הכירה
ובפעם האחרונה לישר את התמונה
ההיא

להתעייף,
ושוב להרדם

לרשום את החלום שלא נרקם
להטריד את המטה
בנוכחות הגוף
להדליק את הסדין החשמלי
להריח את הזבל
לאסוף את תתיכות הקיר הפרוץ

להתעייף,
ושוב להרדם

להסתכל לתוף האברים
להורים את הדם
לכל הרוחות

ושוב להתעייף

להתעורר
אל היחידנות המתעתעת
בעצמאותה,
אל הבחירה בחפש האנוס הזה;
לספר את נקדות
העבש על הקיר
לקצב המית השקט
להשרות את הנפש
בנוזל הכביסה המלבין

להתעייף,
ושוב להרדם

להקשיב לדלת נרעדת
מנשימות אדם
להחליף זמן-עבר
בגוף נוכח
להדליק שוב את השמש
ולכבות את הסדין החשמלי

להתעייף,
ושוב להרדם

למולל את קורי העכביש
בין האצבעות
לפרום את הקשרים
בשקיות הזבל
להתבונן באויר המתיבש
העולה מהגרון

גוף מול נפש

שלומית זערור-מאסה

בידול בין גוף לנפש בנובלה "נוכח הים" של דוד פוגל

את הנובלה "נוכח הים" כתב פוגל ב-1932, כשמאחוריו הרומן "חיי נישואים", הנובלה "בבית המרפא", קובץ שירים "לפני השער האפל" וסיפורים קצרים אחרים.

רבים הם המהללים את הנובלה ומשבחים את האיכויות שלה ומעטים הם אלו שכתבו עליה עד כה. בכתיבת מאמר זה עמדו לנגד עיני ספרו של יאיר מזור "לא על השיר לבדו" שאמנם מנתח את הנובלה ועומד על המוטיבים המרכזיים בה אבל עוסק ברובד הטכני בעיקר ורשימתו הקצרה אך המרתקת של מנחם פרי באחרית דבר לספר "תחנות כבות".

לא אתיימר לעמוד כאן על כל היופי והמורכבות של הנובלה "נוכח הים". בכוונתי להראות כיצד התבנית של בידול הגוף מול הנפש כפי שחשה אותה הגיבורה, באה לידי ביטוי ברמות השונות של הטקסט; כיצד התלישות מתעצמת בעיצוב המקום ומגוון הדמויות השונות והמשונות, כיצד הארוס שולט ביצירה ומשמש גורם טרגי מכריע באותו בידול, בחוסר קבלת הגוף או עודף קבלת הגוף, וכיצד כל אלו מובילים למשבר הארוטי בסוף הנובלה.

העיקרון של בידול בין הגוף והנפש הוא לדעתי מרכזי ומכריע בכמה יצירות של תחילת המאה. הפער הנוצר עקב עודף עיצוב גוף מבחינה ספרותית וחוסר עיצוב גיבוש הנפש הוא לדעתי המכריע בגורמים המביאים למשברים ארוטיים. כך אני קוראת יצירות של ביאליק, ברדיצ'בסקי, שטיינברג, ברקוביץ' וגנסין; עם זאת, ביצירות מחברים אלו צריך לדלות את הפער ואין מנוסה ישירות בטקסט כפי שהוא מנוסח בנובלה שלפנינו.

א.

לראשונה אנו פוגשים את הדמויות בכפר דייגים קטן, ומתוודעים ונרמזים על זיווגים שונים ועל יחסים שביניהן.

ציצ'י - איטלקי החי בכפר ומתפרנס עבודות שונות - מתאהב בגינא. הוא מוקסם מגופה ונמשך אליה משיכה חיינית כמעט. מובלעת כאן מעין עקיצה אירונית למה שמכונה רומנטיקה, או שרידים של רומנטיקה בעולם מודרני. יותר מכל האחרים, ציצ'י מסמל את הרומנטיקה שאבד עליה כלה. גם גינא וגם ציצ'י נסחפים (כל אחד מסיבותיו שלו) אחרי כוחות פנימיים ולא מרוסנים, שיגרשו אותם מחייהם הקודמים.

הדמויות האחרות משמשות רקע לגינא, לבארט ולציצ'י ולמאורעות הפוקדים אותם. כל המערכות הזוגיות, כמו גם מגוון הדמויות, מדגישים את תלישות הכפר ומהווים גורם מזרז לתהליך שתעבור גינא. מאדאם ברמון - בעלת הפנסיון בו מתרחים בארט וגינא - היא אשה חרוצה החיה בגפה אחרי שנפטרה מבעלה הבטלן.

בתה שוהה בעיר מרפא ובעלה המסור אמנם של הבת, מר לארואט, עובד בניצה. כך שהבת אינה דמות פעילה בסיפור ואין כאן תיאור של חיי זוגיות. אמו של לארואט חיה בגפה ושולטת בבנה כאילו היה ילד קטן. בניגוד אליהם עומדים מאדאם סטיפיאנו הכנועה והבלה ובעלה, "גברתן עריץ", ונהנתן.

והאחרים: זוט, יפהפיה כפרית בת שש-עשרה, גבר יפני וידידתו המבוגרת ממנו, המתורגמן, גבר ערבי הכרוך אחריו, ומארסל, היפהפיה החולנית (בינה לבין בארט תפתח מערכת יחסים אסורה לכאורה).

מהתיאורים השונים המובאים בטקסט קשה להתעלם מן החריקות הרבות, מצרימות, מחוסר הרמוניה. אם בנוגע לזוג סטיפיאנו המתוארים כניגודים בולטים, אם בתיאור היפני הגבוה ובת לווייתו הזקנה, או לזוג הגברים - הערבי והמתורגמן.

בהמשך תופיע דמות חשובה - המצטרפת בגפה ולא בתוך המולת הדמויות המציפות אותנו באקספוזיציה - זו של אירוויין קראפט, אליו אתייחס בהמשך.

אנו מתחילים את היכרותנו עם בארט וגינא. יאיר מזור קובע נחרצות שגינא ובארט נשואים. אכן, גינא מאשרת את העובדה בפני ציצ'י, עם זאת, אני טוענת שיחסיהם לא מוגדרים.

בארט אינו פונה אל גינא כאל אשתו, הם מתוארים כזוג אך אינם מציגים עצמם כנשואים. חוסר הגדרת מוסד הנישואים כאן, הוא נקודה חשובה, בשרתו את מוטיב התלישות, העמימות וההגדרות המעורפלות, שהן מאבני היסוד בתמטיקה ובפואטיקה של הנובלה. בעצם, מיהם בארט וגינא? פרט לכך שהם מווינה ולבארט משרה משרדית, לא ידוע לנו דבר על עברם. לא ידוע אם הם נשואים, לא ידוע כמעט דבר על משפחותיהם פרט לכך שמאוחר יותר, גינא נזכרת קצרות באביה ובפגישה הראשונה עם בארט. אנו יודעים ששוררים ביניהם יחסי קרבה ואולי גם אהבה, אך לאורך הנובלה כולה הם לא מקיימים ביניהם שיחה מעמיקה אחת על חוויות או רגשות. הם עסוקים בפינוק הגוף, באכילה, בשתיה ובטיול. כך גם לא מתוארת סצינה מינית ביניהם, לעומת סצינות מיניות אחרות המתוארות בטקסט, כאשר כל אחד מהם בוגד ברעהו.

נקודה מעניינת היא עובדת היותם יהודים. גם זו נמסרת קצרות, ובעקיפין: "טעמה של שיקצה" (עמ' 10) הם אומרים על זוט, והערתם על חליפתו של ציצ'י הנראית "שבתית" (עמ' 17). מלבד זאת, אין שום רמז בהתנהגותם לכך שהם יהודים או פרטים בנובלה המחזקים את זיקתם למוצאם.

הם מגיעים ממקום מעורפל ונפרדים במקום מעורפל: תחנת הרכבת. לא ידוע לאן גינא תיסע ומה יעשה בארט.

אין תיאורים רבים הנוגעים למראהו של בארט, לעומת זאת ברור לנו כי יופיה של גינא הוא נדיר. בארט לא מתואר חזותית אך ציצ'י כן. אפשר לציין כאן חוסר איוון מסוים, שהרי בארט וגינא הם כביכול הזוג הדומיננטי בסיפור ואילו חזותם של גינא וציצ'י היא המודגשת.

אימפרסיוניסטיים של התקופה, למשל ציורו של אדוארד מונק "האשה היושבת נוכח הים", וציורים של מונה, גוגן ואחרים. נראה כי תהליכים פנימיים, או רגשות שלא מקבלים ביטוי מילולי, מקבלים ביטוי בתיאורים מטונימיים. למשל, כאשר בארט וגינא נכנסים לחדר האפולו החם והלח של מאדאם ברמון, או השחיה הלילית בים. או, למשל, תיאור הגוף לאחר המשכב של גינא עם צ'צ'י, בעוד היא יושבת עם בארט אצל סטיאנו:

"ממעל תלוי היה הירח על בלימה. וזו הרוח האטומה, ספוגה אדי השיכרון, שחיתלה גג זה, לא נתלכדה עם הטוהר שלמעלה ועם הירח המחייך עדינות" (עמ' 48).

תיאור זה הרווי מטאפורות והאנשה של גורמי טבע בא כתחליף או כאמצעי להמחשת מה שגינא מנסה לטשטש. הרוח אינה מחוברת אל טוהר הירח. מה מסמלת הרוח האטומה? מדוע מה שכרוך בגג מעל ראשם של האורחים אינו יכול להתלכד עם הטוהר? מדוע הירח מחייך? נראה, שתיאור זה, יותר משהוא בא למטרות אסתטיות, הוא בא להמחיש את הבידול שגינא נושה ביחס לגופה. גינא שהתפעלה מגופה, שאהבה אותו והרגישה בזכותו נעלה על האנשים סביבה, היא עכשיו חלק מן "הרוח האטומה", ואין לה עוד מגע עם הירח. ואולי הירח צוחק לה, לאישה ששיחקה בגברים ככל העולה על רוחה. האם נשמע כאן קולו הציני של המחבר המובלע? זוהי דוגמה אחת מרבות, בהן התיאור המטונימי אינו רק ממחיש פער בין גוף לבפש, אלא ממחיש את דרכו המיוחדת של פוגל לעצב את המרחב הפנימי של דמויותיו, דרך שמראש מונעת מהן להידבר עם עצמן או לחוות את רגשותיהן עד תום.

על ערפול הרגשות והמודעות נוסף שימוש רוח בפעלים המובאים על דרך הפאסיביות. כוונתי לפעולות שנעשות בלי העושה. פעלים ופעולות אלו, מטבע הדיבור הלשוני שלהם, מנתקים את הפעולה מן הפועל וכך צפות להן פעולות שונות בסיפור, קולות שונים, רגשות סמויים, בלי שיהיה מי שייקח עליהם אחריות. דוגמה לכך היא נביחת כלב מאחת החצרות: "ובהגיע אל קצהו, אל הוילה האחרונה החבויה בגן שנוזקו מתוכו נביחות עבות וקצת צרודות של כלב סמוי..." (עמ' 17).

המספר אינו אומר 'וכלב היה נובח מחצר סמוכה'. המשפט שלו מדגיש את עצמאות האירועים כלא קשורים. הנביחות אינן רק נורקות, הן נורקות מגן חבוי מכלב סמוי. גם תחושות גופניות באות והולכות ללא סיבות מוגדרות. גינא נלחצת ממשפטים פילוסופיים ללא הסבר, והבריחה ממקום "המעשה המביש" היא מעין ניסיון למחוק השתתפות פעילה.



דוד פוגל

בהתרחשות חדשה, מה שדורש ממנו ריכוז ויכולת התמצאות מהירה. דוגמה קיצונית לכך היא סיום הסצינה המינית בין מארסל לבארט, (עמ' 27): בארט מנצל את היעדרה של גינא ובוגד בה. התיאור המיני מגיע לשיא בו נועצת מארסל שיניה בכארט ופתאום, ללא הכנה מוקדמת, הקורא נמצא מטייל עם גינא ברחובות ניצה. התיאור המיני מסתיים בנעיצת שיניים חייתית, פעולה שמדגישה את היסוד הפיזי בבגידתו של בארט בגינא ואת ההתעלמות מרגשות או השלכות רגשיות, ואשר מעצים את הבידול בין גוף לבפש. המעברים ממקום למקום בלי הכנה, בלי סיום רעיון, משרתים כאמור את העלילה; הרגשות הבלתי מעובדים, התלישות וחוסר המיקוד של הדמויות, באים לידי ביטוי גם בחיתוכים אלה שבמבנה: מעברים חדים מסטואציה לסיטואציה, ממקום למקום, כמאפיינים גופים העוברים מחוויה לחוויה בלי להיות קשורים לתוכן המהותי של אותה חוויה. אפשר להשליך מהקושי של הקורא לעקוב בקריאה ראשונה אחר הטקסט, אל הקושי של הדמויות להתחבר למקום או לחוויה רגשית.

ד. ככלל, אני מסכימה עם פרופ' מזור, המארגן ומנתח את הנובלה על פי מוטיבים. יש בכך גם להעיד על העובדה שפוגל העדיף את המבע העקיף, וכי הוא אומר יותר בהרואיה מאשר בהגדה. מבע זה מצביע לדעתי על אי מודעותן של הדמויות לעצמן, על יכולת ניסוח קלושה וחוסר יכולת להידברות, כמו גם על סגנון פואטי מסוים. פוגל המשורר ניחן ברגישות יתרה למילה כמסמן לא חד משמעי. (תכונה דומה אני מוצא בכתיבתו של שטיינברג).

אי לכך פוגל מרבה להשתמש באימאז'ים ובמטונימיות. עדות ראשונה לכך היא עצם הבחירה בשם "נוכח הים". פרופ' מזור מאתר, ובצדק, זיקה בין פוגל לציורים

משפטי הפתיחה אם כן הם מעין מיקרוקוסמוס מקדים, אשר מצד אחד מנותק מהמתרחש בעולם ולכן הוא ממוקם בכפר דייגים נידח, ומצד שני, מיקרוקוסמוס זה מכיל מגוון לא מבוטל של יצרים, אורחות חיים ודמויות אנושיות. עצם הבחירה בכפר נידח שהוא גם כפר נופש, מאפשר לפוגל חירות בבחירת הדמויות, המפגשים והמצבים שהוא מתאר. ובעצם, אפשר לראות מיקרוקוסמוס זה על המתרחש בו, לא כמנותק, אלא כראי למתרחש בעולם. את חוויית ההיקרעות של גינא ואת אקט הרצח שמבצע צ'צ'י (רצח רומנטי, על רקע של אהבה וכבוד) כמסמלים תקופה, ואת אובדן כוחה של המילה כמגשרת וכמסמנת - כחוויה של דור.

ב. פרופ' יאיר מזור מתאר בספרו (עמ' 24-26) את העלילה של הנובלה כרוחבית, "פאראטקטית". כלומר, מבנה שלא חשוב בו סדר מסירת הדברים, העיקרון המארגן הוא לא סיבתי או עקבי ואפשר אפילו לשנות את סדר האירועים בלי לפגוע במרקם העלילה. נדרש אירוע קיצוני שאינו מן היסודות המאכלסים את הרצף שיטלטל אותו ויכוון לסוף העלילה. (במקרה זה - התוודעותה של גינא לעצמה אחרי המעשה הביש עם צ'צ'י) אני נוטה שלא להסכים עם קביעתו של פרופ' מזור באשר לניידותם של חלקי הנובלה. פרופ' מזור עצמו מבחין כי המוטיבים מאורגנים ברצף של הידרדרות; לדעתו, כל פרט חשוב לבניית הרצף של בידול בין גוף ונפש (וזאת בלי להביא בחשבון רצפים אחרים הקיימים בטקסט).

הנובלה "נוכח הים" כתובה כנשימה ארוכה ועצורה כאחד. מצד אחד הים, הרוגע המרפא, תחושת ארוטי המצוי בטבע כמעט בכל התיאורים. מתיאור חדרה האפולו של מאדאם ברמון, דרך תיאורי הגופים הנהדרים בשמש, ועד פעולות חיוור מילוליות כגון של צ'צ'י ושל קראפט. מלכתחילה המטרה היא מנוחתו ופינוקו של הגוף ועם זאת שורר חוסר נחת באשר לחבורה המוזרה והמטרידה המתאספת לה בכפר הדייגים. מבנה העלילה נסמך על ניגודים אלו. המתח בין בריאות לחולי, בין דיבור לשתיקה, בין עשייה לחוסר עשייה, בין חיים ומוות, אלה הניגודים שבונים את העלילה ומתעצמים לאורכה, כמו גם הזרות לגוף והבידול, הנוח כל כך, של גינא, שאינו יכול עוד להיות חלק ממנה והמוביל למשבר הטראגי שבסיום.

ג. נראה כי פוגל נוקט בטכניקה של חיתוכים בורם העלילה, בהתאמה למצבים גופניים ונפשיים המעסיקים אותו. פיסקאות מסתיימות במעין עמעום אורות ולפתע הקורא מוצא את עצמו במקום אחר,

פשיעה, טירוף ויוצרים חדשניים

שלמה גיורא שוהם

מאנגלית: ורדה אזולאי



אמר זה עוסק בקשר בין התגובה החברתית לחדשנות יצירתית לבין הדבקת סטיגמה על החורגים מן הנורמות החברתיות. טיעונו מתבסס על כך, שמידת החדשנות הכרוכה ביצירה אינה עומדת ביחס ישר לקבלתה מצד החברה ומוסדותיה: חדשנות מועטה או מצומצמת בהיקפה תתקבל בברכה, בשעה שחדשנות של ממש תידחה לעיתים קרובות על הסף ויוצריה יתויגו כסוטים או כמטורפים.

מיתו-אמפיריות

אנו מציעים אפוא לבחון את הקשר בין יצירתיות לסטיגמה, את הגורמים המשפיעים על קבלתם או דחייתם של החדשנים היצירתיים, ואת זיקתם של כל אלה לפשע ולא-שפיות. נראה שעלינו לפתוח את דיונונו בבניית המקורות המיתולוגיים והתרבותיים של מעשה היצירה. לשיטתנו, מתחיל תהליך היצירה בכך שהאמן מחדיר תבניות מיתולוגיות של כמיהה או התנסות אל תוך המדיום האמנותי.

מיתוגנים מהווים את אבני הבנייה של המיתוס; המיתוגן הוא פרי רוחו של היחיד, בעוד שהמיתוס נוצר בידי חברות או קבוצות. גם המיתוגן וגם המיתוס נדרשים לתהליך היצירה. המיתוגנים מהווים תבניות של השלכות כמיהה והתנסות של יחידים, בעוד שמיתוסים מהווים השלכות לשאפיות הקבוצה ולהתנסויות קולקטיביות והם מצטרפים אל מצבור המיתוסים, קרי המיתולוגיה.

הקשר בין סובייקט לאובייקט הוא מין הסוגיות הפסיכו-פילוסופיות הרלוונטיות ביותר מאז ומעולם. שלמה מיימון, תלמידו וחסידו של קאנט, מצא מטאפורה הולמת להצגת הנושא: 'חשוב יותר למצוא דרך מן העולם החיצון אל עולם הרוח, מאשר למצוא את הדרך המובילה אל הודו המזרחית, ולא משנה מה אומרים המדינאים.' אך

התייחסותנו מעשית יותר: עניינו בהבנת האופן שבו התגלות רוחנית נוסח 'אאורקה' של ארכימדס מובנית במושא היצירה. הנחתנו היא שקישור יצירתי זה מתבצע באמצעות 'תבנית-מיתוגן', שעל פירושה נעמוד להלן.

מיתוסים הם גם השלכות להתפתחות המינים, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בהתפתחות הפרט. מעניין להבחין בעובדה שרמז לתפיסה זו של המיתוס כהשלכתה של היסטוריה פרטית אנו מוצאים ב'אפוקליפסה של ברוך' הטוענת ש"כל אנוש הוא האדם (הראשון) של נשמתו".¹ משפט מצוטט זה טומן בחובו פירוש נוסף, כאילו כל אדם חווה את החטא הקדמון. כבר בשנת 1925, במאמרו *Formation on the Genital Level of Libido Development Character*, הביע קארל אברהם רעיון בסיסי, הרלוונטי לדיונונו:

בשני שלבי ההתפתחות... יש באפשרותנו לגלות טיפוסים ארכאיים של התהוות-האישיות. בחיי הפרט הם מייצגים סיכום של המצבים הפרימיטיביים שבהם היה נתון הגזע האנושי בשלבים שונים של התפתחותו. לכן נמצא, שכלל יש אמת בטענה הביולוגית שהפרט חוזר בצורה מקוצרת על ההיסטוריה של אבותיו. בהתאם לכך בתנאים נורמליים יעבור הפרט תוך זמן קצר יחסית את איתם שלבים מוקדמים של התהוות האישיות.²

לכן מיתוס החטא הקדמון מהווה השלכה המתייחסת לשלב בהתפתחות הפרט, ועם זאת גם להתנסות התפתחותית כלל אנושית. אך חשוב להדגיש שמיתוס הופך לאבטיפוס להשלכות של התנסויות הכלל רק בעקבות התפשטותו והתבססותו. ככל שהתנסות התפתחותית רווחת יותר, גדלים סיכויה להפוך להשלכה מיתית. ואפשר לומר זאת גם הפוך: ככל שהמיתוס רווח יותר, רב הסיכוי להיותו השלכה של התפתחות רווחת או אוניברסלית כללית. למשל, האוניברסליות של מיתוס החטא הקדמון

מצביעה על שלבי התפתחות מקבילים שחווה הגזע האנושי; הפרדת האני מן השלמות האיחודית של השלב האוראלי המוקדם, שלב שכל אחד מאיתנו אכן מתנסה בו.

לכן סבורים אנו שמיתוסים מקנים משמעות להתנהגות האדם, ומשמים מניעים ראשוניים הן להתנהגות הפרט והן להתנהגות הכלל. מאחר שמיתוסים מהווים השלכות של דגמי התנהגות האדם על כל מישריה, קיימת אפשרות שהם מהווים גם עדות לניסיון העבר וגם תבניות של כמיהות ושל מטרות עתידיות. מיתוסים נותנים ביטוי גם להתנהגות הגלויה, וגם לדינמיקות חבויות; הן מבטאות הן את העולם הגשמי והן את זה הטרנסצנדנטי. גם ממדי המיתוס יכולים להשתנות: החל ממיקרו-מיתוסים, כמו שמות אנשים ומקומות המייצגים התנסויות או משאלות בעלות משמעות; ועד מטא-מיתוסים, כמו המיתוסים של סיופוס וטנטלוס המייצגים את שני הטיפוסים הקוטביים בהתנהגות האדם, הן במישור הפרטי והן במישור הקבוצתי. עם שינויי הזמן והמקום חלים שינויים גם במיתוסים. לכל חברה ולכל תרבות המיתולוגיה המקומית המאפיינת אותה. מיתוסים אף נעים בזמן: ממיתוסים מקודשים שמקורם בתקופה שלפני ההיסטוריה הכתובה, ועד מיתוסים מודרניים כמו רבי-הבלשים שרלוק הולמס והרקול פוארו, או רב-המרגלים סמיילי של ג'ון לה-קארה, ואף סופרמן - דמויות המגשימות את חלומות האומניפוטנטיות של תושבי 'מטרופוליס' העלובים והאומללים.

מיתוסים יכולים להתייחס ליחידים: הקרבת יצחק והקרבת איפיגניה הן שתי דוגמאות המייצגות את הקרבת הצעירים למערכת הנורמטיבית של החברה ואת לכידתם בקוריה; ומיתוסים יכולים להתייחס גם לקבוצות, כמו הרפתקאות האלים האולימפיים ומעשי הגבורה השבטיים של ה'אזור' הגרמני. למעשה, ניתן להתייחס אל התנועה הנאצית כאל מיתוס קולקטיבי שבו ה'שרצים' הקולקטיביים, אם נשתמש בדימוי

ערגה משותפת זו לתקשר באמצעות יצירת אמנות הופכת את פעולה היצירה לנצחית. יכולת העברה זו של יצירה מהווה גם את קנה-המידה העיקרי לערכה המתמשך. חלק מיצירות האמנות שהערכנו בעבר נראות לנו היום מיושנות ונדושות, אך מוצרט, צ'יכוב וואן-גוך רעננים היום כבעבר, בחדשנותם וברלוונטיות שלהם. נצחיותה הקומוניקטיבית של יצירת אמנות גורמת לה להפוך לדיאלוג בנצח המתקיים לעד. המחבר נוכח לאחרונה בתערוכה רטרופקטיבית של יצירות אנטוולו דה-מסינה שהתקיימה בעיר

'שפת האם'. על כן תבניות מהוות ישויות עצמאיות בעלות כושר השתנות מתמיד הודות למנגנון הוויסות-העצמי השומר על שלמותן.

חשוב לשים לב לעובדה שמרגע היווצרות התבנית אנו מתרגלים אליה באמצעות תהליכים של 'היוון-חוזר'. ככל שהתבנית מוקדמת ו'ותיקה' יותר, נוטים אנו לטפח אותה יותר באמצעות דיסוננס קוגניטיבי, ולהפוך אותה לחלק מן הנורמה ומן המיתולוגיה באמצעות תהליכים מיתוגניים. עמידותן של התבניות המיתוגניות כפופה לברירה הטבעית וליכולת ההסתגלות הפונקציונלית. בתחום זה, כמו בהרבה דינאמיקות בריאה ואנטרופיה אחרות, שולטת האבולוציה הדארוויניסטית ביד רמה.

יצירתיות

תבנית המיתוגן מוטבעת באמצעי האמנותי, בין אם זה ציור, פסל או סונטה. המבנה המיתוגני של האמן נוצק, נשזר ומוחדר אל המדיום האמנותי כחלקיק של תודעת האמן. אנו מביטים בציור של ואן-גוך או קוראים בספר של דוסטויבסקי והעוצמה הטמונה ביצירותיהם מכה בנו בעוז מאה שנה לאחר מותם. תודעתו של האמן מוכלת ביצירת האמנות ומועברת אלינו באמצעות פעולת היצירה. יצירה מהווה דיאלקטיקה בין תודעת היוצר לבין החומר שבו הוא משתמש, בתיווכן של תבניות המיתוגן. על יצירת האמנות להתבצע בכפוף לתוכנית-אב של תבניות המיתוגן ולהיות אותנטית במסירתה הדיאלוגית והמיוטית, שאם לא כן, לא ניתן יהיה להעביר את התבניות המוטבעות בה אל הקהל, גם אם תהיה לו נכונות 'להיפתח' אליה.

יצירה מהווה ביטוי לאישיות מיוחדת במינה. על מנת שתהיה אותנטית, על היצירה לכלול את האני הפנימי של האמן, שפירושו הטבעת המיתוגנים ביצירת האמנות. המדובר בדינאמיקות המאפיינות את האמן בדיוק כמו טבעיות אצבעותיו. על כן יצירה המהווה חיקוי ליצירתיותו של האחר אינה יכולה להיות אותנטית. גם יצירתו של תלמיד עלולה להיות חסרת אותנטיות, אלא אם כן האמן-מורה משמש כמיילדת מיוטית לתלמידו. זה עולה בקנה אחד עם תפיסתו של בובר בנוגע למוכנות להיפתח כלפי אובייקט, כבסיס ליחסי הידברות בין האדם לבין סביבתו. לכן היצירתיות נתפשת על-ידנו כגשר ממשי בין האדם לאובייקט. בהחדרת חזונו (המובנה בעזרת המיתוגנים) באמצעי האמנותי, ובהפיכת האובייקט ליצירה שלו, שזור האדם-הבורא את נפשו באמצעי האמנותי, ודרכו - בקהל.

כמיהתו של היוצר להעביר את המסר האמנותי שלו לנפש תאומה, תהא באשר תהא, יוצרת קשר בין האמן לקהל, קשר המתקיים מחוץ לזמן ומחוץ למקום כלשהם.

המאקאברי של גבלס, הופכים לדרך יורק אש.³

אנו עוקבים אחר צעדי הענק שהותיר קלוד לוי-שטראוס שטען שמיתוסים מהווים תבניות המקשרות בין קטבים מרוחקים, כמו נא לעומת מבושל.⁴ ברם אנו זוקפים לזכותה של המיתולוגיה פונקציות מקיפות וחשובות יותר, בהיות המיתוס תבנית שפעולתה תוארה על-ידי פיאז'ה כלהלן:

מערכת של טרנספורמציות המאופיינת בחוקי המערכת (תוך הבחנה בניגודים בינה לבין מאפייני מרכיביה האינדיבידואליים). המערכת נשמרת ומועשרת על ידי פעולתן של טרנספורמציות אלו, אך הן אינן מובילות למרכיבים ברורים המצויים מחוץ (למערכת המובנית). בקיצור, מבנה המאופייני בהוליוס, בטרנספורמציות ובוויסות-עצמי.⁵

על כן המיתוס הוא א-היסטורי במונח זה שכמו תבנית הוליסטית המווסתת-עצמה הוא פועל תוך התעלמות מנכונותו ההיסטורית. כך חולל סיפור משה ויציאת בני ישראל ממצרים, אשר שום מקור מלבד התנ"ך אינו מזכירו, את היהדות המונותאיסטית הקבילה גם בלא אימות קיומו הממשי של משה. כמו כן סבורים אנו שהמיתוסים מקשרים בין סובייקט לאובייקט, בין היחיד לבין החברה, בין ההכרה לבין החומר, בין התגלות ליצירה ובין היסטוריה לטרנסצנדנטיות. היבור רציף זה מהווה מחזור של היוון-חוזר, שכן האדם משליך את המיתוסים על המטאפיזיקה, המובנית אל תוך הדת, המזיגה את אמונת הפרט. בטרמינולוגיה שלנו המיתוס היצירתי - 'התבנית המיתולוגית' - היא לא רק מנגנון המווסת-עצמו, אלא גם דינמיקה הטוענת-עצמה. האדם משליך מחדש את המיתוסים המעצבים אותו - כדגם מופתי, כהשראה ליצירה, כאידיאולוגיות וכדת. זו הסיבה שמיתוסים הם המניעים הראשוניים שלנו, המרוממים אותנו באמצעות שרוכי הנעל נוסח הברון מיכנהאוזן, והנעתם נובעת מעצמם ומתגלמת בתנועת עד מתמדת.

ענייננו במיתולוגיה קשור לעיסוקנו בפן התיאורטי והמעשי של התיוג. כשמדוברת לאדם סטיגמה של הומוסקסואל, של פושע או של מטורף, היא מאפילה על כל שאר תכונותיו. העובדה שההומוסקסואל מנגן היטב בפסנתר, שלפושע חוש הומור מפותח, או שהמטורף ניחן בלב רחום, נעלמת לאור השפעתה המקיפה של קביעה סטריאוטיפית בדבר סטיה, מאסר או טירוף. תיוגו של הסוטה, האדם ה'שונה' החסר כל השתייכות, הוא רק אחד מהיבטיה הכל-יכולים של התבנית.

פיאז'ה טוען שילדים מתחילים לחשוב בתבניות. יש בכך כדי להסביר את העובדה שרוב התבניות הבסיסיות מוטבעות בנו כבר בשלב ההתפתחות האוראלי, לצד רכישת



וינסנט ואן גוך, דיוקן עצמי

הולדתו של היוצר. יצירותיו, ובעיקר ישו חרוט בעץ, רוממו את המחבר לגבהים עילאיים של אופוריה, כאילו היה זה הוא שיצר את מוצגי התערוכה. כך זכה דה-מסינה במידה מסוימת של אלמותיות הודות להחדרת מסר אמנותי ביצירתו האותנטית, מסר שאינו כבול לתקופתו והממשיך להניע את רגשותיהם של הצופים ביצירותיו.

היוצר יכול גם לחוש בקרבה דיאלוגית כלפי הכלים שבהם הוא עושה שימוש - הפסל כלפי המפסלת שלו; הצייר כלפי מכחולו; והמחבר כלפי העט הנובע עמו כתב את כל ספריו. בעזרת כלים אישיים אלה יכול האמן לחוש שהוא נגע במהות יצירתו. אין זה שונה בהרבה מתיאורו של בובר את הדיאלוג שניהל עם עץ באמצעות מקל הליכה. הוא חש שהדיאלוג נגרם כתוצאה מתחושת קניין שקיננה בו, והתממש באמצעות מוצר אישי, שאינו תוצר של ייצור המוני. על מנת שיוצר יחוש ביחסי קרבה עם כלי או יצירה עליו לחוש שהטביע בו את

ייחודיותו ושחזונו נוצק במהותו הפנימית. העוגן המיתו-אמפירי לדינמיקה זו של חיפוש הקשר עם האובייקט באמצעות היצירתיות מהווה את 'העבודה בגשמיות', המבוססת על המיתוס הקבלי של 'שבירת הכלים'. על פי מיתוס זה התפזרו הניצוצות האלוהיים בעולם הגשמי בעקבות אסון קוסמי, והשתבצו בכל אובייקט ובכל צורת חיים.

עוגן מיתו-אמפירי מוקדם יותר לחיפוש הקשר עם האובייקט באמצעות היצירתיות, הוא מיתוס השליח הגנוסטי. הוא התכוון להשיט את ספינות האור ולחולל את סיבובי הספירות הקוסמיות, על מנת לשחרר את חלקיקי האור השמימי שנלכדו בטבע. גם ה-Manichean Jesus Potabilis ה'תלוי על כל עץ', וגם רעיון גנוסטי זה כרוכים בכל ופזורים בכל הבריאה. הם מהווים את ההשלכה הטרונסצנדנטית של שאיפת 'האדם-היוצר' להגיע אל מהותו השמימית של האובייקט ולשלבו בגרעין הווקטור שלו באמצעות דיאלקטיקות של יצירה.

"עבודה בגשמיות" ביטויים נוספים. הנרי תורו בנה את הצריף שלו ליד אגם וואלדן משום שנמשך לנהל דיאלוג עם היער, האוויר, המים והכוכבים. גיבוריו של קאמי מוצאים את הסיבה הסיזיפית לקיומם ביכולתם ליצור, להציל ולרפא לצד ותוך כדי התרחשותה של המגפה האקזיסטנציאלית. אצל חומסקי מהווה המעורבות הדיאלקטית עם השפה את הבסיס ליצירתיות. לכן הוא מנסה לבנות גשר בינו לבין המלה כאובייקט. שלונסקי הרחיק לכת אף יותר כשטען שלעולם אין הוא משתמש במלה לפני שהתנה עמה אהבים.

מחי מהותה של התקשורת הנוצרת באמצעות היצירה, אם אכן נובעת היצירתיות מן הצורך הבסיסי לתקשר? אנו סבורים שהיוצר משרד לקהל את האינטנסיביות ואת כנות הכמיהה וההתנסות, באמצעות תבניות המיתוגנים המוטבעות ביצירתו או בהופעתו. הקהל המביט ביצירה או הצופה בהופעה יחוש בהתעוררות, בכמיהה ובהתנסות דומים. ברם תבניות המיתוגנים של האמן ושל כל פרט בקהל יהיו בהכרח שונים, בכפוף לתצורה הביו-פסיכו-תרבותית של כל אחד מהם. עם זאת, צירוף ערגותיהם יוצר בהם תחושת תקשורת הנובעת מהתעלותם המשותפת. כך קורה כשגיימס גאלאווי מנגן בחלילו בפני קהל ישראלי. הוא שואב את השראתו מחזיונות של שדות מרעה מוריקים ועיניים איריות שוחקות, אך המוסיקה שלו תעורר כמיהות שונות לחלוטין באנשים המקשיבים לו, בכפוף להתכוונות גרעיני הווקטורים שלהם. אחד יכול להתגעגע אל הרי אילת האדומים, שני אל יום קיץ חם בכינרת ושלישי אל עיניה השחורות ועורה הבהק של נערה תימניה. ערגה והתנסות האמן המובנות כמיתוגנים אל תוך היצירה,

מועברות מיוטית אל הקהל באמצעות הופעתו והופכות למשותפים לאמן ולקהל. כך נוצרת תקשורת באמצעות האמנות, על אף המרחק הרב בין הכמיהות השונות של הפרטים המרכיבים את הקהל. אך על מנת שהקהל יצליח 'להתחבר' אל היצירה ועל מנת שהיא תצית את דמיונו, על האמן להיות אותנטי וכן מאוד. שאם לא כן, יצירתו מועדת לכישלון במובן זה שהיא לא תצליח 'לעבור' אל הקהל, ותותר אותו אדיש וקר.

האותנטיות הטמונה ביצירת אמנות מחלצת אותה מפגעי הזמן ומן הביקורת הכרוכה בתקופה או במקום נתון, מחישוביהם הכלכליים של בעלי גלריות ומן הדעות הקדומות של קליקות אמנותיות. הדיאלוג המיוטי בין האמן לקהל, המתקיים באמצעות היצירה, נוצר כאמור על-ידי תבניות המיתוגן האותנטיות הנמצאות מחוץ לזרועו הארוכה של הזמן. דיאלוג זה מתרחש כתוצאה מהפעלת תבניות מיתוגן מקבילות של כמיהה והתנסות שהן חלק מהתצורה הביו-פסיכו-תרבותית של הצופים. לפיכך, חרף העובדה שהבסיס הביולוגי וההקשר החברתי של האמן והצופים שונים לחלוטין, השראת האמן מועברת מיוטית אל הצופים ומעוררת בהם תחושת התעלות שאינה תלויה בזמן או במקום מסוים. לכן האמנות מהווה מעין דיאלוג, מטרה בפני עצמה, וניתן (אם כי אין צורך) לקשור אותה לייצוג ולהופעה מימטיים. שכן פילוסופים של דיאלוג, בעיקר קירקגור ובובר, טוענים שהאני והאתה, הישות והאובייקט, מהווים ישויות תחיליות, תמציות אונטולוגיות ראשוניות של יחסי דיאלוג בין האני לאתה, בין הישות לאובייקט.

דיאלוג באמצעות האמנות מהווה לא רק גשר בין אנשים, צורות חיים ואובייקטים, אלא גם מקור למשמעות האקזיסטנציאליסטית. מפגש אני-אתה המתקיים בזכות יצירת אמנות מלווה בתחושת התגלות ומשמעות. בלא דיאלוג זה הסביבה מאיימת ועמומה כמו ביחסי אני-לו.

התגלות ויצירתיות

ראשיתה של יצירה אלמותית היא בניצוץ של תובנה, בהשראה ובהשתלטות של רעיון. ניצוץ התגלות כזה בא לידי ביטוי בקריאתו של ארכימדס - 'אורקה' - וב'תחושה האוקיאנית' שמתאר פרויד.

רגע ההתגלות הוא אותו רגע שבו נוכח היוצר שיש ביכולתו להחדיר ליצירת האמנות מיתוגנים של כמיהה והתנסות. התגלות יצירתית נובטת בדינאמיקות הפועלות בגרעין האישיות. גרעין האישיות נתון באינטראקציה דיאלקטית עם עצמו במטרה לעצב את המיתוגנים ולשלבם ביצירה אשר תוצג בפני העולם. כאן אנו עדים לחלק בלתי נפרד מתהליך היצירה - הצורך בקהל. אפילו ניטשה המתבודד,

שניזון משיאי ההתגלות הדלילים, התוודה ב'זראטוסטרא' בצורך לרדת אל האדם ולחלוק עמו את חוכמתו.

אמן המאופיין בחוסר אותנטיות מתכוונן בכל מאודו לעבר ברכי הקהל שלו. הקהל הוא הפוסק האחרון. יצירתו מתמצית בהיענותו המוחלטת ליצרכי השוק ועל כן הוא כבול לחלוטין לתחומי הזמן הדיאכרוני. לעומת זאת, יצירת האמן שניתן באותנטיות מהווה התגלמות לזרם החלומות, הכמיהות וההתנסויות הכלול בהתגלות המיתוגנית הבלתי נשלטת שלו. קרוב לוודאי שהקהל לא יבין את יצירתו, והיא תידחה. לרוב, בכואו במגע עם התנגדות הקהל, תודבק לאמן סטיגמה, תופעה שפגעה במחדשים מאו ומעולם. אולם האותנטיות המאפיינת את יצירתו מאפשרת לה להשתחרר מכבלי הזמן ולהמריא לעבר הווה נצחי.

עם זאת מהווה האמנות, כפי שצינו קודם, אמצעי ראשוני לתקשורת. זאת למרות העובדה שאותה מנגינה שהגה המלחין והלחינה, תזכה בהכרח לפירושים שונים מצד מאזינים שונים. פרשנות המאזין תשתנה בכפוף למצבי רוחו ולתצורה הפסיכולוגית שלו. אין כל אפשרות לחלוק עם היוצר את אותן תבניות מיתוגן שהוא החדיר ביצירתו. המאזין אינו יכול אלא לקלוט את היצירה בכפוף לדעותיו הקדומות ולהשלכות תבניות אישיותו. הפרדוקס טמון בעובדה שאין כל דרך להעביר לזולת את מרכיב ההתגלות של האני, המעניק לאמן את תחושת המיידיות האותנטית כלפי יצירתו, שעה שהצלחתה המסחרית וקידומה של יצירת אמנות מחייבות בכל זאת התאמה לטעם ציבורי כלשהו. ככל שיצירת אמנות אותנטית יותר ומבטאת ביתר כנות את האני הפנימי ואת יסוד ההתגלות שחוה האמן, יקשה על הקהל לרדת לפשר כוונותיו. התוצאה המצערת היא שיכולת העברת מסריה של יצירה - הביטוי הראשוני לייחודיות רוח האדם ולאני הפנימי שלו - הולכת ופוחתת ככל שהיצירה אמיתית וכנה יותר מבחינת האמן.

חרף זאת, ניתן להעביר את מסריה של יצירת אמנות בצורה מיוטית, ולהפוך בכך את פעולת הצפייה הסבילה להשתתפות פעילה, לכניסה בסוד היצירה. חזונו של האמן, שבא לידי ביטוי ביצירתו, עשוי לעורר את הצופה לחוות התגלות שתתחולל בכפוף למאפייניו האישיים והחברתיים. מרכיב החזון או ההתגלות של יצירה מעניק לה נצחיות, ועל כן רעננות מתמדת. החזון עצמו הוא נצחי, ועל כן הוא מהווה מדד או אמצעי סינכרוני ועל-זמני להערכת היצירה. החזון משוחרר מכבלי הזמן חסרי האותנטיות ומחישוביהן הכלכליים של קליקות, אופנות חולפות ואופנות בכלל.

התגלות ויצירתיות מהוות, אפוא, שני מרכיבים המשלימים זה את זה בפעולת היצירה. מאחר שכל יכולת יצירתית הנה



פאבלו פיקאסו, תצלום

שהכזיב' הגיעו לשיאי יצירתיות חדשים בעקבות מלחמת האזרחים הספרדית, בעוד תנועת המחאה בברית-המועצות לשעבר חוללה זרמים חדשים ואדירים בספרות ובאמנות שהדהדו באותנטיות הבעתית שנעדרה שם קרוב לחמישים שנה.

מרד שמקורו בהתגלות דוחה מעליו את הגשמיות ותר אחר הסוריאליסטי, אחר עולם חלומות נוסח טאנגי או מאגריט. כמיהתו של האמן הטנטלי לאיחוד ושאיפתו לרדת לפשרם של דברים הופכות לחלק מיחסיו עם האולטימטיבי. עבור המורד הטנטלי אין כמעט חשיבות לאנשים אחרים. החשיבות המכרעת טמונה באני הפנימי ובביטויו באמצעות התנסויות של התגלות לנוכח האל כצופה, ולעתים כצופה היחיד. סיפורו של קפקא מוכר וידוע, ואילו קאמי מזכיר את סיפור הפסנתר הדומם: "ביומן הסיבירי" מזכיר ארנסט דווינגר סגן גרמני שמשך שנים היה אסור במחנה שהקור והרעב בו היו בלתי נסבלים. הוא בנה לעצמו פסנתר אילם בעל קלידי עץ. בעליבות הבזויה ביותר, מוקף אספסוף מחוספס, הוא חיבר מוסיקה מוזרה שאיש לא יכול לשמוע מלבדו.⁷ עבור המורד הטנטלי "פעולת היצירה האמנותית מהווה דרישה לאיחוד ודחיית העולם."⁸

היצירה האותנטית בעלת כושר ההישרדות נתפשת על-ידנו כתוצר של פעולת השלמה בין התגלות ליצירתיות, המבוססת על תפיסה מעמיקה יותר של השניות הבסיסית בין מודעות לאנרגיה-חומר. שניות זאת, הבאה לידי ביטוי בדיכוטומיות בסיסיות כמו סובייקט-אובייקט, תופעה - נפש-גוף, היתה טבועה בחשיבתם הפילוסופית של מרבית ההוגים לאורך הדורות, החל מן הפרה-סוקראטים ועד קירקגור.

בין קונפליקט, כאב, סבל ויצירתיות מתקיים יחס שאינו ישר: היוצר יכול להשליך חלק מן

התשוקות, את החיפושים ואת הכמיהות שלנו על היצירה, המחלצת אותנו מן המגפה בעוד אנו נתונים להשפעתה. השלכות אלה אופפות את תהליך היצירה בהילה של שלמות שבזכותה אנו נהנים מסונטה לכינור, שלולא כן היתה נשמעת לנו כחריקה צורמת במיוחד. זו הסיבה להערכה שאנו חשים כלפי היצירתיות והאהבה - כלפי האמנות, המסוגלות לספוג את השלכות כמיהות גרעין האישיות שלנו, ולהניף אותנו מתוך העבדות הסיופית שבה אנו נתונים.

נראה שיצירתיות אותנטית משחררת את האנרגיה האצורה ביוצר עד לרגע התפרצותה והכללתה ביצירת האמנות. היוצר משליך על יצירתו את תחושת ייחודו האונטולוגי ואת הלכי רוחו האקזיסטנציאליים, ועל כן נושאת יצירתו את חותמה המובהק של אישיותו. בכל משיכת מחול של ואן-גוך, למשל, ניתן להבחין במקוריותו המתפרצת ובמעורבותו הנושאת כמעט עם יצירתו.

מאבקו של המורד היצירתי במציאות מתאפיין בסגנון ניטשאני; התרסתו כנגד האל היא הקיצונית ביותר, שכן הוא מתחרה בו באמצעות פעולת בריאה משלו. יוצר חדשן יהיה בהכרח מורד במידה זו או אחרת. מאחר שהוא רואה את הדברים באור שונה ואף מתאר אותם כך, הוא מצוי אוטומטית בעמדת התרסה לנוכח הקליקות האמנותיות והספרותיות של הזרם המרכזי, שעניינן שמירה על המצב הקיים. רבות מהתפרצויות היצירה המשמעותיות ביותר ניזונו ממרד וממחאה. משתפי הסלון הספרותי של גרטרוד שטיין - 'הדור האבוד' - אותם גולים מרצון אמריקאים ואירים, חוללו פרץ ספרותי ואמנותי מן המרהיבים שידעה התקופה שבין שתי מלחמות העולם. ארתור קסטלר, איגנציו סילוניה וקבוצת 'האל

ייחודית, ניהן כל אחד באופן, באמצעי ובמרכיבי היצירתיות האופטימליים המייחדים אותו. אין זה מספיק שאדם נענה לקריאה לאותנטיות ומתחיל לתור אחר ביטוי יצירתי מרדני, אלא עליו למצוא את האופן ואת האמצעי ליצירתיות האופטימלית התואמת את התצורה הביו-פסיכו-חברתית המייחדת אותו. הוא עשוי להגיע לזה אינטואיטיבית או בניסוי ותעיה, אך בהחלט יתכן שניסיונותיו לא ישאו פרי למרות החיפוש המפרך. גם לאחר שמצא את הביטוי האמנותי ההולם את אישיותו עשויים להטרידו ספקות וחוסר ודאות, והאמצעי היצירתי האופטימלי שגילה יכול להשתנות עם הזמן או המקום. יתכן גם שהוא לא ישכיל להכיר בעובדה שגילה ביטוי יצירתי אופטימלי, והציפור הכחולה של מטרלינק עלולה לחמוק מחיקו. מרבית בני-האדם אינם מודעים לכך שגילו את אופני הביטוי היצירתי ההולם אותם או את האמצעים העולים בקנה אחד עם כשרונם ויכולתם האמנותיים. אחרים אינם מרוצים ממה שגילו וממשיכים לעד בחיפושיהם אחר חידושים. נזכיר שוב שחיפוש הביטוי היצירתי ה'נכון' מהווה חלק מן הדינאמיקה הסיופית האינוסופית של מעורבותו היצירתית של אגו עם האובייקטים והאנשים הסובבים אותו. עצם החיפוש יכול להיות אחת מצורות הביטוי לקיומו האותנטי של האדם.

בהקדמה לספרו "המיתוס של סיופוס" מזמין אותנו קאמי "לחיות וליצור בתוככי השממה."⁶ זו הסיבה לפעלתנותם של גיבורי ספרו "הדבר", "ד"ר רייה וגראן, השקועים בתהומות המגפה. רייה מנסה לרפא את החולים, גראן מתחיל לכתוב ספר ושותל שיח ורדים בלב הביצה. כיוון שאין הם יודעים מהי מטרתו האולטימטיבית של התרגיל, נאחזים רייה וגראן בקרש ההצלה של היצירתיות, המהווה אמצעי הגנה יחיד לנוכח ההתמוטטות חסרת האותנטיות אל היקו המערפל של האחר הכוללני. גראן מתחיל מחדש את ספרו מתוך תקווה להשלימו "כשכל זה (המגפה) יסתיים". הוא משקיע את עצמו בכתיבה ובשכתוב חוזר ונשנה של משפטי הפתיחה, למרות תחושתו הפנימית שסיכוייו לשרוד אפסיים. יש מן הטרנסצנדנטיות ברצון ליצור בתוך המגפה, שכן רצון זה מחולל שדה כוח פנימי המושלך על סביבתו של היוצר ומעניק למעורבותו עם הסביבה מידה כלשהי של משמעות. ואכן, בלא היצירתיות, ניתן יהיה לדמות את מרוץ העכברים של האדם בחברה האכזרית ומונעת ההישגיות, לסמורים הנושכים זה את זנבו של זה, או לתולעים המטפסות זו על גבי זו בתוך ערמת צואה. התייחסות זאת עשויה להעמיד באור חדש את הצהרתו של ניטשה בדבר האמנות שניתנה לאדם כדי שהאמת - קרי אותה מציאות משתקת של מגפה נוסח קאמי - לא תהרוג אותו. אנו משליכים את

הקונפליקטים הפנימיים שלו על יצירתו, ולהעניק לה בכך ממד של עומק אישי; אולם קונפליקט רב מדי עלול לדכא אותו. באורח דומה, מאמץ מה להתגבר על כאב, על הפרעה או על מכשול מזין את הלהט היצירתי, אך כאב בלתי נסבל ואינסוף מכשולים יביאו בהכרח לכיבויו. ואמנם, הפירושים של קאמי ושלנו למיתוס של סיוזיפוס תופסים את יצירתיות האדם כנתונה במסלול מכשולים מחזורי. לא קשה לתאר מה רב יהיה סיפוקו של סיוזיפוס מעבודתו שעה שמעורבותו עם אובייקט-האבן שלו תהיה יצירתית, בעודו מתאמץ לדחוף אותה במעלה ההר. עם הידרדרות האבן במורד ההר אנו שבים ודוחפים אותה במעלה, בניסיון לרתום מחזוריות זו לשירות האנרגיות היצירתיות שלנו. אלה האלטרנטיבות הקוטביות על גבי הרצף הסיזיפי ביחסינו עם האובייקט: ביכולתנו להפוך את נטל המשא למשהו יצירתי, או להיכנע לכובד משקלו בחוסר אותנטיות ובתדהמה לנוכח השגרה המאבנת. קונפליקטים פנימיים ומכשולים חיצוניים יכולים לשמש כחומר הדלק ליצירתיות האותנטית, אך גם כקצף הכיבוי הבא להחניק את להט היצירה.

העוגן המיתו-אמפירי של מעורבותו המחזורית של האדם עם האובייקט, של נפשו המסוכסכת וסבלו, הם קללת האל שהוטלה על האדם בעקבות החטא הקדמון. אנו קושרים את ה'נפילה' ואת הגירוש מגן-העדרן להשלכת האדם מן הפנתאזים של השלב האוראלי המוקדם. לכן השיבה היצירתית אל האובייקט מתבצעת דרך ייסורים של קוצים, דרדרים וזיעת אפיים, כפי שקבע אלוהי בראשית. ואמנם, רבים מענקי היוצרים ראו באמנותם דרך לעידון לסבלותיהם. ניטשה התייחס אל יצירתיותו כאל "אותו כוח המתנדב לשאת את ייסורי הקיום, משום שהוא חש ביכולתו היצירתית המתמדת להפוך ייסורים לאמצעי המסוגל לשאתו אל מעבר לכאב... באותה יכולת יצירתית שבה אף החומרים הקשים והקשוחים ביותר אינם קשים וקשוחים דיים, שכן למרות עליונותם החומרית יכול אותו כוח לסתת מהם את דמויות-האל שלו."⁹ השפלתו של עזרא פאונד בידי בריוני העיר פיזה עוררה אותו לנסוק לגבהים חסרי תקדים בכתיבת הפואמות המאוחרות שלו. שלהבת אהבתם הלא ממומשת של פטרכוק, היינה וקירקגור הזינה את אמנותם. ברם כיוון שהיחס בין יצירתיות לסבל אינו ישר, כמובן, היוצר עלול להתאבן לנוכח סבלו. ומצד שני, גם ההצלחה והתחושה החמימה של שביעות הרצון, המלוות את היצירתיות תכופות, עלולות להחניק אותה.

מערכת היחסים המתוחה בין האדם לבין האובייקט והאיוון העדין הקיים בין גרעיני הווקטורים האיחודיים והמפרידים, המספקים

את ה'דלק' ליצירתיות, גורמים לכך שיצירה אותנטית כמוה כהליכה על חבל דק. זאת הרשאה נוסח קאמי וניטשה ליצור מתוך סכנה, שהשלכתה המיתו-אמפירית באה לידי ביטוי בריקודו הנואש של דמוקלס תחת חרבו. מילת המפתח כאן היא ייאוש. סארטר מתאר את טינטורטו כיוצר הפועל ללא הרף ומתוך טירוף; ייאושו ניכר בקושי שלו להחליט "האם רצה למצוא את עצמו או לברוח מעצמו באמצעות יצירתו."¹⁰ רמבו חיזר אחר הסכנה כדי להעניק לשירתו את יסוד הייאוש בבהירות שאין ממנה דרך חזרה.

דימויו האגוצנטרי של האמן נובע ממעורבותו האינטנסיבית בתהליך היצירה. הפרדוקס הוא שכלל שהאמן מעורב יותר בסביבתו מבחינה יצירתית כן גובר הרושם שהוא מנותק ממנה ושקוע בעצמו. אך בבחינה מעמיקה יותר מתברר שהמעורבות היצירתית האינטנסיבית היא זו הגורמת לו לשקוע ביצירתו ומוציאה את כל השאר אל מחוץ לטווח תשומת לבו הממוקדת. התמקרות מוחלטת זו ביצירה גורמת לאקסטזה, ליציאת האמן משגרת הממד והזמן ולנסיקתו הזמנית אל ספרת קיום שונה. סטפן צווייג תיאר, למשל, את שקיעתו המוחלטת של אוגוסט רודן בעיצוב פסל בחמר, עד כי נשכחו ממנו לחלוטין האורחים שהמתינו לו מחוץ לסדנתו.¹¹ ארטו הצהיר שתחושה של קיום מוחלט ליוותה אותו אך ורק בהיותו נתון ברגעי יצירתיות מקוטעים וחולפים; ופרוסט הסתגר בחדר עבודה דמוי רחם ומבודד בכטנה דמוית שעם לשם שיחזור נופי ילדותו האהובים, בפרישות מוחלטת מן העולם החיצון. חיפוש מפלט יצירתי זה בתוך עולם התום ומוגן של פרטיות גשמית מלווה היבטים לא נעימים, כמו פיזור דעתו של סזאן, אשר שכח להשתתף בהלוויית אמו, ורילקה - ששכח את חתונת בתו. אך תהא השפעת היצירתיות של האמן על יחסיו החברתיים אשר תהא, אין ספק שהאינטנסיביות האותנטית שלה מעניקה לו תחושה של סיפוק ושל הגשמה עצמית. תחושה זו מגמדת את קשיי היומיום, מציבה את התהפוכות האקזיסטנציאליות בפרספקטיבה הנכונה ומעניקה לאמן ביטחון אונטולוגי גם כשהוא מדשדש בבזבז הטובעני של כאן ועכשיו.

תהליך היצירה נתפס בעינינו כמערכת יחסים עם אובייקט, שעיקרה פניית האמן לעבר אובייקט או צורת חיים על מנת להטביע בו את חזונו או לעצבו על-פיו. לפיכך כלולה ביצירתיות שאיפה לתקשר עם ישות או מציאות חיצונית, ולרוב זו הדרך היחידה למימושה. כפי שהזכרנו, חרף העובדה שחוויות ההתגלות והחזון הם המעניקים לפעולת היצירה את ממד העומק, הרי החזון עצמו, גם אם הוטבע ביצירה, לא יובן לרוב. ארטו השתדל להביע את

התנסויותיו הסוריאליסטיות, אך הוא נכשל שכן הוא בחר לתקוף את מודעותו שלו ושי קהל צופיו בריטואלים מערפלי חושים. אהו הוא עשה ניסיון לשרר את מסריו האמנותיים ישירות אל האני הפנימי של קהל צופיו,¹² אך זה הוכח כבלתי אפשרי שכן תקשורת נוצרת. אם בכלל, באמצעות אינטראקציה סמלית בין מודעות אחת לחברתה. האינטואיציה יכולה להיות הניצוץ שבעזרתו מתלקח היצירתיות, אך על מנת שהיצירה תהיה קומוניקטיבית עליה להיות מובנית, מסוגגנת ומוצגת מתוך כוונה. למעשה, הצורך לתקשר באמצעות האמנות והיכולת לעשות זאת הם הסיבה לקיומה של היצירתיות. יוצרים רבים, ביניהם אמנים בעלי שיעור קומה כטולסטוי, ערערו אמנם על קביעה זו,¹³ אולם אנו סבורים שמהות היצירתיות טמונה בהשלמה שבין האדם לעולם, ועל כן שואף האדם להיפתח ולתקשר. סיוזיפוס בלא סלעו מהווה רק מחצית הצוות בדרימה היצירתית. המתח הדיאלקטי בין היוצר לבין האובייקט הוא הגורם לאקסטזה, להתלהבות ולעיימות האופוריים המלווים את תהליך היצירה. סיוזיפוס מנותק, שאי אפשר לתקשר עמו, מקיים קשר תודעתי עם עצמו בלבד.

אנו סבורים כי, אדם שאינו מסוגל לתקשר יפנה, קרוב לוודאי, לעבר האלימות.¹⁴ מאחר שיצירתיות מהווה אמצעי תקשורת ראשוני, ניתן בהחלט להשתמש בה כנגד אלימות. בניגוד לתפיסתו של בובר את ההיפתחות לעבר אובייקט כבסיס ליחסי דיאלוג בין האדם לעולם, אנו מתייחסים ליצירתיות כאל גשר ממשי המשלים בין האדם לבין האובייקט. האדם שזור את נפשו באובייקט על-ידי החדרת המיתוגנים שלו באמצעי האמנותי והפיכתו ליצירה שהיא שלו. לכן היצירתיות האותנטית מספקת לנו דרך לעקוף את הסתירה הפסיכו-פיזית בין האני לבין הסביבה. המרקסיסטים טוענים לניכור בין האדם לאובייקט, משום שאמצעי הייצור אינו נמצא בבעלותו של האדם. לשיטתנו, אין כל קשר בין יצירתיות אותנטית לבין בעלות. סיוזיפוס יכול להגיע למעורבות יצירתית עם סלעו, אף שאין הוא שייך לו. האספן יכול להיות בעליו של הפריטים באוסף שלו, אך הוא תלוי על פי רוב ביכולת קהל להעריך את האוסף. לכן הוא נתון במערכת יחסים מאבנת של אני-הלו נוסח בובר עם האוסף שלו. ומנגד, אסיר שאף החולצה שלגופו אינה שלו, הנאלץ להעביר את יומו בשגרה מחניקה, יכול בכל זאת למצוא פורקן יצירתי. למעשה סיוזיפוס היה אסיר, אך ברגעי האותנטיות שלו, עת השתחרר מעולו של האחר הכוללני, הוא הצליח להגיע להפוגה יצירתית מן הסלע שלו ולחדור אל הנצח.

היוצר מעוניין ליצור קשר באמצעות יצירתו עם נפשות תאומות, המסוגלות לקלוט את הנעימה שבלבו ולהעריכה כפי שהובנתה ביצירה. לעתים קרובות מאמין האמן שרק

את הביטוי האישי המהווה חלק ממנו, בעוד שמכירת היצירה המוגמרת הוא עניין מסחרי גרידא, השייך לתחום קידום המכירות, בניית תדמית ויחסי ציבור, שאינם שונים בהרבה ממכירת חומרי ניקוי או דגני בוקר. כתיבת ספר מתוך תקווה שמישהו יתקל בו ביום מן הימים ויחוש קירבה לרעיונות הסופר מהווה תקשורת הטבועה בתהליך היצירה האוטנטי. אולם מניעים לכתיבה כמו רצון לזכות ברווחים כספיים או להשיג הכרה מצד האחר-הכוללני אינם חלק אינטגרלי של היצירה האוטנטית, ולמעשה הם זרים לה. תהילה וכסף היו לעתים קרובות גורמים



ינסנט ואן גוך, בית קפה לילי

שהחניקו את היצירתיות, כשהאמן חש שביכולתו לנוח על זרי הדפנה ולהתנמנם מתוך שביעות רצון. לכן יתכן מאוד שהבורגנים, שזכו לקיתונות של בוז מצד האמנים האוטנטיים, יקבלו את זכות המילה האחרונה. מצער במיוחד גורל תקליטו האחרון של ז'אק ברל, שהחשיבו לעדותו המרדנית ביותר; היו אלה אותם סוחרים בורגנים דורסניים שנהגו לשים ללעג ולקלס בשיריו אשר מסחרו אותו ללא היסוס והשתמשו בשיטות שיווק אגרסיביות להפצתו.

יצירתיות מאופיינת בתחרותיות קשה הגורמת לעתים לחיפוש לא אותנטי אחר מוצרים ברי שיווק. המרכיב האיחודי של היצירתיות נוטה להקחות תחרותיות זו, בפנותו לעבר עוגנים אותנטיים יותר בתהליך היצירה. אולם די בארס וברשעות המאפיינים את הקליקות השאפתניות כדי לדחוף יוצרים לא זהירים מפסגת פירמידת ההישגים לעבר תהום הנשיה. הביטוי ההולם לכך טמון באמרה הנפוצה בקרב חברי הקליקות האמנותיות הששים אלי קרב, הגורסת שמרגע שמתחיל הטיפוס בסולם ההצלחה וההכרה ימצאו אלה שיתחילו לתכנן את הנפילה. עובדה זו, לצד מה שמוכר בהוליווד כ'קללת האוסקר' ובחוגים המדעיים כ'לולאת החנק של פרס הנובל', מהווים את מרכיב ההכרה הציבורית המביס את עצמו. סופרי רבי-מכר וזוכי פרסי

לסוטים מדרכה ולבלתי מזדהים.¹⁵ רדיפתו של גלילאו, ייסוריו של באך ובדידותו של אינשטיין בראשית חייו - הם רק כמה מן הדוגמאות הידועות יותר.

במערכת יחסים קיצונית בין יוצר לקהל הברירות הן נוסח סקילה וכריבדיס, אחת משתי רעות תולות. האמן הלא קומוניקטיבי, המבודד באורח קיצוני, שקוע בהווה הסוליפסטי של היותו יוצר וקהל כאחד. איש המרתף של דוסטויבסקי הוא דוגמה טובה לכך. בקצה השני נמצא המשורר המהולל וליצן החצר, שקשה להבדיל ביניהם בהתייחס לתלותם המוחלטת באחרים, ולצורך שלהם לקלוע לטעם הקהל ולגתמותיו. אלה קטבים קיצוניים על גבי רצף, ומרבית האמנים ניצבים בנקודות שונות בין שני הקטבים. ככל שהאמן מעוגן יותר בגרעין הפנימי, הייחודי, המכיל את החזון, תהיה יצירתו ממוסחרת פחות; למרות שהיוצר הייחודי מנסה להבטיח את כנות אמנותו, אין הוא יכול להעריך את מידת פתיחותו של הקהל. הוא יכול להתליט שתהליך היצירה חשוב לו יותר מן האפשרות לסחור באמנותו; הוא עשוי "להתגלות" אחרי מותו, והוא עלול גם שלא להתגלות לעולם. נוכל רק לנחש כמה יוצרים כמו באך, נשכחו לחלוטין משום שלא נמצא להם מנדלסון-ברטולדי כלשהו שיגלה אותם; על כמה ציירים כוואן-גוך נגזר להישכח משום שלא היה להם אף כתיאו, שאהב והוקיר אותם ושימר את עבודתם לדורות הבאים. לעתים קרובות, האמן הייחודי בעל החזון, השקוע בחזיונות של האני הפנימי שלו, אינו מוכן להתפשר עם הקהל ומתעקש, כדוגמת ארטו, להתקבל על פי התנאים האוטוריים שלו, בלא שבינן שהוא מבקש את הבלתי אפשרי. אך בדרך כלל, האמן מקבל משוב של הערכה מקהל מסוים, או מאנשים שאת דעתם הוא מקיר. נושא המשוב וההערכה בא לידי ביטוי יותר באמנויות הבימה המתבססות על יכולתם של האמנים "לעבור" אל הקהל. שחקנית ישראלית נודעת אמרה פעם שהבימה היא המזבח שעליו היא מתפללת לזכות בהתעלות של התגלות. אך גם עבורה יש חשיבות לקהל, שכן היחסים הנרקמים בין השחקן לקהל מהווים את היחידה היצירתית של אמנויות הבימה. שחקן מקריב לעתים קרובות את שלומו, את בריאותו ואת פרנסתו, למען יצירת שלמותה של היחידה שחקן-קהל, ולמען המתחים הדיאלקטיים המתקיימים ביניהם, המהווים את מהות אמנותו ואת עיקר גמולו.

כפי שניסינו להדגים, עניינה של היצירתיות הוא ביצירת מגע עם אובייקטים ועם אנשים - זוהי תכלית קיומה האוטנטי. עם זאת, אין כל רע בניסיון לקדם את היצירה המוגמרת כדי לזכות בהכרה, תהילה וכסף. אולם לשני תהליכים אלה אין כמעט דבר מן המשותף. הרצון לתקשר מעוגן בתהליך היצירה ומזין

אליטה מצומצמת ומובחרת ראויה לאמנותו ומסוגלת להעריכה. ת.א. לורנס הדפיס במהדורה הראשונה לספרו "שבעת עמודי החוכמה" רק שישים עותקים, והם נשלחו לאלה שחשב שיצליחו להבין את מסריו הפילוסופיים והאמנותיים ואת התנסויותיו. דומה, שאפילו קפקא שכתב 'עבור המגירה', או אריך ניומן שהכריז שעליו לכתוב אף אם איש לא יקרא את כתביו, שאפו שיום יבוא ומישהו המסוגל להבין את דבריהם יתקל בכתביהם ויקלוט את המסרים שלהם. כך תיווצר תקשורת שאינה תחומה בגבולות הזמן.

חוסר יכולתו של היוצר החדשן למצוא שפה משותפת עם בני דורו מעלה את אפשרות הוקעתו ואת תיוגו כיוצא דופן. תהליך תיוגו של החדשן היצירתי כשונה נעוץ בעצם מהותו של החידוש, וביכולת לראות את החדש והמוכר מזוויות ראייה חדשות. מעצם הגדרתו כולל החידוש עצמות שאינן נורמטיביות, המעלות את האפשרות להתנהגות חריגה. גאוניות מסתכמת לעתים קרובות בלא יותר (אך גם בלא פחות) מן היכולת לתפוס את הדברים בניגוד להתניה ולסוציאליזציה הנורמטיביות. היכולת החדש קשורה ליכולת להשתחרר מן הסטריאוטיפיות ומן הקלישאות שהקליקות האמנותיות מכתיבות כצווי השעה. חשיבותו של מרכיב ההתגלות שביצירה בולט גם כאן, בהיותו יסוד חיוני ומכריע בחדשנות. החדשן נדהם תמיד מחדש לנוכח התנסויותיו, תפיסתו וסקרנותו, ואינו מתוסכל מן העבודה המפרכת, הנמנום הנורמטיבי או השגרה. הוא ילד נצחי.

יצירתיות מחייבת גם התבדלות מסוימת. נכון שבלא מעורבות סובייקטיבית לא תתקיים עשייה יצירתית, אך אין זו מערכת יחסים העומדת ביחס ישר. מעורבות חזקה מדי עלולה לשתק את היוצר; יש צורך במידה מסוימת של ריחוק מצדו לשם השגת הפרספקטיבה הנכונה. מוסדות החברה הנורמטיביים עלולים לתייג את האמן כמתבדל, כור וכשונה. תיוגו ככזה עלול להתגבר בעקבות שקיעתו המוחלטת של היוצר האוטנטי בתהליך היצירה, המלווה באדישות יחסית לכסף ולתהילה. דוגמה לכך נמצא בהתבטאות (בכרך שהוציאה ספריית טיים לייף לאמנויות) על ואן-גוך: "היה צורך בעיניו של מטורף על מנת לראות את העולם באור חדש ולציירו כך". ואכן, ראיית העולם באור חדש מהווה תנאי מוקדם להדבקת סטיגמה של מטורף. לפיכך אנו גורסים שרוב החידושים והיצירות הגדולות נעשו בידי אלה שנחשבו בתקופתם ללא שייכים, לשונים ולמטורפים. זוהי וריאציה על "היפותזת קרופוטקין", הגורסת שכל התגליות הגדולות והמחקרים המרעישים נעשו מחוץ למוסדות אקדמיים, ואנו נוסף נעשו על-ידי אנשי אקדמיה שנחשבו

האוסקר והנובל עלולים לאבד את היכולת ליצור, ולהיחנק בחיקו החמים כביכול של קהל מעריצים דורסני, אשר ינתק אותם ממקורות השראתם. נסיגה זמנית זו ביצירתיות - מנת חלקם של רוד סטייגר ואלבר קאמי - עומדת בבסיס חרדתו של הסופר ג'ון לה-קארה עם כל רב-מכר חדש שהוא מוציא לאור, חרדה הגורמת לסירובו החוזר ונשנה להזמנות המפתות של הוליווד. מבחינה מיתו-אמפירית אפשר לכנות חרדה כזאת, ואף את עצם הבריחה מהכרה ציבורית, כסינדרום יונה. מלבד החשש שהצלחה חומרית תפגע באנרגיה הדיאלקטית המונחת ביסוד היצירה, עלול הסינדרום לנבוע גם מחרדותיו האגוראפוביות של היוצר מפני גירוי יתר בעקבות ההכרה הציבורית והיותו מקובל. בכפוף לדגם שלנו, ברור שציבור שאינו מסוגל להבחין בין אמן לאמנותו יטרף פיזית ונפשית מבצעים קלי דעת כמו ריטה הייוורת, מרלין מונרו ואלביס פרסלי. מרדנותם של היוצרים עלולה לדעוך גם בעקבות חיבוק הדוב של הממסד האמנותי שיחנוק אותם ברוך לפיתתו האדירה. כך אירע לז'אן ז'נה עם פרסום ספרו המרשים של סארטר עליו "Saint Genet", שהפך אותו לקדוש האקזיסטנציאליסטי הראשון. כתוצאה מכך, גרסה השמועה, לא הצליח ז'נה לכתוב במשך חמש שנים, שבמהלכן התמצו מעשיו בסיבובים ברולס רויס ובהחלפת בני זוגו מדי כמה ימים. כתבי דה סאד התמסדו לחלוטין בחיקם של המוסדות האקדמיים שהרעיפו עליהם דברי שבח ותהילה נמלצים שללא ספק גורמים למרקזו המהולל להתהפך בקברו. עובדה מצערת יותר המוכיחה את אוניברסליות הדגם שלנו, טמונה בכניעתו של קאמי, מפרש מיתוס סיוזיפוס, לתהפוכות ההצלחה. ההכרה הציבורית גולה ממנו את המתח הדיאלקטי החיוני כל כך ליצירתיות. למעשה, רוב היוצרים מחפשים עושר לצד ההכרה כחיוזק לתחושת הערך המפריד שלהם. כשאין הם זוכים להכרה ציבורית, יוכלו תמיד לעטות את הילת הגאון שההמונים אינם מסוגלים לרדת לסוף דעתו. יש בנטיה זו של האמן הצמא להכרה כדי להעמידו תחת שליטתו של האחר הכוללני, שאת הכרתו הוא מנסה להשיג, ולהקטין את סיכוייו ליצור יצירה אותנטית. הדרך שתוכח בסופו של דבר כאותנטית יותר וכנכונה יותר אסטרטגית היא שקיעה בתהליך היצירה והשגת תחושת הסיפוק הדיאלקטי הפנימי. אם הכרה ציבורית אכן תגיע, אפשר לקבלה כ'הטבה שולית' למימוש-העצמי האותנטי הטבוע בתהליך היצירה.

הכירשון לא התחלק באופן שווה בקרב המין האנושי. הוא אינו מעדיף אליטות כוחניות של קליקות אמנותיות על פני מחוסרי הכוח. על כן מתעוררת קנאת מחוסרי הכשרון

הכוחניים שבקבוצה ככשרונות האחרים, בעיקר אם אלה חלשים ומהווים, על כן, מטרות קלות לתיוג ולהפיכה לשעירים לעזאזל.¹⁶ לכן נוטים החוקים בעלי הדעה בקבוצות מקצועיות, אקדמיות ואמנותיות לתייג את המוכשרים מחוסרי הכוח כסוטים. יתרה מזאת, קליקות לא מעטות של בעלי אמצעים מהוות גם סמכות בענייני טעם. בעלי השררה משתמשים בכוחם כדי לתייג את עבודתם של יוצרים אותנטיים, הדוחים את סמכותם ומסרבים להישמע לחוקי הקליקה, כבינונית או חסרת ערך. על פי רוב אין החדשן הלא משתייך מצויד בכלים להילחם בפסיקה זו, שכן הוא נעדר כוח ממשי ומסתובב אי שם בשולי הממסד האמנותי או מחוצה לו. על כן ייבחו ערכו האמנותי של האמן או של יצירתו הרחק מן המקום ומן התקופה אליהם השתייך. רק במבט לאחור מסוגלים אנו להעריך נכונה את סגולותיהם של מוצרט, של ואן גוך או של מלוויל. העובדה המצערת היא שמרבית היוצרים החדשניים זוכים להכרה רק לאחר מותם. במהלך חייהם כפופה הערכתם לאינטרסים של קליקות ושל מבנים כוחניים המתנגדים לאלה ה'עושים גלים'. לאחר מות מבקריו ויריביו של היוצר, ולאחר מותו שלו, יכולה יצירתו לזכות ליחס המגיע לה ללא פניות. על יוצרים ויצירותיהם לגרום לאקסטזיס במובנו היווני, על מנת שניתן יהיה להעריך אותם בפרספקטיבה הנכונה. תיוג זה של היוצר כובל אותו למקום אחד תוך ביזויו. אפשר להדגים זאת באמצעות סינדרום מוחמד, או להמחיש זאת על-ידי הפתגם "אין נביא בעירו". אנשי מכה, העיר שבה התגורר מוחמד, לא קיבלו אותו כנביאם, ועל כן נאלץ לעבור למדינה שם הוכרו כשליח האל. עקירתו של מוחמד ממכה למדינה, ההג'ירה, נחשבה לכה מכרעת עד כי היותה את הבסיס ללוח השנה המוסלמי. ואכן, ביכולתנו לשמוע את רמי המעלה במכה ממלמלים, "אפילפטי זב-חוטם זה כנביא? לעולם לא!" גם לבריטים פתגם האומר שקירבה יתרה מולידה בוז, ופרוסט אמר שקשה ליחס תכונות של גאון ליושב לצדנו המחטט בשיניו בתום הארוחה. הבסיס העמוק יותר לסינדרום מוחמד טמון באינטרסים המוסווים ובאליטות הכותניות החוששות מהיוצר החדשן, ומנסות לדכא אותו. ליוצר האותנטי יש סיכוי רב יותר להגשים את עצמו הרחק מן הדעות הקדומות, המחניקות והנורמטיביות של המקומיים האחרים, ועל כן הוא עוזב בהלך רוח מרדני על מנת להתיישב במקום אחר. לכן היצירתיות האותנטית אינה כבולה למקומה ולתקופתה. אך יצירה המעוגנת בחבורות ומבוססת על אינטרסים מוסווים מתיישנת ואינה מסוגלת "לנסוע".

חבורות-אמנותיות מורכבות מקומץ אמנים ומפמליה גדולה של חצרנים, מתרפסים,

מעריצים, מבקרים, מנהלים וטפילים - המרוכזים כולם סביב הגרעין הקשה של ההנהגה השואבת את כוחה לא מהצטיינות יצירתית אלא משליטתה בתקציבים, בעיתונים, בתיאטראות, ובתחנות רדיו וטלוויזיה. הללו תלויים בחבורה לשם קבלת טובות הנאה, למציאת תעסוקה וכדי לחוש בתחושת הישגיות כלשהי הנובעת מתיוג "עמיתיים". החבורות 'בונות' את האנשים והורסות אותם באמצעות מוסדות יחסי ציבור. כשערוצי התקשורת הציבורית מכרזים על מישהו שהוא מבריק, הופכת ההצהרה לנבואה המגשימה את עצמה. אפילו אם כולם, כולל האמן שזכה לתשבחות, מכירים בביונוניות הרדודה של המבקר האחראי לדברי השבח, דימוי התהילה מקבל את ברכת "דעת הקהל", ו'קול העם' הופך ל'קול האלים'. אולם אין להכחיש שקיימים רגעים לא מעטים שבהם זקוקים היוצרים האותנטיים ל"שירותים הטובים" של החבורות, של המוסדות ושל הממסד, כדי שעבודתם תזכה לחשיפה. אלה הם, בין היתר, ארגונים מקצועיים, קונגרסים, בתי הוצאה לאור, תיאטראות וגלריות. הפמליה, המעריצים והמתרפסים למיניהם, לצד חברים אמיתיים ומבקרים קונסטרוקטיביים, מעניקים לאמן אותו משוב שהוא נזקק לו נואשות: חיוזק תחושת הערך העצמי שלו והערכת היכולת הקומוניקטיבית של יצירתו. לכן עלול היוצר ליפול טרף לחנפנים שינצלו אותו חומרית ורגשית כאחד. בשל הצורך המפריד שלו בחיוזקים, אין הוא נמצא בעמדה המאפשרת לו להבחין בין מתרפס לחבר, בין חנפנות לביקורת כנה. המוצא הממוסד ליצירתיותו עשוי להביא לו כבוד העלול להחניק את יצירתיותו בענן של שאננות, או לשכך את המרי האותנטי שלו לנוכח תחושות ההתנשאות ושביעות הרצון העצמית.

לרוב, אנשים יצירתיים שקועים מדי בעבודתם מכדי שיהיו מעוניינים להתערב באדמיניסטרציה ובפוליטיקה הכוחנית של הממסד. אותם אנשים המכהנים כדיקנים, מנהלי סוכנויות מענקים, אוצרי מוזיאונים ומנהלים אדמיניסטרטיביים של תזמורות, הם לרוב אנשים שיצירתיותם פסקה או שמעולם לא היתה קיימת. אך אלה הם השולטים באמנים היצירתיים, משום שכל התקציבים ורוב המשאבים החיוניים לעבודת היוצר נתונים לשליטתם. אנשים יצירתיים רבים מוצאים את עצמם במהרה נתונים לתסדי האדמיניסטרטורים העלולים להשתמש בכוחם לרעה. היוצר יכול אמנם להתמרד, אך במהרה ימצא את עצמו מחוץ למשחק. כשיתעקש לעמוד על מה שנחשב בעיניו כזכויותיו הטבעיות, תודבק לו סטיגמה של עושה צרות והוא יישאר מחוסר עבודה. חוסר מעורבותו בפוליטיקה הכוחנית - שכן מאמציו היצירתיים גוזלים את מרבית זמנו ומרצו - מועיד אותו מראש לבדידות.

למשל, הם מצליחים ל'התחמק' מן ההשלכות החברתיות של חדשנותם. הם זוכים בעושר ובעמדות כוח למרות היותם חדשנים. נונקונפורמיסטים יצירתיים הם ההופכים לקורבנות בעקבות סטייתם מן הנורמה, או בגלל השתייכותם למיעוטים אתניים, דתיים, או לקבוצות הנהשבות למיעוט על רקע מיני. להלן נעמוד על היחס המתקיים בין התנהגות סטייתית לבין סטיגמה חברתית.

הבוהמינים

הבוהמינים מוציאים עצמם במתכוון מן הזרם החברתי המרכזי בחפשם את המושלם ביופי, בצדק או במבנים תיאורטיים מושלמים. ציפיותיהם אינן עולות בקנה אחד עם ציפיות האחרים. אינטלקטואלים ואמנים שסיבת קיומם (raison d'être) מונה ביכולתם להביע רגשות ורעיונות באמצעות סמלים, אובייקטים או באמצעים אחרים, מנותקים לרוב מן הנורמות ומן הערכים המקובלים, ואף אדישים להם. יצירתיותם ופעילותם הכללית מונעות את מעורבותם במרוץ העכברים המקובל לעבר כוונות חברתית. על מנת לזכות בתובנה עמוקה יותר ובהבחנה דקה יותר, מוותר הבוהמיין על

היצירתיות - מן המקובל. בסטייתו הוא מפר את איסור ההיבריס, ואלי הבריאה המקבלים את ביטויים בתפיסה הדמיונית הגנוסטית, בשיפוט החמור הקבלי ובגהינום-כאחר האקזיסטנציאלי, חובטים והולמים בו על-מנת להשיבו אל התלם.

באופן דומה אך בצורה הפוכה, נוכל לטעון, כי חשיפה התגלותית להכרה-אני' כטרנסצנדנטיות, מטביעה משמעויות, ערכים ונורמות גם בשימוש האני', חומר-אנרגיה ותבנית-סימבולון כמתווך. שדילוג ההתגלותי (דיאה - לוגוס) בין האדם לבין הכרת-האני' ה'טהורה' מעניק משמעות טרנסצנדנטית לקיום האדם. זו תמציתה של כל התנסות דתית או מיסטית. מרגע שחי האדם זוכים למשמעות בעקבות התנסות בהתגלות טרנסצנדנטית, תחושת הניכור מפנה מקומה להכרה בחשיבותה של הקונפיגורציה המשולשת של הכרת-האני', חומר-אנרגיה ואדם - המטא-סימבולון האנטרופי. ניתן לקשר תופעה זו לשכיחות השלכות השימוש המיתו-אמפירי בהודו, במזרח התיכון של העת העתיקה ובנצרות. שרירותה האבולוציונית של משמעות זו מקבלת ביטוייה גם ב'תיקון' הקבלי. תפקידו התיאורטי של האדם מרומם אותו והופך אותו לשותף לטרנסצנדנטי, שותפות שסכנה בצדה, שכן המבקש לחוות התגלות חוטא בעבירת ההיבריס - בשאיפה להיות לאל. זהו ה'ידע' שספר בראשית אוסר עליו מפורשות. הטנטלי האיחודי שואף לא רק להיחשף בפני האל, כי אם לקחת בו חלק ממשי ולהפוך בכך לאל בפועל. לכן האל התאיסטי, הבראשיתי, אוסר על 'ידע' ממשי של הכרת האל - פן יהיה האדם לאל. איסור זה, יש בו גם מנדט מפריד, כלומר, הוא אוסר הפוך איחודי לשלבי התפתחות מוקדמים ולא-קיום. במיתוס של איקרוס, פונה האב דדלוס אל בנו איקרוס כשם שפנו הורים אל ילדיהם מימים ימימה: 'היוהר, בני. אל תנסוק גבוה מדי פן תמים החמה את השעווה, ואל תנמך במעופך, פן יירטבו נוצותיך במי הים. חקה את מעשי! אל תקבע לבד את נתיבך.'¹⁶ אנו שומעים בדבריו את הד קולם של הורינו המזהירים אותנו על סמך ניסיונם לא לקפוץ גבוה מדי, לא ליתול סיכונים, להתנהג על פי הכללים וללכת בתלם, פן ניפגע.

על כן אין האדם מסוגל להתייבב אל מול עוצמתם, שרירותיותם ואכזריותם של האלים. ולמרות זאת הוא האוחז בקלף המנצח. שכן בהיותו קורבן, בהיותו נתון להתעללות ולתמרון, הוא זוכה בחופש מוסרי, בהיתר להחזיר משמעות וערכים לחייו, לסביבתו ולטרנסצנדנטי.

'מתמרנים' כפיקאסו או כדאלי הם כמובן חדשנים מן השורה הראשונה. אולם בזכות כשרונותיהם האחרים, בתחום המסחר,

ברמת המאקרו של התכנות המטאפיזי עשויות אלית הכוח, החבורות האמנותיות והממסד האקדמי ללמד סגוריה על עצמן בטיעון הנראה כלקוח מתחום המדע הבדיוני - סטיגמטיזציה של חדשנים יצירתיים כהגנה מפני חדשנותם המוגזמת שאין החברה מוכנה עדיין לקראתה. האינקוויזיציה, שייצגה בתקופתו של גלילאו יציבות, סדר, הגינות וצדק, והיתה המגן האיתן של הכנסייה העולמית, נאלצה לענותו כדי שיחזור בו מן הדברים האיומים שאמר, שעלולים היו להוביל לקריסה קוסמית, חברתית ודתית. אך גלילאו לא יכול היה לחזור בו מדבריו. בהיותו חדשן יצירתי ומורד, הוא לא יכול אלא להצהיר כנגד כל המוסכמות: ואף על פי כן נוע תנוע.

לבסוף נזכיר שלחברה דרכים משלה להתגונן מפני חדשנות יתרה. דומה שהאבולוציה התאימה את עצמה להטלת 'רסן' על אמנים חדשניים לבל ימחך חדשנותם הדרוהרת. נראה שהאבולוציה מאפשרת לקלוט חידושים באיכות מסוימת ובכמות מוגבלת בלבד, אשר אינם מזיקים ואינם משבשים את סדרי החברה.

החדשן מנסה לסחוט או לגנוב ידע אסור מן הטרנסצנדנטי. סיויפוס הופך לפרומתאוס וגונב את האש מאלי האולימפוס כדי להעניקו לבני התמותה. המיתוס הפאוסטיאני משולב בתולדותיהם של חדשנים רבים, כמו גלילאו, ואן-גוך, ארטו, ניטשה וג'וזי, אם נזכיר רק אחדים ששילמו מחיר כבד על חדשנותם. שברית הנורמה של meden agan, "הכול במשורה", היא חטא ההיבריס של היוצר החדשן. היא מתבטאת בחריגה מן האמצעים, האופנים ומדרך הביניים, ומביאה לחריגה מן המורה - ממה שמיעד לך הגורל. התנהגותם שוורת את קנאת האלים - השלכה ברורה של קנאת האדם, ומלבה את זעמם. במחקרו בנושא קנאת האלים היוונים והחוק הפילי מבטא סוונד רנולף בבהירות רבה את מהות הקשר בין המערכת הנורמטיבית של חברה מפרידה ותחרותית לבין קנאת האדם-אל.¹⁷ יוצר המגזים בחדשנותו ומעורר את קנאת האדם-אל התחרותי מסתכן בסטיגמטיזציה ובהחרמה העלולים להביאו לידי איבוד שפיותו ואף למותו. המחזור המיתו-אמפירי תם ונשלם: סלע סיויפוס הופך לסלע שאליו נכבל פרומתיאוס. נראה שכלל ה-meden agan ששלט בדת היוונית המפרידה, רווח גם בפיסיקה, באבולוציה, במדעי החיים, בתחום המשפט ובסוציולוגיה. שמירה על ערכי הביניים פירושה שהמערכת-באיוון בין גרעיני הווקטור המכוונים את חיי האדם, שולטת ביד רמה בכל תחומי הוויסות של צורות החיים והאובייקטים. נורמות ומערכות בקרה חברתיות מבטיחות שהאדם לא יסטה בהתנהגותו - כולל בחדשנותו



פאבלו פיקאסו, שלושה נגנים

מעורבות חברתית ממשית לטובת הריחוק והפרספקטיבה הנחוצים לו לבחינת איתן מציאויות עצמן.

מהותה של הסטיה הבוהמינית טמונה בריחוקו הפיזי והנפשי של הבוהמיין מן הקבוצה: ראיית הדברים בצורה שונה וסולם ערכים שונה. הפרדוקס טמון בעובדה שמאז ומתמיד נתנו הבוהמינים ביטוי למטרות ולאדיאלים הקבוצתיים מתוך עמדתם כצופים ובזכות התובנה העמוקה שבה ניחנו. תיאור אופייני של הסטיה הבוהמינית מנקודת מבט 'חברתית' אנו מוצאים בדברי

כיבליוגרפיה:

1. Frederick Robert Tennant, The Sources of the Doctrines of the Fall and Original Sin, (New-York, Shocken Press. 1968), p. 140.
2. Karl Abraham, Selected Papers of Karl Abraham MD, (London, Hogarth Press., 1927), p. 407.
3. S.G.Shoham, Valhala, Calvary and Auschwitz, (Cincinnati: Bauman & Cody Academic Publishing Inc. 1995), p. 25.
4. Levi-Strauss, Le Cre et le Cuit, p. 9.
5. Jean Piaget, Structuralism, trans. Chaninah Maschler (London, Routledge and Kegan Paul, 1971) p. 5.
6. Albert Camus, preface to The Myth of Sisyphus, trans. Justin O'Brien (New York: Vintage, 1961).
7. Albert Camus, The Rebel, trans. Anthony Bower (Penguin: Harmondsworth, Middlesex, 1962), p. 241.
8. Ibid., p. 219
9. Rudolph Binion, Frau Lou: Nietzsche's Wayward Disciple (Princeton: Princeton UP, 1968), p. 83.
10. Sartre, The Prisoner, p. 19
11. Stefan Zweig, Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europaers (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1962).
12. Bettina Knapp, Antonin Artaud: Man of Vision (New York: Avon, 1971).
13. Binion, Frau Lou, p. 231.
14. Shoham, Violence.
15. Peter Alekseevich Kropotkin, The Conquest of bread (New York : NP,1926), p. 103.
16. Shoham and Giora Rahav, The Mark of Cain (St. Lucia, Australia: Univ. of Queensland Press, 1982).
17. Svend Ranulf, The Jealousy of the Gods and the Criminal Law of Athens, Munksgaard Copenhagen, 1938.
18. Robert Graves, Greek Myths, Harmondsworth, Pelican Editions

19. מונטסקייה, מכתבים פרטיים, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1991, עמ' 94

אחרים: וולטר לדרגת משורר-חצר והנרי מילר למשרת ליצן-החצר האהוב על האינטלקטואלים בחוף המערבי. הצלחתו של בוהמיין, הנמדדת בעיקר בביקוש של יצירותיו, תגרום למטוטלת החברתית לרוממו מן האשפתות ומן הסטיגמה אל עולם ההכרה והתהילה. שינוי זה ביחס החברה ישפיע, קרוב לוודאי, רק על קומץ קטן. הנקודה היא, שהשינוי שיחול מתיוג ונידוי הבוהמיין לעבר הכרה בו, לא יהיה קשור בהכרח בהתנהגותו ולא יחול כתוצאה ממנה, למרות שהכרה מצד החברה עשויה בהחלט להביא להתרככותו. בקרה התנהגותית באמצעות הדבקות סטיגמה לא 'תעבוד' במקרה של ואן-גוך. בנפשו גמלה החלטה לחולל מרד של איש אחד. אין ספק שהוא סבל מתיוג, ותשוקתו הבורעת לחדש הביאה להתנגשותו המתמדת עם הסביבה שגרמה, בסופו של דבר, לאובדן שפיותו. אך הוא לא נכנע ללחצי התיוג ככל שהדבר נגע לחדשנותו. חייו כבוהמיין נבעו מחוסר יכולתו להיענות לדרישות מקורבים, חברים-אמנים ומבקרים, בכל הנוגע לאמנותו. מכאן נבעה שונותו. הוא לא היה מסוגל להשתנות ולקבל על עצמו את הנורמות של תקופתו, ולשמור על הסיבה לעצם קיומו. קשרים חברתיים, כמו גם קיומם של אנשים אחרים, היו עבורו בעלי חשיבות משנית בלבד. לעומת זאת, הבטלנים הסינתטיים מכוונים את האנטנות החברתיות רבות העוצמה שברשותם לעבר האחרים הרלוונטיים, כדי לגלות או לנסות לחזות מה יהיה 'אין' ומה לא, איזו אסלה תיועד למוזיאון ואיזו לכתב-השימוש הציבוריים, איזו פורנוגרפיה תהיה לאמנות ואיזו לזבל פשוט. עבורם, הסטיגמה אינה רק אמצעי בקרה, אלא מעצבת את כל קיומם המוחצן, המכוון כלפי האחר.

על מנת לחדש, על החדשן לראות את עצמו ואת סביבתו האנושית והאובייקטיבית באופן שונה מהמקובל. לכשיקצין, יהיה למורד. מובן שאין זו נוסחה הפועלת ביחס ישר אלא דווקא ביחס הפוך.

ה'מכות' האבולוציוניות המונחתות על יוצרים חדשניים מאפשרות רק חדשנות מועטה או מצומצמת בהיקפה. חדשנות יתרה, כזו שהחברה לא תהיה מסוגלת להתמודד עמה או לקבלה מבלי שסדריה יופרעו, תיתקל בתיוג ובנידוי החדשן.

מרגע שיוצר חדשן מתיוג כשונה, יכולתו לתקשר עם סביבתו מוגבלת. יוצר שסטה מן הנורמות ותיוג ככזה, מקדים את זמנו ואינו מוצא שפה משותפת עם בני דורו. לכן יצירותיו מושלכות על הסינכרוניות שמחוץ להיסטוריה. אנשים כדומייה, מוסיל, באחטין או ג'וזואלדו 'יתגלו' בעתיד. אמנותם תזכה להערכה רק כשהחברות, ערכי המוסר המגבילים, והממסד החברתי לא יהיו להם עוד לרועץ.

מונטסקייה האומר, "ואולם, מה שמקומם את דעתי ביפי-שכל אלה (הבוהמינים) הוא, שאין הם משתמשים בשכלם לתועלת מולדתם, והם מבטלים את כשרונם בעניינים של מה-בכך. ולדוגמה, כשאך הגעתי לפאריס, מצאתים מתנצחים בוויכוח סביב עניין רדוד מכל שאפשר להעלות על הדעת: מדובר היה במוניטין של משורר יווני קדום, שכבר אלפיים שנה לא נודעו מקום הולדתו"¹⁹.

הבוהמינים מהווים לעתים גרעין של תת-תרבות, אך לרוב חברות-בתי-קפה אלה מתנוונות והופכות לחיקוי לבוהמה האמיתית. המוני הבטלנים המזוקנים, המאכלסים את הווילג' בניו-יורק, האקזיסטנציאליסטים של הגדה השמאלית בפאריס, המתהדרים בשמותיהם של סארטר, יאספרס, היידגר ומרסל, בלא שקראו ולו מלה אחת מכתביהם, לא יכולים להיחשב לבוהמינים אמיתיים ולא לסוטים מן הנורמה. קבוצות אלו, המורכבות מקומץ אמנים אותנטיים ומהמוני אמנים מסוגננים, אמנים עתידיים נצחיים, ומעריצים הנשרכים אחריהם, מהוות חלק אינטגרלי של החברה. זו שכבה ממוסדת, והנקודה המכרעת טמונה בעובדה שכך היא נתפסת על ידי רבדים חברתיים אחרים. על כן הבוהמה המדומה ותת-תרבויות בעלות סגנון מיוחד, כמו ה'ביטניק' או ה'היפי', מהוות חלק בלתי נפרד מן החברה. המאפיין הנצחי של הבוהמה האמיתית- התעלמות מכל מה שאינו קשור באסטיקה - כמעט ואינו קיים בחברות-בתי-הקפה המודרניות הנשענות על רווחיות. חברות אלה כוללות את הקונפורמיסטים הנלהבים ביותר במובן נוסף; הללו מציינים באדיקות לדימוי הבוהמיין כפי שזה נתפס בעיני המעמד הבינוני. הבוהמיין המדומה מתאפיין בסממנים חיצוניים ו'רשמיים' של לבוש, וקודים של התנהגות שהוא מאמץ לעצמו. לעתים רחוקות ניתן למצוא אצלו רבדים עמוקים יותר מלבשו המרושל ופניו המעוטרם בויפי זקן.

נראה, שכאשר תנועה מסוימת מתמסדת, יש כוחה להפוך לתת-תרבות ואף לחולל שינויים ניכרים כמפת האמנות והבידור. החיפושיות, האבנים המתגלגלות ולהקות 'פאנק' שונות עשו זאת באמצעות השתלטות מוחלטת על שוק המוסיקה לצעירים.

כמילים אחרות, אין לראות בבוהמה המדומה תופעה קבוצתית סוטה במובנה המקובל של המילה, ועל כן היא מצויה מחוץ לתחום עניינו של המאמר הנוכחי. די אם נציין שהבחנו בינה לבין הבוהמה האמיתית, המאופיינת בסטיה התנהגותית אמיתית. אולם, גם בנוגע לבוהמה אמיתית, הקביעה באשר לטיבה ולטיב תיוגה נתונה, בסופו של דבר, בידי החברה: האם לנדות אנשים כוואן-גוך או גוגן או לרומם (ולו לרגע)

מצד זה עמוס לויתן

מוספים, ספרים, ארועים

קואן האהבה של הופמן

רחל אלבק-דורון כותבת כי שתי מסורות של כתיבה מקיימות נוכחות בו-זמנית ביצירתו של יואל הופמן (שוכה החודש בפרס ביאליק לשנת תש"ס יחד עם חיים באר): מסורת שירת ההייקו היפנית, ומסורת זרם התודעה בפרוזה האנגלו-סכסית המודרנית. לדבריה, שתי מסורות אלה דורשות מהקורא איכויות שונות של קשב כדי להבין את תפקידי הדיבור והשתיקה המעצבים את הרצף הפואטי בטקסט הספרותי של הופמן ('על האופן שבו מחייכים עם דולורס', בקובץ 'צפון' תש"ס) ומה שהיא אומרת שם על "מה שלומך דולורס" נכון לדעתי גם לגבי כלל יצירתו הרומאניסטית, כולל הרומן החדש שלו "הלב הוא קטמנדו" (כתר 2000).

הכותבת מזכירה לנו, כי יואל הופמן, פרופסור לתרבויות המזרח הרחוק, פרסם שלוש אסופות מתורגמות מיפנית ומסינית, שקדמו לפירסום יצירתו הסיפורית המקורית. הידועה שבהן היא "אזמרי שיר על סף המוות" (1985) הכוללת מבהר מתוך ז'אנר שירי שנכתב על-ידי נזירי זן על סף מותם. על שירת ההייקו המצייתת לחוקים צורניים מחמירים, ובראש וראשונה לתבנית שירית בת 17 הברות, אומר הופמן במבוא לספר ההוא: "...יש בשירי ההייקו ניסיון לומר משהו בלא לומר דבר. השתיקה אומרת יותר מן המילים. לכן באות המילים, כמו קווי הדיו הספורים בצירי נוף סיניים ויפניים, להדגיש את החלל הריק... אין אנו תופסים את מראה הנוף המושלג אם אין נקודות אחדות שאינן מכוסות בשלג. נקודות אלה הן מילות ההייקו".

לעומת הערכים האסתטיים, הסטטיים כמעט של שירת ההייקו, מתאר 'זרם התודעה' את אופיים של חיי התודעה כמשך דיבורי בלתי פוסק של המחשבה. הרצף הזה הוא קווי, חד כיווני, ועקבי הן מבחינת הזמן והן מבחינת

המרחב. אירגון השיח ביצירה, נעשה, אפוא, בעזרת שני מנגנונים סותרים: מצד אחד חלוקה פרגמנטרית ליחידות אוטונומיות קטנות של מעין שירי הייקו נפרדים; מצד שני ספרורם של הקטעים הללו ברצף סיודרי השזור אותם על ציר עלילה סיפורי רומאניסטי.

אני מודה כי מהרומן הראשון של הופמן "ברנהרט" (1989) המעוצב בצורה ייחודית זו (לכך יש להוסיף גם את המבנה הטיפוגרפי המיוחד: שורות קצוצות ומישרות כמו בתי שיר, טקסט המודפס על צדו האחד בלבד של הדף וכדומה) אהבתי יותר את הפרגמנטים דמויי ההייקו ופחות את המכלול הסיפורי השלם. כך גם ברומן החדש שלו "הלב הוא קטמנדו". למרות מאמצים גדולים שעשיתי לפתוח לפניו את לבי (ולמרות קיומה של עלילה מרכזית פחות או יותר - אהבתם של יואכים ובתיה), שני מרכיביו הסותרים לא ממש התאחו לאחדות אחת בקריאתי. היצירה הרומאניסטית של הופמן משולה בעיני למחרוזת פנינים שרבים מהפרגמנטים שלה מלוטשים וזוהרים ביופיים, אבל היא נותרת מחרוזת, ואיננה מלבוש.

מחרוזת היא תכשיט יפהפה ורבים בה הפרגמנטים שובי הלב, כמו, למשל, פרגמנט מס' 1 בו נפתח הספר:

בגיל ארבעים ושלוש יואכים אכל מלפפון רק לעתים רחוקות. מראות הסתו את דעתו [איך אהוד וזאנה שוטף את הפורדפיסטה שלו מתחת לצפצפה וציפורים קטנות מצייצות מעל לראשו וכולין].

גם פגישתו הראשונה עם בתיה, פרגמנט מס' 2, מרגשת:

אתמול למשל פגש בבתיה. מאחורי גופה ראה את בתי הויקוק ואת

חוף עכו ובכל זאת שאל בדרך השגרה 'מה שלומך'

מה שלומך? [חשב אחר-כך]. וכי מה יכול להיות שלומה? חמש האצבעות שבכל כף רגל [שלה ושלי] וביחד עשרים...

אף שלא אוכל להרחיב על הספר כמכלול, ברצוני להצביע על מושג פילוסופי-תרבותי נוסף, הלוקח גם הוא מהתרבות הסינית-יפנית, ואשר בו עושה הופמן שימוש במקום מרכזי למדי בספר, בדברו על אהבתם של יואכים ובתיה. כוונתי למושג 'קואן' המשמש בזן בודהיזם מכשיר תרגול מרכזי בדיאלוג שבין המורה לתלמיד. התרגום המילולי של המונח פירושו 'סיפור', 'אירוע', 'מסמך', 'בעיה' וכדומה, אולם הקרוב לו ביותר הוא 'פרדוקס'. תפקידו להביך, לעורר, להציג את המציאות באור מפתיע, ולגרות את התלמיד לחשיבה מקורית. לדוגמה:

נזיר אחד שאל את חכם הון טונג שאן "מהו בודהה?"
על כך השיב לו המורה "שלושה נפחים של פשתן".

כוונת הקואן הזה לומר באורה מפתיע, כי בודהה יכול להיות כל דבר שנמצאות, כמות של פשתן, עץ ברוש או אף צואת כלבים, כפי שנאמר בקואן אחר. לעתים קרובות הקואן משמש כבעיה הניתנת לתלמיד בצורת שאלה לפתרון. למשל:

כל הדברים ניתנים לצמצום לאחד. למה ניתן לצמצם את האחד?

התשובה בדרך כלל אישית לכל תלמיד ונידונה בינו לבין המורה. אחד הקואנים המפורסמים ביותר והמוכר גם



במערב, הוא הקואן הבא:

מהי מחיאת כף של יד אחת?
על קואן זה משיב הופמן בספרו. בפרגמנט
מס' 116 כתוב:

...צליל הטפיחה בבשר הוא צלילה של היד
האחת מפני שאין עוד חילוק בין גוף לגוף
אוי האהבה הזאת אל עצמנו כמו שמדליקים
פתאום אור ורואים...

התשובה שנותן הופמן מופיעה בחלקו
השלישי, הארוטי של הספר, בפגישה
המתממשת בין בתיה ליהואחם.
בפרגמנט מס' 117 הוא מבאר קצת את
דבריו:

הידיים הן ידיים אבל הן נכפלות. הבטן
נכפלת. הרגליים רבית מאוד... איי תן
לני את הגוף האחר בשלמות גמורה....

אפשר לומר כי מחיאת כף של יד אחת, היא
מחיאת כף ידו של האוהב (ושל האהבה),
כאשר היא נוחת על ירך או גו האהובה
("צליל הטפיחה בבשר..."). מכיוון שבאהבה
הכול נכפל, כדברי פרגמנט מס' 117,
אפשר לומר גם שבאהבה נכפלת כף היד
האחת, ונשלמת על ידי כף היד של בן הזוג.

לאן הלכו המשוררים כולם?

האם אני צודק בהתרשמתי כי האנרגיה
היוצרת של הדור הצעיר בשנים האחרונות
פוסחת על האמנות הכתובה, ובמיוחד על
השירה, ומנותבת בעיקרה אל האמנות
המבצעת, הרוק, הפופ, הראפ, ודומיו, למיניו

ולסוגיו?

התופעה הזו - הכוללת לא רק אמנים
מבצעים אלא גם את קהלם, ולא רק מוסיקה
חיה אלא גם מוסיקה מוקלטת, המושמעת
במועדונים השונים - טרם נחקרה, אולם
לדעתי משהו בלי שום ספק, קורה אצלנו,
ואיננו יודעים עדיין את מלוא משמעותו.
השירה שהיתה עד לפני עשור או שניים, חוד
החנית של העשייה התרבותית נסוגה כמעט
לחלוטין מקדמת הבימה. כמעט שאיננו
שומעים על ספרי שירה חדשים פורצי דרך,
על שמות צעירים מפתיעים, וגם אלה
המעטים שעשו זאת בשנים האחרונות, כמו
למשל המשורר שמעון אדף, תחילת דרכם
היתה גם כן בלהקות שונות.

כנראה שאינני יחיד בתחושותי זאת. לא
מכבר כתב המבקר מנחם בן במדורו בעיתון
'תל-אביב' (לא שמרתי את הגיליון ולא
אוכל לצטטו במדויק) כי עייף מביקורת
פרוזה ושירה רגילים, שאינם מחדשים עוד
דבר, ולכן יקדיש הפעם את מדורו לטקסטים
של אחד הזמרים המבצעים, המעניינים אותו
פי כמה. גם מנחה תוכנית התרבות היחידה
בערוץ 1 'גם בישראל' גל אוחובסקי, מקדיש
חלק ניכר מהזמן שהוקדש פעם לספרים
חדשים, לדיון בדיסקים חדשים, מקוריים
וזרים, כאשר מסייע לו בדיון חברו לצוות
עמית שוהם, שהוא, מסתבר, מומחה גדול
לתחום זה.

מה שהביא אותי לכתוב את הדברים האלה
הפעם, היא היתקלות שגרתית למדי, וכלל
לא יוצאת דופן, בשלל החומרים הללו
בעיתוני סוף השבוע של ה-21 באפריל,
אלא שאם בעבר הייתי פוסח עליהם
בשתיקה, הפעם הרגזיה אותי גם העובדה,
שחדלתי לגמרי להבין את שפתם.

ב'העיר' למשל כותבת עדי שבת במדור
המוסיקה: "בסוף השבוע יבואו לישראל בעלי
הלייבל האוונגארדי ריפלסק - אפקס טווין
וריפלסק מאסטר קונטרול - יחד עם נציגי
קבוצת הברייין דאנס, מייק דרד (קוסמיק
קומנדו) ודי.אם.אקס. קרו, לשתי הופעות
אלקטרו אקלקטיות". 'העיר' איננו עיתון
אזוטרי ולפיכך אני מניח שמה שנשמע סינית
עבורי, הוא שפה מובנת לרבות קוראים
צעירים. בעמוד הבא, גם כן במדור המוסיקה
כותב איל פרידמן על מלחמת הראפרים
באמריקה: "מותם של טופאק שאקור
ונוטוריוס ב.י.ג. לא הצליח לווסת את מפלס
האלימות בזירת הראפ - פיפטי סנטס
משתעשע וחוטף מכות וקיו טיפס חשוד
בדקירה". ועוד במדור זה מספר נדב רביד
על "אל.טי.גיי. ביוקס שאחרי שביסס עצמו
כדי.גיי. מבוקש בריביים של תחילת העשור
הקודם, והפך לפטרון של הדראם אנד ביים
הרך, מה שמכונה גם אמביינט ג'אנגל,
ולבעל חברת תקליטים, מוציא עתה אלבום
בכורה כמוזיקאי". אין זה הכול באותו
מקומון. שני עמודים נוספים מוקדשים

לרשימה על תקליטו החדש של רמי
קלינשטיין 'תגיד את זה כבר' (ממנה אני
למד שמשוררים כמו איתן נחמיאס גלאס,
צרויה שלו, פרץ דרור בנאי ואחרים משתפים
עמו פעולה) וכן לרשימה על התקליט 'ימים
של שקט' הקלטה מההופעה המחודשת של
התרנגולים ('התרנגולים באים' 2000)
המוכתרת (לא במקרה): "אנאכרוניזם קווים
לדמותו - כשהם שרים על 'יוסי, ילד שלי
מוצלח', על מי ולמי הם שרים?" בכל
מקרה, חמש רשימות מוקדשות ב'העיר'
למוסיקה, שהן יותר ממה שמוקדש באותו
מקומון לספרות, אמנות ואפילו לביקורת
הטלוויזיה הפופולרית, וזה מן הסתם אומר
משהו במה מתעניין קהל הקוראים של
העיתון.

'לילות' של ידיעות אחרונות, שהוא מוסף
כללי לענייני בידור, מקדיש הפעם את כל
עמודיו למוסיקה. (הכוונה במושג זה כפי
שאתם כבר מבינים, היא לא למוסיקה
קלאסית או אמנותית. מוסיקה קרוי עכשיו
כל מה שמזמר באמצעות מיקרופון).
לראיונות עם יהורם גאון (ראיון חריג בו הוא
מכריז כי חדל להאזין למה שנכתב היום),
אסף אמדורסקי, שלמה ארצי, וטל גורדון;
לכתבה על מוזיקת השוליים הישראלית מאת
רנן מוסינזון, לכתבה על המיינסטרים
הישראלי מאת עמוס אורן, לכתבה על
מוזיקאים מהפרובינציה מאת עדי גולד,
ולכתבה על תפקידה של המוסיקה בטלוויזיה
מאת שירלי מושיוף.

'תרבות מעריב' חוזר על מקצת מהכתבות
של 'העיר' ומוסיף עליהן כתבה על הקמבק
של להקת 'א-הא' הנורווגית, על האימפריה
של קובי אוז, המטפח היום אמנים צעירים
ב'לבנטיני', חברת תקליטים שהקים, וכתבה
נרחבת על ג'יה שאקה, שהוא, אם לא ידעתם,
"לא רק אחד הכוהנים הגדולים של הדאב
הג'מייקני, אלא גם דובר מרכזי של
התיאולוגיה הראסטאפריית" (מה שזה לא
יהיה) לקראת ביקורו בארץ. מעניין שמחבר
כתבה זו, איתמר בן כנען, כמו כמה
עיתונאים צעירים אחרים ב'תרבות מעריב',
ביניהם אסף גברון ושמעון אדף, הם גם
סופרים, האחרון, כאמור, הוא משורר,
המרבים לכתוב על מוסיקה זו ובוודאי גם
'הזירה הלשונית' באותו גיליון, עוסק הפעם
בטקסטים של שלושה זמרי רוק ישראלים, עם
צאת תקליטיהם - דנה ברגר, חמי רודנר
וערן צור - הכותבים גם את המילים
לשיריהם. רוונטל יוצא מנקודת מוצא
שברוק הרציני יש חשיבות רבה למילים
ואצל קלאסיקון כמו בוב דילן עומדים
הטקסטים בזכות עצמם. לדעתו מה שמשותף
לשלושת הרוקיסטים הישראלים הוא
שהמילים שלהם אינן מספיק טובות והן
"מצפות למוסיקה" שתתמוך בהן. מכל מקום,
גם עיסוק זה, מעיד עד כמה הוסטה השירה

המשיחיות היהודית והנוצרית הושפעה מהלכי הרוח ברומא. מן הצד השני סבורים חוקרים רבים כי וירגיליוס עצמו הושפע מנבואות הגאולה במקרא. הקשר שבין הגואל הרומי אוגוסטוס לבין המשיח היהודי, גיבור ההימנונים, הפך בסופו של דבר לקשר דמים. על פי העולה מן הכתובים, מצא המנהיג המשיחי של עדת קומראן את מותו מידי חייליו של אוגוסטוס. הריגת המשיח היהודי בידי חייליו של הגואל הרומי היתה, לדעתי, אירוע מפתח בהתפתחות המשיחיות היהודית והנוצרית" (עמ' 15-16).

מה שמצא חן בעיני בספר, הם ההקשרים הרחבים - יהודיים, איסיים, נוצריים, רומיים - שטווה קנוהל. הופעתו של משיח (ושל התופעה המשיחית בכלל) לא היתה מהלך פשוט של דרך המלך, אלא היא קמה ונוצרה בדרכי עקיפין, מתוך הסוואה וריבוי פנים, מגוון של השפעות, גידויים, חרמות, שינויים, קבלה, לבסוף, והתמסדות. מה שתיארנו למעלה הוא אך על קצה המזלג משפע הגילויים שצופן הספר. הזיהוי שבין "הפרקליט" שבחזון יוחנן, למשל, המרמז לישו, לבין המשיח האיסיי "מנתם", גיבור ההימנונים הקומראניים, הוא אך דוגמה אחת מני רבות להפתעות שכאלה המזומנות למי שיילך לספר עצמו.

כמובן, איני יכול לשפוט באופן מדעי על אמיתות הדברים, אך כפי שאמרתי, אני נוטה להשתכנע מהם, כי אני סבור כמוהו, שכל תופעה דתית-תרבותית-היסטורית חשובה, היא תוצאה מורכבת, מסובכת, פרי גורמים רבים ומנוגדים, ואינה מתרחשת בבועה מבודדת. לפיכך הייתי מכנה את המשיח שמשרטט קנוהל 'משיח רב-תרבותי', וזאת לא במשמעות פוסטמודרנית של המונח, אלא דווקא זאת הקדומה.

היזהרו מעיתונאים מבקשי ראיונות

כבר התרגלנו לכך שכאשר עורכים מוספי העיתונים ראיון עם יוצר חשוב לרגל צאת ספרו החדש או לרגל זכייתו בפרס כלשהו, הם יעדיפו תמיד לעסוק ברכילויות תפלות מחייו הפרטיים מאשר ביצירה עצמה. אבל טרם התרגלנו לכך, שכעבור שבוע-שבועיים מפרסום הראיון ההוא, יראיין אותו עיתונאי/ת, ללא כל סיבה עניינית נראית לעין, בן משפחה אחר של אותו יוצר רק כדי לסגור איתו חשבונות משפחתיים.

את החידוש העיתונאי המפוקפק הזה יכולה לוקוף לזכותה אורנה קדוש מ'טופשבוע' של מעריב. תחילה ראינה את המשורר אהרן שבתאי וכעבור חודש לערך את בתו ננו שבתאי, השלישית במניין ששת ילדיו מנישואיו הראשונים. אם לראיון עם שבתאי, שגם הוא עסק בלא מעט זוטות מחייו, היתה עוד הצדקה ספרותית (הופעת ספרו



הגיע לקיצו שלטונם של החשמונאים והחלו ימי מלכותו של הורדוס. ככל הנראה התרחשה פרישתה של כת קומראן, שמנהיגיה נמנו עם האצולה הכוהנית העתיקה, על רקע התנגדותה לשלטון החשמונאים בהם ראו את מי שחומס מהם את משרת הכהונה השליטים החשמונאים מצדם רדפו את מנהיגי הכת, ואילו הורדוס, שהיה ממוצא אדומי ועלה לשלטון בתמיכת הרומיים, קירב אותם אליו.

זאת ועוד: משך רוב שלטונו של הורדוס שלט ברומא הקיסר אוגוסטוס. בזמנו עוצבה ברומא התפיסה בדבר אלוהיותו של הקיסר והיותו גואל המביא 'עידן חדש'. הציפיה לעידן זה ולהופעת הגואל בן-האלים נוסחה בפואמה ה'אקלוגה הרביעית' של וירגיליוס. אוגוסטוס, שלראשונה מאז רצה יוליוס קיסר וניצחונו על מרקוס אנטוניוס (בקרוב אקטיוס 31 לפנה"ס), הפך שליט יחיד, נתפס על-ידי וירגיליוס כמי שמגשים את חזונו על "בן האל" המביא "תור הזהב" של שלום לארץ וליושביה. הצגתו של אוגוסטוס כגואל לזוהה גם בייסוד פולחן לשמו ברחבי האימפריה, פולחן שהורדוס היה מן התומכים הנלהבים בו בארץ.

קנוהל סבור, אפוא, כי התמורות הכבירות שהתחוללו ביהודה וברומא בעת ההיא, הטביעו את חותמן גם על בני קומראן והוא מבקש להראות בספרו כיצד ההימנוניים המשיחיים וכן תעודה קומראנית נוספת העוסקת ב"בן האל", מתבארים היטב על רקע האווירה המיוחדת ששררה בתקופה הנזכרת באימפריה בכללה ובארץ יהודה בפרט. הוא כותב:

"צמיחת המשיחיות היהודית-נוצרית קשורה, לדעתי, בקשר הדוק להתפתחות חזון הגאולה הרומי. קשר זה הוא רב פנים ומורכב. מצד אחד אבקש לטעון כי

הצדה ואת מקומה תפסה 'המוסיקה'. אני חושש שלמצב זה יש השפעות מכריעות (וגם חמורות) על מצב השירה ולא ארחיב הפעם. מכל מקום לשאלה שבכותרת: 'לאן הלכו המשוררים כולם?' התשובה היא: 'לעשות מוסיקה!'

משיח רב-תרבותי

קטונתי מלהעריך את החידושים המדעיים בספרו של פרופסור ישראל קנוהל "בעקבות המשיח", הוצאת שוקן, תש"ס, 160 עמוד) ואני משאיר זאת למומחים בנושא, אבל אני יכול לומר שהם בהחלט מוצאים חן בעיני. ספרו של קנוהל הוא גם הנאת קריאה גדולה. זהו ספר הכתוב בלשון רהוטה, עניינית, וחרף הידע העצום של מחברו, המרוכז בעיקר בהערות, הספר בהיר, קריא ומוכן לכל מתעניין, ואינו חסר אלמנטים של 'סיפור מתח'.

עיקרו של הספר, כולל חידושו (המהפכניים?), מובא בתמצית כבר בהקדמה שלו: במקד הספר עומדים שני הימנונים ששרידיהם נתגלו בין המגילות שנגזזו בקומראן. אלה שני הימנונים משיחיים, שקנוהל סבור שמצויה בהם החוליה החסרה בשלשלת הדורות המקשרת את ראשיתה של הנצרות עם היהדות שקדמה לה.

מהימנונים אלה עולה דמותו של מנהיג משיחי, שהתנסה בחווייה מיסטית וראה עצמו יושב בשמים על "כיסא עוז בעדת אלים", שכינה עצמו "ידיד המלך" ואף התפאר ואמר "מי כמוני באלים" (ביטויים המוסברים בהמשך לא רק כ'מיסטיים' אלא גם כביטוי לקרבתו של דוברם למלך הורדוס - ע.ל.). אמירות אלה הביאו את החכמים בדורו, ובראשם את הלל, להטיל על משיח זה חרם, ולהוציא אותו ואת תומכיו מכלל ישראל. המשיח המוחרם מצא את מותו מידי חיילים רומיים שנגדם יצא למלחמת הגאולה - "מלחמת בני אור בבני חושך". אחרי מותו, ניסחו תלמידיו תפיסה של משיחיות קטסטרופלית שעל פיה דחייתו, החרמתו ומותו של המשיח הם חלק בלתי נפרד של תהליך הגאולה. תפיסה זו היא שעמדה, לדעת פרופסור קנוהל, בבסיס תודעתו ופעילותו של ישו הנוצרי. ברבות השנים אימצה לה גם היהדות תפיסה זו של משיחיות קטסטרופלית וקורות חייו ומותו של המשיח מקומראן שימשו חומר גלם לניסוח המיתוס המשיחי המרכזי של היהדות בימי-הביניים בדבר משיח בן-יוסף, המשיח שלחם ונהרג במלחמתו בארמילוס הרשע, ושקדם למשיח הגואל משיח בן-דוד.

מה שיפה ומעניין בספרו של קנוהל, הוא לא רק הסכמה ששורטטה למעלה, אלא אריגתה בתוך השתי וערב של ההיסטוריה בת הזמן. במחצית השנייה של המאה הראשונה לפנה"ס

"המיתולוגיה היוונית" וכן ספר שיריו "פוליטיקה", הרי לראיון עם ננו שבתאי לא היתה כל סיבה ממשית פרט לרצונה להתחשבן עם אביה בעקבות הכתבה איתו. כדבריה "בא לי שכל העולם יידע את האמת על אבא שלי" (ששימשה גם כותרת לכתבה, 'סופשבוע' של מעריב 14.4.2000).

האמת היא שהעיתונאית מעלה כאן בתפקידה. במקום להגיד לננו שבתאי (משוררת ומחזאית בזכות עצמה לדברי המראיינת) 'רדי מזה, אין לך כאן סיפור אמיתי וכל הטענות שלך כנגד אביך מגוחכות וטיפשיות', היא גררה אותה בלי טעם לחשיפה שהיא עתידה להצטער עליה יום אחד.

הכתבה העיתונאית הזו, בכל מקרה, היא תעודת עניות למי שהתיר את פירסומה. בעוד כותרת המשנה מכריזה על "ראיון יוצא דופן בהריפותו בו מספרת ננו שבתאי על שנאתה לאביה המשורר והמתרגם אהרן שבתאי ועל החלטתה לנתק כל קשר עימו..." וכן הלאה (למשל: "...הוא לא אנס אותנו או משהו כזה, אבל לאורך השנים עברנו התעללות. שמות החיבה שלנו היו 'ראש פיפי', 'יבלת' ו'כלבת ביתנו', הוא באמת אכזרי...") מגלה הכתבה עצמה מריבה בנלית עלובה בין הורים לילדיהם, או בין בנות לאביהן, שבמרכז סכסוך על דירה (ממנה נתבקשו ננו ואחותה לוטס לצאת) ועל תמיכה כספית שנמנעה מהן. ששת עמודי הכתבה הם ששישה עמודים מבוזבזים, שהכתבה מנסה ללא הצלחה, לנפח לכדי סיפור "מצמרר של אכזריות והתעללות". בסופו של דבר אתה נוטה לקבל דווקא את תגובתו של אהרן שבתאי (ושל טניה ריינהרט אשתו הנוכחית) שאמר: "איזה מין עניין זה שהחיים הפרטיים של בן אדם יוצאים נגד רצונו לעיתון? למה לפרסם סכסוך משפחתי שיש לי בגלל כל מיני קפריזות של הילדים שרוצים לספר עלי שאני מנוול? הבנות שלי חיו שנים על חשבונן בדירה בתל-אביב, עכשיו אני רוצה שהן יעמדו על רגליהן. אתם נכנסים ושופכים שמן על המדורה. למטה מכבודי להתייחס לדבר כזה".

ואם כבר נגענו בעניין של ראיונות עיתונאיים, כדאי לציין, כניגוד בולט, את הראיון שקיים באותו סוף שבוע בידיעות אחרונות' רון בן ישי עם תמי ארד בעקבות החלטת בג"צ לשחרר את תריסר הלבנונים ששימשו קלפי מיקוח בפרשת רון ארד. איני רוצה לעסוק בנושא עצמו, אלא רק בתגובתה של ארד לראיונות עיתונאיים בכלל. נראה שהיא נכוותה מהם די והותר ואין לה חפץ לחשוף עוד את עצמה (אפילו להצטלם לתמונה חדשה לא הסכימה). לאחר שבן ישי מפציר בה ומבקש לדעת "מה עושה לכם המאבק הבילתי נגמר הזה?" (הבקשה המפורסמת של המראיינים מהמראיינת שלהם

"לחלוק" עם הציבור את הרגשות) היא משיבה: "אגיד לך משהו. אני איבדתי בעל, איבדתי חבר, איבדתי אב לבתי. אין לי שום עניין היום לשתף מישהו בכאב שלי. שום עניין. למדתי שהאמפתיה של הציבור היא חרב פיפיות. אני לא רוצה אמפתיה מאף אחד".

ננו שבתאי היתה עושה בחוכמה לו היתה לומדת מהניסיון הראיוני של תמי ארד. ומכיוון שהזכרנו את 'המיתולוגיה היוונית', אפשר לומר בפאראפראזה על המשפט שאמרו אנשי טרויה על היוונים 'היזהרו מעיתונאים מבקשי ראיונות'.

נפגשים ברציף תשע ושלושה רבעים

בשבועות האחרונים מככבים שני ספרים מסדרת הארי פוטר לבני הנעורים בתרגום לעברית ברשימת רבי המכר במקומות השני והשלישי. הסתקרנתי לדעת - הכיצד? ובזכות מה? וקראתי את הראשון שבהם ('הארי פוטר ואבן החכמים' מאת ג'יי. קיי. רולינג בתרגום גילי בר-הלל, הוצאת פרוזה ידיעות אחרונות) ואכן, אני שמח לומר, כי חרף חשדנותי היסודית כלפי הרשימה הזאת בדרך כלל, הם מככבים שם בצדק! בצדק רב! בצדק רב מאוד!!!

אף שאיני קורא מושבע של ספרות לבני הנעורים, קראתי את הספר הזה בשקיקה ונכבשתי ליופיו. ספר עתיר דמיון מקורי, חוש המצאה, שנינה וחוכמה, כישרון סיפור, עלילה מרתקת וחוץ בלתי נדלה. למען האמת, כל מרכיביו של ספר זה הם היפוכו של מתכון רב-המכר המקובל והפרת כל כלליו. זהו ספר ארוך יחסית (316 עמודים), בעל קצב אטי, עלילה מפותלת, והוא חף מסקס, מין ושאר אביזרי מכירות, מה שמוכיח שלספר טוב באמת יש עדיין סיכוי, לפחות אצל בני הנעורים.

הספר מספר את עלילתו של הארי פוטר, בן למשפחת קוסמים ידועה, ובעל כוחות מולדים משלו, שאביו ואמו נהרגו על ידי וולדמורט הרשע, נציג כוחות האופל, המבקש להרוג גם אותו ואף הותיר צלקת נוראה במצחו. הארי נמסר לאימוץ לקרובי משפחתו, הדוד ורנון, אשתו פטוניה ובנם דאדלי, משפחת "מוגלגים" מצויה (כך קרויים האנשים הנורמליים בפי הקוסמים) שאינם חילים להתעלל בו. אולם קהילת הקוסמים שומרת עליו וכאשר הארי מגיע לגיל עשר הוא מקבל זימון מיסטרורי לתחילת שנת הלימודים בבית-הספר לקוסמות 'הוגוורטס', שגם שולח את האגרוד הענק כדי להביאו לשם. עיקר העלילה מתרחשת בשנת הלימודים הראשונה בהוגוורטס (שבעת ספרי הסדרה מוקדשים כל אחד לשנת לימודים אחרת), המתנהל כמו פנימיה אנגלית לכל דבר, על מוריה המוזרים,

תלמידיה הטובים (חבריו של הארי לביתן גריפינדור - הרמיוני, רון ונוויל), והרעים (יריביו מביתן סלית'רן - מאלפוי, קראב וגויל) ואינספור דמויות ואירועים מפחידים ומשעשעים, כגון משחק הקווידיץ' על מטאטאים מעופפים וארבעה כדורים.

לא נספר כאן אפילו שמץ מן העלילה המרתקת ורק נציין שעניינה מאבק השליטה על אבן החכמים השמורה בבית-הספר (שהיא גם אבן אלכימאים וגם אבן בעלת סגולה להארכת חיים) בין וולדמורט הרשע, לבין פרופסור אלבוס דמבלדור אציל הנפש, מנהל הוגוורטס, אליה נסחפים גם מקצת המורים, המחליפים צדדים באופן מפתיע, ומקצת התלמידים, וביניהם, כמובן, הארי פוטר, גיבורנו היקר והטוב.

יופיו של הספר הוא בטקסט ויפיו של זה הוא בפרטים. לא רק בעלילות הגדולות אלא גם בפכים הקטנים. פרק יפה ומאלף כזה, לדעתי, הוא הפרק "הנסיעה מרציף מספר תשע ושלושה רבעים". הארי מקבל כרטיס נסיעה מתחנת קינגס קרוס בלונדון לבית-הספר הוגוורטס ברכבת היוצאת "מרציף תשע ושלושה רבעים בשעה אחת עשרה". כמובן שאין הוא מצליח למצוא את מרציף הזה, האמור להימצא בין רציף מס' 9 לרציף מס' 10. לאחר ייאוש כמעט הוא פוגש באחת האמהות ששלחה לשם זה עתה את שלושת ילדיה. לשאלתו איך להגיע לאותו רציף היא משיבה: "...כל מה שצריך לעשות זה ללכת ישר לתוך המחסום שבין הרציפים 9 ו-10. אל תהסס ואל תפחד. כי אחרת תתנגש בו. זה מאוד חשוב. עדיף לעשות זאת בריצה קלה..." וכך אכן הוא עושה, וזה מה שקורה:



ג'יי. קיי. רולינג

"הוא המשיך לרוץ ופקח את עיניו... קטר בצבע ארגמן עמד סמוך לרציף הומה אדם. שלט מעליו אמר 'רציף תשע ושלושה רבעים, אקספרס להוגוורטס, יוצא בשעה 11:00'. הוא עשה את זה" (עמ' 101).

וזה אולי הלקח של הספר כולו - כדי לעשות קסם צריך להאמין בו, אפילו אם פירושו הליכה חזיתית לעבר מהסוס.

אופטימיות

רונית גלעד



יש אחד קופץ מקומה מישים של בניין גבוה. כקומה העשרים ואחת משרבב אחד השכנים את ראשו מבעד לחלון ושואל אותו "הי תגיד מה קורה איתך?" עונה הקופץ: "בינתיים אני בסדר".

אני לא קפצתי מקומה מישים, רק איבדתי את המכונית של אבא שלי.

אבא שלי לא יאהב את זה חשבתי לעצמי, ובוודאי יקפא אותי במבט שאומר:

"מהיכן זו הגיעה?!"

אחר כך יכסה את עיניו העייפות בשתי אצבעותיו וישאל: "אז מה את חושבת לעשות בנדון?"

אמי ואני נהגנו לכנות זאת "חינוך מודרך".

אבל אני לא חושבת לעשות שום דבר, אני לא בחרתי להגיע.

לא זכרתי היכן החניתי את המכונית בלילה הקודם. הסתובבתי שעות, סרקתי את סביבת ביתי הקרובה והרחוקה ולא מצאתי.

לבסוף, הרהבתי עוז, התגברתי על ביישנותי, ושאלתי את יוסי המכולתניק השכונתי אם ראה או שמע משהו, כי הוא יודע את כל המתיישן והמתחדש בשכונה, אבל הוא רק צחק עלי ושאלי: "מתי בפעם האחרונה ניקית את המשקפיים, הא?"

ואני דווקא חשבתי שהמשקפיים החדשות שלי ישוו לי מראה בוגר.

"טוב תביא לי מסטיקים" אמרתי לו "אחרי האוכל רמת החומציות בפה עולה" הוספתי ועשיתי פרצוף נעלב של ילדה קטנה, בשילוב מבט מעורער.

במקום לשקוע ביאוש מוחלט החלטתי למות מוות קליני לכמה ימים עד שהיא תופיע שוב, לעיתים זה עוזר. מזל שאבא שלי לא נמצא כרגע בארץ ויהזור, בעזרת השם, רק בעוד שבועיים.

רונית הגיע בשעות הצהריים. הוא הגיח לארץ לביקור קצרצר, מאמסטרדם, שם הוא שוהה כעת לרגל החיים. כהרגלנו בשנים האחרונות נסענו לטייל במושב, להשלים את חללי הזמן שנפערו בינינו.

במושב דבר לא השתנה. נשאר בדיוק כפי שהיה בעת שעזבנו. אולם "בית העם" עדיין ניצב על תלו, מטעי הבננות מניבים פרי והאיכרים עדיין חורשים את אדמתם, רכובים על גבי טרקטורים כחולים, חובשים כובעי קש מרופטים - מחופשים לדחלילים עם משקפי שמש.

רק המבטא של הפועלים הקוטפים את הפלפלים בשדות השתנה מבית לרייש. אפילו איזו הזקן עדיין מנהל את הצרכניה ומסרב להחזיק מוצרים שמגיעים מגרמניה, שוויץ וכמובן פפסי, נקמתו הקרה של איש זקן.

איזו הזקן הבחין בנו פוסעים לכיוון הצרכניה וחיך של שמחת

געגועים שטף את פניו. הוא יצא מאחורי דלפק החטיפים, ניגב ידיו בסינור המוכתם, הושיט יד רועדת ונגע בעדינות בלחיי.

"נו קטנטונת, הפעמונים כבר מצלצלים?" שאל, וקרץ לי ולרוני.

רק לאיזו הזקן אני מרשה לשאול את השאלה הזאת, כי אני יודעת שכוונותיו טהורות. הוא תמיד אמר שאם היו לו בנים הוא לא היה נותן לי להסתובב שם בחוץ.

"החיים זה לא קיבוץ, קר שם בחוץ" היה אומר, מוכיח לי שעל אף גילו המתקדם הוא מתמצא לא רע במוסיקה המקומית. אבל למזלי,

לאיזו אין בנים ואף לא בנות. "פעם אחת" הוא אומר "זה מספיק לכל החיים".

מאז ומתמיד היה איזו זקן. גם כשהיה צעיר, הוא תמיד נראה בן שישים לפחות. שאריות שערו האפורות שזורות בלבן, עורו מקומט והליכתו בין שפופה למושפלת. למרות שאינו גבוה, נראה שהוא מתאמץ לתפוס כמה שפחות נפח.

איזו הזקן ואחיו התאום, פסח הקטן, ניהלו את הצרכניה של המושב מאז ומעולם.

פסח הקטן כונה כך על שום ממדי גופו הקטנים ובגלל שנולד בראש השנה. בכפר שלהם, כך סיפר לי פעם, היו חוגגים את חגי היהודים במועדים שונים מהרגיל על מנת שהגויים לא יגלו שהם יהודים ויתעללו בהם.

לפעמים נדמה לי שהצרכניה היתה כאן עוד לפני שהמושב הוקם בכלל, ולפי הוופלים מתוצרת "הלוחם היהודי האמיץ" נראה לי שעוד היתה כאן כשהיהודים גלו לבלב.

בילדותנו, בעיקר בקיץ, היה איזו הזקן - שאז אני מניחה עוד היה צעיר - משתגע ואוסר את הכניסה לצרכניה על אנשים שענו על ההגדרה - "אני לא רוצה אותם פה".

כאלה היו המתנדבים עם הקעקועים. לקח הרבה זמן עד שהמערב הגיע למושב, אבל למתנדבים שהיו באים מחוצלארץ - כשהיינו קטנים חשבנו שחוצלארץ זה שם של מקום - לקטוף במטעים, היו לא מעט קעקועים שהעידו שהבלונדינים השופים הללו כבר ראו עולם. עוגנים, בחורות ערומות, לבבות ושושנים, הנצחה רומנטית של זיכרונות שעוררה אצל איזו התקפי טירוף. עיניו השחורות היו מתכווצות ומתרוצצות בחוריהן, וקצף רירי היה נפלט מבין שפתיו הקמוצות.

אז, כשהיינו קטנים ורצינו להרגיז אותו, היינו מדביקים על עצמנו, עם רוק, קעקועי מסטיקים זמניים ונכנסים לצרכניה. בעת התשלום עשינו עצמנו מביטים בשעון וחושפים קעקוע כבדרך אגב. בדרך כלל זה היה קעקוע של מיקי מאוס או גופי, לברי המזל שבינינו, אבל איזו הזקן לא התחשב בעובדה שגופי שווה הרבה יותר ממיקי מאוס. הוא היה מתחיל לקלל נמרצות ברוסית, למרות שכולם ידעו



בטוח". "חממת האלוהים הקטנה שלי" הוא מכנה את המושב. "אני לא זו מפה עד סוף הצד, זה קטע נהדר".

סיפרתי לאיזו שנעלם לי האוטו והוא אמר שבמקרה הזה יש שתי אפשרויות: או שגררו לי אותו, או שגררו לי אותו ובכל מקרה כדאי לי להתקשר למשטרה ולברר כי הם בוודאי יידעו.

לפני כמה שנים לאחר שרמת ה-I.Q הגבוהה שלי התחילה להדאיג אותי החלטתי לנסות לרסן אותה כדי להתבולל טוב יותר בחברה. תקופה ארוכה התנזרתי מקריאה (בעיקר שירה), משימוש במילים גבוהות (בעיקר שקספיר), ודפקתי את הראש בקיר לפחות שלוש פעמים ביום (לצילי האדג'יו של אלבינוני). מאחר שהתוצאות היחידות היו כאבי ראש וסימנים כחולים במצח החלטתי שזה מה שיש והעולם יאלץ לקבל אותי כמו שאני. אבל הירידות החדות באינטליגנציה שלי בזמן האחרון מתחילות להדאיג אותי, הן אינן מכוונות. אני מרגישה כאילו היא לכודה באחד האייקונים במוח שלי והחוט של העכבר קצר מדי.

רוני הומין אותי לברד בטעם קולה, שזה החידוש המרענן היחיד שמצאנו מהפעם האחרונה שביקרנו כאן, ויצאנו אל שדה החמניות מאחורי המוסך של קוג'יקרו זכרו לברכה.

סיפרתי לרוני שגיו ביקר אצלי לפני מספר שבועות והודיע לי שהחליט לעשות סרט על חיי המרתקים.

"בהתחלה סירבתי בהחלטיות, אבל הוא התחנן והתרפס, והזכיר לי את שנות החברות הרבות השזורות בינינו. אחר כך עדיין סירבתי, אבל הוא שלף מכיסו את רשימת המעשים הטובים שעשה בשבילי בעבר, איך תמיד הצחיק אותי, עשה לי מטוסים מנייר, לימד אותי לשרוק עם שתי אצבעות ביד אחת, ולהרים גבה, ושאל פעם אבל באמת אף פעם לא ביקש ממני כלום ופעם אחת אני יכולה לעשות את זה בשבילו כי הוא נורא אוהב אותי, ואם זה היה להיפך הוא היה מוכן לעשות בשבילי הכול.

עדיין סירבתי, אבל אני מודה שהצהרותיו התחילו לרגש אותי. "ובקיצור" האיץ בי רוני בחוסר סבלנות,

"בקיצור, הוא גלגל לנו ג'וינט. ניסיתי לשכנע אותו, שזה יהיה סרט משעמם ומה בכלל מעניין בי או בחיים שלי, אבל בסוף, אתה יודע איך זה, נכנעתי. חוץ מזה, הוא הבטיח לי שאם ארצה הוא ירשה לי להתפשט ואתה יודע שהיום כבר מעט מאוד אנשים מוכנים לזה".

שהוא נולד בגרמניה.

"יובטפוימט" היה צועק ורודף אחרינו. "אתם עושים לי את זה בכונה", "אתם יותר גרועים מהמנוולים ההם".

בכיתה ו' נסעתי עם הכיתה לטיול ביד ושם, שם מעורר צמרמורת לאתר הנצחה.

באחת התמונות נדמה היה לי שאני מזהה את איזו הזקן. גם אז, בזמן שהתמונה צולמה, הוא נראה זקן. תחושת אי נעימות הציפה את גופי ועוד באותו יום כשחזרתי למושב, התנצלתי בפניו על כל התעלולים שהייתי שותפה להם.

איזו הביט בי, רגע אחד כועס, ורגע אחרי הוא אמר בחיך: "אני יודע שאתם רק ילדים, וסתם משתובבים לכם, אבל אם רק הייתם יודעים מה באמת קרה שם, בשבילי זה אף פעם לא נגמר". הוא כמעט בכה ואני זוכרת שהרגשתי רע. הכי רע מאז שנולדתי, רציתי להחזיר את הזמן אחורה, ולבטל את כל ההשתובבויות המרושעות, אבל רק החזקתי לו את היד ואמרתי בהיתממות: "איזו, אני באמת מצטערת, אבל אני בסך הכול ילדה קטנה, מה אני בכלל מבינה?" כך אמרתי בקול המתוק, המעורר הרחמים - בו אני משתמשת עד היום כשאני הולכת לאיבוד במבוכי הביורוקרטיה האפלים.

"זה בסדר" הרגיע אותי, מוטרד מכך שהפכתי פתאום עצובה, "אני לא באמת מתרגז, אני רק משחק איתכם קצת, את מבינה?" לחש לי וקרץ:

"אתם כמו הילדים שלי, את יודעת, ואת קטנה, במיוחד" אמר, וחיבק אותי בעדינות נזרה שלא למחוץ אותי. אז, אני חושבת, גיליתי לראשונה את כמויות אי הנעימות שזורמות בביבי החיים.

וכך, מן היום ההוא, בכל פעם שהיינו מעצבנים אותו עם תואמי הקעקועים שלנו והוא היה מנופף נגדינו באלת בייסבול ששמר מתחת למדף בדלפק שלו ככניסה לצרכניה - נראה לי שבמיוחד בשבילנו - היה קורץ לי, ואני הייתי קורצת לו בחזרה ובורחת מהצרכניה עם שאר הילדים תוך גלגולי צחוק אינדיאניים.

גם אחרי שעזבנו את המושב, איזו תמיד הקפיד לשלוח לי ברכת שנה טובה בכל חודש ניסן. ותמיד דורש בשלומי. מסיבה לא ברורה הוא מאוד אוהב אותי. אבל גם אני די מחבבת אותו ולכן כל פעם שמתאפשר לי אני משתדלת לבקר אצלו. כי הוא לעולם אינו עוזב את המושב. "כאן טוב לי" הסביר לי פעם "כאן אני מרגיש בסדר,

אוהבת כשהוא חורק כך בשיניו, ועצמות הלחיים שלו מתחילות לבלוט וגורמות לו להיראות מסתורי ונחשק. במיוחד עכשיו עם התספורת הקצוצה, השיזוף, והזקן הצרפתי. רוני הוא גירסה מודרנית של הברווזון המכוער. הוא היה תינוק כל כך מכוער שמספרים שאבא שלו נתקף בהיסטריה כשראה אותו לראשונה בבית החולים עד ששקל להחליף אותו בתינוק אחר. אך באותו יום היו רק בנות במחלקה והוא ויתר. במושב כולם ידעו שגבר מכוער שווה לפחות חמש בנות ושני גמלים, ואם אתה לוקח פחות מזה, או שאתה באמת מיואש או שאתה איש עסקים מחורבן. בשני המקרים - לא נעים.

בגיל 16, כשרוני הלך למשרד הפנים להוציא תעודת זהות סירבו לשים תמונה שלו בנימוק שהוא מכוער מדי. רק אחרי שאמא שלו



הגיעה וצעקה בקולי קולות שאסור להם להתנהג ככה ושהיא תפנה לבית הדין הגבוה לצדק בירושלים נעתרו לה. לאף אחד לא היה כוח לעשות טיול של חצי יום כדי לעלות לירושלים. אבל לקראת סיום התיכון הגיע הרגע לו כולם התפללו, אפילו השתטחו על קברי צדיקים. רוני גבה, גופו התרחב והוא הפסיק להסתפר. שערו השחור הארוך ועיניו המלוכסנות שיוו לו מראה של לוחם מונגולי מרשים. אבל אני תמיד אהבתי אותו, גם כשהיה קטן מכוער ושקוף. "מצאתי אהבה" הוא אומר לבסוף. "את צריכה לנסות את זה לפעמים, את יודעת, משם הכול נראה אחרת."

"למעלה או למטה?" הקנטתי אותו ותהיתי אם הוא שונא אותי. עמדנו עכשיו אחד מול השני וראיתי כיצד הוא גדל ואילו אני מצטמקת.

"נתחרה עד האוטו?" שאלתי אותו, וכדי לא להיעלם לגמרי התחלתי לרוץ.

שמעתי אותו צועק מאחורי "אוקיי, קיי, אין לי כוח לשטויות שלך עכשיו, אולי תתבגרי?" אבל אני סירבתי להתבגר, והוא נשבר בסוף, התחיל לרוץ, מלווה אותי בקללות יודע שהן יפריעו לי לרוץ, "מנוולת אחת" צעק "ימח שימך מקפצת בהרים, רמאית אחת, בת בליעל, כלבה משתינה בקיר"

התחלתי לצחוק וכמו תמיד הוא הגיע ראשון. "אני רעב" הכריז רוני "נלך לפלח משהו מהצרכניה?"

■ זהו, חזרנו להיות ילדים.

פרק מהספר "קבוצה ריקה" העומד לראות אור בהוצאת ידיעות אחרונות. ספרה של רונית גלעד "סיפורים רעים לפני השינה" ראה אור בהוצאת ידיעות אחרונות.

רוני זיכה אותי בפרצוף מזלזל.

"באמת" אמרתי "לפני שבוע היה חמסין נוראי והמזגן באוטו של העבודה שלי התקלקל, אז החלטתי לנסוע בלי חולצה, ממילא בקושי רואים אותי כשאני נוהגת. ובמקום שהדבר יתקבל בכרכה, קיבלתי דו"ח משטור תנועה שעצר אותי על הפרעה לציבור או משהו כזה, היית מאמיין?"

"או מה, ג'ו עושה סרטים עכשיו? יפה", אמר רוני והשתתק. "עלייתה ונפילתה של ליה ואן-דורף אפשר יהיה לקרוא לסרט" אמרתי לרוני, אבל הוא שתק.

רוני לא צריך הרבה מילים כדי שתתקיים בינינו תקשורת. יש לו מבטים שאומרים הכול. עכשיו היה לו המבט שאומר "נו, מה אני אעשה איתך הא?" אבל הוא לא אמר דבר ואני הייתי צריכה לעשות את רוב העבודה ולמלא את האוויר במילים שצירופן ייצור משמעות. כנראה שהמשמעות שנוצרה לא היתה מלאת שמחה שכן רוני אמר לי לבסוף שלמרות שהוא אוהב אותי ובוודאי תמיד יאהב אותי כבר אין לו יותר כוח אלי והגיע הזמן שאצא מתוך רחמי העצמיים. "הדיכאון מנוון" אמר "וכדאי שתתחילי להסתכל על הצד החיובי של החיים".

מאז שהוא ביקר בהודו הוא כל כך מלא בעצמו שלא נשאר מקום לאחרים, גם לא לקטנה כמוני. ואני לא הזכרתי את זה, אפילו לא פעם אחת בכל השיחה שלנו. כנראה שהוא עדיין זוכר שכשאני לא סותמת את הפה ומדברת בלי הפסקה, פני הדברים אינם כמו שאני מתעקשת להציגם. החלטתי לשנות נושא וסיפרתי לו על ספרי הבא, השלישי במספר שאני עומדת לפרסם - למרות שהוא עדיין לא ממש קיים, אף לא בראשי הדלוח. רוני הביע שמחה מסויגת בשמחתי המדומה. אני בדרך כלל לא נוהגת לדבר על דברים לפני שהם קורים מהשש למזל רע - כדי לאזן את חיבתי לחתולים שחורים - אבל זה כבר די סגור, אם רק אשב לכתוב אותו יום אחד.

"אולי בסוף באמת ייצא ממני משהו" אמרתי והוא הביט בי כאומר: "את בעצמך משהו". בהתחלה נעלבתי כי הייתי בטוחה שהוא מזלזל בי אבל אז הוא אמר:

"עוד לא הבנת שאת לא אמורה להוכיח שום דבר לאף אחד?" הוכחתי.

"אתה יודע" אמרתי לו "שלושה חברים יצאו לדרך בים בם בום" אבל הוא לא הבין.

מאז שהוא חזר מהודו הוא לא מבין כלום ונראה לי שכבר אין עם מי לדבר אולי רק בין שלוש לארבע, וגם אז, זה רק אם יש לך דעה מטומטמת במיוחד. כל החיים הוא משתנה לי בין הידיים ואני כבר לא מצליחה לתפוס אותו בשביל ליצור תבנית.

"את יודעת, אני כבר לא יודע אם את באמת מנותקת כל כך או שאת רק עושה את עצמך, אולי תנסי לקחת את החיים האלה באופן קצת יותר אישי, תנסי להירגע קצת, לזרום. שום קולות לא קוראים לך לבוא, ז'אן, תירגעי."

המשכנו ללכת, שותקים זה לצד זה. "אפשר ללמוד הרבה מההודים האלה" אמר לפתע.

"אם רק רוצים" מלמלתי, והתחלתי להתאושש. "לפני כמה שבועות הייתי בטאג' מאהל. את יודעת שזו אנדרטה שמוקדשת כולה לאהבה?"

"לא" עניתי נכלמת בבורותי ומיד שאלתי אותו אם במקדש העכברושים הוא כבר היה, מפגינה שגם אני רואה ערוץ שמונה לפעמים.

"במשך עשרים ושתיים שנים" המשיך רוני "יותר מאלפיים אנשים בנו את הטאג' מאהל, ארמון האהבה הגדול בעולם, ככל שידוע לי. "אלפיים אנשים" הוא שב והדגיש. ואני ניסיתי לחשב עם האצבעות כמה זה בערך. "מדהים לא?"

"כן" הודיתי בכנות "זה בהחלט מדהים". ואחרי שסיימתי להידהם שאלתי "תגיד למה אתה לא הולך לג'ו?"

רוני שתק וחשק את השיניים בכוח. הבטתי בו ונוכרתי איך אני

השלג האחרון

דיאנה גורן

מרוסית: בועז מושקוביץ



עבר לחלון חורף. מרובה שלגים. רווי כפור. חורף מוקדם.

בדיוק כמו שהיה באותה שנה...

סרגיי חצה את החדר, פתח את הארון. שעה ארוכה התבונן בבגדים, אחר כך בתמונות

ובתצלומים המודבקים אל הקירות; מכתבה, כוננית ספרים... מבטו נתקל בכריכה מצהיבה נושאת כתובת שחוקה למחצה "החטא ועונשו". דבר לא השתנה מאז נסע לשרת... "שירות", "צבא"... מילים אלו אשר פעם היו אך ורק מילים כעת כבשו את כולו, את ההווה ואת העתיד שלו, את כל מהותו. פתאום, לצד עולמו העכשווי צץ העולם הישן, שבא מחלומותיו הוורודים, הרחוקים. זה כאב. אבל לא כאב כל כך כפי שהיה צפוי... גם מראה של נטשה לא היה עד כדי כך מכאיב...

עוד מרחוק, כשהרכבת הגיעה נושפת לאורך שיחים נמוכים ושכונות חדשות הניבטות באופק, סרגיי הבחין בה. היא עמדה בין המון הממתינים והמלווים והממהרים לאנשהו. עמדה, לבושה במעיל שחור ארוך, כומתה בצבע אדום עסיסי כיסתה על תספורתה הקצרה. למרות העקבים הגבוהים והשפתון הבוהק שלה, הוא זיהה אותה כבר ברגע הראשון. לא בשמחה ולא בעצב – זיהה אותה.

הם עמדו במסדרון החשוך, רק אורה של מנורת לילה הסתגן מתוך הדרה של נטשה. סרגיי אחז בידיה, הלחות והקרות. ידיה הסגירו את התרגשותה. גם עכשיו, הרי הוא איננו רואה את עיניה, אך בטוח שהיא בוכה.

"אז לא תבואי אל הרכבת?...?" – שאל בפעם המי-יודע-כמה והוסיף מיד: "אולי ייטב כך..."

"אל תיעלב... זה קשה לי..."

הוא לא הניח לה לסיים. חיבק אותה חזק,

"בעוד שנתיים אנחנו נהיה כאן, נכון?"

היא שתקה. התרוממה על בהונותיה ושפתיה נחו על שפתיו בביישנות ובחוסר ביטחון, כמו בפעם הראשונה.

"בוא", קראה וקולה כמעט ואינו נשמע.

הוא נכנס אחריה אל הדרה.

"לא תלך היום" – וכיבתה את המנורה.

סרגיי שמע רוכסן נפתח, רשרוש חרישי של שמלתה וצעדיה... הם מתקרבים יותר ויותר, ממש קרוב, הוא כבר חש בנשימותיה החמות.

"אל תחשוב עלי משהו רע", היא דיברה מהר. "אתה הראשון והיחיד אצלי, מבין?"

"מבין", ענה סרגיי ולא שמע את עצמו. "גם את... אצלי... ראשונה".

היא אחזה בידו והניחה אותה על חזה. הוא חש בגופה הגמיש והחם ולבו הלם בכוח.

"אל חשבתי שככה יהיה..." – נטשה נצמדה אליו.

"איך?" – השתק סרגיי, מחפש את שפתיה.

"אתה תיסע מחר וזהו..."

"אם זה מה שאת חושבת, אני אלך".

היא עצרה בעדו ושוב נישקה אותו ונצמדה אליו בכל גופה. הפנס מעבר לחלון התנדנד, נעלם ומופיע, פעם מסנוור ופעם נבלע בתוך הלילה. הכל התערבב: מילים ונשימות, רגעים ונצת. לבבותיהם התמזגו לישות אחת, אחידה, אדירה ובלתי מושגת, נראה שלא נודעת לאיש, מעולם ולעולם.

"ברוך הבא!" קולה נשמע מתוח, אך אז היא חייכה והבהינה בניצוץ החוזר אליה מתוך עיניו, חיבקה אותו בעדינות וכתשוקה, כמו באותו לילה הראשון והיחיד שלהם.

נטשה. נטשקה שלו. הוא בבית.

הוא כל כך חיכה לזה. הדבר היחיד שעזר לו לשרוד...

"אתה לא כתבת... אל תיעלב", נטשה הטיטה את עיניה, "ואז כולם אמרו לי, מה את מטומטמת, מחכה רק לו והוא כבר שכח לחשוב עליך..." היא האטה את צעדיה. "כאן עמדתי כשלקתו אתכם. אתה יודע, איך פחדתי. פתאום הרגשתי שאני מאבדת אותך. איזו שטות, נכון?!" היא התקרבה אל עץ ליבנה שניצב מרוחק מהמבנה המיושן בעל השלט המאפיר "תחנת רכבת" ומרוחק מעצים אחרים. "אתה רואה, כאילו שני ליבנים שצמחו יחד. חשבתי אז, שאם אחד מהם יתייבש, גם השני ימות. אתה מבין? מבין – זה כמוני..."

הוא הסתכל הצידה, אל שטיח השלג הפרוש, בתים קטנים, שכאילו שקעו בתלים הצחורים. איש צעד על פני השדה הזה. רגליו שקעו בשלג כמעט עד ברכיו. הוא ניסה ללכת על השביל הכבוש, אך הררי השלג שאבו אותו אל קרבים.

כמה שלג! כל כך הרבה שלג היה רק שם...

הרכבת נעצרה ומישהו העיר אותו בשריקה רמה, "היי, מה-שמך, הגענו!"

סרגיי הרים את ראשו ואורו הרווי של הבוקר אילץ אותו לסוכך על עיניו.

"קום, פדלאה!" נהם מאחוריו אותו קול.

סרגיי הסתובב. מיד זיהה את הבחור בעל הגוף הכבד והכתפיים הרחבות שהיתמר מעל כולם בשורות הטירונים. קולו היה מחוספס וצרוז מסיגריות, אך פניו היו טובים.

"מה נעצת עיניים? הגענו! ג-ע-נ-י, מה-שמך..."

"סרגיי".

"סרגיי, זאת אומרת – סרדין. ואני – 'האגרוף' הוא חייך חיוך רחב, מצמצם את עיניו העגולות הירוקות. "נו... זה... קדימה, לך, לך... סרדין!"

סרגיי התרומם והלך אחרי האחרים. יצא אל תא הכניסה של הקרון, בצדה השני של הדלת – שלגים ויערות ללא סוף. כשהתקרב אל היציאה, פניו נכוו מהאוויר היבש והקר. סרגיי צמצם את עיניו והסתכל סביבו.

"היי, סיביר, היי יערות!" שר מאחוריו 'האגרוף' והוסיף, "שירות בסיביר – זה לא וודקה בעיר", פרץ בצחוק, קפץ מהמדרגה מטה



מאפו. כשהצלחת היתה ריקה, 'המלוכסן' לקח מהשולחן צלחת דייסה ופתח את כפתורי מכנסיו.

"איך בא לי לישון, כוס אמו!"

סרגיי הסתובב, מהדק את ידיו אל פיו.

"שקט, בחור", 'האגרוף' טפח על ברכו.

"מה הוא עשה? למה זה?"

"הם החזיקו אותי בדיאטה..."

"מה זאת אומרת?" סרגיי בלע את רוקו.

"דיאטה?" - 'האגרוף' הרים את גבותיו. "אתה עוד ממש ביוזבז. דיאטה - זה כשעשרה ימים לא נותנים לך לאכול. ביום האחד-עשר אתה תזחל בלילה לאסוף פירורים ותלך לאכול אותם בבית שימוש. שם הם כבר יתכו לך, כשאתה כבר גמור... הטמבל הזה נשבר כבר ביום השמיני - אז מגיעה לו תוספת."

"תוספת?" לשונו היתה יבשה וכבדה.

"הם יאכילו אותי בשביל כל הימים ועוד יוסיפו בשביל הימים שלא עמד במבחן."

"אבל למה... כולם... ואף אחד..." סרגיי קפץ על רגליו.

'האגרוף' הושיב אותו והתקרב אליו:

"אם תרעיש - יחתכו לך את הרמקול."

הקולות משכו את תשומת לבו של 'המלוכסן' והוא פנה אליהם.

"תורך, מושתן", סינן בחיוך מעוקם. הצלקת על שפתו נרעדה והוא חלק לסרגיי מכה כואבת בצלעותיו. "קדימה, שלוף אותו, נראה כבר את הברז שלך!" - הוא פרץ בצהלה רמה וארוכה, מסתכל לאחור וכאילו מאה קולות נשפכו בנחשול אחד.

'האגרוף' הניח את ידו על כתפו של סרגיי והרים אל 'המלוכסן' מבט עייף.

"לך תנוח".

ההוא ירה מבט מזרה אימים מתחת לגבותיו והתחיל לנדנד את הקערה שבידו.

"התעקמה לי האוזן, או מה?"

"תנוח", חזר 'האגרוף' בקול חלק ושקט.

"אי-אי-אי, איזה סירחון מסריחון", עיווה את פניו 'המלוכסן'.

"מישהו כאן עוד מעט יאכל חראו..." - ובמילים אלו הוא הסתובב וניגש שוב אל הבחור שלידי הכיור.

"הכה רגע, חמודי! לפני שאתה מקיא - תוספת, מנה שלישית."

והשלג חרק מתחת לצעדיו הכבדים.

כל הדרך אל היחידה הסתכל סרגיי בחלון. קודם לא חשב דבר, אחר כך ניסה לדמיין את החיים שיהיו לו. ושוב נזכר בנטשה. שוב, מכיוון שחשב עליה ללא הרף, מאותו רגע שהיא עמדה ליד החלון, כף ידה צמודה לזכוכית. עדיין חש כאילו היא לידו. הוא אף חש במגע שפתיה על שפתיו, ידיה בכפות ידיו, שערותיה והריח היחיד בעולם - ריח גופה... פתאום אחזה בו תחושה חריפה ששנתיים פרושות ביניהם. הוא טרם הצליח לתפוש את המשמעות של המספר הזה. המספר הזה נהפך בתודעתו לאינסוף של השלג והבדידות.

נטשה פתחה את הדלת, אחזה בידו והכניסה אותו אל המסדרון. נמתחה אליו וקפאה על יד שפתיו הלא זעות.

"אתה זוכר, מה אמרת לי לפני שנתיים?"

"אני זוכר".

"הנה, אנחנו כאן... ביחד", היא שתקה, כאילו רצתה לשמוע תשובה כלשהי ועיניה מלאו דמעות. "מדוע אתה כזה..."

"איזה?"

"זר". קולה רעד, היא הלכה אל המטבח, מסתירה את פניה. התיישבה על כיסא.

סרגיי בא לאחר מספר דקות. הוא כבר היה ללא המעיל והמגפיים. מדי הצבא הבליטו את דמותו הבוגרת. כתפיים רחבות, שרירים מוצקים; הוא גם גבה. ברם, לא זה מה שעשה אותו לזר. היה בו דבר-מה שנטשה לא הצליחה להבין ולהסביר.

"שב. אפיתי'עוגה", אמרה בעצב ואצבעותיה ממוללות מחרוזת.

"זאת שאני אוהב", רק שפתיו חייכו. "תודה".

נטשה מזגה תה וקירבה אליו את הספל.

"בטח, התגעגעת לאוכל ביתי".

"תאכל כבר, נבלה, אמא שלך!" - 'המלוכסן', קטן ומוצק, קיפץ מסביב לבחור לבקן מנומש, מכווץ מעל צלחתו. הוא הצטמרר ובלע, רועד בכל גופו.

סרגיי נשם בכבדות והסתכל בפני האנשים שנאספו בחדר האוכל. כולם התקבצו יחד, צעקו ושרקו. רק 'האגרוף' ישב בצד והקיש בכף על צלחת מצולקת. סרגיי התיישב על כיסא לידו. קבס עלה בגרונו והוא חשק את שיניו. הבחור התעוות, השתעל וניגב את הדם שניגר

החריש את הכול רעש הנפילה של כיסאות מתפורים, שעליהם טיפסו אל התקרה.
 "הה, אנחנו לא יודעים לעוף!" נשמע אחרי דקת שקט. "אם ככה - נצטרך לנבוח!"
 נשמעו הלמות, צעקות, שוב מכה ושוב צעקה וכבר הרבה מכות ואחר כך נביחה עלובה, בקושי נשמעת, יותר יללה מנביחה...

סרגיי יצא מחדר האמבטיה. נטשה ניגשה אליו, אך הוא לא אורז אומץ לחבק אותה.
 "אתה מרגיש לא טוב? מה איתך? זה בגללי?"
 הוא הניד בראשו לשלילה.
 "אתה לא אוהב אותי יותר? אז למה כתבת לי? שנה וחצי בלי מכתב. ופתאום? בכל זאת אתה צריך אותי?" היא הרימה אליו את עיניה מלאות הדמעות.
 "לא הייתי צריך לעשות את זה, סלחי לי", הוא הסתכל עליה ולבו נצבט בעצב. "זו היתה התקווה היחידה שלי".



הוא נכנס אל חדר האוכל. בזה אחר זה, התאספו כולם לארוחת הערב. 'המלוכסן' ישב על יד החלון והשחיו סכין ארוכה ועבה ושר איזה שיר, אחרי כל מילה הצביע לעברו של מישהו אחר. סרגיי קלט רק מילה אחת: "אחרון". ברגע כלשהו אף חש שמחה שלא נפל בחלקו להיות האחרון. האחרון היה 'השחפן'. בקושי הספיק להיכנס, כאשר 'המלוכסן' התנפל עליו בסכיניו והוא, שכבר הכיר את כללי "המשחק", נחפו לחלוץ את מגפיו ופתח בריצה מסביב לשולחן, מציץ בבעתה לאחוריו, צועק, בתחילה, לא בגלל הכאב אלא בגלל הפחד ולאחר מכן גם בגלל הכאב, כאשר 'המלוכסן' השיג אותו והחל לחבוט בו בצלעותיו, בגבו ובכל מקום אפשרי. 'השחפן' לא עמד בזה ופרץ אל המסדרון. הרצפה שם, עד היציאה, היתה זרועה שברי זכוכית. הוא צעק וקיפץ מרגל אל רגל ופילס את דרכו החוצה.

"עכשיו תתרענן! איזה שלג!" נשמע מבחוץ. "תוריד! תוריד! עד הבוקר תצלול כאן, נבלה!"

"סרגיי!" נטשה השתקתה, אחר כך נשמע קולה עמום ומהסס. "אם זה בגלל הילד... לא צריך... רק אני אשמה..."
 "ילד?" סרגיי הביט בה ועיניהם נפגשו.
 "אלוהים אדירים!" צעקה נטשה. "אלוהים, אתה לא ידעת?! אני

אחרי הכף השניה, הבחור הלך אל הכיור בצעדים מתנדנדים. סרגיי הסתובב וכיסה על אוזניו בכוח. 'האגרוף' ניגש אליו ושחרר את ידי המכווצות.

"עזוב את זה. ככה לא תחזיק מעמד אפילו שבוע. תסתכל, אחרת מחר אתה תהיה שם! אם זה לא מישהו אחר, אז זה אתה. ברור?!"
 סרגיי לא ענה. עיניו היו מרותקות אל הגוף המתעוות על הרצפה תחת בעיטות מגפיים.
 "לא לטעמך הכיבוד שלנו!" ציווח וקילל 'המלוכסן' ואחרים החרו החזיקו אחר קריאותיו.
 נאקותיהם וצווחותיהם התמזגו לנהמה מהממת, מרסקת. סרגיי לא התאפק ופרץ בצעקה, אוחז את ראשו בין ידיו. קולו התמסמס בין הקולות האחרים ולא נשמע.

"סלחי לי, אחר כך אני..." סרגיי קם מהשולחן והלך אל חדרה של נטשה.
 "כאילו שלא נסעת", היא ניגשה אליו והניחה את ראשה על כתפו. "אבל כל כך הרבה זמן לא הייתי!"
 שפתיה נגעו קלות בצווארו, סנטרו, לחיו, עיניו.
 "אני יודעת, הכול נראה לך זר עכשיו... וגם אני", לחשה היה מהיר וחם, "אבל אני אעזור לך..." - פיה נשק לפיו והוא נענה לה, קודם בשפתיים קפוצות ואחר כך בשקיקה.

הוא התעורר מאנקה רמה. בחדר היה חשוך, רק כמה מציתים הפיצו אור. על יד המיטה שעליה שכב 'השחפן', ראה סרגיי את גבו החשוף, המרובד קפלי שומן, של 'המבושל'.
 "ככה, דחוף לו עד לבלוטות!" התלעלע 'השן'.
 הגב הכבד המיוזע פימפם מהר וברעש. האורות ריצדו על התקרה, נעלמים וחוזרים שוב.
 "לדפוק נקבות - טוב היה, 'השחפן'?" התנשף 'המבושל'. "עוד יתחשק לך... ועוד איך ית-חשק? וגם ככה ית-חשק? וככה..."

סרגיי השתחרר מחיבוקה של נטשה. קבס עלה בגרונו וירד לסירוגין. פסע בין קירות החדר. שעה קצרה השתהה ליד החלון. לא הצליח להשתלט על הגוש העגול והמחניק.

"לא מצליח לישון?"
 "כן", ענה סרגיי.

"מחכה?" - ניחש 'האגרוף'.
 "מחכה", בקושי נשמע קולו.
 "תשתגע".

סרגיי שתק.
 "תשתגע - אני אומר", חזר ואמר 'האגרוף'. "הרבה יוצאים מפה עם ברגים לא במקום... אחרי פחות מחצי שנה אפילו. אל תחכה. מה שנועד לך - ימצא אותך".
 "לא יכול יותר".

"מה אתה אומר?"

"לא יכול לחכות", סרגיי כמעט צעק ואגרופו הכה במשענת הכרזל של המיטה. "למה הם לא נוגעים ביי?"

"אל תדאג, תורך יגיע", גיחך 'האגרוף', התרכו בהרהור והוסיף.
 "קבל עצה - כשאתה רואה או שומע משהו, תספור".
 "מה זאת אומרת?"

"פשוט תספור. למדת בבית ספר? ככה תספור. זה עוזר".

סרגיי עצם את עיניו והתחיל לספור. קודם בלב, אחר כך בקול. צחוק העיר אותו. לבו צנח בדיוק כמו אז, כשהיה קטן וחלם שהוא נופל לאנשהו. לא פקת את עיניו. לא זז, לא נשם - הקשיב".

"טפס, טפס! זחל למעלה! אמא שלך... עכשיו - פצחי בשיר ציפור הפלא! נו - קרקה כבד! מתרומם מסריחו!"

שעה ארוכה נשמעו ניבולי פה מעורבים בצעקות וצחוקים. אחר כך

לצדדים, חסר אונים. פתאום נזכר בכחור שברה אל היערות חצי שנה לפני כן. אחרי שבועיים מצאו אותו ביער תלוי בחותלותיו. הקולות התבררו יותר, סגרו עליו מכל הצדדים. סרגיי נרתע לאחור, צעד קדימה, הצידה, יילל שוב ואז צעק בקולי קולות, עד צרידות:

"זונות! כלבים! לא תצליחו! זה מה שתיקחו לכם, אמא שלכם!..." השתעל וילל. הוא תלש מעצמו את בגדיו ומלמל בשפתיים רועדות, כאילו ניסה לשכנע את עצמו: "אני אצליח... אני אוכל... אני אוכל..." באצבעות רפות קשר קשרים והתירם שוב ושוב קשר וקילל את כל העולם.

הוא ישב על השלג והם נעמדו מסביבו במעגל.

"זונות! כלבים! זונות!" ירק סרגיי והתנשם. "שמעת חדשות - 'האגרוף' תלה את עצמו", אמר מישהו בקול רגוע ושקט.

סרגיי צעק והלם בגוש שלג.

'המבוסל' שרק ופנה לעבר הבסיס בצעד מרקד. האחרים הלכו בשקט בעקבותיו.

"נבלות! נבלו-ו-ות!" נשבר קולו של סרגיי, שנותר לבדו.



"חכו!!!" - חרחר בכל הכוח.

רק 'המלוכסן' הסתובב, עכשיו הוא כבר לא צחק. "תהרוג אותי!" התחנן סרגיי. "תהיה בן אדם, תהרוג אותי!!!" 'המלוכסן' לא אמר מילה והמשיך ללכת. "אבל למה! למה-ה-ה-ה-ה!!!" נישא קולו מעל היערות.

הוא עמד ליד החלון. כבר לא ראה לא את הילד ולא את השלג. הוא כבר לא נזכר בדבר ולא חשב דבר.

יצא אל המסדרון, פתח את המזווה. הוציא משם חבל עבה וחזק. קשר אותו בקשר בטוח אל קרס שבתקרה. עלה על כיסא. ידיו האוחזות כלואה נרעדו והוא פרץ בבכי חרישי, בולע את דמעותיו, רק מפעם לפעם מתייפח ומיילל בקול. השתעל, קפץ אל הרצפה, התיישב על הכיסא. בכה שעה ארוכה, אצבעותיו חורשות את תספורתו הקצרה. אחר כך ישב דומם. לא זע.

מעבר לחלון המשיך להסתחרר שלג, צונח וגמס על כף ידו של הילד.

דיאנה גורן, ילידת אוקראינה, סטודנטית לספרות ולהיסטוריה. עד כה פרסמה ברוסית, זה פרסומה הראשון בעברית.

חשבתי שאתה... כל כך חיקיתי למכתב ממך. לו רק היה מכתב: לעולם לא הייתי עושה הפלה. אבל הוא לא היה, אתה מבין, לא היה..."

'השפוט' הדליק מצית על יד המכתבים הפזורים על הרצפה.

"בן-זונה! אני אחתוך אותך! בן-זונה!" השתולל 'הינשוף' וניסה להשתחרר, יורק גושי דם.

'השפוט' קירב אליו את האש, פוער לרווחה את פיו דליל השיניים. כשלהבה חזקה ומבהיקה אחזה בניירות, החל מנתר ומוחא כפיים:

"חלפה האהבה, קמלו השושנים!

חביבתי נותנת על כל הספסלים!..."

"אהובי, יקר שלי", נטשה ניסתה לנער אותו, "עוד יהיו לנו ילדים. יהיו לנו הרבה ילדים. אני אפילו יודעת איך נקרא לבן שיהיה לנו..." - היא בכתה.

סרגיי אחז בידיה, הן היו קרות ולחות. הוא נישק אותן, לחש "סליחה" ושוב נישק.

הוא הסתלק במהירות, בלי להביט לאחור. כשרץ במורד המדרגות, ראה לפתע בבירור, בעיני רוחו, נערה שלה גלי שערות אדמוניות, בכתונת לבנה שקופה, עומדת על יד חלון. הוא הידק את אצבעותיו עד כאב והתחיל לספור: "אחת. שתיים. שלוש."

מעבר לחלון חורף. מרובה שלגים. רווי כפור. חורף מוקדם. בדיוק כמו באותה שנה...

סרגיי חצה את החדר, פתח את הארון. שעה ארוכה התבונן בבגדים, אחר כך בתמונות ובתצלומים המודבקים אל הקירות; מכתבה, כוננית ספרים... מבטו נתקל בכריכה מצהיבה נושאת כתובת שחוקה למחצה "החטא ועונשו". שוב קרב אל החלון. ילד קטן צד פתיתי שלג בכף ידו והסתכל עליהם בהערצה, עד שהתמוססו.

הוא רץ, משתגן מן הריצה ומן הפחד. היה שוקע בתלי שלג, נופל, קם וממשיך לרוץ. צעק דבר מה. ספק התפלל, ספק בכה. שם - תלוי 'האגרוף'... הם תלו אותו כשראשו למטה. הוא המשיך לחייך עד שהכחיל. השליכו אותו על הרצפה, שפכו עליו מים ותלו אותו שוב. סרגיי רץ החוצה. איש לא היה שם. רק שטיח צחור ללא גבול ועצים, עצים, עצים.

הניחו לו לברוח. הניחו לו, כי ממילא לא היה לאן לברוח. גם התעצלו לרדוף אחריו. בפעם הזאת סרגיי נפל והרים את ידיו כלפי השמים. הם היו כה תכולים וכה רחוקים, עד שראשו הסתחרר...

"אתה תהיה קרוב אלי, בחור. עד שלא יעצרו לי את הנשימה, לא יגעו בך", העביר 'האגרוף' את אצבעו על להב אולרו, קיפל אותו וטמן אותו בכיסו.

סרגיי הסתכל עליו ונזכר באשה נמוכה, כסופת שיער, מייבבת אל זנבה של הרכבת המתרחקת שלהם.

"זו היתה אמך?" שאל הוא.

"מיי", 'האגרוף' לא הבין.

"שם, בתחנה".

"ה-ה-ה", נהם הוא והרכין את ראשו. "היא חולה... בלעדי לא תחיה. אני לא יכול לא להתאבד ולא להשתגע. מוכרח לחיות".

"וימה אם לא רוצים..." סרגיי נעץ את עיניו ברצפה.

"מישהו מחכה לך?"

"מחכה", אמר סרגיי והעלה בזיכרונו נשימה תמה, פנס וריח אביב.

"אם כן, אחי, אתה מוכרח לחיות... איך אומרים - אף על פי כן ולמרות הכול".

סרגיי לא ידע כמה זמן עבר עד ששמע מרחוק הדי צחוק. הוא התחיל לחזול, ניסה להתרומם ונפל מיד. פרץ ביללה, מביט

נשאלת השאלה - מה המשמעות של חוסר לקיחת האחריות? מה המשמעות של דברים המתרחשים מעצמם? אפילו הסצינה המינית בין צ'יצ'י לגינא נעשית לא מרצון ולא מחוסר רצון. האם בני אדם מונעים על ידי כוחות סמויים? על ידי דחפים? האם הם אינם מסוגלים לקחת אחריות על מעשיהם? האם יש כאן כוונה להדגיש את הצד הלא מודע שבאדם, את הדחפים והרגשות, בלי לאפשר לו שליטה עליהם? נראה כי הדמויות הן מריונטות של הדחפים שלהן ושל המספר. מצד אחד הן קפואות (ראה תיאורו של פרופ' מזור את מוטיב הפסל "לא על השיר לבדו" עמ' 21), מצד שני הן מונעות על ידי חוטים ודחפים ללא שליטה.

פוגל מרבה להשתמש במשפטים בעלי אופי פילוסופי, ה'צפים' בטקסט ללא קשר קוהרנטי לרצף העלילתי; מעין הגיגים על העולם ועל האדם. למשל, משפט בעמ' 43: "ברו של דבר פעמים שונה מתוכו, עד כדי היותו הפכו הגמור". דברים אלו לא נאמרים על עניין ספציפי, הם צפים על רקע הסביבה העסוקה בשתיה ובריקודים תחת סוכתו של סטפיאנו. הנקודה המעניינת היא, שנראה כי הם תמיד מתחברים בדרך זו או אחרת אל גינא. גינא מגיבה מיד: "גינא תמהה בעצמה על הרגש המציק, שעוררה בה אמרה זו, שלא היה לה לכאורה כל יחס אליה. ולא עוד אלא שעלה בה מין פחד שתום מפני המשך השיחה, כאילו יכול היה במרוצת הדברים להיאמר מה שעשוי לצערה באמת." (שם)

מדוע המשפט מעורר בגינא פחד? מה משמעות דבר שהוא היפוכו הגמור של עצמו? האם זהו רמז ליחסה של גינא לגופה אחרי שתשכב עם צ'יצ'י? האם גינא מאוימת מהיכולת שלה לפעול לכאורה בניגוד לרצונה? האם העובדה שהיא אינה יכולה להתחבר רגשית לכל חלקי גופה ונפשה תוליד את הצער? האם העובדה שטבעה שלה יכול להיות מנוגד לעצמו מפחידה אותה? המשפט הצף יכול לשמש ראי לרגשות צפים בלי יכולת חיבור קוהרנטית לגוף. מכל מקום, נראה כי היכולת של גינא להיות קשורה למשפטים פילוסופיים מעין זה ממקדת את תשומת לבנו בה ומעמיקה את דמותה.

ה. גינא

גינא כמעט תמיד הופכת לחלק מקיומם של המשפטים ולחלק מן המשמעות שלהם, אם בטכניקה של "מבע משולב", אם בעובדה שהיא החושבת אותם, ואם בתגובתה הרגשית. חיבור זה מבדיל אותה מיתר הדמויות ומאפשר לה פוטנציאל של הפנמה או מודעות הנבצרים מהדמויות האחרות; והעלילה אכן מוכיחה שגינא היא זו שעוברת תהליך, קשה ככול שיהיה, בעוד בארט נשאר

תקוע וחסר אונים באופן טראגי.

מתחילת הנובלה מודגש השוני שבין גינא לבין החבורה. הוא בולט באירועים חיצוניים, כגון אי השתתפות בשחיה הלילית הארוטית, או יופיה המפעים של גינא.

המספר מחובר לנקודת התצפית של גינא יותר משהוא מחובר לדמויות אחרות. לכן, גינא היא זו המסוגלת לעמוד על טיבם של אנשים מעבר לתיאור חיצוני אימפרסיוניסטי. לדוגמה - גינא מתבוננת בקראפט לראשונה: "היה זה איש כבן שלושים, שפנים לו גלויים ומבט ישר, מעורר אמון" (עמ' 30). לא ברור של מי ההתרשמות, של גינא או של המספר. מכל מקום יש לשים לב לכך שבארט משבח את יכולת האבחון של גינא, ולעובדה שנקבע כאן כי קראפט אינו חלק "מהחבורה נוכח היס".

פוגל מפגיש את גינא וקראפט על דרך המקרה. קראפט אינו פונה אל גינא במילות חיזור קונוונציונאליות. כיצד גבר זר זה יודע לפנות כך אל גינא? מדוע מתרחש המפגש המזור, שכביכול לא מצמיח דבר ולא מקדם את העלילה? נראה שהמפגש נועד להדגיש את הבחירה של גינא בצ'יצ'י, שהוא היפוכו הגמור של בארט, ולא בקראפט הדומה לו יותר. בארט בוגד בגינא לראשונה, והעלילה מזמינה פעולת גומלין מצדה. לגינא יש מבחר אפשריות וגם אם צ'יצ'י אגרסיבי בחיזורו, אי אפשר להסיר מגינא אחריות למעשה המשכב עמו ואי אפשר להתעלם מהעובדה שהיא בוחרת בצ'יצ'י, שבארט מגחך לו. כדאי לשים לב לעובדה שתיאורם החיצוני של גינא ושל צ'יצ'י הוא זה המודגש וכי המגע הפיסי ביניהם יוקד. כך מופנית תשומת הלב לאופי הפיזי, החייתי, ליצר הפרא שבאיחוד ולא לאיחודן של נשמות תאומות. צ'יצ'י משמש לגינא כלי לבדוק את יצר גופה האמיתי. לאחר מעשה אין לה צורך בו ואין לה דרך חזרה אל בארט ואל עצמה. בעצם, הגברים ביצירה, אין בהם צורך בסופו של דבר. גינא עושה בהם שימוש וממשיכה לדרכה כשהיא משאירה את קראפט מאוכזב, את צ'יצ'י לא יודע את נפשו ואת בארט חסר אונים. אם לנסח על דרך החיוב, פוגל מציע מעמד חדש לאשה (בדומה להמינגווי ברומן "יזרה השמש", יצירה שנכתבה בקרבת מקום וזמן ואשר הנשים בה הן החזקות ועושות בגברים שימוש לצרכיהן). אם לנסח על דרך השלילה, הגבר של פוגל הוא חלש, חסר אונים וכלי בידי אשה.

ו.

מהו אם כן התהליך שעוברת גינא וכיצד הוא מתקשר לדינונו? פינוק ורגישות לגוף קיימים אצל כל הדמויות. המייחד את גינא הוא התייחסותה לגופה שלה כחלק נפרד ממנה: "דופק החיים התפעם בעוז, בקרבה פנימה כמחוצה לה. ערה היתה בה תחושת

גופה, והיא הגתה אליו אהבה, אל גוף מסתורי ותוסס זה, כאל יצור בדול ממנה" (עמ' 30). שני חלקים מעניינים למשפט. החלק הראשון, בו מתואר הדופק כמחוצה לה, בעצם מתאר מצב שבו אין הפרדה בין הפנים לחוץ. זה מעין מימוש מוחשי או ערטול למטונימיות שלעיל. פוגל אומר כאן מפורשות שהפנים הוא חוץ, והחוץ יכול להגדיר את הפנים. החלק השני של המשפט מעורר שאלה: אם גופה הפיזי של גינא נפרד ממנה למה היא מחוברת? למחשבות? לעולמה הפנימי? אנו נראה כי השבר אצל גינא נובע מבידול זה של הגוף מנפש, משום שהחוויה שהיא עוברת בגופה לא מאפשרת לה להמשיך לקיים את הבידול. היא מאלצת אותה לראות כי הגוף הזה יש בו יותר מאיברים מסקרנים, יש לו תביעות, אלא שגינא אינה מקבלת את הגילוי הזה על גופה בשמחה. היא מנסה לשטוף אותו במים ובסופו של דבר היא בורחת; היא אינה מסוגלת לדבר עם האיש היקר לה כל כך, עם בארט. בחלקו הראשון של הסיפור גינא מפגינה שליטה ומודעות. היא חושבת מחשבות מיניות, היא מודעת ליפי גופה, היא אפילו מרימה את עצמה מעל ההמולה, מודעת לכוחותיה: "הגברים עצרו בלכתם, תוהים על יהירות דמותה... ניסו בחצאי פסוקים מגומגמים להטותה לבית קפה" (עמ' 28). קיים פער אדיר בין השליטה שגינא מפגינה בתחילת הסיפור לבין התפרקותה בסוף הסיפור, התפרקות הנובעת מאובדן השליטה ומהגילוי כי גופה צופן כוחות חזקים ממנה שהיא עדיין אינה מוכנה לקבל אותם כשייכים לה. יש כאן נתק ברור בין גוף לנפש שמוביל לאלם ולבריחה.

באחרית דבר לספר "תחנות כבות" משתמש מנתם פרי במושגים מתחום הפסיכואנליזה, ("האני והקולקטיב", "התאבדות האני", חוסר הפרדה בין פנים לחוץ, זרות מול קרבה, עמ' 332-336). תקצר היריעה מלהביא את דבריו במלואם, מכל מקום, השימוש במונחים פסיכואנליטיים נראה אכן כהולם ביותר. ובכן, לדברי פרי, גינא נקלעת לסבך בו היא נתלשת מעצמה. משהו חיצוני שקיים בתוכה מתפרץ אל הבמה הנפשית. החיים והמוות, הארוס והתנטוס מבקשים לקרוע את הנפש. צ'יצ'י פותח את השסתום לפרץ זה של חוויות. המלחמה היא פנימית ולכן אומרת גינא לבארט כי לא תוכל להיות במחיצתו עד שלא תלמד לחיות עם עצמה. יש בגילוי זה של גינא משהו הגוזל ממנה את הייחודיות שבה, את האליטיסטיות שמאפיינת אותה לאורך הסיפור והיא הופכת להיות "חלק מן השבט".

סיכום

אוצרות רבים עוד טמונים בדמותה של גינא ובסיפור כולו. את נושא הבידול בין הגוף והנפש אפשר להרחיב בעוד ידע ומושגים מתחום הפסיכולוגיה. מסתמן כאן נושא מפתח

בספרות העברית ובספרות העולם שנכתבו בתחילת המאה כמו גם בספרות מודרנית. הנובלה של פוגל יכולה לשמש כבסיס, משום שפוגל מנסח במפורש את הבידול. זוהי הצעה אחת לקריאת הנובלה ואין היא מכילה או מציעה פתרונות לכל הנסתר ביופיה. יצירתו של פוגל קסומה בעיני, ובמיוחד דרך המבע והלשון העברית בה היא נכתבה, עברית שונה ומסתורית. ללא ספק, מעט מדי נכתב על הפרוזה של הסופר

המופלא הזה.

שלומית זעור-מאסה היא סטודנטית לתואר ראשון בספרות עברית, באוניברסיטת בן-גוריון.

ביכליגורפיה

דוד פוגל, "נוכח הים", בתוך: תחנות כבות, הספריה החדשה, ישראל, תש"ן, עמ' 7-65.

דוד פוגל, חיי נישואים, הספריה החדשה, ישראל, תשמ"ו.

דוד פוגל, "בבית המרפא", בתוך: תחנות כבות,

הספריה החדשה, ישראל, תש"ן, עמ' 199-265.

דוד פוגל, "לפני השער האפל", בתוך: דוד פוגל - כל השירים, בעריכת א. קומם, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשנ"ח.

דוד פוגל, תחנות כבות, הספריה החדשה, ישראל, תש"ן.

יאיר מזור, פוגל, דוד, לא על השיר לבדו, עמ' 7-28, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תשנ"ו.

מצד זה

עמוס לויתן

← המשך מעמ' 34

חוק (ה)גולן

הנשק החשוב ביותר בידי הליכוד במאבק על רמת הגולן בימי המשא ומתן כביכול עם סוריה, היה אריה גולן. שדר הרדיו הבלתי נלאה הזה, המגיש את יומן החדשות ברשת ב', היה פותח את שידוריו כל בוקר עם מצעד

תגובות של ח"כי הימין. כל בדל ידיעה, שמועה, בלון ניסוי בלתי מזוהה, היה בשבילו עילה מספקת לזמן את דני נווה, עוזי לנדאו, לימור לבנת, סילבן שלום ואחרים להגיב.

משנסגר בפניו חלון הבריבורים הסורי, העתיק את פעילותו לזירה הלבנונית ולאחרונה לאבו-דיס. היחיד שהעמיד אותו במקומו היה ח"כ עומי בשארה שבראיון מדמשק העיר לו על סגנונו העיתונאי כשאמר לו (בערך כך): אינני נחקר ואינני נאשם

שלך. אינני מתנגד שתראיין אותי, אבל אינני מעוניין להתווכח איתך.

לפיכך אני סבור שבנוסף לחוק הגולן צריך לחוקק את חוק אריה גולן, שיאסור עליו לדון במה שטרם קרה ויגביל אותו אך ורק למה שכבר אירע. כך לפחות יימנעו מאיתנו כל פתפתי הביצים על ביצה שלא נולדה, ההערכות, הפרשנויות, הספקולציות, התגובות, ההבהלות וההפחדות, בשבע בבוקר, כל בוקר על הבוקר.



תיקון טעות

בעמוד 17 במאמרי "מעיות לא יוכל לתקון" ב'עתון 77', גליון 242 אפריל 2000, נזכר החיבור "על השינה" כאילו היה מחברו הקטאיס א'יש אבדירה. אין זאת אלא פליטת קולמוס. מחבר "על השינה" הוא קליארקוס א'יש סולוי. קליארקוס כמחבר "על השינה" נזכר לא אחת בפרסומי, באחרונה במאמר הביקורת שלי על תרגומו ופירושו של אריה כשר ל"נגד אפיון" ב'ציון' ס"ג, א' תשנ"ח, עמודים 89-123, וכן במאמרי האנגלי על מקורות פלטוניים באחד מספריו של קיקרו, שיצא לאור בכתב העת לפילוסופיה עתיקה Phronesis, בחוברת הראשונה של 1999, עמודים 30-44. הקטאיס וקליארקוס הם בני אותו דור, כתבו יצירות שיש ביניהן דמיון מסוים והם נזכרים ב"נגד אפיון" כסמיכות זה לזה. כאן מקור הטעות.

יוחנן גלוקר

החוג ללימודים קלאסיים, אוניברסיטת תל-אביב



משיחות וכפירה תרתי דסתר

(על מאמרו של יוסף שלמון בגליון 242 של עתון 77, אפריל 2000)

הרעיון המשיחי נתפס גם על ידי הרבה מהדתיים כתופעה שלילית, וכך כתב ליבוביץ: "מה שנקרא הרעיון המשיחי ואת ספחת שדבקה ביהדות והיתה מסורת היהדות בכל התקופות ובכל הזמנים." זה מאמר לא נכון, קיצוני ומטעה. ונהפוך הוא: הרעיון המשיחי, לא רק אצל הדתיים, היה מקור לא אכזב של תקווה ואמונה באתחלתא דגאולה. המדובר הוא לא במשיח אישי אלא ברעיון אסכטולוגי שחיוק את כוחו של העם היהודי בימי מצוקה, רדיפה ואנטישמיות. ואין רעיון זה נחלתם של הדתיים בלבד. משה הס וגם הרצל נתפסו וביססו את טענותיהם ותקוותיהם ברעיון זה, שלא קראו לו בשם משיחיות. הם דגלו ועודדו את המחשבה הציונית לשובו של עם ישראל אל אדמתו, וחדש ימינו כקדם.

דוד סגל

רמת השרון

בואו לכתוב במתא"ן

ההרשמה לתוכנית הקיץ בעיצומה!

מתא"ן מקיים סדנאות כתיבה יצירתית

לבני נוער מוכשרים מכיתות ט' עד י"ב מכל הארץ

* סדנאות מרוכזות לכתבה יצירתית בחופשות ובמפגשים מדי חודש

* הנחייה מקצועית צמודה ויחס אישי לכל משתתף

* פגישות עם מיטב הסופרים והמשוררים בארץ

* השתתפות בפסטיבלי שירה ובאירועים ספרותיים שונים

* חשיפה לתחומי אמנות אחרים ומפגש בין בני נוער יוצרים

אם את/ה מעוניין/ת להצטרף אלינו אנא שלח/י:

ארבעה שירים או שני סיפורים פרי עטכם

צרפו דף עם פרטים אישיים (שם, גיל, טלפון, כתובת מלאה) והמחאה על-סך 25 שקלים לפקודת מתא"ן, דמי טיפול שלא יוחזרו.

שלחו למתא"ן, החברה למתנ"סים, קניון מלחה, ת.ד. 9583, ירושלים 91090

נשמח לעמוד לרשותכם בכל שאלה

בטלפון 03-6241001 או בפקס: 03-6241005 אלישבע או יקיר

עֵתוֹן 77

זה קורה למי שקורא
חתמו עכשיו על מנוי שנתי ל עֵתוֹן

שירה וסיפורת מקוריות ומתורגמות...
ביקורת ספרות, תרבות וחברה... מסות... מאמרים...
טורים אישיים -
עתון 77 נמצא על המפה ועושה את המפה כבר 22 שנה

זה הזמן לחתום עליו ולדעת בדיוק
על מה אתם חותמים

החתימה היפה ביותר

לכבוד

עיתון 77

ת.ד. 16452 ת"א 61163

הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"

לשנת 2001/2000

שם _____ כתובת _____ טלפון _____

מצורפת המחאה על-סך 200 ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח

בנק _____ מס' סניף _____ המחאה מס' _____

חתימה _____ תאריך _____