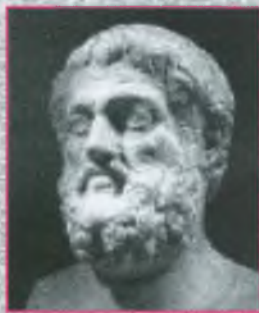


שנת ה'תשס"ו

• חברה • ביקורת • תיאורון • אמנות •

שנה כ"ט • גליון 306 • כסלו תשס"ו • דצמבר 2005 • 28 ש"ח



יעקב בסר, רון גרא, עודד פלד, אנדד אלדן, אריאל פורטוגז, ששון צחייה, מרגו פארן, ליאורה בן יצחק, חיים ספטי, אדוה קרני, יסמין רינג, חלי אברהם-איתן, אלישע פורת, דוד ארן, זיוה שמיר, משה דור, סס ש' רקובר, יובל פז, מתי שמואלוף, יהודית רונן, רות נצר, אלברט בן-יצחק בן-יעקב, שמואל שתל, רוברט אויחמן, יוסי ברנע, רוני סומק, רבקה באסמן בן-חיים, עמוס לויתן, כרמית מירון

הגיליון הזה

גם חסידי השירה לא קופחו - זיוה שמיר כתבה על 'שועל המחשבה' מאת טד יוז, לרגל מאה שנים להולדתו, אלישע פורת כתב על שיר ידוע של אבא קובנר, דוד ארן מסכם את שירתו של טוביה ריבנר, לרגל צאת ספר שיריו החדש, ואף עמוס לויתן עוסק בשלושה ספרי שירה חדשים. ובנוסף, מפרסמים שבעה משוררים משיריהם החדשים.

עוד נצביע על שני הסיפורים הקצרים המופיעים בגיליון זה. שניהם פרסומים ראשונים, מאת יסמין רינג ואדוה קרני, כל אחד מהכיוון שלו, עוסק בהתבגרות, בחיפוש אחר נקודת אחיזה בכרך האנונימי.

הערה נוספת: גיליון זה הוא התשיעי בשנה זו. וזאת בעיקר בשל קיצוץ בהקצבה של משרד החינוך. צר לנו על כך, אך כדי שהקורא לא יצא מקופח, הוצאנו שלושה גיליונות מוגדלים, כמו הגיליון המוקדש לאלכסנדר פן, הגיליון שהוקדש לשירה צעירה, וגם הגיליון הנוכחי מופיע בהקף מורחב. אנו תקווה כי בשנה הקרובה יעלה בידנו להשלים את החסר. כמו שנאמר בפתח הדברים האלה, נוסיף להשתדל. ■

אני מביט, רואה, ובקושי מאמין - גיליון 306 רואה אור. אנא לכו בשדה כתבי-העת לספרות בארץ ונסו להצביע על עוד אחד מהם שהוציא לאור השנה גיליון מספר 306 או קרוב לכך. איני בטוח שתגלו תופעה מקבילה, להוציא, כמובן, 'מאזנים', הנתמך כל שנותיו על ידי ממשלת ישראל ומוסדות אחרים. אין זו השתבחות עצמית אלא דגש על המאמץ שאנו עושים כדי לעמוד במחויבות להוציא את 'עיתון 77' ברצף, כראוי לכתב-עת פריוודי. ואין זו גחמה של פלוני. לא, בשום פנים ואופן. יש כאן אחיזה בהבטחה לקורא. יחסנו אל הקוראים אינו כאל קהל גרידא, המונה כך וכך מנויים וקוראים מזדמנים. מבחינתנו מדובר בכך וכך בני אדם, שחלקם מוכרים לנו אישית, וחלקם לא, אבל כל אחד מהם ראוי שנמלא כלפיו את ההבטחה שקיבל מאיתנו, דהיינו שנוציא לאור את גיליונות 'עיתון 77' באופן סדיר. וזאת אנו משתדלים לעשות.

אשר לתוכן הגיליון: אנו שמחים שעלה בידינו להוציא לאור את המסה החשובה ורחבת ההקף מאת סם רקובר, על "טכניקות בסיפור הקצר". המאמר מציע קריאה נוספת בסיפורים שונים, ידועים ברובם, החל ב'אדיפוס' לסופוקלס, עבור לבוקאצ'יו, או הנרי, היינריך פון קלייסט ואחרים.

לתשומת לב הקוראים והמתעניינים: ל'עיתון 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.



ג'יובאני בוקאצ'יו (הסיפור הקצר, עמ' 26)

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77

ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנ"ל לשנת 2006

שם ושם משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

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

בנק.....סניף.....מס' המחאה.....

5	יעקב בסר
11	רון גרא
16	עודד פלד
17	אנדד אלדן
21	אריאל פורטוגו
25	ששון צחייק
37	מרגו פארן
44	ליאורה בן יצחק
47	חיים ספטי

סיפורים	
42	אדוה קרני - "הרצל מובטל" (פרסום ראשון)
45	יסמין רינג - "תקלפיי" (פרסום ראשון)

רשימות ומאמרים	
14	חלי אברהם-איתן - החלום ושברו (על במדבר ן מאת נחמה פוחצ'בסקי)
17	אלישע פורת - המוסיקה היא המשמעות (על שיר של אבא קובנר)
18	דוד ארן - הרהורים על יצירת טוביה ריבנר
22	זיוה שמיר - איך שיר נולד (על שיר של טד יוז)
24	משה דור - בשם ישו המשיח, ספרות פונדמנטליסטית בארה"ב
26	סם ש' רקובר - הסיפור הקצר, ניתוח לוגי של מבעי ידע והסבר

ביקורת ספרים	
6	יובל פז על הנפש היא אפריקה מאת נורית זרחי
7	מתי שמואלוף על ימים אחרונים של תמימות מאת נועם קצב
8	יהודית רונן על לקרוא את לוליטה בטהרן מאת אזאר נאפיסי
8	רות נצר על באור חוזר מאת תלמה דינשטיין
10	אלברט בן-יצחק בן-יעקב על הרגע המחולל מאת מיכל גינדין
10	שמואל שתל על אניסאט מאת גילה אביטל
	רוברט אויחמן על פוליטיקה מאת אדם תירלוול ועל הירושימה מאת ג'ון הרסי
12	יוסי ברנע על הדמוקרטיה המתגוננת בישראל מאת עמי פדהצור

מדורים	
לפי שעה - יעקב בסר	
4	המלצות עתון 77
9	חצי פינה - רוני סומק: רבקה באסמן בן-חיים; מיידש: שלום לוריא
	מצד זה - עמוס לויתן על מקלעת השמש מאת רחל חלפי, על בריטון מאת דורי מנור ועל ארכה תקפה מאת אלישע פורת, ועוד
34	תגובות - חיים גוטמן, אנה שומלו
48	תיאטרון - כרמית מירון על "מומיק" ביגשרי, על "מבקר המדינה" ב'הבימה' ועל "מלון פליזה" ב'יקאמרי'
49	

שנה נ"ם • ג'ל"ן 506 • כסלו חשש"ו • נובמבר 2005 • 28 ש"ס

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

Iton 77

Literary Monthly

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

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

www.iton77.com

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

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

דוד אבידן: **משה כשכיל משהו**. מבחר שירים 1952-1964. הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, עמ' 288. מבחר מייצג של שירת אבידן המוקדמת (מתוך "ברזים ערופי שפתיים", "בעיות אישות", "סיכום ביניים", ו"שירי לחץ", וכן ארבע חטיבות נוספות מהשנים 1962-1964): "אין עלית רוחנית בארץ הזאת", "שירים צוננים ואחרים", "קוהלת הצעיר וגו'" ו"הוא אשר מה". היד שהכתה היא היד שתחמול/ על כל המוכים. אבל מי שייחמל/ יזכור בכמיהה עצורה את יום האתמול/ שחלף לבלי שוב. איש לא יטפל/ בבלתי-מטופל-מטבעו. רק התבונה/ תידחק איכשהו, תִּאָחַז בקיר הנופל/ימבוא למבוא', מתוך "סיכום ביניים", עמ' 170.

אלישבע גרינבאום: **לפתע פתאום האדמה**. ערכה: ליאת קפלן, הוצאת כרמל 2005, עמ' 60. קובץ משיריה של המשוררת, המחזאית והשחקנית אלישבע גרינבאום (1965-2004) שהלכה לעולמה בטרם עת. "הרוצה לראות יופיו של יהושע, יטמון לבו בכיסו, / בבואות ירח בעיניו - ויביט בשעת הצות; / בלילה שכולו סיון, יושב יהושע בגינת ביתו, / אוסף פניו בידיו, והוט המשולש משוח סביב לו, / כלשון של זהרית" (יופיו של יהושע, עמ' 29).



הנריקה צימרמן: **קולות ממרכז העולם, דמויות מפתח מדברות**. הוצאת הקיבוץ המאוחד קו אדום 2005, עמ' 316.

מבחר ראינות עיתונאיים שערך צימרמן עם דמויות מרכזיות בקונפליקט הישראלי-פלסטיני: אריאל שרון, מחמוד עבאס (אבו מאזן), יצחק רבין, יאסר ערפאת, אחמד קריע (אבו עלא), שמעון פרס, בנימין נתניהו, מרוואן ברגותי, ראד

צ'לאת, חוויאר סולנה ורבים אחרים. אניטה שפירא: **התנ"ך והזהות הישראלית**. הוצאת מאגנס 2005, עמ' 174. "תהליך אימוצו של התנ"ך כטקסט לאומי מכונן בראשית המאה העשרים ואובדן מעמדו בחברה הישראלית בעשורים האחרונים, משנוכס בידי היהדות האמונית." מסה מאת אניטה שפירא ונספחים - מסמכים המאירים התהליך שהיא מתארת.



שמעון שלוש: **אור הדברים הימים**. הוצאת כרמל 2005, עמ' 54. "קטפתי תפוחים / וכבר נגסתי מהם / באתי / וכבר מצטיירת לי תמונה / של מישהו אחר / שטרם כיבה את האור / יצא / והשאיר חשמלים / קרים" (לאורך התהיות הזרות', עמ' 38).

ידידה: **רושמת שתיקה**. הוצאת כרמל 2005, עמ' 64. "הזמן הזמיני הזמן. / ביקשני, / עשי לי מקום / חיכתי לו: / כלום נקודה לך / כלום גבול? / אמר לי: / נטעני בקידוש חודש / ואפריח שבלי" (הזמנה', עמ' 12).

דודו פלמה: **המקום ינחם, שירי בית קברות**. הוצאת מחברת שדמות 2005, עמ' 47.

"אחד אחד נערמים / בתי השיר כמצבות / בבית האולם. / בין ערערים מאובקים / ופרחי אמנון ותמר / ילבין להרף עין / זכר האדם / וכחלום יעוף..." (אחד אחד', עמ' 5).

עלמה גניהר: **מעטפות**. הוצאת גוונים 2005, עמ' 207. פקידת דואר במושבה קטנה ניחנה ביכולת להרית את מכתבי האהבה העוברים בסניף. חליפת מכתבי אהבה משנה את חייה ואת חייהם של שותפיה לעבודה. הסיפור מתרחש על

רקע מלחמה בצפון.

עלי אלון: **הערות שוליים על יציאת מצרים**. הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, עמ' 59.

מחזור שירים הבותן את המיתוס של יציאת מצרים מנקודת המבט של "תיאולוג לא מאמין". "לקחתי את חרבך הכבדה, לילה שלם הנפתי/ על הילדים הזכים, על עיניהם התמהות - // ועם שחר לא האמנתי בך עוד. // (הו מלאך שלי, למה לא סירבת פקודה?)" (מלאך אלוהים הורג את הבכורות', עמ' 24).

שרה שילה: **שום גמרים לא יבואו**. הוצאת עם עובד, ספריה לעם, 2005, עמ' 254. ספר ראשון. שש שנים לאחר מות אב המשפחה, אשתו וילדיו עדיין מתקשים להתמודד עם המוות. דמויות משולי החברה, בעיירה גידחת, מדברות בלשונן שלהן, "הגמוכה" אך עשירה.

צביה פליץ-פורר: **אסור להחל באבן**. הוצאת גוונים 2005, עמ' 127. נובלה וסיפורים. הנובלה עוסקת בסיפור אהבתה של צעירה מאופקת לבן דודה היצרי, ומאירה סיפור משפחתי, שצירו מאבק בין כובד העבר למציאות ההווה או הבטחת העתיד, בין "חיפה לתל אביב"; הסיפורים עוסקים ברובם בנשים, המתמודדות עם המתח בין דמיון למציאות.

ירדנה אבי-דור: **לאחות את הקרעים**. הוצאה עצמית 2005, עמ' 128. קובץ סיפורים קצרים ורשימות, שיש בהם הרהור, הבחנה חדה ורצינית וחיון. הספר נחתם בנובלה "צליל".

תרצה בן דוד: **איך נטלו גיבורים**. מאנגלית: עודד פלד, הוצאת גוונים 2005, עמ' 56. (אנגלית ועברית) "תרועת דגלים היא רוח סופה/ אך לא נוכל לרכוב עליה: / במחשבה שנייה / יסיימו נא את שירם / איננו מבשרים אפוקליפסה עדיין" (יעדיין לא אפוקליפסה' עמ' 46).

אברהם בלבן: **אומרים אהבה**. הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, עמ' 289. רומן. יואב, משורר ישראלי החי

באוקספורד, מתאהב בחופשת הקיץ שלו בישראל באסנת, אשה נשואה ואם לבת. כשהוא שב לאוקספורד, מאבדים חייו הקורמים מטעמם.

דניאל בנאי: **עזבוך**. הוצאת הקיבוץ המאוחד סדרת הכבשה השחורה 2005, עמ' 135. עשרים סיפורים, חלקם ארוכים חלקם קצרצרים. בנאי עוסק בספרו הראשון במוות, בהתפוררות ובבידודות.

מיכל פלג: **לאפריקה**. הוצאת כרמל, סדרת כליל, עמ' 179. נובלה וסיפורי מסע קצרים. כתבת וצלם יוצאים לאפריקה בשליחות מגוון מסעות. המסע מעלה בכתבת - ששהתה באפריקה כמה שנים בילדותה - זיכרונות והרהורים, הנוגעים גם במסעותיהם של אחרים לאפריקה, כמו ג'יימס ברוס הסקוטי, ארתור רמבו, ואף קורץ של ג'וזף קונראד.



שולמית גלבוש: **אשה קטלנית**. הוצאת הספריה החדשה 2005, עמ' 276.

מאיה איבדה שלושה בעלים, והיא טרודה בשאלה האם היא "אשה קטלנית". בתה מגיעה לביקור מולדת לברר מקרה שקרה - או שלא קרה - לה בילדותה. בעשרים וארבע שעות, המסגרות את ההווה של הרומן, נחשפים רגשות מטלטלים, ונבחן התא המשפחתי.

אנה מריה זיגמונד: **נשות הצמרת הנאצית**. מגרמנית: גרשון ריטרמן. הוצאת ספרית פועלים 2005, עמ' 229. פרטים על מיקומן והשפעתן של נשים בצמרת הרייך השלישי; כיצד חשו וכיצד התמודדו עם הבכירים הנאצים שלצדן מאגדה גבלס, קארי ואמה גרינג, הנרייטה פון שיראך ואחרות.



כמה זמן

כמה זמן לא פגשתי את אבי
שנה, שנים, אולי
מיום פרדה, בשער הבית בסיביר
אני בן שש והוא חיל
כוכב אדם על כובעו.
כן, כוכב, טובע בפרוזה
טובע, אמרתי?
אני בשלג.

וכי מה אני חופר בבור
בן עשרות שנים.
מתכסה פרוי אימה שחורה
כמה שנים אני תקוע כבר
ברכי בשלג
מתחלף בבץ אשר
חוזר וקופא. חוזר ומפשיר
שנה אחר שנה -
אני מבשיל, בוגר, הולך
ומזדקן -

ועדין כאן, על מפתן משלג
ממול אבי, טוען נגדי וגם מבהיר
והשמש שוקעת לאט
גם לעת כפור, גם לעת שלג

והנה אמא באה - כמו פעם, בחלום
רוכסת את הכפתור העליון של מעיל הפרוזה שלי
"שמר על עצמה, יורד גשם!" אני צועק: "שלג. שלגו"
היא מפנה לי ערף, כמו לא שומעת
הולכת מעדנות, הולכת ושוקעת, לאט
לאט בהדרגה, חוזרת ונעלמת, מותירה אותי
רץ אחריה, רץ, חוזר ונעלם, חוזר ונעלם
עד שראיתי עצמי אינני - היי! אני, איפה אתה?
ספק ישני, ספק אינני...

בעצם, מי אני ומה?
כמה פעמים שאלתי את עצמי -
עכשו אדע, אולי, מי
שישב על מפתן הדלת, ביום שלג
בכפר סיבירי, ששמו "פריביטקובו"
שפרושו - להגיע, לעלות, לא להעלם...
להתמקם בתוך לשון האדם, להתכסות
במלותיו. ולנוע. לנוע לפניו... עד בוא
החול המדברי. עד תם החול ובוא הים
והעולם לפניך
ואתה
איננו
וגם
ישנו

אלו החיים הנוסעים נגד הרכבת

נורית ורחי: הנפש היא אפריקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, עמ' 61



הנפש היא אפריקה, ספר שיריה החדש של נורית ורחי, מזמין את הקורא למסע מטלטל בתוך נבכי הנפש, להתבונן כמו מחלון רכבת נוסעת ולהיווכח בהוויה קפקאית כי בעצם אין בכלל חלון והרכבת איננה אלא זו הבאה ממול. כך במדרון מפותל, על פי תהום הייאוש, מוליכה הדוברת את המשוטטים במרחבי נפשה, על פני נופים קסומים, אגדתיים והזויים מחד, ובנתיבים עקלקלים ומתישים במהותם הבלוענית מנגד. הצמתים בהם מתאפשרת עצירה לשם עיכול מוראות הדרך, חושפים מציאות קודרת של "עננים עשנים / בתים טושי גשם מוקפים סוד עצים אפל" ("ברכבת", עמ' 54). הקיום מזמן כל העת חוויה מדכדכת של תנועה אדישה "על פני חיהם המושלמים של האחרים", והצער נראה כמו מסילה הסובבת עיר ששמה הוחלף בגלל מלחמה. זהו מצב המאופיין כנסיעה "על פני כוכב כבוי".

רבים משירי הספר מגוללים את פניה השונים של האהבה. בשני השירים הפותחים את הקובץ, 'מן המקום הזה' (עמ' 6) ו'שיעורי העונות' (עמ' 7), מופיעה האהבה כמי שנובעת מתוך חולשה. המציאות השואבת - "אנשים נספים ונעלמים כעלים בסערה", מחייבת את ההישארות ביחד, לא כדי לחלוק שותפות, בצער למשל, אלא על מנת שהאחד ישמש עד לנוראות שראה האחר. בעולם זר שכוה "אפילו את החורפים והקיצים לא הצלחנו לבית", / תמיד הם מסתערים עלינו מחדש". עונות השנה המטונימיות למעגל הקיום, מתעמרות בדוברת למודת הכישלונות, המוכנה להיגרר על ידיהן בשערותיה ובלבד שלא תאבד את אחיותה בידיעה. במקום הזה ניכרת הידיעה כי סוף העולם נוכח מעבר לפינה - "אפילו האוויר הולך ומידרדר", אך בכוחה של האהבה לאפשר מודעות הנוסכת סוג של ביטחון - "הצלחתי להשיג פרטים מסוף העולם".

כפי הנראה, אין מדובר באהבה מן הסוג העוטר והמחמם, אלא בסוגי התקשרות הנודעים בקרירות ואף בניכור שבבסיסם. כך בשירים הנוגים 'אנטארקטיקה' (עמ' 8) ו'שלג בעמק' (עמ' 22) משמש הכפור סמל להקרבה נפשית הנדרשת כדי לשמר קשר. "אני אוכלת מזון קר ישר מקערת הלב" הוא ביטוי עז לריקנות שסופה בחידלון גמור - "הכול בגבולות עצמו קופא כאן". הקשר המכוסה תחת מעטה כבד של קור מוביל אל ההשלמה עם המחיר היקר של היופי - "נכון, הכול הופסד תמורת יופי, / אבל אני נתתי לו את כל לבי". ביטוי אחר לנפתולי האהבה ניתן באמצעות

אל העבר, מתערבלים הקיום הממשי והקיום שבתודעה. "ולו הוזהרת, היית מהלילה את לדתך / או את פניך?" ('גברת ראשונה', עמ' 14), שואלת את עצמה הדוברת בפתחו של חשבון-נפש מתוך התבוננות מאוחרת נוכח התובנה שהמימוש הוא בעצם ההחמצה - "אבל האם גם כך תעתעו אלים כבכולנו". בצמד השירים '1948' (עמ' 25) ו-'1949' (עמ' 26), מציירת נורית ורחי תקופה ובתוכה את המשפחה המתגודדת בין קיום להידלון - "מי שמתובב מאחורי הבית יכול להעלים לעולם".

שלושה דורות של עמידה מעורעת אל מול פני הזמן: הסבתא ה"הולכת ונשמטת לארץ", האם ה"יושבת על כורסה ללא עיניים" והילדה, בת דמותה של הדוברת השואלת: "אפשר לצאת לשחק?" - זאת על רקע מלחמת 1948. הדוברת כילדה, בדרישתה לקבל פרה גדולה - סמל ליופי ולכוח - היא המנצחת לכאורה את הזמן. אולם מאורעות הארץ מתלכדים עם מאורעות הבית, במה שמסתבר כמשחק מצמרר בחוץ הירושלמי "כשהילדה תנסה מן הגג / לזהות בין שיני האדמה את הקבר הנכון". כך מתגוררים בכפיפה אחת המוות המאיים מבחוץ והיתמות השוכנת בבית. בשיד 'אורקל' (עמ' 28) מתחדדת הראייה החרדה בעולם המתרוקן מהורים - "אבי ואמי נשרו ממני", המותירה אימה קופחת על הדוברת - "פאניקה משוננת ככוכב זוהרת מעל בתי", המבקשת את אחותה כדי להקנות את מועקת העדר ולהפיש ביחד תשובות - "עם סוף העולם בחיקנו / נחליק על מגלשי השאול של הורינו, / מתחקות אחר כוונתם". הכמיהה לשותפות-גורל מועצמת בשיד 'הנזל וגרטל' (עמ' 29), הממשיך את תיאור הריקנות הפוצעת שבעקבות גוייעת הילדות - "והילדים בלעז. קפסולת ריק / שטה בגופם כמו קליע. בואי אחותי, / מאחורי השעון נשב ונספר איך נאכלה הילדות". השימוש במעטה האגדתי משמש כמסכה לאותה הוויה אפלה ומחרבת שלא תדע נחמה, "כי מה שהיה אפילו אלוהים לא יוכל למחוק". החידלון הממלא את הבית זוכה לביטוי משכנע בשיד הקצר 'דיוק' (עמ' 33). האנשת הבית הכואב את אפלוּלית ריקנותו, מטונימית לנפש הדוברת המתלבטת בסיכוי להינחם. נראה כי לשם הקלת הצער נדרשות תשובות, אשר ספק אם בכוח האדם להשיגן. וכך נותרת הדוברת בתהייתה על הבית, שהוא ייצוג עצמה, "האם משרוליו יכול הבית / להניע את צערו, / כפי שבמילון עונות לעצמן המילים בפירושיהן".

הנפש היא אפריקה מציג מבחר שירים ליריים בעלי יכולת נפלאה לגייס את המילים העדינות והתמימות ביותר לשם תיאור החוויה הקיומית שעיקרה בהתרוקנות. לשון ציורית מקורית ורעננה מלבישה את הצער ביופי פיוטי. זוהי שירה המומינה בלטיפה להיכנס בשעריה, או היא לוכדת את הקורא התועה במבוכי הנפש הסתורה ולבסוף היא לופתת בגרון. השיר הסוגר את הספר, 'קריאה בחלום ליל קיץ' (עמ' 61), מציג להקל קמעה את הנסיעה נגד הרכבת, אותה נסיעה בנוף קשה ומפחיד, "תמיד

דיאלוגים של הדוברת עם נמען חיצוני, בן זוג נעלם, אשר היחסים עמו נעים בין שיה אינטימי וכן הנשען על היוקקות נכמרת לקשר, לבין הטחת האשמות, מרי והימלטות לשם הישרדות. השירים 'מה שלא ברשותך' (עמ' 10) ו'שליח' (עמ' 13) מציעים קירבה חמימה ורומנטית - "אתה שמדליק למעני אפילו מה שלא ברשותך", "לבי קפץ לקראתך", ההולכת ונחשפת כמקסם-שווא בשירים 'תכסיסים' (עמ' 17), 'מה יש' (עמ' 18), ו'סיכוי' (עמ' 19), אשר מעצבים את הקשר כסוג של תרמיית ואת החיים ש"בסוף הנפילה הם מחכים לי במבט מתחטא". בחסר הנפער בתוך ההתפכחות מהזיית ה'ביחד', מתקוממת הדוברת - "שאתבייש, למה?" ומתחבטת "האם להשאיר לך הודעה או לנתק", ולאחר מכן, מצהירה במחאה נחרצת הנשענת על ארמו מיתולוגי לאתנה: "אני, לעולם לא אקפוץ עוד מתוך ראשך להיוולד". לבסוף, תיוותר הדוברת עם חרדת הנטישה המדומה לאובדן פשוט ויומימי - "האם אפשר לנטוש מישוהו בלי דעת / כמו שמאבדים מפתח, פלאפון, פנקס? / והאם ייתכן שגם אתה הופך לאי / כל אימת שאני מפנה את הגב" ('קלף', עמ' 36). שיאה של ההתרחקות מגיע בשיד המרעיד 'אטלנטה' (עמ' 46), בו נדונה אלטרנטיבת הבריחה. "נניח שהייתי בחרת להתגורר במלון הזה" מהרהרת הדוברת באפשרות להימלט, אך רוחו המאיימת של זה אשר ממנו ביקשה להתרחק, רודפת אותה לכל מקום - "עכשיו ברו או שעון מדברים בשפתו / של זה שאני מעדיפה להתגורר מפניו במלון". למרות זאת, היא נחושה לחזור הביתה, אל החדר. היא שואפת בכל מאודה להתחזק ולהמשיך הלאה, אך נראה כי השיבה המנצחת עשויה להתחולל רק בדמיונה, משום שבמציאות הטופחת על הפנים היא תשוב אמנם לביתה, אך תיוותר נכזבת בבדידותה. הניסיון לעשות שינוי יתוסף אל קרקע ההשלמה, שיש לקבל את העצמי כמו שהוא, בהכנעה - "שם נשב אני ואני על מזוודות / מקועקעות בכל הבטחות העולם".

נושא אחר הזוכה לביטוי רגיש ונוגע ללב בספר הוא החזרה לילדות והמקום המרכזי שתופסים הבית והמשפחה בתוך הנפש. סביב המסע בזמן, מן ההווה

מטהרים את גופם ונפשם? ובמה אשם הגדי? הכול היה כל כך הזוי ולא מובן לעיניים תבוניות" (עמ' 133).

בהעדר נקודת ההשקפה בין העולם הדתי-אשכנזי הביקורתי של יצחק'לה, לבין העולם הערכים החילוני-מזרחי-ליברלי של רחל, הפנימייה הדתית נכנעת למרחב אכזרי, אשר לחלש אין בו מקום. יצחק מתייסר על הגסות והוסר החמלה בפנימייה הדתית: "בוודאי היינו בעיניה נערים גסי רוח שלא יודעים לכבד בחורה הגונה שמנקה את חדריהם". הרקע החברתי הקשה שבעקבותיו נאלצו הנערים להגיע לפנימייה הוליד גם צורות שונות של סקסוים: "לא צריך הרבה בשביל לתפוס פרגייה. תראה אותי. לא יפה במיוחד. רק צריך לדעת לסדר את השיער, להתלבש יפה ולהגיד את מה שהן אוהבות לשמוע" (עמ' 13-14); "ושל שובניזם: "הם רק ילדים וכבר לא מתביישים להתייחס אלי כאילו הייתי המשרתת הפרטית שלהם. חוצפנים קטנים. הייתי יכולה להיות אמא שלהם" (עמוד 41-42); של גזענות: "היו משימים עצמם כאילו מגב גומי בידיהם, מכופפים את גבם, ובתנועות מגוחכות וחי"ת ועי"ן מודגשות היו מסלקים כל מי שהתקרב אליהם" (עמ' 42); של הומופוביה: "כל מגע גופני בין שני נערים, אפילו הקל שבקלים ואקראי להלוטין, היה זוכה מיד לקריאות גנאי מכל עבר: 'פריצות', 'א הומואים'" (עמ' 29-30).

יצחק אינו מוצא את עצמו בין חבורות הילדים בפנימייה הדתית. "דילגתי רק על חדר אחד בו התקבצו 'החברה הטובים'. כך הם קראו לעצמם ואנחנו אימצנו את המושג. בעיני הם דמו לסוג של אחווה סגורה, מלאה שקרים וסודות, ואף פעם לא הרגשתי נוח במחיצתם, רובם היו בני עדות המזרח, כולם היו תלמידים טובים שידעו את הארמית על בוריה וחלק גם ממשפחות מיוחסות" (עמ' 12). "החברה הטובים" הם החבורה המזרחית-דתית המגלמת את הקטגוריה השלישית בדיכוטומיה - דת מול חילוניות - "המסורתיות". יצחק מוסיף ומספר עליהם: "המכנה המשותף שקיבץ אותם לחדר אחד היה הזיקה הרופפת לדת. גם אם הכיפות שלהם היו שחורות כמו שלנו, בדרך כלל הן היו קטנות יותר ולפעמים אף סרוגות, לא תמיד הם לבשו ציצית, והיו שמועות שחלק מהם אף הלכו פעם לראות משחק כדורגל בשבת" (עמ' 12-13). שאלת הקטגוריה המסורתית המזרחית, הנדחקת לשולי הספר, היא שאלה מהותית, המצביעה אולי על התלבטותו הגדולה של הסופר בין זהותו לבין שיוכו החברתי המוצהר. עובדה זאת אף מעצימה את הקונפליקט שמתרחש בתוכו, במידה שאנו מניחים כי הדמות הראשית קרובה במידה מסוימת לדמותו. בסוף הסיפור אנו נותרים עם שאלות רבות, לגבי שאלת האתניות הדתית, משום שהיא נונחת לטובת כיוון חוץ-עלילתי, המזכיר סיפורי מוסר מימי הביניים. בכל זאת, הרבה מההקשרים שנוצרו בסיפור, יכולים ללמד אותנו לא מעט על המתרחש בימינו בחברה הישראלית.

■ **מתי שמואלוף**



ביער, תמיד באפלה" באמצעות הרצון השקספירי הקלאסי "לקרוא למוות, לכאב, לבכי, קומדיה של טעויות".

■ **יובל פז**

הלא מודע - המודע פוליטית

נעם קצב: ימים אחרונים של תמימות, הוצאת שוקן 2005, 204 עמ'

ספרו הראשון של הסופר הצעיר נעם קצב מנסה באופן מודע לעמוד בטריטוריה הדתית האתנית הישראלית ולמפות אותה. המיפוי הנו חלק מניסיון ערכי להתייחס למאבקי התרבות באתנוקרטיה הישראלית. אני מתעכב על שאלת האתניות, לא משום שהסיפור הוא בנו של הנשיא משה קצב, או משום שהוא מייצג של הדור השלישי המזרחי, אלא משום השתלשלות העלילה בסיפור. במבנה המעשים אנו מתוודעים לקורותיו של גיבור הרומן, יצחק, נער בפנימייה דתית, אשר עוקב אחרי סיפור חייהם של יצחק'לה חברו ושל רחל עובדת הניקיון, המסמלים שניהם כוחות מנוגדים שנאבקים על נפשו הספקנית. מחד המיסטיקה הדתית, הפגאנית, חסרת המעצורים, שנעה בין קוטב הטירוף לבין קוטב ההארה, של יצחק'לה (בן העשירים האשכנזי), ומאידך - העולם החילוני של רחל (המזרחית-גרמנית), שנע בין הערכים הרוחניים והפיוזיים הנכללים בתוך אהבת אמת, לבין הערכים הניהיליסטיים של עולם ללא גבולות.

בספרו הלא מודע הפוליטי כותב חוקר הספרות פרדריק ג'יימסון כי הטקסט בורא את ההקשר שלו; הוא גם מסמן אותו וגם יוצר אותו באותו זמן, והוא נסוג ממנו, בזמן שהוא מציץ סוג של שינוי, כפתרון לסתירות שהתקיימו בתוך ההקשר שבו הוא נברא/נוצר. נקודה זו חשובה בהקשר לרומן של קצב, משום שעלילת ספרו, אשר אינה לגמרי אוטוביוגרפית, שואלת את ייצוגיה מהעולם של החברה הישראלית של שנות האלפיים, אשר יש בה עדיין התאמה בין ריבוד מעמדי לבין ריבוד אתני. קצב אינו מתכחש לקשר בין העלילה לקונטקסט הפוליטי העכשווי שבתוכו היא נבראה; בריאיון לגלית גרינפלד מ-NRG הוא אומר: "יש דמיון לישיבה מבחינת הנוף האנושי והנוף הגיאוגרפי, אך הדמויות הספציפיות והמקרים לא התרחשו באמת. זו עלילה שהומצאה לצורך כתיבת הספר". קצב מחפש במדינת ישראל סמכות ערכית שעליה ניתן להישען. יצחק, גיבור הרומן, אומר: "בחרתי לבדי מה ברצוני לומר לאל ואף העזתי להוכיח אותו" (עמוד 5); אמירה זו מייצגת את הדעה הדמוקרטית, כי לגיבור הרומן, בתור סובייקט ריבוני ואחראי, יש סמכות אוטונומית ליצור את זהותו הדתית/

תרבותית ואולי גם את השייכות האתנית שלו. ההקשר האתני וייצוגיו הספרותיים הנגזרים מאלו המוכרים לנו, שכן המזרחיות, באופן מרתק, הופכת להיות בסיפור היברידי ו"מחלגת" ואילו האשכנזיות הופכת להיות אולטרא-אורתודוקסית ואוטנטית.

רחל הגיעה מעולם מסיבות האסיד והמתירנות המינית של המעמד הבינוני הגרמני (המזרחית מגיעה מאירופה לישראל וזוהי קטגוריה מעניינת כשלעצמה). בעקבות חייה הפרועים, שלחו אותה הוריה לעבוד בניקיון ביחד עם דודתה (אחות של אמה, המזרחית): "היא לא ראתה פחיתות כבוד בזה שהיא עובדת בניקיון. היא טענה שזה תיקון לנשמה המורעלת שלה. היא היתה חייבת להרוס את העולם המזויף שבו חייתה בשנתיים האחרונות ולהתחיל הכול מחדש" (עמ' 122). דמותה של רחל מעצימה את הרומנטיות שמייחס המספר למעמדות הנמוכים המזרחיים. וזאת בניגוד לתפיסה ההברתית שביטא בריאיון לשירי לב-ארי (הארץ): "כל כך כואב לראות איך התוכניות הכלכליות הופכות את ישראל למדינה של מעמדות מובהקים".

דמותו של יצחק'לה מסתורית, עלומה, פלאית, הנוגעת/לא-באמת-נוגעת בגבולות הקבליים והעל-טבעיים. הנה למשל יצחק מצוץ בסצנת פולחן ומתאר בפליאה רליגיוזית את מעשיו של חברו: "יצחק'לה התענג על פרוותו הרכה של הגדי והעביר את לחיו לאורך גוו. הגדי פעה בעונג ויצחק'לה נישקו על חוטמו. היה בתמונה זו שהתרחשה בשעת לילה מאוחרת, הרחק מעיני אדם, משהו אנושי ונוגע ללב... יכולתי לחזור אלפי שנים אחורה אל משה רבנו המגמגם שאסף לידיי שה אובד בארץ מדין ומלטפיהו באותו אקט של רחמים" (עמ' 130). מאוחר יותר, באותה סצנה, יצחק'לה שחט את הגדי ויצחק, שהצוץ בטקס מקום מחבואו, הרהר (ובעצם הביע את דעתו על האשכנזיות כמקור היהדות): "תפילת התחנון היתה מוכרת לי, אולם הבנתי כי נוסף עליה נכחתי בטקס יהודי רחוק ועתיק יומין של הקרבת קורבן על מזבח מאולתר. האם כך היו אבותינו היו מכפרים על עוונותיהם? האם כך היו

ספרות במחלת

אזאר נאפיסי: לקרוא את לוליטה בטהרן, מאנגלית: אופירה להט, ידיעות אחרונות - ספרי חמד 2005, 445 עמ'



הקיצוני. המפגשים נוהלו בביתה, בחשאי, ודנו ביצירות שנאסרו ללמדן, ביניהן לוליטה, גטסבי הגדול, מאדאם בוברי, אנה קרנינה ויצירות נוספות ממיטב הספרות העולמית. במהלך השיחות הספרותיות ובאמצעותן, דנו המשתתפות באופי החיים באיראן ובמעגלי החיים הסובבים אותן. זו גם הסיבה להיותו של הספר מסמך חברתי מיוחד וחשוב נגד המשטר האיראני. בסופו של דבר, העתיקה אזאר נאפיסי את חייה אל ארצות הברית - "השטן הגדול" והשנוא כל כך באיראן שאחרי חומייני ולמעשה עד היום. עם זאת, כגודל השנאה גם גודל האהבה, ועבורה ועבור אחרים בחברה האיראנית, בכללם צעירים רבים, "אמריקה" היא מעוז נכסף, מבצר תרבות נחשק ומודל לכמיהה.

הספר, עם זאת, אינו חף מבעיות. אחד הקשיים בקריאתו נוגע לתנועות התזוית ולמעברים הלא תמיד ברורים במרחבי הזמן והמקום. גם העברית סובלת לעתים מסרבול, ומצאתי את עצמי חוזרת וקוראת משפטים ואף פסקאות כדי להבין טוב יותר את הנאמר בהן. האם זו בעיה של התרגום? האם זה כך במקור? גם הציטוטים המרובים מתוך היצירות עלולים להיות לרועץ למי שאינו שוחר ספרות מושבע.

לסיכום, לפנינו ספר מיוחד, במבנהו ובתוכנו. זהו ספר אליטיסטי כלשהו, המשתלב היטב בספרות האיכותית הנכתבת בשנים האחרונות והמתארת את החברה המוסלמית במדינות המזרח התיכון ואף מעבר לו ועונה בכך על הרצון להכיר את תופעת האיסלאם הקיצוני, שחץ בדם את בשר המערב ואת נפשו ב- 11 בספטמבר 2001.

יהודית רונן

כמו פעימה של פעמון מהדהד בדממה

תלמה דינשטיין: באור חוזר, הוצאת אבן חושן 2005, 76 עמ'

לא מכבר הלמתי שעלי להיות אוצרת של תערוכה על דימויי ההעדר. הרהרתי הרבה בביטוי המפתיע הזה. יותר ויותר אני מבינה שכל אמנות במיטבה אוצרת-יוצרת דימויים של העדר. של ההעדר הקטן שאבד בחיינו האישיים ושל ההעדר הגדול האינסופי שמבקש להאסף ולהיות יש נוכח בתוך דימויים ממשיים. קראתי בשירים של תלמה דינשטיין והרגשתי איך הדימויים שבהם הופכים את ההעדר ליש נוכח.

באור חוזר הוא ספרה השני של דינשטיין. בספרה הראשון, שיצא בסדרת מפתנים, ספרית הפועלים, מעוגגים עיקרי הדימויים במיתוסים. דמויות האלים לוכדות את מבטה של דינשטיין ועליהן היא מרבה לכתוב. בספרה הנוכחי מוטמעת התודעה המיתית בשירים שעניינם הכאן והעכשיו האנושי.

הקיימים אך הבלתי נראים בציור, הם גם רמז לפעילויות אישיות, פוליטיות, תרבותיות ואחרות המתנהלות חרף האיסור עליהן, הרחק מעיניו של המשטר המדכא ובניגוד גמור לתפיסת עולמו הרומסת והבלתי מתפשרת.

העדר פנים גלויים משדר מסר נוסף, והוא שהמציאות המתארת והרלוונטית לאיראן נכונה גם למציאויות חיים אחרות, המונגות על ידי משטר איסלאמיסטי רודני במרחב המזרח התיכון ומעבר לו; ואולי דוגמה מובהקת היא אפגניסטאן - שכנתה של איראן. אפגניסטאן, שעולם הקולנוע האיראני עוסק בה באינטנסיביות, היתה נתונה מאז 1996 במשך כחמש שנים תחת שלטון הטליבאן האיסלאמיסטי האכזרי והמדכא. לצד הדמיון בתפיסת עולמם הדתית-הפוליטית והתרבותית של שני המשטרים בקאבול וטהרן, ולצד הדמיון באמצעים שנקטו שניהם להשגת יעדיהם, בולטים גם קווי שוני. אחד העיקריים שבהם נוגע ללב היצירה האמנותית בכל אחת משתי המדינות. עבוד שרוב היצירות הספרותיות והקולנועיות על המציאות האפגנית עוסקות בשנים האחרונות ב"לחם", או ב"נאן" - כפי שהאפגנים קוראים לו, דהיינו בקיום המידי, בהישרדות, הרי שבאיראן עוסקים במציאות פחות קיומית, ואם לדבוק במטאפורה של הלחם, אפשר לומר כי בטהרן ובספר שלפנינו, עוסקים גם בממרח שעל הלחם - החשוב בפני עצמו והמעיד על חיים כלכליים, פוליטיים ותרבותיים יציבים לאין ערוך.

עוצמת הספר לקרוא את לוליטה בטהרן היא בחיבור שבין סיפור החיים של המחברת, אזאר נאפיסי, שנולדה באיראן והרצתה בנושאי ספרות אנגלית באוניברסיטת טהרן, לבין מציאות החיים האיראנית. קשייה ומצוקותיה של המרצה באקדמיה, ששיקפו הן את אישיותה העצמאית והשקפותיה הפוליטיות, השונות מאלה שהנחו את המשטר ואת רודנותו המרסקת, וסירובה של הגברת-המרצה לעשות צ'אדור על ראשה, חסמו את דרכה באוניברסיטה ואף שיבשו את חייה. הגב'-הפרופ' עזבה את האוניברסיטה אך אהבתה לספרות והתרסותה נגד משטרת התרבות האיראנית הניעו אותה להמשיך ללמד מביתה ובמתכונת שונה לגמרי: היא הקימה כיתת לימוד קטנה, שכללה בנות בלבד (כמתחייב מחוקי השלטון האיסלאמי

קשה שלא להתפעל מבחירת שם הספר (כך במקור), שהרי השילוב בין לוליטה הילדה-האשה, לבין המשטר האיסלאמיסטי בטהרן, העוטף את האשה בצ'אדור - שני סמלים קוטביים ורבי-עוצמה - מסקרן ומלהיב. לוליטה, הילדה שהיא מושא חלומותיו המיניים של המברט המברט, שנבוקב מסייע לו בהגשמתם, קובעה בקנון הספרותי לפני כחמישים שנה כיצירה השוברת מוסכמות וכהתגלמות האי-מוסריות. בשונה מלוליטה, יצר לעצמו המשטר החומייניסטי בטהרן את דימוי אֵם המהפכות האיסלאמיות, או האיסלאמיסטיות, ובכל מקרה, תנועה שעיצבה במהלך שניים וחצי העשורים האחרונים מוסכמות וסדר-יום כוללני וטוטאלי והכתיבה את המוסריות האולטימטיבית, בעיניה לפחות (אגב, באיראן האיסלאמיסטית, לוליטה בת השתים עשרה כבר היתה בשלה לגישואים, בכלל זה לגברים המבוגרים מהמברט עצמו). אין תמה אפוא, שהצגת שני ניגודים עוים אלה, אם כי כל אחד במרחב ובמאפיינים מיוחדים משלו, יוצרת קסם עז ומשמשת מקדם מכירות מוצלח לספר. ואמנם, לקרוא את לוליטה בטהרן כבש את פסגת רשימת רבי המכר (שבועות רבים ברשימת הגיו יורק טיימס, וגם אצלנו הוא מכבד ברשימת רבי המכר בראשית נובמבר 2005). מובן שהשם המוצלח של הספר הוא אך מרכיב אחד, ואף שולי בחשיבותו, בהשוואה למרכיבי ההצלחה האחרים של הספר. כמו כן, יש להרגיש באותה נשימה, כי רשימת רבי המכר אינה חוות הכול, אך יש בכך בהחלט כדי ללמד על מידת האטרקטיביות של הספר בקרב הציבור הקורא, או הקונה מתנות, בחברה הישראלית.

גם לעטיפת הספר נודעת חשיבות ביצירת קשר ראשוני בין הקורא-הקונה לבין הספר. עטיפה מפתה - ומובן כי זה בראש ובראשונה עניין של טעם - משפיעה על ההחלטה האם לקנות ספר זה או אחר, כאשר היצע הספרים מציף אותך בשלל פיתויים. על העטיפה בגווני הירוק הקדורני של לקרוא את לוליטה בטהרן מצויר ראש אשה, העטוף בצ'אדור פרחוני בצבעי שלכת. הצ'אדור הוא צעיף חובה המכסה את הראש ואת הכתפיים של המוסלמיות האיראניות (וגם של מוסלמיות רבות אחרות, לצד החגי'אב) ובכל מקרה הוא ידידותי יותר מן הבורקה, אותו "אוהל" חובה המכסה את גוף האשה האפגנית מהראש ועד לכף הרגל, למעט חריר צר העשוי תחרה כדי שתוכל לראות את דרכה, אך בה בעת, לא לאפשר לעין זר לשווף אותה. מובן שציור הראש חסר הפנים והזהות על עטיפת הספר אינו מקרי. הוא בא להעיד לא רק על טשטוש "האני" בחברה האיראנית תחת שלטון האיסלאם הקנאי, אלא גם על דריסת זהויות נוספות, כמו אלה הבונות את עולם הספרות האוניברסלי ואת ערכיו. פני האשה,



ברטט הנקודה. החיבור הזה הוא סוג של תיקון וחסד, שהשירה במיטבה מפעילה בעולם השסוע והפרוע: "שורה אחר שורה של מילים מחוקות/ שאינך מצליחה להנשים/ חזרת ושאלת, מתי? / עכשיו יופיע החסד / אם תזכרי/ איך היה עלייך לכווץ בין דפים קרועים/ ולאחוז בזכוכית המשאלות, / יהפוך השלחן למזבח/ וקרן אור אחרונה תגה כך/ ובראשי העצים בחלון" (עמ' 46). זו שירה מודעת לעצמה ולשאיפה העמוקה שלה להתמרה אלכימית של הפגלי לפואטי: "כשצדם הבנלי של עצים מפויחים/ מלבין וצדם הפואטי מסמיק" (עמ' 50). ואז "בשקט של דעתי המורחבת, / אני מתוודעת לקצותיו הרכים של הסבל/ הופך לאמת ארעית של אושר" (עמ' 19). הסבל שמדובר כאן מתייחס לסדיקות ולפרימות אישיות שנרמזות לאורך הספר, אף כי המשוררת מעדיפה לרמוז ולא להרחיב עליהן את הדיבור. אבל הסבל מתקיים בעיקר בפרק 'מפלס המים התחתון', שעניינו הסבל האנושי במציאות הפוליטית ידועת הפיגועים של השנים האחרונות, שפוגעים בנו ובמבצעי הפיגועים כאחת:

"חמישים שנה/ לקח להם לגדול/ ובשתי דקות הורגים יער, באר צל. // ככה זה בגן הווה. מאין אקח כוח לצעוק ירוק? / כשאלוהים צבאי שוב מצנה/ עין עץ גדוע תחת עין עץ שרוף" (עמ' 28). הפער הלא יאמן בין הסבל האנושי לבין העדינות המינורית של הספר, ובעיקר העדינות הונית של השירים על סין - הוא המתח של הקצוות שאחוזים יחד בספר המיוחד הזה.

רות נצר

בנחשת חלולה. // זהו קצב השקט/ ששמר עלי/ בעיר מושלגת/ כלי פקעת של לחישות. // שלושה ימים וסנורים, / תלויה אילמת/ מגוע ירק, בפינת/ חדר כסוף חלונות. // עד שנחש טיפות/ הסתלסל לפתע מן התקרה/ והסית אותי לנגן בקומה התשיעית - זה שהרטיט את שדרת הבית בטנגו אטי, 'פרם אלמותי// והשאיני סתורת מילים". שימו לב לאותיות החוזרות שוב ושוב - ט' וס' ושי - כקולות של טיפוף ותסיסה ולחש רחש מהדהד בשיר כולו. השיר מדבר על "פקעת של לחישות" - צליל טיפוף המים בצינור נחשת חלול, כך שאפשר ממש לשמוע את הדהוד המים, ואת נחש טיפות המים שמתפטפות, וכל זה ברקע קולות נגינה של טנגו.

שירים ש"עושים לי את זה" הם שירים שמפעילים בי תנועה פנימית של מוסיקה, שהיא המשכה של המוסיקה הטמונה בהם עצמם. המוסיקה טמונה בדברים שבעולם, והשירה משיבה אותה אלינו כ"אור חוזר". המוסיקה היא תנועת האור העולה מרגעים כביכול זניחים, שנגאלים ברגע המבט השירי: "עד עכשיו איני יודעת/ איך פתאום חשפה בי/ תנועת אור יומית/ עצב פנימי/ עורק זהב בלפיו" (עמ' 53). התנועה התמציתית ממרכזת את הנפש בתמצית של עצמה: "ראיתי/ איתו כיצד הולך ומתמוער/ מעגל תנועתה, יורד/ ומצטמצם לרטט, / לנקודה".

באופן כזה כותב השיר וקורא השיר מתחברים יחד

כמה משיב נפש לפגוש שירים בטעם קלאסי אלגנטי מעוצב היטב, כשהמעט מחזיק את המרובה, מבטא את היש הנוכח הקונקרטי והמוחשי-חושי מאוד של עלה, ענף, כד, בית, דמות אנושית, ובו בזמן ממריא ממנו אל תהודה שעולה ממה שבין הדברים. וכבר נאמר שאלוהים מדבר מבין הכרובים. מהרווח שבניהם. מהמרחב הפנוי הזה. מההעדר.

הדימוי שלי בקריאה ראשונה בשירי הספר - הוא של כרי חרס קטנים, מכלים קטנים עשויים מחומר האדמה; והם גם כלי מכל סגורים כמו הסגירות המופנמת של השירים האלה, והם גם פתוחים, כשהפעימה של משהו פנימי מכה גלים והדים, כמו פעימה של פעמון מהדהד בדממה ולפעמים של צעקה מתעמעמת והולכת. כמו בשיר 'עשר מכות פעמון סיני': "ללא ידיעת המצלצל/ התמלאתי בצלילו".

כל שיר בספר הזה הוא מבנה אחוז, הדוק, מדויק, וכך הוא ככלי שאוחז בו את השברייר, הסדוק, השרוט, את קו התפר. אוחז בעדינות ויוצר את האיוון הרגיש הזה, שמתואר גם בתצלום העטיפה מאת יצחק דינשטיין, העוזר כנגדה, כשתנועת טאי-צ'י היא עמידת שיווי משקל, כמו של צפור על רגל אחת, עומדת על בלימה. והדמות משתקפת במים, שוב כמו צליל מהדהד את עצמו 'באור חוזר'. אני מדברת על צליל כי באמת קלטתי שירים רבים שיש בהם רחש קולות. אביא כאן דוגמאות מתוך קטעים ושורות בספר (ויש רבים כאלה) שבהם נשמע השקט הזה, שמהדהד קולות:

עמ' 13 - "יש משהו מנחם דווקא בשקט/ של בית שבעליו נסע// צעדים הולכים ונמחים/ מתוך נשורת הפריחה// ועכשיו הבית נח מכעסו/ והטריקה כאילו לא".

עמ' 14 - "עם שני כלבים כפולי ראש נובחים/ מצפון לדרום. איך קולותיהם/ מצליחים להפוך את הסדר".

עמ' 15 - "עד שפעמון עמום יצלצל מעל לברושים".

עמ' 16 - "במקום בו הופך המנעד / לקול דממה דקה".

עמ' 19 - "קולך מאמש ... שולחן נקי מצהלות".

עמ' 39 - "כשקול העשן והשיריות דועך".

נעקוב אחר שיר (בעמוד 38), שהוא המחשה שלמה מאוד של הקולות התוססים בשיר:

"מים טופפים בצינור ההסקה / - גשם טרופי

חצי

היה

רבקה באסמן בן-חיים

מיידיש: שלום לוריא

זיכרון כמת

מַחַק הָעֵבֶר, אִם אַתָּה רַק יָכוֹל,
גַּם הַגֶּשֶׁם נוֹטֵשׁ רִבְיָיו;
נִבְלָעִים נִסְפָּגִים אֶל הַחֹל,
לֵיד סֵלַע לֵילִי, מְרַאשׁוֹתָיו.

מַחַק הָעֵבֶר, אִם תּוּכַל,
גַּם הַיּוֹם כּוֹכְבֵי-בִקְרָ נִטֵּשׁ,
נִבְלָעוּ פְּאִינִם בְּחֻלָּל,
יִדְלָקוּ, יוֹלְדוּ מִחֻדָּשׁ.

שִׁכַח הָעֵבֶר, אִם תּוּכַל,
וְאִם לֹא - זְכוֹר, וְאֵל נָא תִפְתָּח,
בְּיַדֶּיךָ רוֹתְחוֹת-וְדוֹמְעוֹת, כְּשֶׁלֶּל -
זְכְרוֹנָהּ הַפְּרוּעַ הַגֶּשֶׁל לּוֹ מִתָּת.

פס הקול של השיר הזה לקוח מספר בראשית. כל יום מתעורר מחדש בחדר הלידה של הטבע. הקופסה השחורה של הזיכרון נפתחת ונסגרת בכל שורה. למשורר (במקרה זה למשוררת) יש מפתח קסמים. היא מחזיקה אותו ב"ידיים רותחות ודומעות".

רוני סומק

מיכל גינדין: הרגע המחולל, הוצאת גוונים 2005, 47 עמ'



במזונן התיאטרון, בזמן ההפסקה, שמעתי שיחה בין גבר לאשה. "אני אוהב ספרי שירה, אבל לא שירה מודרנית, מנוכרת, שאי אפשר להבין..." - כך טען האישה. ואני, לא יכולתי להתערב בשיחה בין גבר ואשה שאיני מכירם, אבל היה לי חשק רב. והנה אני עושה זאת באמצעות הכתיבה. בידי ספר שירים - הרגע המחולל מאת מיכל גינדין. זהו ספרה הראשון, שיצא לאור בשנת 2005, כלומר ספר שירה מודרני.

הנוף הפיוטי משתנה מדי פעם עם המציאות, וכן הסביבה והשפה, אבל חרף השינויים האלה, "היש" השירי, אם הוא קיים מלכתחילה, הוא אותו "יש" בכל יצירה אמיתית.

מיכל גינדין, כנאמר על העטיפה, היא בוגרת בית הספר הגבוה לאמנויות הבמה בית צבי. אולי זה פרט לא כל כך חשוב לקורא, אבל הוא בעל משמעות, כי בשירים של מיכל גינדין, למעשה מחזור שירים פואמתי, או שיר עלילתי ארוך, יש דבר חשוב - וזו הדרמטיות, התובנה שאליה שואפים מחזאים להגיע.

המשוררת הרוסית הגדולה מרינה צוואטייבה אמרה: "העסק שלי הוא לחשוף את כל פנימיותי... לפעמים אני נוגעת בעור ולפעמים בבשר..." מיכל גינדין עושה זאת גם כן, והיא מצליחה לחשוף את העולם הפנימי שלה. יש לה האומץ לכך, אומץ שמאפיין שירה מודרנית. ועם זאת, חרף החשיפה היא משאירה לקורא לפתור את החידה, משהו שהוא צריך לגלות בעצמו. לכן היא אינה מזלזלת באינטליגנציה של הקורא, החידה קיימת שם למרות הצנזור הפנימי שיושב בכל כותב. והחידה הזו היא פשרה בין הכשרון לבין האגו של הכותב, שהקורא צריך לפענח.

החידה היא תנאי ליצירה אמיתית, והיא תוצאה של רגש חזק, כאב או שמחה. אבל זה לא מספיק. כי החשיפה דורשת מהכותבת גם ידע וגם אינטליגנציה רגשית. לעתים אנו יכולים לקרוא, אך לצערנו לא יכולים לדעת איך הכותב הגיע אל הנכתב. איננו חייבים לדעת הכול, אבל אם בזמן הקריאה אנו מזדהים עם היוצרת, זה סימן חשוב.

השיר הראשון בספר הוא דיוקן עצמי: "הבחורה השמנה בתמונה / זו אני. / שונאת שמצלמים אותה / היא מתעלמת מהמצלמה / ומפנה פרופיל / המגלה סנטר כפול." יש כאן הכרזה: "אני- היא-לא-אני". זו הכרזה שיש עמה כאב. זה איור אמיתי, לא "תיאטרלי".

שני נושאים עיקריים בספרה: האחד - "תל אביב"; השני - "הגוף". בעידן האורבני אלה נושאים מרכזיים, והם בולטים בספר הזה. בשיר 'באוטובוס', האוטובוס עצמו הוא המטאפורה שמסמלת את תל אביב:

לכולם גודל אחד:

עם זאת, יחסה של המשוררת כלפי העיר הוא סלחני, עם אלמנט של רחמינים. זהו מעין קתרסיס - התהליך שבו הגוף והעיר יוצאים מהבוץ, נקיים יחסית: "עלובי החיים / רואים תמיד מהרהורי לבם. / ונדרכים שוב ושוב לשווא. / הם מצטופפים בתחנות / ובוהנים את הזולת..."

זה טוב שיש לנו משוררים כאלה, שמוסגלים בכתיבתם להעביר מסר שכזה. השאלה למי הוא מיועד? אכן, צריך להיות אופטימי, כשבאים לתיאטרון-מודרני מדי פעם, ומדי פעם קוראים ספרי שירה. והשירה המודרנית לא לגמרי מכוונת או לא מובנת:

בחפשי פירורים של מה שפעם

היה לי תזונה בסיסית.

אני גוועת

כשאני מוצאת עוד

את כיכר הלהם

שהיתה לי

אהבתך.

אלברט בן יצחק יעקב

לבודד, כמו אי בים גדול

גילה אביטל: אניסאט, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2005, 80 עמ'

אניסאט, ובאותיות לועזיות, בשער הפנימי - Enisat הוא שם מסקרן לספר, אם כי לא מצאתי את פירוש המילה במילון כלשהו. המילה enisatie עם זאת הניבה את הפירוש - לבודד, כמו אי בים גדול.

לדידי, גם הספר הזה בים השירה הנכתבת היום, הוא כאי מיוחד במינו.

השיר הפותח את הספר מציב שאלה, שאין עליה תשובה "מאין באו? / ימים שבורים ועתיקים / עם כתובת לא מובנת / לאן הם נגמרים --- החרס / מדמם / גריגרי חול / שנספגים בזמן" (עמ' 9). גם השירים הבאים אחריו אין להם תשובה. הבושה יושבת בקצה המיטה עם הזמן המזמין לאהבה, בשעה שהמוות יושב שם ומחכה, בשיר השני; או: "איני אשתו / של אף אחד, / נא לא לגעת" בסוף השיר השלישי. קשה ואולי אף מרתיע לעמוד מול אמת השיר במילים "האהבה שלי סתם פוזה, / דבר לא אמיתי / העולם שלי חישוק, חלול, / והוא תמיד איתי" (עמ' 17). התיאורים השיריים המרגשים ברגיל את הקורא עלולים להרחיק אותו בשל אותה אמת, אך ההומור הדק שבשירים מקרב אותו. לכך תורמת גם החרוזה הקלה שברוב שירי הספר, שלא כרגיל בשירי המאה העשרים. אויב מתחרז עם אוהב ואפילו "זירה", שהיא כמקובל ממין נקבה מתחרזת עם "אויב נורא", שהוא כמשתמע ממין זכר, כדי לסיים בצליל גורף "חיבוק של מתאגרף" (עמ' 20).

רואים ואינם נראים

בדרכם מפה לשם

ברחבי העיר...

בשיר הזה היא משתמשת בתופעה לשונית/מצוללת הקרויה אליטרציה. העיצור הבולט מם (סופית) חוזר לאורך השיר: לבם-אותם-לעצמם-לכולם-ואינם- בדרכם-לשם. בשיריה של מיכל גינדין "הגוף" ו"העיר" נוגעים זה בזה: "תל אביב יפה יותר / אני יפה יותר / טובה יותר / אחרי שהיתה / בי." (השיר לסאלח).

הפואטיקה המודרנית חושפת את הלא מוכר, אך גם את הידוע, כי אנו נמצאים בעידן שבו הגבולות בין הנסתר והגלוי מיטשטשים. לכלי התקשורת יש עוצמה והשפעה כאלה שהאיש הקטן מאבד לפעמים את הקואורדינטות. אך גם השירה המודרנית עצמה איבדה את מקומה בשוק האינטרסים של הצרכנים. הצרכנות הזאת כמעט דחפה אל השוליים את העולם הרגשי והרציונלי שטמון בספרים.

בשיר 'הגוף שלי' היא כותבת:

האוכל

הסמים

והזרע

שהוא בולע

ללא שובע

ובלי נחמה...

אנו מנוכרים לא רק לשירה מודרנית, אלא לספרות בכלל. ועם ההתרחקות הזאת יש, בעולם האורבני, פחות ופחות מקום לנחמה:

כלום כבר לא קדוש

הגוף מוכה, הגוף כואב

פרצו אותך

הגוף

לא שלך יותר.

"הגוף" החוזר שוב ושוב כאילו מרמו שהוא חסר נשמה, שחסר משהו בעולם החומרי. האני של המשוררת הופך להיות הלפיד הנוצר בחשכה ובקור התל-אביביים. אומרים שמטרת האמנות בכל הזמנים היתה לגלות את היופי; גם בשירה המודרנית מצליחים בכך, אלא שליופי יש לעתים פנים כעורות בשל הכאב הזועק מכל שורה: "קוראת ספרים / ערמות של ספרים. / ... / נער שואה / ועדיין כואב לי להיות / מיכל..."

האיורים בתוך הספר מזמינים פרשנות הממוגת ציור ושירה, פרשנות ההולמת את הייחודיות של הטקסט השירי.
זה ספרה השני של גילה אביטל. אשמח לקרוא את ספרה הבא.

■ שמואל שתל

רון גרא

מה שאכפת לי - לא אכפת לך

פיטמת אותי במילים

פִּטְמַתְּ אוֹתִי בְּמִלִּים
בְּחֵלוֹם
עַל מִשְׁפָּחָה
וְחֵם.
מִצָּאת בִּי מִקְלֵט
מִפְּנֵי הַיְשִׁימוֹן.
מִעֲבֹרֶת בְּשָׁחוֹן.
מִקַּל הַלִּיכָה
מִהִקְצֵעַ
לְהִלָּךְ בֵּין חֲבֵרוֹתֶיךָ.
הֵיית עֲרֵבָה לְנַפְשֶׁךָ בְּלִבְךָ
אֶהְבֶּת בְּעֵרְבוֹן מִגְּבֹל
לֹא רָצִית לְקַחַת
חֶלֶק
בְּגֹדִים
חֲפֵשֶׁת הַטּוֹב
שֶׁבָּנוּם.
אֲחֵר כֶּךָ
בָּאָה הַנְּגִיחָה הָרִאשׁוֹנָה
עִמָּךְ
וּמְזוֹם הַדְּבוּרָה.

לְאַפְרִיקָה נִסְעַתְּ לְבָד,
הִנֵּפֶת הַדִּגְל
שֶׁל גְּאוֹת הַהִנָּאָה.
מִה שֶׁחֲבֵר אוֹתָנוּ
עִירְמִים
בְּבוֹאָה וְצֵלָם
בָּאָה וְכִרְסָמָה
תּוֹלְעַת הַגְּאוּהָ.

חֶרֶף.
הַחֶסֶד נִעְצָר
בְּמִדַּת הַדִּין.
כְּשֶׁאֶסַּפְתְּ אוֹתִי אֶל
חֵיקֶךָ
חוֹלָה, רוּחַ
מְדַלֵּל מַחִיִּים וּמִין
רְצוֹן מִתְרוֹפֹת
עֵיף מְלֻדָּהוֹת
מִפְּרֵשֵׁי הַסְּפִינָה עָלוּ וְגָאוּ.
עֲכָשׁוּ
הַכְּנָפִים שֶׁבִּוֹרוֹת
צִפְרֵי הַלֵּב
שֶׁלָּךְ
אֵינָן שְׂרוֹת
כְּתַבְתְּ:
"קוֹרִים דְּבָרִים
יֵשׁ דִּינְמִיּוֹת בְּתֵיִם".

מִפְּרֵשֶׁיךָ -
שֶׁקָּעוּ.
מִה שֶׁאֶכְפֵּת לִי -
לֹא אֶכְפֵּת לָךְ.

תּוֹתַחֲךָ יוֹרָה
וְאֵנִי שֶׁעֲשׂוּי לֹלֵא חַת
אֶל הַחֹלוֹת
נְסוּג.
רַק שֶׁפְּתוֹתֶיךָ מְלַחֶשׁוֹת:
"יִקוּב הַדִּין אֶת הַהֵר".

מִה שֶׁאֶכְפֵּת לִי
לֹא אֶכְפֵּת לָךְ.



מדוך

כלל שורות השירים קצרות. אך למשל בשיר-אגדה 'אניסאט' השורות נמתחות לכל רוחב העמוד, וכאן אני למד מי היא אניסאט: "אניסאט - ילדת הרים קווקוית מושלת-על של להקת הזאבים / רועת עיזים שחורות / --- / הברווזים המשייטים למחוזות המים כותבים לה סיפורים / ועל פירות מסוכרים של סתיו גישאת שירת הציפורים והרוחות..." (עמ' 41); שיר גוף פראי ומיוחד, הסוגר את השער הראשון. אחריו מידפקים על השער השני השירים הנותרים. את השער פותח ציור יער או חורש על רקע שחור, שבקדמתו דמויות נשים ממאה קודמת ישובות ליד שולחן, ומשקפיים גדולים כהים, שכאילו נשכחו ברקע הלבן. ואכן השיר הראשון שבשער השני שמו 'יער', והוא פותח במשפט שהוא מעין פתיחה של סיפור עם, "הו יער עבות שחור!" "הנאהבים תועים בו, טועים באהבתם, ומאבדים / אחד את השני --- --- ואדמונית מסתורית / אוספת אותו אל עתידה". וגם, בשיר הבא - "האלוהים ברא אותו שובב / סוער ושובה לב / וסוף החוף שלי / הים שלו" (סוף החוף שלי, עמ' 47). ובאותו סגנון אגדי-בלדי, השיר על "אבי הן" ש"סבל חרפת רעב / בתוך בתי-שירי". וגם: "גופו מרגיש / פעימות בקשותיה. / לפעמים הם נראים ביחד". ולא נותר לי אלא לקחת ברצינות את השירים המחורזים, המחויכים, הקלים, הנקראים מעצמם, על אף האכזריות והכאב. שירים המסתיימים ב"נבחרת יפת תואר / כעדר ראמים, / תכתר חלקת שדה מבורכה / שם הזמיר יקשיב / ואלוהים ישובת מהמלאכה" (חלקה', עמ' 53) הם נדירים. שיר 'ללא הגה' הוא "שיר מאובור": "כתבת לה שיר מאובור. / המון חידושים: / שלדה מהאי האנגלי, / גוף איטלקי, / מחשב ממוזער / --- / והבטחת לשלוח הרגש מחר" (ללא הגה, עמ' 55).

את החרזיה ואת ההומור הזכרתי, אך איני יכול להימנע מלהטעים את הקורא מן החרזיה של השיר 'בובה' (עמ' 67): "הראש שמוט, / והשמלה ממש / סמרטוט, / אבל ריחה / מתוק מתות". או, בשיר 'עשב' (עמ' 69), שיר מחורז כולו, שבאמצעו "שולה שורשים", שהם בלבד עוד לא הצמיחו חרוז, ובסופו, בשורה המסכמת - "עשב שוטה" - מן החוכמה שהיא נשארת לבדה ואינה חסרה אפילו חרוז, שהעשב שלו צומח חכם.

הצייר יהודה חפשי, שעיצב את העטיפה ואייר את

לא כמו אצל דוסטויבסקי וטולסטוי

אדם תירלוול: פוליטיקה, מאנגלית:
עופר שהם, הוצאת מחברות לספרות
2005, 255 עמודים



בספרו הראשון **פוליטיקה**, מפתיע אדם תירלוול, סופר בריטי צעיר בן 27, בהבנתו ובאהבתו את בני האדם, על חסרונותיהם ומעלותיהם.

הקשר בין שם הספר לבין תוכנו לא מחויב המציאות. במרכזו מערכת יחסים סבוכה בין זוג צעיר לבין חבריהם. אמנם ישנם אוכזרים רבים מחייו של היו"ר מאו, אדולף היטלר ושמש העמים יוסף סטלין ומחיהם של בולגקוב ואוסף מנדלשטאם, שחיו תחת שלטונו - שהם כשלעצמם מעניינים ומרתקים - אך לא מחוברים לעולמן של הדמויות.

המספר מנסה להציע לדמויותיו מערכת יחסים גמישה ופתוחה יותר ולרווח את הקשר בין מהשבה, רגש ופרשנות, אך הדמויות נשארות תקועות במצב הרגשי שאליו נקלעו.

גיבורי הרומן הם אנשים צעירים רגישים ואינטליגנטים. הם נוהרים מלפגוע אחד בשני, אך כאשר זה קורה, הם מתייסרים, דואגים, מתכננים איך לפצות, הגם שלא פעם הם טועים באשר לרגשותיהם של חבריהם; הם שבויים בטוטאליות של גיל ההתבגרות, הם לא עורכים בירורים - כי זה קטנוני וכואב.

הם סובלים מחולשות ומתסביכים, ממשיים או מדומים. משה, גבר מושך ונאה, מתבייש משום שהוא אינו יפה, לדעתו, ומשום יש לו אקומה על הידיים. ננה, חברתו, לא נהנית מסקס, וכדי לגמור היא מאוננת, וכדומה.

במגושמות שלהם ובביישנות שלהם הם מזכירים את דמויותיו של וודי אלן, אך אין להם האומץ לבטא את עצמם בקול רם, והם שקועים בהתדיינות מתמדת בינם לבין עצמם, אפילו בזמן התעלסותם המתוארת כפרודיה על פעולות של דה סאד. הם עסוקים ב'מה היא חושבת עלי', 'מה הוא חושב עלי' וכיכד אני נראה בעיניו'.

המתבר בהחלט פעיל, הוא מפרש, מוסיף מידע, מדבר על יחסו אל הגיבורים המתוארים, מצביע על שגיאותיהם, ומביא הקבלות היסטוריות למצבם הנוכחי.

כל זאת הוא עושה בנימה אישית. הוא מכיר את האנשים מקרוב, הם אהובים עליו. את בגידתה של ננה הוא משווה לבגידתו של המשורר אוסיפ מנדלשטאם, שהסגיר את משפחתו ואת חבריו לחוקריו של סטלין. ומוסיף, שהוא עצמו מִפְחֵד הכאב, עלול היה לבגוד בחברים ובקרובים לו. הקבלות אלו עוזרות לקבל את הצדדים המביישים שבאישיותנו בצורה טבעית ומאוזנת יותר. מצד שני, התערבותו הפעילה של המחבר מהווה גם מכשלה עבור גיבוריו, שאינם מתמודדים עם בעיותיהם

מתוך הבנה לצניעות הנפש היפנית. הוא מתעד באופן אובייקטיבי את מה שראות עיני גיבוריו: בתים שנשרפו כליל או אלה שקרסו על דייריהם, בית בן שלוש קומות על בעליו שהועף אל הנהר, בכל מקום גוויות חרוכות, ומכל עבר נודף ריח של ריקבון. אך אף אחד לא זועק לשמים, לא מקלל. לפעמים נשמעת קריאה לעזרה, או קול חלוש מבקש מעט מים. כך, בן רגע, עיר שוקקת חיים שמנתה 200,000 איש נחרבה כמעט כולה ואיבדה כמחצית מתושביה.

ג'ון הרסי בחר בין מאות המרואיינים, ניצולי פצצת האטום, שישה אנשים מיוחדים ביכולתם להתמודד עם האובדן, החולי, העדר הפרנסה, ולמרות זאת לדבוק בחיים. הוא עוקב אחר קורות חייהם מספר שעות לפני ההפצצה ועד ימינו. ששת הנבחרים הללו מייצגים את הרבדים השונים בחברה היפנית: שני רופאים, כומר ישועי ממוצא גרמני, ראש קהילה של כנסייה קתולית ממוצא יפני, אלמנת חייט ושלושת ילדיה ובחורה צעירה שרגליה נמחצו תחת קירות המשרד שעבדה בו. אנשים אלו משקיעים מאמצים רבים וממושכים על מנת לשקם את עצמם מבחינה פיזית ורגשית, מקצועית וכלכלית, לגדל ילדים, לתמוך באחים צעירים, להתחתן ולהקים משפחה. הממשלה היפנית, כמו כל ממשלה, מתעלמת מהצרכים המיוחדים של האוכלוסייה שנפגעה, והאמריקאים, כמו כל כובש נאור, מונעים כל פרסום הקשור לנזקי פצצת האטום. אותם שישה נחשבים למוזרים בעיני החברה היפנית, ולמרות זאת, הם לא נכנעים ומצליחים לבנות את עצמם. הם מפתחים כוחות וביטחון ביכולתם להשפיע על החברה ולנסות לשנות דברים.

שיאו של הספר הגו בפעילותו של ראש הקהילה הקתולית, שמתוך ייאוש ועצב רב, מגבש רעיון להקים מרכז של שלום בהירושימה. הוא מפיץ את הרעיון בקרב הכנסייה והמתודיסטים ועל בסיס רעיונו זה קמה תנועה נגד הפצת נשק גרעיני. ערכו המוסרי הגדול של הספר באותה שלמות ונחישות שבהן פועלים גיבורי הספר. הם נטולי אנוכיות או נקמנות, אינם שקועים ברחמים עצמיים, חיים ומצמיחים חיים וסוחפים אותך כקורא יחד איתם.

דוברט אויחמן

באופן עצמאי. תירלוול מפלס את גישתו לחיים מתוך התעמקות ברומנים הריאליסטיים של טולסטוי ושל דוסטויבסקי. בעיניו המוסריות שמוצגת בהם נוקשה וחונקת. הוא לועג לרומנטיקה הטוטאלית, שמשעבדת את האדם לרגשותיו. בתערובת של אירוניה וחיבה הוא משתעשע באצילות הנפש של גיבורי הסרטים ההוליוודיים; המשפט של האמפרי בוגרט מתוך הסרט "קובלנקה" - "זאת יכולה להיות תחילתה של ידידות מופלאה" - מחמם את לבו של המחבר, אך בו בזמן גורם לו להרגשת החמצה. באופן דומה היו ננה ומשה עלולים להחמיץ את אהבתם.

תירלוול אינו מכריז על הפקרות או מתעלם מאחריות אישית; זה לא שהוא אינו מבחין בין טוב לרע, אלא שהוא מנסה לרכך את יחסו של אדם לערכים שלפיהם הוא חי. להראות שבמקביל לתהליכים רגשיים ומחשבתיים שאנו מודעים להם, קיימים תהליכים והסברים נוספים להתנהגויות, ותוספת של מידע מוערי יכולה להטות את האופן שבו אנו מבינים מצב זה או אחר מקצה לקצה. בדרך זאת מנסה תירלוול להעשיר את חייהם של גיבוריו ושל קוראיו.

הספר נקרא בנשימה אחת. הוא מעורר עניין מבחינה רגשית ומחשבתית, מלמד לחיך במצבים דרמטיים ומביכים, ליהנות משיחה אינטלקטואלית ולהתמצא מעט בתרבויות שונות.

התרגום של עופר שור רך, זורם ונעים לאוזן. ■

לפני ההפצצה ואחריה

ג'ון הרסי: **הירושימה**, מאנגלית: דנה אלעזר-הלוי, הוצאת אחוות בית 2005, 185 עמ'

הספר **הירושימה** מכריח אותך לצאת מהבועה הפרטית שלך, אל העולם הגדול, ולקחת אחריות על הנעשה סביבך. קריאה בספר מעלה זיכרונות מהחדר האטום, מחשבות על חיסולים ממוקדים, ועל האיום האיראני המרחף על כולם.

ג'ון הרסי מתאר את ההרס שירד על הירושימה בשפה עניינית ומאופקת, ללא דימויים דרמטיים,

היש דמוקרטיה בדמוקרטיה המתגוננת בישראל?



עמי פדהצור: הדמוקרטיה המתגוננת בישראל, סדרת תמונת מצב, הוצאת כרמל 2004, 202 עמ'

עמי פדהצור, חוקר בחוג למדע המדינה באוניברסיטת חיפה, נדרש לסוגיית הדמוקרטיה המתגוננת מנקודת ראות חברתית-פוליטית ולא מהווית הפילוסופית או המשפטית.

מכאן עולות כמה שאלות: מה דמותה של התרבות הפוליטית בישראל? כיצד עוצבה? וכמוכן, האם מדובר בתרבות פוליטית של משטר דמוקרטי-ליברלי?

פדהצור טוען, בצדק (בעקבות יונתן שפירא מחבר הדמוקרטיה בישראל, כמו גם אחדות העבודה ההיסטורית) כי שורשי הכשל הדמוקרטי של התרבות הפוליטית בישראל טמונים בדומיננטיות האידיאולוגית של תנועת העבודה בתקופת היישוב. בתפיסה הקולקטיביסטית, שעל פיה, יושגו יעדים כלכליים לאומיים באמצעות הסקטור הציבורי; ההנהגה הפוליטית אמנם הביאה בחשבון את "ההסדרים הפרוצדורליים של הדמוקרטיה" ואף את זכויות הפרט, "אלא שאלו היו כפופים מוסרית למשימה הקולקטיבית הצינונית" (עמ' 57); עוד קודם לכן (בעמ' 56), הוא מציין ובצדק את העובדה כי הנהגתה של מדינת ישראל, כמו גם אוכלוסייתה הצעירה, הן ילידות משטרים לא דמוקרטיים, (בעיקר במוזה אירופה).

פדהצור מצביע על "הממלכתיות" מבית מדרשו של בן גוריון כמוטיב דומיננטי בעיצוב התרבות הפוליטית מאז קום המדינה, ממלכתיות שניתן לראות בה אֵטוּסיוֹם, כלומר, תכנון חיי הכלכלה וביצועם על ידי המדינה. הוא גם מסווג, ובצדק, את ישראל כדמוקרטיה לא ליברלית (ראה עמ' 146). בכך הוא הולך בעקבות יואב פלד, שלשיטתו, הבעייתית, היסוד העיקרי בתרבות הפוליטית שעוצבה בישראל הנו "אתנו-רפובליקניזם".

על פי פדהצור, השיטה הרפובליקנית "מתיישבת היטב עם התרבות הפוליטית שהתעצבה במדינה. שלא כרעיון הליברלי המעמיד לנגד עיניו את הפרט וזכויותיו, הרפובליקניזם שם דגש על הקהילה [...] מוסדות המדינה אינם משמשים ערובה כנגד התערבות בחיי הפרט, אלא אמצעי לקידום 'הטוב הכללי' שנועד לשרת את הקהילה" (עמ' 68).

לדעתי, טועים פדהצור ופלד בייחסם רפובליקניזם לישראל. הרפובליקניזם התקיים ומתקיים במדינות לאום טריטוריאליזם, ואין ישראל עולה בקנה אחד עם מודל זה. לא ניתן לדבר על המושג "קהילה" ביחס לישראל במשמעות הרפובליקנית, בה מדובר בקהילה של אזרחים - היכולים להיות ממוצא אתני שונה או בעלי דתות שונות - השותפים לעקרונות

כדין קריאת תיגר של גורמים יהודים על אופייה הדמוקרטי של המדינה, שכן המדינה היהודית היא ערך בעל חשיבות ראשונה במעלה בעיני רוב רובו של הציבור היהודי, וחשיבותו של ערך הדמוקרטיה משנית בעיני חלק ניכר מן הציבור היהודי" (עמ' 74).

כבר בפרק הראשון מייטיב פדהצור לפרוש את הפרדוקסים של הדמוקרטיה (עמ' 13-14), וסוקר את "הדמוקרטיה המתגוננת" כמו גם "הלוחמת", ובטופו של דיון ממצה הוא גורס ש"המושג דמוקרטיה מתגוננת על נגזרותיו אינו מכוון לטיפוס של משטר, אלא לכל הפעולות המשפטיות והפוליטיות המכוונות ישירות להגן על המשטר הדמוקרטי מפני איומים של קוראי תיגר מבית" (עמ' 21). פעולות אלו נמתחות על שני צירים. בקצהו של הציר הראשון עומדות פעולות כוחניות, המיועדות לדחוק את קוראי התיגר ואף לפגוע בהם. בקצהו השני עומדות פעולות שעניינן דווקא לקרב את קוראי התיגר. הציר השני, הוא ציר הזמן, המבחין בין פעולות קצרות טווח, המתמודדות עם איומים בזמן אמת, לבין תגובות ארוכות טווח, שנועדו לחזק את תשתית המסגרת הדמוקרטית.

לאור אימוצה של הדמוקרטיה ההסכמית להגנת משטרים דמוקרטיים בחברות שסועות מבית מדרשו של חואן לינץ, הולך פדהצור בעקבותיו של ברוך קימרלינג בגורסו כי "יש לגבש הסכמה בקרב האליטות הפוליטיות בדבר חלוקת השלטון והטוב המשותף בין היחידות. הסכמה שכזו צריך שתהיה מעוגנת בחוקה ובהסדרים מוסדיים. במצב שכזה ייתכן שיקומה של זהות על ישראלית שתוכל להיות בעלת מאפיינים של ריבוי תרבותיות, ריבוי דתות וגרסאות דתיות, ריבוי יחידות אתניות ואפילו ריבוי לאומים" (עמ' 111).

אם אכן יש צורך לגבש הסכמה, מה זה אומר על רמת היציבות של המשטר? על איכות הדמוקרטיה? אם צריך לשקם זהות-על ישראלית, מה זה אומר על הזהות הקיימת? מה זה אומר על הזהות הישראלית? כלום יכול אכן אורח להיות מוסלמי גאה וכך גם ישראלי? האם הציבור היהודי-ישראלי יכול לקבל זאת? האם ידרוש את מה שראוי לדרוש - הכרת המדינה בלאום הישראלי?

למרות פגמיו של הספר (כאמור, האנומליות של ישראל כמדינת לאום דמוקרטית נעלמת מעיני רוב חוקרי מדע המדינה בארץ), הוא ספר מעניין, קריא מאוד, הכולל רשימה ביבליוגרפית סבירה, כולל אתרי אינטרנט מוסיפי דעת. יש להצטער כי התרשימים אינם ברורים בשל זעירות הכיתוב (למשל התרשים בעמ' 114, ובמיוחד אלו שבעמודים 64, 65-1).

ניתן אף לומר כי מבחינת סוגיית הדמוקרטיה המתגוננת, יש בספר זה תרומה של ממש למתעניינים בה, באם, כמוכן, עומדת מול עיניהם מדינה דמוקרטית ליברלית ולא דווקא מדינת ישראל. ■

יוסי ברנע

יסוד פוליטיים. במשמעות היהודית ההיסטורית, מדובר בקהילה אוטונומית אך לא ריבונית, שכללה אך ורק יהודים על בסיס המוצא הדתי. היישוב העברי בדרך למדינה המשך, במידה רבה בשל "המשק המפולח" שיצר, את החיות של הקהילה. הקמת המדינה ואי יצירת אורחות רפובליקנית משותפת הביאו לאנומליה הלאומית-דמוקרטית של ישראל. למרבה הצער, אין חוקרי מדעי המדינה מצביעים על כך, כאמור, גם לא עמי פדהצור. מכאן הבחנתו הכללית והפשטנית כי "מדינת ישראל היא אתגר של ממש לחוקר שמבקש ללמוד על מאפייניה כדמוקרטיה, לא כל שכן כדמוקרטיה מתגוננת. החברה הישראלית שסועה לאורך צירים לאומיים, דתיים, עמדתיים ואתניים. וכל שסע כזה בא לידי ביטוי בעבר בדרכים קיצוניות ופעמים אף אלימות. המדינה מצדה שורה עקרונות דמוקרטיים ועקרונות יהודיים אתנו-לאומיים שלא תמיד מצויים בחפיפה מלאה אלו לאלו" (עמ' 38).

אין המחבר ער דיו לשסע הנוצר בגין השתתף הלאומיות של המדינה על הזהות היהודית, שסע החופן חוסר יציבות משטרית עתידית, כפי שהתברר למשל מאירועי אוקטובר 2000 בתוך ישראל. כך למשל הוא כותב: "עיקרון הטמיעה של קבוצת הרוב על גווניה הוא אחד היסודות המכוננים של המדינה, והוא אף מקבל את ביטויו הפורמלי בחוק השבות. כל יהודי, או בן לעם היהודי, המהגר למדינת ישראל מאמץ עד מהרה את הזהות ואת רוב מערכת הערכים של הקבוצה האתנית-הדומיננטית. אין דברים הללו כדי לקבוע שטמיעה זו מיישבת את המחלוקות בין הקבוצות בחברה היהודית, אבל היא בהחלט קושרת את הקבוצות ובהות משותפת שיוצרת תשתית יציבה להמשך קיומה של המדינה היהודית" (עמ' 121).

על טענה זו יש להעיר כי היא משאירה בחוץ את אנטון שמאס השואף לרישום לאום ישראלי בתעודות הזהות שלו, המשותפת עם זו של א"ב יהושע, שאינו מוכן לקבלו ללאום, בשל היותו לא יהודי. (על רקע החיברות של ערביי ישראל בתקופת בן גוריון, אין הדבר מפתיע. ראה עמ' 150-153).

החלום ושברו -

הרומן במדרון מאת נחמה פוחצ'בסקי

חלי אברהם-איתן

גם כשחלה המשיך לעבוד עבודה פיזית קשה. אשתו פָּשָׁה, בת יחידה להורים עשירים, ש"החיים בנעוריה פינקו אותה" (עמ' 215) נאלצה לעלות ארצה בעקבות החלום הציוני של בעלה, והפכה - מאשה, שהחיים היטיבו עמה - לאשה חולה במחלת העצבים, מתפרצת ונרגנת בשל המצוקה הקשה שנגרמה לה מידי בעלה. לבעלה, שקיבל את מרבית הונו מהוריה, לא נותר כסף אף לא כדי לשלוח אותה לריפוייה בחו"ל.

יחד עם זאת הרגיש, שמצבו טוב משל רבים אחרים שעמדו בפני חרפת רעב, וכשלא השיגה ידו לתת להם תרומה הוגנת היה מתייסר ברגשי אשמה כבדים. אשתו המשיכה לנהוג בפזרנות ולא השלימה עם המצב החדש. "אין דרך לקיום נקי מחובות", היה אומר חיים זלצברג לעצמו, "בלתי אם דרך הקימוץ, אבל לזה פָּשָׁה שלו אינה מסוגלת" (עמ' 21). תלונותיה הרבות הכבידו עליו, ובסופו של דבר הוא לקה בבריאותו והלך לעולמו. פָּשָׁה נותרה לבדה, אחרי שסוף סוף השיג כרטיסים להפלגה לצורך ריפוי מחלתה. כך מסתיים הרומן; כך נסגר מעגל החיים בספר. הרומן פתח בציון העובדה שחיים זלצברג היה מתייסר על כך שאין ידו משגת לשלוח את פָּשָׁה להירפא בחו"ל, והסתיים בהחמצת חלומה האישי של פָּשָׁה, היציאה לחו"ל. דווקא ברגע שחלום זה קרוב היה להתממשות, כשהכרטיסים מוכנים והמוזרדות ארוזות, חיים נפל למשכב ומת. סיפור של החמצה, כפי שקבעה גורית גוברין.¹ ההחמצה מתבטאת הן במישור הפרטי; חייהם האישיים של חיים זלצברג, של ברורה ושל מלכה, שאהבתה לשלום שץ לא התממשה; והן במישור הציבורי, ביחוד בשל הפרעות של הערבים ביהודים בתרפ"ח ובתרפ"ט, אך גם בשל הסכסוכים והיריבויות בין החברים, כפי שמתוארים בנאומיו הרבים של חיים זלצברג ברומן.

במישור הפרטי הרומן מתאר יחסים בינאישיים הנתונים במדרון בשלושה מעגלי דמויות, כשבכל מעגל קיים משולש דמויות: במעגל האחד - ליחסייהם הבינאישיים של חיים זלצברג ואשתו פָּשָׁה המלווים מפח נפש תמידי - נוספה צלע שלישית: קרובת משפחה, מלכה פריש, שחיים התאהב בה. במעגל שני של אכזבה ומפח נפש גם כן מוצב משולש הדמויות של מלכה פריש, שלום שץ ופנינה פרלמן. מלכה פריש מאוהבת בשלום שץ, אך שלום שץ מאוהב בידידתה היפה פנינה פרלמן, שאינה אוהבת

ההתיישבות. הרומן משקף את מעשה ההתיישבות ואת תרומתן של הנשים, ביחוד הנשים הצעירות והחלוציות, לבניין הארץ ואת התמודדותן היומיומית עם קשיים רבים שניצבו מולן מבית ומחוץ. הנשים לא נטלו חלק בהחלטה לעלות ארצה, אלא נגררו אחר בעליהן או אבותיהן, בעלי החוץ הציוני, שהחליטו להגשים את האידיאלים, לעלות לארץ-ישראל ולהתיישב בה על אף נחשלותה. הנשים נאלצו להתמודד עם תוצאות החלטתם הגורלית של הגברים שהביאה למהפך גם בחייהן שלהן.

הרומן פותח בתיאורו של חיים זלצברג, דמות של אנטי גיבור, איש אמיד, שהשקיע את כל הונו ביישוב הארץ ובסיוע לנזקקים ובתיאור הסיבות שהובילוהו ל"הידרדרות במדרון". ייסוד בית החרושת גזל את מרבית הונו, עד שלא נותר לו אלא מעט כדי לרכוש משק קטן בלבד. מאדם עשיר בעל מעמד חברתי גבוה הפך לעני, "חיים החלבן", כפי שכינהו, ו"מענייני הציבור התרחק ואיגו תופס איזה מקום נכבד" (עמ' 19). חיים זלצברג היה מסור כולו להגשמת חלום ההתיישבות ולהפרחת היישוב. לפני ההידרדרות, כשעבד בבית החרושת, מעל שולחן העבודה במשרדו תלה לוח שיש לבן עליו חרוטה המשנה המעשית המנחה אותו בחיי היום-יום: "מה עשית היום בעד העם והארץ?" (עמ' 30), אמירה המשקפת את המוטו של בני דור העלייה הראשונה. חיים זלצברג לא הרשה לעצמו לנוח ולו לרגע קט.

תמה פוחצ'בסקי פרסמה שני קובצי סיפורים ביהודה החדשה (תרע"א) וככפר וכעבודה (תר"ץ) וכן מאמרים בנושאים שונים. שני כתבי יד שלא פורסמו נותרו בעיזבונה: בתוך הנקודה ובמדרון. על כתב היד של במדרון ציינה גוברין, כי הוא מהווה המשך לשני ספריה ולסיפוריה באווירה הקשה השלטת בו, בגיבורים הסובלים והמתענים המתוארים בו, ובמיוחד בביקורת הקשה הנמתחת בו על המציאות בארץ-ישראל בכל פרט מפרטיה האפשריים.² פרסומו (הוצאת 'עיתון 77', 2004) עשוי לשפוך אור חדש על מאורעות היסטוריים הנזכרים בו, מנקודת מבטה של אשה-כותבת, וביחוד עשוי הוא לשפוך אור על התמודדותן של נשים לאחר העלייה הראשונה ותרומתן למעשה ההתיישבותי. בתקופה בה נכתב הרומן נשים נטלו חלק פעיל בכל המפעל החלוצי ההתיישבותי בארץ. תחילתו של תהליך זה ב-1882.

המועד המשוער של כתיבת הרומן הוא בשנים 1925-1930, כפי שציינו העורכים, ד"ר אורה נחמה עשהאל פוחצ'בסקי ועצמון דניאל יניב פוחצ'בסקי (ניניה של נחמה פוחצ'בסקי, עמ' 228). קביעת מועד זה נסמכה על ארבעת המאורעות ההיסטוריים הנזכרים ברומן:

- מאורעות תרפ"א 1920-1921 ורצח הסופר יוסף חיים ברנר (עמ' 52, 55).
 - טקס פתיחת האוניברסיטה העברית בירושלים ב-1.4.1925 (עמ' 58).
 - חיבור ראשון-לציון לרשת החשמל בתרפ"ז, 1927 (עמ' 194).
 - מאורעות תרפ"ט, 1929 (עמ' 203).
- עצם כתיבתו של הרומן מצביעה על תפנית משמעותית של מעורבות נשים בתיעוד מעשה

הרומן משקף את מעשה ההתיישבות ואת תרומתן של הנשים, ביחוד הנשים הצעירות והחלוציות, לבניין הארץ

לדמות האנטי-גיבור של חיים זלצברג. פוחצ'בסקי בחייה, בין יתר התפקידים שמילאה למען הקהילה, נבחרה לשמש כמגשרת בין בני זוג. מלכה, גיבורת הרומן, מרבה להתבונן בחיי הזוגות הנשואים, אצלם שימשה כאחות וגם מחוץ לעבודתה. כשנפשה בימי מחלתה על חוף הים, התבוננה בזוגות החולפים על פניה או ישבו לצדה וניתחה את היחסים ביניהם (עמ' 114-116). למלכה חרה מאוד, כאשר גילתה יחס שתלטיני מצד הגבר כלפי אשתו וניסתה לסייע ככל יכולתה והבנתה. בשמשה אחות סייענית בביתה של מרגולית הקר היתה עדה למקרי התעללות מחרידים של הקר במרגולית. "מלכה סופגת את הד ייסוריה של מרגולית ודפיקות חזקות היא חשה בלב, בכל פעם שהקר פונה לאשתו בקול גם ומנבל (= מקלל) אותה... קשה היה למלכה להימצא באוויר זה של עריצות והתנקשות בנפש אשה צעירה ורכה. כמה פעמים התחרטה שנכנסה לטיפול בגיהנום הזה" (עמ' 109). כשמלכה קיבלה פתקה ממרגולית בה סיפרה על גירושיה, מלכה הופתעה והעריכה אותה על הצעד האמיץ שעשתה. מלכה הביעה תמיהה: "את, השקטה והוותרנית והסבלנית, כיצד ניתקת את השרשראות והכבלים? איזה נחשול גורא צריך היה לעבור עלייך בשביל שתוכלי להשתחרר?" (עמ' 161).

מלכה התמודדה עם קשיים כלכליים ואף סייעה לחברותיה בעת הצורך. היא עצמה לא היתה מוכנה להסתייע באף אחד גם בימי מצוקה קשים. אפילו מדודה חיים זלצברג לא רצתה לבקש עזרה. היא אשה עצמאית, מילאה תפקיד ציבורי בהסדרות הנשים (צמחיה סייעה לה לקבל את התפקיד) מעורה בנעשה בעולם, הרבתה לקרוא ספרים ואף חטאה בכתיבה ותייעדה ביומנה את עבודת ההסדרות במשך היום ובישיבות הלילות. ברשימותיה כתבה על תנועת האשה בארץ-ישראל וגם בעולם והזכירה את ג'יין אדמס (1860-1935) שנבחרה לנשיאת ליגת הנשים הבינלאומית למען שלום וחירות (1918) והיתה כלת פרס נובל לשלום ב-1931. מלכה השתתפה באופן פעיל בישיבות ואף הרצתה בענייני ספרות על ספרים ומחבריהם בערבי תרבות. למרות התמודדותה עם הקשיים היומיומיים ותרומתה לחיי הקהילה, כשהשוותה את תרומתה לחיי ההתיישבות בארץ לתרומתם של הגברים, לא היתה מרוצה מעצמה: "לעתים מלכה בוחלת בעבודתה וחושבת שאין מקומה נקבע בין פועלים ועובדים - הבונים האמיתיים של המולדת - הם שנושאים משאות כבדים להקמת הבניין; הם חורשים ועודרים ומפיחים רוח חיים בשממות ארצם, והיא - מה עושה? איזה ערך יש לעבודתה, למרות הקושי שבה והאחריות



עריץ, מכביד שלטונו עליה. העמל והדאגה... מעכבים את התפתחותה הרוחנית" (עמ' 25). שמותיהן מסמלים את גורלן; צמחיה זכתה לצמחיה אישית ולהתפתחות רוחנית ואילו בָּרוּךְ - גורלה ברור מראש כגורלן של נשים רבות בנות הדור הקודם, שכל תפקידן הצטמצם במסגרת המשפחתית כאמה פֶּשָׁה ואף כגורלן של נשים כמותה בנות הדור השני לעלייה הראשונה. הנישואים הכריעו במידה רבה את גורלן.

נחמה פוחצ'בסקי תיארה ברומן לא רק את החלום ושברו של חיים זלצברג, דמות טיפוסית המייצגת בעלי חזון רבים במציאות של ימי העלייה הראשונה. אלא גם את חלומן ושברן של נשים שלא הצליחו להשתלב בתהליך ההתיישבות. חיים זלצברג האשים את עצמו במצבה של פֶּשָׁה, במחלתה ובתלונותיה הרבות, שכן הוא התחנך איתה כשהיתה צעירה מאוד, ועליו היתה מוטלת האחריות לדאוג להשכלתה. הנשים המבוגרות לא תמיד הצליחו להשתלב בעבודה שקידמה את ענייני הציבור ואת התפתחותן שלהן. ואף בין הצעירות מוצאים דמויות כבָּרוּךְ, שנותרו מאחור ולא השתלבו בחיים הציבוריים בשל גטל הנישואין שלא הותיר מקום להתפתחותן. מנגד העמידה פוחצ'בסקי דמויות של נשים חזקות המתמודדות עם כל הטרדות, הייסורים ומפחי-הנפש שארץ-ישראל זימנה למתיישבים. נשים חלוציות ואף פמיניסטיות בהשקפתן. דמותה של מלכה פריש, העומדת במרכזו של החלק השני של הרומן, מבטאת את חזונה של פוחצ'בסקי, איכרה חלוצה וסופרת, הלוחמת את מלחמתן של נשים רבות. פרטים אוטוביוגרפיים מחלחלים לדמותה של מלכה פריש, הגיבורה האמיתית של הרומן והאנטיטזה

אותו. במעגל השלישי מוצב משולש הדמויות של מרגולית ובעלה הקר ומלכה פריש שעבדה כאחות בביתם. הקר חושד בקשרים רומנטיים בין הרופא ואשתו מרגולית וממרר את חייה בשל כך. הקר נמשך למלכה וזו עוזבת את ביתם במפח נפש ובכאב לב על שאינה יכולה להמשיך את תמיכתה במרגולית. מלכה פריש, גיבורת הספר, מופיעה כצלע שלישית בשלושת מעגלי הדמויות. שלושה משולשים אלו יוצרים מבנה ייחודי לספר.

במישור הציבורי מתוארים מחלוקות וסכסוכים ויחסים במדרון. אנשים שעלו ארצה וירדו חזרה לחו"ל בשל הפרעות והמצוקה הכלכלית ומנגד אנשים שביקרו בארץ, אך לא היו מוכנים להתיישב בה. בביתו של חיים זלצברג, שהיה פתוח לפני אורחים ומבקרים, היה שומע לעתים אנשים, שביקרו בארץ ולא התכוונו לעלות, מסבירים, כי סיבת אי התיישבותם בארץ נעוצה בנשותיהם. הנשים הואשמו באי עלייתם ארצה. לחיים זלצברג יש הסבר, מדוע הנשים התנגדו לעלות ארצה: "היה מוצא כלי הגנה על האשה העברית, שהיתה בימים ההם מחונכת רק על ברכי תרבות זרה. בשעה שכל ילד מישראל למד באיזה אופן שהוא תורה או תלמוד וספג בדרכים אלה את רוח היהדות, מנעו מאת הנערה אפילו ידיעה קלושה על עמה ושפתה, ולכן האשמה אינה באשה אלא

**הן היו חייבות ללכת
באופן עיוור אחר בעליהן
מבלי שהיו שותפות
לאידיאלים ולחזון הציוני
של הגברים**

במנהיגי העם ובמחנכיו" (עמ' 32). דברים אלו, ששמה פוחצ'בסקי בפיו, מבטאים את השקפתה ואת האוטוביוגרפיה שלה כחברה באגודת-הנשים וכלוחמת למען זכויות הנשים בקהילה. נשים כפֶּשָׁה אינן אשמות במצבן, אלא מנהיגי העם שלא השכילו לחנך את הנערות באותה מידה שחינכו את הנערים ולהכשיר אותן לעבודה ההתיישבותית בארץ. אף אחד גם לא חשב, שיש לשאול לרצונן אם לעלות ארצה. הן היו חייבות ללכת באופן עיוור אחר בעליהן מבלי שהיו שותפות לאידיאלים ולחזון הציוני של הגברים.

בניגוד לפֶּשָׁה האם, הבת הצעירה צמחיה הגשימה את חזון ההתיישבות. צמחיה הצטרפה ל"קבוצה" ושימשה גנת לכל ילדי הקבוצה. לעומתה, הבת הבכורה בָּרוּךְ, שעשתה חיל בלימודיה, נישאה לבן כיתה שדרכו לא צלחה בלימודיו. נישואיה יצרו היפוך במצבם; הוא התקדם ושימש בתפקיד ציבורי ואילו היא "קשים חייה וקשה מצב רוחה. הבעל אדם קשה,

התלויה בה?" (עמ' 103).

גם גורלה של האשה התימנייה לא נפקד מן הרומן. שלום שץ התפעל מחריצותם של התימנים ומלמדנותם. "הוא מתפלא גם על אהבתם את הלימוד - שעות ארוכות הם יושבים ולומדים בלי הפסק. הכיר כאן זקנים, שאינם יודעים כלום מהוויות העולם ועוסקים רק בתורה ובעבודה, זהו כל עניינם בחיים - לעבוד ביום וללמוד בלילות" (עמ' 127). שלום שץ עקב גם אחר התנהלותן של הנשים התימניות: "מזדמן שץ לעתים גם לאסיפותיהם. ציבור התימנים מתאסף כולו. גם אי אלו נשים מעוניינות לשמוע ואף להשתתף. את תשומת לבו מעוררת תימנייה צעירה, בעלת עיניים גדולות ופנים אהודים, המפיקים תבונה. היא משתתפת בויכוחים באומץ לב ובתקיפות, מותחת ביקורת חריפה ומלאת מרירות על חייהם בארץ-ישראל, על העבודות והייסורים שהם סובלים. בייחוד היא מדברת קשות על גורל האשה התימנית, שהיא כשפחה נחרפת בעיני בעלה. חתך דיבורה ואופן הרצאתה עושים על שץ רושם כביר" (עמ' 127).

אין ספק כי פוחצ'בסקי הביאה את ניסיונה שלה אל הדמויות שהיא בראה. פרטים מתולדות חייה נמצאו חופפים לפרטים המתוארים ברומן. פוחצ'בסקי, לפי עדותה של גוברין ולפי עדות ניניה, עורכי הספר, "אימצה את בני העדה התימנית ויצרה קשרים אישיים עם בני העדה" (עמ' 10).

ברומן זה תיארה פוחצ'בסקי את החלום ושברו גם מנקודת מבטה של האשה החלוצה ובזאת חדשנותו וייחודו של הרומן. לפי השקפת הרומן, חלוציותה של האשה נועזת לא פחות מזו של הגבר. האשה מילאה תפקידים שגרתיים בתנאים קשים מאוד ובאמצעים דלים. עבודתה של מלכה חשפה תנאי ריפוי פרימיטיביים וטיפול במחלות ללא סיוע רפואי. נשים מילאו תפקידים "גבריים", וזאת תוך נטילת סיכונים באומץ לב. נערות צעירות כמלכה פריש ופנינה פרלמן הקימו משק חדש רחוק מן היישוב, על הגבול, התגוררו באוהלים, למרות הסכנה מצד השכנים מן הכפרים ומאוהלי הבדווים ה"לוטשים עיניהם לשלל". "מי יכול להפריע להם? - מתמרמרת חברה אחת - הרי במדינה זו הכול מותר: גולה גניבה רציחה, עקירת נטיעות... אחינו עמלים בדם וזיעה והם באים ומחבלים. מפעל הגבורה של קומץ הנערות מתמיה אותה. היא לא מתאפקת ושואלת: ואף על פי כן, אינכן פוחדות לשבת במקום בודד זה, הרחק מן המושבה וביקורי השכנים בלילות?

זה-לא כלום: צחקו הנערות - אנחנו נלמד אותם דרך ארץ. איוו גבורה! - לחשה פנינה על אוזנה של מלכה, כשזו נכנסה אל אוהל אחד

לחבוש פצע לאחת החברות... (עמ' 99).

על אף גילויי גבורה אלו פוחצ'בסקי הבליטה את היסוד האקזיסטנציאליסטי בהוויית גיבורי הרומן, ובייחוד בהווייתו של חיים זלצברג. הסבל האישי והציבורי מובלט ברומן כולו מראשיתו ועד סיומו, המתאר את מותו של חיים. שמו חיים, דמות של אנטי-גיבור בעיני רוחו, מסמל את מעגל חיי הסבל ברומן. הרומן פותח בתיאור סבלותיו ומסיים בכך. חיים אוהב לקרוא ספרים, אך גם על כך נאלץ לוותר, כי אין הוא מוצא די פנאי לכך. "הוא מחליט, שהחיים והספר היינו-הך, שם סבל וכאן סבל. כי אין חיים בלי סבל ואין תיאורי חיים, שיכולים להשתמט ממנו" (עמ' 219).

פוחצ'בסקי פרשה לפנינו ברומן היסטורי יקר ערך זה את החלום ואת שברו בחייהם של בני העלייה הראשונה, ושל נשותיה בפרט, ותיארה בצד האירועים ההיסטוריים את מעשי הגבורה בד בבד עם סבלותיהם של דור נפילים זה הן

במישור חייהם הפרטי והן במישור חייהם הציבורי.

הערות

1. ראה: גוברין, נורית. "נפ"ש מראשון לציון הומיה - נחמה פוחצ'בסקי", בתוך: *דבש מסלע*, משרד הביטחון, 1989, עמ' 114-171. ובתוך: *מלאת מחקרים בתולדות ישראל ובתרבותו*, א' תשמ"ג, 1983, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 273-309.
2. ראה: ברלוביץ, יפה. האשה בספרות-הנשים של העלייה הראשונה, 'קתדרה', חוב' טבת-תש"ן, 1989.
3. גוברין, נורית. רומן של החמצה. "ידיעות אחרונות", המוסף לשבת - ספרות, י"ד בשבט תשס"ד, 6 בפברואר 2004, עמ' 26-27.
4. הרומן, לפי עדות העורכים, נערך כסינתזה של חמש גרסאות של כתב יד שזיה מונח בפניהם. הגרסה המשפחתית היא זו שהכריעה ברוב המחלוקות. לפי הגרסה שהיתה בידי נורית גוברין התחלק לשלושה חלקים שווים פחות או יותר בגודלם ואילו הרומן בגרסתו הנוכחית מתחלק לשני חלקים בלתי שווים. החלק הראשון מכיל חמישה פרקים והחלק השני מכיל תשעה פרקים. אף שמות הדמויות שונו בין גרסה לגרסה. בגרסה שהיתה מונחת בפני נורית גוברין לאשתו של חיים זלצברג קראו הבה (ראה: ראה: גוברין, נורית. "נפ"ש מראשון לציון הומיה - נחמה פוחצ'בסקי", בתוך: *דבש מסלע*, משרד הביטחון, 1989, עמ' 162).

עודד פלד

חלונות 95

חלונות 95 פתחנו
ומאחורי המכתב
מעבר לחלון
ענפי דקל נעים
ברוח, בו
לא נחזה

בסתר ארנים
שם נסכית
אשת רז
עובר בנגלה חולף
ביעף מחוז עין
עצל שם נפש
תפקח צהר
מנמנם לרוות
תכנת טבע
שפור במחול
אגלי רוח:
שביב חסד 2000
ונאמר דינו.

בראשית קיץ

שְׁדוֹת בְּרֵאשִׁית קִיץ עוֹמְדִים
וּמְצַהֲבִים וְקַרְקוֹר צְפָרְדָּעִים
בְּשִׁלּוּלִית חֶרֶף אַחֲרוֹנָה
שְׁטָרִם יְבֹשָׁה; עַל צֵלַע גְּבֻעָה
סְמוּכָה זְקוּרִים שְׁלָדֵי בָתִּים
הוֹלְכִים וְנֹכְנִים, עִירִם
וְעָרֵיהֶם בְּשִׁמְשׁ הַקּוֹפְפֹת,
וְרַק צוֹתֵת עוֹרֵב בּוֹדֵד
[בְּרֵאשׁ עֲמוּד תְּשֻׁמַּל
מְטָה מְקוּרֵי הָאָרֶץ]
תִּפְרַת תְּעוּזוֹעֵי זְמַן
שֶׁכְּמוֹ עֲמֵד מְלֻכָּת

מתוך *פתח דבר* (מבחר שירים 1973-2005) העומד לראות אור בהוצאת קֶשֶׁב

המוסיקה היא המשמעות

אלישע פורת

קולות מהגבעה



אבא קובנר

בשיר 'קולות מהגבעה' חולל אבא קובנר מעין נס שירי חד פעמי. נס שלא חזר יותר בשירתו, לא בפואמות ולא בקבצי שירתו הלירית: הוא החזיר את השירה אל מקורותיה הצליליים הקדומים. אלה שקדמו למקורות המשמעות המילולית. המוסיקה של השיר הפכה למשמעות הטהורה, העליונה, של השיר. החזרה המכשפת על שמות הכפרים הערביים הברורים, בגורת הקרבות שסביב קיבוץ נגבה, פועלת על הקורא והמאזין כמין תיפוף מהפנט. כבר לא חשוב מי הדובר, כבר לא חשוב למה התכוון המשורר, כבר לא חשוב האם הצדיק את בערת הכפרים או כאב אותה. המנגינה זורמת הלאה, עוד ועוד, מתגלגלת קדימה, אל האש, אל העשן, אל הכפרים הנשרפים, אל הדרום המתבוסס בדם, אל גבעות החול ותלי החימר.

מנגינת השיר של קובנר אוחזת בקורא ובמאזין ומושכת בו בחזקה, אל מקורותיה היותר קדומים של השירה העברית. אל מקורותיה של השירה האנושית, כאמנות נפלאה, חד פעמית, עצמאית ויחידאית. שמלפני היות הלשון לגמל העקוד של המשמעות. שמלפני הדורות של קוראים ומאזינים, שאינם יכולים בלי לשאול: למה התכוון המשורר.

השיר, באיזו מסיבה רחוקה לכבודו של קובנר. קולו המעושן של חיים גורי הובר אל המוסיקה הנפלאה של השיר. עורי מצטמרר כבראשונה, וידי שוב מרעידות מהתרגשות. גורי היטיב לקרוא בקולו הסדוק את השיר. חיתוך דיבורו העברי, ללא המשקעים המזרח אירופיים, עושה את קריאתו נכונה יותר, מרגשת יותר. יש לי הקלטה מקריאתו זו של חיים גורי, ואני אוהב להאזין לה מדי פעם, בעת שאני חוזר לקרוא בשירי קובנר.

פה חִרְבַת פִּטְטָה!
 מִי שֶׁלַח אֶת הָאֵשׁ בְּכַרְתִּיהָ וְחַתָּה? -
 אֵשׁ שֶׁלַחוּ בְּכַרְתִּיהָ וְחַתָּה.
 הָאֵשׁ הַעוֹלָה - הַמְכַרְתִּיהָ וְחַתָּה?
 עוֹלָה אֵשׁ מְכַרְתִּיהָ וְחַתָּה.
 הֵיִשׁ עוֹד אֲדַם בְּכַרְתִּיהָ וְחַתָּה?
 אֵינִי מִתִּיל גַּם אֵישׁ בְּכַרְתִּיהָ וְחַתָּה.
 פֹּה הַמְפַקֵּד.
 וּמִי צִוָּה עַל הָאֵשׁ בְּכַרְתִּיהָ וְחַתָּה?
 אֲשֶׁר שֶׁלַחוּ אֶת הָאֵשׁ בְּכַרְתִּיהָ וְחַתָּה.
 הָאוֹיֵב - לְפָנֵינוּ.
 וּמִי מֵאַחֵר מֵהֶלֶךְ
 וְחֹרֶךְ עֵקְבוֹתֵינוּ אֶל חִרְבַת פִּטְטָה?
 וְדוֹלֵק חֹמֶר הַנְּטוּשׁ, וְנִפְעַרְתָּ הָאֵשׁ
 וְנִפְרַעְתָּ הָאֵשׁ.

אויב מהלך בכרתייה וחתה.

אנדד אלדן

כֹּל שֶׁלֹא נִתֵּן וְנִלְקַח כֶּה נִלְחַם
 כֶּה בְּכִלְיוֹ וְאֵת בְּכִלְבוֹ בְּכִלְבָּב;
 יִלְלֵת הַתּוֹל, חֲתוּל מְעַלְעֵל בְּעַלְעֵלִי גְלִיזוֹת
 שֶׁלְקֵטָה הַמְלוֹנָה גֵל עַל גֵל הַנְּמַלְטִים הַשְּׁלִיכוּ
 כָּאֵן בְּמִצַח צְרִיף הַקְּבוּץ בִּיְצִיאָה חֲרַצְתָּ גַם אֶתָּה
 אִיזָה חֲרִיץ וּבְאַסֶם הַסְּמָלִים גַּם הַסְּבֵל שֶׁנִּשְׁאֵת
 נִשְׂא עֲתָה כֶּסֶף בְּשִׁירָה הַנּוֹטָשֶׁת מֵה שְׁשֶׁרֶת
 וּכְשִׁינְשָׂרוּ גַם שִׁירֵי הַשְּׁלֶכֶת, תִּשְׁלַךְ כְּמוֹ כֶּלֶם

אֲמָרָה בִּיתִי גֵרֵף דִּינוֹ הַזֶּרֶק וְרִידֵיו זְהָרוּ חֲטָא
 טָמֵן יָדָיו כְּחוֹ לַחֵשׁ מוֹת נִטֵל סְבֵלוֹ עָרוּה פְּצוּעָה
 צֶלֶם קְסוּם רָאוּ שׁוֹנָה תְּמוּנָתוֹ אֲמַר בְּתֵי גְחָלִים דְּגַמְנִית
 דּוֹגְרַת הַיּוֹת וְרָדִים זוֹךְ חֲלוּמָה הַמוֹקֵז טְעוֹן טְעוֹנוֹת יְהִירוֹת
 הֵיא רְצוֹן רְצוֹן כִּכְלָה לְבוֹשָׁה עוֹלָם מְלוּוֹה לְנִטֵל סְמָלִי עִיר רְחוֹקָה
 פְּרִי פְּרָא לְהַתְּפַרֵעַ כְּפָרוּצָה צֶהְבָּה לְעִצְמָה רִיצָתָה קְצָרָה תְּמִימוֹת שְׁלוֹת שׁוֹטִים

ירו של אבא קובנר (1918-1987), 'קולות מהגבעה', הוא בעיני אחד השירים היותר יפים בשירה העברית החדשה. השיר נדפס בתוך הפואמה השנייה שקובנר פרסם, "פרידה מהדרום", שיצאה לאור לראשונה בתום מלחמת השחרור ב-1949. לימים שב ונדפס בכל המהדורות של הפואמה. אני רואה את עצמי בין אלה הסבורים שהפואמה הזו היא משיאי יצירתו השירית של אבא קובנר. ואני משתייך לאלה הסבורים שהשיר 'קולות מהגבעה' הוא השיא של הפואמה כולה.

כשאני עוצם את עיני, ופותח עצמי לקולות שאני זוכר, אני שב ומאזין לשיר בקולו של אבא קובנר. שהיו בו הטעמות ונגינות שלא מעכשיו ולא מכאן. שהזכירו את קריאתם של משוררינו הגדולים, שבאו מרוסיה או מפולין. אני שומע ורואה שוב, ממעמקי הזמן, את רגליו העצבניות מתופפות בקצב הקריאה. ואני רואה את עיניו, הנישאות מעל לראשי קהל שומעיו, ומפליגות אל מרחקי גבעות החול של הדרום, של שפלת פלשת. אל אזור הלחימה של חטיבת 'גבעתי' במלחמת הקוממיות. אני שב ושומע את המשורר חיים גורי קורא את

בעקבות חיים "קצרים-ארוכים"

הרהורים על יצירת טוביה ריבנר עם הופעת מבחר חדש משיריו

דוד ארן

ירוק מסוג שונה בתכלית: צבעם הבוהק של הזכוכים הניזונים מן הפגר ומטילים בו את ביציהם.

כשריבנר כתב את השיר הזה, עברו כבר שנים רבות מאז נטש את הצורות ה"קלאסיות" - אלו העתיקות ללא חריזה, והקלאסיות-אירופיות, המבוססות על חריזה (שאת שתיהן הביא, כאמור, משירתו שלו בשפה הגרמנית, אשר מבחר ממנה התפרסם כעבור עשרות שנים בגרמניה בשם *דימון*); אך גם בחופש החדש נותרו אלמנטים קלאסיים, כמו רמזים די ברורים למשקל (רמזים שאינם מחייבים, וכמובן, אינם כובלים).

זוהי ראשית הדרך אל הפרוזאזמים הברורים, שישלטו בשירתו המאוחרת של ריבנר.

אבל יש לראות את הדברים שנאמרו עד כה גם בהקשרם: בהקשר ליצירה שלו כולה, שבה בולטים, בין היתר - מלבד היופי ואהבת היופי, ומקומה של הלשון בחיי משורר האמת - האובדן האנושי, אשר, מלבד



כלליותו, פגע במשורר קשות באופן אישי; וכאן יש לציין את הקשר בין שירתו של ריבנר לבין זיכרונותיו: ספר הפרוזה בשם *חיים קצרים-ארוכים*, אשר הופיע בשפה הגרמנית (אגב, פרוזה גרמנית יפהפייה).

כבר בספרו הראשון, *האש באבן*, נכללה קבוצת שירים על הוריו של המשורר ועל אחותו הצעירה בת השלוש עשרה, שנרצחו בשואה. כאן אביא שיר, מן האהובים ביותר עלי בשירתו של טוביה ריבנר:

"אחותי הקטנה, לה עיניים גדולות / ביקרה בשנת... / נכנסה לגופי ושטה דומם / בנהרות דמי / באופל, באופל / דג זהב בדמי / אחותי הקטנה דומם בדמי / דומם. / אחותי הקטנה לעץ היתה / לעץ היתה אחותי הקטנה / ושלחה אמירה עד גרוני. / אחותי הקטנה מן העץ עלתה / אחותי הקטנה ציפור שחורה / מהעץ עלתה עד עיני. / אחותי הקטנה, כנפה השחורה / כנפה השחורה על עיני. // הציפור השחורה לענן היתה. / הענן מכסה את חיי".

האם צוינה בשיריו של ריבנר ובזיכרונותיו כילידת כפר (ששטין שבסלובקיה), שלדעתו לעולם לא השלימה עם חיי העיר הגדולה. ואילו האב, יליד ברטיסלאווה, זכה לתיאור (ואפיון) מפורט הן בשירתו והן בפרוזה הזוכרת שלו. השיר 'אבי' (מהספר *כמעט שיחה*, בקובץ האחרון (עמ' 182) פותח: "יום-יום החליף את

הירוק יכסה עלי / ואל תתמהמה, כי השעה עוברת. / נערה דהרה על סוס אדום / בדרך לשונם. / בחולפה על פנינו נופפה לשלום. / קול אווירון נשמע, אך לא פנינו שמה. // בולבול אין ניד הביט והביט בנו, נצח. / זכוכים ירוקים ריקדו עליו

ניצוצות ניצוצות. / כנף אחת פרושה לרווחה בעפר וכנף אחת מצומצמת. // וכל האביב שבלב, אמרת, שבלב השמח; / כל האביב המטריף, ציפורים, ציפורות! / אמרתי, כל האביב המטריף בלב השמח".

עיקרו של השיר הזה הוא דו-שיח בין "אני" ו"את" בתוך בילוי של אהבה בחיק הטבע האביבי. אבל שניהם מקבלים את יופיו של הנוף סביבם באופנים שונים ומשלימים זה את זה: "את", בהתלהבותה הבלתי מסויגת, מציינת את פריחת השקדייה, הנדמית כ"רעבות פרפרים שקפאו במעופם" - תמונת ט"ו בשבט המסורתית. "אני" מאשר - והוא יאשר כל מה ש"את" אומרת, אך יוסיף לגישה, ה"חיובית" תמיד, משהו שהופך את החיוב הזה על פיו, ו"את" מצדה משיבה. כך, בין היתר, מציין "אני" את הענן שבה לכסותם, ו"את" עונה בדברי שיר השירים ("אל תראני שאני שחרחרת"), הרומז, בבדיחות דעת, אל השפעתו של הענן מלמעלה, ומדגישה את הצבע הירוק של הטבע המתעורר שהוא הוא השולט. ואחר כך התרחשויות חיצוניות: דמותה הבהירה של הנערה הרוכבת "על סוס אדום" לכיוון שונם, ומנפנת לזוג לשלום; והאווירון הסס אי שם, "אך לא פנינו שמה". הם עסוקים זה בזו, ו"אני" רואה את מרכז השיר - הבולבול המתואר בדייקנות, כשסביבו מתעופף

עמ' 12 של המבחר החדש של המשורר טוביה ריבנר *עקבות ימים* (הוצאת "קשב" לשירה) מודפס שיר בן שתי שורות ששמו 'מות החתול': "שם למטה בין הזיתים הנקוה המוות. / פעם צעק ולא עוד. פעם בקול של אדם".

השיר הזה יכול לשמש, מבחינה פורמלית, דוגמה טובה לתקופה הראשונה של שירתו העברית של ריבנר (לפני קרוב ליוכל שנים), ומבחינת רוחו - לשירתו כולה. זהו דיסטיכון אלגי (הקסמטר ופנטמטר), מן הצורות המרכזיות של שירת יוון העתיקה, כפי שהיא בדרך כלל מתורגמת ללשונות אירופה החדשה. ריבנר השתמש בימים ההם גם בצורות "קלאסיות" אחרות, בין היתר אף בזו של הסונט הרנסנסי, אותן העביר מיצירת נעוריו, שנכתבה בשפת האם שלו - גרמנית.

הרוח של השיר, מכל מקום, אופיינית לשירה של ריבנר כולה: החתול צעק, לפני מותו, ורק פעם אחת, "בקול של אדם". דהיינו: במותם, אף בעלי חיים שווים לאדם. מוות של בעל חיים עומד גם במרכזו של השיר 'בולבול', בקבוצת שירים באותו שם, מהתקופה האמצעית של שירתו; שיר זה לא נדפס בקובץ הנוכחי, ולאחרונה קראתיו בקובץ *ואל מקומו שואף*, שהופיע ב-1990 בהוצאת ספריית פועלים, במסגרת השער באותו שם ("בולבול"):

"איזה יופי, אמרת, השקד הפורח: / פרפרים רבבה קפאו במעופם. / אמרתי, אמנם, יופי חי השקד הפורח. // לחשת, אדמה זו מושכת אחריה: / כל הרוחש החורש הנפתח הנרדם / לחשתי, הער והנם, המפרפר, המקרטע. // ראה נא, אמרת, ענן קל מעלינו: // רגע עברנו והיינו כצל / אמרתי, רגע היינו כענן מעלינו. / צחקת, אל תראני שאני שחרחרת: / הירוק

חליפתו/ וחולצתו, לבניו, נעליו, את הכול. / לנו שמר אמונים". אחר ארוחת צהריים "היה מנמנם/ על הספה עשר דקות בדיוק/ ואולי שתיים עשרה". וכה הלאה, על החור במכנסיו שגרם האפר הלוהט של הסיגרים והסיגריות שהיה מעשן מדי יום ביומו; וההליכה שלו למרחק קילומטר אחד או שניים "לפונדק ביער ליד באר הברזל"; חיי שגרה עטופים אהבה משפחתית, של אורת חרוץ ואמיד אם כי לא עשיר, ואולי אף משכיל, כי על מדף הספרים עמד, לדברי בנו, בין היתר גם יוליסס של ג'ויס (שאך ראה אור לראשונה בשנות השלושים) -

חיים המתוארים באהבה ובגעגועים. הגעגועים הללו מופנים לא רק אל יקיריו של המשורר שנרצחו, אלא גם לגוף מולדתו הראשונה, כיום סלובקיה. אני מדגיש את המילה "נוף", על עגלות השוורים בדרכים, והאווזים שהתרצצו בחופשיות ברחבי העיירה הכפרית הזאת, שהיתה (וכנראה עודנה) מקום של עלייה לרגל למריה קדושה כלשהי, וביתם (הבוגדני) של הסבים שלו - ולא דווקא געגועים לתושביה; והמשורר מדמיין את דרכם של הסבים, של הוריו ושל בני משפחה אחרים, שהתקבצו בששטין זו, אל תחנת הרכבת ממנה יוסעו אל מחנה המוות, והם שולחים מבט אחרון אל המקומות שהקיפום בחייהם. אבל שירתו איננה קשורה לנוף ילדותו בלבד. כבר בשיר 'ב'לובל' ראינו את השדות סביב מקום מגוריו זה למעלה מיובל שנים בעמק יזרעאל, ולא במקרה נרמז בשיר 'פרידה מידיד' (עמ' 194), על מותו של דן פגיס, הקשר אל הנוף הזה: "לא ברצון אני נפרד ממך / אל תתמהמה. / הלא אינך אוהב לנסוע בחושך, // צירוף מפתיע איננו מפתיע עוד. / פתרון שנון שורט באוויר. // מה טעם בדימוי מחבר שמים וארץ? / בחרוז מזווג נפרדים? // היטבת עמי. היטבתי עמך? // רעש קל וחולף. // שנינו הלכנו יחדיו כל אחד לדרכו, / מותנו וחינו ביד הלשון. / אמרנו בלבנו: אם לא נדבר אל לב/ נפול חלל. // קול כמו / עזבו דמו. // מתאפלת גבעת המורה. / הר געש כבוי משכבר הימים. / עוד נראה בית הקברות בצלעו. / הר עיקש ואילם. // האם הוא מבקש להמריא / גוש אפור זה, רחוק מלהיות מפואר / פוגיאמה מאובק, כלי פסגת שלג? // מה עוד אוכל לומר, / שוב אינני רואה מאום".

השיר הזה ראה אור לראשונה בספר ואל מקומו שואף, יחד עם קבוצת השירים ששם "1983", משמע, אחרי היעלמו של הבן בדרום אמריקה. זאת אומרת: פטירתו של דן פגיס, ידידו של ריבנר, אירעה אך כשלוש שנים אחרי המקרה הזה. ריבנר מדבר אל הנפטר באירוניה עצמית, והוא מדבר (כותב?) לכאורה בדמדומי הערב,

כנותן עצה לפגיס שנוהג במכוניתו. ואחר כך הוא מעיר כמה הערות פסימיות על הפואטיקה המודרניסטית: צירופים מפתיעים, פתרונות שנונים, דימויים מחברים "שמים וארץ". וההכרה - כי כל זה אינו משפיע עוד על איש. וספק המגלה ידידות אמת; "היטבת עמי", כותב ריבנר אך שואל: "היטבתי עמך?" אבל (כמו בפעמים לא מעטות אחרות) הדיבור נשמע באוזני המשורר כ"רעש קל וחולף" גרידא. והסיכום הנפלא: "שנינו הלכנו יחדיו כל אחד לדרכו / מותנו וחינו ביד הלשון, / אמרנו בלבנו, אם לא נדבר אל לב / ניפול חלל".

והנה יורד הלילה על המהרהר-הכותב. אחרי המילים האחרונות, לפתע, בחרוז, "קול כמו / עזבו דמו": "מתאפלת גבעת המורה", שהנה "הר געש כבוי משכבר הימים" ו"עוד נראה בית הקברות הקטן בצלעו" (בית קברות זה קשור לאסון קודם שפקד את המשורר: טמונה בו רצייתו הראשונה, שנשרפה חיים בתאונה, כאשר בבית נותרה בתם התינוקת, וריבנר נכווה אנושות בניסיון להצילה). והמשורר ממשיך בתיאורה של גבעת המורה.

טוביה ריבנר אינו אוהב לכתוב מטאפורות. הוא מרבה לשתוק ואף מצטט לפחות פעמיים ביצירתו את האמרה הידועה בה חתם הפילוסוף ויטגנשטיין הצעיר את ה"טרקטאטוס" שלו: "מה שאינך יכול לאמור עליך לשותקו"

"פוגיאמה בזעיר אנפין". סביבתו איננה מפוארת כמו האלפים, הקרפטים ואף לא האלפים היפניים. אבל "הרי געש כבויים" מסוגה של גבעת המורה, ואף קטנים ממנה, ישנם רבים במקומותינו, למשל ברמת הגולן. ואכן זו ממש נקודת הראות שלנו, שבאנו בצעירותנו מקרבת נופים מפוארים יותר מאלה, או שניצבנו מולם במסעותינו, וריבנר אכן ניצב לפני כמה וכמה גופי טבע ותרבות גדולים וביטא-תיאר אותם, בפרט ב"שמש חצות", ב"פסל ומסיכה" ו"בגלויות" שבשירים מאוחרים, וכמוכן בחיים קצרים ארוכים, ספר הזיכרונות בפרוזה, שהמשורר עורך עכשיו מחדש בעברית.

טוביה ריבנר אינו אוהב לכתוב מטאפורות. הוא מרבה לשתוק ואף מצטט לפחות פעמיים ביצירתו את האמרה הידועה בה חתם הפילוסוף ויטגנשטיין הצעיר את ה"טרקטאטוס" שלו:

"מה שאינך יכול לאמור עליך לשותקו". אך בחלק הלירי של 'הגלויה מפראג' הוא אומר, אחרי המילים החוזרות "פראג יפה כמו..." "סתירת המשפט"... המפורסם של ויטגנשטיין. במקום כלשהו, אולי בספר חיים קצרים ארוכים ואולי בראיון עמו, היטיב ריבנר להגדיר את ההבדל בין שירתו של דן פגיס לבין זו שלו. שיריו של פגיס הם, לדבריו שם, אבני חן מלוטשות, ואילו שלו - ערפל (אגב: פואמה של פגיס דווקא נקראה 'משמים ושמי שמים לערפל'); אבל אין זה סותר את דבריו של ריבנר, שרואה, למשל, את האנשים בתמונות ובפסלים העתיקים בתוך מוזיאונים, כשהם קשורים אל המציאות של סביבתם המוזיאונית העכשווית, ואל המתרחש בארצו של המסתכל. ונוספת על כך "טכניקת קולאז'" עם ציטטות שונות מספרים ואפילו ממדריכי תיירות. ואם אינני טועה, באחד הספרים המוזכרים כאן, מצוי שיר ארוך, שנושא השמש, בו מופיע ציטוט נרחב למדי מן "ההימנון לשמש" של הפרעה המצרי, המהפכן הדתי, אחנאתון.

חשוב מאוד לציין, שבין השער "1983" ב-ואל מקומו שואף לבין תקופת היצירה הנוכחית מפרידות כעשר שנות שתיקה מוחלטת, ושני ספרים קודמים, כל עוד ואין להשיב מלאים שירים על אובדנים של אחרים, על הורים שבניהם נפלו במלחמות ישראל הרבות, על אשה שעמדה להיות אם ולידתה היתה לאובדן, ושיר הכתוב בלשון "אני":

"הערב הזה הערב הזה // אני / מזיז ארון, מיטה, שולחן / ארון במקום / מיטה, מיטה במקום שולחן / שולחן במקום ארון. מחזיק בקרנות // לשמש היו רגליים של דם // סוגר ארון פותח מיטה / סוגר מיטה פותח ארון / מזיז שולחן בערב הזה // רגליים של דם, ידיים של דם // שובי נפשי למנוחיי / כי ה' גמל עלייך". ובזיכרונותיו (או שמה בראיון איתו בעיתון 'הארץ') מספר ריבנר על מריבותיהם שלו ושל בני קבוצתו, שבאו מסלובקיה הפאשיסטית בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, עם בניהם של חברי הקיבוץ, וכיצד הוא עצמו הכה קשות אחד מילדי הקיבוץ. והוא מוסיף, שאביו של הנער, שעסק באמנות פלסטית, נעשה לימים ידידו, וכאשר אשתו של אותו איש הלכה לעולמה ממחלה קשה, לא יכול היה בשום אופן להשלים ושלח יד בנפשו. אכן, מי הוא האני בשיר המצוטט לעיל? זוהי שאלה שמותר לשאול לגבי יצירתו של טוביה ריבנר, גם בלי סקרנות עיתונאית או רכילותית גרידא. הוא עצמו איננו מוכן לחתום על הנחה בדבר "אני ספרותי" שהגו בהכרח שונה מזה של המשורר. אך לא כל השירה הלירית היא ליריקה רומנטית בה שוליה נודד אינו המשורר

עצמו, אלא דפוס שירי מקובל.

שכחתי גם, היכן בדיוק מצאתי את דבריו של טוביה ריבנר על כך ששיריו של ידידו דן פגיס הם גבישיים כאבני חן מלוטשות ואילו שלו הם כערפל. אני מעז להתייחס לדימויים האלה כמעט כמו להיגדים כפשוטם: גבישים הם גופים שצורתם נקבעת לפי סדר האטומים במולקולות של החומר שהתגבש, וזה סדר מסוים. ואילו "ערפל" הוא ענן הרובץ על הארץ, ובין עננים יש מבנים, שבתורת הכאוס (הדנה בסדר במערבולות) קוראים להם פרקטלים. כדוגמה לפרקטלים הללו מביאים תמיד את הפיורדים בסקנדינביה: לפיורדים אין קווי חוף רציפים; הם מורכבים ממעין פיורדים משניים, והללו - מפיורדונים ועירים עוד יותר וכו'.

זה גם דינם של עננים, ובאופן בולט - ענני הכבשים, שכולם דומים ביניהם, אך לכל אחד מהם צורה "אינדיווידואלית" משלו.

לגבי עננים, ה"אינדיווידואליות" היא, כמובן, משל בלבד; באמנות היא פשוט עובדה: במוסיקה, למשל, התגבשו אצל היידן "צורת הסונטה" והסימפונייה, הבנויות על פי חוקים מחמירים, וכל שינוי בהן (למשל אצל בטהובן) נחשב בשעתו למהפכה. שוברט כתב אף הוא סימפוניות וסונטות (נהדרות), אבל הרבה בכתיבת מוסיקה בצורות חופשיות כ"אמפרומפי" ואחרות. הוא היה "רומנטיקן", שהקפיד על החירות שלו כאמן.

ה"ערפיליות" של שמים מכוסים עננים (בעיקר "ענני כבשים") נובעת ממשחק הכוחות הפיזיקליים, הפועלים באטמוספירה. בשירה, הכוח הפעיל העיקרי הוא המצב הקיומי של הכותב, שהוא לא פעם כאב ההעדר, שמן הנמנע להבינו, מן הנמנע לשאתו, ומשום כך אי אפשר לאומרו, וחיינו הם חיים של מי שעומד מול ציווי שתיקה.

מול ההעדר עומדים אהבה ויופי, ועל הניגוד הזה כותב ריבנר בשירו 'עץ אלון', שפורסם לראשונה בספר *כמעט שיחה*, מן התקופה האחרונה, והוא פותח: "לא רק אמנות גרוטאות, אשפי אשפה/ לא רק מחוללי הללויות חלודה./ חורבן העולם מוחשי מאוד./ גם - מי יכחיש שגם לג'וטו זכות קיום, ולדוצ'ו... אילו סיפורים נאים נגלים לעינינו/ תמימים כמו בריאת העולם./ איזה סבל מלא אהבה/ המרשה לחזור אליו שוב ושוב... רקע הזהב, השלמות הזאת, מה מסתתר מאחורי גבה?/ הלא גם הם ידעו זוועות, לא כמונו, אבל זוועות./ שוחטים יש תמיד, בכל תקופה, בכל עונה./ עינויים הם נושא רב ערך לאמנות.../ יש משהו ביופי שמשיט את הקרקע מתחת לרגליך./ משהו שמשכיח אותך מעצמך./ משהו שמשיח את אביך ואת אמך./

משהו שעושה אותך לרוצח תמוליק./ יופי גונב, נואף, מאבד מבטל/ את עשרת הדיברות אבל איננו משקר./.../ משהו שאתה שוקע בו, שוקע ומביט כמו רפרף בנר./... כמו אתה שעומד ומביט עכשיו בעץ אלון בראש גבעה קטנה/ באמצע שדה שלף רחב ידיים, חלקו הרוש/ באור בין ערביים של תשרי, אור רך ורחום בשעה/ שהצללים נעשים כבדים מסביב ואוכלים/ פיסה אחר פיסה את חיי היום".

השיר הזה, שציטטתי מחציתו, הוא תמצית תפיסת עולמו של טוביה ריבנר; זהו ה"אני



טוביה ריבנר

מאמין" שלו ביפי הטבע וביפי האמנות - והכרתו בקשר בל יינתק בין יפי האמנות והטבע, בין החיובי בחיים, ובין השלילה, הלילה, ההעדר, ואפילו בקשר בין "האור הרך והרחום" ובין הצללים "האוכלים את חיי היום". זה טבעו של האור: הוא מסנוור עד עיוורון, כשהשמש בשיא אוגה, ומוציאנו מן העולם הער בהעדרו בלילה - ומן העולם כולו כשהוא כבה לנו לעד. לפני כמה עשרות שנים פרסם ריבנר שיר בשם 'הצבעים' בו הוא חוזר ואומר: "מן הלבן אל השחור ומן השחור אל הלבן", והצבעוניות כלל אינה מתוארת. אני מעמיד את השיר הזה בדרך כלל ליד שיר אחר - על מבוך (אולי הלבירינת הידוע באי כרתים), בו אנו מסתבכים בלכתנו, ומלמעלה, בהעדר גג, אנו רואים את השמים שאין להם קירות או גבולות.

ביאליק כתב, כידוע, בשפה מוסיקלית - "השמש זרחה, השיטה פרחת והשוחט שחט" - על אחת הפרעות האכזריות ביותר ביהודים לפני השואה, והדגש היה על "השוחט שחט". טוביה ריבנר משאיר את שני האלמנטים, שהסתירה ביניהם, שהיא אולי החריפה ביותר שניתן להעלותה על הדעת, קיימת מאז ומתמיד, והיא החידה הגדולה ביותר שלפי ההיגיון איננה אפשרית והיא יסוד היסודות. בהקשר זה כתב הפילוסוף תיאודור אדורנו, שאחרי אושוויץ לא תיתכן עוד כתיבת שירה. אך טוב שהשמש ממשיכה לזרוח והשיטה לפרוח, וששירים כמו אלו של טוביה ריבנר ושל דן פגיס ממשיכים להיכתב.

ועתה, לקראת סיום דברי אלו, אני מעז להעלות את האפשרות, שדרכה של יצירתו של טוביה ריבנר בעתיד תעבור יותר אל הפרוזה. בעניין זה, אני רוצה להשוות כאן בין שני הנוסחים של השיר 'גלויה מפראג'.

הנוסח האחד, המקורי, התפרסם בחוברת השירה, שמציינת את סופה של תקופת השתיקה של המשורר אחרי השער "1983", השירים שנכתבו זמן מה אחרי היעלמות בנו. בחוברת זו (שירים מאוחרים), שאחריה באו עוד כמעט שיחה וחוברת שרובה שירים סאטיריים, מאוירת בידי יוסל ברגנר *חרוזי ילדים קלוקלים ואחרים*, מצויה סוגה חדשה של שירה (כמדומני, פרי רוחו של ריבנר): "גלויות" ממקומות שונים בהם שהה המשורר (ברוב המקרים לאו דווקא כתייר) ובישראל. ויש גם "גלויות" בהן מדבר ריבנר על התרחשויות, שעליהן קרא או צפה בהן מעל המסך הקטן (למשל 'גלויה מחברון'). אך לגבי כל מקום ומקום הגלויה היא ייחודית.

בעניין שלנו אתעכב לרגע עוד על גלויה נוספת, זו מלונדון:

"...לונדון גדולה מדי בשבילי, / אני מסתפק בנשיונל גלרי...". גם הנשיונל גלרי גדולה בשבילו והוא מגיע אל דיוקן עצמי של רמברנדט ב"זקנתו", בשנות השישים לחייו וכשנה לפני מותו - צעיר באחת עשרה שנים מן המשורר המסתכל בדיוקן. מוזכר בשיר עוד דיוקן עצמי של רמברנדט, בגיל צעיר יותר, כשהוא מצייר, ומובא ציטוט מן הקטלוג, ציטוט שאכן מיטיב לאפיין את עומק אמנותו. וגם כמה הערות על הסביבה, על גהר התמוזה והמעגנים הקטנים לחופיו.

אופי שונה יש לגלויות אחרות, אך כאמור, נביט כעת מקרוב יותר על הגלויה מפראג, שהעלתה בי את הסברה (ואני יכול לטעות, כמובן), שאולי היא מנבאה שינוי בכיוון כתיבתו של המשורר.

הנוסח הישן כאילו פותח באמצע עלילה, בה הולכים ריבנר והצייר יוסל ברגנר לראות את הראוי להיראות בפראג: "מן הפראז'סקה בראנה, וביתר דיוק/ ממלון פריז בקרבת הפראז'סקה בראנה/ הלכנו לכיכר העיר העתיקה /.../ ומכיכר העיר העתיקה שבו אל מלון פריז /.../ אכלנו ארוחת בוקר דשנה./ יוסל התגרה בי: הו כמה אתה אוכל! / גם הוא גמר חצי עוף בגריל". כך, בטון מבודח, נמשך התיאור, ובאמצע השאלה החוזרת: "שכחתי משהו?" והתשובה: "הלא אי אפשר לשכוח את...". וכאן באים תיאורים נוספים (ביניהם שעון העיר, בו מופיעה בתום כל שעה דמות המוות, בגרסה השנייה נכתב "איש העצמות") עד שבסוף אנו מוצאים, בלי קשר לנאמר

אין זה כנראה מקרה שריבנר לא כלל בגרסה השנייה של ה'גלויה מפראג' את הציטטה מקפקא: "פראג היא אמא'לה עם טפריים" עליה הוסיף: "אני לא ראיתי אותם".

אבל הבה נחזור להשערה כי טוביה ריבנר יעסוק להבא יותר בכתיבת פרוזה. מכאן נדרש, שריבנר, כיום בן שמונים ואחת ימשיך ליצור עוד זמן רב, והרי השירים שמסיימים את עקבות ימים מתאפיינים כולם בצליל הולך ומזדכך, אך גם הולך ומתפוגג. והשיר האחרון בספר כתוב בסגנון הדרמות של שקספיר, בהן נפרד ה"אפילוג" מן הקהל בתקווה מתנצלת תוך קריצה.

אבל השיר הזה הופיע לראשונה בשנת 1967... כדי להדגיש את הפן האישי-אנושי בשירתו של טוביה ריבנר, אביא עוד את השיר השישי מתוך הסדרה "1983", שנושאה היעלמות הבן:

בני שאבד
בן זקוני
שב
מצא מחבוא
סמוי בעיני -
לא תירא רע
ידי על פני.

ללא ספק אפשר לומר שהגרסה הראשונה היא בעיקרה יצירה שירית, ואילו בגרסה הנוכחית קיים חוט סיפורי ברור, ובתוך האחדות הזאת נאמר - בכוונת המשורר - שיר היכול לעמוד בפני עצמו; אבל הוא מובא בהקשר סיפורי רצוף, שכאלו מוציא אותו מן הסוגה. יתירה מזו: בגרסה השנייה קפקא הוא הרבה יותר נושא מאשר בכוונת הראשונה. כל הקביעה הזאת היתה נראית פדנטית, לולא כתב המשורר את זיכרונותיו בפרוזה, אמנם בגרמנית, והעובדה הזאת עשויה לרמוז לנטייה לפרוזה גם בעברית, שפה שאליה עבר בשלב הרבה יותר מוקדם של חייו. ואביא כאן את ה"שיר" המסיים בשלמות:

פראג יפה כמו יום בלי אשמה.
פראג יפה כמון פתח בחומה שאין לה סוף.
פראג יפה כמו דמעה בלי מלח.
פראג יפה כמו מה שחושבים בלי להיבהל.
פראג יפה כמו הרוח בנופי העצים.
פראג יפה כמו אף על פי כן.
פראג יפה כמו פנס רחוב בגשם.
פראג יפה כמו סתירת ימה שאינך מסוגל לדבר עליו עליך לשתוק.
פראג יפה כמו שינה ערה.
כלום קיים דבר כזה: שינה ערה?
למה שלא יהיה קיים דבר כמו שינה ערה?

קודם לכן, שיר לירי, שכל שורה שלו מתחילה במילים: "פראג יפה כמו..."

הנוסח החדש משנה הרבה מזה הישן. בעיקר את המבנה, אבל גם השם שונה: 'גלויה מפראג 1992'. והוא מתחיל: "דרישת שלום מפראג. / יוסל מציג כאן תמונותיו מקפקא. / עלי לשאת דברי ברכה..." וריבנר אכן נשא דברי ברכה בצ'כית, אבל הוא למד את השפה הזאת בילדותו במבטאה הסלובקי, ואילו בפראג עלי להקפיד על מבטא צ'כי, השונה במקצת. אך לא על זה השיר.

נושאו של הנוסח הראשון היה אכן פראג. מי שידע על התערוכה של ברגנר, יכול היה לנחש את ההקשר, אך הרושם הכללי היה, קודם כל, שמדובר בפראג, וזאת לא כסיפור היסטורי שמקפיד על סדר הזמן, אלא כשיר שמעמיד פרט ליד פרט בלא שיהיה ביניהם קשר מייד. ומכאן גם מקומו, "המנותק" כביכול, של הקטע הלירי בסוף.

הנוסח השני הוא כמעט סיפורי; טוביה ריבנר כותב: "...רגע, אמרתי, רגע, שמע:" וכאן באה השורה: "פראג יפה כמו יום בלי אשמה" וכו'. בגרסה הראשונה נאמר: "בלי חרטה". הייתי יכול להמשיך בחיפוש הבדלים, ולנתח את הללו, אבל לא לכך התכוונתי. ובכל זאת,

אריאל פורטוגו

אני,

בררת המחדל האנושית,

עם קצת טסטוסטרון ברגע קריטי

הייתי יכולה להרויח יותר:

שבועה וחצי שקלים לשעה בממצע.

לא הייתי צריכה לקלף לי את העור

פי גלות זה כמו פילינג טבעי.

תוחלת החיים שלי היתה יורדת

הייתי נוסעת למעלה

מהמהירות המתרת

חושבת על הגבה

ולא על הירכים.

בבטן שלי היה נשאר תמיד

חלל ריק.

(אבל אולי בכל מקרה ישאר).

לא הייתי יודעת בכלל

מי זו גינדית בטלר.

תארי לעצמך, סילביה,

שפבקר אחד

בעורך ממתינה בתחנת האוטובוס

היית מניחה על הקרקע את תיקך שפבד על כתפך

ולפתע גבר צעיר בלבוש כהה

גבר צעיר וגבוה

גבר צעיר שאינה מכירה כלל

גבר צעיר שמאזנו משתלשל מיתר פלסטיק קפיצי

גבר צעיר בעל קול תקיף

היה שואל אותך:

"שלום. מה הענינים אתך?"

איך את מרגישה?"

ושאלתו היתה צובעת את חומת הזכוכית סביבך

שלפתע היתה נחשפת משקיפותה.

מאבטח תחבורה צבורית.

ודוקא הבקר לא התחשק לי

להתאבד.

אל תחשבי שלא הבחנתי

שיש לך שלש מאות ושישים

מעלות.

מספיק זמן הסתובבתי סביבך

ובכל זאת, מהזוית שלי

הדברים נראים אחרת.

איך שיר נולד

על השיר 'שועל המחשבה'

במלאת 75 שנה להולדת טד יוז

זיוה שמיר

של בית אחוזה עתיק יומין בסביבות אוקספורד, בכנס שנערך שם במלאת שבעים שנה למשורר יהודה עמיחי.

תהליך הכתיבה בשירו של יוז אינו מודע לעצמו עד תום. כלל לא ברור כאן מי הצייד ומיהו הניצוד. אף לא ברור כאן מה הוליד את מה? הסימן (השועל) את המסומן (מחשבת השיר), או להפך. כך או כך, לפנינו שיר המתאר איך שיר נולד; איך רעיון אמורפי וחסר ממשות הופך במטה קסמיו של האמן לשיר אמין, אמיתי ומשכנע. כידוע שירים רבים נכתבו על תהליך כתיבת השירים, אך זהו שיר שבו הקורא חש עצמו שותף לתהליך המתחולל לנגד עיניו, כשכל החושים משתתפים בו (אפילו חוש הריח משתתף משנוכרת צחנת השועל, החודרת לתוך חור שחור בראשו של המשורר רגע לפני השלמת השיר).



טד יוז

כתיבת השיר מתחילה בלילה חשוך שבו בחוץ אין שום כוכב, ובפנים - בתוך החדר המואר - מונח על השולחן דף לבן, ללא סימן דפוס שחור אחד. גם המוח ריק מרעיונות ומתמונות. תקתוק השעון מתמזג עם תקתוק מכונת הכתיבה, שאינו נזכר בשיר אלא במשתמע. רקע זה משתנה לקראת סוף השיר, שבו מצטיירת תמונת תשליל מעניינת: בחוץ לא השתנה דבר, אך חלל המוח התמלא כולו באותה חית טרף, מוחשית ומופשטת כאחת, חית השיר, שחמוקיה החמקמקים מצאו בו מחילת מסתור. גם בתוך החדר המואר התחולל שינוי רב משמעות: הדף הלבן, המסמל את הלוח החלק של תחילת תהליך היצירה, מלא עתה כולו בסימני דפוס שחורים.

בהתחלה, המשורר יושב בחדר, ובחוץ משתרע לילה חשוך ומעורפל - כמו התודעה וכמו מחוזות הדמיון - ללא מקור אור אחד שיבליח בחשכה. אפילו השלג כהה מחמת החשכה השוררת בחוץ ("delicately as the dark snow"), אף שהקורא מבין היטב שהשלג צח כמו הדף החלק המונח על לוח המכתבה ולא

רעייתו עבדה בעבודות מזדמנות, שלא תאמו את כישוריה ואת כישרונותיה כל עיקר. בשנה זו ראה קובץ הביכורים של יוז - הנץ בגשם (The Hawk in the Rain) - ובו שירו החדשני 'שועל המחשבה' (The Fox Thought), מהידועים והמצוטטים שבשיריו. כתב היד של הספר זיכהו בפרס סומרסט מוהם, שאפשר את הוצאתו לאור.

בני הזוג חיבבו כידוע שירה סוריאליסטית, משובצת בנופי חלום, וטד יוז - בהשפעת לימודיו האקדמיים - אהב לשבץ בשיריו דימויים וסמלים מתרבויות קמאיות וממקורות קדומים. חיות מזרות אימה, ובמיוחד שועלים ועורבים, מאכלסים רבות משורות שיריו, ומעניקים להן את אופיין החיוני והאטבטיסטי. בריאיון סיפר שהשיר 'שועל המחשבה' נכתב לאחר שהכיר את סילביה פלאט ובהשראתה. כל אחד מהם, אמר, בא אמנם מרקע שונה, אך החיים המשותפים הפכו לאיש אחד.

'שועל המחשבה' הוא שיר ארס פואטי, המתאר את תהליך היצירה - את היהפך הרעיון המופשט והחמקמק לשיר בעל ממדים ומתארים דמויי מציאות. אין כאן כל רומנטיזציה של תהליך הכתיבה. בשירו של יוז יש ביטוי לעורמה ולכושר ההמצאה של השועל, אך גם לאכזריותו ולצחנתו האופיינית; יש בו ביטוי להעזה ולעליבות, לעדינות ולאכזריות, להתכוונות וליד המקרה. האם בצד השועל הממשי, שאת דמותו ואת תכונותיו האופייניות הכיר יוז מעבודתו בגן החיות ומשיטוטיו בחיק הטבע האנגלי והאמריקאי, עלה בדעתו גם אותו שועל מטאפורי, יצירתי ורב-תכסיסים, ממסתו הנודעת של הוגה הדעות היהודי הבריטי הנודע ישעיהו ברלין? השניים הכירו איש את רעהו, ואני עצמי ראיתם משוחחים בגנו רחב הידיים

משורר הבריטי טד (אדוארד) יוז (Hughes) נולד בחבל יורקשייר ב-17 באוגוסט 1930 לאב סנדלר, שהשתתף בעלומיו במלחמת העולם הראשונה בקרב גליפולי, והיה בין 17 החיילים היחידים מגדודו שנותרו בחיים. יש המייחסים את האלימות הגלויה והסמויה הבוקעת מיצירת טד יוז - יצירה שבה העולם כולו נתפס כזירת ציד וכשדה קרב נצחי - לרקעו הביוגרפי הקודר כבן לאב מוכה גורל וקשה יום, שחזה מפשרו את מוראות המלחמה. אחרים טוענים כי יוז גדל דווקא במשפחה חמה, אוהבת ותומכת.

מגיל שמונה התגוררה המשפחה בעיירת כורים קטנה בדרום יורקשייר, שם אהב יוז להתבודד בחיק טבע ולשקוע בקריאה ובכתיבה. לאחר שסיים את חזק לימודיו, הוא שירת שנתיים בתפקידים טכניים בחיל האוויר המלכותי, ולאחר שחרורו מהצבא זכה במילגת לימודים בקיימברידג', שם למד בחוג לאנגלית, שאותו עזב לטובת החוגים הלימודי ארכיאולוגיה ואנתרופולוגיה. מסכת לימודיו הטתה אותו לכיוון המיתולוגיות הקדומות, ואלה העשירו את עולמו הפנימי ונטמעו היטב בין חומרי שירתו. ב-1954 סיים יוז את לימודיו בקיימברידג', ועבר לגור בלונדון, שם עסק בעבודות מזדמנות - מגינן ושמירה בגן החיות העירוני ועד לקריאת תסריטים וכתבי יד.

עוד בתקופת קיימברידג' הקים יוז עם אחדים מידידיו כתב עת ספרותי דל תפוצה, ובמסיבה שנערכה לכבוד אחד מגיליונותיו בפברואר 1956, הוא הגיע מלונדון לקיימברידג', ופגש משוררת צעירה ואלמונית, סילביה פלאט, שעד מהרה היתה לאשתו הראשונה. ב-1957 עברו בני הזוג לארצות הברית, שם לימד יוז אנגלית וכתביה יוצרת באוניברסיטה במסצ'וסטס;

The Thought Foxby

Ted Hughes

I imagine this midnight moment's forest:
Something else is alive
Besides the clock's loneliness
And this blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:
Something more near
Though deeper within darkness
Is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow,
A fox's nose touches twig, leaf;
Two eyes serve a movement, that now
And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow
Between trees, and warily a lame
Shadow lags by stump and in hollow
Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,
A widening deepening greenness,
Brilliantly, concentratedly,
Coming about its own business

Till, with sudden sharp hot stink of fox
It enters the dark hole of the head.
The window's starless still; the clock ticks,
The page is printed.

שועל המחשבה

טד יוז

עולה בדמינוי חרשה-של שעות-הצות:
ועוד דבר-מה רוחש חיים
לבד מבדידותו של השועל
וזה הדף הריק עליו ידי נעות.

מבעד לחלון איני רואה כוכב:
דבר מה קרוב יותר
אף ששירי עמק יותר בסתר עב
אל הבדידות אט אט חודר:

הוא קר, כמו השלג הכהה, רכות
חטם שועל נוגע בעלה, ענף;
והתנועה נובעת לה מאג עיניו
ששוב ושוב, עכשו, עכשו, עכשו

מטביע סימנים ברורים בתוך
השלג, בין עצים, צל מודחל
לאט על גדם עץ הוא מתנהל
בגוף חלול שלא חשש לחצות

קרחת יער, עין שאינה
אלא ירקות אשר גדלה ומתרחבת,
בורקת, מתרפזת ושוקדת,
היא מתעסקת אף ורק בענינה

עד שפתאום שועל עם צחנה חדה, חמה
אל חור שחור בסתר ראש נכנס.
שועל נוקש, חלון בלי כוכב,
הדף בלוי מדפס.

תרגמה מאנגלית: ז'ש

כמו אפו של השועל. השועל מתקרב ומתקרב, ספק מרחח ותר אחר טרפו, ספק עומד להיצוד בעינו המכוונת של המשורר-הצייד ("עכשו, עכשו, עכשו"). הריתמוס מחקה את תנועתה העצבנית והבלתי צפויה של ההיה ואת העקבות שהיא מותירה בשלג, כמו גם את המתרחש במוחו הקודח של המשורר התר אחר רעיונות ודימויים. בסוף השיר, השועל הופך למחשבה מופשטת הקופצת לתוך החור השחור שבתוך ראשו של המשורר. השועל כבר אינו מופשט וחסר צורה, אלא משהו מוחשי, שיש לו אפילו צחנה אופיינית של שועל חי, אך אין לשכוח שזהו שועל וירטואלי השרוי במקום מבטחים: הוא כבר לא יצוד ולא יצוד; הוא נלכד לנצח על גבי הדף ובין דפי הנצח של הספרות. בעולם החיצון דבר לא השתנה: השועל עדיין מתקתק, ובחוזן עדיין שוררת חשכה גמורה.

בשיחה על שיר זה אמר יוז: "אתם רואים, במובנים מסוימים השועל שלי עדיף על השועל הרגיל. הוא יחיה לנצח, הוא לא יסכול מרעב או מכלבי ציד. אני יכול לשאת אותו לכל מקום, ואני הוא זה שיצר אותו. והכול באמצעות הדמיון ובחירת המילים הנכונות." בבית האחרון ניכרת שמחת היוצר ברגע השלמת היצירה. שמחה זו מתוארת כמעט כהתרגשות של צייד שהצליח להכניס את השועל למלכודת. המחשבות והרעיונות החמקמקים התבייתו סוף סוף ונרגעו. השורה האחרונה היא שורה קצרה המנוסחת בענייניות יבשה "The page is printed". דווקא כשהשועל לכוד ומפותח בין דפי השיר הוא חי וחושני יותר מאשר במציאות. מעניין להיווכח שכחמישים שנה לפני יוז תיאר הסופר העברי ג' שופמן את תהליך היצירה באופן דומה. בסיפורו הידוע "נקמתה של תיבת הזמרה", שגיבורו הוא מוסיקאי יהודי עיוור, מתואר תהליך, המתחיל באיזו תחושה עמומה של סכנה חמקמקה והמסתיים בהדפסת היצירה המוגמרת. אצל שני הסופרים הרעיון ליצירה עולה בליה, בעוד חיות טרף כהה - אמיתית או דמיונית - מהלכת לה בשלג הלבן, ואצל שניהם מסתיימת החוויה בהעלאת היצירה על הכתב, שחור על גבי לבן (אם הדף החלק דומה לשלג הלבן, אזי האותיות השחורות מקבלות ממשות של חיות טרף מלאה ויטליות יצרית). כאן וכאן מראות פרגוד, בצבעי שחור-לבן כבסרט ישן, צפים ועולים בתודעתו של היוצר: ואך בליה על משכבו, כשחציו חולם וחציו ער, מנצנצים לפעמים אורות-זכרונות מטושטשים מתוך האפלה הסתומה והנצחית. פעם אחת חזה ערב-ת שלג שטופת-ירח, עם גדר זמורות שחורה, מעוקמת ופרוצה, שבצלה התהלך זאב... כעין רוח חלף בעולם הקולות שלו, והוא התחיל לשיר מאליו ולרשום את "המליומות", תוך כדי נצנוצן, בכתב העיוור.

וחיוניות חייתית לשירה האנגלית. שירו 'שועל המחשבה' הוא עדות נאמנה לאותה חיוניות חייתית, החסרה כל כך בחטיבות רבות של השירה האנגלית בת ימינו, הלוקות בחיורון אנמי. טד יוז קיבל כידוע בדצמבר 1984 את משרת ה-poet laureate הנכבדה והמחייבת (בבריטניה לא דבקו במושג זה השתמעויות של גנאי, אף שמדובר בעצם במשרה ממוסדת של "משורר חצר"). עד למינויו, ניתנה משרה נכבדה זו למשוררים שמרנים ומכופתרים, ופתאום קיבל אותה אדם ביקורתי ובלתי מתפשר, שאיש לא ציפה ממנו שינפיק שירי שבה ותהילה לאירועים ממלכתיים. ואכן, יוז ניצל את אור הזרקורים שהופנה כלפיו מכל עבר בעיקר לקידום רעיונותיו ויוזמותיו להגנת הטבע מפני האדם.

נסיונות חיו של טד יוז ידועות לכל מהטבלואידים ומהביוגרפיות הרבות שנכתבו על סילביה פלאט ועליו. לאחר התאבדותה ב-1963, פסק יוז לכתוב שירים למשך כשלוש שנים תמימות, שהוקדשו להוצאת שיריה של סילביה פלאט. במהלכן הוא נשא לאשה את ידידת אשתו, אסיה ו'ויל (Wevill), ישראלית ילידת גרמניה, שאף היא טרפה את נפשה בכפה ב-1969, מתוך קנאה וחדש, אף נטלה עמה את בתם הרכה שורה. ב-1970 נישא טד יוז בשלישית, הפעם לקרול אורצ'רד, בתו של איכר מדבון, שהעניקה לו בית חם וחיי משפחה נוחים ו"פשוטים". יצר ויצירה תמיד נכרכו בשירת טד יוז לבלי הפרד. לאחר שנפטר בגיל 68, נכתב עליו באחד ממאמרי המספר, ששירתו הערתה און חדש

בשם ישו המשיח:

"הספרות הנוצרית" כובשת את ארה"ב

משה דור

מה לעשות, טוענים האדונים לאהיי וג'נקינס, זהו הפירוש האמיתי, הפירוש שאין לו תחליף, לחזון יוחנן. וכיוון שהקרב הגדול האחרון והמכריע בין חושך לאור ייערך ב"ארמגדון", הלא הוא הר מגידו שלנו, בארץ הקודש, במקום שהארכיאולוגים חשפו את אורות שלמה, ומפני שכל הגדולות והנצורות הללו אי אפשר להן להתממש בלי שהיהודים יחזרו בתשובה ויקבלו את משיחתו של ישו, יש לתמוך במדינת היהודים ללא רתיעה בפני המתנכלים המוסלמים לקיומה, ואגב כך להתייצב כחומה בצורה מאחורי ההתנחלויות המשולות לחניית הנוגה הנבעצות בבשרם האפל של אויבי המשיח ואוהבי השטן. זהו, כמובן, הקו הנקוט זה שנים בידי ראשי הפונדמנטליזם הנוצרי בארה"ב כגון פטר רובינסון וג'רי פאלוול, מייסדי "הרוב המוסרי" בארצם. לגודל הצער, לא כל היהודים תושבי ישראל יראו את האור: "חבלי המשיח" יכלו - כך טוענים ספרי "נותרו מאחור" - את רובם ויתירו בחיים רק 144 אלף חוזרים בתשובה, אבל המעט הזה, השאור שבעיסה, הוא שיבטיח את הניצחון המזוהר ואת שלטון "אלף השנים" של ישו החוזר.

אגב, בספר הראשון, הקרוי **נותרו מאחור** - והשם הזה ניתן אחר כך לסדרה כולה - רוסיה היא התוקפת לפתע את ישראל וכמעט-כמעט ממיטה עליה קץ; רק התערבותם של כוחות עליון מסכלת את המזימה האפלה. הדבר היה לפני פרוץ האינתיפאדה השנייה, בספרים הבאים מְפַנֵּם הרוסים לערבים את תפקיד התוקפנים הפועלים



בשליחות השטן. למען ההגינות נציין, כי יש ויש בסדרה גם מנהיגים ואישי ציבור ורבנים יהודים, המסרבים להכות על חטא ההתכחשות ההיסטורית לישו (והם יתנו את הדין על עקשנותם הנפשעת), אך לעומתם מצויים כאלה, ובהם גם רבנים ותלמידי חכמים, השטים בים התורה, שהאור זורח עליהם והם יוצאים חוצץ למען הצלוב שקם לתחייה ונלחמים את מלחמתו. והאמינו לי, הקתולים מופיעים באור גרוע הרבה יותר, והאפיפיור שלהם, עם כל הקרדינלים הסובבים אותו, טוב מותם מחיהם. כדי לעמוד על טיבם ועל טבעם של ספרי "נותרו מאחור" טוב נעשה אם נסקור את עלילת הראשון שבהם. ממנו נלמד גם על האידיאולוגיה הדתית המפרנסת את הרומנים הללו וגם על איכות כתיבתם.

נותרו מאחור פותח בטיסה שיגרנית של מטוס נוסעים אמריקני, שבה ההגה נתון בידי הנאמנות של הטייס האמריקני רייפורד סטיל. הוא חושב

לנצרות, כלומר תבטל את כל ההישגים הליברליים של עשרות השנים האחרונות, לרבות האישור החוקי להפלות, ואת הסייגים החוקתיים המפרידים בין המדינה ובין הכנסייה, ותחזירנו לימים שלא ידעו את דארווין ואת האבולוציה. זאת אף זאת, את הנצרות של היום יש להביא לכל קצוות תבל בלי להתחשב בדתות הקיימות שם, כי בהתרחש קץ הימים, ולאחר שיגיעו לסופם "חבלי משיח" הנוראים - הכוללים מגיפות זוועותיות ואסונות טבע מחרידים ושחיתות עצומות ממדים של המין האנושי שבנו ובנותיו קמים אלה על אלה - ויד המשיח תגבר על ה"אנטיכריסטוס", השטן המשחית, שקודם לכן השתלט על תבל ומלואה וכונן בה את ממשלת הזדון, הרישעה והניווון המוסרי המפליג, אזי כל מי שלא יקבל על עצמו את הדבקות המוחלטת בישו הגואל, ייספה בחרב נקמות או יטואטא מן העולם לאש התופת הנצחית.

ישו של טים לאהיי וג'רי ג'נקינס איננו "הכבשה" הרחומה, התגלמות האהבה המכפרת והסולחת, כפי שהוצג לצאן מרעיתם על ידי רבים וטובים בין כוהני הנצרות במרוצת הדורות, אלא "האריה" השואג, שוחר הנקם והשילם, המשמיד ללא רחם את כל יריביו, בקיצור, מחולל גנוסייד עקוב מדם, שכמותו לא נודע בתולדות העתים. לא מוצא חן בעיניכם?



ידרת רומנים נוצריים פונדמנטליסטיים - שנים עשר במספר, תחת השם הכולל "נותרו מאחור", הגיעה לראש רשימות רבי-המכר בארה"ב מאז החלה להתפרסם במחצית שנות התשעים: עד כה נמכרו כשבעים מיליון עותקים של ספרי הסדרה, פרי עטם של כהן הדת ד"ר טים לאהיי והסופר המקצועי ג'רי ג'נקינס, המבשרת את קץ הימים, מלחמת גוג ומגוג בין כוחות החושך וכוחות האור, ושובו של ישו לעולם הבכא שלנו, או נכון יותר למה ששרד ממנו, וזאת בהתבסס על אחד החלקים המרכזיים של הברית החדשה, חזיונותיו של יוחנן, תלמידו האהוב של ישו, שעניינם אחרית הימים.

אז מה רע בכך, יתהה הקורא התמים. צדיק באמונתו יחיה, אבל אם ניתן את דעתנו שעל פי הסטטיסטיקה האחרונה מאה מיליון אמריקנים מגדירים את עצמם כ"נוצרים אוואנגליים", כלומר אלה המקבלים כפשוטו ובלא הסתייגות את הטקסט התנ"כי הכולל (התנ"ך והברית

החדשה) והמטיפים לנצרות באופן אקטיבי ואינם מסתפקים באמונתם שלהם אלא מבקשים להציל נפשות רבות ככל האפשר מעונשו של גיהנום בטרם יהיה מאוחר מדי, יש בכך כדי לגרום צמרמורת למי שאינו נמנה עם הפונדמנטליסטים ויודע לתרגם את המונחים הללו ללשון המעשה. חלק ניכר מן המאמינים הפעילים האלה, לא זו בלבד שהם רוכשים את ספרי "נותרו מאחור" אלא גם תומכים באגף הימני

הקיצוני של המפלגה הרפובליקנית ורואים בנשיא ארה"ב ג'ורג' בוש "אחד משלהם", וחותרים לכינון חברה שתשקף את פרשנותם שלהם

"כוח חבלי משיח", שתכליתו להילחם נגד אויבי אלוהים במשך שבע השנים האיומות ביותר שיפקדו את כוכב הלכת שלנו.

אתד עשר הרומנים הבאים נדרשים - באותה רוח ובאותו סגנון - לנפתולי האפוקליפסה על השלכותיהם לגבי הנעשה בארה"ב ומחוצה לה, בעיקר בארץ הקודש שבכרך האחרון, הופעה נשגבה, היא במת החזיון לניצחוננו המוחלט של ישו ולענישה הקטלנית כבירת הממדים של הסיטרא אחרא וחסידיו.

כיוון שקן הימים עלול להתרחש כל רגע - והשפעותיו כבר ניכרות כעת - מהווה הסידרה הימנון לאלומות משיחית נוצרית חסרת מעצורים לא רק באחרית הימים אלא, בעיקרון, גם עכשיו. הבשורה על פי לאהיי וג'ניקנס משמעותה היא ש"הכומות הירוקות" שייאבקו למען השילוש הקדוש ונגד כוחות האופל - והכוונה לקבוצות פונדמנטליסטיות שישאבו השראה מהסידרה - יעשו את אשר יעשו בבחינת "אם אינך בעדי, אתה נגדי" ומשום כך יראו עצמן רשאיות להשתמש בכל האמצעים כדי להשמיד את האויבים (ליברלים, דמוקרטים, נוצרים שאינם פונדמנטליסטים, שלא לדבר על כופרים בעיקר, ועכו"ם וכיוצא באלה נפשות רעות העובדים אלים ונביאים שאינם מגזע ישו) בכל אשר ימצאו. היוצא מזה הוא שהמלחמות שארה"ב מנהלת באזורי תבל שונים, לרבות בעיראק, הן בראש וראשונה מסעות צלב, אבל בה בעת סוכך ישו גם על המאבקים הפנימיים בארה"ב עצמה כשהם ניטשים בשמו נגד "הרשעים", והמטרה מקדשת את האמצעים.

ניקולא מחונן ביכולת להשתלט על חשיבתם של כל האנשים זולת אלה שנושעו בזכות דבקותם בישו. כל מנהיגי העולם, לרבות הנשיא המוקיון (הדמוקרטי) של ארה"ב, תומכים לאלתר בתוכניותיו: הם ישמידו 90 אחוז מן הנשק של מדינות העולם ועשרת האחוזים הנותרים יועברו לאו"ם ויהיו נתונים תחת פיקוחו האישי של ניקולא. הממשלות הלאומיות יבוטלו והעולם יחולק לעשרה אזורים שבראש כל אחד מהם יעמוד שליט. האו"ם יורכב מחדש כ"קהילה גלובלית" ומושבו יועבר ל"בבל החדשה" שבעיראק, שנבנתה באתר בכל העתיקה שמחוץ לבגדד. ניקולא ישלוט משם, תחילה כמושל עליון ואחר כך כאלוהי דת כפייה משלו הקרויה "סדר עולם חדש".

רוזנצווייג מציג את באק בפני ניקולא ובאק מציג בפניו את הטי, הנעשית לעוזרת האישית של ניקולא ואחרי כן לארוסתו. ניקולא קונה את כל התקשורת העולמית, מעסיק את באק (בעל כורחו של זה) ועושה את רייפורד לטייסו האישי. בשיקגו תופס ברוס עד מהרה שניקולא הוא ה"אנטיכריסטוס" ומתאר לחבריו את המגיפות והאסונות העומדים להתרחש. הארבעה דנים בצורך לעשות את קבוצתם ל"כומות ירוקות רוחניות" (הכומות הירוקות היו יחידות הקומנדו האמריקניות בווייטנאם) ומחליטים לקרוא לעצמם

על אשתו ובנו המעורבים עד צוואר בפעילות הכנסייה הפונדמנטליסטית שליד ביתם בשיקגו. שבר נפער בחיי המשפחה: מצד אחד ניצבים הרעייה והבן המאמינים, ומהעבר השני רייפורד ובתם השחצנית, הסטודנטית (שנה ראשונה) כלואה. הריילת הראשית בטיסה, הטי דארהם היפה אך הריקנית, שרייפורד מתכנן פרשיית אהבים איתה, באה אליו ובפיה סיפור שהוא מסרב לקבלו: רבים מהנוסעים נעלמו, ובגדיהם שעדיין מכופתרים וחפציהם האישיים מונחים בערימות קטנות על המושבים. רייפורד מגלה, באמצעות מערכת התקשורת, שההעלמות היא תופעה נפוצה



ואחדים מהמטוסים התרסקו מפני שצוותיהם נעלמו גם הם. בין הנוסעים שנותרו במטוס נמצא גם העיתונאי המיומן קאמרון "באק" ויליאמס, המראיין את הטי בנושא ההעלמויות. עם הנעלמים נמנים גם אשתו ובנו של רייפורד. כשהוא חוזר לביתו העגום והריק מבקר אצלו עוזר-הכומר ברוס בארנס. מסתבר שכהן הכנסייה, שגם הוא נעלם, צפה את העתיד לקרות והשאיר קלטת וידיאו של עצמו, המסבירה את מה שמכונה "התפשטות הגשמיות". ברוס צפה בקלטת וחש עצמו מוכה ומיוסר: הוא "נותר מאחור", כלומר לא נמצא ראוי להעלם ולהילקח לעולם שכולו טוב, בגלל פגמים באמונתו. רייפורד צופה אף הוא בקלטת ונוכח במשוגת חייו וחוזר בתשובה. באמצעות הטי מתקשר "באק" עם רייפורד ומבקש לראיינו. "באק" נפגש עם כלואה. הם רואים את האור ומתחננים. רייפורד, ברוס, באק וכלואה מהווים מעתה את גרעין כנסייתו של ברוס.

בין מיודעיו החשובים של באק מצוי גם חיים רוזנצווייג, ביולוג ומדינאי ישראלי, חתן פרס נובל שהמציא דשן מופלא המסוגל להפריח כל שממה. הוא ובאק ראו, בשלב מוקדם יותר, ניסיון של חיל האוויר הרוסי לתקוף את ישראל, אך בטרם יספיק חיל האוויר הישראלי לסכל את הניסיון, עלו כל המטוסים הרוסיים בלהבות ונפלו ארצה. בהוייה המצטיירת ב"נותרו מאחור" הפוליטיקאים הישראליים הליברלים מצדדים בשלטון כלל עולמי אחד. רוזנצווייג, בעלי ההון הלונדונים יונתן סטונגל ויהושע טוד-קוטרן, וארגון צללים בשם "מועצת העשרה", מכשירים פוליטיקאי צעיר ומושך, ניקולא קרפאתיה, להתייצב בראש המסע למען השלטון הכלל עולמי. כוכבו של ניקולא דרך יש מאין, מן המושבים האתוריים של בית הנבחרים הרומני העפיל לנשיאות הרפובליקה. הוא בלונדיני כחול עיניים, ואומרים עליו שמוצאו מהאצולה הרומאית. רוזנצווייג ובעלי ההון מתחננים את מינויו של ניקולא למזכ"ל האו"ם.

ששון צחייק

ירושמה

במקום מקרי
פרגע לילי לא נהיר
ירדתי אל העיר העלומה
אזני אטומות
אל צוחת אבניה
וללא תם.
כי היו ידי
אבני הדרך שוטטות.
וכה נותרתי בעיר העלומה:
ירושמה זהו שמה.

והעיר תלאובית
משפבר האמים.
עקודת אורות,
אותות בינם ינקפו
במנין השנים:
מנגינה חרישית
בצעד לילי
קנית אבנים פואבות
ובעיר העלומה
אנשים מרצדים
פניהם אבני הדרך
מסתות
עקודות

הסיפור הקצר -

ניתוח לוגי של מבני ידע והסבר

סם ש' רקובר

המבוססת על שני מבנים אלה. תחילה אפיין מושגים אלה בקיצור ולאחר מכן, בגוף העבודה, אפתח אותם בהרחבה תוך התייחסות לניתוח סיפורים קצרים, להשוואה בין גישת אריסטו בפואטיקה לגישתי, ולניתוח המחזה של סופוקלס (1994) 'אדיפוס המלך'.

1. מבני-ידע: הסיפור עצמו - תוכנו והדרך שבה הוא מוצג - מהווה אינפורמציה חדשה המספקת לקורא, אחת השיטות החשובות להעברת אינפורמציה נעשית בעזרת פיזורה בין הקורא לגיבורי הסיפור, בין מה שהקורא יודע לבין מה שידוע גיבור הסיפור. המחבר הוא שמחליט בכל רגע נתון במרוצת הסיפור מהי האינפורמציה המועברת לגיבורי הסיפור ומהי האינפורמציה המעוברת לקורא. אינפורמציות אלו אינן בהכרח חופפות. למשל, ייתכן שבסוף הסיפור יקבל הקורא את האינפורמציה שביקש המחבר להעביר לו, אולם אינפורמציה זו לא תמיד תהיה מצויה גם בידי הגיבור. דהיינו, בסוף הסיפור יודע הגיבור רק חלק ממה שידוע הקורא. במאמר הנוכחי אקרא למערכת פיזור האינפורמציה בין גיבור הסיפור לבין הקורא, בשם "מבני-ידע".

אחד הרעיונות המרכזיים שבמאמר זה, הוא ההצעה שמבני-ידע הם בסיסיים ואוניברסליים, ומהווים את השלד שעליו בנויים סיפורים.

2. מבנה ההסבר: האינפורמציה שמעביר הכותב לקורא היא אינפורמציה דינמית שכוללת תיאור שינויים המתרחשים בחיי הגיבורים - שינויים הדורשים הסבר. מדוע מתנהג הגיבור כפי שמתואר בסיפור? מכאן שהאינפורמציה הסיפורית כוללת בתוכה ברוב המקרים לא רק תיאור של שינויי התרחשויות, אלא גם את ההסבר להם. מבחינה זו, אני מציע את הפירוש שלפיו סיפורים מושתתים על מה שאני מכנה בשם "מבני

הסבר". דהיינו, אני מניח שסיפור מהווה מימוש (שלם או חלקי) של מבנה הסבר, שסיפור נתפר, בין היתר, בהתאם למבנה הסבר, כשם ששירים נכתבים לפי תבנית של סונטה. מבני הסבר אלה הנם אוניברסליים, משום שבעזרתם ניתן להבין התרחשויות במספר רב של סיפורים, שנוצרו בתקופות ובתרבויות שונות. לאחד ממבני הסבר אלה, שאקדיש חלק נכבד

מבני הסבר אלה הנם אוניברסליים, משום שבעזרתם ניתן להבין התרחשויות במספר רב של סיפורים, שנוצרו בתקופות ובתרבויות שונות

מהמאמר הנוכחי, אני קורא בשם "תהליך הורס עצמו" (self-destructive "process"): תהליך הורס תכליתו, ייעודו, ובכך הורס עצמו.

3. "קוהרנטיות סיפורית": אני מציע שתפיסת הסיפור כיחידה אחת שלמה וקוהרנטית מבוססת על מבני-ידע ומבני הסבר, כאשר מבני הסבר תלויים במידה רבה במבני-ידע. (על מושג הקוהרנטיות ביצירה הספרותית והניסיונות להגדרה בעזרת דרכים שונות מהדרך הנוכחית, כמו למשל בעזרת יחידות לשוניות שונות, ראה: בן-שחר, 1990; רקובר, 1991; שן, 1985).

"תהליך הורס עצמו": ניתוח הסיפור 'פדריגו והנץ'

כדי להבהיר את הדיון בעניינים אלה ולהמחישם, אתאר תחילה סיפור קצר מפרי עטו של ג'ובאני בוקאצ'ו (1313-1375): 'פדריגו והנץ'. סיפור זה מבוסס על המרכיבים העלילתיים הבאים:

- גיבור הסיפור, פדריגו, מאוהב עד טירוף במונה ג'יובנה הנשואה, שאינה נענית לחיזוריו;

- כדי להשיג את מונה, מנסה פדריגו להרשימה על ידי נתינת מתנות יקרות ובזבוז כספו עד כדי התרוששות. עתה הוא מתבודד בבקתה בחברת נץ יקר מציאות שאהוב עליו מאוד;

- בעלה של מונה עומד למות ומוריש את כל הונו לבנו או לאשתו במקרה שהבן ימות;

יפורים, רומנים, ומחזות נכתבים בהתאם למבנים אמנותיים או לתבניות שלתוכן יוצק היוצר תוכן ומשמעות על ידי השפה.

כבר בתקופה העתיקה, הציע אריסטו (1987) בספרו פואטיקה מבנים לטרגדיה הטובה ביותר, שלהם, כפי שנראה בהמשך הדברים, השלכות חשובות ומעניינות על מבנה הסיפור. המחקר המודרני הראה שמבנים

אמנותיים אלה הם רבים ומגוונים, וכוללים, בין היתר, ייצוגים של חוקי הטבע ומוסכמות חברתיות, אילוצי לשון, אילוצים לוגיים, שיקולים אסתטיים, נקודות מבט, העברת אינפורמציה מהמחבר לקורא, מתן הסברים להתנהגות הגיבורים, והגשמה של כוונות ומטרות המחבר (ראה דיון נרחב אצל דינגוט, 1988; הרציג, 1989; רמון קינן, 1984;

(Sternberg, 1978).

חלק ממבנים אמנותיים-ספרותיים אלה הנם אוניברסליים, חלקם תלויי תרבות ותקופה, וחלקם ספציפיים ואופייניים לכל יוצר ויוצר. מבנים אוניברסליים הם אותם מבנים שמשמשים בהם יוצרים שונים בתרבויות שונות ובתקופות שונות - מתודולוגיה שהיא מעבר לתקופה ולתרבות. מבנים תלויי תרבות ותקופה משקפים מוסכמות הקובעות, שבתקופה ובתרבות מסוימת, על היוצר לכתוב בצורה זו ולא אחרת.

ומבנים ספציפיים הם אותם מבנים אישיים המאפיינים יוצר ספציפי, הקובע לעצמו כיצד להתמודד עם כתיבה במבנים התקופתיים, ובשינויים שהוא מכניס בהם, כמו, למשל, סגנון כתיבה ייחודי, והמצאות מקוריות משלו.

גישת העבודה, כפי שניתן לראות, היא סטרוקטורליסטית בעיקרה, גישה שרווחה בשנות השישים-שבעים והציעה לטפל בסיפור וברומן, בין היתר, בעזרת כלים כמו 'מבני-שטח' (ניתוח סיפור על ידי עקרונות של זמן וסיבתיות), ו'מבני-עומק' (ניתוח הסיפור על ידי פרדיגמות של פעולה ויחסים לוגיים העומדים בבסיס הסיפור) (ראה למשל סקירה ודיון אצל רמון קינן, 1984. על גישות מודרניות, פוסט-סטרוקטורליות, ראה בארי, 2004; 2002; Rimon-Kenan, 2002; Abbot, 2002). מבחינה זו, מהווה מאמר זה ביקור נוסף אצל הגישה המבנית, הסטרוקטורליסטית, משלוש נקודות ראות חדשות: הניסיון לתפוס את הסיפור הקצר כמושתת על מבני-ידע, מבני-הסבר, וראיית הסיפור כיחידה קוהרנטית אחת,

- לאחר מות הבעל מתוודע הבן לפדריגו וחושק בנץ;

- הבן נופל למשכב ומבקש מאמו שתשיג עבורו את הנץ, שהבעלות עליו עשויה לשפר את מצבו הבריאותי;

- האם באה לבקר את פדריגו וזה מכין לאורחת הכבודה סעודה, צלי העשוי מהנץ במקום מתרנגולת, משום שהוא עני מרוד;

- לאחר הארוחה, כשמונה מסבירה לפדריגו את מטרת בואה, מתברר לה שאכלה את הנץ;

- הבן מת מרוב צער על שאינו יכול לקבל את הנץ, ולאחר האכל נענית מונה לאחיה המפצירים בה להינשא, ובוחרת בפדריגו.

'מבנה-ידע'

מבנה הסבר זה - 'תהליך הורס עצמו', תלוי בפיזור האינפורמציה בין גיבורי הסיפור לבין הקורא, במה שאני קראתי בשם 'מבנה-ידע'. כדי להמחיש עניין זה, נתבונן שנית בסיפור של בוקאצ'ו. ברור שפדריגו אינו יודע שמונה באה אליו על מנת לבקש ממנו את הנץ, לו ידע, לא היה שוחט אותו; וברור הוא שמונה אינה יודעת שהארוחה הוכנה מבשרו של הנץ. חוץ מבוקאצ'ו, אם כן, מי יודע? הקורא. הסופר סיפק לו אינפורמציה זו, שמנע מגיבוריו. ובכן, מבנה הידע של פדריגו והנץ הוא זה: הקורא יודע את האינפורמציה החשובה ואילו הגיבורים אינם יודעים ('ידע-לא יודעים'). וכאן עולה טענתי היסודית: מבנה-ידע זה הוא תנאי הכרחי למבנה ההסבר - 'תהליך הורס עצמו'. היות שמבנה הידע מורכב משני מרכיבים, אדון תחילה במרכיב הידע של גיבורי הסיפור (לא יודעים) ולאחר מכן אדון במרכיב הידע של הקורא (יודע).



סיפוקולס

גיבורי הסיפור: לא יודעים

אני מציע שמניעת הידע מגיבורי הסיפור היא תנאי הכרחי לשימוש במבנה ההסבר 'תהליך הורס עצמו'. לו היה פדריגו יודע שמונה באה כדי לקבל את הנץ, לא היה שוחט אותו. ולו הכירה מונה את פדריגו, את אופיו, לא היתה אומרת כשבאה לבקרו: "באתי לפצותך קצת על הנזקים שנגרמו לך בגללי והבאתי איתי חברה כדי שנסעד הערב כשכנים" (עמ' 11), אלא היתה מביאה עמה בקבוק יין טוב ומפצירה בו בכל לשון של בקשה שלא יצא מגדרו על מנת לארחה אותה, שלא לדבר על רעיון העיוועים של מליקת ראשו של הנץ. אולם, מאחר שלא היתה מצויה האינפורמציה בידם, הם המשיכו לפעול בהתאם לכוונות שלהם, לאמונה שלהם, ולידע שהיה נתון בידיהם. דהיינו, ההסבר שאני דן בו שייך למה שאנו מכנים בשם התנהגות רציונלית יומיומית.

מבנה-ידע: 'ידע-לא יודעים' ו'תהליך הורס עצמו'

התנהגות יומיומית מוסברת בדרך כלל על ידי פנייה לסכמת הסבר חשובה ורווחת, הנקראת בשם "הסכמה הטלאולוגית (מטרתית)": אם היחיד רוצה להשיג מטרה מסוימת ומאמין שניתן להשיג מטרה זו על ידי ביצוע פעולה ספציפית, אזי היחיד כיצור רציונלי יבצע פעולה זו. סכמה זו מניחה שבני אדם מתנהגים באופן רציונלי, למשל, כשהם נמנעים מהפסדים ומעדיפים רווחים. (ראה על סכמות נוספות של הסבר בחיי יומיום אצל Rakover, 1990a, 1997a). זו הינה סכמה אוניברסלית: משתמשים בה להסביר התנהגויות של אנשים בתקופות שונות ובתרבויות שונות. זוהי סכמת הסבר כה שכיחה וכה טבעית, שניתן למצוא אותה ברוב הסיפורים והרומנים. גם בסיפור של בוקאצ'ו ניתן להסביר חלק מהתנהגות הגיבורים בעזרת הסכמה הטלאולוגית. משום שפדריגו רצה להשיג את אהבתה של מונה והאמין שניתן לממש את מטרתו על ידי הרשמתה במתנות יקרות, בזבוז פדריגו את רכושו עליה ואף הקריב למענה את הנץ היקר שלו. ובאופן דומה, משום שמונה רצתה להציל את חיי בנה והאמינה שלשם כך עליה להשיג את הנץ, הלכה מונה אל ביתו של פדריגו כדי לבקש את הנץ. אולם, בכך אין הסבר שלם של הסיפור (סעודת הנץ).

'פדריגו והנץ' הוא סיפור שניתן להבינו במלואו על ידי פנייה ל'תהליך הורס עצמו'. הסבר זה מבוסס על שלשה תנאים הכרחיים, שבו התנאי הראשון הוא הסכמה הטלאולוגית, השני הוא תנאי שבו גיבורי הסיפור 'לא יודעים', והשלישי תוחם את ההתנהגות המוסברת. תחילה אנסח

לסיפור זה יש מבנה הסברי מיוחד שקראתי לו בשם "תהליך הורס עצמו" (self-destructive process), דהיינו, תהליך שמוביל להריסת מטרתו, ייעודו. פדריגו אחוז באובססיה למונה, וכדי להשיגה הוא מבקש, כאמור, למשוך את תשומת לבו, להרשים אותה ברוחב ידו, על ידי בזבוז כספו, ובסופו של דבר על ידי הקרבת הנץ - הדבר היקר האחרון שברשותו. אולם זהו קורבן שווא ההופך להיות מכת המחץ שמחסלת את חיי בנה של מונה ובכך, לאמיתו של דבר, אף את הסיכוי של פדריגו להשיגה. סביר מאוד להניח, שלו פדריגו היה משתחרר מהאובססיה למונה, לא היה מקריב את הנץ הנדיר והיקר.

כאן בוודאי עשוי הקורא לשאול: האמנם חוסלה

מטרתו של פדריגו? הרי הסיפור אינו מסתיים עם תום הארוחה או עם מות בנה של מונה, ובסופו של דבר הרי התחתנו שני אלה: התשובה שלי היא זאת: מנקודת הראות של פדריגו, לאחר שמונה נזפה בו על ששחט עוף כה יקר, ועזבה את ביתו, אבדה כל תקווה להגשים את מטרתו. לא רק שמונה לא גילתה כלפיו שום סימן של משיכה, אלא שגם עיקר מטרתה, השגת הנץ כדי להציל את בנה, לא התממשה והסתיימה בכישלון חרוץ. אם כך, איזו סיבה יש לפדריגו להאמין שאי פעם ישיג את מושא אהבתו?

אולם לא כך חשב בוקאצ'ו. הוא החליט לסיים את הסיפור ב'הפי אנד'. על אף שמונה חפצה לחיות בגפה (היא עדיין לא נמשכת אל פדריגו), היא נעתרת להפצרות אחיה, ולמורת רוחה מחליטה להתחתן איתו. היא בוחרת בפדריגו, לא משום שלבה נהפך בה לאהבו, אלא משום שזוכרה ברוחב לבו (הקריב למענה את הנץ) ומשום שהיא " ... מבכרת שיהיה לי בעל שאין לו נכסים, מאשר נכסים ללא בעל" (עמ' 12).

מבחינת מבנה ההסבר של הסיפור, בוקאצ'ו עשה כאן וריאציה מעניינת - פדריגו שהתחתן עם מונה: " ... היה מאושר מאוד, והיטיב לנהל את ענייניו משניהל אותם בעבר" (עמ' 12). אולם בוקאצ'ו אינו מוכיר אפילו ברמז שמונה השיבה אהבה אל חיקו של פדריגו. מכאן, שתשוקתו הבווערת לא הביאה להתממשות מטרתו, למרות הנישואים.

אני רואה בסיום זה ביטוי הומוריסטי, ציני ואכזרי, של ג'יובאני בוקאצ'ו - כי מה שעולה מהסיפור הוא זה: בסופו של דבר פרי התשוקה והאהבה הוא לא יותר מאשר ניהול מוצלח של עסקים. פדריגו התחיל בתשוקה בווערת וסיים כמנהל רכוש של אשתו העשירה. (פירוש זה שאני מציע לסיפור פדריגו והנץ, שונה מכמה בחינות מהאינטרפרטציה של לאה גולדברג (1975). היא רואה בסיפור ביטוי לאירוניה של התיים. למרות שאנו פועלים ביושר כמיטב יכולתנו, בא הגורל והופך את הקערה על פיה. כאמור, הפירוש שאני מציע מבוסס על מבנה ההסבר - תהליך הורס עצמו. לא הגורל הוא שאחראי למליקת ראש הנץ ולמות הבן של מונה, אלא פדריגו עצמו).

תהליך הסברי זה באופן כללי:

1. היחיד רוצה להשיג מטרה מסוימת ומאמין שישגי אותה בעזרת פעולה מסוימת, לכן היחיד יבצע פעולה זו;
2. מבלי שהיחיד יודע, מצב העניינים השתנה בצורה כזו שביצוע הפעולה יביא להריסת המטרה;
3. המטרה נהרסת על ידי פעולת היחיד ולא על ידי גורמים אחרים.

הסבר כללי זה ניתן ליישום על מספר סיפורים. אתרכו בשישה (ראה בהמשך הדברים, במיוחד בדיון): הסיפור דן בגיבור מרכזי אחד, או שהסיפור דן בשני גיבורים מרכזיים.

גיבור אחד: הפעולה הורסת המטרה נעשית על ידי הגיבור עצמו (למשל, בוקאצ'ו, 1313-1375, 'פדריגו והנץ'; או הנרי, 'אבודים במצעד תלבושות'); הפעולה ההרסנית נעשית על ידי אדם אחר המשמש בחזקת אמצעי למימוש מטרתו של הגיבור (למשל, דאל, 1994, 'תענוגותיו של כומר'; Forsyth, 1982, 'No Comebacks');

שני גיבורים: הפעולה, שנעשית במשותף על ידי שני גיבורים, הורסת את מטרתם המשותפת (למשל, מופאסאן, 1977, 'הענק'; שתי פעולות דומות, שנעשות במקביל ובנפרד, הורסות את מטרתיהם הדומות של שני הגיבורים (למשל, או הנרי, 1973, 'מתנת חכמי-קדם').

כדי שניתן יהיה ליישם את ההסבר 'תהליך הורס עצמו' חייב הקורא לדעת גם מהן כוונותיו של פדריגו וגם את העובדה שהוא אינו מודע לרצונה של מונה

אעשה בהתייחס לסיפורו של בוקאצ'ו. האפיוודה של הרקע כוללת את המידע המופיע בסיפור עד להחלטתה של מונה לבקר את פדריגו (חמשת הקטעים הראשונים בעלילה שפורטה לעיל). האפיוודה של המרכז כוללת את האינפורמציה הנוגעת לביקורה של מונה ואת הארוחה (הקטע השישי), והאפיוודה של הסיום כוללת את האינפורמציה שמונה מוסרת לפדריגו אחרי הארוחה ואת תיאור נישואיה (שני הקטעים האחרונים). טענתי היא זאת: כדי שניתן יהיה ליישם את ההסבר 'תהליך הורס עצמו' חייב הקורא לדעת גם מהן כוונותיו של פדריגו וגם את העובדה שהוא אינו מודע לרצונה של מונה.

תיאורטית, יכול הסופר למסור לקורא פרטים אלה בכל סדר אפשרי, למשל את האינפורמציה המרכזית עשוי הסופר להעביר לקורא דווקא באפיוודת הסיום. להמחשת אפשרות זו, אערוך שינוי קטן בסיפור של בוקאצ'ו. בווריאציה זו האינפורמציות הכרוכות במחלתו של הבן, חפצו בנץ, והחלטתה של מונה לבקר את פדריגו על מנת להשיגו, מושמטות מהסיפור, ומונה באה לפדריגו לביקור שכנים. ההסבר במקרה זה לא היה משתנה, משום שלאחר סיום ארוחת הנץ, מסבירה מונה לפדריגו את מטרת בואה ומעבירה אליו אותה אינפורמציה שהקורא קיבל קודם לכן, בסיפור של בוקאצ'ו:

"כוונתי לנץ שלך, שבני כה חשק בו, עד כי חרדה אני שאם לא אביאנו אליו עלול הוא למות מטיפורו זה. משום כך הנני מתחננת בפניך, בשם אותה נדיבות שבה הצטיינת תמיד, שתואיל להסכים, כי הנץ יהיה לי, כדי שאוכל לומר, כי חיי ילדי הושבו לי הודות למתנתך, ואנו נהיה אסירי תודה לך לנצח" (עמ' 11-12).

בוקאצ'ו חוזר, אפוא, על עניין מחלת הבן וחשקו בנץ פעמיים: פעם הוא מספר זאת ישירות לקורא (כאינפורמציה רקע) ופעם הוא מספר זאת באמצעות מונה, המספרת לפדריגו ולקורא על מטרת בואה (כאינפורמציה סיום). מכאן, שאם היינו משמיטים את האינפורמציה המועברת לקורא בפעם הראשונה, עדיין היה הסיפור עומד על קרקע בטוחה, ועדיין היה סיפור זה מוסבר על ידי פנייה ל'תהליך הורס עצמו'.

ניתוח זה, אם כן, מציע שניתן ליישם על סיפור נתון את הסבר 'תהליך הורס עצמו', גם כאשר מבנה-ידע של הסיפור הוא כזה, שלפיו הגיבורים אינם יודעים את האינפורמציה המרכזית, אך האינפורמציה ניתנת לקורא באפיוודת הסיום.

מבני ידע והסבר

ניתוח הסיפור של בוקאצ'ו הראה שסיפור זה מבוסס על מבנה-ידע ועל מבנה ההסבר 'תהליך הורס עצמו'. אני קורא לגישה מחקרית-תיאורטית זו, שמנסה להבין את הסיפור הקצר על ידי התבססות על מבני-ידע ומבני הסבר, בשם "מבני ידע והסבר" (information and explanation structures). כדי שדיון בגישה זו יהיה פורה, תחילה עלי להתוות את המושגים התיאורטיים הרלוונטיים ולתחום את המערכת התיאורטית-סיפורית שבמסגרתה אישם את הגישה הנוכחית.

המבנה האינפורמטיבי הכללי

המאמר הנוכחי יטפל בסיפורים בעלי המבנה האינפורמטיבי הבא. אינפורמציה של אפיוודת (התרחשות) הרקע: קבוצה של אינפורמציות

מבנה הסבר זה מושתת, כאמור, על ההסבר הטלאולוגי אך מצמצם את תחום חלותו. מצד אחד, ההסבר מתבסס על גורמים רציונליים: ביצוע פעולה בהתאם למוטיבציה, ולמידע המצוי בידי היחיד, רציונליות שאינה מאפשרת הסבר על ידי פנייה לגורמים אב-נורמליים שעשויים לפגוע ביחיד עצמו, שיוצרים הרס עצמי; ומצד שני, מוציא הסבר זה מכלל דיון מצבי קונפליקט, שבהם מתנגשות שאיפות של הרס הדדי, כמו למשל במאבק ובמלחמה. תנאים אלה, אפוא, גודרים את ההתנהגות להסבר בעזרת סיבות פנימיות של היחידים, כמו למשל, רצון, כוונה, רגש ואופי, ומוציאים מכלל אפשרות הסבר של הרס מטרת היחיד על ידי פנייה לגורמים חיצוניים, כמו למשל, פעולה של כוחות טבע, מלחמה, וגורמים נוגדים אחרים.

הסיפור של בוקאצ'ו מהווה דוגמה אחת המממשת שלוש דרישות אלו: ראשית, הכוונה של פדריגו לרכוש את אהבתה של מונה על ידי הרשמתה בנתינה, הענקה ובזבוז, נשארת בעינה גם כשמונה באה לביקרו ולסעוד עמו כשכנה. שנית, פדריגו אינו יודע שמטרתה של מונה היא קבלת הנץ והוא ממשיך בביצוע פעולתו הרגילה להשגת מונה, במקרה הנוכחי - הקרבת הנץ על מזבח סעודת הערב. שלישית, הסיפור אינו מתאר כוחות אחרים שהורסים את מטרתו של פדריגו והורגים את הנץ. גם מימוש מטרתה של מונה, השגת הנץ להצלת חיי בנה, אינה מנוגדת למטרתו של פדריגו. להפך, לו היה יודע שוהי מטרתה, סביר מאוד שהיה נותן לה את הנץ במתנה, כי הרי פעולה זו עולה בקנה אחד עם מטרתו - השגתה של מונה.

הקורא: יודע

האם הימצאות הידע הרלוונטי בידי הקורא הנה תנאי הכרחי ליישום מבנה הסבר זה לסיפורו של בוקאצ'ו? האם הסתרת ידע זה מהקורא היתה מונעת את הסבר הסיפור על ידי 'תהליך הורס עצמו'? כדי לענות על שאלות אלו, אערוך תחילה הבחנה בין שלושה חלקים אינפורמטיביים בסיפור: האינפורמציה של אפיוודת הרקע, המרכז, והסיום. הבחנה זו

כיצד מזהים אינפורמציה ואפיוזודה מרכזית?

למרות שהחלוקה המשולשת לסוגי אינפורמציה שעליה מושגת הסיפור הקצר, נראית באופן אינטואיטיבי ברורה והגיונית, מעשית, ההחלה שלה על סיפור נתון אינה פשוטה כלל וכלל. מהם, אפוא, גבולות האפיוזודה המרכזית? היכן בסיפור מתחילה התרחשות זו והיכן היא נגמרת? התשובה לא פשוטה, ולאמיתו של דבר תלויה בקונטקסט של הסיפור כולו ובידע התיאורטי של החוקר. מסיבה זו אני מעדיף שלא להציע הגדרות מדויקות, שעשויות לעניות דעתי לבלבל יותר מאשר לפשט עניינים, ובמקומן אדון בדוגמה העשויה לשפוך אור על שאלה זו.

בסיפור של בוקאצ'ו, כפי שצינתי לעיל, ההתרחשות המרכזית מתחילה כשמונה מחליטה לבקר את פדריגו כדי למלא את רצון בנה ומסתיימת עם תום הארוחה. מדוע? התשובה נעוצה לדעתי בכך שהתרחשות זו מבוססת על אותה אינפורמציה שאינה משתנה במשך כל שרשרת האירועים, דהיינו, זו שעולה מן האפיוזודה המרכזית. העובדה האינפורמטיבית שמונה רוצה להשיג את הנץ לא משתנה מרגע ההחלטה ועד לתום הארוחה וכן לא השתנתה האינפורמציה על אודות פורנותו של פדריגו כדרך להשגתה של מונה. אי השתנות האינפורמציה מהווה גם בסיס לתשובה לשאלה הבאה: מדוע ההתרחשות המרכזית מסתיימת עם תום הארוחה ואינה כוללת את גילוי האמת? הרי גילוי מטרת בואה של מונה



ג'ובאני בוקאצ'ו

הוא בחזקת מעשה הנמשך באופן טבעי מסיום הארוחה. והתשובה היא: משום שלאחר הארוחה השתנתה האינפורמציה הקודמת לחלוטין - התגלתה האמת. עד לגילוי מטרתה של מונה התרחשה סדרת פעילויות התואמות לאינפורמציה מסוג אחד, ומגילוי מטרתה התרחשה סדרת פעילות אחרת, המתאימה לאינפורמציה מסוג אחר. בנוסף להבחנה זו, ניתן לאפיין את האינפורמציה המרכזית גם בצורה הבאה. האינפורמציה המרכזית בסיפור של בוקאצ'ו היא אותה אינפורמציה הכרחית, שבלעדיה לא ניתן היה לבנות סיפור זה; דהיינו, המידע בדבר מטרת הביקור של מונה והמידע שמונה ופדריגו אכלו את הנץ. בלי אינפורמציות אלו, סיפור הנץ אינו אפשרי. לעומת זאת, ניתן להחליף (ולעיתים אף להשמיט) אינפורמציות אחרות בסיפור מבלי שהסיפור ייפגע בגישה חמורה. למשל, ניתן לשנות את מקום מגוריהם של פדריגו ומונה, וניתן אף להחליף את מונה הנשואה במונה הרווקה, דבר המחייב את החלפת הבן, למשל, באח אהוב שנפל למשכב ונפשו יוצאת לנץ יקר המציאות.

הסבר ההתרחשות המרכזית

הסבר זה מניח שהסיפור הולך בעקבות חוקי הטבע ודפוסיהם הסבר שמוכרים לנו בחיי יומיום. (על מבנה הסבר שכיח אחד, הסכמה הטלאולוגית (מטרתית), עמדנו לעיל. על סכמות אחרות של הסברים יומיומיים, כמו הליכה בעקבות כללים ואנלוגיות, ראה אצל Rakover, 1997a, 1990a). דהיינו, במאמר הנוכחי אני דן בסיפורים פנטסטיים שבהם אדם יכול להימצא בשני מקומות בבת אחת, להרים הר, להקטין ולהגדיל את גופו, וכיוצא באלו תופעות המפירות את חוקי הטבע. (כאן כדאי אולי להציע השערה מעניינת, שגם סיפורים פנטסטיים, על אף שהם מפירים מספר חוקי טבע, בכל זאת מסבירים את התנהגות הגיבורים שלהם בעזרת מוטיבציות ואמונות, דהיינו, בעזרת הסכמה הטלאולוגית. ראה דיון על ריאליזם וייצוג המציאות בספרות אצל

המכונה את הבמה להתרחשות המרכזית של הסיפור. למשל, בסיפור של בוקאצ'ו לומד הקורא על תכונות האופי של פדריגו המעורבות בהסבר התנהגותו. בוקאצ'ו אינו משרטט את דמותו של פדריגו במלואה, אלא רק אותן התכונות הרלוונטיות לבניית ההתרחשות המרכזית של הסיפור - הביקור של מונה וארוחת הנץ. כמו כן, כוללת קבוצה זו תיאור רלוונטי של התרוששותו של פדריגו, מות בעלה של מונה, ומחלת בנה. למרות שאינפורמציות אלו מופיעות בתחילת סיפורו של בוקאצ'ו, בסיפורים רבים עשויה אינפורמציה הרקע להתפזר על פני חלקים שונים של הסיפור (ראה בעניין זה אצל שטרנברג, 1974).

ב. אינפורמציה של האפיוזודה (התרחשות) המרכזית: אינפורמציה זו מניחה את התשתית לאפיוזודה המרכזית של הסיפור, דהיינו, להתרחשות האירועים, לפעולות הגיבורים העיקריים, לאירוע שהוא לב לבו של הסיפור. למשל, בסיפור של בוקאצ'ו האינפורמציה המרכזית קשורה במניעה של מונה לבקר את פדריגו, בשחיטת הנץ, ובארוחה. אינפורמציה זו מופיעה בתחילת האפיוזודה המרכזית ונמשכת לאורך כל האפיוזודה כשהיא שזורה במעשים העיקריים של הגיבורים. ג. אינפורמציה של אפיוזודת (התרחשות) הסיום: אינפורמציה המשלימה אינפורמציה חסרה קודמת, ולעיתים קרובות כוללת השתמעויות הנובעות מההתרחשות המרכזית. אינפורמציה זו חדשה ושונה מהאינפורמציה שהיוותה בסיס לאפיוזודה המרכזית. למשל, בסיפור של בוקאצ'ו לומדים הגיבורים, פדריגו ומונה, את האמת רק לאחר תום ארוחת הנץ.

אני מתייחס לשלושה סוגים אלה של אינפורמציה כאל שלוש הפשטות תיאורטיות שאינן תלויות זו בזו במובן הבא: לגבי כל אחד מסוגי אינפורמציה אלה, יכול הסופר לספק או שלא לספק את האינפורמציה הנדונה לקורא או לגיבורים. כתוצאה מכך, יתבסס מבני-ידע על תחשיב קומבינטורי פשוט של שלושה סוגי אינפורמציה אלה (ראה להלן). "אי תלות קומבינטורית" זו אינה מחייבת אי תלות תוכנית או סיבתית בין מעשי הגיבורים.

היות שברוב הסיפורים יש יותר מגיבור מרכזי אחד (כך שהאינפורמציה מסופקת לאחד הגיבורים אך לא לשני) מספר האפשרויות לפיזור אינפורמציה בין הקורא לבין הגיבורים בכל אחת משלושת האפיוזודות הוא שש: קורא (יודע, לא יודע) x גיבורים (כולם יודעים, חלק יודעים, כולם לא יודעים). שלושת סוגי אינפורמציה אלה (רקע, מרכז, סיום) יוצרים מאתיים ושישה-עשר מבני-ידע אפשריים (דהיינו: $2^3 = 63$ מבני-ידע), כשכל מבנה-ידע ניתן לתיאור בצורה הבאה: א (אינפורמציית רקע) כפול ב (אינפורמציה מרכזית) כפול ג (אינפורמציית סיום), דהיינו:

(א) [קורא (יודע, לא יודע) - גיבורים (יודעים, חלק יודעים, לא יודעים)] x (ב) [קורא (יודע, לא יודע) - גיבורים (יודעים, חלק יודעים, לא יודעים)] x (ג) [קורא (יודע, לא יודע) - גיבורים (יודעים, חלק יודעים, לא יודעים)]. (יש לתת את הדעת, שלא כל מבני-ידע אלה מאפשרים בניית סיפור). לשם פשטות הניתוח והדיון התיאורטי, אעשה מאמץ גדול להתמקד באינפורמציה המרכזית (ב) בלבד מבלי להתייחס לאינפורמציית הרקע (א) ולאינפורמציית הסיום (ג). בהתאם לכך, יאופיינו הסיפורים לפי ששת מבני-ידע של האפיוזודה המרכזית (ב). עם זאת, עלי להקדים ולומר שמעשית, התמקדות זו באפיוזודה המרכזית בלבד קשה מאוד, משום שבסיפורים רבים, שלושת סוגי האינפורמציות שזורים זה בזה ומפוזרים לאורך הסיפור כולו. (ראה לעיל, טיפול חלקי באינפורמציית רקע וסיום בסיפור של בוקאצ'ו).

לחלוקת האינפורמציה לשלושה סוגים (רקע, מרכזית, וסיום) חשיבות רבה לגבי יישום הסברים לסיפור הקצר. הטענה העיקרית היא שהסבר התנהגות הגיבורים מתבסס על אינפורמציית הרקע ועל האינפורמציה המרכזית, אך לא על אינפורמציית הסיום. אם מעשי הגיבורים מסתמכים על המוטיבציה והמידע הנתונים ברשותם (כפי שמניחה הסכמה הטלאולוגית), יוצא שההתרחשות המרכזית, הפעילות המרכזית של הגיבורים, תוסבר בהסתמך על שני סוגי האינפורמציות: של הרקע ושל המרכז. אינפורמציית הסיום אינה כלולה במסגרת הסבר זה, משום שבהשוואה לאינפורמציית המרכז אינפורמציית הסיום מהווה שינוי קיצוני - עתה יודעים פדריגו ומונה את האמת. זו אינפורמציה חדשה המעורבת בהסבר חדש, למשל, הסבר לתגובות השניים לאחר שהתבררה להם האמת.

עלילה מתוחכמת ודונית, והוא פועל ברוב תושייה ופותר את הבעיה הקשה הניצבת לפניו. הטרגנספורמציה מנקודת ראות של כל-יכול לנקודת ראות של מספר-משתתף שומרת על מבנה ההסבר, משום שהמספר יודע את מה שיוודע הקורא. משום שהידע המצוי בידי הגיבור שווה לידע שבידי הקורא, יתאר הגיבור-מספר בסיפור המותמר את הדברים שקרו בסיפור המקור. אם לגיבור המרכזי חסרה אינפורמציה חשובה הידועה לקורא, אזי הוא לא יוכל לשחזר מנקודת ראותו את סיפור המקור. אולם, אם רמת הידע של הגיבור שווה לזו של הקורא, תשמור הטרגנספורמציה את סיפור המקור והסברו.

קורא יודע - חלק מהגיבורים יודעים (יודע-חלק יודעים)

מבנה ידע זה דומה למבנה 'יודע-יודעים'. ההבדל היסודי הוא שחלק מהגיבורים אינם יודעים את האינפורמציה המרכזית שאותה יודע הקורא, דהיינו, הקורא יודע יותר מחלקם של גיבורי הסיפור. למשל, הקורא והגיבור הרע יודעים שהגיבור הטוב יוצא להציל את האהובה, שנשבתה בידי הגיבור הרע, אבל הגיבור הטוב אינו יודע שהוא עומד להיכנס למארב שהכין לו הרע - עובדה שכמובן ידועה לקורא.



היינריך פון קלייסט

האם מבנה הידע הנוכחי (יודע-חלק יודעים) מאפשר סיפור שבו המספר הוא דמות משתתפת? התשובה הנה חיובית בהסתייגות הבאה, שאותה נדגים בעזרת סיפור ההרפתקאות הנ"ל. בסיפור זה עשוי המספר הכל-יודע לטפל בשני הגיבורים - הטוב והרע - בצורה דיפרנציאלית: הוא יספק אינפורמציה שווה לקורא ולגיבור הרע, ואינפורמציה חסרה לגיבור הטוב. במקרה האחרון, כתיבת סיפור זה מנקודת הראות של הגיבור הטוב תהיה לוקה בחסר. הטרגנספורמציה של סיפור זה מנקודת הראות של הכל-יודע לנקודת הראות של הגיבור הטוב, והסיפור שיספר הגיבור הטוב יהיה שונה, אפוא, מהסיפור שייכתב מנקודת הראות של הגיבור הרע.

קורא יודע - כל הגיבורים לא יודעים (יודע-לא יודעים)

מבנה זה דומה למבנה יודע-חלק לא יודעים, חוץ מכך שכל הגיבורים אינם יודעים את האינפורמציה המרכזית. למשל, הסיפור הבלשי של רקובר (1997b) 'תאונה טיפשית וקטלנית' נפתח במותה של הזונה המקועקעת רונים כתוצאה מתאונה במטבח (רוניס החליקה וסכין-הלחם ננעץ עמוק בבטנה) ונמשך בחקירה של הבלש 'הנבה' המגיע למסקנה שהרוצח הוא הסרסור שלה, ומאשימו ברצח הזונה בכוונה תחילה. ברור ש'הנבה', אינו מצליח לחשוף את האמת על סיבת מות רונים.

היות שחלק ממבנה הידע הנוכחי (גיבורים אינם יודעים) הוא תנאי הכרחי (אך לא מספיק) ל'תהליך הורס עצמו', המסביר את סיפורו של בוקאצ'ו, עולה השאלה הבאה: האם תהליך הורס עצמו מהווה גם את סכמת ההסבר לסיפור של רקובר? התשובה היא שלילית. ההסבר על ידי תהליך הורס עצמו מתאים למצב המיוחד הבא: פעולת גיבור הסיפור, אשר לדעתו עשויה לממש את מטרתו הנחשקת בתנאי-ידע נתונים, גורמת - כתוצאה משינוי בתנאי-ידע אלה, שינוי שאינו יודע לגיבור - להריסת מטרתו. מצב זה לא מתקיים בסיפור 'תאונה טיפשית וקטלנית': הבלש אמנם טועה במסקנותיו, אך טעות זו אינה הורסת את מטרתו - להעמיד לדין את החשוד על סמך העדויות המשכנעות ביותר, שהצטברו בידי כתוצאה מההפעלה הטובה והיעילה ביותר של שיטות החקירה המשטרטיות.

אינפורמציה מרכזית: שישה מבני-ידע

ועתה, לאחר שהתוויית את גבולות הדיון התיאורטי-ספרותי, אעבור לדיון בששת מבני-הידע הבסיסיים של האפיוזודה המרכזית. בדיון זה אתרכז בשאלה האם מבנה-ידע ומבנה הסבר הנם מושגים יסודיים בסיפור? כתשובה, אני מציע שני קריטריונים לבחינת מידת היסודיות של מבנים אלה: קריטריון הטרגנספורמציה וקריטריון האוניברסליות. בקריטריון הראשון אטפל עתה, ובקריטריון השני, המציע שמבנה-ידע ומבני הסבר הנם בסיסיים באם הם מופיעים במספר רב של סיפורים, מעבר לזמן (לתקופה) ולתרבות, אטפל מאוחר יותר - בדיון. קריטריון הטרגנספורמציה מציע שמבנה ההסבר הוא בסיסי כאשר הוא נשמר ב'טרגנספורמציית נקודת הראות'. מושג זה דורש הבהרה. כפי שניתן לערוך טרגנספורמציה על מוטיב מוסיקלי ולהעביר אותו מסולם לסולם ומכלי לכלי, כך ניתן לערוך טרגנספורמציות על סיפור - לתרגם אותו משפה לשפה, להמיר אותו מלשון נמוכה ללשון גבוהה, או להמירו ממבע ישיר לעקיף. בכל טרגנספורמציה חלק מהסיפור המקורי נשמר וחלק אחר משתנה. למשל, בעוד שבתרגום, במידה שהוא מדויק, כמעט כל תכונות הסיפור יישמרו, הרי שבהמרה מלשון נמוכה ללשון גבוהה ישתנו דברים רבים, כולל אפיון הגיבורים המרכזיים. במאמר הנוכחי אבדוק את היחסים בין מבני-ידע לבין מבני הסבר, בעזרת טרגנספורמציית נקודת הראות, שממירה את הסיפור ממספר כל-יודע למספר-גיבור-משתתף, משום שטרגנספורמציה כזו קשורה הדוקות למידע המצוי בידי הגיבור המרכזי ובידי הקורא. אני אקרא לסיפור שעליו נערכת הטרגנספורמציה (שנכתב מנקודת הראות של מספר כל-יודע) בשם 'סיפור מקור', ולסיפור שהוא פרי טרגנספורמציה זו בשם 'סיפור מותמר'. (בהקשר זה, יש לציין שלשם פשטות הדיון, אניה שהמספר הוא מהימן ולא אדון בהבחנות שבין דמות המספר לבין נקודת הראות, מיקוד או פוקוסאציה. על עניינים אלה ראה אצל, חרמון, 1988; הרציג, 1989; רמון קינן, 1984).

השאלה העיקרית היא - כיצד תשפיע הטרגנספורמציה הנוכחית על מבנה ההסבר? אם יתברר שמבנה ההסבר משתמר תחת טרגנספורמציה זו בעוד שתכונות אחרות בסיפור, כמו, למשל, סגנון הכתיבה, משתנות, נוכל להציע שמבנה ההסבר הנו בסיסי יותר מאשר הסגנון.

קורא יודע - כל הגיבורים יודעים (יודע-יודעים)

הסופר מספק לקורא ולגיבורים) את כל האינפורמציה המרכזית ואין הוא מסתיר מהם דבר. במקרה הנוכחי, העתיד נפרש לפני הקורא והגיבור צעד אחר צעד. למשל, גיבור המגלה יחד עם הקורא שנרקמת נגדו

לסוג כזה של סיפורים, נבחן את הסיפור של או הנרי (1973) 'אחרי עשרים שנה'. שוטר פטרול מגלה בלילה איש בשם בוב העומד בפתח חנות. כשהוא ניגש אליו, מדליק האיש סיגר ומספר לשוטר שהוא מחכה לחבר נעוריו הטוב, ג'ימי. הם נפרדו לפני עשרים שנה ונדברו להיפגש כחלוף זמן זה כדי לספר איש לרעהו על הצלחתם בחיים. השוטר הולך לדרכו וכעבור זמן מה ניגש לבוב אדם המזדהה כג'ימי. שני אלה נכנסים לחנות קטנה ומוארת ושם נעצר בוב על ידי איש שהזדהה כג'ימי, שאינו אלא בלש. הבלש מוסר לידי בוב פתק, שמקריאתו מתברר לבוב, ששוטר הפטרול הוא למעשה ג'ימי, ושהוא, ג'ימי, זיהה את פניו, שעה שהדליק את הסיגר, כפושע הידוע בוב 'איש-המשי' המבוקש על ידי משטרת שיקגו; ומשום שלבו לא נתן לו לעצור את חברו בעצמו, שיגר את הבלש במקומו.



או הנרי

זהו, אם כן, סיפור המכין לנו הפתעה בסופו: בעוד שהקורא ובוב מגלים את האינפורמציה המרכזית (שבוב הוא פושע המבוקש על ידי משטרת שיקגו ושהשוטר הנו ג'ימי), מסתבר שג'ימי השוטר ידע

זאת לאורך כל הדרך.

האם מבנה-ידע זה מאפשר טרנספורמציה מנקודת הראות של הכל-ידע לנקודת הראות של גיבור-מספר? התשובה היא חיובית. רמת הידע הרלוונטית של הקורא והגיבור המרכזי שווה. הקורא ובוב אינם יודעים מיהו ג'ימי עד לסיום הסיפור שבו מתגלה הכול. כתוצאה, הבסיס להסבר שניתן בסיפור המקורי יישאר בעינו גם בסיפור המותמר.

קורא לא יודע - כל הגיבורים אינם יודעים (לא יודע-לא יודעים)

מבנה זה דומה למבנה לא יודע-חלק יודעים, חוץ מהעובדה שכל גיבורי הסיפור נמצאים במצב הדומה לזה של הקורא - הם אינם יודעים. כדוגמה, נתבונן בסיפור הידוע של מופאסאן (1977) 'הענק' (או 'המחרוזת'). היות שסיפור זה מוסבר, לדעתי, על ידי פנייה ל'תהליך הורס עצמו', אפרט את העלילה:

- מתילד, השואפת לחיות בעולם העשירים ומזדהה עם ערכיהם, מקבלת הזמנה לנשף מפואר;

- היא קונה שמלה חדשה ושואלת מתברתה, הגברת פורסטיה, מחרוזת פנינים כדי להיות פנינת הנשף;

- לאחר תום הנשף, מגלה מתילד שהמחרוזת אבדה; מתילד ובעלה הפקיד הוטר, לואול, לווים סכום עתק כדי לקנות מחרוזת פנינים דומה, שאותה מחזירה מתילד לפורסטיה, ובמשך עשר שנים של עבודת פרך הם מחזירים את ההלוואה;

- כעבור עשר שנים, פוגשת מתילד את גברת פורסטיה וזו מגלה לה שהמחרוזת היתה מזויפת.

מדוע סיפור זה מוסבר בצורה הטובה ביותר על ידי 'תהליך הורס עצמו'? התשובה היא זו. מופאסאן מציג את מתילד כאשה ממעמד נמוך, השואפת להימנות עם המעמד העשיר. בעלה והיא מוזמנים לנשף, והיא מאמינה שתוכל להראות כמתאימה לחברה בעלה זו באם תלבוש כמותם לנשף. מתילד ובעלה לא העלו בדעתם שהעשירים מחזיקים ברשותם חפץ שהוא חיקוי לדבר האמיתי, חפץ מזויף. אם אכן היו מעלים בדעתם אפשרות זו, היתה נשברת תמונת-העשיר האידיאלית בעיניהם. לאחר שמתילד ובעלה, לואול, גואשו מלמצוא את המחרוזת היקרה, נופלת ההחלטה הגורלית: 'ולואול, שנזדקן בחמש שנים, הודיע: 'צריך למצוא תכשיט אחר תחתיו ולהחזירו לה'' (עמ' 140). האם היה מר לואול

מכאן, שמבנה הידע הנוכחי תומך לפחות בשני סוגים של הסברי סיפורים: הסוג האחד (תאונה טיפשית וקטלנית) מוסבר על ידי מימוש מטרותיו של הגיבור (הבלש 'הנבה'), והסוג השני ('פדריגו והנץ') מוסבר על ידי פנייה לכוונתו (רצונו ואמונתו) של הגיבור עצמו, כוונה שבתנאי-ידע חדשים מביאה להרס עצמי.

האם מבנה הידע הנוכחי (יודע-לא יודעים) מאפשר סיפור הנכתב על ידי דמות משתתפת? התשובה חיובית: הסיפור 'תאונה טיפשית וקטלנית' תומך בתשובה שלילית והסיפור של בוקאצ'ו בתשובה חיובית. נסתכל תחילה על הסיפור הראשון. נניח שהבלש 'הנבה' היה מספר סיפור זה מנקודת מבטו הוא. מה היה מתקבל? הטרנספורמציה היתה מעבירה כמעט את כל האינפורמציה מנקודת מבט הסופר הכל-יודע לנקודת מבטו של 'הנבה', חוץ מהאינפורמציה החשובה, שרוניס לא נרצחה בידי הסרסור שלה.

ועתה נשאל האם טרנספורמציית נקודת הראות היתה שומרת על ההסבר 'תהליך הורס עצמו' גם

כאשר פדריגו היה מספר את סיפורו של בוקאצ'ו? התשובה חיובית, משום שבסיפור המותמר היה פדריגו מתאר את מה שסיפרה לו מונה ומסיים בנישואים. הסיום היה שופך אור על האינפורמציה המרכזית החסרה ולכן מבנה ההסבר 'תהליך הורס עצמו' היה נשמר.

מהו ההבדל בין שני סיפורים אלה? לדעתי ההבדל נעוץ ביחס בין מה שיודע הקורא לבין מה שיודע הגיבור. בסיפור המקור 'תאונה טיפשית וקטלנית' יודע הקורא יותר מאשר הגיבור (שאינו יודע את האמת על מותה של רוניס המקועקעת כתוצאה מהחלקה), ואילו בסיפור המקור 'פדריגו והנץ' יודע הגיבור את שיודע הקורא (באפיוזות הסיום מתוודע פדריגו אל מטרת ביקורה של מונה).

קורא לא יודע - כל הגיבורים יודעים (לא יודע-יודעים)

לכאורה מבנה זה אינו מאפשר סיפור המסופר על ידי סופר כל-יודע. אם הגיבור יודע והתנהגותו נגזרת מידע זה, הרי שגם הקורא חייב לדעת, משום שתיאור התנהגות הגיבור מחייב, בצורה זו או אחרת, את פרישת הידע שלו.

השאלה, אם כן, היא זאת: האם ניתן לבנות סיפור המבוסס על המבנה הנוכחי: 'לא יודע-יודעים'? והתשובה היא חיובית. למשל, רות מאשימה את דן באונס ואילו דן טוען שהכול נעשה בהסכמה מלאה. הקורא, כמובן, אינו יודע מהי האמת, אולם ברור הוא שגם רות וגם דן יודעים היטב מה קרה. (כאן כדאי להזכיר, שהסיפור המפורסם של קלייסט [1968] 'המרקיזה פון או', מבוסס על מבנה ידע דומה. ההבדל היסודי, שקשור לענייננו, הוא שבסיפור זה לא ברור אם המרקיזה יודעת שנאנסה וזאת משום שהיתה מחוסרת הכרה).

מבנה-ידע זה מאפשר בנייה של סיפורים שבהם יש מספר-משתתף. הסיפור המותמר משמר את האינפורמציה הרלוונטית להסבר התנהגות הגיבור, משום שדיעת הגיבור עולה על ידיעת הקורא ולכן טרנספורמציית נקודת הראות אינה מאבדת דבר - כל מה שהגיבור יודע בסיפור המקור עובר לסיפור המותמר.

קורא לא יודע - חלק מהגיבורים יודעים (לא יודע-חלק יודעים)

מבנה זה דומה למבנה לא יודע-יודעים, חוץ מהעובדה שמצב הידע של חלק מגיבורי הסיפור דומה לזה של הקורא - הם לא יודעים. כדוגמה

מקריב את חייו כדי לשלם בכסף מלא תמורת מחרוזת מזויפת, לולא היה מאמין באמונה שלמה בתמונה האידיאלית של העשירים? לו היה חושד שגם העשירים מזויפים, האם לא היה מבקש לברר את הערך האמיתי של המחרוזת? אולם, הזוג לואול, מעצם היותם בני המעמד הנמוך, לא מעזים אף לחשוך שהמחרוזת מזויפת; ובכן לא פלא הוא שתהליך נפשי כזה מביא את הזוג לואול לקרבן השווא שהקריבו.

[כאן מן הראוי לציין שפירוש זה אינו עולה בקנה אחד עם הפירושים המקובלים לסיפורו של מופאסאן. פירושים אלה מדגישים את המוטיבים הבאים: כוחו של גורל ואופיה המזויף והריקני של הגיבורה. פירושים אלה אינם לוקחים בחשבון את מעשיו והחלטותיו של בעלה של מתילד. (ראה למשל אצל גולדברג, 1975; דינגוט, 1988; ודיון אצל רקובר, 1990b)].

מבנה הידע הנוכחי מאפשר שמירה על מבנה ההסבר 'תהליך הורס עצמו' על ידי בנייה של סיפור מותמר מנקודת ראותו של גיבור-מספר ומשתתף, למשל מתילד, משום שהסופר הכל-יודע העלים מהקורא וממתילד את האינפורמציה המרכזית, ולכן רמת האינפורמציה שבידי שני אלה היא שווה. רמת האינפורמציה שווה גם בסיום הסיפור: מתילד והקורא לומדים על האמת בסוף הסיפור - המחרוזת מזויפת.

הדיון יתמקד מכאן ואילך בשלושה מבנים תיאורטיים עיקריים: מבני-ידע, מבני הסבר וקוהרנטיות סיפורית, טרנספורמציות נקודת הראות ואוניברסליות, תוך כדי התייחסות למסגרת תיאורטית ספרותית רלוונטית. במיוחד אתרכו בפואטיקה של אריסטו

(1987), מהסיבה הבאה. אף על פי שאריסטו טיפל בפואטיקה בטרגדיה (במיוחד 'אדיפוס המלך' של סופוקלס, 1994) ואני מטפל כאן בסיפור הקצר, ניתן למצוא קווי דמיון בין שתי הגישות. למשל, שתי הגישות הן גישות מבניות תיאורטיות לניתוח ספרותי.

מבני-ידע ו'פערי מידע'

מעצם מהותם, למבני-ידע יש קשר חזק לסוגי 'פערי המידע' שבהם דן המחקר הספרותי המודרני (ראה דינגוט, 1988; רמון קינן, 1984; פרי, 1979; שטרנברג, 1974; Sternberg, 1978). חלק חשוב בדיון מודרני זה, מדגיש את הטכניקות הרבות שבהן משתמש המחבר כדי לפתות את הקורא להמשיך ולקרוא. אחת הטכניקות מתבססת על 'יצירת פערי מידע'. למשל, פער של סקרנות, שמתעורר כאשר האינפורמציה המסופקת בסיפור בלשי מתארת משהו שקרה בעבר, כמו למשל, במקרה שבו מתגלה גופה של בחורה צעירה עם שלושה כדורי אקדח בחזה. ופער של הפתעה, שנפתח ונסגר כאשר האינפורמציה אשר נמסרת לגיבור ולקורא מגלה להם דברים שאותם לא ידעו, כמו למשל, כשמתברר למתילד ולקורא שהמחרוזת מזויפת.

שטרנברג (1978) מבחין בין שני סוגים של פערים: פער זמני, שניתן למילוי או לסגירה על ידי אינפורמציה הניתנת בטקסט עצמו, ופער תמידי, שאינו נסגר על ידי הטקסט הסיפורי. פערים אלה מהווים חלק חשוב בתהליך הקריאה, תהליך שבו מעלה הקורא השערות שונות ומאושש-מפריך אותן על ידי מילוי פערים, דהיינו, אינפורמציה שמסופקת על ידי הסיפור עצמו (ראה, פרי, 1979; Sternberg, 1978). ההשערות שמעלה הקורא במהלך הקריאה והניסיון לאושש-להפריך אותן, אינן תלויות אך ורק בטקסט עצמו, אלא גם במידע שמביא עמו הקורא. למשל, הקורא מביא עמו הרגלי חשיבה סיבתית הלקוחים מחיי

היומיום, שבעזרתם הוא מצרף אירועים שונים בטקסט ומפרשם באופן סיבתי: זה גורם לזה. או, כדוגמה נוספת, הקורא מביא עמו סצנות, סכמות, וכללי התנהגות שונים ומקובלים, כך שאם הסופר כותב שאורי האט את מכונתו עד לעצירה מלאה, יקיש הקורא שאורי עצר לפני רמזור שהתחלף לאור אדום או לפני תמרור 'עצור', משום שלקורא יש סכמות מנטליות (ויזואליות ולשוניות) הקשורות בהתנהגות ובכללי תחבורה. (הקש כזה, כמובן, לא יעלה בדעתו של קורא בתקופת ימי הביניים).

מהו ההבדל בין גישה זו, הגישה המקובלת לניתוח הטקסט הספרותי, לבין הגישה המבנית שאני מנסה לפתח כאן? (וראה ביקורת על הגישה המקובלת והתפתחויות חדשות אצל בארי, 2004; Abbot, 2002; Rimmon-Kenan, 2002). ההבדל היסודי הוא בטיפול התיאורטי השונה במידע שמספק הסיפור לקורא. הגישה המקובלת בניתוח הספרות באה לתאר, מחד גיסא, את התחבולות האמנותיות של הסופר (לעורר סקרנות, הפתעה, על ידי פתיחת פערי מידע וסגירתם), ומאידך גיסא, לתאר את הדינמיקה של תהליך הקריאה (יצירת השערות הקשורות לפערי מידע אלה ובדיקתן). לעומת זאת, הגישה הנוכחית מציעה לבדוק את תרומת המרכיבים הבסיסיים של הסיפור הקצר - מבני-ידע והסבר - בפיתוח דפוסים שונים של סיפורים, ובתפיסת הסיפור כיחידה אחת קוהרנטית.

הבדל זה בולט כשבוחנו את היחס בין האינפורמציה, שמשמשת אבן יסוד להרכבת מבני-ידע, לבין ההשערה, המעורבת בתהליך הקריאה של הטקסט הספרותי. המשפט 'אורי הוא טיפוס אלים ביותר' - מספק אינפורמציה מסוימת: לאורי יש תכונת אופי לא נעימה.

משפט זה כשלעצמו אינו השערה. אולם המידע העולה ממנו, מאפשר יצירת השערה על התנהגותו של אורי, שנקרא לה השערת "העלבון": במצב שבו מעליבים את אורי ופוגעים בכבודו, יגיב אורי באלימות פיזית. השערת העלבון ניתנת לבדיקה אמפירית בחיי היומיום - נעליב את אורי ונבדוק אם יגיב באלימות. השערה זו גם ניתנת לבחינה בטקסט הסיפורי - הקורא בוחן מצבים התנהגותיים שבהם העליבו את הגיבור, אורי, ובדק האם הגיב באלימות. השערת העלבון משמשת גם הסבר להתנהגות הקודמת. למשל, הקורא עשוי להעלות השערה זו בסוף הסיפור ולחזור ולחפש בתחילת הסיפור ובאמצעו רמזים לאופי האלים של אורי. במילים אחרות, השערות נבנות על סמך מידע מסוים. אולם המידע כשלעצמו אינו בגדר השערה; ורק לאחר שהוא משוור בפרוצדורות מתאימות (המשמשות לניבוי ולהסבר) הופך המידע לאחד המרכיבים החשובים בהשערה (על השערות ודרכי תפקודן במדע ובפסיכולוגיה בפרט, ראה, Rakover, 1990a).

מבנה הסבר וקוהרנטיות סיפורית

למתן הסבר בסיפור הקצר מספר רמות של התייחסות העשויות להיות קשורות אחת בשנייה.

א. להתנהגות הגיבורים בסיפור ניתן להציע סוגים שונים של הסברים, כגון, הסברים טלאולוגיים (השכיחים ביותר בחיי יומיום), הסברים על ידי פנייה לנורמות ולכללי התנהגות, לגורמים גנטיים, לתהליכים כלכליים, לאנלוגיות (כמו זו של המחשב).

ב. להתנהגות הגיבורים בסיפור ניתן להציע הסברים מנקודות ראות שונות: של הגיבורים עצמם (כיצד גיבור אחד מסביר את התנהגותה של דמות אחרת בסיפור), של המחבר (כיצד מסביר המחבר את התנהגות גיבוריו), ושל הקורא (כיצד הקורא מסביר את התנהגות הגיבורים).

הגישה הנוכחית מציעה לבדוק את תרומת המרכיבים הבסיסיים של הסיפור הקצר - מבני-ידע והסבר - בפיתוח דפוסים שונים של סיפורים, ובתפיסת הסיפור כיחידה אחת קוהרנטית

נקודות ראות אלו מעוררות את השאלות הבאות:

מאיזו נקודת ראות יש להבין את ההצעה למבנה ההסבר 'תהליך הורס עצמו'? האם מבנה הסבר זה הוא פרשנות המוחלת על סיפור נתון, או האם הסיפור נתפר לפי מבנה זה (בין אם המחבר היה מודע לכך ובין אם לאו)? לתשובה שתי פנים. מבחינה אחת, נראה שמבנה הסבר זה הוא פרשנות, משום שהדרך לגלות אם סיפור נתון נבנה על יסוד מבנה ההסבר הנדון נעשית על ידי בדיקה הקובעת אם הסיפור מממש

את מבנה ההסבר המוצע, דהיינו, אם מרכיבי ההסבר וסדרם מופיעים בסיפור הנדון. מבחינה שנייה, שבה אני תומך, אם מתברר שסיפורים שונים בתקופות שונות ובתרבויות שונות מממשים מבנה הסבר זה, ניתן להציע כי מבנה ההסבר הוא מורשת תרבותית, כמו למשל, כתיבת שיר לפי מבנה הסונטה. כפי שנראה בהמשך הדברים, מבנה ההסבר 'תהליך הורס עצמו' נמצא במספר סיפורים בתקופות שונות ובתרבויות שונות. ייתכן, אפוא, שניתן לראות בסוג זה של מבנה - הסבר, מבנה סיפורי אוניברסלי.

ג. לסיפור עצמו או לחלק מרכזי ממנו ניתן להציע הסבר או פרשנות על ידי פנייה לאישיות של המחבר וכוונותיו (כיצד השפיעו קורות חייו המחבר על כתיבתו); על ידי שימוש בסוגים שונים של הסברים הרווחים בעולמנו ובחיי היומיום, דהיינו, על ידי הסברים 'דמויי מציאות'; או על ידי הסתמכות על מוסכמות ספרותיות, כלומר, על ידי הסתמכות על סכמות אמנותיות מקובלות של כתיבה ספרותית. (בעניין זה ראה דיון קלאסי בפואטיקה של אריסטו, ודיון אצל גולדברג, 1975; הרציג, 1989).

היות שדיון נרחב בכל רמות ההסבר הוא מעבר למטרות המאמר הנוכחי, אתרכו ביחס שבין תפיסת הסיפור כיחידה קוהרנטית אחת, שמבוססת על מבני-ידע והסבר, לבין הסבר התנהגות הגיבורים. בסעיף הבא: 'קוהרנטיות סיפורית': גישת אריסטו וגישה, אתמוך בהצעת הקוהרנטיות על ידי ניתוח שתי גישות: הפואטיקה של אריסטו ומבני ידע והסבר שאני מנסה לפתח כאן. בניתוח זה אראה שניתן לפרש את גישתו של אריסטו ואת גישתי כתומכים בהצעה זו, אף על פי ששתי גישות אלו שונות זו מזו במובנים רבים.

לאחר מכן, בסעיף 'הבדלים בין הפואטיקה לבין מבני ידע והסבר', ארחיב את הדיון בהבדלים שבין שתי גישות אלו, במיוחד לאור העובדה שניתן להעלות השערה מעניינת והפוכה מן הנאמר לעיל. השערת "השוויון" טוענת ששתי גישות אלו (של אריסטו ושלי) רב בינן הדמיון מאשר השוני: ניתן להציע שהפירוש הנאות לאדיפוס המלך' מבוסס על 'תהליך הורס עצמו' (ההסבר שהצעת להתנהגות גיבורי הסיפורים 'פדריגו והנץ' ו'המחרות'), משום שמעשיו של אדיפוס מובילים להרס עצמו, ומשום שאדיפוס ממיט אסון על עצמו כמו ידיו. ומכיוון שאדיפוס המלך' הוא אחד המחזות החשובים שעליו מסתמך אריסטו בפואטיקה, סביר להציע שההסבר 'תהליך הורס עצמו' כבר מגולם בגישתו של אריסטו להבנת מבנה הטרגדיה.

ובכל זאת, אני טוען שהשערת השוויון אינה נכונה. כדי להראות זאת בבירור, מן הראוי שארענן את זיכרונו של הקורא ואתאר כאן את השתלשלות האירועים העיקריים כפי שהם מופיעים בעלילת 'אדיפוס המלך' - מחזה שאליו אחזור פעם אחר פעם:

- אדיפוס מלך תבי שלח את גיסו, קראון, להיוועץ עם האורקל בדלפי בעניין המגפה שפרצה בתבי. קראון חוזר ומודיע שהמגפה פרצה בגלל

רצח מלכה הקודם של תבי, ליוס, שאת דמו יש לנקום; - בעצת קראון, שולח אדיפוס לקרוא לנביא טירסיאס, שינקוב בשם רוצחו של ליוס; הנביא מצביע על אדיפוס כמי שרצח וביצע מעשי קלון מבלי דעת;

- כתוצאה מכך מאשים אדיפוס את קראון בחתרנות; קראון, לטענת אדיפוס, מקנא בו בו, באדיפוס, שהשלטון על העיר נמסר לו, אחרי פתרון חידת הספינקס והצלת תבי מידי הספינקס;

- יוקסטה, אשתו של אדיפוס, מרגיעה את בעלה בנימוק שאין לשים לב לנבואות, משום שגם הנבואה הקודמת של האורקל - רצח ליוס בידי בנו - לא התממשה; כי הרי בנו של ליוס הומת בעודו תינוק בן יומו, וליוס נרצח בידי שודדי דרכים;

- אדיפוס מבקש לקרוא לעד ראייה (הרועה) שהיה נוכח בזמן רצח ליוס, כדי לאשר את ההשערה שליוס נרצח על ידי שודדי דרכים, ומתוודה באוזני אשתו, שגם הוא שאל בעצת האורקל, משום שקראו לו "בנו המזויף של פוליביוס". האורקל ניבא שהוא עשוי להרוג את אביו ולבעול את אמו. כתוצאה מכך, ברח מקורינתוס, ארצו של אביו פוליביוס, נתקל בדרך באיש זקן, וניצת בינם סכסוך שהביא לרצח הזקן בידי אדיפוס.

- מגיע שליח המודיע לאדיפוס שאביו, פוליביוס, מת. בעוד אדיפוס שמח על שנתבדתה נבואת האורקל, חל היפוך: השליח מספר לאדיפוס שהוא בן מאומץ. מגיע גם עד הראייה, הרועה, ומספר לאדיפוס כי הוא, אדיפוס, בנו של ליוס שנמסר לאימוץ בעודו תינוק לפוליביוס, וכי הוא זה שהרג את ליוס. - יוקסטה מתאבדת ואדיפוס מנקר את שתי עיניו ויוצא לגלות.



ג'י דה מופאסאן

קוהרנטיות סיפורית: תמיכה תיאורטית

האם ניתן ליישם את מושג הקוהרנטיות הסיפורית על פואטיקה? תשובתי היא כי הדבר אפשרי, משום שניתן לפרש את הקוהרנטיות של הטרגדיה כמבוססת על שילוב בין שלושת המרכיבים הבאים: א. לטרגדיה מבנה עלילתי שלם של התחלה אמצע וסוף, דהיינו, של שינוי ממצב התחלתי דרך התפתחויות שונות המתרחשות באמצע ועד לסיומו (וראה בעניין זה אצל צורן, 1992);

ב. הקשר בין ההתרחשויות, בין פעולות הגיבורים בטרגדיה, מבוסס על מבנה סיבתי: סיבתיות וסבירות יומיומית. דהיינו, על הסבר פעולות הגיבורים בעזרת מוטיבציה, אמונה, ומידע שבידיהם; ג. לטרגדיה מבנה התפתחותי, מבנה חמשת השלבים, שכיוון התקדמותם הוא מהצלחה לכישלון: הטעות הגורלית, המעשה הנורא, ההיפוך, ההכרה, והסבל. הגיבור עושה טעות גורלית ונוראה מחוסר ידע, כתוצאה הוא עושה מעשה נורא, לאחר מכן חל מפנה, היפוך במצב הידע של הגיבור, והוא לומד להכיר בטעותו, וכתוצאה מכך, בא הסבל הגדול. שלושת המרכיבים האלה הנם בלתי תלויים אחד בשני באופן חלקי מהבחינות הבאות: המבנה העלילתי אינו קובע בהכרח את מבנה חמשת השלבים של הטרגדיה (למשל, אריסטו מבחין בין טרגדיות פשוטות, שאינן כוללות היפוך והכרה, לבין מסובכות, ובין טרגדיה לבין קומדיה. ראה גם אצל צורן, 1992); כמו כן, המבנה הסיבתי הוא כללי וחל כמעט על כל יצירה ספרותית. בדומה לכך, קובע צורן שהסיבתיות אינה מהווה חלק מהותי מהעלילה, אלא מממשת את העלילה הקונקרטית. עם זאת מבנה חמשת השלבים (שאליו הגיע אריסטו, כנראה על סמך הפשטה מושגית של טרגדיות הידועות לו, כמו 'אדיפוס המלך') מעוצב לאור מבנה העלילה השלם והמבנה הסיבתי, במובן זה

שהשלים תלויים זה בזה מבחינה סיבתית. השלבים אינם אלא שמות של מעשים הגוררים מעשים אחרים (שלבים נוספים), כאשר מעשי הגיבורים מוסברים על ידי פנייה למוטיבציה, לאמונה, ולמידע שמצוי בידיהם. למשל, מבלי שאדיפוס טעה טעות גורלית ועשה מעשה נורא, לא היה אפשר לדבר על היפוך, הכרה וסבל.

אריסטו קובע שאחדות העלילה תלויה בארגון המעשים המרכזיים המרכיבים את השלד העלילתי של הטרגדיה, כך שהשמטת מרכיב אחד מהם תפגע בשלמות העלילה. האמצעי העיקרי להשגת אחדות זו הוא הקשר הסיבתי שבין המאורעות המופיעים בטרגדיה. כאמור, זהו קשר הבנוי על פעולת הגיבורים, הנובעת מאופיים וממחשבותיהם בסיטואציות השונות. קשר סיבתי זה מספק את ההסבר להשתלשלות מעשי הגיבורים השזורים בפעילות המרכזית, בשלד העלילתי. למשל, פעולתו העיקרית של אדיפוס - רצונו למצוא את סיבת המגפה בתבי ואת רוצחו של מלך תבי, ליוס - היא גרעין ההתרחשות של המחזה, היא השלד העלילתי, שכל יתר ההתרחשויות קשורות בה.

ובכן, לפי הפירוש הנוכחי, הקוהרנטיות הסיפורית של הטרגדיה נעוצה בשלבי התפתחותה הקשורים זה בזה באופן סיבתי והיוצרים שלמות אחת שיש לה התחלה, אמצע וסוף. דהיינו, הקוהרנטיות נעוצה בשילוב שבין מבנה ההסבר לבין מבנה העלילה השלמה והתפתחותה. (הפואטיקה של אריסטו וזתה למספר רב של ביאורים ופירושים (ראה סקירה ודיון אצל הלפרין, 1984; רינון, 2003). גם הצגה

קצרה זו של חלק מהפואטיקה הנה פירוש שמתבסס על ניתוח של קטעים רלוונטיים מהפואטיקה, שמקוצר היריעה לא יפורט כאן. אציין רק, שדעתי עולה בקנה אחד עם הפירוש של הלפרין, 1984).

לעומת זאת, הקוהרנטיות הסיפורית של הסיפור הקצר, כאמור, תלויה בשני גורמים: מבנה הסבר ומבנה-ידע, כאשר מבנה זה אינו סיבתי, אלא מהווה מבנה של פיזור אינפורמציה בין הקורא לבין הגיבורים. בניגוד לכך, אצל אריסטו גם מבני העלילה וגם מבנה התפתחות הטרגדיה מעוגנים בסיבתיות.

השאלה היא, אם כן, כיצד משזור מבנה ההסבר 'תהליך הורס עצמו' במבנה-ידע? התשובה היא זו: 'תהליך הורס עצמו' כולל בתוכו מרכיב הכרחי המופיע במבנה-ידע. במבנה-ידע מרכיב זה הנו: 'הגיבורים אינם יודעים', ובמבנה ההסבר מרכיב זה הנו: 'מבלי שהיחיד יודע, מצב העניינים השתנה בצורה כזו שביצוע הפעולה יביא להריסת המטרה'. מבחינה זו, אפוא, מאחד 'תהליך הורס עצמו' את הסבר התנהגות הגיבורים עם מבנה-ידע של הסיפור. למשל, השאלה מדוע שחט פדריגו את הנץ היקר שלו, נענית על ידי פנייה, מחד גיסא, למוטיבציה ולאמונה של פדריגו, כלומר, לכוונתו לרכוש את אהבתה של מונה בעזרת נתינת מתנות ופיזור כספו, ומאידך גיסא, על ידי פנייה למצב-ידע חדש, שאינו ידוע לפדריגו, ושלפיו הקרבת הנץ תהרוס את מטרתו. מצב זה, המהווה מרכיב חשוב בהסבר התנהגותו של פדריגו, הנו מרכיב חשוב במבנה-הידע של הסיפור של בוקאצ'ו.

הבדלים בין הפואטיקה לבין 'מבני ידע והסבר'

כאן אעמוד על שני הבדלים שבאים לידי ביטוי בשתי השאלות הבאות, שהתשובה לכל אחת מהן היא שלילית:

1. האם ניתן לפרש את 'אדיפוס המלך' כ'תהליך הורס עצמו'?
2. האם הפואטיקה מטפלת גם ב'תהליך הורס עצמו'?

באשר לשאלה הראשונה: האם ניתן לפרש את 'אדיפוס המלך' כ'תהליך

הורס עצמו', לכאורה התשובה היא חיובית: כל מה שאדיפוס עושה מוביל בסופו של דבר להרס תכלית פעולתו, להרס עצמו. הניסיון להסיר את המגפה מתבי מוביל לחקירה בדבר זהות האדם שהרג את ליוס ועבר על חוקי העריות, שמובילה בסופו של דבר לסוף הטרגי של יוקסטה (אמו-אשתו של אדיפוס) ושל אדיפוס עצמו; גם הברחה של אדיפוס מארצו של אביו מאמצו, פוליביוס, מובילה להיתקלות בליוס (אביו האמיתי) ולרציחתו, וכן הלאה. האם פירוש זה תקף? אתחיל בבחינת שלושת תנאי ההסבר 'תהליך הורס עצמו':

א. היחיד רוצה להשיג מטרה מסוימת ומאמין שישג אותה בעזרת פעולה מסוימת, לכן הוא יבצע פעולה זו;

ב. מבלי שהיחיד יודע, מצב העניינים השתנה בצורה כזו שביצוע הפעולה יביא להריסת המטרה;

ג. המטרה נהרסת על ידי פעולתו של היחיד ולא על ידי גורמים אחרים.

האם בדומה לכך, נהרסו מטרותיו של אדיפוס על ידי ביצוע פעולות שהאמין שתשגנה את מטרותיו? התשובה היא שלילית. לאמיתו של דבר, כל מה שאדיפוס ביקש להשיג התממש: הוא ברח מקורינתוס, כדי שלא יהרוג את פוליביוס שאותו חשב לאביו - והצליח (פוליביוס אכן מת מוות טבעי); הוא פתר את חידת הספינקס והציל את נפשו ואת תבי; הוא ביקש לפתור את בעיית המגפה בתבי - והצליח (אך כאן יש להעיר, שלמרות שמצא את האשם, הוא-עצמו, המחזה אינו מדווח האם הוסרה המגפה). הוא התעקש

לגלות את זהות רוצחו של ליוס ומטמא אמו - והצליח. אדיפוס השיג את כל מה שחפץ להשיג בעזרת המעשים שחשב שיממשו את מטרותיו. מבחינה זו אין המחזה עולה בקנה אחד עם 'תהליך הורס עצמו', משום שהמחזה אינו מממש את שני תנאיו הראשונים.

ובכל זאת, אדיפוס נכשל במימוש שתי מטרות חשובות של 'לא תרצה' (את אביך) ו'לא תנאף' (עם אמה). בלי ידיעתו, עובר אדיפוס על שני הלאוים ובזאת הוא מממש את הנבואות של האורקל מדלפי, דהיינו, הוא מגשים את רצון האלים. האם אין לראות בכך מימוש מיוחד של 'תהליך הורס עצמו'? התשובה שלילית.

התשובה תלויה בפירוש שאנו נותנים למחזה ובמיוחד לרצון האלים ולנבואות. אני אתיחס לשני פירושים: הפירוש שרואה בנבואות, ברצון האלים, גורמים חיצוניים לאדיפוס, והפירוש שרואה בנבואות, ברצון האלים, גורמים פנימיים.

א. לפי הפירוש 'החיצוני', אנו תופסים את המחזה 'אדיפוס המלך' כסיפור גורל המתאר את האדם כחסר אונים מול כוחות גזירה, דהיינו, כאדם שאינו יכול להימלט מהגורל שנקבע מלמעלה על ידי האלים למרות אזהרות האורקל. פרשנות זו דומה לתפיסה העומדת בבסיס הסיפור המפורסם 'פגישה בסמארה':

אדם מטייל בשוק ורואה שמלאך המוות מתבונן בו. הוא נס על נפשו עד לקצה הממלכה, לסמארה. שואלים את מלאך המוות מה עשית לאיש זה? והוא עונה: לא עשיתי דבר, רק התפלאתי לראותו כאן, ביודעי שהלילה יש לי פגישה עמו בסמארה.

אינטרפרטציה דומה לזו מופיעה אצל מספר מפרשים של 'אדיפוס המלך', למשל, באורה, 1985. (אולם דודס, 1985, וולדוק, 1985, אינם סבורים כך. דודס, למשל, אינו סבור שאדיפוס הוא קורבן הגורל, משום שהמלך פעל מתוך רצון חופשי, בחירה עצמית, והביא על עצמו את האסון כמו ידיו.)

לפי הפירוש החיצוני, פירוש 'הגורל', שני מקרים אלה ('אדיפוס

הקוהרנטיות הסיפורית של הסיפור הקצר תלויה בשני גורמים: מבנה הסבר ומבנה-ידע, כאשר מבנה זה אינו סיבתי, אלא מהווה מבנה של פיזור אינפורמציה בין הקורא לבין הגיבורים

א. הגיבור מציב לעצמו מטרה מסוימת, מטרה א, ופועל למימושה בעזרת פעילות א.

ב. כתוצאה מפעילות א קורים הדברים הבאים:
- מטרה א מתממשת.

- מתרחשת פעילות חדשה, פעילות ב, שמבלי ידיעת הגיבור הורסת מטרה אחרת של הגיבור, מטרה ב.

ג. הפעילות החדשה, פעילות ב, מתרחשת בעקבות עלייה חדה בהסתברותה של "פעילות-מצטלבת" ("Crossed-Activity").

מושג אחרון זה דורש הבהרה. כדי להמחיש את מושג הפעילות-מצטלבת, נבחן את הדוגמה הבאה. שני אנשים שאין ביניהם שום קשר (למשל, האחד גר באמריקה והשני ביפן); עם זאת הפעילות שלהם עשויה להצטלב כאשר יבואו שניהם לכנס בנושא של גידול עצים ננסיים באיטליה ויירשמו לאותו בית מלון. מבחינה זו ההסתברות לפעילות-מצטלבת בין האחד לשני במצב הראשוני, במצב הבסיסי, גדלה מאוד במצב החדש, עם בואם של השניים לכנס באיטליה. פעילות-מצטלבת עשויה לגדול כתוצאה מהצטלבות מקרית או מכוונת, כמו למשל, במקרה שבו האחד מעוניין להיפגש עם השני הידוע כמומחה עולמי לגידול עצים ננסיים ולכן מזמין האחד חדר במלון באיטליה. (לא אדון כאן במושגים 'הסתברות' ו'פעילות-מצטלבת' שיוצרת תקשורת בין האחד לשני, ואשאר אותם ברמה האינטואיטיבית כפי שניתן להבינם מדוגמת העצים הננסיים.)



רואלד דאל

בחנינה של דוגמה מאדיפוס המלך - אדיפוס בורח

מקור: נתוס - לאור 'ההסבר האפשרי-אריסטוטלי':

1. אדיפוס, הרוצה למנוע את רצח אביו (מאמצו) ובעילת אמו (המאמצת) ומאמין שבריתה מארצו של אביו תממש רצון זה, בורח מקורינתוס. מטרה א (מניעת הפשעים הנוראים של רצח וגילוי עריות של ההורים המאמצים), מושגת על ידי פעילות א (בריתה).

2. בעוד אדיפוס בורח מארצו של אביו, הוא נתקל באיש זקן, שפותח במריבה, ומבלי שאדיפוס יודע שזקן זה הוא אביו מולידו, הוא רוצח אותו תוך כדי מריבה.

פעילות ב של אדיפוס (קטטה), גורמת למות אביו מולידו של אדיפוס, וכתוצאה, מבלי ידיעתו, הוא הורס מטרה ב (אי הריגת אביו הביולוגי). פעילות ב מתרחשת מאחר שההסתברות של פעילות-מצטלבת בין אדיפוס לבין ליוס גדלה מאוד. פעילות-מצטלבת זו היא במהותה מקרית ולא מכוונת, משום שברור שאדיפוס לא הציב לו מטרה לרצוח את אביו הביולוגי.

ההבדל, אם כן, בין שני הסברים אלה הוא כדלהלן: ב'תהליך הורס עצמו' הפעילות להשגת מטרה א היא זו שהורסת את מטרה א. לעומת זאת בהסבר האפשרי-אריסטוטלי פעילות א מממשת מטרה א, בעוד שפעילות ב, הורסת מטרה ב. בשני המקרים הרס המטרות נעשה במצב עניינים שלא ידוע לגיבור. יתר על כן, בעוד שב'תהליך ההורס עצמו', הרס מטרה א קורה כתוצאה מפעילות א, ב'הסבר האפשרי-אריסטוטלי', הרס מטרה ב קורה כתוצאה מחיבור של שני גורמים: עלייה חדה בהסתברות לפעילות-מצטלבת ופעילות ב.

טרנספורמציוני נקודת הראות ואוניברסליות

באיזו מידה מבני-ידע והסבר הנם מרכיבים בסיסיים, יסודיים, בסיפור הקצר? כדי לענות על שאלה זו, אדון כאן תחילה בקריטריון של טרנספורמציוני נקודת הראות ולאחר מכן בקריטריון האוניברסליות.

המלך' ו'פגישה בסמארה' לא ניתנים להסבר על ידי 'תהליך הורס עצמו', משום שאינם מקיימים את התנאי השלישי: המטרה נהרסת על ידי פעולת הגיבור ולא על ידי גורמים אחרים. בשני המקרים מטרת היחיד (שמירת שני הלאווים והבריחה מהמוות) נהרסת בגלל גורמים חיצוניים, הגורל. לא חשוב מה יעשה היחיד, התוצאה הסופית תהיה תמיד אחת - הוא לא ימלט מגורלו.

האם אריסטו התייחס לפן המיתולוגי כאשר דן ב'אדיפוס המלך'? באורה (1985) כותב שעל אף חשיבות האלים בעלייתו ונפילתו של אדיפוס, אין אריסטו אומר דבר בעניין זה - שתיקה הפוגמת בתפיסתו את המחזה. האמת היא שאריסטו מתייחס לאלים בפואטיקה, אך התייחסותו זו רק מחזקת את עמדתו של באורה. בפרק טו כותב אריסטו: "ברור אפוא שגם התרות של העלילות צריכות לצאת מתוך העלילה ולא מתוך 'המכונה' כמו ב'מאדה' ובענייני ההפלגה שב'אילאדה'. ב'מכונה' יש להשתמש רק בעניינים שמחוץ לדרמה ... שהרי לאלים אנו מייחסים את ראיית כל הדברים. אולם במעשים שבתוך הדרמה אסור שיהיה שום דבר בלתי-הגיבוי, ואם לא כן, עליו להיות מחוץ לטרגדיה, כמו זה שב'אדיפוס' לסופוקלס." (עמ' 40-41).

במילים אחרות, אריסטו מתייחס רק אל הסבר דמוי מציאות המבוסס על רצף אירועים סיבתי. אל העולם המיתי הוא מתייחס כאל התרחשויות בלתי-הגיבוי, מלאכותיות ('אפו מחנס' או 'deus ex machina'), שאם נזקקים להן, מוטב

שהתיינה מחוץ לטרגדיה כמו ב'אדיפוס המלך'. מכאן שאריסטו אינו נותן ביאור מלא למחזה של סופוקלס, על אף ש'אדיפוס המלך' מהווה אחת הדוגמאות החשובות שעליהן מתבססת הפואטיקה.

ב. לפי הפירוש הפנימי, ניתן להניח שרצון האלים וביטויים מפי האורקל, אינם אלא החצנה דרמטית של מאווים פנימיים של עולמו הפנימי של אדיפוס. האם לא אמרה יוקסטה לאדיפוס "ואל תפחד מנישואיך לאמך. הרי גברים רבים שכבו כבר עם אמם בחלומותיהם" (שורות 982-980); שורות פרוידיאניות ברורות. ואם נוהה את רצון האלים עם רצון האדם, הרי שלפנינו מחזה הדין, מצד אחד, בפחד הפרנואידי של המלך מפני הקמים עליו להורגו - במיוחד בנו יורשו הטבעי, ומצד שני, במסע נקמה של הבן הנטוש באביו הרע והאכזרי, במסע שמטרתו להחזיר לעצמו את מה שמגיע לו - הממלכה. האם פירוש פנימי זה מאפשר להסביר את המחזה כ'תהליך הורס עצמו'? התשובה שלילית, משום שמאווים לא מודעים, תת-מודעים, של אדיפוס (לרצוח את אביו ולשכב עם אמו) הם הבסיס לטרגדיה. לפי פירוש זה לא ניתן ליישם את 'תהליך הורס עצמו' על המחזה, משום שתהליך זה מניח רצון ומטרות הנמצאים במודעותו של היחיד. התהליך הוא במהותו רציונלי, בעוד שמאווים תת הכרתיים אינם נמצאים בהכרת האדם ומקובל לראותם כבלתי רציונליים.

ובאשר לשאלה השנייה: האם 'תהליך הורס עצמו' נכלל בפואטיקה, התשובה שלילית, משום שמבנה ההסבר ל'אדיפוס המלך', שאקרא לו "הסבר אפשרי-אריסטוטלי", ושאותו אבנה על בסיס הפואטיקה תוך כדי התמקדות ב'אדיפוס המלך', שונה מההסבר המוצע במאמר. כדי להראות זאת, אציע תחילה את 'ההסבר האפשרי-אריסטוטלי' ולאחר מכן איישם אותו על קטע מהמחזה של סופוקלס - אדיפוס בורח מקורינתוס.

'הסבר אפשרי-אריסטוטלי':

טרנספורמציות נקודת הראות
 טרנספורמציות נקודת הראות של
 סופר כל יודע לנקודת הראות של
 סופר גיבור מרכזי-משתתף, משאירה
 את מבני ההסבר בלי פגיעה ברוב
 המקרים. מה שקובע אם מבנה ההסבר
 יישמר תחת טרנספורמציה זו, תלוי
 במבנה-ידע של סיפור המקור. כדי
 להמחיש זאת, נתבונן בטבלה הבאה
 המסכמת את הדיון בששת מבני-ידע
 (ראה לעיל):

מבנה-ידע	שמירת מבנה ההסבר על ידי טרנספורמציות נקודת הראות
יודע-יודעים	מבנה ההסבר נשמר, משום שרמת הידע של הגיבור שווה לזו של הקורא
יודע-חלק יודעים	מבנה ההסבר אינו נשמר במקרה שהגיבור יודע פחות מהקורא, אך הוא נשמר כשרמת הידע אצל שניהם שווה
יודע-לא יודעים	מבנה ההסבר אינו נשמר בסיפור שבו רמת הידע של הגיבור פחותה מזו של הקורא, אך בסיפור שבו רמת הידע של הגיבור שווה לזו של הקורא, מבנה ההסבר נשמר
לא יודע-יודעים	מבנה ההסבר נשמר משום שהגיבור יודע יותר מהקורא
לא יודע-חלק יודעים	מבנה ההסבר נשמר: במקרה שהגיבור יודע יותר מהקורא וגם במקרה ששני אלה אינם יודעים
לא יודע-לא יודעים	מבנה ההסבר נשמר במקרה שהגיבור והקורא אינם יודעים

כפי שניתן לראות, מבנה-ידע של סיפור המקור, שנכתב מנקודת ראות של כל-יודע, קובע אם מבנה ההסבר יישמר על ידי טרנספורמציות נקודת הראות בסיפור המותמר בצורה הבאה: **מבנה ההסבר אינו נשמר כאשר הגיבור יודע פחות מהקורא.**

לכלל זה אני קורא " כלל שימור מבנה ההסבר", והוא תקף כאשר הסיפור המקורי עובר טרנספורמציה של נקודת הראות - לסיפור המותמר. מסקנה זו תומכת בהשערה היסודית של המאמר: מבנה-ידע הוא תשתית הכרחית, בסיסית ואוניברסלית של כל סיפור. ניתן, אפוא, לראות בסיפור דרך מסוימת שבעזרתה מעביר המחבר לקורא ידע: על ידי מניפולציה של פיזור האינפורמציה המרכזית בין גיבורי הסיפור לבין הקורא בשלוש האפיוזדות של הסיפור: רקע, מרכז, סיום. הניתוח התיאורטי מדגיש גם את חשיבותו של מבנה ההסבר בסיפור. מצד אחד, לא ניתן לחשוב על סיפור מבלי שיושתת על הסבר העונה לשאלות - כיצד ומדוע התרחשו האירועים המתוארים בסיפור כפי שהתרחשו. ההסבר מספק תשובות לשאלות ובכך הוא מאחד סביבו את אירועי הסיפור בתבנית קוהרנטית הסברית אחת. חוסר קוהרנטיות בסיפור נתפסת, אפוא, כסטייה מדפוס ההסבר, כאירועים בדיוניים שלא ניתן להסבירם במסגרת ההסבר המוצע (וראה דיון על קוהרנטיות והסברים בספרות אצל, הרציג, 1989; רמון קינן, 1984; רקובר, 1991). מצד שני, שימורו של מבנה ההסבר תלוי במבנה-ידע של סיפור המקור כפי שהדבר בא לידי ביטוי בכלל שימור מבנה ההסבר. לכן אני מציע שמבנה-ידע הוא בסיסי יותר מאשר מבנה ההסבר.

אוניברסליות ו'תהליך הורס עצמו'

כאמור, מידת הבסיסיות של מבנה הסבר קשורה ביכולת ההשתמרות תחת טרנספורמציה שנדונה לעיל, ובמידה שמבנה זה מופיע בסיפורים רבים מעבר לתקופה ולתרבות. עד כה הראיתי שההסבר 'תהליך הורס עצמו' מבאר היטב שני סיפורים מתקופות שונות ומתרבויות שונות: הסיפור של בוקאצ'ו 'פדריגו והנץ' והסיפור של מופאסאן 'המחרוזת'. ניתן לראות בשני סיפורים אלו שתי דוגמאות, וריאציות סיפוריות, אחת מהתרבות האיטלקית והשנייה מהצרפתית, המממשות את סכמת ההסבר הנוכחי. בעוד שבסיפור של בוקאצ'ו הגיבור המרכזי הורס את מטרותו במו ידיו, בסיפור של מופאסאן הורסים הגיבורים את חייהם במשותף.

כדי לחזק את הטענה שמבנה ההסבר הנוכחי מגלה תכונות אוניברסליות, אנתח בקיצור נמרץ עוד ארבעה סיפורים, שמתפרשים בהתאם לתהליך הורס עצמו: 'מתנת חכמי-קדם' ו'אבודים במצעד תלבושות' של או

הנרי (1973, בלי תאריך) האמריקאי, 'תענוגותיו של כומר' של רואלד דאל (1994) הבריטי, ו'ללא חזרה' (No Comebacks) של פרדריק פורסיית (1982) האמריקאי.

הסיפור הראשון של או הנרי, 'מתנת חכמי-קדם', מתאר זוג אוהבים עניים, דלה וג'ים, שלמרות עוניים מתאמצים לבטא את אהבתם על ידי קניית מתנות בחג המולד. דלה מוכרת את שערך הארוך והמרהיב כדי לקנות שרשרת לשעונו היקר והמהודר של ג'ים; וג'ים מוכר את שעונו כדי לקנות לדלה מערכת של מסרקות

לשערה. סיפור זה הנו וריאציה על ההסבר 'תהליך הורס עצמו', שלפיה שני גיבורים מבצעים פעולות דומות, הנעשות במקביל ובנפרד, והורסות את מטרותיהן הדומות.

הסיפור השני של או הנרי, 'אבודים במצעד תלבושות', מתאר את צ'נדלר, בחור עני, שנוהג מדי מספר חודשים להעמיד פני מיליונר ולסעוד במסעדת יוקרה. באחד המקרים האלה מארח צ'נדלר בחורה צעירה ומתרברב בפניה על עושרו הרב ועל אורח חייו הבטלני והבוזוני. אך הוא נכשל, כיוון שמסתבר שנערה זו, שבאה ממשפחה עשירה, בזה לבחורים צעירים בטלנים ובוזוניים.

הסיפור של רואלד דאל מתאר סוחר ברהיטים ישנים, סירל בוגיס, נוכל ערמומי, המתחפש לכומר שמציג עצמו כנשיא חברה לשימור רהיטים נדירים. בתור שכזה, יכול בוגיס הנוכל לרמות כפריים תמימים, לקנות מהם רהיטים עתיקים בפרוטות ולמכור אותם כמחירים מרקיזי שחקים. באחד המקרים האלה, גילה בוגיס אצל הכפרי רומינס שידה עתיקה, יקרה ונדירה. לבעל השידה הוא אומר, כי למרות שהשידה חסרת ערך, הוא יקנה אותה כדי להשתמש בה כעץ להסקה. בעודו הולך להביא את מכונתו כדי להעמיס עליה את השידה יקרת המציאות, מחליטים רומינס וחבריו, במטרה לממש את המכירה באופן סופי, לנסר את השידה לגזרי עץ, המיועדים להבערה באש.

הסיפור של פרדריק פורסיית מתאר את המיליונר מרק סנדרסון, שהתאהב מעל לראש באשה יפהפייה אך נשואה, ושוכר רוצח מקצועי שיחסל את בעלה של האשה. הרוצח מחסל את הבעל, כשלפתע נכנסת לחדר אשה יפהפייה ורואה אותו עם הגופה. אבל אל חשש, מרגיע הרוצח השכיר את סנדרסון בעת שהוא מקבל את התשלום עבור ביצוע החוזה, לא השארתי שום עקבות, יריתי גם בה.

אלה הם שישה סיפורים, שנכתבו בתקופות שונות ובתרבויות שונות, סיפורים שניתן להסבירם בעזרת אותו מבנה הסבר - 'תהליך הורס עצמו'. כתוצאה, מתחזקת הטענה שהסבר זה הוא אוניברסלי. יתר על כן, סיפורים אלה יוצרים תחושה של קוהרנטיות סיפורית הנובעת מדפוס הסבר זה המאחד את כל האירועים לכדי יחידה אחת שלמה, כשכל אירוע ואירוע משתבץ במקומו הראוי. ■

מרגו פארן

שניהם עברו

אפילו את נדידת הציפורים

הקטנות
שהגיעו לעץ
הענק
בעתלית
בשעת אחר-צהריים
מקדמת
וציצו
בקולות וצוחות
והודיעו
על בואן
ממרחקים
ממש
באותם רגעים
לא
יודעים את זה
אז איך אדע
מנין באתי.

בתוך ביתי

בתוך ביתי
אני הולכת
עם תרמיל
אפר
עם בטנה אדמה
על הגב
ובו
מה שאני
צריכה.

על החוף

ביעילות

שני גברים

נמרצים

והאחד אמר

לשני

במבט של להט

'אני, בית מרים

במאה וחמשים

אלף דולר'

קראתי ידיעה

שבתל-אביב

מתכננים ספסלים

שההומלסים

לא יוכלו לשכב

עליהם יותר

אולי זה קשור

בשפוע

או בארץ

וזה יכל להיות גם ברחב.

כוח ללמוד

בשום אפן

לא היה

לי

כח ללמוד

את ההסטוריה

היהודית

החדשה

ואני

חשבת

שאני יכולה

ללמד אותה.

תודות

אני מודה לרוני אמיר, חיה בר-יצחק, מיכאל גלזמן, אדיר כהן, רותי לורנד, אבי ליפסקר, אביבה רקובר, חיה שחם, וצביקה שטרנפלד, על שקראו בעיון רב טיוטה קודמת של המאמר והעירו הערות חשובות ותורמות.

ביבליוגרפיה

או הנרי (1973) 'אחרי עשרים שנה', ב-או הנרי אחרי עשרים שנה: סיפורים נבחרים. תל אביב: עם עובד-ספריה לעם.

או הנרי (1973) 'מתנת הכמי-הקדם', ב-או הנרי אחרי עשרים שנה: סיפורים נבחרים תל אביב: עם עובד-ספריה לעם.

או הנרי (בלי תאריך) 'אבודים במצעד תלושות', ב-או הנרי לילות ניו-יורק, תל אביב: לדורי - סידרת "אפקים".

אריסטו (1987) פואטיקה. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/אוניברסיטת בר-אילן.

באורה, ס"מ. (1985) 'האלים מראים את כוחם, משום שזה רצונם', ב-גילולה ד. (עורכת) אדיפוס המלך וסופוקלס: מכתר מאמרים. ירושלים: כתר.

בארי, פ. (2004). מבוט לתורת הספרות: צעדים ראשונים. רעננה: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

בוקאצ'ו, ג'ובאני (1313-1375) 'פדריו והנץ', ב-חרוסט, י. מכתר הספור האיטלקי. תל אביב: הוצאת הדר.

בן-שחר, ר. (1990). סגנון הסיפורת: הלשון, הסגנון, ולשון הספרות. רמת-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

בריקר, מ. (1980). מבעד למדומה: משמעות וייצוג ביצירה הבדייונית. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

גולדברג, ל. (1975) אמנות הסיפור: עיונים בצורת הסיפור הקצר ובתולדותיו. תל אביב: ספריית הפועלים.

דאל, ר. (1994) 'תענוגותיו של כומר', ב-דאל, ר. הו, המיסתורין המתוק של החיים. תל אביב: אלפא/זמורה-ביתן.

דודס, א"ר. (1985) 'על אי-הבנות של "אדיפוס המלך"', ב-גילולה ד. (עורכת) אדיפוס המלך וסופוקלס: מכתר מאמרים. ירושלים: כתר.

דינגוס, נ. (1988) הפואטיקה של הסיפורת (יחידות 3,4,6). תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

הלפרין, ש. (1984) על ה"פואטיקה" לאריסטו. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/אוניברסיטת בר-אילן.

הרציג, ח. (1989) העולם בסיפורת: חיקוי מציאות או ארגון אמנותי. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

וולרוק, אג"א. (1985) 'דרמת הדרמות: "אדיפוס המלך"', ב-גילולה ד. (עורכת) אדיפוס המלך וסופוקלס: מכתר מאמרים. ירושלים: כתר.

חרמון, נ. (1988) הפואטיקה של הסיפורת (יחידה 7). תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

מופאסאן, ג'י דה. (1977) 'הענק', ב-מופאסאן, ג'י דה, הידושה. תל אביב: עם עובד-ספריה לעם.

סופוקלס. (1994) אדיפוס המלך (מיוונית: אהרון שבתאי). ירושלים ותל אביב: שוקן.

פרי, מ. (1979) 'הרדנמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו'. הספרות, 28, 46-6.

צורן, ג. (1992) 'שינוי, מצב, תהליך: אספקטים בתיאוריית העלילה האריסטוטלית'. דפים למחקר בספרות, 8, 71-82.

קלייסט, הינריך פון. (1968) 'המרקוזה פון או...' ב-קלייסט, הינריך פון, שלוש נובלות. תל אביב: עם עובד.

ריגון, י. (2003) אריסטו: פואטיקה (תירגם מיוונית והוסיף מבוא, הערות ומאמר מסכם). ירושלים: מאגנס.

רמון-קינן, ש. (1984) הפואטיקה של הסיפורת בימינו. תל אביב: הפועלים.

רקובר, סם ש. (1990) 'מחרוזת סיפורי סיפור "המחרוזת"', עיתון 77, 122, 28-31.

רקובר, סם ש. (1991) 'קוהרנטיות ואמינות: מה הטעם ברצח ליאוטטה?' דפים למחקר בספרות, 7, 339-360.

רקובר, סם ש. (1997) 'תאונה טיפשית וקטלנית', ב-רקובר, סם ש. חלום ב-3 בלילה. תל אביב: כנרת.

שטרנברג, מ. (1974) 'מבנה ההשקיה, העניין העלילתי והסיפור הבלשי'. הספרות, 19-18, 164-180.

שן, י. (1985). קוהרנטיות: סקירת תיאוריות וגושימים. הספרות, (34)2, 114-125.

Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Forsyth, F. (1982). *No Comebacks*. In Frederick, F. No comebacks: collected short stories. New York: Bantam Books.

Rakover, Sam S. (1990a). *Metapsychology: missing links in behavior, mind, and science*. New York: Paragon/Solomon.

Rakover, Sam S. (1997a). Can psychology provide a coherent account of human behavior? A proposed multiexplanation-model theory. *Behavior and Philosophy*, 25, 43-76.

Rimmon-Kenan, S. (2002) *Narrative fiction: contemporary poetics* (2nd edition). London: Routledge.

Sternberg, M. (1978). *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

בקובץ *חומר* (1990), שבו חל לדעתו "מעבר מן המרחב הפיזי אל המרחב האנושי". זו אכן, תפנית משמעותית ביותר גם בעיני, ולכן לא ברור לי מדוע אין מירון משנה את המקום המוקצה לה באחרית דבר (ובמבחר כולו). היחס הכמותי והערכי, שנקבע על ידי המבחר וסידורו, נשמר, כך ששלושה רבעים מדבריו מוקדשים לשירתה המוקדמת - המטאפיזית-מדעית - של חלפי והם אך מחזקים את דימויה האוטורי משהו ממילא. דיוניו בשירתה המוקדמת עוסקים בנושאים כמו: "הדרמה האפיסטמולוגית" של שירתה, "המהפכה הקונספטואלית" שלה, מושגי חלל-זמן-ומשך, "העצמי הפסיכופיזי", "האני כחלל נצפה וכחלל צופה", "האמפיביות" של תפיסתה השירית, עקרון ההמסה והמטמורפוזה, התנסויות ב"פרצפציה ובטרנס-פרצפציה",



רחל חלפי, רישום: מנשה קדישמן

הפרדוקס הלשוני והשירי, אוקסימורון-סינסטיזיה-פיגורטיביות הופכית, "הנזלת השפה", "שירי למלום" וכן הלאה, דיונים הדוחקים את שירתה של חלפי למחוזות (תת-אטומיים ומטא-לשוניים), שספק אם הקורא המצוי יכול למצוא בהם עניין. (לא מכבר פרסם מירון ב'הארץ' שלושה מאמרים על עמיחי שבהם הראה כיצד שירתו "בגובה העיניים", היא שעושה אותו למשורר הפופולרי ביותר בישראל).

המפנה, מכל מקום, בקובץ *חומר* (1990) הוא אכן חשוב, לטעמי, ומעניין. בקובץ זה עושה חלפי מעין הערכה מחדש של שירתה, ומשנה את כיוונה, כפי שכותב מירון: "הקוסמוס האדיר עודנו כאן, אך הוא הוזה אל הירכתיים ואת מקומו תפסה בקדמת הבימה חברת אנשים. נחלש היסוד האונטולוגי של החשיבה וההרגשה, ובה במידה התחזק היסוד האתי" (עמ' 546). מירון מדבר להלן על השירים "הוולתיים" של המשוררת, שעניינם פחות המציאות הפיזיקלית

את חלפי כמשוררת מרכזית הראויה להכרה נרחבת ולקהל קוראים רחב. לדבריו, "זה למעלה משלושה עשורים מלווה אותנו קולה השירי הייחודי של חלפי, הנוגע בקולות אחרים, אך נותר תמיד בלתי דומה, נפלה, ומשום כך קונה לו הקול הזה את הקשב שהוא ראוי לו רק בהדרגה, אם כי בהתמדה". לפיכך, מתעכב מירון על כל קבצי שיריה והופעתם (שירים תת-ימיים ואחרים 1975; נפילה חופשית 1979; זיקת או עיקרון אי הוודאות 1986; *חומר* 1990) וטוען כי ההכרה בהם השתתה וגם כיום אינה שלמה כפי שראוי שתהיה.

אני אוהב ומעריך את שירת רחל חלפי, אחת המשוררות המוכשרות והנאצלות בשירתנו. אבל, לדעתי, לא זה המבחר, ולא זו אחרית הדבר הדרושה לה. דן מירון מנסה לתפוס מרובה וזה, כידוע, מכשלה. דרכו היא טוטלית: כל הספרים (לפי סדרם), וכל השירים (כמעט), עד שמרוב עצים אין רואים את היער. שירתה ודמותה של חלפי במקום שיתבררו ויתבהרו, רק מתערפלות ומסתרבלות. לו אני דן מירון, הייתי עורך דווקא מבחר מצומצם, בטעם אישי, שיבליט אך היבט מסוים בלבד בשירתה. והרי, כאמור, מבחר מקיף יצא אך לפני שלוש שנים, ומה טעם לחזור עליו שוב?!

שתי תקופות מבחין מירון ביצירת חלפי, מוקדמת (שלושת ספריה הראשונים) ומאוחרת (המתחילה עם הקובץ *חומר* ושירים שנוצרו אחריו). בהתאם ליחס זה מחולקים גם דבריו באחרית דבר, חלוקה שהיא, בהכרח, בעוכריו. את התפנית בשירתה של חלפי רואה מירון

רוח מטהרת

רוח מטהרת עוברת על פני הפוליטיקה הישראלית בעקבות המפץ הגדול. עוד מוקדם לקבוע מה הם אך צירופי מילים יפות (אוקסימורון כגון: "אני סוציאליסטמיליונר, לכן אני מתפקד לעבודה") ומה עובדות של ממש שיתירו רישומן במציאות. דבר אחד, אני מקווה, כבר קרה: הליכוד נזרק לפינה כמפלגה אנרכוניסטית, נפוחה, ובלתי רלוונטית, שהאוויר יצא, פתע, ממנה.

תפס מרובה

מהדורה מקיפה משירי רחל חלפי מקלעת השמש ראתה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשנת 2002. לא חלפו אלא שלוש שנים, וזכינו ב"מהדורה מורחבת" חדשה, מקיפה עוד יותר (לדברי הוצאה המהדורה הראשונה אזלה) שראתה אור השנה, 2005. אם המהדורה הראשונה החזיקה 400 עמודים, הרי המהדורה השנייה מחזיקה 578 עמודים, תוספת של 178 עמודים, שמיעוטם שירים חדשים ורובם מסה נרחבת 'לעוף מציאות, ללוש חושך, לברוא קול' מאת דן מירון על שירתה של רחל חלפי, המשתרעת על פני 127 עמודים. ולאחר שקראתיה כולה (אני משוכנע שמנתם בן ב'מעריב' 25.11.05 לא עשה כן) נשאלת השאלה: כלום יש הצדקה למהדורה כה רחבה? והאם זה, באמת, מה ששירת חלפי זקוקה לו? ניכר במהדורה החדשה רצונו של מירון להציב

סופו של דבר, כאמור, שהכמיהה גברה על האזהרה, והיא שבה לרוסיה אף ששיבה זו הביאה לסופה המר. מעניין על אלה מצוקות חיים מאותת לנו כאן מנור?

2.

שירתו של אלישע פורת (ארכה תקפה, הקיבוץ המאוחד 2005) היא היפוכה הגמור של שירת דורי מנור. וזאת לא רק בהיבטיה המוכרים, כתמצית הישראליות האידיאולוגית (לה מפנה מנור עורף), אלא גם בהיבטיה המוכרים פחות, למשל בשירת האהבה שלו. אפשר לומר שכשם ששירתו ההומו-סקסואליות של מנור (במקור ובתרגום), הפכה סמל לשירתו האוניברסלית, כך שירתו ההטרנסקסואלית של פורת, היא סמל לזיקתו הארצישראלית. בשיר 'ספירה חדשה', למשל, הוא כותב:

אני שומע את אבי בריבו
עם אמי בצריפס הקטן: "חבל שאינך תימנייה", הוא
משתולל בכעסו עליה,
"הנשים התימניות יודעות לפנק".
האם בגללו אני כל כך מתגעגע
לנערה תימנית שראיתי בנעורי
חוצה את חדרה המושבה הקטנה?
את "אלף שנות פולין" שלי, המכבידות
ומעיקות מדי על צווארי,
הייתי משליך לרגלה השחומה;
מפרקד אותה בחצר ביחומה
ומתחיל איתה הכול מהתחלה:
הכל משנת ספירה חדשה. (עמ' 79)

את משא הגלות של הוריו, "אלף שנות פולין", של היהדות האשכנזית, המכבידות עליו כל כך, הוא מבקש לפרוק לרגלי אותה נערה תימנית, כדי להתחיל עמה מאפס ספירה חדשה של התערות בארץ. מהלך הפוך ממש, תרתי משמע, למהלך שעושה מנור. הדברים עמוקים אף יותר משאנו משערים. בשיר 'להפרות עץ' כותב פורת: "כשאני בא במכחולי על האנונה, / סולם רעוע מתנדנד תחת, / נזרמת מתוכי אבקת-זהב / ישר אל שפופרתה... /... / וכשאני יורד ממנה, מחטיא / שלבים, נפצע ביד מחפוסים / גזעה, אני כורע תחתה, / נושא עיני למעלה ואומר: / תודה לך. נו. די. הייתי / עץ לרגע. אני מודה, / לקחתני חלק בהליך הבריאה" (עמ' 21). מדובר כאן, למי שלא שם לב, במעשה אהבה ארוטי גועז לעץ. הפריית עץ האנונה, שבה לוקח המחבר, כדבריו, "חלק בתהליך הבריאה", או לפחות בתהליך בריאת הגוף הארצישראלי. המשורר משתמש כאן בלשון חז"ל, "מכחול"



העולמית. עמדה כזאת, ובוודאי ניתוק שכזה, חייבים לתת את אותותיהם בשירתו של מנור. ואכן הנושאים הישראליים המובהקים בספר החדש הם בסך הכול 'ארבעה שירי תל אביב' שגם הם אינם אלא שירי ילדות וזיכרון, ואילו כל השאר, חציו תרגום וחציו שירי אהבה הומוסקסואלית. הרושם המצטבר, לפחות בעיני כקורא ישראלי, הוא של שירה מנוכרת, כלואה בתוך בועה, ששכלולה הטכני ויופיה האסתטי, הם אך בריחים נוספים על הסתגרותה. אין לי ספק שדורי מנור חש בכך אף הוא, אך קצרה ידו מהושיע, ואת זיקתו להוויה הפוליטית הישראלית הוא מבטא באמצעות התרגום. את תרגום שירו של ויקטור הוגו (1802-1885) 'זיכרון מליל הארבעה' (ליל ה-4 בדצמבר - כמוסבר בהערה הלא מקרית - הוא הלילה שבמהלכו השתלט לואי נפוליון בונפרט, מצאצאיו של נפוליון בונפרט והקרוי "נפוליון הקטן", על הרפובליקה הצרפתית הצעירה) הוא מלווה בהקדשה הבאה:

התרגום מוקדש לאריאל שרון,
'נפוליון הקטן' שלנו (עמ' 66).

נו, טוב! אם הוא סבור שבהקדשה חיוורת וקלושה זו, יצא ידי חובתו לחברה בישראל, הרי זה מגוחך ופתטי. איזכור עקיף נוסף לישראל, גם כן באמצעות תרגום, ניתן למצוא בתרגום שירה של מרינה צוואטייבה (1892-1941) 'כמיהה לארץ'. צוואטייבה גלתה לאחר המהפכה מרוסיה לצרפת, אך געגועיה גברו עליה והיא שבה לברית המועצות ערב מלחמת העולם, רק כדי לשים אחר-כך קץ לחייה. הנה הבית הראשון של השיר, שנכתב ב-1934, המזהיר, כביכול, מפני ההונאה שבכמיהה לארץ מולדתה:

כמיהה לארץ! כבר מזמן
נחשפת לי ברמאותך.
כל כך אחת לי היכן

של העולם, שהעסיקה אותה בשירים המוקדמים, ויותר הזולת והמציאות האנושית. לטעמי, כאן מצויים שיריה החזקים ביותר. אחד היפים והפרוגרמטיים שבהם, 'נוסעת סמויה' (עמ' 253), משירי קפה מרסנר (פינת פרישמן בן יהודה), הוא שיר שבו מצטרפת המשוררת, כנוסעת סמויה, אל ספינת השוטים האנושית. מירון מראה שם בפירוט, וכרגיל בפירוט יתר, את המהפך הפואטי שנבע משינוי זה. אולם לא הפירוט חשוב, אלא התוצאה, עליה הוא אומר: "המשוררת הגיעה כאן לא רק ליחסי אובייקט אינטנסיביים, וליכולת ליצור אמפתיה עזה וסוערת, אלא גם ליחסים המאפשרים לה לראות את הזולת מבלי להתנתק ממנו רגשית... לחיות את הנוכחות שלו כאדם אחר, אבל מוחשי" (עמ' 543). בהתאם גם הפואטיקה שלה היא עתה פחות "נזילה", פחות "נמסה", יותר ישירה ומוצקה. היא עצמה מסכמת את המהפך שעברה בבית השני של שירה הנפלא 'תנו לי קערה': כך: "תנו לי קיום פשוט / על פי חוקי הפיזיקה של ניוטון / תנו לי לשבת על כיסא / לשכב על מיטה /... / תנו למישהו / להניח יד טובה עלי / תנו לי שמלה יפה חמה / תנו לי קערת מרק /- בצל" (עמ' 374). שיר נהדר, ויש רבים כמוהו, שהייתי עושה אותו אבן-פינה למבחר שונה משיריה המאוחרים של חלפי. מבחר שהוא בבחינת מועט המחזיק את המרובה, מתוך מה שאפשר לכנותו, בעקבות שירה הגדול והנהדר 'פירווי מציאות בקפה מרסנר' (עמ' 256), כשירת "המציאות" היומיומית של חלפי. יש עוד הרבה מה לומר על כך, אלא שלא אוכל להאריך. אבל זהו הגרעין, שקיים בדברי מירון, אך נבלע בהם. וחבל.

פריז / עיז החורש

1.

ההערה הבאה היא סוציולוגית בעיקרה: ספרו החדש של דורי מנור בריטון (אחוזה בית, 2005) הוא ספר מלוטש שזכה לשבחי הביקורת: זיוה שמיר ומנחם בן ב'מעריב'; אמוץ גלעדי ורפי וייכרט (היחיד שהסתייג), ב'הארץ'. אולם ככל שהוא משוכלל צורנית, והוא אכן כזה, לא יוכל השכלול להסתיר את עקרותו השירית. זהו ספר של משורר שעקר עצמו מישראל ושתל עצמו בפריז בה הוא חי כבר עשרות שנים. זהו מהלך אידיאולוגי, שבא לביטוי גם בכתב העת 'הו' שמנור הוא עורכו (למשל במאמרו של רויאל נץ, 'פושטי המדים', ב'הו' מס' 2 עליו הגבנו במדור זה); שעיקרו הינתקות גמורה מכל עניין ישראלי, לעומת הידבקות גדולה בתרבות



ו"שפופרת", לתיאור אברי הרבייה הזכרי והנקבי, וגם שימוש זה איננו מקרי. השפה העברית והעיסוק בה הם חלק מרכזי מן הפואטיקה המוצהרת ברבים משיריו של פורת (וראה: 'מכתב פרידה קצר' 33; 'הדינוזאורים של הלשון' 50; 'ארמית' 83 ונוספים). עיסוק המדגיש היבט הופכי נוסף ליצירתו של מנור: אם מנור עוסק, כחלק מהפואטיקה שלו, בתרגום לעברית משפות זרות (צרפתית, ספרדית, אנגלית), הרי פורת עוסק בחפירות עומק בלשון העברית כדי להגיע למקורותיה ולרבדיה העמוקים. חרדתו הגדולה ביותר היא כפולה: אובדן השפה ואובדן הארץ (יציאה לגלות ממשית או תרבותית). בשיר 'בעתה' הוא כותב:

גם הבוקר קמתי מבועת: / העברית שלי, ראשית
אוני / המתוקה בפי, ושארית / גחלת הצורבת
מרירתי, / טובעת לעיני אובדת, / שוקעה ומים
יכסוה. / אני נחרד, נרעד מפחד / מחרחר, ושטוף
זעה קרה / אני שואל: עד כאן ודי? / ושוב להיזרות
בבלה? / ושוב לחזור עם ארמית... (עמ' 78)

צבן - ארבעה מעגלי חיים

תחילה הגיעה הודעה בדואר: הזמנה לערב השקה בצוותא לספר *שורש הדברים* - עיון מחודש בשאלות עם וחברה - מחווה ליאיר צבן במלאות לו 75 שנה. כעבור כמה ימים הגיע הספר עצמו. אם ההודעה דמתה לרבות מסוגה, הרי ההפתעה היתה הספר עצמו. ספר חי, נושם, בהשתתפות עמוס עוז, א"ב יהושע, ירמיהו יובל, מנחם ברינקר, נסים קלדרון, דני גוטווייך, יגאל עילם ורבים נוספים, עשרים וחמישה במספר, מטובי הכותבים בתחומם. טרם

קראתי את כולו, ועוד אדרש לכך, אבל ממה שכבר הספקתי, ברור לי כי הוא מסיר את האבק מעל לסוגיות רבות שבהן הוא נוגע.

לא פחות מדברי המשתתפים, הופתעתי ואהבתי את דבריו של יאיר צבן עצמו החותמים את הספר במסה הקרויה "ארבעה מעגלי חיים ומה שביניהם". כפי שניכר מן ההקדמה "מילים ליאיר", שכתבה שושנה שמואלי, מיוזמי הפרויקט כולו, צבן הוא אדם מיוחד, שיש לו הרבה אוהבים "ידידי נפש וחברים לדרך", שלא כל איש ציבור זוכה להם. ובאמת, צבן הוא אדם אחר אשר, כהגדרתה, "פרץ את המחיצות בין הפוליטיקאי לאיש הרוח, בין המעשה להגות החברתית" והיה "מופת של פוליטיקה אחרת, שיש עמה חברות, יושר והגינות" (עמ' 11).

את לבי שבו היושר האינטלקטואלי והגישה המשוחררת של צבן בבואו לסכם את ארבעת מעגלי חייו (תיקון עולם; שלום שלום ואין שלום; להיות יהודי חילוני לא מבוש; קוד הקליטה; כבוד). אין כאן טיוח, אין כאן 'אמרתי לכם', אין כאן התנצחות או התחשבות, אלא רק התבוננות ישרה המצביעה בשווה על אמיתות ועל טעויות, והמלווה בכל פרק גם בזיכרונות של חוויה מעצבת.

המעגל הראשון, המוקדש להשקפת עולמו החברתית, נפתח כך: "מהיכן זה התחיל? אינני חושב שזה נולד בערש ילדותי בשכונת נחלת אחים בירושלים, ולא בקנאה שאחזה בי לעתים כאשר הבחנתי בפער שביני לבין רבים מחברי בגימנסיה העברית בירושלים באותן שנים...". צבן אינו מתהדר בתחושת קיפוח, או בחוויה טראומטית של עוני משפיל, אף שהוא רומז על מצבה הכלכלי הקשה של משפחתו. כפי שהוא מספר בהמשך הוא נשבה להשקפת עולמו קודם כל באורח אינטלקטואלי: "אולי זה התחיל מהשפעת הספרות הנפלאה שקראנו... ואולי מהשיחות שקיימתי עם דודתי ודודי בקיבוץ עין-שמר... ומהפואמה 'נגד' של אלכסנדר פן שדודי כה היטיב לקוראה ואני השתדלתי לחקותו..." (עמ' 367).

באותה מידה של יושר הוא מודה כי השמאל כיום נתון במשבר בכל שלוש השאלות המגדירות אותו: מהו החזון? מיהו המעמד הנושא אותו? ואיך צריך המאבק להתנהל? כאינטלקטואל הלומד לעומק את הסוגיות הללו הוא קובע, כי "יש מעט מאוד כתיבה חדשנית ורצינית שמתמודדת עם השאלה איך השמאל יוצא מהמשבר הזה". לדעתו, בשלב הנוכחי, מבין כל המילים הגדולות שלא איבדו את מעמדם יש מילה אחת, "דמוקרטיה", ואותה ראוי שיאמץ אל חיקו, ולא רק באופן פוליטי, אלא במעגלים מתרחבים והולכים שיקיפו את הכלכלה, הקהילה, מערכת החינוך וכדומה.

גם בדברו על המעגל השני, סוגיית השלום עם שכנינו ויחסינו עם ערביי ישראל, הוא מדבר באותה כנות משכנעת. דווקא כאן הוא מציין חוויה טראומטית מעצבת: "את העוגן החווייתי מצאתי במקום שלא חיפשתי, ובדרך שחרצה חריצים כואבים בנפשי. אזכיר ולא אפרט. ביום ראשון, 11 באפריל 1948, נלקחנו אני וחברי מטקס הסיום של הגימנסיה העברית בירושלים לקבור את טבוחי דיר יאסין... פגישה ראשונה



עם המוות. ואיזה מוות. וכמה קורבנות. המראות לא ירפו ממני שנים רבות... (עמ' 373).
כהמשך ישיר כמעט לחוויה זו הוא מציין את גאוותו על כי נעשה, החל משנת 1954, חבר במק"י, מפלגה יהודית-ערבית, היחידה שחרתה על דגלה "הכרה בזכות ההגדרה העצמית של העם הערבי הפלסטיני על בסיס של הדדיות". גם כאן אין הוא מכסה על משברים ואכזבות. אחת מהן היתה, לדבריו, הסלחנות כלפי הלאומנות הערבית, לעומת המאבק הנחרץ בכל גילויי הלאומנות היהודית. לכאורה היה זה על פי מה שהורו אבות המרקסיזם, שיש להבחין בין לאומנות של עם שולט לבין לאומנות של עם נשלט, "אבל - כותב צבן - ספק אם האבחנה הזאת תקפה במקרה שלנו, גם משום היותנו מיעוט קטן יחסית בעולם ערבי גדול... ובעיקר משום שהלאומנות הערבית בגילוייה הרווחים שללה את ההכרה בזכות קיומה של ישראל ובגילוייה הקיצוניים אף קראה לחיסולה". הוא מספר כי לאחר חוויה נוספת, "שיעור פרטי" כדבריו, שקיבל כאשר הוחרם על ידי הנציגים הערבים בכנס בבודפשט בשנת 1963 אליו הגיע כמזכ"ל בנק"י (ברית נוער קומוניסטי ישראלית), החליט בינו לבינו: "באותו יום נדרתי לעצמי: לא לחדול ממאבקי נגד הלאומנות היהודית, אך להפסיק להיות סלחן כלפי

עוזב אותו (את אלוהים המסכן) לנפשו. אך לזו אינו מוותר וממשיך, כדבריו בהקדמה, לחתור "לריב (עם אלוהים) ולו רק כדי שלא להיוואש ולוותר על האתגר המטאפיזי... כאדם מודרני שבכל זאת אינו מוותר על הסיכוי



שבקדושה" (עמ' 7). הוא עדיין מבקש, מהדל אישים זה, אלוהים, את "המטאפיזי" ואת "הקדושה", שאינו יכול בלעדיהם.

קראתי את ספרו זה (וכן את קודמו), בניסיון להבין להיכן הוא מוליך את הקורא (ואת עצמו) ולא הצלחתי לרדת לסוף דעתו. כאמור, יכולות להיות תשובות שונות לדילמה זו. תשובה אחת, למשל, היא זו הנקוטה בידי צבן, כפי שראינו למעלה, האומרת בפשטות: "אני יהודי-חילוני לא מבייש", כלומר אינו מוותר לא על יהדותו ולא על חילוניותו. אין הוא אדם מאמין, אבל הוא בעל עניין בתרבות היהודית. ולכן יותר משהוא שואף לדעת את אלוהים, הוא שואף לנכס חלקים גדולים מהתרבות היהודית ההולמים את צרכיו.

אבל לא זו, כאמור, עמדתו של צבי לזו. לזו אינו מודה בקיומו של אל טרנסצנדנטי, אך אינו מוותר על האתגר המטאפיזי; הוא אדם ספקן וביקורתי, אך אינו מוותר על הקדושה (האלוהית). הספר מלא הפכים מתחכמים כאלה: הוא אינו מחפש את אלוהים, אבל "מחפש אנשים שאלוהים בלבם", וכדומה.

את טרוניותיו, הבנליות לעתים, הוא מטיח בפני קירקגור, פסקל, לייבוויץ ושאר גדולי עולם ומוכיח אותם על קוצר הבנתם. כתלמיד חרוץ הוא מלקט מהמקרא שלל אמירות על הבורא, למשל, שמחד הוא "אלוהי חסד" ומאידך שהוא "אל קנא ונוקם", כדי להוכיח את סתירותיו. כל זה מוזר ביותר, מפני שלזו, כאיש קיבוץ וכפרופסור לספרות עברית בדימוס, מבין בוודאי שכל הסתירות הללו הן אך סתירות בנפש האדם המשליך אותן על בוראו? ■

מבייש. יהודי לא מבייש, וחילוני לא מבייש". לאחר שפרש מהכנסת הקדיש ממרצו לפעילות בתחום זה והיה, עם פרופ' יהודה באואר ופרופ' יעקב מלכין, ממקימי "המכללה ליהדות פלורליסטית", ששינתה מאוחר יותר את שמה למית"ר - מכללה ליהדות כתרבות - הפעילה עד היום במאות בתי ספר וקהילות ברחבי הארץ.

לא אאריך. אציין רק כי תלמודו נשא פרי. בקיאותו בתלמודים ובמדרשים, כפי שאפשר לראות גם בספר זה, מעמיקה ורחבה. הוא יודע לעמת את רבי ישמעאל ("הטוב שבגויים הרוג") עם הלל הזקן ("מה ששנוא עליך לחברך לא תעשה") ואף מביא מדברי התנא דבי אליהו: "השופך דמים לגוי - סופו שהוא שופך דמים לישראל".

המעגל הרביעי, "קוד הקליטה: כבוד", הוא מעגל פעילותו כשר העלייה והקליטה. הכותרת אומרת כאן הכול, והיא הוכיחה את אמיתותה ונכונותה גם בקליטת העולים מחבר העמים וגם בקליטת עולי אתיופיה.

שעה מעליו, ויחדל

שלא כצבן, שיש לו משנה יהודית-חילונית סדורה, צבי לזו מתקשה להחליט. אל מקום אחד (הקיבוץ המאוחד 2005) הוא ספרו השני, לאחר מריבה עם אלוהים (2002), העוסק בסוגיה. הוא כבר מער, דרך, ודש בעקבו את אלוהים, ועתה הוא שב ומקימו מעפר כדי להנחית עליו מכות נוספות. דוגמה אולטימטיבית לטענותיו בספר: הבורא אחראי לפגמים שבבריאה. על פגמים אלה - שהאנושות רעה מטבעה, שההיסטוריה שלה היא היסטוריה של רצח והרג, מלחמות ומעשי עוול - הוא לומד מהמקרא עצמו, כלומר מחזון אחרית הימים של ישעיהו: "וכיתתו חרבותם לאתים וחניתותיהם למזמרות... לא ישא גוי אל גוי חרב ולא ילמדו עוד מלחמה". אם זה חזון אחרית הימים, משמע שהמציאות היא היפוכו. גם בריאת הטבע של טורפים ונטרפים היא פגומה, וגם זאת הוא לומד באותו אופן מן הפסוק: "וגר זאב עם כבש ונמר עם גדי ירבץ ונער קטון נוהג בם..." מסקנתו לכן, פשוטה: הן כמנהיג ההיסטוריה, והן כבורא הברואים, כשל אלוהים כישלון חרוץ. וספרו מוקדש ברובו להוכחת אותו כישלון.

אין צריך לומר שזו הבנה פשטנית של הבריאה, אולם אפשר היה לפחות להניח, שאדם שיש לו ביקורת כה קשה על הבורא ועל בריאתו יניח לו לגמרי ויאמר, כאיוב בשעתו (יד ו) רק בהיפוך כוונות: "שעה מעליו, ויחדל", כלומר:

הלאומנות הערבית" (עמ' 374). זו אמירה אמיצה, שבחוגים רדיקליים שמאליים אינה מקובלת גם כיום. אבל צבן אינו נושא פנים לאיש. באותה רוח ביקורתית הוא כותב גם על יצחק רבין, שבממשלתו שירת כשר ושלל עם כל החלטותיה היה שלם. למשל, לאחר טבח גולדשטיין במערת המכפלה בחברון (פברואר 1994), תבע לדון בממשלה בסילוק המתנחלים הכהניסטים מתל-רומיידה, אולם רבין סירב לכלול את הנושא בסדר היום של הממשלה, ואילו מר"צ ויתרה. צבן סבור שבכך שגתה שגיאה קשה.

מעגל חיים מעניין ביותר, לטעמי, הוא המעגל השלישי, שבו הוא פעיל עד היום, והקרוי "להיות יהודי חילוני לא מבייש". הוא מספר כי בשנת 1969 החליט להגשים משאת נפש ישנה ולתקוע רגל אחת בעולם האקדמי. הוא החל בלימודי פילוסופיה יהודית וכללית באוניברסיטאות בר-אילן ות"א, כאשר הרגל השנייה נותרה פעילותו במק"י. אולם בשנת 1972 בעקבות מותו של משה סנה, נתבע על ידי חבריו לתנועה להתמסר כולו להנהגתה. "את האוניברסיטה נטשתי, את תלמודי לא הפסקתי", הוא כותב.

מתוך גילוי נאות אומר, כי במסגרת מעגל זה, פגשתי לראשונה את צבן באופן אישי, כאשר שנינו שמענו שיעורים במחשבת ישראל מפי פרופ' איתמר גרינוולד, ואני יכול להעיד, כי צבן התבלט גם שם כתלמיד מבריק, ובעל "ראש תלמודי" מצוין.

הסתקרנתי, לכן, בעת קריאת הדברים בספרו, לדעת מה הביאו ללימודים אלה דווקא? צבן כותב על כך: "לא פעם נשאלתי מה פתאום? למה דווקא מדעי היהדות? מי שניסו לפענח את הסוד ולמצוא אותו בילדותי ובנעוריי, טעו". תשובתו שונה ומעניינת: "גרם לכך הצירוף בין המחשבות על גורלו של השמאל הרדיקלי לבין הקרבה למשה סנה. הגעתי למסקנה ששמאל שאינו מחובר לשורשי התרבות של עמו - אין לו סיכוי... סנה ספג מבית אבא וסבא את התרבות היהודית על רבדיה... הייתי עד בעשרות מעמדים כיצד סגולות אלה סייעו בידו לנטות גשרים אל ציבורי עובדים רחבים... אמרתי בלבי: מה שהאיש המיוחד הזה הביא מבית גידולו, אני אצטרך להביא מלימודי האקדמיים" (עמ' 380). דומני שזו בעיית השמאל בישראל עד היום, שהוא מנותק מאותו ציבור יהודי ולא מוצא אליו דרך.

ב-1985 פרסם צבן בקובץ 'כזה ראה וחדש' מסה מקיפה "הזהות היהודית החילונית ותכניה", שפורסמה שוב ב-1999 בגרסה שונה בקובץ אנחנו היהודים החילונים. את נקודת התצפית שלו הגדיר שם "יהודי חילוני לא

הרצל מובטל

אדוה קרני

פרטים ראשון

בינתיים את התשלום של החצי השני. את החדר הזה לא אהב, הוא נראה כמו שלד שלא הספיקו לעטוף. חלק מהבלוקים בקיר הצפוני היו עדיין חשופים ורוח חדרה ביניהם, במקום מטבח הונח כיור מתנדנד על שידת פורמייקה שחצו לשניים, ומהברז זרמו רק מים קרים בהם שטף כלים, התרחץ וכיבס את הבגדים, מה שאילץ אותו לפתוח סתימות שהצטברו כל כמה ימים. מה שהיה מגניב בגיל עשרים ואחת כשסיים את הצבא והגיע בפעם הראשונה לתל אביב, היה בלתי נסבל עכשיו. הוא שכב על המיטה במרכז החדר והסתכל סביבו. חמשת הארגזים שעדיין לא פרק עמדו אחד על השני כמו מגדל יציב, עליהם נשען הציור של הציפור המופשטת שצייר עם אילנית כשעוד היו ביחד, ולידם הונחו הספרים שלא עיין בהם כבר זמן רב, "מדריך לצמחי מרפא", "רוי כף היד", "מאדים נגה ומערכות יחסים"...

בראשו של הרצל רצה הלוך חוזר מחשבה אחת, "מה אני אעשה? איך אני מתחמק ממנו?" אתמול אחר הצהריים, כשהסתובב במרכז העיר בדרכו למפך עישונים, זאת אומרת כזה שפוגשים רק כשנגמר הגראס, הרגיש מישוהו קופץ מאחור וסוגר עליו בחיבוק חזק. "ה-ר-צ-ל, הרצל אחי אני לא מאמין, זה אתה, וואלה זה אתה, כמה חיפשתי אותך."

הרצל זיהה מיד את הקול, והסתובב לאט כשהבעה קפואה על פניו. זה היה גוטליב שלא פגש שנים. הוא נראה גבוה ורחב מכפי שזכר, לבוש חולצה מכופתרת ואופנתית כמו בפרסומות של גולף ולחיייו שהיו תמיד תפוחות התרוממו עכשיו לכדי חיוך גדול ומאושר.

"מרב תראי זה הרצל שסיפרתי לך עליו, החבר הכי טוב שלי, כמו אחים היינו, הייתי אצלו יותר מאשר אצלי, הרשג"ד ה-cool שכל הבנות בצופים רדפו אחריו. ידעתי שניפגש, בוא לעוד חיבוק," אמר גוטליב בהתלהבות כשהוא טופח בחוזקה על כתפו של הרצל ומוסיף, "זו מרב אשתי, תכיר וזו מאיה," הצביע על ילדה קטנה שמשכה את יד אמה לכיוון חנות גלידה בפניה. מרב, פניה סמוקות מהחום ושיערה אסוף בחוזקה לאחור, לחצה את ידו של הרצל והמשיכה בעקבות בתה, כשהיא מוסיפה, "ניפגש בחניון, אתה זוכר, קומה מינוס שלוש, צבע אדום, מספר עשרים ושבע." "ילדים, איזה דבר, ממיסה את לבי הקטנה שלי," אמר גוטליב כשהוא עוקב אחרי בתו בגאווה, ומוסיף, "תגיד, לא השתנית, רק הצמח מאחור חדשה, כמו בן שמונה עשרה, אז מה קורה איתך, גר פה בתל אביב?"

הרצל הנהן בחיוב. "אוהו תל אביב, העיר הגדולה. מסיבות, פאבים, בחורות, או שיש אשה קבועה?"

"לא, אתה יודע," ענה הרצל נבוך. "אז ככה רווק נצחי, אני מקנא בך, בלי משכנתא, בלי בלגנים, תמיד ידעת לשמור על החופש שלך. שמעתי גם שטיילת בהודו, למדת משהו סיני, רוחני, נכון?"

"רפואה סינית."

"כל הכבוד, איזה אומץ, אני פחדן לעומתך."

"או מה איתך?" התאמץ הרצל לשאול. "אני? סטנדרטי. זוכר כשהתקבלת לקרבי בצבא ואני המשכתי למחשבים כי אמא שלי אמרה שזה מעשי. אז זהו, היום הייטיק, כמו כולם. זה לא תנאים כמו פעם, כבר לא נוסעים הרבה לחו"ל אבל c'est la vie. אני גר ברעננה ליד ההורים של אשתי, קנו לנו בית עם חצר לידם, אני צמוד לחמות שלי, היית מאמין? שומרים לנו הרבה על מאיה, אני חוזר מאוחר, מרב היא מתאמת אדמיניסטרטיבית,

רוצה להגר / לעבוד בחו"ל? השכלה אקדמאית? אנגלית ברמה טובה? צור איתנו קשר עכשיו. אוסטרליה, קנדה ואנגליה התשלום על בסיס התקדמות בתהליך.

בסוף המודעה היתה רק כתובת אינטרנט למשלוח קורות חיים. הרצל בהה בכתוב מספר דקות. מחשב כבר מזמן לא היה לו, גם לא השכלה אקדמאית, וגם את האנגלית היה מתאר כבסיסית פלוס. דווקא בהודו הסתדר עם השפה לא רע, אבל רוב הזמן הסתובב בגואה עם ישראלים, ובעצם מאז עברו כבר שבע שנים בהן לא יצא מהארץ. הוא המשיך לרפרף על המודעות.

"שומרים/שומרות, שירות צבאי, הופעה ייצוגית, עבר ללא דופי, עבודה במשמרות, ראינות יתקיימו במשרדי הביטחון שבקניון". "למשרד מוביל בתחומי דרושים/ות אנשי טלמרקטינג למשרות בוקר/אחה"צ, קו"ח". הרצל סגר את העיתון. הוא שלח יד לקופסת שוקולד הנוטלה שעמדה על הכוננית, לא נשאר הרבה, והוא התלבט. בסוף סובב את אצבעו עמוק פנימה ודחף אותה לפיו, והמשיך כך מספר דקות עד שליקק את כל תכולתה, היתה לו חולשה למתוק מגיל צעיר. בשנה האחרונה לא קנה כמעט שוקולדים בגלל מצבו הכלכלי, והיה חוזר עם צידה מתוקה רק כשביקר אצל הוריו המבוגרים שגרו בצפון.

להרצל מלאו החודש שלושים. את השם קיבל מסבו שהיה ציוני, ומעולם לא התחבר אליו. כשפגש בחורה המהם משהו לא ברור כששאלה לשמו ובמשך השנים ניסה לאלתר, לחפש קיצור, הרצי, הרי, אבל זה לא הלך, בצבא החברה קראו לו פשוט הרצליה. הרצל גר בדירה קטנה מאוד בדרום תל אביב. שישה עשרה מטרים רבועים, חדר אחד בקומה חמישית על הגג בבניין דירות ישן, בו המרתף וקומת הקרקע הוסבו כמשך היום למפעל בלטות שהעלה אבק לבן עד הקומה השלישית, ובשאר הקומות התחלפו הדיירים בקצב מהיר, רובם עובדים זרים לא חוקיים שהתגנבו פנימה והחוצה מפחד שיתפסו אותם.

הרצל עבר לפה לפני מספר חודשים לאחר שפונה מדירתו הקודמת בגלל חוב מצטבר של שמונת אלפים שקלים. בעל הבית פדה את שיק הערבות של הוריו שכיסה את מחצית הסכום והסכים לדחות

רצתה לעבור למושב, או בגלל שלא הצליח להגיד לה שהוא אוהב אותה. כל פעם היתה מזכירה לו, "הרצל אני זקוקה לפידבק", אותו זה רק עצבן, הוא לא הבין מה היא רוצה. "טוב לנו עכשיו, נכון? אז בואי נזרום, למה לערור ויכוח כל פעם מחדש", היה עונה לה. לאילנית זה לא הספיק, היא כנראה רצתה ביטחונות. כשאיילנית אמרה שהיא רוצה הפסקה, הוא חשב שזה מתאים גם לו. ההפסקה נמשכה עד היום, כבר ארבע שנים לא דיבר איתה. כל זה קרה בסוף השנה השנייה, כשהרצל החליט שהוא לא מבזבז עוד כסף וזמן במכללה לרפואה משלימה ומתחיל לעבוד. כתלמיד מצטיין חשב שימצא עבודה כאסיסטנט אצל אחד המורים, ואחרי שירכוש ניסיון יפתח קליניקה קטנה. במציאות, הוא הספיק לעשות כמה טיפולים לאנשים שהכיר, תלה מספר שלטים, ואיכשהו מצא את עצמו מתגלגל מעבודה ומגנית אחת לשנייה. האחרונה מביניהן היתה לפני ארבעה חודשים, הוא עבד בתור פיקולו בפיצרייה, ניקה את הלכלוך הדביק מהשולחנות ומהרצפה, וילד בן עשרים ואחת, מחוצ'קן, שרק השתחרר מהצבא, נתן לו פקודות. אחרי שבועיים הוא עזב. "איך הכול התמוסס לי," חשב. היתה לו תשוקה עזה לבכות, הוא ריחם על עצמו. הוא עיוות את פניו במאמץ, אבל הבכי לא יצא. הוא חיפש את אזור הלב, פתאום לא זכר באיזה צד הוא, פעם היה נושם ובעזרת דמיון מודרך היה צולל לתוך הגוף פנימה. עכשיו כבר לא ידע מה חסר לו יותר, כסף או אהבה, העוני גרם לו תחושת השפלה, והבדידות - לאטימות רגשית. משהו אמר לו פעם שעד גיל שלושים הבחורים צריכים לרדוף אחרי הבחורות ובגיל שלושים הכול מתהפך, הבחורות מתחילות לרדוף אחרי הבחורים. אז אולי עכשיו הכול ישתנה, התעודד, שיבואו, רק שיבואו. אבל בעצם איפה הן יכולות לפגוש אותי, אני לא עובד, לא לומד, לא יוצא לבלות וגם חברים כמעט אין לי. ובכלל, מי תרצה אחד כמוני, מה יש לי להציע, אני אפילו לא משוגע שזקוק לתמיכה רגשית ולטיפול, אני סתם. דפיקות חלשות נשמעו על הדלת שפונה לגג, והרצל קפץ מהמיטה מבוהל. הדפיקות חזרו על עצמן, גם הפעם בוהירות. "מי זה?" שאל הרצל ופתח את הדלת.

מולו עמד מסלה, הכושי שגר בחדר על הגג מאחורי דודי השמש. הרצל אף פעם לא ממש ראה אותו כך, פנים מול פנים. הוא היה גדול, עם פנים עגולות כמו ירח וחיוך של ילד בן חמש.

"הי אתה, what's up?" אמר מסלה במבטא זר כבד וגיקר. "אני בסדר." ענה הרצל.

"תשמע אחי, אני גר פה לידך, אני מקווה שאני לא מפריע לך with my music." "לא בכלל לא, להפך." ענה הרצל.

"oright man, הכנתי אוכל, היה צריך להגיע אלי חבר, אבל הוא הבריו, נשאר הרבה, חשבתני אולי אתה רוצה?"

הרצל הנהן. הכושי נעלם וחזר עם סיר מלא בתבשיל צהוב. "take it, ותשאיר את הכלי ליד הדלת שלי כשתגמור, אני יוצא לעבוד, בתיאבון men," אמר ונעלם שוב. הרצל התיישב על השטיח. לתבשיל היה ריח מצויץ של קארי, אורז מעורבב עם שעועית, גור ותפוח אדמה. הרצל אכל ישר מהסיר והשתדל ללעוס לאט כי לא רצה להסתכן בכאב בטן. כשסיים הרגיש מחוץ. זמן רב בטנו לא התמלאה בעונג שכזה. מבטו נתקע שוב על הציור של הציפור ונדד משם לארגו השלישי שבצד. הוא הוציא אותו בוהירות והתחיל לחפור בתוכו. היו שם תמונות מתקופת הצבא, מחברות מזמן הלימודים ועוד תעודות ומסמכים חשובים. הוא מצא את ספר

בדיוק קידמו אותה, גם עובדת קשה, אבל מבסוטה." הפלפון צלצל. "בטח מרב. לא, מהעבודה. אני לא עונה. היום אני בחופשה, כמו ילדים קטנים, שיסתדרו פעם אחת בלעדי. תקשיב הרצל, עשית לי את היום, אני מתגעגע גם להורים המקסימים שלך ולקציצות הירק, אבל אני חייב לרוץ עכשיו, נשים, אתה יודע איך הן כשמאחרים להן. תביא את מספר הטלפון שלך."

"אין לי טלפון, בדיוק עברתי דירה ועוד לא הספיקו להתקין לי." "אוקיי. אז פלפון." "גם פלפון אין, בגלל הקרינה," שלף הרצל תשובה שהפתיעה אפילו אותו.

"אתה משהו, כמו שאמרתי רוחני, יודע לחיות בריא, אז מה, חייבים להיפגש ומהר, בוא נקבע אצלך, אני אגיע, יש לנו הרבה פערים



לסגור, מה אתה אומר על מחר, יש לי עדיין חופש." "בטח מחר, בעצם אני חושב שיש לי פגישת עבודה מחר. אבל אני אתקשר אליך," ענה הרצל.

"אז קבענו. אתה לא מתחמק. קח כרטיס ביקור, את העיצוב אני עשיתי, סתם שיחקתי עם איזו תוכנה, חייב לרוץ, אז ביי אחי..."

אמר וטפח פעם שלישית על כתפו של הרצל. הרצל נשאר תקוע במקום. הכתף כאבה לו, כך לא תיאר את הפגישה ביניהם, הוא היה בטוח שהמוכר בקיוסק הסמוך נועץ בו מבטים. למה הייתי חייב לצאת היום מהבית, חשב. ימים שלמים אני לא יורד לרחוב, ודווקא היום, עם החולצה הזו, בחולצה הלבנה הייתי נראה הרבה יותר טוב, ומה זה כפכפי האצבע האלה, כאילו אני על חוף הים.

השעה היתה 12:00 בצהריים. הרצל הקיץ משינה, הצוואר נתפס לו, הוא נרדם על המיטה חצי בישיבה. המחשבות על גוטליב עדיין הטרידו אותו, אבל הרעב התחיל לכרסם. הוא ידע שאין טעם לחפש בארונות, נשאר לו רק שליש שקית אורז, מספר חבילות רטבים שאסף במקדונלד ושנים עשר שקלים במזומן. הוא חשב עוד פעם על אילנית, הם נהגו לאכול בריא, כל חמישי ערכו קניות בחנות טבע והתעדכנו במוצרים החדשים. הוא בכלל לא זכר למה נפרדו, אולי בגלל שהיא

הטלפונים הישן שחיפש.

הוא ניגש לכיור, שטף את פניו, שערו ובתי שחיו ולבש את אחת החולצות היפות שלו, שהבליטה את החזה שהיה עדיין שרירי מעט. הרצל ירד לרחוב, וניגש לטלפון ציבורי שהיה תקוע כבר מספר שבועות, שממנו התקשרה כל השכונה חנם לכל העולם. במצב רוח קליל ומפתיע חייג. אשה מבוגרת ענתה, "הלו?"

"סליחה, משפחת מור?" שאל. "כן, מי רוצה?"

"זה מבית הספר של אילנית. אנחנו עושים כנס מחזורים והייתי מעוניין בכתובת ובטלפון של בתך בשביל להזמין אותה למסיבה," שיקר הרצל.

"או, יפה מאוד, אילניתוש תשמח," אמרה ומסרה לו את הפרטים. הרצל, נרגש כולו, התיישב על ספסל אוטובוס קרוב. היא גרה עדיין בתל אביב, שמח.

אני חייב לנצל את המומנטום ולהתקשר, אם אחשוב יותר מדי אני אשתפן. הרצל, אתה חייב את זה לעצמך, מגיע לך, מה יש להפסיד? אם היא נשואה או עם חבר, אז תגיד שפשוט מצאת תפצים שלה אצלך בבית ורצית לבדוק אם היא מעוניינת בהם. או תגיד שאתה מעוניין בטלפון של ארו שהיה חבר משותף או... יהיה בסדר. הרצל ניגש לטלפון וחייג שוב. ברגע שתכנן לנתק ענתה המזכירה.

"הגעתם לביתם של אילנית ורועי, אני כנראה לא פה אז תשאירו הודעה." "מ..... זה אני, טוב. התקשרתי כי... אני אתקשר פעם אחרת."

"הלו, הרצל זה אתה?" ענתה פתאום אילנית מהצד השני.

"את בבית?" ענה מבוהל.

"כן, בדיוק התכוונתי לצאת, בקושי זיהיתי אותך, איזו הפתעה."

"כן, אם את ממחרת נדבר בהזדמנות."

"איזו הזדמנות הרצל, שנים לא דיברנו," ענתה.

"כן, אני יודע, את צודקת, מה קורה איתך?"

"הרבה, הרבה דברים."

"בטח," ענה כשראשו ריק לגמרי והוא לא מוצא מה לומר. הוא שמע נביחות ברקע. "יש לך כלב?" המשיך.

"כן, רועי, הוא כמו הילד שלי," ענתה אילנית.

הרצל פלט אנחת רווחה והתחיל לחייך פתאום.

"רועי, איזה שם, איזה קטע איתך, את משהו אילנית."

"תגיד הרצל, למה התקשרת?" ענתה בטון תוקפני מעט.

"אני לא יודע, פשוט כי עבר כל כך הרבה זמן, ולא סגרנו דברים, ואני רציתי להיפגש, את לא חייבת, אבל אני חושב שחשוב שנעשה את זה."

"בסדר," ענתה אילנית בקצרה.

"תבוא אלי מחר, שמונה בערב, חיסין 13, או ביי."

הטלפון נותק. הרצל החזיק את השפופרת עוד מספר דקות.

הוא הצטער שלא אמר לה שהוא אוהב אותה, או לפחות שהוא מתגעגע.

מחר הוא יגיד לה, מחר הוא גם יקנה לה פיסטוקים ושקדים מסוכרים שהיא אוהבת.

בדרך חזרה נעצר מול בודקה של מפעל הפיס. אשה מבוגרת הציצה מבפנים משועממת. עשרה מיליון שקלים יוגרלו הערב. הוא מילא שני טורים בחמישה שקלים ועשה חשבון שאם הוא זוכה, יורד לו רבע בעקבות החוק החדש שביבי המציא, והוא נשאר רק עם שבע וחצי ביד. כמובן הוא יחלק מחצית מהסכום למשפחה, לחברים כמו מסלה, ויתרום חלק יפה למכללה שלמד בה. אולי יפתח בעתיד

קליניקה בבית, או אולי כדאי דווקא במקום חיצוני, עם חדרי טיפול לבנים וספה באווירה אינטימית. אילנית תהיה איתו. הם יתלבטו אם הם מעדיפים לקנות בית בכפר או להסתובב קצת בעולם בלי התחייבויות. כמו שהוא מכיר אותה היא תעדיף מסגרת, אבל הוא ישכנע אותה שגם לילדים שלהם יהיה הרבה יותר טוב להיות חופשיים, להכיר אנשים. זה יחזק להם את הביטחון העצמי ואת הסקרנות, ותוך מזה הם ילמדו שפות זרות.

פתאום נזכר בגוטליב. הוא רצה לדבר איתו. הוא חזר לטלפון וכשענתה המזכירה הוא השאיר הודעה. "הי חבר, אני לא יכול להיפגש מחר, אבל שבוע הבא, אני מבטיח, תבוא אלי לחיסין 13, אני אתקשר כבר ואיידע אותך בקשר לשעה המדויקת, להתראות."

אדוה קרני עוסקת באמנות ומלמדת ציור ב"סטודיו בכפר"

ליאורה בן יצחק

הלילה

*

בְּאֵגֶם

בְּרִבּוֹרִים מְתַעֲנָגִים עַל קְלַפֵּת יָרֵחַ
חֹרְתִים הַתְּגֹלְתָם פְּזֹכְרוֹן חֵד-פְּעָמִי.

*

בְּמַעֲבֵה הַנַּחַל

קָנִי סוּף זֹכְרִים בֵּת קוֹל
מְרַעֲדָה צְלִילוֹת.

*

טְפוֹת גֶּשֶׁם נְחוֹת

עַל צְלִי בְסֵר מְרוֹוֹת
כְּמִיְהָתֵן לְגַעַת.

נקודת תצפית

תְּלוּמוֹתֵינוּ נוֹשְׁרִים

כְּפִסּוֹת רִיקוֹת

נִתְלוֹת עַל מְחֹגֵי שְׁעוֹן

דְּמִיּוֹת מְשֻׁקָּק

לְלֹא תַג זְהוּי

תקלפי

יסמין רינג

פרסום ראשון



ני כועס כי אני לא יודע אם את מחייכת אלי, או אל 300 השקלים שתתחבי לארנק שלך בעוד חצי שעה. שלושה שטרות של מאה שקל, קצת מהוהים בקצוות, כמוני - ינדדו ממני אל האצבעות הארוכות שלך, שמריחות מקרם ידיים ומקליפות הקלמנטנה שהבאתי לך מהקיבוץ. כל כך הרבה כסף את עושה מההתלבטויות שלי: בכל פעם שאני מתיישב מולך, בזמן שאת מדפדפת ביומן שלך, אני מבחין בעגילי זהב חדשים באוזנייך ומגחך לעצמי בשקט - המוח המתוסבך שלי הוא קרן נאמנות לא קטנה... ושוב אני דרמטי מדי, הכי מיוחד עאלק. אבל האמת היא שאני סתם עוד סטודנט לאמנות ולפילוסופיה, שלובש יותר מדי את אותן שלוש חולצות פלנל מכובסות, מכור לשידורים חוזרים של משפחת סימפסון, ובנוסף לכל - מספיק טיפש בשביל להידלק על הפסיכולוגית שלו.

בפגישה הקודמת המלצת לי לבקר במולדת הנשכחת שלי - הקיבוץ המהביל מול צלע ההר, "התחברות למקום שהרגשת בו חזק" קראת לזה, ואני כמו מטומטם, או בעצם כמו כל חולה אהבה מצוי, עשיתי כדברייך. כפוף מעט, נחרך מהשמש הכתומה של העמק, כמעט רצתי בדרכים העוקפות את הקיבוץ, להוט לבקר קודם כל בדשא הגדול שמתחת למועדון של בני הנוער - אותו דשא שמעולם לא היה מכוסה כמו שצריך, שהסתיר בחובו אלפי קוצי-נעץ ודבורים עצבניות, משחקי כדורגל אינסופיים, סעודות של ציפס ובצל מטוגן לאור הירח, ומאוחר יותר גם נשיקות עם נערות שיכורות מהקיבוצים השכנים, שבאו לרקוד בדיסקו של הקיבוץ. אולי דווקא הזיכרונות הרחומים, יותר מכל חיטוט והלקאה עצמית, יבשילו בי את האומץ להתחיל איתך?

בתחילה חשבתי שהתבלבלתי בדרך. במקום הדשא שהסעיר את נעורי, הבחנתי עוד מרחוק במפלצת בטון מסוידת לבן, מוקפת שיחי ורדים ושורת ברושים ננסיים. מה זה? פתחו פה איזה בית מלון שלא ידעתי עליו? כשהתקרבת קצת, נחשפתי לגודל האירוניה - היתה זו ממלכת המוות וכיסאות הגלגלים, הממלכה שבילדותי כינו אותה בנימוס "בית סיעודי". כנראה שהבניין הקודם, הצנוע והמרופט, שקראנו לו לפעמים "התחנה הבאה - גיהנום", קרס תחת שטף המזדקנים של הקיבוץ, ולא היתה ברירה אלא לבנות היכל חדש, אדיר ומפואר בהרבה מאחיו הצעיר, שמרצפותיו שיש, והריח השולט בו הוא של

שתן וייאוש.

"אני מתעלפת... ארוז, זה אתה?" שמעתי קול צרוד מכיוון המרפסת. ברגע הראשון לא זיהיתי את הדוברת. "נו, אתה בטח תוהה מי אני," היא חשפה שיניים רעועות. "נחוסך לך. זאת אני, מינה לוי. אבל אתה יכול לקרוא לי מינה צמת..." היא הצביעה על כיסא הגלגלים שלה וחרחרה בניסיון לצחוק.

בחיי - זאת מינה, המחנכת שהיתה לי בכיתה י"א? אמא באמת סיפרה פעם שהיא חטפה שבץ, אבל לא היה לי מושג כמה זה חמור - חוץ מהשיער שלה, שהאפיר עוד בתקופה שהיתה מחנכת שלי - לא היה כל קשר בין האשה הנמרצת שזכרתי, לבין הדמות הצפודה והרועדת, בעלת האף הציפורי, שישבה מולי עכשיו.

"ראית מה זה? בת שבעים בכיסא גלגלים. כשאומרים לנכדים שלי: 'ואילו לסבתא היו גלגלים', הם עונים: 'אבל לסבתא יש גלגלים'. טוב, זה לא חשוב עכשיו. מה מביא אותך לכאן? בכלל לא השתנית מאז שראיתי אותך בפעם האחרונה!"

אני משוכנע שהיא התכוונה למחמאה, כי בתקופת התיכון היה לי דווקא סקס-אפיל לא רע. ידעתי לנגן שני שירים של ג'ים מוריסון על גיטרה, טיפחתי זיפים באורך סנטימטר, למדתי במגמת פילוסופיה, לקחתי מסבתא שלי מעיל קורדרוי צהוב שמשום מה חזר אז לאופנה, קראתי את "לא שם זין" ואת "החטא ועונשו" - בזמנו זה הספיק. הבעיה היא שבאמת לא השתנית מאז - גם היום, כשסם הפיתוי החזק ביותר הוא כסף, אני ממשיך ללמוד פילוסופיה באוניברסיטה, נשאר נאמן למעיל הקורדרוי הצהוב של סבתא, ומקפיד לשכוח להתגלח.

"מכירה את אלה שאומרים עליהם: 'אילו הוא רק היה מסתפר ונפטר כבר מהזיפים האלה ומרכיב עדשות, היה נהיה ממנו מל גיבסון?' אני שואל אותך בשקט, 'מתאים לי בול... אבל אני לא רוצה להיות מל גיבסון, משתוקק אל ימי הדשא האלה, ימים שהתעוררתי בהם בחמש וחצי בבוקר רק בשביל לראות את הזריחה, ימים שבהם משפטי הפתיחה הטובים ביותר היו ציטוטים מאפלטון."

את מחייכת, מגרדת בסנטר ואומרת, "דווקא לא היה מזיק לך לקנות קצת בגדים. שמעתי שיש עכשיו ב'קסטרו מן' חמישים אחוז הנחה." "עובי. מספיק שנים לקח לי להשתכנע לשים דאודורנט," אני ממלמל, ואת צוחקת, ומרחחחח קצת באזור בית השחי שלך. אנשים נוטים לעשות את זה כשמדברים על דאודורנט.

"ואולי... בכל זאת?" עינייך בוחנות,

"חשבתי שאת אמורה לדאוג לנפש שלי, לא למודעות לאופנה." "הכול קשור... עוד לא למדתם בחוג לפילוסופיה שהכול קשור?" ושוב אני מתפעם, ומשתדל בכל כוחי להלביש על הפרצוף שלך דמות של שמן מקשיש עם קרחת בוהקת ומבט מנומנם - כי אם אביט עוד רגע על שיער שיבולת השועל שלך, על העיניים האפורות עבות הריסים, על נקודת החן הועירה בצד האף - אאלץ להתוודות, או לברוח מבלי לחזור.

"על מה אתה חושב?" "פשוט... נזכרתי בחלום שחלמתי בלילה שביקרתי בקיבוץ... אני בן שש או שבע, לבוש בפיג'מה משובצת, מוצץ אצבע למרות שאיימו עלי שיהיו לי שיניים של סוס, שוכב במיטה בבית הילדים ולא מצליח להירדם, מביט על ענפי האורן שזוים מול החלון, ופתאום אני מבחין בבית ענק מסויד בלבן שרץ במדרכות הקיבוץ, פוער לוע אדיר מלא בכיסאות גלגלים, ובולע את כל האנשים, הכלבים, העצים

מסוכריית פטל. קרצתי אל הילד המחייך בחופשיות, מציג שיני חלב קטנות, ולא יכולתי להיזכר מתי צחקתי כך, ללא עכבות, כשקפלי שמחה זעירים נקווים בקצות עיני. ולפתע שמחתי על האפולולית הנעימה, שתיתן לי שהות לארגן תירוצים. כך אוכל לשטוף את הקלמנטינות ביסודיות, ולדמיין את מראה פנייך כשאגיש לך אותן, וכשתבחרי לך אחת, ודאי את הבשלה

והדשאים... הבית תופח ותופח, גדול כבר כמו חצי קיבוץ, אבל הוא ממשיך להיות רעב... משותק מאימה אני רואה איך הוא נכנס גם בדלת הקטנה של בית הילדים, מתקרב אל רותי פלד שישנה במיטה שלידי, משחרר גרעפס בריח של שתן, וזולל אותה מבלי שתרגיש. אחרי שהוא בולע גם את רמה ואת שגיא, הוא מסתובב אלי, פותח את פיו נוטף הריר ומתכוון לקפוץ עלי...
"מפחיד", את נושכת שפתיים,



מכולן, ותקלפי אותה למרות שהיא תהרוס לך את המניקור. כמעט תמיד, כשאני מתפתל על האופנוע בכבישים הדביקים של תל אביב, מוביל עוד פיצה עם בצל-פטרויות ובלוי אנושבי, אני מנסה לחפש אותך ברמזורים, במעברי החצייה. איך את נראית אחרי שעות העבודה? מה את לובשת? בגדים הודיים מתנפנפים? גופיות שחושפות פירסינג בטבור? או אולי סתם ג'ינס וטי-שרט מקומטת - אנטיזה לחולצות המכופתרות, מקופלות הצווארון, שאת לובשת בקליניקה? כן, אני זוכה להרבה צפירות עצבניות, כשאני מאט ליד כל מי שמתחילה להזכיר אותך, את ההילוך הזקוף והנינוח, את שיער שיבולת השועל החלק, שאולי מפוזר עכשיו. במיוחד אני נחרד כשאני מבחין במישהי שעלולה להיות את, מחובקת על ידי גבר... הרי זה יכול להיות אני שאחבק אותך, אם רק אעז לרמוז... והנה כבר מתנגנת לה תוכחה: "ונניח שתצבור מספיק אומץ, ותציע לה לצאת, מה הסיכוי שהיא תסכים? אפילו במקרה ההזוי שהיא רווקה ובודדה, למה שהיא תתעניין בשליח פיצה, פילוסוף בגרוש שכמוך? הרי עם נתונים כמו שלה, בטח כל האקדמיה מתזרת אחריה, ועוד בכלל לא הזכרנו את הבעיה האתית המזערית, הקטנטנה, שהיא הפסיכולוגית שלך!"

"או איך היה לבקר בבית של ההורים שלך, אחרי כל כך הרבה זמן?" "רוב הביקור ישנתי. איך שקלטתי את הספה עם הכריות הרקומות, מיד קרסתי עליה ועצמתי עיניים. כשהייתי ילד, אחרי משחקי כדורגל מיוזעים, הייתי נשכב עליה, "רק לחמש דקות, ואז למקלחת." הייתי עוצם עיניים ומשחזר את כל הפעמים שהצלחתי לבעוט בכדור, ואת הרגעים שפספסתי אותו. כמוכן שכבר אז התמקדתי יותר בפספוסים, בכדורים שברחו לי בין הרגליים."

"כן, התעוררתי ממש רועד. בבת-אחת קלטתי איזו זיקנה קפצה על הקיבוץ שלי בזמן שנמנעתי מלבקר בו, בעיקר מטעמי בושה. את מבינה? אמא שלי היתה פעמיים מזכירת קיבוץ, אבא מנהל את המפעל, לא התאים לי להודות שאני שליח פיצה. אני לא שקרן, אז אני מפעיל מנגנון הימנעות. בזה אני מומחה. לפעמים כששואלים אותי 'מה אתה לומד?' יש לי חשק לענות: 'תואר ראשון בהימנעות ואומללות'."

"תואר ראשון בהימנעות ואומללות. זה טוב, אני צריכה לרשום את זה."
"את קולטת? עובתי את הקיבוץ כי כל הצעירים עזבו, זה היה מין טרנד כזה - כמו טיול בדרום אמריקה וקפיצת בנג'י בקטמנדו. היה לי ברור שכרגע, תל אביב ואת התשובה בשבילי - אקנה אופנוע יד-שנייה, אקח איזו עבודה זמנית, שליחויות או טלמרקטינג, ובערב אשב על החוף, אביט בשקיעה אדומה, בבחורות בחוטיני ורוד, באופציות המסחררות, ואף אחד לא יעמוד לי עם סטופר וישאל 'מה הלאה?'"
"ומה... הלאה?" את מחייכת,

"בסוף, כפי שאת יודעת, נשארתי רק עם העבודה הזמנית, ובלי הבחורות... וכל הזמן, בכל אותם רגעים בהם הועתי על האופנוע שלי והסנפתי אגוזים, ניתמתי את עצמי, לא נורא - תמיד אפשר לחזור לקיבוץ, להכריז שמאסתי בחיי העיר ה'זוהרים', לעבוד בנוי, לשתול רוזמרין וושינגטוניות, ובלילה לפרוס שמיכה על הדשא, לשתות בירה ולזהות כוכבים... ופתאום, אחרי שהתעוררתי מהחלום הזה, ומצאתי את עצמי על הספה של ההורים שלי בקיבוץ, קלטתי, בבהירות מפחידה, שהאופציה הזאת כבר לא קיימת בשבילי. שגם הקיבוץ שלי - מקור כוחי, המקלט שלי - מזדקן כמוני, מתייבש, מתרוקן מתוכן..."

"...נכנס לך משהו לעין?"
"לא... אני חושב שאני בוכה."
"רציתי לתת לך תירוץ", את מחייכת ומגישה לי טישו. הידיים שלנו נפגשות.

כשקטפתי בשבילך את הקלמנטינות, נשרטתי במרפק. זחל דם התפתל לעבר כף היד שלי, ואני הנחתי לו להתארך. הרי ממילא בעוד שנייה אכנס לבית ההורים, ואמא תשאל: "עוד לא התייאשת מהמנדרינות החמוצות האלה? רק שריטות הן מביאות!" ואני אגיד שאלה קלמנטינות, ושהן דווקא מתוקות כמו דבש, ואמא תניח צמר גפן רטוב על הפצע ותגיד: "קלמנטינות, מנדרינות - בסוף שתיהן משאירות כתמים על הספה," ותלטף לי את התלתלים עד שאירדם. אבל גם בית הורי, כמו האומץ הנושן שלי, היה נעול בפני. מזל שהפתח הרזרבי הוחבא עדיין באותה נעל בית כחולה ומיותמת. לפחות כאן לא השתנה דבר: אותו שולחן עגול מעץ אלון מתקלף, אותה מערכת ישנה של סוני עם רמקולים ענקיים, אותם וילונות מלמלה ורדרדים, המרככים את אור השמש. והנה התמונה הממוסגרת מעל הכיור - שלי ושל אחותי כפעוטים צחקניים, עם שפתיים אדומות

"אתה... דלוק? עלי?... להפתעתי את מסמיקה ונראית מבוהלת, ולרגע מתהפך מאזן הכוחות בינינו ואני להוט להרגיע אותך, ואפילו מציע לך מים.

"אני... חושבת שכדאי שנסיים היום," את מישרת את החצאית, ואז סוף סוף מרימה עיניים, ואני רואה בהן פגיעות ותחינה, "נגמר לנו הזמן..."

אבל אני נושם מלוא הריאות, ויודע שהזמן שלי רק התחיל - רק עכשיו, כשסוף סוף הייתי מסוגל להוציא את מה שהעיק, כשהגבת בצורה אנושית כל כך, כשרעדת, כשיצאת מאיוון, כשגרמת לי להיות גאה בעצמי, ואני קם, מנשק אותך על המצח, מניח את השטרות על השולחן, לובש את הקסדה, יוצא מהחדר ומרגיש קל, קל.

חיים ספטי

נהיה שקטים מאוד

נְהִיֶה שְׁקֵטִים מְאֹד
שֶׁמֶשׁ גְּדוֹלָה תַעֲמֹד בְּנִגְדָנוּ
וְלֹא נִמְחָה עַל צְהָרֵי הַיּוֹם הַקָּשִׁים
וְלֹא נִמְחָה עַל כָּל אֲשֶׁר תַחַת הַשָּׁמֶשׁ
הָרֶעַ, הָעוֹלָה, הַסְכָּלוּת, תְּרַדְמַת הַצֶּדֶק
וְלֹא נְהִיֶה כְּאֲבִירִים לַעֲשׂוֹת מַעֲשֵׂי מוֹפֵת שֶׁל מוֹסֵר
וְנְהִיֶה שׁוֹתְקִים מְאֹד, כִּלְאֵי יוֹדְעִים,
לְבַל בְּבוֹשׁ.

שכן כל נדודי חבויים

שֶׁכֶן כָּל נְדוּדֵי חֲבוּיִים
מִסְעוֹתֵי מִסְעוֹת הַנֶּפֶשׁ שְׁאִין לָהּ מִבְּקֶשֶׁה בְּעוֹלָם שְׁמֵחוּצָה לָהּ
מִבְּקֶשֶׁת, מִתְדַפְּקֶת עַל כַּתְּלֵיהָ לְשִׁמְעַת אֶת קוֹלָהּ,
לְדַעַת אֶת צְפוּנוֹת פְּנִיָּה אֶת לִשְׁד פְּנִימִיּוֹתָהּ
בְּעוֹלָמָהּ הַמְכֻסָּה אֵלֶיהָ

שֶׁכֶן כָּל נְדוּדֵי חֲבוּיִים
צְעֵדֵי חֲרִישִׁים עַל אֲדָמַת נֶפֶשׁ
הָרוּחַ עֲטוּפַת וִילּוּבוֹתֶיהָ לְהַצֵּל מִפְּנֵי קֶרְנֵי שֶׁמֶשׁ זָרָה
סוֹכְכֶת עַל מַחְשְׁבוֹתֶיהָ כְּבִכְנֵפֵי יוֹנָה רְחוּמָה
מִבְּקֶשֶׁת אֶת אוֹתוֹתֶיהָ אוֹתִיּוֹתֶיהָ שְׁלָהּ, אֶת נְקִיּוֹן דַּעְתָּהּ
אוֹמְרַת נִפְשָׁהּ.

"כמובן, את מחייכת.

"וגם הפעם, כמו אחרי משחקי הכדורגל האלה, נרדמתי לכמה שעות טובות. טובות מאוד, אפילו... התעוררתי מרעש חזק של מטחנת קפה. עד שהבנתי איפה אני, כבר היה מאוחר מדי להדוף את מטח השאלות, העוגיות והבורקסים: 'איזו הפתעה', 'ובמה זכינו?' 'ציפינו לפגוש אותך רק בראש השנה, אצל גלית'."

"גלית...?"

"אחותי. היא גרה באבן יהודה ואנחנו נפגשים רק אצלה, במיוחד בחגים. בכל מקרה, אני יושב על הספה, והם מתחילים להפציץ אותי בקפה עם הל, בעוגיות חלבה, בבורקס תפוחי אדמה, בענבים אדומים, כאילו שזה שוחד שיגרום לי לשפוך מה עובר עלי. אני בטוח שהם פחדו שקרה לי משהו, כי אבא ישר שאל אם האופנוע בסדר, ומאיפה קיבלתי את השריטה על המרפק.

הבטתי בהם, בעיניים הדואגות, בקמטי הצחוק שהובלטו באור הניאון, בהשתדלות הזאת, וממש התחשק לי להישאר שם, על הספה המנחמת, עם הבורקסים הנימוחים במקום עם החביתות השרופות שאני מטגן לעצמי, עם אנשים שאני אשכרה מעניין אותם, במקום עם השותף המנוכר שלי, שמביא לחדר שלו בכל שבוע בחורה אחרת."

"זה נהדר שיש מקום שאתה מרגיש בו חזק ואהוב."

"זה לא כזה נהדר - כי כשהתעוררתי שוב, בערך באחת, ויצאתי אל החושך במרפסת, ולא שמעתי כלום מלבד הצעדים שלי והתנשפויות של תנשמת - נזכרתי כמה המקום הזה גוסס. בתל אביב לפחות, תמיד אפשר לשמוע ביטים של טראנס, צפירות של אמבולנס, צחוק של שיכורים שחוזרים מהפאבים... לא. לא יכולתי להישאר שם, ממש עקצץ לי כל הגוף... תוך שניות, אפילו בלי להשאיר פתק להורים, כבר התנעתי את האופנוע שלי. לא יודע אם יצא לך פעם לנסוע בלילה באופנוע - אלה השעות הכי טובות - הכבישים כמעט ריקים, האוויר קר וצלול, רק אני והמשאיות בדרך אל ההתחלה החדשה..."

"התחלה חדשה?" את מרימה גבות,

"כן, אני יודע שזה נשמע דבילי, אבל פתאום נחתה עלי רגיעה כזו, הרגשה שאולי בכל זאת אני נמצא במקום הנכון, למרות הפיח והצפירות, והדביקות הזאת, והבדידות..."

"אני ממש מבינה על מה אתה מדבר."

"מבינה?" אני בולע רוק, "איך את יכולה להבין? את, שתל אביב פתוחה בפנייך כמו... כמו מניפה של אפשרויות אינסופיות?"

"אנחנו מדברים עכשיו עליך, לא?"

"אז אולי נדבר קצת עלייך? ... ואל תשאלי אותי, כמו כל

הפסיכולוגים, למה זה חשוב לי."

"אתה נשמע כועס," את משלבת רגליים, "אולי פשוט תעני לי?" אני מגביר את הקול, ואולי זה מה שגורם לך להתבלבל ולהתרכך,

"טוב... מה אתה רוצה לדעת?"

ואז זה קורה, המילים פשוט חומקות מפני: "אני רוצה לדעת אם את מחייכת בגלל שאני הולך לתת לך כסף, או בגלל שבאמת אכפת לך ממני."

"אתה קצת מפתיע אותי עם השאלה הזאת," את כבר לא מביטה בעיני, "כלומר, ברור שאכפת לי ממך, אתה מטופל שלי."

ואם אגיד לך שנמאס לי להיות מטופל שלך?"

"כלומר...?"

"את הרי מזמן יודעת שאני קצת דלוק עלייך, לא?"

תיאטרון כרמית מירון

על הצחוק ועל הבכי

"מומיק": תיאטרון גשר, על פי הרומן עיין ערך אהבה מאת דויד גרוסמן; עיבוד: יבגני אריה וילנה לסקין; בימוי: יבגני אריה; עיצוב במה: מיכאל קרמנקו; עיצוב תלבושות: רקפת לוי

בימים אלה של הכחשת השואה ועליית האנטישמיות ברחבי העולם, יש חשיבות מיוחדת להעלאת המחזה "מומיק" על בימת התיאטרון. בתוכנייה הנאה כותב הסופר דויד גרוסמן, שהקריאה בכתבי שלום עליכם נתנה בידו מפתח ל"מנהרה" שהוליכה את הצבר הישראלי לארץ "שם", לגלות. גם עבור הקהל הישראלי מובילה "מנהרת" מומיק אל עולם שעד שנות ה-61 '60' (משפט אייכמן) ניסה להרחיקו-מלבו ומזיכרונו.



ספרים בנושא יהודי ביריד הבינלאומי בבלגרד

יריד הספרים הבינלאומי ה-50 בבלגרד, שהסתיים בתחילת נובמבר, היה היריד הגדול שנערך זה חמישים שנה. ביריד הציגו 700 הוצאות ספרים מסרביה, ממונטנגרו ומהעולם את ספריהן. בשבוע זה נערכו מדי יום אירועי יח"צנות לספרים חדשים וערבים ספרותיים. בין המהדורות החדשות השנה, היו כמה ספרים בנושא יהודי. **אנחנו שרדנו** - כרך שלישי: סיפורים של אנשים ששרדו את השואה. הספר רואה אור בהוצאת איגוד הקהילות היהודיות של יוגוסלביה לשעבר. הספר **שרידי האד** - קובץ שירים של משוררים שהשתתפו במפגשים בינלאומיים של סופרים (1964-2004), ביניהם ט' כרמי, דליה רביקוביץ, דינה קטן בן-ציון ואורי ברנשטיין.

באולם בניין אגודת הסופרים בבלגרד התקיים אירוע לכבוד הספר **הייתי הים שלך** - התכתבות של פרנץ קפקא ומילנה ינסקה מאת אנה שומלו. בעיר זמון שליד בלגרד, התקיים אירוע לכבוד הרומן החדש של דוד אלכחרי **העלוקות**.

בסוף אוקטובר התקיימו ערבי שירה בסמדרבו. באירוע, שנערך מדי שנה ונמשך שבוע ימים, השתתפה המשוררת הישראלית לילי זמיר.

בקהילה היהודית בבלגרד התקיימו עוד שלושה אירועים ספרותיים: ערב לכבוד **היהודיות מדברות**, קובץ ראיונות שקיים העיתונאי הבולט ישה אלמולי עם נשים יהודיות. כמו כן נערך ערב לכבוד הספר **זה היה רק פיקניק**, זיכרונותיה של רלי אלפנדרי פרדו, זוכת הפרס הראשון בתחרות ספרותית שנערכה באיחוד הקהילות היהודיות של סרביה ומונטנגרו. ערב אחד הוקדש לספריו של הסופר היוגוסלבי-ישראלי מריו חניל שהיה בביקור בבלגרד. ספריו ראו אור בארץ.

קובץ הסיפורים בעריכת דויד אלכחרי, **הסיפור הנשי - המגהץ ויהלומים** שבו תרגומים לחמישה סיפורים של סופרות ישראליות, שולמית לפיד, לאה איני, סביון ליברכט, אורלי קסטל בלום ואנה שומלו משכו תשומת לב וזכו לאהדת הקהל.

אבקש להפנות תשומת לב לכמה נקודות מטרידות במאמרו של אהוד בן-עזר "אדם כשדה מערכה", גליון יוני 2005:

במאמרו זה, כותב אהוד בן-עזר כי הגיבור "צריך להכריע בין ישראליותו או יהודיותו לבין ערבותו. מסקנתו פסימית באותה מידה, הגיבור מכריע רק לצד אחד, ומבלי שבעיית שני העמים תיפתר באמצעותו אפילו במידה זעירה אחת" (גליון 302, עמ' 26, טור ימין). נראה כי כותב המאמר רואה מעיני רוחו. מדובר **בחצוצרה בנואדי** של סמי מיכאל, שבספרו אפשר היה לקרוא הרבה על יחסים בין יהודים לבין הציבור הערבי. לא אומר כי אלו יחסי נישואים או אהבה, אבל יש להבדיל בין יחסי אהדה ויחסים בין ציבור לציבור לבין יחסי זוג.

סמי מיכאל אינו בין הטוענים שבצד השני לחלוטין אין אהדה. הרומן שלו כאוב, אך לא מיואש. איך אפשר להשוות בין הרומן **פרדס** של בנימין תמוז לבין זה של סמי מיכאל?

פרדס של תמוז הוא מקברי, אולי אלגוריה קצת שחורה, שסופה קשה, מסוג האלגוריות שאין להן סוף, פסימיות מאוד, כמו **שואה 2** של עמוס קינן.

סמי מיכאל כותב רומנים עם היגיון, ובעיותיו הן פנימיות וסבירות. וכן לדעתי אין לו "קושי מבחינת ההסתברות שכך ולא אחרת יתגלגלו היחסים המסוככים בין זאב אפשטיין לבין אמו הפלשתינאית, אחיו ואמו" (עמ' 26, טור אמצעי), זאת אומרת מוות.

אהוד בן-עזר מצפה כי "כל זמן הקריאה ברור שלא ייתכן כי לסיפור של יחסים בין עמים יהיה 'הפי אנד'", משום ש"זה פשוט לא מסתדר עם המציאות שבתוכה הוא מתרחש" (שם, בהמשך). אני הבנתי אחרת את שני הרומנים. הבנתי ציפייה אחרת של הסופר, הבנתי כאב וסוף רצוף.

ובאותו טור: "האינתיפאדה האחרונה [...] זו שמביאה לסופו המר. [של זאב, "הערבי-יהודי או היהודי-ערבי"] הוא, כסופר שברא אותו, משתדל כל הזמן להתעלם מהשפעות המציאות הטרגית וליצור מציאות אחרת שיש בה ככל ואת שיתוף...". כפי שסמי מיכאל יודע, "שם יוכלו בני המשפחה, יהודים כערבים, לעבוד יחדיו".

אבל "המחיר יהיה עקירה, עקירה מרמאללה וגם מחיפה לארץ אחרת". קראו נא בעמ' 26, בטור האמצעי, האם אין זו התעללות בתוכן הספר.

"מבחינת ההסתברות... יתקלקלו היחסים". "ברור שלא ייתכן כי לסיפור של יחסים בין שני העמים יהיה 'הפי אנד'". "זה פשוט לא מסתדר עם המציאות המוכרת". "זו שמביאה לסופו המר".

ובסוף אותו טור, כאמור, "המחיר יהיה עקירה, עקירה מרמאללה". האם זה תיאור תמים של הספר, או מטאמורפוזה מגמתית, המאפיינת כתיבה בעתונות בכלל?

מבחינתי, העלילה, הסיפור והרקע רובם מספרים על משפחה ערבית, שיש בה יהודי, שגדל כיהודי. העלילה ריאליסטית, ומתארת את הוויית שני העמים, כשהמספר נוקט צד יהודי ועברי.

הגיבור, זאב אפשטיין, מחתן את אחיו כרים בכיכר טרפלגר ומודה שהם צריכים להמשיך בורם. זוהי יוזמה שלו, הוא אינו מקצין את עמדותיו בגלל המציאות המקצינה.

למשל, פרק 25, הכנס בטרפלגר. הגיבור פוגש במוסא פרחי, שהיה מסור לישראל ואף היתה לו משפחה בגליל התחתון (עמ' 186), וכן את עבד אל ווהב, שאומר: "יש ערבים ישראלים שטוב להם שהם ישראלים". זאב נבחר לראש המשפחה "אם תרצה או לא תרצה". בסיום הוא אמנם נרצח עם אחיו כרים, ואחינו נפצע. סוף טרגי, שאינו חורג מן הברוטליות של המציאות.

חיים גוטמן
(אדם כשדה מערכה, 'עתון 77', יוני 2005; יונים בטרפלגר, סמי מיכאל, 2005)

להגיע ל"עיר הגדולה" תל-אביב. הבמאי הבין יפה את המסר הביקורתי החבוי בהתאמה למציאות חיינו, ואף דאג להגזמות קומיות עד וולגריות. המשחק אף הוא זכה בדרך כלל להגזמות מיותרות. הטקסט עצמו משעשע דיו ואין צורך להוסיף עליו צעקות שווא. יגאל נאור, כראש העירייה, ניסה להיות מאופק, אולם החמיץ את הנזמה הטרגית בנאום הסופי החשוב. חנה לסלאו, כאשתו, הגוימה במשחק מוחצן עד כדי גסות, ואין לשכוח את יעקב כהן, הקומיקאי המשופשף, כובש הלב, בתפקיד הראשי, חביב, סימפטי ונוכל. השתתפו עוד רבים וטובים, ומי שרוצה לצחוק, מבלי להיזכר בגוגול, מוזמן לצפות ב"מבקר המדינה 2005".

"מלון פלודה": התיאטרון הקאמרי; מאת ניל סיימון; תרגום: דורי פרנס; בימוי: לולי לוטון; תפאורה ותלבושות: אדריאן ווקס

בתיאטרון ישנן לעתים עונות כאלה: מעלים מחזות, לא טובים מדי ולא רעים מדי, לא מזעזעים, לא מעוררים למחשבה ולא מרטיטים את נימי הנפש. ובכל זאת, יש בהם משהו. לסידרה כזאת משתייכת הקומדיה המשעשעת של ניל סיימון, גדול המחזאים האמריקאים, המטיב לכתוב "לכל המשפחה". במרכז העלילה עומד זוג המתפלג ומסתעף לשש דמויות: שלוש נשים ושלושה גברים. ניל סיימון משתמש בגימיק טכני (שלושת הזוגות מגולמים על ידי אותם המבצעים), המכביד על השחקנים, אך משעשע את הקהל. משחק חילופי



מלון פלודה, שלמה בר אבא וענת וקסמן

הדמויות המהיר, ממלא לעתים את החסר במערכת היחסים הרגשית והחברתית בין הזוגות השונים ובין כל זוג בנפרד. שלוש העלילות מתרחשות בזמנים שונים, באותו חדר במלון פלודה, המספק תפאורה לאירועים חגיגיים בחיי הזוגות השונים. את צמד הגיבורים המופיעים בשלוש סיטואציות שונות, מגלמים שני שחקנים מצוינים: ענת וקסמן ושלמה בר-אבא. ענת וקסמן, המגלמת שלוש דמויות שונות לחלוטין, הנה בעלת הוכחות דינמית, כישרון קומי מעולה וטמפרמנט הזורם לכל הכיוונים. כמו כן, הקהל חש בכימיה טובה בינה לבין בן-זוגה על הבמה, שלמה בר-אבא, המשכיל להקסים ולשעשע בכל אחת מהופעותיו. ניל סיימון מצליח לנגוע בנקודות רגישות של חיינו היומיומיים ולתת להם ביטוי הומוריסטי עם גופך של עצב המוכר לכולנו. אפשר ליהנות ולהשתעשע על חשבון צרותיהם של אחרים.

להזכירם: הילד, בן לניצולי שואה, שאינם משתפים את מומיק בן העשר במה שעבר עליהם בארץ "שם", מחליט לגדל במרתף בית ההורים את "החיה הנאצית", כדי שיוכל לטפל בה כמו שצריך, אם וכאשר היא תיוולד לו במחבואו. כדי להקל מעט על המשימה הכמעט בלתי אפשרית של הרקת תוכנו של רומן לכלי של מחזה מוצג, פיצלו מעבדי הספר את דמותו של מומיק לשניים: האחד הוא הילד בן גילו של מומיק והשני הוא המספר, מומיק המבוגר, המסוגל לבדוק ולהעריך את האירועים בעיניים רצינות. פיצול זה עוזר להבנת מבנה העלילה הקופצת מן ההווה אל העבר וחוזר חלילה.

עבודת הבימוי של יבגני אריה השכילה ליצור בלב הצופים חוויה מורכבת של הזדהות ואימה, מבלי לשתף אותם יתר על המידה בסיימי העבר וביזכרונותיו המפלצתיים. הילד גיא קרסנר מצטיין במשחק רענן ואמין בתפקיד מומיק, המנסה להבין מה קרה להוריו ולשכניו בארץ "שם". כן שכנעו במשחקם: אמנון וולף (מומיק המבוגר), סוולטנה דמידוב, לאוניד קניבסקי ואחרים. כדאי להקשיב ולצפות בילד "מומיק".

"מבקר המדינה 2005": תיאטרון הבימה; מאת אילן חצור על פי גוגול, תפאורה ותלבושות: נטע הקר; מוסיקה: אורי וידיסלבסקי

"אל תשפוף את המראה, אם הפרצוף שלך עקום" פתגם רוסי

כבר בספרו הראשונים של גוגול (1809-1852), הסופר האוקראיני, מופיע הצחוק בשילוב עם עצב ומכאוב, גם אם הוא מלווה במחאה חברתית. בספר "ליל מאי" הוא כותב: "...הוא צחק צחוק כזה, שאימה ננעצה בלבה של פידורקה..." ויש דוגמאות רבות נוספות, כולל "הרביזור". הביקורת החברתית נגד השחיתות הביורוקרטית בחברה הרוסית שבמרכז המחזה, אינה בגדר שמחה לאיד, אלא צער ומכאוב. כל זאת בא לידי ביטוי בנאומו המזעזע של ראש העירייה בסוף המחזה: "למי אתם צוחקים?!" בזמנו, כאשר התיאטרון הקאמרי הציג את הגרסה המקורית של "הרביזור",



"מבקר המדינה": יעקב כהן, דביר בנדק

שיחק את התפקיד טוביה גרינבאום ז"ל, וכאשר פנה אל הקהל בשאלה זו, ולגו עיני דמעות. המחזה הקלאסי של ניקולאי גוגול זכה ל"התאמה ישראלית", ובצורה כזאת, עם אותו מעד ואותו במאי, כבר הוצג בתיאטרון הקאמרי בשנת 1994. כמו במקור, גם בעיבוד להווי של עיריה דרומית מנומנת ומושחתת, הנושא הוא די בנאלי: סחיטה עד המקסימום של קלישאות מבדחות, נושנות אך גם רלוונטיות לימינו אנו: צעיר, נווד ארחה-פריח, המרמה עולם ומלואו, נחשב למפקח מטעם מבקר המדינה וגורם לבהלה רבה בפרוודורי העירייה, הכוללים את ראש העירייה ופקידיו, את אשתו הפרובינציאלית ואת בתו החולמת

אינדקס 2005

שירים
אבו נוואס, מערבית: **שמואל רגולנט**, עמי 10, גלי 303
גילה אביטל, עמי 29, גלי 302
לואס מיכל אונגר, עמי 34, גלי 298
גיורגי אופן, מאנגלית: **משה דור**, עמי 37, גלי 303
טל אזרד, עמי 22, גלי 300
רפאל אזרן, עמי 23, גלי 300
מירון חי איזקסון, עמי 9, גלי 301
יעל איטח-מזרחי, עמי 24, גלי 300
אסתר אייזן, עמי 11, גלי 305
מרים איתן, עמי 8, גלי 303
רות אלמוג, מדבר ושלג, דף יומן, עמי 20, גלי 299
יעקב אלגים, עמי 5, גלי 304
אנדד אלדן, עמי 9, גלי 300
נטע אמיתי, עמי 25, גלי 300
יאן אנדרס, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 42, גלי 299
עמליה ארגמן-ברנע, עמי 12, גלי 304
חיה אסתר, עמי 38, גלי 305
רבקה באסמאן בן חיים, מיידיש: **שלום לוריא**, עמי 9, גלי 298
מאיה בזירנו, עמי 20, גלי 304
אינגבורג בכמן, מגרמנית: **לאה מור**, עמי 29, גלי 301
יערה בן-דוד, עמי 29, גלי 298
עירית בן מרדכי-יוסף, עמי 26, גלי 300
ליאורה בן יצחק, עמי 44, גלי 306
פרץ דרור בנאי, עמי 25, גלי 298
רבקה באסמאן בן-חיים, מיידיש: **שלום לוריא**, גלי 306
יעקב בסר, עמי 6, גלי 303
נוית בראל, עמי 27, גלי 300
יעל ברדה, עמי 28, גלי 300
גיל ברקת, עמי 29, גלי 300
שולמית בת-אור, עמי 39, גלי 305
חגית בת אליעזר, עמי 28, גלי 298
בטי ברגר, עמי 15, גלי 298
ליליאן דבי גורי, עמי 11, גלי 302
יאירה גנוסר, עמי 5, גלי 298
שרה גר אמדור, עמי 11, גלי 302
רון גרא, עמי 11, גלי 306
חגית גרוסמן, עמי 30, גלי 300
אדריאן גרימה, מאנגלית: **שלומית ענבר**, עמי 8, גלי 301
אוה גרלך מרגרט, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 40, גלי 299
הילדה דומין, מגרמנית: **פסח מילין**, עמי 13, גלי 17, גלי 301
ראובן דותן, עמי 12, גלי 298
גילי אי דנון, עמי 31, גלי 300
קארל דניס, מאנגלית: **משה דור**, עמי 35, גלי 303
רוברט האס, מאנגלית: **משה דור**
שולמית חוה הלוי, עמי 26, גלי 299
אפרת הראל, עמי 32, גלי 300
רדי וויטמור, מאנגלית: **משה דור**, עמי 7, גלי 299
טלי וישנה, עמי 33, גלי 300
יהונתן ורטהיים, עמי 34, גלי 300
ויקטור ורמקונינג, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 40, גלי 299
ענת זגורסקי שפרינגמן, עמי 27, גלי 299
מקס זיקוב, מצרפתית: **אורי הולנדר**, עמי 13, גלי 302
אלי חייקין, עמי 35, גלי 300
מיקה טילמה, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 34, גלי 299

טון טלכן, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 41, גלי 299
וילם יאן אוטן, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 37, גלי 299
הנדריק יאן מארסמן, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 37, גלי 299
לי יאנג-לי, מאנגלית: **משה דור**, עמי 36, גלי 303
צפירה יונתן, עמי 32, גלי 304
רונלד יוריס, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 38, גלי 299
בשמת ירבעם בלום, עמי 23, גלי 303
ינאי ישראלי, עמי 36, גלי 300
דבורה כץ, עמי 35, גלי 301
ולדימיר לבצ'ב, תרגום: **משה דור והמחבר**, עמי 9, גלי 305
איתי לוין, עמי 37, גלי 300
ורד לוונשטיין, עמי 38, גלי 300
ציפי לידר, עמי 27, גלי 302
אד ליפלנג, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 35, גלי 299
גלעד מאירי, עמי 14, גלי 302
שבתאי מגיר, עמי 15, גלי 302
יהודית מוק, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 35, גלי 299
שי מזרחי, עמי 39, גלי 300
הני מיכאלס, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 38, גלי 299
פסח מילין, עמי 9, גלי 304
נעמה מלכיר, עמי 42, גלי 304
שמעון מרמלשטיין, עמי 40, גלי 300
לאונרד נולס, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 36, גלי 299
ישראל נטע, עמי 41, גלי 300
יחזקאל נפשי, עמי 9, גלי 299
רות נצר, עמי 13, גלי 304
מיכל נתניהו, עמי 43, גלי 304
יפית סולימני, עמי 42, גלי 300
אורי סטריזובר, עמי 19, גלי 299
פול סיימון, מאנגלית: **יחזקאל נפשי**, עמי 6, גלי 304
ציארלס סימיק, מאנגלית: **משה דור**, עמי 36, גלי 303
תמרה אור סלילת, עמי 43, גלי 304
דבי סער, עמי 26, גלי 303
חיים ספטי, עמי 47, גלי 306
מרגו פארן, עמי 37, גלי 306
שמעון פוגל, עמי 43, גלי 304
פוצ'י, עמי 30, גלי 300
אריאל פורטוגו, עמי 21, גלי 306
אלישע פורת, עמי 21, גלי 299
יובל פז, עמי 5, גלי 298
ישראל פינקו, עמי 44, גלי 300
עודד פלד, עמי 16, גלי 306
אלכסנדר פן, 'מולדת חדשה', עמי 5, 'שיר לעצמי' עמי 32, גלי 305
יהל פרגי, עמי 45, גלי 300
שאל צחייק, עמי 25, גלי 306
פאלו צלאן, מגרמנית: **טלי שוורצשטיין**, עמי 5, גלי 301
פטריק קאוואנה, מאנגלית: **ליאור שטרנברג**, עמי 9, גלי 303
ניזאר קבאני, מערבית: **צבי גבאי**, עמי 7, גלי 300
אורי קולר, עמי 46, גלי 300
אדמיאל קוסמן, עמי 7, גלי 302
דינה קטן, עמי 7, גלי 298
צירה קיהל, עמי 27, גלי 302
רמקו קמפרט, מהולנדית: **שמעון לוי**, עמי 39, גלי 299

סיפורת
אריאלה בהלול-דימנד, 'סיפור בעבר והווה', עמי 54, גלי 300
אלמוג בהר, 'איכה ישבה בגדאד', עמי 29, גלי 304
דינה גנץ, 'מורה ללשון'; 'רובה של נפטי', עמי 34, גלי 302
אילן הורוביץ, 'כאב ראשי', עמי 36, גלי 302
רחל היימן, 'בדמי ימיי', עמי 28, גלי 299
מרדכי הרטל, 'מחויבותה האישית של שני ברנר', עמי 33, גלי 304
ניצן ויסמן, 'כמו מציור של ורמיר', עמי 38, גלי 303
ליאורה ורדי, 'טיסה וזמימה', עמי 40, גלי 298
שרה חופרי אפל, 'דברי יהונתן' (קטע מרומן), עמי 35, גלי 298
רן יגיל, הרביניסט, עמי 40, גלי 305
אלפרידה ילינק, 'תשוקה' (קטע מרומן); מגרמנית: **טלי שוורצשטיין**, עמי 30, גלי 301
אשכול נבו, מרתף 10, עמי 12, גלי 299
זופיה נלקובסקה, 'ליד המסילה', 'אשת הפרחים' (מתוך **מדלנינס**), מפולנית: **פולה ישראלי**, עמי 38, גלי 301
אדוה קרני, 'הרצל מובטל' (פרסום ראשון) 42, גלי 306
יסמין רינג, 'תקלפיי' (פרסום ראשון) 45, גלי 306
רחל שיחור, 'סימקה מהמרתף' (קטע מרומן), עמי 38, גלי 298

ביקורת ספרים
רוברט אויחמן על פוליטיקה מאת אדם תירלול ועל **הירושימה** מאת ג'ון הרסי 12, גלי 306
יהודית אוריין על נענה בלטקה מאת אנטוני טרולופ, עמי 6, גלי 301
על עשרה אינדיאנים קטנים מאת **שרמן אלקסי**, עמי 12, גלי 303
על הדום בגן עדן מאת יהודית רותם, עמי 7, גלי 304
על העולם, קצת אחר כך, מאת אמיר גוטפרוינד, עמי 8, גלי 305
אילנה ארז על סוכנות הבלשיות מספר 1 מאת אלכסנדר מוקיקול סמית, עמי 9, גלי 302
על מהרי הביתה מאת לורי לנסנס, עמי 12, גלי 304
מאיה בזירנו על זמן בה בה מאת זלי גורביץ, עמי 12, גלי 305
יערה בן-דוד על עד בוא היום מאת גד יעקבי, עמי 6, גלי 300
אלברט בן יצחק יעקב על לקחת את כל המילים ולעשות איתן משהו מאת ציינסקי, עמי 13, גלי 303
על אושר מסוכן מאת רחל פרוינד, עמי 6, גלי 304
הרעג המחולל מאת מיכל גינדין 10, גלי 306
בן ציון יהושע, על ספרו של חאלד חוסייני, עמי 39, גלי 299

צבי רפאלי, העיר, נופו הרוחני של היוצר - קרקוב, עמ' 14, גלי 298
סם שי רקובר, הסיפור הקצר, ניתוח לוגי של מבעי ידע והסבר 26, גלי 306
דוד שחם, על בנימין גלאי, עמ' 36, גלי 301
גלילי שחר, (על אלפרידה ילינק) עמ' 23, גלי 301
זיוה שמיר, על נתן אלתרמן, עמ' 16, גלי 300 איך שיר נולד (על שיר של טד יוז) 22
לילי שמיר, המציאות שאחרי המציאות - על שני שירים של דוד פוגל (המשך מגילון קודם), עמ' 16, גלי 298

ראיונות/שיחות

אסתי אדיבי-שושן עם חגיית הלפרין ועוזי שביט, עמ' 26, גלי 305
אורי סטריזובר, עם רוני סומק, עמ' 12, גלי 302
דפנה שחורי עם יוסי שריד, עמ' 16, גלי 303
מאיה בזירנו, עמ' 18, גלי 304 עם סינילגה-איוזנרשייבר פן, עמ' 29, גלי 305

מדורים קבועים

לפי שעה - יעקב בסר

המלצות יתרון 77

חצי פינה - רוני סומק

מצד זה - עמוס ליתן, על "הוי", על "מטעם", על "מקרוב" ועל "גג", עמ' 33, גלי 298
 על ספרו של שמעון זנדבנק, על קולוניאליות ופוסטקולוניאליזם, על הקלאסיקה הקונפוציאנית ועוד, עמ' 22, גלי 299
על חיים נחמן ביאליק בעריכת פרופ' אבנר הולצמן, על שיר של אלכסנדר פן, על תרגום לאנגלית של שירי נתן יונתן ועל הכרך החדש של "עכשיו" בעריכת גבריאל מוקד, עמ' 53, גלי 300
 על ספרה של מאיה בזירנו, על לא כך כתוב בתניין מאת יאיר זקוביץ ואביגדור שניאן, על ספר שיריו של אלכסנדר פטרוב ועל ספרה של רחל פורמן אלבו, עמ' 34, גלי 301
 על "מטעם" ועל "הוי" מסי 2 ועל הליברית "מסע אל תום האלף" מאת אייב יהושע, עמ' 30, גלי 302
 על **כיננס דומיות** מאת אברהם סוצקבר, על תרגום ספרה של אליזבת בישופ, על **דן צלקה** ועוד, עמ' 30, גלי 303
 שיחה עם חמוטל בר-יוסף על ספרה **קריאות ושריקות**, על ספריהם של **מירי ליטווק**, **גיל אייל ודור גרין**, עמ' 24, גלי 304
 על **צדיק נעזב** מאת מאיה ערד, על תרגום רמבו לעברית ועוד, עמ' 34, גלי 305
 על **מקלעת השמש** מאת רחל חלפי, על **בריטון** מאת דורי מנור ועל **ארכה תקפה** מאת אלישע פורת, ועוד 34, גלי 306

תיאטרון - כרמית מירון, על "בעלת הארמון" בתיאטרון הרצליה, עמ' 43, גלי 298
 על "יתר בראש" מאת **יעקב שבתאי** בתיאטרון הבימה, עמ' 43, גלי 299
 על "האבה ממבט שלישי", על "מקווה", ועל "סיניית אני מדברת אליך" בבית ליסין, עמ' 59, גלי 300
 על 60 שנה לקאמרן, עמ' 43, גלי 301
 על תיאטרון הבימה, עמ' 43, גלי 302
 על ארבעה מחזות בבית לסין, עמ' 42, גלי 303
 על "מדיאה" בתיאטרון גשר, עמ' 41, גלי 304
 על הצגות חדשות ביהבימה, עמ' 46, גלי 305
 על "מומיק" ביגשר, על "מבקר המדינה" ביהבימה ועל "מלון פלזיה" ביקאמרן, עמ' 49, גלי 306

תגובות - מרדכי גלדמן, נורית גוברין, תמר גלעד, עמ' 42, גלי 298
לילי שמיר גלי 299
 חיים גוטמן, אנה שומלוי, עמ' 48, גלי 306

רחל שקלובסקי על 1979 מאת כריסטיאן קראכט, עמ' 8, גלי 301
שמואל שתל, על **נפי הבית** מאת חלי אברהם איתן, עמ' 6, גלי 298
 על **פעם היו בקישון** מאת מרגו פראן, עמ' 8, גלי 299
 על **קסם** מאת שבי שחורי, עמ' 9, גלי 300
 על **הבראה** מאת חמוטל בר-יוסף ועל **הייתי צריכה להיות מאושרת** מאת תמר זכריה, עמ' 7, גלי 301
 על **המשורר אומר את האמת** מאת פדריקו גרסיה לורקה ועל **העולם מצטמצם לתמונה מוכרת** מאת ויליאם קרלוס ויליאמס, עמ' 8, גלי 302
 על **מעלית אל הים** מאת חלי אברהם-איתן, עמ' 8, גלי 303
 על **אלוהים ואיש שמן בגיפ צהוב** מאת אבי אליאס ומנשה קדישמן, עמ' 8, גלי 304
 על **שיר טריטוריה** מאת פיה טאדורופ, עמ' 10, גלי 305
 על **אניסאט** מאת גילה אביטל 10, גלי 306

מאמרים ורשימות

חלי אברהם-איתן, החלום ושברו (על **במדון** מאת נחמה פוחצ'ביסקי) 14, גלי 306
אסתי אדיבי שושן, על ספרו של אשכול נבו, עמ' 14, גלי 299
דנה אולמרט, על אלפרידה ילינק, עמ' 26, גלי 301
הגר אלון, על אלכסנדר פן, עמ' 18, גלי 305
דוד ארן, מסה בראליזם סקפטי (חלק 1) עמ' 19, גלי 302
 עמ' 27, (חלק 2) גלי 303
 ההוריים על יצירת טוביה ריבנר 18, גלי 306
יערה בן-דוד, שירה עכשווית, עמ' 20, גלי 300
מיכל בן חורין על אלפרידה ילינק, עמ' 14, גלי 301
אהוד בן-עזר, אדם כשדה מערכה, עמ' 23, גלי 302
ברנרד סמית, על יוסל ברגנר מאנגלית: אריה אהרוני, עמ' 14, גלי 303
יאירה גנוסר, על אלכסנדר פן, עמ' 14, גלי 305
משה דור, בשם ישר המשיח, על ספרות מונדמנטליסטית 24, גלי 306
אבנר הולצמן, ביאליק היום, עמ' 24, גלי 303
חגית הלפרין, על אלכסנדר פן עמ' 23, גלי 305
גד יעקבי, על דליה רביקוביץ, עמ' 13, גלי 304
ידידיה יצחקי, עמ' 18, 19, גלי 303
יהודית כפרי, כמה ההוריים על שירי רחל, עמ' 21, גלי 304
ארנה לנגר, עמ' 38, גלי 302
 עמ' 22, גלי 303
 פסטיבל זלצבורג, - עמ' 38, גלי 304
מרקו מאואס, שני תרגומים של אנטיגונה עמ' 28, גלי 302
יעל מדיני, על ספרה של מיה לוי-דרון, עמ' 14, גלי 300
סמי מיכאל, על אלכסנדר פן עמ' 16, גלי 305
כרמית מירון, על אלכסנדר פן עמ' 17, גלי 305
רוני סומק, ביקור בבתי כלא במילאנו, עמ' 13, גלי 298
צבי עצמון, על דליה רביקוביץ, עמ' 14, גלי 304
אלישע פורת, המוסיקה היא המשמעות (על שיר של אבא קובנר) 17, גלי 306
יובל פז, על שירי "טבעות עשן" ללאה גולדברג, עמ' 26, גלי 298
 על **דליה רביקוביץ**, עמ' 15, גלי 304
 על אלכסנדר פן עמ' 20, גלי 305
מירי פז, הפרודוקס הפולני, עמ' 12, גלי 302
דורית פלג, על ספרו משה יצחקי, עמ' 12, גלי 300
יוסי פלס, טוב או רע, גיבור או נבל, על ספרה של איילה יפתח-ולבה, עמ' 10, גלי 298
דנה פריבך-חפץ, (על אלפרידה ילינק) עמ' 18, גלי 301
אבי ריבניצקי, על ספרו של הלל קליין, עמ' 11, גלי 301

17, גלי 299
משה בן שאול על **זויה מודד הקרקעות** מאת ישראל אליזר, עמ' 9, גלי 303
יוסי ברנע על **זכויות חברתיות בחוקה ומדיניות כלכלית** מאת אבי בן בסט ומומי דהן ועל **סוגיית העניון של זכויות חברתיות בחוקה** בהוצאת המכון הישראלי לדמוקרטיה, עמ' 8, גלי 298
 על **שישה ימים של מלחמה** מאת מיכאל אורן, עמ' 10, גלי 302
 על **מחשבות על השמרת החדשה** מאת ארווין קריסטל, עמ' 6, גלי 305
 על **הדמוקרטיה המתגוננת בישראל** מאת עמי פדהצור 13, גלי 306
תמר זכריה על **תמונה פסל ומבנה** מאת שמואל שתל, עמ' 6, גלי 305
ברוריה כהן על **אותיות בוכות באש** מאת יעקב ברזילי, עמ' 9, גלי 301
כרמית מירון על **תמונה של אבא וילדה** מאת רחל חלפי, עמ' 8, גלי 299
 על **פינת חיים נסתרת** מאת רות גלעד, עמ' 10, גלי 303
רות נצר על **באור חוזר** מאת תלמה דינשטיין 8, גלי 306
רוני סומק על **מכונת הנצח של אלכס** מאת הגר ינאי ועל **קילומטר ויומיים לפני השקיעה** מאת שמעון אדף, עמ' 6, גלי 298
 על **והוא אחר** מאת שמעון בלס ועל **מקס מתהלך על המים** מאת יהורם בן מאיר, עמ' 11, גלי 303
קציעה עלון על **תמונת מחזור** מאת תמיר להב ורדמסר, עמ' 10, גלי 300
 על **בסוד יחיד ועדה**, מסורת התחדשות ובשורה בספרות העברית של בני המורח מאת יוסף הלוי, עמ' 10, גלי 301
אלישע פורת על **לנצח אנגן**, **המקרא בשירה העברית החדשה** מאת מלכה שקד, עמ' 10, גלי 305
יובל פז, על **הנפש היא אמריקה** מאת נורית זרחי 6, גלי 306
מירי פז על **חורשיליה** מאת **דזיונה בארנס**, עמ' 9, גלי 298
עודד פלד על **בדידות ישראלית** מאת יובל גלעד, עמ' 6, גלי 299
 על **אם כי כבר מאוחר** מאת אנטוניו גמונדה, עמ' 8, גלי 300
דפי קודיש על **מחזרת החלב** מאת רוני סומק, עמ' 6, גלי 302
דינה קטן בן-ציון על **ליטוף באור מלא** מאת יערה בן דוד, עמ' 11, גלי 304
יהודית רונן על **ממורח וממערב**, **מחקרים בתולדות היהודים בארצות המורח ובצפון אפריקה**, ערכו: משה אורפלי, אריאל טואף ושואל רגב, על **מרקו קהילות ישראל בממורח במאות ה-19 וה-20**, ערכו: חיים סעדון; על **אלעזר בשן: שנות חיל יהודיות במרוקו**; ועל: Reeva Spector Simon, Michael Menachem Laskir & Sara Reguer: *The Jews of the Middle East and North Africa in Modern Times* עמ' 10, גלי 299
 על **ספר הזמר הערבי** בעריכת אסף גולני, עמ' 6, גלי 300
 על **הטרגדיה האלגורית** מאת רמון ארון, על **על מה חולמים הזאבים** מאת יסימנה חדרה, על **איני דוברת את שפתו של אבי** מאת לילה סבאר, עמ' 10, גלי 304
 על **המסע של פרוונה** מאת **דבורה** 10, גלי 304
אליס, עמ' 12, גלי 305
 על **לקרוא את לוליטה בטהרן** מאת **אזאר נאפייסי** 8, גלי 306
צבי רפאלי על **ההומור היהודי של עם ישראל** **לחורותיו** מאת אדיר כהן, עמ' 6, גלי 299
דפנה שחורי על **הדף הוא מישור** מאת ליאור שטרנברג, עמ' 6, גלי 302
מתי שמואלוב על **ילדי הטל** מאת מוחמד אלסעד, עמ' 8, גלי 304
 על **ימים אחרונים של תמימות** מאת נועם קצב 7, גלי 306

עֵתוֹן 77

זה קורה למי שקורא
חתמו עכשיו על מנוי שנתי ל עֵתוֹן

שירה וסיפורת מקוריות ומתורגמות...
ביקורת ספרות, תרבות וחברה... מסות... מאמרים...
טורים אישיים -

זה הזמן לחתום עליו ולדעת בדיוק
על מה אתם חותמים

החגיגה היפה ביותר

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77,

ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנוי לשנת 2006

שם ושם משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

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

בנק.....סניף.....מס' המחאה.....