

שבתון

• חברה • ביקורת • תיאורון • אמנות •

שנה ל' • גליון 307 • טבת-שבט תשס"ו • ינואר-פברואר 2006 • 28 ש"ח



נעים עריידי, פרץ-דרור בנאי, צדוק עלון, ראובן דותן, צביקה שטרנפלד, יהודית כפרי, חגית בת-אליעזר, נילי מילוא, רוני סומק, רוברט וייטהיל (בשן), גונן נשר, אייל בן-משה, אורי סטריזובר, יעקב הסינג, יאיר מזור, אסתי אדיבי-שושן, יובל פז, יהודית אוריין, דן יהב, צבי רפאלי, אסתר ליפשיץ, יהודית רונן, אוסיפ מנדלשטאם, אלי חייקין, עמוס לויתן, כרמית מירון

*

מאה וחמישים שנה חלפו מאז מותו של היינריך היינה. לציון המאורע, מביא פרופ' יעקב הסינג שני פרקים מתוך יצירתו המוקדמת של היינה תמונות מסע, המציגות גרמנים ויהודים ביצירתו של היינה. הקטעים שלפנינו, מדגימים כיצד הטרגדיה הופכת לקומדיה, כמו במקומות רבים אחרים ביצירתו של המשורר המיוסר.

*

עמוס לויתן במדורו מעיין הפעם בגליונות האחרונים של 'מטעם' (מס' 4) ו'אלפיים'; הוא מתעכב על מסה של ג'קלין רוז ב'מטעם' "דברים המרחפים באוויר - הציונות [כביקורת ה]פסיכואנליזה" ומצביע על הצביעות האופיינית לשיח של השמאל הרדיקלי (במקרה זה בהצגת החלום הציוני כמבטא שיגעון); מצד שני הוא מצביע על מסתה של יעל פלדמן ב'אלפיים' "החורגת מהשיח הפוסט-קולוניאלי פוסט-ציוני הרווח" בטענתה כי אנטון שמאס (ערבסקות) בכותבו עברית, "לא רק נעשה סופר עברי, אלא אפילו יהודי במקצת" (!) ועוד בגליון הרבה, ותקצר היריעה מלפרט. קריאה נעימה. ■

גליון 307 מנסה - באופן מרפרף אמנם - להציג נקודות מבט שונות על דמויות אב, דמויות הורים, דימויי גבריות, וכפועל יוצא, גם דימויי נשיות.

נעים עריידי (ששיריו פותחים את הגליון) משוחח עם אורי סטריזובר על גבריות ועל מוטיבים גבריים בשירתו; יאיר מזור כותב על שני שירים של יצחק לאור, העוסקים במות האב, בחלל הריק והכואב שנותר לאחר לכתו. גם שירה של נילי מילוא מוקדש לאב שאיננו עוד, ומנסה לנהל עמו שיחה על העדרותו הנוכחת. שני שירים של רוברט וייטהיל עוסקים ביחסים הטעונים של אב ובן, צדוק עלון עוקב אחרי הקשר קלוע הצמות בינו לבין אמו לבין בתו, ורוני סומק אורז עבור הילדה הרוקדת את "מזוודות הפרידה" מהילדות.

מכיוון שונה, כותבת אסתי אדיבי שושן על הרומן ספינת הבנות של מיכל זמיר, העוסק לראשונה באופן נרחב בהשתקת הנשיות בצבא, ובכישלון דמות האב ומוסד המשפחה בחברה הישראלית. במאמרו של יובל פז על ספרה של נטליה גינצבורג ככה זה קרה נבחנת תגובה שונה, אלימה, להשתקת הנשיות, אם כי בשני המקרים התגובה להשתקה זו נדמית כמחוללת אסון.

נאמר כי אין כאן בשום אופן יומרה להקיף את הנושא רחב היריעה, ואפילו לא להציע אמירה מסוימת, מלבד נקודות המבט השונות: ביקורת, כעס, חמלה, געגועים.

יעקב הסינג

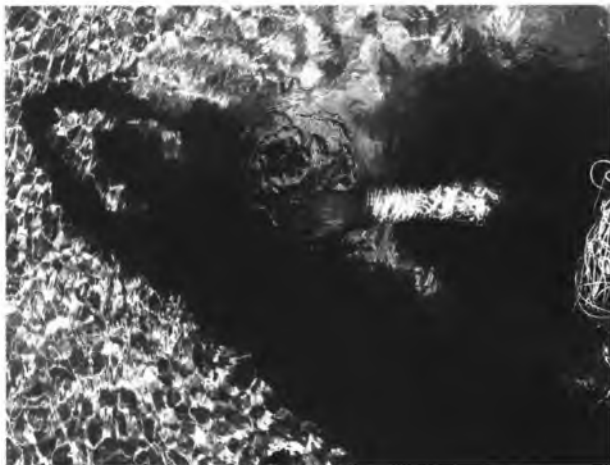
עיתון 77

זה קורה למי שקורא
חתמו עכשיו על מנוי שנתי ל עיתון 77

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

זה הזמן לחתום עליו ולדעת בדיוק
על מה אתם חותמים

חתימה היפה ביותר



איור לשירו של רוני סומק, עמ' 23, צילום: אמיר כהן

5	נעים ערידי, מערבית: פרץ דרוך בנאי
7	צדוק עלון
10	ראובן דותן
11	צביקה שטרנפלד
13	יהודית כפרי
17	חגית בת אליעזר
20	נילי מילוא
23	רוני סומק
27	רוברט וייטהיל (בשן)

סיפורת	
34	גונן נשר: "בשר"
39	אייל בן-משה: "חיים אחרים" (פרסום ראשון)

שיחה	
18	אורי סטריזובר עם נעים ערידי על גבריות ועל אפיונים גבריים בשירתו

מאמרים	
14	יעקב הסינג - שתי תמונות מסע, גרמנים ויהודים ביצירת היינריך היינה
22	יאיר מזור - ריקים וכואבים הם חדרי הלב, שני שירים של יצחק לאור
24	אסתי אדיבי שושן - חלולה ומחוללת, על ספינת הבנות מאת מיכל זמיר
28	יובל פז - על ככה זה קרה מאת נטליה גינצבורג

ביקורת ספרים	
6	דן יהב על דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש מאת אלבר ממי
7	רוני סומק על הפסנתר הנודד מאת אורי הולנדר
8	צבי רפאלי על אלף הפנים של האני מאת אדיר כהן
8	אסתר ליפשיץ על אסור להתל באבן מאת צביה פלץ-פורר
10	יהודית אוריין על וידוי מאת יוכי ברנדס
12	יהודית רונן על פרספוליס מאת מרגיאן סטראפי

מדורים	
לפי שעה - יעקב בסר	
4	המלצות יעתון 77
9	חצי פינה - רוני סומק; אוסיפ מנדלשטאם, מרוסית: אלי חייקין
מצד זה - עמוס לויתן על 'מטעם' 4, על מילון הסלנג המקיף, על ספר שירים של פטריק קוואנה ועוד	
30	תגובות - יהודית אוריין על "העז או מי זאת סילביה" מאת אדוארד אלבי
40	תיאטרון - כרמית מירון על "פילומנה" בבית ליסין, על "איש הכריות" ב"גשר" ועל "כל נדרי" באנסמבל תיאטרון הרצליה
42	

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.....

שנה ל' • ג'ון 755 • סבת-שנים חשס'ו • יואר-בדואר 2006 • 28 ש"ח

Iton 77

Literary Monthly

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

www.iton77.com

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר

חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומק, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

עורכת משנה: עמית ישראל-גלעד

עיצוב: מיכאל בסר

רכזת מערכת: גילה שאול

ניקוד: שמואל רגולנט, פסח מילין

מועצת המערכת: יצחק אורבך-ארפז, גילה בלס, משה דור, נתן זך, א.ב. יהושע, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס

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

זכיגיב הרברט: **אפילוג של סערה**, מפולנית: דוד וינפלד, הוצאת קשב לשירה 2006, 117 עמ' קובץ שירים מתקופות שונות וקטעי פרוזה מתוך 'מלך הנמלים'; "עכברים מתרוצצים בבוקר / על הראש / על רצפת הראש / קרעי שיחות / שיירי פואמה / המוזה החדרנית / נכנסת / בסינר כחול / מטאטאת..." (היומיום של הנפש, עמ' 57)



פרץ דרור בנאי: **מחברות קליפורניה**, הוצאת אבן חושן 2006, 114 עמ' "קחוני אל דוכני הממתקים / המעוצבים כצוירים / קחוני אל חצרות לואי / הלא יודע כמה / ואל תעלולי גפוליון / ואל פילוסופית הקיום של קמי / וסרטר / ואל אפנת האפנות של גוטיה / ושמוטיה ושרמוטיה / קחוני ולווי בסממני הפוסט / המהוקצע של הבשמים..." (לאס ואגס, עמ' 90)

ישראל הר, **אביזן לפני הניצה**, הוצאת קשב לשירה 2006, 75 עמ' מהדורה שלישית לספר שראה אור ב-1963. השירים מלווים בצוירים של יוסל ברנר. "כל הלילה / כמו ספינה בים גלי / הבקיע דרכו אופל שקט // בטרם חצות / נרדמו רעבים כלבי חוצות - / אליהו לא יבוא הלילה" (כל הלילה, עמ' 16).

רון גרא: **אנושה**, הוצאת כרמל ירושלים 2006, 104 עמ' "עוררתי / נשים / בדקלום של / שיר / ברקית / בנשמתן, / אש ראשונה / לא השתמשתי בה. // תפקיד מיילדת..." (מיילדת, עמ' 51).

חיה פנחס-כהן: **הגנן, הכלבתא והשרמוטה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד קרן רבינוביץ לאמנויות סדרת ריתמוס 2006, 58 עמ' "אש מביתי יצאה מתוך לומן שמחוץ

לומן // הושטתי יד אליה בגובה לבי / לחמם פרקי אצבעותי הקפואים // תנועה שלמדתי מהעיוורים והשבים" (נובמבר בתפוחים, עמ' 30).

תמר קרול: **קייטנת חורף**, הוצאת ספרית פועלים, סדרת מפתנים 2006, 53 עמ' זמן מתפרץ ממלונתו. ניביו ברגים / משוחררים בעגלת תינוק. נשיכתו / רתיחת צמתים על מפות. מכרי החדשים / תולים בי קישוטים נוצצים כבעץ אשוח / לקראת חג המולד. מתפעלים / מכוחם החשמלי. עץ שורשיו גלוחים, / הופך למתקן אהבה" (כרונולוגיה, עמ' 26).



בוריס פסטורנק **מבחר משירתו**, בחרה ותרגמה מרוסית: מירי ליטווק, הוצאת גוונים 2006, 76 עמ' "הכל אבד בין השלגים, / לבן שופע / ונר עמד על המפה, / אורו בוקע. // הרוח בא מן הפינה / ואש הפתיון / הצליבה שתי כנפיים, מזניקה / אל המרום. // כל חודש פברואר נשפה סופה / וכל הזמן / הנר עמד על המפה / לבעור לא תם" (ליל חורף, עמ' 62).

לאה גולדברג, **והוא האור**, הספריה החדשה 2006, 232 עמ' הוצאה מחודשת של הרומן שראה אור ב-1946. נורה קריגר חוזרת משנת לימודים בברלין לבית הוריה. אל הבית שבים גם אביה הסובל ממחלת נפש, חברו של אביה, אלברט, ואחיה של המשרתת, החולה בשחפת. נורה, הכמחה לחיים אחרים, מתאהבת באלברט עוד לפני שפגשה בו.

אימרה קרטס: **פיאסקו**, מהונגרית: מרדכי ברקאי, הוצאת מחברות לספרות 2005, 268 עמ' סופר מזדקן כותב רומן על החיים במזרח אירופה הסוציאליסטית. הוא מאמין כי הרומן שכתב לפני כן, העוסק באשוויץ, ידחה על ידי המוציא לאור שלו, אך לא כך קורה. יעל מדיני: **גן עדן על הגבול**, הוצאת כרמל ירושלים 2006, 150 עמ' קובץ סיפורים. "לכולם מכנה משותף אחד - מוקד אנושי שבו עומד אדם נוכח עצמו, משפחתו, חברתו, גורלו, זהותו."



מיכל בן-נפתלי: **הביקור של חנה ארנדט**, הוצאת הקיבוץ המאוחד מכון ון ליר 2006, 212 עמ' בספרה של מיכל בן נפתלי עורכת ארנדט ביקורים אינטימיים, אינטלקטואליים, אצל ארבע דמויות: תלמידה אלמונית, דליה רביקוביץ, סטפן צוויג ומיכל בת שאול המלך. הספר כולל גם שתי מסות, על שיר של דליה רביקוביץ ועל הדוח שכתבה ארנדט על אייכמן.

הלל ברזל: **שירת ארץ ישראל, רומנטיקה אידיאלוגיה, מיתולוגיה**, הוצאת ספריית פועלים 2006, 779 עמ' הכרך השביעי ב"תולדות השירה העברית מחיבת ציון עד ימינו": רומנטיקה, אידיאלוגיה ומיתולוגיה בשירתם של רחל בלובשטיין, אלכסנדר פן, אביגדור המאירי ויונתן רטוש, כולל חלקי מונוגרפיים מקיפים.

תמר וולף-מונוזון: **לנונה נקדת הפלא, הפואטיקה והפובליציסטיקה של אורי צבי גרינברג בשנות העשרים**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, זמורה ביתן 2006, 399 עמ' ניתוח חטיבה בשירתו של אצ"ג הכוללת את 'אימה גדולה וירת' ו'הגברות העולה', שירי 'שור מלכא' והמאמרים הפובליציסטיים שהורפסו

בעיתונות. דיון במטענים תרבותיים יהודיים ואוונגרדיים, המפגש עם תרבות העלייה השלישית והרביעית, והמפגש הלשוני בין השירה לפובליציסטיקה.

לואיגי פירנדלו: **אהבות ללא אהבה**, מאיטלקית: אורה אייל, הוצאת אחוזת בית 2006, 280 עמ' רומן אחד ושבע נובלות על חי נישואים מאת המחזאי והסופר הסיציליאני, זוכה פרס הנובל. הקובץ נקרא על שם הרומן הראשון שפרסם פירנדלו ב-1894.



גינט ווינטרסון: **מעשה הדוכדכן**, מאנגלית: ורד דוד, הוצאת ינשוף 2005, 159 עמ' בריטניה של המאה השבע עשרה. אשה ענקית, רוצחת בורה וקנאית, אוספת אל ביתה תינוק עזוב. כשהוא גדל, הוא נעשה למגלה ארצות וגנן. בעוד הוא מפליג למסעותיו, האשה נלחמת לצד המלך בתקופת המהפכה.

מייקל מרשל: **אנשי הקש**, מאנגלית: נטע ידיד, הוצאת ינשוף 2005, 398 עמ' רומן מתח. שלוש תעלומות, לכאורה לא קשורות - חטיפת נערה, רצח בדם קר במסעדה, וזוג מבוגר שנהרג בתאונת דרכים, מניעות את העלילה, במסע המנסה ללמוד משהו על האלימות האנושית.

שמואל מאגן: **למה לא סיפרתם לי**, הוצאת חלונות 2006, 364 עמ' סיפור של נכד ובן אובד, שנתגלה לו סוד משפחתי, שתחילתו בימי מלחמת העולם השנייה. בעקבות הגילוי הוא יוצא בעקבות קורות משפחתו - ברוסיה בסיביר ובארץ ישראל.



נעים עריידי

מערבית: פרץ-דרור בנאי

כפרי מע'אר

כלום מלבד עצי-הזית לא מזכיר לי
את הגליל שעבר מזה שנים
אלו עטיתי מכלים
מסבלנות אבותי
אזי בחרתי בצבע הקוצני
של החלומות
הנה אתה השתנית מאד כעת
ועטית את התקופה הבאה
ושכחת את הלילה לארץ בית-העלמין המזרחי
ונביחת הכלבים
כלום לא מזכיר לי אותך
מלבד הגבעה
והאהבה שעברה מזה שנים

נרקיס

אני הנרקיס על גדות הנהר
והמים שלא תשלה בם אבן פעמים
נמניתי על האויר ואקלים העונות
כי הרוחות עצומות מבט הן
והפרח שאינו נקטף אלא פעם אחת -
או כדי לקשט את התקופות
ואו להשחק בין אצבעות-
אלה העוברים ללא פרטיסים
פעמים רבות רציתי להשליך עצמי
בין גלי תוף שהתכוונו
אולי לזולתי
כל פעם מחדש
ואלו האפשרויות מבתינתי
היא שתנצלי את תמציתי
בין שדיך המתוחים
ככבשת-החג.

אינך אהובתי כעת

אינך אהובתי כעת.
אלו יכלתי הייתי עושה אותך אהובה יותר
מבעבר.
אין לי זמן כעת
ואין לי יכלת ולא כח גדול יותר
מאותם כבלים העושים אותך
אסירת העבר ובעלך
שכנראה
אוהבך יותר ממני.

ציור

נשיקה.
היא משיכת הפרפר לפרחים.
ירידה מתמדת
לתהום החיים.

מחר
כל זה ילך ותבואי אלי.
תסגדי בפני מערמיה שבעיני
ותסלקי ממני את מה שהיה
כי את לא אהובתי כעת.

(שיחה עם נעים עריידי בעמ' 18)

ניתוק ללא פשרה

אלבר ממי: דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש, מצרפתית: אבנר להב, מכון ון-ליר והוצאת כרמל ירושלים, 2005, 176 עמ'



החיבור הוא מסה מעמיקה ומסע חודרני לתוך נפשם של הכובש והנכבש, מעמדם המשתנה, הווייתם ויחסי הזיקה ביניהם. אין מפלט מלהחיל ניתוח זה לגבי כלל העמים שנמצאו ונמצאים ביחסי גומלין מעין אלו. כל ניסיון לתרץ את מעשה הכיבוש ולייפות את המציאות שנכתבה על הנכבש - נידון לכישלון, לפחות במובן המוסרי פילוסופי.

הספר בנוי משתי חטיבות עיקריות: דיוקן הכובש ודיוקן הנכבש, שאליהן חוברות הקדמה של המחבר והקדמה של ויאן פול סארטר. לספר צורף אפילוג שהוא בבחינת ניסיון אפולוגטי לנער הוצננו מהכיבוש הציוני ומפעל ההתנחלויות.

הספר נכתב לפני יובל שנים, ותרגומו הנוכחי בידי אבנר להב מוכיח את אבחנותיו החותכות והדקדקניות של המחבר לגבי כל תקופה וכל משטר קולוניאלי באשר הם.

יש לשער שעתוי הוצאת הספר אינו מקרי. בשנותיים-שלוש האחרונות תורגמו וראו אור כמה ספרים שענינם המלחמה באלג'יריה כגון *מלחמת אלג'יריה: חוויות, דימויים עדויות; סגן באלג'יריה שחר במדבר הטררגדיה האלג'יראית*. כל הספרים הללו עוסקים בקולוניאליזם, בכובשים ובנכבשים. האם שליטתנו בשטחים על מיליוני פלסטינים לא היא שעוררה את תרגומם ואת הוצאתם לאור? יש להניח שכן. בניגוד לרמון ארון, מחבר הטררגדיה האלג'יראית, המתייחס לכיבוש הצרפתי של אלג'יריה והקמת קולוניה שם, אין אלבר ממי מצביע על מעצמה כובשת וטריטוריה נכבשת כלשהן, למרות שהוא מזכיר מפעם לפעם את מוצאו התוניסאי, אלא מתמקד ברמה העקרונית-פילוסופית של המצב - כובש ונכבש; והמסקנה אחת היא: האחיה בשטחים כבושים סופה שתמיט אסון על הכובש.

עולמו החיצוני והפנימי של הכובש מורכב ביותר, ולנושא זה מקדיש ממי יותר ממחצית ספרו (עמ' 31-85). הוא אינו מפרט ומתעד את מסכת העוולות - אלו מופיעות לרוב בספרים שצוינו לעיל, במאמרים רבים משנות החמישים והשישים ובעיתונות של אותה עת, ובספריו של ממי נציב *המלח* (1953) ו *הגר* (1955) - שם סקר ותיאר את חוויותיו האישיות האוטוביוגרפיות.

כאמור, עיקרו של הספר עוסק בציור דיוקנאות הכובש והנכבש כפרדיגמות וכדפוסי שלטון חוזרים ונשנים. אלבר ממי, בעל הרקע הפילוסופי והסוציולוגי, ממקד את כתיבתו ברמת המיקרו כבחן כליות ולב את המתרחש אצל הפרט - הכובש והנכבש.

ממי מוריד את המסכות מפני הכובש ומצביע על דמות המונעת בראש ובראשונה מכוח הרווחה,

לערכים התרבותיים והמוסריים. גדולתו בפסקנות המחודדת, שהקולוניאליזם מצוי על ערש-דווי ואחת דינו להיעלם.

אמנם מצב מדיני זה כמעט שנעלם, ומעצמות רבות השתחררו ממושבותיהן. אך התודעה הקולוניאליסטית לא נעלמה כליל. מצב זה עדיין נבמצא במספר מדינות, בהן קבוצה שלטת מנכיחה את רצונה לקבוצה נשלטת בתוככי אותה מדינה - קולוניאליזם פנים מדינתי וחברתי - אותו מכנים חוקרים רבים משטר אתנוקרטי או אתנו-רפובליקני.

בחטיבה השנייה, מדבר ממי על הנכבש, המדומיין בתודעתו של הכובש כרפה שכל, עצלן, חסר תרבות וכד', ולכן זקוק להגנת הכובש. "הגנה" זו כוללת שליטה על כל אורחות חייו, באשר הוא מתואר כבעל אינסטינקטים מרושעים, גנב, סדיסט ואף רוצח (עמ' 91). הנכבש אינו נמדד על פי תכונותיו הפרטניות. ההתייחסות אליו היא תמיד כוללנית: "הם כאלה... כולם דומים". לרוב, בקושי ניתן לייחס להם תכונות אנושיות.

ממי שואל את עצמו האם הנכבש לא מרוויח בכל זאת מן הכיבוש, שהרי אירופה חודרת למדינות ה"עולם השלישי". אך ככלל מסיק ממי כי מצבו של הנכבש בכי-רע. הוא יכול רק ל"התאבן", כלומר, לחיות מחוץ לזמן ולא את חייו הטבעיים. אין לו כל אפשרות להתבולל, וגם אם יהגר לאירופה, יחיה שם בגטאות פיזיים, חברתיים, ותרבותיים. להוציא בודדים שהצליחו לפרוץ את חומות הגטאות הללו (מדענים, סופרים, פוליטיקאים וספורטאים). אך גם הם יחיו בעמיתות ובשניות תרבותית. הנכבש נידון לאבד בהדרגה את הויכרון הלאומי ההיסטורי שלו, כי זה ייכתב בידי הכובש. שמות ישונו ושרידי תרבותו יימחקו (הגנים ומוזעדים, מנהגים, לבוש, מאכלים, ספרות, מוסיקה וכד'). לדעתו של ממי הפתרון למצב של כיבוש קולוניאלי הוא במרד. מצבו של הנכבש מוחלט, ולכן תובע פתרון מוחלט - ניתוק ולא פשרה.

דניס שריבט, ממחלקת מדעי המדינה באוניברסיטה הפתוחה, מנסה באפילוג לספר להרחיק את משנתו של ממי ממדיניות הכיבוש הישראלי בגדה המערבית, או אפילו ממדיניותה בתוככי מדינת ישראל כלפי אורחיה הערבים. אך כל הקורא בעיון ובדקדקנות ספר זה, לא יכול לחמוק מן ההשוואות.

לפחות במישורים הסוציולוגיים-כלכליים, פילוסופים מוסריים - וביחסי כובש ונכבש בכלל, כפי שהציגם ממי, ובוודאי הוגי דעות אחרים מן הזרמים הפוסט-קולוניאליים כפרנץ פאנון, הומי ק' באבא, אדוארד סעיד ורבים אחרים.

אין להתחמק מן הידוע לנו: המושבות הראשונות בארץ הוקמו בסוף המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים ("העלייה הראשונה"), כאשר הארץ הייתה מאוכלסת במיליון פלסטינים בקירוב. מרבית הקרקעות נקנו, נגזלו או הועברו בדרכים שונות ומשונות דרך השלטון העות'מאני, האפנדים וסוחריהם הקרקעות שחיו מחוץ לארץ. הפלחים הפכו לאריסים על אדמותיהם או הודרו מהן לחלוטין. תהליך "כיבוש הקרקע והעבודה" נמשך גם בעליות הבאות.

המוביליות הכלכלית המובטחת, ההתאוות לקידום מהיר, שכר גבוה יותר, חלוקת קרקעות ומשאבים לא שוויוניים, זכויות פוליטיות וכלכליות משותפות נחשקות.

ממי קובע בהחלטיות כי מה שהופך את הכובש לכוה הוא הרווח המידי - "יסוד העשירי החדש החושש להתרושש" (עמ' 33); עם הינתקות ממדינת האם והשתרשותו במושבה, הכובש תמיד נוטל את מקומו של הנכבש ומנסך לעצמו את מרב הזכויות, כאשר שלוש תודעות מעצבות את דמותו - רווח, זכויות יתר, ועושיק.

ממי יוצא גם נגד המתיישבים - אותם הוא מכנה "כובשים קטנים" - שהם בחזקת קבוצה מיוחסת לעומת הילידים. המתיישב, בראייתו של ממי, הופך עד מהרה גם הוא לכובש, מדעת או שלא מדעת, גם אם הוא "בעל הרצון הטוב", שכן הוא שייך לחברת המיוחסים ונהנה מאותן זכויות יתר (עמ' 44). המתיישב, גם אם יגדיר עצמו כאיש שמאל והומניסט, חייב, בשל תנאי חייו היומיומיים, "לחצות את הקווים" ולהזדהות עם הערכים והמטרות של הכובש, עם מולדת האם שלו, והוא עצמו ייהפך ל"קולוניאליסט מתוך ייעוד". כובש זה "המשלים עם עצמו", שומה עליו לשכתב את ההיסטוריה שלו ואת זו של הילידים, לכבות את זיכרונות זולתו ולהפוך את מעשה העושיק ללגיטימי (עמ' 67).

ממי מציג טיפוסים שונים של כובשים: למשל, "הפטריוט" - המנפנף בסמליו ובדגליו - הוא "השמרן" המוצא את הצדדים "החיוביים" בקולוניאליזם; או ה"פאשיסט" - הדוגל במשטר הדיכוי, בשמירת הטריטוריה ובהאחלת מדינת-האם. ממי טוען חוזר וטוען כי מצב הכיבוש משחית את האירופאי החי במושבות ומשחית גם את מדינת-האם. הקולוניאליסט פונה עד מהרה לגזענות, שנובעת מן הפערים שבין דרישות וציפיות הכובש לאלו של הנכבש, ומדירה את האחרון ממרבית זכויותיו הבסיסיות.

יש מקום להזכיר שממי כתב את ספרו לאחר שתהליך הדה-קולוניזציה החל ומרבית המעצמות עדיין לא הפנימו את עוצמת הנזקים שנגרמו

המרחף.

הבית הרביעי הוא הפוליטי ואני מתכוון לשיר מספר 7 שכותרתו 'הלילה': "באחד הימים חשקתי בחליל, / צלילי האגדות, שפת ניגונו / של מספר הסיפורים. כלי נוסף / הוא בירוקרטיה, אבל לבסוף הכול סודר / והשיעור הראשון נקבע. / בערב השיעור נרצח רבין. / השיעור בוטל". הרווח שבין צליל האגדה החלילי ליריות האקדה של יגאל עמיר הוא רווח מצמרר. הולנדר מכיר את חוקי הסטאקאטו ולכן אחרי השורה "השיעור בוטל" הוא סולל את מסלול השתיקה. ובכלל, שתי שורות הרצח מטופטפות כדיו שחורה לתוך מי הנוסטלגיה הקונסרבטוריוניים, הן ממחישות את שריטת המציאות גם על עור הפנים שהיה חף עד לאותו רגע מפוליטיקה. הסטאקאטו, במקרה הזה, מדגיש יותר את "נהר הזפת" מאשר את ה"קבקים הלבנים".

יש בספר גם שירים רבים המנוקדים באירוניה ("זובב בבקבוק", למשל. ולא לשכוח שהולנדר הוא מתרגמו של קאמינגס), בארטיקה ("הלילה שמתה") בתל-אביביות ("משולש האהבה של רחוב שטריקר") וישנו שיר הנושא, שאליו נרתמים השירים האחרים. ובשיר הזה, 'הפסנתר הנווד', כותב הולנדר כי "הפסנתר הוא כנראה / נווה מדבר / בין חלם לניווה". בכל מקרה, במדבר הזה זורם נהר הזפת והקבקים הלבנים משאירים טביעת רגליים. הפסנתר נודד, ואם לעשות פרפראזה על שורות הסיום של אותו שיר, הרי שגם משורר מדבר על שירים כמו על משפחה. בספר הזה לדיבור יש ווליום מרגש.

רוני סומק



את "דברי ימי המים" בחוף "ההוא שלא היה", הפסנתר הנווד נפתח במחזור השירים "ריתמוסיקה", ואלה באחד עשר שירים שכותרתם "ימי הקונסרבטוריון התל-אביבי". בשירים אלה מרהט הולנדר כמה בתים שיריים. לבית אחד הוא מזמין את האהבה הגדולה למוסיקה. על קירות הבית השני תלויות תמונות ילדות החל מכיתת הילדים המנוולים במקום שבדמיון נבנה כ"מגדל קוסמים", דרך קונצרט הסירים ועד העיניים הרעבות לשדי הנערות שלא היו בגג הקונסרבטוריון. הבית השלישי הוא בית הארס-פואטיקה. אולי מכיוון שדרך שרטוט המפה המוסיקלית משרטט הולנדר גם את מפת המילים וכשהוא כותב "לנגן ענן, לנגן שלג" זו היא גם הוראת כתיבה. זהו אולי הבית הסמוי מן העין, הבית

גם התברה והתרבות השלטת כפו עצמן על כל אוכלוסיית הארץ, שהוגדרה כ"מדינה יהודית-ודמוקרטית" (כאמור, סמלים, דגלים, הימנון וכד.). הטיעון שמביא שרביט בדבר הדרת האוכלוסייה המזרחית-היהודית, אין בו די. כפי שמסביר ממי, ישנם סוגים שונים ורבים מעמדיים מגוונים גם בקרב הכובשים.

נכון הדבר, שיהודי המזרח לא היו שווים במולדתם הראשונית, אך עד מהרה הפכו להיות חלק מהישות "היהודית ישראלית" במולדתם החדשה, והפכו גם הם למדירים (כלפי ערביי הארץ).

הקולוניאליזם והכיבוש אינם עשויים מיקשה אחת, יש בהם גוונים רבים. הגוון שמאפיין אותנו הוא כיבוש, הדרה, ניצול, אי-שוויוניות, אי "צדק חלוקתי", חוקים אתנוקרטיים, פערים כלכליים וחברתיים ואי הכרה בערבים כקבוצה לאומית, ובפלסטינים - כאומה נבדלת וייחודית.

כל אלה רק "מחזקים" ונדמה "שמתאימים" את דמותנו ומעשינו לניתוחו של אלבר ממי, הדוחה מכל וכל את הכיבוש בהיותו "הורס את הנכבש, אך גם את הכובש".

דן ייב

לחצות בקבקים לבנים את נהר הזפת

אורי הולנדר: הפסנתר הנווד, הוצאת קשב לשירה 2005, 56 עמ'

במחזור השירים "מים משוגעים" מצייר אורי הולנדר במכחול עצבני של צייר טבע את חוף הים של ילדותו. המים השתגעו, החול חלה במחלת הרדיפה, המלך שעל סוכת ההצלה צווח "השתחוו לדגל השחור" וכמובן עין ה"מזהה/ שדיים".

הולנדר יודע לחבר ביד מדויקת בין מה שרואה העין לבין תנודות הסיסמוגרף המחובר לנפש. ולכן לדיווח הפותח את השיר הרביעי באותו מחזור תהיה משמעות מיוחדת. הוא כותב שם: "בקבקים לבנים אני חוצה במהירות / נהר זפת / בדרך למקום המוצל". קודם כל הניגוד (לבנים/זפת), לאחר מכן התנועה (מהירות), ויותר מכל היכולת להגיע את מד הסיסמוגרף לתנודת פחד מבלי לכתוב את המילה "פחד". המכחול העצבני הוא בעל שערה אחת היכולה להעמיס על גבה גם את סמיכות צבעי השמן הנצבעים מול עיני הקורא ביד מאוד אקוורלית.

התחושה הזאת תלווה את שירי הספר החזק הזה. הולנדר נועל לעיני הקורא את הקבקים הלבנים ובאותה שנייה, "בדרך למקום המוצל" משחיר מחדש את נהר הזפת. זה גם יכול להיות הייקו יפני וגם הוראת כימוי סמויה במחזה של ניסים אלוני.

אגב. בסופו של מחזור השירים "מים משוגעים" יחליף הולנדר את הדגל השחור בדגל השכחה ויחתום

צדוק עלון

אָנִי לֹבֵשׁ

סֹדֵר שְׂאֵמֵי סֶרְגָּה.

גִּילֵי כְּעֵת

הוּא כְּגִילָה שֶׁל אָמִי

בְּעֵת שֶׁסֶרְגָּה אֶת הַסֹּדֵר

אִינֵנִי יוֹדֵעַ אִם אָמִי חֲשָׁבָה

שֶׁכְּשֶׁאֶהְיֶה בְּגֵיל בּוֹ הִיא סֶרְגָּה אֶת הַסֹּדֵר

עֲדִין אֶלְבֵּשׁ אוֹתוֹ עַל גּוֹפִי

אָנִי מְבִיט בְּצִמּוֹת הַקְּלוּעוֹת שֶׁל הַסֹּדֵר

וּמִשֶּׁם עוֹבֵר מְבִטִי לְצִמּוֹת הַקְּלוּעוֹת שֶׁל בְּתִי

צִמָּה וְעוֹד צִמָּה

וְצִמָּה נִפְשִׁי וְצִמָּה.

אָנִי עוֹשֶׂה אֶת הַדְּבָרִים

בְּדֶרֶךְ הָאֶרֶץ

לְהִשָּׂהוּת אֶת הַזְּמַן מְלַעֲשׂוֹת בְּנוֹ כְּבִשְׁלוֹ

וְלֵתֵת בְּיַדִּי סֶפֶק לְהִשְׁתָּאוֹת.

חיי כל אדם הם סיפור

אדיר כהן: אלף הפנים של האני, הוצאת מפגש 2005, 438 עמ'



הספר אלף הפנים של האני מניח אפרורית כי חיי כל אדם הם סיפורו האישי. לפנינו מסכת ספרותית, מסע אל המצולות של ההגות הספרותית, על הגלוי והחסוי אשר בה. זהו מפגש עם יצירותיהם של משוררים, סופרים והוגים שונים. ברם, המעיין בספר הופך, מדעת או שלא מדעת, אף הוא למדיום סמוי של המסופר, וממשיך את הדיאלוג עם היצירות האישיות משלו והקרובות לרוחו. כך, בין אלף הפנים של האני, יתווסף, בידועין או שלא בידועין, פן נוסף, אישי, משלו. המסופר, לדברי כהן, הנו בבחינת מראה ספרותית וכל אשר חבוי בה. המראה תלווה אליו ברצף שוטף בהמשך. זכורה לנו תשובתו של פלובר לשאלה האם הכיר את מדאם בובארי - אני הנני מדאם בובארי, השיב. או, כדברי נישטה - הפיקציה באשר היא הנה אמת לאמיתה.

בהגותו האדם הוא בבחינת שחקן התיאטרון על בימות העולם, המשחק שתי וערב את קורות חייו. כדברי קארל יונג - מה רע בכך, לשאת מסווה בחיים? אין אנו יכולים להיות תמיד אנו עצמנו בעולם הזה. אף מרסל פרוסט בספרו בעקבות הזמן האבוד מספר אך ורק את עצמו בבדין של עלילות גיבוריו. לפנינו אפוא המונולוג הפנימי שלו, הרווי במחלת הקצרת הכרונית בה לקה. מכאן קצרה הדרך אל המילים של ז'אן פול סרטור. ז'אן פול, הילד המכוער, הדחוי, משתחרר מתסכוליו בעזרת אהבתו של סבו המהולל. באהבתו אליו ובסגידתו לו הוא יכתוב עצמו לדעת בלבטיו, במלחמתו האקזיסטנציאליסטית נגד כיעורו של העולם. כך ניצנש בהיותו נידונים לשהייה "בדלתיים סגורות" כאשר אנו עם הזולת, אך האני האמיתי הנו אנו עצמנו. בכתיבתו של אלבר קאמי המאושר הוא סיופוס, המגלגל את הסלע לראש ההר, בידוע אל נכון כי ידרדר למטה שוב ושוב. ומה באשר לז'אן ז'נה, ז'נה הקדוש" כלשונו של סארטר? הוא משתחרר ומזדכך בפשעיו, בוימתו בימנו של גנב, בהמרפסת, בהמשדות ועוד. הוא הנו האלטר אגו של גיבוריו האנטי גיבורים. כך, דרך הזימה, הזנות והוויודי האישי, ייזכר כאחד היוצרים המהוללים של תקופתו. והפרדוקס הוא כי כאשר השתחרר מהכלא במצוות אפוטרופוסו סארטר - כמעט חדל מלכתוב.

מבחר הפואטיקה בספר, על הגלוי והנסתר שבו, הוא לדידי מה שעושה אותו מרתק. "לחפש דרמה בחיים" כותב אדיר כהן, "רבים בעיקר בתקופת אמצע החיים נתקפים בתחושה מרה שחייהם חדלו להיות הרפתקה נועזת ואולי מעולם בכלל לא היו כאלה. הם מדשדשים בתוך הלא כלום".

בפרק "לעודד את הגיבורים שבתוכנו" מביא המחבר בין השאר את שירו של יהודה עמיחי: "מה אתה עושה? מדוע אינך משיב? מדוע אתה שותק? מדוע

הופכות לעתים להיטיק, יש להמתין עדיין לבואו של גודו.

לבטינו קיימים תדיר, כמו לבטיו של המשורר עוזר רבין, הכותב "אם אני כותב - איני חי / ואם חי ואם כותב - כמו הורג את החי. מוצץ חייו מבפנים."

צבי רפאלי

עולם שלם נסתר מהעין

צביה פלץ-פורר: אסור להתל באבן, הוצאת גוונים 2005

במרכז ספרה של צביה פלץ-פורר עומדת הנובלה "אסור להתל באבן", המתארת הווי משפחתי מנקודת מבט נוסטלגית, השואפת להחיות את עולם הילדות והנעורים, שאבדו. הנובלה מעלה את השאלה - האם מי שנשאר נאמן לעקרונות הנעורים מחמיץ את התבגרותו, או שמא הנאמנות לעצמו משמעה הגשמת שאיפות הנעורים? הקול העולה מן הנובלה מעיד כי הניסיון לשמר את מה שהיינו - לא יצלח.

למשל, בתמונה שבה מנסה הגיבורה כוחה באפיית העוגה של אמה, היכולה להתפרש כסמל לניסיון שיחזור עולם הילדות בבגרותנו: "מעומק קופסת המתכונים של אמא שלפתי דף מקומט, ושעה ארוכה עמדתי במטבח, אופה עלה אחר עלה, שישה עלים, אך בכל פעם שניסיתי להוציא את העלה מהתבנית הוא התפרק לי בין האצבעות" (עמ' 70). ההתבוננות מבגרות לילדות איננה חד סטירית. ביצירה משורטטת גם התבוננות מעולם הילדות לכיוון נקודת הסיום של החיים; גיבורת הנובלה היא בתו של עושה המצבות, ובית העלמין הוא מגרש המשחקים שלה. על ילדותה של הגיבורה מוטל צלם הארוך של המתים עקב מקצועו של אביה, וגם עקב היותה דור שני לניצולי שואה. חייהם של הניצולים מתוארים מזווית ראייתה של בתם הצעירה, הנחשפת גם לאורח החיים של משפחות אחרות, ועומדת על ההבדלים ביניהם. שגרת חייהם של ניצולי השואה מתבדלת מאחרים בעיסוקם הבלתי פוסק בסיפורי הישרדותם, ובוואקום שהשאירו אחריהם הנספים: "עזרתי לאמא עם סרוויס הרוזנטל, שהגוייה שמרה בשבילה עד אחרי המלחמה, שעכשיו נותרו ממנו רק שלושה ספלים וארבע צלחות, ואמא עדיין היתה מתגאה בו..." (עמ' 70). דרך עיני הילדה מבחין הקורא בפן נוסף לייחודה של משפחה זו: בעוד שכל האחרים עסוקים בתכנון חייהם, אצל פליטי השואה, גם האפשרות לתכנון מותם, נחשבת לזכות גדולה. שהרי קרוביהם הנספים לא זכו לכך. חלק מכוח החיים של פליטי השואה מוקדש לתכנון מותם. תכנון זה מתואר על ידי הבת באירוניה דקה, שהרי איזו שליטה יש לאדם על תוכניותיו לאחר הסתלקותו מן העולם? קטעים מסיימים בנובלה כתובים בלשון נוכח ומופנים אל בן הדוד הבלתי

אתה ישוב בתוך עצמך? במה אתה עוסק". ואכן, בסוגיות של שירת העולם והשירה העברית נשאלת השאלה החוזרת: "מדוע אתה יושב בתוך עצמך"; אצל טוביה ריבנר, בשירו 'פיקציה' ניתן למצוא פן נוסף: "אני מתחיל / השיר מתחיל / אותי שוב". בחיפוש אחר עצמו יפתיע אותנו הרבי מקוצק השואל עצמו: "את מי עלי לחפש כאן? את עצמך?" סוגיה דומה מטרידה את יונה וולך: "תן למילים לעשות כך תן להן. היה חופשי. / אלו תכנסנה כך, תבואנה פנימה עושי צורות על צורות יחוללו כך אותה חוויה." ואילו אדיר כהן מסכם: "בכתיבה את עצמך, אינך לבדך".

חוסר האונים של המשורר, התהייה סביב עצמו, אלה באים לידי ביטוי בשורות מתוך שירו של נתן זך: "גנב כפוף, לאור מנורת שולחן גבר לא צעיר ועוד לא מיומן כותב ומוחק, כותב ומוחק." ומה טוב להידרש לדממת המילה האובדת בפואטיקה של ת"ס אליוט, בשירו 'יום ד' של אפר': "עדיין המילה שלא נאמרה, המילה שלא נשמעה, המילה שבלא מילה, המילה שבתוך העולם למען העולם; ומול המילה, העולם הלא גמול התערבל סביב המרכז של המילה הדוממת" (תרגם בנימין הרשב).

המילה שלא נאמרה חוזרת ונשנית. בדידותו של המשורר, מילים על מילים, כבפרפראזה ההאמלטית, החוזרת ונשנית מדור לדור, בעמימות של אירוניה מרה. ואיך לא להיזכר כאן באבן של המוות על מותה של דליה רביקוביץ, בבית הפותח את השיר 'כיסופים': "היום אני גבעה / מחר אני ים. כל יום אני תועה / כבאר של מרים / כל יום אני בועה / אורבת בנקיקים".

האובדים בנקיקים, הסובבים סחור סחור סביב ישותם, היוצרים את זהותם הפרוזאית והשירית, המשיכו וימשיכו לתור אחר המילה, החומקת והאובדת, הגלוי בה לכאורה הוא הנסתר, הנסתר ייחשף לעתים, אך חידת בראשיתו של הפן האוטוביוגרפי החבוי, עדיין לוטה בערפל. הלוגותרפיה והביבליותרפיה יסייעו בידינו בחיפוש ראשיתה של היצירה.

עם זאת, טוב לכתוב את הייך, ליצור אותם, כדבר מחקר המרתק של אדיר כהן, הרווי בקסמי הפרווה והשירה. אלף הפנים של האני ככתיבת המיתוס של עצמנו הוא ככל המיתוסים, בהם המדומה והמוחשי כרוכים יחדיו. גם בכפר הגלובלי שלנו, בו המוות

הבעל אינו מבין זאת, וחושב שאשתו מוטרדת מליקויי הבנייה. שיאה של אי ההבנה מתרחש בסצנת מכסה הביוב שהותקן בקומת המסד:

"כשמבטי חלף על פני אריחי הרצפה שבמחסן, גיליתי להפתעתי ריבוע גדול, מחופה ריצוף רגיל, אך פסי מתכת דקים תוחמים את שוליו, והוא נראה כניתן להזזה. חשבתי, שאדם חזק כמוהו יוכל להרימו, לעבור דרכו, והוא בפנים, בתוך הבית... בדריכות המתנתי לחזרתו של יואל. ירדנו לקומת המסד והראיתי לו את הריבוע, אבל יואל רק חייך ואמר: 'אל תדאגי, נתבע אותו גם על זה.' אחר כך שלף דף מהקלסר שלו, וקרא בקול: 'הקבלן הכניס שוחת ביוב משותפת אל תוך בית המגורים של מרשי, שוחה זו מהווה מפגע אסתטי ותברואתי. לאור האמור לעיל כל קומת המסד אינה ראויה לשימוש'" (עמ' 93), מובאות בלשון משפטית מדויקת מתוך התיק שמנהל יואל נגד הקבלן, מחדדות את הפער בין עולמם הפנימי של הבעל ואשתו, עד לכדי יצירת אפקט של הומור.

ספרה של צביה פלך-פורר מדבר אל כל אחד מאיתנו בשל הנושאים האנושיים והאוניברסליים בהם היא מטפלת.

אסתר ליפשיץ

אסתר ליפשיץ כתבה עבורת מ"א על ש"י עגנון באוניברסיטת בר אילן

המושג לשלושת הסיפורים הראשונים הוא בכך שהם מתרחשים על התפר שבין מציאות לדמיון, ועוסקים בסכנה עמומה, המאיימת על הגיבורה. צביה פלך-פורר מעלה כאן על פני השטח את הזרמים התת-קרקעיים, המצויים ביחסים הבינאישיים של כל אחד מאיתנו. היא מציגה בפנינו עולם שלם הנסתר מן העין אך אי אפשר להתעלם מקיומו.

מבין שלושת הסיפורים, "הקבלן" הוא פנינה ספרותית בפני עצמה.

התפיסה הסטיגמטית המונחת לפתחה של היצירה, ההיינו, המתח הלאומני בין הקבלן הערבי לבין בעלי הבית היהודים - בניגוד לצפוי ולמוצהר - איננה מוקד הסיפור.

בעומק הסיפור טמון המפגש החזיתי בין ה"ידיעה", שאותה מסמל הבעל, לבין "האינסטינקט", המסומל על ידי האשה. דו שיח של חירשים מתנהל בין השניים. האשה נתונה בחרדה מפני כוחו המהפנט של הקבלן, מהמשיכה שהיא חשה כלפיו, ומהאיום שהוא מהווה על שלמות הווגיות שלהם: "מחשבה מצטמרת בי נמתחת ככלב ציד. אולי הוא כבר שם, בסלון, גופו הגדול משתרע על מחצית הספה בבגדיו הכהים, המגוחצים בקפידה, ועיניו הקטנות האפלות מחכות לי, רק לי. והאקדה שלו, האם יחזיקו בו בכפותיו הגדולות ויכוון אלי?" (עמ' 94)



נוכח. בן הדוד הנו מושא אהבתה של המספרת עוד מנעוריה, והוא החוט המקשר בין סיפור המסגרת לסיפור הפנימי. בסיטואציה של סיפור המסגרת, המספרת כבר אשה בוגרת, הממתינה עד בוש לבואו של בן דודה לפגישה שקבעו. גם בסיפור הפנימי חוזרים תיאורים של ציפייה לבואו: "אף על פי שברור לי, שאתה לא תגיע, עדיין אני מגניבה מבטים אל מעלה הכביש" (עמ' 50).

בן הדוד הוא סמל לאהבה מתעתעת, שתמיד מחזיקה את השבוי בה בעמדת המתנה, שבוי בכוחות העבר. האהבה המצמיחה, המקדמת, לעומת זאת, מגולמת בנובלה בדמותו של מנחם (שם סמלי); בניגוד לבן הדוד, מנחם יציב, משרה שלוה ובעיקר - נוכח בסביבתה, מצליח ליצור חיבור בין העבר להווה, וממנו, אולי אל העתיד: "בחודשים הבאים ראיתי אותו ליד המצבות כמעט בכל פעם שהגעתי לשם... הייתי מופתעת מהמקורות החוזרת על עצמה בתדירות כה גבוהה. אחר כך הבנתי כי בקלות יכול היה לדעת מתי אגיע, לפי תאריכי הפטירה שעל המצבות" (עמ' 48).

שאלה נוספת שמעלה הנובלה היא - באיזו מידה אנו מחויבים למתים בחיינו? האם צריך להמשיך את מורשתם, או שמא עדיף לדור הצעיר להתנער מהמורשת הכבדה של העבר ולפתוח דף חדש? הנובלה מעוגנת בתוך המציאות החיפאית המשתנה של שלהי המאה העשרים ותיאורי חיפה - אז והיום - מחדדים את מוטיב חילופי העתים ומקנים לסיפור האנושי ממד של אותנטיות. לנובלה מצטרפים גם שישה סיפורים קצרים, שנושאים מגוונים: "האשה האדומה" - על נפשה ומחשבותיה של אם מאמצת.

"אוויר" - שעניינו איום אקולוגי מוקצן והשפעתו על חיי הגיבורה.

"הקבלן" - קבלן ערבי בונה את ביתו של זוג יהודי צעיר. עם סיום הבנייה מתגלים ליקויים רבים במבנה, ובמקביל נחשפים גם סדקים בזוגיות. "לילה כתום" - המתאר ליל כלולות כאנטי קליימקס לציפיות שהוא מעורר. "המלאך הגואל" מתאר יום כיפור בבית הכנסת מנקודת מבטו של ילד דתי. "הכינור" מגלה את האמביציות המוסיקליות של אב, שהקריירה שלו נקטעה בילדותו, והוא מנסה להגשימה מחדש באמצעות בתו.

חצי אוסיפ מנדלשטאם
מרוסית: אלי חייקין

שְׁבֵטִי לְעִירֵי מְכָרֶת עַד דְּמַעוֹת
עַד גִּידִים, שְׁקֵדִים נְפוּחִים שֶׁל פְּעוֹט

חֲזַרְתְּ לְכָאן בְּלַע אֶפּוֹא בְּמִהְרָה
שָׁמַן דָּג פָּנִסִי בְּהָרוֹת לְנִיגָד

בְּיוֹם דְּצַמְמֵר בְּמֵה יְרוֹת תּוֹכֵר
כְּשֶׁחֲלָמוֹן מִתְעַרְבֵב בְּעֵטְרָן קוֹדֵר

פֶּטֶר רְבוּרָג עֵדִין לְמוֹת לֹא אֵלֶךְ
מִסְפָּרֵי הַטֵּלְפּוֹן שְׁלִי עוֹד אֶצְלֶךְ

פֶּטֶר רְבוּרָג עוֹד אֶצְלִי מִסְפָּרֵי הַבְּתִים
שֶׁבֵּהֶם אֲמַצָּא אֶת קוֹלוֹת הַמֵּתִים

בְּחֵדֵר מְדַרְגוֹת שְׁחָר אֲנִי גֵר
בְּרִקְהָ צִלְצוֹל שְׁנֵתֵלֵשׁ עִם בְּשָׂר

מְחַפֵּה לְאוֹרְחִים יְקָרִים כָּל הַלֵּיל
אֲזִיקֵי שְׂרָשָׁרוֹת הַדִּלְתוֹת מְטֵלְטֵל

בכל שיבה מצטופפות אבני הזיכרון לפסיפס. בכל אבן מסתתר סיפור. בשיר המאוגרף הזה מוטחות כל האבנים על פני הקורא. אין חמלה, אין נוסטלגיה ואין תחושה של בית. תשכחו לרגע משמות הערים המופיעות כאן ותראו שאפילו רסקולניקוב יכול להיות חתום על כל מילה. גם החטא וגם עונשו.

רוני סומק

ציונות בלי כאבים

יוכי ברנדס: וידוי, ידיעות אחרונות
2005, 422 עמ'



וידוי ליוכי ברנדס הוא לא רק הטוב שבספריה אלא שהוא אף אחד הרומנים המרתקים שקראתי בשנים האחרונות. שם-התואר "מרתק" שונה לגבי מאותו שילוש קבוע "קריא, מותח, מרתק", תארים שנוקטים בהם ברציפות לגבי ספרים שלרוב אין לי עניין בהם. כמי שאינו קורא כלל ספרות מטוסים, בלשים, ספרי מתח (פרט למצוינים שבהם), אותם ספרים קריאים מטילים עלי נמנום. בקוטב הנגדי של רשימות רבי המכר מצויים הספרים המחוכמים, מתפלספים ומפוייטים, הנחשבים ל"איכותיים", אלא שאף הם אינם מרתקים אותי בהכרח. ספרה של יוכי ברנדס, עם היותו רב-מכר מהשורה, אינו נמנה עם שני הסוגים שמנתי. ואם מדובר ב"וידוי", אביא כאן וידוי משלי: חשודים עלי לא פעם מי שאצים לרכוש את רבי המכר הנפוצים, ואני מסופקת אם הם אכן צולחים אותם עד הסוף. די להשיח בהם בחברות או להניחם על שולחן הסלון. נדרשת תעוזה אינטלקטואלית רבה על מנת להודות, כי הספר המדובר והנרכש אינו שווה את גורי העצים, שנחטבו עבורו ביערות הגשם. דוגמה שעולה בוויכרוני על דרך המקרה היא **צלהבים** לסי יוהר, שהמבקרים גמרו עליו את ההלל, ואף שקראתיו עד תום, הוא בעיני יצירה גדורת משוכות וקשה מאוד לקריאה. לדעתי רק ספר שהוא משובח באמת, סיפורי והגותי, מעשיר ומאתגר - הוא מרתק.

"אף אחד לא האמין שהציור אותנטי", פותחת המחברת את וידוי, וכבר נורעים בו נבטים של סקרנות. תמר האוצרת, גיבורת הרומן הצעירה, מתוודעת לציור נידח שערכו הסמוי מעורר אותה, והוא מושך אחריו את כל פרקי הספר המשתרעים על פני מאה שנים. בזכותו נמתחים כאן שני מעגלים משפחתיים עצמאיים שאינם שארי בשר, ולבד מן הציור אין מה שיקשר ביניהם. מעגל סיפורי אחד מתרחש בהווה, ומעגל סיפורי מקיף ממנו - מתרחש לפני שמונים שנה. במעגל ההווה העוטף את המעגל הפנימי, יוזמת תמר האוצרת תערוכה מקורית שתציג אוסף של ציורים עתיקים לא נודעים ולא חתומים, ציורים יתומים שכשרון המבוע שבהם אינו מוטל בספק.

תמונות נידחות אלה הן חידתיות, ובהיותן קורנות אור של גדולה, עולה התהייה: מה אירע לצייר האנונימי? מדוע שרד מיכולתו המובהקת ציור מיותר אחד. שמא חדל לצייר משום שלא האמין ביכולתו? או אולי שלח יד בנפשו באבו. כאן זורעת המחברת תמיהה מעין-בלשית התובעת מענה. קווים רבים מקבילים חותכים את שני המעגלים, אף שהאחד מתרחש בימים אלה והשני קורה בראשית המאה העשרים. בשני העיגולים מנתבות את האירועים שתי ישישות גדולות ותמהוניות. האחת היא סבתה האהובה של תמר, עוינת גברים

מקצועית, המחנכת את נכדתה על פי פסיכולוגיה ביורית שאינה מובנת לי: תחת לחוץ את נכדתה החרדה תוך הרחקתה ממוקד האימה והפחד, היא מורה לה להתלכד עם האימה, להעצים אותה, ובדרך זו, במקום שתמר תתגבר על חרדותיה היא טובעת בהן ללא תקנה. הישישה השנייה שבעיגול הפנימי, המכונה ציונה-דינה, היא זו שהציור מצוי בידיה, והיא למעשה הדמות המרכזית, אשר קורתיה האישיות מקבילות לתולדות התערות יהודי רוסיה בארץ ישראל.

ציונה נולדה ב-1903 בעיצומן של פרעות קשינוב. עליהן כתב ביאליק - מחמת הצנזורה הרוסית וכדי להרחיק עדותו - את הפואמה "משא נמידוב", שהיום ניתן למצוא אותה בכל כתביו תחת הכותרת "בעיר ההריגה". פרעות קשינוב חדרו לתודעתם של ילדי הארץ, אף שנהרגו בהן ארבעים ותשעה יהודים בלבד. הטבח של פטליורה, שהתרחש לאחר עשרים שנה ובו נשחטו ששה עשר אלף נשים וטף, נדחק מתודעתם של ילדי הארץ, שכן על אודותיו לא חיבר משורר הלאומי פואמת זיכרון. ביאליק לא זו בלבד שתיאר בקולמוסו כי עז את פריצי החיות וזוועותיהם, הוא גם מטיח בעם היהודי את אחד המשפטים הנוקבים: "ואולי גם איש לנפשו, אז התפלל בלבבו: ריבונו של עולם, עשה נס - ואלי הרעה לא תבוא". לימים, כשקראתי את הזדהו אדם לפרימו לוי מצאתי גם אצלו ברכת הודיה הנאמרת בפי יהודי במחנות ההשמדה, שזכה ודילגו עליו בדרך לתאי הגוים. הוא מתנועע עטוף בטליתו בדבקות, מתעלם מבני משפחתו ההופכים אותה שעה לאפר. ועל העם הזה הרי נאמר "כל ישראל ערביין זה בזה".

על שירתו של ביאליק מגיבה ברנדס "עם שהוא מבכה את המתים ומוקיע את הרוצחים, הוא בעצם מבכה את מותו של האל. כי ארבעים שנה לפני שאלוהים נשרף באשוויץ הוא כבר גסס בקשינוב. לא עוד חטאנו, עווינו, פשענו." ועוד היא מוסיפה את מדרש חז"ל, שנאמר לאחר מרד בר כוכבא (שכונה "השוואה הקטנה") - אל תגידו "מי כמוך באלים אדוני" כי אם "מי כמוך באלים אדוני" (עמ' 85), מהגילויים החתרניים של חז"ל. בעיצומן של הפרעות נולדה ציונה, ואביה השליכה אל השדה כדי להעלימה מהפורעים, ובעוד הוריה

נשחטים שורדת תינוקת פועה זו לבדה. חיים נחמן ביאליק, שהודמן לקשינוב על מנת לתאר את הזוועות, גומר אומר לאמץ את האסופית ומודיע למניה רעייתו, העקרה, כי ילדה נולדה להם. העיתונים קושרים כתרים למאורע. אלא שלהוותה של ציונה תבעה ריחוק דודתה את אימוץ הילדה שביאליק כינה ציונה, וקשר הדם הוא שקבע בסוף את האימוץ. דודתה, שנקבה שמה משום מה דינה, היתה אשה מרה ועיקשת והתעמרה בה ללא רחם. ו"אילו" אכן אושר האימוץ של ביאליק, היה גורלה שונה מן הקצה אל הקצה. ה"אילו" מופיע ברומן פעמים הרבה כהצגת אפשרות של חיים אלטרנטיביים, שונים וטובים מאלו שנגזרו על גיבוריה. ציונה תיעבה את השם דינה לאחר שהתברר לה מן הסיפור המקראי, כי היא נושאת אשם, שאלמלא נאנסה דינה לא היו בני יעקב שופכים דמם של אנשי שכם, ובאשמתה הגיעו העברים והכנענים למריבת עולמים.

ראובן דותן

החשכה יורדת לאט

החֲשֵׁכָה יוֹרֶדֶת לְאֵט וְאֲנִי
טְמוֹן הַרְחֵק מִמַּגֵּעַ יַד אֲדָם
פֶּסֶל אֲנִי פֶּסֶל שֶׁעָלִיו אוֹזֵב וְחַלְדָּה
אֲבֵל עֵצִין חַי נוֹשֵׁם תּוֹסֵס

כְּשֶׁאֲנִי יוֹשֵׁב עַל פֶּסֶא הַכְּבוֹד
מִשְׁקִיף מִבְּעַד לַחֲלוֹן עַל חֲצֵי יָרֵחַ
בְּגִדְל אֲבִטִיחַ שְׁמִימֵי תְּכֵלֶת
הוא עוֹשֶׂה לִי סִימְנִים שֶׁל עֵנָן
אוֹ שֶׁל פֶּלֶחַן עֲתִיק בּוֹ אֲנִי אֲמוֹר
לְשִׁכְחַת דְּבָרִים שֶׁיִּדְעֵתִי מֵאֵן.

החֲשֵׁכָה יוֹרֶדֶת מֵאֲמֵן וְאֲנִי
טְמוֹן עֵמֶק בֵּין בְּדֵלֵי סְדִינֵי קִיץ
בּוֹכְרוֹנֵי רֶק אֲדוּהַ קֶלֶת יַעַף וְיִפֶּה
מוֹסְכַת אֵת עֵצֵב הַגֵּל אֶל עֵמֶק הַיְבֵשָׁה.

וְהִיא כֶּאֱנָן חוֹבֶקֶת חוֹבֶקֶת אוֹבְדֵת עֲצוֹת
בֵּין תְּלִילֵי הַלֵּילָה הַלְלוּהָ הַנֶּקְרָא לֵילָה עַל שׁוֹם
חֲשֵׁכָתוֹ שִׁירְדָה מֵאֲמֵן
לְהִמָּס רְגוּשֵׁי חֲלוֹם שְׂכוּחַ יָרֵחַ חֲצִי חֲתוּךְ
אֶל קֶלֶחַת זָעָה בְּלִילָה קִיִּצִי
שֶׁהִפֵּל בּוֹ שְׁתִּיקַת צְבַת הַשָּׁנִים הַזּוֹעֵמוֹת
הַרוֹעְדוֹת מִבְּעַד לְסִדְנֵי הַקִּיץ
הַחֹלֵף וְכֵלָה הוֹלֵךְ וְתֵם בְּמַעֲלָה אֶל הַסֵּתוֹ.

צביקה שטרנפלד

ילטה - על שפת הים השחור

לדורית

רְצִיטִי לְצֵלִים לְמַעַנְךָ אֶת הַשֶּׁקֶט,
אֶת הָעֵלִים הַמְזוהָיִים הַלְּוַעְגִים
לְמַצֵּב הַכֶּלְפֶּלִי,
אֶת אֲדָם הַחֹזֶה שֶׁנֶּחְלִים בְּאִים בּוֹ
וְיוֹצְאִים.
מֵעֵמֶק הַכֶּתֶם אֲנִי מִשְׁחַרֵּר אֶת הַנַּחַל
וּמְשַׁמֵּר אֶת הַתְּנוּעָה וְרַחֵשׁ הַפְּכָפוּךְ.

דורית מצילה פרת משה רבנו

על חוף הים בחיפה

דֹרִית בְּיָם,
הַיָּם בְּדֹרִית,
עַל הַיָּרֵק הַתְּכַל
צִפָּה אֶהְבֶּה וְתִלְתְּלִים לָהּ.
חֹבֵק הַיָּרֵק,
סַנְפִירֵי רוֹטְטִים,
אֲנִי יוֹדֵעַ.
וְרֵדָה זֶרְחָה הַיָּד עַל פְּנֵי הַמַּיִם,
כְּשֶׁחָר בְּמַעְרָמָיו, טָרֵם תְּשׁוּפְנוּ עֵינַי, טָרֵם אֹר.
רַכּוֹת קַרְנֵי הַיָּד, שְׁמֵשׁ מַעֲלֶפֶת נְשֵׂאת בֶן -
חַפּוּשִׁית פְּרֵעָה כְּתֻמָּה אֵלַי עוֹלָם נִקְדָּה.

חֲשַׁבְתִּי שְׂאֵת בְּמָקוֹם בּוֹ
הַתְּכִי חָרַשׁ לְצִיּוֹן הַצְּפָרִים הַחֲפֵשִׁיטוֹת,
מִבֵּין הַסּוּרְגִים חוֹזֵר עַל גְּחִירוֹת בְּעַל הַבַּיִת,
אֶת מְרוּחֵי קֶשֶׁט בְּנוֹצוֹת שֶׁתִּלָּשׁ מְגוּפּוֹ מְבַלֵּי דַעַת,
קוֹלוֹתָיו לְעוֹלָם זָרִים לוֹ.

רְצִיטִי לְהוֹמִין מְקַצְעֵנִים
שֶׁיִּצְלְמוּ לְמַעַנְךָ אֶת הַשֶּׁקֶט שֶׁבּוֹ יִשְׁבֵּת פֶּה בְּקַרְבִּי,
נֹשֶׁמֶת כְּפִי שְׂאֵת נְרָאִית.
וְעוֹד לֹא סִפְרָתִי עַל הַיָּם הַשֶּׁחָר,
כְּמָה שֶׁהוּא כְּחַל וְתַמִּים, מִתְרַפֵּק עַל הַסְּלָעִים,
עַל אֵף הָאֲנִיּוֹת, עַל אֵף הַצִּיִּים
הַמְּפֹלְחִים אוֹתוֹ.

1.6.1977

2.11.2003

החיים מרעיפים עליה רוב אהבה מכל עבר. ועם זה היא נוטשת את דודה המסור לה מתוך כפיות טובה. גם ביאליק משפיע עליה רוב טובה, משגר לה איגרות מביעות דאגה, והיא מתנכרת לו. גברים מתאהבים בה עד כלות, והיא מתעמרת בכולם. אהוב חייה מיכאל, קומוניסט פנאטי, מקריב את האידיאולוגיה שלו על מנת לחיות עמה בארץ ישראל, והיא מתנקמת בו על לא עוול וקוברת אותו ברוסיה הסובייטית הממיתה את בניה. וכאן עוד "אילו" - אלמלא קנאתה היו אחרית ימיה טובים. אף שרשעותה חביבה עלי אינני מצליחה להסביר את אישיותה מבחינה פסיכולוגית. הרעיון שהבירק בכוח המדמה של המחברת הוא מקורי בתכלית, ובאמצעותו היא מניפה את עקלקלות הרומן המורכב הזה, תוך כדי תיאור ארץ ישראל בימי הטורקים והבריטים והקמת גימנסיה הרצליה ותל אביב הנשפכת מיפּו. בכך זוכה הקורא בבנוס של ידע בנוסף לעניין הנרטיבי. וידוי מתבך גם בהוראת הציונות בלי כאבים. לא סתם פיקשן מהנה אלא גם העשרה של גופך היסטורי. ■

יהודית אוריין

בעקבותיהן. כל שעת אושר מזדמנת מאותתת להן, שהפורענות אורבת מעבר לדלת. ברנדס כסופרת מקצועית ומנוסה רומזת על בואן הצפוי של הפורענויות טרם זמנן. היא יודעת לפזר באופן מחוכם את האינפורמציה הסיפורית במקומות הראויים מבחינת הטכניקה הסיפורית, ולא במקומות הנכונים מבחינה כרונולוגית. מבחינה לשונית, הן לגבי הנשנים השונות והן לגבי הרבדים ההיסטוריים, ניכר שברנדס לא השקיעה בעיצוב גוני השפה, כאילו הלשון אינה משמשת לה עניין כשלעצמו אלא נועדה למסירת המידע בלבד. בכל נשותיה יש ערלות לב. בשני המעגלים הן חיות בגפן, נוטשות וניטשות במקום ובמאורח. אפילו תמר הצעירה, אשת המעגל החיצוני, ניטשת מידי אביה, מתגרשת מבעלה וניתקת מדימיטרי הערל שמצאה מסילות ללבבו. סבתה התמהוננת חיה בערירות ומכאן איבתה האובססיבית לגברים. הגרועה שבכולן היא ציונה בת המאה, שהשנים לא הכהו את האנרגיות השליליות שניתנה בהן. היא אישיות מסוכסכת, אנוכית קנאית, נטולת כל תבונה פרגמטית, הפכפכת ומרושעת לאין שיעור.

לאחר שחזרה לשם שביאליק נקב לה, התמסרה ציונה, נערה נועזת ופעלתנית, לקבוצת ההגנה, שהתאגדו באודסה וציפו לעלייה לארץ. שעותיה היפות ביותר היו שם במחיצת סופרים ואנשי רוח שהתגודדו סביב ביאליק המאור הגדול. אודסה היוותה מרכז רוחני ליצירה העברית החדשה, כשם שוורשה היתה מקבילתה בפולין ושימשה את הסופרים העברים שהקיפו את י"ל פרץ. ב-1919 יוצאת רוסלן הספינה הציונית הראשונה לארץ ישראל ומזכירה לברנדס את המייפלואאר האמריקאית. נוסעיה המשכילים, המפורסמים והיוצרים יהיו היוואספים של תל אביב העתידה. יחיאל הלפרין הוליד את אוריאל הלפרין, הוא יונתן רטוש, ואת עוזי אורנן. משפחת הארכיטקטים לבית רכטר היא מאצולת הארץ. כמו כן עלו בה המשוררת רחל, יוסף קלוזנר (דודו של עמוס עוז) וכן נחמיה ורוזה האדומה, שהולידו את יצחק רבין. ניכר כאן כי יוכי ברנדס השקיעה חודשים ארוכים במחקרים היסטוריים ותיעודיים. כל דמויות הנשים המופיעות ברומן נושאות חטאת. כולן חשות משום מה כי הן העוולו והביאו אסונות

התבונות בחשכת המאפליה האיראנית

מרג'אן סטראפי: פרספוליס, מצרפתית:
ראובן מירן, הוצאת אחוזת בית 2005, 158 עמ'



חילופי המשטרים והתרבויות במדינתה. בסופו של דבר, ב-1984 עת מלאו למרג'אן ארבע עשרה, נגדשה סאת המרורים והפחדים של הוריה, ש"שלחו" אותה לאוסטרליה, כדי להציל את חייה, ולו גם במחיר הנורא של ניתוקם ממנה, אולי לתמיד; "מיד כשתגיעי לווינה, לכי לאכול זאכרטורטה. זאת עוגת השוקולד הכי גדולה בעולם", אומר לה אביה, מנסה לרכך את כאבי הפרידה. הצפיפות בשדה התעופה של טהרן היתה גדולה, מספרת מרג'אן במעמד המכאיב של עזיבת המולדת, וזאת משום שהורים רבים באיראן באותה תקופה, במיוחד הורים לבנים שטרם מלאו להם שלוש עשרה, נקטו צעד דומה ומילטו אותם מאיראן כדי למנוע את גיוסם לצבא, שהיה מסובך במלחמה העקובה מדם נגד עיראק של צדאם חוסין, אשר נמשכה מ-1980 עד ל-1988.

גם טאהר, דודה של מרג'אן, שלח את בנו הצעיר להולנד כדי למלטו ממוראות ההרג בארצו. הבן אמנם ניצל, אך טאהר האב, שכל חלומו היה "לראות את הבן שלי עוד פעם אחת", שילם על כך בחייו. התקף לב שלישי, שהוון בגעגועים בלתי נסבלים ובעצב נורא, אילצוהו לעבור ניתוח לב פתוח, אולם מנהל בית החולים, שהיה מנקה החלונות בביתו של טאהר עד לעליית המשטר האיסלאמיסטי ושעלה לגדולה, כמו רבים אחרים במשטר החדש, מבהיר למשפחה כי אין בבית החולים ציוד מתאים, וגם קיימת בעיית עומס קשה עקב הטיפול בפצועי המלחמה, ואלה, הוא מסביר, מונעים את ביצוע הניתוח באיראן. מנהל בית החולים הוסיף ואמר, כי ניתן לקיים את הניתוח אך ורק מחוץ למדינה, אולם קשיים אחרים, ביורוקרטיים בעיקר, מנעו את הצלת חיי טאהר. "הכל תלוי ברצון האל", ממלמל "האידיוט הזה" אל תוך יקו העבות, ובאופן סמלי, ניתן להבין מדבריו, נציג מובהק של המהפכה החז'ומיניסטית, כי קיום חיים אפשרי רק מחוץ לאיראן. כמה אירוני!

הקשר היהודי - איך אפשר בלעדיו - עובר כחוט השני בסיטואציות שונות. לדוגמה, בעיצומן של ההפגנות האלימות נגד השאה, שבמהלכן נהרגו רבים, נפוצו שמועות כי "האחראים לטבח היו חיילים ישראלים". בסיטואציה אחרת, כאשר מרג'אן משוחחת עם הוריה על סירובה של ארצות הברית להעניק מקלט לשאה המודח, שאימץ מדיניות פרו-אמריקאית, נאמר בדיון המשפחתי בביתה של מרג'אן, כי אנור אלסאדאת, נשיא מצרים, יארחו במדינתו ואביה של מרג'אן, הנאור והחשוף למערב - הוא מקשיב תדיר לשידורי הבי-בי-סי - מנמק זאת בכך ששני המנהיגים, השאה וסאדאת, הם "חברים ותיקים. שניהם בגדו במדינות שלהם כשכרתו ברית עם ישראל". עם זאת, ההתייחסות ליהודים מגיעה גם ממקומות אחרים. מרג'אן הבוגרת והחיה היום בפריז, מצרפת בפתח הגרסה העברית של ספרה "פנייה לקוראים בישראל"; היא מספרת על נדה ועל שני ילדים יהודים נוספים שליוו אותה בילדותה, ערב כינון הדיקטטורה האיסלאמית. נדה הצליחה להגיע עם משפחתה לישראל, אך רע ומר היה גורלה של משפחת באבא-לוי, "השכנים שלנו".

השמונים הראשונות, שזו התקופה הנסקרת בספר, היתה טוטאלית, מדכאת ואכזרית. סיפורה של מרג'אן בת העשר, באותה עת, הוא סיפור הנוגע יותר מכל להתנהלות חברה במשבר ולגלישתה במדרון של הרס ערכים ואידאולוגיות, תוהו ובוהו ואובדן כבוד וערך לחיי אדם. זהו סיפור הנוגע יותר מכל לדריסת האדם בחברה הנשלטת בידי אליטות רודניות ואלימות, בין אם זו האליטה שבהנהגת השאה עד לפרשת הדרכים הדרמטית ב-1979 ובין אם זו האליטה שבהנהגת ח'ומיני - אליה ממקדת הסופרת את מרב תשומת הלב. משטר המהפכה של ח'ומיני דרש מתושבי המדינה לאמץ באופן מוחלט את הערכים הרעיוניים, הפוליטיים והדתיים-התרבותיים "הנכונים". אי-ציות הפרט לכללי המשחק הטוטאליים גבה מחיר נורא, עד כדי חיים על סף מוות פיזי ורוחני במשטר אימה יומיומי, שכלל התעללות ועינויים פיזיים ובכללם אונס "לגיטימי" של בתולות ש"פשעו", מאסר ממושך עד לאובדן צלם אנוש וחורבן כלכלי ואנושי. חרף עיסוקו בחומרי המציאות האיראנית העריצה והמרסקת, מצליח הספר להפתיע את הקורא ואף להעלות חיוך על פניו. ההומור המיוחד המבצבץ במעמדים בלתי צפויים, השילוב המדהים בין הציורים נוסח הקומיקס לבין הכיתוב החר וזרימת המסרים וקלילות "הקריאה", מעיד על כשרונה הרב-תחומי של מרג'אן סטראפי, המתארת את התבונותה ואת התבונות-התפכחות איראן בעקבות עליית משטר האיתאללות. התבונותה של מרג'אן משתקפת בהבנתה המתחזקת את מהלך האירועים, ביכולתה להבחין בין "הטובים" ל"רעים" וביכולתה לפענח נכון את שפת הקודים המקובלת על המבוגרים המנסים לגנון על ילדיהם ("את יודעת", היא אומרת לחברתה התמימה, המדקלמת את ההסבר שסיפקה לה אמה על אביה הנעדר זה זמן רב, "כשאומרים על מישהו שהוא בנסיעה... מתכוונים שהוא מת"). מרג'אן פוגשת את המציאות האיראנית בגיל עשר, וכבת יחידה להורים משכילים, אמידים ומעוררים בחברתם, היא מאירה דרך חוויותיה ותובנותיה וגם דרך אלה של הוריה ושל סביבתה הבוגרת, את הפרדוקסים ואת הממד הטרגי של

"פרספוליס", שם עיר הבירה של הממלכה הפרסית הקדומה שייסד המלך כורש, הוא שם הספר המיוחד הזה, אשר מספר סיפור דרמטי רווי בדם. הרבה דם. מבהינה זו, צבעה האדום העז של עטיפת הספר, עליה מצויר מוטיב שוטי-אוריינטלי ובו תמונתה הקטנה והצבועה בשחור-כחול של גיבורת הספר, מתאים למאפייני הספר ולתכניו. הצבע האדום הדומיננטי נכון גם בראייה שיווקית, שכן הוא זועק "קח/י אותי" וברגע שהוא בידך, אין צורך ביותר מעלעול קצר כדי להישבות בקסמו. מי האחראי/ת לעיצוב יוצא הדופן של עטיפת הספר? מן הראוי לציין את שמו/ה.

פרספוליס מציג יריעת סיפור רחבת היקף, תוססת וצבעונית באמצעות למעלה מאלף ציורים בסגנון קומיקס, הצבועים בשחור-לבן, לכאורה. לכאורה משום שחרף העדר צבעי הקשת אנחנו רואים מול עינינו תמונות "צבעוניות" ומלאות חיים וזאת תודות לשילוב המוצלח ביותר בין המלל המדויק והרווי דינמיות לבין הציורים המינימליסטיים, אך העשירים.

כל ציור, ממנו נגזר הציור הבא, יוצר בסופו של דבר את סיפור המהפכה האיראנית, ששמה קץ לשלטון השאה האחרון, מחמד רזא פהלווי (1941-1979) ואשר העלתה לשלטון את משטר המהפכה האיסלאמית בהנהגת האיתאללה רוחאללה ח'ומיני. מהפכה זו היא ללא ספק יוצאת-דופן בתולדות איראן והמזרח התיכון בעת החדשה, והיא מסמנת את קו פרשת המים בהיסטוריה המודרנית של המדינה. איראן ידעה כבר "מהפכות", כמו מרד הטבק (1891-1892) שפרץ במאה נגד זיכיון הטבק וזיכיונות נוספים, שהוענקו לחברות מערביות, או המהפכה החוקתית (1905-1911) שדרשה חוקה, וכן תנועת ההתנגדות שבהנהגת מחמד מוזדק (1951-1953), שהתנגדה לעושיק המערב ולמשטר השאה. אולם, באופן השונה מקודמותיה, שהתמקדו בדרישה לשינוי בנושאים מסוימים, גם אם מרכזיים, דרשה מהפכת ח'ומיני את החלפת המשטר ואת שינוי פני החברה וערכיה. באופן חסר תקדים, הצליחה המהפכה החז'ומיניסטית לממש את מטרתה, וזאת באמצעות אנשי דת ולא באמצעות פוליטיקאים ואנשי צבא, תוך צבירת תמיכה עממית גורפת. למרות שהמהפכה החז'ומיניסטית נישאה על גלי אהדה ציבורית והגיעה לשלטון ללא שפיות דמים, היא שנתה את התנהלותה ואת מאפייניה תוך זמן קצר וחדרה באלימות לכל היבט מהיבטי החיים באיראן, לאכזבת רבים מאלה שתמכו בה, ביניהם משפחתה של מרג'אן. השפעת החז'ומיניזם על כל פרט בחיי החברה בשנות

כמעט שלושה עשורים, תקופה שהשפעתה על חיינו במדינת ישראל ועל הפוליטיקה האזורית והבינלאומית חזקה ביותר ומגיעה אל ספה של עוצמה גרעינית. ■ **יהודית רונן**

ספרה של ד"ר יהודית רונן **ויסקי של חרובים** בהוצאת עם עובד נדפס לאחרונה במהדורה שלישית

פרספוליס הוא ספר המומלץ בחום לקהל הקוראים הרחב, ובניגוד לספרי פרוזה כבדים הוא מתאים לא רק לקהל מבוגר אלא גם לבני נוער, הרוצים ללמוד על היבטיה השונים של המהפכה האיסלאמית באיראן. **פרספוליס** נמנה עם סוגת הפרווה המאוירת והוא מספר-מצייר-מצלם תקופה מרתקת בחיי איראן של לפני

בני המשפחה היו בין היהודים היחידים שלא עזבו את איראן אחרי המהפכה. "אדון באבא-לוי אמר שאבותיהם חיו באיראן כבר לפני שלושת אלפים שנה, ושאייראן היא הבית שלהם". אלא שהבית הזה נחרב עליו ועל משפחתו כאשר נחת טיל סקאד עיראקי בלב שכונת טאוואניר שבטהרן במהלך השבת, היום הקדוש שאותו נהגו לבלות בביתם.

יהודית כפרי

שמואל

אֶבֶל הֵן לֹא גָרוּ אֶצְלוֹ בְּבֵית?
אֲנִי שׁוֹאֵלֶת אֶת חֲנָה
עַל שְׁתֵּי הִיתוּמוֹת מִבֵּית-הִיתוּמִים שֶׁהוּא
אִמְץ.
לֹא, לֹא, הִיא אֹמֶרֶת,
אֶצְלוֹ בְּבֵית אֵף אֶחָד לֹא הָיָה!
אֵף אֶחָד!
חוּץ מְרוּחַ-הָרְפָאִים שֶׁל זֹשֶׁה,
אֲנִי חוֹשֶׁבֶת
וְיִכּוֹלָה לְרַאֲתָהּ
בְּלִילוֹת, כִּשְׁהוּא יֵשֵׁן,
יֹצֵאת מִפְּנֵתָה
וּמְמַלְאָה אֶת כָּל הַבַּיִת
בְּאֵד הַבְּהִיר הַשְּׁקוּף
שֶׁל דְּמוּתָהּ.
וְנִצְבֶּת אַחֵר-כֶּךָ
עַל אֶדְן הַחֲלוֹן הַפְּתוּחַ
וְעַפְּהַ בַּחֲשֶׁךְ
וְאוֹלֵי הִיא נוֹגַעַת גַּם בִּי
בְּשֹׁנֵי
מְרַחֵק אֶלְפֵי קִילוֹמֶטְרִים מִשָּׁם
בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל
כִּי כָּבֵד אֵין לָהּ מְרַחֵק
וְאֵין לָהּ זְמַן
וְכִלְהָ רַק
יְפִי גְדוֹל
וּזְכָרוֹן מַחְרִיד
וְהוּא לֹא מְרַשֶׁה לְאַף אֶחָד לְהַכְנִס
גַּם לֹא לְשְׁתֵּי הִיתוּמוֹת שְׁאִמְץ
כָּל הַמְּקוֹם שְׁמוֹר לָהּ
שְׁאֵינָה מְתַגַּשֶׁמֶת
עוֹלָמִית.

לעצור

וְאִז אֲנִי מְנַסֶּה לְעַצֵּר אוֹתָהּ
בְּרִגְעַ הָאֶחָרוֹן כִּשְׁהוּא שׁוֹלַח אוֹתָהּ
אֲנִי מְנַסֶּה לְעַצֵּר אוֹתָהּ:
אֵל תִּלְכִּי, זֹשֶׁה,
אֵל תִּלְכִּי לְמִקּוֹם
שְׁאֵינְ מִמְּנוּ שִׁיבָה.
אֶבֶל הִיא שׁוֹמַעַת רַק אֶת הַקוֹל שְׁאוֹמֵר:
מְכַרְחִים.
שְׁאוֹמֵר: מְחַפִּים לָךְ!
שְׁאוֹמֵר: עֲכָשׁוּ!
כָּל יְדִידֶיךָ עוֹמְדִים שָׁם:
שְׁמוֹלִיק וְטוֹפְקָה וְהִלְיָנָה וּפְאוּיִן
וְאֵף אֶחָד לֹא
חוֹסֵם אֶת דְּרָכָהּ.
נִפְרָדִים.
כְּמוֹכֵן.
יֵשׁ לָהּ תִּפְקִיד
לְמַלְא.
בְּרֵאשׁ גְּבוּהָ הִיא הוֹלֶכֶת
לְכוּוֹן הַגָּאָר דִּי נוֹר
אֵל תִּלְכִּי, זֹשֶׁה,
אֲנִי מְנַסֶּה לְעַצֵּרָהּ
בְּקוֹל שְׁהִיא לֹא יִכּוֹלָה לְשַׁמַּע
אֶת צְעֻקָתוֹ
מְעַבֵּר לְכָל הַשָּׁנִים הַרְבּוֹת הָאֵלֶּה
שְׁאֵנִי בַּחַיִּים
וְהִיא בְּמוֹת.

השנים ההן

הַשָּׁנִים הָהֵן
1941-1942
כְּשֶׁרוּחַ אֱלֹהִים הִיָּתָה מְטַלֶּת
כִּיּוֹנָה מֵתָה
עַל הָאָרֶץ
וְהָיָה רַק חֲשֶׁךְ עַל פְּנֵי תְּהוֹם
וְקוֹ דֶּק כְּחוּט הַשְּׁעָרָה
הַפְּרִיד בֵּין הַחֲשֶׁךְ וּבֵין הָעוֹלָם
אֶת הָיִית
שָׁם
בְּקוֹ הַחֲזוּת
בְּשִׂדֵּה הַקָּרֵב הַחֲשָׂאִי
שְׁכָלֵי נִשְׁקוּ הָיוּ
מְשֻׁדָּר
וּכְתַב-סִתְרִים
יוֹם וְלֵילָה
שְׁבַע יוֹם וְשִׁבְעִים לֵילָה
הָיִית אֶחָד חֲלָקֵי עֲשָׂרוֹת
מְלִיוֹנִים
עַל הַקוֹ הַמְּתַנַּדֵּד
בֵּין הַמוֹת
וּבֵין הַחַיִּים.
וְהִנְאֻצִּים לֹא עֵבֵר
וְאֵת לֹא עֵבְרָת.

מתוך *זושה 1906-1942*, ספר שירים העומד לראות אור בספרי 'עתון 77'

שתי תמונות מסע

גרמנים ויהודים ביצירתו של היינריך היינה

יעקב הסינג

בהם גם חברים לספסל הלימודים בגטינגן, והצעירים הולמים עצמם בשיכר. הוא מתבונן בשני בחורים שברגליים כושלות מתרחקים מן השולחן:

הלכתי בעקבותיהם וראיתי אותם נכנסים לקיטון אפל, כיצד האחד, במקום חלון, פתח ארון בגדים גדול, כיצד השניים נעמדו לפניו בזרועות פרושות, עורגות, ודיברו לסירוגין. "רוחות, דמדומי ליל!" קרא הראשון, "מעין רעננות וצינה ללחיי! מה נעים משחקן בתלתלי ראשי המתנפנים! [...] שם, מעבר לגבעות, בדמויות ערפיליות משרכות דרכן רוחות האבות. גם אני יכולתי לשעוט עמכן, על סוס-העבים, בליל סער, על פני הים הרועם, למרום כוכבי שמים. אך אבוי! לי צער וכאב, נוגה נפשי!" והבחור השני, גם הוא פרש זרועות עורגות לעבר ארון הבגדים, דמעות פרצו מעיניו, ואל מכנסי עור חלמוניים, שדימה ללבנה, דיבר בקול נכאים: יפה את, בת השמים! חן וחסד בשלוות פנייך! פעמיך עטורי נועם" [...]

אבירי הרומנטיקה שמים עצמם לקלס. במסע אל חבל ההרץ, היינה שב לבחון את יחסו האמביוולנטי לתנועה. הוא יוצא אל הטבע ומתאר את האנשים המושרשים בו, ואולם על הסטודנטים שהכיר בגטינגן כתומכי המשטר השמרני הוא שופך את חמתו. את חדרו בפונדק הוא חולק עם סוחר צעיר, וההמשך מסגיר את היהודי היינה:

אני יכול לשאת הרבה - הצניעות אינה מרשה לי לנקוב במספר הבקבוקים - ובמצב טוב למדי הגעתי לחדרי. הסוחר הצעיר כבר עלה על יצועו, עם מצנפת שינה לבנה כסיד ואפודה כרכומית מבד פלגל יידידותי לבריאות. הוא עוד לא ישן וביקש לקשור עמי שיחה. בן העיר פרנקפורט היה ולפיכך מיד התחיל לדבר על היהודים, שאיכדו כל חוש ליפה ולאצילי והמוכרים את הסחורות האנגליות במחיר הנמוך בעשרים וחמישה אחוזים ממחיר העלות. תקף אותי חשק לתעתע בו מעט ואמרתי לו: אני סהרורי, ועל כן אני מתנצל מראש אם אולי אפריע לו בשנתו. המסכן, כך סיפר לי למחרת, לא עצם עין כל אותו הליל מחשש, שבנדודי הסהרוריים אמיט עליו אסון באקדחי שהיו מונחים לצד מיטתי.

פרנקפורט והגטו של העיר מעוררים אסוציאציות על היהודים השרויים במצוקה. על פסגת ההר הסוחר המתחרה עוטף את הקנאה המקנת בו בלשון של רומנטיקה עסקית. הם

הסטודנט היהודי היינריך היינה לחצי שנה והוא אינו מסתיר את העניין. "סביר להניח שהיא [העיר] עומדת זה שנים רבות, שכן לפני חמש שנים כשגרשמתי ללימודים וזמן קצר לאחר מכן הושעיתי, כבר היתה לה אותה ארשת אפורה, אותה חוכמת זקנה". במסע אל חבל ההרץ היינה בא חשבון עם האוניברסיטה שלו, והוא עושה זאת עוד במהלך לימודיו שאותם יסיים כדוקטור למשפטים ביולי 1825.

היינה לועג לאקדמאים הגרמנים ולעומת זאת מעריץ את הכפריים הפשוטים. אין זה פלא שבשירים שלו הוא משתמש בשפה נהירה ומוכנת ולעיתים אף בשפת שירי העם שהודות לה זכה לפופולריות רבה. מן הבורגנות המשכילה, הרובד החברתי שקלט את יהודי גרמניה, היינה אינו חוסך את שבט הביקורת. הזיקה בין השניים מעוררת בו ספקות, והסאטירה על ההשכלה הגרמנית מגיעה לשיאה בערב בו הוא מבלה בפונדק על ההר ברוקן (Brocken). הוא מטפס על הבלוקסברג, ההר אפוף האגדות הנזכר בפאוסט של גתה, שאותו הוא מיטיב להציג לפנינו:

אכן, כאשר מטפסים בחציו העליון של ההר, נאלצים לחשוב על הסיפורים המענגים על אודות הבלוקסברג, ובייחוד על הטרגדיה הגרמנית, הלאומית, הגדולה, הטרגדיה אפופת הסוד, על אודות הדוקטור פאוסטוס. תמיד נדמה היה לי שהצולע טיפס יחד איתי, ומישהו לצדי, כמו מלגלג עלי שאף אוויר. סבורני שגם מפיסטו שואף אוויר בכבודות, כשהוא מטפס במעלה ההר האהוב עליו.

את הלילה על הבלוקסברג מעצב היינה כפרודיה על המסורת הנעלה. בפונדק על ההר הוא פוגש סטודנטים מאוניברסיטאות שונות,

לפני 150 שנה, ב-17 בפברואר 1856, הלך היינריך היינה לעולמו. לציון האירוע נביא לפני הקורא העברי דיון בשני פרקים מתוך יצירתו המוקדמת של המשורר.

בשנות העשרים של המאה התשע עשרה, הוא פרסם אסופת טקסטים הנושאת את הכותרת **תמונות מסע** והמתארת את אשר ראו עיניו בגרמניה ובארצות אחרות באירופה. במסע הראשון הוא מבקר בהרי ההרץ הגרמניים, ואחד המסעות המאוחרים יותר מוביל אותו לאיטליה.

1. בתחילת המסע אל חבל ההרץ (1824) עוזב היינה את עיר לימודיו ויוצא להרים. "העיר גטינגן", נאמר במשפט הראשון, "המפורסמת בנקניקים ובאוניברסיטה שלה, שייכת למלך הנובר; יש בה 999 מוקדי חימום ובישול, כנסיות שונות, בית יולדות, מצפה כוכבים, בית כלא, ספרייה ופונדק במרתף העירייה, שבו הבירה מעולה." בשרשור המזלזל, האוניברסיטה - בה רכש היינה את השכלתו, ומקור גאוה לעיר - כמעט נעלמת מן העין. ההשכלה, משאת נפשם של יהודי גרמניה שוחרי התרבות, מאבדת את ההילה שלה בין נקניקים, בירה ובית כלא, והיינה לא מסתיר מאיתנו שאהבה רבה אינו רוחש לאוניברסיטה בה למד:

על פי רוב נחלקים תושבי גטינגן לסטודנטים פרופסורים, בורגנים ומקנה; ארבעת המעמדות נבדלים זה מזה הבדל ניכר. המקנה הוא החשוב שבהם. מניין שמות הסטודנטים, הפרופסורים, מן (ושלא מן) המניין, היה גוזל זמן רב מדי; וברגע זה איני זוכר את שמות כל הסטודנטים, ובין הפרופסורים יש כאלה שעדיין לא זכו לשם כלל.

בינואר 1821, הרחיקה אוניברסיטת גטינגן את

הפרויקטים נועדו מראש לכישלון: הרוח הליברלית שביקש להקנות לכתב העת, לא הצליחה לפלס לעצמה דרך, ומשורר כמו היינה - לא היה אפשר לקדם במינכן הקתולית.

זהו הרקע הביוגרפי למסעו לאיטליה. באוגוסט 1828 הוא יוצא לדרך, מבקר בערים גנואה ולוקה, באוקטובר ובנובמבר הוא מבלה בפירנצה ובתחילת דצמבר, דרך ונציה, הוא שב למינכן. תמונת המסע **מרחצאות לוקה**, מעוררת בנו עניין מיוחד: היינה מתאר שני יהודים שזנחו את יהדותם, שני גיבורים ספרותיים הנמנים עם הדמויות המפורסמות ביותר ביצירתו.

בתמונה זו הוא פונה אל הסאטירה, משלח את חציו ביהדות גרמניה, ולאמיתו של דבר כותב פרודיה גם על עצמו - על המומר שתקותיו מתנפצות לנוכח המציאות. "אין דבר משעמם יותר עלי אדמות, מקריאת תיאור מסע איטלקי, להוציא אולי כתיבתו, ורק אם ימעיט המחבר לדבר על איטליה אפשר במידה זו או אחרת לשאת את העניין". כך נפתח הפרק הרביעי של **מרחצאות לוקה**; היינה דבק בעצה זו ואינו עוסק באיטליה כי אם במצוקה של יהודי גרמניה.

את הכתיבה הוא מתחיל בפברואר 1829 בפוטסדאם שבקרבת ברלין. הוא מחדש את הקשר עם מזור וצונץ, חבריו מן ה-*Culturverein* (האגודה לתרבות ולחוכמת ישראל), והעיסוק בהיסטוריה היהודית גרמנית מותר את רישומו בטקסט. במובן מסוים, כאן נטועים שורשיה של יהדות גרמניה - לקראת סוף המאה התשיעית מתיישבת על גדות נהר הריין משפחת קלונימוס, שמוצאה מן העיר לוקה. היינה מחזיר את שני המומרים שלו אל המקום שממנו באו - בראי הסאטירה הוא מציג את השינוי שחל בהם כעבור אלף שנים.

הבנקאי כריסטיאן גומפל הוא יהודי עשיר ובעל גוף שהמספר הכיר עוד בהמבורג. כבר מזמן היה לקתולי, ובאיטליה גם אימץ לעצמו תואר אצולה. מעתה היה שמו *Markese Christophoro di Gumpelino*, אולם אפו של האיש נותר כשהיה:

אין ככוונתי לומר משהו בגנותו של האף; להפך, הוא ניחן בתווים אציליים שבזכותם רשאי היה ידידי להוסיף על שמו, לכל הפחות, את תואר המרקיוז. אפו העיד על מוצאו האצילי המיוחס, על משפחתו עתיקת הימים, שאפילו האלוהים בא איתה בכרית הנישואין, בלא חשש מפני נישואי תערובת. נכון שמאו ירד במעט קרנה של המשפחה, ומימי קארל הגדול, על פי רוב, סחרה לפרנסתה ממכנסיים מיד שנייה ובכרטיסי מזל המבורגיים. ואולם תמיד דבקה

העניין. את האיום מתרגם היינה לתמונה - הוא משרטט סצנה גרוטסקית של פחד, שבה צלב הברזל, הבריחה אל הנצרות, מופיע כמציל מפני המוות.

2.

בקיץ 1825, בפרק הזמן שבין סיום הכתיבה והפרסום של **המסע אל חבל ההרץ**, היינה נטבל לנצרות. מבחינה כרונולוגית ברור שלא הבהלה על האילונשטיין אלא הנימוק המעשי, הוא שמניע אותו לעשות צעד זה. ב-28 ביוני



היינריך היינה

"איבדו כל חוש ליפה ולאצילי", הוא אומר על היהודים המוכרים בזול ממנו: כוונתו לסחורות האנגליות שהיהודים מוכרים במחיר הנמוך מערכן.

היינה מבין ללבו ומגיב באופן אינסטינקטיבי. יש להניח שהוא אינו חושף לפני הסוחר את יהדותו. ולעומת זאת, את עצמו הוא מציג כסהרורי ולעיני הקורא ייחשף תהליך של פרויקציה - על מנת להתגונן מפני ההתנהגות הבלתי צפויה של הגוי שונא היהודים, הוא נוטע את הפחד בסוחר עצמו.

זהו מנגנון הגנה הפועל ברבים מכתביו של היינה בכיוון הפוך. החוויות שחווה מהלכות עליו אימה, וכדי לשרוד הוא אינו מסתיר אותה, כמו בחדר השינה על ההר, אלא מעצים אותה - הוא מציג אותה בפרהסיה ויוצר את הרושם שאין היא אלא מהתלה. סצנה דומה מתרחשת לקראת סוף **המסע אל חבל ההרץ**. הוא עושה את דרכו בהרים ומטפס לראש האילונשטיין, סלע גבוה עליו ניצב צלב ברזל. מוקסם מן המבט אל עמק הנהר והעיירה אילונבורג הוא מצטט את האגדה שנתנה לסלע את שמו:

מספרים שכאן עמדה טירה מכושפת, בה התגוררה אילזה בת המלך העשירה והיפה, שעד עצם היום הוזה מדי בוקר רוחצת בנהר האילזה ששמו כשמה; ואת זה שנתמזל מזלו להיות במקום בשעה היעודה, תוביל אל הסלע, ששם טירתה ותגמול לו בחסד מלכותי.

כמו ביצירות אחרות שלו, גם כאן חולם היינה על נסיכה. בשעה שהוא מתאר את בת המלך והקיסרים הסקסונים הישנים שפקדו את טירתה, קורה משהו מעורר פלצות:

עצה לי לכל מי שעומד בראש האילונשטיין; בל יחשוב על קיסר או ממלכה, או על אילזה היפה, כי אם רק על רגליו. כשאני עמדתי שם, שבתי במחשבותי, לפתע שמעתי את המוסיקה העולה מתחתיות הטירה הקסומה, וראיתי את ההרים הסובבים אותה נעמדים על ראשיהם, ואת גגות הרעפים האדומים שהחלו לרקוד, העצים הירוקים מרחפים באוויר הכחול, דוק כחול וירוק כיסה את עיני, ואני, שראשי סחרחר עלי, ודאי הייתי נופל לתהום, אילולא, במצוקת נפשי, אחזתי בחווקה בצלב הברזל. ברגע כה קשה, ואת לעוון איש לא יחשוב לי.

היינה יודע היטב שהחלומות שלו מעוגנים ברומנטיקה הגרמנית שאיתה ביקש להזדהות בעבר; ולכן הוא יודע על הסכנות שהם טומנים לו. זה זמן רב שהרומנטיקה קשרה ברית עם השלטון השמרני, והיהודי לא יצא נשכר מן

בגאונות המשפחה ולרגע לא איבדה את התקווה, שבוים מן הימים תשיב לעצמה את נכסיה, או לכל הפחות תוכה לפיצוי הגירה הולמים, כאשר השליט הקדום, הלגיטימי, זה המוליך אותם באפס זה אלפיים שנות, יקיים את הבטחות השיפוי. ואולי התארך אפס כל כך משום אותו משך זמן שהוא מוליך אותם באפס?

גומפלינו הוא יהודי ונוצרי, והיינה הולם בשני חלקי הזהות המזויפת - ביהדות הגאה באבותיה לא פחות מאשר בנצרות שבאה בברית הנישואין עם האלוהים. כדי לבטא את הלעג הוא משתמש בלשון הפוליטיקה השמרנית שעליה הכריז מלחמה בתמונות מסע: אלוהי היהודים הוא "השליט הקדום, הלגיטימי", שעתה, לאחר כשלון המהפכה, אמור להשיב ל"אצולה המיוחסת" את הפריבילגיות הישנות שלה. ואולם האף הארוך מוכיח שהבטחת הישועה היא רק תעתוע. המשאלה של גומפלינו לא מתגשם; לא ביהדותו ולא בנצרותו. לבנקאי יש משרת שהתפרנס בהמבורג ממכירת כרטיסי מזל. גם הוא יהודי מומר. עכשיו שמו ה"יאציינט", אך אין זה השם שנתנו לו הוריו, והוא אינו מסתיר זאת מן המחבר:

"אני כולי תקווה," אמר בשעה שקרב אלי, "שאתה עדיין מכיר אותי למרות שכבר לא קוראים לי הירש. היום שמי הייאציינט, ואני משרתו האישי של האדון גומפל." "הייאציינט, קרא [הבנקאי] בתמיהה וחרון אף על המשרת שגילה את סודו ברבים. "תנוח דעתך מר גומפל, או מר גומפלינו, או האדון המרקיז, או הוד מעלתו, לפני האדון הזה אין מה להתבייש, הוא מכיר אותי, לא אחת שם את כספו בכרטיסי המזל שלי, ואני מוכן אפילו להישבע שמן ההגרלה האחרונה הוא חייב לי עוד שבעה מרקים ותשעה שילינגים."

המשרת הפטפטן לא מסגיר שני יהודים מפוקפקים, כי אם שלושה. גם המספר המיר את דתו, ואת חצי הלעג החדים ביותר שולח היינה אל עצמו. באשר להייאציינט וגומפלינו - הוא רק נוקב בשמותיהם הקודמים, ואולם במקרה שלו, מתגלה חרפת העוני: הטבילה לא עזרה למשורר המובטל לשלם את חובו למוכר כרטיסי המזל.

הרבה לפני קארל מרקס מצביע הדיאלוג על סדר העדיפויות המתהווה בקפיטליזם המוקדם. גומפלינו הוא הכוכב העולה בשמי העולם החדש, לכוחו של הכסף הוא חב את מעמדו. לא כל אחד מוכשר לכך, והמספר, אחיינו של הבנקאי סלומון היינה, חש זאת על בשרו; אך

רבים מאמינים בסדר החדש וחולמים על העושר. זוהי הלוגיקה של משחקי המזל. הם מבטיחים לאדם המודרני אושר מפוקפק, והייאציינט, המשרת שאינו יודע לשתוק, מגלה לנו שגם המספר לא עמד בפיתוי.

בעזרת כספו מבקש המצליחן גומפלינו לכבוש את היעד האחרון, את סמל האיכות של יהדות גרמניה המתבוללת: התרבות. נסיעתו לאיטליה, היא גם מסע השכלה שבאמצעותו רוצה המתעשר החדש להתוודע למסורת, שאמורה להקנות לו לגיטימיות. בשעת טיול רגלי הוא מכבד את המשורר במתאבנים אחרים:

מה זה כסף? כסף הוא עגול, מתגלגל ונעלם, אבל ההשכלה נשארת. כך פני הדברים, אדוני הדוקטור. אם אני, ישמרני אלוהים, אאבד את כספי, אני עדיין ידען גדול באמנות, מבין בציור, במוסיקה ובשירה. קשור את עיני, והובל אותי בגלדיית התמונות בפירנצה, ולפני כל תמונה שתעצור, אנקוב בשמו של הצייר, או לכל הפחות - האסכולה שעמה נמנה הצייר. מוסיקה? אטום את אוזני, ואני עדיין אשמע כל צליל מזויף. שירה? אני מכיר את כל השחקניות הגרמניות ואת המשוררים אני יודע בעל פה. ואפילו את הטבע! חלפתי על פני 200 מילין, יום וליל בלי הפוגה, ורק כדי לראות הר אחד בסקוטלנד. אך איטליה היא מעל לכל. הסכיבה מוצאת חן בעיניך? נזר הבריאה! תסתכל על העצים, ההרים, השמים, וכאן למטה המים - זה לא נראה כמו ציור? ראית תמונה יפה מזו בתיאטרון? אפשר לומר שכאן האדם הופך למשורר.

היינה שם בפיו של הבנקאי את הניגודים המאפיינים את קיומו. כסף בא וכסף הולך, רק ההשכלה נשארת, אומר גומפלינו; אך היות שאת "ההשכלה" רכש בכספו, הוא מסתבך בכשל הגיוני. הוא רוצה שזו תהיה שלו לעד, ולפיכך הוא משער שעליו להפנים אותה; מחשבה המובילה לאי הבנה גרוטסקית: הוא למד "בעל פה" את כתבי המשוררים, גם את הציור והמוסיקה, ונרמה לו שבהתאם להשכלתו הוא יכול לקטלג אותם - אפילו בעיניים עצומות ובאוזניים אטומות. כבר כאן מקנה היינה ביטוי סאטירי למה שלמים מארקס יגדיר כ'ניכור' שורשיו בקפיטליזם. והדבר חוזר על עצמו ביחסו של גומפלינו לטבע. הכול נראה לו "כמו ציור" והוא שואל את הדוקטור המשכיל: "ראית תמונה יפה מזו בתיאטרון?" גומפלינו מתבונן בטבע כמו בתפאורה ובמעשהו הוא חושף את הצביעות של האסתטיקה הבורגנית, וגם את דפוס החשיבה של הקפיטליסט - בשבילו היה הטבע לחפץ

בר קנייה.

והמספר הוא מושא הבדיחה האחרונה באותו מונולוג. "אפשר לומר שכאן האדם הופך למשורר", אומר גומפלינו ומציג לפנינו תמונת ראי חבויה. הבנקאי נמנה עם הקהל עבורו כותב המשורר המודרני; גם הוא, המשורר, חייב להרוויח את לחמו בשוק הקפיטליסטי. ואם ברצונו לשרוד עליו להתאים את עצמו לאסתטיקה של קוראיו.

"תעודת הטבילה היא כרטיס הכניסה לתרבות האירופית": גם אמירה מפורסמת זו של היינה משקפת את הצגת התיאטרון שתמורתה יש לשלם. הדת היא עניין של כסף ולמרות שגומפלינו ידחה טענה זו, משרתו רואה את הדברים נכוחה. המספר בא לבקר אצל הבנקאי בדיוק בשעה שזה מתפלל. היינה ממתין ובינתיים מספק לו הייאציינט פרשנות חברתית של הדת:

"האדון גומפל נושא עתה תפילה" - לחש הייאציינט כשעל פניו נסוך חיוך מלא חשיבות, בשעה שהצביע לעבר חדרו של האדון. "מדי ערב הוא כורע על ברכיו לפני הפרימדונה עם ישוע הילד. זוהי יצירת אמנות מרהיבה שעולה לו שש מאות פרנצסקונים."

"ואתה, מר הייאציינט, מדוע אינך כורע מאחוריו, או שמא אינך נמנה עם ידידי הדת הקתולית?"

"ידיד, ולא ידיד", ענה זה במנוד ראש מהוררה. "זוהי דת טובה לברון מכובד שמבוקר ועד ערב יכול ללכת בטל, לשוחר אמנות; אבל אין זו דת לכן העיר המבורג, לאדם הטרוד בעסקיו, ובוודאי לא דת בשביל סוכן הגרלות. כל מספר שנמשך עלי לרשום ברוב דיוק, [...] ואם מצטעפות עיני כמו מקטורת קתולית ואני טועה, אני רושם ספרה שגויה, זה עלול לגרום עוול נוראי. פעם בפעם אמרתי לאדון גומפל: כבודו אדם עשיר היכול להרשות לעצמו להיות קתולי כפי רצונו, לעשן את תבונתו בקטורת קתולית, להיות טיפש כמו פעמון קתולי ועל אף הכול אוכל אינו חסר; אבל אני איש עסקים, ועלי לדאוג לענייני, כדי להשתכר למחיתתי."

הרבה לפני מקס ובר חושף היינה את הקשר בין הרפורמציה לבין עליית הסדר הכלכלי החדש. גם הוא, כמו הייאציינט, אינו נמנה עם חסידי הדת הקתולית; לא במקרה נטבל לדת הפרוטסטנטית, ובשנות השלושים יכתוב דברי שבח והוקרה על מרטין לותר. אך בעולם החדש הוא אינו מצדד, וגם במוסר הפרוטסטנטי, עם הנעימה הקפיטליסטית, הוא אינו גותן את אמונו. הייאציינט מצביע על נקודת התורפה בחלופה הנוצרית:

המטאפיזית של העולם המודרני, וגם כאן, כמו במקומות רבים אחרים ביצירתו, הטררגדיה הופכת לקומדיה.

פרופסור הסינג הוא ראש החוג לשפה ולספרות גרמנית באוניברסיטה העברית בירושלים. ספרו *Der Traum und der Tod, Heinrich Heines Poetik des Scheiterns* הופיע לאחרונה בהוצאת Wallstein. החלום והמוות על יצירתו של הינריך היינה - הגרסה העברית לספר, בתרגום קטיה מנור, עתידה לראות אור במהלך שנת 2006.

חגית בת-אליעזר

תֹּאמֶר לִי שְׁמַתְּנֵנִי אֵלִי
אֲנִי יוֹדַעַת זֹאת עַל בְּשָׂרִי:
הַנְּעֻנֵנִי
הוּא שְׂרִיטוֹת מְצַטְלָקוֹת
אוֹתָן חוֹרְצֵת בְּנוֹ
חַתוּלַת הָאֵהָבָה
הַמְשַׁתְּעֵשֶׁת
בְּטָרֶף פְּתֵי הַנּוֹהֵר אֶל בֵּין טְפָרֶיהָ

גופינו פרודים

לליאור

נֹזְהָרִים מְלַגְעֵת
כְּאֵלוֹ הֵינּוּ
שְׁנֵי פְּרָפְרִים נְדִירִים
עִם אֲבָקָה זוֹהֶרֶת עַל הַפְּנִים
לֹא לְפָנָם בְּסִגְלוֹת מְעוֹפְנוֹ

אֲבָל מְבִטֵינוּ חֶפְשִׁים
לְהַצְמִד לְעֵינַיִם
לְרַפְרֵף עַל הַשְּׁפָתִים
לְרִשֵׁט דְּאָגָה

תשובתו של המשרת משעשעת כבר משום משחק הלשון בו נוקט היינה. בשעה שהיאיצינט מנסה לסלק מחייו כל סממן יהודי, מסגיר אותו מבנה המשפט. "את זו אני לא מאחל אפילו לגרוע שבשונאי", היא אמירה שמקורה בשפת היידיש ולא בשפה הגרמנית; הגלגול מ'הירש' ל'היאיצינט' שחוק ובלוי, ולשווא מנסה גומפלינו להקנות לו השכלה - ההסוואה אינה יכולה להסתיר את דמות היהודי.

והנה, מאחורי הצחוק חבוי מצבו הנואש של המחבר. כבר בעבר הצביע היינה על הקריסה

בנווה הרגש המעודן

בְּחֻצַּת פְּסִים
תְּכַלֵּת לְבֹן שְׁמִימִי
הַשְּׂקָתָ אֶל אֶפְרוֹרִיּוֹת יוֹמִי
קְדַמְתָּ אֶת פְּנֵי
בְּמַנְעַע לְחֵי רִיחֲנִית
חֻלְקָה עַל סֶף חֶסְפוֹס
מְשֹׁב רַעֲנָנוֹת נְעֻרִית
צָבַט בְּלִפְיִי:
אֲנִי יִלְדָה תְּמִידִית
בְּמַעֲטָה גוֹף מְכָה זְמַן
אֵיךְ אֲשׁוּה לְךָ?

ואתה:

"לִי עֵינַיִם מְקַסְמוֹת
לְרֹאוֹת אֶת קְרִיצוֹת הַיִּלְדָה שְׂבָף
וְאֲנִי טְרִי-נְעֻרִי רַק בְּאוֹר חֲבֵתָה הַזּוֹרְחַת

כָּאֵן בְּנוֹה הַרְגֵשׁ הַמְעֻדָן
אֲנַחְנוּ מְשִׁתִּימִים"

"ואולם, מר היאיצינט, מה דעתך על הדת הפרוטסטנטית?"

"זו נבונה מדי בשבילי, אדוני הדוקטור, ואם לא היה בכנסייה הפרוטסטנטית עוגב, אזי ודאי לא היתה דת. בינינו, הדת הזאת לא מזיקה והיא צלולה כמו כוס מים, אבל היא גם לא מועילה. אני ניסיתי אותה, והניסיון עלה לי בארבעה מארקים וארבעה עשר שילינגים."

"וכל זאת למה, היאיצינט יקר?"

"אדוני הדוקטור, אני חשבתי שזו כמובן דת נאורה שהשילה מעל עצמה את הלהט והנסיים, אך טיפה של להט צריך שיהיה בה, נס קטן מן הראוי שתדע לחולל, אם ברצונה להציג עצמה כדת הגונה. אך מי בדיוק יחולל כאן נסים, חשבתי לעצמי באחד הימים כשבחנתי כנסייה פרוטסטנטית בהמבורג, שהשתייכה לסוג הערום למשעי, שאין בו אלא ספסלים חומים וקירות לבנים, ועל הקיר תלוי רק לוח קטן ושחור שעליו רשומות חצי תריסר ספרות לבנות. ואולי אתה שוב גורם לדת הזאת עוול, הרהרתי ביני לביני, ואולי יכולות אותן ספרות לחולל נס בדיוק כמו דיוקן אם האלוהים [...]

וכדי לרדת לעומקו של עניין, מיד עשיתי דרכי לאלטונה, ובהגדרת הפיס של אלטונה הימרתי על אותן ספרות [...]. אבל בהן צדק, אף לא אחד מן המספרים הפרוטסטנטיים עלה בגורל. [...]

ונדמה לך שהשתבשה עלי דעתי, ועל הדת שעליה המרתי וגם הפסדתי, ארבעה מארקים וארבעה עשר שילינגים, אשים את כל אושרי?"

היינה ממשיל את הבטחת הישועה למשחקי המזל - החילון מוזיל את המרת הדת והופך אותה אך ורק לסיכון עסקי שמחשבים במארקים ובשילינגים. מאחורי המסכה המגוחכת של היאיצינט מסתתרת מצוקתו של המחבר, והעקבות ברורים: היאיצינט כבר גילה לבנקאי שהאדון הדוקטור חייב לו כסף עבור כרטיס פיס, כלומר גם הוא נמנה עם המהמרים; והיינה מודה שקיבל על עצמו את הדת הפרוטסטנטית - המונולוג של המשרת מציג את המחבר כמהמר מטאפיזי, כספקולנט מובס, שצריך היה לוותר על תוכניותיו ובנוסף הימר גם על כפרת העוונות.

ואולי מוטב לו נותר ביהדותו? הוא חוזר לשאול בעצת האורקל שלו, המשיב לו כדברים האלה:

"נדמה לך שדת משה מועילה הרבה יותר, לא כן יקירי?"

"אדוני הדוקטור, הנח לי עם דת משה, את זו אני לא מאחל אפילו לגרוע שבשונאי. רק חרי אף ובושת פנים בצדה. שמע לי, זו לא דת, זה רק פגע רע. אני מסתלק מכל מה שעלול להזכיר לי אותה [...]"

"אין מגמתיות מגדרית גברית

בשירה שלי, מלבד זו של

השירה עצמה"

שיחה עם נעים עריידי על גבריות ועל אפיונים גבריים בשירה

אורי סטריזובר

פלמ"ח ואין צבריות או קיבוץ גלויות, אבל יש כאן עניין בסיסי שקשור בתסביך הגברי ובסולידריות של הגבר הערבי. לדוגמה, חוסר הפתיחות של החברה הערבית גרם לכך שגברים לא באים במגע עם נשים וכך נוצר צורך באקט של פיצוי על מה שאין. ליטופים וחיבוקים בין גברים לבין עצמם הופכים מחוות גופניות שהן סובלימציה אל מול הרצון והצורך. זו לא הומוסקסואליות, זו אחוות גברים מסוג מיוחד.

וְתִמֵּד יֵשׁ הֶכְרַח לְחֶרְטָה

וְתֵאֵוֹת הַחֲטָאִים

וּמַגַּע הָאֵינִי.

כָּעֵת עוֹבְרִים אוֹתִי דְבָרִים

שְׁאֵינְנִי יוֹדֵעַ אִם אֲנִי מִבֵּין אוֹתָם,

עוֹד אֲבִין חֶלְקָם מִמָּה שְׂכִיבֹא

וַיַּעֲלֵם מִמֶּנִּי חֶלְקָם הָאֲחֵר.

וְכָל פַּעַם שְׂכִילְתִּי לְבָרַח מִן הַהוֹה

רִדְף אוֹתִי מִה שְׂבֵא

וְלֹא בָא.

חוֹשֵׁב עַל מִי שְׂאֵנִי אוֹהֵב

מִשְׁתַּעֲשֵׂע הַרְבֵּה

כְּמָה שְׂאֵנִי קוֹרְאִים לוֹ חֵלוֹף-הַזְּמַן.

אָדָם הוּא הַמְשׁוֹרֵר שְׁחֵי אַרְכּוֹת

וְנִחַלֵּשׁ כְּעֵלֵי הַסֶּתֶר.

כּוֹתֵב לַעֲת נְפִילָה עַל הַנְּפִילָה

וְקוֹרֵא אֶת לֵב הָעֵינַיִם

וְחָשׂ אֶת שְׁמַעְבֵּר לַתְּחוּשׁוֹת

וְשׁוֹתֵק כְּאֶשֶׁר צָרִיךְ.

תמיד יש משאלה - נעים עריידי (בית ג)

בדיקה מקדימה שערכתי מגלה כי משוררים ישראלים מבטאים את תפיסתם הגברית בין השאר דרך עיסוק יוצר בנושא "האב" ובנושא "הצבא". האם נושאים אלה באים לידי ביטוי בשיריך?

נושא "האב" מעסיק אותי מאוד. כשאבא שלי חלה ואחר כך נפטר, ביטאתי את זה הרבה בשירים. ניתן למצוא במספר שירים את ביטויי הסמכותיות, את האבא הדומיננטי מול האם הכנועה. נושא "האב" הוא תסביך אדיפוס, המרד נגד השלטון, נגד הסמכות, נגד האבא, נגד הפטריארכליזם. אבא נמצא שם כל הזמן; לעומת זאת כמעט שאין מצדי התמודדות עם אמא. המרד הזה נגד הסמכות אולי עוזר לי לגבש את תפיסת הגבריות שלי. לעומת זאת אני לא זוכר שכתבתי שיר על הצבא, או שהעניין העסיק אותי. האם הצבא בישראל

זהו מיקס כמעט בלתי אפשרי. כשאתה בא במגע עם גבר אחר, אתה במגע עם סטריאוטיפ. כל אחד בא עם סטריאוטיפ וכך נוצרת מערכת תבונה של סטריאוטיפים, מודחקים או גלויים. חברה גברית מורכבת מסטריאוטיפים גבריים ולא חשוב אם קבוצת הגברים הם ממרוקן או מפולין, יהודים או ערבים. כל קבוצה מייצרת סטריאוטיפים משל עצמה וניזונה מהם. לדוגמה, בחברה הערבית הקלאסית לא העזו לקרוא לאשה אהובתי אלא אהובי. לא העזו לכתוב שירה ארוטית כלפי אשה ועשו זאת בטרמינולוגיה של זכר. האם זו תופעה חברתית או אולי תופעה ספרותית? עם זאת יש סטריאוטיפים שהם תוצרי תרבות. לדוגמה תסביך הסירוס. אין הבדל בין גבר אחד שיש לו תסביך סירוס לבין גבר אחר. זה יכול להיות ערבי, יהודי, פולני, רוסי או אמריקאי. כל הגברים נגועים בתסביך הסירוס.

המושגים "אחוות גברים" ו"רעות גברית" הם מושגי מפתח בחברה הישראלית הגברית. בוודאי, אלה מושגים שקיימים בחברה הישראלית. יש בהם הזדהות עם פחדים ועם תסביכים של הגברים כולם. גברים משחררים את עצמם מתסביכיהם באמצעות שיחות, באמצעות הידיעה כי "לא רק אצלי זה קיים". אווירת הצבריות בישראל, הפלמ"ח, הקיבוץ, הסחבקיות, כל אלה נובעים מהמושג אחוות גברים. גם בתרבות הפלסטינית או הערבית בישראל הדבר קיים עם ניואנסים שונים. אין

יש המזהים גבריות מתוך תפיסה ביולוגית, יש המזהים אותה מתוך תפיסה סוציולוגית או תפיסה תרבותית. מה היא גבריות לדעתך?

גבריות היא גבורה. גבר בעברית לקוח מהמילה גיבור. גבר בערבית זה רגול (איש). השפה העברית והשפה הערבית הן שפות גבריות ומהן עולה כי גבר הוא גיבור ואשה היא סמל של נשיות ושל אנושיות. החברה הגברית יוצרת לגבר דימוי שהוא איננו אנושי, הוא מלאך, הוא מעל האנושיות. כך יוצרת החברה מוטיבציות גבריות, מנגנון וסדר גברי וכך גם נוצרות עמדות וסיטואציות גבריות. בתחילה ברא אלוהים תבנית של אדם ואחר כך פיצל אותה לשניים, לזכר ולנקבה. החברה בראשית ההיסטוריה האנושית היתה מטריארכלית ונשים שלטו בה, מאחר שהן היו מקור הילודה. היהדות הביאה לעולם סדר מוסרי חדש המנוהל בידי גברים וזאת בגלל תסביך הסירוס. הגבר פוחד מהאשה, כשהוא בא במגע עם אשה הוא פוחד שלא יעמוד לו. לפיכך הגבר מבקש פיצוי והפיצוי לתסביך הסירוס הוא עמדת כוח ושליטה. כך קובעת האנושות המודרנית סדר חיים גברי, מנגנונים גבריים ותא משפחתי מקודש שבו הגבר שולט.

תפיסת הגבר הישראלי מורכבת ממגוון סטריאוטיפים. כיצד נבנים הסטריאוטיפים הגבריים בחברה הישראלית ובה גוונים אנושיים רבים כל כך.

החברה הישראלית היא תערובת של תרבויות,



צילום: דינה גונה

נעים עריידי

אָנִי מִתְפַּלֵּל שְׁלֵא תִבּוֹא רוּחַ
וְתִפְּלֵל אֶת הַכָּל בְּבֵת אַחַת
רְצוּנִי שִׁיְהִיָּה לְאֵט
לְחֹשֶׁב לְאֵט
לְכַאֵב לְאֵט
לְבִכּוֹת לְאֵט
וּלְבָרֵךְ אֶת הָאֵל עַל שְׁלֵא הָיְתָה
רְעִידַת אֲדָמָה.

'הרבה אהבה' - נעים עריידי (בתים א, ב)

האם לשירה יש תפקיד מחנך?
השירה יכולה להיתפס כאקט מחנך אבל היא איננה בעלת תפקיד מחנך כמוכנים הקלאסיים. אם אתה כותב שיר או מלמד שיר כדי לחנך לפי הגורמות, זו כבר איננה שירה ואיננה אמנות. שירה מעבירה אינפורמציות, אבל השיר מטבעו איננו מגמתי, הוא המחוז הסגור, הקטן. המלל שבשיר מדבר אל הגוף, אל הנפש, אל העצבים ואל השכל. שירה היא זו המזמנת את הנפש לעלות לספירות עליונות. היא אנטי המציאות והיא מוציאה את המציאות הפנימית החוצה כדי לחיות אותה לרגעים. האם לשירה תפקיד חינוכי? שירה היא אקט חינוכי המבטא הומניזם, כל זאת בתנאי שהיא איננה מגמתית. היא הקתרוזים

"גבר כותב את גבריותו ואשה כותבת את נשיותה" (אנתוני סטור, א"ס) - אם הכוונה לכתיבה במונח של ביטוי או אולי כן. שירה היא כלי ביטוי לדברים שאתה לא יכול לבטא בצורה נורמטיבית. היא מוציאה את הטאבו הפנימי היכול להתנהל רק בתוך שיר ולא בחיי היומיום. אתה כותב שירה על מה שאתה לא יכול להגיד. זה אולי סוג של אינטואיציה המוציאה את הדברים החבויים, את הפחדים, את הדברים שהמערכת הנורמטיבית הערכית גרמה לך להתבייש בהם. גבר מנסה לבטא את גבריותו, את תסביך הגבריות שלו, לעומת זאת לאשה אין תסביך נשיות, לכן אשה לא מבטאת את נשיותה. שירה גברית היא שירה המשקפת תסביך, שירה נשית היא שירה אנושית.

הַרְבֵּה אֶהְבֶּה בְּאֶשְׁתִּי
וּמַעַט רַחֲמִים בְּבִנִי.
זֶה פֶּשֶׁר הַחֲרָדָה בְּשִׁירִי.
בְּמִשְׁךְ הַחֲרָף שׁוֹרֵף עֵצִים
וּמְבַרֵךְ אֶת הָאֵל
עַל הַגְּשָׁמִים שִׁישׁ הַשָּׁנָה.
לְאָבִיב אֶסְבֵּיר פָּנִים
וּמִפְּנֵי הַקִּיץ אֶזְהִיר אֶת בְּנִי
וּמִי יוֹדֵעַ אִם הִסְתּוֹ לֹא יִפְחִיד
פְּתָמִיד.

קשור בגיבוש תפיסת הסמכות הגברית שלי?
אינני יודע, לא נכנסתי לעומקו של העניין הזה.

אוֹיְבִים לְפַעֲמִים חֲבָרִים
וּגְבוּרַת הַסּוּסִים בְּזִכּוֹת פְּרָשִׁים
חֵילִים הַמָּתִים בְּקַרְבּוֹת
לְעוֹלָם יֵהוּ חֲלָלִים
וְכָל הַחַיִּים בְּשֵׁלּוֹם -
בְּזִכּוֹת הַמּוֹת הָאֵיִם.
מְשׁוֹרְרִים בְּחַיֵּיהֶם וּבְמוֹתָם -
מְשׁוֹרְרִים הֵם
וְאֲנִי בִּינֵיהֶם אֶהִיָּה
אָדָם שִׁישָׂא לְאָדָם -
שִׁיר

יגויים רבים ינהרו' - נעים עריידי (בית ב)

לאורך הדורות התמסדה תפיסה של אסטיקה גברית מובהקת. השפה והמילוליות הן חלק בלתי נפרד מאסטיקה זו.

התפיסה האסתטית הגברית מדגישה את מה שכולט מגוף הגבר, כך גם ניתן לתפוס את צורת הכתיבה של השורות. באופן כללי יותר, הצלב הוא ביטוי פאלי וכך גם צורת המסגד המזכירה אבר מין גברי. זה הכוח הגברי והוא מודגש ופורץ החוצה. גם השפה היא חלק מאסטיקה זו. השפה העברית והשפה הערבית הן שפות שמיות. והטרמינולוגיה של שתיהן גברית לכל דבר ועניין. בערבית ניתן לראות כי כל הדברים החלשים או השליליים מבוטאים בשפה בצורת נקבה. כל דבר חלש, דומם, לא טוב, לא יפה הוא בצורת נקבה, כך גם בעברית. עברית וערבית הן שפות אחיות לא במקרה. השפה היא בעלת קונוטציה גברית, באמצעותה מדגיש המשורר את האסטיקה הגברית הרווחת.

האם יש בעיניך שירה גברית?

יש שירה גברית כמו שיש שירה נשית. השאלה היא לפי אילו קריטריונים ניתן לבחון אותה. יש אופי גברי בשירה ויש אופי נשי בשירה. שירתה של יונה וולך מבטאת אופי נשי שמורד בעצמו. וולך משתמשת בטרמינולוגיה גברית גם ביחס לעצמה, אבל נקודת הזינוק שלה היא נשית. זה נעשה במודע. העמדה הבסיסית שלה מאוד נשית גם אם היא נגדית. ניתן לגלות את הטרמינולוגיה הנשית בשירתה, בין השורות ומעבר לשורות. לעומת זאת שירתה של דליה רביקוביץ היא שירה נשית הנכתבת מתוך עמדות ברורות של אשה. אני מתלבט באשר לטענה כי

ממנו אתה מבין כי מה שהחבאת בפנים, משותף לעוד אנשים. נכון לומר כך על שירה ובאופן מיוחד על האספקטים המגדריים בשירה.

כתיבת שירה מזמנת ביטוי עצמי אישי של המשורר. כיצד תפיסת הגבריות שלך באה לידי ביטוי ביצירתך השירית? ככלל, אינני חוקר את השירה שלי וקשה לי להבחין בהבדלים בין עמדה שהיא נשית לעמדה גברית בשירי. אני פועל מתוך אינטואיציה וברור לי כי גם בשירתי יש מיני טאבו הפורצים החוצה. כשאני אומר "בכי של נשים הוא דבר יפה" אני מביע עמדה גברית. זו עמדה שאיננה מנוגדת לעמדה נשית אלא משלימה אותה. אני סבור כי המערכת המגדרית היא מערכת אחת שלמה וגבר איננו ניגוד לאשה. שני המינים משלימים זה את זה ולא מנוגדים זה לזה. אני מודע לכך שיש בשירתי הרבה דברים הקשורים באינטואיציה וקשה לי להגדירם. קשה לי להבחין האם העמדה שאני מביע בשירים באה מתוך אינטואיציה ומושפעת מהמסורת ומהנורמות, או שהיא שכלתנית יותר ובאה מעמדת המורה והחוקר שבי. יתכן שמקורה של האינטואיציה הזו בזיכרון הקולקטיבי ובזיכרון האישי שבי. אני תוצר של התפיסה הפטריארכלית. הונכתי בבית מאוד גברי, שהשלטון בו פטריארכלי; עם זאת אני מושפע מהשכלתי, מחוויותי האישיות ומניסיוני. אפשר לתפוס את האינטואיציה הזו הבאה לידי ביטוי בשירי כאקט פנימי הנובע מתפיסת עולמי הכוללת, שתפקידו להיות גורם משחרר. בזהירות אולי אומר, כי בשירה שלי אין מגמתיות מגדרית מלבד המגמתיות של השירה עצמה.

תמיד יש משאלה בלב
 ומשאלה ללב
 ומשאלה מן הלב אל סדרי הרוח.
 השנה התעוררתי והיה הצד הנכון
 בפיון השני של החיים
 אבל הפריית היתה כפי שעזבתי אותה אתמול
 מלאה בהפתעות.

יש הכרח להעסיק את השכל
 והנפש
 והמלים.
 וככל שישגי אותנו המות
 ישיגו אותו החיים.

תמיד יש משאלה - נעים עריידי (בתים א, ב)

הייתה עם המשורר נעים עריידי היא חלק מעבודת מחקר הנכתבת על ידי אורי סטריובר בנושא ארכיטיפים גבריים בשירי משוררים בהנחייתו של פרופסור פרנץ שפהאוזר, Budapest-Eotvos Lorand University. השירים: 'הרבה אהבה', 'וגויים רבים ינהרו' מתוך 'חילים של מים' (הסדרה הפתוחה, ספריית מעריב, ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1988).

השיר 'תמיד יש משאלה' מתוך 'חלומים כליל גשם', מבחר שירים מהשירה הערבית שהופיעו ב'עתון 77' (בעריכת ששון סומך, תרגם פרץ-דרור בנאי 2004).

נילי מילוא

אבי יצחק

לאבי י. ב.

בעצם ימים אלה; ביחוד
 בעלות ערב אל ראש מגדלי עזריאלי
 להשתקף בתלונות מזהבים; אני נזכרת
 בי זוכרת את אבי ש
 גם יחד אתו עשיתי זמן
 להסיח ולהשיג עוד זמן
 ממש באתו אגף
 שאליו אני מגיעה היום באוטובוס ישיר
 בהנחה מיחדת לותיקי העם

מתחלת המאה בה נולד ועד
 תשעים ויש ומעלה היה פחו במתניו; פה
 ושם אף בעט; אלמלא הייתי בת
 כהלכה ולא זנחתי את
 עשיתי לביתי בכונה ללוות את חיי אל
 המאה הבאה והלאה חי
 היה ודאי בעולמנו זה
 כפי שהנו

אולם
 מאחר שבאתי והשתכנתי בחדריו
 כלום חיב היה לי
 לתלות שאר ימיו כעדיליון על צוארי
 שרוי בטוב יחסי בלבד
 שאני - בסך הכל בתו
 ולא להמשיך בהפלטת חיי אל עולם שכלו טוב
 שבו (גם אם לא נכוננו לו כל אותן בתולות ידועות)
 מצפה לו אל נכון אשתו החיקית
 המשתבחת עלי
 בכמה וכמה מובנים

לא תמיד מפתיע מר העצמות בעינים עצומות
 בועט אותה במפץ גדול ומזהיר
 מהכא להתם
 לעתים החיים הם הנושאים אותה בעינים פקוחות
 ותמרוני הפלג זהיר אל
 האפק הזוהר יותר של
 העולם הבא

האמנם הגיע הנורד מביתו בן השש
 עשרה אל הצבא האוסטרו-הונגרי לאתר
 שהכה בעל דרגה בקת רובה אל
 מכרות פחם בגרמניה אל
 ישראל פלשתינ עיר-שלם פתל מערב אל
 בתי אונגריין וחסידות תאבות מצוות פותחות
 שלחן לרעב רוק וקורא מדי-מים מטעם עד
 שהתפקד וגזר פתלתלי פאותיו עקשן
 וכופר בעקר תל אביבה שנות ארבעים אל
 עולם שכלו טוב
 ואם הגיע האם גם נשאר?

אומרים על העולם הבא שכלו טוב - עבדה
 איש לא שב בו ממנו; האם זה נכון? ויציב?
 כי כבר ראיתי עקשנים שחזרו בהם זה כמה וכמה...
 השד יודע מה - מתקני השעשועים - נראו לא בטיחותיים
 או צבעי המאכל; אלהים - לא נראה מרחם
 אף לו על ילדי הגן; ומי אם לא אלהים חיב
 לעמד באבטחותיו; מתקון לתקון ירדו
 התקנים התרועעו המתקנים; מהקרוסלה עלו שירים
 אבל הסוסים לא עלו ולא ירדו; הצבעים נשחקו ונשחקו
 עד שיום בהיר אחד או רבים (ול ב סוף) לקחו
 את הרגלים והלכו... יתרועעו אף ישירו חשבו
 עם כזה גן עדן מי צריה גיהנום
 מוטב כבר בוט האדמה

לכן, או אף על פי כן, אין לטעות בתמותי
 כאלו מעולם לא למדתי או שכחתי דבר; אני יודעת
 דין עולם כמנהגו נוהג
 גם בעולמות אחרים; הקים בכלל גן עדן
 בלא שיתברכו בו ולו כמה מסממני הגיהנום; מלבד
 ערום ועריה ועריה ונשים ותפוחים ודבש וגלוי ואמת ויציב
 גם אשים ונחשים ועקץ והסתר פנים ושקר ורעד אלהים
 ולהט החרב המתהפכת
 שאלמלא כל זה - איזה גן עדן היה זה

טוב. כל האמור הרי הוא חכמת ילד. הכל כבר כתוב
 בתנ"ך; אך אולי יתר לעצמי להוסיף קרט ידע
 אישי; לא יאמן אבל לי
 ולעולם הרוחות קשר ישיר;

לכן כלל
 לא צר לי בעין על אבי שעבר לעולם אחר
 חי אדוני; ברצותי אשנה דמותו למולי
 תמיד; בלא מדוימים שלחנות כוסות ולוח אותיות

ובלא העברת מלים באי-מילים כשכל דכפין
 ייתי ויכול לירט סודותי הפמוסים באויר;
 כי שמורים ברגלי זכרונות וסגלות נושנות
 עת יעלה מלפני אנתר
 בנעלי קפיצת-הדרך הבלויות מעולם לעולם

הופ ואני שם. כלומר פאן. כנגד כל הגיון בכנור שהרי
 לא מתי. רגלי נטועות בעולמי. אך מה להגיון ולי
 ברגע בו אני מנתרת לראות השלום לשאר בשתי באתר
 החדש; אין זה דה ו'ה וו; שהרי כמה וכמה רקיעים נחלפו
 לי בדרך; האם זה השביעי שם הכל
 יכול להיות

כי אני מוצאת אותך שתול על פלגי מים; האם תבכה אבי על
 כי לא צמחתי לצדה כערבה בוכיה; הכי קרא שמך
 יצחק - בכדי? עלכן אטפחה בנעימה פלמ"חית-מה: סחתיין על האבא
 עושים חיים מהו?

- עיניך הרואות. אשה נאה. כלים נאים. מקור
 וך למראשותי. עפרים מנתרים לרגלי. בנאות דשא -
 ירביצני. על-מי מנחות - ינהלני. היחסר לי
 דבר ... ואת?

אני - עיניך הרואות. גם ראיתי את קולך מתהלך בגן. כמקדם
 סוחבת עלה תאנה מגן-עדן; ומגיהנומים
 טרם השפלת לי למצות את המירב; מהתפוח
 נטלתי ביס מן הלחי הירקה; מחלתי על השניה
 לא נרדמתי לרגע; אמצתי כף דבש; את העקץ הנחתי בצד
 אבל אצלה אני רואה הכל ככל ומפל כל טוב הארץ; ומה
 ישתבח שמו - עומד בתקן? כי הפעם
 אני מבינה שאתה נשאר עד הסוף;
 ואני כעת חיה אבוא על מקומי בשלום; לא אל תקום -
 לפני שיבה קמים; ואני-אתה רואה מצאתי בכחות עצמי
 את הדלת

אגב, באגף ממול
 בעודי מהרהרת בהר הקסמים נולד לי נכד
 בגרבים זעירים לבנים;
 אגב באגב - הידעת?
 כי את רחמי היום רואים רחוק רואים שקוף
 בסריקה אל קולית נתן לראות את הנולד; ושמו
 בישראל, איך אם לא -
 שחר

נעלי הקסם מסתבר יפה כחן לכאן ולכאן
 אני בטוחה שתהיה בברית

8.12.05

ריקים וכואבים הם חדרי הלב

יאיר מזור

"אבל מי שכבר אין לו הורים... עובר ליד מותו..."

כי מות ההורים הוא במידה ידועה מותו שלו. מתו אלה שאהבו אותו אהבה נטולת תנאי, שקמו בלילה כאשר התעורר מחלום רע או עלה חומו, מתו אלה שידעו עליו דברים שרק הורים יודעים, מתו אלה שנתנו לו חיים ובחייהם שלהם שמרו על חייו, מתו אלא אשר טבעו בו "עמוק בתוך הגוף / מגע יד רך שהוליך אותו". לכן, בשעה שהדובר עובר ליד מותם, הוא עוד עובר ליד מותו, הוא עובר ליד מות האפשרות לשבת איתם, עם ההורים, לשאול, לספר, לדבר, לשמוע, להתעניין, לדעת. ולכן כל אשר לא יידע עוד עם הוריו, מנוסח בלשון של שלילה: "לא לספר, לא לעצור לא / לחזור, לא לטלפן, לא לבקר, לא לדבר". כמו יהודה עמיחי שכתב על כך שורה יפה בשיר 'לאה גולדברג מתה', "מתים אומרים לא, אני אני, אינני".

"...אבל מי שכבר אין לו הורים מבין את החדרים הריקים..."
(יצחק לאור, 'כוונה')

לטענת הדובר בשיר, קהל המטרה של השיר הוא אותם קוראים בלי הורים, כי הם היחידים שיכולים להבין שיר על הורים שאינם עוד, כי הם היחידים שיכולים לבטא את הכאב הנוקב באורח לא ורבלי. במישור רגשי נטו. מי שאין לו הורים שוב אינו יכול להיות "נחרד לפעמים / ממחשבה, אפילו מהזיה, אפילו באמצע הרחוב / בדרך לקפה, או למשרד, ממהר, עוצר, חוזר / מטלפן, אולי גם מבקר, ככה סתם לדבר, לספר". וכאן השיר מעצב אנלוגיה ניגודית עצובה. מה עושים אלה שנתרו יתומים, נטולי הורים (יתמות איננה מותנית בגיל, איננה מוגבלת לגיל. גם אנשים בגיל העמידה יכולים לחוש יתומים)?

ובכן: "אבל מי שכבר אין לו הורים מבין את החדרים / הריקים, את הספרים המאובקים (את השירים / המאופקים)..." אם כן, רק היתומים, רק אלה שנתרו בלא הורים, יכולים להבין הבנה צורבת, לחוש בקרביים הנוקבים שלהם, אותה יתמות כואבת, מצמיחה, אותו ריק צחיה - שכולם נוצרים בעקבות הצעדים הבודדים, האבודים, בחדרים הריקים והמהדהדים. וכל שנתרו הם הספרים המאובקים, "השירים המאופקים", אולי שיריהם הליריים, מתוני הטון, אשר כמו בקטנות מהלכים, שירים כמו של יעקב שטיינברג, רחל, פיכמן, שאכלסו לא אחת בעיקר את כונניות הספרים ב"סלון" הצר והצנוע, או ב"הול" שלידו.

דברים המובאים כאן מעמידים מקבץ של הערות קצרות שעניינן שני שירים מאת יצחק לאור, שירים שאופיים מפעים דק ומדויק, רגיש ומרגש. שני השירים מתמקדים במות האב (אחד מהם אף במות האם). בשני השירים כאחד מפגין יצחק לאור יכולת שירית מרשימה להימנע מרגשות גם בשעה שהוא כותב על נושא במינון עתיר רגש. כך אפוא השירים מפיקים רגש מסונן, מרוסן, מבוקר, בעודם חומקים בחוכמה מפח עודף הרגשות. לאור מגשים ומממש הישג אסתטי זה לא רק מכוח היכולת שלו לנקוט תמטיקה ורטוריקה מאופקות בקפדנות, אלא אף בזכות קומפוזיציה המניחה בזהירות ממושמת וממושטרת את חומרי הטקסט, זה לצדו של זה, באורח אשר מסכל ומהסה את סכנת הסנטימנטליות מבלי לעקר או לעקור את מישור הרגש הנשאף. השיר הראשון העומד לדיון הוא 'כוונה':

כוונה

אני רוצה לכתב שירים לקוראים בלי הורים
כי הם מבינים לבד את מה שהם לא מספרים
לאף אחד. מי שיש לו הורים נחרד לפעמים
ממחשבה, אפילו מהזיה, אפילו באמצע הרחוב
בדרך לקפה, או למשרד, ממהר, עוצר, חוזר
מטלפן, אולי גם מבקר, ככה סתם לדבר, לספר.
אבל מי שכבר אין לו הורים מבין את החדרים
הריקים, את הספרים המאובקים (את השירים
המאופקים). עובר ליד מותו (עמוק בתוך הגוף
מגע יד רך שהוליך אותו) לא לספר, לא לעצור, לא
לחזר, לא לטלפן, לא לבקר, לא לדבר
(מתוך 'לילה במלון זר')

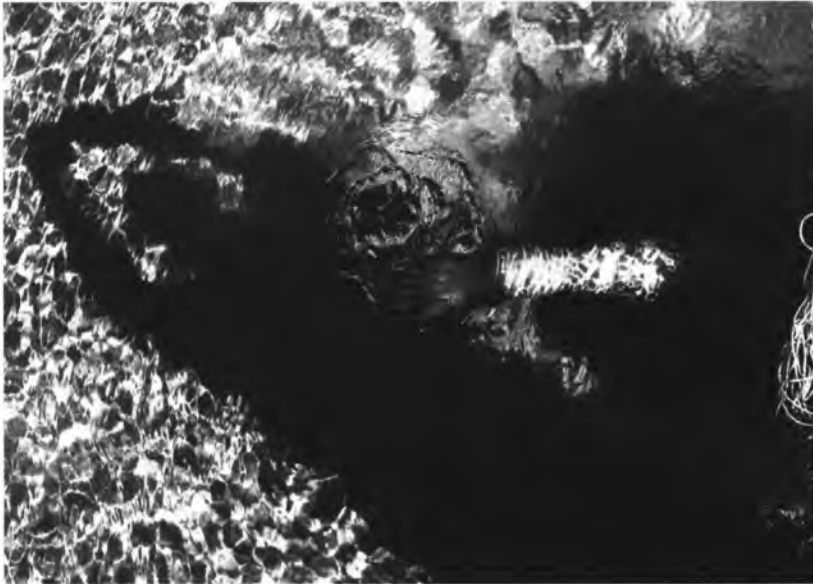
פטופטי, שתיקתך, אבי

אש קטנה עוד בוערת בנפשך הקר: בך על תקנים, אבי
בך על ההבשר, בך על הדם, אבי, גם כשהבשר זב דם
קר, פי ככה אדם, אבי (ומה תאמר למה ילדתי
אמא? ולמי תאמר?) אחרי עשרות שנים אדם יותר
לבד משתייה, כשבא לכאן מקף אותבים אותו והוא מאבד
אותם לאטו, אחד אחד, נשאר לבד. אבי אבי, בתשכה
אתה לבד, עד יחיד למהומת חיה (בנים בנות, מה
הם יודעים? דיאטת סקר או מלח, תרופה מקפת
חולים, זה בן). שמור על העדות, תן לזכרונות לבצע
לאט, כי הם הגוף. אל תסכם, אל תשפט, אל תחטט
(חטוט הוא חטא), תן לזכרונות לבצע לאט, בער
לאטך, איש אינו יושב אתה בחשך הפכד
שבו אתה קורא לזכרונות לבא, להתפכד
להתברך: מי, קים, דועה.

יארנטון, נובמבר 1990
(מתוך 'לילה במלון זר')

הורי הדובר מתו. הם לא, הם אינם, הם לא יהיו. והם הותירו מאחוריהם חלל. בור. דובר לא יהיה מלא יותר. החלל יישאר חלל. הבור יישאר בור. ורק הצעדים המהדהדים בחדרים הריקים יעידו כי פעם היה אחרת. אחת התחבולות האסתטיות הננקטות בשיר, פטופטי, שתיקתך, אבי המקנות לו עוצמה במפלס האמוצינולי, היא האנלוגיה בין ייסוריו של האב ההולך ודוער, ההולך ומת, לבין ייסוריו המסויטים של איוב. ראשיתה של אותה

רוני סומק



צילום: אמיר כהן

עצה שישית לילדה רוקדת

כְּשֶׁאֶת מְתִירָה חוֹטֵי רֶגֶל
מִפְקַעַת הַגּוֹף
וְעֵינֶיהָ נְדוּת פְּסָפָה,
אֶל תִּשְׁכַּחֵי שֶׁהַרְקוּד הוּא מַחֵט
בְּהַ תִּפְרֵ אֱלֹהִים אֶת כְּרַבְלַת הַקֶּצֶף
עַל רֵאשֵׁי הַגְּלִים, אֶת נְקִישַׁת הַשְּׂנַיִם
שֶׁל הַקּוֹפְצִים לַמַּיִם וְאֶת דְּגְלֵי אֲנִיּוֹת הַפָּאָר
הַמְּפֹלְגוֹת מִחוּפֵי הַכֶּתֶף אֶל קְצוֹת
הָאֲצְבָּעוֹת
בְּהֵן אֲנִי אֲרוֹן אֶת מְזוֹדוֹת הַפְּרִידָה
מִיְלְדוֹתֶיהָ.

"לזיכרונות לבעור / לאט, כי הם הגוף". ואכן, ככל שגופו של האב הולך וכלה, מה שנותר לו בבדידות האפלה האופפת אותו הם זיכרונותיו. לכן "תן לזיכרונות לבעור / לאט", הנח להווייתך לחוות במתינות את המוות הקרב, אל תתכחש אליו, אל תתכחש איתו, הנח והוא כבר מקיש על דלתך. "תן לזיכרונות לבעור / לאט". הם הלפיד היחיד, האחרון "בחושיך הכבד" בו אתה ישוב בבדידות מותך הקרב. תן לזיכרונות לקלוח בורם דק, קר ונינוח, וכבר הוא קר למרות שהבערה בזיכרונות עדיין לא כבתה; הענק כבוד לזיכרונות וברך אותם בכרכת חי וקיים. אבל הלא יודע אתה כי יש המשך לברכה, "צועק", המשך שלא כתוב בסידור, המשך שכתוב רק בספר התפילות שלך, ואף לאותו המשך יש המשך: "צועק", "דומיה", "דומה". זריעת השיר ברצף כה צפוף של אלוזיות לאיוב מקנה למרקם השיר תחום אסתטי כפי שהיא עוד מעלה את מפלס ייסוריו של האב. אבל מעבר לאיוב יודע דוברו הנבון של השיר להנחות את אביו הנובל בחמלה ובחוכמה כאחת. ■

על ידי הביטוי "אבי, אבי", רחוקות מלהיות מקריות או שרירותיות בשיר, שכן, הן מעידות על נטישה, על היוותרות לבד, כפי שחווה האב בשיר את מותו הממתין לו: "...כשבא לכאן מוקף אוהבים אותו והוא מאבד / אותם לאטו, אחד לאחד, נשאר לבד". לאמיתו של דבר, הביטוי "אבי" מזוהה כאלוהיה ישירה לאיוב, אשר באלוהיה אחרת אליו פותח השיר (קלל / ברך). במר רוח אומר איוב: "לשחת קראתי אבי אתה" (איוב לד, 36). והרי אביו של הדובר בשיר נמצא בעיצומו של תהליך מצמית אשר בחתימתו ממתינה לו השחת, לאמור מותו. אך בכך לא נחתמת האלוהיה לאיוב בשיר. כך אומר הדובר בשיר, בנו של האב: "וומה תאמר למה ילדתני / אמא?..)" וכך איוב: "למה לא מרחם אמות / מבטן יצאתי ואגוע" (איוב ג, 11). והאנלוגיה לאיוב עדיין לא פגה. בשעה שהדובר בשיר אומר לאביו "אל תסכם, אל תשפוט, אל תחטט / (חיטוט הוא חטא)", הוא נטל את איוב כמודל אשר ממנו יש להימנע. כי איוב אינו חדל לשאול, לחקור, לברר, לחטט, ובמקום לחבוק את מכאוביו (כמשנת הזן-בורהיום) הוא נאבק בהם מלחמת חרמה. ואילו הדובר אומר לאביו לתת

אנלוגיה היא ברובד הוורבלי, גם אם לא בשדה הסמנטי. כזכור, אשתו של איוב מייצעת לו להחליץ מכאביו הנוקבים: "ברך אלוהים, ומות", לאמור, קלל אלוהים, ומות. גם אם הדובר בשיר, הפונה לאביו כמו אשת איוב לאיוב, נוקט בביטוי "ברך" במשמעותו הפשוטה, הישירה (בניגוד לאשת איוב), האנלוגיה האמורה פותחת את השיר ומכתיבה את דיוקנו: "...ברך על הקיים, אבי ברך על הבשר, ברך על הדם, אבי...". כך, בניגוד גמור לאשת איוב המדרבנת אותו לברוח מחייו האבודים, הממאירים, על ידי ברכת (קללת) אלוהים, הדובר בשיר קורא לאביו לחבוק את חייו ההולכים נובלים ודועכים, כי אותם חיים ההולכים וכלים הם הדבר האחרון, היחיד שנותר לו ("אבי אבי, בחשכה / אתה לבד, עד יחיד למהומת חייך..."). הביטוי "אבי אבי" חובר לנטישה בזירת האלוהיה. אלישע חש ננטש מידי אליהו, אביו הרוחני, העולה "בסערה השמים", ומתוך כך קורא אלישע, "אבי אבי, רכב ישראל ופרשיו" (מלכים ב, ב, 12). וכך ישו על הצלב הקורא לאלוהים, "אבי אבי למה עזבתני". ואותן שתי אלוזיות של נטישה המוזנות בשיר

חלולה ומחוללת

או: 'בפנים היה ריק, כל-כך ריק'

אסתי אדיבי-שושן

מיכל זמיר: **ספינת הבנות**, הוצאת חרגול, 2005, 191 עמ'

ה בחילה התגברה. גרידה חמישית, עוד לא גמרתי שנתיים ואני עוד לא בת עשרים וכבר גרידה חמישית, זאת שאחריה אומרים שאי אפשר יותר להיכנס להריון. ואני לא מאמינה שזאת אני, אבל זאת אני וכל זה קורה לי. במונולוג וידויי, עירום, גלוי, שוטף, אדיש לתכנון המזועזעים, ובעברית דיבורית יומיומית, חפה מפיוטיות או מהדהודים ספרותיים, מספרת המספרת חסרת-השם ופעורת-הזוהות את סיפור החיילות שלה ושל חברותיה הצעירות, בנות החברה הישראלית החילונית בשנות האלפיים.

כמו הגיבורה, החוזרת ומגדרת מרחמה שאריות בלתי רצויות, כך גם הרומן מבצע מעין "גרידה" לערכים המרכזיים והפגומים בתרבות הישראלית. הוא מקלף אותם מרחם הקונצנוס השותק, ושוטח את קיומם העלוב, על ריקנותם ואינותם במרחב הפתוח של השיח הספרותי. כך מוצגים לעינינו בעליבותם מוסד המשפחה, שירותן של בנות בבסיס 'יוקרת', תפקודם של הקצינים הבכירים המוצבים בו והגוף הנשי של האשה הצעירה החיילת; כמו כן נבחנים יחסה אליו ויחס הקצינים הבכירים כלפיו.

בספרו **תולדות השיגעון בעידן התבונה** סוקר מישל פוקו את הדרכים השונות של החברה לדורותיה להתמודד עם תופעת השיגעון. בין השאר הוא מציין את "ספינות השוטים" בתקופת הרנסאנס, שהוליכו את מטענן האנושי הלא שפוי מעיר לעיר (רעיון הלקוח ממחזור הארגונאוטים בסיפורי המיתולוגיה היוונית). באופן דומה, טוענת זמיר בספרה זה, מעלה החברה הישראלית את בנותיה הצעירות על

ומטה של צה"ל, מוסד מפואר המזכיר לכולנו שצה"ל הוא מקל בעל שני קצוות, סייפא וספרא" - 'סייפא', כאיברם של הקצינים אותו הם תוחבים לכל מקום ו'ספרא', כעבודות האקדמיות המשמימות שאותן הם כותבים, מעתיקים ומשכתבים בעזרת פקידותיהן הצעירות. קציני הקבע המשרתים בבסיס בטלים ומובטלים מעשייה משמעותית ודאגתם נתונה לקידום ענייניהם האישיים תוך שימוש, ביתוק וניצול גופן של חיילות הצעירות המנותקות מבית ומחסות ההורים, ניצול זמינותן, נכונותן-לכל, והיותן שבויות, על פי חוק ורצון.

אחד משורשי הפגימות ותולדתה, כפי שהוא מוצג ברומן, הוא במוסד המשפחה, בית ההורים ובעיקר בדמות האב, המוצגים בריקנותם, עליבותם ובגידתם. אביה של המספרת מוצג דרך תפקידיו הסמכותיים והניהוליים במרחב הציבורי הן בצבא והן מחוצה לו: "סגן אלוף בתחזוקה, מנהל סניף של קואופ' בראשון".

חייו מתנהלים בכפילות בין הבית, משפחתו ואשתו, לבין מזכירתו בת העשרים, כגילה של בתו. קשר זוגי מסוג זה, בין גבר מבוגר, נשוי, בעל תפקיד ציבורי בכיר,

אחד משורשי הפגימות ותולדתה הוא במוסד המשפחה, בית ההורים ובעיקר בדמות האב, המוצגים בריקנותם, עליבותם ובגידתם

לבין אשה צעירה מאוד, בעלת תפקיד שירותי-שולי במרחב הציבורי, 'מזכירה-פקידה', המתקיים מאחורי גבה של האשה החוקית - מקבל ייצוגים רבים ברומן. שותפותו של האב ב'מוסד' ותיק זה, תחזוקו השוטף ובכך אשרורו, מאפשרת ומכשירה את שותפותה של בתו, בתורה, באותו מוסד עצמו, כל אחד מהם בתפקיד ובמיקום המגדרי הקבוע לו מראש, מכוח הנורמות התרבותיות-חברתיות בנות הזמן.

הבת הצעירה, שזה עתה התגייסה לבסיס היוקרתי ונבקעה לאקלים הצה"לי ולמפקדיו, מבטאת כעס על חלקו הפעיל של אביה ב'מוסד' זה, בו נבגדת אמה ומחלפת במזכירה בת עשרים, ומתנהגת כאילו אינה מודעת כלל לחלקה שלה באותו 'מוסד' עצמו. את חברתו-שמחון-לנישואים של האב היא חוזרת ומכנה 'שרמוטה', ומשתמשת בפועל 'תוקע' כדי לתאר את פעולת האב עליה: "אבא תוקע את המזכירה שלו, שרמוטה בת עשרים עם שיער צבוע," אך כאמור היא עצמה, מתוך זהותה ותודעתה הפגומות, ובמשאלת הלב היחידה שלה - 'נחמד זה כל מה שאני מבקשת' - לא מודעת לכך שגם היא בעצם 'שרמוטה', מנקודת ראותן של בנות ונשות המפקדים איתם

'ספינת הבנות': "כשהערב יורד, כשהשמים הפרושים מעל הבסיס נמהלים בכחול כהה ושחור, כשהכוכבים

רחוקים-רחוקים מתרמזים בנצנוץ מבטיח, כשהשעון מראה חמש והש"ג בשער מתחלף [...] הכול מתחיל להתנדנד. ספינת

מגורי הבנות מפליגה לדרכה [...] הכול מזהם ועלוב, עולה ויורד, נאנח מבעד לקירות, גונח ומתנשם" (שם, 24); לאקלים הספינתי יש השפעה מוחלטת על הנמצאים בו, כפי שמעיד תת-אלוף-כוכבי, בעל ותק של שנים רבות על הספינה: "זה הולך ומשתלט, המקום הזה, החוקים שלו, הג'ונגל הגס הזה שהכול מתלכלך בו. למקום הזה יש השפעה מסנפת" (שם, 42).

אך אם ההוצאה מחוץ לעיר וההגליה הארוכה מחסות הורית מגוננת ונורמטיבית, משותפת לשתי הספינות, הרי שעל ספינת השוטים הועלו (לנצח) מוקצי החברה ומשוגעיה ועל "ספינת הבנות" מועלות דווקא יקירות החברה, העידית שבעידית, כפי שמעידה קצינת הח"ן: "החיילות בבסיס, [...] כל אחת כאן נבחרה בקפידה רבה". וכן, בעוד שהציבור היה מודע להגליית המוקצים על ספינות השוטים, הרי שעל המתרחש ב'ספינת הבנות' הידיעה של החברה ושל ההורים משובשת וחלקית בלבד. הבדל נוסף הוא בשיבתן של הבנות מקן שהות מוגדרת לחיק החברה ששלחה אותן, אם כי, במצב שונה לחלוטין משהיו עת עלו לספינה. התבוננותה הביקורתית-חתרנית של זמיר ממוקדת במתרחש ב'ספינת הבנות', שמרחב השיוט שלה הוא "המכללה הבין-זרועית לפיקוד



מיכל זמיר | ספינת הכנות

דואג + כרוס

היא מקיימת יחסי מין.

האם הנבגדת נותרת במרחב הביתי כפי שמעידה על כך בתה החיילת באחד מביקוריה הנדירים בבית: "מה אמא עושה כל השעות האלה שהיא לבד בבית, לא עובדת, סגורה שעות במטבח? אף אחד לא יודע. שעות היא בבית, [...] מה היא עושה כל הזמן הזה?" (שם, 147). האם, האחראית על התנהלותם התקינה של חיי המשפחה, יודעת על קיומה של ה'מזכירה', וממשיכה באוטומטיות את פעולות השירות הקבועות לבעלה ולילדיה. בעוד האב הולך 'לדבר במטבח' ו'כולנו ידענו שזאת השרמוטה המחומצנת', וכל אחד מהילדים בבית מגיב בהתכנסות בקונכייתו, האשה הנבגדת נענית לקוד החיים היחיד אותו היא מכירה ולפיו היא פועלת, ובנאמנותה חסרת-הבחירה-והברירה מוציאה את קרש הגיהוץ, ועד שאבא 'גמר עם ההיא', היא הספיקה לגחץ לו חמש חולצות. בעוד אבא 'תוקע' את המזכירה שלו, אמא

'תקועה' בבית עם בנה המתבגר ובעלה הבוגד, 'שני גברים וחצי - מזכירה', חסרת קול ואונים מול מצב ומצג הבגידה והשקר. דווקא האב הוא זה

אבהות מזויפת ופגומה ברומן אינה רק זו הביולוגית אלא גם זו המטאפורית, המתממשת בדאגת גבר מבוגר לנערה-אשה

שקם מארוחת הערב המשפחתית בצעקה הנרגנת 'אולי תעזבי אותי'. מה שנותר לאשה הנבגדת, היא צידתן הקבועה, והבלבדית של הנשים עוד מימי פנלופה, שהמתינה עשרים שנה לבעלה אודיסאוס: הציפייה הסבלנית לשובו של הבעל בתום מסעותיו במרחב החיצוני: "היא יודעת [...] שהוא יחזור על ארבע וישנא אותה עד יומו האחרון. לא נורא, יש לה סבלנות" (שם, 148).

אבהות מזויפת ופגומה ברומן אינה רק זו הביולוגית אלא גם זו המטאפורית, המתממשת בדאגת גבר מבוגר לנערה-אשה, מוצגת בקיצוניות בדמותו של תת-אלוף דוד כוכבי 'שמחכה פה בבסיס לקידום לדרגת אלוף'. תת-אלוף-כוכבי מזהה את העדר החסות האבהית בהיילות הצעירות שסביבו, כמו גם את הצורך העז והבלתי מודע שלהן בחסות אבהית זו, ובמסווה כוונ ונצלני של דאגה אבהית חודר למשרדן, חדרן הפרטי, לבן וגופן. מיכאלה, קודמתה בתפקיד של המספרת, היא קורבנה התמים של מסכת האבהות המזויפת: "ככה הוא נכנס כמה פעמים למשרד, הסתכל עליה כמו אחד שדואג לה, כמו אבא שהולך ומתאהב בה בניגוד לרצונו. [...] והוא עוד נשוי" (שם, 14). תת-אלוף-כוכבי מזהה את פצע השכול המדמם בנפשה של מיכאלה, בת יחידה להורים מבוגרים

בערבים. גם לך? במקום להניח לה ללכת להתקלח ולישון, הוא מאלץ אותה להקשיב לסיפור חייו המוחמצים, סיפור אישי שהוא בה-בעת גם סיפורם של כלל קציני הקבע במכללה הבין-זרועית לפיקוד ומטה של צה"ל, מוסד מפואר, כפי שעולה מהחילוף החוזר ונשנה בדבריו מגוף-ראשון-יחיד לגוף-ראשון-רבים ומפתיחת המונולוג-הוידוויי במילה 'אנחנו': "אנחנו פה הולכים ומזדקנים [...] משנה לשנה הכרס גדלה, הקרחת, המדים נראים אידיויטיים. [...] אתן כל הזמן צעירות ויפות, [...] תראי אותי, נרקב פה, יושב ומחכה לפנסיה ובינתיים מה? [...] הייתי צריך לצאת מכאן בזמן. עכשיו כבר מאוחר מדי. [...] טעיתי, טעיתי בענק, [...] הייתי אידיוט. תמים. פטריוט. [...] תקוע פה, תת-אלוף, בטלן נצחי, כמו קוץ בתחת של צבא הגנה לישראל, אולי גם קוץ בתחת שלכן. אבל תאמיני לי, גם החיים שלי די חרא. כמו כלב, [...] את מבינה, לנו זה קשה. [...] השירות הצבאי שלי טינף אותי לגמרי. אני יודע שאני חרא, אבל אני לא אשם" (שם, 41-42). כך, בכוח סמכותו המזויפת הוא יכול לבטא אהדה מזויפת ולדרוש ממנה להקשיב בשותפות-ספינתית מזויפת.

בהמשך, מבקש תת-אלוף-כוכבי להסביר למספרת, הקרבן הבא שלו, את 'עסקת האבהות-גבריות' שלו עם מי שהוא מכנה 'הבנות שלי': "רוב הזמן אני לא מרגיש שאני צריך, [...] אני לא צריך כלום, רק שיעבור כבר, עם קידום או בלי קידום, עד שאני רואה פתאום אחת שמכריחה אותי, שבכות אני חייב להוכיח לה ולעצמי שאני גבר. [...] אני מוכן לקחת אותן טרמפ הביתה, לדאוג שייטגו להן כבוד בבסיס, ואני באמת דואג לבנות שלי, אבל הן צריכות לדאוג לי, לרצות אותי, להתעלם מהבטן והקרחת והרית הרע מהפה. הן מוכרחות לאהוב אותי" (שם, 44); תת-אלוף-כוכבי, באבהותו הרחומה, דואג לעזור ל'בנותיו' לגרד את מה שהוא מותיר ברחמן. הוא מלווה את המספרת להפלה שהוא מממן מכיסו, בבית רופא פרטי בתל-אביב, תוך כדי שהוא מעודד ומרגיע אותה: "אין לך מה לפחד, אני נכנס איתך לרופא, מלווה אותך עד תדר ניתוח. הרופא הזה מכיר אותי לא מהיום. תאמיני לי, זה כלום. הייתה לי פקידה שגירדה אצלו עשר פעמים. אפילו חום לא היה לה אחר כך. זה רק עשה לה יותר טוב" (שם, 107).

דגם נוסף של קצין-קבע מעמיד סגן-אלוף עירד שוורץ, מפקד 'ספינת הבנות' שבוחר לא לראות, לא לדעת, ולא להבין שום עניין או שערווייה מהמתרחש על ספינתו. עניינו היחיד הוא פרנסת משפחתו והשלמת עבודת

ניצולי שואה ואחות ליוסי, שנהרג ביום הכיפור. הוא חודר לתוכו במסווה של דאגה אבהית, תוך ניצול, גירוד

וריקון ערכים "צהליים" בסיסיים - רעות-גברית של הלוותמים וזיכרון הנופלים. הוא חודר אפילו אל זיכרונותיה בדמות 'החבר ללחימה' של האח-

מת, מי שיכול מכוח סמכותו לחפש בתיקים ולגלות לה: "את כל האמת [...] האמת שהיא תהיה היחידה שתדע". כך 'משחזר' תת-אלוף-כוכבי את עיניו של האח המת, ורוותם אותן לטוויית מלכודת השעבוד והתלות של מיכאלה: "בעיקר הוא נזכר בעיניים שלו, שמשוהו בהן נשאר חי לגמרי גם כשהגוף כבר גסס. אלה היו עיניים מהסוג שאי אפשר לשכות, עיניים כמו שלה. ואולי כל הפגישה הזאת ביניהם לא מקרית. אולי זאת סגירת מעגל. ואולי העיניים של יוסי מביטות עליהם מאיפשהו בשמים. [...] הוא את יוסי לא ישכת, באמת עלם חמודות, מהכי הכי טובים שלנו" (שם, 14). מיכאלה נלכדת במלכודת, והופכת ל'חברתו' 'אהובתו' של תת-אלוף-כוכבי. שבוע אחר כך התחילו אצלה 'הפרעות' שאחרי חודש החמירו מאוד ובירידתה הראשונה מ'ספינת הבנות' "היא דפקה לעצמה כדור בראש באמבטיה בשישבת אצל ההורים שלה" (שם, 13).

שלושה חודשים לאחר התאבדותה של מיכאלה, מפעיל תת-אלוף-כוכבי את קסמי אבהותו על מספרת הרומן, חיילת נוספת נטולת חסות אבהית. כך, ב'עשרה לחמש', כאשר היא מבקשת לסיים את יום-פקידותה, הוא נכנס למשרדה, ומתעניין בה באהדה: "לא קל כאן

הדוקטורט שלו: "הוא אמנם בצבא, אבל רואה את עצמו איש אקדמיה. יש לו מאסטר בהיסטוריה, ולדעתו לא יידרשו לו יותר מחודשים אחדים להשלים את הדוקטורט. [...]. הוא הרי אוטוטו לא פה. הוא רק מקפיד לעשות את העבודה שלו על הצד הטוב ביותר" (שם, 15); לאחר התאבדותה של מיכאלה, נכנסת אלוף-כוכבי לחדרו של סגן-אלוף שוורץ, והם מסכמים ביניהם את העניין בלי לחולל מהומות. ואכן, גם כאשר מבקשת ממנו המספרת, פעם אחר פעם, לעזוב את עבודתה משום שהיא 'לא מרגישה טוב', קוד גלוי לבחילות של תחילת היריון, הוא מפענח את הצופן מיד ומאשר את יציאתה הנחפזת, בהתעלמות נחרצת ומוחלטת ממשמעויות הקוד ומהכרוך בו.

בדיבור-משולב של המספרת, החיילת-פקידה-זוטריית, קורבן הבעייה, ושל סגן-אלוף עירד שוורץ, המופקד על הטיפול בה והמקפיד להתעלם ממנה, מועלית בגלוי הבעיה העיקרית של "ספינת הבנות": "העניין הזה של ההפלות האמת היא, שזוהי שערוריית השערוריות בצה"ל. שערורייה שהיקפיה כלל אינם ידועים. שאין עליה שום נתונים סטטיסטיים" (שם, 22). סגן-אלוף שוורץ מודע ל'שערוריית השערוריות בצה"ל' אך מקפיד להישמר מכל מגע עמה: "מה הוא כבר יכול לעשות בעניין הזה? מקסימום לא לשתף פעולה. הרי להעלות את הנושא בציבור, זה מעשה שלא יעלה על הדעת, זה עשוי להכפיש את כולם, ויש גם אנשים מוסריים בינינו. חוץ מזה, זה עניין של טעם, כל אחד יכול לבחור במה הוא נלחם, הוא לא אוהב לפשפש במכנסים של אחרים, ועל אחת כמה וכמה לחולל מהומות, [...]. הוא עצמו פיכה מספיק כדי לראות שאין מה לעשות, שאי אפשר לעצור את זה, והוא מקפיד להתרחק עד כמה שאפשר. [...]. מי יודע, חתיכה אחת יכולה להעביר סיפלים לכל אלופי המטכ"ל. ובכלל, ההוצאות הכרוכות בדבר, והדם והנפלים והסיבוכים והזיהומים, [...]. ובסוף כל הזוהמה הזאת תעלה כמו ביוב ותציף את הצבא. וכנגד כל זה פשוט אין מה לעשות" (שם, 23).

האקט המיני בין החיילות-הצעירות למפקדיהן המבוגרים 'מגורד' אף הוא ממשמעויותיו הרגשיות, החושניות והארוטיות ומיוצג כריק, עקר, תפל ונטול תשוקה. זהו אקט אחד בתוך סידרה ארוכה ונמשכת של אקטים דומים, שהחודרים והנחדרות המשתתפים בהם, בהסכמה פסיבית נטולת חיוניות, חסרי כל מאפיינים אישיותיים ייחודיים ומתחלפים דרך קבע באחרים ואחרות. כך, כאשר בא 'שלום-מפקד-חטיבה בשטחים', לקחת את העבודות שהמספרת מדפיסה בשבילו לסיום התואר, הוא

משליך אותה למיטה: "איתו זה סתם, כי התרגלנו, מין טובה אישית. אנחנו לא עושים עניין וגם אין לי כוח להתוכח. זיונים עייפים. גם הוא לא מתלהב". המספרת מודעת לחוסר קיומה כסובייקט בעלת זהות אוטונומית ייחודית, ולהיותה כסך הכול - 'גמירה', אובייקט-חדיר, כפי שהיא מסכמת זאת: "יש לו כמוני עוד מאה, עוד מאה גמירות לא משהו בתוך הווה בין שמונה-עשרה עד עשרים" (שם, 25). 'שלום, מפקד-חטיבה

בשטחים' משלם על ההדפסות ותמיד מוותר על העודף: "במקום זה אנחנו מזדיינים קצת, ממש קצת, עניין של כמה דקות" (שם, 166). לקראת סוף פקידותה-הצבאית, המספרת מסיימת את הדפסת עבודותיו ומסכמת ביובש: "הזיונים איתו כבר נעשו מטרד בלתי נסבל. קצת כסף בצד הצלחתי לשים" (שם, 172). זמין, מהיר, חסר כל משמעות וניתן לתחליף מידי הוא גם האקט המיני בין המספרת ל'אלוף-משנה אסף סגין, מפקד זרוע אוויר, טייס ופילוסוף, "ש'מזיין אותי פשוט כי אני כאן" (שם, 30), כך גם עם תת-אלוף דוד כוכבי: "כמעט בלתי מורגש. לא הרגשתי לא כשנכנס ולא כשיצא, והכול נמשך דקות אחדות" (שם, 101); גם לאחר ההפלה של עוברו לא מוותר כוכבי על האקט המיני, עלוב, מופחת ונסוג ככל שיהיה.

מול המודל הנשי הנקוב, המשומש, חסר החסות וההגנה, המבוזה ומחולל הן על ידי החיילות הצעירות נציגותיו והן על ידי הסובבים אותן, מציג הרומן ייצוגים נשיים אחרים, שבמקום לתפקד כאובייקט-חדיר עליו משאירים אחרים סימנים, מנסות לפעול כסובייקט-פעיל המשאיר סימן בעולם. לכל אחת מאלו, ה'משאירות סימן בעולם', מוקדש בהתאם לפועלן, פרק נפרד הנושא את שמן: מיכאלה, רחל, עלמה וסיוון. בניגוד למספרת נטולת השם, הבעולה ובלועה בעולם המסופר, זו שאינה משאירה סימן בהווה של היצירה היא נטולת פרק על (היעדר) שמה ברומן.

המספרת עצמה משתמשת בקריטריון זה של 'השארתי סימן' כדי להבחין בינה וחברותיה חסרות היכולת לבין האחת-האחרת, בעלת היכולת. כאשר היא מספרת על טלילה, החיילת היפה שגרמה ל'תת-אלוף יאיר דגן' להפסיד ובגדול, לעזוב את משפחתו ולפרוש מתפקידו, היא מסבירה זאת כך: "בניגוד לכולנו, הצליחה להשאיר אצלו סימן. [...]. היא זיינה אותו ולא

האקט המיני בין החיילות-הצעירות למפקדיהן-המבוגרים 'מגורד' אף הוא ממשמעויותיו הרגשיות, החושניות והארוטיות ומיוצג כריק, עקר, תפל ונטול תשוקה

הוא זיין אותה. גם אני רוצה להשאיר סימן אצל אסף סגין, אבל כנראה זה לא יצליח לי [...]. אני לא טיפוס שמשאיר סימנים."

עלמה, שלא כמו המספרת מרובת-הגרידות, מסרבת לעשות הפלה, בניגוד לעמדת הסביבה כולה, חברותיה לבסיס, אמה, קצינת ח"ן הראשית וקציני הקבע בעלי הדרגות הגבוהות - קובעת ש"הצבא הוא האבא". היא מסרבת להקדים את שחרורה ובוחרת 'להשאיר סימן', בבסיס, בצבא, ובתודעתן המגורדת

של עמיתותיה. 'השארתי הסימן' ניכרת קודם כל בנוכחותה הבולטת של הבטן-ההרה פורצת המדים והנורמות של הבסיס הצבאי: "לעלמה יש בטן בולטת. ממש בולטת. חודש שביעי. חולצה גברית XXL כבר לא פותרת את הבעיה. היא צריכה בגדי היריון. אין לנו בגדי היריון באפסנאות." 'השארתי הסימן' ב"ספינת הבנות" ובתודעת השטים בה ניכרת במטמורפוזה שיוצר ההיריון באקלים של הבסיס. סביב ההיריון, המטונימי להוויה ולסובייקט של אמת נוצר אי של ממשות, ערך ואמת בניגוד להוויה הכוללת של כזב והעדר משמעות וערך המאפיינת את "ספינת הבנות": "אצלנו, [...]. התעוררה תחושה של משפחתיות [...]. הקמנו פה בבסיס משפחה חדשה. אהבה חדשה קשרה בינינו, אהבה משפחתית או לפחות שותפות גורל, עזרנו בקטנות..." (שם, 54); בניגוד לקשרי התזוית והתחליף שבין הנשים והגברים בבסיס הרי שבין האם ותינוקה נכרתת עמיתות נצחית כפי שהיא ניכרת בין השאר גם בשם התינוק - "עמית".

רחל, הכלבה הנצמדת למספרת, עומדת אף היא כניגוד לתפל ולריק שבחייה. הכלבה נהפכת לחברתה הטובה של המספרת ודרך הדיבור אליה ואיתה מתאפשר לה חשבון נפש: "אני מתנצלת, פשוט אין לי אף אחד ואני בהיריון, פעם חמישית בהיריון, [...]. ושחור לי לא רק בלב [...]. אלא גם בראש" (שם, 32). עיקור הכלבה שנעשה בתשומת לב רבה ביותר, עומד כניגוד אנלוגי לגרידותיה התזויות של המספרת ומעצים את יחסה המבטל והמולול של המספרת לעצמה, לגופה, להריונותיה, להפלותיה ולאפשרות אימהות בעתיד. בניגוד למספרת הנטולת כל שם, דווקא לכלבה ממציאה המספרת שם, 'רחל', מתעקשת על הגייתו הנכונה במלעיל ולא במלרע, וזוכרת שבסיפור המקראי "היא בכלל מתה בלידה" (שם, 35). דרך העיסוק השהוי, המתלבט והזוהר

לסובייקט פעיל המשאיר סימן בעולם. בזמן ההווה המתואר ברומן, לקראת שחרורה, היא עושה זאת באופן אינפנטילי וסתמי, בלי להבין עד תום את משמעות מעשיה, דרך החריץ - סימן פרימיטיבי אותו היא חורצת על הקיר, ההשתנה, כלומר הלכלוך, ההוצאה החוצה של משהו שבדרך כלל הוא אינטימי כמו-גם בכתיבה 'בצד ובקטן' בתיקים האישיים של מפקדיה. עם התבגרותה כאשה צעירה, שנים לאחר שהיא עוזבת את הבסיס היא מממשת את 'השארית הסימן' במעשה הכתיבה של הרומן. מזווית ראייה של חיילת בעלת מודעות מוגבלת המתארת באופן מדויק ותמים-לכאורה את המתרחש ב'ספינת הבנות', מבקשת המספרת שבגרה 'להשאיר סימן בעולם' - 'חריץ' (?) 'שריטה' (?) 'לכלוך' (?) - בשיח הספרותי ובתודעה הקולקטיבית הישראלית, ובכל מקרה, תיעוד מגוף-ראשון, גוף האשה - תיעוד של אמת. ■

"נחמד שלא לצרכי רווח", ובתיקו האישי של אסף סגין, שהחליף אותה בחיילת אחרת, היא כותבת: "מניאק [...] כלב מסופלס [...] אפס [...] ובן זונה". בתיקו האישי של שלום היא מצטטת את מה שהוא אומר לה על אשתו, תוך כדי שהוא שוכב איתה פקידתו-מדפיסתו: "אני אוהב את אשתי", ומוסיפה: "אני מקווה שאותה לפחות הוא מזיין כמו שצריך". ביטוי נוסף לשינוי שמבקשת המספרת לחולל בהתנהלותה בעולם ניתן לראות בחפץ היחיד אותו היא לוקחת בירידתה מ"ספינת הבנות". לאחר שהות בת שנתיים וחמש גרידות, היא לוקחת איתה רק את תמונתה של מיכאלה, זו שסירבה-עד-מוות לשתף פעולה עם המהלך המסואב של המתרחש בספינה, ובכך, 'השאירה סימן בעולם' של מרד, סירוב ומחאה. לקיחת התמונה של מיכאלה היא ביטוי ללמידתה והפנמתה של המספרת את הסירוב המוחלט להיות אובייקט פסיבי עליו משאירים (גברים) אחרים סימנים, ואת הכרח ההיפכות

בעיקור הכלבה מנסה המספרת לבצע תיקון לגרידותיה החוזרות ותוכפות. דווקא ביחס לכלבה העזובה, עוסקת המספרת, בפעם הראשונה והיחידה ברומן, בהיבט המוסרי של פעולת העיקור ובחויית האימהות הנשללת כתוצאה ממנה; היבטים שבהם היא נמנעת מלעסוק ביחס לעצמה. בניגוד למעשיות-הטכנית בה 'מתקתקת' המספרת את גרידותיה, לגמרי לבדה, ללא כל דאגה אימהית חברית או נשית כלשהי, הרי שלכלבה העתידה להיות מעוקרת היא מבטיחה את מה שנמנע ממנה עצמה: חברות, דאגה ואחווה נשית: "ידעתי שאני אדאג לה. [...] אני סומכת על רחל ועל עצמי. אנחנו נסתדר" (שם, 38,35)

דרך התנגדות נוספת לגורל הבנות בספינה היא זו שבה בוחרת סיוון, המסרבת לעלות ל"ספינת הבנות" ובוחרת להעביר את השירות הצבאי שלה בבידוד בבית חולים תל השומר, אליו היא חוזרת ומגיעה בשיטות שונות, חיתוך ורידים, מחלת צהבת וסתם התמוטטות, כל אלה בחסות ה'שיגעון', מקלטן הקבוע של נשים מימים עברו. מול הווייתה וגופה הנקוב והמשומש של המספרת, מייצגת סיוון מודל גופני-נשי שונה: טהור, מבודד, בלתי-נגוע, בלתי-חריד, המחכה לאחד ויחיד והפועל על פי קול הלב כפי שהיא מעידה על עצמה: "אני צריכה שיקטפו אותי. אני צריכה להיות בוואזה בסלון של מישוה, ממש בעדינות. [...] דברים כאלה שומעים בלב" (שם, 116); המגע-המיני הראשון והיחיד שהיא מקיימת, עם מי שבחרה בו, בעיתוי שבחרה בו, מוטבע בגופה ובנשמתה כחוויה כה ייחודית ומשמעותית עד שהיא שוקעת לאחריה בשנת 'היפהפייה הנרדמת' של עשרים וארבע שעות.

בסיום הרומן, לאחר אשפוזה של המספרת בבית החולים בעקבות כוויה ממי המיחם של התה/קפה שהיתה אמורה להכין לאחד ממפקדיה, והתוודעותה לאנשי 'השוליים' של הצבא, המסרבים לשתף פעולה עם חוקיו ומהלכיו, היא מבקשת לבטא את השינוי שחל בה בהחלטתה 'להשאיר סימן בעולם'. על סף שחרורה מבית החולים, היא מוציאה מטבע של שקל "ושורטת את כל הקירות. חריץ אחד ודק נקרע בצבע השמן האפרפר. שיהיה", אחר כך, על קיר נוסף: "קו ארוך וארגמני של ליפסטיק". דרך נוספת 'להשאיר סימן' היא ההשתנה לא רק היישר לתוך פתח הג'ריקן אלא גם 'קצת על החצאית והנעליים'. לפני ירידתה האחרונה והסופית מ"ספינת הבנות" מחליטה המספרת 'להשאיר סימן' בגברים שעד כה היו הם שהשאירו סימן בה, על ידי הוספת חוות דעתה עליהם בתיקים האישי. על רב סרן איתי כץ מראשון לציון היא 'כותבת בצד בקטן'

רוברט וייטהיל (בשן)

מרדף סרק

אָנִי
חָמַר דּוֹמֵם בְּאַגְרוֹפִּי
טָחוֹן
תַּחַת אֵיבְתוֹ
מֶה הוּא חוֹשֵׁב
מֶה הוּא מְרַגֵּשׁ
בְּרַבְצוֹ מְנַגֵּד
בְּרַעְמוֹ כֶּכֶה
אָבִי
תַּקּוּוֹתַי
נְדָרְסוּ תַּחַת אַבְךָ רִגְלָיו
וְאָף הוּא, בְּאִיזוֹ דֶּרֶךְ מְקַוְקָת
נֶפֶל
פְּתוּשׁ

תְּקִשׁוּרִים

אָבִי בְּשָׂר
חֶשֶׁךְ
וְהִשְׁמַחָה לְאִיד.
עִם חֶרְמֵשׁ הַמּוֹלֵד
הוּא הַתְּקוּיֵט
הוּא נָאֵם לְפָנַי הֶרְקִיעַ,
וְלְפָנַי דְּרוֹרִים הַמְּקַנְנִים בְּמְרוֹבֵי הַגַּג
הוּא נִשָּׂא דְרָשׁוֹת
יוֹם אֶחָד קָם וְהִצְטַרֵּף אֲלֵיהֶם

רוברט וייטהיל נולד בארה"ב, גדל בטקסס, חי בווינגטון. עורך דין במקצועו, עוסק ביצוא ומורה לעברית. השירים מתוך טקסט במראה האחורית, ספרו הרביעי שבכתובים.

התחתנתי איתו כי רציתי לדעת תמיד איפה הוא

יובל פז

המחברת את משנתה בדבר האחרות הנשית. במרכז הספר ניצבה השאלה "מהי אשה?" ששימשה יריית פתיחה למבחר גדול של כתבים פמיניסטיים שניסו להשיב עליה. הציטוט המפורסם *מהמין השני*: "את לא נולדת אשה, את נעשית אשה" מרחף לאורך כל הקריאה ברומן *ככה זה קרה*. מושג הנשיות נותר ארעי וככזה הוא תלוי חברה ותרבות. "אין זה הטבע שמגדיר את האשה, אלא היא זו שמגדירה את עצמה בהתמודדותה עם הטבע בדרכה שלה", כתבה דה בוואר. לשאלת הגדרת נשיותה של האשה, התלוותה התהייה באיזו מידה בכוחה של האשה באשר היא להשיג את חירותה ולהיות אדם חופשי; התשובה לשאלה זו מורכבת ומסובכת בשל הגדרתה הראשונית כמעט של האשה כסוג של "אחר". מובן כי את תפקיד ה"אחר" הועיד הגבר לאשה. הגיבורה של גינצבורג מקיימת את הסתירה הבסיסית שביחס



נטליה גינצבורג

אומץ ומצהירה על אהבתה, הוא חושף את סודו בדבר קשר ארוך שנים שהוא מנהל עם אשה אחרת. בכך נפתחת מסכת יחסים של התקרבות והתרחקות לסירוגין, אשר במהלכה נרשמים רגעים קטנים של אושר לצד שעות קשות של מפח נפש. ההתרחשות מזמן פגישתם של בני הזוג ועד מעשה הרצח מתוארת בלשון פשוטה וחלולה מפי הגיבורה-המספרת המיטלטלת במסע נפשי מרתק ומייגע של גילוי האמת בדרך לשחרור מדיכוי, שמידת מודעותה לו מוטלת בספק.

כמו ביצירות אחרות שלה, מלווה גינצבורג את הגיבורה שלה המאופיינת בפסיביות ובנרפות מתוך ציפייה אינסופית להתגשמות חלום אידיאלי, המובילים לאכזבה וייאוש טוטאלי כתוצאה מהתפרקות המשפחה ומהשתלטות הבדידות עליה. אלא שכאן, למרות המוות המתגלה כחלק מהחיים, מבקשת הגיבורה למרוד בגורל המתאכזר ולהיאבק בו באומץ. היא מבקשת למרות הכול - לחיות.

השאלה העומדת במרכז חוויית הקריאה ברומן היא האם מעשה רצח הבעל הבודד הוא עדות לעוצמה וכוח המסמנים את ניצחונה של האשה המדוכאת שזכתה בחירות המיוחלת, או שמא אין זו אלא פעולה אימפולסיבית, חסרת-שליטה, של אשה שאיבדה את שיקול דעתה מתוך התמוטטות נפשית של מי שלא ידעה להיחלץ מקשר הרסני עם בן-זוג שקרן? שנתיים לאחר פרסום *ככה זה קרה*, יצא לאור הספר *המין השני* לסימון דה בוואר, בו שטחה

נטליה גינצבורג: *ככה זה קרה*, מאיטלקית: מירון רפופורט, הוצאת הקיבוץ המאוחד הספרייה החדשה 2005, 91 עמ'

N מרתי לו: 'תגיד לי את האמת' והוא אמר: 'איזו אמת?' - במילים אלו

נפתח הרומן הקצר *ככה זה קרה* (1946) מאת נטליה גינצבורג, המופיע כעת בהדפסה מחודשת, נפרדת מהקובץ *קולות הערב* בו נדפס לראשונה ב-1994. נדמה כי רדיפת האמת של גיבורת הרומן, היא שתוביל אותה בדרך פתלתלה ונואשת אל הבחירה להרוג את בעלה. מעשה הרצח אשר נחשף כבר בפסקת הפתיחה - בחינת כרוניקה של מוות ידוע מראש - מארגן באופן מהופך את עלילת המסע מאי-הידיעה אל הידיעה, כאשר המחברת מקפידה לנטרל כל תהייה בלשית באשר לזהות הרוצח וכלי ההרג, לטובת התרכויות מחודדת בשאלת המניע הפסיכולוגי שהוביל את הגיבורה למעשה הקיצוני.

ככה זה קרה מגולל את סיפורה של אשה בת 26, מורה בבית ספר לבנות, שלא חוותה אהבה מימיה, עד שפגשה באלברטו, גבר בן 40, בעל עיניים עליוזות ובווערות, סגור ומסתורי, הממעט מאוד לספר על עצמו. זמן רב חולף מבלי שהמספרת הגיבורה מצליחה לברר האם אלברטו אוהב אותה, ובתוך כך היא שרויה בשגרת חיים חד-גונית ומתישה, חשה כטרף חלש וחסר ישע של דמיונותיה. אלברטו אפוף הסודיות, בא והולך, נמנע מלהצהיר על כוונותיו ביחסיו עם המספרת, ובמקום זאת רושם ציורים בפנקסו, החושפים מעט ובאופן סימבולי את עולמו הפנימי. כאשר היא אוזרת

הנשים לעצמן. מצד אחד היא שואפת להגשים את עצמה ולפעול בעולם מתוך בחירה חופשית, ומצד אחר היא מקבלת על עצמה את דפוסי החברה האנושית (הגברית), התופסת את האשה כאובייקט. מכאן נולדת סיטואציה עגומה של התכחשות עצמית וכפירה תודעתית, ההופכת לנתיב המרכזי במסעה

לשאלת הגדרת נשיותה של האשה, התלוותה התהייה באיזו מידה בכוחה של האשה באשר היא להשיג את חירותה ולהיות אדם חופשי

של האשה האובדת לשום-מקום. על הבחירה באופציה הפסיבית והתלותית נכתב כבר *בתסביך סינדרלה* של קולט דאולינג (1981), המשרטט מציאות של הישאבות לתוך אֵין רוחני, שבמרכזו הוויתור על העצמאות ועל הבחירה במעשה, מתוך חולשה שמקורה ברגש נחיתות בסיסי. כפי הנראה, גיבורת הרומן השלימה עם חוסר השוויון שנגזר עליה בהסכימה לחיות בידיעה עם גבר בוגד, זאת בתמורה לביטחון שמעניקה לה החברה האנושית בהיותה אשת איש. התנגדותה נעה בין פסיביות מוחלטת לבין הבלחות קטנות של



בחיבורה "מין זה שאינו אחד" (1977) מאפינת את האשה באופן שניתן להכילו על גיבורת ככה זה קרה. "היא" עד אין קץ אחרת ב-עצמה. זו, ללא ספק, הסיבה לכך שנאמר על האשה שהיא מתעתעת, בלתי מפוענחת, נרגשת, קלת דעת... מבלי להזכיר את שפתה, שבה 'היא' מתפזרת לכל הכיוונים ומותירה 'אותו' חסר יכולת למצוא בדבריה מובן עקבי כלשהו. מילותיה סותרות, מעט מטורפות עבור הלוגיקה של התבונה, בלתי ניתנות לשמיעה עבור המאזין להן המצויד ברשימת מונחים מוכנה מראש, בצופן בדוק, מכיוון שגם בדבריה - לפחות כשהיא נוטלת עוז - האשה תמיד נוגעת מחדש בעצמה". ואכן, אלברטו בוחר לזלזל בהעדפתה המבולבלת של אשתו - "לדעת את האמת, מה שלא

תהיה", והוא פורץ בצחוק ואומר: "אמת נבקש, והיא כה יקרה - שאת החיים ניתן בתמורה" (עמ' 8), רגע קט לפני שיקפח את חייו על מזבח השקרנות אותו טיפח באדיקות למעלה

האם שחרור האשה, כפי שמצטייר ברומן, אפשרי רק בלחיצה על ההדק? האם גינצבורג מציעה מתכון לפמיניזם רעיל, בו הדרך לעמוד בעוז מול הגבר מחייבת שימוש באקדח?

מארבע שנים.

"יריתי לו בין העיניים", מתארת בלאקונית גיבורת הרומן ברגע השיא של המהפך שעברה מחולשה לעוצמה. דווקא הלידה המאירה והטרגדיה הפתאומית שחוותה אחריה ואשר לזמן קצר איהתה את הקרע המשפחתי, העירו אותה מחויון התעוועים בו היתה שרויה, והיא החלה צועדת באומץ אל ניפוץ האשליה על סלע המציאות הדוקרת. היא מחליטה לפעול - לפרוץ את שער הדיכוי בדרך אל החופש: "התפשטתי והבטתי במראה בגופי העירום, שכעת לא היה שייך יותר לשום גבר.

אוכל לעשות עם עצמי מה שאני רוצה [...]. אוכל להפוך לאשה אחרת, אם אעשה מאמץ" (עמ' 59). אף על פי כן, ההתעוררות מהחלום מותירה דוק של אופוריה העתיד להתבקע עת תערוך חשבון נפש, שיוליך אותה אל המסקנה העגומה לפיה לא ידעה לחיות, וכעת מאוחר מדי ללמוד. היא תאלץ להישיר מבט אל המראה ולהיווכח שהגבר שלה צדק כאשר טען כי בבוזה את כל חייה על התבוננות עמוקה פנימה, אל תוך הבור האפל של העצמי.

לאור זאת, מתחדדת השאלה האם שחרור האשה, כפי שמצטייר ברומן, אפשרי רק בלחיצה על ההדק? האם גינצבורג מציעה מתכון לפמיניזם רעיל, בו הדרך לעמוד בעוז מול הגבר מחייבת שימוש באקדח? נדמה כי גיבורת

חייו נטולי המשמעות ולשוות להם מרקם מדומה של חשיבות. מבטו המפוזר והמרוחק ועיניו המתערפלות "כמו שקורה לציפורים חולות" (עמ' 13) מסגירים את דמותו הנעלמת, הריקה, או כפי שהוא מגדיר אותה ברגע אחד של פתיחות לבו: "הוא אמר לי שהוא דומה לפקק שעם שצף במי הים, והגלים מערסלים אותו ברכות, אבל אף פעם לא יוכל לדעת מה שוכן בקרקעית הים" (עמ' 19-20). הוא בא לבקר, הוא מביא ספרים ושוקולדים, מקריא שירים של רילקה, בוחר להתחתן ולהביא ילד לעולם, אך בעיקר הוא שותק ובורח, ובשני אלה הוא מרוקן את אשתו מהסיכוי הדמיוני לחיות ולהיות מאושרת. גם כאשר היא פורצת את חומת הפסיביות, אוזרת אומץ ומתקיפה: "אי אפשר לאהוב אותך. אתה יודע למה? כי אין לך אומץ. אתה איש קטן שאין לו אומץ ללכת עם הדברים עד הסוף. אתה פקק שעם אתה. אף אחד לא אוהב אותך, ואתה לא אוהב

אף אחד" (עמ' 38 - 39), אין זה אלא חיזיון בדוטי של כוח ומיד היא מתרצה, פורצת בכבי ומתחננת: "לא, אלברטו, אני לא רוצה שתלך. אני לא רוצה שתלך [...]. אני אוהבת אותך יותר ממה שאתה יכול לשער. אני לא אוכל להיות עם גבר אחר" (עמ' 39).

בכך היא נשאבת למערבולת יחסים תלותית עם אלברטו, עד שאיננה מסוגלת לעסוק בדבר מלבד במחשבה על אודותיו. גם בת דודתה פרנצ'סקה, המתפקדת כקול השפוי והמפוכח ביצירה, לא מצליחה לשכנע אותה כי אך צרות צפופות לה ממנו.

למרות שהגיבורה מרבה לספר על חייה, להתבונן פנימה ולחפש משמעות, ואילו אלברטו בעיקר שותק ומתריס לעומתה על ניסיונה המיותר בעיניו לחקור את עצמיותה, קולה לא נשמע ולמעשה היא מושקת. הוא מתרה בה שאף פעם לא תשאל אותו כלום ומקשט את הדרישה המאיימת בהצהרה כוזבת לפיה היא הדבר היחיד שיש לו - מילים שעזרו לה מעט לחיות מיום ליום עד שאיבדו בהדרגה את מתיקותן (עמ' 33). דיבוריה מתגלים כמעטפת מזויפת המכסה על קשר ריק, אפל ודכאני, שמגיע לשיאו כאשר אלברטו מדבר מגרונה, בשעה שהיא מודיעה כי לא תיסע לסן-רמו, תוך שהיא דוברת במדויק את מילותיו שלו, בגלל ש"הים מפחיד עם האור והצבעים האלימים שלו" (עמ' 25). לוס איריגארי,

מרד שלרוב דועך עוד בטרם ניצת ממש. לעתים אף נדמה כי הגיבורה הנבגדת הפנימה את הדיכוי עד כדי כך שאין היא מודעת עוד לקיומו. גינצבורג מוליכה את הגיבורה הנרמסת בדרך של חשיפת המודחק ומתוך עמדה היולית לפיה כל דיכוי מהווה גם פוטנציאל לשחרור. כך נותרת לאשה התקווה לקום, לגאול את עצמה ולהתייצב כאישיות אותנטית.

תמונת הפתיחה של הרומן מציגה את אחד מרישומיו של אלברטו - רכבת ארוכה-ארוכה עם עננת עשן שחור עבה, והוא מציץ מן החלון ומנופף לשלום במטפחת שלו. מוטיב הרכבת הנוסעת ופולטת עשן שחור, כמו גם חזרתה שוב ושוב של הגיבורה על כך שאהובה אף פעם לא אמר לה דברי אהבה, מתחברים היטב להוויית העיוורון שאט אט מציפה את חייה. ומשם, בתוך התמרון בין השקרים, תיחשף בסופו של דבר האמת. היא מהרהרת: "ואיך כולנו מתענים כל הזמן בניסיון לנחש את האמת, אבל אנחנו מתנועעים כמו עיוורים בעולמנו החשוך, מגששים באקראי בין הקירות והתפצלים" (עמ' 52). כך, כעיוורת המסרבת להביט נכוחה על המציאות הקודרת, מגששת הגיבורה באפלה שבין הציפייה היומיומית לבואו של אלברטו, לבין האכזבה מבחירתו להישאר מרוחק פיזית ומנטלית. היא שוקעת בתוך קיום של חסר, מתאמצת להפנות מבטה מהמראה המייסר של הגבר השקרן והבוגדני, שבערמומיות מתוחכמת מייצר עבורה מקסם-שווא, שסופו בהמתנה אובססיבית למיצוי היחסים, שבעיניה הם לא יותר מאשר "לדעת, כל ערב וכל דקה, איפה הוא ומה הוא עושה" ולהיות שלמה ומסופקת עם מימושה הרומנטי בכך שכשיחזור הביתה וישליך את המעיל על הכיסא בכניסה, היא תתלה אותו בארון (עמ' 15-16).

אלברטו, החולק את חייו בין האשה ג'ובאנה שאותה הוא אוהב, אך היא נשואה לגבר אחר, לבין הגיבורה שאותה הוא נושא לאשה לא מתוך אהבה, מעורר אמפתיה, דווקא מתוך חולשתו המופגנת של גבר דחוי המתאמץ להסתיר את

מוספים, ספרים, אירועים

פתרון פוסט לאומי לעם היהודי?

'מטעם' 4, כתב עת "לספרות ומחשבה רדיקלית" בעריכת יצחק לאור, מציין שנה לקיומו ואין ספק שזה הישג. על ארבעה עמודי הפוסט (תרתי משמע) - פוסט-קולוניאלי, פוסט-לאומי, פוסט-ציוני ופוסט-מודרני - עומדת גם המסה המרכזית שבחוברת האחרונה "דברים המרחפים באוויר" (בעלת כותרת המשנה הלאקניאנית) "הציונות כ[ביקורת ה]פסיכואנליזה" מאת ג'קלין רוז מאוניברסיטת קוויין מרי בלונדון, שבמילים פשוטות יותר היא אוסף כל הטענות, מאז ועד היום, שנטענו בידי ציונים נגד הציונות.

הסקירה פותחת בהרצל, מייסד הציונות המדינית, ובקריאה פסיכואנליטית ברומן אלטנוילנד המעלה "שהרצל מציע שלא מדעת גם דיאגנוזה נוקבת של הציונות. מתחת לפני השטח של האופוריה רוחש דבר מה שאינו כשורה... לבו של הנרטיב מצולק ברישומו העיקש של ייאוש הממאן להעלות ארוכה". לניתוח הפסיכואנליטי של הציונות, מצטרף ניתוח אופי של הרצל עצמו: "תיאודור הרצל היה דיכאוני... הוא עצמו מעיד כי חיבר את 'מדינת היהודים' כמי שאחזו דיבוק. הוא חש כי הוא עומד לצאת מדעתו." מתברר גם כי "כל אימת שאבד לו הביטחון באמונתיו (שהוא עצמו מתארן 'מגוחכות, מופרזות, מטורפות') נהג להאזין לואגנר... "ופעם אחת אף הודמנו "הרצל והיטלר באותו ערב לבית האופרה של פאריס וצפו באופרה של ואגנר; האחד שאב מן החיזיון את ההשראה לחיבור 'מדינת

היהודים' והאחר כתב בהשראתו את 'מיין קמפף'". הרי לכם דוגמה מאלפת מה אפשר לעשות בכתיבה אקדמית מתועדת היטב, ששום כתיבה עיתונאית צהובה לא תעשה טוב יותר. אבל זו רק ההתחלה. לא רק הרצל סבל מדיכאון חולני, גם חיים ויצמן סבל ממנו. בינואר 1902

מטעם 4

כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית



כתב לליאו מוצקין: "בריאותי לקויה... הרופא אבחן אצלי חולשת עצבים". ולארוסתו כתב: "אנחנו עצבנים, נרפים, רופסים". רוז מסרבת לראות בהערות אלה רישומי יומן גרידא, וסבורה שמקורן במשימה הציונית עצמה: "בעיני מעידות הערות אלה על מידה כלשהי

של הכרה כי המעשה הדרוש להביא חלום (ציוני - ע.ל.) זה לידי הגשמה הוא רב ואלים, הרבה מעבר למידה". ומסקנתה: "החלום הציוני עתיד לקלוע את מגשימו למקומות שהשהייה בהם אינה אפשרית... הציונות תובעת יותר מדי". הרצל עצמו, לדבריה, נתבע לשלם מחיר טרגי עליה כששניים משלושת ילדיו איבדו עצמם לדעת. ובהסתמך על אילן פפה בהמשך היא טוענת שכאן גם מקור הביטויים (הגוירויטיים) כמו "טוהר הנשק", או "יורים ובוכים".

רוז כותבת כי אלטנוילנד של הרצל ראה אור שנתיים לאחר פשר החלומות של פרויד. לפיכך "הציונות והפסיכואנליזה הן שותפות ברות, מסעותיהן משיקים זה לזה, הגם שהם נבדלים ביעדיהם". קביעה זו, אף שתתאים לכל התעוררות לאומית (וגם אישית), השואבת ממעמקי התת-מודע (הקולקטיבי), משמשת במסה זו לנגח בעיקר את הציונות ולא שום תנועה לאומית אחרת (הפלקסטינית למשל). טירוף, שיגעון, אי-שפיות וכדומה, הן, מכאן ואילך, שמותיה הנרדפים של הציונות, המקבלים גושפנקה של תווית מדעית, כביכול. אבל מה שמשמעותי יותר מן הדיאגנוסטיקה הפסיכיאטרית, כלומר מאבחנת המצוי, היא הפרוגנוזה של מבקרי הציונות, כלומר אבחנת הצפוי (והראוי). כאן משמשים את רוז במסתה הוגים אופוזיציוניים מקרב הציונות ומבעלי "נרטיב-הנגד", כמו אחד-העם, מרטין בובר, הנס כוהן, הנה ארנדט ונוספים. עיקרו של הנרטיב הנגדי הוא התנגדותו ללאומיות "נורמלית", לטריטוריה ולמדינה, ותמיכתו בלאומיות "רוחנית" (מרכז רוחני" נוסח אחד-

של העברית כשפה יהודית, ועל ההגדרה של ישראל כמדינה יהודית. מי שהרבה לתת לכך ביטוי בישראל היה חוקר הספרות חנן חבר, במאמרו על *ערבסקות* ב'תיאוריה וביקורת' מס' 1 וכן במאמרו "עברית ביד ערבית", שראה בכתובת עברית בידי סופר ערבי, מעשה התרני של ניכוס שפת השליטים בידי הנשלטים.

פלדמן מסכימה חלקית עם טענה זו, אך טוענת כי היא מחמיצה את מחציתה האחרת: "אותו קונסנזוס ביקורתי, בחר להתעלם מנקודה אירונית שאולי אינה נוחה לעיכול: ניכוס מסוג זה מן ההכרח שידיבק את התוצר הספרותי במטען התרבותי של האחר שאת שפתו הוא

אוטופית, הוא בעצם הרכנת ראש בפני כוחות גדולים ממנו. סופה של הציונות, לפי חנה ארנדט, לקרוס מכיוון "שאומויות לעולם אינן ריבוניות... מדינת ישראל שימשה במה שעליה נגול חזון העוועים הזה - התגבשותה של האשליה וקריסתה הבלתי נמנעת". אומות לעולם אינן ריבוניות, ובוודאי לא אומות קטנות כישראל מול גדולות מהן, ולכן סופן לקרוס מפני כוח (וערבי) עדיף?!

אפשר לקבל דברים אלה כשיעור בפוליטיקה ריאלי, אבל למה להציגם כשיעור בפוליטיקה מוסרית? ייתכן שזמנו של "מרכז רוחני" בארץ-ישראל אליבא ד'אחד-העם עוד יגיע בחסות איזו פצצה איראנית או איסלאמית, אבל למה לתאר זאת במונחים אידאליים של חזון אחרית הימים?

העברית של 'ערבסקות' ומשמעותה

מסה מפתיעה במקוריותה, החורגת מן השיח הפוסט-קולוניאלי פוסט-ציוני הרווח, היא מסתה של יעל פלדמן "עקדה, שואה ונצרות ערבית בערבסקות של אנטון שמאס" בגיליון 'אלפיים' 29 האחרון. (בהערות אגב אומר כי אפילו המאמר הפותח של גיליון זה מאת ההיסטוריון ישראל יעקב יובל "מיתוס ההגליה מן הארץ", מעלה מס לשיח הרווח בטענה, כי עם ישראל כלל לא הוגלה מארצו על ידי הרומאים לאחר חורבן בית שני, אלא נטש אותה, ובכך איבד את זכותו עליה).

זכור *ערבסקות* של שמאס, ערבי נוצרי יליד הכפר פסוטה בגליל (מתגורר כיום בארה"ב), נכתב במקורו עברית והופיע בהוצאת 'עם עובד' ב-1986. זהו רומן רחב יריעה, העושה שימוש מורכב בפולקלור ערבי, בברית החדשה, במודרניזם המערבי, ואף בספרות העברית מן המקרא ועד ימינו, והמספר, בשני קולות, את סיפור חייו של סופר ערבי, יליד ישראל. הרומן פורש תמונה מקיפה של חיים שבטיים של כמה דורות באזור ועוקב אחר שורשי המשפחה מסוריה של המאה התשע עשרה, ועד קום המדינה ואחריה.

מאז הופיע בתרגומו לאנגלית ב-1988 (הרומן מעולם לא תורגם ולא הופיע בערבית!), הפך מושא מועדף של ביקורת התרבות בנוסח "שיח המיעוטים" "הפוסט-קולוניאלי". ביקורת זו הדגישה בעיקר את "הזהות הממוקפת" בחברה הישראלית שרומן זה מצביע עליה: הוספת מקף מחבר "יהודים-ישראלים", "ערבים-ישראלים", "פלסטינים-ערבים-ישראלים" וכדומה, כמי שבא לערער על הזהויות הבלעדי

העם, או אוטונומיה נוסח בובר). בלשון הפוסט של ימינו הריהם פוסט-לאומיים, פוסט-ריבוניים, וכמובן, פוסט-ציונים.

לאומיות נורמלית, על פי הגישה הפוסט-לאומית, היא מטבעה דכאנית, נצלנית ואלימה. בובר חשש מן הניסיון של היהודים להקים מדינה ולהפוך לאומה ריבונית, לרוב על חשבון הערבים, והוא מנבא שאלימותה תופנה הן כלפי חוץ והן כלפי פנים. את הציונות של בובר מסכמת ג'קלין רוז בלשונה: "הציונות האוטופית והאנטי-אפוקליפטית של בובר, לא היתה ציונות מדינית. זו היתה ציונות המוקדשת לחיי הרוח ולקידושם של חיי היומיום ברות המסורת החסידית". מבחינה מדינית בובר לא הציג פתרון של חלוקה או הפרדה, אלא "ברית של שני עמים, שכל אחד מהם אדון לעצמו בחברתו ובתרבותו, אבל שניהם מאוחדים בהנהלה הפדרטיבית של ענייניהם המשותפים". רוז משרבבת לסיכומה את המונח "ציונות אוטופית", אבל נראה שאין אוטופיה זו בלתי מציאותית או בעייתית בעיניה. נהפוך הוא, הקיום הנורמלי הוא בעיניה הבעיה: "בעיני בובר, וכאן הוא קרוב מאד לפסיכואנליזה, האומה הנעשית לנורמלית עושה זאת במחיר של השחתה עצמית" (עמ' 56). ומרחיק לכת ממנו תלמידו הנס כוהן הטוען, כמובא אצל ג'קלין רוז, כי "הנורמליות מכסה על האמת, היא משמשת כמסווה לאלומות היוזמה מטעמה של המדינה שברך" (שם).

אני סבור שכאן מצויה נקודת התורפה בדבריה ואף עיוורונה. הרי טענה זו נגד "הנורמליות", היא בעצם טענה עקרונית נגד קיום לאומי-ריבוני של מדינת-הלאום בכלל, או מדוע היא מופנית נגד הציונות בלבד? זאת ועוד: אם קיום לאומי-רוחני כזה הוא מן האפשר בכלל, מדוע אין המחברת מצביעה ולו על מקום אחד על פני הגלובוס שם הוא מתקיים?

מסתה של ג'קלין רוז איננה מסה היסטורית. היא אינה דנה באירועים כשלעצמם ובהשתלשלותם, ודי לה "בדברים מרחפים באוויר" (כשם מסתה) כדי להסיק מהם מסקנות מרחיקות לכת. היא יודעת כי "עבר זמנה של הלאומיות", וכדברי הנס כוהן "יום יבוא והאמונה בדבר זכויותיה המקודשות של האומה תהא נבצרת מהבנתנו". (אמונה דומה הביע מרקס לגבי המדינה, שהיא דכאנית לא פחות). זוהי תקווה משיחית הנגועה בצביעות אופיינית לשמאל הרדיקלי: שכן השמאל הזה תובע מישראל בלבד להתפרק מקיומה הלאומי-ריבוני-נורמלי, הנראה טבעי כל כך ללאום הפלסטיני ולאומה הערבית בכלל. יתר על כן, מה שנראה כביקורת על הציונות ועל העם היהודי כאחת ("עם לבדד ישכון") מנקודת מבט



מנסה לנכס". ובמילים פשוטות יותר: באותה מידה ששמאס ניכס לו את העברית, העברית ניכסה לה את שמאס. זהו לעולם תהליך הדדי, דיאלקטי, ולא חד-כיווני. (מצדי אעיר כי תהליך דומה, למשל, קורה לכותבים מן העולם השלישי הכותבים אנגלית, כגון רושדי, ויקראם סת, קוריישי ואחרים. הם משתלטים על האנגלית, והיא משתלטת עליהם. אצל שמאס זה אף מרחיק לכת יותר: בכותבו עברית, הוא לא רק נעשה סופר עברי, אלא אפילו יהודי במקצת).

פלדמן טוענת בהמשך, כי מעיני הביקורת דלעיל נשמט מקף "ממקף" נוסף הקיים ביצירת שמאס. זהו המקף הערבי-נוצרי, "אשר בעזרתו הסיט (שמאס) ממרכז הדיון את הדיכטומיה השלטת של יהודי מול ערבי, ויצר דיכטומיה שונה של עצמי מול אחר". לדבריה, מקף זה, ההופך אותו למיעוט בתוך מיעוט, אף שאין לו כמעט ביטוי בשיח הפוליטי על פני השטח, מהווה זרם תת-קרקעי מכריע בערבסקות.

העלמתו של המקף הנוצרי-ערבי, שנשחק עוד יותר בתרגומי היצירה לשפות נוספות, גרמה בסופו של דבר לכך שבביקורת (העולמית) צומצמה הרבגוניות של הרומן בעברית לפרשנות מגמתית וחד-צדדית שהתמקדה כולה בסכסוך הישראלי ערבי ובאזכור חוזר ונשנה של שנת 1948 כתמה מרכזית שלו (פרשנות אותה הכתיב במידה רבה אדוארד סעיד, כשכל האחרים הולכים בעקבותיו). קריאה קפדנית של הרומן, היא אומרת, תראה שלא ניתן לתחום את **ערבסקות** בגומחה קונספטואלית אחת, מכיוון שזהו רומן פוליטמי, רב-משמעי, שאינו תומך בטענות אידיאולוגיות פוסט-קולוניאליות גורפות. פלדמן קוראת, אפוא, קריאה חדשה ואחרת את **ערבסקות**. לא אוכל למסור כאן את כל המהלך המורכב של קריאתה ואסתפק רק בציון כמה ממסקנותיו:

- פלדמן מתחקה אחר האינטרטקסטואליות המורכבת שבערבסקות (פרוסט, בורחס, מרקס), ומגיעה למסקנה כי פסוקית אחת סתומה בפרק ה-11 של הרומן ("מי שנשחט ולא הגיע לסעודה הם הנוצרים של לבנון, שסבלו תחת ידם של המוסלמים והדרוזים...") עמ' 206 (בספר) אינה מתפרשת בצורה מספקת לא בהקשרה ללוקאס, ולא כאלוזיה לסעודה האחרונה בברית החדשה, אלא דווקא כאיטרנטקסט לשיר מרכזי בקאנון השירה העברית, השיר 'יצחק' מאת אמיר גלבוץ שפורסם ב-1950, ולצמד שורותיו: "אבא, אבא, מהר והצילה את יצחק/ ולא יחסר איש בסעודת הצהריים". שיר זה משנה את המבנה המסורתי של העקדה ומעביר את תפקיד הקורבן מדור אחד למשנהו, מה שהופך את העקדה למייצגת של השואה.

לקוראים שעשויים לחשוב כי זוהי מסקנה מוגזמת, מוסיפה פלדמן מידע על יחס המיוחד של שמאס לשירת אמיר גלבוץ: עוד כעיתונאי צעיר פרסם מאמר 'על פרפרים ושירה' שבו הוא משווה בין גלבוץ לבין משורר הלבנוני אל חאג' (פורסם ב'היום' 1969); וכן כשפרסם את ספר שיריו הראשון בעברית **כריכה קשה** (1974) אמר בראיון כי הוא "מושפע מאוד מגלבוץ" וכי "את החלק האחרון של ספר שיריו אפשר לקרוא כמניפסט אסתטי של משורר אחר".

- פלדמן מראה בהמשך, כי המערה בראשית הרומן, שבה הסתתרה משפחת שמאס בעת מלחמת העדות בלבנון, והנתפסת בתחילת הרומן כזיכרון מיתי, מופיעה בסופו כהיסטוריה פוליטית (הנוצרים הם שנשחטו בלבנון ולא זכו להגיע לסעודה). וזכרון זה של מיעוט ערבי-נוצרי מתחרה עם התיארוך הרשמי של 1948 כנכבה, העומדת במרכז הזהות הפלסטינית,

ומבליט במקומו את האסון של "מלחמת העדות בלבנון" ב-1860.

- זאת ועוד: פלדמן אומרת, כי מן הרומן עולה שהמיעוט הנוצרי הוא "היהודי" של העולם הערבי. זוהי מטאפורה חתרנית למדי, מכיוון שהיא מתריסה נגד הטענה העכשווית של הפלסטינים, שהם "היהודים" של המזרח התיכון. האנלוגיה בין הערבים-הנוצרים ליהודים מודגשת על ידי הביטוי "קידוש השם", שבו משתמש שמאס לתיאור מותו של אבי משפחת שמאס, הכומר שהצטיין בקולו הערב, אך משסירב להעניק את שירותו למסגד "הובל מעדנות למרומי הצריח, אבל מצא את מותו לרגליו. ואפשר לומר עליו שנתקיים בו 'מת על קידוש השם'..." (עמ' 15 בספר). [כדאי להוסיף, כי באותו מקום בספר מפתח שמאס הזדהות נוצרית-יהודית מעניינת: לא רק שתושבי כפרו פסוטה "סבלו רדיפות והתעללויות מידי תושביה המוסלמים של דיר אל-קאסי הסמוכה", אלא ששמאס מונה גם את רצף הדורות עליו בנוי כפרו: "פסוטה הוא כפר ילדותי, הבנוי על חורבות המבצר 'פסובה' הצלבני, הבנוי על חורבות 'מפשטה' הכפר היהודי, שישבה בו לאחר חורבן בית שני משמרת הכהנים חרים". לכך הוא מסמיך פיוט של אלעזר הקליר המפרש את שמו העברי הקדום "מפשטה". מעשה שספק אם סופר ערבי-מוסלמי היה עושה - ע.ל.].

- פלדמן מוסיפה ואומרת, כי מכל השנים הנזכרות בספר, שנת 1936 היא המשמעותית ביותר, היא הנזכרת הכי הרבה ואלה מוליכות כל הדרכים (יותר משנת 1948). השנים 1936-1939 הן שנות "המרד הערבי הגדול" שהיה הכור המצרף של הלאומיות הערבית הפלסטינית. אולם עבור הערבים-הנוצרים היה זה סיפור אחר: "תושבי פסוטה נרדפו על ידי שכניהם המוסלמים בשל סירובם להשתתף במשחק בניית האומה" הפלסטינית, כפי שראינו למעלה, כאשר "המרד ומה שבא בעקבותיו עבר להם לנוצרים האלה מתחת לאפם המתנשא" (עמ' 196 בספר).

- מכאן גם מסקנתה הסופית לגבי בחירת השפה: שמאס בחר בעברית בראש וראשונה לא כמעשה חתרני להשתלט על שפת האחר, אלא משום שהוא עוסק בקונפליקט פנים ערבי נוצרי-מוסלמי, ובשל חששו מתגובת החברה הערבית, כפי שאמר בראיון לדליה עמית ('פרוזה' 1988).

ומסקמת פלדמן: "נראה שהעברית מתפקדת כאן כמקום מקלט מן המערכת הלאומנית הערבית... היא השפה היחידה המאפשרת לו לדבר מתוך זיכרון המיעוט, את הבלתי ניתן להיאמר בשפת הרוב האחרת שלו (הערבית)".

מה שאכן מסביר, מדוע לא הופיע עד היום בערבית.

משוט ב'הארץ' ומהתהלך ב'מעריב'

1. "טקס הניכה אנטישמי"

מזרות דרכי העריכה של בני ציפר את מוספו 'תרבות וספרות' של 'הארץ'. משהו מזוויות אלה הטעימנו כבר ברומן האוטוביוגרפי שלו **עלייתו השמימה של העורך הספרותי**, אולם מי שהחמיץ את הרומן, מזומן לו פרק חדש מדי שבוע כמעט מעל דפי העיתון. תמיד יוכל למצוא שם איזו הטחה של קורא בכותב, פח יקוש או מארב קטן מוסווה היטב, כשעל הכול מנצה מלמעלה בחיוך נעלם, העורך.

מצד אחד, למשל, הוא יכול לפרסם על פני עמוד שלם, בלא התערבות יד עורך, שבחים לסופרת בתיה גור שהלכה לעולמה במאמר מאת בעלה המבקר אריאל הירשפלד: מצד שני הוא יכול כעבור שבוע לפרסם את תגובתו של הקורא שלמה ארד על אותו עניין, המבקש ללחוץ באוזנו, כי "העורך איננו אלוהים", וכי מה שהתיר לעצמו בפרשת הירשפלד חצה את כל גבולות הטעם הטוב.

ושוב מצד אחד, בעודו מפרסם מאמר בשלושה המשכים מאת דן מירון על יהודה עמיחי במלאות חמש שנים למותו, שעיקרו דיון בשפתו השירית בגובה העיניים של עמיחי ("כשאני מגיע למרום חזיונותי/ אני מוצא את עצמי עם אנשי יומיום") הוא תוקע לו מקל בגלגליו בדמות מאמר מאת צבי לוז הקרוי "הידד לאליטיזם! הבזו לגובה העיניים" (14.10.05) שאי אפשר לקוראו אלא כקריאת תיגר על מאמרו של מירון.

והשאלה היא היכן ניצב ציפר עצמו? עם אריאל הירשפלד או עם הקורא שלמה ארד? עם דן מירון או עם צבי לוז? או משקף מלמעלה על המתקוטטים לפניו, שאת מריבותיהם הוא כה מיטיב לביים?

נראה, בכל זאת, כי העורך סובל מבעיית זהות מסוימת, כפי שניתן היה ללמוד מיומן המסע בארבעה המשכים "אל קהירה", על מסעו לבירת מצרים, שפרסם במוספי החגים תשס"ו ושתכף לו בהמשך גם רשימה על מסעו לרבת-עמון. נראה כי יש לציפר בעיה קשה עם זהותו הישראלית והוא נמלט ממנה אם לעבר תרבות אירופה ואם לעבר תרבות המזרח.

ב"אל קהירה" (ג') [17.10.05] הוא כותב, למשל, על סרט בשם "השגרירות בבניין" בו צפה בקולנוע בקהיר. מסתבר כי זוהי קומדיה המלגלגת על שגרירות ישראל וסידורי הביטחון

"מטבעות הטיט" שוות זהב

בהתמדה ראויה לכל שבח מוסיפה הוצאת 'קשב' להוציא לאור שורה של ספרי שירה מתורגמים. בתקופה האחרונה בלבד ראו ארבעה כאלה: **מקומות שאהבנו** מאת המשורר הסרבי איזואן ו' לאלייץ' בתרגום דינה קטן בן-ציון; **אפילוג**



של **סערה** מאת המשורר הפולני זביגניב הרברט בתרגום דוד וינפלד; **דק בערב דאיתי** מאת המשורר האמריקאי ג'יימס רייט בתרגום משה דור; **מטבעות הטיט** מאת המשורר האירי פטריק קאוואנה בתרגום ליאור שטרנברג. כאמור, כולם ספרי שירה יפים וחשובים, שלמרבה הצער לא אוכל להתייחס אליהם בהרחבה הראויה. עם זאת לא אוכל שלא לומר כאן, כי מכולם אהבתי במיוחד את שירי המשורר האירי פטריק קאוונה (1904-1967) מגדולי השירה האירית שקמו אחרי ויליאם בטלר ייטס, כנאמר באחרית דבר לספר מאת המתרגם. אולי בשל גופי כפרו, אינשקיין מכורתו במחוז מונהאן, שהרי גם אני, במקורי, בן כפר כזה.

הנה שיר קצר אחד:

שים לב לעשב הצומח

שים לב לעשב הצומח

כמו צמח בשנה שעברה ובזאת שלפניה, צונן על הקרסוליים כנהרות של קיץ
עת פסענו בערב של מאי דרך שדות ירוקים
לצפות בסוסה שעמדה להמליט.

"מטבעות הטיט" של פטריק קאוואנה שוות זהב.

המילון כטייטה בלבד, הממתינה עדיין לעטו ולעינו של מי שינסח את הדברים מחדש, ינכש את הטעויות המרובות מדי, וינהיג אחידות בשיטת הניסוח והביאור. נראה שדבר זה לא נעשה, או שנעשה בחופזה וברישול, והתוצאה המצערת היא שאין כמעט עמוד במילון שלא יימצא בו ערך שביאורו לקוי..."

ולהלן רשימה ארוכה של דוגמאות. הנה שלוש מהן: האמנם "וינקר" הוא סתם פנס איתות או פנס איתות במכונית? האם "פירסניג" הם סתם קישוטים על הגוף ללא הדיקור שהוא העיקר כאן? האם "זיפה אורגומה" הוא יצרה רושם מוטעה שהיא נהנית מייחסי מין, כמוגדר במילון, או רושם מוטעה שהגיעה לסיפוק מיני? וכן הלאה, רשימה ארוכה.

מעניין שבתרבות וספרות של 'הארץ' באותו



שבוע ממש פורסמו שני מאמרי שבח למילון, אבל איש מהם לא ירד למוש בידיו את הערכים כפי שעשה זאת חיים כהן.

3. ריה"ל מדריד

הקטע המשעשע הבא לקוח מתוך מוסף 'ספרים' (30.11.05). במאמרו ("מי מפחד משו"ת") כותב ד"ר אביעד הכהן, מרצה למשפטים: "יצירתם התרבותית של חכמי ספרד היא כספר החתום עבור הסטודנט הישראלי. הד לכך מצאתי באחד משיעורי באוניברסיטה. כאשר הזכרתי את שמו של ר' יהודה הלוי (ריה"ל) וביקשתי מהם לנקוב בשם חיבורו המפורסם (ספר 'הכוזרי') איש לא ידע. כאשר הוספתי ושאלתי מה ידוע להם בכלל על האיש, היכן חי ויצר? השיב סטודנט אחד בהיסוס: אני חושב שבספרד. לשאלתי מניין הוא יודע זאת? השיב: זה ברור, בגלל ריה"ל מדריד."

שלה; "כשנראה לראשונה בסרט דגל ישראל פרצתי בצחוק עם יתר היושבים באולם..." הוא מספר ומסביר: "העובדה שצחקתי עם הקהל מלמדת שהודתי לחלוטין עם הרעיון שמציג הסרט, שכל האומר ישראל רואה כיום לנגד עיניו מאבטחים קשוחים וגלוחי ראש הרשאים לחדור לפרטיותך, לחטט בכליך ולהחליט אם צבע התחמונים שאתה לובש הם בגדר פגיעה בביטחון המדינה..." מה שפחות מובן הם דבריו בהמשך: "אני משער שכך חשו יהודים שהמירו את דתם ובעת ביקוריהם בכנסייה נהנו מעצם העובדה שאין מורים עליהם באצבע ומתייחסים אליהם כאחד האדם. ואמנם אחרי היציאה מהסרט אל האור העז של אחר הצהריים, הרגשתי לראשונה בחיי בקהיר כמי שאינו זר, כמי שהשתתף בטקס חניכה אנטישמי-אינטימי שעשה אותי זכאי להיות שייך. וכשהלכתי מזרחה לאורך רחוב עדאלי אפילו לא שמתי לב שחלפתי על פני בית הכנסת 'שער השמים'..."

2. "מילון ערוך כהלכה..."

אחת הקטילות האלגנטיות והמושחזות שקראתי מעודי, לא הייתה דווקא של מבקר ספרות מקצועי, אלא של חבר האקדמיה ללשון העברית, ד"ר חיים א' כהן, שכתב ב'ספרות וספרים' (9.12.05) של 'מעריב' על **מילון הסלנג המקיף של רוביק רוזנטל** (הוצאת כתר). מכיוון שרוזנטל הוא חבר מערכת 'מעריב' ובעל מדור קבוע בעיתון זה ('הזירה הלשונית'), נזקק המבקר לעטוף תחילה את ביקורתו בדברי שבח והלל. אולם כמו דברי ההספד של מרקוס אנטוניוס מעל גופתו של יוליוס קיסר במחזה של שקספיר, המצליח להעביר את לב ההמון מתמיכה ברוצח ברוטוס להתקוממות נגדו, מצליח איש האקדמיה ללשון העברית לקעקע עד תום את מילונו של רוביק רוזנטל בכסות השבחים שהעטיר עליו.

ובכן תחילה השבחים. כותב חיים כהן: "הלקסיגורפיה העברית נתברכה במילון הסלנג המקיף של רוביק רוזנטל... מילון רחב היקף, ערוך כהלכה, שרצינות כוונת מחברו ניכרת מבין דפיו והמשנה באחת את כל מה שנעשה בתחום זה עד כה". עד כאן השבחים בבחינת "ברוטוס הוא איש של כבוד..." מכאן ואילך הסייגים, בבחינת "לא באתי להכחיש את דברי ברוטוס, אלא לומר את שאני יודע..." (מערכה ג' תמונה ב'). כותב חיים כהן: "ואולם דווקא לאור דברי שבח ראויים אלו, הנה עם הירידה לפרטי הערכים אי אפשר שלא להתאכזב למראה מקומות רבים מאוד של חוסר דיוק, המגיע לפעמים עד כדי סילוף והטעיה בניסוחם של הערכים... צר לומר שמבחינה זו נראה

גונן נשר

זה גוף. בכל פעם שנכנסתי לטאפאס בר, היה נדמה לי שגוף פוגש גוף. טאפאס ברים נראים כמו תיאטרון של גוף, כן, תיאטרון של גוף, מין חלל עגול וגדוש תפאורה ויזייעים של בשר, והבשר הוא גם כמו שחקן ראשי. בטאפאס ברים שישבתי בהם, הרבה בשר נכנס אל תוך הבטן שלי, ובזמן שלעסתי, אפשר היה לראות חלקי גוף משתלשלים מן התקרה כדמות שתלתה עצמה למוות בגלל אהבה נכזבת; חלקי גוף מפורזים בצלוחיות קטנות לאורך הדלפק ואני חשבת: "זה איטליז או בר?" וגם זאת חשבת: "זה נראה כמו רצח, אולי היה כאן רצח." בשר מעושן, בשר מטוגן, בשר מדמם, בשר מיובש, בשר צלוי, בשר של דג, בשר בקר, בשר חזיר ובשר עוף, בשר בשר בשר, ארומה חריפה עולה ממנו, מסריחה אבל גם מפתה, מפעילה ומגרה את העין ואת מערות האף ואת מיצי הקיבה. הגוף מגיב לגוף.

חוליו פדרו סלינס, ברמן באחד הברים שנקלעתי אליהם עוד בראשית מסעי בספרד, ואני לא זוכר אם זה היה בלילה הראשון או השני בפלאצה דה סנטה אנה שבמדריד, הבחין בפיזור הנפש שאחז בי באותו לילה, ובזמן שניגב כוסות, יצא מפיו מונולוג ארוך: "...טאפאס בר זה המקום בו כל החושים עובדים. כמו מקהלת נערים מתוזמנת היטב, כל חוש מוליך אל חוש אחר. זה מתחיל מהריח, שמדגדג את פתחי מערת האף עוד לפני שבכלל נכנסת פנימה. ריח של טיגון או בישול, אדי אלוהול, עשן סיגרים או סיגריות, ובעיקר, מין תערובת חריפה של בושם נשי ובושם גברי, שנמהלת בתוך העשן ומסתלסלת עמו, חומקת לפינות שונות של החלל עם כיוון הרוח.

אחר כך בא חוש הראייה, כי אחרי שנמשכת בחוטמך מכוח הריח, תזהה את השלטת בפתח הבר או את ההתקהלות של האנשים. אם תתקרב עוד יותר, תבחין בצבעים חמים של בשר מכל מיני סוגים, צבעים כמו חום ואדום וכתום, אבל גם לצבע קר כמו ירוק כהה וירוק בהיר, שאלה צבעי הזיתים, אתה תשים לב. בשלב הזה, אלא אם כן השמיעה שלך ממש כבדה, יצללו אל תעלות האוזניים צלילים של פטפוטים בספרדית או מוסיקת רקע לאטינו-אמריקאית, שהם צלילים ממש ערבים, והנה לך דוגמה לאופן בו החושים פועלים ביחד, כי כשם שאומרים ערב לחך, ככה אני אמרתי ערב לאוזן. אחר שהגוף הסיר קצת מחשדותיו בנוגע לכלל ההתרחשות הזו של הטאפאס בר, הריחו מוכן לעשות צעד אחד קדימה. ממש כמו בפגישה רומנטית בין גבר ואשה, אחרי ששני זרים מוחלטים הריחו ובחנו ושמעו, הידיים מוכנות להתקרב עוד קצת, לדעת יותר, בעזרת חוש המישוש. מישוש, זה החוש לדעת, מהיכן ובאיזה תזמון לשלוף בקצות האצבעות את פיסת הבשר הזעירה, הנחבאת, של הסרטנים, בדיוק כמו שגבר צריך לדעת את המקום ואת הזמן הנכונים להתיר באפלה מוחלטת את קרסי חזייתה של האשה. עכשיו, אחרי שהגוף הכין את עצמו בעזרת חושי הריח והשמע והראייה והמישוש, הרי הוא מוכן לפעולה האחרונה שתבטל את המחיצה בינו למושא תשוקתו, ותמזג את שניהם לגוף אחד. לצורך הכיבוש המוחלט של היעד, מצטרף חוש הטעם אל שאר החושים שכבר קנו להם אחיזה במרחב הנחשק, ממש כמו חיילים שהתמקמו ביעד שהוגדר עבורם. נעיצת השיניים בבשר, הליקוק או הבליעה, היניקה והמציצה, הם הזיון של גוף עם גוף, בשר ובשר, התעלסות שמגדירה את חוש הטעם. יבש או מר, מתוק או מלוח, צמיגי או רך...

ספרד זה גוף, ספרד זה גוף, והמחשבה כמעט נשמעת, היא תלויה בחלל שבין החך לשפתיים, נוסעת אחורה וקדימה על הלשון המהססת, כמו הגוף שלי המהסס, שעדיין לא נכנס ממש אל חלל הבר, אל

ני זוכרת ששכבו במחלקה שלו רק אנשים זקנים, כן, רק אנשים זקנים שכבו במחלקה שלו, ובגלל זה נורא פחדתי. אתה מבין, כאילו שבין המחלקה שהוא שכב בה לבין הסוף, כלומר המוות, הפריד רק צעד אחד. הכול היה שם לבן. הקירות היו משוחים בסיד בוהק, ארונות העץ משני צדי המיטות ששימשו למטליות ולספוגים היו עשויות גימור פורמייקה לבן, אפילו כלים סניטריים מפלסטיק לבן היו שם, ומיטות הברזל נצבעו גם כן בלבן. הכול היה שם לבן. מדים של מתמחה צעיר, אחיות במשמרת יום או משמרת לילה, והכי גרוע היה צבע הפנים של האנשים הזקנים. בשלב מסוים כבר חשבת שלא עור מכסה את מה שעוד נשאר מן הדמויות האלה, החלולות, שהסתובבו או שכבו בחדר של גבריאלי, אלא מין מעטה דמויי קלף ישן ומחוספס בגון לבן, אתה מבין, מן הסוג ששימש כמצע לכתיבה לפני שהיה נייר, לפני שהמציאו את הנייר. היה לבן, בכל מקום היה לבן, גם האוכל שהגישו להם היה לבן, כדורי בשר ואורז ודייסה ורסק עשוי תפוחי אדמה, ואני כבר כל כך סבלתי מהצבע הזה, שהיה אפילו גרוע יותר מהריח של המחלקה, ריח של אקונומיקה וליזול ובישול ונשימה גוועת, בשר של גוף מרקיב.

מכיוון במת העץ הנמוכה נשמעו קולות. אלמירה הדלה מדיבורה, ושנינו הבנו שהמופע יתחדש מיד. זה היה הערב הראשון שלי בסן סבסטיאן. מישוהו אמר לי, שכאן ישנו המספר הגבוה ביותר בעולם של ברים למטר מרובע, או גמרתי אומר לבדוק את הנתון הזה כבר בערב הראשון. לסאן סבסטיאן הגעתי כמה שעות קודם לכן, אחר מהלך נסיעה של שמונה שעות ברכבת ממדריד, אשר יעדה הסופי הוא תחנת אנדאיייה בצרפת. ומפני שבהוץ עדיין היה אור, לא טרחתי לפרוק את המזוודה. הנחתי הכול ליד מיטת היחיד הצרה שקיבלתי ב"פנסיון סאן לורנזו", ואחר כמה מילים שהוחלפו ביני לארנסה, בעלת המקום, יצאתי החוצה.

מול דלת הכניסה של מספר ארבע עשרה בקאייה דה איניחו, רחוב צר שכמוהו יש רבים ברובע העתיק, היתה מודעה שבישרה על מופע פלמנקו. נכנסתי אל תוך חלל קטן וחשוך של מה שנראה כטאפאס בר אופייני. מן התקרה השתלשלו נתחי בשר גדולים, שורות מסודרות של ירכי חזיר תלויות על אנקול ברזל, ואני חשבת: "ספרד



איש שבאו לצפות בפלמנקו, היא הצטרפה לשולחן שלי, אלמירה. בשתיקה היא הצטרפה, ואני פיניתי לה קצת מקום, הויתי את מעיל העור שלי מן הכיסא וגם כל מיני פריטים שהוצאו מתיק היד והונחו בפיזור דעת על השולחן הוחזרו פנימה מיד. לא היה שום דבר מוזר באופן שבו היא הצטרפה, מפני שרוב השולחנות היו מסודרים בשורה אחת שווה, והאנשים אלתרו את כיסאותיהם בצורה כזו שכולם היו בקו אחד, גבם אל הקיר ופניהם אל הבר והבמה. לא הצלחתי לנחש בת כמה היא, הגוף שלה היה צעיר אבל משהו בתווי פניה הזכיר לי את הנשים בסרטים של חוליו מדאם. תווים ארוכים, חדים, תווים



שנמתחו בכוח של סבל ארוך, מייסר, נוקב, ושיער צבוע שחור מאוד, אסוף בקפידה ולכוד בסיכת עץ מצוירת. מהר מאוד היא הומינה שתייה, קפה קון לאצ'יה וצ'אקולי ובירה לבנה, ואני ראיתי בזה אות להתחיל להתייחס לתפריט יותר ברצינות.

אחרי שהגישו לי מחבת לזהות עם אורז וירקות וחתיכות של בשר וצדפות וסרטנים, "פאיאה, כן, פאיאה," אני נזכר עכשיו בשם של המנה הזו, היא התחילה לדבר. "אז אתה לא מכאן, אה?... היא שאלה, או קבעה, ומיד הוסיפה, כמו לאשש את הקביעה: "בעצם אתה תייר, רואים עליך!" הפסקתי לאכול, כי לא היה מנוסם לדבר עם כל האורז הזה שהיה לי בפה והריחות של פירות הים שהורגשו עם כל הברה, אבל לא נראה שזה הפריע לה, והיא המשיכה: "גם אני לא מכאן, ממש לא. אני בכלל מבילבאו, כבר היית שם? זה לא רחוק, אולי שעתים נסיעה מכאן. אני כאן בגלל המשפחה של הבעל שלי לשעבר. ואני אומרת לשעבר לא בגלל שהתגרשנו וכל זה אלא בגלל שהוא מת, הבנונה. ולכן אני כאן, כי ההורים הזקנים שלו והאחות שהיא לא ממש בסדר גרים ממש מעבר לפינה, בקצה המזח של מונט אורגול, ליד הפסל של צ'ילידה, ראית אותו כבר? הוא מת

תיאטרון הגוף, אלא רק גחן, הציץ פנימה, ולבסוף, מתוך ציות לצו הריח והרעב שקינן בו, מתוך השתוקקות, נכנס.

בהתחלה ישבתי על כיסא מסוג הכיסאות שסמוכים לדלפק. ארבע רגליים צרות וחזקות, צורתן כעין קונוס ההולך וצר כלפי מעלה ותומך במושב עץ מעוגל וקשה. כולם חוץ ממני עישנו, בכפות הרגליים הרגשתי ברשרוש של פיסות נייר מקומטות ובשאריות אוכל ובדלי סיגריות, והיה נדמה, שאני האיש היחיד שנמצא כאן לבדו. כולם דיברו עם כולם, ואני נמשכתי כמהופנט אחר תנועותיו של הברמן, אנטוניו קראו לו, אנטוניו, שמזג צ'אקולי, שזה סוג של יין באסקי.

מיד נזכרתי במה שחוליו, הברמן ממדריד, סיפר לי על סוגי היין שנמצאים תמיד בכל טאפאס בר שמכבד את עצמו, והם מוגשים על חשבון הבית כחלק מהכנת הקיבה לדבר האמיתי. יש יין שקוראים לו צ'אקולי, או יין בשם סידרה, שהם יינות באסקיים שטעמם כ"טעם שתן חם", ויש יין קאטלוני בשם אבסאנטה ש"מוגש בספל זכוכית קטן כאותם ספלי קפה שהערבים שותים מהם וצבעו כצבע הדם." באמת התסתבר לי מאוחר יותר, שהטעם של היין הבאסקי הוא אכן טעם של "שתן חם", ממש כפי שהזהיר אותי הברמן ממדריד, אבל אני הנחתי שגאותם של אנשי הבאסקים על יין הצ'אקולי אינה על טעמו אלא על האופן בו הוא נמזג אל תוך הכוס: בידו הימנית, המורמת כלפי מעלה בוויית ישרה עד שאצבעותיו כמעט ופוגעות בתקרה, החזיק אנטוניו בקבוק הפוך, ממנו ניגר בקילוח דק נוזל בהיר וחם הישר אל תוך ספל זכוכית קטן, "כאותם ספלי קפה שהערבים שותים מהם," הדהד בתודעה שלי קולו של הברמן ממדריד, שהיה לפות בידו השמאלית של אנטוניו. כף ידו השמאלית של אנטוניו כמעט ונגעה בכרכו, ומכאן שהמרחק המשוער שהנוזל עבר מן הבקבוק שביד ימין אל הספל שביד שמאל, היה כמעט מטר וחצי. בשלב זה מצב הרוח שלי השתפר מאוד. מן הסתם, ההצגה של אנטוניו חוללה את השינוי ואולי גם שניים שלושה ספלי צ'אקולי שניגרו אל תוך בטני, שדבר לא נכנס אליה מאז ארוחת הצהריים בקרון הרכבת. ומתוך שחל שינוי במצב הרוח, עברתי לשבת במקום אחר, ליד שולחן משלי, פעולה שבעצם ביטאה את רצוני להישאר כבר הזה, להזמין משהו לאכול ואולי אף ליהנות ממופע הפלמנקו, שהנה לפתע התחזר לי שצריך כל רגע להתחיל.

ברגעים הראשונים של ישיבתי במקום החדש, עוד לפני שהסתכלתי בתפריט, ארגנתי את תיק הצד בצורה כזו שאחוש בו כל הזמן, וגם את מעיל העור הדק והארוך הורדתי, תולה אותו על הכיסא ליד. על השולחן כבר היו, חוץ מתפריט ומאפרה ומתקן למפיות נייר, צלוחיות זעירות שהכילו בוטנים וחטיפי בשר בקר וקלמארי קלויים, אבל אני חשבתי על השם הזה של הברמן, אנטוניו, שרק עתה הבחנתי כמה מכוער הוא היה. אנטוניו, לחשתי את שמו, ממש כאותו שם של אנטוניו מצ'אדו המשורר הספרדי, ומיד פגע בי הגעגוע אל הבית, ובעיקר לספרים שאני אוהב, שאחד מהם הוא של אנטוניו מצ'אדו. כמו תמונה מאלבום ישן, זיכרון של משהו אהוב אבל רחוק, דהוי, הופיע ספרון כחול ודק של אנטוניו מצ'אדו במחשבה שלי, ואני תהיתי, מהיכן יש לשם של איש ובעצם לשם של כל דבר, כמו רחוב או מקום או חפץ, כוח רב, שביכולתו להעתיק את התודעה שלנו אל מקום אחר. ככה פעל שמו של הברמן, אלא שהמחשבה או אולי ההייה שהייתי משועבד לה התפוגגה לפתע, ומצאתי עצמי מתמסר לחוש הרעב, שהתחיל להביס את כל מה שהתרחש מסביבי. בגלל שרוב הכיסאות היו תפוסים, חברות של שלושה או ארבעה

לפני שבוע, אז הייתי כאן כל הימים האחרונים, אתה יודע, לעזור בסידורי הקבורה ובהכנת סנדוויצ'ים לכל מי שבא, ובאו הרבה. לא ידעתי שהיו לו כל כך הרבה חברים."

באותו רגע התחיל מופע הפלמנקו. אלמירה חדלה לרגע מן השטף המהמם הזה, ועיניה התמקדו במתרחש על הבמה. קצת נבוך מן המידע החדש שנמסר לי מפי אשה זרה, ניצלתי כמה שניות של שקט מכיוונה, וחזרתי בחיפזון אל מחבת הפאיאה. הכול כבר התקרר, וניסיתי לאותת למלצר שיבוא, אבל נראה היה שהפעילות היחידה שהותרה ברגע זה היתה על הבמה.

הלהקה היתה מורכבת משלושה גברים ושלוש נשים. הם עמדו על במת עץ קטנה שניצבה ממש קרוב לאנשים. יכולתי להריח את הזיעה והבושם שנשבו מכיוון הרקדנים. הגברים לבשו חליפות שחורות, מכנסיים בגורה מתרחבת למטה וצווארון מעט משוחרר שחשף עור כהה ושעיר, ולנשים היו שמלות מסורתיות, מעין דוגמה של שמלה בתוך שמלה, צבעוניות מאוד, ובעיקר מחמיאות לגוף שלהן, מעוגלות וצמודות וחשופות באזור השדיים. היה לי קצת לא נעים לבהות לכיוון המחשופים או הירכיים שנחשפו גם הן בהינף פתע של שמלה שגרם סיבוב מהיר, ולכן עשיתי את עצמי מסתכל על הבמה בצורה מקרית, לא מכוונת, ולמעשה עיקר ההתכוונות והריכוז שלי היו ממוקדים במחבת הפאיאה.

החוקים של המופע, אם בכלל אפשר לקרוא לזה חוקים, הם די קבועים: הגברים שרים ומנגנים בגיטרה וקסטנייטות, והנשים רוקדות, בדרך כלל, בכל פעם מישהי אחרת. יש סיפור שמסופר בהופעה, או מחרוזת של סיפורים, על אהבה ומוות בעיקר. ככל שהמופע מתקדם, גדמה שכל החוקים נפרמים, והפלמנקו תופס תאוצה, עולה למדרגה של קרצ'נדו סוער ורועש. ריקיעות רגליים מחרישות אוזניים וקצביות שנעשות בעזרת נעליים שחורות בעלות עקב גבוה וחד, מחול מסחרר של הנשים שמלווה בצעקות עידוד של הגברים. גם האנשים שישבו וצפו במופע התחילו לזוז. חלקם עמדו על הרגליים ורקדו עם הלהקה, מחאו כפיים, רקעו ברגליים. אנשים שהיו באמצע האכילה או השתייה קמו, מחזיקים בידיהם כלי אכילה או שתייה, ומי שלא קם מיד נמשך ונגרר בידיו של מישהו אחר.

בכל פעם רץ על הבמה סיפור חדש, היין והבירה עמעמו עוד יותר את תחושת המיקוד שלי, והאהבה והמוות והטירוף והקנאה חוללו לפני. בעצם, חשבתי, הפלמנקו הוא מין פולחן, או אולי פולחן של מין, טקס שמטרתו גירוש שדים ודיבוק.

שלוש שעות ישבתי כבר. "קסה בניטו" קראו לבר, ונוכרתי שקסה פירושו בספרדית בית, ואחר כך ניסיתי לאמץ את הזיכרון, ולתת תשובה לשאלה מי היה אותו בניטו, האם הוא בכלל עוד חי, ואולי זה לא מישהו מפורסם, גנרל במלחמת האזרחים או אמן או ספורטאי, אלא, איש פשוט ששמו הונצח בידי בני משפחתו על קיר שפונה אל הרחוב.

אבל לא כל הזמן צפיתי במתרחש על הבמה. לרגע לא שכחתי את קיומה של האשה הזו, שהתיישבה לימיני, אלמירה. "אבל לא סיפרתי לך איך הוא בכלל הגיע לשם, למחלקה ההיא, שהכול בה היה לבן..." אמרה לפתע אלמירה, ודיבורה כאילו מעולם לא פסק. "זה כבר קרה אחרי שהעפתי אותו מהבית. בוקר אחד הוא עמד ערום מול המראה והתגלח. משהו הציק לו בצוואר, ואחרי שהוא קצת מישש ועיסה ושוב מישש, זה היה ברור. מכר שלו נפטר מסרטן הלימפה, אז גבריאל לא היה צריך לעשות אחד ועוד אחד כדי להבין

את התחושה המוזרה שעברה בצווארו." היא דיברה ודיברה כאילו שום דבר מכל זה לא נגע לה, כאילו לא דובר ב"גבריאל שלי", אלא באיש זר, ואולי אפילו דמות דמיונית שהיא נזכרה בה, מתוך ספר או סרט קולנועי. אשר לי, כבר גמרתי אומר לא להיות מופתע מן הפרטים הקשים שנמסרו לי מפי אשה זרה. אני קצת מתבייש להגיד את זה, אבל ייתכן שאפילו שמחתי לשמוע אותה מדברת, וככה לא הייתי לבד, מישהו רצה בחברתי בערב הקר הוא בסן סבסטיאן, מישהו היה זקוק לאוזן שלי יותר משאני הייתי זקוק לבית ולגינה וליעלי שהשארתי על הגבעה היפה של הקיבוץ. אלמירה המשיכה לדבר, וזה נראה כאילו היא כלל לא דיברה אלי אלא אל החלל כולו, אל העשן והרעש והמוסיקה והלהקה והאנשים והברמן והבשר, ומבחינתי הסיפור שסיפרה היה כמו סיפור שריקוד הפלמנקו סיפר, וככה היו ב"קסה בניטו" סיפור בתוך סיפור בתוך סיפור.

"תגיד, אתה לא שואל בכלל למה העפתי אותו מהבית?" היא הסתכלה עלי פתאום. "גם קראתי לו הבנונה הזה... אתה לא רוצה לדעת את כל הסיפור?" לא ממש ידעתי אם היא שאלה או פשוט פסקה, מפני שדבר מה בנימה או בטון הדיבור שלה היה רחוק מלהיות חד משמעי, וכאשר אני חושב עליה לפעמים, אני מוכן להמר שבעצם שום דבר ממה שקשור באשה הזו, אלמירה או איך שלא קראו לה, לא היה חד משמעי.

"היה לו רומן, לגבריאל, היה לו רומן. מישהי מהעבודה שלו. הוא עבד בגוגנהיים, אתה יודע. היית שם כבר?" עוד לא הייתי במוזיאון גוגנהיים. תכננתי להגיע לשם יום או יומיים מאוחר יותר. זה בבילבאו, ואנשים שהיו שם כבר מספרים שרק המבנה של המוזיאון הוא יצירת אמנות בפני עצמה, לא צריך בכלל לטרוח ולהיכנס פנימה. מכל מקום, הרעש שהגיע מכיוון הבמה היה לפעמים פשוט חזק מכדי שנוכל לדבר, אז בשניות האלה של הרעש, אני התעסקתי קצת עם שאריות קלאמארי ובשר בקר. כבר נגמרנו מפיות הנייר, הרגשתי את השומן ממש נוזל בין האצבעות שלי, וחשבתי על כל חתיכות הבשר הענקיות האלה שתלויות על אנקול ונראות כמו מישהו שהתאבד, או מישהו שפשוט תלו אותו, כשם שעלה בגורלם של לוחמים מן המיליציה האנרכיסטית שפרנקו תפס. אלמירה המשיכה: "גבריאל, היה לו ג'וב לא רע, שסידר אותנו כספית. הוא היה מין איש משק של המוזיאון, אתה יודע, אחד שעושה הכול. עוזר בסידור המוצגים בתערוכות, דואג לנקות אותם מדי פעם, כי יש שם המון אבק, שזו עובדה מוזרה כשלעצמה כי מוזיאונים הרי אמורים לפתור את הבעיה הזו, של האבק, וגם כל מיני התעסקויות עם מלאי, כמו נייר טואלט בשירותים. אבל מה כל זה יעזור לי עכשיו, כי גבריאל כבר מת, וגם האהבה שהיתה לי אליו מתה, עוד בזמן שהוא היה חי, כי בסוף כבר לא יכולתי לסבול את הזיונים שלו עם האשה הזו. אתה מבין, היא גם כן עבדה במוזיאון, היא היתה מין מדריכה שעושה סיורים לקבוצות. ממה שהבנתי, היא היתה סטודנטית לאמנות. ככה הם הכירו."

שמתי לב שכבר לא היה כלום על השולחן שלנו, רק מחבת ריקה ומתקן ריק למפיות נייר. אפילו את הצלוחיות עם הנשנושים של הקאלאמארי ובשר הבקר לקחו. הייתי עדיין רעב, כבר לא יכולתי לסבול את השומן באצבעות, וגם עור הפנים שלי היה מיוזע ושמן ודביק ומסריח. מכיוון שלא מצאתי שום ברמן או מלצר שקלט את האיתותים שלי, אמרתי לאלמירה שאני מיד חוזר ובאמת הלכתי לרגע אחד לכיוון הבר, לבקש עוד חטיפי בשר ובעיקר משהו מרענן לשתות, כי עכשיו לא רק עור הפנים שלי היה כמו הבשר אלא גם בגרון הרגשתי כאילו כבר אין שום הבדל בין הגוף שלי לבשר. הגרון

במין תנועה מהירה בכף ידה, כף יד שבדומה לשלי היתה אדממה וחלקה מרוב חיטוט בשומן של בשר.

"בקיצור," היא אמרה, "גבריאל והגוף שלו התחילו להתפרק די מהר. בערך שלושה שבועות אחרי שהוא גילה את הגוש בצוואר, בדירת חדר קטנה ששכר לעצמו אחרי שגם הסטודנטית הזו העיפה אותו או התייאשה ממנו, בערך שלושה שבועות אחרי שהוא עמד ערום מול המראה עם תער מוכן לגילוח, התחילו כל מיני סימנים של התפוררות. אתה תסלח לי על השפה שלי בזמן שאתה בכלל



אמור ליהנות, נכון...? היה לו דימום פנימי ועור הגוף התעוות וגם השיער, שיער הגוף הסבוך והשחור שלו שבגללו כל כך נמשכתי אליו בהתחלה ולמעשה מעולם לא חדלתי להימשך אליו, שיער הגוף התחיל להלבין לנשור, ולבסוף להעלם לגמרי."

לא ידעתי כל כך מה להגיד. התיאור של התפוררות הגוף נשמע לי כל כך אירוני ומר, דווקא על רקע נוכחותו המהממת, המתעתעת, של הגוף האנושי הרוקד על הבמה, אבל גם של הגוף הלא אנושי, כל הבשר שהייתי מוקף בו. בשעה שאלמירה נעלמה לכמה רגעים מאחרי פרגוד שהסווה פרוודור לחדרי השירותים, תקף אותי הרהור, או אולי הזיה או זיכרון, של חדר קריאה קטן ומכוסה טפטים ירוקים בספרייה המרכזית של אוניברסיטת תל אביב. זה הגוף שמתפורר בגלל החטאים, בגלל הבגידה, זה הגוף שנענש ומתפרק, ונבנה מחדש בצלמו ובדמותו של גוף אחר. היכן שמעתי או קראתי או ראיתי או חשבתי את הדברים האלה? כן, בספרייה של האוניברסיטה, בתוך ספר כבד עשוי בכריכת עור שדפיו צהובים, פריכים, מצאתי סיפור על גוף שנכנס שלא כדין בגוף אשה וכתוצאה מכך נענש, חלה, והתפרק מצורתו עד שהפך לצורה חדשה, לא אנושית, צורה של כלב.

"מאלטייה ד'אמור," שמעתי לפתע את אלמירה, "מאלטייה ד'אמור, מחלת האהבה כמו שאומרים באיטלקית, זה מה שאני חושבת שנכנס בגבריאל שלי." היא אמרה את זה תוך שהיא מתיישבת, ואני מיד התעוררתי מן ההזיה שהייתי נתון בה לרגעים אחדים, חש בריח עז ודוחה של תרסיס לטיהור אוויר שנספג בבגדיה של אלמירה בחדרי השירותים.

"את השבועיים האחרונים הוא כבר בילה, אם בכל אפשר לקרוא לזה ככה, בילה, בבית החולים, במחלקה הזו שהתחלתי לספר לך עליה, שהכול בה היה לבן. כבר לא היה ממש מה לעשות, רק לנסות ולהקל על גבריאל, לסמם אותו בכל מיני סמים לשיכור כאבים. אני ממש ראיתי כיצד הגוף שלו מתפרק, מתפורר, כל יום וכל שעה כאילו נפלה ממנו עוד חתיכה, כמו בשר רקוב שעומד זמן רב בשדה

שלי היה יבש ומתוח כמו קרפצ'ו. "כמעט שנה הם הזדיינו, אלמירה המשיכה את הסיפור, "כמעט שנה," ואני שמתתי לב שפתאום גם היא התחילה לאכול, ובזמן שהיא סיפרה את הדברים האלה, האצבעות שלנו כל הזמן נתקלו זו בזו בתוך הצלוחיות עם הבשר. זו הפואטיקה של הבשר, חשבתי פתאום, זו הפואטיקה של הבשר, הנה אשה מספרת סיפור על גוף שזיין וגוף שמת, הנה שני אנשים אוכלים ורואים ונושמים וממששים בשר, הנה בשר אנושי רוקד על הבמה, הנה אצבעות בשר קטנות נפגשות בצלוחית בשר. "הם נפגשו בדרך כלל בדירה שלה, שהיא למעשה הדירה של ההורים שלה שאחד מהם מת ואחד בסנטוריום של פמפלונה, שזה גם כן בערך שעתיים מכאן, אבל לכיוון ההפוך מבילבאו. אין הרבה מה לראות שם חוץ מהסירוף הזה של אוגוסט, שאז משחררים פרים לרחובות. במשך כל אותו הזמן אני כבר הכנתי אותו, ובעיקר את עצמי, לכך שזהו, זה הסוף שלי ושלך. נורא כעסתי עליו, וכל הזמן אמרתי לו: אתה תראה, גבריאל, זה עוד יתנקם בך, אתה תקבל עונש על הבגידה הזו. וגבריאל? הוא אף פעם לא ידע מה להגיד. הוא נראה כאילו הסכים עם מה שאני אמרתי, ועל הפנים שלו היתה הבעה של מישהו שידוע שחטא חטא נורא, אשר רק עונש נורא כמידת החטא יוכל לכפר עליו."

השעה כבר היתה כמעט שמונה בערב. ריקוד הפלמנקו עדיין לא נגמר, אבל נדמה היה לי שכל מה שהתחולל על הבמה הקטנה, היה סוג של הדרן שחזר על עצמו. בזמן שאלמירה קמה לבקש אש לסיגרייה, שמתתי לב שכמות הבשר האנושי הידלדלה, אנשים ופרצופים שהיו חלק מתפאורת תיאטרון הגוף הקטן הזה, פנו אל עבר היציאה, ולעומת זאת כמות הבשר הלא אנושי, בשר הבקר ובשר הצבי ובשר העוף ובשר שבא מן הים, גדלה מאוד, ופתאום אחז בי הרהור, שאולי כל הבשר הזה לא היה כאן קודם, תלוי על אנקול, משתלשל מן התקרה, מפוזר על צלחות או מגשים, מציץ מחלון וזוכית גדול של מקרר אחסון כמו פרצוף מופתע של מישהו בחלון ראווה, אולי כל הבשר הזה שכמותו גדלה, לא היה כאן כל הערב אלא רק הצטרף אלי בדקות האחרונות, כתייר שאיבד את דרכו בקאייה דה איניחו והבחין בשלט שאני הבחנתי בו אחר הצהריים.

"אבל אף פעם לא תיארתי לעצמי שגבריאל המסכן יקבל עונש כל כך אכזר," היא אמרה בקול שהיה גם חנוק וגם צרוד, "הוא נענש בדיוק במקום שבו הוא חטא, בגוף. אתה מבין, על כל התשוקה והבגידה והזיונים מהצד, על כל מה שאולי היה הוכחה הכי טובה לכך שהוא חי, נענש גבריאל. על הדחפים של הגוף שלו הוא קיבל עונש בצורה של התפוררות הגוף, במקום דחף מחייה בא דחף הורס, כוח שאכל אותו מבפנים, כוח של מוות."

בעיניים שלי התחיל להצטבר נוזל חם ומלוח. אלה היו דמעות, אבל אני כמעט בטוח שלא בכיתי. "זה מהעשן," חשבתי, "זה מהעשן של הסיגריות והבישול ואולי גם מהקאלאמרי, שמפעם לפעם טבלתי ברוטב אדמדם וחרוף." ומפני שלא מצאתי שום מפית נייר על השולחן, וגם בתיק הצד שלי לא היתה חפיסה של נייר לאף מהסוג העדין שאני אוהב, ויתרתי על כל מאמץ להתייבש ואפילו חשבתי "תהיה כמו בשר, תן לעצמך להיות רטוב ושמנוני, תן לדמעות לזלוג, תן לעור לבעבע, תהיה כמו הבשר שאתה רואה ואוכל."

גם אלמירה חיפשה משהו בתיק, היא חיטטה בתוכו באופן עצבני. "הסיגריות. נגמר לי הסיגריות," אמרה, ונאנחה קצת כמו מישהו שרץ בכל כוחו ובכל זאת פספס את הרכבת או האוטובוס. התנדבתי לבקש ממישהו סיגרייה, אבל תכף ומיד היא הזדרזה לבטל את הרעיון,

ועופות דורסים בוצעים ממנו, חתיכה ועוד חתיכה. באותו זמן הבנתי כמה חזקה היתה האהבה שלי אל ההורים שלו ואל אחותו, שכמו שכבר אמרתי לך לא ממש היתה בסדר. לא פסיכית אבל קרוב לזה, מה שלא הפריע לי לאהוב אותה מאוד בכל מקרה. ולכן ארזתי כמה בגדים במזוודה קטנה ובאתי להיות איתם כאן בסן סבסטיאן בשבועות האלה, של הסוף, ושל האבל.

מהסטודנטית שהוא התעסק אתה לא שמעתי אף פעם. זו גם הסיבה שאני לא מעזה להיכנס לגוגנהיים, אפילו שיש שם לפעמים תערוכות שממש מתחשק לי לראות. וזה כל כך קרוב לדירה שלי, המוזיאון הזה, אבל אני מסתפקת בנוף של המוזיאון, נוף שבכל בוקר אני מתעוררת אל תוכו, ובעצם כמעט מכל מקום בדירה שלי אפשר לראות אותו. מחלון חדר השינה וחלון האמבטיה וחלון המטבח הקטן, אם הרוזמרין והאזוביון והגרניום לא משתוללים באדניות. אני יודעת שהיא עוד עובדת במוזיאון, אבל אף פעם לא הבנתי מה בדיוק קרה שם, למה היא זרקה את גבריאל שלי, והאם היא יודעת בכלל שהוא מת כמו כלב.

בסביבות השעה תשע בערב, אחרי שהיינו בפנים כמעט ארבע שעות, יצאנו לכיוון הטיילת של העיר, המקשרת בין מונט אורגול למונט איגולדו, שני הרים קטנים או גבעות בעלות פסגה חדה מהם אפשר לצפות על העיר כולה וביום בהיר על ההרים והים שמקיפים אותה. בשעות היום משמשת הטיילת כמסלול ריצה או הליכה וגם שביל מיוחד לרוכבי אופניים יש שם, ולעת ערב המקום מתרוקן, בעיקר מפני הגאות החזקה, גלים מלוחים וקרים שנחבטים בעוצמה רבה במזח, ומתיזים למרחק של כעשרה מטר ולגובה רב.

אני ליוויתי את אלמירה לתחנה של האוטובוס שייקה אותה לצד השני של העיר, וממילא היתה סמוכה לפנסיון שלי. היה קר מאוד, ואני זוכר שבזמן שהלכנו, איש גבוה ורזה עם שיער דליל ורגליים דקות, רץ במקביל לקצב שלנו. סקנדינבי, חשבתי אז, ובעיקר השתוממתי על רגליו הוורודות והצנומות, שרק מכנסי לייקרה קצרים ודקים היו תלויים עליהן. הוא רץ בקצב אטי ואחיד, מבין שפתי אפשר היה להבחין בהבל חם, כמו איש עם סגרייה. "אבל זה לא ייתכן שהוא מעשן, זה תעתוע," חשבתי, ומיד נזכרתי שאלמירה ואני לא דיברנו מאז שיצאנו מהבר, כאילו היה משהו בחלל הסגור והדחוס והחם והרועש שאפשר למילים לזרום.

תחנת האוטובוס היתה מרחק כמה דקות הליכה מהפסל של אדוארדו צ'ילידה. אף פעם לא ראיתי דבר כזה. בספרדית הם קוראים לפסל "פייאני דה לוס ויאנטוס", שפירושו מסרקות הרוח או מכבנות הרוח, ואני חזרתי למקום הזה בימים הבאים לשהותי בסן סבסטיאן, ולפעמים קרה שחזרתי אליו פעמיים או שלוש באותו יום. הוא נמצא בקצה המזח, לרגלי מונט אורגול, גובהו המשוער כשלושה מטר ורוחבו דומה. אלמירה סיפרה לי שאדוארדו צ'ילידה ביקש לנצל את האפקט שנוצר כתוצאה מן המפגש בין הים למזח, אפקט של משב רוח ומים עצום שמתנפץ אל חומת אבן ברעש נורא ואלים. את הפסל הוא יצר בדמותה של סיכת ראש, או מכבנה, שזו בעצם מעין סיכה בעלת שתי זרועות מרוחקות זו מזו אשר משמשת להידוק השערות. "כאילו צ'ילידה ראה בדמיון שלו את הרוח והמים כמו שיער," היא הסבירה בקול רועד שלא היה לי כל מושג האם מקור גבע הרעד או שהיה זה הסיפור על גבריאל שביים וכיוון את תנועותיה וקולה, כמו מורה לדרמה או במאי, "כמו שיער ארוך ופרוע, ולכן ביקש לאבום אותו בסיכה, ללכוד אותו." הנה דימוי, חשבתי, הנה

דימוי, הים הוא כמו אשה, והרוח שערותיה, הים הוא כמו בן איים ארוך שיער, זו סיכת ראש עומדת כאן, סיכת ברזל שמטעינה את הים והרוח והאבן בארוטיקה, "הוא ממש גאון," פתאום אמרתי, ואלה היו המילים הראשונות שיצאו ממני בשעה האחרונה, "הוא ממש גאון, הצ'ילידה הזה. ים ומים ואבן ורוח הפכו לאשה או נער עם שיער ארוך, בגלל הסיכה, בגלל הסיכה!"

עכשיו אלמירה חייכה, ואמרה: "איש צעיר, אתה אומר את המילים הנכונות, מים, רוח, אבן. בוא, אני אראה לך משהו, לא כל כך רואים את זה מכאן אבל אם נתקרב, זה שם, זה כתוב שם." לא ממש הבנתי מה היא רצתה להגיד, אבל אחרי שהיא הצביעה על קיר בזלת חשוף שירד מן הזר אל המים כמו ילד שיושב על שפת בריכה במכנסיים מופשלים וטובל את כפות רגליו, בערך שישה מטרים מהפסל שאסור היה להתקרב אליו בגלל סכנת הנפילה, הבתנתי בלוח ברזל מרובע. היה כתוב שם בשתי שפות, בספרדית ובאנגלית: "...המים נוקבים את האבן / הרוח זורה את המים / האבן תבלום את הרוח / מים, רוח, אבן /

רוח חוצבת באבן / האבן היא גביע המים / המים נסים והם רוח / אבן, רוח, מים /

הרוח סובבת ושרה / המים יפליגו בלחש / האבן בלי נוע מחשה / רוח, מים, אבן /

האחד הוא אחר ולא כלום / בקרב שמותיו הריקים / חולפים ואחר נמוגים / מים, רוח, אבן..."

אוקטביו פאס כתב את השיר, אוקטביו פאס המקסיקני, ואני חשבתי, כיצד המקריות מתעתעת בנו, מזמנת את כולנו, משררר מכסיקני ותיירי ישראלי ואלמנה נבגדת ספרדייה, אל המזח הקר והזועף הזה. אבל גם על הגלים הגבוהים חשבתי, על הגלים השחורים שאיימו לבלוע כל מי שהתקרב אל המזח ועל דגת הים המורעבת, על הדג והתנין והכריש שינעצו שיניהם בבשרו של איש שנופל, ממש באותו האופן ששיניו של איש ננעצות בבשר הדגה הרך.

ומפני שבדיוק בעיצומה של המחשבה ההיא הופיע האוטובוס, התרחשה איזו תנועה מבולבלת או מופתעת אצל אלמירה אבל גם אצלי. מיד מסרתי לה את תיק הצד שלה, ובתנועת ראש זירזתי אותה לעלות. גל שנחבט ברעש גדול אל המזח התזו עלינו טיפות מלוחות, ואני הסתובבתי לעברו, ואחר הסתובבתי בחזרה לכיוון אלמירה, אולם כל מה שעוד הספקתי לראות היה אוטובוס מתרחק, ושיער שחור ומבריק אסוף בסיכת ראש של אשה מבורגת ועצובה. עכשיו עמדתי רגע אחד ארוך וחשבתי, האם להתחיל לחזור לפנסיון של ארנסה? היה מוקדם מכדי לחזור לפנסיון, אבל מצד שני, לא היה לי כוח לשום דבר אחר. חוץ מזה, הייתי קצת מדוכדך בגלל אלמירה וגבריאל והסטודנטית והמוות וירכי החזיר שהיו תלויות על אנקול כמי שביקש את נפשו למות מרוב אהבה אומללה, אבל בעיקר מפני שעכשיו עוד פעם הרגשתי לבד. חשבתי על זה, שסן סבסטיאן היא עיר מבודדת, או אולי יותר מדויק או פואטי להגיד, עיר בודדה. סן סבסטיאן היא עיר בודדה, חשבתי, עיר בודדה, אשר מיקומה בין שמים וים גזור עליה בדידות. היא לא שייכת לאף אחד משני המקומות, לא לים, ולא לשמים.

על הספסל בין תחנת האוטובוס לפסל של צ'ילידה היו עלים ושקיות אוכל שמישהו התעצל ולא זרק לפח, אבל אני בכל זאת התיישבתי עליו לנוח קצת. חשבתי, הנה עכשיו, בסתיו, אני בערב שיוורד על עיר בודדה, עיר שנמצאת בין שמים וים, הנה אני ממש כעיר הזו, איש שנמצא בין שמים וים.

מוקדש ליצחק קומר, שעמד "יחיד בין שמים וים".

חיים אחרים

פרסום ראשון

אייל בן-משה



ולכת עקום, עם לסת נפוחה כמו של מתאגרף, לבושה בטריינינג זול לבן ונעולה נעלי ספורט. דוחפת עגלת תינוק מכוסה מפני השמש. איש לא רואה את הפעוט. "דוידוביץ", בעלה - ככה קראו לו כשהיה ילד, למרות שהיה שחום ובא מפקיסטאן - צועד מהר, כאילו תמיד יש לו מה לעשות, והיא מזדנבת אחריו.

הרב מאיר ראה אותו פעם בשכונה והזמין אותו לבוא לדרשה בבית הכנסת ומאז הוא שם. גידל זקן, שם כיפה שחורה גדולה וגם הכיר את הילה. היא היתה באה עם אמה לבית הכנסת בכל שבת, יושבת צמוד אליה ובוהה בסידור, מתבוננת לפעמים בקירות המכוסים גרות נשמה אלקטרוניים, משננת בעל פה את שמות כל הנפטרים, מחייכת לעצמה, חושפת שיניים שחורות אלכסוניות ומרגישה אבודה. יום אחד דיבר הרב מאיר עם אמה ביחידות. הוא סיפר לה על צעיר חוזר בתשובה, שיש לו עבודה טובה, והזכיר שהבת שלה כבר בת שמונה עשרה ועדיין לא נשואה. זאת הזדמנות טובה, אמר.

החתונה התקיימה בבית הכנסת, האורחים היו אקס-עבריינים, שחזרו בתשובה, התלמידים של הרב מאיר. היא נראתה נבוכה. הוא לא חייך, רק פעם אחת, כשרקדו כולם, וגם זה היה מאולץ.

לאחר החתונה נתן לה מאה שקל, שתקנה כמה חצאיות. היא שמחה וקנתה ארבע, בכל מיני צבעים, ושמה אותן בארון. הוא דרש ממנה שתלבש אותן ביומיום, ולא רק בשבת, כמו שחשבה. כשלבשה פעם אחת מהחצאיות, בקיץ, ביום שרבי, נהנתה מהרוח החמה שנכנסה לה בין הרגליים, וחשבה על השוקיים של דוידוביץ, שהיו קצת שעירות, קשות וסדוקות. יום אחד, בחורף, נשבה רוח חזקה, שהרימה לה את החצאית. בחורף אין חצאיות, החליטה. קר מדי - והוא שאל, מה יגיד הרב? היא לא ענתה. אין דבר כזה, צנועה בקיץ ובחורף לא. צריך ללבוש חצאיות כל הזמן. זה דרכן של בנות ישראל, אמר. היא שתקה.

ביום ראשון יצאו לטייל עם התינוק. הוא דוחף את העגלה המכוסה בבעד עדין בצבע תכלת, הולך מהר, עיניים קדימה - והיא אחריו, מוצצת אצבע, מסדרת קווצת שיער שהשתחררה ממטפחת הראש הזולה והועירה. הלכו וישבו כמה פעמים לאורך רחוב הנביאים. צריך לחזור לפני שעה אחת עשרה, אמר. הם מגיעים הביתה, היא יורדת לסופר לקנות חלב, חוזרת ומוצאת

אותו יושב על הכורסה. כבר חודש שהוא לא עובד. במקום העבודה האחרון פיטרו אותו, בגלל שלא הסכים להישאר לאחר כניסת השבת. מאז הוא חותם בלישכה, יום-יום. במקצועו הוא חשמלאי רכב. זה מה שלמד בתיכון. "חרוץ ומהיר", היה כתוב בסוף השנה בתעודה. המורה חיבב אותו, היחיד שלא ברח לעשן או לשחק כדורגל. לאחר הצבא חיפש עבודה במקצוע. בכל מקום הציג את התעודה ושתק, במקום אחד קיבלו אותו. לאחר כחודש אמר עליו אחד העובדים, שגנב קרבורטור והוא פוטר.

כשהכסף לא הספיק לאוכל, היה הולך לדוג ולאחר כמה שעות היה חוזר עם דג או שניים, שם בפינה הקבועה שלו, במרחק קילומטר מסוכת המציל. פעם באו חמישה נערים כבני חמש עשרה, שניים מהם מגודלים, עם זיפי זקן. אחד מהם חטף לו את החכה וצחק. האחרים התנפלו עליו והפילו אותו על החול. הם לקחו את כלי הדיג והשאירו אותו שם. הוא פצע את אצבעותיו, כשדקר באצבעות נוקשות פיסת חוף מכוסה בצדפים. הוא בהה בצוק שמלפניו: מה תגיד הילה? הרי הבטחתי דגים. ומה יגיד הרב?

כשחזר לבסוף הביתה, שם קרח על העיץ הנפוחה, הוציא את הפאזל הענק שמצא פעם בובל, חמש מאות חלקים. הקופסה היתה קרועה ולא ראו את התמונה בשלמותה. הוא פינה את החלל הריק בסלון ושפך את החלקים על הרצפה. היא השכיבה את התינוק לישון ובאה לעזור לו. שותקים, הרכיבו חלק אחרי חלק, לפי הדמיון. לפעמים הרימה ראש והביטה בו ובכתה.

והנה הצליחה לאתר מלונה קטנה, בצבע חום, ועוד חלק קטן, שהזכיר זנב של כלב, והוא הצליח לבנות גג רעפים אדום. עכשיו הוא מנסה למצוא חלקים שיתאימו לארובה. לאחר כחצי שעה מצאה

"העז" בהבימה

כתופעה תרבותית

תגובה

יהודית אוריין

את כל הכלב, סן-ברנרד עם תיק קטן קשור לצווארו. היא ליטפה אותו באצבעות לבנות קטנות, כסוסות ציפורניים. אחרי שעתיים הוא בנה בית, שתי קומות עם אדניות אדומות ופרחי לילך, וילונות לבנים רקומים ודלת עץ חומה גדולה. היא בנתה את החצר, עם נדנדה צבועה בלבן ומידשאה גדולה וירוקה, עם ממתרות ושביל שהוביל אל הכניסה. לפנות בוקר הם הגיעו לצמרות העצים שהקיפו את החצר, עד לחלקים שחציים היו עלים ירוקים וחציים השני היה צבוע בכחול וקצת צהוב. היא אמרה, שהם הגיעו לשמים - והוא כבר איתר חלקי עננים עם כתמים צהובים. כל החלקים נגמרו להם ונשאר חור בשמים, בין קבוצת עננים עם קצוות צהובים. ■

אייל בן משה, בן 29. בוגר קמרה אובסקורה, במחלקת כתיבה ותסריטאות. זוכה קרן סנונית וקרן רבינוביץ לתסריט גמר.

זה מקרוב התבשרנו שתל אביב העיר זכתה במעמד בינלאומי כ"העיר הוורודה", המקדש העולמי של ההומוסקסואלים, כמו המקדש העולמי של הבהאיים בחיפה. לא קל לו לאדם, איש שלהי המאה העשרים להמיר כל כך הרבה עמדות יסוד מוסריות ולהחליף אידיאולוגיות מדי פעם במשך חיים אחד. התאוצה בשינויים וההתפתחויות של דורנו, אין לה אח ורע בהיסטוריה האנושית.

בשנות השבעים איים עדיין עונש מאסר של שנתיים עד עשר שנים על השוכב משכב זכר מתוקף החוקים, שהותירו אחריהם הבריטים בארץ המנדט, אותם בריטים שכלאו את אוסקר ויילד בכלא רדינג למשך שנתיים ודרדו אותו לעפר. החוק היה תקף בארץ אלא שלא נאכף. הסבירו לי אז, שהחוק אינו מיושם הוא רק מרחף על ההומוסקסואלים במקרה של עברות אחרות שהיו תלויות כנגדם, כשהתקשו לתבוע אותם בניגון. אז בסך הכול לפני עשרים שלושים שנה, כשהציבור הסטרייטי היה אדיש אם לא שוללני למעמדו של המיעוט ההומוסקסואלי, הייתי נאורה דיי כדי להשמיע קול ברמה כנגד התערבות המדינה בדרכי ההשתגלות הפרטיות על כל הווריאציות שלהן, מה שעשה אותי אז קצת חריגה. ב-1988 בוטל החוק הריאקציונרי הזה במשפט הישראלי.

דומה שההומוסקסואליות ("הומו בלשון היוונית הוא "אותו דבר", בשונה מה"הומו" הלטיני שמשמעו "אדם") היתה נורמטיבית מאז ומעולם. באתונה, אבן השתייה של כל התרבות המערבית, היו הגברים המבוגרים והחכמים מאוהבים באהבה האפלטונית בעלומים האסתטיים כמתואר ב"סימפוזיון" לאפלטון. היתה לתופעה לא רק סגידה ליופי - שאבוי, מסתלק מאיתנו עם רבות השנים - אלא גם סיבה חברתית. לנשים חסרות הדעת נישאו היוונים והעמידו איתן ולדות, אבל לא היה כל עניין וטעם לנהל איתן שיח רוחני כלשהו. סוקרטס ונעריו הסופיסטים, שהתגודדו באגורה האתונאית, שילבו רוח וגוף, את השיח התבוני עם אהבת השלמות הגופנית. אצלנו ביהדות מכונה התופעה "מעשה סדום" על שם העיר שקדמה לאתונה ככאלף שנים. ובעוד אתונה מהווה מופת בפילוסופיה, במדעים, בתיאטרון, בתורת המוסר ובאמנות הפלסטית עד היום, משמשת סדום מטאפורה לרשע, כיוון שאצלם נהוג מעשה האונס ההומואי בהכנסת אורחים כפי שאמרו הסדומיים ללוט "הוציאם אלינו ונדעה אותם" (בראשית י"ט 5). "לדעת" המקראי הוא כידוע יופיזים להודווגות. מאז נעשתה סדום הרשעה לתכלית הרוע, ומידת סדום במקורות היא הרשע בהתגלמותו, רשע שאין עמו אינטרסים או רווחים אלא הוא הרוע המזוקק.

אז הופיע המונותאיזם העברי האבסולוטי ופסל באחת משכב זכר, ובעקבותיו הלכו גם הנצרות והאיסלאם, ובמשך כשלושת אלפים

התחנתני איתו כי רציתי לדעת תמיד איפה הוא

«המשך מעמ' 29»

הרומן מושתח אל קיר אי-הודאות, ומעוצמת החבטה צומחים בתוכה ההרהורים בדבר אותו אקדת המונח במגירת שולחן העבודה של אלברטו. לאקדת יש תפקיד מובהק כמסמן העליון של הגבריות. הסלידה מהאקדת בתחילה והמשיכה אליו ככל שהמשבר הולך ומחריף מסמלת את המהפך שעוברת הגיבורה. הבעלות על האקדת תעביר אותה ממעמד של אשה נחותה ומדוכאת למעמד של אדם מודע, שלם, שולט, סוכן של גורלו. דווקא ההתקרבות המהודשת לאלברטו אפשרה את השגת האקדת שהיה תמיד רחוק מהישג יד, כאילו מדובר בקשר בינאישי כה טעון, שרק האקדת יוכל לפרוק אותו ובתוך כך לסלק את האומללות. אפשר שמעבר האקדת מבעלותו של אלברטו לידיה של רעייתו הוא בגדר פתרון לתסביך קנאת הפין הפרוידיאני, הבא לידי ביטוי במקרה זה בניסיון האשה לזכות בריבונותה, אף שהרבר מחייב את סירוסו האלים של הגבר. על פי דה בוואר נדרשת האשה המשוחררת לבחור בין אובדן אישיותה לבין הוויתור על נשיותה.

"הנקבה היא נקבה בגלל חסרון תכונות מסוים" אמר אריסטו. נטליה גינצבורג מזהה את התכונה הנשית החסרה באקדת. הגיבורה הנבגדת נוהגת במוזכזים שבוקע מתוך רגשות אשם, הענשה ותלות טוטאלית בגבר שלה. היא רכה, כנועה, ותרנית ואוהבת ללא גבול. היא מתבטלת בפני הגבר שלה, עד הפיכתה לעיוורת המשתוקקת למעט אור. השימוש באקדת מסמן את הוויתור על הנשיות לטובת קימום האישיות. היא בוחרת להפיג את יגונה באמצעות רצח בעלה, שאחריו תגזור על עצמה שתיקה לעד. שתיקה זו מהדהדת בעוצמה כה רבה עד שקשה שלא לראות בה תוצאה של מעשה אימפולסיבי-אובדני; מעשה הפורץ מהבטן המיוסרת ומנטרל את ההיגיון הנשי הקורס אל מול הנחרצות הגברית היהירה שמנגד. בשתיקתה הברוטלית מציעה גינצבורג תשובה מרגשת ואנינת-טעם לשאלה "מהי אשה?" ■

שנה נאסר המשגל החד-מיני בעולם המוכר אז, עד שהגיעה הנאורות החילונית ועם תום המאה הקודמת הורד ההומוסקסואליות מן האנציקלופדיה לסטיות מיניות, הדי-אס-אם, שהיא האורים ותומים של הפסיכולוגיה; הוא נמחק מקבוצת הסטיות וחזר להיות התנהגות נורמטיבית כמו קודם עידן המונותיאזם, שהוא תפיסה קנאית, חשוכה ודורסנית יותר מהפגניות הפלורליסטית הקדומה. וכאן מגיע תורו של התיש במחזה של אדוארד אלבי המועלה בימים אלה בהבימה, שהוא עילת רשימה זו. סמיכות הפרשיות אינה מתכוונת לערוך אנלוגיה בין משכב זכר למשכב בהמה, אלא רק משום שהם מופיעים במקרא בסמיכות כצמד איסורים. ואכן כאן אני מציבה את קו גבול ההבחנה בעולם שאיבד את כל הגבולות.

התיש הוא הטרנסג'נדר והמונולוגי צמחה הטרנסג'נדר היוונית, אם משום מקורה הפגני הקדום, ואם משום שהשחקנים נהגו להתחפש לתישיים. ועלי לדייק מבחינה מגדרית, היות שמדובר כאן לא בתיש אלא בנקבה שלו. ואגב לפי ההגדרה המילונית העז נחשבת לבת ווגו של האיל, אבל אל תתפסוני בקטנות, שאינני בקיאה בפרטי המגדרים של הבהמה הדקה והבהמה הגסה. מכל מקום מדובר כאן במחזה "העז או מי זאת סילביה?"

למען אלו שאינם בקיאים בעלילת המחזה השערורייתי של אדוארד אלבי, אסכם אותה במשפט אחד שהוא ציר העלילה: יום אחד בא הבעל מרטין אל אשתו סטיבי ומתוודה לפניה, כי הוא מאוהב בעז ואינו מסוגל להיות בלעדיה. אילו היתה סילביה מזכירתו של מרטין, גם אז היתה ההתוודות מכת מוות לרעייתו המסכנה, והמחזה היה טרגדיה אף כי לא שערורייתית. והנה מבטיחים לי טרגדיה, ואילו אני מגיבה באורח לא נורמלי כאילו אני בעיצומה של קומדיה, גרוטסקה, פארודיה או סאטירה. כשהבעל מתאר כיצד התאהב בסילביה, נמצאתי פורצת בצחוק רועם, קול יחיד ונבון בקרב הצופים הרציניים. מדובר כאן באהבה ממבט ראשון עוד לפני שהם בכלל שוחחו ביניהם. הבעל מטייל בטבע, נתקל בעדד עיונים ומבטתה של סילביה כובש אותו וחצו של ארוס נוקב את לבו. העיניים התכולות שלה מסנוורות אותו. הרוך הקורן ממנה, הרגליים החטובות וכן הקשב ורמת השיחות שביניהם והנשיות המפלטת שלה - כל התכונות האלה שיש בסילביה אינן מצויות אצל רעייתו החוקית. התיאורים המפורטים האלה לא הצליחו משום מה לעורר בי אמפתיה כנדרש בטרגדיה, אלא נשמעו לי כפארודיה על סונטות האהבה של שקספיר או על שירת האבירים בימי הביניים. עד כאן הבנתי את הגבר הקשיש, כי גם אני התאהבתי בעיני התכלת רבות ההבעה של חתולתי הפרוותית, מתגנפת איתה במיטה ומשיחה עמה. יש בעלי חיים נהמדים שאפשר להתאהב בהם באהבה אלטרואיסטית אמיתית.

וכבר נראו תופעות כאלה באמנויות כמו בציור המופלא "לדה והברבור" של פול דלבו, המבוסס על המיתולוגיה היוונית לפיה התחפש ואוס התאוותן לברבור כדי לשכב עם האלה לדה. ואפילו בשנסון המקסים של הזמר הצרפתי ז'ורז' ברנס דופקת הגורילה את אשת השופט המחמיר וזה מאוד משעשע. גם ברומן **שירת התליין** לנורמן מיילר מתוארת תופעה דומה בהשתגלות עם סוס אבל שם מתוארת דמותו של הגיבור כפושע מסוג "האשפה הלבנה". אלא שמרטין הבוגדני אינו מדבר באהבה רגשית ולא בעוקץ סאטירי אלא במשהו נורמטיבי: הוא מזיין את העיזה שלו באופן קבוע וגם מצטרף לדינמיקה קבוצתית של משגלי חיות מכל המינים כולל חזרזירים ורודים. מהצחוק הכללי עברתי לתחושת סלידה עזה והגעתי להכרה העגומה שאינני אדם נאור כפי שתדבות התקופה והפי-סי שלה מחייבים. מודה בצער, שאותי כל הנושא הגעיל ושעמם על אף שהייתי רוצה להיות נאורה כמו כולם. אבל מה לעשות, והרי גם לי יש רגשות סוטים, שיש להבינם ולקבל אותם במסגרת הפתיחות הכללית והחירות להרגיש "אחר".

לאור השיחות שהתנהלו במבואת התיאטרון עם סיום ההצגה חשבתי שאני זקוקה לטיפול נפשי. מכל אנשי העולם הגדול, שצפו בהצגה בלונדון ובניו יורק וגם מרוב הצופים ששוחחתי עמם, שמעתי רק דברי שבת והלל שבכולם מופיעות אותן המילים כאילו הן מדוקלמות מפי אנשי תיאטרון סמכותיים: "זו מטאפורה" (מטאפורה למה?) "זה סמל" (אותו כנ"ל) "זו בעיטה במוסכמות הוויקטוריאניות" (הלו, אנחנו תחת כתרה של המלכה אליזבת ובמילון ספיר

מצאתי את המילה הגסה "כוס" שרוקה). וכאן נשמע המשפט החמור מכולם "אלבי בוחן את גבולות הסובלנות שלנו". מה קורה כאן, כל העולם השתגע? בביקורות ספרות על סופרים פוסטמודרניים רווח הניב "הוא מותח את הגבולות", ניב שמתפשט אצל המבקרים כמו וירוס של מגפה.

המחזה מדבר לכאורה על צביעותנו, בעוד שלדעתי כל התגובות המתפעלות הן צביעות מן המין החדש העכשווי, שתפס את מקום הצביעות הוויקטוריאנית. אם יש אשה שתגיב בהבנה וסלחנות לוידוי, כי בעלה שוכב עם הסוטה עליה הוא רוכב - שתקום! אז למה הן משקרות? זה אכן עשוי להיות מחזה סיציליאני מעולה כמו הסרט "פאדרה פאדרונה" של האחים טוויאני. אלא שהגברים בסיציליה, שלא כגבר העירוני האמריקני, אינם יכולים לגעת בנערה בטרם נישואים כי בדייטים שלהם עם הנערה המחוזרת הם מלווים בשלוש ישישות השומרות על הגינותם, והם מבליים כל היום במחיצת כבשים ולא במחיצת מזכירות סקסיות, וכשהם מורעבים, מי יגנה אותם. אבל אדריכל עירוני נערץ למה יבחר לו תיש לפילגש?

לפי אוריאנה פלאצ'י בספרה התוקפני נגד האיסלאם, מתיר הקוראן לשכב עם בהמות, משום שהגבר לפי התפיסה המזרחית הוא בעל יצרים עזים מאלו של הנשים; ומשום שנשותיו אינן מספקות את צרכיו, יש להעדיף משכב בהמה מאשר אונס נשים. מאוד פמיניסטי. יתרה מזו, בספרה **לוליטה בטהרן** מספרת הסופרת האיראנית אזאר נאפיסי דברים מעניינים בנושא: "האם ידעתם שאת הדרכים לרפא את תאוותו המינית של גבר היא משגל עם בעלי חיים? וישנה הבעיה של משגל עם תרנגולות (חה חה חה, איך עושים את זה?) ואתן חייבות לשאול את עצמכן אם גבר שקיים יחסי מין עם תרנגולת, יכול לאכול את התרנגולת אחר כך. מנהיגנו דאג לספק לנו תשובה: לא, לא הוא ולא בני משפחתו הקרובים ולא השכנים שלו יכולים לאכול את בשר התרנגולת הזאת, אבל לשכן במרחק שתי דלתות ממנו מותר. הדיון הלמדני של נאסרין בחיבורי של האייתולה חומייני לא זיעזע אותנו" (עמ' 104) ואל לנו לשכוח שהחומייני הוא פוסק הדור בהלכות הכשרות של האיסלאם.

שתי הסופרות מציגות את הנושא כשיא הנחשלות ומאמינות לתומן, שהאיש המערבי יבזה את התופעה, והנה מתייצב מחזאי איש המאה העשרים ואחת והופך את הפיגור לנורמה. תאמרו שאין הוא מציג משכב בהמה כנורמה אלא כבעיה לשיפוטנו ואולי גם זה לא לפי הבבל"ת של המחבר שהוא רק התכוון "לעורר, לבלבל ולהטריד" אבל מי מאמין להצהרותיו המזויפות של המחבר. ובכן הוא בהחלט מציג את הנושא כהתנהגות שאין בה פסול: א. הפרוטגוניסט, הבעל בועל העז, שאיתו עלינו להזדהות מעצם מבנה הדרמה, נוהג כך, והסביבה הצבועה שמכה בו היא השלילית. הבעל הוא הקורבן וחובתו של צרכן האמנות להזדהות עם הקורבן. ב. רעייתו המוצגת כפסיכית המנפצת את כל הרהיטים בסלון, אינה מבינה את בעלה ובכך הופכת לאנטגוניסט, שאותו הצופה מעצם טבעה של כל יצירה דרמטית שולל ועוין, והרי היא דווקא זו שאיתה מזדהה הצופה כקורבן מוסכמות התקופה.

מה קורה כאן? כולנו התחרפנו רק משום שאדוארד אלבי חיפש נושא שערורייתי, שאינו מטריד למעשה אף אחד באמת, על מנת שיעשה לנושא השיח הציבורי בתוך השימומן הכללי הפוקד בימים אלה את הבימה האנגלו אמריקאית. הכול בשביל הרייטינג. הרי היום אי אפשר עוד לכתוב על אהבה ונאופופים וזוגיות מעורערת, כי הכול כבר נאמר על ידי הכותבים הענקים כגון צ'יכוב, איבסן, סטרינדברג והרולד פינטר. הניאוף והאהבה הידרדרו אל רצפת הטלנובלות ונשארו שם. וכבר אמרה לי צעירה נבונה ומשכלת שאנה **קרנינה** הוא בסך הכול טלנובלה, מה שאומר שגם עיניהם של נבונים ומשכילים יש לפקוח כדי שיבחינו בין זבל לאמנות אמת.

קתרין הריסון קנתה את עולמה ברומן **הנשיקה** בו היא מספרת בחיבה על גילוי העריות בינה לבין אביה. מדוע אפוא ממשיכים להעניש אבות מתעללים? נושב איזה משב רוח חדש ופוסט מודרני בשאלות של משפט ומוסר, המכונה "התיאוריה הקווירית". מאחר שהעונג המיני מותר בכל הווריאציות שלו כל עוד הוא נעשה בהסכמה, מדברים גם על התרת הפרופיליה והנקרופיליה. גם האידיאלוגיה הפרופילית כפי שהיא נשמעת בסדרות המשפט בטלוויזיה מאוד משכנעת, משום שהיא נובעת לטענתם מאהבת זאטוטים, מפינוקים עינוגים

תיאטרון כרמית מירון

ומתנות וכיו"ב. והנקרופיליה בכלל מקובלת עלי, שכן היא נעשית בהסכמה אילמת והגוויה זוכה אפילו כבונוס שנמנע ממנה בשלבי חייה האחרונים ובכך אנו מקיימים אפילו את "לשכב עם אבותיו". אפשר כאמור למתוח את הגבולות ואז נפרשות לפני ההומו-סאפינס אפשרויות לאין שיעור. למה לא עם צפרדעים, דרך משל? ומתי יגיע תורו של הקניבלים? ואני בשמרנותי אצעק ככרוכיה שיצאה מדעתה, כי יש ויהיו גבולות להתנהגות האנושית, הם אמנם קצת זויים ומתנועעים כל הזמן אבל דווקא משום כך יש להציב להם גדרות. הו, נאורות ארורה. ■

עונת החורף על בימותינו

"פילומנה" מאת אדוארדו דה פיליפו

תיאטרון בית ליסין; תרגום: שלומי מושקוביץ; בימוי: רוני פינקוביץ; תפאורה: אדריאן ווקס; תלבושות: יוסי בן-ארי; מוסיקה: אלדר לידור

במחווה לציון חצי יובל לפעילותו - מחדש תיאטרון בית ליסין את הקומדיה הנאפוליטנית "פילומנה" בכיכובו של אותו צמד מופלא ששיחק לפני שתיים עשרה שנה: יונה אליאן וששון גבאי. אדוארדו דה פיליפו (1900-1984) נחשב כיושרו של קרלו גולדוני בסגנון הקומדיה, אולם עלילותיו לא מתרחשות במאה השמונה עשרה, אלא בימינו, ולא בוונציה, אלא בנאפולי, שהיתה עיר מגוריו של המחזאי משנת 1931. ביצירותיו של דה פיליפו ניכרת גם, פרט להשפעת רוח הפארסה והאילתור של הקומדיה דל-ארטה, לפחות בחלק מן המחזות, גם השפעה ישירה של לואיג'י פירנדלו.

למרות עממיותו הרבה ולמרות צמידותו אל עיר מגוריו, אל חייה, לשונה וההווי שלה, לא היה דה פיליפו יוצר לוקאל-פטריוטי בלבד; הוא השכיל לחדור לעומקן של הבעיות שהסעירו את החברה האיטלקית מאז מלחמת העולם השנייה, ואף העניק להן גוון סוציאלי. דה פיליפו, שחקן ובמאי, וגם בנו של שחקן, כתב את "פילומנה" עבור אחותו, טטינה דה פיליפו, שהיתה שחקנית נערצת באיטליה. עלילת הקומדיה מתרחשת בנאפולי, בביתו של דומניקו סוריאנו, דון ז'ואן מודקן, שהוציא את פילגשו פילומנה מבית זונות לפני כעשרים וחמש שנה, והיא היתה לו סוכנת בית, דואגת לעסקיו, מאהבת ואומנת. המאהב המזדקן רוצה עתה להיפרד ממנה ולהתחתן עם בחורה צעירה בת עשרים ושתיים. פילומנה, אשר צמחה מביבי החברה, למודת סבל ומאבק הישרדות, מערימה עליו, מתחזה לחולה על ערש דווי, ובקשתה האחרונה היא להתחתן לפני כומר, כדי לצאת מן העולם הזה כגברת מכובדת ולא כאשה חוטאת. אולם ברגע שמבוקשה ניתן לה, בצאת הכומר מן הבית, מבריאה לפתע האשה הגוססת, ועוד מגלה לדומניקו הנסער, שיש לה שלושה בנים מבוגרים ושאהד מהם הוא בנו שלו.

אין זה מחזה מרקיע שחקים או יורד תהומות נפש, אולם זה חומר נפלא לשחקנים - ובהצגה בבית-ליסין משתתף הצוות הקלאסי המוכר לנו מלפני שתיים עשרה שנה, באותה רעננות כובשת לב. בראש החבורה יש לציין, כמובן, את השחקן הנפלא ששון גבאי, שניחן בכישרון קומי מעולה. הוא יוצר דמות מצ'ואיטית, וולגריה, אגרסיבית, חושנית, ערמומית, נאיבית וצבעונית, בעת וכעונה אחת. ה"עוזר כנגדו", יונה אליאן-קשת היפהפייה, היתה יותר מרוסנת ומניפולטיבית, אף כי לא פחות וולגריה. בתור "אנאלפביתית" היא היטיבה לסדר את חייה ואת חיי שלושת בניה. היא שידרה עוצמה ההולמת את האווירה הנאפוליטנית ושלטה על

תיקוני טעות

א. במאמרו של משה דור גליון 306, נפלה טעות. שמו של המנהיג הנוצרי הפונדמנטליסטי הוא רוברטסון ולא כפי שנכתב.

ב. ברשימתו של עמוס לויתן נכתב כי נפוליון השלישי הוא צאצאו של נפוליון בונפרט; משה דור מעיר כי נפוליון השלישי היה בן אחיו של נפוליון הראשון.

ג. שירו של ששון צחייק בגליון 306 נדפס לצערנו שלא כהלכה, ואנו מדפיסים אותו מחדש:

ירוּשָׁמָה

בְּמִקוֹם מְקָרִי
בְּרִגְעַ לְיָלִי לֹא נְהִיר
יְרֵדְתִי אֶל הָעִיר הָעֲלוּמָה
אֲזַנִּי אֲטוֹמֹת
אֶל צֹחַת אֲבִיָּה
וּלְלֹא תִם.
כִּי הָיוּ יָדַי
אֲבָנֵי הַדֶּךְ שׁוֹטְטוֹת.
וְכָה נִוְתַרְתִּי בְּעִיר הָעֲלוּמָה:
ירוּשָׁמָה זֶהוּ שְׁמָה.

*

וְהָעִיר תִּלְאוּבִית
מִשְׁכַּבְּרֵי הָאִמִּים.
עֲקוּדַת אוֹרוֹת,
אוֹתוֹת בֵּינָם יִנְקֻפוּ
כְּמַגֵּן הַשָּׁנִים:
מִגְיָנָה חֲרִישִׁית
בְּצַעַד לְיָלִי
קִינַת אֲבָנִים פּוֹאֲבוֹת
וּבְעִיר הָעֲלוּמָה
אֲנָשִׁים מְרַצְדִּים
פְּנֵיהֶם אֲבָנֵי הַדֶּךְ
מִסְתַּתּוֹת
עֲקוּדוֹת

האלימות מוצגת כגורם שהנך מתבקש להתרגל לחיות עמו. הוולגריות הרדודה והאגרסיביות שעל הבמה מלוות בחוסר ישע המערור צמרמורת. בן בר-שביט, המוכר לנו כמתרגם הקבוע של תיאטרון גשר, עושה את צעדיו הראשונים על הבמה כבמאי. כאדם אשר רוי התיאטרון אינם זרים לו, משכיל בר-שביט להעמיד על הבמה מיוזנסצנות משכנעות ואמינות. אולם עיקר עבודתו של במאי חייבת להיות עם השחקנים. וכאן כשל בר-שביט. הדיקציה של המשתתפים במחזה פגומה, המשחק לא אמין, ואמנם וולף מגזים בנסיונו לגלם אדם מפגר, הנאשם ברציחות הוועותיות. אין אני גורסת שאפשר לרפא את האלימות בחברה המודרנית על ידי אלימות. לא רק המטרה חשובה, אלא גם הדרך וכיצד להשיגה.

"כל נדרי" מאת יהושע סובול

אנסמבל תיאטרון הרצליה; בימוי: גדליה בסר; עיצוב תפאורה: עדנה סובול; עיצוב תלבושות: רותי קפלנסקי

הרעיון לחשוף מעל בימת התיאטרון את בעיותיהם של "החוזרים בשאלה" - רעיון נכון הוא. כידוע, "החוזרים בתשובה" זוכים לחיוב חם מעודד ומדריך מידי הממסד הדתי, ואין הם חשים עצמם מנודים או אבודים. ואילו מצבם של המתלבטים בשאלות הדת שונה בתכלית שינוי: אל המשפחה והחברה ממנה יצאו, אין הם יכולים לחזור, ואילו החילונים עדיין לא למדו כיצד לקבלם ולעזור להם לגלות את הערכים של החברה החילונית. בתנאי, כמובן, שיימצא מי שיגלה בפניהם ערכים אלה.



"כל נדרי", אנסמבל תיאטרון הרצליה

המחזה של סובול אינו עושה זאת. האם התשובה ללחצים הכפייתיים של החברה החרדית היא ההליכה לבארים ולדיסקוטקים? האמנם אין לחברה החילונית דרך אחרת להעמיד בפני הנוער הדתי המתלבט, העוזב את החממה המוכרת ואת המשפחה האוהבת, אלא הבילויים בבארים ובבתי קפה? יש לתמוה על התשובה הרדודה והשקרית שמעלה סובול על הבמה. על ידי המעבר המייסר משלב אחד למשנהו עלולות, כמובן, להתעורר בעיות של אי-יציבות יחסית בתחום האתיקה, בתחום הגדרתן וקביעתן של נורמות מוסר חדשות, לגבי התנהגות היחיד והיחס לחברה. אם החופש מן הדת פירושו לבלות בלילות בבארים מפוקפקים, צודקת האידיאולוגיה החרדית, אשר במסווה של הגנה על ערכים אנושיים, עושה נפשות לרעיונותיה הכפייתיים. נחמן וחיים - שני בחורי ישיבה נשואים, במקום ללמוד גמרא, יוצאים בלילות לעיר הגדולה ועוברים שם הרפתקאות מימינים שונים, בדיסקוטקים כאלה ואחרים. גם אם המחזה מבוסס על הסיפורים האוטנטיים של שלושה משחקני ההצגה, אין למחזה זה הצדקה, לא אמנותית ולא רעיונית. העולם החילוני של יהושע סובול מוצג כמאורת פריצות, כ"עגלה ריקה" מכל תוכן וערך. משתתפים בהצגה לואי דובינצ'יק, גילי יוסקוביץ, מנחם לאנג, בעל הקול היפה, ואחרים. חבל על ניסיון שלא עלה יפה.



יונה אליאן, "פילומנה", תיאטרון בית ליסין

הבמה ביד רמה. את ההצגה 'גונבת' זהרירה חריפאי, בתפקיד רוזליה, דמות העוזרת הנאמנה, הדואגת בערמוניות נאיבית, קומית ובלתי אמצעית לאינטרסים של גבירתה, פילומנה. משתתפים עוד: אברהם סלקטור, רפי תבור ואחרים. חנה וחיוניותה של "פילומנה" עדיין כובשי לב.

"איש הכריות" מאת מרטין מק'דונה

תיאטרון גשר; תרגום ובימוי: בן בר-שביט; עיצוב: מיכאל קרמנקו; מוסיקה: אבי בנימין; תלבושות: אנה איצקוביץ; אנימציה קלאסית: אדוארד מיטגרץ

המחזה האגרסיבי, הפרובלמטי והמורכב העולה עתה על בימת התיאטרון היפואי, מנסה להאיר את בעיית האלימות בחברה המודרנית, באמצעות האלימות עצמה. מחזותיו של מרטין מק'דונה (נולד בשנת 1970) מתרחשים כמעט כולם במערב אירלנד, אף כי הוא עצמו לא חי שם. מאז הוצג המחזה בלונדון, בשלהי המאה שעברה, האלימות שכנגדה, כביכול, קם הסופר, לא פחתה, לא באנגליה, לא באירלנד, לא בארצנו ולא בכל מקום אחר. נהפוך הוא, היא עלתה כפורחת. כמה מהירים וחרוצים אנו בלימוד הנגעים והפגעים של החברה בכרך הגדול: סמים, אלימות, אימה, פיתות ערכים, רצח וחוסר תרבות ואהבה.

האמנם זקוקה חברתנו למחזה שיבליט את כל החוליים הללו, לעינינו ולעיני הנוער הצופה ומודה עם האלימות המתרחשת על הבמה? המחזה, שמתחיל כחקירת משטרה ברוטאלית במערכה הראשונה, ממשיך במערכה השנייה כדרמה מקאברית, שבה נרצח הסופר שהוא גם החף מפשע, על מנת שלא יוסיף לכתוב סיפורים אלימים. נשאלת השאלה: האם בכך - שהסופר, המתמחה בסיפורי רצח ילדים, מוצא להורג - נפתרה בעיית האלימות בחברה? האם זאת הדרך לגעת בשורש הבעיה? אני מפקפקת הן בחשיפת האלימות והן בניסיון לפותרה. כי זאת יש לדעת: האלימות איננה תופעה פשוטית או אפילו סאטירית, הצומחת יש מאין. יש לה סיבות מוחשיות המעוגנות במחסורים חברתיים: בתנאי חיים של מצוקה ועוני, במחסור בחינוך נאות, בלחצים הנובעים מחוסר אהבת ההורים ועוד כהנה וכהנה. מרטין מק'דונה איננו חודר לעומק הסיבות הגורמות לאלימות, אלא מסתפק בתיאור התופעות החיצוניות. יש טעם של חוסר אונים כאשר

רואים אור בימים אלה

ב- ספר "עתון 77"

