

# שבתון קל

הירחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה כ"ה • ג'יון 252 • שבט חש"א • פברואר 2001 • 22 ש"ח



שירה: שמעון

אדף, משה

אופיר, סימה

בכר (פרסום)

ראשון), חגית בת

אליעזר, נורית

גזית (פרסום)

ראשון), שולמית

חווה הלוי

סיפורת: ירון

אביטוב, ג'ודי

בורנשטיין (פרסום)

ראשון), טל דגן

(פרסום ראשון),

מנואל פופה,

מירי תא-שמע

באום (פרסום)

ראשון)

אסתי אדיבי שושן - ראשית ואחרית ביצירת יהודית קציר - מ"דיסניאל" ל"דבורה בארון"  
אריה אהרוני - על הוצאה אקדמית של "מוטל בן פייסי החזן"  
עמוס לויתן - הריצה לקראת "סוף העולם" - על "לשון לרע" ספרו של עדי אופיר

כפסע לפני סיומו, בתואנה שהצד שכנגד לא מוכן להתקדם יחד איתו. כך היה עם הסורים, כך היה עם הפלסטינים בקמפ דייוויד, וכך היה בשארם וגם בטאבה. הכול הולך למישרין עד לחתימה, לפני החתימה מוצאים (שני הצדדים) את הנימוקים - מדוע לא!

אני כבר איני מלין על הזיגוג בעניין "בחורי ישיבה", בעניין ערביי ישראל, בעניין המהפכה החילונית. כל אלו היו לא יותר מנקודות אחיזה בדרך אל פסגת הפירמידה, ערב הבחירות לראשות הממשלה. ברק הוכיח שהוא אדם חסר תפיסת עולם אידיאית, הנאמן בעיקר לעצמו, אמביציוזי, אינטליגנטי דיו לנחש על אילו נימים רצוי לנגן. לברק שאיפה להגיע ראשון אל הפסגה. לצורך זה הוא לא זקוק לערכים. הוא זקוק למפה טופוגרפית טובה ושולחן חול מדויק עד כמה שניתן וכמה פרטנרים בבחינת האויב. זה תמיד היה לו. זה מספיק למג"ד, למפקד בית ספר למ"כים, לרמטכ"ל, אבל לא למנהיג של עם, בעיקר בעצות מצוקה.

אבל ברק טעה. טעה בגדול. מסתבר שכל זה לא מספיק כדי לעורר את אמון הציבור. מה שחסר לברק זה כיוון אידיאולוגי ברור, כזה שהיה לבן גוריון. לרבין, לאשכול, לבגין.

ולא רק ברק טעה. הכשל הוא גם בשיטה. במקום בו פועלות מפלגות בעלות השקפת עולם ונאבקים מאבק אידיאולוגי על הגשמת מצע אידיאי, המאבק הוא לא רק על "איך", אלא קודם כל על "מה". איזה שלום אתה רוצה? היו שואלים אותו. איזו חברה אתה רוצה? מהו שוויון הזדמנויות אצלך? היו מקשים. מה משמעות שוויון בפני החוק? לא היו מרפים ממנו.

על שאלות מעין אלה אי אפשר להשיב תשובות כלליות לא מחייבות. אי אפשר לומר: סמכו עלי, אני כבר אוביל כי אני יודע מה צריך וכו'. מפלגת העבודה היא היורשת של מפא"י, של "אחדות העבודה", של "פועלי ציון", וכו', לכולן היה מצע אידיאי. המנהיגים של המפלגות האלה התנהגו בחייהם האישיים וגם הציבוריים בהתאם לאידיאולוגיה שנבעה מהמפלגה. ולא עוד.

התקופה של קץ האידיאולוגיה הולידה את ברק, את שרון, את בנימין נתניהו ואחרים שמנסים לטפס כל אחד לפי כוחו.

אבל הפתרון איננו בשחרור קיטור על ברק. הפתרון הוא ביצירת מציאות אחרת. לשם כך יש לבטל את החוק לבחירה ישירה של ראש הממשלה. החזרה לבחירות, כפי שהיו עד לחקיקת החוק האומלל הזה, תבטיח שהמועמד לראשות הממשלה יהיה ראש מפלגה פוליטית והוא יהיה חייב דין וחשבון למפלגתו ולחבריו בהנהגה הנבחרת של מפלגתו.

לא בכדי נשמעו קולות לא מעטים קוראים להקמת מפלגה סוציאל-דמוקרטית חדשה על חורבותיה של מפלגת העבודה. הציבור חש מחסור באמירה אידיאולוגית ולא רק פוליטית-אופרטיבית. טוב יעשו כוחות השמאל והשלום אם יקימו גוש שירכז את כל המצדדים בשלום עם הפלסטינים, בשוויון לאוכלוסיה הערבית במדינת ישראל, בצמצום הפער בין העשירונים העליונים לאלה התחתיים. הגוש הגדול הזה, שיכלול כמוכן גם את האוכלוסיה הערבית, יציע מתוכו את המועמד הבא לראשות הממשלה.

ג.ב. בשל צעדי האחרון, אשמור לברק פינה חמה, בזכות כמה תכונות מיוחדות שבו. באשר למפלגה, להוציא ביילין, בן-עמי, יעל דיין, קולט אביטל, אולי עוד מישהו פה ושם, אין בה כלום. צדיקי סדום הבודדים צריכים להתחיל לבנות מחנה סוציאל-דמוקרטי, אידיאולוגי, חדשני, שיציע פעילות רבת גוונים ובתחומים שונים. אם יקום מחנה כזה - הוא ינצח בבחירות הקרובות, אם בראשו יעמוד האיש הנכון.

## הגליון הזה

שיריו החדשים של שמעון אדף, הפותחים את הגליון הזה, דומים לשיריו הראשונים, שראו אור לעתים מזומנות בכתב עת זה, ובכל זאת, שונים מהם. דומים - בביטחון שבבחירת המילים, בבניית המטאפורה, בנקיון השפה. שונים - בהעמקה, בהתנתקות המסוימת מהנושא האוטוביוגרפי הגלוי. התמונה הכמו אבסטרקטית היא הדומיננטית, ובאמצעותה הוא מביע ביופי נדיר את אשר מפעיל את חייו הנפשיים.

נורית גזית, משוררת צעירה, עושה כאן את צעדיה הראשונים בשירה. התחלה מבטיחה, אמירה מקורית, אולי פה ושם הטעם המגרה שבטרם הבשלה, אבל איך אפשר אחרת? מכאן שלוחה לה ברכת הדרך. לברכת הדרך הזאת מן הראוי לצרף את סימה בכר, גם היא מפרסמת כאן את שיריה, לראשונה.

לסיפורת בגליון זה הוקדש מקום נרחב במיוחד. הסיפורים יוצרים פסיפס עשיר, החל במציאות עכשווית, חדשותית כמעט, בסיפוריהן של טל דגן וג'ודי בורנשטיין, הנוגעות במפגש הטעון והמכאיב, הישראלי-ערבי-פלסטיני, לבין סיפורים הנשלחים אל העבר, אל זכרונות ילדות, אצל ירון אביטוב ומירי באום, וכלה בסיפורו הקצר הסוריאליסטי משהו של מנואל פופה הפורטוגלי.

אסתי אדיבי שושן כותבת על יצירת יהודית קציר - החל ב"דיסניאל", יצירתה הראשונה (שראתה אור לראשונה ב'עתון 77') ועד למחזה "דבורה בארון", מעין סגירת מעגל.

אריה אהרוני, מי שתרגם לעברית את "כל כתבי שלום עליכם", מפעל אדיר אשר לא כיבה עדיין את יצר הסקרנות והאכפתיות שלו באשר ליצירתו של הסופר הענק, כתב מסה ביקורתית על הוצאה אקדמית של "מוטל בן פייסי החזן".

עמוס לויתן עוסק הפעם בנושא אחד בהרחבה. הוא נכנס לעימות פילוסופי עם ספרו של עדי אופיר "לשון לרע, פרקים באונטולוגיה של המוסר". גם קורא שאיננו אמון על הטרמינולוגיה הפילוסופית המקצועית, יוכל לצאת נשכר כאן הודות ללשון הבהירה והמדויקת שבה נכתב המדור, והידע הנרחב, האקטואלי והפילוסופי שבבסיס הדברים.

## מות האידיאולוגיה

אני חייב התנצלות לכמה מחברי, שהאשמתי אותם במעשה שלא ייעשה משום שלא הלכו להצביע בבחירות האחרונות לראשות הממשלה, או שהלכו אל הקלפי והטילו פתק לבן. במחשבה נוספת - הם צדקו ולא אני. ובעיקר עלי להתנצל בפניו של חברי הטוב זה עשרות שנים, ששיחת הטלפון שלנו, בנושא הפתק הלבן, ערב הבחירות, הסתיימה בהנחת שפופרת הטלפון בלי לומר שלום זה לזה. הוא צדק, ולא אני. מי שלא יכול להצביע בעד ברק היה עליו להצביע בפתק לבן או לא ללכת לקלפי.

נראה כי המהלך של ברק שהתאפיין כביכול ברדיפה אחרי הסכם שלום היה לשם "הרדיפה" ולא לשם השלום. נראה כאילו היתה כאן אחיות עיניים שנועדה לשכנע את מחנה השלום, המכונה, משום מה, "שמאל", שהוא האדם הראוי לזכות בקול המחנה. כי הוא המדינאי שהצעותיו הרחיקו לכת בנדיבותן יותר מכל מדינאי אחר שניהל מו"מ עם הפלסטינים.

במבט לאחור, דומה שלא היו דברים מעולם. הוא, ברק, מתקדם בכל מו"מ שהוא מנהל, עד לנקודה מסוימת, וזונח אותו כשהוא עומד



בשער: יהודית קציר, 1988 (עמ' 20)

5	שמעון אדף
13	נורית גזית (פרסום ראשון)
19	חגית בת אליעזר
25	סימה בכר (פרסום ראשון)
25	שילמית חוה הלוי
33	משה אופיר

#### סיפורת

31	טל דגן - אחרי הסיבוב של מוצא (פרסום ראשון)
34	ג'ודי בורנשטיין - זיווג משמים (פרסום ראשון)
36	ירון אביטוב - פתק מאמא
38	מירי תא-שמע באום - המסע של הנסיכה אלינדה (פרסום ראשון)
40	מנואל פופה - האישה שהפסיק לדבר, מפורטוגלית: דלית להב

#### מסות ומאמרים

14	אריה אהרוני - על הוצאה אקדמית של "מוטל בן פייסי החזן"
20	אסתי אדיבי-שושן - ראשית ואחרית ביצירת יהודית קציר
26	עמוס לויתן - הריצה לקראת "סוף העולם" - על ספרו של עדי אופיר

#### ביקורת ספרים

יהודית אוריין על "בראש גלוי" לידידיה יצחקי ועל "נערה בתרדמת"

6	לדאגלס קופלנד
7	יוסף ברנע על "פרשת לילהאמר" לאליעזר פלמור
8	לאה גלומן על "אדם עם כתם" לרחל פורמן-אלבו
9	ניצה גורביץ' על "דגימת נשימה" לגד קינר
10	חנה סקרה על "האגם הפנימי" ועל "אחרי ט'ו בשבט" לרות אלמוג
10	אהוד בן עזר על "אל תחום הערפילים" ליצחק פטיש
11	שמואל שתל על "ספידה לאחור" למנפרד וינקלר
12	ירון אביטוב על "מספר מוות" לחגי ליניק ועל "שוזף שחור" ליגאל צור

#### מדורים

לפי שעה - יעקב בסר

4	המלצות 'עתון 77'
6	מה קורא - יהודית אוריין
8	חצי פינה - רוני סומק - ריינר מריה רילקה: יום סתיו
26	מצד זה - עמוס לויתן
41	תיאטרון - כרמית מירון על "השטן במוסקבה" בתיאטרון "גשר"

לכבוד עתון 77 ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנני לשנת 2001-2002

שם ושם משפחה.....  
 כתובת.....  
 טלפון.....

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

בנק..... סניף..... מס' המחאה.....

שנה כ"ה • גליון 252 • שבט תשס"א • כבדואר 2001 • 22 ש"ח

**עתון 77**

ירחון לספרות ולתרבות

**Iton 77**

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser  
 Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Lvitan, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Aric Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled, Dorit Peleg, Mohamed H. Ganaiem, Jacov Shai Shavit  
 Vice Editor: Amit Israeli Gilad  
 Management and Graphic Design: Michael Besser

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות  
 עמותה מס' 580075375  
 בתמיכת משרד המדע, התרבות והספורט, מינהל התרבות והאמנות.  
 עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות.  
 המערכת והמינהלה: טלפקס': 5619879, ת"ד 16452 ת"א  
 המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.  
 לוחות: אורניב

העורך: יעקב בסר  
 חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, מחמד חמוזה ע'נאים, שלום רצבי, יעקב שי שביט  
 עורכת משנה: עמית ישראלי-גלעד  
 עיצוב: מיכאל בסר  
 יחסי ציבור: ניצה גורביץ'  
 ניקוד: שמואל רגולנט  
 מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפו, גילה בלס, משה דור, נתן זך, אב. יהושע, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס

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

משחרר / הנפש היא צילום. / העור נכון לסחר. // יחידותך תשגה / סביבך כקתדרלה - / צדקת ערלה / רוע לה.

שלמה קאלו: "חטיפה", הוצאת דעת 2000, 126 עמ'

שמונה סיפורים המתרחשים במקומות שונים בעולם ושואפים לקעקע "שגרה מרדמיה" ונוסחתית ולחשוף אמיתות כואבות.

נחמה טק: "בגוב האריות, פרשת חייו של אוסולד רופאיזון", תרגום: עמי שמיר, הוצאת יד ושם 2000, 276 עמ' פרשת חייו הנפתלים של צעיר יהודי ציוני, שהתחזה בעת מלחמת העולם השנייה לפולני ולנאצי, והציל יהודים רבים; רופאיזון מצא מנוח נפש כאח דניאל, נזיר וכומר קתולי, ועתר לבג"ץ להכיר בו כיהודי.

מאיה בז'רנו: "היופי הוא כעס", הוצאת הקיבוץ המאוחד 2001, 79 עמ' "אבל / העולם אינו תמונה, / הרהקנו לכת בטעות הזאת ואיזו תאונה / ואם אינו תמונה העולם מהו - / נוכחות של רוח יצירה, התגלמות של גוף בעשיה / איזו תבונה. הריקוד בהמון יחד יכול לברר משהו / לגעת בסוד ולדעת / לראות את התמונה ולהיות בה." (העולם אינו תמונה, הבעיה היא מה רואים, עמ' 32) הספר מלווה בצעירים של יעקב דרצ'ין, שצוירו במיוחד בעבורו.



אוסופ מנדלשטם: "שירים", מרוסית: שלמה אבן-שושן, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 86 עמ' מבחר שירים של המשורר היהודי-רוסי (1891-1938) שמת במחנה מאסר. "אומלל הוא זה, שכמו הצל, / נבהל מנביחה ורוח נושבה, / ועני הוא זה, שכמת למחצה, מבקש מהצל נדבה."

ספר שמיני, לאחר חמישה ספרי שירה ושני רומנים.

"מי יאכל עץ של שדה / ומי יאכל מעץ הגדל בבית, / ועץ שנוגע באחרים, וזה שלבדו. // שבכל עץ עדיין נמצא ירק אחד / גם אם צבעו אחר: / עתים מנוכה הירק עד תום טעמו, / ועתים דווקא מאחר להגיע אל סופו." (מכת מצרים עמ' 59)

מרסל מרינג: "בבל", מהולנדית: שמואל שניצר, הוצאת זמורה ביתן 2000, 427 עמ'

סאגה משפחתית. סיפורם של בני משפחת הולנדר (לוי) שנדרו מהמזרח להולנד. במשך חמישה ימים, בעוד הוא ובתו של אחיינו לכודים בשלג, מספר נתן את סיפור משפחתו - החיים והמתים. ספר על זיכרון, אהבה וחיים.

מיכאל הנדלזלץ: "חנוך לוין על פי דרכו", הוצאת ידיעות אחרונות 2000, 238 עמ'

קובץ ביקורת התיאטרון שכתב מיכאל הנדלזלץ על הצגותיו של חנוך לוין. הספר כולל מסה הקושרת בין הדברים ותמליל של ראיון עם לוין סמוך לבכורת "חפץ".

עמלה עינת: "מפתח לדלת הנעולה, לפרוץ את מחסום הדיסלקסיה", הוצאת הקיבוץ המאוחד קו אדום 2001, 240 עמ'

הספר מבוסס על מחקר שנערך עם קבוצת סטודנטים דיסלקטיים, וכולל הצעות לאסטרטגיות למידה.

א"מ הולמס: "מוסיקה ללפידים", תמונות מפרוור אמריקאי, מאנגלית: נעה שביט, הוצאת כנרת 2001, 351 עמ' פול ואילין, דיירי פרוור אמריקאי אמיר, שורפים את ביתם ללא סיבה - אירוע קיצוני המפגיש אותם עם המצוי מאחורי תפאורת החלום האמריקאי.

שיאם סלברדוראי: "נער מוזר", מאנגלית: עדי יותם, הוצאת כנרת 2000, 254 עמ'

רומן בשישה סיפורים. רומן הביכורים של הסופר הקנדי יליד טרילנקה - שבע שנים בחייו של נער ממשפחה טאמילית אמידה, טרום המהומות ב-1983.

דורי מנור: "מיעוט", הוצאת הקיבוץ המאוחד, ריתמוס סדרה לשירה 2000, 94 עמ'

ספר שירים ראשון של מנור, מתרגם ומייסדי כתב העת אב. "בלי זה אתה לא-כלום / נר שחור

ונשוי, בו היא דבקה למרות הידיעה כי לא יעזוב את אשתו למענה.

אגור שיף: "סיפורים לנסיעות קצרות", הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרי סימן קריאה, סדרת הכבשה השחורה 2000, 158 עמ'

ספר שני (לאחר "חיות מתות ומג אויר", 15 סיפורים קצרים - קשים, עירוניים, אך לא נעדרי חמלה אנושית והומור.

נסיעה עם חזיר בשם וינצנט, המיועד להיות כיבוד במסיבת יום העצמאות - 50, זוג נאהבים צופים מחלון בית-המלון במבצע הצלת טובע, ואחרים.



אבנר טריינין: "כין שירה למדע, עיונים בשירה העברית החדשה", מוסד ביאליק ירושלים, סדרת מבואות 2000

אבנר טריינין - משורר ומדען, מאתר נקודות קרבה בין השירה למדע ועומד אף על מתח הניגודים שביניהן. כמו כן הוא דן בסיבת הקרע שבין השירה למדע מנקודת המבט של השירה.

אהרן אמיר: "ישבו העבים אחר הגשם", כל השירים, הוצאת כרמל ירושלים 2000, 354 עמ'

כרך המסכם כ-50 שנות יצירה והוא פותח בשירו הראשון של אהרן אמיר, "הגר": "הגר! / אשר עלית מחיק מסתר - הדרת שלמות - משור / עם חם-ג - בת-קדר: - / במי-נחות הגל נכמר, / בגת-שיבות אנה תחמר, / בשמי-תרפי נצת מזר. / ציון יגת. קדים יסער!" (עמ' 3)

מירון ח. איזקסון: "ברחתי ודמיתי", הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, 80 עמ'

פובליוס נאזו אובידיוס: "שירי העצבת", איגרות מחוף הים השחור, תרגום ופירוש: עמינדב דיקמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, המפעל לתרגום ספרי מופת 2000, 224 עמ'

אלגיות נבחרות שכתב המשורר הרומאי הגולה בן המאה ה-8. "באתי לחוף ים השחור בלא שאשמתי ברצח, / רעל ארס ממית לא נתערבב בידי / לא הורשע הותמי בטבלת-שעה מכובת / על שטבע בפשתן אות מזויף ושקרי" (ספר שני).

יעקב פייכמן: "דזי נוף, מבחר שירים", הוצאת עמדה ביתן, סדרת ספרי מופת עבריים בעריכת רן יגיל ועמוס אדלהייט 2001, 67 עמ'

מבחר משל המשורר יעקב פייכמן (1881-1958) אשר נועד להחזיר את שיריו אל התודעה, לאחר שנות שכתה והיעדרות. "הקשב! ככת עופות דמומה תרחף / עלי שדות אדמו בלב מרחב. / בקצה השביל קרנה חלקה שכוחה. // אך מישהו הלך ולא ישוב. / ועל צלו נדרוך. וכה כאוב / הקסם בלעדיו עם השכה". (חלקה שחוחה, עמ' 15)

רוני סומק: "המתופף של המהפכה", זמורה ביתן 2001, 51 עמ'

ספר שירים שמיני. "הנעליים שהיא מסתירה מתחת למיטה / חולמות בלילה על עור החיה שנקרע ממנה. / הן למדו לאלף את צעדיה כמו שלמדתי לדרוך בגופה, / סוליה אחר סוליה בשטח ההפקר בו קפאו / עיני שועלים בְּעִינֵיהָ / וריצת האיילות נחרתה בעור המתנמנם / שבכפות רגליה" (נעליים, עמ' 13).



אוולין לאו: "האשה האחרת", מאנגלית: מירי פז, הוצאת ידיעות אחרונות ספרי חמד 2000, 137 עמ' אמנית צעירה מתאהבת בגבר מבוגר

# שמעון אדר

## הרהור בחמש בערב דצמברי

משהו ריק וקר

איני נושם תחת שמי החרף  
סיעות צפרים מהדקות מעלי בקפידה  
כמו שכבות עפר,

איני מוצא דבר  
מלבד נפילה  
בכל הנוצות הללו,  
גם כואב להתרסק  
שנית  
ושוב שנית.

פני המים, המתכת הנטושה,  
נראים לי המתנה,  
אם לכל פעם סופה שלה,  
אולי עוד אחבק, אולי  
אני לומד בדרך הקשה

את השפה המשננת ברוחות,  
את הקצה החד,  
מה שלא נזקקתי לו נחתה, מה  
שלא שמש, מורד  
כדי להכין אותי לפעם הבאה.

אני רוצה לאמר:

משהו קר וריק  
איני נושם תחת שמי החרף,  
באוויר מבזיק ברקים כמו חוט להט כושל,  
עוד לא דצמבר,

אבל את מה ששולף אותי את הגבהים  
לא קובעים כמועד, לא כמקום,  
זה לא פשוט, מה שנדמה שמש  
ורק הבהוב רפה באור.

הכל מלבד העפלה.

אני סבור  
שהגעתי

אל קץ ההיסטוריה.  
לא במובן הפילוסופי, שם  
התבונה יודעת את עצמה,  
מתממשת במלואה כרעיון ותופעה.

לא. במובן פשוט יותר,  
ההיסטוריה מפסיקה להיות  
מהותית להגדרות, קובעת  
יחסים של התפתחות

בין מקדם ומאחר אני נטול  
אבות ואמהות, חסר שירה ומתנודד על החלון, שלוח  
אל חוץ תל אביבי, חמש בערב, ממשש את האויר כמו לשון,

שמים נרקומניים, שדופים, סחרחרים,  
מרחבים כמו אישון, מטים  
אל הקרקע, בתוך נימי אספלט פגומים  
שוטף שמש מדלק, בעד התאפללות  
החדש מדמם,

מפורר את הרוח כמו  
תיאוריה מן המערב.

מתוך "פואטיקות של הצלה מן השכחה"

## אב מלאכה

ימים יעברו עלי ואני אחזור. עבודת ההחרשה  
העצומה של הערב תמתין, ביגיעה, כמו שמש  
בבקרי שרב מתחככת תחת האבק, תחת ערפלי  
עופרת, עינים המפנות

ממני הלאה. אתה בסדר, תאמר לי האם,  
שמים מתכוצים עליה. הכל אתה  
טוב, יאמר לי האב, האויר מרשת  
סביבו איום קיץ.

אבל אני התרוקנתי אני מכל המקומות שהיו אני בחזקת געגוע אני.  
לא ילד, ירח קצר בן גילי,

התנשמות מהירה בלילה  
עמק כמו מעמקים, חשוף כמו חשכה.  
נלקחת ממני יותר מדי נשימה.

בצד כואב.

לעזאזל.

## אינקרנציה

פעם ברחתי.  
נסתר בעשב כבד כמו קיץ,  
שכוב על הגב.

גבהים מלשינים שמים,  
צפרים צנומות כמו זרעונים,  
קולות המחפשים נצנוצים חורים  
באבק הירק.

שנים נסיתי לשוב.  
בבתים הרחבים נושך לשוא שפתים.  
עוד מעולם לא היה השחר זוב דם בחלון.  
רק מרחק מויצ חשך דק.  
לילה.  
אני אל מול פני המלחמה התוקה.

# מה קורא?

יהודית אוריין

## העגלה אינה ריקה

ידידיה יצחקי: כראש גלוי, אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן, 271 עמ'

לא, לא המדרש הוא שאמר: "יותר משישראל שמרו את השבת - שמרה השבת את ישראל". כתב את זה יהודי אתאיסט, אני הציונות הרוחנית שמתקרא אחד העם. ואם אמנם כך, מה ישמור את ישראל, שרובו ככולו אינו שומר שבת כלל.

השאלה מעיקה עלי. אורח חיי החילוני עתיד חלילה לכלות את ייחודו של העם היהודי העתיק, ותיוותר כאן תוך מאה שנים כת אורתודוקסית מוזהר, שאינה מתערבת ביהודים מחמת טריפה, ואינה נישאת ליהודים בהיותם ממזרים ובני נידה. משהו כמו הקראים בזמנם, או כת האמיש בפנסלביניה של היום. אז מי יהיה היהודי, הם או אנחנו.

ידידיה יצחקי ואני יוצאים מאותה נקודת מוצא: התנגדות למושג "עגלה ריקה", שנולד בשיח שבין בן גוריון ו"החזון איש". בספרו מוכיח יצחקי שהתרבות העברית-יהודית עמוסה בערכים הומניסטיים, יותר מ"העגלה המלאה" הצרה והמצומצמת. בספרו המרתק והמאלף הוא אינו מתנכר לכתבי הקודש, אלא מטעים את הגישה הביקורתית מדעית, את התפתחות היהדות מהמונותיאזים הראשוני של אברהם דרך המשנה, הגמרא, המדרשים והשו"ת.

בכל אחת מהיצירות הדתיות וההלכתיות הוא מאיר את ההשפעה של הסביבה בה ישבו, אם על דרך הדחיה כמו הפרושים, ואם תוך כדי אימוץ כ"יפהפיות של יפת באהלי שם". הסטגנציה של היהדות האורתודוקסית היא לדעתו בת מאתיים שנים, כשניתקה מכל השפעה זרה מפרה. לי נראה שהקפאון ההלכתי החל קודם, מימי "השולחן ערוך" במאה ה-16.

אפשר אכן לקרוא קריאה הומניסטית את כתבי הקודש. כך למשל האיסור-ציווי "את הַגֵּר לא תונה" מופיע בתנ"ך מספר פעמים רב יותר מכל איסור-ציווי אחר! הצלחתי למנות למעלה מעשרים פעם. מה לי "האגודה לשמירת זכויות האדם", שהיא מפסגות ההומניזם של המאה ה-

20, אם התורה מתריעה נגד העוול כלפי הגר (הזר), יותר מכל חטא אחר. בעוד שחרדינו דהיום מכלים זמנם בפולמוסים על נושאים נואלים ("ביצה שנולדה ביום טוב") ומחטיאים את העיקר, לצערי חלוקות דעותינו לגבי צפי העתיד. אינני יכולה להצטרף לאופטימיות של יצחקי, כאשר הוא מרחיב על התרבות היהודית החילונית העשירה, מימי ההשכלה, התחיה ודור בארץ.

ראשית: הכתבים הדתיים, שהאורתודוקסיה נטלה עליהם מונופול, הורחקו מהצעיר הישראלי המשכיל עוד יותר מתרבות האסקימואים. הוא אינו יודע פסוק אחד מהתנ"ך או רעיון כלשהו ממחשבת ישראל.

אפילו את טשרניחובסקי ואחד העם סילקו ממערכת עולה הלימודים. על כל הצמיחה הזאת עולה הכורתי. ונותרה האיוולת "נת... נת... נת... נתמן". שנית: כמי שכל רובדי העברית קרובים ללבו, אני כואבת את סיאוב השפה. והריהי הולכת ומתאבדת. שכן קיימת קורלציה בין הספרות העתיקה לבין הלשון העברית, אם תישכח זו, תישכח אף זו. מי לנו יערוב שבעוד חמישים או מאה שנים יוכל הישראלי הצעיר גלוי הראש לקרוא את התנ"ך בלי תרגום (כמקרה צ'וסר אצל הבריטים).

ואחרונה והמורה מכול. יצחקי אינו מבחין בין יהודים ליהדות. בפרק החותם הוא מצביע על תרומתם הענפה של היהודים לתרבות העולם. אבל כאן עיקר הטרגדיה: גדולתם של יהודים כיחידים מתחילה מרגע שהם נושטים את יהדותם, אם זה הינה ומאהלר ומנדלסון וארנולד שנברג וג'ורג' גרשווין, או מרקס ופרוסט וסוטיץ ומודליאני, או סרגי אייזנשטיין, שאנו גלויי הראש מתבסמים מתרומתם לאנושות. ואילו הרב קוק, שיצחקי מתפעל מהגותו - מי מכיר, מי יודע. כמאמר אותו אברך לחברו: "אילו למד איינשטיין, היה יוצא ממנו רב גדול, והנה תראה מה יצא ממנו".

עמוס עוז בניסוחו המבריק מדבר על "יהודים שמקיימים את זהותם". כל הצמרת האמריקאית ורועה יהודים שלא "מקיימים" את זהותם, ואפילו לא מגדירים אותה, רק אנו מתעקשים לנודד להם, משלנו אתם. כך שרת החוץ לשעבר מדלין אולברייט ושר ההגנה כהן, ומידוענו דניס רוס ואפילו היוולד הרוסי הגדול בעולם הוא בסוף איזה אברמוביץ'. זוהי יהדות ביולוגית שהיא אולי אינה לרצונם כלל.

בניגוד ליצחקי, ועם היותי "כלי מלא חטאת", אני בונה את עתידנו דווקא על היהדות הרפורמית, הדינמית. היא שברה את האיבון, מתפתחת ברוח הזמן, שומרת על קהילתיות ומספקת מנהגים ומסורות, שהקהל הרחב כנראה זקוק לו. אני לא - אבל הציבור החילוני כנראה שכן. זוהי



יהדות הומניסטית, שאינה מפלגת, ואינה מציבה חומות נגד תרבות העולם. להיות אתאיסט יהודי זה לא אותו דבר כמו להיות אתאיסט נוצרי. ■

## משיח או אפוקליפסה

דאגלס קופלנד: נערה בתרדמת, מאנגלית: דני אמיר, הוצאת ידיעות אחרונות/ספרי חמד, 2000, 378 עמ'

ספק אם שבעים שנות השינה של חוני המעגל הגיעו לאוזניו של דאגלס קופלנד הסופר הקנדי. אבל סיפור האגדה הגרמני ריפ ואן וינקל הגיע גם הגיע, ולו בגרסתו של הסופר האמריקאי וושינגטון אירווינג, שפירסם אותו כשהתגורר באנגליה (1820).

כשהוא יוצא לצוד ביער, פוגש ריפ חבורת גמדים, הם משקים אותו בליקר מתקתק, המפיל עליו תרדמה למשך עשרים שנה. הוא מתעורר לחיים כאיש בא בימים, חוזר לכפרו, מוצא שהכפר השתנה והתפתח, רוכש לו ידידים חדשים, והכול תם בטוב. קארן גיבורת "נערה בתרדמת" לוגמת אף היא ליקר במסיבת חג המולד 1979, לאחר שהתמלאה בגלולות ואליום, ואף היא נרדמת לכעשרים שנה. בעוד שעשרים שנות תרדמה מקומם אך ורק בסיפורי עם עתיקים, קארן לשם הדיוק המדעי נכנסת ל"קומה", מה שהמטרגם דני אמיר מכנה בעברית תרדמת, להבחינה מהשינה או התנומה האגדיים. זהו סיפורם של שבעה חברים בני עשרה, הגדלים לא רחוק מוונקובר, כשגארד, הנער החתיך והמשכיבן, לוקח לפתע בלוקמיה והולך לעולמו. גארד הוא המספר של הרומן, אך מותו מאלץ אותו לוותר מוקדם מאוד על התפקיד ולהעבירו לריצ'רד ידידו. ריצ'רד וקארן מאוהבים,

ובאותו לילה של טרם התרדמת, מספיקה קארן לפתות אותו ל"מגע מלא" ולאבד את בתוליה.

במצב בו היא נתונה, מוחה משותק, גופה חדל להתפתח, שצורה מאפיר והיא מוחזקת באינפוזיה בלתי פוסקת. אבל מתברר שהביולוגיה הרחמית מנהלת חיים עצמאיים. מאותו ליל אהבים היא מתעברת, ומקץ תשעה חודשים יולדת ילדה בריאה.

מחציתו הראשונה של הספר - בין 1979 ל-1997, מגוללת את מאמצי החבורה להתבגר, להגשים את עצמם, לטייל להתנסות ולחיות, אך בסופו של דבר שבים כולם לעיירת הולדתם וחשים כלוריים. את המושג הפופולרי "דור ה-א" טבע קופלנד בספרו הראשון, והוא הופץ בקרב הסוציולוגים. "שמפו" ספרו העוקב, לא חזר על הצלחה זו. את "נערה בתרדמת" כתב ב-1998, ודומה שאימת קץ המילניום היא שהכתיבה לו את הרומן. כשעתה אנו בשנת 00 לפי הסימון הדיגיטלי, נשכחה מעמנו הפניקה



הכללית שהעולם היה אחוז בה לקראת המעבר אל האלף השלישי. אנשים קראו אותות מפחידים כסימנים אפוקליפטיים, מאז "נביא" ימי הביניים נוסטרדמוס ועד מערכת ההיי-טק הגלובלית, שאימה לשבש סדרי עולם. או משיח או אפוקליפסה.

נראה כי אין לקארן סיכוי לשוב לחיים, ואמה מציעה אפילו לנתק אותה מהמכשירים. אבל הנערה הגרומה והמשותקת ניגפת בדלקת ריאות, מחלימה ממנה, ומעשה ניסים - חוזרת לחיים, ומגלה שיש לה בת בגילה. אבל בניגוד לריפ ואן וינקל, העולם שהתקדם בלעדית אינו לרוחה. בנעוריהם בשנות ה-70 הסתפקו במריחואנה, ולא ידעו על האיידס, ואילו עתה חברה הקרבים לגיל 40 מכורים לקראק והרואין ודופקים לעצמם את החיים. לכאורה, אין היא יודעת היכן היתה, אך אט אט צפים בזכרונה קרעי בלחות והתרעות, כאילו

האירוע התנכ"י של המבול ותיבת נוח, מחיקה שבעקבותיה יתחיל עולם משופר, ערכי וידידותי. נו טוב, שיהיה.

ריקים מתוכן, חסרי ערכים ונטולי חוון, ובתור שכאלה החיים לא שווים את עצמם. גארד שראה פנים אל פנים את הישיות העליונות, מציב בפניהם שתי אלטרנטיבות. ודומה שהוא חוזר על

המספר, כשהוא ממלא שליחות של נביא ועם. חלקו האחרון של הספר נראה מפוברק ולא מתחבר לז'אנר. פרקים שלמים מוקדשים להטפה מפורשת ופשטנית להדהים. חיי חבריו היו עד כה

שוגרה להוהיר את העולם בפני חורבן. כאן מתאר קופלנד אפוקליפסה עתידית פנטסטית שבה רק ששת החברים נותרים בחיים. אז חוזר לתמונה גארד המנוח כרוח פראים, נוטל מריצ'ארד את תפקיד

## חיסול חשבונות דיפלומטי

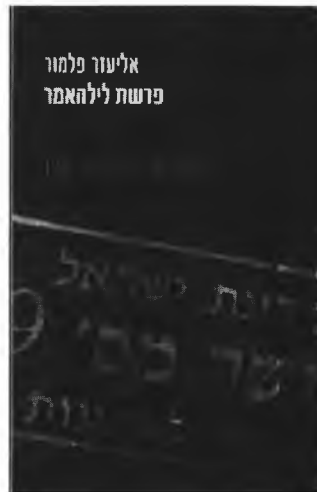
אליעזר פלמור: פרשת לילהאמר, מיומנו של מעורב לא שייך, הוצאת כרמל, ירושלים 2000, 140 עמ'

על עטיפת ספרו של הדיפלומט אליעזר פלמור מתוארת הסיטואציה בה מצא את עצמו בימי פרשת לילהאמר בנוסח המערבון 'בצהרי יום': "סיפור השליחות יוצאת הדופן של דיפלומט שהוטל פתאום לעין הסערה וניצב בודד בחזית המערכה..." [!]

למקרא הספר, נחשף, יותר מכל, הפן האנושי של הפרשה, שהסעירה בשעתה את העולם.

פרשת חיסולו של אחמד בושייקי בלילהאמר, על-ידי שליחי המוסד הישראלי, הינה נחלת ההיסטוריה של כישלונות המוסד שכבר נשכחו, נוכח כישלונות שפורסמו בשנות התשעים. דומה כי ההשג הדיפלומטי בשחרור האסירים ובשיקום מערכת היחסים הבילאטרלית בין ישראל לבין נורווגיה היא העומדת במרכז הספר והראיה ההיסטורית של הפרשה. שיקום מערכת היחסים בין שתי המדינות אינו זקוק לאישור נוכח הסכם מדיני שהבשיל בערוץ הנורווגי והידוע בשם "הסכם אוסלו", וזאת בלי לעמוד על טיבו וערכו. אולם דומה כי מה שמאפיין ספר קריא זה הוא חיסול חשבונות דיפלומטי עם השגריר עלום השם, שהיה שגרירה של ישראל באותה עת. שמו אינו נזכר בספר אפילו פעם אחת, אך בעמוד 130 מצאתי כי הוא הוציא לאור ספר בשם "צנחן בשירות החוץ". הספר יצא לאור בשנת 1995 בהוצאת משרד הביטחון. כדי שלא יהיו אי הבנות, מדובר ביצחק קינן, אשר לפי הפרק בספרו "ואפשר גם אחרת..." הושאל בשנת 1960 על-ידי משרד הביטחון להיות נציגה של ישראל ליד הסוכנות הבינלאומית לאנרגיה אטומית בווינה ובשנת 1972 הושאל שנית למשרד החוץ כדי להיות לשגריר בנורווגיה, מינוי שלדבריו - היו מי במשרד החוץ שלא היו מרוצים ממנו (עמ' 91). מכאן שבמושג "צנחן" לא מדובר במי שעונד כנפי צניחה, אלא במי שעשה קריירה במשרד הביטחון ו"הוצנח" למשרד החוץ.

נקודה זו הינה משמעותית, כאשר לאורך כל הספר מתחשקן פלמור עם קינן, בלי



אליעזר פלמור  
נפשות לילהאמר

לציין כאמור אפילו פעם אחת את שמו. לעומת העדרה של עובדה זו, ניתן ללמוד מהספר כי שליטת בנו של פלמור בשפה האנגלית, "הגיעה לרמה כזאת, שבסוף שנת הלימודים זכה בפרס הראשון בתחרות לחיבור שירה מקורית, שביט הספר האמריקאי באוסלו נהג לקיים מדי שנה בהשתתפות כל תלמידיו" (עמ' 48); ואל יקל הדבר בעיני הקוראים באשר בתחילת העמוד מציין פלמור כי "את יגאל רשמנו לבית הספר האמריקאי, והילד לא ידע ולו מילה אחת באנגלית". גם הקוראים לא יידעו עד סוף הספר מילה אחת, או יותר נכון שתיים: מילות שמו של השגריר - יצחק קינן. מה בעצם המשמעות של אי ציון שמו של השגריר? מדובר, אליבא דפלמור, בהצבת אדם הלא נכון במקום הלא נכון ובזמן הלא נכון. וזוהי סוגיה אשר פתרונה דורש עיון מדוקדק בכל הספרות הקיימת בנושא פרשת לילהאמר, כמו גם תיחקור עדים, לכן, לא ניתן לעסוק בה במסגרת זו.

אוכל רק להתרשם, כי ראייתו הביקורתית של פלמור את קינן היא עומדת במרכז הספר, ואין זה למעשה משנה אם הוא צודק בראיה זו אם לא. נראה כי הצבע שבו הוא צובע את השגריר תפקודו, אלא גם בנוגע לבריאותו הנפשית. למשל בעמוד 23 הוא כותב כלהלן: "השגריר, בתחילת העשור השביעי לחייו, הייסיר אלי מבט פולשני שלא הרפה ממני במשך כל הזמן שישבתי מולו. תהיתי מה מקור המצמוץ העצבני שהניע מפעם לפעם את פעפף עינו הימנית ושיבש את ארשת פניו". פלמור מסתייע בביקורתו על השגריר

באוסלו הקרין גם על העובדים, וגם הם אמרו עליבות במראם ובהתנהגותם... במבנה הקטן לא היה כמעט רגע אחד של פרטיות, העובדים הספורים היו כמעט נתקלים זה בזה כל אימת שניסו לעבור במעברים הצרים שבין החדרים" (עמ' 72-73).

האם שרשרת מחדלים אלו ו/או מערכת היחסים העכורה שנבעה מתיפקוד השגריר [אליבא דפלמור] היא המסבירה את העובדה ש"חבלי הלידה של האישר הנדרש לפרסום הסיפור הזה התמשכו הרבה מעבר לכל זמן סביר להשגתו... אינני יודע במפורש מה היתה הסיבה האמיתית לעיכוב, שסיבתו הרשמית הוסברה כצורך לברר מספר נושאים הקשורים בפרשה בה עוסק הספר?" (עמ' 139).

האם הסיבה היתה גילוי או פרסום חוזר על מחדלי הסוכנים בפעולה, למשל בזיהוי של בושייקי כעלי חסן סלאמה, הגם שמריאנה גלדניקוף ששחתה בבריכת השחיה "טענה שדיווחה למפקד הפעולה, כי האיש בבריכה אינו המבקש בתמונה?" (עמ' 81).

ואולי הסיבה נעוצה במידע האינפורמטיבי של הסוכנים שנחשפו לשלטונות, כמו למשל העובדה שדן ארבל "בניגוד מפורש לכללי ההתנהגות מקובלים במצב כזה, סיפר על חלקו שלו בפעולה והוסיף את הפרטים לא היה קשור בהם במישרין. החוקרים האוינו לווידויו בשקיקה, אולם התמורה שצפיה לה לא הגיעה" (עמ' 64). האם הסיבה נעוצה בציון השמועה שהתהלכה "על נוכחות ראש המוסד באוסלו בזמן הפעולה בלילהאמר?" (עמ' 70); האם מדובר במחדל נוסף, שטרם נחקר?

ואולי מדובר במידע אנכי? כמו למשל שבמשרד החוץ במחלקת מורח אירופה היתה יחידה בשם 'בר' "שעסקה ביצירת דעת קהל במערב בעניין ההגנה על זכויות היהודים בברית המועצות" (עמ' 35); הדבר עולה מעצם העובדה שזו היתה שליחותו של מאיר רוזן בפאריס ובגינה הכירו פלמור.

מעבר להיבטים הבילאטריים - פלמור-קינן, כמו גם פריסת מחדלי הפרשה וספחיה, זהו ספר הכתוב ביד קלה בידי אדם שנון ועוקצני בעל יכולת סיפורית מרשימה. אולם בעיניה עומדת התמונה של המוסד המוצג באור עלוב למדי - כפרשת עסק הביש מט' 2.

יוסף ברנע

בעדות שהוא מביא בשמו של מאיר רוזן ש"תיאר וניתח באיזמל הגיונו החד את רעיונותיו של השגריר ואת הערכותיו ותיאר את אופיו שנטה להתלהב ולהיסחף בקלות יתרה. אלא שכדרכו בקודש גם הפעם, המעיין השופע של בדיחותיו הנורקות לחלל השיחה לא אכזב. לעומת זאת, דיבר בחום על אשת השגריר, האשה היפה והאצילית החיה במידה רבה מנוססת בתוך עצמה בצלו הכבד של אישה הנמרץ" (עמ' 37).

השגריר קינן אליבא דפלמור היה "עוף מזור", ואילו הגברת רמסון המכונה "נספחת העתונות" היתה שותפה עם השגריר בסיטואציה המתוארת כמעט כאילו היתה סיאנס: "מעמד מזור אשר קרוב לוודאי אינו נראה בשום מקום אחר בעולם: הגברת רמסון נעמדת לשמאלו של השגריר היושב בראש שולחן הכתיבה גדול המימדים, מעמידה את הטקסט המתורגם לאנגלית מול המאמר המקורי בעיתון הנורווגי ומסבירה ומפרשת את החומר אשר לנגד עיניהם. שאלתי את עצמי לשם מה היתה דרושה ההצגה הזאת, הרי החומר המתורגם הסביר את עצמו בלשון נקייה ומדויקת, והשגריר לא התכוון מימלא להשתלם בדרך זאת בשפה הנורווגית? תחילה הייתי גם אני ניצב במעמד הזה בחזרו של השגריר, שתריסו מוגפים מטעמי ביטחון ומגורת השולחן הדולקת כל היום מפיגה כמעט את האפלולית שבו, אולם לא לאורך זמן, כי כבר גמלה בלבי ההחלטה ללמוד נורווגית בשיטה האמפירית וברמה שתאפשר לי להבין חומר מדיני המתפרסם בעיתון לפי הדרך שנקטתי בבליגיה, ששם למדתי בשיטה הזאת להבין מאמרים מדיניים בפלמית" (עמ' 39).

לא רק השגריר מצטייר כבעייתי, מבחינה תפקודית ואישיותית, אלא גם תנאי העבודה הפיסיים של פלמור עצמו, כאשר "החדר שנועד לי ישב על מרתף הבית, והכניסה אליו - מן הרחוב דווקא - נחסמה בדלת עץ פשוטה הנעולה במנעול שאפשר להסירו בלי מאמץ רב. אם היו רוצים להרים באוויר את משרדי שגרירות ישראל באוסלו, הדרך אל חלל המרתף לא היתה חסומה. בלי שום בעיה היה אפשר להניח את מטען החבלה במרתף, בדיוק מתחת לכיסא שעליו הייתי עתיד לשבת, ביום ועל אחת כמה וכמה בלילה, שכן מבנה השגרירות לא אוכטח בלילות" (עמ' 24). במקום אחר כותב פלמור כי "מראם העלוב של משרדי השגרירות

# גן החבוי בגיהנום

רחל פורמן-אלבו: אדם עם כתם, הוצאת "גוונים" 2000, 47 עמ'

זכורה אמרתו הרומנטית למחצה והאירונית למחצה של סרן קירקגור - "מהו משורר? אדם אומלל המצפין בלבו ייסורים אך שפתיו בנויות כך, שהבכי והאנחות העוברים דרכן בשמעים כמוסיקה ערבה". ואנו הרי יודעים היטב ומזמן, שאין שירים שמחים, וכי הרבה יותר נכתב על האין שביש, על החסר והאובד, על הכמיהה למלאות ולמשמעות, מאשר על המצוי, על המושג וממומש ועל הממלא. דומה שבקובץ השירים האחרון של רחל פורמן-אלבו, "אדם עם כתם" רותכו בצריבה פנימית מרוכזת וכאובה כל ה"אינים" וה"ישים" שחיי אדם טובלים וספוגים בהם בתערובת כאוטיה ונטולת פשר ברור. אבל בכל אחד משיריה וולא רק מתוקף סימני הויהוה הדקדוקיים המבדילים בעברית בין זכר ונקבה מובחן כברירות, שאין לטעות בה, תו קול נשי מובהק. לא שירה "נשית" ולא "שירת נשים", אלא שירת אשה, אשה-ילדה. שירת יאוש וריגוש רכה וקסוחה, הולמת ולוחשת, מתרפקת וזועקת, מתריסה ומשלימה, מתמרדת וכנועה.

משקעים נפשיים מצולקים, גושי חוויה חריפים ומציקים, הבלחות הזיכרות מדויקות וצובטות לב - אלה מוּינים בוריה המצליפה ללא רחם את שירי הקובץ, והם כולם מגוף עולמה המאופיין של אשה; אשה באשר היא, ועם זאת אשה ספציפית וחד-פעמית, עם קורות חיים וגלגולי עבר ייחודיים, עמוסים מאוד, כורעים תחת נטל עצמם. ודווקא השירים הכנועים, והמשלימים וה"סמורביים" באווירתם הם הסוערים ביותר בריגעתם, הם הפצועים והנוגעים כך ביותר בתעוקת אווירתם, בחריפות תוכנתם ובאמינותם: זו היוצאת בשיר האחרון של הקובץ אל הירקון, לתפש מסעדה בדרך "המסע הסופי והמפרך אל בית ההוצאה", ההופך למשע על מסע החיים, ולא מוצאת, כדבריה, את "הדרך חזרה", היא "כל-אשה" וכך גם זו "האוחזת במפתח לשמר את המסגרת" ובה בעת גם "מכה במראה" הנשברת מולה, בעודה הלומת חרדה; חרדה קיומית אין-אוגית מפני הטירוף ומפני אובדן כוח השרידה, זוהי "כל אשה" החיה על פתותיו הוּכרוּן ופירווי, נאבקת בעד ונגד "העשן העולה באגפי השכחה" שלה, והיא מיטלטלת בלי הרף על חוט הגבול הלא-נראה, אולי הלא-קיים, שבין תאוות ההישרדות ואגרציית ההלאה לבין הפיתוי, כמאמרה, "לקטוף צמח רעל". האשה ששוכנת בשירים רק היא לבדה, מעצם היותה אשה, מסוגלת לחוות בדיוק כזה ומתוך אמפתיה כזו, גם את הרוחש בקרבן של אחותה ואמה ודודתה, כמו גם



בתוככי דמויות אחרות, ולבדות ציורים שיריים מסוג "לילות מילים יום יום" או "לחבר את שליית הדימויים אל התמונה המתבקשת", כשהיא "כורעת ללדת" את החרוז המתעקש "שלא להיוולד"; כך בשני שירים כמו ארספואטיים (עמ' 12) המהווים הישג כתיבה ראוי לציון, שנובע מתוך אמת נפשית ושירית צלולה: לידת השיר נחוות ומעוצבת בהם כמעשה התערבות "והתעגלות" הריונית על מלוא הכאב והעונג שכרוכים בהן.

ככל שרוחק הזמן הכרונולוגי, כן מתעצמים להתפקע הקולות והמראות מן העבר המסחררים במערבולתיותם, הנעים קדימה ואחורה גם יחד, בשירים המזכירים כל כך את אמירתו של גבריאל גרסיה מרקס: "הילדות, שאתה נושא איתך צומחת והופכת לעשירה יותר ככל שהיא מזדקנת". כבר בפנימיה שברחב גאולה יודעת הילדה הקטנה, שבגרה מוקדם מדי, זו ה"מאובנת", "הבוכה", "המבוהלת", שכדי להתגונן בפני המציאות עליה ללמוד לקלוע "צמות של שכחה". ואולי כבר אז ושם ניטע בה הפחד הגדול, המרתיע, המשתק, מולידים של "קברת הנשיות" ו"חשק אובדן האימהות", תוצריה של אימת ההתבוננות ושל משחק התופסת האין סופי שבין שכחה לזכירה. עולמה של האשה-ילדה מאוכלס, בדומה לקובצי השירים הקודמים שלה, בפיות מכל הסוגים והצבעים. הוא מתרוצץ בין תהומות לצוקים, שורץ עקרבים, חתולים ופרעושים, הרודפים אותה והנרדפים על-ידיה, תוך שהיא מדלגת כמבעה, ב"מסבאת חייה", שבויית חיפוש נואש וניסיון ללכוד מחדש את מתיקות-מרירותם של "פלחי ילדות גנובים", אבל הפן האחר של חיפוש זה הינו, כאמור, ערגת מוות מוטבעת ומתמתת. האשה-ילדה שבשירים, מתקיימת ושורדת בחרד צר "בין כלי הנחשת לסמורב היוקד", ומכוח העיבוד השירי הכולם והמודע לעצמו, המכונה כאן

"קסם הטירוף של האימה" מרגע הגיחה אל העולם ועד לבגרותה. וכמובן, אין אוסף השירים הזה יכול שלא להכיל בתוך ה"קולאזים של זיכרון" (עמ' 6), זיכרון האשה המעצב ויוצר את עצמו באמצעות הכתיבה, את הכוונות "המדממות באהבה", את הציפיה שאינה כלה לעולם ל"טעם העדנה" (עמ' 17), את הכימיה והצמא לטעם ה"להתאחות ולאחות", לביטול מחיצות בין "אני" ל"אתה", ששירי הארוס-הרס שבספר מיטיבים לבטאם בציוויות מקורית ועזה, תבלינית וחריפה מאוד.

אם "מה שהיה" "לא היה באמת" ו"עכשיו כבר מאוחר" / "הדרך חסומה" (עמ' 10), הרי מה שנוחר הוא "ללחלח את החיים במגבונים לחים", כלשון הדימוי, "לבכות את מה שהיה", או לכתוב שיר "עם כתם גדול בריאות", באופן שהכתם הופך לעיקרו של עניין. הגילוי האוקסימורוני, ש"הגן חבוי אי שם בגיהנום" (עמ' 27), גילוי שכולנו חיים אותו בלא לקרוא לו בשמו המפורש, המדויק, הוא אחד מתוך שורת מבעים שיריים מקוריים המעמיים, לטעמי, את הקובץ שפלנינו בשורה אחת עם הכתובים השיריים הבשלים והמרגשים ביותר המוכרים לי מן השנים האחרונות.

לאה גלזמן

## רוני סומק חצי

# ריינר מריה רילקה

מגרמנית ואנגלית: אנדרד אלדן

**יום סתיו**

אַלִּי, בְּאֵה עֵת. הַקִּיץ אֶרֶךְ מְאֹד.  
עַל שְׁעוֹנֵי הַשָּׁמֶשׁ אֶת צֵלָהּ הֵנַח,  
רוּחַ בְּשָׂדוֹת שֶׁלַח הַפְּקָרִית לְצִעוּד.

בְּקֶשׁ אֶת אַחֲרוֹנֵי הַפְּרִי לְהַבְשִׁיל עַד תֵּם,  
הוֹסֵף לָהֶם שְׁנֵי יָמִים דְּרוֹמִיִּים מְאֹד -  
אֶךְ הָאֵץ בְּהֵם לְהַמְלִא נָא עוֹד  
וּבְמִתְקֶךָ אַחֲרוֹן הַיַּיִן הַמְשָׁלֵם לְחַתּוֹם.

מִי שָׁאֵן לוֹ בֵּית אֵל יִבְנֶה לוֹ עוֹד,  
מִי שֶׁעֲתָה לֵבָד בְּדִידוֹתָו יָקִים;  
יִתְעוֹרֵר, יִקְרָא, מִכְּתָבִים יִכְתּוֹב אֲרָכִים,  
וּבְשִׂדְרוֹת הַרְיָקוֹת הֵלֶךְ וְשׁוֹב יִנְדוֹד.  
נִרְעֵשׂ בְּהַסְתָּחָה עֲלֵים מַתִּים לְמַרְחָקִים.

אל "יום סתיו" של ריינר מריה רילקה בתרגומו של אנדרד אלדן קל מאוד להתחבר בעזרת "שני עננים קטנים", שירו של המתרגם. הוא כותב בו: "בגבהים שונים" במקביל/ הם כולם צפים אל אותה חשכה. / שני עננים קטנים/ כצמד ילדי גן/ נותנים ידיים וצוהלים/ בלכתם אל אוֹבְדָנָם". בשני השירים קשורה אבן הנבדירות על צוואר התחושה שיש בה גם אובדן וגם צהלה. רילקה מכוון את מחוג הצל על שער השמש ואנדרד אלדן מכסה את אותה שמש בהליכה ילדותית של עננים לעבר החשכה.



## לא גן של שושנים

גד קינר: דגימת נשימה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2000, עמ' 79

לצלול אל ספר שיריו השלישי של גד קינר, "דגימת נשימה", מצריך "נשימה ארוכה", שתאפשר לרדת לעומקה של השירה הנוקבת והאינטנסיבית המגולמת בכשבעים שירים. כל שיר מייצג עולם ומילואו ואוצר בו עוצמות שכמו מבקשות להתפרץ וניתכות לעבר קירות הבטון של גבולות המילים, השורות, הצורות הספרותיות.

השירים מתפרשים על-פני זמנים, מקומות, התרחשויות ותרבויות ששורשיהם בהיסטוריה ו"עניניהם" בהווה, ופירותיהם - תכני המציאות שהם נושאים בחובם - לא פעם הם פירות באישים. בחלק מהשירים יש מעין הסרת צעיפי אבק ותלודה שהחלו לטשטש את העובדות ואת המראות הישנים, וחשיפה מחודשת שלהן.

חלק מהשירים שאובים מסיפורי המקרא, מיצירות קלאסיות, ומסגנונות תרבותיים ויצירתיים שונים. גם שדה האסוציאציות רחב ופתוח - אל היהדות, הנצרות, אל יצירות ספרות ודרמה ועוד.

בתוך הסגנון הריאליסטי הישיר, הבוטה, הציני, החשוף והחושף עד אכזריות לעיתים, מצוי גם מרקם לידי רומנטי שכמו נחבא בין השורות. אין לסגנון הזה מעמד עצמאי בשירים, והוא מספק מרווח נשימה לקורא: אחרי רצף אינטנסיבי קשה תהיה זו "הפוגה" קלה של מילה, שורה או שיר קצר. אלו בדרך-כלל ייקטעו במהירה על-ידי תיאור, תמונת-זוויעה או אמירה מבוססת בדם, מוות, מחלות - אמיתיים או מדומים.

לצורך הדגמת התהליך, בחרתי בשיר "שלוש וריאציות על אהבה" שבעמ' 47: המילה "אהבה" כשם של שיר היא כמעט "נטע ור" בין שירים הנושאים שמות כמו: "בהלה", "ביופסיה", "נמק", "מתוך מדרוך לכיתת יורים", "ידיים מוכות", "ולא מאהבה וכו'. גם תוכנו של השיר "סלחני" יחסית לתכנים מתריסים אחרים - כנגד המציאות, החיים, המשמעויות, או כאלה המתארים מציאות ועובדות-חיים קשים כמעט ללא נשוא.

לא מדובר בשיר שמח - שירה שמחה אין בקיבוץ השירים הזה - אך יש בו מעין עננה של תנועה רכה, ריקוד של צללים, פנטסיה שיש בה כמיהה שקטה להקלה. הכאב מורגש בשיר כמו מעבר לזיכוכית הקרה" כשריקוד צללי האהבים הלא-ממשי מדומה למגע ילדותי - נשיקה של ילד את האד ששל הזכוכית. משחק ילדים. מציאות מדומה שאין בה מגע ממשי. השיר מסתיים במילה "כאב" הנותנת גושפנקה ברורה לתחושה שמעביר השיר. אך אין

זה עדיין הכאב המדמם השחור, הממית. גם פנטסיית האהבה עוד לא מתה כליל, והריקוד המעורפל - ריקוד הצלליות, הופך לרגע לחיובק המשתקף במראה, ברור קצת יותר, אך הבהירות (או אשליית הבהירות) מסויגת - כיוון שגם כאן מדומות הדמויות "לפיגורניות" והשתקפותן לכזו המצויה "בבועת זכוכית", והצלילים ברקע הם צלילי שלג "ש"ר להן/ קורל של חג מולד בקול/ ורדרד ומסורס" (עמ' 48).

לא רק שאשליית החום והבהירות החלקית מתפוגגת אלא שהיא מתמוססת אל תוך קיפאון שקיבל חיים משלו ומייצר מציאות בלתי אפשרית. כמו שהחיובק הרגעי הוא בלתי-אפשרי, נוצר משהו אפשרי עוד פחות כמו שלג שר. אל "הקול" הבלתי קיים הזה, על מזורותו הבלתי-קיימת מתווסף גם צבע ורדרד. יש כאן מעין "הקטנה" של האופטימיות הנקשרת אל הצבע הוורוד המתבלט מיד גם היא - "נמעכת" בסרקסטיות הבלתי ניתנת לכפל פירוש במילה "מסורס".

מה שהיה ריקוד ואחר-כך חיובק שתקווה אין בו - אך לפחות צללים "חיים" יש בו - הופך ל"מציאות" שלא נותר ממנה אפילו לא צל שניתן לראותו או לדמיון ניגון המרקיד אותו. כי גם המראה אינו מראה והקול - גרוע מכך - ורדרד ומסורס."

התמונות הפיגורטיביות הולכות ונעשות בוטות יותר ויותר. קודחות יותר ויותר. הפנטסיה אכזרית לא פחות מהמציאות. יש בה הצעת ה"אהוב" ל"אהובתו" הדמיונית או המדומה לגרד את "שחין הזהבים" מעל פניו, והאהבה המדומה מייצרת אסוציאציה של מעין חיה מוכת כלבת: "נוטפת ריר שרבי רובצת לה האהבה/ שנרגעה. על קולבים מפי רפכת/ ושרפרפים פסחים ועל כסות/ סתורות אשר נטשו בבהילות מאימתה/ של תשוקת פתאם - " (עמ' 48).

בשיר קצר זה המתחיל בתיאור של חיובק מטאפורי-ערטילאי אפשר לנמנות מחלות ופגעים ונכויות: "סידוס", "שחין", "מחנק", "רככת", "פיסחות", "בהילות", "אימה" שהכול נגועים בהם: החל מ"קולו של השלג" וכלה בחפצים הפגומים.

העונג האחד הקיים מדומה לעונג של ילד הטומן ראשו בשמיכת הפוך וגם זה עונג מפקפק מאוד, כי הוא "נחנק" בנעימים. בווריאציה השלישית, האהבה שרובצה קודם וולגת ריר ובגדר איום בלבד, הופכת למעין חפץ שה"אהבה" מניח ככלי משחית קטלני. קודם היה האהוב נשלט ונתון לחסדי האהבה ועכשיו מתהפכים היוצרות: האהוב הופך להיות אקטיבי ואילו האהבה לפאסיבית - וככזו היא קטלנית עוד יותר: "מתכתית ונצרתה/ פתוחה" (עמ' 49).

וכשהמגע הופך להיות לא בלתי אמצעי הוא מסוכן ממש. לא עוברת "שורה"

ומסתמנת "רעידת אדמה" אמיתית שנגרמת מ"התקף לבם" של האהבים ומרעידה אמות סיפים ומשכיבה חלל אחד מעבר לחלון, והשני שעוד נותר "בחיים" קם להילחם באמצעות "מברשת על/ הכותל המחורר." (עמ' 49).

השיר הבא - 'אלגיה' מרחיק לכת עוד יותר בהסתיימו לא רק במותה של האהובה אלא בתמונת זוויעה של האהובה יושבת על גדת דמו של האהוב בזמן ש"פגר צלה נסחף/ לגדה אחרת." (עמ' 50). לא נותר צל לרפואה - אותו צל שפגשו בווריאציות הקודמות.



המטאפורות והתמונות האלו נבחרו כאמור כדי להדגים את הסגנון הבלתי מתפשר של הכותב עם הכאב. הוא ינתח אותו ויפרק אותו ולא יעשה לו הנחות. הכאב הוא רע והוא מייאש ואין בו יופי ואין בו חמלה.

וכך, בעקבות תיאורי מותה של פנטסיית האהבה בא הרצף 'מתוך סדרת אימים משפחתית', בו "מככבים" גדמים, ופגרים, ודיבוק, ושתן, וסיוט, ומתנק, ולשון חיוורת ומשורבבת.

בכלל, נושא האיברים הכרותים וריבוי המחלות הקשות המשמשים כמרכיבי מטאפורות, פיגורות, וקווי מתאר, מאכלסים בקביעות את תמונות שירתו של גד קינר, המייצרת תחושה של מקבירות השורה על כל צעד ושעל בחיים, על העבר, ההווה וכנראה גם על העתיד. במובן זה יש בשירתו של קינר אמת נוקבת - האמת שלו על העולם - ואולי גם אמת שרבים מנסים להתחמק ממנה.

בשירתו הישירה והבלתי מתחמקת מצלית גד קינר לכמת מושגים מופשטים ולהעניק להם משמעות קונקרטית, כפי שעולה כבר משמו של הספר: "דגימת נשימה". אחד הדברים שלא ניתן לדגום הוא דווקא הנשימה. הדגימה היא מטבעה מצומצמת, מדויקת, וכך גם פירוקה, למרכיבים כימיים ואחרים. לעומתה, הנשימה היא מופשטת, ניתנת למדידה

אולי אך לא לדגימה. אבל אפשרויות השפה בשירתו של קינר הן נרחבות מאוד, הדמיון חסר גבולות. הדימויים חסרי-גבולות. העוצמות והאנרגיה האצורות בכתיבה הן אדירות. הן פורצות, אך "נתקלות" במבנים שיריים מאוד מסודרים, הנשמעים לכללי השפה והצורות הספרותיות התקניות. אין חריגה במבנים, ואילו בצירופים הספרותיים יש מקוריות, ויש הרבה תעוזה. כך מתאפשרת גם "דגימת נשימה".

עם זאת, למרות פריצת הגבולות בכל הנוגע לתיאורים שונים של המציאות, של עובדות, של חלומות ושבסרם, של רוע גוירת הקיום של בני-האדם וגם של האובייקטים בעולם בכלל, נדמה שקיים מימד שהוא עצור ולא בא לידי ביטוי. השירים ספוגים בכמו רגשות אבל דומה שלא ברגשות ממש.

לשים את האצבע על כך זה בערך כמו לקחת "דגימת נשימה". הכול מצוי בשירים: טכניקה טובה, תמונות בנויות היטב (מבחינת כישרון הציור הספרותי), שימוש מעולה בשפה, מקוריות הבאה לידי ביטוי בעיקר בצירופים הלשוניים יוצאי הדופן, בפיגורטיביות במטאפוריקה, בדימויים. יש בשירה מסרים חשובים. ראה מאוד רחבה של המציאות, של התרבות, של הדת. זו שירה רב-תרבותית ואינטלקטואלית, רבת-רבדים. זוהי שירה שאפשר ללמוד ממנה הרבה והיא מעוררת מחשבה. עם זאת - חסר בה משהו. אותו משהו בלתי ניתן להגדרה, המעביר את הדברים מלב אל לב. אותו חוט רגשי סמוי בין הקורא לכותב המצוי מעבר לתכנים ואולי אפילו מעבר למילים.

שירתו של גד קינר כמו נעצרת מול איזה מחסום ספרותי-רגשי. התחושה היא של פריצה גדולה מצד אחד ושל איפוק רגשי מצד שני. אולי אפשר לתלות זאת בתיעול הרגשות אל נתיב ביטוי כה רציונלי עד כדי נטישת הערוץ הרגשי. השירים מדברים על רגש ומביעים רגש אך ה"רגש" עובר דרך המימד הרציונלי. כלומר, הוא לא בלתי אמצעי. במובן זה השפה יכולה להיות די מתעתעת. אפשר לדבר על אהבה בלי שתהיה אהבה, אפשר לכתוב על רגש בלי שיהיה רגש.

ואילו שירתו של גד קינר היא שירה כנה ואמיתית, אבל יש בה כמו איבר קטוע במובן מסוים והוא האיבר הרגשי. לו מבחינה רגשית השירה היתה עוברת את המחסום שדומני שקיים בה, זו היתה שירה מעולה, כי אז היו מצטרפים התחכום והמקוריות וברק-המחשבה אל הערוץ הרגשי וביחד היו שוטפים ושופכים - ומותירים עקבות עמוקים בלבם של הקוראים, ולא רק במחשבתם. ■

ניצה גורביץ

## האגם הפנימי של הזהות הנשית

אלמוג, רות: **האגם הפנימי, הקיבוץ המאוחד 2000; אחרי ט"ו בשבט, ספריית תרמיל 1979**

"שבע ציפורים קטנות הן נשמת האשה-ברבור: אם יהרגו את הציפורים תמות האשה..."

"חכי עוד רגע, עצרי. כן, את, הנוסעת. עצרי נא ליר האגם השותק ועמדי בין הטווסים, עם הברבורים הצחורים המעירים אותך אל מה שהיית ושוב אינך זוכרת. הלא על האגם הפנימי תלוי העולם - מה נפלא המחזה! - באגסים כחולים הוא תלוי, בהמון ורדי בר סגולים ואדומים הוא תלוי וברוח נחבטות השבשבות."

שתי נשים מפליגות בדמיון אל האגם הפנימי, נושאות בתוכן את נשמת האשה הגדולה, החיה משחר הזמן:

האשה האחת היא הפרסונה הלירית המופיעה בגלגלי שמות, בפוליפוניה של קולות מאחורי כפילות ותפושות, בקולו הענוג של הברבור ובשלל צבעי של הטווס - אבל היא תמיד שם, המספרת הלירית בכל יצירותיה של רות אלמוג. ההפלגה שלה החלה בסיפורים הראשונים של הקובץ "אחרי ט"ו בשבט" (תרמיל, 1979). סיפורי הקובץ מתארים מהפרספקטיבה של הויכרון, את מראות השתיה בגן-העדן הירוק של ימי הילדות, כמושבה פתח-תקווה. גן-עדן ירוק של מרחבים אפניים ושל אושר, גן-עדן ירוק של התייתמות, של אובדן, של כאב ומזוקה גדולים מהכיל. בגן-העדן האבוד הוא יצאה נשמת האשה-ברבור להפלגתה הראשונה.

תמונות תשתית ומראות שתיה רבים מהמרחבים של ארכיטיפ העולם הירוק יתגלגלו בוריאציות מטאפוריות, בטקסטורה של הנופים ובתמונת התת-מודע של האגם הפנימי הזורם בנפש האשה - הגיבורה בכל יצירותיה של רות אלמוג. מקור נביעתו של האגם טבוע בנפשה של הפרסונה הלירית, המשחרת מהפרספקטיבה של הויכרון, את טקס קבורת האב - "אבל עכשיו עוד היתה האדמה ביץ, כי כל אותו החדש ירד גשם: מים רבים שטפו את הארץ והחקלאים שמחו" ("אחרי ט"ו בשבט", עמ' 51).

המים הרבים הם יהיו לאגם הפנימי כזהות הנשית הדיכוטומית של כל הגיבורות ביצירותיה של רות אלמוג.

המים הם הרוו את "אמא אדמה" - האמא הטובה המגוננת, אם הפריין והפריחה. המים הם הרוו את "אמא אדמה" האיומה והבולענית שלקחה אל קרבה את האב. מאו, ארכיטיפ העולם הירוק הפתוח יהיה לארכיטיפ העולם הסגור. הארוס יהיה לתנאטוס. המגע הטוטאלי ביפה יהיה גם המגע הטוטאלי בהרס ובכיליון.

המים כיסוד דיכוטומי של חיים וצמיחה אבל גם של טביעה ומוות, המים כיסוד מטרה, מרפה ומוכך, המים כביטוי לתת-מודע ולרחם הנשי, המים כסמל למעיין היצירה - יחזור וישנו בוריאציות מטאפוריות רבות בכל יצירותיה של רות אלמוג. מימיהם נקוו גם לאגם הפנימי שבו מתבוננת נשמתה של האשה-ברבור. לתנועת המים מתלווה תמיד תנועה נפשית דיאלקטית - בין חסימה לבין מרחבות.



כזיבור האגם הפנימי מנסה נשמת האשה-ברבור להתחבר אל ההתחלה שבקדמוניות הזמן, ההתחלה של טרום החיים וטרם היווצרות התודעה, ההתחלה ברחם של האם הגדולה המגוננת.

הגיבורות, בכל יצירותיה של רות אלמוג, מנסות לפרוץ את המחסומים הפיזיים ואת המחסומים הנפשיים באמצעות מסעות: מסעות אופקיים במרחב הפיזי ובמרחבים של הדמיון והפנטסיה, ומסעות אודיסיאיים אל המרחבים המיתולוגיים. סימון דה-בובר ראתה במיתולוגיה את הקול של האינטואיציה הנשית. קלוזין הרמן, במאמרה "האשה המשוררת והמיתולוגיה הרוויזיוניסטית", רואה במיתולוגיה את הורמים התת-קרקעיים של הנשמה הנשית, ובמאמרה "נשים במרחב ובזמן", היא תופסת את הים כטריטוריית ההגנה של האשה. גסטון בשלר בספרו "הפואטיקה של המרחב" ומיכאל בחטין במאמרו "צורות של זמן

וכרונוטופ ברומן', רואים במרחב המיתולוגי מרחב אנכי, איריא ונצחי. למרחבים אלה מפליגה בדמיונה נשמתה של האשה-ברבור המבקשת להגיע לאחדות הניגודים שבין האנימה לאנימוס, שבין הארוס ללוגוס, שבין הרציונאלי לאינטואיטיבי, לאחדות הניגודים שבין טבע לתרבות. ב"האגם הפנימי" היא מנסה לחבר את האשה הגרה "בקומה העליונה" עם "טבע האשה הפראית", הגרה בקומה התחתונה, על פי התפיסה הארכיטיפית של קלריסה פינקולה-אסטס בספרה "דצות עם זאבים".

אז מהי האשה הפראית? מנקודת ההשקפה של הפסיכולוגיה הארכיטיפית ושל מסורת מספרי הסיפורים, היא הנשמה הנשית. אבל היא יותר מכך. היא מקור לכל שהוא נשי. היא כל מה שהוא אינסטינקט, בעולמות הגלויים לעין והנעלמים מעין. "היכן היא נמצאת? ... היא הולכת במדבריות, ביערות, באוקיינוסים, בערים, בשכונות העוני ובטירות, במשרדים ובאוניברסיטה... איפה היא האשה הפראית? בתחתית הבאר, במקור הנהר, ברוח שלפני הזמן, היא חיה בדמעה ובאוקיינוס... היא מן העתיד ומתחילת הזמן" (עמ' 26).

באמצעות מחקר רציונאלי ודמיוני, מדעי ואינטואיטיבי, מתחקה הסמכות המספרת של "האגם הפנימי" אחר גלגלי שמות וגלגלי צורות של אלות, של ציפורים ובעלי כנף למיניהם, כפי שהללו מוצאים ביטוי במיתוסים ובאגדות, ברחבי התרבויות השונות. התחקות זו מבקשת לתת ביטוי לריבוי הפנים של הכוליות הנשית, לריבוי הפנים של היופי, של החירות, של מה שהוא רגעי וחולף, ועם זאת, בן-אלמוות. באגם הפנימי כמהה האשה לחוות את האהבה שיש עימה מגע של נשמות וגם תשוקה גופנית דיוניסית - כחוויה שלמה.

בהתבוננות באגם הפנימי מנסות הציפורים שבנשמת האשה-ברבור, לעוף מתוך חתיבה של פנדורה, מארון הזוככת של שלגיה ומהשובר של סינדרלה. כמו בציור אימפרסיוניסטי, כמהה האשה-ברבור לגעת בהרף העין, כמה שהוא רגעי וחומק. לגעת בכאב, ביופי, באהבה, במרחבי הדמיון חסר-הגבולות. היא מנסה להיולד מחדש ולהתמוג עם ריבוי ההשתקפויות במים, שהם רבי גוונים ורבי תגודות, כמו הנפש-הנשמה, בכל רגע נתון. בכל יצירותיה וגם הפעם, פורטת רות אלמוג, כמו בצליל ענוג של נבל, את הניואנסים הדקים והרגישים של הנפש בהתחברותה לעולם. באגם הפנימי, אנו מוזמנים לשייט קסום אל רזי היופי ואל מסתורין האהבה - בהתחברותם לחיות הנשיות.

### חנה סקרה

מתוך דברים שנאמרו בערב לרגל הופעת הספר במשכן האמנים בהרצליה, 26.9.2000

## "סוסי הלילה כבר יצאו"

יצחק פטיש: **אל תחום הערפילים, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל-אביב 2001, 79 עמ'**

אדם המפרסם שלושה ספרי שירה ראשונים בעשור התשיעי לחייו, זהו בהחלט חויון לא נפרץ. יצחק פטיש, יליד סלובקיה, 1914, ממיסדי כפר-מסריק, כתב אמנם בבהירות שירים בשפה ההונגרית, וערב עליותו ארצה התפרסמו שיריו במוסף הספרותי של גדול היומנים בסלובקיה, ואולם בארץ חדל לכתוב שירים ושימש בתפקידים ציבוריים רבים: מזכיר מדיני של מפ"ם, שגריר ישראל באוסטריה, רכז סמינר גבעת חביבה, ועוד. במשך שמונה-עשרה השנים האחרונות עבד כפועל במפעל הקרטונים "דוקרט" שבקיבוץ. לשירה חזר בהיותו בן שמונים, לאחר מות רעייתו מאשה, שנעשתה לדמות המרכזית בשני ספרי שיריו הראשונים: "זה טעם אי-השקט" (1994) ו"שווק אומץ לעצמי" (1998), רובם שירי אהבה וגעגועים אליה.

מטבע שירתו של פטיש שאין בה חידוש לשוני או אופנה מודרניסטית ומעורפלת כלשהי. שירתו בנויה בעיקרה על אמירות, התבוננויות והבנות שהן פרי מסלול חיים שלם, כפי שהוא משתקף, בעיני "האני המזדקן", העומד בשלהי חייו, ואשר מרבית האנשים, קרובים כרחוקים, שהיו בני-דורו ושותפיו-לדרך, כבר אינם בין החיים.

והי שירה מאוד צלולה, מאוד הגותית, שיש בה גם עומק ודימויים מפתיעים שכמו צפים ועולים מניסיון החיים העשיר ומן היכולת להתבונן בהצטברות הניסיון ובלקחי ממרחק השנים, ובטון של אלגיה, של עצב מהורהר, מנומס מאוד: כמו למשל בשני השירים הבאים בזה אחר זה בספר, מתולקים לשורות וללא סימני פיסוק והיעדרם של אלה מאפיין את הספר כולו, וההיעדר הבלתי-מורגש הזה הוא נדבך חשוב ומוצלח בסגנון השירי הייחודי של הספר:

### בקשת חושך

מנת הלילה נספגה בנשימה/ ביקשת חושך/ הוענק לך/ חושך סמיך שחור/ כרעלה איראנית// סוסי הלילה כבר יצאו בדהייה/ עברו כבר מעליך/ שכב בשקט/ רות תישא אותם/ למחוז הסייטים// החשכה היא קן חמים/ אתה בה תקנן/ תנוחת עובר/ וערפילי התודעה/ אחוז בזמן שהקצב שעוד נותר

(עמ' 16)

מידת הרחמים

קבל בהבנה/ סרכנות הגוף/ להישמע לכל פקודה/ וצו// משמעת מהודקת מדי/ היא כסות צרה ולוחצת/ יוצרת אי-נוחות/ מרגיזה/ רפה משמעת/ הורד רף הדרישות/ נסה לנהוג בגוף/ במידת הרחמים (עמ' 17).

וישנו שיר יותר פומבי, 'כיכר הגיבורים', ההלדן-פלאץ בווינה, והוא שואב כנראה מחוויותיו של פטיש טקס השבעות לשגיירי ישראל באוסטריה. כיכר גיבורים של קיסרי בית הבסבורג, המרפסת שעליה ניצבו מריה תרוה, פרנץ יוזף, זו שממנה צרח היטלר "זיג-הייל לרייך הגרמני!" -



עתה, כמו במחזה אבסורד, נשמעים בה צלילי "התקווה" המנוגנת על ידי תזמורת הצבא האוסטרי, ו"אני צועד עם צילינדר ישראל ביד" (עמ' 62).

וכאשר מתרבים הרהורי לילה על הקץ הבלתי-נמנע, "הזמנתי לשיחה את האלטרנטיבה, רצייתי לעמוד על מהותה". שיחתו האירונית של המשורר עם מלאך-המוות, המתכנה כאן בשם מאוד מקורי, האלטרנטיבה, גורמת לפאוסט זה לחוש איזו הנאה משונה מכל יום נוסף בחייו, שעדיין עדיף על "האלטרנטיבה". והמסקנה היא שלכן לא צריך להתאונן, אלא, שמח בחלקך, ו"אם בר מזל אתה תישן לא תתעורר עוד/ היום נפוז יותר התהליך/ אתה קצת מתפרק מתפוגג מתפורר/ זה לא מראה אסתטי ביותר/ אולי כבר לא תחוש אולי עוד תתחנן/ בוא נסיים// ולבסוף חירש סומא גם לא תראה ולא תשמע/ את כניסתי בבלת שאפתח לרווחה" (עמ' 40). והשורות הללו כמו נלקחו ממנוולוג של מפיסטו. למרבית ספרי השירה הנדפסים כיום בארץ אין כמעט סיכוי להיות מופצים ברשתות הגדולות או לזכות בביקורת כלשהי בממות הספרותיות. אולי דווקא הבמה של "עיתון 77" היא מקום הולם לביקורת על ספרו של יצחק פטיש, וכמי שמכיר אותו אישית, גם לבקש ממנו, פומבית, שלבר משירים יכתוב גם את

האוטוביוגרפיה שלו ולוא רק משום שהוא עד אחרון לפרקים רבים בתולדותיה של ישראל, של מפ"ם, של הקיבוץ הארצי ושל קיבוצו-שלו. ■

אהוד בן-עזר

"ממה שהייתי אז - ממה שאהיה מחר"

מנפרד וינקלר: ספירה לאחור - שירים 1960-2000, הוצאת כרמל 2000, 240 עמ'

ספרו של מנפרד וינקלר "ספירה לאחור" כולל את רוב יצירתו השירית בשפה העברית. 4 הפרקים הראשונים של הספר הם מבוחר מארבעת הספרים שראו אור בעברית בין השנים 1965-1988. החלק השני, העיקרי, כולל שירים שנכתבו בעברית ב-12 השנים הבאות וגם כמה שירים ישנים שלא הופיעו בספרים. כמו כן מופיעים כאן שירים שנכתבו במקור בגרמנית ותורגמו על-ידי המשורר לעברית.

בשנת 1998 הופיע ספר שירים של מנפרד וינקלר בשפה הגרמנית (בנוסף לשלושת ספריו של המשורר שנכתבו בגרמנית וראו אור בשנים שקדמו לעלייתו ארצה). הגרמנית היא שפת אמו וערש תרבותו של מנפרד וינקלר והיא עדיין שפה אינטימית בעבורו.

חלקו השני של הספר נחלק ל-6 פרקים, לא על פי קריטריונים כרונולוגיים, אלא באופן סובייקטיבי, על פי נושאים או אווירה, או הרכבם הפיוטי של השירים. מלכתחילה, וינקלר הוא משורר בוגר, שעבר את מוראות היטלר באירופה. לכן אולי לא מצאתי בספר שירי שובבות ונעורים בהירים. אפילו לא בין השירים המוקדמים. מעניין לציין כי השירים בהלקו הראשון של הספר מתוארכים. כנראה חשוב היה למשורר לציין את ראשונותם של שיריו בארץ החדשה. ביניהם, השיר הראשון, שנכתב ב-1960:

מי יוקוף את הגוים הכפופים מתמול שלשום? לפנים גם הם חלמו בקרני אביבם להיות אמירים במרום.

מי יוקוף את הגוים הכפופים בשעה מאוחרת כל כך לגורלם? (עמ' 12)

מנפרד וינקלר היה בן 37 בהגיעו לארץ, והוא כותב אז: "אחד-לאחר-ששכח - את-עצמו/ והלך לארץ שלו הסלעית/ לארץ שאדמתה כולה אותות ולחשים/ - חלום נצחי בהקיץ" (עמ' 128). שירתו ברובה עצובה. הספר פותח בשיר בו "כל שעות הלילה מכסות לאט/ את אמי" (פברואר 1965) ומסיים בקינה על בתו: "במקום שאת שוכבת מכסה אותך אבן/ - מתפרשת ארץ שמעבר לזמן". אם ואב,



אח ו"אני", מאכלסים בהעדרותם את הפרק - "אמי מנפנת לי מרחוק לשלום נצחי" ו"אני מאושר כמעט באפור-שחור --שותק/ הפה פעור" (עמ' 111).

מנפרד וינקלר מעיד על עצמו שרק עם עלייתו ארצה (ב-1959) התחיל ללמוד את השפה העברית והתאהב בה. השפה העברית הסיבה לו אהבה גם היא, וכבר בשירו הראשון (שהובא לעיל) היא "תזקוף גוים כפופים" וה"אמירים" על שלושת עיצוריהם יצטלצלו "במרום". "החלומות" מוצאים באופן טבעי את "השעות העלומות" (עמ' 115) והמילים את מקומן הטבעי - "אהבה אחת מטורפת/ לפסיק, מילה ואלם" (עמ' 145). העברית התבייתה גם בשירים מאוחרים שנכתבו בגרמנית. למשל, בשיר הראשון בספר השירים האמור, שראה אור בגרמנית, מופיעות המילים "שואה" ו"שמע ישראל" באותיות לטיניות.

נוף הארץ גם הוא הוטמע במשורר. והוא כותב: "שמש שוקעת אל קרבי": "היום/ משיר עננים שקופים על מצחי"; "איריס הגלבוץ/ קמרון סגיל-עד-שחור--"; "כרמים שהחלידו מדוב חשוך". ומצד שני, הנוף האירופי: "זכרון על חצר רחוקה/ על שנים חסרות פרצוף/ ובדידות איומה, / -- ועץ עם יונים שהופל/ בסופה לילית/ --רחוקה" (עמ' 84).

עיר מושבו, ירושלים, זוכה ליחס מיוחד: "עיר רבת הערים -- קודש וחול - / בין קריית היובל לכותל המערבי", "אין איש בסנהדריה / פרט לקברים ופרגים

אדומים". בעיר זו, שבה קודש וחול, חש ועתיק, יופי ובדידות, בונה המשורר את חייו לאחר השרפה. "רצה שיהיה לו שיהיה לו אלוהים, / משהו פיסל לעצמו אלוהים פרטי לחלוטין/ - משהו מצא את אלוהיו ושב/ אל שמי שהפקיר בטרם ידע, / משהו מצא את אלוהיו" (עמ' 187). אלוהיו של וינקלר, מי שגדל בבית מתבולל, ועבר את שואת יהודי אירופה, הוא אלוהי הנשמה היהודית הלא מושגת שבתוכו, היודעת את האמת והיא מלאה ספקות. כך כותב מנפרד וינקלר על בן עירו, המשורר הנודע בשפה הגרמנית, היהודי פול צלאן: "האמין באלוהים אחד/ שאין זולתו, / האמין אכול ספקות באלוהים רבים" (עמ' 141). וכלפי האלוהים הוא מתריס: "אנו ילדי השואה/ בעלי עיני-איוב עיוורות/ -- קראנו לו, / נפלנו בקריאת-שמע/ אל תוך גלימתו" (עמ' 121). בפואמה בת 100 שורות ארוכות המופנית לאלוהים הוא אומר: "אני כולי תפילה/ אני כולי כפירה", ו"כל הספקות אינם מספיקים למלא אמונה-- ואני שבראתך, / ואתה יחיד ואין בלעדיך אחר, ואין ספור לאיליים/ החתומים בהומות בשרך".

גם היחס אל האהבה הוא מורכב, ובו כמיהה ליופי ותפיסת זמן מעגלית. תפיסת אהבה ארצית וגם פילוסופית, אהבה קרובה ולא נתפסת, כמעט מטאמורפוזה לאלוהים. אמת שלא חלים עליה חוקי ההיגיון. "היכן אמצא את עצמי/ כשכולי את/ ואפסותי הוזהרת נופלת לדגלייך עכשיו?" (עמ' 220).

שורות הרגש של מנפרד וינקלר מתפתלות ומגיעות למבוך של מחשבה, ואין בהן קביעות של זמן או מקום. והוא "רושם עברים" עם "איזמל הרגע".

מתוך הקשר להיסטוריה הפרטית, הלאומית והכללית, מתוך משקל תלאות העם היהודי, יש נגיעה גם במציאות הפוליטית והחברתית: "אנחנו יוצאים למלחמות/ אנחנו הורגים זה את זה/ -- משקרים שלא במתכוון-- וכל אחד אומר: 'אתה קין ואני הבל -- אני בן אדם ואתה בן בליעל'" (עמ' 129-130). או: "יעקב ועשיו אחים בדם ולא רוח/ יעקב מערים על עשיו בנויד עדשים". קשה לכלול במאמר אחד את פניה הרבים של שירת מנפרד וינקלר. ואולי כאן המקום לתת למשורר לדבר, בשורות אחדות מתוך השיר המנסה לסכם את נפש שירתו, והמופיע במלואו על עטיפת ספרו:

מסקנה שבירת הלוחות- מעשה סופני מדור לדור, שבירת הכלים במקדש מדור לדור ואיני יודע מה עוד

שמואל שתל

# הגוף חסון אבל הנפש מעוררת

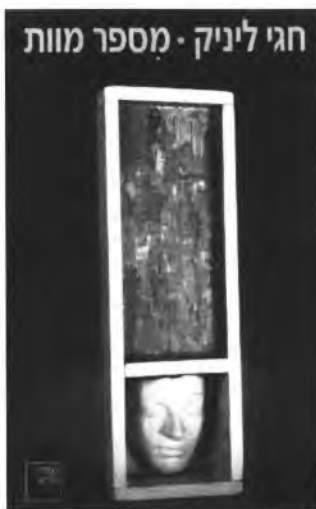
חגי ליניק: מספר מוות, הספרייה החדשה הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה 2000, 148 עמ'

לקראת סיומו של הרומן של חגי ליניק, מפקידה לולו, צלמת אמנותית, אקדח בדי החבר שלה, יוחאי, שדמותו משמשת לה השראה לתערוכת צילומים, ומורה לו לירות בטוס גוסט. עבור לולו היריה הזו, והדם שניתן מן הסוס על פניו של יוחאי, הוא אקורד הסיום של הפרויקט הצילומי שלה, אבל עבור יוחאי היריה הזו היא משמעותית הרבה יותר, ויש בה מעין ניסיון גאולה. בשעה שהוא גואל את הסוס מיסוריו, הוא מנסה שלא בודעין לגאול את עצמו מיסוריו על כך שהרג את מפקדו מכדור טועה.

סופו של דבר, שהיריה הזו תורמת יותר לתערוכה מאשר לגאולה. יוחאי לא גאל. הוא ממשיך להיות מבועת בעולם הסויטים שלו, שם לסוסים אין מקום, גם לא לתערוכות, רק לרגשי אשמה ולמחשבות רדיפה נפתלות שמוינות את הטירוף המתגבר, שלעיתים הוא כה סמוי מהעין עד שאפשר להבחין בו רק בעין המצלמה.

המוות בצבא חוזר ומעסיק את ליניק גם בספרו השני. ספרו הראשון נקרא "מישהו נפל", ואחד מסיפוריו עוסק בהתמודדות של ילד עם מות אחיו בצבא. גם כאן מישהו נופל אך אין זה האח של הגיבור אלא מפקדו, והוא עוסק בהתמודדותו של חייל בשייטת עם כך שהרג בשוגג את מפקדו.

זוסמן, מפקד בשייטת, נורה למוות בשעת תרגיל באש חיה. היה לילה חשוך, זוסמן נכנס לקו האש של יוחאי, פקודו, ונהרג. כל מוות הוא מיותר, במיוחד מוות כזה. איש לא מאשים את יוחאי במותו של זוסמן - לא השופטים שמוצאים אותו זכאי, גם לא אביו של זוסמן שמנקה אותו מכל אשמה ("מסור ליוחאי שיהיה שקט. אין טעם לחטט בקרביים. הוא בוודאי עושה את זה לעצמו. תפקידו היה שולי, טכני בעיקרו" - עמ' 114) - אבל יוחאי מתעקש להאשים את עצמו ומתקשה לחיות עם העובדה שהרג את מפקדו, מבלי שהיה לכך סיבה או פשר. היריה כאן מוכירה במקצת את היריה אצל אלבר קאמי, בספרו "הזר". שני המקרים אמנם שונים, אבל חוסר הפשר שביריה דומה. אצל קאמי נשאל הגיבור מדוע ירה, והוא משיב: "בגלל השמש". פה אפילו השמש אינה יכולה לשמש תירוץ, שכן הירי מתבצע בלילה חשוך. בניסיון הנואש שלו להמציא "סיפור"



סביב מות המפקד הולך יוחאי ומתכנס בתוך עצמו, ואף לוקה בפרנויה. הוא מדמה שחוקריו בצבא מנסים לגייס אותו כרוצח שכיר למשימות עלומות. תחושת הרדיפה הזו גורמת לו להרגיש שהוא רוצח ("במובן מסוים הוא רוצח" עמ' 45). יוחאי מכנה את עצמו: רוצח שכיר, רוצח טרמפיסט, רוצח אשלייתי, רוצח-לאחר-מעשה, וכך הלאה. "אולי הוא רוצח אשלייתי... הוא התכוון להרוג, לנפץ את זוסמן... אבל התכוון להרוג, לנפץ את מתסום הפחד שקינן בו" (עמ' 49).

יוחאי עובר טיפול נפשי, מוצא מהיחידה ונשלח לבתי-ספר להרצות בפני שמיניסטים על השייטת, אבל שם השיגעון שלו רק מתגבר, והוא מתחיל לפרק את המציאות, כאילו היתה רובה, לחלקים, ומנסה להרכיב אותה מחדש באמצעות בניית סיפורים שלא היו ולא נבראו. "על דעת עצמו היה משנה את סיפור הגבורה, אפילו את הזמן והמקום. פעם סיפר שהפעולה התרחשה בלילה, ופעם שהתרחשה ביום. פעם היו מעטים מול רבים, ופעם רבים מול אף-אחד. פעם הגזים וסיפר שנלחמו נגד רוסים שהתחפשו לערבים" (עמ' 77).

סמוך לשחרורו הוא פוגש את לולו הצלמת בתצר אחרית של בית, שם הוא סרוח חצי מעולף, היא מודמנת לשם בחיפוש אחר פינה שקטה להשתין. מהמפגש הזה צומח קשר מוזר. לולו משדלת אותו לרדת לגור איתה בהצבה והופכת את אהובה לעכבר המעבדה הצילומי שלה. היא מפרקת את גופו באמצעות הצילום לחלקים-חלקים, כדי להרכיב את גופו ואת אישיותו מחדש למוצר צילומי שינוע בחלל כ"עצם בלתי מוזהה" (עמ' 132). פירוק הגוף - הוצאת החלקים מהקשרם בניסיון למצוא להם הקשרים חדשים - יכול להתפרש כאנלוגיה לפירוק הרובה; הרובה שירה בזוסמן, שהיה אף הוא עצם בלתי מוזהה בחשכה.

ליניק לועג לפולחן השכול ומנפץ בדרך כמה מיתוסים הקשורים למטחי כבוד,

הספרים וספרי זיכרון לנופלים. גם המיתוס הצה"לי של המפקד המסתער בראש וצועק אחרי, זוכה לטיפול דומה. כאשר חייל אחד נוכר בזוסמן וטוען שהוא תמיד היה ראשון, חייל אחר מעיר שזה בלוף. "הוא לא זוכר את זוסמן צועק אחרי, הוא לא זוכר אף אחד צועק אחרי. זה נשמע לו מצחיק" (עמ' 29).

ליניק נמנה עם הכותבים הגברים 'הרגשים'. גם כשהוא כותב על השייטת, על מבצעים, הוא שומר על רגישות הכתיבה שלו. הגוף של הגיבור שלו, יוחאי, חסון, אבל הנפש מסוכסכת, מעוררת. הגיבור שלו, גם כשהוא לוחם בשייטת, הוא לא מאצו. גם במערכת יחסיו עם לולו, היא היוזמת, היא המבצעת, היא המשגלת. הוא אנטי-גיבור לכל אורך הסיפור. גם בשעת היריה בזוסמן, גם בחקירה, גם בחיים הצבאיים שלאחר מכן, גם בחייו האזרחיים. הרומן עוסק בעצם בפירוק והרכבה: פירוק והרכבה של נשק, פירוק והרכבה של גוף האדם, פירוק והרכבה של האישיות, פירוק והרכבה של תמונות, פירוק והרכבה של מיתוס הגיבור. אצל ליניק אין גיבורים. לא המתים ולא החיים, לא ההרוגים (זוסמן) ולא ההורגים (יוחאי) הם גיבורים. לא לגיבורים המלחמה, וגם לא לאנטי-גיבורים.

מלחמות, מבצעים, יריות, מטחי כבוד, הספדים, ספרי זיכרון, כל זה נלעג, מיותר, ואם בוחנים אותם מהפריזמה של יוחאי, או של אבא של זוסמן - צריך לשים קץ למשחק הזה במספר המוות, שמהמרים בו על החיים ומשחקים אותו שוב ושוב ממלחמה למלחמה. עבור ליניק, עושה רושם, כתיבה על כך היא ניסיון לשים לזה סוף. אחרת, במקדם או במאוחר, כולם יגיעו לשם, ל"הר הטועים", כמו שכונתה זאת יהודית הנדל, סופרת רגישה אחרת שכתבה גם היא על השכול. ■

## מחכים לרומן אתיופי

יגאל צור: שזיף שחור, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, סדרת הכבשה השחורה 2000, 187 עמ'

גופתו העירומה של החייל האתיופי סמו מסלה התנדדה על קצה חבל הסל במגרש הכדורסל בקצה השכונה. עדת זובובים רחשה סביב פי. מתחתיו נקבצו ובאו המון עולים שקוננו חרש על מותו. אמו נישקה את כפות רגליו של התלוי והאשימה את החבל במוותו. "זה לא החבל, אשה", מעיר לה מישהו מהצד, "זה

המנגסט (הממשלה) המזוינת, אשם בכול (עמ' 35)". דמותו של מסלה המתאבד שאובה מהכרוניקה. לא מעט עולים אתיופים, בעיקר חיילים, התאבדו לאחר שאמרו נואש מהארץ הקדושה שהיתה משאת חלומותיהם באתיופיה. "זה כבר השני החודש אצלנו... מתחיל להיות כמו מגיפה" (עמ' 19), אומר השוטר שמגיע לבדוק את הגופה.



צור לא עושה הנחות לחברה הישראלית. ספרו הוא כתב אישום חריף נגדה על יחסה לעולי אתיופיה - יחס גועני המוביל את מסלה להתאבדות. במסגרת ה'אני מאשים' שלו מנסה צור להוביל את הקורא למסקנה, שלא מדובר בהתאבדות רגילה אלא ברצח. מפקדיו של מסלה בצה"ל, שמוצג כאן כצבא גועני, לא הותירו לו בעצם ברירה. הם אף דחפו אותו להתאבד. מסלה חטא בעיניהם פעמיים: הוא גם שחור וגם התאהב בלבנה, לבנה שהיא במקרה בתו של מפקד בסיס חיל האוויר שבו שירת. אמנם מדובר ברומן בדיוני, אך הוא מבוסס על תחקיר. אם במקצת מהאתאורים של צור את הגוענות בצה"ל יש קורטוב של אמת, הרי שצה"ל, שכונה פעם "כור ההיתוך", חייב לבדוק את עצמו. ולא רק צה"ל, גם המשטרה. שני הגופים האלה מתוארים כקנים רוחשים של גוענות. בנוסח גולדה מאיר הזכורה לרע, שטענה שאין עם פלסטיני, מתעקשים בצבא ובמשטרה ש"אין יהודים שחורים" (עמ' 56). ואם יש כאלה, הם מסריחים ומלוכלכים וכדאי לסלק אותם תיכף ומיד, לטרנספר אותם כמו שעשו לערבים. באחת הסצנות הקשות בספר, חוטף חייל מג"ב אתיופי מכות רצה מחיילים במחסום כיוון שהם חושבים אותו לערבי. כל הניסיונות של חברו המילואמניק להסביר שהוא ישראלי, יהודי ומג"בניק, נופלים על אוזניים

פרסים ראשון

אל תִּטְרַח לְהַרִים אֶת הָעֵט  
שֶׁנָּפַל  
גַּם אֶתָּה, יְדִידִי, תִּכְשַׁל בְּפֶרֶשׁ הַכֶּאֱב,  
לֹא תִמְצָא הַמְּלָה  
שֶׁתִּגְיַח אִם בִּקְרִיעֶתָה...

לִכֵּן רַד מֵהַעֲצִים הַמְּשַׁחֲרִים  
וּכְמוֹ הַשָּׂאֵר  
תַּעֲצֵב  
עֲמוּד בְּרֶשֶׁת,  
נְפוּחַ מִתְּמוֹנוֹת צוּחֶקוֹת וּמְלֹלוֹת סָרֵק  
לְזוֹכְרָה.

כיסוי ראש

כִּשְׁשֵׁפֶתָה שֶׁל הַדִּילֵת רוֹעֵדָת כְּמוֹ כּוֹס שֶׁמִּפְנֵיהַ  
בִּידָךְ  
עֵינֶיךָ הַכְּלוּמָה עוֹטֶפֶת אֶת בְּתָךְ הַלְבָּנָה  
קְנוּאָה  
בְּאִשָּׁה הַפְּשׁוּטָה לְפָנֶיךָ  
שֵׁישׁ לָהּ אֵל  
מִי לְבָכוֹת

הַדִּקְתִּי סֶרֶט לְרֹאשִׁי וְהוּא נִבְקַע לְשָׁנִים,  
צִבְעֵתִי אֶת שִׁפְתֵי וּנְשָׁבְרוּ גַם הַשָּׁנִים,  
שִׁיפְתֵי צִפְרָנִי, נִפְלָה הַיָּד אֲשֶׁר כּוֹתֶבֶת,  
מִחַר אֲצֵא לְשׁוֹק, אֶקְנֶה לִי אִישׁוֹת תּוֹתֶבֶת.

(כעבור עשרים שנה)

כִּמָּה מִגְּנָחָ! לְרַגַע חִלְפָה בִּי הַתְּהִיָּה  
אִם הַשְׁתַּנִּיתִי מֵאֲזוֹ - אִם טִפַּחַת כָּרֶס דְּשָׁנָה  
אִם הִדְלַדְלַל הָעֵשֶׂב שֶׁצִּמַּח מִפְּוֹר עַל רֹאשְׁךָ  
אוּלֵי אֶתָּה סוֹבֵל מֵאֲבָנִים בְּפִלְיוֹת אוֹ בְּכִיס-הַמְּרָה,  
אוּלֵי פְּנִיךָ הִתְחַוִּירוּ מֵעַט, נִתְעַמְעַם הַבְּרֵק בְּעֵינֶיךָ ...  
הַסְתוּבְּבֵתִי וְשִׁבְתִּי לְאִטִּי אֶל הַשַּׁעַר, לֹא בְּדֶרֶךְ שִׁבְתִּי בָּהּ.

דרך

צִלְרוּחַ חֶרֶשׁ-עוֹבֵר, בִּירֵק חוֹרֶשׁ-שְׁפוּף  
עַת רַחֵשׁ-שִׁירָה שׁוֹטֵט בְּשִׁבִיל לֹחֵשׁ.  
שְׁמִים מוֹתְשִׁים שׁוֹלְחִים אֶךְ שֶׁמֶשׁ שְׁמוּטָת-קָרוֹן,  
עַל שַׁחַר רִנָּנִים שְׁטוּף, מוּטָל בְּתֵם-מִשְׁעוֹל  
בְּדִי שְׁטָה שְׁלוּכִים, נִחְשָׂה עַד שְׁכוֹר שְׁלֵגַת הָאֵבֶן,  
שְׁחוּחִים נִשְׁלִיךְ שָׂאֵר אֲשֶׁר-רָךְ בְּשֶׁךְ מִשְׁכַּב-הַחֹל.

ועמודים רבים נוספים לתיאור חיי הלילה של תל אביב בספר העוסק בהתאבדותו של חייל אתיופיה? האם זהו רומן על סמו מסלה או על קצין החקירות קרצ'י? לעיתים נדמה היה לי שצור לא תמיד החליט על מה הוא רוצה לכתוב - על האתיופים או על המשטרה. צור לקח סיפור כואב של התאבדות והפך אותו לסיפור מתח בלשי כביכול, עם בחורה יפה ומזדיינת וקציני משטרה רעים. אבל סיפורים בלשיים קראנו כבר לעיפה, ואין בהם חידוש, ומה שחסר על מדף הספרות זהו דווקא רומן על חיי האתיופים. הספרות העברית תאלץ, אפוא, לחכות עד שיצמח כאן אלי עמיר אתיופי, שיכתוב תרגול כפרות משלו ויתאר מבפנים את עולמם של יוצאי אתיופיה מבלי לקשט את הכאב בתנוחות ובאנקות תשוקה, או בהווי של מועדוני סטנד-אפ תל אביביים.

סטריאוטיפיות מדי, אינן עומדות בכות עצמן וכל קיומן תלוי בעצם החקירה, והן אינן מציגות באמינות את מורכבות המפגש בין העולים לבני הארץ. לשון הכתיבה כאן גולשת לא פעם לוולגריז מוגזמת. נדמה, שהדגשת הפער בין לשון הקודש של הרובד הראשון ללשון החולין של השני נועדה גם להמחיש את הפער בין החלום שהיה לעולים עם צאתם למסעם המפריך לארץ הקודש, לבין שברו - הנחיתה הכואבת בארץ. הארץ שפגשו העולים רחוקה מזו שחלמו עליה. ברובד השני של החלק הראשון (סיפור החקירה), וגם בחלק השני, העוסק בחייה של האהובה, טוטה צור מ"המסע הנוקב אל חייהם של יוצאי אתיופיה" (דש עטיפה) וברח לכבישים צדדיים הרבה פחות מעניינים, שנופלים באיכויותיהם הספרותיות מהציר המרכזי של העלילה. מדוע היה צור צריך להקדיש, למשל, עשרה עמודים תמימים לימסעדה של עמי

מסלה, שכתב יומן, והשני, הוא סיפור חקירת מותו. הרובד הראשון - סיפור המסע (ובמיוחד יומן המתנה בסודאן) - מעניין הן מבחינה לשונית (שילוב של אמהרית וסגנון תנכ"י מליצי), והן מבחינת תכניו. מורגשת כאן עבודת התחקיר שעשה צור, תחקיר שעבר עיבוד ספרותי מוצלח למדי. לא קל לחדור לעולמם של יוצאי אתיופיה - מדובר בקהילה סגורה ומופנמת - לתאר את הווי חייהם, אמונותיהם וטקסיהם. צור שולט בחומרים ובמנהגים, מתאר את האתיופים בחום וברגישות, וחבל שלא הרחיב את הרובד הזה והפך אותו לעיקר הספר. הרובד הראשון טוב בעיני מהרובד השני, המתאר סיפור של חקירה (במקרה זה של ההתאבדות) שמסוגו כבר נכתבו לא מעט במקומותינו. דמויות השוטרים - כמו גם דמויות הקצינים -

ערלות. החיילים ממשיכים להכותו בחמת זעם, המוכה אומר לאחר מכן שהוא כבר רגיל שחושבים אותו לערבי, והיחס אליו הוא בהתאם. בשני העשורים החולפים הגיעו לכאן שני גלי עליה גדולים מאתיופיה. לקח זמן רב מדי עד שהעליה הזו החלה להיות מונצחת בספרים. עד כה נכתבו כמה ספרי תיעוד בנושא (גדי בן עזר, גד שימרון), וכן נתפרסמה בשנה שעברה אוטוביוגרפיה של יוצא אתיופיה, אברהם אדגה. הרומן של צור הוא בעצם הניסיון הראשון של פארגנזווי (זר) לטפל בכלים פרוזאיים בנושא העליה משם. ברומן שני חלקים: הראשון, המוצלח יותר, הוא סיפור העליה ארצה וההתאבדות, והשני עוסק בחיי אהובתו הלבנה של המתאבד השחור. בחלק הראשון נשורות שתי עלילות מקבילות. האחת, היא סיפור המסע מאתיופיה לישראל, והוא מובא מנקודת מבטו של

ירון אביטוב

# בין "חג היום - אסור לבכות" לבין "אני והעגל"

אריה אהרוני

## על הוצאה אקדמית של "מוטל בן פייסי החזן" לשלום עליכם

ב"נאכווארט" - ב"אחרית דבר" שלו - בדברו על התרגום הראשון של פרקי מוטל לעברית, עמ' 321-323, אומר הוא כדלהלן: "שלושת הסיפורים הראשונים של מוטל בן פייסי החזן יצאו לאור תחת הכותרת: 'שלום עליכם, יוסל בן החזן, הוצאת מוריה, אודיסה, תר"ע - 1910". שני הפרקים הראשונים תורגמו בידי רבניצקי וביאליק, והשלישי תורגם בידי ביאליק בלבד.

כפי שברור כבר מכותרת שמו העברי של הספרון, הרי ביאליק ורבניצקי (שקיבלו מסתמא מהמחבר את נוסח העיתון) מצאו לנכון להכניס שינויים בטקסט שלהם בהשוואה למקור היידי. לא זו בלבד ששינו את שמות הנפשות הפועלות, אלא אף עשו שינויים אחרים, שמטרתם היתה להתאים את הסיפור לקורא הצעיר. עיקר השינויים היו הקיצורים בפרק הראשון. מן התרגום העברי הוצאה האפיזודה שבה תיאר שלום עליכם בנוסח העיתון איך מוכרים את עטרת הטלית של החזן החולה, ולהלן גם את מכירת הספה ומיטת גיבורנו. שתי אפיזודות אלו בפרק זה אינן אלא חזרה על האפיזודה שנותרה של מכירת ארון-הזכוכית. המתרגמים היו בדעה שאין הן מוסיפות דבר, ומסתמא תשעממנה את הקורא הצעיר. אולם המעשה החשוב ביותר שעשו בסיפור הוא כי הוציאו מן הסיפור לפי נוסח העיתון את האפיזודה שמוספר בה על מות החזן. הם סברו כנראה שתיאורים כאלה אינם מתאימים לקורא הצעיר. מסתבר כי שלום עליכם לא זו בלבד שהסכים למעשה העריכה של ביאליק ורבניצקי בפרק הראשון, אלא אף אימץ את דעתם העקרונית שמוטל בן פייסי החזן צריך להיות ספר לילדים ולקוראים צעירים, ומשום כך צריך להוציא מן הספר כל מה שעשוי להיחשב כבלתי מתאים או בלתי רצוי לקורא שכזה.

וראוי לומר שחנא שמרוק מציין כמעט בדיוק את השינויים שעשו ביאליק ורבניצקי בתרגומם העברי לשלושת הפרקים הראשונים

חייו האחרונות של שלום עליכם. בשנת 1907 פורסם בשבועון הניו-יורקי "דער אמעריקאנער" הפרק הראשון "היינט איז יום-טוב - מע טאָר נישט וויינען" ["חג היום - אסור לבכות"], ואילו את השורות האחרונות של הפרק "מיר מופן", שבו נקטעה היצירה, כתב שלום עליכם בשנת 1916 על מיטת חוליו שממנה לא קם. כמה וכמה פרקים מתוך "כתבי נער יתום" אלה ראו אור בחייו של שלום עליכם בעיתונים שונים באמריקה ובאירופה ואף תורגמו ללשונות אחרות, אך כינוסם השלם בספר, על שני חלקיו, ארבעים פרקיו והנספח "בית המים", הוא מעשה ידיו של י"ד ברקוביץ, במהדורת "פאָלקספאָנד" בת 28 הכרכים, שערך בין השנים 1917-1923, הנושאת את השם "אלע ווערק פון שלום עליכם" ["כל כתבי שלום עליכם"]. הקורא היידי התוודע אפוא אל הנוסח המוכר של סיפורי "מוטל בן פייסי החזן", שיצאו לאור בשנת 1920, באמצעות המהדורה הזאת. משתרגם ברקוביץ את סיפורי מוטל לעברית, השמיט מתוכם את הפרק החמישי "איך האָב א רייכע שטעלע" ["יש לי עבודה מצוינת"], וכן את הסיפור "בית המים", שהוא נוסח ראשון של הפרק "מזל טוב אנחנו כבר באמריקה", מטעמים שלא כאן המקום לנתחם.

בגירסה האקדמית של חנא שמרוק, הנדונה כאן, אין המדובר בתרגום או עיבוד, אלא בדיוקן הקאנוני שעל היצירה ללבוש במקורה, לפי דעתו המלומדת. החוקר הנכבד משתדל לשכנע את הקורא, בעזרת כל מיני נימוקים של "כנראה", "מסתבר", "מסתמא", שיש בסיפורי מוטל, כפי שהם מוכרים במקורם, פרקים מיותרים וקטעים מיותרים, וכן ששם הפרק הראשון המתאר את גסיסתו ומותו של פייסי החזן, אביו של מוטל, צריך להיות לא "חג היום - אסור לבכות", אלא "אני והעגל". הבה נבחן אפוא את חידושי תורתו של שמרוק:

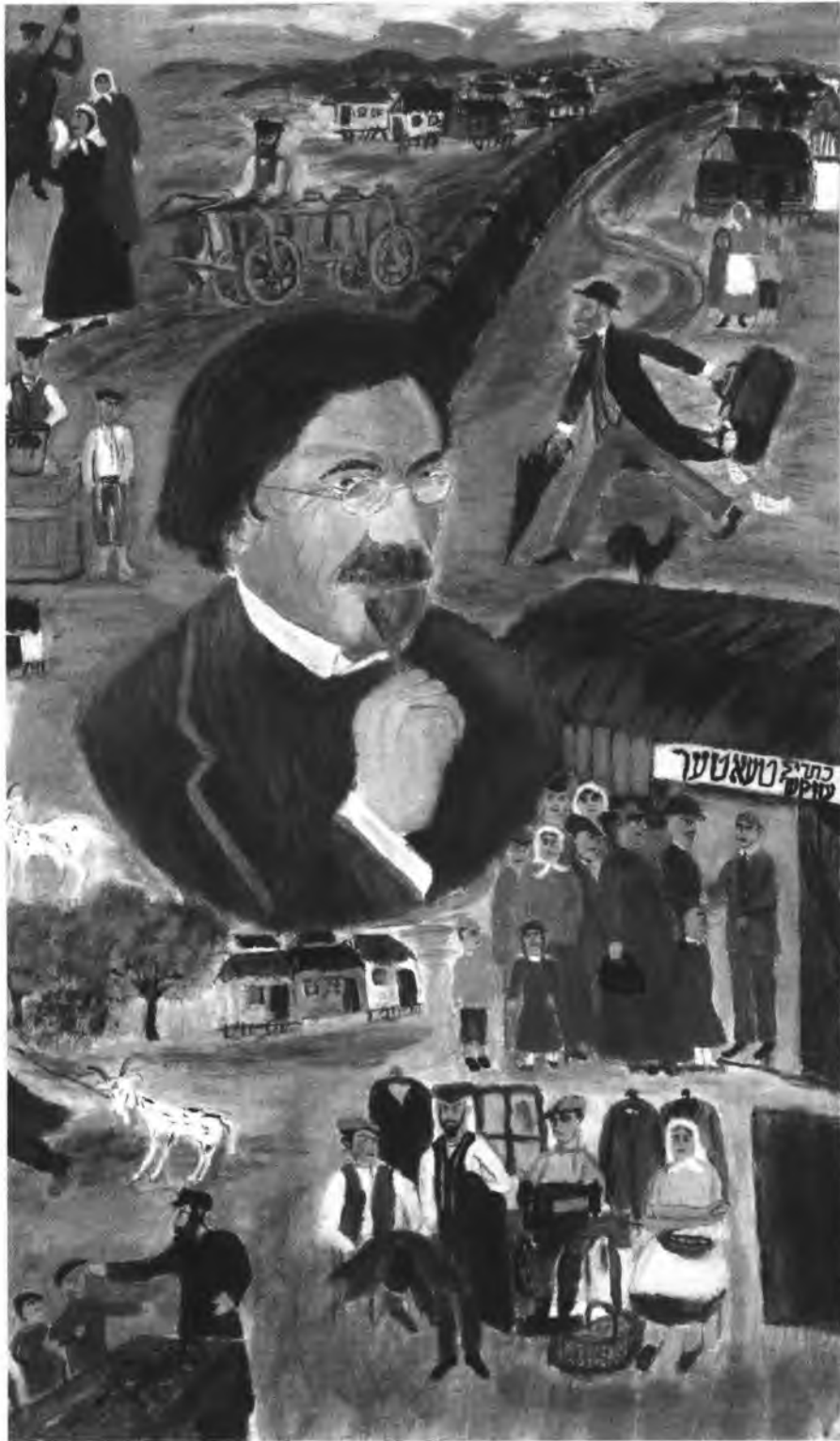
צחק בשביס זינגר נשאל בתחילת שנות השישים, לעת ביקורו בבית-אלפא, לעתידה של היידיש, והשיב: "בינתיים יש עוד כמה מניינים בעולם שדוברים יידיש, קוראים יידיש, וכאשר אלה יסופו, אפשר שרק אז תבוא לה, ליידיש, עדנה. - מדוע? - מפני שפרופסורים מתעסקים רק בדברים מתים"...

ודומה, שלמרות חזונו המרה, הסקפטית, באשר לישועה שתבוא ל"לשון האמהות" מן הפרופסורה, לא מיצה בכך את האפשרויות, ולפחות הבט אחד נעלם ממנו, שכן פרופסור עלול אף ליטול לידי דבר רוטט ומלא חיים, ובטיפולו להוציא ממנו את נשמתו ולהמיתו כליל. ומי שמבקש ראייה יעיין בעריכה האקדמית של המנוח פרופ' חנא שמרוק ליצירתו של שלום עליכם "מוטל בן פייסי החזן".

לא נעלם ממני שאנשים אניני דעת, מה שמכנים ביידיש "פיינשמעקערס" יעקמו אפם ויגידו "פא", אין זה מקובל להתווכח עם אדם שוכן עפר. לא יעשה כדבר הזה. אודה שלא הייתי מבזבז מילה יתרה על מחקריו של פרופ' שמרוק, שהשמיט מפרקי מוטל בן פייסי החזן קטעים ופרקים שלמים, והביא חידושי תורה שמוטב שלא היו באים לעולם, אלמלא הלך בעקבותיו, כתלמיד אחר רבו, איש ספר ועורך ומתרגם נכבד כאברהם יבין. מה עוד שתרגומו העברי לונה ביחסי ציבור אגרסיביים, משל נתפס כאן אלוהים בקרסוליו.

"שבששת כיוון דעל על" - אמרו חז"ל - שיבוש כיוון שנכנס, מכה הוא שורש, ולא תעקור אותו לאחור מכן אפילו בבולדוזר. ומאחר שיש כאן סכנה ודאית לסילוף מהותה של יצירת אמנות, דומה שהיושר מורה לומר את הטעון להאמר.

כידוע, נפרשה כתיבת סיפורי "מוטל בן פייסי החזן" - שלא הושלמה - על פני תשע שנות



ציור: קלמן פולגר

של מוטל בן פייסי החזן. כמעט, אבל לא בדיוק. שכן הוא שוכח לציין, משום מה, כי בפרק השלישי "מה יהא בסופי", השמיט המתרגם את הדיון הפיקנטים בשאלה "היכן מקומו של גן-העדן?". אמא של מוטל אומרת כי גן-העדן הוא המקום שבו נמצא עכשיו אבא; החברים של מוטל אומרים שגן-העדן נמצא אי-שם על הר שכולו בדולח; מוישה הכורך אומר שגן-העדן האמיתי הוא בכלל בערב-שבת בבית-המרחץ; ואילו מוטל חושב שגן-העדן זה גנו של מנשה הרופא. דיון משעשע זה, שתומצת כאן בקיצור שבקיצור, אינו עונה על שום סברה או הנחה של שמרוק לסיבת השמטת הקטעים. הוא אינו חוזר על עצמו בשום פרק מפרקי הספר, והטענה שיהיה חס ושלום 'משעמם' לקורא הצעיר אינה תופסת לגביו, ובוודאי שאין בו תיאורים של מוות שאינם מתאימים כאילו לדעת ביאליק ורבניצקי לקורא הנ"ל, כפי שטוען שמרוק. למה אפוא הושמט קטע זה? אפשר להביא בנידון אינספור סברות, ולא האחרונה שבהן היא כי השמטה כזאת תיתכן גם מטעמים טכניים גרידא. לא מן הנמנע שהמתרגמים-העורכים צמצמו את היריעה משום מגבלות המתכונת שקצבו לעצמם. כל מי שעסק פעם בהבאת ספר לדפוס יודע שעליו להתאימו למספר גיליונות הדפוס שהובאו בחשבון מראש, ואם כתב היד חורג מן המתכונת, מתבקש המחבר לא פעם להשמיט מתוכו קטעים או פרקים אחדים. ולעתים עושה זאת המלבי"ד גם מבלי לשאול את פי המחבר. אבל גם סברה זאת, כשאר אחרותיה שלא ייספרו מרוב, באין ראיה מפורשת, היא בגדר ניחוש בעלמא, שאינו מעלה ואינו מוריד. מכל מקום, עובדה היא שביאליק השמיט מן הסיפור קטע פיקנטי, עסיסי, מלא חיוניות מוטלית, מעשה, ששמרוק בחר להתעלם ממנו מטעמים שיהיו כבר שמורים עמו לעד.

מן המפורסמות הוא שהנוסח העברי של "מוטל בן פייסי החזן", אשר קנה לו שביתה בלב הקורא במחצית הראשונה של המאה העשרים, הוא זה של י"ד ברקוביץ'. אולם ניתן לומר כי שלושת הפרקים בתרגום ביאליק-רבניצקי נטמעו איכשהו בו. ברקוביץ', כפי שהוא מעיד ב"הראשונים כבני אדם", רחש כבוד ודרך ארץ לתרגום של קודמיו, ותכופות נטל מהם משפטים שלמים, ושיבצם בתרגומו, וכן נטל את שמותיהם של שניים מן הפרקים: "אשרי - יתום אני" ו"מה יהא בסופי" (הפרק הראשון בתרגום ביאליק-רבניצקי הוא "אורח לשבועות" ולא "איך און דאס קעבלבל" ["אני והעגל"] כצאל שמרוק ויבין), ואילו ברקוביץ' נקט את נוסחו של שלום עליכם "היינט איז יום-טוב - מע טאָר נישט ויינען", ותרגם: "הס, יום טוב הוא מלבכות!". מכל מקום, ראוי להדגיש כי אמרת-הכנף "אשרי - יתום אני", שנכנסה לאוצר הלשון העברית משל היא פסוק

חדשה. ועד אשר אפנה לדון בסברותיו של פרופ' שמרוק ביתר פרטות, דומה, שמן הדין להתעכב על השינוי הראשון המזדקר לעין בתרגום ביאליק-רבניצקי, והוא שינוי שמות הנפשות הפועלות: חלקן נותרו בשמות שנתן להם שלום עליכם - אחיו הבכור של מוטל נותר בשמו אליהו; השכנה פסיה ובעלה מוישה הכורך וכן בתם מינדל וכלתם פרל נשארו בשמותיהם; אבל שמו של מוטל שונה ליוסל,

תנכ"י, מלוטש, בעיקר באמצעות תרגומו של ברקוביץ' שהוא הפיצה ברבים - אף על פי כן זכות האבהות עליה שמורה לביאליק ורבניצקי. כללו של דבר, מתקבל יותר הרושם כי שלושה פרקים ראשונים אלה בתרגומו של ברקוביץ' אינם אלא מלאכת עריכה, ויאמר כאן לשבחו כי טוב עשה שהחזיר לתרגומו את הקטעים שהשמיטו קודמיו, שעל הסיבה למעשם זה אפשר להעלות ספקולציות מכאן ועד הודעה

ושם אביו של מוטל שונה מפייסי לבינוש, ושם החזן שמוטל נשלח להתגורר בביתו ולהיות אחד ה'משוררים' שלו, שונה מהירש-בר להירש-לייב, ושם הנגיד שבולי-העץ שלו מונחים ליד ביתו של מוטל שונה מיורי הנגיד לאהרון הנגיד. מי חכם ויידע לומר במה עדיף יוסל על מוטל, או ביינוש על פייסי? סופרים נודעים כביאליק ורבניצקי מן הסתם היתה להם סיבה לכך, ואין להניח שהיתה זו אצלם סתם גחמה. אך מאחר שלא גילו, לא הודיעו ברבים, ולא השאירו עדות מפורשת לסיבתה של מטמורפוזה שמית זאת, כל סברה וכל ניחוש יהיו בגדר סברת כרס וניחוש בעלמא שאפשר להעלות אינספור כמותם. שלום יעקב אברמוביץ', שכינויו הספרותי הוא מנדלי מוכר



ספרים, סיפר למשל כי לא חתם את שמו על יצירתו הראשונה 'דאָס קליינע מענטשעלע' ["האיש הקטן"], וייחס את חיבורו לאחד "סנדרל מוכר ספרים" ושלחה לעורך ולמו"ל אלכסנדר צרברובים. זה נבהל למקרא שם המחבר, שמא הכוונה אליו (אלכסנדר - סנדר - סנדרל), ובלא גינוני טקס שינה את השם ל"מנדלי מוכר ספרים"... נימוקים כאלה וכיצא באלה לשינוי שמות של נפשות פועלות בספרים עשויים להיות רבים מספור, ואם אינך יודע אותם, אין שום טעם לנסות ולפענחם. הוא הדין בהשמטת קטעים מתוך סיפור בידי עורכים או מתרגמים. כל סברה יכולה להיות נכונה ובלתי נכונה. והתעלמותו התמוהה של חנא שמרוק מהשמטת הדין על מקומו של גן-העדן הפותח את הפרק "מה יהא בסופי", אינה מקרית אל נכון, שכן השמטה זאת אינה

תומכת בקונצפציה שלו. אבל הבה נניח לצורך הדיון כי שמרוק כיוון במדויק למניעיהם של ביאליק ורבניצקי. טוב ויפה, אבל מכאן ועד לסברה על גבי סברה ש"שלום עליכם לא זו בלבד שהסכים למעשה העריכה", אלא אף אימץ את דעתם העקרונית של ביאליק ורבניצקי שמוטל בן פייסי החזן צריך להיות ספר לילדים, ומשום כך צריך להוציא מן הספר כל מה שעשוי להיחשב כבלתי מתאים או בלתי רצוי לקורא כזה?! מין סברת כרס משונה שכזאת יכול להעלות רק מי שמתעלם לחלוטין מכל שאר הסיפורים לילדים של שלום עליכם. שכן כאן מתעוררת שאלה אחת קטנה: אם אכן זאת היתה אמת-המידה של שלום עליכם, למה לא נקט בה בשאר סיפורי לילדים? כידוע, כתב שלום עליכם סיפורים רבים לילדים, מיוחדים במינם ביופיים, בעמקותם, ובתבונה האצורה בהם, שחודרת לנפש הילדים והמבוגרים כאחד. בכתבים שבידיש מכונים הם בשני כרכים, הנושאים את השם "מעשיות פאר יידישע קינדער" [מעשיות לילדי ישראל]. בתרגומי מופיעים הם בכרך "יום טוב שהופרה שמחתו". יש מימרה שגורה בפיהם של אלה שעיסוקם בו'אנר הזה הקרוי "סיפורים לילדים": "איזהו סיפור טוב לילדים? הרי זה סיפור הטוב גם למבוגרים". ודומה, כי אף אם ניתן להבין כוונת מימרה זאת בכך שהסיפור מצליח לפרוט על נימות הילדות החבויות בלבו של המבוגר, הרי, מכל מקום, אין כוונתה כי הילדים מתעלים בשעת קריאתם או ההאזנה להם אל עולמם של המבוגרים, אלא, אדרבה, המבוגרים מתכופפים קצת ומגלים לשעה קלה עניין בעולמם של הילדים.

מימרה זאת, מסתבר, אינה יפה להגדרת אופי הסיפורים לילדים של שלום עליכם. המבקש אחרי הגדרה מעין זאת ימצאנה, לפי עניות דעתי, באחד מהרוזי שיריו האחרונים של אברהם שלונסקי, ולשונה:  
**כָּלֵם כְּאֶחָד אֶל הָאֵמֶר יִקְשׁוּבוּ -  
 כֹּל אֶחָד מִן הָעֵמֶק שְׁלוֹ.**

הילד קורא בסיפורים אלה, או מקשיב להם "מן העומק שלו", והמבוגר - "מן העומק שלו", כי הסיפורים כפולי רובד הם, ומכוונים בעת ובעונה אחת אל שני העולמות כאחד. ומשום שעולמות אלה שזורים זה בזה לאין הפרד, עריכת מיון בהם, או - כדברי שמרוק - הוצאת "כל מה שעשוי להיחשב כבלתי מתאים או בלתי רצוי לקורא הצעיר" היא חטא לאמיתם האמנותית. שלום עליכם היטיב לדעת שבהוויה האנושית, בצד גילויים לא שכיחים ביותר של שגב אנושי, יש גילויים של ניוול וכיעור ורוע ואכזריות וכאב ושכול - והוא, כאמור, לא עשה מיון בהם, ותיאר ביצירתו למבוגרים ולילדים את כל הקשת האנושית כולה. מה עוד, שהיטיב לדעת על בשרו כי המוות לא שם פדות בין מבוגרים לילדים. שהרי נתייתם

במות עליו אמו במגפת החולירע בהיותו בן שלוש עשרה. אין תמה אפוא שעניין המוות העסיקו ולא נתן לו מנוח והוא נתן ביטוי לכך בסיפורי לילדים. בחמשת הדפים של הסיפור לילדים הגאוני "באשעפעיניש" ["נפש", בתרגומי], המתאר את הווייתה המיוסרת, גסיסתה ומותה של ילדה בעלת מום ומפגרת בשכלה, יש תיאורים של כאב, סדיום, גסיסה, מוות, זעקת שכול, במנה גדושה לאין ערוך מאשר בכל פרקי מוטל בן פייסי החזן גם יחד. והרי את הסיפור הזה, לפי סברתו המלומדת של שמרוק, היה על שלום עליכם לפסול לחלוטין, לבל יבוא בקהל המעשיות לילדי ישראל. ולא סיפור זה לבדו. באחד הנודעים ביותר, "השעון", שהוא משל לזיקנה שסופה מוות - ומטעם זה שינה ברקוביץ' בתרגומו את שמו ל"הזקן" - אומרת בסיומו הדודה ינטה: - ששא! - לא אירע לפני זמן-מה מעשה עוד יותר יפה! לא הרחק מיאמפלי, כשלוש פרסאות משם, התנפלו גולנים על פונדק יהודי, שחטו את כל בני-הבית, גם תינוק בעריסה שחטו, לא הותרו לפליטה איש, לבד מן המשרתת שישנה במטבח על התנו; שמעה זאת שצועקים, קפצה מן התנו, הציצה בסדק הדלת, ראתה שבעל-הבית ובעלת-הבית שוכבים על הארץ טבוחים, ודם ניגר - נהר שלם - התיישבה המשרתת בדעתה וקפצה מן החלון, ורצה העירה, ועשתה 'גוואלד!' "יהודים, הצילו, גוואלד, גוואלד, גוואלד!!!..."

וכן חלמו האימתני של הילד בסיומו של הסיפור הזה, שמדמה לראות כי השעון הזקן מונח על הארץ, לבוש תכריכים לבנים, ושהוא כאילו חי, אבל במקום המטוטלת מתנועעת לכאן ולכאן לשון ארוכה, לשון אדם, והשעון אינו מצלצל, אלא גונה, וכל גניחה גוזלת ממנו [מהילד] נתח בריאות...

תיאורים אלה בוודאי היה על שלום עליכם להרחיק מן הסיפור אילו אימץ אכן את הסברה שמייחס לו שמרוק. וכך, לפי תיאוריה זאת היה עליו 'לטהר' כמעט את כל הסיפורים לילדים שלו. את "מתושלח", זה הסוס הזקן, שהילדים מתעללים בו עד שמדהירים אותו אל מותו האכזרי, כשכלבים מתנפלים עליו מכל עבר וקורעים אותו לגזרים; את "האולר", שיש בו תיאור מסמר שיער של רבי המתעלל בילד בָּרַל ומסית את תלמידיו לעשות כמותו; את "ראבטשיק" ["כתומי", בתרגומי], זה הכלב שטוב מותו מחייו. כולם, כל הסיפורים הללו מכילים חומרים - על פי אמת המידה השמרוקית - פסולים לסיפורי ילדים, אשר, בהשוואה אליהם, הקטע על מות פייסי החזן מאופק מאין כמותו, כמעט 'צמחוני', נטול תיאורים צמרזרים העלולים חס ושלום לזעזע את הנפש הרכה של הילד.

וכי מה מסופר, בעצם, בסוף פרק א', בפיסקה המקדימה את מות האב? מדובר במוטל, שאחיו אליהו מחזירו הביתה בהתקדש ליל שבועות מביתו של הירש-בר החזן, כדי שיפרד מאביו



הכול על חסבונני! ואם צריך מסהו בקביל היתומים, תגידו לי, אל תתביישו!

אבל דבריו של יוסי הגביר מרגיעים מעט מאוד את אמא! היא לא מפסיקה למרר בבכי ולהתעלף בידיו של אחי אליהו, שהוא עצמו בוכה ואינו חדל להזכיר לה ש"חג היום, אמא, היום שבעות, אמא! אמא, אסור לבכות, אמא!"

ופתאום מתברר לי הכול, לבי נצבט בקרבי, ונעשה לי רע על הנשמה, ומתחשק לי לבכות, ואינני יודע על מי... ומתעוררים בי רחמים על אמא, ואינני יכול לראות איך היא בוכה. ואיך היא מתעלפת ואיך היא מפרפרת בזרועותיו של אחי אליהו. ואני עוזב את ארמוני, עם הכרס שלי, ואני ניגש אליה מאחור, ואני אומר לה את אותם הדברים עצמם של אחי אליהו, ודמעות יורדות מעיני:

- אמא, חג היום! אמא, היום שבעות, אמא! אסור לבכות, אמא!...

פיסקה זאת, אפוא, השופעת ביסודה חמלה וצער, ואין בה שום תמונות או תיאורים שאינם מופיעים ביתר עוצמה ודרמטיות בשאר הסיפורים לילדים של שלום עליכם, ואשר הושמטה משום-מה מתרגומם של ביאליק ורבניצקי, היא יסוד המוסד לתיאוריה השמרוקית שהביאתו להוציא בידיש את "מוטל בן פייסי החזן" בהוצאה אקדמית

ולהפגין בה את חידושי תורתו.

על אותם הקטעים העוסקים במכירת העטרה של הטלית ובמכירת הספה ומיתו של מוטל, אשר לדעת שמרוק יש בהם חזרה העלולה "לשעמם" את הקוראים... פשוט עצוב לדון. אפשר רק לנוד לטעמו הספרותי של מי שיכול לתלות בתיאורים ססגוניים אלה, הממחישים את תהליך ההתרוששות המוחלטת של משפחת החזן החולה, חשש של הטלת שעמום על הקורא הצעיר.

מכיר אני קוראים שבעוריהם קראו וקראו פרקים אלה, ולא פעם אחת, אלא כדרך שקוראים את התורה, משסיימו, החלו לקרוא שוב מהתחלה.

### הרוצה לעמוד על גאון רוחו היוצר של שלום עליכם, ילך אל נוסח ראשון

נימוק שמרוקי נוסף לחידושי תורתו - שהוא משתמש בו אף בדונו בספרים אחרים, "כוכבים תועים", למשל - הוא שהנוסח הקאנוני נקבע על פי המהדורה האחרונה שהופיעה בחייו של המחבר.

עובדה היא שבאותם פרקי "מוטל בן פייסי החזן" בידיש (שיצאו לאור בחייו של המחבר, בשנת 1911, בהוצאת "פראגרעס", וורשה) אכן הושמטו, כבתרגומם של ביאליק-רבניצקי, הקטעים הנ"ל, וכן שונתה כותרתו של הפרק הראשון ל"אני והעגל". זאת, כמוכן, בעיני שמרוק, הוכחה ניצחת ששלום עליכם אימץ את דעתם העקרונית של ביאליק ורבניצקי.

- לא - משיבהו אבא ומנשם בקושי גדול - אדרבה... השיעול מרובה... השינה נודדת... אבל ברוך השם... חג שבעות... יום כזה... קיבלו את התורה... וגם אורח יש... אורח לחג השבעות.

עיני כל נשואות אל "האורח", ו"האורח" משפיל עיניו לארץ, ולבו בחוץ שם אצל הקורות, אצל הקוצים העוקצים, אצל השלפוחיות המתפקעות, אצל עגלו של השכן בר-הדעת, שהיה כבר "לבהמה", אצל הפלג המתגלגל והומה במורד ההר, או שם, בתוך הכיפה הגבוהה, הרחבה העמוקה, כיפה יפה זו, הקרויה רקיע...

הבאתי בשלמותו קטע זה על ביקורו של מוטל בליל שבעות אצל אביו הגוסס בתרגומם של ביאליק-רבניצקי, המעלה מציאות שמות האב תלוי בה באוויר, המתאר בין השאר את מראה פניו של הגוסס, שהם כפני מת, וכת הצחוק, כת צחוק של מת, וגונם של הפנים גון הטיט, היינו של מת אשר - לדעת שמרוק - 'מתאים' לנפשם הרכה של ילדים, בכוונה להקבילו לפיסקה שהוצאה, שהיא נחשבת לדעתו כ'בלתי מתאימה ובלתי רצויה לקורא הצעיר', כדי שיוכח הקורא כי אין בה שום אלמנט יוצא דופן, שום חומר מוזעזע שילדים אינם יכולים, כביכול, לעמוד בו, ולפיכך ראוי לצנזרו.

פיסקה זאת, שהוצאה על ידי ביאליק-רבניצקי, פותחת בכך, שמוטל, אחרי שגמר לאכול ביחד עם אחיו אליהו את השמנת ש'השאילה' להם השכנה פסיה, מקבל רשות מאחיו לשחק בבולי-העץ של יוסי הגביר, המונחים ליד ביתם. מוטל, שקורא דרור לדמיונו, 'בונה' מהם ארמון עם כרס, ורואה את עצמו נסיך המטייל להנאתו באחוזתו, ומפליג להרהורים מהרהורים שונים, שומע פתאום קול בוקע מן הבית, קול זעקה ובכי:

...אני מכיר את קולה של אמא... אני מרים את עיני - בבית ריצה ובהלה... גברים ונשים... זה יוצא, זה נכנס... אני שוכב לי על בול-עץ עם הבטן למטה. טוב לי!... אוי, מה זה! הנה הולך לו יוסי הגביר! יוסי הגביר הוא גבאי בית-הכנסת הקצבי, שאבא שם חזן כבר עשרים ושלוש שנים. יוסי עצמו היה פעם קצב... היום הוא סוחר בשוורים ועורות, והוא עשיר, עשיר גדול! יוסי מניף ידיו, צועק על אמא ואומר: "אני מסתומם! למה לא אמרו לי ספייסי החזן נפל למסכב: (הוא לא יכול לבטא ש"ן). למה סתקתם?"

מה היה לי לצעוק? - מצטדקת אמא וממררת בבכי - כל העיר ראתה איך שאני מתענה, משתדלת להצילו... הוא עצמו גם כן התחנן שיצילו אותו... ואמא אינה מסוגלת לדבר עוד, סופקת כפיה. ראשה צונח לאחור. אחי אליהו תומך בה:

אמא, למה לך להצטדק! אמא! אל תשכחי שהיום חג, שהיום שבעות, אסור לבכות, אמא!...

וייסי הגביר לא חדל מלצעוק על אמא:

מה את מספרת לי סקל העיר ראתה! מי זאת העיר? לי הייתם צריכים להגיד! למען הקסם, רק לי! הכול על חסבונני! חבא-קדיסא, סמסים, תכריכים,

### הגוסס. וכך מובאים הדברים בתרגומם של ביאליק-רבניצקי:

ואחי אליהו מכניסני לחדר החולה. השולחן מלא צלוחיות, פכים קטנים, קופסות-ניר, צנצנות, ריח הפתק [בית-מרקחת, אי"א] נודף. החלון סגור. לכבוד שבעות קישטו את החדר ביקות. מעל המיטה, למראשותיו של אבא, תלוי "מגן דוד" של ציצים ופרחים. זוהי מלאכת אחי אליהו. על הקרקע שטוחים עשבים נותני ריח. אבא רואה אותי וקורא לי אליו באצבע ארוכה וצנומה. אחי אליהו דוחפני מאחורי. הנני קרב לאבא. כמעט שלא הכרתיו. פניו מראה טיט. השערות השבות מתנוצצות, כל אחת סומרת לבדה, כשערות זרות נעוצות... העיניים השחורות יושבות במעמקים, כעיניים זרות תקועות. השיניים נראות כשיניים זרות תחובות. הצוואר דק ביותר, והראש תלוי עליו בנס. את שפתיי הוא מעקם עקימות משוונת, כאדם בשעה שהוא שוחה - מפפוו!... הוא מניח על פני יד חמה עם אצבעות גרומות. מעין בת צחוק נראתה על הפנים שהיו כפני מת.

- תדע על כל פנים לומר "קדישי", הא?

אחי אליהו כופף את קומתו, כאילו מנקה הוא את חוטמו באצבע אחת, ופניו בוכים...

בינתיים נכנסה אמא. אחריה הרופא; הרופא השחור וטוב הלב בשפמו הגדול. הוא מקבל את פני כמודע ישן נושן, מכבדני בסטירה קלה על כרסי ואומר לאבא בקול שמחה:

- אורח לך לחג השבעות. ברוך אתה בבוואו!

- תודה! אומרת אמא ומרמזת לו שיבדוק את החולה וירשום בשבילו מה שהוא.

הרופא השחור פותח קודם כל את החלון ברעש, וגוער באחי על שמניחין את החלון סתום.

- אלף פעמים אמרתי לכם, שהחלון נוח לו שיהא פתוח!

אחי אליהו מראה ברמו על אמא, שהיא אשמה בדבר. היא גוזרת על פתיחת החלונות; מתיירת היא שמא יצטנן אבא, חלילה. אמא מרמזת להרופא שימרה לבדוק את אבא וירשום בשבילו מה שהוא. הרופא השחור מוציא את השעון, שעון הזהב הגדול. אחי אליהו מסתכל בשתי עיניו בשעונו של הרופא. הרופא מרגיש בזה.

- רצונך לדעת כמה שעות עתה? עשר וחצי חסר ארבעה רגעים. ואצלך כמה?

- שעוני נעצר - משיבו אחי אליהו ומתאדם באופן משונה מאוד מקצה חוטמו עד למעלה מעיניו.

אמא לא נחה. מתאוה היא שיבדקו את אבא וירשמו לו מה שהוא. אבל הרופא מתון בדבר. הוא שואל את אמא על עניינים צדדיים: מתי יום חתונתו של אחי? מה דעתו של החזן הירש-לייב על קוליו קולי, אומר הוא, ודאי קול יפה. הקול עובר בירושה... אמא מצטערת עד כלות הנפש. פתאום מתהפך הרופא עם כסאו לצד אבי החולה ומחזיק בידו החמה והיבשה מאוד.

- נו, חזן, היאך מתפללין אצלנו בשבעות עכשיו?

- ברוך השם - משיבהו אבא בבת-צחוק של מת. - כלומר השיעול התמעט! השינה באה? - שואלהו הרופא ושוחח אליו מקרוב.

ודעת לנבון נקל ששמרוק משמיט פרכים וקטעים אלה בגירסתו המדעית שלו. יש לומר שלפנינו שיפוט של 'צעטלעך' - של פתקים אקראיים, של 'וויוזט אויס' [כנראה] של 'זעט אויס' [מסתבר], על פי תאריך זה או תאריך אחר, אבל בשום אופן לא על פי הבחינה הטקסטואלית. שכן, לשם כך דרוש שיפוט מסוג אחר לגמרי, שיפוט על פי טעם. וכבר הערתי על כך בויכוח עם שמרוק בעניין "כוכבים תועים", כי - מן המפורסמות הוא שהמומחים ליין עומדים על טיבו לפי הטעימה, ולא לפי מה שכתוב באטיקט, בתווית שעל הבקבוק. המוסיקאי יקבע לפי השמיעה, כשהוא מאזין ליצירה בלתי מוכרת לו, כי ההרמוניות שלה אופייניות למלחין פלוני, ובשום אופן אינן של פלמוני. ולכאורה אפשר לומר כי שיפוט-על-פי-חוש זה, המושחת כמובן על למידה וניסיון, הוא נחלת כל המומחים במקצועם, ובהם אף חוקרי ספרות. מדוע "לכאורה"? כי מסתבר שיש חוקרי ספרות הדבקים בעקשנות בקונצפציית האטיקט. די להם במה שכתוב על התווית כדי לקבוע טיבו של היין. ואחד המובתקים שבהם הוא פרופסור חנא שמרוק. די לו למצוא איזה מסמך, איזה מכתב, איזה 'צעטל', בשביל להרוץ לפיהם, ללא שום בדיקה טקסטואלית, דינה של יצירה. ותמוה הוא ועצוב שבסביבתו הקרובה לא נמצא איש שיעמידו על כך כי הבחינה העיקרית של אמינות טקסט ספרותי אינה הראייה הנסיבתית אלא הבדיקה הטקסטואלית, מה משל הסופר ומה זר לו. ועל זאת יש לשפוט לפי 'כתב ידו' של המחבר: האופן שבו הוא בונה משפט, מתאר תיאורים, מפתח עלילה; לפי לוח הצבעים שלו, האתנחתות שלו, קריצות-עין שלו, האינטונציה שלו, וכיו"ב. רק אלה מקנים יכולת שיפוט מה משלו ומה אינו משלו.

זאת ועוד: הטענה כי הגירסה ה"קאנונית" והמחייבת, שאין לגרוע ממנה ולהוסיף עליה היא דווקא זאת שהופיעה אחרונה בחייו של המחבר, גם היא אינה מעידה על הבנה יסודית בחומר, וביחוד במקרה הנדון.

בשנת 1908, כידוע, לקה שלום עליכם בהתקף חמור של שחפת פתוחה בעיצומו של נשף קריאה בעיר באראנוביץ', וכמעט שלא ניטלטל, כדבריו, "לאותו מקום שאין כותבים ממנו מכתבים ואין שולחים ממנו שום דבר, אפילו לא דרישת שלום" ... מאז ועד לפטירתו (בגיל 57, בשנת 1916, בניו-יורק), בילה ימים רבים בבתי מרפא שונים באיטליה, שווייץ וגרמניה, במודעות חריפה לזמן הקצר הקצוב לו. בשנת 1911, שבה יצאו לאור סיפורי "מוטל בן פייסי החוזן" בוורשה, בהוצאת "פראגרעס", היה שלום עליכם לא בוורשה אלא בנרווי שבאיטליה בחורף, ובבדנווילר שבגרמניה בקיץ, נתון כולו, גם על ערש חוליו, לקדחת הכתיבה שלא הרפתה ממנו עד אחרון ימיו. בשנה הזאת, לכד מהיותו עסוק בכתיבת שני

הרומנים הגדולים שלו "כוכבים תועים" ו"מהתלת הדם", כתב את הסיפורים "גיטל פורישקביץ'", "קרא לי בוקי סריקי" [רוף מ'ך קנאק ניסל'] "שרגא", "מוחלים" [מען איז מוחל?], "מתהוללים" [מען הוליעט?], "ברום ובשפל" [העכער און נידעריקער?], "מאריענבארד", וכן סיים את כתיבת "שיר השירים" - שפע 'מוצרט' שלא הותר לו מקום כמעט להקדיש תשומת לב ולהתמסר לכל אותם משאים ומתנים מייגעים הכרוכים בפרסום סיפוריו בעיתונים או במגילת ספר. נוצר כאן אפוא ממילא מין חלל שהזמין בחישה של ידיים זרות. מי שייצג אותו בפני המו"לים השונים באותו הזמן היה י"ד ברקוביץ', שהתגורר אז בוויילנה, והוא דווקא האחראי לנקיטת הכותרת "היינט איז יום טוב מע טאָר נישט וויינען" [חג היום - אסור לבכות] במהדורת פאלקספאנד האוטוריטיבית. גם אם נעשה אפוא 'שמיניות באוויר' לא נצליח לפענח איך צמחה לה כעשב שוטה כותרת בלתי מתאימה כל כך, בלתי שלום עליכמית כ"אני והעגל" לפרק הראשון המספר על גסיסת האב ומותו. אדרבה, הרוצה לעמוד על גאון רוחו היוצר של שלום עליכם, יילך לא אל נוסח אחרון אלא אל נוסח ראשון, שכן הסיכוי שבחשו בו אחרים הוא קטן ביותר.

עובדה נחרצת היא כי ביצירתו של שלום עליכם, בחייו ולאחר מותו, בחשו ידיים זרות. כמה וכמה סופרים, עורכים ומבקרים 'התנדבו' ללמד אותו כיצד לכתוב... שמואל ניגער 'לימד' אותו איך לכתוב, ויאצקאן עורך העיתון "היינט" 'לימד' אותו איך לכתוב, וספירשטיין, עורך השבועון "דער אמעריקאנער" 'לימד' אותו איך לכתוב, ודינהוזן ו"בעל מחשבות", ואמפית'טורב הרוסי, וראש לכולם - חתנו י"ד ברקוביץ'. כל מי שקרא בעיון את ספרו של י"ד ברקוביץ', "הראשונים כבני אדם", ימצא לכך ראיות לא מעטות, ואביא כאן אחת: כשקראתי את הסיפור "לך לך" ששלום עליכם שלח אלי לברלין להעתיקו בשביל ירחונו של שי ניגער "די יידישע וועלט", שהתחיל לצאת בימים ההם בוויילנה, מצאתי בו תמונה אפיזודית אחת שנראתה בלתי הוגנת לאופיו של טוביה ולדרך סגנונו. ומפני שהשעה היתה דחוקה, השמטתי אותה על דעת עצמי.<sup>7</sup>

ואפשר להרבות בדוגמאות כאלו, ואילו היה איזה פרופסור מטיל על אחד הדוקטורנטים שלו לחקור את השינויים שהכניסו עורכים שונים ביצירת שלום עליכם, בהשוואה לנוסח ראשון של העיתון, חזקה עליו, על חוקר זה, שהיה מוציא מתחת ידיו ספר מרתק, רחוק מלהתמיה לכל אותם עורכים ונותני עצות. ומשום שנושא זה, שינויים שהוכנסו ביצירת שלום עליכם בחייו, שלא על דעתו, עקרונותיו הוא, אביא כאן מובאה נוספת מ"המבול", כדי שהקורא עצמו ישפוט מה משל שלום עליכם ומה אינו משלו:

בין הנפשות הפועלות שמאכלסות את "המבול" רומן על מהפכת 1905 ברוסיה, שהתפרסם בהמשכים יומיום בעיתון הניו-יורקי "ווארהייט" בשנת 1907, יש יהודי הייט בשם "אידל קטונתי", שהוא "ריאקציונר", אינו מאמין במאבק למען הקונסטיטוציה, למתן חירויות אזרחיות להמוני העם. לטוענים לעומתו - "קונסטיטוציה!", אומר הוא "וודקה!", איוואן צריך וודקה ולא קונסטיטוציה... אבל יש לו, לאידל, בן סורר, מהפכן, המסרב להאזין למוסר אביו. בגירסת העיתון, זו הראשונה, אומר ברגע מסוים האב לבנו: "עזוב במנוחה את ניקולאי [הצאר]. רחמנות עליו, נעבעך, הוא יתום" ... ואילו בגירסה שנייה, שהועתקה באותה השנה עצמה ל"אונזער לעבען" הוורשאי, ואף יצאה לאור בחיי שלום עליכם במגילת ספר, אומר האב, אידל 'קטונתי', לבנו: "עזוב את זה במנוחה, רחמנות עליך" ... ישפוט אפוא הקורא מה של שלום עליכם ומה אינו שלו... ואפשר להכביר בדוגמאות כאלו שבהן ניתן לדמות נוסח אחרון מעין זה, כדרך שהמשיל שקספיר - ל"גבעול שדוף אשר שדף את הבריאה". ומי שיש לו עניין בכך, יעיין, למשל, בדוגמאות שהבאתי באחרית דבר ל"כוכבים תועים". אך ראה זה פלא, כותרת קיקיונית זאת "אני והעגל", שלא זכתה לקיום בכל מהדורות כתבי שלום עליכם בידידיש לאחר מותו, היתה לה לאחרונה עדנה אצל אברהם יבין, שתורת שמרוק היא אורים ותומים בעיניו, ולפיה ערוך תרגומו, ומשום כך מן הסתם "העגל מה - אני מה!" שמרוק מה - יבין מה!... והרי זה חיזיון עגום מאוד של הנחלת תפלות העלולה עוד, בנסיבות היח"צניות הנלוות לה, להכות שורש לדורות.

**מראי מקום**

1. שלום עליכם, תשנ"ז, "מאטל פייסע דעס זונס", הוצ' ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
2. שלום עליכם, 1999, "מוטל בן פייסי החוזן", עם עובד.
3. "מופן" - עגת כלאיים, ידיית-אמריקאית, מ-"to move", במשמעות להחליף דירה. "מיר מופן" - אנחנו מחליפים דירה.
4. דברי שמרוק כתובים יידיש, התרגום שלי [א"א].
5. שאימצו את שם הפרק הראשון מפרקי מוטל בן פייסי החוזן בהוצאת "פראגרעס", וארשה, 1911.
6. אריה אהרוני, 2992, "לכתינתה של פסילה", הוצ' ירון גולן, תל-אביב.
7. י"ד ברקוביץ', תשי"ג, "הראשונים כבני אדם", דביר, ישראל, כרך 10, ע"ע קח-קט.
8. שלום עליכם, 1992, "כוכבים תועים", ספרית פועלים, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, ישראל.

אני מקווה



אתה יודע,  
הגוף מודקן  
והמחשבה - לא

הסכוי לאהבה  
נסוג ממני והלאה  
ואינני עושה דבר

עכשו בשעה 2 בלילה  
אני מסתכלת על ילדי -  
גופים כבדים ננזחים  
במעבר בין אתמול למחר -  
אותם חלצתי מידי הפשולון

אני נרגעת



נפשי בה מלדתך  
נסוכת חכמה כאובה  
יפיי המיחל עליך  
מבעד לערפילית הפקחון

מהי אהבת אם  
אין ממוש לה בשום מערכת יחוס

אמא, לא רוצה שתמותי  
האם תמותי לפני?

אני מקווה



ילדי -  
העגנים הקטנים  
המיצבים אותי  
כנגד גלי-היום-יום  
אך לא בסערות הגדולות  
אותן מביא עלי  
אל ים האהבה



- אתה ואני  
- זה דבר אנכרוניסטי  
- אין שכחה בטוחה  
- הלא נסגרה עונתנו

וכשילדתי היונקת  
חובקת אותי במלוא אדנותה  
ופיה מפיק צחקוקי  
שביעות וספוק רצון

אני מבינה  
מה מתוק היחידיו החם  
לעומת נתוקי הגמילה



תחת ידיך  
גוי מתישר מתארך  
הכתפיים מתרחכות  
הרוח מתפרשת במחוזותיה

הזמן יוצא מהמודע  
כמו חוט ממחרזת  
וחרווי הזכרונות הנעימים יותר  
מצטופפים ומצטלצלים  
ללא סדר כפוי  
ללא אלוצי קדימות

תפיי בכלובם  
מיטיבים את נוצות התעופה  
נכונים להגשמת החלום



בשך הסערה בגביע הנפש  
אתה תאמץ אותי אל לבך  
שלא יאיץ את פעימותיו  
ואני אדע  
את מנגינת חייך האמיתית

נהיה תואמים כאחים  
ויהיו בינינו  
הבדלי מין דקדוקי בלבד

# "בכות הדמיון והגעגועים"

מ"דיסניאל" ל"דבורה בארון" - ראשית ואחרית ביצירת יהודית קציר

## אסתי אדיבי שושן



מרות שחלף יותר מעשור בין פרסום יצירתה הראשונה של יהודית קציר הנובלה "דיסניאל" לבין יצירתה האחרונה עד-כה המחזה "דבורה בארון", למרות שקציר כתבה ספרים נוספים, למרות התבגרותה והשינויים שחלו בחייה (נישואים ולידת שתי בנותיה) למרות השינוי הז'אנרי הבולט (מעבר מסיפור למחזה), למרות המעבר מתומרים בדיוניים-אוטוביוגרפיים לחומרי מציאות הנוטעים בביוגרפיה של אשה אחרת, ולמרות ההכרזה הגלויה של קציר שהבחירה שלה לכתוב מחזה שבו היא מתחברת אל ביוגרפיה של אשה אחרת היתה כדי "להתרחק מהביוגרפיה", (ליפקין-שחק), אין ספק כי בין שתי היצירות קיימות נקודות דמיון רבות ביותר.

הדבר הבולט ביותר הוא כי שתי היצירות מעמידות במרכזן מערכת יחסים בין אם אגוצנטרית, נרקסיסטית, דומיננטית, יפה מאוד, הנערצת ומחוזרת על-ידי סביבתה ומונעת על-ידי הערגה הרומנטית לחיים אחרים, לבין בת בלומה, המעריצה את אמה והנבלעת בתוך סדר יומה ועולמה. המניע העיקרי בדמות האם ב"דיסניאל" קשור בפנטסיית האהבה למיכאל, הוגה פנטסיית הדיסנילנד הישראלי: "דיסניאל". לקראת הגעתו מתמלאת האם בחיזיונות ואנרגיה המופנות באופן נרקסיסטי כלפי עצמה, בדרך של הבלטת יופיה ונשיותה כפי שהדבר ניכר בטקס החוזר ונשנה של קציית הבגדים הממוקד ביופיה של האם, כשהדמויות האחרות, המוכרות והבת, הינן דמויות שוליות שתפקידן לשמש את האם ולבטא בקול את ההתפעמות מיופיה. וכך מספרת הבת, שמזווית ראייתה מובא הסיפור: "לי היה תפקיד לעמוד ליד

הוילון ולהחליף למידה יותר גדולה או יותר קטנה, לפי מה שהיית צריכה, ולהגיד לך מה יותר יפה... והגברות מילר אמרו, על אשה יפה כמוך הכול יפה..." ("דיסניאל", עמ' 88); היבלעותה של הבת בחיי אימה ניכרת באגביות, במהירות ובחוסר תשומת-הלב והזמן של קניית הבגדים עבורה: "אחר-כך הלכנו לקנות משהו בשבילי... ואת תמיד ידעת תיכף מה הכי מתאים לי ושילמת וזהו, ואני דוקא רציתי לבחור לבד" (שם, עמ' 89); ובפעם אחרת: "ולא הלכנו לקנות לי כלום" (שם, עמ' 95).

ביטוי נוסף לנרקסיות ולאגוצנטריות של האם, לחוסר יכולתה לחיות את מציאות חייה כהיותה הוא יחסה לדמויות הגברים בחייה: מצד אחד ביטול ודחיקה של דמות האב, כפי שהדבר ניכר בביטול דבריו לגבי עתיד הבת (שם, עמ' 87) ובתחושת הגועל-הספונטנית מאפשרות הריקוד איתו ולא עם מיכאל, הגבר הנחשק: "וניגשת לאבא, והושטת לו זרוע לבנה ארוכה... ואבא רצה להחזיק בה ופתאום אמרת, איכס, תלך לרחוץ ידיים קודם..." (שם, עמ' 101); ומצד אחר, בהתאהבות חסרת הגבולות במאהב הכריזמטי, הפנטסיונרי, המופיע ונעלם לחילופין עד היעלמותו הסופית - מיכאל.

בעיצוב דמותה של דבורה בארון ניכרות, וביתר-שאת, הנרקסיות, האגוצנטריות וחוסר היכולת לחיות את מציאות החיים כהווייתם. עם הידיעה על מות אחיה, נכנסת דבורה בארון למיטתה למשך כל חייה. המיטה, מעבר להיבט הקונקרטי שבה, מהווה גם הרחבה והעצמה של המאפיינים הדומיננטיים באישיותה של בארון: ההיבט האינטלקטואלי כפי שהוא ניכר בפעילות הבלעדית המתרחשת במיטה, הכרוכה בעיסוק האובססיבי והבלעדי בספרים הגודשים את המיטה ואת סביבתה, וההיבט

האוטוריטטיבי, השתלטני והבולעני כפי שהוא ניכר בגודלה של המיטה, בנוכחותה המתמדת על בימת ההצגה, בריבוי מגירותיה וארונותיה הבולעניים, כמו גם בהיות מיטת הבת בלועה בחובה (ומוצאת ומוכנסת מקרבה-רחמה על-ידי דמות האב), כביטוי סמלי להיבלעותה של הבת בחיי האם. זאת, בניגוד לעמדתו הרפויה, הבלועה-אף-היא והרמוסה של האב. יחסה של דבורה בארון לבתה הוא מורכב. מצד אחד, כדבריה, היא מקדישה את חייה לבת החולה תוך שאיפה מוצהרת להעביר לה את "שפת האב" - השפה כנושאת התרבות הלאומית הקאנונית, מורשת הדורות הקודמים" (כהן, 1996, עמ' 72): "ואני אלמד אותה כדרך הנערים, לא אתן שיקלקלו אותה עם קשקושי הילדות של בית הספר לבנות, סריגה ורקמה ומלאכות הבית, אני אלמד אותה חומש ונביאים ותלמוד, ואת הפילוסופים הקלאסיים, וספרות אנגלית, צרפתית ורוסית... כל מה שאבי ואחי לימדו אותי ואף יותר מכך, הילדה שלי לא תהיה הרעיה שיושבת בצד ורוקמת..." (דבורה בארון, עמ' 549). ומצד אחר היא מתייחסת אליה כ"ריחיים על צווארי" (שם). כפל הפנים בהתייחסות לבת ניכר גם בניגוד בין ההיבט המודע והמוצהר שבאימהותה, הניכר בדאגה, בהענקה ובהוראה, מול ההיבט הבלתי-מודע, הניכר בניכוס, ניצול ושיעבוד הבת לצרכיה שלה, כפי שהדבר ניכר באיסור על לכתה לבית הספר ובהפיכתה, על כורחה, לאסירת בית, כהרחבה של החלטת האם להיפך ל"אסירת מיטה".

היותה של "ציפה'לי" - (כינוי הנאמר רק על-ידי האם, האחרים מכנים אותה "ציפה'לה" "ציפורה" או "ציפורה'לה", המבטא הן את הגמדת דמות הבת, ובעיקר, על-ידי תיבת ה"לי", את שיעבודה, ניכוסה וניצולה לצרכי



יהודית קציר, צילום: ג'ראר אלון (תוכנית ההצגה)

האם) - אסירת-אמה ניכר בריבוי האין-סופי של מטלות היומיום המושתות עליה על ידי אמה, כמו גם בדרישה לטפל בגוף האם - החל בדאגה להזנתה, לרחיצתה, לסירוקה ועד לניגוב ישבנה - וכמו-גם בביצוע שירותים ספרותיים כהדפסת כתיבה, ומסירת מכתביה לנמענם: "ציפה'ליו ציפה'ליו... כבר חצי חמש ויש עוד הרבה עבודה. קחי עיפרון ורשמי... אצל מוטלה תקני חלב וסולת וביצים, ואצל מרדכי תקני תפוחי-אדמה, ושלחי בשבילי את אלה, (מושיטה לה שני מכתבים במעטפות) ובדרךך תעברי אצל יענק'לה רבינוביץ' ומסרי לו רפואה שלמה ממני... וכן, כמעט שכחתי, הביאי חצי בלוק קרח, ואל תתעכבי הרבה, כי מתחיל כבר להחשיך" (שם; עמ' 561). השתלטות טוטאלית זו של האם על חיי בתה כמו גם סירוס הפוטנציאל הנשי והרומנטי בחייה באה לביטוי סמלי בגזיות צמותיה של "ציפה'ליו" על ידי האם (שם, עמ' 547), אפיוודה המעובדת ומשוחזרת על-ידי הבת-הגוזות-נגזלת כלפי בובתה: ("ציפורה חוזרת רגע לחדרה ומדברת אל הבובה בטון מבוגר, מעושה) עכשיו אני צריכה ללכת, ואת נשאת בבית ולא הולכת לשום מקום, אז צריך לגזור לך את השערות. (באכזריות של ילדה היא גוזת את צמותיה של הבובה) זהו, תנה'לה, עכשיו חכי לי כאן" (שם; עמ' 562).

תכונות האגוצנטריות והנרקיסיסטיות של האם ניכרות ביצירה זו כמו ב"דיסניאל", גם ביחסה של בארון לשני הגברים של חייה - מצד אחד ביטול, דחיקה והשתקה של דמות האב החוזרת וניכרת בביטול דעתו לגבי מהלך חייה של הבת: "את עושה לה עוול גדול. היא צריכה ללכת לבית-הספר כמו כל הילדים... לא היית צריכה לגזור את שערותיה... היא נראית כנער. את גוזרת את גורלה כמו ידיך. (בשקט) למען עצמך את עושה זאת" (שם, עמ' 548-9), כמו-גם בביטול, התכחשות וסירוב לרצונותיו לקיים עימה יחסי מין, אהבה ואינטימיות, בהגלותה את בעלה מגופה, מנפשה ממיטתה ומחדרה, ומצד אחר, ובניגוד גמור, התמסרותה, מבטלת גבולות החיים והמוות, לדמות אחיה האהוב בנימין, איתו היא חווה זוגיות מעניקה, תומכת ואף ארוטית כפי שהדבר ניכר בריקוד הוולס המשותף.

גם לדמויות הגברים בשתי היצירות מאפיינים משותפים: כך למשל האב ב"דיסניאל" ואהרונוביץ' ב"דבורה בארון" שניהם אנשי עבודה, מסורים למשפחתם, ומגלים אהבה כלפי הרעיה והבת (המגלה גם היא דאגה כלפיהם). שני הגברים משלימים עם נוכחותו של מאהב בבית כמו גם עם אישיותה הקפריזית והבלתי צפויה של האשה לה נישאו.

וכך, עולות נקודות דמיון רבות גם בין מיכאל, המאהב ב"דיסניאל" לבין בנימין ב"דבורה בארון": שניהם מתוארים כגברים כריזמטיים, גבוהי קומה ויפי מראה, ובשניהם פוטנציאל

מבריקים, הסתחרר בחדר כמו סופה" (שם, עמ' 98) וכך ב"דבורה בארון": "בית אהרונוביץ'. יום. דבורה, בשמלת סאטן בהירה ארוכה, צוארה עטור תחרה, מסתרקת לפני הראי" (שם, עמ' 550); (מוטיב השיער, כמסמל את הנשיות ואת אפשרות מימוש של הפוטנציאל הרומנטי, הוא מרכזי במחזה). מרכזיותו של האירוע ניכרת גם בהכנות הרבות לקראת בוא האורח, בהכנת השולחן, פרישת המפה, עריכתו בכלים יפים, בציפייה הדרוכה לקראת בואו, בהשתהות המתמשכת של הגעתו, אך גם בהתנפצותו המהדהדת, ההרסנית והמהפכת-כל. מיכאל אמנם מגיע לארוחה אך בסיומה מתגלע ריב קשה והוא יוצא מן הבית לבלי שוב, מה שמוביל לדעיכתה של האם במחלה המבטאת פגיעה בליבת נשיותה: סרטן השד; ואילו בנימין אינו מגיע כלל, דבר הגורם להתכנסותה לכל-חייה של דבורה בארון במיטתה, בעודה כושלת לקראתה וממלמלת: "אין לי רפואה... אין לי נחמה" (שם, עמ' 554).

הנשים המרכזיות בשתי היצירות מאופיינות דרך ועל-ידי המקום אליו הן קשורות, כך תיאור יופיה של האם השזור בתיאור המקום - הכרמל ב"דיסניאל" (כפי שהודגם לעיל), וכך תיאור דמותה של דבורה בארון על-ידי נהר האוודה כפי שהוא ניכר בדבריה: "הבן, יוסף, אני מוכרחה להיות שלוהה וצלולה כנהר האוודה, כדי שאוכל לשקף את התמונות שעל גדותיו, כי אם לא אשקף אותן הן יטבעו במצולות ויאבדו" (שם, עמ' 564) וכפי שהוא ניכר בדברי בעלה: "ואת אינך נהר, דבורה - נהר הוא נדיב, אפשר להתרחץ בו, להשיט עליו סירות... לשתות ממימיו..." (שם, עמ' 565).

דומה גם אפיוודת הריקוד המממשת בשתי היצירות את אהבת האם לגבר-האחר, על הדינמיות, ההסתחררות, ההיפעמות והתואם שבאהבה זו, בניגוד גמור לאפרוריות הקשר עם הגבר-הביתי: "ואת ומיכאל רקדתם. הוא הניח את ידו על עמק המותן הירוק שלך, ואת הנחת ידו על כתפו, ואת זרועך השניה אחז בפרק, כמו צוואר ברבור בכפו, והסתחררתם והסתחררתם עד שנראה לי שכל החדר מסתובב" ("דיסניאל", עמ' 101), ובמחזה: "בנימין ודבורה רוקדים ואלס סוחר בחדר. אחר-כך הם צונחים על המיטה, מתנשמים וצוחקים" (שם, עמ' 558).

כך גם בשתי היצירות מוטיב האוכל הוא מרכזי מאפיין את הדמויות ומבטא את מערכות היחסים ביצירה. ב"דיסניאל" עינות האם לאב, כמו גם המשבר החרף שעוברת האם בעקבות נטישת מיכאל מעוצבים דרך מוטיב האוכל: האם סולדת מאכילת בשר והאב אוכל אותו בתאוותנות ובגרגרנות (שם, עמ' 84). או, בתיאור הסעודה הגדולה: "והוצאת מהתנור עוף-בגרייל שלם, והתפלאתי, כי אף פעם לא

עצום של הבטחה הן מבחינת האם והן מבחינת הבת. מיכאל ב"דיסניאל" הוא זה שמעניק חיים לשגרת היומיום המשעממת של הבת ואמה, משקה את חיוניותה, נשיותה ויופיה של האם, ומוציא מן הכוח אל הפועל, דבר הניכר למשל בנטיעתם המשותפת לים כאשר מיכאל והאם, תוך כדי התפקעות מצחוק, שרים בשני קולות את נוסחת חייה של האם, המומתת בחיי השיגרה האפורים עם האב ושבח לנבוע מכוח אישיותו הפנטסיונרית והכריזמטית של מיכאל: "אול יו ניד איז לאב לאב לאב, לאב איז אול יו ניד" ("דיסניאל"; עמ' 92). בנימין האב ב"דבורה בארון" הוא בעל פוטנציאל הריפוי הן של האם והן של הבת, בזכותו תוכל הבת ללכת לבית הספר, והוא אף יביא לה "בובה עם שערות ארוכות" (שם, עמ' 550), כביטוי סמלי להשבת הנשיות שנגזלה. בשתי היצירות פוטנציאל ההבטחה הגברי הזה אינו מתממש, מיכאל מ"דיסניאל" אמנם מגיע מספר פעמים לביתן של האם והבת אבל בסופו של דבר הוא נעלם, ואילו במחזה, האב אינו מגיע בחייו, ומה שנותר הוא החייאת דמותו המתה "בכוח הגעגועים והדמיון" ("דבורה בארון"; עמ' 595). כפי שממליצה האם לבתה לשמר אף את דמותה שלה.

דמיון נוסף בין היצירות ניכר בעיצובן של אפיוודות מקבילות. בולטת במיוחד היא אפיוודת הציפייה המשפחתית, כאמור, לגבר האחר, אפיוודה שכמו בטרגדיה היוונית מכילה בו-זמנית הן את פוטנציאל השיא והן את ההיפוך הפתאומי הבלתי-צפוי: ב"דיסניאל" מצפה המשפחה להגעתו של מיכאל וב"דבורה בארון" מצפה המשפחה, ולהעצמת המעמד מצטרפות גם כל דמויות המשנה שבמחזה, להגעתו של בנימין. בשתי היצירות הדמות הנשית ביצירה מופיעה באפיוודה זו בשיאה, דבר הניכר בתיאור יופיה, בדינמיות ובפעלתנות שלה. כך ב"דיסניאל" כשתיאור יופיה של האם נשזר בתיאור יופיו-הכרמלי של המקום בו מתרחשת העלילה, ונצבע בצבעי ירוק וזהב: "ואז הופעת, ירוקה ורחוצה וזהרת, כמו הכרמל אחרי הגשם... סלעי גיר חשופים, רכים, צווארך וכתפיך, וריח רענן משערך הלח, הבהיר, המהודק במסרקות-זהב



רבקה נוימן, אורה מאירסון



צמורה בצעירותה

צילום: ג'ראר אלון (תוכנית ההצגה)

קונקרטי והן באופן מטאפורי, יוצרת נקודת מפגש נוספת ומהותית. כך ב"דיסניאל": מחלת-סרטן השד בה חולה האם אינה נזכרת במפורש, היא נוכחת ביצירה על דרך ההסתר והרמז. כדי לתאר את המחלקה האונקולוגית בה שוכנת האם, משתמשת קציר בשיר הילדים "גינג'י" של מרים ילן שטקליס בדרך היפוך ואירוניה: "ולמה בראת לך ילדים צהובים, אדוני, צהובים וקרחים, חכמים ועייפים כצללים" ("דיסניאל", עמ' 83). המחלה בה חולה האם נרמזת מתוך המתנה שהביאה לה הבת לחדר ההתאוששות: "קניתי לך... חולצה גדולה שמסתירה" (שם). שמה המפורש של המחלה מוזכר רק בהקשר שאינו מאיים על הילדה-המספרת תוך התייחסות לקרוב-רחוק: "ומדברים בקול רם... על דוד בצלאל ששוכב בבית-חולים עם סרטן, מילה שאמרו אותה בהנאה מיוחדת ובשקט ובפחד, כמו שהילדים בכיתה היו אומרים תחת..." (שם, עמ' 85). כאמור, מחלת האם פורצת לאחר נטישת מיכאל; ובכך היא מתחברת למשמעויותיה המטאפוריות המקובלות של מחלת הסרטן, עליהן כבר עמדה סוזן סונטאג בחיבורה "המחלה כמטאפורה". שם מקושרות משמעויותיה המטאפוריות של מחלת הסרטן ל"אישיותם של המפסידים בחיים" (שם, עמ' 47) ול"רגשות מדוכאים מיניים" (שם, עמ' 23), כמו גם לתפיסה "שהמחלה היא בגדר עונש" (שם עמ' 56); לעומת המחלה האחת הקטלנית, שאינה נזכרת בשמה, הרי במחזה "דבורה בארון" מוזכרות מחלות רבות: חולשת האם ועיוורונה, מחלת הנפילה של הבת ומחלת הלב של האב - כולן נושאות משמעויות מטאפוריות בולטות.

ב"שלאפסטונדה" וב"דבורה בארון" ישנו ייצוג

את תינוקה. תפקידה של ורה במחזה אנלוגי לזה של אשת אולי ההרה, בנובלה המוקדמת "שלאפסטונדה" ובמיוחד בהקשר לסצנת המעוף של כובע הקס הסגלגל שלה, שמתעופף מראשה, בתמונה החותמת את הסיפור, במהלך הלוחיתו של הסבא בבית הקברות: "והיא רצה אחריו בין המצבות בשמלתה הפרחונת המתנפנת, בבטנה המתעגלת, בלשונות שערה הערמוני, שולחת את זרועותיה המלאות לתופסו, אבל הכובע מהתל, עף לשמים גבוה כמו פרפר סגול..." ("שלאפסטונדה", עמ' 35). כובע קס סגלגל זה הוא מטונימי לחושניותה של האשה, ליופיה הנשי, לפוטנציאל הפריזון שבה, להיבחרותה, ולחיוניות הנשית המגולמת בה, משמעויות העומדות בניגוד גמור לבית הקברות על ריבוי מצבותיו והלוויות הנערכות בו. אריאל הירשפלד במאמרו בעיתון 'הארץ' עמד על צירופם של ניגודים אלה כמבטאי "הקישור המתמיד המתרחש בסיפוריה של קציר בין החיים והמוות... החי מתגלה כאן, על כל חיוניותו, רק על רקע המוות המקיף אותו". בדומה לכך, ניכרת ובלטת חיוניותה של ורה, פליטת השואה ההרה, דוקא על רקע אורית המוות הדחוסה והמעיקה שבבית בארון, כעדותה של ורה עצמה עם עזיבתה הסופית את בית בארון על נשותיו המתות והממיתות: "צריך לברוח מכאן כמה שיותר מהר... בבית הזה יש סירחון של מוות, מההתחלה הרגשתי... (לדבורה) בגללך היא חולה! את סוחבת אותה איתך ביחד אל הקבר! (לציפורה) אני צריכה לברוח מהבית-משוגעים הזה ולא לחזור אף פעם..." ("דבורה בארון", עמ' 592).

המחלה המופיעה בשתי היצירות, הן באופן

אכלנו בשר בבית... והחזקת את הכלי ממש בקצוות שלו, כדי שהאצבעות שלך לא יגעו בעוף, ואמרת בקול רם, שימי את זה ליד אבא שלך, הוא הרי לא יכול בלי העוף שלו ביום שישי" (שם, עמ' 100). ולאחר נטישת מיכאל: "ואת ישבת לך שם ואכלת ארוחת-בוקר, את כל העוף שאבא השאיר מאתמול, קרעת אותו נתחים-נתחים קרים ואכלת בידיים, בנגיסות גדולות, ומצצת את העצמות..." (שם, עמ' 103). מוטיב הבשר-המאוס מופיע גם כדימוי לעיני האם-המובסת: "ושאלתי, מיכאל, ואת הרמת אלי עיניים קשות ויבשות כעצמות, ואמרת בפה מבריק משומן, מיכאל לא יבוא אלינו יותר" (שם).

מרכזיותו של האוכל כמוטיב ניכרת גם במחזה, כאשר דרכו מתאפיינות שלוש דמויות הנשים ביצירה ומערכות היחסים ביניהן: דבורה בארון ממעטת לאכול וכופה על עצמה, "משטר רעב טבעוני" (שם, עמ' 545); בתמונה הפותחת את המחזה מספרת הבת: "הסניטארים אמרו שהם מעולם לא נשאו אדם מבוגר קל כל-כך... היא שקלה אולי ארבעים קילו... הם שאלו אם הרעבתי אותה (...מתייפחת) אם אני הרעבתי אותה..." (שם, עמ' 544). יחס זה לאוכל הוא אחד הביטויים לסגפנות הגופנית שהטילה על עצמה דבורה בארון (כמו גם האיסור העצמי על היציאה מחוץ לבית, על ההליכה במרחבו הפנימי, על השינה המשותפת עם בעלה, ועל קיום יחסי המין עימו), כמו-גם לרודנותה כלפי בתה שחייבת לדאוג, בקפדנות קיצונית להזנתה של אמה. כאשר מגיעה ורה, הדיירת החדשה, לביתן של בארון ובתה, מתארת הבת את סדר יומן: "בשמונה בבוקר אמא אוכלת ביצה רכה, צריך לבשל אותה חמש דקות בדיוק... בצהריים, בשתיים-עשרה וחצי, היא אוכלת תפוח אדמה מבושל... ובשבע בערב - דייסה..." ("דבורה בארון", עמ' 574). "סדר היום" של האם ובתה הוא סדר הזנת האם, דבר המבטא את פרדוקס האישיות והאימהות הדבורה-בארוני, שמצד אחד מייטרת את הגופני, ומהצד האחר משעבדת את בתה לדאגה ולטיפול בו תוך מיקודו בלב "סדר היום" הביתי.

את הנזירות ה"בארונית" מדגיש עוד יותר אופן האכילה של ורה, פליטת השואה, שרעבונה, תאוותנותה, וחושניותה, מנוגדים לאישיותן ולאורח-חיהן של דבורה וציפורה. ורה עוגבת על מזונה כפי שהדבר ניכר במרכזיותה של העגבניה בסעודתה, על צבעה האדום, עסיסה הניגר על סנטרה, והקונוטציות הלשוניות הנגזרות מכינויה, כל אלה מעצבים את מעשה האהבה החושני שמקיימת ורה בזמן אכילתה. אכילה זו מסמלת ומטריימה את בחירתה של ורה בחיים, כפי שהדבר ניכר במראה, בחושניותה, בפתיחת התריסים ובהסרת האבק, מאפיינים בעלי אופי קונקרטי וסמלי, ובעיקר, בבחירה ההגותית, העקרונית והמעשית ללדת



סנדרה שונוולד, רבקה נוימן

צילום: ג'ראר אלון (תוכנית ההצגה)

בולט לשילוב של תמונות מנוגדות - השואה והארוס. בנובלה "המציאות כולה 'מנומרת' בהדי השואה, באסוציאציות הקשורות בה, במגעיים עם ניצוליה ובשמיעת סיפוריהם" (הולצמן, עמ' 139 1983); כך מתואר בית ההבראה לניצולי שואה, כשהמספרת בת השלוש-עשרה מדמיינת את המטמורפוזה שעוברים האנשים מהיותם ניצולי שואה לנופשים עם: "בגד ים צבעוני וכובע טמבל בצבע תפוז" ("שלאפסטונדה", עמ' 14) כן מוזכר גם אומץ לבו של אולי, המבקש לברר: "מי ניצול על באמת" (שם עמ' 15); ההולך: "ולוחש לכל אחד באוזן, היטלר" (שם); וכן מתוארים משחקי הילדים המערבים את גילוי המיניות עם משחקי השואה ואימתה.

הסמכת אימת השואה לארוס מגולמת במחזה בעיקר בדמותה של ורה, על הניגודים שבה: הגעתה "משם" (שם, עמ' 573) המספר הכחול שעל זרועה, וסיוטי הלילה הפוקדים אותה, ובניגוד להם, מראה ה"עסיסי" (שם). חיוניותה, אהבת הקולנוע שלה, יחסי המין שהיא מקיימת עם החייל הבריטי, היותה מושא לתשוקתו של רבינוביץ שתום-העין אך גבון-ההתרחשויות, הריונה, הצעת אופציית הזוגיות והמשפחתיות לציפורה, ובעיקר, החלטתה ללדת את הילד. בין המחזה-המאוחר לבין הנובלות-המוקדמות מתמידה קציר לעשות שימוש רב ב"הקשר הספרותי" (מירון, 1986; עמ' 231). כך מוזכרים ב"דיסניאל" הן ב"רמיוזה" והן ב"ציטטה" שירי הילדים של מרים ילן שטקליס ובעיקר, כמובן, "מיכאל": "חיכיתי חיכיתי בכיתי בכיתי ומי לא בא, מיכאל" (שם, עמ' 87). שיר ילדים שיוצר אנלוגיות בולטות בינו לבין הסיפור: דמותו של מיכאל כמושא הפנטסיה והציפיה, ההתקשטות לקראתו, השכבת הבובות לישון כדי שלא תפרענה, ובעיקר, ההטרמה העלילתית, המגולמת כבר בשלב מוקדם זה של הסיפור, עובדת אי הגעתו של מיכאל. כמו כן מופיעות ציטטות מהשיר "גי'נגי", המרמזות מחד על מחלת האם (ראה לעיל), והמבליטות, מאידך, את יופיה של האם בסיפור, ואת קישורה לצבע הירוק המטוננימי לבריאותה וחיוניותה כל עוד היא מושקית באהבתו של מיכאל (שם, עמ' 93).

טקסט נוסף השזור לכל אורכו של הסיפור הוא הסרט "חלף עם הרוח", שהאם בכתה כשצפתה בו (שם, עמ' 89) ושקציר מעמידה נקודות דמיון רבות בינו לבין דמויותיה כאן: "סקארלט או'הרה, בשמלת קטיפה ירוקה נהדרת... הגישה את שפתיה הדובדבניות לראט באטלר והוא לא נישק אותך" (שם) וכך האם ב"דיסניאל" התופרת לעצמה שמלת קטיפה ירוקה ומגישה את עצמה למיכאל בעל "שפם רט באטלר" (שם, עמ' 83); וגם הוא נוטש בסופו של דבר, ב"דיסניאל" שזורים גם פזמונים פופולריים של ה"חיפושיות" (שצוטטו לעיל), סרט הילדים "מרי פופינס" השזור

(שם, עמ' 551); רבינוביץ מבליט את האנלוגיה הגלויה והמפורשת בין הדמות הביוגרפית שבבסיסה של הדמות הספרותית - אמה בובארי, לבין דבורה בארון עצמה: "בשמץ פלירטוט) אפשר לאמר שזו את... גיורה תמידה, צמות שחורות, עיניים יוקדות, את, דבורה" (שם); בהערות היתול מוסיפה בארון התייחסות ל"פלומה מעל לשפה העליונה" (שם, עמ' 551); בדמותה של המאהבת, ורבינוביץ נענה בהערה: "בהחלט מסעיר, גברת עם שפם" (שם); (מעניין לציין שבנוסח הראשון של המחזה, שלא פורסם, הערה זו אינה מופיעה, נראה לי שהקשרה של ההערה נוגע לקושי הנדון במחזה שבהיות אשה-סופרת, ובצורך לאמץ מאפיינים גבריים כדי להיות מסוגלת לכתוב). בהמשך מספרת בארון על סופה של אהובתו של פלובר: "זקנה ומשוגעת למחצה" (שם, עמ' 552); דבר שיכול לרמוז לסופה של בארון עצמה. בהמשך, מציע רבינוביץ לבארון לתרגם את הרומן והיא אכן עושה זאת.

בתיאור מסען הפנטסטי של האם והבת לטקס קניית הבגדים (שם), אגדת הילדים על "מוכרת הגפרורים הקטנה" (שם, עמ' 97) וספרי הילדים הקלאסיים: "אורה הכפולה" ו"נשים קטנות" הצובעים ומגבירים את הדהודם של גירושי הורי-המספרת כמו גם את תהליך-התבגרותה. תפקוד רחב ועשיר יותר של ה"הקשר הספרותי" מופיע במחזה "דבורה בארון" כשהטקסט הדומיננטי ומרובה הקישורים הוא "מאדאם בובארי" של גוסטב פלובר. הטקסט מוזכר לראשונה על-ידי הסופר רבינוביץ המציין את הנאתו ממנו, את ריבוי הפעמים שהוא חוזר וקורא בו ואת התפעלותו מעיצובה הספרותי של אמה בובארי: "הרי אני חש שהיכרתי את אמה בובארי כל חיי" (שם, עמ' 551). בארון מציינת את העובדה שדמותה התעצבה על-פי דמות ביוגרפית: "אהובתו הראשונה... יפהפיה בת עשרים ושש, צנומה וגבוהה עם צמות שחורות, ועיניים יוקדות..."

במהלך המחזה מופיעות ציטטות מתוך הרומן "אמה בובארי" (שאכן תורגם על-ידי דבורה בארון בחייה) המתמקדות במרכזיותה של המיטה ובהוויתה הסירטית, התקפה הן לגבי אמה בובארי והן לגבי דבורה בארון, כמו כן מקריאה בארון לבעלה קטע מתורגם מהרומן: "אילו רצה שארל, לו רק פעם אחת ויחידה היה רואה ללבה, כי אז היה כל הנטל הזה נופל פתאום מעליה. אולם ככל שחזקו קשרי חייהם המשפחתיים, כן גדלה ביניהם ההתנכרות הפנימית, כן רחק לבה ממנו" (שם, עמ' 564); נוצרת כאן אנלוגיה מרתקת בין מושא תרגומה של דבורה בארון לבין חייה שלה עצמה: התנכרות האשה לאהבת-האמת של בעלה, בחירתה בחיי פנטסיה, הזנחת אישיותה ועצמותה של הבת, חיי זוגיות המבוססים על "התנכרות פנימית" והאשמת הבעל במצב. ציטוט נוסף מתוך המחזה מוקרא על ידי ציפורה בעודה מדפיסה את תרגומי אמה: "ראשה השחור של אמה... עם גון עורה הצח... בתנועה גסה הסירה מעליה את שמלותיה... אותם ליטופי חשק... שהביאה לידי טירוף הדעת... התמכרות בלתי פוסקת לזימה... תענוגי הבשרים המתיקה... הוא כבש אותה ושיעבדה כליל... תענוגי הבשרים... לזימה..." (שם, עמ' 6-565). במישור הגלוי נועדה המובאה להדגים את יופיו של הטקסט-המתורגם, ואת היפעמותה של הבת-המדפיסה מכשרון האם המתרגמת, אך במישור הסמוי והמשמעותי יותר, משווע הניגוד בין המימוש המיני-חושני-רומנטי של אמה בובארי, כפי שהוא ניכר ביצירה המתורגמת לבין אסונה של הבת המדפיסה-המשרתת, כפי שהוא ניכר בגילית נשיותה, מיניותה ופוטנציאל הערגה הרומנטית על ידי אמה.

"הקשר ספרותי" נוסף הוא ההקשר-המקראי הניכר הן בשיחת האח בנימין עם הבת על פרשת "לך-לך" (עמ' 558) וגם בדברי דבורה בארון בעודה עסוקה במלאכת התרגום של "מאדאם בובארי": ("דבורה נאנחת לעצמה: סמכוני בספרים, רפדוני במילונים, כי חולת תרגום אני...") (שם, עמ' 563) כפארודיה על דברי האשה-האזהבת בשיר השירים: "סמכוני באשישות, רפדוני בתפוחים כי חולת אהבה אני", אלוזיה-מקראית-אירונית המדגישה את בחירתה של בארון ב"מחלת התרגום" על פני "מחלת האהבה".

במחזה הקשרים ספרותיים נוספים לגברת עם הקמליות" (שם, עמ' 572) "לאנה קרנינה" (שם, עמ' 571, 590, 591), וגם לסיפורי דבורה בארון עצמה: "עגונה" "משפחה" ו"פראדל", שבכולם נקודות דמיון והשקה לחיי הסופרת עצמה. בולט בהקשר זה הניגוד, כפי שמבטאו רבינוביץ, בין ה"סוף טוב" שבורה בארון לגיבורותיה הספרותיות ותפיסתה העצמית הניכרת בדבריה: "רחמים זה המקצוע שלי", לבין חומרי חייה, על סופם הרע, לה ולבתה,

ועל המרת מידת ה"רחמים", כפי שהיא ניכרת ביצירותיה הספרותיות, במידת העריצות בחייה שלה וביחסה לבתה.

ועוד, הסרט "אורות הכרך" מוזכר פעמיים במחזה בהקשר של מימוש האופציה הרומנטית, בפעם הראשונה מציע אותה הרופא הצעיר ד"ר שור לציפורה - (יתכן שקיימת כאן אנלוגיה סמויה/מכוונת בינו לבין שארל בובארי: משמעות השם "בובארי" היא "שור" (דינגוט, 1981, 48); וניכר גם דמיון צלילי בין "שארל" לבין "שור". יתכן ששניהם מיצגים מימוש שפוי ואפשרי של זוגיות משפחתית שהגיבורות השונות, כל אחת מסיבות חייה, טועות לדחותה) - ללכת לצפות בסרט, כשמשמעות ה"סינמה" במחזה היא היענות להיבט הפנטסטי הרומנטי של החיים העומד בניגוד לקבר-הבת. ד"ר שור מציין את השפעתו הרגשית והמוככת של הקולנוע: "צחקתי ובכיתי ביחד" (שם, 567); הוא מציע לציפורה שהיא עצמה "מוכרת פרחים עיוורת", להיות בעבורה: "צרלי צפלין בעצמו" שישב לה "את היכולת לראות", וזאת על-ידי מימוש הפוטנציאל הרומנטי שתחילתו בהיענותה להזמנתו: "אפשר להזמין אותך לסינמה?" (שם). מכורח התערבותה-המסרסת של האם מוכחדת גם אפשרות זו ו"ציפיה'לי" נשארת "עיוורת" לנצח לאפשרות המימוש הרומנטי, ונבלעת בעיוורונה (האמיתי) של אמה החולה. פעם נוספת מוזכר סרט זה בדבריה של ורה, שגילמה בחייה שלה עצמה את שני התפקידים: גם "מוכרת פרחים עיוורת", וגם "צרלי צפלין בעצמו", משיב יכולת הראיה, המציינת בהתלהבות את היענותה לסרט: "פילם נהדר, ראיתי אותו בוילנה לפני המלחמה. כל כך רומנטי (שורקת את נעימת הנושא", (שם, עמ' 576).

תמונת הסיום בשתי היצירות דומה: שתי הבנות ביצירות השונות פונות אל האם המתה ומשחזרות את חייהן המשותפים עימה. בתמונה אחרונה זו מופיע הטבע כמנחם וכמפייס, בניגוד למחלת האם ביצירה האחת, ולמותה ביצירה האחרת. כך ב"דיסניאל": "ואולי נוכל לשמוע את הרעמים הפריכים ואת הגשם הרך, שיבוא על העולם כמו נתמה." (שם, עמ' 110), וכך ב"דבורה בארון": "התריסים נפתחים ומאחוריהם נראה עץ הלימון המואר" (שם, עמ' 596).

נקודות דמיון רבות אלו עשויות להעיד על מרכזיותה, עוצמתה וקביעותה של תבנית נפשית החוזרת ונשנית בכתיבתה של קציר ושמוקורותיה בסיפור החיים האוטוביוגרפי של היוצרת כפי שהוא בא לביטוי בראיונות שונים (וראה למשל: נגב, 1995: 347-355). הימצאותה האפשרית של תבנית נפשית כזו מבליטה ביתר שאת את ההישג הגדול של קציר במחזה "דבורה בארון" בהתמודדותה עם ז'אנר תובעני-ביותר וחדש מבחינתה, ובהעמקתה בנושאים שהם

בו זמנית גם בעלי היבטים אישיים-אוטוביוגרפיים וגם עומדים במרכז הדיון הספרותי-פמיניסטי של השנים האחרונות, כמו קשיי הכתיבה של אשה סופרת המטופלת בבת ובבית, הקשר בין יצירתיות, נשיות מחלה ושיגעון (?), ובעיקר, הקשר הסבוך בין אם ובת, מילדותה של הבת עד לבגרותה ועד מותה של האם.

כך ש"בכוח הדמיון והגעגועים" אינה רק הוראה לשימור הזיכרון שמפנה דבורה בארון לבתה, אלא גם, ואולי בעיקר, מנגנון נפשי שמפעילה קציר ביחס לשילוב בין חייה שלה לבין יצירתה: "כוח הגעגועים" מוסב לשחזור ילדותה ועברה, ואילו "כוח הדמיון" למטמורפוזה ההכרחית של חומרי החיים ליצירה הספרותית. ■

### מקורות

קציר, יהודית, 1988, "דיסניאל", 'עתון 77' גליון 100.

----, 1990, "דיסניאל", "שלאפסטונדה" בתוך: "סוגרים את הים", הוצאת הקיבוץ המאוחד.

----, 2000, "דבורה בארון", בתוך: "האנתולוגיה החדשה" עורך: מנחם פרי, הוצאת הספריה החדשה, עמ' 542-596.

### ביקורת ומחקר

דינגוט נילי, 1981, "מוסקמות יסוד של הרומן במאה התשע-עשרה - מאדאם בובארי", הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

הולצמן, אבנר, תשנ"ו, "נושא השואה בסיפורת הישראלית: גל חדש", 'דפים למחקר בספרות' 10, הוצאת אוניברסיטת חיפה, עמ' 131-158.

הירשפלד, אריאל, 1990, "כמו צלם משפחתי נרגש", 'הארץ' 1 בינוי.

כהן טובה, 1996, "בתוך התרבות ומחוצה לה" - על ניכוס "שפת האב" כדרך לעיצוב אינטלקטואלי של האני הנשי", בתוך: סדן ב, 'מחקרים בספרות העברית', אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 69-110.

ליפקין-שחק טלי, 2000, "אשה אחרת", (ראיון עם יהודית קציר) 'תרבות מעריב', 22 בספטמבר עמ' 8-9.

מירון דן, 1986 "חחים באפו של הנצח" בתוך: 'אורי ניסן גנסין - מחקרים ותעודות', בעריכת דן מירון ודן לאור. ירושלים, עמ' 231-368.

נגב, איילת, 1995, 'יהודית קציר' בתוך: 'שיחות אינטימיות', הוצאת ידיעות אחרונות, עמ' 347-355.

סונטאג, סוזן, 1980, "המחלה כמטאפורה", הוצאת עם עובד.



סימה בכר

פרסום ראשון

נשיקות על הגב כמו טפות  
של לחות נובטות מעצמן  
מיניאטורות של תשוקה.

הגבר הזר בחלום  
זה שזוכה בי  
זה שמותר לי - עלי  
עושה אותי נזקקת יותר  
לעגלת הקניות.

להריח את עורי  
בנחיריך  
שואפת עצמי אליך  
כאלו עצמנו היינו מכרבלים  
בין המרפק לראש  
כאלו לא שכנה שם הבדידות.

באמוק של כלב  
משחרר מכבלי  
גוף שחזר תובע נוכחות  
בדירה  
מסמן את הבץ ברק וגללים  
לנבות בחיים.

לעתים אנו נדחקים לפנה  
ומפגש הקירות מאחז את  
עינינו באשליות של חשך.

עלבון כמו ילד היסטרי  
בועט בי חבורות בלתי נראות  
אין לי ממתקים עבורו  
רק ארוחות צהרים משמימות  
ללא קניות.

אינך עומדת על שקך אומר לי  
הקרוב אלי מגבוח  
ואינך מביטה כי איני רואה  
את הקו המחבר  
רק רצון תמידי להתכרבל (בשלי)  
ובתוך עצמי להתקלף  
עד עצם קיומי  
המוטל לרגליו של השואל  
מכרסם.

יסורים כמוסים  
משוטטים פרא מחוץ לכלוב  
רק נביתחתיקהם  
על-קוליות משלחות אותי  
להתממש  
במקום אחר  
(ירח של יצר משגע מחלות פרוה ועצמות)

שולמית חוה הלוי

להיות

קל למחוק אותי  
כמו ספור כתוב  
בעפרון  
לא אתעקש להיות

שלה

קל למחוק אותי  
כמו זעה  
על מצחה בחם  
לא אדבק  
לא אתעקש

להיות

לילד שלי בטן פעורה  
הנמק נגלה  
מגלה גואה באגן  
רב-התערים מבתר  
האור מסגור את הדם  
דל-הכדוריות  
המרדים הפיל  
תרדמה על הילד  
שלי המגאל מפל רע  
שם מסכה לפיו  
לכלם מסכות בנשף  
סביב בני, עקוד  
צנורות שקופים יוצאים  
ממנו ואליו  
ועיניו עצומות.

ערומה

ערמה ממגעך  
ושוב אינני בטוחה  
אם אני

רק שעטת הרוח  
נאבקת בבשר  
מתאבקת בשער  
וגרונני הנמר  
כאומר שלצת עתה



מוספים, ספרים, אירועים

"ההיסטוריה של העת הזאת, היא היסטוריה של סוף. הקריאה המוסרית עולה מן האנושות שעל קו הקין. ההשתקעות העצמית הוא מה שמקרב את הסוף המשותף, ואילו ההתמסרות לאחר עשויה להתברר כאופן של עיצוב עצמו אותנטי" (עמ' 416).

הנרטיב המודרני סופר בדרך של *statement*  
הנרטיב הפוסטמודרני כולו *overstatement*

## הריצה לקראת "סוף העולם"

דווקא בו, הן מפני שהוא נותן לנו פרספקטיבה על מבטו של אופיר על העולם, והן מכיוון שבמושג של "סוף העולם" טמונים גם הסתירות וגם הפתרוניות המאפיינים את חשיבתו.

כנגוד משמו וכנאמר בפתח דבר "חיבור זה מבקש לתת לשון לרע. הוא מחפש לשון שתבטא את הרע כחלק מן המציאות. הוא עוסק בייצור החברתי וההיסטורי של הרעות - הדברים הרעים שמרעים את חייהם של בני אדם: כאב, סבל, אובדן, השפלה, נזקים, אימה, ניכור ושיממון".

דברי פתיחה אלו מציגים בראש ובראשונה את אופן הסתכלותו של המחבר על העולם. יש דרכים אחדות לתאר את הרע בעולם (היעדר טוב היא אחת מהם, ואופיר מזכיר אותה וכמה נוספות) אולם הוא בוחר בהשקפה הפסימית מכולן, לתאר את הרע כחלק מהמציאות, חלק יומיומי וסדור מן הייצור החברתי וההיסטורי המשתלט עליה כליל. הוא אינו מתאר לנו ולא מזכיר ולו ברמז, אם הייצור החברתי וההיסטורי הזה מייצר גם טובות ומחלק גם טובין? יש להניח שכן, אחרת העולם כבר מזמן היה מגיע לסופו, אבל בכלל הספר הזה כולו לא נשמע על הטוב כמעט ולא כלום. יש השקפות שכורכות את הרע בטוב ואת הטוב ברע. (איוב,

עולם נעדר שמץ טוב, המידרדר בשלושה מדרונות אל התהום. ועל תורת "מוסר של התמסרות" שהוא מציע, שהיא תורת מוסר של התאבדות (מוסר אובדני, הגובל בשנאה עצמית), התובעת היענות מוחלטת לקריאת המצוקה של האחר, שהדאגה לעצמי היא מחוץ לתחום המוסר בעינייה, ושאיף אינה מכירה בזכות להגנה עצמית מפני הקם עליו להורגו. באורח פרדוקסלי דווקא באופק של "סוף העולם" מתמזגות כל התכליות ומתלכדים הניגודים בין "העצמי" ו"האחר" ובין "האתי" ו"המוסרי". מה שמאפשר, ללא חשש לאנוכיות, להשתית על האינטרס העצמי דווקא את המאבק המוסרי נגד סוף העולם. (אני תוהה אם המחבר מודע לסתירה זו בשיטתו, או שמא גם הוא הבין שמאבק יעיל תובע להסמיכו על אינטרס עצמי בניגוד לתורתו המוסרית?)

זהו ספר מורכב, המנסה לתפוס מרובה ולהעשיר את הפילוסופיה העולמית מאפלטון עד פוקו בתרומתו המקורית להגות על הרוע. ספר שאינו חף מסתירות כנזכר למעלה, ושלא תמיד ברור מה הוא אומר ולכן הוא חותר לדוגמה: הקטטרופה של "סוף העולם", אליה מידרדרת האנושות בתקופה המודרנית ושהוא מושג מרכזי בשליש האחרון של ספרו, כלל לא נזכר "בפתח דבר", שם הוא פורש לפנינו את תוכנית הספר ומטרותיו. אני מעדיף לפתוח

ספרו של עדי אופיר הוא ספר מקצועי. "פרקים באונטולוגיה של המוסר" היא כותרת המשנה שלו, מאפלטון עד לוינס ופוקו, דרך קאנט, הגל, מרקס, ניטשה וכל ההוגים החשובים של ההיסטוריה האנושית. ספר ממוספר וממוגדר עם סעיפים ובני-סעיפים, ושתי עקומות ("היעלמות" ו"נוכחות") המצטלבות זו בזו (בצומת "הרעות") וכדומה. אבל זהו גם ספר הפונה לכל אדם, ולו רק בשל נושאו, תורת מוסר, המצויה, כידוע, בתחום שבין אדם לזולתו. אשאיר את הביקורת המקצועית לפילוסוף מקצועי, ואגיב כאן כקורא בעיקר על בעיות של השקפת עולם. (ההדגשות בגוף הטקסט הן שלי).

### שלושה מדרונות לתהום

"לשון לרע" מאת עדי אופיר (הוצאת עם עובד, ספריית אופקים, מכון ון ליר 488 עמ', 2000) Speaking Evil בשמו האנגלי להסיר ספק שמא מדובר ברע או רעות, הוא רע ביותר דרכים ממה שסבור מחברו. על הרעות שבעולם הוא מוסיף רעות מיותרות משלו וזורה ייאוש מיותר בלב הקורא. על שני אדנים ראשיים מיוסד הרע הזה, המקורי והנוסף, על תמונת עולם פסימית וחד צדדית שהוא מצייר, בדבר

מילה המשמרת בתוכה הדדיות כלשהי, גוזר אופיר את המוסר, מתוך גישה חילונית גמורה, מהמילה "מסירה" (והתוצאה איננה זהה), כאשר "מסירה" משמרת בעיקר את המשמעות של מסירת החיים ממש, כמו במסירות נפש. (אגב, השורש של מוסר הוא י.ס.ר מכאן "ייסורי מצפון", למשל, ולא מ.ס.ר).

אופיר מבחין בין דאגה לעצמי ולחיינו הטובים, אותה הוא משייך לתחום האתיקה, לבין דאגה חפה מכל אינטרס לזולת, אותה בלבד הוא משייך לתחום המוסר (עמ' 333).

"תורת המוסר עוסקת במסירה ובהתמסרות חסרות המידה לאחר. אני מבקש להבליט כאן את המצלול ולחלץ ממנו ערך סמנטי: תורת המוסר עוסקת במסירה. המסירה ממוקדת באחר קונקרטי. מסירה היא העברה לא חליפין. מסירה היא רק צלע אחת של יחס החליפין, וזו הצלע היחידה שבה עוסקת תורת המוסר" (עמ' 5-334).

העניין המוסרי הוא העניין בסבלו של האחר, אבל הוא מוסרי רק כאשר אין בו שמץ של עניין עצמי, הדדי, או תועלתני. מבחן התוצאה, אם הוקל סבלו של הזולת, לא קובע מבחינה מוסרית. היענות שאיננה חסרת פניות לחלוטין, גם אם יש בה כדי לסייע, איננה מוסרית: "המוסר הוא תחום החריגה של העצמי מעבר לעצמו. תחום ההתעלות. העצמי יופיע תמיד מחוץ למוסרי" (עמ' 328).

אופיר בוחן כליות ולב. הוא אינו נרתע מלהוקיע על צלב הדאגה האנוכית לעצמי אפילו את סוקרטס, שהקריב, כידוע, למען המופת המוסרי, את חייו. כל זאת משום שהוא מצא ש"בניגוד לדעה הרווחת, סוקרטס דאג לעצמו... אריסטופאנס, כסנופון ואפלטון מספרים, כל אחד בדרכו, עוד אנקדוטות על העניין העצום שגילה סוקרטס בעצמו" (עמ' 332). חטאו של סוקרטס, היה חטא העניין בעצמו, גם כששילם על כך בחייו.

גם שאלת המוות הפרטי, נתפסת, מבחינה מוסרית, רק מנקודת הסבל של האחר. "העניין שלי במותי אינו עניין מוסרי. ההיבט המוסרי היחיד של שאלת ההתאבדות נוגע לאובדן ולסבל שהיא עלולה לגרום לאחרים" (עמ' 330). אינני בטוח אם אופיר חש במדרון שהשקפה מוסרית זו עשויה להוליך אליו. לאורה הוא גם בוחן את התנהגות היהודים בשואה וקובע: "הרבה מן הדילמות הנוגעות להתנהגות היהודים תחת המשטר הנאצי, ובראש וראשונה שאלת המרד או ההליכה כצאן לטבת, אפשר לפרש כשאלות מתחום האתיקה. אמנם רבים מן המתלבטים בהן תפסו אותן כשאלות מוסריות, אבל הדילמות לא נבעו מתוך דאגה לאחר, אלא מתוך דאגה לעצמי" (עמ' 333).

לפי מוסר זה חייו של הזולת מלכתחילה עדיפים, ולא ייתכנו שום הדדיות או שוויון בנידון. מי שמביא את חייו שלו בחשבון מוציא

**"לשון לרע" הוא רע ביותר דרכים ממה שסבור מחברו. על הרעות שבעולם הוא מוסיף רעות מיותרות משלו וזורה ייאוש מיותר בלב הקורא: הוא משקיף על העולם דרך זכוכית אפלה ומתאר אותו בצבעים קודרים כעמק בכא המידרדר בשלושה מדרונות לקראת סופו. הוא סבור כי מה שיציל את "פלנטת הטובעים" הוא טיהור מוסרי של התרבות המערבית. אולם מה שהוא מציג זו תורת מוסר אובדנית, "מוסר של התמסרות", שאיננה מכירה אף בזכות ההגנה העצמית (ושאין בה זכר לתורת מוסר ממקורות היהדות המקיימת לפחות זיקה הדדית בין האני לזולת).**

**באורח פרדוקסלי דווקא באופק של "סוף העולם" מתמזגות כל התכליות ומתלכדים הניגודים בין "העצמי" ל"אחר" ובין "האתי" ו"המוסרי", אולי כדי שאפשר יהיה להשתית, בלא חשש לאנוכיות, על האינטרס העצמי את המאבק המוסרי.**

**אין זו הסתירה היחידה בספר זה. המנסה לתפוס מרובה, ולהעשיר בתרומתו המקורית על הרוע את הפילוסופיה העולמית מאפלטון עד פוקו. גם האופן שבו הוא מדבר על אושוויץ, היהודים וישראל, הוא לעתים התפלספות בטעם רע ופגיעה מיותרת. הידעתם,**

**למשל, ש"הפתרון הסופי היה חתירה לספיריטואליזציה גמורה של הרוע?" וכי "קידוש השם" אינו אלא קידוש שם אושוויץ על-ידי הציונים למטרות של רווח פוליטי וכלכלי?**

**ספר שהוא לא רק לשון לרע, אלא גם לשון הרע על חברת האדם בעת הזאת.**

המחוללות התפוררות חסרת תקנה של הרקמה החברתית ומטביעות אוכלוסיות שלמות בפלנטת הטובעים" (עמ' 392). האם זה תיאור של "רע כחלק מהמציאות" או תיאור של המציאות כולה כרעה אחת גדלה? "סוף העולם" אינו מטאפורה בעיניו אלא מצב הדברים לאשורם. התזה שלו תלויה בו במידה רבה. שכן "סוף העולם" הוא גם הפתרון המושגי שלקראתו הוא מתקדם ולאורו הוא מציע את תשובותיו. (על כך להלן).

**תורת מוסר אובדנית**

במרכז ספרו ניצבת תורת מוסר הנשענת על הגדרה רדיקלית. מרכיב מרכזי בהגדרה הוא מונח שנתחבב על הז'רגון הפוסטמודרני ומופיע בו שוב ושוב, הלא הוא "האחר" הידוע (פעם קראו לו בלשוננו "זולת"), ואידך זיל גמור. בעניין זה הוא הולך, כביכול, בעקבות הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינס, אבל בעוד שלוינס גזר את "האחר" על דרך מסורת הדרש של חז"ל מהמילה העברית "אחריות",

למשל, שואל "את הטוב נקבל ואת הרע לא נקבל?" - ועוד נשוב לכך במשך). בעולמו של אופיר אין טוב כלל. הוא מביט על העולם מבעד לזכוכית אפלה, ומתאר אותו כולו בצבעים קודרים כעמק הבכא. אין בו דבר אופטימי, ואין בו שמץ מן השגב האנושי (בצד שפלותו). למעשה הוא חווה את "סוף העולם", ההולך וטובע ברעות שהוא מייצר. וכך הוא מתאר זאת:

"הרוע נפרש בשלושה מדרונות, שכל אחד מוביל לתהום משלו. האחד הוא המדרון ההיסטורי: התהום היא סוף העולם, קץ ההיסטוריה. בהירושימה הופיעה אפשרות זו בפעם הראשונה. השני הוא המדרון האידיאולוגי: האפשרויות המוכרות לבני אדם להרע לבני אדם אחרים. התהום היא השמדה שיטתית של קבוצות מוגדרות באוכלוסיה. (בשואה הופיעה אפשרות זו ולא בפעם הראשונה - ע.ל.). המדרון השלישי הוא הגיאופוליטי: אין זה אירוע קסטרופלי אלא שגרת היומיום של אוכלוסיית העולם להוציא שכבה דקה של אליטה שלטת. מדובר בהצפה הדרגתית של עולם החיים על ידי רעות

עצמו מתחום המוסר. במעין הפוך על הפוך, נעשה כאן האני אמצעי בידי האחר. ההתמסרות הראויה הנתבעת מן האני אינה מציבה לעצמה שום גבול של שמירת העצמי.

גישה זו אף מביאה אותה להרהר הרהורים תמוהים "שמא מוצא הציווי לא תרצה אינה אלא בתחום הדאגה לעצמי" ואז איננה נושא לדיון מוסרי (עמ' 341). ההתחבטות בין העצמי לאחר מונעת ממנו גם לקבוע עמדה באשר לכלל של "הקם להורגך השכם להורגו". לדבריו, רק המותקף, לבדו, יכול להחליט על כך, וגם אז טוב יעשה "אם ינסה לאמץ את נקודת המבט של העד, המשקיף מן הצד, המגלה בו, אבל גם בתוקפו, עניין מוסרי" (שם). הוא מוסיף, כי גם במאבק האני על חיו "התקוממות של העצמי המאשר את עצמו יכולה להמשיך להיאחזו במוסרי רק בתיווך נקודת המבט של אחד אחר, חסר פניות, שיידע להכריע בין מוות למוות" (עמ' 342).

אין ספק, זו תורת מוסר אובדנית והתאבדותית. שלילת העצמי גובלת כאן בהשמדה עצמית.

### המקור החסר: "דעלך סניי..."

לא במקרה מתעלם אופיר ואינו מתמודד עם המוסר ממקורות היהדות. מוסר זה מציע תורה הפוכה לשלו, שבעיניו היא גם צודקת ומעשית יותר בשל היותה תורת חיים.

אבל אני מודה כי אני מתקשה למצוא עניין בתורת מוסר, שאיננה ממידת אנוש ושהולמת יותר מלאכי עליון או רובוטים מוסריים. אינני מוצא גם שום דבר מוסרי בביטול הזיקה ההדדית בין העצמי לאחר ובהעמדתו על קוטב אחד בלבד. המוסר ממקורות היהדות יומרני פחות, מעשי יותר ואנושי הרבה יותר, ולכן גם תואם דילמות אמיתיות של החיים.

הלל הזקן אמר: "דעלך סניי - לחברך לא תעביד" (מה ששנוא עליך - לחברך לא תעשה), זו כל התורה כולה ואידך זיל גמור. הוא גם שאמר: "אם אין אני לי מי לי - וכשאני לעצמי מה אני". ניסוחים שספק אם יש טובים מהם עד היום. כלומר, המוסר בנוי על שני יסודות - העצמי והאחר, היחיד והכלל, תוך קיום זיקה הדדית ביניהם. לפיכך הם גם עונים על דילמות מוסריות כאשר האינטרסים שלהם נוגדים, ומסוגלים לטפל בהן. בתורת המוסר של אופיר יש רק יסוד אחד, "האחר" בלבד, אין בה שום דילמה ואינה מסוגלת לפתור דילמות כאלה.

כשהתארח אופיר בתוכנית הטלוויזיה החינוכית "חוצה ישראל" (16.01.01) הוא נשאל על ידי המראיין, דב אלבוים, האם ספרו יכול לשמש גם מורה דרך בבעיות הקשות בינינו לפלסטינים, כאשר כל צד טוען לצדק שלו? השיב אופיר: העניין המוסרי שלי הוא רק בסבל



ערי אופיר

של הפלסטינים. שאל אלבוים: ומה על הסבל שלי, הסבל של הישראליים? השיב אופיר: זו כבר לא שאלה מוסרית.

כאשר נשאל לא מכבר יוסי שריד לגבי עמדתו בעניין זכות השיבה, אמר כי הוא מתנגד לכך מכיוון שאינו מוכן להתאבד. אני מניח שלו היה נשאל אופיר בעניין, היה חייב לפי תורת המוסר שלו להשיב בחיוב, כלומר לקבל את זכות השיבה במלואה, גם אם היה נתבע באופן ספציפי למסור את ביתו שלו.

המוסר, לפי תשובה זו, הוא תמיד חד-כיווני (ואני סבור, לפיכך, שהוא גם חד-ממדי). הנוסחה של הלל הזקן לוקחת בחשבון את מצוקת שני הצדדים. "מה ששנוא עלי" היא אמת מידה לפיה אני נתבע למדוד לחברי. הפסוק המקראי, המנוסח על דרך החיוב, "ואהבת לרעך כמוך", מפרש עוד יותר את זיקת השניים. זיקה שאינה קיימת בתורת המוסר האובדנית ו"המתמסרת" של אופיר.

יתר על כן, תורת המוסר שלו מפרידה עצמה מכל שאלה אחרת - מדינית, חברתית, כלכלית - ובעצם עושה את עצמה בכך לבלתי רלוונטית. אני מעדיף, פי כמה את הגישה האינטרסנטית של קאנט, הגל ומרקס, שאופיר אמנם מתווכח איתם בספרו, על הגישה המוסרית האלטרואיסטית (altruisme) בצרפתית - זולתיות) שלו. אינטרס בעיני הוא דבר אנושי. החברה האנושית בנויה על שיתוף אינטרסים, כמו למשל זה המתקיים בתפיסת הריבונות של הובס ("אלמלא מוראה של מלכות איש את רעהו חיים בלעו"). לכן תורת מוסר שלוקחת אותם בחשבון ולא מוציאה אותם מחשבונה, גם צודקת וגם יעילה יותר.

"קאנט, הגל ומרקס הכירו בפער שבין מוסריות המניעים למשמעות המוסרית של התוצאות,

אבל האמינו שבסופו של דבר אפשר יהיה להתגבר עליו. הראשון ראה במלחמה את עורמת הטבע, שמביאה בסופו של דבר את שכלול האדם; השני דיבר על התממשות הטוב באמצעות הרע כאחד מפניה של עורמת התבונה בהיסטוריה; השלישי דיבר על הכוח המהפכני הטמון בדיכוי הפרולטריון. את האפשרות שמצב רע יוביל לצמצום הרוע פירשו כחוק טבע, אבל אין כאן חוק אלא רק אפשרות" (עמ' 321).

בדרך פרדוקסלית, כאמור, גם אצל אופיר, ב"סוף העולם" נפתרת שאלה זו, כאשר השטע בין האתי למוסרי, בין העצמי לאחר נסגר או, והם מתלכדים בראיה אחת:

"לנוכח סופו הצפוי של העולם דומה שאי אפשר להפריד עוד בין דאגה לעצמי לבין דאגה לאחר. ולמעשה אי אפשר להפריד כלל בין 'העצמי' ל'אחר'. קשה בהקשר זה לנתק את ההתכוונות המוסרית לאחרים מן ההיבטים האתיים שלה, דאגה של יחידים למשמעות חייהם ולמותם לנוכח סופו הצפוי של העולם. קשה במצב זה להבחין בין האתי למוסרי" (עמ' 388). וכן: "ככל שקרבים לסוף העולם, כך קשה יותר להפריד בין הדאגה לעצמי לדאגה לאחר. כך, סמוך לקו הקץ, משיגה ההיסטוריה את תכלית הגמר שלה, מתקרבת אל 'ממלכת התכליות' הקאנטיאנית, שבה שיקול הדעת המוסרי קודם לכל עניין וגם מתייב אותו, אבל התכלית אינה מושגת בגלל התעלותו של האדם, אלא כתוצאה ישירה משקיעתו" (עמ' 394).

ייתכן שגם הוא מבין כי תורת מוסר יעילה יש להשתית על אינטרס. אבל מדוע רק חזון "סוף העולם" מחבר בין האתי למוסרי? מדוע רק על סף הכיליון אפשר לו למוזג בין העצמי לאחר ולעשותה תורת חיים?

### "רע מיותר" או "רע הכרחי"?

סיפור הבריאה מספר לנו על עולם הנברא על יסוד של ניגודים: חושך ואור, לילה ויום, וכדומה. את שביעות רצונו של הבורא מבריאתו מציין מדי פעם הכתוב במילים "וירא אלוהים כי טוב". לאחר השלמת הבריאה ביום השישי, אומר הכתוב: "וירא אלוהים את כל אשר עשה והנה טוב מאוד".

"טוב מאוד" זה כולל בתוכו כבר גם את הרע הצפון בטוב: את "עץ הדעת טוב ורע" וכל מה שמשתלשל מאכילתו - המוות, הגידוש, העולם הקר והמנוכר בחוץ, כפי שעתידיים אדם וחיה ללמוד. בקיצור, את כל הקיום הקשה של "בעצב תלדי בנים... ובזיעת אפך תאכל לחם" ותולדותיהם הכתובים על "ספר תולדות אדם". ואף על פי כן באופן יסודי עולם זה הוא טוב בעיני מי שרואה אותו בשלמותו, על הטוב והרע שבו, ולא רק על הרע. בראיה זו

החברתי כאותו צמח יבלית, הן חלק אימננטי מפעילותן של המערכות השלובות, לא חריגה מצערת, לא שיבוש נקודתי שגורם לאסון. שיבוש מערכות הוא מצבה הפרמננטי של הרשת המסורגת, של המערכות החברתיות ותנאי לפעילותן התקינה. כאלה, למשל, הן תאונות הרכבים, נגזע הסמים, עבירות הצווארון הלבן, ופרשיות השחיתות למיניהן. במונחים דומים אפשר לדבר גם על מחלות סרטן ואידס. קל וחומר שזה המצב במוסדות טיפול סגורים, בתי סוהר, בתי חולים ובתי מחסה אחרים. קל וחומר בן בנו של קל וחומר שזה המצב בשטח סגור הנתון לשלטון כיבוש." (עמ' 6-275).

כאשר זוהי ההשקפה, הטכניקה היא לקשור כל דבר בכל דבר בנוסח "הכול בגלל מסמר קטן". בהמשך, הוא מצטט את פוקו שאומר כי בתי-הספר המחמירים במאה השבע-עשרה והחינוך למשמעת של קציני האס.אס. נמצאים על רצף אחד. בהשראת פוקו בכלל הוא מתאר את רשת המערכות המודרניות כמו זרועות תמנון החונקות את החברה. אולם זהו תיאור פוסטמודרני מוגזם. הדבר דומה למי שיתאר את מערכת החשמל של עיר גדולה בשעת הפסקת חשמל, או את מערכת התעבורה בשעת שיא הלחץ, כאילו היו מצבים של קבע.

בנוסף הקלישאות המוכרות נרתמת גם הגלובליזציה לעניין: "הגלובליזציה של הרוע צועדת יד ביד עם שאר תהליכי הגלובליזציה: של הכלכלה, התעבורה, התקשורת, המלחמות, התיירות, מאזן האימה, של מערכת היחסים הבינמדינתיים, עוני, אבטלה, מגיפות, זיהום סביבתי, טרור, סמים, כאל אלה אינם יודעים גבולות" (עמ' 277).

אופיר אינו מכיר בתהליכים מורכבים. הכול פשטני להחריד. הגלובליזציה תורמת לא מעט רעות, אך גם לא מעט טובות, כגון תנועות הון, יוזמות פיתוח, השקעות וכדומה, שהשפעתן בוודאי לא רק שלילית.

הוא מדבר, למשל, על גידול בעוני, בבורות, בחולי ובפשעה, בעולם השלישי בעיקר, אך אינו מזכיר כי בהלקן הן פרי גידול בעשרות אחוזים באוכלוסיה ובתחלת החיים, מה שמעיד על שיפור בתנאים. (הבעיה שאם במקביל לעליה ברמת החיים, חלה גם עליה בילודה, כל תוספת הגידול תאכל. סין שידעה להנהיג צמצום בילודה נהנית גם מגידול ברמת החיים).

אני סבור, שאין סיבה אמיתית לייאוש שהוא זורה. אם "העולם הראשון" הצליח לפתור פחות או יותר את בעיותיו החברתיות כלכליות, אין סיבה ש"העולם השלישי" לא יעשה כן. הטענה כאילו העולם הראשון הצליח בכך על חשבון העולם השלישי הוא עוד קלישאה פוסט-קולוניאלית שקרית. (לא ארחיב, אבל די היה להתבונן ב"מפת הרעב בעולם", שפורסמה לפני כחודשיים ב"הארץ", כדי לראות כי ביבשת אפריקה, למשל, סובלות



עדי אופיר  
לשון רע  
פרקים באוטולוגיה של המוסר

ומתחולל מאבק, או למצער קיימת דילמה. למשל, אופיר מציין בין הרעות הגדולות של המאה העשרים את מחנות המוות, הירושמה והגולאגים. אין כל מחלוקת כי מחנות המוות היו רעה גמורה, זוועתית ומיותרת, אבל האם הירושמה והגולאגים נמצאים על אותו מישור? שלא לדבר על רעות קטנות מהן כמו מלחמות שחרור ומהפכות.

**"מגדל בבל פוסטמודרני"**

עדי אופיר הוא הוגה פוסטמודרני הכותב על המצב הפוסטמודרני. מטבעה של פילוסופיה זו שהיא נוטה לחשדנות יתר בנרטיבים הגדולים, מטפחת את נרטיב הקורבן, ונוקטת לשון הגזמה (לעומת לשון נייטרלית של המודרניים). ברור שכאשר ניתנות כל הזמן זכויות לאוכלוסיות חדשות של מקופחים - כמו משפחות חד-הוריות, נישואים חד-מיניים, ילדים, חולים, דיסלקטים, נכים, בעלי חיים וכדומה - ובמקביל עדיין זכויות אלה גם מופרות, הרי שגדל מאוד מספר המקופחים. לא פלא, אפוא, שתמונת העולם שמצייר הפוסטמודרניזם היא קטסטרופלית באופן מוגזם:

"את סדירות פעילותה של המערכת המייצרת רעות ניתן למצוא בקטסטרופות האופייניות למצב הפוסטמודרני - אסון גרעיני, שואה אקולוגית, טרור המוני, איידס /.../ הקטסטרופה היא הרגע שבו הופך שילוב המערכות ההיפר-מתוחכם לבליל של מערכות מתמוטטות, למגדל בבל פוסטמודרני /.../ רעות פוסטמודרניות המתפשטות במרחב

גם הקושי, הסבל, והרוע - משרתים בחשבון אחרון את הטוב. "עולם שכולו טוב" ו"עולם האמת" הם בלשון חז"ל ביטויים לעולם המתים. בעולם החיים "לפתח חטאת רובץ ואלוך תשוקתו ואתה תמשול בו" (כנאמר לקין שכשל במבחן, ואף על פי כן הדורות הבאים המשיכו ממנו). זהו מבחן המונח לפתחו של האדם מאז, כאשר ההתגברות עליו היא הדרך היחידה להתקדמות. אין הישג בלא מאמץ, אין התעלות בלא קושי, אין טוב בלא התגברות על הרע, אבל לא עד כדי השמדתו הגמורה, כי גם לו יש תפקיד. טוב, כנאמר חז"ל: "ייצר רע, טוב מאוד".

עדי אופיר כופר במבנה האנטינומי הזה של העולם. הוא אינו מקבל כי העולם "טוב" ובוודאי לא "טוב מאוד". "במסע שלי הפסגה היא מושג הרוע, והמטרה היא לצפות ממנה על טריטוריה רחבה ככל האפשר" הוא כותב (עמ' 202). לפי הגדרתו "רוע הוא אוסף הרעות וסדרן. רעה היא פגיעה המרעה את מצבו של הזולת ואין לה פיצוי" (עמ' 11). להילחם מבחינה מוסרית צריך ואפשר "ברעות מיותרות". "רעה מיותרת" לפי הגדרתו היא תוצר חברתי, כלומר זו "רעה שסדר דברים אחר היה מונע. כל רעה מיותרת נוטלת חלק ברע כללי, שהוא הרע האופייני לכלל חברתי מסוים ברגע היסטורי נתון" (עמ' 268). אבל כאן הדברים קצת מסתבכים, כי מעצם ההגדרה הם פתוחים למחלוקת בשאלה מהי "רעה מיותרת" ברגע היסטורי נתון? התשובה על כך היא תלוית-הקשר פוליטי, אידיאולוגי, או היסטורי. אופיר סבור כי מדינת-הלאום והמטרה הקפיטליסטי במאה העשרים הם ממיצרי הרעות הגדולים ביותר, אבל ניתן לחלוק עליו. ניתן גם לומר שמה שבעיניו היא "רעה מיותרת" בעיני אחרים היא "רעה הכרחית". (ואפשר גם לשקול כל רעה לאור האלטרנטיבה, אבל אופיר לא מציע שום אלטרנטיבה של ממש).

גם בעניין זה יש לו מחלוקת עם קאנט, הגל ומרקס:

"אצל מרקס אפשר למדוד את הרוע על פי המקום בתהליך ההיסטורי. אמור לי כמה קרובה המהפכה ואומר לך כמה נורא המצב. אבל הקו המתוח איננו ישר. הרעות שמייצר הקפיטליזם הכרחיות לשם יצירת התנאים להתחוללות המהפכה. הפרולטריון צריך שלא יהיה לו לאבד יותר כלום זולת כבליו, כלומר כל אובדן וכל סבל שלו יכולים להתפרש בתור מה שמקדם את המהפכה. מקאנט, דרך הגל, עד מרקס נשמר לרעות תפקיד של כבוד בתהליך ההיסטורי בדרך לקידמה" (עמ' 308). רבים מן המאבקים הגדולים, הלאומיים והמעמדיים, נובעים מכך שכל צד רואה אחרת אותה "רעה". כאשר הכול מסכימים שהיא "מיותרת" אין בעיה, לא מוסרית ולא מעשית, אבל לא זה המצב כאשר העמדות שונות

כל המדינות האפריקאיות מחרפת רעב פרט לדרום-אפריקה, שהיתה עד לאחרונה גם מדינה קולוניאלית וגם מדינת אפרטהייד. משמע, בצד הרעות, נוצרו גם כמה טובות, כמו פיתוח ותיעוש).

"רק 5.8 מיליון נספו..."

כאמור, בשמונה הפרקים הראשונים עסק הספר בעיקר בפיתוח תיאורטי של משנתו. בפרק התשיעי והאחרון, "לעת הזאת", הוא עוסק בקטסטרופות היסטוריות שהתרחשו במאה הזאת, ובראש ובראשונה באשוויץ. והנה, דווקא הקונקרטיות של אירוע זה, קונקרטיות לה הטיף לאורך כל ספרו (למשל: "אחרות כשלעצמה לא תהיה מקור או בסיס לעניין מוסרי. האחרות שתידון כאן תהיה תמיד אחרותו של זולת קונקרטי, שיהיה רלוונטי מבחינה מוסרית רק בזיקה לרעות קונקרטיות שפוקדות אותו" עמ' 4 בפתח דבר) מפריעה לו בבואו לדבר על אושוויץ והוא עושה הכול כדי לקעקע אותה.

תחילה, יש לקעקע את השם אושוויץ, שנתקדש כסמל הזוועה בתודעה האנושית. הסעיף בו הוא דן בנושא (סעיף 0.9; כאמור כל הפרקים, הסעיפים והפסקים בספר ממוספרים) נקרא "קידוש השם" ואי אפשר שלא להתרשם ממידת הציניות הזדונית שבכותרת זו. לכאורה אפשר לחשוב כי כוונתו ליהודים שמתו באשוויץ על קידוש השם. בהמשך מתברר כי כוונתו לקידוש שם אושוויץ על ידי יהודים וציונים לצורכיהם הפוליטיים והכלכליים.

את הסיבות לקעקוע הוא מציין בכמה סעיפים בהמשך: "לשם מקום הקטסטרופה יש כוח מאגני" סעיף 9.004; ולכן "שם מקום הקטסטרופה אפוף תמיד במעין הילה שמסמנים אותה בטון דיבור, מחוות גוף, אופן פיסוק" סעיף 9.005; ועוד "רבים מן הניצולים, אלה שהיו שם, מכושפים על ידי הזיכרון" סעיף 9.010 וכן הלאה.

הוא מבקש, כדבריו, להבין מה באמת אירע באשוויץ, ומה שהוא מגלה הוא ש"מתוך ההתקדשות וההתגלות (של אושוויץ) הולכת ונוצרת מעין דת חדשה, עם מרכזי כהונה, ידע ואמונה, עם פרקטיקות פולחן ועליה לרגל, עם הון כלכלי ופוליטי המושקע בטיפוח מוסדות ובהפצת האמונה" סעיף 9.032.

הדיבור על אושוויץ, הוא אומר בהמשך, קשה במיוחד בעברית. אני מבטיחכם שאין לו קשיי שפה. הקושי שלו נוגע לקושי שיש לו עם היהדות והציונות ולקשר שיצרו בין שואה לתקומה "מצד אחד אורב פח האינסטרומנטליזציה הציונית של השואה; מצד אחר אורב לו פח הקידוש היהודי שלה". והמסקנה: "בתרבות הישראלית שני אלה,

האינסטרומנטליזציה והקידוש, מזינים זה את זה" 9.041. אז, הנה, המרצע הפוסטמודרני והפוסטציוני יצא מהשק. הקושי שלו נובע, ממניעים אידיאולוגיים ולא משום תורה מוסרית.

בוויכוח עם יהודה באואר על חקר השואה קובל אופיר כי צבא שלם של חוקרים יהודים משחזר כבר שני דורות את אופי החיים היהודיים ערב החורבן, במקום לחשוב על "תהליך החנק" (מושג שהוא נוטל מבאואר, שהתכוון בו לחנק שהוטל על היהודים) המתאפשר בחברה שלנו. הוא לא מזכיר כאן במפורש את הפלסטינים (הוא עושה זאת בהמשך), אך כוונתו ברורה. את המשימה הזו הוא מטיל במיוחד על צאצאי הניצולים:

"לבני הקורבנות יש בעניין זה אחריות מיוחדת. צירוף מקרים הפך את חברתם, החברה שבתוכה אני יושב וכותב, למעבדה נוראה שבה נבדקת עמידותם של הניצולים וצאצאיהם לשותפות בחברה שמתפתחים בה תנאים המאפשרים הן ייצור מתועש של מוות המוני, הן סלקציה מדויקת ומפורטת של קורבנותיו" (עמ' 2-361).

אנחנו כבר יודעים שהמוסר עוסק אך ורק בזולת. קיומנו שלנו, לכן, איננו שאלה מוסרית שהוא יכול לדון בה. חבל, לכן, שאיננו יושב וכותב בחברה הערבית העירקית, אולי אז היה חושב משם על "האחר הישראלי", ועל צאצאי הניצולים בתוכו, המאוימים בנשק השמדה המוני.

מלאכת הקעקוע לא מסתיימת כאן. צריך לקעקע גם את זיכרון הנספים. התפלספות בטעם רע רושמת כאן כמה הישגים. הידעתם כי "הפתרון הסופי היה חתירה לספיריטואליזציה של הרוע". כי "מכיוון שהנאצים ביקשו להשמיד בסופו של דבר את היהודים, את העדים ואת המתאבלים, הם חתרו למעשה לביטול גשמיותו של הרוע", כלומר עשו אותו רוחני בכך שאיש לא נותר בחיים. הידעתם, כי "המוות הוא תוצר רוחני" (עמ' 362).

באותו נוסח מתפלסף אומר אופיר עוד כי "מאות אלפים מן המושמדים אינם חסרים עוד לאיש... כבר אין מי שיהסר אותם" בני משפחה וקרובים (עמ' 363). לדבריו, "מכאן צומחים הדיבורים על 'העם היהודי שנהרג' שמבקשים להנכיח את האובדן שאין לו עדים על ידי יצירת סובייקט קולקטיבי שכל יהודי חי מצווה להזכיר ולזכור... מכאן הניסיון האובססיבי להזכיר ולזכור את אלה שלא היו ולא יהיו חסרים לאיש... לתת להם שמות פנים כתובות... לייצר המוני בעלי עניין שאיבדו את מי ואת מה שמעולם לא היה שייך להם" (עמ' 364).

הוא לא בוחל אף בקטנות וטוען שבשואה ניספו רק חמישה מיליון ושמונה מאות אלף יהודים,

ואילו המספר שישה מיליון, אשר נוצר תוך סיפוח "בהבל פה" של כמה מאות אלפים, הוא "הביטוי הסימפטומטי ביותר, הבוטה ביותר לאותה פיגורה אידיאלית של שישה מיליון שכל הפנים האינדוידואליים נמחקים מאחוריה".

דבריו בקטע זה הם רצון רע לשמו, כלומר "רע מיותר", כהגדרתו. (הדוגמה החביבה עליו, למשל בראיון ב'הארץ' 01.012.00: אפשר לבקר, אין צורך להעליב. עלבון הוא "רע מיותר"). ואם זה אינו רע מיותר, לא הבנתי בספרו דבר. אולם סתירות כאלה מרובות אצלו.

סיכום: על סיפון הטיטניק

הסעיפים האחרונים בפרק האחרון, בהם הוא עוסק במשימה המוטלת על הפילוסוף לקבוע ב"כמה מתבחנת התקופה" הם באמת פילוסופים למדי ואינם משנים את התמונה.

אנו כבר יודעים כי "תהליכים והתפתחויות טכנולוגיות מציבים היום אפשרות חדשה: אנשים שעושים את ההיסטוריה עלולים לחולל את סופה" (עמ' 387). כי נוכחותו של סוף העולם עשוי להיות "בסיס להופעתה של תודעה משותפת - שותפות גורל של המועדים לכיליון". כי "סוף עולם הצפוי לאנושות כולה - למערב ולמזרח, לצפון ולדרום - מחולל את הופעתה של היסטוריה כלל עולמית" (עמ' 389). כי ההיסטוריה הנעשית כזאת בשל תהליכי הגלובליזציה, נשמרת בה עדיין דיכוטומיה יסודית אחת: בין עשירים לעניים, בין שבעים לטובעים, ואלה "יבואו יום אחד חשבון עם הציוויליזציה המערבית בחמת זעם נוראה ויטביעו אותה בתאווה נקם שלא תדע שובעה" (עמ' 391). לכן, מזהיר אופיר, כי המטרה המשותפת לכל ה"אנחנו" המוסרנים הסבורים כמותו, היא "להתגבר על קרע זה באמצעות תודעת סופיות משותפת ועניין מוסרי בגורל המשותף של האנושות" (עמ' 392) "אנושות שהיא כלל הנפגעים" (עמ' 400). ולמטרה זו ניתן להגיע באמצעות חקר הרוע וצמצומו, כפי שמציע ספרו.

כך נסגר המעגל ההגותי של ספרו: העולם רע, הוא מידרדר לקראת סופו, סוף זה משותף לאנושות כולה, תודעת הסופיות ודאגה מוסרית משותפת יכולו להציל העולם מכיליון. אסתפק אפוא בשתי פיסקות מסופו ממש.

הראשונה היא תמצית הגותו המוסרית. "ההיסטוריה של העת הזאת היא היסטוריה של סוף. הקריאה המוסרית עולה מן האנושות שעל קו הקץ. קץ הוא סוף משותף, והוא בסיס של שותפות אוניברסלית. ההשתקעות בעצמי הוא מה שמקרב את הסוף המשותף, ואילו ההתמסרות לאחר מתוך הסחת הדעת מן העצמי עשויה להתברר כאופן של עיצוב עצמי

# אחרי הסיבוב של מוצא

טל דגן

פרסום ראשון



מימיני החלו טרסות לחרוץ את מדרונות ההרים, תחומות באבנים גדולות. נהגתי לאט, נהנית מהשקט, מאמצת את עיני בחשכה שירדה במהירות, מטשטשת את גבולות הדברים, אוכפת על עצי הית הכסופים את ההיבלעות הסופית בנוף, כשהחבטה, פתאומית כאגרוף, הטיחה אותי קדימה, אל ההגה, חותכת באבחה אחת את ההרהורים, מפקיעה אותי למשהו אחר שלא שיערתי.

מתוך אינסטינקט שלחתי יד לצדי, להגן על ערן, נבלם כמוני בכוח בחגורת הבטיחות. לחצתי על הדוושות, סוחטת אותן עד הסוף, כופה על הרנו לעצור בחריקה, שאחריה נחשפה הדממה, מופרת רק כרחש המנוע שחרחר ומיד הפסיק. הייתי מודעת להכול, ולשום דבר. מודרכת בצורך להימלט, לא להישאר רגע מיותר ברכב, תחושת דחיפות שכיסתה על הכאב בעורפי, שגרמה לי ללחוץ שוב ושוב על הידית, מבלי להבין, להתעקש על הלחיצה. ערן הלום, מטושטש עדיין מהשינה, פתח את הדלת בצד שלו. את בסדר מיכלי? את בסדר? משך אותי אחריו, נסער, אל חומת אבן נמוכה בשולי הכביש, תובע לדעת אם אירע לי משהו. ורק שם ליד החומה, מרגיעה אותו מוכנית, קלטתי: טרנויט לכן היה תקוע בדלת שלי, מונע את פתיחתה, מצמיד את גחון המכונית למעקה ההפרדה. ערן חיבק את מותני ביד אחת, מעסה ביסודיות את כתפו בידו השנייה, עסוק בעיכול הדברים, כשנטש, מונע בפתאומיות על ידי משהו, את מקומו לצדי, ודילג במהירות מעל חומת האבן. גיליתי גם אני: שלושה שנמלטו להרים, צלליותיהם הזדקרו לרגע באור שהטילו פנסי הטרנויט ונעלמו, כהות שנבלעה בכהות. הוא דלק אחריהם, ידיו מיטלטלות לצדדים, מעולם לא הצטיין יתר על המידה בריצה, וחזר מיד, תומך את צלעותיו, מתנשף בקול. מניאקים, חרחר, מניאקים.

עוד ניסה להחזיר לעצמו את הנשימה כשהבחין ברביעי, בבגדי עבודה, לבן של סיד מנמר את מכנסיו, אבל לא את כולם, בקטעים, כאילו משהו חסם את ההתזה של החומר, עומד נטוע בינינו לבין הטרנויט: הנהג, זה שלא ברח, עיניו נודדות, אבודות, לעיקול שבו נעלמו חבריו. שולי חולצתו של הנהג השתרבו תחת סוודר צבאי ישן, בדוגמת וי, שטלאים לא סימטריים היו תפורים במרפקיו. הייתי ערה למרכז גופו, לא לפניו. כרס גדולה שגלשה מעבר לחגורה, מושכת את צלליתו מטה, נראתה ככרית שנתחבה תחת החולצה, חסרת פרופורציה לגוף עצמו, משווה לו מראה מוקיוני.

פנה לערן, הנהג, לא אלי. היא נסעה בלי אורות, הגברת, התעקש, כאילו בכך תלויים הדברים, בלי אורות, לא היה כלום, אני נשבע. התקרב בהיסוס לטרנויט. אני רק מזיז אותו שמה, הורה בידו על צדי הדרך, מסיע את מבטו בתחינה מערן אלי ושוב לערן, שלא מפריע פה בכביש. הדממה, מועצמת בזמזום השטוח של עמוד מתח גבוה, חסמה את דרכו: מקצה עד קצה, נח הכביש חלק ומבהיק, מחלק את רצועות השדות הצרים לשניים. ריח טוב עלה מהאדמה, ריח רענן של אחרי גשם, הדגיש את מה שמיותר היה להדגיש: לא היתה צחנת פיה, לא עשן, לא היתה בכלל תנועת כלי רכב בכביש, בכל אופן לא בשעה

לילה ההוא, שבועיים לפני החתונה, ביקשתי סוף סוף לפרק את המעמד. לא את הזמן שנלכד בו, לא את תנועת הדמות במרחב, נמוכה ומגוחכת: יוצאת, מתיישבת, נעמדת, מתיישבת שוב, ואחר, תחת הבהוב האור הכחול שהגיח ונעלם, מתקפלת פתאום מכאב. גם לא את המעשים של יתר הדמויות, זזות לפי התפקידים בהילת האור, תוחמת את ההתרחשות, סוגרת על מה שאירע בשולי הדרך. ההתנהלות של האירוע היתה דווקא ברורה, סתמית ממש, הצבעים כמסדרים את החיזיון: לוחית צהובה, לוחית כחולה, טכניקולור קצת אחרי הסיבוב של מוצא.

עם הזמנות לחתונה מפוזרות על השולחן שלידי, חזרתי למה שקדם, דווקא למה שקדם, מתעקשת להכאיב לעצמי, לחטט, לעבור שוב את הדרך, מתפתלת צרה מאוד בין הרים, לחפש את הרגע המדויק שבו נפער אותו משהו, חוצץ בינינו, לחפש תיקון. חזרתי לערן. גבוה ודק, עם איזו נוקשות של האברים והאישיות, מטר תשעים ושתיים בלי נעליים, דחוק ברנו שלי, אבריו הארוכים מתקשים למצוא להם מקום, אבל איזה רוגע שאיננו שכיח אצל דווקא, עוטה אותו, מעניק נינוחות נעימה לנסיעה שלנו.

עוד לפני שיצאנו מירושלים כבר עיקל את גבו למושב האחורי, תקע אצבעות דקות, נשיות כמעט, למוס שהכנתי. אני רק מיישר, הצטדק, הגניב גם לפי אצבע שוקולדית. אל תשחד אותי, נזפתי בו, מבליעה חיוך, תשאיר משהו לחבר'ה. הוא שחרר צחוק קל חטוף, שהרטיט את הפיקה בצווארו. מיכלי, אמר, מה את דואגת? יהיה אצלם כל-כך הרבה אוכל, אוכל לגדוד שלם.

ברמזור הודיע לי שהוא הרוג מעייפות. אני טיפה מנמנם, עשר דקות ואני כמו חדש. השעין את ראשו לאחור, נופל לשינה. הריסים שלו, ארוכים וכהים, סמיכים מאוד, רפרפו לרגע, ואחר סגרו על העיניים, מתבלטים על רקע העור הבהיר והשיער החלק האסוף לקוקו.

לא הייתי צריכה להביט בו. הכרתי כל זיע, פרכוס כמעט בלתי מוחש העובר בגוף, ואחריו הכתפיים שנשמטות, הצוואר שמאבד את נוקשותו, מיטלטל עם תנודות הרכב. הקדמתי להטחת הראש בשמשה את הטיית המושב, רכנתי מעליו, חשה את חומו, קרובה אליו כל-כך, מתחתי את ידי, מגששת, עד שמצאתי את הידית.

ברדיו היתה איזו תכנית מלל, מאזין שהתעקש לתקן את המצב, לספק פתרונות לכל הבעיות. על אילו בעיות אתה מדבר? התעלל בו השדרן. איזה בעיות אתה בדיוק מתכוון לפתור, שאף אחד אחר לא יודע איך? אבל המאזין היה מהזן של הטרננים, עלבונות לא ערערו אותו. העברתי תחנות, מחפשת, אחרי זמן התייאשתי וכיביתי את המקלט. בראש העברתי את ההכנות שיש לעשות עד לחתונה כשידו החמה תרה לפתע את ירכי. אתה בכלל ישן ערני? ישן ישן, אל תדאגי, אמר. לא דאגתי. חייכתי לעצמי, נזכרת בבוקר, בנו, בשמיכת הפוך שלנו הזוגית הגדולה, שרכשנו במיוחד בשבילו, ובכפות רגליו, מסרבות להיכנע לרעיון, מציצות ממנה, כמו תמיד.

הזו של הערב.

כמעט הרגת אותנו, ערן מנע ממנו את התנועה, מונע כך נראה, בכעס על אלו שברחו, שהיתלו בו, חשפו אותו באיזו חובבנות שלא היתה לפי דרכו. לקח על עצמו את הדיבור, התחייב לניהול המעמד, להנעתו קדימה, מוותר על מה שלדעתו אין כלל צורך לומר: הם כולם נוסעים כמו מטורפים, מתעלמים מתמרורים, חוצים קווי הפרדה בלי חשבון. היה דרוך ערן, חד והחלטי, לא נותר בו דבר מההתנהלות ההססנית של מי שזה עתה התעורר. דרש לקבל מהנהג פרטים, תבע ממנו שיראה לו את הניירות, אסר עליו להזיז את הרכב, סיגל לעצמו, את הטון והעמידה הראויים לדעתו לתפקיד. לנהג שלנו התברר לא היו ניירות, לא רשיונות, לא ביטוח, הוא מלמל איזה שם, ממקום מושבי לא יכולתי לשמוע דבריו, רק לראות את תנועת היד, מבקשת משהו.

התיישבתי על חומת האבן מחכה לערן, הסרת את משקפי והותקפתי: הבוקים חדים שהתחלפו לחושים שחורים דקיקים, מתנועעים כתולעים, מצד לצד. הרכנתי את ראשי, פני בכרכי, מנסה לנשום לאט: פנימה, החוצה, אחר השבתי את משקפי למקומם. דלת הטרוניט היתה פתוחה, את ערן לא ראיתי, רק הנהג עמד בחוץ, משטח את גבו לתוך הרכב,

חלף איזה זמן עד שערן שב והתיישב לידי על החומה הנמוכה, מעביר את רגליו חסר סבלנות מצד לצד. תיזהר אמרתי, הכול כאן מלא בוץ. הוא כופף את רגלו, הסיר עם מקל חתיכת לכלוך שנתקעה בסוליית הנעל. הנהג התרחק מאיתנו, שומר על מעמד הסטטיסט, העתיק את מקומו לצד הדרך, התיישב רגליו משוכלות, על האספלט הרטוב. ממתין.

ערן עדיין אותי: הוא כבר הספיק לדבר עם נדב שיעץ לו להזמין משטרה. ייקח קצת זמן עד שהשוטרים יבואו, אבל אין ברירה מיכלי, אחרת לא נקבל כלום מהביטוח. עזוב אמרתי. עזוב את המשטרה. ערן העביר יד קרירה על עורפי, הרגשתי רק את היד שלו, קדימה אחורה. חכי כאן אני מיד חוזר, אמר. הנהג קרב אלי, מנצל את ההזדמנות: גברת, אולי, גברת, אולי אתם באים מחר אלי לכפר, בן דוד שלי הוא ככה מסדר לכם, חדש חדש. חיפשתי טישו בכיס המכנסיים לנגב את פני, נאבקת בסחרחורת, באיזו חולשה שאימה להפיל אותי. לא הספקתי לענות והוא כבר ניסה אחרת, חילץ מכיסו משהו. אולי גברת? לטשתי עיניים לכף ידו המושטת אלי, מהססת להצות את המרחב בינינו. וראיתי: היו שם חמישים שקלים, בשטרות בודדים, אולי אפילו טיפה פחות. בחילה תקפה אותי, שפכתי מים לכף ידי הקעורה והתזתי



על פני. אחר כך שלחתי יד לכוס שנותרה על החומה. ראיתי אותו עוקב אחרי היד שלי, אחר הקירוב של הכוס לפה, מצפה. תחושת מיאוס הציפה אותי פתאום, סלידה מהברית שהתעקש לכרות עמי הנהג, מזהה את הצלע החלשה במשולש שנוצר בצד הדרך, אבל גם מערן, כעס עצום על ערן, מציית לאיזה קוד שבטי, נכנע למרובעות הטבועה בו, מסתמן כמי שמתעקש בכל זאת להזמין משטרה. לגמתי מהכוס, נרתעת מהטעם. היה להם טעם שמגוני למים, לא היה לי מושג מה היה שם קודם בבקבוק.

מחפש דבר מה מתחת למושב. חשתי אי נוחות, כאילו בעצם הכריעה, בהתמסרות המוחלטת לתנועה, כבר נרמז משהו, לאו דווקא התרפסות, משהו אחר. אחר-כך התיישר, שלף מארגו בקבוק פלסטיק והתקרב אלי. את רוצה לשתות גברת? את תרגישי יותר טוב. מזג מים לכוס זכוכית עבה, נמוכה, כתמים דהים שכבה על שכבה, מעמעמים את שקיפותה. הזדקפתי, מסובבת בזהירות את צווארי מצד לצד, קודם המבט נשלח ורק אחריו התנועה, איטית מאוד, להעמיד במבחן מבוקר את הכאב. לקחתי את הבקבוק מידו, מהססת אם לשתות.



ועם טוש שחור עבה שמצאתי בהול שוטטתי כלילה ההוא, שבועיים לפני החתונה, על ההזמנות, הזמנה אחרי הזמנה, מעטפה אחרי מעטפה, משרטטת מחדש את הדרכים שהיו ואת הדרכים שעוד מחכות לנו, גורפת הזמנות חדשות מהערמה ושוב מתחילה, ואחר כך מוחקת ומוחקת, עד שהידיים שלי שחורות כליכך וכשסיימתי, ולא היתה שום הקלה, הלכתי ישר לאמבטיה, ישר לשם, ולא נגעתי בכלום בדרך, שלא ללכלך משהו חלילה.

## משה אופיר

### בילדותי בחודש אב היינו עולים שנה

בִּילְדוּתִי בְּחֹדֶשׁ אָב הָיִינוּ עוֹלִים  
שָׁנָה שָׁנָה מִירוּשָׁלַיִם לַיִם.  
וְכָל הַדֶּרֶךְ הָאֲרֻכָּה וְהַחֲמָה הָיִיתִי  
מִתְפַּלֵּל לְדָגֵל לְבָן  
וְלִבּוֹא בַּמַּיִם לְטָבֵל.  
וּפְעַם רֵאִיתִי אֶת הַמְּקוֹם מְרֻחָק  
וְרֵאִיתִי שְׁחֹר וְנַחְמָתִי כָּבֵד עַל הַלְבָן  
וְהַחֲלָקוֹת וְהַשְׁקָט וְנַחְמָתִי עַל הַמַּיִם  
כִּי שְׁחֹר מְזַהֵר הִיא מִפְּנֵי הַזֶּעַף  
וּמוֹשֵׁף מִטָּה וּמוֹשֵׁף וּמִטְבִּיעַ.  
וְכִשְׁקָרְבָנוּ לֹא הָיָה זֶה דָּגֵל רַק  
תַּחְתּוֹנֵי אִשָּׁה וְחֻזְתָּה שֶׁהָיוּ תְלוּיִים בְּבֵית  
הַסָּמוּךְ לְחוּף עַל חֶבֶל בְּתַחֲרָה.  
וְאַחַר כֵּן גִּדְלָתִי  
וְלֹא בָאתִי עוֹד אֶל הַמַּיִם  
רַק לְרַעוֹת בְּחוּל בְּגִנְבָה  
וְלִמְדָתִי לְהַבְדִּיל בֵּין דָּגְלֵי מְצִילִים  
לְתַשׁוּקוֹת בְּגִדֵי הַנָּשִׁים.  
וְעוֹד גִּדְלָתִי וְיִרְאֵתִי  
מִן הַנָּשִׁים וּמִן הַכָּרֶת  
וְלִלְבֹשׁ בְּגָדֵי שְׁחוּרִים בְּגִדֵי מְצִילִים.  
וְעוֹד אֲנִי גִדֵּל וְעוֹד וְאֲגִדֵּל וְאַתֶּן  
דִּין וְחֻשְׁבוֹן לְפָנַי מִי שֶׁאָמַר  
וְהָיָה הָעוֹלָם וְהָיָה.  
אֲנִי אֶתֶן לְפָנָיו דִּין וְחֻשְׁבוֹן  
וְהוּא יִתֵּן אַחֲרָי לְפָנָי  
עַל מַה שֶׁתְּלֶה שֵׁם יְצָרִים לְחַיִּים אֲסוּרִים בְּרוּחַ  
וְעַל מַה שֶׁשׁוּף שֵׁם בְּחוּל  
כְּשֶׁרַעֲיָתִי.

ערן לא חזר. מהבאגאז' שלף פנס, בחן בדקדקנות את הנוק, עבר מהליל שלי, לדלת שלו, ממשש אותן כסוחר, לחץ על הפגוש, העביר בוהירות אצבעות על הפנסים, הציץ גם לטרנזיט, הפנס שבידו התז אור עכור, שנספך החוצה דרך אחד החלונות.

העברתי את פני על כתפי, מנגבת אותם בצווארון חולצה, חשה לראשונה, מופתעת מהחדות של התחושה, בקור שהביא את הלילה. נתמכתי בטרנזיט, הלכתי לאט, שלא למעוד, וקרבת לערן, שכרע ליד פנס הרנו, מודד משהו בידיו וכותב בדף שמצא, תנועותיו נמרצות. סמוכה אליו ראיתי את הנוק, הדלת של הרנו התעקמה מהמכה, כיפוף לא גדול באזור הידית. ערן, אמרתי, בוא נעזוב אותו, ערן. אתה לא רואה לבד? הוא לא חוקי הנהג. אין לו אשרת שהיה, המשכתי, מאמצת את קולי, מחפשת את הצירוף המדויק של המילים שישכנע. מבטו של הנהג בגבי, התחנה שלא נאמרה, אבל היתה שם, מכריחה אותי לפעול, לבנות טיעון. יש פה בסך הכול קצת פחחות, ערני, לא יותר מזה. גם את האיחור שלנו לארוחה הדגשתי, מתייחסת לזמן שנאלץ להמתין עד לבוא הניידת, אם היא בכלל תבוא. אם הם בכלל יבואו. זה חור, ערן, הם לא באים אם לא היתה פגיעת גוף. אל תזמין משטרה, תן לו לנסוע, מצאתי את עצמי מתחננת יותר ויותר, אחרי הסיבוב של מוצא, מבקשת על הנהג, מבקשת על משהו אחר.

מיכלי, ערן התרומם, נפנה אלי קירב את פני אליו, גבוה ממני בראש, מיכלי, שיווה לפניו ארשת מיוסרת, "הנהג" הזה כמעט הרג אותך! היתה איזו יוהרה בדבריו, ויחד איתה חומרה שהותירה אותי ללא מילים, מרוקנת, עד לסוף, עטופה במעיל שהוצאתי מהרנו, ידי מחבקות את ברכי, לא בתוך השרוולים, מניחה להם להידלדל ריקים לצדי גופי, כבגדו של גידם.

אחר כך ערן שוב היה בסלולרי, רק מטרים ספורים הפרידו בינינו, אבל קולו הגיע אלי נטול ממשות, קול בלבד, כאילו נמחקה ממנו האינטונציה, זר לגמרי. הוא עדין את החבר'ה שלא נגיע, ערן, אחר-כך הזמין גרר, הוא לא בטוח, שמעתי אותו מסביר לפקידה, שלא נדפק בכל זאת משהו במנוע.

כשהניידת הגיעה, הסב את ראשו לצד הדרך, נותן למבטו לשוטט לאיזו נקודה רחוקה, חסרת חשיבות, נמנע באנינות מהתוצאה: שתי בעיטות, מדויקות, ישר לבטן, עוד לפני שנשאל משהו, מטיחות את הגוף הרופס אל הטרנזיט, צללית נמוכה מדי למחזה, נדמית לרגע חסרת משקל, מתקפלת מהמכה לשניים.

חודש אחר-כך הגיע המכתב מהביטוח. סירבתי בעקשנות לפתוח אותו, שבועות היה מונח על שולחן המטבח, נע מהמלחיה אל מחזיק המפיות, לפי הארוחות, נודד בסוף היום לשיש. במי את נוקמת, מיכלי? זרק ערב אחד, זקוף מאוד, אצבעותיו לופתות בכוח את מסעד הכיסא. את מי את חושבת שאת מענישה, לעזאזל? לא הענשתי אף אחד. הפקדתי את ההמחאה, מכסה בקושי חצי מעלות התיקון במוסך, כל היתר כצפוי, השתתפות עצמית. על הטפסים חתמתי בראשי תיבות, כפי שערן הסביר לי, שלחתי אותם לסוכן שלנו, עם דוח התאונה שמילאו השוטרים וחילקו: עותק אחד לנו, עותק אחד להם.

אבל כלילה ההוא, שבועיים לפני החתונה, אחרי שערן הלך לישון, עם ההזמנות המפורזות סביבי ועליהן שמות המוזמנים, מהצד שלו ומהצד שלי, חזרתי למקום, חזר חסר שם, מתעקשת להכאיב, לחטט עם המחט, מחפשת את הקוץ, אם הסתתר בכלל אחד כזה בתוך המורסה. חזרתי לערן, למבט שלו, להעדר המבט, לחמקנות של העדר המבט. ואחר כך לדרך שבה התלבט בקול, תוהה אם כדאי לעשות מאמץ להגיע בכל זאת לארוחה עם החבר'ה, אחרי שהתברר כי לא קרה כלום למנוע ואפשר לנסוע ברנו. וחזרתי לאופן שבו חיבק אותי ושאל מודאג אם אני מרגישה יותר טוב, אם לא קר לי, ובסוף כשחזרנו, גם לדרך שבה עטף אותי בשמיכה בבית, כששכבתי על הספה בסלון, מתעקש להכין לי כוס תה, מסרב להניח לי עד שנעתרתי לו בסוף, עייפה מהכול, ועברתי למיטה שלנו בחדר השינה.

# זיווג משמים

## ג'ודי בורנשטיין

פרסום ראשון



מכונית נצמדה לאספלט בגמישות קפיצית, נוהמת בעצבנות נמוכה. לריפודים הבוהקים ריח פלסטיק טרי שלא ספג עדיין את הסיגריות, מהן אני מנסה להיגמל כבר עשר שנים. הבטחתי לעצמי ולמאפרה שהיא לא תראה בדל סיגריה אחד. והבועה המהירה הזו, שהיתה שכלול נייד, תהיה חופשיה מניקוטין. גלגלתי עיניים לשמים, כדי לתת לשבועה תוקף ויצאתי לדרך. החירות הבתולית שניתנה לי עכשיו, להרחיק למקומות ששנים חלמתי לבקר בהם, תפסה תאוצה והחלפתי הילוכים במיומנות, כזו שהגברים שנסעתי בחברתם בורכו בה. הערצתי את המיומנות הזו, את הניתוח המהיר של תנועת הכביש ופיענוחו ביד בוטחת ושעירה לשפת הילוכים. שליטה מבוקרת, חשבת'י, כמו הפיכחון המחושב, לצאת, השָׁבֵת, בעקבות משהו שהעדפתי לא לטפל בו לפני שנים.

עיתותי היו בידי, כמו שכמה מתייפייפים היו אוהבים להגיד וזה אומר בעיקר שיכולתי להסתכל באריכות על הנופים, להתעכב, לעצור. איך לא לעצור! כי עכשיו אחרי השבועה כל פעם שהתחשקה לי סיגריה, עצרתי לצד הדרך. שמים עמוקים וכחולים ירדו על הגבעות הנמוכות שהקיפו אותי. הן הסתלסלו זו בעקבות זו כמו תלתלים צפופים ודוק קל של בוקר הקיף אותן. ישבתי, שואפת את העשן, ומקללת בשקט את ההרגל המגונה הזה. לא היתה כמעט תנועה בדרך, מרבית האנשים העדיפו לבלות את השבת שלהם במתינות בבית, ללגום עוד ספל קפה ולאכול בורקס עד הצהריים. ואני, הדחף לחנוך את המכונית הוציא אותי כבר בשש בבוקר מהמיטה. לקחתי צידה וספר אפילו שידעתי שכשאתבול בנוף, שום ספר לא יעמוד בתחרות מול גמלים חוצות בשיירה, זימזום דבורים שמחפשות צוף, לטאה שמתחממת בשמש וציפורים שעוברות במשק חטוף מעל לראש. ואולי אם אשאר בשקט ללא תנועה, איזה שפן סלע אפור יתקרב ללקט את פירורי ארוחת הצהריים שלי.

פאלח ערבי שהוח לבוש שרוואל תפוח הלך בקצב מדוד מולי בנעליו המאובקות. נושא מגל שהחליד משנים של קציר, על גבו המתעקל. הוא לא ראה אותי אולי עד שחלף על פני המכונית. ההפתעה ניכרה על פניו שהיו חרושות בקמטים ארוכים של צחוק עד לקצות שערו. בעצם כל פיסה בפניו בצבע הזית היתה חרושה בקמטים שצמצמו את עיניו, עד שנדמו לאיים קטנים של חסד בתוך ים הקמטים.

- סאבא אל חיר, עניתי על ברכתו. הוא השתהה בחברתי מביט למצודה הצלבנית שציירה באופק קווים מרוסקים. הוא השתהה עוד קצת, כמנהג הכבוד שיש לשכנינו בעובר אורה, מנסה לתהות אם אני זקוקה לעזרה.

הודיתי לג'אמיל, המורה לערבית שלי בתיכון שבזכותו, מבלי שרציתי, למדתי ערבית. ליופיו אני חייבת את ההתמדה שלי בשיעורים שלא היו אהובים על אף אחד מאיתנו. הספיקה לנו העברית המלומדה שבה כבר שברנו את שינינו ולא רצינו ללמוד שום שפה ספרותית בה לא נוכל לצעוק, בלי תקניות, 'סע מכאן' כשאנחנו מתכוונים 'צא מהמקום הזה כמה שיותר מהר'. גם שעת הצהריים המאוחרת לא הוסיפה לשיעור נקודות זכות והתלמידים נעדרו תכופות, מנצלים את העובדה שהמורה הערבי לא ידווח עליהם במזכירות.

ג'אמיל - יפה בערבית היה אומר ונבוך שמא נשמעה הירות בקולו. עיניו היו משתפלות כשהייתי ניגשת אליו בהפסקות בבקשה להסברים נוספים. בהתרסות נעורים הייתי מתיישבת קרוב אליו, והוא רק לעיתים נדירות העז להגניב מבט מבעד לריסים הצפופים שלו שנראו כאילו משח אותם בפוך שחור. השתדלתי להתקרב עד ששערותי היו מדגדות לו בלחיו והוא היה מחכך את ידיו בפניו שסמקו מבושה. הוא נהג לשבת במרכז הספסל בחצר בית הספר עם תיקו צמוד לירכו, כמו שאב ממנו ביטחון, כאילו הוא היה הצידוק המוחשי לנוכחותי בינינו. שערו השחור זהר בשמש בניגוד בוהק לסיד של הקירות שמאחוריו. בימיו הראשונים בבית הספר הוא נהג להתיישב בקצה הספסל, משאיר את כל המקום לצידו. אחר כך עבר לשבת במרכז כמו נואש שיארחו לו חברה. איש מהמורים לא חשב שעולמו של בן כפר ליד חברון מספיק מעניין כדי לקשור איתו שיחה, הם קיבלו את נוכחותו בשתיקה והחליפו איתו שלום מהיר כשעברו על פניו. הילדים שמיהרו למשחקי ההפסקה היו מועדים במתכוון כשעברו ליד הספסל והיו מגחכים כשאסף את רגליו העטויות מכנסי גברדין עם פס מגוהץ. אף אחד מאיתנו כבר לא לבש מכנסיים כאלו, גם לא המורים שהיו מבוגרים ממנו בכעשר שנים, לפחות. בן עשרים ושלוש היה, גדול בחמש שנים מהשמיניסטים שהתחרו במספר הטלאים בג'ינס המרופט שלהם. בורותו הרגיש מחויב לאיזה דקדוק מוגזם של סדר וניקיון מחשש שנלעג לו. ודווקא הקפדה זו גיחכה אותו בפנינו והבליטה את שונותו. חיכיתי להפסקות ביום שלישי, אירוע חדשותי היה תמיד תואנה לפתוח בשיחה ולשמוע אותו משיב בנימוס כנוע, מושך את המילים במבטא כבד. אף פעם לא ידעתי אם דעותיו היו הכרח של היותו נצור בינינו או שהחזיק בהן באמת. הוא התממה בתשובותיו ואני - דווקא שואלת ולא מרפה, נהנית לעמת את נאמנותו לעמו עם נמיכות הרוח והזהירות שנכפתה עליו כשדיבר אלי - נערה, אך בת הכובשים. הוא העדיף לספר על ביתו בכפר חירבת אל כרמל, ליד חברון, על המצודה הצלבנית שהיה משחק בין חרבותיה ועל הבריכה שמי המעיין נקוו בה ושמגדותיה

מוגן. בלינו אחר צהריים בשכונות שלא היה בהן מעולם, לוגמים בירה שלא שתי מעולם. ואני כדי לסמל את עצמאותי עישנתי את הסיגריה הראשונה שלי. נדמה לי ששמעתי אותו צוחק לראשונה בקול רם. גם הכניסה לסרט עברה ללא בעיות. כמה מושבים מאחורינו ישב מישהו שטרח ליידע את ההנהלה. הוא בא להגיד שלום. נתן לי מספר טלפון של שכן של הוריו. אין מספיק טלפונים בכפר, התנצל. שלושת הצעירים כבר היו קרובים מאוד. עיניו הצהובות של בעל הזקן היו מצומצמות כמו של שועל רעב. ניסיתי להיכנס למכונת. השלושה קמו עלי כמו חומה. קיללתי בפעם השניה היום, את האלוהים שבשמו ...

- הארם עליכום! עוד שמעתי את הפאלח צועק. חארם עליכום! הוא נעמד לחצוץ ביני לכינס אבל...

הוא יידה אבנים שטוחות שגילו את פני המים בחמש הקפצות. הוא אהב לספר לי על משפחתו, כאילו בודק את ידיעותי בשמות בני משפחה בערבית וכדרך אגב ציין כמה הם מרוצים שהתקבל להוראה. הוא היה גאוות המשפחה, המלומד הראשון שיצא מן הכפר. רק אחרי שלוש פעמים שהפצתי בפאלח שיקח מן הענבים שהבאתי, ידעתי שהוא יעטר. נימוס בסיסי לתפיסתו, כמו שג'אמיל היה מספר לי כשהייתי מציעה לו משהו מהארוחת עשר שלי... 'גם אם אתה רעב מאוד, אתה צריך לסרב שלוש פעמים לפחות כדי לבדוק את כנות כוונותיו של המציע, כדי לא להביאו למצב שלמרות שאין מספיק בצלחתו יתחלק איתך ושחלילה לא יחשוד שאתה רעב'. הפאלח קיפל את סרחה הבד של השרוואל בין רגליו כדי לשבת, ובינתיים, חיפש את החרצנים בשיניו, מתפלא שאינם.

- זן חדש, הסברתי. כמו בטול ניקוטין, בטול קפאין ועוד כמה בטולים אחרים של הדור שלנו.

- אללה הוא אכבר! אמר. משפט רב פעלים ותמורות שהכיל גם את דרכיהם המופלאות של בני האדם, והחוכמה שהאלוהים נתן בידם. והתכוון עד כמה משונים הם היהודים שאפילו מנסים להתחרות בבורא עולם. לא היה בטעמם שום זכר לענבים שהוא גידל.

- ג'אמיל, שאל, איבן מוסה או איבן חוסיין? כדרך המתגוררים בכפר קטן זיהה את האנשים לפי שם אביהם. לא ידעתי לענות.

- ג'אמיל? שאל שוב, המלומד שיצא לעיר הקדושה? עיניו הקטנות נעשו קטנות עוד יותר. את משם? הצחיקה אותי ההגדרה מלומד, ג'אמיל לא היה



פרופסור אבל אהב ספר היה. נזכרתי, איך היה מוציא בעדינות מתיקו ספרי שירה ומקריא לי בנשימה ארוכה ובקול עגול משפטים מסולסלים כמו כתב ערבי. משהו מהפנט, מתערסל, היה בניגון קולו. שום דבר מזה לא נשמר בתרגום לעברית, הוא היה מתנצל גם על זה. שלושה צעירים התקרבו לעבר המכונת, חוצים את מטע השקדים, שעמדו כהים ובלוי עלים וקטעו את תשובתי. האמצעי התהדר בזקן סבוך, גלביה וכיפה כמנהג החוזרים בתשובה שמקומם לא נפקד גם כאן.

- מלומד? תהיתי שוב על שאלתו של הפאלח ונזכרתי איך ג'אמיל היה מנסה לפענח בעיתון היומי שלנו, מעבר לחדשות היבשות, איוה צופן להבנת קיומנו הישראלי, כאילו שהכרת המציאות הצרה שלנו תפתח בפניו את העולם שמעבר לכפר. העיתון היה מורה הנבוכים שלו אבל אהבתו האמיתית היתה נתונה לאמנות ולקולנוע, אך מעולם, התוודה בבישנות, לא ביקר במוזיאון או בסרט. פחד מחקריות וחיפושים מיותרים, והיה חוזר לכפר מיד אחרי ההוראה בבית הספר. היה קשה לשכנע אותו להצטרף אלי, אך הבטחתי לו שאיתי יהיה

אז ראיתי תעלה שחורה, ארוכה, מבעבעת, מערבולת גורפת ממנה אין מפלט. בקצה, אור פיעפעע כמו מפנס קסם רחוק. מאחוריה, חרף התנגדותי פגשתי אור עצום שעטף אותי והפך אותי קלה מאויר, עד שהייתי כמוהו, אוורירית, זהרורית. למטה, על הקרקע בשדות, ראיתי את הגוף שהיה אני, מוטל, ואת הפאלח כורע בתפילה. הצעירים התרחקו משם בריצה.

רעש מגוע של אופנוע כבד רעם מימיני, קאווסקי 500, נדמה לי. ג'אמיל רכב עליו, יד אחת על הכידון והשניה מנפנת לשלום. הוא התחיל להקריח והיה לו חור בלב אבל הוא נשאר יפה כפי שזכרתי אותו. חיכיתי לך, אמר. מסביב עמדו עוד כמה שאהידים, כמוהו, והריעו.

אם יהיה לכם אומץ לעבור ליד כפר חירבת אל כרמל, ליד חברון, תסתכלו למעלה בשמים. תראו אותנו עושים סלטות באוויר ולפעמים כשאיוה ענן עומד בדרך, ג'אמיל חוצה אותו באופנוע, לשניים, בצלחת שטוחה. תמיד היתה לו נטיה לשטח דברים. מאחורינו שושבינים הרוגים וג'אמיל מקריא לי שירים.

# פתק מאמא

## ירוון אביטוב

### ארגו לוק

באמצע ארוחת הצהריים הכריזה אמא פתאום שהמטבח קטן. זה היה כמו שאשה תכריז באמצע המדידה של שמלה חדשה, שהיא צרה לה במותניים. ההכרזה הזו של אמא נתפסה אצלנו כמו הכרזת המדינה. המטבח היה בשבילה כמו המדינה בשביל לואי ה-14.

להרחיב אי-אפשר היה, אז אחי מאיר בנה בצמוד לקיר החיצוני של המטבח ארגו עץ גדול, שקראנו לו 'ארגו לוק', על שמו של 'האיש במוזודה', המרגל מרדכי לוק.

אמא חלמה שמרדכי לוק בעצמו, שהיה נגר, יבנה לה אותו, אבל לוק ישב בכלא, כך שאחי מאיר התנדב למשימה במקומו. הוא אסף קרשים ולוחות ופחים ודפק מסמרים וקדח בקיר ובנה ארגו גדול, ששימש כמחסן של המטבח.

מאז, כל משפט שני של אמא היה מתחיל ב:

"תביא לי מארגו לוק."

או "תחפש בארגו לוק."

'ארגו לוק' הפך לשם הצופן של המשפחה. את האורחים שהגיעו אלינו, לקחה אמא לסיוור מודרך במטבח והציגה בפניהם את ארגו הפלאים; אבל לפתוח אותו בפניהם ולהציג את תכולתו הסודית אמא לא הסכימה, ובכך הגבירה את המסתורין סביבו.

"למה את לא מראה לנו מה יש בארגו? את מי את מחביאה שם?" נשאלה.

"את מרדכי לוק, אלא את מי?" צחקה אמא. "בארגו שלי יש מקום לשניים כמוהו."

האמת היתה כמובן שונה. ל'ארגו לוק' נדחסו סירים ומחבתות וכלי אוכל ישנים - כל מה שלא נמצא לו מקום בארונות המטבח. את כלי האוכל היקרים ביותר שלה, לפסח, שמרה אמא במוזון שבסלון; את כלי האוכל השמישים ליומיום הניחה בארונות המטבח; ואת כלי האוכל הישנים, שכמעט ולא השתמשה בהם יותר, אבל התקשתה לזרוק אותם, כי היתה קשורה אליהם מאוד, איחסנה ב'ארגו לוק'. אמא אף פעם לא היתה זורקת את הסירים שלה. היא התייחסה אליהם כמו אל ילדיה, חסרי ישע הזקוקים להגנתה. גם אחרי שהתבלו והאוזניים שלהם נשברו והדפנות שלהם השחירו, כך שאי אפשר היה כבר לצחצח אותם כמו את הסירים לפסח, שנשארו מצוחצחים תמיד ונראו כמו חיילים במסדר המוכנים ליום פקודה, אמא המשיכה להשתמש בהם. בעזרת שתי מטליות אחזה בדופנותיהם, והיתה מסירה אותם מהכיריים.

"תזרקו כבר את הסיר הזה, ואת כל ה'קרקיש' שיש לך בארגו, געתי בה, "תשתמשי בסיר חדש."



והיא היתה מתרגזת: "איך אתה אומר לי לזרוק. אתה יודע כמה ארוחת הכנתי לך בסיר הזה? בסיר הזה בישלתי לך אוכל עוד כשהיית תינוק, למה שאזרוק אותו. אתה כמו כולם, אין לך נשמה. זה מה שאתה יודע, ישר לזרוק, לזרוק. למה לזרוק משהו שאני אוהבת?"

"אבל תראי איך הסיר הזה נראה," אמרתי לה.

"ואיך בנאדם זקן נראה? או מה, תזרוק גם אותו? סירים הם כמו אנשים. בהתחלה, כשקונים אותם, הם צעירים ויפים, ואחרי זה הם מזדקנים ומתכערים. הסירים מזדקנים יחד עם מי שמבשל בהם, רק שההזדקנות שלהם יותר מהירה. ואני, יש לי כבוד לזקנים. אני לא זורקת אותם."

כשאמא הודקנה נתתי לה כבוד כמו שהיא נתנה לסירים שלה.

לא זרקתי אותה -

לא זרקתי אותה לבית אבות

לא זרקתי אותה לרחוב

לא זרקתי.

ובינתיים התגבחה לה ערימת ה'קרקיש' ב'ארגו לוק', וגם בו כבר לא נשאר מקום.

'ארגו לוק' נוסף לא נבנה, אבל אמא הצליחה לתפוס חזקה על השטחים הפנויים הסמוכים אליו. קשרה חוטים והניחה עליהם ארגוני 'תנובה'

'עלו-עלו' עניין בשיחה או שהתקשתה לשמוע. השמיעה שלה היתה טובה יותר כשדיברו ערבית.

'עלו-עלו' הרגישה קצת דחוויה ושבה אל המטבח שלה, עד שהבן שלה היה בא וצועק לה מלמטה והיא היתה קוראת לו: "עלו, עלו", כאילו באה איתו פמליה שלמה, והביקור שלו היה מפיג במעט את בדידות וקנתה המעורבת בהמיית היונים שעל הגג.

ורק לאמא לא היתה שושנה צועקת אף פעם "עלו, עלו". אמא קצת נעלבה שהיא לא מזמינה אותה לביתה, שהרי אצל שושנה ה"עלו, עלו" היה בבחינת הזמנה לביקור. מצד שני, למה לה לאמא לבקר את 'עלו-עלו' ולטפס את כל המדרגות עד לבית שלה, כשהיא יכולה לחסוך דרך וזמן ולדבר איתה מהמרפסת. אם היא תבוא אליה, היא תצטרך לשבת אצלה הרבה זמן ו"לבדר



אותה", ולאמא לא היה מספיק זמן לבדר את כולם. היו לה החברות הקלפניות שלה ואת ברטה על הראש, ובעיקר אותי, ואחרי שאבא חזר מהעבודה היא היתה צריכה להקדיש זמן גם לו, ולא נשאר לה מספיק זמן בשביל אחרים.

אבל פעם, בכל זאת, כשראתה את 'עלו-עלו' מתיישבת בכיסא הגנח שלה במרפסת, הזמינה אמא את עצמה אליה. "שושנה, היום אני באה אליך", אמרה לה.

"עלו, עלו", הזמינה אותה השכנה לעלות ואמא שמחה. הרבה שנים היא חיכתה לרגע הזה.

אמא הבינה את ההזמנה כפשוטה, ולא באה לבד. היא לקחה אותי איתה כדי שיהיה לה תירוץ להסתלק משם, לכשתרצה.

הייתי סקרן מאוד לראות פעם מבפנים את הבית, שאני רואה כל הזמן מבחוץ: מרפסת צרה וארוכה עם מעקה ברזל, שנראתה מפחידה כי היה אפשר ליפול ממנה, ותריסי עץ של החלון בסלון, ש'עלו-עלו' פתחה רק כשבאו אליה אורחים, שזה אומר בעיקר הבן שלה. קיוויתי גם ש'עלו-עלו' תיתן לי להאכיל את היונים שלה, אבל לא ידעתי אם היונים יסכימו לאכול מכף ידי, אולי הן רגילות רק ל'עלו-עלו'.

כמו אמא, גם 'עלו-עלו' אהבה יונים והשאירה להן תמיד פירורי לחם במרפסת שלה. להקות של יונים התעופפו אליה וניקרו את הפירורים. וכך כל בוקר, פרסה 'עלו-עלו' מלחמה ליונים והיונים היו באות הומיות, ול'עלו-עלו' היה עם מי לדבר וליונים היה מה לאכול, ולי היה על מה להסתכל.

ישנים ובהם ירקות ופירות - בננות ירקות או עגבניות ירקות, שרצתה שיבישילו קצת בשמש. מרחוק זה נראה שאמא הקימה שם באסטה קטנה, כמו שהיתה לאמא שלה בשוק הכרמל בתל-אביב.

הארגו ניצב סמוך לחלון החדר שלי, ובכל פעם שאמא פתחה בבוקר את מכסה הפח החורקני שלו ושלפה משם סיר או מחבת, הוא השמיע צווחת מחאה שהעירה אותי מהשינה.

"תזרקו כבר את הארגו הזה", אמרתי לה. "הוא מלא ג'וקים ועכברים." "בחדר שלך יש יותר ג'וקים ועכברים מאשר ב'ארגו לוק", השיבה לי כגמולי, "הגייע הזמן שתנקה אותו."

כולם לחצו על אמא שתוותר על ארגו הכלים שלה, שהפך כבר לכלי אין חפץ בו. שררה בו אנדרלמוסיה נוראית, ורק אמא עוד הצליחה למצוא בו את מבוקשה. הוא הביא עלינו צרות והקים לנו שונאים, והשכנים, שהתגייסו כמעט כאיש אחד למלחמה בו, טענו שהוא מכער את חזית הבית והזוהירו שיפנו לעיריה אם אמא לא תסלק אותו.

"אנחנו לא שכונת הארגונים או שכונת הפחים פה", אמרו לאמא, "תוציאי את הלכלוך הזה."

אבל אמא לא היתה מוכנה לוותר על הארגו שלה בעד שום הון שבעולם. "מצידי, שילכו לבית המשפט", הפטירה, "הם לא יגידו לי מה לעשות אצלי בבית."

השכנים התחלפו, אבל 'ארגו לוק' נשאר כמעט לעולם ועד. מעולם לא התרופפו ברגיו הקבועים, מעולם לא התעופף מכסה הפח שלו ברוחות החורף החזקות, מעולם לא נרקבו הלווחות והקרשים ממנו היה בנוי. אחי מאיר עשה עבודה טובה.

"הלוואי וארון הקבורה שלי יהיה חזק ככה", אמרה אמא.

כשאמא מתה הצעתי שנקבור אותה ב'ארגו לוק', כי אולי יום אחד היא תדע להיחלץ משם, כמו מרדכי לוק בשעתו, ותחזור לחיים; אבל בסוף נמכר הבית יחד עם 'ארגו לוק', ושקלנו אפילו לדרוש תמורתו תוספת מיוחדת במחיר.

## השכנה 'עלו-עלו'

"עלו, עלו", היתה השכנה בכניין ממול מזמינה את כל מי שקרא בשמה מלמטה לעלות אליה.

קראו לה שושנה עלו לשכנה ממול, אבל אנחנו כינינו אותה: 'עלו-עלו'.

'עלו-עלו' אף פעם לא ירדה למטה, תמיד עלו אליה. היציאות שלה מהבית היו נדירות מאוד, כי היא סבלה מדליות ברגליים ובקושי עלתה במדרגות. היא גרה בקומה האחרונה בבית ממול, שיונים קיננו על גג הרעפים שלו, והיה אפשר לשמוע אותה מרדשדת כל היום בקבקביה במטבח. מעת לעת יצאה לפוש על כיסא גנח במרפסת שלה, שצפתה אל המרפסת שלנו, שאליה יצאה באותה עת אמא כדי ל"נשום קצת אוויר" ולפוש מהכנת התבשילים במטבח שלה.

וכך הן התיידדו, אמא ו'עלו-עלו', ואת שיחותיהן המצקצקות הן ניהלו ממרפסת אל מרפסת, מעל הראשים של עוברי האורח ברחוב. הקומות היו מספיק גבוהות, כך שמלמטה אי אפשר היה לשמוע על מה בדיוק הן משוחחות, אבל ככל שחלפו השנים ו'עלו-עלו' הזדקנה, אמא היתה צריכה להגביר מעט את קולה כדי שהיא תשמע, ובינתיים גם כל השכנות האחרות היו יכולות לשמוע אותן.

אמא היתה מדברת מהמרפסת שלה גם עם השכנה ברטה. ברטה גרה בבניין שלנו, באותה קומה, אבל אמא אהבה לדבר איתה מהמרפסת. "שושנה, תצאלי מאעאנה (תשבי בחברתנו!)" היתה אמא מזמינה גם את 'עלו-עלו' להצטרף לשיחתן.

אלא ש'עלו-עלו' דיברה עם אמא ערבית, ואילו עם ברטה, שהיתה יוצאת הונגריה, דיברה אמא עברית, ומרגע שעברה לדבר עברית איבדה

# המסע של הנסיכה אלינדה

מירי תא-שמע באום

פרסום ראשון



קיץ בבית של סבא וסבתא שלי בתל אביב הוא הכי טוב. תמיד קיץ, תמיד ירוק וחופש ויש ערסל שסבא שלי תלה בגינה - כי יש להם גינה פרטית משלהם - בין עץ האגס למעקה של מדרגות הברזל שעולות לגג. זה לא כמו הבלוק שלנו בירושלים. כמעט כל יד אליהו זה בתים קטנים מחוברים אחד לשני ושל סבא שלי באמצע. מצד חבלי הכביסה יש משפחה ממש נחמדה שהאבא חברותא עם סבא שלי, אבל אני לא כל-כך מכירה את הצד השני. הם חילונים בכלל אבל סבתא שלי אומרת שמה שבטוח שסבא שלי יכול ללמוד מזליגמן משהו בגינן כי הגינה שלהם כמו מסדר צבאי. יש עץ דקל גדול באמצע וזליגמן תמיד עומד שם בגופייה, שמן ונמרץ, ומשקה אותו ואת הוורדים ואת הדשא.

מה שהיה הכי טוב בקיץ האחד הזה, היה חשבתני על המשחק עם חיילי השת. סבא שלי הציע ללמד אותי שח אבל מיד בתחילת ההסבר ראיתי שיש יותר מדי חוקים, וגם לוח נראה לי משעמם, ומיד חשבתני שיהיה פי אלף יותר כיף לקחת את כל החיילים ולעשות איתם מסע הרפתקאות בדשא. במיוחד אהבתי את זאת שסבא שלי קרא לה "ריץ". היה לה קו של שיער ארוך אסוף ובלטיטה כמו כתר ושמלה והיא היתה הנסיכה. ל"צריח" גם היה כתר, עם שפיצים מרובעים, והוא נראה כמו נסיך שמנמן. נזכרתי גם שנשאר לי ארמון מלגו מלפני שבוע, מושלם לנסיך. שמתו אותו ליד הגדר, הגינה היפה של זליגמן מאחוריו, הנסיך בפנים, מאוד רומנטי.

אחרי ארוחת צהריים התחלתי באמת. לקחתי את החיילים אל הרצפה שמתחת לחבלי הכביסה, בצד השני של הגינה. החיילים השחורים היו הרעים והם מילאו את המרצפות. הנסיכה אלינדה נמלטה מהם בעור שיניה. הם החריבו את העיר, הרגו את המלך, והנסיכה הבודדה וחרפה (מגפרור) יצאו למסע הארוך, לברוח מן הזוועה, לנסות ולצלוח את היער האינסופי ולהגיע אל הארמון, אל הנסיך.

מגובה העיניים של הנסיכה הדשא באמת הפך ליער. סבא שלי גם לא מכסה אותו כל-כך הרבה. עם הראש על האדמה הגבעולים היו גבוהים כעצי ג'ונגל והאור ירוק, וכל מיני זחלים שקופים וחיפושיות התחילו להופיע, בגודל של פרות. הרמתי את הראש מהר, אבל אז חזרתי למטה. הנסיכה אלינדה שלפה את חרבה והשליכה הצידה חיפושית שחורה אחת, ואחר-כך גם שני עכבישים אפורים. אחד עף לפחות עשרה סנטימטרים. התקדמנו ככה עד ליד עץ השסק, קרוב לשער, ואז הייתי חייבת להיכנס לארוחת הערב.

בארוחה קצת חלמתי, כי חשבתני על ההרפתקה. ניסיתי לחשוב על השלב הבא במסע כשהתחילו פתאום קולות בכי של אשה, חלשים אבל שמענו אותם, מהכוון של הזליגמנים. כולנו נהיינו שקטים לרגע, ורק סבתא שלי אמרה "שוב על הילד". לא הבנתי, כי אין להם ילדים, ואז חשבתני שמחר אארגן לאלינדה אתגר של מים.

היום הבא היה שבת, ועד שגמרנו עם ארוחת השבת כבר היה אחת. כולם הלכו לשלאפסטונדה ואני לקחתי קנקן מים איתי. אדון וגברת

זליגמן היו בגינה שלהם. ראיתי שהוא בדיוק גמר להשקות לפי כל השלוליות שהיו מסביב, ועכשיו הם ישבו ליד שולחן גינה עם העיתונים. גברת זליגמן לבשה שמלה קיצית פרחונית ארוכה, והביטה בעיתון בעיניים אדומות, אדון זליגמן נגע בורועה והיא הסיטה את עיניה מהעיתון וחייכה אליו. הוא הצביע על כד מיץ שהיה מונח על השולחן והיא הנהנה והוא מזג והגיש לה. היא שתתה, והוא שם את ידו על כתפה וחייב אותה קצת. גברת זליגמן נשכה את שפתיה ושוב חייכה ככה, בכוונה, סבתא אמרה פעם שמדהים מה שחילונים עושים בפרהסיה, כלומר בחוץ כשכולם רואים, אבל אני חושבת שהם לא ראו אותי, אז בטח היה בסדר.

שפכתי את המים שלי לשלולית בדרכה של אלינדה. הנסיכה ניסתה לצעוד בזהירות לתוך האגם, שמיד הרטיב את שולי גלימתה וגרוע מכך, את חרבה. עוד צעד, ואלינדה שקעה עד מותניה, ואז כתפיה, במים הקרים. הקרקע נשמטה ורגליה החליקו, מחפשות לשווא אחיזה בסבך הגבעולים החלקלק. בשארית כוחותיה חזרה הנסיכה אחורה, אל החוף, ונפלה מותשת על האדמה הבוצית. אומץ רגיל פשוט אינו עוזר נגד כובד המים, משיכת המערבולת. אך אלינדה היתה לא רק אמיצה אלה גם חכמה. אי-אפשר להילחם במים, אך אפשר לעקוף אותם. מזווית עינה ראתה הנסיכה לפתע מספר מקלות צבעוניים מוטלים על הדשא, ארוכים מעט מקומתה. צורתם היתה מזוהה, מעוקמת, מלאה זיזים ושקעים. בקצהו האחד התפצל כל מקל לשתי קרניים, ובקצהו האחר היה חתך עמוק ומשונן, שראשיתו בסליל כסף מבהיק השתול עמוק בלבו של המקל. לאט ובוהירות, כשחרבה מושטת לפניה, קרבה אלינדה לאחד מן המקלות. בקצה רגלה לחצה קלות על קרן המקל הבולטת למעלה. כבמטה קסם, פער לפתע המקל האדום את פיו כתנין מחיך, והקפיץ שבלבו התכווץ. דקות מעטות של עבודה, וכבר בנתה לה אלינדה גשר צבעוני מעל האגם הטובעני, גשר של מקלות תנינים מחייכים, נוצץ בנקודות בהן פגעה השמש בקפיצים המהודקים. כשהיא מרימה את שולי גלימתה, פסעה הנסיכה בזהירות לאורך הגשר, חוצה בשלום את האגם, ובלבה תקווה.

בדיוק אז קראה לי אמא להיכנס, והייתי צריכה להשאיר את הרץ והאטבים ככה, ליד השלולית, שכבר נספגה כמעט כולה באדמה. אצל משפחת זליגמן היה שקט כל הערב.

ביום ראשון היה חם מאוד ונסענו לים לגבעת-עליה. אבל אחר-הצהריים שוב היה לי זמן, והפעם היה לי רעיון נפלא להצית את חרב-הגפרור ולתת לאלינדה חרב של אש. גפרור דולק מעט מאוד זמן. בקושי אפשר לשנות משהו, אבל בכל זאת זה עבד. הפעם אלינדה נאלצה לפלס לה שביל בין עצי הקקטוס אוכלי האדם. אלו היו עצים מזורים, ירוקים ועבים ומלאים בנוזל דביק, ומכוסים קוצים עצומים, כל קוץ כאורך חרבה של הנסיכה. אלינדה אמרה את מילת הקסם והחרב ניצתה באור זהב, מאירה את האפלה שלרגלי העצים. האש המאכלת תפסה בעץ הראשון. קולות פיצפון. עשן חום וחור עמוק ששוליו

לאט לאט, כשכל גופה כואב ורעב וחבול, ועדיין קצת דביק, קמה הנסיכה ממיטת העשב עליה צנחה, מעולפת, בערב הקודם. מבטה העייף נע מן העשב הדרוס אל חרבה המוכתמת, אל עץ הקקטוס המנוקב, המוכנע, שבור-הקוצים, והיא חייכה. היא יכלה לו, לבדה. לו רק היה כאן דבר-מה לאכול, חשבה, ואז ראתה אותן. פיסות של עוגה כהה, דשנה, נחו בדשא, פיסה אחר פיסה, במסלול מתפתל המוביל מעט שמאלה מנתיבה, והרעב אחז בה.

רעש בגינה ליד. הוא שוב בא, האיש עם הזיפים והעיניים הכחולות. לא הביט בי הפעם, רק הלך ישר אל הדלת ודפק ונכנס. הרעב הציף את הנסיכה כנחשול והיא תפסה בעוגיות והחלה נוגסת, בולעת. חרבה נותרה מאחור, שכוחה על הדשא, והיא רצה, זחלה, מעדה בתוך העשב בשגיעון של צחוק ותאוה. אחר-כך, ידעה שהורעלה.

קמתי מהדשא. ניגבתי את פי בגב ידי ואז הבנתי מה עשיתי. רציתי גורא להקיא אבל זה לא כל-כך קל, אז הלכתי משם, החוצה מהגינה, ובכיתי בקצה השביל. כך שבאמת לא שיקרתי בכלל כשאמרתי לכולם אחר-כך שלא ראיתי את הרגע ששרה זליגמן והאיש עזבו.

עברו כמה ימים. כולם דיברו רק על הוליגמנית ועל איך שפתאום חזר

שחורים נפער בקקטוס האימתני. חסרת-פחד חלפה אלינדה דרך הפתח, נזהרת מקוצי הענב, מסיטה עיניה מעוקציהם החדים. כמעט עברה אל האור אך לא; טיפה מן הנוזל הדביק נגעה בה והיא מצאה עצמה לכודה - לא במהרה מוותר עץ הקקטוס על טרפו!

"סליחה, ילדה," שמעתי, ואז גם אני הרגשתי צל. הסתכלתי למעלה וראיתי את האיש, בפעם הראשונה. הוא עמד בצד השני של השער והסתיר את השמש. איש גבוה ודי זקן ורזה שחבש מגבעת ולבש ז'קט ירקרק ומכנסיים ארוכים אפילו שהיה חם, והיו לו עיניים כחולות, וזיפים.

"את יודעת איפה גרה כאן אשה נחמדה בשם שרה?" הוא שאל במבטא של סבים, וחיך.

"לא," אמרתי, והוא שתק לרגע. "קוראים לה גם שרה זליגמן," הוא אמר.

טוב, את זה כבר ידעתי, והצבעתי לכיוון הבית שלהם.

"את יודעת אם אדון זליגמן בבית?" הוא שאל ושוב חיך.

אמרתי שראיתי אותו יוצא לעבודה בבוקר והוא הסתובב והלך אל השער שלהם.

האיש חזר נכנס בשער, חלף על פני הדקל והוורדים ודפק שם על הדלת. הדלת נפתחה, היה שקט, ואז קול מתוך הבית. קול כמו צווחה של ציפור. שוב שקט, והדלת נשארה ככה, פתוחה, כאילו שלגברת זליגמן לא היה כוח לסגור אותה ואז האיש בעצמו בלי לשאול נכנס בדלת וסגר אחריו.

הסתכלתי על הדלת הסגורה, ונזכרתי בנסיכה שלי. אלינדה עוד היתה שם, חסרת-אונים בלפיתתו של הקקטוס הדביק, פתאום לא היה לי כוח להמשיך אבל לא יכולתי להשאיר אותה כך, לא אחרי שעברה את האגם ואת תופת האש. תפסתי אותה באצבעות ומשכתי החוצה. היא עוד היתה דביקה, אבל חופשיה. הדלת של הוליגמנים נפתחה וגברת זליגמן יצאה. היא נראתה מוזר. אחריה יצא האיש. הם דיברו והוא הסתובב והלך, מהר. יצא מהשער ונעלם. גברת זליגמן התישבה על כיסא ליד הדלת וככה נשארה, כמו קפואה. השארתי את אלינדה שוכבת ליד הקקטוסים - אבל לא קרוב מדי - להתאושש, ורצתי לארוחת הערב. סבתא ואמא כעסו עלי כל

הארוחה כי גילו שבשבת שיחקתי עם מים, אבל סבא קרץ לי בסוד. הוא לא אוהב לקחת את הדברים יותר מדי ברצינות, סבא שלי, אפילו שהוא תמיד מתפעל מכל דבר שאני משקיע בו.

בבוקר הבא היה ריח של עוגיות. אצלנו תמיד קונים אותן במכולת אבל גברת זליגמן תמיד אופה לבד. יצאתי לגינה אחרי ארוחת בוקר וראיתי אותה בחלון שלה, שמה את העוגיות על רשת ברזל על האדן, לקירור. ואז היא ראתה אותי.

"שלום דינה!" היא קראה, ולא ידעתי מה לעשות, כי זאת היתה הפעם הראשונה שהיא ממש התייחסה אלי.

פתאום היא נעלמה מהחלון ויצאה לגינה עם צלחת עוגיות. "קחי אתה", היא אמרה, "העוגיות טובות מאוד. היום אפיתי. וגם אם יבוא אורח, את יודעת, אז צריך לתת. כן, לתת צריך," והיא חייכה חיוך מהנהן כזה, כאילו היא רוצה ממני תשובה, אבל בלי לשאול שאלה.

אני לא יודעת למה, אולי בגלל ההפתעה, אבל בלי לחשוב פשוט לקחתי עוגיה ואמרתי תודה. היא שוב חייכה קצת וחזרה לביתה, ואז כמובן נזכרתי שזה בכלל לא כשר. העוגיה רבצה בידי, כבדה פתאום. חשבתי לזרוק אותה לפח אך אז צץ לי הרעיון לשלב האחרון במסעה של אלינדה.



בעלה שמלפני שמלחמה, שהיו בטוחים שמת, ואיך עזבה איתו, והשאירה רק פתק על המקרר. סיפור יפה, אמרה אמא שלי, רומנטי, וסבתא אמרה שזה נס, ושאני אראה איך אלוקים דואג גם לאלה שלא זוכרים אותו. בכל המהומה, שכחתי את המשחק שלי ורק אחרי שבועיים בערך כשיצאתי לגינה פעם ראיתי את ארמון הלגו עדיין מחכה, והנסיך עומד לפניו, ונזכרתי. אבל הארמון נראה כל-כך עלוב פתאום, קטן, והנסיך השמנמן חייל-שח טיפשי. אולי זה היה בגלל שהנוף שמאחוריו, הגינה של זליגמן, השתנה. עץ הדקל הגדול נראה מאובק, כפותיו שמוטות, ורק שניים-שלושה ורדים עוד הידלדלו ברפיון על שיחיהם, כמו שושני נייר מקומטות.

אז שמתי לב שסבא עומד מאחורי, מסתכל כמוני בגינה הקמלה של שכנינו, ושתקנו.

"חבל," אמר סבא פתאום, "כל-כך השקיעו, עשו..."

סבא הסתובב ללכת אבל אז נעצר, כעל-כורחו. "לא היה צריך לבוא!" אמר, "לא טוב שבאו!" ואז שוב הסתובב וחזר לאט אל הבית, ואני נשארתי לפרק את הלגו ולאסוף את הרץ והצריה, שעוד שכבו - נפרדים - על הדשא.

# האיש שהפסיק לדבר

## מנואל פופה

מפורטוגלית: דלית להב



למה דווקא הוא?  
פעם דיבר. היה איש מעניין. עכשיו אפילו לא ציוץ חלש אחד. פרצופים, תנועות. הכאב שבצד שמאל ולעגם או אדישותם של האנשים. או שני הדברים גם יחד.  
"דבר!" צעק לעברו אחד החברים  
"לא יודע איך..." ענה באלם.  
עוברים ושבים המשיכו ללכת לדרכם.  
"לך קדימה" אמרה מישהי.  
"נו, לך כבר" התעקשה.  
לא הלך. נותר עומד באמצע הרחוב.  
"שים לב, מכונית!"  
כבר היה מאוחר מדי.

מנואל פופה - נספח תרבות בשגרירות פורטוגל בישראל. בארצו פרסם כעשרה ספרים ומחזות לתיאטרון, זוכה פרס פורטוגל לספרות.

כנס ללחץ ואמר:  
"שכחתי לדבר."  
"אבל ברגע זה אתה מדבר" ענה לו חברו.  
"זה מה שנדמה לך!... כשאני רוצה לומר "היום" יוצא לי "מחר".  
"אבל כרגע אמרת "היום"!"  
"ומה אם לא אדע איך לומר?"  
השתנק ומעד. הסמיק.  
"שבת... יום חמישי... כלבים... תרגולות!"  
חברו צחק.  
אתה עושה ממני צחוק? דבר כמו שצריך..."  
"ארמונות..."  
החבר נכנע:  
"אוקיי. שיהיו ארמונות!..." והפנה לו גב.  
האמת ששכח איך מדברים. המילים יצאו לו בערבוביה. באותו רגע התחילה הבעיה, שכן אהב לדבר.  
ניסה ולא הלך לו. כבר לא היתה לו שפת-דיבור. התאמץ ולא הצליח.  
הלך להיבדק. הרופא הניח את מכשירי-הבדיקה מידי ו אמר:  
"אדוני איבד את השימוש במיתרי-הקול."  
"אז מה עכשיו?"  
"אפשר לנתח, אבל אני לא מבטיח דבר."  
"לא מבטיח-מה?" שאך  
"שתשוב לדבר. אדוני איבד את כושר הדיבור."  
קם מהכיסא, לקח דף-נייר וצייר סרטן.  
"יכול להיות שמדובר במחלה חמורה" אמר הרופא.  
נמלט משם. לא רצה שינתחו אותו.  
החיים עלו לו ביוקר. שמע שמדברים אליו ולא ענה. אנשים באו לקראתו ולא היה מסוגל לעשות דבר. ניגן ורקד כדי למצוא חן בעיניהם, אבל לא הצליח להוציא מילה. בסופו של דבר כולם פנו לדרכם. ראה אותם מתרחקים, רצה את חברתם, אבל ללא מילים לא הצליח להגיע אליהם, להכירם, לרתקם אליו. גופים נהדרים, חשב לעצמו, גופים המצפים למי שידע להתמסר, לתת להם את מבוקשם.  
היה סבור שהבין אותם יותר מכולם. אך היה מחוסר קול.  
יום אחד הכניס לפיו אבן.  
חזר בלילה, הרוס וללא שינוי במצבו.  
בא לו לבכות:

"האם זאת אשמתני? מה קרה? במה חטאתי לאלוהים? אין לזה מרפא?"  
אהב את הבריות. הן היו יפות. אוי לו רק לא היו גונבים לו את הקול!



# תיאטרון

## כרמית מירון

### צחוק השטן המזמר

בדרך כלל קשה עד מאוד להעביר יצירה אמנותית ממדיום למדיום - ורומן עב כרס ותלת-מיפלסי כמו "האמן ומרגריטה" לא כל שכן. יש להניח שצופים שלא קראו את הספר ולא היו מודעים לפרטי הרומן, יתקשו לעקוב אחר העלילה המדהימה והמשעשעת הזאת.

הרומן, שנכתב בשנות ה-30 של המאה שעברה, פרץ את גבולות התקופה ההיסטורית הודות לשילובם של אלמנטים סאטיריים, מיסטיים וביקורתיים, הנכונים, לדאבון לב, גם לימינו ולמקומותינו. השטן וחבר מרעיו המופיעים בחוצות מוסקבה, הופכים את כל סדרי השלטון המקומי ויוצאים חוצץ כנגד הממסד הספרותי, ולמעשה כנגד כל ממסד שהוא, אם זה במוסד הפסיכיאטרי ואם זה בעולם האמנות. אולם מבעד המסווה הקומי והמשעשע מבצבץ הנושא המרכזי של הרומן: הריקבון הרוחני, הרדוד, של חברה החיה על פי מערך אידיאולוגי כפייתי וטוטליטרי.

בולגקוב יצר עם חומר הגלם שבידו עולם שבו "כתבי יד אינם נשרפים". הקשר אל משפטו של ישו נוצר על ידי רצונו של בולגקוב לתאר, מבעד למסווה הנצרות, את גורלו של אדם חופשי ועצמאי ברוח, בתנאים של שלטון אבסולוטי.

יבגני אריה, שעיבד את הרומן המפותל של בולגקוב למחזמר, אמן על אהבתו וידיעתו את החומר שבו עסק. חולשתו נמצאת במקום אחר: בעודפי הפירוטכניקה שהם אהובים כל כך על הבמאי ושהם מפריעים לטקסט להגיע אל הקהל המופתע על ידי השחקנים המעופפים

השטן במוסקבה: תיאטרון "גשר", מחזה ובימוי: יבגני אריה, על פי הרומן: "האמן ומרגריטה" מאת: מיכאיל בולגקוב, תמליל: אהוד מנור, מוסיקה: אבי בנימין, כוריאוגרפיה: מרינה בלטוב, תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)

יצירתו המונומנטלית של מיכאיל בולגקוב (1891-1940) פשטה צורת רומן ולבשה לא רק צורת מחזה עלי בימות, אלא נהפכה למחזמר, לפי רוח הזמן והרייטינג. אין אני סבורה שהתוספת המוסיקלית הקלה על אוזניו, לבו ומוחו של הקהל הישראלי לצפות ולהפנים את תכניו ומסריו של הסופר הגדול. המחזמר, שהוא יצירה אמריקאית מובהקת, מצריך מיומנויות שונות ומגוונות: משחק, תנועה, ריקוד, זימרה והופעה נאה. קשה מאוד להתמודד עם דרישות אלה, גם ללא התוכן המורכב והמסובך של הרומן "האמן ומרגריטה". מה גם שהסאטירה של בולגקוב אינה זקוקה לליווי מוסיקלי. על זאת ייאמר: כל המוסיף גורע. הרומן, שנכתב במהלך שנות ה-



השטן במוסקבה, תיאטרון "גשר", ישראל דמיונו, לימור עיבד

על הבמה. הנטייה להתמקד ברובד החיצוני והשטחי של העלילה, היא בעוכרי ההצגה וגורעת מן העומק הספרותי והפילוסופי של היצירה. חיים טופול בתפקיד השטן וששי קשת המגלם את פונטיוס פילאטוס, הם בעלי קולות טובים, והם ממלאים את חלל הבמה בהופעה מבריקה ונוצצת. אך אין בכך די על מנת להכיל את מכאוביה וכיסופיה של תקופה שלמה, אשר קיוותה להיטיב עם גורל האדם - ונקטה אמצעי טרור על מנת להשיג זאת.

ישראל דמיוב בתפקיד האמן, שיצירתו נדחית על ידי הממסד הספרותי (זה היה גורלו של בולגקוב עצמו), יצר דמות נוגעת ללב, אמונה ואנושית מאוד. הפתעה נעימה היוותה לימור עובד בעלת הקול הנעים והמשחק הרגיש, בעיצוב דמותה של מרגריטה.

השתתפו עוד שחקנים רבים. אציין אחדים: אלכסנדר סנדרוביץ', ברוך ברוב (ישו), תמר קינן ורבים אחרים. ■

20 וה-30 המאוחרות, בתנאים של רוסיה הסטליניסטית, מתאר בעיקרון את חייו של יוצר (של בולגקוב עצמו) בתנאי משטר טוטליטרי. בולגקוב לחם נגד איסורי ה'ז'דנוביזם שנים רבות לפני שזה תפס תאוצה כפייתית ומפלצתית. הסופר עצמו לא זכה לראות את הוצאתו לאור של הרומן. הוא הודפס בראשונה ברוסיה בשנת 1967, בנוסח מקוצר, והפך מיד לסנסציה ספרותית. יותר מרבע מאה לאחר מות המחבר, התפרסמה ברוסיה הסאטירה מלאת האנרגיה, הידע, ההומור, הביקורת החברתית והאומץ הפוליטי.

הספר יצא לאור בנוסח המלא לפני שנים אחדות, והוא אכן שלם יותר וחרף יותר ואפילו פיוטי יותר. (הספר תורגם לעברית גם בנוסח המקוצר וגם בנוסח המלא.) העלילה המדהימה מתארת את מעשי הקונדס באלף השני לספירה, ויש בו גם חלקים "ירושלמיים" כמו הסיפור המוזר של משפט ישו בתחילת האלף הראשון לספירה.

אותנטי, שהולם גם את תנאי ההווה המשותפת וגם את ההווה החד פעמית" (עמ' 416) המודרניות, של מחנות המוות, השואה האטומית והאקולוגית ושגרת היומיום של מיליונים, חוללה תהליך שבו סופה שלה איננו רק סוף של תקופה אלא סוף העולם. הפוסטמודרניות היא התקופה שבה הופיע סוף העולם בתוך העולם עצמו, והוא נוכח לא רק באמונות אסכטולוגיות אלא בפרקטיקות יומיומיות. "הוא מציץ מן המסכים, מבעבע בין אדי הערפיח, מצפצף מן המכשירים המודדים קרינה, מתוך ועידות מדעיות ודיפלומטיות - סוף ששומעים עליו כבר ברדיו ורואים בטלוויזיה" (עמ' 417). הפוסטמודרניות איננה התקופה שבאה אחרי המודרניות, אלא היא התקופה שבה הגיעה המודרניות לתודעת סופיותה.

הפיסקה השניה, מן העמוד האחרון ממש, מציירת באופן מטאפורי את תמונת הקץ: "יש שירה אחרי אושוויץ, יש מדע אחרי הירושימה, יש אידיאולוגיה אחרי הגולאג, ויש מחשבה שהולכת ונמשכת באין מפריע לצלילי

## פתק מאמא

← המשך מעמ' 37 ←

ואחרי שגמרו לנקר את הפירורים, התעופפו להן היונים חזרה אל הגג. אני הייתי משוכנע שברעפים יש שוכך אליו הן נכנסות, ושם הן ישנות בלילה, ואת הביקור אצל 'עלו-עלו' החלטתי לנצל כדי לבדוק האם זה באמת כך.

'עלו-עלו' פתחה לנו את ביתה חגורה בסינור, כאילו כל הזמן היא בכוננות בישול. היא ואמא התנשקו, ואני חשבתי שזו אולי בעצם הפעם הראשונה זה זמן רב שהן נפגשות פנים אל פנים.

"תפאדלו, תפאדלו, אהלן וסהלן", הזמינה אותנו 'עלו-עלו' להיכנס. שתיהן שמחו שהן יכולות לדבר ביניהן בערבית, כי יתר השכנות לא דיברו ערבית, חוץ מאמא של האחים חנקוגלי, אבל היו לה אחד-עשר ילדים לטפל בהם, כך שלא נשאר לה הרבה זמן לדבר עם השכנות. וחוץ מזה, היא גרה בקומת קרקע, ואי אפשר היה לדבר איתה מהמרפסת. לא הבנתי הרבה מהשיחה של אמא ו'עלו-עלו', רק שהבעל שלה נפטר ושיש לה שלושה ילדים, ורק שניים באים לבקר אותה, וגם הם, רק כשנוח להם, אבל בן אחד יותר טוב מכל היתר. הוא רווק ובא קבוע, כמעט כל יום, ואוהב לאכול את האוכל של אמא שלו.

ישבנו במרפסת של 'עלו-עלו' והסתכלנו על המרפסת שלנו, והיה נדמה לי שבכל רגע אוכל לראות אותי ואת אמא יושבים שם. חיכיתי ליונים שיבואו אבל הן לא באו, ולא יכולתי לדעת מי נותנת יותר לחם ליונים, אמא או 'עלו-עלו', והייתי מאוד מאוכזב. קיוויתי ש'עלו-עלו' תעשה לאמא סיור בדירה, ואוכל לראות את השובך של היונים, אבל כש'עלו-עלו' שאלה סוף-סוף את אמא אם היא רוצה לראות את הדירה שלה, אמא אמרה לה: "אוועדי, אוועדי, מא תיתעביש (שבי, שבי, אל תתעייפי)", כמו שהיתה אומרת לכל מי שאירה אותה, כי היא לא אהבה להטריה.

זקוק לו כדי להתקיים, אלה דברים טריוויאליים למדי, אבל קשים להשגה, והם ידע, חינוך, השכלה, משאבים וממשל תקין. אופיר מרבה לדבר על "הראוי", אבל השאיפה לראוי לא מייצרת בדרך פלא את המצוי. על המצוי צריך לעמול ולטרוח, לא פחות בחומר מאשר ברוח. לא "פרקים באונטולוגיה של המוסר" ייצרו את היש הזה, והייאוש שהוא זורה בוודאי לא מסייע. דרוש גם אינטרס, כן, וזה איננו דבר מגונה, כדי להניע את כל המעשה הזה. זאת כנראה הבין גם אופיר כאשר יצר למענו את האופק של "סוף העולם" בו מתאחדים האתי והמוסרי.

את דברי אסיים במשל:

אדם קם בבוקר ואומר: איזה יום יפה! השמש זורחת, הילדים משכימים לבית הספר, האנשים הולכים למקומות עבודתם.

או

אדם קם בבוקר ואומר: איזה יום גורא! ערפיח מכסה את עין השמש. הילדים משכימים לעוד יום של אינדוקטרינציה בבית-הספר. האנשים הולכים למקום עבודתם המנצל אותם.

אני מניח שהאמת מצויה אי שם בין שני התיאורים. אופיר שבוי כולו בידי התיאור השני.

כך חלפה שעה והן דיברו ודיברו והתעלמו ממני, ואני ישבתי לי כמו גולם ולא עשיתי כלום, כי השיחה שלהן לא עניינה אותי, וגם נמאס לי להסתכל כל הזמן לתוך הבית שלנו, ונמאס לי לחכות שברטה תצא למרפסת (היא לא יצאה, כי אולי נעלבה מכך שאמא הלכה לבקר את 'עלו-עלו' ולא באה אליה), ונמאס לי לחכות ליונים, והרגשתי שאמא קצת רימתה אותי שאמרה לי לבוא איתה, כי לא יצא מזה כלום.

התחלתי לבעוט לאמא ברגל, בעיטות קטנות כאלה, כדי שהיא תבין, אבל אמא לא הבינה ונשארה שם עוד ועוד, ובסוף כשהיא קמה כבר התאבן לי התחת מרוב שיעמום.

כשיצאנו מהבית שלה וירדנו במדרגות, שאלתי את אמא: "למה אף פעם 'עלו-עלו' לא אומרת ירדו, ירדו?" אבל אמא השתיקה אותי: "ש...ש... שהיא לא תשמע, למרות שמאחורי גבה היא היתה אומרת עליה שהיא 'טרשה' (חירשת) ולא שומעת כלום ובגלל זה אמא צריכה לצעוק.

כמה שנים אחרי שהלכנו לבקר אותה, בא יום אחד הבן של שושנה וקרא לה מלמטה, קרא וקרא, וחיכה כמו כולנו שהיא תצא אל המרפסת ותצעק לו: "עלו, עלו", אבל היא לא יצאה הפעם, ולבן שלה נמאס לחכות עד שתצא. הוא עלה למעלה ופתח את הדלת ומצא את אמא שלו מתה במטבח.

אמא עמדה והסתכלה מהמרפסת איך האמבולנס מגיע, אבל כשגם אני באתי להסתכל, היא אמרה לי ללכת משם כי זה לא בשביל ילדים.

ואחרי כמה רגעים שבהם לא ידעתי מה קורה, אמא הסתובבה אלי ואמרה:

"זהו, ירדו, ירדו."

מתוך הספר "פתק מאמא" העומד לראות אור בקרוב בהוצאת 'עם עובד'

# שתון 77

זה קורה למי שקורא  
חתמו עכשיו על מנוי שנתי ל שתון 77

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

זה הזמן לחתום עליו ולדעת בדיוק  
על מה אתם חותמים

*האיג'ה היפה ביותר*

בקרוב ב- ספרי שתון 77

יצחק מטראני  
מבחני התאמה

תיקון טעות

בגליון הקודם נפלה טעות בכותרת לרשימתה של  
יהודית רונן.  
צריך להיות שורשים כמרוקו ולא כפי שנכתב.



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

- ייעוץ דינמי יזום ושוטף - יחס אישי מועדף ומעקב רצוף אחר תיק ההשקעות.
- מקצוענות והתמחות - מומחי השקעות בעלי ניסיון פיננסי עשיר והסמכה של הרשות לני"ע.
- מכלול שירותים בשוק ההון - שירותי ייעוץ וביצוע במגוון רחב של נכסים פיננסיים, סחירים (בורסות בארץ ובעולם) ולא סחירים (תוכניות חיסכון, פיקדונות וכו').
- זמינות ונגישות - שירות OnLine במקביל למסחר בבורסה, מ-08:30-17:00, ברציפות.

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

# 1-800-60-30-40