עיתון 77

הירחון לספרות

גליון 301 ● אייר תשס"ה ● מאי 2005 ● שנה כ"ט ● 28 ש"ח

● חברה ● ביקורת ● תיאטרון ● אמנות

www.iton77.com

אלפרידה ילינק
כלת פרס נובל 2004

פואטיקת הקולות של ילינק -
מיכל בן-חורין

ילינק ותפיסת האהבה:
קריאה פילוסופית - דנה פריבך-חפץ

הפצע של ילינק - גלילי שחר

המקום ממנו כותבת אשה:
על "המאהבות" - דנה אולמרט

קטע מתוך "תשוקה" -
אלפרידה ילינק

זופיה נלקובסקה: ליד המסילה,
אשת הפרחים; שני סיפורים
מתוך "מדליונים"

שירים

פאול צלאן, מירון ח' איזקסון,
הילדה דומין, אינגבורג בכמן,
דבורה כץ, אדריאן גרימה

עוד בגליון

אבי ריבניצקי - היכולת להציל אֶת נפש האדם
דוד שחם - בנימין גלאי: של ימים ראשונים
ואחרונים ושל מה שביניהם
עמוס לויתן על ספרה של מאיה בזירנו,
על ספרו של אלכסנדר פטרוב ועוד

הימים האלה

בימים אלה ציין העולם הנאור, וגם אנו כאן, 60 שנה לניצחון בנות הברית, ובעיקר של הצבא האדום, על גרמניה הנאצו-פשיסטית. המלחמה, שלא היתה דומה לה בתולדות האנושות, החריבה חלק גדול מאירופה, המיתה מיליוני בני אדם, ביניהם שישה מיליון מבני עמנו, שנרצחו בדם קר. שנכלאו במחנות אימים שהוקמו לצורך חיסולו של העם היהודי ושל האנושות הנאורה; של אלו שתורת הגזע הנאצו-פשיסטית-הגרמנית ראתה בהם יצורים שאינם ראויים לדרוך על אדמת הארץ ולנשום את אווירה.

אכן, העם היהודי שילם את המחיר הגבוה ביותר, אך גם עמים אחרים לא יצאו שלמים מליקוי המאורות הכלל עולמי. ברית המועצות לשעבר, שבאין ברירה לקחה על עצמה את חיסולה של החיה הנאצית, שילמה על כך בשלושים מיליון לוחמים, שנפלו בשדות הקרב של רוסיה הגדולה ושל ארצות אירופה.

אף מהעם הגרמני לא נחסך השכול, ופצעיו טרם הגלידו. גם מפגיעה בתדמיתו המוסרית של העם וגם מהפגיעה הפיזית. רבים מאוד, שהיו עדים לשמש השחורה שעלתה אז בשמי העולם, נושאים את הפצעים - נפשיים וגופניים כאחת - שהותירה התקופה ההיא, עד עצם היום הזה.

*

אני, כמי שהיה ילד בן חמש עם פרוץ המלחמה הנוראה, מי שראה בגיל כה רך כיצד יורים למוות בבני אדם על שום היותם שונים במקצת מבני אדם אחרים - לעולם לא אסלח למי שהביא את החושך הנורא על פני האנושות, וגם לעולם לא אשכח להיות אסיר תודה למי שנלחמו בגבורה, במסירות שאין גדולה ממנה, ועקרו את שיני המוות המרעיל מלועו הרצחני של הפשיזם הגרמני. ועל כן, בי נשבעתי, שתמיד אעמוד לצדם של כל אלה שנלחמים למען שוויון, ללא הבדל דת מין, גזע ולאום. בני האדם נולדו שווים. והם ראויים ורשאים ליהנות מכל מה שמעניק להם העולם אל תוכו נולדו. השחור והלבן, העשיר והעני. הטבע הוא נדיב, הוא מעניק לכל ללא הפלייה את מה שהוא בורא. לעולם לא אשתוק אם אראה שמישהו מונע זכות בסיסית זאת מאדם אחר.

*

לא אוסיף עוד ברוח זאת. הדברים ברורים, אך אין מיישמים אותם. לא בעולם הרחב ולא אצלנו. בארץ הזאת. במולדתו ההיסטורית של העם שהיה קורבנה העיקרי של תורת גזע נתעבת. לעם הזה אסור לשכוח - לא רק מי היה ומה היה "בארץ מצרים", אלא בעיקר - מי היה ומה היה במלחמת העולם השנייה באירופה.

לתשומת לב הקוראים והמתעניינים: ל'עתון 77' יש אתר באינטרנט
כתובת האתר:

www.iton77.com

האתר עדיין בהקמה. בינתיים יופיעו בו מדי גליון תוכן העניינים וקטעים נבחרים.
בעתיד, כך אנו מקווים, האתר יהיה אינטראקטיבי ופתוח לתגובות.

ובגיליון הזה - מס' 301

אלפרידה ילינק, כלת פרס נובל לשנת 2004, נולדה באוסטריה ב-1946. ילינק, שכתבה פרוזה, שירה, מחזות, תסכיתי רדיו ותסריטים, אינה מתעלמת מחלקה של אוסטריה במלחמת העולם השנייה; על כן היא מתקוממת נגד היעדר הביקורת העצמית של המנהיגות האוסטרית. בלשונה הביקורתית החדה היא מוקיעה את היעדר ההתמודדות בהווה עם עברה הנאצי של אוסטריה. ילינק יוצאת גם נגד קלישאות חברתיות בכל תחומי החיים, לרבות נושאים המעסיקים את אוסטריה בפרט, ואת העולם המערבי בכלל: היחס לזרים והיחס לנשים, כולל יחסן של הנשים אל עצמן; זאת בלשונה הבוטה, הסרקסטית, הפרובוקטיבית לעתים.

בגליון ארבעה מאמרים העוסקים בהיבטים שונים ביצירתה של אלפרידה ילינק, ובוחנים אותה פוליטית, תיאולוגית, אנליטית, פילוסופית, פמיניסטית ואף מוסיקלית, ומצביעים על ההקשרים הלשוניים, על השימוש ה"אחר" בשפה, המשמשים את ילינק.

ומאחר שוודאי הוא כי אין התרשמות מיוצר מבלי טעימה, ולו על קצה המזלג, מיצירתו, מוגש כאן קטע מתוך הרומן *תשוקה* מאת ילינק (שעדיין לא תורגם לעברית) בתרגומה של טלי שוורצשטיין-בסר.

*

הפסיכואנליטיקאי ד"ר אבי ריבניצקי מתייחס במאמרו לספרו של הלל קליין, ישראלי, ניצול שואה ואנליטיקאי. הספר משלב דוגמאות חיות ותיאורים באנליזה יסודית על חיי היהודים לפני השואה, בגטו, בבריחה, במחנות הריכוז, ובחיי היחיד שלאחר המלחמה. ספרו הנדיר של הלל קליין, בנוסף לתיאור ההתמודדות עם העבר ועם ההווה, הוא כשלעצמו אקט של התמודדות - של דור הניצולים ודור ילדי הניצולים - עם מה שמכונה השואה.

*

עוד בגליון זה: שני סיפורים קצרים של הסופרת הפולנייה זופיה נלקובסקה, בתרגומה של פולה ישראלי. למיטב ידיעתי לא תרגמו עדיין מיצירתה של נלקובסקה לעברית, לפחות לא בצורה מסודרת. זופיה נלקובסקה, מגדולי הכותבים הפולנים, נמנתה לאחר המלחמה עם הוועדה לחקירת פשעי הנאצים; את מה ששמעה, העלתה על הכתב בספרה *מדליונים*, שהסיפורים המובאים כאן, נלקחו ממנו.

*

אולי מן הראוי לא להסתפק בספרות נטו. אולי מן הראוי להעיף מבט בחיינו פנימה, כאן במדינת ישראל. המאפיין של התקופה הזאת הוא חוסר הוודאות וחוסר השלמות שכל כך הרבה מאזרחי הארץ חשים ביחס למתרחש.

כרגע עומדת במרכז ההתרחשויות תוכנית ההתנתקות של שרון. אם אמנם תתבצע, בלי ניסיון לעקוף את מה שאי אפשר לעקוף; אם שרון רואה באמת את מהלך ההתנתקות כצעד ראשון לפתרון הבעיה הישראלית פלסטינית, והצעדים הבאים יוליכו לקראת מה שקראנו פעם "שתי מדינות לשני עמים - ישראל ופלסטין" - או אז ייווצר סיכוי לביסוס אמיתי וחיובי של הבית הלאומי לעם ישראל במדינתו, באזור שנופיו מדברים אלינו גם מבין דפי התנ"ך. ■

שירים

פאול צלאן; מגרמנית: טלי שוורצשטיין-בסר 5
מירון ח' איזקסון 9
הילדה דומין; מגרמנית: פסח מילין 13, 17
אינגבורג בכמן; מגרמנית: לאה מור 29
דבורה כץ 35

סיפורת

אלפרידה ילינק: "תשוקה" (קטע מרומן); מגרמנית: טלי שוורצשטיין-בסר 30
זופיה נלקובסקה: "ליד המסילה", "אשת הפרחים" (מתוך ***מדליונים***);
מפולנית: פולה ישראלי 38

מאמרים

היכולת להציל את נפש האדם: אבי ריבניצקי 11
דוד שחם: בנימין גלאי של ימים ראשונים ואחרונים ושל מה שביניהם 36

אלפרידה ילינק

מיכל בן חורין: פואטיקת הקולות של ילינק 14
דנה פריבך-חפץ: ילינק ותפיסת האהבה: קריאה פילוסופית 18
גלילי שחר: הפצע של ילינק 23
דנה אולמרט: המקום ממנו כותבת אשה: על ***המאהבות*** 26

ביקורת ספרים

יהודית אוריין על ***נינה בלטקה*** מאת אנטוני טרולופ 6
שמואל שתל על ***הבראה*** מאת חמוטל בר-יוסף ועל ***הייתי צריכה להיות מאושרת*** מאת תמר זכריה 7
ברוריה כהן על ***אותיות בוכות באש*** מאת יעקב ברזילי 9
רחל שקלובסקי על ***1979*** מאת כריסטיאן קראכט 8
קציעה עלון על ***בסוד יחיד ועדה***, מסורת התחדשות ובשורה בספרות העברית של בני המזרח מאת יוסף הלוי 10

מדורים

לפי שעה - יעקב בסר
המלצות 'עתון 77' 4
חצי פינה - רוני סומק: אדריאן גרימה; מאנגלית: שלומית ענבר 8
מצד זה - עמוס לויתן על ספרה של מאיה בז'רנו, על ***לא כך כתוב בתנ"ך*** מאת יאיר זקוביץ ואביגדור שנאן, על ספר שיריו של אלכסנדר פטרוב ועל ספרה של רחל פורמן אלבז 34
תיאטרון - כרמית מירון: 60 שנה לקאמרי 43

אלפרידה ילינק, כלת פרס נובל לספרות 2004

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

בתמיכת מועצת התרבות והאמנות, מפעל הפיס

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77,
ת"ד 16452 ת"א 61163
אבקש מנוי לשנת 2005-6
שם ושם
משפחה.....
כתובת.....
טלפון.....
מצורפת המחאה על-סך **250** ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח
בנק.....סניף.....מס' המחאה.....

שנה כ"ם • גליון 301 • אייר תשס"ה • מאי 2005 • 28 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
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 ישראלי-גלעד
עיצוב: מיכאל בסר
רכות מערכת: גילה שאול
ניקוד: שמואל רגולנט, פסח מילין
מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, גילה בלס, משה דור, נתן זך, א.ב. יהושע, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס

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

www.iton77.com

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

המערכת אינה ענה 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

דואר אלקטרוני iton77@actcom.co.il 1565-253X ISSN מאמרי מחקר מועברים ללקטורט מקצועי

מיכל אונגר: ***לודז', אחרון הגטאות בפולין***, הוצאת יד ושם 2005, 600 עמ'
מחקר מקיף על קורותיהם של יהודי גטו לודז', המתאר, באמצעות מסמכים ועדויות, את החיים בגטו מהקמתו (1940) ועד חיסולו באוגוסט 1944.

ארבע מחברות שחורות, עדותה של פולה שרייבר גולדווסר, מפולנית: אריה בראונר, הוצאת יד ושם 2005, 109 עמ'
בשוודיה, מיד לאחר שחרורה מאושוויץ, בעוד הזוועה טרייה, כתבה פולה שרייבר גולדווסר את קורותיה.

רבקה פפו: ***המסע של רז'ין אל השנים השותקות***, הוצאת יד ושם 2005, 122 עמ'
המחברת, רז'ין בילדותה, ילידת בלגיה 1941, הופקדה עם אחיה מקס בביתה של משפחה בלגית נוצרית כשנשלחו הוריה לאושוויץ. לאחר המלחמה עברה לדודתה ולאחר מכן לבית יתומים. בגיל 8 עלתה לארץ. ספר זה מתאר את מסעה אל שנות ילדותה הראשונות.

יעקב צים: ***שברים ואור***, הוצאת יד ושם 2005, 215 עמ'
יעקב צים, מ"ילדי בוכנוולד" ובוגר "בצלאל החדש" מתאר את קורותיו בתקופת השואה. הספר מלווה בציוריו של המחבר.

ישראל דה בנדטי: ***שנים של זעם ותקווה 1938-1949***, הוצאת יד ושם, יד יערי ומורשת 2005, 160 עמ'
נעורים והתבגרות באיטליה הפשיסטית. עם כיבוש איטליה בידי הגרמנים, המחבר, שהיה אז נער תושב פררה, נכלא בבית הסוהר. לאחר מכן הסתתר בזהות שאולה עד תום המלחמה, עלייתו לארץ וההתיישבות בקיבוץ רוחמה.

שמחה גוטרמן: ***עלים מן האש***, ערך, הוסיף פתח דבר, אחרית דבר ואיורים: יעקב גוטרמן, מיידיש: משה גל, הוצאת יד ושם ומורשת 2005, 299 עמ'
שמחה גוטרמן, בן פלוצק שבפולין, תיעד את המתרחש בשואה על פיסות נייר שטמן בבקבוקים, כדי שישמשו עדות בעתיד. הוא הסתפח אל המחתרת הפולנית ונהרג בקרב בוורשה. לאחר המלחמה נתגלה אחד הבקבוקים. הספר אויר בדי בנו של המחבר, יעקב גוטרמן, ששהה במחבוא עם אמו וניצל.

אנדור אנדרה גלרי: ***סיפורו של כבוד עצמי***, מהונגרית: דוד טרבאי, הוצאת סיון 2005, 381 עמ'
אנדור אנדרה גלרי (1906-1945) - אחד הסופרים ההונגרים החשובים במאה העשרים. ספרו האחרון, שלא הושלם, נכתב על חייו, כתיבתו, וחיפושיו אחר שורשים. הספר נכתב בפרק הזמן שבו שוחררו היהודים ההונגרים מעבודת הכפייה, לפני הישלחם שוב אל עבודת הפרך. הספר יוצא לאור בעברית על ידי בן אחיו, דניאל גלרי.

למען יידעו דור אחרון, זיכרון השואה ביד ושם, עורכים: בלה גוטרמן ואבנר שלו, הוצאת יד ושם 2005, 312 עמ'
אלבום המספר את סיפור השואה כפי שהוא מוצג ביד ושם. סיפורו של היחיד מובא בסיפורים אישיים, מסמכים, תצלומים ויצירות אמנות.

אדית קובנסקי: ***אנטומיה של אהבה, שירים 1992-2002***, עברית ואנגלית; תרגם: אדוארד קוריש, הוצאת עקד 2005, 480 עמ'
"רוח אהבים משחקת בי זוממת/ מחליפה סימני סתר/ בין חתולי רחוב מתוח,// הזדעזעה לי צורת האדם/ תלויה כמו ענן/ מאובקת מניסיונותי שהחלו בנדידה" ('אודיסאוס', עמ' 67).

דורית ויסמן: ***לרקוד איתך צ'ארדש, פרידה מאם***, הוצאת אבן חושן 2005, 88 עמ'
ספר שירים חמישי, ובו משובצים גם קטעי פרוזה, ורישומים מעשה ידי המחברת.
"תות, היא בטח אוהבת תות,/ אולי מנטה? הוא ניסה/ אני לא יודעת, היא שוב חייכה/ יש תות יש וניל יש תפוז./ תות, היא שוב אמרה,/ אבל הוא לקח עוד סכינים וַדֶקֶסטְרוֹן/ ואת הסוף לא ממש ראיתי, הייתי עסוקה בהתחלה" ('בית מרקחת, נובמבר 98', עמ' 38).

אהוד בן עזר: ***יעזרה אלוהים לפנות בוקר (שירים 1955-1995)***, הוצאת אסטרולוג 2005, 127 עמ'
"חיוכך לא ברא/ אותות. והדרך/ נתמעטה. עצים/ לחש עובר אורח,/ מול חלונך/ רעד כגנב - והלך כלאחר יד" ('מול חלונך', עמ' 29).

טוביה ריבנר: ***עקבות חמים, מבחר שירים 1957-2005***, הוצאת קשב לשירה 2005, 236 עמ'
"עוד נגיסה אחת/ פירור אחרון ומר/ והלחם נגמר.// עוד לגימה אחת/ עוד הטיית צוואר/ והכד נשבר.// מלך הייתי/ על ארץ פלגים ובר" ('עוד נגיסה' עמ' 17).

ג'ומפה להירי: ***השם הטוב***, מאנגלית: שלומית אפל, הוצאת עם עובד הספרייה לעם 2005, 326 עמ'
סיפור היקלטותם באמריקה של משפחת גנגולי, שמוצאה מהודו. גיבור הרומן הוא בנם, ופרשת הענקת שמו מבטאת את המתח שבין מנהגים ישנים למציאות חדשה.

ליזה גינצבורג: ***מצפה לסופה***, מאיטלקית: מירון רפופורט, הוצאת הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה 2005, 207 עמ'
רומן ראשון של ליזה גינצבורג, נכדתה של נטליה גינצבורג ובתו של קרלו גינצבורג. אנה, רקדנית בלט על סף פריצה, נפגעת בברכה. היא פונה ללימודי ספרות רוסית, בהנחיית פרופסור לספרות רוסית, הכותב על המשורר מנדלשטם.

אנה אנקוויסט: ***יצירת המופת***, מהולנדית: רן הכהן, הוצאת הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה 2005, 276 עמ'
הרומן הראשון של אנה אנקוויסט (מחברת *הסוד*), צייר מצליח מתכונן לפתיחת תערוכה של יצירותיו במוזיאון חשוב באמסטרדם. הספר משתרע על שלושה ימים בהווה, בהם מתוודעים אל הנפשות הפועלות האמורות לקחת חלק בארוחה חגיגית שמארגנת אמו של האמן. 📖

פאול צלאן

מגרמנית: טלי שוורצשטיין-בסר

ארבעה שירים מתוך *פרג וזיכרון* (1952)

■

עֵץ צַפְצָפָה, לְעַלְוָתְךָ מַבָּט לָבָן בַּחֲשֵׁכָה.
שְׁעָרָהּ שֶׁל אִמִּי לֹא יַלְבִּין לְעוֹלָם.

שֵׁן-הָאַרִי, כָּךְ אוּקְרָאִינָה יְרֻקָּה.
אִמִּי הַבְּלוֹנְדִינִית לֹא חָזְרָה הַבַּיְתָה.

עָנָן גָּשֶׁם, אַתָּה מְגַדֵּר אֶת הַבְּאֵר?
אִמִּי הִשְׁקִיטָה בּוֹכָה בְּשְׁבִיל כֻּלָּם.

כּוֹכָב עָגֹל, אַתָּה מְסַלְסֵל אֶת לוּלָאַת הַזָּהָב.
אֶת לִבָּהּ שֶׁל אִמִּי פִּצְעָה הָעוֹפֶרֶת.

דֶּלֶת אַלּוֹן, מִי הֵסִיר אוֹתְךָ מֵהַצִּירִים?
אִמִּי הָרַכָּה לֹא יְכוֹלָה לָבוֹא.

■

הוּא מִישֶׁהוּ, שֶׁיֵּשׁ לוֹ, מַה שֶׁאָמַרְתִּי.
הוּא נוֹשֵׂא זֹאת תַּחַת הַזְּרוֹעַ כְּמוֹ חֲבִילָה.
הוּא נוֹשֵׂא זֹאת כְּמוֹ הַשָּׁעוֹן אֶת שַׁעְתּוֹ הַגְּרוּעָה מִכֻּלָּן.
הוּא נוֹשֵׂא זֹאת מִמִּפְתָּן לְמִפְתָּן, הוּא אֵינוֹ מַשְׁלִיךְ זֹאת.

הוּא אֵינוֹ מְנַצֵּחַ.
הוּא מַפְסִיד.
הוּא נִגָּשׁ לַחַלּוֹן.
קֹדֶם הוּא נוֹקֵב בִּשְׁמָהּ.

הוּא יַעֲרֹף יַחַד עִם פִּרְחֵי הַצִּבְעוֹנִי.

בדולח

לֹא עַל שְׂפָתַי מְחַפֵּשׂ פִּיךָ,
לֹא לִפְנֵי שַׁעֲרוֹ שֶׁל הַנֶּכְרִי,
לֹא אֶת הַדִּמְעָה בָּעַיִן.

שִׁבְעָה לֵילוֹת גָּבוֹהַּ יוֹתֵר נוֹדֵד הָאָדָם אֶל הָאָדָם,
שִׁבְעָה לְבָבוֹת עָמֹק יוֹתֵר מִכָּה הַיָּד עַל הַשַּׁעַר,
שִׁבְעָה וְרָדִים מֵאָחָר יוֹתֵר הוֹמָה הַבְּאֵר.

■

מֵהַכָּחֹל, שֶׁעֲדַיִן מְחַפֵּשׂ אֶת עֵינוֹ, אֲנִי שׁוֹתֶה רִאשׁוֹן.
מֵעִקְבוֹת רַגְלֶיךָ אֲנִי שׁוֹתֶה וַאֲנִי רוֹאֶה:
אַתְּ מִתְגַּלְגֶּלֶת בֵּין אֶצְבְּעוֹתַי, פְּנִינָה, וְאַתְּ גְּדֵלָה!
אַתְּ גְּדֵלָה כְּמוֹ כָּל אֵלֶּה, שֶׁנִּשְׁכְּחוּ.
אַתָּה מִתְגַּלְגֵּל: גַּרְגִּיר הַבָּרָד הָרִאשׁוֹן שֶׁל הַדִּכָּאוֹן
נוֹפֵל לְתוֹךְ מִטְפַּחַת, לְבָנָה כֻּלָּהּ מִנִּפְנוּפֵי פְּרֵדָה.

פאול צלאן (Paul Celan, 1920-1970)
פאול אנצ'ל (צלאן) נולד בטשרנוביץ שבבוקובינה, להורים יהודים דוברי גרמנית. במלחמה היה בגטו ובמחנות, שם נספו הוריו. ב-1947 ברח מטשרנוביץ לפריז. ב-1970 התאבד בטביעה בנהר הסן.

החמדנות החשדנית של היהודי

אנטוני טרולופ: *נינה בלטקה*, מאנגלית: אברהם יבין, הוצאת עם עובד 2001, 221 עמ'

"נינה בלטקה היתה נערה פרגאית, שנולדה להורים נוצרים, ונוצרייה גם היא - אבל היא אהבה יהודי. וזה סיפורה". ספק אם היה ערכו של הרומן *נינה בלטקה* רב אלמלא התאהבה בלטקה ביהודי.

אנטוני טרולופ, סופר בריטי נודע ופורה בן המאה התשע עשרה (1815-1882) שאר בשרה של ג'ואנה טרולופ - שאיננו מוכר כמדומה בעברית, אף שפרסם בחייו 47 רומנים ו-16 ספרים נוספים. הוא נודע אצלנו בעיקר בזכות סדרת הטלוויזיה הנושנה והמרתקת של הבי-בי-סי, שהוקרנה כאן בשם "משפחת פוליסר". הרומן *נינה בלטקה* ראה אור בעברית ב-2001 בתרגומו של אברהם יבין, ולכד את עיני באיחור, לאחר שצלל חרישית מבלי לעורר הדים, חרף העניין המרובה שהוא מעורר מבחינה יהודית: איך הם חיו וכיצד ראתה אותם החברה הנוצרית. בדומה *לדניאל דירונדה* לג'ורג' אליוט בת תקופתו הבריטית, גם ערכו הספרותי של *נינה בלטקה* אינו גבוה, אבל הוא מגרה מאוד את מעורבותו של הקורא הישראלי בבחינת מה הם חושבים-חשבו עלינו מעבר לשיח הפוליטי התקני. עיקר הנושאים שהעסיקו את טרולופ במרבית ספריו היו בריטיים במובהק, אורחותיהם של בעלי האחוזות האנגלים, הבורגנות העירונית האמידה ואנשי הדת המקומיים. לפיכך עולה התמיהה הראשונית, מה ראה לעסוק ביהדות פראג המרוחקת.

נינה בלטקה היא כאמור עלמה נוצרית בת למשפחה מן המעמד הכלכלי הגבוה, אשר ירדה מנכסיה, ובצרתם נוכס ביתם על ידי צעיר יהודי, סוחר ממולח רב תושייה בשם אנטון טרנדלזון. נינה ואנטון מתאהבים באותן אהבות גדולות מהחיים, אהבה נטולת סיבות ומניעים, שרק הספרות נגועה בהן. "כשהיא אוהבת אינה יכולה לחדול לאהוב. הכעס אינו משפיע על אהבתה, או שהוא כמים המותזים על גחלת לוהבת המגבירים את אהבתה. לדת אין שליטה עליה. אהבתה נעשתה לנינה הדת שלה" (עמ' 204). השניים נגרפים באהבתם הבלתי אפשרית במחצית המאה התשע עשרה, בימים שבמערב בנאור החלו נסדקות החומות הבין-דתיות, ומפציעה היהדות הרפורמית לצד ההתבוללות, בעיקר בגרמניה.

טרולופ בוחר בזירת ההתרחשויות שלו בבוהמיה, בפראג שהיתה ועודנה מרכז יהודי היסטורי (המהר"ל גאוות פראג עד ימינו) עם ה"נוייה-אלט שול" המפורסם שבה. מיקומה בין מזרח אירופה למערבה - על אף היותה תחת שלטונו של פרנץ יוזף, חביב היהודים - חושף אותה עדיין לרוחות הנחשלות של האימפריה הרוסית הגדולה.

על פי תיאוריו של טרולופ לא ניתן לדמות את

מראם ומלבושיהם של היהודים האורתודוקסים, שעמהם נמנה אנטון; האיש המודרני, שחזותו כנראה אינה נושאת סממנים יהודיים חיצוניים, כגון מגבעת כהה, כיפה או שטריימל ומעיל עליון שחור, בהם לא יכול היה להלך בין הגויים מחוץ לגטו. ככלות הכול טרולופ אינו בקיא באורחות העולם היהודי במרכז אירופה, לעומת הבקיאות הרבה שהוא מגלה בפולחן הכנסייתי ובפרטים על אודות הקדושים הנוצריים (עמ' 197). הספר השופע פילושמיות, מציג את החברה היהודית באהדה רבה, והיהודים שלו מתוארים כבריות בעלות סגולות של צדיקות והקרבה. ואילו את החברה הנוצרית הוא מציג כחבורה תכסנית, מרובת רשעות וקנוניות. רק רגישותי החולנית כלפי כל גילוי אנטישמי סמוי הבחינה בין השיטין, תוך גירוד הציפוי העליון, בכתמי החלודה שמתחת.

אהבתם הפיוטית נוטלת המיניות של אנטון ונינה מתנגשת בעוינותן של שתי חברות המוצא שלהם. את הפורענות שירדה על הרובע היהודי הוא מתאר בחטף ובשטחיות יתרה. היהודים מגלים התייחסות נאורה, אמנם מסויגת אך בעלת פתיחות, בלי שיתואר בה מנהג קריעת הבגד וישיבת שבעה על הבן המסתפח לערלים. ודווקא החברה הנוצרית, שאינה מאוימת בסכנת ההתבוללות - שכן נוצרים אינם מתבוללים ביהודים, רק להיפך, מוצגת כקבוצה קנאית שאין לה מזור. הממד הדתי מוטעם מאוד בייסורים הנופלים על נינה מידי מריה הרחומה והקדושים הפרגאים, סנט יוהן וסנט מרקוס, שנינה מחוברת אליהם בקשר בלתי אמצעי. בקרב היהודים מעשה השמד מלווה בפחד מפני האל גופו. בעוד אביו היהודי של אנטון מצטער צער רב על התבוללותו של הבן, משתסה המשפחה הנוצרית בנינה בדרכים זדוניות ותוך שהיא מזעיקה את הכמורה.

נינה מגיעה לכור-המצרף של אהבתה, בעת שאנטון נוגש בה להשיב לו את כתב חוזה-המכר העלום שאינו תחת ידיה, עם שלזכותו ייאמר, כי לא סילק את אביה האביון מהבית שהוא שלו על פי דין, תוך גילוי מובהק של הומניות. אהבתם התנהלה על מי מנוחות, עד שעולה בו החשד כי היא מחביאה מפניו את המסמך. נאמנותה וביטחונה בו מתנגשים בחשדנותו העמוקה פן היא מכחשת לו. חשדנותו העיקשת, הפרנואידית, ניתנת להנמקה בשתי פנים: אם באמצעות עיצובו על דרך הסריאוטיפ הגברי השלילי של ה"רומנים לנשים" מאותה תקופה, שבהם חשופה האשה בחולשתה ובפגיעותה להתאנותו של המאהב הזכר; מחוקי הרומן הרומנטי. הנעה אפשרית אחרת לפסיכולוגיה של אנטון היא בהתגלות אותו קו סמוי המאפיין את בני עמו. תגובתו הלא מוסברת כלפי האהובה החסודה נושאת עמה שריד מוטמע של היסוד ה"שיילוקי" שבתרבותו המושרשת של טרולופ. די לפרק את התנסחותו המדויקת בדבר "החשדנות המולדת שבטבעו" (עמ' 196). מה משמע "מולדת בטבעו", אם לא נורשת בגנים של עמו בכל הנוגע לממון, שכן אין למשפט שום הוראה של תכונה פרטית.

ובמקום אחר "הביטה בפניו וראתה שכל הרוך והאהבה נמוגו מהם, והחמדנות החשדנית הקשוחה של היהודי באה תחתיהם" (עמ' 184). ועוד: "יהודי הוא מעצם טבעו חשדן, חמדן וכזבן לדעת הבריות" (עמ' 160). אנטון כמו כן אומר דבר שטנה על בני עמו, על כל מידותיהם המגונות, בעוד ששום דמות צ'כית אינה מדברת סרה בבני עמה. להודות על האמת, בכלל לא סבלתי את דמותו של אנטון החכם, הנערץ, הנאהב על ידי כל הנשים, גם ברגעיו הרכים, בשל צייקנותו בהבעת מילות אהבה, ובשל קפדנותו הקשוחה בשמירה על עקרונותיו הבולמים כל ספונטניות אנושית. כך נשמעת הפילושמיות כשנוברים בתהומותיה.

לאורך הספר כולו "יודע" (טעות! טעות!) הקורא, כי האירוסין המובטחים לא יתממשו, ויסודות המתח הם כפולים: באחת, מי יהיה זה שיחבל בהם סופית, וכנגד: מיהו בעל המזימה, ששתל את שטר-המכר בחדרה של נינה. הספקות, הנכלים והתפניות מתבלים אפוא את הסיפור הרגשני גם בהרפתקאות. בתיאורי תלאותיה של נינה יימצאו באגב גם חומרים רלוונטיים ללימודי המגדר האופנתיים לזמננו, כיוון שאם ינטוש אותה, תיתלה הנערה מעל גליו הסוחפים של נהר הוולטבה, כי רק גבר יכול לתמוך בה כלכלית, רק אב או בעל או איש חסד. האופציות היחידות האפשריות לפרנסתה הן בתפקיד משרתת, או חמור מזה, ביצאנות. אין להן שום מקצועות להשתכר בהם. התלות הכלכלית קשה מהתלות הרגשית, "לבדה בעולם, ללא ידיד שייתן דעתו עליה, או יצור אנושי אחד (ז"א זכר) שתוכל נערה שכמותה לסמוך עליו שידאג לה להגנה, למחסה ואפילו לפת לחם" (עמ' 162). איפה הן ואיפה אנחנו. סוד המזימה שנועדה לבטל את הנישואים האסורים - אף כי חוקי המשפט הפרגאי כבר מתירים אותם - מתגלה לקראת הסיום. בני המשפחה הדואגת טומנים לה פח יקוש ביודעם כי היהודי לעולם לא ימחל לה על ההונאה ("היכולת שלו לרמות אחרים, אך בשום פנים לא להיות מרומה" עמ' 145). הם עושים למען נפשה ולא למען חייה, לבל תאבד הנפש הנוצרית בזה ובבא. הכבלים הנוצריים שטרולופ מתאר עבותים לאין ערוך מאלו של הדת היהודית, ואנו, בהשתייכותנו לקבוצה האחרת, יודעים כי במציאות חישוקי הדת של היהודי, המגוננים על הישרדותו, חזקים יותר.

ניכר כי הספר נתחבר בידי בן עם לועז. אפילו בעצם הבחירה האקראית בביטויים שהמחבר לא היה מודע להם. "נינה אמרה והיהודי השיב", כאומר הוא החריג והאחר. היא בשמה הפרטי מייצגת את הקבוצה הנורמטיבית, ואילו הוא יוצא הדופן מופיע בכינוי חריגותו. סופר יהודי לא יתנסח כך.

למרבה הפלא ולמרות שאמרתי כי הקורא "יודע" שהדברים יסתיימו בכי רע, מפתיע המחבר בסיום של "אושר ועושר". אלמלא מעורבותו של היהודי בעלילה, היתה החתימה נחשבת לעוד אחד מסימני הרומן הקלוקל על כל חוקיו: התאהבות, מעבר משוכות והפי אנד. אך לגבי טרולופ - שאני. בסיום שבחר יש מן הבשורה האופטימית, כי העולם צועד לעבר עתיד שימוסס את האיבה הדתית ההיסטורית המאוסה. קשה לומר שאופטימיות זו תרווה נחת את העם היהודי בבחינת "עם לבדד ישכון", בהיות אופטימיות הומניסטית זו תורמת להכחדתו של ישראל. עובדה שחרף ולדנותו של עם ישראל "המשריץ" (ביטוי חיובי בתנ"ך כחלק מהבטחת הקב"ה לעמו) בקרב החברה הנוצרית הממעטת להוליד, מספרם פוחת והולך בעקבות נישואי התערובת המיוחלים על ידי טרולופ.

אנטון ונינה, זה עם עושרו וכישוריו המסחריים וזו עם כניעותה הנשית הטוטאלית, יטשו את פראג ויעקרו לפרנקפורט שבגרמניה "שבה המשפטים הקדומים לגבי היהודים הולכים ומתפוגגים ושנוצרים יושבים עם יהודים וכן יהודים עם נוצרים, סועדים איתם ושותים איתם" (עמ' 132). עד בואה של האירוניה ההיסטורית המזוויעה שהבעירה את אדמת פרנקפורט מתחת לרגליהם. לך תאמין בחזון. ועוד זוועה אירונית, שרק ההיסטוריה יכולה לעשות: בתכנון ההשמדה בחרו הגרמנים להפוך את פראג לשמורת היהדות הנכחדת, בה יינטרו כנסיותיה, על שום שעמד בה בית הכנסת הגדול, שהוא "הישן בבתי הכנסת של אירופה", ובה ייאצרו כלי פולחנה על מנת להנציח את העם הנתעב לאחר שיימחה כליל. הנצחה מוזיאונית, שהגרמנים ייעדו לשמר כדי להראות לדורות הבאים שלא יראו יהודי חי, כיצד נראו בני הלאום המעוות. ■

יהודית אוריין

סיפור הדברים ושירתם

חמוטל בר-יוסף: *הבראה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2004, 80 עמ'

זה ספר שיריה השמיני של חמוטל בר-יוסף. אולי זה שלב שבו יכול ספר לשאת שם פרוזאי ו"בריא" כמו "הבראה". אולי עצם כתיבת השירים היא מעשה ההבראה, "יש לי רק אין זה/ ואין ההוא ואהה/ וכל אחד אבן עלי" (עמ' 7). כמה משירי הספר הם אכן "פרוזאיים", דיבוריים, כמו למשל השיר בעמ' 28: "אם אתה מצליח לזכור, איך האכלת אותי/ חצאי דובדבנים, מפיך," שיר ארוך, המסתיים מעבר לדף, בבית בן שתי שורות, ובו בקשה "לספר" את

הדברים, כמרפא נגד השכחה: "אז תספר לי על זה, בבקשה,/ כי אני נוטה לשכוח דברים בזמן האחרון". סיפור הדברים נעשה גם ב'קצת היסטוריה משפחתית' (עמ' 38-41), שמונים שורות שיר רחבות, שתחילתן ב"סבתי דבורה פרנסה את המשפחה בבישול סבון ומריטת נוצות", וסופו בשיר מס' 8, "'יש הכול,' היתה אמי אומרת/ כשהיינו שואלים אם יש/ חרדל, משחת נעליים, ריבה."

יש בספר גם שניים או שלושה סונטים כדת וכדין, מלאי חן וקלות, בהם "סבתות ודודים אבודים מתנשקים" עמ' 60), וגם סונט קליל 'בים שלך' (עמ' 33) שחסרה לו שורה בבית השני (וגם ברביעי) ולא כל שורותיו נחרזות כהלכה, ובכל זאת "הים חולם לחבק אותך כמו נערה", סונט יפה ומעניין, על הליצנציה פואטיקה שבו.

גם נגיעות של מסורת מבצבצות בין השורות, למשל, "תיקי תפילין רקומים" (עמ' 20) ו"ראשך הרך מונח כמו אתרוג" (עמ' 34), ברכות; ואף בהתרסה: "לא עץ השדה אדם", בשתי השורות הראשונות הפותחות את שני בתי השיר 'פזמון' המוקדש לנתן זך.

דרך השפה העברית מזדהה בר-יוסף עם הים ועם הרי הארץ, למשל, בשיר הארוך והארצי בעמ' 76: "עלה מפלס הכנרת שלנו/ ירד המון הגשם שלנו/ גשם ששפת אמו היא עברית".

והספר מסתיים בשורות הקצרות, הכל כך ליריות, בהן הופכת הצעקה לבסוף לדממה: "פעם חמרו גלי, פניהם הוריקו,
הכו בחוף ואת עצמם הכו וצעקו
עד שהפסיקו". ■

המיוחל והנעדר

תמר זכריה: *הייתי צריכה להיות מאושרת*, הוצאת ארון הספרים הישראלי 2004, 104 עמ'

זה ספר שיריה השני של תמר זכריה. ספרה הקודם *השאר מלא אור שמש* ראה אור בהוצאת כרמל לפני תשע שנים. בדומה לביטוי "השאר", המצביע על דבר מה חלקי, בשם ספר הראשון, גם הביטוי "הייתי צריכה" מתייחס למשהו חלקי, במקרה זה, אולי למשהו מיוחל ונעדר.

למשל, בשיר הפותח: "הכינור והצ'לו קרן היער/ האבוב הקלרניט הויולה/ --- הרחש החרישי/ שמתוכו מפציע הפסנתר/ --- מלא געגוע לאות למשפט לשפה"; שוב, התעכבות על החרישי, על המיוחל.

"החיים הנפלאים נודדים ממני והלאה", נכתב בשורה השנייה בשיר השני בספר, והשיר הבא אחריו 'אהבה' מתייחס אל "גופה הקטן של בתי/ חף ותמים כראי", אולי זה המשקף את העצמי, אולי זה המלא אור שמש.

בין 48 שירי הספר, רק שלושה-ארבעה שירים הם שירי אהבה ממש: "כשאני רוכנת עליך/ כאב גופך מוחש פתאום -- אולי אשיר עצמי/ ממני אליך" (עמ' 55). בשיר 'אני ואתה' (עמ' 77), "אתה" "מלא יופי וענוג/ נושם באופן אחר משלי". ובשיר הבא: "מה שעובר דרכי אליך ודרכך אלי/ היא אותה תנועה אדירה/ המבטלת ספק אחד ויוצרת ספקות רבים -- גורמת לנו לגעת זה בזו בזהירות הרבה ביותר". אין זו אהבה בת יומה: "עשרים שנים חלפו/ -- לא חובקנו ולא חיבקנו -- לא היתה לנו מנוחה/ על קרקע מוצקה/ שתתמוך באברינו המשתוקקים" (עמ' 81).

הספר מביע השתוקקות לאהבה של ממש: "עלי למתוח קפיץ נסתר כדי לחזור אליך" (עמ' 77). יש גם שני שירים ששמם במפורש 'אהבה', ועם זאת "האוויר שורק כציפור אבודה/ אולי כקריאת האהבה שקרא אבי לאמי"; אותה השתוקקות מתבטאת גם בשורת השיר "בשקיעה התקווה נמתחת/ היד המכוונת שובתת" (עמ' 97), או "הילדה שהייתי, היתה צל/ שפע רב של אוויר" (עמ' 99).

הספר יצא בהוצאת "ארון הספרים הישראלי", אך אין בו משהו ישראלי במובהק. ישנו "בוהק הכרכום, עונג הרקפת/ צריבת הסרפד", או רימונים זעירים העולים בגן הבית, ואולי אף "ציפור שיר רודמת עתה על ענף/ רוח סתיו בנוצותיה" (עמ' 69) היא ציפור נפש ישראלית, אך בעצם זהו ספר של רגש טהור ושירתו לירית מאוד. שירת "הנשמה שהיתה צריכה להיות מאושרת"; ויפה לו עטיפתו בציור האפור-שחור של כיכר טרפלגר מאת הצייר האנגלי וויסלר. המשוררת מצליחה להביא את הקורא לידי הזדהות עם הבעת המיוחל והנעדר, גם אם הוא מאושר במה שיש לו. ■

שמואל שתל

עד כמה פשוט הבחור הפשוט

כריסטיאן קראכט: *1979*, מגרמנית: אבי גרפינקל, הוצאת עם עובד פרוזה אחרת 2004, 186 עמ'

1979 הוא ספרו השני של כריסטיאן קראכט, שראה אור ב-2001. קראכט נולד ב-1966 בשוויץ, וספרו הראשון ***Faserland*** התפרסם ב-1995. שני הספרים כאחד הקנו לו מקום מרכזי בשורת הסופרים הצעירים בשפה הגרמנית. הספר עורר, ובצדק לדעתי, תגובות רבות עם צאתו לאור. הוא עוסק בשני נושאים מרכזיים בהיסטוריה; האחד: המתח בין חירות היחיד לבין התנאים ההיסטוריים, החברתיים והמדיניים הכופים אותו; השני: בחינת דיוקנו של בחור צעיר פשוט, אגב הצגת השאלה - עד כמה פשוט הוא הצעיר הפשוט?

הגיבור המספר של הספר נקלע לאיראן עם חברו לחיים כריסטופר, בימי המהפכה האיסלאמית ב-1979. טנקים, מחסומים והפגנות ברחובות טהרן, כל אלה אינם מעניינים את זוג ההומוסקסואלים הצעירים המתיירים באיראן, והם נקלעים למסיבה של אלכוהול וסמים בווילה מעוצבת בטעם מערבי בצפון טהרן. כריסטופר חולה, ובעקבות הקורות אותו במסיבה, הוא מת בבית חולים מזוהם והגיבור המספר ממשיך במסע בגפו. הוא מרחיק עד לרמות הכפוריות של טיבט במטרה להקיף את ההר הקדוש קילאש. אך בדיוק כשנדמה שהוא מצא את דרכו החדשה בחיים, הוא נעצר על ידי חיילים סינים ונלקח אל מחנות "החינוך מחדש" של סין העממית. ברמה זו של הספר קראכט בוחן את המתח בין חיי היחיד לתנאים ההיסטוריים שאליהם נולד; ובמישור זה הספר איננו מחדש דבר.

אבל עניינו היותר מרכזי של קראכט הוא בנושא השני של הספר - עד כמה פשוט הצעיר הפשוט. הגיבור המספר של הספר הוא מעצב-פנים לא משכיל ולא מבוקש, המכור למוסיקת רוק למותגים ולאופנות, גיבור עלוב, לא מעניין כביכול. לי נראה שפשטותו של הגיבור היא במידה רבה פשטות במובן הנוצרי, כמו שנמצא ב*לב פשוט* של גוסטאב פלובר, למשל. קראכט איננו דווקא סופר "נוצרי" ב-*1979*, אבל גם מזווית הראייה ההומניסטית ה"פשטות" של הגיבור תורמת לטיבו המוסרי כאדם. שאלה זו והתשובות המתחלפות הניתנות לה בספר הן עניינו המרכזי.

משלוש בחינות עיקריות הגיבור המספר של הספר איננו סתם אנטי-גיבור: ראשית, הוא מסוגל לאהבה אמיתית. הוא וחברו המומחה לאדריכלות כריסטופר הם בני זוג שנים רבות. מזמן לא שכבו זה עם זה, מזמן אין להם מה לחדש או לומר זה לזה, ובכל זאת הם קשורים במין קשר שרק המוות יכול לנתק. יש בספר כמה קטעים דקים ומרגשים המתארים את הקשר האיתן שביניהם. שנית, יש לו לגיבור חוש לשלמות אסתטית, והוא תמיד תר בעיניו אחר "המושלם". שלישית, הוא יוצא למסע לטיבט אל ההר הקדוש, וקשייו האדירים של המסע אינם מרתיעים אותו ואינם גורמים לו לסגת מיעדו.

הגיבור של הספר הוא אפוא גם אנטי גיבור וגם גיבור של ממש. וכך, בסיום הספר, לאחר העינויים שעוברים עליו במחנה ל"חינוך מחדש", עינויים שיש ביכולתם לשלול צלם אנוש, הוא מעיד על עצמו במשפט האחרון של הספר כי - "מעולם לא אכלתי בשר אדם". ואל יקל בעינינו הדבר. כבר ראינו בספרו של אלכסנדר הֶמון - *שאלת כרונו* העוסק במלחמות יוגוסלביה במאה העשרים, גיבורים צעירים האוכלים בשר אדם וגם זה את זה, כך שההימנעות מאכילת בשר אדם איננה עוד בגדר המובן מאליו.

לסיכום, אם כן, גיבור מעניין בספר מעניין. מומלץ.

■

רחל שקלובסקי

פיוט

חצי

אדריאן גרימה

מאנגלית: שלומית ענבר

הפורטרט מוכן

עָמַדְתִּי לְפָנָיו כְּתֵפַי שְׁמוּטוֹת וְלֹא חָסְרוּ לִי צְבָעִים וּמִכְחוֹלִים
גַּם דַּפִּים דַּקִּים הָיוּ לִי לְמַטָּרָה:
רָצִיתִי בְּעֶזְרַת מִשִּׁיחוֹת מִכְחוֹל וּמַחֲשָׁבָה
לִדְחֹס אֶת הָעֹלָם טוֹם לְמִסְגֶּרֶת בְּמִדָּה גְדוֹלָה.

הַתָּכְנִית נוֹעֲדָה לְכִשָּׁלוֹן, וְלָדַעַת זֹאת הָיִיתִי חַיָּב
אָז הִנַּחְתִּי אֶת מִכְחוֹלַי בְּהַכְנָעָה וּלְלֹא קֶרֶב.
כִּי טוֹם מָשַׁךְ אֶת כָּל תְּשׂוּמֶת לִבִּי
וְרָשַׁם דְּיוֹקָן עַצְמִי בְּחִיּוּכוֹ הַלְּבָבִי.
אֵיךְ אוּכַל לְלַכֵּד אֶת קֶשֶׁת הַצְּבָעִים שֶׁטּוֹם מַתִּיז בְּסִבִּיבוֹתָיו?
אֶת שַׁלְוָתוֹ הַשּׁוֹבֶבָה הַפּוֹרֶצֶת מֵחוּשָׁיו?
אֵיךְ אוּכַל בַּאֲמִינוּת לְהַעֲבִיר אֶת צְבָעָיו?
נִכְנַעְתִּי: טוֹם הָאֻמָּן צִיֵּר אֶת עַצְמוֹ מֵאֵלָיו.

אדריאן גרימה (נולד במלטה, 1968) מנסה לצייר במילים. למודל יש נשמה של פיגמליון והוא רוצה לשבור את המסגרת. גרימה מצליח לתאר דו קרב בין האמן המנסה לברוא עולם בכוח מכחולו לבין המודל המוליד עצמו מחדש בכוח צבעיו הטבעיים.

רוני סומק

עד מתי תתעקש

יעקב ברזילי: *אותיות בוכות באש*, הוצאת כרמל ירושלים 2004, 64 עמ'

השירים בספרו החדש של יעקב ברזילי מדברים מפי ילדים, מפיהן של אמהות ואבות, וגם מפיהם של סוסי פרא, דחלילים, כינים ועוד, מלווים במין חיוך אירוני צורם: "תושבי ידובנה/ כועסים על הרוצחים/ שלא הותירו יהודי לפליטה/ לשרוף על מוקד השנאה/ של המאה העשרים ואחת" ('כבר לא נשארו יהודים לשנוא', עמ' 55).

שיריו של ברזילי מדברים במילים אנושיות על מעשים חייתיים שנעשו בידי בני אדם, ניגוד המעצים את החוויה הטרגית. המילים האנושיות אמורות להוריד את המתח, אך השיר הולך ומתעצם וטופח על פני הקורא בתיאוריו הקשים והכואבים. "'אמא,/ תשגיחי בבקשה/ שלא ייכנס לי/ סבון לעיניים'/ ביקשה הילדה/ לפני הרחצה./ והאם לפניה תישק/ 'אני אוהבת אותך'/ עוד הספיקה לומר/ ובמהירות הצקלון/ עלו השמימה" ('בבית מרחץ', עמ' 20). בשיר 'כציפור כלואה' המשורר הוא הילד שהיה אז, שהבין או לא הבין. עם השנים,

הוא פורק את מטענו, ובא חשבון בעצם כתיבת השירים, שהם 'אני מאשים' המופנה בעיקר אל אלוהים.

"בדרך לכבשנים/ הבת הרעיפה נשיקות/ על אמה/ והיא,/ כמי שדרכו סוגה באלוהים/ ביקשה את חסותו/ לפתע הרימה/ את בתה אל על/ וזעקה:/ קח אותה! קח אותה עוד לא מאוחר!/ קח את בתי יחידתי,/ אמץ אותה אל חיקך./ /אין צורך בקיצורי דרך'/ 'אני הרי מחכה לכן/ בפתח הארובה" ('בדרך לכבשנים', עמ' 18).

הזיכרון הוא אחד העולמות של האדם, וממנו יוצר המשורר את העשייה השירית, שהרי בלעדיה אינו יכול. "אספתי את כל שתיקותיו של אבי/ ששתק לי באחת עשרה שנות חיי/ במחיצתו והוצאתי ספר./ שתיקותיו נפרשות על פני 96 עמודים,/ כולל סימני פיסוק" ('ספר חדש', עמ' 49).

יעקב ברזילי חי בינינו. הוא בעל משפחה, מקצוע, חברים, ומאחוריו שמונה ספרים. את שיריו המתורגמים, בין היתר להונגרית, מלמדים בבתי ספר בהונגריה, ארץ מוצאו, אשר העניקה לו אות הוקרה על פעילותו הספרותית. רבים משיריו הולחנו והם מושמעים ומוקראים מעל הבמה בקונצרטים בארץ ובחו"ל. הספר מאויר בידי יהודית רונן, אחותו של המשורר, ובידי משה רוט.

מרגש במיוחד הדו שיח בין המשורר הסבא, לנכדתו נופר, בפתח הספר:

"'סבא עד מתי תתעקש?, שאלה נכדתי הבכורה./ 'עד תיבש הבאר' - עניתי לה./ 'כבר לא נשארו מילים במילון, סבא, השתמשת בכולן.'/ אין דבר, חמודה, נמציא חדשות./ 'כבר הזכרת את כולם, לא שכחת אף אחד.'/ לא נכדתי, עוד לא הזכרתי את הרשלה ומוישלה, שינדלה,/ ורוחלה, ילדי שלא נולדו ולא ייוולדו לעולם.'/ 'ומה אחר כך?'/ 'אבוא חשבון עם צבא השמים. אומר לשמש/ אני מאשים! על שזרחה בעת ההיא, לירח שלא עבר לפלנטה/ אחרת, לכוכבים שלא נשרפו מבושה, לגשם ששטף את/ מצפונם, לרוח שפיזרה את אפרם בארבע כנפות תבל./' 'ואחריך מי יספר, סבא?'/ 'את נופר, ואחותך ירדן, ואחיך דניאל, ובן דודך תומר, וכל ילדי ישראל יספרו את הסיפור הזה./' 'עד מתי סבא?'/ 'עד יתמלא שוב האסם.'." ובסיומו של הספר, בשיר 'עד מתי?' הוא משיב: "עד מתי נתבוסס בזכרם?/ עד שהאחרון בהם/ יקום לתחייה". ■

ברוריה כהן

מירון ח. איזקסון

יצאתי

יָצָאתִי מִתּוֹךְ גּוּפֵךְ
כְּמוֹ נַעַר הָעוֹזֵב לָרִאשׁוֹנָה אֶת בֵּיתוֹ,
בַּתְּחִלָּה שׁוֹכֵחַ בְּכַוָּנָה סֵפֶר
אַחַר-כָּךְ חוֹזֵר בְּתַקִּיפוּת לְנַשֵּׁק אֶת אִמּוֹ
לְבַסּוֹף לוֹקֵחַ עַל כְּתֵפָיו אֶת מִטַּת נְעוּרָיו.

חָזַרְתִּי לְתוֹךְ גּוּפֵךְ
מִטְּרָד מִכָּל הַקְּרוֹבִים הַמִּתְרַבִּים
אֲשֶׁר אֶצְטָרֵךְ לְנַחֵם אֶת מוֹתָם,
עַמּוּד הָאֵשׁ שֶׁבְּרֹאשִׁי
מְהַר לְכַבּוֹת בִּדְאָגָה אֶת שֶׁעֲרוֹתַי.

קול

כָּל חֵפֶץ מִתְעַקֵּשׁ
לְהַשְׁמִיעַ אֶת קוֹלוֹ,
וּמָה אִם אֵין שָׁם
הוּא אוֹמֵר יֵשׁ וּפוֹרֵשׁ
לְהַרְעִישׁ הִנֵּה קוֹל מִתְרַחֵשׁ
מַדּוּעַ דַּוְקָא בִּי תַּחְשְׁדוּ
שֶׁאֵין פֶּה מְלַחֵשׁ,
כְּבָר הָיִיתִי שֶׁל אִישׁ שֶׁהָיָה אֵינוֹ
וְנִקַּבְתִּי אִשָּׁה שֶׁנִּסְתְּמוּ פִּתְחֶיהָ
כְּבָר רָאִיתִי זְמַן שֶׁהוּא מַחֲצִית
וְתָמִיד יֵשׁ בִּי מָה לְהַשְׁמִיעַ.

ימי אדם

יְמֵי אָדָם קְרֵבִים אֵלָיו בְּסוֹפוֹ
שֶׁרַק לְיָדוֹ הֵם יְכוֹלִים לָמוּת
הוּא בּוֹחֵר מִתּוֹכָם
אֶת מִי שֶׁמּוֹצֵא חֵן בְּעֵינֵי עַצְמוֹתָיו.

שׁוֹאֵל אֶת יָמָיו
מִי מֵהֶם יִשָּׁאֵר עִמּוֹ הָלְאָה
וּמוֹדִיעַ לְכָל אֶחָד וְאֶחָד
מַה יִּהְיוּ שְׁמוֹתֵיהֶם הַחֲדָשִׁים.

יְמֵי אָדָם קְרֵבִים אֵלָיו בְּסוֹפוֹ
לִקְרֹא בְּאָזְנָיו אֶת אַחֲרִיתוֹ
עַל בִּרְכּוֹ הָאַחַת מַנִּיחִים אֶת סוֹדוֹ
וּבִרְכּוֹ הַשְּׁנִיָּה מַמְתִּינָה לוֹ כְּתִינוֹק.

היכולת להציל את נפש האדם

אבי ריבניצקי

מגרמנית: טלי שוורצשטיין-בסר

הלל קליין: *שרידות וניסיונות החייאה ספר השנה של הפסיכואנליזה*, מוסף 20, ערכו: כריסטוף בירמן וקרל נדלמן, הוצאת פרידריך פרומן, גינתר הולצבוג, שטוטגרט 2003

Hillel Klein: ***Überleben und Wiederbelebung, Versuche der Jahrbuch der Psychoanalyse***, Beiheft 20, Hrsg. Christoph Biermann und Carl Nedelmann, Friedrich Fromann Verlag Günther Holzboog, Stuttgart 2003

ספרו של הלל קליין יצא לאור הודות למאמציהם של כריסטוף בירמן וקרל נדלמן. זהו ספר מאוד אישי ומאוד פסיכואנליטי, אשר בו מצליח קליין להשתמש במתח ובדיאלקטיקה בין מה שנחווה באופן אישי לבין התבוננות המעורבת, ולרתום אותם קונצפטואלית ותיאורטית ליצירת ידע חדש. מחקרו של קליין נכתב מנקודת מבט של אנליטיקאי ישראלי, בעצמו ניצול שואה. הוא אינו מהסס - לפי מיטב המסורת הפרוידיאנית - להעלות בפתיחות ובאומץ דוגמאות מעברו האישי, להשתמש בהן למחקרו המדעי, תוך ניסיון תמידי להעמיד את האישי בשירות המטרה.

במוקד העניין עומדים האדם ודיונו של הלל קליין בשאלה - האם הצליחו הנאצים להרוס לחלוטין את נפשם, את רגשותיהם האנושיים ואת ההערכה העצמית של קורבנותיהם. תשובתו של קליין מורכבת מאוד, ובצדק. לכל אורכו של הספר בן 300 העמודים, מראה קליין שמדובר בהתמודדות בלתי פוסקת של היחיד, גם לאחר השחרור; התמודדות שנקטעת רק על ידי מוות, ולעתים קרובות ממשיכה גם אצל ילדי הקורבנות. מבחינה זו, כתיבתו של קליין היתה הכרחית להצלת אנושיותו האישית שלו. זמן קצר לפני מותו אמר לקרל נדלמן: "כתבתי בערך 700 עמודים, ו-700 העמודים האלה הם חלק מהעבודה שאני כותב זה עשרים שנה וחוזר ומשמיד ללא הרף. אני משמיד אותה כדי לחזור לחיים, ואלה הם לאמיתו של דבר החיים" (עמ' 291).

הספר מתחיל בהקדמה של עמית ושותף לדרך, ההיסטוריון יהודה באואר, זאת משום שהשקפתו של קליין היתה, שרק מתוך הכרה ואנליזה בלתי פוסקת של ההקשרים ההיסטוריים, מתאפשרים העיבוד והבנת ההשלכות הנפשיות של השואה על היחיד. גם מסקנה זו, כמו מסקנות אחרות בספר, היא לדעתי הצעה בעלת אופי כללי לעבודה הפסיכואנליטית.

החלק העיקרי של הספר ערוך בארבעה פרקים מרכזיים. הראשון מציג את החיים ואת ההישרדות בתקופת טרום השואה ותוך כדי התרחשותה, החלק השני מעלה את גורל הניצולים בחברות השונות לאחר המלחמה, השלישי מתייחס למרחב המצומצם של הניצול בחיק משפחתו, והרביעי דן בטיפול הפסיכותרפי-אנליטי של הניצולים ומשפחותיהם. לאחר האפילוג של קליין, חותמת את הספר אחרית דבר של חברו, האנליטיקאי הגרמני קרל נדלמן, שבה הוא מתייחס, בין היתר, לפגישותיו האישיות עם קליין.

בחלקו הראשון של הספר מתאר קליין את התנאים החברתיים-היסטוריים והנפשיים-סובייקטיביים של היהודים ערב מלחמת העולם השנייה, בעיקר בפולין, בניסיון להבין טוב יותר את יחסם לאסון המתקרב.

איך ייתכן שהם הכירו את האידיאולוגיה הנאצית, קראו אותה, ובכל זאת לא הסיקו את המסקנות? הם ידעו את העובדות, אבל מיאנו להאמין בהן גם לאחר שהיו עדים לנוכחות הגרמנית. האירוניה היתה ש"ההשמדה נתבעה בשפה שאהבנו, בשפתו של היינריך היינה ושל סופרו של וילהלם טל, של סופר החופש הנערץ שילר, שהפך בעבורנו יותר ויותר לסופר יהודי לאומי" (עמ' 38).

סיבה נוספת לחוסר היכולת לקבל את שינוי פני המציאות, רואה קליין בעובדה, שהדיכוי הנאצי ביטל את הסיבתיות. כך הוא מציב בפני חייל גרמני את השאלה האבסורדית, מהי אשמתו שנולד יהודי. השנאה הרצחנית של האידיאולוגיה הנאצית ניצחה גם כאשר כבר עמדה בניגוד למטרותיה המעשיות.

> **כדי לשרוד במצב הטרוריסטי והמטורף ולהימנע מדה-אינטגרציה מוחלטת, היה היחיד זקוק באופן קיומי לאידיאולוגיה**

הרצון לשמור על סולידריות הקבוצה והמשפחה היה דומיננטי באותה תקופה, ולכן התנגדו רבים להציל את נפשם ולהותיר את בני המשפחה והקהילה מאחור. היחיד עמד בפני בחירה נוראה, הצלת חייו מחד, והפקרת משפחתו למוות מאידך, וכמובן שבחירה זו הושפעה גם מהפחד להישאר בודד באסון.

קליין מתאר כיצד ניסו לשמר את הצביון הקהילתי בגטו, למרות שהקהילה הפכה בהדרגה ל"קהילה לכאורה", שבה מסורות החשיבה וההתנהגות האנושית הסיבתית הלכו ואיבדו מתוקפן.

תחושות אי-הממשות, אי-המציאות והתחושה

בחינה מחדש של יצירות מזרחיות

יוסף הלוי: ***בסוד יחיד ועדה: מסורת התחדשות ובשורה בספרות העברית של בני המזרח***, הוצאת אוניברסיטת בר אילן 2003, 132 עמ'

מי היה יוסף הלוי? יוסף הלוי כיהן כפרופסור לספרות עברית באוניברסיטת בר אילן, עד שנפטר לפני שנים אחדות ממחלה. את הספר שלפנינו לא זכה להשלים, והוא יצא לאחר מותו, ערוך בידי אפרים חזן וז'יל אמויאל, שהוסיף מסת מבוא מחכימה על האיש ופועלו. הלוי החל את הקריירה המחקרית שלו בכותבו עבודת דוקטור על יצירתו של מרדכי טביב, הזוכה עתה לעדנה מחודשת עם הדפסה חוזרת של שניים מספריו - ***דרך של עפר*** ***וכעשב השדה*** בהוצאת הקיבוץ המאוחד. ספרו הראשון של הלוי ***עם הזרם ובאפיקיו: "דור בארץ ודור המדינה" ביצירתו של מרדכי טביב*** (1988) הסתמך על פירות מחקרו. בספר שלפנינו מוקדש המאמר האחרון לשירת הילדים הקסומה של טביב, אשר בזמנו נדחתה לחלוטין על ידי שלונסקי.

כסופר תימני בהגמוניה אשכנזית היה מעמדו של טביב בשדה הכוח של הספרות העברית מורכב. הוא כונה "מספרם של התימנים מבית", כדי להבחינו מהזז. בראיון עיתונאי אמר טביב כי ספריו הם "כתשובה להזז - אני כותב על טיפוסים ישראלים נורמליים, בני העדה התימנית שבמושבה העברית בניגוד לטיפוסי 'היושבת בגנים' הנמקים בכוכי ירושלים האפלה". סוגיית הזז-טביב, שנדונה בספרו של הלוי, מעלה מספר עניינים. שאלת היחסים בין סופר מוערך הכותב על קבוצה מדוכאת, לסופר "חדש בשדה", השייך אינהרנטית לקבוצה זו, חושפת בחריפות את סוגיית הייצוג. ההגמוניה זקוקה ל"אסימונים" לייצוג "הדעה האחרת", כדי להתחדש ולהזרים בעורקיה דם רענן. אולם השימוש האינסטרומנטלי עלול להקרין מאורו המורעל על הסובייקט השסוע, המתפקד כעלה תאנה. נקודת המבט היציבה ממנה "נבנה העולם" מתערערת, מבטו הופך להיות "בפנים" ו"בחוץ" בו זמנית, ואם להאניש ביטוי סלנג - "אין לו גב", פשוטו כמשמעו. הלוי עצמו היה בבחינת תופעה נדירה באקדמיה הישראלית (שלושה אחוז פרופסורים מזרחים אז והיום) ודמותו של טביב אנלוגית לדמותו של הלוי עצמו. מחקרו בעניין טביב תפקד בעבור הלוי כאופן התבוננות על דמותו במראה. בספרו השני ***דמות ודיוקן עצמי: היהודי מתימן בספרות העברית*** (1995) פרש הלוי את היריעה, וספרו האחרון שיצא לאור בחייו עסק בדמותה ובסיפוריה של שושנה שבבו (***כת המזרח החדשה: על יצירתה של שושנה שבבו***, 1996). הספר שלפנינו מחולק לארבעה שערים: "בין פיוט לשירה", "יוצרים ראשונים בכבלי הווי", "חבלי קליטה", ו"אל פני העתיד". בשער "בין פיוט לשירה" מצוי בין היתר המאמר

"המביט לארץ תרעד - שתי קינות ושיר מודרני בעקבות רעש אדמה באגאדיר בשנת תש"ך". המאמר עוסק בקינה שחיבר הרב דוד בוזגלו (1903-1965), גדול פייטני מרוקו בדור האחרון, קינה שכתב הרב מרדכי זעפרני, ובשיר של ארז ביטון, שנכתב אף הוא בעקבות אותה רעידת אדמה. נהרגו אז שניים עשר אלף איש, כולל שני שלישים מן הקהילה היהודית - כאלפיים ושלוש מאות נפש. את הבית השלישי בקינתו של בוזגלו פותחות השורות הבאות: "על ערבים בתוכה/ אחינו תושביה// ופערה את לועה/ ארץ אוכלת יושביה/ / וגם נוצרים גרו בה/ משכה תוך רגביה//..." הלוי מציין כי בוזגלו לא חשש לשנות את הוראתו המקורית של הפסוק המדבר בגלות בבל: "על ערבים בתוכה תלינו כנורותינו" (תהילים קל"ז א) ולייחס אותו בהקשר זה לערבים "אחינו תושביה", שנספו אף הם ברעש הגדול. הקינה בנויה מהלחמות מבריקות של חלקי פסוקים ושזירתם אלו באלו, והלוי מציין כל פסוק ופסוק בהקשרו. השורה הפותחת של הבית האחרון היא "אל מלא רחמים/ האר פנים אליהם" והשורה החותמת: "היה להם לחומה/ כי ימנך רוממה", על פי הפסוקים "חומה היו עלינו" (שמואל א כה טז) ו"ימין השם רוממה" (תהילים קיח טז).

בהתאם למהלך המודרניסטי הגדול, מתמיר ארז ביטון את נמען הקינה מאלוהים לאמא, והשורה החוזרת בשירו, אשר גם חותמת אותו, היא "הוי אמא אמא". מודוס הקינה המחולן אצל ביטון מוצג אצל הלוי כאות וכסמל לקיטוע ביצירה הרוחנית של המזרחים, והוא מסכם את מאמרו במילים: "בין קינותיהם של זעפרני ובוזגלו לזו של ביטון פעורה תהום, והיא מעידה על השבר ברצף היצירה הרוחנית של יהודי ארצות המזרח בדורות האחרונים". אולם לדעתי דווקא במקרה זה ניכרת לעין ההמשכיות-תוך-שינוי שעוברת האנרגיה היצירתית מדור לדור, ואילו השברים מזדקרים לעין דווקא בסוגות ספרותיות אחרות ובספרויות תרבותיות אחרות.

הפרק השני בספר הוכתר בשם "יוצרים ראשונים בכבלי ההווי", והוא עוסק ביצירתם של יצחק שמי ויהודה בורלא, הזוכים אף הם להתעניינות מחודשת בימים אלו. בפרק זה מצוי גם המאמר "הדת ועץ הדעת", המתייחס לספרו של משה בן משיח בורוכוף מ-1950 - ***אהבה וקוץ בה***, רומן המספר את פרשת היחסים בין בן תורה יתום ועני לבת עשירים אשר, כלשונו של הלוי, "הציצה להשכלה ונפגעה". המתח המרכזי המטעין את מאמרו של הלוי הוא וריאציה מחקרית על המתח היצירתי בו היה שרוי כפי הנראה גם בן משיח בורוכוף עצמו. האתר המעורר את אי הנחת הוא עניין הסיווג הז'אנרי: מהו סוג היצירה שלפנינו? ומכאן - באילו כלים ביקורתיים עלינו לשפוט אותה? מהי מסגרת ההתייחסות שעלינו להחיל עליה? לאילו קודים עליה לציית? את האמביוולנטיות בעמדתו של בורוכוף ניתן לראות כבר בכותרת המשנה של הרומן, המגדירה אותו כ"רומן פולקלורי מחיי הספרדים בירושלים". ההיטלטלות בין התייחסות לרומן כאל "ספרות יפה" או כ"פולקלור" מאפיינת אף את מאמרו של הלוי, ובסבך המלל האמביוולנטי שלו, ניתן לאתר את השורה החשובה: "אף שמדובר בחיבור אשר תשעה מתוך אחד עשר מפרקיו טעונים וגדושים במנהגים ובאורחות חיים וכמו היו לילקוט פולקלוריסטי, הרי לפנינו יצירה ספרותית לכל דבר". כך מנסה הלוי להצדיק את החלתם של כלי הניתוח הספרותיים על הטקסט שלפניו, טקסט אשר נחשב אף על ידי מחברו ל"רומן פולקלורי". בספרה ***זיכרונות אסורים - לקראת מחשבה רב תרבותית*** כותבת אלה שוחט על הנטייה "לארגון פולקלוריסטי של המציאות המזרחית" במחקרי היהדות ותולדות עם ישראל, האמנות והסוציולוגיה. הרדוקציה של תוצרים תרבותיים רבים למעמד של פולקלור היא נחלתן של קבוצות מדוכאות רבות. יצירות עתירות משמעות של תושבים מקוריים בארצות שונות מקוטלגות כ"אומנות עממית", ונשים שארגו, סרגו ורקמו נחשבו מאות שנים "אומניות" ולא "אמניות". דגמי המחשבה העכשוויים מנסים לראות מבעד לתוויות המקטלגות והמקטינות, משימה שלעתים קרובות כושלת, משום שלא פעם המביט עצמו, על כל כוונותיו הטובות, משוקע עד שורשי שערותיו בעולם ממנו הוא מבקש להיחלץ. הספר נחתם בפרק "חבלי גלות וקליטה", ובו מאמר על ***תרנגול כפרות*** של אלי עמיר, המשווה בין סיפור קצר ששימש בסיס לרומן והרומן במתכונתו הסופית, ומאמר המתייחס לשירו של שלמה זמיר, 'בלדת התלויים בבגדד'.

ספרו של הלוי הוא בבחינת תרומה כפולה. מחקריו הספרותיים מאירים מחדש יצירות מזרחיות, אולם בו בזמן משמש הספר עצמו מושא להתבוננות מחקרית מסדר שני.

זה לא מכבר העלתה מנכ"לית משרד החינוך הצעה להגדיל את חלקם של היוצרים המזרחים הנלמדים בתוכנית הלימודים בספרות. למרבה הצער, הרב מימדיות של המזרחיות משווקת כיום בישראל בעיקר כאוכל, מוסיקה וכפי שהוזכר - "פולקלור". החוויה המזרחית העשירה והמורכבת, כפי שהיא מופיעה לא פעם בספרות, מצומצמת לכדי הצצה בלבד. נראה כי אל מול הגזירות והקיצוצים המתרגשים על מערכת החינוך חדשות לבקרים נתמסמסה יוזמה ברוכה זו, וחבל. ■

קציעה עלון

הסובייקטיבית של ביטול הזהות האישית הלכו והחריפו, הסדר המסורתי והמערכת כולה התפרקו באטיות. בתוך כך התגלתה תכופות יכולתן המובהקת של הנשים להתאים עצמן למצב. החל משבר הערכים, משבר האוטונומיה של ה"אני", רבה היתה הסכנה להידרדרות מוסרית והאתגר שבפניו ניצבה מערכת הערכים המסורתית היה גדול. במציאות הזו עלו גם הקונפליקטים הנוירוטיים, כך למשל התבטאה ההתמודדות בין אחים בשאלה - האם אגנוב את לחמה של אחותי.

לעתים קרובות התפתחה זהות שלילית כלפי המוצא האישי, בין היתר, במצבים שבהם היחיד היה מבודד מהקבוצה, במחבוא, למשל.

חומות הגטו עדיין אפשרו אשליה כלשהי של ביטחון ונחמה, שנעלמה באנונימיות נטולת הזהות ומאחורי גדרות התיל ובמחנות הריכוז. השליט היחיד היה הטרור המוחלט, והמצב היה גרוע במיוחד בעבור מי שהיה נטול תמיכה מוסרית, כמו אלה שזה זמן רב לא הזדהו עם יהדותם, או לא מצאו שפה משותפת, במובן הרחב של המושג, עם שותפיהם לגורל. המשמעות המעשית של הבידוד היתה המוות. קליין מדגיש את חשיבות הסולידריות במציאות האמורה, ואת האמונה הבלתי מעורערת - את מערכת הערכים. כדי לשרוד במצב הטרוריסטי והמטורף ולהימנע מדה-אינטגרציה מוחלטת, היה היחיד זקוק באופן קיומי לאידיאולוגיה. האידיאולוגיה קושרת את האובייקט ומגנה על האוטונומיה. מכאן עולה כי מי שנקלע לאסון בגיל צעיר, היות שלא הספיק ליצור לעצמו מערכת ערכים יציבה, היה בסיכון גבוה במיוחד. במקרים אלה הפכו דמיונות הילדות למציאות ולא היתה יכולת להבדיל בין דמיון לממשות. היכולת להשתתף בסבלו של האחר וההזדהות עם החלש היו הכרחיות להצלת צלם האנוש של היחיד, וכדי למנוע הידרדרות למצב של "מוזלמנים."* הנאצים ניסו בכל האמצעים ליטול מקורבנותיהם את צלמם האנושי. לכן, כדי לשרוד, חשוב היה שלא להזדהות איתם, וגם לא לפתח אשליות ביחס אליהם. קליין מצביע על היצירתיות ועל התפתחות הדמיון כאחד מעמודי התווך של ההישרדות, ומכנה אותן "מאגרי האנושיות" במציאות הכוזבת והאכזרית של הגטו ומחנות הריכוז. הן אפשרו - וכאן הוא מצטט את פרויד - "שחרור מהעולם החיצוני, היות שהחיפוש אחר הסיפוק נעשה בתהליכים נפשיים פנימיים" (Freud, Das Unbehagn in der Kultur, S. 439, 1930).

למרות שיצאו לאור ספרים רבים העוסקים בתחום, ספר זה נדיר ויוצא דופן בעוצמתו; זאת בשל התיאורים המלווים בדוגמאות חיות רבות התומכות בנאמר, המובאות בד בבד עם אנליזה יסודית, המתמקדת בתקופת הטרום שואה, בבריחה, בגטו, בחיים במחנות הריכוז, ובחיי היחידים.

היכולת להשתתף בסבלו של האחר וההזדהות עם החלש היו הכרחיות להצלת צלם האנוש של היחיד

החלקים השני והשלישי של הספר עוסקים, כמו ספרים רבים אחרים שראו בינתיים אור, בתופעות הנובעות מהשפעת השואה על הניצולים ובני משפחותיהם; אלא שבספרו של קליין בולטים שני מאפיינים: הכמות הגדולה של החומר הקליני, ובעיקר נקודת המבט שממנה הוא עורך את האנליזה לילדי הניצולים. מחד אין הוא רואה את התופעות הקליניות, כמו למשל תחושת האשם על ההישרדות של הניצולים, כתופעות פתולוגיות בלבד, אלא גם ככלים העשויים לסייע להתגבשות הפרט ושיקומו. מאידך עוסק מחקרו בסיפור האישי של הסבל מתוך דיאלקטיקה מתמדת עם "התקבלותו" של הניצול בחברה שלאחר המלחמה.

קליין מתקומם נגד היחס הכוללני כלפי הניצולים ונגד הגישה הפתולוגית, המשתמשת בקטגוריות פסיכיאטריות מוכרות. אותו לא מפתיעות הבעיות המגוונות, אלא ההתאמה הטובה יחסית, ההישגים הגבוהים והאינטגרציה של רוב הניצולים. לטענתו: "המשפחות (ניצולי השואה, א"ד) הורו לנו צניעות... מה שכל אחד מהם חווה, יכול היה לדרדר אותו לרגרסיה בעלת ממדים פסיכוטיים. אלא שהם מצאו את הכוח להתגבר..." (עמ' 181).

בין היתר, התפלא קליין גם על חוסר יכולתו האישית לרצוח או להתנקם לאחר השחרור: "אין לי הסבר מניח את הדעת לגבי יכולתו של האדם להציל את הגרעין הפנימי שלו ולהתרפא" (עמ' 284). בתוך כדי כך הוא מצביע על כוחם של הסמליות והערכים האנושיים. מובן שהמחבר אינו מתכחש לבעיות הרבות ולחלק מהבעיות הקשות הידועות כיום, ומתאר אותן בהרחבה. אני רוצה למנות כאן רק כמה מהן: החזרה על הטראומה בחיי היומיום, הבושה, תחושת הזרות העולה שוב ושוב, ההפרעה בזהות העצמית, התחושה של היחיד שאין לו זכות לחיות, הזהות הפיזית המרוסקת אצל הגבר או אצל האשה, והספק באשר לאפשרות להיות נאהב על ידי מישהו, המוביל לתלות גדולה מאוד בסימנים אנושיים חיצוניים, כדי לשוב ולחוש רגשות אמון ושייכות. שכן כל הערכים והאמון הראשוניים מעורערים באופן עמוק ביותר. אצל אנשים שעברו את השואה כילדים, ניתן לעתים קרובות להבחין בחסכים מסיביים בהתפתחות המוסרית וביכולת להבנת נפש הזולת.

קליין מציין, בדומה לאחרים, גם את ההעברה של הבעיות והפחדים אל הילדים, את הדרישה הבלתי מודעת שהופנתה אליהם, משום שאלה היו צריכים להוות תחליף למתים, להשיב את האיזון על כנו. כל בעיה שתופיע אצלם תהיה סימן נוסף לניצחונו של היטלר. במקרים אלה סובלים הילדים תכופות מאותם סימפטומים שגורמים סבל להוריהם, לעתים קרובות במקום הוריהם, והם מתקשים מאוד למצוא את דרכם האישית מבלי להיות לכודים לגמרי בהזדהות עמם.

החברה פחדה מהניצול בגלל תחושת האשמה שלה ומשום שעורר פחד, כאילו הוא עצמו אובייקט רעיל

קליין מצביע בבהירות על הבעיות שנכונו לניצולים בהשתלבותם בחברות השונות. לאחר כל הסבל שחוו קיוו להתקבל, ובמקום זאת נתקלו בחשדנות גדולה, בזרות ובהתנגדות.

החברה פחדה מהניצול בגלל תחושת האשמה שלה ומשום שעורר פחד, כאילו הוא עצמו אובייקט רעיל. בכלל, מהווה השואה, לפי השקפתו של קליין, סמל מאוס ומתועב, וזו הסיבה להימנעותה של החברה לעסוק בה מבחינה אינטלקטואלית ורגשית.

גם בישראל, שאליה מתייחסים הניצולים באידיאליזציה כאל "המולדת האמיתית", נכונו לניצולים קשיים. בתקופת החלוציות וההקמה היתה החברה הישראלית מאוימת מחוץ. במציאות זו חששו להזדהות עם אבלם של הניצולים. הם זוהו עם התוקפן, כסמל ל"חולשה היהודית", כשרידים מביישים, "שקיבלו את

*מוזלמן: כינוי לאסיר שכוחותיו תשו. בזמן הסלקציה היו המוזלמנים הראשונים להישלח לתאי הגזים.

גורלם בפסיביות". גישה זו השתנתה רק לאחר 1973 בעקבות ההלם של מלחמת יום הכיפורים. בקיבוצים היו הניצולים פחות מבודדים, משום שהיו חלק מאידיאולוגיה משותפת שאיתה הזדהו.

הלל קליין רואה גם באי-יכולתם של הגרמנים להכיר באמת באשמתם, סימן לאי-יכולתם להתאבל. ובכל זאת, הוא היה אחד האנליטיקאנים הישראלים הראשונים שהעזו לנהל דיאלוג עם הגרמנים. הוא ניסה להפגיש בין ניצולים וילדיהם עם בני הדור השני של הרודפים. אך לא כדי לפייס, דבר שהוא לדעתו בלתי אפשרי, מזוכיסטי ובלתי מוסרי, אלא "כדי לפגוש באומץ לבו של האחר, תוך ידיעה שיש לו חלק במצוקה האישית" (עמ' 9).

הדיאלוג צריך להיות מבוסס על כנות ואחריות, ולהתמודד עם האשמה הקולקטיבית ועם השנאה הקולקטיבית, בין היתר גם למען הדור הבא.

החלק העוסק בפסיכותרפיה/פסיכואנליזה של הניצולים ומשפחותיהם, הגדוש בוינייטות קליניות, שזור בחוט שני מוסרי ואנליטי: מבחינתו של קליין הניסיון לעבד את חוויות השואה כרוך בסובייקטיביזם ובנתינת משמעות לחלק ההיסטורי הזה בעבור היחיד. הוא נדרש לקבל עליו אחריות. קליין מתנגד להכללות ולקולקטיביזציה. הוא מתעקש: "אנחנו שונים זה מזה". כששאל את עצמו, מאיפה היה לו האומץ לענות על השאלה המתגרה של איש האס-אס ולומר: "אתם הגרמנים תפסידו במלחמה. אינכם יכולים להשמיד את כולם" (עמ' 11), הוא עונה שזו היתה עמידתו על זכותו לענות כאינדיווידואל. לשם כך היה עליו באותן שניות להתרחק מבחינה רוחנית מקולקטיב האסירים.

ההחלטה להתחיל בטיפול היא לעתים קרובות החלטה קשה ביותר, בין היתר מפני שכמו בכל אנליזה, משהו נלקח מהיחיד. הזוועה מכילה גם מידה גדולה של נרקיסיזם, הן בזיכרון יוצא הדופן של הניצחון על המוות, והן כמייצגת את האנשים האהובים שהושמדו.

חלק גדול מהטיפול הוא ההתמודדות עם תחושת האשם של הניצולים על ששרדו. מאחר שזו, כפי שנאמר, מכילה גם אלמנטים פרודוקטיביים, חשובה ההפרדה בין האשמה הקיומית לבין זו הנוירוטית. יש להתגבר על שתיהן.

"כמו הפרפראזה של פרויד המתייחסת להמרה של המצוקה הנוירוטית באסון הנורמלי, כך מסייע עיבוד תחושת האשמה של הניצולים, על ההישרדות והמרתה, לנטילת אחריות על חייהם ולמקור של תקווה..." (עמ' 261).

"אחריות, משמעותה עבורי, להפוך את התחושות העוינות נגד העולם המאוכזב בקבלת העבר כעבר אישי... זוהי למעשה קבלת האחריות האנושית לחוסר היכולת למות ולחוסר היכולת האישית להילחם" (עמ' 262).

קליין מדגיש שבתהליך הטיפול יש צורך בסימבוליזציה, בקבלת המוות תוך נטישת התמונות המורבידיות של ההשמדה. קבלת האבל האישי והאובדן האישי קשורה גם בהימנעות "מלהשתמש בהם כאליבי לחוסר היכולת להתקדם וליצור קשרים עם דמויות קיימות" (עמ' 263). כך ניתן לבנות מחדש את השרשרת ההיסטורית הסובייקטיבית ואת הסיבתיות.

על האנליטיקאי מוטל להשתתף בזיכרונות הזוועה, במימוש הפסיכוטי של הדימיון הילדותי. עליו לתפוס את ההקשרים, להימנע מפתולוגיזציה, ולהבין שמדובר בבעיה קיומית, שאי אפשר לרפא אותה וגם לא להשיב את שנעשה.

בתחילת הספר אומר קליין: "הספר הזה הוא דיאלוג בין הנער שחווה את ההרס המוחלט של תפיסת העולם ההומנית שלו, את שקיעת עולמו האישי האהוב, לבין הגבר הבוגר שחי בתקופה עתירת פחדים בין יאוש ותקווה". בסוף הספר הוא מתייחס לביקורת שהושמעה נגדו, על מלחמתו בטחנות הרוח: "אבל אני יודע שטחנות הרוח עומדות מאז שהאנושות קיימת, ולדעתי חשוב להילחם ברוחות, גם אם קלושים הסיכויים לניצחון התבונה ועיקרון המציאות על השנאה, ההתנשאות והתאווה של אומה אחת כנגד אומה אחרת" (עמ' 289).

ספרו של הלל קליין הוא מסמך חי ומרגש מאוד של עדות אנושית לשואה. זהו מחקר פסיכואנליטי אמיץ, מורכב, אינטליגנטי ומקורי של התהליך הנפשי של היחיד ושל הכלל. גם היום יש בו חשיבות יוצאת דופן.■

אבי ריבניצקי נולד בגרמניה להורים ניצולי שואה, יוצאי פולין. עלה ארצה בשנת 1977. פסיכולוג קליני בכיר ופסיכואנליטיקאי; מנחה בחברה הפסיכואנליטית הישראלית וב-AFP (Association für Freudsche Psychoanalizse)

הילדה דומין

מגרמנית: פסח מילין

שלושה אופנים לכתוב שירים

(1)

נַחַל אַכְזָב
חוּט לָבָן שֶׁל אַבְנֵי חַלָּמִישׁ
שֶׁנִּרְאָה מֵרָחוֹק
עַל כָּךְ יֵשׁ אֶת נַפְשִׁי לִכְתֹּב
בְּאוֹתִיּוֹת בְּרוּרוֹת
אוֹ בְּחֶרֶס
שְׁפוּכָת
בְּגְלִישָׁה מִתַּחַת לְשׁוּרוֹתַי
מְדַרְדֶּרֶת
אֶת הַחַיִּים הַקַּפְדָּנִיִּים שֶׁל מִלּוֹתַי
לַתְּשׁוּפָכֶת בְּכָל זֹאת
וְלַמְּרוֹת הַכֹּל תִּהְיֶה כָּל אוֹת

(2)

אוֹתִיּוֹת קְטַנּוֹת
מְדֻיָּקוֹת
כְּדֵי שֶׁהַמִּלִּים בַּחֲשַׁאי תָּבֹאנָה
כְּדֵי שֶׁהַמִּלִּים תִּתְפַּלְּחָנָה
כְּדֵי שֶׁתְּהֵא חוֹבָה לְהַגִּיעַ
אֶל הַמִּלִּים
לְחַפֵּשׂ אוֹתָן בַּנִּיר
הַלָּבָן
בַּחֲשַׁאי
אֵין לָחוּשׁ אֵיךְ הֵן מַגִּיעוֹת
דֶּרֶךְ הַנַּקְבּוּבִיּוֹת
זְעָה שֶׁנִּגְּרֶת מֵהֶן
פַּחַד
שֶׁלִּי
שֶׁלָּנוּ
וְשֶׁבְּכָל זֹאת שֶׁל כָּל אוֹת וָאוֹת

הילדה דומין (Hilde Domin, 1909-) נולדה בקלן שבגרמניה, להורים יהודים. ב-1932 עקרה לרומא ולאחר מכן חייתה ברפובליקה הדומיניקנית. אחרי 22 שנות גלות שבה ב-1954 לגרמניה. מנציגותיה החשובות של השירה הגרמנית העכשווית.

אלפרידה ילינק

ב-3.3.2005 קיים המרכז ללימודי אוסטריה באוניברסיטה העברית בירושלים, במכון ון ליר, יום עיון שעסק ביצירתה של אלפרידה ילינק, כלת פרס נובל לספרות לשנת 2005, ילידת אוסטריה 1946. למיטב ידיעתי מדובר ביום העיון הראשון בארץ שהוקדש לילינק ועסק בהיבטים שונים ביצירתה. המושב הראשון עסק ב"פרודיה וקולות אחרים", השני ב"תשוקה וכאב", והשלישי ב"מקום, פצע והרהורים". כמעט כל הדוברים הדגישו את העובדה שלא עסקו עד כה ביצירתה של ילינק, או שהעיסוק ביצירתה נולד בעקבות פנייתו של ד"ר גלילי שחר, שאירגן את הכנס. המחקר בארץ ביצירתה מצוי בחיתוליו, ויום העיון היה יריית הפתיחה שלו.

בין המשתתפים: פרופ' יעקב הסינג, פרופ' איטה שדלצקי, ד"ר הני מיטלמן, ד"ר גלילי שחר, ד"ר יוליה מטבייב, ד"ר מיכל בן חורין, ד"ר דנה פרייבך-חפץ.

ט.ש.ב

פואטיקת הקולות של ילינק

מיכל בן-חורין

הדברים שנשאה אלפרידה ילינק (Jelinek) בדצמבר 2004 לרגל זכייתה בפרס נובל לספרות הוקדשו לכתיבה ולשפה.[1] ילינק בחרה לשוחח על כלי העבודה שלה, על המילה, על מדיום הביטוי. ילינק מסבה את תשומת הלב של מאזיניה וקוראיה אל שפתה של סופרת הכותבת על אוסטריה מתוך אוסטריה, המשוחחת על וינה מתוך וינה. כך ילינק, על השפה שרצה לצדה, מפקחת עליה, נוגסת בה. שפה שהיא בה בעת גם קרובה וגם רחוקה. זוהי שפה הקוראת לה, לסופרת, הרודפת אחריה, המותירה אותה מאחור. באמצעות השפה מאזינה ילינק לקולות הדיבור, קולות האנשים המסרבים להתבונן במתים, קולות אלה ששכחו את המתים. זוהי גם האזנה לקולות הבוקעים מגרונם של "האנשים הטובים", ואלה הטמונים במכשירים הסלולריים, אותם נושאים האנשים על מנת שיוכלו לדבר. שפתה של ילינק היא גם שפה ביוגרפית של "אב שהלך מוקדם מדי", ילינק מדברת על "שפת האם שתמיד היתה שם", על היותה "האב של שפת אמה", ועל האשמה.

עיון בחיבורים נוספים מגלה כי ילינק מדברת על השפה שלה כפי שהיא מדברת על המוסיקה - מה שנמצא כאן ובה בעת אינו כאן; מה שמערטל ובה בעת גם מכסה. בלשונה של ילינק, המוסיקה החושפת את האימה והפחד היא גם אחד מגילומיהם המובהקים. שפתה הפואטית של ילינק יורשת מהמוסיקה את הפוליפוניה. הספרות שלה היא רב-קולית. בבסיסה טמונה מערכת קולות וקולות-נגד התוקפת את המוסכמות של התחום הציבורי באוסטריה. זוהי ספרות המוקדשת לחשיפת מנגנונים של דיכוי, מוסדות של צנזורה ונורמות של דיבור-שקרי. הספרות של ילינק משוחחת על הפשיזם וירושותיו, אשר לא מוגרו עם סיום מלחמת העולם השנייה, אלא הוסיפו להתקיים קיום לטנטי ולעתים גלוי במבני השלטון, במשק העבודה ובחללים הביתיים של הבורגנות הוינאית.

את מהלך הקריאה שאני מציעה אפשר לנסח גם כך: ילינק נדרשת למוסיקה כנושא וכמבנה ספרותי כדי למצוא דרכי ביטוי חלופיות לשפה הגרמנית התקנית, שפה שהושחתה על ידי הפשיזם. ילינק זקוקה למוסיקה גם כדי לפתח

שיחה ביקורתית על המקום שהתכחש, הדחיק ו'שכח' את עברו, כדי להציע דיון ציבורי נוקב על אודות אוסטריה - הארץ שקידמה בברכה את סיפוחה לגרמניה הנאצית ושיתפה פעולה עם מדיניות הרייך השלישי.

ילינק ממשיכה מסורת של כתיבה ספרותית באוסטריה שלאחר 1945. ביצירתה של פואטיקה מוסיקלית קדמו לה סופרים כאינגבורג בכמן (Bachmann) ותומס ברנהרד (Bernhard), גם הם מנהלים דיאלוג עם העבר מתוך השאלה על השפה. היחס האמביוולנטי אל שפת המקור, שבו משתקף בין היתר העימות עם העבר הגרמני והאוסטרי, חוזר, למשל בקובץ הסיפורים של בכמן *סימולטן*.[2] שפת האם (או לשון האב) חסומה בעבור המספרות של בכמן. כך גיבורת הסיפור הראשון בקובץ, מתרגמת במקצועה, מתארת את הכמיהה לשוב ולהגות את ה"משפטים הגרמניים" של שפת הילדות והנעורים, הלשון הגרמנית-הוינאית שלא דיברה בה זה עשר שנים. בעקבות מפגש מקרי עם וינאי אלמוני היא תוהה האם יוכל בדבריו להשיב לה "משהו חזרה, טעם אליו התגעגעה, גון קול נעדר, תחושה של בית, שכבר לא קיים עבורה".[3]

באחד הראיונות דיברה בכמן על אימת המוות הראשונה בה חשה כילדה שעה שהאזינה לקולות הנאצים הצועדים ברחובות קלגנפורט. את קולות האימה היא הטביעה בעולמה הפואטי, כפי שעולה, למשל, מהרומן *מאלינה*. ברומן, המתעד את מהלכיו הסרבניים של הזיכרון, לא ניתן לשמוע עוד את המוסיקה ההרמונית של מוצרט. רק צלילי הדיסוננטיים של פיירו לונר, גיבור המלודרמה הא-טונלית של ארנולד שנברג, חוזרים ונשמעים כאלגוריה מוסיקלית על זיכרון תרבותי אחר.

דימויי המוסיקה הא-טונלית חוזרים אף ביצירתו של תומס ברנהרד, מי שגילם בעבור ילינק את המלחין של "שירת השנאה",[4] סופר שידע להעמיד מראה מול 'פניה השלוות' של החברה האוסטרית. ברנהרד, שנחשב במשך שנים רבות לעוכר השלווה הבלתי מעורער, נודע בשערוריות הציבוריות שהביאוהו לא פעם אל בתי המשפט, בהתנגחויות עם השלטון ובאיסור שתבע בצוואתו על העלאת מחזותיו ופרסום כתביו באוסטריה. ביצירותיו, בפרוזה, בדרמות ובמונולוגים - לא חדל ברנהרד לעסוק בשאלות הנוגעות ליחסה של אוסטריה אל עברה הנאצי מחד והמוסיקלי מאידך.

אלפרידה ילינק, ילידת 1946, בתם של אם ממוצא קתולי ואב ממוצא יהודי, זכתה לחינוך קלאסי, שכלל בין היתר לימודי בלט והשתלמות בפסנתר ובעוגב בקונסרבטוריון של וינה. בהיותה בת שמונה עשרה החלה בלימודי תיאטרון, היסטוריה של האמנות ושפות באוניברסיטה של וינה. כעבור שש שנים השלימה את לימודי המוסיקה בהסמכה לנגינה בעוגב. אלא שאז כבר פנתה אל הספרות, אל כתיבה אותה הגדירה כ"אמנות ספונטנית שמהותה היא חומר מוסיקלי".[5] בהשפעת "הקבוצה הוינאית" (Wiener Gruppe), קבוצה ספרותית שפעלה בוינה בשנות החמישים והשישים והתמחתה בפואטיקה ניסיונית, יצרה ילינק סגנון ספרותי חדשני המתפתח, בין השאר, מתוך זיקה להקשרים מוסיקליים. ביצירותיה המוקדמות, הכוללות קובץ שירים, מסות ספרותיות, תסכיתים וקטעי פרוזה, ניכרת טכניקת המונטאז' המשלבת ציטוטים והיגדים ממשלבים לשוניים שונים של השיח התרבותי.

ילינק מדברת על הדברים מבלי להעניק להם שם, ובכך יוצרת הזרה של הסטריאוטיפים השבים וממוחזרים בתחום הציבורי

ילינק בוחרת ליצור ספרות - שירה, פרוזה ודרמה - אולם יוצקת בה תכנים ומבנים מוסיקליים. מגמה זו ניכרת, ראשית, בעיסוק בביוגרפיות של מוסיקאים ובשילוב הערות מוסיקולוגיות ופרשנויות מוסיקליות בגוף הטקסט; ושנית, בעיצובה של שפה ריתמית ורווית מצלולים, שפה שבה החזרה והשיבה, ההשהיה וההאצה או המנוסה והרדיפה הופכות לעיקרון של משמוע. כך עולה, למשל, מהטרגדיה המוסיקלית *קלרה ש'* (Clara S. 1981) המספרת את סיפורה של קלרה שומן - פסנתרנית מחוננת ואשת המלחין רוברט שומן, שנאלצה להקריב את כישוריה היצירתיים בעבור נאמנותה כאם וכאשת איש. קלרה, השבויה במסגרות שכופה עליה החברה, נדמית כמי שממשיכה להפרות ולהזין מסגרות אלה כדוגמת הטיפוח של 'מיתוס הגאון' על הקשריו הפשיסטיים. וכראיה, היא מפצירה באישה שיסיים להלחין את היצירה הגדולה, את הסימפוניה האבסולוטית, לפני כניסתו בשערי בית המרפא שטיינהוף; סימפוניה שקלרה מייעדת לצרכנים הבלתי נלאים של חברת סחורות, כפי שניכר מהשחזת הקלישאה: "שלמו בעבור הסימפוניה, זהו את המלודיה".[6] דוגמה אחרת נמצאת ברומן *הפסנתרנית* (Die Klavierspielerin, 1983) שעובד מאוחר יותר בידי ילינק עצמה כליברית למוסיקה מאת פטרישיה יונגר (Junger), או בשלושה מונולוגים שזכו לכותרת *הפרידה* (Das Lebewohl, 2000), ומרמזים ליצירתם של מלחינים כבטהובן, שוברט ושומן. גם ביצירות אלה מהווה המוסיקה מקור לדיון של ביקורת תרבות ולעיצוב פואטיקה המשמיעה קולות של כפייה ודיכוי.

ואכן העיסוק של ילינק במוסיקה הוא עיסוק פוליטי. ילינק היא סופרת פוליטית. וככזאת רוצה היתה שיקראו את יצירתה כיצירה שאין להבינה מחוץ לתחומו של הפוליטי: "אני מתנגדת לשוויון הזכויות ולשיוויון הערכים של אלמנטים סגנוניים. כאשר הכול אפשרי, דבר אינו אפשרי",[7] טוענת ילינק בראיון בו הביעה הסתייגות מאמנות או ספרות המוותרות על היררכיה סמנטית. ביטוי לכך עשוי להימצא, למשל, בהערה האירונית על אודות "שומן ושוברט, שההברה הראשונה בשם של שניהם זהה", כלשון גיבורת הרומן *הפסנתרנית*.[8] ויחד עם זאת, את הפואטיקה של ילינק יש להבין גם כפואטיקה סמיוטית - כזו הדורשת להאזין לצלילי השפה ולמשחקי הלשון כמקור ליצירה של משמעות אחרת.

כך עולה, למשל, מהדברים שנשאה ילינק בשנת 1986 לרגל זכייתה בפרס על שם היינריך בל. כותרת המסה "בוולדהיימים ועל ההיידרים" היא משחק מילים עם שמותיהם של קורט ולדהיים, מי שכיהן כנשיא אוסטריה בין השנים 1986-1992 על אף שהיה מקורב לחוגי הנאצים באוסטריה, ויורג היידר, ראש 'מפלגת החירות האוסטרית' (FPÖ), היא מפלגת הימין הקיצוני - כאילו היו שמות של אתרים במולדת אהובה.[9] במסה זו טענה ילינק לאנלוגיה בין ראשית האנשלוס (1938) לשנות החמישים והשישים, שניכרו במדיניות החשד והפעלת מתודות של דיכוי וגירוש כלפי אמנים ואינטלקטואלים. ארבע עשרה שנים מאוחר יותר, בפברואר 2000, בעקבות התפטרות היידר מראשות מפלגת הימין הקיצוני, אקט סמלי שאפשר את כינון הקואליציה הימנית-שמרנית באוסטריה, אסרה ילינק על העלאת מחזותיה מעל במות אוסטריה. בטקסט שפורסם תחת הכותרת *דרך המחאה שלי* טענה ילינק, כי העלאת המחזות מעל במות ציבוריות באוסטריה כמוה כשיתוף פעולה עם מגמות ריאקציונריות ומתן אישור למדיניות שיש להתנגד לה.[10]

בקיץ של אותה שנה פרסמה ילינק שלושה

מונולוגים.[11] במרכזו של המונולוג הראשון, "הפרידה", עומדת דמות הנושאת את 'מונולוג היידר' - שילוב פוליפוני של ציטוטים מנאום ההתפטרות כמו גם מהטרגדיה *האורסטיאה* של אייסכילוס; השני, "השתיקה" (Das Schweigen), מדווח על ניסיון השווא של סופרת לכתוב על המלחין הנערץ עליה, רוברט שומן; ואילו השלישי, "המוות והעלמה II" (Der Tod und das Mädchen II), הוא מונולוג המרמז ליצירה מאת פרנץ שוברט, בו העלמה - הנסיכה המקיצה משנת הנצח - משולה לאוסטריה ואילו הנסיך - בדמותו של משיח וגואל - משול להיידר. מול להג הסיסמאות המשובצות במונולוג הראשון, המאדיר ערכים כמולדת, יופי ונעורים, גבורה והקרבה ומשווקם כעסקת חבילה המבטיחה פתרון לכל וגאולה, מציג המונולוג השני את חוסר המוצא ואת 'השתיקה המוסיקלית' כאפשרות היחידה לחרוג מהבל הקלישאות של השיח הציבורי. לכאורה, עומד במרכזו של מונולוג זה ניסיון הכתיבה על המוסיקה של רוברט שומן, אלא ששומן מתברר לבסוף כקוד תרבותי, היינו כמסמן של רפרטואר מוסיקלי ההופך בעצמו למוצר נוסף בשוק הסחורות של החברה הוינאית. ילינק מציגה את מושג 'השתיקה' כדיבור מוסיקלי חסר מילים. אפשר לומר: ילינק מדברת על הדברים מבלי להעניק להם שם, ובכך יוצרת הזרה של הסטריאוטיפים השבים וממוחזרים בתחום הציבורי.

זאת ועוד, במעגלי הכתיבה על שומן יש יותר מאשר רמיזה מקרית לרומן *בטון* (Beton, 1982) מאת תומס ברנהרד.[12] בדומה לברנהרד המבריח את גיבורו מאוסטריה אל האי פלמה על מנת שיוכל להתחיל סוף סוף בכתיבת הביוגרפיה על המלחין פליקס מנדלסון-ברתולדי, מהרהרת גיבורת המונולוג של ילינק על שהות בפלמה שתשים קץ לשיממון השורר על שולחן הכתיבה האוסטרי שלה. וכמו אצל ברנהרד, גם אצל ילינק, אם כי להרף עין בלבד, מופיעה דמות של אחות כוחנית, שבעה ומנוונת כמטאפורה לעיר וינה; זוהי וינה, בירת התרבות, עיר התיאטרון, האופרה והמסורות המוסיקליות, שהצמיחה מתוכה את הדקדנס, ולא השכילה למגר את שורשיו של הפשיזם. מכאן הופכת הכתיבה המוסיקולוגית על שומן אלגוריה לצורת מבע אחרת, שעשויה לומר דבר מה חדש על העבר רק מתוך ויתור על אמירה ברורה מאליה הנטועה במערכות של ניצול ושררה. כך מסיימת המספרת של ילינק את מונולוג "השתיקה":

ההיסטוריה מולידה אותנו כדי שנכתוב אותה, בכך שהיא כותבת את עצמה. ומה שיוצא מכך [...] הוא: כלום. איש אינו יכול לקרוא זאת. איש אינו חייב לקרוא. זה נכתב רק על מנת לא להיכתב.[13]

נראה אפוא כי בכתיבה על שומן מממשת ילינק את הפרדוקס עליו הצביע הסובייקט הפואטי שלה: הטקסט אינו מוסר לקוראיו דבר על שומן. זאת ועוד, בעיצוב של תחביר מעגלי ותבניות צליליות חוזרות מומחש ריתמוס הכפייה של סובייקט העסוק בעצמו, של מספר ששכח את שומן; בדיוק, אגב, כפי שמספרו של ברנהרד שכח את מנדלסון-ברתולדי.

ברומן *הפסנתרנית*, כמו ברומן *המאהבות* (Die Liebhaberinnen, 1975), טמונה ביקורת מפורשת על יחסי הכוח הסמויים והגלויים בחברה האזרחית, על שררה ופתוס פוליטיים ומיתוסים של תרבות צריכה, המתכוננים בחברה קפיטליסטית שאינה מאפשרת שחרור וסיפוק ממשי לאנשיה. קולות הנגד של ילינק נשמעים מבעד קולאז'ים של ציטוטים, קלישאות וסכמות מילוליות הדורשים מן הקורא דין וחשבון על תפקודן של המילים. כך, למשל, שתי הנשים מן *המאהבות* המדקלמות פסוקים מ'רומנים למשרתות', מסדרות טלוויזיה זולות ומפרסומות, והמוכנות לסחור בכל - בכישוריהן, במשפחותיהן ובגופן - כדי לטפס בסולם החברתי, מעלות את השאלה על תקפות שיח האהבה. ואכן שיח האהבה מופרך, בין השאר, על ידי הופעתו החוזרת של מסמן זה בהקשרים שונים ומנוגדים. עיבוד שאלת האהבה מתוך רמיזות לרפרטוארים מוסיקליים הופך את *הפסנתרנית* לרומן מוסיקלי מובהק. סיפורה של אריקה קוהוט, החיה עם אמה שיעדה אותה לקריירה של פסנתרנית, הוא אלגוריה על הנוירוזות של החברה האוסטרית, חברה הכופה על פרטיה את הדחקת התשוקות, בשמן של הגינות בורגנית ומראית עין אסתטית. באמצעות הנגינה מבקשת אריקה להתעלות מעל לזהותה של 'האשה', המגולמת על ידי אמה שכופה עליה פסיביות וציות. אולם הפסנתרנית הנכשלת במימוש הקריירה נאלצת להסתפק במשרת ההוראה בקונסרבטוריון של וינה, משרה הסותמת את הגולל על ניסיונות השחרור שלה מזהויות חברתיות מסורתיות.

קולות הנגד של ילינק נשמעים מבעד קולאז'ים של ציטוטים, קלישאות וסכמות מילוליות הדורשים מן הקורא דין וחשבון על תפקודן של המילים

אחד ההקשרים המוסיקליים של *הפסנתרנית* הוא הדיון באסכולה הוינאית השנייה עמה נמנו מלחינים כארנולד שנברג, אלבן ברג ואנטון ברן. לעומת תלמידים המתנסים במגוון יצירות מן הרפרטואר הוינאי הקלאסי ומגיעים בסופו של דבר "רק" לנגינת סונטות של בטהובן או שוברט, רשאי מאהבה של הפסנתרנית, וולטר קלמר, לנגן יצירה מאת שנברג השייכת לרפרטואר המודרניסטי. שנברג, מייסדה של האסכולה הוינאית השנייה, היה מן המלחינים הבולטים בראשית המאה העשרים. בחיפושיו אחר פתרונות למבוכים האסתטיים אליהם נקלעה המוסיקה במפנה המאות, ביקש למצוא דרכים אלטרנטיביות של מבע וביטוי. המוסיקה הא-טונלית, כמו גם 'שיטת שנים עשר הטונים' שפיתח, חותרות תחת מסורות קלאסיות ורומנטיות, המבוססות על מרכזים טונליים. הוויתור על המרכזים הטונליים ועל מהלכים הרמוניים המסתיימים, גם אם לאחר השהיה - בפתרון, הוא שמעורר במאזין תחושה של חוסר נחת. ואכן 'המוסיקה החדשה' של שנברג, עמה נמנית אותה סונטה נזכרת, שרק וולטר קלמר רשאי לנגן, מעוררת חוסר נחת ומבוכה בקהל המאזינים. אלה הם מאזינים המורגלים במסורות מוסיקליות שהיו נטועות עמוק ב"עולם האתמול". התרעמותה של הפסנתרנית כי: "הם מעזים לטעון, שוברן או שנברג לא מוצאים חן בעיניהם", בעוד שהמלחינים הקלאסיים מתקבלים תמיד בברכה, אינה מפתיעה בהקשר זה. אך הפסנתרנית אינה מסתפקת בקידומה של יצירת שנברג כאסטרטגיה של ערטול, אלא ניגשת לנגוס ב"דימוי היפה" של המוסיקה באמצעות החירשות של בטהובן והכיעור של שומן; ואף על שוברט אין היא פוסחת, ומכנה אותו "פרנצי האלכוהוליסט השמנמן הקטן".[14] ילינק מעניקה למיתוס המוסיקה בוינה פרשנות גרוטסקית, המגלה מאחורי נורמות ההתנהגות המהוגנות של הסובייקט הבורגני את תהום הפחד:

מאזין אחד של הפילהרמונית מסתמך על מה שנאמר בתוכנייה כדי להבהיר למאזין אחר של הפילהרמונית כמה נפשו רוטטת מכאב למשמע המוסיקה הזאת [...] הכאב של בטהובן, הכאב של מוצרט, הכאב של שומן [...] כל הכאבים הם עתה בבעלותו הבלעדית. באשר לו, הוא בעל בית חרושת לנעליים, ושמו פושל, או בעל בית מסחר קמעוני לחומרי בניין, ושמו קוצלר. בטהובן מניף את חרב הפחד, ואילו הם מפחידים את העובדים שלהם.[15]

מחשבותיה של הפסנתרנית מצביעות על מחלותיה של חברה מנוונת, המכחישה עבר מסוים (הנאציזם) ומאדירה תחתיו עבר אחר (הקלאסיציזם), המתרפקת על ערכים כ"חירות, שוויון ואחווה" באולמות הקונצרטים, אולם מפנה גבה אל הזולת. הפסנתרנית הופכת את המרחב המוסיקלי לשדה של מאבק תרבותי ומתוכו היא שואבת עוצמה וסמכות. עם זאת, ריבונותה שלה מותנית אף היא ביכולת לדכא ולהשפיל לא רק את האחר, אלא גם את עצמה. אריקה, "שפחת המוסיקה", אינה נמנעת מלרדות בתלמידיה, המדומים בעיניה למכוניות שיש ללחוץ על דוושותיהן כדי שיטיבו לטפס במעלה תלול. אריקה נוקטת אלימות כלפי אחרים וכלפי גופה שלה, ומדגימה בכך את מכניזם הכפייה המאפיין רבות מיצירותיה של ילינק - מי שמסרבת לגאול את דמויותיה ממהלכים של הרס הזולת ובעיקר של הרס העצמי.

אולם לא רק בהקשרי ההתקבלות של רפרטוארים ומיתוסים מוסיקליים, כפי שהם מוצגים ביצירת ילינק, יש כדי לעורר אימה. המוסיקה עצמה מגלמת את האימה. באבסולוטיות של אמנות אבסטרקטית, אמנות חסרת מושגים, שחומריה חומקים מהמשגה, טמון גם פוטנציאל הרסני הפועל נגד אלה המנסים לשלוט בה, להיות ל"אדוניה" והופכים ל"עבדיה".

עדויות פואטיות לכך מספקים גיבוריהם של סופרים כגון א.ת.א. הופמן (Hoffmann), תומס מאן (Mann), וולפגנג קופן (Koeppen), אינגבורג בכמן, גינתר גראס (Grass), וכמובן תומס ברנהרד. ואכן היסוד המוסיקלי זכה לגלגולים רבים בספרות הגרמנית המודרנית - החל מעיצובו בזיקה לעולמות הנפש ומצבי התודעה, דרך ייצוגו כמסמן הרוע המוחלט ועד לניצולו כאופן אחר, אלטרנטיבי, של תיעוד ההוויה וכמרחב של שחרור.

ילינק התייחסה לאותו יסוד מוסיקלי בחיבור על האופרה של אולגה נויווירט (Neuwirth) לליברית שלה עצמה. כך היא אומרת: "כשהמוסיקה רוצה לתאר זוועה היא אומרת מה נורא ומה-אינו-נורא בנשימה אחת. המוסיקה יכולה להציג בעצמה את מה שמזעזע ומאיים, היא יכולה לתת לדברים להישמע מהיכן שהם באים. המוסיקה היא ההתקרבות הבלתי פוסקת, שלעולם אינה מגיעה ליעדה, אדם שולח ידיו כדי להגן לפחות על הפנים, אבל זה לא נמצא שם, זה מתקרב אליו, אבל זה לא שם. זה מזעזע, אבל זה לא שם".[16] והדבר "הזה" - זוהי המוסיקה המתורגמת אצל ילינק לספרות שיש לשמוע. ■

הערות

1. לגרסת המקור של הנאום ראו:
http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html

2. Ingeborg Bachmann, " Simultan", in: ***Simultan***, (München, 1988), 7-33.

3. שם, 8.

4. כך ילינק בראיון לפפלברגר. ראו:
Margarete Lamb-Faffelberger, ***Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse***, (New York, 1992), 186.

5. מצוטט אצל:
Birgit Weißenborn, "Elfriede Jelinek" ,***Metzler Autoren Lexikon*** (Stuttgart, 1995), 114.

6. Elfriede Jelinek "Clara S" in: ***Theater Stücke***, (Reinbek bei Hamburg, 1984), 90.

7. מצוטט אצל:
Marlies Janz, ***Elfriede Jelinek***, (Stuttgart, 1995), 62..

8. אלפרידה ילינק, *הפסנתרנית*, תר' אריה אוריאל, (תל אביב, 1998), 68.

9. Elfriede Jelinek, "In den Waldheimen und auf den Heidern", ***Der Streit*** 32 (1987), 36.

10. Elfriede Jelinek, "Meine Art des Protests" ***Der Standard***, 7.2.2000 , 27.

11. Elfriede Jelinek, ***Das Lebewohl***, (Berlin, 2000).

12. תומס ברנהרד, *בטון*, תר' ניצה בן-ארי, (תל אביב, 1991).

13. ילינק, *הפרידה*, 47.

14. ילינק, *הפסנתרנית*, 171.

15. שם, 20.

16. האופרה הועלתה לראשונה ביוני 1999 במסגרת פסטיבל וינה לתיאטרון מחול. המסה המוסיקלית של ילינק מופיעה באתר האינטרנט:
http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/finseln.htm

ד"ר מיכל בן-חורין מלמדת בחוג לספרות גרמנית באוניברסיטה העברית בירושלים וחוקרת סוגיות של ספרות ומוסיקה בגרמניה ובישראל.

הילדה דומין

מגרמנית: פסח מילין

שלושה אופנים לכתוב שירים (3)

אֲנִי רוֹצֶה נִיר מִפַּסְפֵּס
גָּדוֹל כְּמוֹנִי
מֶטֶר שִׁשִּׁים
עָלָיו שִׁיר
הַצּוֹעֵד
כְּמוֹ שֶׁמִּישֶׁהוּ חוֹצֶה
צוֹעֵד בְּאוֹתִיּוֹת שְׁחוֹרוֹת
הַדּוֹרֵשׁ מִשֶּׁהוּ בְּלִתִּי אֶפְשָׁרִי
אֹמֶץ אֶזְרָחִי לְמָשָׁל
נוֹעֲזוּת כְּזוֹ שֶׁאֵין לְשׁוּם חַיָּה
הִשְׁתַּתְּפוּת בַּכְּאֵב לְמָשָׁל
סוֹלִידָרִיּוּת בְּמָקוֹם עֵדֶר
מִלִּים זָרוֹת
לְבֵית תּוֹךְ עֲשִׂיָּה

אָדָם
חַיָּה שֶׁיֵּשׁ לָהּ אֹמֶץ אֶזְרָחִי
אָדָם
חַיָּה שֶׁמַּכִּירָה אֶת הַהִשְׁתַּתְּפוּת בַּכְּאֵב
אָדָם מְלֵה זָרָה - חַיָּה מְלֵה - חַיָּה
חַיָּה
שֶׁכּוֹתֶבֶת שִׁירִים
שִׁיר
הַדּוֹרֵשׁ אֶת הַבְּלִתִּי אֶפְשָׁרִי
מִכָּל עוֹבֵר וָשָׁב
בְּדָחִיפוּת
שֶׁאֵין לְדָחוֹת
כַּהַכְרָזָה
"שְׁתֵּה קוֹקָה-קוֹלָה"

ילינק ותפיסת האהבה: קריאה פילוסופית

דנה פריבך-חפץ

תיבתה של אלפרידה ילינק מציירת תמונה קשה של היחסים השוררים בין בני אדם בכלל, ושל האהבה בפרט. כך למשל, חייה של אריקה קוהוט, גיבורת *הפסנתרנית*, הם המחשה חסרת רחמים לאמרתו הידועה של סארטר: "הגיהינום הוא הזולת"; החל ביחסיה עם אמה הדכאנית, עבור ביחסי המין הפורנוגרפי-קשה שהיא מקיימת באובססיביות עם גברים מזדמנים, ובעיקר חוסר יכולתה להתמודד עם אהבת אחד מתלמידיה - כל אלו מציירים תמונה קודרת של עולם נטול אהבה. אך בעיקר ובמפורש עולה עניין זה בספר *המאהבות*, בו מבטאת ילינק בבירור את תפיסת האהבה שלה באמצעות מעקב אחר גיבורותיה, שתי התופרות בריגיטה ופאולה, בחיפושיהן אחר האהבה. למעשה, ניתן לקרוא את הספר כדיון עקרוני באהבה, על פיו הגיבורות אינן אלא בגדר "הדוגמה הטובה והדוגמה הרעה" ליחס אל האהבה.

מה אומרת לנו ילינק על האהבה? אני מבקשת להציע כאן תשובה לשאלה זו מתוך פרספקטיבה פילוסופית, על רקע תפיסות שונות של אהבה, ובפרט תפיסת האהבה הנוצרית. לצורך זה אציג תחילה בקצרה את "מפת סוגי האהבות" ואתעכב על מאפייני האהבה הנוצרית, ולאורם אבחן את משמעות תפיסת האהבה של ילינק, תוך התמקדות בספרה *המאהבות*.[1]

ככלל, בדיונים על האהבה ניכרת אבחנה בין מספר סוגי אהבות, המבוססת על ארבעה פרמטרים: טבעו של מושא האהבה; סוג הרגש או עמדת ההתייחסות שהוא המניע בבסיס האהבה; האופי הרגשי, האסתטי או המוסרי של חוויית האהבה עצמה; ותוצאותיה הרגשיות, המוסריות והרוחניות של האהבה לגבי הצדדים בה. על פי פרמטרים אלו, ניתן להבחין בין שלושה סוגי אהבות. הראשונה: אהבה גופנית, המתעוררת כתוצאה מתשוקה ארוטית להנאה ולבעלות, שתכליתה סיפוק תשוקתו של האוהב (eros היווני, amor הלטיני). השנייה: אהבה או חיבה חברית, המונעת על ידי תחושת נדיבות אלטרואיסטית (philia היווני, delictio הלטיני). השלישית: האהבה האלוהית, המתבטאת כחסד של נתינה עצמית (agape היווני, caritas הלטיני).

כאשר המדובר בילינק, ברי כי הסוג השני של האהבה (כלומר: אהבה חברית המונעת על ידי נדיבות) אינו מצוי בתמונה הנפרשת לפנינו כלל ועיקר. עלינו אם כך לבחון את המתח בין האהבה הארוטית לאהבה האלוהית, הארוס מול האגפה. בהקשר הנוצרי - שהוא ההקשר הדתי הרלוונטי לענייננו - הותוו קווי היסוד של הדיון המודרני באהבה בידי התיאולוג אנדריאס ניגרן, בספרו *אגפה וארוס*,[2] שהציג את שני סוגי האהבה הללו כבלתי מתיישבים זה עם זה. לשיטתו, ניתן להציג את ההבדל בין השניים בחמש נקודות עיקריות. ראשית, אגפה היא בעיקר ירידת האל אל האדם, בעוד ארוס הוא עליית האדם כלפי דבר מה נעלה עליו (בעיקר האל). שנית, אגפה היא אהבה של נתינה ואפילו הקרבה, וארוס הוא אהבה של תשוקה רכושנית. שלישית, אגפה היא מתת חינם בלתי אנוכית, ואילו ארוס - אהבה אגוצנטרית המבקשת להועיל לעצמה באמצעות מושאה. רביעית, הארוס מונע על ידי רצון וצורך (במה שיש למושאו), בעוד האגפה נותנת מתוך חירות הנובעת משפע. וחמישית, מושאה של האגפה הוא דווקא הבלתי-אהוב, ובכך היא משנה אותו ומעניקה לו ערך, בעוד הארוס פונה אל הנחשק ואל בעל הערך כדי להעשיר את עצמו.

לצד אבחנותיו של ניגרן, יש לזכור גם את מאפייני האהבה הנוצרית כפי שהם מופיעים כבר בכתבי הקודש. הטקסט המרכזי הדן באהבה הנוצרית בברית החדשה הוא האיגרת הראשונה של פאולוס אל הקורינתים [יג', 4-11], בה מוצגת האהבה כמידה העילאית ביותר, והיא מאופיינת כנדיבה, ענווה, עדינה, רודפת אמת וצדק, ובעיקר: "היא תכסה על הכול, תאמין בכל, תקווה לכל ותסבול את הכול. האהבה לא תימוט לעולם". בהמשך לכך, הדגישו תיאולוגים נוצרים מאפיינים נוספים של אהבה זו; ואף שכמובן לא ניתן למצותם במסגרת זו, ברצוני להזכיר כמה מהמרכזיים שבהם, שיש להם גם חשיבות לענייננו. ראשית, הודגש הניגוד בין אהבה המכוונת לאובייקטים ארציים - שהיא אהבה שקרית הנידונה לחוסר סיפוק, לבין אהבה המכוונת לאל - שהיא האהבה האמיתית, מפני שהאל הוא הטוב העליון והבלתי משתנה, הטומן בחובו את כל שהאדם עשוי להשתוקק אליו. שנית, הובהר כי האהבה הנוצרית היא פרי רצון, ולא רגש או אינטלקט,

כלומר: היא בעיקרה עמדת התייחסות המביאה לבחירה במסירות ובמחויבות מתמידות. לאהבה שכזו (בניגוד לסגולות המוסריות) אין "מידה ראויה" של הרגש או המעשים הנדרשים בה, ולא ניתן להגזים בה. שלישית, באהבה הנוצרית אין כל רלוונטיות לשאלת אופיו או מעשיו של האדם, ואף לא לקשר בינו לבין האוהב; הוא נאהב באשר הוא אדם (בלשונו של עמנואל קאנט ניתן לומר: כתכלית לעצמו). ורביעית, באהבה הנוצרית ככלל אין ציפייה או דרישה להדדיות, אף כי היא עשויה לקוות לה ולשמוח בהשגתה; ביטויו הקיצוני של מאפיין זה הוא אהבת האויב הנוצרית.

חשוב להבהיר, כי האהבה היא עניין מרכזי ביותר בנצרות; ניתן לומר, כי הנצרות כולה מושתתת על האהבה, הן מבחינה דתית והן מבחינה אתית. מבחינה דתית, נובע הדבר בראש ובראשונה מכך שמהות האל היא אהבה, ובהתאם לכך: החסד והגאולה האלוהיים שורשם באהבה. מבחינה אתית, מרכזיות האהבה נעוצה בכך שהבשורה של ישו היא "החוק החדש", המצמצם את הדיברות המוטלים על הנוצרי לכדי חובת אהבה כפולה - כלפי האל וכלפי הזולת; בלשון הבשורה על פי מתי (כב' 36-40): "...[אמר] ישוע: 'ואהבת את ה' אלוהיך בכל לבבך ובכל נפשך ובכל מאודך. זאת המצווה הגדולה והראשונה. השנייה דומה לה: ואהבת לרעך כמוך. בשתי מצוות אלה תלויה כל התורה והנביאים'". לכן האהבה היא הכוח המניע של החיים הנוצריים - הן כנטיית לב והן כעמדת התייחסות כלפי העולם - כמו גם דפוס ההתנהגות הנוצרי האידיאלי. זאת ועוד: האהבה נתפסת כייעודו של הנוצרי, והדבקות במחויבות לאהבה - כדרך לשלמות העצמית האנושית.

כדי להבין את האמירה האחרונה יש לעמוד גם על תוצאותיה של האהבה הנוצרית, בעיקר ככל שהן מתייחסות לאהבת האל לאדם. "ככל שדברים קרבים יותר לאל, כך הם קיימים באופן מלא יותר"[3] - ניתן לראות קביעה זו של תומס אקוינס כביטוי מטאפורי לכלל התופעות והמשמעויות המתגלות באדם שאוהב את האל ושזכה לאהבת האל, שניתן לכנותן בשם הכולל "גאולה". מי שנגאל "קיים באופן מלא יותר": במישור רם יותר, בטבע בריא ורחב יותר, באופן חופשי יותר, בעצמיות מלאה יותר, במשמעות עמוקה יותר, באהבה רבה יותר. אבהיר את דברי.

ניתן לומר כי הגאולה הנוצרית משמעה כי אהבת האל מחוללת שינוי חיובי עמוק באדם שנגאל. לצד מאפיינים כמחילה וכריפוי, ניתן לאפיין את הגאולה הנוצרית בשלושה מובנים עיקריים. הראשון בהם הוא שחרור, כקבוצה שלמה של גילויים המתייחסים כולם לחירות האנושית, וביניהם שחרור מהחטא ומה"אני החוטא" והמוגבל, שחרור מהטבע האנושי, מהמוות ומהפחד; זאת משום שמי שזכה באהבה האלוהית מתאחד עם ישו ונוטל חלק בממלכת האלוהים לנצח נצחים. כל אלו משמעם גם חופש הניתן לאדם להקדיש עצמו לאל ולמילוי רצונו, ולקיים חיים מוסריים של אהבה לזולת.

המובן השני הוא עצמיות (selfhood) - האדם יכול לממש את מלוא חירותו ואישיותו רק במסגרת קשר עם אישיות אחרת המאפשרת לו לחרוג מעצמו (בראש ובראשונה האל, וכן הזולת). עמדה זו מתבססת על תפיסה מסוימת של טבע האדם, לפיה הדבר שהופך אותנו לאנושיים באמת אינו התבונה או הכוח, אלא האהבה במובן אגפה לבדה. לצד זאת, קיים מובן שלישי לגאולה הנוצרית, והוא הענקת משמעות וטעם לחיים. שכן, משעה שנגאל האדם ומבין כי העולם נברא בידי האל וככזה הוא מכוון לאהבה ובעל פוטנציאל רוחני, אזי נטען העולם - על קשייו וסכנותיו - במשמעות ובערך רוחניים. אלו מומחשים באופן מופתי בחייו של ישו, המגלם את מימוש החיים הרוחניים האלוהיים במסגרת העולם הזה.

> **בעולמה של ילינק יש חוסר סימטריה קיצוני בין האשה לגבר, עד כדי כך שהוא מקביל לחוסר הסימטריה בין האדם לאל בנצרות**

כל אלו מעלים סוגיה נוספת - האושר. תיאולוגים רבים גרסו כי האהבה הנוצרית מולידה במאמין שמחה, שלווה וחמלה; אוגוסטינוס אף הרחיק וזיהה את האהבה הנוצרית עם האושר. ואולם, יש לזכור כי בעיקרו של דבר האושר מצוי בשולי תמונת הגאולה הנוצרית, אם בכלל, משום שהבעיה שעמה מבקשת הנצרות להתמודד היא בעיית החטא ולא בעיית האומללות; ואכן, תיאולוגים רבים אחרים (ובראשם לותר) תפסו את האושר כבלתי אפשרי, אפילו - ואולי דווקא - למי שנגאל. ואף על פי כן, זוהי גאולה. וכיוון שהאהבה הנוצרית (בראש ובראשונה זו של האל לאדם) בכוחה לגאול את האדם, וכיוון שגאולה זו חשובה יותר מכל, הרי שלאהבה (כאשר היא מסוג אגפה) מוענקת בנצרות חשיבות מוחלטת.

נשוב לאלפרידה ילינק. מהי תפיסת האהבה העולה מכתביה בכלל, ו*מהמאהבות* בפרט, לאור כל זאת? האהבה עולה ומתפרשת על רקע כמה רעיונות ואבחנות מרכזיים המכוננים את תמונת העולם הנפרשת ביצירתה של ילינק, אשר מובאים רובם ככולם כבר בהקדמה ל*המאהבות*. ראשית, זהו עולם חילוני למהדרין. בתיאור הפסטורלי הפותח את הספר, של מעין גן עדן עלי אדמות, נאמר לנו במהרה ש"שום דבר אינו נוצר יש מאין", כלומר: אין בורא, כלומר: אין מקום לאלוהים בתמונה הזו. חיש קל מתברר כי גם פסטורליה אין כאן, לא שלווה ולא טוב ולא יופי, אלא אקלים אנושי של ניכור ואכזריות, המנוגד מכל וכל לרוח הנוצרית. לצד זאת, מוצבות בפנינו כמה דיכוטומיות. ראשית, בין אנשים מאושרים לאנשים שאינם מאושרים, כאשר האבחנה בין השניים מוצגת מנקודת מבט פונקציונלית או חומרית - אנשים מאושרים הם בעלי כושר ייצור גדול יותר מהבלתי מאושרים. שנית, הדיכוטומיה בין "החיים האמיתיים" לעבודה - ובהמשך: בין העבודה לאהבה, כשהאהבה תפסת כדרך אל החיים האמיתיים, או כזהה להם. "העבודה זה משהו מנותק ממך, העבודה היא בעיקר חובה... האהבה היא שמחה, מנוחה... העבודה, גם אם אינה לא-מהנה, גורמת סבל... היא דבר מעיק, שרק מרחיק את האהבה" (עמ' 34). העבודה היא מעמסה כואבת, המשולה למוות בחיים. לכן מכריזה כותרת אחד הפרקים כי "רק האהבה מאפשרת לנו לחיות!" - והכוונה ל"אהבה והבית הקטן שכל אחד צריך לבנות לעצמו" (עמ' 54). יש להבהיר עם זאת, כי ילינק מבחינה בין "עבודה" לבין "מקצוע" - העבודה היא דרך הישרדות ותו לא, בעוד המקצוע הוא סוג של זהות, דרך להתפתחות עצמית והצלחה כלכלית. הפרישה מהעבודה אפשרית, בעבור נשים, רק באמצעות נישואים או לידה; לכן שתי הגיבורות מזהות בין גבר מסוים לבין החיים עצמם. מתוך כך עולה דיכוטומיה שלישית - זו שבין גברים לנשים. בעולמה של ילינק יש חוסר סימטריה קיצוני בין האשה לגבר, עד כדי כך שהוא, לא פחות ולא יותר, מקביל לחוסר הסימטריה בין האדם לאל בנצרות. הגבר הוא הכול, האשה היא "האפס הקטן" (עמ' 45). הגבר משול לאיתני הטבע, הוא והאהבה מניעים את העולם, האשה לעומתו היא כגרגר אבק חסר ישע, שרועה ברפש ואיננה מניעה דבר. לכן היחס כלפי הגבר הוא טוטלי, והכול יישק על פיו ולאור המאמץ להשיגו. עם זאת, בעוד בנצרות מול אפסות האדם לאל יש ערך מוחלט, הרי שביחס לנשים ולגברים כאחד נאמר כאן כי: "הם עצמם אינם

חשובים. הם למעשה התגלמות כל מה שהוא חסר חשיבות" (עמ' 11). מצב טרגי זה של הקיום האנושי הנשי בעולם, הוא הטעם לכך ש"הדבר החשוב באמת הוא להיבחר על ידי הגבר הנכון" (עמ' 32), ובגינו "כל הנשים... חולמות על אהבה" (עמ' 30).

ומהי האהבה? אף שבספר זה נדונה גם אהבה לילדים ולהורים - המוצגת, ממש כמו *בהפסנתרנית*, רובה ככולה כגיהינום - הרי בראש ובראשונה הכוונה כאן לאהבה בין גבר לאשה. בהקשר זה ילינק מאזכרת מיני תשובות קלישאיות למהות האהבה: האהבה היא "משהו שמכה לפתע (ברק)" (עמ' 10), ו"כמוה כמחלה קשה" (עמ' 23); היא "הרגש הזה שאין מנוס ממנו... [שהוא] חדש ומפחיד יותר מכל דבר אחר... שזה כואב, זה כואב נפשית בנפש וגופנית בגוף... [שמעורר רצון שהאהוב] ישאר עמי לנצח... האהבה היא ההרגשה שאתה זקוק למישהו אחר" (עמ' 22-23). אלא שהתשובה הממשית הראשונה לשאלת מהות האהבה היא: דבר מה המוביל לנישואים. התשובה הזו מקושרת, ממש כמו האושר, בראש ובראשונה לנקודת המבט החומרית - שמו של גבר "חשוב יותר מכסף ורכוש. זה יכול להשיג כסף ורכוש" (עמ' 9). ובניסוח אחר: "פירותיה יקרי הערך של האהבה הם הילדים ותקציב משק הבית המגיע מהבעל ובחלקו הגדול גם שב אליו" (עמ' 31). הבעלות היא נקודת מפתח בתמונת הנישואים שמשרטטת ילינק - האשה שייכת לבעלה ולמשפחתה, ומאידך: הבעל, ובמידת מה גם רכושו, שייכים לאשה. משום כך, "בריגיטה מעדיפה לקבל הוראות מבעלה, בחנותו, שתהיה שייכת גם לה מעט" (עמ' 10). משום כך, לא ייפלא שלמעשה מושא האהבה מתברר להיות נכסיו של הגבר, ולא הוא עצמו; בריגיטה "מפגינה את גודל אהבתה לחרסינה המקושטת בפרחים הקטנים, היא אוחזת את הספלים באצבעותיה כאילו היו גוזלים בני יומם. בעדינות... היא ממשיכה לאמץ את כלי החרסינה אל חיקה, הכלי כבר חם כחיקו של אדם, שלא כמו היינץ, שיחסו תמיד צונן אל ב'" (עמ' 97).

ואף על פי כן, ולמרות תפיסה מנוכרת וחומרנית זו של האהבה כיחס של בעלות הדדית ובלתי שוויונית, מגלה מבט מעמיק יותר תמונה שונה. באופן מפתיע, האהבה עולה גם כדבר מה העשוי להביא לאשה תוצאות דומות להפליא לאלו שמביאה אהבת האל הנוצרית לאדם, כלומר: לגאולה, על ריבוי פניה. כמובן, רובם ככולם של דברי ילינק טבולים באירוניה מרה; ואף על פי כן, עצם ההזדקקות לאזכור האספקטים הללו אומרת דרשני. ובכן, ראשית - שחרור, בכמה וכמה מובנים. הראשון שבהם, שכבר הוזכר קודם לכן, הוא השחרור מהעבודה, אל ניגודה, שהוא "החיים האמיתיים"; "היינץ יכול לשחרר את בריגיטה ממכונת התפירה שלה, בריגיטה אינה יכולה לעשות זאת לבדה" (עמ' 49). יתרה מזו, האהבה משחררת אל החיים האמיתיים לא פחות משהיא משחררת מהמוות; ילינק שמה בפי פאולה את האמירה ש"אין צורך לחשוב כבר עכשיו על המוות, כי המוות אינו מגיע כה מהר כשהחיים אמיתיים ונכונים. רק כשחיים חיים לא אמיתיים ולא נכונים... חיי עמל ללא תוחלת, אז מתים מוות אמיתי ונצחי" (עמ' 54). לצד אלו, מצוי מובן נוסף של שחרור - שחרור מהחירות; שכן "בשביל מי שלא היה לו אדון זו הקלה של ממש למצוא אדון טוב" (עמ' 153). מובן זה עשוי להתבהר לאור אפיונו של סארטר את האדם כמי ש"נידון לחירות" - החירות מטילה על האדם עול כבד של אחריות והכרח בבחירה; ילינק מציעה כאן לנשים מה שהציעו לאדם התיאולוגים הנוצרים - פתח מילוט מנידונות זו באמצעות האהבה.

> היחס הנפוץ לזולת בכתבי ילינק הוא כאל מוצר, נכס, רכוש, והאשה, כאמור, נתפסת לרוב כ"אפס" - כלומר: אפילו לא זאת. בוודאי שאין האשה נתפסת כאדם

אספקט שני של הגאולה הכרוכה באהבה, לפי ילינק, הוא עצמיות. האהבה היא "מה שהופך אדם לאדם שלם... עיקר חייו של אדם", וכאשר האהבה מגיעה "פאולה סוף סוף היתה לאדם" (עמ' 40). כאן אף מופיע קישור מפורש לאהבה הנוצרית: "הכומר אומר שהאהבה היא הדרך אל האני... פאולה בעצם מחפשת דרך מציאותית יותר אל האני" (עמ' 98). מזווית אחרת ניתן להציג זאת גם בטרמינולוגיה של ייחוד - האהבה הופכת אדם רגיל למיוחד וליחיד במינו. אמנם, היחס הנפוץ לזולת בכתבי ילינק הוא כאל מוצר, נכס, רכוש, והאשה, כאמור, נתפסת לרוב כ"אפס" - כלומר: אפילו לא זאת. בוודאי שאין האשה נתפסת כאדם (לפחות הדוגמאות-הגיבורות). ואף על פי כן, גם מתוך תפיסה שכזו, האהבה עשויה להעניק עצמיות - "בריגיטה... עדיין אפס, כלומר תופרת חזיות, והיתה רוצה להיות משהו, כלומר אשתו של היינץ... בריגיטה חושבת, שמהיות היינץ משהו, כלומר מישהו שיום אחד יהיה מישהו עם עסק משלו, היא תהפוך אוטומטית למישהו" (עמ' 80). בהקשר זה עולה אבחנתו של סארטר בין להיות-בעלים, לעשות ולהיות (to have, to do, to be), כרמות שונות של רכישת זהות עצמית - באמצעות חפצים שאדם רוכש (אני מוגדר כבעליה של מכונית יוקרה או רכב שטח ספורטיבי, למשל), באמצעות מעשיו (אני הנני רופא, או פילוסוף, למשל), או באמצעות עצם קיומו, בהתאמה. ברוח זו ניתן לומר שמוצע כאן מודל אחד של "רכישת עצמיות", פשוטו כמשמעו - באמצעות רכישת בעל; בעוד הגבר (היינץ) מקבל את זהותו מכוח מה שהוא עושה, כלומר מכוח מקצועו (להבדיל מעבודתה של בריגיטה, שאין בה כדי להקנות זהות). באותו הקשר, מעלה ילינק גם את השפעת ההריון - תולדת האהבה - על הזהות והעצמיות הנשית. אם המדובר בהריון של אשה העתידה להינשא לאבי תינוקה הרי היא "השלימה את תהליך הפיכתה מיצור בן כלאיים לא-שלם ליצור ממין נקבה" (עמ' 152); ואם המדובר באם לא-נשואה לעתיד, הרי "אין [לה] כל ערך מסחרי... אחרי שהילד יופיע... היא תהיה חסרת כל ערך. כשערכו של מישהו יורד עד כדי כך... [הוא] אינו בן אדם" (עמ' 136). בהמשך לכך עולה האמירה שמותר האשה מן החיה הם הנישואים - "אין כל הבדל בינך ובין החיות ביער, כי כולן הרי יכולות ללדת, אבל אף לא אחת אינה יכולה להתחתן," נוזפת ברצינות גמורה דודה אחת בפאולה, האם-הלא-נשואה המתייפחת (עמ' 139).

אספקט שלישי של הגאולה הכרוכה באהבה, המצוי גם אצל ילינק, הוא המשמעות - "החיים בלי היינץ נראים חסרי משמעות, מכל מקום גם החיים עם היינץ אינם נראים משמעותיים במיוחד, אלא רק מעט יותר, בכל מקרה יותר משמעותיים מעבודתה בבית החרושת לחזיות... אל תשאיר אותי לבדי לעולם, מתחננת בריגיטה, בלעדיך חיי חסרי כל משמעות" (עמ' 25). משמעות זו יכולה להיות מוצגת גם במונחים של מציאת "הזוהר שקוראים עליו בספרים או שרואים בטלוויזיה", שכן "אם הזוהר לא בא מחזיות, אז כל הזוהר בחיים חייב לבוא מהיינץ" (עמ' 80).

לצד זאת טמונה באהבה גם הבטחה ליציבות ולביטחון - "המקום הבטוח היחיד הוא לצד הגבר הנכון" (עמ' 71). וכל אלו מעלים את סוגיית האושר. ביטוי זה חוזר שוב ושוב - גבר

גורם אושר, מי שנישאה מאושרת מאוד, האשה הנשואה מצאה אושר; כמובן: כפשוטו ובאירוניה. אלא שמבט נוסף חושף כאן מובנים שונים של אושר. בעבור בריגיטה, האושר טמון ברכוש - בבעלות על היינץ ועל הבית וחנות מכשירי החשמל. בעבור פאולה, האושר הוא בעיקרו של דבר בשמחה ובמימוש עצמי - ש"הילדים יוכלו לגדול בשלום ובשלווה, והיא עצמה תוכל לגדול ולהיות לאשה בשלום ובשלווה" (עמ' 164). לצד כל אלה, ועל דרך השלילה, דומה שיותר מכל מעיד על האושר שבאהבה דווקא תיאור הפעם הראשונה בה שוכבים פאולה וארין - "רגש האושר אינו העיקרון המנחה... לכאן נכנסים נכים רגשית וגם יוצאים מכאן נכים רגשית. מה שקרה שם זה לא כלום, לא משנה דבר... פאולה שמחה מאוד לקראת האהבה, אבל היא לא תזכה לה... אבל לפאולה כואב בין הרגליים, זה הכול... איך זה ייתכן שהאהבה מכאיבה כשהיא באה? לא רק כשהיא הולכת?... לא תיארנו את האהבה בין אריך ובין פאולה מפני שהיא לא היתה נוכחת" (עמ' 102-103). כלומר: **במקום שאין אושר, ויש רק נכות רגשית וכאב, זו איננה אהבה.** כלומר: באהבה כל אלו צריכים להימצא. כך או כך, ניתן לומר כי גם אם לעתים כרוך באהבה אושר, הרי לפי ילינק אין תכלית האהבה להסב אושר, ממש כשם שהאהבה הנוצרית אינה באה להסב אושר; האהבה הנוצרית מבקשת פתרון לבעיית החטא, בעוד שבעולמה של ילינק החתירה היא לחיים האמיתיים.

לאור כל זאת לא ייפלא כי לא רק שמדברים על מי שמצאה אהבה כעל מי ש"מצאה לבסוף את החלק החסר בחייה: בן זוג בטוב וברע" (עמ' 155) (לגבי שתי ה"דוגמאות" כאחד), אלא שהאהבה מתוארת בטרמינולוגיה השמורה פעמים רבות לתיאורי איחוד עם האל. כך, "בריגיטה מעדיפה להפוך עצמה לאיבר מאבריו של היינץ, לחלק מגופו... היינץ ובריגיטה הם אחד" (עמ' 61), וכאשר היא "מכניסה את היינץ (כולו בשלמותו ובחתיכה אחת) אל תוך המיטה... היא חשה אז ברגש אמיתי של הודיה" (עמ' 105). ואכן, הגיבורות מגיבות לנישואיהן באותו רגש שמגיב בו אדם על חסד אהבת האל: אסירות תודה עמוקה. שכן להעדרה של האהבה יש תוצאות קטלניות - חיים ללא אהבה אינם ממש חיים אלא רק "חיים כוזבים או לא מלאים" (עמ' 40), וחמור מכך: כאם-לעתיד לא נשואה "פאולה נחשבת מתה... [היא] נמסה אל תוך סביבתה והופכת לשום דבר" (עמ' 124-125). כל אלו משקפים את תפיסת האהבה העומדת ברקע הדברים, ושאותה בוחנת ילינק באמצעות פאולה ובריגיטה, שתי ה"דוגמאות" המשמשות אותה לדיון בנושא. ותהא אשר תהא משמעות האהבה בעבור כל אחת מהגיבורות, ברור לחלוטין כי האהבה חשובה מאין כמותה. לכן "בריגיטה מאוד רצינית בכל מה שנוגע לאהבה. האהבה היא הדבר הרציני ביותר שבאפשרותה לעשות, בהעדר הון התחלתי, למען החנות שלה" (עמ' 62); בעוד פאולה מאמינה ש"האהבה היא היוצא מן הכלל (לעומת כל דבר אחר) שיש לנו אותו או שאותו אנו חווים, בעבודה או בבית. פרט לה, אין לנו ולא כלום" (עמ' 55). אלא שלצד משמעות האהבה ומעמדה נותרו פתוחות שתי שאלות נוספות - ראשית, כיצד ניתן להשיג את האהבה? ושנית, אף אם הושגה אהבה, האם אכן יש בכוחה לגאול את הגיבורות כפי שהן מצפות שתעשה?

אף שלכאורה מנתצת ילינק באכזריות ובציניות כל אמונה באהבה וכל תקווה לקיומה, הרי באותה נשימה היא עושה זאת תוך שימור מאפייני האהבה הנוצרית

אשר לדרך אל האהבה, הריהי נדונה ללא כחל וסרק. תחילה מתגלה שוני של ממש בין הגיבורות בעניין זה: "בריגיטה יכולה להציע את גופה... בעלי הברית היחידים של בריגיטה במערכה זו הם תעשיית הקוסמטיקה ותעשיית הטקסטיל" (עמ' 12); פאולה, לעומת זאת, גורסת כי "נוצרים בין אנשים מיוחדים במינם דברים מיוחדים במינם כמו למשל אהבה מיוחדת במינה. משום כך כל שעלינו לעשות הוא להיות אנשים מיוחדים במיננו ולראות מה יקרה" (עמ' 55). ושוב, בהמשך לאבחנתו של סארטר בין להיות-בעלים (to have) לבין להיות (to be): בריגיטה מבקשת את האהבה בעזרת חפצים (בגדים, תכשירי שיער, הגוף עצמו הנתפס כמכשיר), בעוד פאולה מכוונת אל הרובד העמוק יותר של אופן ההוויה. כך או כך, הדרך אל האהבה מחייבת עבודה מפרכת והתמדה. ילינק אינה חוסכת בתיאורים בוטים כדי להמחיש זאת - "זהו ציד חסר רחמים. לא... הנרדף וגם לא... הציידת המסכנה והתשושה, אינם זכאים להפוגה במהלך הציד. לפעמים מצבו של הצייד גרוע ממצבו של הניצוד" (עמ' 81); ציד שעיקרו קרצוף חרא מאסלות, בכריעת ברך על רצפה קרה (מבחינה מטאפורית וגם פשוטו כמשמעו); מלאכה המצריכה "לשלב ביצועים של מכונה עם זריזות של אקרובט" (עמ' 103). **לכן, הופכת האהבה לחובה כבדה;** היא הופכת מהנאה לעבודה, וכל אחת מהנשים מתאמצת בכל מאודה ומשתמשת בכל מקורות כוחה הגופניים והנפשיים לשם כך. כיוון שכך, הנישואים נתפסים כהישג מעורר גאווה. אבל לאמיתו של דבר, ולמרות ההכחשות החוזרות ונשנות, הרי "האושר הוא מקרי, הוא אינו חוק, גם לא תוצאה הגיונית של פעולה" (עמ' 11) - ממש כמו אהבת האל הנוצרית והגאולה הכרוכה בה, האהבה הזו תלויה בגורל ובמזל, כלומר: ברצונו השרירותי של הגבר. אך בניגוד לחסד האלוהי, כאן אין מתנות ואין נדיבות. לכל היותר לפנינו הקבלה לתמונת העולם הפרוטסטנטית המדגישה את הצורך בעבודה קשה כדי לזכות באהבת האל, כאשר גם העבודה אינה מבטיחה כלל ועיקר את האהבה, שהיא בבחינת חסד שהאדם (וכאן: האשה) אינו זכאי לו.

אבל גם כאשר הושגה האהבה בסופו של דבר, ושתי הגיבורות (הדוגמאות) זוכות להינשא, האם האהבה לפי ילינק אכן עשויה להביא את מה שתלו בה וקיוו לו? בעבור בריגיטה, שבחיי נישואיה "כל יום דומה למשנהו ומשמעותם עבודה עבודה עבודה. **העבודה ממתיקה את החיים ובסופו של דבר היא החיים עצמם**" (עמ' 163), הרי בסיכומו של דבר "רואים עליה

שהנישואים מאירים לה פנים... השנאה כבר אכלה אותה לגמרי מבפנים. אבל האושר מהיותה בעלת רכוש שרד... הימים המוצלחים באים כעת בתדירות יותר ויותר רבה. וכך שלווה פנימית קנתה לה בסופו של דבר אחיזה אצל האשה הזאת" (עמ' 163). כלומר: אין כאן גאולה, במובן זה שבדיכוטומיה שבין חיים לעבודה לא הביאה האהבה חיים לבריגיטה; ואף על פי כן, יש כאן סוג צנוע של אושר - זה המצוי בשלווה הפנימית. גם פאולה, למרות התעמרויותיו של בעלה, מצוקת המקום והממון והמריבות הבלתי פוסקות, עדיין שמחה בכך שיש לה מקום קבוע בחיים, ומוצאת "אושר אמיתי" בילדיה. ועם זאת, את פאולה אין הנישואים גואלים: "למעשה, פאולה בהחלט מאושרת, אבל עדיין היא רוצה מקום משלה שתוכל לממש בו את מקצועה: עקרת בית ואם. אבל אין בשביל זה כסף. למה פאולה כל הזמן מתעקשת לרצות יותר ממה שיש לה... פאולה תגיע אל שפל המדרגה" (עמ' 168).

בנקודה זו יש להעלות עניין מרכזי נוסף - העובדה שלפנינו שתי "דוגמאות", האחת "טובה" והאחת "רעה". מהו בדיוק ההבדל ביניהן? ומדוע דווקא את פאולה מזכה ילינק בשיפוט (המוסרי) "רעה"?

לכאורה, דווקא פאולה היא ה"טובה" מבין השתיים. בעוד בריגיטה היא החומרנות הבוטה בהתגלמותה, נטולת יחס ליופי ונלחמת עד חורמה להשגת בעלות, הרי בפאולה יש "מידה כה רבה של כמיהה", מפני שהיא חשה "כאילו שבאנו לעולם בשביל משהו יפה" (עמ' 28), ולמרות שמדכאים ומכים אותה היא "ממשיכה לפזול לעבר עולם טוב יותר, לכל מקום שההזדמנות קיימת" (עמ' 20). בניגוד לפסיביות של בריגיטה, שאיננה רואה בעצמה בן אדם ואשר "אינה קובעת עובדות, העובדות מתנפצות עליה" (עמ' 119), הרי פאולה מתקוממת כאשר נוהגים בה כבחפץ והיא "לוקחת את חייה בידיה [גם אם] עד כה הניב הדבר רק חוסר הבנה, כפיות טובה וחשדנות" (עמ' 66). בריגיטה רכושנית וקמצנית, ומנסה לשעבד את היינץ באמצעות גופה והריונה; פאולה נדיבה ומבקשת "להעניק לו [לאריך] את גופה במתנה" (עמ' 101). ובעוד "בריגיטה נטולת כל רגשות" (עמ' 119), הרי פאולה חשה ש"האהבה היא מעל לכל, היא הדבר הנעלה ביותר" וכי אהבתה הופכת אותה לטובה (עמ' 28). תחושה זו איננה בגדר רגש גרידא, אלא - ממש כמו האמונה באל - יש כאן ביטוי של רצון נחוש שיש לו אספקט נורמטיבי: "האהבה... [היא] עיקר חייו של אדם, ועכשיו גם עיקר חייה של פאולה. פאולה נחושה בדעתה שכך אכן הדבר. היא רוצה גם לעשות הכול כמו שצריך" (עמ' 40). למעשה, פאולה מצטיירת כגילום של דמות הנוצרי האידיאלי. לא בכדי פאולה מאופיינת כטהורה, כמי שחייה רצופים סבל בלתי פוסק ועינויי גוף ונפש שמענה אותה סביבתה - ועם זאת היא ממשיכה לאהוב "בסבלנות ובהתמדה במשך שנים רבות" (עמ' 172). לאחר מסכת ההשפלות הארוכה שהביאה לנישואיה, היא בכל זאת מוצאת בעצמה את הכוח לומר: "ניגש למלאכה שמחים ואוהבים. אז התוצאות תהיינה משמחות ואהובות גם הן" (עמ' 148), ולקוות שמעכשיו הכול יהיה טוב יותר, ולהתאמץ "בכל כוחה ליצור אווירה טובה, כדי שהילדים יוכלו לגדול בשלום ובשלווה, והיא עצמה תוכל לגדול ולהיות לאשה בשלום ובשלווה" (עמ' 164). אפילו את סופה של פאולה ניתן לפרש מתוך נקודת מבט נוצרית: זונה קדושה, שהקריבה את טוהרה כדי לספק לבעלה ולילדיה בית נעים כפי שראוי להם אבל כזה שאין בעלה יכול להרשות לעצמו, וסופה - חורבן גמור, עקב אי ההבנה והשנאה שאפיינו את יחס סביבתה אליה במשך כל חייה. בכל אלו, פאולה כמוה כישו. אלא שבניגוד לישו, לפאולה לא היה איש או אל שתמך בה, ולא היתה לה תקומה.

במונחים שדיבר עליהם ניגרן, מגלמות אם כן שתי ה"דוגמאות" שבספר את שני המודלים של האהבה - בריגיטה את הארוס, ופאולה את האגפה. מדוע אם כן מוצגת פאולה כרעה שבהן? התשובה לכך טמונה בקריטריון לפיו נעשה השיפוט המוסרי, וזה, לפי ילינק, איננו מבחן הכוונה (נוסח קאנט) כי אם מבחן התוצאה (התועלתני). מזווית אחרת, ניתן להציג זאת בטרמינולוגיה של "מזל מוסרי" - "במקרה לא שיחק המזל לפאולה והיא תזכה לנפילה איומה. במקרה שיחק המזל לבריגיטה והיא תזכה לעלייה מסחררת" (עמ' 158). בכך יש המחשה ברורה לגורל המאמין הנוצרי, שלמרות כל מאמציו ומסירותו עלול בהחלט למצוא עצמו כמי שאינו זוכה לחסד האהבה האלוהי, ולכן הוא נידון לחורבן גמור. כך חושפת ילינק את טעמה המר של האהבה הנוצרית יותר מכל דווקא באמצעות ההיפוך בשיפוט ה"דוגמאות" שלה - ראיית המופת הנוצרי כרע, ושבירה מוחלטת של חייה ורוחה של הגיבורה המגלמת אותו.

לסיכום, ניתן לומר כי בחינה פילוסופית של תמונת האהבה שמציגה ילינק לפני הקורא מעלה מסקנה מפתיעה. אף שלכאורה מנתצת ילינק באכזריות ובציניות כל אמונה באהבה וכל תקווה לקיומה, הרי באותה נשימה היא עושה זאת תוך שימור מאפייני האהבה הנוצרית - אהבה המצויה בלבה של תרבות המערב, ואשר נתפסת במסגרת תרבות זו כאידיאל מחייב ואף בר מימוש. איזו מסקנה עשויה לנבוע מכך? בפרפראזה על אמרתו המפורסמת של ניטשה, ניתן מחד לומר כי על פי תפיסת האהבה של ילינק, גם מי שהורג את אלוהיו לא בהכרח מצליח להשתחרר מ"צללי האל המת", במקרה זה: מתפיסת האהבה שנותרה אחריו. מאידך, ניתן להסיק מכאן מסקנה אופטימית יותר - שגם אם האהבה במודל הנוצרי שלה איננה יכולה עוד להתקיים בעולם החילוני, הרי תפיסות אחרות של אהבה עשויות להיות חסינות יותר כנגד ביקורת נוקבת כדוגמת זו שפורשת בפנינו ילינק ברומן *המאהבות*. ■

הערות

1. להלן אצטט מהמהדורה העברית של הספר - ילינק, אלפרידה: *המאהבות*, מגרמנית: גיא בן-ארי, תל-אביב: הוצאת בבל, תשנ"ו - 1996 [ההדגשות באות עבה להלן הן שלי, דפ"ח].

2. Nygren, A: ***Agape and Eros***, Trans: P.S. Watson (Philadelphia: New Westminster Press, 2nd ed.: 1953).

3. Aquinas: ***Summa Theologiae***, Blackfriars Edition (New York: McGraw Hill Book Company, 1972), I. 3.5.2. [תרגום שלי]

ד"ר דנה פריבך-חפץ היא עמית מחקר במכון רוזנצוויג בירושלים. עבודת הדוקטור שלה הוקדשה לשאלת החסד בתרבות פילוסופית חילונית.

הפצע של ילינק

גלילי שחר

את השיחה על אלפרידה ילינק אפשר לפתוח מן הסוף. זה הסוף של *הפסנתרנית*, סופו של רומן, סופה של אריקה, המהווה מקום של פתיחה. הפתח הוא בסוף הרומן. זהו הפצע הנפער בכתפה של הפסנתרנית, החתך שהיא עושה בגוף, שאפשר להבינו כאירוע של פתיחה.

הנה הסצנה האחרונה ברומן: אריקה עומדת בכניסה לאוניברסיטה הטכנית, בלבוש מיושן. כך הלכה בכיכרות הריקות של וינה וחצתה את הגן העירוני, כך עברה על פני בית האופרה, המוזיאונים והקתדרלה הגדולה, כך סקרה בהליכתה את האנדרטאות של האמנות והתיאולוגיה, את מעונות ההוויה של הבורגנות, כך באה אל חצרותיה של הטכניקה, בהן משוטטים הסטודנטים וצוחקים. מן הארנק היא מוציאה כעת סכין ודוקרת את עצמה אי-שם בכתף. הפצע קל, הסכין נתחבת אל הארנק, הפסנתרנית שופכת את דמה. הפצע שהיא פוערת בגופה הוא המחווה האחרונה, בטרם תיעלם בשורה האחרונה של הרומן, שורה שהיא ההליכה הביתה. המאהב, וולטר קלמר, אינו רואה את החתך החדש. ראשו כבר במקום אחר. הוא צוחק. את הפצע החדש שלה עושה אריקה למען הקורא, זה העובר ושב ברחובות הרומן ומסתכל.

בפצע החדש של הפסנתרנית מסתכמת כרונולוגיה של חתכים. את החתכים במפשעה שהיא מבצעת בעזרת הסכין של אביה, מחליף או משלים הפצע "אי-שם בכתף". על המטאמורפוזה של הפצע יהיה עלינו עוד לתת את הדעת, לפי שעה אנו עומדים עדיין בהתחלה, כלומר בסוף, במקום של הפתיחה ומסתכלים בפצע. את משמעותו של מקום זה, את המקום של הפצע, ננסה להבין דרך שלוש הסתכלויות. הראשונה היא תיאולוגית, השנייה - אנליטית והשלישית - פוליטית. אלה הן פרספקטיבות דרכן עשוי להתברר מקומו של הפצע כפתיחה, כפער וכהתגלות.

את ההסתכלות התיאולוגית ניתן להתחיל בסצנה מהברית החדשה - תמונה מתיאטרון הגוף של ישו. את העלילה של ספר ספר יוחנן. ישו שב מן המוות ובא אל תלמידיו. על גופו הוא נושא עדיין את פצעי הצליבה. אלה הם החורים שפערו המסמרים בכפות ידיו ורגליו והחתך בצד הגוף, שהותיר בו החייל הרומי, המשמשים כעת כאותות, כסימני השיבה וההתגלות של ישו. הפצע הוא הראיה, הסימן, אותו מחפש תומא, אחד מתלמידיו של ישו, כעדות לזהות האדון. ההסתכלות בפצע היא מאורע של הפרכת הספק. אך תומא מרחיק לכת ודורש להניח אצבע בחור, בפצע. ישו נענה: "שלח את ידך לכאן ושים בצדי ואל תהיה חסר אמונה כי אם מאמין" (יוחנן, כ', 27). הנגיעה בפצע היא ההתנסות, העדות של הממשי, המעבירה אדם מן הספק אל האמונה. במובן זה מהווה הפצע של ישו מאורע של התגלות. זה המקום בו מתגלה הזהות הקדושה.

> **הפצע של הפסנתרנית, כמו כל פצע אחר בגוף הספרותי האירופי, הוא אתר של זיכרון תרבותי, המתייחס אל פצע הצליבה**

הקדושה פולשת לעולם אך משתרעת בו כפגם, כחור. זו האונטולוגיה של הקדוש - הישות שלו היא הפער, ההוויה שלו נרקמת סביב מחסור, הנוכחות שלו היא מקום ריק. האלוהי נכנס אל העולם כפצע. עדות דומה בדבר אופייה החבול של ההתגלות אפשר למצוא גם בפרשה מקראית מוכרת: המאבק של יעקב עם המלאך, כמסופר בספר בראשית (פרק ל"ב, 25-32). פגישה זו מסתיימת בחבלה בכף-הירך של יעקב. כף הירך הפגועה, גופו הצולע של יעקב, הופכים מעתה סימן לשהייה המשותפת עם האלוהים. הפציעה היא העדות לנוכחותו של הקדוש. בפצעו של יעקב טמון כעת השם ישראל. "ישראל" הוא השם שבו מצטופפות המילים שרית עם האל, כלומר שרוי היית במחיצתו ויכולת לו. הפצע הוא המסמן השקול לשם-האל, זה האופן שבו שם האל מתממש או מתגשם בעולם, זה האופן בו הוא טובע את נוכחותו. ההתגלות היא פצע.

הפצע הוא אם כן מסמן של גוף תיאולוגי. הפצע הוא האופן שבו הגוף הופך למרחב של התגלות, לעדות למציאות אלוהית, לזיכרון קדוש. ככזה עלינו להבין את הפצע כמסמן אב במסורת התיאולוגית; הפצע הוא האתר שבו שבה ומתכנסת זהותו של הקדוש, של המרטיר, של בעל הבשורה. הפצע מעיד כי הכרוניקה של הקדושה במסורת המונותיאיסטית היא גם היסטוריה של הכאב. הפצע, לפיכך, הוא מסמן דיאלקטי. הוא מקום של היעדר או של פגם, הפצע הוא חור הצריך להעיד על מלאות ועל מציאות מוחלטת; הפצע הוא מקום "לא יפה" הצריך לסמן את השלמות; זה מקום דוחה, מזוהם, טמא, הצריך ללמד על הקדוש. הפצע הוא מסמן של עולם פגום, הממתין עדיין לרפואה. כך מגלם הפצע את דימויו של האדם מנקודת מבט תיאולוגית - כהוויה שמהותה היא ההמתנה לגאולה.

ובמילים אחרות:

הפצע הוא הבשר והדם, מהותו של הגוף, סמל של עולם הרווי עדיין בחטא ובטומאה. הפצע הוא החטא, ומצד שני זהו גם המקום שמתוכו מופיע הקדוש, הגואל. הפצע הוא, כמו בשרו ודמו של ישו, המקום בו הגוף נפתח, נפער ומקדיש עצמו להתגלות ולרפואה.

פרשנות אסתטית-תיאולוגית מעין זו מאפיינת, לדוגמה, את יצירתו של ריכרד וגנר. באופרה *פרסיפל* מופיע הגיבור ופצע מדמם בגופו. הפצע של פרסיפל הוא פצע קדוש. הוא נפער בגופו של חוטא, המגלם את האשמה ואת הסבל, אך בה בשעה את בואה של הגאולה. אין הגאולה

יכולה להופיע אם-כן אלא במקום בו טמונה האשמה. וזו הרי פשרה של גאולה - השחרור מכתבי האשמה, הריפוי של הפצע. והנה, הגאולה אצל וגנר היא תמיד ארוטית, הגוף הקדוש מופיע כאובייקט של תשוקה. זוהי הפרשנות הרומנטית שוגנר מעניק לכתבי הקודש - אהבת אשה היא המקום בו מוצא הגבר ארוכה לפצעי ההוויה. הכרה זו, כי אצל וגנר הפצע התיאולוגי נפער בגופם של מאהבים מסוגם של פרסיפל, טריסטן, או בגוף המטאפורי, הגוף הנוסע של ההולנדי המעופף, תקרב אותנו מיד להסתכלות השנייה, האנליטית, הבוחנת את הפצע כסימפטום של שיח התשוקה. את רגע המעבר הזה, את המטאמורפוזה של הפצע מן המרחב של השיח התיאולוגי אל השדה של שיח האהבה עלינו למקם בשיחה על *הפסנתרנית*.

הפצע שפוערת אריקה בכתף הוא לא פצע קדוש. אולם גם הפצע של הפסנתרנית, כמו כל פצע אחר בגוף הספרותי האירופי, הוא אתר של זיכרון תרבותי, המתייחס אל פצע הצליבה. כל פצע חדש הנפתח בספרות המערבית עומד לפיכך בזיקה מסוימת לפצעיו של המרטיר. גם הפצע של הפסנתרנית הוא במובן זו הערה על הפצע התיאולוגי.

אנו עומדים עדיין בראשיתה של הערה זו. אנו עומדים כזכור בחזית בית הספר הגבוה ללימודים טכניים בוינה, ולא רחוק משם ניצבת הקתדרלה. הכנסייה הגדולה של וינה, אומרת המספרת, רובצת כמו קרפדה. זהו המרחק בו עומדת הפסנתרנית מן המסורת התיאולוגית - מרחק המעיד על קרבה מתוך כפייה, על שייכות בלתי-וולנטרית, זהו מרחק המאפשר מבט של ביקורת והסתכלות של בוז. אכן, ההליכה של אריקה בשדרות האחרונות של הרומן היא הליכה של תבונה צינית. יש משהו ניהיליסטי באופן שבו היא מתלבשת, הולכת ונוטלת את הסכין. הצעדים שלה פורעים בחוק, בסדר, באופנה. ההליכה שלה מסכמת בגידה בערכים. אך בהליכה זו, בהתרסה נגד הסדר הקדוש של וינה, מתבטאת גם הפנמה; הפסנתרנית יודעת היכן היא נמצאת, היא עומדת בקרבת מקום, היא פוסעת על שביליה של המסורת. הפסנתרנית יודעת היכן היא עומדת. היא ניצבת לא רחוק מן הצלב. הפצע שהיא פוערת בכתף אומר זאת: גם היא בין הקורבנות. הגוף שלה הוא מושא לעינויים. את הפצעים היא עושה בגופה, אולם התער שלה הוא התער של האב, הסכין שלה היא סכין פטריארכלית.

הפסנתרנית כותבת בגופה את האשמה. מכתב

האשמה הזה החותם את הרומן ניטל כל תוכן של גאולה. שום חלון, אומרת המספרת, לא ייפתח לאשה הזאת. שום פתח של הצלה לא נועד לה. הפצע שלה חסר-תוחלת, אין לו פתרון, הוא לא יעלה ארוכה. יש קוראים המוכרחים להיזכר כעת בקפקא, בתמונת הסיום של *המשפט*, בפרשת מותו של ק'. בטרם נגעצת הסכין בלבו עוד רואה ק' חלון שנפתח, וצללית דקה של אדם פושטת את זרועותיה. "מי זה היה?" שואל המספר של קפקא, "אדם טוב לב? מישהו שאכפת לו? אדם שביקש לעזור?" והנה, ילינק סוגרת את החלון הזה. מן הפצע של הפסנתרנית ניטל אפוא התוכן של שיח הגאולה. בדומה לקפקא, אחרי קפקא, ובשונה מקפקא, פוערת ילינק פצע בגוף ספרותי הזוכר היטב את המרטיר. ההסתכלות התיאולוגית ביצירתה נותרת, אולם היא ריקה ונטולת פתרון. זה עולם בו הקדושה מתקפלת כצורה אסתטית של הריק.

את התקפלותה של ההסתכלות התיאולוגית, בעבודתה של ילינק, לכדי מבט אסתטי של הפצע, מלווה הפרשנות האנליטית. ואמנם, הדיאלוג של ילינק עם תורתו של זיגמונד פרויד טבוע בכל עמוד ברומן *הפסנתרנית*. זהו דיאלוג אינטימי המתנהל בטריטוריה המקורית של השיח הפסיכואנליטי, כלומר במעונות הבורגנות הקטנה של וינה. אחד מהיבטיה של אותה שיחה עם המסורת הפסיכואנליטית מתגלה ברומן בהמחזת הסטריאוטיפים של שיח המיניות. כך מטפל הרומן, לדוגמה, במיתוס הפסיכואנליטי בדבר תסביך הסירוס. תסביך הסירוס, קובעת התיאוריה של פרויד, אינו רק עניין של הגבר, זהו הקונפליקט עמו מתחילה גם זהותו של הגוף הנשי. עם זאת, כפי שמעיר פרויד בחיבוריו המאוחרים,* בין המינים לא שוררת אנלוגיה מלאה: כך, בשעה בה מתפתחת זהותו המינית של הנער מתוך הפנמה של הפחד מפני הסירוס, כלומר מתוך הפנמה של האיום מפני הסכין של האב הבא להזהיר את הבן מפני התשוקה האדיפלית, או - לפי המיתוס האנתרופולוגי של הפסיכואנליזה - לסלקו מן המרחב הארוטי; איום שהולך ולובש לבסוף את צורתו של הציווי המוסרי - את צורתו האוניברסלית, המופשטת, הסימבולית של החוק, הרי שאצל הנערה הסירוס הוא כביכול אירוע שכבר התממש; הנערה רואה את גופה כמה שכבר ניטל ממנו איבר המין, היא חווה את גופה כגוף מסורס, כלומר כמום, כמחסור וכעונש. פרויד מכנה את ההכרה הזו בשם "הפצע הנרקיסיסטי". הכרה זו, לפי פרשנותו, מולידה את רגש הנחיתות ומייסדת את הזהות המזוכיסטית של האשה. זו ההכרה המקבעת את הזיקה האמביוולנטית ואת יחסי העוינות בין הבת לאם ופותחת את הדרך להפנמת דמות האב, או הגבר, כאובייקט של תשוקה או פיתוי.

קריאה אנליטית מסורתית היתה מחפשת בדמותה של אריקה ראיות לאותה סכמה של זהות מינית, שחלה בה כביכול השהיה של השלב הקדם-האדיפלי, מעין קיבעון המוליד את הנוירוזות של הפחד והקינאה, את החשדנות ואת השיח ההיסטרי. את החתך, הפצע במפשעה של הפסנתרנית, אפשר היה לראות, לפי כיוון פרשני זה, כסמל המוטבע בגוף ספרותי הנחנך כהערה על תסביך הסירוס. גופה של הפסנתרנית שב ומיוצר כגוף מסורס, כגוף שניטלה ממנו היכולת המינית. זה גוף שסרה ממנו ההילה הארוטית; גוף שאינו מסוגל לאהבה.

ספרות שאינה מגיעה לסיפוק ואינה מציעה רגעים של הנאה, אלא זעזועים, השהיות, חזרות, ויתורים, ומקומות של פתיחה, כלומר פצעים

ננסח זאת במילים אחרות: הפצע של הפסנתרנית הוא סימן. את החיתוך בגוף, את הפציעה, אפשר להבין כמאורע סמיוטי. הפצע הוא סימן, כאמור, אך אין זה סימן סתם, אלא סימן שנותנים האבות. הפצע הוא הסמל של האדון; הוא חותמו של שם-האב. כמו שם-האל

*ראו לדוגמה: הרצאתו של פרויד משנת 1925 "תוצאות נפשיות אחדות של ההבדל האנטומי בין המינים": Sigmund Freud, "Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds", Studienausgabe, Band V: ***Sexualleben***, Frankfurt am Main, 2000, S. 253-266.

הנכתב כפצע בגופו של יעקב, כך נכתב שם-האב: הסמל של החוק, של הסדר, של הציווי, נכתב בגופה של הפסנתרנית. כל חתך שעושה אריקה בגופה הוא כמו הערה על אותו הסדר. הגוף שלה נעשה לפיכך אתר של זיכרון, טוטם, או מערכת כתיבה של תסביך הסירוס. הערה הזו נכתבת כאמור מבחוץ, מתוך התייצבות דו-משמעית של המספרת בשדה המסורת הפסיכואנליטית. הפסנתרנית היא סטריאוטיפ פסיכואנליטי, והיא עצמה יודעת זאת. יעידו על כך התמצאותה בדימויים של שיח המיניות וכושר ההמחזה הרהוט שלה. אריקה משחקת בתיאטרון של פרויד, היא מציגה את הדיאלוג הסאדו-מזוכיסטי, את הזהויות המשניות של התסביך האדיפלי, את הפרוורסיה של המציצנות. הפצעים שלה חושפים את הדיאלקטיקה של התשוקה, את כיבושו של עיקרון העונג על ידי כפיית החזרה, הם מלמדים על ההיגיון הפורה של הכאב.

באותו היגיון של כאב, במזוכיזם, יש לחפש אפוא גם את עיקרון הפרוזה של ילינק: רעיון בדבר ספרות שאינה מגיעה לסיפוק ואינה מציעה רגעים של הנאה, אלא זעזועים, השהיות, חזרות, ויתורים, ומקומות של פתיחה, כלומר פצעים. המזוכיזם, בניסוח אחר, הוא אסטרטגיה של נרטיב, זהו דפוס של עלילה. המזוכיזם מתבטא לא רק באישיותה של הפסנתרנית, אלא גם באופן בו הסיפור שלה יוצא לאור. דוגמה: הלשון של ילינק. השפה של הרומן היא שפה רוטטת. התיאורים קצרים, חתוכים, חלק מן המשפטים כתובים כפקודות, יש מילים העומדות מחוץ למשפטים ופורעות בריתמוס או בשיווי המשקל של הנרטיב. אל לשון הסיפור נדחסים ציטוטים, חיקויים פרודיים של קונוונציות, פתוס וסלנג. הרומן של ילינק חובט לפיכך לא רק בדמות האם, הוא מכה גם בשפת האם. בגרמנית של ילינק אין טעויות, אך היא מלאה חריקות ובלימות. התחביר שלה אינו שוטף, הפרוזה עוצרת, היא בונה לפעמים משפטים עגולים וריקים להפליא, כלומר חורים. הטכניקה הזו ניכרת כמובן גם ברומן *המאהבות*.

ההסתכלות האנליטית מגלה בפצעים של הפסנתרנית את האתרים בהם המודחק בשיח המיניות נפתח ונפרש ונראה לעין כמאורע של השפה. את הפסנתרנית שלה כותבת ילינק, לפי פרשנות זו, כמייצג של סימפטומים, הסובייקט שלה כולו הוא, במופגן, הוויה של פצע.

הפצע של הפסנתרנית "אי-שם בכתף" הוא, לפי ההסתכלות הראשונה, מטאמורפוזה של פצע הצליבה, ובמבט שני, מתגלה בו גלגול של פצע הסירוס. שתי ההסתכלויות מקבילות זו לזו, אין ביניהן סתירה, הן דורשות זו את זו, והן עשויות להיפגש במרחב בו הפרספקטיבות מתעקמות ומתכנסות לראייה פוליטית. ההסתכלות השלישית תגלה את הפצע כאירוע אסתטי-פוליטי, כלומר כאתר של ביקורת האלימות. הפצע הפוליטי הוא, במובן ראשון זה, ציור בו נחשפים מושגי הכוח של ההוויה. הפצע הוא דיוקן של סובייקט פוליטי הנולד כאובייקט של שיח האלימות. זהו מקום בו נחשפים מנגנוני הדיכוי, אופני השליטה, האינטרסים האגרסיביים ומושגי הכוח המכוננים את הגוף האנושי. הגוף של הפסנתרנית הוא, בעקבות הסתכלות זו, מרחב בו מתגלות צורותיה של האלימות האזרחית. אריקה היא גוף של אשה, היא גוף בורגני, היא גוף של האמנות. ובכל גלגוליה היא מגלמת מושאים של חינוך אגרסיבי, גופים של משמעת וענישה ואובייקטים של מבחני כוח. הפצעים של הפסנתרנית הם הסימנים של אותה הוויה פוליטית פגומה. להוויה הזו יש כמובן היסטוריה, זוהי הכרוניקה הזעיר בורגנית של האלימות הפשיסטית. והרי הספרות האוסטרית אחרי 1945 מלאה בהוכחות בדבר הזהויות היומיומיות של הפשיזם. הפרוזה של ילינק שייכת למרחב זה, בו הופיעו בין השאר המחזות והרומנים של תומס ברנהרד, סיפוריה של אינגבורג בכמן, הטקסטים של פטר הנדקה והמחזות של פטר טוריני. זו ספרות שבאה בדין ודברים עם עברה של אוסטריה, עם זהותה התרבותית והפוליטית לאחר המלחמה; היא מתווכחת עם הימין החדש, עם הממשל, עם היידר וכפיליו. את הטקסטים של ילינק יש לפרוש אם כן באותו שדה בו אנו קוראים את המחזה הפוליטי של ברנהרד או צופים בעבודות התיאטרון של קלאוס פיימן. זוהי ספרות המעידה על ממלכות של שכחה, על מרחבים של אשליות אסתטיות, על תעשייה של דימויים ונוסטלגיות, על מסורות מנוונות או מורשות ישנות של תרבות מוסיקלית. הספרות הזו היא במקרים רבים הקדשה לעיר וינה, הנפרשת כמפה של נוירוזות פוליטיות. בתי המגורים של וינה, מאז פרויד, פרנץ וורפל וסטפן צוויג, ובהרבה מן היצירות של ברנהרד ובכמן, מצטיירים כאתרים של מלנכוליה ותבונה צינית, כמקומות של שררה וכסדנאות של חינוך ודיכוי.

הפרוזה של ילינק שייכת למרחב זה, בו הופיעו בין השאר המחזות והרומנים של תומס ברנהרד, סיפוריה של אינגבורג בכמן, הטקסטים של פטר הנדקה והמחזות של פטר טוריני

גם הספרות של ילינק מעידה על המטאמורפוזות הביתיות של האלימות, על צורותיה האינטימיות, הפרטיות. הספרות שלה מוכיחה את הכפייה הפוליטית המופנמת במחוות חשאיות ומשתרעת בסצנות מחיי המשפחה. זה מרחב פואטי בו מתגלגלים החוק והמשטר בדמות האב הסימבולי, דמות האב הנעדר, אב שהוא תמונה, זיכרון או סכין. והסכין של האב היא כמובן סכין פוליטית. הסכין שייכת אמנם למרחב של הבית, היא פוצעת בגוף פצעים אינטימיים. את הפצע בכתף עושה למשל אריקה באמצעות סכין מטבח, אך היא עושה אותו לבסוף בחוץ, במרחב הציבורי, בכיכר של השיח האזרחי, כך שהעוברים ושבים יכולים לראות את מה שנפער. הפצע האחרון של הפסנתרנית נפתח כפצע פוליטי, ומצדיק מכאן כיוון של קריאה שנייה ברומן כולו.

ההסתכלות הפוליטית ברומן של ילינק תדרוש לפיכך להפקיע את הקונפליקט של אריקה מן המונופול של הפרשנות הפסיכולוגית המסתפקת באישור זהותה של הגיבורה כאישיות נוירוטית, בהערה על מושג המשפחה או בדיון ביחסים בין אם ובת. ילינק מעניקה לסוגיית המשפחה טיפול פוליטי מובהק. היא חוקרת את מהותה של המשפחה כמערכת של יחסי כוח, כאורגניזם של אלימות, כתא היסודי ביותר של הדיכוי. במובן זה עומדת ילינק לצד ברנהרד ובכמן, ובמובן מסוים ופעם נוספת בקרבה לקפקא, שסיפורי הבנים שלו, *הגלגול*, *גזר-דין* ו*הנעדר* הם כמו שיעורים בדבר קריאה פוליטית של פרוזה משפחתית.

הפצע הנפער בסופו של הרומן *הפסנתרנית* הוא מסמן של פרוזה קשה. זה הפצע של ילינק. הכתיבה של ילינק חורגת ממורשת "הספרות היפה". הרומן שלה - אין בו יופי. והקורא הנקלע ליצירותיה, ומסתכל, רוצה לפעמים להפנות את הראש בבהלה, אל מעבר לדף, ובחזרה, ולהרכינו, במחווה שיש בה יראה וכבוד. ■

ד"ר גלילי שחר מלמד בחוג לספרות גרמנית באוניברסיטה העברית בירושלים.

המקום ממנו כותבת אשה

על *המאהבות*

דנה אולמרט

הענין המיידי שתפס את תשומת לבי בעת הקריאה ב*המאהבות* הוא כמובן הנימה שבה הוא כתוב. הכתיבה של ילינק סרקסטית ואנטי רומנטית. היא מבקשת לנתץ קלישאות רומנטיות, וציפיות לפיוטיות ולרוך. אחד האמצעים שהיא מפעילה לשם כך הוא השימוש המופרז, העודף, בהסברים סיבתיים. באמצעות צירופים כמו "משום כך", "אם כך", "כלומר", "מכיוון" היא יוצרת עולם לוגי, רציונלי ומובן לכאורה המכסה על עיוותים פוליטיים ורגשיים. כמעט לכל ההתרחשויות בספר ניתן הסבר סיבתי המנוסח באופן דטרמיניסטי ואקסיומטי. למשל: "הנשים נועדו לסבול, הגברים נולדו לעבוד" (עמ' 29).[1] דוגמה נוספת היא יחסה של בריגיטה לתינוקות. בריגיטה סולדת מתינוקות ורואה בהם יצורים דוחים אבל היא יודעת שיצור קטן כזה יהפוך אותה לאמא, ויאפשר לה לעזוב את בית החרושת לחזיות ("עבור בריגיטה הגוף הוא אחד האמצעים להשגת מטרה נעלה" [עמ' 62]). באופן דומה, פאולה רוצה ללמוד לתפור כדי לחיות את החיים הטובים ("אני רוצה ללמוד לתפור. וכשאסיים את לימודי ואהיה תופרת, אני מתכוונת ליהנות מעט מחיי" [עמודים 18-19]). היא מוצאת עצמה בסופו של דבר תופרת בבית החרושת לחזיות משום שהחיים הכריעו אותה (עמ' 178). אמא של אריך רוצה שאריך יתחתן עם אשה עשירה כדי שגם היא תרוויח מזה (עמ' 43). "פאולה יודעת שאריך הוא הכול. משום כך עליה להיות הרבה יותר, שאם לא כן מישהי תשיג אותה בהרבה או אפילו בהרבה יותר" (עמ' 45). אמא של אריך לא רוצה שהוא יעזוב את הבית כי לא יהיה לה את מי לשנוא (עמ' 146).

האלימות, הבוז והשנאה של ילינק כלפי הדמויות המאכלסות את הספר גלויים ומוצהרים. ילינק מאפיינת את דמויותיה, באופן המזכיר לקוראי העברית את מחזותיו של חנוך לוין, דרך הדחפים הגופניים לאוכל ולסקס ודרך שאיפת הכוח שלהם. היצור האנושי בספרה הוא חיה בעלת צרכים הפועלת במרחב אלים. תחושת הערך העצמי שלו תלויה באפשרות להשפיל אחרים, ובכך לפצות את עצמו על ההשפלות שהוא סופג. העונג המיני הוא פריווילגיה גברית בלבד. נשים אינן נהנות ממין. הן מתעברות ממנו, וקושרות אליהן בדרך זו את הגברים. כך הן מאלצות אותם לקחת עליהן חסות. הן מקימות את המשפחות הבאות שידאגו גם הן לתחזק את השיטה הקפיטליסטית והסקסיסטית השולטת ברמה ולשכפל אותה. הן חוליה נוספת בשרשרת הדיכוי וההמתה הנפשית והרגשית שבני אדם כופים על עצמם ועל סביבתם.

ניכר בכתיבתה של ילינק שהיא מחזאית. *המאהבות* הוא ספר שהקריאה בו הזכירה לי יותר מכל צפייה בתיאטרון מריונטות או בסרט אילם שהודבק לו פס-קול. הדמויות בספר מתנהלות בקצב שאיננו טבעי. הוא תמיד מהיר מדי או אטי מדי. העלילה נדמית לעתים כאילו היא מצולמת בשחור-לבן ומתרחשת במקום רחוק ושונה כל כך מכל מה שמוכר. השפה הבוטה שבאמצעותה מתוארות ההתרחשויות אינה מותירה מרחב פעולה רב לדמיון, משום שהיא מפורשת מאוד. תיאורים כלליים ומופשטים זוכים מיד לדוגמאות קונקרטיות. כך למשל, הקביעה הכללית "בעתיד אריך ופאולה ישלימו זה את זה לפעמים" מוסברת מיד במשפט הבא: "למשל: כשאריך יכה ופאולה תהיה מוכה, או כשאריך יהיה חולה ופאולה תטפל בו" (עמ' 68).

ילינק התחילה לכתוב שירה ופרוזה בסוף שנות השישים ופרצה לתודעת הקוראים בתחילת שנות השבעים. באותן שנים בדיוק התפתחה בצרפת תנועה אינטלקטואלית פמיניסטית רבת השפעה. תנועה זו הושפעה מן הפסיכואנליזה ומן הפילוסופיה של דרידה, ועסקה רבות ביחסים בין נשיות לבין השפה, התחביר ופעולת הכתיבה. התחביר הלוגי, הבינארי, של ילינק שונה מאוד מן הליריות המאפיינת את כתיבתן של הפמיניסטיות הצרפתיות הללו, דוגמת אלן סיקסו, שזכתה לכינוי l'Écriture feminine,[2] "כתיבה נשית". "הכתיבה הנשית" הזו מבקשת להתור תחת הסדר החברתי והסדר התחבירי הבנויים על פי לוגיקה בינארית, ולהמציא שפה חדשה. סיקסו מזהה בהיגיון הבינארי של השפה, בהגדרות המבוססות על ניגודיות, בהגדרת הנשיות כ'לא-גבריות', חרדה מפני שוני. על פי סיקסו, ההיגיון הבינארי מעניק לשונויות תוקף היררכי. כך נשיות מוגדרת כהיפוך נחות של גבריות, פסיביות כניגודה הנחות של האקטיביות, רגשות כניגוד לרציונליות וכדומה. השפה החדשה שסיקסו וחברותיה יוצרות מתנגדת למבנה הלינארי והבינארי של השפה וההיררכיות המוטבעת בה, ומתענגת על משחקי מילים, תחביר פרוץ, מטאפוריזציה דחוסה, ריבוי משמעויות ועמימות פואטית. נקודת המוצא הפילוסופית של הכתיבה הזו היא הסירוב להתייחס לגוף הנשי כאל גוף מסורס. זוהי כתיבה המבקשת להיות דו-מינית, כלומר, מגוונת מבחינת מושאי התשוקה שלה ומקורות העונג שלה.

הכתיבה של ילינק נאבקת אף היא עם הסדרים החברתיים והביטויים התחביריים-לשוניים שלהם. עם זאת, בשונה מן ההוגות

הפמיניסטיות הצרפתיות, ילינק מאמצת את הסיבתיות ואת ההיררכיות הטמונות בשפה ומבקשת להעצים את נוכחותן עד אבסורד. בנוסף לתחביר הסיבתי והרציונלי מופיעות *בהמאהבות* גם חזרות רבות על אותם משפטים. לדוגמה: "פאולה עובדת כאן בפס הייצור על תקן של תופרת חצי-מקצועית. פאולה עובדת כאן בפס הייצור על תקן של תופרת חצי-מקצועית." (עמ' 178) החזרות מוסיפות לסיבתיות ממד מכאני. הן נדמות כמו תקלה בפס הייצור של הטקסט עצמו. הן ביטוי להשתלטות של ההיגיון המכאני על הקול האנושי המספר את הסיפור.

המציאות המתוארת *בהמאהבות* מבוססת על חלוקות נוקשות ומוחלטות בין גברים לנשים, בין עשירים לעניים ובין הורים לילדים, והיא נמסרת בתיווכו של קול ארסי ועוין. הקול הזה הוא קולה של המספרת. משום כך השאלה המרכזית שמעסיקה אותי ביחס *להמאהבות* נוגעת לזהותה של המספרת הזו. מיהי זו שדרך קולה ומילותיה מתואר העולם באכזריות ובשנאה כזו? מה אנחנו יודעים עליה? האם מתחת למעטה העוינות והסלידה שלה ניתן למצוא רגשות אחרים? אילו זיקות מתקיימות בינה לבין העולם שהיא מתארת? האם היא חלק מן השיטה? האם גם היא קורבן שלה? מתוך איזו עמדה, ביחס לעולם שהיא מתארת, נוצר הסיפור שלה? ומכיוון אחר - איזה תפקיד מטיל הספר על הקוראים בו? מה מקומו בעולם? את התשובות לשאלות הנוגעות לזהותה של המספרת צריך ללקט בפינצטה, שכן המספרת של *המאהבות* מקפידה לא לחשוף את עצמה, לא לדבר בגוף ראשון יחיד, לא לומר אף פעם "אני". היא משתמשת בצירופים כמו "דעה רווחת מספרת" או "הפתגם הישן אומר" כדי לא לומר דברים בשמה. מבטה וקולה מופנים החוצה, אל עבר עולמן וחייהן של הדמויות שהיא מתארת. ההתרחקות מן ה"אני" של המספרת, שעוד אשוב אליה, מלווה בשליטה מוחלטת, עריצה, בזמן ובמרחב. זוהי מספרת המכירה לפני ולפנים את הכוחות המניעים את היינץ, בריגיטה, פאולה ואריך, ואת קרובי משפחתם. היא נכנסת ויוצאת מתוך ראשם, מתוך איברי המין שלהם, ומתוך לבם, אם יש להם כזה, בחופשיות מוחלטת. היא בקיאה בעברם וחשוב מכך, היא יודעת בכל רגע נתון מה טומן בעבורם העתיד. היא מתרה בקוראים "חכו מעט עד שייכנס אביה השרירי [של פאולה] אל התמונה, שאנו קוראים לה מציאות! הנה הוא מגיע" (עמ' 108). היא מנפנפת בעליונותה ביחס לדמויות במשפטים כמו "לא תיארנו את האהבה בין אריך לבין פאולה מפני שהיא לא היתה נוכחת" (עמ' 103) ונהנית להתגרות בנו כשהיא אומרת "היות שאנו אוחזים בגורלה של בריגיטה בידינו אנו יכולים גם לקטוע אותו כל אימת שנרצה" (עמ' 119).

לא רק המספרת של "המאהבות" נטולת "אני". גם בריגיטה ופאולה נטולות עצמיות מובחנת. הן רק דוגמה לבנות מינן. הדוגמה הרעה פאולה והדוגמה הטובה בריגיטה. הן מוצר חלול וריק ממורכבות רגשית, שנבנה, הורכב ונתפר בפס הייצור לחזיות ששתיהן עובדות בו בשלב כלשהו בחייהן. ככל שמתקדמת הקריאה *בהמאהבות* מתחוור כי במסווה של ייצור חזיות מתרחשת תחת גגו המשתפל של בית החרושת פעולת שיבוט של נשים. הנשים נארזות ונפלטות מפס הייצור הזה רק כדי לשוב אליו בחזרה, כפועלות ייצור, ומשוחררות ממנו רק לצורך גידולו והכשרתו של דור הנשים הבא שימצא עצמו גם הוא אל מול פס הייצור וחוזר חלילה. היעדרו של הגוף הראשון, של "האני" מתגלה בנקודה זו כתמה מרכזית בספר, כעניין שעומד במוקד תשומת הלב שלו.

בהקשר זה של העדרו של הגוף הראשון, של מחיקת האינדיווידואליות, קשה שלא לחשוב על העבר הנאצי של אוסטריה

בהקשר זה, של העדרו של הגוף הראשון, של מחיקת האינדיווידואליות, קשה שלא לחשוב על העבר הנאצי של אוסטריה. העבר הזה כמעט אינו מוזכר *בהמאהבות* כהתרחשות היסטורית קונקרטית. הוא נוכח בספר רק באופן מרומז, דרך חוברות על מלחמת העולם שאריך מעיין בהן. אולם, התוקפנות הממוסדת במשפחה ובחברה היא תזכורת מתמדת להתרחשותו והיא צצה ועולה ממשפטים שונים, דוגמת זה: "אין דורש אפילו לא לעורה של פאולה. אחרי הכול, אי אפשר לעשות ממנו כרית לספה או שטיח רקום" (עמ' 113). כלומר, התוקפנות הנאצית מציצה מתוך קולה של המספרת, מתוך ההזדהות המלנכולית שלה עם התוקפנות והרצחנות שהפכו להיות חלק ממנה. המלנכוליה, אומר פרויד בחיבורו הקלאסי "אבל ומלנכוליה", מלמדת אותנו שהאני מסוגל להמית את עצמו ואגב כך לשאוב הנאה עצומה מסיפוקן של מגמות סדיסטיות ומגמות של שנאה. קולה של המספרת *בהמאהבות* הוא הקול של מי שמת או נרצח מבחינה רגשית והוא מעין מת-מהלך, מת-חי הממית מכוח מילותיו את כל מי וכל מה שסובב אותו.[3]

באותה אוסטריה שבה כתבה ילינק את ספריה ביקש זיגמונד פרויד, יותר משישים שנה קודם לכן, לתאר את מהותה של הנפש האנושית, את מהותו של האני. פרויד ביקש להתחקות אחר תשוקותיה של הנפש ולתת מובן לכאביה ולאהבותיה. חלומותיהם של מטופליו וחלומותיו שלו שימשו לו פתח כניסה לעולמו הפרטי והנסתר של האני. פתח כניסה למשאלותיו הכמוסות, לפנטזיות שלו. מן החלומות ומן הניסיונות להתחקות אחר פשרם נולדה הפסיכואנליזה. באוסטריה של *המאהבות* החלומות של כולם זהים. הם לא מסמנים עוד את פתח הכניסה אל עולמו הייחודי, הפרטי והנסתר של האדם: "פאולה חולמת על אהבה כמו כל הנשים. כל הנשים, ופאולה ביניהן, חולמות על אהבה" (עמ' 30). למעשה, אף אחת מן הדמויות בספר איננה חולמת במובן הידוע של המושג. ואילו החלומות בהקיץ, הפנטזיות והמשאלות הם תוצר של השיטה ולא של איזה עולם פנימי. לפעמים, כמו במקרה של אמא של פאולה, המשאלות והפנטזיות מוצגות בעיקר כמטרד מכביד: "אמא של פאולה אינה יכולה לבקש לעצמה דבר עוד, כי היא כבר צרכה את כל גורלה בלא לקבל עבורו תמורה כלשהי. ומכיוון שאמא של פאולה כבר אינה יכולה לבקש לעצמה דבר, כי כבר מאוחר מדי, היא מאושרת לחלוטין" (עמ' 84).

פרויד נמלט מאוסטריה בעור שיניו ב-1939. עוד קודם לכן, בשנים שבין מלחמות העולם

הלכה והתחזקה בהכרתו ההנחה, שהוא כינה אותה בזהירות 'ספקולציה', בדבר קיומו של יצר מוות מולד.[4] נאמן להנחות יסוד דיאלקטיות, פרויד גרס כי ארוס, יצר החיים, משולב תדיר בתשוקה לשוב למצב קודם. כלומר, לשוב למצב שקדם להתפרצותם של כוחות החיים. למצב של אי-תנועה. הוא תיאר את יצר החיים ככזה המתקיים מתוך קונפליקט עם יצר המוות ואת החיים עצמם כניסיון מתמיד לפשר בין שני הדחפים הללו. ילינק נולדה ב-1946, כשנה לאחר תום מלחמת העולם השנייה. עבור הדמויות ב*המאהבות* נדמה כי המאבק שפרויד ביקש להתחקות אחריו בין ארוס לתנטוס הסתיים בניצחונו של יצר המוות. גם אם בני האדם המאכלסים את ספרה של ילינק חיים מבחינה ביולוגית, הם מתים מבחינה רגשית ונפשית. הם יצורים נחותים, משובטים, שנולדו אל תוך הוויה ממיתה ומעולם לא הכירו אפשרות אחרת.

בנקודה זו אני רוצה לחזור לשאלה בדבר ה"אני" של המספרת ולתהות, האם ניתן בכל זאת למצוא בספרה של ילינק שרידים, הדים וצללים שיעידו על התקיימותה, אי-אז, של עצמיות מובחנת, של חיים רגשיים מעוותים פחות? אותות של עבר כזה אכן נדחקו אל הספר וחרצו סדקים זעירים במעטה הניכור והאלימות שלו. משפטים בודדים מעידים, כך נדמה לי, על סימני חיים רגשיים. כדי להיווכח בקיומם נדרשת קריאה שהיא פעולת הצלה. קריאה אמפתית ארכיאולוגית באופייה, שנועדה לגלות סימנים לעבר נפשי ורגשי אחר מזה המצוי על פני השטח של הספר. זאת אומרת, קריאה הבוגדת במודע בהנחות היסוד המוצהרות של הספר. אחד מן המשפטים הבודדים שמצאתי בהם שרידים לחומר נפשי-אנושי-אמפתי, מופיע בעמוד 60, אחרי תיאור המגע המיני בין בריגיטה לבין היינץ: "בריגיטה מייחלת שהזין שלו יסתלסל, דבר שהיה גורם לו בוודאי צער רב. בינתיים נגרם לבריגיטה צער רב. בדעתה של בריגיטה כלל לא עולה לומר תעזוב אותי בשקט". מה שלא עולה בדעתה של בריגיטה, עולה בדעתה של המספרת. הבקשה "תעזוב אותי בשקט" צצה כאן לפתע כאפשרות נשכחת ובלתי מתקבלת על הדעת, ובכל זאת, דרך שלילתה, נשמעת לפתע הבלחה של שפיות. מה שלא עולה בדעתה של בריגיטה בכל זאת משתמר היכן שהוא כבקשה סבירה, לא קנטרנית ולא רווית שנאה, כבקשה לשקט. הבלחה דומה של רגישות אנושית המתקיימת רק דרך שלילתה, עולה גם מן הפיסקה הבאה: "לא תיארנו את האהבה בין אריך ובין פאולה מפני שהיא לא היתה נוכחת. זה היה כמו חור שמועדים לתוכו בשגגה ולאחר מכן ממשיכים לצלוע. דבר לא נשבר, מלבד יצור אנושי באביב ימיו" (עמ' 103). המשפט האחרון - 'יצור אנושי באביב ימיו' - מרמז לקיומו של עבר אחר שבו התקיימו יצורים אנושיים, שבו שרתה אולי אופטימיות. גם המשפט הזה, כמו המשפט הקודם שהתעכבתי עליו, הם בשר מבשרו של הספר. ניתן לקרוא אותם כקלישאות, כמשפטים פרודיים ומנוכרים הלועגים לדמויות יותר מאשר מעוררים כלפיהם אמפתיה. למרות זאת, נדמה לי שאם מאזינים להם היטב שומעים דרכם גם כאב בלתי מחושב; כאב שאפילו כדי לשלול את האפשרות להיות איתו במגע צריכה המספרת להכירו ולהזדהות דרך ההיכרות הזו עם כאבן של הדמויות. רגעים כאלו נדירים בספר, והם מצליחים לעורר לרגע קצר ביותר מגע רגשי נטול בוז. דוגמה נוספת מופיעה בעמוד 82, כאשר בריגיטה טוענת שאם אי פעם יבקר הבוס מהמפעל בביתה הפרטי הוא יצטרך להתנהג בו לפי חוקיה שלה: "אבל אם היה בא, הוא היה חייב למלא בדירה שלנו אחר ההוראות שלנו, זה אפילו חוקי, מתייפחת בריגיטה".

> **התוקפנות הנאצית מציצה מתוך קולה של המספרת, מתוך ההזדהות המלנכולית שלה עם התוקפנות והרצחנות שהפכו להיות חלק ממנה**

בעמוד 163, לקראת סיומו של הספר, חושפת המספרת, בפעם הראשונה והאחרונה, את זהותה המגדרית. היא נוקטת אמנם לשון רבים, כפי שהיא עושה לכל אורך הספר, אך מצביעה בכל זאת על שייכותה למין הנשי. המשפט שבו היא מגלה את עצמה כאשה הוא זה שבו היא אומרת "שהרי לשם מה יש לנו, הנשים, את קסמנו?" אפשר לחלוף גם על פני המשפט הזה מבלי להתעכב עליו, משום שהנימה שהוא נוקט, כמו הטון שמאפיין את המשפטים הקודמים לו ואת אלו הבאים אחריו, אינם שונים בשום דבר מן הנימה המאפיינת את הספר כולו. ובכל זאת, הוא מצהיר על שייכות ועל הזדהות. הנשים, מושא ההתקפה המרכזי של הספר, מתגלות כאן כקבוצה שהמספרת נמנית עליה. בנקודה זו נדמה כי בעולם של "המאהבות", שבו האהבה היא פיקציה, דווקא השנאה היא הביטוי המובהק למעורבות ולדאגה. קריאה כזו מבקשת להבין את גילויי השנאה של המספרת כלפי הדמויות הנשיות כביטוי, מלנכולי אמנם, למעורבות הרגשית שלה בגורלן. בדומה לעולם של ג'ורג' אורוול ב-*1984*, שבו בערות היא כוח ושלום הוא מלחמה, בספרה של ילינק, שנאה היא אהבה, או לפחות, ביטוי לדאגה. ומי שעומד במוקד מתקפת השנאה של הספר הן הנשים.

בחיבורו "יצרים וגורלות יצרים" מתאר פרויד את האהבה כרגש המנוגד לשנאה, אך גם כרגש, שבדומה לשנאה, שונה במהותו מאדישות ומשוויון נפש.[5] האהבה והשנאה שונות זו מזו באופיין אך דומות בעוצמתן. משום כך הן נוטות להתחלף ביניהן. מי שהיו מושאי האהבה שלנו עשויים להפוך לשנואים. העוצמה הרגשית שהושקעה באהבתם נשמרת אך תוכנה משתנה. בעמודים האחרונים של *המאהבות* מתארת המספרת את פאולה, הדוגמה הרעה: היא קובעת כי "העבודה עושה את פאולה אדישה" (עמוד 179). ילינק שונאת את הדמויות בספרה אבל היא איננה אדישה אליהן. את *המאהבות* אפשר לקרוא במובן זה כספר שהוא קריאה לפעולה, כספר מגויס, המבקש להזהיר נשים מפני אדישותן לעצמן. "פאולה, שימי לב, החיים חולפים" (עמוד 179). האם יש בכתיבתה של ילינק גאולה? שאלה דומה שואל יצחק לאור ביחס למחזותיו של חנוך לוין: "יש או אין גאולה בעולם הלויני? בקומדיות, הגאולה היא הצחוק. במחזות הספקטאקל, הגאולה היא היופי השירי והידיעה כי יש, כי בוא תבוא, אף על פי שתתמהמה, עם כל זאת אנחנו מאמינים".[6] בשונה מלוין, בעולם של "המאהבות" הגאולה איננה יכולה לבוא משום מקום, לא מצחוק ולא מיופי פואטי, משום שהכול בזוי. אם יש דרך מוצא היא נמצאת רק מחוץ לסיפור, בתוך נקודת המבט של המספרת, שיודעת שאין לנשים בסדר החברתי שאותו היא מתארת שום גאולה, ויודעת בדיוק איך בנוי העולם כדי להבטיח את זה, ומי האדון ומי העבד. אבל לספרות, מעצם מהותה, יש נטייה להבטיח הבטחות. כל עוד יש עמודים בספר, כל עוד יש פרקים ודפים וסימני דפוס על הנייר, דברים עשויים להשתנות, משהו עשוי להתרחש. ספרות תמיד מבטיחה משהו, גם אם אינה מקיימת. ילינק מנתצת את הציפייה המובנית שלנו לנחמה ולגאולה דרך הספרות, היא מסרבת להיענות לציפייה הזו אבל היא איננה יכולה לחמוק לגמרי מן המתח בין העולם המתואר בספר לבין

קיומו החומרי של הספר בעולם. זאת אומרת, מן המתח בין העולם הפנימי של הספר שבו הכול בזוי, וגם ספרים ורומנים הם חלק ממנגנון ההונאה הממוסד, לבין הבחירה שלה לכתוב את הספר, לשים את הדברים על הנייר, לרצות שאנשים יקראו בו, זאת אומרת להביע אמון כלשהו בתקשורת אנושית, בכושרה של השפה לתת ביטוי למצוקות, להשקפות ולכעסים. השליחות של ילינק איננה לנחם או לייצר קתרזיס רגשי אלא לספק קצה חוט שדרכו ניתן אולי להבין את שורשי הדיכוי, הסיאוב ואובדן העצמיות. אחד המשפטים הראשונים בספר הוא "שום דבר אינו נוצר יש מאין" (עמ' 5). זאת אומרת שיחסי כוח בין אנשים ובין מערכות אינם גזירת גורל, הם נוצרו ולכן הם יכולים גם להתפרק ולהיווצר מחדש.

בספר שזור, כך נדמה לי, סיפור גנאולוגי. כלומר, נרטיב היסטורי-פוליטי המבקש לסמן את המוקדם והמאוחר בתהליך הדיכוי וההמתה הרגשיים שהוא מגולל. הספר אמנם נפתח ומסתיים בתיאור של בית החרושת המסמן ומייצג את המסחור הקפיטליסטי. אולם, הנקודה המוקדמת ביותר מבחינת סדר ההתרחשויות בספר איננה נוגעת לבית החרושת. היא נוגעת לאופן שבו נשים מפנימות את הקוד המגדרי המעוות והופכות לסוכנות שלו. כלומר, נקודת המוצא הכרונולוגית היא המשפחה, ורק אחר כך הסדר החברתי. שושלת ההתאכזרויות של נשים כלפי בנותיהן מגיעה עד לסבתה של פאולה, ששלחה את בתה בגיל 14 לקבל את הזין השלוף הראשון בחייה. "את העובדה שגם הסבתא נשלחה בהיותה בת 12 אל עבודות השירות ואל הזין השלוף הראשון שנקרא בדרכה, שכחו בני הכפר קצרי הזיכרון כבר מזמן" (עמ' 145). הסלידה של ילינק מהדמויות העלובות שלה היא מחאה כלפי דרכו זו של עולם.

הספר מסתיים, כזכור, בתיאור האדישות של פאולה כלפי גורלה. האדישות מוחשת *בהמאהבות* כסכנה הגדולה ביותר, גדולה בהרבה מן השנאה של המספרת אל גיבורותיה. שכן כתיבתה של השנאה הופכת לכוח מניע של מהפכנות ומחאה, או לפחות של סירוב והתנגדות. זוהי האמירה הנחרצת המצויה בבסיס הספר ומעניקה משמעות לחוויית הקריאה בו. דווקא הסלידה, השנאה, הבוז - הם סוג של הבעת תקווה; הם ביטוי להכרה כי לא כך צריכים פני הדברים להיות. ■

הערות

1. ההפניות הן לתרגום העברי שראה אור בהוצאת בבל, 2004 בתרגומו של גיא בן-ארי.
2. מבוא בהיר לקריאות פמיניסטיות בספרות ולפמיניזם הצרפתי מצוי בספרה של טוריל מוי:
Toril, Moi, 2002 [1985], ***Sexual / Textual Politics - Feminist Literary Theory***, Routledge: London and New-York.
3. פרויד, זיגמונד, 2002 [1917] ***אבל ומלנכוליה***, "פעולות כפייתיות וטקסים דתיים", תרגום: אדם טננבאום, הוצאת רסלינג, תל-אביב.
4. פרויד, זיגמונד, 1968 [1920] ***מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות***, תרגום: חיים איזק, הוצאת דביר: תל-אביב.
5. פרויד, זיגמונד, "יצרים וגורלות יצרים" (1915) בתוך: ***מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות***.
6. לאור, יצחק, "ואף על פי שתתמהמה, עם כל זה אנו מאמינים", עיתון 'הארץ', מוסף תרבות וספרות 25.02.2005.

דנה אולמרט מלמדת בחוג לספרות עברית בירושלים ועורכת סדרת הפרוזה "ספ" בהוצאת הקיבוץ המאוחד. עבודת הדוקטור שלה מתמקדת בשירת משוררות עבריות.

אינגבורג בכמן

מגרמנית: לאה מור

הזמן השאול

הִנֵּה בָּאִים יָמִים קָשִׁים יוֹתֵר.
הַזְּמַן הַשָּׁאוּל עַד לְהוֹדָעָה חֲדָשָׁה
מִצְטַיֵּר בָּאֹפֶק.
עוֹד מְעַט תִּצְטָרֵךְ לִקְשֹׁר אֶת שְׂרוֹכֵי נַעֲלֵךְ
וּלְהַבְרִיחַ אֶת הַכְּלָבִים בַּחֲזָרָה לְחַוּוֹת הַבִּצָּה.
כִּי הַקְּרָבִים שֶׁל הַדָּגִים
נַעֲשׂוּ קָרִים בָּרוּחַ.
דֵּל אוֹרָם שֶׁל הַתּוּרְמוּסִים.
מַבָּטֵךְ מְנַוֵּט בָּעֲרָפֶל:
הַזְּמַן הַשָּׁאוּל עַד לְהוֹדָעָה חֲדָשָׁה
מִצְטַיֵּר בָּאֹפֶק.

וּמִנֶּגֶד טוֹבַעַת לְךָ אַהוּבָתְךָ בַּחוֹל,
הוּא עוֹלֶה סָבִיב שְׂעָרָהּ הַמִּתְנַפְנֵף,
הוּא נִכְנָס לִדְבָרֶיהָ,
הוּא מְצַוֶּה עָלֶיהָ לִשְׁתֹּק,
הוּא מוֹצֵא אוֹתָהּ עַל סַף הַמָּוֶת
וּנְכוֹנָה לִפְרִידָה
אַחֲרֵי כָּל חִבּוּק.

אַל תַּבִּיט לְאָחוֹר.
קְשֹׁר אֶת שְׂרוֹכֵי נַעֲלֵךְ.
גָּרֵשׁ בַּחֲזָרָה אֶת הַכְּלָבִים.
זְרֹק אֶת הַדָּגִים לַיָּם.
כַּבֵּה אֶת הַתּוּרְמוּסִים!

הִנֵּה בָּאִים יָמִים קָשִׁים יוֹתֵר.

אינגבורג בכמן
(Ingeborg Bachmann, 1926-1973)
ילידת קלאגפורט שבאוסטריה. משוררת ומספרת, מחשובי הכותבים והכותבות הגרמנים אחרי המלחמה, ממייסדי "קבוצת 47", בעלת התודעה הפוליטית. אחת הצלעות בטריאדת הכותבים האוסטרים, שכללה מלבדה את תומס ברנהרד ואת פטר הנדקה. ב-1973 נספתה בדלקה בדירתה ברומא.

תשוקה

(קטע)

אלפרידה ילינק

מגרמנית: טלי שוורצשטיין-בסר

בספרה של אלפרידה ילינק *תשוקה*, שעדיין לא תורגם לעברית, קורט יאניש הוא שוטר הכפר. השוטר חושק ברכושן ובכספן של אלמנות ושל נשים בודדות. את קורבנותיו הוא מאתר על הכביש, שם הוא רושם את מספרי המכוניות ואת כתובותיהן של אלה העתידות לזכות בביקוריו. הקורבן הראשון היא אשה בגיל העמידה שהוא מכניע והופך אותה לשפחת המין שלו. אך כאשר הקורבן השני, נערה שעוד לא מלאו לה שש עשרה שנים, עלולה לסכן את תוכניותיו, הוא מחסל אותה, וגווייתה צפה בשק פלסטיק במי האגם.

האורות דולקים במספר בתים, באלה שמתגוררות בהם אלמנות ונשים בודדות אחרות. פניהן דומות לאולמות ריקים שמחכים למישהו שידליק את האור, כדי שהם עצמם לא יצטרכו עוד לעשות זאת. האיברים שלהן זועקים. במידת הצורך, הן מוכנות אפילו לרצוח, רק שמישהו ייכנס אליהן כבר. כמה מהן תושלכנה טרם זמנן מעץ החיים. כדי שלהט הרגשות שלהן לא יגווע ללא שימוש, הן נכנסות למכונית ומתחילות לנסוע כדי להכיר מישהו. כדי שלבסוף, התנועה או שומריה יאספו אותן כמו יבול. לא למות ולא לנסוע מהר מדי. רק לא לעשות טעויות עכשיו! חמישים שנות ניקיון כפיים מתבזבזות ביעף! מישהו צריך להעשיר את השוטרים האלה, אחרת הכול אבוד. בעדינות, כמו מהפנט, יש להניח את היד על עורפן או על צווארן של הנשים, וכבר הן מטילות כמו סוסים את ראשיהן לאחור, חושפות שיניים ומתלחלחות, עד שהקצף ניתז להן מכל החורים. איש אינו רואה איך הן מפנטזות על אהבה נעלמת. כל אחד רואה איך הן כמהות לחדשה, והנה היא כבר באה. טוב שנכנסתי למכונית. אהה את, את המכונית היפנית הבהירה של המעמד הבינוני, ראו אותך במקום הפשע! הלשון נראית בפה הפעור ומשתוקקת ללשון אחרת שתכה בה. היכן כאן הגבול? השפתיים רוצות להשתהות עוד במקום ההתרחשות, ללטף ולהתלטף כאילו מדובר באחת החוברות הרומנטיות; פח כנגד שרשרות זהב וטבעות וצמידים, כמו שנתנו זהב תמורת ברזל, היכן הגבול? היכן בכלל גבולות הגוף? הגעגוע הזה: נשים שבוחנות ביאוש את מצבן, מעריכות את המרחק, אבל שוב אינן מסוגלות להגיע בעצמן לחוף מבטחים כדי שיהיה להן נעים. בשלב מאוחר יותר לא ניתן לשלול חתונה. כאילו אינן יכולות לפסוח על עצמן, משום שהן עצמן הדבר היחיד שיש להן. אז מדוע להעניק את זה בתאווה שכזאת? הן מייחלות ללא הרף להיכפות בשלמות, להתמסר לידיים זרות, מבלי שסייעת הווטרינר, בטלוויזיה, תבדוק את גדרות הבית, את החלונות המסורגים של הדירה (כדי שהחיה לא תפרוץ אלינו), שבה הם, האנשים, אמורים לנחות, לרוב לא ברכות. לא חשוב איפה הן מופיעות, בנוקשות או ברכות, העיקר שאנחנו מגיעות, שמורחים אותנו בקצת ריר. לצורך זה יש לנו ממחטות נייר ביד ואנו אוחזות היטב בגבעול, לפני שניצת פרח החיבה תיבול שנית. לפני שהיא תפרח ממש. הכול כמו תמיד. טיפול מונע חוסך טיפול משלים, למשל אחרי ניתוח סרטני. הזדמנות נדירה, הופעה יהירה, האקדח, המדים שמבשרים על האדון משום שהם מקדימים אותו בקוטר של 9 מילימטרים כמו הצייתנות שמצליחים ליצור באשה. מוזר שזה כל כך קשה לאחרים! מסיטים בכוח (למרבה הצער עליו לצאת תמיד, גם מטוסים צריכים תמיד לנחות) את הווילונות באמצעות הסרטים המקבעים השמנוניים, הצוואר נמתח כדי לעקוב אחריו, לראות אותו נעלם על יד בית המרקחת בסמטה, מבלי שיביט לאחור. בעוד שאת פנימיותו הבוהקת בוורדרד ובכחלחל, שאליה ניתן להגיע רק דרך מעבר צר, אבל דרכו הוא יבוא, הוא, היחיד, שקישטו כל כך יפה בקפלים כדי לייפותו, אבל ללא צורך בכלל, כפי שהתברר. אתה, אתה פנטסטי, שמעו בבירור, רק לפני שלושה שבועות, וזאת שמעו מִפֶּה מעל סנטר מרובע, ויד עלעלה בינתיים למטה וטיפסה לפעמים גם יותר למעלה, היכן שצבטה, שרטה והתאמנה בטפיחות על הבשר, פשוט נהדר. האם מה שהורגש אז היה אמת? אחר כך הן לא בטוחות בזה, וכשרק נטרקת למטה דלת הכניסה הן שוב משתוקקות, ורוצות את זה שוב ושוב, כדי לבחון זאת אחר כך במנוחה. האם יש כסף, תכשיטים, נכסי דלא-ניידי, כל אלה חשובים יותר לגבר, וגם רחצה באמבט תהיה עכשיו לעניין, מהרהר הז'נדרם שהתלכלך ומבקש להיפטר מריח הבושם. בבית לא מחכה לו האשה שתרחרח אותו, מפני שהיא לא תעז. הגבר הזה שייך רק לי, אעשה

איתו ככל העולה על רוחי, חושב הקורבן, כל זמן שהוא מסוגל לחשוב. כל זמן שהוא עדיין שפוי. גבר אחר כבר מת בינתיים, ובתוכו התרופות אנאפראניל ואויגלוקול, הן מורידות את רמת הסוכר ומשפרות את מצב הרוח, אבל זה כבר לא משנה. הרוצחת היתה ממין נקבה והשתמשה בתרופות לא הוגנות. הספורטאי לא זקוק לכגון אלה. האשה מתה בלאו הכי, משום שהיא אינה יודעת איך ומתי להתנועע בזמן הסקס. הרוצח מתיישב עליה ורוכב לאן שמתחשק לו, כמו נהג שנוהג נגד הכיוון, תמיד נגדו. רוח רפאים. הוא נוסע עם הנפטרת במכונית, הוא אפילו התיישב עליה, תארו לעצמכם! הוא הכניס למכונית שלו הרבה גוויות ששמר לעצמו, אבל הוא מעדיף לא לעשות מהן עניין, כי זה נהדר איך שהן ישנות מתחתיו ומאחוריו, רק לא להעיר את המתות! הרוצח יכול לעורר רגש. הוא עצמו חייב להיות קר. אסור לו להיות צנוע.

קורט יאניש (זה תמיד מביך אותי לנקוב בשמות, גם אתכם? זה נשמע כל כך מטופש, אבל איך אפשר לדבר אחרת על אנשים?), השוטר, חש מאז ומתמיד בצבעים העסיסיים סביבו, אבל הם לא אומרים לו כלום. אלא שהוא חייב מיד לצאת החוצה לגינה, למקום שבו הם פורחים ומבטיחים קצת יותר, אשה, שאפשר לקנות אותה בפרחים. השוטר הוא נווד חשקן בין הרים מוריקים וגבעות הכפר, היכן שמותר גם לבני אדם להתגורר, למרות שיש מעט מקום בשבילם. ההרים מכתרים את האנשים כמו העריסה את התינוק. הם מוכרחים לעבור לעמקים, לעלות על גבעות, למקומות שבהם בתי הנופש עוברים מן העולם כשמגיעה המורה,* וכולם מטילים עצמם לפגוע בקווי המתח העליונים, האדון מפקד כוח המשימה של הקומנדו. כן המפקד, אנחנו עורכים גם תרגילי אבטחה, והכלבים שלנו קיבלו לא מזמן שמיכות צהובות למשימות שלהם, כדי שאפשר יהיה לזהות אותם במהירות ושלא יוכלו להרביע זרים מבלי שייענשו על כך, הכלבלבים, הטובים, על אפם המרחרח. הדוברמנים חולים לעתים קרובות מדי. הזאבים הבלגים מחזיקים מעמד. רק הדובים המסכנים כבר אינם בחיים. ■

זה על זה מפני שהזרים מעוניינים להתחבר. שנתו של השוטר דומה לשבילי ההרים. יש הרבה כאלה.

למה אני נזכרת בזה עכשיו: קורט יאניש חלם אתמול על זוג דובים, שהיו פעם צעירים, תצלום מצהיב מראה אותם בנעוריהם, רצו להכניס אותם, ממש כאן בסביבה, לספארי, אבל אז בכל זאת הכניסו אותם לכלוב, והם בכל זאת שימחו את התיירים במשך שנים, למרות שהיו מאחורי סורגים. עכשיו הם מתו בזה אחר זה, בגיל מופלג, לאחר מחלה קשה. לפי זה אפשר לראות שהזמן חולף, כשהתצלומים מצהיבים ומתקמטים. המוות סופן בחשאי את החיים, תמונותיהם העליזות של הדובונים הצעירים מתכסות בחיות עייפות וזקנות, בפרוות נגועות. אח, השיער הרך של בני האדם, מדוע הוא מרגש אותי כל כך? עציהם צומחים לשמים, אבל השוטר מגיע ומקצץ אותם, אם הם מאיימים

*נחשול בוץ סוחף בהרים הגבוהים.

קטע מתוך *תשוקה* (עמודים 69-74)

Elfriede Jelinek: ***Gier***. Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004 (3 Auflage).

טלי שוורצשטיין-בסר - מתרגמת מגרמנית ועוסקת במחקר הספרות הגרמנית בתקופה הנאצית.

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

"ממשות כבדה וגואלת"

על שירתה של מאיה בז'רנו (*חדרים מבחר וחדשים1978-2004* הקיבוץ המאוחד') כתבתי בקצרה במקום אחר ('ידיעות אחרונות' 8.4.05), אולם קשה היה באותה רשימה למצות את ההיקף השירי והביקורתי לו זכתה שירתה לאורך השנים ואני מבקש להשלים זאת כאן. לצד ספרי הכינוס הגדולים של משעול, חלפי, ברנשטיין, דור ונוספים, שהופיעו לאחרונה, מצטרף עתה גם הכרך המרשים של בז'רנו, ומה שמייחד אותו בהשוואה לכל האחרים, הוא המפעל הפואטי העצום של יצירת שפה ותודעה שירית חדשה שחוללה עם הרצפים השיריים של "עיבודי נתונים" בתחילת דרכה.

חנן חבר כתב על המחזור הראשון של "עיבודי נתונים 1-61" ('סימן קריאה' 11, 1980) כי מטרתה העיקרית של בז'רנו בשירתה אינה בהכרח להכניס סדר בכאוס, אלא לאמץ מתוך עיבוד הנתונים הממוחשב את התהליך של "הרחבת לשון השירה והעצמת הכושר לבטא חוויות נתונות", כאשר "המחשב מקנה למשוררת אמונה חדשה בכוחה של המילה השירית וחירות לומר את דבריה מתוך תחושה פנימית שהמלל כשלעצמו הוא בעל כיסוי של ממש".

אבנר להב כתב על המחזור השני של "עיבוד נתונים 0" ('עכשיו' 51-54, 1987) הקרוי גם "שירת הציפורים", כי במחזור זה נוסקת בז'רנו "מכוכב הארץ אל כוכב הנפש", ועורכת, בהשפעת הגילויים המדעיים, 'ההולוגרמה' ו'הסיב האופטי', "מסע אינסופי לקראת המגע עם עצמך באמצעות המגע עם העולם". הוא רואה בכך שלב נוסף בהתפתחותה השירית "מהכרת השירה אל שירת ההכרה", או מן "הישות היודעת אל הישות הנודעת". בניגוד ליונה וולך, שהעצימה, לדבריו, את התת מודע, כותבת בז'רנו שירה רחבה, רפלקסיבית, השואפת להבנת מקומו של האדם ביקום.

בז'רנו עצמה, בדברים שכתבה על "עיבודי נתונים" למבחר זה, אומרת כי אין להעריכם כטקסט שירי רגיל, וקל יותר להגדירם בלשון שלילה מאשר בלשון חיוב, כלומר, שאינם בהכרח "פשוטים", "יפים", "צלולים" או "בהירים". אין בהם העדפה ערכית או סדר היררכי, אין נקודת מרכז, אלא זרימה דחוסה ומתפתלת, בתנועה ספירלית: "בעיבוד נתונים חשוב הרצף, מהלך התנועה הנפשית החופשית שיוצאת מאנרגיה גופנית מסוימת ומבוטאת בשפה במילים".

ובאמת, דומה שערכם הגדול של "עיבודי נתונים" עד היום הוא בראש ובראשונה באותה "רוח חופש" המפעמת בהם ושאינה נכנעת לשום סדירות:

> רוח החופש שמגיעה לכל מיני נקיקים ובורות,
> אפילו בורות ביוב חדישים ומעלה שם כמו
> נפט זהוב מוכן לשתייה, ואינו ממית,
> רק עושה צורה כימית ופיזית חדשה.
> צריך להרים את הראש כדי לראות את
> קצה הסנטר המתנוסס אי שם למעלה,
> רוח החופש נושבת...

גם אם יש בספריה לא מעט שירים אחרים, אני סבור שהפואטיקה של "עיבודי נתונים" היא עדיין הבולטת גם בספריה המאוחרים (*קול, לווייתן, אנסה לגעת בטבור בטני, היופי הוא כעס*) וכן בשיריה החדשים.

רפי וייכרט כתב ('עכשיו' 56, 1991) כי אף שבמחזור *קול* נטשה את השיר הארוך לטובת שירי אהבה ליריים קצרים, הרי בקובץ *לווייתן* ובמיוחד בשיר 'סקס, מכונית, ואחר כך אהבה', היא חוזרת אל הפואמה הארוכה וממשיכה את הקו הפנטסטי שאפיין את כתיבתה המוקדמת תוך בדיקת "חוויות ארוטיות-פיזיות-מנטליות" בספר שהוא מזיגה בין 'עיבודי נתונים' לבין 'קול'.

מאיה בז'רנו

זלי גורביץ ('מאזנים' 53-54, 1999) סבור כי גם בספרה המאוחר *אנסה לגעת בטבור בטני*, ספר אוטוביוגרפי בעיקרו, "שעניינו בעצם התקלפות הנתונים מעיבודם... ניכרת היד החופשית שיש לבז'רנו בשפה העברית, השורות החצי מדברות חצי עפות, הסטקטו הנפשי, עושר הפרטים". את הנגיעה ב"טבור בטנה" כבכפתור קסמים, הוא משווה לנגיעה דומה "בכפתור מקרים מופלאים וכפתור אנשים מופלאים" שבמחזור "שירת הציפורים".

ראוי לעדכן את הדברים על בז'רנו גם בדברי

הביקורת שכתב ממש לאחרונה יצחק לאור ב'הארץ' (6.5.05) על שירתה. לדעתו, בפואטיקה של "עיבודי נתונים" נבלע כליל הקול האישי של הדוברת, עד כדי "נייטרליות אישית גמורה". לטענתו "רק הסובייקטיביות בונה אמת... ואילו התשוקה לתפוס את הלשון ולהיעלם בתוכה, דינה להתמוטט". עם זאת גם הוא מכיר בחשיבות הגדולה של *תדרים* כמי שניצב כנגד "שטף הסכרין המאיים לפורר את השירה העברית".

חבל שלאור לא התייחס בדבריו גם לשירים החדשים שבמבחר. אני סבור כי במחזור החדש "שינקין של מעלה" וכן בשירים אחרים, שבה בז'רנו ומפגינה את מלוא עוצמתה הוורבלית והשירית. הפואטיקה היא אמנם הפואטיקה של "עיבודי נתונים", שהקול האישי אולי נבלע בה, מאידך היא מציבה "אובייקטיב קורלאטיבי" מובהק כדרישת ת"ס אליוט (שצידד, כזכור, בשירה אימפרסונלית ובבריחה מן האישיות).

"שינקין של מעלה" היא פואמה דרמטית מורכבת, המתרחשת כביכול במעבדת שינה הממוקמת בקצה הרחוב, ומעמתת בין "ממ שינקין אסיר ציון, עם הלב הלכוד" על שמו קרוי הרחוב, לבין "שינקין של מטה", רחוב חנויות העיצוב "גוטיה וגוצ'י", רחוב "היונה מפוחמת", "בובת בלון ירוקה גבוהה כבניין רחוב - שתי קומות מזדיינת", מין יצור אנדרוגני המבשר/ת "שהמשיח בא ו/או יבוא מתישהו - ". מעל לכל זוהי הוויה שינקינית של "כאילו" (כשם אחד מבתי הקפה ברחוב זה, כמצוין בהערות), שמצליחה להתגבר אפילו על המוות עצמו: "תחושת הפעולות בתוך הכאילו חזקה יותר, טהורה יותר/ ונעדרת סכנת הסוף והסתמי, אין מוות כאילו..." אף שבאמצע הרחוב שרועות גופות נערה ונער (במעין 'מגש כסף' שינקיני) "לבושים בשיא אופנת הזמן", הרי גם הם "רק כאילו" ו"עוד רגע יקומו/ ויקודו לכל עבר" (עמ' 373). מה שנראה לי כתמצית הרעיונית של השיר, מובע בצמד השורות החוזרות כפזמון חוזר:

הו ממשות ממשות
את כבדה וגואלת

שורות המשקפות, לדעתי, את תפיסת הגאולה הפרטית והכללית של בז'רנו. אפשרות הגאולה טמונה דווקא ב"ממשות הכבדה", לא באיזו בריחה ולא באיזו אוטופיה, אלא במהפך דיאלקטי בתוך המציאות עצמה. רעיון המוכר ליהדות ומובע בנוסח הידוע "אין (משיח) בן דוד בא אלא בדור שכולו זכאי או כולו חייב" ונראה כי האפשרות השנייה ריאלית יותר. אמת זו חותמת שיר מרשים נוסף, 'ליטושט' ("מילה בצ'כית שאין לה מקבילה בשום שפה ומבטאת הלך רוח") המתמצתת, אולי, את הפואטיקה השירית של בז'רנו כולה:

... האבן הכבדה שכיסתה את המועקה בלבי
נעשתה לאבן מיידה חופש.

אמיץ או טריוויאלי?

לא התלהבתי, בלשון המעטה, מספרם של הפרופסורים יאיר זקוביץ ואביגדור שנאן *לא כך כתוב בתנ"ך* (ידיעות אחרונות - ספרי חמד, 2004) ספר שרוח נמוכה מהלכת בין דפיו. מטרתם של השניים, כפי שהיא מנוסחת ב'ראש דבר', היא "להציץ מעבר לפרגוד הכתב ולחשוף את מה שכבר נתעלם מן העין ושהיה לו קיום משוער בעל פה". ובאופן ספציפי יותר, להראות לנו כיצד כל טקסט מונותיאיסטי כתוב בא להשתיק מסורת אלילית פגנית שקדמה לו. המחברים, מן הסתם בעקבות פוקו (שדיבר על "הארכיאולוגיה של הידע") מעידים על עצמם כי "גילוי המסורת הקדומה, זו שסבבה תחילה על פה, מבעד לשיטין של המסורת הכתובה, הוא מעשה של ארכיאולוגיה ספרותית" (עמ' 19).

אין ספק שהשניים - זקוביץ הוא פרופסור למקרא ושנאן פרופסור לספרות חז"ל באוניברסיטה העברית - הם בקיאים גדולים בתחומם, והפרק, למשל, "מה צורה היתה לנחש בגן עדן?" הוא מופת של כתיבה מרתקת. עם זאת, נקודת המוצא שלהם טריוויאלית בעיני. השניים בחרו להתפעל מחצי הכוס הריקה דווקא. כלומר, לשחזר בפרק זה (וכן בפרקי הספר האחרים דוגמתו) את סיפור הנחש הקדמוני, היצור המיתולוגי שנלחם בבורא עולם קודם הבריאה, אותו נחש-שרף מכונף, בעל ידיים ורגליים, אוזניים לשמוע ופה לדבר, שתפס מקום של כבוד בפולחן המקדש בירושלים, לפני שקולל ונענש לילך על גחונו. הברייה המיתולוגית הזו, מלהיבה את דמיונם החוקר הרבה יותר מאשר האופן שבו המקרא מאלף אותה בינה להשקפתו ולצרכיו הדתיים (עמ' 34).

כדי להסיר ספק אומר מיד: אני חילוני גמור ואין לי דבר וחצי דבר נגד מחקר מדעי כלשהו הבא לכפור או לערער על אמיתות מקובלות, ובמיוחד על אמונות דתיות. אבל גם ההפך נכון, ואין לי כוונה להקל עם הכותבים רק משום שכוונתם רצויה.

כידוע, אנו חיים כיום בעידן פוסט-מודרני של "קריאה חתרנית", אלא שהחתרנות הזאת לא נעשית עוד במחתרת כי אם בראש חוצות. לכן הקביעה של הוצאת 'ידיעות אחרונות' בדף המצורף לספר, כי "נדרש הרבה אומץ כדי להוציא לאור ספר הנקרא 'לא כך כתוב בתנך'" היא מוגזמת ומופרזת. יתר על כן, בחוגים מסוימים זו הקריאה השלטת והמקובלת. ולראיה, בעודי כותב דברים אלה, נח מבטי על כתבה במוסף 'גלריה' של 'הארץ' (19.04.05) הקרויה "שלושה אבות פאגאנים" (אברהם, יצחק, יעקב) המספרת על רומן חדש *מעשה תמר* מאת שלומית אברמסון, העוסק בפרשה הידועה של תמר אשת ער (בראשית לח).

המחברת אומרת כי מן הסיפור שלה נפקד אלוהים, וכי הישויות המטאפיזיות היחידות המלוות את הספר הן האלים הכנענים אישתר ותמוז. זאת משום שאלוהים הוא "אלוהות זכרית, פאלית, שבגינה מתרחשים כל הדברים בתנך ואמרתי לעצמי, רגע, זה עולם של נוודים, של אנשי טבע, חקלאים, מגדלי צאן, עולם מחזורי שמתאימה לו הרבה יותר אלוהות נשית..." וכדומה.

לא קראתי את הרומן של אברמסון, ייתכן שהוא כתוב היטב, אבל ברור שרעיונותיה הם ברוח האופנה הפופולרית של ימים אלה ובכך היא חוברת לזוג הפרופסורים המכובד. לפיכך, ספק אם באמת דרוש "אומץ" רב כדי לכתוב זאת, וההוכחה היא שספרם נמצא כבר שבועות רבים בטבלת רבי המכר של ספרי העיון, משמע הוא קולע לדעת הקהל הרווחת של רוכשי הספרים לפחות.

אחת הדוגמאות הלא מלהיבות, לטעמי, לטיפולם בטקסט מקראי היא פרשנותם לסיפור מגדל בבל (בראשית יא) בפרק ששמו 'היכן הוא שער השמים?' את הסיפור המופלא הזה שז'ק דרידה כתב עליו ספר שלם (ראה *נפתולי בבל* הוצאת רסלינג), וולטר בנימין עשה אותו מדרש לסוגיית התרגום בכלל, ובעיני הוא משל

מעמיק על אוניברסליזם עקר ("שפה אחת ודברים אחדים...") לעומת פלורליזם תרבותי פורה, הם מרדדים לסוגיה של מריבה שבטית. על השם "בבל" שפסוק ט' ("על כן קרא שמה בבל, כי שם בלל ה' שפת כל הארץ ומשם הפיצם על פני כל הארץ") הם כותבים: "דומה כי מדרש השם 'בבל' מלשון 'בלל' בא להתמודד עם המשמעות הבבלית של שם המקום Bab-ilu שער האל... סיפור המגדל כולו מתפלמס עם המסורת הבבלית שראתה בבניין מגדל-המקדש לאל מרדוך בבבל, ביטוי לאמונה כי בבל היא השער לשמים, מקום החיבור בין שמים לארץ" (עמ' 67).

חד וחלק הם קובעים כי "התורה, אשר לא היתה מוכנה לקבל כי בבל, עירם של עובדי אלילים היא שער השמים, מצאה לה דרכים שונות להתמודד עם המסורת הבבלית על ידי שהציגה, מצד אחד, את מעשה הבניין כסיפור כישלון של שחצנות אנושית, ומצד שני סיפרה סיפור חלופי על שער השמים אשר מקומו בארץ ישראל" (עמ' 68) הוא בית אל שבבראשית כח. ברור, מכל מקום, שדרכם של השניים הפוכה לדרכו של מרטין בובר בספרו *תורת הנביאים* (דביר/מוסד ביאליק 1950). בובר רואה בכל ספר בראשית קו רצוף הנמתח מ"עדן" עד "מוריה", שתכליתו "לנעוץ בסוד הראשית את זכות ההתגלות". בניגוד ל"קוסמוגוניות" (מעשה בראשית) של הגויים הקשורות ל"תיאוגוניות" (תולדות האלים), הוא רואה בקוסמוגניה הישראלית "אנתרופוגניה", כלומר קורות לידתו והתהוותו של האדם המאמין (עמ' 84).

בסיפור מגדל בבל אין הוא רואה קנאת שבטים על מקומו של שער השמים, אלא מקרה של "אחדות אנושית נגד אלוהים", אשר ביקשה לעשות שם לעצמה ("הבה נבנה לנו עיר ומגדל וראשו בשמים ונעשה לנו שם פן נפוץ על פני האדמה...") כלומר להעמיד "מגיה כבירה של שם" בפני אלוהים, שלא יצליח להפיצם על פני כל הארץ (עמ' 87).

הניתוח של בובר מאלף שם. על פירוש השם "בבל", כלומר בלבול שמה הוא אומר: "אין לומר שהמספר המקראי לא ידע את השורש של באב-אילו, שער האל, אלא שהוא מעמיד כנגדו את מדרש השם שלו בבחינת המשמעות האמיתית שלו". והמשמעות האמיתית שלו, אינה מה שחושבים הפרופסורים זקוביץ ושנאן, ש"התורה לא היתה מוכנה לקבל שבבל היא שער השמים", אלא "סיפור המאורע בתוך סיפורו על תולדות ימי הקדם, שנתכוון להורות בו כיצד נשתלשל עולם הגויים על ריבויו ועל ניגודיו מתוך תא אנושות יחיד" (עמ' 88) וזה שונה מאוד ממה שמספרים לנו זקוביץ ושנאן.

נקודות ציון

1.

שיריו של אלכסנדר פטרוב בתרגום אורי ברנשטיין, בשיתוף המחבר, שבו את לבי כבר כאשר קראתי חמישה מהם בגיליון מס' 14 של כתב העת 'מקרוב' וגם ציינתי זאת במדורי בגיליון ינואר של 'עתון 77'. עתה הופיע הספר השלם *הביתה לתוך החשכה* (הוצאת קשב לשירה 2005) ואני שמח כי הוא מקיים במלואו את אשר הבטיחה המקדמה.

באחרית דבר לספר כותב ברנשטיין כי פטרוב, יליד 1938, הוא מגדולי המשוררים הסרבים בימינו. שירתו היא אינטנסיבית וסוערת ועם זאת לירית, מעודנת והגותית. שורשי שירתו נעוצים בשירת רוסיה, המולדת של הוריו, ושירים כמו 'סמולני', 'אמי קוראת שירה רוסית', 'הכיכר האדומה' ודומיהם מביעים געגועים אל המולדת הרוסית ואל משוררים

כמו פסטרנק, צווטייבה ומנדלשטם. עם זאת הוא מציין, כי פטרוב הסרבי הוא בראש ובראשונה משורר בלקני וכי על שירתו שורה רוח הנדודים הצוענית, הפרועה והארצית. הפואטיקה של פטרוב, כפי שמתאר אותה ברנשטיין, היא הפואטיקה האהובה עלי כקורא וככותב. "פטרוב - אומר ברנשטיין - הוא משורר שאינו נרתע מן האבסטרקט, ממסקנות מכלילות, מאמירות שיריות מקיפות, אבל אלה תמיד מעוגנות אצלו במציאות קונקרטית. תמיד יהיה בשיר דימוי, תיאור או צבע, אחיזה מוחשית כלשהי בת מישוש".

על מלאכת התרגום מספר ברנשטיין, כי אינו יודע סרבית ואת השירים תרגם מתרגומיהם לאנגלית ולצרפתית, אך תמיד בהשתתפותו של המחבר. "הוא קרא את שירו לפני בקול, ענה על כל שאלותי, הסביר ופירש ויחד פענחנו מקומות מוקשים. רציתי ששירה זו תלבש צורה עברית ותגיע לקהל הקוראים הישראלי, הקהל החשוב כל כך בעיני פטרוב עצמו". ועל כך אנו חבים תודה לשניהם.

הנה אחד השירים היפים בספר, המדגים את סגולותיו:

ביצים, קש, שעווה

בהיותו ילד העפיל
על רכסי קווקז הפרועים
ללקט ביצי ציפורי הרים,
למוץ אותן בקנה קש
למלא אותן שעווה מותכת.

בנו לא זכה לראות
את הקווקז. אבל הגורל,
כמנהגו, התערב.
אם כי אין לי טפרים או
מקור או כנפי דרקון קווקזי,
פני מנומשות כביצה,
ביצה של תרנגול הודו.

זה אשר לירושתי.
והשאר קש. ושעווה.

2.

איני יכול שלא להזכיר, ולו בקצרה, ספר שירה מתורגם נוסף שראה אור לאחרונה גם הוא (מה לעשות?) ב"הוצאת קשב לשירה", המתמידה בהוצאת ספרי שירה איכותיים. זהו *תפילות של פלדה* מאת קארל סנדברג (1878-1967), מבכירי המשוררים האמריקנים במאה העשרים, בתרגומו של משה דור.

סנדברג, חתן פרס פוליצר ומחבר הביוגרפיה המונומנטלית על הנשיא לינקולן, היה חייל, תלמיד מכללה, כבאי, עיתונאי, משוטט ונווד ברחבי אמריקה, ששאב את השראתו, כמצוין בספר, מוולט ויטמן ושאף "לשחרר את השירה, בת הטובים, מנימוסיותה".

שירים רבים בספר זה, כולל השיר שעל שמו קרוי הספר, כתובים מנקודת מבטו של אובייקט כלשהו: 'דלתות בית חרושת' (הבולעות את הנכנסים בהן, עמ' 11); 'חוט טלפון' (המדווח על השיחות העוברות דרכו, עמ' 21); 'עשב' (המכסה את גוויות החללים במלחמות, ואומר בשיר הידוע כל כך: "אני העשב./ הניחוני לעבוד", עמ' 44). אני אוהב את השירים הללו בעלי הראייה האובייקטיבית, שבדורות האחרונים, משום מה, חדלו לכתוב כמותם. השיר 'תפילות של פלדה' כתוב מנקודת מבטו של "מסמר פלדה גדול" המשמש בבניין גורדי שחקים, מה שמסביר את שמו, המוזר בתחילה, והמוצלח כל כך בסופו של דבר. מקוצר מקום אצטט רק

את הבית האחרון (עמ' 35):

קח מסמרות לוהטים והדקני בתוך הקורות המרכזיות.
לו אהי המסמר הגדול המחזיק גורד שחקים מבעד ללילות כחולים
לתוך כוכבים לבנים.

.3
הרבה נפילות, שקיעות וטביעות בעומק מצולות יש בספר שיריה של רחל פורמן אלבז *מתוך הנפילה הזאת* (ספרי 'עתון 77'), ספר לא קל, ששיריו הקצרים, המקוטעים, השזורים אלה באלה, הם, אכן, כצעקה מפי נופל. ואין זה רק קושי פרטי, חד-פעמי, אלא, כמדומני, קושי דורי, משפחתי, שבת-ואם-ובת כרוכות בו זו בזו. את השירים בעמודים 25-28 אפשר לקרוא כמחזור בפני עצמו בן שישה שירים, שגיבורתו היא "מלני", שהוא שם הבת ושם האם כאחד: "מלני יכול היה להיות שמה/ כשם אמי". שמה המלא הוא "מלני היא ילדה של תובנות", שכן היא זו הנושאת בתובנותיה ובמעשיה את האחריות על גורל האם והאב גם יחד. במידה מסוימת היא אף האם של עצמה "מגוננת בכנפיה העייפות על גוזליה/ היתה רוצה שנית להרות את ילדיה/ למנוע מהם ייסורים".
השם הפרטי מלני מייצג עבור המחברת מושג כללי: "מלני אינו רק שם אמי/ הוא מושג

שלי על רחמים ותובנה". מה שבכל זאת מציל את הספר מהיבלעות בחשכת הכיליון הוא כוח החיים, הארוס והיצירה הפועמים בשירים רבים שבו, כמו בשיר היפה, חסר הכותרת, שבעמוד 15, הנחתם בשורות הבאות:

המוזה מונחת בתוכי היום
הזונה הגדולה של הנפש מתערטלת בי
והנחש שהעליתי בחלומי הלילה זוחל בין רגלי בולע את לשונו
ולא מעז להכיש.

דבורה כץ

ממזרח לעץ הזית

מִמִּזְרַח לְעֵץ הַזַּיִת
אִמָּהוֹת נְטוּעוֹת בַּשָּׂדֶה
בַּמָּקוֹם בּוֹ נִטְמַן יֶלֶד
צוֹמֵחַת אֵם
בֶּטֶן נוֹגַעַת בְּבֶטֶן
בָּשָׂר בֶּעָפָר
הַמֶּלֶךְ בְּמִשְׁפָּטוֹ
לֹא שִׁנָּה דָּבָר

מִמִּזְרַח לְעֵץ הַזַּיִת
אִמָּהוֹת חוֹרְטוֹת בַּשָּׂדֶה
בְּצִפֹּרֶן עַל גַּב הָרוּחַ
תּוֹבְעוֹת מִשְׁפָּט חוֹזֵר
גֵּזַע מְחֹרָץ
כָּפוּף וּמְקֻמָּט
הַמֶּלֶךְ בְּמִשְׁפָּטוֹ
לֹא שִׁנָּה דָּבָר

מִמִּזְרַח לְעֵץ הַזַּיִת
אִמָּהוֹת מַמְתִּינוֹת בַּשָּׂדֶה
נְעָרִים בְּדַרְכָּם אֶל הָהָר
חוֹלְפִים עַל פְּנֵיהֶן
צִיץ מִתְאַבֵּן
פֶּרַח מִתְעַבֵּר לִפְרִי מַר
הַמֶּלֶךְ בְּמִשְׁפָּטוֹ
לֹא שִׁנָּה דָּבָר

מִמִּזְרַח לְעֵץ הַזַּיִת
אִמָּהוֹת יוֹלְדוֹת בַּשָּׂדֶה
מִגֵּזַע מְבֻקָּע
מִבֶּטֶן הָאֲדָמָה
מַלְאַךְ חַבָּלָה
אוֹסֵף אֶל כֵּלָיו
דָּם וְיִצְהָר
הַמֶּלֶךְ בְּמִשְׁפָּטוֹ
לֹא שִׁנָּה דָּבָר

עדן שבקצה הרחוב

בְּעֵדֶן שֶׁבִּקְצֵה הָרְחוֹב
אֲבָנִים בַּפֶּתַח
אִילָנוֹת עֲקוּרִים
בְּעֵדֶן שֶׁבִּקְצֵה הָרְחוֹב
יָד נִשְׁלַחָה
וְקָרְעָה הָרָקִיעַ
תְּלֻשָׁה זְנַב עֲפִיפוֹן.
בְּעֵדֶן שֶׁבִּקְצֵה הָרְחוֹב
בְּגוּפִיָּה וְתַחְתּוֹנִים תּוֹצֶרֶת כִּיתָּן
הִתְרוֹצְצָנוּ יְחֵפִים בַּחוֹל
נְחָשִׁים מִבֵּין הַקּוֹצִים הִגִּיחוּ
תַּנִּים יִלְלוּ אֶל מוּל יָרֵחַ צָהֹב.
גָּוְעוּ בַּגָּן עֲצֵי הַגּוּיָבָה
הֶחְמִיץ הַשֶּׂסֶק הַגָּנוּב הַמָּתוֹק
פִּרְחֵי הֶהָדָר בָּאָבִיב
עוֹדָם נוֹטִים לָנוּ חֶסֶד
וּכְמוֹתָם הַיַּסְמִין הָרֵיחָן וְהָאֵזוֹב.
מַשֵּׁשׁ גֻּלְגֻּלְתִּי
סוֹבֵב בָּהּ הַנַּחַל
וּמְפַצְּלָהּ לְאַרְבָּעָה רָאשִׁים
בִּזְרוֹעֵי הַמְשֹׁרֶגֶת רַקֶּפֶת נָחָה
בַּעֲרוּגוֹת וְרִידֵי נָמָה חַרְצִית.
אָסִיר אֶבֶן אַחַר אֶבֶן
וְאוֹלִיךְ אוֹתָךְ בְּכֹחַ אֶל הַמָּקוֹם
בּוֹ הֵצַצְנוּ בְּיַלְדוּתֵנוּ מִן הַפֶּתַח
אֶל עֵדֶן שֶׁבִּקְצֵה הָרְחוֹב.

ספר שיריה של דבורה כץ *ממזרח לעץ הזית* עומד לראות אור ב-'ספרי עתון 77'

בנימין גלאי של ימים ראשונים ואחרונים ושל מה שביניהם

(עשור למותו)

דוד שחם

בנימין גלאי - השלונסקאי בדור של אלתרמנים - היה שייך גילאית ל"דור בארץ", כלומר למה שמכנים בז'ארגון המקובל של הביקורת הישראלית "דור הפלמ"ח". הלא הוא דור השליחות שלפי האגדה הרווחת ב"מוספים לספרות" הכיר רק מילה אחת בגוף ראשון, "אנחנו", דור שלא ידע מה זה "אני". בלי שאסכים כי יש יסוד להכללה כזו לגבי סופרים אחרים מן הדור ההוא, אני יכול לקבוע קטגורית כי בכל הנוגע לגלאי אין דבר רחוק מן האמת מזה. בשנים שבהן נולד הפלמ"ח ועוצב ההווי שלו, בשנים שכאילו ויתרו הסופרים הצעירים על העצמי שלהם, על הפרטי, ועסקו לכאורה רק בכללי, בציבורי, שהה גלאי המגויס לחיל האוויר הבריטי הרחק מן הארץ, בסודאן ובמצרים. ושם, בבתי-יין, שר: "פרא ושייטן, יוצא קרקס,/ שעיר-חזה, גלוי-ראש כצועני,/ לא רוחץ במים לא פורכס - - - עם רעים, עם שרלטנים,/ אף אני כאן - שרלטן, - - - בנשימה קטועה, שוקקת/ לבן-פנים וחסר-דם/ שר, פייטן-כתלים אלגי,/ על תמורות על דקדנס,/ על עשן הפרדוקסים/ על מעוף-שנות האדם." משיריו, השובבים, החכמים, המלוטשים, הווירטואזיים בחריזתם ובמשקלם, השירים שגם בהתלוצצו שפוכה עליהם נימה של עצב, של תוגה עמוקה, שאינה ניתנת לשיכוך, מן השירים האלה נעדרת לחלוטין תחושה כלשהי של שליחות, ואין מופיע בהם שום "אנחנו" מן המיתוס. אין פלא שהמבקרים לא מצאו בחֲרֻרָתוֹ שום דבר שבשלו הם יכולים להפוך בה, ונגזר עליו להיות כמעט הנשכח מבין משוררי דורו, שאילולא טורו העוקצני ב'מעריב' כבר היה גם שמו נעלם.

איפה האנחנו ואיפה האני של גלאי? כבר בשורה הראשונה של שירו הראשון, 'עם הרוח', הפותח את ספר שיריו הראשון, הקרוי בשם זה, מופיעה המילה אני: "עם טור השחפים אני נודד/ עם עוף השמים, עם הרוח". המילה אני חוזרת בשורה השלישית, ובשורותיו האחרונות של השיר היא מופיעה, כצורתה או בנטיותיו של גוף ראשון יחיד, עוד ארבע פעמים: "טהור עיניים, רם! אל אלוהים!/ אן שלחתני, אן אני שלוח/ כנפשי, עד מוות אהבתים - את היערים ואת הרוח"). השיר השני בקובץ, 'סהר', נשמע כאילו הוא עג סהרורית בחלל החיצון. הוא פותח במילים "לונה, לונה, לונה/ יהלום אדמון,/ סניור של שמים,/ ראש דרקון, דמון." ומסיים: "לונה, בת-בתולים לי,/ לונה, מגד רך/ אם שלומים תשאי אל/ ירכתי הכרך/ נא, קרני קרני לה/ ואמרי לה כך:/ עוד יסלח הנער/ ונסלח אף לך!" ואם יש כאן שליחות, הריהו מטיל אותה על הירח, שאותו הוא שולח להביא לנערתו בשורה פרטית ביותר של אהבה וסליחה.

כבר בשני שירים ראשונים אלה נקבעו כמה מהמוטיבים שליוו את גלאי כל ימיו: שכרון המרחקים, הגעגוע אל הלא מושג, שנהפך ברבות הימים לגעגוע אל עברו, והמסתורין של התרבויות הרחוקות. העלם בן התשע עשרה שהיטלטל במחנות צבא רחוקים היה שכור-מרחקים וקסום נופים זרים. ואין פלא, שהרי נולד בוולדיווסטוק (מישהו מכיר עוד מישהו שנולד במקום המרוחק הזה?). שיריו (כרשימותיו בעיתונים) מנומרים במילים זרות, הם עתירי אסוציאציות ממיתולוגיות רחוקות, רוויי ידע בתחומים זרים לגמרי לתדמיתו של משורר - מבוטניקה וזואולוגיה ועד אסטרופיזיקה ומיתולוגיה יוונית - וספוגי געגוע: כשהוא כאן לשם, וכשהוא שם - לכאן. הם מבקשים תמיד את הסליחה, אך זו אינה נמצאת להם. הם מבקשים לנחות "על חוף הרחמים", שהוא השיר המסיים את הספר 'שיבה שלישית', ספר ידוע אכזבות, אך לעולם אינם מגיעים אליו. אין רחמים, אין סליחה. בשיר 'השילוח' הוא מדמה את עצמו לטיל בשם "אגו אחד", שבגלל שגיאה, טעות-אין-להשיב, הוא יודע עתה, מאה אלף מילין לפני שנשתחק, כי ארעה תקלה בחישוב והוא לא יפגע בכוכב-נוגה שלו לעולם.

תחושה זו של אכזבה, של החמצה, המשיכה ללוות אותו כל ימיו. השיר 'מעבר לשבעים' שבאסופת שיריו האחרונים פותח במילים: "היום יושב אני שבעים/ על בן השבע, בן השבע עשרה,/ החמישים או השישים ושבע,/ הקבורים מתחת למפל בשרי/ וחרבות נפשי." ומסיים: "היום איני זוכר אלא את מה/ שלא הספקתי עוד לשכוח./ שמי כתוב כבר על פני מים. / שוב אינני פרו, אינני אנטי./ אינני רלוונטי."

שיר אחר מאותה אסופה אחרונה, שבה הוא מסכם את כל החשבונות, הוא 'על תשעה ועל עשרה', הפותח במילים "לא בכל האתגרים שבפניהם עמדתי/ נהגתי בחָכמה./ את מה שלא יכולתי להכניע,/ עקפתי,/ עם מה שלא יכולתי לעקוף,/ השלמתי." ולפני שיובאו שרידי כל שישים מיליארד תאי גופו אל הר המנוחות, הוא רוצה לנהוג כאחד החכמים ולהבחין בין עיקר טעם היותו כאן להבל-

בנימין גלאי

הבלים, "אלא מאי?/ אחד לאחד אמר קוהלת,/ אחד לאחד למצוא חשבון:/ עשרה קבין טִפְשׁוּת ירדו לעולם,/ אחד נטל כל העולם כולו/ ותשעה - תשעה נטלו חכמים." ואת השיר "שאגות אחרונות" הוא מסיים במילים: "וסלח לנו, אבינו שבשמים,/ על מרירותנו,/ רוגזותינו,/ טרוניותינו,/ כשם שמוחלים אנו לך/ על שבעצם/ אינך קיים."

אבל ארצה לתת כאן את הדעת דווקא על שיר או שניים מתקופת האמצע של בנימין גלאי, תקופה שלמען הגילוי הנאות אני צריך לציין שהיינו בה ידידי-נפש. אך כמה מילים קודם לכן: בסוף ימיו אימץ הימין הישראלי אל חיקו את המשורר סעור הנפש זה וביקש לעצב לו תסרוקת חדשה, לאומית-לאומנית, לשלב אותו ב"אנחנו" אחר. אולם עיון בשירי תקופת האמצע שלו, שנכתבו בשנים שבהן הגיע לבגרות נפשית, מגלה שניתן לומר עליו כי לאמיתו של דבר היה מראשוני הפוסט-ציונים, אף שלא היה עולה בדעתו להגדיר עצמו כך. *בשיבה שלישית*, הקובץ שבו נתכנסו השירים שכתב בין 1952 ל- 1958, נמצא 'שיר ארס לבני דורי' שבו כתב: "עייפתי לסמלים, לצו-שמים./ לצו-לבי. לצו מורי דורי./ - - - "דייני בסמלים יפי-מצנפת/ דייני בכל להג מקודש./ מהר מדי חוזרת ונסחפת/ סדום הנאווה שאולה. מחדש.// דורי, מִלת-יחוס! רבות כמוה,/ יפות ממנה, מתו בלבי,/ לא עוד. עכשיו איני רוצה לשמוע/ מִלים רמות יותר מפת ערבית."; ואילו בקובץ *מסע צפונה*, שבו קיבץ שירים שכתב בעשור השני למדינה, פותח השיר 'לפני המזבח' במילים: "לפנים/ כתבתי שירים בדיו מובחר, כפרח כוהנים עטוף תכלת/ המעלה לאלוהיו נר עב-מני-חבית" ומסיים: "היום/ אני כותבם בעִפָּרון, לא מאוחר./ ולא מחוק-מחוק. עורי עבה./ אני כותב ככהן-אב, המקצר בתפילה/ לאלוהים שיודע בו: 'ננו שווה/ במחיר החלב ומחיר הפתילה." ואילו בקובץ *אל הים האחרון* שנכתב בין השנים 1976 ו- 1984, הוא חוזר אל שיר נעוריו: "לונה, לונה, לונה,/ חור על גבי חור./ לא עכבר רועד בך,/ לא עורב שחור./ מיקרומטאורים,/ זעף קרני איקס,/ ארץ נוור-נוור,/ אפלה כסטיקס." והוא מסיימו כך: "לונה, בת בתולים לי,/ שובי נא, סחור סחור,/ שקי לי כמו מקודם,/ אבל באחור."

אבל מבעד לסחופת הלגלוג הציני המתוחכם ידע גלאי גם להיות פשוט בתכלית, ישיר עד כדי כאב. השיר הקצר שכתב 'לימימה', ראוי להיכתב גם על בנימין גלאי: "קברה היה קטן בחיתוכו,/ פרח אחד מספיק לכסותו,/ דמעה אחת ללחלחו./ אך איזה עומק לא מכאן/ יש לבדידות/ שהכניסה לתוכו." ■

המסכות

בְּהִיוֹתִי בְּחֵיל הַתְּעוּפָה הַמַּלְכוּתִי
שֶׁל בְּרִיטַנְיָה הַגְּדוֹלָה
בִּקַּשְׁתִּי לְהָטִיס סְפִיטְפַיֶר
וּלְיַרֵט מֶסֶרְשְׁמִיטִים, שְׁטוּקוֹת, יוּנְקֶרִים,
אֶלָּא שֶׁלֹּא עָמַדְתִּי אֲפִלּוּ בְּבְחִינַת כְּנִיסָה
לְקוּרְס הַטַּיָּסִים.
"שְׁמִיעָתְךָ," אָמַר לִי הָרוֹפֵא,
שֶׁלֹּא הָיָה מֵחוֹבְבֵי צִיּוֹן,
"רָעָה, אַךְ אֶפְשָׁר,"
כָּאן חִיֵּךְ וְנָעַנַע לִי בְּרֹאשׁוֹ,
"שֶׁגַּם רְאִיָּתְךָ פְּגוּמָה וּבְשִׁכְמוֹתְךָ
יֵשׁ לָנוּ דַּוְקָא צֹרֶךְ, בַּלּוֹקִים בִּרְאִיָּתָם."
מִפִּיו לָמַדְתִּי כִּי מִי שֶׁנּוֹלַד עוֹר צְבָעִים
וְאֵינוֹ מַבְחִין בֵּין אָדֹם לְיָרֹק,
רוֹאֶה מִגְּבַהּ רַב
אֶת מַה שֶּׁמִּסְתַּתֵּר כִּבְיָכוֹל מִבַּעַד
לְצִבְעֵי הַהַסְוָאָה:
טַנְקִים שֶׁל עֵץ, מְטוֹסֵי דֻּמָּה,
סוֹלְלוֹת תּוֹתְחֵי-סְרָק.

לְעֵת זִקְנָה מַתְחִיל אֲנִי בָּאֱמֶת לְהַבְחִין
בְּמוּם יָפֶה שֶׁבִּי:
מִתַּחַת לָאִפּוּר וְלַתִּשְׁפֹּרֶת,
לְצִבְעֵי הַהַסְוָאָה הַמַּקְסִימִים
שֶׁהִרְשִׁימוּנִי כָּל כָּךְ לְפָנִים,
מִבַּעַד לַדְּרָגוֹת, לַתְּאָרִים, לַמַּעֲמָד,
לְמוֹנִיטִין חוּגֵי הַחֶבְרָה הַנּוֹצֶצֶת
שֶׁהֵם בְּסַךְ הַכֹּל, הַבְלֵי עוֹלָם,
רוֹאֶה אֲנִי בְּרִיּוֹת כְּמוֹת שֶׁהֵנָּן,
וּרְאֵה זֶה פֶּלֶא:
מַה שֶּׁמִּתַּחַת לַמַּסֵּכָה הוּא
עַל פִּי רֹב
מַה שֶּׁהָיָה כָּל הַזְּמַן מֵעָלֶיהָ.

בנימין גלאי

מדליונים (Medaliony - 1946)

המילה מדליון פרושה קישוט עשוי ממחצב יקר בצורת קופסה שטוחה, עגולה או סגלגלה, אשר בתוכה מניחים חפץ זעיר, תמונה או מזכרת כלשהי. במסורת הפולנית-נוצרית הונחו מדליונים אלה על מצבות קברים כזיכרון לדמותו של הנפטר. ניתן לענוד מדליון כזה גם על הצוואר. מדליון הוא יצירת אמנות שמטרתה לזכור את המתים. ולכך כיוונה נלקובסקה, כשנתנה ליצירתה שם: לשאת את זכרם של המתים.

מדליונים הוא עדות ספרותית-היסטורית, המבוססת על חומר העדויות ששמעה נלקובסקה בימי חברותה בוועדה המרכזית לחקירת פשעי הנאצים, ב-1945. *מדליונים* ראה אור בראשונה בשנת 1946 ונחשב ליצירת מופת בספרות העולם.
הספר מורכב משמונה סיפורים קצרים (שניים מהם מובאים להלן), המהווים רישום קטעים של פשעי הנאצים וסבלותיהם של בני אדם במחנות שונים על אדמות פולין: חלמנו, ורשה, גדנסק, אושוויץ. מדליונים הוא כתב האשמה כנגד אותם - "שכאנשים הביאו את הגורל הזה על אנשים אחרים".

בין הסיפורים, תיאורם של מדענים גרמנים המייצרים סבון משומן אדם, העברתן של נשים למחנות, תאי הגאזים ואף תיאור מערך המחנות. הסיפורים מציגים תמונות של אנשים נכים נפשית: הן הקורבנות והן המרצחים. כולם איבדו את היכולת לבצע בחירות מוסריות, והפכו אדישים למותם של אנשים אחרים; השלימו עם האכזריות האנושית, עם הסדר של המחנות ועם העיוות שכופה המנגנון הטוטליטרי על אנשים חפים מפשע. נלקובסקה איננה עוסקת בשיפוטים ערכיים והערותיה מוגבלות למינימום. ניתן לומר כי שיטת כתיבתה היא ביהביוריסטית: היא איננה מהרהרת בהווייתם הפנימית של הגיבורים אלא מתארת את דיווחיהם ואת התנהגותם. מתפקידן של העובדות עצמן, שנחשפו על ידי הגיבורים, להאשים.

זופיה נלקובסקה (Zofia Nalkowska, 1884-1954)

זופיה נלקובסקה, מגדולי הכותבים הפולנים, נולדה בוורשה ב-1884 ובה בילתה את רוב שנות חייה. יצירתה הספרותית משתרעת על שלוש תקופות ספרותיות עיקריות: פולין הצעירה; בין המלחמות; השנים שלאחר מלחמת העולם הראשונה. בשנים 1922-1926 עבדה בארגון שטיפל בבעיות האסירים בווילנה ובגרודנו; היתה פעילה בארגוני סופרים שונים, ניהלה סלון ספרותי ותמכה בסופרים צעירים, ביניהם ברונו שולץ אותו ניסתה להציל מידי הנאצים; בזמן המלחמה היתה חלק מהמחתרת הספרותית בוורשה. לאחר המלחמה נמנתה עם הוועדה לחקירות פשעי הנאצים.

המתרגמת

ליד המסילה

זופיה נלקובסקה

מפולנית: פולה ישראלי

ל מתים האלה היתה שייכת עוד אחת, האשה הצעירה ההיא ליד מסילת הרכבת, שבריחתה לא הצליחה.
היום ניתן להכירה רק מסיפורו של אדם אשר ראה את הנעשה ולא יכול להבין. רק בזיכרונו היא עדיין חיה.
אלה ששולחו ברכבות ארוכות בתוך קרונות אטומים אל מחנות ההשמדה, היו נמלטים לפעמים בדרך. אך מעטים העזו לעשות זאת. זה דרש יותר אומץ מאשר להמשיך ככה, ללא תקווה, ללא התנגדות ומרד, לנסוע אל המוות הבטוח.
לעתים היתה הבריחה מצליחה. בשאון המחריש של קרון המשא המאיץ, המהיר, אף אחד מבחוץ לא יכול היה לשמוע מה קורה בפנים.
הדרך היחידה להימלט היתה לשבור את קרשי רצפת הקרון. בתוך צפיפות האנשים הדחוקים, המורעבים, המצחינים והמלוכלכים, הדבר נראה כמעט בלתי ניתן לביצוע. בקושי אפשר היה לזוז. המסה האנושית המוצקה נעה על פי קצב הרכבת, סחור סחור, והתנועה בחשיכה ובסרחון מחניקים. אך אפילו אלה החלשים מדי והנפחדים מדי, אשר לא יכלו לחלום על בריחה, הבינו שעבור אחרים עליהם להקל את הבריחה. הם הפנו עורף, דחקו עוד יותר גוף אל גוף, הרימו כפות רגליים מטונפות מאשפה כדי לפנות לאחרים דרך אל החופש.

ניתוקו של הקרש מצד אחד היה כבר תחילתה של תקווה. היה צריך לנתקו במאמץ קבוצתי, דבר שנמשך שעות, ואז נותר לנתק קרש שני ושלישי.
הקרובים ביותר רכנו מעל הפתח הצר ונסוגו בפחד. היה צריך לאזור אומץ כדי לנסות לשרבב ידיים ורגליים החוצה ולהזדחל דרך הסדק הצר מעל ההמולה וחריקת הברזל, בסער האוויר המפיץ עשן מתחת, מעל פסי המסילה החולפים במהירות מסחררת. אז אפשר היה ללפות את הציר שבחוץ ובאחיזה זו להזדחל עד למקום ממנו הקפיצה תיתן סיכוי להצלה. היו דרכים שונות לעשות זאת - ליפול בין פסי הרכבת, או לזנק אל בין הגלגלים על קצה המסילה. ואחר כך היית צריך לשוב להכרה, להתגלגל מבלי להתגלות מסוללת העפר ולברוח לתוך היער הזר, המאיים עם רדת החשכה.
אנשים היו נופלים מתחת לגלגלים ולעתים נהרגים במקום בהתנגשם בקצה חד של בריח המסילה, בקרש מזדקר, או אחרי שהוטחו בעמוד התמרור או באבן דרך. לפעמים היו שוברים ידיים ורגליים ונותרו

במצב זה, נתונים לכל התאכזרות של האויב.
לאלה ששקלו לרדת אל תוך הלוע הרועש, המאיץ ונשבר בשאון, היה ידוע היטב לקראת מה הם הולכים. גם אלה שנותרו ידעו לאן מועדות פניהם, למרות שמתוך הדלתות המוגפות ואף מהחלון הגבוה אי אפשר היה להטות את הגוף החוצה.
האשה ששכבה לצד המסילה השתייכה לאמיצים.
היא היתה השלישית מבין אלה שהשתחלו אל תוך הפתח שנפער ברצפה. אחריה התגלגלו עוד אחדים. בדיוק באותו רגע נשמעו לפתע מעל ראשיהם של הנוסעים מספר יריות, כאילו משהו התפוצץ מעל גג הקרון. ומיד נדמו היריות. אך הנוסעים יכלו עכשיו להביט על המקום הכהה לאחר שהקרשים נעקרו ממנו, כמו אל פתח קבר. עכשיו יכלו לנסוע הלאה בשקט, לעבר המוות שלהם עצמם, אשר חיכה להם בקצה הדרך.
הרכבת נעלמה מזמן וחלפה באפלה עם עשנה ושאונה. מסביב היה עולם.

האדם אשר לא יכול להבין ולא יכול לשכוח, מספר זאת עוד פעם.
כאשר עלה השחר ישבה האשה, פצועה בברכה, בקצה סוללת הרכבת, על העשב הלח. כמה הצליחו לברוח, במרחק מה מהמסילה, בפאתי היער, שכבו שניים ללא תנועה. היא לבדה היחידה שנותרה כך, לא חיה ולא מתה.
כאשר מצא אותה הבחור הצעיר, היתה לבדה. אך לאט לאט החלו לצוץ אנשים בשממה הזאת. הם הגיעו מכיוון מפעל הלבנים ומהכפר, ניצבו מפוחדים והביטו בה ממרחק - פועלים, נשים, ובחור אחד.
מדי פעם נוצר סביבה מעגל לא גדול של אנשים, אשר הביטו כה וכה בחוסר שקט ומיהרו לעזוב. ואחריהם היו מגיעים אחרים, אך גם הם לא התעכבו לזמן ארוך, רק דיברו ביניהם בשקט, נאנחו, התייעצו על דבר מה, ועזבו.
נסיבות ישיבתה שם לא היו מוטלות בספק. שערותיה המתולתלות השחורות כעורב היו פרועות באופן יותר מדי בולט, עיניה נצצו יותר מדי בשחור וללא הכרה מתחת לריסים המורדים. אף אחד לא פנה אליה. היא זו שהתעניינה מה מצבם של השוכבים בפאתי היער. כך נודע לה שאינם בחיים.
היה זה יום בהיר ומקום ישיבתה הפתוח והחשוף ונראה למרחוק מכל כיוון. אנשים בסביבה כבר התוודעו אל התקרית. היו אלה ימים של טרור הולך וגובר. על מתן עזרה או מקלט איים מוות בטוח.
מהבחור הצעיר אשר עמד לידה והשתהה זמן מה, אחר כך התרחק כמה צעדים ושוב חזר, ביקשה שיביא לה מבית המרקחת ורונל. אף נתנה לו כסף, אך הוא סירב לקחת.
לרגע נשכבה בעיניים עצומות, ושוב התיישבה, הזיזה את הרגל, אחזה בה בשתי ידיה והפשילה את החצאית מעל הברך. כפות ידיה היו מגואלות בדם. גזר דין מוות זה, הכדור בברכה, נתקע שם ומסמר אותה אל האדמה. היא שכבה בשקט זמן ארוך, ועצמה בחוזקה את עיניה השחורות מדי.
כאשר פקחה אותן סוף סוף, ראתה סביבה פרצופים חדשים, אך אותו אדם צעיר עדיין עמד שם. אז ביקשה ממנו לקנות לה וודקה וסיגריות. הוא הואיל בטובו לעשות זאת למענה.

החבורה בקצה הסוללה משכה תשומת לב. כל פעם הצטרף אליה מישהו חדש. היא שכבה במרכז מעגל האנשים, אך לא קיוותה לעזרה. כמו חיה פצועה שניצודה היתה מוטלת שם, חיה ששכחו להרוג עד הסוף. לאחר מספר לגימות ארוכות מהבקבוק השתכרה ונרדמה. כוח שאין לעמוד בפניו הפריד אותה מכולם באמצעות טבעת האימה. הזמן עבר. כפרייה זקנה שנראתה מוקדם יותר, הספיקה לחזור. מתנשפת התקרבה אליה והוציאה ממטפחת שנשאה עמה ספל מתכת עם חלב ולחם. היא התכופפה, תחבה את הספל והלחם בחיפזון בידיה של הפצועה ומיהרה להתרחק, לראות ממרחק בטוח האם תשתה. ורק כאשר ראתה שני שוטרים מגיעים מהעיר, נעלמה, מסתירה את פניה במטפחת.
גם האחרים התפזרו. רק ברנש אחד, זה מהעיר הקטנה, שהביא לה וודקה וסיגריות, אירח לה עדיין לחברה. אך היא כבר לא רצתה ממנו דבר.
השוטרים ניגשו לבדוק לעומק מה קורה. הם הבינו את המצב והתייעצו מה עליהם לעשות. היא התחננה שיירו בה. היא דיברה אליהם כמעט בלחש, רק שלא יספרו בשום מקום. הם התלבטו, מתקשים להחליט. אך גם הם עזבו, משוחחים ביניהם, נעצרו ושוב המשיכו ללכת.

בסופו של דבר לא רצו למלא אחר בקשתה. היא שמה לב שהלך איתם הצעיר האדיב ההוא, זה אשר הגיש לה אש לסיגריות עם המצית שסירב להידלק, וזה שסיפרה לו כי אחד מהשניים שנורו בפאתי היער הוא בעלה. נדמה היה שהבשורה הזאת לא נעימה לו.

היא ניסתה לשתות מהחלב, אבל לאחר הרהור של רגע הניחה את הספל על העשב. השעות חלפו בזו אחר זו באותו יום כבד, אווירי, של שלהי חורף. היה קריר. מאחורי השדה הריק עמדו מספר בתים קטנים, ובצד השני ניצבו אילנות אחדים רזים ונמוכים, וטיאטאו בענפיהם את השמים. היער אליו היו אמורים לברוח, התחיל רחוק יותר מהמסילה, מעבר לראשה. השממה הזאת היתה כל אשר ראתה.

הצעיר חזר. שוב לגמה וודקה מהבקבוק, והוא הגיש לה אש. ענני דמדומים קלים נעו וכיסו את השמים במזרח. במערב שטו תמרות עשן ופסי העננים נעו במהירות כלפי מעלה.

אנשים חדשים נעצרו לידה, אלה השבים מעבודתם. ותיקים יותר הסבירו לאלה החדשים מה קרה. הם דיברו כאילו לא שמעה אותם כלל, כאילו כבר איננה.

"זה בעלה שוכב שם הרוג," דיבר קול נשי. "הם ברחו מהרכבת ליער ההוא, אבל ירו אחריהם ברובה. הרגו את בעלה, והיא נשארה כאן לבדה. פגעו בה בברך. היא לא יכלה לברוח הלאה..."

"אילו זה היה ביער, היה קל יותר לקחת אותה לאיזה מקום. אבל כך, לעיני האנשים, אין דרך," אמרה האשה הזקנה שבאה לאסוף את ספל הפח שלה. בשתיקה הביטה על החלב השפוך על הדשא. ובכן, אף אחד לא השתוקק לקחת אותה משם לפני רדת הלילה ואף לא לקרוא לרופא, או לקחת אותה לתחנת הרכבת, ממנה היתה יכולה להגיע לבית החולים. שום דבר כזה לא היה צפוי. היה מדובר רק בכך שהיא תמות בדרך זו או אחרת.

כאשר פקחה את עיניה עם רדת החשכה, לא היה לידה איש, פרט לשני השוטרים, אשר חזרו, והבחור הצעיר שעכשיו כבר לא מש ממנה כלל. שוב ביקשה שיירו בה, אבל ללא תקווה שאכן יעשו זאת. היא הניחה את שתי ידיה על עיניה כדי לא לראות עוד דבר. השוטרים התלבטו עדיין מה לעשות. אחד ניסה לשכנע את האחר. לבסוף אחד אמר: "את זה תעשה אתה עצמך."

אבל שמע את קולו של הצעיר ההוא: "אז תן לי, אדוני..."

הם המשיכו להתמקח ולריב ביניהם. מבעד לריסים שנפקחו ראתה איך הוציא השוטר אקדח מנרתיקו והגיש אותו לאלמוני.

חבורה קטנה של אנשים עמדה במרחק מה וראתה את הצעיר מתכופף מעליה. הם שמעו ירייה והפנו את עורפם במורת רוח. כבר היו יכולים לקרוא למישהו, ולא עשו זאת. כמו הכלב ההוא. כאשר החשיך, יצאו מהיער שני אנשים כדי לקחת אותה. בקושי מצאו את מקום משכבה. חשבו שהיא ישנה. אבל כאשר אחז בה אחד מהם מתחת גבה, הבין מיד שיש לו עסק עם גווייה.

היא שכבה שם עוד כל הלילה וגם בבוקר המחרת. רק לפני הצהריים הגיע ראש הכפר עם אנשים נוספים וציווה לקבור אותה יחד עם שתי הגוויות שליד המסילה בפאתי היער.

"אבל למה הוא ירה בה, זה לא ברור," המשיך המספר. "את זה אני לא יכול להבין - דווקא עליו אפשר היה לחשוב שהוא מרחם עליה..." ■

אשת הפרחים

זופיה נלקובסקה

מפולנית: פולה ישראלי

הדרך אל בית הקברות עוברת בעיר, מחוץ לחומה ההיא, חומת הגטו. כל החלונות והמרפסות שהיו פעם מלאים אסירים ואנשים שנדחקו והביטו בעולם מעבר לחומה, ריקים היום מאדם. זה זמן רב, כשעוברים ליד אחד הבניינים, עדיין ניתן לראות בקומה השנייה את אותו חלון, תמיד פתוח, ומאחוריו תלוי ברפיון וילון מושחר ופרח יבש בעציץ, וגם דלתות קטנות, פתוחות תמיד, של ארונית זולה העומדת שעונה על קיר החדר.

עוברים חודשים ואף אחד לא מסיט את הווילון או סוגר את דלתות הארונית.

הדרך לבית הקברות מתחלפת לאט ממקום של חיים למקום של מתים. אך למרות היותו מוקף במסגרת ארכיטקטונית ריקה, המקום הזה עדיין לא הוצא לגמרי מתחומם של החיים, כי הנה ניתן לשמוע והנה ניתן לראות.

מעל ירקותם הטרייה והמלבלבת של עצי בית הקברות עולות תמרות עשן, שיוצרות עננים שחורים. לפעמים מפלחת אותם להבה ארוכה, כמו סרט צר ואדום החולף מהר ברוח. מעל לכל קורעות את השמים נהמות רחוקות של מטוסים.

חולפים חודשים ולא משתנה שום דבר, זה נמשך.

מכל מקום מגיעות ידיעות על המוות. מת פ' במחנה, מתה ק' באיזו תחנת רכבת קטנה, אחרי שנחטפה ברחוב, והוצאה משם. אנשים נהרגים בכל הדרכים האפשריות, לפי כל הסיווגים, מעבר לכל תירוץ. נדמה שכולם כבר אינם בחיים, שאין על מה להתעקש, אין על מה לעמוד. יש בכל מקום כל כך הרבה מאותו מוות. במרתפי כנסיות של בתי הקברות, ארונות מתים עומדים בשורות ומחכים בטור סבלני לזמן קבורתם. מוות רגיל, אישי, לצד ממדיו של המוות הקבוצתי, נדמה כמשהו בלתי ראוי. אך הדבר היותר מביש הוא לחיות.

שום דבר מהעולם הקודם הוא לא אמיתי, דבר לא נותר. אנשים נועדו לחוות דברים שמעל ליכולתם. אימה עומדת ביניהם ומפרידה אותם איש מרעהו. כל אחד עלול להפוך לאפשרות של מוות עבור האחר.

את המציאות ניתן לשאת, כיוון שלא כולה ניתנת להתנסות, או שאינה ניתנת בבת אחת. היא מגיעה אלינו במקטעים קטנים של מאורעות, בסבך דיווחים, בהדי היריות, בתמרות עשן רחוקות המתפזרות בשמים, בשריפות עליהן אומרת ההיסטוריה שהותירו רק עפר ואפר, למרות שאף אחד לא מבין את המילים הללו.

המציאות הזאת רחוקה, ובעת ובעונה אחת משחקת מעבר לקיר, ונדמה שאיננה אמיתית, עד שהמחשבה עליה מגבירה את הרצון לאסוף אותה, להפסיק את תנועתה ולהבינה.
ושוב אנו הולכים בשדרת בית הקברות. כמו מתקיים עכשיו טקס קבלת פנים חגיגי, אביבי, לכבוד המתים שעזבו את העולם מזמן, ובמוות טבעי. הם אומרים רק את שמם הפרטי, שם משפחתם ותאריך פטירתם. לעתים רחוקות מוזכר מקצועם ומעמדם. לעתים בעוברם, מבקשים הבאים, בחצי קול, את עזרתו של אלוהים. זה לא הרבה. הם נמצאים שם תמיד, באותם מקומות, ומספרים כל הזמן אותו הדבר, נענים באיפוק, נבוכים ממוסכמותיהם. הם רוצים באמת מעט כל כך, אינם כופים, לא מחייבים אותנו לשום דבר. בקושי מעלים את הזיכרון, די להם בשמץ של תשומת לב.
את העידוד מוסיף לפעמים מישהו מהמשפחה הקרובה - איכשהו זה מקדם וגם מעודד. אשת איש אלמונית עם ילדים "המניחה לבעלה מזכרת זאת", אומרת בלחש של אבן, שהיה הכי טוב. איזו בת שמצדה כבר מזמן איננה בחיים, נודרת נדר באותיות ירוקות מטחב, נדר של חיבה לאמה האהובה.
הקבר הזה הוא היחיד ללא צלב. על אדן מצבה חומה כתובות מילים בלתי מובנות כיום:
"...בהתבונן האדם מעמדתו הנשגבת בהתפתחותו אל תהום העתיד האינסופי,
לא ניכרות בו אפלות עגומות של מוות נצחי,
אלא ברקים המפיחים חיות של חיים נצחיים וענקיים."

בשדרת המתים מתקרבת אלינו האשה המטפחת את הפרחים סביב הקברים. בידה היא אוחזת את סמלי מעמדה: מטאטא ומשפך. את המשפך היא מעמידה על האבן החלקה, ליד באר הברזל, ושואבת מים כדי למלאו.
במקום הזה, הסמוך לגדר, בית הקברות כולו טובל בירק, הקברים מעוצבים כמו ערוגות קטנות של אמנון ותמר בצבעי כחול או צהוב. זיוניות פורחות ומפיצות ריח. בעוד רגע יפרחו פרחי הלילך. באוויר הירוק קוראת חוחית, כמו שהיתה קוראת בכל אביב שם, ליד בית הילדות. עכברון שדה הולך בצעדים זעירים בין פרחי האמנון ותמר, מטפס על גבעוליהם, אוכל משהו.
בשלוות השמים הפתוחים לרווחה, מעל בית הקברות, ממריא מדי רבע שעה מטוס אטי מכיוון שדה התעופה, ולאחר שהקיף חצי עיגול מתון הוא חוזר אל מעבר לכתלי הגטו. אי אפשר לראות את הפצצות המוטלות בשקט, אך לאחר רגע ארוך מתרוממות מנתיב טיסתו טבעות עשן ארוכות, צרות. מאוחר יותר ניתן גם לראות להבות.
אשת הפרחים של בית הקברות מילאה את משפך המים ופנתה לעבר הפרחים. זוהי אותה אשה, שאפשר היה פעם לשוחח איתה כאן, על ענייני המוות.
בעתות אימה באים לבית הקברות כאל המקום היחידי בו ניתן למצוא שקט וביטחון, כמו אל הגינה שליד בית המשפחה, כמו הכתובת הכי בטוחה בזמן ההוא.
אבל היא ערערה עכשיו גם את ביטחוני זה.
"כאן הקברים טובים יותר." היתה אומרת פעם. "כאן הקברים טובים יותר כי כאן יבש. הגוף שוכב ולא מתקלקל, רק מתייבש. שם למטה בבור, היכן שרטוב, המקומות זולים יותר. שם יכולים לשכב רק שני ארונות אחד על גבי השני."
היא היתה בעלת מזג נוח ורגיש. יחד עם זאת היתה בעלת כישורים, יכלה תמיד לעוץ עצה ואפילו להשרות נחמה. היא היתה מלאה ובהירת עור ולא לקחה שום דבר ברצינות יתרה. את הכול קיבלה בהבנה.

"וכאן זה יותר גבוה," אמרה. "כאן, כאשר הוציאו מתה אחת מקברה, היא בכלל לא השתנתה. בעלה הורה להוציא אותה. היא היתה אשה צעירה שנקברה בשמלה לבנה, אז גם השמלה שעליה נשארה לבנה לגמרי. כאילו קברו אותה אתמול."
לא ברור למה הורה הבעל להוציא את אשתו מקברה. אשת הפרחים הסבירה זאת כך: הוא הוציא אותה לשם דיון משפטי, כי תבע את רופאי בית החולים שלא השגיחו עליה כראוי. אחרי לידתו של בנה הראשון קפצה מחלון בית החולים ונהרגה במקום. אז הוציאו את גופתה מקברה והביאו אותה לבית החולים לניתוח פתולוגי, ומאוחר יותר החזירו אותה וקברו שוב. אך כבר לא היתה עליה שמלה לבנה, אלא כחולה.
קברו אותה, אבל שוב לא לזמן רב. לא עברו שלושה חודשים ושוב הוציאו את הארון.
מדוע?
כיוון שבעלה תלה את עצמו והיה צריך לקבור אותו. העמיקו עוד את הקבר והקיפו בגדר של אבנים, ועכשיו הם שוכבים כאן קבורים ביחד.

כיצד בעצם הסתיימה התביעה נגד הרופאים, גם זה לא ברור. הבעל הצעיר ככל הנראה לא בא על סיפוקו, כיוון שאת הבריחה מסבלו חיפש במוות.

מאוחר יותר התחילו ליפול פגזים על בית הקברות. פסלים ומדליונים שבורים שכבו לאורך השדרה. פנים הקברים הפתוחים התגלה בארונות מתים שהתפוצצו על מתיהם.

אך אשת הפרחים שמרה על השקט הטבעי שלה גם אז. "שום דבר לא יקרה להם," אמרה. "הרי לא ימותו פעם שנייה."

אבל עכשיו, משחזרה שוב אחרי ימים, ניכר בה שינוי.

מה יש לך? האם היית חולה?

פניה העגולות והבהירות השחירו ורזו, מצחה התקמט, כאילו בשל מאמץ מתמשך, עיניה נוצצות כמו בקדחת.

"לא כלום, שום דבר מיוחד אין לי," היא אומרת בטון קודר, "אלא שאנשים כאן עכשיו בכלל לא יכולים לחיות."

אפילו קולה אינו בטוח והוא רועד ונמוך.

"הדירות שלנו ממש ליד החומה, אז אצלנו שומעים כל מה שקורה אצלם. עכשיו כבר כל אחד יודע מה קורה שם. יורים על אנשים ברחובות. שורפים אותם בדירות. בלילות שומעים צעקות ובכי. אף אחד אינו יכול לישון, ולא לאכול, אף אחד לא יכול לשאת זאת. האם זה נעים לשמוע?"

היא הסתכלה מסביב, כאילו יכלו לשמוע אותה הקברים של בית הקברות הריק.

"הרי גם הם בני אדם, אז בן אדם מרחם עליהם," הסבירה. "אך אנא גבירתי, בשבילנו יותר טוב שהגרמנים ישמידו אותם. הם שונאים אותנו, עוד יותר מהגרמנים..."

היא נראתה פגועה מההרהור הנאיבי שהעלית: "איך זה, מי אמר?" "אף אחד לא היה צריך לומר. אני יודעת בעצמי, וכל אחד יגיד לך אותו הדבר, כל מי שמכיר אותם. ברגע שהגרמנים יפסידו במלחמה, היהודים יקחו אותנו וירצחו את כולנו... אינך מאמינה? אפילו הגרמנים עצמם אומרים את זה. וברדיו גם דיברו..."

היא ידעה טוב יותר. האמונה הזאת היתה נחוצה לה בשביל משהו. היא הציבה את המשפך על האבן ליד הבאר והחלה שוב לשאוב מים. כאשר סיימה, הרימה את ראשה, עדיין זועפת. היא קימטה את מצחה ומצמצה בעיניה בחוסר מנוחה.

"אי אפשר לשאת זאת, אי אפשר לשאת זאת עוד," חזרה.

בידיים רועדות החלה לנגב את פניה משטף קל של דמעות.

"הכי גרוע הוא שאין להם שום הצלה," דיברה בשקט, כאילו עדיין פחדה שמישהו ישמע. "את אלה שמתגוננים הם הורגים במקום, וגם את אלה שלא מתגוננים מוציאים אל המוות במשאיות. אז מה עליהם לעשות? שורפים אותם בבתיהם ולא נותנים להם לצאת. אז האמהות עוטפות את ילדיהן במשהו רך כדי שיכאב להם פחות וזורקות אותם מן החלון על המדרכה! ומאוחר יותר קופצות עצמן... יש כאלה שקופצות עם הילד הכי קטן בידיים..."

היא התקרבה.

"ממקום אחד אצלנו ניתן היה לראות איך אב קפץ עם ילדו, ילד קטן כזה. הוא התחנן בפני הילד שיקפוץ, אבל הילד פחד. הילד עמד כבר על אדן החלון ועוד המשיך להיאחז בו. האם האבא דחף אותו או איך, את זה לא ראינו. אך שניהם יחד, אחד אחרי השני, נפלו."

שוב פרצה בבכי ובידיים רועדות ניגבה את פניה.

ואפילו אם לא רואים את זה, אנחנו שומעים. זה נשמע כאילו משהו רך נפל. בום, בום... כל הזמן הם קופצים כך, מעדיפים לקפוץ מאשר להישרף חיים באש..."

היא השתתקה והקשיבה. בקריאתן הרכה של ציפורי בית הקברות זיהתה הדים רחוקים של גופות הצונחות על האבנים. היא סחבה את המשפך והתרחקה איתו, מלווה פרחי אמנון ותמר צהובים וכחולים לצדי הקברים. בשמים טרטר מטוס חדש שעלה מכיוון שדה התעופה ובמעגל גדול פנה אל מעבר לכתלי הגטו.

ניתן לשאת את המציאות, כיוון שלא כולה ידועה. היא מגיעה אלינו בשברי מאורעות, בסחף הפרשנות. אנחנו יודעים על תהלוכות שקטות של בני אדם , הצועדים ללא התנגדות אל המוות, על קפיצות לתוך הלהבות, על קפיצות לתהום. אבל אנחנו נמצאים בצדו האחר של הכותל.

אשת הפרחים ראתה זאת במו עיניה ושמעה במו אוזניה. וגם אצלה התערבבו הדברים בפרשנות עד שאיבדו קשר עם המציאות. ■

המתרגמת פולה ישראלי - ילידת פולין. בוגרת החוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית, מוסמכת בלימודי ספרנות ומידע.

הופיע בהוצאת ספרי עתון 77

תיאטרון

כרמית מירון

הוא הלך בשדה תרבות

(התיאטרון הקאמרי בן שישים)

60 שנים מלאו לתיאטרון הקאמרי. זהו ציון דרך נכבד בחייו של התיאטרון הישראלי. זהו ציון דרך בחייו של דור שלם שצמח עם התיאטרון והתבגר עמו. הצגות כמו "הוא הלך בשדות" (שהיתה סמן דרך מהפכני בשינוי ערכים של תוכן וצורה בתיאטרון הישראלי), "ז'אן דארק", "האדרת", "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" ועוד ועוד, הפכו לחלק ממטען חוויותיהם האישיות של רבים-רבים בקהל הצופים (אל ההצגות של השנה האחרונה אתייחס בהמשך).

"הקאמרי" פרץ לעולם התיאטרון (1945) כרוח סערה הנושאת בחובה את חותם החדש, הצעיר והרענן. הוא קם והיה לתיאטרון עצמאי, משום שהיה צורך בו, משום שנתהווה בארץ קהל חדש, והתעוררו דרישות אמנותיות ההולמות את המציאות החדשה. הן הרפרטואר והן דרך הצגתו שונים היו משל קודמיו. הָיָה בהם מִשום חיפושים אחר דופק התקופה וקִצְבה. משתתפיו באו מאסכולות שונות זו מזו, ובתוך כור-ההיתוך של הניסיון המשותף נולדו התיאטרון והסגנון "הקאמרי". לידתו האמיתית של התיאטרון הצעיר היתה שבועיים לאחר לידתה של מדינת ישראל: 31.5.1948 - בתאריך זה הועלה על בימתו מחזהו של משה שמיר "הוא הלך בשדות", שהיה לציון דרך בעולם התיאטרון לדורותיו. הוא היה לתיאטרון הקאמרי מה שהיה "הדיבוק" להבימה בתחילת דרכה.

גם אם "הוא הלך בשדות" לוקה בפגמים של מבנה ותוכן, עדיין מפעמת בו כנות טובה, פשטות בלתי אמצעית ואותה רוח התקופה של "ההולכים בשדות" הקרב, התרבות והחירות, של חיינו המתחדשים. אפילו רשימה מצומצמת של הצגות, שהועלו על בימת הקאמרי בעונה החולפת, תחשוף את המידה בה היה התיאטרון מעורה ומעורב בחיינו הגשמיים והרוחניים.

"שירת הקאמרי"

הנה לדוגמה: "ביבר הזכוכית" - מאת טנסי ויליאמס, עם הופעה מרגשת של השחקנית הצעירה אלה שצ'ור.

"עיר הנפט" - מאת הלל מיטלפונקט, עם תיקי דיין בתפקיד הראשי. לאחר מלחמת ששת הימים נודדים ישראלים רבים לעיר הנפט במדבר, כדי למצוא את עושרם ולממש את חלומותיהם.

"עקר בית" - מאת ענת גוב, עם יוסי פולק בתפקיד הראשי. טייס בכיר הפורש לגימלאות ואינו מוצא את עצמו ואת מקומו בחברה האזרחית.

"מילאנו" - מאת שמואל הספרי. למראית עין זו חבורת ישראלים הנוסעת לעודד את קבוצתם במשחק על גביע אירופה בכדורגל, אלא שכישלון הקבוצה חושף את הפגעים והסדקים במעטה הדקיק של חיי היומיום הרגילים והאפורים.

וכמובן אין לשכוח את "דמוקרטיה" - מאת מייקל פריין. הצגה מעולה החושפת את הסכסוכים, ההדחות ומעשי הריגול הפוליטיים שגרמו להתפטרותו של וילי בראנד, קאנצלר גרמניה המערבית.

רשימת הדו"ח התיאטרוני חלקית בלבד, אולם אי אפשר לסיימה מבלי לציין את "המלט" באינטרפרטציה הייחודית של עמרי ניצן, עם הכוכב המסעיר העולה, איתי טיראן, בתפקיד הראשי, והקהל היושב בכיסאות מסתובבים; "המלט" ראויה, כמובן, לרשימה נפרדת, אולם בשל קוצר המצע, אסתפק בשורות אחדות:

מכל יצירותיו של שקספיר, "המלט" היא, אולי, היחידה שבה נשמע בין השיטין קולו של המחבר עצמו. בשום יצירה אחרת אין מבנה המחזה ועלילתו תלויים במידה כזאת בהתפתחות הגיבור הראשי. תובנה חשובה זו עמדה לנגד עיניהם, הן של הבמאי עמרי ניצן והן של השחקן הצעיר איתי טיראן. כי אין לשכוח את התקופה בה נכתב המחזה: בחצרה של המלכה אליזבט הראשונה, באווירה של התמודדויות רבות עוצמה, של התעוררות לקראת תקוות שטרם ידעה האנושות עד אז, מחד גיסא, ושל עוני, סבל ודיכוי, מאידך גיסא, מעלה שקספיר את דמותו של הנסיך מדנמרק, איש אשכולות והגות, אמיץ הלב והרוח, שקצרה ידו לעמוד יחידי מול מנגנון התככים.

ואין, כמובן, לשכוח שעל בימת התיאטרון הקאמרי הוצגו מרבית מחזותיו של חנוך לוין. ופנינה לסיום: מחרוזת 60 שנות התיאטרון המזמר, "שירת הקאמרי", ערב הכולל את כל שירי המחזות לאורך השנים. חוויה אמיתית.

בחגו של הקאמרי, שהוא גם חגנו, אין טוב, דומה, מאשר לאחל לו שיהיה קשוב להתרחשויות, לשינויים המעצבים יומיום את פני מציאותנו. לאחל לו שירצה להיות גורם משפיע על עיצובה של מציאות זו, כפי שהיה ללא ספק גורם משפיע על חוויותיהם, טעמם האמנותי ואפילו דרך מחשבתם ועיצוב עולמם התרבותי של בני דור מלחמת העצמאות - ובהמשך בני בני דור הארץ.

בשעת כתיבת שורות אלה נודע כי התיאטרון יקבל את "פרס ישראל" ביום העצמאות תשס"ה; על כן הברכה כפולה. כה לחי! ■

רָחֵל / כָּאן עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה

כָּאן עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה - לֹא בָּעָבִים, מֵעָל
עַל פְּנֵי אֲדָמָה הַקְּרוֹבָה, הָאֵם;
לְהֵעָצֵב בְּעָצְבָּהּ וְלָגִיל בְּגִילָהּ הַדַּל
הַיּוֹדֵעַ כָּל כָּךְ לְנַחֵם.

לֹא עַרְפִּילֵי מָחָר - הַיּוֹם הַמּוּמָשׁ בַּיָּד,
הַיּוֹם הַמּוּצָק, הֶחָם, הָאֵיתָן;
לִרְווֹחַ אֶת הַיּוֹם הַזֶּה, הַקָּצָר, הָאֶחָד,
עַל פְּנֵי אַדְמָתֵנוּ כָּאן.

בְּטֶרֶם אָתָא הַלַּיִל - בּוֹאוּ, בּוֹאוּ הַכֹּל !
מַאֲמָץ מְאֻחָד, עַקְשָׁנִי וָעֵר
שֶׁל אֶלֶף זְרוֹעוֹת. הַאֻמְנָם יִבָּצֵר לָגֹל
אֶת הָאֶבֶן מִפִּי הַבְּאֵר?

מתוך "שירת רחל"
הוצאת דביר