

אסתי אדיבי-שושן על  
 "מן המקום החדש" לאורי  
 ברנשטיין

צבי לוז על האלוהים בשירתו  
 של אברהם חלפי

מירי פז על "הבנליות של  
 הרוע" לחנה ארנדט

קולנוע  
 איבון קוזלובסקי-גולן על  
 "משפט הקופים"  
 ערן רותם על "ראש מחק"  
 יעל מונק על "המופע של  
 טרומן"

שירים  
 מירון ח. איזקסון, יאיר אלדן,  
 יעקב בסר, עודד גיורי, רוני  
 סומק, צבי עצמון, רבקה רז, אלן  
 רחלין (פרסום ראשון), אשר רייך

סיפורים  
 רחל היימן (פרסום ראשון)  
 מירי רוזובסקי

וכל המדורים הקבועים



## קרן עמו"ס

לא האמנתי למראה עיני, חשבתי שהן מתעתעות בי, כשקראתי ב'ידיעות אחרונות' על דבר 180,000 ש"ח מקרן עמוס שהוקצבו להוצאת דברי השפר, כידוע, של הנשיא לשעבר עזר וייצמן. אבל זאת אמת לאמיתה. יתר על כן, מנכ"ל בית הנשיא מעיד בגלוי וביושר, יש לומר, שגם קודמיו של וייצמן עשו כך, לכבשת הרש של הסופרים והמלומדים בישראל.

יש לדעת: 'קרן עמו"ס' (עזרה למלומדים ולסופרים) הוקמה למטרה מוגדרת ומנוסחת בשמה ולא על מנת להפיק חוברות של הגיגיהם של נשיאי ישראל, שלא יקשה עליהם, מן הסתם, להשיג מקור כספי אחר למטרה זאת (ועל כל פנים, לא על הנשיא לשעבר, עזר וייצמן, שהוא בקי ומומחה לא קטן בהשגת תרומות לענייניו השונים).

הנושא, לדעתי, חורג מהפיקנטריה הווייצמנית. הקרן הזאת עזרה בעבר ללא מעט סופרים והוגים להוציא את עבודותיהם ולא פעם סייעה להם גם במצב כלכלי קשה. כן, לא יאמן, אני מניח, אבל עובדה, היום, במדינה המשגשגת הזאת, יש סופרים ומשוררים, ולא מעט, שמצבם הכלכלי קשה מנשוא.

אנקדוטה: טילפנו אלי חברים סופרים שפנו אל הקרן בבקשת תמיכה ונענו בחיוב. אחר כך חזרה בה הנהלת הקרן ושיגרה מעין מכתבי התנצלות בנוסח: "בשל מחסור ממנו סובלת הקרן, בוטלה התמיכה שהובטחה..."

כך שליטול את הכסף הזה, בניגוד למטרת הקרן, כמעט במשיכה, זהו אקט לא מוסרי, מן הסוג המכוער ביותר.

## "יחידת המחסלים"

אני מניח שגם מדינות אחרות מקיימות יחידות שמתאמנות בחיסול אנשים. אבל איני מכיר מדינה שגאה בכך. איני מכיר גורם ציבורי שרואה במחסלים לוחמים ראויים לשבחים ולכבוד.

בטרור יש להילחם בנחרצות, בהתמדה ובנוקשות. טרוריסט הנתפס בעצם הפעולה, או עם נשק ביד, בדרך לביצוע מזימת טרור ומעמיד בסכנה חיי אנשים - העלולים להיהרג כתוצאה מפעילתו המיידית - יש לחסל. אין לרדוף אדם על סמך חשד בפעילות טרוריסטית, ודאי שאין לחסלו אם נתקלים בו. יש לעצור, יש להעמידו לדין ולגזור לו גזר דין חמור ככל שניתן - על-פי חוק. נקודה.

שלטון המאמן ומקיים יחידות חיסול עוסק ישירות בטרור. ומי שעוסק בטרור מאבד את הסמכות המוסרית להטיף נגד טרור.

לבי למשפחותיהם של קרבנות הפעולה הכושלת של "דובדבן". אבל אין בי כל הערכה לדרך הפעילות שלהם ולא ליחידות המסתערבות האחרות.

מדינת חוק נלחמת נגד הטרור באמצעים חוקיים ולא באמצעים טרוריסטיים.

## שנת שלום?!

לקראת השנה החדשה המתדפקת מעבר לכותל, אנו מבקשים לברך את קוראינו בשנת שלום. לפני שנה פרסמנו ברכה בנוסח "שנת שלום", על רקע של סימני שאלה מרחפים. אין טעם לחזור על הברכה היא, אך מה לעשות? לא הרבה השתנה. החרדה שמא יבוא משהו מחריד מכרסמת. אבל, לחיי התקווה! שנה טובה, שנת שלום!

## הגליון הזה

נותר מעל אוגוסט החם והלה, הפולט "המוני בית ישראל" אל מחוץ לגבולות הארץ, וננחת היישר אל אמצע ספטמבר, לקראת החגים המתאחרים השנה.

הגליון הזה אינו חגיגי, למרות החגים שבפתח. יצירה, מחשבה, מחקר, אין להם דבר עם חג במובן המילוני של המושג. יש אומרים שהעיסוק בתחומים האלה יש בו מן ההתעלות, שהיא כשלעצמה מעין חג. עיסוק מסוג זה ניכר, כך אני מקווה, בכל גליון שלנו.

נתחיל הפעם מירכתי החוברת. שני הסיפורים המוגשים הפעם לקורא נכתבו על ידי נשים. כך שהם "סיפורי נשים" גם במובן הפשוט של המילה, מפני שנשים כתבו אותם, וגם במידה רבה, במובן המהותי; יש כאן ניסיון לחדור לעומק מסוים אל חווייתן של דמויות נשים. רחל היימן מפרסמת כאן סיפור לראשונה ואנו מאחלים לה המשך פורה ביצירתה. ספרה הראשון של מירי רוזובסקי עומד להופיע בהוצאת עם עובד. גם לה אנו מאחלים המשך יצירה פורה.

עמוס לויתן במדורו הקבוע "מצד זה" מייחס חשיבות למפעלו המונומנטלי של פרופ' בנימין הרשב: "שירת התחיה העברית" - אנתולוגיה היסטורית ביקורתית.

וכאן ארשה לעצמי להעיר דבר שאיננו סוד, כמובן: בישראל, "ערש התנ"ך", לא קיימת אנתולוגיה ראויה, ביקורתית ומבוררת של השירה העברית, מהתנ"ך ועד ימינו, הכוללת את שירת ימי הביניים, את הפיוטים, את פרקי השירה בתנ"ך ואת שירתנו המודרנית, עד עצם היום הזה. אבל החסר הזה כמובן, אינו גורע כהוא זה ממפעלו החשוב מאוד של בנימין הרשב. במדורו של עמוס לויתן ימצא הקורא גם התייחסות ל"קבוצה ספרותית" שמקיימת הוצאת ספרים בשם "קשב", המוציאה לאור ספרי שירה וספרי מסות. גם לנסים קלדרון, "מורה הנבוכים" של השמאל הישראלי ועוד.

ובשירה, פנים מוכרים ב'עתון 77': אשר רייך, רוני סומק, מירון איזקסון, צבי עצמון, רבקה רוז, ואף החתום מטה. אני מבקש להפנות את תשומת לבו של הקורא לשירתה המיוחדת של אלן רָחֵלִין, שזה פרסומה הראשון.

דגש מיוחד, לא נרחב דיו, אבל מעמיק, מושם בארבעת המאמרים בנושא הקולנוע: איבון קוזלובסקי-גולן כותבת על "משפט הקופים", ערן רותם על הסרט "ראש מחק" לדייוויד לינץ', ויעל מונק על סרטו של פיטר ויר "המופע של טרומן". שני סרטים אמריקאים וסרט אנגלי, העוסקים בצורות קיצוניות של דיכוי על-ידי מנגנונים חברתיים ותרבותיים. זה המקום להפנות את תשומת הלב גם לרשימתה של רונית כהנא על תערוכת הוידאו של יעל פלדמן - ARE YOU HAPPY?, ואל שירי "ההתרשמות" של עודד גיורי ויאיר אלדן.

הארכת, ועוד לא נאמרה מילה על מאמרו של צבי לוז על מציאות האלוהים בשירתו של אברהם חלפי על מאמרה של אסתי אדיבי-שושן על ספר שיריו האחרון של אורי ברנשטיין, ועל שורה של רשימות ביקורת על ספרים חשובים. וכן, המדורים הקבועים: כאמור, עמוס לויתן, מקסים גילן במדורו "משולחנו של בית הקפה", שבוודאי יעורר הסכמה לצד התנגדות מצידם של קוראים לא מעטים, "חצי פינה" הוותיקה של רוני סומק, ההמלצות הפותחות את הגליון והתגובות.



"ARE YOU HAPPY" יעל פלדמן - תערוכת וידיאו עמ' 27

5	אלן רחלין (פרסום ראשון)
6	אשר רייך
10	רוני סומק
17	מירון איזקסון
23	צבי עצמון
23	יאיר אלדן
23	עודד גיורי
26	רבקה רו
31	יעקב בסר

### סיפורת

37	רחל היימן (פרסום ראשון)
39	מירי רוזובסקי

### מאמרים, מסות, רשימות

12	אסתי אדיבי-שושן על אורי ברנשטיין
14	צבי לוז על אברהם חלפי
18	מירי פז על חנה ארנדט
20	איבון קוזלובסקי-גולן על הסרט "משפט הקופים"
24	ערן רותם על הסרט "ראש מחק" לדייוויד לינץ'
27	רונית כהנא על תערוכת וידיאו של יעל פלדמן
28	יעל מונק על הסרט "המופע של טרומן"

### ביקורת ספרים

7	רוניסומק על "ימים בהולים" לרפי וייכרט ועל "בטבעת זו" לכליל זיסאפל יהודית אוריין על "אמא ומשמעות החיים" לארווין יאלום ועל
8	"מה רוצות הנשים" לאריקה יונג
9	שמאל שתל על "תבוא פשוט" לבוצי ארון ברות
10	יעל ישראל על "אני ג'ון לוס" לג'מייקה קינקייד ועל "הריפוי" לקרלו גבלר

### מדורים

2	לפי שעה - יעקב בסר
4	המלצות עתון 77
9	חצי פינה - רוני סומק
11	משולחנו של בית קפה - מקסים גילן
32	מצד זה - עמוס לויתן
30	תגובות

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 \_\_\_\_\_

שנה כד' \* גליון 246-247 \* אב-אלול חשים \* אוגוסט-ספטמבר 2000 \* 22

## עתון 77

### ירחון לספרות ולתרבות

## 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, Mohamed H.Ganaiem, Jacov Shai Shavit  
Vice Editor: Amit Israeli-Gilad  
Management and Graphic Design: Michael Besser

המרי"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות  
עמותה מס' 580075375  
בתמיכת משרד המדע, התרבות הספורט, מינהל התרבות והאמנות.  
עיריית ת"א-יפו - האגף לאמנויות.  
המערכת והמנהלה: טלפקס': 5619879, ת"ד 16452 ת"א  
המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.  
כיצוע: דפוס מופת ירוזמרין בע"מ  
לוחות: אורניב

העורך: יעקב בסר  
חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עורד פלד, מחמד חמוה עינים, שלום רצבי, יעקב שי שביט  
עורכת משנה: עמית ישראל-גילעד  
עיצוב ואיורים: מיכאל בסר  
יחסי ציבור: ניצה גורביץ'  
ניקוד: שמאל רגולנט  
מועצת המערכת: יצחק אורבוך-אורפז, גילה בלס, משה דור, נתן דן, א.ב. יהושע, 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

הורחה לואיס בורחס: האלף, מספרדית: יורם ברונובסקי, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 152 עמ' קובץ סיפורים העוסקים - בדרכו וכדרכו של בורחס - בקיום, בזמן, בתודעה האנושית; בניסוח פרדוקסים כציוויליזציה וברבריות, חילופי הפכים, בנראה לעין והנסתר. משה רון, עורך התרגום, הוסיף מבוא ונספח הערות.

אמילי דיקנסון: חיי ניצבו - רובה טעון, מאנגלית: אליעזר איג-זקוב, הוצאת קשב לשירה 2000, 112 עמ'

משיריה של המשוררת בת המאה ה-19, שבשנות בגרותה לא יצאה מפתח ביתה; "לכן ארצה לחשוף סודות תמוהים/ של קו-הגבול, כמי ששב משם! כמו מלה, חולף על סף חופים זרים- / כמו כתב חייו, / משער האימים/ לפני החותם! // בפעם הבאה, להישאר! / בפעם הבאה, לראות דברים/ שאוון לא שמעה/ ולא שופה העין - " עמ' 160.

סול בלו: זכרונות מוסבי וסיפורים אחרים, מאנגלית: יותם ראובני, הוצאת זמורה ביתן 2000, 187 עמ' שיש סיפורים שנכתבו בין השנים 1951-1968. על גברים ונשים ועל גורל חייהם המתעתע - בהומור אפל ובחמלה אנושית. עורכים: אלוף הראבן והן כרם:



כבוד האדם או השפלתו? הוצאת הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר 2000, 167 עמ'

דיון במצבו החמור של כבוד האדם בישראל, במערכות השונות: בין גברים לנשים, בין מבוגרים לילדים, יהודים וערבים, ישראלים ועובדים זרים ועוד. האם ניתן לקדם את כבוד האדם לבחינת ערך משותף התקף בחיי היומיום?

מרים עקביא: יורק ואניה: נעורים בשלכת, הוצאת יד ושם, סדרה על שם קורצ'ק 2000, 171 עמ' עיבוד מחודש לספרה הראשון, האוטוביוגרפי, של המחברת; על חודש בחייו של יורק אחיה ועל קץ הילדות המאושרת, שבא עם הכיבוש הגרמני.



יהודית רותם: אהבתי כל כך, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד 2000, 350 עמ'

פגישה בבית אבות היהודי בברלין, בין נעמי, שגדלה בבית חרדי ועזבה, ודודתה גבי, שנשטשה אף היא את הדת בצעירותה. שני סיפורי חיים של נשים יוצאות דופן.

מיכאל ריאחי חיים: גלות, הוצאת גוונים 2000, 46 עמ' "לעת עתה אני משאיר/ מכל קטן בצבע ירוק/ בו נותרו מספר טיפות- // שלוש טיפות זעת שכם לכתך // ריח הזק/ חמוץ מתקתק/ מודעות לצורך/ לשחזר את החופש" (מוהל, עמ' 39).

גד יעקבי: עומס החום, הקיבוץ המאוחד 2000, 141 עמ' רומן ראשון לגד יעקבי, כותב שירים, מאמרים מדיניים וכן ספרים שבתחום הפוליטיקה האקטואלית. ספר בעל נימה אוטוביוגרפית, כתיבה אישית, חושפנית ואמינה.

אידה צורית: אהבת חיים, כתר, סדרת כותרים 2000, 329 עמ' רומן על אהבתה של הציירת אירה יאן לחיים נחמן ביאליק. סיפור האהבה הטרגי מסופר מפיה של אירה יאן, ציירת, שעזבה את בעלה והגיעה לירושלים, בעקבות המשורר הנשוי.

קרול אן לי: ורדים מן האדמה, ביוגרפיה של אנה פרנק, מאנגלית: דפנה לוי, הוצאת מחברות לספרות

2000, 356 עמ' מחקר מקיף המתבסס על ראיונות שערבה קרול אן לי עם קרובי משפחה של אנה פרנק ועם ידידים ששרדו ועל מסמכים שטרם ראו אור. אן לי מספרת את סיפורה של משפחת פרנק לפני המלחמה, בעת המלחמה ולאחריה. גלגוליו של היומן עד ההחלטה לפרסמו, עדויות בנוגע לזהות הנאשם בהסגרה, ועל ימתן האחרונים של אנה ושל מרגוט אחותה, שמתו בכרזן בלזן מטיפוס, בימים האחרונים של המלחמה.



הנרי גיימס: החיה שבג'ונגל, ספסל השוממות, מאנגלית: אמציה פורת, הוצאת עם עובד 2000, 183 עמ' שתי גובלות מאוחרות של הנרי גיימס. "החיה שבג'ונגל": על פגישתם המחודשת של ג'ון מרצ'ר ומיי ברטראם - ועל דבר מה נדיר ומסעיר שמרצ'ר שרוי בצפייה לו, כל חייו. "ספסל השוממות": על פרשיית סחיטה, אשה צעירה מאיימת לתבוע בעל חנות ספרים, על הפרת הבטחת נישואים.

אריקה יונג: להמציא את הזיכרון, מאנגלית: שרה ריפין, הוצאת זמורה ביתן 2000, 229 עמ' ארבע נשים במשפחה יהודית - הסבתא רבא (היגרה מרוסיה לאמריקה בעקבות פוגרום), בתה, סלומי הסופרת (פאריז, שנות העשרים), הנכדה, סאלי, זמרת ומלחינה (שנות השישים), והנינה, שרי, המגדלת את בתה לבד. סאלי דולה מתוך מאגר הארכיון היהודי במנהטן את סיפורה של המשפחה.

ליאת קפלן, תמיר להב-רדלמסר: זה, הוצאת כרמל ירושלים 2000, 71 עמ' מחזור שירים של ליאת קפלן וסדרת

תצלומים של תמיר להב-רדלמסר, שצולמו במסעם המשותף לאנגליה. "גופי סביב גופך/ גרגרי הרימון בוקעים/ את הקליפה". "גשם דק./ מסך/ ריסים קלושים. אתה/ עצום בתוך עיני" (עמ' 14-15).

מרדכי טביב: כעשב השדה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 256 עמ' הרומן ראה לראשונה אור ב-1948. גיבורו, יחיא, הוא בן לעדה התימנית, שגדל בשכונה בשוליה של מושבת איכרים. הוא מורד באביו, רב העדה, ונאבק כדי לכוון עולם משלו, שיתבסס גם על בית אביו וגם על רכייה של תנועת הפועלים.



טיארנו מוננמבו: פלורינו, מצרפתית: יורם מלצר, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 154 עמ' סופר אפריקאי יוצא בעקבות שורשיו לעיר העתיקה סלוודור דה באהיה, שבברזיל. ביקורו מעורר מבוכה ובלבול בתושבי פלורינו - מרכז העיר העתיק, ששימש בעבר שוק עבדים, ובהווה הוא מרכז לעסקאות מפוקפקות. הסיפור מסופר על-ידי פרחח מקומי ואשה עיוורת.

צביה בן-יוסף גינור: כנסיע הארון, הקיבוץ המאוחד 2000, 172 עמ' רומן אוטוביוגרפי. עם מות אביה ובעלה בפרק זמן קצר, מגלה המחברת כי היא חולה בסרטן. מכתב מאהוב נעורים שמתקבל הוא המניע לסיפור האהבה המאוחרת וסיפור קורות משפחתה של המחברת.

דודו אייל: שפת סתרים משרטטת, הוצאת תמוז 2000, 46 עמ' "היערן סיים את משמרתו/ נעליו הפכו מובילי בוץ. // נזכר כשהכה על חזהו/ עת היה/ חורש לא עבות" (היערן, עמ' 7).



אלן רחלין

פרסום ראשון

מתוך דבריו אל אשתו

זאת ועוד.  
 הן שיריך -  
 אל האשה האחרת:  
 מדומת דממה,  
 בכואה בבועה בלונדינית  
 לבנת הוזהב,  
 ונבערת  
 היא בבערה,  
 והקושרת  
 בינינו;  
 והעושתנו -  
 למה? -  
 לאחדות משערת  
 במעבה האדמה.

(הרשי לי דיוק דקדוקי-פילולוגי.  
 להזכירך:  
 הצרופ האחרון, הנ"ל והצר -  
 - גממ.  
 הממ.  
 הנני,  
 הצרוד מצרצור הצטוט המצתת,  
 ואני הן עודני כלי משתעל! -  
 דרך אשתאול וצרעה,  
 צר-צר, צר-צר, ררך...  
 באמצעות עקיפת הפסוק ביהושע ט"ו, ל"ג,  
 הרי צטוטנו לקוח  
 מבין סכות ובין צרתן,  
 ראי מל"א ז', מ"ו.  
 שם תמצאי מעבה אדמה.  
 ארץ הטקסט והטקס רחבת הידים שלנו,  
 המקום והמלל!  
 גמ.  
 המ.)

כאשר אני בא  
 ואת אינך  
 אזי איה,  
 לדעתך,  
 צריך אני  
 להרגיש,  
 - והריני הגבר, אני הוא האיש! -

(איכה ג', א', להזכירך.)

ובכן.  
 כאמור: איכה,  
 לדעתך,  
 ואני הנני להרגיש,  
 - וכיצד עוד אוכל להמחיש  
 את עני ענין האני  
 בקרבי לנשק על מצחך, -  
 והוא עטור על דפניו  
 בור מדפנה?  
 שיריך!

ולך אני ור?  
 פארך פה אכור.  
 והלא שלי הוא,  
 כלו,  
 וגם זאת:

כנושך  
 נשיך את נשיותך,  
 המחפשתי סוג, לא זוג, שביש,  
 וגזרת מלין. ומה אשיח לך עוד?  
 שיריך!

ולא עוד אלא:  
 שיריך-שירי,  
 ועצום מעצמי דבר השתוקקותך.  
 אני האמן האומנו,  
 ושלי הוא כלו,  
 אשר טוח תוכו  
 בך פצח,  
 ומלו  
 בהמלט מלמולך.

ועתה:  
 שיריך על האשה האחרת,  
 דמוית בועה,  
 בבה רעועה,  
 העולה וכבה,  
 ליל לילית צהבהבה,  
 אלילת אהבה,  
 שביבתך הבהבה,  
 כל כלך חבוק בך,  
 שמורתך כבבה,  
 והקושרת  
 בינינו  
 והעושתנו -  
 למה?

- לאחרות מאררת  
 בתדירות החוזרת  
 כפאב של ההשפמה.

שירים שיריך!  
 ואת הפנור  
 לשאריות,  
 לפורורים ולפרודים,  
 אותם שערי  
 לתת להם קצב וזמן ומשקל  
 ומשגל - קרי וכתיב -  
 ושורות פוריות.

אלן רחלין - ילידת רוסיה, למדה בארה"ב פילוסופיה ומחשבת ישראל. מתגוררת בירושלים.

אלגיה על הירקון

גמר הקיץ: העיר מדברת אלי  
בתמונות בינעונתיות. גשר צעצוע  
מעל מים ירקים. שמועה על ריחות

מגיעה לאף. זוג בסירה. גזרי עצים במים.  
מן הים צללי עננים נעים. זוג מגשש  
אחר שעה שעוד לא פרחה בעולם.  
פח זבל ליד עץ, ליד ספסל. צפור צוחקת.

כלבים וילדים עוד משתעשעים בפרק.  
ובאוויר ריחו המכר של סוף הקיץ.  
ריחות שתן בצד ריחות אהבה. צבעים  
חדשים לעין. קונדומים מפזרים בשטח.  
נגמרו חלומות הקיץ על לילות צוננים.

פארק הירקון

מן הפרק עצים הציצו בי  
עצים אחרים לעסו את צל הזמן

כתבתי בפרק שיר  
ששביליו משבשים בעצים ואבנים  
והם האירו בי דרך בפרק, כלומר, בשיר

אז כתבתי שיר על עצים ובאבנים בפרק  
בהם טמונים רוחות קדם  
בהם כלואים קולות מזמנים אחרים  
יכלתי לדאות קמטי הסטוריה באבנים.

קול של סנדלי קיץ בחצץ נפל עלי  
לרגע הנחתי את השיר על אבן סמוכה  
רוח הגיתה ונשאה את השיר מעלה בעפיפון  
כדי לתפס את השיר.

הרוח נפלה ונחבלה באבנים  
אבן אחת, צרת עין כזמן הזה,  
נפערה לפתע ובלעה את השיר.  
הערב ירד. דרך גידיהם וחריצייהם  
עצים נאנחו ולא מרוח. כשומר לילה  
הרחתי חשך מטפח פתיתי צלמות.

זה לוקח זמן

הדברים האטיים האלה: המים, העשב, העלים  
שנשרו. חלוקי האבן. קולות מתקרבים  
ומתרחקים. אטי ויפה הירח העולה

ואיך אורו שב ומתגלה בין העצים  
כמי הירקון המתחממים לאטם  
ומתחילים להבשיל. זה לוקח זמן  
צבעי המים המתחלפים. פסות עץ שטות במים

פיליפינית מובילה קשיש כמעט ללא תנועה  
הרחק משם זוג באפק ואושת רוח.  
כל כך באטיות כלב מחרבן  
זה לוקח זמן כשחר בזחילתו  
וכל האתמול כוזב.

פגישה

שער ארץ נופל על פניך  
ומסתיר את עברך

תחת אחד העצים האלה  
דמדומים מנגבים את  
הצורה הצעירה של גופך

בקשב הזה לרגע פגישתנו.  
חתול מחזר אחר חתולה  
ביללות אלט. גם עלים נותנים ריח  
ורגעים יפים צפים פה לפתע

בחשכה המסתירה אותנו מעצמנו  
נעביר אהבה בין הירכים  
דמנו עולה עולה ויורד לחצי התרן.  
תודה על מה שהיה  
שלום ולהתראות בהודמנות קרובה.

# השקט שבתוך הסערה

רפי וייכרט: ימים כהולים, הוצאת קשב לשירה

קטלוג השקט מבחין בין השקט שלפני הסערה לבין השקט שאחריה. "ימים כהולים", ספר שיריו של רפי וייכרט, מציע אפשרות שלישית. השקט קיים גם לפני, גם אחרי, אך בעיקר בתוך הסערה. זהו, במילים אחרות: תקתוק השעון שאינו נפסק גם כאשר הפצצה שהוצמדה אליו מפורת את רסיסי הפלדה לכל עבר. את ההגדרה המדויקת ביותר לשירתו אפשר לצטט מ"אחדים אהבים שירה", ואני, היא כותבת, "אינני יודעת ואינני יודעת ונאחות בזה / כמעקה גואל". המעקה, בשיריו של וייכרט, תפור למרפסת המשקיפה לתהום. היופי מרהיב והסכנה משתקת את הרגליים. לא פלא שהשיר הפותח את "ימים כהולים" מתאר רחיפה ברחפת. הדובר, מוקף באנשים שאיננו מכיר, "לכוד באוויר המר". פרפורי הגוף מוצגים לראווה והגוף נמחק לרגע מן התודעה. המטאפורה למצב הפיזי היא החיים. "לא חשבת שהחיים הם רחיפה באובך בין וריים", והבחירה במטפורה טוטאלית מותירה אפשרות לקריאה ארספואטית. השיר הזה, "בין וריים, באובך", מתכתב גם עם התחושה שבשירה מגויס היופי כדי לצבוע את הפחד של מי שמרגיש "במים נעכרים" לגמרי לכד" בין כל האחרים". קבוצת השירים הראשונה כתובה על התפר שבין פרידה לאהבה חדשה. המצלמה השירית לוכדת את החלל, את הניסיון לשרוף את ביתך עליך מבלי שנשלחת יד להצית את הגפרור. בדייקנות רבה מתאר וייכרט את רגע הקריסה. הסלואו-מושן מפורד את קירות הבית ומשהה אותם לרגע באוויר. הנה, למשל, "חדר השינה": "דרך המסדרון אני / מתקרב לחדר השינה / שלוש קולות / ממלאים את האפלה: / אוושת מזגן, תקתוק שעון, נשימתך. / ואני ממחר לפרש: / אקלים, זמן, שלוה / או, לחילופין, / סמרמורת העור, תנועת הגוף, התרחקות". אין נקודה בסוף השיר הזה, כמו שאין סטקאטו במילה 'התרחקות'. יש פייד-אאוט, יש תחושה שהסערה מתבשלת, אבל בינתיים הפה נעול. כל מילה יכולה להעיר (או לעורר) אותה. מעניינת גם התקבולת המופיעה בשיר. 'אוושת המזגן' מול 'סמרמורת העור'. 'תקתוק השעון' מול 'תנועת הגוף'. ו'נשימתך' מול 'התרחקות'. אוושת המזגן ותקתוק השעון ניתנים לשליטה. לנשימה כמו להתרחקות יש מנגנון אחר. כמעט מתבקש לביים את



ההתרחקות הזאת בתפאורה מערבונת. וב"אלגיה שקטה" תתואר הבחירה כמי ש"בתום גאות הליטופים נותרה לבדה". אבל הגרי קופר האמיתי הוא הדובר שרואה בעיניה את "חמקמקות האהבה". אופטימי יותר הוא השיר "גולה של ערות" המוקדש לדפי; מכחול צבעי המים מצייר את רחשי הלילה. ובתוך אלה: "הרגל משונה להירדם כך באמצע הקריאה, / כשאור המנורה נופל על הפנים הנשמטים / אל השינה, וספר או עיתון נשארים פתוחים". המכחול מאלף את הרעש, מרחיק אותו מהפנים הנרדמות. הדובר יודע שמערבולת הקולות היא חומה הנבנית סביב אי של שקט, ובשקט הזה "אולי הידיעה שהאות האחרונה / שנאצרה באישונך / היא כל האהבה שנקצבה". וייכרט עוקף את הדרכים הסלולות בדרך למשפט "אני אוהב אותך" ומוצא את שביל הרועים הייחודי שלו. רק "גולה של ערות" יודע שוליים השתיקה נשמע היטב גם ב"טרם המיקה אל נשימה שלוחה". כמה שירים בספר מוקדשים למשוררים: דליה רביקוביץ, דוד אבידן, יאיר הורביץ, יוסף שרון, ויליאם מתיוו וודן. בשירים אלה מתגלות גם השכבות הגיאולוגיות של שירתו של וייכרט וגם נדיבותו. אני כותב את המילה נדיבות ללא מרכאות ומתכוון ליכולת האהבה של מי שיודע שבמשתלת השירה, ליד הפרח שלך, צומחים עוד פרחים. מקבוצת שירים אלה קרוב אלי במיוחד השיר המוקדש ליליאם מתיוו. וייכרט מתעד את ביקורו של מתיוו בארץ, ובעיקר את ערב הקריאה "כשקרא שירים באור המהוסה / פרול קולו נופי ילדות על הכתלים". ערב הקריאה נערך לכבוד ספרו "להיות בין המתים" (בתרגומו של משה דור) ופרוזה הקול הוא תיאור מרגש של מה שהתרחש באותו ערב. "ידו", כותב וייכרט, ועל "סימנה גלים של קצב באוויר", ועל הגלים האלה שטה ספינת היכרון למתיוו

השלובים מאניש את עצמו. אם הניסיון ייכשל הן תחלפנה את המעבדה. מדובר בפזיזקה חדשה. הפזיזקה הגרעינית, המאמינה בגרעין הגבר ובגרעין האשה על מנת ליצור את הכימיה, משודרגת כאן לניסוי חדש. האהבה הופכת לדגל ולא משנה מי צועד אחרי הדגל. הדוברת היא עמית. נקודת המבט הסובייקטיבית שלה היא המפתח. חור המנועול מאפשר לקורא להציץ. היא לומדת ביולוגיה. יש לה חבר. החיים העוטפים בנייר צלופן מונחים לרגליה. במקום לשלוה יד ולהרים היא בועטת. אין לה שליטה על הבעיטה ולכן האופציה של דני היא מניה מסחררת בבורסת חייה. מכאן מתגלגלת העלילה. כליל ויסאפל מציירת את גלי המוח של הגיבורות, את הסערה ואת אלה הממתניים על החוף. זהו תצלום המצולם בעדשה, פעם חדה, פעם רכה. החדות משולה לסלע והרכות מצמיחה אווה על אותו סלע. העלילה מחברת את תל-אביב להודו. זהו לא החיבור המקובל בין המרובע לעגול. זוהי גיאומטריה שבה דרך שתי נקודות עובר יותר מקו ישר אחד. ויסאפל משכנעת את הקורא שהוא מכיר את הגיבורים, שהוא עוד כיסא בבית הקפה ולכן עמית ודני אינן דות לו. הן מדברות בשפה שבה נתפרות לחלים כנפיים מציאותיות, ובכל זאת סיפור האהבה הזה מתרחש במקום אחר. הוא מטאפורה גם להתרסקות החוק

שהלך לחיות בין המתים. הצירוף "ימים כהולים", שהפך לשם הספר, בין השאר, מופיע בשיר על מתיוו והוא גם שם נרדף לשיר המוקדש ל"פנינה אבידן", לשיר "פרומתאוס" ובעיקר לשיר "חיים כהולים": "חלב בוקח ניגר מעלי, / חייה הבהולים היו חיי / כל אשר יגורתי / כורך קרומי בהלה / על גופי שנכרך אחריה. / כל-כך חבל לי עליה, / הגוף שהיה כד חייה". האסוציאציה הראשונה היא THE KITCHEN MAID - ציורו של ורמר מ-1658. אלא שמויגת החלב הפסטורלית של ורמר הופכת בשיר מלא החמלה של וייכרט לחלב של נרות מתאבלים. האגרוף המכווץ בשיר הזה מכה חזק כיוון שהמילה "כהולים" משחירה את הלבין שבמטפורת החלב. ולבסוף, אי אפשר להיפרד מהספר היפה הזה מבלי להזכיר את "תחנות בנינים". המוט לקוח משיר של גיורא לשם: "השפה של אמי איננה שפת אמי". וייכרט פותח מול עינינו את אלבום התמונות של אמו כדי להשריש לה טריטוריית רוח בתוך טריטוריה קשה יותר. הוא מנסה לשתול פרח רב יופי בין שיחי הצבר. אינני יודע אם השפה של אמו אינה השפה שלו. בכל מקרה שפת האם שלו היא אהבה. ■

## ריח של חנות פרחים

כליל ויסאפל: כטבעת זו, הוצאת כתר 2000



באחד מרגעי היופי בספור האהבה של דני ועמית מתבוננת עמית בדני וממלמלת לעצמה: "לנשיותה היה ריח של חנות פרחים". דני לא יכולה לשמוע את המילים האלה, אבל ריחן נוגע בה. מרחוק. חנות הפרחים היא כמוכן מטאפורית, אבל אם הדמיון היה מנסה לרהט אותה הרי שהוא היה מצייר גם את הקוצים על גבעול השושנה. הדמיון גם יודע שלפרחים האלה היה פעם שורש וריח אדמה. אבל הדמיון הוא קצר רואי, בעיקר כשהוא הופך למשפך המטפטף מים מזוקקים על הפרחים הממתנים להיות מילה אילמת, כאשר כל המילים מהמילון כבר הונקו משדה התעופה של התשוקה.

דני היא בחורה. גם עמית. ולמרות זאת המילה 'לסבות' תוויל את המחיר. אין לי מילה אחרת, ברורה. יש תחושה שהסיפור המצטייר מנסה להרוס את הגדר המילונית של המילה 'אהבה'. אפשר להגיד שגיבורות הסיפור ממלאות את מבחנות גופן בנוול לא מוכר. חוק הכלים

רוני סומך

# אמא איך הייתי?

ארווין יאלום: אמא ומשמעות החיים, מאנגלית: כרמית גיא, הוצאת כנרת 2000, 300 עמ'



ארווין יאלום נטש זה כבר את כורסת המטפל, ונעשה למכונת הפקה של פרוזה פסיכותראפית. פעם זה מצליח ("תליין האהבה"), ופעם לא ("כשניטשה ככה" השטחי), לפעמים זה מצליח מאוד ("על הספה") ולפעמים זה מוצר חרושתי סתמי ("אמא ומשמעות החיים").

הפעם צבר יאלום שאריות של מקרים מטופלים עם תיעוד של דינמיקות קבוצתיות, שלא הצליח להשחיל אותן על שום חוט רעיוני או תיאורטי. את האסופה הכתיר בשם מפתח, ופתר לו את בעיות הפרנסה. כי בכותרת, שבה מופיעה "אמא", יש לא רק שידול אלא במקרה זה אפילו הונאה.

איש מאיתנו לא גמר את הסיפור עם אמא שלו. אני מכירה ישיש אחד בן 92, שמגיע מדי שבוע על כיסא גלגלים לפסיכולוג כדי לשאול אותו "למה אמא לא אהבה אותי". מה הן עושות לנו, ומה אנו עושות לבנינו. גם ספרו של יאלום פותח בהויה, שהוא גוסס, ובחלומו הוא רץ אל הקירקס, תר אחר אמו - ששנא אותה ובו לא בחייה ומנפנף לעברה וקרא: "אמא! איך הייתי?" שמע, ויתר מכל הצלחותיו האקדמאיות ופרסומו העילמי, חשוב לו, מה אמא, שלא ידעה לקרוא את יצירותיו, מה היא חושבת עליו ועל השגיו.

אבל מכאן ואילך צפויה לקרוא אכזבה. אין כאן יותר אמא. יאלום מקליט או רושם בתוך כדי ואחרי שעת הטיפול, ובעזרת כשרונו הנארטיבי, ויש לו כשרון כזה, הוא מאפשר לקרוא להצין לעומק האינטימיות שבין המטפל למטופל.

תפקידו של הפסיכותרפיסט או האנליטיקן ממשך להיות לי לחידה. חבורת חולים, שאבד סרסם, והם הולכים לעבר מותם הווואי, מתכנסים דרך קבע לטיפול נפש. שרבי אדם המצפים למות או יראים מפניו, בתוך מציאות שבה בטל סיכויים להחלים, והם אמורים בסיוע המטפל להיפתח זה אל זה, לעודד ולהתעודד. מה יש כאן לעודד, נוכח הכאב המסלים והמוות שיגאל. כל שנאמר ששמע בבל"ת באוונגי, חסר כל ערך מתקן, הבטחות ריקות, שמוסדות בריאות הציבור ממנים לשווא.

רגע אחד למחשבה: מה תאמר לאיש גוסס ומתענה? תאמר לו, אל תדאג, זה יעבור? לבודהיסטים יש תשובות טובות ומעודדות לקראת הגלגול הבא, כשתיהפך לפרפר או ללוטוס. למיסלמי אפשר לומר, שהנאוות בבנות כבר מחכות לו למעלה להקביל את פניו. אצלנו שור הבר ולווייתן הם בהחלט עידוד קולינרי, וגם שבת חכמים יחדיו בעיוני תורה נשמע מבטיח. אבל במה אפשר להרגיע אותנו, ובמה אנו מסוגלים להשפיע תקווה על ידידינו? בעצמיות מול סינתי?

דעתי הקדומה השלילית והסקפטיות

מחייה, והוא זוקף לזכותו את ההפיאנד של הקיים הזה, שאותו אף ידגים לפני המטפלים הזוטרים כמופת לצדקת שיטתו. כאמור, ספר מאכזב זה אושש עוד יותר את רתיעתי מפני הטיפול הקליני. מקצוע מודרני זה, שלידתו ראשית המאה הקודמת, הוא מסוג המקצועות, שחסרונם לא הורגש כלל במאות הקודמות. לדעתי דבקו בו הרבה מעשי שרלטנות, דברי עגה חלולים והטעיות מסוכנות. יחד עם זה אני מניחה, שהמקצוע הזה יכול להביא מזור וניהומים, ולו שום שמישהו מוכן להאזין למכאובך, מבלי שאתה תצטרך לשלם לו בהאזנה לקיטוריו, שמקובל בכל האינטראקציות החברתיות. אז עדיף לשלם בדולרים.

כשעקבתי מתוך אמפטיה אחרי שלבי הטיפול ותוך ריכוז בסבל האנושי, היה לי ברור שאין לי תשובה אחרת ויעילה יותר. היה ברור לי, איש חילוני שכמותי, חילוני ובודד כדערי, שרק הכומר המוודה, הרב החכם, הקאדי הישישי והשמאן מקומח הפנים, רק הם כשירים לרפא את האנשים האלה. הם והם בלבד. בלי האל לא ייעשה כאן תיקון לנפש. בלי אמונות טרנסצנדנטליות אתה עובר מעפר אל עפר, כשבין שני רגבי עפרך סלולה למענך דרך היסטורים. אז במה נתנחם אנו, שאין אלוהים בלבנו. ■

## פמיניזם יצירתי

אריקה יונג: מה רוצות הנשים, מאנגלית: אירית מילר, הוצאת זמורה ביתן 2000, 231 עמ'

עתה זה כבר ידוע, על פי האוטוביוגרפיה שלה, כי בטי פרידן הציוחנית הגדולה והפמיניסטית הקרבית היתה שנים ארוכות אשה מוכה. או הפה הגדול הזה הובס בקרבות היום יום של חדר המיטות, יותר מאיזו עקרת בית כנועה ותלותית. בהופעותיה הציבוריות נאלצה לאפר פנס כחול ולסת ירוקה, ומתחת לאיפור הזה הובילה גדודי נשים. למה המשיכה בנישואים האלימים האלה? כי אהבה להיות נשואה. סוף צייטוט.

אריקה יונג, שאינה פמיניסטית אדוקה ודוגמטית כבטי פרידן, ורקת את בעליה, כשהחלו לענות על צרכיה. עתה היא נשואה ברביעית, ועוד היד נטויה. מוטב גבר אחד בבית משניים ברחוב. היא איננה חסידה של כמה אהבות במקביל כדרך הקורטיונות. זה מתיש אותה ולא מותר לה זמן לכתובה. היא בעד "המונוגמיה הסדרתית", זאת אומרת, כל אחת בתורה, בלי להצטופף (בפרק "הגבר המושלם") -

אריקה יונג כמדומה אינה סופרת מיערכת דיה. היא חריפה, נועזת ובעלת חוש הומור עסיסי. קודם כל היא הרבה יותר משכילה ואינטלקטואלית מכפי שהמוניטין שלה - כממציאת "הזיון המרוכסן" - מתיירים לה. ב"מה רוצות הנשים?" היא מכנסת מסות ורשימות על נושאים מגוונים

שבמרכזן האשה כאם, האשה כסופרת, האשה כגיבורה ספרותית, וכולן מתפוצצות מחושניות ומחשיבה מקורית.

למזלה היא נאמנה לאמת הספרותית יותר משהיא פמיניסטית. הפמיניזם האידיאולוגי הוא קטלן של ספרות ואמנות לא פחות מהאידיאולוגיה הקומוניסטית או הכנסייה הקתולית. הצנזורה בת ימינו הסתלקה כבר מזמן מהכמורה ומהבורגנות הזעירה, והיא מתבצרת אצל הימין המוסרי והשמאל החדש, אצל הירוקים ואצל הפמיניסטיות, אצל טהרנים ונקיי דעת אחרים. כל אידיאולוגיה, גם המתקדמת ביותר, סופה להצמיח את היצירה.

קחו את הפרונגרופיה למשל, שהיתה פופולארית ולגיטימית מימי הפגזים הקדום ועד הרנסאנס, דרך ימי הביניים ("דקאמרון"). היום היא נתקלת באויב לא צפוי, באותן שחורות חירות ושוויון לנשים. בעיניהן כל רמז לאקט מיני אינו אלא אינס וניצול. למה בעצם, האם הנשים הן קרשים? האם הפרונו לא מעורר את ההורמון הנשי כמו את הטסטוסטרון הגברי? האם כוכבי הסרטים הכחולים אינם מנוצלים לצרכי פרנסה, כמו הנשים?

ואכן, במקום שהפמיניזם של יונג רועע כן גוברות אצלה היצירות והתבונה. את הפרק שהיא מקדישה לסופרת אנאסי נין ("הנדי וג'ון") היא מייחדת לבעיותיה של האשה הכותבת. הסופרת שהתגוררה בפאריס בשנות ה-30, בימיו של הנרי מילר, הגשימה את עצמה הן רוחנית והן מינית. היא חלוצת העצמאות הנשית, שהיטיבה לנצל את מצב הניולות של בעלה הבנקאי בשביל חדר משלה ולמען שאר תנאים מפנקים. מבלי לוותר על הנאותיה, הקפידה לשמור על השקט הנדרש לאדם הכותב. התביעה של אנאסי נין לחירות ולהגשמה עצמית נשמעת אולי פמיניזם קודם זמנו, אבל היא התעלמה מהעיקרון, שראשית העצמאות הנשית נעוצה ביכולת ובחובה להתפרנס. את החלק הזה, שהוא הקשה ביותר בעסקת החבילה של הנשיות המודרנית, לא עלה בדעתה לקיים.

במעט שידעתי על אודותיה נעלם מעיני כתב היד הגנוז, שראה אור רק אחרי מותה, בו היא מתארת בפירוט יתר, כיצד פיתחה את אביה בין שאר מאהביה, והיתה הראשונה להכשיר את האינצנט בספרות מבעד לעיניה המשדלות של הקורבן המשת"פ. הנושא הזה קיבל את הלגיטימציה שלו בספרות האמריקאית לפני כשנתיים בספרה של קתרין הריטון "הנשיקה" (פרווה אחרת, עם עובד) שאף הוא מציג את גילוי העריות דרך עיני הבת ומבלי לשפוט את האב. בי אישית מעוררת התופעה הספרותית הו סלידה קשה.

אבל אמריקה של אריקה יונג היא תרבות מתחסדת וריאקציונרית במדה לא מעטה. היא חיה בתוך סתירות שאינן מתיישבות. הנה באותה שנה ממש בה ראה "הנשיקה" אור, נאסר סרטו המצוין של אדריאן ליין "לוליטה" להקרנה בבתי הקולנוע. שם ראו בו עידוד לפדופיליה. ואילו אצלנו, מדינה מודרנית, הוא הוקרן בלי כל בעיות





באולמות הקולנוע.

בהקשר זה נתקלתי אצל יונג בעוד כמה גילויים מפתיעים, שמסיגים את אמריקה כמה מאות שנים אחרונות. למרות צעקות ושחרור קרסי החזיה של שנות ה-60, מתברר, שנורמות החיים בישראל מתקדמות לאין ערוך מאשר באמריקה, לפחות מבחינת שוויון המינים, התרבות האמריקאית מתאפיינת כנראה בגלים אופנתיים גואים ובנסיגות שבאות בעקבותיהם. בימים אלה שבות ככל הנראה הנשים הלבנות הבורגניות לפרברים כדי להתקדש שם לאפיית עוגות תפוחים ומסיבות צדקה. יונג מקדישה פרק מאלף להילרי קלינטון, מהימים לפני שהציגה את מועמדותה לסנאט. אף שהיתה סטודנטית מצטיינת ומשפטנית מעולה יכלו שאיפותיה להסלים רק עד אשת נשיא. באמריקה נשיא אשה? לא יעשה כן במקומותיהם. אישיות בעלת שיעור קומה ותפיסת עולם חברתית כמותה, הייבת להסתפק בתפקיד המארכת, ולדכא את כישוריה לבל תרגיז את הרוחות. מדובר כאן באמצע שנות ה-90, בעוד שאצלנו שימשה גולדה ראש ממשלה בראשית שנות ה-70, ואיש לא הרים גבה בתמיהה. לא כאן המקום לנסות ולהסביר, מדוע הפמיניזם הישראלי הוא מוטמע, עמוק ושורשי, והוא נעוץ בלי ספק בעידן החלוצי, כשהנשים עברו לצד הגבר בחריש ובבניין. אצלנו אשת מקצוע לא תוותר על עבודתה, ולא יעלה בדעתו של איש לדרוש זאת ממנה. פרשיה שהתרחשה לפני חודשים אהדים הצליחה להוציא את יונג מהכלים ולזעזע גם אותי. כולנו עקבנו אחרי משפטה של המטפלת הבריטית, שהמיתה את התינוק תוך ששמרה עליו. כל אמריקה, כולל העיתונות הרצינית, היתה מוצפת בדברי בלע לא בשל רשלנותה של האומנת, אלא בגלל האגואיזם הבלתי נמחל של האם. איך העזה האם, רופאת עיניים במקצועה, לעבוד בקליניקה שלוש פעמים בשבוע, ולנטוש לשם כך את תינוקה. היום זה הכי "איץ" להאשים את האמהות במוט "לדיחה". הנשים מן הפרברים זעקו, שהאבל יאה לאם הרופאה, היה עליה לוותר על מקצועה ולהתמסר לאימהות בלבד. וכל זה הצי יובל

שנים לאחר שחרור האשה. איש לא הציג שאלות דומות לאב, אף הוא רופא עיניים, מדוע לא נשאר לשמור על יוצא הלציו. אין להם באמריקה מעונות יום (כמו שהיו ברוסיה הסובייטית) ולא ביטוח לידה (כמו אצלנו). הפיגור הזה במעמדה של האשה המודרנית נשמע לאוזן הישראלית כהדים ממדינות החושך. "מה רוצות הנשים?" הוא כאמור אסופת מאמרים שראו אור בעיתונות, ובמרכוס אשה קיימת או בדויה. גם לאחר שסיימתי לקרוא את הקובץ המעגין הזה, עדיין אין לי מושג מה רוצות הנשים. מה הן רוצות כמיגדר ומה רוצה כל אחת מהן. מה שאני הכי רוצה זה לומר פעם אחת "ברוך שלא עשני אשה".

**יהודית אוריין**

**לשרוק בחושך**

**בוצי ארון-ברות: תבוא פשוט, הוצאת ספרית פועלים 1999, 36 עמ'**

זה ספר כאוב של דיאלוג עם האוהב, הנוכח גם אם אינו מדבר. לאהובה האוהבת "נקודת חן קטנה/ מעל השפה העליונה/-- עורה מלוח ועצביה/ פעורים" (עמ' 8) והיא נכונה להיות "אהובה נכונה"; "תבוא פשוט", היא אומרת לו ויהיה זה השם לספר.

השפה פשוטה, יומיומית: "הוא קורא לי/ חומד, חמודה, / עיניים שלי, / הוא/ מחזיק את ידי/ ושואל מה כואב-- ואני שומעת בשמים/ מפשקת רגליים/ אומרת בוא" (עמ' 11). ההזדהות עם האוהב שלמה. יש אפילו שיר שכתב הוא אהובי כולל תחת הכותרת "חברה שלי". שיר נוסף שנכתב בשם האוהב מתחיל במילים: "תבואי פשוטה" (עמ' 14). בו הוא מבקש ממנה להשיל את השמלה הארוכה - ובלי "הצחוק/ הנה הקטן מזווית הפה -- בואי/ פשוט"; גם אם זה נכתב בשתי שורות, או שם הספר ופשוטו: "תבוא פשוט" -- "אני רואה לך/ את הדמעות בכנפיים (מלאך שלי), עיני בעיניך" - (מעלה על הדעת את "עין בעין" התנכאי).

בוצי ארון-ברות אוהבת חיים בפני צלו המאיים של הגורל הקרוב: "לא חשבתי שאני/ אמות כל כך/ -- לא חשבתי/ שהגוף יצעק ויבכה/ כל כך חזק ויעיר/ אותי" -- "ורק רציתי שתחבק אותי כאילו/ אני עודני כאן". לשיר זה היא קוראת "ריב" (עמ' 13)

בספר שיריה הראשון "בשולי שמלתה" מלאה הכותבת חדות חיים, שמחת יצירתיות: "רוצה לזכור/ עצמה ביופי השחור" (עמ' 28, שם), "מלכה שחורה/ בשולי שמלתה אור". גם את הספר הזה פותחת המלכה, שבת המלכה: "על המיטה/ פרש האיש אשה--- כמו מפה לבנה/ ונשק לשדיה/ אחת ואחת שבת, מלכה", "קולע צערה [כמעט וכתבת: "



צמתה] לחלה" ו"מקנח בקידוש" (מלוח מלכה). אבל ברוב השירים, מילות החול הן הכואבות כאב רב: "הרי את מטורשת/ מטורשת מטורשת" (עמ' 16), מילה קשה זאת נגזרת משם מחלתה של המחברת והיא מתחרזת עם "הרי את מקורשת" ובעצם "נטרשת/ מגורשת מגופך ---". אמנם, גם מובאות אלה מוגבהות קצת מהשורות "תבוא כמו שאיש/ בא אל אשה" (עמ' 8, אבל לא נכון יהיה לקרוא שירי אמת נוראה כמוות ולעסוק בניתוחי מילים. מוטב לספוג אותן בחושניותן בעת

הקריאה, עם "הטל" והגשם המתמהמה - מעל עצי הזית" (עמ' 24). שתיים עשרה פעמים חוזר נתן וך על השורה הבלתי נשכחת "מתה אשתו של המורה למתמטיקה שלי", אך לא נגע ללבי כמו אותן שורות המתכתבות עמן, של בוצי ארון-ברות: "מתה החברה הטובה/ שלי, היא לא היתה/ אשתו של המורה למתמטיקה שלי ואני--- מחפשת סימנים מוסכמים. / מחברת, מכפילה, / ויוצא לי פחות" (עמ' 28).

"באביב שלך ינכשו/ מלאכים ערוגות עננים/ שירווח לך". "אאסוף לך/ עצב כחול אשר/ על שפת" (עמ' 30); העצב בספר הזה רב וכבד גם הוא כחול, אפילו בשורות הקצרות והפשוטות, היומיומיות לכאורה: "ואת משתקפת מתוך/ בטעמו המר" (עמ' 30) או במילים שאומרת האם לבנה החייל: "תשרוק חזק כשהחושך/ יורד על ההר" (עמ' 32).

בשירים מעט מאוד סימני פסיק, לפעמים יש פסיק המחלק משפט ארוך ולפעמים מפריד פסיק בין שתי מילים קרובות. אך כל שיר נגמר בנקודת סוף פסוק. "שוללת רוזמרין בקצה/ הגינה בשביל אהבה", "אני פוחדת מן המיטה הגדולה הלבנה/ ריח הליוול ושקית מי/ המלח--- נחה בשלום משוגעות"; אלה כמה מילים שקטפתי מתוך "קסם מעשי", השיר האחרון בספר.

**שמואל שתל**

**רוני סומק חצי**

**גיון מונטאג**  
מאנגלית: קובי אור

**שיר מס' 7 מתוך "גבעת השקט"**

**נִשְׁכַּב בְּשִׁקְטָהּ  
בְּנִיחַ לְפָצְעוֹי לְהַגְלִיד**

**לְחֹשִׁים שׁוֹב לְהִתְעוֹרֵר  
כְּשִׁמְעֵל רֵאשִׁינוּ הַמְרַפְּנִים  
לְהֵק עֲפְרוֹנֵי בִיפֵי בּוֹעֵר**

**מְחִטֵי עֲצִים דּוֹקְרוֹת עֲנָנִים  
רוֹקְמוֹת זַעַם בְּדַמְמָה הַכֹּחֶלָה**

**כְּשִׁמְחֵרְשׁוֹת, נְקִיקִים, בּוֹרוֹת, מְעָרוֹת  
חֵרֵשׁ חֵרֵשׁ נֶאֱסָפוֹת הַחַיּוֹת.**

הטבע הוא מקום התרחשות של רבים משירי גיון מונטאג (משורר אירי, נולד ב-1929). זהו טבע כמעט מאגי, בו בוערים ציפורים, בו מחטי העצים דוקרים בעננים. זהו טבע שאינו גזור מסרט של וולט דיסני. הוא טבע המחדד את שינוי, רגע לפני שמהירות, הנקיקים, הבורות והמערות תצאנה החיות.

## מחשכי הנפש

קרלו גבלר: הריפוי, מאנגלית: שלומית הנדלסמן, הוצאת כנרת 2000, 286 עמ'



הוא מצליח לצאת מן הפרטי לכללי, לחמוק מן הסד העובדתי ולתת לסיפור להוביל אותו לתוך נפשות הגיבורים. ברגעים אלה הוא מצוין למשל, בסיפור פנימי בתוך העלילה, המתאר את ילדותו של הגיבור, שרצה במות אמו, וכשזו נופלת למשכב וכמעט מתה, הוא בטוח שמשאלות לבו התגשמו; תחושת האומניפוטנציה שמתעוררת בו מיד, מבעיתה ומענגת אותו כאחד. נדמה לי שאחת הבעיות המרכזיות בספר היא תרגומו המסורבל, המכביד על מלאכת הקריאה. נראה שאפשר היה להפיק הרבה יותר מהטקסט הזה ולתרגם נכונה את שפתו, המתובלת בלא מעט לשון ארכאית.

## אמהות ובנות

ג'מייקה קינקייד: אני ג'ון לואיס, מאנגלית: משה רון, הספרייה החדשה 2000, 198 עמ'

ג'מייקה קינקייד, הסופרת האפרו-אמריקאית המהוללת, מתעמקת בכל ספריה ביחסי אם ובת. ככל עלילה שלה זה יצוץ, כפי הנראה בהשראה אוטוביוגרפית. המוטיב של חסות בצל אם אהבת, הוונחת את הבת בהגיעה לגיל ההתבגרות, הוא החלק המרכזי בתמטיקה של הספר הזה, המורכב משתי גובלות על התבגרות אכזרית, המותירה את הגיבורה עם לב שבור (או לב קר, כשם אחד הפרקים בנובלה "לוסי"). הנובלה הראשונה, "אני ג'ון", מתחילה בגן עדן נפשי ומציאותי. הילדה אני ג'ון מבלה את העשור הראשון בחייה באי אידיאלי ויפהפה באיים הקריביים (משם גם באה הסופרת), וחי האהבה והעונג בעירה הקטנה מקבילים לחיי האהבה בחיק אמה חזמה והמנחמת. מהר מאוד מתבררת לאני ג'ון המהתלה האכזרית שאליה

עלילת ספרו של קרלו גבלר, "הריפוי", מבוססת על שבבי מציאות ומתעדת למחצה מקרה מזועזע, שהתרחש בכפר אירי חשוך בסוף המאה ה-19; היא פולשת עמוק לנפשו החשוכה של האדם, שבמעמקה, כמו בתוך מערה אפלה אך יפהפיה, גדלים שרכים מדהימים. השרכים האלה הם החושים, האינסטינקטים החבויים בלא-מודע ומושלים בנפש כולה. יש בהם יפים ויש בהם מבעיתים. ובוה עוסק ספרו של גבלר: בנפש האדם בכל מקום ובכל תקופה, ולא דווקא באיזור הסגור והמצומצם בו לכאורה מתרחש הספר, אותו כפר אירלנדי מלא באמונות תפלות, המובילות לרצח פולחני מתועב. הסיפור מבוסס על כרוניקה עיתונאית וקטעים שאסף אביו של גבלר, אף הוא סופר (אמו, אגב, היא הסופרת הנודעת עדנה א'בראין). הפרשה התחילה בכפר קטן ובו גרים זוג צעיר וחשוך ילדים. האשה חושבת שהיא עקרה וכדי לפתות את האלים להעניק לה ילד היא עוברת כל מיני טקסים משפילים ופולחנים אליילים. בני המקום – למרות דתם הקתולית – עדיין פאגנים בלבם, ולכן עודם מאמינים בפיות ושדים והולכים למרפא הכפר, שיש לו כל מיני שיטות ושיקויים לרפא אנשים, ולפעמים הוא אפילו מצליח בכך. ביקורה של האשה העקרה אצל הידעונית אינו מסתיים בהריון. במקום זה היא נופלת למשכב ושום תרופות לא עוזרות, אפילו לא אלו של רופא האליל, הנערץ על בני הכפר. גם את השיקוי שנותן לה ה"מכשף" המקומי היא מקיאה, הוכחה ניצחת בעיני תושבי המקום לכך שהיא רדופת שדים ויש לעשות מעשה קיצוני כדי לעקרה מתוכה. אפילו בעלה מאמין בכך, ובעזרת שכן (אשמאי זקן, שבעבר נדהה על ידי האשה הצעירה והוא מעוניין להענישה על מיניותה) – הוא קם עליה להרגה. שותפים להם כל בני הכפר, גם בני משפחתה האוהבים של האשה. היא פשוט חטאה בחטא חמור מדי: היא היתה שונה מהם. מפני שלא היתה לאם מיד עם נישואיה, כמו כל הנשים, המשיכה נשיותה להטריד את הגברים, וזה הפך אותה למסוכנת: לגברים ולנשים כאחד. היה זה אם כן לינץ' של הסכמה שבשתיקה.

הטקסט של גבלר עובר באיזור דמדומים בעייתי. לפעמים הוא היסטורי מדי, חנוק בתוך פרטים ועובדות מייגעות, העשויות לעניין בעיקר יודעי חין (זאת אומרת, את תושבי אירלנד, למשל, אך לא בהכרח את הקורא הישראלי. רק לעיתים

מכך שאשה נוספת הולכת וצומחת לצדה) משיבה בכך שהיא מקיאה אותה מתוכה ומחסלת סופית את הסימביוזה. הנובלה מסתיימת ברגע בו גם אני ג'ון קורעת את עצמה, כבאב אף בהקלה, מידי זרועות התמנון של אמה ומנפשה המשתלשלת. אך הוא מתחיל מחדש ובאותו מקום בדיוק, בנובלה השניה, "לוסי", שתחילתה בהגיע הגיבורה לאמריקה ובניסיונה לפתח לעצמה חיים נפרדים ולגבש זהות עצמית, כאשה צעירה ושחורה בלב הוואספיות הבורגנית, יפת הנפש והמתחסדת. מטבע הדברים, הנובלה השניה חסרה את העוצמה החושנית המהממת, מלאת החיים והיופי ההורס, שמתקיימת בנובלה הראשונה, שעל ילדותה של הגיבורה; ולו רק מפני שכוחה הספרותי של קינקייד נמצא בפסיפס חי ונושם של פרטים קטנים, שבהם היא מצטיינת, בעיקר כשהיא כותבת על הילדות. העושר בפרטים הקטנים, כל מה שהיא זוכרת על ילדותה, כולל מעשים ורגשות, הוא מפתיע ומעורר השתאות, בעיקר לאור "החורים" בוזרון שמרבית האנשים מפתחים בנוגע לילדות שלהם. לקינקייד ולכתיבתה אין חלק עם אנשים או כותבים המנסים לשכתב ולפאר את הילדות, כאילו היתה מין גן עדן. או אולי מוטב לנסה זאת כך: אצל קינקייד יש גן עדן, אבל אתה נורק משם בגיל מוקדם, מוקדם מדי. ואת החור בנפשך שום דבר לא ירפא.



המחבקת והחונקת של הינקות (שבמקרה הזה פלשה גם לתוך גיל החביון), ועד להתנכרות האיומה, המתרחשת, כפי הנראה, מתוך צורך הדדי: הילדה המבקשת להגדיר את עצמה מתחילה להתמרד, והאם, שאינה מסוגלת לעכל את החדשות המרעישות (ואף מזדעזעת

מכך שאשה נוספת הולכת וצומחת לצדה) משיבה בכך שהיא מקיאה אותה מתוכה ומחסלת סופית את הסימביוזה. הנובלה מסתיימת ברגע בו גם אני ג'ון קורעת את עצמה, כבאב אף בהקלה, מידי זרועות התמנון של אמה ומנפשה המשתלשלת. אך הוא מתחיל מחדש ובאותו מקום בדיוק, בנובלה השניה, "לוסי", שתחילתה בהגיע הגיבורה לאמריקה ובניסיונה לפתח לעצמה חיים נפרדים ולגבש זהות עצמית, כאשה צעירה ושחורה בלב הוואספיות הבורגנית, יפת הנפש והמתחסדת. מטבע הדברים, הנובלה השניה חסרה את העוצמה החושנית המהממת, מלאת החיים והיופי ההורס, שמתקיימת בנובלה הראשונה, שעל ילדותה של הגיבורה; ולו רק מפני שכוחה הספרותי של קינקייד נמצא בפסיפס חי ונושם של פרטים קטנים, שבהם היא מצטיינת, בעיקר כשהיא כותבת על הילדות. העושר בפרטים הקטנים, כל מה שהיא זוכרת על ילדותה, כולל מעשים ורגשות, הוא מפתיע ומעורר השתאות, בעיקר לאור "החורים" בוזרון שמרבית האנשים מפתחים בנוגע לילדות שלהם. לקינקייד ולכתיבתה אין חלק עם אנשים או כותבים המנסים לשכתב ולפאר את הילדות, כאילו היתה מין גן עדן. או אולי מוטב לנסה זאת כך: אצל קינקייד יש גן עדן, אבל אתה נורק משם בגיל מוקדם, מוקדם מדי. ואת החור בנפשך שום דבר לא ירפא.

הטקסטים של קינקייד הם ישירים ואישיים במידה שלא תיאמן. כוחה הגדול הוא בפשטות הישירה הזו, הפועמת ממעמקי לבה. אולי בשל כך כתיבתה נחשמת לעתים ומייצרת תחושה של טקסט מעט אישי מדי שמתקשה לפרוץ מעבר לחומות המוגדרים של עולמה הפנימי. התרגום המדויק והמשוכלל, שהוא בה בעת שופע ויצירתי, מצליח להתמודד עם שפתה העשירה של קינקייד, והופך את הקריאה לקלה ונעימה.

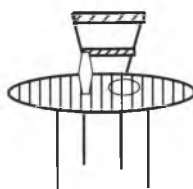
## רוני סומק

### דחליל

הדחליל הוא את קין על מצח האדמה. הצפורים יודעות את זה ונודדות הלאה.

# משולחנו של בית קפה

מקסים גילן



## דגלים

הדגל הראשון לא היה אלא חנית וסרטים צבעוניים קשורים ליד הלהב. לפעמים שיפרו גם את ראשו של אויב על קצה-החנית, במטרה להפחיד את היריב ולהכריז על עוצמתו של השבט.

כי לשם מה יש בכלל דגלים? כדי ללכד את הכוחות ולהפגין ריבונות. בין אם אתה מורד במלכות או סנטוריון המשרת את קיסרו, הדגל הוא הפגנת כוח, הבעת תקווה ואמצעי להתגרות באלה הנושאים דגל אחר. בדומה לטקסים המוניים לאור אבוקות, משמש הדגל כאמצעי לעורר את התחושות השורשיות – והמסוכנות ביותר – המלכדות יחידים לקבוצה מגובשת.. או להמון פרוע.

אצל העברים הקדמונים שימש, אם להאמין לסיפורי התנ"ך, קודש הקדשים כדגל דמוי קופסה ניידת שליוותה את נדודי העם במדבר. לדברי חוקרים מהעת האחרונה, בני השבט העברי שפרו את דמות-האל של השבט בתיבה. שבטים קדמונים בארץ השתמשו, אף הם, בדמויות אליליות כבדגלים, עמם צעדו אל הקרב; בעל, אל הפלישתים; ואתה אלה רבת-זהויות שכבשה את המרחב שבין הפרת ליאור, וגם את גדות הים התיכון המזרחיות, תחת שמות כאסיס, עשתורת, אישתר, ענת, או נוסו אפרודיטה.

לגיונות רומי השתמשו בדגלים מחומר מוצק, העשויים ארד או עץ צבוע ובמקרים בודדים – זהב. ה"נשרים" הרומיים לא היו אלא סמלים מעורבים, גם מופשטים וגם "אמנות פיגורטיבית".

את דגל-החב המקובל בימינו הפיצו כנראה לראשונה במסעות הצלב, החל במאה השלישית. האבירים שצעדו לעבר ארץ-הקודש, רכובים על סוס או על גבו של איזה אריס, בתוספת צלב-עץ גדול הנישא בידיו של קצין או כומר, ויתרו על עוד שלט גדודי, כבד וטורדני. הם הסתפקו, אפוא, ב-Standard, Étendard, מעין סדין ועליו עוד צלב – או סמל האציל הפיאודלי.

בתקופת הרנסנס התפתח מנהג הדגלים והפך לכלל מקודש ומקדש. המלחמות הנפוליאוניות הרחיבו את המנהג לכורח בל-ימחה. צמיחתה של מדינת-הלאום עיגנה את הדגלים במסורת הלאומית החדשה. מלחמות המעצמות הימיות – בין השאר ונציה, קושטא, הולנד, ספרד, פורטוגל וצרפת – העניקו לדגל ממד כמעט דתי ומכל מקום מיתולוגי. יצירות-אמנות הנצחו אותו ואנשים החלו להביע רצונם למות, לא רק למען הממלכה או הגדוד המסתער, אלא בפירוש למען הדגל. הרי יש הרבה יותר סיפוק בגסיסה בתוך כלי מבט לעבר סיבה מוחשית למותך, ללא צורך להיאבק

– הדגל האדום, שנולד כסמל של מהפכה, תקוותם של בני מעמד הפועלים הבינלאומי, והפך לדגלה של מעצמה שהגדירה עצמה שלא בצדק כסוציאליסטית.

דגל אחר שגווע הוא דגלה של גרמניה הנאצית. ניתן לסמל את הרגע המדויק בו מת מוות בווי: כאשר הכוחות הסובייטיים שכבשו את ברלין ב-1945 צעדו, בדממה מחולטת, נושאים את הדגלים הלבנים-שחורים-אדומים של האויב המנוצח, אותם השליכו, על פי אות מוסכם, אל ביב-השופכי.

הדגל הבריטי הוא ה-Union Jack, כלומר סמל איחודן של ממלכות אנגליה, ויילס וסקוטלנד תחת הכתר הבריטי. בריטי ולא אנגלו-סכסי, על מנת לנשל גם את הנורמנים בני-צרפת כמו גם את הסכסונים בעלי השורשים הצפון-אירופיים. היה זה דגלה של מעצמה "שהשמש לא שוקעת בה".

באו ימי פירוקה של האימפריה הבריטית וה-Union Jack הפך לבדיחה. בסערת מרד הסטודנטים והגינת החיפושיות נשאו נערים ארוכי-שיער את הדגל הבריטי על עכוונם ונערות הטיפש-עשרה – על חזן, בשנות השישים היה אותו דגל לסמל כל מה שאופנתי וצעיר, Groovy<sup>3</sup>.

אופנתיותו של הסמל הבריטי באה אל קצה רק בשנות השבעים והשמנים העכורות, בהן הוחלף בדגלן של ארצות-הברית – שאמנם נישא אף הוא על עכוונים, אבל הפעם לא כבדיחה אלא כביטוי פתטי של אנשים השואפים להימנות עם משפחתו של הודו סם; אפילו לא לשם הפיכת ארצם למדינה הצפון-אמריקאית ה-51, אלא בתקווה ליהפך למעין בני פורטו ריקו, ללא זכויות אזרחיות צפון-אמריקאיות אך בעלי שיוך מדומה לאמריקה, בתוך כדי בחירת זהות מיסטית ומסחרית כאחת.

אם כך ואם כך – הדגל האמריקאי נמצא, אף הוא, בשלבי הודקנות מואצת, במקביל לגבור הריגושים הפטריוטיים מבית ואי-היכולת להפגין כוח צבאי או מדיני משמעותי מחוץ. אין זה מקרה ששלוש המדינות בהן רואים את מירב הדגלים הלאומיים הן ארצות-הברית, ישראל וצרפת. בשלושתן החליף "השוק החופשי" הפראי – כלומר, הרצון להתעשר תוך כדי ניצול הזולת – את השאיפה הקמאית והלא-פחות פראית להשתלטות ולרדינות.

עם התפוררותן של התחלכות הלאומית ושל המודעות המעמדית, עם החלפתן במגורים בעלי נאמנויות מופצלות, עלתה בישראל השפעת הזימות האנוכית והצטמצמה "המוטיבציה הלאומית". בצרפת, נשתכה דגלו המלכותי של לואי פיליפ, "המלך האזרח" שציווה על הבורגנות: "התעשרו!" – אין איש זוכר כיום כיצד נראו האיש ודגלו. נדמה לי ש"דגל הלאום", הוא הדגל הציוני-בן-הטלית, ייעלם אף הוא כלא היה. הוא לא יוחלף בדגלו הכנעני של רטוש, לא בדגל האדום ואף לא בדגל פלסטין. סבורני שבמקומו יתנוססו כאן בעתיד הלא-רחוק דגליהם של כובשים אחרים: קוקה קולה, וולוו, מק דונלדס או י. ב. מ. ■

1. לדברי החוקר יונתן בן-נחום, היה האל העברי, בשלב זה של ההיסטוריה, אריה אוכל-אדם. יש להניח שאותו פסל, שראשי תיבות שלו היו יהוה, לא היה אלא של אריה טורף. ראה "מרד היבוסים", יונתן בן-נחום, חוברת "מטען" 6.

2. רק בתרבויות הלא-אירופיות יש לצבע הדגל משמעות מופשטת: לתנועות האיסלאמיות, כולל החיובאללה, הג'יהד והחמאס, דגלים ירוקים ועליהם פסוקים מן הקוראן.

3. מלשון Groove, סליל, ככתקליטי-הפופ והג'אז בני 33 הסיבובים, הישנים והטובים.

# לאסוף אומץ מכל הבא ליד

## אסתי אדיבי שושן

### על "מן המקום החדש" לאורי ברנשטיין

**כ**"התחלה של שיר היא מיוחדת במינה" – כך כותב אורי ברנשטיין במאמר על "אחריותן של השורות הראשונות" – "לידתה של השורה הראשונה כרוכה תמיד בהקשבה לאיזו מנגינה פנימית, לאיזה צירוף שנברא והולך. השורה הראשונה קובעת את הטון, את הקצב, את מבחר המראות. שורת הפתיחה יוצרת יש מאין, יש בה מסוד הצמצום ומסוד הכינוי" ("עיסוק בן חברים", עמ' 34)

"בעץ הגדול, שאת שמו קשה לזכור, / עברה הלחלה. ובכית הזה שעשינו לשבתנו, / בניגוד לכל מה שנובא על קוצר החיים, את ואני / מהכים לחשכה שתרד בצורה לא מסודרת." טורי שיר אלו, הפותחים את מחזור שיריו החדש של אורי ברנשטיין – "מן המקום החדש" – הינם מיוחדים במינם, כרוכים בהקשבה למנגינה הפנימית של היוצר, קובעים את הטון, הקצב, ומבחר המראות של הקובץ, ומכילים במוקטן את הניגודים השזורים בו לכל אורכו. מצד אחד, "העץ הגדול" וה"בית הזה שעשינו לשבתנו... את ואני", כמטונימים ל"מקום החדש" על פוטנציאל החסות, ההגנה והזוגיות-הביגרת, הטורחת בבניית קן-העמיד, ומצד שני: "קשה לזכור" כמטרים את מגבלות ההתבגרות והזקנה, וה"הלחלה" כמטונימית ליריעה החרדה, המבהלת והוודאית על אודות: "מה שנובא על קוצר החיים... והחשיכה שתרד בצורה לא מסודרת". מנגינתו הפנימית של ספר זה היא הטלטלות בין אפשרויות-קיום מנוגדות, אלו של ה"עץ הגדול" מול "החשיכה שתרד בצורה לא מסודרת".

לאחר שבקובץ שירים מוקדם ביותר ("בעונה קצרה", 1967) נדחתה עקרונית אפשרות ההשתקעות במקום ובזמן, בשני טורי שיר בעלי אופי מכתמי הנעול בתוך עצמו הן על-

ידי הנקודה בסיום כל טור שירי, והן על-ידי החרוז העשיר-הגברי והנחרץ: "אני דוחה את חיי למקום ולזמן אחרים. / יש משהו מבעית בם, שאני מחרים" ("שירים נבחרים", עמ' 36, 1985); הרי שבקובץ שירים אחרון זה נבחרת אפשרות ההשתרשות כאן ב"מקום החדש".

"מקום חדש" זה בו משתקע הדובר הוא רב-פנים, ובראש ובראשונה, הוא "מקום" של טבע בהתרחשותו גדושת-חיים, המתחדשת והמתחלפת דרך-קבע, כפי שהדבר ניכר בריבוי תמונות הטבע המשובצות בשירים: "בעץ האגוז מתקשים האגוזים; האפרסקים לא צלחו, היו למשיסת מזיקים; שיח שושני הפרא יפרח; בפינה סבבו דבורים עץ בפריחתו, שאבו צוף; בין אבנים מצאנו נחש; גם ציפור חסרת שם עברה וכנפיה השמיעו רעש מקובל; הנמיה נלכדה; צמח שעולה פרא; אותות של חזירי בר; בחוץ זוחלים עשבים פרא; בחוץ הילולה של כוכבים; עצים שיצאו מגדרם / ורוח שמלסטמת צמחים קטנים; צללים של עננים עוברים; בוגנויליה מתכסה פרחי-נייר לבנים; הצמחים עטו סביב, שורשיהם חותרים, לעת סחף, בתוך אדמה; אגוזי הפקן נוקשים בנפלים; היסמין אינו פורח, רק מתעבה; הצמחיה מתקדמת מדי"; ועוד.

"מקום חדש" זה ניכר לא רק במרחב הסובב, אלא גם במיקומו של הדובר עצמו ברצף הזמן של חייו, זהו "מקום" שלאחר מעשי החיים הגדולים, מקום של אחרית וערבית: "ונמצאתי יושב ומביט... שותף לשעה / לא חשובה, יום מימים, מעמיד פנים /..." (עמ' 27); וגם: "מעשי המרובים נגמרו. לשוא וארוכים היו" (שם; עמ' 36). ה"מקום החדש" הוא מקום בו נשקלת אפשרות הויתור. ויתור על הריבוי, השופע, המתחלף, מרובה היעדים, והמרתו באחד, בקבוע, בברור-היעד. כך למשל, נשקלת אפשרות הויתור על מסעות-בעולם,

המטונימיים לפעלתנות, סקרנות ופתיחות לעולם ולנופיו, כפי שהדבר משתמע בכותרת השיר המרכזי והארוך ביותר בקובץ: "השיטוט בדרכי העולם כבר אינו מושך לב כקודם" (שם עמ' 23); ויתור זה בולט במיוחד מול שפע השיטוטים בדרכי העולם הניכרים בכותרות שירי הקבצים הקודמים: "נגן, בסיינה, ועת ערב", (1967) "רומא וגשמים" (שם); "שירים ממקסיקו" (1973); "לחוף ים צפוני" (שם); "הודו" (1996); "ארץ טרופית יפה" (שם עמ' 79); "עתים בנסיעות" (שם; עמ' 80); "לראות אותך בדלפי" (שם; עמ' 108); הלון בוונציה" (שם; עמ' 138); ועוד. ב"מן המקום החדש" אפשרות זו של השיטוט בעולם כמעט שננטשת, ונשקלת האפשרות להמירה בהסתגרות בחדרים, בהתכנסות בעצמי, ובהפניית ההתבוננות והחקירה, שהוסכו בעבר כלפי חוץ, פנימה, בדאגה וב"הלחלה", כדי לבדוק, בין-השאר, את יכולת הדיבור, שהיא גם יכולת אמירת השירה: "איש שאינו מקובל עוד ברבים מסתגר בחדריו. / ... מנסה לדבר, לעצמו לפחות, כשורה, שכן חש בסימנים של גמגום" (עמ' 32).

במרכזו של שיר זה שואל הדובר את עצמו: "לאן עוד לשוטט?" שאלה הניתנת להתפרש גם בהקשר הקונקרטי של מסעות חובקי-עולם, אך גם, ואולי בעיקר, בהקשר הקיומי-אקזיסטנציאלי הנבדק ונחקר בקובץ. סיום שיר מרכזי זה מתרחק מ"מישור הויתור הגדול" ומציע פתרונות מעכבי ומשככי-ויתור: הן הפתרון הארס-פואטי: "ואולי, בכל-זאת, בעוד אני מנסה במילים / להיטיב עם עצמי" (שם; עמ' 25); והן פתרון הדבקות-במסע גם בהקשרו הקונקרטי, וגם בהקשרו המטפיזי, המכיל גילוי מהותו הרליגיוזית של "המקום": "בטרם / דבר לא נחרץ, נצא שוב להלך מכאן, / נצא לשיטוט בעולם שתעד למכביר, / כדי לגלות גבעה



זו נמוכה או שני בתים / חסרי תואר שהגשם הזה מכסה, והם הם המקום, ושם חסדו" (שם; עמ' 25); סיום זה, המשלב את השגור והמועצם, על האלוויה המקראית העשירה שבו, מעניק משמעות נוספת לכותרת הספר: "המקום החדש" ש"שם חסדו" מכיל, בנוסף, גם את ההויה הרליגיוזית המתגלה לדבקים במסע- החיים.

"מקום החדש" הוא גם מקומם השונה והאחר של הדובר ואהובתו. אלה בחרו להתרחק מהמולת עירם ועברם, והם ממקמים ומכוננים עצמם להתכנסות זוגית, מעוטת משתתפים, מרוחקת ומבודדת: "את ואני, שהיינו משאת נפש זה לזה, מקום / היינו להתכנס בו, נכונות מסתכנת של מעוט" (שם; עמ' 8); גם בהקשר זה של האהבה ניכר ה"מקום החדש" בהמרת הריבוי, השפע, והמשתנה באשה האחת הקבועה. אם בספרים הקודמים הוזכרו נשים רבות ומתחלפות, הן במימושן הגופני המשתנה, והן כמושא לתאוותו של הגבר הדובר: "אוהב נשים רבות מבעד גוף אשתו" ("שירים נבחרים"); הרי שבספר זה הפניה היא לאשה אהובה בעלת זהות ספציפית אחת. "מקום החדש" של האהבה ניכר גם בהתבגרותה, בהתמתנותה ובראיית האשה כסובייקט שווה רצון וערך באקט האהבה. שינוי זה ביחס לאשה-אהובה ניכר בשני שירים, מתקופות שונות, המתארים תמונה דומה של הגבר-הדובר המביט באשה החולפת ברחוב:

כך בשיר "אונס פרטי": "ראיתך באקראי מרחוק כשהלכת ברחוב; / אותן הרגליים הדשנות תחת המשי / בתנועות ההן הכמוסות, אותה הודקרות / של הראש כמי שמשליך כדור למרחק." ("זמן של אחרים" עמ' 95); וכך בשיר מהקובץ האחרון: "אשה עברת ברחוב, כמלוא כוחך, / ... רחוק מאיתנו המעבר שלך, המהיר, ברחוב, צועדת בקפדנות חגיגית, / ... ואת אשה מגודלת, עצמאית, מהדסת / כמו ציפור זקופה, כמו מי שחונך / כבישים ארוכים כל הזמן" ("מן המקום החדש" עמ' 30). תגובת הגבר-הדובר לאשה, בשיר המוקדם, כרוכה בביטול זהותו הפרסונלית, כמו-גם בביטול ישותה של האשה, והמרתם בגופניות כוחנית-מינית-אלמונית מצד הגבר, ובהפיכת האשה לאובייקט לאלמות-מינית נחשקת: "הייתי רוצה ללכודך ברחוב, עוברת במקרה, / אלמוני להשעיך על עץ, בעיר מוכרת לזרא, לקום ולהשאירך שומרת סוד וכתמי זרע על שמלתך" ("זמן של אחרים" עמ' 95). לעומת-זאת, "במקום החדש" נשמרת ישותה של האשה האהובה, והמגע המיני האלים שבשיר הקודם מומר בערגה ובכיסופים אליה, בהתבוננות בה, ובתיאורה: "עד שאמצא אותך, יום אחד, על הסף / יושבת בברכים מפושקות והשמלה מתוחה / על חלצריך, מצפה לטוב ולבושה שקט" ("מן המקום החדש" עמ' 31). "במקום חדש"

חוסר הכרעה עקרוני בין הפוטנציאל מלא- החיים של "המקום החדש" לבין ידיעת המוות שאינה מרפה, יוצר את מצבו הקיומי החדש של הדובר: "איש יושב עתה ואוסף לו אומץ מכל הבא ליד, מדבר ילד שבארצות הים, מצמיחה פרועה בעציץ" (שם; עמ' 36); שילוב זה בין ה"אומץ", ה"יד", מידת האף-על-פי-כן, וההחלטה הפנימית-העקרונית להנות מכל תופעות העולם גדולות-כקטנות מהדהד טורי שיר ידועים בעלי עמדה וניסוח דומים: "אני אוותר / על דברים אחרים אבל לא אומר די / לראות את היופי הזה שבו אני חי / ושוב ידי מהלכות כמו אוניות וחושבות / ועושות את חיי באומץ..." ("אני רוצה תמיד עיניים; נתן נץ; "כל החלב והדבש").

**ספרים המוזכרים כמאמר:**

- ברנשטיין אורי: "בעונה קצרה", שוקן 1967
- "כולם מעשים בודדים", סימן קריאה 1973
- "שירים נבחרים", (1982-1962) הקיבוץ המאוחד 1985
- "מה שנשאר מה שלא", עם-עובד 1987
- "זמן של אחרים", הקיבוץ המאוחד 1996
- "עיסוק בין חברים", (מסות על שירה), הקיבוץ המאוחד, 1998, 1999
- "מן המקום החדש", הוצאת קשב 1999
- נץ נתן, "כל החלב והדבש", עם עובד 1981

של עפר קבורה, מוכנים לתנועה" (שם; עמ' 19); והן בהאנשת המוות בדמות: "איש סמוי ומהלך" (שם; עמ' 27); נוכחותו המתמדת של המוות בעולמו של אורי ברנשטיין ניכרת בגלוי ובמפורש בשיר "קינה גדולה" (שם; עמ' 17); "שוב המוסיקה ההיא, חד פעמית אך ניתנת / להשמעה שוב ושוב. מסביב לבית, בשדות, / נקבצים הצללים. רק חלק מהם מוכרים. ... וכל הזמן הנגינה היא נשמעת שוב ושוב, / בחמלה גדולה ובאדישות אמת." (עמ' 28); שיר המדהד קינה קודמת: "שוב הנגינה ההיא, המעלה באוב / בשורה של מוות לה חיכיתי מדי יום, ... צפירות המבשרות על אש / או מחלות רצות סביב ביתי, / לאות שיסורים לא נפסקים ורק / אחר הוא הנטרף עכשיו. ועת לכלל." ("מה שנשאר, מה שלא" עמ' 33).

בסיומו של מחזור השירים החדש לא מסתמנת הכרעה בין הניגודים המטלטלים את עולמו של הדובר: מצד אחד בולטת הפעלתנות והמחזוריות הקבועה והמנחמת שבועולם הטבע, כפי שהם ניכרים גם בתמונה המסיימת את הקובץ: "האלונים שעל הגבעה מכינים עצמם לצמיחה של חורף" (עמ' 37); מצד שני, הדובר בעל הידיעה על "מה שנובא על קוצר החיים" כמו מזהיר עצמו: "אבל מוטב לא להסב ראש כדי לא לדעת את האמת" (שם); מצב זה של



# היש אלוהים או אין אלוהים -

(לציון עשרים שנה לפטירת אברהם חלפי, ב-8.6.80)

## צבי לוז

### סימני היכר

חלפי נמנה עם חברת המודרניסטים הנודעת בכינוייה "קבוצת שלונסקי-אלתרמן", אך מתחילת דרכו התגדר לעצמו, נתייחד גם בפואטיקה שלו וגם בערכיו התמטיים-ההגותיים.

בין חבריו רמי-הקול והמתוחכמים סיגל לו הבעה "עניה", ללא ברק צורני וגיבוי הפתעות, בהתאם לתפיסתו העקרונית את "העולם העני", החוסה תחת "אל עני" והמיושב בני-אדם "אלמונים".

בתקופת השיא של דורו - בשנות השלושים והארבעים - נחשב חלפי כמשורר מינורי, בצד המשוררים הייצוגיים הבולטים; ואילו בשנות המדינה נתקבלה שירתו בהערכה גבוהה, כאחת השירות המעניינות ביותר של הדור. ברור שהתקבלותה המאוחרת היא עדות לכך, שמסריה האמנותיים והפילוסופיים דיברו אל לבבות רבים של קוראים צעירים שמצאו בה - דווקא בה - סיפוק למשאלותיהם כשחרי-שירה.

אותה מערכת מסרים האופיינית לחלפי כבר נידונה הרבה בביקורת, ואף סוכמה על-ידי סיכום-ביניים במונוגרפיה "שירת אברהם חלפי".<sup>1</sup>

כאן יש לתת את הדעת על יסודה הפילוסופי בלבד, שהוא נותן - טעמה ומקור ייחודה, הפואטי וההגותי גם יחד.

### שאלת-השאלות

השאלה המכריעה ביותר בעולמו של חלפי היא אם יש או אין אלוהים, וכשאלת-השאלות אין היא נפתרת לעולם פתרון משכנע, ועוקצה מניע את הדובר להתמיד בשאלתו באובססיה לא נרגעת. משום כך הוא נתון ביסודו בסבך הוויות מיסטיות ולא אקזיסטנציאליות גרידא, כפי שפירשה ביקורת מגמתית מסוימת.

אמנם, ריבויין של סיטואציות אקזיסטנציאליות בשירתו חושף את התורפה העכשווית, תוצאתה של האכזבה המודרנית ממיסטיקה, ואכזבה המגבירה את הכרת האינות על הישות;

אך גם אקזיסטנציה זו היא אקזיסטנציה של מיסטיקן בחיפוש הנצחי המביא רק לדילמה:<sup>2</sup>

פני אלוהים ולא-אלוהים  
פני כלום ולא-כלום  
פני כל

(ב' 39)

הסתירה מניה וביה של ישות "פני אלוהים" ואינות של "לא-אלוהים", מתעצמת כחידת קיומם יחדיו של "פני כלום ולא-כלום", הפכים שאינם מתיישבים ואינם מתבטלים גם במילים הסוגרות "פני כל".

חיפוש ה"גילוי" הכולל פני-כל כפתרון לחידה, ואולי גם כיישוב הסתירה הבלתי-מתיישבת, הוא יעד בלתי-מושג, השאלה היא בלתי-פתירה מעיקרה; ודווקא המודעות לבלתי-אפשרי היא כוח-הדחף המריץ את המיסטיקן המודרני להשיגו. אמנם צירוף מילים זה "מיסטיקן" ו"מודרני" הוא למעשה תרתי דסתרי: מיסטיקן הוא מושג המניח אופני-ראיה בלתי מודרניים מעיקרם. למרות זאת הולם הצירוף לחלפי, שהוא מיסטיקן הנוהה לנצח אחר דמות מיוחלת כהתגלות פני אלוהות, המחפש אותה בחיים ובשירה ועורך מסע אין-קץ לקראתה: אבל זהו מסע בעולם מודרני זה, הספקני, המיוסר בכפירה והתסר כל גילויי-פנים.

**ידעתי, כי נסת הרחק מעמנו**  
אך מי אתה? מי? ומה דמות גלגולך?  
**גלה לי פנים, לתועה ...**

וריק החלל - - - (חלוננו פתוח  
למען נראה בו, מה ריק החלל).  
חיפשתי אותך בלילות וברוח,  
חיפשתי אותך בשרב  
ובטל.

(א' 118-119)

חיפוש האל הרי לעולם לא ימצא את תכליתו כי "נסת הרחק" - האל ניתק כל מגע עם האדם ולא האדם ניתק מגעו עם האל, להפך, האדם מחפשו בלי הרף ושואל ותווד: מי אתה? מהם גלגוליו? מה מספרם באין-סוף? אותה התהיה הנצחית היא ניסיון נצחי ליצירת קשר, לגילוי-פנים כסיכוי לגאולה ממצבו של האדם ה"תועה". אך הסיכוי נכזב מול ראייה נוקבת כי ריק החלל, ריקנות כפולה, של החלל החיצוני הנראה בחלון ושל חלל הנפש הפנימית. אף על פי כן, לעולם לא יתייאש ה"אני" של חלפי מלחפש אלוהים, כי רק החיפוש ממלא את הריקנות באיזה תוכן חיובי. השאלות של האלוהים הן המניע למיטב הגותו של חלפי, הגות המתגבשת מתוך ניסוחים שונים ואופציות הפוכות כציר מרכזי אחד, היסוד לפילוסופיה אישית ייחודית ומובהקת. מה גם שיסוד זה יוצא היישר מגורם מכונן סגולי, תפיסת החיים והשירה כ-quest מצניע לכת, כמסע חיפוש נטול-יומרה, הקובע את התואם המיוחד בין פואטיקה "עניה" החושפת עולם עני, לבין תמטיקה על אודות בני-אדם "אלמונים" המבקשים להם גילויים של "אל עני" (מערכות מתואמות אלו נתבררו במונוגרפיה הנזכרת "שירת אברהם חלפי"). בנקודות-מפתח מתחדדת הדילמה של החיפוש - יש או אין - בביטויים מרוכזים וממצים, כגון ב"סתם שיר":

אם ישך  
(אין כמוך ישך)  
אל תסתיר פנים  
בני אדם מדברים אליך  
לא אבנים

(ב' 270)

השאלה "אם ישך" מניחה אפשרות של "אינך", ורק ההימור על הישות קובע בהחלט "אין כמוך ישך". כהמשך ההימור (בדרכו הידועה של פסקל) מבקש האדם "אל תסתיר פנים" -



תמיד כאשר העולם הפיזי, האבנים, יתקיימו גם בלי גילוי, אך בני-האדם מוכרחים לייחל לו. בדילמה זו הישות אינה בעיה, היא הפתרון, ורק האינות היא בעיית-הבעיות הבלתי-נפתרת, ולכן מתמידה לאורך כל יצירתו של חלפי. הנה דוגמאות משירים מוקדמים ועד מאוחרים: "בעיניו הרואות כי אינך, כי אינך" (א' 72). "רק אלוהים (אם ישנו), רק הוא, רק הוא (שאולי איננו)" (א' 325); "זה רגע אלוהי למרגלות אין אל" (ב' 47). "הנעלה מכל! שפוך אינותך הנעלה" (ב' 52); "אם אלוהים ישנו, הרי הוא שם מעל לציפורים" (ב' 292). הכרת האינות, הנמשכת כיוכל שנות יצירה, מטפטפת ארס של אי-אמונה על כל התופעות, אך אינה משתקת את הצורך האובססיבי לפנות אל האל, ולוא גם ב"תפילות כופר".

### אשמת האל

הסתר הפנים ותוצאתו באי-אמונה הם אשמת האל ולא אשמת האדם. לכן ההטחה כלפי מעלה, הזעם על האחראי העליון לסדרי העולם, מביעים פגיעה מטאפיזית בחוש הצדק והיושר ולא אמונה חיובית. התפילה כצורך אנושי בלתי-נמנע, מופנית אל אל מוטל בספק ואולי אפילו בלתי-קיים. זו תפילה הכרחית אך פרדוקסלית: הודאה בנוכחות נעדרת, בישות נעלמת, באינות מוחשת. הפכים אלה מונעים יחס דיאלוגי, רק האדם מתייחס ומדבר אל נמענו העליון, ואילו האל נאלם ונעלם. האכזבות החוזרות ושנות מביאות את האדם לנסיגות חוזרים ונשנים להתקרב, עד כדי שיווי האלוהים מתוך עצמו, בצלמו ובדמותו שלו ומתוך צורכו האנושי, ובכך נעשה האל כתובת אפשרית לפניה אנושית. היחס לאל קרוב ואנושי משעה לרגע - רק לרגע - את שאלת ישותו או אינותו, כי רק הדיבור החי ממלא את הצורך להתקשר לנמען הגבוה מכול והעמוק מכול:

כל אלה מצפים כה להיותך  
כמו אחד מהם  
או להיותם  
כלם כמורך במרומיך הרבים.

הנעלה מכל!  
שפוך אינותך הנעלה  
על חלומם של מבקשיך יום וליל.

(ב' 52)

בני אדם, הקיימים בעולם הזה ללא ספק, מצפים מן האל שיהא להם נמען בגוף שני, "להיותך כמו אחד מהם", קיים ודאי ובעל תכונות הניתנות להשגה אנושית; ובוזה בלבד יושג ייחולם של בני-אדם "להיותם כולם כמורך" כאשר הצדדים השווים הם קודם-כל "להיות" בהווה ודאית, וזה מכוון לאל, וגם להתעלות מכוח הדמיון שבינם לבינך, וזוהי תכלית בני-האדם. אלא שהייחול האנושי נכזב

מודעת כבלתי-אפשרית כבר בשירים מוקדמים: "בסבך קורי חדרו של זה האיש / נחנק האלוהים. / לכן אחת היא לו, איך הוא חובש את הכובע. / (...) ושמך - אותו חרט מכבר בין המתים" (א' 58). המציאות כחדר אפוף קורים אינה מאפשרת חווית אלוהים - חיים רק חווית אבידה של "אלוהים נחנק"; וזו הסיבה לויתור ואף לאדישות, המפורשים ב"אחת היא לו" - ולא רק חבישת הכובע הסמלית, החוזרת בשירה זו תכופות כמייצגת הופעה אנושית, אלא גם, ובעיקר, חריטת שמו בין המתים. וכך תלוי הנושא הגדול של המוות, צביונו העירום של הקיום המוביל רק למוות.

### מיעוט הדמות

מבחינה פסיכולוגית, לא די לדובר של חלפי בהכרת האינות, נחוצה לו עוד - כנחמה עצמית ואולי אף כנקמה על האכזבה - פגיעה בעצם מושג-האלוהים עד כדי ירידה גמורה של קרן האל: ואף זו מוכרות בשלב מוקדם:

אך אתה - הנצחי שאיננו,  
אתה המשעמם  
המפכה,  
לוטש לקראתם את עינך הסומה ואויבת.

(א' 72)

התורפה מחמירה לא רק בבחינת "הנצחי שאיננו" אלא גם בהיעדרה של כל אטרקציה:

המשימה האנושית המצב הנכון והמבוקש - אמונת-אומן כבימי-קדם, בלי כאבי הפקוקים והספקות המודרניים - מתואר תחת כותרת ייצוגית "אשרי":

אשרי מאמיני בתום לבם.  
הם מתכנסים שבורי-אנושיות  
בצל כנפים מכסות  
מפני הפקר אדיש.

אולי אחרוני אומרי תפילות  
בעולמנו.

(ב' 222)

השבת "אשרי" מתהילים מזכיר צדיקים וישרים: אשריהם כי הם מאמינים בתום לב, באמונה שלמה ובלתי תלוייה; אבל לא אמונה עיוורת, המתעלמת ממצב האדם בעולם, להפך, גם הם "שבורי-אנושיות", זו האנושיות הכרוכה ללא הפרד בשכירה, מטאפורית ופשוטה גם יחד. הם היודעים שקיום שבור איננו "הפקר אדיש", נטול השגחה מכוונת. הרי הם המתכנסים "בצל כנפיים מכסות", ביטוי לחסות אלוהית מאז תפילת "אל מלא רחמים" ועד "הכניסיני תחת כנפך" לביאליק. כיסוי הכנפיים של אמונה תמימה מגן בפני אימי הקיום, מה גם שאלה "אחרוני אומרי תפילות" במובן המקורי של תפילה, שעצם אמירתה מעודדת בכוח ההנחה שיש "שומע תפילה".

המשימה האנושית היא להתגבר על קשיי האמונה הנעוצים במצבו של האדם, אך היא

מושג האלוהים מתרוקן מכול השראה, נותר בו טשטוש משעמם (בין אם יש משעמם או אין משעמם), בשורתו היא פיהוק של חוסר עניין עצמי. שוב מוטלת האשמה על האלוהים: אם בתחילת השיר עוד "נוהים בני אדם לקראתך" כסיכוי-הסיכויים או כאטרקציה-האטרקציות, לבסוף נכזבת הציפייה בגילוי שליילי ובנלי פ"עין סומה ואויבת".

### האל כוזמן והאל כמוות

השאיפה להיאחו בגילויים אלוהיים נתלית בתפיסת-הזמן ובחזות המוות, הכרוכות זו בזו ונודעות בעולם הזה. הזמן - פן פרדוקסלי של ה"אינפנים", המייחס את הנצח לרגע כיהס המוחלט אל היש: "השבה נצח על חסד הרגע" (א' 266); "הזמן, הזמן! // בן כמה נצחים אתה היום? (... הוד המוות" (א' 142): "הנצח, הנצח, / רחוק הוא מכאן, מזה הספסל / שבגן (... אך מה לי ולו?" (א' 160); "יש לילה לבן / ולילה שחור. (... ונצח של רגע כבלתי-פנים, / וצלם קדושה. וגיחוק ליצנים" (א' 183); "אותך חתל הנצח בידיו. / ומי חלש על עולמות עדין? // ושביב דקה אחת / לפני שהוא היה, / מי שם הכוכבים בעולם - יה?" (א' 184); "הזמן קדוש, קדוש. // רגעיו אלמוגי-פאר. הוא כתר של נצח / על ראש אלוהים קדמון ועיוור" (א' 222).

בכל הדוגמאות, שנבחרו במכוון מקבצים מוקדמים, מתואר הזמן בתארים של נצח וקדושה כמטאפורות לאלוהים, או בחיוויים ישירים כמו "עולם-יה" ו"אלוהים קדמון". הזמן כנצח הבלתי מושג, מתממש ב"הוד המוות", כנצח הנתפס במושגי אדם: וכך מתורגם הגורם האלוהי למידות האנושיות, בפעולה טיפוסית של האנשה האל כגון בתואר "עיוור". תפיסה דו-ערכית של הזמן - כאל וכמוות - מצרפת את האל והמוות בהגות-יסוד אחת אך רב-משמעית. הרי כנגד האלהת הזמן אפשרית גם הגחכתו על-ידי האנשה מגמדת כמו "גיחוק ליצנים", המשמיע הוראה הפוכה מקדושה; ואפשרי ביטולו כ"בלתי פנים", וריאציה של "אינפניו" של האל כבדוגמאות הבאות: "הזמן-באין-פנים" (א' 54), ממש כמו האל אשר "מנוס לא היה לי / מפני אינפניו ההולכים לקראתי" (ב' 54). כשם שמיטשטש האדם בתוך "אלמוניות" - מוטיב מרכזי בתפיסת הזהות האנושית - כך מיטשטשים הזמן והאל ב"אינפנים", במחיקת הזהות הסגולית של שתי התופעות העליונות ביותר, הזמן והאל בכבודם ובעצמם. זו אחת הבעיות הכאובות ביותר בעולמו של חלפי, מחיקת הצלם ואובדנם של תווי ההיכר.

הרי תחת אל של אינפנים ובמהלך הזמן באינפנים מיטשטשת ההווה כולה, מתגלה באור אפורי כישות סתמית ובלתי מסוימת; ומכאן נובע צביונם של מראות-היסוד בשירת חלפי, מראות הגשם הנצחי, צבעי האפור וטשטוש קווי המתארים. וכך, שוב, נודע התואם הפנימי הנקבע מכוח הגורם המכוון, מערכת הגילומים האסתטיים כמו עולם

המראות כרוכה בהנחות-יסוד רוחנית כמו תפיסת-האל. להבלטת התואם נקוט שוב המושג "אינפנים" - שיוחס תחילה לאלוהים ואחר-כך לזמן כגילוי אלוהי, ולבסוף לגורם ראשי מאינפני הטבע:

כי רוח אלוהים עוד תרחף  
על-פני אינפני המים.

(ב' 59)

האלוהיה לפרשת הבריאה, "ורוח אלוהים מרחפת על פני המים" (בראשית א' 2) מהפכת את הבשורה המקורית של השלטת סדר בתוהו ובוהו, ומחזירה למצב של טישטוש מהותי, ל"אינפני המים", דווקא פני המים המפורשים בבראשית הפכו לאינפנים, ובוהו משתקף התואם הבסיסי: אינפניו של האל-הזמן מתגלים באינפניה של ההווה.

המוות הוא אובדן הפנים האנושיות. חזות-המוות היא האפשרות האנושית להשיג את הנצח במושגי האדם, ואולי האפשרות היחידה להתודע לאל ולהיות אינפנים כמותו: "מה מחיי יהלך, אדוני, / אם אלך אחרך / עמוס זכרונות אדמה / הרוצה קרבני" (ב' 74): שלום, שלום ממרחקי מותי. / אני שם לבדי /

פני. גופי. ושמי" (ב' 76). הליכה אחרי אותו אדון, האל, כהליכה אנושית עמוסה בזכרונות ארציים, מקבלת את ברכת האדמה: כביכול רוצה האדמה בקרבן ובהיבלעותו בה. האדמה, המייצגת את העולם, כאילו מקבלת את המת בשם האלוהים. מה גם שמרחקי המוות קורא המת לשלום כי השיג את ה"שלום" המיוחל. דווקא במוות מצא את בדידותו הנכונה, את זהותו חסרת-הזהות, את פניו כאינפנים, את גופו שנתבטל, ואת שמו שנמחה מספר-החיים. המוות פתר כביכול את שאלת-השאלות של יחס המטאפיזי לפיזי, את מגבלות הגוף הנגוף, את דיוקן האני-העני ואת קשיי זהותו של האלמוני.

### עצמיות חופשית ממושגי-מסורת

מרכזיותה של שאלת-השאלות על האלוהים אינה משקפת כלל את מטען מושגי-המסורת. אדרבה, זו הגות עצמית של אישיות לירית בלתי תלויה המתנוודדת בלי הרף בין הכרת-הישות לאכזבת-האינות, ומעלה את הטלטלה לדרגה גבוהה של הבעה שירית ושל פילוסופיה אישית. מזה משתמע בבירור, שאלוהיו של חלפי אינו מתייחס אל מושג-המושגים "אל יהודי" או "אלוהי אברהם יצחק ויעקב", אלא רק לצרכיו הרחניים-נפשיים של ליריקן, הכופים אותו מבפנים לפתח יחס אישי וחי עם אלוהיו שלו. אמנם, מצויים אצלו גילויים יהודיים מובהקים, שנידונו כבר במונוגרפיה הנזכרת,<sup>3</sup> אך לא אלו מכתבים את תפיסת-היסוד ואת השלכותיה על מערכי הגותו המיטלטלת. "מחשבה חופשית" ברוח חוגים מתקדמים בתרבות המערב מאז המאה ה-19,

חופש הרוח להגות ולהרגיש לפי צרכיה האנושיים בלבד וללא תכתיבים של סמכות מסורתית.

משום כך מודגשת בשירים עצמם התוחלת האישית של מסע-החיפושים ואף תוצאותיו האישיות:

עם קומץ שמים ביד  
הייתי עובר את חיי.  
הייתי חוצה את היס  
ברגלי  
עם קומץ שמים ביד.

(ב' 92)

השמים במוכנם המטאפיזי, במקומו של האל, מייצגים משאלה אישית גדולה ולא הישג שבעין. האני מעיד על עצמו, שאילו השיג קומץ-שמים - איזו ודאות מטאפיזית ולוא קטנה ביותר - לא נבצר ממנו שום הישג בעולם הזה. קמצוץ שמים נדרש לו כתנאי אישי הכרחי, שהוא גם תנאי המספיק להרגשת הצלחה והישג. הבעיה היא, שהתנאי אינו מתמלא לעולם, וחסרונו מביא לתוצאה גורלית, לציפייה נצחית:

אני מחכה לו  
-ליד פנסה-השבור של השמש  
כל שעה מחיי.  
והם קצרי רוח -  
וזמן.  
אני מחכה.

(ב' 145)

האני מודע למצבו האישי המיוחד, לציפייתו הדרוכה "לו", שאינו מתגלה ונחוץ למצפה לו בכול שעות חייו, חיים פרטיים במהותם, קצרי-רוח וזמן. אך בכול ייתודה האישי זו סיטואציה מודרנית טיפוסית, שנעדרת ממנה כל התגלות או בשורה מנחמת כבעולם המסורתי.

אותה העצמיות החופשית ממושגי מסורת, והנתונה בחיפוש אלוהים מתוך כורח אישי של ליריקן, קושרת את חלפי אל מורשתו של טשרניחובסקי. ■

פרק מהחיבור "היסוד הפילוסופי בשירה העברית", המתמקד בעיקרים הגותיים, בהלכי רוח ונפש ומסרים היסטוריים-חברתיים, העולים ממיטב שירתנו במאה העשרים.

### הערות

1. לוז, צבי 1994
2. כל הציטוטים הובאו מתוך שני הכרכים של "שירים", כינוס כל קבציו של חלפי בהוצאת הקיבוץ המאוחד; ובשולי כל מובאה צוין מקומה בכרך א' (משנת 1986) או בכרך ב' (משנת 1988).
3. שירת אברהם חלפי, (מונוגרפיה) פרק י' "הדים למאורעות שבעולם", הסעיפים "שירים לאומיים", "מראות שתיה", "שירי מלחמת השחרור".

חיי הסלמון, מטפורה מתה

חרדה שקופה, והרעש

שיר לא היה,  
רק אחת  
לסחט מגופה,  
לא מספיק כדי לשחות  
במפל כנגד הזרם  
לעלות מן הים ולמות  
קשקשת ריקה,  
צחנה, עכירות העינים  
בנהר מים  
חיים. זה השיר.  
לא היה

שלושה מילימטר של חמר בקיץ,  
ארבע דפנות ותחתית,  
מפרידים בין חיי  
("ממש גן-עדן, האביב הנצחי  
בלי סגריר וסופות,  
עלי הצמחים המלטפים ברכות את המים  
צלולים, בועיות נוסקות בקלילות,  
האדוה השקטה, המתמדת")  
לאויר  
החונק:  
כדור של הילד, אבני פרחים מחלון החצר,  
מריבה משפחתית שיצאה משליטה,  
מטוס על-קולי  
הרסוק והנפץ  
פה פעור מנשימה,  
מפלת הימים השמוטה  
  
לו היתה הזוכית  
מאחות עינים,  
אטומה

כמו סלעים, צמודי הבטון  
המרגיע  
נצבים בתוך  
אדמה  
שלעולם אינה נגרת כמו מים,  
או רועדת  
מפחד  
  
פתאם

מירון ח. איזקסון

פינתו של החדר

כשלוטון הפנור:  
בעת הנגון מכרסם הכנר  
ומקפיץ את כחו,  
אחר-כך מתכנן זדון  
ומבעיר ברגלו את הבית,  
אבל הכנור בשלו  
רק מה שהאצבע קובעת,  
וכל יתרת התנועה והגוף  
זרים לנגון כמו רעב.

פנתו של החדר  
כחרדת הנשימה  
פעמים אדם עוצר  
כל פתחי גופו,  
או פוקד על תאיו  
להחיות רק תמצן ביניהם -

מה לו אויר מן החוץ  
כשבתוכו הקו כבר פרוץ.  
  
פנתו של החדר היא ריח הבית:  
בא האב להחליף כאן כסו  
באה אם וקובעת נזולים,  
הבכור מרוקן את בשמיו,  
הבת עם ראשית דמה  
ותינוק מטפס להביא גבתו.

פנתו של החדר  
מגדלת תמיד את הריח  
כמו שבט עתיק  
מתעקשות לנגן עצמותיו.

קרי וכתוב

"ויעבד ישראל באשה ובאשה שמר"  
ובאהבתך הובאתי לבינתך ובאהבתך בחדרי הסגרת,  
ובשיר באתי לבקש ובשירי אני נשמר  
ובעצבים גדלו את ילדותי  
ומעבודת עצבים אני נמלט,  
הנה אני כתוב בואי לראותני -  
"קרי" תמידי שכמוני  
לעולם אין קוראים סימני ככתבם.

טוב לקרא לך אל מקומי  
כמו יעקב הקורא לנשותיו השדה אל צאנו,  
וכלבן איני נוטש אותך לנשקה  
אלא מוצא חן בוכרון טובך.

מתוך ספר העומד לראות אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

# ניחא חמלה, היכן היושרה

מירי פז



ELZBIETA ETTINGER  
HANNAH ARENDT/MARTIN  
HEIDEGGER,  
YALE 1995

חנה ארנדט: אייכמן בירושלים / דו"ח  
על הכנאליות של הרוע, בבל 2000  
אלז'ביטה אטינגר: חנה ארנדט/מרטיין  
היידגר, פרינסטון 1995

שהתחבבה עליו ופעם ממחנה חסרי-הנתינות בגירס שבצרפת. היא נישאה קודם שברחה מגרמניה. בצרפת הכירה את בעלה השני, קומוניסט גרמני, חבר בליגת ספרטקוס של רוזה לוקסמבורג. (כשמת בארה"ב והוספד בכנסיה, אמרה עליו קדיש בקול צלול ובוטה – בעברית). ארה"ב פתחה בפניה הודמנויות עבודה ומחקר. אבל הראשונים שפתחו לפניה את דלתותיהם היו מוסדות יהודיים: כתבי עת, הוצאת הספרים של שוקן. היא קיבלה זאת ככורח. המיליה היהודי לא נראה לה מצוין דיו למידותיה. אחד הקשרים האמיצים שרקמה בארה"ב היה עם הסופרת מרי מק'קארתי (הלא יהודיה). חנה ארנדט נפטרה שנה לפני היידגר, אך כנראה שמעולם לא נפרדה ממנו באמת. כשסיקרה את משפט אייכמן, בחדר בית המלון שלה בירושלים, הוצבה תמונת דיוקנו. אין לדעת כיצד השפיע פרט זה על כתיבתה. הוא מעיד על הקשר העז שלה אל האיש.

"אייכמן בירושלים" הוא צירוף אכזרי של אבחנות חדות כתער לצד קביעות פסקניות מופרכות בסגנון קר-כביכול, אנליטי-כביכול, מתיימר להיות ענייני אך אינו חף מעוינות. חנה ארנדט היתה רוצה לראות על ספסל הנאשמים לא את אדולף אייכמן, אלא את אומות העולם, מנהיגיהן ואזרחיהן, את מועצות היהודים (היודנרטים), את מנהיגי יהדות גרמניה. מה שהתרחש, לדעתה, ב-1961 בדיוני בית המשפט, שהתקיימו בבית העם בירושלים, לא היה משפט צדק, אפילו לא משפט. זו היתה מין אסיפת עם, הצגה שהמחזן בן גוריון. אייכמן היה שחקן שולי, מזערי עד כדי אי-רלוונטיות, בתביעה של מדינת ישראל נגד הנאצים ושותפיהם על טבח יהדות אירופה. כיוון שהפשע נגד היהודים הוא פשע נגד האנושות כולה, פסק הדין חייב היה להינתן בבית משפט המייצג את האנושות כולה, בית משפט פלילי בינלאומי. בבית דין המייצג אומה אחת בלבד, מתגמדים גם הפשעים המפלצתיים

והתמנה לרקטור האוניברסיטה של פרייבורג, שמשורותיה הקפיד לסלק את עמיתיו היהודים, ביניהם את מורהו הגדול אדמונד הוסרל. ארנדט כתבה אז למורה שלה, קרל יאספרס, ש"היידגר הוא מפלצת". אך מהר מאוד הומרה ההגדרה 'מפלצת' ב'רומנטיקן חסר תקנה', לאחר שהיידגר פטר את העובדות הללו כ"בדותות".

היידגר מעולם לא הביע מילת חרטה על הרומן שלו עם הנאצים. הוא לא עשה זאת גם בעצת טובי ידידיו ותלמידיו בעבר, ביניהם תיאודור אדורנו, הרברט מרקוזה וז'אן פול סארטר, שאליהם פנה בבקשת תמיכה ערב הופעתו בפני ועדות השימוע בהליך הדה-נאציפיקציה ביולי 1945. באותם ימים קרבה להיידגר היתה עניין מבין; אפילו בעיר הולדתו התנערו ממנו, ואסרו עליו להשתמש בשירותי הספרייה הציבורית. היחידה שנחלצה לעזרתו היתה אהובתו, חנה ארנדט. את כשלון טיעוני ההגנה שניסחה בעבורו, תירצה אחר כך בתחבולותה של אלפרידה, אשתו החוקית של היידגר. היא לא ידעה כי היתה זו אלפרידה שיעצה לו להסתייע בפילגשו היהודיה. ארנדט לא היססה לגנות את תיאודור אדורנו, שסירב לסייע להיידגר. היא "האשימה" אותו, בין השאר, בכך שהחליף את שמו היהודי לשם "גויי... אלז'ביטה אטינגר, פרופסור לספרות באוניברסיטת ייל, דוחה (בספרה המטריד "חנה ארנדט/מרטיין היידגר") את שיפוטיה המוטמים של ארנדט. הם נבעו, לדעתה, מרצונה של ארנדט לגונן על היידגר גם במחיר הטלת האשמה על היהודים.

ארנדט לא רצתה, ואולי לא יכלה, לראות בהיידגר נציג של הרוע. הסלחנות שלה כלפיו מצטיירת באור פתטי במיוחד לאור העקרונות המחמירים שהציבה בנוגע לחבירה אל הרוע, שיתוף פעולה עמו ואפילו דין ודברים כלשהו איתו. היא תמיד מצאה זמן לפגוש את אהובה הנערץ במסעיה באירופה, בהרצאותיה המודמנות באוניברסיטאות באנגליה ובגרמניה, שם תמיד פתחה את הרצאתה במילים "אני יהודיה גרמניה שגורשה ממולדתה בידי הנאצים".

ארנדט ידעה חיים סוערים ורבי סתירות. פעמיים הצליחה להימלט מן הסכנה שאיימה על חייה - פעם מכלא גרמני, בזכות סוהר

היה זה מיתמם לדון ב"אייכמן בירושלים - דו"ח על הכנאליות של הרוע" במנותק מן הביוגרפיה\* של המחברת חנה ארנדט - מיחסייה הממושכים עם מרטין היידגר, מורה ואהוב, ומן התסביך היהודי-גרמני, שארנדט היא ממייצגיו הקיצוניים והפאתטיים ביותר.

זיווג כמו זה של חנה ארנדט ומרטין היידגר הוא תוצר כמעט מקברי, ודאי דרמטי, של המאה העשרים. הוא - פילוסוף מבריק ונערץ שהצטרף למפלגה הנאצית עם עלייתה לשלטון; היא - נמלטה באותה עת מגרמניה בעור שיניה, פילוסופית מבטיחה שהנאצים חסמו את דרכה לפסגה ב'אשמת' יהדותה. כל צלע בזיווג הזה מסמלת את קטביה הקיצוניים - הנאורים והאפלים ביותר - של המאה הזאת: היידגר - ננבלותו ובגאונותו, ארנדט - בברק האינטלקטואלי שלה, שלא הושיע אותה מסימאון אהבתה הפסלית לתרבות הגרמנית בכלל, ולנאצי היידגר בפרט.

חנה ארנדט נולדה בתנובר ב-1906. בגיל שבע התייתמה מאביה. היא היתה סטודנטית מצטיינת לפילוסופיה באוניברסיטת מרבורג, יקירתו של מרטין היידגר, שכוכבו דרך או כאחד הפילוסופים המקוריים באקדמיה הגרמנית. בשביל ארנדט היהודיה היה היידגר גיבור תרבות נערץ, מורה ומאהב. אהבתו העניקה לה, כנראה, עוגן שייכות אל לב התרבות הגרמנית; היא ראתה בהיידגר את פסגתה. כיוון שהיה נשוי, שלח אותה לעשות דוקטורט, על רעיון האהבה אצל אוגוסטינוס הקדוש, אצל עמיתו קרל יאספרס בהיידלברג. אולם המרחק מעולם לא היווה מכשול לקשר בין השניים שנמשך עד מותה של ארנדט ב-1975. ב-1933, כשארנדט ברחה מגרמניה, הצטרף מרטין היידגר למפלגה הנאצית



לרוע המזל, מבחינת הצדק והמוסר, יש טעם בכמה מציפויותיה של ארנדט. 'לרוע המזל' - כי לא כל כך מעשי להעמיד למשפט את אומות העולם, מנהיגיהן ואזרחיהן, ששתיקתם לנוכח השמדת העם היהודי אפשרה את ההשמדה, ובמקרה הרע - הסיוע שלהם לנאצים עושה אותם שותפים בפועל בהשמדת היהודים. אכן, טוב היה אילו פסק הדין היה ניתן בבית משפט בינלאומי שבו העולם הנאור כולו, ולא רק אומה אחת, היה גורר את דינם של הנאצים על פשעם נגד היהודים, בהגדרתו כפשע נגד האנושות. בניגוד להנחותיה הפסקניות של ארנדט (הנסמכת בעניין זה על דבריו של מורה וידיד ותיק שלה, הפילוסוף קארל יאספרס), העולם הנאור לא הודרו ל'ספח' את היהודים לאנושות אפילו כקורבנות (1), לא היה להוט להעמיד לדין את כל האחראים לפשע, כפי שמלמד הניסיון, ואפילו לא נתפז למצוא מקצתם.

חנה ארנדט מנסחת בספרה עיקרון מוסרי עד כאב: הרוע מתקיים כשנותנים לו מקום. כשלא מתנגדים לו, כשמקבלים אותו כ'טבעי' או 'הכרחי' ומנסים לצמצם את נוקיו באמצעות משא ומתן עמו. או-אז משתפים עמו פעולה. אילו סירבו מנהיגי אירופה לנהל משא ומתן עם הנאצים, אילו עשו כפי שעשה מלך דנמרק ששימש דוגמה לבני עמו, כששם ללעג את חוקי הנאצים נגד היהודים (אף כי בשנים האחרונות כבר מפקפקים באמיתות הסיפור על המלך שהתנדב לעודד את הטלאי הצהוב, שארנדט מביאה כעובדה), קרוב לוודאי שהיה בכך להציל לא רק את רוב יהודי דנמרק, אלא את רוב יהדות אירופה.

אבל לא על מנהיגי אירופה ואזרחיהם יוצא קצפה של ארנדט בחלקו הארי של הספר, אלא על מנהיגי יהדות אירופה ועסקניה, ובעיקר על מועצות היהודים (היודנראט), שבמעש ובחוסר המעש שלהן, סייעו להשמדת בני עמם. את מנהיגי יהדות גרמניה ובראשם את לאו בק, מאשימה ארנדט בכך שלא סיפרו לקהילותיהם את האמת על אושוויץ, בשעה שכבר ידעו אותה. אילו סיפר הרב לאו בק את האמת ולא נצר אותה לעצמו - מסיבות "אנושיות" - כדי לא ליצור פאניקה בקרב קהילתו, אפשר שהיהודים לא היו מתנדבים לגירוש מטרייוזנשטדט לאושוויץ. אילו התנגדו מנהיגי היהודים לסייע לגרמנים במלאכת שיטור, בטענה ששוטרים יהודים יהיו "עדינים ומסייעים יותר" (1), היה נוצר כאוס ומלאכתם של הגרמנים לא היתה מסתייעת. במערב אירופה, שרוב יהודיה מתבלבלים והן במזרחה, שרובם היו דתיים, טוענת ארנדט "ניתן היה לסמוך על העסקנים היהודים שיערכו רשימות של אנשים ושל רכושם, שיצליחו להשיג כסף מן המגורשים למימון הוצאות גירושם והשמדתם, שיערכו מעקב אחר דירות שהתפנו, שישפכו כוחות שיטור שסייעו לתפוס את היהודים ויעלו אותם לרכבות עד אשר, כמחווה אחרונה, ימסרו באופן מסודר את נכסי הקהילה

תימוכין להאשמה החמורה הזאת מביאה ארנדט, בין השאר, מתוך עדותו של אייכמן עצמו, שעשה את מה שעשה, לדבריו, משום שלא נתקל בהתנגדות. אייכמן ציפה ואף זכה ל"שיתוף פעולה יוצא מן הכלל" של היהודים. על פי ארנדט, מוטב היה להיהרג ולא לסייע להרג בני עמך. אכן, עיקרון נעלה מאין כמוהו, שרק אדם צ'רניאקוב, יו"ר היודנראט בווארשה העז לקיים, בבחינת "ייהרג ובל יעבור". אבל לארנדט אין חמלה אפילו כלפי צ'רניאקוב אציל הנפש. היא מזכירה אותו, כבדרך אגב, יחד עם "קלסטרני הפנים המוכרים היטב של מנהיגי היהודים" (עמ' 129) לצד חיים רומקובסקי מלודז', שאותו היא שוטמת ממש, על תאוות הכוח והכיבודים שלו. ראייתה של ארנדט את כל מנהיגי היהודים, את רומקובסקי וצ'רניאקוב, כמקשה אחת, ללא התוהו הפעורה בין אישיותם, עמדותיהם והתנהגותם, היא ראייה עגומה - ודאי היחידה - לסימאון שבו לקתה, לשיפוטה, ואפילו לתיאוריה, הנגועים בחוסר יושרה ותום לב גם יחד. תסמיני הסימאון והטיית הלב זורעים ב'אייכמן בירושלים' בנדיבות חשודה. אין עוד כספר הזה, מבין הרבים שכתבה, שבו מודקדק הדיסוננס בין האינטלקט המזהיר שלה לבין התסביך הרגשי הלא פתור - מוכר כל כך וגם נכמר - עם יהדותה. למרבה האירוניה דווקא בכתיבת "אייכמן בירושלים" התכוונה ארנדט להתגבר על 'מהמורת' יהדותה.

אבל המהמורה היהודית הטורדנית אורבת לה כבר בעמוד הראשון בספר. היא קובלת, בין השאר, על התרגום הסימולטני הלקוי של דיוני בית המשפט לגרמנית. "אחת מהתעלומות הקלות של מדינת ישראל הצעירה, שיש בה אחוז גבוה כל כך של ילידי גרמניה, היא כיצד לא הצליחו למצוא בה מתורגמן הולם לשפה היחידה שהנאשם וסנגורו מסוגלים להבין... ההסבר שנתר הוא התופעה הישנה... ובעלת העוצמה הרבה 'זיטמן פי' כפי שהישראלים מכנים את הפרוטקציה..." (עמ' 11). פרוטקציה ודאי היתה כאן, אבל "אחוז גבוה כל כך" של יהודי גרמניה?! יהודי גרמניה היו מייעוץ באוכלוסייה, ולא רובה. אך לא רק בזוטות כאלו הפגינה את זרותה העזינת; שמות התואר שייחסה לגדעון האוזנר חמורים לעתים יותר מאלה שייחסה לאייכמן.

לטענתה, היה אייכמן חף מאידיאולוגיה, מעומק שטני, מגזענות לשמה; הוא היה "רק" חסר אבחנה, חסר מחשבה. "היה זה חוסר מחשבה גמור - שאיננו זהה כלל לטיפשות - שהכשיר אותו להפוך לאחד מגדולי הפושעים..." "זה 'בנאלי' ואפילו משעשע, שעם כל המאמצים בעולם אי אפשר למצוא באייכמן שום עומק שטני..." (עמ' 299).

קל להפריך את הטענה על היעדר אידיאולוגיה. ראשית, בעדות שלו עצמו, שארנדט מצטטת ממנה, מדבר אייכמן על ה'ערכים' החדשים שמשלו בציבור, לא רק בקרב בעלי תפקידים בכירים, תחת שלטונו של היטלר. שנית,

אייכמן, לא בשונה מנאצים אחרים בדרגה שלו, במקומו בהיררכיה, לא יכול היה לפעול ללא אידיאולוגיה. איילמלא פעל בעצמו מתוך אידיאולוגיה, דרגים בכירים ממנו לא היו מתירים לו להיות במקום שהיה.

מה שמדהים אצל ארנדט הוא הפער שאינו ניתן לגישור בין כמה מאבחנותיה החדות ולקחיה המדויקים לבין מסקנותיה. כמה מדויקת קביעתה: "הלקח שניתן היה ללמוד בירושלים הוא, למעשה, שריחוק כזה מן המציאות וחוסר מחשבה כזה יכולים לגרום יותר חורבן מאשר כל האינסטינקטים המרושעים שאולי קיימים באדם..." (שם) על פי הלקח הזה, הלוקים ב"חוסר מחשבה" הרה אסון כשל אייכמן נושאים באחריות לחורבן ובאשמה בו גם יחד, לא פחות מבעלי "האינסטינקטים המרושעים" ביותר. אבל לקח זה מוביל את ארנדט למסקנה כמעט הפוכה, לפיה אייכמן, בגלל היעדר 'רוע רדיקלי' שבו, ומשום שלקה בחוסר מחשבה "בנאלי" 'בלבד', לא ראוי לעמוד למשפט! ארנדט הציעה ל'ניו יורקר' לסקר את משפט אייכמן משום, שכאמור, ראתה בכך אתגר מיוחד לפתרון 'בעייתה היהודית' (סקירותיה הן הבסיס לספר). לא שארנדט היתה זקוקה לאישור כחוקרת וכאינטלקטואלית בכירה; ב-1961 כבר היה מעמדה מבוסס דיו. היא היתה האשה הראשונה שנתמנתה לפרופסור מן המניין בפרינסטון, היא כבר פרסמה את "מקורות הטוטליטריזם" שהקנה לה מוניטין של הוגה פוליטית מן השורה הראשונה. מאוחר יותר היתה האמריקאית הראשונה שזכתה בפרס של ממשלת דנמרק על תרומתה לתרבות. דווקא הספר שבאמצעותו ביקשה לבוא חשבון עם יהדותה, היה זה שגרם לפתיחת חשבון מר של היהודים איתה. גרשם שלום, שאותו העריכה מאוד, אמר עליה שהיא חסרה HERZENTAKT (בתרגום חופשי: חוכמת לב). ישעיהו ברלין, שנכח בכמה מן הדיונים במשפט אייכמן, נדהם כמוה מן הבנאליות של הנאשם בתא הזכוכית, אך האשמותיה של ארנדט כלפי היהודים, נראו לו כדוגמה מפלצתית ליוהרה מוסרית. לדעתו אפילו שיתוף פעולה בתנאים של סכנת חיים אינו ראוי לגינוי בוטה. פרימו לוי, שמעולם לא גינה את ארנדט בפומבי, סתר את רוב טיעוניה בגישתו המבינה והחומלת, גם כלפי רומקובסקי ודומיו, שאת התנהגותם סיווג כשייכת ל"תחום האפור".

ארנדט היא דוגמה קיצונית, פתטית במיוחד, לסיפור האהבה הטרגי של יהודי גרמניה עם מולדתם ותרבותם, אהבה שלא דעכה לגמרי גם אחרי השואה. ■

\* תורתיה הפילוסופיות-מדיניות של חנה ארנדט וחייה הציתו חוקרים וכותבים רבים בעיקר בארה"ב. בשנים האחרונות גובר העניין בה במיוחד בגרמניה ובצרפת. חוקרת התרבות והפמיניזם ג'וליה קריסטווה הקדישה לארנדט את הראשונה בסדרת המונוגרפיות שלה: "הגאונות הנשית" (לפני מלני קליין וקולט). רשימה זו מתבססת ברובה על זו של א. אטינגר, ובחלקיה על אלו של יאנג-בריל, קורטין-דנמי ודנה וילה.



# משפט המאה - משפט האלף

## איבון קוזלובסקי גולן

"לרשת את הרוח"

Inherit the Wind (1960)

בימוי: סטנלי קרמר

נכתב על ידי ג'רום לורנס ורוברט אי. לי. בהשתתפות: ספנסר טרייסי, הנרי דרמונד, פרדריק מארץ', ג'ין קלי, דיק יורק ואחרים



א מעט גבות הורמו כשנודע על דבר זכייתו של ג'ק למון קשישא בתואר הנכסף של השחקן הטוב ביותר בקטגוריה של שחקני טלוויזיה, על משחקו בתפקיד פרקליט ההגנה בסרט "לרשת את הרוח", 1999 ( 'Inherit the Wind' או בתרגומו העברי המוקדם "משפט הקופים"). אך לא זכייתו של ג'ק למון, שחקן ותיק ורב פעלים, היא שעוררה את התדהמה, אלא נושא הסדרה הטלוויזיונית, שעלה שוב על סדר היום הציבורי. נושא רגיש ונפיץ שמעטים מעזים לגעת בו ואין פלא שדווקא חברות הכבלים בחרו להפיק סרט זה ולא רשתות השידור הרגילות: הימין הדתי בארה"ב, או בצורתו המוכרת יותר - הפונדמנטליזם הדתי מבית מדרשו של הלבן האמריקאי.

בשנת 1955, הועלה על במת ברודוויי המחזה "לרשת את הרוח"; המחזה נכתב על ידי ג'רום לורנס ורוברט לי, וקצר שבחים רבים. העלילה התמקדה במשפט מפורסם מאוד שנערך ב-1925 בדייטון שבטנסי. במשפט זה הואשם מורה בבית ספר תיכון, ג'ון ט. סקופס, בעבירה על חוקי המדינה, קרי: לימוד תורת האבולוציה לפי תורתו של דארווין. ייחודו של המשפט היה בעניין הלאומי והבינלאומי שעורר, שהתעצם גם מחמת מעורבותה של התקשורת, שהציבה מיקרופונים ושידרה את המשפט ברדיו, בשידור חי; סוללות עיתונאים סקרו באופן רחב את המשפט. גם בתום המשפט לא פסקה העיתונות מלדוש בעניין. את עיקר תשומת הלב משכו הפרקליטים. הבלט בהם היה קלארנס דארו מההגנה,

שכונה גם "פרקליט העשוקים", ופרקליט התביעה, ויליאם ג'. בריאן, לשעבר מזכיר המדינה בממשלו של וילסון ושלוש פעמים מועמד לנשיאות ארה"ב. המשפט הוכתר ולא בכדי כמשפט המאה. הוא נקרא כך, מכיוון שטמן בחובו משקעים ומטענים רבים שצמחו משני עברי המתרס, בין המודרניזם הליברלי, שהפריד בין מדע לדת לבין הפרוטסטנטיזם, שהאמין באמת הבריאה כפי שנכתב בספר בראשית לפי תרגומו של המלך ג'יימס, ואשר דחה את האמת המדעית מכל וכל. הוויכוח הגדול מתמשך עד ימינו, כפי שניתן לראות במרוץ לבחירות האחרונות לנשיאות ארה"ב: הוויכוח בין הדת להיגיון ובין האמונה למדע.

ב-1960, יצאה לאקרנים הגרסה הקולנועית של המחזה, בבימויו של סטנלי קרמר. הצוות, הסרט והשחקנים, זכו לשבחים רבים, ומועמדות לפרסי אקדמיה שונים; במועמדים לאוסקר נמנו: השחקן ספנסר טרייסי - בקטגוריה של השחקן הטוב ביותר, נתן דגלס והארולד ג'יקובס סמית', על כתיבת התסריט הטוב ביותר; ארנסט לאזיו על צילומי הסרט, פרדריק קונדסון על העריכה. בפסטיבל ברלין זכו: פרדריק מארץ' בקטגוריה של השחקן הטוב ביותר; סטנלי קרמר (המפיק והבמאי) על הסרט הטוב ביותר. כן זכה הסרט לפרס דומה מידה של האקדמיה הבריטית. שלא במפתיע, בהוליווד של אותה שנה, זכו באוסקר ובהתעניינות רבה ברט לנקסטר ושרילי ג'ונס על משחקם המשובח בסרט נוסף שעסק בסוגיה הפונדמנטליסטית - פולחני הדת והמטיפים שעשו הון על חשבון ציבור תמים - סרטו של ריצ'רד ברוקס - "אלמר גנטרי".

אך לא היה ספק בנצחונו של סטנלי קרמר, שהשכיל ליצור סרט בעל תהודה מדהימה בקרב ההמונים הרבים שצפו בו. בעשותו כך, הוכיח קרמר שהאירוע המשפטי בדייטון הוא בעל משמעות מעבר לפרק הזמן הספציפי. נוכחותו של אירוע זה בחיי החברה והתרבות השלטונית, הפוליטית והמשפטית בארה"ב הוא

רב שנים, רלוונטי ובר קיימא בעבר וגם בעתיד.

מאידך, למשל, מבקר הקולנוע פיטר בקר חלק על דעה זו ותקף את הסרט בחריפות בטענה כי הוא מיושן וכי עבר זמנו. ביקורת זו מבטאת, באופן חלקי אמנם, את הלכי הרוח של שנות השישים כלפי הנושא הדתי. נקודת ההנחה של הכותב היתה שהנושא הפונדמנטליסטי גווע וכי יש להתמקד בנושאים חדשים כדוגמת מדע ופרדיגמה. זמנו של המבקר דוחק, והוא רוצה למשוך קדימה אל העתיד. קרמר, לפיכך, נראה לו מיושן ולא רלוונטי. האמנם? והרי הישגו של קרמר היה ביכולתו ללחוץ על נקודת התורפה החבויה של החברה האמריקאית.

באמצעות המדיום הקולנועי, המסוגל לפנות למאסה קריטית של צופים, הצליח קרמר לגבש יצירה המשמרת את הזיכרון הקולקטיבי של המשפט לדורות הבאים. יצירתו היא נצחית והמסר שלה הוא עכשווי ותמידי. כמו המחזה בעצם, אך יותר, המבע הקולנועי הצליח להעביר את הסיפור המשפטי באינטנסיביות משכנעת. הוא הגיע לכל עיר ולכל בית (בקולנוע ומאוחר יותר בוידאו ובטלוויזיה). הצופה יכול לצפות ולחדור לחייהן של הדמויות החביבות או השנואות עליו בתצלומי תקריב ובאינטנסיביות רבה. האספקט הפונדמנטליסטי נידון באופן ויזואלי, שהמחיש לצופה כיצד נראה מצעד דתי, מה נאמר בו ועל מי מדבר המנהיג, הנואם בדרך כלל על אנשים מסוגו של הצופה, שכנגדו מדבר המטיף. כן הוא רואה כיצד יכול המון מוסת להשפיע על החלטתו של היחיד, לשבש את חייו במיקרוקוסמוס בו הוא חי ולהיווכח בהשלכה השלילית, הבלתי נמנעת, של הקיצוניות על חיי הכלל.

קרמר משתמש באפקט פסיכולוגי של דמות המובילה את הצופה מסצנה לסצנה; בעזרתו של ג'ין קלי בתפקיד הורנבק העיתונאי הלוחם (במציאות מנקן) הוא מאפשר לצופים לשפוט את המשתתפים בסרט כשהוא מספק להם

בורותם ההיסטורית של אותם מבקרים ניכרת היטב בהשוואה לטקסט הכתוב, המתבסס על מחקר אקדמאי, שערכו כותבי התסריט. הספרות ההיסטורית הנוגעת לפרשה חוזרת ומאשרת את ההבט הכלכלי שהניע את תושבי דייטון לתמוך באופן כה נחרץ בקיומו של המשפט בעירם, ובעמדתו לדין של מורה מקומי. כן, מציינים ההיסטוריונים, שבסיסו של המאבק היה עמוק יותר והוא נעוץ במתח המסורתי שבין הצפון לדרום. כך, לדעתי יש

הקולנועית שלו להתמקד לא רק באספקט החברתי-תרבותי, המוסרי והאינטלקטואלי של המשפט, כי אם ובעיקר, במשמעות הכלכלית שלו. הסיפור הכלכלי של הסרט מתגבש מתוך שתי תזות עיקריות של הקונפליקט לכדי מסה אחת – כלכלה ודת. בכך הוא מרמז בקווים גסים וברורים, שלכוחות השוק יש השפעה עצומה על האמונה, אם טמונים בחובה פרנסה טובה והון. עשירי העיר נתפסים כדמויות דתיות המייצגות את חתך האוכלוסיה הרחב,



לראות את מכלול הנתונים שלעיל, ומעבר להפניה הטריטוריאלית של המבקרים, כאילו מדובר רק בתיקון הראשון לחוקה או במאבקם של המודרניסטים בשמרנים. אך לא רק בפרזנטציה האנושית עניינו של קרמר. המדיום הקולנועי משמש לו כלי נפלא לייצוג מקום ההתרחשות בעיני הצופה. שלא כמו בסיפורת כתובה, למשל, אין הבמאי יכול לתאר באוזני קהלו את החיים בדייטון, שנתפסה בעיניהם כמקום שכוח אל, פרימיטיבי וקטן. דרך אימאז'ים קולנועיים של הנגדה, מעביר הבמאי לצופים את הטיפולוגיה האנושית והמקומית של העיר. דייטון היא עיירה קטנה ושולית השואפת להתרחב ולהפוך למרכזית. במאמציה לעשות כן היא נקרעת בין המודרניזציה המדפקת על דלתה לבין המסורת והשמרנות. קרמר מנצל עובדה זו היטב ומשתמש בייצוגים קולנועיים כדי להמחיש את הקונפליקט.

מה שהם בעצם לא. ההיפך, הם קבוצה בעלת אינטרסים כלכליים משותפים. המושג פונדמנטליזם אינו בא לידי ביטוי בטקסט של התסריט. קרמר מראה בעליל, שפרנסי העיר שולטים על הקהילה, אותה הם מנווטים במניפולטיביות לשני צדי המתרס המשפטי – כפי שהם תופסים אותו. מכאן, שהקונפליקט הפיננסי והדתי משקף את האמונה האמיתית של העיר; זאת, בניגוד לנטיה המוטעית להניח שהקונפליקט הוא רק בין המודרניסטים לפונדמנטליסטים על אופן ההוראה של תורת האבולוציה.

מבקרי הסרט והמחזה טענו ברובם שהמוטו העיקרי של הסרט הוא חופש הדיבור, חופש ההבעה וחירות המחשבה. התעלמותם מהאספקט הכלכלי של הסרט מעידה על היותו מוטמע היטב בתוך הטקסט ויתכן שהוא אף נתפס בטבעיות כמובן מאליו. עם זאת,

"נתונים" לקבלת החלטה הוגנת. אי הנוחות של הצופה בכיסאו כשהוא ההופך שותף, גם אם סביל, אך בהחלט משפיע בצרכן קולנועי, היא ההישג החשוב ביותר של הבמאי. עם רגשות אלו ילך הצופה לביתו ויפנים אותן עד שהמשפט/המחזה/הסרט יעלו שוב לתועדתו. כדי להעצים את האותנטיות והאמיתות של האירוע השתמשו היוצרים בפרוטוקול של המשפט המקורי ואכן, אין ספק שייתודו של הסרט ועוצמתו הרבה נבעו דווקא מטקסט הכתוב בקפידה והארוג נכון, למיטב הבנתו של כל צופה. הטקסט תורגם למבע קולנועי משכנע ומהימן. מהימן עד כדי כך שהיצירה הקולנועית עוררה אפקט שועזע את החברה האמריקאית והביא לדיון מחודש בקונפליקט שבין המודרניזם לפונדמנטליזם באשר הם. השיח החברתי סביב הנושא עולה בכל פעם מחדש אך סיסמוגרף ההתייחסות בנושא נסק לגבהים חדשים עם הפצתו של סרט זה דווקא. עם זאת, ניתן לחוש בכירור שהמארג בין טקסט שנון למסר אידיאולוגי מעיד על כוונה להראות שקיצוניות פונדמנטליסטית אינה רק קיצוניות דתית, אלא קיצוניות שניתן להחילה על תחומי חיים שונים ותפיסות מושג חברתיות (הרחוקות מן הדת ועם זאת כה קרובות לה, באופן תפיסתן המופשטת את החיים).

בשנת 1960, כש"משפט הקופים" הגיע להוליווד, רק חמש שנים לאחר ההצגה המפורסמת בכרודוווי, השתנו הנושאים החברתיים שעל הפרק ללא הכר, והוכשרה הקרקע לקבלת הסרט. כך, ב-1960 גדלה התנועה לזכויות האזרח והבשילה לפעילות חברתית מסיבית, תקופת מקארת' הגיעה אל קצה והמדינה היתה מוכנה לקבל נשיא מוזן חדש, שאמריקה לא הכירה מעודה – ג'ון פ. קנדי; למרות שהמלחמה הקרה לא הסתיימה, הרוחות שנשבו העידו על רצון בשינוי במערכת היחסים הבין גושית. במישור הלוקלי, נראה היה שהחוקים האנטיאבולוציוניים נמים את שנת השכחה שלהם. ב-21 ביולי 1960, יוחד בדייטון שבטנסי מועד התרחשותו של "משפט הקופים" ליום זיכרון למשפטו של המורה המקומי. בדייק כפי שהיה ב-1925, חוללו המקומיים פסטיבל סביב המשפט, מתוך מטרה להפיק רווחים כלכליים מרביים. הכרזה על יום שכזה עשויה בהחלט למשוך תיירים, התעניינות והכנסה בטוחה. השלטים שוננו והעיר לבשה חג. למרות השינוי הקוסמטי, ניכר היה בעליל שמעט מאוד השתנה בדייטון במשך השנים. זכרון המשפט נשאר נטוע באנשי דייטון, לא רק כקונפליקט תרבותי שעלוו אין עוררין (מבחינתם: צדקתם של הפונדמנטליסטים), אלא גם כאירוע שהאיר את שמייה של העיירה והפכה למרכזית כל כך.

את זאת הבין קרמר שנתיים קודם לכן. לפיכך, בערמוניות רבה, הוא ניווט את היצירה

יש שיאמרו שבכך הנחית קרמר מכת מוות על הסיפור המקורי (כפי שנכתב במחזה), וכי הוא החמיץ את הדקויות האינטלקטואליות במסר של הכתוב המקורי, וכי בפנייתו לקהל הרחב איבד את המשמעות האמיתית שסימל המשפט במהלך השנים. אך נראה שקרמר נע בזהירות בשטח הממוקש והנפיץ כל כך שבין הדת, המדע והבידור. המינון שקרמר בוחר בו מעיד על תבונה מקצועית. מחד, מחויבותו כלפי קהל הצרכנים שלו ומאידך, כלפי אלו המשלמים עבור הפקת הסרט – לבדר ולעניין. סרט "מכובד", המדקלם את מהלך האירועים יחמיץ את האירוע המשפטי כשלעצמו, ואת השלכותיו ונוכחותו בחיי האמריקאים במהלך שלושת העשורים האחרונים. גם אם הוא נוגע בתחומים כבדי משקל שנידונו בהררי מאמרים, ספרים ומסמכים, קרמר אינו מחויב לפרזנטציה מילולית-כתובה זו. דרכו לתאר את ההתרחשויות היא דרכו של הקולנוע: תמציתיות מרוכזת. ההתרחשויות נתפסו בפשטות כפי שהיו במציאות. בתפיסתו זו, מוכיח קרמר שהמציאות חזקה מכל דמיון וכל ניסיון להעניק פרשנות מהסוג הפסוודו-אינטלקטואלי לנושא הוטא להתרחשויות עצמן. הסרט מציג את פני הדברים כפי שהיו וכפי שהם, מאז ומעולם. סצנת הסיום וסצנת הפתיחה סוגרות את המעגל הנראטיבי של ההתרחשות המשפטית. הנושא לעומת זאת נותר פתוח לדיון ולויכוח ציבורי מכל צד.

קרמר חותר לכאורה להציג את עמדותיו הפוליטיות והחברתיות הליברליות באמצעות סרטי. הביטוי הקולנועי שהוא נותן לכך רב משמעות וסימבולי. בכליו החד סטיריים משווה קרמר הליברל לבית המשפט ממד תיאטרלי, שבלי משים הופך את הדיון המשפטי לדיון אידיאולוגי, המשפיע על חוש הצדק של הצופה, קרי הפניית הצופה לערכים אוניברסליים שעמם הוא מסכים, רואה עצמו חלק מהם ומוצא עצמו אחראי לקיימם. אך למרבה הפלא אין הבמאי דבק באמונתו ואין הוא הולך עמה עד הסוף. הוא מחפש בסיס מאזן לקונפליקט הרעיוני בתקופה זו. קונצנזוס מהסוג הבא להשכיך שלום ולקבור את המלחמה. אמנם ההתנגחות היא חלק בלתי נפרד מהמאמץ להכריז על עצמאות השכל הישר והחשיבה, אך באותה מידה, חופש הביטוי והבעת הדעה באשר הן, מהוות חלק אינטגרלי מהתרבות המשפטית האמריקאית שבה מנסה קרמר לדבוק. הסרט משוטט בעדינות בין מצבים טעונים למצבים מפשרים. בין דמויות קשותות לעדינות, בין חברות ליריבות וביניהן פרושים חוטי קשר דקיקים המאגדים אותם לכלל יחידה חברתית לטוב או לרע. כך, למשל, מוצגת שיחת רעים בין שני היריבים. נושא שיחתם מגלה לצופים מהזה מסוג אחר: בראיין מרצה בפני דארו עיקרון חילוני מאלף העומד בבסיס

אמונתו: "ישנם אנשים פשוטים, הנרי, אנשים עניים העובדים מאוד קשה למחייתם. הם זקוקים להאמין במשהו יפה ומושלם הרבה יותר ממה שהיה להם אי פעם." קשה להאמין, אך בראיין משתמש בסימאות שיכולות להתאים בהחלט לסלוגנים קומוניסטיים של התקופה שנישאו בפי אותם קומוניסטים-אנרכיסטים, שהוא ובני דורו שטמו כל כך. מה שמראה לנו שהמרחק בין האמונה הדתית לחילונית קטן. משאנו משערים, או בניסוחו של קרל מארקס – "הדת היא אופיום להמונים". בראיין בחושי הפוליטיים יודע זאת והוא מנסה לנפק את הדת בכל מחיר, שכן גם הוא מוצא עצמו אסור בסבך חוקיה המחייבים. דארו האגנוסט והאנרכיסט משיב – כי אין בכוונתו לכפור באמת המקראית אלא לתת לה פרשנויות

ובעד חקיקה דתית, מובילים מסעות צנזורה מתחסדת בנושאי חופש הביטוי (ראו סרט נוסף "לארי פלינט האיש והסקנדל") ומשפחה. המדינה הישראלית היא "אחותה התאומה" והמיניאטורית של ארה"ב. כאן, במחוזותינו התופעה רחבה ובולטת יותר. היא אינה ניתנת לטיפול באמצעות חוקה מכוננת המגבילה צעדים קיצוניים. שלא כמשפטו של סקופס שהסתיים בערכאות של בית המשפט העליון, בטענה ש"חוק בטלר" שחוקק בטנסי היה בלתי חוקית מלכתחילה – ומכאן שלא היה מקום למשפט הסוער שהתנהל בחודשים שקדמו לכך. כתוצאה מפסיקת בית המשפט הפכו הפונדמנטליסטים למשל ולשנינה והסקרים צפו ירידה מסיבית בכוחו האלקטורלי של הימין הקיצוני. החברה הישראלית ובית



המשפט העליון מנועים מלנקוט צעדים ברורים ומובחנים בנדון. אנשי הדת ונציגיהם שזורים היטב (באופן לגאלי) בתוך מוסדות השלטון, בבית המחוקקים ואף בממשלה. תפיסת עולמם הנשאבת מההלכה היהודית שנקבעה לפני כ-2,500 שנה שרירה וקיימת. עצם ההכרה בה כגוף מחוקק ושופט על פני המחוקק והשופט האזרחי מערערת על החקיקה האזרחית של המדינה הישראלית, או בעצם, היהודית ממלכתית או שניהם כאחד. היא הופכת בעייתית עוד יותר, כשהיא מנסה לחול על מיעוטים זרים ומהגרים החיים ביננו.

כאמור, גם ביסודותיה של מדינה כארה"ב, שחוקתה חזקה ויציבה במיוחד, מרסמים האלמנטים הללו. מי שחשב שהפונדמנטליסטים נוצחו במשפטו של סקופס ונמחו מהמפה הפוליטית-חברתית-תרבותית טעה. הימין הדתי מעולם לא איבד את כוחו בתוך הדרום העמוק של ארה"ב ובתוך המדינות הדרומיות המהוות את "חגורת התנך". כוחם הלך והתעצם עם השנים וכאמור טביעות אצבעותיהם הפוליטיות והחברתיות נראות

נוספות על אלה שבראיין מכיר. וכדי לוודא שקיצוניותו המוצהרת של דארו היטשטשה היטב, מוליך אותו קרמר בסצנה האחרונה, כתף אל כתף עם העיתונאי השמאלני, אל מחוץ לכותלי בית המשפט כשברקע שירת הללויה. האם קרמר התכוון להצביע בכך על דתיותו של דארו או שמא על דמיונו לבראיין?

כרבים מן הקוראים שורות אלה עולה בוודאי תחושה של דה ז'אוו; ההכרות של החברה הישראלית עם נושאים אלו הינה הכרות ממקור ראשון. לכאורה, המדינה הכל אמריקאית, על תפיסתה הברורה בעניין הפרדה בין דת למדינה, אמורה להיות מדינת הדגל שבה הנושא הדתי צריך להימצא בתחתית סולם העדיפויות. אך לא כך הדבר. הנושא הדתי, בראשות קבוצות ענק פונדמנטליסטיות, המהוות כ-30% מכלל האוכלוסיה, עומד על סדר היום. הם מעורבים בנושאי מדינה ופוליטיקה – בבחירות לנשיאות ותמיכה כלכלית וארגונית מאסיבית במועמד הרפובליקנים ג'ורג' וו' בוש ושות', בנושאי חברה ודת – נגד הפלות, בעד עונשי מוות,

**אמריקאי בפאריס**

אתה יודע, ג'רי מוליגן,  
גם לי אמרה ליסה  
שהיא עומדת להנשא  
לבחיר לבה  
ובאותם רגעים שמעתי  
כנורות שקטים.

אבל מיס רוברטס  
לא חפחה לי בבית.

ולאחר הנשף,  
איש ואשה  
לא נפגשו שוב  
במדרגות.

הסוף היה שונה  
לחלוטין.

**אחרי הסרט "החגיגה"**

היתה חריקה קבועה. את התעלמות לפי ההצעה  
של המשורר שאמצנו: "תעשו כאלו הרעש הזה הוא  
מבריאת העולם". לפחות לא ישבנו ב"שני" לקפה  
כמו אלה שהמשיכו לחגוג אל מול לגימות היין העצובות,  
כמו שבלולי הגשם היוצאים לסכנת הלילות החשוכים.  
שאלת אותי אם אני אעשה את זה לילדים שלנו  
ואני אמרתי שאין אפטרופוס לעריות ואיך שלא  
הפכתי את זה הייתי שקרן.

**אחרי הסרט "אמריקן ביוטי"**

"הסרט הזה גמר אותך, התחלת לעשן פתאום"  
אמרת וחזרת לפלים. תעבירי לי את הברוקולי  
צעקתי אליך תעבירי לי את הברוקולי,  
ואת צחקת בדרך שלנו, ועשינו אהבה  
מהירה ורועשת, ובעליבות השקט שאחרי פתאום  
אמרתי "הוא כבר הכיר את הקול של עצמו,  
מרב הבדידות כבר לא היה לו צורך בצלילים".  
"נהיית לי פילוסופי עכשיו" ברכת עלי ירך,  
ששתדעי, הוא לא שנה אותי.  
ד-ש-ך. א-ב-ג-דום". אני רק מתאמן.

נציגים אותנטיים ואות אהרה בעבורנו. הדת  
הופכת להיות ממושא פרטי לקרדום בו חוצבים  
פוליטיקאים, אנשי ציבור ורבנים את הונם  
האישי והחברתי. באמצעות הקיפוח וההעמדה  
הדיכוטומית בין ספרדים לאשכנזים ובין צפונים  
לדרומים נסללת דרך ללא מוצא שאחריתה  
בהתנגשות והרס המרקם החברתי והדתי  
שביסוד הסטטוס קו שכבר השלמנו איתו. לחץ  
מוגבר על הציבור חילוני העוסק בהתגוננות  
ובעמידה מתמדת על משמרת אושיות המדינה  
הישראלית, שנקבעו בידיעה מראש של  
המהלכים שנקטו ובתיאום עם הגופים  
החרדיים, בכוונה טובה ובוהירות מרבית; לחץ  
מסוג זה יהיה משול לנסינות לפוצץ "פצעי  
בגרות" על פניה של המדינה המתבגרת. ללא  
טיפול תרופתי נכון בפצעים, עלולות להישאר  
צלקות, שלכיעוזן ולכאב שיגרמו לא יהיה  
מזור. ■

נדרשות להתמודד איתו. עם זאת, בעזרת לחץ  
של דעת הקהל, מערכת שיפוטית נבונה,  
ומוכנות לציית לחוקה ולראותה כגוף מחוקק  
עליון - הצליחו קבוצות לחץ לגרום למפלתם  
של חברי מועצת החינוך בקנזס. ב-1999  
הצליחו אלה להטיל איסור על לימודי  
האבולוציה על-פי תורתו של דארווין. (המועצה  
חיבה את מורי האזור ללמד ביולוגיה על-פי  
ספר בראשית בלבד. בניגוד, כמוכן לדעתו  
של בית המשפט העליון). אך זהו ניצחון חלקי.  
רק ימים יגידו אם ארה"ב תמשיך להיות מדינה  
דתית ביותר והדמוקרטיה החילונית הטובה  
בעולם - דה יורה אך לא דה פאקטו.  
בינתיים, "משפט המאה", ששורשיו בשאלה  
המהותית של הבריאה האלוהית בספר  
בראשית, גלש לאלף השלישי וממשיך בדרכו  
המפותלת כאילו לא היו דברים מעולם.  
מבחינתנו, סרט אמריקאי זה והדוגמה  
האמריקאית, על כל המשתמע ממנה, הינם

בכירור עד לימינו אלו. כבר ב-1925 לא ניתן  
היה לגשר על הפער האידיאולוגי בין הנצים,  
שנתמך על גבי כלונסאות החוק שהומצא והחוק  
הקיים. היום נוספו לכך משקלם הכבד של  
הממון והפוליטיקה, הכוח והשלטון. המצב  
מתמיר עוד יותר, כשלימין הפוליטי והחברתי  
מתווספים שוליים קיצוניים בדמותם של  
הקוקלאקס קלאן, "האחוזה הארית" ו"ארגוני  
זהות נוצריים" (כ-400 סוגי ארגונים פורמליים)  
הרואים בעליונותם הדתית והגזעית ערך עליון,  
וסופר פטריוטיותם המבטל כל זכות קיום של  
קבוצות או מיעוטים אחרים בחברה. קבוצות  
אלו מחלחלות אל לב הימין הדתי וזורות  
אווירת בריונות ואימה, במעשיהם הופכים  
הקיצונים לדובריה של כלל האוכלוסיה  
הנוצרית פונדמנטליסטית.  
המאבק "מסורתי" בין האגודות הדתיות לבין  
בתי המשפט מציג שוב ושוב את הסנריו המוכר  
שהמדינה האמריקאית ומערכת המשפט שלה



# "ראש מחק", קפקא וגם רש"י

על דמות האשה והאם בעקבות "ראש מחק" של דיוויד לינץ'

## ערן רותם

**ה**

נרי ספנסר - פועל פשוט, אדם בודד, בעל עולם פנימי מורכב - מגלה לתדהמתו שהוא אב על כורחו לתינוק מעוות וצווחני מחברתו הנעדרת. בסופו של תהליך מיוסר, מאבד הנרי את ראשו, פשוטו כמשמעו: ראשו נמכר למפעל לעשיית מחקים ונטחן עד דק.

זהו הבסיס העלילתי לסרטו הראשון באורך מלא של דיוויד לינץ', 'ראש מחק' (ERASERHEAD). סרט זה, אשר העבודה עליו התארכה למעלה משש שנים, הנו, לטעמי, יצירת מופת קולנועית, המתארת את אובדנו של הפשוט באדם, פועל קשה יום אשר נטרף בפראות על-ידי פגעי החברה המודרנית המחלחלים עמוק אל תוך נפשו השברירית.

דיוויד לינץ' החל לכתוב את התסריט בשנת 1971. ב-19 למרץ 1977 התקיימה הפרמיירה הרשמית. הסרט צולם בשחור-לבן, בעיקר בשעות הלילה. זמן ההפקה הממושך נבע מבעיות תקציביות חמורות, ועל מנת להשלים את הצילומים, היה על לינץ' לעבוד כמחלק עיתונים בהפוגות שבין הצילומים. עם יציאתו לאקרנים, לא חסכו ממנו המבקרים את שבטם. הם טענו שהסרט רדוד, חסר כל תוכן ואף מעורר חלחלה. כצפוי, עורר הסרט המחוספס, בעל החזות התעשייתית העשנה, התנגדות רחבה. דיוויד לינץ' נתקל בקשיים רבים לשווק את יצירתו לקהל הצופים; לבסוף עלה בידו למכור את הסרט לפסטיבל הסרטים של לוס אנג'לס, שם החל לצבור תאוצה, ולאחר כמה שנים כבר צבר קהל מעריצים גדול (ביניהם סטנלי קובריק).

בסרט זה מפרק ומערער לינץ' את יסודותיו של האדם היחיד, בתוך כדי בחינה של התת המודע שלו, לעומת התת המודע הקולקטיבי. לינץ' אף הושפע קלות מ'המשפט' של קפקא: פרט לסיטואציה הכפויה אליה נקלע הנרי, בדומה ליוזף ק' (אשר בוקר אחד מתחוויר לו שמתנהלת נגדו חקירה והוא מושם במעצר. האכסניה בה הוא מתגורר הופכת לכלא מאיים.

חדרים אשר בעבר נראו בטוחים משמשים כחדרי חקירה. בדומה לו, גם הנרי ספנסר הופך לאסיר בביתו; יש דמיון גם בתיאורים החזותיים: "זה היה מסדרון ארוך, שדלתות עץ לא מהוקצעות הובילו ממנו אל המחלקות השונות של עליית הגג. עם שלא היתה תאורה ישירה, גם לא שררה אפלה גמורה" ('המשפט' עמ' 62), "אור חודר אל חדרון זה רק מבעד לאשנב צר, גבוה כל-כך, שאם רוצה אדם להסתכל דרכו החוצה, עליו למצוא עמית שיהיה מוכן להרימו על גבו - ומשהגיע לשם תפלוט ארובה סמוכה את עשנה באפו ותשחיר את פרצופו. ברצפת החדרון הזה - כדי לציין רק עוד דוגמה אחת לתנאים השוררים בו - נפער חור לפני שנה ומעלה, לא חור גדול שאדם עלול ליפול דרכו, אך גדול למדי שישקע בו ברגל אחת" (שם, עמ' 111-112).

### האיש מן הכוכב

הסרט נפתח בפרולוג המנסח בתמציתיות את עקרונותיו, לכן מן הראוי להתעכב עליו. בפרולוג אנו צופים בהנרי ספנסר מרחף אבוד בחלל בלתי מזוהה, מתמוזג בחלקו עם כוכב לכת מרוחק, אט-אט קרבה המצלמה אל כוכב הלכת, וכעת נחשף משטח פניו המצולק. חדירה עמוקה יותר של המצלמה חושפת תעלות עמוקות ובוציות. המצלמה מטפסת וחודרת דרך פתח מתכתי עגול, עד לאיש מצולק, עירום למחצה, המשקיף על הנרי מבעד חלוננו. הנרי פוער את פיו, ופולט ממנו זרעון ענק. האיש המצולק, האיש מן הכוכב, מושיט יד ומושך ידית מתכת כבדה, בפעולה המשלחת את הזרעון קדימה במרוצה. ידית נוספת אחראית לפתח רירי ועשן מעט. הידית השלישית שומטת את הזרעון אל תוך הפתח המבריק. הזרעון שוקע בחשכה, שם המצלמה מסתובבת על צירה וחושפת בשנית, הפעם במבט מן הקרביים, את הפתח הבוהק. המצלמה משייטת מעלה, ואנו רואים את הנרי ספנסר מביט לאחור בחשש - סוף הפרולוג ותחילת

### העלילה השוטפת.

במישור הסמלי, נראה כי האיש המצולק מייצג את תת המודע של היחיד, של הנרי, לכן הוא מלווה אותו באשר יילך - הוא תמיד שם. האיש המצולק, שמשכנו ככל הנראה עמוק בנפש ובראש, מפעיל ידיות הגורמות להתרחשות כלשהי, הכרוכה בפעילות מינית, בהפריה, ואף בקשר שבין יחסי מין למכניות. ייתכן שאנו צופים ביחסי המין שהתקיימו בין הנרי למרי, שהביאו להריונה של מרי; למעשה, אנו עדים כאן להיווצרות הסיבה העלילתית. במישור הסמלי, אנו עדים למרדף שעורך תת המודע החברתי על היחיד. לשליטה האימתנית שלו ביחיד המובילה לאובדנו. לעימות בין האנושי ללא אנושי.

### האשה

בספר בראשית מצויים שני סיפורי בריאה, בשניהם נוצרים זכר ונקבה, אולם קיים ביניהם הבדל מהותי: בסיפור הבריאה הראשון נבראה הנקבה ביחד עם הזכר: "ויברא אלוהים את האדם בצלמו בצלם אלוהים ברא אותו זכר ונקבה ברא אותם". באופן זה האשה נוצרה כשווה לגבר. בסיפור הבריאה השני נוצרה הנקבה מגופו של הזכר: "ויפל ה' תרדמה על האדם ויישן ויקח אחת מצלעותיו ויסגר בשר תחתנה, ויבן ה' אלוהים את הצלע אשר לקח מן האדם לאשה ויבאה אל האדם (...). לזאת יקרא אשה כי מאיש לקחה זאת". פירושו של רש"י לסיפור הכפול על בריאת האשה הוא סיפורן של חווה ולילית.

על-פי פירוש זה, בסיפור הבריאה הראשון, בו ברא אלוהים את הזכר והנקבה ביחד, שם הזכר הוא אדם, שם הנקבה: לילית. אדם דרש מלילית שתישאר בביתם, תדאג לכלכלת הבית ותגדל את ילדיה. לילית סירבה וברחה אל סמאל, מלך השדים, עמו חיה חיי "חטא". לעומתה, בסיפור הבריאה השני בו ברא אלוהים את הנקבה שניה לזכר, מצלעו, האשה-חווה צייטה לאדם והפכה למעיין עקרת בית.



חוזרת המצלמה ומתמקדת בכלבה המניקה, ומחדדת את הסיטואציה ההורית אליה נקלעו הנרי ומרי.

**התינוק**

התינוק הוא פרי הפעולה שהתרחשה בפרולוג. במישור העלילתי, הרי שמדובר בתינוקם של הנרי ומרי, אשר כניסתו לחייהם היא הרת אסון.

במישור הרעיוני, מדובר בתוצר של החברה, מדובר במעשה אשר הנרי ביצע עקב נוכחות, משמעות ואופי החברה, עקב שלטונו של התת-המודע הקולקטיבי.

אנו נוכחים באחריותו של התינוק לאובדן דעתו של הנרי, בסצנה בה נערף ראשו של הנרי על-ידי ראש התינוק, ראש כנגד ראש.

**ולבסוף - הגבר**

על הנרי ספנסר בדמותו של יוזף ק' כבר דיברנו.

ואילו מר X, אביה של מרי, מתואר באופן גרוטסקי כאדם אווילי, הלוקה בדעתו באופן חמור. לינץ' מציג את דמות האב כרפה דעת, בעל חשיבות מזערית, מה שמעניק עוצמה נוספת לדמות האם, האלמנה השחורה, הטורפת את בן זוגה לאחר ההזדווגות.

הדמות הגברית אצל לינץ' מבטאת חולשה. יצור החי בעולמו הפנימי לבדו, ומשלים במחיר שפיותו. למעשה הנרי דומה למדי למר X, וסביר להניח שאם הנרי לא היה מאבד עצמו לדעת, היה, בעוד 25 שנה, מתפתח להיות למר X.

מה בעצם קרה להנרי ספנסר? מדובר באדם חסר ישע, שהחיים מכופפים אותו, הוא מתמלא ביגון חריף, ולאט לאט הוא מאבד עצמו לדעת. לכאורה נדמה כי תינוקו המעוות משתלט עליו, אך זה תירוץ להידרדרותו הנפשית של הנרי, שממילא לא היה יציב. אין מדובר פה בביש מזל ארעי, כפי שעלול להשתמע בתחילת הסרט, שם דורך הנרי בתוך שלולית

דוממה כחפץ חסר תכלית, ויש לסייע לה באכילה. אם הסבתא היא אשר מייצגת את דמות חווה בטוהרתה, הרי שהיא שייכת לעידן אחר והיא חסרת יכולת לחלוטין. וכן, יש להזכיר את האשה שברדיאטור. האופציה האחרונה. עליה, בהמשך.

בסרט זה, כמו בכמה מסרטיו המאוחרים יותר של לינץ', ואף כמו בסיפור המקורי של עלילות אדם וחווה בגן עדן, נשללת האופציה של האימהות הטהורה. בתחילה מערער לינץ' את הצלם הנשי, ולבסוף שולל ממנו כל זכות קיום (טהורה) בעולם המודרני. האם מסתרת כאן אמירה שאם חמה ואוהבת אינה יכולה להתקיים - על-פי נוסחתה המושלמת - בעולמנו?

**הכלבה**

כשהנרי מגיע לביתה של מרי לארוחת הערב עם הוריה, שרועה על הרצפה כלבה, וערב רב של גורים יונקים מפטמותיה. מאוחר יותר, לאחר שנודע להנרי על דבר לידתה של מרי,

רש"י מבחין בין חווה בהירת השיער, האימהית, אם הבנים, לבין לילית שחורת השיער, הנחשית, המפתה והזורעת סביבה סבל, בקיצור, אשה לא מוסרית.

גם אצל לינץ' קיימים שני טיפוסים הנשים, אבל זה לא כל כך פשוט. למשל, מרי, אם התינוק, בהירת השיער, אינה "חווה" טהורה, למרות בהירותה, ולמרות עצם היותה אם, למרות לבושה הצנוע ושמה - מרי, כשמה של אם ישו. אט-אט מערער לינץ' את דמות החווה של מרי: אנו למדים שההריון לא היה מתוכנן וגרם לה למפה נפש. בתחילה אמנם דואגת האם הצעירה לתינוקה באהבה ובמסירות, מאכילה אותו ומטפלת בו במאמצים רבים, אך בסופו של דבר היא מתמוטטת. היא נמלאת תיעוב ופחד מפני התינוק הגולמי והיא צורחת עליו בהתקף של טירוף ונוטשת אותו ואת אביו. רחמה של חווה נתלש מקרבה.

לצומתה, לילית. האשה מעבר למסדרון, שכנתו של הנרי החיה בצללים. כמרי, גם לשכנה מעניק לינץ' אפיונים ברורים: כהות שעה, לבושה החושפני, מבטה הנחשי; בד בבד עם עזיבתה הדרמטית של מרי, אנו חוזים בשכנה מגיחה מן הפינה, עד שהנרי מתפתה. כמוכן, היא בוגדנית והנרי, לאחר שנתפתה לה, צופה בה בפתח דלתה כשהיא מתרועעת עם גבר בעל חזות מפקפקת. בניגוד לחווה-מרי, דמותה של לילית הקדמונית מותאמת במלואה לגלגולה המודרני.

לילית, מביא לינץ' את הגב' X, אמה של מרי: האם המסרסת והטורפת. בארוחת ערב אליה מוזמן הנרי, היא מופיעה במלוא התנהגותה התוקפנית, טון דיבורה המאיים, שאלותיה הפולשניות, ולבסוף גם כטורפת ערפדית, בעת שהיא מזנקת על הנרי ומעניקה לו נשיכת חשק בצווארו. שוב ושוב מערער לינץ' את מעמד הנשיות הטהורה, דהיינו חווה הרה, האם המטפלת. לינץ' מעדיף להציגה כמפלצת תאוותנית, ולשלול ממנה את זכויות האם על פי חווה.

ישנה גם הסבתא, היושבת בקרן המטבח,



בוצית. מדובר כאן במעשה קונספירטיבי קולקטיבי, אשר עוצב בקפידה מכוחם של כוחות חברתיים נסתרים. באחת הסצנות אנו חוזים בהנרי מביט מחוץ לחלון ומעלה בעיני רוחו את תיבת הדואר. בכל פעם שהוא פותח את הדלת כדי לגשת אליה, התינוק מתחיל לבכות ומונע בעדו לעשות זאת. תיבת הדואר מייצגת את הקשר של הנרי לעולמו הפרטי, מעין צינור מוליך של חומרי נפשו, אל ה"חוץ" אליו הוא השקיף מבעד לחלון. התינוק מנתק את הקשר זה, והנרי אינו מצליח להתמודד עם החסר. התוצאה היא שבר עמוק בנפשו הנסערת והתגעשות התת המודע שלו. (ציילום כוכב הלכת מתפוצץ, שלאחריו נפער בו חור גדול).

**הישועה - האשה שברדיאטור**  
אולם לפני כן, הנרי מתוודע לראשונה לאשה שבתוך הרדיאטור. בריקוד קצר שבו היא מציגה

את עצמה בפניו, היא מוכיחה את נאמנותה בכך שהיא רומסת זרעוני ענק בנעליה; סצנת הרמיסה מובילה לנקודת זמן בעבר, שבה התרחשה פליטת הורע הרת האסון בין הנרי למרי, ובה חל יום הולדתה של האשה שבתוך הרדיאטור. ככל שמצבו הנפשי של הנרי מידרדר, כך הוא נחשף יותר ויותר לאשה שבתוך הרדיאטור. משכבו של הנרי עם השכנה המופקרת מחמיר עוד את מצבו הנפשי; (כוכב הלכת סוכב על צירו). ואז מתוודע הנרי פעם נוספת לאשה שבתוך הרדיאטור, והיא מציעה לו דבר מה: שמחה פנימית כפתרון למצבו העגום. למרות הפיתוי הרב, הנרי חושב שיצליח להסתדר בכוחות עצמו. רק כאשר הנרי צופה דרך מנסה של השכנה בעצמו, כלומר הוא רואה את ראש התינוק בצלם גופו שלו, הוא נשבר. הוא הורג את התינוק, אותו הוא רואה אחראי למצבו, בדקירות מספריים, ומאבד את

שפיות דעתו לחלוטין; אנו צופים באיש מן הכוכב מנסה להשתלט ללא הצלחה על תקלה במכשירים, שלאחריה, מתפוצץ כוכב הלכת. לאחר מכן, פונה הנרי אל האשה שבתוך הרדיאטור, שלמרות מראה פניה המעוות, היא מלאה בשמחה פנימית טהורה. הנרי ברא אותה כדי שתציל אותו, וכך קורה: לאחר שהנרי מאבד את דעתו, האשה בתוך הרדיאטור מעניקה לו משמחתה הפנימית, השמחה האמיתית והחזקה ביותר, ובדרך זו מושיעה אותו.

הנרי, בחיך קל, נשטף באבקת מוחו. ■

**ביבליוגרפיה:**

1. Lynch on Lynch / edited by Chris Rodle.
2. "המשפט", פרנץ קפקא (הוצאת שוקן, תרגום: אברהם כרמל).
3. ERASERHEAD - Directed by David Lynch (1977)

**רבקה רו**

**הידעת את הארץ בה פורחות העצמות?**

א.

זה היה באפריל?

העצמות ששתלת בחצר (גם את?)  
כבר נובטות? מעלות ניצה?  
היפרחו עוד השנה?

בגינה הקטנה שמאחורי הבית

ברגבי אדמה תחוחה, מהבילה  
שתלת את העצמות, שורה אחר שורה,  
ודקלמת פסוקי שירה?

ב.

זוכרת? היינו בנות שש-עשרה, כשעל שפת הירקון ישבנו, קראנו את "ארץ הישימון", תהינו ובהינו. אחר כך קראנו את הפרק ההוא מיחזקאל והתפוצצנו מצחוק. רוח גדולה באה, הסעירה את המים לרגלינו, הרעיש את האקליפטוסים הענקיים שבצלם ישבנו, ועצמותינו נקשו מפחד.

ג.

בינאר נקרעו העננים. הורידו מבול ושטף את האדמה. זרמי מים חפרו מחילות, נקו בשקעי אדמה. נחשפו עצמות. ואת, אספת אותן?  
ואיך ידעת למי הן שייכות, הן זה מאות בשנים שהאדמה הזאת נוונה מעצמות?

כל העצמות שממלאות את מדפי האדמה הזאת הן העצמות שלו? והאדמה מחזירה בחיטה, בשעורה ובשיבולי זהב?  
כל נגיסה - היא נגיסה בלחם חי?

ד.

העצמות שנובטות בגינה  
מפריחות באפריל כרבולות פרגים אדומות כדם,  
ראשיהן נעים כמטורפים, כמו נכנסה בהן הרוח?  
ליד הכביש הראשי בואך אילניה,  
חלקת שדה גולשת בוערת  
באלפי פרחי-פרג, ימה גועשת בארגמן  
והרוח נוהמת ומנערת אותם בחמת זעם  
עד כי כרבולותיהם מחוללות כמסוממות

ואת, במכנסיים קצרים וירכיים שזופות,  
נחילי שיער כסוף מעתירים עליך אצילות,  
ואת רצה ורצה בשדות כי כבר מזמן נגמר לך ללכת?  
זרועותיך פרושות לפניך לחבק את הרוח  
ואת קוטמת מלוא חופניים ראשי-פרגים,  
והרוח צוהלת ומשתוללת ומעיפה את הכרבולות  
והן מתפוצצות מדם, והרוח נושאת אותן על שובליה  
והאוויר מתמלא בראשי-ארגמן, באדום האדום הזה  
שתמיד שיגע אותך בלהט הדחוס שבו,  
ואת קוראת, "אשה, איזה יופי!"  
וצוחקת? צוחקת וצועקת, צוחקת וזועקת?

רבקה רו - פרופ' לספרות באוניברסיטת פייס בניו-יורק ומנחה לכתיבה יוצרת בארץ. בין ספריה: "הדר", "הטרילוגיה", "אשה בגוף ראשון". ספרה האחרון: "לרוץ עם מילים".

# שלוש משיכות מכחול

מאיר



Je reviens bientôt

כאשר הוא אומר: "YOU'RE SAFE NOW. DON'T BE AFRAID, YOU NEED'NT BE EVER AGAIN. I LOVE YOU."

הסרטון הקצרצר (באורך של 1.45 דקות) חוזר על עצמו מספר פעמים במין "ליפ" שבו, כך נראה, לכודה הגיבורה.

הגבר שואל: ARE YOU HAPPY?  
והיא עונה: YES  
הוא שואל: COMPLETELY?  
והיא עונה: YES.

הסיטואציה של "האושר המוחלט" שבה הגבר הוא הדמות המגנה/האקטיבית ואילו האשה היא הדמות הפאסיבית שעליה מגוננים, וההתעניינות הממוקרת באופן מוחלט באושרה, האמור "להבטיח" את שניהם, היא סיטואציה הוליוודית סטריאוטיפית, אך גם ארכיטיפית, כאשר פלדמן, שהיא גם הגיבורה, מלכסנת אליה מבט אירוני, ההופך אותה למשהו שהוא זר למתבונן ועם זאת מוכר לו.

נסינו של הגבר לחקור את שאלת אושרה של אהובתו עד תום ולהבטיחו, עשוי להיתפס רק כאשליה שאין בה מימוש, התקפה (אם בכלל) לרגע מסוים בלבד, כאשר אף בסוף הסיטואציה המקורית שהיא "סגורה" כביכול, מתגנב הספק:

"DARLING, IT'S... IT'S UNREAL. ISN'T IT? SHALL WE WAKE UP AND FIND IT UNTRUE?"

ראוי לציון גם פס הקול המוצלח המלווה את שלוש העבודות ותורם לאווירה.

לסיום, דומה שהאמנית יודעת לתחום היטב את גבולות האמירה שלה, יש תחושה של "מועט המחזיק את המרובה". כאותו אמן סיני, מצליחה פלדמן בשלוש משיכות מכחול (שמן הסתם קדמו להן שנים של לימוד ועבודה מאומצים) לומר אמירה אישית, חזקה ומדויקת מאוד.

רונית כהנא

רואה את גולת הכותרת שלה, כאשר פלדמן מגלמת (ומפרקת) את דמותה של ויויאן לי מתוך הסרט "גשר ויטרלו", בסצנה שבה היא שוכבת במיטה ואילו מחוץ לפריים נשמע קול של גבר - קולו האלמותי של קלארק גיבל (נוכחות הגבר בשלוש העבודות היא תמיד היצונית לפריים, ומרומזת, אם בכלל) - השואל שאלות (ארוכות) עליהן עונה הגיבורה בתשובות (קצרות).



Are you happy

הפער באורך המבעים מעיד על זהות בעל-הכוח בסיטואציה.

הגבר הוא "המגן", בראיה הוליוודית מאוד סטריאוטיפית,

## יעל פלדמן - ARE YOU HAPPY?

(גלריה רוזנפלד 7.3.2000-7.4.2000)

יעל פלדמן היא אמנית וידאו, ילידת 1970, בוגרת קולג' גולדסמית.

כבת הדור החדש של יוצרות וידאו (אשר פיפלוטי ריסט היא מנציגותיו המובהקות) יעל פלדמן אינה נרתעת מעיסוק בעונג, בתשוקה נשית ובתכנים אשר דור המדבר של אמניות פמיניסטיות (כמו מרתה רוסלר בשנות ה-70) נמנעו מלעסוק בהם. בתערוכה הוצגו שלוש עבודות וידאו של פלדמן שכולן עוסקות בנשיות/בוהות הנשית, בשלושה מצבים שונים, ארכיטיפיים, שניתן גם לראותם כהתחקות אחר דימויים קולנועיים/תרבותיים.

ההתבוננות היא חוקרת/אירונית (אירוניה "רכה", לא נושכנית או לוחמנית).

בשלוש העבודות פלדמן היא גם האובייקט הנחקר, המוצג או המתועד וגם המתבוננת בו.

## כעבודה הראשונה - JE REVIENS BIEN TOT

נחקר המצב הארכיטיפי של סבל נשי, כאשר דם זב מאפה של הגיבורה ללא הפסק והיא מתבוננת קדימה אל האור, עם שהיא זה מדי פעם, מעט.

קיים פה ניסיון לחוות ולהתבונן בו-זמנית במצב של סבל, שהוא אחד המרכיבים המזוהים ביותר עם הוהות הנשית כפי שעוצבה בתרבות (בספרות, בקולנוע) וכפי שהיא, לדאבוננו, אף במציאות (ראו מחקרים על מספר גדול בהרבה של נשים הסובלות מדיכאון לעומת גברים, וכד').

אני לא מוצאת אירוניה מכוונת בעבודה זו ואם היא קיימת, היא נעשית מעבר לראשה של הדמות ונובעת מהעובדה שהשחקנית-האמנית לוקחת כה ברצינות את סבלה (כמו כולנו, ברגעים כאלה, כאשר הסבל ממלא את עולמנו ואינו מותיר מקום למשהו אחר).

## העבודה השנייה - BRIBE / קלה

אנו צופים באשה הלבושה בגדי כלה ומחזיקה בידה מין חוט או תלתל משיער האהוב (? דמוי נחש, דמות מצועפת (מיסתרת ממש בצעיפים), שאנו מנסים להתבונן ולהעמיק אל תוך הצפוף בה, לנחש מה עובר עליה בזמן שנראה כהמתנה לבואו של הגבר, בשעה שהיא אמורה לעבור מקטגוריה אחת (של רווקה, בתולה) לקטגוריה שניה (של נשואה, אשה המתנסה בחווייה המינית).

ההתמקדות של פלדמן בהמתנה, ברגע המעבר דווקא, מעניינת ומרגשת (גם בוכות פס הקול) והופכת בחוכמה את רגע המעבר לרגע החשוב והמכריע, כאשר אף החוט/ התלתל דמוי הנחש מרמז על העתיד להתרחש.

משחק המילים כלה-קלה/ BRIDE-BRIBE עשוי גם להציג את ההתייחסות הקונבנציונלית כשקרית או כמוזיפת ("ב"קלה" נפלה כביכול שגיאת כתיב סתמית אך המילה BRIBE - שוחד, מרמזת על כזב או מרמה).

## העבודה השלישית - ARE YOU HAPPY?

עבודה זו כבר הוצגה ב-97' במוזיאון הרצל ללאמנות, עם עבודותיהן של פיפלוטי ריסט וסילווי פלרי והוהות חלק מסדרה של שלוש שאלות שהרכיבו את העבודה של פלדמן - TIME QUESTION.

ביצירה זו, שעל שמה נקראה התערוכה הנוכחית, אני

# משחק האמת והשקר - המופע של טרומן

יעל מונק

**D**רטו של פיטר ויר, "המופע של טרומן", ייזכר כאחת ההצלחות הקולנועיות הגדולות של שנת 1998 ואין זה מקרה. מדובר בהרכב מנצח של מרכיבים קולנועיים רלוונטיים לתקופה: ביקורת טלוויזיה, תחושה פרנואידית ועינו הפקוחה של האח הגדול. מובן שכל המרכיבים האלה עוברים טרנספורמציות שונות אך משותף להם עיקרון אחד: החזרה לימים האפלים של אמריקה בשנות החמישים, שנות המלחמה הקרה, שנים בהן כל מאמצי ההגמוניה הושקעו כדי להכניס את האורח הקטן לתוך ביתו פנימה, במטרה להרחיקו מהמשחקים המסוכנים של העולם (כמו למשל, המלחמה הקרה). מאמר זה מבקש להצביע על הקשרים בין משחק, על משמעויותיו השונות, לבין האמת, או ליתר דיוק, החיפוש אחר האמת, תוך התייחסות לשינוי שחל באופיה של האמת ממלחמת העולם השנייה ועד היום.

"המופע של טרומן" הוא סיפורו של טרומן בורבאנק שחי לו חיים מושלמים, חיים לפי הספר, אילו רק היה נכתב על-ידי קובעי המדיניות. בוקר בהיר אחד, פנס תאורה נופל מהשמים הכחולים לנגד עיניו המופתעות של טרומן (השחקן ג'ים קארי) ומעורר חשד פתאומי שמשוהו אינו כשורה במציאות חיו. בניסיונותיו להבין את פשר האירוע העל-טבעי הזה, הוא מתחיל לחטט בנבכי זכרונותיו. מחקירותיו עולה כמות סבירה של טראומות: מות אביו בלב ים כשהיה ילד, לב שבור בעקבות אירוע מסתורי שמנע ממנו להינשא לאשה שאהב, ופנטזיה בלתי ממומשת על נסיעה לאיי פיג'י. מרגע נפילת הפנס, משהו בו מתערער: לכאורה הוא ממשיך לחיות את חייו הנורמליים להפליא, אלא שבתוכו הוא מתחיל בתהליך של פיענוח המציאות או לפחות מה שהצטייר ככזה עד כה. עבור גיבורנו השלו, אלה הן ראשיתן של ספקות, או תחילתו של "עידן החשד" (ere du soupçon), כביטוייה של נטאלי סארוט.

מבלי שיחול שינוי כלשהו בשיגרת חייו, הוא מבין שהוא הפך לאסיר של אותה שיגרה -

כפי שאומרת לו אשתו: "הרי לא תוכל לנסוע בטרם נסיים לשלם את תשלומי המשכנתא הרובצים על הבית, ואחר כך, טוב, ודאי נרצה עוד ילד". עם עידן החשד, טרומן מבין שלא יוכל לעזוב לעולם, שהחיים שלו (אבל גם של רבים אחרים) מאורגנים כך שלא ניתן יהיה להיחלץ מהשיגרה הדביקה, המעיקה. עם הבנה זו, מגיע טרומן למודעות. מכאן הדרך אל חשיפת חוקי המשחק ומי שעומד מאחוריהם קצרה.

עם התערורות המודעות מבין טרומן שתמיד רצה לעזוב אך זה נמנע ממנו והוא קיבל את הדין. עתה הוא רוצה לראות את העולם שמעבר לעיירה הציורית שלו, אל השמש הזורחת והשכנים המנומסים המברכים אותו מדי בוקר באותן שורות דיאלוג. ובעיקר הוא רוצה למצוא את האשה שפעם התאהב בה. וכך מתחיל טרומן במסעו אל גבולות המציאות.

## מסיטקום ועד לדרמה של הפוסטמודרניזם

גבולות המציאות הוגדרו בבירור בעמור טרומן: ללא ידיעתו הוא מהווה את הדמות הטלוויזיונית הפופולרית ביותר, כוכב באופרת סבון אינסופית המשודרת עשרים וארבע שעות ביממה. הוא נצפה על ידי מיליוני בני אדם המוקסמים כולם מקיומו הסביר והמשביע רצון. השיגרה שלו הפכה לאירוע מרכזי בחייהם של צופיו, על פני הגלובוס כולו, וכל נקודת מפנה באותה שיגרה מתורגמת אצלם לרגע של מתח. היות שהסידרה משודרת מרגע בואו של טרומן לאוויר העולם, אהבותיו וייסוריו הפכו חלק מזיכרונם הקולקטיבי של מאות צופים. עתה, עם הגיעו ל"עידן החשד", הזיגור הטלוויזיוני בו כיכב ללא ידיעתו עובר מטאמורפוז: לא מדובר עוד בסיטקום (קומדיית מצבים) אלא בדרמה אמיתית. מעתה ואילך, כאביו וייסוריו של טרומן יהיו רבי עוצמה ומוזרים כמו נפשם של צופיו המרובים עם מעברו מהמדיום האסקפיסטי למדיום הריאליסטי. מבחינת כריסטוף, מפיך הסידרה המצליחה בתבל, יש במהלך זה סיכונים רבים מדי. הסיטקום

התחולל במרחבי הבית (האולפן) ואילו הדרמה עלולה לגלוש אל מחוץ לגבולותיו. על כן, המפיך הוגה הרעיון, כריסטוף, ינסה למנוע את התפנית הז'אנרית בכל דרך אפשרית: הוא יגייס את שחקני המשנה של הסידרה לנסות ולשכנע את טרומן בסיכונים האורבים לו מחוץ לגבולות העיירה, ואף יצרים מכשולים מוחשיים בדמות אסונות טבע כדי למנוע את יציאתו אל העולם.

על פי כריסטוף, ה"בורא", האב, אין קשר בין הטלוויזיה לחיים האמיתיים: לעומת העולם הרווי ביסורים, הטלוויזיה טובה ומנחמת: היא מציגה עולם המושגת על סטריאוטיפים, עולם בו הסוגיות המרכזיות של הקיום האנושי כבר נפתרו. הטוב לעולם לא ירצה לחצות את הגבולות ועל כן יוותר טוב עד הסוף (הטלוויזיוני? הקוסמי?) ואילו הרע, בדומה לייצוג החיזורים בסרטי שנות החמישים, יהווה את האתגר האמיתי של האדם הנאור אשר ילחם בו עד להופעתו המחודשת. עם נוסחאות פשוטות כל כך, מה הפלא ש"המופע של טרומן" כובש את לבותיהם של צופים רבים כל כך ברחבי העולם המוכה אי ודאות פוסט מודרנית?

ומכאן הסכנה בפריצת הגבולות של טרומן. הסקרנות הרי אינה חלק מתדמיתו הטלוויזיונית. הסקרנות עלולה להוביל אותו אל עולם בעל אופי הרבה פחות ברור, הרבה יותר מציאותי. חמור מכך, פריצת הגבולות יכולה להוביל לכאוס, לעולם בו לא תתקיים עוד החליקה הבינארית המסורתית בין טוב לרע. אין זה עולם אחד אלא מספר עולמות המתקיימים בו זמנית, עולם בו לא ניתן להכריע, העולם הקומנסורבילי (Lyotard). בחירתו זו של טרומן תאפשר לנו בסופו של דבר, להזדהות איתו, עם מצוקתו, עם החיפוש הנואש שלו אחר האמת שאיננה.

בניגוד לגיבורי הוליווד של שנות השלושים והארבעים, טרומן בוחר בעולם שאינו טוב (אבל לא בהכרח רע) ואולי גם לא אמיתי (אבל זו רק אפשרות אחת). טרומן בוחר בסופו של דבר בקיום פוסטמודרני, בתחומי אי הוודאות המלווה בחיפוש מתמיד אחר מערכת ערכים



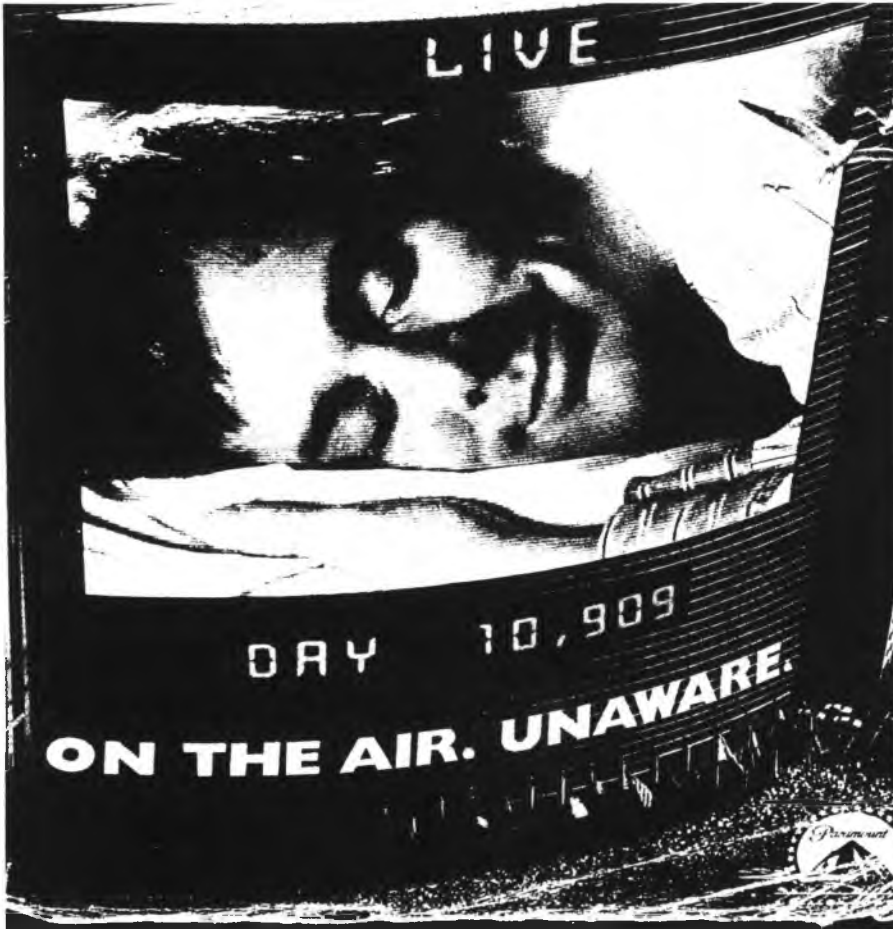
מכוננים שתוכל ליצור עולם בעל משמעות.

### הנשיא טרומן כמסמן

בעוד הגיבור שלנו תמים ופועל כאילו בתוך עולם המקריות, הרי ששמו אינו תמים ומקרי כלל. הביקורת אמנם נתפסה למשחק המילים כלל. Trew Man (איש האמת), אבל טרומן הוא בעצם איש של דמיסטיפיקציה, מי שמסיר את המסכה מהאב, המורה והמחנך, גם במחיר אוברן האמת האחת. מנקודת המבט של ההיסטוריה המערבית (הטוענת לבלעדיות על התהליך המכונה היסטורי), מתקשר שמו של טרומן הקולנועי עם הארי טרומן, הנשיא האמריקאי (1884-1972), שקיבל לידי את הנהגת המעצמה לאחר מלחמת העולם השנייה ועד שנת 1952. בניגוד לגיבורנו, הנשיא טרומן קיבל על עצמו את המשימה המונומנטלית לשקם את חוסנה המוסרי של החברה האמריקאית בתום מלחמת העולם השנייה. לפיכך, במהלך כהונתו, לא רק הטלוויזיה נכנסה לבתייהם של האמריקאים אלא גם "הרשימה השחורה" של מקארתי שהגבילה במידה רבה את תכניו של הקולנוע.

בתקופה זו החל עידן החשד. העם האמריקאי שהיה שרוי במצב פוסט טראומטי היה צריך לעבור טיפול בהלם. המושג "טובת הכלל" עוות קלות כדי להכיל בתוכו את טובת השלטון, וטובת השלטון בימי טרומן פירושה היה להשאיר את האזרחים מתוך לדיון הציבורי. לכן גיבורי הטלוויזיה, ובראשם לואיס "אני אוהב את לואיס" (שהיא במקרה גם התוכנית האהובה על גיבור הסרט), אינם תוחבים את אפם בעניינים מדיניים, עיקר דאגותיהם מתמקד בתחום הדומסטי, או במקרה הטוב, בתחום הבינאיש. במקביל, מאחורי הקלעים של האולפנים הגדולים, הצטיירה אמריקה חדשה, מאיימת, שעסקה בהדרת האחר שבקרבה (היהודים, הקומוניסטים, הזרים בכלל) ובמלחמה הקרה. אלה, כמובן, לא קיבלו כל ביטוי ב"אני אוהב את לואיס" בימי טרומן. אפילו פצצת האטום שהוטלה על הירושימה ונגאסקי הפכה לסוגיה דתית שנועדה לחזק את רוח העם ("אלוהים אוהב את העם האמריקאי ולכן נתן לו את הפצצה"). בני האדם למדו לחיות בעולם סינתטי שהותאם לאידיאולוגיה של המלחמה הקרה.

בתקופה זו, הפכה הטלוויזיה לאויב העיקרי של במאי הקולנוע. רבים מהם היגרו מחוץ לגבולות ארה"ב. אלה שנשארו נאלצו לסגל לעצמם טכנולוגיות שונות על מנת לגבור על פיתוי הוויזיה של הטלוויזיה. כך פותחו, בתוך פרק זמן קצר מאוד, שלוש המצאות קולנועיות: הסינמסקופ, הטכניקולור והקולנוע התלת-ממדי, (מהן נותר אך מעט כיום, אם כי בזמננו הן נחשבו לנשק החדש של תעשיית הקולנוע). כמו כן שולבו בתעשיית הקולנוע צעירים נאים ו"פראים", כמו מרלון ברנדו וג'יימס דין, שהחליפו את הכוכבים האלמותיים של תור הזהב ותרמו לעיבוי הז'אנר הקולנועי החדש - המלודרמה. האסקפיוס



את האוסף העצום של האינטרסים הפרטיים והציבוריים שפוליטיקאים/מנהיגים, במאים ותסריטאים מכל סוג שהוא, זקוקים להם לבניית מסגרת של מטא-נרטיב (מישמוע המציאות) שתמנע את הידרדרות העולם המוכר אל הכאוס, אותו המקום בו הטוב והרע משמשים בערבוביה ונקראים רק מתוך קונטקסט מסוים המגדיר את מהותם; הוא מגלה שבהנחות היסוד ובמטא-נרטיב לעולם אין די להציל את האמת המוחלטת. למעשה זו איננה קיימת עוד. טרומן בורבאנק הגיע לעולם הפוסטמודרני ועתה הוא צועד לתוך התווה ובוהו של העולם הקדמון, הפנתיאון הפרה-הרואי והפוסט-הרואי כאחד, מרחב ללא תשובות.

### החיפוש אחרי האבות

כשהוא צועד אל מחוץ לגבולותיו של הסטודיו הענק, טרומן פונה אל הרקיע ושואל: "מי אתה?" והתשובה מגיעה אליו בקול גברי עמוק "אני הבורא שלך". הסיטואציה המיתולוגית הזו מזכירה את הסצנה בה אלוהים פונה אל אברהם בפעם הראשונה, בסצנת עקדת יצחק, אלא שהחזרה כאן נושאת הדים פארוידיים-פוסטמודרניסטיים. מסתבר שאלוהים אינו מבקש שיקריבו בשבילו קרבן. הוא בסך הכול מבקש שלא יגעו בעולמו הבנוי היטב שהעמיד עלי אדמות. כי מסתבר שאלוהים מפחד מדקונסטרוקציה. מה יקרה אם הגבולות המסורתיים (המסומלים בסרט על ידי הקיר

המיתולוגי של הוליווד חוזר, אלא שעתה, בדמותה של המלודרמה, הוא נשא פנים חדשות, ריאליסטיות יותר. רק באמצע שנות החמישים, כאשר המלודרמה הפכה לז'אנר הפופולרי ביותר, מושא לחיקוי בעולם כולו, ידעו קובעי המדיניות של אמריקה שמאמצייהם לא היו לשווא. האמריקאים למדו את המשחק ולא שאלו שאלות. מחיר אותה ההפיכה בדעת הקהל נתגלה רק כעשור מאוחר יותר, בקולנוע של אמצע שנות השישים.

באופן אירוני, מי שנושא באחריות למהפכה הוא דווקא הנשיא טרומן אשר סיפק לאומה אמיתות שקריות למען "טובת העם". חמישים שנים מאוחר יותר, טרומן הקולנועי חוזר לבחון את עמדותיו של טרומן הנשיא בשאלה שהוא מציב: האם יש אמת בשקר הנאמר לשם טובתו של אדם?

בסצנת הסיום של הסרט, טרומן בורבאנק מפליג על אוניה - לאחר סערה נוראה שנועדה לשבש את מסעו, ומגיע לקצה העולם - אל האופק, המסומן על ידי קיר לבן וחלקו למעשה הוא הגיע לקצה גבולותיו של הסטודיו העצום בתוכו חי מאז ומעולם. הוא מביט בקיר הלבן ותוהה האם זהו המבוי הסתום הבלתי נמנע אליו מוביל החיפוש אחר האמת. לפתע, הוא מבחין במדרגות לבנות על הקיר המוליכות אל דלת לבנה החבויה בו. בהיסוס הוא מטפס במדרגות, מודע לעובדה שכל צעד מקרב אותו אל אמת כלשהי המרחיקה אותו מהמוכר לו כטוב המוחלט. במילים אחרות, טרומן מגלה

הלבן של קצה האולפן) יתמוטטו? מה יישאר מהאב הגדול, מכל אב שהוא? הרי אובדנו של אב פירושו אובדן הדרך למשמוע החיים. אדם שאיבד את אלוהיו כמוהו כשחקן אשר איבד את הבמאי שלו, ובעודו נתון לאימפרוביזציה הוא צועד לקראת סיום לא נודע.

עם תום עידן האב הגדול, גם אביו של טרומן אינו מצליח לשכנע אותו. הוא טוען (כמו הנשיא טרומן בזמנו ופוליטיקאים אחרים בכל הזמנים) שעשה מה שעשה לטובתו של טרומן וכי רק רצה לגרום לו להיות מאושר. אבל טרומן אינו מצליח להשלים את הפסיפס של חייו:

- אז מי אני? הוא שואל.
- אתה הכוכב. עונה לו המפיק שלו.
- שום דבר לא היה אמיתי?

- אתה היית אמיתי. לכן גם היה טוב כל כך לצפות בכך. תקשיב, טרומן, אין בחוץ שום דבר מעבר לעולם שבראתי בשבילך... בעולם שלי, אין ממה לפחד... אני מכיר אותך טוב יותר מעצמך. אתה מפחד, לכן גם לא תוכל לעזוב... התבוננתי בכך כל ימך... דבר אלי, אני מבקש ממך. תגיד משהו, אתה בשידור, כל העולם מסתכל...

אבל טרומן צועד החוצה, אל העולם הבלתי מופענח, והופך אחד מאיתנו, דייר המציאות, העייף מחיפוש אחר משמעויות חדשות, המסוגל רק לחשוף את שקרי העבר. כגיבור פוסטמודרני שכזה, מבין טרומן שהוא נבגד על ידי הדמות המשמעותית ביותר בחייו, האב.

### על שחקנים והוגי המשחקים

למען האמת, יש לטרומן יותר מדי אבות, מה שמותיר אותו, בסופו של דבר, יתום. אביו הראשון, הביולוגי, עזב את אמו בטרם נשם טרומן את אוויר העולם, ובכך הפך אותו לבלתי רצוי, מסוג התינוקות שהיו מיועדים פעם אל סל האשפה של בתי החולים. הוא ניצל בזכות הטלוויזיה אשר מציעה לו, או ליתר דיוק, לאמו הביולוגית, את עיסקת חייה שהיא גם "עיסקת חייו" - להפוך את התינוק לכוכב של סידרה - "המופע של טרומן". ניתן לטעון שהאב, בעצם נטישתו וכפירתו בסדר המוכר של השושלת, הביא את בנו, שלא במודע, אל עולם המשחק. אלא שבניגוד לקומדיאנטים, לשחקנים הנודדים בימים עברו, טרומן נעשה שחקן ללא ידיעתו. אפילו זיכרונות הילדות שלו מתוכננים כדי להשאיר מקום לאב (שחקן) נאמן, סטריאוטיפי, היוצא עם בנו למסעות מחשלים. האב-השחקן, בניגוד לאב הביולוגי, מתאהב בתפקידו ולכן מוצא עצמו שוב ושוב על סף חשיפת הסוד הנורא ("הכול משחק") אבל אם יחשף הסוד, הרי שהאב כבר לא יהיה אב והמשחק יסתיים. על כן מורחק האב השני מהסידרה, באמצעות סצנה מבויתת היטב של טביעה בלב ים.

מעל האב הביולוגי והאב השחקן, עומד בעצם האב הכול-יכול, כריסטוף. הוא הוגה המשחק, הוא זה שקנה את התינוק שננטש על ידי אביו

הביולוגי, הוא שהרחיק את האב-השחקן שסיכן את המשחק, הוא שבסופו של דבר מודה באהבה האינסופית לבן, אהבה שנעזרה בשקרים כדי לגונן, אהבה שבה המטרה קידשה את האמצעים. בדו-שיח המסיים את הסרט, חושף כריסטוף, המפיק הציני, צד רגיש ואבהי. המשחק נועד לגונן על הבן מפני המראות המרצדים של הטוב והרע, של האמת והשקר. כיליד המאה העשרים, ידע כריסטוף שהדרך היחידה לשפר את הקיום החולף היא על ידי המצאתו של משחק. הוא המציא את המופע של טרומן, המופע הכי המצליח בעולם. כמי שרוכש את העיר תל-אביב במונופול, הוא העניק לבנו את העולם שברא, עולם מסודר

עם קווים ברורים. אך כשגילה טרומן שאינו אלא שחקן, הוא ויתר על המשחק המוכר לו, לטובת המשחק המורכב בהרבה של המציאות.

\* יש להשוות את התשובה הזו לתגובתו של ברטון פינק בסרט "ברטון פינק" (האחים כהן, 1991) בנשף. "אני בורא", הוא צועק, "אני בורא למחיתתי". תגובה זו הינה תולדה של המגלומניה של הגיבור הרואה את הטקסט לתסריט שלו, כשהוא פותח את התנ"ך בספר בראשית. ההשוואה כאן מתבקשת לא רק בשל הדמיון בין שני הטקסטים הדו-משמעיים ("אלוהים הוא תסריטאי בהוליווד") אלא גם משום ששני הסרטים מבקרים את נוכחות-העל של תעשיית הקולנוע/הטלוויזיה האסקפיסטית בחייהם של האמריקאים.

## חולשה וכוחנות

במאמרו על כתיבתה של עדית זרטל, כותב מר עמוס לויתן כך:

כולנו יודעים שלכוח יש מגבלות, ואיש אינו מטיף לשימוש בכוח לשמו, אבל בתוך כך נשכחת אמת בסיסית אחת, שגם לחולשה יש מגבלות" (עתון 77, גל' 244).

זוהי רק דעתו שלו, והוא אומר "כולנו יודעים". הרי רוב העם בישראל דוגל במדיניות כוחנית. השאלה היא רק עד כמה כוחנית. חצי עם מצביע לימין הכוחני מאוד.

כמו כן שוכח מר לויתן, שמדבר בשם "כשל לוגי" של עדית זרטל, את חלקה הגדול של האנושות, ביניהם אויבנו, שנביאם ציווה עליהם להגיש את הלחי השניה ולאהוב את אויבם.

כשמדברים על מגבלות הכוח במאה העשרים ועל שליטתם של "אינטרסים ורצונות", ראוי להזכיר שהערבים, גם המוסלמים, מאמצים חלק מהתרבות הנוצרית, ויש פה משום חוסר פרופורציה לדבר דווקא בשם כוחנות עקרונית או מכוונת-רעיון, זאת כאשר הרעיונות המתרוצצים אצל האויבים הם גם של ישו. יש לדעת אותם ולהתחשב בהם כשמדובר בלוגיקה של כוחנות מול חולשה.

אני מבין שכולנו יהודים, אבל בתרבות העולמית של ימנו וכשמדובר על לוגיקה, אנשים לפעמים מעדיפים חולשה.

אפילו בציונות דיברו על כך שאנו צריכים להיות צודקים, ושנים דיברו על "אין ברירה".

נראה לי שיש נסיגה מסוימת לצד הכוחנות אצל מר לויתן.

יש פה בעיה שדיון לוגי צריך לכלול מינימום רקע תיאורטי, אחרת הוא רק הצעה (סוגסטייה) שלא מתקבלת על הדעת.

חיים גוטמן  
חיפה



## מקום למחשבה נוספת

ברצוני לומר כמה מילים בקשר למאמרו של מר צבי רפאלי "צפיה מאוחרת - ברונז שולץ - החסיד ושתי העלמות" (גליון 245, יולי 2000). מהמעט שקראתי בברונז שולץ התרשמתי, שאין הוא, ברונז שולץ, כותב מילה מיותרת ולא כל שכן משפט שלם. אני מרשה לעצמי להניח שכך גם בצירוריו.

מר צבי רפאלי כותב, ואני מצטט: "נדמה לי כי החסיד (למה דווקא 'חסיד' ולא 'מתנגד' או 'פרוש'?) כמו הגיח לפתע מעולמם המחניק (?) של בתי העיירה..."

לעניות דעתי, אחד המרכיבים הסביבתיים שבתמונה זו (שאגב, מופיעה ג' פעמים בחוברת זו) וששמנו התעלם הכותב, הוא מיקומו של הבחור היהודי - בין מצבות!

בין הנער (שכנראה עוד טרם מתגלח) לבין הנשים היפות (בעיני), היורדות אל העיירה, כפר, פרוור, (אני אישית - מעדיף פרוור) חוצצת מצבה. בידו הימנית הוא נשען על מצבה שבגבו! (אגב, עמידתו מזכירה לי, לא קידת נפחד מול איזה פריץ, אלא עמידתם של המעריצים/ המאמינים מול מריה-ישו בצירורי הכנסיות, אלא ששם היד שעל הלב היא יד ימין וכאן - שמאלו על לבו. מקום למחשבה נוספת. אבל כל פרשנות לנראה היא לגיטימית).

מה לדעתי אומרים האלמנטים האלה? אני חושב שזה די ברור מעצם צורת הצגתו אותם; כל אחד יכול לפרשם כרצונו. אבל האם ניתן להתעלם מהם?

עודד ישראלי  
רחובות

מצבים

ציפורים

"הכול יבוא על מקומו בחלום"  
דן פגיס

1.  
בְּשֶׁלֶב זֶה, אֵין יוֹם וְאֵין לַיְלָה  
בֵּין לְבֵין יִשְׁנָה תְּנוּעַת הַגּוֹף  
נִיעַ יָד, פְּקִיחָה וְעֲצִימָה שֶׁל עֵין  
וְעוֹד עֵין  
וְאִז כְּמוֹ צֶפֶר עוֹקֵב אַחַר מְעוֹף הַצִּפּוֹר  
הַקּוֹבְעֵת אֶת מַפֶּת הַשָּׁמַיִם

1.  
לְעוֹלָם לֹא. לֹא בְּשֶׁלּוֹם. לֹא עַל מְקוֹמוֹ  
בְּחֵלוֹם. חֶרֶף קָר. מְרַחֵק לֹא מִשְׁעָר  
בְּעֶקֶר זָר. מַעֵב  
לְעֵנּוּ. מְעַרְפֵּל  
לְאֶפֶל.

שְׁנֵי עוֹפוֹת עֵיפִים, כְּנָף  
בְּכַנְף נוֹגְעִים לֹא  
נוֹגְעִים. עֵפִים  
מְקוֹר לְצַד מְקוֹר

2.  
זֹאת אֲנִי, הַתְּשֻׁמֵּע קוֹלִי, אֶהוּבִי  
מְקוֹרוֹ עַל תְּנוּפָה אֲזֵנָה, שׁוֹמֵעַ  
דְּבָרִי. אֲנִי לֹא  
יּוֹדַעַת מֶה, אֶרֶץ  
גּוֹרָה חֲדָשָׁה, זָרָה

לְמַעַלָּה, הוּא שׁוֹרֵק אֶל אֲזֵנָה  
מִים וְרוּחַ, עֲרַפֵּל וְאֶפֶל נֵעַ  
אֲבָל, זֶה רַק חֵלוֹם פֶּה נְעִים  
עֲנִינִים. לְמַטָּה  
חוֹלוֹת נְעִים

3.  
אֶתָּה יוֹדֵעַ, נוֹגַעַת כְּנָפֶה  
בְּכַנְפוֹ, אֲנִי עֵיפָה  
אֶת לוחֶשֶׁת, אֲנִי לֹא שׁוֹמֵעַ  
הֵייתְּ יָפָה, עֲכָשִׁיו אֶת  
חֲלָשָׁה

אֲנִי רוֹאָה אֶת קֶצֶה הָעֲרַפֵּל  
וְרֹאשִׁית הַיּוֹם, כְּלוֹמֵר, הַשֶּׁמֶשׁ  
עוֹלָה, אוֹלִי, אֲבָל  
לֹא. הַכֵּל יְבוֹא עַל מְקוֹמוֹ  
לֹא  
בְּשֶׁלּוֹם

2.  
הַדְּרָכִים הַסְּלוּלוֹת, הָאוֹטוֹסְטְרָדוֹת  
אֵינָן מוֹלִיכוֹת לְמָקוֹם אֲלֵיו אֶתָּה שׁוֹאֵף  
הֵן מְכֻשׁוֹל  
לְכֹל מִי שֶׁחוֹלֵף, אוֹ נוֹסֵעַ, אוֹ הוֹלֵךְ

כִּי אֵיךְ יִגִּיעַ אֶל עֲצָמוֹ  
גַם אִם יֵלֵךְ פְּרִסָּה אַחַר פְּרִסָּה

כִּי אִם יִפְסַע גֵּב אֶל גֵּב עֲצָמוֹ, יִגְדֵּל  
הַמְּרַחֵק עַד לְבִלְתִּי נִתֵּן לְהִגִּיעַ

וְכִי אִישׁ יְבוֹא אֶל עֲצָמוֹ בְּדַרְךָ הַמְּלָה?!

3.  
כְּשֶׁתּוֹקֶפֶת אוֹתָהּ תְּאוֹת הַמּוֹת  
אֶתָּה חֵשׁ בְּמֵלֵא הַחֲרִיפוֹת אֶת תְּאוֹת הַחַיִּים  
לְחַיּוֹת, וְאֶתָּה נִבְלָם בְּמַעֲקָה  
הַמְּפָרִיד בֵּינָה לְבֵין הַשְּׂאֵלָה  
לְחַיּוֹת אוֹ -

בֵּינָה לְבֵין הַתְּהוֹם שֶׁל מַטָּה, בְּרַחוּב  
אֶתָּה נִקְרָא לְהַתְּמַסֵּר לוֹ כְּלִיל  
אִז תּוֹקֵף אוֹתָהּ רְצוֹן לְלַכֵּת אַחֲרָיו  
וְאֶתָּה חוֹזֵר אֶל בֵּין הַמַּעֲקָה לְבֵין  
תְּהוֹם הַמּוֹת

עוֹמֵד לְמַעַלָּה וְצוֹפֵה עַל הַהוֹלְכִים  
וּבָאִים

אֶחָד מֵהֶם, אֶתָּה מְבַחֵן, עוֹצֵר מוֹנִית  
וְנוֹסֵעַ

לֹאֵן הוּא נוֹסֵעַ

יּוֹדֵעַ אוֹ שְׂאִינוֹ יוֹדֵעַ

עֲדִין

וְאוֹלִי לֹא הָאִישׁ

אֲלֹא רַק הַכְּבִישׁ מִתְּנוּעָה

וְהָאִישׁ עוֹמֵד עַד תָּם

בֵּין הַמַּעֲקָה לְבֵין

הַתְּהוֹם

# עמוס לויתן

## מוספים, ספרים, אירועים

### פרצופה של כנסת ישראל

לאחר יציאת הכנסת לפגרה, לאחר חקיקת החוק להתפזרותה (בקריאה ראשונה), לאחר התפטרות שר החוץ מהמשלה, לאחר פרישת המפד"ל, ש"ס וישראל בעליה, לאחר כשלון הפסגה, לאחר שובה בפי כל של המנטרה הוקנה בעניין ירושלים - אם תחולק ירושלים תשכח ימיני, תדבק לשוני לחכי... (רק בשביל זה כבר שווה לחלק אותה) - לאחר בחירת קצב לנשיא המדינה (על זה דווקא אין לי טענה) עם תקיעת השופרות והריצה לרבנים עובדיה וכדורי, כאשר גם יו"ר הכנסת, איש העבודה בורג, שופך כמים פסוקי קודש ומליצה, יכול כל מתבונן מבהוץ לומר: זה פרצופה של כנסת ישראל עתה - לאומנית, דתית, קנאית, סרבנית שלום!

יש מגדירים זאת כ"שובה של הקואליציה (קרי: גועליציה) של ביבי", ואין זה סוף פסוק. ב'הארץ' קראתי לא מכבר על "בלוק הגאולה החברתית" שמתכנן אביגדור ליברמן בין הרוסים למרוקאים, כך שהגרוע מכל עוד לפנינו.

נחמה פורתא טמונה אולי בכל זאת בחיוך האופטימי של ברק, המאמין עדיין ביכולתו להגשים את שליחותו. בפסגה הפעם הונח הכול על השולחן - ירושלים, מים, השיבה, קווי 67, מדינה פלסטינית, קץ הסכסוך - כל מה שדרוש להמשך המשא ומתן. אז אולי באמת יעלה בידו, בארכה של שלושת החודשים, להביא הסכם שלום, שהעם יאשרו, חרף התנגדות הח"כים.

### המסר של שירת התחיה לשירת זמננו

מפעלו כביר הממדים של פרופ' בנימין הרשב "שירת התחיה העברית - אנתולוגיה היסטורית ביקורתית" בשני כרכים (מוסד ביאליק והאוניברסיטה הפתוחה, 2000) המונים כ-1500 עמודים, עליו עמל כארבעים שנה, הוא מפעל מונומנטלי שבלבו פליאה. והפליאה היא על מיעוט הדברים הנאמרים באנתולוגיה ענקית זו ובמבוא שלה על התכנים, הרעיונות, והאידיאות של שירת התחיה, לעומת תשומת הלב המרבית והפרטנית שניתנת בה לפרוודיה שלה, כלומר למשקלים, למבטאים, לריתמים, לצורות השיר וללשוניותו, ובקיצור, לכל מה שהרשב מכנה "השיריות" של השירה. נתבונן בעיקר בצד הזה שלה, כי נדמה שהרשב מנסה להעביר כאן מסר לקורא בן הזמן, מעבר לעניין הנכבד של שירת התחיה עצמה.

את דבריו על שירת התחיה עצמה - היא השירה שהתרחשה בתקופה שבין השנים 1882-1918 החל בביאליק וטשרניחובסקי וכלה בשמעוני ושטיינברג - פוטר הרשב במבוא בכמה פסקאות שגרתיות למדי. שירת התחיה העברית - הוא אומר - היא ביטוי דו משמעי במכוון: זוהי גם שירת התחיה העברית וגם תחיה של השירה העברית. במילים אחרות, זו מצד אחד שירה שבישרה, גילמה, הרחיבה, התעמתה והביעה את התחיה הלאומית והתרבותית העברית, שהתפרצה בשלהי המאה ה-19; ומצד שני זו גם תחיה רבת תנופה של השירה העברית עצמה, תחיה ששינתה את פניה של השירה העברית בת אלפי השנים והעמידה

אותה כשירה אירופית במלוא היקפה, מעמד המאפיין אותה עד היום. אשר לתכניה הספציפיים של אותה שירה, גם כאן הרשב אינו מחדש הרבה כאשר הוא אומר כי שני גילוייה הגדולים היו היחיד והטבע. "השירה הזאת עמדה על יחידותו של השיר, ויחידותו של האני. האינדיבידואליות של חיי היחיד וחוויותיו עומדים במרכז המבע השירי. אין פירוש הדבר הינתקות מן החברה והאידיאולוגיה, אלא השתקפות העולם הפיסי, החברתי וההיסטורי, בתודעת היחיד, בלשונו ומנקודת ראותו".

האבחנות הללו וכן נוספות מסוגן, הן, כמוכן, מדויקות ומאלפות, אולם ברור שלא בהן משקיע הרשב את עיקר מרצו המחקרי. אין ספק שהוא רואה בשירת התחיה מהפכה גדולה ששינתה את כל התרבות ואולי אף את ההיסטוריה של העם היהודי במאה העשרים. אבל נאמן לשיטתו הוא רואה את גורמי התמורה יותר בכלים מאשר בתכנים. כלי אחד כזה היא הלשון העברית המודרנית: "בשירת התחיה נולדה התרבות העברית החדשה, שבלעדיה מדינת ישראל אינה אלא אוסף מהגרים עם בליל לשונות. בשירת התחיה נולדה הלשון העברית המודרנית, לא זו המדוברת, אלא זו המתמודדת עם כל נושאה של תרבות אירופה ושל ההווה המודרנית בכללה ומביינת אותם לצרכיה. בשירת התחיה, הלשון הפסיבית של הספריה העברית הדתית, שיועדה ללימוד ולשימוש הלכתי, פרצה פתע את גבולותיה התמטיים, והפכה כחומר ביד היוצר בבואו להתייחס התייחסות

עכשווית, חופשית ואישית לעולם בצורה יצירתית" (ט).

כלי אחר, חשוב עוד יותר, שהלשון העברית המודרנית היא במידה רבה תוצאה שלו, היא הצורה השיירית. לכן השאלה המכרעת לענייננו היא, מה מבדיל, בעיני הרשב, את שירת התחיה משירת ההשכלה שקדמה לה? מה הפך אותה, בעיניו, לכל-כך מכרעת בהתפתחות התרבותית והלאומית של העם היהודי במאה העשרים?



התשובה על שאלה זו היא חלק מאותה "פליאה" לה רמזתי בראשית דברי. אולם לפני שהרשב מגיע ללב התשובה עצמה הוא מקדים לה הקדמה קצרה "על תקופות השירה העברית" (שמו של אחד הפרקים במבוא). אין ספק, הוא אומר, שהיתה שירה עברית בתקופת המקרא והיא שימשה בסיס לכל השירה העברית באלפיים השנים האחרונות. אבל, הוא מדגיש, בתחום הצורות לא היתה שום תקופה של שירה עברית שאימצה לה את הריתמוס המקראי הגמיש והחופשי. נהפוך הוא, ברוב התקופות קיבלה על עצמה השירה העברית חוקים פורמליים חמורים: הפיוט הקדום בנה משקלים על מספר קבוע של מילים בשורה; שירת ימי הביניים בספרד בנתה על סכמות מדויקות של הברות קצרות וארוכות, כדרך השירה הערבית; שירת ההשכלה ספרה את מספר ההברות בשורה. בכל הצורות הפרוודיות הללו רואה הרשב צורות אטומות ובלתי מוסיקליות, שמנעו - לפחות במרכז אירופה ובמזרחה, שם ישב רוב מניינו של העם - יצירת שירה חילונית עברית; צורות שאפילו שירת ההשכלה במאה השמונה-עשרה לא השתחררה מהן, והדבר קרה רק עם הופעתה של שירת התחיה: "את השבירה הרדיקלית ביצע ביאליק, מן השיר הראשון הוא קיבל את משקלי השירה

בפליאת הפרוודיה ובמסר, שמבקש, לדעתי, הרשב, להעביר לדור המשוררים והקוראים של היום. במקום שבו הוא מדבר על אובדן המוסיקליות של שירת התחיה עם המעבר מההברה האשכנזית, בה נכתבה, להברה הספרדית-ישראלית, שחלה במקביל להתרופפות המשקלים בכלל בספרויות המערב עם עלייתו של "מקצב החופשי" המודרני, הוא כותב: "...בעטם של טובי היוצרים המקצב החופשי איננו פרוזה אלא ריתמוס רגיש וגמיש, המשתנה משורה לשורה (ראה אליוט, או זך). אבל במקרים רבים נכתבים אצלנו שירים ללא ממד ריתמי; וידויים בדימויים - ובשורות קצוצות. השירה מופיעה כטקסט כבד, כסוג של הגות איטית וחידתית. מכאן גם אובדן התחושה של הקורא ואובדן הערכת ערכם של משקלי השירה בקהל הקוראים. הטקסט השירי הופך להיות מסר חד ממדי. לדעתי זו גם סיבת הנפילה החדה בהתעניינות בשירה כיום, שאיננה חלה על השירה המושרת בתקשורת או במופעים" (כח).

ייתכן שהרשב חש כי נסחף קצת בעניין הזה, והוא ממהר להוסיף: "שלא תהיה אי הבנה: אינני חושב שכל ערכו של השיר בעיצובו הריתמי... העיצוב הריתמי אחראי לא לערכו אלא לשיריותו (ההדגשה במקור - ע.ל.) של השיר" (שם). חרף הסתייגות זו, אני סבור, כי זהו העניין המרכזי של הרשב החוקר וגם המסר שהוא מעביר משירת התחיה לשירת זמננו: אנא, שמרו על השיריות של השירה.

### יש חבורה ספרותית

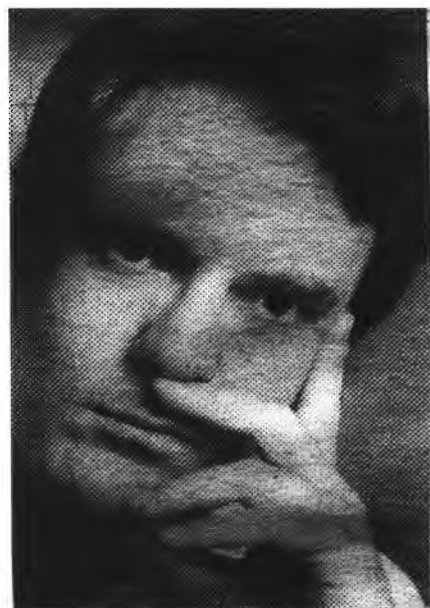
הסופר הוותיק אהרון מגד אמר באחרונה באחד הראיונות העיתונאיים בצאת ספרו החדש "פרספונה זוכרת", כי יש היום המון סופרים אבל אין חיי ספרות, ואין חבורות ספרותיות כפי שהיו בזמנו, בימי 'משא' בשנות החמישים והשבעים. הערה נכונה בכללה, אם כי דורשת תיקון: יש כמדומני חבורה ספרותית חדשה שהולכת וצומחת סביב 'הוצאת קשב לשירה' (שגם היא תופעה חדשה, הוצאה לשירה המנוהלת בידי ארבעה משוררים: משה דור, רפי וייכרט, ישראל הר, גיורא לשם).

כך לפחות התרשמתי בערב שנערך לכבוד צאת הספר "חיים בהוליס" של רפי וייכרט, מעורכי ההוצאה. האולם בצוותא 2 היה מלא עד אפס מקום והאווירה, על יין וגבינות, היתה באמת כמו בין חברים. משוררים וידידים עלו וקראו שירים מהספר החדש - יעקב בסר, רחל חלפי, זיוה שמיר, אורי ברנשטיין, עודד פלד, רוני סומק, טל ניצן קרן, מרדכי גלדמן, אשר רייך, גד קינר, אם לא החסרתי איש - חלקם כבר הוציאו ספרים ב'קשב', חלקם עומדים להוציא, וחלקם פשוט אוהבי שירה שמצאו ב'קשב' הוצאה איכותית העושה מלאכה

המוטעמת-הברתית (הטונית-סילאבית) כחובה במרבית שיריו. בכך הזניק את כל השירה העברית אל עולמה של שירת אירופה, ובפרט זו הרוסית והגרמנית. המשוררים שבאו בעקבות ביאליק קיבלו לשון ריתמית זו כמוכנת מאליה. הברית הריתמית שכרתה השירה העברית בתקופת התחיה עם הספרויות האירופיות פתחה צינור לשפע זורם מן השירה האירופית בו עברו אליה נושאים, ז'אנרים, צורות, אופנים של הסתכלות בנוף, התייחסויות לתולדות התרבות ותודעת היחיד המעודנת, שפירנסו את השירה העברית החדשה. שירת התחיה דילגה על פני חתך היסטורי שלם והיוותה לא המשך לקודמותיה, אלא המשך ישיר לקונצפציה ולפואטיקה של השירה הרוסית, בעיקר הרומנטית" (טז). אגב, דילוג נוסף כזה, התרחש לדברי הרשב לאחר מלחמת העולם הראשונה, כאשר המשוררים העברים המודרניים שאבו את לשון השירה שלהם לא מביאליק או מטשרניחובסקי, אלא מן האקספרסיוניזם הגרמני והפוטוריזם הרוסי. דילוג שלישי נעשה לאחר מלחמת העולם השנייה, כאשר מקורות ההשפעה היו המודרניזם האנגלו-סקסי.

את עיקר המהפך של שירת התחיה רואה, אפוא, הרשב בהתחברות השירה העברית לשירה האירופית, ובעצם לשירת העולם בכלל, כאשר המהלך הזה עצמו התאפשר על ידי המעבר למשקלי השירה האירופיים, המשקלים הטוניים-סילאביים. האנתולוגיה עצמה מדגימה את החשיבות העצומה שמייחס הרשב לעניין זה. מלבד הדברים שהוא מקדיש לכך במבוא, הוא מוסיף פרק מיוחד בן עשרה עמודים, "כיצד לקרוא את משקלי השירה העברית" לעניין זה, (לז-נו) שהוא מדריך מעשי ללימוד הנושא. הרשב מסביר בו "מהו משקל", מנתח את "המשקלים הראשיים" (אנאפסט, אמפיבראך, דאקטיל, יאמב, טרוכאי) עומד על "היחסים בין משקל ללשון", על בעיות "המבטא האשכנזי" (הפסד המוסיקליות במעבר שירה זו ל"הברה הספרדית" הישראלית) ומרחיב על "העיצוב הריתמי" של השיר. בנוסף לכך בהקדמה הקצרה לכל משורר מוקדש סעיף מיוחד ל"ריתמוס" של שירתו וכל שיר באנתולוגיה זוכה לאפרט מדעי שלם, הכולל גם ניתוח צורני-משקלי. בהערה לשיר 'מתי מדבר' נאמר, למשל: המבטא: אשכנזי. המשקל: הקסמאטר 6 דאקטילים. ללא חריזה. יש עוד דברים רבים לומר על אנתולוגיה זו, וחלקם נאמרו בערב מיוחד לצאתה בהשתתפות הפרופסורים מירון, הירשפלד, פרי, והרשב עצמו. שכן טרם היתה אנתולוגיה דומה לה באורכה, ברוחבה ובייצוגיה המגוונים. אני מניח שגם המומחים יאמרו את דברם ויעידו את הערותיהם (מתמיה למשל שמשירי ביאליק, לו מוקדשים 70 עמודים, נעדרים 'אל הציפור' ו'הכניסיני'), אבל ענייננו, הוא, כאמור,

מצוינת (ובמחירים נוחים, צריך להוסיף). גיורא לשם, גם הוא מהעורכים, שהנחה את הערב, אמר כי בדרך כלל הוא פותח ערבים כאלה במילים "קהל נכבד" ואילו הפעם הו



רפי וייכרט: ספר שירים חדש

יכול להוסיף "חברים יקרים". רפי וייכרט, שהשיב בתום הערב למברכים, דיבר על "עוגנים אנושיים" שנוצרו בהוצאה בין חבריה, בהחלט לא דברים שגרתיים בין משוררים. הוא גם סיפר על מעין עבודה משותפת על הספר. אחד השירים, 'מים בהולים' על שמו קרוי הספר, מנה בתחילתו, כך אמר, שלושים שורות, ואילו בסופו, בעקבות קריאה והערות של ידידים, נותרו תשע שורות בלבד.

אין ספק, חבורה תומכת כזאת היא משהו מרענן ומשובב נפש בנוף הספרותי שלנו, בו כל יוצר בדרך כלל הוא איש בודד מאוד. 'קשב' הוציאה עד היום, בשלוש שנות קיומה, עשרים ספרי שירה, מסה, מקור ותרגום, וכל ספר נוסף מרחיב את מעגל חבריה המקשיבים לקולה. איני יודע אם זו חבורה רעיונית במובן הצר של המילה, אבל בכל מקרה, זו תופעה ראויה לציון. כדאי לשים לב, מחברים וחברים, הרי הם מאותו שורש עברי.

אגב, מקום מרכזי בספר הוא מחזור השירים 'בית אבות משען גבעתיים' שכולו חמלה אנושית. הנה, מתוכו:

שיר מספר 7

כשבאתי, שמחה. "מישהו זוכר אותי. זוכרים אותי. אותי!"  
העובדה כולה במשפט אחד:  
שלוש פעמים,  
בכל אסירות התודה. (עמ' 46)

מורה נבוכי השמאל

את כתיבתו של נסים קלדרון הכרתי עד היום באופן חלקי בלבד, קצת מכתב-העת "מקרוב" שהוא אחד מעורכיו (עם גדי טאוב), וקצת מכתבתו הביקורתית במוסף לספרות של 'מעריב'. אהבתי את מה שקראתי וחשתי תמיד איזו קרבה רוחנית לעמדות ולנקודת המבט שהציג. אולם רק לאחר הקריאה בספרו החדש "פלורליסטים בעל כורחם - על ריבוי התרבויות של הישראלים" (הוצאת אוניברסיטת חיפה/זמורה-ביתן, 239 עמ') ובעיקר חלקו השני העיוני ("הפוליטיקה של הריבוי"), נתגלה לי קלדרון כהוגה הדעות החשוב ביותר, אולי, של מחנה השמאל בישראל כיום. כמובן, לא חסרים אצלנו מבקרים רדיקליים, בעיקר באקדמיה, הרואים עצמם, מן הסתם, אנשי שמאל מובהקים (עם חלקם מנהל קלדרון ויכוח נוקב בספר זה), אבל קלדרון הוא היחיד (גם בין המנהיגים הפוליטיים, להוציא, אולי, יוסי ביילין) הפורש משנה פוליטית-חברתית סדורה, הניצבת על קו התפר שבין האקדמיה לפעילות מעשית בשטח.

קלדרון לא רק נאה דורש, אלא גם נאה מקיים. בנבדל מאנשי אקדמיה אחרים, אין הוא מוכן להשאיר את העיסוק בפוליטיקה לדיון אקדמי גרידא. גם נושא זה, בעיקר המודל האמריקאי שלו (מה שקרוי בפיו "שמאל ללא חברה"), תופס מקום נכבד בספר. קלדרון חש אחריות כלפי המציאות, ואינו מוכן להסתפק במה שהוא מכנה "טקס היטהרות אינטלקטואלי", כדי לרחוץ בניקיון כפיו. עניין זה הוא הנושא הראשון בחלק השני של הספר המועלה ברשימה ששמה "מכתב לעדי אופיר".

עדי אופיר היה עד לאחרונה עורך כתב העת האקדמי 'תיאוריה וביקורת' ופעיל יחד עם קלדרון בארגון הפוליטי 'השנה ה-21' שנאבק בכיבוש הישראלי בשטחים. הבעיה ביניהם התעוררה לאחר רצח רבין, כאשר הפעילות באותו ארגון נעצרה, והיתה להם הרגשה שהם טוחנים מים ופונים רק למשוכנעים. היתה זו תקופה משתקת ומייאשת, שבה בחר עדי אופיר, לדברי קלדרון, להתרחק: "במצב הזה אתה בחרת להתרחק ועל להתרחקות מתנהל הוויכוח. ולטר בנימין כתב שהבעיה הראשונה של הביקורת היא בעיית המרחק. המיקום של העין קרוב לאובייקט או רחוק ממנו, חשב בנימין, היא ההחלטה שקובעת את אופי המבט. אתה מציע מבט מרחוק על הישראלים, אני מציע מבט מקרוב" (עמ' 119). "מקרוב", כזכור, הוא גם שם כתב-העת שעורך קלדרון, ומכאן אנו מבינים טוב יותר גם את משמעות שמו.

ההבדל בין השניים הוא, אפוא, בכך שקלדרון נשאר מקרוב לישראלים ולבעיותיהם הקיומיות, בעוד שעדי אופיר משקיף עליהם

ממרומי האקדמיה. הבדל זה מתבטא גם ביחס לנושא הספר, הוויכוח על שאלת הפלורליות התרבותית של הישראלים. בעוד שקלדרון רואה אותה בעיניים של מודרניסט, כלומר הישראלים הם "פלורליסטים בעל כורחם", בעיקר כתוצאה מכישלון כור-ההיתוך, שהיה גם בעיניו עניין רע, אלא שהפלורליות המתפרצת עתה, לאחר התעלמות רבת שנים, עלולה להיות הרסנית לקיום הלאומי, רואה אותה עדי אופיר כפוסטמודרניסט, כלומר כמי שמברך מעיקרו על תהליכי הפיצול וההתפוררות של הגוף הקולקטיבי המיותר בעיניו מלכתחילה. על כך מעיר לו קלדרון במכתבו: "...מכאן אתה יצאת אל שלילת הלאומיות של הישראלים, ואל שלילת



נסים קלדרון תצלום דינה גינה

הציונות. לדעתי המהלך הזה משמעותו להתרחק מכל הישראלים ביחד, במקום להתקרב אל הישראלים השונים זה מזה" (שם). הוויכוח הוא לכאורה על הלאומיות, הציונות, הפוסט-ציונות ונושאים נוספים, אבל למעשה, בתרגום לשפת השמאל-החברתי, השפה שבה קלדרון מדבר ושאותה הוא מעוניין לעדכן, זהו ויכוח על הסולידריות החברתית בכלל ועל זו הישראלית בפרט. הלאומיות - מצטט קלדרון את ישעיהו ברלין - היא קודם כל תגובה על פגיעה טראומטית הנגרמת לחברה. זו הפגיעה שבאה עם המודרניזציה. הלאומיות העניקה תחושה של השתייכות למי שהמודרניזציה רמסה אותו, בודדה אותו בעיר הגדולה, ונטלה ממנו את המסורת או את הדת. קלדרון מוסיף, כי אנחנו, הישראלים, חיים בתוך מודרניזציה שהשאירה אחריה קורבנות רבים במיוחד בעקבות תהליכי עקירה והגירה קשים, וכן בעקבות הניסיון הטראומטי בשואה. אולם, הוא אומר בפניה לאופיר, "בשבילך כל זה לא קיים, בשבילך הלאומיות היא אך 'תודעה כוזבת' או 'קהיליה מדומיינת'..."

במאה זאת, הוא אומר, נעשו לא מעט ניסיונות להתגבר על הלאומיות. השמאל האירופי, הרוסי, הישראלי והפלסטיני ניסו שנים לפעול מול הלאומיות כאילו היתה אך 'תודעה כוזבת', עננה קלה של דמיון רע שתחלוף, אלא שהיא לא הלפה. בתנאים אלה, הוא מאשים, אין



שיתחלקו איתם ביצוג ושיתקצבו אותם. "יש דרישה להתקבל, ואין דרישה להינתק" אומר קלדרון, המציין, אמנם, שבטיית הפלסטינים שונה, כיוון שהם רוצים בהגדרה עצמית ובחברה נבדלת.

עמדתו הפוליטית-חברתית של הברמס, היא, כאמור, העמדה הסוציאל-דמוקרטית המעודכנת לזמננו. הסוציאל-דמוקרטים האירופים, אומר הברמס, לא חשבו שניתן ליצור שוויון באמצעות סוציאליזם של המדינה. הם נרתעו מריכוז כל העוצמות הכלכליות, הפוליטיות והמשפטיות בידיה. לכן הם ידעו שהם בוחרים לחיות בתוך סתירות, והסתירות מובילות גם אל אי-שוויון, אבל גם אל מאמץ לתקן אותו. הם בחרו שלא לבטל את מנגנון השוק, אלא לאזן אותו באמצעות מדינת הרווחה. הם בחרו לא לבטל את הקניין הפרטי, אלא לאזן אותו על ידי אוניברסליזציה של זכויות. אחרי נפילת הקומוניזם זוהי האופציה הריאלית היחידה של השמאל.

עמדה זו, בתמצית, היא גם עמדתו של קלדרון. ריבוי התרבויות נתפס כחלק מן החברה הכוללת ובתוך דינמיקה של מאבק. זהו הפרויקט הסוציאל-דמוקרטי שלא הושלם. על הפרויקט הסוציאל-דמוקרטי הזה אומר קלדרון את הדברים החשובים הבאים:

"תנאי לפרויקט הסוציאל-דמוקרטי הוא שתתקיים חברה. ותנאי לכך שתתקיים חברה, הוא שיתקיים מעבר מתרבות לתרבות, ותהיה הצטרפות של תרבות אל תרבות... בישראל אנחנו רואים כיצד הימין נבנה מן ההפרטה של החברה לסקטורים נבדלים... הפוסטמודרניזם המחלק את החברה לנראטיבים נבדלים מסייע לימין... בכך שמפרידים בין התרבויות מחסלים את הסיכוי לסולידריות שתציב אלטרנטיבה לכוחות השוק... החברה בעלמאט כאשר הסקטורים שלה נפרדים לחלוטין זה מזה... החברה תחזור ותופיע אם אנשים ימצאו בתנועה מן המוכר אל המוכר-פחות, בלי להניח מראש עליונות, אבל גם בלי להניח מראש התבטלות בפני האחר" (עמ' 170-172).

במילים אחרות: פלורליזם כן, רב-תרבותיות בלתי מתפשרת לא. הפלורליזם מאפשר סולידריות חברתית ומאבק משותף, בעוד הרב-תרבותיות מעודדת שסעים ופיצולים. הלאומיות, מבחינה זו, מסייעת לסולידריות, ואילו ריבוי הנראטיבים פוגם בה. לכאן מתקשר גם הוויכוח של קלדרון עם הפוסט-ציונות כנגזרת של הפוסטמודרניזם. לדבריו, "הפוסט-ציונות היא הביטוי החריף ביותר בישראל לאידיאולוגיה של ריבוי תרבויות, אשר לא מובילה אל סדר יום פוליטי ומפריעה לטפל בפצע הפוליטי-הישראלי" (עמ' 181). יתר על כן, הפוסט-ציונות מתגלה גם כבעלת מוסר כפול "בשעה שהפוסט-ציוני מציע לישראלי לותר על הלאומיות שלו, הוא מכיר

העמימות הכוללת של התרבות, לבין אותם אלמנטים המוצבים על סדר היום הפוליטי. "...מן ההבדל עושים פוליטיקה. ואילו מן התרבות עושים פוליטיזציה של הכול. לכן, הפוליטיקה של התרבות במשטר דמוקרטי היא מיסטיפיקציה של ההבדל הפוליטי, ואילו הפוליטיקה של ההבדל היא התייחסות אל תביעה ספציפית שמעלה קבוצה קונקרטית"; (עמ' 143) הוא כותב.

בפרק 9 הנקרא "בעקבות הברמס: החברה כשלמות" (יורגן הברמס, הוגה דעות גרמני,



ממשיכי אסכולת פרנקפורט ומהאידיאולוגים החשובים של הסוציאל-דמוקרטיה האירופית שקלדרון מאמץ רבות מעמדותיו) ממשיך קלדרון את קו המחשבה של הפרק השני, כאשר עוסקים בריבוי תרבויות, הוא אומר, יש סכנה שנשכח את השלם. ריבוי תרבויות כלהט אידיאולוגי הוליד לא רק כבוד לשונה, אלא גם פולחן של פרגמנטציה, של ראייה צרה ונבדלת של המצוקה (המזרחית, או החרדית בלבד). בפוסטמודרניזם עלתה מגמה תיאורטית להציב גבולות בלתי עבירים בין נראטיב של קבוצה אחת לנראטיב של קבוצה אחרת, כאשר "כל חציית גבולות נתפסת כמעשה קולוניאליסטי". בניגוד לכך סבור קלדרון שאי אפשר שלא לראות בקרע החברתי בישראל את הצורך העצום של הקבוצות השונות בהכרה הדדית, שהוא למעשה צורך בחברה (פרק 7 הקרוי "הפוליטיקה של ההכרה" מוקדש לעניין זה): "הצורך הבער בהכרה הוא עדות לכך שצעקה תרבותית של קבוצה מופלית לא יכולה, ולרוב גם לא רוצה, להציב עצמה בגזרה נבדלת. זאת צעקה המופנית אל החברה, צעקה הזקוקה לחברה" (עמ' 167). למעט נטורי קרתא, כל הישראלים האחרים - רוסים, חרדים, רפורמים, אתיופים, חברי קבוצים - רוצים שיכירו בהם, רוצים שיפנו להם מקום,

בעצם לאופיר מה להציע: "...ומה אתה מציע לישראלים במקום הלאומיות? אתה מציע את אמריקה בלי התנאים של אמריקה. אתה מציע מדינת-כל-אזרחיה למי שהטראומות של אירופה ושל ניתוק מהאיסלאם בגבם. אתה מציע אזרחות פרוצדורלית למי שזקוקים לשייכות כמו אוויר לנשימה. למען האמת, אתה לא מציע כלום" (עמ' 120-122).

ה"מכתב לעדי אופיר" הוא אך מעין מבוא למסה הגדולה והמרכזית בספר: "מן הריבוי אל הסולידריות" (עמ' 111-216) שהיא העיקר הפרוגרמטי שלו. אין זו מסה קלה וגם לא כל כך בהירה, מכיוון שקלדרון מתמודד בה עם נושאים רבים מאוד - כמו, מודרניזם ופוסט-מודרניזם, ציונות ופוסט-ציונות, שמאל אירופי ושמאל אמריקאי, ניאו-ליברליזם וסוציאל-דמוקרטיה, רב-תרבותיות ופלורליזם ועוד עניינים רבים, שלא בכלום הצדק המוחלט נמצא תמיד בצד אחד בלבד - אולם היא בהחלט מסה חשובה, מאחר שהיא עורכת מיפוי ראשון מסוגו של כל הוויכוחים האידיאולוגיים הללו, ומשמשת מעין מורה נבוכים לאיש השמאל (הציוני) למצוא בה את דרכו.

לא אוכל במדור זה לעמוד עליה כולה, לכן אנסה לדלות מתוכה רק כמה מושגי יסוד השייכים למשנה החברתית-פוליטית של קלדרון. אחד הנושאים בהם שורר בלבול בשיח הציבורי הוא זה שבין "פלורליזם" ל"רב-תרבותיות". רבים מחליפים ביניהם, כשם שאינם מודעים לזיקתם לשני מושגי-העל של המודרניזם והפוסט-מודרניזם מהם הם נגזרים. בפרק 2 של המסה הקרוי "פוליטיקה של הבדל, לא פוליטיקה של תרבות" עושה קלדרון מעט סדר בדברים:

האם המזרחים הם "תרבות"? האם הנשים הן "תרבות"? האם מסורת תנועת העבודה היא "תרבות"? הוא שואל שם. לדבריו, קשה למצוא היום משהו שאינו נכלל במושג הפופולרי של תרבות. כזכור, לאחר הבחירות האחרונות אצלנו, קבעו רבים, ופרופ' שלמה בן-עמי בראשם, כי הבחירות הוכרעו על פי השסע התרבותי של המצביעים. אולם כאשר תרבות היא הכול, מעדיף קלדרון (בעקבות ההוגים האמריקאיים צ'רלס טיילור ומייקל וולצר, שהשפעתם ניכרת לאורך מסה זו כולה) לדבר לא על "פוליטיקה של תרבות" אלא על "פוליטיקה של הבדל".

"פוליטיקה של הבדל" - כתב וולצר, אותו מצטט קלדרון - מופיעה כאשר קבוצה חברתית שלא הבחנו בה קודם, תובעת הכרה, ומסמנת גבול בינה לבין קבוצות אחרות. ההבדל מבהיר את עצמו, מסביר קלדרון, כאשר הוא מופיע כתביעה ספציפית: למשל, לבטל אותו כדי להגיע לשוויון, או לשמר אותו כדי לזכות בהגדרה עצמית. בכל מקרה, כאשר מדברים על "הבדל" אפשר להפריד בין

בלאומיות המוקצנת של הפלסטיני, ובשעה שהוא מציע לוותר על חוק השבות הישראלי, למשל, הוא מכיר בחוק השבות הפלסטיני (עמ' 182).

כאמור, הנושאים רבים והשלכותיהם מרובות עוד יותר. פרקים מרתקים שלא הזכרנו הם "פוליטיקה בלי חברה", "מול השמאל האמריקני", "תרבות כתחליף לפוליטיקה", "האישי הוא פוליטי" ונוספים, שלא נוכל לעסוק בהם. קלדרון עצמו חש, כי התפרש על נושאים רבים ומדי ולכן תימצת את עיקרי המסה בפרק הסיום "להבהרת הוויכוח" (עמ' 206) בצורה טלגרפית. הנה כמה מעיקרי המחלוקת שבין הסוציאל-דמוקרטים לפוסט-מודרנים שהוא מביא בסיכום:

סוציאל-דמוקרטים מטפחים את הסולידריות בחברה, פוסט-מודרנים מטפחים את הפירוק. סוציאל-דמוקרטים מציעים פלורליזם, פוסט-מודרנים מציעים רב-תרבותיות סקטוריאלית. סוציאל-דמוקרטים עוסקים בראש ובראשונה באי-השוויון בחברה, פוסט-מודרנים עוסקים בתרבות.

סוציאל-דמוקרטים חותרים למדינת רווחה ככלי להגברת השוויון, פוסט-מודרנים בזים לה.

סוציאל-דמוקרטים חותרים לרוב לפעול באופן פוליטי, הפוסט-מודרנים סבורים שכל רוב מדכא.

סוציאל-דמוקרטים פעילים בזירה הפוליטית מפלגתית, פוסט-מודרנים מסתגרים בין כתלי האקדמיה.

הוויכוח בנושא ספרו של קלדרון הוא לוחט ובשום פנים ואופן לא נסתיים. יוסי יונה, מראשי "הקשת המזרחית הדמוקרטית", הגוף הפוליטי המיישם באדיקות רבה את הביקורת הפוסט-מודרנית, כתב בביקורתו על הספר ('הארץ' 7.07.00): "בפרוגרמה שמציע קלדרון ב'פלורליסטים בעל כורחם' לגיבוש של זהות ישראלית, הוא ממחזר את הנתות היסוד של הסוציאל-דמוקרטיה הישראלית הישנה, שהנציחה את האפליה העדתית בשם הנאורות". חלק מהוויכוחים הללו הם הדיאגנוזה והפרוגנוזה של המצב, שרק התפתחויות שבמצאיות יפסקו מי צדק.

### גור-זאב בעור זאב

מתמיה לעתים לאיזה אבסורדים הגותיים עשויה להגיע החשיבה הקרויה ביקורתית, הפעם באיצטלתה הפוסטמודרנית. מסתבר שהוגים רדיקלים מסוימים נלחמים לא רק ברע שבעולם, אלא גם בטוב שבו, והדבר מתמיה פי כמה כאשר הוא נעשה על ידי איש חינוך דווקא, דוגמת ד"ר אילן גור-זאב, מרצה לחינוך באוניברסיטת חיפה. במאמר ששמו

"נקודת מוצא: אין פתרון" ושכותרת המשנה שלו היא "החינוך לשלום הוא רעיון כוזב ומסוכן" ('הארץ' 4.7.00). כותב המרצה לחינוך כי תפיסה המניחה שקיימת הבחנה פשוטה בין "שלום", או קיום מפויס לבין "מלחמה" או דו-קיום אלים, היא תפיסה שגויה מעיקרה. שכן "השלום אינו מצב של אי-אלימות, אלא ביטוי של אלימות-שווא שצלחה עד כדי יכולת להבטיח את האי נראות שלה".

לרגע נדמה היה לי, בעקבות כותרת המאמר ושגרת המחשבה, כי מדובר בכבש בעור זאב, כלומר ברודף שלום מעיקרו, שפשוט לא מאמין לאפשרות של שלום בין ישראל לפלסטינים. אבל בקריאה מעמיקה יותר של דבריו, התברר לי כי איש החינוך מאוניברסיטת חיפה הוא גור-זאב בעור זאב גדל ממדים. כלומר, הוא אינו מאמין בשלום מעיקרו, בכל שלום שהוא, לא בין ישראל לפלסטינים, לא בין צרפת לגרמניה, ולא בשלום בכלל, שכן כל מה שנראה לנו כשלום, הוא, לדבריו, אך אלימות שהצליחה להסתיר את עצמה.

התשתית לכל המחשבה, היא תשתית חשיבתו החינוכית הפוסטמודרנית, אותה הוא פורש בהמשך מאמרו: "...ההנחה שהחינוך הוא תנאי ואולי אף הדרך לדו-קיום בלתי אלים, שגויה גם היא, כי היא מניחה שהחינוך במיטבו אינו אלים. ברם במיטבו החינוך המנרמל הוא מכשיר עיצוב אלים של התודעה, המייצר מבחוץ את הסובייקטיביות כך שהאני אינו אלא לא-אני מחופש".

הנה לפנינו כל ארסנל הקלישאות של התיאוריה הביקורתית, כאשר מילת המפתח כאן היא "מנרמל". מהו "החינוך המנרמל" הנורא והאיום הזה? גור זאב מסביר לנו כי "תפקידו הוא לדכא את אפשרויות הכינון העצמי של האני"; כי החינוך הזה הוא "דה-הומניזציה שיטתית וסמויה של האדם, המגויסת לשעתוק הסדר ההגמוני המובן מאליו השורר בכל קולקטיב". וכן הלאה. למי שאינו בקי בזרעון הביקורתי, נאמר כי "החינוך המנרמל" הוא מה שבלשונו נקרא פשוט חינוך, או אם תרצו "החינוך המתרבת", כלומר החינוך החינוך לחיים נורמליים, החינוך ההופך קבוצת אנשים מקרית לציבור, לחברה ולאומה. אולם זהו בדיוק התהליך שהמחשבה הביקורתית יוצאת נגדו בכל תוקף בטענה כי כל התהליכים הללו הם תהליכים כוחניים, מדכאים, מסלפים ומעוותים, המייצרים, בלשונו של גור-זאב, את הסובייקט מבחוץ באופן שהאני הוא לא-אני מחופש. לפי תפיסה זו התרבות האנושית כולה, מראשיתה ועד ימינו, אינה אלא דה-הומניזציה מתמשכת, מושג אחר שמשמש בו גור-זאב.

החינוך המנרמל לשלום אינו יכול, לפי השקפה זו, מעצם טבעו, להביא לפתרון: "אלו פתרונות מציעים אבירי 'החינוך לשלום' כדי להתגבר על האלימות הטבועה בביטויים כגון

"יום העצמאות", או 'יום הנכבה', או אפילו בשימוש בשם 'ירושלים' או 'אל-קודס' איזה פתרון יש לחינוך המנרמל לשאלת השפה שבה יתנהל הדיאלוג עם האחר", מקשה גור-זאב. איני בטוח אם הקורא הסביר שם לב למה שנאמר כאן, שכן לפנינו באמת פיתול מיוחד של המחשבה. מה שגור-זאב אומר הוא, כי גם ביטויים כמו 'יום העצמאות' או 'יום הנכבה', או שמות כמו 'ירושלים' או 'אל-קודס', הם סמלים אלימים כיוון שהם חלק מההיסטוריה של קולקטיבים מנורמלים. אפילו השפה של כל אחד מהם היא כזאת ולכן, הוא שואל, באיזה שפה בכלל יתנהל הדיאלוג הזה ביניהם? שהרי כל שפה מן השפות המוכרות לנו כיום (מלבד אספרנטו, אולי) היא שפה לאומית, ומכאן בעלת פוטנציאל של דיכוי כלפי האחר. (במאמר מוסגר נציין כי אפילו סטלין במאמרו המפורסם על הלשון, פטר את השפה מאופיה המעמדי, כלומר המדכא, לא כן גור-זאב).

מהי אפוא התשובה למצב עגום זה, שהוא בעצם מצב העולם מאז היבראו, ושלפי כותרת המאמר "אין לו פתרון"? לגור-זאב יש תשובה שגם היא מקופלת בצמד מילים: מול "החינוך המנרמל" הוא מציב את "החינוך שכנגד", שיפתור את כל הבעיות. "החינוך שכנגד חייב לצאת נגד החינוך המנרמל בכלל, ונגד החינוך המנרמל לשלום בפרט. חינוך שכנגד חייב לאתגר את אופני הייצור של הזהויות, הזיכרונות, התשוקות, והאינטרסים... חינוך שכנגד הוא ביטוי לעמידה נגד החינוך המנרמל המייצר את הקולקטיב את 'האחר' ואת 'השלום' או הנורמליות כביטוי שיא של אלימות שהצליחה".

העניין של גור-זאב איננו בשלום, החזון שלו גדול הרבה יותר – הוא מדבר על בריאה חדשה, אנושיות חדשה, אדם חדש. אולם מה באמת מסתתר מאחורי ביטויים אלה, כלום לא איזו עריצות חדשה, מסוכנת הרבה יותר, שליוותה תמיד הכרזות מרוממות כאלה!?

ובאמת, כפי שראינו, גור-זאב אינו מקבל את "השלום" או "הנורמליות" לפי הגדרתם המקובלת, כלומר כמצב של איזון בין דחפים שונים, הנמצאים תחת בקרה ושליטה. לדבריו, אלה הם ביטויים של אלימות שהצליחה. לפיכך אם האישיות הנורמלית, לפי ההשקפה המנרמלת, הוא מי ששולט ביצריו ובדחפיו ומאזן ביניהם, את גור-זאב אין זה מספק. כל עוד יש לאדם יצרים ודחפים בכלל, הם בעיניו מקור לאלימות גלויה או מוסווית ואותם צריך לעקור ולסרס. וזוהי בעצם, מטרתו של "החינוך שכנגד", היוצא נגד כל מה שעושה את האדם והקולקטיב האנושי – נגד הזהויות, הזיכרונות, התשוקות, והאינטרסים. את כל אלה הוא מבקש למחוק ולנגב, ולהותיר את הנפש לוח חלק (טבולה רוהי), עליו יכתוב המרצה מחיפה את נוסחאות 'האדם החדש'.

# לגופה של אהבה

רחל היימן

פרסום ראשון



# ה

ילדה עומדת מול הראי ובודקת את עצמה בפרופיל. הקיץ הבא יהיה שונה היא חושבת, מכווצת את הבטן ומנסה להבליט את החזה. "בואי, נשמה שלי", הקול הכבד מאחוריה קוטע את המחשבה, "תעזרי לי עם זה". היא רואה איך סבתא ברכה לובשת תחתונים גדולים לבנים ונאבקת עם החזיה. העיניים של הילדה נמשכות למקום הריק. שד אחד כבד והשני איננו, בלי כתף, כמו בשר טחון. היא מסתובבת, כבר יודעת לשים את ריפוד הספוג בדיוק במקום ולחזק את הקרסים על הגב הזרוע כתמים חומים.

אל השרוול השמאלי של החולצה מכניסה סבתא את היד בעצמה, ואת יד ימין שמאז הניתוח שמוטה שמנה לצד הגוף, מרימה הילדה, עוטפת אותה בכד.

סבתא בודקת את הציפורניים, כדי שלא תהיה רכבת ומוציאה זוג גרביונים מהמגירה. הניילון הדק מסתיר את אצבעות כף הרגל שהתעקמו, נמשך מעל הקרסול, נמתח בזהירות ומתרחב במעלה הירכיים. היא אומרת שכל הבחורים השתגעו על הרגליים שלה, והיא גרבה גרביונים אפילו כשנשים אחרות הלכו במכנסיים, ועשו לה את המוות.

"אני תמיד לבשתי אלגנט, כמו לידי, עם גרב, עם פנסים איפה שצריך. בגלל זה סבא שלך התאהב בי, סוף סוף ראה בפלשתינה מה שהוא אמר פראו אמיתית."

היא מנתקת רגל אחת מהרצפה, נשענת על שולחן הטואלט ונכנסת לחצאית האפורה. מסובבת אותה על המותן, עד שהרוכסן נמצא בדיוק מאחור. הילדה מתחילה להדק ולמתוח.

"עוד קצת", אומרת הסבתא, עוצרת את הנשימה. מספרת שוב בקול חנוק על סקארלט אוהרה וקלארק גיבל, ואיזה זוג יפה הם היו, ואיך סבתא בכתה כל פעם אפילו שידעה מה יהיה, ואחרי הסרט סבא היה לוקח אותה לרקוד, ולא ריקודים של היום, שסתם מנענעים את התחת. מסרקת את השיער במסרק הלבן, ששיניו כהות מכתמי צבע. מעיפה מבט בשעון. סבא מנפרד עוד מעט יגיע וצריך למהר. מורחת קצת רוז' על הלחיים, שיתן אור לפנים, מציירת את הגבות בעיפרון חום, שמה ליפסטיק אדום ואומרת, שאשה צריכה לדעת להתלבש, להתאפר ותמיד תמיד לצאת מהבית כמו מלכה, אפילו אם היא רק הולכת למכולת, וזה בגלל שאף פעם את לא יודעת את מי תפגשי.

"תשמעי ממני", היא אומרת, "שאוילי החתן שלך עושה לך הפתעה, ואת חס ושלום תרדי כמו רולה".

"אני עוד לא מתחתנת", עונה הילדה, לא מבינה בשביל מה סבתא עושה את כל ההכנות.

"נובִּיָה שאני אזכה לראות אותך. נו, היידה, בלי לחלום, תוציאי את הקוסטיום האפור", סבתא מניחה יד על הכיסא, דוחפת את כפות הרגליים לנעליים האפורות שעכשיו קצת לוחצות לה, מתיישבת ונושפת בקול. הילדה מקפלת את החלוק ומביאה לה את קופסת

התכשיטים, לבחור משהו מתאים.

הן שומעות סבא מנפרד נכנס. בחודשים האחרונים תמיד מאחורי פרחים, שרשרת חדשה, קערה לפירות, קופסת שוקולדים או צעיף שקנה לאשתו. מניח את המפתחות על השידה החומה ומוריד את משקפי השמש.

"זה ממש ביקש לקנות אותו", הוא אומר ושם את הקערה במטבח, את הפרחים בוואזה השחורה, ואת המתנה על שולחן הטואלט. אחר כך הוא קורא לילדה, מברר אם סיימה לקרוא את הספר שהביא לה.

"קראתי", היא עונה, ושואלת אם אפשר כבר ללכת הביתה. הוא מוכיר לה את ההסכם שלהם, ומבקש שתספר לו מה קראה. כשהיא מנסה לדחות אותו למחר, כדי שתספיק ללכת עם כולם לרחצה לילית, הוא אומר, שעכשיו יש לו זמן להקשיב ומי יודע מה יקרה אחר כך. חוץ מזה הוא מבקש ממנה להישאר לעזור קצת לסבתא. היא רוצה לומר לו, שצריך רק להרים לה את השרוולים ולסדר את החזיה, אבל הוא מכין לעצמו משהו קטן לאכול, טוסט או לחמניה עם ריבה וכוס תה, חוזר ומבקש שתספר לו את העלילה, שלא יספיק לקרוא. כי אפילו שהוא כבר ארבעים שנה בארץ, העברית לא יושבת אצלו הכי טוב

והוא מתקשה לעקוב אחרי כיוון האתיות. "בעד זה אני משלם לך".

הוא אומר, שזאת העבודה שלה לקיץ, לקרוא ספרות יפה. לא מוזק לקבל קצת קולטור, במקום לתת אוכל לזרים באיזשהו מקום. אבל היא יודעת, שסבא מנפרד נותן לה כסף כדי להיות עם סבתא, אפילו בזמן שהוא בבית.

כשהוא מורח את החמאה, אפשר לראות איך האבן המשובצת בטבעת שהוא עונד על אצבעו מטילה נקודות על הקירות הלבנים. מנפרד אוהב דברים יפים. הוא לובש מכנסיים עם פס וחגורה מזימש. החולצות שלו, שהוא קורא להן כותנות, תמיד מגוהצות ובחפתים משובצים כפתורים מוזהבים. הוא שואל אם היו לסבתא היום בחילות, ועוד לפני שהילדה מספיקה לענות ולהזכיר לו, שבחילות היו רק בזמן הטיפולים, סבתא נכנסת למטבח. היא עומדת בפתח, לבושה בויקט האפור, בידה ארנק כחול.

"בוא נלך קצת לטייל, מנפרד. אני צריכה לנשום אוויר", היא מתקרבת אליו.

"בקור הזה? את רוצה שיהיה לך 'סיבוך'? הוא מוזג לעצמו את המים בזהירות לספל מהסרוויס רוזנטל, שהביא לפני הרבה שנים מגרמניה.

"עכשיו קיץ. אני יכולה לצאת, הבדיקות שלי בסדר."

"הבעיה זה לא רק בדם. את, את חלשה!", סבא נוזף בה. היא עומדת מאחוריו, מניחה יד על כתפו. הוא קם ויוצא לפתוח את הרדיו.

סבתא ברכה נשענת על המשקוף בין הסלון למטבח, "בוא נשב

בבית קפה, אני לא אתאמץ, רק לשנות כוס תה, ובשבילך", היא מחייכת, "קאפה מיט קוכאן". סבא מוחה את האבק מכפתורי הרדיו, מחפש בתחנה השנייה.

"דר' גרינברג אמר שאת צריכה לנח, ולא להסתובב ברחובות." הוא פותח את העיתון, מקפל אותו לריבוע קטן ומסדר את הכריות על הספה אחת ליד השנייה.

"אני רוצה לראות קצת אנשים, מנפרד, זה לא חיים ככה."

"אי אפשר. הילדה בדיוק התחילה לספר לי מה קראה", הוא אומר לה. "הילדה? סמדר יכולה ללכת, אולי למצוא לעצמה עבודה לקיץ. יש לה חיים משלה, היא לא צריכה לקרוא ספרים כל היום, מספיק מה שהיא לומדת בבית ספר."

סמדר מתבוננת בשניהם. סבא מטלטל את כף ידו בתנועה המוכרת, כאילו מעיף ממנו משהו. סבתא שואלת אותו בשקט, מה יקרה אחר כך, ויוצאת לחדר השני, החדר שהיה של אמא, ועכשיו סבא מנפרד העביר לשם את הדברים שלה, כדי שהוא לא ידביק אותה באיזה נזלת או גריפה. הוא אומר שהיא מאוד רגישה בגלל המחלה.

"בואי יפה שלי", סבתא קוראת לה, מתיישבת על המיטה וחולצת את הנעליים שחרצו פסים אדומים על כפות רגליה. אחר כך היא מתרוממת,

מסתובבת בגבה לסמדר, שפותחת את הרוכסן, מושכת ממנה את החצאית, מורידה את הז'קט ותולה בארון. לאט לאט היא מגלגלת את הגרביונים במורד הרגליים לשני צמידים חומים, מסירה בזהירות ומותחת אותם לשתי רצועות ארוכות שהצורה של הרגל עוד טבועה בהן, ואפשר להחליק אותן על הלחי ולהרגיש את ריח הסבון. סבתא מניחה לסמדר למשוך את השרוול השמאלי של החולצה. את הימני



היא מורידה לבד. מניחה את החולצה על הכיסא, מבקשת ממנה לפתוח את הקרסים של החוזה, שנשמט מצד אחד. אחר כך סבתא פותחת את החלוק, וסמדר, שנשארת לעמוד מאחוריה, עוזרת לה להשחיל את הידיים.

בחדר האמבטיה מול המראה היא טובלת צמר גפן במים ומעבירה על הפנים. לוקחת קרם מהקופסה העגולה, מורחת על הצוואר, הסנטר, הלחיים, המצה, בתנועות סיבוביות קטנות, וטופחת על פניה בסטירות קטנות, נלחמת בקמטים.

בדרך חזרה היא נעמדת בכניסה לסלון וקוראת בשמו של סבא, אבל מנפרד לא יכול לשמוע בגלל האוזניות. היא נכנסת, נוגעת בכתפו והוא מסתובב.

"לכי ברכה, לכי לישון, את צריכה להתחזק", הוא אומר בשקט, מסיר את האוזניות, וקם.

סבתא נכנסת למיטה, סמדר מכסה אותה ונותנת לה כוס מים. לפני שהיא יוצאת לשבת עם סבא שלה, לדבר ליטרטור, היא מורחת על שפתיה ליפסטיק ורוד ומחייכת לסבתא, שמתבוננת בה דרך הראי. ■

רחל היימן מתגוררת בנצר-סירני. בוגרת תואר שני בספרות עברית של האוניברסיטה העברית



מצחוק, ואיך היא והאחיות שלה ואמא שלה ניגשות אליו בזהירות עם התה והעוגה, אף פעם לא צוחקות ככה, כמו שמותר לילדים. אחר כך היא חשבה על ארנון קרת עם החליפות האפורות והנוצצות שלו, ואיך שהוא נגע בכתף של אילנה בעדינות, ומשהו בבטן הציק לה נורא פתאום. אני גוועת, היא אמרה לאילנה, בא לך משהו מלמטה? אילנה צחקה ואמרה שאפילו לה יש גבולות, ושהיא שמחה שגם רות רעבה לפעמים, כי בחורות שלא אוהבות לאכול, לא יכולות להיות ממש חברות שלה, והייתה לרות עוד פעם את החיוך הנוצץ, החדש.

למטה, בקיוסק, רות עמדה שעה ולא הצליחה להחליט. מצד אחד, מה שהכי התחשק לה זה פיתה עם חמוס וציפס, אבל מצד שני, עוד חודשיים החתונה של אחותה, ובחיים היא לא תיכנס לשמלה אם ככה תוותר לעצמה כל הזמן. רות הסתכלה מסביב, ובסוף נשמה נשימה עמוקה ולקחה דיאט קולה ומסטיק. היא נכנסה עוד פעם למעלית, והסתכלה על המספרים המהבהבים, איך שהם קופצים ומביאים אותה למעלה, בחזרה למקום שלה, וכשהיא יצאה מהמעלית, היא נכנסה בלי נשימה למשרד, כמו משהו שחזר הביתה מחו"ל, אבל אילנה לא ירבה במקום שלה, ורות שמעה אותה מתלחשת עם רותי, העורכת דין, בפנינת קפה. היא שמעה שהם מדברות על המסיבת יומולדת שהחברה של ארנון עושה לו, ואיזה מתנה כדאי לקנות. אחר כך הן התקרבו למקום של רות, מצחקקות כמו האחות הקטנה של רות והחברות שלה כשהן מדברות על הזמר שהוא מהפוסטר, ואילנה אמרה, רותיליה, רותיליה, את לא יודעת כמה שאני שמחה בשבילך. רות עמדה שם רגע, מסתכלת על הנעליים של עצמה ורות חשבה שזה משונה שזאת, מצד אחד כולם אומרים שהיא עורכת דינית מה-זה מעולה ומצד שני, איך שרות רואה אותה? היא מתנהגת כמו ילדה קטנה ומפגרת.

יש לה חבר, יש לה חבר, אילנה לחשה לרותי, אחרי שרותי הלכה לחדר שלה, יש לה חבר חדש והיא תבוא אותו למסיבה של ארנון ביום שישי? רותי הרגישה צביטה קטנה מתחת לחזיה, ואילנה אמרה, מה? נעלבת? את לא צריכה להגיב ככה, היא אמרה בקול נזוף. מה חשבת? שזימינו אותך? בקושי שלושה שבועות את פה. מה היה קורה אם ארנון קרת הגדול היה מזמין אליה הביתה כל פקידה שנמצאת פה יומיים? בשנה הבאה, אם תתמידי ותישארי פה, אני כבר אדאג שזימינו אותך, בסדר? היא חיבקה בחום את הכתפיים של רותי, וחוץ מזה, אני מבטיחה שביים ראשון אני אדווח לך הכול, אין לך מה לדאוג. רותי חיכה חיוך חלוש לאילנה, ושאלה את עצמה איך זה יכול להיות, ומה לא בסדר בה, למה היא לא מוצאת כבר חתן או לפחות חבר, או לפחות מישהו לצאת איתו ביום שישי.

ביום ראשון כשאיילנה התחילה לדבר בשטף הלחשני הזה שלה, רותי הרגישה איך בפעם הראשונה זה ממש מעניין אותה, מה שיש לאילנה להגיד. אילנה סיפרה על הרקדנית בטן, אחר כך היא סיפרה על האוכל ההודי ועל שלושת ההודים שעמדו שם, וטיגנו על המקום, אחר כך היא סיפרה על החברה של ארנון, וכמה שהיא יפה. רותי חיכתה לרגע הנכון, בדיוק כשאיילנה עצרה רגע לנשום, ואז היא שאלה מה, אבל, החברה הזאת שלו, כמה זמן הם ביחד ולמה אף פעם לא רואים אותה פה. אילנה חיכה כמו מורה ששומעת שאלה של תלמיד נורא חכם, והסבירה לרותי שהם ביחד, כבר כמה חודשים, בדיוק לפני שנו, את יודעת, הסיפור עם המזכירה ההיא וכל מה שהיה. אבל, אז היא שתקה רגע, ורותי שהרגישה שהיא רוצה להגיד עוד דברים אבל חושבת אם כדאי, ובסוף היא אמרה, היא רוצה להתחתן איתו, אלא מה, מי לא תרצה להתחתן עם אחד כזה, אבל הוא ממש לא בעניין, בגלל זה היא עשתה לו את המסיבה, היא כזאת, כולה הו-הא, אבל ארנון, זה לא מה שמרשים אותו בחיים. הוא מחפש את האהבה האמיתית, את יודעת.

רותי שאלה את עצמה איך זה שאילנה יודעת הכול על ארנון ועל החברה שלו ועל מה שהם חושבים, אבל זה היה נראה לה חוצפה לשאול, וכשאיילנה נכנסה לחדר ישיבות לכתוב את הפרוטוקול של הישיבת הנהלה היא הלכה לתיקים של העובדים וחיפשה את התמונה של הזאתי, שהיתה כאן לפני, והיא מהסיפור. בתמונה היא ראתה בחורה חיוורת עם קוקו ושיער שנופל לעיניים, והיתה בשוק. זאת? העכברה הזאת? מה לה ולא רנון שהחברה שלו דוגמנית והיא מביאה למסיבת שלו הודים מהודו עם תרבוש והכול, רק בשביל שיבשלו.

אחרי כמה ימים היא החליטה לשאול, ככה בעדינות, ואילנה אמרה, את לא יודעת כמה שאת צודקת. זה הכול התחיל, היא אמרה לה, כשהרומן של רותי וארנון נגמר. גם רותי? הפתית כמעט נתקעה לרותי בגרון, את רוצה מיס? לא, זה בסדר, היא השתדלה לנשום בשקט בלי להשתעל, ולשמוע כל מילה ממה שהיא לאילנה להגיד. והיה לה הרבה. היא הסבירה לרותי שהוא כזה, ארנון, מה אפשר לעשות, הוא אוהב בחורות יפות וצעירות, וגם הן אוהבות אותו, ככה שזה בסדר. היא אמרה לה שלפעמים הוא מסתבך, וזה בדרך כלל קורה כשהוא לא מקשיב לה, והיא מההתחלה אמרה לו שלא יסתבך עם רותי שהיא אמנם עורכת דין מעולה אבל מה-זה מתוסבכת בחיים האישיים שלה, שלא נדע. היא סיפרה לה על היום ההוא שרותי הודיעה שהיא עוזבת את המשרד. זה לא כמו עכשיו שנעים פה, למרות שכולם מלקקים את הפצעים. זאת היתה תקופה, את לא מאמינה איזה דיכאון שהלך פה. הכול התחיל כשארנון, לא רק שהוא זרק את רותי, הוא גם הודיע לה שהיא לא מקבלת העלאה, וזאתי, אל תראי אותה ככה, בחורה עדינה ושקטה, כשהיא רוצה להילחם על משהו, גם בולדווור לא יעצור אותה. ליוה, זאת הקודמת, בדיוק נכנסה לכאן, זה היה ביום הראשון שלה, ואז רותי טרקה ככה את הדלת של ארנון שהייתי בטוחה שהקיר מתפורר. ארנון יצא אחריה וניסה להרגיע אותה, זה בדיוק מה שהוא היה צריך, שהיא תעשה לו סצנות מול כל המשרד.

עד היום אילנה לא יכולה לשכוח איך ליוה עמדה שם, רזה כזאת וחיוורת, ולא מוצאת את עצמה. זה היה ממש כשהיא הגיעה וראית על הפנים שלה שהיא לא רגילה לבית משוגעים כזה. גם אילנה בעצמה, שחשבה שהיא כבר ראתה הכול במקום הזה, תקעה את העיניים שלה ברצפה וחיכתה שכל הסצנה תיגמר. ואז רותי עברה פה ליד, ושמה לאילנה יד על הכתף, ואילנה אמרה, לא חבל רותי, ככה ללכת? ורותי אמרה, חבל מאוד, האמת שחבל זאת בדיוק המילה, והיו לה דמעות בעיניים.

זה כואב לי שאני מספרת לך על זה, ממש כואב לי, כאן, בחזה, כי ליוה, שהיתה באמת נשמה לקחה את כל העניין נורא קשה אחרי שסיפרתי לה, ככה, את הרקע. כל הזמן היא אמרה כמה היה עיני צוב שהיו לרותי דמעות בעיניים ושה מזכיר לה שיר אחד שאני בטח מכירה, כי הוא ממש ידוע, שהפזמון שלו אומר משהו כמו שלפי העיניים שלך רואים שאת הולכת לבכות לנצח? מכירה? לא? לא משנה, בכל מקרה, אז היא הסבירה לי שמאז שהיא ילדה היא חולה על שירים עצובים כאלה ושבלילה היא לא יכולה להירדם בלי לשמוע אותם חזק חזק ושוש די בעיה, כי קודם אמא שלה היתה משתגעת מזה ועכשיו השותף שלה לדירה כבר מתעצבן.

אילנה השתתקה פתאום כי ארנון יצא מהחדר עם איש אחד נורא שמן שרותי ראתה פעם בטלוויזיה. תכיר, זאת רותי המזכירה החדשה שלנו, רותי היתה בטוחה שהיא לא שומעת טוב, אז היא המשיכה להדפיס עם הפרצוף במחשב, האוזניים שלה מתחילות לשרוף והראש שלה ריק ממחשבות, עד שאילנה נגעה לה בכתף בעדינות, רותי, ארנון פה רוצה להכיר לך חבר שלו, רותי הרימה את הראש והושיטה יד קרה, איזה מזל שאתמול גיסתה עשתה לה מניקור, האיש השמן לקח לה את היד והעביר אותה, כמו שמעבירים תכשיט, ישר ללידיים של ארנון שעמד שם ודיבר עם אילנה על משהו, היד החמה והחוקה שלו מחזיקה בכח את היד של רותי, כאילו שהוא מפחד שהיא תברח או משהו. אחר כך הוא הסתכל עליה חזק חזק ואמר, אנחנו נורא שמחים שאת בכוחותינו. רותי רק ירבה שם, מרגישה את האצבעות שלה נמסות, וארנון לא הוריד את העיניים, את יודעת שיש לך יופי של חיוך? את יודעת את זה? ואילנה אמרה, תעזוב את הילדה, אתה לא רואה שאתה מביך אותה.

אחרי שהם הלכו, אילנה הרגישה שעכשיו זה בדיוק הזמן. היא הוציאה מהתיק סוכריית מנטה שעושה טעם מצוין בפה וגם הרגשה של רענונות, לבשה על העיניים מבט כזה עצוב שצריך ללבוש כשמדברים על מישהו שאיננו, ושמה בקול שלה תבלין חריף כזה, שצריך לשים כשמדברים על החיים של אחרים.

מה אני אגיד לך, היא נאנחה, באמת אני לא יודעת מה להגיד. היא היתה חמודה הילדה הזאת, בחיי שהיא היתה מאמי, אבל, היה בה



שלה פרופסורים? ספר ילדים, עליזה בארץ ההפתעות. את קולטת? בחורה בת עשרים, והיא עוד אומרת לי, למה את מתפלאת? אני נורא אוהבת את הספר הזה ודווקא קנו לי אותו לא מוזמן, כשהשתחררתי. הבנות במפקדה קנו לי, ואז היא פותחת ומראה לי מה שהם כתבו כי המצחיקה הזאת המשיכה לבוא עם הספר בתוך התיק שלה גם בימים שאחר כך.

את מבינה, אילנה דיברה במין להט חדש, את מבינה מה שאני אומרת לך או לא? רות שתקה כי היא לא ידעה להחליט אם היא מבינה או לא, אבל היא נזכרה בשאלה שכבר הרבה זמן מציקה לה, ובלי לחשוב יותר מדי, ובלי להתחרט, התחלקה לה השאלה מהפה. היא עצרה את הנשימה, אבל אילנה לא לבשה את הפרצוף הלימוני שהיה לה בכל פעם שמשוהו הפריע לה. היא אפילו לא כיווצה את השפתיים בתנועת הנויפה הקבועה שלה, היא רק חייכה חיוך גדול ומאיר ושמת. כל כך שמת. מה, לא סיפרתי לך אף פעם? היא אמרה לרות? אני בהלם. מה זאת אומרת, איך אני יודעת הכול על ארנון? אנחנו החברים הכי טובים בעולם. אני והוא - אם נגיד אנחנו לוקחים חופש מהעבודה, לא עובר יום בלי שאנחנו מצלצלים אחד לשני. אחר כך היא סיפרה לרות הכול, איך הם נפגשו כשהוא היה סטור, צעיר, ואיך הוא היה מרכיב אותה על האופנוע שלו, ואיך כל העורכדיניות במשרד ההוא היו יוצאות להן העיניים, ואיך יום אחד הם נסעו לים ואז היא אמרה לו שעד כאן, והוא שכבר אז לא היה רגיל שבחורות יגידו לו עד כאן, היה כל כך המום שלא יצאו לו המילים מהפה, ואיך מאז הם חברים, פשוט חברים נורא טובים. היא מספרת לו על הדייטים שלה, כשיש לה, והוא מספר לה על כל הבחורות שאף פעם לא חסרות לו.

רות הסתכלה על המיני של אילנה ושאלה מאיפה זה. אילנה חייכה. יש איזה מעצבת אחת שרק אצלה אני קונה בגדים, רות אמרה שזה מהמם, הבד של החצאית, ואילנה אמרה, מוצא חן בעינייך? מחר בהפסקת צהריים אני לוקחת אותך לשם.

למחרת רות מצאה את עצמה רושמת צ'יק עם מספר שהיא בכלל לא חשבה שקיים על צ'יקים, בשביל בגדים שהיא בכלל לא בטוחה שהיא תלבש. עשית קניה מעולה, אילנה חייכה אליה מעבר לשולחן כשהן ישבו לשתות משהו, מגיע לנו אחרי קניה כזאת, לא? אילנה הזמינה גם עוגת שוקולד חמה וליקקה את השפתיים, תאמיני לי, הבורדו הזה משגע לך לעיניים, תראי שכולם במשרד יתעלפו.

כשהקפה הגיע, אילנה שמה שלוש סוכריות ורכנה לעבר רות. עכשיו אני אספר לך את מה שבאמת אף אחד לא יודע, היא לחשה. רות נדרכה. ביד אחת היא נגעה בשקיות המרשרשות שעמדו לה ליד הרגליים וביד השניה היא החזיקה את הכוס, בשביל להתחמם.

את לא מאמינה כמה הוא הרוס מאיך שכל העניין ההוא התגלגל, אילנה הכניסה לפה הר של שוקולד וגלידה וקצפת. הוא הרוס, אני אומרת לך, אבל זה בינינו, באמת. רות הינהנה. אז אילנה סיפרה לה איך אחרי כמה חודשים שבהם כבר כל המשרד ידע את הסוד הגדול על ליוה וארנון ואז איזה בוקר אחד, ליוה איתרה.

זה ממש לא התאים לה, וכשהיא באה, אמרתי לה, ככה, בעדינות, שכדאי לה לשמור על השם הטוב שכבר יש לה כאן במשרד. את מבינה? לא רציתי שהיא תתפוס גובה, ואז, עם קול כזה רועד, היא מספרת לי שאתמול הוא אמר לה שהם לא ייפגשו כי הוא עובד עם יום-טוב על איזה משפט מסובך, אבל שהיא, אני לא זוכרת בדיוק למה, לא רצתה ללכת לבית של ההורים שלה ושהיא חיכתה לו ליד הדלת, ושבסוף כשהוא לא בא היא השתחלה דרך החלון של המטבח, כי הוא גר בקומה ראשונה והיא הרי היתה כזאת רוזנת. והיא חיכתה וחיכתה, וארנון, את יודעת איך הוא: כשהוא רוצה הוא מה-זה מאמי, אבל כשהוא מתחיל להתעייף, אלוהים שישמור אותך, אז היא ישבה שם כמו איזה עציץ שיותר מדי זמן אף אחד לא השקה אותו, ובזמן שהיא חיכתה היו שירים נורא יפים ברדיו, כאלה כמו שהיא אהבה, והיא את השיר הזה של הקירחת ההיא, נו, איך קוראים לה? לא חשוב, בכל אופן היה איזה שיר אחד מהאלה, העצובים, והיא שמה אותו בפול ווליום וכשארנון פתח את הדלת היה לו חושך באוזניים, והוא הבין שאם לא עכשיו אז מתי, והוא אמר לה שזהו.

טוב, אני לא הופתעתי, את יודעת. אף אחד לא הופתע. אבל היא, היא

משהו, איך להגיד, יותר מידי רך, כאילו שהיא פלסטלינה וכל אחד יכול לבוא ולעשות איתה איזה צורה שהוא רוצה. וארנון גם כן, את יודעת כמה שאני אוהבת אותו, אבל אני מההתחלה אמרתי לו שהוא מסתבך והוא לא רצה לשמוע. כשהוא נכנס לסיפור עם בחורה, כלום לא יכול לעצור אותו, את מבינה?

אילנה סיפרה לרות הכול: איך שבהתחלה זה היה סוד, ואחר כך ליוה סיפרה לה, והשביעה אותה במיליון ואחת שבועות שלא תספר איך שהוא לקח אותה לסופשבוע באילת ואיך שהוא פינק אותה שם עם מסעדות ומסגים ועגילים במתנה. את מבינה? אילנה ציחקה, המצחיקה הזאת אפילו לא קלטה שאני כבר יודעת הכול. היא לא קלטה שאני זאת שהזמנתי את המלון וגם את כל האקסטרות. דווקא מתאים לי



איזה וויקאנד באילת עם בן אלף שיפנק אותי, רות נאנחה, ואילנה הסתכלה עליה פתאום בחום, עוד יהיו לך הרבה וויקאנדים כאלה בחיים, תשמעי מה שאני אומרת לך, בחורה כזאת יפה כמוך, מה יש לדבר.

אחר כך אילנה שתקה רגע ואז הוסיפה, וחוצמיוה, יופי זה לא הכול בחיים. תראי את ארנון שהחברה שלו היא דוגמנית צמרת, ואפילו, הוא הולך לגמור את הסיפור. כי את מבינה, ארנון הוא מין כזה אחד, הוא חייב להיות במאת האחוזים עם בחורה, אחרת זה לא שווה לו. בגלל זה הוא ככה הסתבך עם הזאתי, הקודמת. בגלל שהיא, באמת, הרבה דברים אפשר להגיד עליה, אבל דבר אחד היא ידעה מצוין וזה לאהוב, ולא סתם לאהוב, לאהוב טוטאלית עם כל הלב והנשמה ומה שזה אומר.

רות עשתה פרצוף. פתאום היתה לה הרגשה שאילנה נורא מתגעגעת לקטנה הזאת, החמודה הזאת, היודעת לאהוב הזאת, ומשהו בה התקומם, אבל אילנה כבר דהרה קדימה. בואי אני אספר לך משהו, שתביני במי מדובר. אמא שלה קנתה לה תיק לכבוד העבודה החדשה, אפילו שהיא ממש לא הבינה מה יש לבת שלה, בת של שני פרופסורים מהאוניברסיטה, דווקא לחפש עבודה בתור מזכירה. אז בכל מקרה, היא קנתה לה תיק ואז ליוה מספרת לי שביום ראשון בבוקר, פתאום היא שמה לב שאין לה מה להכניס לתיק חוץ מארנק. אז מה היא עשתה? שמה את הספר הכי גדול שהיה לה בחדר, והיא מראה לי אותו, ואיזה ספר זה את חושבת? ספר של בחורה אינטליגנטית שההורים

ומדרגות, אמרת משהו? היא שמעה אותו צועק אליה מעבר לרוח היא וענתה, ממש לא.

היא לא יכלה לדעת מה באמת היה הסיפור של הליוזה הזאת, והיא גם לא חשבה על זה יותר, לא באותו ערב בכל אופן. היא הרי לא יכלה לדעת איך ליוזה הזאת דפקה על הדלת של ארנון באותו ערב אחרון, דפיקות חזקות ששורטות היד, ואיך הוא פתח ובהתחלה אפילו לא רצה לתת לה להיכנס, זה נגמר, הוא אמר לה, מה יש פה לא להבין? היה – ונגמר. סה-טו, פיניטו, באיזה שפה את רוצה שאני אסביר לך את זה? תשמעי, הוא אמר, אני ממש עסוק, תפסת אותי בדלת, אני חייב לצאת, אבל ליוזה לא הקשיבה, היא דחפה אותו ונכנסה. אני רוצה להבין, היא נחנקה מרוב דמעות, אני רק רוצה להבין למה, מה עשיתי שככה פתאום אתה, זאת אומרת איך זה יכול להיות. ארנון נאנח, הוא הסתכל על השעון וליוזה ידעה שהוא את היציאה שלו כבר פיספס. הוא הלך להכין לה קפה ואחר כך, אחרי שהיא גמרה לשתות, הוא הניח את

לא הבינה שככה זה בחיים, לפעמים את פה ולפעמים את שם, לפעמים את בפנים ולפעמים את בחוץ, זאתי- כמו ילדה – התחילה לבכות – כל הלילה היא יללה לו, מסכן והוא, מה הוא יודע לעשות עם ילדות שבוכות. ולא מספיק זה, אלא שבבוקר, על הבוקר היא מתחילה לבכות לי פה, ואני אומרת לה, די, די, תירגעי, ובלב אני חושבת חסר רק שמישהו ייכנס עכשיו ויראה אותנו ככה כמו בגן ילדים. והיא מספרת לי שהוא הסכים שהיא תישאר לישון רק הלילה, אבל על הספה בסלון, ואמר לה שהוא רוצה קצת להיות לבד ולחשוב בשקט על כל הקשר הזה, וכל הזמן היא שאלה אותי, מה אני אעשה, מה אני אעשה, ולא היה לי מה להגיד לה, מאיפה לי לדעת מה היא תעשה, חסר לי צרות? תגידי? הבהורה הזאת פשוט לא הבינה איפה היא חיה. למה אני תמיד צריכה לשים על הגב שלי את הטיפשות של כולם? הא?

אילנה עשתה למלצרית סימן עם האצבע, אני מזמינה, היא הדפה את היד של רוית, הן יצאו החוצה ורוית משכה את השמלה הקצרצרה למטה, מרגישה ערומה פתאום, ואילנה הסתכלה עליה בסיפוק, את לא יודעת כמה שאת נראית מדהים. אחר כך היא התחילה ללכת לאט בכיוון של המישרד, מושכת בכוונה את הזמן, בשביל שהיא תספיק לספר איך יום אחד, כשליזה לא הגיעה, כולם חשבו שזהו, ברוך השם ושפטרנו וכנראה שהיא הבינה שפשוט לא רוצים אותה פה, אבל אחרי כמה ימים פתאום אמא שלה צלצלה. היא היתה מודאגת ואז התברר שהילדה פשוט נעלמה. המשטרה נכנסה לתמונה והיה לא נעים. ארנון, אל תראי אותו ככה, קשוח כזה. לילות שלמים הוא לא ישן, הוא היה הרוס. שככה ילדה תלך לאיבוד בגללו? התברה החדשה שלו ניחמה אותו שמה פתאום וזה לא בגללו, אבל הוא לא נרגע. הוא לא אחד שנרגע בקלות, את יודעת. ותאמיני לי, שהוא עשה הכול, את כל מה שהוא יכול הוא עשה. עד שר המשטרה הוא הגיע, ובסוף הם באמת התחילו להזיז את התחת, תסלחי לי על הביטוי, והם מצאו איזה עד אחד, שראה אותה בשלוש בלילה הולכת ברחוב פרישמן ונהיית שקופה יותר ויותר עד שהיא נעלמה. זה בטח נשמע לך משונה, אמרה אילנה, אבל תדעי לך שלא. אני די התעניינתי בנושא מאז, ואמרו לי שיש תופעה כזאת של אנשים שמתאדים, כזה כמו אדים של קומקום? ממה שנקרא – דימוי עצמי נמוך, שזה משהו כמו רגשי נחיתות, אם את במקרה לא יודעת.

השעה היתה כבר שש וחצי, ובחוץ התלסף לו אחר הצהריים חמים ומפתה. זהו, אילנה נאנחה, לא פיטפנו כבר מספיק להיום? אני רואה שיש לך עבודה, אז יאללה, לא כדאי שארנון יחכה למכתבים שלו, חבל, עשית עליו רושם ממש טוב עד עכשיו. רוית חייכה בהקלה. כבר דקות ארוכות שהיא יושבת על נמלים בגלל המכתבים האלה, אבל היא לא כל כך ידעה איך מפקינים את אילנה, והיא גם לא רצתה לפגוע בה. מעניין מה באמת הסיפור של הליוזה הזאת, חשבה בטינה, תוך כדי הדפסה מהירה ומדויקת. משהו עצבן אותה בסיפור הזה והיא לא ידעה בדיוק מה. מצד שני, היא חשבה, מה אכפת לי בכלל, הם רוצים להאמין שהבהורה הפכה לאויר, מצדי שיאמינו שהיא הפכה למיץ פטל, מה זה עניני.

אני חושבת שנסגור מוקדם היום, אילנה לחשה לרוית, נראה לי שביום כזה כולם רוצים לברוח הביתה. היא נכנסה לחדר של ארנון וסגרה את הדלת, וכשהיא יצאה, מצחקקת, הבריקו לה על הלחיים שני כתמים אדמדמים. היא לקחה את התיק שלה ולחשה לרוית, אני זוה, ביי. רק ארנון פה, אז תישארי איתו. לרוית היה נדמה שהיא קורצת לה מתחת למיסקפי השמש עם המסגרת והזוהבה.

אחרי שאילנה הלכה היה שקט במשרד. רוית הסתכלה מסביב, על השטיח הבורדו שהצבע שלו היה בדיוק כמו הצבע של השמלה החדשה שלה ועל השומרי מסך שבאים והולכים. היא חייכה לעצמה ולא ידעה בדיוק למה, אני מת על החיוך שלך, היא שמעה אותו אומר מהדלת של החדר שלו, גם שלך לא רע, היא לא הבינה מאיפה יצאה לה תשובה כל כך מחוכמת. ארנון ניגש אליה והניח את היד החזקה והחמה שלו על הכתף, איפה שהשמלה נגמרה. בא לך ללכת לשתות משהו? רוית נזכרה באילנה כשהיא צחקקה ככה, לשתות? כן, בטח. למה לא. מעניין מה באמת היה הסיפור של הליוזה הזאת, היא חשבה בזמן שהיא כבר ירדה באוטו שלו, החלון מעליה פתוח, נושם עליה נשימות חמות



היד שלו שהיתה קרה וכועסת, על התיק של ליוזה, תעשי לעצמך ולכולנו טובה, אמר, ותלכי הביתה. תראי מה השעה, כבר כל כך מאוחר, ואל תבואי לעבודה מחר, אני כבר אדבר שם עם מי שצריך. ליוזה לקחה את התיק ושמעה את הדלת נטרקת מאחוריה וננעלת פעמיים. היא התישבה על המדרגות ושמעה איך הוא מחייג באלחוט. אל תשאלי, היא שמעה אותו אומר, את לא יודעת מי הופיעה לי פה בדלת עכשיו. חשבת שאני אמות לפני שאני אפטר ממנה. ליוזה הסתכלה על היצפה המטונפת של חדר המדרגות, והחליטה לקום. היא התחילה ללכת אבל לא ידעה לאן. היא לא הבינה איך היא יכולה ללכת לישון בלי לדעת שמחר בבוקר היא תקום ותלך לשם ותראה אותו. היא לא הצליחה להחליט מה לעשות, והיא לא ידעה איך להרגיע את המסור שהשתולל לה בראש. היא יצאה לרחוב, ראתה את הטל משתלט על הזכוכיות של המכוניות והרגישה איך העננים מתערבבים עם הנשימה שלה. לאט לאט היא עלתה במעלה הרחוב הריק, אולי חשבה ללכת לים, אולי סתם הלכה, היא קר מאוד והערפל היה כל כך אפור ואטום ומאוד מאוד קרוב. ■

מתוך הקובץ "להכמיש את העלים" – שזכה בפרס ירושלים לספרות יפה והעומד לראות אור בספרית עם-עובר, הספרייה לעם.



אדלר חומסקי & דרובנסקי (GREY)

האח"ת



עולם



"פעם הסתפקתי  
בדיסקונט במדורי  
הכאולה.  
היום, עם גיק ההשקעה כבד  
כמו שלי, אני לא צריך  
מוקד ההשקעה של דיסקונט."

## 12 מוקדי השקעות יחודיים של בנק דיסקונט היתרון הבלעדי שלך בשוק ההון

מועברות ON LINE כהתאם להנחיותיי ושיקול דעתי, תוך מתן ייעוץ, הכוונה וביצוע זמין ונגיש. חברת הייטק "חמה" יצאה בהנפקה: מוקדי ההשקעות של דיסקונט ידאגו שאהיה בין הראשונים לשמוע על כך. מוקדי ההשקעות מהווים מעין מועדון אקסקלוסיבי ומצומצם של משקיעים, עם היועצים המקצועיים והמונטוסים ביותר, שעברו הסמכה של הרשות לניי"ע.

לקבלת פרטים נוספים: [www.discountbank.net](http://www.discountbank.net)



"היום, עם תיק השקעות של מאות אלפי שקלים, אני לא מוכן להתפשר על פחות מהטוב, המקצועי והמדויק ביותר - מוקדי ההשקעות של דיסקונט. מוקדי ההשקעות מעדכנים, יוזמים ומערבים אותי בהחלטות מעשיות לגבי סל ההשקעות שלי בארץ ובח"ל ומעניקים לי שירות רצוף בהתאם לשעות המסחר בבורסה. כל פעולה פיננסית המתבקשת על ידי- בין אם זה תוכנית חיסכון, מניות או אופציות CALL/PUT -

לפרטים נוספים ותאום פגישה במוקד הקרוב למקום מגוריכם, התקשרו עכשיו:

# 1-800-60-30-40

\*השירות ניתן לבעלי תיק השקעות של 500,000 ש"ח ומעלה \* ככפוף לתנאי הבנק

עולם 1 קדימה » בנק דיסקונט  
[www.discountbank.net](http://www.discountbank.net)





# שתון 77

זה קורה למי שקורא  
חתמו עכשיו על מנוי שנתו ל שתון

שיבה וסיפורת מקוריות ומתורגמות...

ביקורת ספרות, הנרבות וחברת המסות... מאמרים...

שנתון **שנה טובה** עושה **שובה** שנה

זה הזמן לחתום עליו ולדעת בדיוק  
על מה אתם חותמים

**האגף היפה ביותר**

לכתוב

עיתון 77

ת.ד. 16452 ת"א 61163

הנ"ל מבקש להיות מנוי על "שתון 77"

לשנת 2001/2000

שם \_\_\_\_\_ כתובת \_\_\_\_\_ טלפון \_\_\_\_\_

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

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

חתימה \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_