

שבתון קל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה כ"ו • גליון 263 • שבט תשס"ב • ינואר 2002 • 22 ש"ח



בל נקלל את החיים
אורי הולנדר על
ארתור רמבו

שיחה עם השעיר לעזאזל
פרננדו אראבל עם
מישל וולבק

דורית פלג -
ארתור מילר: פורטרט של
מטינה

דוד שחם -
שקר כפיית התרבות

שירים

ג'ניס רביבו
ליאורה בינג-היידקר
אנדד אלדן
ריצ'רד הוגו
שי דותן
מרקו סרמונטה
עודד גיורי
רותי אברהם

סיפורים

הנרי גיימס -
יו מרו

דנילו קיש -
כשמתחילים משבי הרוח

ובכל זאת לאקטואליה, מסתו של דוד שחם, מתוך סדרת המאמרים הרואים אור מעל דפי עיתון זה, על "השקר שבחינו", עוסקת הפעם בטענה על אפליה ביחס לתרבות המזרחית בכלל וביחס למזרחים בפרט. היתה או לא היתה?

באשר למדור ביקורת הספרים, הוא מדבר בזכות עצמו מדי חודש. המטרה (שאנו עומדים בה היטב, כך אני, על כל פנים, סבור) לקיים מדור שמניפתו רחבה במיוחד, ואשר סוקר, וברמה, ספרים חדשים. כאן ברצוני להודות למבקרים הרבים שמשקיעים מיכולתם, מהשכלתם ומזמנם, ביצירה, לעיתים כפופית טובה, וכל זה ניתן לומר, שלא על מנת לקבל שכר של ממש.

"למה דמית כי דלות..."

שורת פתיחה של אחד משירי שלונסקי. אני נוטל אותה ומפנה את השאלה, כמעט אמרתי לעם היושב בישראל; השתגעתי? העם יגיע לרשימה הזאת? לעולם לא. יחידים, בודדים, אנשים חושבים... הם כן. אולי, ובכן אלה שיקראו את השורות הנ"ל, אנא יביטו במראה וישאלו עצמם את שאלתו של שלונסקי. ראו למה דמינו. אני איני יכול עוד לראות את הנכים הזרוקים בכפור הירושלמי ומבקשים, תובעים, בצדק, תוספת של כמה שקלים ליום. כדי שלא יחדלו להיות בני אנוש... כדי שיוכלו לקיים את עצמם ולא להיות למעמסה על שכם יקיריהם. מה כבר הם מבקשים? השוואת המענק לשכר מינימום. האם זה מוגזם? מינימום! לא יותר. שר האוצר הזה, המדושן עונג, המרופד מכל הצדדים, לא יבין זאת. או שיבוא מישהו ויסביר לו. תמיד ישנם כאלה שצריך להסביר להם. אני בוש ונכלם, שבמדינה הזאת, שקשרתי את גורלי עימה, נגרמות עוולות כאלה. ולמי? לנכים!

כיבוש

צריך מדי פעם להזכיר לשר הביטחון, לראש הממשלה, לשרים, לחברי הכנסת, למה שנקרא "העם בישראל", את הדבר האלמנטרי שכל אדם בעל יכולת קליטה בינונית יכול להבין: הפלסטינים חיים תחת כיבוש. ישראל היא מדינה כובשת. אנשים תחת כיבוש מתקוממים. זה כלל. אין דוגמה אחרת בהיסטוריה. כדי להתקומם צריך אמצעי לחימה. על כן מקרה הספינה המפורסמת (שהפכה משום מה לתעודת תקינות לשייטת 13). איך מערבין מין באשר אינו מינו.

אני מבין את הבעיה, קיימות התנחלויות. אי אפשר ביום בהיר אחד לעקור אותן ממקום מושבן.

אני גם לא אשתמש בארגומנטציה של "אמרנו לכם". אבל בכל זאת, אמרנו! לא יהיה שקט, שום דבר לא יעזור, אם השאיפה לעצמאות לאומית של הפלסטינים לא תקבל את המענה הראוי. יש סיכוי סביר, שאם ישראל תשלים עם הקמת מדינה פלסטינית לצידה, תהיה השלמה פלסטינית עם העובדה שלצידה של פלסטין קיימת מדינת ישראל. מדינתו של העם היהודי. צר לי, אבל זה הסיפור כולו. ובכן, העם היושב כאן מתבקש להביט בראי, הוא גם מתבקש לשאול את עצמו, מי הוא, לאן הוא הולך, מאין הוא בא, ומה רצונו?

באחרונה מרבים להרוס בתים. על מנת לפתור "בעיות בשטח". "אילוץ צבאי". זה נורא. נורא לשמוע. זה מוכר ממקומות וזמנים אחרים! האוכלוסייה עלובת החיים, שגרה בבתים אלה, נורקת, פשוטו כמשמעו, אל הגשם, הקור, האימה והרעב. מדובר בגברים, נשים, זקנים וילדים, ביניהם תינוקות... חומר למחשבה, אם עוד אפשר!

הגליון הראשון של 2002 מביא עימו לשם שינוי ספרות הנכתבת בשפות אחרות, בתרגום, במסה, ברשימה.

בפרוזה, סיפור של הנרי גיימס (מאנגלית: רבקה רוז) ושני קטעים קצרים של דנילו קיש, (מסרבית-קראטית: דינה קטן בן-ציון). הפרווה המיוחדת שכתב דנילו קיש נדפסה כאן פעמים לא מעטות (גם כן בתרגומה של דינה קטן בן-ציון). גם הנרי גיימס אינו בגדר חידוש, אם כי מדובר בסיפור (מרתק) לא ידוע ולא גמור, שנתגלה אחרי מותו של גיימס. יחד עם זאת, טוב לקרוא העברי, המתמיד ללוות את 'עתון 77', לחזור ולעיין מדי פעם בפרווה שלא נכתבה כאן, הרחוקה כל כך מן האקטואליה של החוויה הישראלית. זאת, לאו דווקא כדי לחזור אל המשחק הילדותי משהו של "מצא את ההבדלים", אלא כדי להעמיד לפעמים את המתרחש בפרווה המקומית לנוכח הקלאסיקה המודרנית, האירופית או האמריקאית.

הקהילייה הספרותית בישראל רוחשת חיבה לתרבות צרפת בכלל ואל הספרות הצרפתית בפרט, כך נראה; השירה הצרפתית מתורגמת לעברית באינטנסיביות. יעידו על כך התרגומים הרבים, שמופיעים לבקרים ורבים רבים המתרגמים אצלנו מצרפתית. רבים הם גם המתעניינים בנעשה בספרות, בהגות ובמחזאות הצרפתית. אין ספק אפוא, שהשיחה בין המחזאי האוונגרדי פרננדו אראבל לבין הסופר מעורר המחלוקת מישל וולבק תעורר עניין בקרב קוראים רבים. ולו בשל הקרבה לנושא (הטרור האיסלאמי) העולה בחריפות בשיחה. לא, אין זו שיחת "מצוות אנשים מלומדה". זו שיחה כאילו אגבית, על נושאים ברומו של עולם, שבו זמנית הם גם עוסקים כמו בעניין היומיומי ביותר. שני ידידים משוחחים, שיחה משוחררת - ועל כן גם מרתקת... לא ארחיב, השיחה הרי כאן, לפניכם. אין לי אלא למלא חובה נעימה ולהודות לפרופ' רות רייכלברג שקיבלה את השיחה מידי של אראבל ותרגמה אותה לעברית, ולפרופ' אבי ליפקסר, שהעיר את תשומת לבנו אליה וסייע לנו להביאה לדפוס. ואם בצרפתים עסקינן: אורי הולנדר מפרסם כאן מאמר על **עונה בגיהנום**, ספרו של ארתור רמבו, שראה אור בהוצאת "קשב לשירה", בתרגום מצרפתית של אורי ברנשטיין.

ועוד נמליץ בפני הקורא לא לפסוח על "ארתור מילר - פורטרט של מטינה", רשימתה-התרשמותה של דורית פלג, משיחה שהתקיימה באוקספורד (ב-1995) עם המחזאי האמריקאי-יהודי, הנחשב מאוד, לרגל ספרו שיצא אז לאור.

והשירה הפעם, כתמיד בעצם, להוציא משורר אחד, "שומרת" על שפת אם. רוב המשוררים בגליון זה כבר הופיעו בכתבי עת ואף אצלנו; לא אמנה כאן את כולם. אזכיר רק את אנדר אלדן, המלווה את 'עתון 77' מגליונותיו הראשונים, זה למעלה מעשרים וחמש שנה. ברצוני לצרף הפעם ברכה לרגל הופעת ספר שיריו החדש (וראה רשימת ביקורת על ספרו, בגליון זה, מאת רפי וייכרט). וכן אזכיר את ג'ניס רביבו, שפרסמה את שירה הראשון בכתב העת שלנו ובהמשך גם שירים נוספים; מן הראוי לחזור ולציין את המיוחדות של שירה החדים, המורכבים, המעניינים והצנועים בו בזמן.

חדשים ומפתיעים היו מבחינתי שיריו של המשורר הטייס (והאוסטיאציה העולה מן הביטוי היא ליצירת הפרווה המופתית שמלווה אותנו מגיל מאוד מאוד צעיר, ואשר שינתה לגבי כמה מאיתנו את גישתם לחיים, למוות ולסובב אותם. כוונתי לאביו מולידו של "הנסיך הקטן", הטייס שלא חזר מטיסתו האחרונה).

ריצ'רד הוגו, משורר, מרצה לספרות וטייס, שביצע שלושים ושש טיסות מבצעיות במלחמת העולם השנייה, שב מהקרב. הוא היה משורר השיר "הפשוט", שדיבר בלשון אנשים פשוטים, שלא אמונים על הלקסיקון של הלשון המוגבהת, כפי שמצביעים גם השירים שכפתח הגליון; משורר ייחודי, בתרגומו המצוין של המשורר, המתרגם, המבקר, מעורכי הוצאת "קשב לשירה" (שכבר הוזכרה כאן), גיורא לשם.



השער: מישל וולבק, ראה עמי 26

לכבוד עתון 77 ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנ"י לשנת 2002-2003

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

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

בנק..... סניף..... מס' המחאה.....

שירים

5	ג'ניס רביבו
7	ליאורה בינג-היידקר
9	אנדד אלדן
16	ריצ'רד הוגו, מאנגלית: גיורא לשם
20	שי דותן
21	מרקו סרמונטה
35	עודד גיורי
39	רותי אברהם

סיפורת

40	הנרי ג'יימס: יו מרו, מאנגלית: רבקה רוז דנילו קיש: עם סתיו, כשמתחילים משבי הרוח, מסרבית-קרוואטית:
45	דינה קטן בן-ציון

מסות ומאמרים

18	אורי הולנדר על עונה בניהנום לארתור רמבו
22	דוד שחם: שקר כפיית התרבות שיחת החורש: פרננדו אראבל עם מישל וולבק; תרגמה מצרפתית:
26	רות רייכלברג
36	דורית פלג: ארתור מילר - פורטרט של מטינה

ביקורת ספרים

7,6	מירי פו על מהגרים לגרשון שקד ועל הבעל המאהב והמלך לרחל טלשיר
8	יהודית אוריין על בערוב אותו יום לגרייס פיילי ועל צחוק של עכברוש לנאוה סמל
10	ירון אביטוב על סיפורים לנסיעות קצרות לאגור שיף
11	יערה בן דוד על שירי אורפאה לחוה פנחס-כהן
12	רחל שקלובסקי על זמן פציעות ליעל איכילוב
12	רפי וייכרט על ההבב ובא אביו לאנדד אלדן
13	קציעה עלון על מתחת לקו העונג לחגי דגן
14	משה בן-שאול על קונכיות העצב למיכל ועל מלון מול מנאלי לשירי הגני
15	רוני סומק על כמו לגעת בירח לאסתי קון ועל זמן שאול למשה דור

מדורים

	לפי שעה
4	המלצות 'עתון 77'
8	מה קורא - יהודית אוריין
11	חצי פינה - רוני סומק: אריקה ג'ונג מצד זה - עמוס לויתן על בחורה אל מרקס , על הזר ואשת חול לשרין אס, על במזל סרטן לאילנה המרמן ויורגן ניראד ועל כתב העת 'דימוי'
30	דואר נכנס
38	תיאטרון - כרמית מירון על "חלום ליל קיץ" לשקספיר בתיאטרון גשר
47	

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה כ"ו • גליון 263 • שנת חס"ב • ינואר 2002 • 22 ש"ח

Iton 77
Literary Monthly

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

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
עמותה מס' 580073575
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: אוריב

העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, מחמד חמוה ע'צאים, שלום רצבי, יעקב שי שביט
עורכת משנה: עמית ישראל-גלעד
עיצוב: מיכאל בסר
רכות מערכת: גילה שאול
ניקוד: שמואל רגולנט
מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, גילה בלס, משה דור, נתן זך, אב יהושע, ש. גיורא שוהם, אנטון שאס

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מתזרמה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת וממוענת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, מודפס ברווח נפוץ על צד אחד של הנייר. רצוי לצרף דיסקט, בתיאום עם המערכת. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש. טל': 03 5618271

שלו/ וביניהם/ צורחת שרקית הגר//
 התשקול היד פדות דם?/ שואלת רוח/
 ומשיבה/ כנאד שחוט/ שכל מימיו
 נגרו// מי רצה?/ ומי נרצה?/ מי
 סכיף?/ ומי ישכיף? (עמ' 66).

ברנהרד שלינק: **אהבות מוכרחות, סיפורים**; מגרמנית: רוני לוביאניקה, זמורה ביתן 2001, 220 עמ'
 סיפורים על אהבות נבגדות ומוחמצות: גער ותמונה, אב ובן, רעיה מתה ומחזר סודי ועוד. (שלינק הוא מחבר רב-המכר **נער קריאה**).

אנתוני טרולופ: **נינה בלסקה**; תרגם מאנגלית והוסיף הערות: אברהם ביין; הוצאת עם עובד ספריה לעם 2001, 211 עמ'
 הרומן מאת הסופר האנגלי בן המאה ה-19 מספר על נישואיה של צעירה נוצרית ממשפחה שירדה מנכסיה לבין צעיר יהודי, מעשייה הקהילה בפראג.



טרייסי שבלייה: **נערה עם עגיל הפנינה**; מאנגלית: ליטל ידן, הוצאת כנרת 2001, 207 עמ'
 רומן בדיוני בעקבות ציורו של ורמר "הנערה עם עגיל הפנינה". חריט, משרתת צעירה בביתו של הצייר, בדלפט של המאה ה-17, היא המודל לתמונה הידועה והקול המספר ברומן.

מירי ליטווק: **שמש מאחורי הגב**, הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרי סימן קריאה 2001, 157 עמ'
 ספרה השני של מירי ליטווק. מאריאנה שטיינברג עוזבת את פריז הקהירה ושובה אל השמש התל-אביבית, בעיר האהובה והמתפוררת. היא פוגשת אנשים שונים, ואחרי כמה מהם היא הולכת.

"מילים כמהלומות. / צעקות של זעם, / נוחתות ובורדות / על ראשי האחים הגדולים. / זה האח הצעיר שועם, גוהם בנהמת אריה / חורק בשיניו כנמר, / נוקב במבט כנשר / ונעלם בזינוק כצב" (עמ' ט', 106: "הארווה").

רצח ליד הבית: **סיפורי רצח ישראליים**, עורכות: דורית זילברמן ואדיבה גפן, הוצאת כתר 2001, 278 עמ'
 אסופת סיפורי רצח. בין הכותבים: יוסי אבני, רן אדליסט, אביגדור המאירי, גיל הראבן, א.ב. יהושע, ראובן מירן, מיכל ניב, עמוס עוז, פניה עוז-זלצברג, אתגר קרת, יהודית רותם ואחרים.

דורית פלג: **האם היה זה ביתם**, הספריה החדשה. הקיבוץ המאוחד 2001, 206 עמ'
 ספר סיפורת שישי של דורית פלג. קובץ נובלות וסיפורים. "בעלילות מגוונות ובז'אנרים שונים - מגוונות על עצמן דמויותיה של דורית פלג מפני איזו ידיעה מסוכנת, המפעפעת מתחת לקיומן היומיומי; ודווקא מול אדם שעולמו זה, או בסביבה זה, לעיתים קרובות בחופשה... בהתקף מקיומן המורגל... הן תוות איזו קפיצה למצב חדש" (מנחם פרי, גב העטיפה).



ג'ק לונדון: **אהבת החיים**, מאנגלית: עופרה עופר, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2001, 88 עמ'
 קובץ ובו ארבעה סיפורים: "עובד האלילים"; "אהבת החיים"; "להדליק מדורה"; ו"פקחותו של פורפורטוק" - עוצמת הטבע מול עוצמת האדם.

קובי וינר: **סולחה**, הוצאת מהברות שדמות 2001, עברית וערבית; תרגם: יצחק בר משה, 80 עמ'
 "עומדים השיחים שלו / ועומדים השיחים

משני עברי הקו הירוק ומאמרים נמאת חוקר האמנות הפלסטיני כמאל בולאטה, ושל חוקרת האמנות הפלסטינית טינה אלמאלחי-שרוול) המתיחסים גם ליצירות של אמניות ואמנים פלסטינים גולים.



מיירה פאפאתנסופולו: **נשיקת הכוגר**, מיוונית: יחיאל קמחי, הוצאת כרמל 2001, 240 עמ'
 מלודרמה באתונה של ימינו. הלני מספרת, בישירות ובהומור, את סיפור אהבתה לאלכסיס הברגני, מתחילתו ועד סופו.

יאבדו שמים וארץ שירת האפוקליפסה היידית, מיידיש: עידו בסוק, ערך והוסיף אחרית דבר: אברהם גוברשרן, הוצאת קשב לשירה 2002, 172 עמ'
 ארבע פואמות: "לילה" מאת משה לייב הלפרן; "הערימה" מאת פרץ מרקיש; "המעשה במאה" מאת א' לייבס; "הארווה" מאת ה' לייבס. הפואמות, שנכתבו בשנות מלחמת העולם הראשונה ולאחריה, מבטאות תחושות אפוקליפטיות של גאולה ומוות, ומנסות לייסד ספרות מודרניסטית ויהודית.



אלבר קאמי: **הדבר**, מצרפתית: אילנה המרמן, הוצאת עם עובד, ספריה לעם 2001, 270 עמ'

תרגום חדש. על מגפת הדבר שפרצה בעיר אוראן שבאלג'יריה ועל המבחן שבפניו היא מעמידה את האדם. ובעיקר על אופן עמידתם של הרופא רייה, העיתונאי רמבר, הכומר פנלו, הפקיד גראן והמתעד טארור.

אוגוסטינוס: **יודיים**, מלטינית: אביעד קליינברג, ידיעות אחרונות, ספרי חמד ספרי עליית הגג 2001, 445 עמ'
 חיבור פילוסופי המתאר את מסעו של אוגוסטינוס (354-430) מילדות לבגרות - "דרכו מאי-נחת ומבוכה להשלמה עם עצמו ועם אלוהיו".

פרדריק גיימסון: **פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, הוצאת רסלינג, סדרת ליבירו לתרגום 2002, 74 עמ'

על אופן הייצוג הפוסטמודרניסטי כתוצר של שינויים בתשתית הכלכלית-חברתית. לצורך הדיון עושה גיימסון שימוש בדוגמאות (מן התרבות האמריקאית) לייצוג האמנויות השונות. בפרק העוסק באדריכלות הפוסטמודרניסטית, דן גיימסון במלון בוגוונטורה שבלוס אנג'לס, כסמל למשק העולמי הנשלט בידי תאגידים רב לאומיים - קרי הגלובליזציה.

גי דבור: **חברת הראווה**, תרגמה מצרפתית והוסיפה הערות: דפנה רו, הוצאת כבל 2001, 221 קטעים (ללא מספור עמודים)

הספר ראה אור בראשונה ב-1967 והוא מניפסט של 221 תזות ביקורתיות על החברה המודרנית הצרכנית. על פי דבור, תנאי הייצור המודרניים עברו משלב השליטה על אמצעי הייצור לשליטה על אמצעי הייצוג והם כופים על היחיד בדירות, שיעבוד, ניכור וצרכנות צייתנית.

דיוקן עצמי, אמנות נשים פלסטיניות, אוצרת: טל בן צבי, הוצאת אנדרלוס 2001, 178 עמ', עברית ואנגלית
 התערוכה "דיוקן עצמי" אמורה היתה להיפתח ב"אלוואסטי", מרכז לאמנות בירושלים המזרחית ולהיות מוצגת אחר כך בגלריית עמי שטייניץ בתל-אביב ובמרכז הבינלאומי בבית לחם. בעקבות אינתיפאדת אלאקצא נדחתה התערוכה. קיומה היחיד הוא בספר זה, הכולל עבודותיהן של תשע אמניות פלסטיניות

גבול דק

מתוך מחזור שירים

מפתיע ונדיר

מפתיע ונדיר
 כמו חלום אתה אומר:
 "אנחנו חולמים חלום"
 והחשוד באזור השרון
 עוד לא נלכד ושרון
 מחזיר 4.7 מליון ש"ח.
 כשהכפאים בגני-יורק
 בדקו שרידי מטוס
 חלמנו חלום
 בצהרים.
 נעים במטתי
 אף מוזר.
 בן לאדן מסתתר
 ואנחנו חולמים חלום.
 ראשה על הכרית
 פנייה מול פני
 בשעה שקנדהאר נכבשת.

תנועה מייצבת

בכל פעם שיורים לו בלב
 אני חשה
 שאין בי
 לב,
 נחת
 מול המסך
 בנסיון לשלוט בחלקי גופי.
 כשירו בו לראשונה
 והדם זרם וזרם
 המשכתי להתקדם במרחב,
 אולם את לבי לא חשתי
 על אף שהיה בודאי בתזי.
 כנראה שעודני בין החיים.
 רגלי נוקטות עמידה רתבה.
 גופי נוטה מעט לפנים.
 חלקי העליון מתיצב.

מסע 2001

"אודיסאוס ורעיו יצאו למסע הנורא לארץ הרפאים"

היום אחרי העבודה
 לפני שובי לביתי עלי לצאת
 למסע נורא לארץ הרפאים
 המכסה לעולם ערפל
 ותמיד חשוכה
 והשמש אינה זורחת לעולם.
 הרוגי מלחמה רבים
 וכליהם נוטפים דם
 ירימו קול צוחה אימה
 ואחור מאימה.
 אולי אהיה אני היחידה
 שתשאיר לה את השאול תבונה
 ולא אהיה לסתם עוד צל תועה.
 אשתה מדם הקרבנות
 ואספר מה עתיד לבוא.
 אז אתחמק כמו צל
 ובלי רגש אשוב לביתי לנוח.

*מתוך אודיסאוס והסרינות, וסיפורים יווניים אחרים
 נתן שפיגל, הוצאת כרמל 1995

"טעם החיים"

פזמון קוקה קולה
 שקמוני
 איה אביע
 דאגה
 ומחשבה
 על האמה
 על גבולותיה.
 כמו ידו של עבר המשתכשה
 בטעם הלא שפיר של החיים.

אופרה דקדנטית

גרשון שקד: מהגרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2001, 251 עמ'



ראוי לברך את גרשון שקד, חוקר, מורה ומבקר רב-הישגים ועתיר כיבודים, על התעוזה לפרסם רומן ביכורים. דחף הביטוי עז, כנראה, מיראת הבינוניות; חזק מיראת הביקורת העצמית. ניכר ברומן, שתכנון קיננו במחברם זמן רב עד שעיצבם והוציאם לאור. **מהגרים** נקרא כנשימה עצורה לא רק בגלל העלילה רבת-התנופה וגודש המלודרמטיות, מה שהיה מרתיע, אולי, את שקד המבקר אילמלא היה זה 'הילד שלו'. **מהגרים** הוא רומן סוחף כל כך בעיקר בגלל נגיעתו במשא הויכרון היהודי, האישי והקולקטיבי: הרדיפות, ההשפלות, מלחמת ההישרדות הבלתי פוסקת - סימני הסטיגמה, הפצע הפעור בבשר האבות שנצטלקו בו, ועדיין שותת בבשר בניהם. זה מוצאם של גיבורי הרומן והוריהם.

תל אביב הקטנה באמצע שנות ה-40, המתחם שבין שדרות רוטשילד לשכונת פלורנטיין: בשדרות רוטשילד התגוררו בני העשירון העליון דאז, על ספסריו ושאר 'מלח הארץ'. בפלורנטיין דרו נחותי המעמד - מי שלא השתייכו למפא"י ובקושי עשו הסבה מעיסוקם בשטעטל: עגלונים, סוחרי סמרטוטים וכו', פליטים ממרכז אירופה ומזרחה. בתיכון חדש נפגשים לייבוש ורודולף, שורותם קושרת ביניהם. שניהם חריגים בכשרונם וגם נחיתותם המעמדית: בני עניים 'גלותיים' מפלורנטיין הדרומית, בכיתה של ילדי המעמד הגבוה דאז. זו תקופה שבה סוציאליזם היה דגל; אפליה והעדפה היו שגרת יום. לייבוש ורודולף עושים מאמץ כביר למחות את עקבות נחיתותם ה'מפלילת'. הם מסתיידים את מקום מגוריהם, העיסוק של הוריהם ושמותיהם, מאמצים לעצמם שמות צבריים 'תקניים' - אבנר (לייבוש) ורובי (ראובן) - ומתביישים בבוישתם בהוריהם. אמירה, הנערה היפה שביניהם, היא בת עשירים מיוחסת. שקד מצייר את הוריה בקווים של קריקטורה גסה, נלעגת. פרקי נעורים אלה בתל-אביב ערב קום המדינה - קרתנית, תמימה-לכאורה אך אכזרית דיה, כי כבר נוצקו בה זרעי הפורענות החברתית המלווה את ישראל בהווה - הם מן הטובים בספר. פרקי בגרותם של אבנר ורובי מחוץ לגבולות ארצם, הם אופרה אחרת לגמרי.

רובי יוצא לווינה, שאותה עזב כשהיה בן חמש, כדי ללמוד תיאטרון אצל מורה דגול, שעברו הנאצי גלוי וידוע לכל: הוא היה מפקד מחנה ריכוז. הוא מתאהב במרגרט, בתו של מורהו הנאצי והברתו ללימודים. אהובתו מרגרט שוכבת גם עם גרוסמאן, יהודי וינאי זקן ודוחה - קריקטורה מבחילה שכמו נלקחה אתם יודעים מאיזה עיתון. ואילו אמירה, שהיתה בינתיים לאשתו של אבנר ושניהם לומדים בציריך, שוכבת עם פטר הגרמני, אף הוא בנו של נאצי. זה מוכיר לי את "ארוחת ערב" - מחזה נחות במיוחד שכתב פטר זיכרובסקי, סופר ומחזאי גרמני-יהודי, עוד לפני שהתפרסם בתפקידו הנוכחי: מנכ"ל מפלגת 'החירות' הניאו-פאשיסטית האוסטרית ו'יהודי החצר' של

משיכה מתעתעת, גורלית, שעליה כתב המחזאי היהודי-אוסטרי ג'ורג' טאבורי: "הרוצחים חוזרים תמיד אל זירת הפשע; לפעמים גם הקורבנות" ("יובל" בתרגומו לעברית של תום לוי).

אם נקל להבין את משיכתו של רובי למרגרט, בת הנאצי, קשה לקבל כמוכנים מאליהם את יחסיו עימה, שהרי האימה, שמלווה אותו במהלך שהותו באוסטריה, אמורה היתה להרתיעו. רק מאוחר יותר ייודע לו שלמרגרט יש איזה רבע שורש יהודי, מצד אמה. בסוף היא גם תחזור בתשובה ותינשא ליהודי אחר. סיפורים כאלה קרו, וכנראה יקרו. כאן המחבר טומן מלכודת לעצמו. ברצונו לחלץ את גיבוריו מסטריאוטיפיצייה מוקדמת ומהכללות, מציב שקד סטריאוטיפ אחר, מוכר לא פחות, גם אם מאוחר יותר: זה של בני התלוינים המבקשים לכפר על עוון אבותיהם, בחיבטי נפש וברצון להיספח אל היהדות. ומתוך אותה משאת נפש להשתחרר מהכללות ומסטריאוטיפים, שקד 'נתקע' בסטריאוטיפים הקדומים. למעשה הוא חוזר עליהם, כמו בתיאור המקומם של גרוסמאן ואביה של אמירה. (תארו לכם איזו מהומה היתה קמה אילו אוסטרי או 'פני שאינם יהודים' היו מתארים כך דמויות של יהודים; כיצד היו 'מעשירים' את האג'נדה של הליגה נגד השמצה או המכון לחקר האנטישמיות!). אולי מדובר בתאווה גדולה של המחבר אל הדקדנס ובמעין יצר כאילו-קינרסי, דקדנטי כשלעצמו, לאיזו שערורייה 'בריאה'.

מהגרים נפתח ונסגר כמוות. תחילתו כמות אחד מהורי הגיבורים בתל-אביב, וסופו בשתי מיתות בווינה. תכלית מסעו האחרון של רובי לווינה היא קבורתו של המורה שלו לתיאטרון וקבורתה של האוסטרית הטובה, איכרה פשוטה, שהיתה מטפלת שלו בילדותו. וינה היא "בית המרציפן שבו שוכנת המכשפה, שאליה נמשך רובי בעל כורחו - פן אחד בתסמונת "הטלאי הצהוב שבנשמה", כלשונו של שקד, טלאי שמפניו מבקשים גיבוריו את מפלט הביטחון היחיד המזומן להם, רעוע ככל שיהיה; מדינת היהודים. אין מקום אחר. ■

מירי פז

מנהיגה, יורג היידר. שקד אף הגדיל לעשות מזיכרובסקי בתיאור מעמיק של הדמויות. את 'מיטבו' השקיע בעיצוב פרטני, דוחה, של שני יהודים - גרוסמאן (ראה במסגרת) הווינאי ואביה של אמירה, ישראלי ממזרח אירופה שיורד לארצה"ב - סטריאוטיפ מוקצן של ה'יהודון' המכוער: ספסר גס, חמדן ושחצן. האוסטרים נחמדים יותר, כנראה, והם גם בלונדינים. מכל מקום, שום אוסטרי לא זכה לתיאור כה נאמן ו'זך' כשני היהודים המכוערים של שקד.

רבות נכתב על קשר המשיכה-דחייה המתעתע בין הקורבן לתלוינו. שקד מבקש להצביע על הדרמטיזם שבו, על היקסמות ואיבה שאין להתירן, אך מותח אותן אל קצה גבול הקליטה של הקוראים, שנקלעו לא בטובתם לטלנובלה של קיטש ומוות. נקל להבין את משיכתו של רובי לווינה, כמו את אימתו מפניה. במפגשו השני עם העיר, בראשית שנות ה-50, שורצת וינה נאצים לרוב, גזענים חשוכים, פרימיטיבים ואנטישמים לתאבון. רובי נתקל בהם בכל שיפנה, אך הוא מרותק לקסמה המדיח של וינה היפה על היכליה, גניה ושכיית התרבות שלה. ואולי זו אותה

קווים לדמות היהודי גרוסמאן

"ניצל בזכות הרוסים ממחנה טרבלינקה... גויס למשטרה החשאית של הצד הרוסי וערך חיפושים בבתי נאצים... גנב מכל הבא ליד... עשה הון... כל מה שסחב מכר מיד בשוק השחור בצד השני של העיר" (עמ' 5-174).

גרוסמאן רוכש בתים בשלוש יבשות ומעסיק "שיקסע" שאותה הוא מציג ברהב בפני אורחיו כמי שמבשלת לו והוא שוכב עימה. "היא משתכרת אצלי טוב יותר ממה שמרוויחות שתי זונות בשני לילות של ראש השנה של הגויים" צחק בקול רם... וחבט כמה וכמה פעמים בישבנה ביד פרושה, בהנאה רבה, עד שפלטה ספק צעקה ספק צחוק חנוק. יש מהן שהחלו אפילו לבכות, ונדמה שהמכות והדמעות הללו גרמו לו הנאה לא פחות מן המשגל..." (שם).

ואם כך ביחס לגויים, הרי ביחס ליהודי הוותיק, אביו של רובי, שם שקד בפיו של גרוסמאן את הדברים הבאים:

"רובי, לעבן, אתה יודע שאבא שלך היה כאן לפני כמה שנים... הסתובב, ביקש שיחזירו לו משהו שלקחו ממנו וחיפש 'א שטיקל פרנוסה'. החזירו לו דרעק... חזר לארץ ישראל כמו ילד טוב וממשיך למכור שמאטעס וגרוטאות ולאכול צנע עם פילה מטוגן." (עמ' 178)

(גרשון שקד מתאר את היהודי הווינאי גרוסמאן)

מ.פ.

רחל טלשיר: הבעל, המאהב והמלך, הוצאת כתר 2001, 159 עמ'



רוצה, ההתנסות חשובה, הוא אומר. ואילו האשה הוגה ברגעים אלה במאהב שלה. המאהב יודע להקשיב לסיפורים על ילדותה ועל מלך הכיתה, גם כשהם נמאסים עליו. היא יודעת שהוא משקר לה באומרו שהוא רוצה לדעת עליה הכול. אבל הצורך שלה לספר חזק מן הצורך להחזיק בו. אילו רק יכלה לספר על המאהב לבעלה, עד סוף הסיפור אין להם שם, לשלושת הגברים בחייה. כל אחד מהם מייצג איום וסוג של תובענות. שלושתם שקרנים. גם היא, על פי עדותה. "השקרנות שלי מעוגנת בתוך מציאות של אמת מסנוורת".

הצורך הנכמר של הגיבורה-המספרת בקשב, אותו יסוד חיוני בקשר בין בני אדם, שלעולם אינו בא על סיפוקו, הוא הגורר עליה בדידות לא-מזהרת אפילו בסיטואציה מפולפלת-לכאורה - 'משולש רומנטי'.

רחל טלשיר שמה לאל כל כמינה, רצון אותנטי או רגש של גיבוריה. "המציאות המסנוורת" מסמאת ומחרישה אותם. הם לכודים בתוכה כבתוך תבנית ממוכנת, משתקת כל תודעה, ממוזרים בה כמו יצורים נחותים הסבוכים בקורים שלהם-עצמם ללא מוצא.

הבעל, המאהב והמלך, ספרה השני (ספרה הראשון "האהבה משחררת" יצא לא מכבר בהוצאת זמורה-ביתן), מתגלה טלשיר כמספרת מקורית ובשלה שכבר סללה לעצמה סגנון בוטה ומובהק משלה. ספרה הבא כבר מעורר ציפייה.

מידי פז

לחובת הדיוות. לא הספיק לה הריגוש מהפגישה... היא רצתה להתרגש עוד יותר.

בשלושת הסיפורים הנזכרים מיתמרים האירוניה הנבזית וחוש ההומור המרושע של טלשיר לשיאים לא נודעים של התאכזרות למין האנושי וגיחוך עליו. הסיפור "הבעל, המאהב והמלך" הפותח את הקובץ, שגם קרוי על שמו, קצת חריג במסכת הזאת. הבעל רוצה לגרור את אשתו למועדון סווינגרס. אז מה אם היא לא

יש משהו חנוך-לויני בסיפוריה של רחל טלשיר, בפתיות הנלעגת של גיבוריה ומניעיהם, בעיסוקם הבלתי נלאה במיעוט ערך הקורות אותם. את לויין קוראים (או צופים במחזותיו) בצחוק משחרר; הברק הלשוני ושנינות הדיאלוג מרכזים את רשעות האמירה. טלשיר לא מציעה שום מרכזים; היא מטיחה את גיבוריה בפני מראה אכזרית, וסוחטת מן הקוראים מין צחוק מושהה, מבוהל ומבויש. גיבוריה אינם דיירי השטעטל הלויני או הממלכות ההזויות שלו; הם נטועים בלב לב של הישראליות החדשה: מצליחנית, יאפית, זחוחה.

גיבורי הסיפור "הקמיע של אשתו" הם משולש, שכל צלע בו היא פארסה לעצמה: הגר טרג'ין, מחזאית מצליחה ואגוצנטרית להבהיל, שהצלחתה המסחררת הפכה, כנראה, את בעלה לצל חיזור שלה. (אם זה סיפור-מפתח, הרי המחברת מפורת בו רמזים עבים דיים כדי שלא נטעה בזהותה של הדמות). בשנים האחרונות הוא עסוק בתכנון העתיד המתמהמה שלו אך בעיקר בלהיות בעלה-של. "היא אוהבת אותי... היא חושבת שאני הקמיע שלה", הוא מסביר למאהבת שלו, רביבה, ומדגיש כי "אין שום קשר בין הצורך היומיומי שלו בנוכחות של רביבה לבין גאוות היחידה שהוא מביע כאשר הוא אומר: הגר טרג'ין". לרביבה הוא קורא 'מלפפון צעיר' (דימוי חביב על חנוך לויין), ואילו היא מסכמת בינה לבניה כבר בפגישתם הראשונה "שהוא לא הגבר שהיא רוצה להגיד עליו בעלי. מאוחר יותר, בערב הראשון, הוא סיפר לה על אשתו המשכילה-מפורסמת-יפה והוקל לה. רווח לה שהוא כבר מצא מישהי שקוראת לו בעלי". היא סוקרת את פרצופה של אשת מאהבה ו"מכנה את האתר הזה, פניה של הגר טרג'ין, חורבה לתפארת, מפולת לדוגמה... הריגוש שמעורר פרצוף כזה הוא, במקרה הטוב, כמו ביקור בפטרה - השתאות מיכולת הבנייה של הקדמונים, מהתפיסה האסטרטגית שלהם". אבל היא הגיחוך או האכזריות הוא במה ש'קושר' את רביבה לאותו לא יוצלח נלעג שהיה למאהבה: אהבת הנתינה שלו. "אוהב להעניק... עד כדי כך שבכל פעם שבא אליה נהג לכתוב לה הקדשות על חפציה הפרטיים... הוא ידע לכתוב הקדשות וגם בגלל זה רביבה מעולם לא באה חשבון עם המנהג החצוף לנכס לעצמו הענקות."

גיבורי רוב סיפוריה של טלשיר מתנהלים כמו מרינוטות שתנועתן כאילו-מכוונת בשלט-רחוק, לא מוסברת, אך מעוגנת במציאות "מסנוורת" - כלומר, שגורה - בשפת דיבור מוכרת. בסיפור 'התפעמות סולרית (2)' מועיקה ליאורה, הגיבורה את חברתה (המספרת) בגלל איזו תאונת-בית עגומה בערב ראש השנה כדי לבשר לה בדרמטיות "אל תשאלו באיזה מצב אני". ב'התפעמות סולרית (1)' מועיקה אותה ליאורה את חברתה כאילו מדובר במצב חירום, והכול כדי שתשמע אליה לפגישה עם מאהב. החברה-המספרת מודעת לטיבה של תרמית קטנה-עמוקה זו: "ליאורה השתוקקה

ליאורה בינג-היידקר

אני אלבש

אני אלבש
את השמלה מבטיסט ואת השמלה מפשתן,
את הצמודה, החלקה, הישנה, החדשה, הפרחנית,
את השמלה החושפנית, המסתירה,
את המחשוף המעגל, המרבע, המאריך
והסגור למתדדן,
וכל חלצה שקופה ואטומה
בלי חזיה ועם,
ואת הג'ינס המשפשף בלי תחתונים
ותחתונים מתחרה ומקטיפה ומסטן,
ותחתונים עם חרים,
ואת העגילים, ואת העקבים, ואת הפפפפים,
ואת פל השתיקות וכל הבושה
וכל המלים וכל
האוי.

אני אוחל על הרצפה, על הסדין.
אגרוף את ערותך אל שפתותי
העלגות, ואתה -
תפישל את הקלפות ותאסף אל תוכך
את קולי המפשט.

פורענויות כבדרך אגב

גרייס פיילי: בערוב אותו יום, מאנגלית: סביון ליברכט, הוצאת כתר 2001, 165 עמ'

מה קורא?

יהודית אוריין

שירה ושלושה קבצי פרוזה שאחד מהם - הפרעותיו הקטנות של האדם (1959) תורגם לעברית בידי משה רון ב-1991 בהוצאת עם עובד. סיפוריה עשויים לשמש חומרים ראויים במסגרת הוראת הסיפור האמריקאי הקצר לצידו של ג'יי.די. סאלינג'ר וריימונד קרבר. כאמור הסיפורים מחייבים קריאה פעילה ועיונית ולעיתים קריאה חוזרת, על מנת להשלים את תמונת העולם שפיילי רק מאזכרת במקוטעין. ■

"אם היא תשכח מי יזכור בשבילה?"

נאוה סמל: צחוק של עכברוש, הוצאת ידיעות אחרונות 2001, 249 עמ'

כשהאל סיים לברוא את העולם וכל ברואיו, התקנא העכברוש באדם. כן כמוהו הוא יודע צער ודמעה, אלא שאיננו יודע לצחוק כמוהו. שניהם, האל והעכברוש, מתמקחים, נושאים ונותנים, והאל משדל את העכברוש להסתפק במידות היפות שהעניק לו בנוסף לשיניים, טפרים, חושי ריח ושמע. אבל העכברוש אינו מסתפק בכל מעלותיו ומוגיץ את האל בגחמתו, עד שהאל המותש מבטיחו בלי להתכוון לקיים: "עד שלא תשמע קול צחוק לצידך, לא תצחק" (עמ' 92). לימים יצאה הילדה שבילתה את ילדותה עם העכברוש מהבור לעבר אור השמש, הצביעה עליו וצעקה "הנה היצור הכי מאושר בעולם!" (עמ' 96) אז פרץ היצור הרומש בצחוק, צחוק שהרעיד את האדמה עד שהבור קרס והתמוטט על הצוחק. זה היה הצחוק הראשון והאחרון שלו, אומרת נאוה סמל.

המעשה בעכברוש הצוחק הוא הלוח של האגדה שמחברת הסתבא לנכדתה בחטיבה השנייה, לאחר שסיפרה לה כיצד עברו עליה שנות המלחמה במעמקי הבור, כשהיא חוברת לעכברוש. הנכדה נתבקשה על ידי מורתה במסגרת פרויקט שורשים לספר את קורותיהם של קרוביה שנמצאו אותם ימים באירופה. אלא הסיפור שהיא מתבקשת להנציח במחברתה אינו עולה יפה. אין בו מאומה מכל אותם מראות שהיו מוכרים לה מהתוכניות התיעודיות בטלוויזיה, וכילדה מתוסכלת, החוששת מפני מורתה, היא קוראת דרור לדמיונה הרומן נחלק לחמש חטיבות, שכל אחת שונה מרעותה מבחינת הויאנר, הנמען, הזמן, הסגנון, הגיבורים והצורה הספרותית. אחרי החטיבה הראשונה, שבה נפצעת הסבתא בזיו הויכרון הקורע קרביים, נשארת הילדה מאוכזבת. התלמידים האחרים יביאו סיפורים מצמררים על גטו ומחנות ריכוז, ואילו סבתה מצליחה בקושי להעלות מן הנככים זיכרונות אילמים של ילדה בת חמש, שננטשה על ידי הוריה והורדה לבור קר בידי זוג איכרים, תמורת בצע כסף. שנים אינה רואה אור שמש, מזדהמת בהפרשותיה, ברעבונה היא אוכלת תפוחי אדמה מרקבים ומתיידדת עם היצור היחיד שלבו פועם בקרבתה, העכברוש. גם הילד סטיפן בן האיכרים יורד אליה מדי פעם ומתעלל בה מבלי שתוציא הגה מפיה.

של הצעירים במיתות משונות "אפי של סלינה לא היתה היחידה מתוך הדור האהוב הוא של הילדים שלנו שנהרגו ממכוניות, שהלכו לאיבוד במלחמה, בסמים, בטירוף" (עמ' 62). על אף מחלתה הסופנית



מגלה סלינה אומץ, כשהיא סבורה שזכתה במנת חיים מספקת, והיא ערוכה להסתלקות. בדרך חזרה יוצרת סוון קשר עם אחד הורים ברכבת, לא לפני שהן מציגות לפניו את אופיין הדעתי ואת השקפותיהן על העוללות שביצעה ארה"ב בוייטנם. לקראת הפרידה ובתוך שהן מהדהרות במכאובי הלב הצפויים להן בעתיד נזכרות החברות בפגישתן הראשונה. באותם ימים שהן היו אמהות צעירות, שחילצו את ואטוטינה מרגאו החול קויו לבנות למענם מחר מתוקן. אותה פגישת ליד ארגו החול הוותה ברית נשים, שאותה הן הקפידו לקיים יותר מאשר את שבועת נישואיהן, שנשבעו לבעליהן, ושאותן הפרו אשה בדרכה. כסך הכול ניתן לומר על פיילי שהיא סופרת מאופקת, אחוזת צינה משהו, מתרחקת מכל פאתוס ועוקפת כל סנטימנטליות ישירה. הפורענויות נמסרות כבדרך אגב, כאילו היו ספירת מלאי.

חלק מהדמויות שהוזכרו ב"חברות" כבר הופיעו באחד הסיפורים המוקדמים שבקובץ איש חולם בשפה מתה. גם בו מככים פיית' ושני בנייה ריצ'רד ואנתוני (בכינוי חיבה טונטו) כשהם באים לבקר את סבא שלהם מר דרוון השהוה בבית גיל הזהב. המשפחה מבלה את הביקור בשיחות על השיר החדש שמר דרוון חיבר ועל הבעל לשעבר, אבי הילדים, ריקרדו, שאף הוא ביקר את הישיש ושוחח איתו על הוצאת השירים לאור. גם כאן יוצא הקורא כשבידיו קטעים תלושים של שיחות על חשבון דלות התיאור. פיילי איננה יוצרת שופעת. מאחוריה שלושה קבצי

ילידת 1922, בת להורים יהודים מהברונקס, נודעת גרייס פיילי [Paley] כאישיות מיליטנטית, שנאבקה והפגינה נגד מלחמות ונגד מלחמת וייטנם בפרט, ועודנה נאבקת למען הפמיניזם הקיצוני. כמשוררת וכמחברת סיפורים קצרים זכתה בפרסים רבים, והיא נמנית עם טובי הכותבים בז'אנר הסיפור הקצר, אבל בשל איכותה הגבוהה וקשיי התרגום של סגנונה לא נהנתה במקומותינו מהפופולריות לה היא ראויה.

קשה להשוותה לסופרים אחרים, היא ייחודית ומאוד חד פעמית. מבנה סיפוריה רחוק מהמבנה הקלאסי בעל הפואנטה ואף נטול הפואנטה. סיפוריה מאוחים מקטעים תלושים שקצותיהם פרומים. היא מתנזרת מסיפורים עלילתיים, נמנעת מתיאורי הדמויות וממעטת עד מינימליזציה בתיאורים של עצמים קונקרטיים. ברוב הסיפורים היא בכחינת בת קול לבריות המופיעות בטקסטים. פיילי פוטר את עצמה מציון זמן ומקום, איננה מקילה על הקורא בוויהי מי הוא מי, מצטמצמת בעיצוב הקשרים שבין הדמויות, וכתוצאה מהתנזרות זו נותרת בסיפוריה סתימות כלשהי. עיקר מעשה השזירה מוטל אפוא על הקורא. אבל חרף הקשיים, הקריאה קולחת ובאמצעות אחיזה בנימה אחת מובל הקורא לעבר המחזות שהיא מעוניינת להוליכו. והמחזות ככלל הם עולם הנפש ותחומי הרגש, ההרהור והזיכרון, הוא שאמרגו, עיקרה שמירה על בת הקול עליה יצוקה תוגת עולמים. גרייס פיילי בוחזרת במונולוגים (שניים מהם יפהיים) ובדיאלוגים להציבם בחזית סיפוריה, שניכר בהם ריתמוס הדיבור הניו יורקי יהודי, מה שמוצא את ביטויו גם בתרגומה המוקדם והיצירתי של סביון ליברכט.

ברוב הסיפורים משמשת אשה את האני המספר כראוי לפמיניסטית לוחמת. ולעיתים אותן דמויות נוטלות חלק בכמה סיפורים. אחד הסיפורים המרגשים שלה הוא "חברות" המחזיק את רוב המאפיינים. המספרת הלוא היא פיית' בת דמותה של המחברת, עובדה שמתוודעים אליה רק באמצע הסיפור. מן הטקסט ניתן לדלות, כי שלוש חברות קרובות בעלות עבר אידיאולוגי משותף מימי ההיפס, באות לבקר ביקור אחרון אצל חברתן הדומיננטית סלינה, החולה במחלה ממארת. השלוש, פיית' אן וסוון, מעלות בזיכרון פרשיות כאובות מעברן, אף כי סלינה בעלת האישיות הבולטת נוטה, על אף יסורי גסיסתה, לראות בקרעי הזיכרונות פרקי חיים משובבי נפש. כשהן חוזרות ברכבת לאחר הביקור הן מתפנות לעכל את הדברים שנאמרו תוך כדי הפגישת. למרות האופטימיות שמפגינה הגוססת והטעמת השעות היפות של חייה, נחשפים האירועים המדכאים שחצו את חייהן המשותפים. פיית' מזכירה את עלילות ריצ'רד בנה ונזכרת בבתה של סלינה, שברחה מביתה ונמצאה מתה הרחק בחדר שכור. ילדיהם נפוצו לכל עבר, קרבתות של חיות מופלגת ושביירת מוסכמות. תוך כדי כך הן מעלות בשיחתן אסונות נוספים ומדברות בהסתלקותם



עניינה של סמל הוא בדור השלישי לשואה. הדור השני לבו גם בסיפור הניצולים והוא מאמץ שהכול ידוע לו. אמה של הנכדה מגלה קוצר רוח ואפילו עוינות כלפי הישישה השטופה בזיכרונותיה, אף שסבלה לא היה גרוע - לדעתה - כסבלם של ניצולים אחרים. הסבתא נשאה את סיפור הסתרתה המכוננת והמוזהמת, כשהיא ממאנת לזכור ומסרבת לשכוח. אילו רק ניתן לה לזכור את הזיכרון כמו היה איבר, כדי שישודר מחוץ לנפש החווה. התודעה אמנם תרמה את חלקה בנשייה בכך שהעלימה ממנה את שמות האיכרים, את שם הכפר בו התרחשו הדברים ואת שמות הוריה, אבל היא אינה מסוגלת לשכוח את הגב המתנכר של אמה ברגע הנטישה. היא לא תסלח להם על שהבטיחו לשוב ולקחתה אך לא עמדו בדבריהם.

הדור השני צימח עור עבה וציניות מהולה בהומור. זה הדור שלא שאל, כשם שהניצולים לא התנדבו לספר. העבר ננעל על בריה. אבל המחברת יודעת שאלו השעות האחרונות לעדות, שאך מעטים נותרו עם קעקועי הסטיגמטה על זרועותיהם, ואף הם הולכים וכלים. וכשם שכבר בימינו, כשהעדויות עודן עשנות, כבר קמו מכחישי שואה, עלולה הכחשתה להיות גורפת בדורות הבאים. העובדות ילכשו מיתוסים והאמת תתהפך, ולא יבחינו עוד בין הפושעים לבין הקורבנות. החטיבה שלישית מתרחשת בראשית המאה ה-21, בעידן התקשורת האלקטרונית. וזיכרונותיה של סבתא זוכים הפעם לעיבוד שירי באינטרנט, כנראה בידי הנכדה שגדלה בשנים. "נקי זה כשעכברוש מלקק/ נקי זה כשכינה מתפצחת / נקי זה כשלא יוצא לי כלום מהתחת / והכי נקייה אהיה / כשלא אהיה".

בחטיבה הרביעית פולשת סמל אל תחום המדע הבדיוני, כשהדברים מתרחשים בשלהי המאה ה-21, בעוד מאה שנים בערך. לא יותר כבר איש שחווה את השואה או שמע על אודותיה מכלי ראשון, המיתוס יכבוש את האמת ההיסטורית וכל שיוותר הוא תלום הילדה והעכברוש. המוענת היא לימה אנרגלי המנסה לידע את ראש המכון האנתרופולוגי, לאחר שהעולם כבר התוודע לארצות גלקטיות רחוקות. באותה תקופה מתהווה איקונוגרפיה מוורה של עכברוש וילדה, מכוננים כנסייה על שם המדונה של העכברוש, העולם טרוד במחיקת העבר, והכותבת אוספת ממצאים מדעיים

לאישוש השקפתה. בארץ המכונה "הישראל" (כך כתוב) עוסקים רק בעתיד, להוציא את חבל הארץ יהו-אידיאה שבה מטפחים את העבר, וחבל זה הוא כנראה מה שקרוי בשלהי המאה ה-20 השטחים. בעמודים 163-164 מטה המחברת את השורש ש.ג.ר. בכל הצורות והבניינים, כפועל מרכזי, המשמש מונח מקצועי בתקשורת התקופתית "שגור" "תושגרת" "השתגרו" "משתגרים". ניתנת האמת להאמר, שחטיבה מדע-בדיונית זו היא הפרק הסתום ביותר ברומן, וכל ניסיונותי למתוח את הסמלים המוכרים מן הפרקים הקודמים ולפענח אותם לא נשאו פרי. הילדה הנרדפת הופכת לכת שטן, העכברוש נעשה לניצוד ו"הסטיפן" (כך בספר) הוזד הופך לקורבן. יתכן שפרקים אלו מזהירים אותנו, בני ההווה, מפני היסטוריונים חדשים פוסט-שואתיים, שישבשו את כל האמת באין לה עדות. משהו מן הנבואה מטפפת כאן נאווה סמל המתארת שב"הישראל" מסתערים על מחיקת העבר בהתלהבות ובקנאות כמעט תיאולוגית, ובקושי מדברים בה בשפה שמית עתיקה הכתובה באותיות לטיניות משמאל לימין. החטיבה אחרונה בשם "היומן" מסיגה אותנו אחרונת, וכרונולוגית היא הפרק הראשון ברומן. היא נכתבת על ידי האב סטיסלב, הפונה לאלוהות היודונוצרית,

ומסבירה את החטיבה הראשונה. לפי פרקים אלה גוררים האיכרים את הילדה אל הכומר לשם התוודות, במזימה להסגיר אותה לרודפיה. הכומר, כישועי הגון, מתייחס אליה כמו שישוע התייחס ללזרוס כשהחזירו לחיים. הילדה מזכירה לו את לזרוס, שבשל המורסות והכיבים שפשטו על גופו הוא נעשה פטרונם של המצורעים והחולים בנצרות. הכומר הכפרי סטיסלב סך את עורה, חובש את פצעיה, מסתיר אותה מעיני זרים ובעיקר מעיני "הסטיפן". הוא מנסה ללמד אותה על אלוהיה ומורה לה פסוקים מן הברית הישנה, אבל היא דוחה כל דבר יהודי ופונה לאם הקדושה בתפילותיה. לטובת חיים תקינים מנסה הכומר להשיחח ממנה את המוראות שחוותה, "אבל אם הכול יימחה, מניין יישאר הזכר? אם היא תשכח, מי יזכור בשבילה?" (עמ' 20); שוב נאבקים כאן הזיכרון והשיחחה, שהם הנושאים המרכזיים המעסיקים את המחברת. הספר מסתיים עם ניצחון הצבא האדום, כשפעילי הסוכנות חורשים מנזרים ובתי כנסיות כדי לגאול ילדים יהודים שגדלו כנוצרים. וכאן שב ונשמע צחוקו של העכברוש. "הזיכרון הזה ישאר, אני מבטיח לעצמי, כשם שצחוקו של העכברוש יהיה תמיד". ובכל זאת למה עכברוש?

אנדד אלדן

רְשׁוּם מְשִׁמֵּעַ שִׁירִים לֹא רְשָׁוֶשׁ לֹא רַחֵשׁ לֹא רַעֵשׁ שִׁירִים רֹאשׁ
 רַק שֶׁקֶט שׁוֹתֵק כְּנוֹעַ כְּשֶׁדָּה שְׁעוּרִים הַמְּנִסָּה לְנוֹעַ נְעִימוֹת בְּתוֹנוּעָה
 נְאָה נְקִיּוֹת מְקוּל וְקֶהֱל לֹא קֶלֶלֶת מְקַהֵלָה נְבַהֵלֶת מְרוּם מְקוֹמָה מְמֹרֵץ
 הַצְּלִילִים צְלוּל הָאֵגֶם מְנַגֵּינָה בּוֹ מְפַלִּיגָה בְּלִי הַמְּלֵת מְלִים מְמַלְמְלוֹת
 הֶלֶם לֵב בּוֹרִידִים מִי שְׁשׁוּמֵעַ רוֹשֵׁם אֶת הַרְשָׁם שׁוֹטֵר וּמְשָׁרְקֵת שִׁירֹת עֶשֶׂן
 שְׁלֵהֶבֶת הָאֵשׁ שְׁלֵטֶת בְּכָל הַשְּׁטַח וְהוּא שׁוֹרֵק נְרַגֵּשׁ קֶשֶׁר נֶתֶק מִיִּשְׁהוּ נִגְשׁ
 לֹא שָׁאֵל מִשֶּׁהָ אֹתוֹ מֵהָאֵשׁ אֲבָל אֵילָנוֹת קָמַל מְרֹאֵה הַעֵיִר הַנְּצוּרָה צִירוֹהָ זָכַר הַזְּמַן
 מְרַפֵּוּ בְּעוֹבָה פְּזוּרִיתָה רוּחַ עֲלִיזָה זֹהֶרָה בְּזוֹרְעוֹתָיו לֹא מְצוּקָה קְצָרוֹ וּרְצוֹנָם מְצַהֵיב

הוא שומע את השקט הקשוב אליו
 ובכי הרוח על אֶזְנוֹ אוֹת זְמַרְתֵּ הַזְּאֵבִים
 ולחש נשימתם של הישנים משתלב מרחף כְּשֶׁרֶף רֶפֶה
 בְּרַחֵם הַחֶשֶׁף מִתְחַשֵּׁל עַל שְׁפָתָיו הַנְּשַׁרְפוֹת בְּסִתֵּר הַמְּסִתּוֹרֵין
 הַנְּכִסְפָ שֶׁב בְּשׁוֹרֹת הַשִּׁיר וְאֵז נִשְׁמַע בְּכִי הַשֶּׁקֶט וְהַרוּחַ הַקְּשׁוּבָה
 לְשׁוֹרֹת וְעַת הַזְּאֵבִים הַמְּאֻזְנִים לִלְחֵשׁ הַזְּאֵנִים הַחֲשׁוֹת אֶת מַחוּשֵׁי
 הַחֶשֶׁף אוֹלִי בְּכַאֲבֵי אֶזְנוֹ נִלְדוּ לְחוּשׁ אֶת הַשָּׂאֵר שֶׁהֶשְׁאִיר בְּלִי לֵאמֹר
 כְּאֵבּוֹ בְּדַכְאוֹנוֹ כְּסִרְפֵּד מְדַבֵּר עַל יְדִידָיו הָאֲבוּדִים צִמַח צְמָאוֹנִם הַקְּלוּי
 קְלוֹנִם בְּמֵאֵבֶק מְקוֹה בְּקִשֵׁי דְרָכָם חֲקוּקִים כְּאֵבִי כְּבוּי בְּהֶרֶב הַסְּבִיבָה
 תְּדַמִּית דְּהוּיָה בְּרֶדֶת דְּרָף מִתְּדַרְדְּרֶת בְּמִדְרוֹן וְאֵדִי שֶׁעֶפֶר רְמוּס וְסוּס מֵהֶסֶס מוֹעֵד
 וְאֵין מִטֵּר מִטֵּהָר לֶהֱטֵ מִתְּלַבֵּט טֶרֶף טֵעֵם הַתְּפִלָּה, אֶפְלוּ הָאֶפְלָה נִלְפָּתֶת שׁוֹמַעֵת שֶׁקֶט נֶאֱנַח

הטובע יטבע ואנחנו נמשיך בשלנו

אגור שיף: סיפורים לנטיעות קצרות, הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה 2000, 158 עמ'

כשקראתי את סיפורו של אגור שיף, "הטובע", היה נדמה ששנינו נכחנו פעם באותה סיטואציה, ואם לא באותה אחת הרי שבסיטואציה ממש דומה. אני הפכתי את זה לזיכרון, הוא הפך את זה לסיפור, מה שמחזק את הזיכרון האם כל זיכרון יכול להפוך לסיפור, והאם כל סיפור המבוסס על זיכרון הוא סיפור? במקרה של "הטובע" מדובר בהחלט בסיפור טוב. זוג נאהבים למשעה במלון מול הטיילת, כנראה בתל-אביב, צופים בניסיונות של איש המשתלשל ממסוק להציל טובע בים. הגבר, החופן את שדיה של אהובתו, תוך כדי צפייה בניסיונות ההצלה, מספר לאהובתו סיפור ילדות על בקבוק הקבור בחול, המטעין את הסיפור במשמעות נוספת. זהו סיפור על ניכור אכזרי, המאפיין את החברה בת ימינו: שהטובע יטבע, אנחנו נמשיך לנו בשלנו, נשתה ויסקי, נעשן נפאס ונודיין. אכול ושתה כי מחר נטבע. ואם לא אנחנו, מישהו אחר יטבע. למי אכפת.

כבר בקובץ סיפוריו הראשון, **חיות מתות ומזג אוויר**, התגלה שיף כמספר חזק של מצבי ניכור ישראליים, ההולך בדרכם של מספרים מינימליסטיים מהדור שקדם לו, ראובן מירן וישעיהו קורן. את הקובץ הראשון אהבתי מאוד, הקובץ השני נופל לדעתי בעוצמתו ובגיבושו הספרותי מהראשון, אך יש בו עדיין מספיק סיפורים טובים שמצדיקים את המוניטין שיצאו לשיף בסוגה שלו. שיף הוא סופר אווירה חזק וחסכני מאוד, שבסיפוריו המוצלחים מצליח להעביר במינימליות ספרותי מקסימליות דרמטי-רגשי. מעט מילים שמספרות הרבה, כמו בסיפור המצוין "אומרים שגיימי הקצב הוא הומו" - סיפור דחוס עם אלימות כבושה על מפגש בין קצב במעדנייה לקופאית במינימרקט. גב העטיפה מדבר על "ריאליזם קשות", "ניכור", "אבסורד", "חמלה" ועוד, ואכן יש בסיפורים מכל אלה. אבל לעיתים ריאליזם קשות עלול להיות מסויה לגבריות ספרותית המתפוצצת מהורמונים של קשיחות, שהיא בעצם מסויה לחוסר העמקה. לעיתים האווירה בסיפורים היא על חשבון הסיפור, והקשיחות על חשבון הרגישות.

גם בקובץ החדש של שיף החיות מתות. כאן זה ארנב דרוס בסיפור "ארון קטן" על זונה אמסטרדמית שמדברת עברית ומגדלת ארנב, ככשה שבה יורה למוות הגיבור ב"ש מה לראות", סיפור אהבה שמסתיים ברייה לא צפויה, וחזיר המיועד לשחיטה בסיפור הטוב בקובץ, "החזיר של חלפון". בסיפור זה כל תכונותיו הטובות של שיף כמספר מתרגמות אכן ל"מצאים מדויקים על המצב הישראלי", כנכתב בגב העטיפה. מדובר בבעל תנות המתכנן מסיבה גדולה לרגל יום העצמאות החמישים של המדינה, וידידו, מפיץ ספרים בשם מורדי חלפון, מציע לשחוט חזיר לצורך כך. חזיר



במסיבת יום העצמאות החמישים זה משל על מה שקרה למדינה בשנות קיומה. משהו כמו נזם חזיר באף זהב. אלא שאצל שיף המדינה לא עשויה מזהב, ממש לא. בסיפור "יד ימין", מתחבא סגן השר מן העיתונאים בקומה ה-14 של מלון פאר בירושלים ערב הצבעה גורלית בכנסת, והזזה שאם יצביע נכון, יום אחד יקראו רחוב בעיר על שמו. כשהוא יוצא להשקיף על הנוף, הוא רואה מן המרפסת הסמוכה זונה המאיימת לקפוץ אל מותה. הוא מתלבט - האם לנסות להציל אותה או למהר להצבעה הגורלית, מה גם שבדרך הוא צריך לאסוף מהמכבסה את החליפה שמסר לניקוי יבש. גם בסיפור זה מעומתת המדינה מול משהו המסמל פגם מוסרי, והזונה מתפקדת כאן על תקן החזיר בסיפור "החזיר של חלפון".

את הזונה השלישית בקובץ אפשר לפגוש בסיפור "חמסה". בין משימת חיטול אחת לשנייה, מבקרת אצל סוכן חשאי זונה שרוצה להביא אותו אל סיפוקו, אך השניים מסתפקים בשיחה. סיפור זה אינו נמנה עם הטובים בקובץ.

עוד סיפורים על המצב הישראלי הם "מולדת מושתנת קירות", על איש צבא קשיש שמבטיח לחתן של נכדתו סיפור שהוא יוכל לעשות ממנו סרט, ו"הרצפה החדשה" על שני פועלי בניין ערבים, אחד שתום עין והשני קטוע אגודל, שעובדים אצל בעל בית יהודי ואומרים לו ש"יש רק הבדל אחד בין אנחנו הערבים, ואתם, היהודים... אנחנו, הערבים, אוהבים לבכות יותר מלצחוק" (עמ' 48). השניים משיחים עם הישראלי ומבקשים ממנו שישפר להם סיפור עצוב. הוא מספר להם על מושתל לב שהחלים, אך התאבד כאשר גילה שאשתו בוגדת בו. הם אומרים לו שזה סיפור מסובך מדי ומבטיחים לו שלמחרת הם יתמו לו סיפור עצוב משלהם. אלא שהשניים לא חוזרים, לא למחרת ולא ביום אחר, וזהו אולי הסיפור העצוב. את הרצפה החדשה גומר כבר מישהו אחר.

ירון אביטוב

התשוקה לנעדר

חנה פנחס-כהן: שירי אורפאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת ריתמוס 2000, 77 עמ'

בשירי אורפאה מדברת חנה פנחס כהן מחדרי הלב ומהבטן אל מי שיצא מחייה ללא שוב. אלה הם שירי פרידה מתמשכת על רקע מחלתו האנושה של בן הווג, שחלקם נכתבו אף זמן מה לאחר פטירתו. הקורא בספר עובר חוויה מטלטלת ומתוודע לרבגוניותם של רגשות גועשים וסותרים, בפנייה האינטימית החזרת ונשנית אל ה"אתה" (מכות געועים לעשות אותך נוכח), אל עצמה ואל ההעדר, שכל הדרכים מובילות אליו וממנו.

הדוברת בשירים, אורפאה, בת דמותו של אורפאוס, שירד שוב ושוב אל עולם התחתיות בעקבות אוירידיקה אשתו, עוברת מסע נפשי קשה בהוויה שנכפתה עליה, בניסיון לחקוק את דמות האהוב ולהצילה משכחה. בניגוד למיתוס האורפאי, שבו בכוחה של השירה להתויר מן השאול את האהוב, בשירי אורפאה אין בכוחה של השירה להשיב את האבדה, וההעדר הופך לעובדה חותכת.

השירים כתובים מנקודת מבט נשית וחשופה, באמירה בלתי מתפשרת, אכזרית, מדממת - ועם זאת מוקפדת למדי. הכאב מועבר דרך נוכחותו הקבועה של הגוף הדווי, והוא מאשש את הקיום.

דמות האשה, הקורעת נתח מבשרה בהתמודדותיה היומיומיות, שדופק החיים בכל רמ"ח אבריה, האשה החושנית והתובענית, היא החוט המקשר בין קובץ זה לקודמיו. האהבה והנאהבת הנטושה הופכת ביחס לבן זוגה ל"אם הרוכנת עליך בתאוה" / להיניק חלב בדבש רבש בחלב", מתגלגלת ברמות יולדת, היולדת למוות. צירי הכאב הם צירי מוות, חלום רע, טרוף מערכות, שהיקיצה ממנו אינה מביאה הקלה. אהבת כלולות הנושקת למוות, הינומה לבנה ההופכת ל"תכריך אהבה". נראה שהמורכבות בשירים היא פועל יוצא מסתייה פנימית בין הנטייה להתפרצות עזה של נשיות זועקת לתיקון לבין איפוק מחויב המציאות הביתית. המתח בין שתי מגמות אלו, כמו המתח בין הפכים נוספים, תורם לאופיים הייחודי של השירים.

המערכולת הרגשית נעה בין געועים חסרי תוחלת לבין כעס על נטישה באמצע החיים עם חרדת הבדידות והמוות - והכול מנותב למחאה מרה, כשתפילת יום הכיפורים של הנוטה למוות מושבת ריקם: "שתיקתו של אלוהים היתה / טלית תכריך ושמלה לראשי", ובמקום אחר: "את חטאי אני עושה בהסתר / ובתאוה גדולה. ילדי אז ישנים / והבית פנוי ממועדים // אז בהסתר פנים אני עושה לי אלוהים אחרים".

טון הדברים משתנה ומתגוון; מן התחינה וההתרפקות הגעועות ("ובלילות על נהר הוולטבה --- ישבתי ובכיתי כאשה / צלובה אל נעוריה ללא קדושה"), אל זעם אין-אונים: ("על דלת המתים אני דופקת / הו, דלת המתים תרעד ממכותי / אני רוצה לדעת שהמפריד / ניתן להישר עד המחר ---").

במגוון הנימות משתלבת גם התנועה מטה ומעלה כחלק מתחושת התפלות והריק: כך, למשל, נחקקת בויכרון

המתארת מסע בשניים על חוף הים האדריאטי, מהווה אתנחתא קלה שלפני הפרידה הסופית. תהליך הפרידה הוודאית בתוך המסע המשותף מומחש היטב בצורת השיר הכתוב כמו שיר וצליליתו, שיר והדהודו, כאשר בצידו השמאלי של העמוד מודפסות המילים באות קטנה יותר, כאילו השיר משרר בתדר נמוך, מתחת לסף ההכרה, את הסוף הנורא. אומרים כי מיטב השיר כובו, ואני מוסיפה, מיטב ומיטב המשורר אמיתו. חוה פנחס-כהן ויכתה אותנו בשירה בשלה וחכמה, מתאוצתה הבלומה של האיילה, עד אורפאה שנגעה בשאול ושרדה. ■

יערה בן דוד

ההדדי נמשך גם אחרי לכתו, כדוגמת הקשר בין האוהבים האלתרמניים, שעבורם מתבטלות כל המחיצות בין חיים למוות: "בשנתי אמש, ביקרת אצלי כה מודע ומסמ / ומששת בין שדי לקחת משהו מהחום המוכר / לדשן נשמתך בבור". כתיבתה של חוה פנחס-כהן מעוגנת במסורות תרבותיות שונות. הפואטיקה שלה היא גיבוש של חומרים ממקורות יהודיים קבליים ומיתיים קדומים ומהנצרות. משולבים בה שורשים קמאיים עם הוויה קונקרטיה עכשווית. גיבוש המקורות השונים יוצר שירה אותנטית, מרובדת ומעניינת. הפואמה החותמת את הספר 'מסע על חוף החלף' -



תמונת הצוואר המתרום "מעלה והלאה / מעל העיר מעל הכיכר מעל המגדל / ומצפה לנשיקתך הרכה / והיא אינה", וכן השורות המרטיטות: "איך אשה נשברת - / מהמותן / מהמותן נשברת וגווה נמשך / אחר צווארה לאתור / שעה תבלים חבלים נשרך לאדמה / והיא נעה על צירה תנועה משונה / של כאב, כאילו אביה שבשמים / היה בועלה".

הציור על העטיפה - "נוכה נעדר" מאת בלו-סימון פיינור - מציג את הצייר הסמלי שעליו נעים השירים. האיוון בין כובד המזוה (היסוד האמוני) לכובד המפתח נוצר על-ידי החיבור לאותו חוט ולאותו מסמר. וכשם שבמפתח מצויים ההפכים של נוכחות והעדר, כך גם במזוה כאובייקט טמון כפל התייחסות דומה.

המשוררת מסמנת את גבולות העדרו של האהוב בחפצי הבית, בחפצי האישיים, בחללי המקום. הכיסא הריק הולך בעקבות השירים והמברכים, ובלילה דופק על דלת הבית, "נכנס למיטתי הריק / ובארבע רגליו אותי חיבק". השירים נעים משלילת קיומו של ההעדר להשלמה איתו. וכך, למרות ההתמרדות בסדרי עולם ("ומי גור להפריד בין המת לבין החי") מגיעה הדוברת להשלמה עם החיץ בין היש לאין, ומכאן, עם כל הכאב, משתמע בסופו של דבר חיוב החיים, שיוסיפו להתנהל כמימים ימימה: "לא ארד אהובי לא אל הבור / כי בערב שבת אל הלחם יש לשבור ולברך / על היין ולקדש ופירורים מהשולחן לאסוף ולפור". ובהמשך - הנמקה משמעותית לא פחות: "לא ארד אהובי אחריך לבור / כי פחד החושך שם נורא / מפחד החדר שכבה בו האור".

כנגד ההעדר מתקיימת הנוכחות המוצקה של האהוב על ערש דווי ולאחר מכן בויכרון המבקש להחיותו. הימצאותו פיזית, מוחשית וטוטלית: "ואתה נוכח חדרי בטני, גרוני, מעי / כל מקום שהוא נוקבא ומערה לך". ובמקום אחר: "המוות לא נכנס למקום בו / זקפה עלי חלקי גופך, למקום בו תשווקה / מדביקה שניים שנועדו יחדיו לבשר אחד". והדיאלוג נמשך כשהיא תרה אחר איוושת קיומו בכל מקום שבו שהה בחייה ובהיי בני הבית "תחת אקליפטוס ליד מסילת הברזל", "מהדרך ההולכת בשדרת דקלים / שם למדה בתנו הקטנה צעדים ראשונים".

בדומה לה, גם אהובה המת קשוב לקיומה, כך שהקשר

חצי

רוני סומק

אריקה ג'ונג

מאנגלית: יצחק יוסף יפה

סוף

הגשם הוא ביתי

כל חיי

סלדתי

ממטריות:

הילד האמצעי

הקורא תגר על הגשם,

רואה קשתות בענן

במצנחים של האפור

הנופלים על ראשו

בימים גשומים.

אני מקפצת ברחובות מוארי שמש

שומעת את מנגינותיהם של הצמיגים,

ואוהבת את הצליל

של הגשם.

הרבה לפני שנכנעתי

לגורלי,

נכנעתי

לגשם -

פוגה של באך

מטפספת רפות על ראשי

מלמדת אותי להיות חסרת כל פחד.

קורא יקר: אני מעניקה לך

את הגשם הזה.

אחרי שקראתם את השיר עצמו לרגע את העיניים ודמיינו את קטע הריקוד מהסרט "שיר אשיר בגשם". אחר כך השליכו את המטריות המטאפוריות וזכרו את הריח של הגשם הראשון. אריקה ג'ונג מדברת על גורל, על פוגה של באך ועל היכולת להיות חסרת פחד. טוב לחקלאים, טוב לנו ובעיקר למפלס המיתולוגי של הכנרת.

הזדמנות נוספת, חיות וספורט

יעל איכילוב: זמן פציעות, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד סימן קריאה 2001, עמ' 224

זמן פציעות של יעל איכילוב הוא רומן-קומדיה חמוד, מעמיק ומהנה, הכתוב בכשרון בידי סופרת מיומנת, שיש לה הרבה מה לומר. מעשה בנאווה, אלמנה בת שלושים ושלוש ואם לבת קטנה, הוצאת מאולם השמחות, ערב חתונתה של אחותה הצעירה, בעקבות הטלפון הנייד של אמה. הרומן מתאר את העובר עליה בערב זה, ובמרכזו גישה עם בחור בשם עודד, וטרינר גרוש, שראשיתה בפציעה שבה היא עוצרת כדי לשתות סחלב הם, והמשכה בסדרת הרפתקאות שהם עוברים יחדיו עם שני גורי כלבים חמודים. עליית הספר נמשכת רק ערב אחד אבל זהו ערב מלא וגדוש באירועים, מקומות, חוויות ותנודות רגשיות בין האשה והגבר שבמרכזו. יעל איכילוב מטפלת בעלילה הסבוכה ובדמויות הייחודיות בירטואוזיות, ובספר ניכרות היטב חרות הכתיבה וההמצאה - אלו שבטוויית העלילה ואלו שבחשיפה ההדרגתית של הדמויות, הפסיכולוגיה שלהן וקורותיהן, וחדווה זו תורמת לעונג שבקריאתו.

מועד החתונה של האחות הצעירה הוא אמצע נובמבר ובעמוד הראשון של הספר מוזכר תאריך הארבעה בנובמבר, הוא יום הירצחו של יצחק רבין, שהיה המועד היחיד, המוקדם יותר, שבו היה אולם השמחות פנוי. ולא סתם כמובן פותח הספר באזכור תאריך זה. הרומן עוסק במדה רבה בשאלה כיצד ניתן להמשיך לנהל את החיים הפרטיים, המסוימים, על תקוותיהם הקטנות והגדולות יותר, שלנו, בתוך סבך האירועים הפוליטיים של החיים במדינת ישראל, המאיימים להסיטם ממסלולם.

בערב החתונה מתקיימים גם שני משחקי כדורגל, שיכריעו אם ישראל תעלה לגמר גביע העולם. משחקים אלה מאחדים את שכבות האוכלוסייה וכל המעמדות החברתיים, לפחות חלק ניכר של כולם, כולל הערבים החיים בתוכנו, שאחד מהם מתואר בין הדמויות הרבות שבספר, שגם אם אינו מתעניין בשאלה האם ישראל תעלה לגמר, הרי שהוא מתעניין בכדורגל, שכן, כדבריו, "גול הוא גול". אהבת הספורט המשותפת היא אחד ממקורות האופטימיות של **זמן פציעות**, במישור האישי ובמישור הלאומי או הבינלאומי גם יחד, ועוד ארחיב עליה את הדיבור בהמשך.

כצד מצבה הטרגי המיוחד של מדינת ישראל ושל הנשים והגברים החיים בה, החיים הפרטיים כשלעצמם מלאים טרגדיות וכשלונות. כאלה הם חייהם של נאווה ועודד. היא איבדה את בעלה האהוב בתאונת דרכים והוא סוחר מאחורי סדרה של מערכות יחסים כושלות עם נשים. טרגדיות וכשלונות אלו עומדים ברקעו של הרומן, שהוא כאמור קומדיה - רומן-קומדיה, המודע היטב לזיגורט שלו, למסורת שלו, ולביטוייו השונים בספרות,

המסמך שמעבר למסך

אנדד אלדן, **הבה ובא אביו**, הקיבוץ המאוחד 2001, עמ' 63

קשה להבקייע אל משמעות שיריו של אנדד אלדן. העולם והעלילות, לא פעם מרתקים ומלאי-חיות, מתנהלים אי-שם מאחורי מסך סמיך של צלילים, המסתיר במיסוכו המוסיקלי-אליטרטיבי את שאמור להתרחש בחזית השיר. כבר שנים שאלדן מעדיף את המוסיקליות של השיר על פני הדיוק בתכנון ובעמדותיו.

תחילה, אם כן, פוגש הקורא, קרעי נופים ארצישראלים המכוסים בשמיכות של מצלולים: "הסלעים הששים למחסה טובים אל מסע/ החג וחוזים בוהב" (עמ' 16) או "אובך המרחב בוכה בך, הלס, חמסין עמסו סבל סמוי... פניר הרטוב קרקע קרועה שרקעו לרקיע" (עמ' 46).

ארץ שיריו של אלדן היא ארץ קשה, מיוסרת, מפכחת בכוח, רווית אסון: "העיובון זמורת אך אש זרה פזורה על המזבח הזה מזים דמים/ ונעורינו שכרעו קרועים למרגלות ההר לו שרנו בוסר שירינו" (עמ' 22).

אנדד אלדן אוהב וכואב את הנופים הללו, שר את תהילתם ואת מבוכת ימיהם: "קולי כלבלב מבוהל בבלבולו הולך אלי אל תקלל/ חרש כחשש שני גואש" (עמ' 56).

אלימות, סגפנות, יפעה ופאניקה קיומית וזחלות שלובות-זרוע דרך השירים, החשופים "לטינת תנים בטרשים נטושים" (עמ' 36). עושר הצלילים והתזמורים, משחקי השורשים והשפע המילולי אינם מצליחים להסתיר את המצוקה הבסיסית הנספגת בעיצובן העמק ובהריסות הבוסתן, בלכלוך הגחלים בחול ובין הסלעים וסדקי הסופה. באחד השירים היותר צלולים והפחות מצלוליים מנסה האדם הבודד להתנחם ולהרגיע את עצמו לנוכח מימדיו העצומים והמקפאים של העולם: "אני זוכר אז העצים כל כך/ רחשו בלשונם לוחשים כקוץ אתה תקוץ/ והאבן התכווצה בשתיקה של חושך שביר/ (עליה ישבתי) בנפול כוכב אל תהום עיני/ הילה במרחק סובבה ראשה והארץ על צירה/ סובבת ושהה עם אופק שמים בשנתם המרחבים שוקעים/ רק רגלי ערות כי קר ונעלי השחורות/ כאישונים בולשות לא לשות ערוות עבר מרומה/ דם ערוב צפרדעים פתע אחת אחת קופצות/ משלולית של אשליה (שאפשר לרפא) ביקשו משל/ להיות, הרפה נשום עמוק." (עמ' 37).

הלשון של אנדד אלדן מייצרת יצרים המופנים כלפי נשים ("רעיה כבאר רעבונו גוהר לשבור שבר", עמ' 9), וכלפי המולדת; השירים מתארים את המיצרים שבהם נתונים גם מיודעים ובני משפחה, כמו בשיר המתבונן בנכדתו של המשורר, במבט שנודד מפחדיה לגילויי השמחה של חייה: "נכדה נפחדת נדחפה לידי החרדה... חיש שלפה גופה השווף חופשיה לעין השמש/ בלי בושה כובשת לב שחררה מלבושה כשד שובב/ דשה בשריריה דשא שיכור מגלגוליה גלי גיל גואים/ ברגליה הילדה שנולדה למחול למשול בלהבה העולה בה" (עמ' 57).



במחזאות ובקולנוע גם יחד. אכן, כמעט מעשה שטות הוא מצידי להזכיר אירועים טרגיים בהקשר של רומן זה, אלמלא היו הם חלק ממנו - משובצים בו כאירועים בחיי הגיבורים וגם בצורת מה שניתן לכתוב בשם "אתגחתות טרגיות" או "אתגחתות טרגי-קומיות" בו. **זמן פציעות** הוא קומדיה, אבל קומדיה של "הסיבוב השני", זה שלאחר הסיבוב הראשון, שהסתיים בכי רע בשביל שני הגיבורים, והסוף הטוב והאופטימי שלו הוא סופו הטוב של סיבוב שני זה.

זמן פציעות בורא עולם בדיוני בעל חוקיות פנימית של עולם של חסד - עולם ששולטים בו טוב-הלב והנדיבות, האופטימיות והתקווה. המסר המשתמע ממכלול העולם הפנימי הבדיוני של יצירת אמנות זו הוא, שיש תמיד הזדמנות נוספת בחיים, שגם מותו של אדם אהוב ויקר אינו סוף פסוק, ושתמיד יש הזדמנות נוספת באהבה. החיים, לפי רומן זה, הם בעיקרם קומדיה, על אף המוות והכשלונות שהם חלק מהם, ועל אף דרכיהם הפתלתלות והעקיפות, שאותם מחקה עלילתו הסבוכה. הרעיון שיש תמיד הזדמנות נוספת נתון לנו גם בדימוי המוצלח והסוגסטיבי שבשם הספר - "זמן פציעות", שהוא הזמן הנוסף הניתן במשחק הכדורגל כפיצוי על הזמן שהלך לאיבוד במהלכו בגלל פציעת השחקנים. זמן זה, גם אם במשחק הכדורגל הוא זמן קצר, מסמל את הזמן הנוסף בחיים הפרטיים וב"משחק" בין העמים, הנתון למשתתפים להביא את המשחק שביניהם לידי גמר טוב.

כך, בחיים הפרטיים של הדמויות בספר וכך גם במישור הלאומי הנרמז שלו. בתוך מדינת ישראל, בין שכבות העם השונות, מתקיים "זמן פציעות", והוא נעשה באמצעות אהבת החיות ואהבת הספורט ואהבת המדינה המשותפת לכולם, או לעיקרם. אהבת החיות והספורט משותפת לנאווה ולעודד והיא המביאה לקרבה ביניהם. פעם, (בכנות ספרים!) אמר לי ידיד פילוסוף, לתדהמתי הרבה, כי "ספורט הוא הדבר החשוב ביותר", בזמנו צפיתי גם בפרסומות לאולימפיאדה בסי.אן.אן., המסתיימות בסיסמה - "celebrate humanity". ונראה לי שגם יעל איכילוב, אם לשפוט על פי שם ספרה, תוכנו ומגמתו, רואה באהבת הספורט, המשותפת לאנושות כולה, אחת ההבטחות להביא לידי סיום טוב את "המשחק", בין עמים מתחרים, כאן ובמקומות אחרים, ועל תקווה זו אפשר לענות ב"אמן".

רחל שקלובסקי

אם כבר "התייחסות חופשית משוחררת וקלילה למין בספר שלא מתיימר להיות ספרות גבוהה" - העדפתי את ספרה של ענת קוריאל, **חתכים**. אבל יותר מאשר "מין" יש כאן "יחסי כוח", ואם כבר "יחסי כוח" יש לנו כבר מתורגם לעברית את **סיפורת של 0** של פולין ריאז' בעל העוצמה המטלטלת.

הכותרת של הספר מעלה בזיכרון שני ביטויים ידועים: "מעבר לעיקרון העונג" של פרויד, ו"מתחת לקו העוני" הכלכלי. כספרות זוהי ספרות מתחת לקו העוני, אשר לא מצליחה להתרומם מעבר לעיקרון העונג הגברי. ההרגשה העיקרית שמעורר הספר היא רחמים כלפי גיבורי הספר, דמויות עלובות המבוססות במי המדמנה של חייהם, אשר הפכו זה כבר לרובוטים, אינסטרומנטים על סף הבהמתיות.

הקטע המוצלח ביותר בספר מודפס על כריכתו, מה שמעורר ציפיות שלא מתממשת. את ההבדל בין הפתיחה שציטיטי קודם לשורות הבאות אפשר לראות



בעין בלתי מזוינת: "בעיר הזאת, של ימים ויפות, של מאות אלפי אנשים ששקועים בגלגול קטעים והרצת צחוקים, שהולכים הלך וחוזר ברחובות עם חיוך רחב ואידייטי מרוח על הפרצופים המטופשים שלהם, עיר של אנשים שלא מפסיקים להצליח ולא גומרים לנצח, עיר מלאה סלבריטיו ודוגמניות ויחצ'נים וארטי-דיירקטורים וקופירייטרים, ותקציבאים ותסריטאים ואנשים שכתבו משהו, ואנשים שכל הזמן מראיינים אחד את השני וכותבים במקומונים אחד על השני וסוגרים עסקאות וירטואליות על אספרסו קצר ומשפריצים מדושנות ומבוססים בריר של עצמם - בעיר המתנוססת והחוגגת והמושפרצת הזאת חי אחד גרשון, אף אחד לא שם לב אליו אבל הוא חי כאן, ובתוך כל המושפרצת הוא החוגגת המיידית והמאוהבת בעצמה הוא מתמכר באדיקות ובכבוד ראש לשקיעה, לויתור הגדול, לתבוסה סופנית."

נראה שעד כה דווקא בשירה הצליחה העברית להתייחס למין יותר מאשר בפרוזה, מיינה וולך הנפלאה, דרך אהרון שבתאי הנהדר ואחרים.

קציעה עלון

שיטפון: "אין לאן להסתתר הוא נשא שותף לשיטפון לא שופט ופשוט שר / כשעבר כשנגמר המגור גהר על הגופות בגיא" (עמ' 50). וכמה יפה נחתם שיר זה משתמו פעמי המגור הגוהר - "מה שזרע הזיכרון עודו זורם ומזמזם" (שם).

עם זאת, בספרו זה - השנים-עשר במספר של אנדר אלדן - לא מעט תמונות מקסימות ושורות יפות הניצלות מלשון ההפרזה וההפלאה של "לשונו קלשונו" (עמ' 30)

רפי וייכרט

ציפיות שלא מתממשת

חגי דגן: מתחת לקו העונג, הוצאת חרגול 2001, 184 עמ'

לא קראתי את ספרו הקודם של דגן, **רשימות מאי הנשים**, ואחרי הספר הזה גם אין לי חשק לקרוא. למרות שספרו של דגן עורר התלהבות בקרב מבקרים רבים, ששיבחו הן את עיסוקו החופשי והמשוחרר במין בשפה העברית, והן את חוש ההומור שלו, לא מצאתי את עצמי נלהבת משני האלמנטים הללו, והרבה מעבר לכך אין.

כבר בפתיחה, על ראש הפרק שלה ותת סעיפיה, השדתי שהספר חוטא בשוביניזם בוטה, ולא התבדיתי. הנה: "חלק ראשון: מבט מגבוה. בו נתודע לגרשון ולשמאי, ללוחמת ולכובסת, לדופן הרחם השקוף של כרוב ניצנים, לחזוית המבקשת משהו להיאחו בו ולציפורניה המרהיבות של מעדן חלב. 1. שיש בצהריים - גרשון משמש בשק אשכיו המכווץ והנוקשה וחשב: איזה כובו, עכשיו היתה צריכה לבוא מציצה של שיש בצהריים. לא משגל ענף ומפורט, עם כל האבל אני עוד לא גמרתי, עם ניסיונות לספק ולהבין מה היא רוצה ולהשתות ולהשתהות ולגוון במהירויות ובעוצמות, עם שוויון זכויות ושוויון הזדמנויות ועם כל האפאראט המיתשי. לא. רק מציצה ישירה ועניינית, נטולת יומרות, שאינה הולכת בגדולות ומסתיימת בדיוק היכן שכל המציצות הסתיימו מאז ומעולם. אחר כך אפשר לחזור בניחותא לקפה ולעיתון. אבל מה, אין כאן מי שתעשה את זה. איזה כובו. ומבלי להתיק את ידו משק אשכיו קם והשקיף מחלון דירתו שבקומה העליונה. ברחוב יוחנן הסנדלר התנהלה תנועת אוף-שינגין כסדרה. הרחוב היה מלא גדודי חתיכות מלהגות ומצחקקות, והוא הביט בהן והרהר הרהרים עגומים של שיש בצהריים: איך הן מדברות בפלאפונים ובסלקוונים כמו איזה תבורת מח"טים שמוזיזים אוגדות מהעורף לחזית, נעות ממקום למקום רק כדי לנוע, רק כדי שיוכלו למתח את ירכיהן ולטלטל את עגבותיהן בגרביונים ובטייטסים ובג'ינסים ובמכנסיים ההדוקים מהחומר האלסטי הרמוני הזה שאלוהים יודע איך קוראים לו. קלות דעת, עוגבניות והורמונליות הן חוצות את הרחוב הנה ושוב, מטלטלות תיקים קטנים של כלום ושקיות קרטון של קניות, ואפילו אחת מהן לא נמצאת כאן כדי למצוץ לי."



בעוד ששמחת החיים מוצאת את המקבילה ההולמת בשלל המצלולים העולצים בשיר זה (ובכמה שירים נוספים), הצער קשה יותר לתיאור ככל שנעשה סמך יותר המסך המילולי. התחושה היא של שפע השמור לרעתו של התיאור: "הנה עננת בגילוי עריות קשה הינה השמש בשפיכת דם / רעשני נוטה מערבה, לוחשת שני שומר מחשיך שיניו בלם" (עמ' 25).

אנדר אלדן מרכיב צירוף לשוני אחד על משנהו ושלישי על קודמיו ביצרו דיגסיות-תודעה ברצף הקריאה שמחייבות לפעמים נסיונות נואשים לקריעת ים סוף של המלים. קל להבין צימוד מסוג זה המופיע בחרוץ הבא: "מהצית חודש נתתי ומחקת שנה / קם פתח סיפרו ושנה." (עמ' 42) אך מה נעשה עם משפטים מסוג: "העור הנצרב בצריפים הצרופים היו צריפה לא / צפויה" (עמ' 11) או "בתחנה הזאת תחנות טינה מתנה / תמונות טמנה בחיבה מתנה נתנת" (עמ' 56). אינני טוען, חלילה, שבלתי אפשרי להבקיע אל הדמויות והרגשות שמעבר למלותיו של אלדן. אני רק סבור שדווקא משום רצונו באפקט המיידיות של החוויה האקוסטית הולך הכותב שולל אחר המיידיות שמנפיקים הצלילים ומעכב בעד קוראיו את הכניסה אל פרדס המשמעויות, מונע מהם את הציור המדויק שהוא רוצה לחקוק במוחם: "הסם שנמס ונספג איש שירש את יאוש מן השמים / בִּפְתָךְ הסתברה לו סיבת הסתרחות המבוססת / זה הסהר המרסס את סודו בסיבוב ליד הפרדס" (עמ' 50). כמה יפה התמונה שמצטיירת בשורה האחרונה בציטוט זה וכמה היא מאבדת מעוצמתה אחרי שאלדן ממקם אותה אחרי שתי קודמותיה.

"הוא מכיר את המים המרמים" מהווה משפט שירי חזק אבל ברגע שמוסיפים לו "את המים המרמים במרומים מר להם" גורעים מן העוצמה והופכים את ההאנשה לגדולה מכותות האנוש הצנועים של הקורא.

גם מרמים וגם מרומים וגם מר? ההגזמה אינה גולשת לכלל גומה אבל מעט גיוס בגן הגוונים הצליליים היה חושף ביתר בהירות את איכותם האמיתית של שירי אלדן, שהרי כוחו דווקא בתיאור הצד הריאליסטי של חזות הדברים ולא בהנגנתם לכלל

ספר אבלות, מוסיקה וחמלה

מיכל: קונכיות העצב, הוצאת כרמל ירושלים 2001, 59 עמ' (מצדו האחד של הדף)



ספרה הראשון של מיכל בתוגה של עיני כבר הופיע לפני שלושים שנה, השני, פריחת המוות יצא לאור בשנת 1997. שני קובצי שירה שכותרותיהם מלאות עצב גדול. עתה מצוי אל-מול עיני ספרה, גם שמו של החדש, גם שמו של זה אינו מתיר ספק בעובדה, שגם בו אין שמחה גדולה. תוגה, מוות, עצב. שם משפחתה של מיכל מתפרסם כאן לראשונה, בדף צדדי, ובאנגלית בלבד, ועתה אנו יודעים שהוא רוונקרנץ, וטוב לפחות להסיר לוט קטן מעל העניין הזה, העלום.

העצב, התוגה והמוות - שמות חשוכי-מרפא ומהותם לא השתנתה גם בספר זה, שהוא, בעצם, מעין ספר אבלות, או התאבלות. האבלות הזאת, בכך אני כמעט בטוח, היא אמיתית, קיומיותה נשמעת ברורה, אישית, וקשורה תמיד במוסיקה. מוסיקה שיותר משהיא נלווית למילים, היא היוצרת אולי את ה"שטימונג" - הלך הנפש בשרים. מעין גוספל, או בלוז, כפי שהם מושמעים בעת תפילה או קריאה לאל. המוסיקה היא - מלחינים מסוימים, אך לא רק הם. הנה: "ושם/ במשעולים צרי המותן/ בין האבנים השותקות חידה - / מהלך זמן כאב// צפור שחורה יורדת/ על מיתר הנבל/ קולעת את צמת הסוף."

מוצרט, שוברט, בטהובן, באך - יצירות מאוד מסוימות שלהם מאזכרות כאן. קלאסיקה, תמיד קלאסיקה! המוסיקה שלהם (בשמותיה) מלווה את השירים וכמו נמזגת בהם.

"עץ השתיקות עומד בשלכת/ עלים פצועי כתף/ נושאים את 'מסע החורף' של שוברט/ אל ערבות עשוקות הד// זכרונות, כמו שיכולים כרותות/ נושקים לאדמה המלחה// קטוף את השיר - / הוא לך."

ויש תאריך, כנראה תאריך תחילת האבלות הזאת - לפני עשר שנים. "כבר שנה עשירית/ אני מהלכת וזכרונות יחפים/ מהלכת וזיר - / לחוש מגע פסיעותיך בשבילי/; כמו בטהובן ממש לשמוע תווי לחניו - / כי באה רממה/ ואיוניו סגרו על צליל."

את האבלות ובצידה המוסיקה - שהיא זיכרון, או ליווי לזיכרון, מלווה השתיקה על גירותיה: "עמדתי זקופה ושותקת", "האבנים השותקות חידה", "ובאה דממה על בהונות העצב" (השתיקה היא גם זו המביאה מהרוזות-לא-מילים ונולד השיר). "עץ השתיקות עומד בשלכת", "הגבעות שותקות השמים", "עמדי אצלו, לרק/ שם ליד האבן - ואל תשמיעי שיר."

זה עשר שנים עומדות האבלות, המוסיקה ושתיקת המילים יחדיו (עשר שנים, או שלושים שנה?) בחיסכון רב של מילים - אך בצמצום של ביטוי, אם נשער ששיר אינו רק אבל, או ריגוש, או התפרצות, כי אם גם "תוצאה" אמנותית.

והמחזור הזה המסיים את הספר הצנום הוא, לדעתי, הטוב שבספר. הוא ה"סיכום" השלם, האמיתי והסוגסטיבי ביותר.

במדור הזה "אחרי ינואר, ברמת גן" כותבת שירי הגני את מה שבא לאחר מכן, לאחר הודו הקסומה, המטריפה, ארץ החיפושים והמדיטציות, כאשר, לעיתים, כל דבר בגלי ומוכר, הופך להיות קשה, כי משהו נשתנה: "גם השמים אינם שקטים / אתה הרי היית בהם ויודע / בא אלי, נפרד ממני, אטמים באוונך / אומר שלא יכול לשאת את הרעש / בשדה התעופה."

כל-כך גוראה חזרתו של האהוב. השינוי שהביאו פונה וגואה, אתרים מפורסמים בהודו שכמעט נכבשו על ידי הישראלים המחפשים את עצמם (פעם זו היתה דרום-אמריקה), יוצר בכל זאת תחושת חיים אחרת (לכמה זמן?) והכותבת, בנועם, בלי צעקה על הפרידה ההודית אומרת: "בוא נעשה מדיטציה על חופיהם / של ימים אחרים. / מדי לילה נישבע בשיר ערשם של הגלים / ובבוקר נרוץ יחפים על החול עד כלות / נשימתו של האחר."

ובעצם, רוב האמירות בשירים הן אמירות רומנטיות, גם ארוטיות מאוד (כמו קפיץ נמתח ומשתחרר / דינמיקה אחת של שני קצוות / אהבתנו") או הפיוס שכה מדברים עליו במקומות הכינוס בגואה: "אני סנטימנטלית ואתה מלודרמטי/ מוצאים מפלט של רגע במסך קולנוע/ מערבבים בוטנים וצימוקים/ מעבירים מיד ליד עוד ג'וינט. / אהבתנו לא זקוקה לתרופים אבל / מסך קולנוע/ בוטנים וצימוקים/ וג'וינט/ עושים אותנו מפויסים עם / מה שיש."

הג'וינט הוא תירוץ, או אמצעי להשיג, או מטרה? מה זה חשוב. הלוא אמרתי שהנועם והשלווה אולי, שבהם נכתבות גם סערות הנפש, וגם התיאור היפה של הנופים, וגם בדיקת מערכת היחסים - כל אלה מובילים לאיזשהו כירסום קטן בנשמה, כפי שבא לידי ביטוי בשיר הקטנטן הזה:

"חרישית כמו עכבר/ בוכה אל המיטה המשותפת

חלקו השני של הספר "ערגה לאמא" - ממשיך את התמה של החלק הראשון, אלא שהוא עשוי חמלה ואולי חרטה:

"הנה באתי אליך נשוכת שפתיים", "בואי נצא לאסוף מן השקט/, כסי את שכמך/ כי קר והרצון המתמשך לדעת ולשמוע, המבוטא בכמה שירים המתחילים במילה "ספרינו".

ספרה של מיכל מלא ריגושים, ועם זאת הוא מהווה חידה לא פתורה, ואולי אין צורך בפתרון כלשהו. אין בו וידוי ישיר, לכך מאמירות האהבה שהיתה (עד לפני עשר שנים, או יותר?). זה ספר אישי, עצוב מאוד, סובייקטיבי מאוד, וכאמור - לא פתור. ■

מהודו ובחזרה לרמת גן

שירי הגני: מלון מול מנאלי, הוצאת אור 2001, 48 עמ'

ספר שירים זה הוא דק ונעים. פעם, הייתי סבור שאמירה כמו "יפה" או "נעים" היא אמירה מגונה ממש לגבי ספר שירים. למזלי, תחושותי השתנתה.

הקובץ של שירי הגני הוא נעים, כי יש נעימות גם בכתיבת ההרגשות נטו. לא דווקא סערות נפש וכתובה כאשר מדובר במסע ההודו, שהוא בדרך כלל מלווה בחיפוש אחרי 'אלוהים' חדש, או עייפות כלשהי מגיל הנעורים הפרובלמטי, או ניסיון להשתחרר ממשוה שאינו תמיד מוגדר ולצעוק לאחר מכן: מצאתי, מצאתי, גיליתי את האור! בשורות של שירי הגני, מה שנמצא כמעט בכל השירים (שאין להם כותרות והם ממוספרים וקצרים) הוא החיפוש, או נכון יותר, ההפנמה והתבונה של מערכות יחסים עם אהוב, כשהודו היא נוף שונה, מרוחק ומתרחק מן הימיום - עד השיבה. השיבה לכאן, לארץ, כשהריבוי הוא לעיתים עמום, לעיתים רך, לעיתים כואב מאוד.



ששכרנו/ עם החדר/ מכרסמת את עצמי/ כמו גבינה בתוך מלכודת/ סופרת כמה זמן נשאר." נשאר להיות, או נשאר עד העזיבה.

הספר הזה אינו עוסק במינים שיריים או בהעמסת דימויים. יש בו תמימות, ולשמחתי הוא לא בא לתקן את העולם, וגם לא לתאר אותו, אפילו בפניה הגדולה ושמה הודו. הוא, כמו שאמרתי, נעים ובלתי צועק. אבל בקריאה שנייה הוא מכליל בתוכו את התעייה. ■

משה בן-שואל

ירח מלנכולי, ירח ידידותי מאוד

אסתי קון: כמו לגעת בירח, הוצאת שוקן 2001, 331 עמ'

ירח הדפוס בספרי ביכורים הוא ירח חריף יותר. הוא מזמין לקריאה החייבת להסתיים בהתפעלות או באכזבה. כמו לגעת בירח, ספרה הראשון של אסתי קון, שייך לקטגוריה הראשונה. מדובר בשבעה סיפורים המציירים חתיכות חיים. כל סיפור מארף בתוכו עלילה רבת כוח וויפוי, וכל הסיפורים יחד מרכיבים פאזל אנושי מאוד. הקריאה בספר דומה להצצה מבעד לחור מנועול דמיוני. הקורא מוזמן לקרב את עינו ולראות, כאילו בסתר, איך מתנהגים הגיבורים בעולם קרוב כל כך, רחוק כל כך. חלק מהסיפורים כתובים בעט מאוד קולנועי. הקורא יכול לעמעם או להגביר את התאורה, לכוון מצלמה לכל התאורה או לתאי המוח של הגיבורים, ולביים את העלילה בקצב שלו. הרווח בין המינורי למאזווי הוא גשר צר מאוד. במדה מסוימת אפשר להניח את ספרה של אסתי קון ליד ספרה של גרייס פיילי **הפרעותיו הקטנות של האדם** (שתורגם לעברית על ידי משה רון). אני מזכיר את פיילי כאם הזאנר שבו נטחנים החיים במטחנה אנושית שאינה תופרת לגופה כנפי פנטזיה.

החומרים נאספים מן המדרכה, מן הרשא של השכן שאינו תמיד ירוק יותר ובעיקר מן המקום שבו אור פנס הכיס נראה פתאום פוטוגני.

את הפואטיקה של קון כדאי להדגים מהסיפור הפותח, שמו "אמריקה" וגיבורו הוא סם. החיים עוברים עליו במוסך, בסלואו מושן. הבית הוא חממה שבה צומחים פרחים שמתר לקטוף. שום דבר נדיר לא גדל על האדמה שלו. סוויטי, האשה שחודרת לחייו, מזליפה על האדמה ריח של אשה, אבל מערערת את החווה שחתם סם עם הרווקות שלו שהיתה שמתה בחלקה. הבלבול הזה הוא עמוד השרדה של העלילה ואסתי קון מלטפת אותו חולייה אחר חולייה. הסוף מוריד את הדגלים לחצי התורן, כאילו היה כרוניקה של מוות ידוע מראש. פה ושם אפשר לגלות מעידות של ספר ראשון. אפשר לביים חלק מהקטעים אחרת, אבל אלה לא גורעים משמחת הביכורים, מהתחושה שאסתי קון

מצליחה לגעת בירח ולשכנע אותנו שזהו ירח מלנכולי, ירח ידידותי מאוד. ■



"נוגה היהלום הקשה"

משה דור: זמן שאול, הוצאת קשב לשירה 2001, 125 עמ'

"לעולם", אני מצטט את לאונרדו דה-וינצ'י, "אני הטבע מפר את חוקי עצמו". ולכן, אולי יכול הטבע להפקיד את עצמו לצבעי האיפור של המטאפורה. המתבונן בו פותח את ספר החוקים ומצייר אותם בטריטוריה שלו. משה דור הוא מהמעולים שבציירים. הוא לא רק טבע את המונח "שירה ילידית", הוא גם הוכיח, כמעט בכל שורה שכתב, איך יכול אותו טבע להיות סיסמוגרף נפשי ופיו. דור מתעלס עם הנוף, מסתתר בשורשיו, מטפס על גבעוליו וסוחט מצוף פרחיו את הדיו השירי שלו. אותו נוף מוצב גם כמראה כאשר דור משקף, למשל, באותה מראה דיוקן אשה. הנה השיר 'כל הקיץ': "כל הקיץ התרוגנת, אשה/ עם נשמת ציפור. עכשיו הגיע/ החילוף בשבעת אורותיו הנשירים/ ואת החילות נאלמת לשיעורין ורק/ נוגה-היהלום הקשה, הבלתי מתפשר, / חבוי בכף ירך הקטנה, // הקפוצה בחזוקה". ה'צט' של הטבע מאיר את חילופי העונות וה'ברוטו' של אותו אור לוכד אשה, מסתנוור מ"נוגה-היהלום הקשה" החבוי בכף ידה. הגבולות מיטשטשים. נשמת הציפור של אותה אשה עפה מקיץ לסתיו. הדיבור נאלם, העלים נושרים ושום דבר לא מתפשר כאשר השעון מתקתק חילופי עונה. גורל הטבע קבוע (יודעתי שהעונות חייבות להתחלף ואין עוצר בעד הזמנים", יכתוב דור בשיר 'בבוקר') ודור אינו מתוכנן עם המטאפזיקה, הוא רק בוחן מולה, באומץ וביופי רב, את הפכפכות הפיזיקה האנושית, ואם בשיר 'כל הקיץ' נאלם הדיבור, הרי שבשיר 'בוקר' הביטה בו ב"עיניים שוחקות ובזיו פנים".

היכולת החזקה הזאת לאחוז בטבע תופרת מפעם לפעם חוטים דקים של אירוניה. הנה, למשל, השני מתוך "שלושה שירי גשם": "הגשם יורד ויורד ללא הפסק/ כתוגת ורלן, לבו השבור. / אך אנחנו מזמרים שיר- עם רוסי/ על זנקה הטיפשון שהלך לקוקו/ לקנות וודקה. שם גם שם, / יש הרים". החיבור הזה בין ורלן לוונקה הוא החיבור הבלתי אפשרי בין "תוגה" ל"טיפשון". דור הופך אותו לאפשרי ואירוני כיוון שהוא לש את המילה "גשם" וממטיר אותה בטבעיות רבה.

היכולת הזאת ממריאה גם אל שמי המטאפורה. הנה, למשל, המילה "בלרינה". בשיר 'בלרינות' הסנוניות מתוארות כ"בלרינות האוויר" ובשיר 'שוב: פריחת הדובדבנים', מתוארים אלה כ"בלרינות בשמלמות ורודות וצחורות". הבלרינה היא אולי אותה בלרינה, אבל הכוריאוגרפיה שונה. ואם צריך מוסיקה, אז הנה "הים, תיבת-נגינה ענקית, / מנגן שירי אהבה וכולם פיאניסימו". ואם בנוסף למוסיקה צריך גם "אפקטים מיוחדים" אז הנה ספינת הטיוול הלבנה (בשיר 'בהעריב') חוזרת בערב ו"ראשי תרניה/ שותתים זהב". דור, במילים אחרות, מתוך זהב וכאלכימאי אמיתי הופך אותו לדם. אבל הדם האדום יותר זורם בעורקי הגעגועים. **זמן שאול** הוא ספרו של משורר ילידי שהחיים לקחו אותו בשנים האחרונות אל מעבר לים; "כל מה שנותר לי מארציי" הוא כותב בשיר 'שולל', "הוא לוח השנה התלוי במטבח, מעוטור // בתצלומי



נופים שכבר נראים/ זרים לגמרי, כאילו היו נופי // כוכב-לכת הנגלה לראשונה למבטו/ הנוקב, הלא- מותר, של האסטרונום...". זוהי תמצית הגעגועים והיא מתרחשת במטבח. שם על אש קטנה מתבשלים נופים רחוקים והמשורר המכיר נופים אלה מהשורשים מרכיב את משקפי האסטרונום כדי להאמין שהוא שותל אותם מחדש בערוגת חייו. אבל הנוף הוא נוף ודור יודע בשירי **זמן שאול** לא להפר את חוקיו של הנוף הזה. הוא מתכתב איתו, מדביק בול נדיר ביופיו ואנו הקוראים פותחים את המעטפה כדי להציץ ולהתרגש ממכתב אהבה שנשלח לאמא אדמה. ■

רוני סומק



דרגות של אפור בפיליסבורג

אתה יכול לבוא לכאן כגחמה ביום ראשון.
בניח שחייך התרסקו. נשיקתך הטובה האחרונה
היתה לפני שנים. אתה מהלך ברחובות אלה
שנסללו בידי מטרפים, על-פני מלונות
שלא שרדו, וברים שפן, הנסיון המסגף
של נהגים מקומיים להאיץ את תייהם.
רק הכנסיות מתחזקות. לבית-הספר
מלאו השנה שבעים. האסיר היחיד
תמיד בפנים, אינו יודע מה עולל.

העסק העקרי שמפרנס כעת
הוא זעם. שנאה כלפי האפרים השונים
שההר משגר, שנאה כלפי הטחנה,
בטול תקנת הכסף, הבחורות האהובות ביותר
העוזבות מדי שנה לבוט. מסעדה אחת
טובה וברים שאינם מסגלים להפיג את השעמום.
בשפע של 1907, שמונה מכרות-כסף פעילים,
רחבת רקודים שהוקמה על קפיצים -
כל זכר מפוגג את עצמו בהתבוננות,
בירק פנורמי שאתה יודע כי הוא מאכל לבקר
או שתי מעשנות גבוהות מעל העיר,
שני כבשנים דוממים, הטחנה ההרוסה
זה חמשים שנה ואיננה קורסת כליל.

אלה אינם חייך? נשיקה נושנה זו
עדין חורכת את עיניך? האם תבוסה זו
איננה פה מדיקת, עד כי פעמון הכנסיה הוא פשוט
הכרזה לשמה: תצלצל ואיש לא יבוא?
האם בתים ריקים אינם מצלצלים? האם
די לפרנס עירה במגנזיום וטינה?

לא רק פיליסבורג, כי אם ערים
עם בלונדיות מעטירות, ג'ז טוב ומשקאות
שהעולם לא ירשה לה לעולם
עד אשר עיר-מולדתך תגוע בלבה?

אמר לעצמך לא. הזקן, בן עשרים

כאשר נבנה בית-הספר, עדין צוחק
למרות שפתיו הנפולות. באחד הימים, במהרה,
הוא אומר, אלה לישון ולא אתעורר.
אמר לו לא. אתה מדבר אל עצמך.
המכוננית שהביאה אותך לכאן עדין פועלת.
הכסף שבו אתה קונה ארוחת-צהריים,
ואין זה משנה היכן נכרה, הוא כסף
והבחורה שמגישה לה אכל
רוה ושערה האדם מאיר את הקיר.

נופים

לו צירתי, הייתי מציר נופים. במוזיאונים
אני עומד לעתים קרובות ליד ואן רויסדל, והרוח שציר
במרומי אלונים אירופיים מעניקה אשור לסגנוני.
אני מזוה את האסם בחצי מטר. אני מפתל את הגבעה
ביתר דרמטיות. אני מניח על הגבעה אשה לעמת
האור, והיא קוראת לי לארוחת-ערב. הרוח שאני מציר
נמוכה ומרדדת את העשב המרקד אל הים.

באפס זמן הקפצתי זקנה על האסם באפר חמור.
פרות אינן רוחשות שנאה לאיש, כמוכן. מעבר לשדות
אשתי נשארת מגלפת במוצקותה לעמת השמים.
נשיקתי המשגרת עוקצת אותה מבעד לגלי החם
שעפר חרוש מדיף בחדש אוגוסט. התולעת שהשלכתי
צפה מתחת לגדה התלולה שבה, אני יודע, ממתונות טרוטות.
כל עוד הרוח נוהרת, צבעי מגונים את הירק.

זה האני הגלמי שעדיו הגעתי. האדם האומר סבלו, השארו עניים ואני יכל ליצור. האמינו לי, חברים, אני מציע לכם את בתיכם ושחרר לכם טוב. נשיקותי נתכות כגשם. הלואי שתמצאו זרועות חמות מדי בקר. הלואי שעצכם החביב יפרח בדצמבר. והלואי שלעד לא תעקרו, נאנסיס לנדד בעולם שגונו מלח ואין בו מוזיקה צעירה.

כאשר הרוח שוככת, אנשים באים בחיוף עם המשפנתה, משגרים לי צו פנוי, לרבות דמי דאר. פרותי כחושות ותשושות. אשתי החרשת רוטנת ושורטת את הכסא. הפלג מתעפש. אמרתי שחמשים שנות אזור יפות לגג. הוא מרקיב את הגג. אלונים דואבים אך אינם יכולים לזוז. על ברפי אני קורא על רצפת המוזיאון לואן רויסדל.

במדים פשלה לא תבין לעולם. לשם מה שאלות אלו? הבנק טעה. החוה באמת שלי. אפלו כעת, לארץ אולמות ירקים חורים אלה, אני שומע את רוחותיו של ואן רויסדל. דע לה, בבקשה, כי סדרתי מחדש רק את מקצת הדברים, אסם וגבעה. זה ממשי: הבית המשתוחח באוגוסט והגבר שבתוכו שמכר אותו לפני זמן רב, שכח שחתם על העסקה ולא ימוש ממקומו.

מקומות וסגנונות חיים

שימו לב לגדם, אפרסק. היה עלינו לגדע אותו. הוא חבט בחלון עם כל רוח מצויה. גננו השתוחח מדי קיץ מדגן. יבולינו היו לאגדה וגם נדיבותנו. כל זר שבא, אמרנו לו, "הכנס". רצנו נרגשים. "מישהו בא לבקר אותנו." בלילה היינו עיפים. החשך הקדים לרדת בבית זה, ועד מהרה הקדים לרדת בפעם האחרונה.

לילות במוטלים, יש שאני מתעורר בהם מבלבל מן החדר. אחר-כך אני נזכר היכן אני. אני מדליק את האור והבחורה עדין שם, מחיכת מלוח-השנה, תהיה השנה אשר תהיה. כאשר אני בנסיעה, אני נכלם. אני מחליף במקלט תדרים שאני יודע על-פה, תחנות שמשדרות לחנים ישנים פאלו פלום לא קרה לאחר ההלויה ההיא ב-1949.

כאשר אני בבית שקניתי, אינני מהרהר באבדן העצים, אינני בוכה כאשר שכנים עוזבים או כלבים נדרסים למות. אני מבגר דיי לדעת כי דמעות ילדה קטנה דינן לתור, פעבור שנים, במלון פלשהו בברלין, אם כי דומה שאני יושב קהוי רגש ליד החלון וצופה כמו פטרון בכל. אני קולט את זה, עמק במקום שאני מקנה שילבלב.

ריצ'רד הוגו נולד ב-1923 בפרוור של העיר סיאטל שבמדינת וושינגטון, ארצות הברית. אביו, ריצ'רד פרנקלין הוגו, נטש את המשפחה זמן-מה לאחר הולדת בנו. הורי אמו של הוגו גידלו אותו בילדותו. כבר בשנות לימודיו בבית-הספר היסודי גילה עניין רב בספרים, דיג וכדור-בסיס.

בפרוץ מלחמת העולם השנייה התנדב לחיל-האוויר האמריקאי ושירת כטען פצצות בחזית הים התיכון. הוגו טס 35 טיסות מבצעיות, ובדומה למשוררים אמריקאים כג'יימס דיקי, לואיס סימפסון ורנדל ג'ארל, נתן ביטוי לחוויות המלחמה בשירתו.

עם סיום המלחמה החל הוגו ללמוד ספרות באוניברסיטת המדינה וושינגטון וסיים את חוק לימודיו בתואר מוסמך. חברו לספסל הלימודים באקדמיה היה המשורר תיאודור רותקה.

ב-1952 נשא הוגו לאשה את ברברה ויליאמס והחל לעבוד בחברת המסוסיס "בואינג" ככתב טכני, עבודה שבה התמיד 13 שנה. ספר שיריו הראשון, **מסלול המנופים**, ראה אור ב-1961. כעבור זמן-מה החל להורות אנגלית וספרות באוניברסיטת מונטנה בעיר מסולה. ב-1964 חזרה אשתו לסיאטל והם התגרשו.

הוגו הירצה באוניברסיטת מונטנה במשך כ-18 שנה. למרות עבודתו האקדמאית, שירתו נוגעת בדרך-כלל בחיים של פשוטי עם בעירות אמריקאיות נטושות למחצה ובנופי חבל-ארץ הולדתו. אחד משיריו הידועים ביותר, 'דרגות של אפור בפיליסבורג', המובא כאן, כלול באנתולוגיות שירה אמריקאיות רבות.

ב-1974 נשא הוגו לאשה את ריפליי האנסן ואימץ את שני בניה מנישואיה הקודמים. ב-1977 התמנה לעורך סדרת השירה הצעירה של אוניברסיטת ייל. הוא מת באוקטובר 1982, בן 58.

מספריו: **מותו של מונדק קאמוטווין** (1965), **מול טוב באיטלקית רצוצה** (1969), **מה שאתה אוהב ביותר**, **נותר אמריקאי** (1975), **321 מכתבים ו-13 חלומות** (1977), **הסידוף הנכון** (1980).

בל נקלל את החיים

אורי הולנדר



ארתור רמבו: **עונה בגיהנום**, מצרפתית: אורי ברנשטיין, הוצאת קשב לשירה 2001

א.

"מי שמעולם לא ביקש להיות אלוהים - מעולם לא היה בן-אדם". אמרה זו אמנם אינה של רמבו, אלא של המשורר פול ואלרי - אולם היא משקפת היטב את הקונפליקט הטמון בשירתו של רמבו כבר מביכוריה, זה ההולך ומתעצם בחמש או שש שנות יצירתו; עד להתפרצות משוללת הרסן, ששיאה **בעונה בגיהנום**.

"בידו קלשון המזרזה לנקות את גרנו... והוא יאסוף את דגנו אל האסם, אך את המוץ ישרוף באש בלתי נכבית" (מת' ג', 12): מן הסתם, עמד פסוק זה - מדבריו של יוחנן המטביל, המבשר להמונים על ביאתו הקרבה של ישו - לנגד עיניו של הנער הקתולי בן ה-19, שעה שישב לגולל את מסכת-ייסוריו באסם של משפחתו, והוא "נשרף באש בלתי נכבית", ו"נוהם כחיה ללא הרף" (לפי עדותה של אחותו). אף שהוטבל כדת וכדין, תמיד תרה ידו הכותבת של רמבו אחר הקלשון השטני, שבאמצעותו - כך קיווה - יגלו לו המילים את "המפתח למשתה עתיק היומין" (עמ' 7),

את סוד "חזון המספרים" (עמ' 10), את המסתורין "של דת או של הטבע, מוות, לידה, עתיד, עֶבֶר, עולם ומלואו, האין" (עמ' 17).

מבחינה היסטורית, שייך ארתור רמבו (1854-1891) ל"משולש הסימבוליסטי" - בודלר, רמבו ומאלארמה - שראשיתו **בפרחי הרע**, ובמזיגה המוסרית-אסתטית של ה"רע" וה"יפה", ואחריתו ב"נעדר מכל הזרים"; בשאיפה לניתוק המילה ממהותה הסמנטית, ומימוש שלמותה הצלילית, הטהורה. דומה, כי גם מבחינה רעיונית מצויה

ב.

במצב-ביניים זה, שבו מתקיימת שירתו של רמבו, טמונים היסודות להבנת נקודת המוצא "הגיהנומית": הוא אינו יכול להתמכר לחלוטין לא לריחות המשכרים של ממלכת התענועים הבודלרית מזה, ואף לא לעולם האידיאות המוסיקליות ושלילת המבע החושי, שעתידה לטפח שירתו של מאלארמה מזה; היסוד הגשמי שבבסיס הווייתו - "התולעת" שבו (עמ' 31) - נתון במאבק מתמיד עם שאיפותיו הרוחניות, ועם נהייתו אחר היופי השירי והחסד האלוהי. אותו עול אנושי כבד מנשוא, שאין הוא יכול להסירו מעליו - כדרך שפשטו הברברים הגאליים את עור חיות-הבר (עמ' 9) - הוא הרוחח בפנימיותו, והוא שמובילו לכפור בכל - בדת, במוסר, באסתטיקה, במדע ובקדמה: "הו! המדע! הכל נעשה מחדש. למען הגוף והנפש - צידה לדרך אחרונה - לנו מדעי הרפואה והפילוסופיה - תרופות אליל של ידעוניות ושירי-עם ממוחזרים. ושעשועי הנסיכים והמשחקים שאותם אסרו! גיאוגרפיה, קוסמוגרפיה, מכניקה, כימיה!..." (עמ' 10).

עונה בגיהנום היא "יומן-מקוללים" המתעד את מאבק-האיתנים הזה בכוליות, של מי שאינו יכול להניח לרוח שבתוכו; להרפות ממה שמעפילו לשחקים, ובד בבד "מכה אותי, מרביצני, מטילני ארצה" (עמ' 11). אולם זירת קרבותיו - שמאפייניה הם "מודרניים" כל-כך - אינה מותירה לו סיכוי ממשי ל"ניצחון": מחד, שואף רמבו להעמיד במרכז עולמו השירי לא את אידיאל האדם, אלא את אידיאל הלשון, את המילה האלכמית; ומאידך - הרי שאנושיותו שלו, של החולף במשעולי אותו עולם, היא

שירתו במרכזו חיים שירי, בודלר למאלארמה. מן הנקודה שבה חדלה להתקיים שירתו של הראשון, שעל ערש דווי החליף את זהביו, מתכותיו ושאר חלקי נופיו המלאכותיים בחיקה המנחם של האמונה הקתולית - מתהווה שירתו של ה"פרא האציל", המאמין האדוק, שהוא בה בעת כופר נצחי. הרוח הרומנטית, המנשבת בשירת ה"ספלין ואידיאל" הבודלרית, כמו גם תחושת ה"שממון" [Ennuï] של שירה זו, חודרים אל בין שירי **עונה בגיהנום**, ואל נפש מחברן, שהחשיב את בודלר - כפי שציין במכתבו המפורסם לפול דמני - ל"גדול המשוררים" ול"אלוהים אמיתי". יחד עם זאת, כפי שעולה מתוך אותו מכתב, היה רמבו להוט למצוא "צורות חדשות", שונות מאלו ששימשו את קודמו, בבקשו אחר שירה "שביום מן הימים ימצא בה מבע לכל החושים" (עמ' 24). משתיקתו הפתאומית של רמבו - והוא בן 20 בלבד - ומנטישתו את השירה, עולה יצירתו של סטפן מאלארמה, המלטשת ומשכללת את התגלמויות השתיקה עצמה. שאיפתו של רמבו להיות ל"נביא", "מלאך" או "רב-מג", נהפכת בשירת מאלארמה לכמיהה לאין, לאידיאה שירית צרופה - כמיהה שתשוב להופיע גם בשירתו של ואלרי.

שמונעת מבעדו להיטמע בהם.

"למי אשכיר את שירותי? לאיזו חיה לסגוד? איזה צלם לנתן? אילו לבבות אשבור? באיזה שקר עלי לרבוך? - באיזה דם לבוסס? מוטב להישמר מן הצדק. - החיים קשים, ההתבהמות פשוטה" (עמ' 11-12). לכאורה, התבהמות זו, שהיא דרכו של החוטא, של האסיר ה"חוק מן הקדושים" (עמ' 12), מסמלת את הפתרון הקל, את המפלט מן הקונפליקט הרוחני-גשמי. אולם גם בסגידה זו לאיזו יצירות ראשוניות, שורשית - המתבטאת במוטיב "חיות-הבר" או "חיות-הפרא", המלווה את היצירה לכל אורכה - טמון גרעין השניות של המלאך השטני, של התולעת הקתולית והברברי הגאלי, של הסגפן ושל התר בתאוותנות אחר "אוצרו" הנכסף; של המשורר הנאכל באש מילותיו, ושל המשורר המכשף, היוצק מהן זהב. תחושת רמייה חריפה מבצבצת כבר מבין שורותיה הראשונות של **עונה בניהנום**; תחושה זו מהולה בסיפור החיים הפרטי, ובו פרשת האהבים העגומה עם ורלן, וזיהויו של חולי שפשה בחברה האנושית על כל מרכיביה - אבל גם בהבנה עמוקה יותר, ומתסכלת יותר, של "רב-המג" המודע מראש לכשלון קסמיו. ככל שנמשכת הקריאה, נדמה שהמסע התודעתי הנפתל לא נועד אלא כדי לשוב ולהתבונן, לבסוף, בנקודת-המוצא; ו"ש-רמייה" זו, שבה חש גם הקורא - שאינה מתפוגגת, אלא הולכת ומתעצמת - אינה אלא האכזבה שבפיקחון, ההכרה כי המילה האנושית, ואפילו "זהב" השירה הטהורה, אינם מחוללי עולמות, וכי "חזון הצדק" הקוסמי הוא גם חזון המילה האלכימית - והוא "לאלוהים לבדו" (עמ' 38). "מזלי הוא שיכול אני עכשיו לצחוק לאהבות הרמייה הישנות" (שם), כך מכריז רמבו בתום יצירתו, אולם מבעד לפרצי-הרגש הוא שותל רמזים כבר מלכתחילה: "המדע, האצולה החדשה! הקדמה. העולם מתקדם; ומדוע שלא יטוב אחרו?" (עמ' 10 - ההדגשה שלי, א.ה.).

כדי להבהיר נקודה זו, נתבונן בתיאור הבא: "כל שירתי תהיה התקפה, בכל האמצעים, על האדם, חיות-הפרא הזאת, ועל הבורא, שלא היה עליו לברוא חלאה כזאת. הכרכים ייערמו זה על זה, עד סוף חיי, ואף-על-פי-כן לא יהיה בהם אלא הרעיון האחד הזה, שעומד לנגד עיני רוחי תמיד!".¹ "התקפה" זו על חיות-הפרא האנושית ועל בוראה מובאת כאן מפי איזידור דיקאס, "הרוזן מלוטראמון", **שירי מלדורוד** שלו, שראו-אור בשנת 1869, השפיעו על רמבו בלי ספק.

בחיבורו **האדם המודד** מציין אלבר קאמי, כי קריאתו של פסקל "היטמטמו כבהמה" מקבלת אצל לוטראמון "משמעות מילולית".² אכן, מלדורוד רוצה, אונס, לועג לאלוהים המוצג כקבצן שיכור, מתעלס עם כריש ותוקף בדמות דיונון את יושבי הרקיעים. התפרעויות מסוג זה לא ניתן למצוא בין דפי **עונה בניהנום**. אף שגם

גיבורו של דיקאס נתקף, לעיתים, בנקיפות מצפון, ואף שביצירתו ניתן לזהות נימה אירונית ואפילו פרודית, דומה כי רמבו נמנע במתכוון מן ההקצנות **שירי מלדורוד** לוקים בהן; גם כאשר הוא מסתער על איתני-הטבע, דבר-מה עוצר בעדו ומרסנו. בניגוד למלדורוד, קרוב רמבו הרבה יותר לאדמה - אמנם הוא מציע עצמו "לשמש, לאל האש" (עמ' 27), אולם הוא יודע כי על תאוותיו נגזר להיכלות באישן, כ"ים שנטמע / בתוך החמה" (עמ' 30). אמנם, הוא מקנא ב"אורשן של החיות. - התולעים, המסמנות תום של תוהו, והתפרפרות, תרדמת הבתולים!"



(עמ' 26), אולם אין הוא עיוור לגורלו של "זבובון שתוי במשתנה של בית-מרוח, מאוהב בסמי צמחים, שקרן אור אחת תכלהו" (עמ' 28). לריסון זה עדויות גם במבנה יצירתו - בניגוד לרצף הבלתי סדיר של **שירי מלדורוד**, **עונה בניהנום** ניכרת בבירור תבנית שירית, שמתוכה בוקע קול צלול וחד: "תחילה היה זה תרגיל. כתבתי את השתיקות" (עמ' 24). שורה כזו יכולה היתה להיכתב גם על-ידי ואלרי המחושב, המכנה את חלק משיריו "תרגילים", באשר אין ביכולתם להגשים את האידיאה השירית. "ואז הייתי מסביר את התחכמויות הכישוף שלי כהזיה של מילים!" (עמ' 26): מן הוידוי המיוסר, הסוער, בוקע קול המפרש לעצמו, ואף לקוראיו, את הלך-הרוח שבו הוא נתון, ואת הסיבות שבגללן הוא אחוז ב"כישוף".

בנוסף, ניתן להבחין בשימוש מודע ומושכל - ופעמים אף משועשע - שעושה רמבו במרכיבים הדרמטיים של יצירתו. למשל, הוואריאציות השונות על השילוש הקדוש: "התבונה, האמונה והמדע" (עמ' 10), או מעין היפוך של שילוש זה: "מגיע לי גיהנום בשל הזעם, גיהנום בשל הגאווה, - וגיהנום של ליטופים; מקהלה של

גיהנומים" (עמ' 18). גם בלשון היצירה עצמה ניתן לזהות יד-מכוונת מבעד לזעקות ולקריאות הזעם; הן בשילוב שבין שפה גבוהה וסגנון נמלין לבין סלנג וניבים עממיים, והן בניסיון לשוות למילים מהות צלילית אוטונומית: "רָעֵב, צָמָא, זַעְקוּת, רָקוּד, רָקוּד, רָקוּד, רָקוּד!" (בצרפתית - מילים חד-הברתיות, שמהדהדת בהן ה-"S" השטנית: faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse! (עמ' 13). היצירה אף משופעת בחרוזים פנימיים, זעירים - שאינם ניתנים לתרגום - כגון "רב-מג או מלאך" ["mage ou ange"], התורמים לאופיה הסוחף, ובה בעת מסייעים לשליטה בטמפו.

גם קטע דוגמת "הבתולה השוטה, החתן השטני" (עמ' 19-23) מגלה גוון של סדירות ב"אי-הסדר שבנפשי" (עמ' 26), באשר הוא מרמז הן לפיסקה מתוך הבשורה על-פי מתי (כ"ה, 1-13), והן לסיפור המיתולוגי על פסיכה, ש"חתנה", אותו היא חושבת לנחש איום, ושנאסר עליה לראותו, אינו אלא אל האהבה (רמבו הוא, כמובן, החתן - מזיגתם של קופידון והנחש השטני; ורלן, לעומת זאת, שהוא "הבתולה השוטה", הוא ניגודה של פסיכה "היפה בנשים" - "וכך קרה שאהבתי חזיר", עמ' 30).

כל אלה מובילים את קוראיו של רמבו, בהנחיית קולו המודע - גם בשעת "התבהמויותיו" - אל האמת הממתינה לו בסיום היצירה.

ג.

"הייתי לאופרה אגדית" (עמ' 30), מכריז הנער בן ה-19, ואכן, בין "מקהלה רוחנית מנעימת זמר" (עמ' 16) ו"מקהלה של גיהנומים" (עמ' 18), ניכרים **בעונה בניהנום** הדי רוחו של ואגנר, שיצירותיו זכו להצלחה גדולה בפריז של אותן השנים. כך כותב בודלר על האופרה "טנהוויזר": "טנהוויזר" מציג את המאבק בין שני העקרונות שקבעו להם לזירת המערכה את הלב האנושי, הווי אומר, הבשר נגד הרוח, השאול נגד השמים, שטן נגד אלוהים. אותה שניות מוצגת תכף ומיד בפתיחה, במיומנות שאין לה אח ורע (...). זה טבען של היצירות שהן אמנותיות באמת, להיות מקור בלתי נדלה להשאות. הפתיחה, לדעתי, מסכמת את רעיון הדרמה בשתי שירות, השירה הדתית ושירת התשוקה, שהן, אם להשתמש בלשוננו של ליסט, "מוצבות כאן כשני קצוות, המוצאים את איזונם בסיום".³

לעניות דעתי, יפים דברים אלה גם לתיאור יצירתו של רמבו. פן זה שלה, ה"אופראי", מדגיש במיוחד את סגולתה הסוגסטיבית; היא מותחת את הסאגה היודיית-מתייסרת - ברוח רומנטית מובהקת - כמעט עד הקצה, ויחד עם זאת היא מוצאת את "איוונה" בסיום: "שום מזמורים: להחזיק בכל מדרך כף-רגל (...). המאבק הרוחני אלים ממש כמלהמות שבין האנשים; אבל חזון הצדק הוא לאלוהים לבדו" (עמ' 38, ההדגשה שלי - א.ה.). בהקשר זה, מזכירה **עונה בניהנום**





פורטרט של רמבו וורלן

רועמת במיוחד. סופו שהותיר לקוראיו את פרי עמלו ומכאוביו, והניח להם לעשות בו כרצונם: בדמיון-מה לישו, שהותיר את תורתו שבעל-פה לתלמידיו. ערמוניותו של נער זה מעלה על הדעת, שבחושיו כבר הבין כי גורלה של היצירה מובטח לה. על-כל-פנים, בטרם יצא להלך "מעבר לחופים, מעבר להרים, לברך על לידתה של עבודה חדשה, של תבונה חדשה" (עמ' 36), שיחרר לעולם את קריאתו: "עבדים, כל נקלל את החיים".

מראי מקום

1. לוטראמון, **שירי מלדורוד**, מצרפתית: אילנה המרמן, עם עובד 1997, עמ' 90.
 2. אלבר קאמי, **האדם המורד**, מצרפתית: צבי ארד, עם עובד 1970, עמ' 72.
 3. שארל בודלר, "ריכרד ואגנר וטנהויזר בפריס", מתוך: **מי מפחד מריכרד ואגנר**, כתר, מצרפתית: מיכה פרינקל, עמ' 7-96.
- המאמר - מתוך ספר מסות שיראה אור בהוצאת "קשב" אורי הולנדר בן 23, סטודנט למשפטים ומקרא באוניברסיטת תל-אביב

את שאינו ניתן להיאמר. את המערבולות הצמדתי למקומן" (עמ' 24). אותן מערבולות, שנתגלגלו אל הפואמה המפורסמת "בית הקברות הימי" לואלרי, שייכות דווקא לרוח האנושית, ה"בהמית", של רמבו ולהכרה, שסוף היצירה נותן לה ביטוי מפורש, במהות לקויה מטבעה, בלתי מושלמת בידעין, שיש לשוב ולהיאחו בה, משום שאין בלתה - האמת "שבגוף אחד ובנפש אחת" (עמ' 38). גם ביאוש, רמבו אינו יכול לוותר על "הרוח החיה" הזו, משום ש"המשמעות המילולית" שאחריה הוא תר אין מקורה בכוח הבריאה האלוהי לבדו, אלא בשילובו של זה ברוח החיים האנושית. "האמנתי שאני נתן בכוחות על-אנושיים (...). אני! אני! שאת עצמי השמתי מלאך או רב-מג, חופשי מכל מוסר, אל האדמה הושבתי, ועלי לחפש את המציאות הקשה ולאמצה אל חיקי! איכר!" (עמ' 37). שתיתו של איכר זה - עד למותו בגיל 37 -

יצירה שביקש פעם ואגנר לכתוב - "דרמה בודהיסטית", כהגדרתו, בשם "המנצחים". את המאבק שבין הטהרה והוויתור על התשוקות, לבין המסגרת האמנותית הדרמטית, ממחישים שיריו של רמבו הלכה למעשה: הטהרה היא טהרתן של המילים, בעוד שהדרמה היא דרמת החיים עצמם. ה"פסיון" של רמבו נותן ביטוי לשתי משמעויותיו המילוליות של מונח זה - התשוקה והייסורים - ודמותו המרטירית נושקת ל"שני הקצוות": פעם הוא עובד האלילים, שכל המקצועות מהלכים עליו אימה: "אמנים ושכירי-יום, כל האיכרים כולם מתועבים" (עמ' 9), ופעם הוא בן-דמותו של ישו, הקורא לכל האומללים: " - גם הילדים הקטנים - כדי שאנחם אתכם, כדי שאפתח לפניהם את לבבי, - לבבי המופלא! - אנשים מסכנים, עמלים! (...). אמונכם בי, הוא לבדו, ימלאני אושר" (עמ' 18). הוא בולע "לגימת ענק של רעל" (עמ' 16) כסוקרטס, חי חיי סגפנות כבודהא ("אינני יודע לדבר עוד!", עמ' 36), ו"סולח! - כמו זין דארקו" (עמ' 13). הוא משוטט בדרכים אינסופיות, מ"ביצות המערב" (עמ' 32) ועד למולדת שבמזרח, שם שוכנת "החכמה הראשונה והנצחית" (עמ' 33), בין חופי ארמוריקה, שבקצה יבשת אירופה, ו"עד לסוף העולם, עד לקימריה, מולדת הצללים ועלעולי הרוח" (עמ' 30). ובכל זאת אין הוא מוצא את מבוקשו; לא בעברו הגאלי ("מה הייתי במאה הקודמת? תמיד אני מוצא את עצמי רק היום", עמ' 10) ולא בחזון העתיד: "אה! המדע אינו מהיר דיו בשבילנו!" (עמ' 33). גם אם יגלה את ה"גביע הקדוש" שלו, הוא יודע כי לא יוכל לגעת בו: "בוכה, זהב ראיתי, - ולשתות לא יכולתי" (עמ' 25). כך הוא משיג את "איוונו". "בלילות, רשמתי

שי דותן

כביסה

אֶת עֹמֶדֶת בְּמִרְפֶּסֶת
תֹּלֶה כְּבִיסָה.
חֲלָצוֹת שֶׁלָּךְ וְשֶׁלִּי נֹגְעוֹת
זוֹ בְּזוֹ. זֹגוֹת מְכַנְסִים סְחוּטִים
מֵעוֹד שָׁבוּעַ שֶׁל עֲבוֹדָה. תַּחְתּוֹנִים
מְכוּצִים כִּילָדִים שְׁחָטְאוּ.
עֲכָשׂוּ אֶת מִתְחִילָה
עִם הַבְּגָדִים שֶׁל הִילָדָה:
מְרִימָה שְׂמֵלָה פְּרָחוֹנִית, מְחִיכֶת
וּמְרָאָה לִי.

מְקַלֹּת הַכְּבִיסָה נֶאֱסָפִים
כְּמוֹ צִפְרִים גְּדִירוֹת
שֶׁנֹּלְדוּ בֵּין אֲצִבְעוֹתַי לְשִׁיר
רַק לְנוּ.

סוג של רוצח זיכרון

אחות של סבתא שלי
הפסידה במלחמה
נגד התחבורה הצבורית.
את מה שלא הצליחה לעולל לה הרפכת לאושוויץ
בצע, שנים מאחר יותר,
אוטובוס עירוני.

שירים ממסע לאיטליה

שיר מס' 3

לפררה אני נוסע כשגבי לכוון התנועה
חולק תא ברפכת
עם שני סמינריסטים ישועים
(הם מסלובניה ויש להם אכל, אם אני רעב)
ורקדנית אחת, שכתפה,
כה חרצתי,
נבראה להיות כן לראשי
ושאתה החלטתי לבלות
את שארית חיי
וכאן, תחת שמש עמק הפו
ויקשתות לבנים אדמות
אני נקלע לטקס הסיום של בוגרי האוניברסיטה.
אני רואה אותם יוצאים מן הקמפוס
ולוחות קרטון גדולים בידיהם,
צבועים וניל, שחר ורב חשיבות.
הם זורמים מן התצר אל הרחוב
אני צועד בכוון המנגד
ומזדנב עם האחרונים שבהם
החוצה, בשקט,
בידים ריקות

פרפר-קרבות שלי,
פרפרה עטויה בצבעי מלחמה.
את חגה לך מעלי
כגלגל-ענויים.
ואני - פרח-מטרה עומד
במקום,
מתעף והולך
תשוקת אבקני,
או שמא עליונותה האורירית,
הסבו את עלי למנחת
מתוכה אז תשלף
החרב החבויה
המפרכת
ותפה

מרקו סרמונטה בן 33 מירושלים, יליד רומא.

שקר כפיית התרבות

דוד שהם

גבול השקרי והלבוזי

נברשות בדולה, שטיחים פרסיים וכלי חרסינה של מייסן ושל רוזנטל ושאר בשורות השפע. הם לא עודדו את ילדיהם להזמין אותנו, האשכנזים, בני המעמדות הנחותים, לבתיהם. הדירות שלנו, האשכנזים (וצריך לזכור שתלמידי הגימנסיה הרצליה נחשבו למיוחסים בתלמידי התיכון ושכר הלימוד הגבוה השאיר בה רק את בני השכבות היותר מבוססות, את בעלי ה"פרוטקציה" או את התלמידים המחוננים), היו ממוקמות בשיכונים עממיים שנבנו בשולי הערים, הן היו קטנות וריהוטן דל; לא יכולנו להזמין אליהן את תלמידי הכיתה הספרדים מבלי להתבייש בדלותנו. הרוב המכריע של עולי שנות העשרים והשלושים מאירופה טרם הספיקו להתבסס. הם היו מעמד הפועלים, הפקידות הנמוכה של ההסתדרות, העירייה והמוסדות הלאומיים, או לכל היותר המעמד הבינוני הנמוך. אני יכול להיזכר בקלות בעשרים-שלושים בני עשירים ספרדים שלמדו בארבע הכיתות של המחזור שלי ולכל היותר בשניים או שלושה עשירים אשכנזים. רק מעטים מיוצאי גרמניה, שהגיעו בשנות השלושים, הצליחו להציל את הונם ולהגיע עימו לארץ. רובם היו צריכים להתחיל מלמטה. גם בלבם היו תחושות קיפוח ותרעומת על הוותיקים שולזו בהם ודחקו את רגליהם, אבל את הרגשות האלה הם לא הורישו לדורות הבאים אחריהם, זאת, בשונה מן הבאים מצפון אפריקה. הכלל, כמו בכל ארצות ההגירה, הוותיקים היו בעלי האמצעים, המבוססים, המחזיקים בעמדות ההשפעה, והם, כנהוג בכל מקום אחר בעולם, נקטו אמצעים כדי למנוע מהחדשים לדחוק את רגליהם מהן. ואילו החדשים מצאו עצמם תקופה ארוכה למדי בעמדת נחיתות, עד שהצליחו, הם עצמם, או בני הדור הבא אחריהם, לפלס לעצמם דרך להשתלב בחברה ולטפס במעלה סולמה.

וגם לא היתה השכלה כללית. המאבק הכלכלי והחברתי שנאלצו להיאבק בשנותיהם הראשונות היה קשה מזה שבו נאבקו, לפנייהם ואחריהם, הבאים מרוב הארצות האחרות. ומכאן תחושת הקיפוח הנטועה עמוק יותר בין יוצאי צפון אפריקה, שלעיתים קרובות מצטרפים אליה מתוך אמפתיה יוצאי ארצות מזרח אחרות. אבל השינוי שחל בארץ מהבחינות הכלכליות והחברתיות הוא עצום. היום ניתן למצוא מזרחים בצמרת הכלכלית, הפוליטית, הצבאית, התקשורתית והבידורית. בכמה תחומים שיעורם של אלה מתקרב לאחוז שהם מהווים בכלל האוכלוסייה ובאחרים אפילו עולה עליו. נכון כי בתחום הזדמנויות הקידום האקדמי המצב עדיין רחוק מכך, וככל שעולים במעלה הסולם האקדמי מוצאים בו פחות ופחות מזרחים. סיבותיה של תופעה זו אינן נעוצות בקיפוח עיתי-חברתי, כשם שגם הקיפוח הכלכלי לא נבע ממוצאם העדתי של האנשים (ונא להוציא את הערכים מכלל זה, הם מקופחים גם בגלל מוצאם) כי אם מן הנסיבות ההיסטוריות. בשנות העשרים, השלושים והארבעים של המאה העשרים, השתייכו המזרחים שחיו בארץ לשני קצות הסולם הכלכלי. מצד אחד היו רבים מהם, ובעיקר התימנים, חסרי מקצוע והשכלה. הם עבדו ב"עבודות שחורות" ואכלסו את שכונות העוני של הערים הגדולות. אבל מן הצד האחר היו בין הספרדים גדולי העשירים בארץ: סיטונאים ויבואנים, בנקאים, בעלי קרקעות ונכסים, אנשי הפקידות הגבוהה של המנדט, שופטים ועורכי-דין. בגימנסיה הרצליה, שבה למדתי לפני הקמת המדינה, השתייכו יוצאי המזרח על המשפחות המיוחסות. הם גרו ברבעים היותר יוקרתיים של הערים, בדירות הרבה יותר גדולות משלנו, ואלו היו מלאות רהיטים גדולים וכבדים מעץ משובת,

וח רעה מנשבת בארץ. מתהלכת כאן אגדה, שיש העושים לה מהלכים מתוך זעם כבוש, המבעבע בתוכם בגלל קיפוחים אמיתיים ומדומים, ויש הנכנעים לה מתוך איזו נמיכות רוח וסתגלנות, והיא, שנעשה בארץ ניסיון לכפות את התרבות האשכנזית על בעלי תרבויות אחרות. טוב, נדבר גלויות על המזרחים, ששורשם התרבותי בחברה הערבית. מספרים לנו, ורק מעטים מתקוממים נגד השקר הזה, שאלה, בהגיעם לארץ, מצאו את תרבותם מזולזלת ואת מסורותיהם ניתצות בתהליך מודע (טובי הלב שבהם מוכנים להסכים שאולי היה התהליך לא-מודע) שבו נכפתה עליהם, בשלל הדרכים שבהן יכולה חברה לכפות דברים כאלה, תרבות אחרת, הלא היא "התרבות האשכנזית". אין ספק, שסיפור הקיפוח התרבותי גיוון מקיפוח אחר, הקיפוח הכלכלי. אי אפשר להכחיש, שליוצאי ארצות המזרח, ובמידה רבה גם לבני הדור השני שלהם, היו בארץ פחות הזדמנויות לקידום כלכלי בעבודה משהיו ליוצאי אירופה ואמריקה ולצאצאיהם ילידי הארץ. אמנם הביטוי "יוצאי ארצות המזרח", או "המזרחים", כולל מדי בתחום הכלכלי היו הבדלים גדולים בין הבאים מעירק לבאים מצפון אפריקה. הראשונים היו בעלי השכלה גבוהה יותר, רבים מהם היו בעלי מקצועות חופשיים, שאפשרו להם לתפוס מקום גבוה יותר בסולם החברתי. אין כאן עניין של הבדלי רמה אישית. שכן, גם בין האחרונים היו בארץ-מוצאם בעלי השכלה כללית, אבל בפני אלה היתה פתוחה הדרך לצרפת, ורבים מהם הלכו בה. שם טיפסו עד מהרה במעלה הסולם וניתן למצוא יהודים מצפון אפריקה בצמרת התרבותית והכלכלית של צרפת. אבל להלק ניכר מאלה שהגיעו מצפון אפריקה לארץ אחרי הקמת המדינה לא היה מקצוע שיכלו לעשות בו שימוש

תלוי ב"הברה האשכנזית", ירדה משהעבירו את שיריהם להברה הספרדית והיסוד הריתימי שלהם נפגע. רק מעטים התמרדו. למען התרבות העברית החדשה, ראוי לסבול קצת. יש מחיר לשלם.

התרבות העברית החדשה, שעל יצירתה שקדו בארץ במשך יותר מיובל שנים, היתה אמורה להיות תרבות חדשנית, ממוזגת תרבותית, ביקורתית כלפי עברה, שוקדת לעצב את ההווה מחדש מתוך צפייה אל העתיד, מחפשת בעבר הרחוק יסודות בעלי ערך לאדם המודרני ומבקשת לשלבם בקיים המתחדש. לא היתה בה שום העדפה של "אשכנזיות" על "ספרדיות", של "אירופיות" על "מזרחיות". דברים נשכחים והולכים, אבל דווקא בחברה הערבית הסובבת,

בניגוד למסורת הדורות הקודמים שלה, אינה מבינה שהיא כופה עמדת נחיתות על צאצאיה. האינטלקטואלים היוצאים מתוכה ומלינים על החברה המקפחת אותם, אך אינם מוכנים לצאת נגד המסורת העדתית-דתית שלהם, יכולים, במחדלם זה, לראות עצמם אשמים במצב לא פחות מאחרים, המעודדים ריבוי ילדים מנימוקים דתיים או לאומניים. אבל כאשר הם מבקשים להציג את הקיפוח - זה שמקורו בנסיבות וזה שמקורו בבני-אדם - כקיפוח תרבותי, כניסיון לעקור בכוח את מורשתם התרבותית ולכפות עליהם תרבות "אשכנזית", הם נכנסים בצעד בטוח לתחום השקר.

האמת היא, שבחמישים השנים הראשונות של המאה העשרים, התחוללה בארץ (ובמידת מה גם בתפוצות) המהפכה העברית הצעירה. זו ביקשה ליצור כאן תרבות חדשה. אבל צריך לומר במפורש, לתרבות הזאת לא היה שום קשר עם "אשכנזיות". הניסיון ליצור תרבות חדשה זו נולד מתוך מרד בהווה היהודית של מזרח אירופה, הלא היא ההווה "האשכנזית", שנתפסה כגלותית. מושג זה ייצג תכונות אישיות וחברתיות שליליות, ואין בדעתי לדון כאן עד כמה היה מן האמת והצדק בהתוויה הזאת, אבל זאת היתה תחושתם של הדורות הראשונים של העלייה החלוצית לארץ



בערבה, שנות ה-50, צילום: בוריס כרמי

באורחות חייה ובמסורותיה, מצאו רבים ממחדשי התרבות העברית, הארצישראלית, דגם ראוי להעתקה, שנראה להם קרוב להווי המקרא שאותו רצו להחיות. המזרח הערבי שבה את לבם של אנשי "השומר" והם סיגלו לעצמם לבוש ומנהגים שראו אצל שכניהם הערבים. הסופר משה סמילנסקי, יליד אוקראינה (שם העט שלו היה חווג'ה מוסה), היה ספוג רומנטיקה מזרחית. הערצתו היתה נתונה למה שנראה בעיניו כאצילות הערבית, והרף השתייכותו למחנה הימין, לא נרתע ממסקנות פוליטיות שהיום היו רואים אותן כ"יוניות" קיצוניות. פסח בר-אדון, יליד פולין (כינויו הספרותי היה עזיז אפנדי), חי זמן ממושך בין הבדווים וכתב מתוך אמפתיה אמיתית על אורחות חייהם. אחד מזיכרונות הילדות שלי הוא מן הביקור בביתו בבן שמן, שאז הושיב אותי לפניו על אוכף הסוסה הערבית שלו ודהר אל הכפר ג'ימזו הסמוך והקסים אותי בשיחה החופשית והידידותית שגלגל בערבית עם הנפגשים בדרכו. האם צריך להזכיר שראשוני הפלמ"ח למדו לא רק לקלל בערבית אלא הכניסו

ישראל ושל ילידי הארץ. אחד הדברים הבולטים שבהם מרדו המהפכנים הצעירים האלה וממשיכיהם היתה שפת יידיש, השפה שייצגה את פסגת "האשכנזיות", כלומר הגלותיות. למאבק ביידיש פעל כאן, בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים, "גדוד מגיני השפה", שנקט פעולות אלימות ואפילו טרור מתון נגד דוברי יידיש בפרהסיה וגם נגד עסקים בעלי שמות לועזיים. אבל גם בלי הכפייה נטו רוב בעלי העסקים לתת לעסקיהם שמות עבריים. כתי קפה נקראו "עטרה", "נוגה" ו"שגל לכנון", לבתי ממכר גלידה נקראו "חרמון" או "שניר" (שהוא אחד משמותיו של הר החרמון). בתי קולנוע, אם לא נקראו על שם בעליהם (בדומה לקולנוע "מוג'בי", שם שהוא, בערבית, כינוי ליוצאי צפון אפריקה), נקראו בשמות כ"עדין", "אופיר", "ארמון", "מגדלור". ואנשים שבאו ממזרח אירופה והיו רגילים מילדותם להיגוי האשכנזי של השפה העברית, כפו על עצמם (מרצונם!) לעבור להיגוי הספרדי. הפופולריות של דור שלם של משוררים שמשקל שיריהם היה

בימינו מהווים הבאים מברית המועצות לשעבר דוגמה בולטת לכך.

העלייה ההמונית בראשית שנות המדינה הביאה להיפוץ הגלגל בין הספרדים לאשכנזים. כמו יוצאי ארצות ערב, גם הבאים ממזרח אירופה, פליטי השואה, הגיעו הנה בחוסר כל. אבל לרבים מהם היו קרובים שבאו לכאן לפני המלחמה וסייעו בקליטתם. וצריך לומר את האמת, ובכל הנוגע לכך טענות הקיפוח של המזרחים צודקות בהחלט: מנגנוני הקליטה הממשלתיים והסוכנותיים העדיפו את הבאים מאירופה, בלא ספק גם מטעמים שמותר לכתותם גזעניים. הם שוכנו בקרבת הערים הגדולות, במקומות שבהם היו להם סיכויים למצוא תעסוקה מכניסה יותר ולהתבסס מהר יותר, לעומת המזרחים, מתוסרי ה"פרוטקציה", שנשלחו לעיירות הפיתוח, שרובן נאבקות עד היום בבעיות שמקורן בהעדר ביסוס כלכלי וחברתי נאות ואשר יושביהן סובלים מ"תנאי-פתיחה" נחותים.

עד כאן הקיפוח האמיתי. הוא נולד מן הנסיבות ההיסטוריות, ואליהן נוספה גם אטימות לב, האופיינית לכל העדפה על רקע עדתי-גזעני. אבל צריך לומר את האמת, שיש גם נסיבות חברתיות שהולידו מצב של אי-שוויון, שניתן להציגו כקיפוח. יש גם יוצאים מן הכלל (משפחתו של מאיר אגשל רוטשילד, מייסד השושלת, היתה מרובת ילדים), אבל ילדים הגדלים במשפחות מרובות ילדים (שהאטוס הישראלי השקרי מתעקש לכנותן, בלשון סגיי-נהור, ברוכות ילדים) סובלים מגיל רך מקיפוח טרומי. ההורים אינם יכולים להקדיש לכל ילד או ילדה אותה תשומת-לב מטפחת שניתן להקדיש במשפחות מעוטות ילדים. ילדי משפחות מרובות ילדים מגיעים לבית הספר כשהם כבר נתונים בפיגור לימודי-השכלתי לעומת אותם ילדים שגדלו במשפחה מעוטת ילדים ואשר הוריהם השקיעו בהם תשומת-לב רבה, לימדו אותם ראשית הקריאה והחשבון, קראו להם סיפורים ושירים מתוך ספרי ילדים מאוירים, והקנו להם מושגים ראשונים של ידע כללי. ילד או ילדה המתחילים את לימודיהם במצב של פיגור, פיגורם מעמיק והולך משאינם יכולים להדביק את קצב הלמידה של התלמידים האחרים בכיתותיהם ונחשלים אחריהם. בסופו של דבר הם נושרים מבתי הספר לפני תום הלימודים או שהם מופנים לבתי ספר שבהם מלמדים אותם "מקצוע" ומזניחים את השכלתם הכללית. יש כאן הסבר מסוים למה שנראה כקיפוחם של המזרחים במוסדות להשכלה הגבוהה, המשקף במידה רבה את ההבדל בין הישגי הלימודים של ילדי המשפחות מעוטות הילדים לעומת אלה של ילדי המשפחות מרובות הילדים. בסופו של דבר הוא משתקף גם בנקודת ההתחלה הנחותה כלכלית ומקצועית של ילדים אלה בהתבגרותם. קבוצת אוכלוסייה שאינה מוכנה להבין שצריך לצמצם את הילודה, גם אם זה עומד



במעברה, שנות ה-50, צילום: בוריס כרמי

בימי ראשית המדינה כפו על מי שרצה להיות שר בממשלה, אלוף בצה"ל, או שגריר מטעם המדינה, לאמץ שמות עבריים, אבל איש ממשני שמו לא טען, כמו שטוענים היום רבים מעולי ארצות ערב, שהלכו בדרך זו ועברתו את שמותיהם העבריים, שהופעלה עליו כפייה תרבותית, שהכריחו אותו להתבייש במסורת המפוארת של משפחתו, של שבטו, שהיה כאן משהו אחר מאשר רצון טבעי וכן להיות חלק מתרבות חדשה, משותפת לכל היהודים הארצישראלים, תרבות הנמצאת בתהליכי התהוותה.

שקר הדיבור על כפיית תרבות. מישוהו כפה על איש לקרוא דווקא ספר זה ולא אחר? ללכת לקונצרטים של הפילהרמונית או לאופרה? ב"קול ישראל" שידרו בכל שבוע, עד להיווסדו של "קול המוסיקה", שעות רבות של מוסיקה

לארץ את סגנון הישיבה סביב המדורה והפינג'אן שנולד מתוך חיקוי (ולו שטחי) למנהגי הערבים. אנשי "המחלקה הערבית" של הפלמ"ח, שאימצו להם גינונים מזרחיים, לכאורה למטרות מבצעיות של פעולה בתוך מדינות ערב, לא נמלטו מיותר משמץ הערצה לאורח החיים המזרחי.

הכלל, התרבות העברית החדשה, שהגיעה לשיא כוחה היוצר בשנות העשרים, השלושים והארבעים של המאה העשרים, היתה רחוקה גם מ"אשכנזיות" וגם מזלוזל בתרבות המזרח. היא היתה מעוגנת אמנם בתרבות של העולם האירופי, וראשוניה גם לא היו בורים בנכסי הרוח של היהדות ובמנהגיה, אף שהתנערו מהם כאורח-חיים מחייב. מראשיתה ניכסה לה התרבות העברית החדשה את יצירות התרבות הרוסית הגדולה. הרוסים היו מאז ומתמיד עם קורא ספרים והרגל זה דבק ב"יישוב החדש". מהדורה של ספר עברי חדש הכילה בתקופה שלפני הקמת המדינה, כשמספר היהודים בארץ הגיע לכדי פחות משמינית ממספרם היום, אותו מספר טפסים שמכילה היום מהדורה של ספר ממוצע. בתקופת "העלייה החמישית" נמחלו בתרבות הארצישראלית זרמים של התרבות הגרמנית הגבוהה שהביאו עימם "היקים", על הרגלי הקריאה וההאזנה לקונצרטים שהיו מושרשים בהם. שנות המנדט הבריטי הביאו עימן רובד נוסף של התרבות האנגלית, על עומקה (בזמננו לימדו בבית הספר לפחות מחזה אחד של שקספיר בשפת המקור) ומדרך הטבע גם על היבטיה הרדודים יותר. מעצמה קולוניאלית אינה מייצאת לילידים במושבותיה את התרבות הגבוהה שלה. לאחר מכן החלו להיטוות קורי ההשפעה האמריקאית. תחילה בספרות ובמחזאות ולאחר מכן, כרגיל, בכל התפלות המשתלטת עכשיו ורוחקת את רגליה של התרבות המקורית. עניין זה, הגלובליזציה של התרבות המידרדרת אל המכנה המשותף הנמוך ביותר של כל התרבויות, עומד היום בלב הבעיות האמיתיות של התרבות העברית, הישראלית, ולא הקיפוח כביכול של התרבות המזרחית בידי "התרבות האשכנזית".

שביצועי מוצרט שלהן מהווים קנה מידה לכל עולם הפסנתר. שרה צ'אנג מפליאה בביצוע יצירות פאגניני. אין בעולם הרבה מבצעי קנטטות בארוק נוצריות המשתווים ליפנים של סוזוקי. אז אל תספרו לנו שהמוסיקה הקלאסית היא מוסיקה של "אשכנזים".

כך המצב גם בתחומי האמנויות הפלסטיות, מהציור והפיסול ועד האדריכלות (כדאי לראות את הבניינים החדשים בערי אסיה, אפריקה והמדינות הערביות של המפרץ הפרסי. הם נבנו בסגנונות אוניברסליים, אף שניכרת בהם, ויפה שכן, מזיגה של יסודות מקומיים). רק בתחום ביקורת הספרות, הניזונה מן האופנות הרווחות בפקולטות לספרות באוניברסיטאות, ניצחה (מן הסתם רק ניצחון זמני) גישת ההפרטה, המפרקת ומפוררת את תרבות הכלל ושופטת יצירות ספרות לא לפי ערכיהן האנושיים הכלליים, הרוחניים והחברתיים, כי אם לפי היותן ביטוי ל"קבוצות מיעוט", "מגדרים", "שכבות גיל" או בעלי "העדפות מיניות" כאלו או אחרות. אבל דווקא מגמה זו מפריכה את טענת המזרחים שהחברה הישראלית מנסה לכפות עליהם את התרבות האשכנזית. ליצירות פולקלוריות למחצה, המבקשות לתעד או להעלות רשמים מהוויות עדתיות מזרחיות, יש היום ביקוש גדול. אולי יבוא יום ויחזרו לראות את יצירות הספרות כיצירות של הרוח האנושית האוניברסלית ולא הפרטיקולרית, ואולי אפילו יגיעו לידי כך שידונו בספר כלשהו מתוך עצמו, מתוך ערכיו

מזרחית אל מול שעתיים של מוסיקה קלאסית. ובטלוויזיה, כן בטלוויזיה: למוסיקה המזרחית יש תוכניות רבות ב"פריים טיים", לעומת פירור פה ושם של מוסיקה קלאסית הנזרק למאזינים בערוץ צדדי. אפילו קול המוסיקה מקדיש באחרונה יותר ויותר שעות-שידור למוסיקה אתנית לסוגיה על חשבון המוסיקה הקלאסית המערבית. מוסיקה מערבית, אמרת? הנה גם אני נפלתי למלכודת הסמנטית הזאת. המוסיקה הקלאסית היא אוניברסלית, גם כשהיא שואלת לה נושאים מפולקלור של עמים שונים. "כל האמנויות שואפות להגיע למדרגת מוסיקה" אמר הורשיו פייטר לפני יותר ממאה שנה, ולא התכוון למוסיקה אתנית, עממית או לפופ לסוגיו, שאין ספק כי גם הם מספקים צורך נפשי אנושי. תהליך יצירתה של המוסיקה הקלאסית נמשך היום, בהלחנה ובביצוע (כי במוסיקה גם ביצוע הוא יצירה) בידי אנשים מכל חלקי העולם, שצמחו בתרבויות שונות, והם מוצאים בה את הביטוי המרוכז והגבוה והעמוק והמורכב ביותר של הרוח האנושית. יש בהם לא רק אירופים (מהמערב ומהמזרח) או אמריקאים (מצפון אמריקה ומדרומה), כי אם גם אסיאתים ואפריקאים, סינים, קוריאנים, יפנים, הודים, וגם ערבים. בא כוח אשף בפריו, איברהים סוס, קנה לעצמו שם כפסנתרן המתמחה בביצוע יצירות שופן. זובין מהטה הודי הוא עדיין מן הפופולריים במנצחי התזמורות בעולם, וכמוהו סג'ו אוזאבה היפני. מיצ'יקו אושידה היא מן הפסנתרניות

הניסיון ליצור בארץ תרבות עברית חדשה, ממזגת תרבויות, היה ניסיון הרואי ליצירת חברה חדשה, אפילו אדם חדש. לבי למקוננים על שהתביישו בשמם המרוקאי, העירקי או הפרסי. מי שאינו רוצה להתבייש, לא צריך להתבייש, ומי שסובל מרגש נחיתות, שיחפש בתוכו פנימה, ולא מחוצה לו. הדורות הראשונים למהפכה העברית התנערו מן השמות הפולניים-רוסיים-גרמניים, לא משום שחשבו שיש בהם פחיתות-כבוד או שהם מרמזים על מוצא ירוד, אלא מתוך שכנוע עמוק ששמות עבריים מקוריים יהלמו יותר את סגנון החיים החדש שביקשו לסגל לעצמם. השמות העבריים שהחליפו את השמות הישנים, האשכנזיים, "הגלותיים", באו לסמל את הדבר הזה. היה כאן תהליך סטיכי, ספונטני, היה, ומכבר איננו אמנם



ריסוס עולים חדשים בדי. די. טי.

על נער שחי בתקופת המהפכה הרוסית הגדולה, היה מורה שנהג לסכם אירועים שלא היה לאל ידו להסבירם, במילים אלו: "מבחינת כמותית יש כאן שפע התקופה, מבחינה איכותית - הדברים עומדים מעבר לטוב ולרע". מהפכות צעירות מגוימות תמיד. הניחו למהפכות שנודקנו למצוא את שכיל הזהב. אבל עם הזיקנה באים לעיתים קרובות לא רק הבינה כי אם גם הרס התום, ההסתאבות, באות הבגידה במהות, הבריחה מן העיקר, וככל שאלו מעמיקות את אחיזתן, כך גוברת העיקשות בשמירה על הצורה, על הקליפות, על הטפל והמיותר.

המהפכה העברית, למרבה הצער, מתה באבה. היא נרצחה בידי רודפיה ובניה זנחה ולא קמו להגן עליה. צמחה לנו כאן תרבות המחקה את כל הרדוד והנחות שבתרבות העולמית של תקופת הגלובליזציה. תרבות שאין לה קריטריונים של שיפוט פנימי. הכול הולך. אין הבדל בין פולקלור לבין אמנות, בין בידור לבין תרבות. אין הבדל בין תרבות גבוהה לבין תרבות נמוכה. צעירה המסובבת את גלגל המזל בטלוויזיה היא "סלבריטאית" לא פחות (לרוב יותר) מפסנתרן יליד הארץ המוזמן לנגן באולמי קונצרטים בעולם. זמר פופולרי (ולמזרחים אין שום סיבה להתלונן על קיפוח בתחום זה), שקולו כקול הסירים מתחת לסיי, ולמילים שחיבר למזמוריו יש השראה העומדת ברמה של חשבונית מס, מרוויח הרבה יותר (אם בעולם הקפיטליסטי כסף הוא קריטריון ראשי להערכת מעמדו של אדם בהיררכיה החברתית ולהערכת משקלו הסגולי ותרומתו לכלל) מאשר פרופסור באוניברסיטה, ובוודאי של משורר וסופר שאינם מופיעים ברשימת רבי המכר.

רק מעט מאוד נחמה אפשר למצוא בכך שהבריחה הזו מהמהפכה העברית ניזונה ממגמה כללית הרווחת בעולם כולו, של פירוק ופירור, של הפרטת התרבות הגדולה, הגבוהה, לשירה של תרבויות נמוכות. שהרי עצם הניסיון לחולל כאן מהפכה זו היה קשור בין השאר במאמץ שלא להיסחף בהירדרדות התרבותית הכל-עולמית הזאת. אבל זה מן הדברים שניתן לסכם אותם במילה אחת בלבד: חבל...

החלום היפה שלנו, אני רואה סביב-סביב מבטים של שביעת-רצון אווילית מן השבר הזה.

הניסיון הזה של המהפכה העברית ליצור תרבות משותפת חדשה נעשה בלי כפייה, לבד מכפייה חברתית בלתי-ישירה, וזו נבעה מרצונם של רבים להשתייך לזרם המרכזי ולא לעמוד מחוצה לו. בכל חברת מהגרים פועל כור היתוך תרבותי. הוא נוצר מאליו. המהגרים החדשים מחפשים דרך להשיל מעליהם את אורחות החיים והמסגרות המבדילות בינם

לבין החברה החדשה הנוצרת במקום החדש. רק טבעי הוא שהם מבקשים להידמות לאלה שכבר התערו במקומם החדש. את יסוד הקביעות הם מוצאים בתרבות של מקומם החדש ותרבותם הקודמת נתפסת להם כארעית. בתהליך זה הם תורמים כמובן יסודות מהתרבויות שהביאו עימם, מהמנהגים שלהם, מביטויי הלשון, מהמאכלים, מהמוסיקה. כור היתוך בלתי כפוי זה מביא לדמוקרטיזציה של התרבות, לסילוק סטיגמות ישנות שדבקו באנשים ממוצא מסוים, ובסופו של דבר, לשוויון. לא תמיד ליוותה אותו



במעברה, שנות ה-50, צילום: בוריס כרמי

ההצלחה. יש הרבה תום נעורים במהפכות חברתיות המבקשות לתקן את העולם. אבל יש בהן גם הרבה אכזריות ילדותית. לעיתים קרובות מרחיקות מהפכות לכת. אי המהפכות שלא עשו זאת? בספר **יומנו של קוסיטה ריאבצב**, המספר

הפנימיים, ולא על פי ההשתייכות של כותבו או כותבתה למגזר או מגדר זה או אחר. זה עשוי להתאחר במקצת, אבל, כך או כך, דרך העולם היא שתרבות גבוהה, בעלת עוצמה רוחנית, סוחפת אחריה בסופו של דבר וסופחת אליה בעלי תרבויות שייחודן עממי, קהילתי, עדתי. זה קורה בכל ארצות ההגירה. זה קרה גם בארץ ישראל ואחר כך במדינת ישראל, ובלא שום כפייה.

השוויון בתרבות אינו שוויון ערך של תרבויות שונות, או של רבדים שונים בתוכן. הוא מתבטא בשוויון זכויות לכל אחד לדבוק בתרבות שלו, לאהוב אותה, להעדיף אותה על תרבויות אחרות. מבחינה זו ביטא שר התרבות את העדפתו האישית (הרי הוא, כמדומה, גם שר הספורט) כשאמר כי יש המעדיפים את שקספיר ויש המעדיפים "בצדק" את ברקוביץ (כוונתו היתה לשהקן הכדורגל לא למתרגמו הראשון של שלום עליכם). היומרה הפוסטמודרניסטית, הגורסת שאין הבדל בין תרבויות וכי טקסט הוא טקסט, בין שהוא נמצא בשירי משוררים, בין שהוא משורבט על כתלי בית שימוש ציבורי, גם היא מעין העדפה אישית, או בעצם חוסר ביטחון בהעדפה האישית, המעמיד את בעליה בנחיתות אל מול בעלי ההעדפות הנחרצות כמו הדתיים, וכמו סתם

בורים. אולי לא מקרה הוא שיש כאן רבים הרואים ברשת החינוך של ש"ס, המגדלת בורים חסרי השכלה כללית ודנה אותם לפיגור כלכלי וחברתי, ביטוי "אותנטי" של מחאה חברתית ותרבותית.

המאמץ (שהגיע לפעמים עד כדי נלעגות) לצקת תוכן חדש לתגים המסורתיים גם הוא שייך לחיפוש הזה אחרי הארצישראליות, לרצון להינתק ממסורות ההג "האשכנזיות", שנדף מהן ריח הגטו היהודי; בתחושתם של צעירי הארץ, היה תוכן חדש זה אמור לבטא את המציאות החדשה, ואת החברה החדשה ההולכת ונוצרת כאן, על ערכיה "החובביים": אהבת האדם, הטבע, העבודה, אתוס השירות לכלל, וכמובן גם השוויון. ראשוני החלוצים ביקשו להיות אנשים חדשים, לשנות קודם כל את עצמם, ורק לאחר מכן לחנך אחרים. לחנך, לא לכפות. ערכים אלה מצאו

את ביטויים ביצירה המקורית ביותר של ארץ ישראל החדשה: הקיבוץ, שעליו אמר מרטין בובר כי הוא הניסיון הראשון להקים חברה חדשה שטרם נכשל, ואולי כבר גז המימד האקטואלי של אמירה זו. אבל במקום שנתאבל כולנו על מותו של

שיחה עם השעיר לעזאזל

רישום שערך פרננדו אראבל [Arrabal]
לשיחה בינו ובין מישל וולבק [Houellebeck]
תרגום מצרפתית: רות רייכלברג

חוטם בשדרות השאנו אליזה באותו שד עני שנעשה לקבצן, זה אשר כל ימי התבגרותי התעלל בי בשירותים של התיכון בו למדנו יחד.

אראבל: אבל מישל, הדמות המרכזית של הרומן שלך **פלאטפורמה**, הוא כן חושב על נקמה, כשקבוצת טרור של פונדמנטליסטים איסלאמיים רוצחת 117 תיירים והוא מגלה ביניהם את גופתה של אהובתו ואלרי, כשהיא מבוטרת וחלקיה פזורים.

וולבק: האם לא הכריז כבר אנדרה ברטון [ממייסדי התנועה הסוריאליסטית]- זמן רב בטרם היית חבר בתנועה הסוריאליסטית בשנות ה-60 - כי "האהבה תיעשה לעווייתית או שלא תתקיים כלל"?

אראבל: אכן, מישל החבול מתעוות מכאב בפני הגופה המבוטרת של ואלרי ומבין שלעולם לא יוכל עוד להינות משפתיה. ברוב מכאוב מבטאת הדמות ברומן את המשפט שגרם לסקנדל כה גדול: "אני מרגיש צמרמורת של התלהבות כשאני מתבשר שהרגו טרוריסט... אני שונא את האיסלאם... הם הרסו את חיי".

וולבק: אינני שותף לצמא זה (של מישל, כדברייך) לנקם, אף כי אני מבין שאפשר להיסחף בו.

אראבל: זה כל כך ילדותי לחשוב על נקמה כיום! המחר יגיה תמיד, בלתי צפוי.

וולבק: וכיצד יבטא את האפשרות הזו, של הבלתי צפוי, זה שכתב: "הרומן של וולבק הוא השמצה מפלצתית..."

אראבל: אצל הניאו-אינקוויזיטורים של ימינו התפתחה תחרות - בין השוטרים לבין הלהבות [הכוונה ללהבות האינקוויזיציה]. בעיני ספרך **פלאטפורמה** הוא הטרקטט-האתי והפואמה

הערות המתרגמת:

שני המשוחחים הם מבכירי הסופרים בשפה הצרפתית בימינו. פרננדו אראבל, יליד מלילה שבמרקו (1932), הוא מחזאי, פרוזאיקן, משורר ובמאי קולנוע פורה במיוחד, שכתב מאות יצירות. בצעירותו, לפני שהעתיק את מגריו לפרז (1954), למד משפטים במרדריד. מחזותיו, המשקפים את התנגדותו לדיכוי פוליטי ואת יחסו לבורגנות ולמלחמה, הם לרוב מופשטים ואירוניים, ומכילים יסודות בולטים של סאדיום וטרנסגרסיה קיצונית. מיצירותיו הנודעות ביותר: "בית הקברות הקטן של המכוניות" (1958), "בעל בבל" (1959), "לבריינט" (1961), "הארכיטקט ושלט אשור" (1967) ו"נצחונם יוצא-הדופן של ישו, קרל מארקס וויליאם שקספיר" (1982).

מישל וולבק (1958) כותב בשפה הצרפתית וחי באירלנד. התפרסם בעיקר ביצירתו **החלקים האלמנטריים** (1998). יצירותיו מבטאות את הדחוי בחברה וסגנונו ציני ועם זאת מלא הומור ואנושיות. בין יצירותיו האחרות: **להיות בחיים - השיחה** (1991), קובץ מאמרים בשם **מעורבות** (1998) וכן קבצי שירה. שתי יצירותיו האחרונות **לאנצרוט** [Lanzerote] (2000) ו**פלאטפורמה** (2001), הנושאות שתיהן את תת-הכותרת "באמצע העולם", עוררו התנגדות חריפה בעיתונות, וולבק הואשם בגזענות ובאנטי-איסלאמיות.

השיחה בין השניים, מן הבולטים באליטה האינטלקטואלית דוברת הצרפתית, התקיימה בחדרו של וולבק (בחברת כלבו קלמנט), זמן מועט לאחר אירועי האחד-עשר בספטמבר. בשיחה זו באים לידי ביטוי הלכי רוח חדשים של התפכחות המערב מן הנטייה להצדקה אוטומטית של העולם השלישי ועמדה ביקורתית חריפה כלפי הפונדמנטליזם האיסלאמי.

(הערותיו של אראבל מופיעות באותיות קטנות בסוגריים רגילים. הערות המתרגמת נתונות בסוגריים מרובעים)

אראבל: על-פי דיווחי התקשורת הבינלאומית החל ביניו יורק טיימס' ועד ל'דר שפיגל' "המו"לים של מישל וולבק אסרו עליו להתקרב אל מערכות העיתונות למרחק של פחות ממאה מטרים".

האם נכון הדבר, כי מאז החמישה בספטמבר, זה כבר חודשיים, שאינך מסכים, או לאמיתו של דבר, אינך רשאי, להעניק ראיונות? האם אפשר שהמו"לים שלך מפתחים?

וולבק: אין להם ממה לחשוש. שהרי באמת אינני איש אמין.

אראבל: האומץ אינו נחשב בעיני למעלה. ב'ליברסיון' מתלוננת קתרין מולט על כך שהמו"לים שלך העבירו הודעת התנצלות חסרת כבוד לאלה הרוצים להסל אותך.

וולבק: ובתוך כך הספר של קתרין מולט נוסף, מיד לאחר ספרי, לראש רשימת רבי המכר. (אנחנו צוחקים בזמן שקלמנט, הכלב מזן 'קורגי' של וולבק, מכרסם את הנרתיק היפה והממוספר של שוען הסוטש שלו).

אראבל: הגה, קתרין מייה נזכרת שהאמן מאוריציו קטלן לא הוזמן להופיע לפני בתי משפט, כשהציג לפני שנתיים את דיוקנו של האפיפיור מרוסק על ידי מטאוריט. "או לה לה!" אמרה עורכת כתב-העת Art-Press, "איזה סקנדל היה נגרם אילו הנהלת הגלריה היתה נכנעת לוותיקן". האם לא מטילים עליך וטו ומשמיעים אותך באותה נחרצות רדיקלית שבה יחניפו לך מחר?

וולבק: גם אם יגיעו דברים לידי כך, לא אחיה את חיי כנוקם. ובאמת אינני מזהה בעצמי כל רגש של נקמה, כדרך שיכולתי אולי לחוש כשמצאתי עצמי נתקל דרך מקרה חוטם מול

וולבק: כבר כמה שנים שאתה שופט אותי לכף זכות בנדיבות שאינני ראוי לה. ואיתך, אני יכול לדבר (עם עוד כמה מוזרים אחרים) בין היתר, על גדול המתמטיקאים, החי ונחבא אל הכלים, אלכסנדר גריטנדיק. לפיכך הצהרתי בפומבי שיותר משאתה ידיד שלי, אתה הוא ה-"א-מיתוס" [A-mythos] שלי. [משחק מילים בין Ami - ידיד ל-A-mythe, ניאולוגיזם שפירושו: ללא מיתוס]. את אבי בדמותו הנכונה ראיתי רק משנעשיתי מבוגר, וגם זאת בפעם האחרונה רק לפני חמש שנים. אין לנו דבר לומר על עצמנו.

אראבל: והרי לו, לאביך, קוראים רן [Ren]! [בצרפתית: שנולד מחדש]. האדם שהעניק לך חיים 'נולד מחדש' [re-n], או גולד פעמיים, ונתן לך את שם המלאך-השומר מיכאל [מישל]. התחייה הארכנגלית שאתה מכריז עליה תיעשה אף היא באמצעות הרג הדרקון.

וולבק: אבל לא על ידי זכייה בגונקור. ידוע לך שהוציאו אותי מרשימת הגמר? ... בשל סיבות מוסריות!

אראבל: צר עליך! ... רוב-גרייה... [כשהוצע וולבק לקבלת פרס הגונקור התעוררה סערה ומועמדו הוסרה. במקומו עלתה האפשרות שאלן רוב גרייה יקבל את הפרס].

וולבק: אין לי כל מושג. רוב-גרייה ואני למדנו באותו בית ספר להנדסה ארגונומית בהפרש של ארבעים שנים. בית-ספר מצויני - על השתייכות זו אינני מוותר.

אראבל: יום אחד הותרת אותי לבלות מספר שעות בקפה הנושא את השם הספרדי 'אצל פרננדו'.

וולבק: האם הבנת כי בית הקפה ממוקם מול בית ספר שבו למדת?

אראבל: כן, אך באיחור רב מדי. אומרים - האם כדי למתוח עליך ביקורת? - שבדשא של ביתך החדש באירלנד נטעת - בטעם וולגרי נודע לשמצה - צמחי גן גנסיים?

וולבק: אכן, יש לי רק שלושה מהם...

(למשמע הדברים האלה, נראה כאילו קלמנט מאושר, קופץ משמחה.)

וולבק: עד גיל 20, האיר לי המזל פנים, שאהיה מפונק על ידי אשה: סבתי, אמו של אבי, הנרייטה.

אראבל: דומני כי מובנו של שם זה הוא "בית המלך".

וולבק: היא הצביעה בשביל הקומוניסטים... אבל היא היתה רוצה לראות אותי חי ביפה



מישל וולבק עם כלבו קלמנט

אראבל: אני מדמה אותה לעצמי כאותה סבתא שכולנו היינו רוצים לאהוב.

וולבק: מבחינתה כאילו לא היו בחירות, לא תעמולת-בחירות ולא ויכוחים פוליטיים... בשבילה רק להצבעה שלה - מתוך הרגל - לקומוניסטים, היתה חשיבות.

אראבל: מה היא היתה אומרת היום על אפגניסטן?

וולבק: שהמדינה הזו לא היתה שם, אילו היתה רפובליקה סובייטית.

אראבל: עם האדם החדש!

וולבק: אבל לא עם "האדם המודרני". האדם בן זמננו מוטרד רק מעבודה, וחומק מהאהבה.

מתוך אנוכיות אין הוא יכול לבוא בעול הנישואין ואינו מכיר את אמנות האהבה. הוא יצר שיטה אשר בה בלתי אפשרי לחיות.

אראבל: "מוריתורי טה סלוטנט!" [רומית: ההולכים למות מברכים אותך הקיסר! - ברכת הגלדיאטורים לפני ההתגוששות בזירה]

(אנחנו מצטחקים כבעיטוש... כדי להקל על כאבנו?)

וולבק: אני חושב שטיל מכוון היטב עשוי היה יכול להרוס לאלתר את האבן השחורה של מכה.

אראבל: האם היא אהבה להסית?

וולבק: סבתי התייראה מהסקנדל, בדיוק כסטאלין בשעתו. כאותה יראה שיש בי היום. אינני שואף אלא לסדר, אולי מפני שאמי, כלתה, אהבה להסית.

אראבל: אמך - ז'נין. זה השם שמשמעותו "האל מעניק".

וולבק: יש לי אחות חורגת מצד אמי: קתרין. katharos [יוונית] משמעו טוהר. אבל באמת לא חייתי לא עם אבי ולא עם אמי. זה עשור שלא ראיתייה.

וולבק: בתקופתה, זו של השחרור המיני ושל

השמאלנות הטהורה והקשה, אני סבור שהיא עשתה הכול, אפילו כתבה ספר אנטי-קולוניאליסטי, בשם הבדוי: Leloutre.

אראבל: כמעט כמו לוטרה! האם לא התאסלמה? וולבק: באמת היא היתה מסוגלת לכך, ולו כדי להכעיס אחרים. אני חושב שהיא רופאה מרדמה.

אראבל: האם היא באה לבקר אותך בבתי החולים לחולי הנפש ששהית בהם?

וולבק: אף פעם לא זכיתי לביקור מבני משפחתי: סבתי נטתה אז למות ואני כבר הייתי גרוש.

אראבל: אתה היית כל כך מעורער בגלל הרקע המשפחתי שלך עד כי אינך יכול להעריך נכונה את שיעור סבלך. והנה היום אתה קורבן-שעיר-לעזאזל, פרי הברית בין משפטים ותליינים. משהוכרזה עונת הציד, ניתן לגרור אותך, את הגאון הצעיר, ולהעמידך בפני השופטים, להצמיד אליך תוויות מכל סוג ואף לירוק בפרצופך.

וולבק: מאשימים אותי שאני סוטה גדול... "באמצע העולם" [באמצע העולם] - תת-הכותרת של שתי יצירותי האחרונות של וולבק].

אראבל: אשתך הראשונה, יקינטון, האם היתה באמת פרוץ?

וולבק: היא היתה כוכב שביט. הנישואים שלנו לא ארכו הרבה זמן אלא כדי שיהיה לנו... אטיין, וכדי להתחיל את המסע הארוך שלי בבתי חולים לחולי נפש.

אראבל: אטיין, "יורש העצר"... [מובנו של השם בצרפתית] כאילו הענקת אותו לזאת שיצרה עבורך את "בית המלוכה שלך", לסבתא שלך.

וולבק: כל זה אירע לי כשהייתי בקושי בן 20. אבל כשהייתי בן 14, איזה הבדל!!! הייתי גאון מחונן במתמטיקה... וכיום, ובכן, כשאני בן 43, אני חייב לפטם את עצמי בכדורים כדי לישון רגע. או לבקר אצל מהפנטט כדי שאהיה מסוגל להרים זרוע.

אראבל: רבים מידידי הטובים ביותר כבר מתו, בקט, קוראן, יונסקו, טופור, ועתה אתה תופס מקום נבחר בחיי.

וולבק: איתך אני יכול לדבר על תיאולוגיה, על מין, על פילוסופיה, על מדע ואהבה, בחומרה המאירה של ההומור.

אראבל: מה שאתה מספר **בפלאטפורמה** - האם הוא קרוב אליך יותר מפני שמדובר בניסיוןך האישי?

וולבק: על זנות אני מספר רק מפי השמועה.

אראבל: אנחנו צוחקים, אתה ואני, כאילו תקפה אותנו עווית פנים עצבנית, כדי לגונן על עצמנו. האם אתה ואשתך הנוכחית, מארי-פייר, ביקרתם במועדונים של חילופי זוגות?

וולבק: אכן, כן. ואל תחשוב שהיא עשתה זאת כדי לרצות אותי... למעני בלבד.

ואני קורא לאמה של מארי-פייר, ואנחנו מקיימים שיתה לבבית וכאזיית. היא מציינת בפני באיזו מחלקה מאושפזת בתה שאינה זכאית לביקורים. [מארי פייר מאושפזת במחלקה סגורה בבית חולים לחולי נפש]

וולבק: האם אפשר לכרוך את הרוצח **בהחטא ועונשו** עם דוסטויבסקי, או את הרופא צמא-המוות עם קלדרון? [הכוונה למחזה "רופא כבודו" של קלדרון]

אראבל: ובינתיים הולכי רכיל מוציאי הדיבה טוענים שדעתך היא כדעת מישל, גיבור הרומן שלך **פלאטפורמה**.

וולבק: אני חוזר מתוך הסכמה על דבריו של בלזק: "ככל שחיי האדם רבי גועל, כך הוא דבק בהם עוד ועוד; הם לובשים צורה של מחאה ונקמה על כל רגע ורגע".

אראבל: ברומן שלך מישל וואלרי סוף סוף מתוודעים לאהבה מטורפת.

וולבק: הם טועמים את יוצא הדופן הרומנטי,

כשהוא אפוף טהרה, רוך, אלטרואיזם ו"מציצות" בטעם פטל.

אראבל: אבל לפני שהאהבה רואה את מישל נוצר מחדש, הוא בעצם טיפוס של טפיל צנוע ומודרני.

וולבק: הוא היה מאונן טיפוס, עקשן, גזען, בלתי לוחמני ורווק נטול התנגדות. יום יום היה הולך, כבטקס דתי, ל"פיפ-שואו", כדי להחליף את רעיונותיו ואת תחתוניו וחולם חלומות בינוניים בצבע אוקר או אפרפר! ומאחר שמדי פעם רצה להתחיל עם איזו חתיכה, לגם ג'ין-טוניק כדי לאזור אומץ, ונטל ויאגרה כדי לא להידרס; בדומה לרוב רובם של בני הארבעים.

אראבל: בגלל הרומן הזה מאשימים אותך שאתה ריאקציונר, אבל ה'לה מונד' מגן עליך. דוחים אותך כגזען ובכל זאת התחלת את הרומן שלך עם דיוקנה של עיישה היפהפיה.

וולבק: אף פעם לא בלבתי בין הערבים לבין האיטאליסטים.

אראבל: מוציאים עליך דיבה שאתה פדופיל, אבל ה"זיליה" של **פלאטפורמה** - ואלרי הנהדרת -רחוקה מלהיות לוליטה: היא בת 30, אינטליגנטית, אנטי-פמיניסטית, מאהבת מנוסה ואלטרואיסטית, כרבות מן הנשים הצעירות והיפות של היום.

וולבק: וגסי הרוח ביותר שבין האתאיסטים מסרבים לתת לדמויות של הרומנים שלי את הזכות לחוש תחושות אנטי-דתיות.

אראבל: האם אני צריך לומר "אמן"?

וולבק: כלום אין אנו מעוטי אשליות עד כי אין אנו יכולים להודות יותר לאל?

אראבל: אבל כמה מבינינו היו צמאים לאמונה, בלי צבתות-העקרב של הפונדמנטליסטים?

וולבק: דת שתהיה תואמת למדע ולאי הוודאות הקוואנטית היתה יכולה לשחזר עבורנו את קסמי האלוהי.

אראבל: אתה הכרזת בפומבי - "בין הדתות המוכרות, האיסלאם היא הדת המטומטמת ביותר".

וולבק: לאמיתו של דבר, המשימה שלי ואולי שלך ושל הרבה מבני דורנו, הצמאים למדע ולאמונה, עשויה להיות: "לא תישא את שם האל לשווא".

אראבל: אתה מתוודה על ספקותיך יותר מאשר אתה מתחלק באמיתותיך. האם משום כך אתה עונה בטלויזיה באמצעות "שתיקות" [וולבק נוהג דרך-קבע לשתוק ארוכות כתשובה על שאלות בראיונות טלויזיה]?

וולבק: היום מהשעה אחת-עשרה ועד עכשיו,

כשהשעה כמעט שלוש, לא הפסקו לדבר, פרט לרגעים, כדי לשחק עם קלמנט.

אראבל: אני זוכר יום אחד, שבו, תוך שאנחנו מפטפטים, רצנו בכל פריז, כדי לחפש בובה יפנית בשביל מארי-פייר "שלך".

וולבק: לבסוף מצאנו איזה בודהה בתנות הודית. אבל אל תאמר "מארי-פייר שלך". אני זה שנתון לחסדיה, באי האירלנדי שבו אנו חיים, ואשר מאתיים תושבים חיים בו ללא תחבורה ציבורית.

אראבל: אני יודע שאינך יודע לנהוג, אבל היא כן. המעבורת הרי מורשה לעגון באי... [אראבל מתכוון לומר כי וולבק חופשי לעשות שימוש בתחבורת המעבורת]

וולבק: היא כל כך אלימה, שלעיתים, בהתקפות המאניה שלה, היא יכולה להצית את הווילונות, כשם שהיא מסוגלת להשאיר את קלמנט בלי אוכל במשך שבוע ימים.

(קלמנט, כאמור, הוא כלב-קורגי יפה, מון הפמברוק, כמו כלביה של מלכת אנגליה. אחרי שגמר להרוס את נרתיק השעון לחלוטין, הוא "מתכבד" בסוויטש עצמו, עליו חרוט השם 'אראבל')

וולבק: המין האנושי שלנו יכול היה להפוך למין אחר, בן אלמוות, שיהיה דומה לו, אבל שאפשר יהיה לחדש אותו באמצעות שכפול. אמת ויופי יהיו תמיד המיתוסים של המדע ושל האמנות, אך בלא העוקץ של ההבלות או של השחצנות.

אראבל: אתה ואני, כמו אומברטו אקו, שהיה אצלי לאחרונה, אנחנו אפריקאים. אתה נולדת ליד מדגסקר, אני במליליה, ואקו באלכסנדריה.

וולבק: 'האיחוד האפריקאי החדש' הוא אפריקאי במיקומו הגיאוגרפי ואסייתי מבחינת אוכלוסייתו. שם חייתי את מעט הזמן ששהיתי עם אמי. ב"אמצע העולם".

אראבל: כפי שאתה כותב על עטיפת הספר.

וולבק: "באמצע העולם" הינה לאמיתו של דבר תת-הכותרת של שני ספרי האחרונים, **לאנצרות פלאטפורמה**.

אראבל: מישל **בפלאטפורמה** מצטער שהוא חי באחת הארצות התרבותיות הללו, שאזרחיהן מפגינים יחס כה אדיש ואכזרי.

וולבק: הפריצות, שנכפתה על ידי תופעת העדר של שנות ה-60, גרמה לאיבוד האשליות של העולם המכנה את עצמו תרבותי.

אראבל: אבל אתה חושב שאלטרואיזם היא מידה אנושית המסוגלת להיאבק נגד האימה של בני אדם. לכן הדמויות שלך נכנעות לרוך, וכשאינן פוגשות בו הן יוצאות למסע של "תיירות מינית".



פרננדו אראבל עם קלמנט

וולבק: זאת הנסיעה של הבלתי מתנחמים הצמאים למנחמים, זה עתיד העולם! אבל גם רצח מתוך רחמים של הארצות עתירות הנכסים. גשים וגברים עשירים משתמשים יותר ויותר בשירותים המיניים של ארצות העולם השלישי (למשל קובה) בקלות נעדרת בושה. דרך אגב הייתי רוצה לערוך ביקור אצל פידל קסטרו. אני יכול להשיא לו עצה כלכלית-מינית שתציל פינגסית את האי.

אראבל: בחברות שלנו, האם אתה סבור שאנו אומללים כל כך כפי שאנחנו מתוסכלים כל כך מאהבה?

וולבק: אנחנו חיים בין "שוטרים פסיכיאטריים" ובין שוטרים של "צריך לנסות הכול". נוכח פנינו חיים מיליוני מיליונים של אנשים שיכולים למכור אך ורק את הגוף שלהם. מצב אידיאלי לחילופין?

אראבל: בעולם תוסס שרוי בעוני... **האילאדה** הוא סיפור אלוהי ואנושי (כמו **הפלאטורמה**)... הפטליות של הקיום היא אירונית ובלתי נתפסת.

וולבק: ראו לזכור כי הדמות המרכזית של **לאנצרוט** כותבת למספר: "הסקסואליות היא כוח עליון... החלטתי לדבוק בדת... כשאני מוותרת על צורה מסוימת של חופש פרטי... וזה יפורש תמיד ככישלון אישי דרמטי."

אראבל: האמת אינה תמיד סבירה, והסביר אינו תמיד האמת.

וולבק: אנחנו נושאים בתוכנו בוגד: היהירות; וזו נעלמת בצל האלוהים?

אראבל: אחרי שהושלכת לתהום אפשר להגיע אל הדעת. ולפי שהמציאות היא רמייה והעולם הוא אשליה, חבריו של "השוטר ההומניסטי" שבאחד מספריך מארגנים אורגיות דתיות. נוטלות בהן חלק משפחות, בלא התייחסות לגיל, למין ולקשרים המשפחתיים.

וולבק: ניתן לחלום כנגד כל היגיון וכנגד כל הביטחונות שלנו. בכת שעליה מסופר שם, הזקנים יפים כי הם קרובים לאל.

אראבל: הזיוף רוצה היה להיתפס היום כטוב שבעולמות הווירטואליים. הדפים האחרונים של **פלאטורמה** מתרחשים בעתיד, כמו **בהחלקיקים האלמנטריים** או **לאנצרוט**.

וולבק: הקפיצה בזמן היא משמעותית...

לתרועת חצוצרות. זה יותר תפקידם של המתניפים.

וולבק: חברה המתנהלת על פי עקרונות מוסר, משך חייה יכול להיות כזה של היקום.

אראבל: ואתך מאשימים בהיותך "שולל אדם".

וולבק: הניאו-קנטיאנים יגנו על הרעיונות שלי, לפי שהם קיצץ של הרפלקסיות של המחשבה הניטשאנית.

אראבל: מה אנחנו מבקשים מגריטנדיק, מרנה תום, מהוקינג, מפרייגוויץ, מטריין קסואן תואן [כולם אנשי מדע ידועי-שם] או מפילוסופים, אמנים ואנשי מדע בני דורנו שהטרנסצנדנטליות מעסיקה אותם?

וולבק: שיקבעו לנו תנאים של אונטולוגיה אפשרית.

אראבל: של תכונות היש.

וולבק: קלמנט ישנה את העולם!

(ובכן, כשאני מתקרב לדלת קלמנט מנסה לשכנע אותי במבטו האנושי, אבל... במה?)

פרופ' רות רייכלברג מן המחלקה לספרות משווה באוניברסיטת בר-אילן מצויה בקשרי ידידות ועבודה עם המחזאי אראבל. באחרונה כתבה ביתד עימו מחזה. ראיון זה נמסר לידיה לפרסום בישראל, מידיו של המחזאי. תודה מיוחדת לפרופ' אבידב ליפסקר על סיועו.

אראבל: המבקרים של העיתונות היומית לא ראו זאת. הם יכולים לבקר אך ורק את צללי הריק. אבל הספרות היא ראי של התקופה.

וולבק: **פלאטורמה** ראה אור שמונה עשר ימים לפני חורבנם של מגדלי התאומים.

אראבל: יום השלישי "של האפר". [בעקבות הכינוי הנוצרי "יום הרביעי של האפר"] בתוך שפע של מידע מוטעה, המספר, כפי שאומר זאת לעיתים קרובות ידידנו מילן קונדרה, מחדד את חוש ההסתכלות שלו ואת חובתו למסור לנו את צהוקיו ואת אי-ודאויותיו.

וולבק: רק השתיקה היא רצחנית, גזענית וגסת רוח.

אראבל: וכשהמספר מגיע אל גבולות ההיגיון, העולם מתחיל לברוא את עצמו בצלמו ובדמותו.

וולבק: יהיה מועיל יותר להפציץ בחצאיות מיני מאשר בטילים. החולייה החלשה של החברה המוסלמית זו ה"חתלתולה". זו צריכה להיות התחבולה האסטרטגית כלפיהם.

אראבל: "החולייה החלשה" של החלש היא המין של "המין החלש".

וולבק: אבל אינני יכול לדמיין לעצמי חברה בת קיימא בלי הציר המאגד של הדת.

אראבל: האם אתה חולם על שלטון עולמי המבוסס על טוב ועל אחווה? מבשריו לא נולדים

מוספים, ספרים, אירועים

מי רלוונטי?

ערפאת לא רלוונטי בעיני ממשלת ישראל. גם סרי נוסייבה, המתון, כבר לא רלוונטי. אש"ף שוב לא רלוונטי, כבימים הטובים של מלחמת לבנון, והשלום בוודאי לא רלוונטי בעיניה. אז מי רלוונטי? שרון, לנדאו, ליברמן וכמובן המלחמה הבאה! וכבר אמר האלוף עוזי דיין בכנס הרצליה לחוסן מדיני (שנוהל בראשות עוזי אחר, עוזי ארד, יועצו המדיני של ראש הממשלה לשעבר נתניהו) כי על ישראל לשאוף להתעמת בהקדם עם אירן ועירק. מה שמו של הדבר המצחין הזה, שעולה להם שוב לראש, לאנשים הלא-רלוונטיים הללו?

"עד כה" לא הוכח אחרת

קריאה מחדש במניפסט הקומוניסטי, כפי שמבקשים חברי המערכת של אסופת המאמרים **בחזרה אל מרקס**, (עורך: בנימין כהן, הקיבוץ המאוחד 2001) במלאות מאה וחמישים שנה לפרסומו הראשון, היא, בהכרח, בעיני קריאה ביקורתית עם רגישויות חדשות. הנה כמה מהן כפי שעלו בדעתי במהלך הקריאה:

קריאה ביקורתית מזהה מיד את הסתירה שבין התגליות של המניפסט, מצד אחד, לבין התקוות שהוא מעורר, מצד שני. התגליות חושפות חברה אנטגוניסטית, כוחנית, נתונה במאבקים בלתי פוסקים; ואילו התקוות, שתולים בו חסידיו, הן הפוכות מן הקצה אל הקצה. כשכתב מרקס את המניפסט היה מודע מן הסתם לדילמה זו שבין תגליתו המדעית לבין תקוותו ההומניסטית. התגלית חשפה את החוק בעל התוקף הכללי של "תולדות האנושות כתולדות מלחמת המעמדות",

אבל התקווה ההומניסטית שטיפח לא יכלה להסכין עם תוקף כללי כזה, וכך נולד צמד המילים הקטן "עד כה" ("תולדות האנושות עד כה הן תולדות מלחמת המעמדות") התופס בפרשנות המרקסיסטית מקום כה גדול. כותב בנימין כהן: "דברי הפתיחה של המניפסט על מלחמת המעמדות נמצאות במובלע שתי מילים קטנות, הכרחיות להבנת גישתו של מרקס: 'עד כה'. 'דברי ימיה של כל חברה' נאמר שם, 'עד כה הם דברי הימים של מלחמת המעמדות'. 'עד כה', פירוש הדבר, כי מכאן ואילך יכול להיות גם אחרת. מלחמת המעמדות גם היא אינה אלא תופעה בת חלוף, תופעה היסטורית ולא גזירה נצחית".

הפרשנות המרקסיסטית שלאחר מרקס מתמקדת בשתי מילים קטנות אלה, "עד כה", בהן היא תולה את תקוותיה לעתיד שונה. "פירוש הדבר", אומר כהן, "כי מכאן ואילך יכול להיות גם אחרת". יכול להיות, אולם לא ברור בדיוק כיצד, ואיש גם לא מבהיר זאת.

בנימין כהן במאמרו "המניפסט הקומוניסטי" מבקש לשים ידו על נקודת תורפה זו. "המניפסט הקומוניסטי - הוא כותב - הוא המסמך הפרוגרמטי הראשון שמביא לכלל היסטוריוזציה, כלומר לכלל שילוב אל תוך ההיסטוריה, הן את הקפיטליזם והן את פרויקט הקומוניזם. הוא מסיק את הסוציאליזם לא ממוחו של מרקס אלא מן האנטומיה של הקפיטליזם עצמו". זו הטענה המוכרת בדבר ההבדל שבין הסוציאליזם "האוטופי" לבין המרקסיזם "המדעי", המשלך את יהבו על תהליכים היסטוריים אובייקטיביים שיחוללו את המעבר ממשטר למשטר. אבל האמנם המעבר המיוחל כה טבעי והגיוני? מאה וחמישים שנה מאז פרסום המניפסט וכשני עשורים מאז קריסת המשטרים הקומוניסטיים

בברית-המועצות ומזרח אירופה, מוכיחים שהתשובה אינה כה פשוטה, וחבל שלא בנימין כהן ז"ל (שהלך לעולמו לפני הופעת הספר), ולא מחבר אחר ממשפטי הקובץ, אינם מתמודדים עימה.

כתיסטוריון מיטיב כהן לתאר את הנסיבות של פרסום המניפסט. מתברר שכבר עם הופעתו בפברואר 1847 "הוא הופיע מאוחר מכדי שתוכל להיות לו השפעה אפקטיבית על אירועי 1848..."; מסקנתו היא שיותר משהמניפסט הטביע את חותמו על מהפכות 1848, הן שעיצבו את רוחו. אשר לתוכנו, המניפסט פותח באפיון קצר של ההיסטוריה האנושית וקובע, כאמור, כי כל החברות שהתקיימו עד כה היו מורכבות ממעמדות אנטגוניסטיים: "מדכאים ומדוכאים ניצבו זה מול זה בניגוד מתמיד, ניהלו מאבק בלתי פוסק, שהסתיים כל פעם בשינוי מהפכני של החברה כולה." מכאן מסקנתם של מחברי המניפסט כי יחידת הניתוח החשובה ביותר להבנת החברה היא "המעמד" וכי התמורות בהיסטוריה הן פרי הניגוד המעמדי ותוצאה של מלחמת המעמדות.

כהן מטעים כי לא מרקס גילה את קיומם של מעמדות ושל מלחמת מעמדות, זו היתה דווקא תגליתם של היסטוריונים בורגנים, כמו טיארי, מיניה, או גיזו, אולם בעוד שהללו ראו במלחמת המעמדות מטרד היסטורי, "חידושו של מרקס היה בכך שהוא ראה במלחמת המעמדות מנוע של ההיסטוריה, ולא מכשול על דרכה". מכאן מסקנתו, שכשם שהבורגנות השתמשה בשעתה במנוע של מלחמת המעמדות כדי להביס את הריאקציה הפיאודלית, כן מסוגל הפרולטריון בתורו להביס את שלטון הבורגנות.

את אוזני שבו כאן המילים "מלחמת המעמדות כמנוע של ההיסטוריה". זה דימוי מעניין, שכן, מה שמשמטע ממנו הוא לא רק שההיסטוריה

מלחמת המעמדות לקיצה, לחולל את מה שאנגלס מכנה 'הקפיצה מעולם הכורח לעולם החירות' או מן הפרה-היסטוריה להיסטוריה".

✱ קריאה מעמיקה יותר תתמקד כאן בשאלה המעניינת - על מה מבוסס אותו "אופן ייצור שמבטיח קידמה אנושית תוך ביטול הטררגדיה המעמדית"? מסתבר שהוא מבוסס על אופן הייצור הקפיטליסטי ועל השפע שהוא מייצר. המניפסט מדבר על התפקיד המהפכני ביותר שמילאה הבורגנות בהיסטוריה. כיצד דחפה ליישוב אמריקה, להקפת אפריקה, לגידול חסר תקדים של הספנות, להמצאת טכנולוגיית הקיטור, לתחילתה של החרושת המודרנית. הבורגנות,

מתקדמת באמצעות מאבקים, שהם "המנוע" שלה, אלא גם השאלה כיצד היא תוסיף ותתקדם בעתיד, ברגע שייתמו המאבקים המעמדיים? וכלום קריסת החברות הקומוניסטיות במזרח אירופה, או נסיגתן וקפיאתן, כפי שקורה, למשל, בקובה ובצפון קוריאה (ואפשר להוסיף גם את התנועה הקיבוצית בישראל), אינה בשל מנוע ששבק?

✱ רגישות אחרת שהטקסט מעורר נעוצה ביחס שהוא קובע בין מלחמת המעמדות לבין הקידמה בהיסטוריה. הפתרון שהטקסט מציע הוא לכנות את הקידמה טרגדיה. "כל טרגדיית הקידמה האנושית עד כה הושגה כולה תוך שלטון מעמד אחד על משנהו. תמיד מיעוט מדכא שולט ברוב עצום של מדוכאים... והנה, על אף דיכוי מובנה זה לא חסרה קידמה בהיסטוריה, אלא שהקידמה שהושגה עד כה המיטה בכל אחד משלביה טרגדיות נוראות על המין האנושי".

המרקסיזם, מודה, כמובן, בקידמה בהיסטוריה, אבל מכיוון שהיא הושגה במסגרת מלחמת המעמדות הוא מכנה אותה טרגדיה. וכהן עצמו שואל: "האמנם עד כה אפשר היה אחרת?" ותשובתו, כמובן שלא. ללא הצמתת האיכרים לקרקע לא ניתן היה לחסל את העבדות העתיקה; ללא ניכוס עבודת הצמיחים בידי הברונים לא היו יכולות לקום ערי המבצר בימי הביניים; ללא הערים לא היתה קמה רפובליקת הסוחרים שהביסה את המשטר הפיאודלי, וכן הלאה. והוא מוסיף: "כמובן, אין סוציאליסט שלא יודהה עם מרד ספרטקוס, אך כלום היתה, אובייקטיבית, בתנאי ייצור ללא מיכון, אפשרות לעבד את הלטיפונדיות, לבנות



עתה תולים כמה מרקסיסטים ממשפתי הספר, כמו בנימין כהן ואלן מייקסינגס ווד, את תקוותם בגלובליזציה. לדבריהם, רק עתה עם הפיכת הקפיטליזם לעולמי, הולם המצב את תחזיותיו של מרקס. ייתכן. עוד חזון למועד. אולם אם הם סבורים כי הסוציאליזם שירש רק את כוחות-הייצור הקפיטליסטיים ולא את יחסי הייצור שלו (כלומר ללא כלכלת שוק, יוזמה חופשית, מערכת פיננסית וכדומה) יוכל להמשיך ולייצר את "השפע" המובטח, סופם, כמדומני, להתבדות. מכל מקום "עד כה" אולי הוכח שהסדר הקיים רע, אבל טרם הוכח ממש שאפשר אחרת.

חידתה של "אשת חול"

שרון אס **הזור ואשת חול**, סדרת ריתמוס לשירה, הקיבוץ המאוחד, 80 עמ' 2001) היא משוררת מוכשרת. כל העוסק בכתיבת שירה יכול רק לקנא בעושר הדימויים ובאנרגיה השירית שלה בספרה החדש. ("לא בי אתה נוגע, לא אלי אתה חודר/ אל השועל שבי, חיות השדה והלילה שאין לה פנים..."). עם זאת היא משוררת מורכבת, לא קלה לפיענוח. לקושי זה פנים רבות, שימושים מיתולוגיים, רבדים ספרותיים, געשים מטאפוריים. במסגרת רשימה קצרה זו בכוונתי להצביע רק על אחד מהם, הניצב בשער הספר, והוא שמו. שם ספרה (הניתן בניקוד מלא) הוא "הזור ואשת חול", כאשר המילה "חול" מנוקדת בחולם מלא. המשמעות היחידה של "חול" בכתיב זה, לפי מילון אברהם אבן-שושן, היא "גרגרים קטנים של אבנים, שחק סלעים", כמו למשל בכיטוי "כחול אשר על שפת הים". אולם כאשר

בניגוד לתקופות קודמות, מסבירים מרקס ואנגלס, "היא שהוכיחה לראשונה מה עשויה לחולל פעולת בני אדם... היא העלתה כוחות ייצור עצומים יותר מכל קודמותיה... הצורך בשוק מתרחב לסחורותיה, מריץ אותה על פני כדור הארץ... המחירים הזולים של סחורותיה הם הארטילריה הכבדה בה היא מנתצת את כל חומות סין".

כהן מסביר כי משטר קפיטליסטי כזה, בעל כושר ייצור חסר תקדים, "חייב להיות מסוגל אובייקטיבית לברוא את אשר אף משטר לפניו לא היה מסוגל, דהיינו - שפע. שפע שיוכל לספק לכל בני החברה את אשר אופני הייצור הקודמים יכלו לספק רק לאריסטוקרטיות המעמדיות שלהם. שום אופן ייצור קודם לא מסוגל היה אובייקטיבית לגבור על מחסור בסיסי במזון,

אקוודוקטים, גשרים, כבישים, ליצור תרבות מתקדמת ללא עבודת עבדים? טול את העבדות ואין לך מדינה יוונית, אין לך אמנות יוונית, ואין לך גם קיסרות רומית...". והוא מסכם בצייטוט מ'אנטי-דיהרינג' של אנגלס האומר: "במובן זה רשאים אנו לומר, באין עבדות עתיקה, אין גם סוציאליזם מודרני".

ונשאלת השאלה: אם זה האופי האובייקטיבי של ההתפתחות ההיסטורית, כלום מוצדק לכנותה טרגדיה? ושאלה נוספת: אם זה האופי הדיאלקטי של הקידמה, הייתכן אחרת בעתיד?

גם כאן תשובת המרקסיסטים נעזרת בעד כה. "בתקופתנו - אומר מרקס במניפסט - ניצרו לראשונה בהיסטוריה התנאים האובייקטיביים לכינונו של אופן ייצור שמבטיח קידמה אנושית תוך ביטול הטררגדיה המעמדית... ניתן להביא את

אנו הופכים דף ומגיעים לעמוד הזכויות, אנו רואים כי שם הספר באנגלית הוא *The Stranger and Everyday-Woman*. ברור שהתרגום נעשה כאילו מהשם העברי "הל", בחולם חסר, שמשמעותו: לא קדוש, יומיומי, ימי החל, חולין, וכדומה. האם לפנינו שגגת תרגום בלבד והתרגום הנכון הוא כביכול *The Stranger and Sand-Woman* - או שמא, לחילופין, הניקוד העברי הוא השגוי ומלכתחילה שם הספר צריך היה להיות "הזר ואשת חל"? איני בטוח באשר לתשובה הנכונה. שרון אס היא משוררת מתוחכמת מכדי שההסבר יהיה טעות סתם. ובאמת יש בספר שירים המאפשרים את שתי הקריאות האלה כאחת, ואפילו מעמתים ביניהן. למשל בשיר 'רבותי' בעמוד 35 נכתב: "...ישר כדחליל מביטה והוא מרצף תחתי שביל צהוב. / אני נשברת ברעש הגדול של טרדות ויומיום והוא מאזין לנשימת החתול הלילי של אפי". אין ספק ש"שביל צהוב" כאן הוא שביל החול ואילו "טרדות ויומיום" הולמים אשת חולין יומיומית.

הדוגמה הבאה, השיר 'דף יומן' בעמוד 72 מבהירה



אולי מה משמעותה של "אשת חול". המוטו לשיר הוא השורה הפותחת את "שירו של אריאל" (מתוך "הסערה" של שקספיר): *Come unto these yellow sands*... והשורות בשירה של שרון אס אומרות: "...אריאל מזמין אותנו לחולות הצהובים / שם מאבדים עקבות ובקלות כל כך בקלות / שוכחים את הבית ואת האשה..."; "חולות צהובים", הן אצל שקספיר והן בשיר של אס, הם חולות הפיתוי, חולות ארוטיים (כמעט כמו בזמננו עם ישראלי ידוע "בחולות..."). בחולות אלה הולכים בקלות לאיבוד ("שוכחים את הבית ואת האשה..." שבשיר) ואשת היומיום מתחלפת

באשה הרומנטית, הארוטית, שבית האהבה, כפי שמתברר גם מהמשך השיר. לדעתי, שרון אס חיפשה שם שיביע בו-זמנית את שתי המשמעויות הללו: את המשמעות הארוטית ואת היפוכה, את אשת חול (החול הזהוב של הפיתוי) ואת אשת חולין (של ימי החל והשגרה) קצת בדומה לקדשה וקדושה. מכיוון שלא נמצאה לה מילה אחת מתאימה כזאת בעברית, פיצלה את המשמעויות בין העברית לאנגלית. איני בטוח שזה פתרון אידיאלי או אלגנטי במיוחד. והוא מעיד על מקצת הקשיים בפירוש שאר העניינים השיריים בספר. אם טעיתי בפירוש, אני מזמין את שרון אס להעמידני על טעותי.

מצמרר. מרומם.

במזל סרטן - מסע לבלי שוב (מאת אילנה המרמן ויורגן ניראד, עם עובד, 2001) הוא ספר קשה, מצמרר לעיתים, על הקשה מכל: מחלה ומוות. אבל הוא גם ספר יפה, מרומם לעיתים, על הנשגב מכל: העמידה מול המוות. הוא נע בשני נתיבים, נתיב הייסורים של המחלה ונתיב המחשבות עליה, ומסופר פעמיים, פעם בגוף ראשון, על ידי אילנה המרמן, המלווה במסדרונות השאול את אהובה החולה; ופעם על ידי יורגן ניראד, החולה עצמו, המספר את סיפורו פעם בגוף שלישי (על אדם בשם גיאורג) ופעם בגוף ראשון. שני הסיפורים מצטלבים זה בזה פעמים רבות, ובכל זאת הם שונים. אילנה מספרת סיפור כסדרו מתחילתו ועד סופו (וסיפורה נקרא "מסע לבלי שוב"); ואילו יורגן, שכבר קצרה כאילו רוחו (ובוודאי גם תש כוחו) מבקש למסור את לקחו המתומצת באמצעים ספרותיים מגוונים (וסיפורו נקרא "רומן חניכה מרוכז").

כל היבט כמעט בסיפורם של השניים (אילנה המרמן ילידת חיפה, מסאית, עורכת ומתרגמת העומדת בראש הוצאת עם עובד; יורגן ניראד, יליד ברלין, לימד ספרות גרמנית באוניברסיטה העברית וחי בירושלים משנת 1980) הוא חשוב. למרות "הבנאליות", כביכול, של הנושא, מחלה ומוות, אנו נוטים להרחיק וממעטים לעסוק בו. למיטב ידיעתי אין כמעט בספרות העברית תיאורים של ממש על מחלת הסרטן ולכן מבחינה זאת אין ספק שהתיאורים הישירים המובאים בספר עשויים לועז. נאמנים לעצתה של סוזן סונטאג בספרה **המחלה כמטאפורה** הם נמנעים ממטאפורות ומגישים את העובדות הרפואיות הקשות מבלי לייפותן.

וכך כותב, למשל, יורגן ניראד ביומנו לקראת השתלת מוח העצם הראשונה: "צמרמורת אוחזת בי למשמע התחזיות המפורטות שמונה הרופא באוזני על ההשפעות הצפויות של הכימותרפיה שתתחיל בתוך שעות אחדות, טיפול שיהיה הפעם

מרחיק לכת יותר מזה שניתן לי אצל ההמטולוגים. כי הפעם המטרה היא להרוס את כל מוח העצם שלי, פשוטו כמשמעו, כלומר להוריד את מערכת החיסון שלי לא לחמש מאות ליוקציטים, כי אם לאפס... ואז, שלושה שבועות בערך עד שמוה העצם יתחיל לעבוד מחדש, כך מקווים לפחות, יהיו תקופה של סכנה עצומה. כל וירוס קטן עלול להרוג אותי..." (עמ' 244).

ומקץ שלושה שבועות לאחר קבלת הטיפול שלא צלח (היה עליו לעבור השתלה נוספת, שגם היא לא הושיעה אלא לתקופה קצרה) הוא כותב: "לא רק בממלכת החלומות וההזיות אני חי בתקופה הזאת, אלא גם במציאות הקשה הרבה יותר של מצוקותיו של הגוף שרעלי הטיפול הכימי עושים בו שמות... אני מרגיש צורך שאין לכושבו למנות כאן את כל הרעות החולות שהביאו עלי הפלודרבין, הבוסלפאן, הציטוקסאן, הפרסניוס, הסקילופורין, הפרדיניזון, הריתמקס, הלוקס, הדיגוקסין, האסיקלובר..." (עמ' 257) וכן הלאה, רשימה ארוכה למדי. לכל התרופות הללו יש תופעות לוואי קשות שגם אותן הוא מונה "מקצת השיער ומטה": נשירת שיער, עיניים דומעות, גרון יבש, תחושת חנק, אובדן חוש הטעם, זיהום במקום ההחדרה של 'הפיק ליינ' (צינור העירוי), פריחה על החזה, הפרעות בקצב הלב, בטן כואבת, בטן נפוחה, חום עולה, פטריית במפסעה, קרסוליים נפוחים, שלשולים לאינסוף, דם בשתן, סתימה בצינורית ("...ובכל פעם אני מחכה באימה לסתימה הזאת, לכאב, מבועת מן המחשבה שהפעם זה לא ילך בכלל, שלא אוכל עוד להשתין בשום אופן ואעמוד שם עם הפין העירום והכואב ואזעק; אחות, קטר, מהר, מלכות שלמה בעד קטרז!").

חרף חשיבותו, לא הטיפול הרפואי כשלעצמו הוא העיקר בספר (וגם אינני רוצה לחוות עליו דעה, הרי אין ספק שהוא גם חיוני להצלחת חיים), אלא תיאור התהליך החברתי-אנושי, שבו מופקעים החולה ומשפחתו מהייהם הקודמים ומעולמם של הבריאים, ומועתקים, על-ידי מערכת הבריאות, אל עולמם של החולים. זהו מעתק דרמטי מחיים עצמאיים וריבוניים לחיים של תלות ואובדן יכולת החלטה. אם כל מחלה כך, הרי מחלה סופנית כמחלת הסרטן על אחת כמה וכמה, כאשר הזכרת שמה בלבד מלווה בתחושת גורל קשה.

סיפורה של המרמן נפתח, לפיכך, בתאריך ובמקום שבו היא מתבשרת לראשונה על הבשורה המרה: "יום חמישי, העשרים ושלושה במרס 2000. אני חולה, אתה אומר אחרי שנכנסת, בשמונה בערב בערך, לחדר שאני מתארחת בו זה שבועיים בברלין. ומיד אני יודעת שזהו, שום דבר לא יהיה עוד כמו שהיה, לעולם לא." התחושה כי מכאן ואילך החיים לא יהיו עוד מה שהיו, היא מן המפתחות בו כתוב סיפורה. המסע לבלי שוב הנפתח כאן הוא ארוך, מטלטל,

כמותם קמה חומת בדידות: "מעט מעט נגזר עלי לגלות סוג חדש של בדידות בתוך היחד הזה, בדידות שלא נולדה מריב ולא מהתמעטות האהבה בצבת האסון, אלא מהשוני שבין מצבך הקיומי ובין מצבי, שלא היינו בשר אחד אלא שניים..." (עמ' 62). לעתים היא מטרימה במחשבותיה את הימים שהוא כבר לא יהיה: "הייתי הולכת כך

(בדיקות, כימותרפיה, הקאות, נשירת שערות, וכדומה). הם מסכימים כי בינתיים ישובו יחד לירושלים, יעשו את הבדיקות ב'הדסה', והוא יוכל בכל רגע בעתיד להחליט מחדש על גורלו. דילמות אלה בהן עוסק הספר הן מהקשות שיש. מי יכול בכלל להיות חכם בשעת מעשה ולדעת מה נכון ומה לא. האמת העולה מהתיאורים, וזו אמת אוניברסלית במצבי חיים כאלה, במיוחד בשאלות בריאות, היא העובדה שהחלטה גוררת החלטה ואדם המתמסר למערכת, אפילו הוא משכיל ומתמצא וואולי דווקא הוא, שוב איננו בן חורין גמור להחליט על גורלו.

אילנה, ברגישותה, מאתרת מוקדם את המצבים הללו. כאשה משכילה וריבונית, התלות החדשה במערכת ציבורית קשה לה. לפני המחלה, ידעה, כדבריה, ללעוג ולהוקיע את כזבי המערכת, אולם "בימי מחלתך האנושה התערער החוסן הזה אל מול זיקת התלות המוחלטת שנקשרתי בה אני עצמי אל המערכת הציבורית. אל אחת מן המערכות הציבוריות, המערכת הרפואית" (עמ' 52). לדבריה, מערכת משוכללת זו על שלל חידושיה "נוטעת את האשליה שגם את המוות תוכל לנצח" והיא "מטפחת ומשכללת כמעט לאין מפלט את מנגנוני ההתכחשות לוי". נושא זה מלווה אותם לאורך הספר וגם לאחר סיומו: "על ההתמסרות שלנו מרצון לאותה תלות, עוד עתידה הייתי לתת בחודשים הבאים את דעתי המעונה פעמים אינספור

מייאש ומתסכל, עם הפוגות קצרות של תקווה. המרמן לא חוסכת מאיתנו שום פרט ושוב שכך. תחילתו בתדהמה והכחשה, והמשכו ברצון לדעת עליה הכול (לפחות מצידה) כאילו הכרות כזאת יש בה שמץ תקווה להדברתה. "לא, אני אומרת לך. כן, אתה אומר לי. לוקמיה, זהו, עכשיו זאת מילה. והמילה כאילו דוחפת קצת הצידה את המוות שבחזה... אני יכולה לנשום, ולזוז, ולחבק. חזק-חזק אנחנו מתחבקים..."

המרמן היא "אשה מעשית", כדבריה, והיא מבקשת ללמוד על המחלה ולמצוא לה פתרונות. "את המוות אי אפשר לפרק לגורמים, אבל לוקמיה? אפשר ואפשר" היא חושבת לתומה. ואכן אנו לומדים בעקבותיה לא מעט על המחלה, סוגיה, עקומותיה, תרופותיה ותופעות הלוואי שלה, אך מסתבר כי המסע ארוך ומסוכן משחשבה. ניראד חלה ב"לוקמיה מילואידית חריפה", שהיא, כהגדרת אחד המומחים בהם נועצה, "הר געש" עליו הם יושבים. ובאמת זה מה שקורה בהמשך. יורגן ניראד עובר טיפול כימותרפי שנכשל, השתלה חלקית ראשונה של מוח עצם שנכשלה אף היא, והשתלה שנייה מלאה. לאחר הפוגה קצרה של התאוששות מאושרת בה הוא אף שב לביתו, הוא מת מוות נורא כאשר השתל תוקף את גופו.

אולם לא פחות מתיאור המחלה, חשובות הן המחשבות עליה. המחשבה הראשונה העולה בדעתו של יורגן כשהתברר שנותרו לו חודשיים-שלושה לחיות, היא מחשבת ההתאבדות. (קאמי **במיתוס של סז'יפוס** אומר שיש שאלה פילוסופית אמיתית אחת וזו שאלת ההתאבדות, כלומר השאלה אם החיים ראויים לחיותם? תשובתו שם היא שיש "לחיות וליצור גם בלב המדבר"). המחשבה הזאת היא מרכזית בספר והיא מלווה את ניראד עוד בחייו הבריאים, אולם מתברר שדווקא כאשר אדם חולה, הרי מסיבות שונות (שרצון החיים אינה הפחותה שבהן) היא איננה מעשית.

יורגן טס תחילה למינכן וחושב לעלות על אחד ההרים המושלגים, עליהם אהב לטפס (הצילום על העטיפה מראה אותו צועד בנוף מושלג כזה) לבלוע כדור שינה ולקפוא שם למוות. אולם רגשותיו כלפי אשתו וכלפי בנו מסיטים אותו לברלין כדי לבקש את הסכמתה תחילה. ויתור זה על תוכניתו המקורית הוא כרסום ראשון בתוכנית ההתאבדות שלו, שבעקבותיו יבואו נוספים. אילנה המרמן מבינה זאת וכתבת: "ברגע שבחרת לבוא קודם הנה לברלין, כבר ויתרת על הזכות הגמורה שיש לך בעיניך על חיך ועל מותך..." את בקשתו היא דוחה, כמובן. "לא, אני לוחשת נחנקת, מבקשת, מתחננת..." אף פעם לא הסכמתי איתך שהחיים שלך הם שלך והחיים שלי הם שלי". ההכרעה אינה פשוטה, ו"הלא" שלה, כפי שהיא מציינת, נתקע בגרונה. הן אז לא ידעה אפילו את משמעותו



לצידיך ורואה את עצמי שוב ושוב הולכת כאן לבדי אחרי שלא תהיה עוד" (עמ' 107). עם זאת, מתוך כל הייאוש הנורא הזה, אנו עדים גם לתעצומות הרוח האנושית. אחרי שכבר נמאס להם לדבר על תחלואי הגוף, תוצאות הבדיקות וספירות הדם, ושיחותיהם פתחו והידלדלו "נמצאה לנו, בעצם הימים המתישים והמגמדים האלה, אחיות מה בעולם הרוח. עלה בדעת אחד מאיתנו - אינני זוכרת עוד בדעת מי - לנצל את השעות והרגעים המעטים שאתה ער ויש לך שמץ מנוחה מהמיחושים, כדי להשלים את ספרנו המשותף על גיטשה... וכך, על המיטה שבחדר הבידוד במחלקה להשתלת מוח עצם, התגבש מבנה הספר. אני קראתי באוזניך את התרגום ואתה ישבת במאמץ רב על כורסת הסקאי החומה והשווית את הנוסח העברי אל המקור הגרמני" (עמ' 137). ספרם המשותף **גיטשה - מסה ומבחר מכתביו** ראה אור בסדרת פרוזה אחרת של עם עובד בשנת 2000, אך יורגן לא זכה לראותו בדפוס. אולם עצם העבודה הזו נגד כל הסיכויים,

וגם היום עדיין אינני מוצאת לי מנוח מן השאלה איפה היתה פרשת הדרכים: עד היכן ניסינו להיעזר בכוחה ובהישיגה של הרפואה - ומהיכן התפתינו לאשליותיה, לתעותועיה, וגם ליהירותה המופלגת וכך צמצמנו צעד אחר צעד את חירותנו להכריע בעניין המהותי הזה, החיים והמוות האישיים שלנו" (עמ' 53). על "המלכודת הרפואית" הזו (עמ' 77) ועל "גלגלי השיניים" של המערכת (עמ' 144) היא מרבה לכתוב. זו שאלת-השאלות שאין עליה תשובה פשוטה מכיוון שהיא "איננה לפי כוחותיהם השיפוטיים של רוב רובם של האנשים המשתייכים אליה, ומתוך כך נעשים שותפים למסעות הקשים שהיא מוליכה בהם חולים אנושים ובני משפחותיהם". נושא אחר, קרוב לו, היא ההפרדה הנוצרת בין עולם הבריאים לעולם החולים. "אנחנו פה והם שם. הם החולים הנוטים למות, סגורים שם מאחורי כתלים עבים וחלונות מוגפים, ואנחנו פה, תחת כיפת השמים הכחולים" (עמ' 41). עקב כך, לעיתים, אפילו בין בני זוג קרובים ואוהבים

עבודה ספרותית לשמה, מרוממת את רוחם: "שבתי ומצאתי בי את הכוח להאמין בתעצמות הרוח האנושית, לשוב וליהנות מן היכולת שהיא מעניקה לנו לערער על גבולות קיימים או מוסכמים ולפרוץ אותם" (עמ' 140), היא כותבת. באותם זמנים קשים הם - זוג אינטלקטואלים, אנשי אקדמיה - נפתחים גם לחולים ולבני משפחותיהם הבאים מכל חלקי הציבור. אל החולה הבודדה המסתובבת בגפה במסדרונות בית החולים שבוקר אחד "לא יכולתי עוד להתעלם ממנה והתעכבתי איתה לספר לה עלינו ולשמוע מפיה את סיפור מחלתה"; אל חברת הקיבוץ המכינה לבעלה החולה את ארוחותיו בקופסאות פלסטיק קטנות, "וכמה נואשתי בשבילה כשראיתי אותה, כעבור שבוע, אוכלת כמעט את כל תכולת הקופסות בעצמה, ושמעתי ממנה שבעלה אינו מסוגל עוד לאכול"; וכן דוגמאות רבות מאוד על אותה אחוות גורל אנושית נוגעת ללב עליה היא אומרת: "...גיליתי שכמו הוקל לי כשחציתי את הגבולות בינינו לבין החולים האחרים" ואף ביניהם לבין המטפלים בהם "לחלוק עימם את צרותיהם ושמחותיהם, ולא להסתגר עד כדי כך באסוניה ועל כך כבר אמר אלבר קאמי את האמירה היפה באחד מסיפוריו *solidaire ou solitaire* ובתרגום מילולי שאין בו את משחק הצלילים שבמקור: סולידרי או בודד" (עמ' 122). [ומצידי אוסיף את הביטוי התלמודי הקולע אפילו יותר: או חברותא או מיתותא. חברות או מוות].

על נושא זה כותב גם יורגן דברים מרגשים, אם כי מכיוון אחר. על גיבורו, גיאורג, מעיקים, כזכור, החיים מלכתחילה. "כבר כשהיה בגיל שלושים עוררה בו חלחלה המחשבה שבעתיד יתנהלו חייו במסילה קבועה... מהקתדרה לגימלאות, לגבורות ולמנוחות, עם אשה וילדים ונכדים". הוא מבקש לפרוש מהם ומחברת בני אדם בכלל. הבשורה על המחלה בשבילו היא, לכאורה, בשורת שחרור כמעט. מאז שנתו החמישים ניחמה אותו המחשבה שהוא עצמו ישים קץ לחייו בכל זמן שיבחר. בכתביו של ניטשה מצא פסוק שעודד אותו 'המחשבה על התאבדות היא סם נחמה יעיל, אפשר להתגבר בעזרתו על הרבה לילות רעים', אולם לא היתה לו אמתלה מתאימה כלפי סביבתו הקרובה והאוהבת, אשתו ובנו, לעשות זאת. ואילו עתה, כך חשב, נמצאה לו ההצדקה. הוא בעצם חיכה, בכיכול, למחלה: "גיאורג חיכה אפוא למחלת הסרטן. ומפעם לפעם נדמה לו שהוא כבר מרגיש אותו... וכשיבוא יתקבל כאורח קרוא" (עמ' 176). אנו כבר יודעים, כי לא זה מה שקרה בפועל. כאשר היא הופיעה והוא אושפז בבית-חולים, השתנה לגמרי מעמדו בעולם. בתוך שישה ימים הוא עבר "ניסיון מסחרר ממש: חיים שהסתיימו סופית, וחיים שמתחילים עכשיו מחדש".

מה ששינה עתה הכול, זה שהמוות נמצא בתוכו,

בתוך גופו. לא עוד מחוצה לו, לא כמחשבה גרידא, אלא מעתה המוות הוא חלק בלתי נפרד מהקיום עצמו, וחיייו הם "חיים-לקראת-המוות" כביטוי הנודע של היידגר. ניראד, המורה לפילוסופיה אומר, כי אם היידגר צודק "כי אז יכול המצב הגבולי הזה לאפשר נמצא בו להבין את היותו כאדם בעולם, את ה-Da-sein שלו, למצוא את דרכו אל האותנטיות של חייו ואל ידיעת המהות האמיתית של הוהו: מותי הוא חלק מחיי והוא משלים אותם, ואל לי לדחוק אותו ממני והלאה כאילו הוא שליטתם הגמורה של החיים" (עמ' 201). זו היא תגלית מפתיעה עבור גיאורג במצבו החדש ומשמעות הדבר שעולם החיים "שם", לפני אותו עולם "כאן", "העולם ההמוני-ציבורי, התוסס והרעשני, ההולך ונמשך לקראת עתיד לא נגמר, כמו קיפח את ממשותו בכת אחת, ולתמיד". עם זאת, מתברר לו שגם בעולם זה המשיק למוות, עדיין אפשר לחיות: "דברים קורים, משתנים, ולא הכול עומד בסימן המוות המתקרב, כלל וכלל לא. להפך, הוא שם לב - ואולי זו האותנטיות שהיידגר מדבר עליה? - שלנוכח המוות הזה, כנגדו, מתחוללת בתוכו כמין צמיחה פנימית עזה... התמורה בתפיסת חייו, אף שנכתפה עליו, היה בה משהו חיובי ומפרה מאוד... התגלגלה לידי הודמנות לפרוץ את גבולות המרחב החווייתי שלו, להתנסות בדברים חדשים..."

אחד הגילויים הללו, שהוא חדש ולא-חדש כאחד, והוא מהגילויים היפים של הספר, הוא גילוי האהבה: "בראש וראשונה השגיח בקיומה של ההודמנות הזאת ביחסיו עם א'. יום יום יחד עכשיו, מבוקר עד ערב. היא היתה נכנסת לתדרו שבבית-החולים ואומרת שברגע שהיא רואה אותו, מחבבת אותו, היא מתמלאת שלוה, ואפילו מין עליונות. היתה אומרת שהיא זקוקה לו, שהיא אוהבת אותו, שתעמוד לצידו יהיה מה שיהיה. וגיאורג מצידו גילה שהוא פתוח עכשיו, יותר מבעבר, להקשיב לווידויי האהבה כאלה, שקודם לכן נטה לפטור אותם באירוניה ובלגלוג ספקני [...] האסון התיר סוף סוף את פיו, נתן לו את היכולת לבטא את רגשותיו... וכך נהיה גם לה קל יותר לומר את אשר בלבה, להתקרב אליו עוד." (עמ' 215-216).

קטעים אלה ודומיהם בעיני, הם בלא ספק, שיאו של הספר, שסופו נורא הוד. גילויי האהבה, האחוה, והאמפתיה בעמידה זו מול המוות, הם מהגילויים האנושיים המשמעותיים ביותר שאפשר בכלל לצפות להם. יופייה של הקרבה ביניהם מתבטא גם בהיפוך תפקידים בהמשך, כאשר היא מתמוטטת נפשית, לאחר חודשים מתישים רבים, והוא תומך בה, באותם שבועות קצרים של הטבה במצבו כאשר ניתן לו לשוב הביתה. סיפורו של כל אחד מהם מסתיים בלקח אישי בעל חשיבות אוניברסלית.

היא אומרת: "פה, בבית הזה שלנו צריך היית

למות, ולא בבית חולים. ידעתי אז, אני יודעת היום, ומן הידיעה הזאת שלא אזרתי עוז לנהוג לפיה, לא אמצא לי מרפא עוד." (עמ' 151). הוא אומר: "אני לומד לקח מן החשובים שלימדה אותי מחלתי: בני משפחתו הקרובים של החולה מתקשים להשלים עם המצב הרבה יותר מן החולה עצמו. ובא רגע שבו הוא, שהיה נתמך, נדרש ויכול לתמוך בהם, לעזור להם להתמודד עם החוויה הטראומטית של אימת האובדן..." (עמ' 277).

דימוי של פונדמנטליסט

לפמיניזם פנים רבות. חלקן יהודיות. למשל, הקריאה בטקסטים מסורתיים כפי שעושה פרופ' דניאל בויארין בקתדרה לתלמוד באוניברסיטת ברקלי בקליפורניה, או, רנסנס היצירה של נשים דתיות המכהנות בתפקידי רבנים ויוצרות בתחומים רבים. מהפרייה זו נהנה גם כתב-העת 'דימוי' - כתב-עת לספרות, אמנות, ביקורת ותרבות יהודית (עורכת: חוה פנחס כהן, הוצאת מעלה - המרכז לציונות דתית), שגיליון מס' 20 שלו, סתיו תשס"ב, מוקדש הפעם ל'נשים, יצירה, יהדות' [א] - משמע צפוי גם חלק בוסף בעתיד.

לכאורה הכול מתנהל על מי מנוחות. החוברת גרושה בכל הנושאים המצוינים למעלה. החל בשיר (פמיניסטי) של קלונימוס בן קלונימוס בן המאה ה-13 מהעיר ארל שבצרפת (הכותב: "אבינו שבשמים/.../מי ייתן ותהפכני מזכר לנקבה..."); דרך שירים מאת חמוטל בר-יוסף, ישראל אלירז, אדמיאל קוסמן, יהודה גור אריה ונוספים, כאשר שיריה היפים של העורכת ("אל מצולות הבדידות הולכתני ידך/כי רק שם/.../ יצא קולי/לפגוש בקולך...") חוה פנחס כהן, חותמים את החוברת; יש בה גם הרבה דברי עיון ביקורת ופולימוס. בולטים בהם "שיח נשים" מאת ניצה קרן שהיא מעין הרצאה מקוצרת על פמיניזם וכתביה נשית; מסה פולמוסית "על הנוק שבדו-שיח" מאת מאיה קגנסקאיה; שלוש שיחות על אמנות מאת נחמה גולן, פסי גירש וציפורה לוריא. וכמובן מאמרים העוסקים בקריאה נשית במקורות כמו "פמיניזם במגילת אסתר" מאת טליה הורוביץ; "חול מוחים מפיהן של נשים מקראיות" מאת שרה פרידלנד בן ארוה; "מרים בין פרישות לנבואה" מאת עירית אמינוף. ראויה לציון רשימה וראיון עם מרשה פאלק "סידור תפילה לאלוהי הדברים הקטנים" מאת אירית יער. פאלק שערכה "ספר ברכות" פמיניסטי, מעין סידור חדש לנשים, מסבירה בראיון, כי הכול החל כצורך אישי: "כאשה חשתי מודרת מן הליתורגיה משום ההנפשה והסגידה שלה לאלוהות הזכרית... ונחותה בשל הסטטוס המיוחס של הזכרים בתרבות היהודית... לפי התיאולוגיה

כותב הפרופסור המגדף. לא כל טענותיו של וייס משוללות לגמרי הגיון. למשל, על הטענה כי זה "גל חדש בעולם, השולל את מושג הלאומיות ומקדם את סכנת ההתבוללות" אפשר להתווכח. אולם מה שמסוכן אצל וייס הוא הטוטליות של הטיעון המותח קו ישר משינויים קטנים במבנה המשפחה ועד יציאה לשמד. מבחינה זו אינו שונה מהטיעון פונדמנטליסטי הרואה בכל שינוי תחילתו של אובדן.

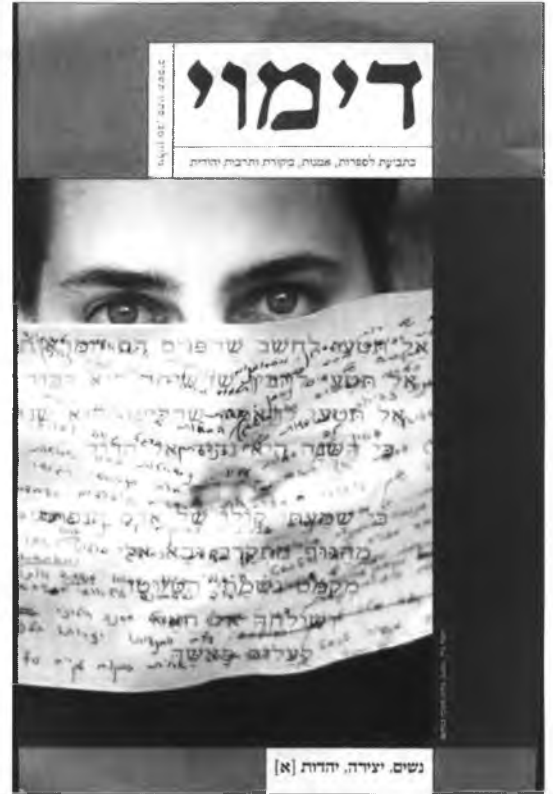
מבחינה ספרותית, ובל נשכח שוייס הוא פרופסור לספרות, הוא ז'דנוביסט גמור. בכל שורה משיריה של חוה פנחס כהן, שעל איכותם אינו חולק, הוא מאתר סטייה, פרובוקציה, או פורנוגרפיה: "איני אומר שהשיר לא טוב, אני מדבר על המשמעות החברתית-ציבורית שלו... אפשר לקחת שיר של חוה פנחס-כהן ולעקוב אחר הגעגועים לבגידה... יש בשיריה קו עלילתי קבוע של חיפוש שיש בו תמיד ארומה פורנוגרפית... היא משוררת מצוינת, אבל זה כמו שהייתי הולך להיכל עבודה זרה..."

על טיעונים "רציונליים" כאלה אין מה להשיב, אלא מה שהשיב בשעתו המשורר הסובייטי בוריס פסטרנק למיכאל ז'דנוב, שהאשימו בסטיות אנטי מהפכניות לרוב. אמר פסטרנק: "אומר א' ולא אומר ב'..." - כשכוונתו היתה לומר, אני תומך במהפכה, אבל לא במהלכי הדיכוי הנגזרים ממנה, על פי אותו היגיון עריץ. כביכול. ■

שום עידון לפראגויה פוליטית אקטואלית. את דבריה של חיותה דויטש בביטאון המתנחלים 'נקודה' (לא ב'הארץ'), שתקפה את מרכזיותו ונחיצותו של הר-הבית, הוא מכנה "זנות רוחנית" וקושר זאת עם היותה אשה: "בעיני כל מה שהוא אנטי הר-הבית, קשור בעניין הנשי כפי שהוא מוצג היום, שהוא תאומם של הפוסט-מודרניזם ושל תהליך השלום". שלושה אלה: פמיניזם, פוסט-מודרניזם ושלום - הם בעיניו האיום המשולב הגדול ביותר עליו ועל עולמו.

לא רק בפמיניזם רואה וייס איום, אלא גם בעמדה הקונסרבטיבית, שמציגה, למשל, במבי שלג, עורכת כתב העת 'ארץ אחרת'. בדבריה על הצורך להנמיך מחיצות בין דתיים לחילונים הוא רואה איום קיומי. "העמדה הזו הורגת אותנו פיסית ורוחנית, היא הורסת את האומה וגורמת לחיסולה". הרנסנס הנשי-דתי מוציא אותו מכליו: "הרבניות לא הצליחו להעמיד עמדה אינטלקטואלית בשום נושא... נוצר

כאן סוג של טרור נשי... כשאני רואה פרסומים המגנים אלימות נגד נשים, אני חושב שנשים באופן נסתר הן הרבה יותר אלימות מגברים"



היהודית אלוהים בטול מגדר, אבל הוא שם בכל תפארתו המגדרית. עבורי זו היתה עבודה זרה להתפלל לדמות כה זכרית במובהק..."

לרגעים נדמה, אפוא, כי הפמיניזם קנה לו כבר שביתה בקרב ציבורים מסורתיים נאורים והוא יושב שם לבטח, גם בחוברת זו. מסתבר ש'דימוי' זה הוא מטעה. את הפצצה בחוברת מטיל פרופ' הלל וייס, היוצא בשצף קצף שוביניסטי נגד העמדה הפמיניסטית, והתוקף אישית גם את העורכת, חוה פנחס-כהן ואת שיריה (ואין אלא להעריך את 'דימוי' שנתן לו במה לתקוף את מארחיו ולחשוף, בעצם, את הדימוי העצמי שלו). אין ספק כי המסד הדתי-הגברי רואה עצמו מאוים על ידי התופעה החדשה. די במשפטים הקצרים שהבאנו מהראיון עם מארשה פאלק כדי להבין את גודלו של האיום, אלא שהלל וייס, פרופסור לספרות ישראל באוניברסיטת בר אילן, אינו מגיב עליה בכלים מדעיים ובאופן רציונלי שקול, אלא בחמת זעם פונדמנטליסטית. "בשירת נשים אנו נתקלים בשירת פולחן, אהבה וקיינה" - הוא אומר בראיון עם דרור אידר. "הפיתוי והעוצמות הארוטיים באים דרך הקול הנשי. כך המושגים הנשיים חזקים מהמושגים הגבריים, כך שאנו מדברים על כוחות דיוניסיים מול אפולוניים. הכוחות האמנותיים הנשיים הם דיוניסיים ומתן הצורה או השליטה עליהם הוא עניין משני..." נראה שפרופסור וייס חושש מהתפרצות נשית דיוניסית הרסנית, שהשכל (ההלכתי) האפולוני-הגברי לא יוכל לרסן.

החשש המיתי הזה מתורגם אצל וייס ישירות ובלי

עודד גיורי

■

אָגם שְׁלוֹ בְּקֵיץ
וְדָשָׁא יִרְק.
יֹשֵׁב בְּגִבְהַת הַמַּיִם.

■

יֵשׁ פְּרָצָה בְּגֵדָה
לְגַן דְּבַדְבָּנִים
וְלִבֵּית שְׁכָלוֹ טוֹב.

בְּקֶר סְתִי חֲדָשׁ,
עֵץ גְּבוּהָ,
שְׁתֵּי צְפָרִים עָפוֹת.

ארתור מילר: פורטרט של מטינה

דורית פלג



מיתית נרקמה סביב פרשיות האהבים שלהם, ושמבטנו, המתעכב על פניהם משהגיעו לשנות השבעים או אף השישים שלהם, תוהה על מה ולמה היתה כל ההתרגשות הזאת. כאן זה נראה סביר לגמרי; ויותר מזה - זה היה נראה סביר גם היום.

איכות ההקראה של מילר היא מדהימה. אולי יותר מכל איכות אחרת, זוהי, דומני, תכונה ההולכת

ואובדת מן העולם, אולי יחד עם הספרים עצמם וההרגל לקוראם. הספר עצמו - העילה להתכנסותנו באותו בוקר באולם התיאטרון העולה על גדותיו צופים - לא היה בעיני, מאותם דפים מעטים שקראתי ממנו, טוב במיוחד. בוודאי לא ספר שאפשר להעמידו בשורה אחת עם מחזותיו החזקים של מילר, כמו "מותו של סוכן" או "ציד המכשפות". אבל ההקראה היתה נהדרת. למילר קול המסוגל בקלות להגיע לשורות האחרונות של אולם תיאטרון. קול אופראי באיכותו, לא גבוה מדי ולא נמוך מדי, עשיר בגוונים ובגווני-גוונים, בעל רוזנס כביר; והוא אינו חוסך בשימוש בו. זה הדבר היפה בקריאתו: אין לו בושה. ובמקום שלא צריכה להיות, טוב שאין. בניגוד למרבית הסופרים ששמעתי מקריאים מיצירותיהם, נעדרת בו הנטייה המוכרת, הנובעת מביישנות או מעצורים, או מהבעייתיות הטמונה בעצם הניסיון להעביר בקול מילה שנועדה להיקרא בעין, ואולי מתוך הדעה הקדומה שלא יאה' (להפריז, להעצים, ולהיחשד בפאתוס) - הנטייה להקריא את הכתוב תוך מינימום של גיוון, כאשר הטון לעולם לא יעלה מעל גובה מסוים, מתוך בהחלט, ולעולם לא ירד הרבה מתחתיו. לא, הישמרות זו, דקדוקי-הגינות אלה זרים לתקופה שבה צמח מילר, וששרידיים

כלל. כתפיו רחבות מאוד, אדירות כמעט, והוא נושא אותן, ואת גוו בכלל, בנינוחות התמירה של אתלט; או לפחות - מאחר שמן הסתם אינו אתלט כיום - של מי שנוהג להתעמל מנעוריו ובקביעות. ושמה של מי שהוא בעל זקיפות-קומה פנימית; שהתפיסה העצמית שלו היא כזאת. כך או כך, ניכרת פה אחידות ברורה, הרמוניה, בין כתפיו הרבועות של ארתור מילר ובין גוו הזקוף, הנינוח בוקט הטוויד הספורטיבי, ההולם בדיוק את מבנה גופו, ואותה הרמוניה מתקיימת בין שני אלה ובין החדות הטבעית, הלא-מאומצת של דבריו.

המילים הללו נראות לי כמתארות אדם צעיר ממש, או לפחות גבר במיטב שנותיו; אדם שמקריין, לא פחות מכל תכונה אחרת, גם נוכחות מינית חזקה. בעוד שארתור מילר, ברגע כניסתו לבמה, הוא אדם בן שמונים וכמה. חשוב אולי לזכור עובדה זו: היא נותנת לתיאור פרופורציות נחוצות. קשה לפרק את הנוכחות של מילר למרכיביה, אבל אין ספק שהוא מקריין סמכות חזקה, חוסן גברי מאוד. כאשר מסתכלים בו, ונזכרים שבשנות ה-50 היה אהובה ובן-זוגה של מרילין מונרו (שדומה לא יצאה מורווחת מהעיסקה הזו), אין במחשבה הזאת שום דבר מופרך או מגוחך - בניגוד לאנשים אחרים שהילה

סתיו 1995 הודמן לי לשמוע באוקספורד את המחזאי ארתור מילר, ששהה שם כאורחו של אחד הקולגים. הוא קיים שיחה עם קוראים באולם של תיאטרון מקומי לרגל צאת ספרו, *A Plain Girl*, ובתרגום חופשי - "נערה פשוטת-מראה".

האירוע התקיים בבוקר, הופעת "מטינה", אבל בתוך התיאטרון שרר

לילה. האולם היה מואפל ורק אורות הבמה דלקו, כמצפים לשחקן שיצא במבולוג הפתיחה של "המלט". זה לא קרה: מאחורי הקלעים יצא אל קדמת הבמה מחזאי וסופר, לא שחקן. דפי הספר שממנו הקריא לא היה להם הכוח של המחזה השקספירי. ובכל זאת התרחש שם משהו בעל עוצמה עזה, עוצמה שאין להתעלם ממנה.

בדיעבד, הבנתי להפתעתי שאותה איכות ששבתה אותי בהופעתו של מילר היתה במידה רבה בלתי-תלויה בדברים שאמר. היא היתה משהו שנבע מן האישיות עצמה, בטוהרתה - משהו שרק בחלקו אפשר היה לקשר אותו למילה 'תרבות', ובחלקו היה פיזי כמעט. הדברים שאמר מילר במהלך השיחה היו מרשימים כשלעצמם, אך בעיקרם רק חיזקו את ההתרשמות המקורית שלי - האינטואיטיבית וכמעט המיידית - שנוצרה מרגע שפצה את פיו, מיד משהשלים את כמה המשפטים הראשונים שהקריא מהספר, וכמעט בלי שתוכן הדברים ייכנס לעניין; בקיצור, נשכית. ולא במקרה.

רגע הכניסה הראשוני של מילר היה הלם. הלם פיזי, כמעט; ההלם של נוכחותו, נוכחות בעלת עוצמה נדירה. מילר הוא בעל קומה הרבה מעל לממוצע. אך בניגוד למה שקורה לעיתים קרובות אצל אנשים גבוהים מאוד, קומתו אינו כפופה



ארתור מילר

לה אנו יכולים למצוא בהקלטות ישנות, או מבצבים בכתיבתם של אנשים בני תקופתו - טרומן קפוטה, למשל.

לא: אז לא האמינו שלהיות ראוי פירושו להיות סמוי. גם וירגיניה וולף, אמנית הדקויות, אמרה את שלה, בהרצאותיה כמו בכתיבתה, בכוח עצום. לאמירותיה דקות-האבחנה היה אגרוף שהלם בעוצמה, כי המשקל שעמד מאחוריו - של תרבות, של אישיות, של השכלה, של ביטחון (ביכולתה המילולית, במחשבתה, בתרבות שעמדה מאחריה) היה משקל כבד, והיא לא התביישה להשתמש בו. ארתור מילר הוא בן לדור הזה. מרגע שהוא פותח את פיו ומתחיל לדבר, אתה חש מעין הדף-אוויר גדול המתפשט בגלים מעל לראשי הקהל - איזה כוח, הנהדף בעוצמה מן המדבר אל מאזיניו. כמו פצצה המתפשטת במים. מילר מכניס לתוך המילים את מקסימום המטען שיכול להיות להן, בהתחשב במה שהן מתארות, ולא את המינימום. כשהוא מתאר את מחשבותיה של גיבורתו, טון דיבורו עולה ויורד, תוהה ומשתעשע, נחרד עצבות או התלהבות או זעם. כל מה שיש בהן, במילים, מועצם בהקראתו של מילר עד כדי כך שכמעט קשה לזהותן כאותן מילים שקודם קראת שחור-על-לבן: הן קורמות בפיו חיים חדשים. אולי ישנו סוג של ספרות הדרוש הקראה? לא, אינני סבורה שזה העניין: הספר הוא לא ספר גדול. ההקראה של מילר היא גדולה. ומה שלא תחשוב על הספר, אי אפשר שלא להישבות בה, ועל ידי.

ההיגוי של מילר ברור בצורה שאין למעלה ממנה. אין בו זכר להבלעת-המילים ולסילוף, לאופן ההגייה הבוקע-מן-האף, שאנו שומעים לעיתים קרובות בדיבורם של אמריקאים מן השכבות הפחות משכילות, ולעיתים גם אצל בני השכבות המשכילות - אופן היגוי המוכר לנו מסרטים אמריקאיים עכשוויים, ושנתחזק מאוד למן שנות ה-40 ועד ימינו. ברור שמילר הוא אמריקאי, ולא בן תרבות אנגלו-סקסית אחרת; ובוזה זה נגמר. הוא הוגה כל מילה בדיוק ובבירור מוחלטים; ובאותו דיוק ואותה בהירות, מונעות על ידי עוצמת הקול ועוצמת האישיות, הן מגיעות אל קהל המאזינים. ובלי ספק כך הן גם נקלטות על ידי הקהל הזה, היושב כאן דרוך וכמו-מרטט מעוצמת ההקשבה, כמו אינו אלא אוזן ענקית דרוכה עד קצה יכולתה לשמוע את הדברים שיש למרצה לומר.

הדיון שבא בעקבות ההרצאה לובש אופי מוזר, כמעט סוריאליסטי, בגלל הפער העצום בין הקהל לדובר בכל מה שנוגע ליכולת לנסח אמירה חדה, ממוקדת. הספר, המתאר את רצף מחשבותיה של הגיבורה ביום שהיא מתעוררת ומגלה שבעלה שוכב מת לצידה, חוזר אחורנית אל זיכרונותיה מימי מלחמת העולם השנייה ולאחריה, אל עמדתה ועמדת בעלה הראשון - שניהם קומוניסטים מחויבים - כלפי ההתרחשויות

השאלות ברובן מאכזבות, אפילו מאכזבות מאוד. כמעט אין בהן אחת שיש בה יוזמה אמיתית של חקירה, של עניין - אלו הבעות הערצה יותר מאשר שאלות, אולי מפני שרוב הקהל אכן נתון כל כך לרגשי ההערצה, הנושקים לרגעים בסגירה, שהוא חש כלפי המחזאי הגדול הזה, הפיגורה הגדולה הזאת של העבר ושל ההווה, מכדי שיוכל לנסות ולבחון אותו באמת - מה שנדרש בדרך-כלל כדי להוציא מן הנואם את מיטבו. מה שנפלא הוא שזה לא משנה. תהיה השאלה לא-שאלתית, טריוויאלית או צפויה ככל שתהיה ('איך אתה כותב?'), התשובה עליה תמיד מרתקת - ולו רק (שכן כמה וריאציות כבר יכולות להיות לתשובה על השאלה המצוטטת מעלה) משום הניסוח השנון, הדק, במקרים רבים אירוני (לעיתים סרקסטי, אם מצליחים להרגיז אותו), המהדהד שכבות-על-שכבות של השכלה ומחשבה, ומשתמש בהן; הניסוח הנאות, כמו אופי הקול ועוצמתו, רווננס כפול ומכופל למילים, למשפטים, לתוכן שהדובר מבקש למסור. ארתור מילר חש את עצמו בנוח במסגרת הזאת, זה ברור. הוא יושב נינוח מאוד בכורסא שלו (עתי, משמתיים הדיון, עבר לשבת), אף כי כקודם ממוקד מאוד וחד, חד כתער. קל לראות כי זה לו עשרות שנים שהוא יושב בכורסא - הכיסא הנוח ביותר שניתן למצוא באוקספורד, דומה, הובא לכאן למענו, עניין לא פשוט בעיר

בתקופת סטאלין. בהמשך מתברר כי רובו המכריע של הציבור באולם היה שותף בתקופה היא, במידה כזו או אחרת של מחויבות, לעמדותיה הפוליטיות של הגיבורה, שכנראה מהדהדות גם את אלו של מילר דאו. אך תחילה קמות מתוך הקהל שתי נשים, שיותר ממה שהן רוצות לשאול את הסופר דבר, או אפילו לומר לו משהו, הן רוצות לספר על - להוציא מעצמן את - מה שאירע איתן בתקופה היא, במלחמת העולם. אחת בהן מביכה בצורה שקשה לשאת, לא מעט בגלל נטייתנו להעמיד את עצמנו במקומו של כל מי שמתנהג בציבור באופן הפורץ איכשהו את הגבול בין הפרטי לציבורי, ועל כן מבייש, אך גם משום שמהו בה מעורר המלה מיידית. היא קמה ומעידה על עצמה שכולדה 'כמעט נספתה במחנות', אלמלא הוציאה אותה אמה מאירופה באיזו דרך לא לגמרי נהירה: דומני שגם שאר השומעים, שהאנגלית שלהם משובחת משלי, לא הצליחו להיחלץ מהתיאור המבולבל שלה. ארתור מילר, מנומס, הבעה אדיבה על פניו, ממתין לשאלה; אחר שואל אם יש לה שאלה; שכן אין לטעות - אדיבותו היא האדיבות הדורסנית של זאב מתורבת. האשה מתבלבלת, פולטת ניסיון כזה או אחר לקשר את דבריה לספר, וממהרת להתיישב, לקול הרטינה המהוסה של הקהל ה'תרבותי' ביותר, אולי, בתבל, אך היודע היטב להביע קוצר-רוח כשהוא חש אותו.

הזאת - ומשיב לשאלות, אולי אותן שאלות. או לפחות שאלות דומות מאוד: סוג השאלות שנהוג להפנות למי שעם השנים רכש לעצמו מעמד של סופר ואיש-רוח דגול. ובכל זאת, תשובותיו תמיד כנות. ניכר בו הרצון להגיע אל שומעיו, להעביר להם את האינימינאביל שלו. בהתחשב בריבוי הפעמים שבהן נדרש בוודאי לענות על שאלות כגון אלו, מפתיע אפילו עד כמה מצלצלת בתשובותיו הכנות, מצלצלת היותן פרי של מאמץ ממושך להגיע לאמת שלו, לשורש הדברים. את הצלצול הזה מעניקה להן פשוטות: רק חתירה לא-מתפשרת לדייק, למיקוד מירבי, יכולה להוליד את הפשוטות הזאת, את הישירות הזאת. אבל כשהוא נדרש לתשובה מורכבת יותר (או ליתר דיוק, כאשר הוא בוחר לענות כך - אם משום אותו רצון עקרוני לתת את התשובה הטובה והכנונה ביותר מבחינתו, ואם כדי להפוך את הדיון למעניין יותר, או למעניין יותר בשבילו) - היא תמיד אינטליגנטית מאוד, לא רק משכנעת אלא גם מעניינת, ומנוסחת בחריפות ובשנינות שהן תענוג צרוף לשומע.

הדיון אינו אורך זמן רב. אחרי שתי הגשים הקשישות מדברת סטודנטית צעירה, שכמעט

נחנקת מעוצמת ההודמנות שנפלה בידיה לדבר עם המחזאי הדגול, ובקושי מצליחה להגות את דבריה; גבר בגיל העמידה - אף הוא מתייחס לעמדות הפוליטיות של החוגים האינטלקטואליים במערב בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה; עוד מתי-מעט. המנחה מעבירה להם מיקרופון, ואם אינם מצליחים להביע עצמם בכיורור היא 'מתרגמת' את דבריהם למרצה בחרדת-קודש. עד מהרה מגיעה השיחה לסיומה. האיש שלצדי, מכר אקראי, היודע שאני שוהה באוקספורד על מילגת כתיבה, נרכן אלי. "אני מאחל לך שזה יהיה שיעור טוב בכתיבה של ספרייך", הוא אומר בקול שההתרגשות ניכרת בו. אני מהנהנת: שיעור של ממש בהחלט היה פה. במה בדיוק - עדיין אינני יודעת.

היציאה החוצה מן האולם היא - אפילו יותר מן הרגיל במקרים כאלה - יציאה לעולם אחר. מוקטן, ממותן, עובד בעוצמות נמוכות, נעימות, שקל לעמוד בהן. קשה לחזור אליהן עכשיו. ברגע הזה, רגע היציאה אל הבוקר האנגלי האפרורי עם הזרוזוף הקל הבלתי-נמנע, נוחתת עלי סוף סוף ההבנה: אני מבינה שנפלה בחלקי הזכות לראות ולשמוע in the flesh, כמו שאמר

שכני-לשורה, אדם המשתייך לדור נפילים הולך וגווע - ואולי כבר גווע, והוא, מילר, נציגו האחרון. עולם שבו תרבות הדיבור, יכולת ההתבטאות, והאופן שבו באה האישיות לידי ביטוי בשני אלה (וביציבה, במחווה, בכל מה שמקרין את האדם) שוכללו עד שהיה להם כוח כביר, מועצם, שאבד כבר, דומה, בעולם שבו הטלוויזיה מציעה הגדלה מלאכותית למי שאישיותו אינה מספקת, ושב (אולי גם לנוכח זכרונות כאובים משנות ה-30 ו-40 של המאה) ההתפעלות מעוצמות כאלה בכלל פחתה; עולם תרבותי שבו כל מי שמשדר בעוצמות חזקות מדי - ולו גם בניסוח הדק ביותר, כי הדבר האחרון שאפשר להאשים בו את ארתור מילר הוא פאתוס - נתפס, אם לא כוולגרי, הרי כפוגע בטעם הטוב, או לפחות ברוח הזמן. נדמה היה לי, בעת שקראתי את כמה הדפים הראשונים של הספר שסביבו נסוב המפגש, שבטקסט הזה ניסה מילר להתקרב לרוח הזמן הנוכחי: ולא מיצה את מיטבו. אבל ארתור מילר עצמו - באישיותו, במטען התרבותי העומד מאחוריו, בהופעתו מול קהל כפי שהיא משקפת את שני אלה - הוא מעבר למגבלותיה של רוח הזמן הנוכחית.

אימהי וגברי

כמה הערות אקטואליות, בעקבות מאמרו של פרופסור שלמה ג. שוהם: "מישו הנוצרי ועד יאנוש קורצ'אק" (גל' יוני 2001)

ניתן להגיד שהבעיה - איפה מתחיל משהו ואיפה הוא נגמר - מצויה בצומת של שני סוגי האופי: הטנטאלי והסייפי. האופי הטנטאלי פותר אותה, לפי התיאוריה של פרופ' שוהם, על-ידי איחוד עם האובייקט שצריך להפריד אותו על פי האופי הסייפי.

על כן השאלה הלאומית של ההשתייכות ללאום או לגזע היא שאלה בצומת הוו. היהודים מפרידים במקרה זה, ואכן כמו בתיאוריה הם מטילים את ההפרדה הזו על האשה: יהודי מי שאמו יהודייה (אך הגבר ואלוהים הגברי עדיין שולטים בעולם, כמו באופי הטנטאלי).

הערבים או המוסלמים גם הם טנטאליים. כל ילד נולד מוסלמי והוריו הם המקלקלים אותו. יש גם מודעות לאוניברסליות של האיסלאם. הנצרות אינה טנטאלית. היא מכירה בשונות בגישתן של הדתות.

לפי התיאוריה שממנה נלקחו הכותרות שלעיל, שני העמים עוברים תהליכים - שאפשר לקרוא

להם סיויפיים - של הרחקת האחר מעצמם. ייחוד היהודים על-ידי המוסלמים ובידוד המוסלמים על ידי היהודים, בתנאים של מלחמה.

השאלה היא: איפה מתחיל מה? האם התודעה הלאומית כפופה לניתוח התרבותי של אופי ותהליכים קבוצתיים? האם האופי הגברי של החברה הערבית והאופי האימהי של התרבות היהודית התחילו מטנטאלוס ומסייפוס או ששורש העניין הוא בגזע, כמו שאומרים תיאורטיקנים אירופים.

נראה לי שהאופי הגברי והנשי של החברות הוא תוצאה של תנאי התמודדות עם הסביבה. הגבר בסביבה המדברית חייב להיות גבר ערבי. הגבר בחברה היהודית, שהיתה חברה לומדת ומתמודדת עם בעיות שיפוט סביבתי, הבליט את ההיפך לו, את הטבעיות האימהית.

השילוב של גבריות ונשיות חייב להופיע בחברות השונות, כיוון שהוא מה שהופך את האופי הסביבתי מאטריאלי לאופי אנושי מובלט וקיים כתופעה, זאת דרך האופי החברתי של טנטאליות וסייפיות.

היהודים והערבים מצויים עכשיו בצומת חשוב בהתפתחותם, כשהגבר הערבי מתמודד עם חברה



ההופכת לעירונית ולמורכבת יותר והגבר היהודי מתמודד עם עצמאות כלכלית ופזיות. נראה לי שהצד היהודי יחליט טוב אם אכן ימצא שיטה דמוקרטית לא פונדמנטליסטית ליצירת ממשל, שיתאים לאופי הלימודי אליו היה רגיל אלפי שנים. הבעיה היא צומת הלאומיות בו אנו נמצאים. המוות הוא נוכחות קבועה בסאגה הלאומית ונראה לי שמבלבלים אותו עם טכנולוגיה מפותחת ועם הצלחה בכלל.

אני מסתכן מבחינה לאומית - אני מצליח, הנסתר הלאומי, האופורי והטרנסצנדנטלי, מתערבים יחד כדי ליצור מציאות לאומנות המצדיקה סיכוני יתר וקרבות.

איך יתמודדו עם האתגר הלאומי (יש להוריד לדעתי את פרופיל האופוריה) - זו שאלה לעתיד, על פי האופי האנושי העולמי של לאומיות ולאומנות.

■ **חיים גוטמן**

אוד

אבא שלי אבד במלחמה
 בשימון משלג בסיביר
 אבד אבא, אמא, ופרוסת לחם אחרונה.
 כשנגמרה, נותר גזיר עין.
 צעד, רגליו עטופות שירי עתונים
 עד ארץ, נטע גזיר
 אך בעלות הטל
 במעלה גזעו
 יבש
 ובקרת מטר על צמרתו
 יבש
 אבקש אלוקיו

בקיעים

בקשתי שלמות
 לינוק מתוכי
 רקמת אין אונים
 אטמה
 סדקתי
 ותמצית תיי
 החלה נתות באין מעצור
 שקקה סביב
 מאדימה
 משקה אדמות בור

על פי תהום

עולה על פי תהום
 אוחת קצה עורק תיי
 מדרך רגלי יוביל

מטפסת
 מתוכי לתוכי

ניתוח

לרגליה שרוולים
 חגורה בארכבות המטה
 מזניטור פולט רשומים
 כל רבע שעה
 פרעות, מהומות, לויות
 פניה מתעותות
 טומנות חריצי ציר
 "אפידורל" בקשה
 הרופאים מביטים דרכה
 מנענעים ראשם לסרוב
 צועקת, כששיא נרשם על נף רצף
 שוטרים נסוגים
 רצוא ושוב בפנוי זורקי אבנים
 מדממת
 חמורי סבר, רופאי הקונסוליום
 "הדפק אינו סדיר, נתוח"
 פניה נאלמות
 התמונה מטשטשת
 ובקלדוסקופ מתרסקים זהרורים

שואה דהויה

גר הזפרון כבה,
 בתוכי חשכה.
 בתמונה אפופת צללים מארץ רחוקה,
 פנים מפספסות, בגדים מפספסים, מספרים כחלים.
 תם עיני ילד
 שאבד

בעלות השחר
 הנעתי אברים כאובים
 ריח לחם וקפה
 הותירו תמונת פסי אפור
 בבקר ישראל לזהט.

רותי אברהם, עיתונאית, תושבת בית-אל, עובדת במערכת החדשות של
 אתר האינטרנט - Israel national news. com

הנרי ג'יימס

מאנגלית: רבקה רו



ק לרגע לא הצליח מרו למקם אותם, אם כי היה מודע לכך, ברגע שהוצגו לפניו, שכבר ראה אותם. זה כל מה שחשפו בהתחלה, פרט לכך שהיו ביישנים, נסערים, כמעט מפוחדים: כבר ראה אותם, רק לפני כמה ימים, אם כי לא במכוון, באיזה הקשר שעורר בו עניין. הוא הצליח להיזכר בהקשר הזה עוד בטרם דיברה הגברת - דיברה, הוא הבחין, ממעמקי חששותיהם - ואף יכול היה להבחין, שעשתה את המאמץ שהגבר תמיד משאיר לאשה לעשות במקרה עדין כזה. "אנחנו כל כך מעריצים את ציור הדיוקן שלך באקדמיה - זה של הילד הקטן והיפה. אין לנו אף אחד שיכול היה להציג אותנו לפניך, אבל חשבנו שאולי תרשה לנו לבקר אותך. אנחנו - אה - תהינו. היינו כל כך המומים."

"היינו המומים נורא," אמר הבעל הצעיר, שהיה "יפה מראה" בדרכו כמו שהיא היתה בדרכה - ואכן, דרכיהם היו דומות במידה רבה. הוא שאב ביטחון מהבוטות של אשתו.

"או, בוודאי שאני שמת לראותכם. אתם - אה - תהיתם?" עם זאת לא אבה יו מרו לגזול את המילים מפייהם. "המומים" הם היו, זאת ראה, המומים מתמונתו של רג'י בליית הקטן והשמח - בן שש, זקוף בחליפת מלחים - כה המומים היו עד כי תגובתם בעומדם מולה לפני שלישה ימים היא שגרמה לו לזכור אותם - ואכן הרשימה אותו באותה מידה שעבודתו הרשימה אותם. הוא חזר לתערוכה שרק נפתחה, כדי להתבונן בכמה עבודות של חברים שלא העניק להם את תשומת הלב הראויה באירוע הפתיחה או בתצוגה הפרטית, כשמייסרת אותו תחושת הכשלון של החברים, שלמרות שכבר פגש אותם מאז, רצה, בנדיבות אופיינית לו, לפצותם. כשהוא עובר דרך החדרים בדרכו ליציאה, לא מנע מעצמו את ההנאה ולא נמנע מהאיוולת, לעבור בטווח הראייה של הישגו העיקרי, בעיקר כדי לשוב לראות וליהנות מכך שהדיוקן שלו למזלו תלוי היטב. אם מי משני החברים שאותם רצה לפצות היה במקרה נמצא שם מאיוושהי סיבה - הציורים שלהם היו תלויים הרבה יותר גרוע - היו יכולים להתנקם בו בקלות על ידי כך שהיו מאשימים אותו בשיטוט חמדני במקום בו יוכל לצוד מחמאות. והם היו צודקים, במובן שהוא, אכן, ללא ספק, האט את צעדיו למראה הוג הצעיר והנחמד - שאין דומה לו! - השקוע כולו בהערצה. במבט חטוף, הרשימה אותו תשומת לבם כרצינית

ומתוקה כל כך, שאינסטינקטיבית, מתוך "הצורך" הידוע של האמן בהערכה, הניח לעצמו ליהנות ממנה ולנצל את ההזדמנות שנקרתה לו כדי לצותת למילים שנתנו לה ביטוי. ואכן, הוא בא על שכרו, כשביטוי יוצא מגדר הרגיל מפי האשה הצעירה הגיע לאוזניו. "הו, זה הורג אותי!" - נאנחה בצורה מוזרה; עם זאת, לא התרחקה משם, כאילו נהנתה להיהרג. מרו עצמו התרחק - כבר קיבל יותר ממה שציפה, ונרתע בתחושת חרטה, כאילו דחק את עצמו יתר על המידה, וזה הגיע לו כי מה שאמרה לא היה בהכרח לזכותו של הצייר. למעשה ניחש בו במקום את המצב: זהו מקרה של בעל ואשה צעירים שהמוות גזל מהם ילד קטן, שרג'י בליית, יפה תואר בצורה בלתי רגילה, שופע חיים והבטחה - בוודאי ביד אמן - הזכיר להם אותו עד כדי כאב. רג'י, אין ספק, דומה לילדם, הוא החיה אותו, ופתח את פצעים: ולמרות זאת עדיין היו מוקסמים - ואכן נראו כבולעים אותו. אבל עניינם היה - הוא, לא יו מרו; וכך, כשראה אותם שוב, נזכר במניע האמיתי שלהם. ללא ספק, הם "תהו", כמו שהאשה אמרה, אם יצליחו לשכנע אותו לצייר את ילדם המת. יהיו להם צילומים, אולי דיוקנאות אחרים, כמה רישומים ביתיים, ואולי אפילו איזה פסל-ראש אווילי, ותחינתם אליו - שטבעי היה שתגרום להם להסס - תהיה בשם החפצים האלה ועם הצעות ותשלומים שיש ביכולתם להציע.

מחשבה זאת, כפי שאמרת, עלתה בדעתו מיד - למרות העובדה הסותרת שהם לא לבשו בגדי אבל; כלומר, מותו של הילד לא אירע לאחרונה. הוא הבחין בכל, בכל אופן - ובמקצת מתוך הרגל, כי לעיתים קרובות היו פונים אליו מסיבות דומות, שזהו עונשו של כשרון ייחודי; אבל הוא הבחין בכך מתוך אכזבה, משום שהתנסה בזאת לפניו, ומשום שההיענות לשליחותם של המבקרים האלה עלתה לו במאמץ שגבר ככל שהמבקרים עצמם היו חביבים יותר. ברור היה לו כי הזוג שלפניו נמנה עם שכמותם, על כאלה שתמיד ידברו עליהם באותו אופן - "אה כן, הארקדיניס הצעירים, אנשים מקסימים." הוא ידע את שמם לפי כרטיס הביקור שהוגש לו לפני כניסתם. הם היו אנשים מקסימים, ראשית, משום שהיו מסוגלים להרגיש - תכונה שבעולמנו, כנראה, פוגשים בה פחות ופחות; ושנית, מכיוון שכבעל ואשה חשו כל כך ביחד - הם היו כל כך מרגשים, כל כך נחמדים, וכל כך מאוחדים בתשוקתם, כפי שמסוגל

למשמע דבריה, בעלה, כפי שיו ראה במעורפל, צחק במבוכה. "אנחנו, עלינו לומר לך, לא מרגישים אותו דבר בקשר לזה. הרעיון שלי הוא הילד - בייחוד אחרי שראיתי איך אתה מצייר אותם. אבל, כמובן, זו תהיה החלטה שלך." ידידנו הצעיר היה משועשע אך השתדל לא לגלות זאת. "מה הייתם



יותר מאוזנת ממנו, אך היתה זו היא שהוסיפה את האור שגרם לצייר לומר בתוך תוכו, בעוד היא מפענח את סיפורם ומעביר את מבטו מזה לזו: "איזה ילד יפה הוא היה צריך להיות!" זה ניבט בעיניו, מאחר שהיה ער לקסם היופי, ההרמוניה והעליצות של כל מה שעיצב את "הגזע" - איזה ילדים יפים הם צריכים לגדל! הוא כבר ראה כל כך הרבה חוסר התאמה וחוסר מזל, שמבטו נח, בכניעת פתע, על הופעה זו של כוחות - אם אפשר לקרוא לזה כוחות. מה שראו עיניו העסיק אותו עד כדי כך שכאשר גברת ארקדין המשיכה לדבר, הוא איבד לשנייה את משמעות דבריה. הוא חשב שהיא כה נאה ועדינה, שפיה מתוק כעיניה, שאפה נאה כשערה, ואף חשב על דברים נוספים. הם היו אנשים מקסימים כי בוודאי תנאים של אושר הם שיצרו אותם, תנאים אנגליים, נוחים, טובים ונדיבים; גודש לונדוני עכשווי, שבא לידי ביטוי בעובדת היותם מאושרים, דבר שתמיד היה בו מרכיב קישוטי שתרם מיופיו לתמונה הכללית, ולו מכוח נוכחות מקרית.

אבל מה שעשה אותם מיוחדים בעיני מרו, למען האמת, פרט למרכיבים הרגילים יחסית של מזל

טוב והלך רוח נוח, היה האופן שבו גרמו לו לחשוב עליהם - היותם בצורה מופלאה אחד זו עם זה. הוא היה רווק, וביסודו של דבר, בודד, שכה מעט התאפשר לו לטעום משמחת האיחוד המושלם, בעוד שבעניינים רבים לא היה אחד אפילו עם עצמו. שמחת האיחוד המושלם, על כל פנים, ריחפה לפניו כחלום - ומשום כך התרגש כל כך לראות את מימושו. האנשים הצעירים, היפים, העדינים והשכולים האלה נהגו בהרמוניה שלמה. הם זכו בהרבה הנאות, אבל אף אחת מהן לא תעלה בגודלה על ההנאה שלו למלא את מבוקשם. יתרה מזאת, האשה תטפל בעניין באופן שירגש את הבעל; הבעל יטפל כזה באופן שירגש את האשה. זה מה שעשה אותם יפים, וזה מה שעורר בו מחשבה טורדנית. בעוד גברת ארקדין המשיכה בחוסר ישע בשליחותה, הוא אמר לעצמו שאותם היה רוצה לצייר, לצייר בעוצמת היחד. הוא כבר ראה איך יבטא בציור את האמת, שבעולמם, בו דברים רבים כל כך מתרופפים, הם היו כל כך ביחד. בקיצור, זו היתה ברית חופשית ממחלוקות יומיומיות גסות. כך לפחות הסיק ידידנו עד שהם הפתיעו אותו. והוא מצא שעליו לחשוב עכשיו על משהו אחר למרות שבינתיים כבר הלך לקראת אורחיו כמעט עד מחצית הדרך, לפחות במידה שאפשר לו חוסר הרצון שלו לצייר לפי צילומים ושיחות.

"זה לא ילד קטן שאנחנו היינו רוצים - או לפחות שאני הייתי רוצה," אמרה גברת ארקדין. "זאת ילדה קטנה."

מעדיפים?"

"את מה שאתה חושב שאתה יכול לצייר הכי טוב," אמרה גברת ארקדין. הוא פגש את מבטה, ואחר כך יזכור כי מה שראה אז בעיניה היה ממש התחלה, ניצוץ קטן ראשון - אך המקרין אור זהב מעורפל ככל שהיה - של יחסים. היא ביקשה ממנו מאוד, היא פנתה אליו בצורה פרטית; היא ניסתה להגיע עימו להבנה בנפרד מבעלה - וזה למרות שחיבתה לבעלה היתה שלמה. כמובן, מעבר לכך, יכול היה איש זה לנסות להגיע להבנה אחרת. כל זה ראה יו בשניות אחדות; אבל לא לחינם צייר דיוקנאות

כמשך עשר שנים. "אה, אם כן, יש לכם ילד וגם ילדה?"

"לא - לרוע המזל לא," אמר קפטן ארקדין בהבעה מוזרה.

"נפל בחלקכם הכאב לאבד אותם?" הציע מרו בהתחשבות.

דבריו, למרבה התמיהה, גרמו לדממה, כאילו כל אחד מבני הזוג ציפה שהאחר ידבר. שוב היתה זו האשה שעליה הוטל להבהיר את העניין. "אין לנו ילדים. מעולם לא היו לנו."

"הו!" אמר המארח בצורה סתמית.

"זהו מזלנו הרע" - כדי להפיג את המתח התייחס עדיין קפטן ארקדין

לנושא במידה של עליצות. "היינו נורא רוצים. אבל זה המצב."

"אתם מתכוונים - אה -?" אבל לא יכול היה לדמיין למה התכוונו.

"לעולם לא יהיו לנו," המשיכה האשה הצעירה. "קיוונו, חיכינו. אבל עכשיו אנחנו בטוחים."

"אהו! חזר יו מרו ואמר.

"מרגע שבאנו היה עלינו לספר לך את כל זה, והיית חושב אולי שאנחנו מגוחכים. אבל שוחחנו על כך במשך הרבה זמן - היה דרוש לך כל אומץ לבנו. קיבלנו הרבה מאוד - כך שאתה רואה שזה לפחות בחלקו מעשה ידיך - מהתמונה של הילד שלך."

היא הדגישה את נטיית הקניין בצורה כזו שלרגע חש יו מרו אבוד. "שלי?" קרא בקול צוהל, "לו רק יכולתי שגם לי יהיה אחד!" "אני מתכוונת לתמונה שבאקדמיה - למלח הקטן והחמוד. לך יכולים להיות כמה שאתה רק רוצה - אם אתה מסוגל לצייר אותם כן!" "אני לא מצייר אותם בשבילי, צחק ידידנו הצעיר. "אני מצייר אותם - במידה רבה של קושי, ולא תמיד כמו שהייתי רוצה - בשביל אחרים." "זה בדיוק זה," הצהיר קפטן ארקדין בבהירות רבה. "אנחנו בדיוק זוג כזה של אחרים - רק שאנחנו לא נגרום לך כל קושי. בכלל לא," הוסיף בהתפרצות של התלהבות שגילתה למרו למה התכוון וכיצד הרגיש. תשוקתו היתה כה גדולה עד כי האפילה על רתיעתו מלהזכיר את נושא המחיר. הוא היה מוכן לשלם את המחיר הגבוה ביותר שהאמן יכול היה להעלות בדמיונו. "כל מה שאנחנו רוצים הוא, שיהיה כמו זה שיכול היה להיות לנו."

"אפילו טוב יותר," התערבה האשה הצעירה. "היא היתה יכולה להיוולד עם איזה כתם, איזה מום, איזה חולי. אנחנו רוצים אותה מושלמת - ללא פגם. הילד הקטן שלך" - ושוב, למען מארחה, הדגישה ללא מעצור את נטיית הקניין - "הוא האידיאל המוחלט של כל מה שאפשר." "יכך, כדי שגם שלנו יהיה כמוהו," אמר בעלה, "יהיה על מר מרו לעשותו ילד."

שוב הביטה בצייר. "אני חושבת שלפני כן יהיה עליך לומר לנו שאנחנו לא נראים בעיניך מטורפים."

מרו, ששוב פגש במבטה, התנסה בטיפה ראשונה של אכזבה. היה בה משהו שתבע - ותבע, למעשה, בצורה אינטנסיבית - יחסים, שכפו עליו נדיבות או נימוסים נאותים. ולכן, לא ממש היה אכפת לו אם דעתם נטרפה עליהם ולא אם דעתו נטרפה עליו. מטרתם המצחיקה החלה להתבהר, אבל הוא חשב שישאב לפחות חלק מההנאה אם יניח להם לנסח אותה בעצמם. מרו לא רצה בזה מתוך זלזול; כבר הבין שלמרות שהם נחמדים, כל מי שיהיה מעורב בעסקה לא תהיה לו עליה שליטה. "מה בדיוק הייתם רוצים לבקש ממני?"

"להעניק לנו - כמה שזה לא יראה מגוחך - את מה שלא נפל באושרנו לקבל בדרך אחרת; ליצור בשבילנו מעין חיקוי של מקור ההנאה שנמנעה מאיתנו. וזה - כפי שאתה יודע שאתה מסוגל לעשות - יהיה משהו." מרו שקל בדעתו. "האם לא חשבתם על אימוץ?" קפטן ארקדין ענה במהירות. "בוודאי. בחנו מאות ילדים. אבל הם לא מתאימים."

"הם לא זה, אמרה אשתו.

"הם לא הוא," הסביר.

"הם לא היא," המשיכה. "אתה מבין, אנחנו יודעים מה שהיינו רוצים." "אבל זה לא נראה כן!" צחק מרו. "האם זה ילד או ילדה?"

"מה היית מעדיף לעשות?" חקרה גברת ארקדין. "מה היה בא לך בדרך הטבעית ביותר, באופן הקל והמציאותי ביותר?"

"אה, מציאות!" נאנח מרו ברוח משועשעת. "קשה להתקרב למציאות עם כל כך מעט נתונים. אתם לא נותנים לי עובדות, מסמכים. זה גרוע

יותר מאשר לו היתה מתה."

"ברוך השם שהיא לא מתה!" קראה גברת ארקדין בקול מזור. "אנחנו נותנים לך יד חופשית, אנחנו נותנים כך אמוץ."

מרו שוב הרהר. "האם ניסיתם לפנות למישהו אחר?"

מבטה חלף על פני החדר, על רישומים, דיוקנאות, דמויות, שהיו תלויים כמעט באופן מקרי על הקירות, ועל שניים שלושה ציורים מונחים על הכן, שהיו מותחלים, לא גמורים, אבל שכבר התחילו לגלות פחות או יותר סימני חיים. אחד מהם היה במקרה דיוקן של ילד אחר, ליתר דיוק, של ילדה, נאה, מעניינת, נוחה מאוד לציור, שממנה שאב ידידנו הצעיר השראה. הדיוקן רק הצביע על כוונות הצייר אך עיקרי הפנים כבר בלטו מתוכו, וגברת ארקדין, שהתקרבה לציור, פנתה לענות לאחר מבט ממושך. "לא - זה משהו שאף פעם לא ראינו בדמיונו עד כה."

"עד שראינו את רג"י הקטן שלך," אמר בעלה. "הכול התחיל ממנו - הוא הכניס לנו את זה לראש. זה בא לנו - לשנינו באותו רגע - שלו יכולת לצייר אותו, היית מצייר את מה שאנחנו רוצים." הג'נטלמן המסכן היה מוכן לכל ויתור למען הסיפור האבסורדי שלהם, ועם זאת היה יותר בטוח, ואולי יותר שווה נפש, כי עלה בידו לשבור, לפחות כך חש, כמות בלתי משוערת של קרחה. הוא והפסיק לרגע, לחוץ, ושוב התפרץ. "הרעיון הוא, אתה מבין, שמשהו יחיה איתנו. הוא יהיה שם - הוא יהיה בבית. זה לא יהיה כמו עכשיו."

"עם לא כלום!" נאנחה האם הצעירה, זו שרצתה להיות.

"כשנישאת את מבטנו נראה אותו," אמר בן לווייתה. "וכשנדבר, נזכיר אותו. יהיה לו שם."

"יהיה לו הכול!" - חזרה גברת ארקדין על מלמולה. "לילד הקטן שלך, המשיכה, יש הכול. איך אתה יכול," שאלה, "להיפרד ממנו?"

"איבדתי רבים כל כך," אמר מרו, "שאני רגיל לכך."

היא הביטה בו כאילו בחנה בפניו את הסימנים - עמוקים ודקים כפי שהיו - המעידים על ניסיון רב כל כך. "ויכולים להיות לך רבים ככל שתרצה."

מרו לא הכחיש זאת; מחשבה אחרת העסיקה אותו. "האם ראיתם את רג"י הקטן עצמו?"

"הו, לא!"

"אנחנו לא רוצים לראותו," הסביר קפטיין ארקדין, "בשביל שום דבר שבעולם." הוא כבר הצליח להציג את דרך התייחסותם כמו חולה המתייעץ עם רופא ומונה את כאביו וחוליו.

ואשתו הוסיפה משלה, "אנחנו לא אוהבים ילדים - כלומר, של אנשים אחרים. אנחנו לא יכולים לסבול אותם - כשהם יפים. הם מעציבים אותנו יותר מדי. רק כשהם לא נחמדים אנחנו מסוגלים להביט בהם. הילד שלך הוא הילד הנחמד היחיד שעליו היינו מסוגלים לחשוב זה זמן רב. זה משהו באופן שציירת אותו." ושוב הביטה בילדה הקטנה על הכן. "אתה שוב עושה זאת - זה משהו בתוכך. כך אנחנו מרגישים." היא אמרה כל מה שהיה לה לומר וסיימה בהעפת מבט אינטימי בעלה. "זהו, אנחנו שלך."

ומרו חש שאכן זה כך. הם היו ברשותו; הוא כבר ידע על הגחמה הנחמדה שלהם כל מה שיש לדעת, אם כי לא ידע אם זו המזורות שבה או הפיט שלה שנגעה ללבו. היא היתה כמעט תמימה, ועם זאת אצילית למדי. "כמובן," אמר מיד, "אני חש ביופי ובייחודיות של רעיונכם. הוא מקורי מאוד - והוא די תופס אותי."



"זה לא שאנחנו בעצמנו לא מבינים שזה דמיוני בצורה פראית!" מיהר להודות אחד מהם, ולזה מצא מרו את עצמו עונה, בלשון המזעזע, שזה לא בהכרח לשלילה. אבל אז, מילה אחת של האשה הצעירה לכדה את תשומת לבו, "הכי גרוע שיכול להיות הוא שנגרום לך לסרב לנו."
 "ומה תעשו אם אסרב?"
 "לא נלך לאף אחד אחר."
 "נמשיך כמו שחיינו עד כה," אמר קפטן ארקדין ביובש מה.

"לא הייתי רוצה," ענה מרו, יותר ויותר נחוש בדעתו, כשהוא מודע לכך, במצב רוחו המשועשע, שמילוי רצונם יהיה מוזר בדיוק כמו ההצעה שלהם - "שתחשבו אותי למישהו שמסרב בטיפשות, למישהו קטן דמיון, גם אם לכם יש אולי יותר מדי. זהו רק הקושי המהותי שגורם לי להסס. זה לעשות משהו שהוא כל כך באוויר. גם כשיש יד חופשית מדי זה חיסרון. לרגי הקטן, אתם מבינים, היה לי מודל. הוא היה מקסים, אך הוא היה מוגדר - והוא האיר את צעדי. השאלה היא מה יאיר את צעדי במקרה הזה שאתם מציעים. אתם יודעים, כפי שאתם אומרים, מה אתם רוצים, אבל כיצד עלי לדעת בדיוק מהו?"

יכול היה לראות שקפטיין ארקדין לא יכול לענות בנקל על שאלתו. ויותר מאוחר יציין לעצמו כי כבר באותו רגע חש במשהו את אשר עומד להתרחש, מלווה בתחושה קלה של מתח, שבעוד רגע ירגיש עצמו בן לוויתים פחות אבוד. אכן כמעט החליט שהדבר יהיה תלוי במה שהיא תאמר; וזה יהיה תלוי באינטנסיביות מסוימת. הוא לא היה בלתי מודע לכך שלמרות התגובה הפושרת של הצייר שבו, שלא יכול היה שלא לשפוט את

ההזמנה כציד שווא, כבר הניעה אותו הסקרנות כמו צליליה של נעימה עליזה. כאילו שמשו עשוי להתעורר בתוכו אם יסכים, גם אם מה שיצא מזה לא יהיה מה שהוא עצמו יכנה ציור. מה שזה לא יהיה, על כל פנים, כבר נראה לו, בסופו של הרגע הבא, כמשהו שכבר החל לתת את אותותיו: כי עד אז גברת ארקדין כבר דיברה, המתח שלו פג, וההנחה המוקדמת שלו שהיא איננה אדם כה פשוט כבעלה הוכחה כנכונה. "האם העניין שלך לא יאיר את צעדיך?"

הוא תהה, "העניין שלי במה, גברת יקרה? בך ובבעלך?"
 "הו, לא. בשאלה האמנותית עצמה - שעליה אנחנו רק רומזים לך. בפיתוח רעיון שיהיה, כמו שאתה אומר בנוגע לרגי הקטן, מוגדר. בלעשות אותו למוגדר. בלהמציא, בלמצוא, בלעשות - האם זה לא יהיה כך? - מה שהאמן עושה. אני רוצה לומר, כשהוא משתדל. כי אנחנו

רוצים," אמרה בחיך, "שתשתדל מאוד." זה היה אותו טון קליל בו נקט בעלה לפני דקות ספורות, רמז לפיצוי גדול, אם פיצוי יסייע לעניין. אבל חיוכה תיקן את מעט חוסר הסבלנות בדבריה הקודמים ועורר את מרו להיענות נעימה ביותר. "ראשון-ראשון ואחרון-אחרון" - את רוצה לומר שיש לי חופש לצייר דמות קטנה קיימת?"

כמו מתוך תקווה חדשה, הביטה בו האשה הצעירה בעדינות מרובה. "זה עניינך. אנחנו לא נשאל שאלות."

"היינו רק רוצים שהדמות הקטנה," התערב קפטן ארקדין, "תהיה מישהו לא מוכר לנו ושאינו לנו סיכוי לראותו אי פעם."
 אשתו עודדה אותו במבטה. "הוא ישנה אותה, יחפש אותה, ישפר אותה." ושוב פנתה אל מארחיה. "אתה תעשה אותה בדיוק כמו שצריך. לשם כך

יצירת מופת בלתי ידועה ובלתי גמורה

ב-1937, עשרים ואחת שנים לאחר מותו של הנרי גיימס (1843-1916), התגלה כתב-יד של סיפור לא ידוע ולא גמור שלו. כתב-היד, ללא כותרת, קשור בסרט כחול ואדום היה מונח בין המחברות האחרונות של גיימס בתחתית של ארגז מסעות, שהתגלה במחסן של ספריית הארווארד. כשערך החוקר הרשמי של הנרי גיימס, הפרופסור ליאון אדל, את כל כתבי גיימס ב-12 כרכים, לא ראה לנכון לכלול בהם את כתב-היד הלא-גמור. שבעים שנה חיכתה יצירת המופת הבלתי ידועה, חסויה מעין הקוראים, עד שראתה אור לראשונה ב-1987, 44 שנה אחרי מותו של גיימס - ללא כותרת וכנספה - בספר האחרון של כל כתבי הנרי גיימס, המכיל את אוסף היומנים והמחברות האחרונות שלו. בו בומן התפרסם הסיפור 'בניו יורק טיימס' בשם 'יו מרו', [Hugh Merrow] כשמו של הגיבור, כשהוא מלווה בדברי הקדמה של הסופרת סינתיה אוויק.

הסיפור הלא גמור לא נכתב כלאחר יד. הושקעה בו מחשבה רבה. מעיד על כך שמו של הגיבור, Huge Merrow, שניתן לקרוא גם כ-You Marrow, כלומר, "אתה המהות", המעיד על חשיבות הסיפור בעיני גיימס. כמו כן, הסיפור מוזכר לפחות שש פעמים ביומניו של גיימס, בהם נהג לכתוב רעיונות לסיפורים. במאי 1895, כותב גיימס כי ידידים סיפרו לו שהסופר האיטלקי לואיג'י גואלדו מתעתד לכתוב סיפור על תמונה של ילד שאיננו קיים. זה מצית את המיון ועולה בדעתו לכתוב סיפור על הורים שכולים, המצליחים לשכנע בחור צעיר שהוא הארוס המתאים לבתם המתה; הצעיר משתכנע, נשבע אמונים לזיכרון, וממשיך לחיות את חייו כאלמן. גיימס הוגה רעיון נוסף: רווקה, שמאוד רצתה להיות אלמנה, מבקשת מצייר דיוקנאות לצייר את הבעל שלא היה לה. הסיפור מוזכר שוב ביומן ב-11 בספטמבר 1900: גיימס מעיר שלמיטב ידיעתו גואלדו לא פרסם ואף לא כתב את הסיפור על "הילד", והוא הוגה את הרעיון לכתוב על זוג צעיר וחשוך ילדים המבקש מצייר דיוקנאות לצייר להם את הילד שיכול היה להיות להם.

השאלה היא מדוע גיימס, שלא היתה לו בעיה לסיים 20 רומנים רחבי ידיעה, 112 סיפורים קצרים שאחדים מהם בגודל של רומן קצר, וכן ביוגרפיות ומאמרים אינספור - לא הצליח לסיים את הסיפור הקצר הזה. סינתיה אוויק נוקטת גישה פסיכולוגית ומוצאת את התשובה בתולדות חייו של גיימס, שהיה רווק, עירי ובודד, ובכמה ממכתביו הזכיר את נושא החיים המותמצים. אוויק תוהה אם יש בשמועות על נטייתו ההומוסקסואלית המודחקת של גיימס כדי להסביר את הכמיהה לילד או ילדה בלתי אפשריים. סיום הסיפור, היא אומרת, היה מאלץ את גיימס להתמודד עם זהותו המינית הלא ברורה ואת זה לא היה מסוגל לעשות.

הסבר פסיכולוגי מסוג זה (גם אם יש בו אמת) לא רלוונטי ליצירה ורק מגמד את ממדיה. הסיפור מעורר שאלות מהותיות הנוגעות במהות היצירה, בהבדל בין יצירה ובריאה, ובמהות כוחו היוצר של האמן, שאלות מרתקות ומאתגרות מחשבה - שאין מענה היכול לתת להן תשובה מספקת.

הסיפור שנכתב בראשית המאה ה-20 ונחשב לא גמור בעיניו של גיימס, נקרא בראשית המאה ה-21 כסיפור גמור, גם אם השאלות שהוא מעורר נשארות ללא מענה. הסיפור, הבודק את גבולותיו של הדמיון היוצר, נשאר זמן רב בויכרון ומשאיר את הקוראים בתהייה מתמשכת.

הסיפור מעורר את השאלה - האם יש ביכולתו של יוצר להיות כאלוהים ו"ללדת" או "לברוא" אדם, ולהחליט אם יהיה זכר או נקבה? העברית מבדילה בין "יצירה" שהיא יש מיש, לבין "בריאה" שהיא יש מאין. יו מרו מתבקש למלא את תפקיד הבורא יש מאין: האם בכוחו היוצר לבוא במקום המציאות ולמלא את החסר? אין לתמוה אפוא שכאן הסיפור נעצר: מציב שאלות, לא מכתוב תשובות, מניח לקוראים מרחב פתוח להפוך בשאלות ולנסות תשובות אפשריות.

המתרגמת

אנחנו נותנים כן אמון. ניקח אותה בעיניים עצומות, מידיך." בעודה מדברת, נעשו פניה בעיני מרו איכשהו יפים יותר מאשר קודם; ורושם זה נבע מנכונותו ההולכת וגדלה לקבל עליו את המשימה בעוד שבו בומן ביקר את יהירותה. "בוודאי שיהיו בידי האמצעים לעשותה עד כמה שאפשר דומה לאמה המיועדת."

גברת ארקדין הסבה את עיניה אל בעלה. "הייתי רוצה שהיא תהיה דומה עד כמה שאפשר לאביה המיועד. אם זה יחשב לתנאי, עליך להיות נכון לכך, כי הוא לי התנאי היחיד."

קפטן ארקדין הביט בדוברים בניסיון למזג את אוירת המוזרות העליונה והכנה עם תחושה פנימית יותר, חרדה אמיתית לגורל הדימוי שהוא הקרין, או אולי, יותר מזה, לזה שהקרינה אשתו. ואז העיר משהו שחייפה על ענותו. "זאת לא ילדה קטנה, אתה מבין, שתיראה באופן טבעי כמוני."

מרו מחה בכנות. "אני מבקש את סליחתך - היא תוכל להיראות כך בקלות. אבל גברת ארקדין, אני מסיק, המשיך, "חולמת על ילדה קטנה בדמותך, בעוד שאתה חולם על ילד קטן בדמותה."

"זהו זה," הסכים הקפטן ברוח טובה. "ילדים קטנים דומים לאדם." "הדבר כה עקרוני," אמר ידידו, "שאתם באמת צריכים ליישב אותו ביניכם."

ההערה הולידה דממה קצת מביכה, שאותה הביאה גברת ארקדין לקצה במעט קוצר רוח. "כמובן שהייתי יכולה להסכים שיהיה ברשותי מישהו כמו רג'י הקטן."

"זהו זה!" קרא בעלה. "זאת התמונה - אי אפשר שלא לחשוב עליה." "אני מבין - כן," אמר מרו. "אבל אני חושש שאני בעצמי אינני מסוגל לחשוב עליה הרבה. כשפעם כבר ציירתי משהו -"

קפטן ארקדין נעץ בו מבט חד. "אתה מעדיף משהו שונה?" מרו המתין לרגע, ואז שאלה בת לווייתם, "האם זה באמת בלתי אפשרי שאתה תחליטי?"

מרו המשיך לתהות. "אתם מבינים, שניכם כה יפים -!"

אם כך, "צחק הקפטיין, "עשה שידמה לשנינו." "על כל פנים, תחשוב על כך באמת?" אמרה אשתו. "אני רוצה לומר שתחשוב על הדבר הטוב ביותר."

פניה הצעירות והנאות התחננו עד מאוד, ולא היה טעם להעמיד פנים שהוא מתעלם מכך שהוא מודע לרגשותיה, שהוא חש כי היא מכירה אותו, כי ראתה לתוכו, על כל מה שמשתמע מכך. ושוב ענה לה בתוכו ולעצמו לפני שדיבר - באופן שונה - באיוניה ובאוזני בעלה. הוא מצא עצמו מנסה לגלות בה כיצד נראתה כילדה, והצלית עד כדי כך שחזה משהו יפה ועדין מדי. כן, הוא צייר ילדים, אבל מעולם לא צייר את הדבר שהיא - נאמר, בגיל שמונה - היתה. "אצטרך לחשוב על כך, אבל אעשה ככל יכולתי."

"ובאיזה גיל בערך -?" "נאמר, בערך שמונה."

"זה עורך בהם התרגשות מיידית." כלומר, באמת תנסה? הם דיברו בנשימה אחת.

"אנסה כמיטב יכולתי."

הם הביטו זה בזה בשמחה, בהכרת תודה גדולה מיכולתם להביעה. נפלא, כיצד יכול היה לשמח אותם, והוא חש כי זה מוצא חן בעיניו. לו רק יוכל לעמוד במשימה!

עם סתיו, כשמתחילים משבי הרוח

דנילו קיש

מסרבית-קרואטית: דינה קטן בן-ציון



ם סתיו, כשמתחילים משבי הרוח, מזנקים טרפי ערמון הפרא ממקומם ונושרים במעוף מסתחרר ופטוטרם כלפי מטה. ואז נשמע הצליל: כאילו מקור של ציפור הכה בקרקע. אף כי ערמון הפרא נושר בלא כל משב רוח, מעצמו, מסוחרר, כמו כוכב נופל. עד שהוא מכה בקרקע בצווחה עמומה. אין הוא נולד בדומה לציפור הבוקעת מן הביצה אט-לאט, אלא בהתנפצות פתאומית של קליפתו השעירה, שמתוך פנימה הלבנבן מזנקים בני-תערוכת שדיים, כהי עור, פניהם בוהקות כלחיי כושי צוחק. באחד התרמילים שוכנים תאומים; אף על פי כן אנשים עשויים להבחין ביניהם: לאחד כתם על מצחו, כמו סוס. אמא תוכל אפוא להכירו - על פי הכוכב שעל מצחו.

הילד אוסף את ערמוני הפרא שהתחבאו להם בתוך החורים שבמדשאה ותוחב אותם אל מתחת ללחיו. פיו מלא מרירות דביקה. הילד מחייך. צריך היה לטפס על הענף, לבחור באחד האשכולות ולחכות. לא להניח למלאך השנינה להערים עליך. צריך היה לפחות שלושה ימים ושלושה לילות, בלי אוכל ושתייה, בלי שינה ומנוחה, להסתכל בפרי. כמו שמסתכלים במחוג הקטן על השעון. הקוצים התקשחו וקצותיהם כהו. אם תיגע בהם ביד לא אמונה, הם יחוררו באצבעך חריר קטן, שממנו ינטוף דמך האדום, היפה. תצטרך אז למצוץ את האצבע המלוכלכת, שקודם לכן צרת בה כדורים מבוץ וגללי סוסים. אפילו הרעלת דם עלולה להתפתח. כשדבר כזה קורה, הילדים מתים. מניחים אותם בתוך ארונות קטנים מוזהבים ונושאים אל בית הקברות, אל בין השושנים. בראש התהלוכה נישא צלב, ובעקבות הארון פוסעים אמו של הילד ואביו, וכמובן אחותו, אם היתה לו אחות. האם לובשת שחורים, פניה אינם נראים לעין. רק במקום שבו העיניים, המשי השחור רטוב מדמעות.

עלמה אחת בהירת עור יושבת בסינר שחור של גימנזיסטית בתוך מין אור בדולח החודר בעד התריסים שהורדו כדי מחציתם. על בקבוקי הבושם הסגולים משרבטת השמש כוכבי זהב קטנים.

והנה סוד נוחח הסיגליות: העלמה המוכרת את תמונות הפרפרים וחיות הטרף, וגם את הבשמים, נוחח הסיגליות אהוב עליה יותר מכל הריחות. והיא באמת משתמשת בו בנדיבות: על כפות הידיים, על שערה האדמוני השופע (אף שלשיער אדמוני היו כנראה מתאימים יותר ריחות אחרים)... צריך היה להלחין פוגה לתזמורת וללילך. להציב על הבימה באולם



החשוך בקבוקים קטנים סגולים של ריחות מתורבתים. אלה שהיו חרש, בלי קול זעקה, מאבדים את הכרתם, היו מוצאים אל האולם האחר, שבחללו היה רוחף ריח המרפא, נוחחם הילדותי של תרזה ובבונג.



רחוב ערמוני הפרא



דוני, האם תוכל להגיד לי היכן נמצא רחוב ערמוני הפרא? אינך זוכר? אבל הוא חייב להימצא פה איפשהו, אני כבר לא זוכר את שמו. אבל אני יודע לבטח שהוא איפשהו פה. מה אתה אומר, אין כאן בשום מקום רחוב עם שדרת ערמונים? ואני יודע, אדוני, שהוא חייב להיות קיים כאן, אי אפשר שהזיכרונות יכזבו כל כך.

כן, עוד לפני המלחמה... בפינה היה בית הספר, ובפתח בית הספר באר ארטזית. אתה הרי לא חושב שהמצאתי את כל זה. בבית הספר הזה הלכתי לכיתה אלף, ולפני כן לגן. למורה קראו העלמה פאני. אני יכול להראות לך, אדוני, תצלום שבו מופיעים כולנו יחדיו: העלמה פאני, מורתנו, כן, וזה שיושב לידיה, זה אני, אנדראס סם, אחותי אנה, פרדי פוקס, מנהיג הכנופייה שלנו... כן, אדוני, מצויין, עכשיו נזכרתי. הרחוב בוודאי נקרא בשם רחוב בם, כי אני הייתי לוחם בכנופיית הבמים המפורסמת, שמנהיגה היה פרדי פוקס (המכונה אצה הארוך), פולקסדויטשר. נהדר, אדוני, אלמלא השיחה הזאת בינינו, לא הייתי נזכר כלל שהוא נקרא רחוב בם, על שם הגנרל הפולני הידוע, מהארבעים-ושמונה. אולי השם הזה אומר לך משהו, אדוני: בם, רחוב בם. הו, כן, סליחה, אתה כמובן לא תוכל להיזכר, אלא אם כן חיית כאן לפני המלחמה, אבל היית יכול לדעת לפחות אם יש כאן באיזה מקום רחוב ובו שדרה של ערמוני פרא? הערמונים הללו היו פורחים באביב, עד שכל הרחוב כולו היה מדיף ריח עגמומי כבד, למעט אחרי רדת הגשם. כי אז היה ריחם של פרחי הערמון, מהול באווון, נישא בכל מקום ברחבי השכונה.

הו, איתך הסליחה, הנה אני כאן עם הפטופטים שלי, לבטח יש מישהו שייזכר ברחוב הזה, שלפני המלחמה נקרא רחוב בם, ושהיתה נטועה בו שדרת ערמוני הפרא.

האינך זוכר, אדוני? גם אתה לא? הנה, כל מה שאני עוד יכול להגיד לך הוא, שבפינה היתה באר אחת, ארטזית, בפתח בית הספר. בקרבת מקום, משמאל, היה מחנה צבאי, מעבר לפינה, בצדו השני של הרחוב. אנהנו, הילדים, הורשינו ללכת עד לשם. תנועת המכוניות כאן לא היתה חזקה. ואילו בפינה, ליד המחנה, החלו פסי המסילה (חשמליות קטנות, צהובות וכחולות). כן, אדוני, שכחתי להגיד לך שליך שדרת עצי הערמון, מימין, נחפר ערב המלחמה מקלט, בקו זיגוג. שם היתה הכנופייה שלנו מבלה. ואולי הפרט הבא עשוי לעזור לך להיזכר: מקלט גדול נחפר במקום. כמובן, מקלטים היו בכל מקום, אבל אני זוכר היטב שערמוני פרא לא היו אלא ברחובנו. כל אלה הם פרטים, כמובן, אבל אני רוצה רק להגיד לך שאני זוכר בוודאות שהרחוב היה נטוע ערמוני פרא, ואילו כאן, אדוני, זו הרוביניה, ואת הבאר אינני רואה בשום מקום, ובכל זאת נדמה לי שזה בלתי אפשרי, שאולי בכל זאת טעית, קרוב לוודאי שאיזה רחוב אחר נקרא בשם רחוב בם, הרחוב הזה נראה קטן מדי. בכל אופן, תודה לך, אבדוק שוב. אדפוק על אחת הדלתות ואשאל: האם הרחוב הזה נקרא לפני המלחמה רחוב בם, כי כל זה חשוד מאוד בעיני, אדוני, אינני מאמין שגזעי ערמון רבים כל כך יכולים להיעלם, לפחות אחד היה נשאר, הלא העצים ניחנו בחיים ארוכים יותר, והערמונים, אדוני, לא מתים סתם ככה.

הנה, גבירתי, אני לא מאמין למראה עיני. איש אינו מסוגל להסביר לי

להיכן נעלמו הערמונים הללו, ואלמלא את, הייתי חושד שהמצאתי או שחלמתי את כל זה. הרי את יודעת, ככה זה עם הזיכרונות, אדם לעולם אינו בטוח. תודה רבה לך, גבירתי, אני הולך לחפש את הבית שבו התגוררתי. לא, תודה, אני מעדיף להיות לבדי.

לאחר מכן הוא ניגש אל אחת הדלתות, אף שאין זו הדלת ההיא, ולוחץ על הפעמון. סליחה, הוא אומר בקול רגיל למדי, האם אנדראס סם גר פה? לא, לא, אומרת האשה, האינך יודע לקרוא? כאן גר פרופסור סמרדל.

האם את בטוחה, הוא חוזר על דבריו, שאנדראס סם לא מתגורר פה? הרי לפני המלחמה הוא גר פה, את זה אני יודע בוודאות. אולי את זוכרת את אביו? אדוארד סם, ממושקף. או אולי זכורה לך אמו, מריה סם, גבוהה, יפה, שקטה מאוד. או אחותו, אנה סם, ששערה קשור תמיד בסרט. הנה, את רואה, שם במקום ערוגת הבצלים, שם היתה המיטה שלהם. את רואה, גבירתי, אני זוכר היטב. פה ניצבה מכונת התפירה של אמו, מריה סם. היתה זו מכונת זינגר, עם דוושת רגל.

הו, אל דאגה, גבירתי, אני רק מעלה זיכרונות, את יודעת, אחרי כל כך הרבה שנים הכול נעלם. הנה, את רואה, ליד מראשותי צמח התפוח, ומכונת הזינגר נהפכה לשיח ורדים. אף כי לערמונים, גבירתי, אין זכר, את רואה. זה מפני שלערמונים, גבירתי, אין זיכרונות משלהם.

שמעתם אפוא, הבית איננו. תפוח צמח למראשותי. גזע מחוטט, כפוף, חסר פרי. חדר ילדותי נהפך לערוגת בצלים, במקום שבו עמדה מכונת התפירה של אמי - שיח ורדים. ליד הגינה מתנשא בית תלת קומתי, שפרופסור סמרדל מתגורר בו. הערמונים נכרתו, המלחמה, בני האדם או מן הסתם - הזמן.

והנה מה שקרה כאן, ברחוב בם עשרים ושבע, לפני כעשרים שנה, שביקשתי לדלג עליהן בקפיצה לירית קדימה. אבי נכנס, חודשיים-שלושה לאחר לכתנו, אל בית מספר 27 ומוציא משם את החפצים שלנו: שני ארונות, שתי מיטות, מכונת הזינגר של אמי. כשהוציאו את אחרון פריטי הריהוט, וזו היתה הספה שקפיצה מזמרים, ובכן - גברת סמרדל, אני עדיין מדבר איתך - הנה מה שקרה: "כאשר הוצאנו את אחרון הרהיטים, אולגה יקירתי, וזו היתה הספה שקפיצה מזמרים, הבית קרס כמגדל קלפים. אני עצמי לא יודע באיזה נס הצלחתי..." (ממכתבו של אדוארד סם, אבי, אל אחותו אולגה סם-אורפי).

עכשיו שתולים כאן בצלים, גבירתי, זן ירוק יפה של כרישה...

באוקטובר ימלאו שנים-עשרה שנים למותו של דנילו קיש (1935-1989), מגדולי הסופרים שכתבו בשפה הסרבית-קרואטית בעידן שלאחר מלחמת העולם השנייה.

ארבעה מספריו תורגמו לעברית (**מצבת קבר לבוריס וידוביץ'**; **גן, אפר**; **שעת תול**; **אנציקלופדיה של המחיס**). הסיפור הנוכחי לקוח מספרו **מצוקות נעורים** [Rani Jadi] שיחד עם **גן, אפר ושעת תול** מהווה את מה שקרוי המחזור המשפחתי-אוטוביוגרפי שכתב דנילו קיש. בכל יצירתו של קיש מהולה אהבת החיים והוקרת חד פעמיותם המופלאה, בקינה על אובדנם האלים ובהוקעת עוולות הנאצים והסטליניזם, שני המשטרים הטוטליטריים שהולידה המאה ה-20. דנילו קיש, בנו של יהודי שנרצח באושוויץ, הרבה לכתוב על יהודים ויהדות בעולם שלאחר השואה.

המתרגמת

תיאטרון

כרמית מירון

חלומות בהקיץ



ישראל דמידוב ויבגניה דודינה - "חלום ליל קיץ"

"חלום ליל קיץ" מאת ויליאם שקספיר
בתיאטרון גשר
עברית: דן אלמגור; בימוי ועיצוב: יבגני
אריה; תלבושות: ולנטינה קומולובה; תאורה:
אבי יונה בואנו (במבי); עיצוב מוסיקלי (על
פי שירי הביטלס): אבי בנימין; "החיים הם
חלום" - קלדרון דלה ברקה

בקומדיה הפנטסטית "חלום ליל קיץ" מעורבים
שלושה סיפורי אהבה, בתוספת רובד רביעי, הלא
הוא סיפור בעלי המלאכה המכונים הצגת תיאטרון
לכבוד חתונת תזאוס, דוכס אתונה, עם היפוליטה,
מלכת האמזונות.

סיפור האהבה הראשון הוא כמובן חתונת השליט,
שכבש את ארצן של האמזונות ואת לב מלכתן.

הסיפור השני, שהוא לב לבו של המחזה, מתאר את הרפתקאותיהם של שני
זוגות אוהבים: הרמיה וליסנדר והלנה ודמטריוס, הנמלטים אל יער הכשפים,
מפגעי חוקי אתונה האכזריים.

בסיפור השלישי, הקובע גורלות אדם, מנסה שקספיר, בעט פיוטי ובעין
מבודחת, להסביר בדרכו את פשר המקריות בחיים. זה סיפור אהבתם הקסומה,
המסתורית, המתערבת בחיי בני התמותה - של מלך היער אוברון ואהובתו
טיטניה, מלכת הפיות.

היער בספרות האירופית מסמל את החיים ואת החופש. אצל שקספיר, בעיקר
ב"חלום ליל קיץ", הופך היער ליעד של התרחשויות מסתוריות, יצירות,
עתירות חן, נוי ויופי, וכן מקלט לבורחים מפני רשעותם של חוקי אתונה
הכפייטיים.

המחזה מתחיל כאשר היפוליטה, מלכת עם-האמזונות, מגיעה לאתונה כדי
להינשא לתזאוס, דוכס אתונה, שכבש את מולדתה והוא שולט בה. אביה של
הרמיה מופיע לפני הדוכס ודורש ממנו לצוות על בתו להתחתן עם דמטריוס
- ואילו היא אוהבת את ליסנדר. הלנה היפה אוהבת את דמטריוס, אך הוא
כרוך אחרי הרמיה. הזוגות בורחים אל יער הכשפים כדי לממש את אהבתם.
הדברים מסתדרים לבסוף בעזרת החלום ההזוי של ליל קיץ קסום, שבו מעורבים
גם תושבי היער המסתוריים.

הבמאי יבגני אריה הדגיש יפה את הניגוד בין אנשי החצר המכופתרים והקשורים
לקונוונציות שלטוניות, לבין אנשי היער החיים ללא מגבלות ממוסדות. אולם
פחות מדי התייחס הבמאי לאהבתו של שקספיר לפנטסטי, לאל-טבעי וללעג
הביקורתי שלו לגבי השמרנות של חוקי החוגים השליטים. בתוך היער
השקספירי - על כל המשמעויות הטמונות בו, ועל מורכבותו המופלאה -
הארוטיקה היא רק פן אחד. ואילו בעצם הפיכת הפיות לשחקנים גברים,
המעייט הבמאי בקסם היופי הפיוטי המכוּשף של בנות לווייתן של מלכת

היער. בעיה קשה עולה גם בגילומו של פוק, משרתו של אוברון (פאק בהפקה
היפואית) על ידי יבגניה דודינה הנאה והמוכשרת. פאק, הנער השובב הזה,
המזווג אשר לא ניתן לזיווג, והמקביל לתפקיד השוטה החכם, הוא מעין
משקפת שבה אנו רואים את עצמנו. עיקר כוחו לחשוף את פרצופם של
"הפיקחים" ולהציגם כשוטים. זה תפקיד המחייב, פרט לחינניות, כושר אתלטי
וחוצפה, גם יכולת ועוז להטיח את האמת המרה והקשה - בפניו של המלך
כמו בפניו של העבד. יבגניה דודינה, המופיעה כמעין ליצן עצוב, פיירו עם
שרוולים ארוכים, לא דומה לשד היער העליו, המזווג זיווגים לא נכונים, אך
מצליח לבסוף לתקן את המעוות.

הקבוצה הגונבת תמיד את ההצגה ב"חלום ליל קיץ" היא, כמובן, להקת בעלי
המלאכה, המכונים מופע לכבוד חתונת הדוכס, תזאוס. הבולט ביניהם הוא
ישראל דמידוב כ"מחט" האורג, המקבל ראש חמור, במסכת השעשועים של
פאק, כדי לגרום לטיטניה, מלכת הפיות, להתאהב בו ולהפוך ללעג ולקלס.
ישראל דמידוב הוכיח שהוא לא רק שחקן דרמטי מדהים, אלא גם קומיקאי
נפלא, בעל קסם, חן וחוש הומור אירוני וכובש לבבות.

הרעיון של השמעת שירי האהבה של הביטלס ביער הקסום של שקספיר השתלב
יפה עם האווירה המכושפת. אולם תרגומו החופשי, החופשי מדי, של דן
אלמגור הפר את הקסם והוריד אותו לרמה של שפה פשטנית, לעיתים וולגרית.
עוד דבר שהפר את שלוות היער המסתורי היו וילונות הניילון התלויים לצורך
ושלא לצורך מעל ראשיהם של השחקנים.

נטליה וויטולביץ-מגור כטיטניה ושרון רגינינו כאוברון היו זוג נאה דורש
ונאה משחק. שני זוגות הצעירים היו: אפרת בן-צור ואמנון וולף, ומיכל
וינברג וגלעד קלטר. גם אם לא מצליחים לשכוח את הטקסט המקורי של
שקספיר ואת ההפקות הקודמות בארץ ובהוץ, אפשר ליהנות מן ההצגה
המשעשעת בתיאטרון גשר היפואי.



ACUM Ltd. אקו"ם בע"מ

אגודת קומפוזיטורים, מחברים ומוציאים למוסיקה בישראל
Society Of Authors, Composers & Music Publishers In Israel

ינואר 2002

זוכי פרס אקו"ם בתחום הספרות לשנת תשס"א

- בפרס השופטים על מפעל חיים זכה הסופר משה שמיר.
- בפרס אקו"ם ע"ש אהרון אשמן זכתה הסופרת דניאלה כרמי על ספרה "לשחרר פיל".
- בפרס אקו"ם המעודד פרסום יצירה ע"ש שלמה טנאי זכתה הסופרת אורנה כהן עקאד על יצירתה "אוטופיה".
- בפרס אקו"ם המעודד פרסום יצירה בתחום הספרות ילדים ונוער זכתה הסופרת נורית אלטוביה על יצירתה "צפיפי- סיפורו של עלה".
- בפרס אקו"ם ליצירה המוגשת בעילום שם בתחרות הספרות זכו אריאל שץ וטליה מירון שץ על יצירתם "ציפור חמש".
- בפרס אקו"ם ליצירה המוגשת בעילום שם בתחום השירה זכתה המשוררת ענת שרון על יצירתה "תורת היחסים".

מזל טוב!!!

מפעל פרסי אקו"ם

