

שפתון קל

הידחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאורון • אמנות •

גליון 298 • שבט תשס"ה • ינואר 2005 • שנה כ"ט • 28 ש"ח



מאמרים

אלוהים והזמן בשירי "טבעות עשן" של
לאה גולדברג - יובל פז

המציאות שאחרי המציאות (ב') - לילי שמיר
על שני שירים של דוד פוגל

"הור", "מטעם" ועוד מטעמים - עמוס לויתן

תנו לי לצאת לפחות במילים - רוני סומק

טוב או רע, גיבור או נבל - יוסי פלס

קרקוב - צבי רפאלי

שירים

יאירה גנוסר, יובל פז, דינה קטן, ראובן דותן,
בטי ברגר, פרץ דרור בנאי, חגית בת אליעזר,
יערה בן-דוד, פוצ'ו, לואס מיכל אונגר, רבקה
באסמאן

סיפורת

שרה חופרי אפלל, רחל שיחור, ליאורה ורדי

"במרחק השחור"

נזרעות דהרות סוסים לא-נראים

הנמסים והולכים"

דוד פוגל

ימי חייהם עד שהמוות מאחד אותם עם יקירם. ברובד השני שונה המצב לחלוטין. אנשים שמכירים את שיריהם, גם אם לא ראו מעודם את המשורר המנוח, או המשוררת המנוחה, אינם נפרדים מהיוצר או היוצרת. להפך, הם חוזרים אל היצירות האהובות, חוזרים וקוראים את השירים, את הסיפורים, את דברי ההגות; אלו מלווים אותם, לעתים כל ימי חייהם. הערה זו מכוונת אל מסתו של יובל פו, משורר, מבקר ומחנך, המוקדשת ללאה גולדברג.

עוד בגיליון זה

רוני סומק הוא מוטיקי ה"עיתון". הוא מלווה אותנו מהופעת הגליונות הראשונים, לפני עשרים ושמונה שנים. הוא גם מוטיקי חברי הנהלת העמותה המוציאה את העיתון לאור. תרומתו בתחום הספרות היתה בדרך כלל בשירה או ברשימת ביקורת ובמדורו "חצי פינה". הפעם אנו שמחים לפרסם רשימה-סיפור-דיווח - תמציתי, קצר ומעניין - על ביקור בבית סוהר במילאנו שבאיטליה.

נזכיר עוד יוצר מוטיקי 'עיתון 77' - עודד פלד, משורר ותיק ומעניין, העוסק גם בתרגום. בגיליון זה מופיעים תרגומיו לשירה של המשוררת הכותבת אנגלית לואס מיכל אונגר, שכבר פרסמנו משירה בעתוננו.

ועוד הערה אחת במסגרת "בדק-הבית": אני חש צורך להביע תודה למבקרת התיאטרון הקבועה שלנו, כרמית מירון, המפרסמת במשך שנים, מדי גיליון, מדור ביקורת הזוכה לשבחים על יושר הכתיבה שלו ועל רמתו המקצועית הנאה.

"מסר ממר בסר"

הגברת תמר גלעדי מחיפה מגיבה בגיליון זה על הערתו של הח"מ בדבר השיטפון של כתבי העת החדשים לשירה, שהציפו באחרונה את קוראי השירה בפרט ואת קוראי הספרות בכלל. טענתי, במסגרת של שורות בודדות, שאין טעם להחזיר את החרוז המלא, את המטריקה הקבועה והמחייבת לשורות השיר, ואת הלשון המליצית וה"מלודית". עוד הוספתי, שאין אלה אלמנטים המאפיינים בהכרח את השירה העברית, ושכל זה שייך לתקופה שאבד עליה כלת ולא בכדי מצאה לנכון השירה להשתחרר מהכבלים שהטילה עליה התקופה הרומנטית באמנות בכלל והשירה בפרט. ועדיין אני סובר כך. למשל, הכותרת שהעמידה תמר גלעדי לרשימתה - "מסר למר בסר" - היא דוגמה לחרוז מלא ומכני, שאכן הוא משעשע וחינני, אך חוששתני שאין די בכך.

אני מודה על העניין והתגובה, ומפנה בשמחה את תמר גלעדי אל מדורו של עמוס לויתן, בו מופיעים הפעם דברים שבחם של כתבי העת החדשים. אני מקווה שתמצא שם דברים כלבבה. ■

בחברה הישראלית כולה - החל מהמנהיגות הלאומית, התרבותית והפוליטית ועד לאחרון האזרחים, שעד כה התרחק מ"הפוליטיקה" - נולדת עתה ההבנה שאותה פוליטיקה אינה יכולה להותיר אותנו אדישים למה שעתידי להתרחש לקראת ההתנתקות או אחריה. כולנו, אם כי לא במידה שווה, נחוש את הזעזוע. מוטב אפוא, לקחת את הדברים האלה ברצינות. כוחות המתנגדים לפינוי הרצועה, כלומר אלה, שבמודע או מתוך אינטואיציה סנטימנטלית, או בשל השקפה פוליטית הרואה בכל שטחי ארץ ישראל (כולל שטחי הכיבוש) טריטוריה ישראלית, המאמינים משום מה, שרוב העם חושב כמותם, התובעים ותובעים על כן "משאל עם" - מוליכים את ישראל כולה אל תוך מלכודת מסוכנת. לכן, ולא רק לכן, אין מקום למשאל עם. ממשלת ישראל היא שהובילה אותנו לכמה מלחמות עקובות מדם, שמתירן אלפי הרוגים ולא פחות פצועים, יתומים, אלמנות והורים שכולים; הממשלה הזאת זכאית, ויותר מכך, היא מחויבת לתהליך שאותו מוביל, לא אחר, אלא אריאל שרון שאיננו מוכר בדיוק כפציפיסט מושבע. שר ההיסטוריה הטיל עליו לעשות את הנחוץ כאן ועכשיו על מנת להתחיל להחזיר לכברת הארץ הזאת ולתושביה את שלוות החיים הגורמליים, לא כעם כובש, לא כעם שולט על עם אחר; "להיות עם חופשי בארצנו" על כל המשתמע מכך.

מי מאיתנו לא שומע איומים שונים ואף משונים באשר לעתיד לקרות אם יפנו את המתנחלים מן השטחים הכבושים. ובכן, שום רע לא יקרה, להפך, עם ישראל בארצו ינשום סוף סוף לרווחה ויתחיל בחיים חדשים, לא מאוימים, שיאפשרו להתפנות במשנה כוח לבניית מערכת חינוך ראויה לשמה, לטיפוח התרבות, הספרות, לחינוך הכלכלה, לחיסול העוני, הרעב, הדלות, הבאה לידי ביטוי לא רק בכתיבת מחווי, אלא גם בקרב אלפי משפחות שאינן מסוגלות לגמור את החודש. איך כתוב שם? "ולא ילמדו עוד מלחמה..."

"לחולמים בליל גשם"

בשבעה בפברואר, שנה זו, נערך ערב השקה לאנתולוגיה של השירה הערבית המודרנית, הנכתבת בארץ ובעולם - "לחולמים בליל גשם". הערב התקיים בבית קפה "יאפא", ביפו, בהשתתפות קהל רב, שמילא לא רק את מקומות הישיבה, אלא גם את מקומות העמידה. האווירה היתה הגיגית חמה וידידותית. תקהל היה מעורב, יהודים וערבים. הדוברים היו: פרופ' ששון סומך, פרופ' שמעון בלס, הח"מ הנחה. בערב נכחו משוררים וסופרים, וגם מתרגמי השירים מערבית לעברית שבאו מכל קצווי הארץ. שירי האנתולוגיה נקראו בעברית ובערבית, גם על ידי המתרגמים וגם על ידי שחקנים. היה מוצלח. אקווה כי נשוב לקיים מדי פעם ערבי שירה במסגרת בית הקפה "יאפא" או במסגרות אחרות גם בעתיד הקרוב.

35 שנים למותה של לאה גולדברג

משוררים נפרדים מהעולם בדומה לאנשים שאינם כותבים. אבל מותם משפיע בשני רבדים. הראשון הוא אבלם של קרובי המשפחה, המבכים את המת באופן אישי. זה הכאב של אב, אם, בן, בת, אשה, בעל, אהוב, אהובה. הכאב שלהם עז. קשה לשאת אותו, הוא אינו מרפה כל



השער: המציאות שמאחורי המציאות, עמ' 16

5	יאירה גנוסר
5	יובל פז
7	דינה קסן
12	ראובן דותן
15	בסי ברג
25	פרץ דרור כנאי
28	הגית כת אליעזר
29	יערה בן-דוד
30	פיצ'ו
34	לואס מיכל אונגר

סיפורת	
35	שרה חופרי אפלל: דברי יהונתן (קטע מרומן)
38	רחל שיחור: סימקה מהמרתף (קטע מרומן)
40	ליאורה ורדי: טיסה ומוימה

מאמרים ורשימות	
10	יוסי פלס - טוב או רע, גיבור או נבל, על ספרה של איילה יפתח-ולבה
13	רוני סומק - תגו לי לצאת לפחות במילים, ביקור בבתי כלא במילאנו
14	צבי רפאלי - העיר, נופו הרוחני של היוצר - קרקוב
16	לילי שמיר - המציאות שאחרי המציאות - על שני שירים של דוד פוגל (המשך מגליון קודם)
26	יובל פז - אלוהים והזמן בשירי "טבעות עשן" ללאה גולדברג

ביקורת ספרים	
רוני סומק על מכונת הנצח של אלכס מאת הגר ינאי ועל קילומטר ויומיים לפני השקיעה מאת שמעון ארף	
6	שמואל שתל על נופי הבית מאת חלי אברהם איתן
6	יוסי ברנע על זכויות חברתיות בחוקה ומדיניות כלכלית מאת אבי בן בסט ומומי דהן ועל סוגיית העיגון של זכויות חברתיות בחוקה בהוצאת המכון הישראלי לדמוקרטיה
8	מירי פז על חודש לילה מאת דז'ונה בארנס
9	

מרורים	
לפי שעה - יעקב בטר	
4	המלצות 'עתון 77'
9	חצי פינה - רוני סומק - רבקה באסמאן בן חיים, מיידיש: שלום לוריא
33	מצד זה - עמוס לויתן על "הו", על "מטעם", על "מקרוב" ועל "גג"
42	תגובות
43	תיאטרון - כרמית מירון על "בעלת הארמון" בתיאטרון הרצליה

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77
 ת"ד 16452 ת"א 61163
 אבקש מנוי לשנת 2005
 שם ושם משפחה.....
 כתובת.....
 טלפון.....
 מצורפת המחאה על-סך 250 ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח
 בנק.....סניף.....מס' המחאה.....

שנה כ"ט • גליון 298 • שבט חש"ה • ינואר 2005 • 28 ש"ח

Iton 77
Literary Monthly

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

עתון 77
ירחון לספרות ולתרבות

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

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

אברהם סוצקבר: **כניס דומיות, מבחר שירים**, תרגם מיידיש והקדים מבוא: כנימין הרשב, הוצאת כרמל עם עובד 2005, 374 עמ'

תרגומים מתקופות שונות של 19 משוררים ומתרגמים לשירתו של אברהם סוצקבר, מגדולי משוררי היידיש של המאה ה-20. "יד מחיכת ודקה/ ממרחקים אלי נלטשת./ כיהלום שעד רקה/ לוטש שמשית במי הגשם./ שיר תהיה בשחוק ניבטת - / שחוק של מכניע לבבות! / כך מוסיקה היתה נובטת./ אילו היו לה אצבעות" (יד מחיכת ודקה, עמ' 288).



ויסלבה שימבורסקה: **כשבתי החלומות**, מפולנית: רפי וייכרט, הוצאת קשב לשירה 2004, 165 עמ' מבחר רביעי מתורגם משיריה של שימבורסקה, כלת פרס נובל לספרות 1996. "אני שמחה שלפני מותי/ תמיד אני מצליחה להתעורר./ מיד עם פרוץ המלחמה/ אני מתהפכת על הצד הטוב יותר./ אני בת זמני, / אך אינני חייבת להיות./ לפני שנים אחדות / ראיתי שתי שמשות./ / ושלשום פינגוין./ בבהירות גמורה" ('כשבתי החלומות', עמ' 96).

יוסי יזרעאלי: **עירומים ביערות הזקן**, הוצאת אבן חושן 2004, 92 עמ' "וכשבמחיר מציאה קניתי מלכות / תמורת סוס, איבדתי עניין. ושלא / כמו המוכר, צולע עם גיבנת, תמיד / אכלתי ירקות טריים, גם המחשבה / שהמוכר יגלה שלסוס יש תולעים לא / הצחיקה אותי. שמים לא מופרים" ('מלכות' עמ' 62).

אלברט בן יצחק יעקב: **טל-מי-דו**, הוצאת גוונים 2004, 47 עמ' "יוצאים כזוג. מזהים את הטעם. / מין סגירה ופתיחה. מין אהבה. / תודה לך

על כל הברכה שהיתה./ ביטחון קצת שבר מבפנים / עולם / הפוך מתקשר אלינו לא סתם./ הדיבור בעברית חצי שבורה. / יש המון אפשרויות לצמיחה./ לזרום מתוך ולקרב את הזמן" ('סונט 95', עמ' 44).

גד יעקבי: **עד בוא היום**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ריתמוס סדרה לשירה 2004, 62 עמ' ספר שירים שלישי. "לא תוכל לגרוף את מלוא הזהב המותק / גם אם תרדוף אותו על הים, בעודו אטי. / לעת שקיעה, לאחר שנחרכת בנהר של שמש, / תדע שכבר הוטלת על גדתו הבוצית / קאחו בענף משחיר / והאור מתעתע על המים" ('לא תוכל', עמ' 34).

אגור שיף: **הרגלים רעים**, הוצאת זמורה ביתן 2004, 237 עמ' לוחם החירות לשעבר אלימלך בן-ציון מלווה את בנו עמירם לניחות השתלת כבד בלונדון. שם מצטלבות דרכיהם עם ג'ורג' לילי, חייל במשטרת פלסטין לשעבר, שאיבד עין ורגל בהתפוצצות מטען שהניח בן-ציון; עם אמיל תורי, שוטר ערבי במשטרת ישראל שבא לעצור את קלוד, פושע ישראלי נמלט; עם מוניקה ליץ שוטר שהפכה לשחקנית שקספירית, ועם אנאבל, נרקומנית צעירה רבת קסם. המפגשים בין כל אלה יוצרים עלילה מרתקת קצבית ושנונה.

חנה בת שחר: **נימפה לבנה, שעירה משוגעת**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, 203 עמ' ספרה השביעי של המחברת, שכתבתה נסבה על העולם הדתי. גבריאלה, סטודנטית צעירה לספרות הלומדת בפריז, מגיעה להתארח אצל סבתה בבית אבות בירושלים. נוכחותה של הרווקה הצעירה לצדה של הוקנה המשתוקקת יותר מכל להשיאה לאיש, ולצד דודתה סימה, שאינה מצליחה להרות, מחריפה רגשות וקונפליקטים מוטוים בקרב בני המשפחה.

יצחק בקון: **צופה הייתי בעינו של עולם, משירת ביאליק מרזי לילה (תרגום)**, עד 'הקץ הגועי (תרגום), הוצאת כרמל 2004, 356 עמ'

יצחק בקון רואה ב'רזי לילה' של ביאליק יצירה חדשנית הפותחת שרשרת פואטית המסמנת את יציאת המשורר לעולם; שרשרת הנחתמת

ב'הקץ הגועי' המסמן פרשת דרכים נוספת.

רנה ליטוין: **הייתי כאן**, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרי סימן קריאה 2005, 236 עמ' מסע בעקבות דמויות שמכתביהן תרגמה המחברת - פוקר, טולסטוי, לואיס קרול, לורקה, פושקין, מירוסלב הולוב ואחרים - אל הבתים בהם גרו, נופים שחוו, מוזיאונים שהוקדשו לזכרם.



המדל הלכן וסיפורי כלבים אחרים, מרוסית: אלכס בנדרסקי, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, 158 עמ' סיפורים על כלבים, שכתבו מיטב סופריה של רוסיה: צ'יכוב, טורגנייב, אלכסנדר קופרין, מיכאיל סלטיקוב שרין ובונין.

יוחנן גרינשפון: **על כוח ואי אלימות - גנדי**, הוצאת האוניברסיטה המשודרת 2005, 240 עמ' חייו ומשנתו של מהטמה גנדי, שהאמין בכוחה של אי האלימות לשנות את "השדה המגנטי" המתקיים בכל מפגש אנושי.

הודא ברכאת: **אבן הצחוק**, מערבית: רחל חלבה, הוצאת אנדלוס 2004, 207 עמ' על רקע בירות של מלחמת האזרחים מנסה ח'ליל - "הנע בין נשיות לגבריות... להימלט לחיים ביתיים ואהבת לא ממומשות", ואינו מצליח לעשות זאת.

לידיה ז'ורז': **נוכח שמיכת החייל**, מפורטוגזית: מרים טבעון, הוצאת הספרייה החדשה ספרי סימן קריאה 2005, 203 עמ' ולטר, צייד ציפורים, הרפתקן ומפתח - הוא הדמות המעסיקה את המספרת: היתה דודה, או שמא היה אביה? היא

פגשה אותו פעמיים בחייה; בילדותה המוקדמת, ושוב, במלאת לה 15. בהווה, כאשה בת 40, היא מעלה שוב ושוב את ליל הפגישה ההיא.

אלי עמיר: **יסמין**, הוצאת עם עובד ספריה לעם 2005, 411 עמ' סיפור אהבתם של נורי ויסמין, צעיר ישראלי וצעירה פלסטינית, על רקע ירושלים לאחר מלחמת ששת הימים.

דבורה ברטנוב: **מאחורי הקלעים של הנמש**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, 204 עמ' סיפור חייה של דבורה ברטנוב, מהבכירות שבאמניות הריקוד בישראל, שמלאו לה תשעים שנה.

בעקבות נון אלטרמן: **קובץ בלדות**, תרגם: משה גנן, הוצאת גושן תשס"ד, 117 עמ' קובץ בלדות מתורגמות (בעיקר בלדות סקוטיות).

"לידי איובל בקיסונה תופרת, / לפתע קול שופר נשמע בקרת. // אביר השד יושב על ההר, בקול תוקע בשופר. // יתקע מזרח, יתקע מערב, יתקע אל שם ללב יערב" ('הגברת איובל והאביר השד', עמ' 88).



א. אייל: **ריקה ועוד כמה חברים**, הוצאת הלונות 2004, 128 עמ' קובץ סיפורים המתרחשים בקיבוץ על שפת הכנרת. גלריה של דמויות צבעוניות - המתוארות בריאליזם ובהומור דק - על רקע החסדה הקיסוצית הסגורה והנוקשה "של פעם".

ברוך יוספסברג: **מיתר אחד ועוד סיפורים**, הוצאת ירון גולן 2004, 127 עמ' 44 סיפורים קצרים; סיפורי ילדות על רקע הווי החיים של תל-אביב בשנות ה-40. הירקון, "שבע טחנות", גן החיות הישן ועוד.

הנער, ההוא, מצ'כיה

ידידי, שהיה ילדון בצ'כיה כשנכנסו בה הנאצים,
ספר לי איך היתה ידו
בכל עבודה, בכל מחנה, ויד כל נאצי היתה בו.
בקצה הימים ההם עלה לישראל
עם הנשק הצ'כי ועם האמונה הקומוניסטית.

הפרתי אותו בעירי בימי הנעורים
יחיד וצעיר ועני, פילוסוף כאבן גבירול,
מתגורר לו בתבת עצים גדולה, בתחתית חדר המדרגות
בשולי מרתף הנער של המפלגה, בשולי קולות השוק.

לתשלום חובות העבר,
שנינו נפגשים ליד רחוב אורי,
לשוחח על עמית, על הבהמין אמיל חביבי,
והוא שואל על שם הרחוב - שמעת על אורי לסר?

אני, מגרגירי מלח הארץ,
עונה בנימה נאורה לכאורה, נימה מתנשאת:
"ראה ראיתי שתי תמונות שלו,
כאן, במוזיאון תל אביב".

הצ'כי אף לא קולט בדברי הרמת-אף
בשקט חף מימרה הוא מספר:
בבית הורי, בפרג, היו תלויות
כמה תמונות של אורי לסר.

את הספור הזה על קומוניסט צעיר,
יחיד ועני,
ואורי לסר בבית הוריו
אני מספרת למשורר מקומי.

המשורר קשוב למלים והוא מעיר:
זה לא ספור, הוא אומר, זה שיר
העיר הזאת,

לא תמיד היא יפה אך עוד חוזר בה
גגון, שזנחנו לשוא, לכל רחוב שם איש,
ובפגישה צפופה וחריפה איש נושם רחוב
לא מעכשיו, לא מכאן.

הגנה לישראל - הוראות הפעלה:

תיל שפר הופעתה!
הצדעה היא אמירת שלום
לכן הצדע לילד בטרם תחטלו
הפתחיל במצוה אומרים לו גמר
"לפני שקוברים ילדה יש לודא הריגה
כל מי שנעזו במרחב גם אם זה בן של
צריך להרג אותו. עבד"
תקציב הבטחון שלשים וארבעה מיליארד שקלים
כדור בקטר 5.56 עולה אחד שקלים או אל תחטף
תיל שפר הופעתה! דבר בכדורים
ילדים אהבים כדורים וכדורים אהבים ילדים
דע מאין באת ולאן אתה הולך
לישר טורים לישר שלשות
להרים ראשים לסתם פיות
"תדע כל אם עבריה שמסרה גורל חיי בנה
בידי מפקדים ראויים לקה"
אמא עוד מעט תקבלי את שאריות ילדה
אנחנו רק מצטלמים אתם למזכרת
הרובה הוא ידידו הטוב של האדם
זה"ל הוא הצבא המוסרי ביותר בעולם
לפניה לוחם אויב פצוע - חסל אותו הקל בסבלו
בקבלה ובמסרה נשק בדקהו בששים מעלות
תיל שפר הופעתה! זכר
מלחמה היא דבר אים
העם היהודי שותר שלום
"אם את רוצה לדעת מה אני מרגיש כשאני משתרר פצצה
אני מרגיש רק מכה קלה בכנף המטוס"
אין לא יכול יש לא רוצה
לא מפחידות אותי כל הפרמלות מנשה למיניהן
הכבוש נאור או בוא יא ערבי נגן לנו משהו בכנור
תיל, שפר הופעתה! זכר שאתה מיצג את המדינה
"עשיתם בצוע משלם, אתם יכולים לישון טוב הלילה".

הגר ינאי: מכונת הנצח של אלכס, הוצאת כתר 2004, 339 עמ'

אם יש דבר שדובה, גיבורת מכונת הנצח של אלכס, רוצה בו יותר מכל, הרי שזהו הערפל. הערפל אינו רק התחושה הפיזית שאזור דמדומים נפרש לפניך, הוא בעיקר מצב נפשי. מצב שבו המציאות תופרת לעצמה כנפיים כדי לשכנע אותך שאפשר להמריא, שאפשר להניח לרגע את צעצועי היוםמיום ולשחק משחק מטאפיזי יותר.

הערפל של דובה נע ברווח שבין אלכס המקמט, לפחות בדמיונו, את חוקי הטבע לבין גיא הראל, שאת דיוקנו אפשר לצלם לפוסטר של החלום הישראלי. אף פסיכיאטר לא היה חותם לאלכס על תעודת שפיות. מצד שני זה קסמו. קסמו של מי



שקושר קולר לצווארו של העולם ומנסה לנהל אותו לפי דרכו. גיא הראל הוא קצין, אופנוען. רק השם שלו (השונה כל כך מהקסם הגלותי של השם אלכס) מעלה את מפלס הצבר האולטימטיבי לראש התורן. דובה מסרבת להתקרב אליו. היא יותר בעד גור חתולים נעזב מאשר בעד דוברמן מלך הכלבייה. גיא מוכן, בדרכו שלו, לכרוע בך, להבין, ודובה, לפחות בשלבים הראשונים, לא מתרשמת מהמושב האחורי של אותו אופנוע. היא נמשכת אל האפל, אל הערפל, אל אלכס המציע עולם שבו צבעי הדמיון ברורים יותר מצבעי הכסיס. היא יודעת שגיא הוא בסופו של דבר הלחם, אבל היא רוצה לצייר בצבעי חמאה את הגעועים לאלכס. דובה לא מוותרת עד לרגע שבו נמוג הערפל. אולי.

זהו רומן התבגרות, רומן המצליח לפרק את המילה "ערפל" לפרודות קטנות. לא לוותר, לא לטיית. הגר ינאי אינה מתפתה להיגרר למלכודת הטלנובלית של סיפורי התבגרות. היא מטלטלת את הגיבורה שלה בין עולמות שכל אחד מהם מוקיף את עמוד השדרה שלה. היא הולכת איתה בשביל שיש בו יותר תמרורים לא ברורים מאשר שלטי עצור. דובה מכירה



כל פרח בדרך, כל עלה נתלש בתודעתה מעץ שיש לו שם. דובה לא מפסיקה לנשום את האוויר שמותר הערפל. הגר ינאי מספקת אותו בשפע. ברגע שדובה מגיעה להחלטה, מתחשק לצטט לה את יונה וולך (מתוך 'באשמת עצבים רפופים') "...מאחוריך אתה משאיר / דם בורח / אנשים מקולפים עורם / ושותתים / למשהו אחר / כאן הדברים מתמוגגים / כמו קוביות הבתים / כלילות ערפל...". יופי של ספר.

דליה, מון-אמור

שמעון אדף: קילומטר ויומיים לפני השקיעה, הוצאת כתר 2004, 326 עמ'

ד"ר יהודה מנוחין מתאבד. דליה שושן נרצחת. אליש בן זקן חוקר. מי שינסה לסחוט את ההגדרה "רומן בלשי" יגלה ששמעון אדף בקי בחוקיה. הוא יודע להניח אצבעות על גרון המתח ולשחרר אותן לאט לאט עד שהאזיקים המטאפוריים יונחו היכן שצריך. אבל ייאמר מיד: הסיפור הבלשי בקילומטר ויומיים לפני השקיעה הוא בסך הכול מקפצה. מקפצה מוקפדת מאוד ליריעה רחבה יותר. זהו רומן על חלומות המבושלים על אש קטנה. כשהחלומות נודדים לעיר הגדולה הם מתפוצצים בפני החולמים. להבה - זה שם המשחק. דליה שושן באה משדרות לכבוש את תל-אביב. הלהקה שלה שרה "ומתאספת אצלי / מיתולוגיה שלמה / מתחת לציפורניים..."; השורות החזקות האלה אוחזות את התחושה שהציפורניים האלה נולדו גם לשרוט. היא מאוהבת בשריטה. המיתולוגיה לא שוכחת את סירי האוכל של האמא משדרות. אדף יודע שסירי האוכל הם מותג זול מדי ולכן הוא מנפץ את חלון הראווה של הדימוי השגור של ערי הפיתוח. ליד סירי האוכל הוא מרהט את עבדיה של דליה שושן בעושר רב. זוהי הודמנות נהדרת להכיר את המקומות האלה מעבר למשקפי האנתרופולוגיה. לכן גם יכול הקורא למדוד את המעבר של דליה משדרות לתל-אביב לא רק במפלס הקילומטרי, אלא גם במפלס המנטלי. אין, ולא צריכה להיות, תשובה. המעבר למועדוני הרוק של העיר הגדולה מקרב אולי לתודעה, אבל מצריך להישען על פרוטות אגו חדשה. זה קשה למי שרוצה לדרוך רק על כפות רגליה. זה קשה למי שבוה לפווה ובאותה שעה גוזרת קופון מאותה פוזה. השירים שלה, אולי, חכמים ממנה. ואם לחזור ללהבה, הרי שדליה רצתה להישרף על חודו של תו. היא לא היתה מסוגלת להבין את תרבות ה-NEXT של הרוק'נרול התל-אביבי. את הביטחון העצמי שלה אפשר היה לסחוט כמו סמרטוט רצפה. מהסמרטוט הזה היא פוררה חוטים כדי לארוג מהם - ביד אחת פנינים, וביד השנייה חבל לכרוך סביב צווארה. אדף יודע שדליה שושן היא ערימת אבנים והוא משבץ אותן ביד של אמן פסיפס.

ולא רק אותה. הגיבורים האחרים, ובעיקר אליש בן זקן, מצליחים מאוד לצאת מן השורות ולהסתובב

כדמויות שאפשר לפגוש כמה רחובות מהמקום שבו אתה גר. בשר ודם. בעיקר דם, אם סופרים את הגוויות.

כל קורא יכול לאמץ דמות ולתת לה להוביל את המסע. אני בחרתי בדליה, כיוון שבין השורות הצלחתי לשמוע אותה שרה. שרה, במקרה הזה, פירושו: להתאהב בה.

רזני סומק

נכנסת כשיר אהבה ויוצאת כהספד על אובדנה

חלי אברהם איתן: נופי הבית, הוצאת כרמל ירושלים 2003, 64 עמ'

השער השני של הספר (הבנוי משלושה שערים) - "נופי הבית הישן" - הוא שנותן את השם לספר, במקוצר; הבית הישן, קרוב ולירי, הוא הבית שאיננו. תרגום שם הספר לאנגלית Home Visions משווה לו משמעות הווית מעט. ארבעה דורות קשורים לבית הזה. הסב והסבתא, הדור הראשון שאיננו כבר, האב, אשר בשפתו הלא שירית מגדיר את הבית כמקום ההומה ילדים ואורחים, ובו שפע של מקום ואוכל לכולם. המשוררת, ואחיה "מפריח גיגרי חלום לטס-שמי" -- חוגר אידיאלים -- יום אחד -- רכוב על קרון חלומותיו -- הכביש חצה את חייו; הדור הרביעי הוא הנכד, שטקס בר המצווה שלו נערך בבית הכנסת הישן, למרות בית הכנסת המפואר והחדש שנבנה. בכך מחברת חלי אברהם-איתן את הדור הבא עם הדור הראשון.

"אדם מאדם חוזר / כמו מעיר זרה", כך תחילת הבית השירי החוזר בשיר הפותח את הספר. בחלקו השני של אותו שיר "אדם מאדם חוזר / כמו מכוכב זר" ורחוק; בחלקו השלישי, "אדם מאדם חוזר כמו מתוכנה זרה" בת ימינו, בשער הפותח את הספר,

אמרות פתגמים כשלעצמן; למשל: "לידה ומוות במהירות מחשבה/ נכנסת כשיר אהבה/ ויוצאת כהספר על אובדנה", או "יד אלוהים מציירת עננים/ ורוח זדון קורעת".

בפנים עטיפת הספר נכתב כי למרות היות המציאות האישית והציבורית מציאות של מצוקה, הרחוקה מהביטוי השירי, שירתה של חלי אברהם-איתן חותרת, בכל אמצעי התקשורת המודרניים, להגיע אל הזולת. עוסקת בחומרים ריאליים "והיא תקווה לנחמה", כך נכתב שם. או, במילותיה של המשוררת "פרץ אהבה/ בשנייה הראשונה/ של האלף הבא" (עמ' 55).

והסתייגות מסוימת: האיור על עטיפת הספר מזכיר לי בית מזרח אירופי עם ארובת עשן, ולתחושת, הוא זר לשירי הספר. גם בפניה של חלי אברהם איתן שבמציאות יש הרבה יותר רוח ונשמה מאשר בפניה של הנערה המופיעים בשער האחורי של הספר.

זהו ספרה השלישי של חלי אברהם איתן. אני סקרן לקרוא את ספרה הבא.

■ שמואל שתל

החלום בו היא רוכבת "על גב סוס אדמוני -- המושכות/ כפרת וכחידקל/ זורמים/ בין אצבעותי"... משחקת מחבואים עם הירח המוקדש "מגביה אל טירת ענן" לפרופסור א'; "רואה בציוץ הציפורים/ מה שרואה מגדת בכף היד" (עמ' 24), את נוף הרובע היהודי ושם, דווקא שם, "צלבי כנסיות/ ורבעי סהר/ דוקרים את השמים".

הפרק השלישי, "נוף גשרט", חושף אכן שריטות עמוקות; "דשא נחנק בקור ללא צמיחה"; זהו פרק פרידה מאהוב נעורים בו "מדברים/ במשפטים סתמיים// עם רווח כפול// בין המילים"; או, "החיוך הישן/ יבש על שפתי/ מפחד ההשתייכות - אוזלת ידי/ השאירה אותי/ לידך/ שנים/ ביחד/ לבד"; "שירי גירושין", ניתן לומר, הגורמים לקורא לחוש את החוויה על בשרו. הכוח השירי של המחברת הוא רב, ומצליח להביא קורא כמוני, רחוק מהמתואר בגיל ובניסיון חיים, להזדהות רגשית עם התרחקות בני זוג אהבים, עד כדי גירושים.

לשון השירים המגוונת, השואבת מרוחב יריעה, מהמיתולוגיה היוונית ועד שפת מחשב טכנית מהכאן והעכשיו, מולידה לעתים שורות היכולות לשמש



הנקרא 'חלונות 2000': "אנו מחוברים לחלונות 2000, לא לפספס E-mail מרגש" או "בין שקט לסערה/ הקלידים/ מתקתקים/ שירים/ ללא הרף" (עמ' 18).

זווית המראה של המחברת גבוהה ורחבה, גם בעזרת

דינה קטן

- על מדרגת אבן מאבקת לרגלי הסטופה* בפה תסר שנים וראש קרתה הדמות מחייכת אלינו, כחוושה, רגלים יחפות, ידיה ממוללות משהו. גבר, אומרים, איש דת.
- נקבת התפלה שבגוע עץ ממריא מגוף האבן עירם ועריה, מתנשא בצמרת קלושה, זעומת עלוה, בחיק מדומים.
- באולם המלה נשים מחוללות רגלים פשוקות, ידים מונפות מעלה מתנחשלות בשפולי קורת גג המקדש העתיק, כאלו כמו ידיהן עולם הן מחזיקות, נשא על כתפיהן.

* סטופה - כלי קיבול לשרידים הקדושים (של גוף הבוראה או כיו"ב; מן הסטופה מתפתחת הפגורה, שנבנית לשימושים אחרים)

תמונות מדרכי קמבודיה וויאטנאם

- דמות אשה תקוקה בכתל האבן שדים נכוננו ויד אותות באיבר דמוי נר, ליד פרת הערוה - איזו שלוה
- בפתח סכת הקש, נוה דלות אשה מצהילה פנים אל תיבוק מונף אל על בהרועות החסנות
- שער-שיבה קצוץ בתספרת ילדית, גו כחוש, מעקם כאנטנה ברות, תצאית דלה צבעונית יחפת רגלים, אפרורית
- אבנים חרבות, משחירות מקדשים מפירי אמונים תפארת זמים עברו מתפלשת באבק החרבות
- אבן הלינגום ונקבת היוני עתיקת יומין היא תפלת הפריון אבנים מרקסמות מרקמות תחרימים דוממים זהר משחיר באבק הצהרים
- מים שחקו אבן בחיקה גומחות מתפללי הבודהא דוממים כמו חבוק עתיק

האם קיימת מחויבות חוקתית לזכויות חברתיות?

אבי בן בסט ומומי דהן: זכויות חברתיות בחוקה ומדיניות כלכלית נייר עמדה מס' 49, המכון הישראלי לדמוקרטיה, מרס 2004, 128 עמ'

סוגיית העיגון של זכויות חברתיות בחוקה, המועצה הציבורית: הכינוס התשיעי ב'-ג' בכסלו תשס"ג, 7-8 בנובמבר 2002, ירושלים, המכון הישראלי לדמוקרטיה 2003, 385 עמ'

המכון הישראלי לדמוקרטיה מרבה לפרסם חומר שיש בו תרומה לשיח הציבורי בתחומי החברה והכלכלה. כזה הוא נייר העמדה מס' 49 המטפל בצורה בהירה וממוקדת בזכויות החברתיות ובמדיניות הכלכלית, תוך בחינת החקיקה הראשית בהקשר זה. הספר כולל שלושה פרקים ופרק רביעי המסכם את נקודות הזכות והשלילה בסוגיית הכללת זכויות חברתיות בחוקה.

הדיון בפרסום פרוטוקול הדיונים של המועצה הציבורית - הכינוס התשיעי, שנערך בנובמבר 2002, הנו פרטני אך חוזר על עצמו מעצם העובדה שמדובר בסיכום פרוטוקולי כמקראה. עם זאת, לאחר דיוני שלושת המושבים מופיעים גם חמישה מאמרים. הראשון שבהם, מאמרם המשותף של אבי בן בסט ומומי דהן "בעד ונגד הכללת זכויות חברתיות בחוקה", זהה כמעט לחלוטין לפרק הרביעי שבספרם המשותף נייר עמדה מס' 49. כן מופיע מאמרה של רות גביון הכולל ארבעה נספחים חוקתיים השוואתיים מעניינים, שני מאמרים קצרים של נחשון פרו, וכן נוסח הצעת חוק היסוד - "זכויות חברתיות" מטעם ועדת החוקה חוק ומשפט.

ההקדמה בספרם המשותף של בן בסט ודהן מציגה את שאלות המחקר: "האם ניתן לאפיין קבוצות של מדינות לפי המודל החוקתי (בהקשר של זכויות חברתיות-כלכליות) שהן אימצו? השנייה, באיזו מידה, אם בכלל, המחויבות החוקתית לזכויות חברתיות-כלכליות מתורגמת למדיניות למעשה?" (עמ' 5).

שאלה אחרונה זו היא הסוגיה העומדת במרכז הדיון בשני הפרסומים. ברמה האופרטיבית השאלה העולה לדיון בשני הספרים היא שאלת הקשר בין השוויון לצמיחה הכלכלית.

המחברים לא רק דנים בזכויות אלא גם מגדירים אותן. חמש הזכויות חברתיות הן: זכות הקיום המינימלי (ביטוח סוציאלי), זכות לחינוך יסודי ולתיכון, הזכות לביטוח בריאות, הזכות לדיוור, והגנה על זכויות העובדים. מעניין לציין שדווקא

זאב ז'בוטינסקי, המנהיג הציוני של מחנה הימין הלאומי, למרות תפיסת עולמו הליברלית, הוא שניסח את עיקרון "חמש המ"מין", לאמור:

"...הדבר, שאנו מכנים אותו בשם 'הצרכים האלמנטריים' של אדם רגיל - אותו הדבר, שהיום הוא צריך להילחם עליו ולבקש פרנסה ולהרעיש עולמות, כשאינו מוצא פרנסה זו - כולל חמישה דברים: אוכל, דירה, בגדים והאפשרות לחנך את הילדים והאפשרות להתרפא במקרה של מחלה." ("חמש המ"מין" מתוך ספרו של משה בלע - עולמו של זאב ז'בוטינסקי, הוצאת דפוסים, ת"א 1972, עמ' 253). במילים אחרות מבחינה חברתית אין הבדל רב בין התפיסה הסוציאל דמוקרטית לתפיסה הליברלית המצדדת במדינת הרווחה (המינימלית). בן בסט ודהן מיטיבים להציג בספרם המשותף את טיעוניהם מעצם השימוש בקריטריונים (למשל

לעומת המחברים סבור הפרשן הכלכלי של 'הארץ' גיא רולניק שקיצוץ וצמיחה ילכו יחדיו. הוא נוקט למחקרו של ד"ר ירון זליכה החשב הכלכלי באוצר ממנו עולה כי "יש מתאם ברור בין ירידה בהוצאה הציבורית לבין הצמיחה" (גיא רולניק "היילכו קיצוץ וצמיחה יחדיו?"; 'הארץ', 8.9.04).

בסיכום הפרק טוענים המחברים בן בסט ודהן כי דמוקרטיה שוויון כלכלי וצמיחה הם ערכים שקיימים ביניהם קשרי גומלין הדוקים (עמ' 61). הפרק השלישי הנסב על מקורות האי שוויון בישראל, מביא סקירה בהירה ועומד על המקורות השונים לאי השוויון, ובכלל זאת השפעת הממשלה. בסוף ספרם מציגים המחברים את טיעוני הבעד והנגד באשר להכללת זכויות חברתיות בחוקה, שתיים עשרה נקודות זכות לעומת ארבע נקודות שלילה, וכן הסיכום לסיכום זה: "מטבע הדברים,



ההכרעה בעד או נגד הכללת זכויות חברתיות בחוקה היא פועל יוצא מהמשקל היחסי שניתן לכל אחד מהנימוקים בעד ונגד. אנו סבורים כי הסיכום של מכלול הנימוקים נוטה לכיוון של העדפת החלופה, ולפיה תיכלל בחוקה הצהרה על זכויות חברתיות-כלכליות בלא ביקורת שיפוטית על החקיקה הראשית בנושא הקצאת המשאבים בתקציב המדינה. ביחוד חשוב לכלול את הזכות לחינוך ואת הזכות לביטוח סוציאלי" (עמ' 102). 385 עמודיו של הפרסום "סוגיית העיגון של זכויות חברתיות בחוקה" נופלים לעומת 128 עמודי פרסום נייר עמדה מס' 49. עם זאת ניתן להצביע על מספר הרצאות מעניינות, כמו למשל של מומי דהן - "מקורות האי שוויון בישראל", אבי בן בסט - "שוויון דמוקרטיה וצמיחה כלכלית באספקלריה בינלאומית" ורות גביון "האם נחוץ עיגון חוקתי לזכויות חברתיות וכלכליות". השיבת של ממש יש למאמרים שבסוף המקראה ובמיוחד יש לציין את הצעת "חוק היסוד זכויות חברתיות". אם אין בדעת הקורא לכתוב עבודת מחקר בסוגיה, הוא יכול בהחלט להסתפק בנייר העמדה הצנוע בהיקפו ולהסתפק בעיון רק בהצעת חוק היסוד שבמקראה עבת הכרס.

יוסי ברנע

הנספח המסביר את הקריטריונים לדירוג הרכיבים של מדד הדמוקרטיה, בעמ' 63-64) ובתרשימים. אך חבל שלא תמיד ההצגה סבירה. כזהו למשל תרשים מס' 2 בעמ' 18 הדורש זכויות מגדלת כתנאי לעיון בו.

ספרם, שביסודו הנו ספר קריא וברור, לעתים נראה כספר למומחים, כמו למשל הדיון בסעיף "ניתוח באמצעות רגרסיה" המציג בעמ' 29 את המודל האקונומי. לעומת זאת מתקיים דיון בהיר על התנאים להתפתחותה של הדמוקרטיה, כמו למשל בעמודים: 45-47, וכן בהשלכות הדמוקרטיה על הצמיחה הכלכלית (עמ' 47-52). דיון מעניין נסוב (ראה בעיקר עמ' 54-56) סביב הטענה כי "כאשר האי-שוויון הכלכלי קטן יותר, המשק צומח מהר יותר" (עמ' 52). הממצאים האמפיריים אינם חד משמעיים: "חוקרים רבים העריכו כי מדיניות לשיפור חלוקת ההכנסות והשירותים החברתיים תחייב מסים כבדים ופרוגרסיביים ואלו יקטינו את המניע להשקיע ובעקבות זאת את הצמיחה. אולם חמישה מחקרים שבתנו השערה זו מצאו כי להגברת נטל המס ולמגוון של הוצאות חברתיות היתה השפעה חיובית ומובהקת על צמיחת התוצר. בשלושה היתה השפעה שלילית אך לא מובהקת ובשניים חיובית ולא מובהקת" (עמ' 59).

דיוקן מבריק של התלוש האולטימטיבי

דזיונה בארנס: חורשלילה, מבואות: ת"ס אליוט, תרגום מאנגלית, אחרית דבר והערות: גיורא לשם, הוצאת כרמל 2004, עמ' 204



הסופרת והאמנית האמריקאית היפהפייה דזיונה בארנס (1892-1982) נמנית עם קהיליית הגולים שחיה ויצרה בפרוץ בשנות ה-20 של המאה שעברה. פרוץ היתה או כר פורה לכל סוגי הניסויים - באמנות כבחים - והעניקה להם השראה וחופש יצירה שחסרו במולדתם. הם נפגשו ב'פלור' ובשאר מקדשי הגדה השמאלית שבהם הותוו ונדונו הזרמים החדשים באמנויות, ויצרו קהילייה תוססת, שנפוצה לכל עבר עם כיבוש צרפת בידי הנאצים וכינון ממשלת וישי. זו פרוץ שבה נטוע הקרקס האנושי המתואר בחורשלילה: אוסף דמויות אקסצנטריות, מעוותות והרסניות, שעורכות את ניסוייהן זו בזו.

רובין ווט האמריקאית (בת דמותה של האמנית תלמה ווד, אהובתה של דזיונה בארנס), כובשת לבבות גברים כנשים ונוטשת אותם בסדרתיות, נישאת ליהודי הווינאי פליקס פולביין ומבטיחה לעצמה שתסתלק ממנו במהרה. היא עוזבת גם את בנם המשותף, הלוקה בהפרעה מסתורית, לטובת אהובתה נורה. נורה המיוסרת ממשילה אותה ל"יצאנית מנוסה שאינה דוחה איש וזלת זה שאוהב אותה" (עמ' 7). ד"ר או'קונר, טרנסווסטיט, שבפניו מתנים גיבורי הרומן את מכאוביהם, הוא מעין לץ ונביא גם יחד, החווה את סופו של סיפור האהבה האומלל בין רובין ונורה כמו גם את הפורענות שתבוא על הכול. או'קונר מבכה את החורבן העתידי במלל בלתי פוסק, שבאמצעותו הוא מבקש "להטביע את קינתה ויבנתה הקטנה, החרישית, של האנושות, כדי להפוך את חרפתה לנסבלת יותר ואת ייסוריה לשפלים פחות", כדברי ת"ס אליוט במבוא לספר (עמ' 9).

כמעט כל הדמויות בספר אינן מה שהן נחווה להיות. הדוקטור אינו רופא; אמנית קרקס בלינאית ששמה 'מאן' - גבר - אינה גבר ואינה אשה. הדמות החמקמקה מכולן היא זו של היהודי פולביין, הרודף בכפייתיות אחרי סממני אצולה. הוא עצמו אציל מפוקפק וגם יהודי שלם איננו, שהרי נולד "מעירוב דמים זרים, מהצטלבות אלף מצבים בלתי אפשריים..." (עמ' 23).

בדמות היהודי שעיצבה בארנס ניכר היטב לא רק הסגנון הפרוסטיאני, המאפיין את כתיבתה, אלא גם קצת מתוכנו. המאפיינים הנלעגים שייחס פרוסט ליהודים חורגים אצל בארנס מסממני הפארסה. בשורה של אבתנות מדויקות ומושחזות היא משרטטת דיוקן מבריק של התלוש האולטימטיבי. "פסיעתו של היהודי הנודד טבועה בכל בן לגוע. אין זה משנה היכן אתה פוגש בו ומתי, תמיד תרגיש שהוא בא ממקום כלשהו, לא משנה מאין - ארץ

וירחש כבוד... מרכיץ ראש, הוא מחפש בתנועות מתנוודות ומהירות את הדבר שראוי לרחוש לו כבוד: הרחוב הראוי, בית הקפה הראוי... במסעדות הוא קד קלות לכל מי שהיה עשוי להיות 'מישהו'... (עמ' 23).

גם סממן חיצוני כמו סגנון לבושו של פולביין - אשר "לא היה טקס בעולם שלבושו היה עשוי להלום" - מבטא יהודיות. אי-הלימה זו - שולית לכאורה, אך עקרונית - נעוצה אצל היהודי "בשאיפה להיות מוכן לכל" (עמ' 23) - למלוכה או לפורענות.

אפיון תמציתי, מדויק ומושחזו כל כך של האחר יכול להיכתב רק בידי מי שהיא עצמה 'אחרת' - ניצבת במפתן, בעמדת לא-שייכת נצחית, רואה וחשה כל פגע. זה תפקיד שיהודים ואמנים מיטיבים למלא.

חורשלילה ראה אור ב-1937 - כשנתיים לפני תחילת חורבנה של אירופה - שאותו חזה. דברי התוכחה של אוקונר בסוף הספר הם פראפרזה על תפילת יום הדין הנוצרית (המבוססת על נבואת הועם של הנביא צפניה): "הקץ לכל - זכרו את דברי - כעת לא כלום, זולת עברה ובכי תמוררים" (עמ' 187).

חורשלילה הוא ספר מטריד, דוחה ויפהפה לסירוגין. גיורא לשם מצליח לבטא איכויות אלה בתרגום מאתגר במיוחד. אחרית-דבר שכתב היא יצירה לעצמה, המרבדת את הקריאה בספר בדיקע ובהארה מעשירים. הוצאת כרמל ראויה לתודה על היוזמה ועל התעוזה שבהגשת חורשלילה לקורא העברי. ■ מירי פז

כלשהי שטרף יותר משהתגורר בה, כברת אדמה מוצנעת שניזון ממנה אך לא יוכל לרשתה - שכן בכל אשר היהודי נמצא, נדמה שהגיע משום מקום לכל מקום. לשמע שמו של פליקס היו שלושה אנשים או יותר נשבעים שראו אותו בשבוע שעבר בשלוש מדינות בעת ובעונה אחת" (עמ' 22).

לפולביין אין זיקת אמת לשומקום ולשום אדם; "רק גיבוב מילים אפשרי לו בתור קשר" (עמ' 23). ובכל זאת, זיקה אחת יש לו ליהודי: אל העבר - והיא תופחת אצלו ל"דבקות קנאית". פולביין מתרפק על תפארת עברה של "אירופה הישנה" - אצולה, הוד רוממות, מלוכה. הוא חש כי "העבר המפואר יתקן במקצת אם ירכיץ ראש די הצורך, אם ייכנע

חצי

רבקה באסמאן בן-חיים

מיידיש: שלום לוריא

■

דוֹבֶרֶת אָנִי אֶל עֵלָה בֶּן-לֵילוֹ -
חֵישׁ לְשֵׁאת אֶת הַלֵּילָה עַד שְׁחַר.
הַלֵּילָה פּוֹרֵם שְׁעָרוֹ, אֶת כָּלוֹ:
דוֹמִיָּה לְקָרְאתִי - אַעֲלֶם בָּהּ, סֵתֶם פְּכָה.

שְׁלֶשֶׁה מְקַשִּׁיבִים לְתַמָּם,
אֶפּוֹפִים בְּשִׁלּוֹה צְלִילֵקוֹלִית:
אֲנֹכִי וְהַשִּׁיר וְהַלֵּילָה - דוֹמֶם
וְהַזְמָן שְׁעוֹדְנוֹ שְׁלֶם
בְּאִי-שָׁם.

הלילה, השיר והמשוררת כמו צלעות במשולש היער. בגיאומטריה הזאת מצליחה רבקה באסמאן לדבר עם "עלה בן לילו". בבוקר יתעורר אולי עץ.

דוני סומק

טוב או רע, גיבור או נבל

יוסי פלס

אילה יפתח-ולפה: על גב הברדלס
הוצאת גוונים 2004, 175 עמ'

ה יועץ הפסיכולוגי של נורית ערבות, גיבורת הרומן על גב הברדלס, מעיר לה, כי "היא בורחת מהפרטי אל הכללי". נורית עונה לו, כי "הכללי לפעמים מסייע בידה להתמודד עם הדברים" (עמ' 55). אחד הקווים האופייניים לרומן - ואחת מסגולותיו הבולטות - הוא שילובו של הסיפור הפרטי והייחודי, סיפור גורלה החר פעמי של הדמות הראשית, בסיפור הכללי, המקיף מקומות וזמנים, סיפורה של ארץ ישראל למן שנות ה-20 ועד לתחילת המילניום השלישי וסיפורו של עם ישראל בדורות האחרונים.

נורית ערבות עוסקת בתרפיה באמנות והיא בתם של צ'ליה ובוריס, מחלוצי העלייה השלישית. בהיותה פעוטה נהרג אביה במלחמת האזרחים בספרד, מלחמה שבה נלחם כמתנדב, ואמה, אחות במקצועה, גידלה אותה בכוחות עצמה. בנעוריה היתה נורית מאוהבת בדניאל גלעד, בנם של זוג חברים של הוריה (ועל פי החשד אחיה-למחצה, מצד אביה), מי שלימים היה לעסקן פוליטי מפוקפק. אהבתה זו לא נתממשה, ואילו האהבה שזכתה בה, אהבתו של מתן, נקטעה לאחר שהלה שם קץ לחייו. נורית נישאה לאברהם ערבות, ששרד כילד את השואה, עלה ארצה ונלחם במלחמת העצמאות ובמלחמות שלאחריה. עם אברהם הקימה נורית את משפחתה - שלושת ילדיה, שבמהלך השנים הקימו משפחות משלהם. זוגיות זו, הדוקה אך עמוסת שתיקות, הגיעה לקצה עם מותו של אברהם בשנת '77, בהתרסקות מטוס מכוונת, שהוא גרם לה לאחר שנתגלה אצלו מום חמור בלבב.

עלילת המסגרת, או העלילה הראשית, של הרומן מתחילה 19 שנה אחרי התאלמנותה של

נורית, ב-1996 ומסתיימת ב-11 בספטמבר 2001, יום נפילת 'מגדלי התאומים'. נורית לוקה בסרטן המעי ונאלצת לעבור ניתוח. לאחר הניתוח והטיפול הכימותרפי היא מחלימה לגמרי. המחלה והניתוח הם צומת רב משמעותי בחייה (כפי שהם לא אחת גם בחייהם של גיבורים ספרותיים אחרים). הם מאירים את חיה באור חדש, אורה של מודעות עצמית חדשה, ומביאים אותה לידי ראייה עמוקה יותר של אירועי חייה ושל הדמויות שנטלו בהם חלק. דבר, עיקרו של הרומן ובאמצעותו הולך ונחשף עולמה הפנימי של נורית, בו משתקפות גם ההתרחשויות ההיסטוריות ובטאותיהן מתמוזת עם זיכרונותיה האישיים.

שלא כעלילה הראשית, המתקדמת באופן לינארי, מופיעים החומרים העלילתיים מן העבר הקרוב והרחוק ללא סדר כרונולוגי מוגדר, על פי היגיון פנימי אסוציאטיבי, כשהאינפורמציה על הדמויות השונות מפוזרת בין פרקי הרומן (שלכולם כותרות מנחות) "בממלכת הזיכרון אין העלילות נשזרות זו בזו על פי סדר התרחשותן" (עמ' 144) - וזהו גם העיקרון הצורני, שעל פיו מעוצב הרומן, עיצוב המעניק לו איכות אמנותית מיוחדת.

הרומן כתוב מנקודת התצפית של נורית בשני מודוסים מקבילים: סיפור בגוף שלישי, המתייחס בעיקר (אם לא באופן בלבדי) אל המציאות החיצונית ואל המתרחש בה; ודפים מיומנה של נורית, הכתובים בגוף ראשון, ובהם, כבטקסט וידויי אופייני, יסודות ליריים ופנטסטיים בולטים, ציוריות עזה ושימוש בארכיטיפים מיתיים (מה שמתקשר גם לעיסוקה באמנות התזותית ובעולם הסמלים שלה).

המתח בין העולם החיצוני לעולם הפנימי והתמודדותה של נורית איתו מלווים את הרומן

לכל אורכו. הם באים לידי ביטוי גם בניגודיות ובהתלבטות בין רציונליות לאינטואיטיביות, בין ממשות לדמיון, בין נורמליות לחריגות. הניגודים הללו מתחדדים על רקע עבודתה של נורית כתרפיסטית, כמי שמטפלת באנשים, שעולמם הפנימי מצוי בקונפליקט מתמיד עם המציאות. התובנות החדשות, שהמחלה מעוררת בה, מאפשרות לה מגע הדוק יותר עם רגישויותיה שלה, עם מאווייה הכמוסים ועם זיכרונותיה. מכאן הפנייה אל היסוד הדיוניסי שבנפש האדם, אל דיוניסוס הרכוב על גב הברדלס (כפי שתיארוהו לפעמים הקדמונים - כך, למשל, הוא מופיע בפסיפס מן המאה ה-4 לפסה"נ, ששרד בארמונו של אלכסנדר מוקדון בעיר הולדתו פּלָה, והמופיע על עטיפת הספר; הברדלס מייצג את ההיבט הלוחמני, הנאבק של דיוניסוס, המצויר בהקשר זה כשהוא עוטה צור ברדלס וכרכרתו רתומה לברדלסים). "זהו אותו יצור כלאיים, שילוב של בן אנוש ואל, החי על הגבול שבין תבונה לשיכרון, בין מציאות לחלום" (עמ' 13); אל היין והפורקן היצרי (שאחד מכינויו 'לוסיס' - המשחרר), אל הדרמה והמשחק, ובניגוד לאפולו - אל הדמיון היצירתי הפרוע והבלתי-מרוסן. ביומנה כותבת נורית: "לעתים אני רואה את דיוניסוס יושב על גב הברדלס, חומק ועובר במשעול לא הרחק ממני [...] אני מתגעגעת אליך הרוכב על גב הברדלס" (עמ' 14) ובמקום אחר: "כבר שנים אני תוהה מתי תקרב אלי, אך ככל שאני שועטת אליך, נרגשת ומוכנה ליפול בזרועותיך, כך מתרחק אתה ממני, שומר על מרחק קבוע בינינו" (עמ' 137). דיוניסוס מושך ומפתה, אך יש בו גם מיסוד הסכנה, סכנת אובדן ומוות: באגם הדבש שלו עלולים לטבע וכשהוא עומד על שפת האגם הזה, לועז פער, מלתעותיו החדות חשופות ולשונו האדומה שלוהה ללקק את קורבנו (שם).

ה'הרואיות', של צ'ליה ואברהם. הם מייצגים את ארץ-ישראל החלוצית, הלוחמת, הבונה (אם כי צ'ליה, שאיבדה בעל בנסיבות 'הרואיות' מתלבטת בין "פרקטיות" ל"הרואיות"). דניאל מייצג את התנוונותה של החברה הישראלית ואת הסתאבותן של ה'אליטות'. "אברהם ערבות לא אוהב את דניאל. אומר כי בגלל כמוהו כך המדינה נראית" (עמ' 44). ושמא גם בגלל אברהם? - כלותם במלחמת תש"ח הוא לקח חלק בפשעי ה'נכבה' וכקבלן של עבודות עפר בביצורי 'קו בר-לב' הוא נמנה עם אותם 'עשירים חדשים', שנתעשרו בעקבות מדיניות מיליטריסטית, בלתי-אחראית. ספק אם גורית מסוגלת לחשוב בכיוון זה, אף כי מסופר ש"מחלוקת סמויה היתה בין גורית לאישה על עבודתו" (עמ' 115). באופן כללי, גורית היא נציגה מובהקת של בני דורה, בייחוד של הצברים שביניהם, ומשום כך היא תופסת את המציאות הישראלית באופן מוגבל כל כך. אין ברומן זכר למתחים בין עדתיים, לעוני ולפשיעה, לאלימותם של הישראלים, להשתלטות התרדית (החרדים היתידים המופיעים בו הם יהודי העיריה המזרח אירופית, שנורית כואבת את הניתוק מעולמם - שוב כרבים מבני דורה, מחפשי השורשים' למיניהם); ואף על פי שהיא עצמה שוחרת שלום, הרי כל מה שיש לרומן לומר על הפליטים הפלסטינים מובא מנקודת המבט של אברהם: "אלה הם קני צרעות, שונאי יהודים" (עמ' 116). כמובן, אין לדרוש מיצירה בלטריסטית מה שדורשים מחיבור היסטורי. בסיכומו של דבר, מתברר, כי דווקא ראייתה המוגבלת של גורית היא שמקנה לרומן אותנטיות ואמינות.

זאת ועוד: הפער בין השקפת עולמה ה'רשמית', ה'מרובעת' למדי לבין רגשותיה הסבוכים ומסתרי הלא מודע שלה מהווה גורם רב עניין ברומן. כך גם התנגשותם של רגשות סותרים - כגון הימשכותה אל שתיקותיו ורצונותיו של אברהם ולעומתה, געגועיה העזים אל דניאל, אל הדיוניסיות שלו, על קסמיה, מדותיה והעושר החווייתי, שהיא מזמנת לנוהים אחריה. במערכת הסמלים של גורית מומחש הניגוד בין אברהם לדניאל באמצעות הניגוד בין הזאב - סמל של גבורה, הישרדות ונאמנות (ובמיתוס היווני - סמל אפוליני) - לבין השועל, סמל של ערמוניות מתעתעת ונכלוליות רבת קסם: "שועל היה (דניאל) בתלבושתו המשחקית. ותכלית משחק חייו היתה להיכנס ולצאת מתלבושת השועל שלו" (עמ' 169). את אברהם ה"מתקפד" בשתיקותיו, מייצג גם הקיפוד; אביה של גורית, בוריס, הוא ה"נשר השחור" (שחור - הן בשל שמו, צ'ורני, שעוברת



למען בתה, אך "מבלי יכולת לספר לה על אהבה" (עמ' 66), מבלי לתמוך בה בהתכרותה, במעבר מילדות לנערות. מימוש נשיותה של גורית כרוך אפוא בגישושים וחיפושים (שיטוטיה הליליים בחוצות תל-אביב ממחישים זאת). היא מחפשת אחר "רגע יחיד ומיוחד", רגע החורג מן השגרה וממסגרותיה הכובלות, רגע דיוניסי, שאותו עשויה היתה להעניק לה האהבה הבלתי-מומשת לדניאל. עם תום ה'שבעה' על מות אברהם, כשזינה ודניאל בנה מבקרים את גורית, עושה זה האחרון ניסיון רגעי וכושל ליצור קשר ארוטי עם גורית והיא מרגישה ש"יחלה לרגע זה ימים רבים. שמגיע לה רגע זה שהוא יחיד ומיוחד" (עמ' 118). שנים קודם לכן, בעיצומה של מלחמת יום הכיפורים, כשאברהם לחם בחזית, נעתרה גורית לבקשתו של דניאל להיפגש עמה. היא הגיעה לפגישה כשכולה ציפיות ארוטיות ולאכזבתה ביקש דניאל רק לשפוך את לבו בפניה ולשתפה במצוקתו הנפשית הקשה. לא היה זה חטא של 'ניאוף' כלל ועיקר, אך מבחינתה של גורית היתה זו בגידה חמורה - הן במישור האישי, בשל הרהורי העכירה שפקדוה, והן במישור הציבורי-לאומי: "האם הדקדורם הצינוני-פוריטני היה מקבל את זה שאשה תיפגש עם גבר שאינו בעלה בעוד בעלה החייל במלחמה?" (עמ' 48). בעיני גורית ובני דורה - הישראלים ילידי שנות ה-20, ה-30, וה-40 - הבגידה ב'ערכים' גדולה אף יותר מן הבגידה האישית בבן הזוג. מבחינתם לא יעלה על הדעת, שמישהו ינסה לממש את אושרו הפרטי, בעוד 'בנינו' משליכים נפשם מנגד בהגינם על העם והמולדת (או, אם לדייק יותר - בהגינם על ה'חונטה', שהעם בהר בה כדי שתמשול בו).

דניאל נתפס ברומן כדמות שלילית - מנוגדת תכלית ניגוד לדמויות האידיאליסטיות,

ברם, לגורית יש צורך חוזר ונשנה לתת ביטוי מלא יותר לעולמה הרגשי, שנתקפת על ידי החינוך שקיבלו היא ובני דורה, חינוך שעל פיו "עליהם לגדול זכים ונקיים, חסרי מאווים, ללא רטט של רצונות כמוסים, לבצע את תפקידם התפור עבדים בהוויה הזאת בארץ ישראל" (עמ' 170-171).

הערכים שעליהם חונכה גורית - ערכיה של ציונות סוציאליסטית, תובענית, רודפת צדק (או למצער מתיימרת לרדוף צדק) ופוריטנית - מיוצגים יותר מכל על ידי אמה, צ'ליה, "שגידלה אותה בגבורה בלתי-רגילה, נאבכת נגד הכוחות הדמוניים שעלו ממעמקים" (עמ' 67), חמושה תמיד בעקרונותיה ובשאיפת הצדק שלה, הבלתי מתפשרת. גורית כמהה משחר ילדותה לדמות אב ומוצאת אותה לימים - באופן חלקי, כמונן - באברהם בעלה, שיסוד האבהות נרמז בשמו, וכן בצבי רם, פסיכיאטר וחבר לעבודה (איתו הקשר הוא רגשי בלבד) ובגד-ג'ון, תיאולוג אמריקאי, המתחקה אחר מקורותיה של הנצרות. ואולם כשמתגלה סיכוי (המתברר לאחר מכן ככוזב), שאביה חי, עליה "להתפשט ממחלצות אלת הצדק שעטתה עליה ולתת לכמיהותיה הכמוסות לאב לפרוץ החוצה" (עמ' 156).

צ'ליה השתדלה לחנך את בתה "באופן רציונלי", אך התפרצויות הזעם שלה העידו עד כמה קשה היה מאבקה ברגשות, ביצרים, בכאוטיות של הלא מודע, תוך שהיא "שוב ושוב משליטה סדר בעולם". גורית הפנימה את המסרים שהעבירה אליה אמה ("שאיפת הצדק של צ'ליה היתה מדד שלעתיים היה שמור עמה וצפניו הועברו לגורית עם השנים", עמ' 122). גם היא, כמו אמה, "מוקפת חומה בצורה" (כפי שמנסחת זאת בתה, יעל), "מחפה על תוככי מכלה" ועומדת על זכותה לשמור לעצמה את סודותיה הכמוסים. הסוד והשתיקה - ולעומתם השבירה וההיסדקות - הם מוטיבים בולטים ברומן ולכל דמות סודותיה שלה. הסודות קשורים ברגשות וביצרים, ב'תחושת בטן' (שהם ניגוד של ה'רציו') ועל כן אומרת גורית על אותו "זיכרון אפל" זיכרו של האב, שהוא "ירד לבטני" אשר בה "מסתתרים כל הסודות האפלים". ברבות הימים הוא כאילו עובר מטמורפוזה והופך לגידול סרטני ממאיר. סודן המשותף של צ'ליה וגורית, אהבתן לבוריס המת, הוא שמקבע ביניהן "יחסי אהבה-שנאה": היתה זו מערכת יחסים, שבה יצרו האם והבת "מעין דיאיידה העושה בית שבמרכזו מושא אהבתן החבוני, בוריס צ'ורני, האיש והאב שנעלם מעולמן והשאר אחריו אבל סמוי של אהבה חסומה וגעגועים" (עמ' 66). צ'ליה הקריבה למעשה את אושרה הפרטי ואת נשיותה

ל"שחוריי", והן בשל האסוציאציה למוות ולאבלות; ואילו נורית מזהה עצמה עם החתולה השחורה (והשחור קשור באב המת) - זו שבשיר הילדים, הפותח את הרומן, על "חתולה קטנה שחורה", "שרצתה מאוד להיות מלכה", וזו הממשית, שבגינת ביתה, שהיא, אמנם 'מלכת' החתולים.

מוטיב המלכה והמלוכה משמש ברומן את התמה של הנשיות ומימושה. זינה, אמו של דניאל, היא דוגמה לאשה שלהדרת מלכותה מתלווה אגואיזם אטום ונטול אמפתיה. נורית, לעומתה, מגיעה למלכות מסוג אחר - מסעה אל תוככי הווייתה הפנימית מביא אותה אל כס המלכות של התבונה הבוגרת. רק לאחר שהשלימה עם הילדה הקטנה החבויה בה, הילדה "בת ארבע וחצי ועוד כמה ימים" שננטשה בידי אביה, רק אז מגיעה היא "לדרך המלך שהיא שוליים גדולים ורחבים של העולם"; היא שבה ל"היכלה" (עמ' 174). הילדה, התינוקת ואף העובר מופיעים ברומן בווריאנטים שונים ובאורח אנלוגי - גם בסיפורה של ג'ני, המטופלת של נורית, שאת מחאתה כלפי העולם החיצון היא מבטאת הן בשתיקתה והן ברגרסיה הילדותית שלה.

אל ה"מלכות", אל הנשיות השלמה והמפויסת, מגיעה נורית בין היתר בזכות אהבתו של גד-ג'ון, ה"הלך" שפקד את היכלה לעת ויקצה באישיותו הנדירה היא מגלה "חמלה אמיתית לברואי האל" ובכוחה של חמלה זו הוא מפליג עמה ב"דוגית הצלה" על "גלי החיים". הוא אדם שלם, שבניגוד ליהודים ה"חדשים" הארצישראלים, נושא בקרבו את מורשתו המיתולוגית רבת השנים ובחברתו "חשה נורית חופש מוחלט לטייל במשעולי מיתולוגיות עמים". מהמיתוסים, קולקטיביים ואישיים כאחד, היא שואבת את תעצומות נפשה ומהם היא לומדת להבין את עצמה (כך היא מזהה באישיותה כוחות פנימיים, שהועברו אליה ממשפחת אמה, משפחת שטרקמן שכשמה כן היא - משפחה שאנשיה ונשותיה ניחנים באישיות חזקה; "בסיפורי המיתולוגיה השטרקמנית לא היו פוגרומים ולא קווקים המניפים את השוט על יהודים. התעוזה וההתגרות בסכנה זרמה (צ"ל: זרמו) בדמם" (עמ' 142).

משמעותית ביותר היא ההתמודדות של נורית עם המוות על גילוייו השונים. חייה - וכמותם דפי היומן - מלאים ברוחות רפאים של מתיקה, שאינם נותנים לה מנוח. במסעה אל עברה היא אמורה להשתחרר מלפיתתם של המתים וללמוד לחיות עם זכרם ועם תודעת המוות, שנתגלתה לה כבר בילדותה ("ויום אחד נגלה לה רו של חיים שקצותיהם נוגעות במוות וזה פורש

כנפיים ומטיל צל על קיומה", עמ' 61: גם את זכרו של אביה היא מתארת כ"צלו של הנשר השחור"). עתה, לאחר המחלה - לאחר שניצחה את המוות שארב לה - היא מרגישה, "כי המוות הפך להיות מוחשי בתייה יותר מתמיד" (עמ' 147); את עוצמת נוכחותו של המוות ממחיש סיפורו האנלוגי של דני, ממטופליה, שבו מתגלה תסמונת המת- החי באורח קיצוני.

שני מקורות השראה מיתיים - סיפורו של מכר אפריקאי על תפקיד המתים על פי אמונת בני שבטו וציפור העץ, שרכשה מאינדיאנית זקנה, אשר באמצעותה אפשר לשוחח, כביכול, עם המתים - מסייעים לנורית להתמודד עם נוכחות המוות ועם זכרם התובעני של המתים. אף על פי כן הרומן מסתיים במוות - סיום מקוטע, כמוות עצמו, בלתי צפוי לכאורה: גד-ג'ון נהרג בקריסת מגדלי התאומים ב-11 בספטמבר 2001. "איש תמים דרך שכל ימיו האמין בטוב" נופל גם הוא קורבן לכוחות הרשע. והאירוניה של הגורל השרירותי מסתברת מן השם "גד",

שנורית הוסיפה לג'ון ושעליו הוא מודה לה במכתב הפרידה שלו: "תודה על המול שנתת לי". ההקבלה לגורלו של בוריס, אביה של נורית, מתבקשת: גם הוא אדם שוחר טוב ותדור אידיאליים, שהפך ללוחם ברוע בעקבות טראומת נעוריו - מראה אמו הנאנסת בידי קנוק בזמן פוגרום, בעוד הוא מתחבא חסר אונים בארון - וסופו שהוכרע בידי כוחות הרוע. ושוב לא נדקדק עם נורית ועם המחברת לגבי האופן שבו הן מחלקות את העולם ל'טובים' ו'רעים' (הרי ה'שמאל' הספרדי היה אכזרי ומרושע לא פחות מן ה'ימין' ואילו 'מגדלי התאומים' הם מסמליו המובהקים של הרשע הקפיטליסטי). רק נשאל לסיום: מדוע בחרה המחברת לחתום כך את יצירתה, בנימה פסימית, במשפט "אכן אין סוף לרשע שיכול אדם להמיט על זולתו"? בשאלה זו, כמו בשאלות אחרות, יוסיף עוד להרהר שעה ארוכה כל אחד מקוראיו של רומן רגיש ומעניין זה. ■

ראובן דותן

חוד באופק

חַד בְּאַפֶּק הָאֵם נָתַן
חַד מְחַדֵּר חֲדוּדָיו בְּאַפֶּק הָאֵם נָתַן
הָאֵם נָתַן לְשֵׁמֶשׁ עוֹד רַק הַפְּעֵם
הָאֵם חַד קָרַן שֵׁמֶשׁ בְּאַפֶּק מִשְׁתַּעֲשֵׂע בְּנוֹ
כְּרוֹמוֹ פֶּלֶךְ רְחוֹקִים אֲתֵם מִן הַשְּׁלֵמוֹת שְׁלִי.

מֵה קוֹבֵעַ חַד בְּאַפֶּק הָאֵם נָתַן לְרִתְקוֹ
לְהִשְׁתַּמֵּשׁ בּוֹ לְצַרְכֵינוּ הַבְּעִיטִיִּים
הָאֵם חַד בְּאַפֶּק הוּא עוֹד מְעוֹף
לְהוֹלְכִים אֶל הָאֶפֶק לְהִשְׁתַּחֲוֹת לְפָנָיו
אֶפְיִים אֶרְצָה וְלֹאֵר לֹ נֶצְחָנוּ.

חַד שְׁאֵרִית אֶפֶק שְׁאֵרִית שֵׁמֶשׁ אֲדַמְדָּמָה
וְאֲדָמָה וַיֵּם סָגַל רוֹתַח כְּאֵן לְרִגְלִי
וּבְדָמָה הַזֹּאת כֶּכֶר אֵין שׁוֹמְעִים גְּלִים
רַק אוֹשָׁה קְלוֹשָׁה וְאֲדוּה לְרִגְלִי.

חַד בְּאַפֶּק קָרַן אוֹר נַעֲלָמָה שְׁנַעֲלָמָה לְגַמְרִי
וְזֵה מִתְעַתֵּעַ וּמִשְׁגָּע וּמִשְׁנֹעַ וּמִקְצֵר יָמִים
רַק לְשֵׁם הַשְּׁעִשׂוֹעַ רַק לְמַעַן הָאֲמוּנָה.

שֵׁמֶשׁ אַחֲרוֹנָה שׁוֹקֵעַת בִּי וְהָרִי אֲנִי מִטָּל פְּרָקְדוֹן
רוֹאָה בְּכָל נְסוּג יְמִינָה וְנִדְקָר

"תנו לי לצאת לפחות במילים"

קטע מיומן קריאה בבתי הכלא במילאנו

רוני סומק



ז'ק אריב ורוני סומק ב"בולטה"

איך היא מצליחה לאכול עם פירסינג ענק על השפה. בפעם השלישית שאנחנו לוחצים ידיים היא מחמיאה לגודלה של היד. לפני שנים, אני אומר לה, שיחקתי כדורסל. "גם אני" - היא ממהרת לענות. היא, אגב, כמו כולך - חפה מפשע.

רגע לפני היציאה, מבקשת חברה שלה שבארץ הקודש גדליק נר לכבודה ולכבוד החופש.

דוקטור לוצ'יה קסטלנו מקבלת אותנו למחרת בבית הכלא בולטה. לוצ'יה, מפקדת הכלא, כמו סגניתה, נראית כאילו זה עתה נגזרה מז'ורנל אופנה. בחדר שלה תלויים פוסטרים של אנדי וורהול, רותקו וחואן מירו. היא אוחבת אמנות ולכן קירות המסדרונות טופלו יפה בידי האסירים תלמידי סדנת האמנות.

בולטה הוא בשטחו הכלא הגדול ביותר באירופה. יש בו 850 אסירים, 500 אסירים ואנשי צוות ו-15,000 ספרים בספרייה. "זהו המודל לכלל העתיד" אומרת המפקדת ומראה לנו את הנגרייה בה מייצרים האסירים בעיקר סוסי עץ, את החממות לגידול פרחים ואת המפעלים הקטנים. "יש להם הכול" היא מוסיפה, "חוץ מחופש". החברים מאגודת יידי הכלא מראים לנו חוברות שנכתבו בידי האסירים. השמות בהתאם: "אף אחד לא בולד אסיר", "תנו לי לצאת לפחות במילים" וכו'. הם לוקחים אותנו לתיאטרון הכלא. האנגר די גדול, בקצהו במה ומולה טריבונו מלאה. ז'ק ואני אורחי הכבוד של תחרות שירי האסירים שעורכת אגודת היידידים בפעם הראשונה בבולטה.

"שמו לו אזיקים על היד כי אין אהבה בעולם", אני מתחיל לקרוא בעברית, ז'ק קורא את התרגום האיטלקי והמוסיקה של שפי ישי מתנגנת ברקע. גם כאן לכל מילה יש אסוציאציה לסורגים.

אחרי כמה שירים בעברית ובאיטלקית מוזמן

לפני הביקור באגף הנשים של כלא סאן ויטוריה לוקח אותי ז'ק אריב ל"זוקה". כאן במרתף נרקח ונמכר לראשונה הקמפרי. מוזגי המקום משכנעים אותך בהינף יד שבאף בקבוק לא תמצא טעם כזה. בעיקר כשהסודה שהם מזליפים מעלה מיד קצף ורוד.

הקצף הוורוד הזה יהיה מטאפורה לביקור באגף הנשים. הן אולי עדיין סגורות בבקבוק, אבל הקצף הוא תמיד ורוד.

אנחנו פוגשים אותן בספרייה של האגף. ז'ק (שהוא מהנדס אווירונאוטיקה, מתרגם ובעל חלומות), פאוסטה סקואטיטי (אמנית פלסטית ומשוררת) ואני. אחדות מן האסירות נראות כמו הדודות מהוועד למען החייל, לאחדות יש קריצה כמו של המוכרת המשכנעת אותך למדוד מעיל באחד הבוטיקים של מילאנו, ולשלוש בנות, לפחות, יש מבט המצטט חצי מהצמד בוני וקלייד.

בתאים שלהן יש יותר בובות ודובונים משהיו בחדר השינה של בתי בימים שהיא הליבישה והפשיטה בובות בדי. מישהי חוצה את המסדרון עטופה במגבת. השיער שלה מריח משמפו. אני מוריד עיניים כדי לא לגזול מהפרטיות שלה, והיא לא מאפשרת להתעלם ממנה. אני שוכח לרגע שז'ק ואני הגברים היחידים באגף הזה. אני קורא בעברית. פאוסטה וז'ק קוראים את התרגומים, וכל מילה לובשת בחדר הזה מדי אסירים.

הן מזהות בשיר אהבה את הסכין, בשיר אחר הן מתעניינות אם אני עדיין בקשר עם הילדה שהזכרתי בו.

מישהי שואלת אותנו פתאום על המכבים, לא לפני שהיא מראה לנו ספר של דויד גרוסמן. בגדד, העיר בה נולדתי, מדליקה לאסירה בולגרייה את הדמיון. מישהי, יפה במיוחד, מראה לנו קעקוע של שמש ברווח שבין הבהן לאצבע. לבן שלה היא קראה ירח, היא משביעה אותנו למסור ד"ש לבעלה.

היא יודעת שמחר נהיה בכלא בולטה. אני סופר את העגילים באוזן שמאל שלה ותוהה

אסיר טוניסאי לקרוא בערבית. הוא מחזיק את יסמין (מבחר שירים שלי בערבית בתרגום סמיו אל קאסם). הוא עדיין מתלבט מי המשורר הפלסטיני הגדול ביותר. "מה אתה אומר" הוא שואל, "סמיה או מחמוד דרוויש?" אני אומר לו שהם חברים טובים. הוא צוחק. במשך כל השיחה הוא מסרב להגידי ישראל. כשהמילה נפלטת לו, שואל אותו ז'ק מה קרה והוא קורץ ואומר "טוב זה ריאל בוליטיק". רנטו, חבר הבריגדות האדומות בעבר והיום חבר באגודת היידידים אוהב את השיחה הזאת. "די חששנו", הוא יגיד לי אחר כך, "להביא אותך לכאן. יש פה יותר משלוש מאות אסירים ערבים".

"זה כלא 5 כוכבים", אומר לי חבר אחר באגודת היידידים, "נכון שאי אפשר להשוות עם מה שראית אתמול?" נכון, אני עונה, אבל שם היו נשים.

ועוד משהו: לפני שנה הופעתי בפסטיבל שירה בסיציליה. אגודת יידי בית הכלא של מילאנו פנתה לכמה מהמשוררים שהופיעו והזמינה אותם להופיע בפני האסירים. היא ביקשה רק דבר אחד: את חסות המדינה של כל מוזמן. כל המדינות, למעט ישראל, השיבו בשלילה. מישהו ממשרד התרבות המרוקאי, למשל, אמר שלמרות שיש בכלא "בולטה" יותר ממאה אסירים מרוקאים, אין לו שום כוונה לבדר אותם. להפך, הוא ביקש, תשמרו עליהם טוב ואל תורידו להם שלישי. המחווה של משרד החוץ הישראלי קיבלה הרבה מחיאות כפיים. ■

קרקוב

העיר - נופו הרוחני של היוצר צבי רפאלי

א. "החתונה"

כאן נושקות עדיין שכיות החמדה של הגותיקה לניצני הרנסנס, כאן נדמה כי בעוד רגע קט יחמוק הדרקון האכזר מטירת המלכים ויבלע בלועו היורה אש וגופרית ילדים יהודים רעים. עוד מעט יקום מעפרו המלך ירום הודו סוביאסקי, שיכה שוב מכה ניצחת את הטורקים יימח שמם, ואילו ואנדה, היפה בנשים, תשליך עצמה אל מימי הנהר ויסלה, כדי חלילה לא להינשא לגרמני הרשע.

ברובע היהודי קאז'ימיז' שר את שיריו בידיש הבארד היהודי, המשורר מרדכי גבירטיג. בעיר התמוהה הזו, שעדיין שורה עליה עידן העבר הרחוק, אברכים יהודים מגודלי פאות וזקקן דקלמו בפולנית רהוטה את שיריו הרומנטיים של יוליוש סלובצקי ובפרט את 'אנהל'. 'ויבאו הגולים אל סיביר ויבנו להם בית עצים, למען יתגוררו בו יחדיו בשלום'. בעיר הסוריאליסטית, מנשקים עדיין העגלונים את סוסייהם בעקבות הבלדה המרהיבה של המשורר גלצ'ינסקי 'הכרכרה הקסומה'.

כאן יצר את תוגת מחזותיו, שיריו, ציוריו ופסליו הפולני סטניסלאב ויספיאנסקי. בהזיותו ובמציאות כאחת, יצר תיאטרון טוטאלי משופע באתוס טרגי ואירוני של ארצו, שקיעתה, ייסוריה ומחדליה, באשר הם.

המחזה "החתונה" (1900) הוא בחזקת זעקה של יאוש ואירוניה. תבניתו השירית הכמו מוסיקלית מזכירה בעוצמתה הוויזואלית את התיאטרון הטוטאלי של ואגנר.

המתרחש, מעין חזיון אפוקליפטי, תכניו מעוגנים במחדלי ארצו, שלעולם לא תשתחרר מעול האויב הרוסי לדורותיו.

וזה עלילת המחזה:

מעשה אמיתי שאירע בכפר פולני ליד קרקוב, בו משורר פולני מבקש - מתוך סולידריות של

אחוה מדומה בין ה"פאנים" הפולנים לבין האיכרים - לשאת לאשה כפרייה פשוטה. תשתית הסיפור אותנטית. סטניסלב ויספיאנסקי נוכח בה ומתוך סרקום ותוגה יצר חזיון אגדי, בלדי וכואב.

בהמולה סואנת של המון מחולל, תוך שיחות סרק פוליטיות ולחנים פולקלוריים, הוזה המשורר מחדש את הקונפליקט התדיר מאז, בין "השלכטה", האדנות הפולנית, לבין האיכרים. כך חובקים זו את זו רוחות רפאים של עבר במחול שדים בלדסקי ולחנים סוערים, כאשר בתווך נקרא יאשק, שוליה של איכרים, לתקוע בשופר ולשחרר את ארצו מעול האויב הרוסי.

הפנטסמגוריה, שברו של החזון, מגיעים לשיאם.

יאשק מאבד את השופר (יובל, בלשון התרגום הנפלא של המשורר ברוך פומרנץ) והכול מכל אינו אלא חלום באספמיה. התווה במעגלי יוון-המצולה חוזר ונשנה ללא הפסק בשיר סימבולי

אחד: "היה לבור יובל זהב

היה לבור כובע מקושט

כובעו גישא בסער,

יובלו קורא ביער

נשאר לו רק הפתיל בלבד".

יאשק הבור ממשך לקרוא ואין שומע: "קחו חרבות, חטפו הסוסים, לא שומעים הם דבר, לא שומעים. רק זה הלחן, הלחן, אחזה אותם שינה?"

הא, קורא התרגום, הא קורא...

היה לבור יובל זהב". (מסך)

"החתונה" היא רקוויאם לחזון החירות של האומה הפולנית, גרוטסקה על הרואיזם נלעג ששבק בפולין לכל חי.

האם רק בפולין איבד הבור את היובל? תמהני.

נוף רוחו הדואב של המשורר סטניסלב ויספיאנסקי איש קרקוב - כנוף האובדן לדורותיו.

"היה לבור יובל זהב"...

ב. הניגון האחרון

השמש נסתה לערוב. שתי כרכרות רתומות לסוסים צחורים, מובילות חתן וכלה, ולפניהן, בתווך, חבורות נערות, אמוזנות פולניות רכובות על סוסים שחומים, שושבינות יפות תואר, העומדות לסוב את הכיכר, הלוך וסבוב, כמשמר של כבוד לזוג הצעיר. ממרחק מה, הגיעו לאוזניו צלילים ערבים, מוכרים משהו, מין לחנים רוסיים, פולניים, או שמא תגים מסולסלים של זמר צועני נוגה. הוא נדחק אך בקושי לעבר המנגן המוקף בהמון סקרנים ולבסוף ניצב בקרבתו של בחור צעיר, מגודל, ארוך שיער, חזותו כשל נווד נצחי, שרבים כמוהו סובבים בבירות העולם.

לפתע השמיע הבחור בקולו שירים בידיש - חרוזים ממחזותיו של גולדפדן, על מירל'ה היתומה האומללה, ועל המכשפה הזקנה, על צימוקים ושקדים, ועל ילדה יהודייה מוכרת כעכים. הוא תמה למראה עיניו ולמשמע אוזניו, מה ליהודי בכיכר של ערלים, שאין בה זכר ליהודים זה מכבר.

בהפסקה בין שיר לשיר, הוא פנה אל האקורדיוניסט בידיש המגומגמת שבפיו, שאל אותו מה מעשיו כאן, והשירים היהודיים, לשם מה. הבחור, נבוך ומבולבל קמעה, השיב לו בגרמנית רהוטה: "מצטער, אינני מבין אף מילה בידיש; אני גרמני מהמבורג. לפני זמן מה

כאילו לא הכירה מעולם. לאחר זמן מה הבחינו עיניו בתיבת עץ שנשענה קלות על מעקה הגזוזטרה, תיבת הפחם של אמו, עליה נהג לשבת בחודשי הקיץ הלוהטים, ולהביט משם אל הנעשה בחצר. כלא מאמין, הוא צפה שוב ושוב בתיבה, כאילו היתה תיבת פלאים, וחשב אל לבו, אם אכן יש אמת בהישארות הנפש, והנשמה הערטילאית איננה מתה לעולם, אז תיבת עץ זו איננה אלא גלוסקמה הטומנת בתוכה את נשמותיהם של אחיו ושל אמו, המביטות אליו ממרחקים סמויי עין, בדרכו אל האתמול, כאשר גן העדן היה עדיין ערוך לפניו. ■

ספרו של צבי רפאלי מסע אל האמת הברוויה II
ראה אור לאחרונה בהוצאת ספרי 'עתון 77'

והודהם ללא הכר. כאשר הקיש על דלתו של דייר בדירה השכנה לדירתו, יצא לקראתו גבר בא בימים, מרושל וזעום פנים, לבוש אימונית מרופטת שלא תאמה את גופו המסורבל. בחשדנות חקרנית, בקול ניחר, שאלו מה רצונו. כאשר השיב לו הנשאל, שהוא גדל בבית זה כילד ושמו כך וכך, או אז פרץ הזקן בבכי, חיבקו, אימצו אל לבו והזמינו אל הסלון. מכאן לכאן סיפר באוזניו מה אירע לאחיו בסדר הוצא להורג, והצביע על כוננית ספרים בה נערמו בסדר מופתי ספרי הקלאסיקנים הגרמנים, שאחיו השאירם לו למשמרת; הזקן ביקש למסור לו אותם, כירושת אחיו, אך הלה סירב משום מה לקבלם ובלב כבוד נפרד ממנו לשלום. לדירתו לא הרהיב עוז לסור, אך הביט אל דלת הכניסה, הצבועה מחדש, שנראתה לו שונה,

רכשתי תקליט של שירים יהודיים, שיננתי אותם בעל פה ובאתי לכאן, לפולין, לשמח את לבם של רבבות יהודים הנתונים במצוקה נוראה!"
הניגון האחרון...

ג. תיבת הפחם

עשן ופיח סמיך, שהתאבכו מרובע החרושת הסמוך כשמיכת אדים אפורה, דבקו בקירות כתי הלבנים ששן הזמן כרסמה בהם. לאמיתו של דבר, הוא לא ביקש כל עיקר לבקר בביתו הישן, שנפקד ממנו עשרות בשנים, בית שאף הוא כוסה במעטה רפש ופיח כבד. ברם, הרגליים, הן שנשאוהו אליו, והוא נשמע להן בצייטנות ובהכנעה. כאז, עמד הבית על תלו, כפי ששיער קודם לכן - השחיר התרפש

בטי ברגר

LOCA

היא לֹקָה בְּאוֹפְטִימִיּוֹת.
תוֹךְ קְלוֹת דְּעַת מְסַפֶּנֶת
כְּשֶׁעָנָן שִׁירְתָהּ תְּלוּי בְּאוֹיֵר.
שָׁטָה קְרוֹב לְנִבְרָשֶׁת בְּאַרְמוֹן
פְּרִי הַוַּיְתָה.

(LOCA - משוגעת בספרדית)

סדר יום

מֵאֵז שֶׁנִּתְקַתִּי מִחֲבֵלֵי הַלְדָה, נִגְלוּ
אֵט אֵט אוֹתוֹת הַמּוֹת. הַקֶּצֶב
שׁוֹנָה בְּתַכְלִיּוֹת. לְפִי שְׁעָה,
הַתְּבוּצִיּוֹת לֹא תִדְרֹוֹת, בְּמִדּוֹן
שֶׁל חֲדָשִׁים, אֶף שָׁנָה אוֹ שְׁנָתַיִם.
אֶךְ הַכּוּזוֹן קְבוּצַ, כְּפִי שֶׁהִסְבִּירָה פְּעַם
מִיְלֻדָת: אַחֲרֵי מַעֲשֵׂה הַחֶפֶשׁ, הִטְבַּע
מִגְשִׁים בָּנוּ אֶת יַעֲזָרִי.

בוקר הפציע בין סדיני

בְּקֶר הַפְּצִיעַ בֵּין סְדִינֵי,
אֲנִי מְסִירָה חֲמָרִים מִפְּנֵי,
רוֹחֶצֶת מְלִילָה,
מוֹרְחַת שְׂכָבָה;
פָּנֵי יִלְכוּ כְּתַמִּיד לְפָנֵי.
דֶּרֶךְ בְּקִבּוּבִיּוֹת שְׁבַעֲזוּרֵי
יִתְמָזְגוּ הַמַּיִם שְׂמֻחוּץ וּמִפְּנֵי;
מִרְגֵל בְּדָרוֹם עַד רֹאשׁ בְּצָפוֹן
בִּי שׁוֹתִים דְּגִיגִים אֵין סְפוּר.

המציאות שאחרי המציאות

על שני שירים של דוד פוגל (חלק ב')

לילי שמיר

מוקדש לבתי הילה

דהרות כל הימים - היטמעות טמפורלית ביש

לשיר כ"ח (דרך היערות) נודעת חשיבות הן משום שממנו לקוח השם הראשון - "דהרות הימים" - שבו כינה פוגל את ספר שיריו השני³⁰ והן משום היותו, כפי שטוען קומס, מהיפים בשירה העברית. אולם, על אף חשיבותו לא טופל השיר עד כה באופן פרטני ומקיף. ייתכן, כי הסיבה לכך היא שהשיר נחשב ל"סתום" ו"מתנגד" לפירוש, לפחות משתי בחינות: הראשונה נובעת מכך שבשיר שולט האימאז' הטהור; אין בו האנשה ואף לא אמפתיה. השנייה נובעת מכך שאין לאימאז' מסומן נפשי-פנימי מוגדר בתוך השיר עצמו. המסומן השירי סמוי ואינו מפוענח על ידי השיר. במילים אחרות, השיר לא פוענח עד כה באופן פרטני כיוון שהוא עצמו אינו מספק מפתחות המסייעים למעבר מהמסומן למסומן השירי. אולם, אם זאת, גילינו כי, ראשית, השיר "משווע" לפרשנות (אין ספק שהתמונות האלו מתארות משהו מהותי) ושנית, לתמונות יש מסומן לא רק בלקסיקון הפוגלי, אלא גם בדרגון הפילוסופי של בני דורו של פוגל.

בדומה לשיר 40, אנו מבקשים לקרוא את שיר כ"ח כשיר הוויה קיומי, העוסק במבנה היסודי של היש ובחוויה של קרבה ואינטימיות עם ההוויה. אולם, בשונה משיר 40, פרשנותו תנסה להוביל לכך שהשיר יותר מאשר נסוב על מבנה ההוויה, הוא נסוב על מבנה הזמן ומנסה לתאר חוויה אותנטית במונחים טמפורליים ולא במונחים אונטולוגיים כבמקרה שיר 40. כדי למצוא מפתחות שיסייעו בידינו בפרשנות הטמפורלית של השיר, נפנה תחילה למכלול

שירתו של פוגל ולמקורות חוץ ספרותיים, שבאמצעותם ננסה לעמוד על טיבם ועל משמעותם של האימאז'ים המופיעים בו. המפתח הראשון לפרשנות של השיר הוא ביוגרפי. שיר כ"ח נכתב ב-27 במאי 1921, יום לפני כן נכתב שיר 66.³¹ כשלושה חודשים קודם לכתובת השירים, ב-2 בפברואר 1921, מציין פוגל לראשונה ביומנו כי הוא חולה שחפת זה שנה, וכי אילקה אשתו אף היא חולת שחפת ומאושפזת בבית חולים מחוץ לעיר.³² לפיכך, אין זה מן הנמנע להניח כי כתיבת שני השירים הללו כרוכה באופן נסיבתי בהכרה במוות. אמנם, הם אינם תגובה מיידית לבשורה על השחפת, שנחשבה באותם הימים למחלה סופנית, אולם האירוע של ידיעת המוות האישי והקונקרטי והעמידה פנים אל פנים מולו, "מייצר" שני שירים העוסקים בו.

המפתח השני הוא מטאפורי: התכונה הבסיסית המאייכת את המוות בשירת פוגל היא החשכה האפלה, והמטאפורה שממנה ניתן לגזור אותה היא הלילה. את אופיו של עולם המתים הפוגלי ניתן לחשוף בשיר 57, שבו מופיע אימאז' גרוטסקי של מתים התלויים בחבורה בחלל הרמטי של עליית גג. לאופן שבו מאוּך המוות בשיר זה יש תוקף כולל, והוא שב ומופיע בשירי מוות אחרים. בבית ב' בשיר מצוין שהמתים נתלים איש על רעהו "לילה על לילה". את הקישור בין מוות לאפלה והיעדר אור אפשר לגזור משיר 64, שבו מתואר השער המוביל למוות כ"אפלה", ומהשיר הגנוז 226, שבו מדומה השחפת ל"אצבעות צנומות, שחורות". בסוף בית ב' כורך פוגל את כיבוי ה"מאורות" בכריית קברים: "כבו שְׁרִינְי הַמְּאֹרֹת, / גַּם יָכְרוּ לִי קְבָרִים". כריית הקבר, כמטונימיה למוות, נקשרת בקשר סיבתי עם

היעלמות מקור האור הטבעי. אותו קישור בין קבר כמטונימיה למוות לבין אפלה קיים בשיר 67: "החשכה מה- יראנו מאד / בורנו השחור / פתוח לנצח", וגם בשיר הגנוז 286: "לילה לילה ישחירו קברים רבועים / לגדות רחובות". האפלות מקושרת למוות גם באמצעות איוך דומה של מטאפורות אחרות המשמשות לתיאורו. בשיר 56, "השְׁלָדִים", כסמל למוות, "ישליו בנשיה אפלה". בשיר 66 האיוך כפול: המוות עצמו מדומה ללילה ("צֶתָה כְּבָר קָרַב הַלֵּילָה הָאָרֶךְ / אֶל פֶּתַחְנוּ") והלילה, שגם הוא מסמל בשיר זה את המוות, מדומה לנהר שמימיו "אפלים". כמו מטאפורת הלילה, כך גם מטאפורת היערות המופיעה בשיר כ"ח, רווחת בשירתו כתפאורה למוות. למשל בשיר י"ב שנכתב ב-3 ביולי 1923, והוא השיר היחיד שמחלת השחפת נזכרת בו בגלוי, מאוּך המוות הקרב באמצעות היערות והלילה. הלילה, המואנש בתכונת נסיעה, עובר דרך הערב, המדומה למים שחורים. ללילה עצמו מוענקת תכונת המימיות, שכן הוא אינו רק נוסע, אלא גם שוטף וגואה ("שְׁטוּף וְגָאָה, / וְעָבֹר כָּל רְאֵשֵׁי הַהָרִים").

כפי שראינו, הלילה, היערות והמוות מופיעים בשירת פוגל יחדיו. סמיכות משולשת זו יכולה לתת לנו מפתח נוסף להבנת השיר: השיר אינו רק תגובה לרגע הידיעה על מחלת השחפת והעמידה פנים אל פנים מול המוות הפרסונלי, אלא גם מתקיים בספרה של המוות, והמטאפורה שלו מצביעה על השתייכותו לשירי המוות של פוגל.

מפתח שלישי שעשוי לסייע בפענוח השיר הוא האזכור של שני סוסים שחורים בבית החותם את השיר. לכל המצוי בתרבות ובנוהגים האירופיים קשה להתעלם מכך ששני סוסים

"שיתוף אינטרסים" בין המוות לחיים. לא בכדי הזכרנו את משל הנהר ההרקליטי. העובדה שהדימויים שבהם משתמש פוגל לייצוג המוות הם הנהר והלילה, אינה מקרית. הנחל, הלילה וגופים מימים אחרים, משמשים בשירתו לייצוג היש כהתהוות. לכן יש לדייק את הטענה בכך שההיטמעות במוות היא ההיטמעות ביש כהתהוות. הנהר והלילה משמשים דימוי למוות וגם ליש (כהתהוות). האימאז' החותם את השיר



מתאר את ההיטמעות ביש (כהתהוות) כמוות, או את המוות הכרוך בהיטמעות ביש (כהתהוות). כיוון שההיטמעות ביש כרוכה במוות שבאובדן האינדיווידואציה, הרי ששני אלו, ההיטמעות ביש (כהתהוות) והמוות, חד הם. השיר מתאר אותה התופעה של ההיטמעות ביש (כהתהוות), שמשמעה מוות, או ההיטמעות ביש (כהתהוות) מנקודת המבט של המוות. משיר 66 יוצא כי המוות, כמו החיים עצמם, מתואר באופן "חיובי" כהיטמעות בנהר ההרקליטי הקדמון של ההווה, שבו אין הבדל בין חיים ומוות ואין הבדל בין עבר, הווה ועתיד. אותו אובדן זמנים לנוכח המוות הוא שמשמש, לדעתנו, כנושא של שיר כ"ח. המסומן בשיר כ"ח הוא אפיפנייה טמפורלית ברגע שלפני המוות, או ברגע המוות עצמו. את הטענה בדבר מפגש זמנים לנוכח המוות המנוסחת בשירו של פוגל בלשון אימאז'יסטית ניתן, לדעתנו, למצוא בשירו של אברהם בן-יצחק "לילות כי ילבינו" בלשון דסקריפטיבית, "ועבר ועתיד ישתלמו / שלנות נצחים בהנה - / בדומית חיה / ישקטו כוכבים / ורוח מנצחים תפכה / -- עיניה תרחבנה".⁵⁵ כנראה שפוגל מנסה להמחיש את הטענה הפילוסופית בדבר איחוד הזמנים, בעוד אברהם בן יצחק מנסח אותה טענה באופן מפורש וכמעט ללא דימויים. הבדל זה הוא ההבדל שבין אמירה (Telling) להראיה (Showing).

תחום המתים. המפתיע כאן הוא שתחום החיים מתואר באותם מונחים: החיים עצמם "ארכו" בדוברים, והימים מתוארים כ"ארכים" וכמתפתלים באטיות, לא כנהר, אלא "כנחשים מבהיקים". קרי, היוצרות מתחלפין. יוצא אם כך שלמרות שקיימת דיכוטומיה בין החיים למתים וחריגה מתחום אחד למשנהו, מתקבלת תמונה עמומה. שכן שני התחומים, המתוארים באותם מונחים של התפתלות, אטיות והתמשכות, כמו מוטמעים זה בזה והופכים לאחד.

השיר מתאר את תנועת החיים אל המוות ואת עצם החדירה אליו וההתמוזגות עמו, כהתמוזגות עם היש בכלל (על הקשר בין המוות והיש נעמוד בהמשך). ההתכה בין התחומים, המתוארת בבית ח' באימאז' של הירידה למימו "האפלים" ו"הקרירים" של נהר המוות, מועצמת מכוח יצירת זהות צורנית בין הדימויים המייצגים זה את החיים וזה את המוות: לא רק שהחיים טובלים, כבמשל הנהר ההרקליטי, במימי הנהר המתפתל והארוך של המוות, אלא מכיוון שהם עצמם מדומים לנחשים מתפתלים, ו"ארכים", הרי שהאיחוד ביניהם מתהווה באמצעות המיזוג של תנועת הפיתול המשותפת לנחש, שלו מדומים החיים, ולנהר, שלו מדומה המוות. מעבר לפיתול ולמאורכות, דומה הנהר לנחש בכך שהוא מבהיק (ידוע שבשעות ובזוויות מסוימות השתברות האור על המים יוצרת אפקט של בוהק וזוהר). כיוון שמדובר בשני גופים צרים וארוכים (הנהר והנחש), ההתמוזגות היא "אנכית" - כלומר נמשכת לכל אורך פיתול הגוף, ולא "אופקית" - כלומר לרוחבו, ולכן אינה חד פעמית כבמקרה המשל ההרקליטי, אלא שלמה ומחלטת.

ההתמוזגות עם היש בתחום של המוות מועצמת בכך שבנוסף לתנועת החיים אל המוות, המוות נע, או "פולש", לחיים. המוות המדומה ל"לילה הארך", "קרוב" (בבית ה') אל החיים וצובא על פתחם בכוונה לאוספם אליו. כך נוצר מצב של תנועה דו-כיוונית והיטמעות הדדית. האקטיביות, אם כן, משויכת למוות ולחיים. אין זו אקטיביות קפריזית, כי אם אקטיביות נינוחה ובעלת קצב פנימי אטי: הימים מתפתלים "לאטם" והמוות הזורם כנהר "יתמהמה בצערו". המוות מואנש ברצון משל עצמו: ההיענות של החיים אינה מספיקה כדי שהחריגה והאיחוד יתרחשו. לכך יש צורך ב"הסכמת" המוות, הבודק "אם נכון לבנו". באותו אופן, אין ההיטמעות תוצר בלבדי של "רצון" המוות, אלא דרושה גם ההצהרה של החיים בדבר מוכנותם ("רב לנו"). מכאן עולה שההיטמעות המתוארת בבית ח' היא תוצר של

שחורים הם סמל שגור למוות וללוויות. לפי ספרו של לנדאו, עידונה של שאגה, "זוג סוסים שחורים" באים בתרבות הנוצרית-קתולית של אירופה המרכזית מתחום הלוויה של המת. סוסים שחורים אלו מייצגים באופן שאינו משתמע לשני פנים את המוות ש'תחומי' צמוד ממש בזמן ובמקום לתחום הלוויה.⁵⁶ יוצא אם כך, שגם הנוכחות של סוסים שחורים בשיר, כמו המפתח הביוגרפי והמטאפורי, מציבה את השיר בתחום המשמעות של המוות.

מפתח רביעי לפענוח השיר הנו סמיכות זמן הכתיבה של שיר כ"ח לזה של שיר 66. כאמור, הספרה הנפשית של העמידה פנים אל פנים מול המוות הולידה שני שירים, שיר כ"ח ושיר 66. לטענתנו, סמיכות זמנים זו לא רק שמלמדת ששיר כ"ח עוסק במוות, אלא גם מוסיפה דיוק לדרך שבה מוצג המוות בשיר. המשותף לשני השירים הוא לא רק הנסיבות הביוגרפיות שהיו גורם לכתיבתם והכתיבו את עיסוקם במוות, אלא גם התמה המוצגת בהם: בניגוד למכלול שירי המוות של פוגל, בשני שירים אלו נושא המוות ערך חיובי, עד כמה "חיובי" שהמוות יכול להיות.

לטענתנו, בצד התיאורים הגרוטסקיים והמקאבריים של המוות בשירת פוגל, שבהם המוות נתפס כמאיים וכשלילי, מקנה לו פוגל בשיר 66, גם ערך חיובי של התמוזגות בגדול מאיתנו. לדעתנו, הממד החיובי שבמוות נחשף לא רק בשיר 66, אלא גם בשיר כ"ח. על אף שבתשתיתם ניצבת אותה תפיסה חיובית לכאורה של המוות, שני השירים מציגים את החיוביות הזו בכלים שונים ומאירים אותה מצדדים שונים.

נציג תחילה את האופן שבו מוצג הפן החיובי של המוות בשיר 66: בשיר זה, בניגוד לשיר 57, ההתפתחות היא בכך שהתנועה אל המוות אינה נעצרת על הסף, אלא כוללת את הכניסה לתחומי בנוסף לתיאור המוות באמצעות המטאפורות השגורות, כמו "הלילה הארך" והאפלה, שבהן הוא נתפס כמאיים וכשלילי, בשיר זה מתואר המוות גם במטאפורות השמורות בדרך כלל אצל פוגל לתיאור החיים ובעיקר לתיאור הילדות. הכוונה בעיקר למטאפורה של המים, אשר מאירה את המוות באור אופטימי וחיובי. בשיר אמנם קיימת הפרדה בין תחום החיים לתחום המתים, אלא שזו הפרדה עמומה וחלקית בלבד. המוות מיוצג באמצעות הלילה שהוא סמל למוות (בית ה'), והנהר (בית ח') שהוא סמל לחיים. תיאור הלילה כ"ארך" ותיאור מימי הנהר המתפתל כ"אפלים" (וגם "קרירים"), תואמים את תיאורי המוות השגורים שהוזכרו קודם לכן, שכן עיוות הזמן, כמו גם האפלות, הם מהתכונות המובהקות של

שתי דרכים – ארבעה חזונות

בהקשר לטענה של זך בדבר הפרגמטיות לכאורה של בתי השיר הפוגלי, גם שיר כ"ח בנוי כאותו אופן. אולם לטענתנו, המתואר בבית אינו עומד באופן מבודד בזכות עצמו, אלא נובע זה מתוך זה, באופן שבו האימאז' כלול באימאז' שלפניו ונובע ממנו. בבית א' מופיע ה"הד חרישי" המנבא את "התרות כל ימיו" שבבית ב'. ההד הוא מכפלת קולות, וגם ההקשבה של הישיש היא לדהרות כל ימיו, לא בזמן התרחשותו, אלא בהשתקפות שלהם בקרבו. דהרות כל ימיו מוכפלות לנגד עיניו. דהרות כל ימיו של הישיש הנזכרות בבית ב' מנבאות את "שני הפרשים" בבית ג'. שני הפרשים המופיעים בבית ג' מנבאים את הסוסים בבית ד'. כך שהמודל הסטורוקטורלי המכונן את השיר הוא לינארי, שבו כל בית נובע מקודמו.

עד כאן הדיון הצורני באימאז'ים. ובנוגע לתוכנם, בכל ארבעת בתי השיר מוצג אימאז' שונה. בבית א' מוצג הד העובר בתוך יערות, בבית ב' מוצג ישיש המתעורר בשחור, בבית ג' מוצג מפגש שני פרשים על הר-שלג לא-היה ובבית ד' מוצג הלילה הגומא שני סוסים. מבחינת מעמד האונטולוגי של אימאז'ים אלו, לא ניתן לדאותם כתיאור של מציאות חיצונית, וגם לא כתיאורים של מציאות פנימית כמו המקובל של המילה. לפיכך בחרנו לכנות את האימאז'ים האלו בשם "אימאז'ים חזוניים", כלומר, מדובר באימאז'ים שמקורם בחזונות שאינם מתארים לא מציאות חיצונית וגם לא מציאות הנוצרת בספיקה תודעתית כלשהי כמו מחשבה, דמיון וזיכרון. גם קומם רואה בשיר חזון ומכנה את הדינמיקה המתרחשת בו "הסמלה חלומית" (עמ' 39). בשיר, אם כן, מוצגים ארבעה חזונות – חזון דרך היערות, חזון הקשבת הישיש, חזון הר השלג וחזון הגמיאה.

הבדל אחד הוא בכך, שבעוד שבשני החזונות הראשונים בולטים בפסיביות המתוארת בהם, שני החזונות האחרונים מצטיינים בדינמיות: בשני הבתים הראשונים ההתנהלות היא אטית, שקטה ועדינה. בחזון הראשון מדובר במעבר של הד חרישי בלילה, בהיותו דק ועדין מדומה תנועתו לחוט תכלת שנוכחותו בלילה שחור כמעט אינה מורגשת. בחזון השני מדובר בהתעוררותו של ישיש בשחור כשהעולם שסביבו נרדם. תנועתו של הישיש בעת התעוררותו כאילו באה מירכתי העולם. היא עמוקה, כבדה ואטית. בחזונות אלו אין כל התרחשות דרמטית. לעומת זאת בשני הבתים האחרונים קיים מעבר חד לתנועות מהירות וחטופות. בחזון הר השלג מוצגת פגישה חטופה

של שני פרשים. בחזון הגמיאה מתרחשת פעולה החלטית, שבה בולע הלילה את שני הסוסים. הלילה מופקע מהפסיביות שאפיינה אותו בבית הראשון ובשירת פוגל בכלל, והופך לאקטיבי וברוטלי. ההבדל הנוסף הוא בכך, שבעוד שבשני החזונות הראשונים ההתרחשויות מתקיימות מבלי שהישיש יהיה מודע אליהן, הרי שבשני הבתים האחרונים ההתרחשויות חשופות לקליטה החושית ולהבנה שלו: הבית השני מסתיים בהתעוררותו ובהקשבתו. למעשה, הישיש כאילו לא היה קיים בשני החזונות הראשונים, הוא כמו "גברא" בסוף הבית השני. עם זאת, יש להדגיש כי השיר הוא



ללא דובר. אין בו נקודת ראות קונקרטית, אלא חזונות א-פרסונליים. לדעתנו, כיוון שמדובר באימאז'ים חזוניים, שאינם שאובים ממציאות חיצונית, הרי שלא ניתן להגדירם כאובייקט קורלטיבי פר-אקסלנס, אלא כווריאנט שלו. אמנם מצד אחד, בדיוק כמו באובייקט הקורלטיבי, כפי שהוגדר על ידי ת"ס אליוט במאמרו: "מסורת והכישרון האישיים"³⁵ גם בשיר זה עסקינן בתמונות שלא ניתן לקרוא אותן כפשוטן, כיוון שהן אקווילבנטיות להלכי נפש פנימיים. מדובר במסמנים חזותיים בעלי מסומנים הגותיים וחוויתיים. אולם, מצד שני, שלא כמו האובייקט הקורלטיבי, המסמנים שבשיר לקוחים מהמציאות הזויה, ולא מהמציאות החיצונית. הקורלאציה היא לא, כמו באובייקט הקורלטיבי, בין הלך-נפש לאובייקט חיצוני, אלא בין הלך-נפש או מחשבה לתמונה חזונית. כך למשל, הייצוג של החוויה הטמפורלית שבשיר, מתרחשת ב"הר-שלג לא-היה", שהוא דימוי שלא ניתן לקשר אותו למציאות חיצונית כלשהי, מכיוון שכמאמר השיר לא רק שההר לא קיים בה, אלא שההר לא קיים כלל. ניתן להניח שאם ת"ס אליוט היה מנסה לתאר אותו, הוא היה מסתפק בלכתוב "הר-שלג", אולם פוגל כותב "הר-שלג לא-היה"; מבחינה זו פוגל

קרוב לטראקל הרבה יותר מאשר לאליוט. גם אצל טראקל קיימים תיאורים חזוניים וביזאריים, ספק קיימים ספק לא-קיימים. האימאז'ים, גם של פוגל וגם של טראקל, הם למעשה וריאנטים של האובייקט הקורלטיבי. לדעתנו, הכינוי ההולם אותם ביותר הוא קורלטיבי "סובייקטיבי".

חזון דרך היערות

חוט התכלת המופיע בבית א' כדימוי להד הלילה החרישי העובר ביערות, הוא אחד המוטיבים היחידים, שלא רק שהוא קיים רק בשיר כ"ח ולא קיים בשיר 40, אלא שהוא גם יוצא דופן בנוף שירת המוות בפרט ובשירת פוגל בכלל. אין לו את ורע בשירי המוות האחרים של פוגל, גם באופטימיים ובחיוניים שביניהם. מעבר לעובדה שקומם מזכיר, שחוט התכלת הוא צירוף סינסטטי הקושר בין שמיעה וראייה, אפשר לראות בדימוי העדין, המקורי והפיוטי הזה הטרמה לעתיד להתרחש ולהיאמר בשיר. בדומה ל"ברקי הצבעונים" בשיר 66, גם כאן מדובר בדימוי חזותי בולט לעין על רקע אווירת האפלות והשחור השלטת בשיר, ואשר מבשר על זימון חגיגי ומפתיע שמזמן המוות. על פי מאמרה של יעל שוורץ³⁶ צבע התכלת יוצר דיסוננס וצרימה. שוורץ טוענת כי הטכניקה המעמידה שחור מול כחול או תכלת, באה כדי לשבור את ההרמוניה. "כאשר עומדים הצבעים הנייטרליים, שחור או לבן, בצד צבע אחר כלשהו, הם מתזקקים את תכונותיו של צבע זה, ומתפקדים כניגודו" (עמ' 92). גם לדעתנו צבע התכלת פורץ את ההוויה המוסכמת כתפאורת מוות בשירת פוגל, ומבקיע לקראת זימון חדש. כחיוק לטענה זו אפשר גם להזכיר את הכחלות השלטת בשירי הילדות של פוגל, אותה ניתן לכנות כמאמר שיר 4 "הילדות הכחולה". בשיר נ"ב מתוארים החיים כמעמד של תהלוכה חגיגית שבה נושאים המשתתפים גביעים מלאים בחיים נוצצים. תכולת הגביעים – "חיינו הנוצצים" – נדלית מתוך ה"ילדות (ה)כחולה" ונשפכת לאורך החיים מבלי משיש: "גביעים מלאים נשאנו, / עת עלינו מתוך ילדות פחלה. // חיינו הנוצצים / איך שפכנו ארצה בְּחַפְזוֹ / לְאַרְךָ כָּל הַדֶּרֶךְ!" שירי הילדות, הצבועים בצבעי כחלות ותכלת, הם המקור היחיד בשירת פוגל שבו האופטימיות גוברת על הפסימיות. הקישור בין שיר כ"ח, שהוא שיר מוות מובהק, לבין שירי הילדות באמצעות חוט התכלת, יכול גם להעיד מראש על איזושהי מעגליות זמנית המפגישה בין הסוף וההתחלה או ההתחלה והסוף, קרי הילדות והמוות. סימוכין לכך מצאנו ביומן.³⁶ מהאופן שבו פוגל משתמש

בדימוי של החוט ביומן ניתן להקיש על כך שהחוט נתפס עבורו כמטאפורה של חיבור התחלה וסוף, התכת ראשית ואחרית, שמתאימה מאוד למה שנאמר בשיר כ"ח. כמו כן ברצוננו לציין כי גם בתרבות היהודית חוט התכלת מסמן חגיגות, קדושה ומלכותיות, בעיקר בהיותו מקושר לחוט/ פתיל התכלת שבציצית.³⁹

חזון הקשבת הישיש

בית ב' מתרחש כולו במדיום של הקשבה. הקשבה חרישית אך מהותית זו, כמו מכינה את הרקע ואת הבמה להתרחשויות הדרמטיות שיבואו אחריה. גם כאן, כמו בשיר 40, היש כמו מופשט מנג'אווה והופך לחלל של קולות וצלילים. גם כאן ההקשבה היא למופעים פרגמנטריים של קולות שביניהם ההד החרישי העובר ביצר, דהרות הימים של הישיש והאין-אומר של הפרשים. ההקשבה כאן מורחבת מגבולות ההווה גם אל העבר, שכן הישיש מקשיב לא רק לדהרות הימים הנוכחיים שלו, אלא לדהרות ימיו כולם. בנוסף ההקשבה כוללת גם הקשבה ללא-נאמר. הישיש לא רק שמקשיב לקול אלא גם לשתיקה. כפי שצינו בפרשנות של שיר 40 גם כאן יש העדפה של מטאפורה אקוסטית המקושרת למסורת האקזיסטנציאלית על פני מטאפורה ויזואלית המקושרת למטאפורה. במרכז השיר עומדת אם כן ההקשבה של הישיש שאליה הוא מתעורר, כלומר ההקשבה מקושרת להתעוררות. קישור זה יכול להוביל אותנו לקישור נוסף; הקישור שבין הקשבה ל-Stimmung, מונח הכולל בתוכו את ההתעוררות ואת ההקשבה כאחד. במה דברים אמורים? המובן הליטראלי של Stimmung הוא מצב רוח. מילה גרמנית זו נגזרת מתוך המילה Stimme, שפירושה קול. מצב רוח זה יש להבין כמצב תודעתי אקסטטי של חריגת האדם מעבר לעצמו והתכוונות אל החוץ. הה-Stimmung הוא מתן תשומת לב, התעוררות אל מה שמגיע מהחוץ, כלומר אל הקול (Stimme) הקורא את האדם להתכוונות אליו. ההקשבה של הישיש היא למעשה, Stimmung, כלומר התעוררות אקסטטית אל החוץ הקורא אליו. את המצב האקסטטי הזה ניתן לזהות עם הפסוק "לבי ער ואני ישנה" שבשיר השירים (ה' ב'). פסוק זה מניח קיום של שני סוגים שונים של עוררות: העוררות האחת היא עוררות במובנה הליטראלי, ללא מתן תשומת לב. העוררות השנייה היא היפוכה המוחלט. מדובר במצב שבו האדם יכול להיחשב כישן אך בעת ובעונה אחת "לבו ער". כלומר, כולו דרוך ומכוון התוצה אל הרשמים והקולות המגיעים מן החוץ. לעוררות שאפשר לכנותה

עוררות אותנטית, אל עוררות ה-Stimmung אשר עומדת בניגוד לעוררות הסתמית, לעוררות שלמעשה היא שינה - חלום - שאפה הפילוסופיה מראשית ימיה. גם אצל אפלטון מופיעה מטאפורה דומה. במשל המערה ייתכן כי האנשים הרגילים - חסרי המודעות הפילוסופית - ערים, אך למעשה הם הולכים כעיוורים, סומים באפלה. הם ערים, אך לבם ישן. כלומר, הם אמנם רואים את העולם, אך לא מתבוננים בו; הם שומעים את העולם, אבל לא מקשיבים לו. הם מכוונים את מבטם ואת שמיעתם אל הישים החושיים, אך הם עיוורים וחירשים לעולם האמיתי של האידיאות. מבחינה אפלטונית התפקיד של החינוך הוא בדיוק זה, של הארת העיניים, דיבוב השפתיים ופתיחת האוזניים של האדם הלא-פילוסופי אל היש האמיתי, אל האידיאות. הישיש בבית ב' ער בכל לבו ובכל מאודו, כלומר הוא נתון במצב קיומי של בהירות ופיכחון ומדרך על ידי התכוונות לאמיתי ולמהותי ולא לשקרי ולמקרי. הישיש בבית ב' מכוון כולו לדהרות ימיו כולן, לאלו שהיו ואינן, לאלו ההוות וגם לאלו העתידות להיות. את הקשבת הישיש לדהרות ימיו ניתן לפרש כאיזושהי התכוונות אקסטטית למכלול החיים, לחיים כאל שלמות של הווה, עבר ועתיד. כפי שנראה מיד, התכוונות אקסטטית זו, העוררות המוחלטת, ההקשבה הדרוכה אל זרם המעמקים של החיים, שבו מתאחדים הווה, עבר ועתיד מתרחשת לנוכח המוות. התכוונות אקסטטית דרוכה זו היא למעשה אותו מצב רוח קיומי שבו נתון ההלך בשיר 40. שניהם כאחד, הישיש וההלך, נתונים בקשב אקסטטי, ב-Stimmung, בהתכוונות טהורה אל הלב הרוטט של הקיום.

חזון הר-שלג-לא-היה

בבית זה מתואר חזון המפגש בין שני פרשים על הר-שלג לא-היה. תודעת הישיש חשופה לאירוע הזה ואינה אדישה אליו. בין התמונה שמתוארת בבית ב' לבין זו שמתוארת בבית ג' מתקיימת קורלציה הן ברמה של המסמן והן ברמה של המסומן. ברמה של המסומן מתבטאת הקורלציה בכך שבשני הבתים נעשה שימוש במטאפורה וזה של סוסים. ברמה של המסומן מתבטאת הקורלציה בכך שהחוויה הקיומית של התכוונות אל "דהרות כל הימים", שמתוארת בבית ב', מקבלת את האימאזים שלה בבית ג'. אנו מבקשים לראות בפגישת הפרשים בבית ג' תיאור מטאפורי של חוויית הישיש המקשיב לדהרות כל ימיו, שהיא האימאזי המרכזי של השיר כולו. הריאליזציה בבית ג' מסייעת לנו להבין מה פירוש האירוע הזה ובמה מתייחדת חוויית הקשב המגולמת בו.

לטענתנו, האימאזי המתואר בבית ג' אינו אלא אירוע טמפורלי ייחודי של איחוד שלושת הזמנים, שמתרחש רגע לפני המוות, ואולי אף ברגע המוות עצמו. מצאנו כי הנרי ברגסון, שניתן להגדירו כפילוסוף הזמן המודרני, מספק מערכת מונחים המאפשרים לנו להבין אירוע זה במונחים תיאורטיים כלליים, החורגים מהשפה הפרטית של השיר. נפתח בהצגה קצרה ותכליתית של כמה מטענותיו של ברגסון,⁴⁰ ולאחר מכן נחזור לדיון בשיר, תוך יישומן. ברגסון ופוגל הם בני אותה תקופה ושניהם שהו באירופה. לפיכך מתעוררת השאלה הביוגרפית - האם הכיר פוגל את ברגסון? אמנם, אין כל עדות לכך שברגסון היווה חלק

דרך יצרות
עובד לילה חד חרישי
קחוט תכלת.

עת תבל נרדמה,
יעור ישיש בשחור
וקשב לדורות כל ימיו.

צל הר-שלג לא-היה
שוב רגע נפגשים
שני פרשים
ופונים אין-אמר
איש לדרכו.

לילה גומא מהרה
שני סוסים שחורים.

בעולמו הרוחני של פוגל, שהרי ביומנו "קצות הימים" נזכרים כתביהם של סופרים והוגי דעות כמו המסון ושופנהאואר, אולם אין כל אזכור לברגסון. עם זאת, ייתכן שניתן לבסס היכרות של פוגל עם כתביו והרצאותיו של ברגסון, דרך ידידו ומורו הרוחני, המשורר אברהם בן-יצחק (סונה). כפי שמעיד אליאס קנטי בספרו *משחק העיניים*, "בן יצחק היה מעורה בחיים הרוחניים של וינה והיה בעל ידע רב בהלכי הרוח של התקופה. קנטי, שמפרט שמות של אנשי הרוח הווינאים והאירופים שכן-יצחק הכיר, אינו נוקב בשמו של ברגסון. אולם, סביר להניח שכן-יצחק ידע על ברגסון, אשר שמו התפרסם בחייו. בהרצאה "תפיסת ההשתנות" שניתנה באוניברסיטת אוקספורד, במאי 1911, מתאר ברגסון מצב שבו, אצל בני אדם הרואים לנגד עיניהם באורח בלתי צפוי סכנת מוות פתאומית, חל שינוי בהתכוונות, או במה שברגסון מכנה קשב. קשב זה, וההבנתו למושג ה-Stimmung (ההתכוונות), שעסקו

בו בחלק הקודם. האדם הקשוב, שבאופן הרגיל מפנה את הקשב שלו כלפי העתיד ועסוק בהשלכות שלו על ההווה, חדל בבת-אחת להתעניין במה שעתיד לקרות. תחת זו, באורח בלתי צפוי, אלפי פרטים מהעבר, שנדמה היה שנשכחו, נכפים עליו. למעשה, הם מגוללים לפניו את משך החיים כולם. אנו, שבהווה מפנים את הקשב אל העתיד, מוצאים את עצמנו נפלשים בידי העבר המציף אותנו ורוחש בנו. לפתע, העבר מקבל נוכחות חזקה ומרשימה בהווה של החיים שלנו. אנו נפלשים בידי העבר בשני מובנים. המובן הראשון הוא של פלישה, כלומר של חדירה לא רצויה ולא צפויה של חוויות עבר אל מרחב המחשבה הפרטי שלנו, והמובן השני, שפלישה זו אינה רגעית וחולפת אלא הופכת לחלק מאיתנו, תופסת בנו אחיזה וממלאה אותנו באופן שאנו נוטים להתפלש בה.

כלומר, לפי ברגסון, הפניית הקשב אינה מעשה טכני, של שינוי ההתכוונות מהעתיד לעבר, אלא שינוי מהותי ואיכותי. עיקרה של תמורה מהותית ואיכותית זו הוא אובדן התועלתיות: במצב הרגיל, מתייחס האדם לזמן באופן תועלתני. באופן שבו נתפס העתיד כמשאב. כלומר, האני משתמש בזמן שמקורו בעתיד כמשהו שצריך לנצל אותו לתועלתו, ואילו העבר נתפס כחסר ערך, כי הוא כבר היה ואינו ואי אפשר להפיק ממנו תועלת. באופן זה עובר הקשב בחיי היומיום ניפוי קפדני: כל מה שלא משרת את תכלית המשך קיומו של האדם, לא נכלל בתחומו. הקשב מוגבל ומצומצם לענייני דיומא. אולם, כשהאדם עומד על סף המוות, הוא משתחרר סוף סוף מדאגות היומיום ומעול אחריות העתיד. הוא זוכה לחירות המאפשרת לו לכוון את הקשב שלו ליסוד של מה שאנו מכנים המציאות שמעבר למציאות. הוא מתוודע לדרך אחרת לקליטת המציאות, לקשב מסוג חדש השונה באופן מהותי מהקשב ה"רגיל": זהו קשב לשמו, קשב שלא משוקע בו כל אינטרס, קשב שמשוחרר מהעול של התועלתיות. ככזה הוא פטור מדאגות ומחרדות לעתיד, אין בו ממד של ניפוי והוא חסר גבולות. במצב הזה מתאפשרת לאדם לראשונה תפיסה סינופטית של המציאות. האדם מתוודע למכלול, ונפתח לו אופק קיום רחב אל מעבר למציאות המוכרת, אל מחוץ להוויה הידועה, ומכאן גם מעבר להווה הקונקרטי של חיו. למעשה, ברגסון יוצא כנגד המצב קיומי שבו ממוקד האדם בעתיד, מזניח את העבר ומתייחס לזמן באופן תועלתני. "עלינו" טוען ברגסון, מוטלת המשימה של "לראות את העבר בעיניים אחרות לגמרי מכפי שהורגלנו לכך על ידי הפילוסופיה ועל ידי הלשון" (עמ' 161). כל

עוד אנו מתייחסים אל העבר שלנו כאל דבר חסר חשיבות שהיה ואינו, אנו למעשה מצמצמים את טווח הקשב שלנו, ובלשונו של ברגסון, אנו מצמצמים את "שטח השדה שיוכל להקיף במבטו הקשב שאנו מקשיבים לחיים" (עמ' 162). ברגסון סבור שאין דבר שמעכב בידינו מלהעתיק, הרחק ככל האפשר אחורנית, "את הקו המפריד בין ההווה שלנו ובין העבר שלנו" (עמ' 163). אם ההתכוונות שלנו לחיים, המכונה בפי ברגסון תשומת-לב, תשתחרר מכבלי התועלתניות, הרי שתוכל להקיף גם



את העבר. וכתוצאה מכך, הכנת החיים תהיה כולית, דהיינו כהווה אחד מתמשך, ולא תצלום רגעי של הבוקים. ברגסון טוען כי תפיסת הזמן כהמשכיות בלתי מתחלקת זו היא שמהווה את "השהות הממשית" שלנו בזמן. הבדל זה בין תפיסת הזמן התועלתנית, שמפנה את הקשב שלה רק כלפי העתיד, לבין תפיסת זמן לא תועלתנית, המרחיבה את טווח הקשב וכוללת בו גם את אירועי העבר הנשכחים, הוא המהווה ביטוי להבדל צמוק יותר בין מה שניתן לכנות הזמן הפנימי והזמן החיצוני, הבדל אשר קיים גם ב"יודויים" של אוגוסטינוס. כלומר, מכל אלה אפשר להסיק כי הפניית הקשב אל העבר כוללת בתוכה שינוי מהותי בתפיסת הזמן ככלל. כאשר הדגש הוא על זמן אובייקטיבי, לא אותנטי, מזה, וזמן סובייקטיבי, אותנטי, מזה. לזמן הסובייקטיבי, האותנטי, מייחד ברגסון את השם "משך" (Dure). אותו זמן פנימי, סובייקטיבי, שאותו מכנה ברגסון משך, ניתן לנו תמיד כזמן הווה, ובאופן הטבעי והפשוט ביותר אנחנו שוהים בו. את חיי המשך הפנימיים שלנו מדמה ברגסון ל"נעימה בלתי פוסקת - נעימה שנמשכת ושתמשך, ללא חלוקה, מראשית קיומנו בר-התודעה ועד סופו והיא היא האישיות שלנו" (עמ' 159). במצב הרגיל, בין הזמן החיצוני לזמן הפנימי קיימים לא רק שסע ושניות, אלא גם הדחקה והתעלמות. במה דברים אמורים? הטענה של

הוגים, כדוגמת ברגסון, היא שאחד התחלואים של האדם המודרני היא התעלמות מהזמן הפנימי, תוך התייחסות יתר לזמן החיצוני. ההבחנה בין זמן חיצוני לזמן פנימי תואמת למעשה את ההבחנה בין זמן אריסטוטלי לזמן הרקליטי. תפיסת הזמן האריסטוטלית מושתתת על הרעיון של חלוקת הזמן ליחידות. מהרעיון הזה נגזרות שתי הנחות בסיסיות. הראשונה היא, כי יש יחידת זמן בסיסית, מעין א-טום של זמן, שאינו ניתן לחלוקה ושומר על זהותו. השנייה היא, כי מהות הזמן בכללותו היא השימה, העקיבה של יחידות הזמן. כלומר, הזמן נחוזה כרצף יחידות הבאות בזו אחר זו. הזמן האריסטוטלי מקיים חלוקה ברורה של שלושת הזמנים, עבר, הווה ועתיד. תפיסת הזמן שמקורה בהרקליטוס, מושתתת על רעיון אחר: אין יחידת זמן בעלת זהות קבועה. הזמן אינו נחלק כלל ליחידות זמן בסיסיות, והתנועה אינה מוסברת כעקיבה של יחידות זמן, אלא כזרימה מתמדת. הרקליטוס שם את הדגש על זרם הזמן, שאותו המשיל לנהר שאי אפשר לרדת לתוכו פעמיים, ויש גם האומרים אפילו לא פעם אחת. את פילוסופיה הזמן של ברגסון אפשר לפרש כביקורת על תפיסת הזמן האריסטוטלית, ששולטת בכיפה מאריסטו עד ימינו אנו, כמו גם על כל תפיסת העולם המוסדרת הנגזרת ממנה. למעשה, ברגסון קורא לחידוש של תפיסת הזמן במובנה ההרקליטי הקדום. בהתאם לכך, הטענה הכללית, שממנה נגזרת גם התייחסות לעבר, היא שתיאור הזמן שבו פועל כל אחד ואחד מאיתנו, קרי הזמן האריסטוטלי, הניתן למדידה ושבו העקיבה מבוטאת בחלוקה לימים, לילות, חודשים ושנים, אינו התיאור ההולם של הזמן. הזמן הפנומנולוגי הפנימי, הזמן באופן שאנו חווים אותו, אינו מתנהל כך. הזמן הפנימי מתנגד לחלוקה הזו ונחוזה כמשך, אשר בתוכו יכולות להיות התכווצויות והתרחבויות למשל סרט, שגם הוא תרם תרומה מכרעת למחשבה האקזיסטנציאליסטית על הזמן, משווה בין הזמן כפי שהוא נחוזה בעת המתנה בתור לאוטובוס לבין הזמן כפי שהוא נחוזה בעת הנאה וסיפוק. הטענה של סרט מהווה דוגמה לכך שאותה יחידת זמן אובייקטיבית שהיא זהה לכאורה עשויה להיחזות אצל אנשים שונים הנתונים במצבים שונים, באופן שונה: אצל הראשון, נתפס הזמן, כמאמר הביטוי העממי, "נמשך כמו מסטיק" ואצל השני אותו זמן עצמו נתפס כעובר ביעף. מדברי ברגסון ניתן לגזור שלוש טענות: א. הזמן הפנימי לא נענה לחוקי העקיבה. העבר, ההווה והעתיד אינם מופיעים זה אחר זה, אלא נחוים יחדיו. ב. בזמן הפנימי נמחקת ההבחנה בין רגע אחד למשנהו והוא

40.

לא רק שגם בשיר 40, כמו בשיר כ"ח, ההיחשפות לממד האקוסטי של היש חושפת אותו לאותנטי שלו ומביאה אותו לאפיפניה, אלא שבשני השירים מגויס אותו דימוי עצמו - דהרות הסוסים - לתיאור שעת ההיחשפות ("במרחק השחור / נזרעות דהרות סוסים לא-").



דוד פוגל

נראים / הנמסים והולכים). בעוד שבשיר כ"ח הסוסים דוהרים אל הקץ, המתואר באמצעות הלילה השחור, החותם את בית ד', הרי שבשיר 40 הסוסים אינם מובילים אל הקץ, אלא נתונים בלב לבו, המתואר באמצעות המרחק השחור. למרות הניואנס הזה, מדובר באותה תמונה עצמה של דהרות סוסים עד להיעלמותם. בעוד שבשיר כ"ח מתוארת היעלמות הסוסים בחטף, הרי שבשיר 40 היא מתוארת כהתפוגגות מתמשכת של עקבותיהם ה"נזרעות" במרחק השחור. אם כך, בשני השירים, הן מבחינה תמטית והן מבחינה מטאפורית, תמונת הסוסים אינה סתמית כלל אלא בעלת משמעות. הטלוס שלה אקזיסטנציאליסטי: בשיר כ"ח תכליתה לתאר את האיחוד בין הזמנים ובשיר 40 תכליתה לתאר את האיחוד בין האדם לטבע. בעוד שבשיר כ"ח הסוסים משנעים את העבר ואת העתיד אל ההווה, הרי שבשיר 40, כיוון שהסוסים מצויים בלב לבו של היש, המתואר כאמור באמצעות המטאפורה של "המרחק השחור", הם משנעים את האדם אל היש.

חזון הלילה הגומא והסוסים הנגמאים למעשה, הסוסים בשירת פוגל הנם מוטיב רחב, הקיים בשירים נוספים בווריאציות שונות כגון, עגלה או מרכבה הרתומות לסוסים. בשירת פוגל מיועד לסוסים תפקיד של מתווך הנובע מהיותם ממקמים בתווך שבין הקיום הביתי והפסטורלי והקיום החייתי והטבעי. למעשה, הסוסים משויכים לשני התחומים כאחד - אם

של מוות ידוע מראש: "שום מוות בעולם לא היה ידוע מראש יותר מן המוות הזה". הנחת היסוד העומדת בבסיס הדברים היא, שהמוות הוא אולי הוודאות היחידה בקיום. על אף שאנו מעדיפים להתכחש לו, אנו בטוחים בהתרחשותו בעתיד.

פוגל אינו היחיד שמעניק ביצירתו תיאור מטאפורי לאיחוד שלושת הזמנים. מבחינה זו הוא חלק ממכלול שלם של יוצרים, כמו למשל מרסל פרוסט והרמן הסה, שעסקו בהבדל המשמעותי בין הזמן האובייקטיבי חיצוני לבין הזמן הסובייקטיבי פנימי. דוגמה מופתית לכך יכול להיות הרומן *סידהארטא* של הסה. במהלך שהותו של סידהארטא אצל ואסודיוא, המעביר בדוברתו אנשים את הנהר, לומד סידהארטא דברים רבים, לא רק מוואסודיוא, אלא גם מהשהות על גדות הנהר עצמו. אחד הדברים שלמד סידהארטא מן הנהר הוא שהזמן אינו בנמצא. הוא משתף את ואסודיוא בלימוד ומתפתחת ביניהם שיחה. "הנהר" מסביר ואסודיוא "מצוי בכל מקום בעת ובעונה אחת - במקורו ובשפכו, במפל, ליד הדוברה, במשבדי הזרם, סמוך לים, להר - בכל מקום בעת ובעונה אחת, וכי אין לו אלא נוכחות, אף לא צל של עבר, אף לא צל של עתיד". סידהארטא טוען כי כשם שהנהר מצוי באין-זמן, כך גם בחייו, המשוליים בעיניו לנהר, אין משמעות לחלוקה לעבר, הווה עתיד, והם גם לא נענים לעקיבה: "ואין בין סידהארטא הנער וסידהארטא האיש... דבר של ממש. אף גלגוליו הקודמים של סידהארטא אינם בבחינת עבר, ומותו ושיבתו אל בראהמאן אינם בבחינת עתיד. דבר לא היה, דבר לא יהיה; הכול הווה, לכל ישות ונוכחות" (עמ' 86-85).

המשותף לפוגל ולהסה הוא הרצון לחשוב את הזמן באופן הרקליטי, או במינוח מודרני, באופן פנימי אותנטי. בשני המקרים נחוה הזמן לא באופן תועלתני אלא כאירוע פנימי-חוויתי. הקריאה של ברגסון לשיבה אל הזמן האותנטי, אל הזמן כמשך וכחוויה סובייקטיבית פנימית, אשר מהדהדת בשירו של פוגל, כמו גם ביצירתו של הסה, היא למעשה חלק מקריאה רחבה יותר של ההוגים האקזיסטנציאליסטים לשיבה אל קיום אותנטי. ההתכנסות של העבר מזה ושל העתיד מזה בהווה, המבטלת את החלוקה בין הזמנים וגם את הקשב לעתיד, הנה למעשה חווית שיא של אותנטיות, כיוון שהיא מכשירה להתבוננות מטאפיזית בקיום. חזיון הר השלג הנו רגע של בהירות התודעה, שאינה מופרעת על ידי מחסומים, פרגודים וצעיפים. זהו רגע אפיפני של היוודעות עם האמיתי והמהותי. רגע אפיפני זה מקיים קשרים מפתיעים עם האירוע הקיומי המתואר בשיר

נחוה כורימה מתמדת. ג. הזמן כחוויה פנימית נחוה כמשך, שבו אותה יחידת זמן שווה לכאורה עשויה להיחווה אחרת.

אנו מבקשים לטעון כי האימאז' המרכזי של שיר כ"ח - פגישת שני הפרשים על הר-שלג לא-היה - אינו אלא תיאור מטאפורי של אותו זמן פנימי הנחוה כמשך ומאגד בתוכו את ההווה, העבר והעתיד, תוך ביטול ההבחנה השרירותית ביניהם. "הר השלג" עשוי לדעתנו לשמש ביטוי מטאפורי לפסגה כלשהי או לחוויית שיא נדירה ויוצאת דופן. כשם שההר אינו חלק מן המישור, כך גם חוויית השיא שלה הוא משמש ביטוי מטאפורי אינה חלק מחוויות היומיום. האטריבוט "לא היה", המאיך את הר השלג, עשוי, לדעתנו, לציין כי הממשות של הרגע הזה מוטלת בספק. בין היתר, הספק גובע מכך שאין לדעת האם חוויית איחוד הזמנים נחוה לפני המוות, במוות, או שמא זהו המוות עצמו, שהרי המודוס האונטולוגי של החוויה הוו מעומעם ולא ברור כלל.

המפגש בין שני הפרשים מהווה מטאפורה לקיומן של שתי תנועות טמפורליות בו זמניות, הנעות זו לכיוונה של זו. לדעתנו, המפגש בין הפרשים יכול לסמל את ההתכנסות של העבר מזה ושל העתיד מזה, בנקודה אחת: ההווה. ההתכנסות הזו מבטלת את החלוקה בין הזמנים, ויוצרת אותה חוויית משך פנימית שעליה דיברו ההוגים האקזיסטנציאליסטים, ובכללם ברגסון. השיר מתאר, אם כך, בהרואיה, קרי בלשון תמונות, את מה שברגסון מכנה, בלשון פילוסופית, משך. את האירוע שמסומן בשיר באמצעות שני הפרשים ניתן להבין במונחי הזמן הסובייקטיבי שאליו מכוון ברגסון.

אולם, בשונה מברגסון, אצל פוגל לא רק העבר נחוה בהווה, אלא גם העתיד. שהרי בשיר, בשונה מברגסון, תנועת ההתקדמות של פרש א', המסמל את דהרת הימים מהעבר להווה, אינה התנועה היחידה המתוארת בבית: פרש ב' מייצג את התנועה המהופכת, מהעתיד להווה. במושגיו של ברגסון מתקיימות בשיר שתי תנועות טמפורליות, היוצאות מכיוונים נגדיים, האחת מהעבר והשנייה מהעתיד ונעות לקראת מפגשן בהווה. לדעתנו, בד בבד עם הרצת סרט החיים אחורה, מתקיימת בשיר התקדמות של המוות העתידי לקראת החיים. המוות נתפס באופן דינמי, בניגוד לאורח הפשטני שבו הוא נתפס ברגיל. התקדמותו של המוות לקראתנו, אשר כפי שנראה בהמשך מתוארת מטאפורית בבית ד', תסתיים במפגש עמו, מבלי שתהיה לנו כל אפשרות לנוס מפניו. ראוי להתייחס בהקשר זה אל הדברים הפותחים את ספרו של גבריאל גרסיה מארקס, *כרוניקה*

כי במופעים שונים - ומשמשים גורם מתווך ביניהם.

על נוכחות הסוסים בתחום הטבעי אפשר ללמוד משיר ל"ה ומשיר ו', שבו הם מוצגים כאנטיתזה לקיום האורבני "בְּבֵיתִי תִמְסָחַר הַגְּדוֹלִים".⁴⁵ הסוסים מתוארים כגורם בעל אנרגיה לא מרוסנת, המסמל את הקיום הלא-מתורבת. נוכחות הסוסים בתחום האנושי, לעומת זאת, מרוסנת תמיד, שכן הם תמיד מתוארים כרתומים לעגלות, כאילו היו כפופים לרצון האדם ולצרכיו.⁴⁶ פוגל משייך לסוסים גם תכונה של האונה - הן לטבע והן לאדם: בשיר כ"א מתוארים הסוסים כבעלי סוג של פתיחות לטבע, בהאזינם ל"שִׁיחַ הַנְּשָׂם".⁴⁷ בשיר הפתיחה מאזינים הסוסים ל"זֶמֶר (ה)חֲרִישִׁי" שמשלח הדובר. הסוסים אינם רק מאזינים ל"זֶמֶר" אלא גם נענים לו, שכן הם פועלים בהתאם ו"עוֹלִים לְאֵט".⁴⁸

נוכחות הסוסים בתחום האנושי ובתחום הטבעי, כמו גם יכולת ההאזנה שלהם, היא שמאפשרת את השימוש בהם כמתווכים בין האנושי לטבעי, בין הקיום הלא אותנטי לאותנטי, ובמינוח מטאפורי של "לפני השער האפל", בין הכפר למרחק. הסוסים נוכחים במרחק,⁴⁹ ובשמם גורם מתווך הם מובילים את האנושי אליו. על הובלת הסוסים למרחק אפשר להקיש משיר הפתיחה של אותו קובץ: הסוסים מאזינים כאמור ל"זֶמֶר" שמשלח הדובר למרחק. אם הסוסים מאזינים לזמר ומגיבים אליו, ומאחר שהזמר משולח למרחק, הרי שהסוסים מובילים למרחק. הסוסים כמו "קולטים" את השדר הלא נראה שהדובר משלח למרחק ומובילים אותו אליו.

במינוח מכליל, אקט ההתכוונות למרחק שייך לאדם (שכן הוא שמשלח את ה"זֶמֶר"), אך התכוונותו אינה יכולה להתממש ללא האנרגיה של הטבע, המיוצג על ידי הסוסים. לאדם נתונה ההחלטה האם להתכוון למרחק, אך מרגע שההתכוונות התרחשה הוא מפקיר את עצמו בידי גורם מתווך המוליך אותו. הסוסים משמשים דימוי לגורם הטבעי שבית בידי האנושי, המשתמש באנרגיה הטמונה בו, כאמצעי שילוח והנעה.⁵⁰ הסוסים הם סמל לאנרגיה - השייכת לטבע עצמו - המאפשרת לאנושי להדור לפנים, למקור הטבע עצמו, שהוא המרחק.⁵¹

כמו אצל ברגסון, כך גם בשיר כ"ח, חוויית איחוד הזמנים כרוכה בהופעה של מוות פתאומי. בית ד', החותם את השיר, מתאר, לדעתנו, התאיינות מהירה ונמהרת של רגע האפיפניה על המשתתפים בו. יש לציין כי עצם האזכור של הסוסים, ולא של הפרשים כמו בבית ג', מדגיש את היעדר הפרשים שכמו התאיינו

בין הבתים. ה"אין אֶמֶר" שאפיין את פרידת הפרשים לאחר המפגש ביניהם, מסמן, אולי, את חוסר הוויטאליות שלהם המסתיימת בהתאיינותם. ייתכן שה"אין אֶמֶר" מטרים את התאיינות הפרשים והסוסים בפרט והאירוע בכלל.

לדעתנו, על אופיו של המוות המתואר בבית אפשר ללמוד מתוך עיון לשוני מדוקדק בשימוש של פוגל בפועל "גומא". בצירוף "לִילָה גוּמָא שְׁנֵי סוּסִים שְׁחוּרִים" מעתיק פוגל את פעולת הגמיאה מהסוסים, שברגיל הם אלו שגומאים, בין אם מים או מרחק, אל הלילה. השימוש בפועל זה מעורר קונוטציה של פעולה



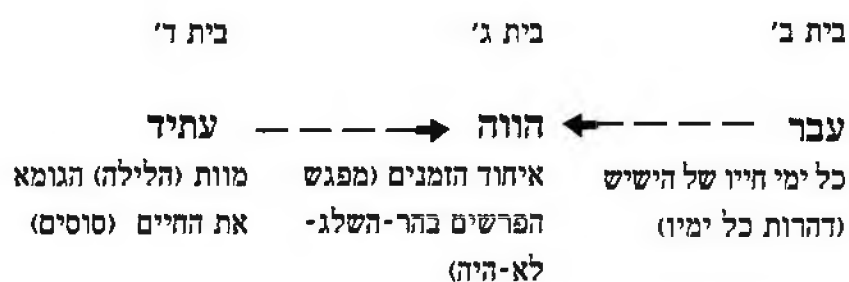
מהירה ונמהרת, לא אנינה, שנועדה לסיפוק מייד. כך נוצרת תמונה הפוכה, שבה הלילה מקבל את האטריבוטים שברגיל חסים לסוסים: לא הסוסים הם אלו שגומאים בדהרותיהם את הלילה, אלא הלילה הוא שגומא את הסוסים. ציפיית הקורא המגולמת בהיפוך הלשוני הזה מחייבת אותו לבחון את הלילה שאינו אלא מטאפורה למוות, באור חדש: השלילה של פעולת הגמיאה, על שני המובנים שלה - גמיאת מים וגמיאת מרחק - מהסוסים והענקתה ללילה, מהווה ביטוי לשוני לתפיסה אחרת של המוות. שהרי הלילה בשירת פוגל משמש ביטוי שגור למוות. מבחינה זו הדימוי הנוצר בבית ד', של לילה הגומא את הסוסים, אינו אלא דימוי לפעולה מהירה של המוות הבלוע לתוכו כל מה שנקרה בדרכו. בהקשר המטאפורי, מהווים הסוסים אימאז' לתנועה של הזמן, והלילה מהווה מטאפורה למוות. המסר המועבר באמצעות שיוך הגמיאה ללילה, קרי למוות, הוא שלא האדם הוא זה שכמאמר הביטוי העממי 'הולך אל מותו', אלא המוות הוא זה שמתקדם אל האדם. האימאז' החותם את השיר יוצר תמונת חיים הפוכה, לפיה המוות אינו נקודה נייחת בזמן, אלא דינמי ונע לקראתנו, ובלשונו של ברגסון, המוות אינו נוכח בעתיד, אלא כמו הולך בתנועה פתאומית אל תוככי ההווה.

תמונת המוות או הקץ הדוהר אל הסוסים, עומדת בהיפוך סימטרי לתמונה המתוארת בשיר כ"ו: "בְּרִחְבֵי הַעֲתִים / אֶרָא סוּסִים אֵין-בְּעָלִים / דוֹהֲרִים אֶל הַקֶּץ". כאן לא הסוסים דוהרים אל הקץ, אלא הקץ הוא זה שדוהר אל הסוסים. דימוי המוות ללילה, מהווה בהקשר הרחב ביטוי לתפיסה שונה של המוות הנבדלת מהאופן שבו נתפס המוות בדרך כלל בשירת פוגל. האימאז' החותם את השיר יוצר תמונת חיים הפוכה, שלפיה המוות אינו נקודה נייחת בזמן המחכה להולכים אליו, אלא מתואר כיישות דינמית שמתקדמת לקראת האדם וגומאת אותו באחת. תיאור זה של מוות דינמי ואקטיבי עומד בניגוד לאופן שבו מתייחס פוגל למוות בשיר 66 ובשיר 64. בשיר 66 המוות לא רק שאינו דינמי ואקטיבי אלא שהוא עדין ומתחשב ביחס להולכים אליו, שהרי הוא מחכה לראות אם לב ההולכים אליו נכון לקראתו. גם בשיר 64 המוות הוא פסיבי. הוא מדומה לשער אפל וגדול שבני האדם הולכים לקראתו עד הגיעם אליו, בעוד הוא עצמו נשאר יציב וקבוע: "דֶרֶךְ יָמִים וְלֵילֹת / פָּלְגוּ שְׁחוּחִים נִלְךְ / וּבְחֶשְׂאִי / עַד הַנְּעֻנוֹ / אֶל הַשְּׁעַר הָאֶפֶל, הַגְּדוֹל". הפועל "גומא" גם מקנה לסיום השיר נופך דרמטי, כיוון שהוא יוצר תחושה שהקרקע נשמטת תחת רגליהן של כל הדמויות המופיעות בשיר, הנעלמות במחי משפט אחד, דרמטיות זו מועצמת פי כמה על ידי ההתפתחות הריתמית של השיר: גם הבית הראשון וגם הבית האחרון עוסקים בתנועה: בבית הראשון מתואר מעבר ההד דרך היערות. זוהי תנועה מינורית על גבול הפסטורלה. גם דימוי הלילה לחוט תכלת מעניק לו חזות מעודנת ואפילו פיוטית. הפיוטיות, העידון והקצב האטי נמשכים גם בבית ב'. הפעלים "נִרְדְּמָה", "יִקְשֵׁב" ו"יֵעוֹר" מציינים גם הם פעולות מינוריות. ואילו הבית האחרון מסתיים במה שמכונה במוסיקה פורס-מזורי, הדגשה שלאחריה אין צורך במילים.

לאורך השיר כולו הולך ונבנה מתח ריתמי המתפרק בבית האחרון: השיר פותח בתנועה מינורית ומסתיים בתנועה מזורית. בשני הבתים, הראשון והאחרון, מתוארת תנועה בתוך מדיום של לילה, אלא שקיים ניגוד בולט בין הפיוטיות והמינוריות של התנועה בבית א' לעומת המהירות והחיפזון של התנועה בבית האחרון. המינוריות בבית הראשון נוצרת באמצעות שלושה גורמים: האטריבוט "חֲרִישִׁי" מציינ תנועה מעודנת. "חוט (ה)תְּכֵלֶת" מקנה לתנועה אופי פיוטי ועדין. ה"הֶד", שהוא אינו הקול עצמו במלוא עוצמתו, אלא רק בבואה שלו, הנו בעל אופי מינורי מעצם מהותו. בין שני הקטבים של מינוריות מזה ומזוריות מזה, צריך להבחין בהתפתחות ריתמית. המינוריות

שבבית הראשון, נמשכת גם בבית השני, על ידי פעלים של פעולה שקטה, בלתי נראית כמעט, כזו שאין לה ביטוי במרחב, כגון הירדמות, הקשבה והתעוררות, המאופיינים במידה כזו או אחרת של פסיביות. ברגע המפגש בין הפרשים בבית שלישי מופרעת המינוריות בידי אירוע פתאומי ותזזיתי, ופותחת את הדרך להופעת הטון המזוררי. המזורריות מגיעה לשיאה בבית האחרון: ראשית, הפועל "גומא" מעורר קונוטציה של היעדר עידון ואף חייתיות. האטריבוט "מהרה" המאיך את פעולת הגמיאה בתנועת זינוק כשל חיה אל טרפה, מעצים את תחושת התזזיתית שהחלה בבית ג'.

בקריאה כוללת של השיר ניתן להבחין בסכמה בת שלושה גורמים הנפרשת על שלושה בתים ואשר מסכמת את האירוע הטמפורלי המתואר בו:



עיקרה של סכמה זו הוא בתנועה כפולה של העבר מזה ושל העתיד אל ההווה מזה. שתי תנועות אלה מתוארות מטאפורית בבית ג', בתנועה של שני הפרשים הקרבים למפגש. המקור של תנועת הפרש האחד, המהווה מטאפורה לתנועת העבר אל ההווה הוא בבית ג'. אלו הן "דהרות כל ימיו" של הישיש המאזין להם בערוב ימיו. המקור של תנועת הפרש השני, המהווה מטאפורה לתנועה של העתיד אל ההווה, קרי המוות, הוא בבית ד', המתאר מבחינה מטאפורית את רגע היבלעות החיים על ידי המוות. שתי תנועות מנוגדות אלו כמו חורגות מהבתים המוקדשים לתיאורן ונפגשות זו בזו בעוצמה וביופי בבית ג', על אותו הר-שלג לא-היה, שהוא ספק קיים ספק לא-קיים.

מחשבות לסיום

במאמר זה עסקנו בשני שירים מרכזיים של דוד פוגל, שיר 40 ושיר כ"ח, הלקוחים משתי הטיבות השירה העיקריות שלו - "לפני השער האפל" ו"לעבר הדממה". כפי שאמרנו בתחילה, לכל שיר ייחדנו דיון נפרד, מבלי לקשר את השירים ואת תמות היסוד הקיימות בהם. כמו כן אין ברצוננו לגזור מהניתוח המוצע כאן מסקנות גורפות כלשהן לגבי שירת פוגל בכללותה. אנו מעדיפים את העיסוק המסודר והקשוב ליצירה הבודדת תוך התייחסות לייחודי

ולחד פעמי שבה, על פני ניסיון למבט-על על שירת פוגל בכללותה, שבהכרח יחטא לה ולייחודיותה.

עם זאת, העיון הפרטני בשני השירים מעורר מחשבות בנוגע לחויית היסוד שממנה נגזרת שירת פוגל, כמו גם בנוגע להשתייכות של אותה חויית יסוד לחוויה המעצבת של מיליה ספרותי-פילוסופי שלם, שאליו נחשף וממנו ינק את תפיסתו ואת האופן שבו הגדיר את ייעודו כמשורר. אם נשוב לטענה החשובה והמדויקת של נח, הרי שניתן לגזור חויית יסוד אחת העומדת ביסוד שני השירים ומהווה, בניואנסים שונים, את המקור הפואטי שלהם. אותה חויית יסוד, המשותפת לשני השירים וניכרת ביצירת פוגל בכללותה, כוללת היצירה בפרוזה והיומנים, טובבת סביב ההבדל בין קיום אותנטי ולא אותנטי, ומתוך כך גם סביב

הקריאה אל קיום אותנטי. מבחינה זו, קשה לשייך את שירת פוגל למסורת לירית רומנטית. זו שירה הנושאת חותם הגותי מובהק. עיקרה בשאלות קיומיות כמו מעמד האדם בעולם, יחסו של האדם אל העולם, אפשרות קיומו של האדם בעולם. בהקשר זה, שירת פוגל, כפי שמעידים שני שירים אלו, עוסקת בשאלות כמו השניות בין קיום אותנטי ללא אותנטי, הקשר בין קיום אותנטי ומוות, האם הקיום האותנטי אפשרי ובר-מימוש, האם לקיום האותנטי יש גבולות או שהוא נחווה כפתיחות אינסופית. אחת המסקנות האפשריות מהעיון בשיר כ"ח יכולה להיות שפוגל נמנה עם הפסימיים מבין אלו שאפשר לכנותם הוגים אקזיסטנציאליסטים. אי אפשר להימנע מההכרה, שהחוויה האותנטית של פוגל העומדת ביסוד המבע הפואטי שלו קשורה בדרך זו או אחרת למוות. המוות במופעיו השונים בשירת פוגל נושק לחוויה האותנטית של איחוד והיטמעות עם היש מזה ועם הזמן מזה. המוות כמו מלווה את החוויה האותנטית כצל, באופן שבו אי אפשר להינתק ממנו.

ככלל, העיון בשירים אלו, כמו גם בשירת פוגל בכללותה, חושף קשר מעניין ומסועף בין שירת פוגל והחוויות המכוננות אותה לבין המחשבה האקזיסטנציאליסטית האירופית. ביתר פירוט, העיון יכול לחשוף תמות אקזיסטנציאליסטיות

מובהקות הקיימות אצל יוצרים כמו המסון, ברגסון, סרטר, היידגר, קירקגור, ניטשה ושופנהאואר,⁵² כמו הקיום כחריגה מעבר, הקריאה אל האותנטיות, התכוונות (Stimmung), ההבדל בין הוויה והתהוות, ההבחנה בין זמן אותנטי ללא אותנטי, מוות אותנטי ולא אותנטי, היטמעות ביש, הפניית עורף לקיום הקהילתי ופנייה אל הקיום האישי. כפי שנוכחנו לדעת בנייתו הפרטני של שיר 40 ושל שיר כ"ח, למרות שביסוד שניהם מונחת אותה חוויה, ולמרות שבשניהם נעשה שימוש באותו מנעד מושגים מחשבתי של הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית, עדיין קיים ביניהם הבדל: בעוד ששיר 40 ניוון מחוויית הקיום בהקשר האונטולוגי שלה, קרי ההיפתחות ליש, וההתכוונות אליו, ולבסוף עמידה נוכח היש, הפליאה על היש, החריגה מעבר, אל האמת של היש, הרי שבשיר כ"ח הדגש מושם בחוויית הקיום בהקשר הטמפורלי שלה. המעבר כאן הוא לא מקיום אותנטי אל קיום אותנטי המודע ליש, אלא מעבר מקיום תועלתני המתעלם מאותה "נעימה חשאית", כדברי ברגסון, של המשך המאגד בתוכו את שלושת הזמנים, לקראת היפתחות אל אותה חוויה טמפורלית קיומית. למרות ההבדל התמטי, מקורם של שני השירים זהה ואפשר לתאר את היחס ביניהם כיחס שבין שני צדי מטבע: המקור שהוא כאמור חוויה אותנטית קיומית של האדם עם עצמו, במנותק מכל סיטואציה כלכלית, פוליטית, חברתית וזוגית.

במקרה של פוגל אין היץ בין אותה חוויה קיומית שמשמשת מקור בלתי נאמר של שני השירים שנדונו במאמר, לבין האופן שבו חי בפועל. זאת בשני מובנים: המובן הראשון, קשור במקום המיוחד שפוגל תופס במפה הספרותית של התקופה. הוא לא היה שייך לשום חבורה ספרותית, לא הסתופף אצל שולחנם של קובצי הטון והטעם, לא הכפיף את שירתו לסגנון ולזרם המקובל, והיה מוכן לשלם על כך את המחיר. במובן השני והמהותי יותר, שירתו היא ספר חייו. כלומר, חייו, כמו גם הדמויות המאכלסות את יצירתו (למשל, ההלך, הישיש, גורדוויל וגינא) מאופיינות בתלישות טוטאלית, בחיפוש אחר האותנטי ובנכונות לשלם את המחיר בעבורה. הקריאה שלו לאותנטיות, העמידה עירום ועריה מול היש - אינה נעדרת כיסוי בחייו שלו עצמו: כאדם, הוא חווה את החוויה הזו כהישמטות הקרקע הכלכלית-חברתית מתחת רגליו, העמידה מול הקיום על מוראותיו ברובד בסיסי ביותר שיש, של חיפוש נואש אחר מזון, כסות וקורת גג.

ד"ר לילי שמיר - מרצה לספרות עברית חדשה במכללת צפת ובמכללת אשקלון.

הערות

30. דוד פוגל, לעבר הדממה, בעריכת אהרן קומם הקיבוץ המאוחד, תשמ"ג, עמ' 73 וכן עמ' 57.
31. ראה ציטוט השיר להלן.
32. דוד פוגל, "קצות הימים", בתוך תחנות ככות, עורך מנחם פרי, הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, 1990, עמ' 325.
33. דב לנדאו, עידונה של שאגה, עמ' 146.
34. "לאטם / מנחשים מבהיקים, / התפתלו הימים ארכים / לפנינו, // מאום לא עשינו, / אני, אתה והיא, / לצדם עמדנו / וגרא אך מתרשים. // ככה ארכו בנו החיים. / וכי האפילו לרגעים / הן הפילו המחזות העוקרים / כל ברקי צבעונים / באפלונו. // עתה כבר קרב הלילה הארך / אל פתחנו, / עוד רגע יתמהמה בצעדו / וראוה, אם נכון לבנו. // קן-הואו / סלינו מלאנו כל מראות העולם / - רב לנו / עתה כבר נוכל רדת / אל מימה האפלים, / הקרירים. // כי ככה ארכו בנו החיים."
35. אברהם בן-יצחק, כל השירים, בעריכת חנו חבר, הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, 1992, עמ' 16.
36. Elliot, T. S. (1950 [1919]) Tradition and the Individual Talent, *Selected Essays*, Harcourt, Brace and Company; New York.
37. "כל בדיק הצבעונים, תבניות צבעים בשירת דוד פוגל וקישוריהן עם תבניות אחרות", סימן קריאה 1, תשל"ב (ספטמבר 1972), עמ' 76-108.
38. יש לציין כי למרות שדימוי חוט התכלת יחידאי בשירת פוגל, מצאנו כי ביומן מצאנו נעשה בו שימוש לציון משך ורציפות בחיי אדם בכלל, ובחיי האישיים של פוגל בפרט: ב-11 באוגוסט 1916 כותב פוגל: "החוט הנמתח בעד שנותיו של אדם, אבדו קצותיו" (תחנות ככות, עמ' 317). "נפסקו חיי באמצע... מתי אוכל לטוות את חוט חיי הלאה" (עמ' 280, "החוט היותר עבה במטווה ימי", עמ' 309).
39. במגילת אסתר מופיע התכלת כצבע מלכות: "ומרדכי יצא מלפני המלך בלבוש תכלת" (אסתר ח י"ד). ובספר במדבר מופיע פתיל התכלת המסמל לדעת אייזנשטיין את מצוות ה'. (הערת שוליים: "זנתנו על ציצית הכנף פתיל תכלת" במדבר ט"ז ל"ח). ונאמר "וראיתם אותו (פתיל תכלת) וזכרתם מצוות ה', כי הוא מעורר לזכירה על ידי צבעו... באופן שיש שבעה חוטים לכן וחוט אחד תכלת (ולא שני חוטים)" אייזנשטיין, יהודה דוד, אוצר דינים ומנהגים, תל-אביב, תשל"ה, עמ' 436, ערך תכלת.
40. הנרי ברגסון, מחשבה ותנועה, מסות והרצאות, מוסד ביאליק, על ידי מסדה, ירושלים, תל-אביב, 1953, עמ' 163-164.
41. אליאס קטי, משחק העיניים, סיפור חיי 1931-1937, זמורה, ביתן, תל-אביב, 1987.
42. המשמעות המילולית של א-טום היא: בלתי ניתן לחלוקה.
43. ביומן מדבר פוגל על הימשכות והתכווצות של הומנים, באותו הקשר של זמן מהנה וזמן מעייף ומשעמם. ראה "תחנות ככות" עמ' 283: "צריך אני להתכווץ כדי שאוכל אחר כך להתמשך" וכן עמ' 285-286: "הריני אוהב את החירות, את האפשרות להתמשך, להתפשט".
44. מעניין לציין כי הדימוי המשמש את ברגסון לאורך הזמן הפנימי מופיע גם בשירת פוגל: ברגסון מדמה

- את חיינו הפנימיים לינעימה בלתי-פוסקת - נעימה שנמשכת ושתימשך, ללא חלוקה, מראשית קיומנו ב-התודעה ועד סופו והיא היא האישיות שלנו" (עמ' 159). בדומה לברגסון גם פוגל משתמש באותו דימוי עצמו כדי לציין את הזמן הנחוזה בפנימיותו, שהוא ללא תחילה ואחרית: "הצלילים הנמים בפסנתר, / ...מן הפרקק יפרחו / ונגעו בצלילים הנמים בנפש / ...לא נדע עוד תחלה ואחרית".
45. שיר ל"ה: "ברחבי לילה סוסים ערפים ידירו, / רמו רוכביהם / על ארץ רכה". תרגום הפועל "רמו" בנוסח היידי - "צעווארפען" - מדגיש את המשמעות הפראית והאלטימה שלו. ראה אט האב איך, די צוקונפט, כרך 43, ניו יורק, אוגוסט 1938, עמ' 470, התרגום נעשה כנראה בידי פוגל עצמו. שיר ו': "סוסים נמאו קיצים לצמאם, / ידירו ומונף זנבם". הקיום הפראי של הסוסים מודגש עוד יותר בנוסח האשכנזי (ראה ברודס VI, עמ' 3-4), שם מופיעה שורה שהושמטה, המעצימה את פראיות הסוסים על ידי תיאורם כ"לוחכים תמה בגבורות" (ראה בדש I עמ' 41, בית ב').
46. ראה שיר גנוו 266: "בעגלה חורקת צכבות / ... עלן העגלון המקטר / וריח גללי הסוסים, ושיר מ"ו: "העגלון החשאי ינפף שוטו על הלילה".
47. "על כרי ערבים / סוס עירם עוד יקשיב לקדך / אל שיח הגשם הנרחב".
48. "זמר חרישי אשלח / על פני גלי הלילה, / שיעבד למרחק" // סוסי מאזינים ועולים לאט".
49. על נוכחות הסוסים במרחק אפשר ללמוד משיר 40, שבו נאמר במפורש "במרחק השחור / נודעות דהרות סוסים לא-נראים".
50. גם ב"לעבר הדממה" מקושרים הסוסים להובלה אל מחוץ לתחום האנושי: "דהורים אל הקץ" (שיר כ"ו).
51. תפקוד הסוסים אצל פוגל דומה לתפקוד הסוסים ב"רופא כפרי" של קפקא. גם שם מהווים הסוסים סמל לאנרגיה בלתי נשלטת המובילה את הגיבור ללב ההוויה. המסגרת הריאליסטית של הסיפור - שבו נועק רופא כפרי לספל בילד חולה - מופרת בדגש שבו נפתחות דלתות האורווה והסוסים שועטים החוצה ומובילים את הרופא כמו מתוך רצונם שלהם לבית החולה. הפצע בחזה הילד משמש מטאפורה ללב השותת של ההוויה, לכאב הרוחש בלב הקיום. גם כאן משמשים הסוסים גורם מתווך המביא את הגיבור הישר למקור, המסומל בפצע השותת. ראה "רופא כפרי", מתוך גזר דין וסיפורים אחרים, עם עובד, תל אביב, 1973, עמ' 71-79.
52. פוגל מזכיר ביומנו כי עיין בכתביהם של שופנהאואר והמסון, ראה דוד פוגל, תחנות ככות, עמ' 323. לדעתנו, יש יסוד סביר להניח שפוגל קרא את מאמרו של אלעזר דוד פינקעל "תורת היים ע"פ שופנהאואר", שראה אור ב"המליץ" מ"ב, 10 (תרס"ג).

ביבליוגרפיה

4. המאירי, אביגדור, "ביאליק על אתר" (1962), עמ' 134.
5. זנדבנק, שמעון, (2002), *מדשיד - מדריך לשירה*, כתר.
6. זך, נתן, "בעקבות משורר שנשכח", 'משא' (23.9.1954). נדפס בשנית ב'דבר', תחת השם "לילה כבר שוכן שחור". 11.12.1959.
7. לוז, צבי, *העיקר הלידי בשירה העברית המודרנית*, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2003.
8. לוז, צבי, 'אילן עתיק, שחוח' - עיון משווה בשני שירים של דוד פוגל", *ביקורת ופרשנות*, 11-12, אוניברסיטת בר-אילן, 1978, 141-149 וכן נדפס בספרו *משוואות שיר*, עקד, 1981.
9. לנדאו, דב, *עידונה של שאגה*, פפירוס, 1990.
10. מנסכך, אברהם, "תקופה מוזרה: על המעבר בין מודרניזם לפוסטמודרניזם", 'עיון', מ"ו (תשנ"ז), עמ' 193-208.
11. ניטשה, פרידריך 'כה אמר זרתוסטרא' תרגם ישראל אלדד, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב 1975.
12. סארטר, ז'אן-פול, *האקסיסטנציאליזם הוא הומניזם*, תירגם, ערך והוסיף אחרית דבר יעקב גולומב, כרמל, ירושלים, 1990.
13. פוגל, דוד, *לעבר הדממה*, בעריכת אהרן קומם הקיבוץ המאוחד, תשמ"ג.
14. פוגל, דוד, *חיי נישואים*, עורכים מנחם פרי ואלכסנדר סנד, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, ירושלים, תשל"ה, עמ' 270.
15. פוגל, דוד, *כל השירים*, עורך אהרן קומם, הקיבוץ המאוחד, 1998.
16. פוגל, דוד, "קצות הימים", בתוך *תחנות ככות*, עורך מנחם פרי, הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, 1990.
17. פינקעל אלעזר דוד "תורת היים ע"פ שופנהאואר", שראה אור ב"המליץ".
18. קאמי, אלבר, *הנפילה, גלות ומלכות*, ספריית הפועלים 1985.
19. קומם, אהרן, "האופל והפלא: נקודות האיוון בתפיסת עולמו הפסימית של דוד פוגל", 'ביצרון' ז', 27-28 (קיץ תשמ"ה - סתיו תשמ"ו), עמ' 53-67.
20. קומם, אהרן "הפנתיאון הפוגלי והניחום בתוככי האדם", 'ביצרון' ח', 29-30 (1968), עמ' 46-58.
21. קירקגור, סרן, *חיל ודעדה-לידיקה דיאלקטית*, מאגנס, ירושלים, תשמ"ו.
22. שוורץ, יעל, "כל בדיק הצבעונים, תבניות צבעים בשירת דוד פוגל וקישוריהן עם תבניות אחרות", 'סימן קריאה 1', תשל"ב (ספטמבר 1972), עמ' 76-108.
23. קטי, אליאס, *משחק העיניים, סיפור חיי 1937-1931*, זמורה, ביתן, תל-אביב, 1987.
24. קפקא, פרנץ, "רופא כפרי", מתוך *גזר דין וסיפורים אחרים*, עם עובד, תל אביב, 1973, עמ' 71-79.
25. Elliot, T. S. (1950 [1919]) Tradition and the Individual Talent, *Selected Essays*, Harcourt, Brace and Company; New York.

מבחר מתוך "סקיצות ימיות"

ג.

המקלחות נעולות
המכונניות נעולות
הכל נעול נעול
ורק בראתי ממאיר השעול
ורק דלתות לבסקרועות
ומרעלות

ד.

המרוה הנאחות בעז בכרפר
ויונקת מלח מלשד העפר
היא כמותי ואחותי לגאווה
והיא מביעה חיים ואהבה
ושעה שחרות מניפה אותה בתנופה
מונף גם אני ומונפת בי המחשבה.

ו.

הקטנים הממלאים את דלייהם
ויוצקים אותם תבליט על גבי תבליט
הם והוריהם השומרים עליהם
מחזקים בי את השלוה
ויוצקים בי את התכלית
וכופים את גבי מגאווה ומענוה.

ז.

המלון המתנשא אל-על
ומציץ מן הגבעה כבונבונירה מן הצלופן -
הוא השמחה והוא המשל
המונף אלי ונוגע בעיני
מקצה מכחול האלהים שאין בלתו אמן.

ח.

האיש הנזון מן הענן
ומן האור המנסר את הים,
את עיני אהובתו ואת הכרפר
הוא האיש אשר הפר נקרות
ותמה אותן בעמודים וקשוסים
מתלאות חייו, מעשה אמן
המגלם את רוחו במו ידיו
ושם את תשוקותיו חשופות
לעין כל.

והוא האיש המגלם את חיי ותשוקותי
מבלי לבקש ממני רשות
ומבלי לבקש ממני שכר.

יב.

שלשה רמקולים פנגד הים
יתומים מקול.
חלדה טורפת את הגדר סביב
ואת גרם-המדרגות המטפס לסכת המציל
ואת לבי הסואן בשתיקתו
ובחלדת דמו
וזה הכל, וזה הכל.

יג.

אלפי ויזים מטפסים לגבהים
ולארך הגדר שלט ועוד שלט
"סכנה מפלת"
ואני מה אתי? מה אתי
אני שאינני עשוי ברונה
ואינני יצוק מלט!
מה אתי?

והמוות מפנה לה דרך ומשתחוה

אלוהים והזמן בשירי "טבעות עשן" ללאה גולדברג*

יובל פז

לאה גולדברג מתה ביום של זרזוף,
כפי שרק בשיריה כתבה:
ודתתה את הלווייתה.
ליום מחרת של שמש,
כפי שרק היא
(יהודה עמיחי)

"יום השנה השישי למות המשוררת, כאשר פקדו את קבריה, כמנהג שנה בשנה, והאם הישישה נשארה זמן מה בידה ליד הקבר, פנה אליה נהג המונית, שהסיע אותה לבית העלמין הירושלמי, ואמר לה: "אל תהיי עצובה, מה זה החיים? חיים ונשכחים. אבל אותה לא שוכחים. כל יום שרים את השירים שלה בדיו וגם בטלוויזיה ומספרים את הסיפורים שלה, אפילו לילדים".

(טוביה ריבנר, 1980)

לאה גולדברג קיימה את החיים והמוות זה לצד זה. בספרה הראשון **טבעות עשן** (1935) הופיעו כל הסמנים הפואטיים שיופיעו בשירתה הבוגרת יותר - הקלאסית. אף שהספר ניכר בבוסריות-מה ובהעדר גיבוש תמטי, נוכח בו הגרעין לתפארת הלשונית הפשוטה והדיבורית (של שנות ה-30), אשר תזניק את לאה גולדברג אל צמרת השירה העברית לצד ביאליק, שלונסקי, אלתרמן ופן. בעוד הללו התגוששו על כיבוש שלטון ה"אלוהי" שבשפה השירית, "גנבה" גולדברג את אלוהים, בערסלה אותו מאווירת הפאתוס שאפיינה את השימוש בשמו אצל עמיתיה.

אלוהים והזמן הם אורחים קבועים בשירי **טבעות עשן** ויחדיו הם שותפים לנקודת הצפיתה של הדוברת המביטה בעצמה כסובייקט

המעיד על עצמו ורק על עצמו. בעוד שאצל אבות השירה העברית, מגויסים אלוהים והזמן כדי לעמוד בראש פירמידת הפרגמטיזם, וחשוב מכך - כעושי הכרזתו הפומבית, סוללת לאה גולדברג דרך אישית מאוד, בה צועד הסובייקט המתבונן בעולם באמצעות מטאפוריזציה של חומרי המציאות. זוהי שירה אישית-אינטימית שלא באה לומר דבר, אלא את עצמה.

נושאי שירי הספר מצומצמים: אהבה נכזבת, בדידות, מלנכוליה, קנאה. הסיטואציה הבסיסית מתארת אהבה חד סטרית בלתי ממומשת. הסצנה היא לרוב קטנה, בלתי נחשבת לכאורה. הכמיהה לשלמות מתנפצת שוב ושוב.

ברבים מן השירים יש יסודות ארס-פואטיים, אשר ביחד עם התפיסה הסימבוליסטית המבקשת להביא לידי ביטוי מציאות נסתרת, טוויים מעין רקמת עולם גשמי הנראה כאובייקט פיקטיבי שמאחוריו מסתתר משהו שהוא האובייקט האמיתי. נראה שהאמן הוא זה שיכול לבוא במגע עם הדבר האמיתי הזה. למרות התנערותה של לאה גולדברג מהזרם הסימבוליסטי, אי אפשר שלא להיסחף אל מסע החיפושים אחר המשמעות המסתתרת מאחורי העץ, הסלע, הסתיו, הערב ויותר מכל - הזמן.

בטבעות עשן נבנות הסיטואציות כעלילות שיריות המובילות להשלמה עם הייאוש. בתום ילדותי מובילה לאה גולדברג אל מחוזות האסון והאובדן, כאשר על אלו פרוסה עננה של שקט מחריש אוזניים. כבר בשיר הפתיחה 'טבעות-העשן' (עמ' 13), מתעמתת לאה גולדברג עם הלך-נפש הנוצר לא מטבעות העשן, אלא מצלן. "השעון מסתכל בי ואיננו מפיר / את

פני ששקטו מאד". זוהי, אפוא, נקודת מוצא של מי שפועלת מחוץ למושג הזמן ובאופן מפתיע מקבלת זאת בהשלמה. זהותה של הדוברת אובדת אל מול פני הזמן התמהות ושיניה הקהות לא תצלחנה לכרסם את העצב שיבוא מחר. אפשר שהשיניים כלל לא מעוניינות להילחם בגון הצפוי, זאת מתוך בחירה בהשלמה הפסיבית עמו. השקט בבית האחרון חייתי, "שקט זה הרובץ פחתול לרגלי / בא אלי בטעות וישן", הוא רובץ כחתול ובכך מקטין את האיום. לכאורה זהו שקט שניתן לשלוט בו, שהרי הוא בא בטעות והוא אף ישן, אך למעשה זהו רמז למצב של אי נוחות, המתקבל בהבנה מרוככת - "וצלן מחיף לי מארבעת כתלי / ממעוף טבעות העשן".

במחזור השירים "דוממים" (עמ' 14-15), ממשיכה לאה גולדברג בפיתוח מוטיב הזמן כמעצב היגון הקיומי. בשיר הראשון 'בדוממים' נכתב: "עשן-הזמן עולה אל התקרה / ויום אלם, גווע ורוגש, רובץ ממול הדלת הסגורה" - הזמן האבוד מתלכד כאן עם העשן העולה אל התקרה. ציור עשן-הזמן מציב את הזמן בעמדה של סממן ההתכלות בתוכו מבקשת הדוברת לחיות באמצעות שיריה.

ספר השירים הרדום - "והוא חולם דומם על הידיים / אשר שטפו את לבן צמודיו, / ובין קמטי שורות נשאר צדין / ריתן תוד כזכר אגדה" - משמש כמטונימיה למשוררת החולמנית המזדהה עם הספר הנרדם ש"צל המנורה מזפיר פרוץ אדם, / והוא חולם שאלה הן ידיו". ההשתוקקות לקשר אנושי משמעותי מוסווית באמצעות חלום הספר הנרדם.



לאה גולדברג

מר שכלפי חוץ מסמן כוח, אך פנימה - כולו חולשה. לפיכך, מתקבל הרושם שהנוף המתואר בשיר הוא פלקט המכסה על נוף עכור מאוד בנפש הדוברת המיוסרת. היא משלימה עם הקושי הרב להתמודד עם ה"גשרים ישרים וגבוהים בין אתמול ומחר". מכאן עולה, שמושג הזמן מחמיר את הלב בדלגו מאתמול למחר, תוך פסיחתו על היום - היום בו נתונה הדוברת בימיה הלבנים הריקים.

בהיעדר האל מחד גיסא ובשלטון שרירות הזמן מאידך גיסא, בוחרת לאה גולדברג להעצים את נוכחות האל דווקא מעצם היעדרותו וכך לצייר את אכזבתה. בשיר 'חדר בלי אהבה' (עמ' 72), היא כותבת: "פה לא לבלב אביב על הפתלים, / וכחול עשן מן המאפרה / לא העלה את קטורת-האלים / אל התקרה. / ודף הספר הפתוח לא לחש / ברטט את השם המפורש". האל איננו ובכך כוחו הרב. מחליפה אותו "תמונה חזרת מול הפתח" שממנה ניבטים פניהם הלועגים של רומיאו ויוליה. ההיותות ללא אל מחייבת את האשה המאוכזבת להתעמת פנים אל פנים כנגד הזמן.

גם בשיר נטול הכותרת הנפתח במילים "יום שאין לו שם" (עמ' 83), בולט עיקרון הזמן המשטה בדוברת - "יום שאין לו שם. וכך נכרי. וערב / בין שלות אתמול ותוהו מחרת". בדומה ל"ימים לבנים", גם כאן הזמן מוליך שולל. הוא לא רציף ולא יציב - "שלוות אתמול" לעומת "תוהו מחרת" - אין סדר ואף אין סיכוי - "איש לא יתרום, לא יכבה סיגרה / לברך בואי, להגיד לי: 'את' / ותוגת-בדידות

בשירים אחרים, מנמיכה לאה גולדברג את אלוהים אל מחוזות ההשפלה. בשיר ללא כותרת (עמ' 23) הנפתח במילים: "הרוח הרפין את ראשו מול חלונות-הליל", מתוארים הזמן והאל באופן הבא: "העיר שתקה. רק שעון-הכנסיה הוסיף להתפלל / לפני אלוהי החרש שנרדם על תנורו". האל החרש לפעימות השעון, איבד את שלטונו על הזמן ומכאן שאיבד את סמכותו בכלל. הילדים הישנים (כמו האל) "חלמו על אלוהים שיצא מספר התנ"ך / ועמד עלוב וחסר-אונים על כפר-הכנסיה הריקה. / ושעון-המגדל המתנוסס מעל כל הכרף / צחק בקול והושיט לו לשון ארכה".

השעון מיוצג כמי שלועג לאלוהים, מגחך נוכח אוזלת ידו המביכה. ואם כך הדבר, הרי שלדוברת לא נותר אלא להישאב אל תוך העגמומיות של האל הנעלם ולבקש, למרות הכול, נחמה ("את אלוהי ראיתי בקפה. / בקפה", עמ' 24): "את אלוהי ראיתי בקפה. / הוא נתגלה לי בעשן סיגריות. / נכה-רוח, מסתלח ורפה / רמו לי: 'עוד אפשר לחיות!'". ההתגלות של האל בעשן הסיגריות מותירה אותו במעמד נחות וארעי. הוא מאופיין באומללותו "כצל שקוף של אור הפוכבים / הוא לא מלא את החלל". מצב יסוד זה, של אל מובס אל מול שעון הזמן, מותיר אותו "כמתנדנד על חטא לפני מותו, / ירד למטה לנשק רגלי אדם / ולבקש את סליחתו".

בשיר 'ימים לבנים' (עמ' 53), מציבה עצמה הדוברת על ציר הזמן המחבר בין אתמול למחר. הימים לבנים, כמטאפורה לזמן נקי וטהור, אך בה-במידה גם לריק ומשעמם. הקבלה הנכנעת של ימים אלו מתבטאת בביטוי האוקסימורוני - "שלות-בדידות גדולה על מרחב הנגה. / חלונות פתוחים לרוחה אל תכלת דממה". הבדידות שלוהו והגשרים מחברים בין עבר לבין עתיד, כאשר בתווך - אין למעשה דבר. ההווה מאופק, סלחני ומפויס - "לכבי התרגל אל עצמו ומונה במתינות דפיקותיו. / ולמתק הקצב הרך נרגע, מתפייס, מותר".

הזמן החולף גונב את לבה של הדוברת המדומה לאם לאה הנרדמת בשעה שהיא אמורה להרדים את תינוקה בשיר ערש. לכאורה, קל לשאת את הימים הלבנים - ימים של ריק ובדידות - אך חיוך הקבלה איננו אמיתי: "כל-כך קל לשאת שתיקתכם, ימים לבנים וריקים! / הן עיני למדו לחיך וחדלו משכבר / לרוז על לוח-שעון את מרוץ הדקאים". העיניים למדו אמנם לחיך, אך אין זה חיוך אמיתי. זהו חיוך של מי שהובס ומתאמץ להסתיר את כאבו, מעין חיוך

ההתפכחות מופיעה במלוא צרימתה בשיר השני במחזור "בערב". כאן הזמן קונקרטי ומוכן - "אני יודעת את פרוש המלה 'ערב' / והיא נוסכת תוגה אל לבי המחרד, / כי זוהי השעה בה דלתי נסגרת, / והיא תפתח רק ביום המחרת". הערב על ייצוגו הרומנטי נותר כאן כזמן סגירת הדלת. זוהי שעת הגחת הצללים החודרים מבעד לתריסים המוגפים. הדוברת מצויה בחוסר שקט המשתקף בדמותה המתנדנדת במראה והיא מושא ללעג החלונות המסתכלים בה ארוכות. "רק המנורה המתאבלת מלמעלה / חושבת: מיד הן תתחלנה לבפות - / זו שבמראה וזו הדומה לה" - המנורה, שהיא סמל ההראיה, מבינה את מר גורלה של הדוברת השבויה בשלטון הפחד של הזמן והיא שתאפשר את ההתבוננות של הדוברת בעצמה בעת תוגתה, בשעת בכיה.

בזאת, הופכים צמד שירי "דוממים" לביטוי רועש לאותה דממה שבמעבר מתקוות הדוממים לאכזבת הערב. החלום המתחולל בשעת הדוממים הוא הסיוט המשתלט בלילה. המחשבה על אותה דלת נסגרת שתפתח שוב רק למחרת - שוב ושוב וחוזר חלילה - מותירה את הרושם המעיק של הבדידות שאין בלתה.

בשיר 'אחרי' (עמ' 19), מציגה לאה גולדברג את המתה בין הזמן לבין האל. הדינמיות של הזמן הנע, החולף, עומדת בניגוד להשלמה המוצקה מאוד עם האכזבה שבאהבה הבלתי ממומשת. ואלוהים, הוא נמצא שם כעד אשר מתנער מאחריותו לתת סדר בעולם, לצבוע את המציאות.

"חלונות כבו, נמוגה מנגינת-מחול, / ושירת-השחר לא החלה. / הבורא השליך את המכחול / ושפכו צבעי האקוורלה". החלונות הכבים וחידלון שירת-השחר הם ביטויים סימבוליים לדכדוך של מי שאיננה מצליחה להתחיל בשיר ששמו 'אחרי'. הניגודיות כאן היא על זמנית והיא מותירה את הדוברת תוהה מול הדלת הנעולה: "למה אהפס מול דלת נעולה?" ידיעת הנפש המתעוררת "שאין פדאי לה" בחיים שהם כמו תמונה נטולת צבע, מותירים את הדוברת במצב יסוד של המתנה לשעת בקרים שתשא אותה "מחרתו" - כך מדומה הזמן הנמוג לאפר סיגריה מתפורר ומשמעות הדבר בקדרות המשתלסת: "ועל כן חורו והאפירו השחקים".

מוטיב הדלת הסגורה, העומד במרכז השירים 'דוממים' ו-'אחרי', ממחיש את חדלונה של הדוברת נוכח הזמן המתעתע, אשר חוזר ופותח חריץ של תקווה עם שחר, אך ממחר לסוגרו עם רדת הערב. כך היא נותרת משלימה "ויודעת כבר שאין פדאי לה".

חגית בת-אליעזר

בין אבי לבתי



אָבִי
 מִה יֵשׁ לָךְ בְּעִיר הַזֹּאת
 שְׁנֵי קְבָרִים דּוּמָמִים
 מְלִבְיָנִים בְּשֶׁמֶשׁ
 מִתַּחַת לְשָׁמַי הַתְּכֵלֶת הַגְּבוּהִים מְדֵי

וּכְשֶׁאֲנִי מֵתְלוֹה אֵלֶיךָ
 אַתָּה מְלַמֵּד אוֹתִי
 אֵת מְלֶאכֶת הַטְּפוּל בְּקְבָרִים:
 גִּבּוֹב הָאֲבָק, סְדוּר הָאֲבָנִים הַקְּטַנּוֹת



וְאִז אֲנַחְנוּ מִתְחַבְּקִים נוֹאֲשׁוֹת
 וּבּוֹכִים חֲרִישִׁית
 מִמְּעַמְקֵי הַהֶדְחָקָה
 עַל מָה אַתָּה בּוֹכָה?
 אֲנִי -
 עַל הַזְּמַן הַהוֹלֵךְ בְּכוּוֹן אֶחָד
 עַל הַתְּקוּוֹת הַנִּשְׁחָקוֹת

וְהָאֲבָדָן
 שָׁאִין לוֹ דֵי

הָעֵנָן מְעַרְסֵל אֶת הַשֶּׁמֶשׁ
 בְּזוּרְעוֹתָיו הַצְּמֵרִיּוֹת
 וְהִיא מְמַצְמֶצֶת בְּעֵינֵי הַזֶּהָר שְׁלֵהָ
 וְשׁוֹלַחַת עוֹד קָרָן הַצֵּלָה
 לְהֶאֱחֹז בְּעֵרוֹת הַחוּמָקָת
 בְּטָרֶם הַתְּרַדְמָה הַיְמִית

כִּךְ יִלְדָתִי נִרְדַּמְת
 מְנוֹפֶפֶת בְּדַגְלֵי רִיסִיָה
 כְּנֶאֱבָקָת בְּעֵצִימַת הָעֵינַיִם
 עַד לְשִׁקִּיעֹתָה בְּרַגְע

אֲנִי אוֹהֶבֶת אוֹתָה בְּשִׁנְתָהּ
 מְזַחֵלָה עָלֶיךָ אֶת חֲבוּקֵי
 מְשַׁלַּחַת מְשַׁאֲלוֹת הוֹמִיּוֹת
 לְסוֹכְךָ עָלֶיךָ בְּכַנְפֵי הַתָּם

כְּנַחֵם וּפְצוּי
 עַל כְּוִיּוֹת הַוּכּוּחִים
 בְּצִהְרֵי נְסִיּוֹנוֹת הַחַנוּךְ
 וְצָרִיבוֹת שֶׁמֶשׁ הַמְּאָבָק
 בְּשָׁמַי הַעֲצָמָאוֹת שֶׁל יִלְדָתִי

שְׁחָקָה וְשָׂרָה / תְּעוֹב אֹתִי וְתַעֲלֵם בְּלֹאט".
 במילים אלו מתרצה הדוברת לבדידותה שלא
 תלווה אותה עוד בצחוק ושירה, אלא תותיר
 אותה "כְּמוֹ לְבָנָה חוֹרֶת, / בְּשִׁחְקֵי הַכָּרֶךְ נוֹדֶדֶת
 לְבַדִּי". חלפו להן שלווות הבדידות הגדולה
 ותוגת הבדידות שצחקה והותירו את הדוברת
 שוב ככלי משחק המודח על ידי הזמן.

השיר בו מגיעים לכדי שיא תמטי האלוהים
 והזמן כמעצבי הלך-הרוח הוא "אשה צועדת"
 (עמ' 73). זהו שיר שנכתב תוך התבוננות
 ביצירת אמנות. בשיר זה, כמו בחייה של לאה
 גולדברג, החיים והמוות מתקיימים זה לצד זה.
 השיר נפתח בתיאור המשווה לו אופי של קושי
 - "אִשָּׁה תָּרָה הוֹלֶכֶת לְאוּרֶךְ הַכּוֹתֵל כְּחוּם
 הַיּוֹם, / מִתַּחַת לְרִגְלֶיהָ לוֹהֵט בְּשָׂרָב הַחֹל
 הָאָדוּם. / הִיא צוֹעֶדֶת לְאוּרֶךְ הַכּוֹתֵל כְּבָדוֹת
 וְשִׁלוֹת, / עֵינֶיהָ יוֹדְעוֹת עֲתִידוֹת, אֵךְ אֵינֶן
 מְגִלּוֹת תְּקוּוֹת." למרות היות האשה הרה
 וצועדת לאורך כותל ביום חם מאוד, היא מצויה
 בחוויה מיוחדת - חוויה של חיים - "מְאֻחֲרֵי
 הַכּוֹתֵל - בֵּית קְבָרוֹת, / לוֹ תִפְנֶה אֶת רֵאשָׁה,
 תּוֹכֵל לְרֵאוֹת, / אֵךְ הִיא שֶׁקּוֹעָה בְּחַיִּים
 מִתְרַקְמִים, בְּהִמִּית אֶהְבֶּה וּמְדוּה, / וְהַמּוֹת מִפְּנֵה
 לָה דְרֶךְ וּמִשְׁתַּחֲוֶה." כך במילים אלו המזכירות
 באופן מהופך את "בדרך הגדולה" לאלתרמן
 (מתוך "כוכבים בחוץ"), שם נע ההלך בשדות
 מרחבים ומצהיר: "לְהַבִּיט לֹא אֶחְדַּל וְלִנְשׁוֹם
 לֹא אֶחְדַּל / וְאֲמוֹת וְאוֹסִיף לְלֶכֶת" - הוא
 מתכוון להיאבק במוות - לחיות בכוח ואילו
 הדוברת ב"אשה צועדת" חווה את החיים על
 העידון האריסטוקרטי שבהם - זאת מתוך מחווה
 שעושה לה המוות, המפנה את דרכו ומשתחווה
 לה.

ואכן כך, שלושים וחמש שנים לאחר מותה
 של לאה גולדברג, נראה שנהג המוניטין צדק:
 "כל יום שרים את השירים שלה ברדיו וגם
 בטלוויזיה ומספרים את הסיפורים שלה, אפילו
 לילדים". היום, בין אתמול למחר, מתגלה לאה
 גולדברג כמי שיכולה לזמן ויתרה מכך, היא
 צועדת בגאון על שבילי השירה הנצחית, כאשר
 אפילו אלוהים כורע ברך ומפנה הדרך. בשירי
 טבעות עשן הדרך לא דרך עודנה נפקחת
 לאורך... "אֲנִי אַתָּת מְאוֹד מוֹל חֲלוֹנוֹת וְעַרְב. /
 אֵל עֶבֶר הַתְּהוֹמוֹת אֵינֶן דְּרֶךְ, אֵינֶן גְּשֵׁרִים. / יְדֵי
 קוֹפְאוֹת, אֲכַל מוֹלֵי בּוֹעֶרֶת / שְׁלֵהֶבֶת-יְגוֹנָם
 שֶׁל אֵלֶּה הַשִּׁירִים" (עמ' 82). באלו המילים
 מבשרת לאה גולדברג על השלמתה הסופית
 עם הבדידות המנוכרת, על היוותרותה קפואה
 אל מול בערת שיריה הדואבים - שירים, אשר
 ב"שלהבת-יגונם" הפקיעו את מוראות האל
 ואת פשר הזמנים.

משורר ומשוררת נפגשו בקולנוע
על יד בדיקת החפצים
ומבטם הצטלב במבטי.
כמעט הרסתי לתוף הקורים הסמויים ביניהם -
אחר כך נראו בתור לקפה
דבור נזירי פלמוני
גינס מול גינס משפשי
סיגריה ממתינה למצית, גאלה בת רגע
מהומת עינים. פעמים קפה
אחד נטיל אחד הפוף
אולי עוד יעלה ניהוח שיר

נזכרתי בתמונה הזאת כשברק פגע
ב-heart דיסק הקשיח שלי
ומחק. ומה ביני לבין הדיסק הזה
המסרב לכל גסיונות השחזור מלה במלה -

שמא אנסה להעלות עכשיו את שניהם יחד
על דיסק אחר אשמר בזכרון
אצרב ואצרף
אחות משוררים כזאת -

כשהתנעתי
קפץ חתול חוצות שחור בבצתה
ממכסה המנוע החם
נשבע לא לומר על
חם שבא לו מן ההפקר.
בלילה תור באין רואים
בפקר ראיתי את עקבות כפותיו
על הפח הלכן דומים לנסקה
של תורת היחסות:
חם גוף או חם הפח
הינו זה.

אוהב בנגטיב

אמן הפספוסים
אוהב בנגטיב
לא מפתח את הנגטיב אבל
אוסף לתוכו
פרורי צחוק דבש ולענה
ממתור.
יצא מביתו ערב החג בלבוש קל
ולא תור
כמו מטוס בלילה סוער
בורטיגו חוצה את השומדבר.
כל היודע דבר על מקום המצאו
מתבקש לפנות לתחנה
הקרובה ביותר
אלי -

בעוד זמן קצר יזווג
את מחוגי השעון קדימה.

אני בוראת לי זמן אחר
מן העגולים שעושה
אבן למים

ומן המים
הסוגרים עלי בעגול
כאלו הייתי אי קטן
של רובינוון.

זמן נברא
מן הנתור הקצר של צפרי בראשית
מעץ הדעת לעץ החיים.

חליל הקסם

אנגן כבהשבעת נחשים מתפתלים
ברקוד הצליל האחרון מכוצים את הזמן
לנקדה בה נשמר עוד קצת חם הגוף
בבגד או במטה
אחרי -

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

"הו!", "מטעם" ועוד מטעמים

גל השירה שפקד את ישראל בסוף דצמבר 2004 כשמוקד הרעש הוא העיר תל-אביב, הגיח בהפתעה גמורה וללא כל התראה מוקדמת. גם אם היו לו סימנים מוקדמים, הרי שאיש לא צפה אותם, גם לא הצופים לבית ישראל, המופקדים על ביטחוננו הספרותי והעתידי עוד לתת על כך את הדין.

ראשיתו היו כרזות "שירה על הדרך", שנתלו בתחנות אוטובוסים ברחבי העיר הגדולה ועיטרו אף את מכוניות האשפה שלה, פרויקט שיזמה חברת מועצת העיר פרופ' זוהר שביט. הכרזות כללו שירים ממיטב השירה העברית לדורותיה מאת 65 משוררים מוכרים וידועים וכן שיריהם של חמישה צעירים שנבחרו בתחרות מיוחדת לשם כך.

המשכו "מוסף שירה מיוחד" של המקומון "העיר" שחש כי משהו קורה והזדרז לציין כי לצד כתבי העת הוותיקים צצים באחרונה כתבי עת חדשים של אנשים צעירים, שלושה מהם בתל אביב: "03", "ארכיסקס" ו"מעייין". הכתבה מוקדשת בעיקר לשלושה אלה, אולם היא מראיינת גם יוצרים ותיקים כרוני סומק ואהרון שבתאי המשבח את התופעה ואומר: "צעירים אלה הם האלטרנטיבה. אנשים שאין להם כלום, לא עבודה ולא דירה, אלה האנשים המעניינים כיום. הרחוב והעיר מייצרים גיבורים..."

לא חולף שבוע ולביתי מגיע הגיליון העשירי של כתב העת לספרות "גג", ביטאון איגוד הסופרים בישראל בעריכת חיים נגיד, וראה זה פלא, גם הוא מוקדש לשירה ובו יצירות של

32 משוררים "בראשית דרכם" וגם מעבר לכך. זמן מה אחר כך אני מקבל לידי את "מקרוב" בעריכת נסים קלדרון וגדי טאוב וגם בו מתפרסמת הרבה שירה מעניינת וטובה, בעיקר, אגב, של משוררות חדשות. כל זאת בנוסף להופעתם בחודש ינואר 2005 של שני כתבי עת חדשים לגמרי, כתב העת לספרות "הו!" בעריכת דורי מנור וכתב העת לספרות "מטעם" בעריכת יצחק לאור.

אדון בהרחבה בשניים אלה, ובקיצור בשני האחרים.

"הו!" - הדוגמה לאור דוגמאותיה [א]

"הו!" (כתב עת לספרות, עורך: דורי מנור, גיליון 1 ינואר 2005, הוצאת אחוזת בית 326 עמ'); בניגוד למה שמשמע אולי משמו, "הו!" הוא כתב עת רציני, משוחרר מפרובוקציות ומגימיקים שהם לעתים מחלות ילדות של כתבי עת חדשים. יש לו סדר יום ברור שלאורו הוא פועל. בפתח-דבר הוא שואל: מדוע להוסיף כתב עת לספרות על כתבי העת הרבים הקיימים כבר - 'מאזניים', 'עיתון 77', 'הליקון', 'כרמל', 'גג', 'שבו' ואחרים? - ומשיב: "כתב העת 'הו!' נוצר מתוך תחושה של דחיפות להשיב לשירה את מקומה המרכזי בתרבות העברית, דחיפות להשיב את העברית העשירה לשירה, דחיפות להעמיד במה חדשה לדור חדש של סופרים ומשוררים, ודחיפות להתויר ליצירה העברית משהו מאותו ניצוץ שאבד לה בחמישים השנים האחרונות".

"הו!" אינורק נאה דורש. ברורה לו הדיאגנוזה, ברורה לו הפרוגנוזה, וברורה לו הדרך. בכל

הרעות החולות של השירה העברית שצוינו למעלה, אשמה בעיקר השירה המודרניסטית (המהפך שחולל בשנות ה-50 נתן זך), הכתובה במשקל ובחרון חופשי, שהיתה אמנם אוונגרדית בשעתה, אך הפכה מאז, לדברי "הו!", לדיקטט ספרותי מאובן ושמרני המייצר כתיבה אפורה ומשמימה, שכל חדשנות שירית שוב אינה אפשרית בה.

לפיכך, "כתב העת 'הו!' שם אפוא לעצמו מטרה לתקן במעט את העוול הזה - העוול של העלמת האופציה הקלאסית ביצירה העברית, כדי לנסות ולהשיב את הפלורליות על כנו ולשמש במה לקולות ולזרמים שניתן להגדירם כבעלי צביון קלאסי, וזאת כמובן מבלי לבטל אופציות כתיבה אחרות".

צריך להזכיר כי דברים אלה אינם בבחינת גחמה של רגע שיצאה מלפני העורכים. דורי מנור ביחד עם אחרים פועל כבר שנים בכיוון זה וגם כתב העת הקודם שהוציא, "אב", לפני כעשור, הוקדש לאותן מטרות. גם התזה עצמה מנומקת כמיטב יכולתו. ממקום שבתו בשנים האחרונות בפריו הוא מעיד כי זו כיום מגמה עולמית בדומה לשיבה אל הציור הפיגורטיבי ואל המוסיקה הטונלית. המודרניסטים בראשית המאה ה-20 סברו אז ששוב אין בכוח האמנות הקלאסית לייצג את המציאות החדשה, אולם כיום, מאה שנה לאחר מכן, גם שבירת הצורות שבה נקטו הפכה לפעולה שמרנית וכמו אוטומטית שמיצתה את עצמה. האמנים החדשים של היום מודעים להישגי קודמיהם, אך בוחרים לצקת את אמנותם לתוך הקונוונציות העתיקות-חדשות, שדווקא בהן הם מוצאים מהות חתרנית מחדשת. דברים אלה, לדברי הפתח-דבר, נכונים פי כמה

מאיאקובסקי ואחרי פסטרנק. המאמר נחתם בקביעה, כי אנו נמצאים כיום עדיין באותה עמדה ובפני אותו קושי: "אנחנו נמצאים יחד עם אלתרמן, מחפשים דרך לחדש לאחר המודרניזם, מתוך העושר הצורני שהנחיל לנו, וכך ראוי לקרוא את משורר דורנו, אלתרמן". מאמר חשוב, לדעתי, המעמיד חלקים מפרשנות אלתרמן על רגליה.

לוי זיכחה אותנו "הו!" רק במסה זו של רויאל נץ, כבר היה בכך לא מעט. אבל ברור שהמבחן העליון של כתב העת הוא בכל זאת היצירה השירית המקורית, העומדת בו למבחן על פי הקריטריונים שהציבו עורכיו.

ובכן, במקרה אחד לפחות, ניתן לומר, כי היא עוברת את הרף הגבוה בקלילות וירטואוזית. כוונתי למשוררת סיון בסקין המיוצגת בשמונה שירים, שזו כמדומני הופעת בכורה שלה בספרות העברית (היא מפרסמת שירים גם ב'ג'ג'). בסקין, ילידת ליטא 1976, מכורתה של לאה גולדברג, עשויה להתגלות עוד כיורשתה הגדולה. בסקין היא לא רק כישרון גדול, אלא גם ההוכחה שמבקשים עורכי "הו!" כי ניתן לכתוב בימינו שירה שקולה וחרוזה וגם להפליא לעשות בה. גם מאיה ערד שהדהימה עם הרומן *מקום אחר ועיר זרה* על פי *יבגני אונייגין* של פושקין, מרשימה מאוד ביכולתה הלשונית בקטעים ממחזה מתורז חדש שלה "צריק נעזב", הפעם בעקבות "צער מתוך תוכמה" של גריבוודייב. אהבתי גם את שיריו החכמים-אירוניים, מנדלשטמיים-פסטרנקיים של רויאל נץ, אולם דווקא שיריהם של אנה הרמן ודורי מנור, המייצגים הוותיקים של אסכולת "הו!" (עוד מאז ימי "אב"), העמידו אותי גם על הסכנות הטמונות בשירה זאת שחטא החזרה המכנית רובץ לפתחה בכל עת.

לדעתי, כשרונם של בסקין, ערד, נץ, וכן, כמובן, של כמה מהמשוררים המתורגמים, אך לא של כולם, הוא ביכולתם ליצור גמישות שירית ההולכת, כביכול, נגד הזרם המוסיקלי של השיר. הנה שני בתים מתוך "משירי האמת הפנימית" של סיון בסקין (המעידים גם על כישרונה הכולל):

ויהודי בחלוק לבן אומר, "אספירין נוזלי
שלוש פעמים ביום", ויהודי אחר שבלולי
וקטן, מתקן שעוני זהב, ושומר מצליף בקורסיסטית,
וידעתי שהעיר הזאת היא הבית שלי,

וידעתי שמבתים כאלה יוצאים רק כך:
או תופסים בונדאי אסתמטי ואומרים לו: "קח
אותי לאשה", והוא באמת לוקח, ואז בהיס הרחק,
או קופצים מהגשר; או מקשיבים לספק...

השורה המילולית בשיר הזה היא מופלאה.



לטעמי, המסה של פרופ' רויאל נץ "על הקריאה באלתרמן (כלומר, על פסטרנק)" מסה נפלאה ופוקחת עיניים. נץ מראה כיצד יש לקרוא את "כוכבים בחוץ" של אלתרמן (1938) לאור "אחותי החיים" של פסטרנק (1922) וזאת הן מהבחינה הצורנית והן מהבחינה התמטית. הוא מוכיח בראיות חזקות כי אלתרמן היה תלמיד מוכשר ומקורי של משוררי "תור הכסף" בשירה הרוסית (דורם של ענקים כמו בלוק, אחמאטובה, מאיאקובסקי, פסטרנק ונוספים. "תור הזהב" נתשב לדורם של גאוני השירה הרוסית פושקין ולרמנוטוב), הן מבחינת המשקל, החריזה, העיצורים, "הצלילים הקשים", הדימויים הפוטוריסטיים ועוד.

"ברור בעליל ש'כוכבים בחוץ' מתנגן ברוסית ולא בצרפתית" (עמ' 203), כותב נץ, ולא כפי שסבר, אולי, דן מירון בספרו על אלתרמן *פרפר מן התולעת* (2001). נץ מראה בפרטי פרטים לא רק כיצד הושפע אלתרמן מ"הלוגיקה המיוחדת של פסטרנק", כולל השימוש בו' החיבור ("לחבר את שלכאורה נפרד"), אלא גם כיצד ידע לבלבל עצמו מפסטרנק ולא להפוך לגרפומן שלו (כפי שקרה לאלכסנדר פן ביחס למאיאקובסקי).

לאור הביקורת הידועה שנמתחה על אלתרמן בארץ בשנות ה-50, אומר רויאל נץ בסיכום דבריו, כי "קורא אשר קורא את אלתרמן מבלי להכיר את שירת רוסיה אינו יכול אלא להסתייג מאלתרמן... אבל הקורא הזה כלל אינו קורא את אלתרמן, הוא רק חולף על פניו" (עמ' 214).

רק מי שקורא את אלתרמן בהקשר הנכון מבין, כי אלתרמן איננו משורר "ישן", שמלפני המודרניזם, נהפוך הוא, הוא משורר הרגע שאחרי המודרניזם (הרוסי שהיה אף קיצוני מן האירופי), משורר שעיקר התמודדותו היא עם הבעיה הזאת: איך לכתוב שירים אחרי

בשירה העברית החדשה שנהנתה אך מתקופה קצרה של שלטון השירה השקולה והחרוזה בהברה ספרדית (אם מתעלמים מזו שנכתבה לפניו בהברה אשכנזית ושלא היתה שגורה בפי קוראיה בארץ). כותב מגור: "שלונסקי, גולדברג ואלתרמן, החלו את העפלתם אל מרכז הקנון השירי בראשית שנות ה-30, וכבר באמצע שנות ה-50 בא דור 'לקראת' עם נתן זך ובהינף יד הזיח את השלישייה הזו אל אזור הדמדומים של מי שהיו". שלושה אלה לפיכך, ובעיקר לאה גולדברג ונתן אלתרמן, הם המופתים של "הו!", אבל זאת לא מתוך "חזרה לאחור", כדבריהם, אלא הם "הבסיס והמגדלור" אליהם הם נושאים את עיניהם בבואם לצקת את ההווה העכשווית בקונוונציות קלאסיות. נאמנים למגמה זו מוקדש חלק מרכזי בגיליון הראשון הקרוי "וריאציות גולדברג", למשוררת לאה גולדברג (כולל פרסום ראשון של מחזה לילדים מעיובונה), וחלק מרכזי אחר מוקדש לסונטה, הצורה השירית הקלאסית האוניברסלית ביותר. עלי להודות כי נטייתי הראשונה, עוד לפני שקראתי בצורה מעמיקה את הגיליון כולו, היתה לבטל במשיכת כתף את התזה כולה. אולם לאחר הקריאה, הן של יצירות הספרות והן של דברי העיון בגיליון, איני כה נחרץ עוד בדעתי. עדיין איני סבור שניתן, או רצוי, להחזיר לאחור את גלגל ההיסטוריה, או שיש טעם להצר את גבולות היצירה הספרותית למתכונת מוגבלת אחת, אבל ברור לי עם זאת שעם הזניחה הטוטלית של צורות השירה המסורתיות, זנחנו גם ערכים שיריים ותרבותיים חשובים שהיו עדיין רחוקים מלמצות את עצמם.

על הנזקים התרבותיים הללו שבזניחת השירה השקולה והחרוזה מצביע ז'אק רובו במסה מרתקת "הרצאה על מצב השירה ונגד החתב"ל/ החרוז החופשי הבינלאומי". רובו, ובעצם תנועה אירופית שלמה הקרויה "אוליפו" (פירוש ראשי התיבות של שמה הוא - אולפנא לספרויות פוטנציאליות), סבורים שעם זניחת השירה החרוזה והשקולה יורדת לסמיון כל אותה מסורת ותיקה של שירה שבעל פה, שראשיתה עוד בשירת הטרוכודורים במאה ה-12, יוצריה האמיתיים של "אידיאת השירה" בתרבות המערב. הצורה הקלאסית נועדה, בין השאר, לאפשר זכירה על פה (בדומה לקשר בין "שינון" ל"משנה" בתרבות חז"ל) של אוצרות הרוח של כל אומה ולשון. קעקועה, לפיכך, של השירה כזיכרון, בצד התרופפות של צורות השיר, מניב, לדעתי, תוצאות הרסניות.

גולת הכותרת של "הו!" בחלקה העיוני היא,

השיר אינו נחתך בסופי השורות החרוזות דווקא, אלא ממשיך לזרום הלאה דרכן, ואולי אף בניגוד להן, כפי שאפשר לראות, למשל, בכירור ממשפטי הדיבור הנתונים במירכאות: המשפט מסתיים באמצע השורה הבאה, בעוד החרוז מופיע בסוף השורה הקודמת... גם השזירה בין הבתים היא מעשה אמנות. וכו'. אולי רק משורת האמונה על מסורת השירה הרוסית יכולה להתמודד בהצלחה כה גדולה עם הקונוונציה הקלאסית.

דורי מנור עצמו, בשירים יפים ורהוטים כשלעצמם, אינו מצליח כמוה. למשל:

ילדתי היתה מוטחת
בין פינות רחוב מיכה.
גמלונית ולא טיטחת
ונידחת היא הוטחה

וכן הלאה.

קשה לסכם ואין גם צורך (בחוברת, אגב, עוד חומרים מעניינים רבים שלא הזכרתי). ברור שלהיות חסיד שוטה של אסכולה שירית אחת זו איולת; עם זאת ברור גם (מה שלא היה כל כך ברור קודם), כי השירה הקלאסית עדיין לא מיצתה את כל יכולתה, ותהיה זו איולת לא פחות גדולה, להשליך אותה מאחורי גונו ככלי אין חפץ.

"מטעם" - המצע הרדיקלי (החסר) [ב]

"מטעם" ("כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית", עורך: יצחק לאור, הוצאת עמותת "השכמה" 2005) לעומת "הו!" הוא דל באמצעים ותמציתי בתכנים. 128 עמודים בסך הכול, כמחצית מעמודי "הו!". הנייר גס, הגרפיקה פשוטה, הטקסטים קצרים, האותיות גדולות והרווחים כפולים.

בחוברת הראשונה אין אפילו פתח דבר שישמש בתזקת הצהרת כוונות על המסר. לכאורה אין צורך בכך, כי החוברת כולה היא המסר, ובכל זאת משהו להרגשתי חסר. בחלקה הספקתי לעיין בערב ההשקה שהתקיים בצוותא ואת מה שהחסירה התורה שבכתב השלימה מעט התורה שבעל פה. לא הייתי בערב של "הו!", אומרים שהיה שמח. (בינתיים שב העורך למקום מושבו בפריז ומשתתפים אחרים לסטנפורד קליפורניה). ב'מטעם', לעומת זאת, ישבו בפנל (סמדר פלד אלחנן, אילנה המרמן, יהודה שנהב, אמנון רז קרקוצקין ויצחק לאור) אנשים וועמים, לעתים בוטים, די מתוסכלים, אבל ברור שאינם הולכים לשום מקום (גם אם חלק



ממשתתפיו חיים אף הם בארצות הברית). אנשים המתכוונים ברצינות לכל מילה שהם אומרים, לכן הם חייבים לנו גם תשובה ברורה לאן הם הולכים (ולא רק מניין הם באים), מה שאינם בדיוק עושים.

בדיון בצוותא - בתשובה לקריאת ביניים של המרמן ששאלה "מה רדיקלי בכתב העת?" - השיב יצחק לאור (לפי תרשומת שערכתי): "מטעם" נועד להיות במה מרכזית לחשיבה לא ציונית. שלא כמו כתב העת 'אלפיים', למשל, איננו מחויבים לשום איזון... המסה של גבריאל פיטרברג 'מחיקות' היא הסיכום הטוב ביותר שאני מכיר לוויכוח בין ההיסטוריונים על הגירוש. לא הייתי פותח את החוברת בלי המסה הזו, המוכיחה שחינו כאן בנויים על ריקון חיהם של אחרים (פלסטינים). זו הנחת היסוד שלנו".

המסה של פיטרברג, פרופ' באוניברסיטת קליפורניה, יכולה, אפוא, לשמש לנו כהנחת יסוד לחוברת כולה. הבה נראה, בקצרה, כמסה עצמה, מה יש בה. ובכן, המחיקה של 'מחיקות', להבנתי, היא כפולה, גלויה וסמויה (כמו תוכן החלומות לפי הפירוש של פרויד): ראשית, המחיקה הגלויה של הקיום הפלסטיני בפלסטין בידי הציונות (שרק לה מתכוון המחבר במפורש); ושנית, המחיקה הסמויה של הציונות בידי הפרשנות הניתנת לה במסה זו (שהיא כוונתו הבלתי מפורשת של המחבר).

שלושה מיתוסים מכוננים, וכולם במירכאות כפולות, יש לציונות, לדבריו: "שלילת הגלות", "השיבה לארץ ישראל", ו"השיבה להיסטוריה", ואת שלושתם הוא מפרך או פוסל. הראשון טועה בחושבו שהיהודים היו תמיד אומה טריטוריאלית ומתעלם מקיומם אלפי שנים בגלות; השני טועה ומטעה בדברו על השיבה של "עם ללא ארץ לארץ ללא עם"; השלישי הולך שבי אחר הלאומיות הרומנטית

הגרמנית בת המאה ה-19 ואחר הגשמתה במדינת לאום ריבונית. כל זאת בבחינת הקדמה. ביתר פירוט הוא עוסק בנושאים הבאים, ששמות תת הסעיפים שלהם מדברים בעד עצמם. ואלה הם: "טיהור פלסטין", "טרנספר בדיעבד", "נרטיבים רשמיים" (העוסק במדיניות אי השיבה של ישראל ובנרטיב השקרי של "בעיית הפליטים"), "היעלמותו של שייח מוניס" (סיפור בניית אוניברסיטת תל-אביב על אדמות הכפר הערבי במקום. לתשומת לבם של הפרופטורים בפנל), "נוכחים נפקדים" (על האפרטהייד במדינת ישראל) ו"הכחדה תרבותית" (הניסיון למחוק את זכר פלסטין הערבית).

לאמיתו של דבר אין בדברים אלה חידוש מרעיש וכבר שמענו כמותם לא אחת. כדברי לאור הם פשוט "הסיכום הטוב ביותר לוויכוח ההיסטוריונים על הגירוש". אולם דווקא משום כך מתמיהה השתיקה בכתב עת למחשבה רדיקלית, על המשמעות הנגזרת מהם מכאן ואילך. שכן השאלה המעניינת שאפשר להפנות להוגים רדיקלים היא לא מה הן העובדות, אלא

- מה הם הפתרונות?

פיטרברג אומר על כך כמה דברים כלליים בסיום מסתו: "...הסירוב האובססיבי להעניק לפלסטינים את זכות השיבה, יותר משאלת ירושלים, הוא בסיס הקונסנזוס הרחב ביותר בפוליטיקה הישראלית היום. כאן טמון ההסבר לאמונה האמיתית והמחוצפת כאילו נסיגה מן השטחים שנכבשו ב-67 ופירוק ההתנחלויות פירושם פשרה כואבת".

אפשר לשער מה משתמע מהם לדעתו, אבל שום דבר לא נאמר במפורש ובוודאי לא כפרוגרמה מסודרת. ברור שהמחבר תומך בשיבה מלאה של הפליטים הפלסטינים, אבל אינו אומר לאן ולא ברור אם כוונתו למדינה דו-לאומית אחת, או לשתי מדינות לשני עמים? ואם כן איזה: אחת של כלל אזרחיה (מדינת ישראל) ואחת מדינה פלסטינית? ועוד שאלות רבות הנגזרות מכך.

גם אם היסטוריונים ביקורתיים עוסקים בעבר (פפה בחוברת עוסק בהרצל) ואת העתיד הם משאירים להדיוטות, הרי כתב עת רציני למחשבה רדיקלית לא יכול שלא לעסוק בכך. לדעתי, מושקע יותר מדי מאמץ אינטלקטואלי עקר, בחוברת הראשונה לפחות, בוויכוח על העובדות. שכן נניח לרגע שהעובדות הן כפי שמציג אותן פיטרברג ב'מחיקות', הרי דווקא "מטעם" חייב להתמודד עם השאלה מה עושים איתן? ומה עושים עם העובדות החדשות שנוצרו מאז בשטה, קרי מדינת ישראל כיום? אלא שכל כותבי המאמרים בחוברת הראשונה, נעצרים שם ושותקים משם והלאה. מדוע? האם



אעבור במשרד, אשאיר שם את תיק הפרויקט הדרומי, ואמשיך הביתה, ואחבק ילדה בשם נעמי. תהיה לה כוס שוקו חצי גמורה ומוסף ספרותי חיוור ובו שיר גרוע שיתחיל במילים "הו הגדר, הגדר".

אכן, חגיגת שירה. ולא רק.

הקשר הישיר שלי עם לנין היה אמא. לנין נכנס לסמולני. אמא עזבה. סמולני היה המקום בו תכנן לנין את המהפכה, סמולני היה איפה שאמא התחנכה במה שכונה 'האקדמיה לעלמות צעירות בנות האצולה'.

וכן תישעה שירים מתורגמים מאת המשורר העירקי הגולה, סרגון בולוס, יליד 1944, בתרגום ששון סומך. הגה שיר קצר 'דוח מהחזית': "אני חייל/ נרדס/ מאחורי/ המתרסים/ חולם על אשתי/ וביתי/ לא על פני אויב/ כשהוא/ מת."



אם לשוב, רגע, לסיון בסקין ב'גג', ראוי לשים לב הפעם גם לתכנים, לא רק לכישרון הכתיבה. דומני שבשיר 'הו, גדר' היא מציבה אופוזיציה רעיונית, או לפחות רגשית, לטעמים המיוצגים ב'מטעם'. זהו שיר אירוני ביקורתי על הפעילים נגד הגדר והתומכים בהם: "יום יבוא, וגם אני אסתובב בכבישי הנגב/ במכונית לבנה מקבוצת מחיר בינונית, / אאסוף טרמפיסטים פעילים בתנועות הנגד..."

"יום יבוא", כלומר כאשר מעמדה הכלכלי ישתפר, ותהיה לה "מכונית לבנה מקבוצת מחיר בינונית", ותוכל גם היא להרשות לעצמה את המותרות הזעיר בורגניות של פעילות הנגד, שהן אולי פריווילגיה של הוותיקים ולא של המהגרים החדשים. כפי שמדגיש הבית הבא:

הם יספרו לי איך כבלו עצמם לעצי הזית,
אני אזהיר שלנסוע בטרמפים זה לא אחראי,
הם יגידו לי שהמלחמה היא תמיד על הבית,
ואני אחייך, "לא אם הבית הוא ארעיי".

סופו של דבר, ואני מקצר, הנסיעה הזו מסתיימת במפגש עם שיר פוליטי "גרוע" על הגדר שהיא עתידה לקרוא ב"מוסף ספרותי חיוור" בעיתון שעליו היא מנויה מן הסתם. וכך נאמר בבית המסיים:

משום שמי שעיקר עיסוקם בביקורת (אם ב"תיאוריה וביקורת" ואם בביקורת ספרות) מתקשים לנסח את השקפתם ניסוח חיובי? האם משום שקל להם יותר לומר מה לא ("חשיבה לא ציונית") וקשה להם יותר לומר מה כן?! כך או כך, אם 'מטעם' לא ינסה בהמשך לעצב לו גם מצע חיובי, תהיה טרחתו לשווא. אפשר יהיה לנגח עוד ועוד, ושוב ושוב את החשיבה הלאומית והציונית, כפי שעושה עודד שכטר, דוקטורנט מאוניברסיטת שיקגו, במסתו על תרגום ירמיהו יובל ל'אתיקה' של שפינוזה (בדבריו בעל פה אמר לאור כי "ירמיהו יובל הוא עמוס עוז של הפילוסופיה") בתקווה שהביקורת לבדה תגיע איזה שהוא תהליך של התפוררות, מה שלעתים אכן קורה, אבל אין בכך, לדעתי, לא אומץ ולא רצינות. כתב עת פוליטי רדיקלי צריך גם ליטול אחריות ולהעמיד את עמדותיו במבחן. רדיקלי הוא אמנם מי שיורד לשורש העניין, אלא שהפעם לא די יהיה לומר שהציונות היא שורש כל רע ולהסתפק בכך. לא לשם כך בלבד מייסדים כתב עת חדש.

אשר ליצירות הספרות בחוברת הן נראות לי יותר כאילוטרציה מאשר כעומדות בזכות עצמן. להוציא את שירתן של שלוש המשוררות - יעל נאמן, מאיה קופרמן ודליה פלח - המצויה ברמה אחרת. אין ספק שהתגלית היא מאיה קופרמן בת ה-23 המיוצגת כאן ב-52 בתי שיר המרכיבים את הפואמה 'שפת אם'. (הנה בית 50: "אני האיבר הזר שגופך ממשיך לדחות / גם עשר, גם עשרים שנה אחרי לידתו. / בתך.") מאיה קופרמן של "מטעם" היא סיון בסקין של "הו" ומעניין יהיה לעקוב אחרי שתיהן, עם ובלי קשר, לכתבי העת עצמם.

"מקרוב" ו"גג" [ג]

שירים טובים מאת תמר קרול, שושי בריינר, לי ממן וקליה מור (כולן משוררות!), מתפרסמים גם בגיליון האחרון מס' 14 של "מקרוב" (עורכים: גדי טאוב ונסים קלדרון, הוצאת מכללת ספיר וידיעות אחרונות). הנה הבית הפותח משירה של לי ממן 'לי טרטורה': "אני רוצה להיות מושכת / כמו כריכה של ספר חדש / שכתב סופר שזמן רב של שתיקה ארוכה חיכו למוצא פיו..."

בחוברת גם חמישה שירים נהדרים מאת אלכסנדר פטרוב, משורר סרבי, יליד 1937, בתרגום מאנגלית ומצרפתית של אורי ברנשטיין בשיתוף עם המשורר. הנה הבית הראשון מתוך השיר הפנורמי הנפלא 'סמולני':

פוצ'ו

סיפור מסגרת

וְיוֹם אֶחָד אוֹלִי
יָקוּם מִי מֵאֲחֵי
וַיִּגִּיד בְּחַיִּי
עַד הַבֶּקֶר לֹא יָדַעְתִּי
שֶׁהוּא עוֹד חֵי.
שֶׁהוּא עוֹד כּוֹתֵב
שֶׁהוּא מְסַפֵּר עֲלֵילוֹת
וְשֶׁאֶפְשֵׁר לְשֹׂאֵל אוֹתוֹ
כֹּל מֵיְנֵי שְׁאֵלוֹת.

הַגֵּד לִי אָחִי
כִּכָּה סֵתֵם בֵּינֵנוּ
הֲגַם אֵתָּה חֲשַׁבְתָּ
שֶׁאֲנִי כְּבָר אֵינְנוּ?

אֲנִי מְנִיחַ שְׂכֵן
כִּי הֲרֵי אֲנִי שִׁיךְ
לְדוֹר הַהוּא שֶׁנִּגְמַר
וְהֵלֵךְ.
הֵלֵךְ כִּפְתוּב
נוֹשֵׂא לֵב עִם עוֹפֶרֶת
זֹאת יִגִּיד לִי אָחִי
וְעֵינָיו בְּמִסְפָּרֶת.

לואס מיכל אונגר

מאנגלית: עודד פלד

ארטי וולדורף

הייתי בת 9 כשארטי וולדורף השתחרר מהכלא
 ותפס את אמי ונשק אותה
 אני יודעת שהוא השתחרר בדיוק מפני
 שאחותי נשארה ערה עד מאחר והקשיבה
 אותו חרף אשתו פרנסס ענדה המון תכשיטים ולבשה
 מעילי מינק
 בנו ג'קי נתן לי את הנשיקה הראשונה שלי
 פעם הוא תקע אגרוף מבעד למעלית המזון של אמי
 כשתברו של דודי סמי 'גבינה שמנה'
 התחיל עם פרנסס
 היה זה בחורף שפרנסס ענדה את כל התכשיטים ולבשה
 מעילי מינק

בוהמינית קטנה בחצאית אדומה

את היית בוהמינית קטנה בתצאית אדמה.
 אמרתי, אני עדין בוהמינית
 אך הוא לא האמין לזה
 מפני שאני בוהמינית ודתית
 והוא לא אוהב את הדתית
 שהיא חיונית כמו דם,
 אך הוא ילל כשאמר חצאית אדמה

ואולי היה זה בחורף שאחרי
 כאשר ארטי נורה למות בכסא מספרה
 אבא אמר שהוא בודאי רצה יותר מדי.

מאמי* היתה הפנים על רצפת הבר

מאמי היתה הפנים על רצפת הבר
 בשיר של רוברט סרויס
 לא נגענו מאמי ואני
 לא ידענו כיצד
 והיא לא רצתה
 אבל לבשנו אותן פנים בחינו

געי במעיל הקטיפה שלי, הוא אמר

געי במעיל הקטיפה שלי הוא אמר,
 אינני יכולה, הוא מקטיפה
 אך היא עשתה זאת,
 כשהוא הסתלק
 הרחוב היה שחור מדלק
 של מכוניות
 ריח גרגירים באוש, שום זכר למעיל קטיפה
 מצט דם וריקנות

פעם הביאה לי כתנת לילה שקופה
 למחלקת היולדות
 אינני יכולה ללבש את זה חשבת
 אני צריכה להסתגל היא אמרה
 פסעי יחפה על העשב למעני.

*מאמי במשמעות אמא

לואס מיכל אונגר - ילידת אמריקה. בישראל מ-1982. שיריה נדפסו ב'עתון 77', 'נתיב',
 'מאזניים', ובכתבי עת לספרות; ב-Jerusalem Post, Tel Aviv Review, Arc ועוד.
 פרסמה שישה ספרי שירה.

דברי הונתן:

פרק נוסף בדברי ימי כפרנו

שרה חופרי אפלל

פרק מרומן

לא תמיד היה הכפר שלנו כשם שהוא היום. אנשים מעדיפים לחשוב שתמיד היה כאן טוב, תמיד שלט פה סדר, הסדר תמיד היה צודק. אין זה נכון. יש שהסדר אינו צודק כלל. כך היה הדבר לגבי הבנות. לא לשווא זוכר עוד את התמיהות בכפר כשדניאלה בחרה ללמוד כלכלה. לבנות היה כאן במשך שנים מעמד אחר. גם לבנותיו של ששן.

חמש בנות הן היו. חמש בנות, והיה עליהן לוותר. על הבוסתן והכרם, על הבית, על חדריו היפים והמטופחים, על המרפסת הצופה לנוף, על הגינה, על שער הברזל המעוטר הצבוע כחול, על עץ האגוז הגדול בכניסה, על נדנדות העץ שבנה להן אביהן. חמש נדנדות התקין עבורן, צבע אותן באדום וצהוב וכחול וכתום ולבן, ותלה כל אחת מהן על ענף אחר. גם כשבגרו עדיין היו הנדנדות תלויות בענפים. שם פרחו הפטפוטים, הבכיות והשמחות, הווידויים והנשיקות הראשונות, כל אחת על נדנדתה-היא. עבודה רבה וטעם טוב השקיעו שם ששן ואשתו. משפחה כל כך נחמדה הם היו, הבנות מטופחות וחמודות, עטויות סינרים יפים, טובות כפיים ושכל. אבל במעמקי לבו ידע ששן שהכול לשווא. הגינה והבית והמטעים היפים לא להן יהיו. בבוא היום, לכשימותו הוא ואשתו, הרכוש לא יהיה שלהן. וזה מפני שהן היו בנות. כך היה פה בעבר. הרכוש עבר לוועד הכפר והיה עוד נכס מן הנכסים המשותפים. מאז הכול השתנה, כמובן, ויכוחים ודיונים היו פה, שקלא וטריא, דברי זקנים וחכמים, אנשים שכחו את התקופה ההיא, ואם זוכרים, הם ממעטים לדבר בכך. אצלנו תמיד היה צדק.

אבל ששן לא ויתר. הוא אהב את בנותיו ואהב את אדמתו והחתך בין שני אלה לא התקבל על דעתו. ובכלל, טען אז באוזני זקני הכפר, מפקירים כאן את הבנות. יש לחשוב אחרת. הבנות, כך אמר, אוסף אליו את הגוזלים שלו וחובק אותן אל גופו, חשובות לאדם בדיוק כמו בנים. אבל ב-ד-יוקו ומי שמערער על כך, יבוא נא לוויכוח אצלי. אני, בכל אופן, לא אוותר. הוא התחיל לדבר בזה עוד כשהיו קטנות, כשאשתו עצרה מלדת

והוא הבין שלא יהיה לו יורש זכר. פנה בעל פה, ביקש פגישה, כתב בקשה, הקפיד היטב בענייני ניסוח וכתב, וחיכה. הוא היה אדם עסוק, היו לו מטעים ושדות ובית וחמש בנות, הוא סמך על הזקנים שיטפלו בזה. אצלנו יש אמון בזקנים האלה. כל אימת שהתפרסמו הרשומות שלהם, "עצת זקנים", היה מחפש. ולא מצא. שמא לא היה סיפק בידם, עדיין לא שקלו ודנו בכל ההיבטים, אמר בלבו. ובכלל, הבנות היו עדיין קטנות.

הסופרים הנוכחים שלומדים איתי סוברים שהשמש הוא זכר. וזה מפני שציירים מבני עמם נהגו לצייר אותו תוצה את השמים, נוהג במרכבה רתומה לארבעה סוסים. יש שמסבירים זאת גם במנהגו החם והנמהר, תוקפני, גלוי, שורף. אני אינני סבור כך. אני סבור שהיא אשה. חמה, עגולה, מאירה ומהירת הימה. לא ארחיק לכת אם אכנה אותה חמורה, קאית, מרוכזת בעצמה ומחפשת, אפילו דורשת, שבחים ודברי שיר. אני רואה כל סתירה בין תכונותיה אלה לבין תפקידה, להעניק לנו חיים. כך הן נשים, לעניות דעתי. שאם לא כן, כיצד אוכל להסביר את מנהגה למראהו של הצעיר שראתה בדרך, איש שלא התגרה בה כלל, להפך, אפילו ביקש להימנע ממנה. כמו שביקש להימנע מעיני האנשים בכפר הולדתו ושאלותיהם: לאן פניך, מדוע דווקא מערבה, מה יהיו מעשיך שם, מדוע אתה עוזב, היאך זה דווקא בקיץ, כשהירקות בגנה של אמך מבשילים והיא ודאי זקוקה לך. הוא נפרד מאביו ואמו, העיף עין על המחסן, אומר לעצמו ברוך שפטרני, היטיב את אחיות כתפיית התרמיל, תצה את חלקות הירק, דילג על פני אבן גבול ישנה, תעלת מים, ירד בשביל צר בין הטראסות, ונעלם מן העין. הוא עזב אחרי הצהריים ועד הערב כבר עשה כברת דרך הגונה. ובכל זאת לא עצר, המשיך וצעד כל הלילה, כמנהגם של עובדי האורה בארצות ההן, שמנצלים את השעות הקרירות. כשהתחילה השמש את מסעה ראתה אותו מגבו, חיממה קצת את שכמותיו, אבל הוא לא שם לבו אליה ולא עצר. היא קפחה על ראשו בצהריים והוא לא שם לבו אליה, לא חבש כובע

ולא הסתתר מפניה. היא סנוורה אותו אחרי הצהריים והוא האהיל על עיניו, צמצם מעט את עינו השמאלית או הימנית והמשיך ללכת. עכשיו היא התעקשה: ככל שהתקדם הוא, המשיכה היא לסנוור אותו. זה כנראה מחירה של הדרך מערבה, אמר לעצמו, שעות רבות של סנוור, אבל גם יופי יש בזה. הוא ראה את העננים מזורידיים ומסגילים ומאדימים ואותה מאדימה ומתעגלת, כמעט מסתרת בהם, נאבקת ויוצאת שנית. אילו עצר היתה שוכחת אותו ברגע וממשיכה בדרכה והוא היה רואה אותה צונחת ונעלמת. אבל הוא המשיך ללכת. שעות הערב התארכו לו, השקיעה המתמשכת עיפה אותו, הוא צמצם את עיניו והגן עליהן בכפותיו. והיא, שמחפשת, אפילו דורשת תשומת לב, שלחה לו קרן לעין. זו נתפסה בשערות הריסים, התפתלה ביניהן, הסתבכה, ונדלקה. ראשו הסתחרר, השמש נעלמה, דומה היה עליו שהעננים מסמיקים, משתחווים לקראתה ופורשים לפניה מרוב, פסים אדומים ועליהם פסים ורודים, עליהם שכבה אפורה ועליה פיצוצי זהב בהיר. רגלו הימנית כשלה והוא לא ראה דבר. מישהו תפס בציצת ראשו, ראשו כמעט נשלף מגופו, הוא מיהר לשלוח יד לכבות אש שאחזה בו, שמע קול מעין "פקק", רגליו נתלשו מן האדמה, גופו התרומם וחצה במהירות את המרחב שבין האדמה לשמים, עד עתה די היה לו בהינף עין כדי להקיף אותו ועכשיו הרגיש שאין לו מידה ואין לו שיעור. שם, על חוט הש', היא חיכתה לו, חמה ונושפת, יפה ועגולה וצחקנית שכמותה ואמרה, נעים לי מאוד, כל היום הלכנו במקביל, אני למעלה ואתה למטה, עכשיו נלך קצת יחד. מה שמך?

- אני חנוך.
והיא אמרה, שם כל כך חגיגי, בוא וצעד מעט לצדי ותהיה לך קפיצת הדרך. החוט נראה לך צר? אם אני מצליחה להיאחז בו, שאני גדולה ושמנה ועגולה, גם אתה תוכל. אל תפחד, אף אחד עוד לא נפל מפה, וצחקה צחוק חם.
חנוך השתלב יפה. פרש את זרועותיו, אינן אותן היטב, צועד זהיר, עקב בצד אגודל כלולין על חבל. החוק ראש ישר ואל תרכין אותו, היא אמרה, אבל הוא התעקש להסתכל למטה. הבט ישר, היא אמרה, ישר וקדימה, אבל הוא הביט לכל עבר, לצדדים וגם למעלה, והיא צחקה, כל כך סקרן אתה, אם כך, בוא ואראה לך מספר דברים, ואחזה בידו בזהירות ובגאווה, מושכת אותו איתה, ופתאום גערה בו: ישר את הראש! אתה מאבד שיווי משקל!
- אמרת שאף אחד עוד לא נפל מפה.
- זה מפני שאף אחד עוד לא היה פה. אני לא נפלת. אבל אתה אדם. אתה חייב להיזהר ולשמור על שיווי משקל. ישר את הראש! למה הראש שלך נטוי?
- אני מנסה להקשיב.
- למי? לבדי אני כאן.
- אני מחפש קולות.
- קולות? אין פה קולות. אני נמצאת פה לבדי.
חנוך רקע ברגלו, לא, לא, אני מחפש קולות, והיא אמרה, היזהר, אתה תיפול, ועוד דבר שלא היה סיפק בידו לשמוע. רגלו נשמטה מן החבל, הוא חש דחיפה בגבו, גופו גלש וחצה במהירות את המרחב שבין השמים לאדמה, שקודם לא היו לו מידה ושיעור ועכשיו היה קצר מאוד, חש חבטה, וכשהגיע לארץ כבר לא היה אותו אדם: שערו הבהיר הפך פחם וראשו מאורך ונעוץ עקום על צווארו.

באותו יום ראו בני האדם כתם שחור על פני השמש ונבהלו מאוד. קץ העולם, הם אמרו וגלגלו את השמועה מקצה העולם ועד קצהו, קץ העולם בא. ומיהרו ונמלטו מן הבתים, מן הערים והכפרים, מותירים אחריהם שולחנות ערוכים, מזוויים מלאים כל טוב, יקבים וגרנות, אסמים וחנויות, כבסים בגיגית, מיטות סתורות, מחבתות רוחשות, מעדרים נעוצים בקרקע, מגלים מונפים, מחט בשולי הבגד, חיים שלמים, נמלטו אל השדות והגינות והמערות, מרעידיים על הדבר ומפני הדברים. רק שלושה מהם לא נבהלו כלל. בעיר אחת במזרח ישבו איש ואשתו וידעו שקץ העולם אינו דווקא כתם שחור על פני השמש. עבורם קץ העולם היה אחר: כשהילד, ילדם היחיד, הלך מהם שלא על מנת לשוב. השלישי היה אצלנו בכפר. היה זה ששן שאמר, לי זה מזכיר כתם דיו. כיוון שראה כתם של דיו בזכר בקסת ובקולמוס, ראה בעיני רוחו יד כותבת וזכר שלמרות פניותיו החוזרות ונשנות אל הזקנים, הם עדיין לא השיבו לו דבר.

ואז בא פועל חדש אל הכפר. הוא בא הנה עם שחר. מרחוק הסתכל וראה את הכפר עטוף קורי שינה. קווי גבעות, חודי ברושים וחמוקי צמרות רמזו לו בעדם כמו מבעד לאריות מתנה. הוא לא יכול היה להסיר את עיניו. כמה יפה זה היה, כמעט מוכר. וראה את הקורים נפתחים אט אט ומשרטטים ביד בטוחה, ראה את הבטחות שרטוטי הבקר מתקיימות לגושי עצים וגגות וצמרות עגולות ורחבות. המראה היה מתוק, מבטיח, כל כך קרוב ועם זאת רחוק, רחוק דיו מן הכפר שבו נולד והיה לעיר גדולה והומה שבה הרגיש תמיד עיניים רוחשות וננעצות בגבו. הוא התקרב. הרישומים האפורים הפכו ירוקים: כהים, אפלים, בהירים, ריבועים לבנים, מלבנים כחולים, פסים כהים. שבילים דרוכים, שדרת קווארינות, גינה פורחת, כלוב ציפורים, מלונת כלב, מרפסות פתוחות אל החצר. מעל לכל אלה התנאתה צמרת כהה ורחבה והוא פנה לעברה.
מבעד לפרחי הברזל הכחולים של השער ראה אותן לראשונה: חמש גנדנות תלויות בענפי אגוז ענק, אדומה וכחולה וצהובה ולבנה וכתומה, ומהן השתלשלו עשר רגליים. רגליים שפרצו משולי חצאית, פלומת זהב דקה של ילדות, ברך מצולקת, סנדל שמוט, כף רגל יחפה, זרת מעוקלת, אצבע ואמה משוכלות, ירך חומה, קרסול לבן, רגליים מושטות מתוחות באוויר לתנופה ומתקפלות ונטמעות בתנועה. מניפה צבעונית נפרשה לפניו, אלמלי הקיץ היה עשוי לטעות ולראות בה קשת, עטופה בצללים ירוקים, כהים ובהירים, ועליה מיתמרת חשרת קולות, הומה ככוורת עסוקה.
פה אני רוצה להיות, אמר לעצמו. הוא נקש בשער ולא נענה. דחף את הכנף הימנית ונכנס. איפה בעל הבית, שאל בקול את הגנדנות, איפה בעל הבית? התשובה היתה סנדל שנפל וצחוק של מבוכה. האדומה עצרה. במדרגות הבית ירדו אליו כפות רגליים ענקיות ועליהן התנוסס ששן, גבר גדול, שחקר אותו בקצרה. שאלות שעל כולן השיב בחיוב. על קטיף והובלות ובציר ועישובים. זה היה בימי הקיץ, ימים שהשעורה ניגשת בחיטה, הענבים במשמשים, אגסים בתאנים, ואחר כך התפוחים, כל הכפר עמל וטרח, אבל ששן התעקש: מניין אתה יודע את כל זה, אצל מי עבדת, ועל אלה חנוך שתק. ששן היסס. הבחור נראה לו תלוש, ראשו כמו פקק שנשלף מבקבוק גופו. וכפות רגליו: גבר גבוה כמותו היה אמור לעמוד על כפות



לעבוד כהלכה. מי שאין לו תיאבון גם לא יהיה לו כוח לעבוד. ועכשיו אברור לי את פועלי.

הוא החל עובר בין היושבים, מצביע, אתה ואתה ואתה, ואת השאר שילת. וכשלחץ את ידו של הנוך, אמר לו, ראיתי אכלנים טובים ממך. אותך אני לוקח בגלל הידיים.

בגלל ידיו קיבל אותו, ידיים קשות של עובד אדמה. בצד האצבע המורה הימנית ישבה יבלת מחוספסת, תוצאת עישוב או לחיצת מזמרה, ולמעלה, בכרית הסמוכה לציפורן, ניכר חצי סהר של חריתת ציפורן האגודל. זה סימנם של הקוטמים: עבודה עדינה ורגישה שרק מגדלי ירקות ונוטעים מכירים אותה. חכם גדול היה אותו ששן. הידיים באמת מספרות הרבה. אצלי למשל, הקמיצה הימנית נוטה מעט ימינה ופרקה העליון בולט ומחוספס, וזה מפני שאני כותב הרבה.

אבל נחזור לששן. הוא הציע לפועל החדש שלו מגורים בחצר, בצריף ששימש פועל שעזב. אבל זה סירב. הוא לא הסביר מדוע. אני מעדיף לישון באכסניה, שהיא פשוטה ונעימה, טען. ששן התפלא, הצריף הציע איזו צנעה שהפועל ודאי ירצה (הוא גיחך לעצמו, כשאני הייתי צעיר הייתי בוודאי רוצה בה), אבל ההוא בשלו. היה לו ניסיון בצריפים.

אין אונס, משך ששן בכתפיו. הוא היה רגיל בהתפאריות: כך וכך אני יודע, זאת וזאת עשיתי, פה ושם עבדתי. אבל הבחור הזה שתק. אילם, כינה אותו בינו לבינו.

ואני חושב, טוב עשה ששתק. מה היה מספר? על הקולות שעלו אליו מן המחסן בבית הוריו? עיני אמו המתפלצות מפחד? אבא שלו שדיבר עם הרוחות?

גדולות, ואילו הוא, כל משקלו עמד על כפות רגליים קטנות. אבל מבט קצר בידי שניה את דעתו. ובכלל, בקיץ אין זמן לבירורים רבים, העבודה דוחקת. והוא אמר לו, מחר בבוקר עם הנץ החמה אנחנו מתחילים, וכיוון אותו לאכסניית פועלים בקצה הכפר. חנוך רצה להתחיל מיד אבל ששן אמר, מחר. העבודה במשק שלי מתחילה רק מחר.

כשבא למחרת חיכתה לו הפתעה. בצל האגוז מצא שולחן רחב עמוס כל טוב וששן מכוון אליו את הפועלים. עוד טרם עבדתי, אמר, טרם הרווחתי גם פרוסה אחת מכל אלה, גם לא לגימה. אבל ששן אמר, אין דבר, ראשית תאכל, וקירב לו כמו ידיו את צלחת הירקות ואחר כך גבינות וריבות ואשתו היתה מתרוצצת וטורחת, מוסיפה ביצים שלוקות, ממלאת את סלסילות הלחם ואת כוסות המשקה החם. הבחור הזה, שלא אכל דבר מאז עזב את בית הוריו, לא ידע את נפשו למראה השפע. מי יודע לכבוד מה הארוחה הזו, חשב, אבל מדוע לא. ומשהחל לאכול עצר. הוא זכר איך אוכלים אצלם בבית, איך אוכל אביו: בזהירות, עין אחת בצלחת והשנייה שומרת ונשמרת. כך אכל עכשיו הוא. ידיו עמסו והעמיסו בעוד עיניו שומרות ורואות: את הגדנדות התלויות עכשיו ריקות, ללא נוע, את קהל הפועלים (כל כך הרבה עבודה יש כאן?), את בעלת הבית מביאה משקאות ומוזגת ללא הרף ואת בעל הבית דוחק בסועדיו ומשדל אותם, אכלו, אכלו, עוד היום גדול.

ואז בכת באחת נגמר הכול. ששן הניף מזלג וחבט בו על השולחן פעם ועוד פעם ועוד פעם, הפועלים פסקו מלעיסתם, השולחנות פונו ברגע, שקט הושלך שם.

- אני מקווה שאכלתם היטב. רק מי שאוכל כהלכה בבוקר יוכל

סימקה מהמרתף

רחל שיחור

שנשתמרו בהלכה ובדיני שולחן ערוך כדרך שזכר אותן. וכשהיה נתון בהתקף זעם על שאשתו לא הוציאה את הבשר ממקפא המקרר עד שעלה השחר והבשר עודנו שם, ועל שלא הוציאה את הדג הממולא מן המקרר שעה וחצי לפני ארוחת השבת כפי שלימד אותה אלא השאירה אותו שם עד זמן הארוחה ובכך פגמה בטעמו ושימרה בו את הקור המלאכותי שדבק בו - מעשה שנראה בעיניו מרושע ובלתי-נסלח - היה קולו ממלא את הדירה בועקות נוראיות שנסתיימו באופן קצוב במעין צלצול קדום, ולבה של סימקה היה הולם בפראות ואחר כך צונת.

הוא לימד אותה להכין דג סול שהיה קונה בחנות סיטונאית בעטיפות לבנות שעליהן כתוב דג פוטית, ולימד אותה איך להפשיר את הגוש הקפוא, אבל בחוכמה, כדי לא לקלקל את הטעם, ואיך להטביל במי מלח ולימון עד שיופשר כליל. הוא לימד אותה לא להכניס אבוקדו למקרר לעולם, גם לא במצב פתוח או חתוך למחצה, ולעולם לא לזרוק פרי או ירק רקוב, אפילו בחלקו, כי יש להסתפק במועט ורק לגרד מעט בסכין את פיטות הרקב והשאר יסכון למאכל. ופעם כשלא נהגה כך הטיח בה בפראות: את!!! את!!! והיה נכון להמיתה. הוא הורה לה לנעול את תיקה ובו ארנק הכסף בארון סגור כל אימת שבעל מלאכה כלשהו נכנס הביתה, ומעולם לא הזמין בעל מלאכה מתקן אלא אם כן הצטרפו בביתו שלושה פגמים מסוג דומה כדי לחסוך בהוצאות. הוא טען שבכל פעם שבעל מלאכה כלשהו - בעיקר אם הוא חשמלאי, החשמלאים הם הגורעים מכולם - עולה אל גג הבניין כדי להתקין דבר מה, הרי בה בעת הוא מטיל פגם באחד מן המתקנים המצויים בדרך כלל על כל הגגות, למשל, בדוד שמש זה או אחר, ובו במקום משאיר את כרטיס הביקור שלו מודבק אל דופן הדוד הפגום כדי להגדיל את פרנסתו. בכל הדברים האלה אדוש האמין בלב שלם ותמים והיה מרצה אותם שוב ושוב באוזני סימקה כדי שתיטיב את דרכיה עם הבריות, עד שקצה נפשה בחייה ובשהותה בעולם שבו היה עליה להוסיף ולהתקיים עוד ועוד ובאותו אופן עצמו. הוא אמר שסימקה החלה להפחית בכמות המזון שהיא אוכלת משום שתשקה נפשה בגורה צרה יותר, דבר המעיד על אנוכיות ועל אהבה עצמית שאינה תואמת את רוח היהדות והמוסר הכללי. באותה תקופה אכן פחת תאבונה של סימקה שהיה מענג אותה בדרך כלל

לה בדירת מרתף ברחוב בוגרשוב עם בעלה, אדוש זמל, והוא איש מוצק ונמוך, מקריח במידה רבה. בביתו הוא לובש כמעט תמיד אותם מכנסי חאקי מרופטים המגיעים עד ברכיו וגופיית טריקו ללא שרוולים. הקרחת פשטה אגב בכל גולגלתו פרט לקטע העורף שבו נותרו אניצי שיער לבנים. אדוש לבש כובע מצחייה בעל צבע לא מוגדר שאותו הביא מהגולה ואיתו עבד בשוק הסיטונאי ברחוב החשמונאים בחסימת ארגוני עץ שנתבצעה בעזרת פסי מתכת חלודים. אלו פצעו לא אחת את אצבעותיו ואשתו היתה נוזפת בו אז רכות כי ריחמה עליו: אדוש, למה אתה לא לובש כפפות בעבודה? אדוש לא ענה. פסי המתכת היו חלודים אבל באותם ימים לא נזהרו ממחלות שחלודה גורמת להן, ואדוש עבד שתיים עשרה שעות ביום ואגר באין רואים כסף, שאותו הניח מאחורי קופסת שעון השבת שהיה נתון לגמרי בחזקתו. לאחר שנים, כשהגיע הסכום לסך 200 לירות, מסר אותו כתשלום ראשון תמורת שני מגרשים בחולות חולון שהיו אז שוממים וקרובים לים התיכון. עכשיו היה עליו להמשיך לחסוך כדי לשלם את מסי הקרקע וההשכחה שתשלומם לעולם אינו נפסק, כלומר, כל עוד בעל הקרקעות חי הוא אינו נפסק. וכן חייב היה להמשיך ולשלם כדי שיוכל לאחוז בקרקע כי עד כה הפקיד רק את התשלום הראשון. ואדוש כבר אמר לעצמו שהמזל מתחיל להאיר לו פנים ושיהיה עליו לחסוך כל ימי חייו.

בעיקרו של דבר, אדוש זמל הסתפק במועט. המלחמה לימדה אותו רק דבר אחד, כך אמר, שצריך להסתפק במועט. הוא ניצל, אבל אמר לעצמו שיד המקרה היתה בדבר. מקרה, ולא תושייה שלו, ודאי לא של ההשגחה העליונה שבקיומה לא האמין במובן הפשוט, וגם לא תושייה מכל סוג אחר. אדוש ניצל ובכך אין להטיל ספק, יש לקבל את הדבר שרק חייו נשארו לו וברגע מסוים חמל על סימקה ורצה לפרוש עליה את חסותו למרות שלא היה לו דבר לתת לה, והיא הסכימה מיד באופן שגרם לו להירתע בתחילה, ואף על פי כן התחתן איתה בוועד הקהילה ברחוב יבנה והולידו ילד. אדוש היה מתנך גרוע ובעל גרוע. למרות שלא האמין בקיומו של אלוהים, אשר, כפי שאמר, לא התערב אף לא פעם אחת בתהליך ההשמדה שהתבצע באופן כה מדויק ומופתח, הקפיד למלא את מצוותיו כפי

בכל יום שישי סימקה תולשת פיסות של נייר טואלט כדי למנוע חילול שבת. בכל יום שישי אדוש חוזר הביתה, נושא עמו צרור שושנים גדול שאותו הוא קונה בתחנה המרכזית. סימקה חייבת לקבל את פניו במאור פנים, לקחת מידיה את הזר ולהתחיל ללא שהות - המיידיות של זמן העבודה חשובה מאין כמוה - בעבודת חיתוך הקצוות וגיוזם הקוצים - כי גסים היו הפרחים שנקנו ליד תחנת האוטובוס - ואדוש עומד לידה ומסתכל אם היא עושה הכול כפי שלימד אותה. כמו קאפו, חשבה. לפני שהכירה את אדוש לא שיערה שפרחים יכולים להכאיב בגסותם ולהיות עוינים לכפות הידיים ולנשמה. באותו זמן חדלה לגמרי לחבב פרחים וכך נשאר

משום שאהבה לאכול, למרות שעברה ימים קשים בחייה, כשבעלה הראשון, בחור בן עשרים ושמונה שנים, נתפס עם עוד עשרים גברים יהודים ברחובות לודז' והומת בבור שחפר יחד עם כל האחרים ואילו ילדתה הקטנה מתה בעודה חבוקה בידיה כשהגיעה למיידאנק. סימקה חשבה שעלה בידה לשקם את חייה, כפי שאמרו האנשים בסביבתה החדשה, ואף ילדה בן וקראה לו ארליה על שם בעלה הקודם, אבל בימים הקשים גם הילד חדל לשמח אותה.

בכל יום הסביר לה אדוש מחדש עד כמה רצונה המופרז למצוא לעצמה הנאות מעיד על מידותיה הגרועות, עד כמה היא חריגה בקרב בנות מינה ובני המין האנושי בכלל ועד כמה צריך לטפל בה במקומות סגורים שיועדו לאנשים כמוה הזקוקים לטיפול ולהענשה כאחד. באותה תקופה הנהיג שעת חימום אחת ביום לדוד החשמלי של הדירה כדי שתחדל להתרחץ פעמיים ביום. אבל סימקה המשיכה להתרחץ אפילו במים קרים ואמרה לעצמה שכל עוד זורמים מים בברזים המצב יכול להיות יותר גרוע; ובסלון רופף את נורות החשמל המעטות, המעלות ממילא אור קלוש, כדי שלא יפרו את תוכניותיו לחיסכון בהוצאות למאור מלאכותי. באותם ימים אף הקציב לה שלוש לירות ליום ואסר עליה לקנות במכולת הסמוכה לדירתם מפני שהוא חדל לקנות בה לאחר שעלבו בו, ואל המכולת הרחוקה עשתה את דרכה לבר כשהיא נושאת שקיות ניילון לבנות. לעתים נלווה אליה והיה ממלא את סלו שלו בבקבוקי יין שונים שלא יכול היה לעמוד בפניהם משום שכולם היו במבצע, כך שגם במקרים אלה עומס המשא הוטל על סימקה ולא פחת מעולם עד שהרגישה שאין ביכולתה להמשיך.



את שעוונות המטבח העבה היה עליה לנגב לאחר הארוחות אבל לעולם לא להרטיב אותה במטלית. אדוש עצמו לא ידע למה השליט את החוק הזה ולכן פירש אותו באוזני סימקה ואמר שבדרך זו נמנעים ביקוריהם הליליים של הג'וקים על השולחן משום שאלו מריחים אפילו את עקבותיו של מקום שמים נגעו בו אי פעם בעבר. סימקה קיבלה את כל הצווים בשתיקה אבל מצאה בלבה תפילה שאותה

לא הכירה במיידאנק והיתה אומרת אותה לפעמים בלחש על המיטה.

הדבר עד מותה. לא היתה לה גאולה בעניין זה. איש לא ריפא אותה, ולמען האמת, גם איש לא ניסה לרפא. היא הבינה שהחיים הם סבל מתמשך ושהיא חייבת לקבל את הסבל הזה, ולא סלחה לעצמה על שהניחה לגופה להרות וללדת את ארליה שעתיד לדעת את מה שהיא יודעת עכשיו. בימים קשים מאוד חשבה להשאיר אחריה מכתב. אבל אז שאלה: בשביל מה? פעם עלתה על כיסא והסתכלה בחלון הגבוה של הפרוודור שהשקיף אל המדרכה, ואז ראתה את רגלי העוברים ושבים. רוח קלה שנשבה נטלה משערה ומפניה תחושות של אבק וייעה. סימקה היתה אשה יפה ככלות הכול. למרות שערותיה הדהות היה עור פניה לבן ועיניה רחבות ובהירות. ■

אבל השתיקה של סימקה רק ליבתה את זעמו של אדוש. גם לאדוש היו רגעים שבהם ראה את עצמו והוא גמד צווחן מול כפות הרגליים הלבנות והטהורות של אשתו, ולמרות שרצה ליפול לרגליה ולומר: סלחי לי, סלחי לי, ולא לומר יותר דבר, סינן בין שפתיו מילים אחרות. את למדת להכיר אותי, אמר, את כבר יודעת איך להרגיז אותי עד להשחית! אדוש היה מרים את קולו ברגעים אלו: במה את שונה מייענקל ומפייסלז? וסימקה ידעה ששניים אלה הלשינו על אדוש לפני הקאפו של הבראק ואחר כך נעשה בעל יד אחת יבשה.

פרק מתוך הספר הקיסרות הגדולה, העומד להופיע בהוצאת כרמל

טיסה ומימה

ליאורה ורדי



המזוודות כבר מזמן בבטן המטוס, אנו משחררים את חגורות הבטיחות, וגם אנחת רווחה המקפלת בתוכה את כל השנה הקשה, גם את כל הציפיות לאחר תכנונים מדוקדקים, שני זוגות שעוד חמש שעות ינחתו בפריז, ומשם יעשו מסע לדרום צרפת.

בעלי מת לכוס קפה, אני לא אכלתי מאתמול, כי בבוקר צצו לי אריוזות של רגע אחרון, מהמטבח כבר עולים גיחות של חביתות מחוממות, ופתאום ראשו של חברנו נשמט על כתפי אשתו, והיא זועקת: רופא!

דיילת ניגשת במרוצה, הפריזה קוראת לרופא, עד שמגיע מישהו, בעלי מזמן לידו, פוסק שיש לו התקף לב, עונה ב"כן" על שאלת רופא השיניים שהגיע, כן, אני רופא כללי וזה חבר שלי.

זה השלישי, מייבבת אשתו, והדיילת לא מבינה, מה שלישי, התקף לב שלישי היא פועה, ובעלי מרגיע אותה, ודוחף לו איזה כדור מתחת ללשון, צריך לחזור ולאשפו אותו דחוף.

הכריזה מתנצלת בפני הנוסעים, שדווקא מגלים הבנה, או אולי את ההתמרמרות איננו שומעים, גם לא את שלי, בטני המקרקרת בוודאי מתמרמרת, ואני מצטערת שלא חטפתי משהו בבוקר, המתח גורם לי ליתר רעב, עוד מעט אתעלף וגם אותי יאשפזו.

רבע שעה של טיסה באחורה פנה, והמטוס נוחת ליד אמבולנס לבן, שני פרמדיקים עם אלונקה נושאים את חברנו, אשתו לידו, תכלו טוב, היא אומרת לנו, שוכחת להשאיר לנו את המפות, ספרי ההדרכה ושובר הזמנת הרכב. הם כבר היו בצרפת, לנו זו תהיה פעם ראשונה, אם בכלל יבינו אותנו, איננו יודעים מילה בצרפתית, וגם האנגלית שלנו צולעת. מדברים שם רוסית?

המזוודות שלהם דורשות שעה שלמה כדי להגיע מבטן המטוס, גם להן היו ציפיות לטייל בחו"ל למרות שהן דווקא נחו כל השנה, אולי בגלל זה, בעצם, רצו להתאוורר, כעת תיתקענה בבירדעם עוד שנה, את הנסיעה הבאה הן תעשינה בלעדינו.

ארוחת הבוקר מוגשת בזמן ההמתנה, מצילה אותי מלקרוא לאמבולנס לחזור, אני כולי ארבעים ושלושה קילו, כל דחית ארוחה מורידה ממני שניים, כאשר הלכתי לדיאטנית כדי להשמין, מכל צד רצו לתרום לי קילוגרמים, ראיתי את מבטי הקבאה אז הפסקתי עם המאמצים, נוכרתי שבעיתון היה כתוב, שאין אשה רזה מדי, הודעתי לבעל שזה מה יש, אני לא אוהבת דייסות וטחינה, ועוגות לא אוהבות

אותי, ישר אני נסתמת ושבעה ליממה, ומה שעושה לי טוב זה ירקות עם שמן זית, לכן אני רזה. בעלי עוד עגום על חברו, אבל רואה כיצד זללתי את החביתה, ומרחתי גם את החמאה שלו על שלוש לחמניות, והוא שולח לי חיוך, נסדר, הוא אומר, אבל בסימן שאלה, אני מנענעת את ראשי, פי מלא לחם, מהנהנת בסימן קריאה, שבתי לחיים, אני שמחה.

המטוס ממריא שנית, אנשי עסקים מודאגים מציצים בשעונם, הם יאחרו לפגישות, אנחנו, ספק אם נגיע למלון.

אני מתעוררת בבהלה, ישנתי כאילו יומיום אני ססה, כאילו המושב הוא מיטה נוחה, כמו במחלקה ראשונה, ונזכרת שבלילה לא הצלחתי להירדם, עברתי שוב ושוב על השיחון, שעכשיו היה יכול להציל אותנו, לו נותר בארנקי ולא עבר לחברים, ואליהם - מתוך שעשוע, הם שולטים בצרפתית.

אנו נצמדים לזוג אחר שזו הפעם החמישית שלהם בפריז, זוג לא צעיר, מרגיש בטוח להיות צמוד לרופא, והם עוזרים לנו להגיע עד למונית, שתיקה אותנו למלון, ושם נסביר מדוע הגענו חצי כמות,



תגובה לתגובה

תגובה להערותיו של דן יהב "איפכא מסתברא" על ביקורתי לספרו בגיליון 295

דן יהב פותח את ביקורתו בביקורת על אי פתיחותי לאמיתות חדשות ולגילויי ההיסטוריונים החדשים והסוציולוגים הביקורתיים, ומתעלם מכתבתי הביקורתית בסוגיה הלאומית זה שנים רבות, כתיבה שבאה לידי ביטוי ב'עיתון 77' ובכתבי עת נוספים ('נתיב', 'האומה', וגם ב'הארץ'). אני עומד מאחורי טענתי כי כתיבתו של יהב נוטה לחד צדדיות פשטנית (על כך גם הצבעתי בביקורתי על ספרו הקודם על טוהר הנשק).
באשר להערותיו:

א. הלח"י שבראשו עמד אברהם שטרן מכונה "כנופיית שטרן" בפי הבריטים; ויהב מוסיף וטוען בהערותו "ולא רק בפי הבריטים". אמנם "היישוב המאורגן" תקף את פעילות האצ"ל והלח"י וראה בה פעילות של טרוריסטים, אבל יש טעם לפגם בכך שיהב מאמץ את השיח של המנדטור הבריטי, מה גם שהוא חותר לאמת אובייקטיבית. אם בכל זאת הוא רוצה לעשות שימוש בכינוי הבריטי, ראוי להצמידו לשם המקורי. ב. לא ברור כיצד מוסיף ציון העובדה כי שטרן "...שדגל אף הוא במלכות, באדנות עברית ובחילופי אוכלוסין, הדרך להשגת מטרת התנועה היא צבאית" - ללגיטימציה בשימוש במונח "כנופיית שטרן".

ג. יהב כלל לא מתמודד עם ביקורתי על ייחוס צידוד בטרנספר ל'בוטינסקי, מה גם שאני מצטט את המקור ממנו הוא מסיק גישה זו. לא ברור לי גם מהיכן שאב את הטענה ביחס לבן גוריון שניתן "למצוא (נצלו) אמירות ותוכניות ליברליות". בן גוריון וליברליזם? זה באמת חידוש בשבילי...

ד. לא בדורה ההערה ביחס לביקורתי על כך שהוא מייחס לבגין ולאצ"ל בתקופת המרד פעולות טרור אנטי ערביות. הוא גם טועה בהציגו פעולה של הלח"י נגד ראשי הבולשת כפיצוץ "מוקש שהרג מספר ערבים".

ה. בסיום הערותיו חוזר דן יהב ומציין: "נראה שאין מפלט מהמסקנות שהטרור, הגירושים, והדרת הערבים ליוו אותנו כבר בימים הראשונים", אולם אני הרי לא טענתי שאלו הן טענות מופרכות, אלא שהן פשטניות בשל אי הצגת ההקשר ההיסטורי (סובב מסובב), ומכאן שניתן לטעון כלפי כתיבתו שזו כתיבה א-היסטורית. ■

יוסי ברנע

דבר שקל לתאר על ידי ציור. יומיים אנו בטיול של זקנים, נצמדים לזוג המבוגר, צועדים לאט, חולכים מידע על העיר, מנדבים את שלנו בנושאי רפואה, עד שהבנו מה זה פריז, ובייחוד את נושא המטרו, ואז אנו ממשיכים לבד מספר ימים, ניגשים עם מכתב בצרפתית, סיוע של הזוג המבוגר, לסוכנות הרכב, והם, ללא ציור, תופסים מדוע אנו חצי כמות, לא שזה אכפת להם, אכפת להם שאין לנו שובר הזמנה, אבל טלפון לסוכנות בארץ מסדיר את העניין, ואנו מקבלים רכב ענק, הרי תכננו להעמיס עליו ארבע מזוודות, וגם התשלום בהתאם. עם המפות והמדריך החדש ברוסית שרכשנו, אנו נוסעים לנו לדרום המתוכנן, השלווה והאוכל הצרפתי עושים לנו משהו, אני לבטח מוסיפה קילו, בעלי - שמונה, הוא מחייך רק כשהוא מסתכל עלי, ונעשה עגום כשהוא רואה את השמן במראה. על הבישולים שלי עתירי הירקות הוא יכול לסמוך, לא על השפים הצרפתים, שדוחפים גבינות עתירות שומן לרגלים, לסלט וגם כמנה אחרונה. אני שונאת גבינות שמנות, הוא נאלץ לאכול הכול, עולה מרוסיה לא ישאיר דברים כאלה טובים על השולחן.

שלושה שבועות חולפים ביעף, כל יומיים טלפון לחברים, הוא יצא מבית החולים, מחלים בבית, אסור לו שמן ומטוגן וגבינות כאלה, לצרפת הוא לא יחזור, אולי מזל שלא הגיע.

הטיסה חזרה מתחילה רע, הושיבו אותנו ליד תינוק מחרבן, צועק או בוכה, ואם הוא שותק לרגע, השני מתחיל, חשבנו שזה אחד, אבל יש שם שניים, תאומים. כל הלילה לא ישנתי, רק במטוסים אני נרדמת כה טוב, אבל לא ליד צעקות, ואני זקוקה דחוף לישון, היום בערב יש מסיבה בעבודה, עלי להגיע רעננה, מוחי מתייגע למצוא פתרון, הרי איש לא יתנדב להחליף איתנו מקום.

"רופא", צועקת הכריזה, "יש פה רופא?" בעלי קם מיד, ילד אסתמטי התחיל להיחנק, הוא לוקח אותו למחלקה ראשונה, חוזר איתו לאחר עשרים דקות, הילד נושם בהקלה, אני מתכננת מזימה.

המחלקה ריקה? אני שואלת, והוא מהנהן. ראשי נשמט, אני מתעלפת, הרופא מרים אותי בזרועותיו, נושא אותי על ארנקי למחלקה ראשונה, יוצר מזוג כיסאות מיטה, הריון בעייתי, הוא אומר מודאג לדיילת, אין צורך להזמין אמבולנס, תשכב כאן ותתאושש, אשב לידה ואשגיח.

שלוש שעות של שינה טובה, את ארוחת הצהריים שמרו לי, לאחריה אני אדם חדש, בריא לחלוטין, כבר לא עם בעיות בהריון, גם לא עם הריון, למרות שיש קצת בטן, הגומתי באכילה, עכשיו יממה לא אוכל לטעום כזית, חבל, הערב יש מסיבה בעבודה. ■

עומד לראות אור ב- ספר "עיתון 77"

מעלית אל הים

ספרה של

חלי אברהם איתן



סירוב לסמכות רוחנית של עולם דבר (שלא) בשם אומר הגותי ולא מוכר דיו



לילי שמיר ציטטה כמה שורות כמוטו למאמרה "המציאות שאחרי המציאות, על שני שירים של דוד פוגל" (גליון 7-296, דצמבר 2004), וייחסה אותן לעמיה ליבליך בספרה *רקמות* ולא כן הוא. שורות אלה אמנם מופיעות בספר זה (עמ' 197-196) אבל הן פרי עטה של דבורה בארון, בסיפורה "דרך קוצים", עמ' 93-94 (הוצ' מוסד ביאליק, במהדורות השונות). הסיפור פורסם לראשונה בשנת תש"ג (1943). השורה הפותחת של ה"מוטו" למאמר זה, אינה חלק מן הסיפור "דרך קוצים"; כמו שהפנייה אל "איתמר בני" איננה מופיעה ב*רקמות*.

הספר *רקמות* כתוב ללא הבחנה בין דברי עמיה ליבליך לבין ציטוטיה מסיפורי דבורה בארון, ובכך הוא שם מכשול בפני קוראיו. לא לחינם נאמר במסכת אבות: "כל האומר דבר בשם אומריו - מביא גאולה לעולם".

נודית גוברין



מסר למר בסר

בהיותי חתומה על העיתון אותו אתה עורך וכמי שמקפידה לקרוא את דבר העורך מצאתי את דבריך על כתבי העת החדשים פוגעים אם לא לומר קטנוניים.

ניתן היה לצפות כי תיתן את ברכת הדרך ואולי, אפילו, תשגר מספר מילות עידוד.

ימים יגידו אם יש מקום לכתבי עת נוספים. חצריך, אותם מיהרת לשלוח, מיותרים.

בברכה

תמר גלעד

תיקון טעות

בשירו של ויליאם סטפורד 'ליד האנדרטה הלא-לאומית בגבול צרחה' בתרגומה של דליה אפרת נפלה טעות. בשורה האחרונה של הבית הראשון נכתב: "והגיבור היחיד הוא השמים" במקום "והגיבור היחיד הם השמים".

תגובה לביקורת של עמוס לויתן על ספרי שיר הלב בגליון דצמבר 2004

מפעם לפעם אני קורא רשימות ביקורת מעניינות ומדויקות של עמוס לויתן, אך הביקורת שכתב על ספרי שיר הלב היא למרבה הצער די משובשת, ויש בה כדי להטעות את הקוראים. לויתן אמנם משבח את שירי הספר, אבל כמי שנכפה על ידי אמביוולנציה לא מבוקרת, הוא טוען כלפי שירי שהם חסרים בסיס מאחד. בלשונו - "סדן". ההפך הוא הנכון. לספרי שיר הלב כמה מרכזים תמטיים שהוא מטפל בהם וחוזר אליהם עוד ועוד למרות השפעת היצירתית שהוא מציג לקוראו. יש בו שירים ארוכים מאוד ('מתוך ספר המדיטציות') המתייחסים באריכות לשקט, לבית ולמרכז האישיותי (הלב) מפרספקטיוות מגוונות, אישיות וכלליות. בשירים הללו יש כמה וכמה חוטים המקשרים ביניהם והם נמשכים גם אל השירים הקצרים שבספר. ידידותי, סופרת נפלאה הידועה לרבים, טענה באוזני כי כל שירי הספר מצטרפים לשיר ארוך אחד והיה בכך בעיני היגיון רב.

נראה כי המטאפורה של פטיש וסדן, סביבה ניהל לויתן את רשימתו על ספרי, מתאימה בעיקר לאופן בו נכתבה רשימתו. הוא כתב את הרשימה כשפטיש בידו וחיפש סדן להכות בו, ולא בא אל ספרי בגפש חפצה ובאוזן כרויה די הצורך. לצערי, לא היתה בו הקשבה לעולם הרוחני שבבסיס שירתי. הסדן של שירתי הוא ההגות הפסיכואנליטית עליה אני אמון בשילוב עם הגות בודהיסטית, זן בודהיסטית ויוגית. ייתכן שלויתן אינו מכיר את ההגויות הללו ועל כן לא ראה את מעמדן בשירתי. מכל מקום, "אום" אינו רק צליל מדיטטיבי חסר תוכן. אום הוא לפי המסורת ההינדואיסטית מילת הזרע ממנה נברא העולם. דומני כי אותן שורות אחרונות בשירי, שלויתן מצא בהן פגמים, הן איזו "שורה תחתונה" שהוא איננו "קונה", בעיקר מפני שאיננו מבין את ההגות אליה הן מתייחסות. יתר על כן, אפשר שהסמכות "הרוחנית" המבצבצת מהן נתפסת כ"פטיש" והיא כולאת אותו בין הפטיש לסדן. אל חשש, לא סמכותי היא הגואה כאן כי אם סמכותה של ההגות הרוחנית המדריכה את הגותי.

בהתקפה דומה על "השורה התחתונה" נתקלתי בתוכנית הטלוויזיה "קפה תיאטרון" בה השתתפה גם חוקרת הספרות והקולנוע נורית גרץ. המנחה הקריא את השיר 'קונים' המופיע בקומניקט המלווה את ספרי: "קונים קרם לחות / ומקבלים תיק אופנתי / מוסרים סרט לפיתוח / ומקבלים שתי הדפסות / קונים שתי מברשות שיניים / ומקבלים שלישיית מתנה / קונים משחת שיניים באריזת זוג / ומקבלים שישיית מים מינרליים / קונים צבע לשיער / ומקבלים חמצן מתנה / קונים אם אפשר אותי / ומקבלים את הריק הגדול / וצליל של פעמון מהדהד בו". אחרי הקראת השיר, בעוד המנחה מפנה אלי שאלה הנובעת ממנו, גרץ התפרצה, ובחוסר נימוס מפתיע מאוד לגבי מסגרת התוכנית, טענה כי שלוש השורות האחרונות של השיר מיותרות. לדבריה, מובן כבר מהשורות הקודמות כי אני מציג את הריק, ואין צורך לחזור על כך. ברור לגמרי לכל בדעת, שבלא שלוש האחרונות השיר הוא רשימת פרסומות גרידא, אך גרץ התעקשה על טענתה כי השורות מיותרות. דומני כי לו ידעה משהו על הריקות בעולמם של הבודהיסטים והזן בודהיסטים לא היתה ממוגת בנקל בין ריקנות לריקות. אבל בעיני היה בדבריה, כמו בדבריו של לויתן, "שורות תחתונות" אחרות, סירוב לסמכות הרוחנית הגלומה בהן, הנובעת מעולם הגותי ולא מוכר דיו ואולי בכלל.

מרדכי גלדמן

עומד לראות אור ב- **ספרי עתון 77**

מתוך הנפילה הזאת

ספרה של

רחל פורמן אלבז

הארמון הנעלם

"בעלת הארמון" מאת לאה גולדברג, אנסמבל תיאטרון הרצליה; בימוי: זאב קלאטי; עיצוב תפאורה ותלבושות: אלכסנדרה נרדי; מוסיקה: שאול בסר

אולי רק ציפורי מסע יודעות -
כשהן תלויות בין ארץ ושמים -
את זה הכאב של שתי המולדות

לאה גולדברג "מוקדם ומאוחר"



"בעלת הארמון", אנסמבל תיאטרון הרצליה

ואילו הרוזן, שומר הארמון, נותר בודד עם ספריו, כמיהותיו וזכרונותיו. באחד מרגעי השיא של המחזה, לאחר שלנה מבינה שהמלחמה נגמרה והרוזן רימה אותה, היא פותחת חלון (שוב - הוא לא יכול היה להיפתח מתוך וילון) ומגלה את החופשי: "שם, בחוץ, ליל ירח ואין מלחמה! מותר לצעוק, הקשיבו... כמה שנים חלמתי שמותר יהיה... צעקו גם אתם, דברו בקול! זה מותר עכשיו, אין נאצים... האור הזה... ריח האדמה אחרי הגשם... תמיד חלמתי שיבוא רגע כזה ואני אפתח את החלון. אני אגע בעלים וכענפים, והטיפות מן הגג ירדו על ראשי וירטיבו את שערותי... אני רוצה אור, אני רוצה לרוץ, ללכת... אני רוצה, אָלֵי!"

השחקנית הצעירה אניה בוקשטיין, המגלמת את דמותה של לנה, השכילה להרשים בעוצמת רגשותיה וכנות דבריה. על גדליה בסר, בתפקיד הרוזן המתוסכל והמאוהב, כבר נכתב לעיל. למרות תפקידו השלילי במחזה, הוא יצר דמות כובשת לב, המקרינה תרבות, איפוק ומודעות עצמית עתיקת יומין. נותר הצמד: דורה, המחפשת ילדים יהודים עוברים במנזרים ובבתים פרטיים, וזאנדה, הספרן, המחפש ספרים שנגנבו על ידי הנאצים. וכאן מתחילות הבעיות: ראשית צרה, הליהוק לא היה אמין. אליהן כספי, שהשכיל להביע טקסט באופן שניתן להבינו, היה צעיר מכדי לגלם דמות של ספרן עתיר שנים וידע, המכתת רגליו העייפות בחוצות אירופה האבלות, אחרי מלחמת העולם השנייה האיומה. לעומתו, מירב גרובר היתה מבוגרת מדי והיסטרית. מה גם שכאן המקום להזכיר את אמרת חכמינו ז"ל: "כל המוסיף גורע". במה דברים אמורים? הבמאי, שקיצר את המחזה אולם הוסיף דברים מיותרים מתוך "חזון יוחנן האפוקליפטי", החליט, כפי הנראה למען מה שקרוי בימינו "רייטינג", לפתח רומן אהבים בין דורה וזאנדה. גתמה זו של הבמאי לא היתה כתובה בטקסט של לאה גולדברג, לא הלמה את המצב ולא היתה מוצדקת.

לפני סיום, הערה מעניינת: בעיתון 'הארץ' (סוף דצמבר 2004) מצאתי ידיעה הקשורה באורח עקיף למחזה "בעלת הארמון". והנה תמציתה: "הוותיקן הורה לאחר השואה: ילדים יהודים שמצאו מקלט בכנסייה לא יוחזרו להוריהם".

ידיעה זו רק מעניקה משמעות מעמיקה נוספת למחזה הנפלא של לאה גולדברג, להבנתה את התקופה ואת בעיותיה ואת העלייה לארץ ישראל כפתרון היחידי לעם ישראל הנרדף, גם אם שורשיו "כשני נופים שונים". ■

בספרו *השואה כדרמה העברית* כותב ד"ר בן-עמי פיינגולד (בהערות: עמ' 123), כי באחד מראיונותיה סיפרה המשוררת לאה גולדברג על ביקורה בארמון בצ'כיה, שהפך להיות בית הבראה לסופרים ואשר עמד לנגד עיניה בעת כתיבת המחזה (1955). אהוד אבריאלי, מי שהיה שגריר ישראל בפראג, נזכר, לאחר שצפה בהצגה, בארמון-מוזיאון דומה, ובדמות דוגמת זאברודסקי - בשם הרוזן שוורצברג.

אכן, זאברודסקי היה הָיָה, בביצוע מאופק, אוהב ועתיר מכאובות, של גדליה בסר, בהצגת האנסמבל הרצליה. ארמון לא היה שם. הווילון השחור שניצב כרקע להתרחשות הנפשות הפועלות, לא היה ראוי לעמוד אפילו מאחורי הקלעים, לא כל שכן בחזית הכמה. המחזה (הוצג לראשונה בתיאטרון הקאמרי בשנת 1955) מתאר את ביקורם מאונס, בשל סערה בחוץ, של שני שליחים מארץ ישראל בארמון מסתורי, במרכז אירופה, ארמון שהפך למוזיאון: דורה רינגל, המתפשת לילדים יהודים ששרדו את אימי השואה, ומיכאל זאנדה, ספרן, המחפש ספרים יקרים שנגנבו מבתי היהודים בידי הנאצים.

זאברודסקי, הרוזן ובעל הארמון, שהפך לשומר המוזיאון בשל אילוצי המשטר החדש, מקבל את פני האורחים הליליים באי רצון מוחלט. סוד התנגדותו הבולטת לקבלת האורחים מתגלה כאשר זאנדה רוצה לתקן את שעות הקיר העתיק, המפגר. ואז, בשעה שנשמע צלצול השעה 12:00, בחצות, יוצאת מפתח מסתורי בקיר הספרייה נערה צעירה ונפתחת, החושדת ששני הישראלים הם נאצים הבאים להורגה. מסתבר שהרוזן הציל את חייה של לָנָה, נערה יהודייה שמצאה מסתור במרתף ארמונו של בעל הארמון. אולם, הצלה וקוץ בה: זאברודסקי אינו מגלה לצעירה שהמלחמה הסתיימה והיא חופשייה ללכת, אלא ממשיך להעלים ממנה את האמת, על מנת לשמור לעצמו את חן נעוריה ואהבתה התמימה. גם כאן חיבל הבמאי בטקסט המקורי של המחזה, בו לנה יוצאת מאחורי דלת מסתורית בקיר ארון הספרים. ואולם, מאחר שהבמאי, במקום ליצור אשליה של ארמון, תלה וילון המשמש מטאפורה לכלא המלכותי הווירטואלי, לנה אינה יכולה לצאת במפתיע מארון הקיר של ארמון לא קיים, כך שהיא מכתתת רגליה בחשכה ובידה נר, מה שהופך אותה לרוח רפאים בלתי מובנת וחסרת הצדקה.

כאן גם מתחילה המלחמה על נפשה ורוחה של הנערה. מצד אחד, היא רוצה להמשיך להסתופף בביטחון זרועותיו של מגינה ומצילה, הרוזן המבוגר, ובארמון שכבר לא שלו, ושלה מעולם לא היה - ומצד שני, נמשך לבה אחר החופש והשמש בארץ ישראל שדורה וזאנדה מתארים בפניה. לבסוף היא משתכנעת לצאת עם השליחים אל עולם האור והחופש שמתוץ לארמון,

שבתון 77 - סדנה לכתיבה יוצרת

שירה
בהנחיית יעקב בסר
עורך 'עתון 77'

הסדנה מתקיימת במשרדי מערכת 'עתון 77', דרך בגין 72 קומה ב' (מול צומת מעריב).

נפגשים (16 פגישות) מדי יום ג', בשעה 17.00.

המשתתפים בסדנה יזכו במנוי למשך שנה על 'עתון 77' (11 גליונות).
שיריהם של משתתפי הסדנה שיימצאו ראויים יפורסמו בגליונות 'עתון 77'.

דמי השתתפות בסך 300 שקלים יש להעביר למשרדי המערכת בהמחאה לפקודת: אגודת סופרים ואמנים (עתון 77).

לפרטים נוספים: טל' 03-5618271; 052-2404796 בשעות - 9:30-13:00.

"לחולמים כליל גשם"

33 משוררים

מבחר תרגומים

מהשירה הערבית החדשה

ניתן להשיג בחנויות הספרים המובחרות

ובמשרדי המערכת

