

# שנתון 77

## שירה

נתן זך, הן הרמן (פרסיב ראשון), ברוריה כהן, ראובן דותן, איתמר יעוז-קסט, מרגו פארן, דוניה מיכאיל, דבי סער, אלברט בן יצחק יעקב

## סיפורת

יצחק מלמד - "קרניים"  
פוצ'ו - "עם בת הרב במיטה אחת"  
יובל פז - "ככה אוהבים כששונאים" (פרסיב ראשון)

## נואמרים

כי מה נשאר הרוח מהאנושיות - יהודית אוריון על ספרו של א"ב יהושע

נומיטחק אונטולוגי למשחק סמוולוגי - דרור פיננטל על היחס בין ספרות לעולם אצל היידגר ובארת

שיבה לתור הזהב - אורנה לנגר על פסטיבל ישראל

2004

מצד זה - עמוס לויתן על נעמי שמר, על ספר שיריו של נתן זך, על ספרה של גיודית באטלר, על ספר שיריה של אפרת אופק

עז רצוני לפתוח את הגיליון החדש הזה בדברים הנוגעים לספרות, לאמנות, לתרבות. למשהו שהוא רחוק מהוויכוח היומיומי המפלג את החברה הישראלית, גם זו שהתרבות, הספרות והאמנות קרובות ללבה. אך מה לעשות...

הדברים נשמעים מוכרים, לא כן? אתם צודקים. במילים אלה פתחתי את "לפי שעה" של הגיליון הקודם. למרבה הצער, ואין כאן אירוניה ואף לא התחכמות, גם הפעם אינני יכול אלא להרחיק לכת מהספרות, למענה הוקם 'עיתון 77', ואשר היא עיקר ענייני, ולפנות ישירות אל כל אלה המשחזים כבר היום את ה"פגיונות הארוכים"; המאיימים בגלוי להגיב באלימות פיזית, לא, לא מילולית, בכך כוחם די דל, אלא ברצח, או אף במעשי רצח, אם יוכרחו המתנחלים לפנות את יישוביהם שבשטחים הכבושים. ואנו הרי כבר למודי ניסיון. כבר היינו בסרט הזה ואף בכינו בו... הטרגי-קומדיה הזאת, ההולכת ומשחירה, ניוונה מכיוונים שונים. ראש לכל הם רבנים מסוימים, אשר שלפו את הפגיון המוכר לנו משכבר הימים וכבר מנפנפים בו. יש לו שם: "דין רודף". זה אותו פגיון, המורעל בסם לאומני, על גבול הפשיון. אנחנו זוכרים אותו, הוא כבר הונף פעם אחת, והוכיח את יעילותו המדהימה ברצח ראש ממשלת ישראל, שלא היה שמאלן, ובוודאי לא פציפיסט. הוא היה, אם מישוהו שכח, גם רמטכ"ל, גם שר ביטחון, ונרצח כראש ממשלה שהעז לקבל את הפתרון האחד שקיים: "שתי מדינות לשני עמים". הוא היה גם מדינאי מפוכח, גם איש מצפון, וגם - אוהב את "ארץ ישראל השלמה". ואין זו סתירה. דווקא משום האהבה הזאת, הבין רבין כי למילה "שלמות" יש יותר ממשמעות אחת: של ארץ ישראל דמוקרטית באמת, השואפת לשוויון בין כל אזרחיה, בראש ובראשונה בין יהודים וערבים; השואפת לשוויון הזדמנויות בין עשירים ועניים, בין גברים ונשים; ישראל המשמרת את המסורת היהודית החיובית של ואהבת לרעך כמוך; ישראל שאין בה רעבים ללחם, שאין בה חסרי קורת גג; ישראל שמכבדת את המיעוטים החיים בקרבה ומעניקה להם שוויון זכויות. ששואפת לחיות בשלום עם העמים הסובבים אותה. זו היתה (ואולי הגזמתי קמעה) תפיסת עולמו של רבין, האדם, החייל, הרמטכ"ל, וראש הממשלה. אני סבור כי מבחינתו זו היתה "ארץ ישראל השלמה", ולמען ארץ ישראל כזאת הוא חתם על הסכמי אוסלו. בדיעבד, כך התברר לתדהמת העם כולו, בחתימה זו גור רבין את מותו שלו מידי חלאת המין האנושי.

דברים אלה חלפו במוחי בשומעי ובקוראי את דברי אותם "רבנים"; לו הייתי אדם מאמין במובן הדתי של המילה, הייתי מוסיף, "שאין אלוהים בלבם..." משום שאני איש חילוני לחלוטין, אוסיף: החמור מכל הוא - שאין שום דבר אנושי בלבם. החברה האנושית הנורמלית, החפצה חיים, חייבת להקיא מתוכה את התופעה הזאת.

\*

החיים הפוליטיים בארץ מגוונים ביותר. המאבקים הפנימיים בתוך המפלגות תופסים את מקומם של המאבקים למען הגשמת האידיאלולוגיות לשמן הוקמו אותן מפלגות. המאבקים האלה הם לעיתים קשים, מרים ואלימים, ולעיתים - רחוקות מדי אמנם - הם סטיריים, קומיים, ודי מצחיקים.

מפלגת שינוי קמה על מנת ללמדנו מה היא פוליטיקה נקיית כפיים. מלבד הפראזה הזאת, מה עוד יש להם להציע לבוחר הישראלי? זאת מפלגה אשכנזית של המעמד הבינוני האמיד, העונה להגדרה של מפלגה "זעיר בורגנית". העומד בראשה חובב ביותר את השררה, ואף אינו אידיאלולוג מובהק. תפיסת עולם מיוחדת, מעניינת, שונה, אין שם. לא שמעתי מפיו ולא קראתי בשום מקום מצע מרתק של מפלגתו, מלבד רטוריקה מסוימת, בעלת נימה מתחסדת. מכל מקום, שינוי הבטיחה טוהר מידות ודמוקרטיה פנימית אמיתית, אמיתית... כלומר: כל הדברים הטובים שאין במפלגות אחרות. וראה פלא, דווקא שם, לא במקום אחר, לא במפלגות החרדיות השנואות כל כך על לפיד, לא במפד"ל, השנואה עליו לא פחות - אלא בביתו המפלגתי פנימה - התפוצצה פצצת הסרחון המבזה הזו, פצצת פריצקי שהתפוצצה בין רגליו של פורז.

לא, לפיד אישית לא אשם. ידו לא היתה במעל. אבל הוא המייסד והמנהיג של המפלגה הזאת, שאחד מבכירי בכיריה ירה ברגלה ללא בושה.

\*

ספרות, תרבות ואמנות אין ב"פתיח" הזה, אבל נושא לרומן, שיכול להיות מצחיק עד דמעות ונורא מרתק, יש ויש. ובנימה לא אופטימית זאת, להתראות בגיליון הבא.

ג.ב.

ברף המצורף לגיליון זה ימצא הקורא גם הפעם תגובה נוקבת של נתן זך, בעקבות ההספדים השונים שהושמעו אחרי מותה של נעמי שמר. כן מצטט זך דברים מפרי עטו של נחום ברנע מדבריה של נעמי שמר עצמה. ■



בשער: פסטיבל ישראל 2004, להקת מארי שואינאר, "קוראל" (עמ' 18)

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77  
 ת"ד 16452 ת"א 61163  
 אבקש מנוי לשנת 2004-2005

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

מצורפת המחאה על-סך 250 ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח בנק.....סניף.....מס' המחאה.....

**שירים**

נתן זך 5  
 חן הרמן (פרסום ראשון) 7  
 ראובן דותן 9  
 ברוריה כהן 10  
 איתמר יעוז-קסט 12  
 מרגו פארן 16  
 דוניא מיכאיל, מערבית: ששון סומך 27  
 דבי סער 29  
 אלברט בן יצחק יעקב 34

**סיפורים**

יצחק מלמד - "קרניים" 35  
 פוצ'ו - "עם בת החזן במיטה אחת" 36  
 יובל פז - "ככה אוהבים כששונאים" (פרסום ראשון) 38

**מאמרים ורשימות**

יהודית אוריין על ספרו של א"ב יהושע 14  
 צבי רפאלי - שתי מיניאטורות 17  
 אורנה לנגר - שיבה לתור הזהב, על פסטיבל ישראל 18  
 דרור פימנטל - ממשחק אונטולוגי למשחק סמילוגי, היידגר ובארט - 22  
 היחס בין ספרות לעולם 28  
 מרקו מאואס - קפיטליזם והיסטוריה

**ביקורת ספרים**

רוני סומק על אחד מכאן מאת סלמאן מצאלחה; על תאוות שוליות מאת קרן אלקלעי-גוש 6  
 שמואל שתל על בחומר הגמיש של המסטיק מאת מאירה מנסור 6  
 יעקב הסינג על ספר שיריה של רייזל זיכלינסקי 10  
 עירית נחמני על אמי תפרה כוכבים מאת אסתר אייזן ועל ציפיות תלאות תקומה מאת ש' גורקו 9  
 יהודית רונן על המלכה והסופר מאת מוסא עבאדי 11

**מדורים קבועים**

לפי שעה - יעקב בסר 4  
 המלצות 'עתון 77' 11  
 חצי פינה - רוני סומק: יוויטסו ר"ד שארמה; מאנגלית: שלומית ענבר 11  
 מצד זה - עמוס לויתן על נעמי שמר, על הזמיר כבר לא גר פה יותר של נתן זך, על ספרה של ג'ודית באטלר, על שיריה של אפרת אופק 32  
 תיאטרון - כרמית מירון על "אבודים ביונקרס" ועל "רק אתמול נולדה" 43  
 תגובות: מאיה בזרנו: על חופש הביטוי האמנותי; שולמית חוה הלוי: הסברים והערות שוליים 41

**עתון 77**

שנה כ"ח • גליון 291 • תמוז חשש"ד • יוני 2004 • 28 ש"ח

ירחון לספרות ולתרבות

**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  
 Graphic Design: Michael Besser  
 Editorial Secretary: Gila Shaul

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות  
 עמותה מס' 580073575  
 בתמיכת משרד החינוך, התרבות והספורט.  
 עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות.  
 המערכת והמינהלה: טל': 5618271, ת"ד 16452 ת"א  
 המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.

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

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

אריה סיון: **חזור חלילה**, הוצאת קשב לשירה 2004, 61 עמ'  
 "תמיד אהבתי את עצי האורן, והם/ החזירו אלי אהבה/ ביצרות ירושלים, למשל, ריפאו אותי/ מחטיהם מתפוחים שלא ריפדו/ אלא דקרו כמו מסמרים, ומן האשישות/ שלא יכלו להן שיניי// מן הקוצים שנכרכו על ירכיי" (עמ' 52).

ויליאם קרלוס ויליאמס: **דוצה רק לומר**, מאנגלית: עודד פלד, הוצאת קשב לשירה 2004, 62 עמ'  
 מבחר משיריו התמונתיים של המשורר האמריקאי (1883-1963), המתרגם עודד פלד הוסיף אחרית דבר, "כל כך הרבה תלוי/ ב// מריצה/ אדומה// בוהקת במי/ גשם// לצדי התרנגולות/ הלבנות" (המריצה האדומה, עמ' 7).

ז'ואן מרגריט: **מעולם לא ראיתי עצמי יווני**, מקטלנית: שלמה אביו, הוצאת קשב לשירה 2004, 79 עמ'  
 מבחר תרגומים משיריו של אחד המשוררים הקטלונים הבולטים כיום. המתרגם שלמה אביו הוסיף אחרית דבר, "מעבר למילים רק את ניצבת./ עצוב מי שמעולם לא איבד/ בית בשל אהבה./ עצוב מי שנפטר עטור כבוד ותהילה/ אני מאמין במתרחש בליל/ מככב חרוז שיר" (אשה אביבית, עמ' 66).

רינה בשן: **אשה במראה מודדת חסריטים**, הוצאת כרמל 2004, 78 עמ'  
 "בצד השני של כשלונותי/ אני כותבת שירים/ לפני/ בשעת/ אחרי/ שזה מתרחש כמו/ בסרט מביוס/ הנה כשלוני/ הנה שיר/ כי אין לתפוס את הרגע/ כמעבר אין/ שני פנים לעמוד" (בצד השני, עמ' 49).

רפי וייכרט: **פתק אהבה לעולם**, שירים 1994-2004, הוצאת קשב לשירה 2004, 40 עמ'  
 "הלב בוהק ניגר מעלי/ חייה הבהולים היו חיי./ כל אשר יגורתי/ כורך אחריה./ כל כך חבל לי עליה, / הגוף שהיה כד חייה" (עמ' 76, חיים בהולים).  
 אהרן אלמוג: **אם תראו סוכה עפה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2004, 158 עמ'

שירים נבחרים (1950-1992). "ביאליק לא היה תימני./ אם אינכם מאמינים, שאלו אותו/ קראו בשיריו/ הסתכלו במקלו בשעונו בביתו בערדליו/ והיה כי תמצאוהו מטייל ברקיע/ אמרו לו במטותא כי הפתק הגיע" (ביאליק לא היה תימני, עמ' 62).

נעמי וולף: **מיתוס היופי, על השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים**, מאנגלית: דרור פימנטל וחנה נוה, הוצאת הקיבוץ המאוחד סדרת מגדרים 2004, 315 עמ'  
 הספר שראה אור בארה"ב ב-1991 מנתח את תכתיבי היופי הנשי הכולאים את הנשים בסד של הרעבה ובקריטריונים סדיסטיים ואף פורנוגרפיים. וולף עומדת על המנגנונים הכלכליים העומדים מאחורי אותם ייצוגים שנועדו לדכא ולנטרל את הנשים - מנטלית פיסית ופוליטית.

יהודית פז: **סקרבורו כל רגע**, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2004, 56 עמ'  
 ספר שירים שני. שירים שנכתבו מתוך געגוע לבית ולשפה, מתוך זרות, בהשראת גיבורת ספרו של פטריק ווייט, אלן רוקסבורו. "סקרבורו כל רגע יכולה/ להיזכר משהו מיתמר, / יכול להיות עץ, / ניטע מקום אשר נועד/ אף פעם לא משמה/ יערוג מקום אחר" (עמ' 6, סקרבורו כל רגע)



אורה עשהאל: **מסגרת לדומיה**, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2004, 126 עמ'  
 ספר שירים שלישי. השירים מבטאים חיפוש שעניינו הקשר העמוק בין האדמה, הגוף והסיפור המשפחתי השורשי הנחשף. "כוכבי חיוך עדי תמיד/ לפצעים הקטנים בכחלילית/ נצרב מחלב הנרות/ החם המותר צלקות/ קטנטנות ביריעת העת/ המרפרפת שולחן משפחה" (קורי הזמן נותרו בצפת, עמ' 46).



אורה עשהאל: **שידי אי אפשר**, הוצאת 'ספרי עתון 77' 2004, 110 עמ'  
 ספר שירים רביעי. נגיעות קצרות ונשיות, "לכאורה בורחות מרצינות... חושפות עולם פנימי שובב ומיוסר..." (גב העטיפה).  
 "במות שלי התמונה אם וילד/ האם - לא שלי/ הילד - לא אני" (מה פירוש אהבה, עמ' 79).

נתן זך: **קוף המחט, סיפורים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2004, 238 עמ'  
 "סיפורי שכול וכשלוך, אינולטרות-רוח, בצד דברי הומור ופארודיה וגרוטסקה, ולצערנו של הכותב גם סיפורי קנאה ומשטמה המגיעים לפרקים עד כדי אלימות. בקצרה, סיפורי עולמנו זה, לא גן העדן..." (גב העטיפה).

דן יהב: **מקורות לסכסוך הציוני פלסטיני**, הסיפור שלא נלמד, לא סופר ואינו מוכר, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2004, 144 עמ'

בשונה מהנרטיב הציוני המקובל המוצג על פי רוב כצודק וכמוסרי ללא עוררין, תופס דן יהב את הסכסוך כמאבק של שתי אוכלוסיות בעלות תודעה לאומית, הנאבקות על אותה טריטוריה, ומנסות להצדיק את מעשיהן. בסקירתו נוגע המחבר

בנקודות שהוכחו או טושטשו, כגון רעיון הטראנספר או מדיניותו של בן גוריון ביחס לערבים.

אפרת דנון: **דג בבטן**, הוצאת הספרייה החדשה סדרת ספ 2004, 85 עמ'  
 קובץ סיפורים ראשון. הדמויות "נשאבות כמעט בעל כורחן להודות עזה עם דמות חריגה ודחוייה... ובי בזמן גם מזדהות עם דמות נגדית, זו הדוחה והפוגעת... בכל מקום שבו היינו מצפים לאינטימיות, מחליפים אותה ניכור וחוסר אמון" (גב העטיפה).



מארק הדון: **המקרה המוזר של הכלב בשעת לילה**, מאנגלית: אהוד תגרי, הוצאת מחברות לספרות 2004, 248 עמ'  
 ילד הסובל מתסמונת מסוימת של אוטיזם מגלה כלב מת בחצר ביתו. הוא מחליט לחקור את רצח הכלב, ומתעד בזימונו את ממצאיו המפתיעים.

טוני מוריסון: **אהבה**, מאנגלית: אלינוער ברגר, הוצאת הספרייה החדשה 2004, 223 עמ'  
 שבע נשים טרודות בכפייתיות בדמותו הפטריארכלית של ביל קווי - גם לאחר מותו. מאוחר יותר מצטרף אליהן גם גבר, שהיה חברו של קווי. "לכל אחד מאלה מפתח אחר להבנת דמותו של קווי, אבל אצל כולם הוא החור השחור, או המרכז של הסיפור, מוקד של ערגה לאב, לבעל, למאהב, למגן, לידיד" (גב העטיפה).

אבישר הר-שפי: **סוסי אש**, הוצאת שוקן 2004, 100 עמ'  
 "במרווחים שווים הרעמות/ בכסופים/ כי שוקטים כל סוסי/ ואני שסוסי הנחם - - / ידי אל השוקת/ והמים זורמים/ מחבק אותך/ נאסף/ כי מאוחר" (סוסי אש, עמ' 6).

# שלושה שירי הקדשה

## הבריאה... התחיה

למשורר אלמוני

עצים מסִימִים הם שקופים ויודעי דבר  
 בכמה שפות בו-זמנית, אחרים מנהלים  
 דו-שית עם האויר בנעימתם הרצינית  
 של הכוכבים, ויש אחרים דומים לסוסים

-----

אבל בין כל המטרפים הללו קימים  
 רק כמה סוגים שלא יאמנו.  
 בהעדר ימים, הם מעדיפים את האקורדים  
 של הקצף.

בלילות הם מצירים את כל שראו עיניהם  
 בלפיתת איברים אחרת.

זהו הסקס של הבריאה, הם שרים  
 ומצירים בעת ובעונה אחת הרבה יותר מאשר  
 ה... של הבריאה: הם... קדומים  
 של השתיקה, הם

שיכים לגוף אחד  
 עצני, תיה שקמה לתתיה  
 באמצעות רבוא החושים  
 האובדים לנו בלידה.

שעל-כן

אנחנו שמש אחרת.

שיר זה מצאתי במחברת שירי. קרוב לוודאי שאינו שלי, כי אם ניסיון לא-גמור לתרגם את שירו של משורר אחר. בשום אופן לא הצלחתי לזכור מיהו. גם סימני השאלה הרבים שמצאתי ליד כמה שורות אינם אופייניים לדרך כתיבתי. אבל ייתכן שנכתב ברע של טירוף הדעת, שאינו זכור לי. מכל מקום, משום מה - וזה מה שדווקא מגביר את חשדי - מצאתי אותו ראוי, ויותר מזה, להיכנס לדיאלוג עם שירי. מובן, שאם אמנם תגלה העובדה שהוא טיוטה של תרגום, ואם ייודע לי שם המשורר, לא אכנסו בספר שירי. ולא, אין זו אלא טיוטה תמוהה של שיר משלי. כדבר הזה לא קרני מעולם. - נ"ז

## הכתם

לדוד אבדן

הכתם נשאר על הקיר  
 הכתם הבהיק באור החמה  
 הכתם חלחל לנשמה,  
 צבעו כצבע גללי הסוסים,  
 טפות הגשם לא מהו אותו  
 אף לא רעמי הפרק  
 לא בכי האלמנה  
 והנסיון להחזיר את הגלגל לאחור  
 במכונת שהיתה למאכלת אש.  
 הבולדוזר שהרס את הספר  
 שדרג את מזג האויר  
 עד שלא נתן היה לנשם,  
 החנק בא בפתאום.  
 הכתם שהיה על הקיר  
 הוא הכתב שנותר על הכביש  
 בנסח משדרי פרסמת,  
 בנסח אחרית הימים.  
 גם הדם הרענן  
 ששתת מן העורקים השסועים  
 לא הוסיף לו גון חדש,  
 הצבע היה קדמון:  
 הכתב של החיל האלמוני  
 האחרון שזחל מן השוחה  
 אל עולם בו לפרונולוגיה  
 כלכל תקות עתיד.

## הצוואה הקטנה

ליעקב שטינברג

הטעות היתה להולד  
 הטעות היתה להקבר  
 הטעות היתה הגיונית  
 הטעות היתה לא לומר  
 הטעות היתה החבר  
 הטעות היתה האויב  
 הטעות היתה למות עם כל מת  
 הטעות היתה לא לחיות עם כל חי  
 הטעות היתה הרוח הגדולה  
 הצוררת אדם בכנפיה  
 הטעות היתה האכזבה  
 היורקת אותו מפניה  
 הטעות היתה להאמין בטוב  
 הטעות היתה לא לבטח ברע  
 הטעות היתה להאמין בהבטחה  
 הטעות היתה להביט לאחור  
 הטעות היתה שלא לזכר  
 את הטעות, אם כל חי.

## הכוח לשחרר ציפורים

סלמאן מצאלחה: אחד מכאן, הוצאת עם עובד 2004, 70 עמ'

אחד מכאן, ספר שיריו החדש של סלמאן מצאלחה, כתוב בנקודת המפגש בה שפתי הערבית נושקות לשפתי העברית. "אני משורר ערבי" הוא אומר בשיר אחד, והשיר הסמוך לו מתחיל בשורות "אני כותב בלשון העברית, / שבשבילי איננה שפת אם...". בכל מקרה, שפת השירה של סלמאן מצאלחה מצליחה לדייק מאוד ביכולת לרצף את המרצפות עליהן ירקד הטנגו. "ערבי", הוא כותב באחד משיריו, "הולך ליד הקיר, / נושא על גבו / קופסאות שימורים / ברחובות ירושלים. // יהודי / חולף על פניו. / לופת בשתי ידיו / התול סיאמי / מיילל". המרחק בין "קופסאות השימורים" ל"חתול הסיאמי" מתכווץ מאוד בשירי סלמאן מצאלחה. הוא מצליח להשאיר את כל סימני השאלה ולהוסיף את הצבעים



מאזור הדמדומים שבין שחור ללבן. לפעמים האמירה ישירה ולפעמים היא סוללת לעצמה דרך פרטית מאוד, כמו, למשל, בשיר 'כלוב': "על כף ידה ציירו האחרים / קווים של כלוב, וכלאו בו / את קורות חייה. ואני / בהיותי בן ערב, שונא / ציפור בשבי. בכל פעם / שנתנה לי את ידה, / מחקתי קו. // ושחררתי ציפורים". בשיר הנפלא הזה גאוות היחידה ("ואני, בהיותי בן ערב") עובדת שעות נוספות. אפשר לקרוא אותו גם כשיר ארס-פואטי וללמוד משבי הציפורים על שבי המילים רגע לפני שהן משתחררות להיות לשיר. אך יותר מכל זהו שיר אהבה, בדרך כלל, נתפסת האהבה כהסכמה הדדית להיכנס יחד לכלוב מטאפורי (ראו, למשל, את "את חירותי", שירו של ג'ורג' מוסטקי). ב'כלוב' מתחזקת האהבה בכך שהגבר מוחק את שירי הכלובים הקודמים בהם נכלאו "קורות חייה" של האהובה.

רוח נוספת הנושבת בין השורות היא רוח ההומור. ב'השיר על מאיה' הוא מתאר "את הקו שנמתח באויר / בין שפתיה לאוזני". זהו הקו שבין התמימות

המקסימה של הילדה "שביקשה שאכתוב עליה" לבין רצינותו של המשורר שהרשה לצער העולם לנוח על כתפיו. בהמשך, כאשר ישתכנע, הוא יגיד "ככה זה כשתופסים / משורר עם נייר / בעונת מעבר".

"עונת מעבר" המעוררת הומור ב'השיר על מאיה' היא, לדעתי, בהקשר אחר גם הקופסה השחורה של שירי הספר. מצאלחה לא מפסיק לבדוק את המעברים שבין כפר לעיר שבין שפה לשפה. "על מה תסב אהבה / בקיץ העצלן?" הוא שואל בשירו 'חלום' ועונה: "על שיר ולהבה / ועל חורי הצל". המעבר החד הזה שבין "להבה" לבין "הצל" הוא השריר השירי של שירתו. היכולת לעמוד בתחנת הגבול ולצייר בכוח רב באותו עט. ובקשר לצבע הדיו: לאחד משיריו הוא קרא 'שחור, אבל ירוק'.

## כשקרן פגשה את קפקא

קרן אלקלעי-גוט: תאוות שוליות,

מאנגלית: דפי קודיש, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2004, 80 עמ'

באחד משירי תאוות שוליות (בשיר 'הגלגול', עמ' 50) מתארת קרן אלקלעי-גוט פגישה דמיונית עם קפקא. הפגישה מתרחשת ב"נונה", בית-קפה תל-אביבי. היא מתארת אותו "עם אוזני העטלף הללו / גוהר על כוס אספרסו". מפלס הנפש שלו מורה על חרדה. המשוררת שעוברת לשולחן שלו מרגישה שקופה ("הוא בקושי שם לב אלי"). קפקא מפצל את מבטו. עין אחת מביטה "בבחורות בלי חזייה" ועין שנייה ב"בחור חשוד במעיל". יש לו הסבר לכך: "בפראג, אמר, / הכרתי את אויבי / בצד אחד האויב היה האחר / בצד שני האויב הייתי אני. / כאן זה הרבה יותר / מסובך". וכך, ברגע אחד, מופקע המפגש הדמיוני הזה מערכו ה"ספרותי" והופך להיות משל קיומי חזק על החיים האלה בתל-אביב מודל 2004. משל על החיים המשוניים האלה שבין הבחורות נטולות החזייה לבין הבחור החמוש במעיל חשוד. מתבקש לומר שזהו משל קפקאי, מתבקש לומר שאפילו קפקא מסתבך במשל הנושא את שמו. קפה "נונה" התל-אביבי מתרחק מפראג. אוזני העטלף של הגיבור לא מסוגלות לקלוט את אותות המורס. המורס לא מסוגל לאתר את הגבול המיטשטש בין מציאות לדמיון.

תחושת המפגש הזה אינה בודדה בספרה היפה של קרן אלקלעי-גוט. בשיר אחר (יתמיד אני מחפשת את הביפוקאליים) היא כותבת: "בעיני / העולם מחולק / לחיים ולמילה". ברור שזו הכרזה ארס-פואטית. אבל הכרזה זו זקוקה למשקפיים, לתיווך, לעין שתבחין בנימה הלבנה, בעין שתצליח ל"תרגם" את החיים לשיר. כך לא פעם הופכות השורות הקצרות והמנוקדות לדפים תלושים מיומן אישי מאוד, פרוזאי. גם שיר שבו מצטלם המבט של הסבתא מבעד לעדשתו של חיל גרמני (מ'בטי), גם הקשישה והנערה על ספסל האוטובוס (יתל-



אביב) ואפילו עץ השסק ('פירות').

מי שמחפש את הדף הכי אישי ביומן הזה, ימצא אותו בחמש השורות הראשונות של 'נצה גיל המעבר', שיר המוקדש לאן סקסטון: "אז הנה את, עירומה / תחת מעיל הפרווה של אמך, / במושב הנהג / עם מנוע פועל / במוסק הסגור..."

בתאוות שוליות תנהל הדוברת דו-שיח מקיף עם אמה. היא תתערטל פה ושם. המנוע השירי לא ינוה לרגע והמציאות תיתקע כמפתח בדלת המוסך. אן סקסטון היא משל.

ועוד משהו: בשיר 'הרהורים על כתיבת אנגלית בישראל' היא כותבת: "שפת אמי הופכת / לאמי". אולי. מה שברור זה, שאי אפשר היה לצאת למסע הזה בלי תרגומה המצוין של דפי קודיש, תרגום שהצליח להסיר את המטפחת ולהציע לקורא את לחי השיר. נטו.

רוני סומק

## שווה כל רגע

מאירה מנסור: בחומר הגמיש של

המסטיק, הוצאת הליקון 2003, 50 עמ'

שם הרשימה הזאת לקוח מהשורה האחרונה של הספר - על המסטיק ועל החומר הגמיש שבו המייצר שירים ונותן לספר את שמו המסקרן.

על העטיפה פני נערה יפה - פני-בובה שצייר פול מוליניאר.

הפרק הראשון של הספר, המצוין בספרה "1" בלבד, מיועד לשירי אהבה. אביא לדוגמה את הבית הראשון של שיר ללא-שם, בעמ' 18: "הלילה, כמו פרח יסמין, על בטן כושיה / מזליף לנו ריחות-שכרון / מצית מבואי-חושך".

הבית השלישי והאחרון שלו, בן שורה אחת: "אפשר יעלה הלילה בידינו".

או השיר בעמ' 14 הנגמר בשורות: "בתי, בנותי, מעשי יד המעטים נולדו מן הבלתי-מלוטף הזה",

בפינה, עם הפנים לקיר" (עמ' 29), או, "אלה הם, שדי המלאים את ההיכל" (עמ' 39). מעל לכל, יש מילים כדורבנות: "אבלע את הרעב/ אשתה את הצמא -- מסומרת אל האין" (עמ' 31).

שמואל שתל

שלאחריו. מצאתי גם חרוז "מתבקש" שאינו מופיע, כמו "על מצחי אות-אין" (עמ' 29), החרוז (לא במודפס, בזיכרון בלבד!) עם "אות-קין". יש גם משחקי-לשון כמו: "סיכת-הראש", "הסיכוי והסיכון" (עמ' 28).

והומור: "ממשלת הגופים הגדולים/ מעמידה אותי

וכן, השיר המסביר פוגיטת את הנביחה של כלבה: "הבו אהבה, הב-הבו" (עמ' 9) מעורר רחמים על בעלת-החיים ש"נפלה וכשלה כשל רב, הב-הב".

השיר האחרון שבפרק הראשון, שיר ללא שם, הוא שיר על "ברחש", על "נמלה מטפסת על כף ידי בקו-החיים, / נחה על גבעת האהבה, ומחכה"; "אבל איפה הכאב? את שואלת/ ואני עונה/ בחומר הגמיש של המסטיק". אכן, שיר-ללא-שם שכוה נועד לסיים כמעט חלק חשוב של הספר ולתת לספר את שמו.

הפרק השני של הספר מס' "2" - עוסק בקווי-האישיות, ביחסי משפחה ובעיות חברה. השיר הפותח את הפרק הזה מסתיים בשורה: "ואני עירום, ותהומי - אוניס" ובשיר אחר (עמ' 32): "אל אבן אלמות אחרור, ארד שאול - / מדוע". בשיר 'אבות ובנות' (עמ' 33) אין בנים (!), אבל 'אבות ובנות חורצים בעולם/ ערוץ שלא ייסכר' ו"אמהות הולכות אחריהם/ כמלקטות אחר קציר". בשיר האחרון של הפרק הזה: "הורגלנו בגוויות הנחות על אם-הדרך / למדנו ללוק את דמן אגב-אורחא" (עמ' 42).

הפרק השלישי, מס' "3", הוא הפרק הקצר, והוא מונה שבעה שירים בלבד. השירים מיוחדים, כל אחד לעצמו, ולכן כונסו בפרק זה. השירה בשיר הראשון של הפרק היא ייחודית ולשונה "מגשש גב-צוקים, / צמא בישימון", לשון המותרת להיות ממין זכר ושונה מלשון הנקבה, המקובלת. גם "אני ארבע מדרגות אבן ירושלמית / בגרם מדרגות

## חן הרמן

פרסום ראשון

### שירי אהבה בפנטומימה

לאחר שהשיר נגמר, המשוור מנגב את הדמעות, מנקה את הדם מהחולצה, מהקירות ומהשטיח, טוען מחדש את האקדח, משחזר את הספין, בולע פדורי מרשם, נשכב עירם על השטיח, ובוהה בתקרה. מחכה לחילי הגרילה, שיפוצו את הדלת, וסוף סוף יהרגו אותו. עד לשיר הבא.

נכון, כפה אדמה נצלה בסופו של דבר ממלתעותיו של הזאב הרע, אבל חשבו על הטראומה שעברה על הילדה הקטנה. איך היא תוכל עוד לבטח בסבתה? איך היא תוכל לטייל בלי פחד ביצור? ומה שלא אומרים לכם הוא שאביה של כפה אדמה קרע אותה במכות על כף שאחרה לארוחת הערב. אז קצת רחמים, לילדה שהתבגרה מהר מדי. אין מלחמה צודקת.

את נחש, צמח טורף, סירנה, כאב ראש, מרצפת קרה בחרף, את כביש בכניסה לעיר בשעות העמס, דיסק שרוט, שסק, שפרסמו אותו עטלפים, הפסקת חשמל, את אהובתי. שכבי עירמה. ואני אעבר מעליך עם נר דולק, ואטפסף על שדיך, על ערותך, על שפתך שעה רותחת. אני כל כף אוהב אותך.

ספרו של חן הרמן שירי אהבה בפנטומימה עומד לראות אור בספרי 'עתון '77



נסתר", "אזוב הקיר נושם בי", שורות הפתיחה והסוף של השיר השני מדגימות האנשה שלא קראתי כמות. השיר, בשלוש שורות פרוזאיות, לכל רוחב העמוד, הוכנס לסוגריים ולא זכה לשם ואף לא לסימן ממנו. "בקוסם שנלכד בכובעו/ וכובעו שותק. הקהל מריע תשואות וצוחק/ קוסם כזה שווה כל רגע" הן ארבע שורות השיר המסיים את הפרק.

השירים לא מחורזים, אלא אם כן החרוזים מתנגבים מאליהם, כמו "אפלה" ו"קלה" בעמ' 11, או "מבוע" ו"מדוע" בעמ' 32. ובכל זאת מצאתי שיר מחורז, שיר המתחיל ב"מותווור כמו ירח סתור בענן" (עמ' 22), המחורז עם "שאנן", שהוא בסוף השורה

## לגעת בזיכרון, לגעת בכאב

אסתר אייזן: אמי תפרה כוכבים הוצאת כרמל ויד ושם, ירושלים, 2003, 407 עמ'

"עם בוא הידיעה, בא גם הזיכרון, אט אט. ידיעה וזיכרון דבר אחד הם", כותב הסופר, המחזאי והמתרגם הגרמני גוסטאב מיירינג, המצוטט בספרו של שאול פרידלנדר עם בוא הזיכרון (אדם, מוציא לאור, ירושלים, 1980, מצרפתית: אליה גילדין). פרידלנדר תוהה האם הצליח לומר בסיפורו האישי ולו משהו ממה שרצה לבטא ומגיע להכרה כי לא יכול היה אחרת. חייב היה לכתוב שכן "התהייה הזו, העימות הבלתי פוסק הזה עם העבר במשך חודשים ארוכים, הפך כשלעצמו סיבה מספקת ועניין הכרחי" (עמ' 169).

יותר מתמישים שנים חייתה אסתר אייזן עם הזיכרונות ובצלם עד שאזרה כוח לשוב אליהם ולהעלותם בכתב. האם היתה זו הידיעה שעוררה את הזיכרון, או בדומה לפרידלנדר הזיכרון - בתהליך המכאיב של החייאתו - הוא שהביא את הידיעה. אצל אייזן, כמו אצל פרידלנדר זיכרון וידיעה חד המה.

בספרה אמי תפרה כוכבים מזמינה אייזן את הקורא למסע פיוטי ונורא. תחילתו בילדות פסטורלית בלודז', עיר הטקסטיל הפולנית שנודעה לפני המלחמה בכינויה "מנצ'סטר של פולין". וכבר זיכרונות הילדות הבהירים מגומרים בכתמי אימה אותם מפזרת אייזן בנועה בין הזמנים שלפני וש אחרי. היא איננה מניחה לקורא להלך על הקרקע המוכרת והבטוחה של תבנית סיפור החיים הרגיל של ניצולי שואה, סיפור המתפתח בנרטיב כרונולוגי מילדות מאושרת טרום המלחמה, אל השבר הגדול של השואה ומסתיים בתקומה וחיים חדשים. אייזן מטלטלת את הקורא בין הנורמלי לכאוטי, בין המוכר למאיים. כבר בפתחת הסיפור, היא קוטעת תיאור של חופשת קיץ משפחתית שלווה בכפר, עם סצנה משפחתית אחרת, בה מספרים אביה ואחיה לדודתה ההמומה כיצד נרצח בעלה, הרוד מנדל, שהיה קורבן להתעללות הגרמנים: "במשפטים מהולי צער ובושה סיפרו לדודה רלה איך ניגש אל לובשי המדים נפוחי השחץ: מושיט ידיו כאומר לקחת מהם את היהודי שכה היטיב להצחיקם בפאותיו העקורות, בוקנו. והוא רתום לעגלה במקום סוסו, שגולו - מושך ומתאמץ. ומרוב פחד אינו שולט בצרכיו [...] אז יצא אחד, כיוון רובה, ירה, ושוב ירה. מנדל קרס. עוד לא הבין מה קורה, וכך נשאר. כל זה קרה בצד הדרך כשניסו להשיג רכב כלשהו לחזור הביתה". המפגש הראשון שחוותה בילדותה עם שרירותו האכזרית של המוות לא מניח לאייזן, גם יותר מהמישים שנה אחרי, לשקוע עד תום בזיכרונות ילדות מתוקים. הידיעה מעיבה על הזיכרון.

הפקעת הבית בידי הגרמנים ועזיבתו המאולצת והתפווה בתוך עשר דקות, גם היא זיכרון מודחק.

"ואנחנו, לא פנינו? איני זוכרת. פרק זה של חיי - מחוק. במשך כל השנים לא הצלחתי למלא את הפער שרצף האירועים". אין זה זיכרון מתעתע אלא פצע עמוק שמסרב להגליד וכיוון שכך נמחק מהתודעה. פצעי הנפש, שלא כמו פצעי הגוף, חיים ונוכחים גם בהיעדרם המדומה.

הפרידה מהבית היתה הראשונה בסדרת פרידות מכאיבות שהפכו למהות החיים בגטו. חברות, מכרים ובני משפחה הוצאו מהגטו והובלו אל מותם או נפטרו ממחלות, תת תזונה וקור. האח האהוב והנערץ סאלק, שהסתלק מן העולם בליל חורף קפוא, הותיר את אחותו עם כאב מצמית וגעועים חשוכי מרפא. "אי אפשר היה לבכות בכפור [...] אמרתי: סאלק, סאלק. חוץ מזה לא היה מה לומר. והיה [...] יותר מדי. ובפרט אחר כך, המון דברים התאספו שחוץ היה לברר; רק אצלו" (ההדגשה במקור - ע.נ.). אחרי שנים, חזרה לבקר בלודז' וניסתה, ללא הצלחה, לאתר את קבר אחיה בחלקת "מתי הגטו" בבית הקברות היהודי בעיר, הקיים ופעיל עד היום. רק ב-1995 עלה בידה להקים לו מצבה עליה חרתה:

זכריה סאלק ציגלברג  
צעיר בעל נפש יפה  
מת מרעב בינואר 1942  
ת.נ.צ.ב.ה.

מכאיבה מכל היתה הפרידה מהאם החולה שנלקחה אל מותה מול עיניה המבוטעות של בתה, "בשפרה", אקציית ספטמבר 42 האכזרית, שנודעה כ"אקציית הילדים", במהלכה ערכו הגרמנים מצוד בחצרות הגטו ולקחו ממנו אלפי זקנים, חולים וטף. ושוב נעה אייזן בין מחוזות הזיכרון והזמנים, ואחרי סיפור הפרידה מהאם, היא מקימה אותה לתחייה ובפרק שנקרא "ארבעה טיולים עם אמא, וביניהם..." היא רוקחת תמונת זיכרון בה מתערבבים זה בזה טיול לעיירת הנופש ההררית זאקופנה עם טיולים בתוך הגטו וטיול מסויט בו התלוותה אל האם החולה שנקראה על ידי ה.ס.ס. להתייצב לבדיקת כשירות משפילה. כשהיא עירומה כביום היוולדה נצטוותה האם, יחד עם קבוצת נשים נוספות, עירומות כולן, ללכת שלושה סיבובים בחדר "ואני ראיתי שלושה בני שטן עומדים בפישוק מגף מול עירום גופה [...] והתפללתי: 'לכי רק עוד שני סיבובים [...] עוד סיבוב; אל תיפלי! רק אל תיפלי!'. אחרי הבדיקה הוטבעה על שדה השמאלי של האם חותמת עם המילה Geprueft (בגרמנית: נבדק, מוגה המשמש בעת בדיקת חפצים או בעלי חיים - ע.נ.) והיא הצליחה לקנות זמן חיים קצר נוסף.

עירומה הנכמר של האם, הדה-הומניזציה של הבדיקה ואישורה הם הידיעה שנצרכה בזיכרון והפכה לחלק ממנו. חלק זה צופן עד היום את הזעזוע ממראה האם העירומה הנלחמת על חייה בנשקה היחיד - גופה הדווה, החלוש והעייף. ולצד הזעזוע תחושת כעס חסר אונים על העובדה הנוראה בפשטותה, כי בזמן הבלתי נתפס ההוא, בני אדם חרצו גורלות של בני אדם אחרים. בשירו 'עדות' מתוך מחזור השירים "קרון חתום" כותב דן פגיס: "לא לא: הם בהחלט / היו בני אדם: מדים, מגפיים. / איך להסביר. הם נבראו בצלם" וכל השירים -



דן פגיס, הקיבוץ המאוחד, 1991). כי השואה היא סיפור של בני אדם. גם הקורבנות, גם הרוצחים. לאחר הסתלקותם של האם והאח נשארת המחברת עם אביה וחיהם הם מסכת נמשכת של מחלות, רעב, מאמצים נואשים להשיג עבודה וניסיונות להסתתר מפני הגרמנים המרוקנים את הגטו מתושביו. סופו של דבר תש כוחם והם מגיעים מרצונם לתחנת הרכבת ונלקחים לאשוויץ. היא שורדת את הסלקציה של מנגלה, ואחרי זמן לא רב ולא מוגדר מועברת למחנה העבודה בומליץ, ליד עיירה בשם זה בגרמניה. ומשם לברגן בלזן ואחר כך לאלסנז. גורלו של האב, שנשאר באשוויץ, נמסר במרומו "וזה שנשאר מאחור [...] כבר ידענו: ראינו את הארובה!" ככל שהיא מאבדת את משפחתה, הופכת מסירת הסיפור לרצופה וכרונולוגית ללא קפיצות אחורה וקדימה בזמן. נדמה כאילו העלמותן של הדמויות האהובות מהווה חסם בפני כאב הזיכרון, שכן עתה, משנותרה לברה, היא מרוכזת בתובענותה של ההישרדות הפיסית וחוסכת את כוחות הנפש.

גם בתיאור שגרת החיים במחנות יש ייחוד במעשה הסיפור של אייזן. ללא תיאורים "מזעזעים" היא מצליחה להעביר את הוויית החיים שאיננה את האסיר, שניסתה להפוך אותו לתת אדם נטול ערכים ומופשט מכל סממן שחיבר אותו לחייו הקודמים. בד בבד היא מתארת את מגוון ההתנהגויות האנושיות, שלה ושל אסירות אחרות במחנות - חברויות, יריבויות, אהבות וקנאות - "שקע אנתרופולוגי של תת חברה ארעית וסגורה", שעצם קיומו העיד כי היו שם בני אדם. פגועים, מושפלים, רדופים ורמוסים, אבל בני אדם שקיומם הרוחני היה חזק לעין ערוך מכוחם הפיסי. ולמרות שהם נשקלו אך ורק על פי מידת התועלת שהביאו בעבודתם למען הרייך, הם לא איבדו את תכונותיהם האנושיות ולא נפלו ברשת ההתבמות שנפרשה בודון כה מדויק בידי הגרמנים.

סיומה של המלחמה מביא תלאות חדשות. אייזן מקדישה באומץ יריעה רחבה לפרק שברוב ספרי הזיכרונות שנכתבו על ידי נשים הוא מוצנע או מוזכר בקצרה: תובענות המינית של החיילים הסובייטים המשחררים שביקשו לבלות עם הנערות



שפעמים רבות כל כך הפכה לאובדן, הנדודים בדרכים ללא קורת גג, התלאות, הרעב והמחלות, תנאי החיים העלובים. בתודעה הקולקטיבית הישראלית אנשים אלה אינם נתפסים כ"ניצולי שואה", רק משום שבביוגרפיה שלהם חסר פרק הגטאות והמחנות.

כמה חבל שדווקא בעדות חשובה כזו ניכר חסרונה של יד עורך מיומנת ומקצועית. עבודת עריכה מלטשת ומרכזת יכלה להיטיב עם הסיפור, שוודאי היה מוצא, ביתר קלות, את דרכו לקוראים רבים. ■

עיריית נחמני



המרה! היא היתה בהחלט שפויה".

המפגש של גורקו עם ניצולת אושוויץ מדגים את פער החוויה והידע בין מי שהיו "שם" ובין מי שלא. גורקו, שלאחר מבצע "ברבוסה" - פלישת הגרמנים לבריה"מ - ברח מזרחה, לא ידע מאומה על ההשמדה שהתרחשה בשטחי הגנרלגוברנמן. כך עוד מאות אלפי היהודים, שכמוהו ברחו או גורשו מזרחה משטחי פולין הכבושה.

רק לאחר המלחמה, עם הסכם הרפטריאציה שבמסגרתו חזרו לפולין, עמדו על גודל השבר. סיפור חייו של גורקו תחילתו בבריחה מזרחה מווילנה, והמשכו בכלא הסובייטי אליו הושלך כאשר ניסה לגנוב את הגבול. בכלא ידע הרפת רעב, עבודה מפרכת וקור עז. הוא שוחרר במפתיע, לאחר שנקרא אל קצין בדרגת רב סרן שניסה לשכנעו להתגייס לצבא הפולני שהתארגן על אדמת ברה"מ. גורקו סירב בתחילה, אך דבריו של רב הסרן - "זיין נישט קיין נאר, שרייב זיך אונטער, און דו וועסט ווערן גלייך בעפרייט" (ביידיש: אל תהיה טיפש. חתום ומיד תשוחרר) שהסגירו את יהדותו - שכנעו את גורקו לחתום. עם הצבא הפולני הוא הגיע לארץ, החליט לערוך כשהוא מסייע בבעל חנות חשמל שהחביא אותו, ובהמשך התגייס לבריגדה הבריטית בה שירת כשלוש שנים.

במסגרת שירותו השתתף בפלישה לאיטליה ושירת ביחידת אספקה. במסגרת זו הוטל עליו לספק מים למחנה שבויים גרמנים ליד העיר רימיני. בקונפליקט בין חובת הציות הצבאית לבין הדחף לנקום גברה החובה, לא לפני "שיחת מוטיבציה" שקיים מפקד היחידה עם חייליו. לאחר שירותו חזר גורקו ארצה, נישא והקים משפחה, עבד כגרפיקאי וכמעצב ועסק בציור.

בתחילת שנות ה-90, עם קריסתו של מסך הברזל, חזר לנימצ'יץ, העיירה אליה עקרו הוריו מווילנה. רק אז, כשהוא אדם מבוגר ובעל משפחה, למד על גורל בני משפחתו שנרצחו עם כל יהודי העיירה ב-20.9.41, בבור שנכרה ביער אורנים צעיר סמוך לעיירה. הוא עולה לקבר האחים, שבעבורו הוא גם מקום קבורת הוריו, ואחו בידיו צרור פרחי בר שביקש להניחם שם ולומר למתים: "באתי".

סיפורו של גורקו מספק הזדמנות ללמוד על מי שלא היו "שם" אולם אי אפשר להמעיט בסבלם. הניתוק הכפוי והחפוז מהמשפחות, הפרידה,

הניצולות ולא היו מוכנים לקבל סירוב. "שחררת אותך מן המחנות ואת לא רוצה אפילו" - אמר אחד מהם לאייזן עצמה שניסתה לעורר את רחמיו - "הנח לי. אני עוד ילדה". בסופו של דבר התרצה: "יעוד איך הייתי עושה ולוקה, מה שמתחשק לי, אבל את דומה לאחותי שנשארה בבית". ההיסטוריה אוהבת לזכור את המשחררים עטורי תהילת גיבורים ולכן, אולי, מצניעה בסלחנות את מקרי האונס ואת ההתנהגות הברוטלית כלפי הנשים והנערות משוחררות המחנות.

הספר מסתיים ב"פרקי קובה", הוא קובה מרנץ, אהובה של אייזן, לו נישאה בברגן בלזן לאחר המלחמה. איתו עלתה לארץ וקיוותה לבנות חיים חדשים. אלא שמלחמת השחרור תבעה את קורבנה והוא נהרג, משאיר אחריו אם זקנה, אחות נשואה ואלמנה בת עשרים שחרב עליה עולמה והיא כועסת על האדמה שלקחה אותו לעצמה "כאילו לא די נלקח במקום שממנו ברחתי". והיא מצרה שגם ילד אין לה ממנו שכן רצתה "לגרום נחת למי שנקרעו מעלי ונשארו שם, וחזרו, וציוו עלי להתרבות. ומהר!"

תקומתה היא גם סגירת מעגל כאשר מגיע לבקרה רומק אייזן, אותו הכירה בכפר שנתיים לפני המלחמה ופגשה בו אחר כך בגטו לודז'. "סתבתי או שק עם תפוחי אדמה רקובים. הוא הסתיר קרשים גנובים מאחורי גבו [...] גם עכשיו היה קרש תלוי על כתפו, הלוא הוא הרובה שלו. ואצלי, שק הצרות שאני סוחבת [...] עוד אספר לו על כך, דווקא לו". שותפות הגורל טוותה חוט בלתי נראה של קשר שהבשיל והתממש בנישואין.

ספרה של אסתר אייזן, שלא כמו סיפורי חיים אחרים של ניצולי שואה שעיקרם הוא הנרטיב הכרונולוגי, תובע מהקורא קשב למבע. אמנם בתחילה, הכתיבה המקוטעת, הפיוטית משהו, נדמית כמפריעה לרצף העלילה, אולם ככל שממשיכים בקריאה נכבשים בקסמה עד כי מעשה הכתיבה ומעשה הסיפור נעשים לאחד, כמו הידיעה והזיכרון. זהו ספר חשוב לא רק בגלל ערכו של תיעוד קורותיו של דור הולך ונעלם, אלא בגלל ערכו האמנותי העומד לעצמו. מומלץ מאוד. ■

## מי שברח מזרחה

ש' גורקו: **ציפיות תלאות תקומה, סיפור חיים, הוצאה עצמית, 240 עמ'**

שלום גורקו, חייל יהודי בבריגדה הבריטית, פוגש בפירנצה לאחר המלחמה בחורה אותה הכיר עוד בעיר הולדתו וילנה. הוא מתעניין במה שעבר עליה וכיצד ניצלה, ומה שהיא מספרת נשמע באוזניו כתוצר דמיונו של מי שיצא מדעתו מרוב סבל. "היא היתה כלואה באושוויץ, שם שרפו בני אדם לאחר שהמיתו אותם קודם לכן בתאי הגזים. בדרכם האחרונה ליוותה אותם תזמורת מאסירי המחנה בנגינת שירי לכת". גורקו חש צער על הבחורה ששיגעונה מייצר בדיות כה מזוויעות. "רק בדיעבד נודע לכולנו שמה שהבחורה סיפרה, היתה האמת

## ראובן דותן

זֶה בָּא מִן הַיָּם וּמִצִּיף  
אוֹתָהּ בְּזַמְנֵים רְגוּעִים  
רֵיחַ הַמֶּלַח וְהַרִיחַ וְהַגֵּל  
כָּאֵן פְּתָאם נְגִלִים סוֹדוֹת הָאֵתְמוֹל

אֲמִי רוֹכְנֵת לְעֲמָתִי בְּכַד יָם שְׁחֹר  
וְאֲנִי פָּנִי אֶל הַמַּצְלָמָה צוֹחֵק  
צוֹחֵק לָהּ לְשָׁלוֹם עוֹלָם  
וּבִינֵינוּ כְּמַעֵט לֹא הָיוּ דְבָרִים אֲחֵרִים  
מִלְבַּד מִצַּח הַגֵּל וּפְלוֹמוֹת שְׁעַר שְׁחֹר  
וְעֵינַיִם מִבֶּט אֲדוּהָ צָחָה וְרִיחַ קָל שֶׁל מֶלֶךְ

מַעֵט מְלִים שֶׁל יוֹם יוֹם  
מַעֵט בֵּית לֶבָן בְּגִבְהַת הָעֵנָן  
וּקְצַת אֲבֵנֵי מַרְצֶפֶת וְרִדוֹת וּלְבָנוֹת  
וְיָרֵק גִּנַּת הַנֶּכֶר שֶׁל הַשָּׁכֵן.

כֶּךָ דְּבַרְנוּ בֵּינֵינוּ עַל עֲצָמֵנוּ  
וְעַל מוֹתָנוּ וְעַל מָה שֶׁנֶּרַשׁ מִמֶּנָּה  
כִּי כִּלָּה מְבַע וְאֵמֶת  
וְאֲשֵׁלִיּוֹת תְּכַלּוֹת בְּגִבְהַת הַיָּרֵחַ הַסָּסְגוֹנִי

וּכְשֶׁאֲנִי עוֹמֵד כֶּךָ מוֹל הַיָּם  
כְּשֶׁהָעֵיר כִּלָּה מֵאֲחֹרָי  
וְהַשֶּׁמֶשׁ הַשֶּׁמֶשׁ הוֹאֵת שְׁשׂוֹקְעַת לְעַד  
אֲנִי יָרָא אוֹתָהּ אֲמִי  
צוֹחֵק בְּכַד יָם שְׁחֹר אֶל הַמַּצְלָמָה  
וְכִלָּה טִבַּע טִבַּע שְׂאֵבֵד

## מוקדם ומאוחר

רייזל זיכלינסקי: על ספר שיריה (1928-1991) ביידיש ובגרמנית

Rajzel Zychlinski: *di lider 1928-1991, Die Gedichte, jiddisch und deutsch*, Herausgegeben und übertagen von Hubert Witt. Zweitausendeins, im Versand 2003, 967 S, geb. EUR

היידיש שבה כתבה רייזל זיכלינסקי את שיריה היא שפת הטראומה. בקרב היהודים באוסטריה ובפרוסיה התייחסו כבזו לשפה אותה כינו "ז'רגון", וראו בה גרמנית "לא נקיה", שיש להכחידה; גם בישראל לא רצו לשמוע אותה, משום שהזכירה את הגלות שרצו לשכות.

שפה זו היתה שגורה בפיהם של יהודי מזרח אירופה שרובם נרצחו במלחמת העולם השנייה, ובנסיבות אלה מדהימה היצירה הספרותית המשמעותית שנוצרה ביידיש גם אחרי המלחמה. מין הדוגמאות הידועות לכך הן יצירותיו של זוכה פרס הנובל לספרות בשביס זינגר.

יצירתה הלירית של רייזל זיכלינסקי, העולה גם היא מתקופת הפריחה המאוחרת של היצירה ביידיש (1910-2001), מכונסת בהוצאה דו-לשונית: גרמנית ויידיש. שני כרכי שירה מתוך שבעה הופיעו בפולין שלפני המלחמה, אך גם אחריה ניסתה זיכלינסקי לפרסם שם את שיריה. ב-1948 היא הוציאה בלודו את הכרך השלישי *Zu lichten ufern* (חופים מוארים), והוברט וויט עושה עבודה מרשימה לא רק כעורך וכמתרגם אלא גם בתוספת אחרית דבר מעניינת, שבה הוא מצטט את הקדשה של זיכלינסקי לספר הראשון שהופיע אחרי המלחמה. הספר מוקדש לזכרם של בני משפחתה הרבים שנרצחו בחלמנו ובטרבלינקה; בהמשך היא מסבירה את הכותרת האופטימית של הספר: "בספר זה איני רוצה לדבר רק על מוות והשמדה, על נדודים ושיטושים חסרי תוחלת, אלא גם על קרן התקווה - המאירה את חופיה של הארץ המובטחת". אבל כאשר עוברת המשוררת את פולין, זמן קצר מאוחר יותר, היא אינה נודדת אל הארץ המובטחת שנוסדה באותה שנה, אלא נוסעת לניו יורק, שם היא עתידה להמשיך לכתוב ולהעביר את רוב שנותיה. זאת משום שהיידיש, כפי שהיוצרים בה חשו תמיד, היא שפת הגלות. הארץ המובטחת צריכה להישאר בגדר אוטופיה, ואין זאת רק מאז השואה; הדבר בא לידי ביטוי כבר בשיאה של היצירה בשפה זו, ביצירותיו של שלום עליכם ועמיתיו בתחילת המאה ה-20.

*Herbstliche Plätze* (מקומות בסתיו) יצא לאור ב-1969 בניו יורק. ביידיש הוא נקרא "הרוסטיקה סקוורן": הכוונה היא לכיכרות, מקומות ציבוריים באנגלית; הכותרת מצביעה על הקשר ההדוק בין היידיש לשפות הורות, בין השפה לסביבתה. אחד השירים בספר זה נקרא

Rajzel Zychlinski

di lider

1928-1991

Die Gedichte

Jiddisch und deutsch

Zweitausendeins

"Stimmen von einst" (קולות של פעם). בשיר זה נזכרת המשוררת המזדקנת בילדותה, בלוויה ובחתונה בשטטל, במוות ובחיים, כפי שנהגו לציינם. השיר מסתיים במשפט "קולות מפעם/

מהבהבים בוֹיכרוני... יהודים". למרות שהתרגום הוא לגרמנית, הרי שנותר משהו שאינו ניתן לתרגום, שכן הכותרת ביידיש - "קוילס פון אמול" - מכוונת לא רק לקולותיהם של בני אדם או של חיות, אלא גם לצלילים באשר הם. רק כאשר יודעים זאת מקבל זיכרונה של רייזל זיכלינסקי את משמעותו המלאה:

"אני, ילדה / [...] לאיזה עץ הם מתכוונים". ל"קוילס", "צלילי העבר", צריך להוסיף גם את רשרוש העצים שאותו שמעה בלווייה. ויחד עם אי הבנתה של הילדה הקטנה מקבלות השורות תמונה כפולה של רייזל הצעירה והמבוגרת שמדברת כאן. בילדותה, היא לא ידעה עדיין, שכאשר הנשים המקוננות אמרו "העץ היפה", "העץ הצעיר", הן התכוונו למת. כעת, כשהיא כותבת את השורות, היא עושה את מה שפעם היה בלתי נהיר בעבורה - היא הופכת את שפת היומיום לתמונות שיר. גם רייזל זיכלינסקי הפכה למקוננת, שהופכת את זיכרון המתים למטאפורה נצחית.

### יעקב הסינג

פרופ' יעקב הסינג הוא ראש החוג לספרות גרמנית באוניברסיטה העברית.

## ברוריה כהן

### תצלום של היינריך בל 1988

חולצה משבצת אדם-שחור  
 פפתור עליון תלוי על חוט - כמעט תלוש  
 כמעט שוין נפש ביתי.  
 ראשו נתמך בכף ידו  
 מבט מלכסן סכוך גבות עבותות-מכוננות  
 "איזה טרוף זה, שהשמש זורחת!"  
 ידו השנייה מועקת זנב סיגריה דועקת.  
 תצלום תלת-הבטי תלת-קולי  
 "היכן השארתי את זמני,"  
 והקול והמבט מרחיקים אל נוף גטוע חילים  
 והכפתור התלוי בשוין נפש ביתי.

\* מתוך "ההתקפה" מאת היינריך בל

### בשקט ולאט

שקט  
 גם הדבורים שקטים.  
 ומחשיך לאט  
 בשקט

## מוצאים את מה שלא מחפשים

מוסא עבאדי: המלכה והסופר: יהודי דמשק שלי, תרגום מצרפתית: עדה פלדור, הוצאת כרמל, ירושלים 2002, 167 עמ'

ייחודו של הספר בולט בכמה היבטים: ראשית, הוא עוסק בזירה גיאוגרפית-תרבותית שלא פונקה מדי מצד הספרות העברית: הזירה היהודית-הסורית וליתר דיוק הגטו היהודי בעיר הביירה דמשק. גם התקופה, המשמשת תפאורה לסיפורים - העשורים הראשונים של המאה ה-20, אינה נזכרת לעיתים מזומנות בספר הרואה אור בשלהי מאה זו. נוסף על כך, המלכה והסופר ראה אור לראשונה כאשר מלאו לעבאדי כמעט תשעה עשורים - גיל יוצא דופן לכתיבת ספר ראשון, שכמה חבל - הוא גם האחרון. עבאדי נפטר שנים ספורות לאחר שהתפרסם ספרו.

פן מעניין נוסף, אם כי לא יוצא דופן, הוא הפחת חיים בדמויות ובמצבים ה"מאופסנים" במאגרי היוכרו בלבד, שהושבחו, אולי, בנתזי נוסטלגיה. כשבעה עשורים הפרידו בין חיי הסופר בדמשק, אותה עזב בהיותו בן 19 אל צרפת, בה קבע את משכנו, לבין פרסום סיפוריו. עבאדי, שהיה שחקן ומבקר תיאטרון, מודע היטב לתעותי הזיכרון והוא בוחר לפתוח את ספרו במובאה מתוך פרנסואה ז'קוב, הפסל הפנימי (הוצאת אודיל ז'קוב, פריז, 1991): "איזו אמתחת תעלולים הוא הזיכרון! איזו מלכודת של תמונות! את מה שמחפשים בו לא מוצאים, אבל מוצאים בו את מה שלא מחפשים". עם זאת, הוא מוסיף ומבהיר כי "אף על פי שהדמויות מן הגטו הדמשקאי עזבוני לפני עידן ועידנים, אף אדם ושום דבר לא הצליחו מעולם לגרשני מזיכרוני". וכך, בין אם עבאדי תיעד באופן אותנטי את הדמויות, את המקצועות והעיסוקים, את חיי הקהילה ותרבותה, את המצוקות ואת החוויות של יהודי הגטו, ובין אם העשיר בצבעים או הדהה את תמונת החיים בגטו היהודי וביחסי הגומלין בין אנשיו לבין סביבתו הלא יהודית, אין זה פוגם בערכו של הספר כמסמך היסטורי, נוסף על ערכו הספרותי.

הספר מיוחד גם בכך שהוא "פרי ביכורים של הברית אשר נכרתה" בין ההוצאות לאור "כרמל", המוציאה ספרי איכות בירושלים, ו"נדיר" בפריז. זו האחרונה הוקמה מטעם כ"ח כדי להעמיד לרשות הציבור הרחב ספרים המשקפים את זרם החיים והיצירה היהודיים". ואמנם, אסופת הסיפורים המעניינים בספר המלכה והסופר מציגה פרק חשוב בחיי קהילה יהודית.

באופן מובלע כלשהו, לצד הסיפור העיקרי, מופיע סיפור נוסף, המוזכר בקצרה בהקדמה למהדורה העברית (עמ' 7-8). והסיפור הוא כדלהלן: "בימי הכיבוש הנאצי בעיר ניס, שאליה נמלט מפריז, היה מוסא עבאדי הגיבור של אחד המבצעים המפוארים



של המחותרת היהודית. יחד עם בת זוגו אודט... שהיתה רופאה במקצועה, הם הסתירו יותר מחמש

מאות ילדים יהודים והצילו אותם מן הגירוש וההשמדה". לדעתי, סיפור זה ראוי לספר בפני עצמו ומי שליווהו במשימת קודש זו, או נחשף לפרטיה, ראוי כי יספר על פרשייה מופלאה זו ברבים. עטיפת הספר מינימליסטית: משטח צהוב כזהוב חולות המדבר ועליו צילום של רהיט דמשקאי אופייני, משובץ באבני צדף. לא נכתב מי עיצב עטיפה זו ותהיתי כיצד נראית עטיפת הספר במהדורתו הצרפתית, שהקדימה את התרגום לעברית בכמה שנים. בכל מקרה, תוכנו של הספר עשיר לאין ערוך מקנקנו, והסיפורים, כראוי לאיש שחיי הוקדשו לאהבת התיאטרון, מוצבים על רקע תפאורות עשירות, גם אם לעיתים בצבעי שחור-לבן כרוח התקופה, והדמויות שוקקות חיים. התרגום של עדה פלדור מצרפתית לעברית, קולח ועשיר והספר עשוי באופן מוקפד, כולל הערות מדויקות וקצרות בתחתית העמוד, המסייעות לקורא להתמצא במונחי התקופה ובתרבותה. ■

יהודית רונן

### חצי

העיתון

## יווטסו ר"ד שארמה

מאנגלית: שלומית ענבר

### חלום

בַּחֲלוֹם אֶתְמוֹל בְּלִילָה

הֶרַעַם נִהַם וּבָרַק

הַצִּלְפִּי בַּפְּנֵתָיִם

הַעוֹרְגִים בְּמַעְרֹת הָאֶפְלוֹת שֶׁל תְּאוֹתַי.

אֶתְמוֹל בְּלִילָה חֲלַקְתָּ אֶרֶץ רוּעֵדָה

שֶׁנָּתַתָּ אֶת צִדָּהּ בְּשִׁנְתָּהּ

וְעֵבֶר בֵּן אֲרַבְעָה חֲדָשִׁים

נִשְׁמַט

מִפְּיֹו הַתְּאוֹתָנִי

שֶׁל גֵּן מִתְרַבֵּת

וְהָרַעִיד

אֶת כְּלָתִי בַּחֲלֻמָּה עַל שְׂקִיעוֹת מַעְבְּרוֹת.

יווטסו ר"ד שארמה

חי קרוב לאוורסט. שירתו מטפסת הרים, שוחה בנהרות וצובעת בצבעי נחושת את העלים הנושרים. הטנגו הזה עם הטבע מתרחש גם כשיווטסו סוגר לרגע את החלון. בשיר 'חלום' הוא מסמן את אזור הדמדומים של החלום. הוא מצליח לצמרר את הרגע הנורא בו נשמט עובר "מפיו התאוותני/של נץ מתורבת". רעמים נוהמים בשיר הזה, בריקים מצליפים בפנתרים, רוח ארוטית נושבת "במערות האפלות של תאוותי". בקיצור: עולם ומלואו מצוירים ב'חלום' החזק הזה.

קווצת-שיער קלה

קווצת-שיער קלה,  
 קווצת-שיער שנשמטה לפתע מתחת לסדין לבן,  
 על-פני השביל, ברוח הנושמת-ונושפת בכבדות, בחדש פברואר,  
 קווצת-שיער דלה ולבנה בין תכריכי אמי שנפרמו לרגע בעת הלוויה  
 ותלתל נוגה-עליו חמק באין-רואה אל בין האילנות הרועשים סביב  
 כמרפרף בין כל העולמות, נוגע-לא-נוגע בי,  
 תלתל לבן ודל, נושא עמו מראה סופי ומתעמעם,  
 דק-דק ומרטט כאצבע רומזנית,  
 - ושערך עודו נופל על שתי עיני כלפני שנים הרבה -  
 אכן, מחר שוב יום מותך, יפת-שיער שלי!  
 אך על קברך גם מחר לא אעלה, שכן הרוח שוב נושבת בגניחות מעבר לחלון,  
 ואולי משום הזמן המתקצר בינינו, וקווצת-שיער קלה,  
 קווצת-שיער שלי - נשאת ברוח ופורעת את שארית הלבן על ראשי - -  
 ועודני מהלך ברחובות העיר, שב לביתי בצהרים או בערב ואומר בנמיכות-הקול:  
 אָנָּה, הדליקי נר... חנה... שכן עשרים שנה ומעלה... (ושם אמי כשמה של הרעיה);  
 והנר שולח להבה, הזמן הולך-פוחת, היום ככה אט-אט, על-כן כעת צריך להצמד לכל שחי ונאהב,  
 הנה-על-כן בעת שתשכבי לישון: אשב על מטתך, רעיה, ואחכה כי תרדמי,  
 אגיד מלים טובות ואת בבקר תספרי כיצד עבר עליך הזמן בחלומך...  
 אם כן הדליקי נר, והדליקי גם את כל אורות הבית המאזין לרעמים בחוץ,  
 הן חדש פברואר כעת והשית שגדל סמוך-סמוך לחלוננו  
 שורט את השמשות עם פרפורי הרוח,  
 ומעבר לחלון עגים-חגים עלים שנתלשו מעל הענפים המאותתים,  
 עם נוצות של צפרים קטנות  
 הרועדות מקר,  
 ועם קווצת-שיער קלה - עפה-עפה בין העולמות.

חדרי

כל העולם מתרכז כעת בחדרי  
 כגזול רך, הספון בתוך ביצה לבנה ומצפה להצמיח גוצות-כנפים;  
 לבנים גם הקירות מסביב וסוגרים עלי בתמונותיהם:  
 אבי ואמי מביטים בי מתוך מסגרת-עץ מזהבת,  
 תבנית "עשר הספירות" המצירת בדמות אנוש על-גב קלף  
 תלויה מעל לכרסה  
 ודגם אנית-המפרשים מרים עגן לצד כוננית-הספרים.

אור הבקר בחלון. ואולי זה אור הערב.  
 הלא ישנתי שעות על שעות בכרסתי  
 כמו באניה המתנועעת על שוא-גלים ומערבולות,  
 ובסגרי את עיני אני אומר:  
 "עוד מעט ואגיע לארץ-ההבטחה"  
 ומוסיף להפליג,  
 שהרי השלמתי את עקר מעשי עלי-אדמות,  
 אני לבד בחדרי כעת  
 וחשוף עד לשד עצמותי להוה,

ובקול רפה אני שואל, השעה... מהי?  
 בעוד עולה בדעתי: אשתי ודאי בעבודה  
 וגם הילדים יצאו את הבית,  
 שכן בגרו זה מכבר ומתגוררים בערים רחוקות ממני.  
 הנה כי-כן נותר לי רק החדר הזה, שהוא טבור כל הארץ,  
 חלונותיו פונים אל הגשם המסתמן בצד מערב,  
 אל פסת השמים מעל.

ועוד הכרסה מטלטלת על-פני הגלים,  
 נדמה, שטה-לה בין עמודי הספרים שמימיני ומשמאלי  
 וקבוצת גברים, נשים וטף שבקצה הנמל  
 מנופפת במטפחות לשם פרדה;  
 אך לפתע אין נמל, אין ים ואין שמים  
 ואני רואה מנגד רק את תבנית "עשר הספירות" בדמות אנוש,  
 היא קרבה ובאה לקראתי באין-קול  
 ושאר המראות מחביאים את עצמם, כאלו גבהלו מפני הזדהרות פתאמית.

הגשם מתחיל לרדת בחוץ ברחש טפות עגלות - וחדל. ריח ראשון של סתו נדף באויר.  
 קו-אור חוצה את החדר. אינני יודע אם הוא נמתח מגלת-הזכוכית  
 אשר הותירו הילדים על השלחן, בגדל ביצת תרנגולת כמעט,  
 או מתוך כוכב המבצבץ בין סדקי העננים  
 והוא מתנוצץ כעת באשר רגעי ומטרף  
 מול החלון שאני פותח בהסח-הדעת, כביכול.

# כי מה נשאר חוץ מהאנושיות?

## יהודית אוריין

**אברהם ב. יהושע: שליחותו של הממונה על משאבי אנוש, הוצאת הספריה החדשה 2004, 238 עמ'**

**ה**רף אטמוספרת היגון שהקיפה את יציאתו לאור, כשהתחלתי בקריאת הרומן החדש של א.ב. יהושע היה לי ברור שנקלעתי לקומדיה, אף שגרעין הסיפור, המנביט את המשכיות העלילה - גרעין שנחשף בפסקה הראשונה של הרומן - הוא אירוע טרגי מאותן עלילות יגון, שהארץ הנוראה הזו משופעת בהן עד שגרה.

עובדת זרה נטולת שם נהרגת בפיצוץ אוטובוס בשוק מחנה יהודה. אשה עיריית, שאין לה מודע ואין לה דורש, ואשר אל מותה מתקבלים כל חייה. לכאורה, מה יכול להיות קומי באירוע המחריד הזה. והנה אני מרבה להתחייך למקרא הדברים. האדישות השרויה על העם היושב בציון יסודה לא רק בהסתגלות, שתפקידה הביולוגי הוא לאושש את כושר השרידה שלנו, אלא גם ובעיקר באופיה התורני של האבלות. כל פיגוע מותיר בכולנו את ההכרה, כי היום זה הוא ומחר זה אתה; שאין מוגן כאן מן האבל. יושבי בתי הקפה בתל-אביב אינם מוגנים יותר מתושבי השטחים הנוסעים ברכב משורייני, האבל בא על איש איש בתורו.

עם כל הביקורת על האדישות שהשתגרה בנו, כתוב הרומן בהשראת הקומדיה הסאטירית הרוסית נוסח גוגול. כבר השורה הראשונה של הפסקה הראשונה - שמקומה מבחינה כרונולוגית בסיום הרומן - הפיקה ממני את החיוך הראשון. איזו משרה, איזה תואר, מקנה המחבר לגיבור הספר. "הממונה על משאבי אנוש" הוא תואר לבלרי מובהק, משהו כמו "הפקיד הטיטולרי" מן הרומנים הרוסיים של נעורי, שראוי לכנותו בראשי תיבות מעמ"א

בדומה לרל"ש. גם מן הצירוף "משאבי אנוש" נודפת דהומניזציה, שכן "משאבים" בהוראתם הליטרלית הם אוצרות טובע, מחצבים, גידולים וחומרי גלם. מה ראה אותו רעיונאי ביורוקרטי הממיין תיקיות לשבת על המדוכה ולהמציא תואר מסורבל, שאינו מעניק שום בכירות על פני התואר הנוהג במשרדי ההנהלה "אחראי על כוח אדם". ואם בחר המחבר לכבד בתואר המלא "הממונה על משאבי אנוש" את כותר הרומן, הרי שמלכתחילה העניק לכותר נופך קומי-סאטירי. גם כותרת המשנה "פסיון" אינה הולמת כלל את דמותו של הפקיד, שצמח מתפקיד של רב סרן, מאותם טיפוסים שהצבא ממציא והם מצטיינים בעניינות וביעילות, ולא דווקא בחיי רגש נאצלים, העשויים להפוך מי מהם לקדוש של הפועלים הזרים. הדרגה שלו, בהעדר שמו, ממצה אותו כביכול כאישיות פונקציונלית בלבד, שכולה אומרת תושייה ויעילות, שאינה מבוזזת כוחות נפש על סטייה מהמטרה או על התחשבות כלשהי בפקודיו. ואפילו בתיאור יחסיו החמים עם אמו אומר יהושע "עכשיו נכמרים רחמיה על הממונה" (עמ' 70) ולא אמר "על בנה", כאומר: תוארו זו מיהותו. שום דבר מעבר לפונקציונליות חד-ממדית.

דיספרופורציה פיסית או התנהגותית היא אחת ממרכיביו הבולטים של ההומור. פעלתנות מופלגת שאינה הולמת את המטרה, תגובת יתר חסרת פרופורציה - מולידות קריקטורה. וכל הפרקים הראשונים "לוקים" בחוסר פרופורציה הולך ומעמיק הסופח קומיות. בעל המפעל, ישיש אמיד שעניו לרווחיו בלבד, מי שהתפרס בעסקיו לא רק על ענייני מאפה וקונדיטוריה אלא התרחב גם בתעשיית נייר כתיבה ופתח לו שווקים חדשים; ומי שלא נרמז עליו כי הרבה קודם להיטרד במעשים הומניטריים - מה ראה להיכנס להיסטריה

נטולת פרופורציה בגלל מותה של עובדת ניקיון זמנית. איך להסביר את פרץ האמפתיה האנושית שעולה בו, ואיך הוא מצליח להדביק, שוב בחוסר פרופורציה, את כל עובדיו הבכירים להאריך את שעות עבודתם לתוך עומק הלילה, שלא על מנת לקבל בונוס. כאילו מדובר כאן במקרה חירום כגון דלקה שנפלה במפעל.

זה מבדת, לפי שאין בכל הבוקה והמבולקה הזאת שום אמינות ריאליסטית. והרי יהושע, ריאליסטן קפדן ואמין, לא יעטוף את כל המהומה הזו בחוסר סבירות מוכת עיוורון. בתוך עמנו אנו יושבים, ואיש מן היישוב אינו מניד עפעף לגבי מעשי הגירוש וההגליה של העובדים הזרים. וגם אנשים נורמטיביים מנצלים בעבודת פרך ובשכר עוני את עובדיה הלא יהודים, מגשימי תורתו של א.ד. גורדון, המלבישים ארצנו בטון ומלט ופורשים לה מרבדי גנים. כל הדאגנות התזוזות כאן אינה מתקבלת על הדעת, ואם היא משכנעת מי מהקוראים, הרי זה אך ורק בשל כוחו המהפנט של המספר המפיג את הספקנות הריאליסטית.

כאן יש להוסיף פרט מרכזי, מניע שטרם נאמר: לכל התנועה המסחררת והסהרורית גורמת רשימה עיתונאית טריוויאלית העומדת לראות אור במקומון, והיא תשמש באירוע הלא חשוב הזה כדי להתריע כנגד חוסר האנושיות שאנו מגלים כלפי זרים. אלא שכדרכם של עיתונאים המתריעים בשער, מתאמץ גם אותו כתבלב שולי לתבל את הרעיון ההומני, שנקרה לו כלוחם זכויות, ברכילות לא רלוונטית כגון פרשת גירושיו השערורייתיים של הממונה בלוויית תמונתו לכדי מרקחת עסיסית, מאלו שמושכות את הקוראים. ולא הייתי מתפלאה אם אותו עיתונאי, נושא לפיד המוסר, מעסיק איזו מנקה מולדבית פעם בשבועיים בתת שכר. הרבה צביעות מתגלה כאן.

האופי הגוגולי מתחזק כשהוא מקבל ממדים

למעשה מהנדסת שעלתה מרוסיה על מנת להשתכר בארץ שכר רעב. אלא שהאמת המתגלה בהמשך, מעניקה לחייה מניע אחר לחלוטין. כמסדרי האביונים בני המאה ה-12, כראשוני הפרנציסקנים מאסיוז, היא בוחרת בחיי עוני והשפלה כדי להתקדש לאלוהיה. זוהי התקדשות נוצרית המבקשת לשוב ליסודות הקמאיים של ספרי הבשורה, שבהם מופיעה הנצרות הסגופה והמסתפקת, שעשויה לכבוש גם את לבם של בני ברית, אם אינם נגועים בשנאה לישועיות. נצרות ראשונית מרטירית זו איבדה כידוע בהמשך תולדותיה מרוח הצניעות וההסתפקות, ולאחר שהתמסדה והסתאבה, השתעבדה לתועפות הונה, עד שהוותיקן הפך למדינה העשירה בעולם.

עוד מתברר, כי אמה הצליינית הפרימיטיבית, שחיה בכפר נידח ברוסיה, היא זו ששלחה אותה ואת נכדה לחיות בירושלים, שבעינינו היא היום עמק הבכא ואילו בעיניה היא ירושלים של מעלה, שבסימטאותיה הלך ישוע בדרך ייסוריו. לכן סירבה רגאייב לנטוש את ירושלים חרף הדלות, העלבון והסכנה שבהם נתקלה. קשה לדעת אם הפסיון (ייסורים ואהבה) הוא על שום הן-יה-דולורוזה שלה או על שום תחייתו והתעלותו של הממונה היהודי. יהושע מקדיש פיסקה "ספק אנטומית ספק בלשנית" לטרנספיגורציה שעובר המת מן החיים אל העדן. "מתי המת הופך לגופה? מתי הגופה גווייה? ומתי מידרדרת הגווייה לפגרי? האם זאת החלטה אובייקטיבית או לשונית? האם זאת שאלה של זמן, או גם של מהות?" (עמ' 8).

סגנון כתיבתו של יהושע הוא שדוחק בקורא לגמא סיפור לגמרי לא מרתק בחומריו - לא רצח, לא נאפופים ולא פרובלמטיקה של זוגיות - שכולו מסע מפרך להביא את הנוצרייה לקבורה במולדתה. (אני מן המבקרים הנמנעים מלספר את סוף הסיפור מתוך דאגה לקורא הפוטנציאלי). בניקיון לשוני מופתי, בבחירות אופייניות שאינה מאלילה את השפה, ותוך חיסכון בפיגורות קישוטיות, הוא מאחה משפטים פשוטים דחוסי מידע לכדי פיסקות מורכבות וענפות. ליצירת המתה הוא מנצל משפטי זיקה, מילות ניגוד, ביטויי קשר או הסתייגות, המהדקים את המשפטים העצמאיים, לכאורה, ומאייצים בקורא על מנת שירוך ברומן. "אף שהממונה על משאבי אנוש לא חיפש לעצמו את השליחות הזאת, הנה עכשיו בקרינה הרכה של הבוקר, הבין שנובעת ממנה משמעות שלא ציפה לה. ולאחר שתורגמה לו והתבהרה בקשתה המדהימה של האשה הזקנה, שעמדה בגלימת נזיר ליד המדורה הגוועת, הפעימה אותו התרוממות רוח. וירושלים זו המתירסרת והמרופטת, שיצא ממנה לפני שבוע ימים,



האחת המופיעה בשמה, מתמלאת יופי ורוחניות והקרבה עצמית מרטירית, עד שראוי לו לספר הכותר "רגאייב פסיון" בדומה ל"מתאוס פסיון" של באך. וגם הקונצרט שהאזין לו אותו ערב בעל המפעל מתגלה בהמשך כסימפוזיה הרליגיוזית ביותר של ברוקנר. ואף בובת הנזיר הממולאה בסמרטוטים והעטופה גלימה, שנותרת בחפציה העזובים, מתדברת עם גלימת הנזירה המופיעה בראשיתו של הרומן ובסופו. אצל יהושע מתאחים כל פרטי הפרטים לקונצפציה שלמה אחת.

כל מי שנוגע ביוליה רגאייב ובעניינה בעקיפין ובמישרין - בלא כל מגע גופני - נשבה באישיותה, מתאהב ברוח האהבה האפלטונית האידיאלית שב"סימפוזיון". בחייה ועוד יותר לאחר מותה היא מפעילה על הסובבים אותה קסם מיסטי בלתי נשלט, ואחרון האוהבים הלא הוא הממונה, אותו איש בעל אופי צבאי, המגייס עובדים חדשים למפעל, כשהוא סומא גמור למראהו ולאישיותו של המועמד, שהרי לא הבחין כלל ביופיה ובייחודה כשראיין אותה לעבודה. עתה היא מופיעה בחלומותיו ובחזיונותיו, מתלכדת עם אהבת ילדותו, ותוך שהוא ממלא את חובתו הבלברית הוא מתייחד עם ארונה בחדר המתים, מחטט בחפציה, מכבס את בגדיה, ובעיפיותו אף מתנמנם במיטתה. כפקיד חרוץ וקפדן הוא ממלא את השליחות שהבוס הטיל עליו, כשמבחינה רגשית הוא מסרב להינתק מהאשה שהסעירה את חייו והחילה עליו את התמורה הגדולה. התנהגותו מוזרה בעיני ולא משכנעת מהבחינה הפסיכולוגית. דומה שהיא נועדה לשרת את הרעיון הדתי ואינה מוכתבת על ידי חיי הנפש שלו. כאמור, הפן הפסיכולוגי הוא החולשה של הרומן והוא מתפרש לי כדחוק ומאולץ.

מתברר כי האשה עלובת הנפש, שבחרה לעבוד בניקיון חדרי שרותים במשמרת לילה, היא

רביזוריים: בעל המפעל שנמצא בעיצומן של הנאותיו, משחרר את עצמו ומעמיס את כל הנטל על הממונה, וזה מעמיס אותו על מרכזת הלשכה, שמעמיסה אותו בנמרצות אסרטיבית על המזכירה, וזו מעבירה בסוף את כל כובד האחריות על מפקח משמרת הלילה. מה זה אם לא סאטירה רוסית מחויכת. ואם אין די בקומית שבפרץ ההומניטרי הזה, וזרע יהושע בפקחות אין קץ לכל אורך הטקסט הערות אירוניות דקות ומזמריות. לגבי "חרדת האנושיות של בעל המפעל" (עמ' 7), המזועזעת אותו בין סעודת הערביים לבין הליכה לקונצרט, מעיר הסופר הערה כללית מחכימה "כל אנושיות זקוקה לעידון, ולמה לסרב בימים קשים למוסיקה משובחת" (עמ' 50). מה שמסביר את רגישותם היתרה של יפי הנפש, הרפודה בעידון תרבותי ובמוסיקה קלאסית גבוהה. וכאן חשיבותה של האירוניה על כוחה המהפך. באחת הופכת האירוניה את התנהגותם המופתית של הגיבורים לקלס, ומציגה אותה כצביעות, תוך שהיא חושפת את עמדתו המוסרית הכנה של המספר-המחבר, הסותרת לחלוטין את הגורמות המדומות של גיבורי הרומן. בדרך זו מעלה האירוניה חיוכים, מבטלת כל תמימות, ומציבה את יהושע בצד הנכון, הכן והאמיתי של הבחינה האתית.

בחירתו של א.ב. יהושע לטפל בנושא הטרגי הזה על דרך הז'אנר הקומי-סטירי היא הברקה ספרותית. שהרי ניתן היה להתייחס לדברים כהווייתם באופן פתטי, כפי שמכתיב האירוע הזה באופן ישיר וטבעי. ולא כך עשה, אלא העמיד מבנה שהסטרוקטורה שלו סותרת את תוכנו. ומבחינה זו ייוותר הרומן שליחותו של הממונה על משאבי אנוש כהרפתקה ספרותית חד פעמית בפרוזה העברית. אבל בהמשך חלה ההתהפכות.

תוך כדי התפתחות העלילה וההתעמקות במערכות היחסים בין הממונה לבין יוליה רגאייב ההרוגה, נושר האפיון הסאטירי עד כדי הסתלקות גמורה, וכמו ברצועת מביוס, שממירה צד ונגזרת לטבעת גדולה אחת, מתחלף ההומור ברוח של פסיון. הממד הרליגיוזי מופיע בראשונה בדימוי המתאר את חלוקו הלבן של עובד המז"פ ש"נראה לו מרחוק ככנף מתנופפת של מלאך" (עמ' 74), ויהושע כידוע אינו מפור דימויים ריקים לצורכי עיטור, כאן מתבולל היסוד השמימי בריאליזם ארצי. גם גווייתה של יוליה רגאייב איננה שסועה ו"נראית כמלאך אלוהים רדום", וכבר נרמזת הסטיגמטה שלה מפורשות, כשניכרים בה רק "כמה חורים קטנים בכפות הידיים ובכפות הרגליים" (עמ' 76), כגווייתו של הצלוב, לאחר שהורד מן הצלב. יוליה רגאייב, שהיא הדמות

התחדשה לו לפתע בזיו חשיבותה, זו של ימי ילדותו". הפיסקה המרוכזת מלכדת את האינפורמציות השונות והמגוונות באמצעות "אף ש" "הבין ש" "שלא ציפה" "ולאחר שתורגמה" "שעמדה בגלימה" והכול בנשימה אחת. וכבר מזמן עמדתי על יתרונה של הקמצנות המילולית וביטויי השעבוד שלה

להגברת המתח, שנולד אך ורק מכוחו של הסגנון ולא מכוח העובדות כשלעצמן. עם הסיום התבררה לי גם משמעותו המרכזית של הכותר המוזר. למעשה עוסק הרומן באנושיות כערך עליון. וזוהי אמירה אתיאיסטית לגמרי ברומן רליגיזי, זהו הניגוד הגדול בן ראיית העולם הדתית, שבה האל הוא

במרכז, לעומת החילוניות כהשקפת עולם, שבה האדם הוא במרכז. הממונה, שהמיר "כוח אדם" ב"משאבי אנוש", בא להדגיש את קיום האנושי שבכל עובד, ולא את כוח עבודתו. "אתה כנראה לא תופס כמה מציקה אשמה על חוסר אנושיות. כי מה נשאר בסוף חוץ מהאנושיות" (עמ' 98).

## מרגו פארן

### תמיד

תמיד היתה לי  
נטייה לאכל מלט עם מים  
תמיד כשראיתי את הפועלים ממלאים אמבטיות שטוחות עם דפנות שדומות לארגזי מצעים שהיו פעם מתחת למטות והיו בהם מצעים הי ורדים שהדיפו ריח קל של שתן למטות היה צפוי של גיקל והן היו גבוהות לעמת המטות של היום ורצפת המטות היתה רשת צפופה

קלועה לפעמים מראשות המטה היו עץ ירקרק בארגזים כאלה פועלי בנין ערבבו את המלט עם המים במעדר וככל שערבבו רציתי לטעם אותו עוד יותר וכשהוסיפו תצץ ידעתי שהסכוי שאטעם ממנו פחת אבל אני רציתי יותר.

### פעם היו בקישון

פעם היו בקישון גמדים אני ראיתי אותם עברתי על פני הגשר ועל המים שטה לה ספינה קטנה גדלה בערך עד גובה הכרכים ועל ספונה הם עמדו ונזפפו אלי ואני נזפפתי חזרה כל-כך התגעגעתי אליהם שלא יגמר ... והספינה שטה לה הלאה במים הירקרקים החלקים כבציריזים של קמיל קורו כל-כך רציתי ללכת אתם.

### בוינדזור

חשבתי שאני אתחתן בוינדזור רציתי להתחתן בוינדזור אולם וינדזור נמצא במושבה הגרמנית הוא בית טמפלרי קטן ויפה עכשו כבר מתחיל להיות מאחר או הסתובבתי סביבו והסתובבתי או הסתובבתי סביבו והסתובבתי.

מתוך הספר - פעם היו בקישון  
העומד לראות אור בהוצאת 'ספרי  
עתון 77'



# שתי מיניאטורות

## צבי רפאלי

### העיר - גופו הרוחני של היוצר

פריז

בבולבארים רחבי הידיים סובבו אז גדולי "האיזמים" יוצאי הדופן של המאה ה-19, אפולינר וברטון. אולם "האיזמיסט" הגדול מכולם הקדימם כבר במאה ה-15 במונמארטר, בשכונות זנוחות ובמסבאות מפקקות. היה זה פרנסואה ויון, משורר היגון והנקמות, הברוד של פריז.

הוא ששבר לראשונה את מוסכמות השלטון המושחת והכנסייה הקדושה המופקרת. הוא שר את עוניו ודחקתו בחרוזים בוטים וסרקסטיים, שרק רבלה השתווה להם. בעובונו הרוחני נותרו אך האפוס המורבידי "הצוואה הגדולה" Le Testament ובלדות אחדות. ויון - שודד ופושע, אלים בעת הצורך ודורש צדק - הקדים את ז'אן ז'נה בשנות דור. הוא שר את פיוטיו כדי לדעת את עצמו ותקף את העושק והצביעות של גדולי השררה.

כלוא בבתי הסוהר ברחבי המדינה, הוא נידון למוות מדי פעם אך המק מבתי הכלא. בשיריו הוא מכנה את הבישוף פושע ורמאי גדול ממנו, הזולל והסובא; הוא זה שכלא אותו בשרשראות ויון מבקש כי "האל הטוב ינקום את נבלותיו". ואכן נכמרו רחמיו של האל. "האל אינו רוצה בייסוריו" ומצילו מבעוד מועד.

מכאן מקלל ויון את סבלות הזיקנה, את ניוונה, אך עדיין, יחסית, הוא צעיר בימיו. ומה קרה לנערה הקסומה? הוא שואל. "מצח מקומט, שיער לבן, חוטם עקום, אוזניים נפוחות, שדיים נפולים..."

והבישופים ממשיכים לזלול, לשתות לשוכרה, והכול מכל הוא הבל הבלים. כך, ללא הפסק, שר קוהלת של פריז, שלדידו המקום היחיד הטוב הוא "במיטה של מריה בבית הבושת".

וכי לא מזכירות השורות הללו את הפזמונים של ברטולד ברכט לאחר שנים ב"אופרה בגרוש"?

זהו דיוקנו הקצר של פרנסואה ויון, שאינו דומה לרובין הוד האגדי, ולא לסופר המהולל העבריין

ז'אן ז'נה.

וכך הוא מספיד את עצמו בצוואתו (פכים קטנים, בתרגום חופשי):

הניחו נא אותי באדמה  
תולעים לא ישבעו ממני נחת  
הרעב ייבש את גופתי הדלה.

ויימר

לא הייתי בווימר ולא אהיה.  
היא מוקפת ביערות העד של בוכנוולד.  
לפרטים נוספים ניתן לפנות אל האסיר חורחה סמפרון, מס' 44903.

בספרו *איזה יום ראשון יפה* הוא כותב: "כמה יפה היה השיר הסנטימנטלי של הזמרת שרה לנדר, שכמו בקע מתוככי היער והצטלצל במחנה הריכוז של בוכנוולד.

יפה היה אז

כאשר אהבנו

לה, לה, לה!"

לפני שנות דור, בנופי ההדר של בוכנוולד, השתכן כבמדינתו הנצחית ויימר - המשורר, הצייר, ההוגה, האנתרופולוג - גאון הגאונים יוהן וולפגנג פון גתה "האלוהי", הרוזן הרוחני והפוליטי, הכל יכול. נעמוד בקצרה על האפיסטולוגרפיה האמנותית שלו - כמה מאמרי השפר שלו על תורת הציור.

מעולם לא היה גתה אפיגון, ובדומה ללאונרדו הגדול, כל שורה ושורה בדבריו הפכה להשקפת עולם מהפכנית ויוצאת דופן.

המשורר מפתיע בדעותיו הפרוגרסיביות לימיו ואומר:

"אמן אמיתי אינו ירא מפני ההמוני. יצירה טריוויאלית לכאורה תהפוך בהשראתו לאצילית". באחד ממכתביו הוא לועג לחוסר כשרונו הציורי שלו עצמו: "כאשר צופה אני ביצירתו של מאסטרו כלשהו, אני רואה את יציר רוחו, אך כאשר אני מביט במלאכת ידי, חש אני מה מוטל היה עלי לעשות שלא עשיתי מעודי".

ידוע מכבר: פן הצניעות לא אפיין את המשורר. ההפתעה שבדבריו כאן גדולה והוא מפתיע ביתר שאת בהגותו האמנותית המודרנית, השונה כל כך מעולמם של בני דורו. "כל יצירה אמנותית באשר היא, נולדת מתוך ה'קונצפציה'". האמנם, גתה כצייר קונפצטואלי? על חוקרי האמנות בימיו הוא כותב: "כל התיאוריות של האמנות נבראות בידי הוגים מבוגרים ואילו הצעירים מעדיפים יצירות יוצאות דופן".

ושוב הוא הורס מוסכמות באנטי-קלאסיציזם שלו. "כל יצירת אמנות טובה בעיני, אם היא גיחנה בקלילות מרבית ובאימפרוביזציה כלשהי".

יוהן וולפגנג פון גתה כאימפרסיוניסט הראשון בתבל?

ובאשר לתורת הפואטיקה, הוא סח באוזניו של אקרמן: "כל פיוט, באשר הוא, מן הדין שיהיה בו ההבט הדמוני".

בציניות מה, הוא כותב במכתבו לידידו יוהן רידרר: "אם האמן אינו בעל מלאכה, הוא אינו שווה מאומה, אך צרה צרורה היא, שרוב האמנים שלנו הם בעלי מלאכה בלבד".

מילים כדורבנות, כמו נכתבו בעצם ימינו! ב"פאוסט" מקונן המשורר מרה: "הו אלי, האמנות רחבת ידיים היא וימינו בחלד כה קצרים!"

לעיתים שאל את עצמו: "כיצד היו נראים פני העולם ללא האמנות?" באמרה אחרת הוא מקשה עוד: "מדוע זה עלינו לדון על כל יצירה ויצירה בחומרה יתרה ובכובד ראש? האם מלאכת החיים עשויה לנצח?"

גתה אהב לתור בשבילי יערות העד המרהיבים של ויימר - בוכנוולד. בהשראתם כתב את שירו הנפלא "שיר הליל של הנווד".

חורחה סמפרון, שמספרו הסיפורי המקועקע על זרועו - 44903, לא קרא אז את שיר השירים שלו ביערות ובחורשות הקסומות של בוכנוולד הבלתי נשכחת.

# שיבה לתור הזהב

## אורנה לנגר

**פסטיבל ישראל - 2004; על יכבות זאבים לאור ירח, סרט דני נפלא שעובד לביצוע בימתי כבוד ומסורבל, אופרה מוצארטית קלילה המתחזה לפסיון באכי, על עומק התשוקה שבריקוד הפלמנקו ועל כללי השידור ה"ישיר" בקול המוסיקה**

**ב**שכבר הימים כשהיינו טרודים בנטיעות הגיעו ארצה מבחר מגוון של להקות ססגוניות ואמנים ממזרח ומערב לתבל את הפסטיבל. עתה כשאנו טרודים בברוא עצי זית ובניית מחסומים וגדרות - הפך הפסטיבל מבינלאומי לפסטיבל שיוחד ליוצר וליצירה הישראלית. זחיות הדעת למראה תמונות השבויים העיראקים המעונים ואולי עייפות החומר גרמה לתפנית. לפתע - הפכנו "ככל הגויים" ונחלצנו מבידודנו. השתא הגיעו לפסטיבל 300

יריעה כפסיון. בעיקר כשבניגוד לפסיון של יוהנס בו יש תרגום עקיב בין המילה לצליל, הפסיון של מתיאוס הוא יצירה בעייתית ומורכבת בסתירות הרבות שיש בה בין הטקסט למוסיקה. למשל בכורל החותם את הפסיון שרה המקלה בחדוות צהלה "כאן ישבנו ובכינו ברב דמעות/ ואל קברך נקרא אליך". דווקא בשל הדרמטיות של הטקסט המצביע בבירור על "אשמת" העם היהודי ברצח המשיח הגואל, כשהמקלה שרה "עלינו דמו ועל בנינו" וישו זועק מנגד (בעברית): "אלי, אלי, למה עזבתני! דרוש גוף של

סולנים שמשכמם ומעלה. ציבור המאזינים שידו לא השיגה לרכוש כרטיסים לקונצרט יצא מורוח שכן יכול היה ליהנות בבית מביצוע משובח של הפסיון עם אותה תזמורת משובחת ואותה מקלה אך הפעם בהקלטה עם סולנים מהשורה הראשונה. חובבי הבארוק האיטלקי המאוחר יכלו להתענג מהמפגש עם האנסמבל הבריטי "פלורילגיום" (זר פרחים בלעז). מקצועיותו המרשימה של האנסמבל - די היה בה כדי להעמיד קונצרט מרתק בשלמותו. הם אף בחרו בעיבודים מרתקים לקטעים אהובים ומוכרים כמו למשל גרסתו של ויוולדי ל"לה פולזה" שהיא דרמטית ומרתקת בהרבה מהגרסה המוכרת של כורלי. אך הם ביכרו לבנות תוכנית של אריות שהוקדשו למפורסם מבין הסריסים של שלהי המאה ה-18 קארלו ברוסקי שנודע בכינויו פארינלי. על יליד נאפולי שהפך למשרתו האישי של פיליפ החמישי מלך ספרד הופק סרט בו כיכב הזמר דרק לי ראגין.

ההעדפה של תקופת הבארוק המאוחר לקולות סופרן ואלט שיגולמו על ידי גברים שהולידה את הנוהג המגונה לסרס את הנערס לפני

הכוונן של הכלים העתיקים. דא עקא שעצם הרעיון של מקלה קטנה בת 22 זמרים באמבטיה האקוסטית הענקית של בנייני האומה ותזמורת בארוק המנגנת בכלים אותנטיים שצלילם מעודן בהרבה מצליל כלים מודרניים נידון לכישלון מלכתחילה. השיקול הכלכלי לדחוס קהל רב ככל האפשר בגדול שבאולמות ירושלים היה בעוכרי הביצוע. המקצבים המסחררים שהכתיב המנצח בעיקר בחלק הראשון שיוו לפסיון הבאכי אופי של אופרה מוצארטית קלילה ועקרו ממנו כל שביב הוד ושגב. לא היה זכר בשירת הכורלים למורכבות הקונטרפונקט הבאכי. אך מה שפגע בעיקר ביכולת השכנוע המוסיקלי של הביצוע היה חיוורון קולותיהם של מרבית הסולנים, ובעיקר של המספר - הטנור ג'יימס אוקסלי שנעדר את החיות הדרמטית החיונית לביצוע תפקידו והבס אקהארד האבל בתפקיד ישו שקולו חסר את העומק והפאתוס הדרושים כדי לעורר צמרמורת. משכנעים בשירתם ובכישרון משחקם הדרמטי היו רק הסופרן ורוניקה וינטר והטנור הצעיר דניאל יוהנסן, אך לא די בשני סולנים כדי להעמיד אפוס כה דרמטי ורחב

אמנים מחו"ל שנטלו חלק בפסטיבל לצד 200 אמנים מהארץ. אין זה פלא שמתוך 55,000 כרטיסים נמכרו 40,000 שכן הפעם השתתפו לא רק תותחי האינדיפאדה אלא גם תותחי ה"דידקטיקה" והפסטיבל שקד יותר על המשימה לענג את הקהל ופחות "לחנך" אותו במבחר התנסויות "בינתחומיות". לפסטיבל שהתפרסם השנה גם על חולון, מרכז סוזן דלל, האמפיתיאטרון הרומי שבקיסריה והמשכן לאמנויות הבמה הגיע מבחר מגוון של אמנים שהגישו ביצועים שהיו העידית שבעידית. ובראשם - אורחים מאוסטריה ומגרמניה - ארצות שקשה להן "להחרים" את מדינת היהודים אחרי שני דורות מתום השואה. הדגש השנה היה על אירועי המוסיקה הקלאסית. גולת הכותרת של מופעי המוסיקה הקלאסית בפסטיבל אמורה היתה להיות ביצוע המתיאוס פסיון עם מקהלת ה-Rheinische Kantorei ותזמורת ה-Kleine Konzert בניצוחו של הרמן מאקס. אנסמבל מקצועי זה מתאפיין ברעננות ובחיות הבארוקית של ביצועיו ובשימוש בכלים אותנטיים מבלי שישרו על המאזין רוח נכאים עגמומית בזיפי



רביעיית אלבן ברג

שישתנה קולם - לא היה לה שריד וזכר בקולו של ראגין, שכן צליל הכסף של קולו הזכיר יותר טנור מקונטרה טנור. למרות הווירטואוזיות המרשימה בה שר אריות קולורטורה תובעניות של הנדל והרוך הקטיפתי של קולו המעודן - חסרה נוכחות דרמטית שיכלה להפכו ליורשו של פארינלי.

השנה נטל על עצמו הפסטיבל מספר אתגרים תובעניים בתחום המוסיקה הקלאסית: ליאון בוטשטיין, המנהל המוסיקלי החדש של התזמורת הסימפונית רשות השידור, ביכר ליחד ערב שלם ליצירתו של ריכרד שטראוס. המלחין שהיה "אישיות בלתי רצויה" בעיני המשטר הנאצי (ולאחר שהתעקש ששמו של הסופר היהודי סטפן צוויג לא יושמט מתוכניית האופרה שלו "האשה ללא צל" - הוחרם על ידי הציבור הישראלי ללא הצדקה של ממש. אך המוסיקה הרועמת שלו במגבר האקוסטי ה"רטוב" של אולם הנרי קראון שבתיאטרון ירושלים יצרה רצף של עוצמה אדירה שחיפתה על העדר ברק בביצועי התזמורת. קולה האדיר של זמרת הסופרן האמריקאית אלכסנדרה מארק כיסה על אי דיוקים רבים בהגיית ארבעת השירים האחרונים של הרמן הסה ואייכנרדורף להם הלחין שטראוס מוסיקה עתירת גוונים וקסם לירי. איש לא שת לבו ל"זוטות" כ"דיקציה" בשטף ההתלהמות הסוחפת מיפי קולה!

עוד משימה כמעט בלתי אפשרית היתה ביצוע הסימפוניה התשיעית של מאהלר - שלא נוגנה משך שנים בארץ - על ידי שתי תזמורות - שתיהן על סף נעילה: תזמורת רשות השידור והקאמרטה הירושלמית תחת שרביטו של אליהו ענבל - מנצח המרבה להופיע באירופה ומתמחה בביצועי מאהלר. רק לקראת סוף הסימפוניה נטש המנצח את רוח היובש הדידקטי המשמים והביצוע התחמם - אם כי לכלל תפילה מאהלרית והתעלות - לא הגיע!

מרתק היה מרתון הסונטות של סקרביאין אותו הנחה המלחין גיל שוחט עם דברי קישור טובי טעם ובו הפתיעו דווקא הפסנתרן הצעיר (21) ירון קולברג שניגן בכישרון ובמוסיקליות את הסונטה התשיעית ה"שחורה", והמלחין מתן פורת אשר הסתער על הסונטה השמינית שהיא אתגר וירטואוזי ומוסיקלי תובעני.

לציבור חובבי המוסיקה הקאמרית היתה השנה עדנה כשלאפסטיבל הוזמנו הרכבים שהם העידית שבעידית. בראש ובראשונה בלטו בנגינתם בעלת הצליל החם והזהר חברי רביעיית "אלבן ברג". גם כשאת הווילון תומס קאקוסקה החליפה תלמידתו איזבל שאריסיוס לא הועם זוהרו של הצליל המיידת את הרביעייה. ההפך מכך: נוסף לו נופך של רוך קטיפתי. חברי

של דיטריך פישר דיסקאו וזה לו ביקורו השני בפסטיבל ישראל. בליווי הקשוב של הפסנתרן האמריקאי ראסל ראיין שר הולצמאיר את מחזור שירי הטבע של שוברט ושירים פחות מוכרים (אופ' 35) מפרי עטו של שומן. הוא שר בפשטות עילאית, ללא כל התחכמות מתנשאת וגינוני זמרים "דגולים", כשהוא מיטיב להטעים את הטקסט של השירים בבריטון משוחרר להפליא. כישרון משחקו הדרמטי מצא לו השלמה בפסנתרן שיותר משהיה מלווה היה בן זוג שמסך בנגינתו פן דרמטי לסיפור העלילה.

מהם וסוחף היה המופע של הגיטריסט המופלא פאקו פניה (62). קשה להאמין שמגיטרה ניתן להפיק עולם ומלואו כזה של עושר צלילים. מאחורי מסך שקוף ישב אנסמבל הנגנים אליו הצטרפו בהדרגה הרקדנים ולבסוף הזמרות לכלל ריקוד פלמנקו סוער ומלא תשוקה. עוצר נשימה הוא השילוב הייחודי בפלמנקו בין פולקלור אנדלוסי עתיק יומין לבין מחול מודרני, שירה בקולות צרודים מחספוס מכון וחינגת מקצבים על כלי התיפוף, הגיטרות ובעיקר עקבי הרקדנים. הרקדן והכוריאוגרף פרננדו רומרו ולהקתו הסעירו את הבימה בשיכרון היכולת הווירטואוזית שלהם. ובכל זאת לא ריחפו - במחול הפלמנקו נותר תדיר אלמנט מוצק. גשמי. ולוהט מתאווה. כל אמרות הכנף השכיחות: "אותנטיות", "מיוזג בין מזרח ומערב" "מודרניזם ומסורת" - כל אלו בטלות בשישים במופע המלכד את כל האלמנטים הללו לכלל הוויה שיש באמירתה אמת כנה.

האנסמבל שכל אחד מהם הוא מוסיקאי בעל שיעור קומה בפני עצמו - החל ממייסד הרביעייה הכנר גונטר פילכר והכנר גרהארד שולץ וכלה בצ'לן המופלא ולנטין ארבן - ניגנו מהברכיים בכל הגוף משל היו כלי המיתר חלק מגופם; ובשוויוניות כה מוחלטת, עד שנשמעו כאילו היו גוף אחד. תכונה נדירה זו מקנה לביצועי המוסיקה המודרנית שלהם איכות ייחודית. וכך נשמעו שבעת פרקי הרביעייה בפה מינור (אופ' 122) מאת שוסטקוביץ' כאילו חוברו בנביעה הכרחית של פרק אחד ממשנהו, כשהזעם הצרוף של המלחין הדר בכפיפה אחת עם התקווה לגאולה זוכים בביצוע זה לביטוי דרמטי. בנגינת הפרק האיטי מתוך הרביעייה הברהמסית בדו מינור (אופ' 51 מס' 1) אותו ניגנו בחושיות מדובבת התעלו לליריות רוטטת שנוגנה בצליל בעל איכות שמימית. היה זה מפגש נדיר עם ענקי רוח.

אף הלכידות והאינטנסיביות בה ביצעו חברי רביעיית פראז'אק, שזו לה הפעם הראשונה שהיא מתארכת בארץ, את רביעיית המיתרים השנייה מפרי עטו של יאנאצ'ק יצרו חוויה נדירה. לחובבי מוסיקה קאמרית השלישיות אופ' 100 ו-99 מפרי עטו של שוברט הן פסגת היצירה הלירית. דומה שרק בהאזינה לשלישייה אופ' 100 אתה חש במלוא יפעת הבריאה. ואולם הצליל המתכתי של הפסנתרן וולף הארדן וההאטות בקצב שכפה על שאר חברי האנסמבל העמו את זוהר יופיין של שכיות תמדה אלו.

מי שעמד במבחן הציפיות היה הבריטון האוסטרי וולפגאנג הולצמאיר הנחשב ליורשו

מנסה שואינאר למצוא את מקומה בעולם המודרני שמסתמא הולך ומצטמצם מרגע לרגע והופך לריבוע כחול, סביבו ובו היא נעה כמו בסיפור העכבר הקפקאי. אמנם היא מהדסת בעקבים כסופים רועשים ומלאי ביטחון והיא חמושה במשקפיים משופדים, דרכם נראה עולמה מבוצר ונחרץ - אך זוהי רק מראית עין.

ב"קוראל" - מייבבים בתשוקה פראית עשרה זאבים לאורו הנוגה של ירח שהוא בעצם פנס שבור עימו מהלכת הזאבה המיוחמת אילך ואילך. בעיניים מאופרות באדום רעבתני כשלגופם צמודים משדרים המגבירים את נהמות הרעב ובסתירה מוחלטת - בבגדי גוף רכים ומלאי נשיות חסרת גבולות - שותים וטורפים זה את זה חברי הלהקה העורגים בצמא לאהבה. ולסירוגין משעשעים ומשחקים בינם לבין עצמם ואת הקהל. התאורה המתוחכמת יוצרת עירוב בין זאבים רומיים לצלליות מעודנות ומלאות קסם ומחול אצבעות רווי תשוקה נוסח תרבות הודו. מרהיב!

אך לא כל רעיון אסתטי ואפילו יהא מרשים ביופיו יש לו צידוק: הסרט הדני הכאוב והחודר "החגיגה" בה מתעמתים ילדיו של בעל אחווה עם אביהם ביום הולדתו ומזכירים לו כיצד התעלל בהם בילדותם, עובד בידי מנהלו



להקת הפלמנקו של פאקו פניה, "קולות והרים"

התענתה לצלילים מורטי עצבים של חריקות הקרויות "מוסיקה קונקרטית" כשכל אחת מארבע האומללות מנסה לשווא להסתיר את מבושיה, ועוררה תמיהה לשם מה כל התענית וההתבוזות. ברור שעידום נשי יכול להיות גם

אותם עושר ועומק הבעה נעדרו דווקא מ"פולחן האביב" של הכוריאוגרף הסיני שן ווי ולהקתו האמריקאית בת שנים עשר הרקדנים. ציור גיאומטרי מוקפד של צלליות בשחור לבן עיקר את "פולחן האביב" הסטרווינסקאי מכל הפראות היצרית לה התרגלנו בגרסאות הכוריאוגרפיות האהובות - למשל זו של מוריס בז'אר אשר דווקא ב"פולחן האביב" מתפעם מעוצמת יופיו המשכר והחייתי של הגוף הגברי (התפעמות שהיתה בגדר התרסה כנגד פולחן ה"בלרינות" הקלאסיות שטופפו על קצות האצבעות בעוד הגברים בבלט הקלאסי מסתפקים בעיקר בתפקידי ה"סבלים" הנושאים אותן אילך ואילך!). גרסתו הסטרילית והמושלמת בתכלית השלמות של שן ווי ל"פולחן האביב" עוררה בעיקר שיממון בשכלנותה העקרה וצחצחות הסימטריה שלה. דווקא ביצירתו "קיפול" למוסיקה של מזמורי מקדשים גרגוריאניים ובודהיסטיים - היה שילוב מרתק בין אמנות המזרח הרחוק למחול המערבי. על רקע ציור מים סיני שטו הרקדנים כשלפג גופם התחתון הדוקות חצאיות משי אדומות וכל גוום העליון - כולל ראשם - מאופר בלבן כנהוג בתיאטרון הקבוקי. היה מסתורין במתח שנוצר מאיטיות הצמיחה של כל תנועה כמיטב מסורת האופרה הסינית ויופי כובש בפסל הקבוצתי הנע בתנועות אצורות בחלל.

נפיהות יהירה ומעין רצון "להכעיס" היו באטליו הבשר החי של קבוצת ארבע הנשים האוסטריות שרקדו בעירום. "דאנס קיאס" - להקתה של הכוריאוגרפית סאסקיה הולבלינג



אמנויות המחול של שן ווי, "פולחן האביב", "קיפול"

האמנותי הצעיר (36) של תיאטרון האוונגרד הוורשאי "רוזמאיסטוסצ'י", הבימאי הצעיר גז'ג'וז' יזינה, לבימת ענק עליה התרחשו בו זמנית כמה תמונות. אך תחת שבו-זמניות זו תעניק למופע ממד של עומק - הפריסה האטה את קצב ההצגה עד שהפכה כמעט למשמימה. למרות המשחק המלוטש - אפילו תמונת ההתאבדות של האחוזת שהטביעה עצמה לדעת

נטול כל ארוטיקה וחמוקיים רכים יכולים לעורר שאט נפש ולהיראות בתאורה ובוזויות מסוימות כנתחי פגר באטליו.

מרתקת משעשעת מלאת הומור ובעיקר וירטואוזיות מהממת היתה הרקדנית והכוריאוגרפית הקנדית מארי שואינאר הזכורה לנו מביקורה האחרון בפסטיבל כשרקדה עם איגואנה. ב"אטיוד" - ריקוד הסולו שלה -



להקת מארי שואינאר, "אטיוד מס' 1"

כהלכתה:

\* אהרון צבי פרופס, מייסד פסטיבל ישראל הראשון (1961), שהתרחש בו זמנית בכל הארץ, שם דגש על מופעי מוסיקה קלאסית ברמה בינלאומית דוגמת רביעיית בודפשט או המנצח ליאונרד ברנשטיין והכנר יהודי מנוחין, אותם עיטרו בהמשך מהפסטיבל השני ואילך מופעי מחול ותיאטרון מאירופה ומהמזרח הרחוק. השנה היתה במידת מה חורה לתור הזהב כשהנהלת הפסטיבל הצליחה להביא לארץ אמנים שהם אכן בגדר חוויה "פסטיבלית" באיכותם הנדירה, דוגמת רביעיית "אלבן ברג" או להקת הפלמנקו של הגיטריסט האגדי פאקו פניה והכוריאוגרף פרננדו רומרו. מצער היה ששיקולי מומן חרצו מלכתחילה את דינו של האנסמבל המופלא

לאחר שנאנסה בידי אביה מעוצמתה. למעט פכים קומיים בהם טסו אילך ואילך משרתים נושאי מגשים עם עופות מטונסים היתה זו "חגיגה" מעייפת למדי. הרכות של השפה הפולנית ואפלולית הבמה הרדימה יותר משיצרה תחושת מועקה וכאב.

"החגיגה העייפה" היתה דוגמה מצערת לאופן בו עומס אידיאולוגיות יכולות לעמוד בעוכריו של הביצוע האמנותי. שכן, שחקני התיאטרון הוורשאי הצעיר עובדים עם שני בימאים, המחליפים זה את זה, על שלמות הביצוע ואף מקפידים לשתף את הקהל ובכל זאת הפך הסרט הדני המשובח והנוגע ללב ללקט "הברקות" בימתיות נטול עומק.

הוא הדין במופע "חומת מים" שאמור היה להיות "ה"אטרקציה" של הפסטיבל. "בית החרושת לחומרים עמידים" פרי יצירתו של הבמאי האיטלקי איבן מנצוני הפך למופע של מי שנפשו חפצה להתחרש. בתום המופע - נקרע עור התוף עד שכל גופו של הצופה דווי. כמוהו כגופם של הרקדנים שעסקו יותר בפעולות אקרובטיים מאשר במחול. בלט של תאורה ואביזרים המקהה את החושים!

מאכזב היה גם המפגש עם האנסמבל הנגנים והזמרים שהגיע מטובה שבערבות המדבר הסיבירי עם כלים וקולות מעולם רחוק. אך לא היה בשירתם "קטע מאינסוף"

או "הוד קדומים". רק שעטת פרסות מונוטונית של סוסים מונגוליים.

גם מופע תיאטרון המחול שמדרום אפריקה "אהבה עם כיסוי" הזכיר יותר ברמתו המקצועית חגיגת סיום בבית הספר היסודי. עם כל הכבוד ללחימה באיידס - לא די בכובעי פלסטיק דמויי קונדום הנעים בקצב זמר אפריקאי כדי לשכנע אמנותית.

נטול התחכמויות ובגדר חגיגה אמיתית היה לעומת זאת הערב עם רביעיית ה"גולדן גייט". סוף סוף היתה עדנה גם לקהל חובבי מוסיקת הגוספל והספיריטואלס. לא ייאמן איך ארבעה זמרים מופלאים - חלקם בשלהי שנות השבעים שלהם (שביקרו בארץ כבר ב-1958!) הצליחו לענג את

הקהל שרווה נחת - בעיקר למשמע ההדרנים העבריים "ויבן עוזיהו מגדלים בירושלים" ו"עושה שלום במרמיו" אותם שרו חברי הגולדן גייט בהמיית רגש ובהומור חמים ונפלא! מקצועיותם המלוטשת הפכה את המופע לחגיגה



תיאטרון רומאיסטוסצי, "החגיגה"

זה או אחר. זה הטעם לכך שה"חגיגה" הועלתה באולם שהלך והתרוקן במהירות, והוא הדין באנסמבל הנגנים שהגיע מטובה אך אכזב ויצר תחושה של "בלוף" יותר משל קדושה. ■

של ה-Rheinische Kantorei עם תזמורת הבארוק המקצועית Das Kleine Konzert. כצפוי - הקהל מבין עניין. הוא מוכן לתת את מיטב כספו לעידית שבעידית אך עיף מלשים את נפשו בכיסו לטובת "אידיאולוגיות" מזן

# ממשחק אונטולוגי למשחק סמיוולוגי:

דרור פימנטל

## על היחס בין ספרות לעולם אצל היידגר ובארת

1.

בעוד שגילומיו בתחום החושי - כיוון שהם נתונים לשינוי ולכליון, נתפסים כסוג נחות של יש, או כלא-יש בכלל (me on). התחום החושי והתחום העל-חושי נתונים ביחס היררכי של העתק ומקור, שבו הקיום הקלוש והשקרי של גילומי היש החושיים נובע מהיותם "נוטלים חלק" במקורם העל-חושי, שהוא היש האמיתי. הגדרת היחס בין היצירה ליש נגזרת מהגדרת היחס בין החושי לעל-חושי: בשני המקרים מדובר ביחס של העתק/מקור: האמנות היא העתק של החושי כשם שהחושי הוא העתק של האידיאה. "מימיזיס" (האמנות כהעתק) ו"נטילת חלק" (החושי כהעתק) הם מונחים סינונימיים, ונבדלים מבחינה כמותית בלבד: בספר העשירי של "המדינה" רואה אפלטון באמן סוג נחות של בעל מלאכה. גם האמן הוא "דמיורגוס", גם הוא מייצר העתק של העולם האמיתי. אך בעוד שבעל המלאכה מייצר על פי התבוננות באידיאות, הרי שהאמן מייצר על פי התבוננות בחושי. תוצר האמן - כהעתק (יצירה) של העתק (החושי) - הוא נחות ומסדר שני, כיוון שהוא מרוחק מהאמת, מהאידיאות, פעמיים. ויתרה מכך, היצירה לא רק מחקה את החושי, אלא גם מתגלמת בחושי, שכן בכל יצירת אמנות קיים ממד חושי כזה או אחר, בין אם זו האבן בפסל, הצבע בציור או הצליל במילה. לכן טוען אפלטון כי האמנות בכלל והשירה בפרט

אי אפשר, בהקשר סטרוקטורלי, לזהות "עולם" עם "יש". לכן, בהקשר הסטרוקטורלי, נמשיך להשתמש ב"עולם". לשם הדגשת אי-ישותיותו יוכנס ה"עולם" למרכאות. ולגבי הספרות, המונח שבו משתמש היידגר הוא "Dichtung". המונח שבו משתמש בארת הוא "סמל" (הזהה כמובנו ל"סימן"). כיוון שלשני מושגים אלו מובן שונה, בעת ההשוואה נשתמש ב"יצירת אמנות מילולית", או בקיצור "היצירה". המטאפיסיקה, מאפלטון עד הגל, זיהתה את היחס בין היצירה ליש כמימיזיס, כיחס של העתק ומקור (במקום "מימיזיס" נשתמש מכאן ואילך ב"העתק"). היצירה היא העתק של "אחר" שמעבר לה (בין אם "אחר" זה הוא אידיאה, טבע, אני, או כל מה שמהווה בתקופה זו או אחרת פרדיגמה ליש), שבו תלויים קיומה, ערכה ומובנה. בתפיסה זו מוקנית ליש קדימות אונטולוגית, זמנית ולוגית. היצירה, בתור "חלון" שכל ערכו לשקף את שמעבר לו באופן הנאמן ביותר, נגזרת מהיש, ואין לה קיום, מובן וערך בלעדיו. הנחת היסוד המטאפיסית העומדת בבסיס דיכוטומיה היררכית זו בין היצירה ליש היא החלוקה האפלטונית בין שני סוגי יש; החושי והעל-חושי. היש האמיתי והנוכח תמיד - האידיאה (ontos on), נתון בתחום העל-חושי,

האופן שבו תופסים גם היידגר וגם בארת את היחס בין יצירת האמנות המילולית לבין העולם נובע מתוך דחיית העיקרון המטאפיסי של המימיזיס. ההשוואה בין היידגר לבין בארת כוללת לפיכך שלושה קודקודים ולא שניים, שכן היא חייבת להיעשות מתוך - ועל רקע - דחיית עיקרון זה. כיוון שההשוואה בין היידגר לבין בארת כרוכה בעירוב שלוש תפיסות עולם: המטאפיסית, ההיידגריאנית והסטרוקטורלית, הקושי הראשון שמתעורר הוא קושי טרמינולוגי. למושג "עולם" יש בשלוש תפיסות אלו שלושה מובנים שונים. ראשית, לגבי המובן המטאפיסי וההיידגריאני, נוהה בין "עולם" לבין "יש". ה"יש" אינו עומד כאן במובן של יש פרטיקולרי, דבר, וגם לא במובן של כלל הישים, קוסמוס, אלא במובן של מה שמשותף לכלל הישים - Being, Sein. בהקשר מטאפיסי, "יש" (Being, Sein) הוא במובן של "נוכחות מתמדת" - permanent-presence (אידיאה, ousia, עצם, סובסטנציה). בהקשר היידגריאני, "יש" הוא במובן של "נוכחות מפציעה" - appearing presence (physis). ההבחנה תיעשה בהתאם להקשר. באם ההקשר אינו ברור דיו יצורף המובן שאליו הכוונה בסוגריים. שנית, כיוון ש"עולם" במובנו הסטרוקטורלי מזוהה למעשה עם "סימן", שמעצם הגדרתו משולל כל ישותיות,

(סובייקט). הקיום האנושי הוא חלק מהיש במובן זה שהוא משמש ליש אתר היחשפות. תפיסה זו מעמידה באור שונה את היחס בין לוגוס ליש. הלוגוס אינו מאוחר ליש ואינו נפרד ממנו. היש והלוגוס אינם אי-רדוקטיביליים זה לזה. בתור פעילות אנושית המייצרת היחשפות, הלוגוס מתרחש "למען" היש. הלוגוס כהיחשפות הוא "צורך" (Not) של היש כ-*physis*, שכן רק באמצעותו יוכל היש להופיע כאמת. היידגר מזהה פעילות אנושית זו של חילוץ היש



רולאן בארת

אל היחשפותו - עם השפה. הקריאה בשם אינה באה אחרי שהיש כבר נחשף, היא אינה סימן לדבר שהיה נוכח קודם לכן. רק מאוחר יותר "הידרדרה" המילה למעמד של סימן ריק מבחינה אונטולוגית. התהליך הפוך: הקריאה בשם, המילה, בתור לוגוס, היא בעצמה התרחשות אונטולוגית, המייצרת את היש כאמת. לא כל שפה מייצרת חשיפה. קיימת גם שפה הגורמת להסתרה, שאותה מכנה היידגר ב"הווייה וזמן" "פספוט" (Gerede). השפה המייצרת את חשיפת היש, את הזדרחותו כאמת, היא השירה. השפה במובנה האונטנטי, טוען היידגר, הוא הפיוט הבראשיתי - דוגמת הפרגמנטים של הרקליטוס ופרמנידס - שבו דיבר האדם את היש לראשונה ובכך "העניק" לו את היחשפותו.<sup>4</sup>

זיהוי הלוגוס - במובנו המקורי של היחשפות - עם שפה, וזיהוי שפה עם שירה, הם שמאפשרים להיידגר להגדיר את השירה כהיחשפות, כאירוע של התרחשות היש כאמת. הגדרה זו מתאפשרת רק עקב דחיית המובן שהמטאפיסיקה מעניקה ללוגוס, הכרוך גם בדחיית המובן שהיא מעניקה ליש ולאמת. תפיסה זו היא שעומדת לדעת היידגר מאחורי השם היווני לשירה, *poesis*, שמשמעו "ייצור", "עשייה". ה"עשייה" שבשירה היא ייצור

בין הלוגוס ליש, וגם הוא מתאר איזוהו יחס של הרמוניה, תואמות (*homiosis*), או אי-תואמות, ביניהם. עיקרון ההתאמה (היחס בין הטענה ליש) ועיקרון ההעתק (היחס בין היצירה ליש) נובעים למעשה מאותו מצב: ההפרדה בין הלוגוס ליש היא שעומדת בבסיס הייצוג ה"לוגי" וה"מימטי" של היש גם יחד. הייצוג הלוגי נבדל בכך שהמטאפיסיקה, לאחר שהפרידה את הלוגוס מהיש, גם הפכה אותו מהעתק הנגזר מהיש למקור הקביעה של היש. הלוגוס במובנו המטאפיסי, כמדע הלוגיקה, הפך מתלוי ביש לחורץ משפט על היש, באופן שבו מבנה היש נובע ממבנה הלוגוס.

אך היידגר סבור כי הקרע שיצרה המטאפיסיקה בין היש ללוגוס סירס את משמעותו המקורית. בתקופה הפרה-סוקרטית שויך הלוגוס ליש עצמו. ביסוד מובן מקורי זה של הלוגוס עומד לדעת היידגר המובן המקורי של היש והאמת. כלומר, הלוגוס אינו נפרד מהיש אלא שייך ליש אך ורק באם היש אינו נתפס כאידיאה אלא כ-*physis*, לא כנוכחות מתמדת אלא כנוכחות מפציעה. באם היש נתפס כ-*physis*, אזי האמת אינה התאמה, אלא מה שמאפשר את ההתאמה, היינו, *aletheia*. האמת, כ-*aletheia*, היא ההפצעה (*phainesthai*) של היש במרחב הפתוח (*die Offenheit*), או ה"מצרחה" (*Lichtung*).

לפי היידגר, המשמעות הפרה-סוקרטית של הלוגוס היא בדיוק זו: הלוגוס הוא זה שמאפשר את הפתיחה של מרחב ההיחשפות של היש. הלוגוס, המופיע אצל הרקליטוס כעומד בניגוד ברור ל-*kreptey* (להצפין, להסתיר), הוא האירוע של החשיפה, ההארה, של היש כלא-מוסתר, כאמת. בתור שכזה הלוגוס אינו נפרד מהיש אלא זהה ליש. הרקליטוס מקנה ללוגוס גם משמעות של איסוף. היידגר מזהה בין "איסוף" לבין *polemos* - מאבק הניגודים ההרקליטי. הלוגוס הוא פעולת איסוף החושפת את היש (כ-*physis*) מעבר לגילוייו הפרטיקולריים והקונטינגנטיים כאחדות נוכחת. האיסוף זהה למעשה להיחשפות. כיוון שהלוגוס - כאיסוף - שייך ליש עצמו, וכיוון שהיש (כ-*physis*) מופיע כהיחשפות, הלוגוס מאופיין בפתיחות, בגילוי.

היידגר ממשיך וטוען כי אם המובן של לוגוס הוא היחשפות, הרי שהמובן של צורת הפועל של לוגוס - *legein* - הוא לייצר את הנחשף, לייצר את היש בהיחשפותו. היידגר מזהה את המובן הפרה-סוקרטי של *legein* עם הקיום האנושי ההיסטורי. בהתאם למהותו ההיסטורית, הקיום האנושי הוא *legein* במובן זה שהוא פעילות המחלצת את היש מהסתרתו. את הקיום האנושי אין להבין כאן במובנו המטאפיסי

מרחיקות את הנשמה מהאמת ומעוררות את החלק הרגשי והלא-תבוני שלה, ודורש שלא להכליל את המשוררים במדינה.<sup>2</sup> הטענה היא שהאופן שבו תופסים היידגר ובארט את היחס בין היצירה לבין היש נובע מדחיית האופן שבו תופסת אותו המטאפיסיקה. כיוון שעיקרון ההעתק נובע מהמטאפיסיקה, הרי שדחיית עיקרון זה, גם אצל היידגר וגם אצל בארת, היא פועל יוצא של הערעור על המטאפיסיקה בכלל. בכל האמור ליחס שבין היצירה ליש, המשתמע מדחיית עיקרון ההעתק הוא מקור הדמיון בין היידגר לבין בארת, בעוד שהאופן שבו הם דוחים עיקרון זה הוא מקור שונותם. גם היידגר וגם בארת מסכימים שהיצירה והיש אינם נתונים ביחס של העתק ומקור. שניהם אינם רואים ביצירה העתק אלא "מקור" בלתי תלוי ביש (הכנסת "מקור" למרכאות תנומק בהמשך). אך בעוד שהיידגר מזהה בין היצירה לבין היש, וטוען שהשירה, כ-*Dichtung*, היא "מקור" היש, הרי שבארט מנתק את היצירה מהיש, וטוען שהיצירה, בתור סימן (סמל), מהווה "מקור" של "עולם" מלאכותי ומשולל ישותיות, ולכן מנוכרת מהיש עצמו.

2.

לפי היידגר, היצירה אינה העתק של היש אלא היא אירוע של היחשפות היש, של התרחשות היש עצמו. ראוי לציין כי היידגר מבטל את עיקרון ההעתק במובן זה שהוא חוזר למובנו המקורי: לטענתו, המימזיס אינו, כדברי אפלטון, העתק מסדר שני של היש, אלא הוא "אופן" (*tropos*) של היחשפות היש עצמו.<sup>3</sup> ההנחות בבסיס קביעה זו הן, ראשית, זיהוי היצירה עם שירה, שנית, זיהוי שירה עם שפה, שלישית, זיהוי שפה עם לוגוס, ורביעית, זיהוי לוגוס עם היחשפות (*aletheia*), היינו עם הופעת היש כאמת. שרשרת טאוטולוגית זו היא שמאפשרת להיידגר לטעון שהיצירה, בתור שירה, בתור שפה, בתור לוגוס, היא האירוע של היחשפות היש כאמת.

המטאפיסיקה, החל מאריסטו, זיהתה את הלוגוס עם חריצת משפט, עם הטענה האפופנטית. תפיסת הלוגוס כנפרד מהיש ומוצב נגדו גם קבעה את טבע היש והאמת עצמם: תפיסת הלוגוס כחריצת משפט קטגוריאלי על משהו מניחה שמשוה זה כבר נוכח טרם פעולת השיפוט, כמצע קבוע ועומד. היש נחשב כנוכחות מתמדת, ובאותו אופן, מה שאינו נוכח באופן מתמיד לא נחשב כיש. הלוגוס גם נתפס כמקום משכנה של האמת, ששויכה ללוגוס עצמו והפכה להתאמה של היש ללוגוס.

גם עיקרון ההעתק נובע מה"קרע" (*chorismos*)





ולראות בתיאוריה הספרותית של בארת פיתוח קונסיסטנטי של התיאוריה הלשונית של סוסיר.

מעבר לכך, הערעור על המטאפיסיקה של הנוכחות מוביל גם את היידגר וגם את בארת לדחיית עיקרון ההעתק: הערעור על תפיסת היש כנוכחות מתמדת הוא שעומד מאחורי הערעור על ההפרדה בין היש ללוגוס, כמו גם מאחורי הערעור על היחס של התואמות ביניהם, שהוא המהווה את הבסיס לעיקרון ההעתק ומאפשר אותו.

הערעור של היידגר על המטאפיסיקה מתבטא בשיבה לתפיסת היש הפרה-סוקרטית, שהיא המונחת בבסיס השיבה למובן המקורי של הלוגוס. לפי מובן זה נשלל היחס של התואמות בין הלוגוס ליש - המניח הפרדה ביניהם, ומועמד תחת זאת על אחדות - המניח זהות ביניהם. השיבה למובן המקורי של הלוגוס היא שמאפשרת את זיהוי השירה עם התרחשות היש כאמת. לכן אפשר לומר שהערעור על תפיסת היש כנוכחות מתמדת הוא שעומד בבסיס אפיון השירה כהישפחות.

גם העמדה של בארת היא פועל יוצא של ערעור המטאפיסיקה. אלא בהבדל המכריע שכאן הערעור על תפיסת היש כנוכחות מתמדת אינו גורם לזיהוי היש עם הלוגוס אלא לניתוקם זה מזה. ובמינוח סטרוקטורלי, הערעור על קיומו של מסומן טרנסצנדנטי הוא שעומד מאחורי פירוק היחס של התואמות בין מסומן למסומן, בין שפה/ספרות ליש. היצירה אינה משקפת עוד באופן פשוט יש נתון מראש (מסומן) כיוון שהיש אינו נתפס עוד כבעל מהות נוכחת תמיד, הניתנת לייצוג חד-ערכי במילה/יצירה (מסומן). באופן זה הופכת היצירה מ"מסומן" ל"סימן". היצירה, כסימן, אינה העתק של היש ואינה זהה ליש, אלא אינדיפרנטי ליש ומנוכרת ממנו. ויתרה מזאת, הדבר שאליו היא מורה כלל אינו היש אלא כלול בגבולות עצמה. למעשה, המושג הסטרוקטורלי של הסימן - הן בתור מילה (סוסיר), טקסט ספרותי (בארת) וטקסט פילוסופי (דרידה) - הוא מושג אנטי-מטאפיסי שאינו ניתן לזיהוי עם לוגוס, לא במובן שהעניקה לו המטאפיסיקה ולא במובנו ההיידגריאני. זאת, כיוון שמובנו האחרון הוא השהיית כל יחס שהוא - בין אם של תואמות (מטאפיסיקה) או של זהות (היידגר) - בין הביטוי האנושי (לוגוס) לבין היש.

דחיית עיקרון ההעתק, עקב הערעור על המטאפיסיקה, גורמת גם להיידגר וגם לבארת להדגיש את אי-התלות של היצירה, שאינה נסמכת עוד על "אחר" שמעבר לה, שבו תלויים קיומה, ערכה ומובנה. אצל שניהם הופכת היצירה מהעתק ל"מקור". אך ה"מקור" כאן

באינטרנוטיוויזם קיצוני, שהיא המשמשת קנה המידה לערכה האסתטי. אם נמשיך את מטאפורת השיקוף, הרי שהיצירה אינה "מרפררת" לאיזשהו נוף הנשקף מבעד לזוגית, אלא לזוגית עצמה.

המובן של היצירה, בתור "ערך", הוא אינטרנוטיווי. הוא אינו טמון באיזשהו "אחר" אלא בסטרוקטורה של ה"שיח" עצמו. המובן של היצירה, בתור "אנרגיה של שיח", בתור מקטע מה"ספיקה הספרותית" (literary faculty) של רוח האדם, אינו נובע מהיחס לפרנס חוץ-ספרותי אלא ממיקומה של היצירה כסמל (סימן) ברצף "השפה הכללית של הסמל".<sup>16</sup> המובן נובע מהשתתפותה של היצירה כסימן במשחק הסימנים במערכת הסמיוטית של ה"שיח", ה"ספרות", כמו גם ממשחק הסימנים ביצירה עצמה. ובלשונו של דרידה, ההבדל (difference) מוביל להשהיה, עיכוב (différance): ההבדל של הסימן - או הסימן של ההבדל - משמעו גם השהיית היחס לאיזשהו מקור אונטולוגי. היצירה, בתור סימן, אינה נתונה ביחס של העתק למקור הנפרד ממנה, אלא היא différence, משחק פורמלי של הבדלים ריקים מבחינה אונטולוגית.<sup>17</sup> משחק ההשתקפויות ה"נרקסיסטי" של הסימנים, שאינם משקפים איזשהו "מעבר" אלא את עצמם בלבד, הוא שהופך למקורם.<sup>18</sup>

כפי שדרידה מבקר את הקדימות שסוסיר מקנה באופן לא-מודע לדיבור על פני הכתיבה, כך גם בארת מבטל את ההיררכיה בין הטקסט הספרותי לטקסט הביקורתי.<sup>19</sup> גילוי האופי הסמיוטי של השפה מוביל לביטול ההיררכיה בין הדיבור לכתיבה, כמו גם לביטול ההיררכיה בין סוגי הכתיבה. הטקסט הספרותי, כסימן, אינו "קרוב" יותר לאיזשהו מקור (היש), ולכן גם אינו בעל מעמד מיוחס יותר מהטקסט הביקורתי. בארת יוצר "דמוקרטיה של מילים" ומבטל את מיתוס הסופר ואת המעמד המיוחס שהוענק לספרות כ-belles letters. "הכול", טוען בארת, "הוא כתיבה".<sup>20</sup> הכתיבה, כל כתיבה (ובכלל זה גם הדיבור), היא אקט של מיסוד סימן. בתור שכזו היא אקט של הגליה מהמקור - היש - יצירת פסודו-מקור, שהוא משחק ההבדל בין הסימנים עצמם.

האיבר הראשון (המסומן) של הסימן הספרותי. את המסומן, המעניק לסימן הספרותי את משמעותו, מכנה בארת "מושג", ומוזה אותו עם ה"שיח" (discourse), הספרות עצמה.<sup>13</sup> אך היצירה אינה רק איבר במערכת סמיוטית אלא גם מערכת סמיוטית בעצמה. יחידות הסימן של מערכת זו - בדומה ל"פונמות" כבלשנות של סוסיר ול"מיתמות" באנתרופולוגיה של לוי שטראוס - הן ה"לקסמות". כל לקסמה היא אטום של סימן המורכב מיחידת טקסט שמסמנת משהו נוסף מעבר למובנה המילולי. היצירה נתונה בשתי מערכות סמיוטיות, שתי שפות - "שפת מושא" ו"מטא-שפה" - שהאחת חופפת בחלקה את רעותה. שפת המושא היא השפה הליטרלית, ה"דנוטטיווית", המתכוונת למה שהיא אומרת (רמת המסמנים), בעוד המטא-שפה היא שפה "קונוטטיווית", המתכוונת למשהו אחר ממה שהיא אומרת (רמת המסומנים). אפשר גם לדבר על שני סוגי טקסט: היצירה, בתור סימן כפול, אינה מתגלמת בטקסט ה"ראשון", הליטרלי, אלא בטקסט ה"שני", שהוא הסטרוקטורה הסמיוטית המונחת בבסיסה.<sup>14</sup> על הפרשן לחשוף סטרוקטורה זו על ידי המרת הטקסט ה"ראשון" בטקסט ה"שני" באמצעות פירוק הטקסט והרכבתו מחדש. כפי שמדגים בארת ב-s/z על סאדאזין של בלזק, ה"מעבר" של היצירה, "ריאליסטי" ככל שתהיה, אינו רפרנט חוץ-ספרותי (הבורגנות הצרפתית למשל), אלא אותו "טקסט שני", "מטא-שפה", שנוכס לאוטונומיות של הסימן הספרותי.

היצירה, טוען בארת, היא "quotation like", כלומר מנותקת מכל קונוטקסט חוץ-ספרותי, אוטונומית ומספיקה לעצמה.<sup>15</sup> לביטוי משמעות כפולה: היצירה מנותקת מקונוטקסט במובן זה שמקורה אינו בישות ביוגרפית - הסופר, הנתון במציאות סוציו-פסיכולוגית כזו או אחרת. אך היצירה מנותקת מקונוטקסט גם במובן זה שהיא אינה מרפררת לאיזשהי מציאות חיצונית לה. המסומן של היצירה אינו העולם שמעבר לה, אלא השיח עצמו. האמת של השיח נמצאת בה עצמה ולא באיזשהו "אחר".

בהתבסס על המודל של יאקובסון, המבחין בין הפונקציה ה"פואטית" של השפה, המפנה את תשומת הלב אל השדר עצמו, לבין הפונקציה ה"רפרנציאלית", המפנה את תשומת הלב למה שהשדר מורה עליו, בארת חושף את האופי האינטרנוטיווי - ה"עומד" - של היצירה. היצירה, כסימן, אינה משמשת אמצעי טרנסטיווי לייצוג "אחר" המשתקף מבעדה, אלא מאלצת את הקורא להפנות את תשומת הלב אליה עצמה. היצירה חדלה מלשמש מבע המייצג את מה שמחוץ לה, ומסתגרת

היידגר והשיח הסטרוקטורלי בכלל, שבארת הוא מנסחו הווירטואוזי ביותר. ■

הערות

1. שפירושו המילולי "המייצר בעבור העם".
2. אפלטון, כידוע, מציג תזה שונה על השירה ב"פאידרוס". על יחסו של אפלטון לשירה ולמשוררים ב"המדינה" ראה אפלטון, *המדינה*, עמ' 554-537.
3. ראה Heidegger, *Nietzsche* Vol. 1, p. 170-187.
4. על הפירוש של היידגר ללוגוס ראה Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, p. 115-144, 162-180.
5. על הגדרת האמנות כ-*techné* והשירה כ-*Dichtung*, ראה Heidegger, "On the Origin of the Work of Art", p. 59-76.
6. ראה Heidegger, *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, p. 166.
7. ראה Heidegger, "Hölderlin and the Essence of Poetry", p. 304.
8. עוד על היחס בין שירה להיסטוריה, ראה שם, עמ' 300.
9. ראה שם, עמ' 312.
10. על הצגת ה"מרוכב" באמצעות ניתוח שירו של טראקל ראה Heidegger, "Language", p. 195-202.
11. אפשר גם לטעון שהיידגר מיישם הלכה למעשה את תפיסת השירה שלו, במובן זה שכתביו המאוחרים אינם "פילוסופיה" אלא "שירה", כלומר הם שיח אנטי-מטאפיסי הנגזר מהמובן הפרה-סוקרטי של הלוגוס.
12. על היבטים אלו של התיאוריה הלשונית של סוסיר, ראה De Saussure, *Course in General Linguistics*, p. 64-70, 111-123.
13. ראה בארת, *מיתולוגיות*, עמ' 243-241.
14. ראה Barthes, *Elements of Semiology*, p. 89-94.
15. ראה Barthes, *Criticism and Truth*, p. 71.
16. ראה שם, עמ' 74.
17. היצירה, טוען בארת, "משחקת עם צורות ולא עם ישים". ראה שם, עמ' 84.
18. ראה Derrida, *Of Grammatology*, p. 36.
19. על הביקורת של דרידה על סוסיר, ראה שם, עמ' 44-27.
20. ראה Barthes, *Criticism and Truth*, p. 63.
21. ראה בארת, *מיתולוגיות*, עמ' 271.
22. ראה שם, עמ' 272.

ביבליוגרפיה:

אפלטון, *המדינה*, כתבי אפלטון כרך 2, תרגום יוסף ג. ליבס, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, 1979.

Barthes Roland, *Criticism and Truth*, translated and edited by Katrine Pilcher Keuneman, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

Barthes Roland, *Elements of semiology*, translated by Annette Lavers and Colin Smith, The Noonday Press, New York, 1968.

בארת רולאן, *מיתולוגיות*, תרגום עידו בסוק, הוצאת בבל, תל אביב, 1998.

Heidegger Martin, *Nietzsche Vol. 1: The Will to Power as Art*, translated by David Krell, Harper & Row Publishers, San Francisco, 1979.

Heidegger Martin, "On the Origin of the Work

על ניכור.

לכן יש גם מובן שונה לאי-התלות שמייחסים שניהם ליצירה. לפי היידגר, היצירה אינה תלויה ביש, כיוון שבתור משחק אונטולוגי היא "מקור" המייצר את היש עצמו. לפי בארת, היצירה אינה תלויה ביש, כיוון שבתור משחק סמיוולוגי היא "מקור" המייצר סימן שהוא אינדיפרנטי ליש. אפשר לומר שבעבור בארת, היצירה, בתור משחק המייצר סימן, מהווה "מקור" ל"עולם" חלופי, שהוא עצמו בבחינת העתק. העתק כאן לא במובן המטאפיסי אלא במובן הסטרוקטורלי של "שעתוק" (duplicate), כלומר של משהו לא אמיתי, לא טבעי, געדר מקור.

אך היצירה אינה רק גלות, ניכור מהמקור הראשוני, ה"טבעי", על ידי ריקונו מתוכנו ה"מקורי" ומילוי במלאכותי, אלא גם הקניית מראית עין של טבעי למלאכותי עצמו. "טבעו" היצירה, באופן שבו תתקבל מראית עין שהיא מהווה העתק אמיתי, "טבעי", של הדברים עצמם, של היש, אינו מקרי. את התיאוריה של בארת אין לנתק מקונטקסט "אידיאולוגי". לטענתו, לבורגנות היה אינטרס להקנות לספרות הריאליסטית, כסוג של "מיתוס", מעמד של אמיתות, כיוון שבאמצעות אשליית הייצוג הריאליסטי של אורח החיים הבורגני הקנתה הבורגנות מעמד בלתי ניתן לערעור של "טבע" לתפיסת העולם ולנורמות שלה.<sup>21</sup> בכל האמור לגבי היחס בין היצירה ליש, המשותף להיידגר ולבארת הוא דחיית עיקרון ההעתק, הנובעת מדחיית המטאפיסיקה של הנוכחות. אצל שניהם היצירה אינה העתק אלא ה"מקור" עצמו. אצל שניהם ה"מקור" הוא במובן האנטי-מטאפיסי של משחק. אצל שניהם היצירה היא משחק של "עושה" עולם. אך ההבדל המכריע הוא שאצל היידגר זהו משחק אונטולוגי המייצר עולם (יש), בעוד שאצל בארת זהו משחק סמיוולוגי המייצר "עולם" מלאכותי ומשולל ישותיות (סימן), המתחזה, מתוך מוטיווציה "אידיאולוגית", לעולם אמיתי. אם המטאפיסיקה רואה ביצירה העתק של היש והיידגר רואה בה את התרחשות היש עצמו, הרי שלפי בארת היצירה רק מתחזה להעתק של היש, אך למעשה היא מנוכרת ממנו ואינה נתונה בכל יחס שהוא עימו. ובניסוח בארתיאני, בניגוד למטאפיסיקה, הרואה ביצירה העתק של "פיזיס" (במובן של "לא-סימן" - "טבע", "יש"), הרי שהיידגר מזהה את היצירה עם "פיזיס", בעוד שלפי בארת היצירה אינה "א-פיזיס" אלא "פסודו-פיזיס".<sup>22</sup> ההבדל המכריע באשר להגדרת המשחק אותו משחקת היצירה - אונטולוגי או סמיוולוגי - נכון לא רק לגבי היידגר ובארת, אלא גם לגבי

אינו במובנו המטאפיסי של *arche*. היידגר, במקום אל המודל של היש כמקור שב למודל של היש כאירוע, משחק. בתור *physis*, היש אינו מצע של נוכחות מתמדת המשמש מקור ל"שים, אלא משחק מתמיד בין הפצעה אל נוכחות (היחשפות) לבין נסיגה ממנה (הסתרה). המובן של "משחק" הוא שלילת הנחת קיומו של איזושהו מקור, איזושהו "מרכז" הנמצא בעת ובעונה אחת ביסוד הישים ומעבר להם. לפיכך אין להבין את זיהוי היצירה עם מקור באופן "מטאפיסי". היצירה אינה מהווה מקור ליש (כ-*physis*) באותו מובן שהיש (כנוכחות מתמדת) מהווה מקור ליצירה. היצירה היא "מקור" במובן זה שהיא האתר שבו מתרחש המאבק בין "שמים" ל"אדמה", במובן זה שהיא האירוע של המשחק בין היחשפות היש להסתרתו.

גם בארת מקנה ליצירה מעמד של "מקור". גם אצל ה"מקור" הוא במובן האנטי-מטאפיסי של משחק. אולם בדמיון זה גם נעוץ ההבדל המכריע: האופן השונה שבו מגדירות מחדש האונטולוגיה ההיידגריאנית והאונטולוגיה עליה מתבסס בארת את היחס בין היש ללוגוס, הוא מקור ההבדל בין התיאוריות הספרותיות שלהם. היידגר מעמיד את היחס בין היש ללוגוס על זהות. האונטולוגיה - או האנטי-אונטולוגיה - של ה-*différance* מנכרת את הלוגוס מהיש במובן זה שהיא הופכת את הלוגוס ל"סימן", שמובנו האחרון הוא שהיית כל יחס ליש. הבדל זה הוא שעומד ביסוד העובדה שבעוד שאצל היידגר היצירה, בתור "Dichtung", היא משחק אונטולוגי המייצר עולם אמיתי (יש), הרי שאצל בארת היצירה, בתור "סמל", היא משחק סמיוולוגי המייצר "עולם" מלאכותי. לפי היידגר, היצירה היא משחק של היש עצמו. לפי בארת, היצירה היא משחק של היעד, של הבדלים מלאכותיים ומשוללי ישותיות. לכן היצירה אינדיפרנטי ליש ומנותקת ממנו. היצירה, כ"מקור", אינה מייצרת עולם (יש) אלא "עולם" (סימן).

למרות שגם היידגר וגם בארת מציעים תיאוריה אנטי-מימטית הנסמכת על אונטולוגיה אנטי-מטאפיסית, ולמרות ששניהם הופכים את היצירה מהעתק ל"מקור" במובן של משחק, החלופות שלהם לעיקרון ההעתק עומדות בניגוד אנטיטטי. שניהם מציעים למעשה פתרונות מנוגדים לשאלה בדבר היחס בין היצירה ליש, באם היצירה אינה נחשבת עוד באופן מטאפיסי: היידגר דוחה את עיקרון ההעתק בכך שהוא מזהה בין היצירה ליש, בעוד בארת דוחה עיקרון זה בכך שהוא מנתק בין היצירה ליש. לפי היידגר היחס בין היצירה ליש עומד על זהות, בעוד שלפי בארת היחס עומד

Derrida Jacques, *Of Grammatology*, translated by Gayatri Chakravorty Cuvak, Johns Hopkins University Press, 1976.

De Saussure Ferdinand, *Course in General Linguistics*, translated by Wade Baskin, McGraw-Hill Philosophical Library, New York, 1966.

Yale University Press, 1959.

Heidegger Martin, *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, translated by William McNeil and Julia Davis, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996.

Heidegger Martin, Hölderlin and the Essence of Poetry, in *Existence and Being*, translated by Douglas Scott, Vision, London, 1949, p. 270-291.

of Art", in *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, Harper & Row Publishers, New York, 1975, p. 17-87.

Heidegger Martin, "Language", in *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, Harper & Row Publishers, New York, 1975, p. 189-210.

Heidegger Martin, *An Introduction to Metaphysics*, translated by Ralph Manheim,

## דוניה מיכאיל

מערבית: ששון סומך

## מתחת לאותו זית או מראה חדש

אָשׁוּב	עוֹלָיִם וְעוֹלָיִם,	לֹא-ט לֹאט
אָשׁוּב	בְּקִבּוּקִים רִיקִים	מִתְבַּהֲרֵת הַתְּמוּנָה
כְּעוֹנוֹת הַשָּׁנָה	וְאִשְׁפָּה	מֵעֵבֶר לְעֵשֶׂן
כְּגֶשֶׁם	פְּזוּרָה	הַעִיר הַשְּׁתַּנְתָּה
גַּם אִם בְּסֹדֵר הַפּוֹךְ	בְּרַחוּבוֹת.	וְהַמְרָאָה הַחַל
זֶה הַזֶּרַע שְׁלִי	שְׁאֲרִיּוֹת שֶׁל קֶפֶה	לְהַתְּבַהֵר
זֶרְעֹתַי בְּאֵדְמָה	עַל גְּגוֹת הַבְּתִים	לֹא-ט לֹאט
שְׁמִצָּאתָ אוֹתִי	הַרְחוּבוֹת בְּאוֹשִׁים	מֵעֵבֶר לְעֵשֶׂן.
כֹּה	כָּאֵן וְשֵׁם	מוֹסִיקָה מוֹרְחִית
וּבְטֶרֶם הַבְּשִׁיל פְּרִיִּי	עֲרָבִים וַיִּשְׂרָאֵלִים	פּוֹרְצַת בְּעֵצְמָה,
הַגְּלִיתִי.	מִתְלַיְפִים מִבְּטִים:	מַגְלָלוֹת פְּזוּרוֹת
- לֶךְ סְפוּרֶךְ	- אֲנִי יוֹסֵף	מִשְׁרִידֵי מִשְׁגָּרִים
וְלִי סְפוּרֵי	וְאַלֶּה אַחִי	בְּרַחוּבוֹת
הַתְּחִלוֹת שׁוֹנוֹת	וְזוֹ הַמֶּאֱכֶלֶת.	מִכְתָּמִּים
וְסוֹף אַחַד.	הַבָּאָר עִמָּקָה כִּפְּצָעִי	בְּאֵדֶם.
- בֵּין הַתְּחִלָּה	וּמִדּוּעַ הַצְּבַת אֶת שְׁרוֹתֶיךָ	סוֹדֵר דֵּק
וְהַסּוֹף	עַל קִבְרִי?	מִשְׁלֶךְ
פְּרִטִי-פְּרִטִים רַבִּים	- וְהֵיכָן אֶצִּיב אוֹתָם?	עַל סֶפֶסֶל-רְחוֹב.
שְׁהוֹרְגִים אוֹתָךְ	הַעוֹלָם צָר עָלַי	נִקְבִים בְּכָל מְקוֹם
וְהוֹרְגִים אוֹתִי.	וְהַפִּיץ אוֹתִי לְכָל עֵבֶר.	בְּקִירוֹת הַבְּתִים
- וּמֵאַחַר שֶׁהַעֲלִילָה מְסַבֶּכֶת	זֶה עֵדָנִים	וּבְקִירוֹת הַלְּבָבוֹת
מֵאֲסוֹ בְּנוֹ קוֹרְאִינוֹ	אֲנִי מִסְתוֹבֵב	וּבּוֹנְבוֹ שֶׁל חֲתוּל.
וְנִרְדְּמוֹ.	עַד שֶׁהִגַּעְתִּי לְבִקְדַת הַמוֹצָא	בְּכָל אֲשֶׁר תִּפְנֶה
אוֹתָנוּ רָאוּ כְּסִיּוּטִים	וּבֵה יִשְׁבְּתִי	מוֹדֵה רִיקָה
וְזֵהוּ-זֵה.	כְּסִימָן קְרִיאָה	פְּעוּרַת פֶּה
- הִבֵּה נְשִׁלֶּיךָ סְפוּרֵינוּ	כֶּהָ-גִּוֶן.	וּדְגָלִים
אֶל הַיָּם וְנִלְךָ לְנוֹ.	- וְאֲנִי יִצְאָתִי	קְרוּעִים
- מִחֵר	מִזֹּאת הַנִּקְדָּה	מְרַגְעִים
כְּשִׁלְדֶיךָ וְיִלְדֵי	וְאַלֶּיָּה	וּמְעוֹרְרִים
יִשְׁחָקוּ		

דוניה מיכאיל  
משוררת עיראקית השוהה עתה  
בארה"ב. נולדה ב-1964 ועזבה את  
ארצה בשנת 1995. פרסמה ארבעה  
קובצי שירה: דימום הים (1986),  
מזמורי ההיעדרות (1993), יומנו  
של גל מחוץ לים (1995), כמעט  
מוסיקה (1997).

# חדשות רעות וחדשות לא-טובות

קפיטליזם והיסטריה

## מרקו מאואס



כן יש בחדשות פן טראומטי. יש אף מי שאומרים שעדיף לא לקרוא עיתונים בכלל. ואולי בעצם זה עניין מובנה: אנשים אינם רוצים לקרוא, לא חדשות טובות ולא חדשות רעות. נשאלת השאלה - מה היא "חדשה טובה"? האם יש בכלל מושג כזה? ויקטוריה שנון, במאמר שנתפרסם ב-15 ביוני 2004, *International Herald Tribune*, טוענת שבעבור חברת נוקיה, הנמצאת בפסגת חברות הסלולר, להיות on the top - בפסגה, זמן ממושך, זה ממש עניין לא משמח. היא כותבת:

"כפי שחברות כמו נייק ומיקרוסופט כבר יודעות, לא תמיד די בתפקוד גבוה ביותר, שנה אחר שנה. הדבר מעלה את הציפיות, יוצר קנאה וטינה, וגם לא מספק למתבוננים שום דרמה. בנוסף לכך, זה יכול להעמיד את החברה בעמדת התגוננות."

האם זאת עובדה פסיכולוגית? האם זאת עובדה כלכלית? הראשון שהתייחס לכך היה קרל מרקס. קרל מרקס עמד על השפעת הקפיטליזם על בני אדם. בכתביו מ-1844, הוא טוען: "כל מה שאינך מסוגל לעשותו, הכסף שלך יכול לעשותו. הוא יכול לאכול, לשתות, ללכת לרקוד, להופעה. הוא יכול לרכוש את האמנות, את הידע, את האנדרטאות ההיסטוריות, את הכוח הפוליטי. הוא יכול לנסוע, הוא יכול לרכוש כל זאת בשבילך. הוא יכול לקנות כל זאת, הוא הכוח האמיתי. אך הוא, שהינו כל זאת, אין לו רצון אחר אלא ליצור את עצמו, לקנות את עצמו, כי כל היתר משועבד אליו. אם האדון ברשותי, גם המשרת ברשותי, לפיכך

אין לי צורך במשרת." [....] "כל מה ששייך לך, עליך להפכו ל-venal, כלומר, שימושי."

אם נוקיה מרוויחה יותר, צריך לכלול גם את הרווחים בתחשיבי של החברה במובן של - איך כדאי להרוויח, איך להציג את הרווחים לעיני הציבור. משום שהשוק רווי, יש לכלול גם את המשמעות של הרווח - מלבד שיקולים רגילים של רווח והפסד - מבחינת מה שמגיע אל הקהל. עליך לשקול את המשמעות של הרווחים שלך בתוך הפוליטיקה של החברה, ולתפוס את החיים שלך כאחד המרכיבים במערך זה. יש אנשים - במיוחד נשים, אבל גם גברים - שאינם מסתפקים ב"מרד" סוציאלי נגד הקפיטליזם. כדי להמשיך לחיות חיים הנתפסים מבחינתם כממשיים, אנשים אלה צריכים "איווי [desire] שמתוך לשוק"; תופעה זו קיימת מאז ומתמיד ואנשים אלה, שאינם מקובלים במיוחד, זכו בעבר לכינוי - "היסטרים".

מוקדם מאוד הבחין פרויד שטופלים - מטופלות מסוימים נוקקים לאיווי לא מסופק בחיים כדי להמשיך הלאה. מדובר באיווי שאינו נכלל בקטגוריית השוק של משא ומתן, היצע וביקוש.

"הקצבית היפה" - כפי שכונתה על ידי לקאן - השיגה את הדבר שחולמת נוקיה להשיג. אבל השיח של ההיסטריה אינו השיח של הקפיטליזם.

האיווי מחוץ לשוק תחילתו עם סוקרטס. ניטשה עמד על כך כאשר כתב על "הבעיה של סוקרטס": מה הקשר בין המכוער הזה - היוונים היו יפים - ששואל שאלות את מי שאינם רוצים לשמוע אותן, לבין האנשים העסוקים בענייניהם, ואינם שואלים שאלות. הרי זה כמו לשאול את סנדלר, "מה זה נעל?"

קינטיאנוס אומר לנו:

dictus eiron, agens imperitum...Socrates et admiratorem aliorum tanquam (Inst Orat, 9.2) ...sapientum

"קראו לו אירון (אירוני), כי שיחק את התפקיד של איגנורמוס (לא לדעת) שתהה על החוכמה המשוערת של אחרים", כך שאלו שנחשבו חכמים, תהו האם הם חכמים באמת.

סוקרטס הוצא להורג בגלל עמדתו ה-"אטופית" (atopos), עמדה שאי-אפשר למקמה. האשימו אותו בהיותו "אנטי-צדיק (adikei), המקלקל את הצעירים, בגורמו להם להאמין באלים אחרים מאלי העיר" (אפלטון, אפולוגיה, 24b). על מותו של סוקרטס נכתבו ספרים שלמים. העובדה היא - שהיה atopos ביחס לעיר, וכי תלמידו אפלטון יסד אסכולה. זה לא פתר את חידתו של סוקרטס.

החידה הזאת היא החידה על האיווי שלא נכלל במשא ומתן הרגיל של השוק. ההיסטריה תפסה את מקומו של סוקרטס. העובדה היא, שבדיוק כדברי אנדי וורהול על כך שכל אחד זכאי ל-15 רגעי התהילה שלו - חדשה טובה - לכל אחד יש רגע בחיים שהוא רגע האיווי שלו - "If it be now" (המלט, 5.2.218). זה השיעור של ההיסטריה.

כדוגמה אפשר לקחת את הדו"ח של היועץ המשפטי, מני מזוז. לא מבחינת התוכן המשפטי, לא מבחינת האמת המשפטית, אלא מבחינת "התוצאות של אמת" - effets de verité - שבאו אחרי מעשה. כמו שמקרינים אור אלכסוני לא ממוקד, ומתוך האפקטים של האור, בלי להתכוון, מתגלה דבר מה.

מבחינה זאת, מזוז היה סוקרטס למשך רגע אחד. לא צריך לשאול אותו איך ההרגשה. מספיק לקרוא את הלום הקצבית היפה של

ארוחה אבל היא אינה יכולה לעשות זאת משום שיש לה רק מעט סלמון מעושן. החלום מבטא איווי שאינו מתגשם.

מרקן מאואס הוא פסיכואנליטיקאי חבר ב- New Lacanian School וב- GIEP - הקבוצה הישראלית של האסכולה האירופאית לפסיכואנליזה.

צריך למתן את האמת ולהגישה במינון הומיאופטי.

\* הקצבית היפה: כינוי שניתן על ידי לקאן למטופלת של פרויד. המטופלת, אשת קצב, חלמה כי ברצונה להגיש

פרויד, או לקרוא על הבעיה של סוקרטס. איווי זה הינו בגדר חדשה טובה, אבל אינו מקובל כ"חדשות טובות". את ההסבר אפשר למצוא אצל לקאן: העדר האנושי מקבל את האיווי כסכנה, כמשהו שמאיים על עדריותו. לכן,

## דבי סער

### שירת דבורה

לסבתא שלי, דבורה קליין, שנספתה באושוויץ

הִידְעַת  
שְׁקֵרוּיָה אֲנִי  
עַל שְׁמֶךָ  
שְׁקֵרוּיָה אֶת  
אֵין יוֹדֵעַ  
הֵיכָן  
דְּבוּרָה בַּת חַנָּה  
מִשְׁמוֹנֵת בְּנֵיךָ  
שָׁנִים  
וְתוֹ לֹא.  
לֹא אֶשְׁכַּחְךָ  
אִם אָבִי  
עוֹד אוֹרֵךְ בְּעוֹרֵי

עוֹרֵי עוֹרֵי דְבוּרָה  
דְּבָרֵי שִׁיר תִּבְעֶרְךָ  
דְּבָרֵי עָמִי  
שִׁיר דְּבָרֵי.

### תיקון חצות

הִלְבְּנָה בְּמִלּוּאָה וְאֲנִי בְּמִיטְבִּי  
מִטְפֹּסֶת בְּדַבְּקוֹת עַל  
גְּבֻעוֹת צִלְעוֹתֶיךָ  
מִנְסָה לְאַחוֹת אֶת  
הַצֶּלַע לְמִקוּמָה  
מֵאַחַר מְדֵי וְרַק  
הַטְּלוּיָיָה מוֹל הַמָּטָה  
רוֹחֶשֶׁת חַיִּים בְּתוֹךְ  
הַתּוֹה הַדּוֹעָה  
בְּרוּחַ שְׁנַפְעֵר  
בֵּין שְׁנֵינוּ  
מִפִּיז הַנֵּר  
אוֹר רַךְ  
בְּרַגַע קֶשֶׁה

### חרוזים

אֲנִי עוֹקֶבֶת אַחַר  
חוּט הַמַּחְשָׁבָה  
שְׁאִינוּ מְצַלִּיחַ לְתַפֵּר אֶת  
הָעוֹלָם הַפְּרוּם שְׁלִי  
הַדְּחִיָּה מִמְּגַנְּטֵת אוֹתִי לְתוֹךְ  
חֶלֶל נִטוּל כַּח מְשִׁיכָה  
וְהַמְצִיאוֹת מוֹצֵפֶת בְּחִלּוֹם מוֹצֵק  
אֲנִי מְנַסֶּה לְחַפֵּן אֶת  
הַזְּמַן הַמִּתְפַּזֵּר עַל וְשִׁלְּמִי  
חֶלְקֶלֶק וְחִמְקִמְקִמְ  
כְּחֵרוּזִים שְׁקוּפִים

### חשוף

"עצור! כאן פג תוקף כרטיסך" (רומן גארי)

בְּשֵׁם הָאֵהָבָה  
שְׁאֵף פָּעַם לֹא  
הֵיטָה בִּינֵינוּ  
אֶתָּה נֶאֱחָז בְּרוּפָה וּבְפִרְיָה  
בְּלִשׁוֹן גְּדִיבָה מְפֹזֵר  
פְּנִינִים חֶלְקֶלֶקוֹת  
שְׂשׂוּקְעוֹת עֶמֶק לְתוֹךְ  
קְפָלִים מְדַשְׁנִים  
שֶׁהִזְמַן אֶסֶף בְּשִׁקְדָנוֹת  
מִתַּחַת לְעֵינַיִךְ, מְעַל לְחַגוּרָה  
כְּעַת אֶתָּה מִבְּקָשׁ  
לְפָרֵעַ עֲנֵג שֶׁחִסְכַּת מִמֵּנִי  
לְפָנַי שְׁנִים כְּשִׁלָּא הֵייתָ  
רַפָּה אוֹנִים  
וְעֵדִין  
מֵאֵהָב  
בְּצִלְהָ הַרוּפֹס  
לְשׂוֹא תְּנִסָּה לְפִיס

### חילוף עונות

לְפָנַים הֵיָה חֶרֶף  
וְהֵינּוּ מְרַקְדִים סְבִיב הָאֵשׁ  
אִישׁ וְאִשָּׁה שְׁלוּבִים כְּשֵׁנֵי דְבִים.  
אַחַר כֵּךְ הִתְקַצְרוּ הַלֵּילוֹת.  
אֶתָּה יֵצֵאת לְצִיד  
בְּאַרְץ רְחוֹקָה, אַחֲרָתִי,  
הָאִשָּׁה שְׁבַתוֹכִי רְדוּמָה  
נִשְׁאַרָה שׁוֹמֵרֶת עַל הָאֵשׁ  
מְלַקֶּטֶת זְרָדֵי שְׁמוֹעוֹת  
בֵּין הַקּוֹצִים.

וְהִנֵּה שׁוֹב מִתְקַצְרִים הַיָּמִים.  
אֶתָּה חוֹזֵר וְאֶתָּה כְּאֵן וְיָדִיךְ רִיקוֹת.  
בְּתוֹךְ הַשֶּׁקֶט הַמְּבַעֲבֵעַ בְּתוֹךְ הַסִּיר  
מִתְלַחֲשִׁים הַזְּרָדִים עַל  
זוֹ שֶׁהִשְׁאֵרְתָּ בְּחוּץ  
מִלֵּלֶת מוֹל יֵרֵחַ בּוֹעֵר.

אֲנִי טוֹעֵמֶת בְּלֵב מְלֹא  
מֵהַתְּבַשִּׁיל שֶׁהִקְדַּחְתָּ  
אִישׁ זֶה שׁוֹרֵף וְחָרִיף  
וְהַעֲנִיִּים צוֹרְבוֹת.  
הָאִשָּׁה שְׁבַתוֹכִי  
לֹא רוֹצָה לְרֹאוֹת  
הִיא זוֹרָה עֶשֶׂן בְּאֵשׁ.

# מצד זה

## עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

### על קיצה ועל קצירה

נעמי שמר היתה אחד הכשרונות הגדולים שצמחו על האדמה הזאת בערוגה של ארץ ישראל העובדת. משוררת ומלחינה מבריקה שמילים ומנגינה, שיר ושירה, כמו נולדו מעטה בנשיקה. והראיה, הדברים המעמיקים על יצירתה שנכתבו כבר למחרת מותה על ידי אנשים מתחומים שונים כל כך כמו אריאל הירשפלד, דורון רוזנבלום, חוה אלברשטיין, עודד זהבי, ונוספים (וזהו לקט קצר מ'הארץ' בלבד). השיר שצוטט הרבה 'עצוב למות באמצע התמוז' הוא אולי דוגמה אופיינית לאומנותה השירית ולגאונותה הלשונית. הנה אחד הבתים: "עצוב למות באמצע התמוז/ דווקא כשאפרסקים בשפע/ וכל הפרי דווקא צוחק בסל/ ועל קיצץ ועל קצירך הידד נפל".

שני מקורות נבואיים לשיר: "התמוז" (יחזקאל יח' יד') ו "הידד" (ישעיהו טז' ט'). הראשון נאמר בגנות הנשים המבכות את האליל תמוז, והשני בגנות מואב שעל תבואות הקיץ והקציר שלו נפל "הידד" הבוזים. שמר הופכת את המקורות על פיהם ועושה דבר והיפוכו: מצד אחד, הופכת אותו לשיר תבוסה אישי שלה (שיר מותה); מצד שני, הופכת אותו לשיר ישראלי אופטימי כל כך (באמצעות ההומור הנפלא שלה: "דווקא כשהאפרסקים בשפע... וכל הפרי צוחק בסל") כשהמקורות המקראיים נותרים ברקע ומעצימים אותו.



נותרה רק פליאה אחת בעיני: כיצד אפילו כישרון מקורי כמו שלה, שידע להתגונן עם הזמנים (מ"חורשת האקליפטוס/ הגשר הסירה...") ועד "יחזקאל בן בוזי/ יושב בג'קווי...") לא יכול היה לעמוד מול אופנות חולפות (ולעיתים לגמרי ירודות) כמו פופ, רוק, זמר מזרחי וכדומה, שדחקו אותה אל השוליים?

### שני נתן נפגשו בפונדק

ספר שיריו האחרון של נתן זך *הזמיד כבר לא גר כאן יותר* (הקיבוץ המאוחד, 2004) הוא מבחינות אחדות, אולי ספרו האלטרמני ביותר, המשורר נגדו יצא, כזכור, זך, בשני מאמרי ביקורת נודעים (1966), שבהם חולל את המהפכה בשירה העברית בשנות ה-60 של המאה שעברה.

עולם התכנים והייצוגים (לעיתים אפילו הריתמוס והמשקל) המאכלס את ספרו זה של זך, הוא עולם "הפונדק" האופייני כל כך

לאלתרמן, על שלל דמויותיו הדרמטיות. אולם במקום שאצל אלתרמן שורה עליהן שגב טרגי, אצל זך שורה עליהן, לעיתים קרובות, הנמכה אירונית ופרודית, כולל של דמות המשורר עצמו, המיוצגת כאן, כבמקומות אחרים, בדמות הזמיר שבשם הספר.

בהקדמה לספר כותב זך, כי במבט ראשון ייתכן שהקורא יתקשה למצוא קשר בין כל 53 השירים ובדלי השיר, אשר לעיתים אף אינם מבקשים לעמוד בפני עצמם: "ואכן, מהו הקשר ההגייוני ואפילו האסוציאטיבי בין גלות משפחת הכותב, בין מונגולי המדיח כלים במסעדה פריסאית, בין ארוחת בוקר במסעדה לונדונית עם אליאס קאנטי... לבין שיחת חולין עם תעשיין היסגארים הנודע דוידוף?" הוא שואל.

והתשובה, בהמשך, היא שקטעים אלה מקבלים את משמעותם במבט לאחור כחלקים, או רסיסים של השלם. זך מספר לנו באותה הקדמה כי ספר זה נכתב במשך יממה אחת (18-19 ביוני 2002) בה שכב חולה במלון בפריס, כאשר כל השירים, רסיסי הזיכרונות וספיחיהם, "פרצו ועלו מתהום הנשייה במוחו הקודח של האיש המוטל במיטת חוליו". תחילה התקשה אף הוא להבין את פשרם ומשמעותם, אולם בקריאה חוזרת הוברר לו, בדיעבד, כי מה שיצא מתחת ידו הוא "ספר הגלות, לאו דווקא האישית שלו, כי אם בעיקר זו של זמנו" (עמ' 8).

זוהי גלות במובנה הרחב והשירים מציגים מצבים טיפוסיים, ייצוגים אוניברסליים, קטלוג של אירועים שכוחם לא בהכרח בחווייה הלירית

השירים האחרים, הוא שיר מס' 33:  
 האופה אופה את הלחם,  
 מגלגל את הבצק במיומנות מדהימה  
 לפני שהוא מטיל אותו לתנור  
 בחלון הראווה.  
 תנורי כבר כבה. אולי אוסיף עוד מעט גחלים  
 כדי להריח שוב את העשן,  
 את ניחוחו הפריך של הזמן  
 שיבוא עם הלקוחות  
 לסעודת שחרית של עיתונים ופת לחם.

כמו בשירים רבים, הנוף הוא נוף אירופי שזך  
 כל כך קשור אליו, אבל מה שמכמיר בעיקר  
 את הלב, היא האמירה "תנורי כבר כבה"



(המופיעה בהקשרים שונים בספר) כבאה לומר:  
 חיי (לפחות היצירתיים) נסתיימו, ולא נותר  
 לי אלא "להריח" את "ניחוחו הפריך של הזמן",  
 שעבר.

יש ניסיון מכוון להעניק פרשנות של כובד-  
 ראש ל"תנור שכבה", או לזמיר שנשתתק. אלא  
 שאיני בטוח אם זו תמיד הפרשנות העולה  
 ישירות מהשירים עצמם. בדברים שבפתח הספר  
 הוא אומר, כי "מאז חדל העולם לחמול, גם  
 הזמיר לא גר פה עוד". והוא מסיים בציטוט  
 מהרמן ברוך: "כיוון שפנה (העולם) אל הכוח  
 ואל הרצח... שולט האלם, והאלם הוא אלם  
 הרצח". לעומת הרצינות בדברים שבפתח  
 הספר, השיר עצמו 'הזמיר כבר לא גר כאן  
 יותר' (שיר מס' 45) על שמו קרוי הספר, הוא  
 שיר אירוני פרודי:

הזמיר נעלם, אמרה העוזרת.  
 זה בטח הזרעונים האלה,

שניתן לחיות בו זמן מה...  
 (וכן הלאה).

קשה שלא לשמוע בשיר זה (אפילו בחריזה  
 ובמקצב) את "שבחי העולם הפונדק" של  
 אלתרמן במחזה "פונדק הרוחות" או בשיר  
 'הפונדק הישן' (מתוך 'שירי נוכחים'). למשל:

ולבסוף כך אמר אל מול אח מבושרת:  
 בי יושבים גיבורי סיפוריו של עולם  
 הנויר הנווד, הסוחר אשר ערב  
 הקדימו האחים הליסטים ושללם.  
 הבורגן הזקן / ואשתו הצעירה  
 הרוכל, הכהן / הלודר בזירה.  
 הפרש עם פתשגן / הכתב על חותם.  
 הנרדף - ומנגד / רודפו הנרדם...  
 (וכו'. 'עיר היונה' עמ' 261).

דן מירון בספר המסות על אלתרמן מפרט אל  
 עיקר (1981) מעיר שם על שיר זה, כי תפיסת  
 העולם של אלתרמן קרובה בו לתפיסת  
 המציאות הקלאסית, המפצלת את המין האנושי  
 למחלקות קבועות של טיפוסים ומקצועות, וכי  
 העולם התמטי האלתרמני מורכב מקטלוג של  
 דמויות ("דרמטיס פרסונאי"), המופיעות  
 בתפקידי קבע (האב, העלמה, הפונדקית, וכן  
 הלאה) בווריאציות שונות של מחזה כמו אלגורי  
 (שם, עמ' 54).

זאת ועוד: בוויכוח שהוא מנהל ב"פתח הספר"  
 עם נתן זך, אומר מירון, כי היתה זו טעות  
 מצדם של מבקרי אלתרמן בשנות ה-60 לשפוט  
 אותו על פי "פואטיקה החוויה" ולהגיע  
 למסקנות שהגיעו, מכיוון שלא זו היתה  
 הפואטיקה שבה כתב אלתרמן את שירתו (לא  
 את "כוכבים בחוץ" ובוודאי שלא את "שמחת  
 עניים" ואת "שירי מכות מצרים"), אלא,  
 כאמור, על פי פואטיקה שהוא מגדיר כניאו-  
 קלאסית.

דומה שגם את זך, ובוודאי את ספרו הנוכחי,  
 אין לשפוט לפי "פואטיקה החוויה". חרף מה  
 שהוא מספר לנו בהקדמה על שירים שנכתבו  
 במהלך יממה בבית מלון בפריס, אין אלה  
 שירים חווייתיים דווקא, אלא מעין ייצוגים,  
 מוכללים ומופשטים, קולאז' של פריטים  
 סמליים, היוצרים עוצמה מצטברת. מה שכן  
 עשוי לרגש (ואלמלא האירוניה המרסקת שוב  
 ושוב) הוא המכלול: הזמיר כבר לא גר פה  
 יותר הוא ספר של פרידה (מהשירה? מהחיים?)  
 וספר של שיבה, מתוך בחירה, כביכול, אל  
 הגלות, או אל המכורה האירופית.

אחד השירים היפים בספר, אשר, לטעמי, הוא  
 גם שיר לירי חווייתי צרוף, בשונה ממרבית

שהם מעבירים (ומי שיחפש אותה עלול  
 להתאכזב), אלא בייצוג סמלי של מה שאפשר  
 לכנותו עולם האתמול האירופי, שזך קשור  
 אליו בנימים רבים כל כך.

הנה למשל שיר מס' 4:

גשם סוחף ניתך על השיירה  
 הנה האב והאם

ושלושת הדודים ובן הדוד קרוע האיברים  
 וזה הצעיר, שאבדו עקבותיו בברזיל  
 והדודות שהגיעו לאוסטרליה  
 דרך תחתית שנחאי  
 ושם נפטרו בשיבה טובה.

סיפור משפחתי,  
 עלם קטן של מהומה רבה ומלחמה  
 מוליד קמטים פרטיים  
 במאה שבה נס העולם מעצמו.

ברור שאין זה שיר קונקרטי, אלא הכללה של  
 מוטיב הפליטות, הגדודים והגלות (הכולל גם  
 את הגלות האישית של הכותב ומשפחתו).  
 אפשר אף לומר כי הספר כולו הוא קטלוג של  
 מוטיבים כאלה: מוטיב הפרידה ("אל תשכח  
 לסגור את החלון לפני צאתך / אל תשכח לנעול  
 את הדלת"); מוטיב האהבה הנואשת בין זרים  
 ("ברבע לשש שעה לא עגולה / נמשכו מאמצי  
 החיזור של שני הזרים"); מוטיב הגולה הפוליטי  
 ("אפשר שהוא גיבור לאומי / כמו טרומפלדור,  
 צ'ה גואררה וסאלח א דין") המזכיר גם את  
 ערפאת במוקטעה; מוטיב המשורר הגולה  
 (ברכט, צלאן, מנדלשטאם, אדוניס); מוטיב  
 בתי הקפה, בתי המלון, כוסית היין; מוטיב  
 היוצר המנודה ("סלין, על מה אתה מליץ...")  
 ובהם גם רטוש ופאונד, וכן גם בן לאדן ("בן-  
 לאדן, מודעי מן המדבר..."); ועוד מוטיבים  
 מסורתיים בלבוש מודרני של דון קישוט,  
 אודיסיאוס, הבן האובד, ישו, האביר הרומנטי  
 פון דן לויכטן ("על חיים שהיו לשווא / של  
 האביר שנועד לקרב / ולא מצא מלחמה  
 ראויה...") ועוד.

בשיר 49 בספר, יש ניסיון לכלול את כל  
 המוטיבים השונים ולסכמם. השיר מדבר של  
 על "הקדר" הנצחי, על "הבנאי" של כל  
 הזמנים, על "המשורר" ("כל משורר זמיר")  
 ועל "האדם חי בגופו" מעין "כל אדם"  
 אוניברסלי. בהמשך, פוצח השיר בשבחי כולם:

הבה נשבח אפוא את כולם,  
 יורדי ים או יורדי דומה,  
 שנתנו לעולם את חילם  
 באהבה או בשנאת חיים,  
 שחלקו עמנו את חלומם  
 ועשו את עולמנו עולם

מי יכול לחיות רק מזרעונים, אמרה עקרת הבית. אני לא ראיתי פה שום זמיר, אני אפילו לא יודע איך הוא נראה, אמר נושא המכתבים...

בהמשך השיר מעלים דוברים שונים - הזקן, השכנה, הסטודנטית היפה ואחרים - את השערתם מה אירע לו, לזמיר, ומעירים הערות שונות על חשבוננו:

בזמן האחרון הוא בכלל לא שר כל כך יפה, אמר המבקר. מי בכלל צריך זמירים בבית, בשביל מה יש רדיו, אמר הדוד.

ואבי המשפחה חותם: אנחנו נסתדר יפה מאוד גם בלי זמירים, סיכם אבי המשפחה.

בני אדם אינם זקוקים עוד לזמיר, ומכיוון שכך, גם הזמיר משתק או מסתלק לו, אבל הוא עושה זאת לא "ביבבה" (כמו "האנשים הנבובים" של אליזט, הנזכרים בספר), אלא במעין קריצה, גם על חשבוננו שלו. מעניין עד כמה שונה הסיטואציה המבדחת בספרו האחרון של זך, מן הסיטואציה הטרגית בשירו הארוך 'השיר על הזמיר' בספרו *שירים שונים*. שם מבקש מלך סין, השוכב על ערש דווי לשמוע עוד פעם אחת את קול הזמיר, אבל זה, בהיותו זמיר מלאכותי, אינו מסוגל עוד לנגן (שם, עמ' 109). ואילו כאן, הזמיר אולי אמיתי, אבל אין לו דורש והוא משמש נושא לשנינה וללעג של קהלו.

הערה לסיום: הפגישה בפונדק בין נתן א' לנתן ז' עליה הצבענו ברשימה זו, היא לשעה קלה בלבד, פגישה שבה הצטלבו דרכיהם לרגע. כי מן הפונדק ממשיכה "דרכו של אלטרמן אל השירה הלאומית" (וראה דן מירון שם) של "עיר היונה", ואילו דרכו של זך, כמדומה, כמו מוליכה אותו בספר זה אל גלות המשוררים והשירה.

באחרית דבר: קרעים, בשיר החותם את ספרו של זך, כמו יורד המסך על ההצגה כולה: "ואתה עוד מתמהמה, / כְּמָה, לחשן שכמותך, / לחזור על הטקסט / שהיה / בעולם / שלא יחזור" (עמ' 85).

אוהבי נתן זך ושירתו יכולים רק לקוות, שאין זו הפניית עורף לעולם ולשירה, וכי בכוחו של אשף שירה זה לברוא עוד שירים רבים שיקסימו את קוראיהם.

## שארות ללא שארים

"איש אל כל שאר בשרו לא תקרבו, לגלות ערווה, אני יהוה; ערוות אביך וערוות אמך לא תגלה... ערוות אחותך בת אביך או בת אמך לא תגלה..." (ויקרא יח)

כדי לגאול נפש ספרותית אחת מייסוריה (אנטיגונה של סופוקלס) יוצאת ג'ודית באטלר בספרה *טענת אנטיגונה* (הוצאת רסלינג, מאנגלית: דפנה רוז; ייעוץ מדעי: ד"ר מירי רוזמרין 2004) לקעקע את מערך היחסים המשפחתי ("יחסי שארות" הם נקראים בתרגום של kinship לעברית) של רוב האנושות "הסטרייטית". זו היתה גם גישתה בספרה הקודם *קוויד כאופן ביקודתי* (רסלינג, 2001) שם טענה כי "זהות מגדרית - גבר, אשה, הומו, לסבי, דראג או טרנסוסטיט - אינה אלא פרקטיקה נורמטיבית הנתונה לבחירה". בספר הנוכחי, תוך דילוג קל מעל המשוכה הגנטית של נישואי קרובים, כאילו אין כאן בעיה כלל, היא קוראת תיגר על הטאבו של גילוי עריות, על החוק הסמלי, על חוק האב, על תסביך אדיפוס ועל מבנה המשפחה המקובל.

מטרתה היא להרוס עד היסוד את "צורות השארות" ההטרנסקסואלית: "יש לשאול אם הטאבו על העריות לא גויס למיסודן של צורות שארות מסוימות בבחינת היחידות האפשריות?" היא שואלת ומשיבה מניה וביה באומרה כי התנגדותם של פסיכואנליטיקאים (לנישואים חד-מיניים) היא שמרנות חסרת בסיס: "הם טוענים שילדים שיגדלו במשפחה הומוסקסואלית יחשפו לאימה האימננט של הפסיכוזה. כאילו איזה מבנה נתון, הקרוי "אם", "אב", הממוסד במישור הסמלי מהווה סכר נפשי הכרחי המגן מפני התהום של הממשי". את האימה מגילוי עריות ואת ההתנגדות שהדבר מעורר, היא משווה לרתיעה מיחסים הומוסקסואליים ולסביים "צורות חיים, שבהן המנדט האדיפלי נכשל בהקמתה של משפחה נורמטיבית" (עמ' 86).

מאנטיגונה, גיבורת הטרגדיה של סופוקלס, היא מבקשת לחלץ קריאה שתאתגר את המבנה (האדיפלי) כולו.

[תמצית הטרגדיה: אנטיגונה היתה בתו של אדיפוס. כאשר אסר עליה קראון, מלך תבאי, לקבור את גוויית אחיה פוליניקס, הפרה את הוראותיו וביצעה את טקסי הקבורה. להגנתה טענה כי נשמעה לצו האלים הגבוה יותר, אולם חרף הפצרות שונות, ביניהן גם של הימון, בנו של קראון, המאורס לאנטיגונה, מחליט קראון להענישה ולקבור אותה חיים במערה. אנטיגונה מקדימה ושולחת יד בנפשה.

כשקראון שוקל לשנות את גזר דינו הוא מגלה כי כבר מתה. בנו מנסה לפגוע בו ומשאינו מצליח, הורג את עצמו. קראון חש לארמונו ומגלה שאשתו ארודיקה שמה קץ לחייה]. בספרה אומרת באטלר, כי אנטיגונה מערעת על המסורת הקשורה בשמו של אדיפוס אביה, ותוהה מה יעלה בגורלה של ירושת אדיפוס, כאשר תאבד לה היציבות שהקנתה לה הפסיכואנליזה הסטרוקטורליסטית?

לפי פרשנותה איבדו עמדות אלה בעיני אנטיגונה את לכידותן, שהרי היא מבלבלת בין "אח" ל"אב", ומתגלה גם לא כ"אם", כפי שעולה מהאטימולוגיה של שמה (את השם אנטי-גונה היא מפרשת כאנטי-הולדה [gone הולדה ביוונית]). את גורלה הטרגי של אנטיגונה



היא רואה כנגזר מהטאבו על העריות, שנגדו היא מתקוממת.

חשוב לה בכל אופן לשלול בתוקף שתי מסקנות אחרות שניתן להסיק מהטרגדיה של אנטיגונה: מצד אחד, להתנגד לקביעתה של אנטיגונה עצמה שחיים בלי ללדת ילדים הם בבחינת גורל טרגי. מצד שני להתנגד למסקנה שהסרת הטאבו על העריות תביא לפריחתה של אהבה חופשית בכל מקום (עמ' 34).

אין זה ברור מהיכן שואבת באטלר את ביטחונה שביטול שני עיקרים אלה (פרו ורבו וטאבו על העריות) לא ישנה את פני החברה באופן שאי אפשר לשער כלל, ואולי אף יסכן את המשך קיומה. נראה, במקום אחר, שגם היא אינה בטוחה לגמרי בתוצאות ומסייגת מעט את דבריה: "כוונתי אינה להתיר את העריות מכבליהן, אלא לשאול אלו צורות של שארות נורמטיבית הן מחייבות ככורח הנגזר מהטאבו הזה" (עמ' 41).

ובכל זאת הדחף העיקרי של ספרה הוא לערער על צורות השארות הקיימות, המשפחה



רוח מנשבת בין המצח לכפות הידיים, לעיתים מעל, ולפרקים מתערבלת דרך בית השחי, כאילו היו לי כנפיים. התנועה חזקה ממני, היש לי מרכז בכלל?



ושיר אחר, המאפשר הצצה לעולם נפשי מורכב, שאולי עשוי לרמוז קצת, למיני דבר, עם מה התמודדה נפשה המיוסרת. בעיני, הוא פשוט שיר טוב, מעניין, רענן, בעל המצאות לשוניות מקוריות והסתכלות עצמית שנונה, מלאת הומור, חריפה ומעמיקה.

משעממים לי הכבישים  
משעממות לי הדלתות  
הסנדלים עם העקבים  
השמלות.

מעניינים לי הכוכבים  
העננים,  
דוקא הרחוקים.

משעמם לי "האני"

מלא פשפשים  
פרעושים  
מוזיקים.

במכולת, ממול, יש פליט.  
אין לי כוח לרדת את המדרגות.

בספר שירים רבים נפלאים, לעיתים טעונים עדיין עריכה, אבל ההתבוננות תמיד בוגרת, מיוחדת, מבריקה. כולל כתיבה מכתמית, אפיגרמטית (וכל אדם הוא מנעול, גם אני/ אבל המפתח שלי תקוע במנעול אחר), והמצאות מילוליות, למשל "בודדו" שהוא דמות אדם בודד, גיבור של מתווך שירים שלם. חבל על דאבדין. ■

שתי אמהות, שאין בפעילותן דבר המהווה תחליף לפונקציה אבהית. אפשר לחשוב על משפחה של כמה הורים וחצאי הורים, משפחה של חברים שקשרו ביניהם קשר של אחריות ודאגה לאחר" (עמ' 111).

\*\*\*

כסובייקט (יש המגדירים אותו "ניצול" או "נפגע") של "החינוך הקיבוצי המשותף" כפי שנהג בקיבוצי השומר-הצעיר בשנות ה-30 של המאה שעברה, נדמה לי שכבר הייתי בסרט (האימה) הזה. בחינוך הוא לא היתה משבצת של "אם", "אב" או "משפחה" בכלל, וצורת השארות המוכרת היחידה היתה "הקבוצה" ו"החברים". ספק אם פמיניסטיות רדיקליות היום, כולל באטלר ותלמידותיה בישראל, יודעות על זה משהו. אולם צורות השארות האלטרנטיביות שהן מציעות (שארות ללא שאר בשר, או שארות ללא שארים, בעצם) דומות מאוד למה שנוסה כבר במסגרת הקולקטיבית ההיא.

איני אומר שנסיון זה היה כולו שלילה בלבד, אבל את צלקותיו אני נושא עד היום. דומה שהעדר כבוד לצורות שארות מסורתיות והמחשבה שהכול הוא פרי התניה שרירותית, ומכאן שניתן לשנותו במחי יד, עלולים להמיט אסונות נוראים.

אפרת אופק - שירים

אפרת אופק, בתם של ידידי מנוער, הצייר אברהם אופק ז"ל ותלמה רעייתו, היתה בת עשרים וארבע שנים בלבד כששלחה יד בנפשה. נולדה בקיבוץ עין המפרץ, עברה עם משפחתה לירושלים, למדה בבית הספר הניסויי, ובבית הספר התיכון שליד האקדמיה למוסיקה ע"ש רובין, ניגנה בחליל צד, שירתה בלהקה צבאית והחלה לימודי אווירונאוטיקה בטכניון. שמונה עשרה שנים לאחר מותה ב-1986, הוציאה אמה, בהוצאת המשפחה, ספר שירים מעיזבונה (אפרת אופק שירים, 2004) הכולל גם מגזרות נייר נפלאות מעשה ידיה.

הספר היפה והמרגש הזה מעיד על הכשרונות הגדולים המרומזים כבר בקורות החיים הקצרים של הנפש הצעירה, שנקטפה באבה. מן הדברים שעל דש הספר אני למד כי קובצו בו שירים שכתבה החל מגיל שש-עשרה, מה שמעורר התפעלות גדולה עוד יותר. הנה אחד מהם, שיר ללא כותרת. אם הייתי מתבקש לתת לו שם הייתי מתיר "כנפיים" מכיוון שהוא מתאר מעין גירוי כזה לצמיחתם.

ההטרסקסואלית וההתרבות הביולוגית: "הרוויזיה האנטיגונית של התיאוריה הפסיכואנליטית, עשויה להעמיד בסימן שאלה את ההנחה שהטאבו על העריות מקנה לגיטימציה ונורמליות לשארות המעמידה במרכז את ההתרבות הביולוגית ואת המשפחה ההטרסקסואלית" (עמ' 82). ובהמשך: "אנטיגוניה אמנם אינה מגיעה למיניות אחרת, שאינה הטרסקסואלית, אבל היא קוראת תיגר על ההטרסקסואליות בעצם סירובה לעשות את המוטל עליה, להישאר בחיים בשביל הימון, ובסירובה להיות לאם ולרעה" (עמ' 93).

לאורך הספר מנהלת באטלר ויכוח מתמשך עם הגל ועם לקאן על מהות הטאבו הזה במגמה לסתור את הטענה כי הוא חוק טבע או חוק-סף תרבותי-אוניברסלי. הגל ראה בדמותה של אנטיגוניה את הגבול בין הספירה המשפחתית לספירה הפוליטית-מדינית. מעברו של אדם מכפיפות לחוק המשפחה לכפיפות לחוק החברתי-מדיני, חיוני לדעתו לכינון סובייקט בוגר, המסוגל לשיפוט מוסרי ולחיים תבוניים. התעקשותה של אנטיגוניה לקבור את אחיה ולהפר את הסדר הזה, חרצה, לדעתו, את גורלה. באטלר, לעומתו, רואה באנטיגוניה דגם של מאבק על כינון סובייקטיביות חורגת, שאינה נענית לחוקים המגדירים את עולמה.

באופן דומה היא חולקת על עמדת הפסיכואנליזה בכלל ועל פרשנותו של לקאן ("החוק הסמלי") בפרט. במקום שלקאן אומר, כי בגלל שאנטיגוניה אינה מקבלת עליה את ההיררכיה של החוק החברתי והאישי, אין לה מקום בחברה (והיא חייבת למות); אומרת באטלר שמותה הוא סיכון בלתי נמנע הכרוך ביציאה נגד חוקי החברה.

מירי רוזמרין אומרת מפורשות באחרית דבר ("אנטיגוניה, אל מה שמעבר") כי אחת המטרות המרכזיות של באטלר בספרה, היא פירוק התשתית המחשבתית, המזהה את יחסי השארות עם מבנה המשפחה הגרעינית המודרנית, ואת המשפחה הגרעינית עם מערך הטרסקסואלי, שבו ההבדל הבין-מיני גבר/אשה מחייב את הפונקציות המשפחתיות אב/אם ואת השילוש אם-אב-ילד, העומד בלב הקונפליקט האדיפלי, שבו מתגבשת הזהות הנשית והגברית (עמ' 109).

לדבריה, באטלר מבקשת לפתוח את האופק לעוד ועוד צורות של התארגנות אנושית. לטענתה, ההנחה שחייבת להיות משבצת של "אם" ומשבצת של "אב" אינה מבטאת מבנה הכרחי או חוקיות פסיכולוגית חיונית. היא חותרת למשפחה שאינה מחויבת לסקאלה של גברי/נשי, ואבה/אימה. השארות שבאטלר מבקשת לייסד מאפשרת, לדוגמה, משפחה עם

סול מי דו

סילוק האשפה

אהבה... תחלת הסוף. נמוק שיש בה סכנה.  
הקפדה על פרטיות. סף. לבוא עכשיו.  
תוים קובעים מיהו המנצח.  
סול,

מי,

דו.

קביעת מוטיב - התאם לדמות. המשלוח ממנה.  
סוף בעיה לא באובה. אהבת!  
כלה רזה כמעט. אדם השני.  
סול,

מי,

דו.

עשינו רע? היא מתחנת לא לפי רצונה,  
עשרות מקרי רצח והרס עצמי.  
על תצלום ישן -- מצב גופני:  
סול,

מי,

דו.

כובע רך על לוח עץ אלון. עוד מתפיש אני.  
הצעת תזמור: סול, מי, דו. הקלה.  
שמלה לבנה וצעף לבן. אהבה של כלה.

תנועת הולכי רגל

במרכז הכפר גערה זורקת ליונים  
את הבטנים... הולכי הרגל. הויג המתנשקים.  
פסל לסוס. ארועים סגורים. קוים זורמים בתוך המאגר.  
אהבה בעוד פונקציה אורחית על מגרש הכפר. קו השקול.  
הצלחת השדים. המפה הזאת חוסמת לנו הכל בעגול.  
יצירת מציאות. עסוק בשפה ובמלים על הכפר.  
לאן כלם ממחרים? זכר ונקבה אוכלים את הבטנים  
על מרחב המוגן בתנועה. שום דבר לא שונה -  
עוד גלגול. מעבר לתגובה הקומית והחיים האישיים.  
התנועה. ישנה תרבות בחירת התפקידים בזה.  
ההלוך שוב ישוב. אהבה, בת כמה את?  
האהבה עונה: "כל צעד שנה אחת."

חזור הנגון. כמו שפעם למדו לנקות.  
סלוק. קינטיקה של כוכבים.  
זרקו אל הלא נודע, אל גלקסיות גדולות,  
כדי שיתעורר קנור שלא רואים...  
עושים מיין לפני סלוק האשפה. אשה בלי נסיון - נשית  
בפיוגרפיה האמתית היא לא נוקטה שום פעלה עצמית.  
מתוך הכאוס היא נראית כמו שהיא אהבת.  
צבטה עצמה. שואלת: "איך לאהב באמת  
ולעדכן את הגוף?!" זורקים. שוברים את השקט הזה.  
לזרקו זה חלק מהזהות. למי לא היה קשה  
במרד החלונים? כמו סבון קטן וריחני  
פכה זה! האהבה היא: התעוררות לכוכב זר,  
שליטה חזקה בגחמות, חלק מהגלקסיה,  
כמיות של אנרגיה, אשפה והוסת הפנימי.  
יש רצון למחק, לשכח את כל האשמה ולהסתפק במעט.  
חל שנוי לעת סלוק האשפה. יש כלל ופרט - כאן הם ביחד.

ברז

פקידי הרשיות. אין קמת.  
חסידים, מבחינה ראויה - זה ברז!  
התקן קבוע. חשוף ולח  
על הכתף שאפשר להשען קץ.  
צד או שנים. עצבנים מזיעים.  
עשרות דונמים... כדי להרגע שותים.  
ריח בטעם דבש או קנמון.  
מטבת. רצון להיות בטוח.  
כמו שאני צמא - קומקום נרתח.  
פרדוקס. עוד פעם פשרות. לימון.  
משום כך הוא צהב. קוסם מזיף.  
יש לו כובע. בתוכו: מים, ארנב.  
בית עולה הרבה כסף. הכל מגיע דרך הטבע. חן-  
חן! העדפה ברורה. מעמד מסים. גם חצץ אבן.  
מברו שותים.  
אחר כך סוגרים.

אלברט בן יצחק יעקב - נולד ברוסיה. בישראל מ-1993. גר בבאר-שבע. עבד כפועל בניין, כיום מורה בחינוך המיוחד. ספר שיריו הרביעי עומד לראות אור.

# קרניים

## יצחק מלמד

וְכָרִי אֶת הַפְּרָחִים  
אֵשֶׁה מוֹכַחֶשֶׁת

משוררת, אמר לעצמו יקי. הם שקעו בשיחה על ספרים, סופרים וספרות. כשקם ללכת הזמינה אותו האשה, שלומית שמה, לחזור. יקי חזר לחנות, וביקש לקבל את שכרו בזר פרחים במקום כסף, והניח את הזר על מפתן דלתה של דנה.

פעם אחת, כשיקי ישב בגינה ציבורית, הבחין בהומלסית צעירה, שישבה מוקפת בשקיות ניילון. יקי פתח איתה בשיחה: (- שמי חנה, אני עובדת אצל אשה מבוגרת, חוזרת אליה בלילות - את יכולה לשים את שקיות הניילון אצלי). הם קמו, והוא עזר לה לשאת את שקיות הניילון לחדרו. היא רחצה במקלחת, ואחר כך התיישבה לידו על הספה בבגדים, ידיו היו בירכיה, ידיה בחזהו העירום אצבעותיו מעט מתחת לשולי חזייתה, לשם התירה לו לפלוש. אחר כך שכבו יחד במיטה, יקי נצמד לישיבה, ורק כשהוציא את הזין ושפשף אותו בגבה מחתה, ויחד צפו בסרטים כחולים. אחר כך הלכה כשהיא מבטיחה להתקשר למחרת.

כשהגיעה אחרי שבוע, שאל אותה אם אין ברצונה לשלם לו תמורת השימוש בחדרו. אחרי משא ומתן סיכמו על סכום כסף.

האור דלק עד שעות מאוחרות בביתה של דנה, יקי פגש בה בחדר המדרגות. הוא רצה לעלות אליה לדבר: (- לא, אין לי זמן בשבילך עכשיו, אני לא העובדת הסוציאלית של אף אחד - מה יאמרו על עובדת סוציאלית המעשנת חשיש? - מאיפה יידעו? - בואי אלי ואספר לך - זו סחיטה, אבל טוב, מחר יום הבחירות, בערב אכנס אליך). למחרת, במוצאי יום הבחירות, הגיעה אליו חנה כדי לקחת את החפצים שלה, אולם לא היה בידה כסף לשלם לו. יקי לא התיר לה לקחת את החפצים, היא פרצה בצעקות, שכנים החלו להתאסף, דנה הגיעה אף היא, הוזמן שוטר: (- הוא ניסה לאנוס אותי - גם אותך הוא ניסה לאנוס? - שתינו באותה צלחת - היא מעשנת חשיש! - זו כבר לא עברה, עלה ירוק וכתה במנדט בבחירות - עלה לניידת, שתי נשים מאשימות אותך בניסיון אונס). לא, שלוש, חשב יקי, כי שלומית נראתה לפתע. יקי התבייש בחדרו הדל: (- מהיכן לך כתובתי? - מחנות הפרחים). שלומית דחפה משהו לידיה של השוטר. היא גם הכירה ליקי אנשים שעזרו לו בהוצאת סיפורו. יקי לא דיבר איתה על אהבה ובגידה.

קי חזר עם ערב משיטוטיו בשפת הים. הוא פנה בקרן החצר הפנימית בה התגורר, וכבר שלף את המפתח כשהבחין במרפסת מעליו בדמות נשית העוסקת בהשקיית העציצים. יקי הושיט את ידו ללחיצת כף יד דמיונית באוויר. הדמות, אוחזת עדיין במשפך, החזירה לחיצת יד: (- היי, נעים מאוד, יקי - אני דנה, תעלה?)

יקי סרק את הספרייה שבחדר האורחים בעוד דנה היתה עסוקה במטבח. הוא מצא ספרים בנושא עבודה סוציאלית והסיק מהם על עיסוקה של בעלת הבית. דנה נכנסה והגישה מים מינרליים עם נענע וקרח בכוסות גבוהות. הם התיישבו על הכריות שהיו פזורות על הרצפה, זה מול זה, והחליפו נתונים על בעל הבית: (-הוא נראה לי לא ישר, שמעתי שהיה רופא ילדים שאיבד את הרשיון שלו בגלל איזו אלימות - אני מאמינה שבכל בן אדם יש משהו מן הטוב, תשמע, עובדה שהוא בא להשקות כאן את הגינה). הם דיברו על עובדים סוציאליים: (- לא מאמין בהם - מאיפה אתה מכיר אותם? - אני פגוע נפש). על תוכניות ושאפוות: (- סופר - זמרת). הדליקו סיגריה בסיגריה: (- בא לך לעשן חומר? - לא היום!) הוא יצא ממנה.

למחרת היה "ולנטיין דיי", יקי הלך מחנות פרחים אחת לאחרת, מציע את שירותיו כשליח. אבל בכל מקום שאלו אותו אם יש לו רכב, והסתכלו עליו באלכסון כשנפנף בכרטיס התופשי-הודשי באוטובוס. רק בחנות אחת מסרו לו משלוח.

הוא הגיע לבניין המגורים בדיונגוף סנטר, האשה שפתחה ליקי את הדלת הורתה לו להתיישב, והלכה לחפש אחר כסף ל"טיפ". יקי התבונן סביבו, ומה שלכד את תשומת לבו, יותר מהאורגינלים היקרים שעל הקירות ומוזיקת הג'ז השקטה, היה זוג קרניים גדולות, שהיו מונחות בפינה. יקי חשב בהיסח הדעת כי קרא בספר כלשהו שקיימות מאתיים מילים שונות באפריקאית לטוגי הקרניים השונות: (- מי קנה לך את הקרניים? - תשתה משהו? - כן, ברצון, כן, יכול להיות תה צמחים). בזמן שהאשה היתה במטבח, הסתכל בספרים, וכשהציץ בגנבה במסך המחשב הדלוק ראה את השורות הבאות:

# עם בת החזן במיטה אחת

פוצ'ו



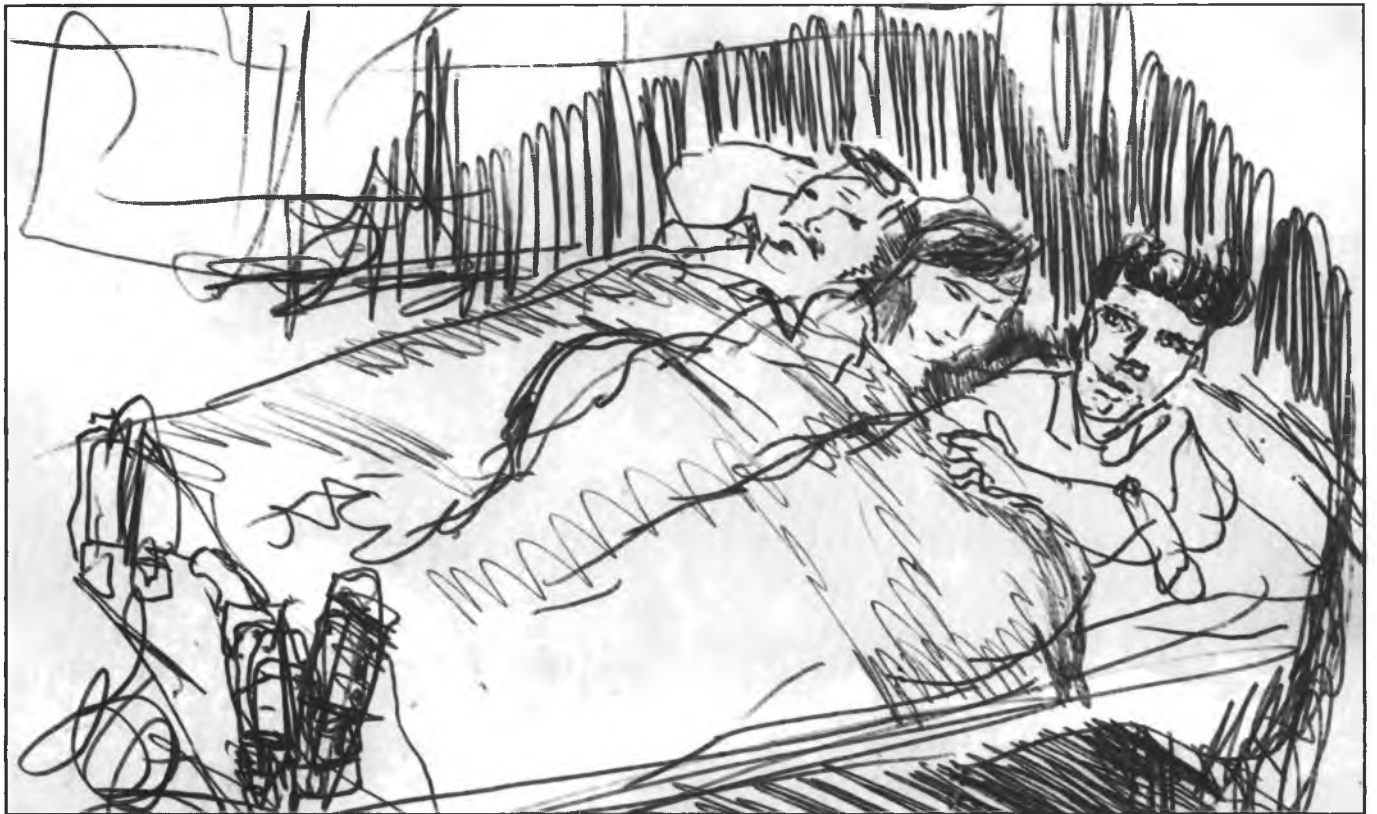
ת הסיפור על שולה בת החזן אני מחזיק בבטן כבר ארבעים שנה ולא כתבתי אותו אף פעם כי לא ידעתי את סופו. אבל לפני כמה זמן, בפגישת מחזוריים של בית ספר הכרמל, יצא לי לראות את שולה היפה שלא ראיתיה מאז מלחמת העצמאות, לקחתי אותה לפינה ושם היא סיפרה לי את סוף הסיפור, סוף שלא חלמתי עליו גם בחלומותי הוורודים ביותר.

אבל למה להתחיל מהסוף כשלסיפור יש גם התחלה?

כשהתחילה מלחמת השחרור הייתי תלמיד השמינית בגימנסיה הרצליה וחבר בתנועת הנוער העובד. רוב חברי הגרעין שלי היו כבר בפלמ"ח ונלחמו בעמק ובגלבוץ. אותנו עיכבו בעיר עד שנגמור את בחינות הבגרות ובינתיים, כדי שלא נהיה מתוסכלים, שלחו אותנו מדי פעם לשמירה בגבול יפו. ערב אחד יצאתי עם חולייה שמנתה שלושה בנים ובת אחת, לתפוס עמדה בקצה כרם התימנים שגבל עם מנשיה הערבית. העמדה היתה בתוך בית קטן שתושביו היהודים ברחו ממנו ועברו להתגורר בחדרי המדרגות של צפון תל-אביב. החדר ששימש כעמדה היה בעבר חדר השינה של המשפחה, את זאת ניחשנו לפי המיטה הזוגית שתפסה את מרביתו ולפי ארון הקיר שכל תוכנו הוצא ממנו. החלון היחיד שבחדר צפה לעבר יפו כשמחציתו סתומה על ידי שקי חול. ליד חלון זה היינו אמורים לעמוד בתורנות ולהודיע למ"כ על כל התקפה מתקרבת. ברוך המ"כ היה בחור בריא גוף, עם פנים אדומות עגולות וקול גרוני שכולו סמכות. חוץ ממנו היה איתנו עוד בחור אחד מפתח תקווה, בנו של פרדסן מפורסם ששכחתי מה שמו. לבת שהיתה איתנו קראו שולה, היא היתה בתו של חזן תל-אביבי ידוע ולא אנקוב בשמו, כי אולי הוא לא יאהב את מה שקרה לבתו באותו לילה. שולה שלמדה איתי גם בבית הספר העממי 'הכרמל' היתה תלמידה בינונית, שחרף ייחוסה הרם, הצטיינה בעיקר בשיעורי ההתעמלות. היה לה גוף אתלטי חסון וכשהיתה משחקת כדורעף בחולצת הטריקו ההדוקה שלה, היו תלמידי הכיתות הבוגרות נצמדים לחלון להסתכל, לאו דווקא על הכדור הבודד, אלא על הכדוריים שהיו מקפצים לא פחות. הרבה בנים ואני ביניהם רצו להציע לה חברות, אך לא העזו, בגלל הצינה שנשבה ממנה, כנראה בזכות החינוך שקיבלה בבית. ברוך המ"כ קבע ששולה, בגלל שהיא

בת, תשמור במשמרת הראשונה, הוא כמ"כ ישמור במשמרת האחרונה, כי זו המשמרת שבה הערבים היו בדרך כלל פותחים ביריות ואילו לי ולבחור השני ששכחתי מה שמו, אמר לקבוע את סדר השמירה בהגרלה. עשינו "זוג או פרד", ובחלקי, כמו תמיד נפלה המשמרת השלישית שהיא הכי קשה. אחרי שתורנות השמירה סודרה, הוצאנו את הסנדוויצים שהבאנו מהבית והתיישבנו על שפת המיטה לסעוד. בן הפרדסן מפתח תקווה הוציא מתיקו וחילק לנו תפוחי זהב טריים והיתה אווירה של כיף. כשגמרנו את הסעודה חלצנו נעליים ונכנסנו למיטה הכפולה, חוץ משולה שקיבלה לידיה את הרובה האנגלי שהיה בסליק שבחדר ונעמדה ליד חלון שקי החול. ניסיתי להירדם ולא כל כך הצלחתי. בן הפרדסן שישן באמצע ביני ובין ברוך המ"כ, נחר כקטר רכבת ובחדר לא היתה שום כרית שהיה אפשר בעזרתה לסתום את האוזניים. הסתובבתי על משכבי וחיכיתי שיגיע כבר תור הנוחר לשמור ואוכל סוף סוף להירדם. היתה זו אשליה מוחלטת. לא זו בלבד שאחר כך לא יכולתי לישון, אלא לא יכולתי אפילו לנמנם מרוב תדהמה על האושר העומד ליפול בחלקי.

מה שקרה הוא ששולה העירה את בן הפרדסן, שתהה כמה שניות היכן הוא, וכשזוכר, מיהר לקום כדי לקבל ולהחזיק את הרובה שהיה בחדר, וחלצה את נעליה. הצצתי בעיניים סגורות לראות אם תמשיך לחלוץ עוד משהו, אך הנס הוזה לא קרה, לעומת זאת ראיתי איך היא עומדת המומה מול המיטה, כשרק עכשיו היא תופסת שאם היא רוצה לישון, לא תהיה לה ברירה אלא להודחל למיטה ולשכב בין שני הבהורים, הנראים רדומים כמו פגרים. כך אירע שבלי שהתכוונתי מראש מצאתי את עצמי בגיל שבע עשרה וחצי שוכב על מיטה זוגית, לצדה של אחת הבנות המצודדות ביותר בגימנסיה, אז אני אשם שבמקרים כאלה אין לי לפעמים שליטה על היד שלי? לזכותי אני חייב לציין שהדבר לא קרה מיד, התחשבתי בכך שהבחורה בטח עייפה מאוד ועד כה לא עצמה עין לרגע, לפיכך החלטתי לתת לה קודם להירדם ולנוח מעט. חיכיתי בסבלנות בלי לנוע כדי לא לעורר חשד ומשהבחנתי שנשימותיה הפכו קצביות, נתתי לימיני פקודת: 'אש בזמנך החופשי' והמשימה החלה. בשלב הראשון היד הגיעה אל הכתף הקרובה ואצבעותי בדקו ומיששו כל עצם ועצם



חיכיתי להודמנות שנהיה לבד, אך ההודמנות התמהמהה, כי כל רגע נפגשנו עם תלמיד אחר שלא נתן לי לפרוק את אשר על לבי. רק קרוב לשלוש בבוקר, כשהבחנתי ששולה פונה ללכת לשירותים, הלכתי אחריה וארבתי לה בצד. כשיצאה תפסתי אותה ביד, שהיתה עוד רטובה, משכתי אותה לפינה ואמרתי לה בלי שהיות: "יש לי שאלה שמציקה כמעט חמישים שנה ואת חיבת לתת לי תשובה כבר עכשיו."

"תשובה למה?" - שאלה כשהיא מסתכלת עלי בעיניה היפות והצוננות.

סיפרתי לה על אותו לילה משותף בו בילינו יחד על אותה מיטה וביקשתי תשובה כנה כדי שאדע אם ישנה או עשתה את עצמה ישנה. שולה הוסיפה לעיניה הפקוחות גם את פיה שנפתח בהבעת תימהון ואמרה בקול מצטדק:

"אני נורא מצטערת, אבל אני לא מבינה מה השאלה?" חשבתי שאני נופל מתעלה למשמע ההתחמקות המבישה ובקול לחש תוקפני שלא יותיר לה שום אפשרות להתחמקות נוספת חזרתי ואמרתי:

"השאלה היא: אם ישנת או כשהיינו יחד על אותה מיטה, או שרק עשית את עצמך ישנה? זה מה שאני שואל את עצמי לילה לילה מאז אותו לילה! עכשיו הבנת???"

"הבנתי - אמרה לבסוף, אחרי התאמצות מחשבתית שנמשכה דקה שלמה - אבל אני אגיד לך את האמת. אני זוכרת שהייתי יוצאת לשמירה על גבול יפו, אבל אני לא זוכרת שיצא לי לשמור איתך ובטח לא ישנתי יחד איתך באותה המיטה."

כששמעתי זאת לא ידעתי אם לצחוק או לצהול, כי אם היא בחורה כזאת שלא זוכרת מה קרה לה, אז בטח שכדאי להתחיל איתה, כי אפשר לעשות איתה מה שרוצים ואחר כך היא לא תזכור כלום. ■

משתמה המשימה החלטתי שלא לעשות איגוף, אלא לעלות עליו בקו ישר. הגעתי בשלום לראש ההר וכשרציתי להמשיך, הוברר לי שזאת משימה בלתי אפשרית. היתה שם כף יד אחרת שעצרה אותי ומנעה ממני כל התקדמות. על זה לא חשבתי והייתי המום, איך ברוך, מפקד הכיתה הנערץ שלנו והאיש שצריך לשמש לנו סמל ודוגמה מעז לעשות דברים כאלה?

למזלי אני מאלה שלא חוקרים במופלא מהם ומסתפקים במועט, לפיכך הנחתי לכף היד להישאר במקומה ונצמדתי אל שכנתי בצורה שלא תאפשר לאף חידק לעבור בינינו. מה שקרה אז אני כבר לא זוכר, אני זוכר רק שאחר כך, בכל לילות השמירה או המארבים של מלחמת השחרור, היה זכרו של אותו לילה חוזר אלי ואני הייתי אומר לעצמי: 'אני חייב לדעת אם שולה ישנה באותו לילה ולא הרגישה כלום, או שרק עשתה את עצמה ישנה כדי לא להפריע לנו. אם אכן ישנה - הייתי אומר לעצמי - זה טוב מאוד, כי סימן שהיא מאלה שישנות חזק ואפשר לעשות איתה בלילה מה שרוצים. אם לא ישנה - המשכתי לחשוב - ורק עשתה עצמה ישנה, זה עוד יותר טוב, כי זה סימן שהיא רק בן אדם וגם אוהבת מה שאנחנו אוהבים.' כך הייתי חושב וממשיך לחשוב שנה אחר שנה ותשובה אין - כי עם גמר הבגרות חזרתי אל היחידה שלי בפלמ"ח ושולה נעלמה מעיני ולא ידעתי עליה דבר, עד לפני כשנתיים בכנס המחזוריים של בית ספר הכרמל.

ברגע הראשון לא הכרתי אותה, כי היא חיכה אלי וביגימנסיה לא זכרתי אותה אף פעם מחייכת. הסתכלתי על התג הדבוק לחולצתה וכשנוכחתי שהבחורה היפה הזאת והמחייכת היא שולה בת החזון, פערתי את זרועותי והיא החזירה לי חיבוק כל כך חזק, עד שהבנתי שהיא ללא ספק היתה ערה מאוד באותו ליל פלאות בלתי נשכח, והחלטתי, או עכשיו או אף פעם לא.

# ככה אוהבים כששונאים

יובל פז

פרסום ראשון

"קל להבין ללבו של רוצח. אבל להכיל את המוות, להכיל ברכות את המוות כולו עוד לפני החיים ובלי כעס - זה דבר שלא יתואר" ("אלגיות דואינר", רילקה).

הקטן הכניס לה אגרוף בפנים. תגידי, יא זונה, שמעת על היטלר? אמא לא ענתה. היום תשמעי. למה לא תגידי יפה שלום להיטלר? זרק את הסיגריה. קפץ לה על הרגל. היא צרחה. צרי צעקת שבר שמעו. מייללת אה, כלבה בת-זונה, ירק על הראש שלה. אכזרי המה ולא ירחמו. ואז התחילו דפיקות בקיר שבחדר שלי. אחרי כמה דקות החיילים נכנסו לסלון והתיישבו איתנו.

הם ביקשו משהו חם לשתות. שאלו אם אפשר לקבל תה או קפה. אבא שלי אמר להם לקחת לבד אם הם רוצים. אכול ושתה כי מחר נמות. המפקד נכנס לסלון, סגר את הדלת ואמר לכולם לסתום אוזניים. כעבור חצי דקה שמענו את הפיצוץ. בום גדול. המפקד והחיילים קמו ורצו שוב לחדר שלי. רגליהם לרוע ירוצו וימהרו לשפוף דם נקי. שוב קפצתי מהמקום ורצתי אחריהם. ענן אבק לבן התפזר והתגלה חור ענק בקיר ההרוס. מהפתח של החור ראיתי את המיטה של השכנים שלי. ראיתי את הקצה של המחשב שהיה מונח בתוך הארון של הבגדים שלי שהדלתות שלו נפלו מהרעש של הפיצוץ. הוא היה מכוסה בדובון של המפקד שלהם. זיהיתי לפי הפסים על הכתפיים. המפקד ואחריו החיילים נכנסו דרך החור שבקיר ונעלמו בבית של השכנים. אמא ואבא שלי באו לראות מה קרה. אמא חיבקה אותי ואמרה שזה בסדר. היא בכתה. אני לא בכיתי. אבא גם לא בוכה. אף פעם. דווקא קצת צחק. אמרה לא לבכות כי כולנו בסדר. פתאום המפקד שלהם חזר לבד, נכנס דרך החור שבקיר, הסתכל לאבא שלי בעיניים וביקש סליחה. הוא אמר שלא היתה לו ברירה. אבא שוב חיך. לא הבנתי. סיפר שבפעם הראשונה שהרסתם אצלנו בית, הגיעו שני חיילים בגי'פ. יצא אחד מהם עם רמקול ביד וצעק: כולם לעזוב. עוד חצי שעה מורידיים את הבית. השכנים יצאו מהחלונות, חשבו שזאת בדיחה. מחאו כפיים. החייל צעק שוב: כולם לברוח. תכף הורסים את הבית. והשכנים פרצו במחאות כפיים יותר חזקות. הגי'פ נסע חמישים מטר אחורה והחיילים יצאו, הציצו

ה קוראן זה התורה של הטרוריסטים. זה לא בשבילך, ילד. אתה תדע את התורה של היהודים. יותר יהודי מיהודי אתה תהיה. רק ככה תזכה בחיים שלך. אתה, אם אתה רוצה, לוקח ביום-העצמאות את חידון התנ"ך, הבנת ילד? אתה תלחץ את היד לנשיא, ותזכור את הנושכים בשיניהם וקראו שלום ותהיה בן-אדם ותחיה לא כמוני סוחב בלוקים. מחכה במחסום מאחת עשרה בלילה, ואם יש מזל וכוח להרביץ ולדחוף קדימה, להיכנס בארבע בבוקר ולסחוב בלוקים כל היום ואחר כך להביא לך ולאמא שלך חצי לחם וזיתים. חרב ורעב לא יהיו בארץ הזאת.

בפעם הראשונה שהם פרצו לנו לבית, שנאתי אותם כל כך שלא היה אכפת לי לקלל אותם ושיהרגו אותי. כל משנאי אהבו מוות. הם ריכזו את כולנו בסלון ועברו מחדר לחדר ושברו כל דבר שרק אפשר. הם החזיקו בידים מקלות כמו של בייסבול ושברו את המנורות, ריסקו את הטלוויזיה, פוצצו את כל החלונות. אחרי כל חלון שבור, הגיע זרם אדיר של רוח שהתיוזה את הגשם אל תוך הבית. וחשבתי גשם נדבות תניף אלוהים. כעבור שעה, כבר היו שלוליות בכל החדרים. הם פתחו כל מגירה וכל דלת של ארון. הם שפכו את כל הבגדים והפכו את כל הארגזים. אחד מהם החזיק פטיש ברזל ביד. הוא שבר בלטות וניסה למצוא דרך אל מתחת לאדמה. כשהגיעו לחדר שלי, קפצתי מהמקום ורצתי. רצייתי להציל את המחשב שלי. נעמדתי עם הגב למחשב, מגן עליו בגוף שלי. המפקד שלהם דחף אותי. היה לו זקן שחור ופרצוף כמו של חמאס. העיף לי סטירה וצעק עלי לחזור למקום שלי בסלון ושעל דברים כאלה הוא כבר גמר כמה ילדים. חזרתי לסלון, אומר בשקט שהלוואי שימות היום הבנוונה. שמעתי אותו אומר לחיילים שלו: לא את המחשב. אמא שלי ניסתה להרגיע אותי שיהיה בסדר. תכף הם ילכו, הכלבים. אמרה. מה אמרת? יא מזדיינת. החייל עם הכיפה על הראש והשפם



רק עישן ועישן. כולו עשן לבן. אף פעם לא עישן כל כך הרבה. השתעל וירק. אמא הקיאה. הם שברו לנו את האסלה. נשארה רק חתיכת תרסינה ובתוכה מים. 'צאתי החוצה. הבאתי פרחים והכנסתי לתרסינה השבורה של האסלה. ופרח כראש משפט. אמרתי שהכול בסדר. לא צריך לבכות. בלילה שמעתי את אמא ואבא מתווכחים. היא דיברה בשקט והוא צעק. הוא אמר לה לשתוק ולא להגיד את זה אף פעם. ושכב איש אותה שכבת זרע ונסתרה והיא נטמעה ועד אין בה והוא לא נתפשה. שמעתי בככי שלה. הביזוי. אבא כבר לא אוכל, לא מדבר, לא חי. יושב ומעשן.

אמא יוצאת כל יום. חוזרת בחושך. לא נוגעת בי. משאירה לי גרגירי חומס בסיר ותה ושותקת אלי. ולא יהיה לך עוד פתחון פה. אני יושב. ספר דברים. לומד בעל פה. ופי כסילים יביע איולת. שותק. עוד יום. עשן. קיא. שתיקה. אבא יושב. אמא עומדת. אני שוכב. ועוד יום ועוד יום. אמא כבר לא בוכה. אבא כבר לא מעשן. מלטף אותי הרבה. בבוקר אמא אומרת שהיום נוסעים לשוק. ירושלים. כה אמר ה' צבאות קינאתי לציון קנאה גדולה וחימה גדולה קינאתי לה. יש אישורי מעבר לשנינו. אמא מבטיחה לי שני משחקים חדשים למחשב. ורחובות העיר ימלאו ילדים וילדות משחקים ברחובותיה. אני מאוד שמח. נוסעים במונית של מוניר. יורדים במחסום. תיזהרו, מסוכן היום בירושלים. עוברים. אמא לא מדברת. החייל מלטף לי את הראש. נותן לי קופסה חדשה של שוקולד מריחה. כתוב בגדול צה"ל. נוסעים במונית. וענן ה' עליהם יומם בנוסעם מן המחנה.

מאחוריו. כמו שמשחקים במחבואים. פתאום היה פיצוץ. סוף העולם הגיע כשברקע מחיאות כפיים סוערות. רק סבתא שלך, הוא הצביע עלי וליטף לי את הראש, לא מתה. עמדה על ההריסות של הבית וסיפרה איך הנהג נכנס לגיף וברה והחייל השני גשאר לעמוד עם הרמקול ביד. בהתחלה לא זו. זרק את הרמקול על הכביש. התחיל למחוא כפיים ולצחוק ולצחוק ופתאום בכה. כמו ילד, בכה. המפקד שלהם הסתובב, עבר דרך החור שבקיר ונעלם.

בלילה, כשישנתי הרגשתי פתאום שאין לי לאן לזוז. כאילו שהקטינו לי את המיטה. היה חושך בחדר שלי ואני חשבת ששני בתוך חלום. ואשא עיני וארא בחלום. רק הרעש המעצבן של הניילונים שהדביקו על החלונות השבורים, הזכיר לי מה שקרה לפני כמה שעות והבנתי שאני ער והצפיפות היא לא בתוך חלום. הסתובבתי והרגשתי שמישהו שוכב לידי. כל כך נבהלתי שיצאה לי צעקה מהפה. פחד קראני ורעדה. האיש ששכב לידי התעורר מיד, חיבק אותי ואמר לי: אל תדאג, אני איתך. שומר עליך. שומר מצרות נפשו. קמתי מהמיטה וניגשתי, מגשש באפלה, לחפש את המחשב. נתקלתי בו, לחצתי על כפתור וראיתי את הזריחה מעל כיפת הסלע. כיסתה את המסך שהוציא אור צהוב לתוך החדר.

אז ראיתי את אבא שוכב על המיטה שלי. לבוש בפיג'מת האסיר שלו עם הפסים האפורים והשחורים. לא ידעתי מה להגיד. אבא סגר עיניים. כאילו נרדם. ישבתי ליד המחשב. שלחתי שני מכתבים באי-מייל. אחד לחבר שלי בירדן ואחד לאשה אחת בקנדה שתרמה לנו כסף אחרי שקראה בעיתון איך אח שלי מת. יהודייה. סיפרתי להם על החיילים החלואות ומה שעשו לנו בבית ומזל שלפחות במחשב לא נגעו לי. בינתיים ניסיתי עוד פעם להבין מה אבא עושה אצלי במיטה. למה לא יצא למחסום בלילה. לעבוד. התביישתי לשאול אותו. כשקמתי מהמחשב והתחלתי להסתובב בחדר, אבא קרא לי שאשב לידו. התיישבתי והוא אמר לי שאמא לא הרגישה טוב, השתעלה כל הלילה וביקשה להיות לבד. רציתי ללכת לראות את אמא, אבל אבא תפס לי את היד ואמר: לא עכשיו, אולי נרדמה, עוזב אותה, תן לה לישון, גראה אותה בבוקר. נשכבתי ליד אבא. ידעתי שהוא לא נרדם כי לא היו נחירות. אולי ישן הוא ויקץ. גם אני לא יכולתי להירדם. הרגשתי מוזר שאמא לא בסדר ואבא ככה עוזב אותה. אבא תמיד איתה וכשהיא חולה הוא בכלל לא זז ממנה. אפילו לעבודה לא הולך. הדלקתי את הטרגוניסטור שלי. שמעתי שתשעה ישראלים נהרגו בפיצוץ של המסעדה בירושלים שהיה אתמול. בין ההרוגים גם חמישה ילדים. ולא ישפך דם נקי בקרב ארצך. ישראל הודיעה שתגיב ותפעל כנגד ארגוני הטרור. להעלות חימה לנקום נקם נתתי את דמה על צחיח סלע לבלתי הכסות. ניסיתי להיות עצוב על הילדים שמתו. אל תחטאו בילד. אבל לא הצלחתי. רק נזכרתי באחי הקטן חמיד שמת לי בידים כשחזרנו מהכדורגל וגי'פ של מג"ב עצר אותנו וחייל אחד הכניס לו אגרוף בפנים ובעיטה בבטן כי חמיד אמר לו שהוא שמע שהיה פיצוץ באוטובוס. החייל נדלק ושאל בעצבים באיזה אוטובוס ואחי אמר לו בצחוק באוטובוס של בית"ר ירושלים. מוות וחיים ביד לשון. זהו, ככה הוא שכב ונשם לאט ואחרי חצי שעה שהשתעל, השפריץ לו דם מהפה. ושתיתם דם לשיכרון. הוא מת. עצמתי את העיניים ושמעתי את הדלת של הבית נסגרת בשקט ואת אמא שלי משתעלת ושוב קצת בוכה. בבוקר היו לאמא עיניים אדומות. אבא לא הסתכל עליה. לא דיבר.

אמא ביקשה מהנהג שיעצור ברחוב שאני לא מכיר. הנביאים נדמה לי. כבר חוזרת. אני מחכה עם הנהג. הוא אומר לי שטוב שבאתי עם אמא ולא עם אבא. הוא לא מסיע ערבים. אשרי אדם מפחד תמיד. וואלה אתה לא יודע מאיפה זה נופל עליך פתאום מחר מאשימים אותך בסיוע לפיגוע אתה מקבל עשרים שנה בפנים וכל החיים שלך צריך לחשוב שבגללך הלכו אמהות וילדות קטנות ואני יש לי אשה וחמש ילדים שנוסעים כל יום באוטובוס ואני מתפלל שלא יתפוצצו לי בגלל מתאבד מזדיין סליחה שבגלל הערפאת הזה שלכם שלוקח את כל הכסף לאשתו בפריז ולחשבונות שיש לו בשוויץ אתם אין לכם מה לאכול עד שאתם נהיים משוגעים ולא אכפת לכם להתפוצץ ולקחת איתכם אמהות וילדות מסכנים שגם אין להם כסף כי אם היה להם היו נוסעים איתי במונית ולא מתפוצצים באוטובוס אתה מבין גם לנו יש בקושי מה לאכול בגלל כל הפיגועים שלכם פעם היו לי עשרים נסיעות ביום רק של תיירים שרצו לראות את ירושלים היום כלום אף אחד לא בא לפה ואני עוצר ליד תחנות אוטובוס מתהנן לאנשים שיעלו לא נעים לי להגיד להם תיזהרו מסוכן היום באוטובוס אז אני לוקח מונית מלאה במחיר של אוטובוס ומפסיד מזה אבל מה לעשות איתכם בחיים לא יהיה לנו שלום. לא יהיה שלום. שכנה לה נפשי עם שונא שלום. הנה אמא חוזרת. נכנסת למונית ממשיכים לנסוע. בחשבון של המונית מתחלפים המספרים. בדיוק בחמישים שקל, אמא אומרת לנהג לעצור. אומרת שאין לנו יותר כסף. נותנת לו שטר ואנחנו יורדים. אני אומר לו שלום. הוא עושה עם הראש. לא עונה. שנאה תעורר מדגים. הולכים קצת. אמא קונה לי מיץ תפוזים. עולים לאוטובוס. אמא אומרת שנשב מאחורה. יותר בטוח. אנחנו בספסל האחרון. לפנינו יושב ערבי ואני קצת פוחד. הוא מסתכל אלי אחורה ומחייך. אחרי שלוש תחנות הוא יורד. שלום לך אל-תירא לא תמות. אני מסתכל מהחלון. ההנויות רצות כל כך מהר ואני רואה המון צבעים עוברים לי בעיניים. עוצרים ברמזור. אופניים. כלב. איש שחור עם זקן לבן ממהר. סבתא סוחבת שקיות מלאות. אשה הולכת מהר עם אוזניות. בית קפה שש שולחנות כולם תפוסים. איזה בחורות יפות. איש עם המון שערות מנגן בכינור ולידו כובע עם כמה מטבעות. שני אנשים נפגשים. הפתעה. מתחבקים. האוטובוס ממשיך לנסוע. אמא אומרת שהיא הולכת לשאול את הנהג איפה צריכים לרדת להחליף אוטובוס לשוק. היא יפה בלי המטפחת של הראש. מי זאת הנשקפה כמו שחר יפה כלבנה ברה כחמה איומה כנדגלות. מסתכלת אלי. עצובה. התעוררתי. צינור מחובר לי לאף. כואב לי בגרון. הפה שלי שורף. גבס על שתי הידיים. הרגליים בסדר. רגל ימין קשורה לברזל של המיטה עם אזיקים. אני מנסה לדבר אבל לא יוצא לי קול. פה להם ולא ידברו. לידי יושב חייל. קורא עיתון. עוד שתי מיטות בחדר. גברים בפיג'מות. כולם מדברים. אני מנסה לזוז. לא יכול. נסגרות לי העיניים. מתאמץ לפתוח. לא יכול. רוצה לצעוק. ועיניו תימקנה בחוריהן ולשונו תימק בפינה. רק שומע דיבורים. הכול מתבלבל לי. בהתחלה כאב לי הגב. אחר כך כאב לי הרגל ובסוף כאב הראש. חשבתי שאני יוצא מדעתי. איך אני אסביר לך. כשאתה בפנים אתה מלך העולם. שכחת מי אתה. אין כאב. אין אלוהים. אתה הכול. לא יכולתי אפילו לנהוג לבית חולים. אשתי לקחה אותי ומיד אשפזו אותי. ניתוח ואחר כך מורפיום בכמויות. אני לא יודע אם אני יוצא. אם יבואו להחליף אותי עם המחבל הקטן הזה אז אני בבית בארבע

גג. כשבן אדם מזיין, אחרי שנה שלא נגע בבחורה. איך הוא מרגיש כשהוא גומר. קח את זה ותכפיל במיליון. התעוררתי מהניתוח אחרי יומיים. כאב חד, ארוך, דוקר כמו מוט ברזל כאילו מישהו חותך לי את המוח לפרוסות. מצדי שהבנוזנה הקטן ימות עכשיו. ככה גם אני וגם שפירא נצא שבת. עוד פעם את? מה עכשיו? מה לבלוע? מה זה? מה זה? אה, נגד כאבים? אני לא מכניס כל דבר לפה. רגע, תני לענות. מי זה עכשיו? הלו מטומטם. איזה משחק. אני בבית חולים. אמרו לי שלוש ימים מרכיבים לי סטרואידים אינעל רבק ערס. המגש הזה עם הכוס הכחולה מזכיר לי את הבית סוהר. שבוע לא נגעתי בבחורה. נשבע לך. הכי רגע, אני תכף יבלע. למה את צריכה לראות שאני בולע? טוב חכה רגע אחי. זה תפס אותי בניסיעה. לא היה שום סימן. כלום. טוב, הרבה אנשים מעשנים וחיים עם זה יופי. אתה יודע מה זה כאבים. כאילו מישהו חותך אותך בסכין ציידים. פותח לך את הראש מהמצח כמו אבטיה. המחבל כל הזמן זו אבל הוא בלי הכרה. אומרים שהיתה בכלל מתאבדת באוטובוס. בחורה. אולי אמא שלו. תראי מה זה ערבים. מוכנים להרוג את הילדים שלהם העיקר להרוג אותנו.

מה זאת אומרת צריך לחזור מהר לעבודה? תאמין לי לכל אחד יש מחליף. בתי הקברות מלאים באנשים שחשבו שאין להם מחליפים. בעזרת השם, עוד חודש אני שוב על הרגליים. בסדר, ראית שבלעתי. יאללה תחתמי ותזכרי שאני מזמין אותך לקפה שאני יוצא מפה. לפחות תחשבי על זה. למה להגיד ישר לא. שומע אחי, אני מנתק. אמרו לסגור טלפונים. תכף בא הרופא. אני חייב לצאת מפה. תודה תודה. אם הייתי בחורה, היית דופק אותי? בסדר בסדר. יאללה נשמה. יאללה ביי. אמרו לי שאם הוא מתעורר אני חייב להודיע מיד. צריכים לעשות לו חקירה. איזה ילד, מה ילד. אם לא יהרגו אותם כשהם קטנים הם יהרגו אותנו כשיגדלו. אלה, אין להם אלוהים. אמרו לסגור טלפונים. תכף יהיה ביקור רופאים. לא תאמין. אני בחדר עם עוד שניים. אחד שהיה פעם נרקומן. עכשיו בגמילה. זה עוד כלום. השני הבן של המחבלת שפוצצה את קו 19. בטח שזה לא בסדר אבל אין מקום בבית חולים. יש פה מלא פצועים מהפיגוע. שחררו כמעט את כל הוותיקים של המחלקה, חוץ ממני ומהנרקומן. טוב, יהיה בסדר, בעזרת השם. להתראות. שארית ישראל לא יעשו עוולה ולא ידברו כוזב ולא יימצא בפייהם לשון תרמית. אני נלחם בעיניים. מנסה לפתוח בכוח. השפתיים נדבקו לי. לא יכול לזוז. הכאב חותך אותי לאורך כל הגוף. אני בוכה על אמא שלי. חושב על אבא. עשן לבן מסתיר לי את אבא. ה' אלוהים צבאות עד מתי עשנת בתפילת עמך.

החייל מבקש מהנרקומן שישים עלי עין. הוא יוצא לשעתיים לפגוש את החברה שלו. אל תדאג. הוא לא יברח לשום מקום. הם צוחקים. האיש המבוגר אומר שלא עושים צחוק מדברים כאלה. הם מתחילים להתווכח. המבוגר אומר שאפשר לעשות שלום, אבל קודם צריך לחסל את כל המחבלים ובראשם את ערפאת. הנרקומן אומר שהוא מכיר ערבים. בחיים לא יעשו שלום. אם היה לנו ראש ממשלה חזק ולא כזה פראירי, כבר מזמן היה מוחק אותם. אלה לא מבינים שפה אחרת. רק כוח. אני ישבתי עם כאלה. אסור לסובב להם את הגב. תאמין לי אם היו נותנים לי M-16, הייתי מרסס אותם כמו ד"ר ברוך הגבר. אז אתה יודע מה, אתה מחבל כמו גולדשטיין המנוול





## על חופש הביטוי האמנותי

מפגש במוזיאון חיפה לאמנות

ביום חמישי בראשית חודש יולי, באודיטוריום של מוזיאון חיפה לאמנות, התכנסו כמאתיים וחמישים איש לדין סביב עבודתה של האמנית דגנית ברסט. בעצם, מטרת המפגש היתה לברר מהם גבולות חופש האמנות של אמן ושל מוסד ציבורי כמו מוזיאון - במקרה של פגיעה בוטה ברגשותיהם של חלק מהצופים, והאם תצוגה של עבודה כזו היא לגיטימית? היכן נגמרים שיקולי האמנות מפני פגיעה ברגשות הצופים? והאם אכן יש להוריד עבודה משום היותה טעונה ופוגעת?

הוויכוח נסב על תצלום מוגדל מרוטש ומטושטש למדי של המחבל המתאבד בפגיעה שהתרחש בדינזוגף סנטר, בפורים לפני כמה שנים; תמונתו של המחבל בצירוף שמו המלא ועיסוקו עוררה זעם ורגשות כאב בלבם של ההורים השכולים, שחלקם ישבו על בימת האודיטוריום לצד האמנית, האוצרת של התערוכה. עוד ישבו שם האמן והקולגה ציבי גבע, מנהל מוזיאון חיפה והמנחה דן שילון. היה זה ויכוח כמעט בלתי אפשרי בין אוכלוסיות שונות, שתהום כמעט ניצבה והפרידה ביניהן - מצד אחד הועלו ונשמעו רגשות של כאב וזעם, שהלכו וצברו כוח לא מבוטל, משתפכים עד בכי והטחות אשמה על חוצפתה של האמנית לעשות בתמונת פניו של המחבל הנורא מה שעשתה, מבלי להתחשב באפשרות של פגיעה בהם. כלומר שיקולים אמנותיים טהורים נתפסו כמשהו נפשע ולא מוצדק, אף נחות לעומת עליונותם של החיים המיוסרים... אלו עמדו מול טענות רציונליות אמנותיות ומקצועיות מובהקות של האמנית, שניסתה להבהיר בטון מאוד שקול מדויק ושקט את מעשה האמנות כאקט שמטפל במצבים מתוך המציאות, מצבים אנושיים מורכבים והדימויים הנוצרים סביבם, תוך יצירת משמעות והקשרים רחבים למכלול הפרטים הנוטלים חלק בחיינו - המים כמוטיב של מוות בתערוכה הוו שוטפים ומקיפים את הדמויות הצפות ונאבקות לשרוד, חלקן טובע ומת... האמנות מעצם מהותה צריכה לעסוק במה שמחוץ לקונצנזוס, באזורים של סבל ושל רוע וכדומה, אחרת אין היא ממלאת את יעודה כאמנות, טענה דגנית ברסט; כנגד טענות אלו נשאלה האמנית אם יש לה ילדים...

ושאלה זו שוב העמידה אותנו על הפער העצום בין שתי לשונות ואף יותר שרבעו בין קבוצות האנשים באולם. על זאת אני רוצה להוסיף שהיה שם עיוורון גדול, בעיקר מצד ההורים ששכלו את בניהם, להוציא אב שכול שניסה - וזה ניכר - להבין ולהתאמץ להתקרב לאופן הראייה וללשונה של האמנית, לנטרל בתוכו את הכאב ולהימנע מהטחת האשמה ישירה נגדה. בכל זאת שלל את העבודה המדוברת.

חבל שאנחנו כולנו שבוים של סטיגמות תרבותיות ואופנות חשיבה ומיד פירשנו את הצגת תמונתו של המחבל בתוך מוזיאון כהאדרה, גלורייפיקציה בלשון לעז - של דמותו - איך לא - כאשר כולם כאן שותרי פרסום וחשיפה, ולהיראות בטלוויזיה או בעיתון זה לגעת בנצח? או מובן שהעמדת תצלום מוגדל לה זוכה מחבל נתעב מקוממת מאוד את ההורים השכולים; האם שישבה על הבימה העמידה שם תצלום מוגדל של בתה המנוחה הנרצחת וביקשה לומר בכך שבמקום המחבל צריך היה להאדיר את הנרצחים. ולא עלה על דעת איש מהם לראות כל זאת כאקט הפוך לעילא - לא האדרה יש כאן או הנצחה חס וחלילה אלא הוקעה גדולה - חשיפה שמביישת ומאשימה קבל עם ועדה, בנוסח "רוצה מבוקש", את המחבל הנ"ל.

נוכחתי בסרטים של ימי המערב הפרוע כאשר היו תולים תמונתם של מבוקשים פושעים ורוצחים. הפרסום הזה הוא לפחות מחצית מהעונש... אבל הצגת תמונתו של המחבל בהקשר של תערוכה רחבה רצינית ויפה כל כך מצטיירת כמתנת פרסום חינם בגלל עיוורון ובורות, בגלל כשל בהתבוננות, בגלל שנוצרה כאן נורמה הפוכה ומעוותת, שעל פיה להיות אדם פשוט, שאינו מבין באמנות או בנושא מקצועי אחר כלשהו, הרי זה בסדר גמור; לא רק שאין להתבייש בכך, אלא ראוי לנפנף בעובדה זו ככוכה של אותנטיות ושל קרבה לאמת, כביכול. למעשה צריכים היו ההורים השכולים להודות לאמנית דגנית ברסט על שהעלתה מהשכחה את הפגיעה ההוא לתודעת הציבור הרחב והאדיש; שלא נתנה לסתמיות וליאוש להשתלט עליה וחייבה את הנורא שהוא במעשה היצירה שלה, בחיים של משמעות ורצינות. ■

הזה ובדיוק כמו האמא של המסכן הזה ששוכב פה איתנו ובטח מעדיף למות. ברצח בעצמותי חרפוני צוררי. ואני דווקא רציתי לחיות. רציתי לראות את אבא. רציתי לדבר עם אמא. רציתי לבקר בכור של חמיד אח שלי. פתאום רציתי נורא לראות אותם. רציתי שיהיו גאים בי שניצלתי מפיגוע ואני חי וחזק. לחצתי חזק חזק ולעסתי את האוויר שחתך לי בשיניים. הצלחתי לפתוח עיניים. לא ידעתי אם האור החלש בחוץ הוא של בוקר או של ערב. בבוקר תאמר מי ייתן ערב ובערב תאמר מי ייתן בוקר מפחד לבבך אשר תפחד וממראה עיניך אשר תראה. החייל איננו. הגברים בפיגמות ישנים. שקט.

אני מדבר בלי קול. ושלוש ושקט אתן על ישראל. הוא מדבר. התעוררת ילד? סאבה אל-חיר וואלד. אני מסתכל עליו. יש לו עיניים של מוות לערבים. הוא קם לאט מהמיטה שלו. מתכווצות לו הפנים מכאב. אך בשרו עליו יכאב. הוא מחייך אלי. אתה יודע איפה אמא שלך עכשיו? למה לא באה לבקר אותך? המבוגר התעורר. תעזוב את הילד. הוא לא עשה לך שום דבר. שתוק שתוק יא שמאלני. בגללכם הם מרימים את הראש ומתפוצצים עלינו. אתה יודע שאמא שלך עכשיו בגן עדן. מקבלת בתחת משבעים ושתיים שאהידים שמזיינים אותה. ואני נזכר באמא ובמפקד שלהם. אבא במיטה שלי. כמה בושה. עזוב אותו שמעת? תעזוב את הילד המסכן הזה. גם ככה אין לו חיים. השלום לילד ותאמר שלום. אין שלום אמר ה' לרשעים. הוא לקח את הכרית שלו מהמיטה. עזוב אותו. אתה תיכנס לכלא להרבה זמן. מה אתה דואג? אני לא יכול לרדת מהמיטה. החייל למטה מתקתק את החברה שלו. מסכן לא ראה אותה הרבה זמן. אתה בינתיים משותק ברגליים, עד שהראש שלך יחזור למקום. אולי גם תקבל קצת שכל. מה לעשות נחנק הילד בשינה. שמעתי זה קורה יעני הרבה בפציעות קשות. אני כבר מבין. הכרית הרכה מונחת על הפנים שלי. לכרית יש ריח של סיגריות. זה נעים לי דווקא. אני רואה את אבא. בתוך העשן. אמא והמיד מכניסים גזעים של עץ לתנור. אבא מחייך. העיניים שלו סגורות, נפלו המשקפיים. הם לי מאוד. כבר לא כואב לי. אני מרגיש שהגוף שלי כמו מכל שעשו בו חור ונשפכים ממנו המים. אני מתרוקן. אני מתייבש. אני צועק בלי קול בכוחותי האחרונים אללהו-אכבר. וינועו אמות הספים מקול הקורא והבית יימלא עשן. אני מצליח לשמוע את המבוגר צועק. הצילו. רצת. הצילו. חלילה לך מעשות כדבר הזה להמית צדיק עם רשע והיה כצדיק כרשע חלילה לך השופט כל הארץ לא יעשה משפט. אני מבין מצוין מה קורה. זהו. זה הסוף. חי ה' וחי נפשך כי כפשע ביני ובין המוות. אני יוצא לדרך. שלוה רכה. עוד מעט אפגוש את אמא ואחבק את אחי. ■

יובל פז תושב גבעת עדה. עוסק בחינוך ובהוראה.

מאיה בז'רנו



## על הערות שוליים הסברים והנאת הקריאה

# תיאטרון כרמית מירון

שמחתי למצוא את סקירתו של שמואל שתל לספרי אות הכל בגיליון 289 של העיתון. בסקירה מציין הסוקר שלא הכיר קצ"א, רנ"ב ורנ"ז המופיעים בשיר 'אי דמי'. בפגישה אקראית היציע שאכתוב למערכת ואסביר את המונחים. ובכן, קצ"א היא ההתייחסות בספרות התקופה בעברית לשנת 1391 בספרד, אז עבר על חצי-האי האיברי גל פרעות מצד הנוצרים כנגד היהודים, שהביא למות יהודים רבים ולאיינוסם של רבים אחרים לנצרות. זו השנה המציינת את תחילת סוף יהדות ספרד.

רנ"ב מתייחס לשנת 1492 - שנת גירוש היהודים מספרד, הקרויה לחלופין גם שנת מזור"ה, מטעמים ברורים. ואחרון: רנ"ז - שמד פורטוגל. בפורטוגל, למרות שבעת גירוש ספרד הובטח ליהודים המהגרים אליה חופש דת, יצא צו גירוש חמש שנים אחרי הגירוש; אבל היהודים, מרבייתם פליטים מספרד, לא הורשו לעזוב ונאנסו כולם לנצרות.

והנה דוגמה לקצ"א מההיסטוריה של משפחתי כפי שהיא מובאת בספר *עומר השכחה* מאת אברהם גביון. "...כשאירע הגירוש המר בספרד מעיר גרנאטה גרנדה ובאנו לתלמסן, כמו מאתיים נשמות, והיתה שם בגרנאטה משפחה, קורין לה בני גביון [גביון כיום] והיתה בהם יד ה' כולם מתו על קידוש ה' ואפילו שום אחד מהם לא המיר דתו כמו משפחות האחרים, ועיקר גירושם משביליה [סביליה] מהגירוש של שנת אל קצ"א ונוקם ה', ומשם באו לגרנאטה גם שם לא הונח להם...". השאלה אם לצרף הערות ומראי מקומות לשירים קשה היא. אני נוטה להתייחס לשיר כמו לציר, ועל כן להימנע מהערות.

שיר צריך לעמוד על פניו וכפשוטו, דהיינו, גם אם אין לקורא גישה לפרטים כאלה או אחרים, וגם אם רבדים פנימיים הקיימים בו אינם גלויים מיד לעין הקורא. הערות מעידות גם על הכותב שאינו סומך על קוראיו שיבינו. זה חוסר כבוד לקורא. הערות אף גורעות מהנאת הקריאה, לעניות דעתי. זאת ועוד, רבדים פנימיים מושתתים לעיתים קרובות על סף המודע של המשורר (או כל אמן אחר במסגרת יצירתו) ועל כן המוסיק, אפשר בהחלט שהוא גורע, שכן אפשר שלא כל הרמזים שהשתחלו אל תוך השיר גלויים אף לו. יש שירים שעברו שנים עד שהבינותי מדוע השתחלה לתוכם מילה זו או אחרת, וללא ספק, יש כאלה שעדיין איני יודעת עליהם את הכול. התנ"ך הוא נכס ציבורי יותר מעולם המדרש והתלמוד, ואלה ציבוריים יותר ממיתולוגיות עתיקות מהעולם או מהגנוסטיקה. לסמלים ולביטויים מעולם המיסטיקה פן פופולרי מחד ופנים נסתרות מאידך. אבל מכל יצירה פורצים החומרים המוטמעים ביצירה - בין ביוגרפיים ובין מהעולמות בהם העמיק. גם לחשפנות ביוגרפית סביב השירה אני נוטה להתנגד מאותן סיבות. יבוא הקורא וישפוט, ואם ירצה ישוב ויעמיק. ואם יחפוץ, יאמץ את השירים ללבו.

שולמית חוה הלוי

### בצחוק ובדמעה

"אבודים ביונקרס": בית ליסין (דיונון): מאת ניל סיימון; תרגום: שמוליק לוי; בימוי: רוני פינקוביץ; תפאורה: אדריאן ווקס; תלבושות: דידי גולן; מוסיקה: רן בגנו

ניל סיימון, המתקרב לגיל שמונים, יהודי יליד רובע ברונקס שבניו יורק, כתב כ-30 מחזות לבמה, תמלילים למחזות-זמר ותסריטים לקולנוע. הוא זכה באינספור פרסי טוני ופוליצר. גם בארץ הוצגו מחזות מפרי עטו (כולל "אבודים ביונקרס"), ועם הצלחה לא מתווכחים, כנאמר בפתגם הידוע. אלא מאי? הצלחה וקוץ בה. לא כל מה שעולה ופורח על בימות ברודוויי מתאים לקהל הישראלי, לתולדותיו, לבעיותיו, למנטליות ולטעם שלו. ניל סיימון יודע לכתוב מחזה. הוא בעל מלאכה מעולה, חוש ההומור שלו יודע וחש את תגובות הקהל מראש. כתיבתו מכוונת ללבו של הצופה הממוצע הבלתי קיים - אך המוכן למחוא כפיים תמיד. אולם תוכן מחזותיו, כמו זה המוצג עתה בבית ליסין, פשטני, שטחי וצפוי מראש. דמויותיו ליניאריות, והיחסים ביניהן דלים וחסרי עומק.

גם הפעם הוא שואב את השראתו, כמקובל ביצירותיו, מקונפליקטים משפחתיים, ומציג פתרונות מלודרמיים לסכסוכים קטנים. יונקרס היא העיר החמישית בגודלה במדינת ניו יורק. השנה היא 1942. ג'יי וארטי, שני ילדים שהתייתמו מאמם, מגיעים אל הסבתא קרניץ - יהודייה ייקית אימתנית - משום שאביהם נאלץ לנסוע בשל קשיי פרנסה. עם משפחה המזוהה הזאת, שחיה ונושמת על פי רצינותיה ופקודותיה של הסבתא העריצה, נמנים גם הדודה בלה הסובלת מפגור קל, הדוד לואי הגנגסטר והדודה גרטרוד הסובלת מקשיי נשימה המצחיקים את הקהל...

המחזה נוגע במגעים דלילים בכל הבעיות האפשריות: פרנסה, פיגור פיזי ונפשי, ילדים מקופחים, מלחמת העולם השנייה, גנגסטרים ואימי הגיהנום של היטלר. (אף כי קשה מאוד להבין כיצד הספיקה הסבתא לסבול מן הנאצים בילדותה, שהרי היא קשישה חזיה שנים רבות בארצות-הברית, ואילו העלילה מתרחשת בשנת 1942; אבל ניל סיימון לא עוסק בקטנות כמו אמינות היסטורית ודיוק בפרטים).

המחזה כולל, כפי הנראה, סמנים אוטוביוגרפיים, אף זה קו אופייני בכתיבתו של המחזאי האמריקאי הפופולרי, שזכה אף למחקרים רבים. בחירת הנושאים בתיאטרון מושפעת, מן הסתם, גם מהצלחתם על בימות העולם וגם מנטייתם של המחזאים הבאים בימים לסכם את תולדות חייהם. אך כדי שמחזה כזה יחזיק מעמד עשרות שנים, עליו להצטיין בקצת יותר מאשר רכילות-מטבח או נגיעה רופפת בטיפוסים מפגרים, אלימים ושתלטנים.

זהרירה חריפאי, בדמות הסבתא הקשוחה, סיגלה לעצמה מבטא ייקי מוגזם ומיותר. משחקת נוקשה מדי ואינו מעורר לא אמינות ולא הזדהות. היא גם

בהיותו בצבא, בזמן מלחמת העולם השנייה. אמנם, באותה עת, כתב ארתור מילר את "כולם היו בני", שעניינו השחיתות של סוחריו הנשק הגדולים, שמכרו חלפים ישנים למטוסי הקרב, ובכך גרמו למותם של טייסים, ביניהם בנו של הסוחר הראשי. גם הקומדיה של קאנין מטפלת בשחיתות, אם כי מזווית ראייה אחרת: שחיתות השלטון והקלות שבה יכולים לקנות סנאטורים ולשנות את החוק על פי האינטרסים של בעלי ההון הגדולים, על פי העיקרון ש"בעל המאה הוא בעל הרעה". ההתנהגות האנושית משתנה ללא הכר כאשר מדובר בכניעה לכסף. הקלות שבה משחית ההון את האדם בתורה הקפיטליסטית ומרסק את עקרונותיו, משמשת קלף מנצח בידי המיליונר הארי ברוק, שעשה את כספו מן הזבל (ג'אנק) ואינו יודע אפילו מיהו תומאס ג'פרסון.

"רק אתמול נולדה" הוא סיפורה של בילי, נערה פשוטה ולא חכמה במיוחד, שנהגה להופיע בברים כרקדנית סטריפטיו. הארי ברוק - נובוריש גס רוח ווולגרי - מגיע לווינגטון על מנת לשנות כמה חוקים לטובת האינטרסים שלו. כדי לשפר את חינוכה של בילי, היודעת בקושי לקרוא, הוא שוכר את שירותיו של פול, עיתונאי שמעוניין לכתוב עליו ועל עסקיו המפוקפקים. מכאן והלאה, ההתפתחות מואצת. בילי מתחילה להבין שיש בעולם דברים חשובים ממעילי הפרווה והיהלומים שהארי קונה לה; ידיעה זו, הפותחת עיניה למציאות חדשה, נושאת בכנפה גם לבטים וחששות. ככתוב בקהלת: "מוסיף דעת - מוסיף מכאוב".

אולם כיאה לקומדיה קלילה ושנונה, הכול בא על מקומו בשלום, ובילי והעיתונאי הצעיר מתחננים וחיים באושר ועושר עד סוף כל הדורות. המחזה לא רק רענן ואקטואלי, מבנים ומשחק באינטליגנציה, בכישרון, בחן ובהומור, ומותח ביקורת חברתית נוקבת, אלא, בדרך פלא, הוא אף רלוונטי להווי הישראלי כאן ועכשיו.

מצטיינים במשחק: ספי ריבלין בדמות הנובוריש הנפוח וגם הרוח, אף כי היה



"אבותיו ביונקרס": זהרירה חריפאי ויגו אלעד



"רק אתמול נולדה": רמה מסינגר וספי ריבלין

אמורה לעבור מטאמורפוזה ולהתרכך לקראת סוף המחזה, אך זה לא קורה, למרבה הצער. הילדים, כרגיל, "גונבים את ההצגה". ראשית, משום שבמחזה הם הגיבורים הראשיים, וכל יתר הדמויות סובבות סביבם. ושנית, משום שהם מקסימים, בלתי אמצעיים, טבעיים ומקרינים חן וכישרון. תפקיד מרשים גילמה שרית וינו-אלעד כדודה בלה, המפגרת טובת הלב והמוזג, החיה בצלה המאיים של האם השתלטנית. יורם טולדנו היה כובש לב בתפקיד דוד לואי המאפיונר, ואלי אליוביץ וגילת הרשקוביץ מילאו אף הם תפקידיהם כראוי. כדאי לראות ולו רק כדי לצפות בוהרירה חריפאי, גם אם ראינו אותה בתפקידים גדולים וחשובים מן הסבתא הייקית הדומיננטית.

מיטיב אילו צעק פחות מתחילת המחזה, וכמובן, רמה מסינגר בתפקיד בילי, הבלונדית המטומטמת שמוכיחה עד סופו של המחזה כי מתחת לרעמת הבלונד הזוהר, מסתתר מוח ערמומי, פיקח ומניפולטיבי.

קהל קיבל את ההצגה ברעמי צחוק בלתי פוסקים ובתשואות לשחקנים. כדאי לראות ולשכוח, ולו לשעה קלה, את הבעיות הרציניות של חיינו כאן ועכשיו. ■

"רק אתמול נולדה": בית ליסין (דיזגוף); מאת גרסון קאנין; תרגום ובימוי: אילן רונן; נוסח ההצגה: אבישי מילשטיין; תפאורה ותלבושות: נטע הקר; עריכה מוסיקלית: אורן אלדור

הופעתה המחודשת של "בילי המטומטמת" על בימת בית ליסין (המחזה הוצג לראשונה בארץ על ידי התיאטרון הקאמרי) מוכיחה שלא נס ליחה ולא נחלשה הרלוונטיות שלה. גרסון קאנין (1912-1999) כתב את הסאטירה החריפה עוד

# עֵתוֹן 77 - סדנה לכתיבה יוצרת -

שירה

בהנחיית יעקב בסר

הסדנה תתקיים במשרדי מערכת 'עתון 77', דרך בגין 72 קומה ב' (מול צומת מעריב). נפגשים (16 פגישות) מדי יום ג', החל ביום ג' ה-7 בספטמבר ועד יום ג' האחרון של דצמבר שנה זו, בשעות הערב (השעה המדויקת תיקבע בהמשך).

המשתתפים בסדנה יזכו במנוי למשך שנה על 'עתון 77' (11 גליונות). שיריהם של משתתפי הסדנה שיימצאו ראויים יפורסמו בגליונות 'עתון 77'. דמי השתתפות בסך 250 שקלים יש להעביר למשרדי המערכת בהמחאה לפקודת: אגודת סופרים ואמנים (עתון 77).

לפרטים נוספים: טל' 03-5618271 ; 03-5275315 בשעות - 13:00-9:30

יראו אור ב- ספר "עתון 77"

