הירחון לספרות

עיתון 77

שנה כ"ו ● גליון 267 ● סיון תשס"ב ● מאי 2002 ● 25 ש"ח

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

זמר נוגה

אסתי אדיבי-שושן – קול התבגרותן של שולאמית, מזי, חפציבה ושושנה

קציעה עלון – ספרות מזרחית עכשיו ● ראובן קריץ – קשיי חולין והפתעות סגנון ● דן יהב – גלגוליו של רעיון הטרנספר

שירים: יונתן עדי-שוהם (פרסום ראשון), גד יעקבי, אילנה יפה רוסאנו, אי"ב, סמדר שרת, דורי טרופין, טובי-לין קמנץ

סיפורת: גיאורג טאבורי, חואן ראמון חימנז, יצחק שפי

לפי שעה

גליון הזה

גליון זה מופיע בסמוך לפיגוע התאבדות שהפיל קורבנות בנפש ובסמוך לשני פיגועי התאבדות שנמנעו בדרך נס. במקרה אחד הוטמן מטען במיכלית סולר שנכנסה - זה ישמע סוריאליסטי, כמעט - אל תוך שדה גז, לא פחות ולא יותר, המטרה היתה להבעיר את האוויר. לא אין כאן בדיחה, ולא שעשועי לשון, אלא הרהורים שמעבר ליאוש. לענייננו: הפיגוע הנוסף שנמנע בדרך נס (מנס לנס) כמעט שהתרחש בדרום תל אביב. מכונית חשודה דהרה אל תוך מועדון לילה, בו בילו המוני נערים ונערות; המאבטח, שחשד בנהג כי לא הגיע ללגום כמה כוסות בירה או טקילה, שלף ברוב תושייתו אקדח ורוקן את המחסנית כולה אל תוך מכונית הנפץ, שהתפוצצה אמנם יחד עם האוחז בהגה... במקרה אחר נורה ונפצע נער כבד פה, כלומר איטי בדיבורו, שלא הספיק להסביר שאין הוא מפגע אלא נער מוגבל, המתגורר במוסד לנערים כמוהו; עד שיצא גליון זה לאור, מן סתם ירשמו פיגועים נוספים.

אפשר להמשיך בלשון סרקסטית זו עוד ועוד, נוסח: גוססים אבא, הה, גוססים...

השאלה הרצינית נשאלת במלוא החומרה: מתי יבינו סופסוף שיכורי הפטריוטיזם המזויף, אבירי חומת מגן, בעיקר ג'נין, גם עזה כמובן, שככה לא בונים חומה! ככה לא פותרים בעיות אמיתיות. הטרור אינו ניתן להכנעה ביד חזקה בלבד. את הטרור הזה לא ניתן להפסיק בלי לנהל משא ומתן. וכדי שזה יהיה יעיל ולא יתמסמס כפי שכבר קרה לא פעם בעבר, יש להניח יסודות שניתן לבנות עליהם את המשא ומתן, ואחד היסודות הוא ויתור על חלק גדול מההתנחלויות...

מהלך מקדים כזה היה, אולי, מעורר אמון ומאפשר לפתוח במו"מ יעיל, רציני בעל פרספקטיבה לעתיד אחר, שונה, רחוק ממכוניות מתפוצצות בפתחי פאבים.

*

הגליון הזה מופיע באיחור. הסיבה היא טכנית. החומר שהיה אמור להידפס בגליון הזה, הועבר, מסיבות שאינן תלויות בנו, לגליון הבא. על כן יגיע לידי המנויים והקוראים שרוכשים את הירחון שלנו בחנויות סטימצקי ובקיוסקים הגדולים באיחור יחסי. על כך צר לי, אבל הגליון הבא יצא במועדו והקורא יגלה, אני מקווה, שהאיחור היה כדאי.

*

במרכז הגליון הנוכחי יפגוש הקורא ביצירה האלמותית פרי עטו של חואן ראמון חימנז: ***פלטרו ואני*** - קלאסיקה ספרדית. אנו מפרסמים רק קטע, לא קטן כשלעצמו, מהמיתוס החכם הזה... הגיבור, פלטרו, איננו אלא חמור, שאנשים רואים בו התגלמות הסכלות, והרי מי כמונו יודע ששום חמור לא גרם לבני מינו צרות צרורות כאלה שגרמו וגורמים בני אדם זה לזה...

*

התעכבתי על "פלטרו", משום שמדובר ביצירה יפה באמת, המתורגמת בימים אלה מחדש, מספרדית לעברית, על ידי שניים: שמואל רגולנט ושמואל בנג'ו; שמואל רגולנט הוא אחד מחברי הצוות המצומצם, שעושה את 'עתון 77' כמעט מראשיתו, למה שהוא. גליון זה מכיל חומרים טובים נוספים, החל מסקירות הספרים, דרך המאמרים, השירים, הסיפורים, דרך המדור "מצד זה", מדור התיאטרון, הפינה הקבועה של רוני סומק, ויש להניח שפסחתי על משהו, אם כן אני נוטל את החטא הזה על עצמי. על כל פנים, קריאה מהנה ולהתראות בגליון הבא, אני משוכנע שתמצאו בו עניין.

*

ב-10 ליוני, השנה, במועדון צוותא, בשעה 4 אחה"צ, תיפתח הוועידה השלישית של "איגוד כללי של סופרים בישראל". האיגוד נוסד ב-1995 על ידי קבוצה של סופרים. הסיבה להקמתו נבעה מראיית מדינת ישראל כארץ רב-תרבותית, שהספרות העברית היא אמנם המרכזית והמובילה אבל לא היחידה: במקביל לה מתקיימות עוד ספרויות: זו הערבית שנוצרת בארץ, הרוסית, האנגלית, הצרפתית, אפילו האתיופית. כל ספרות ושפתה, סופריה, תרבותה וכו'... ובכן ספרויות רבות אבל כולן סובלות מאותן בעיות, חומריות ואחרות. על כן חשבו המייסדים, כי ראוי שכל הסופרים - ללא הבדל לשון כתיבה - יהיו מאורגנים בארגון מקצועי תרבותי אחד. על מה להיאבק לא חסר: תנאי עבודה, שכר סופרים מחייב, הנחות במס הכנסה, בהתחשב בתנאי העבודה המיוחדים של סופרים. חקיקה לטובת הספרות והסופר וכו'... בין המייסדים היו הסופרים מן השורה הראשונה, מקרב כל הספרויות הפועלות בישראל. הוועידה המתכנסת תצטרך לתת את דעתה על המשך פעילותו של האיגוד ועל היעדים שהוא אמור לקבוע לעצמו בעתיד.

מערכת 'עתון 77' מאחלת ל"איגוד כללי של סופרים בישראל" ועידה פוריה. ■

שירים

יונתן עדי שוהם (פרסום ראשון) 5
גד יעקבי 25
אילנה יפה רוסאנו 23
אי"ב 25
דורי טרופין 29
סמדר שרת 34
טובי לין קמנץ 35

סיפורת

גיאורג טאבורי, שני סיפורים מגרמנית: אורי שני 36
חואן ראמון חמנז: חמישה קטעים מתוך ***פלטרו ואני***, מספרדית: שמואל רגולנט ושמואל בנג'ו 38
יצחק שפי: התחייה שישים ותשע 41

מסות ומאמרים

אסתי אדיבי-שושן - זמר נוגה - סיפורי התבגרותן של נערות בשוליים 16
קציעה עלון - ספרות מזרחית עכשיו 22
ראובן קריץ - על ***הוסטנמר*** מאת שהם סמיט 24
דן יהב - על גלגוליו של רעיון הטרנספר 26

ביקורת ספרים

מירי פז על ***הגברת עם הקמליות*** מאת אלכסנדר דימא הבן 6
אורי שרון על ***שמש מאחורי הגב*** מאת מירי ליטווק 6
רות לבנית על ***בינתיים*** מאת הא ג'ין 7
יערה בן-דוד על ***סיפורים רוקדים ברחובות ירושלים*** מאת יוסל בירשטיין 8
רוני סומק על ***מזון*** מאת חמוטל בר-יוסף ועל ***קריאת הדורות*** מאת נורית גוברין 9
שמואל שתל על ***שירים משומר*** מאת משה גנן ועל ***סמדאריס*** מאת עמוס אדלהייט 10
שמואל רגולנט על ***רסיס מכוכב האפר*** מאת שמואל סוכה 11
אלישע פורת על ***אגרוף גורלו המר*** מאת נח שטרן 12
טלי שוורצשטיין על ***חלקים אנושיים*** מאת אורלי קסטל בלום 12
אהרן עטון על ***איש הברוש*** מאת יובל פלגי 14

מדורים

לפי שעה יעקב בסר
המלצות עתון 77 4
חצי פינה - רוני סומק: ויליאם קרלוס ויליאמס, מאנגלית: עודד פלד 1
מצד זה - עמוס לויתן על ***סיפור על אהבה וחושך*** מאת עמוס עוז, על ***עבד התענגות, אדון בהוצאת רסלינג*** ועוד 34
תגובות 42
כרמית מירון על שלוש הצגות בתיאטרון הקאמרי 43

צילום השער: דפנה שלום (עמ' 16)

לכבוד עתון 77, ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנוי לשנת 2002-2003

שם ושם משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

מצורפת המחאה על-סך 250 ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח

בנק..... סניף..... מס' המחאה.....

עתון 77

שנה כ"ו • גליון 267 • סיון תשס"ב • מאי 2002 • 25 ש"ח

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, מחמד חמזה ע'נאים, שלום רצבי, יעקב שי שביט
עורכת משנה: עמית ישראלי-גלעד
עיצוב: מיכאל בסר
רכזת מערכת: גילה שאול
ניקוד: שמואל רגולנט
מועצת המערכת: יצחק אורבוך-אורפז, גילה בלס, משה דור, נתן זך, א.ב יהושע, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס

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': 5618271, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.
לוחות: אורניב

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

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

דואר אלקטרוני ITON77@ACTCOM.CO.IL 1565-253X ISSN מאמרי מחקר מועברים ללקטורט מקצועי

ויליאם בטלר ייטס: ***100 שירים***, תרגם: אפרים ברוידא, מהדורה דו-לשונית, הקיבוץ המאוחד 2002, 204 עמ'
מבחר מייצג משירת ייטס בכל התקופות, בתרגומו של אפרים ברוידא, שתרגם משירו של ייטס עשרות שנים. ברוידא, שהלך לעולמו ב-1994, לא הספיק לכתוב את החיבור המסכם לספר ובמקומו מובאים דבריו של ריצ'רד אלמן (מחבר הספר ***ייטס ואיש המסכות***). "אין תקווה ואין ביעותים/ לחיה ההולכת למות;/ אדם לקצו ממתין/ כולו תקווה וביעות;/ הרבה פעמים מת, קם לחיות הרבה פעמים./ אדם גדול בגאוות/ ניצב מול אנשי דמים/ לועג ולצון יחמוד/ על יציאת נשמתו;/ הוא מוות ידע עד היסוד - אדם ברא את מותו" (מוות, עמ' 111).

פיודור דוסטויבסקי: ***אשתו של אחר***, מרוסית: אריה אהרוני, הוצאת ספרית פועלים 2002, 127 עמ'
ארבעה סיפורים קצרים, מיצירתו הפחות ידועה של דוסטויבסקי: "גנב ישר", "חלומו של אדם מגוריק", "עץ חג המולד וחתונה" ו"אשתו של אחר ובעל תחת המיטה".

קרל פרידמן: ***אבא מן האגדות***, מהולנדית: שולמית במברגר, הוצאת ספרית פועלים 2002, 141 עמ'
40 אפיזודות קצרצרות מסופרות מפיה של ילדה - קורות אביה ששב מן המחנות - המצטיירות בעיניה כ"משהו שבין סיפור אימה לאגדות ילדים". הספר, שראה אור ב-1991 נכלל ברשימת ספרי החובה לבתי הספר בהולנד.

נוואל אל-סעדאווי: ***אשה בנקודת אפס***, מערבית: לאה גלזמן, הוצאת גוונים 2002, 93 עמ'
קורותיה של פרדוס, צעירה מצרייה שנולדה למשפחה כפרית, ללא כל סיכוי, ומרדה בגורלה, ללא כל סיכוי. כתב האשמה חריף שמציבה אל-סעדאווי, רופאה וסופרת, על מצבה של האשה בחברה הערבית.

רפי וייכרט: מבט חוזר, הוצאת קשב 2002, 53 עמ'
ספר שירים שלישי. "השמש סודק את שיחי הצבר/ של שיך מוניס./ מן התל נפרש נוף עננה./ אני מטייל בשלווה התכולה/ בכפר שהתרוקן לפני עשרים שנה/ בבריחה הגדולה.// נולדתי באמצע שנות השישים. לא ידעתי שחיו כאן אנשים" (באוב, עמ' 15).

גיל אלרואי: ***השנה אלמד לרקוד***, הוצאת כרמל ירושלים 2002, 62 עמ'
ספר ראשון. "על שביל עפר כבוש, / בשעת ערבית/ עמד מוכר-סדקית ליד דוכן אפרסקים נטוש/ ובך מביט./ ואת, כלילת-לבוש, שכה יפית - / יופיך את דמיונו הצית./ אולי ימכור לך מלח-ים כתוש/ או סתם מצית (מוכר סדקית עמ' 26).

דיתי רונן: ***יומן ירח***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2002, 335 עמ'
ספר שני. "הלילה נודע לי כי/ לא אוכל עוד להכיל/ את גופי בתוך גופי./ עורי המתפקע קורא לו לשוב שעה שאני/ מנסה למצוא את דרכי, את דרכו/ בין סדיני משנתי.// בבקרים מיטה סתורה היא עדות למלחמה (יום שלישי: לילה, עמ' 50).

משה פינטו: ***המשורר הלאומי***, הוצאת עמדה/ביתן 2002, 56 עמ'
קובץ סיפורים שני. דמויות משוררים ישראלים - ביאליק, טשרניחובסקי, רחל, אצ"ג, אלתרמן ופן - הופכות ממיתולוגיות למחצה לדמויות בשר ודם, באמצעות הארה של רגע אחד, המורכב מפרטים היסטוריים ומדמיון.

רות קרטון בלום (עורכת): ***מאין נחלתי את שירי***, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד סדרת פרוזה 2002, 335 עמ'
15 סופרים ומשוררים מדברים על מקורות השראתם. הקובץ מבוסס על שתי סדרות הרצאות שהתקיימו בחוג לספרות עברית באוניברסיטת ירושלים ונוספו לו שלוש הרצאות מהסדרה "יוצרים קוראים בתנך".

משה כלפון: ***ממלחמה לשלום***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2002, 206 עמ'
המחבר מתחקה אחר מהלכיו, דבריו וכתביו של אנואר סאדאת בשנים 1970-1979 ומנסה להשיב על השאלות: האם ניתן היה למנוע את מלחמת יום-הכיפורים? האם הכרחי היה לוותר על יישובי פתחת רפיח כתנאי להסכם השלום? מה היה יחסו של סאדאת לבעיה הפלסטינית?

דניאל שמשוני: ***שיקום השכונות, פוליטיקה של שינוי***, קו אדום, הקיבוץ המאוחד 2002, 336 עמ'
פרופ' דניאל שמשוני היה בין מייסדי פרויקט שיקום השכונות ועמד בראשו חמש שנים. בספר, ניתוח, ביקורת ומסקנות. לדעתו של שמשוני בעקבות הפרויקט השתרשה בארץ נורמה של שיתוף האזרחים בהחלטות הנוגעות להם ולקהילתם.

נסים קלדרון, אילת שמיר-טוליפמן: ***בזמן מלחמה***, הוצאת כנרת 2002, 199 עמ'
סיפור - ("האם אתה רואה את מה שאני שומע") מאת איילת שמיר-טוליפמן העוסק בחקירתו של פלסטיני בכלא הישראלי - ומסה ("התבנית והנוף") העוסקת ביחסים בין הישראלי קורא העיתונים לישראלי קורא הספרות, בבמציאות של אלימות כשגרה. בין הסיפור והמסה נוצר דיאלוג בגין אינתיפאדת אל אקצא. הספר כולל גם מבחר קטעים מאת יובל שמעוני, שכתיבתו לדעתם של טוליפמן וקלדרון מציבה אפשרויות של ביטוי ספרותי בעת מלחמה.

אחרת - עיונים בנושאי עבר הווה עתיד, עורכים: אהרון אמיר, אמיר אור, גיא מעיין, עמותה עברית לתקשורת, הוצאת כרמל ירושלים 2002, 174 עמ'
עיונים של 15 מחברים, מתחומים שונים ומעמדות שונות. קובץ זה הוא ביטוי ראשון של העמותה העברית לתקשורת.

עפרה יגלין: ***אולי מבט אחר***, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2002, 141 עמ'
עיבוד עבודת הדוקטורט של עפרה יגלין: על קלאסיות ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג.

פיליפ רות: ***פסטורלה אמריקנית***, מאנגלית: דוד שחם, הוצאת זמורה ביתן 2002, 432 עמ'
סיפורו של "השוודי" סימור לבוב - ספורטאי יהודי ומצליח מניוארק הנישא לאשה אירית-קתולית, מלכת יופי לשעבר, וביחד הם בונים משפחה לתפארת; עד שבתם, בבת-עינם, גדלה להיות מהפכנית טרוריסטית.

מירה קדר: ***שותפי סוד***, הוצאת כתר 2002, 183 עמ'
ספר שני למירה קדר. עלילת הספר מתרחשת במבשרת ירושלים, עפרה ועין-חרוד ועוסקת ביחסים המרכיבים והמפרקים את המציאות הישראלית: חילונים דתיים, שמאל וימין, התנחלויות - מנקודת מבט חריגה.

אלון אלטרס: ***השמלה השחורה של אודליה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרי סימן קריאה 2002, 203 עמ'
רומן שני של אלון אלטרס. אודליה, סטודנטית, כותבת עבודה על ערים פיוטיות - ונציה, תל-אביב; אמיר, מתמחה בהיסטוריה של החינוך האיטלקי הלאומי מתבקש לעזור לה. כך נולד סיפור אהבה אפל וכפייתי על תהפוכותיו.

שפרה הורן: ***תמרה הולכת על המים***, הוצאת עם עובד 2002, 352 עמ'
תמרה, בת הדור השלישי, מנסה לשרטט סאגה משפחתית - שלושה דורות נשים ביפו מתחילת המאה ה-20 ועד קום המדינה.

יונתן עדי-שוהם

פרסום ראשון

צלקת

הַמִּלִּים שֶׁאָמַרְתָּ צִלְקוּ בִּי צַלָּקוֹת,
הַזִּכְרוֹנוֹת הַלָּלוּ,
הַחִיּוּכִים שֶׁחִיַּכְתָּ חָתְכוּ וּפָצְעוּ בִּי,
הָאֲבוּדִים הָהֵם.
מִקּוֹרָם נָדַם, הַפִּרְצוּף נִקְבַּר,
רַק הַתְּמוּנוֹת נוֹתְרוּ,
רַק הַזִּכְרוֹנוֹת.

הַמַּעֲשִׂים שֶׁעָשִׂיתָ הֵפִיחוּ בִּי פִּיחַ
הַמַּחְשָׁבוֹת שֶׁחָלַקְתָּ הִכְתִּימוּ בִּי כְּתָמִים.
הַסֵּבֶל שֶׁעָבַר עַל גּוּפְךָ מְסָרְבֵל אֶת הִלּוּכִי,
צְלִיעָתְךָ קָטְעָה אֶת צְלָעוֹתַי, שִׁבְּרָה אֶת גּוּפִי, בַּסּוֹף,
נוֹתְרִים רַק חֻמְרֵי הַגֶּלֶם,
בַּסּוֹף כֹּל אֶחָד מֵאִתָּנוּ הוּא רַק
תְּלוּלִיּוֹת שֶׁל עָפָר וָאֵפֶר,
שְׁלוּלִיּוֹת שֶׁל דְּמָעוֹת וְיָגוֹן וְדֶחִי,
פַּכִּים קְטַנִּים שֶׁל יֵאוּשׁ וְאָבְדָן
וְאָז מַגִּיעִים יְמֵי הַגִּלְמִים הַמְאֻבָּקִים,
אֵלִי, מָתַי תָּבוֹא עוֹנַת הַפִּרְפַּר?

פריחת פרחי הקלישאה

פִּרְחֵי יַסְמִין וְיָקִינְטוֹן, אָבִיא לָךְ כְּבוֹאִי,
כְּמוֹ כָּל הָאוֹהֲבִים, הַשּׁוֹזְרִים בְּשַׁעֲרָם
עֲלִים, כּוֹתְרוֹת וְכִמְהוֹנִים.

אֲנִי רוֹצֶה לִבְנוֹת אֶת אַהֲבָתִי
סְבִיבֶךָ, מַעֲצֻמוֹת צְחוֹרוֹת שֶׁל עֲרֻגּוֹנִים,
וְעַל הָעַצְמוֹת אַלְבִּישׁ בָּשָׂר,
תְּלֵי שְׁרִירִים שֶׁל גַּעֲגוּעִים.
נוֹתַר רַק עוֹד לָגוֹד גִּידִים,
עִמָּם נִתְפּוֹר אָז אֶת הָעוֹר,
שֶׁהֵם כְּמוֹ חוּטִים וּבֶד, טוּוִים
אֵינְסוֹף גְּבִישִׁים זוֹרְמִים.

קוֹרְמִים פָּנֶיךָ, צוֹבְרִים פָּנַי,
קוּרֵי שְׁקִיקָה פְּרָאִית, פְּלָאִית,
סְחוֹר סְחוֹר נוֹפְלִים כְּפְרוֹטוֹנִים
אֶל תּוֹךְ כּוּר הַהִתּוּךְ,
אֶל עֵבֶר הָאַחְדוּת,
תְּמִירִים מֵעַל צִיפַּת הַשְּׁחוֹר.

ולפתע כבה האור

וּלְפֶתַע כָּבָה הָאוֹר,
וְחוֹשַׁף אֶת הַחֹשֶׁךְ בְּמַעֲרָמָיו,
לְעוֹלָם אֵינֶנּוּ מוּכָנִים לְעָצְמָתָהּ
הַחֲרִיפָה שֶׁל הָאֲפֵלָה.
אֲנִי וְאַתְּ חַיִּים
מִבַּעַד לְקִלְפּוֹת בֵּיצִים, מְגַשְּׁשִׁים אַחַר
צֹהַר צָנוּעַ, אַחַר בֶּקַע קָטָן שֶׁדַּרְכּוֹ
נוּכַל לִבְקוֹעַ.

מַחְשְׁבוֹתַי נָעוֹת בֵּין תְּמוּנוֹת קְבוּרָה אִלֶּמֶת,
בְּתוֹךְ כָּרִים שֶׁל מַצֵּבוֹת,
עַל פְּנֵי שָׂדוֹת זְרוּיֵי מַצֵּבוֹת וּנְצִיבִים,
לְבֵין קִפָּאוֹן חַיִּים אַחֵר,
גּוּפוֹת כְּרוּכִים וּמְפֻתָּלִים, מַאֲבְקֵי
לַיִל מִסְתּוֹרִיִּים, הַדְּבָרִים שֶׁהֵהַנְתִּי לַחֲזוֹת,
הֵם, הֵם שֶׁעוֹרְרוּנִי.

הָאוֹר הַנּוֹהֵהַּ הָאִיּוֹם,
חִשְׁתִּי אוֹתוֹ דוֹקֵר בְּעֵינַי,
מוּצָק וּמִתְגַּבֵּר כְּמַעְיָן, שׁוֹטֵף אוֹתִי,
רָץ וּמִתְגַּלְגֵּל עַל עָרְפִּי,
זוֹלֵף וְזוֹלֵג מִפְּאוֹתַי וּמִזְּקָנִי.
הַתְּמוּנוֹת הַמַּצְהִיבוֹת עַל הַקִּיר: לֹא יָדַעְתִּי
כַּמָּה מָוֶת כְּבָר בָּא אֶל תּוֹךְ חַיַּי, וְהָלַךְ לוֹ.
הַתָּוִים הַחֲרוּטִים עַל קִירוֹת לִבִּי,
הַפִּרְצוּפִים שֶׁהֶעֱתַקְתִּי מַצְהִיבִים לָהֶם
בְּחַדְרֵי גָלוּת אֲטוּמִים, וּרְחוֹקִים.
הַמֻּרְחָקִים הֵם אֵלֶּה שֶׁמְּחַסְּלִים אוֹתִי.
אֵלִי, סְלִיחָה עַל גַּסּוּתִי.
אֵלִי, נָטַשְׁתִּי אוֹתְךָ יֶלֶד מְקֻלָּל,
וְהִתְגּוֹלַלְתִּי וְנָדַדְתִּי בִּמְחוֹזוֹת לֵב
וְשֵׂכֶל נָכְרִיִּים, שֶׁבַע שָׁנִים סַהֲרוּרִיּוֹת,
אִם לֹא לְמַעֲלָה מִזֶּה, הַמָּוֶת לָחַשׁ
לִי בְּאַצְבָּעוֹת רוֹקְבוֹת וּמַכְחִילוֹת, וְהִטִּיתִי
אֹזֶן לְצִלְיְלֵי חֲלִילוֹ הַקָּסוּם, אֶת חֲטָאַי
אֲנִי זוֹכֵר, וְאֶת פְּשָׁעַי אֲנִי חוֹרֵט.

אפיטאלאמיון

אֲנִי אוֹהֵב אֶת אֵירוֹפָּה,
בְּאַהֲבָה עַזָּה, כְּמוֹ שֶׁאֲנִי
אוֹהֵב אֶת עַצְמִי,
קָשׁוּר אֵלֶיהָ, אֶל כָּל חֲבְלֵי אַרְצָהּ,
מַרְגִּישׁ אוֹתִי
זוֹרֵם בְּנַהֲרֶיהָ, מְשַׁגְשֵׁג
כְּאִילָן מוֹרִיק בְּוָאדִיוֹתֶיהָ.
לִבִּי עוֹדֶנּוּ מְפֻעָם בְּהוּנְגָרְיָה,
לְמֻרוֹת חֲלִיפַת הַשָּׁנִים הָרַבּוֹת,
וְכִלְיוֹתַי פְּזוּרוֹת עַל פְּנֵי
פְּרֵיָה הַנְּמוּחִים שֶׁל לִיטָא.
מֹחִי רָטוּשׁ לוֹ, מַצְחִין כְּזֶבֶל,
עַל אַדְמוֹת גֶּרְמַנְיָה הָאֲרוּרָה,
וְכַפּוֹת יָדַי הַקְּצוּצוֹת
מְפֻרְכָּסוֹת אֵיפֹשָׁהוּ בְּרוּסְיָה.
גַּם שְׂעָרִי הַמָּרוּט נִלְעָס
בְּפִי בְּהֵמוֹת צָרְפָתִיּוֹת
וְצִלְעוֹתַי הַחֲרוּכוֹת שׁוֹהוֹת
בְּפִנָּה נִדַּחַת שֶׁל סְפָרַד.
אֶת שׁוֹקֵי הַשְּׁדוּפִים תִּמְצָאִי
בֵּין רַגְבֵי אִמָּא אוּקְרָאִינָה,
וּמִכַּפּוֹת רַגְלַי הַמְיֻבָּלוֹת, הַמִּתְקַלְּפוֹת,
אַל תִּתְעַלְּמִי
כְּשֶׁתְּגַלִּי אוֹתָן עוֹד דּוֹרְכוֹת
עַל אַדְמוֹת פּוֹלִין.

יונתן עדי-שוהם, סטודנט
לרפואה באוניברסיטה העברית,
עלה מקנדה ב-1999.

הערת שוליים על טיב תשוקותיו של הדנדי

אלכסנדר דימא הבן: *הגברת עם הקמליות*
תרגום מצרפתית ואחרית דבר: אירית עקרבי, הספריה החדשה 2002, 252 עמ'

תרגום עברי מחודש *להגברת עם הקמליות* הוא בחירה תמוהה, בלשון המעטה. כאילו שכבר תורגמו לעברית כל יצירותיהם המעולות של בלזק, הוגו וזולא, הטעונות ביקורת חברתית נוקבת, שלעולם אינה מתיישנת. טענת עורך 'הספרייה החדשה' ל'ביקורת חברתית' המובעת בספר זה היא יומרת שווא. לכל היותר יש בו ביקורת על היחסים בין המינים.

הגברת עם הקמליות, האמא של הזונות האצילות, רחבות-לב וטהורות-רוח, היא פרי רוחו ואורח חייו הדנדי של אלכסנדר דימא הבן (1824-1895), סופר קל-עט, שזריזותו הנחושה היתה בת תחרות קשה לבינוניותו המזהירה. בתוך חודש ימים כתב את הספר ובתוך שבוע השלים מחזה על-פיו. את הגיבורה - מרגרט גוטייה - עיצב דימא הבן על פי דמותה של אהובתו-פילגשו מארי דיפלסיס, זונת צמרת, שנחשבה לאשה האלגנטית ביותר בפריז. יופיה היה מסעיר, כך נכתב, והיא לא הניחה לו לדעוך; בגיל 23 מתה משחפת. עם שלל מאהביה נמנו רוזנים, ברונים ושועים, שאחד מהם הגיע למעלת שר-חוץ בממשלתו של נפוליאון השלישי, וגם סופר-מחזאי ומוסיקאי (ליסט). כל מאהב בחבורה מילא את חלקו בנאמנות בתחזוקת הגברת בחייה, חוץ מלקוח אחד, דימא הבן, שדאג לתחזוקתה אחרי המוות. הנצחתה *בהגברת עם הקמליות* היתה מעין פיצוי על ההתרשלות הפושעת בתחזוקה בעודה בחיים, שעליה התנצל בן דמותו ברומן במכתב נרגש: "אני לא די עשיר לאהוב אותך כמו שהייתי רוצה, ולא די עני לאהוב אותך כמו שאת היית רוצה..."

כרומן-מפתח היה *הגברת עם הקמליות* לשיחת היום. הדמויות היו ידועות היטב בציבור, והקהל, תאב שערוריות ושעשועים, הסתער על הספר. פריז המתירנית ידעה תמיד להעריך אופנה טובה ואהבה את הזונות שלה. אך המחזה, לא הספר, הוא שביסס את מעמדה של מאדאם גוטייה בתרבות המערבית. ויותר מן המחזה, העצימו את מיתוס הזונה הרומנטית שרה ברנאר וגרטה גארבו - המיתולוגיות כשלעצמן - שגילמו את דמותה בתיאטרון ובקולנוע. ג'וזפה ורדי תרם את שלו להעצמת המיתוס. הוא צפה בהצגה בעת ביקור בפריז ושאב ממנה השראה ל"לה טרוויאטה", מן הפופולריות באופרות שהלחין.

אחרית דבר מלומדת, ואפילו זו המשובחת של המתרגמת אירית עקרבי, ודבר עורך ארוך ופתלתל של עורך 'הספריה החדשה', הנקרא כמו פרודיה עצמית, לא יצילו את הרומן הדי נחות הזה משממונו העקרוני. הנדבך המעניין היחיד בספר הוא הערת שוליים - לא חדשה, אך רלוונטית תמיד - על טיב תשוקותיו של דנדי מצוי, ואולי של גברים בכלל. ארמן, גיבור הספר, רוצה שאהובתו מרגריט תהיה נאמנה לו, אך המשיכה והחשק שהיא מעוררת בגברים רבים אחרים הם מקור תשוקתו אליה וגאוותו בה. התשוקה הגברית וכוח המשיכה הנשי נתפסים כעניין בורסאי: הביקוש לבדו מרבה ביקוש

ומעצים תשוקה, וככל שמעמדם של המבקשים רם יותר, עולה 'מנייתה' של המבוקשת אף יותר, ועולה 'מנייתם' של מאהביה, שכל אחד מהם מתהדר ומתקשט בנוצותיהם של שאר בני החבורה. עיסוקו של המספר במאהביה הרבים של אהובתו הוא היוצק תוכן מסעיר באהבתו. "וכבר שמעתי לעיתים קרובות שאהבתה של מרגריט הפכה למצרך שערכו עולה או יורד לפני העונה. ומצד אחר, איך אפשר ליישב מוניטין כזה עם סירובה החוזר-ונשנה לחיזוריו של הרוזן הצעיר שפגשו בביתה? ... תאמר שאינו מוצא חן בעיניה, ושכיוון שהדוכס כבר תומך בה לתפארת, היא יכולה לומר לעצמה שאם תיקח לה מאהב חדש, מוטב שיהיה זה גבר שמוצא חן בעיניה? אם כך, מדוע סירבה לקבל את גסטון, גבר מקסים, שנון ועשיר, ומדוע נדמה היה שהיא רוצה ביי?" (עמ'90).

האהובה-זונה הרומנטית מוכנה להשליך מאחוריה הכול - את עדייה, ביתה ומשרתיה - ולחיות בצנעה עם אהובה במקום נידח שם לא יכירם איש. אבל ההקרבה מכמירת הלב מאיימת על המאהב; הוא, הרי, אוהב אותה לבושה במיטב מחלצותיה ועדויה ביקרים שבתכשיטיה, מעודכנת על פי זעקת האופנה האחרונה ואף מכתיבה אותה. כך הכיר אותה בראשונה ומשום כך, בין השאר, התאהב בה. הוא רוצה להתהדר בה, מייחל לכך שקהל היציעים יריע לו, יקנא בו על הישגו הנדיר. ומי ידע ערכו של הישג נדיר זה בכפר שכוח אל, שם אין איש אמון על האבחנה המהותית בין סתם אשה יפה לזונת צמרת הדורה. קשים חיי הגבר, וגבר אוהב - לא כל שכן.

אין בספר הזה יותר מחובת המחבר, המצהיר עליה בסופו: "איני מסיק מן הסיפור הזה שכל הנערות מסוגה מרגריט מסוגלות לעשות את מה שהיא עשתה; נהפוך הוא; אבל אני יודע בוודאות שאחת מהן התנסתה פעם בחייה באהבה אמיתית, שהיא סבלה בגלל האהבה הזאת, ומתה ממנה. סיפרתי לקורא את מה שהובא לידיעתי".

מה שהובא לידיעת המחבר משכנע כאופרה, לא כרומן. ■

מידי פז

קשה לנסוע בלי יעד

מירי ליטווק: *שמש מאחורי הגב*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2002, 157 עמ'

אשה חצויה בין שני עולמות ושלושה גברים מחפשת מקום. היא נוסעת בין העולמות ומחליפה מאהבים. מה שהאשה אינה יודעת הוא, שלמעשה היא נוסעת במעגל ונקודת המוצא - או לחילופין כל נקודה על המעגל - יכולה להיות הסוף או ההתחלה של הדרך.

בתחילת הרומן, האשה - מאריאנה שטיינברג - חיה בפריז במחיצתו של פאטריס הצרפתי. פריז עיר האהבה מספקת את התפאורה האפורה לתחילת העלילה; היא מאפשרת לנו לצלול בלי שום מחויבות לתוך התשוקות, הבגידות ומערכות היחסים של מאריאנה, אשה חסרת עכבות, המונעת על ידי ההתרחשות יותר מאשר על ידי שיקול דעת, ונותנת לחיים ולעשות בה כרצונם.

היא מביטה בדקדקנות, במבט שחושף את הדברים שמעבר, מבט שמאפשר לחדור לתוך האנשים ולתוך החפצים. "אני צריכה לעזוב, אומרת לעצמה מאריאנה, אני צריכה לנסוע מכאן, יש כאן יותר מדי היסטוריה, יותר מדי חפצים שזוכרים את מה שהיה" (עמ' 65).

"עיר ישנה מוזנחת ומכוערת, שמורידה את האיפור בערב לפני השינה ופתאום רואים את עייפות עפעפיה" (עמ' 74).

מאריאנה המתלבטת, חושבת ואוהבת, היא דמות נשית, חושנית ורגישה, שנעים לעקוב אחריה. היא מעיין בלתי נדלה של תצפיות מעניינות ודקות אבחנה, שהן בבחינת ערך מוסף לקריאה, אך לעיתים הן יכולות להיות עודפות בלתי ברורות, המעמיסות על הקורא פרטים מיותרים.

מאריאנה מחליטה לחזור לביקור מולדת בתל-אביב, ביקור שבמהלכו ניעור הקשר החזק שלה לעיר. היא מסתובבת בעיר שהיתה שלה, ונותנת לה להיכנס לתוכה ולהעיר בה זיכרונות.

הפגישה המחודשת עם אלזה חברתה הטובה מזמנת למאריאנה עוד פרשיית אהבים קצרה, הפעם עם גרג, בן זוגה של אלזה. הגבר גדל המידות מחפש מקלט מהבדידות, מן האנסומניה והכאב, בזרועותיה של מאריאנה. ואילו היא נכנעת לדחף ראשוני ומתמסרת לו, כדי לחוש את גופו ולהקל על כאבו בגופה היא. הבגידה (ותוצאותיה) מקדמת את העלילה, וחושפת את הבעיות שבין אלזה לגרג ובין מאריאנה לפאטריס. כך גם מתפענח הצופן של

הגיבורה, מאריאנה, שהיא, למעשה, אשה זרה בגופה. אוהבת בלי לדעת למה, בוגדת בלי להביע חרטה, עושה בלי דעה.

מבחינה עלילתית, ניתן לומר, שאין כאן התפתחויות בעלות משמעות, אלא רצף של תיאורים רגישים, דקים ויפים, שלא מתחברים לעלילה שיודעת ליצור עניין ולדחוף את הקורא להמשיך לקרוא. נטיעתה של גיבורה מעניינת בעלילה סטטית מותירה, לתחושתי, תחושה של פספוס. העלילה היא כמו הפרפריק - כביש הטבעת של פריז, המוליך את הנוסע/הקורא בלי כל יעד ממשי. הדימוי הזה,

החוזר על עצמו בספר כמה פעמים, מייצג אותו, לדעתי, בתמציתיות: "...קשה לנסוע בלי יעד, על הפריפריק, לא צריך יעד, זה עגול".

הדימוי לנסיעה חסרת יעד יפה לחיים המונוטוניים שבתוך הבטון ועל גבי האספלט, אך הוא יפה גם לספר, שנכתב מתוך דחף לספר ולשתף את הקורא ולא מתוך כוונה לקחת אותו באמת לאיזשהו יעד לא מוכר.

בסך הכול, זהו רומן רגיש ועדין, מעין יומן דרך למחשבותיה של אשה צעירה, וחבל שהוא לא ממש מפתיע או מעורר התרגשות. הספר, שמתחיל ונגמר באותו מקום, בעצם, מצליח להשאיר רושם של נסיעה נעימה, ללא זיכרונות חזקים מדי. ■

אורי שרון

תבנית נוף מולדתו

הא ג'ין: *בינתיים*, מאנגלית: דן דאור, הוצאת שוקן 2002, 251 עמ'

חברתי שחזרה מביקור בארצות הברית, הביאה לי ספר במתנה ואין לך מתנה יפה מזו. מחבר הספר, הא ג'ין, כפי שנכתב על גבי העטיפה, נולד בסין, בא לארה"ב ב-1985 ללמוד באוניברסיטת ברנדייס וכיום הוא מורה לספרות אנגלית באוניברסיטת אימורי. שם הספר הוא Waiting, לחכות, או לצפות. הא ג'ין כבר פרסם שירים וסיפורים וזכה בפרסים

יוקרתיים. בארץ החדשה הוא מורה לספרות, אך בספרו זה הוא חוזר אל הארץ הישנה, אל נופיה ואנשיה. זו "חלקת הארץ הקטנה" שלו.

גיבור הספר הוא לין קונג, שנולד באחד מכפריה של סין, בן יחיד להוריו, שנשלח ללמוד רפואה במכללה צבאית; עתה הוא משמש רופא וקצין במוסד רפואי בעיר סמוכה. אחת לשנה הוא מקבל חופשה של 12 יום ומבקר את ביתו ומשפחתו בכפר. בהיותו סטודנט חלתה אמו. אביו הוציק אותו והוריו ביקשו ממנו שיתחתן ויביא הביתה כלה, שתסעד אותם בזקנתם. לין, למרות שלא חשב להתחתן עדיין, נעתר לתחינת אמו וללחצו של אביו והסמיך אותם לשדך לו כלה. כך נכנסה לחייו שויו' [Shuju] אשתו, ומן הרגע ששם עינו עליה ראה כי אין היא בת זוג לו ולאהוב אותה לא יוכל. אשה שנייה בחייו היא מאננא וו [Manna Wu] אחות בבית החולים בו עבד. נקשר ביניהם קשר של ידידות ואהבה. הוא מבטיח למאננא שיתגרש משויו' אשתו ויקים משפחה איתה.

הסופר מציין את התאריכים המדויקים שסיפורו מתרחש בהם - הימים שלאחר מותו של מאו וימי "מהפכת התרבות" בסין. מתוך ספרו אנו למדים מה מוחלטת היא השליטה שכפה המשטר הסיני על היחיד. לין קונג אינו מרדן מטבעו; הוא איש ישר, שקול וזהיר, מחמיר עם עצמו אין בו אלימות ורוע. הוא מתייחס בהגינות לאשתו הלא אהובה. נולדת להם בת והוא נקשר אל התינוקת ואוהב להשתעשע עימה. אך כשגדלה הבת היא מתרחקת ממנו, כמעט מנתקת מגע. גם ביחסו אל מאננא הוא נוהג זהירות ואיפוק. הוא מסרב לעשותה לפילגשו, כי בכך יינזק מעמדה החברתי. המוצא הוא אפוא - להגיש בקשה להתרת הנישואין.

כך מתחיל מסע התלאות של לין ומאננא. הפוסקים בעניין הגט הם קציני צבא גבוהים בדרגה מלין קונג. המדינה אינה מעודדת פירוק משפחות ומתירה גירושים רק אם שני בני הזוג תובעים זאת. בכל חופשת קיץ מביא לין את אשתו, במסע של יום, אל עיר המחוז ומגיש את בקשתו. שויו' הולכת עימו ללא התנגדות, אך השופט מצליח תמיד להוציא מפיה הודאה, שהיא מצידה אינה נכספת לגט ופוסק נגד הגירושין. יש רק תיקון אחד לחוק: כעבור 18 שנים רשאי הבעל להתגרש מאשתו גם בלי הסכמתה.

הנושא של ציפייה מתמשכת, ברוח "את חכי לי" מוכר לנו מן הספרות; בזיכרון עולה שירה של סולוויג מ"פר גינט" של איבסן. אך בסיפורים אלה נגמרת הפרשה עם שובו של האיש האהוב, גם אם יצא כעלם צעיר והוא חוזר כשראשו שיבה. מה מתרחש לאחר מכן - לא מסופר לנו.

לא כן בספרו של הא ג'ין. החתונה אכן מתקיימת - רועשת, הומה ומסורתית. לין עוזר לגרושתו לחסל את המשק הזעיר בכפר ושויו' והוא בתה עוברות העירה. הבת היא מעתה פועלת בבית חרושת לגפרורים. לין מרגיש מידה של אחריות כלפי שתי המשפחות - זו שהקים וזו שנטש. מעניינת דרכה של שויו'. בעיר היא פוגשת אנשים, לומדת להביע את מחשבותיה. פעם נזדמנה בבית החולים עם קבוצת אחיות צעירות והן הפצירו בה להראות להן את כפות רגליה, שהיא מחתלת תמיד בבד שחור. רגליה של שויו' זעירות מכיוון שבעודה ילדה בת 7, הכריחה אותה אמה לעבור תהליך של קישור שמקטין את כף הרגל. האם חשבה להיטיב בכך את סיכויי בתה, אך עד שגדלה הבת, נשתנו המושגים בסין והמנהג העתיק עבר מן העולם.

שויו' אינה נעתרת לאחיות. רק בעלה רשאי לראות את כפות רגליה.

את המחיר הכבד ביותר של שנות הציפייה משלמת מאננא. נעוריה נתכלו בהמתנה, שוב אין היא כה חסונה ומלאת חיים. כשהיא נכנסת להריון היא מקשה ללדת. לבסוף, על סף אפיסת הכוחות, נולדים שני בניה - זוג תאומים. לין גם הוא מותש. האלה הנישואים שלהם ציפה? הוא גם חש אשם: בעשר שנים, הוא אומר בלבו, איחר הריון זה לבוא.

יש קסם רב בכתיבתו של הא ג'ין. היא כעין פסיפס עשוי אבנים קטנטנות, היא מתעכבת על הפרטים, קלה ושוטפת. אך מעבר לזה מרחפת טרגיות גדולה. מנהגים ישנים שאבד עליהם כלה, דעת קהל הסוגרת על היחיד במעגל הדוק, ומעל לכל, חוקי מדינה קשוחים שאין עליהם ערעור, וכל המפר אותם עלול להישלח לאי שם, לחבלי ארץ נידחים. כל אלה כופים על היחיד הליכה בתלם צר. בכל שנות ידידותם לא היו לין קונג ומאננא רשאים לטייל יחדיו ברחוב, או בחורשה - רק במתחם של בית החולים שעבדו בו היו רשאים להיפגש. כך קבע החוק. אך לקראת סיום ספרו, מציין הא ג'ין, התחילו בני אדם מזלזלים פה ושם באותו איסור חמור. למחוקקים יש הרבה זמן וכוח - אך לבני האדם יש הרבה כוח סבל וסבלנות.

וכך אין ספרו של הא ג'ין מסתיים כולו בנימה טרגית. שתי המשפחות - זו שפורקה, וזו שנבנתה - חיות מעתה בעיר אחת. הנשים מתנכרות זו לזו, אך הבת, הוא, פורצת את המעגל. היא התפייסה עם אביה ובימי שבתון היא באה לביתו לעזור בטיפול בתינוקות. וכך, בנימה של פיוס ותקווה, אנו נפרדים מן הסופר, שזכה בכבוד ובהוקרה בארץ אשר אימץ לו - אך חזר בכתיבתו אל "תבנית נוף מולדתו". ■

רות לבנית

על קוצו של רגע

יוסל בירשטיין: ***סיפורים רוקדים ברחובות ירושלים***, הספרייה החדשה
הקיבוץ המאוחד 2000, 214 עמ'

בקובץ ***סיפורים רוקדים ברחובות ירושלים*** חוזר יוסל בירשטיין ומוכיח את יכולתו הווירטואוזית להאזין לפכים הקטנים של החיים, מעל ומתחת לפני השטח. סיפורו חי ונושם את ההוויה הירושלמית התוססת, רבת הניגודים והתהפוכות. מפגשים באוטובוס ומחוצה לו - עם אברכים, בעלי מלאכה, עולים חדשים ו"עמך" - בהמולת הרחוב והשוק. כסיסמוגרף הוא קולט כל מה שבטווח שמיעה, הראייה והריח - ומעביר את המכלול הזה דרך המסננת הבירשטיינית. משהו בתוכו גורם לו לעצור מדי פעם את הסרט הנע של האירועים ולהתביית על רגע, על קוצו של רגע.

המבט נצמד הן למתחולל באוטובוס, כמטאפורה לעיר, והן להוויה החיה מחוצה לו. "תמיד אפשר גם להזיז חלונות ולתת לרחוב להיכנס פנימה". בהיאחזותו העיקשת באירועי החיים, בירשטיין כאילו מבקש להתבצר בכָּאנִיוּת. הדריכות הבלתי פוסקת לסובב אותו היא ביטוי ליצר הקיום החזק, לאהבת החיים על אורם ושברונם. לכן המבט הקומי, העצוב והמשועשע כאחד, אינו אלא אמצעי לעקוף את האיום הרובץ לפתחו של הקיום.

המספר יודע שהאמת מצויה דווקא בפרטים השוליים, הטריוויאליים כביכול. אך מה שמתלווה לו אינו מבט סרקסטי, אלא קריצה הומוריסטית, סלחנית משהו, שכמו תוהה בכל פעם מחדש על הגילויים שהעין צדה. "לא כדי לנוח התיישבתי על הספסל, ולא כדי לנסוע לאנשהו, אלא כדי להביט רגע מקרוב באיש העיוור ובפיאות לחייו המחודדות כפגיונות". ומבטו הבוחן של המספר מגלה שהעיוור, "הממתין" לאוטובוס על הספסל בתחנה, מציץ במחמדיה של הצעירה שהתיישבה לשמאלו: "בפתח שבין המשקף הכהה לבין עצם הלחי מצאה לה עינו השמאלית שביל חופשי לקפץ ולדלג בו..." התיאור המשועשע, העוקב אחר מבטו השובב של ה"עיוור", משנה כיוון כשמתברר שאיש זה, היושב באפס מעשה, מצוי בעצם בתחנה הסופית של חייו. כל מה שנותר לו מעברו באוקראינה הוא כרטיס ביקור שעליו מדפס: שחקן קלאסי, פילוסוף.

בסיפור אחר נע מבטו של המספר מן האיש הצנום והמזוקן, השקוע בפרוסת עוגה ובאיסוף פירורים מזקנו, אל הנוף הנשקף מהאוטובוס. כובען ממאה שערים פושט ולובש צורה במפגש עם המספר באוטובוס ואחר כך בפתח בית מלאכתו שבבבתי אונגרין. בסיפור "על טלאים ועל דובים" המפגש עם העבר הוא שייצור טלטלה, כשהמספר מארח "אצלו" באוטובוס קשישה, שלפני שישים שנה, בהיותו נער, נשא את סוד אהבתה שהוחמצה. זרימת הסיפור של בירשטיין, המתבל בתבלין העדין של קריצת העין והאירוניה גם את מקרי החיים הצובטים את הלב, מזכירה לא במעט את הסיפור העגנוני, שבו המספר משכיל להתעלות על האירוע באופן דומה.

משך הזמן של הסיפורים קצר ביותר. לעיתים חופף לרגעי נסיעה באוטובוס או להתחלפות האור ברמזור. אך הזמן המרוכז נעשה אלסטי, מקבל נפח ויכול להכיל בתוכו נתח של חיים, כמו טיפת מים מתחת לעדשת המיקרוסקופ: "פעם פגשתי איש נמוך שבין אדום לירוק סיפר לי את תולדות חייו". שתי נוסעות, בשני אוטובוסים שונים, מחליפות חוויות במהלך רמזור אדום. השיח הקולני מוריד מכובד הראש המעיק שבנושא שיחתן - לוויה

יוסל בירשטיין צילום: יונתן טורגובניק

שנערכה יום קודם, שהאחת נעדרה ממנה. "איך זה היה שם", היא שואלת, אך האור ברמזור מתחלף - "ולשווא התמלאה כרמלה תשוקה לספר לעליזה הכול". המספר העד אינו מוותר. "עליזה אמנם נעלמה, חשבתי לעצמי, אבל נותרה התשוקה לספר, והסיפור לא אבוד. כרמלה תספר". ואכן, המספר המאזין בשקיקה זוכה לשמוע את סופו של הסיפור: "זה לא היה כמו בחתונה שלו" - משפט קצר זה חותם את הסיפור, כמו אבן שמושלכת למים ויוצרת עיגולים.

"החייט והסופר", נכתב באחד הסיפורים, "שניהם ירושלמים, נכנסו לסיפור שכתבתי". ובכל זאת, בירשטיין, הכותב על דמויות עממיות, אינו מספר עממי. עוד הוא כותב: "כשמופיע באופק סיפור חדש ואף הוא מתיישב עלי חזק, אני נשאר צֵל מרצוני, **מעורב אבל לא מתערב**" (ההדגשה שלי, י.ב.ד). זוהי תבונתו של מספר, היודע לכבד את החיים העצמאיים של דמויותיו ואת חופש הבחירה שלהן להתנוות כרצונן. בסיטואציית השיח, רב הבלתי צפוי על הצפוי, והוא מתנהל בטבעיות עד לנקודת הסיום. הגבול בין האמת לבין הבדיה מיטשטש, מפני שהסיפורים כתובים בגוף ראשון ויוצרים תחושה של אותנטיות ואמינות. אולי זה המקום לציין, כי בירשטיין אינו נמנע מלספר "איך מתבשל סיפור" ואיך נמדד סיפור בזמן שידור ובעיתון. (ואם תרצו, משתמעת ממטאפורת הדקות והאינטשים התייחסות צנועה של הכותב לסוגייה חשובה בסיפורת.)

בירשטיין, אמן התיאור המינימליסטי, מסתפק בשרטוטי קווים ספורים כדי לעצב דמות או תמונה שלמה - כמו בתיאור המטונימי "העגיל בצורת מגדל שהשתלשל מאוזן ימין שלה למלוא אורך צווארה והשתקף במראת האוטובוס". עם זאת, יודע בירשטיין גם לסחוט את המינימליזם מהקיום. אחד הסיפורים המרגשים "כפתור לבן" נסוב על גלגוליה של קוביית סוכר בבית עניים. זהו סיפור גבישי, יפהפה, השונה מהסיפורים האחרים בהיותו סיפור ילדות רחוק. הכפתור הלבן שתוקע האב בסדק שבשולחן מסמל את חוסר הסיכוי להיחלץ מן העוני. כשהילד מוחה, מלמד אותו האב לשתות תה ש"הומתק": "אל תכניס את הסוכר מתחת ללשון. שים אותו מתחת לכוס". כשאוזלת גם קוביית הסוכר האחרונה, הופך הכפתור הלבן לתחליף הבלעדי הנכון גם לעתיד; לכשיתבגר הילד הוא יזדקק לא אחת לדמיון ולכפתור הלבן.

כנזכר, מגלה בירשטיין משיכה וקרבה לבעלי מלאכה, בראשם הסנדלר. בעלי מלאכה אלה, כמעט שאבד כלח על משלח ידם, והם פילוסופים שלא בידיעתם. באחד מסיפורי הנעליים, נפגש המספר עם סנדלר, בנו של סנדלר, הנזכר בגעגועים בריחות הסנדלרייה של אביו. הסנדלר מזהה את האיש העומד מולו, שאותו ראה בטלוויזיה, על פי נעליו. שמו של סיפור זה - "בגובה הנעליים" - מתקשר לא בכדי למטבע הלשוני "בגובה העיניים". גם בסיפור "לקוח באופק" מתרחשת כימיה דרך הנעליים, בהיכרות עם מוכר נעליים מהסוג הישן: "לא כל יום פוגשים אדם שמרגיש נוח עשרים שנה באותו זוג נעליים".

סיפור זה, בדומה לסיפורים רבים בקובץ, נפתח בגלגול לאחור (בהמשכו בא שחזור, הסוגר מעגל): "בסוף לא מדדתי את הנעליים. כי האיש נפטר". כך גם פתיחת "רגל קטנה": "הסימטה היתה קצרה... אבל הפגישה הפתאומית עם הרגל הקטנה העירה בי תחושה שאורכה של הסימטה שבעים ושתיים שנים". טכניקה זו יוצרת עניין ודריכות כבר בפתיחה, ולאחר שהושלמה קריאת הסיפור, נוצרת תחושת לכידות ושלמות. אין פרטים מיותרים. התמציתיות בולטת עוד יותר סיפורים האחרים, הקצרצרים, המשתרעים על כחצי עמוד, שכיווצם משווה להם איכות כמעט שירית.

עקבות השירה ניכרים גם בכותרות הסיפורים, שיש בהן מן החד פעמי, האופייני לשירה: "האיש במלבן השמש", "החיוך החמישי", "איש רטוב לפני רמזור". הכתיבה, כאמור, פשוטה וחסכונית. למשל, משמעותה המסתורית של כותרת הסיפור הראשון "קשר דם" מתבהרת רק בפואנטה: "אבא שלה רצח את אבא שלו". הסמנטיקה מולידה את הקשר המשפפחתי שעליו מדברת הערבייה. אך ככל שנורא הדבר, דווקא רצח זה הוא שהוליד דיאלוג מפויס בין בת הרוצח לבינו של הנרצח. ושמא רק "קשר דם" בעייתי כזה עשוי להפיח תקווה וליצור אחווה בקרב העומדים משני צידי המתרס?

מטבע הדברים, מספר ישראלי, בתארו הוויה ישראלית, אינו יכול להתעלם מבעיות הזמן, הנמצאות, גם בסיפוריו של בירשטיין - חפץ חשוד המעכב את התנועה בכביש, קונפליקט בין אברך לעיתונאית צעירה, שיחה בין המספר לאברך על שחרור ירושלים - המצליח להעביר דרך המסננת הרגישה שלו אפילו נושאים פוליטיים טעונים.
מה ששובה את הלב במיוחד בהתבוננותו של יוסל בירשטיין - בספר זה כבקודמיו - הן הפשטות וההתבוננות הרעננה, הנוקבת. זוהי רעננות ראשונית, תמימה כביכול, של ילד הזוקף גבה ונפעם בכל פעם מחדש, לנוכח זוטות ומקרי החיים העצובים והמצחיקים. ■

יערה בן-דוד

מטבח פואטי מאוד

חמוטל בר-יוסף: ***מזון, צילומים: נויה שילוני-חביב***, הוצאת כרמל 2002, 112 עמ'

מזון, ספר שיריה החדש של חמוטל בר-יוסף, הוא קודם כל ספר טעים. הוא מזמין אותנו לטריטוריה של המטבח ושם על אש קטנה וגדולה מתבשלים השירים. דגים, תאנים, פטל ואפילו מסטיק. אפשר להריח את השורות, אפשר לתבל אותן באסוציאציות אישיות ויותר מכל, לחוש שהבחירה בתפריט שירי היא בסופו של דבר רק המפה הנפרשת על השולחן בו מבושלת הנפש. חמוטל בר-יוסף מפתה את הקורא באבות המזון כדי להכיר לו אבות אחרים, ואני מתכוון לרגע בו מסדרון האוכל מוביל לאולמות אחרים נוקבים, כואבים, שמחים ושם מתבשל השיר על אש אחרת. ב'טועמת הדגים', למשל, שפתיה ה"מרפרפות על הרוטב"

של הטועמת מדומות ל"אצבעות דוד המנגנות על הנבל". זיכרון האצבעות האלה מוביל לרמברנדט, רמברנדט מוביל לזמן רחוק והזמן הרחוק מוביל ל"מוזיאון הישן". ב'תפוחי אדמה' מתקלפים סיפורי הילדים המתבגרים וב'קפה' יזכיר הצבע את "ירושת החום בעיניים". אך יותר מכל, לטעמי, תבוא התחושה הזאת בשיר 'ראה': "ראה איך הכול נישא עם רוח היום/ הכול נאחז ותלוי בתוך הרוח היום:/ הבשר תלוי בנשמה/ והנשמה תלויה באויר/ והאויר תלוי בשמים/ נאחז בזרוע האור/ / ראה, בעומק התפוז מתעגל הפרי./ ברחם של הילדה יש ילד". התמונה תלויה על קיר בראשית, הפינג-פונג בין האור לאוויר הוא שקוף וגלוי ורק בסוף השיר המרגש הזה יבוא התפוז ויתעגל הפרי, אבל שורשיו המטאפוריים נשתלו קודם. המזון כאן נלעס בשיני הנפש, ואלה השיניים האמיתיות להן נדרש המבקר ***במזון***, ספר שבמטבחו הפואטי לא נשכחת בטן האדמה ממנו צמח אותו מזון.
ועוד משהו: תצלומיה של נויה שילוני-חביב אינם אילוסטרציה לשירים. הם תערוכה שאינה מתעסקת רק בפוטוגניות של האוכל, הם תערוכה המזכירה לנו את הטווח שבין התשוקה של הפה המתייחם מתמר לבין היין שעוד מעט יימזג בארוחת ראש השנה. ■

חדר הלידה ההיסטורי, הגיאוגרפי והביוגרפי

נורית גוברין: ***קריאת הדורות***, הוצאת גוונים 2002, כרך א': 511 עמ'; כרך ב': 508 עמ'

כותרת המשנה של ***קריאת הדורות*** היא "ספרות עברית במעגליה", והמעגלים משורטטים כאן במחוגה פנורמית. מחוגה מדויקת, מרגשת ומעוררת התפעלות, ביכולת לסמן רדיוסים כה רבים בגיאומטריה של הספרות העברית. הקריאה ברצף המחקרים נוגעת בשורשים ההיסטוריים, בגזעי התקופה וביכולת להתפעל ולדייק בתיאורו של כל עלה.
נקודת המוצא היא "לא בחלל הריק". אבנר הולצמן, במסה מעמיקה המציגה את מפעלה של גוברין, מתייחס לדרך השלילה בה מוצגת נקודת המוצא. גוברין אינה מאמינה בטקסטים נטולי זמן ומקום, ולכן כל עמדה שלה בודקת קודם כל את חדר הלידה, ההיסטורי, הגיאוגרפי והביוגרפי. המשולש הזה הוא לא תמיד שווה צלעות אבל תמיד הוא משולש. לפעמים הזווית חדה, לפעמים ישרה ולפעמים קהה. כל יוצר מאופיין בכתב ידו, אך כתב היד הזה חייב את נייר התקופה על מנת להיכתב עליו. בדרך זו אפשר גם לאבחן התכתבויות סמויות וגלויות בין יוצר ליוצר, אפשר לבחון איך תבנית נוף הולדתו של היוצר מאפיינת את גיבוריו ואיך השפה העברית מתערבלת במיקסר המשתנה של הזמן.
הכרך הראשון נפתח באוסף מסות הדנות ביחס שבין הסופר לחברה. גוברין מביאה באחת המסות את תולדות הוויכוח בין הסופרים לדוד בן-גוריון. הויכוח מוצג שלב אחר שלב. ש' שלום, משה שמיר ומערכת 'מאזנים'. בן-גוריון מגיב, וממרחק הזמן מעורר הויכוח הזה געגוע. געגוע לעצם קיומו של דו שיח כזה.
השער השני ("דורות בשירה") מתייחס לי"ל גורדון, למשולם זלמן גולדבוים וליעקב פיכמן. השלישי, "דורות בפרוזה" מתחיל בבן-ציון אלפס ומסתיים ביהודה יערי. השער הרביעי מוקדש לספרות השואה והחמישי ("שיח יוצרים ויצירות") מתחיל במסה על "סגנון המקאמה בספרות העברית בדורות האחרונים" ומסתיים בתרגומו של ש' בן-ציון ל'בערב היום', שירו של גתה.
הכרך השני עוסק בכתבי-עת ספרותיים, בסופרי "דור בארץ", בנשים בספרות, ביחס לערבי בספרות, במסות המוקדשות למשנתו של דב סדן, ומסתיים במסות המוקדשות למפעלו של ישראל כהן, אביה של המחברת.
ברור שרשימה זו אינה באה במקום דיון נרחב במפעל הגדול הזה, רשימה זו באה להצדיע, באה

להראות את המגוון, באה להגיד תודה למי שניסתה להאיר בפנס כיס את הביוגרפיה של הספרות העברית וראתה איך אורו של אותו פנס הופך לפרוז'קטור רב עוצמה ורב יופי.
ואם צריך ברכת דרך, הרי שאני מצטט אותה מתוך ***המילים*** (ז'אן פול סארטר, תרגם: אהרון אמיר): "אני מצאתי את דתי: שום דבר לא נראה בעיני חשוב יותר מספר. הספרייה היתה בעיני בית-מקדש. אני, נכדו של כוהן, דר הייתי על גגו של עולם... די היה לי לעלות על איזו תלולית, ומיד הייתי אך שמח: חוזר הייתי לקומה השישית הסמלית שלי, שוב הייתי שואף שם אל קרבי את האוויר הצח של הספרות היפה". גוברין, כמו סארטר, מסוגלת להתרגש מריח של ספר, מהידיעה שבשורות הגלויות והסמויות מקופלת ביוגרפיה שלא פעם היא הסיסמוגרף של הביוגרפיה של כולנו. ■

רוני סומק

שומרית ואכדית - בעיבוד חופשי

משה גנן: *שירים משומר*, הוצאת גושן תשס"ב, 112 עמ'

שמו של הספר - כפי שמופיע על שערו הראשי - "שירים משומר", טעון הסבר. אין בספר שירים רבים מארץ שומר, גם מספרם של תרגומי שירים אלה לעברית הוא מועט ביותר. משה גנן חש אולי ביומרנות שעולה משם הספר והוסיף כותרת משנה - "תרגום ועיבוד", אלא שזו מופיעה רק בשערו הפנימי של הספר.

ברי כי תרגום ועיבוד אינן מילים נרדפות. וברי גם כי משה גנן הוא איש ישר ואין בכוונתו להטעות את הקורא. ואכן, בעמ' 45, שם הוא מסביר את דרך עבודתו, נכתב: "...המבלה"ד (כך כתוב, ולא - המשורר !) מבקש להצביע על מקורותיו"; משה גנן מציין את התרגום האנגלי כמקור לתרגומו שלו; למשל המשפט "O dead people, why do you keep appearing to me" מופיע בזו הלשון: "הו, המתים, למה תרדפוני?/ תופיעו לפני כמו אז, בעודכם בחיים?/ אנשים שחוט חייהם זה מזמן התפוררו?"; פרופ' אבידב ליפסקר כבר נדרש לסוגייה זו בסקירתו על ספרו הקודם של משה גנן ***פואמות שומריות*** (במוסף 'ספרים' של עיתון הארץ, 1998) וכתב כי "לאמיתו של דבר זהו ספר וריאציות על פואמות שומריות". עוד העיר ליפסקר: "יש להצטער, לטעמי, על רצונו של גנן לעבות את הכתוב במבואות ובדברי הסבר 'אקדמיים מדעיים' שאינם תורמים... ומצד שני הם מטשטשים את ייחודו [של גנן] ככותב טקסט מודרני, שיש בו חינניות רבה, קלות ויופי, שהתרגום המדעי אינו יכול ואף אינו צריך להשיגם". ייתכן כי משה גנן לא קרא את הערתו של פרופ' ליפסקר במלואה, או שבחר להתעלם ממנה, אף כי המו"ל שלו מביא בשער האחורי של הספר את הסיפא המחמיא שלה.

בספרו החדש ממשיך משה גנן באותה דרך של "תרגום" השירה השומרית. גם ספר זה הוא שירה מעובדת.

עם זאת, יש לציין, כפי שעולה מן הפרק האחרון של הספר, "נספחים", כי השיר 'הרגו' המופיע בעמ' 42 הוא תרגום של ממש ו-18 ההערות שנכתבו על 16 שורות השיר הקצרצרות מעידות כמה קשה לתרגם מאכדית. אותה תנועה בכתיב האכדי יכולה - בלי כל שינוי בצורתה - להיות ארוכה, קצרה או בינונית, ולגרום לאי-הבנה טקסטואלית או דקדוקית. בסעיף ההערות ניתן לראות תצלום של טקסט בכתב היתדות, ולנסות לקרוא ולפענח את הכתוב במקור. אפשר גם לקרוא תרגומי אותו שיר לשתי שפות, גרמנית ואנגלית, ולהשוות ביניהם. ההשוואה תעיד כי אפילו תרגומים, שנעשו על ידי שני מתרגמים לאותה שפה, אינם זהים, לעיתים אפילו לא דומים. מתרגם אחד חושב כנראה על המתרגם השני כי אינו מבחין בין תנועה ארוכה

לקצרה ומוטב שילמד לקרוא כהלכה בטרם יתרגם.

בסוף פרק ה"נספחים" מביא משה גנן תרגום לשיר 'הו, גלה' לגרמנית ולצרפתית, שני תרגומים לאנגלית ותרגום שלו לעברית. אמנם, כותב המחבר, כי המתרגם ראוי שיקרא ויפענח במקור וגם יעיין בתרגומים שנעשו כבר. הוא אף משווה כאמור בין התרגומים, אך את התרגום לעברית הוא מבסס על תרגום אחד שנעשה מן המקור לשפה האנגלית.

הספר מסתיים ברשימה ביבליוגרפית המונה 34 ספרים; ב-10 ספרים מתוכם מופיע השם ש' קרמר ובאחד מהם - השם קליין. האם זהו יעקב קליין, שערך עם ש' שפרה את ***בימים הרחוקים ההם - אנתולוגיה משירת המזרח הקדום***? נראה כי משה גנן בחר להתעלם ממפעלם המבורך של המשוררת ש' שפרה והפרופסור לארכיאולוגיה יעקב קליין, שבמאמץ משותף זיכו את הקורא העברי בטקסט מתורגם היטב מן המקור. אנתולוגיה זו לא מופיעה ברשימה הביבליוגרפית. אולי מכיוון שאינה תואמת את רוח הספר הזה, שנכתב בחופשיות בעקבות תרגומים לאנגלית. ■

שמואל שתל

"סימן שאלה מתוק מיתמר כהד"

עמוס אדלהייט: סמדאריס, שירים 1993-2000, הוצאת עמדה ביתן הוצאה לאור 2001, 71 עמ'

סמדאריס הוא ספר שיריו השני של עמוס אדלהייט, והוא מסכם שירים שנכתבו במשך שבע שנים, שרובם ראו אור בכתבי עת ובמוספים ספרותיים. השירים עוררו בי עניין, כשקראתי אותם בראשונה, גם אם לא תמיד ירדתי לסוף דעתם, ואני סקרן לקרוא אותם שנית, מקרינים זה על זה, כשהם מקובצים בספר.

את שם הספר לא תפשתי עדיין. אלמלא הא' שבשם הייתי חושב על סמדר, אף כי בניגוד לפרי הבוסר אחרי ש"פרחה הגפן" השירים בשלים ומרשימים בידענותם הלשונית והכלל תרבותית. גם במילונים שונים לא מצאתי פירוש לסמדאריס, גם לא בטקסט השירי עצמו; סמדר, לעומת זאת מופיעה פעמיים בשורה הראשונה והאחרונה של השיר 'כל' כמשהו שמשמיע קול: "ולא שותק סמדר..."

השירים חלקם קצרים ובחלקם משתרעים על כמה עמודים. כל שיר נושא כותרת המגדירה את עניינו. גם הלשון מדויקת, "בדיוק של סכין", בלי עטיפה חוצצת כמו "בלהב ננעץ בכף רגל עירומה". ההעדר המוחלט של סימני פיסוק מאפשר לקורא לקרוא לפי קצב נשימותיו, וגם את הברירה לחתוך משפט ארוך מאוד למשפטים קצרים.

הידענות הלשונית והכלל תרבותית בולטת. לדוגמה: "ריבועי מגילה נגללת בלתי נחלקת אצורה מתבהרת בוקעת/ בחדות// כטיעון יקר"; או: "כמשולש או מנסרה במרכזם צפריר ראשון חוצה את אופקו/ של אפיציקלוס חמישי" (מתוך 'הבחנות מתחלקות' עמ' 37-40). ביטויים נוספים כגון "אררט פאונדיסטי", "פרוקלוס, אלברטוס מאגנוס" ו"אמברוסיוס באסיליוס הרונימוס/ ואגוסטינוס"

עמוס אדלהייט

מעוררים בי "תחושת בטן אליפטית" וגם צער על מיעוט ידיעותי בפילוסופיה ובהיסטוריה כללית. בגלל ריבוי המושגים והאישים הנעלמים מידיעתי, הגודשים את השירים, לא אחפש אחריהם באנציקלופדיות. אני מתנחם לפחות ב"בלשצאר/ שדרך/ מישך/ עבד נגו", בהם נתקלתי בימי לימודי בתיכון.

מצאתי גם שורות המדברות אל לבו של 'עם הארץ' כמוני, כמו: "אופל מתנשם מבעד ליום יום קודר [בהעדר פסיק בין "יום" ל"יום" אפשר לקרוא גם יום-יום קודר] / ממנו מוצא אחד ויחיד/ צומח ומעפיל/ עוצמה עצומה וקסומה" (עמ' 9). ושורות מרגשות, כמו בשיר האהבה הפותח את הספר: "גופך... ... הולעט בדבש יוקד אשר גאה, ממך אלי" או "עיניים עצומות שלך נפקחות/ ים קסום נחזה/ זה היקום היחד לו אשיר" (עמ' 12); העדר סימני הפיסוק, כאמור, מרחיב את אפשרויות הפירוש של השיר. יש גם התייחסות להופעתו הגראפית של הטקסט, כמו למשל יישורו בסופי השורות דווקא. או, לעיתים, מקצה המשורר שורה שלמה למילה

"בוגר אולפנו של המוות"

שמואל סוכה: *רסיס מכוכב האפר*,
מערכת קיבוץ דליה 2001, 237 עמ'

זוהי אפופיאה רבת עוצמה; סיפורו של נער ששרד לבדו בימי מלחמת העולם השנייה, לאחר שהוריו ואחותו נספו עם כל בני העיירה בְּרַנְזָה בווהלין שבפולין, והוא מצא מפלט ביערות מן התופת שניחתה על יהודי אירופה.

סוכה, סופר ומשורר, הוא מחברם של שבעה ספרי שירה הממוקדים בשואה. מן הסיפור המדהים, המסופר בפרוזה פיוטית משובחת, אנו מתוודעים לנער יהודי, בן למשפחה מסורתית מושרשת, שבעלילות גבורה ובתושייה רבה הצליח לשרוד במשך שנה וחצי, תוך נדודים באוקראינה המערבית, גרמניה ופולין, הפליג באוניית מעפילים שנוסעיה הוגלו לקפריסין, התנדב במלחמת השחרור לגדוד הרביעי של הפלמ"ח, היה בין מייסדי הקיבוץ משאבי שדה וכיום הוא חבר קיבוץ שמיר, אב לשלושה וסב לשישה.

גורלם של הוריו, אחותו ובני העיירה ברנזה מזדעק בספר כולו. כ-6000 איש ואשה, תושבי העיירה, הוצאו להורג בי"ב באלול 1942. ליד בית הספר נכרו שלושה בורות, ולתוכם נורו חייטים, סוחרים, פחחים, עשירים ועניים, זקנים ועקרות בית, נערים ועוללים... הנער ניצל מגורל דומה כיוון ששהה בכפר אצל משפחה אוקראינית ידידותית, ויצא לרעות את עדרה באחו. בין החיות, העופות והעצים מצא מסתור (אף כי גם שם ארבה לו הסכנה מידי יחידות צבא אוקראיניות ששוטטו בסיבבה וכילו חמתם בשרידים שהצליחו להימלט). ביער אכל מכל הבא לפה: ערמונים, פטריות, גרגרים, שורשים, לעס עלים, ליקק אגלי טל מן עשבים, והמתים המתיקו את חייו המרים... "ביקשתי מהם מחילה. הם היו היחידים שהייתי חייב להעירם בכל בוקר, להלבישם, להשקותם ולבדרם בשקט, בלי להפריע למנוחת השכנים, ענדתי אותם כקמעות..." שנה וחצי התרוצץ הנער ביערות, ולעיתים היה מספר לעצמו סיפורים כדי להתאושש. פעם נתקל בעופר, שאמו הומתה ביריית צייד. ויחד עם הנער נשא

העופר את אימת הציידים וגרעין החמלה שאבד אז אצל רוב הבריות נולד אצל הנער מחדש בזכות אותו עופר מיותם. העופר נכרך אחרי הנער כמו כלב נאמן ומסור, והנער שאב ממנו ניחומים. האין זה סיפור עקדת יצחק עם האיל בסבך? יום אחד ביקש הנער להתאבד, אך בחלום נגלתה לו אמו, שחיבקה ונישקה אותו, והורתה לו להישמר עד חלוף הרעה. לפני שנעלמה נתנה בידו שרשרת עם מדליון, בתוכו היא נמצאת, כך אמרה לו. מניין שאב תעצומות נפש כאלה? ואמנם מגלה לנו המחבר טפח ממחשבותיו. לדבריו, אם נקלע למצוקה, ידע להתעלות: "הייתי בעל מנגנון שתכולתו קורצה ממתכת שלובנה בלהט התופת. בוגר אולפנו של המוות..." תשוש ורעב נקלע יום אחד לבית איכרים בפיתוייה של אשה שהאכילה אותו והציעה לו מקום לישון. טרחתה הרבה עוררה בו חשד, שהתאמת: על כל ילד יהודי שהוסגר לנאצים קיבלו האיכרים שני קילוגרם מלח להמלחת החזירים. ואכן, למחרת עקדוהו בחוטי פשתן והובילו אותו לברנזה בקרון חתום לצמד שוורים. לאחר הפצרות ריפה האיכר את הלולאה בפרקי ידיו; חיש קל קפץ הנער מן העגלה ונמלט על נפשו.

בכמה פרקים מעלה המחבר מזיכרונות ילדותו היפים. בדמיונו ראה המחבר את הנוף שניבט מאחרי הוילונות המאווישים של ביתו, על הגן הקסום, המשופע באילנות ובדשאים... הוא נזכר בארוחות החגיגיות בערבי יום שישי, על תבשיליה הטעימים של אמו, על המרק הזהוב, שעליו נהג אביו לומר - איכלו חביבים וזיכרו - כאילו ניבא לבו על בוא האסון. גם תפילתו הזכה של סבא העירה בו נימים דקות, כי "ענבלי-הבדולח היו מנענעים בפיו ניגון עתיק יומין שנולד מנפשו המתרפקת על בוראה..." לא פעם מדבר המחבר משפטים עם אלוהיו, שמצד אחד הוא בורא עולם ומאידך הוא מבראו. המחבר מדבר בשם הטבוחים, משפחתו ועמו. אלוהים מבקש את נרדף כדברי קהלת. כמוהו כאיוב, תם ורשע הוא מכלה... גם בספרי שירתו של סוכה ניתן ביטוי נוקב להתעלמות הבורא מטבח יראיו: "על ברכיו תינוק מפוחם/ ובפיו אגודל/ והאֵל ממולל ומגולל.../ מַצִּית ילדים בשרשרת.../ ואלהים גוֹלֵל מחֵלֶב-ילדים להאיר למוות במלאכתו... כי המוות אמצהו אל לִבּוֹ.../ ולאורו סָפַר את המתים.."

המחבר חש כי עליו להציב יד ושם לקרבנות. "לקוֹשֵׁשׁ אֶת פחדיו, ללבֵן לבנים של כתב ולשמר את הזיכרון..."; במקום אחר הוא מקעקע את המיתוס המקראי של מעמד הר סיני: "והמקום עשן מאוד/ וכל הפרחים והאילנות יכולים להמתיק את הריחות הרעים/ והיורד מן ההר עוֹמֵס את הלוחות השרוטים מצִפָּרְנֵי הנחנקים/ וְיֶתֶר דברי גופם/ הלא הם כתובים בָּאֵפֶר על הַמַּיִם..."

פרק מכמיר לב מוקדש לדמויות יוצאות דופן, שהסבל הכריע אותן, וביניהם כמה ניצולים מהשואה. מחבורה שמנתה כ-50 איש, ארבעה התאבדו, אף כי שניים מהם הקימו משפחות. המחבר מצטט מדבריו של אלבר קאמי בנושא זה: "מעשה ההתאבדות מבשיל בדממת הלב, בלי שהאדם מודע לכך. לילה אחד הוא קם, יורה בראשו או צולל במים רבים". ומצויים גם המשוגעים, מפוצלי האישיות, שעולמם טעון חמרים נפיצים. גופם ניצל אך נפשם היתה לברות למלתעות הנאצים. לרוע מזלם היתה אז הפסיכיאטריה בחיתוליה, ולכן אושפזו על כורחם והם נמקים במוסדות סגורים.

ספר זה, מעבר לאיכותו הספרותית הנדירה בספרות השואה, מהווה תעודה היסטורית חשובה מאין כמותה מבחינה מוסרית ואנושית. הסופר ברוך הכשרון מסמל את הגניוס היהודי שלא הועם, וכי שנאת עולם לא תוכל לעם עולם. זוהי יצירה מרשימה ביותר, המעלה על דעת הקורא את דבריו הנצחיים של הנביא: "כֹּל כְּלִי יוּצַר עָלָיו לֹא יִצְלָח, וְכֹל לָשׁוֹן תָּבוֹא אִתָּךְ לַמִּשְׁפָּט - תַּרְשִׁיעִי" (ישעיהו נ"ד). ■

שמואל רגולנט

אחת, בשיר ארוך שורות כמו: "ומאידך אפסיק לרדוף אחריך שכבר הכול מאוחר
ונמוג
אסגוד למהירות שבה הכול של ועולה מחדש". (אך אמצעי זה מקובל כבר מזמן.)

ראוי לציין את עיסוקו של אדלהייט גם בנושאים שאינם שכיחים בשירה בת ימינו, עוני ורעב למשל. "ויש לתקן משכורת ומי יתקן/ כשתדפוק בדלת יום אחד" או "מחסור חסר תקנה נפער והולך/ גוזר כליה על מושג ודעת שנרכשו ללא צורך"; הדברים נאמרים ביבושת, בסגנון מדעי מתומצת, לעיתים מתמטי: "X עולה/ בשער Y/ בתחנה שנמצאת במרחק Q"; מופשט לעיתים: "סימן שאלה מתוק מיתמר כהד מבעד ערפילי התענוג המפוקפק/ והלא יגוני". לעיתים, גם אם התיאור ממשי מאוד, שמות התואר הם מחוץ למושגים הנתפשים, למשל: "קדרה פלורנטינית מעלה כתמים אסיאתיים".

זאת שירה חדשנית גם בנושאיה, גם באמצעי הביטוי שלה, והיא מבטלת מושגים ונורמות המציינים מושכלות בשירי זמננו. מצאתי פעם באנציקלופדיה בריטניקה הגדרה שקבעה כי ספרות יפה שאיננה פרוזה היא שירה.

שירי הספר ***סמדאריס*** רחוקים מאוד מפרוזה. זרותם, ולפעמים גם מוזרותם, לטעמו ולהרגליו של הקורא ואפילו הקורא "הטוב", מעידות על חדשנותם. הספר הוא ניסיון מעניין של משורר השולט באופני ביטוי פרטיים וייחודיים. מעניין יהיה לעקוב אחרי שפתו השירית של אדלהייט בעתיד. ■

שמואל שתל

הבית הוא בית קברות גדול

אורלי קסטל-בלום: *חלקים אנושיים*, הוצאת כנרת 2002, 267 עמ'

מתאבדים מפעילים חגורות נפץ "שהביאו מהבית". הבית על פי אורלי קסטל-בלום, הוא בית קברות גדול עם מובלעות של ישובים. בבתי הקברות כבר קוברים לגובה, אבל גם הקבר הפעור אינו מקום מובטח מראש, כי האדמה ספוגה במים, והתחושה היא שהנה עוד מעט תפליט האדמה גם את המתים. הרומן ***חלקים אנושיים*** מתרחש בחורף לא רגיל, שמקורו במערכת קרה שחדרה לאזורנו "היישר מהקוטב הצפוני" (עמ' 10). תפאורה אפוקליפטית, כהה ומאיימת, המדגישה את חוסר האונים האנושי, נוכח שמים זועפים, במציאות ישראלית של פיגועים יומיומיים. לאנשים החיים כאן, אלה שאורח חייהם מנוהל על פי התאריך העברי, יש שליטה מזערית בחייהם, וגם אם אינם נפצעים מאבני ברד או ממתאבדים מתפוצצים, הם מתים ממגפות שמקורן אינו מזוהה בוודאות, כמו השפעת הסעודית, שזכתה לכינוי זה משום השמועה "ששפעת זו התחילה עוד בשלהי הקיץ בערב הסעודית", אבל "היו כאלה שהרחיקו לכת וטענו, שהשפעת הסעודית איננה אלא נשק ביולוגי שפותח בסעודיה" (עמ 30). וכאילו לא די בכך, גם חייהם "הקטנים" מזמנים להם פגישות שמקורן אינו ברור, "גורלי" והם אף קשורים זה בזה ב"קשרים סמויים וגלויים, באמצעות פלאי האקראי", כפי שכתוב על גב הספר.

את תחושת החורבן הקרב ובא, לאחר המבול והמגפה, שוזרת קסטל בלום בין רחובות הקרויים על שמם של נביאים כמו ירמיהו או יחזקאל ובתוך משפטים בעלי סגנון תנכי כמו "הארץ רוותה כל סוגי המשקעים. מי התהום גלשו החוצה מהבארות..." (עמ' 10). אבל ציפיית העם, כך מתברר, היא למוצא פיהם של החזאים, "כאילו היו נביאים" (עמ' 11). ואילו הנביאים ***בחלקים אנושיים*** הם רק שמות של רחובות, שבהם תועות ומשוטטות או מתגוררות חלק מהדמויות. בירמיהו למשל, מוריד נהג משאית מעוצבן מכונת כביסה עבור איריס ונטורה, גרפיקאית במקצועה ואמא לשלושה ילדים, החיה מהיד לפה.

איריס ונטורה היא אחת הדמויות שמניעות את העלילה: גרושה המתקשה לפרנס את ילדיה, שבעייתה הכלכלית באה לפתרונה רק לאחר מותה של ליאת מהשפעת הסעודית; אז היא משתכרת מהכנת מאכלים בימי השבעה וממיינת את עזבונה של המתה. ליאת דובנוב, יפהפייה שחורת שיער ורווקה מתוך עיקרון, היא אקדמאית המתמחה בשפות עתיקות של האזור, ואספנית של לוחות שנה עבריים. היא גם אחותו של אדיר ברגסון, וביחד הם חולקים מכבסה ונדל"ן - שירשו מאם שהיתה "חלוצה חד הורית"; חברתו הנוכחית של אדיר היא טאסארו, דוגמנית אתיופית, שהגיעה

לישראל לאחר ששרדה את תלאות מבצע שלמה והתחנה המרכזית. ישנה גם קטי בית הלחמי מלוד, אותה מאתר ערוץ טלוויזיה, לאחר שמתפרסם הדוח על העוני; קטי, המפרנסת מעבודתה כשוטפת מדרגות ארבעה ילדים ובעל נכה, עולה לשידור ומפרטת את המצוקה שבה מצויים היא ובני משפחתה. בהמשך מדרבן הפרסום את קטי לבצע תפנית בחייה.

הגאולה מהמצוקה הכלכלית עוברת דרך חורבן, פיגועים ומוות. ונטורה מתפרנסת ממותה של ליאת. גם כוחות ההצלה, פיקוד העורף, אנשי חברה קדישא, רופאים ואחיות בבתי החולים, ו"אנשי חסד של אמת" עמוסי עבודה. לאלה מצטרפים "הפוליטיקאים והמוציאים לחמם מסיקור, מדיווח ומפרשנות המתרחש..." (עמ' 13). אבל אפשר גם לפרוץ את מעגל המצוקה, העוני והאבטלה באמצעות סחיטה. קטי בית הלחמי מצליחה לגייס את הכסף הדרוש לתפנית בחייה לאחר שהיא מאיימת על פקיד בנק במידע מפליל המצוי ברשותה; זאת היא עושה כפי שראתה בסרט בטלוויזיה.

אבל מעבר לאופרות סבון ופתרונות קסם למצוקה רגעית (משלוחי בגדים ששוגרו לקטי בית הלחמי לאחר שהתפרסמה כ"דוגמא חיה" לעוני בטלוויזיה), ארוגים אמצעי התקשורת בחיי הדמויות ומכתיבים אפילו את מידת הצער, הייאוש והאבלות. ברדיו למשל, נתקבעה מוסכמה ש"עד חמישה הרוגים ממשיכים לשדר רגיל, ורק מחמישה ומעלה מורידים הילוך לשירים שקטים, אפילו באנגלית, רצוי על גורל האדם, כמו למשל "אבק ברוח" (עמ' 260). הטלוויזיה מתמידה בניסיונה השטחי והבלתי נלאה לשדר את הפיגועים, והמצוקות האנושיות בתצלומי תקריב, בין הפרסומות; "מעלה" אנשים לעמדת כוכב ונפטרת מהם במהירות בדרכה לסיפור הלוהט הבא. המציאות הישראלית משתקפת גם באמצעות דמויות מייצגות, כמו נשיא המדינה תקוע - שמשפחתו, על פי האגדה שעוברת מדור לדור, לא שעתה בזמנו לדברי הנביא ירמיהו, "שהמליץ בכל פה על השתקעות רבתי בבבל" (עמ' 81) - המשייטות בלימוזינה מניחום אבלים אחד למשנהו ולא עומדות בקצב; אנושיותם מתגלה רק בקרבת שדה התעופה, כשמתברר שילדיהם גרים ולומדים בחו"ל. ייצוגים סטריאוטיפיים נוספים, כמו רופא השיניים שפניו נשרפו בלבנון, המשפחה האתיופית בנתניה ובעיות קליטה וכדומה מעגנים גם הם את ההוויה הישראלית.

חלקים אנושיים נאמן לשמו גם כאשר מדובר בדמויות המפתח שלו. המידע הנמסר על ערבן אינו רב, הקורא פוגש בהן בנקודה ספציפית בחייהן, וגם אז חווה רק חלקית את התמודדותן. במציאות האכזרית והבלתי צפויה נאבקות נשים, אמהות לשלושה או לארבעה ילדים, על קיומן הפיזי והמנטלי, אבל כל חשיפה מתבקשת של רבדים נפשיים עמוקים יותר - מסוכלת. כך למשל נאמר על קטי בית הלחמי, שהיתה בנעוריה "הרבה באילת, כי לא עשתה תיכון, ועבדה שם מלצרית" (עמ' 20), אולם כאשר היא מחפשת מוצא אמיתי מחייה, אין שימוש במבע-משולב והדברים נאמרים בהצלפה ולגלוג, מעמדת המספר הכל יודע: "אפשר שהיה נבון יותר מצדה, לו היתה פותחת את התנ"ך באותם רגעים נוגים, שבהם חשה שחייה כזב המה - וקוראת תהילים" (עמ' 139). וכך פותחת קטי בית הלחמי דפי-זהב, והעלילה רווית המשקעים, הפיגועים והאירועים דוהרת קדימה.

אין כמעט סופר ישראלי ה"מצליח להנציח" את המציאות העכשווית כל-כך מקרוב; נדמה שעלה הדבר בידה של קסטל בלום דווקא משום שהיא נשארת נאמנה לתיעוד אירוני מר, למלחמת ההישרדות הקטנה והפרטית ולחלקי ההווה בהיווצרותו. ■

טלי שוורצשטיין

אגרוף הגורל

נח שטרן: *אגרוף גורלו המר, מבחר שירים*, ספרי מופת עבריים, עריכה ומבוא: רן יגיל, עמוס אדלהייט, הוצאת עמדה/"ביתן" 2002, 71 עמ'

צדק פואטי מאוחר, זהו החסד הנפלא שעושים הספר הזה ועורכיו למשורר הנידח נח שטרן, 1912-1960. גילוי מופלא של משורר חשוב, לאלה שאינם מכירים את נח שטרן, ותזכורת מרתקת לאלה המכירים את שירתו, או את רסיסיה, ממקורות אחרים. ספרון דק אך דחוס, כלי צנוע אך מלא, וחגיגה עצובה לשירה העברית החדשה. אסופה משובחת ומאתגרת לשירה, שיש לה מקום על מדפם, ואפילו על כרם, של כל אוהבי השירה העברית שלנו, שבדורות האחרונים.

למה החגיגה היא עצובה? מפני שהיא מתרחשת כל כך מאוחר, מפני שהמשורר כבר כמעט שנשכח, ומפני הסיפור העצוב של חייו שהיא מעלה. נח שטרן אינו הנידח היחיד בשירה העברית החדשה. אבל גורלו האישי הוא אולי העצוב והטרגי שמבין כולם.

אפשר לטעון שגם גורלו של דוד פוגל לא שפר, וגם גורלם של לנסקי רודין ואחרים. אבל הכוחות שכילו אותם והשכיחו את שירתם היו כוחות אכזריים, שפגעו גם בשאינם משוררים. מלחמות ורודנות ושנאת ישראל אינן מבדילות בין משורר לשאינו משורר. אבל הלב דווה על נח שטרן, מפני שהיה טרף לאישיותו שלו עצמו. טרף לכשרונו המיוחד ולנפש כל כך רגישה, שלא נמצא לה מקום בעולם.

הצירוף בין כשרון מובהק כשלו, לבין אישיות פסיכוטית במובן כזה או אחר, הוא מרשם בדוק לחיים של קטסטרופה, ולקץ טרגי ודאי. ובאמת גם במבוא, בקצרה, וגם בכתבה המעניינת של דליה קרפל ב"הארץ" לפני זמן קצר, נגלים לעיני הקורא חיים מלאי סבל, חיי בדידות קשים, וסיפור הכלא, בית החולים וההתאבדות נוגעים אל לב הקורא. ואיזו פתיחה מלאת הבטחות היתה לו, איזה כשרון פורץ, איזו חבורה של משוררים צעירים שעלה מתוכם, איזה כושר הבחנה ליטול מספרות העולם את אליוט דווקא ולהתמודד עם תרגום יצירתו. חיי משורר שהיו צריכים להתנהל ולהסתיים לגמרי אחרת: להיספח אל החבורה המובילה, להתברג אל כתב עת והוצאה לאור, ואחר כך להצטרף אל עסקני התרבות של מפלגה זו או אחרת, כמו שעשו רבים מהמשוררים בני זמנו. ולבסוף, להזקין עטור פרסים, מוכר ומצוטט, ושובל ארוך של הפניות אקדמיות, מחקרים ועבודות, מלווה אותו לדרכו האחרונה.

" אמו אהבתו. כל עולם האדם
הרחיק חייו ממנו..." (עמ' 31)

ואכן, כל עולם האדם הרחיק חייו ממנו, התרחק ממנו, ונח שטרן לא מצא את מקומו לא בעולם ולא בין אנשים. וחייו התנהלו לחלוטין אחרת. והוא לא זכה לאף אחד מן הדברים שנאמרו לעיל. המבוא הקצר שצירפו העורכים לספר מספר בתמציתיות את סיפור חייו הטרגי, ועומד על התחנות העיקריות של חייו, החל מעיר הולדתו שבליטא, דרך קובנה שבה למד, ועד לקנדה הרחוקה ואמריקה, שם השלים לימודיו כסטודנט. חמש השנים שעשה בהרווארד חשפו אותו לשירה האנגלית ולמשוררים הגדולים שלה. כשעלה לארץ, נקטעה הקריירה האקדמית המבטיחה שלו, והוא הפך למשורר עברי על כל מצוקותיו, בארץ ישראל של שנות ה-30 וה-40. כאן כתב את השורות:

" אז להטיני, ארצי, ערטליני,...
...להטיני, צרפיני וצקיני -
חניני, אם גם תעניני -
את, ארץ מולדת, חדשיני... (עמ' 10)

וארץ ישראל, ובהשאלה אפשר לומר השירה העברית, הרפובליקה הספרותית, קהל הקוראים העברים - אכן עשו בדיעבד כבקשתו. והתוצאה היתה הרסנית מאוד, כמובן. עינויים לא נחסכו ממנו, משלו ומשל אחרים, וחנינה, במשפט החשוב של חייו, הוא לא זכה לקבל. הוא נשפט בכל החומרה האפשרית כמעט, על ידי שופטיו האמיתיים, במשפט על ניסיון לרצח, ועוד יותר החמירו איתו

דורות של קוראים, ששירתו פשוט נשתכחה מהם. העורכים, בבואם להעניק לשירת נח שטרן את מקומה הראוי לה, אם בשיח השירי של היום, ואם בהשקפה לאחור, על הקיפוח המתמשך שלה והעלמתה, מנהלים פולמוס מעניין עם הזרם העיקרי בשירה העברית בעשורים האחרונים. הם מעלים בקצרה, אך בריכוז, כמה נימוקים רציניים, שהלוואי ויהיה מישהו, אם מבין חוקרי האקדמיה ואם מבין הקוראים ואוהבי השירה, שייענה לאתגר וישיב להם תשובה מסודרת ומנומקת. שאם לא כן, יישארו דבריהם ככתב אשמה ספרותי תלוי ועומד, לחובתם של קברניטי העולם השירי והספרותי שלנו, אם יש בכלל מין יצור שכזה. נח שטרן מוצג במבוא כ"משורר המקולל" הקלאסי שלנו. "מקולל" במובן זה, ששירתו היא חייו, והבורגני, שהוא אולי כל אחד מאיתנו לצורך העניין, אוהב את האמנים שנותנים את חייהם באמנותם, ומותם הטרגי הוא הוא גולת הכותרת של יצירתם...

המבחר אינו גדול, אך הוא מוקפד, וניכר היטב שהעורכים אוהבים את שירתו של שטרן, על פניה המגוונים. הספרון הדק הוא פשוט ספרון מחמד, שמאפשר התייחדות אינטימית עם השירים. ואם יורשה לי להעיר לסיום, הרי שלא פחות חשוב מלצרף דף עם פרסומי "עמדה" והוצאת "ביתן", חשוב היה להביא ולו בקצרה, רשימה של מאמרים נבחרים, עבודות ומחקרים על שירתו של המשורר הנפלא והנשכח נח שטרן. ■

אלישע פורת

רוני סומק

חצי פיה

ויליאם קרלוס ויליאמס

מאנגלית: עודד פלד

רוצה רק לומר

שֶׁאָכַלְתִּי
אֶת הַשְּׁזִיפִים
שֶׁהָיוּ
בַּמְּקָרֵר

אוֹתָם
שָׁמַרְתִּי
מִן הַסְּתָם
לָאֲרוּחַת הַבֹּקֶר

סְלַחִי לִי
זֶה הָיָה מַאֲכַל-מְלָכִים
מָתוֹק כָּל כָּךְ
צוֹנֵן כָּל כָּךְ

המקרר הוא הכספת.
השזיפים הם הזהב,
והמשורר, כמו תמיד,
הוא גנב. בתיאבון.

הדמות השביעית

יובל פלגי: *איש הברוש*, הוצאת עם עובד 2002, 186 עמ'

איש משמרות, מאיר אריאל, מנוחתו עדן בישיבה עליונה, היה אומר: "במקום ממנו אני בא, רכילות זה כל מה שתקף". יובל פלגי, יליד קיבוץ ופסיכולוג קליני, מוליכנו בין שבילי קיבוץ, מקיבוצי השומר הצעיר, כמסתבר, ומראנו את פגיעתם הרעה של הלכי רכיל. נדמה כי הרכילות, היא לבדה הסיבה למהלכי הדמויות שבסיפור, ואלה הולכות הלוך ומעוד.

איש הברוש, הכתוב כסיפור פוליפוני - שש דמויות המגוללות את הנעשה, כל אחת מנקודת ראותה - מספר בילד, עודד (דדי) בר, בעל חלומות. אלה מאוכלסים תמיד באנשים מתים. דדי מדמה כי הוא ניחן במתת (או קללת) הפרמוניציה. חלמתי שמאן דהוא מת, מכאן שמותו קרב. הברושים בשם הספר מכוונים לבית הקברות, מקום המושך את דדי בעבותות של פחד, סקרנות וניסיון למצוא פשר לחלומותיו. כאשר הוא מספר את חלומותיו לבני משפחתו, אלה נבעתים, שכן - מה יגידו כולם. ה"כולם" הזה, נדמה כי הוא הדמות השביעית.

האב, מאיר, הנשוי בשנית, נחוש לנער מבנו את ביעותי הלילה בדרך של אימון וסיגוף, כיאות למי שצריך להפוך גבר, והועדה הפדגוגית לא תשכנע אותו אחרת. אחרי הכול הוא היה קצין בצבא. אבל אפילו ביטחונו של זה נסדק לעיתים, כפי שמיטיבה לדעת בתו מטי: "...כי ככה זה אצל גברים כמו אבא, הם לא מפחדים מכלום חוץ מן ההרגשה שאין להם השפעה על מה שקורה" (עמ' 99).

האם, רבקה, יושבת עם בנה ומספרת לו, בעצת הפסיכולוג, עזרא, את קורותיה למין נערותה בפולין, עבור באימי השואה, דרך העלייה לארץ וההתיישבות בקיבוץ, ועד לכאן ועכשיו. וכל זאת, באמצעות ארבע תמונות, שהן תחנות חייה. הפרקים המיוחדים לרבקה כתובים כמעין לעג לפרודיה של יאיר גרבוז על האם הפולנית באשר היא - אשמה, נרגנות, קידוש הדקורום בכל מחיר, שהרי מה יגידו, וכמובן, אהבה אין קץ.

האחות למחצה - מטי, בתו של מאיר מנישואיו למתילדה המתה, יכלה אולי להיות ישועתו של דדי. אחות בכירה, שלעת לידתו היתה כמעין אם, עד שנזכרה רבקה באימהותה.

נדמה כי היא היחידה המסוגלת למצוא נתיבים ללבו ולפחדיו של דדי, וזאת בלשון ישירה, אם גם לירית לעיתים, דוגמת המקרה שבו היא מגייסת תיאור טבע שירי, כדי לקרוא בשם לרכילות: "אבל בקיבוץ אי אפשר להסתיר שום דבר. הגשמים שיורדים מחלחלים את השמועות לשורשי הפיקוסים הגדולים, ענפי הפיקוסים הגדולים לוחשים לרוחות את השמועות, הרוחות נושאות את השמועות על עליהם הנושרים של הפיקוסים, המשירים את השמועות לגבעולי הדשא הרכים, וכך אפילו החפרפרות שאוכלות את שורשיו של הדשא ניזונות

בשמועות. כך, כמו גנב באפלה, מתגנבות השמועות מפה לאוזן ומאוזן לפה. מתגלגלות ומגולגלות, עד שהן מגיעות לאוזניה של תלמה דר או הבת שלה נעמה רא-דר, ואחר-כך הן כבר חקוקות בדברי הימים של הקיבוץ" (עמ' 101).

גמי הוא אורי, חברה של מטי, המתעתד להיות בעלה; כינויו בא לו מחמת עיסוקו בקיפולי נייר (אוריגמי). דמות זו, נדמה כי באה רק כדי לעורר את נרגנותו של מאיר. זה האחרון מנסה להוליך, תרתי משמע, את ילדו במשעולי הגבריות, והנה בתו חוברת לאורי, ברייה רגישה ואיטית משהו, או, בלשונם של אנשי הקיבוץ, 'מתעכב', אבל להתחתן, דחוף לו. מטי אינה ממהרת להיעתר להצעתו לשאתה. כמו מטי, התייתם גמי בילדותו מאביו, טייס חיל האוויר שהתרסק במטוסו, וכעת אמו עוברת ניתוח להסרת גידול שנתגלה בשדה, ואיננה יודעת אם הוא ממאיר. גמי חושש להישאר לבד ועל כן הוא ממהר להקים לעצמו בית ונצר. ואני נזכר בשיר של החיפושיות "WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS" בשורה האומרת - "NOBODY TOLD YOU. HOW TO UNFOLD YOUR LOVE".

גמי מקפל, סוגר ופותח ניירות, כמי שמנסה להתיר קשרים סבוכים, ולהתחיל מחדש, כנייר חלק.

ולבסוף, עזרא, פסיכולוג מתמחה, המנסה להבין מה עומד בבסיס חלומותיו של דדי.

עזרא נשוי לעירית ואביו של גיא, תינוק עם פגם התפתחותי. לא אחת הוא מסתכל בדדי ורואה את בנו. כמזור לביעותי המוות, הנשנים בחלומותיו של דדי, מציע, כאמור, עזרא לרבקה לספר לדדי את סיפורה המשפחתי ובכלל זה מוראות השואה. כמין טיפול בנגיף באמצעות מנה מרוכזת מהדבר עצמו. דבר זה רק מעצים את סקרנותו ומשיכתו של דדי לבית הקברות בקיבוץ, בניסיון למצוא שם תשובות לשאלות המקננות בו: למה מתים; למה מלאך המוות מחפש אותי; האם בגללי מתו אלה שמתו? וכך בגלל ה'מה יגידו' מצד אחד, זה של מאיר, ומצד שני הוועדה הפדגוגית המציעה להרחיק את עודד מן הקיבוץ למוסד טיפולי, הצעה שאביו מאיר דוחה בלשון מאיימת ונעלבת כאחת, בא עזרא לכדי כישלון.

וישנה, כמובן, הועדה הפדגוגית, מין הרחבה של ה'סוסיאלית'. זוהי חבורה של שוחרי טוב, בעיני עצמה, שלא תיתן להזדמנות להתערב בחיי הזולת, ולמרר אותם, לחמוק מידה. אי אפשר שלא לשבח את האב, מאיר, על ניסיונו, אם גם העצי משהו, למלט את בנו מציפורניה. רבות כבר דובר באותה CARING SOCIETY ושירות הדוב שהיא מעניקה, לאלה אשר איתרע מזלם ליפול לידה.

כל הקולות האלה, כמאמר הכריכה האחורית, הם "שש נפשות המחפשות את מקומן בין עבר להווה ובין דמיון למציאות". אלוזיה זו ליצירתו של המחזאי האיטלקי, לואיג'י פיראנדלו, "שש נפשות מחפשות מחבר", מעלה בעת קריאת הספר דווקא את הסרט "כאוס", יצירתם הקולנועית של האחים טאוויאני שנעשתה על פי סיפוריו. חייהן של שש הנפשות סתורים כדבעי, זרועים שכול וגם כישלון. גם אם נעשה ניסיון למצוא סדר, קוסמוס, באופן שבו מוצאים אנשים בספר את מותם, במין סימטרייה מהופכת, היינו אנשים הנענשים בגין מעלותיהם. בכל מקרה, חידת דדי אינה באה לידי פתרון: איך גדל ילד בלב הוויה צברית, להיות רדוף במשא הייסורים ותלאות החיים של הוריו.

יובל פלגי מתאר חברה, אשר בחייה היומיומיים, מבלי הוסף את משא הקשיים הנערמים לפתחן של הדמויות שבספר, חיה מתוך דחיסות עצומה, שבה כל אחד מצוי בחיי זולתו עד לפרטים הטמירים ביותר, וכך, שום דבר הוא לא באמת פרטי וכלום לא כמוס. כל השדים, של כולם, מאוורר ברשות הרבים. מה שמעלה על הדעת את האפשרות ***שאיש הברוש*** - כעולה מהביוגרפיה של הכותב - הוא סיפור מפתח ליודעי ח"ן, או, למצער, סיפור חור-מנעול ליתרת הקוראים, אשר אינם מצויים בפרטים. המסופר מתרחש בשנות ה-70, בהן היה הקיבוץ במלוא אונו. התנועות הקיבוציות, שתיהן, על אף זניחותן המספרית, היו למוקדי כוח פוליטיים, רעיוניים וכלכליים; בשר מבשרו של הממסד, מצד אחד, ומצד שני כוח ההולך כחלוץ לפני המחנה המהווה את עמוד השדרה של התיישבות הספר. וכל זאת לפני עלייתו של גוש אמונים, שבעיני עצמו, הוא הוא ממשיך דרכן של תנועות אלה לאחיזה בארץ; לפני שערוריית מפולת הבורסה, שהפכה את הקיבוצים לבעלי חובות עתק, המשוועים לישועה מן הממשלה; ולפני הצטמקות כוחן הפוליטי לכדי שאריות, מין ספיחים למפלגות אחרות. דומה שהקיבוץ, כרעיון אבל גם כדימוי הפרטים המרכיבים אותו ("מיליונרים בעלי בריכות שחייה" - מנחם בגין, 1981) הפך לשק החבטות של החברה הישראלית. אף מתוכו באות צרימות: של צעירים, המבקשים לבוא חשבון עם הוריהם ועם השיטה החינוכית שגרסה ניתוק למעשה, בין ההורים ובין אופן גידולם והתפתחותם של ילדיהם. ומן העבר השני, אנשים שכל חייהם עברו עליהם בקיבוץ, והם נוכחים לדעת, לעת זיקנתם כי ייתכן שהם עומדים לפני שוקת שבורה, כלכלית ורעיונית. אפשר שיובל פלגי מבקש לומר לנו, כי מה שקורה עכשיו היה רשום כבר אז. ■

אהרן עטון

גד יעקבי

עובר ושב כאז, כשם

בְּצִדּוֹ הַמַּעֲרָבִי שֶׁל הָאַטְלַנְטִיק
בְּפַרְק אֶבֶנְיוּ, מַנְהַטֶּן, נְיוּ יוֹרְק סִיטִי
אֲנָשִׁים זוֹרְמִים מִחוּץ לַמִּים הַטֶּרִיטוֹרְיָאלִיִּים שֶׁלּוֹ
וְחוֹמָה קוֹרֶסֶת מוּל הַחִדָּלוֹן
בְּעִבּוּרֵי עֲקָרוּתָם שֶׁל גּוֹרְדֵי שְׁחָקִים,
וְהַחֶשְׁבּוֹן כְּתָמִיד, עוֹבֵר וָשֹׁב וְעוֹבֵר

גַּם שָׁם הוּא רוֹאֶה אוֹתָךְ
יוֹצֵאת מִן הַבְּצוֹת, הַחוֹלוֹת וּצְרִיף הָעֵץ
מִבַּעַד לַשָּׂדוֹת, בְּדֶרֶךְ טוּל-כָּרֶם,
אֶל בֵּית הַחוֹלִים לְיוֹלְדוֹת בַּעֲפוּלָה
כְּדֵי שֶׁלֹּא לִהְיוֹת מְפֻתַּעַת, כְּדֵי לִהְיוֹת מוּכָנָה.
מֵאָז כְּפֶשַׁע הָיָה בֵּין חַיָּיו לְהֶמְשֵׁכָם
בִּדְחִיסָה כְּפִיתִית שֶׁל תְּרוּפוֹת וּמְכוֹנַת הַנְּשָׁמָה

בְּנְיוּ יוֹרְק סִיטִי, מֵעֵבֶר לַיָּם וְלָעֲנָנִים,
הוּא רוֹאֶה פַּרְדֵּסִים וְחוֹלוֹת נוֹדְדִים
עִשְׁבֵי פֶּרֶא וְאֶקָלִיפְּטוּסִים וּבָתֵּי עֲלֻמִּין בְּלִבָּם.
כְּקִדַּחַת הַשִּׁגָּרוֹן הֵם נְטוּעִים בְּאֲבָרָיו,
בְּצְרִיף דּוֹלֵף מוּל עֲשָׂשִׁית נֶפֶט מַבְלִיחָה.

בְּיוֹם הוּלַדְתּוֹ, עַל חוֹף קָפוּא וּמְאֻיָּם
לְלֹא חֻמְלָה הִתְנַפְּצָה בְּאַדֵּי הַבֹּקֶר
קֶשֶׁת צִבְעֵי הַחֲגִיגָה הַגְּדוֹלָה.
אַךְ אָז, מִשֶּׁהִתְנַתֵּק מִן הָעֲרָפֶל,
שׁוּב הָיָה שִׁכּוֹר בְּשִׂמְחַת הָרַקָּפוֹת בַּמִּזְרָח
וְהַנַּרְקִיסִים שֶׁבַּשָּׂדוֹת הַשְּׁחוֹרִים לְיַד הַנַּחַל,
כְּמִפְלָט אַחֲרוֹן מִסִּבְכֵי הָאִינְטֶרְנֶט הַקּוֹצָנִיִּים,
מוּל הַמָּקוֹם בּוֹ הַכֹּל הֵחֵל וְגַם יִסְתַּיֵּם.
בְּרֵאשִׁית הָאֶלֶף הֶחָדָשׁ, כָּאן, בְּפַארְק אֶבֶנְיוּ;
הוּא עוֹבֵר, שָׁב וְעוֹבֵר כְּאָז, כְּשָׁם

ושם לא ידעתי את נפשי

בְּמִלּוּמְדוּת מְרֻחֶקֶת הֵם אָמְרוּ
עַל מִי שֶׁמַּתָּה מִקְרִיסַת מַעֲרֶכוֹת כְּלָלִית:
"הִיא הָיְתָה אָדָם חַם מַבָּע וְרֶגֶשׁ,
אַךְ פִּגּוּמֵי גּוּפָהּ לֹא יָכְלוּ לַעֲמוֹד
בִּכְאֵבֵי הַבְּגִידָה וּבְפִצְעֵי הַזִּיּוּף."
וְאָנוּ, עַל עַצְמֵנוּ חָשַׁבְנוּ
וְיָדַעְנוּ יוֹתֵר מִשֶּׁאָנוּ שׁוֹמְעִים.

אָז, בֵּין הַמִּלִּים וְהַשֶּׁמֶשׁ הַקָּשָׁה,
קָרָא לִי שִׁמְךָ מִפִּסַּת הַשַּׁיִשׁ.
פָּרַשְׁתִּי מִמַּעֲגַל הַסּוֹפְדִים
וּבָאתִי אֶל לוּחַ הָאֶבֶן.
צְמָחִים שֶׁנָּבְלוּ הָיוּ סְבִיבוֹ,
כְּמוֹ הַתָּוִים וְהַצְּבָעִים שֶׁלְּךָ
שֶׁדָּהוּ מֵאֲזִילַת מַיִם וְאַהֲבָה.
לֹא יָדַעְתִּי שָׁם אֶת נַפְשִׁי

זמר נוגה

אילנית, שולאמית, מזי, חפציבה ושושנה - קול התבגרותן

אסתי אדיבי-שושן

עלילת החניכה הנשית, כפי שהיא ניכרת בספרות העברית החדשה, בסיפורים המעמידים במרכזם את תהליך ההתבגרות של נערות צעירות, חומקת ממאפייני ז'אנר סיפור החניכה ה-bildungsroman המובהק, (לוי 1-129; 1997, עמ' 68) ומעמידה ז'אנר בעל מאפיינים ייחודים ומובהקים לו.

ז'אנר סיפור החניכה (הגברי) מעמיד במרכזו תהליך התבגרות, תהליך של 'הכרת האני', בו מגלה הפרוטגוניסט את העצמי האותנטי שלו ואת ייעודו האישי ונוטל על עצמו אחריות חברתית בתוך הקשר של סדר חברתי מוגדר [Hirsch, 1979]. הירש מציינת גם את דמויות המשנה הממלאות תפקידים קבועים בז'אנר: מחנכים, בני-לוויה ונאהבים. סנדרה פריידן [Frieden Sandra] ממקדת את הדיון בז'אנר בתיאור תהליך השתלבות הגיבור בסדר החברתי הקיים, שבמהלכו מתרופפים קשריו המשפחתיים והוא מתנסה ביחסי אהבה חדשים המהווים שלב בחינוכו (שם, 1983, עמ' 304), תהליך השתלבות הגיבור נשלם לדברי פריידן כשהוא בוחר את בת זוגו ואת מקצועו. סוזאן וולס [Wells Susan] עומדת על הרפלקטיביות המאפיינת את הז'אנר ועל מרכזיותו של נושא הזיכרון (שם, 1985). בסיפור ההתבגרות האוטוביוגרפי שתי נקודות תצפית, זו של הילד המתבגר וזו של המחבר המבוגר (לוי, 1997, עמ' 134). מאפייני הז'אנר נגזרים גם מהמאפיינים הפסיכולוגיים של תהליך ההתבגרות (שם).

פנינה שירב מדברת על כך, שנושא החניכה בגרסותיו הנשיות, העוסק בשאלות של גיבוש זהות על רקע תכתיבים חברתיים, הפך למושא-חקר מרכזי של הביקורת הפמיניסטית ומציינת את טענותיהן של חוקרות שונות ביחס למאפייני הז'אנר (שם, 1998). כך היא מציינת את דבריה של אליזבת אבל ואחרות [Abel 1983 Elizabeth], הטוענות שההבדל העיקרי בין עלילות חניכה גבריות לנשיות נעוץ בכך שהראשונות עוקבות אחר מאבקו של הגיבור לממש את שאיפותיו בהקשר חברתי חיצוני ואילו האחרונות מתחקות אחר מאבקה הפנימי של הגיבורה, על עצם זכותה כאשה, לתת ביטוי לשאיפות כלשהן. לפיכך ניתן להבחין, לטענתן, בדפוס טיפוסי החוזר בעלילת החניכה הנשית ואשר בו מומרת תנועת הפריצה החוצה, המאפיינת את החניכה הגברית, במסע פנימה אל תוך הנפש. גישה ארכיטיפית לאפיון רומנים של חניכה נשית, פרי עטן של סופרות, מוצגת על ידי החוקרת אניס פרת [Pratt Annis] המוצאת בהם שני מוטיבים מרכזיים: כאב המלווה את חוויית הקיום הנשית וכנגדו שאיפה לעצמיות אותנטית. אלה מעוגנים בשני ארכיטיפים: 'העולם הסגור' מול 'העולם הירוק'. שירב בדיונה בדגמי חניכה נשית ביצירתן של יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון ורות אלמוג, מציינת את הימצאותם של "קווי דמיון טעוני משמעות המצביעים על קיומו של מבנה עומק משותף ליוצרות השונות" (שם, עמ' 266), כפי שהוא ניכר בכך שגיבורת החניכה בספרות הנשים הישראלית מוצבת בצומת בין מורשת האב למורשת האם ונקראת לבחור ביניהן, הכרתה של הבת בצורך להינתק מדמות האב וממורשתו, נקודת מוצא דומה של גיבורת הסיפורים העומדת בסימן תחושת ריקנות פיזית ונפשית, קיומה של אופציה אימהית מול האופציה הפטריארכלית, שבאחדות מהיצירות נקשרת למצבי העדר, שתיקה, הדחקה והרחקה. דמות האם או המורשת האימהית מתפקדת בסיפורי חניכה אלו מנקודת תצפיתה של הבת. חנה נוה, כמו פנינה שירב וכמו חוקרות אחרות, מזכירה את שגשוגו של ז'אנר סיפור החניכה בגרסאותיו הנשיות מול היכחדותו בגרסתו המקורית הגברית: "ז'אנרים ספרותיים חשובים שהיו נחלתו של גיבור גבר בספרות העברית החדשה ובספרות הישראלית מאכלסים היום סיפורים שכתבו סופרות על אודות גיבורות נשים. במיוחד בולטת התרוותחותם של סיפורי נשים בז'אנר סיפורי החניכה" (1999, שם עמ' 93).

סיפורי החניכה הנשית שאציג להלן נענים באופן חלקי בלבד למאפיינים אלו שצוינו על ידי החוקרות (אבל, פרת ושירב) אך באופן מפתיע נענים באופן מלא למאפייני ז'אנר סיפור החניכה הנשי, כפי שבא לביטוי מובהק בשפה פיוטית ולא מחקרית בשירה המוקדם של דליה רביקוביץ 'זיכרונות חמים' (שם; תשכד עמ' 33).

בהתבוננות רפלקטיבית לאחור מציינת הדוברת בשיר זה, בקול נשי ישיר וחשוף, את המשותף לילדותה, נעוריה ובגרותה: "תאר לך: רק האבק ליווה אותי/ ולא היה לי מלווה אחר". נוכחותו המתמדת, העיקשת והכפייתית של האבק, כמוטיב מרכזי השזור לכל אורכו של השיר במקומות בולטים במיוחד (בפתיחת השיר, בסיומו ובסיום הבית השני והשלישי) כמלווה היחיד: "תאר לך מיהו שלווה אותי/ ועד כמה רציתי מלווה אחר... זה המלווה היחיד שלי", מעידה על העדרם המוחלט של מלווים-פוטנציאליים רצויים. כך נעדרות דמויות ההורים מעולם הילדות הפגום והחסר, המיוצג באופן מטונימי על ידי "גן הילדים", כך נעדרת דמות החבר מעולם הנערות המיוצג על ידי "ולכל חברותי היה אחר", היעדרות המדגישה את אחרותה של הדוברת ביחס לכל חברותיה. כך, נעדר גם הגבר-האהוב, נמענה של הפנייה הנואשת הפותחת את שני בתי השיר - "תאר

לך" ומושא התשוקה הארוטית, משלב הנשיות הבוגרת המיוצגת על ידי ההקשבה הדרוכה והכואבת ל"זרעוני העצים שקשקו", על ידי התאווה - המכילה וכואבת את העדר הגבר המאווה - "לשכון ביחידות עם הרוח", ובעיקר, על ידי ההזיה "על בתים אחדים, רטובים מאהבה".

אפשרות ההזיה המוצבת בשיר כפתרון גואל וכוזב עומדת בניגוד מוחלט למצוקת המציאות המאובקת - בעוד האחרונה עומדת בסימן החום ('זיכרונות חמים' הוא בגדר סיכום רטרוספקטיבי של הדוברת המבוגרת לשלבי ההתבגרות הנשית כפי שהם נפרשים בשיר), האבק, ו"ימות החמסין" שהם ימי המצוקה הקשים ביותר הנחווים כהוויה של קיפוח: "תאר לך כמה הייתי מקופחת" ויוצרים מצב נפשי של כיסופים להוויה אחרת: "ועד כמה רציתי מלווה אחר", הרי שעולם ההזיה מאופיין כעולם רטוב כפי שהוא מיוצג דרך התמונה המטאפורית: "הייתי מפליגה/ עד עיר בירתם של הלווייתנים", והתחושה הנלווית אליו היא של אפיפניה נטולת-גבולות וסירוב נואש להיפרדות ממנו: "הייתי מלווה הפקרות מאושרת/. לא רציתי לשוב כל עוד בי רוחי". השיבה הכפויה מעולם ההזיה היא קשה ומייסרת כפי שהיא ניכרת בתמונה המטאפורית: "אולם בשובי הייתי כעורב/ שנקוטו בו קרוביו העורבים" שהמצליל הדחוס של ק' ור' כמו גם האלוזיה המקראית של הפועל היחידאי במקרא 'נקוטו' ("וזכרו פליטיכם אותי בגויים אשר נשבו שם אשר נשברתי את לבם הזונה אשר סר מעלי ואת עיניהם הזונות אחרי גלוליהם ונקוטו בפניהם אל הרעות אשר עשו לכל תועבותיהם" - יחזקאל, ו 9) מעצימים את נקיטתה-מאיסתה של הסביבה הקרובה מהדוברת על מסעות הזיותיה כמו גם שיבותיה הכפויות מהם. בסיום השיר חוזרת הדוברת המיוסרת למצב המוצא בו היתה, כפי שהדבר ניכר במבנה המעגלי של השיר המסתיים כפי שנפתח: "ולא היה לי שום מלווה/, ורק האבק ליווה אותי", במצב מופחת וקשה עוד יותר.

קול של דוברת-אשה, הסוקרת מזווית ראייתה שלה, בהתבוננות לאחור את שלבי התבגרותה הנשית, והמעמידה במרכז סיפור התבגרותה את המצוקה, הסבל, האחרות, וביטוים הצורב בגוף הנערה המתבגרת ("והיה מסכסך את שערותי"), ואת חוסר יכולתה של הנערה להתמודד עם מצב מצוקה זה, כמו גם את פגימותו של עולם ההורים, את נוכחותו הנכספת אך הנעדרת של דמות האהוב הגברי, את המשאלה הארוטית שאינה מתממשת, את הפתרון הגואל והמכזב של ההזיה העומד בניגוד בולט לאבק החיים, את המבנה המעגלי הכופה על הנערה הצעירה, בסיום היצירה, את השיבה לנקודת המוצא במצב מופחת, ואת ההישארות במרחב הביתי, הכרוכה בהעדר עקרוני של אפשרות היציאה לדרך ולמסע

צילום: דפנה שלום

- כל אלה כפי שעולים מתוך שירה של דליה רביקוביץ - ובניגוד גמור למאפיינים הז'אנריים של סיפור החניכה התקפים לגבי דמויות גברים - הינם מאפיינים בולטים של סיפורי החניכה הנשיים שיידונו, להלן.

בסיפור "בית קטן בערבה", מאת גפי אמיר (1997, שם, עמ' 126-119) מנמקת הגיבורה, אילנית, את מצוקתה בהיותה ננטשת: "לא נעים לי מהיומן שהיה עד עכשיו מלא במחזרים לכתוב שמשה גמר איתי, אבל זה מה שקרה אחרי שסיפרתי לו שמאחר לי הווסת כבר חודש". יכולתה של אילנית, נערה בגיל ההתבגרות, להתמודד עם המצב החדש והבעייתי אליו נקלעה היא מוגבלת, בשל היות תודעתה מוצפת ומעוצבת על ידי דגמים כוזבים של התנהגויות ומערכות יחסים, שמקורם בסדרות הטלוויזיה של אופרות הסבון. אילנית יוצרת אנלוגיה מודעת בחלקה בין חייה שלה, על מערכות היחסים בהן היא מעורבת, לבין אלו הניבטים ממסך הטלוויזיה, דבר הניכר בשפתה, המשבשת והמשלבת את העברית עם שפת אופרות הסבון, ואף בכתיבת מילים באנגלית בתעתיק עברי: "למה בטלוויזיה בבורלי הילס האמא באה עם מיץ תפוזים פריגת לילדה שלה ונסקפה בשביל עצמה ואומרת לה: 'דו יו וונט טו טוק אבאוט איט, האני?' ואז הילדה שלה - בקוקיות בלונד דבש עושה לה: 'איי דונט נואו ווט טו דו מיי בוי פראנד קיסד מי יסטרדיי איבנינג אנד היא טולד מי היא לאווס מי'. עולם אופרות הסבון כמעצב דומיננטי ויחיד כמעט של השקפת עולמה מיצר את שיפוטה השגוי כלפי אמה: "ורק האמא שלי פרימיטיבית", המעצבה כמספרת בגוף ראשון בלתי מהימנה, שחומרי הסיפור מערערים קביעה זו שלה: האם לאורך כל הסיפור מקשיבה למצוקתה, מציעה את הצעת ההפלה המתבקשת, ותומכת בה פיזית, כספית ונפשית עד לביצועה. שאלת ייצוג האימהות, בסיפור זה ובסיפורי החניכה הנשיים הנוספים, קשורה קשר הדוק לסיפורי ההתבגרות. בעבודתה על ייצוגים של אימהות בתיאוריות פסיכואנליטיות ובספרות נשים עברית מציעה סלע לבבי כלים השאובים מן הדיון בתיאוריה הפסיכואנליטית לשימוש בקריאת ייצוגי האימהות בספרות: יש לבחון האם מתוארת האם בסיפור כסובייקט, מה מקומה ביחס לשיח הסימבולי, האם היא יכולה להשתמש ולהשמיע בו את קולה, או שהיא מתוארת כשריד ארכאי מעולם קדם מילולי, כישות מנותקת מהעולם שסביבה, והאם היא עומדת בדרכו של הסובייקט הדובר לכונן את זהותו או מסייעת לו בכך (2000, שם עמ' 89), התשובה לשאלות אלו בכל הסיפורים שיידונו היא, שהאם מתוארת כאובייקט, היא אינה יכולה להשתמש בשיח הסימבולי ולהשמיע בו את קולה, ולמעט סיפור זה, בו בניגוד לשיפוטה הלקוי של הבת, האם מסייעת לבתה, הרי בסיפורים האחרים שהובאו כאן לדיון, היא אינה מסייעת לנערה המתבגרת לכונן את זהותה אלא עומדת בדרכה.

פגימותו של עולם ההורים בסיפור ניכרת בהעדר דמות האב ש"נשאר בתורנות בבסיס" (עמ' 125), ואי שיתופו בסוד ההריון וההפלה מטונימי הן להיותו מייצג החוק והסדר שהריונה האסור והמוסתר של בתו עומד בניגוד ברור לו ועלול לערערו, והן לחוסר מעורבותו בחיי בתו המתבגרת. דמויות הגברים אינן נוכחות בסיפור: האב נעדר, משה נטש, ודייויד, האח הגדול, "גר בלונג איילנד, עובד בציפוי אקוסטי לדירות". מיניותה של הנערה המתבגרת נוכחת בסיפור

דרך הווסת המאחרת, ההריון הכפוי והבלתי רצוי, ודרך פעולת ההפלה; מיניות זו מועצמת על ידי שימוש אינטנסיבי בצבע האדום. שמו הראשון של הסיפור: "אדום זה צבע בשבילך" (אמיר, 1994, עמ' 27-31) הוא משפט שאומרת האמא לבת בעיצומו של מסע הקניות שהן עורכות ביחד (מסע-קניית הבגדים כטקס נשי מובהק, מגלם את האחווה הנשית ובמיוחד את הקשר אם-בת - וראה ביטוי מובהק למימושו החוזר ונשנה של טקס זה בסיפור "דיסניאל" מאת יהודית קציר - ומהווה ביטוי מופחת, עלוב ופרודי למסע למרחקים המאפיין את סיפור החניכה הגברית): "תראי איזה יופי זה יהיה בשבילך אדום" (שם, עמ' 122), כמו גם צבע התותים על התחתונים שקונה האם לבתה; להזיה נוכחות בולטת בחייה של אילנית, ולאחר שאמה מעמתת אותה הן עם הפגיעה בקודים התרבותיים והמוסריים של המשפחה והן עם חוסר יכולתה להתמודד עם לידת תינוק - "אמרתי לך שבחורה צריכה לשמור על הכבוד שלה, אילנית. מה תביאי ילד עכשיו. את יודעת מה זה להביא ילד?... את יודעת מה זה להביא ילד?" - בוחרת אילנית בהפלגה ל"עיר בירתם של הלווייתנים" (רביקוביץ): "אבל אני, מה אכפת לי... אני כבר יכולה להתחתן. אפילו אם משה לא רוצה ל'תחתן איתי, גם ככה אני עושה ילד, יצא לי בלונדי כזה... אחר-כך שהוא יהיה בן שנה שנתיים, אח שלי דייויד ישלח לי כסף לכרטיס כפול, ניסע אני והילד ללונג איילנד, נגור בבית עם בריכה" (שם). תוכנה של ההזיה עומד בניגוד בוטה לאבק חייה של אילנית: לעובדה שמשה עזב אותה, שאין ביכולתה ללדת ילד ולגדלו, ולעובדה שאחיה ש"התקשר גוביינא ערב יום כיפור" חזר לארץ כי הגרין-קארד שלו נגמר, כלומר, חסר כל אמצעים לחלצה ממצב המצוקה בו היא נמצאת. אקט ההפלה מרמז על שינוי מוגבל באישיותה של אילנית, שבאורו המסנוור של חדר הניתוח, מבינה ש"שום דבר לא דומה לשום דבר"; כלומר שיש לראות את המציאות כהווייתה ולא דרך השתקפותה הטלוויזיונית הזוהרת. סיום הסיפור עומד, כמקובל בסיפור החניכה הנשי, בסימן החזרה למצב המוצא במצב מופחת; אילנית חוזרת לבית הספר "נכנסת לבניין האפור, הולכת על מרצפות הבטון, לא עושה עיניים לאף אחד" (שם, עמ' 129).

בסיפור "נשארת שמחה" מאת סמי ברדוגו (1999, עמ' 18-35), מצוקתה של שולאמית גלויה ונפרשת בגוף ראשון, על ידי שולאמית עצמה, המספרת את סיפור התבגרותה בתוך משפחה פגומה וחסרה: האב אינו מוזכר כלל (יסוד אוטוביוגרפי החוזר וניכר ברבים מסיפוריו של ברדוגו בהקבלה לסיפור חייו - מות אביו בהיותו נער צעיר, ומהווה אחד "המאפיינים העיקריים של הז'אנר" (לוי, 1997, עמ' 181), ולאם ולאח קוקו ישנה "הפרעה". שולאמית אחראית על 'סדר היום' השפוי של המשפחה: היא אחראית לנושא האוכל על תפקידו המרכזי במשפחה - היא זו שהולכת לשכנה כדי ש"תעשי לנו אומלט" (שם, עמ' 18), חוזרת ופותחת את המקרר עבור אמה כדי שזו תראה מה עוד היא יכולה לאכול, היא זו שמבקשת למתן את בולמוס האכילה האימהי: "די אמא אכלת כבר", והיא קמה בבוקר כדי ללכת לקנות "לחם לבן לפרוסות של הבוקר"; שולאמית היא השומרת על ארשת הנורמליות של משפחתה הבלתי נורמלית: סוגרת את כל התריסים כשאמא וקוקו מסתגרים במקלחת וקולות צחוקם והתגרותם המינית ההדדית חזקים במיוחד, היא המבקשת מהם "לצאת כבר", היא המזהה את סימני התקפת השיגעון הקרבה ובאה של האם ועוזרת להפשיט ולהלביש אותה במהלך הזריקות שהיא מקבלת, והיא גם זו המאשרת הן את אימהותה של האם הפגועה, כמו גם את גבריותו הפגומה של קוקו, על ידי הענות לדרישתו ללטף את גבו השעיר: "שולאמית ראתה כמה אני גבר, נגעה לי בכל הגוף וקיבלה ממני צמרמורת". היותה של שולאמית - הדמות השפויה היחידה במשפחה - מספרת הסיפור, מבטאת את יחסו של המחבר המשתמע למשפחה זו, לסדר יומה ולמערכות היחסים שבה. העיניים הנורמליות של שולאמית, כמו גם קולה השפוי, מבטאים את הנורמליות של משפחה זו, את היותה 'כל משפחה' כפי שהדבר ניכר באהבה, בדאגה ובחמלה ההדדית הקיימת בין שלוש הדמויות המרכיבות את המשפחה. גם בסיפור חניכה נשי זה נועד להזיה תפקיד מרכזי כפי שהיא באה לביטוי בתודעתה של שולאמית המסתגרת בחדרה: "פה אני אפילו מתחילה לדמיין איך אני פוגשת איזה גבר שיוציא אותי מכאן, ונלך ביחד להקים לנו משפחה שלנו, הרבה אני חושבת על זה". תוכנה של ההזיה, כמו גם קישורה לגבר מסוים במציאות חייה, "הגבר של המתנ"ס... אני שוב חושבת שאולי הוא יכול להיות קצת כמו חתן בשבילי... ואולי גם הוא יחשוב עלי בתור אחת שיכולה להיות בעתיד שלו", עומדים, כמו בסיפור הקודם, בניגוד גמור למציאות חייה של שולאמית, כמו שהיא עצמה מעידה על כך במודעותה העמוקה למציאות חייה: "אבל אני חושבת את המחשבות האלה רק לכמה רגעים ומהר מאוד הן נעלמות לי, כי זה כל-כך לא אמיתי שאני בכלל לא מצליחה להחזיק אותם, אני אפילו לא מתאמצת הרבה כי אני יודעת שאין סיכוי, ואני משתכנעת בזה עוד יותר כשאני חוזרת להסתכל על אמא וקוקו דבוקים אחד לשני..." (שם, עמ' 33).

בסיפור זה חשיבות רבה לגוף בכלל ולגוף הנשי בפרט - הסיפור כולו רקום ונוכח דרך גופן של האם והבת: מחלתה של האם, טירופה, שיגעונה, העדר הגבולות והמעצורים שבהתנהגותה, ניכרים בגופה השמן, הפורץ החוצה, נטול הגבולות: "היא משמינה כל הזמן. הידיים שלה כל כך עבות והבד של השרוולים תמיד לוחץ עליהן, הסנטר והפנים שלה נפוחים והחזה שלה מגיע עד לאמצע הבטן". היסוד המסוכסך והפגום באישיותה של האם ובנשיותה ניכר בשערותיה ובבגדיה, המטונימיים ליסוד הנשי: "היא קמה ויוצאת להסתובב בחוץ עם השערות הפרועות שלה והטרייניג עם הכתמים של האקונומיקה והשמן" (שם). הפשלת תחתוני האם על ידי הבת והרופאה כדי שזו תוכל להזריק "לה עם המחט בתחת הגדול שלה, שיש עליו כתמים ועור מכווץ עם כמה ורידים בצבע סגול" מייצגת את הפלישה והעדר הפרטיות של גוף האם החולה בנפשה, כמו גם את הקרבה והסימביוזה בין הבת לאמה. הדמיון בין האם החולה והבת הבריאה ניכר גם מבחינה גופנית, כשההבדל ביניהן מתבטא בהעדר מודעות של האם לגופה מול מודעתה הנוקבת והביקורתית של הבת ביחס לגופה ולהשתמעויותיו החברתיות: "ואיך שאני רואה אותה עם הגוף שלה אני יודעת שיש לי קצת גוף כמו שלה. כתמים לבנים אין לי, אבל אני יודעת שאני לא רזה ושיש לי שומנים מיותרים בכל מיני מקומות בבטן וברגליים ובחזה שלי שהוא גדול ומפותח, כל אלה לא עושים אותי יפה. גם אני אוכלת בלי לחשוב על הגוף שלי". מערכות היחסים בתוך המשפחה, האהבה הדאגה ואישור הזהות המינית עוברים גם הם דרך הגוף, כך בהסתגרותם של האם ובנה במקלחת כאשר האם מעודדת את הבן המאונן: "'עוד פעם. עוד פעם. עוד פעם. קוקו, קוקו, קוקו...' ככה היא ממשיכה לעודד אותו כמו במשחק כדורגל", וכך בהיענותה של שולאמית ללטף את גבו השעיר והדוחה של קוקו ובכך לאשר את גבריותו.

עמדתה העקרונית של שולאמית ביחס לעולם בו היא חיה ניכרת בשם הסיפור "נשארת שמחה" ושזורה בו לאורכו, בחזרה הכמעט כפייתית על צירוף זה; כך בהקשר לתרופות של האם והאח: "הם לא מערבבים את שלה בשלו, באמת אני שמחה שיש להם את הסדר הזה לפחות בתרופות", וגם: "מהכדורים של אמא אני לא רוצה לקחת, הם מפחידים אותי ואני שמחה שרק אמא משתמשת בהם", וגם לגבי הדואר שהמשפחה מקבלת: "אני שמחה שמי שכותב את זה לא יודע כלום עלינו, פשוט שולח לנו מכתבים ורואה בדמיון שלו את אמא שלי רגילה", כך גם לגבי המשאלה לצאת מהבית: "אני צריכה מקצוע שיתן לי את הכסף ואת האומץ בשביל לעזוב את המקום הזה, וכשזה יקרה הלב שלי אומר לי שקוקו ואמא יסתדרו לבד, וככה אני שמחה", כך גם בשעת ההתבוננות בקוקו רוקד: "בהתחלה אני מתביישת להסתכל עליו, אבל אחר כך אני משתחררת ומרגישה שמחה לראות איך שהוא כל כך שמח וטוב לו עם הריקודים", עמדה המגיעה לשיאה בגוף הנשי - בתוכו, כפי שהיא מתממשת בסיום הסיפור - מקום בעל חשיבות רבה ביותר בסיפור

(וראה, שירב, 1998, עמ' 269); כאשר המשפחה חוזרת מ"הערב של ויצ"ו", אמא וקוקו נרדמים כל אחד בחדרו, ותחושת דכדוך קרובה להשתלט על המספרת בגלל הריקנות והשקט שבבית, בגלל ה"געגועים אל הערב באולם של ויצ"ו... ובגלל כל העכבישים והלטאות הקטנות עם האבק" היא מחליטה להיכנס למקלחת, בה היא מבצעת טקס של ניקוי והיטהרות: "אני ממשיכה לרדת מהר עם היד יותר למטה ששמה זה חלק וחם וההרגשה של הרכות עושה לי טוב, ואני נשארת ככה עם היד בתוך הגוף שלי... אני משאירה את היד שלי בפנים וככה עולה לי שמחה בלב, שמזכירה לי את המחשבות על העתיד שלי... ככה עם היד אני חושבת על השינוי שאולי יקרה לי וככה עם היד בתוך הגוף שלי אני נשארת שמחה" (שם, עמ' 35).

סיום מדהים זה של הסיפור ממשש את אחד המאפיינים המרכזיים של סיפור החניכה המבדיל בין גירסתו הגברית לזו הנשית, כפי שמציינת אליזבת אבל, המרת תנועת הפריצה החוצה במסע פנימה, אלא שאבל מדברת על מסע לתוך הנפש, ובסיפור זה יעד המסע פנימה הוא הבית, החדר הפנימי בו, ותוכו ופנימו של הגוף הנשי.

בסיפור "ילדה בקפה" מאת רונית מטלון (1992, עמ' 3-71) מיטלטלת הגיבורה, מזי, בין עולם הילדות לעולם הבגרות: "רק בת ארבע-עשרה וכבר ידעה לשכל את רגליה כהלכה..." (שם, עמ' 53), דבר הניכר גם בכותרת האוקסימורונית של שם הסיפור: "ילדה" אך "בקפה" כמטונימי לעולם המבוגרים, כמו גם בשם קובץ הסיפורים בו הופיע הסיפור "זרים בבית". מזי יתומה מאם ומבית נמצאת בבית הקפה המהווה את נקודת המוצא, כמו גם נקודת הסיום, ל'מסע' התבגרותה: "בועה של שעמום ללא דופי... מקום עלוב למדי... מקום שכיעורו מזדקר קדימה כמו תלתל טיפשי", השעמום, העליבות והכיעור מהווים רקע כמו גם מניע לבילוי אחר הצהריים אליו היא יוצאת עם חברתה הטובה רוחמה: "שעוברת ברחוב כמו משה בים סוף... פתיינית, ...הקיוסקים הקטנים... - אבא שלה, הקיוסקים שמוכרים... אמא שלה, רקדניות מצויצות... משרוקיות... אלוהים שלה. בת שש-עשרה ונותנת יותר מהגיל שלה...", לאחר בילוי משותף, הכולל ספירת מטבעות הכסף שבידן, התייפות והתאפרות נשית, קניית הבגדים, שיחה על העתיד ליד הקולנוע, ומשחק בעיוורים, מספרת רוחמה למזי שהיא ראתה את נחום אתמול: "עם הבלונדינית...", ומסבירה למזי ש"הכול בגללך... הוא דיבר איתי על זה נחום... הוא אמר שזה בגלל שאת לא נותנת... את צריכה להיות יותר קלה איתו, גברים צריכים את זה", ועל שאלתה הנואשת-מודאגת של מזי: "מה אני יעשה, רוחמה?", משיבה לה חברתה-מדריכתה בענייני החיים והגברים: "אם את אוהבת אותו אז תתני לו" (שם). בהמשך, במונולוג המשלב את דיבורה

צילום: דפנה שלום

של רוחמה בקולה של המספרת-הכול יודעת, מסבירה רוחמה "איך עושים" את זה תוך התמקדותה בפעולות הנחוצות: "תראי, אתם מתפשטים... אתם שוכבים במיטה... את מורידה את התכשיטים... את עומדת מולו... אחר-כך מתחילים: הוא מתחיל לנשק אותך ולחבק אותך וכל זה... אחרי כל זה הוא עולה עלייך... את לא צריכה לעשות כלום באותו זמן..." (שם), ותוך התעלמות מוחלטת מההיבטים הפנים-נפשיים, אליהם מתייחס קולה הבוגר, רב הניסיון של המספר(ת) הכול יודע(ת) כפי שהוא ניכר בשפתה הגבוהה, בהתבוננותה הפנורמית על האקט המיני, וביכולתה הבוגרת רבת הניסיון לנמק את ה'רעד' עליו מדווחת רוחמה: "מזה שההטבעה של האצבעות שלו על הצוואר שלך לא מתכוונת אלייך, ממחשבה שעוברת לך בראש והיא מין הכנה לחיים של אשה, נזירה מתמרדת", כמו גם בעצתה הדומה לזו של רוחמה: "תנסי לדלג: על הגיל שלך, על מה שכביכול הטביע בך החומר הגס של העולם, על העצב הזה שאין לו שם, שתמיד תובע לתת בסקס יותר ממה שיש בו. תשאילי מישהו אחר" (שם). מזי ש"חושבת שכן", שהיא אוהבת את נחום, מתגברת על תחושת המוות הפושה באבריה: "רק מה זה שהידיים שלה, היא מרגישה אותן כמו אבנים" ונענית להדרכה-מלכודת שמציעה מדריכתה, 'חברתה הטובה' רוחמה, שאינה רחומה, ומסתגרת בחדר עם נחום. עם צאתו של נחום (שאולי כמו רוחמה היה בעל פוטנציאל של הבאת 'נחמה' 'רחמים' ו'חם' אנושי לחייה ולגופה של מזי, חסרת המזל) מהחדר לאחר האקט המיני, שאינו מתואר, הוא אומר לרוחמה, המתפקדת בסיפור כסרסורה לדבר-עבירה: "היא לא זזה"; משפט המבטא את צריבתו הממיתה של תהליך ההתבגרות המינית, המנוכר והמעוקר מרגש בגופה של הנערה-הילדה בת הארבע-עשרה, כמו-גם, את חוסר מודעותו וחוסר האכפתיות של נחום לתוצאתו זו של האקט המיני ביחס למזי, היתומה מאם ומבית והמשוועת לקשר רגשי. כאשר יוצאת מזי מהחדר היא שבה לנקודת המוצא - היא חוזרת לעבודתה בבית הקפה: "סופרת מטבעות, משתהה קצת בתענוג עם כל צלצול קלוש של מטבע במטבע קופאת במקומה...", אלא שהיא נמצאת במצב מופחת מכפי שהיתה בתחילת הסיפור. אז עוד האמינה ביכולתה "לתת צורה" לדברים ולחיים, ועתה היא יודעת שכל דיבור של אביה "מרחיק את הסיכוי שלה לתת צורה" (שם).

פיסקת הפתיחה של הסיפור עוסקת בהיבט שולי ביותר כביכול, התוכי המלאכותי המצוי בבית הקפה, אלא שבקריאה שנייה של הסיפור מתבהר הדמיון בין תוכי זה לבין מזי "ילדה בקפה" וסיפורו מכיל, מטרים ומנמק את סיפור התבגרותה: כמו התוכי גם מזי שוכנת "בפינת בית הקפה" נקודת המוצא והסיום של מסע התבגרותה, כמוהו גם היא: "החליפה זה לא כבר בעלים", מזי עוברת מבעלות גברית בעייתית ומוגבלת אחת, אביה, לזו של נחום הבועל ונוטש, וחזור לאביה. הנדנדה שבכלוב אנלוגית להתנדנדותה של מזי בין ילדות לבגרות, ובחזית, נאמר על כלוב התוכיים: "חריץ ומגירונת. החריץ - חריץ, לא עניין גדול. לתוכו משלשלים..." (שם), החריץ מטונימי לאיבר המין של מזי על הימצאותו ב"חזית", על קוטנו, על היות זרים "לתוכו משלשלים", ובעיקר על יחס הביטול והזלזול כלפיו הן מצד אביה של מזי שנכשל בהשגתו עליה, הן מצד רוחמה 'חברתה הטובה' הן מצד נחום מושא ערגתה, וכתוצאה מכל אלו, מצדה של מזי עצמה. התוכי הוא "חיה קטומת מקור" היודע לדקלם משפטים מכניים בודדים, כמוהו כך מזי "קטומת מקור" וכמעט שאינה מדברת, "עד לפני כחודש לא הותקן בכלוב מעטה הזכוכית, מעין פעמון גדול, שנועד למנוע

השלכת דברי מזון לתוך הכלוב...", באופן דומה לא הותקן כל "מעטה" על חייה של מזי, נעוריה המוקדמים, גופה ובתוליה, והעדרו של "פעמון" בעל פונקציה של הגנה והרתעה מנמק במידה רבה את אסון התבגרותה של מזי ואת היות חייה מלאים "בקברים קטנים", ואת חוסר יכולתה להיענות לתביעה המוזכרת בסיפור בהקשר אחר "ונשמרתם לנפשותיכם מאד" (שם עמ' 65, דברים ד טו).

בסיפור "תיקון אמנותי" מאת רות אלמוג (1993, עמ' 7-17), הגיבורה, חפציבה, תלמידת כיתה ט', נמצאת אף היא במצב של מצוקה רבת אנפין: מות אביה (יסוד מרכזי בחייה של אלמוג וביצירתה, כפי שהדבר מובלט בסיפוריה האוטוביוגרפיים הראשונים: "הדוד ארווין", "קלארה, את פויה!", "חמלה", ו"אחרי ט"ו בשבט") מותיר אותה עזובה, שוממה ובלתי נחפצת. בעוד אביה חי היא נחפצה על ידו (כפי שניכר בסיפורים שהוזכרו לעיל) וכפי שעולה מתוך שמה על האלוזיה המקראית שבו: "והיית עטרת תפארת... לא יאמר לך עוד עזובה, ולארצך לא יאמר עוד שממה, כי לך יקרא חפצי-בה, ולארצך בעולה, כי חפץ ה' בך, וארצך תיבעל" (ישעיה, סב, 3-4). חפציבה מתמודדת עם העדרו של אביה, עם הזיכרון החמקמק והמיטשטש של דמותו, הכרוך ברגשי אשם על התעוררות הארוטיות המינית הכרוכה בהפניית מבטה: "בנער יפה התואר ששכב במיטה הסמוכה יותר משהתעניינה באביה" (שם, עמ' 8), עם חברותיה לחינוך הדתי שאסורות על פי דתן לקבל את ה"תיקון האמנותי", הן זה הפיזי שנעשה בשמלתה והן הנפשי מטאפורי בניסיונה לחזור לחיים פעילים של נערה בגיל ההתבגרות לאחר מות אביה. כמו כן עליה להתמודד עם התעוררות המיניות המודחקת והאסורה של חברתה בת גילה, ברכה שווילי, אל המורה לוי המבוגר והנשוי, שמתפרצת באקט של טירוף בעל היבטים לסביים לכיוונה של חפציבה, כמו גם עם יצריו המיניים של שלום, השכן השמן המשוגע, המגיח לעומתה ממקום מחבואו: "שיח סבוך הגדל פרא... שועט גוף שמן וכבד כעין דוב מגושם מתנודד והתנפל עליה ותפס בה בכפות ידיים כבדות וגסות והיה מלחש: "חפצי יפתי, משוש חיי, תפסתי אותך... כבר שפתיו הלחות מרחפות על פניה וידיו כמו צבתות מלובנות בבשר זרועותיה". חפציבה מתמודדת גם עם עם המורה לוי, שאינו רגיש לעולמה הפנימי, מתייחס בגסות ובחוסר רגישות למות אביה, מבטל את כשרון הציור שלה, גוער ומעניש אותה. חפציבה, שאהבת אביה וחפצו בה העניקו לה כוח, מתמודדת עם מצוקותיה בדרך של "תיקון אמנותי" (ובכך מצטרף סיפור זה לסיפורי התבגרות נוספים כמו "מומנט מוסיקלי", "התגנבות יחידים", "נעימה ששון כותבת שירים", "ענגים" ו"קולנוע", 'סיפורי התבגרות של אמן' (לוי עמ' 181; 1997): כדי

צילום: דפנה שלום

להתמודד עם חמקמקות זיכרון אביה: "עפרונה צייר את הזיכרון על הדף שלפניה" (עמ' 8). יש לה "פנקס סודי" בו היא רושמת "מה זה אימפרסיוניזם ומדוע כרת ון גוך את אוזנו, ואליו העתיקה את השירים שכתבה וגם את הסיפור הקטן", כמטונימי להתעניינותה באמנות ולכוח יצירתה, כמו גם בדרך של ניכוס שפת האב, פסוקי ספר ירמיהו בעלי היסוד הנבואי-לאומי, המביעים את קינת האל על עזיבת ביתו וארצו, ובהמשך הבטחתו לגאולת העם מנוכסים על ידי הנערה הצעירה בכדי לבטא את מצוקתה שלה: "מדוע דרך רשעים צלחה... היתה לי נחלתי כאריה ביער, נתנה עלי בקולה, על כן שנאתיה" (עמ' 17-19), (וראה הרחבה של פרשנות זו אצל כהן, 1996). שימוש זה בפסוקי המקרא ממשש בדרך נוספת את כותרת הסיפור "תיקון אמנותי": "בהקשר הקבלי 'תיקון' הוא כינוי לתפילות ולפסוקים הנאמרים כדי להעביר גזירות או לתקן את הנפש" (שירב 2001, עמ' 181). דרך התמודדות נוספת עם מצוקת חייה היא דרך התבגרותה המינית, דם הווסת המקדים להופיע ומכתים את הסרפן שלה, משמיע את קולו של גוף הנערה המתבגר, ומאפשר לה את אקט ההשלכה וההיפרדות ממנו כמגלם את מצוקות הילדות (זיכרונו החמקמק של האב על רגשי האשם שהוא מעורר בה, התנגדות ועוינות חברותיה, חולשת האם שאינה יכולה לגונן על בתה), תוך ניכוס שפת האב כמטרימה אפשרות לתיקון בדרך של אמנות וכתיבה (על משמעותו של דם הווסת בסיום הסיפור ראה גם שירב, שם). שושנה בת ה-13 מהסיפור "הינומה" מאת עמליה כהנא-כרמון (1977, עמ' 11-26) כמוה כ"אפרוח בוקע מביצתו במדגרה. אל מי יפנה את הרגש האנושי הטבעי להתקשר. שמא אל המדגרה החשמלית... שמא אל הלולן המגדלו על מנת להעבירו למשחטה החשמלית, אל מי. הרגש האנושי הטבעי, כתוב היה. הרגש האנושי לו. שאינו אנוש". שושנה היא כאפרוח זה הן מבחינת גילה הצעיר הבוקע אל גיל ההתבגרות, הן מבחינת בקיעתה אל ה"עיר אחרת. עיר זרה", והן ובעיקר משום ששאלת השאלות של חייה היא: "אל מי תפנה את הרגש האנושי הטבעי להתקשר". בפתיחת הסיפור נשללת האפשרות של הפניית הרגש לדמות האב, האב איתו קבעה ללכת לקולנוע ב"עיר אחרת עיר זרה" מאחר להגיע, ועם בואו הוא חסר סבלנות אליה "קצר-רוח, כמו נרגז", כאשר האוטובוס מתמהמה הוא אינו ממתין עימה: "קם אבא, נפרד קצרות והלך", מורשתו הרוחנית של האב כפי שהיא באה לביטוי סמלי בשיר הזמר אותו תרגם לבתו עוסקת בטבעם ובמערכות היחסים בין גברים לנשים - ולפיה הפרידה היא אבן היסוד במערכת היחסים בין הגבר לאשה, האשה גורלה המתנה בבית הקפה לגבר האהוב, ואילו גורל הגבר הוא יציאה למרחקים: "רואה אורות נמל/ רק הם סיפרו לי כי נפרדנו... רוצה אותך פה קרוב/ ובזרועותיך רק עוד פעם/ אבל גורלי בית הקפה על-יד נמל/ וגורלך - הים". בסיום הסיפור נשללת האפשרות של הפניית הרגש האנושי לדמות האם שמוצגת בעליבותה, בחולשתה ובמורשתה הרוחנית המחמירה והמצמיתה כל אפשרות של קשר אהבה: "סיפרה לנו פעם מעשה שאירע בארץ-מולדתם: מעשה באח אשר חנק אחות נואפת והטיל את גופתה לתוך באר. 'ברוכות הידיים' ברכתו אמו - סיפרה לנו בחרדת קודש. לאחר היחסמות אפשרות הפניית הרגש לדמויות האם והאב מפנה שושנה את "הרגש האנושי הטבעי להתקשר" אל הגבר הראשון המזדמן לחייה ומסב אליה בדל-חיבה, חייל או"ם המתיישב לידה. המפגש בינה לבין החייל עומד בסימן הפער העצום בין ההתרחשויות בפועל לבין תרגומם הקסום האשלייתי והשגוי בתודעתה של שושנה, הכמהה להפנות את הרגש האנושי שלה לנמען כלשהו: כך החלטתו להתיישב לידה על

ספסל האוטובוס מתפרשת בפנימיותה כבחירה בה וכזכייה: "ואך ישב, היה זה לה כאילו נתגלגלה לידה זכייה", נטילתו את את הכרטיסייה שלה מידה והגשתו את שני הכרטיסים כאחד למבקר מתפרשת אצלה כדאגה, וכהענקת חסות העומדת בניגוד מבורך לאורח חייה והיות וכך מרגשת אותה בעוצמה רבה: "שמאז ומעולם עליה, הבת הבכורה, לדאוג לעצמה בכוחותיה - מהו אשר, פולח, עבר בה עתה... חשה את עצמה הרוסה אינה יודעת דבר", כאשר הם יורדים מן האוטובוס והוא עוצר אותה לרגע - "חשה שושנה כאילו העבירה לחלוטין לרשותו. תחת חסותו. עתה היא רק שלו, ממנה נדרש רק לסמוך". שיאו של פער זה הוא כאשר חייל האו"ם מגפף אותה ומבטיח: "תראי. אני אהיה טוב", הבטחה שהיא מפרשת כהצעת נישואים, וכאות לבחירתו בה ולרצונו לקחתה עימו לארצו הרחוקה: "אולם מה אמר. האם ביקש את ידה. ילדה קטנה. האומר הוא להמתין עד שתגדל. לקחתה עימו, לרפרפיה... עדיין לא ברור רק כיצד בלי להכירני, מיד עמד על כי שושנה אני מכל שושנה, על כן בי יש לבחור". היענותה המיידית של שושנה להצעת הנישואים המדומה, לתחושת ההיבחרות האשליתית, לאפשרות העברתה לארץ אחרת, היא מיידית, מוחלטת ומנוסחת בלשון ילדותית, המדגישה את תמימותה בהבנת המציאות, כמו-גם את כיסופיה העזים להינתק ממציאות חייה העגומה, כפי שהיא מגולמת בדמויות הוריה, כמו גם ערגתה לנמען גברי אליו תוכל להפנות את רגשותיה: "ואני, למענו, כבר אינני של ישראל. אני של או"ם". סיפור חניכתה של שושנה, בדומה לזה של חברותיה לעלילת החניכה הנשית: אילנית, שולמית, מזי וחפציבה, עובר דרך גופה של הנערה המתבגרת, כפי שמתואר דרך נקודת התצפית חסרת-ההבנה של שושנה: "מדוע הפילה בגסות על האדמה... מפרפרת להיחלץ, חציה לכודה בין רגליו והוא מהדק את רגליה זו אל זו, חציה העליון לכוד בזרוע אחת שלו, רק רבץ עליה, קשה בבגדיו ובנעליו, וזה הכול, בידו האחרת מפנה בכוח את פניה אל עבר פניו, מחפש את פיה, כמבקש קירבה ורצון... בו בזמן מונע ממנה באכזריות מהחלץ, כאוסר לזוז, איזה מן תוכנית זאת, והוא נאנח ונרגש כה. ופתאום עזב. הכול לא ברור, לא טוב. והן היינו ידידים"; לאחר שמתברר לחייל האו"ם שהיא רק בת שלוש-עשרה הוא מתנצל, מחזירה לביתה, בחזרה לנקודת המוצא, שם היא מצטנפת במיטה המשותפת לה ולאחותה הקטנה ומשמיעה את קול התמסרותה לחייל, שזה עתה עזבה-לעד: "אולם אני, לעולם לא עוד מכאן. לעולם של או"ם", כמו-גם את קול ציפייתה ותשוקתה, וזאת על ידי האלוזיה המקראית לשיר השירים המהדהדת בעוצמה קול נשי זה: "עוברת מחפשת לאורך הגדר. שלום לבן-דודי צח ואדום... בעולם הגדול, רק הפעם רק למעני רק במקרה שלי, אנוכי אותך - האין זאת, אנא - יום אחד שנית אמצא".

נוכחותו הדומיננטית של קול נשי, הפונה נואשות לנמען גברי נעדר, מושא כיסופיה הרומנטיים של הנערה המתבגרת, כינויו בדרך של אלוזיה מקראית 'דודי', המשאלה (חסרת סיכוי) לפוגשו, הנכונות להקדשת החיים לציפייה לבואו, התלכדות מוטיבים נשיים אלו מופיעה גם בשיר 'זמר נוגה' של המשוררת רחל, הכורכת את חייה שלה עם חיי רחל המקראית, כאשר נקודת המפגש בין שושנה מהסיפור 'הינומה', הדוברת בשירה של רחל, רחל המקראית (וסולוויג, המצפה המופתית, כפי שהופיעה בגירסה הראשונה של השיר) היא בעמדה הנשית הטיפוסית של "ציפייה נשית ארוכה וסבלנית למימושה של אהבה גדולה" (שחם, 2001, עמ' 133) כמו גם בקריאה הנואשת לאהוב הנעדר: "התשמע קולי, רחוקי שלי/ התשמע קולי, באשר הנך - / קול קורא בעוז, קול בוכה בדמי/ ומעל לזמן מצוה ברכה?// אחכה לך עד יכבו חיי/, כחכות רחל לדודה" (רחל, תש"ל, מב). ■

ביבליוגרפיה

יצירות

אלמוג רות, 1993, "תיקון אמנותי", בתוך: ***תיקון אמנותי***, כתר, עמ' 7-20.

אמיר גפי, 1994, "אדום זה צבע בשבילך", בתוך: 'רחוב' מס' 1, עמ' 27-31, 1997, "בית קטן בערבה", בתוך: ***עד גיל 21 תגיע לידה***, כתר, ירושלים, עמ' 119-129.

ברדוגו סמי, 1999, "נשארת שמחה", בתוך: ***ילדה שחורה***, בבל, עמ' 18-35.

כהנא-כרמון עמליה, 1977, "הינומה" בתוך: ***שדות מגנטיים***, הקיבוץ המאוחד, עמ' 11-26.

מטלון רונית, 1992, "ילדה בקפה", בתוך: ***זרים בבית***, הספריה החדשה, עמ' 53-71.

רביקוביץ דליה, תשכ"ד, "זכרונות חמים", בתוך: ***חודף קשה***, הוצאת דביר, עמ' 33.

רחל, תש"ל, "זמר נוגה", בתוך: ***שירת רחל***, הוצאת 'דבר', תל-אביב, עמ' מב.

דברי מחקר

כהן טובה, 1996, "בתוך התרבות ומחוצה לה: על ניכוס 'שפת האב' כדרך לעיצוב אינטלקטואלי של דמות האני הנשי", בתוך: 'סדן' ב, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 11-69.

לוי נילי, 1997, "'ערוץ היד הפתוחה' - סיפורי התבגרות", בתוך: ***מרחוב האבן אל החתולים - עיונים בסיפורת של יהושע קנז***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 129-183.

נוה חנה, 1999, "לקט, פאה ושיכחה: החיים מחוץ לקאנון", בתוך: ***מין מגדר פוליטיקה, הוצאת קו אדום***, עמ' 49-106.

סלע-לבבי, 2000, "ייצוגים של אימהות בתיאוריות פסיכואנליטיות ובספרות נשים עברית", עבודת מסטר, אוניברסיטת תל-אביב בהנחיית ד"ר אורלי לובין.

שחם חיה, 2001, "'כחכות רחל לדודה' שיח אהבה או נשיות מול אימהות? שירת הנשים העברית על רחל", בתוך: ***נשים ומסכות***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 130-150.

שירב פנינה, 1998, ***כתיבה לא תמה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

---------, 2001, "דם הוא דיו: גוף וכתיבה בסיפוריהן של יהודית הנדל ורות אלמוג" בתוך:

התשמע קוליי ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, מכון ון ליר בירושלים, עמ' 169-183.

Frieden Sandra, 1983, *Shadowing /Surfacing/Shedding: Contemporary German Writers in Search of a female in The Voyage in Fictions of Female Development*, edited by Abel, Hirsch, and Langland, University Press of New England, p. 304.

Hirsch Marianne, 1979, "The Novel of Formation as Genere *"GENRE"*, Vol. 7: 3, pp 293-311.

Wells Susan, "The Hermeneutics of the Bildungsroman: the interpretation of Typicality" in The *Dialectics of Representation*, Johns Hopkins University Press, pp 133-164.

דפנה שלום מתגוררת ב-10 השנים האחרונות יורק. הציגה בתערוכה "אחותי" ובתערוכות נוספות. תמונות אלה בחלקן לקוחות מתוך תערוכת היחיד "משה דיין 53", שהוצגה באחרונה בגלריה קו 16.

ספרות מזרחית עכשיו

קציעה עלון

יצחק גורמזאנו גורן, *מקלט בבבלי* *והטרילוגיה האלכסנדרונית* והקאנון הישראלי

בימים אלו כותב יצחק גורמזאנו גורן את החלק השלישי והאחרון המיועד לחתום את הטרילוגיה האלכסנדרונית שלו ***בדרך לאיצטדיון***. שני הספרים הקודמים בטרילוגיה הם ***קיץ אלכסנדרוני*** שיצא לאור ב-1978, ו***בלאנש*** מ-1986.

הסיפור המסתתר מאחורי הקמתה של הוצאת הספרים "קשת המזרח-בימת קדם לספרות" קשור בספרו האחרון של גורן, ***מקלט בבבלי***, (שאינו חלק מן הטרילוגיה) שראה אור ב-1998 והיה הספר הראשון שראה אור בהוצאת הספרים החדשה.

מספר גורן: "לפני חמש שנים סיימתי לכתוב את ***מקלט בבבלי*** והגשתי את כתב היד להוצאת 'כתר' העורך דאז, חיים פסח, רצה להוציא את הספר, אבל יון פדר הטיל וטו. הגשתי את הרומן לעוד ארבע הוצאות ספרים, ומכולן קיבלתי דחיות, לאחר שספרים קודמים שלי התקבלו ברצון. אז הבנתי שיש כאן משהו אידאולוגי והחלטתי להקים הוצאת ספרים שתוציא ספרים כדוגמת הספר שלי."

בעוד ***קיץ אלכסנדרוני*** מספר את סיפורה של משפחה יהודית-מצרית ומשרטט בקווים עזים את תויו האופיניים של קיץ אחד באלכסנדריה, בו באה משפחה יהודית המתגוררת בקהיר לשהות אצל קרוביה האלכסנדרונים, עלילת ***מקלט בבבלי*** מתרחשת כבר בישראל של שנות ה-80. ***מקלט בבבלי*** הוא רומן מיוסר בין ד"ר חלי דה-סילווה, מרצה למשפטים ה"מתכחשת למזרחיותה" (ככתוב על כריכת הספר), לבין אחד הסטודנטים שלה, משה רחמים, המתגורר בשכונה התל-אביבית כפר שלם.

גורמזאנו גורן מבצע בכתיבתו מהלך הפוך למהלך שביצעו הסופרים סמי מיכאל ואלי עמיר. בעוד שאצל האחרונים התרחשה הפריצה הספרותית ממקום של כאב עצום על החברה הישראלית, מן הצורך להביע את הצער על תהליכי ההגירה הקשים ואת התסכול מן הגזענות בה נתקלו - אלי עמיר ***מתרגול כפרות*** וסמי מיכאל ***בשום ושום יותר*** ובספרים נוספים - הרי שאצל שניהם חל שינוי בכתיבתם המאוחרת. דומה כי לאחר פריקת המטען הלוחץ שעל לבם התרוקנו מאגרי המרירות על העבר הקרוב והם התפנו לכתוב על התקופה הפרה-ישראלית, תוך שהם פוסעים צעד לאחור ועוסקים בספריהם המאוחרים בתיאור ההווי המזרחי בעירק: מיכאל ***מיקטוריה*** ועמיר ***במפריח היונים***.

כתיבתם המשובחת קנתה לה אוהדים רבים, וספריהם הפכו לרבי מכר. אולם התקבלותם הרחבה בקרב הקוראים והביקורת כאחד עוררה גם ביקורת אידיאולוגית. הטענות העיקריות היו כי ספריהם (כמו גם ספריה של דורית רביניאן, ***שחור*** של חנה אזולאי-הספרי ואחרים) החניפו למעשה למושגים המערביים על המזרח, (ראו ***אוריינטליזם*** של סעיד) תוך שהם עושים אסתטיזציה למושג, רוקחים סיפור המערב פרימיטיביזם, ארוטיקה ומיסטיקה ויוצרים "מזרח" שהוא מושא מערבי של תשוקה ופטרונות בו זמנית. המזרח הפך למזוהה עם המקום הנפשי הקדום שקיים בכולנו, מובנה אולי בצורה מעט מתוחכמת יותר, אולם עדיין כ"אחר" מסוג מאוד מסוים.

גורמזאנו-גורן ביצע, כאמור, מהלך ספרותי הפוך. מתוך רצון להציג בפני הקוראים את מקורותיו כתב ב-1978 את ***קיץ אלכסנדרוני*** בעל הסממנים האוטוביוגרפיים, בתקווה כי פרישת מניפת ההווי המזרח תיכוני תרחיב את גבולות ה"ישראליות" ותאפשר מיזוג חדש בין מזרח למערב בתרבותה הקאנונית של הארץ הזו. גורן עצמו שהה בארצות הברית בין השנים 1974-1980, והתחולל בו שם שינוי, שהתבטא בין היתר בחידוד המודעות המזרחית. גורן עצמו אומר: "עד היום הרבה מזרחים הם מחופשים. אין להם גישה לזהות שלהם עצמם והם לוקחים את הזהות שמסתובבת בשוק." עם חזרתו ארצה, מצא להפתעתו אנשים נוספים בעלי מודעות ורצון לשנות, סופרים ומשוררים, ביניהם ארז ביטון ואמנון שמוש.

במרכז ספרו של גורן ***מקלט בבבלי*** לא עומדים

סיפורי העוולות של המעברות וילדי החוץ בקיבוצים אשר נטחנו כבר עד דק, אלא סיפורם של זוג מזרחים: הסטודנט למשפטים משה רחמים, ששאיפתו להיות חלק מן הממסד נעוצה ברצון להילחם בו בכליו שלו, וד"ר חלי דה-סילווה, העוברת תהליך של גילוי הזהות העצמית. במאמרו "רפובליקה ספרותית ישראלית" בכתב העת 'הכיוון מזרח' כתב רמי קמחי: "בנקודת השיא של המהלך הגלגולי, הוא [גורמזאנו גורן] מפגיש את הגיבורה, הלבושה כערבייה, עם חבורת תיירים ישראלים. התיאור הקונטרפונקטי של הפרסונה השאולה של הגיבורה, המוצגת כאנינה וחושנית, ושל זו של מאהבה - צעיר מצרי פשוט, אך אציל הליכות ויפה תואר - מחד, מול התנהגותם הגסה והאינסטרומנטלית של הישראלים, כמו גם התנשאותם הגזענית מאידך, משכיל להעמיד את ה'ישראליות' בעמדה של נחיתות מול מה שמציג המחבר כ'מצריות'".

גורן מחבר נכון את השבירה בזהות ומתן הלגיטימציה ל"מזרחיות" למלחמת לבנון. רק משנפער השבר הגדול בממלכתיות, עם מלחמת לבנון (1982) וחוסר האמון בהנהגה הלאומית הגיע לממדים שלא נודעו בעבר, נפתח פתח לשירים המזרחיים, ועימם לזהות המזרחית בכלל. אולם עדיין נדמה כי להוויה הישראלית קל הרבה יותר להתמודד עם עוולות שנעשו בשנות ה-50 וה-60 לעומת הנעשה לא מכבר, בשנות ה-80, או, רחמנא ליצלן, בשנות ה-90 והאלפיים.

בתמימותי סברתי, כי מקרהו של משולם רביבו, המתואר בסיפור ומהווה מפתח להבנת תשתיתו, הוא מקרה דמיוני, ולא היא. ב-1982 ירה איש משטרה למוות בשמעון יהושע, כשעלה יהושע על גג מבנה שבנה ללא רישיון בכפר שלם, כדי

להגן עליו מפני דחפורי העירייה שבאו להרוס אותו. השימוש בדחפורים להריסת בתים והקלות הבלתי נסבלת על ההדק שגילתה המשטרה הצביעו על הזיהוי העמוק בין המזרחים לערבים בעיני החברה הישראלית, שתי קבוצות שסבלו (ועדיין הן סובלות) מיחס בלתי שוויוני.

עד לפני זמן לא רב, לא הייתי מודעת כלל גם לאחוזי ההפניה הגבוהים והבלתי מוצדקים של מזרחים לחינוך המיוחד, מהלך שחסם את יכולתם להשתלבות כלשהי בעתיד - בצבא, בלימודים גבוהים, ובחברה בכלל. מאפיין זה מצוי גם הוא בספר ומתפקד כחלק מן הביוגרפיה של הגיבור. כיום, כאילו לא נלמד דבר, מופנים אחוזים ניכרים מן האוכלוסיה האתיופית למסגרות החינוך המיוחד.

המאבק על הקאנון הישראלי הוא מאבק עיקש ועקרוני. כרגע מצטיין הממסד בשני דפוסי התנהגות: מצד אחד התעלמות מכוונת מספרות "בעייתית", כדוגמת ספריו של שמעון בלס או ספרו של גורמזאנו-גורן, ומצד שני, תגובות מבוהלות, מהמותן: טרם יבשה הדיו על ספריהם של סמי ברדוגו, דוד בוסי ודורית רביניאן וכבר הם נכללים בתוכנית הלימודים.

הטענה כי אם ספר עומד בקריטריונים איכותיים מסוימים מקומו בקאנון מובטח, אין לה על מה לסמוך. טענה זו מתעלמת מן המנגנונים העמוקים של האפליה והדיכוי, מנגנונים שמונעים למשל מנשים וממזרחים להיות מיוצגים כראוי במוקדי הכוח וקבלת ההחלטות, כמו גם בקאנון התרבותי.

כדי לספק הקשר שלם יותר של השסע המזרחי-אשכנזי, אביא שני נתונים פוקחי עיניים, האחד תרבותי והשני חינוכי-כלכלי.

להלן ציטוט מתוך הדו"ח הכלכלי שנכתב לאחר כנס קיסריה שנערך ביולי 1999: "במשך כל שנות קיום המדינה ניכרים פערים בהישגים הלימודיים וברמת ההשכלה בין תלמידים שהרקע שלהם שונה: בין יוצאי אסיה ואפריקה, לבין תלמידים יוצאי אירופה וארצות הברית, וכן קיימים פערים משמעותיים בהישגים הלימודיים בין יהודים ללא יהודים. הפערים ההשכלתיים בין יוצאי מזרח ומערב נשארו קבועים במשך שנים רבות, וזאת למרות העלייה הרצופה ברמות ההשכלה של כל קבוצות האוכלוסייה בישראל. בשנת 1980 עמד שיעור ילידי ישראל ממוצא מזרחי שהיו בעלי 12-13 שנות לימוד ומעלה על 4% לעומת 44.3% בקרב ילידי ישראל ממוצא מערבי. כלומר, פער של כ-32%. בשנת 1997 עמד שיעור ילידי ישראל ממוצא מזרחי שהיו בעלי 13 שנות לימוד ומעלה על 23.1%, בהשוואה ל-53.4% מקרב ילידי ישראל ממוצא מערבי, כלומר פער של כ-32%. הפער האבסולוטי בשיעורי ההשכלה בין ילידי מזרח ומערב נותר בעינו.

עד לכיתה ד' אין כל פער בין אשכנזים למזרחים, אולם הפער גדל במהירות: מתוך כלל הניגשים לבחינות הבגרות, קיים פער של 22% בין המזרחים לאשכנזים. מבין בוגרי התואר הראשון - פער של 30%. בין בוגרי התארים במדעי הטבע ומחשבים עומד הפער על 60%". לאור נתונים אלו אין להתפלא כי אחוז אנשי הסגל המזרחים באוניברסיטאות עומד על... 3%! (95% אשכנזים). (מתוך שנתון הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה) גם מהפכת ההיי-טק שעברה על ישראל בשנים האחרונות ואשר העשירה שכבות שלמות באוכלוסייה פסחה על המזרחים כמעט לגמרי.

הדוגמה הבאה קשורה בספרות ילדים. למען הדיוק, בספר שנכתב על ספרות ילדים, ואשר ממפה את המצב שהיה ועודנו. הספר ***סודות של סופרים***, בעריכת מירי ברוך, מביא את סיפורם האישי של 66 סופרים, המספרים על ילדותם, על מניעיהם לכתיבה, על עולמם הפרטי. בפתיחה כותבת ברוך: "מדינת ישראל התברכה ביוצרים רבים, אולם קשה להקיף באסופה אחת את כולם. לכן, הצטמצמתי ובחרתי בעיקר בסופרים השומרים על קשר אישי עם תלמידים ופוגשים אותם בבתי הספר ובמסגרות השונות".

עיון מדוקדק בארץ מוצאם של הסופרים מעלה את התמונה הבאה: מתוך 66 סופרים, 47 הם ילידי הארץ. 7 ילידי פולין. עוד 11 מארצות אירופאיות שונות. אחת ויחידה היא ילידת "המזרח" (על פי הגדרתו הרחבה ביותר, ממרוקו עד הודו), דתיה בת דור, ילידת אלכסנדריה. הנתון הזה מחזיק בקליפת אגוז את אחת הבעיות בספרות מזרחית. לא היתה, וכמעט שאין גם היום, ספרות המביאה את עולמם של ילדי המזרח לילדים. אין "סבתא מספרת" על זיכרונותיה מארץ מוצאה, אין סיפור אמיתי של הווי מזרחי של ילדים, לא אז ולא כיום. יש האדרה של הילדות בקיבוץ ובעיר, לא בעיירת פיתוח. יש ספרות נגועה בריח של התנשאות, אצל מי פחות ואצל מי יותר. לאן "נעלמו" הסופרים המזרחים לילדים? או שמא "לא היו מעולם"? אין ספק שהנושא ראוי למחקר סוציולוגי מעמיק. הסופרים, שמספרים את סיפורם בספר, כהגדרתה של ברוך, הם גם הסופרים שנפגשים עם התלמידים. בהערכה גסה, תלמיד בית ספר לא זוכה לפגוש ולו סופר מזרחי אחד בכל שנות לימודיו. לא צריך להיות מתוחכם במיוחד כדי להבין את המסר הסמוי העובר כאן: הזכות להיות סופר ילדים מוערך שמורה לאשכנזים בלבד.

את האמירה "נמאס כבר לשמוע על קיפוח" עלינו להבין כ"אנחנו יודעים שיש אפליה ודיכוי, אבל אין לנו רצון לשמוע את התלונות הללו יותר". האפליה בישראל כלפי כל הקבוצות המקופחות שורשית ומדאיגה. אנו הופכים דומים יותר ויותר למדינת עולם שלישי "קלאסית": פער עצום בין עניים לעשירים, חוסר ביטחון אישי, מוקדי עוני ונחשלות איומים, מוסדות חינוך לקויים, מיליציות פרטיות ומערכת שלטונית רופפת. השאלה היא האם נצליח לשקם את עצמנו במו ידינו או שנהרוס את המעט שקיים. ■

אילנה יפה רוסאנו

שני שירי קבצנות

1. עניי החורף

עֲנִיֵּי הַחֹרֶף אֵין לָהֶם שֵׁמוֹת
מִלְּבַד שֶׁהֵם עֲנִיִּים בַּחֹרֶף, עֲנִיִּים
לְלֹא שֵׁם, בַּיִת, מִקְלָט חַם, תַּנּוּר,
חָתוּל. הַחֹרֶף הוֹפֵךְ אֶת עֲנִיּוּתָם
לַעֲנִיָּה יוֹתֵר, חַסְרַת מְעִיל יוֹתֵר,
רְטֻבָּה יוֹתֵר, מְכַחְכַּחַת וְגוֹנַחַת
יוֹתֵר.
עֲנִיֵּי הַחֹרֶף יֵשׁ לָהֶם תַּנּוּר אֶחָד
בְּמַחְשַׁבְתָּם: 'תַּנּוּר שֶׁל פַּעַם'.
יָכוֹל אַתָּה לְזַהוֹתָם עַל נְקֻלָּה
בְּכֹל שְׁלוּלִית מַיִם רִגְעִית.

2. פשפוש

כְּשֶׁמִּישֶׁהוּ מְקַבֵּץ נְדָבוֹת עַל מִדְרָכָה
כֹּל שֶׁהִיא,
מוּבָן מֵאֵלָיו שֶׁאַתָּה הוּא זֶה, הָרָעֵב.
מַדּוּעַ אִם כֵּן בְּבוֹאֲךָ לָתֵת לוֹ, אַתָּה
מְפַשְׁפֵּשׁ וּמְחַשֵּׁב אֶת הַמַּטְבְּעוֹת
אַחַת לְאַחַת, קַב לְקַב?

וְאִם אוֹתָהּ מִדְרָכָה בְּמֹחֲךָ וּבְלִבְּךָ
יוֹשֶׁבֶת? וְאַתָּה הוּא הַיּוֹשֵׁב עַל אוֹתָהּ
אֶבֶן יָקוּם עֲרִירִית, פּוֹשֵׁט יָדְךָ,
וְאַתָּה
אַף הַחוֹלֵף עַל פָּנֶיךָ, וּמִלְּבַדְּךָ אֵין אִישׁ
לְפַשְׁפֵּשׁ?

קשיי חולין והפתעות סגנון

ראובן קריץ

שהם סמיט: *הוססנטר*, ידיעות אחרונות 2002, 126 עמ'

סיפורי המעשים

ב-11 סיפורים קצרים לַגיבורים קשיי חולין: שלוה רוצה ילד, שלום דוחה, החתולים מפריעים ("חתול צהוב"). זוג+2 מבקרים ישישה ("משלחת של רצון טוב"). לזוג צעיר ביקור: האם נוברת במטבח, האב, ניצול-שואה, משדל לקנות בישראכרט, נופל מכיסא שבור ("אביב בישראכרט"). אב מטפל בתינוקת וצופה בטלוויזיה, חללית במאדים, אביו בטלפון, התינוקת נופלת ("sojourner"). אבות מלווים בנותיהם ואינם משוחחים: אינם יודעים שֵם זולתם ("סליחה, מה שמך?"). גברת חוששת מהמנקה הכושי, מתעלפת, הוא מזעיק אמבולנס ("אקונומיקה"). נער עוזר בכביש לעיוור שמחפש בית-בושת, מוצא לו פרוצה ("דפיקה"). בת מזכירה לאִמהּ, שחיכו למות הסבתא ("אַנַביוֹסיס"). אב ובת קפואה מטיילים בסופה, הוא מאשים: אַת לא tough guy ("אוטוטומיה"). חמות מיואשת מכלתה הנֶהָגת ("האוטו של סוגסטיה"). בעצת מגדת-עתידות הבת מכינה חתונתה, שבסוף חתונת אִמהּ ("שמלות כלות").

מאפייני המירקם

הנעימה עניינית אירונית-עייפה: "אם יידרס בדרך, ניחא. אמת, זה לא הכי אסתטי... הישישה לא התפגרה בלילה, הנסיעה תצא לפועל, יש להכין מנות קרב לכל היום הארור" (הציטוטים בקיצורים). "עקר את הילדה ממכנסיו, גרר אותה לדלת, שק של שנאה בועטת... כבר שלושה חודשים האכילה אותם חרא וצרחות."

מילים לועזיות בשמות הסיפורים מפתיעות: "אנאביוסיס" (הפסקה זמנית של פעולות החיים), האִם השיבה לחיים אוגר שקפא: "לקחת את היצור הקשוי ועיסית אותו מול התנור, נצח קטן עבר..." בשֵם-הסיפור, באוגר, קישור האם והבת. ב"אוטוטומיה" (יכולת בע"חים לנתק אבר), שֵם הסיפור מציין התגוננות-מרגשות של בת ואביה. "סוז'ורֶר" (רכב-חלל במאדים), רומז לַקיטוב: לא "כוכבים בחיתולים" (אלתרמן), אלא "כוכבים וחיתולים".

ה'מפתח' שבסוף מדגים חולין לא רגשני: טוסיק, טורט, טיגון, טלפון, טעות, טף, טפט, טרנזיסטור, טרנינג. המוצרים והאנשים ממחישים עולם תרבות: שלוה שקועה ברייקי, המוצץ עם הסמיילי, מכנסי דגמ"ח, מתג מכבה-מחשבות, מאלוקס למחשבות-צרבת, דניאלה בחולצה וטוסיק על הפִּיקֶה המשובצת, פירור מחומת-ברלין במגירת התחתונים והממורביליה, כורסות-סקאי מזיעות, הספינה-האם בקעה מהגולם ורק ג'ורג' לוקאס היה חסר, בד"ר ספוק קראת שילדים..., שלפה סלולרי, כורסת ארצ'י בנקר, הפיירוקס.

ורגשות?

גיבורי הסיפור מסתירים אותם. ב"אוטוטומיה" האב, גריזלי בטרנינג חציל, איש של שתי מילים, קשוח: לשווא מנסה בתו להיזכר, מתי קרא לה בשמה. פעם נתן לה לבחון טיפה מדמו במיקרוסקופ. היא קפואה ומבקשת, שיגע בידה. הוא מחפש את הדופק בעדינות ואומר ביובש: כמו שחשב, אין דופק. הנער המוליך עיוור קולט את הכיעור: "צפירות, חריקות, ריח אגוזים וברֶקסים שרופים ושווארמה ושתן וחמיצות זבל..." כשנמצאת נרקומנית שמסכימה למחיר "בעמידה ועם בגדים, עגנון ושני מטבעות עוברים לסוחרת..." הרגש מתגלה בהשלכה: "הרוך היה בצהבהבות האפרוחית שהשמים לובשים בחורף."

מצעד ההפתעות

הסוקרים מנו הברקות והתחכמויות: השער מצליב "הוססנטר" ו"שהסמיט" בלוח-מטרה והסֶמך שבמרכז 'בול'. לספר מדורים: כלי בית, כלי עבודה, בלי משחית, ושערים המצרפים עטיפה ומפתח: שֵם-המדור מוקף מעגלי מילים, המתבונן, כהַמלֶט, יקרא מילים, מילים, מילים. בחירת מילה מפתיעה שכיחה: ריצה שבע שנות נישואין. להנדס ילד, פִּמפֶּמו השדרנים. כוכבים אנונימיים. זוויות החיוך תרגו מהנורמה. תקטוף את הקטנה מגן הילדים. צללית נשית קלופה. ויש מילים שאינן הולמות בצירופן: תפילין והשתנה, גזים וקשיי ריכוז, חמושים בכוונות טובות וצידנית, בלעה רוקה וכבודה. ניבים מורחבים: גמעו כוס מי תהום וזרמו על מי מנוחות, מילים צורפו לפי המצלול: מדושן כמידשאה. חפרתי בעמק חפר. זה לא מטבח, זה בית מטבחיים. פיזז בפוזת-מלצר. אשה היגיינית הגיונית. בדירה צרה-צרורה. ניבים בשינוי ובהקשר מפתיע: הסכנה הצהובה (חתול צהוב). להפריח יוני הבטחות (מזכיר עורבא פרח). הֶלבּינה פני הכיור (חמות מביישת כלתה בניקוי). דיבוריות: מישל תכניס להילוך אימהי, שפוט של התוכנית, עושה ספונג'ה, תלכלודיין. השמות סטיריים: מנוחה ונחלה מסתייגות משלוה, קוראות לה משת"פית, ונוסעות לסדנת חוקָנים במדבר. סוגסטיה סמית הוגה באוטו שלה, שבידי כלתה מרצדס בנץ ("האוטו של סוגסטיה"): הרהורי החמות אוטוסוגסטיה. מימוש ניב גם בשם הקובץ: home is a centre, בנוסף לכלי בית וכלי עבודה יש בו כלי משחית!

רמיזות ותורת הספרות

יש רמיזות: אנשים קמים בשבת בצהריים ומרגישים שהם עם, סאטן כחול ואפליקציה של פרחי רוע. מוזכרים: פו הדוב, טולסטוי, צ'כוב, המינגוויי, בורחס ופרימו לוי. ומושגים מתורת הספרות: יואל, שנעזב כחפץ מטונימי ליד המָקִינֶטָה המפעפעת, לא ייתן לספרות הזולה הזאת להשתלט. כמשורר בבית קפה המכתים מפית ברגשות קצוצי שורה... במחשבה ההיבריסטית הבועלת את הזמן בלי לבקש רשות...

לעיתים האסוציאציה חבויה: גברים בודדים בולסים סנדויצ'ים בכניסה לבית-בושת, באים בזוגות (שני עדים לעמוס הנביא: "בולס שקמים" ו"איש ואביו ילכו אל הנערה".

תמונת החיים

המפגשים בעייתיים, האנשים לטורח זה על זה. טרחנים במיוחד הילדים, המאכילים את הוריהם חרא וצרחות ומציקים, וההורים המבקרים, האֵם, האחיות, דודות, החמות, עמיתים ואנשים ברחוב. שלוה מודאגת מן הסטטיסטיקה של נרצחות במשפחה, גב' גייר חוששת שתירָצח ורגליה יציצו מפח הזבל. סביבת המגורים מכוערת, מסריחה, יש יופי רק בים הגועש בקצה הרחובות. תחושת הקירבה טעונה. ביחסי מין יש תקלות: "שוקו שיישפך - ברור! - על הסדין שהוחלף לרגל יחסי המין של ליל שבת, שלא התקיימו, כי התולע התעורר וצרח עד צאת נשמתו ונשמתם... סוף-סוף האזור התאחה והגינקולוג אישר והם חזרו להזדיין, בסבלנות, בסגנון זהיר, [אבל] רוב הזמן היא עייפה מדי בשביל זה." אבל יש קירבה אילמת של בת לאמה ובת לאביה, הניזונה מזיכרונות ומובעת לכל היותר ברמזים.

קיטוב בהתקבלות

הסקירות, 5 מחייבות ואחת שוללת, נחלקו בהערכת המירקם. חיה הופמן ב"מתוחכמת לאללה" (ידיעות אחרונות): סמיט רגישה למילים, שליטתה בלשון מושלמת רק למשוך תשומת-לב, ולעזאזל הסיפור והדמויות. סמיט אנטי-סנטימנטלית: איבדנו קשר לרגשות, פנימיותנו מקלישאות. פרובוקציות קטנות, כאיזכורי השואה, מדגימות איך לזעזע בורגנים. פעם התפעלנו מפוסטמודרניזם, גם מהקובץ הראשון שלה (1996), מאז ראינו בסרטים שחיי היאפים ריקים. הומסנטר אנכרוניסטי. ללא המילוליות יישארו משפחה וחברה מנוכרים: מתעסקים בחתול, מהנדסים ילדים, סובלים מצאצאים צרחניים ומביקורים. בעטיפה נאמר, שסמיט אינה מתמסרת לאומללות או לאושר כטולסטוי, ומנסה לדלות רגעי משמעות. האם אנה קרנינה אַאוט, והומסנטר אין?

במכתב למערכת תוהה תרזה בירון, אם הופמן והיא קראו אותו ספר: האם התגמדו הטקסטים מלאי האירוניה להשמצת הבורגנות? עלבון המבקרת ימנע להכיר תמונה רגישה, מצחיקה ומכאיבה בוירטואוזיות לשונית, קצת דווקאית. מומלץ. תגובת הופמן: כנראה לא קראנו אותו ספר.

יורם מלצר, "חיים ארוכים לסיפור הקצר" (מעריב): סמיט מודעת לסביבה, לתקופה, לקורא צופה בטלוויזיה. יכולתה כקופירייטרית, ממציאה לשונית מיומנת, שקורא שטחי יראה כמתקפה על זעיר-בורגנות, קורא סבלני יגלה אנושיות. העליבות, התקווה והכמיהה-למגע מכמירות-לב בלהטוטי-לשון אירוניים.

רן בן-נון, "בחזית העורף" (24 שעות, ידיעות אחרונות): הומסנטר סיר לחץ משפחתי. שפתה הגאונית מותחת את העברית מלשון מקומונית עד לספרותית, סמיט מביכה את גיבוריה. האנושיות במִבחן בהורות, זוגיות, ישראליות. סמיט מציירת סצנות מרכזיות בחיי אשה, בת מתחתנת, אם נפטרת. בחלק האחרון נסגרים מעגל החיים והמוות בסיכום קיומי נוגה של חילוני ללא רוחניות. סמיט משוררת השאלות הקטנות-הגדולות.

נועה מנהיים, "דונט פוש איט" (Ynet): סמיט מפרקת פסאדת המהוגנות הבורגנית. תחילה הסיטואציות תלושות. ב"אקונומיקה" העדין וב"אנביוסיס" המרגש, כשהיא מפסיקה להצחיק ולזעזע, הסיטואציות מרַגשות, ב"אוטונומיה" [כך!] המצוין, העברית השבורה והאנגלית הרצוצה משרטטות נכמרותם של אב ובת. הספר חינני ועצוב.

נרי לִבנֶה (מוסף הארץ) משלבת הערכה בכתבת-צבע: יכולת לספר בוירטואוזיות לשונית. סיפוריה נקראים לאט, מצריכים פיענוח, למיטיבי-קרוא המכורים לעיצוב הלשוני.

אני עם הרוב. במיוחד מצאו חן "דפיקה", "אנביוסיס" ו"אוטוטומיה". ■

איי"ב

כשתלכי

כְּשֶׁתֵּלְכִי
אִתִּי בַּשָּׂדוֹת אֶקְטֹף לָךְ שְׁבָלִים
עֲמוּסֵי אַהֲבָה
וּכְמוּסֵי סוֹד

כְּשֶׁתֵּלְכִי אִתִּי בַּשָּׂדוֹת
הַשָּׂדוֹת יִקְרְאוּ לָנוּ לָבוֹא
וְנֵלֵךְ אֶצְלָם לֶאֱסֹף בְּכוּרֵינוּ

כְּשֶׁתֵּלְכִי אִתִּי
אֶלְבַּשׁ אֶת לְבוּשֵׁי הָאַחֲרוֹן

כְּשֶׁתֵּלְכִי
אֲחַכֶּה בַּשָּׂדוֹת לָאָסִיף

קחי אותי

קְחִי אוֹתִי עִמָּךְ
רָחוֹק
בְּאוֹרוֹת כְּבוּיִים אוֹ דּוֹלְקִים

שֶׁאִינִי אֶל מָקוֹם שֶׁאֵינִי
לֹא רוֹאָה לֹא נִרְאֵית
נוֹשֶׁמֶת
גַּן וְעֵדֶן וְחֶרֶב מִתְהַפֶּכֶת.

קְחִי אוֹתִי עִמָּךְ
רָחוֹק
אֶל עֵין הַסַּעֲרָה.

רעיון הטרנספר: הלכה ומעשה

דן יהב

מבוא

כבר בחיבוטי-המחשבה והדרך הראשונים בציונות הארצישראלית מבצבצים רעיונות שונים, המבטאים בעיקרון התעלמות מן העם הערבי היושב בארץ, או רואים בו אבן-נגף; רעיונות אלו הם שהולידו את רעיון הטרנספר על פניו השונים.

במושב הראשון שנערך ב-10 באוקטובר 1920 הגדירו צירי אסיפת הנבחרים של היישוב את כינוסם כ"מוסד עליון לסידור ענייניו הציבוריים והלאומיים של העם העברי וכבא כוחו היחיד כלפי פנים וכלפי חוץ".[1]

הנהגה זו הקימה את מערכת "בית משפט השלום העברי", פיתחה מנגנון להעברת הון לארץ וסייעה בהקמת ארגוני עובדים ומעסיקים, רשת-חינוך עברית עצמאית, שעלתה הון רב ושחררה את הממשלה, שרוב מסיה ומכסיה נגבו מן היישוב, מחובתה להעניק שירותי חינוך לכל. החינוך העברי העצמאי חיזק את ציוניותו של היישוב ואת נטייתו להתפתח בנפרד מן הערבים.

בשנות ה-20 חונכו בני הדור הצעיר לאהבת המולדת, באמצעות שירים, טיולים ולימוד סלקטיבי של התנ"ך.[2] אל הרוב הערבי התייחסו מרבית היהודים כאל מטרד ולעיתים גם כבעיה פוליטית, אך לא כבעיה מוסרית או כשאלה עקרונית.[3]

שניים מהמנהיגים המקסימליסטים של "אחדות העבודה" דאז, דוד בן-גוריון ושלמה קפלנסקי, ניסחו, כבר בשנות ה-20, תביעה (מהמנדט הבריטי) לשליטה עד הליטני, החרמון ועבר-הירדן.[4]

בוועידה הרביעית של "אחדות העבודה" שהתקיימה בעין-חרוד ב-1924, חזה מנהיג המפלגה, דוד בן-גוריון, צמיחה נפרדת של החברות הלאומיות בארץ; בהתאם להשקפה זו הוחלט לפתח אוטונומיה יהודית טריטוריאלית בארץ ישראל.[5]

בעלי הרעיונות, שחששו מן הסכנות הצפויות לציונות בעקבות מפגשה עם המציאות הארצישראלית, ביקשו לראות בארץ אומה אחת בלבד, עברית. היו ביניהם שביקשו להרחיק את הערבים מן הארץ ולהשליט בה יהודים בלבד.

הסופר היהודי-אנגלי, ישראל זאנגויל הגה אז את רעיון העברת הערבים מארץ ישראל. יש סכנה לציונים מעצם העובדה שארץ ישראל מאוכלסת ערבים, כך טען והזהיר, ואם אין ברצונם של היהודים לוותר עליה, שומה עליהם להיות מוכנים לגרש את הערבים בחרב או לטפל בהגירתם.[6] מכאן ההיגד השכיח: "מעם ללא ארץ, לארץ ללא עם".

ד"ר ארתור רופין, שביקש לסייע לחברו ד"ר אביגדור יעקובסון, נציג ההנהלה הציונית בקושטא, הציע כבר ב-1914 ליישב פלאחים מארץ ישראל בסוריה, על אדמות שיירכשו עבורם על ידי יהודים.[7]

ב-1917 שב זאנגויל לרעיון הטרנספר. הוא לא הסתפק בהעברתם של הפלאחים (החראתים), אלא ביקש לעודד את ההסתדרות הציונית לפעול להעברתם של כל הערבים מארץ ישראל אל הארצות השכנות, תמורת פיצויים.[8]

הרעיון ב"גלגוליו" השונים

ב-1929 אמר מנחם אוסישקין: "עתידה ארץ ישראל להתפשט בכל פלשתינה" וכיוון דבריו כמובן לשליטה מלאה של היהודים על המרחב.[9] ד"ר אביגדור יעקובסון, ששרטט תוכנית חלוקה מדינית בתחילת 1932, חזר לרעיון הטרנספר. לדעתו, בלא טרנספר לא ניתן יהיה לבצע את החלוקה לפיכך, הוצע להעביר כ-120 אלף ערבים, תמורת פיצויים, מן החבלים אותם ייעד להתיישבות יהודית.[10] בפגישותיו עם בן-גוריון, זאב ז'בוטינסקי והשל פרבשטיין (מהנהלת הסוכנות) טען יעקובסון כי הנהלת הסוכנות צריכה לתבוע מבריטניה להעביר 60-70 אלף ערבים מן החבלים היהודיים ולהביא במקומם כ-150-200 אלף יהודים בתוך תקופה קצרה.[11]

גם ברל כצנלסון, ממנהיגיה המובהקים של תנועת הפועלים, התבטא לא אחת בזכות הטרנספר:

"כאשר היה הדבר נחוץ להתיישבות היהודית, יש לפנות את התושבים הערבים. עיקרון זה חל לא רק על בעלי אחוזות - ובמיוחד אלה שאינם חיים על אדמתם - אלא גם על אריסים. הוא הדין בפועל הערבי שעבד במשך שנים במשק היהודי... הוא כפר מכל וכל בזכות העם הערבי למקום עבודה זה דווקא".[12]

כצנלסון קבע עיקרון שהיה ל"נכס צאן ברזל" של התנועה:

"אין לאוכלוסייה הערבית, כיחידה לאומית, זכות בעלות על הקרקע. העברתה ממקום למקום, כדי לפנות שטחים להתיישבות, מותרת כל עוד נשמרות זכויות היחיד. אך זכותם של יחידים אינה מבטיחה את זכותו של העם הערבי על הקרקע: העברת האוכלוסייה, בתנאי שהיא נעשית בהסכמת המועברים, היא יסוד מוסד של הציונות".[13]

ברל כצנלסון, ביושרו האינטלקטואלי, תוקף את מתנגדי רעיון הטרנספר (אנשי ה"שומר הצעיר", בוועד הפועל הציוני, בנובמבר 1942):

"האם מרחביה לא נבנתה על ידי טרנספר? האם לא הועברו אוכלוסי "פולה" (עפולה) ממקום למקום?... אכן היה זה טרנספר זוטא מתוך הסכם... מדוע לא יהיה הוגן כשיהא נעשה בקנה מידה גדול יותר... בשביל כלל ישראל"?[14]

למעשה, העברת האריסים מאדמות מרחביה, לא נעשתה בהסכמתם של האיכרים אלא כתוצאה מעסקה עם בעל האדמה (כמו במרבית אזורי הארץ האחרים: ואדי חוויארת, חדרה, הרצליה, עמק זבולון ועוד...) ברור היה לכצנלסון שטרנספר בקנה מידה גדול, אם יבוצע, לא יהיה מתוך רצון ומתוך הסכמה. הסכם יתכן רק בין שתי התנועות הלאומיות (בעיקר בשנות ה-30, וה-40), אך מאחר שכבר היה ברור אז, שהסכם כזה לא יהיה, הטרנספר היחיד שהיה ריאלי היה

טרנספר בכוח.[15]
ברל כצנלסון, שלא ראה דרך להידברות עם התנועה הערבית הלאומית בארץ ישראל, כמו בן-גוריון בשעתו - הציע עתה לערבים סיוע בהקמת הפדרציה הפאן-ערבית במחיר הסכמתם לארץ ישראל כמדינה יהודית; זאת בהניחו מראש, שתוכנית זו איננה עתידה להתקבל על דעתם.[16] ברל ראה ברעיון הטרנספר תשובה של ממש, במסגרת של חילופי אוכלוסין. מאז העלתה אותו "ועדת פיל" בהצעותיה, הוא נמשך לרעיון זה במיוחד.[17]
במאורעות 1936-1939 ("המרד הערבי"), העלה משה שרתוק (שרת) הצעה ישנה-חדשה בפני הנציב העליון, בדבר העברת ערבים להגדה המזרחית של הירדן. וכך גם חזר ושנה האגרונום עקיבא אטינגר[18].
גם האגרונום ד"ר זליג סוסקין דגל ברעיון הטרנספר. הוא הציע כי הסוכנות תקים קרן לשם רכישת קרקעות בארצות השכנות, עליהן יתיישבו ערבים מארץ ישראל.[19]
יוסף וייץ חיבר תכנית שלפיה יועברו כ-87 אלף פלאחים ורועי צאן לסוריה ולחבלים אחרים בארץ ישראל.[20] וייץ טען, שלכאורה, עירונים (ערבים) שאינם דבקים באדמתם יהיו מועמדים נוחים לטרנספר יותר מכפריים מושרשים. אולם המומחה להכשרת הקרקע ולייעור ביקש כי ראשונים להגר יהיו האריסים והכפריים העניים. הוא רצה באדמתם על מנת ליישב עליה יהודים. כך, למשל, יועברו כ-18 אלף ערבים ממישור החוף לנפת עזה, כ-13,000 ערבים מעמק החולה והגליל המזרחי "יהגרו" (באמצעות טרנספר, כמובן) לסוריה, כ-3,400 מתושבי עמק בית-שאן והעמקים "יופנו" לבקעת הירדן המזרחית. 53 אלף ערבים מן הגליל ההררי "יבואו" לאזורי ההר בעג'לון ובבלקה שבעבר-הירדן. לדעתו של וייץ: "אם המועמדים להעברה יהיו אריסים, שכירי-יום ובעלי קרקע מועטה, שאינה מספקת לפרנסת בעליה, ודאי יהיו מוכנים לפנות את מקום מגוריהם כאשר יהיה להם מניע כלכלי-חברתי ולא רק פוליטי, לצאת ממדינת-היהודים."[21]
הכלכלן ד"ר אלפרד בונה הרחיב את רעיונו של יוסף וייץ ודרש כי הטרנספר ייצא אל הפועל בכל האמצעים, לרבות כפייה. בונה גרס גם כי הטרנספר יתמשך זמן רב, כדי שהנטל הכספי יתפזר על פני תקופה ארוכה.[22]
ביולי 1937, מינה משה שרתוק את ה"וועדה להעברת אוכלוסים" ובתקופת המלחמה דגל חיים וייצמן בצורך בייסוד מדינה יהודית בכל ארץ ישראל המערבית, כן תמך בהצעת הטרנספר.[23]
בישיבת הנהלת הסוכנות ב-23 במארס 1941, עם שובו מסיורו הממושך הראשון באמריקה, העלה דוד בן-גוריון סברה כי הערבים יועברו אל הארצות השכנות, במסגרת חילופי אוכלוסים מרצון.
הפילוג באצ"ל, שהתרחש כבר באוגוסט 1940, יצר את ה"ארגון הצבאי הלאומי בישראל"

פליטים ערבים נמלטים מרמלה, 1948 צילום: בוריס כרמי

("קבוצת שטרן" - הלח"י), שבראשו עמד אברהם שטרן ("יאיר"); שטרן ניסח יחד עם חנוך סטרליץ את "עיקרי התחייה" כיסוד להשקפת עולמם.[24] "העיקרים" הושפעו מכתביהם של אורי צבי גרינברג, ויעקב כהן. בין השאר נמצא בהם את הדברים הבאים: "אין תקומת המלכות בלא גאולת הארץ ואין תחיית האומה בלא תקומת המלכות". המונח "מלכות" מבטא את הריבונות המלאה על הארץ. ארץ ישראל היא זו שהובטחה לאבות: "מנהר מצרים עד הנהר הגדול נהר פרת". מטרת הלוחמים כפי שהוגדרה ב"עיקרים":
חידוש ה"אדנות העברית" והקמת "מלכות ישראל לעם ישראל בארצו הגדולה". הדרך להשגת מטרות התנועה היא צבאית. תושבי הארץ "הזרים" (הערבים לא נזכרו במפורש) יועברו אל הארצות השכנות במסגרת חילופי אוכלוסים.
ב-1943 מתקרב הלח"י להשקפת עולמו של המשורר יונתן רטוש ("התפיסה הכנענית") ושל עדיה (אדולף) גורביץ, ממקורביו של זאב ז'בוטינסקי. אלה פרסמו את רעיונותיהם הכנעניים-שמיים בחוברת "שם" בצרפתית, כותרת המשנה היתה: "ביטאון המעש העברי" והם מרחיבים את הריבונות היהודית על ה"סהר הפורה" כולו, הכוללת את ארץ ישראל משני עברי-הירדן, סוריה וחלקים מארץ הנהרים (עירק). שם תקום אומה עברית חדשה, שתבולל את כל יושבי המרחב.
שטרן מסתייג מהכנעניות וגם סירב לקבל את ההשקפה שעמי המזרח יהפכו לעברים. במקום זאת, כלל ב"עיקרי התחייה" את רעיון חילופי האוכלוסים. (שנשלל על ידי רטוש).
גם פלג מסוים בציונות הדתית (האגף הימני) הביע תמיכה בטרנספר, אם כי לא במפורש. השקפתו המרכזית היתה: אי הכרה בתנועה לאומית ערבית בארץ ישראל, חתירה מתמדת לרוב יהודי ולהקמת מדינה עברית. התנגדות מוחלטת לחלוקה ושאיפה לשלמות הארץ.[25]
השל פרבשטיין אף פעל בשנת 1932 לאפשרות של התיישבות יהודים בעבר הירדן המזרחי ("האופציה הירדנית").[26] גם דניאל סירקיס ביטא עמדה מדינית בעד שלמות הארץ ללא פשרות וויתורים, כמו כן דחה בתוקף את מחייבי החלוקה. לגבי סירקיס היוותה ארץ ישראל מהות דתית לאומית. עם ישראל נדרש לשמור על ייעודיו הנבואיים לירושת הארץ, ואינו זכאי לוותר על הייעוד הזה.[27]
גם שלמה זלמן שרגאי, מראשי ה"פועל המזרחי", שלל מן הערבים כל זכות היסטורית על הארץ. לדעתו, אין לערבים קשר וזיקה מיוחדים לארץ, ולפיכך אינם רשאים להתקיים כיחידה לאומית.[28] יחד עם זאת, ראוי לציין כי מנהיגי ה"מזרחי" ו"הפועל המזרחי", ברובם הגדול, ראו תמיד בבעיה הערבית נושא שולי.
דווקא בכתביו של זאב ז'בוטינסקי, מנהיג והוגה הדעות של תנועות הימין, לא ניתן למצוא ביטוי מפורש לרעיון הטרנספר, אלא בפרשנות להגותו אצל יריביו. ז'בוטינסקי כתב רבות על זכותנו על ארץ ישראל ויחסנו לערבים. בין השאר נמצא: "לפי השקפתנו, אין קיימת כלל השאלה של דחיקת רגלי הערבים, להיפך הכוונה היא, שארץ ישראל משני עברי הירדן תכיל את הערבים, את צאצאיהם וגם מיליונים רבים של יהודים. מה שאיני מכחיש הוא, שבתהליך זה יהיו הערבים, בהכרח, למיעוט בארץ ישראל".[29]
ובמקום נוסף, נמצא רמז לטרנספר:
"אם הערבים יחליטו לבחור בהגירה מן הארץ, הרי עצם העובדה שהם יכולים להגר, תוכיח להיפך, כי יש להם 'אי-שם' מקום אחר, אשר בו יוכלו לבנות להם מולדת חדשה".[30]
ובקטע נוסף:
"לא לערבים הארצישראלים, לא לערבים משאר הארצות נוכל להציע 'פיצוי' על ארץ ישראל,

על כן, לא-מתקבל-על-הדעת הסכם מרצון..."[31]

הטרנספר מהלכה למעשה

הרעיון הוא כאמור, עתיק יומין. בנימין זאב הרצל כבר כתב ביומנו:

"עם רכישת הארץ הננו מביאים תיכף תועלת חומרית למדינה המקבלת אותנו. את הקרקעות הפרטיים בחבלי הארץ הנמסרים לנו עלינו להוציא לאט לאט מידי בעליהם. את האוכלוסים העניים משתדלים אנו להעביר בלי רעש מחוץ לגבול, על ידי מתן עבודה בארצות המעבר. ואולם בארצנו שלנו הננו מונעים מהם כל עבודה... העברת הקרקעות לרשותנו והוצאת העניים ממדינתנו צריכה להיעשות בעדינות ובזהירות..."[32]

רעיון זה אומץ על ידי דוד בן-גוריון, שבישיבות סגורות של הנהלת ה"סוכנות היהודית" אמר: "אני מחייב העברה כפויה, אינני רואה בזה שום דבר לא מוסרי".[33]

הטרנספר המעשי, תחילת יישומו עם תכנון "תוכנית ד'" בראשותו של יגאל ידין, ראש אגף המבצעים של "ההגנה". בסעיף ג', שכותרתו: "טיהור הכפרים הנמצאים בקרבה יחסית לישובים עבריים" כתוב, כי הטיהור יתבצע בשלוש דרגות של חריפות, כלהלן:

דרגה מתונה - טיהור משטרתי, הכנסת חיל מצב; דרגה בינונית - פעולת ביעור והשתלטות; דרגה חריפה - השמדת הכפרים (שריפה, פיצוץ ומיקוש החורבות, פינוי התושבים לפני פיצוץ בתי-הכפר).[34] היישום התבטא במחיקת הכפר קלוניה (11 באפריל), חולדה הערבית (20 באפריל), כפרים באזור משמר-העמק (4-15 באפריל) ובאזור רמת-יוחנן (15-17 באפריל) וכך גם בערים המעורבות: טבריה, חיפה, יפו, לוד ורמלה.[35]

יוסף וייץ דרש להקים מוסד ממלכתי מיוחד, בעל סמכויות רחבות, אשר יפקח על מה שכונה בפיו: "הטרנספר בדיעבד". בחודשים מארס ואפריל עשה מאמצים קדחתניים להשיג לתוכניתו גיבוי פוליטי, ליישום רעיון הטרנספר. החל במאי לחץ על בן-גוריון ועל שרתוק להקים "ועדת טרנספר", רצוי בראשותו, לניהול "מדיניות של טרנספר".[36]

הוועדה (חבריה היו: יוסף וייץ, עזרא דנין ואליהו ששון), שפעלה ללא אישור רשמי או מינוי מטעם בן-גוריון או הממשלה, החלה, בעזרת קרנות של הקק"ל, לארגן ולנהל את הריסתם של כפרים ערביים נטושים, בחלקים שונים של הארץ, כדי למנוע חזרתם של התושבים לכפריהם. בתזכיר בן שלושה עמודים שהגיש וייץ לבן-גוריון כתוב בן השאר: "...יש לראות את עקירתם של הערבים כפתרון השאלה הערבית במדינת ישראל...".

הוועדה הציעה, במגמה לביצוע הטרנספר: א) מניעה מהערבים לחזור למקומותיהם; ב) עזרה לערבים להקלט במקומות אחרים; ג) חיסול כפרים ככל האפשר תוך הפעולה הצבאית; ד) עיכוב כל עיבוד קרקע על ידם, לרבות קציר, איסוף, מסיק וכו'... גם בימי "הפסקת אש"; ה) ישוב יהודים בכפרים וערים שלא יווצר "חלל ריק"; ו) תעמולת הסברה בכיוון אי-חזרה.[37]

כך נהרסו עד היסוד מאות כפרים: אל-מורע'אר (גדרה), פג'ה (פ"ת), ביר-עדס (מגדיאל), בית-דג'ן, מיסכה (רמת-הכובש), אל סומיריה (עכו), צברין, סינדיאנה ואל-בוטימאט (זכרון יעקב) ועוד...

על פליטי יפו, כתב בן-גוריון: "אני גורס שיש למנוע חזירתם... החזרת הערבים ליפו אין בה צדקות אלא איוולת... עלינו למנוע בכל מחיר חזירתם בינתיים... אני אהיה בעד זה שלא יחזרו גם אחרי המלחמה".[38]

ב-16 ביוני ערך בן-גוריון סיכום זמני של הריסת כפרים ערביים:[39]

בחודשים הראשונים של 1949 גורשו אלפי בדווים מאיזורי מגוריהם ונדודיהם מדרום לבאר שבע וממערב לה לאזור מרוכז, מצומצם יותר, ממזרח לעיר (אזור "הסיג").[40]

בראשית נובמבר 1949 גורשו המוני בדווים (כ-500 משפחות) אל מעבר לגבול, להרי חברון שבשליטת ממלכת-ירדן. גירוש דומה התרחש בספטמבר 1950, לחצי-האי סיני, שבשליטת מצרים.[41] בשנת 1950 טרונספרו ערביי מג'דל (אשקלון), שנותרו בעיר לאחר כיבושה.[42]

יעקב חזן טען לאחר המלחמה: "יש הרבה מקרי גירושים שלא היו הכרח המלחמה. גירוש הערבים יהפכם לאויבים לפחות לשני דורות... אין עתיד לציונות בהנחת מלחמה (מלחמות) תדירות".[43]

אך למרות דברים ביטים אלו, המציאות טפחה על פניהם של המנהיגים שהתנגדו לגירוש, או להחזרת הפליטים. קיבוצים רבים (82 במספר) של הקיבוץ-הארצי קמו על חורבות היישובים הערביים, לדוגמה: ברעם (בירעים), גל-און (זיתא), גת (עירק מנשיה), הזורע (אבו-זוריק), הראל (בית-ג'יז), מגידו (לג'ון), סער (א-זיב), רוחמה (ג'ממה), רשפים (אשרפיה) ועוד...[44]

רעיון הטרנספר מומש גם לאחר מלחמת 1948, בהזדמנויות שונות. במלחמת "ששת הימים" (1967), בעיקר בכפרי מובלעת לטרון, בתחילת שנות ה-70 ב"פתחת רפיח", כדי להקים את "חבל ימית", במלחמת לבנון (1982), עת טרונספרו מאות אלפי תושבים בדרום לבנון, מבתיהם לכיוון ביירות ועוד...

סיכום

רעיון הטרנספר נהגה כבר בעשור הראשון והשני של המאה. הערבים, שהיו הרוב המכריע באוכלוסיית הארץ, היו פרוסים בדלילות בכל רחבי הארץ, לרוב בהתיישבות כפרית מהגליל ועד הנגב. זנגוויל, רופין, אוסישקין, נורדאו, ויצמן, בן-גוריון, יעקובסון ואחרים חזרו ושנו את רעיונות הטרנספר כפתרון לקליטת מליוני יהודים בכל ארץ ישראל.

הפעיל שבמנהיגים היה יוסף וייץ, שאף עמד בראש "ועדת הטרנספר" ופעל רבות להרס ישובים ערביים, מחיקתם מעל פני-האדמה והעברת אוכלוסייתם מחוץ לגבולות המדינה.

רעיון הטרנספר זכה תמיד ב"הצדקות": להיטיב את תנאי חייהם של הפלאחים, הצורך בהתיישבות יהודית ובלית ברירה, בעיתות מלחמה (1936-1939, 1948, 1967, 1982 וכיום).

נראה שמהרצל ועד רחבעם זאבי המנוח, רעיון הטרנספר, אמנם "מרצון", מלווה אותנו, הן בהגות והן במעשה. ■

סימוכין

1. אצ"מ, ירושלים: 7203/J1. משה אטיאס. ***ספר התעודות של הוועד הלאומי לכנסת ישראל***. ירושלים: תשכ"ג.
2. עוז אלמוג. ***הצבר - דיוקן***. תל-אביב: עם-עובד 1997.
3. שמואל דותן. ***המאבק על ארץ ישראל***. תל-אביב: משרד הביטחון - ההוצאה לאור, 1982, עמ' 19; בשלהי המאה ה-19 חיו בארץ ישראל. כ-621 אלף מוסלמים ונוצרים ו-114 אלף יהודים, לפי: יהושע בן-אריה. "אוכלוסיית ארץ ישראל ויישובה ערב מפעל ההתיישבות הציוני". ***מחקרים בגיאוגרפיה היסטורית-יישובית של ארץ ישראל***, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1987, עמ' 1-14.
4. דוד בן-גוריון. ***זכרונות***, כרך א'. תל-אביב: תשל"ב, עמ' 164. יומן אהרן אהרונסון. תל-אביב: תש"ל, עמ' 494-497.
5. אצ"מ, J/318.
6. I. Zangwill. ***Speeches, Articles and Letters***. London: 1937, p 210.
7. א"פ אלסברג. "השאלה הערבית במדיניות ההנהלה הציונית לפני מלחה"ע הראשונה". שיבת ציון, ב'. ירושלים: תשט"ז, עמ' 117, ו-206-207.
8. I. Zangwill. ***The Voice of Jerusalem New York***: 1921, pp 91-92.
9. שמואל דותן. שם, עמ' 28.
10. שם, עמ' 77-78, ראה גם: מנחם אוסישקין ***דברים אחרונים***. ירושלים: תש"ז.
11. דותן. שם, עמ' 81. גבריאל כהן. "רעיון חלוקת ארץ ישראל למדינה יהודית 1933-1935". ***הציונות***, ג', תשל"ד, עמ' 351; דוד בן-גוריון למשה שרתוק, מ-12.12.1933, אצ"מ, S25/1499.
12. ברל כצנלסון. ***כתבי ברל כצנלסון***. כרך 4. "בוועידה הרביעית של ההסתדרות החקלאית" (סיוון תרצ"א), עמ' 215.
13. שם, כרך 5. "גילוי רצונה של התנועה הציונית" (א' כסלו תש"ג), עמ' 112.
14. שם, עמ' 113.
15. זאב שטרנהל. ***בניין אומה או תיקון חברה***. תל-אביב: עם-עובד, 1995, עמ' 222-224.
16. ***פרוטוקול מרכז מפא"י*** מ-9.1.1941, ב"ב 40/23. הצעות ברוח זו העלה גם: במועצת האיחוד-העולמי בעיינות ב-17.12.1940 בכנס המפלגה באפיקים ב-28.12.1940, ובמרכז מפא"י ב-9.1.1941.
17. אניטה שפירא. ***ברל***, כרך ב'. תל-אביב: עם-עובד, 1980, עמ' 608-609. ראה גם על ההשקפה "האדנותית-הבדלנית", אצל: יוסף גורני ***השאלה***

הערבית והבעיה היהודית, תל-אביב: עם-עובד, 1985, עמ' 56-64 ו-219-245; ושלמה אבינרי. ***הרעיון הציוני לגוניו***. תל-אביב: עם-עובד, 1980, עמ' 182-215.

18. מיכאל היימן. ***התנועה הציונית והתכנית ליישוב ארם-נהריים (עירק) בתקופה שלאחר הרצל***. תל-אביב: תשכ"ה, עמ' 52; עקיבא אטינגר. ***דבר***, נובמבר 1936.

19. אצ"מ, 247/25/S; אליהו אילת שיבת ציון וערב עמ' 160-175.

20. יוסף וייץ. ***המאבק על האדמה***. עמ' 43-46.

21. דותן. שם, עמ' 141-142.

22. שם, עמ' 142.

23. דוד בן-גוריון דיווח על כך בישיבת הנהלת הסוכנות מ-26.11.1939.

24. "במחתרת", גליון 2, נובמבר 1940. לוחמי חירות ישראל. כתבים, כרך א'. תל-אביב: תש"ך.

25. בין ראשי הפלג הימני בציונות הדתית היו: השל פרבשטיין ודניאל סירקיס מ"המזרחי" וש' זלמן שרגאי מ"הפועל המזרחי", ראה: יוסף אליחי, "יחסה של הציונות הדתית אל הבעיה הערבית בארץ ישראל עד ייסוד המדינה". ***האומה***, 124, (1996), עמ' 406-417.

26. ד. אלטמן. "הציונות הדתית והבעיה הערבית בשנים 1928-1936". עבודת מ"א באוניברסיטת תל-אביב 1990, עמ' 115-133.

27. ד. סירקיס. "בשעת סכנה", ***הבקר***, ט' אייר תרצ"ז; ד. סירקיס; "בקומה זקופה" - ירושלים: תשי"ו, עמ' 123-126.

28. ש"ז שרגאי. "בית לאומי - מדינה יהודית" "נתיבה". תל-אביב, 16.4.1937, עמ' 1; ש"ז שרגאי. "חזון המזרח". ***הצופה***, 15.9.1938, עמ' 2.

29. זאב ז'בוטינסקי. "עדות בפני הוועדה המלכותית 1937"; כרך "נאומים" ב', עמ' 229-230.

30. זאב ז'בוטינסקי. ***חזית-המלחמה של עם ישראל***, 1940, עמ' 190-191.

31. זאב ז'בוטינסקי. בדרך למדינה, עמ' 258-259; עוד לנושא זה, ראה: משה בלע. ***עולמו של ז'בוטינסקי: מבחר דבריו ועיקרי תורתו***. תל-אביב: "דפוסים", 1975; יוסף נדבה (עורך). ***במערכה על זכותנו***. תל-אביב: אגודת בוגרי בית"ר לדורותיהם, 1986.

32. תיאודור הרצל. ***היומן*** א'. תל-אביב: 1960, עמ' 71.

33. דוד בן-גוריון. פרוטוקול מישיבת הנהלת הסוכנות והוועדה המדינית של "הוועד הפועל הציוני", מ-12 ביוני 1938; אצ"מ, 28/S100 , S100/42b; S100/ 43b.

34. מאיר פעיל. "השגת רציפות טריטוריאלית במלחמת העצמאות". ***היסטוריה צבאית של מדינת ישראל: לקט מקורות לחניכי פו"מ***. מרדכי הר-לב (עורך). צה"ל: - קצין חינוך ראשי, יולי 1974, עמ' 80-88; דוד בן-גוריון. ***יומן המלחמה - תש"ח***. א', עמ' 37-38. מ-11 בדצמבר 1947.

35. טרנספר שבוצע בערביי לוד ורמלה, מקובל כיום במחקר היסטורי-צבאי, ראה: אלון קדיש, אברהם סלע וארנון גולן. ***כיבוש לוד, יולי 1948***. תל-אביב: משרד הביטחון ההוצאה לאור 2000 (מרדכי בר-און. "בחזרה אל לוד ורמלה". קתדרה, 99 (מארס 2001), עמ' 166-170; (ירוחם כהן. ***לאור היום ובמחשך***. תל-אביב: "עמיקם", 1969, עמ' 158-159.

36. ***גנזך המדינה***, מע"מ 303/41, פרוטוקול של הישיבה בחיפה, 6 ביוני 1948; ארכיון יוסף וייץ. רחובות: המכון לחקר ההתיישבות, מ-18 במאי 1948; יוסף וייץ. ***יומני***, כרך ג', עמ' 294, מ-30 במאי 1948.

37. ***גנזך המדינה***, מ"ח 2564/19, וייץ לבן-גוריון (6 ביוני 1948) ***אצ"מ*** 13-A246, עמ' 2411 (5 ביוני 1948); דוד בן-גוריון. ***יומן מלחמה***, ב' עמ' 487 (5 ביוני 1948).

38. דוד בן-גוריון. שם, עמ' 524 (16 ביוני 1948; ***מדינת ישראל המחודשת***, כרך א', עמ' 167. ***בהילחם ישראל***, עמ' 130-131.

39. דוד בן-גוריון. ***מדינת-ישראל המחודשת***. א', עמ' 164-165.

40. יוסף וייץ. ***יומני***, ג', עמ' 359. ***יומני*** ד' עמ' 9 (28 בינואר 1949); ***גנזך המדינה***, מע"מ 297/60 (20 בפברואר 1949).

41. שם, מ"ח 2402/12, מס' 113 (22 בספטמבר 1950).

42. שבתאי קפלן. "בצל ה'שמע' לפרשת ערביי-מגדל", ***על המשמר***, 25 בספטמבר 1950; ארכיון צה"ל, 834/53/190 , "דו"ח ביטחון", 15 בינואר 1950; 834/53/91, "סקירה על מצב ערביי מג'דל", 10 במארס 1950.

43. ארכיון השוה"צ, גבעת חביבה, (1) 5.18, "חוזר מס' 76", מזכירות הוועד הפועל של הקיבה"א, מ-12 בנובמבר 1948.

44. בני מוריס. ***לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים: 1947-1949***. תל-אביב: עם-עובד 1991, עמ' 582-596, שם מצביע המחבר על 369 ישובים ערביים ברחבי-הארץ שננטשו. מהם: 46 ישובים שתושביהם גורשו, ו-52 ישובים שנטשו בשל פחד מפני כיבושם או מערכת שמועות להפחדה שהופצו על ידי ה"הגנה" וצה"ל.

דורי טרופין

פלאפל

מִמָּה עֲשׂוּיָה הַדִּיוֹ בְּעֵט שֶׁלֹּא הִתְיַבְּשָׁה בְּמֶשֶׁךְ שָׁנִים?
אֵינִי זוֹכֵר מָתַי קָנִיתִי אֶת הָרִפִּיל הָאַחֲרוֹן אַךְ
כְּשֶׁבָּאָה אֵלַי הָעִבְרִית כְּבָר הָיִיתִי

אָדוֹן לְגוֹרָלִי. מִשְׁתַּבֵּחַ עִם הַשָּׁנִים סוֹחֵב
מַשָּׂא בְּסַלִּים יְרָקִים שֶׁל זְמַן לֹא מְכָאן לְ
שׁוּמָקוֹם רוֹמַנְטִי וּמִתְבּוֹנֵן בַּבְּדִידוּת טוֹוָה קוּרִים סְבִיב
עַצְמָהּ מְנַתֶּקֶת אַט-אַט אֶת עַצְמִיּוּתִי מִמְּקוֹרָהּ "אַתָּה

אִינְדִּוִידוּאַלִיסְט כָּל כָּךְ" אוֹמֵר מִישֶׁהוּ בְּבֵית
קָפֶה עֵינָיו הַפּוּזְלוֹת שָׁפְעוּ טוֹב אֲנִי מְקַוֶּה וּמְבַעֵד
מִשְׁקָפָיו עָבֵי הַמִּסְגֶּרֶת מִשְׁתַּקֵּף דֹּק הַזְּמַן בִּידִידוּת שֶׁ
הִסְתַּכְּמָה בְּהַזְמָנָה לְקָפֶה הָפוּךְ. גּוֹרָל

סוֹלִידִי לְאִישׁ בְּטֶרֶם-אֶמְצַע-הַחַיִּים, עֲדַיִן צָעִיר? בּוֹהֶה
בְּרַגְלֵי הַפּוֹסְעוֹת אֶל דּוּכַן פָּלָאפֶל הַנִּמְצָא בְּקֶרֶן
רְחוֹב הַקָּרוּי עַל שֵׁם מְחַדֵּשׁ הַשָּׂפָה הָעִבְרִית מִתְבּוֹנֵן בַּ
מְכוֹנִיּוֹת בַּעֲלוֹת הַשֵּׁמוֹת הַזָּרִים בְּחֶלְפָּן

וְלוּעֵס

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

מצדיעים לך, יפה!

ארגון אמני (או עסקני) ישראל ביטל מופע הצדעה לזמרת יפה ירקוני בשל דברים שאמרה בגנות הכיבוש ובזכות הסרבנות. אפילו התנצלותה, בניסיון לבטל את רוע הגזרה ולקיים את המופע לו ציפתה שלוש שנים, לא עזרה. הציבור, או מי שמתיימרים להיות שליחיו, מוכנים לקבל אותה רק בתור זמרת המלחמות אבל לא בתור זמרת מחאה נגד המלחמה. אנו מצדיעים לך, יפה. אוהבים אותך ואת שירתך. מעולם לא היית יפה יותר!

ממשיך לצחקק...

ברית המועצות לא קרסה בגלל חולשת הצבא אלא בגלל חולשת הכלכלה, שלא עמדה בנטל מרוץ החימוש הבינגושי. וזה גם מה שמתחיל להתרחש כאן תחת נטל האינתיפאדה והמלחמה. אולם הסיכוי לשינוי יתממש רק כאשר הציבור יתחיל להבין שלא סילבן שלום, אלא אריאל שרון אחראי לקריסה. ועד אז איש ההרס ממשיך להרוס ולצחקק. (ייתכן שהתמוטטות מוסדות תרבות, תקשורת ואמנות מצחיקה אותו במיוחד).

כוחנו ועוצם ידינו?

ישראל קובלת על צביעות האו"ם שאינו חוקר הפיגועים אצלנו (בדולפינריום ובמלון פארק בנתניה), אלא רק את מעשינו בג'נין. אבל האמת שאנו מעולם לא ביקשנו ולא רצינו שום חקירה של האו"ם (שהרי אמרנו שהוא שמו"ם) ונהגנו לחשוב שרק כוחנו ועוצם ידינו יעמדו לנו. עתה אפילו שרון לומד בדרך הקשה שאיננו כל יכול והוא נאלץ להתקפל בפני לחצי האמריקאים, לוותר על הסגרת רוצחי השר זאבי ולשחרר את ערפאת מבידודו. כעם נרדף השגנו מדינה, כעם רודף אנו עלולים לאבד אותה.

ארבע הערות על אהבה וחושך

על ספרו החדש של עמוס עוז ***סיפור על אהבה וחושך*** נכתבו כבר לא מעט דברים, בהם דברי שבח רבים (מנחם בן אפילו כתב כי "על דברים כאלה מקבלים פרס נובל") שלרובם אני מסכים. לכן, איני רוצה לעסוק בספר כולו, אלא להעיר עליו ארבע הערות:

א.

עוז, לטעמי, הוא במיטבו כשהוא כותב כתיבה מימטית בשפה מטונימית. כלומר, כשהוא מחקה מציאות מוכרת לו ומשתדל לדייק במסירתה. למרבה המזל, רובו הגדול של הספר עשוי חטיבות כאלה, דוגמת פרקים ח', ט', י' הביקור אצל הדוד יוסף, הוא הפרופסור יוסף קלוזנר בשכונת רחביה בירושלים, שהם מופת של פרוזה תיאורית סוחפת. יפה במיוחד תיאור הספרייה בביתו של הדוד: "כל ארבעת כותלי הספרייה הגבוהים והנרחבים היו מכוסים מקצה החדר ועד קצהו באוצרות הספרים, מצופפים ודחוקים, אך סדורים היטב, שיירות-שיירות של כרכים כחולים כהים וירוקים ושחורים עם חיקוקי זהב וכסף. בכמה מקומות גרמה הצפיפות לכך ששני טורי ספרים נאלצו להידחס זה מאחורי גבו של זה על מדף עמוס אחד. והיו שם גושי אותיות גותיות מסולסלות כמו צריחי טירות והיו גושי כתבי-קודש עבריים, גמרות ומשניות וסידורי תפילה וספרי הלכה ואוצרות מדרשים ואגדות ומעשיות, אצטבת ספרד העברית ואצטבת איטליה וחלקת מאוספי ברלין ושאר שלוחותיה של תנועת ההשכלה, והיו מרחבים על מרחבים של ספרי חכמת ישראל ותולדות ישראל, ודברי ימי המזרח הקדום ותולדות יוון ורומא ותולדות הנצרות הקדומה והחדשה..." (עמ' 60).

הדברים גם חשובים משום שהספר עוסק לא מעט "במרחבים" הללו בהם נעים גיבוריו.

ועוד יותר מהספרים, חשובים ריחה ואווירתה של הספרייה: "ריח ספרייתו הענקית של הדוד ילווה אותי כל ימי חיי: ניחוחן המאובק והמגרה של שבע חוכמות נסתרות, ריח חיי עיון חרישיים ומסוגרים, חיי נזיר כבד רזים, דומיית אוב מחמירה עולה ונושבת ממעמקי בארות ההגות והחכמה..." (עמ' 59). כמה נפלא ואמיתי תיאור זה. וכן דמותו של הפרופסור קלוזנר עצמו: "על הספה, מצונף בתנוחה עוברית, מכוסה עד כתפיו שמיכת צמר קלה מסורגת משבצות אדומות-ירוקות, כחצאית של חיל סקוטי, רבץ, פניו יחפים וילדותיים בלא משקפיו, הדוד יוסף עצמו, צנום וזעיר כילד, עיניו המוארכות נראות קצת שמחות וקצת אבודות. הוא נפנף אלינו חלושות בידו הלבנה-השקופה, וחייך חיוך ורדרד בין שפמו השב לבין זקנקנו הלבן המחודד..." (עמ' 61).

תמונה חיה, מדויקת, שלמה, שנחרתה בזיכרון המספר בהיותו ילד לפני עשרות שנים.

מקומות כאלה בספר - על אביו, אמו, הסופר ישראל זרחי שבביתו התגורר, המשורר שאול טשרניחובסקי שהרימו פעם כשמעד בבית הדוד ("ריחו החזק הביתי, ריח שעד היום אני יכול לקרוא לו..."), פרקי רובנו הנהדרים (עיר משפחתה של האם פניה) ועוד רבים מאוד - הם שעושים את הקריאה בו למהנה ומרתקת.

ב.

עוז, לטעמי, אינו במיטבו, כאשר הוא כותב כתיבה אקספרסיבית מודגשת בלשון מטאפורית מוטעמת. כאשר במקום לתאר מציאות הוא מבקש לסמל מציאות ולהטביע משמעות. למשל פרק ו' בספר, על חייה ומותה בארץ ישראל של סבתו שלומית, אשר אפילו אם העובדות בקשר

אליה נכונות, הרי רצונו העז להפוך אותן לסמליות מחבלת באמינותן. כבר משפט הפתיחה רומז לכך:

"לא פעם העובדות מאיימות על האמת. כתבתי פעם על הסיבה האמיתית למות סבתי; סבתי שלומית הגיעה לירושלים ישר מווילנה ביום קיץ חם בשנת 1933, העיפה מבט המום אחד על השווקים המיוזעים, על הדוכנים הסקסוניים, על הסמטאות השוקקות, שהיו מלאות צעקות רוכלים ונעירות חמורים וגעיית עזים וצווחת פרגיות

עמוס עוז | סיפור על אהבה וחושך

תלויות קשורות רגליים, וצווארים מדממים של עופות שחוטים, ראתה את כתפיהם ואת זרועותיהם של גברים מזרחיים ואת שערוריית צבעיהם הרעשניים של הירקות והפירות, ראתה את ההרים מסביב ואת מדרונות הטרשים, ומיד חרצה גזר דין סופי: הלוונט מלא מיקרובים" (עמ' 41).

"הלוונט מלא מיקרובים" היא לא רק מטאפורה גדולה בכמה מספרים על המציאות, אלא, לפי משפט הפתיחה של הפסקה למעלה, היא אך בחזקת "עובדה" כביכול המסתירה את "האמת", שהמצוד אחריה נמשך: "כעשרים וחמש שנים חיה סבתי בירושלים, אבל את משפטה לא ריככה. כבר למחרת בואם לירושלים היא ציוותה על סבא מה שהוסיפה לצוות עליו כל יום מימי חייהם בירושלים קיץ וחורף: להשכים כל בוקר בשש, לרסס היטב בפליט את כל פינות הדירה כדי להדוף את המיקרובים, לרסס מתחת למיטה ולרסס מאחורי הארון ולרסס גם אל תוך הבוידם ובין רגלי המזנון, ואחר כך לחבוט את כל המזרנים, המצעים והכסתות".

האמנם? עד כדי כך? כל בוקר בשש? לרסס בפליט בכל אותם מקומות?!

אבל טרם הגענו לחקר האמת כולה. מתברר כי לא מלחמתה של סבתא במיקרובים היא העיקר, אלא אופן מותה: "...שלוש פעמים ביום, קיץ וחורף, נהגה לעשות שלוש אמבטיות רותחות כמעט, כדי לבער את המיקרובים... ובהיותה בת שמונים הזהיר אותה הדוקטור קרומהולץ, גבירתי היקרה, אם לא תחדלי מן האמבטיות הלוהטות שלך איני אחראי למה שעלול חלילה לקרות לך... אבל סבתא לא יכלה להיגמל מן האמבטיות שלה. אימת המיקרובים היתה חזקה מדי. היא נפטרה באמבטיה. התקף הלב שלה הוא עובדה". וכדי שלא נבלבל, כאמור, בין "עובדות" ל"אמת" מוסיף עוז הסבר: "אבל האמת היא שסבתא שלי מתה מרוב ניקיון ולא מהתקף-הלב. העובדות יש להן נטייה להסתיר מעינינו את האמת. הניקיון הרג אותה".

אולם גם זו עדיין לא כל האמת לאמיתה, החבויה בפירוש מפסיכולוגיית המעמקים שעוז מצרף לפירוש הפסיכולוגי הנדוש: "ושמא האמת היא כי לא מפני איומיו של הלוונט היתה סבתא מספגת ומטהרת את גופה, אלא דווקא מפני קסמיו החושניים המפתים... מפני גופה שלה... אולי כל פולחני הניקיון של סבתא לא היו אלא מין חליפת חלל הרמטית וסטרילית? חגורת צניעות אנטי-ספטית שסבתא פרזלה סביב עצמה והתבצרה בה מרצונה, מיומה הראשון בארץ, והגיפה בשבעה מנעולים והשמידה את כל המפתחות?".

ובכן, זה קצת יותר מדי: גם מזרח מלא מיקרובים, גם פְּליט בכל בוקר בשש, גם שלוש אמבטיות רותחות ביום, גם חגורת צניעות סטרילית נגד חושניותה המתפרצת, שהיא הסיבה הלא-מודעת לכל זה.

ולטר בנימין במסה בשם "המספר" על יצירתו של ניקולאי לסקוב (כרך ב: הרהורים, הקיבוץ המאוחד, 1996) שעוז מן הסתם מכיר, כותב: "להותיר את המסופר נקי מהסברים בכך לסקוב הוא רב אמן. היוצא מגדר הרגיל, המופלא, מסופר במירב הדיוק, אבל ההקשר הפסיכולוגי של ההתרחשות אינו נכפה על הקורא. בן חורין הוא לפרש לעצמו את העניינים כפי שהוא מבין אותם, ובכך משיג המסופר את רוחב התהודה החסר למידע" (כוונתו למידע עיתונאי העשיר בהסברים אך דל בסיפורים).

לעוז קשה לעמוד בפיתוי, אולם שפע המטאפורות המסמלות-מסבירות אך מחלישות את כתיבתו וחותרות תחת אמינותה. חולשה זו אמנם בטלה בשישים בספר, ובכל זאת היא מופיעה פה ושם ולפעמים במקומות משמעותיים מאוד כמו התאבדותה של אמו. כשהוא כותב, למשל, כי אמו החלה "לדעוך" בדירת המרתף הדחוקה והטחובה בירושלים, בין גיגיות הפח והמלפפונים הכבושים, מוקפת כל היום ריחות כרוב, כביסה, דגים מתבשלים ושתן יבש, כי היתה מסוגלת אולי לעמוד מול אסון, אבדן, עוני ואכזבות חיי הנישואים, אבל, בשום אופן לא יכלה לשאת את "ההתרפטות" (עמ' 251) הרי אלה דברים חזקים, עמוקים ומשכנעים. אולם כשהוא ממשיך וכותב דף לאחר מכן, כי אולי היה זה איזה תו מלנכולי באופיה, שפגש בו גם בסיפורי צ'כוב, טורגנייב, אורי ניסן גנסין ורחל, שגרם לה "לצייר את המוות בדמות מאהב מסעיר, מאהב אחרון, מאהב מוזי, רוצחן הסדרתי עתיק היומין של נפשות נכזבות" (עמ' 252) הוא מכביר מטאפורות-מוטעמות שלא בטובתו.

ג.

עוז, לטעמי, הוא בשיאו באותו סוג של כתיבה שיש בו הצדקה מלאה לגוזמה, להגזמה ולהפרזה, וזו הכתיבה הקומית-גרוטסקית. יש לו כשרון גדול בתחום זה (וכבר ב***המצב השלישי*** הפליא להשתמש בו) ומה חבל שאינו מכיר בו כסוג לגיטימי של כתיבתו. יש בספר מקומות רבים כאלה, אלא שלא תמיד אפשר לדעת אם הם כאלה בכוונת מכוון או באקראי. למעשה, כל המקומות שבהם הוא עוסק בהכללה או בהסמלה (כולל תיאור סבתו למעלה) הם הומוריסטיים ואף סאטיריים מעיקרם. למשל, כאשר הוא מבקש לשרטט את מבנה החברה הארצישראלית בראשית המדינה, אותה הוא מתאר כסולם בעל סדר יורד - חלוצים, יישוב מאורגן, פורשים, עולים חדשים וכדומה. הנה כיצד הוא מתאר את השלב השני בסולם:

"דרגה אחת מתחת לחלוצים עמד היישוב המאורגן. קוראי 'דבר' בגופייה על מרפסות הקיץ, פעילי ההסתדרות וקופת-חולים, אנשי החאקי וכופר היישוב, אוכלי הסלט, הביצייה והלבן, חסידי ההבלגה, האחריות, אורח החיים הסולידי, כופר היישוב תוצרת הארץ, מעמד העובדים, המשמעת המפלגתית, הזיתים הלא חריפים מתוך הצנצנת של תנובה, תכלת מלמטה ותכלת מעל, אנו בונים פה נמל! פה נמל!..." (עמ' 17).

וכן תיאורים רבים אחרים - למשל, תיאור הדילמה במכולת השכונתית של אוסטר: מה לקנות - גבינת תנובה מהקיבוץ, או גבינה פלאחים ערבים מכפר ליפתא?... מצד אחד ערכי הציונות, מצד שני ערכי ההומניזם? - שלא נוכל להזכירם. אבל מאפילה על כולם דמות הסבא, האלמן של סבתא שלומית, זו שמתה באמבטיה, שתיאוריו הם פנינה קומית-גרוטסקית אמיתית: "חדשים אחדים לאחר מות הסבתא החלו ללבלב חיי האהבה של סבי, הסוערים ומופלאים עד מאוד. ובערך בו בזמן, כך נראה לי, גילה סבי בן השבעים ושבע את חדוות המין. עוד לפני שהספיק למחות את אבק הלוויתה של סבתא מעל נעליו, נמלא ביתו של סבא המון מנחמות, מעודדות והודפות בדידות..." (עמ' 138).

עוז מרבה להזכיר בספרו זה את צ'כוב, אבל דומני שדמותו של הסבא, מחזר הנשים הגדול, חסיד ז'בוטינסקי, המציע לטרנספר את הערבים

לערב הסעודית, "אלכסנדר ז' קלוזנר, אריגים, הלבשה, קונפקציה, אימפורטר, מיופה כוח מסחרי מוסמך, סוכן כללי ומתווך" - צוירה במכחולו של גוגול.

עוז מספר כי לסבא אלכסנדר היתה עברית אישית משלו, שבשום אופן לא היה מוכן שיתקנו לו אותה. כך, למשל, לספר התעקש לקרוא ספן, למספרה מספנה ולתספורת תספונת. להרגל קרא דרך קבע ריגול. אותו פרק בספר בו מתקומם הזקן בן התשעים וחמש נגד אפשרות מותו, הוא מבדח מאין כמוהו:

"אם חס וחלילה נופל בקרב איזה חייל צעיר, בחור בן תשע-עשרה, עשרים, גו זה אסון נורא ואיום - אבל לא טרגדיה. למות בגילי - זאת כבר טרגדיה! בן אדם כמו אני, בן תשעים וחמש, כמעט מאה... לחיות זה אצלי כבר ריגול, נו מה, אחרי מאה שנה, מי זה יכול ככה פתאום לשנות את כל הריגולים שלו? לא לקום יותר בחמש כל בוקר? לא דוש ולא דג מלוח עם לחם? לא עיתון לא טיול ולא כוס צ'אי חם? טרגדיה!" (עמ' 144).

ד.

פרק מיותר בספר, לטעמי, הוא פרק ה' שבו כותב עוז על "הקורא הרע" ו"הקורא הטוב" של ספרו ומנסה להשיב על השאלה "מה אוטוביוגרפי ומה בדיוני בסיפורים שלי?" זהו פרק מביך, ודבריו, במיוחד על הקורא הרע, המציצן הרכלן, המבקש לגבור בחיי המחבר - "הקורא הרע הוא מין מאהב פסיכופת... סיפוקו של הקורא הרע כרוך בכך שדוסטויבסקי המהולל והמפורסם בכבודו ובעצמו נחשד במעורפל באיזו נטייה עכורה לשדוד ולרצוח ישישות..." (עמ' 38) מוטב שלא היו נכתבים כלל.

שוב נסחף עוז שלא בטובתו להיות גם הפרשן של יצירתו. ההגדרה כי הקורא הרע מעוניין במרחב שבין הכתוב למחבר, ואילו הקורא הטוב מעוניין במרחב שבין הכתוב לקורא היא יפה, אך כלל מוטב שישאיר מלאכה זו לאחרים, כמו למשל, לנסים קלדרון שבמאמרו "עדות, בדיה, ביקורת" (ספרים, 10.4.02) עומד יפה על שני הקולות העיקריים "קולה של העובדה וקולה של הבדיה" בספר.

(הערה: את דבריו של קלדרון קראתי לאחר שכתבתי את עיקרי דברי. נדמה לי כי הבחנתו בין עובדה לבדיה תומכת בהבחנתי בין סוגי הכתיבה השונים כפי שציינתי בהערותי).

בן חורק

משהו חורק בכתיבתו של מנחם בן במדורו 'בן חורג' במוסף 'זמן תל-אביב' של מעריב, שבדרך כלל אני אוהב לקרוא וגם נהנה לא מעט מאבחנותיו הספרותיות. אלא שלאחרונה עניינים אחרים מרכילות, ועד חרמנות, (ראה, למשל, ההשוואה בין יעל זוהר ליעל אבקסיס בשאלה מי סקסית יותר, 12.04.02) מאפילים על שיקול דעתו. גם רשימתו על ספרו החדש של עמוס עוז ***סיפור על אהבה וחושך*** (08.03.02) אף שציין כי על סיפור כזה מקבלים נובל, בכל זאת נמשך יותר לעסוק במציצנות (רפואית) מאשר בסוגיות ספרות.

רשימתו אף מוכתרת בכותרת "לא בדיוק התאבדות" שבה הוא נדרש לשאלה חוץ ספרותית, האם אמו של עמוס עוז התאבדה באמת? כותרת המשנה מסבירה: "חידה מרכזית אחת מרחפת מעל 600 עמודי הביוגרפיה של עמוס עוז: למה התאבדה אמו? "בן חושב שהצליח לפענח, מתוך הסיפור המפורט שמספר עוז עצמו,

את מה שהבן, שאמו הסתלקה מן העולם כשהיה בן 13, לא הצליח להבין במשך 50 שנה, את סיבת המוות של האשה והאמא. "העניינים הרבה יותר פרוזאיים וכימיים והרבה פחות נפשיים". על סמך התיאורים שבספר ובסיועה של "האנציקלופדיה לרפואת משפחה" (הוצאת כרטא), מאבחן בן את מה שנעלם מעיניו של עוז כל השנים, כי אמו לא התאבדה, אלא סבלה בסך הכול מקשיים להירדם. היא נטלה תרופות מרדימות, אולם מה שעוז אינו יודע, מסביר בן, שתרופות כאלה מחוללות הרבה פעמים, אחרי שימוש ממושך, דווקא נדודי שינה, אפאתיה, ודיכאון. הוכחות לכל הסימפטומים הללו הוא מוצא בשפע בין דפי הספר: "היו לה נדודי שינה שהלכו והורעו עד כי בשנה האחרונה לחייה ראו רופאים שונים לרשום לה כדורים חזקים וגם כל מיני שיקויים..." לדעתו של בן טועה עוז במסקנתו כאשר הוא כותב כי בשנה האחרונה "תרופות השינה וההרגעה לא הועילו". נהפוך הוא, כותב בן: "זה לא שהן לא הועילו, הן יצרו את המצב והביאו אותו עד משבר".

את הסוגייה המרכזית הזו באוטוביוגרפיה, מסכם מנחם בן במילים הבאות: "לא מדובר כלל בהתאבדות, אלא בתאונה תרופתית... תאונה שהלכה והצטברה במשך שנים של נטילת תרופות, עד שהגיעה לקיצה הטרגי". ומוסיף: "זו לא היתה הנפש, זו היתה הכימיה, וממילא כל העינוי שעינו עצמם הבן והאב וכל שאר הסובבים לפענח את סיבת התאבדות, כאילו באמת היה מדובר בהתאבדות מודעת, כל העינוי הזה מיותר עד כאב".

ובכן, אם אמנם צודק מנחם בן הרופא, הרי הוא מבטל בחלק זה של רשימתו את מה שאמר מנחם בן המבקר בחלק הראשון על חשיבותו של הספר. שהרי כיצד אפשר להמליץ לפרס נובל על ספר שנושאו המרכזי הם נדודי שינה ושפתרונם מסתיים בתאונה רפואית?

ואידך ז'יל גמור

הוצאת רסלינג על שתי סדרותיה מעשירה את מדף ביקורת התרבות בעברית בפרסומים מקוריים ומתורגמים. לא תמיד אפשר לגמור את ההלל על ספריה, אך בכל מקרה, מכיוון שהם ממלאים חסך רציני, יש לברך על המלאכה. שני ספרים חדשים ראו אור באחרונה ***פוסטמודרניזם*** הקלאסי כבר מאת פרדריק ג'יימסון בסדרת 'ליבידו' ואסופת המאמרים ***עבד, התענגות, אדון - על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות*** בסדרת 'פטיש' בעריכת יצחק בנימיני ועידן צבעוני.

הספר האחרון קשה ומוקשה ואינו ערוך בצורה שתקל על הקורא. הוא נעדר מבוא ראוי לשמו ורעיונות מפתח מרכזיים בסופו, כמקובל בספרים מסוגו. לא רק שהוא עוסק בסוגיות פסיכואנליטיות מורכבות מלכתחילה (כמו סאדיזם/מאזוכיזם) אלא שהוא דן בהן לאור גישות פסיכולוגיות שונות, החל מפרויד דרך לאקאן ודלז ועד להשקפות פוסטמודרניות ומיגדריות, אשר כל אחת מהן ראויה לדיון נפרד. לפיכך, לא אתיימר לבקרו או אפילו לסוקרו, אלא אנצל הזדמנות זו להכרות חלקית עם אחד ממשתתפיו, ז'יל דלז [Gilles Deleuze] שהגותו כמעט אינה מוכרת אצלנו. דלז תופס מקום מרכזי בחלק הראשון של הספר "מאזוך/מאזוכיזם" המביא תרגום שני פרקים ממסתו "הצגת זכר-מאזוך" (ליאופולד זכר פון מאזוך הוא מחבר הרומן ***ונוס בפרווה***, הופיע בעברית בהוצאת גוונים 1998, שמשמו נגזר המונח מזוכיזם) וכמה מאמרים עליו. המסה של דלז (1967) שבה הוא חולק על פרשנות פרויד למזוכיזם (הגוזרו מן הסאדיזם), נחשבת לציון דרך בשיח הפסיכואנליטי. דלז תובע לראות את המאזוכיזם כתופעה נפרדת ופרשנותו הפוסטמודרנית תרמה לחלץ את התופעה מידי הפסיכואנליזה ולהתקבלותה כסוגייה מיגדרית כמו הומוסקסואליות ולסביות (וראה מאמרה של מיכל פופובסקי בספר ***עלייתו ונפילתו של המסמן מאזוך***).

איני יודע הרבה על דלז ובניסיון להבינו על רקע רחב יותר, נתקלתי בהקדמה טובה לכלל הגותו (בחוברת 'תיאוריה וביקורת', גיליון 17, סתיו 2000) שאני שמח לחלקה עם הקוראים. ההקדמה מקדימה תרגום פרקים מתוך ספרו הפילוסופי ***אלף מישרים*** ומעניקה פרספקטיבה פילוסופית גם לפרשנותו הפסיכואנליטית. בהקדמתם "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא

'איך זה פועל' " כותבים אריאלה אזולאי ועדי אופיר, מן המומחים המובהקים להגות צרפתית מודרנית אצלנו, כי הפילוסוף ז'יל דלז (1925-1995) ביחד עם הפסיכואנליטיקאי פליקס גואטרי (1930-1992) החלו בעבודתם המשותפת בפריז בשנות ה-60 בצל אירועי מאי 1968 וכתבו יחד ארבעה ספרים ובהם גם את ***אלף מישרים***, ספרם הרדיקלי ביותר מבחינה חברתית, שהופיע ב-1980 והמתמודד עם שניים מן הפרשנים הגדולים של המודרניות מרקס ופרויד.

מטאפורה מושגית מרכזית בספר היא ה"ריזום". rhizome (צרפתית) הוא סוג של עשב, דשא, רשת, סבך של קווים והסתעפויות שאין לו התחלה ואין לו סוף והוא צומח בו בזמן בכל הכיוונים. (אולי מתאים לו יותר בעברית השם "יבלית" ומקבילתו בערבית "אינג'יל"). הריזום הוא אירגון אנרכי שאי אפשר לקבע אותו בשום צורה או להחליף בתיאור ממצה. הוא אינו כפוף למסמני-על כמו "מדינה", "עם", "מעמד" וכדומה. ניגודו הוא המטאפורה "עץ", המסמנת מערך ציב והיררכי של יחסים. התנועה בסבך קווי הריזום היא כמו תנועת וירוס בגוף החי, או תנועת הכסף בשווקים, תנועה המחוללת תהליכי מחלה והבראה, או תהליכי התרוששות והתעשרות. תנועות אלה קרויות בפיהם "שטף" [flux] שהן הבט מיוחד של התנועה הריזומטית. דלז וגואטרי מדברים על שטפים של אוכלוסייה, כסף, דימויים, כוח עבודה, עוני, מצוקות, וכדומה. שטף הוא תנועה ריזומטית של אלמנטים שאיבדו את הקוד שלהם ושהמערכת איבדה שליטה עליהם (ומנסה להחזירם לשליטתה). אזולאי ואופיר מעירים, כי הוגי דעות ומדעני חברה מצטרפים למאמץ לפענח את המבנה של שטפים אלה ובכך לבטל את אופים הריזומטי, ואילו דלז וגואטרי משתדלים להישאר צמודים אל התסבוכת עצמה, לאפיין את קוויה מבלי להטיל על השטף צורה או כיוון כלשהו.

ב***אלף מישרים*** (כמו גם בקודמו ***אנטי אדיפוס***) מתמודדים דלז וגואטרי עם פרויד המוצג כאחד ההוגים המרכזיים של החשיבה הסטרוקטורליסטית השבויה בדימוי "העץ". בספריהם הם משחזרים סיטואציות טיפוליות שתיעד פרויד וטוענים כי יש פער בין הטקסט של המטופל לבין הטקסט הפרשני של פרויד, המוליך את הסיפור הטיפולי למסלולים בטוחים ומוכרים של הסאגה האדיפלית, תוך התעלמות מדברים רבים שהמטופל אומר. לטענתם, התבנית האדיפלית היא דוגמה מובהקת לסטרוקטורה שהיחסים בה מוכרעים מראש. לעומת זאת, לריזום אין מודל סמוי שאותו הוא מבטא, אלא הוא חלק מגיאוגרפיה חדשה, שאינה מושתתת על יחסי ייצוג, אלא על "יחסי היעשות", כלומר היהפכות מדבר-מה אחד לדבר-מה אחר. תהליך "ההיעשות" אינו מעבר מנקודה יציבה אחת לנקודה יציבה אחרת - כמו המעבר מהשלב האוראלי לשלב האנאלי בפסיכואנליזה, או המעבר מפיאודליזם למרקסיזם - אלא התהליך הוא תנועה ריזומטית המתרחשת לאורך קווים הטרוגניים המסתעפים בו-בזמן למספר רב של אופציות שאינן מתנקזות ליעד ידוע מראש, כמו למשל, התנהלות של קרב, התרוששות של פועלים וסוחרים כתוצאה מתנועות בשוק ההון, או המטאמורפוזות בסיפורי קפקא (דוגמאות המזכירות מצבי אי-ודאות כמו ברומן של מישל וולבק ***החלקיקים האלמנטריים***, שעסקנו בו במדור הקודם).

בספרם ***אנטי אדיפוס*** (1972) הם טוענים, כי באמצעות סיפור אדיפוס חיסל פרויד את המהלך הרדיקלי שבו החל, כשניתק את המיניות מהקשר הבלעדי לאברי המין והרבייה ופרש אותה באזורים ארוגניים על פני הגוף כולו. במושגים של דלז וגואטרי, ניתוק המיניות מאברי המין הוא תהליך של דה-טריטוריאליזציה ההופך אותה ל"שטף" החוצה את הגוף ומקשר אותה ל"תת-מודע". לעומת זאת, הסיפור האדיפלי מתפקד כמנגנון של רה-טריטוריאליזציה המדכא את התשוקה ואת התת-מודע תחת מבנה היררכי שהטרנספורמציות שלו קבועות מראש. המיניות מנוהלת לפי תפיסה זאת של פרויד כהצגת תיאטרון המועלית שוב ושוב, בעוד דלז וגואטרי מבקשים לחזור לתת מודע כאל בית חרושת המבוסס על ייצור ועודפות המבטיחים חירות ומרחב למשחק לא צפוי.

אנו רואים כי הגישה המשחררת, האמנציפטורית, לעומת הגישה המקבעת והממשטרת, היא מרכזית בתפיסתם. לכן, במקום פסיכואנליזה המרוכזת ביחיד והופכת כל התנהגות ודיבור לסימן ראוי לפרשנות, מציעים דלז וגואטרי ב***אלף מישרים*** את "הסכיזו-אנליזה" כמחשבת ריבוי, שסע, שוטטות והמצאה, הבנויה מקרטוגרפיה של קווים, מרחבים והיעשויות, מבלי לקבוע להם ערך קבוע או סדר עדיפויות. הם עוקפים את המשפחה - האתר המועדף של הפסיכואנליזה והמפתח לקידוד של כל השטפים - ומתחקים אחר סוגים שונים של השקעה חברתית ושטפים בקבוצות מיליטנטיות.

נקודה מעניינת בהקדמה של אזולאי ואופיר מצויה בדברים הבאים: הפסיכואנליזה והקפיטליזם מבוססים על יצירת שטפים של מיניות וכסף, בהם הם מנסים לשלוט על ידי ארגונם מחדש. וכך היסוד המשחרר, שהיה טמון הן בפסיכואנליזה והן בקפיטליזם, נשחק במהירות ובמקומו הופיעו מגמות דכאניות. הסכיזופרן מסמן את קו הגבול של שתי צורות הארגון האלה, מפני שבעצם קיומו הוא חומק מכל צורת ארגון קבועה המנסה לכלוא את השטפים ולכוון אותם. הסכיזופרן הוא חתרן קבוע תחת כל סדר, הוא נותן לשטפים לזרום דרכו והגבול שלו בין האני והחוץ פרוץ.

בנקודה זו אפשר לשוב מהקדמתם של השניים, אזולאי ואופיר ב'תיאוריה וביקורת', למאמרה של אריאלה אזולאי "קול באשה פרווה" בספר שלפנינו. היא כותבת שם: "הפסיכואנליזה, טוענים דלז וגואטרי, שחררה אמנם את המיניות מקשר הכרחי לאיברי הרבייה הגניטליים, אך שיעבדה אותה לחוק החסך ולכלל של התענוג החיצוני. הגוף-ללא-איברים היא התשובה שדלז מחלץ מתוך מאזוך והיא החלופה שלו לשעבוד הפסיכואנליטי... גוף-ללא-איברים פירושו התהוות הגוף בתור שטף של תנועה חסרת מעצורים, מחיקה של איברים מובהקים, חסימתם, התקת מקומם, כך שאיברים מיניים מופיעים בכל מקום... המאזוכיסט מסמן בתרבות את האופציה של מי שמחפש באופן מתמיד לייצר את הגוף-ללא-איברים" (עמ' 59-60).

מבלי לשחזר כאן את כל מהלכי ומנגנוני המזוכיזם-הדלזיאני, המסובכים למדי, ניתן לנו לפחות להבין את מטרתו הסופית: גוף-ללא-איברים (ללא איברי מין ספציפיים) דרכו זורמת המיניות בשטף של תנועה ריזומטית משוחררת בגוף כולו. כך מתקשרת החשיבה הריזומטית, חברתית-כלכלית של ז'יל דלז עם חשיבתו עם חשיבתו הפסיכואנליטית ועם המיניות המאזוכיסטית. ואידך ז'יל גמור.

נ.ב. לא אהבתי את המסה הנרקיסיסטית של העורך עידן צבעוני "על מקרה של ביקורת נרקיסיסטית בספרות העברית" בסוף הספר ואת היישום המהיר של האיזמים שלמעלה בביקורת הספרות: "...מנגנון האהבה למדינה נמצא בכל מקום. בלתי אפשרי בעליל לחמוק ממנו, הוא נמצא בספרות, בקולנוע, ברדיו, בטלוויזיה, בקומך ובלכתך, בפרסומות עתירות הממון, במקרר, בקופסת הסרדינים, באסלה... מכיוון שאהבת המדינה היא אירוע טרום אדיפלי, שלפני היות השפה, שלפני היות הסובייקט, הוא נטול זמן ומקום ומתרחש בכל זמן ובכל מקום..." צבעוני אפילו עוסק בדיאגנוזה: "נשים אשר

נכבלו שלא בדעתן על ידי מדינת הלאום, הקול אינו שלהן אלא של אב פרוורטי... די להביט בפניהן הכבויות של דליה מזור ושרי רז המקריינות חדשות כבר למעלה משלושים שנה בשירות האומה בשביל להבין עניין כואב זה..." (עמ' 259, 261).

על פאראנוית המדינה (הציונית) של צבעוני ועל שפת האקדמאים החדשים, ראה להלן. (אגב, שרי רז כבר שנים לא מקריינת חדשות בשירות האומה אלא לכל מעת לעת חדשות תרבות).

נגעלים מהמדינה

מוסף 'הארץ' ליום העצמאות "מצב העברית" היה אחד ממוספי החג היפים שקראתי. היו בו טורים אישיים על שפת הרחוב, שפת האקדמיה, שפת העיתונות, שפת החדשות, שפת הספרות, שפת האהבה; היו בו כתבות תחקיר נרחבות על "מעמד הפעלים" (העברית כשפת פעלים לעומת שמות ותארים שבהם מדשדשת הספרות היום), "איך אומרים בערבית מחסום" (על חלחול העברית לערבית של השטחים), "עברית שפה שנייה" (על דוברי הרוסית בישראל), "שאלה של המירות" (על העברית של הבורסה), "אז מה היה לנו" (על תרומת עולם הבידור לשפה). היו משאלים ("כוסית חבל על הזמן") בקרב סופרים, עורכים ואנשי ציבור על התופעות הלשוניות המעצבנות אותם ועל התופעות החביבות עליהם; היו מילון הסלנג המעודכן ("אין מצב"), ומילון הביטויים האסורים בשימוש ("קלישאות שסר חינן") וחידון העברית הגדול (מ"הקפת ביצים" עד "יאללה ביי"). וכמובן, מאמר פתיחה של דורון רוזנבלום, הסיסמוגרף הרגיש של השפה "מותה של ו' הנזיפה".

מכל השפע הנהדר הזה לא אוכל לצטט אלא מה שכתב גדי טאוב על שפת האקדמיה החדשה, מכיוון שזה מתקשר היטב עם הסיפא של הסעיף הקודם על עידן צבעוני (ומכיוון שאני אוהב את מה שטאוב כותב).

ובכן, העברית של האקדמאים החדשים, כהגדרתו, היא: "אנטיספטית, מחוטאת וצוננת, כמו אוויר ממוזג בבית מרקחת... היא לא רוצה להיות אובייקטיבית, היא רוצה להיות סכין מפלדת אלחלד, סקלפל ביקורתי נוצץ. זאת עברית עם אובססיה לטוהר, וכמו כל אובססיה כזאת היא נולדה מתוך גועל... ישראל, ישראלים, זה מה שמגעיל את האקדמאים החדשים, כל 'התיאוריה' באה רק אחר כך. לא רק הכיבוש, לא רק העבודה, לא רק הליכוד, גם המכסים של הקוטג', המנגלים, הזיקוקים ביום העצמאות, ההגדה של פסח, השמש הים תיכונית, החדשות מקול-ישראל, סלקום ופזגז מגעילים אותם... אבל מעל לכל, זה נכון, מגעילה אותם

הפוליטיקה, מגעיל אותם שהמדינה נוגעת בהם... לא המצאנו את השפה הזאת בישראל. ההמלצות באות מצרפת, אחרי הרצת ניסוי באמריקה, שם היא חיטאה את השמאל האקדמי שהפך לגמרי אנורקטי... הוא התעלה מעל לאנושי ויכול עכשיו להתעלם ממנו. לרעות בשדות שיח מופשטים, ניזון משפה-דיאט... זה לא פחות מהרואין-שיק לשוני, ערוץ אופנה אוניברסיטאי... בשפה הזאת אפילו הגוף האנושי אינו אלא 'אתר של הבניית תשוקות', ובכלל הרי 'אין סובייקט המתקיים א-פריורית מחוץ לשיח'... מהשיח האנטיספטי הזה נולדה חברת ההדברה של הפוליטיקלי קורקט. מה שנכשל בפוליטיקה נסוג לעולם נקי שכולו שיח אנטי-ופוסט-קולוניאלי ואת השיח קל לנקות בזמן שהמציאות נשארת מלוכלכת. זוהי אשליה נעימה ומשכרת של צדק וטוהר, הכולאת את בעליה מאחורי זכוכית לשונית משוריינת..." ■

סמדר שרת

בת הירח

הַיָּרֵחַ הָיָה אַבָּא שֶׁלִּי
וְאִמָּא הָיְתָה הַשֶּׁמֶשׁ
גַּיָּא הָיָה כּוֹכָב שָׁבִיט
וְצִיבִי כּוֹכָב צֶדֶק
מִיכַל הָיְתָה כּוֹכָב נוֹפֵל
וְיָאִיר הָיָה חֹשֶׁךְ מֻחְלָט.

אֲנִי הָיִיתִי שְׁבִיל הֶחָלָב
וְהִתְרוֹצַצְתִּי כְּמוֹ מְשֻׁגַּעַת
בֵּין כֻּלָּם,
עַד שֶׁאַבָּא יָרֵחַ אָמַר לִי:
"תֵּרָגְעִי, אֲנַחְנוּ כְּבָר
נִסְתַּדֵּר בְּלְעָדַיִךְ".

לֹא יָדַעְתִּי אֶת נַפְשִׁי
עַכְשָׁיו הָיָה עָלַי לִחְיוֹת אֶת חַיַּי
וְאֶת חַיֵּי בִּלְבַד

כַּמָּה הָיִיתִי רוֹצָה לִהְיוֹת שַׁבָּתַאי
עִם הִלָּה יְפֵהפִיָּה מְסֻבִּיב
שֶׁשּׁוֹמֶרֶת עָלַי מִכֹּל רָע.

מתוך הספר "בת הירח" הנמצא בכתובים

טובי לין קמנץ

נחלת בנימין

עַל אַף שֶׁהָלְכָה זֶה מִכְּבָר
בְּמַעֲלֵה הַדּוּכָנִים, וּבְשָׁמֶיהָ
נִמְהֲלוּ בְּרֵיחוֹת הַתַּבְלִינִים
מֵהַחֲנוּת הַחֲשׁוּכָה בְּרֹאשׁ הַשּׁוּק,
רְאִיתִיהָ לְלֹא נִיעַ
בְּעֵינֶיךָ הַגְּלוּי,
תָּוֵי גּוּפָהּ הַנֶּחְשָׂפִים
בְּמַשָּׂק הַסַּחְלָב בְּשִׂמְלָתָהּ
רוּחַ קַיִץ, שֵׂעָר
שָׁחוֹר קָצוּץ,
וּשְׂפָתֶיהָ,
בּוֹרְדוֹ חָרִיף
פְּרִי מַטָּע צְפוֹנִי חָרְפִּי,
מוֹתָרוֹת מוּטָסוֹת
מִמְּדִינַת שֶׁפַע אֵירוֹפִּית.

בַּחֲזוֹר, הַהוֹדָעָה עַל הַגָּעַת
דִּגְמֵי אַלְפַּיִם וּשְׁתַּיִם
צִינָה אֶת הַפִּחוּת בְּעֶרֶךְ רִכְבֵּנוּ,
עָמוּס תְּנוּבַת הָאָרֶץ.

גלאי נפח

צְפִיפוּת דְּחוּסָה סִדּוּרָה הֵיטֵב, סַנְטִימֶטֶר אַחַר סַנְטִימֶטֶר מְרֻבָּע
2X2 מ׳, הַגֹּבַהּ - אַרְבָּעָה, סה״כ הַתְּכוּלָה: אֲרוֹנוֹת קִיר, מַדָּפִים,
מַחְשֵׁב X 2, שְׁנֵי מַגְּשֵׁי דַּאר יוֹצֵא, עֲפָרוֹנוֹת מְחֻדָּדִים
מַתְּלֵה חוֹתְמוֹת, קְלָסְרֵי חֶשְׁבּוֹנִיּוֹת, תִּיקִיּוֹת מְחֻלָּקוֹת
לְפִי שָׁנִים, עַד סוֹף שְׁנַת הַמִּסִּים הַנּוֹכְחִית וּלְאַחֲרֶיהָ,
שְׁנַיִם גּוּף מִתְאַכְלְסִים, אִישׁ אִישׁ תַּחַת שֻׁלְחָנוֹ,
וְחַלּוֹנוֹ - חַלּוֹנִי אֶחָד.
מִמֶּנּוּ לֹא נִשְׁקָף נוֹף אַחֵר, אֶלָּא פְּאָתוֹ הַמִּזְרָחִית שֶׁל הַמִּבְנֶה
רַק הַנֵּירוֹת נָעִים לְלֹא לֵאוּת, בְּתַכְלִיתִיּוּת, לְהוֹצִיא מִדֵּי פַּעַם
כִּבְמַגַּע-יָד בִּלְתִּי מְכֻוָּן בְּגַבִּי, בְּאֶצְבְּעוֹתַי, בְּמִפְגָּשׁ מִזְדַּמֵּן שֶׁל נֵירוֹת
קַלִּים מִתְעַלְעֲלִים זֶה בָּזֶה בֵּין הַמַּגָּשִׁים. בְּתֹם הַיּוֹם מַפְעִילָה אֶת הַגַּלַּאי,
בְּחַיְשָׁנָיו הַחֲדִים יֵזֶהָ תְּנוּעוֹת זָרוֹת בְּחַדְרֵנוּ וְיִזְדָּעֵק.

נסך

בְּרֵאשִׁית קִטֹּרֶת מָשְׁכָה בְּצַעֲדֵינוּ
אֶל שְׁבִיל חָצָץ לָבָן הַמּוֹלִיךְ
לִכְנִיסָה, דֶּלֶת עֵץ עָבָה
פּוֹעֶרֶת מַכְפֹּלוֹת חֲלָלִים מִקִּפְלֵיהֶם
כְּמַפַּת עָנָק,
כְּכֹל שֶׁנִּתַּן לִרְאוֹת. הֶעָשָׁן
הַמִּתְפַּזֵּר נִסַּפֵּג בְּבִגְדֶיךָ,
נָמֵס בִּשְׂעָרִי.

מַרְיָה
בְּשִׁישׁ אִיטַלְקִי
מְעַרְסֶלֶת אֶת בְּנָהּ מִגֹּבַהּ רַב,
בְּיָדָהּ הַחֲזָקָה.
אָנוּ לְמַרְגְּלוֹתֶיהָ.
עֵינִית הַמַּצְלֵמָה תּוֹחֶמֶת אֶצְבְּעוֹתֶיךָ
עַל מַעֲקֵה עֵץ
נִשְׁעָן.

בְּצֵאתֵנוּ, מָזַגְנוּ יַיִן סָמִיךְ,
עֲסִיסוֹ הַקָּרוּשׁ בִּשְׂפָתַי
כּוֹסִית הַקִּדּוּשׁ,
טַעֲמוֹ מִקְרָא לַעֲבוֹדָתֵנוּ
הַזָּרָה.

מתוך המחזור "שירה מרחבית"

שודד וז'נדרם

גיאורג טאבורי

תרגם מגרמנית: אורי שרון

היתה תקופה, שבה שיחקנו כל הזמן במהפכה, בעיקר על הגלרברג, בין הצוקים הגבוהים, מקום משחק מושלם למהפכנים. גלר היה בישוף גרמני, שהגיע למקום לפני אלפי שנים כדי להטביל את הפגנים ההונגרים לנצרות, כתגובה הם תחבו אותו לתוך חבית וגלגלו אותו במורד ההר. לדברי אחי פאול, הגדול ממני בשש שנים ומשמש כמנהיגנו, היה זה מעשה מהפכני. אבל מהו בדיוק מעשה מהפכני כשאתה בקושי בן חמש? לדחוף בישופים במורד ההר? וכיצד ייקרא המשחק של החודש הבא, לגנוב מן העשירים כדי לעזור לעניים? (אפילו כיום, בגיל 70, עדיין נראה לי שכסיסמה זו סיסמה לא רעה). בזרזיפי אוקטובר הציע לנו אחי פאול, קורא בלתי נלאה של כתבים מהפכניים, לשחק משחק, והפעם היה שם המשחק רובין הוד וכנופייתו הקטנה והאמיצה נגד השריף מנוטינגהם. פאול שיחק את רובין, הוגו שמיץ השמן שיחק את השריף ואני, הקטן ביותר, שיחקתי את ג'ון הקטן, הנזיר גדל הגוף. רדפנו אחר הוגו בין הסלעים, חטפנו ממנו את השלייקס, כדי שמכנסיו הנופלים יקשו עליו את הבריחה ואז תלינו אותו על עץ. כאב לי הלב עליו, אבל אחי פאול הסביר את הצורך באלימות מהפכנית. העולם, אמר, מחולק לעשירים ועניים, או באותה מדה לשודדים וז'נדרמים; הז'נדרמים הם תמיד הרעים והשודדים הם תמיד הטובים. באיזה צד אתה? אני רוצה להיות טוב, אמרתי. עד היום אני רוצה בכך, דבר לא קל, אפילו בגיל חמש. מאוחר יותר באותה שנה הופיע אחי פאול עם גרסה חדשה של אותו משחק. הציוות כרגיל לא היה פשוט, ואגואים כוסחו. פאול רצה כמובן להיות סטלין, הוגו השמן התעקש על לנין ולי נותר להיות הצאר. סירבתי. "אני קטן מדי להיות צאר". דמעות זלגו, האף נצבט אבל אני החזקתי מעמד; לכן גייס פאול איזה צעיר רזה עם קרחת-טיפוס לחבורה, הס, שהשתלט על דמותו של לנין; הוגו השמן שוחד בכתר מנייר ובשרביט גומי כדי שישחק את הצאר. אני שיחקתי בסופו של דבר את טרוצקי, מצויד במשקפי המצבט השבורים של סבא. בדמדומי חמה ירינו בהוגו השמן ותקפנו את ארמון החורף, סלע בצורת שיניים, אבל אני לא הייתי מסופק, רציתי להיות סטלין ולא אחר מלבד סטלין, האיש מברזל ששמו האמיתי נשמע כמו שיר אהבה; שעם ידו העקומה ועיניו הגרוזיניות היפהפיות שדד כרכרת דואר כדי לעזור לעניים. כל המשחקים צריכים להסתיים, או שלא?

כאשר מגיע הרגע, זה עצוב, ולכן מסרבים רבים מאיתנו לחדול מלשחק. חוץ מזה החליט אחי פאול שזה מקצועי מאוד לשתף במפלגה רק חברים שמשלמים. הוגו השמן הוציא את הפנגו האחרון שלו, שתמורתו היה אמור לקנות חלב. בערב לא היה חלב, ואמו המטירה עליו שאלות כמו שרק ז'נדרמים נוהגים לעשות. הוגו הודה. יומיים לאחר מכן פאול ואני הוצאנו מהבית ספר והובאנו אל המשטרה הפוליטית. הז'נדרמים היו נחמדים מאוד והציעו לנו שוקו חם. אחי פאול, שכבר בגיל 11 היה שקרן גדול, דהיינו משורר גדול, המשיך לשחק את המשחק. הוא עדיין לא הכיר תכסיסי מהפכנים ועל כן הודה בכל מה שתכננו לעשות: לפוצץ את הארמון המלכותי ולירות באדמירל הורטני עם דמדומי בוקר. שעתיים לאחר מכן נשלחנו הביתה, והז'נדרמים החביבים עצרו

סעודת חג מולד

איור: מיכאל בסר

את אבא. הוא לא קיבל שוקו חם.

למחרת בבוקר חזר הביתה ללא שיניים חותכות. זה היה לפני חמישים שנה, אבל המשחק עדיין לא הסתיים, משחק של תקווה ושל פחד ושוב תקווה למרות הפחד. כאשר אני מסתכל בכוננית הספרים שלי המלאה בכל אותם הסברים רציניים, מבריקים ומאוד בוגרים על מה שקרה במאה הזאת של התקווה ושל הפחד, אני רואה את הסלע של הגלרברג ועליו מבוגרים רציניים ומבריקים, שרודפים זה אחר זה, פעם כז'נדרם ופעם כשודד. אך הגרועים מכולם הם שודדים כמו סטלין, שהפכו להיות ז'נדרמים וכך הפכו את התקווה לפחד עד שההר התפוצץ וחסל. כל השאר זו פרשנות. ■

היה היה סופר עני, ושמו ג'ורג. היו לו אשה טובה ושישה ילדים נחמדים. הם כולם רעבו לא רק מפני שג'ורג לא נחל הצלחה אלא גם מפני שהוא היה בלתי-מוכשר בעליל. סיפוריו פשוט לא היו הגיוניים, כתב היד שלו היה בלתי קריא והוא אפילו לא ידע לכתוב כמו שצריך. שנה אחר שנה כתב את סיפוריו ושלח אותם להוצאות הספרים, וכולם חזרו בצירוף מכתב סירוב, שנוסח במיוחד בשבילו.

על המכתב היה כתוב לחילופין: "אח, אלוהי הטוב" או "עוד פעם!" או "מדוע לא תנסה קליעת סלים?"

באחד הימים - היה זה היום לפני חג המולד - הוא יצא מחדר העבודה שלו, החדר המוסק היחיד בבית, ופניו קרנו. "אשתי היקרה," אמר הוא, "ילדי האהובים!" זה שנים רבות איננו יכולים להרשות לעצמנו מתנות, אפילו לא עץ אשוח. השנה הכסף לא מספיק אפילו לארוחת חג המולד, אבל בכל זאת, כתבתי סיפור, לא בשביל העולם האכזר שם בחוץ, אלא רק בשבילכם, וכעת אקרא אותו בפניכם.

זה היה סיפור קצר, שהיה ארוך כל כך, עד שנדרשו ארבע שעות כדי להקריאו, והוא היה עלוב.

כשסיים, השתררה בחדר דומיית חג-מולד ודבר לא נשמע מלבד קרקור בטנם של שבעת ילדיו. אשתו אמרה: "תן לי את הסיפור" היא לקחה אותו למטבח, קצצה אותו לחתיכות, הוסיפה קמצוץ מלח וכמה גרגירי אורז, יותר מזה לא היה לה במזווה, ובישלה קדרה. זו היתה סעודת חג המולד שלהם, ומכיוון שזה היה סיפור-קצר ארוך, היו כולם שבעים. הקטנה שבילדים, שמה נטשה, אמרה: "הסיפור הכי טוב שאכלתי מעודי". ■

מתוך: ***תצפיות על עלה תאנה***

George Tabori
Betrachtungen ueber das Feigenblatt Fischer
Taschenbuch Verlag

ג'יאורג טאבורי, בנו של עיתונאי יהודי, נולד בבודפשט ב-1914. בגיל 20 היגר לאנגליה והחל דרכו בכתיבה, תחילה כסופר. בשנות ה-50 וה-60 כתב מחזות ותסריטים בבריטניה ובארה"ב, בין היתר עבד עם היצ'קוק, קזאן וברכט. ב-1969, לאחר שהות ממושכת בארה"ב, שב טאבורי לאירופה וביים במיטב התיאטראות שלה. בשנת 1992 זכה פרס ביכנר. כיום, כשהוא מחזאי ובמאי בעל שם, בצד עבודתו בתיאטרון, משתתף טאבורי באופן קבוע בטורי התרבות בעיתונות הגרמנית. הסיפורים המתורגמים מגרמנית "סעודת חג המולד" ו"שוטר וז'נדרם" נלקחו מהספר ***תצפיות על עלה תאנה***, אוסף מאמרים וחיבורים שהופיעו במשך 15 שנים בעיתונים **Suddeutsche Zeitung , Die Zeit** ואחרים.

חואן ראמון חימנז

מספרדית: שמואל רגולנט ושמואל בנג'ו

חואן ראמון חימנז (1881-1958)
מטובי המשוררים בספרד. התחנך בבית ספר ישועי ובאוניברסיטה של סיביליה. בימי מלחמת האזרחים גלה מארצו בגלל דעותיו הפוליטיות ולאחר מכן התיישב באמריקה. הושפע מהרומנטיקה האנגלית והגרמנית. חימנז הוא רומנטי וקלאסי כאחד. ביצירותיו ניכרת מעין בריחה אל מעבר לחושים, אל היסודות המופלאים שבבהמה ובאדם. יש בו משהו הקרוב למשורר ההודי רבינדרנאת טאגור. זכה בפרס נובל בשנת 1956. "פלטרו ואני" קנה לו שם של יצירת מופת ונתחבב על הנוער ועל המבוגרים כאחד.

חמישה קטעים מתוך

פלטרו ואני

19. נוף הָאַרְגָּמָן

הַפִּסְגָּה. הִנֵּה הִיא הַשְּׁקִיעָה, כֻּלָּהּ מְאֻדָּמָה, פְּצוּעָה בִּידֵי גְבִישֶׁיהָ הַמְדַמְּמִים בְּאֵין-מַעֲצוֹר. אֶל מוּל הֲדָרָהּ שֶׁל הַשְּׁקִיעָה מַחֲוִירָה חֲרֵשַׁת-הָאֲרָנִים הַיְרֻקָּה וּמַאֲדִימָה בִּמְעַט; וְהָעֲשָׂבִים וְהַפְּרָחִים הַקְּטַנִּים הַמּוּאָרִים וּשְׁקוּפִים מַבְשִׁימִים אֶת הָרֶגַע הַשָּׁלֵו בְּאֵיזוֹ חִיּוּת לַחָה, עַזָּה וּמְאִירָה.

אֲנִי מֻקְסָם מִן הַשְּׁקִיעָה עַד כְּלוֹת. פְּלָטֵרוֹ, שֶׁאֹדֶם-הַשְּׁקִיעָה נִבָּט בְּעֵינָיו הַשְּׁחוֹרוֹת, הוֹלֵךְ לוֹ כָּנוּעַ אֶל שְׁלוּלִית-מַיִם אֲדַמְדַּמִּים וּוְרֻדִּים-סְגֻלִּים, מַטְבִּיעַ בַּעֲדִינוּת אֶת פִּיו בַּמַּרְאוֹת שֶׁכְּאִלּוּ נְמוֹגִים מִמַּגָּעוֹ, וּבִגְרוֹנוֹ הָעָנָק שׁוֹפְעִים מֵי-דָם מוּצָלִים.

הַמָּקוֹם מֻכָּר, אֲבָל הָרֶגַע הוֹפֵךְ אוֹתוֹ לִמְנֻכָּר, חָרֵב וְשַׁגִּיא. נִדְמֶה הָיָה שֶׁבְּכֹל רֶגַע אָנוּ עוֹמְדִים לְגַלּוֹת אֵיזֶה אַרְמוֹן נָטוּשׁ... הָעֶרֶב מִתְמַשֵּׁךְ מֵעֵבֶר לְעַצְמוֹ, וְהַשָּׁעָה נְגוּעַת-הַנֵּצַח הִיא אֵינְסוֹפִית, שְׁלֵוָה וְנִסְתֶּרֶת מִבִּינָתֵנוּ.

20. הַתֻּכִּי

שִׂחַקְנוּ עִם פְּלָטֵרוֹ וְעִם הַתֻּכִּי בְּגַן-הַיָּרָק שֶׁל יְדִידִי הָרוֹפֵא הַצָּרְפָתִי. תּוֹךְ כְּדֵי כָּךְ הִתְקָרְבָה אֵלֵינוּ אִשָּׁה צְעִירָה שֶׁהִגִּיעָה מִמּוֹרַד-הַדֶּרֶךְ, חֲרֵדָה וְנִרְגֶּשֶׁת, נֶחְפָּזָה לְהַבִּיעַ אֶת צַעֲרָהּ בְּתַחֲנוּנִים:

– אָדוֹן צָעִיר, הָרוֹפֵא יָשְׁנוֹ?

אַחֲרֶיהָ נִקְהֲלוּ זַאֲטוּטִים בִּסְחָבוֹת לְגוּפָם, מִתְנַשְּׁפִים בְּלִי-הֶרֶף וּמַפְנִים מַבָּטָם לְמַעֲלֵה-הַדֶּרֶךְ, וּלְבַסּוֹף הִגִּיעָה אַחֲרֵיהֶם קְבוּצַת-גְּבָרִים נוֹשֵׂאת בִּידֵיהֶם אָדָם חִוֵּר וּמוּתָשׁ. נִרְאָה שֶׁהוּא הָיָה לֹא-חִקִּי, מֵאֵלֶּה הַצָּדִים אֵילִים

בַּאֲחוּזַת-דוֹנְיָנָה. הָרוֹבֶה יָשָׁן, פָּגוּם, שֶׁאַבְזָרָיו חֲבֵרוּ בְּחוּטִים, וְזֶה הִתְפּוֹצֵץ לוֹ בַּיָּדַיִם, וְקָלִיעַ אֶחָד חָדַר לְאַחַת מִזְּרוֹעוֹתָיו.

יְדִידִי הָרוֹפֵא נִגַּשׁ בְּנֹעַם אֶל הַפָּצוּעַ, הֵסִיר אֶת הַתַּחְבֹּשֶׁת הַמְאֻלְתֶּרֶת מִסְּחָבוֹת, שָׁטַף אֶת הַפֶּצַע מִן הַדָּם וְהִתְחִיל לִבְדֹּק אֶת עַצְמוֹתָיו וּשְׁרִירָיו. מִפַּעַם לְפַעַם הָיָה מַפְטִיר בְּצָרְפָתִית: זֶה כְּלוּם...

הָעֶרֶב יָרַד. הָרוּחַ הֵבִיאָה בִּכְנָפֶיהָ אֶל אוּאֶלִיָּה, בִּירַת-הַמָּחוֹז, נְדִיפָה שֶׁל רֵיחַ-יָם וּבְצָה מְלוּחָה, דָּגָה וְזֶפֶת... עַל רֶקַע הַמַּעֲרָב הַמַּאֲדִים נִרְאוּ עֲצֵי-הַתַּפּוּזִים כְּמִרְקָם צָפוּף שֶׁל זְמַרְגַּד מַרְהִיב. בְּמַעֲבֵה-שִׂיחַ-לֵילָךְ סָגֹל וְיָרֹק הָיָה הַתֻּכִּי הַיָּרֹק וְהָאָדֹם מְהַלֵּךְ הָלוֹךְ וָשׁוּב וּמַבִּיט בָּנוּ בְּסַקְרָנוּת בְּעֵינָיו הָעֲגֻלּוֹת. קַרְנֵי-הַשֶּׁמֶשׁ חָדְרוּ מִבַּעַד דִּמְעוֹת-הַצַּיָּד הַמִּסְכֵּן. מִדֵּי פַּעַם הָיָה פּוֹלֵט אֲנָחוֹת כְּבוּשׁוֹת, וְאִלּוּ הַתֻּכִּי הָיָה קוֹרֵא בְּצָרְפָתִית: זֶה כְּלוּם... יְדִידִי הָיָה עָסוּק בַּחֲבִישַׁת-הַפֶּצַע בְּצֶמֶר-גֶּפֶן וּבְאֶגֶד, וְאִלּוּ הַצָּעִיר הַמִּסְכֵּן הָיָה נֶאֱנָח: אַי, אַי, אַי... וּמִבֵּין פִּרְחֵי-הַלֵּילָךְ הָיָה הַתֻּכִּי קוֹרֵא בְּצָרְפָתִית:

זֶה כְּלוּם... זֶה כְּלוּם...

איור: מיכאל בסר

21. הַגַּג

אַתָּה, פְּלָטֶרוֹ, מֵעוֹלָם לֹא עָלִיתָ אֶל הַגַּג. לֹא תּוּכַל לָחוּשׁ אֶת הַנִּשִׁימָה הָעֲמֻקָּה, הַמַּרְחִיבָה אֶת הֶחָזֶה, זֶה הַגַּג שֶׁמַּגִּיעִים אֵלָיו דֶּרֶךְ מַדְרֵגוֹת-הָעֵץ הַחֲשׁוּכוֹת, מַרְגִּישִׁים אֵיךְ נִשְׂרָפִים בְּלַהַט-הַשֶּׁמֶשׁ שֶׁל צָהֳרֵי הַיּוֹם הַטּוֹבְלִים בְּתִכֵּלֶת הַשָּׁמַיִם, כְּאִלּוּ נִמְצָאנוּ בְּקִרְבָתָם, מְסֻנְוָרִים מִבֹּהַק-הַסִּיד שֶׁבּוֹ. כַּיָּדוּעַ לְךָ, מְסַיְּדִים אֶת הַמִּרְצָפוֹת כְּדֵי שֶׁמֵּי-הָעֲנָנִים יַגִּיעוּ נְקִיִּים אֶל הַמַּאֲגָר. מַה נִּפְלָא לִהְיוֹת עַל הַגַּג! פַּעֲמוֹנֵי-מִגְדַּל-הַכְּנֵסִיָּה מְדַנְדְּנִים בְּחֶזְנוּ בְּמַקְבִּיל לְלִבֵּנוּ הַפּוֹעֵם בְּחֶזְקָה. בַּכְּרָמִים מֵרָחוֹק מְנַצְנְצִים הַמַּעֲדָרִים בְּגִצֵּי-כֶּסֶף וְשֶׁמֶשׁ. הֵם חוֹלְשִׁים עַל הַכֹּל: הַגַּגּוֹת הָאֲחֵרִים, הַחֲצֵרוֹת, בָּהֶן מִתְיַגְּעִים אֲנָשִׁים אֲלֻמִּים, כֹּל אֶחָד בְּעִסּוּקוֹ שֶׁלּוֹ – הַנַּגָּר, הַצַּבָּע, הַחַבְתָּן; צִבּוּרֵי-הָעֵצִים בַּחֲלָקוֹת הַמְּגֻדָּרוֹת עִם אֵיזֶה שׁוֹר, אוֹ עֵז, בֵּית-הַקְּבָרוֹת אוֹתוֹ פּוֹקֶדֶת לִפְעָמִים אֵיזוֹ הִלְוְיָה קְטַנָּה צְפוּפָה וּשְׁחוֹרָה שֶׁל עֲנִיִּים, שֶׁכִּמְעַט אֵין מַרְגִּישִׁים בָּהּ; חַלּוֹנוֹת עִם עַלְמָה בִּכְתֻנְתָּהּ, הַסּוֹרֶקֶת אֶת שְׂעָרָהּ וְשָׁרָה בְּלִי-דַעַת שֶׁצּוֹפִים בָּהּ; הַנָּהָר עִם סְפִינָה הָעוֹמֶדֶת לְהִכָּנֵס אֶל הַמֵּזַח; אֲסָמִים בָּהֶם מְנַסֶּה נַגָּן בּוֹדֵד לְכַוְנֵן אֶת כְּלֵי-הַנְּגִינָה שֶׁלּוֹ; אוֹ אַהֲבָה פְּרָאִית שֶׁבִּתְנוּי-אַהֲבִים, עֲגֻלָּה, סוּמִית וּמְפֻנֶמֶת. מֵעַל הַגַּג נֶעֱלָם הַבַּיִת מֵעֵינֵינוּ כְּאִלּוּ הָיָה מַרְתֵּף. מָה מוּזָר לִצְפּוֹת מִבַּעַד לִזְגוּגִיּוֹת מִצְפֵּה-הַגַּג עַל הַחַיִּים הַזּוֹרְמִים כְּהַרְגֵּלָם לְמַטָּה, הַדְּבוּרִים, הָרְעָשִׁים, הַגַּן עַצְמוֹ הַנִּבָּט בְּיָפְיוֹ מִן הַגַּג. אַתָּה פְּלָטֶרוֹ גּוֹמֵעַ לְךָ מִן הַשֹּׁקֶת בְּלִי לִרְאוֹתֵנִי, אוֹ מִשְׁתַּעֲשֵׁעַ לְךָ כְּמוֹ טִפְּשׁוֹן עִם הַדְּרוֹר אוֹ עִם הַצָּב.

23. הַשַּׁעַר הַנָּעוּל

כֹּל פַּעַם שֶׁהָיִינוּ הוֹלְכִים אֶל הַיָּקֶב, הָיִיתִי עוֹבֵר לְאֹרֶךְ הַחוֹמָה שֶׁל רְחוֹב אַנְטוֹנְיוֹ הַקָּדוֹשׁ, מַפְנֶה אֶת מַבָּטִי אֶל הַשְּׁבָכָה שֶׁל הַשַּׁעַר, מִסְתַּכֵּל יָמִינָה וּשְׂמֹאלָה, מִתְאַמֵּץ לְהַבִּיט כְּכֹל יְכָלְתִּי. מִמִּפְתַּן-הַשַּׁעַר עַצְמוֹ שֶׁנִּשְׁחַק וְנִתְכַּסָּה בְּמַלְוּוֹת וּבְסִרְפָּדִים, יוֹצֵא שְׁבִיל הַפּוֹנֶה אֶל לַס אַנְגּוּסְטִיָאס. וּלְאֹרֶךְ הַחוֹמָה יוֹרֶדֶת דֶּרֶךְ רְחָבָה וַעֲמֻקָּה, שֶׁמֵּעוֹלָם לֹא דָּרַכְתִּי בָּהּ...

מַה נִּפְלָא וּמַרְהִיב לִרְאוֹת מִבַּעַד שְׁבֶכֶת-הַשַּׁעַר אוֹתוֹ נוֹף וְאוֹתָם שָׁמַיִם הַנִּרְאִים מִחוּצָה לוֹ; כְּאִלּוּ תִּקְרָה וְקִיר מְדֻמִּים הָיוּ חוֹסְמִים אֶת הַכֹּל מִמַּרְאֵה-עֵינֵינוּ. לְמַעַט מַה שֶׁנִּצְפָּה מִן הַשַּׁעַר הַנָּעוּל... וְאֶפְשָׁר הָיָה לִרְאוֹת אֶת הַכְּבִיש עַל גִּשְׁרוֹ וְעַל הַצַּפְצָפוֹת הַדּוֹמוֹת לְתִמְרוֹת-עָשָׁן וְתַנּוּר-הַלְּבֵנִים עַל גִּבְעוֹתֶיהָ שֶׁל פָּלוֹס וְהַסְּפִינוֹת שֶׁל אוּאֶלְבָה, וּבַדְּמְדּוּמִים נִתַּן לִרְאוֹת אֶת הָאוֹרוֹת שֶׁל נְמַל-רִיוֹטִינְטוֹ וְאֶת הָאֶקְלִיפְּטוֹס הַבּוֹדֵד וְהַיָּרָק שֶׁל לוֹס אָרוּיוֹס עַל רֶקַע הַשְּׁקִיעָה הָאַחֲרוֹנָה הָאֲדַמְדַּמָּה.
עוֹבְדֵי-הַיָּקֶב הָיוּ אוֹמְרִים לִי בִּצְחוֹק, שֶׁלֹּא הָיָה מַפְתֵּחַ לַשַּׁעַר. בַּחֲלוֹמוֹתַי, עַל תַּעֲתּוּעֵי-דִּמְיוֹנִי הַפָּרוּעַ, אֶפְשָׁר הָיָה לְהַגִּיעַ דֶּרֶךְ הַשַּׁעַר אֶל גַּנִּים נִפְלָאִים, אֶל שָׂדוֹת נְדִירִים בְּיָפְיָם, וּכְפִי שֶׁפַּעַם נִסִּיתִי, בְּהַשְׁפָּעָתוֹ שֶׁל חֲלוֹם בַּלָּהוֹת, לָרֶדֶת בִּיעָף אֶת מַדְרֵגוֹת הַשִּׁישׁ שֶׁל הַבַּיִת, הָלַכְתִּי אֶלֶף פְּעָמִים עִם בֹּקֶר אֶל הַשַּׁעַר הַנָּעוּל בִּהְיוֹתִי בָּטוּחַ שֶׁאֶמְצָא כֹּל מַה שֶׁדִּמְיוֹנִי הָיָה בּוֹחֵשׁ מִדַּעַת וְשֶׁלֹּא-מִדַּעַת.

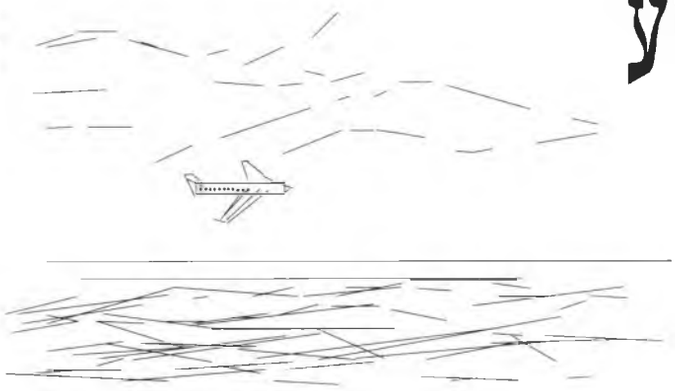
24. דוֹן חוֹסֶה הַכֹּמֶר

הִנֵּהוּ פְּלָטֵרוֹ, הוּא כְּבָר מָשׁוּחַ בְּשֶׁמֶן וּדְבַשׁ תַּחַת לְשׁוֹנוֹ, אַךְ מִי שֶׁהֲלִיכוֹתֶיהָ תָּמִיד כְּשֶׁל מַלְאָךְ, הֲרֵיהִי גְּבִרְתּוֹ הָאָתוֹן. נִדְמֶה לִי שֶׁיּוֹם אֶחָד רָאִיתִי אוֹתוֹ בְּגַן-הַיָּרָק שֶׁלּוֹ,לָבוּשׁ מִכְנָסַיִם שֶׁל יוֹרֵד-יָם, חוֹבֵשׁ כּוֹבַע רְחַב-שׁוּלַיִם, מֵטִיחַ קְלָלוֹת וְחָצֵץ בַּיְלָדִים שֶׁגָּנְבוּ לוֹ תַּפּוּזִים. אֶלֶף פְּעָמִים רָאִיתָ בִּימֵי שִׁשִּׁי אֶת בֶּלַשַּׁאצַר, הַמְּשָׁרֵת הַמִּסְכֵּן שֶׁלּוֹ, מוֹשֵׁךְ בַּדְּרָכִים אֶת הַשֶּׁבֶר בְּבִטְנוֹ, הַדּוֹמֶה לְכִפָּה שֶׁל קֶרֶקֶס, עַד שֶׁהִגִּיעַ אֶל הָעֲיָרָה כְּדֵי לִמְכֹּר מְטַאטְאִים עֲלוּבִים, אוֹ לְהִתְפַּלֵּל עִם הָעֲנִיִּים עַל נִשְׁמוֹתֵיהֶם שֶׁל הָעֲשִׁירִים...
מֵעוֹלָם לֹא שָׁמַעְתִּי מִישֶׁהוּ זוּלָתוֹ מְנַבֵּל אֶת פִּיו כָּמוֹהוּ, אוֹ מְזַעְזֵעַ אֶת הַשָּׁמַיִם בְּקִלְלוֹתָיו. נָכוֹן שֶׁהוּא יוֹדֵעַ, בְּלִי סָפֵק, אוֹ לְפָחוֹת כָּךְ הוּא טוֹעֵן בַּמִּיסָה שֶׁל חָמֵשׁ אַחֲרֵי הַצָּהֳרַיִם, אֵיךְ וְכֵיצַד נִרְאִים כֹּל הַדְּבָרִים שָׁם לְמַעְלָה... הָעֵץ, הָאֲדָמָה, הַמַּיִם, הָרוּחַ, הָאֵשׁ, כֹּל אֵלֶּה הֵם כֹּה נֶחְמָדִים, כֹּה מְרַעֲנְנִים, כֹּה צָחִים, כֹּה תּוֹסְסִים – כֹּל אֵלֶּה הֵם לְדִידוֹ הִתְגַּלְמֻיּוֹת שֶׁל אִי-סֵדֶר, נוֹקְשׁוּת, קֹר, אַלִּימוּת, חֻרְבָּן. הָאֲבָנִים שֶׁל גַּן-הַיָּרָק שֶׁלּוֹ שֶׁהוּטְחוּ מִדֵּי יוֹם בַּצִּפֳּרִים, בַּכּוּבְסוֹת, בַּיְלָדִים וּבַפִּרְחָחִים "לָנוֹת" בַּלַּיְלָה בְּמָקוֹם אַחֵר. לִקְרַאת הַתְּפִלָּה הַכֹּל מִשְׁתַּנֶּה. שְׁתִיקָתוֹ שֶׁל דוֹן חוֹסֶה נִשְׁמַעַת בְּדִמְמַת הַשָּׂדוֹת. לָבוּשׁ גְּלִימָה, מְעִיל, כּוֹבַע, וְכִמְעַט בְּלִי-מֵשִׁים, הוּא נִכְנָס אֶל הָעֲיָרָה הָאַפְּלוּלִית עַל אֲתוֹנוֹ, הַמִּתְנַהֶלֶת לְאִטָּהּ, כְּמוֹהוּ כְּיֵשׁוּ, לִקְרַאת מוֹתוֹ...

הספר ***פלטרו ואני*** בתרגום של שמואל רגולנט ושמואל בנג'ו עומד לראות אור בקרוב

"התחייה" שישים ותשע

יצחק שפי



איור: מיכאל בסר

"איננו סבור כי מותי הפיזי, שיגרום נזקים ללא ספק, יחריב עולם זה; אך העדרותי הרוחנית ודאי שתשים לו קץ"
(מתוך יומנו של יונסקו)

למרות מה שנאמר בטקסט שבסוף "התחייה", במהלך חמשת פרקי הסימפוניה יש הרגשה שבאותה עת - בהיותו בן שלושים ומשהו - שאף מאהלר לנצח את המוות במובנו הפשוט. הדיבורים על תחיית המתים לא סיפקו אותו, ומרוב פחד - ככה זה נשמע! בפרק השלישי הוא אפילו צחק מרוב פחד! - ניסה להוכיח שהוא כל-כך מוצלח עד שמגיע לו, באופן אישי, כמו קספרוב בסרט של ברגמן, כחול ועמוק - אם כי לא יהודי - כמו המים באבו-רודס.

"החיילת הזאת לא מספיק יפה בשבילי," אמר לעצמו חייל לא מספיק יפֶה, אחרי שבמנחת מטוסי התובלה היא קיבלה את פניו יפֶה-יפֶה. החירשות שגרמה לו הנחיתה עזרה לו להתגבר על מבוכתו - במקום לדבר הוא הושיט קדימה את שתי ידיו והוריד לה את משקפי השמש ובעוד היא מחניקה את הצחקוק (המתבקש) היו לו כמה עשיריות שנייה לחפש את הצידוק (המתבקש) לאותם צהריים, לבדוק בקלוז-אפ האם בכל זאת כחול עמוק, העצב, בעיניים, האם בכל זאת יש בה משהו שמזכיר את זאת שהכי הרטיטה באותה שנה - זאת שלכבודה המציאו את הקלוז-אפ! - את הפרסונה של ברגמן.

אבל בכל זאת עצרנו בלגונה, בדרך לבסיס. בתוך המים לא התעקשתי איתה כי כבר לא הרגשתי ראוי, הכחול-עמוק היה גדול עלי כמו שחמט עם אותו מחשב שעל שמו קרויה התנחלות אבו-רודס.

אכן דמיתי לטקסט שבסוף "התחייה" יותר מאשר למוסיקה שנכתבה עליו ושלמעשה די מורדת בו, מתיימרת על גבו, קונטרפונקטית שכזאת, הכי שווה בהיסטוריה, מאיימת להשליט, חושך לגרש, כמו שרק מוסיקה מסוגלת. (והמאזין האלמוני מה יש לו לקנא - "בראשית היה הצליל," אמר לֶני בֶּרני, הצליל של החדווה, הג'וי סטיק של המיוזיק, כפי שנקרא הספר שלו. ובייחוד בלילה, בחורף, באוזניות, ולא לוותר על הסטריאו).

הַקֶּפָּה אחרי הַקֶּפָּה עושה הסימפוניה המכונה "התחייה", והחומה עוד מעט וכמעט: בהקפה הראשונה קולטת החומה כמה נחוש ומאורגן הוא המצביא המנופף, המצעיד לעברה את חיל רגליו. בשנייה היא מתוודעת לעומק נשימתו. בשלישית, כאמור, מקבלים שומריה כאב בטן וסחרחורת. ברביעית מחווירים צריחיה ובחמישית היא כולה, כולה חומה, רועדת וקודחת, אבנים עם לב אדם מוחאות כפיים בעוד שהקהל האמיתי - זה שבבית ובאולפן - חושב לרגע שהוא עד לנפילתה, ואם מוסיקה היתה משחק אז האוהדים המושבעים היו חושבים לרגע שהשער הובקע, כי מרוב שריקות הם לא היו שומעים את השריקה השופטת. עומדים האוהדים ומסתירים, כולם מסתירים לכולם, לא רואים את הדגל שמונף כל פעם שיהודי בתפקיד של חלוץ מרכזי מגיע מהר מדי, קדימה מדי, נתפס בנבדל, ואין הנחות לאנוסים.

"תחייה כן, דווקא מגיע לי," אומר לעצמו החייל היהודי, "אבל ניצחון לא, אולי פעם".

כי אפילו למאהלר חסרו כלים (הסימפוניה הזאת נכתבה בסוף המאה ה-תשע עשרה, כלומר לפני המצאת הסינתיסייזר). היו לו כישורים אבל מסתבר שלא מספיק, וגם הרצון אף פעם לא מספיק, וגם על קספרוב אומרים שחסר צריח, כלומר מותר להניח שרק הצריח הוא המבדיל בין קודש לבין השחקן הגיבור שמנסה להיות בעצמו הגיבור שאותו, גם אותו - בשלב זה, לפחות - הוא קטן מלהכיל, להחיות.
ויש אומרים שלא צריח של ממש היה חסר לו - לא מעץ ולא מפלסטיק - אלא הצרחה, מהלך, ערבוב של הצריח עם המלך המוגבל והרגיש (והמפונק), משהו חתרני אבל חוקי, עקרבי אבל חד פעמי, הסחת דעת שמקורה בחמלה אבל כנראה שגם הצרחה - גדולה ומתוזמנת ככל שתהיה - היתה קטנה מלהחיות, ולכל היותר הוא היה משיג תיק (שזה משהו שגיבורים מתעבים אפילו יותר מהפסד).

בערב הגיע מברק שפקד עלי לחזור למחרת - כאילו אישר את מה שכבר הבנתי בכוחות עצמי. הדקוטה עוד היתה בהמראה כאשר פתחתי את רצועת הבטיחות ונעמדתי על מושב הברזנט והשקפתי השקפה אחרונה על החול והים וכאילו שמעתי את הרשרוש של המים ואת השיר על הארץ אשר אפילו מאהלר "הודה" - אמנם רק ביצירתו האחרונה - שהיא מתרחקת ונגמרת לעולם.

"גם לא בלילה, כשהשחקים יורדים," הצחיק החייל את עצמו בעזרת שיבוש של ציטוט מהמערכון שהכי הרטיט באותה שנה. "אולי פעם!" הוא צרח כאשר יד של קצינה ענקית - זדונה אך בוטחת - תפסה בחגורת מכנסיו והשכיבה אותו פרקדן במעבר שבין המושבים; "אולי פעם! בסוף כל התחיות!" ■

חופש הביטוי

ב-29.5.02 בשעה 13.00 יתקיים באולם צוותא הקטן כנס בנושא: חופש הביטוי, מציאת דרכים אפקטיביות להאבק בניסיון לסתום פיות, למען חופש היצירה, המחשבה והדעות. לכנס הוזמנו נציגים מכל תחומי האמנות והתרבות.

יוזם הכנס, מרדכי וירשובסקי (חבר מועצת העירייה וסגן יו"ר הוועדה לתרבות ולאמנות), העלה ביום 12.5.02 בישיבת מועצת העירייה, במסגרת הצעה לסדר היום של המועצה, הצעת החלטה, להלן:

מועצת עיריית תל-אביב יפו רואה בדאגה את הניסיונות המגיעים מכל עבר להשתקת אמנים על ידי איומים הפחדות ופגיעה בפרנסתם.
חופש הביטוי הוא הבסיס לקיומה ולהתפתחותה של חברה דמקורטית ולקיומה והתפתחותה של היצירה האמנותית והתרבותית.
מועצת העירייה מגבה את אמני ישראל התורמים רבות לקיום אורח חיים דמוקרטי ותרבותי בעיר ובמדינה - מגבה וקוראת להם להמשיך ללא מורא להביע דעותיהם באשר הן, באופן חופשי ואמיץ.
כל ניסיון למנוע הבעת דעות עומד בניגוד גמור לאופיה ואורחות חייה של העיר תל-אביב משך שנות קיומה.

תיקוני טעות

א.

בגליון האחרון נפלה טעות בשם ספרה של פניה עוז-זלצברגר. שם הספר הוא ***ישראלים - ברלין***, כמובן, ולא כפי שנכתב בטעות.

ב.

בביקורתו של יעקב-שי שביט על ***זר ואשת חול*** של שרון אס ('עתון 77' גליון 266) נפלה טעות:
בפיסקה השנייה (שורות 3-4) צריך להיות: "החולין נגזרו על ידי קדמונינו משורש חל"ל כדי לציין את היעדרה של הקדושה", ולא כפי שנכתב בטעות.

ג.

בגליון 266, בשירו של יעקב דולגו נפלה טעות. צריך להיות כתוב:

כָּאן בְּשַׁאנָז אֶלִיזֶה
אֲנִי יוֹאָב טוֹקֵר
עִם נַגָּן גַּרְמוֹשְׁקָה פּוֹלָנִי
אִם תִּרְאוּ אֶת קַרְיָן הַחֲדָשׁוֹת
דָּוִד וִיצְטוּם
תַּגִּידוּ לוֹ שֶׁאֲנִי

ולא כפי שנכתב בטעות.

החירות לא להבין:

תשובה (שנייה) לדוד שחם

דואר עתון 77 נכנס

סבור הייתי, כי בעלי פרופסיה אינטליגנטית, ברגיל, אי אפשר להם לטעות בהבנת הנקרא.
בא מר שחם ומעמידני על טעותי.
מיד בראשית תגובתו (גליון 266) הוא חורץ כי טענתו העיקרית מקובלת עלי. זאת הוא עושה באופן של ציטוט חלקי של טענתי, שהרישא שלה, כביכול, מקבל את טענתו, בעוד הסיפא מושמט. גם זו פרקטיקה מבית היוצר של ז'דאנוב. או שמא עדיפה עליו זו של הגב' לבנת? כל כמה שיחוש עצמו מר שחם "בן חורין במציאות רב תרבותית", חירות מעין זו לא ניתנה לו. אנסה, שוב, להבהיר עמדתי.

מר שחם מייחס לי שגיאה קונספטואלית. הבה נראה. אסימילציה, פירושה הטמעה, כמו גם קליטה. ואם מר שחם גורס שזו נוצרת מאליה, ולא באמצעות יחידים או ארגונים, אל יהא הדבר בעיניו לפלא, אם אחרי שנות דור, הוא מוצא עצמו מסביר מגמות וכוונות, ודוחה את אופן התקבלותן אצל הנקלטים. המשפט "היתה כפייה או לא? מסתמא, צודק מר שחם באמרו כי לא היתה" מלין בדיוק על כך. העולים נזנחו לכוחות סטיכיים לראות מה יעלו אלה. הקונספציה היתה במקומה, ליצור בעולים תחושה של שייכות לארץ ולתרבותה. ואולם בעוכריה של הקונספציה עמדה מין פרספציה שכולה רתיעה והסתייגות מן העולים, על עולמם התרבותי ויכולתם לאמץ מרכיבי זהות תרבותית חדשים. דבר זה עולה בבירור מן המובאות בתגובתי, הנוגעות לחשש מפני השפעת תרבותם של העולים, אך מר שחם מבטלם כעפרא דארעא, בבחינת "דעות שהפריחו בני אדם לחלל האוויר". ובכן, מדובר, בין השאר, בבן גוריון ובשלל בכירי העוסקים בהעלאתם של יהודי ארצות ערב. האמנם סתם דעות, של סתם בני אדם?

ועוד מחדש מר שחם, כי אפשר לגזור גזירה שווה בין הדרתם של יוצרי מוסיקה מזרחית מגלי האתר ובין אי שידורה של מוסיקה קלאסית בקול ישראל. אמנם, חידוש הוא הדבר בעבורי, אם כי לא אמהר למנותו כדבר שבבסיסו עובדה. שנים אחרי הקמת קול המוסיקה, כרשת ייחודית למוסיקה קלאסית - ואין הדבר לצנינים בעיני, כמשתמע מדבריו של מר שחם - עדיין היתה מוסיקה מזרחית מושמעת מעט פה וזעיר שם. ובכלל, מה ראה לעצמו מר שחם להעמיד מול הטענה על אי השמעתה של מוסיקה, שרבים חפצים לשומעה, אף שבהחלט אפשר להתווכח על איכותה, את המוסיקה הקלאסית דווקא? כלום לא מוטב היה להעמיד מולה השוואה עם סגנונות מוסיקליים אחרים, פופולריים אף הם בקרב הציבור? יש בכך, לטעמי, יותר מאבק של התנאות גרידא. לו נהג מר שחם על פי מידת האיפוק, מסימניה המובהקים של תרבות המערב - אותה הוא גורס, באופן רליגיוזי משהו - היה מניח לתרבותו להעיד עליו, תחת להעיד עליה בעצמו.

מר שחם, בנדיבותו רחבת האופקים, מחויב בעיני עצמו "לשמור על זכותם של אלה, הדבקים בתרבויות שאיני אוהב, לדבוק בתרבותם ולהנחיל אותה למי שהם רוצים". נניח שהיו רוצים להנחילה דווקא לו עצמו... אופס, טרם נמצאה תרבות העולה על זו שלו. ובעניין זה, של תרבות, ובכך אחתום, נכנס מר שחם - בפיקחון, כך נדמה - לארץ זרועת מוקשים. אין הוא מכיר בכל תרבות כשוות ערך לרעותה, משמע יש תרבויות הנעלות על אחרות. אבל, ואני מתנצל אם נשמע הדבר כטאוטולוגיה, תרבות היא עניין תלוי תרבות, ואין אדם שם עצמו עליון לקבוע את שלו כגבוהה מאחרת. האין זה מנוגד בתכלית למה שמר שחם מחשיב ביותר, היינו, "ההומניזם והליברליזם והחילוניות"? ■

אהרן עטון

תיאטרון

כרמית מירון

מבחר הצגות מעונת תשס"ב בתיאטרון הקאמרי

התיאטרון העירוני זכה השנה בפרס ההצגה הטובה: "מר גרין" (כבר נכתבה עליה ביקורת בעיתון זה) ובפרס שחקן השנה: יוסי גרבר, שגילם באותו מחזה את אחד התפקידים הטובים והמרגשים בקריירה הארוכה והמגוונת שלו. לפיכך ניתן לסכם שהיתה לתיאטרון הקאמרי עונה טובה - גם אם לא כל ההצגות עמדו ברמתו של האלמן היהודי מניו יורק: מר גרין.
ההצגות שכבר נכתב עליהן בעיתון זה היו: "הרב קמע" (הצגה מיוחדת לכל הדעות) וההצגות המצוינות: "קופנהגן" ו"דוניה רובישה" - נתייחס לאלה שעדיין לא עברו את שבט הביקורת.

"רומנטיקאים"; קומדיה מאת חנוך לוין; בימוי: מיכה לבינסון; תפאורה ותלבושות: רוני תורן; מוסיקה מקורית: אלון אולארצ'יק

הצגה של חנוך לוין היא חגיגה לכל אוהבי התיאטרון, וחובה להעלותה גם אם לא כל מחזה שנשלף מן המגירה דומה או שווה ל"יעקובי ולידנטל" או ל"אשכבה". חנוך לוין השכיל, כידוע, לגבש שפה תיאטרונית ייחודית משלו, שבה משתלבים הומור שחור, צער ויגון, ביקורת חברתית וכמיהה רומנטית לשינוי פני הדברים. באחת: תיאור מצבו הקיומי של האדם. השם "רומנטיקאים" מרמז, כמובן, על היפוכו של מצב. את המחזה העצוב הזה כתב לוין בשנת 1997, בשעה שהיה כבר חולה מאוד.
רוני תורן, התפאורן, עיצב על הבמה מיטה גדולה - עליה שוכבים שלושה אנשים: אשה ושני גברים חולים, השלב האחרון של השלישייה המפורסמת מ"יעקובי ולידנטל" - כל אחד מהם חבר בקופת חולים אחרת וכולם יחד חושפים את מכאוביהם ותחלואיהם, תוך ציפייה למוות העתיד לבוא בקרוב. חלומותיהם, ואפילו החמצותיהם, הפכו זה כבר לזיכרונות העבר. חנוך לוין נהג לביים בעצמו את מחזותיו. מיכה לבינסון מתמודד עם אתגר קשה בעבודת הבימוי ל"רומנטיקאים", אולם עלה בידו להעביר את תחושת הצער, הפחד שלפני הסוף, והמשחק בין הומור וולגרי לבין פיוט הזוי.
שלושת השחקנים המעולים, המוכרים כ"לוויינים" קלאסיים, השכילו ליישם את עבודת הבמאי המדויקת. זהרירה חריפאי המצוינת, יוסף כרמון המשחק באיפוק מצמרר וגבי עמרני, הממלא את מקומו של אלברט כהן בשלישייה, מגלמים עולם שלם של צער וייסורים, במעט הומור קודר ולפעמים ציני. התפאורן רוני תורן יצר חלון גדול, המגלה בסוף ההצגה עץ מפואר, המפליא ביופיו, כאומר: בני האדם כֻּלים ואילו הפריחה נצחית היא.

"רווקים ורווקות"; קומדיה של חיזורים מאת חנוך לוין; בימוי: אלדד זיו; תפאורה ותלבושות: רות דר; מוסיקה: דני סנדרסון

מחזה זה נכתב בשנת 1985 ויצא לאור רק ב-1999. זאת קומדיה עצובה על בדידות, ערגה לאושר בלתי מציאותי ואהבות אבודות. החידוש בכך שכאן המשולש ה"לוויני" הקלאסי מוכפל, ועל במה אחת יש שני חדרי מיטות ובהם שתי שלישיות. זניידוך מחפש כלה מסעירה, אבל כל הזמן רוצה לישון; חראבינו רוצה את פלוציקה; אויסטווינד חפץ בבילכה - ואף אחד אינו משיג את אף אחד. סובב, סובב הגלגל ומוצָא אֵין... וכבר כתב על כך המלך החכם: "סובב הולך הרוח ועל סביבותיו שב הרוח... כל הדברים יגעים" (קוהלת א).
גם אם אין בקומדיה "רווקים ורווקות" דג מלוח, תה, מחלות ומוות - כפי שכתב הבמאי אלדד זיו - זה מחזה "לוויני" מאוד, עם כל התקוות וההחמצות האנושיות האפשריות. וכי למה שואפים הרווקים והרווקות? "להקים בית, משפחה, לצוד יתושים ליד אשה מתקנת גרביים". כאן אין הגיבורים מגשימים אידיאל זה, ולמרות הבימוי המאופק של אלדד זיו והמעטה החיצוני המשעשע, המחזה עצוב עד מאוד. אורנה בנאי מגלמת את פלוציקה, רמי ברוך הנהדר הוא זניידוך, ודב אסולין מגלם את חראבינו. משתתפים עוד: אלון דהן ועידית קפלן.
את הקומדיה הזאת הולמת אמירתו של המלך קלאודיוס, דודו של המלט: "זו עין בוכייה והשנייה צוחקת" (שקספיר, תרגם אברהם שלונסקי).

"אקורדיונים"; מאת שמואל הספרי ובבימויו; תפאורה: דרור הרנזון; תלבושות: אנה כרושצ'ובה

המחזה של הספרי יכול בהחלט להצטרף אל משפחת היגונות של גיבורי לוין. מתניה אגסי, מתקן אקורדיונים, חי במרתף אפל עם אמו האלמנה. הוא נושא עימו סוד כמוס על חטא שלא חטא ועל עוול נורא שעשתה לו מירה גרין, החולה אנושה והמנסה לתקן את המעוות.
האקורדיון, המסמל גם את הישראליות היפה והאבודה, מקשר בין משפחות גרין (גורמת העוול) לבין אגסי (שעל בנה מתניה העלילו מעשה נורא). את הכלי הישן אפשר אולי עוד לתקן, אבל המעוות האנושי - ספק אם ניתן לתיקון. גם אם אין המחזה יורד לתהומות הנפש של גיבוריו וגם אם אינו מרקיע להישגים אינטלקטואליים, הוא מהווה הצגה מרתקת ומפתיעה, בעיקר בזכות המשחק.
דורון תבורי המעולה מגלם את מתניה אגסי ברגישות ובכאב, מרים זוהר המצוינת ואלברט כהן הוותיק מייצגים את גיבורי העבר במיומנות ובהומור, ואילו ג'יטה מונטה, גיבורת הערב, מעצבת דמות כפייתית ודומיננטית, בעלת צדדים אפלים, המיוסרת על ידי מצפונה ומנסה להשלים עם עברה. אפשר לראות. ■

"רומנטיקאים": גבי עמרני, זהרירה חריפאי, יוסף כרמון

איגוד כללי של סופרים בישראל
نقابة كتاب عامة في اسرائيل
General Union of Writers in Israel
ת.ד. 16208 ת"א 052-404796

אל חברי "איגוד כללי של סופרים בישראל"

הוועידה השלישית של האיגוד

המושב של הוועידה השלישית ייערך ביום ב' 10.06.2002 בשעה 16.00
בצוותא 2, תל-אביב,
רח' אבן גבירול מס' 30

על סדר היום:

1. דברי פתיחה
2. על מצבה התרבותי, החברתי והפוליטי של ישראל
3. דיון
4. על מצבו של הספר והסופר בישראל
5. דיון
6. קבלת החלטות
7. בחירות לוועד האיגוד ולוועדת הביקורת
8. נעילה

(יוגש כיבוד)

השתתפות החברים בוועידה הכרחית. רק מי שנוכח ומצביע - משפיע.

בשם הועד היוצא
יעקב בסר