www.iton77.com

עיתון 77

הידחון לספרות

שנה ל' • גליון 315 • חשון תשס"ז • אוקטובר 2006 • 28 ש"ח

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

יעקב אברמסון, אמיר אור, חלי אברהם-איתן, נגה אלבלך, אלמוג בהר, יערה בן-דוד, אלברט בן-יצחק יעקב, יוסי ברנע, לירוי ג'ונס, יוסי גמזו, אמירה הס, יעקב וקסלר, יהודית כפרי, אוולין כץ, עמוס לויתן, צפרירה לידובסקי כהן, ציפי לידר, אורנה לנגר, יוסף (טומי) לפיד, עמית מאוטנר, שבתאי מג'ר, שנדור מזאי, כרמית מירון, רוני סומק, צדוק עלון, עודד פלד, ששון צחייק, אדמיאל קוסמן, חגית קזיניץ, יהודית רונן, אשר רייך, דליה רק, שלמה שפירא

ימי שירה

בימים אלה יתקיימו ברצף שני פסטיבלים לשירה, הפסטיבל הבינלאומי השביעי במשכנות שאננים בירושלים, והפסטיבל הבינלאומי לשירה "שער", מטעם הליקון, בתל אביב-יפו.
לכאורה, ימים טובים לשירה. בפועל, למרות הפסטיבלים ולמרות כתבי העת החדשים, מתקשה השירה לקבל את מקומה הראוי, וספרי שירה עדיין נדחקים למדפים שוליים בחנויות הספרים, ועדיין המבחר המוצג בהן תמיד קטן מהראוי.
'עתון 77' מאז ומתמיד הקדיש מקום נדיב לשירה, בעברית ובתרגום לשפות שונות, משל משוררים ידועים יותר וידועים פחות, וגם פרסומים ראשונים. הפעם, הרחבנו מעט את המצע.

נקודת מבט: בגב הגליון מוצגת עבודה של הדס קידר שהוצגה בתערוכה "הווה עכשיו". בגליונות הבאים, נמשיך לארח עבודות מהתערוכה.

שירה

עמית מאוטנר 5
אדמיאל קוסמן 9
ששון צחייק 10
אשר רייך 11
אוולין כץ 13
חגית קזיניץ (פרסום ראשון) 15
צדוק עלון 15
שלמה שפירא 16
אמירה הס 18
אמיר אור 19
שבתאי מג'ר 20
יעקב וקסלר 27
יוסי גמזו 30
חלי אברהם-איתן 37
ציפי לידר 37

סיפורת

נגה אלבלך - שרוולים, למדוד 60 שניות 38

מאמרים, רשימות

יעקב אברמסון - אהבת נפש, עוזר רבין ויעקב שבתאי 17
צפרירה לידובסקי כהן - תרזה נגד שונרה, דליה רביקוביץ ויונה וולך 22
דליה רק - העובדות כובלות והבדיון משחרר, על ספריו של חיים באר 28

ביקורת ספרים

יהודית כפרי על ***מחוץ לאופק, מעבר לרחוב*** מאת חנוך ברטוב 6
יערה בן-דוד על ***קדיש לאבא*** מאת רות נצר 7
רוני סומק על ***כשהבלונדינית נושבת*** מאת מוטי ריקלין 8
אלמוג בהר על ***בין שמואלוף לבין חזז*** מאת מתי שמואלוף 8
יעקב אברמסון על ***קרקס בתל-אביב*** מאת יעקב שבתאי 10
אלברט בן יצחק יעקב על ***בוריס פסטרנק, מבחר***, בתרגום מירי ליטווק 12
יוסי ברנע על ***מאוריצי גוטליב, אמנות, היסטוריה, זיכרון***, מאת עזרא מנדלסון 14
יהודית רונן על ***בוא אלי לאימלשיל*** מאת עוזיאל חזן 16

מדורים

המלצות 'עתון 77' 4
חצי פינה - רוני סומק: שנדור מזאי; מהונגרית: יוסף (טומי) לפיד 14
עודד פלד - אמריקה שרה: לירוי ג'ונס 20

פסטיבל זלצבורג (עמ' 40)

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77,

ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנוי לשנת 2006-7

שם ושם

משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

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

בנק.....**סניף**.....**מס' המחאה**.....

מצד זה - עמוס לויתן על ***זהויות במדים*** מאת אורנה ששון-לוי, על ספריהם של טוביה ריבנר ואריאל הירשפלד ועוד 32
פסטיבל זלצבורג - אורנה לנגר (המשך מהגליון הקודם) 40
תיאטרון - כרמית מירון על "גן הדובדבנים" ועל שלוש קומדיות קצרות של צ'כוב 42

שנה ל' • גליון 315 • חשון תשס"ז • אוקטובר 2006 • 28 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

Iton 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Lvitan, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Arie Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled, Dorit Peleg, Jacov Shai Shavit

Vice Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

עמותה מס' 580073575

בתמיכת משרד החינוך, התרבות והספורט.

עיריית תל-אביב יפו – האגף לאמנויות.

המערכת והמינהלה: טל': 5618271, ת"ד 16452 ת"א

המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.

www.iton77.com

העורך: יעקב בסר

עורכים בפועל: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

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

רכזת מערכת: גילה שאול

ניקוד: פסח מילין

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

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

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

דואר אלקטרוני iton77@actcom.co.il 1565-253X ISSN

אמיר גלבע: ***הכל הולך, דישומים יומניים בעונה מאוחרת***, הוצאת קשב לשירה 2006, 139 עמ'
שירי ספרו האחרון של המשורר וגם שירים שטרם פורסמו. השירים בכתב ידו של גלבע, כולל הערות והארות, תצלומים ורישומים. "הנוסע הגדול! אין עוד פה גדול/ שיצחק/ לא נסעת אתה/ בערים לא חדרת/ אתה בערים לא/ העפלת אתה/ בהרים לא פקדת/ אתה הקברים רק/ חלומיך אתה קבורים"/ (8.3.84, עמ' 43).

איתן איתן: ***האדמה הקודנת***, הוצאת קשב לשירה 2006, 141 עמ'
מבחר של המשורר שהלך לעולמו ב-1991. משה דור, העורך, העמיד מבוא לספר. "והבן אדם נעשה דק/ הולך מעטף אוויר קריר ומחשיך// בלכתי קדימה יחוויר העולם" ('בן אדם', עמ' 101).

אנדד אלדן: ***שנים שמעו שירה***, מבחר שירים 1955-2005, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2006, 157 עמ'
"כאשל פורח מלבין שערה/ שערי תפילותייך ננעלו/ שערי דמעותיה לא ננעלו/ מחשיכים שעריה שעה שעה/ והאור מפרפר בחריצים תחת ריסיה" ('כאשל פורח', עמ' 115).

ואין חכלה לקרבות ולהרג, שירים ממלחמת לבנון, מהדורה מחודשת. ערכו: חנן חבר ומשה רון, הוצאת הקיבוץ המאוחד קו אדום 2006, 144 עמ'
מהדורה מחודשת של הספר שראה אור לראשונה ב-1983. בין המשתתפים: מאיה בז'רנו, ח"נ ביאליק, נתן זך, אנטון שמאס, רוני סומק, וולט ויטמן, יאיר הורוביץ, דליה רביקוביץ ואחרים.

יהודית כפרי: ***זושה, שירים***, הוצאת ספרי 'עתון 77', 2006, 46 עמ'
מחזור שירים שנכתבו בעת כתיבת הרומן הביוגרפי ***זושה - מעמק יזרעאל לתזמורת האדומה***. "...ורק מקצות השפתיים המתרוממות קמעה/ של הטוסקנית/ אפשר היה לנחש/ ולראות/ כמה מוטב היה להיות/ לפני חמש מאות שנה/ אשה חיה, נושמת, איטלקיה, מול מכחולו של לאונרדו/ ולא יהודייה לוחמת" ('מול המונה ליזה', עמ' 42).

יוסי יזרעאלי: ***שירי הקיום של מרת זנגביל***, הוצאת ריתמוס סדרה לשירה, הקיבוץ המאוחד 2006, 76 עמ'
"נשקפת מבעד רעד חלון היא/ מחבקת את עצמה, חיבוק/ שמפוגג אותה כמו שלולית של אד/ על שמשה וכמו שלילת רשיון" ('חיבוק', עמ' 50).

נסים אלוני: ***רץ, חייל טורקי***, הוצאת הספריה הקטנה הקיבוץ המאוחד 2006, 108 עמ'
הוצאה מחודשת של הספר בן ארבעה הפרקים, שכתב אלוני במחצית השנייה של שנות החמישים. על סָלָמוֹן קבילי, נער בשכונה דרום תל אביבית, בשנים של מלחמת העולם השנייה.

יורם שפר: ***ימי מילואים***, הוצאת גוונים סדרת זהות 2006, 248 עמ'
בימי שירותו במילואים, מחליט רון להקליט בסתר את שיחותיהם של חבריו ליחידה. על בסיס השיחות שהקליט בלילות השמירה, הוא כותב ספר שתמציתו הווי ישראלי: ויכוחים, התלבטויות, עקיצות; אלה נקטעים באירועים דרמטיים ובלתי צפויים.

יהושע קנז: ***בין לילה ובין שחר***, הוצאת הספריה הקטנה הקיבוץ המאוחד 2006, 102 עמ'
נובלה. מחנה של שביעיסטים גדנ"עים, במעבר שבין נערות לבגרות. שיא הנובלה בשערורייה, עם הופעתו של הנער פסח בעירום ובזיקפה בצריף הבנות.

בשמת חזן: ***מים הפוכים***, הוצאת ספרית פועלים הקיבוץ המאוחד, סדרת ספ 2006, 156 עמ'
סיפוריהן של חמש נשים שביניהן קשרי משפחה וחברות, סביב יום החתונה של אודי ומירב.

זאביק לופאטה: ***עיר עירומה***, הוצאת ידיעות אחרונות 2006, 166 עמ'
ספר ביכורים. אוסף של סיפורים קצרים - סיפוריהם הגדולים של האנשים ה"קטנים", כתובים בסגנונם של הסופרים האמריקאים העכשוויים. מבט מעמיק וחומל על מי שבשולי החברה ההישגית.

אילה יפתח-ולבה: ***מי ראה את המזג אוזיר***, הוצאת גוונים 2006, עמודים לא ממוספרים
סיפור ילדים. מעין משל; לפני צאתו למסע עם חבריו, יוצא ג'ירף צעיר וסקרן בעקבות מזג האוויר, ומגלה שכולם עושים הרבה רוח. אייר: פרץ ויינרייך.

מאתייה ריקאר: ***בזכות האושר***, מצרפתית: דן דאור, הוצאת חרגול עם עובד 2006, 303 עמ'
ריקאר, ביולוג צרפתי ונזיר טיבטי (ממחברי ***הנזיר והפילוסוף***), מאמין שלמרות היות הסבל נתון, יש דרך להעשות מאושרים, משום שהאושר נתון בתוכו של כל אחד. ריקאר בקי בכתבים בודהיסטיים ונפגש עם גדולי רוח כדאלי לאמה. הוא משלב מתובנותיהם עם מחקרים נוירולוגיים ופסיכולוגיים ועם טכניקות מדיטציה.

זיידי סמית: ***על היופי***, מאנגלית: קטיה בנוביץ, הוצאת זמורה ביתן 2006, 446 עמ'
ד"ר הווארד בלזי, מומחה לרמברנדט, עומד מול משבר משפחתי. החיים עם אשתו השחורה קיקי, בה בגד עם עמיתה לעבודה, ועם שלושת ילדיהם המתבגרים - אינם פשוטים. התאהבות הבן הבכור בבתו של מונטי קיפס, מומחה שחור לרמברנדט ויריב מקצועי ואידיאולוגי, מסבכת את התמונה. מחווה ספרותית ל***אחוזת האווארד*** של פורסטר.

צ'יו סיאו-לונג: ***מותה של גיבורה אדומה***, מאנגלית: יעל אכמון, הוצאת ינשוף 2006, 400 עמ'
מבט על סין העכשווית דרך עלילה בלשית. צ'ן דאו, בלש צעיר ואמביציוזי במשטרת שנגחאי ומשורר רגיש וחובב ציטוטים, עומד מול חקירת רצח של אשה צעירה, "גיבורה אדומה" של המפלגה הקומוניסטית.

מייקל מרשל: ***האדם הזקוף***, מאנגלית: נטע ידיד, הוצאת ינשוף 2006, 360 עמ'
מרשל חוזר אל העולם האפל והמורבידי שיצר בספרו הקודם ***אנשי הקש***. וורד הופקינס יוצא בעקבות אחיו התאום, רוצח סדרתי אכזרי בעל תיאוריות דרוויניסטיות.

עמית מאוטנר

1. (מכתב לאהובה:)

אַתְּ כְּתֹבֶת קַעֲקוּעַ
שֶׁאִלַּפְתִּי עַל גּוּפִי
בְּסוֹד. אֵיךְ אֶתְהַלֵּךְ
עִמָּךְ, בְּחִירַת עוֹרִי
הַבִּלְתִּי הַפִּיכָה. אֵיךְ
אַמְשִׁיךְ הָלְאָה וְאַתְּ
חֲרוּטָה בִּי לִבְלִי חֲרָטָה.

2. (מכתב תשובה מאהובה:)

כָּךְ: בִּבְגָדֶיךָ הָאֲרֻכִּים, אֲהוּבִי. הָאֲרֻכִּים
כַּגָּלוּת הָאֲרֻכָּה
עֲקֶבֶת שְׁתִיקוֹתֶיךָ
אֵלֶיהָ יָצְאָה נַפְשִׁי
חֲשׂוּכָה אֶל
מִתַּחַת בְּגָדֶיךָ הָאֲרֻכִּים
עַל עוֹר פָּרָנוֹאִי מֵאוֹר.

שיקום

כְּמוֹ שֶׁסּוֹגְרִים שְׁמוּרַת טֶבַע
לְהַנִּיחַ לְנַפְשָׁהּ כְּדֵי לִצְמֹחַ, כָּךְ אֲנִי
מַנִּיחַ לַדִּיפִּים שֶׁעַל פָּנַי, לְהַדְשִׁיא דֶּשֶׁא.
מַזְנִיחַ שְׂעָרִי, לִפְרֹעַ.
וְלֹא מַתְאִים בְּגָדִים. וּמְשַׁלֵּחַ שׁוּב
אֶת הָרַגְלַי הַנִּכְחָדִים לְהִתְרַבּוֹת בַּר:
שׁוֹתֶה מֵהַפֶּה. לֹא מוֹרִיד אֶת קֶרֶשׁ הָאַסְלָה.
מִתְחַיְּבֵר.
אֵינִי חַיָּב לְאִישׁ.
עָלְבוּ בִּי וְקִקְטְפוּ בִּי וְשָׁרְפוּ בִּי וְהָרְגוּ בִּי,
וְעַכְשָׁו נָא לֹא לִדְרֹךְ עוֹד עָלַי.
נָא לֹא לָשֶׁבֶת עַל צְבָעַי הַטְּרִיִּים.
נָא לְהִתְרַחֵק, כָּאן בּוֹנִים.

הרואה בשושנים

וַאֲנִי שֹׁמֵרִים בָּעִיר,
חַרְבִּי בֵּין יְרֵכַי בַּלֵּילוֹת.
וַאֲסוֹבְבָה וַאֲבַקְּשָׁה אֶת שֶׁאָבְתָה נַפְשִׁי,
אֶת מִשְׁכְּבִי בַּלֵּילוֹת.
וְאַשִּׂגִיחָה בָּךְ, אָחוֹת קְטַנָּה.
וְשָׁדַיִם אֵין לִי. וְאַתְּ
דְּגוּלָה וַאֲיֻמָּה,
הַיּוֹשֶׁבֶת בַּגַּנִּים כְּטִירָה חֲתוּמָה,
שֶׁמּוּם אֵין בָּךְ אַךְ בְּלִבֵּךְ חוֹמָה.
עֵינַי בָּךְ רוֹשְׁפוֹת רִשְׁפֵּי אֵשׁ, וְתֹפֶת
תִּטְּפָנָה שִׂפְתוֹתַי:
מַה נַּעֲשֶׂה לַאֲחֹתֵנוּ? מַה נַּעֲשֶׂה בָּהּ,
וּכְמוֹ מוֹקֵשׁ נִתְעַקֵּשׁ
לְהִתְפּוֹצֵץ מֵרֹב מַגָּע?
מַה נַּעֲשֶׂה לַאֲחֹתֵנוּ? מַה נַּעֲשֶׂה בָּהּ?

הִנֵּה מַאֲרָב שֶׁעָשִׂיתִי לִי בֵּין הַשִּׂיחִים,
לִרְאוֹת בַּשּׁוֹשַׁנִּים, לְהָצִיץ מִן הַחֲרָקִים.
רְפִידָתוֹ עָלִים וְתוֹכוֹ רָצוּף תַּאֲוָה.
וַנִּשְׁכַּב בּוֹ
וּלְבָבֵנוּ כֻּלָּה אֵלֶיךָ, אֲחוֹתִי,
וָאַפְשִׁיט אֶת שַׂלְמֹתַיִךְ בְּאַחַד מֵעֵינַי,
וָאֶפְשֹׁט חֶרֶשׁ עַל עוֹרֵךְ, וּפְלֹשׁ
אֶתְפַּלֵּשׁ בְּרֵיחֵךְ,
וַאַרְבִּיץ בָּךְ וַאַרְבִּיץ בָּךְ אֶת שִׁישִׁים גִּבּוֹרֵי
עַד יִרְתְּקוּ כּוֹחוֹתַיִךְ, אֲחוֹתִי קַלָּה,
שְׂמֹאלִי תַּחַת לְרֹאשֵׁךְ וִימִינִי תַּבְרִיחֵךְ,
וְאָצוּר עָלַיִךְ, עַל מִגְדָּל
צַוָּארֵךְ אֲסַמֵּן טֶרִיטוֹרְיָה, כֶּתֶם צַח וְאָדֹם.
בֵּין חַמּוּקֵי יְרֵכַיִךְ, יוֹנָתִי בְּחַגְוֵי הַסֶּלַע,
אֲעוֹרֵר אֶת הָאַהֲבָה
וַאֲעוֹרֵר אֶת הָאַהֲבָה
וַאֲדַגֵּל עָלַיִךְ אַהֲבָה, עַד שֶׁתֵּחָפֵץ
אוֹ עַד שֶׁיָּפוּחַ הַיּוֹם וְנָסוּ צְלָלִים
וַיֶּחְמַק הַחֲלוֹם
וְנַעֲבֹר.

כמה מילים אישיות על ספרו החדש של חנוך ברטוב

חנוך ברטוב: *מחוץ לאופק, מעבר לרחוב*, הוצאת זמורה ביתן 2006, 287 עמ'

ביולי השנה ראה אור ספר חדש של חנוך ברטוב *מחוץ לאופק, מעבר לרחוב*.
הספר יפה מאוד בעיני, ושמחתי על כך פעמיים. פעם אחת מפני שתמיד משמח לקרוא ספר יפה מאוד, ופעם שנייה מפני שאני זוכרת את חנוך מימי נעורי הרחוקים בקיבוצי עין החורש, שבו היו הוא ואשתו יהודית ז"ל, חברים במשך שנים אחדות. מאז שמורה לשניהם פינה חמה בלבי, ליהודית שכבר איננה, ולחנוך שעדיין איתנו ועדיין יוצר ספרים יפים כל כך.
הספר מספר את סיפורה של משפחת רבינוביץ'-אלחנן, סיפור אמיתי וקשה, שתחילתו בגולה ובשואה, המשכו בארץ ישראל של שנות הארבעים ובמלחמת השחרור שבה נפל רבי, אחד משלושת בניה של המשפחה, וסיומו בימינו אלה. אומר מעט מלים מההרבה שיש להגיד על הספר. הדבר הראשון שבא לי להגיד שזהו ספר מרגש מאוד. בכיתי יותר מפעם אחת במהלך הקריאה, ואני לא בוכה בכל ספר. אבל לא רק בכיתי. גם נסחפתי עם הסיפור של המשפחה הזאת, שסיפורה הוא מקרה פרטי אחד של הסיפור היהודי הגדול במאה העשרים והעשרים ואחת. וגם הרהרתי בדילמות שמעלה הסיפור, ובדרך הסיפר המיוחדת. וגם נזכרתי.
אתחיל מדרך הסיפר. ברגע מסוים במאה העשרים התפתח בספרות היפה ז'אנר חדש. לפני כן היו לספרות כללי כתיבה קבועים וברורים פחות או יותר. ניקח לדוגמה את לב טולסטוי. הוא, כסופרי דורו האחרים, יצר עולם של דמויות בדויות ושל סיפור בדוי, שהוא עצמו אינו קיים בו. מהביוגרפיה שטרואה כתב עליו אנחנו יודעים שכמה דמויות וקטעים ב*מלחמה ושלום*, למשל, לקוחים למעשה מחייו של טולסטוי. אבל הוא הסווה באמנות הן את המקורות הביוגרפיים, והן כל רמז ישיר לסופר וחייו ולתהליך הכתיבה עצמו.
אבל ברגע מסוים במאה העשרים מופיע כאמור ז'אנר ספרותי חדש, פוסטמודרניסטי, אם תרצו, שמתאפיין, בניגוד לרומן הקלאסי, במידה גדולה של חופש לכתוב על פי כללים פחות נוקשים, ומאפשר פחות מבדה ויותר מציאות. ריאליה לכאורה ללא מסווה. האנשים נקראים בשמותיהם האמיתיים ומתוארים אירועי חייהם האמיתיים. מובאים לעיתים מכתבים, תעודות, ציטוטי שיחות, טקסטים מספרים אחרים וכיוצא באלה. הסופר עצמו מתהלך בין דמויותיו, משוחח איתן וחושף בספר גם את עצם תהליך הכתיבה. ובכל זאת, אין זה יומן או ביוגרפיה או אוטוביוגרפיה במובן המקובל - אלא זוהי ספרות. ומה שעושה אותה לספרות הוא שורה של דרכי מבע וארגון הטקסט, שלא אעמוד עליהן עכשיו, אבל שתוצאתן היא יצירה שמשלבת מחקר עם אמנות.
נתקלתי בצורת הכתיבה הזאת בספרו הנפלא של חורחה סמפרון *המסע הגדול*; ב*מונטוק* של מקס פריש; ב*אל מה שנמוג* של נורית גרץ, ב*סיפוד*

על אהבה וחושך של עמוס עוז - כל אחד והווריאציה המיוחדת לו, כי זהו ז'אנר שמאפשר וריאציות רבות. ביני לבין עצמי אני מכנה סוגה זאת רומן ביוגרפי, בדגש שווה על שתי המילים; או לעתים תיעוד ספרותי באותו דגש כפול.
ספרו של חנוך כתוב בז'אנר הזה. אני מוכרחה להודות שבשלב זה של חיי זהו אחד הז'אנרים הספרותיים הכי אהובים עלי, והספר הזה של חנוך הוא אחד מספריו הכי אהובים עלי.
אחת הדילמות שמלווה אותנו לאורך מרבית הסיפור, תחילה כמעט בהיחבא ולבסוף מאוד בריש גלי - היא תופעת היודנראט בגטאות. מכת החשמל שהרעידה את חנוך, כפי שהוא מספר בספר, כשהתברר לו שאבי המשפחה, יצחק, היה ביודנראט של גטו קובנה, הרעידה גם אותי. הפתאומיות שבה הוא מספר זאת, יחד עם תמונת האיש הזה יצחק בסוף אותו הדף, שבמצעד המוות שוכב בשלג ומבקש את נפשו למות, כי אין לו כוח לחיות עוד, זיעזעה אותי. כל כך הרבה שנים שפטנו אותם, כפי שחנוך מעיד גם על עצמו בספרו, אבל כבר כל כך הרבה שנים אנחנו מתביישים ששפטנו אותם. החברה שלנו בגרה.
וספרו של חנוך הוא אחת העדויות לכך.
לעצמי אימצתי בעניין זה נוסחה מאוד ברורה מתוך ספרו של ז"ל פרו על "התזמורת האדומה": "אין לנו רשות לשפוט את מי שהיה בידי הנאצים. אנחנו יכולים רק להשתאות ולהעריץ את אלה שהיו בידיהם ולא נשברו."
ובהקשר זה מזכיר חנוך את מבצר ברנדונג בבלגיה, ששימש כלא של הגסטפו, אחד הזוועתיים באירופה, שהתבצעו בו חקירות בעינויים שקשה לתאר.
בכלא זה נחקרו בעינויים גם חברי "התזמורת האדומה" לרבות היהודים דוד קאמי, מירה והרש סוקול, זושה פוזננסקה ואחרים. תוכלו, אם יהיה לכם כוח, לקרוא תיאור מפורט על החקירות האלה בספרים על "התזמורת האדומה". מוזרה, קשה ומרגשת היתה לי הפגישה הזאת של הגורל היהודי שיצר חנוך בספרו, בין פורט (מבצר) תשע בליטא לשם נשלחו יהדי קובנה להשמדה, לבין מבצר ברנדונג בבלגיה.
ולבסוף מילה על שלושת הבנים הלוחמים של משפחת רבינוביץ'-אלחנן. בעיקר ליוותה אותי ההרגשה שזה לא צודק. כל כך נורא לא צודק שמשפחה שעברה זוועות כאלה שם, תאבד גם בן כאן במלחמה על ישראל. הרגשה מטופשת, כי מה פתאום אני מצפה לצדק מההיסטוריה.
וכשחנוך סיפר בספרו על הבן רבי, דמות מופלאה באמת, ועל הקרב האחרון שלו בבית עפא, והזכיר את חרתיה וחתה הסמוכות, אני נזכרתי בספר שיריו הראשון הנהדר של אבא קובנר *פרידה מהדרום* ובו שיר שכולו חרתיה וחתה, ושיר אחר שיש בו שורה שלא הבנתי כשקראתי לראשונה את הספר הזה כנערה צעירה מאוד: "לראשונה בחייו ראה דמבם פרחים /קרועים בנחיריו". אבל כשגדלתי רק מעט כבר הבנתי שרק כשהוא נפל על האדמה הזאת יכול היה לראות כך את הפרחים.
להלן הבית האחרון של השיר הזה, שגם גדר התיל נזכרת בו, ושייתכן שהוא נכתב ממש בעקבות הקרב על בית עפא, עם גדר התיל שנאלצו הלוחמים לעבור עליה ולמות עליה שם, כפי שסיפר לנו חנוך בספרו.

זע. זחל. התיל נחצה עד עיניו
רקפת שותקה דבקה בלחיו - רעים
לאן נפתל השביל האחרון המאיר?
ולראשונה - ראשונה בחייו - ראה דמבם פרחים
קרועים בנחיריו.

ספרו של חנוך ברטוב מגולל דילמות ואירועי חיים קשים ואף קשים מנשוא, ועצובים מאוד. ובכל זאת, בהפיכתם לסיפור ובהוצאתם לאור כספר יש גם שמחה גדולה מאוד.
ואולי בגלל האלכימיה הזאת שבה הופכת לעיתים האמנות את הקשה והכואב והרע מכל רע לשמחה גדולה - האמנות קיימת בכלל.
תודה לחנוך על הספר הזה. ■

יהודית כפרי

(על פי דברים שנאמרו בערב לכבוד צאת הספר)

שירים לאבא

רות נצר: *קדיש לאבא*, הוצאת כרמל 2006, 92 עמ'

קדיש לאבא הוא קובץ שירים מרגש על דמות האב, המת החי, שנוכחותו הקבועה בחיים שלאחר מותו מזכירה נטייה בולטת בכתיבתה של רות נצר - חריגה מן האישי-הקונקרטי אל הרוחני-מטאפיזי. בהבדל ממרבית הכותבים על אב ואם בתוך מכלול שירים העוסקים גם בתֶמות אחרות, ייחודו של הספר בכך שכולו מוקדש לאב, ומסכת חייו נפרשת אט אט מנקודת מבט משתנה בזמן של הבת, המעמיקה להתבונן בו דרך התמונות מן המציאות ומן האלבום.

השיר הפותח 'אקורד' מסכם בכאב את חייו ומותו, שהם עבור הבת "יריית פתיחה" הקודחת לעומק וחושפת חיים תחת "מגלב הזמן". על הבת, המתמודדת עם ההעדר, מעיבה התחושה שלאביה נעשה עוול בכך שנענש כמו פרומתאוס. שאלה אחת כבדת משקל נשארת תלויה באוויר "היכן האש?"

ההתבוננות הכרונולוגית באלבום התמונות מעמתת עבר והווה, תום ופיכחון, וראשיתה במשקפיים ה"מעגלים לי /את הפנים //כמו בתצלום מאז/- המשקפיים העגולים// של אבא שלי", החופפים להרמוניה שבקוסמוס: "והשמש/ גדולה ועגולה// וככה העולם". המשכה של ההתבוננות הרטרוספקטיבית הוא תמונת התינוק העירום על השמיכה - ומיד נוצר החיבור: "אחרי שבעים שנה/ אראה את גופך העירום/ בהישמט מעליך/ חלוק בית החולים".

עולם העבר התמים והשלם, המיוצג על ידי האב האידיאליסט בעל הנפש הפיוטית, ניבט גם מתמונת האח והאחות בילדותם ("משום מה אני מדמה/ יונה חרישית מרחפת מעל התמונה"), מתצלום האב , "עלם אלגנטי מעודן", הנוסע ברכבת מגרמניה למרסיי בדרך לארץ ופניו מסגירות געגועים להוריו שנשארו מאחור. עדשת המצלמה נחה על "חלוץ תמים/ לבדו זורע בשדה" ועל תצלום של ילדה קטנה עם אביה. בבגרותה הוא מצטייר בעיניה כ"ספקן בודד/ עיקש וסבלני... חותר אל האמיתי" בציוריו, כשהוא מנסה ללכת בעקבות סזאן. "מעבר לזמן", במבט לאחור, מזדהה המשוררת עם ההבעה בדיוקן שהיא משרטטת: "אתה רואה אותי /-יתומה/ מביטה/ ביתום". נוכחותו התמידית של האב בזיכרונה עולה מציור נוף ארצישראלי שצייר בנעוריו לפני עלותו לארץ ובו חקוק פסוק מהמקורות, שלאחר מותו הוא לובש אצלה משמעות אחרת. מתנגנים בה גם קטעי אופרה ששר, במיוחד הקטע הטרגי ב'דולי הפנינים' של ביזה, המרמז על סבלו העתידי ומותו. הדוברת שבה ואוחזת בזיכרון כלחם חוק, כדי להנציח יופי חיצוני ופנימי אך גם כאב בלתי נדלה, כמו למשל ב'פרימה': "אוחזת בו כפי שאוחזים

כיכר/ לחם ארוכה מתחת בית השחי, לנגוס/ בו לעת מצוא" - ואני נזכרת בשירו הידוע על עמיחי: "זֵכֶר אבי עטוף בנייר לבן/ כפרוסות ליום עבודה". בשירים המתארים את האב בתחנות חייו השונות משתהה המבט על פרטים קונקרטיים בדמותו הפיזית: עיניים, כפות רגליים, "כפות הידים / ציפורים מתות", "פֶּה תועה", "עורף סמיך./ שיער לבן דואה./ מעטפת פנים תופחת", תנועות ושתיקה רווית מילים. במחלקה הסיעודית כמו נסגר מעגל הזמן, כשבתלותו המוחלטת בסביבתו חוזר האב לינקותו: "תינוק בן שבעים ותשע" שנגטש. כשהבת משדלת אותו לאכול ("עכשיו נשים סינר נייר/ שלא יזל מהפה על הצואר "), מתחלף הדימוי הגרוטסקי והמכמיר של התינוק בדימוי אכזרי: "אָחוּז כמו חיית מחמד/ ברצועה לצוארו / במסלול הציות המתדמה/ לאנושי".

כשם שאי אפשר להתנער מקיומו המתמיד של האב המת בחיי בתו, כך אין להתעלם מכך שהפרספקטיבה של הזיכרון נוגעת גם בדור הסבים: "המתים עומדים מאחורי גבינו./ לכן משני צדיו/ עומדים מחרישים/ הבלתי נראים/- אביו ואמו". אך בהבדל מהבת הֲעֵרָה לנוכחותם הנמשכת בחייו, האב החולה המרוכז בסבלו "עיוור מראות את מבטם המלווה". המעגל נסגר כשעיני התכלת הפקוחות, המזכירות תמונות ילדות, מוקפות עכשיו "חוט של חסד". הן נותרו לפליטה "כמו שתי בריכות/ שהדגים נמלטו מתוכן/ ועזבוּן". מבטה של הבת מתמקד במתרחש הַהוֹוֶי ובמשוער: "מה ראה אבי בעיני רוחו ברגעיו האחרונים?" והיא עונה בשאלה טעונת משמעות: "האם ראה את המלאך נאחז בסבך?/ האם ראה את המלאך שנגע בירכו?" הרגע האחרון הוא "הרגע העתיד להישאר בזיכרון" של הבת. היא מניחה, שבאותו הרף שבין קיום להתאיינות הספיק אביה "לשאול עצמו/ אם זאת שלווה".

המבט עוקב אחר כליון הגוף (שהוא "חלל כניסה ויציאה למעבר הנפש"). מכאן והלאה מוסט הדגש מן הפיזי אל המטאפיזי : הנשמה עוברת את המחיצה האחרונה בין חיים למוות בידיעה שהחיים הם "פרוזדור מבוא שנכנסים בו/ ועוברים דרכו". האזכורים מהמקורות נעשים תכופים יותר בתיאור היפרדות הנשמה מן הגוף: הולך "הלוך וּבֶכֹה/ נושא אלומותיו/ משיב לאלוהיו מה שנותר מגופו/ - זו אלומתו שנתת בידו/- כמו מי שמחזיר חובו לשיעורין". מחאת האב כלפי האל הנוטש עולה שלב כשהוא משיל את נעליו "לא מפני הצו האלוהי/ אלא מפני רגליו הנפוחות מבצקת", ולבסוף גם מסיר מעליו את סמלי הדת - הכיפה, התפילין והטלית.

עכשיו מתמקדים השירים באבל, בהעדר, בהנצחה בזיכרון, בהרהורים ובשאלות הנוקבות: "ואחרי הבכי צריך כל אחד/ לעשות חריץ בחזהו/ בעבור שיהיה שם נר". גם לאחר הסתלקותו מתגלה האב בצניעותו, כשהוא מופיע בחלום ונראה תמֵה "על שום שעושים עניין ממותו/ של מי שלא החשיב עצמו בחייו/ קל וחומר במותו". במותו מתאחדת דמותו עם הטבע: "ספינות התכלת של עיניו יפליגו הלאה מזה/ ורעמת השיער הלבן תצמח כשקדיית מעמקים". בעולם המתים הבדידות אינה קיימת, שכן מתחת לאדמה "הם שולחים שורשים זה אל זה". קיומם של המתים מונצח בנרות הנשמה "כדי שייטיבו לראות./ שלא יפחדו בחשכה". השירים נעים מן הקונקרטי והמוחשי אל המופשט והרוחני. יפה בעיני השיר הבא שהוא מארג של אסוציאציות: "רימון פצוע/ נופל גלוי עיניים/ בלב מאפליה// בסוד מרכבה/ תינשא נשמה/ אל סתר מדרגה".

אלבום התמונות של האב מכיל את הטוב והרע, היפה והמזעזע. הזיכרון מחבק גם תמונות קשות ומסרב לנפותן, מנסה ב"חַכַּת המלים" לעכב את היעלמו. יום הולדתה של הבת, שחל בשבת הוא גם יום מותו של אביה, מה שהופך אותו לציר מפגש כבד משקל בין חיים למוות. חיבור מרובד ומעניין נוסף עולה מהשיר "עריסה": עכשיו הבת היא/ האם הנושאת/ את האב-הבן/ שהורד מצלב העקדה// כובשת ראשו בחיקה/ מנענעת עריסה". מחאתו האילמת של האב כלפי האל מחלחלת בדרך אחרת בהתרסתה של הבת בשיר 'קדיש בת': "גם אני רציתי להגיד קדיש.... ולא נתנו לי". היא מתעלמת מן האיסור ואומרת קדיש: "שפתי נעות/ - קולי לא יישמע", אבל השיר נחתם ב"קולי יישמע" - לא רק קולה של בת אבלה וכואבת, אלא גם קולה של אשה המוחה על סייגי ההלכה הנוקשים.

קדיש לאבא של רות נצר הוא דיאלוג רב גוונים ורגיש בין בת לאביה, החוצה את הגבול הדק שבין החיים למוות ובין הפרטי לסמלי. ההתרפקות על דמות האב, שעשויה גם לייצג עולם שחלף ואיננו, מוכרת היטב עוד משירת שנות השישים. ציור הנוף היפהפה על העטיפה, מעשה ידיו של מאיר נויפלד, אביה של המשוררת, מיטיב להמחיש את דמותו המיוחדת, שהשפיעה רבות עליה ועל יצירתה. ■

יערה בן-דוד

ועוד משהו על חדרי החושך

מוטי ריקלין: *כשהבלונדינית נושבת*, ספרי 'עיתון 77' 2006, 64 עמ'

ברגע הראשון יכול כשהבלונדינית נושבת, ספרו של מוטי ריקלין, להיקרא כדו"ח אינטימי על מצב שוק הבשר בעיר החטאים תל אביב. המילים מעורטלות ומערטלות. שדי הבחורות מדומים ל"כדורי מוקה", הבלונד עובד שעות נוספות, העברית מתערבבת באנגלית והעיניים מסונוורות מהפרוז'קטורים של הקליפ המצולם בזמן אמת. ריקלין אינו מנסה לעדן. זיון הוא זיון, תחת הוא טוסיק ו"אפריל", בהכתבות עם ת"ס אליוט, "הוא החרמן בירחים". הבחירה לא לחפש במילון את הצד המהוגן יותר מתלתלת עוד יותר את הבלונד. וכך בקריאה שבה משקפי השמש מסמנים את המרחק שבין הטבור לברכיים, נשמעים השירים כאיתות

מקסים של סימני מורס מעמדת ה-D.J. זהו הרווח שבין הבר ל-B והתחושה הבובתית הזאת לא מאבדת לרגע אף צעד מדוד על רחבת הריקוד.

אבל לא כדאי להסתפק בקריאה כזאת. כדאי גם לקרוע את עטיפת הצלופן ולגלות טונות של בדידות בפינות הקרטון של האריזה. ריקלין לא ממהר להראות זה, אבל התחושה הזאת מנוקדת בכמה שירים. הנה, למשל, השיר 'סיפורים מהקפיטריה': "בכל שעה, מדושנת/ ועגלגלה, מתמלאת הקפיטריה,/ כמו מחבת, בקשקוש פרצופים,/ שדגים מבטים, ממעמקי הכיסאות הכחולים.// וכשמבטך קופא, כמו הזמן/ בצילום, ובחדרי החושך של/ הלב, מצלצלים טלפונים, אני חולף לידך// ולא אומר מילה".

ריקלין מתאר את קשקוש הפרצופים, את השמן הרותח במחבת המטאפורי וגם את המבט הקופא כמו זמן. אפשר לעקוב אחרי תנועת המצלמה, להצניח את העדשה על פני הבחורה וללמד אותנו שיעור בקלוז-אפ, אפשר למחוק את התרגום מגוף הסרט הזה ("ולא אומר מילה"), אבל אי אפשר שלא לשמוע את אוושת הלבד באותו מבט. הרצון לרהט את הסלון הרועש בכמה כורסאות שקט משלים את הטון של הספר הזה, שבא מאהבה. איך אמר וודי אלן: "האם המין מלוכלך? רק אם הוא נעשה כהלכה". ■

רוני סומק

מיומנו של "אקטיביסט שירה"

מתי שמואלוף: *בין שמואלוף לבין חזז*, הוצאת ירון גולן 2006, 48 עמ'

לעתים שירה באה במקום מעשים אחרים, במקום בו המעשים האחרים חסרים, והיא מנסה למלא את החלל שנפער במציאות. ואז היא עומדת מול או כנגד, בהתנגדות אשר אינה מוכנה להיוותר אילמת, ומצביעה על מקום הפצע: על חדירתה של המדינה אל תוך הזיכרון האישי והמשפחתי, אשר הותירה רקמת געגועים קרועה; על "משרד החינוך העקר", אשר נתן לאמו ולאביו של המשורר "חינוך של עבדים" (עמ' 38, 'יש מילים מכעיסות'); על ההחלטה ש"אֲרָסִים וּפְרָחוֹת לֹא עוֹבְרִים / לְכַתָּה י' " אשר נשמעת באוטובוסים (עמ' 43, 'אלוהים לא מרחם על הארסים והפרחות'); על כך, שגם פנתר שחור יודע כי רק ב"עוד ארבע מאות שנה תיפול/ הַחוֹמָה"; ועל כך שהרצון "לשחרר / את האחים המזרחים מן המסכה" לא מצליח (עמ' 19, 'הבעיה האשכנזית').

השירה היא מקום ההתנגשות. גם מול השירה האחרת, של ביאליק והומרוס, של דוד אבידן ונתן זך, אבל גם מול ההיסטוריה. וההיסטוריה היא מקום ההפסד הגדול. היא אשר ניצחה את הוריו של המשורר ואת קהילת הוריו, ומאיימת לנצח אותו. ההיסטוריה בה"א הידיעה סירבה להעניק למי שאינו שותף בשלטון את הזכות לכתוב היסטוריה לעצמו, ומסרבת עד היום אפילו להעניק לו את הזכות לספר סיפור (בכנסת, בבית הספר, בטלוויזיה, בספרים, אבל גם ברחוב ובחלל הבית ובחלל הנפש). ולמתי שמואלוף יש תשוקה להיסטוריה, להיסטוריה האחרת שתיכתב כנגד ספרי ההיסטוריה של משרד החינוך ותכיל גם את משפחות שמואלוף וחזז, את יהודי עיראק, סוריה ופרס, את המזרחים בארץ בני הדור השלישי, ואת סיפור המרד שלהם ושלו. היסטוריה, שאם לא יכתבו אותה ההיסטוריונים, אזי יכתבו אותה המשוררים, בשירי התנגדות להיסטוריונים ובאחיזה בזיכרון כמחאה.

שמואלוף מודיע לקוראיו על תיקון שהוא עורך דרך השירים, תיקון שהוא פנימי למשפחה אך קשור בשל כך בקשרים עמוקים למצב הישראלי, עד שהוא כמעט נוגע למצב המדיני: "הַיּוֹם אֲנִי מְלַקֵּט אֶת חֲרוּזֵי הַהִיסְטוֹרְיָה שֶׁל אֲבוֹתַי/ רְחוֹק מֵחֲנֻיּוֹת הַתַּכְשִׁיטִים הַמְקוֹמִיּוֹת/ וְאוֹסֵף אֶת אַבְנֵי הַחֵן שֶׁל הַזִּכָּרוֹן, שֶׁצָּלְלוּ לְאַבּוּד/ בָּאוֹקְיָנוֹס הַבּוּשָׁה" ('באמת', עמ' 11). הזיכרונות שהיו פעם אבני חן, והיום כבר אינם נמכרים בחנויות התכשיטים של המקום הזה, אבדו ויש ללקט אותם חרוז חרוז. מתוך הליקוט מתגלות תמונות ראשונות של העבר: "בְּמַבָּט יָשִׁיר אֶל הַצְּלָקוֹת שֶׁל הַהִיסְטוֹרְיָה/ אֲנִי מְגַלֶּה שֶׁהַפְּצָעִים לֹא הִגְלִידוּ/ רַק הַצְּעָקוֹת הֻשְׁתְּקוּ/ וְהָאֲסִירִים עֲדַיִן יוֹשְׁבִים וּמְחַכִּים/ שֶׁהַהִיסְטוֹרְיוֹן הַנָּכוֹן יָבוֹא וְיָאִיר/ אֶת אֲגַמֵּי הַדְּמָעוֹת שֶׁל הַקָּדוֹשׁ בָּרוּךְ הוּא" ('ההיסטוריון הנכון', עמ' 45).

כפי שהצעקות מודיעות כי יש מי שצועק או לפחות צעק, כך מגלה ההשתקה כי יש מי שהשתיק, הצלקות מגלות כי יש מי שפצע, האסירים מגלים כי יש מי שאסר, וההיסטוריון הנכון חושף את אלפי ההיסטוריונים ה"לא נכונים". ההיסטוריה שנגנבה, שנעלמה, שבלעדיה אי אפשר לכתוב שירה גדולה, מאלצת לכתוב שירה כמחאה, מול הגנבים, ולא מול עצמנו, ולא מול עברנו ולא מול עתידנו. אבל השירה מאפשרת גם את החזרה פנימה אל המשפחה כאלטרנטיבה להיסטוריונים החיצוניים: "וְגַם אִם

דַּרְכִּי לְבַגְדָּד נֶהֱרָסָה, / וְלַמְּרוֹת שֶׁאֵינֶנִּי דּוֹבֵר אֶת הַשָּׂפָה,/ עַכְשָׁו אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁחַיַּי הֵם חֲתִיכַת חֲשֵׂכָה שֶׁל הִיסְטוֹרְיָה/ הַתְּלוּיָה/ עַל וָו, סִפּוּר אוֹר יָרֵחַ שֶׁל סָבְתִּי" ('סיפור אור ירח', עמ' 30).

שמואלוף בספרו מהסס אל מי לפנות: אל בני המשפחה, אל בני הקהילה המזרחית המתגבשת (להם הוא מבקש לומר: "אתם אַחַי מהרגע שלא היה לכם", עמ' 19, 'הבעיה האשכנזית'), או אל המדכאים, ובתוכם מי ששמואלוף מגדיר כ"גַּנָּבֶת הַגְּדוֹלָה מִכֹּל", הציונות, שלאחר מסע אל תוך בטנה הוא יכול להצהיר: "אֲנִי עוֹבֵד בְּמַס הַהַכְנָסָה שֶׁל דַּפֵּי הַהִיסְטוֹרְיָה הַחֲסֵרִים לִי,/ וְאֶת יָפְיָהּ שֶׁל אִשְׁתִּי לֹא קָנִיתִי בְּאֶרֶץ מִכֶּרֶת, בַּמַּטְבְּעוֹת/ גְּדוֹלִים, חֲסֵרֵי עֶרֶךְ,/ אֶלָּא מָצָאתִי אוֹתוֹ בְּאַלְבּוֹם תְּמוּנוֹת יָשָׁן שֶׁל סָבְתִּי/ הָעִיראָקִית,/ בִּדְמוּת אִמִּי, כְּשֶׁהָיְתָה צְעִירָה, לְבוּשָׁה בְּבִגְדֵי הַכּוֹבֵשׁ/ הָאִירוֹפָּאִי" ('מסע אל תוך בטנה של הגנבת הגדולה מכל - "הציונות"', עמ'

28).

שמואלוף מסמן בספרו החדש דרך של חיפוש אחר פואטיקה מזרחית. פואטיקה שאינה מזרחית רק במובן הפוליטי, במחאתה על מצב חברתי-כלכלי-תרבותי, פואטיקה שאינה רק ציפוי דק של מאגר סמלים מצומצם של המזרח, המצוי בתחום אוצר המילים המערבי, כגון המאכלים, הקללות, אלף לילה ולילה, הצַראק, העוד ואום-כּוּלתּוּם, פואטיקה מזרחית שאינה מתקשרת עם עצמה רק דרך ההוגים הפוסט-קולוניאליים מן העולם השלישי הפועלים במערב. שמואלוף שואל: "מַדּוּעַ בְּרָכָה סָרִי וַחֲבִיבָה פִּדְיָה לֹא נִפְגָּשׁוֹת/ בְּעֶדְנָה אֶל מוּל תֵּבָה סְתוּמָה/ מַדּוּעַ שֶׁנְּהָב - שִׁטְרִית - שׁוֹחֵט לֹא נִכְנָסִים לְחֻפַּת/ שִׁירַת הַמִּזְרָחִיּוּת הַפְּזוּרָה עַל/ רִצְפַּת הַדִּכּוּי כְּמוֹ כּוֹס שְׁבוּרָה/ שֶׁכָּל חֲלָקֶיהָ נוֹצְצִים..." (עמ' 18, 'ליצור אסתטיקה מזרחית'). שמואלוף שואף לאחד בין החלקים השונים של המזרחיות ולהכניסם תחת "חופת שירת המזרחיות", אבל המזרחיות אולי אינה אחדות, והבקשה ליצור "אסתטיקה מזרחית" עדיין חזקה יותר מקיומה הממשי של אותה אסתטיקה, והרמזים הפזורים הדוקרים המכוונים אל אותה אסתטיקה הם זכוכיות שבורות, ואיך יפגשו שוב זכוכיות שבורות ליצור כוס שלמה.

בשיר הראשון בקובץ מכריז שמואלוף על ההסתערות, ומכין אליה את קוראיו: "הִגִּיעַ הַזְּמַן לוֹמַר הַדִּכּוּי לֹא הִסְתַּיֵּם/ הָאֲדָמָה לֹא מִזְרָח-תִּיכּוֹנִית/ הַזַּעַם מְבַקֵּשׁ לִכְתֹּב שִׁיר אַנַאלְפַּבִּיתִי/ שָׁחֹר מִתּוֹךְ מְחִילוֹת לְבָנוֹת/ מִלִּים נִקְרָעוֹת בַּכֻּלָּא/ קוּמוּ הִתְחַבְּרוּ לַמֶּרֶד בַּשָּׂפָה/ אֲנַחְנוּ קַמְנוּ/ בֵּין חֲרֻבוֹת הָאוֹתִיּוֹת הַגְּזֵעָנִיּוֹת שֶׁהִקִּיפוּ אוֹתָנוּ/ בְּמַעְבְּרוֹת לֹא מְנֻקָּדוֹת/ אֲנַחְנוּ הָעֶבֶד וְהַשִּׁפְחָה שֶׁל הוֹמֶרוֹס וּבְיָאלִיק/ קוֹרְאִים מִזְרָחִית, כְּנֶגֶד וּמֵעֵבֶר, סוּג שֶׁל / אֶפְשָׁרוּת שֶׁל יְשִׁירַת לְשִׁירָה" (עמ' 7, 'זה לא ציטוט, זה אות צורב על צווארי'). אבל קשה לכתוב שירים אנאלפביתיים, ולמרות הרצון הבוער להכריז על אנאלפביתיות כנגד האותיות הגזעניות, בשיריו של שמואלוף בולטת הקריאה האקדמית בכתבי הוגים מזרחים כיהודה שנהב, אלה שוחט וסמי שלום-שטרית, וכן ההיכרות עם פוקו ודרידה.

דילמה זאת של ייצוג המזרחיות קיימת לא רק בשירה, אלא גם בפרוזה, ואפילו בפוליטיקה; התרבות המזרחית אשר קדמה למדינת ישראל היא תרבות עשירה, שכללה רכיבים אליטיסטיים רבים, ויעידו על כך אוצרות שירתה המורכבים אשר הוסיפו להתפרש ולהיכתב עד המאה העשרים; בארץ נתפסת העילגות כמייצגת את המזרחיות על ידי הלא-מזרחים, תפיסה אשר הופנמה אצל חלק מן המזרחים (ולמשל מרבית הסטנד-אפיסטים המזרחים), ומשמשת את חלקם למחאה אנטי-ממסדית ואנטי-אליטיסטית בעלת עוצמה גדולה (יראו ספריהם של דודו בוסי וקובי אוז, והמקרה הייחודי של ספרה החדש של שרה שילה *שום גמדים לא יבואו*).

אחד מניסיונותיו של שמואלוף להתרחק מן המזרחיות האקדמית נעשה דרך הכנסת העברית המזרחית הפופולרית, "כַּפָּרָה... מֹתֶק... נְשָׁמָה" (עמ' 12, 'לא'), ודרך הכנסת השפה המזרחית האחות, הערבית המדברת על "שהידים" בטלוויזיה, ואילו בבית "אִמָּאשֶׁלִי מְדַבֶּרֶת עִם סָבָתִי בַּשָּׂפָה / הָעִירָקִית" (עמ' 35, 'בין אום-כולתום לבין אמי'), הערבית שחדרה אל העברית במסווה של סלנג ואומרת: "אַשְׁכָּרָה... בְּדֶלֶק... עֲיוּנִי... פַּאדִיחָה" (עמ' 12, 'לא'). אבל אין בכך לפתור את הפיצול שבין האקדמיה לבית, ובין הרגע בו "שירה מזרחית דיברה על זהות", והרגע בו "זהות מזרחית כתבה שירה" (עמ' 23, 'ערב שירה אשדודית, במרחב של סמי שלום שטרית'). כ"אקטיביסט שירה" (עמ' 17, 'ברכת יום ההולדת של אקטיביסט שירה ידוע') ופעיל תרבותי (שמואלוף עבד ב"קשת הדמוקרטית המזרחית", וכעת הוא משמש כעורך כתב העת 'הכיוון מזרח', ומפרסם מאמרי ביקורת תרבות), שמואלוף נמצא בין המקום המדבר על "זהות מזרחית" קיימת, כותבת שירה, ואשר יש לתבוע את כניסתה לתוכניות הלימוד הממלכתיות, לבין המקום המודע של ניסיון לכתוב זהות מזרחית חדשה דרך השירה.

אחד הפתרונות של שמואלוף למתח שבין הישן והחדש בזהות המזרחית (והשילוב ביניהם בפרויקט "השבת עטרה ליושנה"), הוא בבניית שושלת משוררים מזרחים, אשר מצד אחד שותפים בזיכרון העבר התרבותי המזרחי, ומצד שני מכוננים יחד את הזהות המזרחית החדשה בעמידתם כנגד המרכז הישראלי האנטי-מזרחי, בייצוג השתיקה וההשתקה בתוך המשפחה המזרחית הנשברת, בעיצוב מקומם בין הערביות ליהדות, בין המזרחיות לאשכנזיות, בין הדתיות למסורתיות ולחילוניות. השושלת הפואטית של מתי שמואלוף מתחילה במובן הזה בארז ביטון של *מנחה מרוקאית*, וממשיכה דרך ברכה סרי, סמי שלום-שטרית (ודרכו השירה האמריקאית השחורה) ומואיז בן-הראש (*קינת המהגר*).

האם כל משורר מזרחי כותב שירה מזרחית? האם כל משוררת אשה כותבת שירה נשית? כן ולא. כן, כי בסופו של דבר אין דגם אחד של שירה מזרחית (או שירה אשכנזית), של שירה נשית (או שירה גברית), וכל יוצר חדש הבא מתוך הקהילות הללו מגוון את הדגמים הקיימים. אבל גם לא, כפי שמדגים שמואלוף בבחירתו להתייחס בעיקר לשושלת המזרחית המודעת למזרחיותה של שירתה, ולא למשוררים מזרחים אשר "הִשְׁתַּכְּנוּ".

שירתו של שמואלוף אינה עומדת לבדה, ואין היא מבקשת לעמוד לבדה, כיצירה בודדה, בשדה השירה. שמואלוף מבקש לשוחח עם השושלת הספרותית המזרחית הקודמת לו, ולהרגיל את הקהילה הספרותית לקריאה באותה שושלת, ולקריאה בו כהמשכה של השושלת; שירתו מבקשת להיקרא על ידי משוררים, ותיקים וצעירים, כדי להעניק להם כלים למחשבה מחודשת על השירה, וכדי לקדם את הניסיון של יצירת פואטיקה מזרחית חדשה-ישנה; ושירתו מבקשת להיות שותפה ביצירתה של קהילה מזרחית, פיוטית ופוליטית.

הוויכוח הישן-נושן על השירה, האם היא אסתטיקה לשם אסתטיקה, או שיש בתוכה גם מקום לשאלות של אתיקה, מעולם לא הוכרע. וכדאי, לדעתי, להאזין לקריאתו של שמואלוף ליצור קהילה ספרותית אשר אינה אדישה למה שקורה מחוץ לבתי הקפה; כן יש טעם בקריאתו ליצור קהילה ספרותית מזרחית של סופרים, משוררים, מבקרים וקוראים הקוראים אלו את אלו, ומנסחים אגב קריאתם וכתיבתם פואטיקה מזרחית חדשה-ישנה, אולי פואטיקות מזרחיות רבות. ■

אלמוג בהר

הגרסה המלאה של המאמר הופיעה בחודש יולי באתר האינטרנט של קבוצת "כתובת" בירושלים:
http://www.poetryplace.org/mati-about.html
ספר שיריו הראשון של אלמוג בהר *שיעורי כאב* יראה אור בהוצאת עם עובד.

אדמיאל קוסמן

הליכה

סְטֶפּ דַּיְיֵרְקְטְלִי אִינְטוּ דֶ"ה לַיְיט.
סְטֶפּ, סְטֶפּ דַּיְיֵרְקְטְלִי אִינְטוּ אִיט.
סְטֶפּ אֶז אָ הִירוֹ. יֶס, נוֹ פָּאנִיק,
יֶס, מַיי דִּיר. סְטֶפּ דַּיְיֵרְקְטְלִי
אִינְטוּ דֶ"ה לַיְיט. סְטֶפּ אִינְטוּ
אִיט. סְטֶפּ נוֹ פִּיר. הוֹ, מַיי

דַּרְלִינְג. סְטֶפּ דַּיְיֵרְקְטְלִי אִינְטוּ
דֶ"ה לַיְיט. סְטֶפּ אֶז אָ הִירוֹ. יֶס,
מַיי דִּיר. סְטֶפּ דַּיְיֵרְקְטְלִי אִינְטוּ
דֶ"ה לַיְיט. סְטֶפּ. נוֹ פָּאנִיק. סְטֶפּ
נוֹ פִּיר. סְטֶפּ אִינְטוּ אִיט.
סְטֶפּ, סְטֶפּ,

סְטֶפּ בַּיי סְטֶפּ. יֶס, יֶס, קוֹמְפְּלִיטְלִי. יֶס מַיי
דִּיר. סְטֶפּ אִינְטוּ דֶ"ה לַיְיט. סְטֶפּ דַּיְיֵרְקְטְלִי
אִינְטוּ דֶ"ה לַיְיט. סְטֶפּ
וְוִיב מִי. הָאנְד בַּיי הָאנְד. סְטֶפּ
נוֹ פָּאנִיק. סְטֶפּ נוֹ דְּרֶד. גֶ'אסְט
סְטֶפּ וְוִית' מִי.
אִינְטוּ דֶ"ה וּוֹרְלְד.

סְטֶפּ, הוֹ סְטֶפּ אִינְטוּ אִיט. סְטֶפּ מַיי
דַּרְלִינְג. סְטֶפּ אֶז אָ הִירוֹ. סְטֶפּ אֶז אָ
גֶ'אֵיינְט. סְטֶפּ בַּיי סְטֶפּ. סְטֶפּ וְוִית' מִי.
סְטֶפּ, מַיי דִּיר. קוֹמְפְּלִיטְלִי קְוָואַיְיט.
בִּי נוֹ פִּיר.

סיפורי יעקב שבתאי - ההיבט המחויך

יעקב שבתאי: *קרקס בתל אביב*, הספריה הקטנה 2006, 124 עמ'

בנעורי הפיצה אחת מחברות התקליטים הגדולות תקליט בשם The smiling Bach, שכלל מבחר של מנגינות תזמוריות של המלחין הגדול. זה ודאי היה טריק שיווקי מוצלח, שכן הוא אפשר מחד התחברות אל המוסיקה, לפחות הפופולרית, של המלחין הגדול ומאידך גיסא, אולי גם פתח צוהר למוסיקה הרצינית יותר שלו, למי שרצה בכך והיה מסוגל.

הספר החדש-ישן של יעקב שבתאי ***קרקס בתל אביב*** הוא במידה רבה תרגיל שיווקי דומה, ולכן ראוי להיקרא מבחינה שיווקית - "שבתאי - ההיבט המחויך". מצד אחד כלולים בו אחדים מסיפוריו הידועים ביותר של יעקב שבתאי, אחד מהם גם עובד למחזה מצליח ("נמר חברבורות") ומצד שני המפגש המחודש עם הסיפורים יכול לעורר עניין והוא מוביל אותנו לרומנים הגדולים ***זיכרון דברים*** ***וסוף דבר*** שנכתבו לאחר מכן. יתר על כן, הקובץ שלפנינו מעורר מחדש עניין לגבי החידה שעדיין לא נתפענחה עד תום: סוד המעבר מן הפואטיקה של סיפורים "פשוטים" לכאורה לפואטיקה של הרומנים המורכבים, שללא ספק יצרו משהו חדש ומהפכני בסיפורת הישראלית.

שבעת הסיפורים שנבחרו לספר לא נבחרו לפי הקריטריון של "הטובים בסיפורי שבתאי", אף שכולם סיפורים מעניינים ובכולם מתגלה שבתאי כמספר ממדרגה ראשונה. הקריטריון שהנחה את המו"ל, לדעתי, היה תמטי, שכן כל הסיפורים יכולים להיכנס תחת הכותרת "סיפורי הדודים והשכונה", שהיא תל אביב הקטנה ואילו את הסיפורים האחרים, לרבות הסיפורים המשפחתיים, ביוגרפיים וסיפורי המסע דחה בינתיים המו"ל לספר השני שהוא מתכוון לפרסם מאוחר יותר (מ. פרי 'ידיעות אחרונות' 11.8.2006).

שלושת סיפורי הדודים "הדוד שמואל", "נמר חברבורות פרטי ומטיל אימה" ו"הדוד פרץ ממריא", ושלושת סיפורי השכונה "מודל", "הצעת נישואין" ו"צ'ארדש" הם למעשה וריאציות על נושא אחד. בסיפורי הדודים עומדת במרכז הדמות שהמציאות הארץ ישראלית מאתגרת אותה בצורה ריאליסטית (הדוד שמואל), בצורה קומית-היפרבולית (הדוד פינק), או בצורה סוריאליסטית שיש בה מן הקומי-טרגי (הדוד פרץ). בשלושת סיפורי השכונה הדמויות הן יותר קורבן של החברה או של עצמן. התבוננות של המספר מכוונת יותר אל היסוד הקומי-היפרבולי. אם הדבר מובן לגמרי בסיפור כמו "נמר חברבורות" ("קרוב לשנה ענש דודי פינק את העולם ואת שליחותו זו מילא בחסידות ובקנאות כקניבל שנעשה צמחוני"; עמ' 28); הדבר פחות צפוי ב"מודל", שבו הדעת ניתנת גם לצד הסאטירי,

להתנהגות הצבועה של הסביבה, מאשר למותה-התאבדותה של האשה הצעירה ("צריך לסלק את הילדים זה רע בשבילם"; עמ' 124) ולהתנהגות האכזרית של הילדים שהציקו לה עד מוות.

להיבט המחויך והסלחני תורמת בעיקר נקודת התצפית המרוחקת של המספר, המשקיף ממרחק על התנהגות הדמויות, אולי משום שהן שייכות לדורות קודמים ולזמן עבר. הדוגמה המרשימה ביותר ניתנת בסיפור "הצעת נישואין", שבו מוותר המספר על פעלתנות היתר של הדמויות (הדודים, למשל) ומתרכז רק בסיפורה של אפיזודה אחת לכל פרטיה - הצעת נישואין של הרש מוישה מ"חברא קדישא" לסבתא הטובה שהתאלמנה. לקורא ברור מלכתחילה שאין להצעה שום סיכוי להתקבל, אבל השלומיאליות המתבטאת בהתנהגותו הגסה של הרש מוישה, הפורצת מבעד לגינוני הנימוס שעטה עליו, מוכרחה לעורר צחוק בקורא.

אין ספק שבין הסיפורים "הדוד פרץ ממריא" הוא השלם ביותר ובו הגיעה אמנות הסיפור של שבתאי לשיאה, ולא במקרה קיבל עליו את פרס הרבעון 'קשת' ב-1969; אם כי מפליא שאותו רבעון דחה את סיפורו המפורסם האחר "נמר חברבורות פרטי ומטיל אימה" כשנה לפני כן.

אבל הערך המוסף של כל הספר הוא דווקא בסיפור הקצר "זיכרון דברים". סיפור זה, שהוא גם האחרון מבחינת זמן כתיבתו (אגב מדוע לא צוינו זמני כתיבתם של הסיפורים, במיוחד משום שלא נערכו לפי סדר כתיבתם?), שבו ישנו מעבר ברור מן הסגנון המאפיין את הסיפורים לסגנון של הרומן ***זיכרון דברים***. עניין זה מחזיר אותי לפתח דברי. הייתי מאפיין את השינוי, שוב בהשאלה, במונחים מוסיקליים כמעבר מכתיבה מונופונית לכתיבה פוליפונית. אין אני מתייחס כאן רק למעבר ממשפטים קצרים למשפטים ארוכים ומכתיבה בפסקאות ארוכות - עליהם עמדו כבר קודמים בעבר (בעיקר משה רון), אלא לאותו "ריתמוס של סימולטניות" המאפיין את כל הסיפור. הבדבדיות מפגישה כאן את הידיעה על נפילת אחד הבנים של השכונה במלחמה, הנושא הנצחי של הקיום הישראלי, עם התקבלותה על ידי אנשי השכונה בחנות המכולת של עקיבא. הבדבדיות מפגישה כאן את המזעזע - נפילתו של הבן עם הנמוך והיום יומי, הקלישאות על המלחמה והקיום בארץ: "ארץ אוכלת יושביה", "הקם להורגך השכם להורגו" וכו', עם התודעה הנמוכה של החנווני, שמאופיינת כולה בהחמצות. זיכרון משגל ראשון עם אהובה שלא היה לו המשך, הכישלון ביצירת קשר אמיתי עם בניו, ולהבדיל, על חשבון מי לזקוף עלותם של 20 גרם גבינה צהובה שנפרסו בטעות.

כל הכרוניקה נרשמת בריתמוס הסימולטני, המתגלה בראייה רטרוספקטיבית כבר כמבוא לטכניקה החדשה של סיפורת ברומן הנקרא באותו שם "זיכרון דברים", כבר במשפט הפתיחה המפורסם שבו מופיעים הגבוה והנעלה והיום יומי והנחות לגבי גולדמן שתודעתו כמובן גבוהה מזו של עקיבא: "אביו של גולדמן מת באחד באפריל, ואילו גולדמן התאבד באחד בינואר, ודווקא בשעה שנדמה היה לו שהנה, בכוח ההינתקות וההתכנסות, נפתח לו עידן חדש והוא מצא לעצמו ראשית תיקון באמצעות ה'בולוורקר' ואורח החיים המבוקר, ובעיקר באמצעות האסטרונומיה ותרגום ה'סומניום'". ■

יעקב אברמסון

יעקב אברמסון עוסק במחקר יצירתו של יעקב שבתאי (ראה עמ' 17)

ששון צחייק

שני אנשים קטנים

פָּנָס שֶׁל רְחוֹב
הֵאִיר אוֹתָם.
– שְׁנֵי אֲנָשִׁים קְטַנִּים
אֲפִלּוּ לֹא פַּקָּח
שֶׁיִּרְשֹׁם לָהֶם דּוּחַ
עַל עֲמִידָה
בְּאוֹר צָהֹב.
גַּם לֹא מוֹכֵס
שֶׁיְּגַבֶּה מַס בְּדִידוּת.

לְבַד
הִשְׁחִיר הַלַּיְלָה
וְנָשַׁב בְּהֶבֶל פִּיו
עַל אוֹר צָהֹב.

אשר רייך

אוזניים

.1

שֶׁשּׁוֹמְעוֹת אוֹתוֹ דָּבָר בּוֹזְמַנִּית וּמִשְׁתַּעְמְמוֹת. אָזְנַיִם
שֶׁמְּאֹהָבוֹת בִּשְׁמוּעוֹת, וּלְהֵפֶךְ. שֶׁיּוֹדְעוֹת עַל עַצְמָן
רַק מַה שֶּׁהֵן שׁוֹמְעוֹת. אֹזֶן מִקִּיר שׁוֹמַעַת אֶת קְרִיסָתוֹ הַיְּצִיבָה,
הַחֲרִישִׁית שֶׁל עֲתִידֵנוּ. כִּי אֶבֶן הָעָם מָאֲסָה בַּבּוֹנִים.
אָזְנַיִם שֶׁאֵינָן קְשׁוּרוֹת לִימוֹת הַמָּשִׁיחַ עוֹרְכוֹת
שְׁבִיתַת אָזְנַיִם: לֹא מַאֲזִינוֹת, לֹא רוֹאוֹת, לֹא מְדַבְּרוֹת.
תְּנוּכִים בְּטוּחִים שֶׁהַזּוּלַת הוּא רַק עָגִיל בִּשְׁבִילָן.
אָזְנֵי נַעֲלַיִם שֶׁחוֹשְׁבוֹת שֶׁהֵן פֶּלֶפּוֹנִים.
אָזְנַיִם שֶׁנִּרְדְּפוּ קָשׁוֹת עַל שֶׁהֵן אָזְנַיִם
וְעַד הַיּוֹם סוֹבְלוֹת מִתַּסְבִּיכֵי הַדּוֹרוֹת.
אָזְנֵי הַמָּן שֶׁחוֹלְמוֹת עַל אֶזְרָחוּת אִירָנִית, עוֹד שׁוֹמְעוֹת
אֶת זַעֲקוֹת עֲשֶׂרֶת בָּנָיו עַל הָעֵץ וְאַט אַט נֶאֱכָלוֹת מִשְּׁמָחָה לְאִיד.

.2

מִתְלַחְשְׁשׁוֹת זוֹ עִם זוֹ עַל מַצַּב הַמִּזְרָח הַמִּתְעוֹרֵר.
בָּרִיב הַמִּשְׁפַּחְתִּי: אֹזֶן אַחַת מִתְיַהֶדֶת בְּגִלַּל עֲוֹלוֹת
שֶׁגִּגְרְמוּ לַיְּהוּדִים, וְהַשְּׁנִיָּה מַכְחִישָׁה אֶת הָעֲבָדוֹת.
לְעָמָתָן, אָזְנַיִם מְכֻפְּתָרוֹת הַהוֹלְכוֹת בָּרְחוֹבוֹת בִּפְסִיעוֹת אֵוֶז
אֵינָן רוֹצוֹת יוֹתֵר לִשְׁמֹעַ עַל הָעָבָר, וּלְהֵפֶךְ. אָזְנֵי גְּדִי
שֶׁנּוֹלְדוּ בְּמַזַּל טָלֶה, רוֹצוֹת לִהְיוֹת מַזַּל שׁוֹר.
אָזְנַיִם הַבְּטוּחוֹת שֶׁהֵן זָן נִבְחָר שֶׁל קוֹנְכִיּוֹת שֶׁהִתְפַּתְּחוּ
לִפְנֵי שֶׁהָיֵינוּ כָּאן וְעַל כֵּן הֵן מְקַבְּלוֹת דְּמֵי אַבְטָלָה.
שֶׁעוֹבְדוֹת בְּתַחֲנַת רַדְיוֹ פִּירָאטִית וְסוֹבְלוֹת מִלְּקוּיֵי שְׁמִיעָה
וּמִתְרַגְּלוֹת לְהַקְשִׁיב רַק לְרַחֲשֵׁי עַצְמָן.
אָזְנַיִם הַקְּשׁוּרוֹת לְאִינְפּוּזְיָה כְּדֵי לִיצֹר קֶשֶׁר עִם הַמָּשִׁיחַ.
אָזְנֵי עוֹבְדוֹת מוֹדִיעִין, מוֹסָד אוֹ C.I.A, הַקּוֹלְטוֹת מֵרָחוֹק
אֶת שְׁקִיעָתָהּ הָאִטִּית שֶׁל אֵירוֹפָּה. כִּי הִנֵּה דָּמִים בָּאִים:
רַחַשׁ אַפּוֹקָלִיפְּטִי מִתְמַמֵּשׁ
מֵעֵבֶר לְפִנַּת הָעוֹלָם.

בקבוקים

מִתְפַּקְּעִים מִשָּׁדִים הַזּוֹמְמִים לְהִפָּלֵט הַחוּצָה
בְּזֶהוּת אוֹלִיגַרְכִּית. בַּקְבּוּקֵי מוֹלוֹטוֹב שֶׁנִּטְשׁוּ אֶת
הַמִּפְלָגָה הַקּוֹמוּנִיסְטִית, שׁוֹחִים בְּמֵי אִידֵיאוֹלוֹגְיָה חָפְשִׁית.
בַּקְבּוּקֵי פְּלַסְטִיק שֶׁמְּזַדְּכְּכִים כְּבַקְבּוּקֵי זְכוּכִית,
מִתְפּוֹצְצִים בְּאוֹטוֹבּוּסִים כְּדֵי לִזְכּוֹת בְּבְתוּלוֹת הַגֵּיהִנּוֹם.
אֲנָשִׁים מְבֻקְבָּקֵי אַלְכּוֹהוֹל, שֶׁמְּכוֹנִיּוֹת טָסוֹת בְּמֹחָם
בְּמְהִירוּת מֻפְרֶזֶת אוֹ לְהֵפֶךְ. בַּקְבּוּקֵי אִינְטֶרְנֶט שֶׁמְּדַבְּרִים
בְּצִ'טִים. יַיְנָנִים בַּעֲלֵי תֹּאַר אֲקָדֶמִי בְּבַקְבּוּקוֹלוֹגְיָה, מִשְׁתַּכְּרִים
מֵעַצְמָם. בַּקְבּוּק חוֹלְנִי שֶׁצְּעִיף הַתָּמִיד כָּרוּךְ לְצַוָּארוֹ.
בַּקְבּוּק רוֹמַנְטִי הַמְשַׁוֵּעַ לְיַד שֶׁתַּכְנִיס בּוֹ פֶּתֶק אַהֲבָה
וְתַשְׁלִיכוֹ לְמִטָּתָהּ שֶׁל בַּקְבּוּקִיָּה חֲטוּבָה. בַּקְבּוּק שֶׁשָּׁוְיוֹ בַּקְבּוּקִים
מְחַפֵּשׂ יַנְנִית שֶׁמְּבִינָה בְּבָצִיר. בַּקְבּוּקִים סְתוּמֵי רֹאשׁ וְחַסְרֵי הֲבָנָה
לַמַּצָּב הַנָּזִיל בְּעוֹלָמֵנוּ,
זוֹכִים לְגִלְגּוּל חָדָשׁ.

מתוך *להיפך*, מחזור שירים שיופיע בסידרת ריתמוס, הקיבוץ המאוחד

קוסמופוליט רוסי ויהודי

בוריס פסטרנק: *מבחר משירתו*, מרוסית: מירי ליטווק, הוצאת גוונים 2006, 76 עמ'

"אל למו"לים זרים להירתע מלפרסם את ספרי בגלל החשש לחיי. כתבתי אותו כדי שיפורסם וייקרא. זוהי משאלתי היחידה," אמר בוריס פסטרנק.
עם ששולט בו דיקטטור וכנגדו לא ניצב משורר - הוא עם בצרה. גם דמוקרטיה שבה אין מקום למשורר - מאבדת את משמעותה. משורר אמיתי כותב ומסמן את המפלס הרגשי של החברה. המילה שהמשורר משתמש בה מחוללת פלאים.
בוריס פסטרנק נולד ב-1890 והלך לעולמו ב-1960. הוא זכה בפרס נובל לספרות ב-1958 על יצירתו ***ד"ר ז'יוואגו***, אך השלטון הקומוניסטי מנע ממנו את קבלתו. היומנים, הספרים, המכתבים והזיכרונות לא מגלים לנו עליו הרבה, כי חלק ניכר מחייו נותר טמון במעבדה של המשורר, במקום שעבודתו נפסקה. בוריס פסטרנק הוא עידן לעצמו בספרות העולם, ועכשיו, תודות לסופרת והמתרגמת מירי ליטווק, יצא לאור מבחר משירתו בשפה העברית.

פסטרנק היה משורר, שגם אחרי מותו ממשיך, באמצעות ספריו, להתנגד לכל עריצות וממשיך לעורר בחברה המודרנית את הערכים ההומניים. השירים שלו מוסיפים לשמש מופת להשפעה ולחיקויים רבים, במהלך חילופי הזרמים והאופנות. פסטרנק היה יהודי קוסמופוליט, שאהב את העולם כולו ונשאר להיות אחד בשביל היהודים ואחד בשביל האחרים.

שירים שלי! לרוץ! כן, מהרו!
אני כל כך זקוק לכם עתה!
ליד הבית שבקצה שדרה עצרו,
שם רצף הימים נתקע,
שם ריק החדר, העמל עקר,
נאנחים וממתינים, הזמן שם נעצר.

"סימבוליזם, אקמאיזם, פוטוריזם... מה הם הז'רגונים האלה?" שאל פסטרנק ('סוברמניק' 1922 גיליון 1). בכתיבתו יכול המשורר לשלב קטבים שונים לגמרי, המטאפורות שלו רוויות פילוסופיה (פסטרנק למד פילוסופיה בגרמניה אצל פרופ' הרמן כהן וויתר על לימודיו למען השירה). המשורר ניצב מול הכאוס המתפשט באימפריה הכי גדולה בעולם. הוא משורר. לא פוליטיקאי ולא מבקר. הוא הכותב:

נטפי הגשם משתקעים באשכולות
ומאוחר מאוד, עד אור ראשון
מטפטפים שברי שירים מן הגגות,
נושפים בחרוזים בועות סבון.

על שירת פסטרנק נכתבו דוקטורטים והפואטיקה שלו מגלה ומסתירה הרבה סודות. פרופ' חמוטל בר יוסף כתבה: "יש משוררים שקל יותר לשייכם לזרם ספרותי זה או אחר, ויש משוררים שזיקתם לזרמים מוכרים מורכבת יותר..." (*מגעים של דקדנס ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר*, עמוד 45).

להיות איש מפורסם - זה לא נאה,
זה לא מה שנושא אל הפסגות.
אין צורך לאסוף תיק ביקורות עבה
וכתבי יד לשמור באוצרות.

הכתיבה היא תהליך של חשיפה. דהיינו, מין גילוי של האמת. לפיכך, המשטר והשלטונות ניסו לנתק את המשורר מהקורא שלו. רוב חובבי השירה באמת לא ידעו על האוצר של שירת פסטרנק. כתוצאה מכך, בין הכותבים ובין הקוראים היו כאלה שאפילו גינו את מה שלא הכירו ולא קראו. "הרוב" היה מוכן לטרוף ולתקוף אותו.
פסטרנק אמר בשעתו לעיתון 'לה מונד' כי ספרו ***ד"ר זיוואגו*** ספג ביקורות קשות, למרות שהמבקרים אפילו לא קראו אותו! אולם תחת מכבש הדיכוי של המשטר, וברגעים הכי קשים האלה, נולדו גם שיריו הנפלאים ביותר, כמו השיר המוקדש לאהובתו, אולגה איווינסקאיה, 'שלכת':

את - אושר שבדרך לכליה,
כשהכאב גודש כל מעשה
כי תעוזה ביופי חבויה,
והדבר מושך אותנו זה לזה.

גם אחרי מותו (1960) נרדפה איווינסקאיה על ידי המשטר הסובייטי ונגזרו עליה שמונה שנות מאסר (יחד עם בתה). בבקשת החנינה כתבה: "אם בוריס פסטרנק היה יודע על מאסרי... הוא היה עלול למות שוב". למעשה ישבה איווינסקאיה במאסר פעמיים, בשל אהבתה לפסטרנק. הוא אף ויתר על פרס נובל בתקווה שיפסיקו לרדוף אותה, אך לשווא.

תרגום טוב הוא נדיר, כי לתרגם את פסטרנק זו משימה שאי אפשר לבצעה במלואה. יוסף חור, המשורר הצ'כי, ניסה פעם לתרגם את שירו הידוע של פסטרנק 'אחותי החיים', ונתקע כבר בשם השיר. "החיים" ברוסית הם נקבה ובשפה הצ'כית הם זכר (כמו בעברית). ובכלל, התרגום דורש, חוץ מכשרון, משהו נוסף, שיאפשר לו לא רק לעבור את מסכי הדקדוק, היפוכי המשמעות, גזירת המילים והפעלים וכדומה. מירי ליטווק הצליחה בכל אלה. בתרגומה, לא הולך לאיבוד המקור עם כל היופי שיש בו, והיא השכילה לשמור על הטקסט ועל הקונטקסט, על פנימיות הרוח ועל הפעימה המיוחדת של פסטרנק. עכשיו אני יכול לומר שקראתי את פסטרנק בשפת הקודש.

כן, המשורר הוא השפה שאנחנו משתמשים בה. כלי שבונה ציוויליזציות. וחבל שהמשורר של היום לא יכול להיות גורם השפעה כמו שדרן הטלוויזיה. אנחנו, הצרכנים של החברה המודרנית, מקבלים אינפורמציה על כל מוצר צריכה חדש, אבל פחות ופחות מתעניינים בספרי שירה. וגם זה דיכוי. לכן, השפעתו של משורר גדול בכל זאת מצילה את העולם. כך גם פסטרנק. בזמנים אפלים הוא הפיק המצן רגשי בעבור חברה, שניסתה לבנות עולם של צדק ושוויון ובמקום זאת הרסה, בציניות ובבורות, אידיאלים של דורות.

מטרת היצירה היא התמסרות,
ולא פרסום או מחמאות.
בושה לאיש חסר כל חשיבות
להיות נושא שיחה בפי בריות.

הזמנים מתחלפים, אך מה שנכתב נשאר. ועבורנו המשורר הופך למיתוס, שאנו יודעים עליו קצת ובעצם לא יודעים כלום. פסטרנק התנגד לסטלין ולא פחד לפקפק בשלטונו, בזמן שכולם הילל בקול אחד את האושר והעושר שהביא השליט הגאון. פסטרנק כתב:
"נדמה, האושר העתיק אורח כאן./ נדמה, היער מערסל, שקוע בחלום./ מאושרים אינם חשים את נהירת הזמן..."

פסטרנק לא עשה עניין מזה שהוא יהודי, אבל בזמנים שזה לא היה נוח - הוא לא התכחש לכך. הוא היה יהודי שכתב ברוסית ואהב את השפה הזו כשפתו. "רק בתקופה של רדיפות ושנאה כלפיו גיליתי שפסטרנק יהודי, כי הייתי בטוח שהוא רוסי". כתב המשורר גנדי אייגי (מתוך שיחה "תכליתו של המשורר"). בזמנים שפחדו להתקרב לפסטרנק, מצא אייגי אומץ להתייצב לידו ולתמוך בו ככל שהיה מסוגל.

באבולוציה הספרותית טבע פסטרנק קוד חדש, שעוד צריך לפענח. הוא היה יהודי קוסמופוליט. המצפון שלו נשאר נקי בזמנים הכי צבועים. הוא סירב לחתום על מכתב נגד קומוניסטים ליברלים (אף אחד מהם לא נשאר בחיים) וסטלין, לא ברור משום מה, סלח לו. הוא היה יהודי וגם אידיאליסט שאהב את כל העולם. לב טרוצקי היה מאושר מכך שאיכרים רוסים היו בטוחים שהוא, טרוצקי, רוסי ושדווקא לנין יהודי. יש פרדוקס בעובדה, שהיהודים של רוסיה, למרות כל הצרות והאנטישמיות, בסופו של דבר הצליחו להיות יותר רוסים מהרוסים. היהודים השתלבו בכל התחומים של התרבות הרוסית. בין חמישה חתני פרס נובל של רוסיה היו שני יהודים - בוריס פסטרנק ויוסף ברודסקי.

בחייו של משורר חייב להיות גבול מסוים בין הספרות לחיים. פסטרנק טען שחיים פרטיים ועובדות ספרותיות הם שני דברים שונים. המשורר צריך לחיות כאדם רגיל ולא להזדהות לגמרי עם דמויותיו. עליו לדעת להתנתק מהן. לדבריו, אי יכולת לעשות כן, היא הסיבה העיקרית להתאבדויות בקרב אמנים.

הזמן זרם והזדקן, פריך כמו קרח
סָטֵן הכורסאות חרק, נמס.
פתאום, כה קולנית, שותקת את ונעצרת,
והחלום החריש, כמו הד פעמונים, והס.

האמן ברוסיה, במשך כל ההיסטוריה שלה, היה אובייקט לרדיפות אם לא אהב להתכופף. בוריס פסטרנק לא פחד להיות שונה.
סטלין הצעיר גם כן כתב שירים (אדולף היטלר התחיל כצייר). את העובדה שלא היה לסטלין כישרון, כך אומרים, גילה לו דווקא פסטרנק. סטלין חדל לכתוב. לפני כן, פרסם ב-1915 שיר 'בוקר'. אבל כדיקטטור נשאר מאוד נחוש בכל מה שהיה קשור לאמנות, והיה מומחה בהשמדת כל מה שלא תאם את טעמו. בין קורבנותיו הרבים היה גם הבמאי והשחקן ו' מיירהולד (1874-1940) ואשתו השחקנית זינאידה רייך. הנה בית מהשיר 'לבני הזוג מיירהולד', שכתב פסטרנק:

הוא נדחק בין כוכבי הלכת
הנתונים באקראי בבריאה,
והוביל ביד מרפרפת
לבמה שחקנית צעירה.

בספטמבר 1957 הוא כותב: "הגעתי לכלל מסקנה שמה שכתבתי לא יכול להיחשב כיצירה מושלמת. זוהי בסך הכל טיוטה לעבודה עתידית". זאת חשיפה מסוכנת של יוצר. לא כל אחד יכול לעבור את המחסום הזה. המשורר אנדרייב לקה בלבו בעקבות התקפה של אחד ממנהיגי המהפכה, לב קאמנב, שכתב עליו כי הוא "אימפוטנט שכלי ונכה אידיאולוגי". אנדרייב הלך מחנות לחנות כדי לקנות את כל ספריו ולהשמידם, ומת על סִפָּה של חנות ספרים.
המשורר הקולומביאני לאונל קסטיליו קרא משיריו בתוכנית טלוויזיה בעיר קלי שבדרום-מערב קולומביה. הוא מת בשידור חי, אחרי שמישהו בקהל הגיב בשלילה על שיריו.
בברלין קרוי אחד הרחובות בשם Boris-Pasternak-Weg (דרך בוריס פסטרנק). מותו של משורר הוא טרגדיה לא רק של השירה. גם השפה מאבדת משהו רב ערך בהתפתחותה. המיעוט כותב את הספרות העולמית הגדולה. למיעוט הזה שייך בוריס פסטרנק, המשורר הקוסמופוליט. יש לי חשק לכתוב היהודי. רק ב-1987 החליטה אגודת הסופרים במוסקבה לטהר את פסטרנק מכל אשם. הם לא הצביעו על כך פה אחד. אולם הוא לא זקוק להגנה המאוחרת והמיותרת הזאת. ■

אלברט בן יצחק יעקב

אוולין כץ

מפגש

הַמַּבָּט שֶׁצָּץ עַל הַפָּנִים
הַחִיּוּךְ שֶׁחוֹשֵׁף שִׁנַּיִם
מַלְבִּישִׁים עָלֶיךָ
שִׁרְיוֹן שֶׁל גִּיל.

וְלִי אֵין מָגֵן
רַק חוּלְצָה בְּלֶבֶן בּוֹהֵק
רַק פַּסִּים שְׁחֹרִים לָעֵינַיִם
בְּנָשִׁיּוּת
מְפַתִּים
וּבְפָנֶיךָ אוֹטְמִים
הָלְמֵי נֶפֶשׁ חֲבוּיִים.

לָגַמְתִּי לְגִימוֹת וְעוֹד לְגִימוֹת קְטַנּוֹת
שֶׁל יַיִן אָדֹם כְּדַם נַפְשִׁי
פָּתַחְתִּי בִּלְגִימוֹת קְטַנּוֹת
רְכָסַנִי תְּכָנִים צְלוּקִים.

וְלִי אֵין מָגֵן
רַק חִיּוּךְ לוֹכֵד וּמְבַקֵּשׁ
עִם אָדָם מָהוּל
בְּיַיִן וְזֵיתִים
בֵּין קִטְעֵי מִלִּים
לִטְיפוֹת לֹא מַבְטִיחוֹת
וְהָלְמֵי נֶפֶשׁ רוֹגְשִׁים.

איפורים

כֹּבֶס בַּיַּיִן לְבֻשׁוֹ וּבְדַם עֲנָבִים סוּתוֹ (בראשית מ יא)
בְּאֻבְרָתוֹ יָסֹךְ לָךְ וְתַחַת כְּנָפָיו תֶּחְסֶה (תהלים צא ד)

אוּלַי הֶסֵּבֵּר לֹא יוֹעִיל, לָמָּה
לַעֲטֹף שִׁירִים בְּסוּת יְהֻדָּה
שֶׁל לַהַג מִלִּים?

כְּמוֹ לְחַיֵּץ פָּנִים בִּבְרִיחֵי מַסֵּכָה
אוֹ לִצְנֹף מַבְטֵי נֶפֶשׁ בְּאִפּוּרִים.
בִּטּוּיֵי שְׂפָתַי, הַמִּתְנַשְּׂאִים
חוֹסִים עַל סַעַר הַדַּפִּים.

שני חופים

אוֹתָהּ שֶׁמֶשׁ מַשְׁזִיפָה
פְּנֵי בְּחוֹפֵי אוֹתוֹ הַיָּם.
אוֹתָם גְּשָׁמִים מַצְלִיפִים
חֲדָוָה עַל כְּבָסִים תְּלוּיִים
בְּיִרְכָּתֵי אַגַּן יָם הַתֵּיכוֹן.

פֹּה בַּמִּזְרָח מוֹלַדְתִּי.

שָׁם עַל קִירוֹת בָּתִּים
בְּפַרְבְּרֵי "תּוּנִיס הַיְרֻקָּה",
פּוֹרֵחַ לְבָן הַיַּסְמִין.
שְׁוָקִים צוֹהֲלִים בִּשְׁלֵל דָּגָה
קָרְצוּ לִמְטַיְּלִים בְּטֵלִים
בִּשְׂאוֹן קוֹלוֹת וּצְבָעִים.

תַּפּוּזִים אֲדֻמִּים, תְּמָרִים דְּבֻשִׁיִּים
עַל דּוּכָנִים, בְּאַרְגָּזִים, עוֹדָם
מְשַׁכְּרִים בְּרֵיחוֹת מְצִיפִים.
תִּפּוּף קְבִיּוֹת עַלִּיזוֹת שֶׁל שֵׁשׁ-בֵּשׁ
עוֹד נִבְלָע בֵּין לְגִימוֹת לִימוֹנָדָה
וְלַהַט שַׁחֲקָנֵי הַבֵּילוֹט.

לִבִּי שׁוֹכֵן פֹּה בַּמִּזְרָח
שָׁם פִּרְחֵי גֶּרָנְיוֹם אֲדֻמִּים
עוֹד נוֹטְפִים אֶגְלֵי גַּעְגּוּעִים.

קן אבן

בְּקֵן אֶבֶן בְּצֵל אִילָנוֹת
נָדַמּוּ הָאָב וְגַם הָאֵם.

מֵעַל, עָבִים סְבוּכִים,
אֱלֹהַּ שֶׁל הַיּוֹם צוֹנֵף פָּנָיו
בִּתְנוּמָה אֲדִישָׁה, אֲרֻכַּת נֵצַח.

מתוך הספר *שיר מנוקד* באור העומד לראות אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

מאוריצי גוטליב - יהודי או פולני?

עזרא מנדלסון: *מאוריצי גוטליב, אמנות, היסטוריה, זיכרון*, מרכז זלמן שז"ר לתולדות ישראל 2006, 284 עמ'

ההיסטוריון עזרא מנדלסון, שהלך לעולמו בשנה האחרונה, הותיר אחריו ארבעה ספרים שחיבר ושנים עשר ספרים נוספים שערך. כמו כן היה שותף בעריכת השנתון החשוב *Studies in Contemporary Jewry*. ספרו על הצייר מאוריצי גוטליב נכתב במקורו באנגלית ותורגם כהלכה לעברית בידי אורי שפיר. הספר, שהוא למעשה מחקר היסטורי, יצא במתכונת אלבומית מרהיבה, והוא מציג תצלומי צבע ושחור לבן באיכות טובה פרי ידיו של הצייר הגאון, שהלך לעולמו והוא בן עשרים ושלוש שנה.

גוטליב נולד בשנת 1856 בדרוהוביץ, עיר קטנה במחוז גליציה שבאימפריה האוסטרו-הונגרית. אמן נוסף שיצא ממנה הוא הסופר והאמן ברונו שולץ, שנרצח בידי הנאצים בשנת 1942. אמן אחר הוא הצייר אפרים משה ליליין.

למרות שלא הונצח בעיר (השייכת היום למערב אוקראינה), גוטליב נחשב כאמן ידוע, לא רק יהודי אלא פולני. הוא קבור בקרקוב, בבית הקברות היהודי החדש, תחת מצבת זיכרון מרשימה שעליה כתובת בפולנית, עובדה המגדירה זהות.

הספר מטפל בזהותו של האמן היוצר גוטליב, וכך מציג המחבר באחד המקומות את הסוגיה: "בכתיבה הפולנית המוקדמת על אודות גוטליב נעוץ אפוא פרדוקס. מצד אחד, בתור 'אמן יהודי-פולני' צריך היה להבין את יצירתו על רקע יהדותו וכך אמנם נעשה. המבקרים הפולנים, כמו המבקרים היהודים, התעניינו בעיקר ב'עבודתו היהודית', והסכימו בזה שיהדותו הכתיבה לו את נושאי עבודותיו... מצד אחר, כדי שיתקבל כ'יהודי מכובד', כיהודי שהוא גם 'פולני אמיתי', נדרש גוטליב להתעלות על יהדות זמנו ובמיוחד על יהדות פולין" (עמ' 162).

הסוגיה האם היה גוטליב צייר יהודי או פולני, נקשרת לביוגרפיה האישית שלו. עליה כותב מנדלסון את הדברים הברורים הבאים: "רשאים אנו אפוא להניח כי כבר בשנות העשרה המוקדמות שלו חי מאוריצי מחוץ לתחומיה של ההלכה היהודית. ידוע לנו כי דבר זה לא הוביל לקרע של ממש בינו לבין הוריו. אף ניתן לומר בביטחון שהידע שלו בנושאים יהודיים לא היה מרשים במיוחד" (עמ' 30).

מאחר שהזהות היהודית הוגדרה על פי הזהות היהודית, כלומר ההלכה, נשאלת השאלה - אם לא היה מאוריצי גוטליב בעולם היהודי, באיזה עולם אחר חוץ מהפולני יכול היה להיות?

לדעתו של מנדלסון, גוטליב נתפס כאמור כאחד מאבותיה של 'האמנות היהודית'. בשנת 1920 כתב

לאופולד פילכובסקי: "גוטליב היה פורץ הדרך ולפיכך חבים לו יתר האמנים היהודים המתארים את החיים היהודיים חוב אדיר..."; בפרק השלישי מגדיר מנדלסון 'אמנות יהודית': "מלאכתם של אמנים ממוצא יהודי, שלא רק תיארו את החיים היהודיים אלא אף ביקשו לקדם מטרות יהודיות". מנדלסון טוען, בהתאם להגדרתו זו, "כי גוטליב היה מראשוני האמנים היהודים שהביעו את רעיון האוניברסליזם. החל במחצית השנייה של המאה התשע עשרה תיארו אמנים יהודים מחוות של פיוס בין קבוצות אתניות שונות, רעיון שאף גוטליב היה מסור לו [...] בעיני אחדים היתה זו השקפה יהודית במידה רבה, אידיאל ששורשיו נעוצים במשנת הנביאים" (עמ' 202).

אולם מעבר לדיון ההיסטורי-אמנותי, יש לשבח גם את מגוון התמונות ואיכותן, הן של גוטליב הן של בני תקופתו והן של ממשיכי דרכו. אגב, עובדה מעניינת העולה כאן היא כי לגוטליב היה אח, אף הוא צייר, ושמו לאופולד. בציוריו של לאופולד מופיעה דמות אם יהודייה, כמקובל בציורי התקופה. חיבור האלבום עם המחקר ההיסטורי הופך אותו הן לספר עזר משמעותי למתעניין בתחום האמנות והן לתשורה נאה לאוהבי מאוריצי גוטליב. ■

יוסי ברנע

חצי פיוט

שנדור מזאי

מהונגרית: יוסף (טומי) לפיד

אחרי השואה

לָמוּת בַּמִּטָּה זוֹ לֹא מִיתָה
עֲבוּר דּוֹדָה נוּימַן,
אֶלָּא סִיֹּמֶת שׁוֹנָה, מוּזָרָה,
שֶׁהַגּוֹרָל הֶעֱנִיק לָהּ,
כְּאִלּוּ מֵתָה כְּנוֹצְרִיָּה.

"המתים באדמה", כתב יהודה עמיחי באחד משיריו "שכבו בערב ובשתי./ אני רוצה למות על מיטתי".

נזכרתי בשורות האלה שקראתי על דודה נוימן בשירו החזק של שנדור מזאי (משורר וסופר יהודי הונגרי שחי בבודפשט).

הצורך שלה למות על מיטה הוא איות של המילה 'הישרדות'. הצורך הזה נולד בחדר הלידה הנורא שנקרא שואה. המיטה עבורה היא כמו עלייה בדרגה ודודה נוימן מרגישה שהיא הולכת למות כנוצרייה.

יתכן שבאמירה הזאת הגניב שנדור מזאי אירוניה דקה, אירוניה שבה צחוק הגורל חושף משהו מאותן שיניים שננעצו בבשר העם היהודי במלחמה הנוראה ההיא.

רוני סומק

חגית קזיניץ

פרסום ראשון

□

אַדְוּוֹת חוֹל
אֲבָנִים קְטַנּוֹת שְׁכוּבוֹת
עַל גַּבָּן
פְּשׁוּטוֹת אֵיבָרִים
מַבִּיטוֹת בַּכּוֹכָבִים
עַל פְּנֵיהֶן
אוֹרוֹ הַחִוֵּר
שֶׁל חֲצִי יָרֵחַ
מְקֻפּוֹת חוֹמוֹת
סְלָעִים
שֶׁלְּטִפּוּ בְּרוּחוֹת הַזְּמַן.

□

חֵלוֹן הַסַּגְרִיר
תָּנוּר הַחַם
הַקָּפֶה, נִיחוֹחַ
הָעִתּוֹן
הַסֵּפֶר
לֶחֶם הַקָּלוּי
אַשְׁמַת חֲטָאַי
הַשָּׁעוֹת הַחוֹמְקוֹת בִּזְחִילָה
מִתַּחַת לְסַף הַדֶּלֶת.

תיאמת

חֹשֶׁךְ עַל פְּנֵי תְהוֹם
וְאַתְּ שָׁם בְּתוֹכְכִי הַמַּיִם
הַקַּדְמוֹנִים
אַדִּירַת כֹּחַ
סַנְפִּירַיִךְ בּוֹחֲשִׁים
בַּמַּטְמוֹנִים
הַבִּיטִי לְאָחוֹר
קָמוּ לְהָרֵגֵךְ.

חגית קזיניץ היא אמנית רב תחומית

צדוק עלון

צרופות

הַמְּעִיל הֶעָשׂוּי מִבַּד גַּס
הַמַּצָּח הַגָּבוֹהַּ
הָעוֹר הַמְּחֻסְפָּס
הַכֶּלֶב הַנָּלוּהַ
הַשְּׁרוּוִלִים הַמְּפֻשָּׁלִים
וְהַזְּרוֹעוֹת הַחֲשׂוּפוֹת

לְעִתִּים הַצְּרוּפוֹת נִלְווֹת לָאָדָם
עוֹד מֵרֶחֶם אִמּוֹ,
וּלְעִתִּים הֵן מִצְטָרְפוֹת אֵלָיו עִם אוֹרְחוֹת חַיָּיו,
לְעִתִּים הֵן כַּמַּנְגִּינָה שֶׁהָאָדָם מְפַזֵּם לְעַצְמוֹ
וְאֵין אִישׁ יוֹדֵעַ
וּלְעִתִּים הֵן חֲרוּשׁוֹת בְּעוֹרוֹ הַחִיצוֹנִי.

יֵשׁ יָמִים בָּהֶם אֲנִי רוֹאֶה
כִּי לַאֲנָשִׁים יֵשׁ צְרוּפוֹת
וְיֵשׁ יָמִים שֶׁאֵינִי רוֹאֶה.

לְעִתִּים אֲנִי רוֹאֶה כִּי גַּם לַקַּרְקַע יֵשׁ צְרוּפוֹת.

כדרך

כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ חוֹבֵק הַמִּכְנָס אֶת הַגּוּף
כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ מַתְאִים הַכְּתָב לַכָּתוּב

כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ מַתְאִימָה הַשֶּׁמֶשׁ לְאוֹרָהּ
כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ מַתְאִים הַקָּלְמוֹס לַנְּיָר

כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ מַתְאִים הָעַכְשָׁו לָעָבָר
כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ מַתְאִים הָרֶחֶם לָעֻבָּר

כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ חוֹבֶקֶת הַנֶּפֶשׁ אֶת הַגּוּף
כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ מַתְאִים הַגֶּשֶׁר לַנָּהָר

כַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ מַתְאִימִים הַשָּׂדִים לַפֶּה הַיּוֹנֵק
וְכַדֶּרֶךְ שֶׁבָּהּ לוֹפְתוֹת יָדֶיךָ אֶת אֵזוֹר חֲלָצַי.

פנים

פָּנִים לְתָמָם
פּוֹנִים לְתָמָם
בְּלֵילָה לְתָמוֹ

וַאֲנִי, לְפִי פְּנֵי הַדְּבָרִים,
חָשַׁבְתִּי לְאָן?

לְאָן הוֹלֵךְ הַלַּיְלָה וְתָם
וּלְאָן פָּנֵינוּ פּוֹנוֹת
מִנִּין תִּפְּתַח הַטּוֹבָה
וּמֵהוּ הַחֶשְׁבּוֹן.

אתמול

אֶתְמוֹל
בְּעוֹבְרִי לְיַד בֵּית הַכְּנֶסֶת בּוֹ נוֹהֵג אָבִי לְהִתְפַּלֵּל
רָאִיתִי כִּי מִסְפַּר הַמִּתְפַּלְּלִים הוֹלֵךְ וּמִתְמַעֵט,
וְחָשַׁבְתִּי לְעַצְמִי
הִנֵּה בְּמַהֲלַךְ הַשָּׁנִים
בָּהֶם פָּסַעְתִּי מִיַּלְדוּת לְנַעֲרוּת
וּמִנַּעֲרוּת לְבַחֲרוּת
וּמִבַּחֲרוּת לְגֶבְרוּת
הִתְעָרְפְּלָה אֶצְלִי הַהַבְחָנָה הַקַּדְמוֹנִית
בֵּין הָאֱמוּנָה בִּתְפִלָּתוֹ שֶׁל אָבִי
וּבֵין הָאֱמוּנָה בְּאָבִי הַמִּתְפַּלֵּל.

מתוך *בהמולת היום והלילה אני שוכח וזוכר* העומד לראות אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

חיי הברברים

עוזיאל חזן: *בוא אלי לאימילשיל*, הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים 2006, 192 עמ'

הספר היפה הזה הגיע אלי בעיתוי אופטימלי: זה עתה שבתי ממסע במחוזות הברברים של מרוקו, מוקסמת ונפעמת מיופיו של הטבע - הדקליות הירוקות על רקע הכפרים הטובלים בוורוד מעושן, שמיכת השמים הכחולה העוטפת ישן וחדש במדינה רבת-הניגודים, צהוב החוליות המסמא, המינרטים המרובעים המיוחדים למסגדי המקום, הקסבות העשויות בוץ והבולטות בסגנון בנייתן המסורתי המיוחד ועוד ועוד. עיתוי זה לא רק שהחיה עבורי את צבעיהם ואת ניחוחותיהם המשכרים של הכפרים הברברים ושל תושביהם, אלא העניק לי גם את היכולת להעיד על נאמנותו של מחבר הספר, עוזיאל חזן, למראות, לקולות, לערכים ולאורח החיים של אוכלוסייה מיוחדת זו. מיהם הברברים? מהו ייחודם? וכיצד נארגים חייהם בין צמחי החרציות, הפרגים האדומים נוטפי המורפין, העמקים הפוריים והפסגות המושלגות בסיפור *בוא אלי לאימילשיל*?

שתי קבוצות אתניות חיות באזור המגרב (צפון אפריקה), אשר כולל את המדינות לוב, תוניסיה, אלג'יריה, מרוקו ומאוריטניה. הקבוצה האחת היא של הברברים, תושבי האזור מקדמת דנא והאחרת, קבוצת הרוב, היא של הערבים, שהגיעו לאזור החל במאה השביעית. אלה האחרונים איסלמו את הברברים, שריכוזיהם העיקריים נמצאים במרוקו ובאלג'יריה. אם להתייחס לברברים שבמרוקו, אליהם מתייחס הספר *בוא אלי לאימילשיל*, הרי שהם מונים כשליש מסך האוכלוסייה המרוקאית, שגודלה הוא כשלושים מיליון נפש. רוב הברברים חיים באזורי האטלס והריף - אזורים הרריים, הקשים באופן יחסי למעבר. עובדה זו סייעה לברברים לשמור על מורשתם התרבותית ולדבוק בדפוסי חיים מסורתיים, בכלל זה שפתם המיוחדת - שפת התמאזירט, הזוכה לעדנה בשנים האחרונות.

הספר, הבוחן חוויית חיים מרכזית בחייהם של צעירי הברברים ולמעשה בחיי האוכלוסיה הברברית בכלל, מתאר פיסת חיים המתנקזת אל חגיגת השידוכים השנתית באימילשיל - אירוע מעצב חיים, תרתי משמע. תוך כדי התפתחות העלילה, מתייחס הסיפור גם לשינויים החלים בקרב החברה הברברית בעקבות חשיפתה להשפעות "העיר הגדולה", הלוא היא העיר האדומה מראכש, וכן בעקבות חשיפת חברה זו לתיירות החוץ הגואה. כפרי הברברים ופסטיבל אימילשיל הפכו לאחד היעדים האטרקטיביים ביותר עבור התיירים, שביניהם תופסים הישראלים מקום נכבד. עוזיאל חזן, יליד הרי האטלס, אשר עטיפת הספר מלמדת אותנו כי הוא "חוקר וכותב רבות על הברברים", ממקד את עלילת הסיפור במשפחה ברברית קטנה - אם שהתאלמנה בצעירותה ושתי בנותיה הילדות-הנערות, החיות בכפר קטן ששמו טונפיט, הנמצא "במרומי ההר הגבוה, המשקיף על

עמקים פוריים ונהרות שוצפים", והמקיים עם סביבתו קשר באמצעות פרדות - אמצעי התחבורה המסורתי באזור. חזן מתאר את חיי המשפחה ואת קשרי הגומלין בינה לבין סביבתה. תיאוריו אמינים ומלאי חיים, וכל מי שמכיר את האזור ויש לו "פינה חמה" לתושביו, כמוני לדוגמה, יתמוגג מן הסיפור, מתיאורי הטבע ומן הדמויות הבונות את הסיפור.

זאידה, שפירושו נוספת, אולי מיותרת, היא הגיבורה המרכזית. היא התייתמה מאביה בגיל עשר ומאז ועד שמלאו לה חמש עשרה היא גדלה ועסקה, לצד אחותה, כשאר בנות המקום, במשימות היומיום, המאפשרות את קיום החיים במקום: מכבסת במי הנהר, מובילה את שקי התירס על חמור אל טחנת הקמח ומקוששת זרדים לבישול, שאותם היא נושאת על גבה בעוברה על גשרוני העץ המיטלטלים לרוחבו של הנחל. עברתי על גשרונים אלה כדי להגיע אל כפרי הברברים. מי שאינו מורגל בהליכה על גשרונים מתנדנדים אלה, העשויים לוחות עץ במרווחים מפתיעים ולעתים מבהילים בסיכונם, יודע להעריך, כמוני, את אמנות היציבה של הילדים, הנושאים על גבם הקט משאות כבדים והמהדסים על הגשרונים הללו בקלילות, כאשר מתחתם שוצפים נחלי בוץ אימתניים. זו רק דוגמה לתיאוריו הנאמנים והיפים כל כך של עוזיאל חזן, ואלה מלווים את הספר בכל דפיו.

זאידה, שיופיה בולט במיוחד, נחשבת "רווקה זקנה", שכן היא כבר בת חמש עשרה בעוד גיל הנישואים הרצוי בחברה שבה היא חיה הוא כשלוש שנים קודם. היא עצמאית, דעתנית וחכמה ומתקשה למצוא את בחיר לבה. רבים המחזרים אחריה ואחד מהם אף מוצא את מותו בנסיבות מעורפלות, לאחר שאהבתו הנואשת אינה נענית. זאידה יוצאת לעיר האדומה והגדולה כדי לרכוש השכלה וזאת תודות למעמדו רם המעלה של דודה בצמרת הממשל המקומי. רק בשובה אל כפר מולדתה, כעבור שש שנים, היא מרגישה בשלה להיענות לאהבתו של מוניר, אותו הכירה בחגיגת השידוכים באימילשיל טרם עזיבתה לעיר הגדולה. תהפוכות הגורל ונפלאותיו מאחדות ביניהם ודווקא אחותה הבוגרת ממנה בשנה, שכה חפצה להינשא, מתגרשת מבעלה וחיה את חייה לבדה ללא ילדתה שעליה נאלצה לוותר תמורת הסכמת בעלה לפרידה. *בוא אלי לאימילשיל* הוא סיפור מעניין וכתוב היטב. הוא בראש ובראשונה סיפורה של האשה הברברית, אך בה בעת גם סיפור החברה הברברית וסיפור המדינה המרוקאית כולה.

גם מקומם של היהודים אינו נפקד מן העלילה, שכן חייהם וחיי הברברים היו שזורים בלא מעט מקרים זה בזה. צורף הזהב היהודי והסוחר היהודי ארוגים במרקם החיים באזור. אלה הובילו גם לקשרים אנושיים חמים. מבטי אהבה אף נצתו בין זאידה לבין אנדריי, בנו של מר קדוש, היהודי האמיד, אשר אירח את זאידה בבית משפחתו בעת לימודיה במראכש. אולם מבטי הערגה ההדדיים בין שני הצעירים לא הבשילו ולמעשה, פרשה זו הסתיימה בחטף עם אירוסי אנדריי לעלמה גרציה טולידנו. האם חששה של משפחת קדוש מרומן שכזה האיצו את קיום האירוסין בין אנדריי לגרציה? זאידה תוזרת לכפרה וממשת קשר רומנטי ישן. היא "אוהבת את מוניר אהבה שלמה, נקייה כשמים האלה, כמרחבים האינסופיים שלנו". הסדר שנדמה היה כי עומד הוא להשתבש, הושב על כנו ומי הנחל וחיי הברברים ממשיכים לזרום כימים ימימה. ■

יהודית רונן

שלמה שפירא

ובאחרית הקשיים

וּבְאַחֲרִית הַקְּשָׁיִים
דּוֹלְבִים אֲנַחְנוּ
צְרִיכִים הֲמוֹן מַיִם
צְרִיכִים הֲמוֹן אוֹר
צְרִיכִים הֲמוֹן חֹם
צְרִיכִים הֲמוֹן צִפָּרִים מְצַיְּצוֹת
צְרִיכִים הֲמוֹן סְעָרָה חֲרִישִׁית
אֵצֶל כֻּלָּנוּ בְּיַחַד וּלְחוּד.

אהבת נפש

יעקב אברמסון

ב-4.8.1981 נפטר בפתאומיות יעקב שבתאי והוא בן ארבעים ושבע בלבד. שירו של עוזר רבין שהוקדש לשבתאי נתפרסם ב"ידיעות אחרונות" ב- 22.1.1982.

את הקשר בין השניים ראוי לתאר כאהבת נפש הדדית, שתחילתה ב- 1961, שנים לפני שהחלה לנבוע הפרוזה של שבתאי, והיא קשורה למחזה שכתב שבתאי (עם איתן גלעדי) ליובל מרחביה - "משחק של זמן". רבין, שהיה בעבר חבר מרחביה והיה קרוב לשנתו הארבעים, הלך מיד שבי אחר אישיותו וכשרונו של יעקב שבתאי בן העשרים ושבע. מאז היו השניים בקשר של ידידות עמוקה, שהלכה והתהדקה משחזר שבתאי להתגורר בתל אביב.

מותו של שבתאי היה לרבין אבדה קשה וכבדה. הוא ביקש לבטא את הקשר שלו לשבתאי בשיר, אבל מעוצמת הכאב והזעזוע היה מוצף מבחינה רגשית. אלמנתו של רבין, רות, מעידה שעבד על השיר יומם ולילה במשך חודשים. עשרות הטיוטות לשיר, שהשאיר אחריו, הן עדות לקשיים ולהתחבטויות של רבין, עד שצלחה מלאכתו.

יעקב שבתאי

השיר עצמו עוסק ב"העדר" וב"יש" של הידיד. ה"העדר" של גופו מונע ממנו לפגוש בו ממש ולשוחח איתו, וה"יש" של נשמתו ממשיך להתקיים ב"מבט הנשמה" ומשקה את הדובר בשיר ב"הילה מפכה ומשקה... שאין קץ לזוהרה". מכאן פורצת הזעקה - "עד מתי לא ניפגש", והסיום עומד כולו בסימן הפגישה הוודאית, שתתקיים לאחר המוות: "איתך ללכת ידיים בידיים/ נשמה עם נשמה".

מבחינה צורנית ומבנית השיר כתוב כשיר מודרני, שיש בו זרימה בלתי פוסקת, כמו "הנהרה שאין קץ לזוהרה". שורותיו מתארכות ומתקצרות ומשפטיו מאורגנים בפסיחות, וגם ארבע הנקודות שבו אינן עוצרות את זרימתו. הוא מתחיל משתיקה (---) ובמילה אחת - שם הפועל "להיות" - בשורה הראשונה, מילה שקובעת למעשה הן את ההגד והן את המוסיקליות הנפלאה של השיר, המושגת באמצעות החריזה הפנימית, האסוננסים, והשימוש התכוף בצורת שם-הפועל.

השפעה של ימי הביניים מורגשת גם היא בשיר בשימוש במושג "הישארות הנפש" והאבחנה בין "נפש" לבין "נשמה", כנראה בהשפעת הפילוסופיה של הרלב"ג.

עוזר רבין

ליענק'לה שבתאי

- - - לִהְיוֹת
מַבַּט הַנְּשָׁמָה, לִרְאוֹת חַיִּים
פְּנֵי נִשְׁמַת אָח יָקָר מֵאָח שֶׁמֵּעַכְשָׁו
בְּנִשְׁמָתִי בּוֹעֲרוֹת, בְּהִילָה מְפַכָּה וּמַשְׁקָה
אוֹתִי אֲוִיר חַיֵּי נְשָׁמוֹת בִּנְהָרָה שֶׁאֵין קֵץ לְזֹהֲרָהּ.
וְנַפְשִׁי יוֹדַעַת מְאֹד, אֵיךְ עַכְשָׁו עֵינֶיךָ רוֹאוֹת אֶת מוֹתִי
וְאֵיךְ עַל חַיֵּי נֶעֱצָבוֹת וְאוֹתִי אוֹהֲבוֹת. פָּנֶיךָ הַיְשָׁרוֹת, הַגְּלוּיוֹת,
הָאוֹר הַמְחַיֵּךְ שֶׁמִּכָּל תְּנוּעָה בְּךָ זָרַח. – עַד מָתַי
לֹא נִפָּגֵשׁ – יָדַי אֶל יָדֶיךָ שְׁלוּחוֹת, וְיָדֶיךָ נָחוֹת
בְּיָדַי. נַפְשׁוֹתֵינוּ הַשְּׁתַּיִם
בְּקוֹלוֹת-לֵב מִמַּעֲמַקִּים שׁוֹתְקִים
שָׁרוֹת, בִּנְגִינָתָן, נֶפֶשׁ אֶת נֶפֶשׁ מְחַיּוֹת. הַשִּׂיחוֹת נִמְשָׁכוֹת
וּכְבָר לִמְדָה נַפְשְׁךָ, הַחַיָּה שִׁבְעָתַיִם, אֶת נַפְשִׁי
אִתְּךָ לָלֶכֶת יָדַיִם בְּיָדַיִם
נְשָׁמָה עִם נְשָׁמָה.

עוזר רבין

אי אפשר לסיים את הדיון באהבת הנפש שבין רבין לשבתאי מבלי להתייחס גם לקשר הבין-טקסטואלי בין השיר והרומן *סוף דבר*. מאיר, בן דמותו של שבתאי ברומן, חווה במסעו תהליך איבוד הגופניות באליזיום של הנפש, ב"שהות הנכלמת", ובאותו רגע עולה "ממעמקי גופו... שירו של עוזר רבין כאחד מבלי שזכר גם מילה אחת ממנו כאילו התקיים השיר כישות טהורה" (*סוף דבר*, עמ' 218); ואילו עוזר רבין "מנבא" לפני הופעת הספר, באחת הטיוטות של השיר, שנכתבה הרבה לפני כן: "שם תכתירני - כמו אז - להיות בספרך ..."; ורבין מוסיף כעבור שנים הערה: "אז לא ידעתי עדיין את השי היקר - הצפון אך לי - בחובה של שירת החלום שהיא מעל לפרוזה ומעל לשירה וממזגת את שתיהן שבסוף דבר" (17.10.1993). עוזר רבין לקה בלבו לאחר שסיים את כתיבת השיר. הוא הלך לעולמו לאחר 17 שנה, ב- 9.5.1999. ■

במלאת עשרים וחמש שנה למותו של יעקב שבתאי

אמירה הס

על הבולבול והרגליים העקומות

אוּלַי בִּגְלַל צוּרָתָן הַמְיֻחֶדֶת שֶׁל רַגְלַי
לֹא יָדַעְתִּי לָלֶכֶת בַּמְּצִיאוּת
הַמְּצִיאוּת הִתְעַקְּמָה לִי דַּוְקָא אָז
כְּשֶׁצִּמַּחְתִּי בֻּלְבּוּל נַפְשִׁי
יְפֵה תֹּאַר.

הָיִיתִי רוֹצָה לִהְיוֹת הוּמוֹסֶקְסוּאֶל לְפָחוֹת.
בְּמְיֻחָד שֶׁהָיִיתִי הוֹמְלֶסִית מֵעַצְמִי
אֲבָל פָּחַדְתִּי שֶׁיֵּשׁ בִּי קִנְאַת פִּין
וְגַם לֹא רָצִיתִי שֶׁיַּעֲשׂוּ לִי בְּרִית מִילָה.

אֲבָל הַבֻּלְבּוּל הַזֶּה שֶׁלִּי, שִׁמֵּשׁ לַאֲחֵרִים
מַחְסֶה
כַּנְפֵי שְׁכִינָה
בֵּין שְׁתֵּי רַגְלַי תָּקַעְתִּי הַבֻּלְבּוּל שֶׁלָּהֶם
מַמָּשׁ בֵּין הָרַגְלַיִם שֶׁלִּי

שֶׁמֶץ הַזִּכְרִיּוּת שֶׁבִּי
הָיְתָה רַק חוֹתֶמֶת שֶׁפֶם קְטַנָּה עַל פָּנַי
זֵכֶר לַחֲלוֹם שֶׁהָיִיתִי צְרִיכָה לְהִוָּלֵד בֵּן
בֵּינָתַיִם גָּדַלְתִּי לְהִתְחַתֵּן וּלְהִתְגָּרֵשׁ
תַּחַת מִטְרִיָּה אַחַת
נִמְצַצְתִּי נִמְצַצְתִּי מָצַצְתִּי
הָיִינוּ אֵבֶר מְהַמֵּם
הוּא מִלֵּא פִּי בִּקְשִׁיחוּתוֹ
כְּשֶׁהִשְׁמִיעַ קוֹל מִבֵּית חֲזֵהוּ
וְטִפְטֵף אֶל תּוֹךְ פִּי וּלְשׁוֹנִי
עֲבִדוֹת חַיִּים
אֵוִירָה מְחֻשְׁמֶלֶת מְכֻשֶּׁפֶת
שֶׁל אֶרֶץ
עוֹצֶרֶת אֶת כָּל הָאֲנָשִׁים מִלֶּכֶת
בַּקּוּרִיקוּלוּם וִיטָה שֶׁל הַחַיִּים שֶׁלָּהֶם.

חלק מפואמה

בְּנִבְכֵי מַעֲמַקִּים אֲסוּרִים
עוֹלָם שֵׁדִים קָפָא
בְּתוֹךְ כִּתְמֵי הַדְּיוֹ שֶׁל מִבְחָן רוֹרְשַׁךְ.
וְלֹא נִגְזַרְתִּי לִשְׁנַיִם
רַק גֻּלַּח שֵׂעַר רֹאשִׁי
עֵת נָתְחָה נַפְשׁוֹ בְּאִיזְמֵל וְיָצְאָה מִמֶּנָּה
תַּפּוּזָה
בְּגֹדֶל קְלֶמֶנְטִינָה
כְּדֵי שֶׁאֶהְיֶה כְּמוֹ הַתַּפּוּזוֹת
אוֹ הַוִּילֶנְסִיּוֹת שֶׁל אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל.

השיפוץ

פָּרַצְתִּי חַלּוֹנוֹת הַנֶּפֶשׁ
שִׁפַּצְתִּי מִרְצָפוֹת רְקוּבוֹת וּמַעֲלוֹת עֹבֶשׁ
בֵּית מִשְׁכָּן לְרוּחִי שִׁפַּצְתִּי
בְּרֹהוּט עַתִּיק רִהַטְתִּי
מָעוֹן לַה' לֹא הָיִיתִי
וְהֵיכָל אֵינֶנִּי
בֵּית בֹּשֶׁת לֹא הִצְלַחְתִּי לִהְיוֹת
וְיוֹצֵאת מִמֶּנִּי מִרְפֶּסֶת
אֲבָל הַבַּיִת סָגוּר וּמְסֻגָּר
הַקּוֹלוֹת הַבּוֹקְעִים מִמֶּנִּי
הֵם שֶׁקֶט דְּמָמָה
שֶׁל שְׁנֵי אֲנָשִׁים מְפֻנָּמִים אֲשֶׁר חַיִּים בְּתוֹכִי
וְצוֹמְחִים עִם הַזְּמַן
נִכְנָעִים לְכֹחוֹ.

אמיר אור

תמונה 3: רְאִי

וְאִם הָעוֹלָם הָיָה מַתְחִיל מִן הַבָּבוּאָה הַזֹּאת
מִמַּפַּל הָאוֹר עַל הַמֵּאָחוֹר הָאָטוּם

חֶדֶר בְּתוֹךְ חֶדֶר עַיִן בְּתוֹךְ עַיִן
עַל פְּנֵי הַמַּחֲשָׁבָה הַמְצָחְצַחַת –

הַאִם הָיִיתָ רוֹאֶה
תְּנוּעָה מוּל תְּנוּעָה
יָם וְיַבָּשָׁה עֵצִים, חַיּוֹת מְאוֹרוֹת בַּשָּׁמַיִם
פָּנֶיךָ הַנּוֹזְלִים בְּמוֹרַד הַמַּרְאָה
תְּשׁוּקָה רוֹעֶדֶת מוּל תְּשׁוּקָה רוֹעֶדֶת
וְדָגִים שׁוֹחִים בְּחָזְקָ
אֶל הַיָּם?

תְּמוּנָה בְּתוֹךְ תְּמוּנַת הָרוּחַ
הַנּוֹפֶלֶת

כְּנָפַיִם חוֹבְטוֹת לַשָּׁוְא בְּהִשְׁתַּקְּפוּת הָאֲוִיר
וְסוֹף סוֹף הַמַּכָּה הַמַּפָּץ הַגּוֹאֵל –

בְּקִיעִים אָצִים בְּמִשְׁטַח הַזִּכּוּכִית
דָּם מַצִּיף אֶת סִדְקֵי הַמַּבָּט

שַׁיָּרוֹת אֲרֻכּוֹת מִתְפַּשְׁטוֹת אֶל הָאֹפֶק
עַמִּים נוֹדְדִים אֶל סִפְרֵי הַלִּמּוּד

אִמָּא וְיֶלֶד וְחֶרֶב מִתְהַפֶּכֶת

הַזְּמַן נִשְׁבָּר
רְסִיסִים –

אִם תַּמְשִׁיךְ לְהַבִּיט כָּל כָּךְ
תַּפְסִיד אֶת הָעִקָּר לֹא תַסְפִּיק לִתְפֹּס

אֶת עִגּוּלֵי הָאַדְוָוֹת הַמִּתְפַּשְׁטִים בָּרְאִי
אֶת פִּכְפּוּךְ הַבְּלִיעָה שֶׁעוֹבֵר בּוֹ עַכְשָׁו

אֶת פְּנֵי הַמַּיִם הַשָּׁבִים אֶל הַשֶּׁקֶט.

מַחְמָד

מַבִּיט בּוֹ: חַיָּה שֶׁל זִכְרוֹנוֹת שׁוֹרֵד עַרְמוּמִי
פּוֹסֵעַ מֵרַחֲרַחַ סִכּוּן, טֶרֶף, חוּשָׁנִיּוֹת, מֶרְחָב.

אֲנִי נִכְנָס – וְהוּא שֶׁלִּי. יוֹצֵא – וְשׁוּב
מוֹצִיא אוֹתוֹ לַחֲפָשִׁי.

מַחֲשָׁבָה שֶׁלִּי אֵיךְ הָיִיתִי לְבָשָׂר?
חַי-מַחְמָד שֶׁלִּי בּוֹא נֵלֵךְ הַחוּצָה –

אֲנִי נוֹתֵן לוֹ קְצָת אֹכֶל קָפֶה, סִיגָרִיָּה
מוֹצִיא אוֹתוֹ לְטִיּוּל בְּמוֹרַד הַגִּבְעָה,

זוֹרֵק לוֹ מַה שֶּׁזּוֹרֵק פַּעַם כְּאֵב פַּעַם עֹנֶג
כְּמוֹ עֶצֶם לְכֶלֶב תָּאֵב לַצַּיִד.

הוּא מוֹשֵׁךְ חָזָק אֲבָל אֲנִי
אֵל רַב-אֲנִיִּים, בַּזְבָּזָן גּוּפִים מוּעָד

מְפַחֵד לְאַבֵּד גַּם אֶת הָאֶחָד הַזֶּה –
וְאוֹחֵז בּוֹ בַּרְצוּעָה, אוֹחֵז בּוֹ וְאוֹחֵז,

אוֹחֵז עַד שֶׁאָחוּז וְנִכְנָס וְהוּא שֶׁלִּי –
וְהִנֵּה אֲנִי שׁוּב, לָבוּשׁ בַּבָּשָׂר,

פּוֹקֵד כְּמוֹ רוּחַ
אֶת יַעֲרוֹת הַזִּכָּרוֹן.

מתוך הספר *מוזיאון הזמן* העומד לראות אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

שבתאי מגיר

הופיעו אצלי המילים

לִפְנֵי שָׁנִים לֹא הַרְבֵּה
הוֹפִיעוּ אֶצְלִי הַמִּלִּים
לְלֹא אַדַּרְתָּן הָרְגִילָה.
בֵּרַכְתִּין וְחָקַרְתִּי לְשֵׁם בּוֹאָן.

אַחַת אָמְרָה – קָדֶשָׁה
אַחַת אָמְרָה – מַשָּׂא
אַחַת אָמְרָה – טוֹל

עָמַדְתִּי פָּעוּר וּמְסֻחְרָר
אָמַרְתִּי – אֵיךְ?

אַחַת אָמְרָה – הַכֵּה הַקֵּא
אַחַת אָמְרָה – חַכֵּה חַקֵּה
אַחַת אָמְרָה – בְּכֵה

אַחַר כָּךְ כֻּלָּנוּ עָמַדְנוּ שׁוֹתְקִים
שָׁעָה אֲרֻכָּה

דלתות

אֲנִי שׁוֹמֵעַ אֶת הַקּוֹל שֶׁל וִיקִי, שֶׁהִיא אִמָּא שֶׁלִּי
קוֹרֵאת אֶל הַדֶּלֶת הַסְּגוּרָה 'סַבִּי, אַתֶּם צְרִיכִים מַשֶּׁהוּ?'
וַאֲנִי מַבִּיט בַּדֶּלֶת הַסְּגוּרָה שֶׁל הַחֶדֶר שֶׁל נִיב,
שֶׁהוּא הַבֵּן שֶׁלִּי וַאֲנִי שׁוֹמֵעַ אֶת הַצְּחוֹקִים
וַאֲנִי רוֹאֶה אֶת אִמָּא שֶׁלִּי מְחַיֶּכֶת מֵעֵבֶר לַדֶּלֶת הַסְּגוּרָה
שֶׁל הַחֶדֶר שֶׁלִּי, וַאֲנִי וַחֲבֵרָה שֶׁלִּי מְחַיְּכִים
וְאֵילֶת, שֶׁהִיא אִשְׁתִּי, מִתְקָרֶבֶת אֵלַי וְשׁוֹאֶלֶת
'אַתָּה נֶהֱנֶה?' וַאֲנִי מְחַבֵּק אוֹתָהּ וְהִיא אוֹתִי
וַאֲנִי אוֹמֵר 'כֵּן' וְאַחַר כָּךְ אֲנַחְנוּ הוֹלְכִים
אֶל הַחֶדֶר שֶׁלָּנוּ, וְסוֹגְרִים אֶת הַדֶּלֶת.

אמריקה שרה

לירוי ג'ונס

(אִימָאמוּ אָמִירִי בָּאַרָאקָה)

זוהי ההבהרה עליה דיברתי פעם

הַשִּׂיחָה הִפְחִידָה אוֹתוֹ. לְבַדּוֹ, אִתִּי,
לְיַד הַמַּיִם (זְרִיזוּת מִמֶּנָּהּ,
אֲבָל אַתָּה תִּנָּצֵל. עוֹמֵד שָׁם
וְסוֹפֵר מִיתוֹת. זוֹ שֶׁלִּי, וְזֶה מַה שֶׁרָצִיתִי
שֶׁתֹּאמַר, רוֹי, אַתָּה תָּמוּת בִּמְהֵרָה).

וְהַכֹּל-הַכֹּל כַּשּׁוּרָה, עַד הָעֶרֶב, וְהַצִּפֳּרִים
הִתְעוֹפְפוּ. עֲצֵיהֶן מִתְנוֹעֲעִים רֵיקִים לְיַד
הַנָּהָר. וְכָל זֶה בְּרִיאָה. יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר
רַעְיוֹנוֹת. יָד פְּשׁוּטָה וְנָאָה שֶׁהָאִישׁ
הוֹשִׁיט. יוֹתֵר מִכְּפִי שֶׁנּוּכַל לְאַבֵּד, וְעָדַיִן
דִּבַּרְנוּ בְּאַהֲבָה עַל 'עַצְמֵנוּ'.
הַמִּכְחוֹל שֶׁקַּע מֵאֲחוֹרֵי הַשֶּׁקֶט. הָיָה
זֶה ג'וּנְגֶל, יְלָדִים מֵתִים בְּהֶרֶף מַחֲשָׁבָה.
יָשַׁבְנוּ מַבִּיטִים, וְהָרוּחַ שִׁנְּתָה
אֶת הָאֵשׁ, זוֹ הָפְכָה כְּחֹלָה וְשַׁרְנוּ לְאַט.

לְמִי שַׁיָּךְ מִחַ זֶה? הַדֶּרֶךְ
בָּהּ תָּנוּעַ אַהֲבָה. אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ, אֲנִי
אוֹמֵר זֹאת חֶרֶשׁ, לְלֹא תְּנוּעָה. לְאַבֵּד אוֹתָךְ,
אוֹ לָשֶׁבֶת, לְהֵאָחֵז בְּחוּטֵי הָאוֹר
הַקְּרוּעִים. רוּחַ וְצִפֳּרִים, חָגוֹת
מֵעַל הַמַּיִם, דְּמָמָה אוֹ מָוֶת.

ייסורים. כמו עכשיו.

אֲנִי בְּתוֹךְ מִישֶׁהוּ
שֶׁשּׁוֹנֵא אוֹתִי. אֲנִי מַשְׁקִיף
הַחוּצָה מֵעֵינָיו. מֵרִיחַ
אֵלּוּ צְלִילִים מְעֻפָּשִׁים חוֹדְרִים
לְנִשְׁימָתוֹ. אוֹהֵב אֶת
נְשׁוֹתָיו הָעֲלוּבוֹת.

חֲרִיצִים בַּמַּתֶּכֶת, לְשֶׁמֶשׁ. בַּמָּקוֹם בּוֹ
עֵינַי יְשׁוּבוֹת, סוֹבְבוֹת, בָּאֲוִיר הַקָּרִיר
הֶבְזֵק אוֹר, אוֹ גּוּף נָקֵשׁה
מִתְחַכֵּךְ בִּי, אִשָּׁה, גֶּבֶר,
בְּלֹא צֵל, אוֹ קוֹל, אוֹ מַשְׁמָעוּת.

זֶה הַשֶּׁטַח הַמְסֻגָּר (גּוּף,
שָׁם תֹּם הוּא כְּלִי-נֶשֶׁק).
הַפְּשָׁטָה. מַגָּע. (לֹא שֶׁלִּי.
אוֹ שֶׁלְּךָ), אִם אַתָּה הַנְּשָׁמָה שֶׁהָיְתָה
לִי שֶׁנִּטַּשְׁתִּי בִּהְיוֹתִי עִוֵּר
וְאוֹיְבַי נָשְׂאוּ אוֹתִי כְּאִישׁ מֵת
(אִם יָפֶה הוּא, אוֹ רָחֵם).

זֶה עָשׂוּי לִהְיוֹת כְּאֵב. (כְּמוֹ עַכְשָׁו, כְּשֶׁגּוּפוֹ
כֻּלּוֹ מְיַסֵּר אוֹתִי). זֶה עָשׂוּי לִהְיוֹת זֶה. אוֹ
כְּאֵב. כְּבָאוֹתָהּ שָׁעָה שֶׁבָּרְחָה מִמֶּנִּי לְתוֹךְ
הַיַּעַר הַהוּא.

אוֹ כְּאֵב, הַתּוֹדָעָה
בְּתִנּוּעָה לוּלְיָנִית כְּסוּפָה מִסְתַּחֲרֶרֶת כְּלַפֵּי
הַשֶּׁמֶשׁ, גְּבוֹהָה אַף מִכְּפִי שֶׁזְּקֵנִים הֶעֱלוּ בְּדַעְתָּם
אֶת מְקוֹם הִמָּצְאוֹ שֶׁל אֱלֹהִים. אוֹ כְּאֵב. וְהָאַחֵר.
הַ-כֵּן. (בְּתוֹךְ סִפְרָיו, אֲצֻבְּעוֹתָיו. הֵן
פְּרָחִים צְהֻבִּים נְבוּלִים וְלֹא הָיוּ יָפוֹת
מֵעוֹלָם). הַ-כֵּן. אַתָּה, נְשָׁמָה אֲבוּדָה, תֹּאמַר
'יִפְּי'. יִפְּי, מִתְרַגֵּל, כְּמוֹ הָעֵץ.
הַנָּהָר הָאִטִּי. שֶׁמֶשׁ לְבָנָה בְּמִשְׁלָיו הָרְטֻבִּים.

אוֹ, הָאֲנָשִׁים הַקָּרִים בְּרוּחַ סוּפָה. אֶקְסְטָזָה. גּוּף
אוֹ נְשָׁמָה. הַ-כֵּן. (גְּלִימוֹתֵיהֶם מוּעָפוֹת. קַעֲרוֹתֵיהֶם
רֵיקוֹת. הֵם מְזַמְּרִים בְּעִקְּבוֹתַי, לֹא בְּעִקְּבוֹתֶיךָ). גּוּף
אוֹ נְשָׁמָה, מְשֻׁחָתִים בְּמִדָּה שָׁוָה. שָׁם הַמַּעֲנֶה נָע מֵהַר מִדַּי.
(שָׁם אֱלֹהִים הוּא הָאֲנִי, בְּסוֹפוֹ שֶׁל דָּבָר.)

לירוי ג'ונס (אימָאמוּ אֲמִירִי בָּאַרָאקָה)

אֲוִיר קַר נִשָּׂא מִבַּעַד לְעֵינַיִם צָרוֹת סוּמוֹת. גּוּף,
מַתֶּכֶת חַמָּה לְבָנָה. זוֹהֶרֶת כְּמוֹ הַיּוֹם וְשִׁמְשׁוֹ.
זוֹ אַהֲבָה אֱנוֹשִׁית, אֲנִי חַי בִּפְנִים. שֶׁלֶּד גַּרְמִי
שֶׁאַתָּה מְזַהֶה כְּמִלִּים אוֹ רֶגֶשׁ פָּשׁוּט.

אַךְ אֵין לוֹ רֶגֶשׁ. כְּמוֹ הַמַּתֶּכֶת, הוּא חַם, לֹא,
נִתָּן לְאַהֲבָה.
הוּא צוֹרֵב אֶת הַדָּבָר
שֶׁבְּתוֹכוֹ. וְהַדָּבָר הַהוּא
צוֹרֵחַ.

מאנגלית: עודד פלד

לירוי ג'ונס - יליד 1934, ניו ג'רזי. מחשובי המשוררים, הסופרים והמחזאים האפרו-אמריקאים. ג'ונס סיים תואר ראשון באוניברסיטת הארוורד, ולמד אחר כך פילוסופיה וספרות גרמנית באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק, לפני שהפך לדובר רדיקלי של האפרו-אמריקאים. בשלב מסוים הפנה עורף למשוררי ואמני הגרינ'ץ' וילג' ולאמירה הרומנטית האישית שנתן לה ביטוי בספר שיריו הראשון, *מבוא לפתק התאבדות בן עשרים כרכים* (1961), התגרש מאשתו הלבנה, אימץ לעצמו ב-1965 את השם אימָאמוּ אֲמִירִי בָּאַרָאקָה כחלק ממחויבותו לאפרו-אמריקאיות, וייסד בניוארק מרכז קהילתי אפרו-אמריקאי, "בית נשמה". במשך תקופה מסוימת ניהל את התיאטרון הרפרטוארי של הארלם. הוא הצליף בזעם בלבנים בשני מחזות בני מערכה אחת: "הולנדי, העבד" ו"בית השימוש" (1964). המרירות והתסכול מוצאים ביטוי גם ברומן שלו, *מערכת התופת של דנטה* (1965), בו הוא משווה את משכנות העוני של ניוארק למדורי התופת. יגון וזעם, שלובים ברובד לירי המבטא ערגה לנשמת האדם השחור ומהלל אותה, מאפיינים את קבצי השירה הבאים שלו: *המרצה המת* (1964), *מאגיה שחורה* (1969) וספרים רבים אחרים. האוטוביוגרפיה שלו ראתה אור ב-1984. ■

תרזה נגד שונרה

דמות האשה בשיריהן של דליה רביקוביץ ויונה וולך

צפרירה לידובסקי כהן

ה עיסוק האובססיבי בחוויותיה של האשה והניסיון לעצב אותן ב"קול אחר", לאמור, בקול שונה מזה שבו מוצגת האשה בקנון "הגברי", הוא מן ההתפתחויות המעניינות ביותר בתולדות הספרות העברית הנכתבת בידי נשים בעשורים האחרונים. היסודות הפואטיים של ספרות ענפה זו הונחו בסוף שנות החמישים בתחום השירה עם הופעתה של דמות נשית דמי-מיתולוגית בשיריה המאופקים של דליה רביקוביץ והתחזקו בשירת יריבתה הסוערת, יונה וולך. למרות ההבדלים הבולטים ברוח שירתן של שתי המשוררות הללו, אפשר בנקל להצביע על קשר סימביוטי ביניהן. לילי רתוק, למשל, בספרה *מלאך האש: על שירת יונה וולך* (1997), טוענת כי שירתה המוקדמת של רביקוביץ השפיעה על וולך והותירה את חותמה על עיצוב הפרסונות השיריות המאכלסות את ספרה הראשון של וולך, *דברים* (1966). כך טוען גם יאיר מזור במאמרו "העזה, הזועמת וזו שהעזה, שנתנה את האות: שירתן של דליה הרץ ויונה וולך בהקשר משווה של שירת דליה רביקוביץ" ('עתון 77' 220, 1998), מאמר שבו חושף מזור את היסודות המשותפים לשירת רביקוביץ, הרץ וולך ואת השפעתה של הראשונה על שתי האחרונות.

וולך לא ניסתה להעלים את עקבות הדמות הנשית שעיצבו קודמיה, רביקוביץ והרץ כאחד. שמו של קובץ שיריה הראשון, *דברים*, רומז ישירות אל השיר 'דברים' החותם את ספרה של הרץ *מרגוט* (1961). כמו כן, ניתן בהחלט למצוא התכתבות מעניינת בין הדמות הנשית שאותה מעצבת רביקוביץ והדמויות הנשיות בקובץ *דברים* של וולך. למשל, השיר *תרזה* של וולך נראה כ"שיר-תשובה" ל'שונרה' של רביקוביץ, כפי שרתוק מיטיבה להראות (*מלאך האש*, עמ' 66). יחד עם זאת, עימות בין שני השירים הללו יורה לנו שאם אמנם וולך מגיבה לשירת רביקוביץ, תגובתה היא תגובה קנטרנית, אפשר אפילו לומר הסתערות חתרנית, ודמות האשה שהיא מעצבת היא ניגוד גמור לתבנית האשה שאנו מוצאים בשירת רביקוביץ המוקדמת.

שונרה

שׁוּנְרָה הָיְתָה לְבָנָה וּוְרֹדָה כְּעוּגַת מַאֲכָל;
הִיא הָיְתָה בְּלוֹנְדוֹן, הִיא הָיְתָה בְּמוֹסְקְבָה,
כָּל הַיָּמִים שֶׁלָּהּ הָיוּ דוֹמִים לְשַׁבָּת
עִם הַרְבֵּה עֲנָנִים, אֲבָל גִּנָּתָהּ פְּרֻחָה מִיּוֹם לְיוֹם.
בְּרֶדֶת הַגֶּשֶׁם דָּלַף הַבַּיִת מִתּוֹךְ גַּג שֶׁל זְכוּכִית.
הִיא נִגְּשָׁה לַחַלּוֹן וּמִישֶׁהוּ חִכָּה לָהּ.
הוּא קָרָא מִכְתָּב אֲבָל הִיא בִּלְבְּלָה אֶת דַּעְתּוֹ.
אָז הִנִּיחוֹ וְנִשֵּׁק אוֹתָהּ כְּעוּגַת מַאֲכָל.
זֶה הָיָה בַּבֹּקֶר בְּשָׁעָה מְאֻחֶרֶת
וְהוּא מְצַמֵּץ בִּשְׂפָתָיו כָּל הַיּוֹם, כָּל הַיּוֹם.
שׁוּנְרָה הִנִּיחָה מַפִּית עַל בִּרְכֶּיהָ וְהָיְתָה מְלַקֶּקֶת עוּגַת וָנִיל.

שונרה ב

שׁוּנְרָה הָלְכָה לְשַׁכְשֵׁךְ בַּשְּׁלוּלִית שֶׁל מֵי-זָהָב,
בְּשָׂדוֹת הַטִּירָה עָבְדוּ אִכָּרִים חֲבוּשֵׁי קַסְדּוֹת.
בֶּן הַדֻּכָּס הֶעֱמִיד שׁוֹמֵר מְיֻחָד לְשׁוּנְרָה,
עֵינֵי הַשּׁוֹמֵר קָדְרוּ מִתַּחַת מִצְחַת קוֹבָעוֹ.
צַל הַשִּׂיחִים נָפַל עַל הַמַּיִם וְהַסּוּף הִסְתַּתֵּר
כִּתְמֵי הַשִּׂיחִים הִגִּיעוּ אֶל שׁוּנְרָה הָלוֹךְ וְהַמּוֹג.
שׁוּנְרָה עָצְמָה אֶת עֵינֶיהָ בְּתוֹךְ הַשְּׁלוּלִית הַשְּׁקֵטָה.
אוּלַי נִרְדְּמָה לְשָׁעָה אֲבָל שׁוּנְרָה אֵינֶנָּה טוֹבַעַת.

הדמות העולה הן מ'שונרה' והן מ'שונרה ב', של רביקוביץ היא פרוטוטיפ של אשה "מתוקה, תמימה, ילדותית ופסיבית", כפי שמציינת לילי רתוק. מן השיר 'שונרה ב', למשל, עולה מיד בעיני רוחנו דמות דמי-מיתולוגית של נערה ידועה ומוכרת: זוהי דמותה של נסיכה קסומה השוכנת בטירה ומוגנת היטב מכל רע על ידי "בן הדוכס" - מן הסתם אותו נסיך-מושיע אגדי, אשר לו מחכה ומצפה כל נערה נאה וחסודה מאז ומעולם, הוא ולא אחר. הפרוטוטיפ הנשי הזה, שהקורא מזהה בטקסט לאלתר, הוא תוצר תרבותי שאנחנו סופגים בילדותנו מסיפורי מעשיות לילדים כמו סינדרלה, היפהפייה הנרדמת, ועוד. סיפורים אלה, כפי שטוען הפסיכולוג הידוע ברונו בטלהיים, יש להם השפעה מרחיקת לכת על התפתחותם הנפשית של בנים ובנות, על הדימוי העצמי הן של הגבר והן של האשה, על ציפיותיהם, על היחסים שביניהם, ועל מקומם בבית ובחברה.[1] יחד עם זאת, גם אם הדמות המעוצבת בשיר זה נראית מוכרת למדי, בסיפורה של שונרה אין בעצם שום דמיון למבנה העלילה של מעשייה ארכיטיפית, שהרי אין בסיפור הזה שום זכר לנערה מקופחת, מושפלת או מנוצלת הזוכה למהפך בגורלה המר בזכות יופיה וסגולותיה המיוחדות. במילים אחרות, הדרך מלאת החתחתים אל הארמון הניצבת במרכזה של עלילת המעשייה הקלאסית ומעצבת את מהלכה נעדרת משירה של רביקוביץ. אבל היא בלי ספק מעסיקה את לאה גולדברג, למשל, בשיר 'לכלוכית' (1949), שהוא השיר העברי הראשון שבו שוזרת משוררת עברית את דמותה המפורסמת של סינדרלה בשיר מחאה נשי (חיה שחם, *נשים ומסכות*, עמ' 173).

לכלוכית

עֲיֵפוֹת הַדְּרָכִים מִצִּינָה וְסוּפָה
וְיָרֵחַ קָפוּא בָּרָקִיעַ –
אֵיךְ בְּשֶׁלֶג עָמֹק לְכְלוּכִית יְחֵפָה
לִפְתְחוֹ שֶׁל אַרְמוֹן תַּגִּיעַ?

הֵן רַגְלֶיהָ קְטַנּוֹת, הֵן רַגְלֶיהָ כּוֹשְׁלוֹת,
אֵין מִפְלָט, אֵין מַחֲסֶה מִנֶּגֶד,
וְצוֹפוֹת בָּהּ עֵינַיִם כָּל הַלֵּילוֹת
בְּעֵינֵי אִמָּהּ הַחוֹרֶגֶת.

וְהָרוּחַ שׁוֹרֵק בֵּין עַנְפֵי הַתְּרָזוֹת:
"כֹּהּ יָאֶה לָךְ וְכָךְ נָאֶה לָךְ.
קַבְּצָנִית שֶׁכָּזֹאת, לְכְלוּכִית שֶׁכָּזֹאת
חָשְׁקָה בְּבֶן-הַמֶּלֶךְ!"

וְקוֹרְעִים אֶת שׂוּלֵי שִׂמְלָתָהּ הַשִּׂיחִים
וְנִצְבּוּ הֲרָרִים שֶׁל קֶרַח.
הֲתֵרֵד עִם אוֹר-בֹּקֶר דִּמְעַת מַלְאָכִים
עַל עִקְּבוֹת הַדָּמִים בַּדֶּרֶךְ?

השיר 'לכלוכית' של גולדברג עמד בלי ספק לנגד עיניה של רביקוביץ, ממש כפי ששירו של ח"נ ביאליק על "תרזה יפה ועבותה... העומדה כל היום מול המראה" ומצפה נואשות לנסיך חלומותיה, עמדה לנגד עיניה של לאה גולדברג. 'שונרה ב' של רביקוביץ מכיל מוטיבים דומיננטיים מ'לכלוכית' של גולדברג: רגליים יחפות, שיחים, מחסה, שקיעה או טביעה. סיפורה של שונרה בעצם מתחיל במקום שסיפורה של לכלוכית מסתיים. שונרה כבר הגיעה אל הארמון הנכסף, לאמור אל המקום שבו מובטח לכל נערה אושר ועושר בחיקו של הנסיך האוהב. הבעיה היא, שבניגוד לציפיות, שונרה זכתה אולי בעושר (שהרי היא משתכשכת בזהב!), אך בוודאי שלא באושר, ואין הא בהא תליא. הארמון שאליו הגיעה, הוא טירה חשוכה שבה היא כלואה כאסירה מבודדת, וכל צעדיה, בלשונה של רביקוביץ בשירה 'בובה ממוכנת' הם "מדודים וקצובים". שונרה אמנם איננה מוכה ומושפלת כמו אותה "בובה", אך השקפת העולם הרביקוביצית בנוגע לדמותה הקלאסית של האשה "המתוקנת" ניכרת היטב בשני השירים כאחד: בשני המקרים מדובר באשה ילדותית, מפונקת ומוגנת, החיה בשעמום נורא תחת חסותם של גברים השולטים בחייה ומכתיבים לה את דרכיה.

צל וקדרות מעיבים על השלולית המוזהבת שבה שונרה מבקשת לטבול כאווזונת שהותרה מן הלול. כשמוטיב הצל מעיב על השיר כולו והחושך סוגר עליה, שונרה, כפי שמעיד סוף השיר, עוצמת את עיניה - אולי כדי להימלט אל עולם החלומות הנפלאים שלה ולהרחיק מעליה את המציאות הכובלת שאליה נקלעה. כמו רבים משיריה המוקדמים של רביקוביץ, גם גיבורת השיר הזה חיה בעולם פגום לחלוטין, שאין בו שמץ של חמדה, והיא מוצאת את רגעי הרגיעה החולפים באמצעות נסיגה אל עולם התעתועים והדמיון אשר מרחיקים אותה לשעה קלה מן המציאות הקודרת מבלי לסכן את מעמדה, ואולי אף את עצם קיומה ("שונרה איננה טובעת").

שירה של רביקוביץ 'שונרה' פותח באותו עולם חלומות מלא חמדה שהשיר 'שונרה ב' איננו מפרט. שונרה זו, ספק אשה בת זמננו, ספק עלמה ויקטוריאנית או שמא נסיכה רוסית אצילה מבית הצאר, היא נערה לבנה ורודה ברכותה ומתיקותה אשר חייה בעולם שכולו כביכול הצלחה ותענוגות. חייה מלאים בנסיעות ובהרפתקאות בעולם הגדול ("היא היתה בלונדון, היא היתה במוסקווה"). בקונטקסט שיריה של רביקוביץ, עלינו להניח כי היא דווקא יודעת מדי יום ביומו "חמדה מאין כמוה" משום ש"כל הימים שלה דומים לשבת", הידוע בכינוי "חמדת ימים", ומשום שהיא חיה לה במין גן עדן פורח, שהוא סמל תרבותי של מקום להשתכר בו בעונג ומיני תפנוקים. ואולם, מי שמכיר את השיר 'חמדה', השיר שבו מופיע הביטוי "שם/אז ידעתי חמדה מאין כמוה" שלוש פעמים, יודע שהחמדה שעליה משוררת רביקוביץ בשיר המרומם ההוא אין לה דבר וחצי דבר עם העולם הזה, תאוותיו וסיפוקי הנפש שלו. להפך: היא, כלומר תחושה של חמדה, מוחשת רק בעולם שבו שולטים מראות מעולם החלום וההזיות, עולם שבו "בדי האילנות היו מתעצמים לגבוה... והאור הלך מסביב שוטף כנהר לנבוע..." וכו'. עולם מופלא זה הוא העולם הזוהר שאליו מנסה שונרה להפליג בפתח השיר. אלא שהמציאות האפורה וקודרת כעננים המתרבים אורבת לה ומאיימת על בית החלומות שהיא מנסה להסתגר בתוכו ועל גג הזכוכית השקוף המאפשר לה להמריא ממנו והלאה. כיוון שגג של זכוכית איננו רק שקוף אלא גם שביר, הגשם היורד וסודק אותו מנפץ את הבועה שבה כלאה שונרה את עצמה ומחזיר אותה אל המציאות ואל הסכנה האורבות לה מבחוץ. נמצא שם זה ש"חיכה לה" והיה אמור, על פי האגדות, לשאת אותה על כפיו אל אושרה. אך עיניו של העלם הלז אינן נשואות בכמיהה אל החלון שבו היא מופיעה. "הנסיך" הזה, וכאן על הקורא לשים לב היטב לדקדוק המשפט, הוא בחור רציני השקוע לגמרי בענייניו החשובים: בקריאת "מכתב". לאמור, לא **המכתב** האינטימי שהיא כתבה לו או הוא לה, אלא מכתב בלתי מיודע, כפי הנראה מסמך כלשהו. הוא עסוק בקריאתו של מכתב זה עד שהוא מבחין בשונרה, ואז דעתו המיושבת מתבלבלת עליו לחלוטין. הוא עוטה עליה כעל מאכל תאווה שאין לעמוד בפניו, והמפגש הארוטי ביניהם ממתיק את שארית יומו. אבל לא את יומה של שונרה. ממש כמו שירה של רביקוביץ 'בובה ממוכנת', גם השיר 'שונרה' נחתם בדמותה של אשה, שהיא מנוצלת, מובסת ומתוסכלת; אשה אשר משלימה עם גורלה ואיננה מפגינה שום רגש של עוגמת נפש, זעם או מרירות.

הסיום התבוסתני של השיר הזה הוא דוגמה מובהקת לדרך המחאה הנשית בשיריה של רביקוביץ. המחאה הנשית בשירתה מוצגת תמיד בדרך האירוניה המאופקת השולטת בפואטיקה של בני דורה, לאמור, בשירת שנות החמישים של זך, אבידן, ועמיחי, והיא מקרינה אמפתיה רבה כלפי גורלה של הדמות המתוארת בה, בדומה ל'לכלוכית' של לאה גולדברג (ר' שחם, עמ' 173). היא זועקת מן השורות החותמות את שיר המחאה הקלאסי של רביקוביץ, 'בובה ממוכנת': "והיה לי שיער של זהב והיו לי עיניים כחולות/ והיתה לי שמלה מצבע של פרח שבגן/ והיה לי כובע של קש עם קישוט דובדבן". המחאה הזאת זועקת גם מן השורה החותמת את השיר 'שונרה': "שונרה הניחה מפית על ברכיה והיתה מלקקת עוגת וניל". העלילה שרביקוביץ מעצבת בשיריה היא דרמה אירונית מובהקת משום שבאותה שעה שהיא חותמת את גורלן הנורא של גיבורותיה, היא מציגה גורל זה באור מגוחך ואבסורדי לחלוטין. זה שהגיבורה עצמה איננה מבינה, או יודעת, או רוצה לדעת על מצבה העגום, וחוזרת בסופו של דבר לאותה התנהגות שתוביל למחזור נוסף של ניצול, אם לא אלימות, מעלה ומעצים את תחושת

האירוניה העולה מן השירים הללו ומשרת את מטרתם החתרנית. גם שמה של גיבורת שני השירים מצביע על קול המחאה האירוני של רביקוביץ המוקדמת. כחיית בר, 'שונרה' היא ארכיטיפ ידוע של אשה יצרית, סוררת ומורה. יתר על כן, באגדה של פסח, שונרה היא כידוע חיה אגרסיבית, שבאה ואוכלת את הגדי התמים שקנה אבא בתרי זוזין. לעומת זאת, גיבורותיה של רביקוביץ הן נשים כנועות הכלואות ב"חד-גדיא", שהוא כינוי הלצי לבית סוהר, הווה אומר, במסגרות תרבותיות נוקשות הכופות על האשה לכבוש את יצריה המולדים ולחיות את הדמות הקלאסית של אשה תמה, נאה וחסודה. לא כן גיבורותיה של יונה וולך.

דליה רביקוביץ

תרזה

לֹא לָצֵאת כִּי
לֹא לְהִכָּנֵס
לְרַתֵּךְ בִּזְהִירוּת מִסָּבִיב לַפֶּה
מֵאֲחוֹרֵי כָּל וִילוֹן
עַל מִטָּתְךָ יָשׁוּב בְּנַחַת
מִי
הַמִּכְתָּב:
אַתְּ יוֹדַעַת
אֲהַבְתִּי שׁוֹפַעַת
אֲבָל הַדָּם שֶׁלְּךָ כָּל כָּךְ מָתוֹק
נִיר בָּרוּחַ
עָלֶה גָּדוֹל וּמְנֻמָּס לְרוּחַ
אַחֲרֵי שֶׁתְּרַזֶּה מְשַׁמֶּנֶת אֶת הַסִּקְטִים
הִיא שׁוֹכֶבֶת לִמְרַאֲשׁוֹתַי הַנֵּרוֹת וְקוֹרֶצֶת.

השיר 'תרזה' של וולך, כפי שמציינת לילי רתוק (*מלאך האש*, עמ' 8-67), מכיל מספיק מרכיבים טקסטואליים המעידים על כך שהשיר 'שונרה' של רביקוביץ היה לנגד עיניה. רתוק מצביעה על יסודות משותפים כמו חלון, וילון, מכתב, האשה כטרף. כדאי אולי גם להוסיף את העובדה שהשיר 'תרזה', כמו 'שונרה', נפתח במילים הרומזות לאשה כבולה או מבוצרת ("לא לצאת כי/ לא להיכנס"). ואולם כאן מתחילה גם ההנגדה. שלא כשונרה, מסתבר לנו לאלתר כי תרזה איננה מבוצרת בעולם של תעתועים ואיננה כלואה בביבר של זכוכית (נוסח המחזאי האמריקאי טנסי ויליאמס), המאפשר לה, לשעה קלה לפחות, לחיות בעולם פרטי ענוג הרחק מן המציאות המתסכלת. המילים: "לא לצאת כי/ לא להיכנס" הן בעצם מעין פקודה אשר תרזה מפנה אל עצמה בשעה שהיא מציצה מבעד לחלון אל תוך חדרו של גבר שאחריו היא עוקבת (מבעד לווילון הדק) ושאיתו היא מן הסתם כמהה לדעת חמדה. יש להניח כי הבעיה של תרזה היא שהיא נקרעת בין תשוקתה אל אותו גבר לבין הגנה עצמית, שהרי היא רואה נכוחה כי יותר משהוא "אוהב" אותה, אותו גבר מבקש למצוץ את דמה (היינו, לנצל אותה) ושההתפתות לו עלולה להרוס אותה. זאת, כפי שטוענת לילי רתוק, למדה תרזה מגורלה של שונרה. היא למדה את המחיר הנורא שמשלמת האשה כשהיא נחשבת ל"עוגת מאכל" - היינו, לאובייקט של סיפוק תאוות בשרים ותו לא.

מסקנה זו, למרות סבירותה, עדיין אין בה שום רמז למהפך שעושה וולך בעיצוב דמות האשה בשירת הנשים העברית. שאלת השאלות, לכל מי שמבקש לבחון את צמיחתה של וולך מתוך השורשים הרביקוביציים שלה, היא - הכיצד אותה תרזה ש"למדה את הלקח של שונרה", כפי שטוענת רתוק, משמנת בסוף השיר את הסקטים שלה, אבל לא בורחת על נפשה כל עוד רוחה בה. ואם אמנם היא באמת פוחדת, עוד יותר משונרה, מן הפיתוי המיני, מדוע בוחרת תרזה להישכב לה למראשותי הנרות, כשתוצאות המעשה הזה ברורות לה מראש? ואם אנחנו כבר בסוף השיר, מן הדין שנבחן את הדמות החותמת את "שונרה" ונשווה אותה ל'תרזה'. שונרה, עצורה ועצובה ועדיין מלאת ערגה, היא דמות קלאסית של "אשה מכובדת" לכל דבר, עם מפית על ברכיה, המוצאת *בלית ברירה* את סיפוקה מליקוק חושני של עוגת וניל מתוקה. לעומת זאת, בתמונה החותמת את השיר 'תרזה' אנחנו מוצאים נערה נערית ושובבה על סקטים שהיא שימנה במו ידיה. זוהי, אם כן, נערה הפורצת את כללי ההליכות המקובלים על בנות מינה ומכינה את עצמה היטב למעשה של התהוללות. תוך כדי כך היא גם קורצת אלינו, הקוראים, ורומזת לנו לאלתר שלא לראות אותה כדמות של אשה קורבנית מתוך איזו טרגדיה קלאסית עתיקת יומין, אפילו אם כך נראים הדברים.

כמו רבים משיריה המוקדמים של וולך, 'תרזה' הוא שיר מורכב ואניגמטי, שאין תוכו כברו. ראשית עלינו לשים לב לכך שסיפורה של תרזה מועבר אלינו בשני קולות שונים. בתחילת השיר, וולך מכניסה אותנו ישר לתוך מוחה הקודח של תרזה. אנו עדים לדיאלוג פנימי המתרחש במוחה ואשר לאיש מן החוץ אין גישה אליו - בוודאי לא למספר החיצוני המופיע פתאום בשתי השורות האחרונות של השיר ומתאר לנו בנאמנות מה שהוא רואה, לאמור, התנהגות מוזרה ביותר של נערה שאת פשר מעשיה בהחלט קשה לו להבין. כך גם לנו, הקוראים. אלא שאנו - שהיינו עדים למתרחש בנפשה - יודעים בלי שמץ של ספק, מה ששום עד מבחוץ אינו יכול לשער, כלומר, שההחלטה לשכב בין הנרות ולהיראות כקורבן היא תעלול שובב, בפירוש תפקיד תיאטרלי, אשר תרזה בחרה לשחק מרצונה החופשי ואחרי התלבטות קשה.

> הכיצד אותה תרזה ש"למדה את הלקח של שונרה", כפי שטוענת רתוק, משמנת בסוף השיר את הסקטים שלה, אבל לא בורחת על נפשה

הטקטיקה הדו-קולית הזו שבה נוקטת וולך מיני וביה גם בשירים אניגמטיים אחרים מן הקובץ הראשון שלה, *דברים* ('ניזטה', 'ספיליה', 'אנטוניה' וכו'), קודם כל מערערת את את דפוסי החשיבה

הקונוונציונלית לפיה אנו מניחים כי יש קורלציה לוגית מוחלטת בין מחשבות הפרט לבין מעשיו: אור אדום נדלק - עוצרים. מריחים סכנה או השפלה - בורחים. האם זה הגיוני? כן. אך האם ההיגיון הבריא הזה הוא המנחה הבלעדי, או אפילו העיקרי, בהחלטות הקשורות לעולם הרגש של הפרט? בוודאי שלא. תרזה מעורבת רגשית עם הגבר שעליו היא משיחה עם עצמה. היא איננה פתיה, או אובייקט תמים לפיתוי וניצול כשונרה. היא נשכבת למראשותי הנרות למרות ואף על פי שהיא יודעת לקרוא את האמת בין השורות המנומסות של המכתב המונח על מיטתו ולמרות שהאינסטינקטים הבריאים שלה אומרים לה לשמן היטב את הסקטים ולברוח.

יונה וולך

לפנינו, אם כן, אחד ההבדלים הבולטים שבין וולך לרביקוביץ: אם לנקוט בלשונה של הביקורת הפמיניסטית, האמריקאית בעיקר,[2] עלינו לומר שיש משהו דפנסיבי, ולפיכך תבוסתני, בשירת המחאה הנשית של רביקוביץ, למרות האירוניה והסרקזם שמביעה המשוררת. הדמות הנשית המעוצבת בשיריה היא זו של אשה קלאסית הנכנעת לגורלה, ובריחתה אל עוגת הוניל או אל עולם החלומות היא אלטרנטיבה להתמודדות עם העולם הגברי המדכא, ללא שום ניסיון לשנות את מעמדה של האשה ואת האידיאולוגיה, או הטקסטולוגיה, המכתיבות את זהותה. עמדה תבוסתנית זו זועקת יותר מכל משירה הנפלא של רביקוביץ 'היונה'. וולך, לעומת זאת, שואפת להציג מודלים של אשה השוקלת את מעשיה ויוצאת להתמודדות פרונטלית עם המודל הפטריארכלי של האשה ועם דמותה הקורבנית שהתבססה בתרבות.

חוץ משמה האקזוטי, אין שום זכר בשיר 'תרזה' לדמות הקלאסית שמצאנו בשיריה של רביקוביץ. תרזה היא הלכה למעשה דמות של אשה אקטיבית אשר מסרבת להסתגר בעולמה ולהיכנע לגורלה. נחושה בדעתה לחשוף את האמיתות הכואבות של החיים ולהיחשף בעצמה אליהם, תרזה חודרת בדרכה הזדונית אל עולמו של הגבר ומסירה מעל פניו את המסכה הרומנטית הנפוצה של הנסיך המופלא שכולו אהבה טהורה וכוונות טובות. באותה שעה עצמה היא מסירה גם מעל פני האשה את מסכת הטוהרה והתום ומציגה את שניהם, הגבר והאשה כאחד, במערומי היצרים והמאוויים הבוטים ביותר שלהם. תרזה של וולך היא נערה "שרוצה" במרכאות כפולות, ממש כמו 'אנטוניה', דמות אחרת *בקובץ דברים*. היא נערה ש"הכמיהה מחלישה אותה", כמו את "כריסטינה" מאותו קובץ, והיא גם "כיפה אדומה" כמו "ניזטה" המופיעה גם היא שם ומתוארת כ"כל דבר שאתה בוער לטרוף במתח". אבל מיהו ה"טורף" הגדול בשיר 'ניזטה', למשל? למרות שמו המלכותי של הגיבור בשיר זה, "פרדריק" אין בדמותו של הגבר הזה שום זכר לנסיך-הקסם על הסוס הלבן המוכר לנו מאגדות הילדים שעליהם גדלנו. פרדריק הוא גבר פתטי שאיבד לחלוטין את ראשו ברגע "שראה את ניזטה" ונמצא משתרך אחריה "מתעלף מרוב כיסופים", כל זה בשעה שהיא, הנימפה - נימפומנית כביכול - על פי שמה הרומז לנימפות מן ה"אודיסיאה", זו שכולם רואים בה טרף קל, שומרת מכל משמר על קור רוחה, על כבודה ואצילותה.

אם האשה בשיריה של רביקוביץ היא לעולם "בובה ממוכנת" הלומדת להתקיים בכבוד בעולם הגברים האכזר, וולך מנסה להחזיר לאשה את כוחה, את עצמיותה ואת אנושיותה, גם כשהיא משתמשת לצרכיה באותם חומרים מיתיים שרביקוביץ, ולאה גולברג עוד לפניה, הניחו ביסודה של שירת המחאה הנשית. אין שום ספק בכך שלאה גולברג, דליה רביקוביץ, ומן הראוי להוסיף לרשימה זו את דליה הרץ, מייצגות גל חדש של משוררות עבריות, שהבינו לפני וולך עד כמה משפיעים אגדות ומיתוסים עתיקי יומין על החשיבה והתרבות של ימינו. שתי הדליות בעיקר, חשפו את כוחו השתלטני וההרסני של המיתוס ככוח מכוחות הטבע שאין לעמוד בפניו, והן, כל אחת בדרכה היא, מנסות לפתח אסטרטגיות של קיום בתוך המציאות האנתרופית המקובעת הזו. וולך לעומתן יוצאת לנפץ את המיתוסים האלה ולהציע אלטרנטיבה לסיפור הפטריארכלי שיצר את דמותה הכנועה של האשה ושואף לשמרו מכל משמר. תרזה היא מן הדמויות שיצרה, המדגימות הלכה למעשה איך סיפורה של אשה הולך ומתהפך, מתהפך והולך, מתפורר בשוליים, ובסופו של דבר משנה דמות ותדמית. המגמה החתרנית של וולך מתחילה בשמה של הגיבורה. השם 'תרזה', כמו כל השמות הזרים האחרים בשירתה המוקדמת של וולך, איננו רמז פשטני לאשה קלאסית או אקזוטית מארץ רחוקה, כפי שביקורת וולך סוברת. במסגרת השירה העברית החדשה, כל קורא מלומד הפוגש דמות שירית בשם זה חושב מיד על "תרזה דימון" - האצילה המשקיפה מבעד לחלון ומספרת לנו בקולה של לאה גולדברג על אהבה זרה שחוקי החברה הנוקשים מונעים ממנה לממש. באותה מידה, אין הקורא המלומד יכול להתעלם מן העובדה שחוץ מן השיר 'תרזה', זו שבה אנו דנים כאן, בקובץ שיריה הראשון של וולך *דברים*, קובץ שבו אך 24 שירים, יש עוד שיר ששמו 'דונה תרזה'. דמות האשה בשיר זה, כפי שטוענת רות קרטון-בלום,[3] איננה דמות כנועה ומנוצלת, אף לא למראית עין. היא מעוצבת בדמותה של תרזה מאבילה, או תרזה הקדושה, דמות מיתית-נוצרית ידועה מן המאה השש עשרה אשר הצליחה להתגבר על עמדות מיסוג'ניסטיות ששלטו בזמנה, והגיעה לעמוד בראשו של מנזר גברים, ואף לשנות את הליכותיו. אבל אותה תרזה, שהיתה גם סופרת מחוננת אשר כתבה בפתיחות נועזת על חוויות נפשה וחזיונותיה (והיתה מאושפזת בשל כך), ידועה ברחבי העולם לא בזכות מעשיה ואישיותה, אלא בזכותו של הפסל האיטלקי הדגול ג'יובני לורנזו ברניני, אשר עיצב את דמותה בפסל מפורסם מאוד, וקונטרוורסלי מאוד, המכונה "האקסטזה של תרזה הקדושה". פסל זה, אשר ניצב עד עצם היום הזה בכנסיית סנטה מריה דלה ויטוריה ברומא, מתאר את המפגש של תרזה עם שליח האלוהים - חוויה דתית לכל דבר - כאקסטזה ארוטית מלאת כאב וסיפוק נפש כאחד.

> השם 'תרזה', כמו כל השמות הזרים האחרים בשירתה המוקדמת של וולך, איננו רמז פשטני לאשה קלאסית או אקזוטית מארץ

דמותה של קדושה נוצרית מתמסרת המוכנה לחוויה ארוטית-כואבת מהדהדת כמובן מן השורה האחרונה של השיר 'תרזה' ונראה כי השאלה שמותיר השיר הבלתי פתור הזה היא האם תרזה של וולך, ממש כמו תרזה של ברניני, היא אמנם אשה קדושה או, להבדיל, קדשה. או שמא אין הקדושה, הנתפסת כמושג רוחני נעלה וטהור, נעדרת יסודות ארוטיים כפי שהיה מקובל פעם בטקסים הפולחניים של דתות קדומות ואשר תורת ישראל נלחמת בהם מלחמת חורמה (דב' כג 18).

ההתחברות האינטרטקסטואלית לעיצובה הארוטי של אשה רבת פעלים וקדושה מוסיפה להפריד את דמות האשה של וולך מזו של רביקוביץ. יתר על כן, נראה כי ברגע שוולך מגלה עד כמה המעשה האמנותי - אם זה פסל או סיפור או מעשייה לילדים - משפיע על דרכי החשיבה האנושית, בעצם מעצב אותה וקובע אותה כאמת שאין עליה עוררין, ברי לה שמי שמעצב דמות אשה כ"שונרה" או כ"בובה ממוכנת" מסתכן בהנצחתן של דמויות של נשים מתוסכלות, דהויות ודחויות במקום לערער את מעמדן של דמויות כאלה או לנתץ אותן מיסודן. אם וולך אמנם מתחברת אל שירת המחאה הנשית של רביקוביץ, המטרה שלה איננה *להגדיל* את תמונת הקיפוח, או להשתריין נגד התקפה חוזרת של אלימות, כפי שטוענת לילי רתוק, אלא לרדת אל המקורות הקאנוניים שמהם צמחה דמות של אשה "לבנה וורודה כעוגת מאכל", לחשוף את המניפולציה הגברית של הטקסט הפטריארכלי שיצר אותה, ויותר מכל דבר אחר לטשטש את הדמות הזאת, אפילו למחוק או לשחוק אותה מכל וכל. כמו הפמיניסטיות הפוסט-סטרוקטורליסטיות הצרפתיות שפעלו בזמנה מעבר לים (ג'וליה קריסטבה, הלן סיקסו, לוס איריגרי), וולך קוראת תיגר על היסודות הסימבוליסטיים המקובעים של לשון התרבות ועל מערכת האמונות והדעות שהיא מקדשת, והיא שואפת לכתוב את סיפורה של האשה בלשון דינמית שתביע מצבים אנושיים סוביקטיביים, חד-פעמיים, ובעיקר רב-משמעיים.

לאורך הקורפוס השירי שלה כולו, וולך מגלה חוסר סבלנות משווע כלפי מה שהיא מכנה במקום אחר "בובת הסיפורים המכוונת"; "בובה מכוונת" זו היא בלי שום ספק תגובה לשיר 'בובה ממוכנת' של רביקוביץ. בשיר זה, שהוא משיריה המאוחרים ('חתך רוחב', *מופע* עמ' 42-48), וולך מלגלגת על כל דמות ספרותית המזכירה אף ברמז את "היפהפייה הנרדמת" על הוורסיות המודרניסטיות המגוחכות שלה: "היפהפייה הקטטונית", "הפרנואידית", "הסכיזופרנית", "הנוירוטית", "המאנית-דפרסיבית" וכו'. יחד עם זאת, "חתך רוחב" בשום אופן איננו בא להביע מחאה נשית על דרך האירוניה המקאברית המבעיתה. מה שיש בשיר הזה הוא הומור מקאברי קטלני המבקש להרוס את המסגרות הסיפוריות המעצבות שוב ושוב דמויות מיתולוגיות של אשה "לבנה וורודה כעוגת מאכל", אשר עיסוקיה כוללים לרוב רקמת גובלנים ואריגת שטיחי קיר, לעולם לא עיסוקים גבריים כמו שימון או ריתוך, למשל. מ'תרזה' ועד 'חתך רוחב', שירתה וולך שואפת לנתץ מכל וכל את מודל האשה הפסיבית, התמימה, המנוצלת. תרזה שלה איננה תמימה, ובוודאי לא פסיבית. ואם היא אשה שתוקה, הרי זה משום שבחרה לשתוק. ולא לאחר מעשה ובעדינות, כמו שונרה, אלא לפני מעשה, באלימות משוועת, ומתוך כוונה זדונית שאליה רומזת הקריצה החותמת את השיר.

נראה לי שהדבר החשוב ביותר שוולך עושה בחומרים המיתולוגיים שלפניה, הוא עיצובה של אשה שוחרת מזימות ומלאת זימה. תרזה שלה איננה יכולה לעמוד בקסמיו של הגבר שמאחורי הווילון, גם כשהיא מגלה את כוונותיו "הבלתי מוסריות" (במושגי החברה המקובלים, כמובן) והיא תעשה כל דבר כדי שלא להבריח אותו ממנה. סגירת הפה ההרמטית של תרזה היא, לדעתי, מעשה אלים ונועז, שתכליתו להציל את תרזה לא מן הגבר שאותו היא חומדת, אלא מעצמה. תרזה משתיקה את עצמה בכוח כדי שלא תוכל לפתוח את פיה ולדבר אל אותו גבר אותם דברים נדושים בדבר אהבה, כבוד עצמי, התחייבות מוסרית, פגיעות וכו' וכו'. היא סוגרת את פיה בכוח כדי שלא תתפתה לצעוק את הצעקה הפמיניסטית הוולגרית השכיחה, זו המתרעמת בקול גדול על ניצול מיני ושפיכת דמה של האשה. המחאה הפמיניסטית היוצאת מעיצובה המיוחד של תרזה כדמות אנדרוגינית מובהקת, תכליתה לטשטש לחלוטין את התדמיות הקונוונציונליות של האשה המיתית (כלומר: תמה, רכה וכו'), ולבטל את הדיכוטומיה שבין המהות הגברית והמהות הנשית בתרבות בכללה (כלומר: גבר=פעילות - אשה=סבילות; גבר=יוזמה - אשה=חוסר-יוזמה; גבר=חשיבה לוגית - אשה=חשיבה אמוציונלית, וכו'). יחד עם זאת, אין בכוונתה של וולך לעצב באבן קשה דמות הפוכה של אשה חזקה, קשוחה, או גברית בנוסח הפמיניזם הרדיקלי. דמות שכזאת ודאי שאיננה מתיישבת עם התמונה הפסבדו-רומנטית של תרזה הנשכבת לה בסוף למראשותי הנרות וקורצת. ביטול המסגרות הסטרוקטורליות שבהן כבולה האשה והרחבת הנפח של דמותה, הן אך טקטיקות קונסטרוקטיביות, שמטרתן לערער מוסכמות ספרותיות וחברתיות "בורגניות", בלשונה של וולך, אשר החברה האנושית נוטה לקבלן כטבעם האורגני, האינהרנטי, המוחלט של הדברים מבלי להציע שום דמות חלופית ברורה של אשה "מסוג אחר" (רביקוביץ, 'בובה ממוכנת'). עוד בצעירותה ומראשית דרכה, וולך השכילה לאבחן אמיתות פוסטמודרניות מובהקות הטוענות כי המציאות שמעבר למסגרות התרבות היא ששום אדם, באשר הוא אדם - אם הוא גבר או אשה - איננו ניתן למיון או מיסגור על סמך נתונים ביולוגיים-מגדריים. כמשוררת, היא האמינה כי תפקידה הוא לעצב דמויות אנושיות חיות "בזמן ההיות" ובמה שהיא מכנה "שפת טבע" - שהיא הניגוד הגמור לשפת התרבות - היינו, בשפה הנובעת מתת הכרתו של היחיד ומעצבת מה שהדובר רואה בעיניו שלו, או מרגיש בלבו שלו בלי להיות משועבד למה שהיא קוראת בשיר 'חתך רוחב' "טעות", אבל במשמעות האזוטרית ביותר של המילה. המילה "טעות" בתלמוד הירושלמי (סנהדרין) פירושה "אלילים", ובשיר זה היא משמשת כחוליית קישור אינטרטקסטואלית לכל אותם אלילים מיתיים, במובן הרחב של המילה, ולמסגרות הסיפוריות המכניות שבהן הם נטועים. כוונתה היא, כמובן, לאותם גיבורים וגיבורות מן הקנון הקלאסי, כולל מעשיות לילדים, ולאותן מסגרות סיפוריות שאותן סופרים וסופרות, משוררים ומשוררות, אמנים ואמניות, חוזרים ומפעילים שוב ושוב וחוזר חלילה - בשעה שכל אדם חי, כל פרט לעצמו, הוא והיא כאחד, הם לעולם מנגנון אנושי יחיד, מיוחד במינו וחד פעמי. ■

הערות

1. Bruno Bettelheim, ***The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales***, 1975.
2. See, for example, Elaine Showalter, ***A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing***, 1977.
3. Ruth Kartun Blum, *Profane Scriptures:* ***Reflections of the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Poetry***, 1999.

יעקב וקסלר

תמונה של עולם

צִדֵּי דְּרָכִים.
מִשְׁעוֹלִים יְתוֹמִים מִשַּׁעַל, קְרָנוֹת שֶׁל צַלְמָוֶת אִלֶּמֶת.
וְרוֹעֵף וְחוֹזֵר הַנִּגּוּן הַיָּשָׁן, וּמַרְחֶפֶת תַּכְלִית בֵּינוֹתָם,
וְחוֹרֶטֶת בַּשֶּׁלֶט וְלוֹחֶשֶׁת בָּאֶבֶן,
וְנִסְתֶּרֶת הָרוּחַ רוֹחֶפֶת מוֹחֶקֶת,
וּפָחָה בַּתְּזוּזִים וּמַכִּים בַּסְּלָעִים,
וְרִטְשֵׁי אֲבָנִים מְנַגְּפִים וְשׁוֹרְטִים...
נוֹפוֹ שֶׁל עוֹלָם.

וְיֵשׁ יָדִים לַכֹּל, וְיֵשׁ גַּם קַרְקַע לָרַגְלַיִם,
וְיֵשׁ אֲחִיזָה בַּדָּבָר, וּלְעִתִּים גַּם סְלִילָה כָּלְשֶׁהִיא,
כָּךְ אוֹ כָּךְ וְאֶל קְצֵה הַדֶּרֶךְ תַּגִּיעַ...
חֲלָלוֹ שֶׁל עוֹלָם.

וְיָבֵשׁ הַלֵּב, וְנָחַר הַלֵּב,
וּמְשׁוֹטֵט בַּדְּשָׁאִים, וְחוֹמֵק וְעוֹבֵר וּמַרְטִיט בַּשְּׁלָגִים,
וְעוֹדֵנוּ נִשָּׂא בּוֹדֵד וְחָרֵב, מִתְגָּרֵד בָּאֲבָנִים וְקוֹצִים...
רִיקְנוּת שֶׁל עוֹלָם.

וְתֵבֵל בְּשֶׁלָּהּ.
הוֹלֶכֶת סוֹבֶבֶת וְשָׁבָה חוֹזֶרֶת,
רֵאשִׁיתָהּ וְסוֹפָהּ, דַּרְכָּהּ וּמְרוּצָתָהּ סְתוּמִים כַּהֲוָיָתָהּ...
סוֹדוֹ שֶׁל עוֹלָם.

וְעוֹד יֵשׁ נִסְתָּר וְצָפוּי בָּעוֹלָם,
וְחוֹמֵק בְּנוֹפוֹ, וּפוֹשֶׁה בְּרִיקְנוּתוֹ,
וְרוֹחֵף בַּחֲלָלוֹ, וּמְרַטֵּט וְלוֹחֵשׁ בְּסוֹדוֹ,
וְנִשָּׂא וְעוֹצֵר וְזוֹעֵק וְקוֹרֵא...
קְצוֹ שֶׁל עוֹלָם.

איה?

אָדָם הוֹלֵךְ בַּדֶּרֶךְ,
אָדָם תּוֹהֶה בַּדֶּרֶךְ,
אָדָם שׁוֹמֵם בַּדֶּרֶךְ.
אָדָם אוֹבֵד בַּדֶּרֶךְ...
אֵי... אֵי הַדֶּרֶךְ?

סוֹבֶבֶת, סוֹבֶבֶת הַדֶּרֶךְ.
רֵיקָה הַדֶּרֶךְ, נוֹטָה הַדֶּרֶךְ,
צוֹפָה הַדֶּרֶךְ, עוֹלָה הַדֶּרֶךְ,
וּמְצַפָּה... וְקוֹרֵאָה... וּתְפִלָּה...

שְׁמֵמָה הַדֶּרֶךְ...
אַיֵּה... אַיֵּה אָדָם יֵלֵךְ בַּדֶּרֶךְ?

אָדָם אוֹבֵד בַּדֶּרֶךְ,
וּלְצִדּוֹ הַדֶּרֶךְ...

עיני תינוקות

כְּנִצּוֹצוֹת אוֹר מְרַצְּדוֹת...
כִּתְהוֹמוֹת אֵין קְצִים...
עֵינֵי תִּינוֹקוֹת.

כַּאֲגַמֵּי תְּכֵלֶת עֲמֻקִּים...
כִּצְלִילֵי פְּלָגִים זַכִּים...
עֵינֵי תִּינוֹקוֹת.

מַקְרִינוֹת חֲלוֹמוֹת וְרָזִים,
מְשַׁלְּחוֹת נְשָׁמוֹת וְנִימִים,
מַסְתִּירוֹת נֶצַח תְּכֵלֶת רְקִיעִים,
עֵינֵי תִּינוֹקוֹת.

מתוך הספר *צללים וחבצלות* העומד לראות אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

העובדות כובלות והבדיון משחרר

בין *חבלים* לנוצות מאת חיים באר

דליה רק

"אם לא כל ניסוח, גם של משהו שקרה באמת, הוא פחות או יותר בדיוני?" כותב פטר הנדקה.
ובכך כולל הן את הבדיה והן את האוטוביוגרפיה בתחום האמנות. דיון בכתיבה אוטוביוגרפית ובכתיבה בדיונית יכול להפנות אותנו לשני רומנים של חיים באר, בהם הוא משתמש בחומרים זהים אך בנוסח שונה: *נוצות* ו*חבלים*.

נוצות הוא רומן בדיוני הכתוב בטכניקה אותנטית של העלאת זיכרונות ילדותו והתבגרותו של מספר-גיבור בגוף ראשון. *חבלים* הוא רומן אוטוביוגרפי הכתוב גם הוא בדרך של העלאת זיכרונותיו של המספר מילדותו ועד לבגרותו ולהגשמת ייעודו כסופר. צורת הבדיון האותנטי של *נוצות* מחייבת תחבולה אמנותית שתקרב את האמנות אל המציאות, ואילו דרך הכתיבה של *חבלים* בז'אנר האוטוביוגרפיה מקרבת את המציאות אל האמנות. בשתי היצירות משתמש הסופר בחומרים ביוגרפיים דומים. בכתיבה הבדיונית הסופר יכול לתת דרור לדמיון המשחרר, להפיח חיים בדברים שלא בדיוק קרו לו ולהלביש מסכות ועיוותים לדברים שקרו לו. לעומת זאת ביצירה האוטוביוגרפית הוא מוגבל רק לסיפור חייו, כבול לעובדות מזוקקות ללא תזזית הדמיון. היטיב להגדיר זאת צוקרמן, האלטר אגו של פיליפ רות, בדבריו אל הסופר: "נראה שאין לך לב - או דם - לעשות באוטוביוגרפיה מה שאתה חושב לחיוני לחלוטין ברומן".

ג' גוסדורף מציין שהאוטוביוגרפיה היא קריאה שנייה של חוויות חייו של הסופר; אפשר להרחיב אמירה זו ולראות באוטוביוגרפיה גם כתיבה שנייה של חוויות הסופר. באר משתף את הקורא במעשה הכתיבה האוטוביוגרפי ומרגיש כגנב הגונב משל עצמו, כשהוא כותב באוטוביוגרפיה על אותה חוויה שכתב בבדיה, ומתוודה: "את ייסורי גוויעתה ומותה של אמא, שהענקתי בפחזותי לדמות האם בספר, אשר אל כתיבתו שבתי לאחר פטירתה, ביקשתי עתה לחלץ משם ולהעתיקם לכאן, אל מקומם הראוי" (*חבלים*, עמ' 330). מתוך דבריו אלו ניתן להבין שהסופר רואה את היצירה האוטוביוגרפית כמקום הראוי לאירועים ביוגרפיים, אך ברגע שהטמיע את האלמנט הביוגרפי ביצירה הבדיונית, הביוגרפיה נכפפה לריבונות של הבדיון, ולכן עליו לזקק את החוויה ממסכות הדמיון, ולהעביר אותה ללא כחל וסרק ליצירה האוטוביוגרפית. בכתיבה האוטוביוגרפית הוא נאלץ, לדבריו, לפדות את הסצנה משביה המלאכותי והמעוות לצורך האמנות ב*נוצות*, ולהחזיר אותה למישור החיים ב*חבלים*.

עיון משווה בדמויות מקבילות ובסצנות חופפות בשתי היצירות, הבדיונית והאוטוביוגרפית, מצביע על השונה מתוך הדומה. הסופר משאיל למספר ב*נוצות* פרטים אוטוביוגרפיים היוצרים אותנטיות, אבל אינו מזהה עצמו עם המספר. על מנת להרחיק את המספר הבדיוני מדמותו הממשית של הסופר הוא יוצר דמות משנית ומקבילה למספר. דמות משנית זו היא חיים רכלבסקי, כשמו של חיים באר הסופר, ששינה את שם משפחתו כדי לכלול בשם המשפחה את הוריו: ב - ברכה אמו, א - אברהם אביו, ר - רכלבסקי. המספר ב*נוצות* מספר על חברו חיים ואומר: "ילדותו של חיים וילדותי שלי היו שזורות ופתוכות זו בזו למן היום ההוא בשלהי מלחמת השחרור, כאשר אמא ואני ביקשנו מחסה בביתם מפני הפגזה פתאומית של הלגיון" (עמ' 157). חיים רכלבסקי הוא בן גילו של המספר, לומד באותה כיתה, גר באותה שכונה, להוריו יש חנות מכולת בדומה להורי המספר, ובבגרותם הם נפגשים בצבא באותו תפקיד.
דמותו של חיים רכלבסקי מעוצבת בהתאם לנושא המרכזי של היצירה: החלום ושברו. "חיים היה ילד רך משוח בשמן, שתחושת ייעוד, אשר נטעו בו הוריו, ובייחוד אמו, מאז היוולדו, מדריכה אותו בכל מעשיו" (*נוצות*, עמ' 158). אבל החלום נגוז "סר חינו מלפני מוריו והוא החל להידחק אל השוליים, ומוקיריו לפנים הביאו אותו כמשל וכשנינה למאמר הבריות על ילד-הפלא שבגר - הנה, כך אמרו, הלך הפלא ונשאר הילד" (*נוצות*, עמ' 159). חיים חלם להיות כימאי גדול: "בבוא היום, הפליג חיים בהרהורים, יהיה כימאי, ומי יודע אם לא יעלה בידו לגלות יסוד חדש" (*נוצות*, עמ' 163). אבל "פינוי האוסף ואחסונו בעליית הגג - עד שיוחלט מה ייעשה בו - ציין את קץ העידן הכימאי בחייו של חיים" (*נוצות*, עמ' 165).
בדומה להקבלה בין המספר לחיים רכלבסקי יש הקבלה בין הורי המספר להוריו של חיים. ב*חבלים* מתייחס המספר לתחבולה פואטית זו ומציין שהיא נועדה לתת לבדיון את המרחב שלו ללא המגבלה של המציאות הביוגרפית. הוא חושש שאמו תכעס על דרך עיצוב דמותה ודמות האבא ב*נוצות*. כמו כן, אנשים המכירים את הדמויות בממשות ישוו בין היצירה לבין המציאות. כדי שהמציאות וההתחשבות באנשים סביבו לא יפריעו לו במעשה האמנותי החופשי, הוא נוקט בתחבולה, בעצת אמו, וכותב ב*נוצות* על ההורים "כדמויות משנה לא חשובות במיוחד" (*חבלים*, עמ' 324). אמו מציינת בדבריה, שהדמויות הבדיוניות אינן הדמויות במציאות הממשית: "אני ואתה יודעים שאבא הוא לא אבא ואמא היא לא אני" (*חבלים*, עמ' 323). שילוב הדמויות המקבילות משחרר את הסופר ממחויבות לאמת הביוגרפית, יוצר אותנטיות, ועם זאת המסר אינו מצטמצם לדמות מסוימת אחת אלא מתרחב לטבע האנושי בכלל. יחסי הגומלין בין דמותו של אביו של המספר ובין אדון רכלבסקי יוצרים תחושה של פתיחות ומרחב של דמות המשוחחת עם בת דמותה, מעין דו-שיח בתודעת הדמות: "מעולם לא שמעתי את אבא משיח בה וגם עם קרוביה המעטים נמנע מלהיפגש, רק פעם אחת ויחידה, בשעה שישבו הוא ואדון רכלבסקי לבדם בחצר, באפלה הקיצית, ואכלו ענבי מוסקט שב זכרה וניעור לחיים" (*נוצות* עמ' 44). גם האמא ובת דמותה גברת רכלבסקי משלימות האחת את רעותה, שתיהן חדות לשון, חכמות, מעשיות ובמצב של מריבה עם בעליהן: "מעשיה של הגברת רכלבסקי היו למורת-רוח לבעלה. הוא היה מתלחש עם אמא

ואומר כי התנהגותה הקנטרנית של אשתו, ושפע הטובה שהיא משפיעה על הפילוסוף האדמוני אינם מאהבת המן אלא משנאת מרדכי - ובדרך זו היא נפרעת ממנו" (*נוצות*, עמ' 167).

דמויות מקבילות אלו ב*נוצות* ממלאות תפקידן בהתאם לרוח היצירה ולאו דווקא מתוך נאמנות למציאות. דמותם של שני האבות הן דמויות חולמות בדומה לדמויות הגברים ביצירה, ואילו האמהות הן המעשיות בדומה לנשים ביצירה. ביצירה האוטוביוגרפית מפצה המחבר את הוריו, דמויותיהם תופסות מקום חשוב והופכות להיות מרכזיות וחלק מעיצובו של הסופר כאדם וכאמן. חשיבותם של ההורים מתבטאת בעיצוב דמויותיהם על החיובי והשלילי שבהם ותרומתם להגשמת ייעודו.

שתי חוויות שהטביעו חותמן על חייו של באר חוזרות בבדיה ובאוטוביוגרפיה: האחת מספרת על ביקור פקחי משרד הקיצוב בחנות המכולת של האב, השנייה מספרת על מות האם.

ביקור פקחי משרד הקיצוב בחנות המכולת של האב ב*נוצות* מסמן את מותו. בעקבות הביקור איבד האב את טעם החיים והפך לאדם בודד ומאוכזב: "יושב במקומו ואור השקיעה על פניו" (*נוצות*, עמ' 22). כיון ש*ב*נוצות מועלה אבסורד קיומו של האדם, שאינו יכול להגשים את חלומו, ממחישה האפיזודה את אוזלת ידו של האב. שני חלומותיו, למצוא את קבר בנו, ולהוכיח שענפי האקליפטוס הם ענפי הערבה, נגוזו. באר מציג בהקשר זה את דמותו של הקברן ריקליס, ומעצים את תחושת השבר בעזרת אוצר מילים הקשור למוות. הוא אף מדגיש את הדממה המשתלטת על הבית, ומשתמש בארמז לאגדה על מתי מדבר, באמצעות המילה ארכובה, ולפואמה 'מתי מדבר' של ביאליק, העוסקת במרד האדם, שם שולטת דממת המדבר. ארמז זה מחזק את מצבו של האב שרצה למרוד אבל נשאר כבול, הוא מתואר כשפסי הצל של סורגי החלון על פניו, כמו שמתי המדבר מתוארים "ככפותים ברצועות שחורות של צללי הרמחים".

סצנה דומה של ביקור פקחי משרד הקיצוב חוזרת ב*חבלים* אבל ברוח שונה. הסצנה מתוארת מתוך תחושת החיים וההמשכיות, כיון שנושא האוטוביוגפיה הוא החיים. באר רואה בסצנה זו חוויה שהקרינה על סיפור חייו ומסעו להגשמת ייעודו. אמנם גם בתיאור ב*חבלים* מופיעות מילים הקשורות במוות, אבל הוא מרגיש את החוט המקשר אותו עם החיים שלפני הולדתו לשתי הילדות שהיו לאמא, ילדות שהיו הראשונות לקדמו בטרם לידתו ו"התוו מסביב לעריסתו את המעגלים שלהן" (*חבלים* עמ' 109). בעקבות הביקור יש דיבורים ועשייה, לעומת הדממה ב*נוצות*: אמא "שלחה את מארתה באותו קליינט אלמוני וכפוי טובה, שהלך לאכול קורצה אצל המלכות וטפל עליה ועל אבא שיש להם יד בעסקי השוק השחור"... ואבא "מלמל שוב ושוב כי בסופו של החיפוש המדוקדק היה שללם של הכאלערעס לא יותר מקופסת פח ובה רוטל שקדים..." (*חבלים* עמ' 110). אמנם החיפוש גרם להתקף לב, אבל אבא ממשיך במטבח בשיקוי הפלא שלו. ניתן לראות שהקו המנחה ביצירה האוטוביוגרפית הוא דיוק בדיווח קרוב ביותר למציאות הממשית, שהובילה את הסופר להגשמת ייעודו. ביצירה הבדויה בעלת האלמנטים הביוגרפיים השלד הביוגרפי עובר טרנספורמציה, הסצנה הביוגרפית מושאלת לאביו של המספר שאינו הסופר, או שסיפור שתי הילדות מושאל לילד שנפטר. הסופר מפקיע את האירוע מהמרחב הביוגרפי כדי לתת לו משמעות נוספת במרחב סמלי, העוסק באדם המורד, מאבקו לחירות ודיכויו.

חיים באר במערכת 'עתון 77', שנות השמונים, צילום: מיכאל בסר

סצנה נוספת המופיעה בשתי היצירות היא מות האם. *נוצות* עוסק בחלומות האדם שאינם מתגשמים ומסתיימים במוות, ולכן מדגיש מות האם את סופיות האדם, בניגוד למחזוריות ולאינסופיות של הטבע. בתיאור מותה של האם יש הקבלה והתייחסות לעונות השנה ומחזוריות היום והלילה בביטויים רבים כמו: "בחורף האחרון לחייה" (*נוצות* עמ' 59), "היתה מייחלת לבוא האביב" (*נוצות*, עמ' 60), "באחד הבקרים בשלהי אדר" (*נוצות* עמ' 61), "בצהרי היום שבודקים בו את החמץ" (*נוצות*, עמ' 63), "באותו יום בערב", "בצהרי יום קיץ מוכה שמש" (*נוצות*, עמ' 64). ההבדל בין הטבע הנצחי לאדם בן התמותה בולט בתיאור הפריחה בטבע: "בחצר, מול חלונה, פרח השקד פריחה לבנה, פתאומית" (*נוצות*, עמ' 61). הפריחה מנוגדת לגוויעתה של האם הנזכרת בסצנה זו בהליכה עם אביה בשלג. הרצון לראות קשר בין האדם לטבע וההכרה שאין הקבלה ביניהם, העץ פורח, האביב בא, אבל אמא עומדת למות, מעמיד את האדם באופן אירוני במקומו, במוגבלות של חייו החולפים. כוחו של הזמן הגובר על האדם מודגש לא רק בציון העונות המשתנות ושעות היממה, אלא גם בסמליות של השעון המורה על אחרית הימים, שעון שהאם ראתה בילדותה ומוזכר בסצנת המוות. תיאור המוות ממשיך בסצנה של טוהרת האם בחדר המתים, התיאור מפורט ביותר כשהוא כולל את תיאור המטהרות, הבכי שלהן, המעשים של המספר, קריעת הבגד, ותיאור האם המתה. כל אלה הם חלק ממוטיב המוות ביצירה, הפעולות והמעשים בסצנה מנסים לחפות על הכאב של אובדן אם. הכאב מודגש באופן מטאפורי בתמונה של "ציפור מתה והשלג הולך ונערם עליה וקובר אותה תחתיו" (*נוצות*, עמ' 62).

> הסופר מפקיע את האירוע מהמרחב הביוגרפי כדי לתת לו משמעות נוספת במרחב סמלי, העוסק באדם המורד, מאבקו לחירות ודיכויו

ב*חבלים* מתגלים החיים מתוך סצנת המוות של האם. היצירה האוטוביוגרפית עוסקת בחיים, ולכן כאשר משתמש הסופר באופן מטאפורי בתמונת הציפור ב*חבלים*, התמונה שונה. ב*נוצות* הציפור מתה בשלג, ואילו ב*חבלים* זוהי ציפור חיה, דרור מעופף "עבר את החדר לאורכו ויצא בעד החלון שממול" (*חבלים*, עמ' 332). המספר מתאר בסצנה של המוות ב*חבלים* את הליכתם של האב ובנו אל מעמד ברכת החמה בהר ציון, ביום שבו משלימה השמש את מחזורה הגדול ושבה למקומה ברקיע לנקודה שנתלתה בו ביום הרביעי לבריאה. זהו

יוסי גמזו

שני שירים אחרי המלחמה

א. בלדה על יושבי המקלטים

גְּבוּרָה אֵינֶנָּה הֶעְדֵּרוֹ שֶׁל כְּפוֹר הַפַּחַד כִּי אִם הָאֹמֶץ לְהוֹדוֹת בּוֹ בְּלִי לַחְדֹּל
מַהֲנֶקֶת תִּינוֹק בּוֹכֶה בְּרֶעֶם הַבּוּמִים, אוֹ אִשּׁוּשָׁם שֶׁל נִפְגְּעֵי הַחֶרְדָּה
בְּוָלְרְיָאן, אוֹ הַצְּמָדַת יָשִׁישׁ אַסְתְּמָטִי לְקֻצָּה מַשְׁאַף גּוֹאֵל עַל סַף הַהִשָּׁנְקוּת,
אוֹ פִּבְרוּקוֹ שֶׁל שְׁבִיב חִיּוּךְ כּוֹזֵב לַיֶּלֶד
בְּרֶעֶד בְּפַרְקִינְסוֹן כָּתְלֵי הַמִּקְלָטִים.

גְּבוּרָה אֵינֶנָּה רַק מַסַּע-הָאֶלְנְקוֹת הָאֵימָתְנִי הַהוּא, הַכְּלָל לֹא וִירְטוּאֶלִי
בּוֹ מְעֻמֶּתֶת פְּלוּגָה ג׳ מִגּוֹלָנִי עִם הַמָּרָה בְּמַסּוֹתֶיהָ – פִּגּוּיָן
שֶׁל אֶלְנְקוֹת שְׁמוֹנַת מֵתֶיהָ הַטְּרֵיִים מֵאוֹתוֹ בַּיִת בְּבִינַת ג׳בֵּיל בִּכְסוּת הַחֹשֶׁךְ
כִּי אִם גַּם זֹאת שֶׁל מִי שֶׁבָּנָה נִשְׁלַח לְבָקוּ״ם
בְּאוֹטוֹבּוּס, אֲבָל מֻחְזָר לָהּ בְּאָרוֹן.

הַנְּעָרִים הַמְּטוּחִים בְּאַרְטִילְרִיָּה מוּל מַשְׁגְּרֵי מָרוּן אַ-רָאס אֶת זַעֲמָם
וּבְנֵי-גִּילָם הַמַּפְצִיצִים יוֹמָם וָלַיְלָה מִמְּטוֹסֵיהֶם בִּשְׁמֵי הַקַּיִץ הָרוֹתְחִים
בְּבַעַל-בֶּכּ, בְּצוֹר וְדַאחִיָּה אֶת קַנִּיָּה שֶׁל מַשְׁטֵמַת-הַסַּנְוֵרִים צְמֵאַת-הַדָּם
וְהַחוֹבְשִׁים הַמַּחֲלִצִים תַּחַת אֵשׁ-תֹּפֶת אֶת רֵעֵיהֶם וְנִפְגָּעִים בָּהּ הֵם עַצְמָם,
לֹא מִן הַיָּם נוֹלְדוּ כִּי אִם מֵאוֹתוֹ עֹרֶף שֶׁהוּא כַּיּוֹם זִירַת-חֲזִית לְכָל דָּבָר
וּמִתְקֻפָּה וּקְשִׁי-עֹרְפָּהּ שֶׁל אוֹתָהּ אִמָּא שֶׁבְּצַלְמָהּ וְכִדְמוּתָהּ בָּרְאָה אוֹתָם.

כִּי שׁוּם גְּבוּרָה אֵינָהּ נוֹלֶדֶת יֵשׁ מֵאַיִן וְשׁוּם עָנָף אֵינוֹ מֵנֵץ בְּלִי שָׁרָשָׁיו
וְאוֹתוֹ זֶרֶם-חִלּוּפִין שֶׁל חֹם הַיַּחַד הַמִּתְגַּלָּה בְּעִתּוֹתֶיהָ הַקָּשׁוֹת
שֶׁל הָאֻמָּה הַזֹּאת הַקָּמָה מִשְּׁסָעֶיהָ כְּאִישׁ אֶחָד פִּתְאֹם נֶחְשָׁף בְּכָל יָפְיָהּ
שֶׁל אַהֲבַת-אָדָם גּוֹלֶשֶׁת עַל גְּדוֹתֶיהָ
הַחֲזָקָה מִכָּל קַטְיוּשָׁה וְקָסָאם.

פִּתְאֹם שׁוֹמְעִים אֶת מַנְגְּנוֹן-הָאַזְעָקָה הַמַּצְטַלְצֵל כְּמִין רֶפְלֶקְס-כְּרִיזָה פַּבְלוֹבִי
בּוֹ מְנַתֵּץ אֶת כָּל מָמַ״ד-קַטְנוּת-הַנֶּפֶשׁ אוֹתוֹ אִזְכּוּר שִׁבְטִי שֶׁל שֶׁתְּפוּת-גּוֹרָל.
פִּתְאֹם הָעֹרֶף קֻשַּׁה-הָעֹרֶף הַזֶּה יֵשׁ בּוֹ, כְּמוֹ אֵיזֶה ״דְּוָקָא״ עַז מִכָּל צְפִירַת סִירֶנוֹת,
אֵיזוֹ אַלְכִּימְיָה, נַס פְּלֹאִי, מֶטָמוֹרְפּוֹזָה
בָּהּ עַם שָׁלֵם הוֹפֵךְ לְמִשְׁפָּחָה אַחַת.

פִּתְאֹם כְּמוֹ עוֹר צָפוּד מִקֶּרַע וּמַחְלֶקֶת מִתְגַּהֲצִים קְמָטֵי הָרִיב וְהַמָּדוֹן
בְּלִטֵּיפָתָן שֶׁל אֶצְבְּעוֹת אוֹתוֹ שִׁיאָצוּ הַמַּעֲלָה בְּאוֹב מֵעֹמֶק הָאֵימָה
אֶת הַיָּפִים שֶׁבְּנִדִּירֵי פִּרְחֵי הַטּוֹב שֶׁשּׁוּם בּוֹדְלֶר לֹא יַעֲלֶה עַל קְצֵה הַדַּעַת
אֶת לְבָלוּבָם הַלֹּא-צָפוּי כְּמוֹ גִּשְׁמֵי-קַיִץ
שֶׁל הָעֲרָבוּת
וְהַנְּדִיבוּת
וְהָאַכְפָּת.

גְּבוּרָה אֵינֶנָּה הֶעְדֵּרוֹ שֶׁל כְּפוֹר הַפַּחַד. הִיא כִּבּוּשׁוֹ וְחִבּוּשׁוֹ, כְּמוֹ שֶׁטֶף-דָּם
לְפוּף חוֹסֵם-עוֹרְקִים מִפְּלָא שֶׁשְּׁמוֹ תּוֹחֶלֶת, שֶׁתִּינוֹקוֹת בַּאֲפֵלַת הַמִּקְלָטִים
יוֹנְקִים אוֹתָהּ, כְּבָר מַעֲתָה, בֵּין בּוּם לְבוּם, כַּחֲלֵב-אֵם, כְּמִין זְרִיקַת-חִסּוּן מוּרֶשֶׁת
שֶׁבָּהּ מַכְתִּיב הַ-D.N.A שֶׁשְּׁמוֹ עֹז-רוּחַ
אֶת הַחֲצָפָה לִהְיוֹת, לִהְיוֹת וְלֹא לַחְדֹּל...

סיפור של תחייה, של זריחה, של קשר האדם לטבע ולבריאה.

כיון שהכתיבה האוטוביוגרפית היא בעלת אופי דיווחי ושכלתני יותר מן הכתיבה הבדיונית, מנסה המספר למצוא הסבר הגיוני לתיאור האם הקוראת לו "אבא" לפני מותה וחוזרת למחוזות ילדותה בשפת היידיש. בתהליך גוויעתה של האם והסבל שלה ושלו כבן הסועד את אמו, מוצא המספר את האבסורד שבחיים. בהקשר זה הוא נזכר בציור הרוח של הגיאומטריה של רנה מגריט, המציג מבוגר בעל פני תינוק, נושא תינוקת שפניה פני אשה מבוגרת. ציור זה מעביר בו כאב חד, הוא רואה את עצמו המטופל באם גוססת, ומציין את המצב במציאות המודרנית, בה הבנים חשים עדיין כילדים וצריכים לסעוד את ההורים החולים שהרפואה האריכה את חייהם באופן מלאכותי.

החזרה על אותן סצנות ודמויות ביצירותיו השונות של הסופר מאפשרת עושר של נקודות תצפית וראייה רחבה, מעמיקה ומגוונת של חוויות החיים, כפי שאומרת אמו של באר לבנה: "מי שכותב יכול לחיות את חייו מחדש" (*חבלים*, עמ' 328). ■

הערות

1. ח׳ באר, *נוצות*, תל אביב 1988 (1979). ח׳ באר, *חבלים*, תל אביב 1998.
2. ז׳אנר האוטוביוגרפיה נדון במסגרת עבודתי, הז׳אנר האוטוביוגרפי בספרות העולם וביטויו ביצירת חיים באר וביצירת פיליפ רות - עיון משווה, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור בהדרכת פרופ׳ רינה לפידוס, המחלקה לספרות משווה, אוניברסיטת בר-אילן, 2002.
3. פ׳ הנדקה, *אומללות שמחה בחלקה* (תרגמה א׳ המרמן), תל אביב 1980, עמ׳ 19.
4. פ׳ רות, העובדות: *אוטוביוגרפיה של סופר* (תרגמה ד׳ לוי), תל אביב 1992, עמ׳ 152
5. J. ,"Conditions and Limits of Autobiography" G. Gusdorf, New ,Olney (ed.), Autobiography: Essays Theoretical and Critical Jersey, 1980, pp. .28-48.
6. ח״נ ביאליק וי״ח רבניצקי, *ספר האגדה*, תל אביב, עמ׳ תריז.
7. ח״נ ביאליק, כל שירי *ח״נ ביאליק*, תל אביב, תשל״ג, עמ׳ 340-349.

ב. החיילים שלא חזרו על רגליהם משדות הקרב

לחיילי הסדיר, המילואים, המשפחות
השכולות וכל מפגיני המחאה

הַחַיָּלִים שֶׁלֹּא חָזְרוּ עַל רַגְלֵיהֶם מִשְּׂדוֹת הַקְּרָב
כִּי אִם נִשְּׂאוּ בֵּין הַגְּבָעוֹת הַבּוֹעֲרוֹת
צְמוּדֵי חוֹסֶם-עוֹרְקִים בִּידֵי חוֹבֵשׁ שֶׁהוּא עַצְמוֹ מֻקְרָב
לְצַלָּפָיו שֶׁל הָאוֹיֵב בְּסַעֲרוֹת-
קְרָבוֹת מָרוֹן-אַ-רָאס, בִּינַת ג'בֵּיל וּשְׁאַר שְׁמוֹתָיו וַאֲתָרָיו
שֶׁל מַר הַמָּוֶת בְּרֶכְסִים וּבַמִּדְרוֹן
עִם הַחִלּוּץ הַמְּחֻרָף בָּאֵשׁ אֶת נֶפֶשׁ נְעָרָיו
וְהֻחְזְרוּ בַּאֲלֻנְקָה אוֹ בְּאָרוֹן, –

הַחַיָּלִים אֲשֶׁר נָתְנוּ אֶת הַיָּקָר מִכָּל יָקָר
עַל חֲרִשׁוּתָם שֶׁל פּוֹקְקֵי אָזְנָם בְּמוֹךְ
שֵׁשׁ שָׁנִים טָמְנוּ רֹאשָׁם בְּחוֹל הָרַהַב הָעָקָר
שֶׁל הֶחָפִיף וְהַבְּסֶדֶר וְהַסְּמוֹךְ, –

הַחַיָּלִים שֶׁמִּלְחֲמוֹת הַגְּנָרָלִים לֹא מִלְּאוּ
אֶת יָמָ"חָם בְּיוֹם-פְּקֻדָּה מַמָּשׁ בְּמַאוּם
וְאַח"מֵי חֲלֹם שֶׁיָּכוּ עַכְשָׁיו עַל חֵטְא וְלֹא יִלְאוּ
(אִישׁ עַל חֲזֵה שׁוּנְאוֹ) לָעַד לֹא יְחַיּוּם, –

הַחַיָּלִים הַמְּפֻלָּאִים הָאֵלֶּה, מֶלַח הַמְּלָחִים
שֶׁל אֶרֶץ-דָּם זוֹ הָאֹכֶלֶת אֶת יוֹשְׁבֶיהָ
הֵם הַתַּשְׁלוּם הֲכִי מְפֻקָּע עַל אֲבָדָנָם שֶׁל עֲרָכִים
שֶׁכְּמוֹ מָצוֹף בַּיָּם – כָּל הַשּׁוֹמְטָם טוֹבֵעַ.

הֵם הַתַּשְׁלוּם הַמַּר מִכֹּל עַל דִּיאַגְנוֹזַת הַעֲדָרָה
שֶׁל מַנְהִיגוּת-אֱמֶת, לֹא דִּילִים וְקוֹמְבִּינוֹת,
שֶׁשּׁוּם סְלִיחוֹת (גַּם בָּאֱלוּל) לֹא יְכַפְּרוּ עַל שְׁעָרָה
לוּא גַּם אַחַת בִּלְבַד, שֶׁבְּעֶטֶיהָ תַּלְבִּין עוֹד.

וְהֵם כָּעֵת גְּדוֹל צִדּוּקֶיהָ שֶׁל תְּנוּעַת הַמְּחָאָה
שֶׁאוֹי לָהּ, אוֹי אִם תִּתְבַּזְבֵּז לָהּ אִימְפּוֹטֶנְטִית
אוֹ תִּתְפָּרֵק לָהּ לְגוֹרְמֶיהָ בְּלִי לִתְפֹּס כִּי הַשָּׁעָה
קוֹרֵאת לְ י ַ ח ַ ד, לִתְמוּרַת-אֱ מֶ ת אוֹתֶנְטִית.

כַּמָּה עֲלֻגוֹת הֵן הַמִּלִּים שֶׁבִּשְׂפָתֵנוּ
מוּל אִלְּמוּתָהּ שֶׁל הַדְּמָמָה הַמַּרְעִימָה
יוֹתֵר מִכָּל מַטְחֵי-כָּבוֹד בְּחֶלְקוֹתֵינוּ
הַצְּבָאִיּוֹת, בְּהִפָּעֵר הָאֲדָמָה
בְּכָל בָּתֵּי-עָלְמִין שֶׁלָּנוּ, יוֹם וָלַיְלָה
כְּלִעוֹתָיו שֶׁל אֵיזֶה מֹלֶךְ לֹא-יָדַע-
שֶׁבָּעָה בְּעֹמֶק מַלְכוּת הָאֹדֶם שֶׁלֹּא דַּי לָהּ
בִּיצָחֲקֵינוּ הָעוֹלִים לַעֲקֵדָה
מוּל תַּנְחוּמֵינוּ הַכּוֹזְבִים לְאָב וָאֵם, אִשָּׁה אוֹ בֵּן:
"שֶׁלֹּא תּוֹסִיפוּ דְּאָבָה עוֹד לְעוֹלָם"
שֶׁעָה שֶׁכָּל כִּוּוּיֵי הַשִּׂכּוּל, כְּבַבְרְזֶל הַמִּתְלַבֵּן,
שׁוּב לֹא יֵדְעוּ דָּבָר אַחֵר ז ו ל ת אֶבְלָם.

כִּי אִם רַבִּים אָנוּ תָּמִיד סְבִיב בּוֹר הַקֶּבֶר
הֲרֵי מִיּוֹם-שָׁנָה לָזֶה שֶׁאַחֲרָיו
בָּאִים פָּחוֹת - אֱמֶת מָרָה אֲבָל נוֹקֶבֶת –
כַּעֲרִיקִים הַנִּמְלָטִים מִשְּׂדֵה הַקְּרָב.

וְחֶרֶף כָּל שִׁירֵי-הָעָם-וְהַמּוֹלֶדֶת
כָּל מִשְׁפָּחָה, בִּיגוֹן בָּנֶיהָ וּבְכִיָּם,
מִיּוֹם לְיוֹם יוֹתֵר פְּצוּעָה, יוֹתֵר בּוֹדֶדֶת
בְּעוֹד אֲנַחְנוּ נוֹהֲרִים לִשְׂפַת הַיָּם.

בְּעוֹד אֲנַחְנוּ, בַּבּוּעָה הַהֲדוֹנִיסְטִית
שֶׁל פָּאב אוֹ בָּאר אוֹ מִזְלָלָה אוֹ דִּיסְקוֹטֶק
עוֹצְמִים עֵינֵינוּ בִּפּוּמְפֵּי סוּמָה, אוֹטִיסְטִית
מוּל פִּצְצַת-זְמַנּוֹ שֶׁל וָזוּף מִתְקַתֵּק
אוֹתוֹת-חֲרוּם שֶׁל סֶלֶם רִיכְטֶר הַמַּפְגִּיעַ
וְהַמַּתְרֵה בָּנוּ כִּי אִישׁ אֵינוֹ חָסִין
מֵעֹנֶשׁ אִי קְרִיאַת הַכְּתֹבֶת שֶׁהִתְרִיעָה
עַל הַ"מְּנָא" וְהַ"תְּקֵל" וְהַ"פַּרְסִין".

הַחַיָּלִים שֶׁלֹּא חָזְרוּ עַל רַגְלֵיהֶם מִשְּׂדוֹת הַקְּרָב
כִּי אִם נִשְּׂאוּ בִּידֵי חוֹבֵשׁ קְרָבִי אוֹ חָבֵר-
אַחִים-לִגְדוּד-אוֹ-לִפְלוּגָה בֵּין אֵשׁ נ"ט לְמַאֲרָב
אֶל הַמַּסּוֹק אֲשֶׁר הִמְתִּין לָהֶם מֵעֵבֶר
לַגֵּיהִנּוֹם – הֵ ם שֶׁנָּתְנוּ אֶת פְּצִיעָתָם אוֹ חַיֵּיהֶם
בְּמִחִיר חַיֵּינוּ הַחָבִים לָהֶם עַד נֵצַח
(אִם יֵשׁ מִין נֵצַח שֶׁכָּזֶה בִּשְׂדוֹת הַזְּמַן הַמִּתְלַהֵם
וּמִתְרוֹקֵן כִּשְׁעוֹן-הַחוֹל אוֹ דָּם מִפְּצַע)

אֶת הַחוֹבָה לְחִיּוֹת אַ חֲ רֵ ת, לֹא בַּבֹּץ שֶׁל עַד עַכְשָׁיו
שֶׁל רֹאשׁ קָטָן וּבְרוּךְ גָּדוֹל אוּלַי פִּי שְׁנַיִם
כִּי אִם בְּמִלֹּא אַחֲרִיּוּתוֹ שֶׁל עַם עוֹשֶׂה חוֹשְׁבִים וְשָׁב
אֶל עַצְמוּתוֹ שֶׁהִיא דְּרִיכוּת פִּקּוּחַת עֵינַיִם.

שֶׁהִיא הַהֶפֶךְ הַגָּמוּר מֵהַוַּיַּת לֹא-שֵׁם-קָצוּץ
שֶׁל אַשְׁלָיוֹת שַׁאֲנָנוּת וּזְחִיחוּת-דַּעַת
שֶׁאִם אוֹבֵד בָּהּ קָנֶה מִדָּה נוֹתֵר בָּהּ רַק קָנֶה רָצוּץ
עָלָיו חוֹלֶמֶת יַד אוֹיְבֵינוּ הַגּוֹדַעַת.

הַחַיָּלִים נְכֵי-הַגּוּף הָאֵלֶּה, הֵם אוֹ חֲבֵרֵיהֶם
שֶׁלְּעוֹלָם לֹא יִזְדַּקְּנוּ יוֹתֵר מִכְּתֹבֶת
תַּאֲרִיכֵי מוֹתָם הַחֲקוּקִים עַל שֵׁשׁ מַצְּבוֹתֵיהֶם
וְשֶׁזִּכְרָם יַפְרִיחַ תָּמִיד אֶת חֹק-הַכָּבֵד, –

כָּל הַפְּצוּעִים אוֹ הַגְּדוּעִים שֶׁאֵין הַלֵּב מַשְׂכִּיל לִקְלֹט
אֶת הַעֲדָרָם שֶׁלְּעוֹלָם לֹא יֵעָדֵר פֹּה,
שֶׁאֵין תְּמוּרָה לָהֶם וְאֵין שִׁוּה-עֵרֶךְ לֹא בְּמַעֲלוֹת-
קְדוֹשִׁים וְלֹא בְּתִהוֹם רִגְבָּם הַמִּדְרְדֵּר פֹּה
בְּאֵת קַבְּרָן, זֶה הַמַּמְצִיא לָהֶם מְנוּחָה לֹא נְכוֹנָה
לֹא בְּעִתָּם, לֹא בְּגִילָם וְלֹא בְּצֶדֶק,
הֵם, שֶׁמּוּל פְּנֵי הַמִּלְחֶמֶת הַחֲזָקָה וַחֲרוֹנָהּ
יָצְאוּ בִּשְׁמָהּ שֶׁל אַהֲבָה בִּלְתִּי נִמְדֶּדֶת
לְאוֹתוֹ עֹרֶף שֶׁהֵפֵּךְ חָזִית מֻבְהֶקֶת תּוֹךְ שָׁעוֹת
וּמִסִּירוּתָם לוֹ הִיא גַּם אַלְפָא גַּם אוֹמֶגָה,
זוֹ שֶׁעֲלֶיהָ מְשַׁלְּמִים בְּבֶנֶק הַדָּם וְהַדְּמָעוֹת
בְּמִזְמָנִים שֶׁל הַנּוֹרָא מִכֹּל: הֲרֵגַע
בּוֹ מוּרָדִים הֵם לְעֵינֵי אָבוֹת-אוֹמְרֵי-קַדִּישׁ-עַל-בְּנָם
שֶׁלֹּא כְּסֵדֶר הַדּוֹרוֹת, אֶל בּוֹר פָּתוּחַ –
אֲנִי שׁוֹאֵל עַצְמִי אִם אָנוּ רְאוּיִים לְקָרְבָּנָם
וְלֹא תָּמִיד, אֲנִי מוֹדֶה,
אֲנִי בָּטוּחַ.

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

אגדות על צבא וגבריות

יש ספרים צפויים, אשר כבר לפי שמם, חזותם, הכיתוב שעל גבם ודף היחצנות הנלווה אליהם, ברור לך שיצאו מאותו תנור אפייה של לימודי תרבות ומגדר הפולט עשרות מהם לשוק מדי חודש. העניין היחיד שיש אולי בכתיבה עליהם, הוא בהצבעה על התבנית האחידה הזאת, היצוקה באותה לשון עגה המשעתקת (מילה חביבה עליהם בהקשר אחר) זה את עבודתו של זה גם אם הנושא כל פעם שונה. כזהו גם ספרה של אורנה ששון-לוי ***זהויות במדים - גבריות ונשיות בצבא הישראלי*** (הוצאת מאגנס/ הקיבוץ המאוחד, תשס"ו). במה עוסק הספר ומהי, בתמצית גמורה, מסקנתו? כותבת המחברת ב'פתח דבר':

הספר בוחן לעומק ארבע קבוצות על פי המגדר ועל פי התפקיד הצבאי: חיילים קרביים, חיילים בתפקידי צוואדון כחול, חיילות בתפקידים קרביים וחיילים בתפקידי צוואדון לבן. מהמחקר עולה, כי במהלך השירות הצבאי מתכוננות בקרב קבוצות שונות של חיילים תפיסות נבדלות של גבריות, של אזרחות ושל הקשר ביניהן. אולם אף על פי שכל קבוצה מעצבת זהויות מגדריות ואזרחיות נבדלות, כל הזהויות מתעצבות מתוך דיאלוג מתמשך עם הגבריות ההגמונית של החייל הקרבי. החייל הקרבי, הנתפס כמגלם את הגבריות ההגמונית ומזוהה עם 'אזרחות טובה', ניצב אפוא בראש 'הפרמידה' ההיררכית המשקפת ומשעתקת ריבוד חברתי על פי מגדר, מעמד, אתניות ותפקיד בצבא (עמ' 2-3).

מפתיע! לא כן? המחברת הכותבת את ספרה, כדבריה, מתוך עמדה פמיניסטית מפורשת (כלומר, שוויונית ואנטי מיליטריסטית), ומתוך מתודה מחקרית שנועדה לחשוף בקיעים בעמדת הקבוצות השונות כלפי המערכת, חושפת את העובדה שבארגון הצבאי החייל הקרבי נתפס בכל זאת כמגלם של "הגבריות ההגמונית" וניצב בראש ההיררכיה. היתה זו הפתעה גדולה הרבה יותר היתה מגיעה למסקנה הפוכה. שכן, אז היה זה סימן שאין עוד צורך בצבא ואפשר לפרקו לאלתר.

דומה שאמת פשוטה זו נסתרת מעיני הכותבת (ומעיני משבחיה, כצפוי, יהודה שנהב ב'ספרים' ויצחק לאור ב'תרבות וספרות' ב'הארץ'). זהו הכשל הידוע בשם disregarding of the obvious דהיינו, התעלמות מהעיקר. שיאו של כשל זה בהתעלמות מהעובדה "הפשוטה, החותכת" (כדברי אבידן) שחיילים קרביים משלמים בחייהם בעת מלחמה יותר מחיילים אחרים, וראה מלחמת לבנון השנייה שאך נסתיימה (נספח 1 להלן). מספרה של ששון-לוי אפשר להתרשם שלהיות חייל קרבי זו אך פריווילגיה הכרוכה בזכויות-יתר, ואילו להיות חייל לא קרבי זה הפלייה הכרוכה בזכויות-חסר. אלה כמובן הבלים, אם נותנים את הדעת, שאינה ניתנת כאן, לעובדה שהחיים הם הזכות הגדולה ביותר שיש. חרף פרק היסטורי בספרה (פרק שני), נראה כי ששון-לוי חוקרת את מושא מחקרה במנותק מכל הקשר, המערכת הצבאית בעלמא. כאילו שמה את התופעה הנחקרת בסוגריים מבלי לשאול מה לפניה ומה לאחריה, לשם מה נוצרה ולאיזה תכלית נועדה מלכתחילה?

זהו הכשל הנוסף של "התיאוריה הביקורתית" בכלל. מילת הקסם של תיאוריה זו, האמורה לתרץ כל קושיה, היא המילה "הבניה": "תפיסות מגדריות הראו שזהויות של נשים וגברים הן תוצר של הבניה חברתית" (עמ' 10), כותבת ששון-לוי ומונה בהמשך מקצת מהאילנות הגבוהים שבהם היא נתלית: "ג'ודית בטלר צעדה צעד נוסף בטענתה כי אין כל זהות אותנטית וקוהרנטית (לגברים ולנשים) למשל, כשאשה בוחרת לנעול סנדלים עם עקב גבוה, היא מסמנת את עצמה כאשה. זהות מגדרית היא סדרה של פרקטיקות המעוצבות תוך כדי יחסי גומלין" (עמ' 11). "גישתו של הסוציולוג רוברט קונל היא כי גבריות (כמו נשיות) היא הבניה חברתית תרבותית המובנית בתוך ההיסטוריה" (עמ' 12). "בורדייה טען כי נשים כמו גברים הפנימו את המבנה של שליטה

גברית, ולכן הוא מוטבע גם במוסדות, בתכונות בדברים" (עמ' 13). והיא מסכמת: "יש לשאול אילו פרקטיקות מבנות את הזהויות הגבריות ובעיקר אילו אינטרסים משרתות זהויות אלה". "הבניה" בניגוד למושגים כמו "התפתחות", או "השתנות", ששימשו את המחקר "הבלתי ביקורתי" (כלומר הלא שיפוטי) הקודם, כאילו מבקשת לומר שיש לנו כאן עניין עם משהו מלאכותי, מניפולטיבי ומתוכנן מראש. התפיסה או המחשבה המסתתרת מאחוריה היא לא רק שהכל הוא "הבניה", אלא ש"הבניה" זו היא

לחלוטין עניין של בחירה שרירותית ואינטרסנטית, ולפיכך היא אחראית לכל אי הצדק שבעולם מאז ועד היום. מעולם לא הייתי מרקסיסט אדוק, אבל ההשקפה המרקסיסטית ההפוכה, ששום דבר איננו שרירותי ושהכל הוא כורח התפתחות היסטורית, נראית לי כבר רציונלית הרבה יותר. (וראה נספח 2 להלן). המרקסיסט אומר לנו שללא משטר העבדות ביוון, לא היתה הדמוקרטיה המודרנית אפשרית (כשם שהשלב הסוציאליסטי, לפי התיאוריה לפחות, לא ייתכן ללא שלב קפיטליסטי קודם). חוקרי מגדר ותרבות, לעומת זאת, תובעים להחיל אמות מידה פוסט-מודרניות (של צדק, שוויון ואחווה) באורח רטרואקטיבי על תקופות קודמות מבלי לנסות אפילו להבין את האילוצים של כל תקופה. ג'ודית בטלר (דלעיל) אינה מוכנה, למשל, להכיר באילוצים ביולוגיים כלשהם, וגבריות ונשיות בעיניה הן עניין של החלטה גרידא (וראה *קוויר באופן ביקורתי*, רסלינג). לא פלא שהיא מטיפה גם לשינוי טוטאלי של מסגרות המשפחה, ההורות, החינוך וכדומה, מבלי לתת את דעתה על צרכי החברה וסיכויי עתידה.

אורנה ששון-לוי אינה מרחיקת לכת עד כדי כך, אבל גם לה ברור שדומיננטיות גברית בצבא לא נועדה אלא לשרת אינטרסים גבריים (אשכנזיים) באמצעות הדרת נשים, מזרחים ומהגרים (ולא כדי לשרת איזה צורך קיומי כללי של המדינה). וכך היא אומרת במילותיה שלה:

הספר חושף אפוא את האופן שבו הגבריות ההגמונית משתתפת בעיצובן של היררכיות מגדריות ואזרחיות בישראל. מידת המרחק או הקרבה אל הגבריות הקרבית מהווה מדד לקבלת זכויות סמליות וחומריות. קבוצות שאינן משתייכות או אינן קרובות לגבריות הגמונית זו, אינן מודרות ממוסד האזרחות, אולם הן משולבות בו באופן מבודל. המדינה משמרת את מעמדה של הגבריות ההגמונית ואת המבנה הריבודי של הצבא על ידי הפעלת תהליכים דואליים של הכללה ודחיקה לשוליים בו-זמנית. הגיוס האוניברסלי לצבא מגדיר קבוצות חלשות (נשים, מזרחים ממעמד נמוך, דרוזים ובדואים) כ'גברים מספיק' כדי להיות אזרחים בתחום הביטחון, אולם הצבתן בתפקידים פריפריאליים, משמרת את המבנה הריבודי האזרחי. המכניזם של 'הכללה מוגבלת' משמר את המבנה ההיררכי של הצבא ואת כוחן של הקבוצות החזקות מבלי להסתכן בהתקוממות מגדרית, אתנית, או מעמדית (עמ' 5-6).

לפנינו, אפוא, כדבריה, לא רק העדפה לא עניינית של החייל הקרבי, אלא גם הערמה מפלה של האחר החלש. ברגע שכך הגדירה את מטרת מחקרה, מצאה גם דרכים להוכחתה (ובזאת עוסקים ארבעה פרקי הראיונות שבספר). מבלי להיכנס לפרטים אומר בפשטות כך: בהנחה שמסקנותיה הן אמת לאמיתה, שזו היא המציאות ויש לה הוכחות מוצקות לכך - מדוע שלא תעמיד אותן למבחן בג"צ (כפי שעשתה, למשל, "הקשת הדמוקרטית המזרחית" בפרשת אדמות הקיבוצים) ותתבע את הצבא והמדינה על הפליה מכוונת? ייתכן שראוי להתמודד עם אמירות כגון אלה (וכמו האמירה של הסוציולוג צ'רלס טילי המובאת בספרה כי "המדינה היא פשע מאורגן") לא רק במגדל השן של האקדמיה, אלא במישור המשפטי הפומבי.

המתודה המחקרית הנקוטה בידה, היא סובייקטיבית ותלויה, כדבריה, באמונותיה של החוקרת. שלוש הדרכים שהיא מונה (המעגל הפרשני, המתודה הפמיניסטית, ודרך הגוף) מנסות להסיק את השלם מן החלק. כלומר, כיצד ובמה כפוף הפרט למערכת (כפי שחקר פוקו בתי חולים ובתי סוהר על מנת ללמוד "כיצד מצדיקים משטרי שליטה את עצמם") ולעולם לא להפך. אני סבור שבלא להבין את הגיונה הכולל של המערכת, ספק אם ניתן להבין את התנהגותה כלפי הפרטים.

וכך, נידונים אנו לקרוא שוב ושוב כי הצבא לא נברא אלא למטרה אחת בעיקר, לשם שימור השליטה הגברית בחברה: "ניתוח ניהול הגוף והרגש מאפשרים לנו לעמוד על דרכי ההבניה של נשיות וגבריות בצבא ולחשוף את המנגנונים המשמרים את השליטה הגברית" (עמ' 25). אנו שומעים שוב ושוב על רצון הגברים בשליטה (ועל רצון הנשים בשוויון?), קלישאות שרק מעמיקות סטריאוטיפים קיימים. המחקר כולו מתבסס על ראיונות עם 65 חיילים בלבד (52 גברים ו-13 נשים). היא עצמה אומרת כי מחקרה "אינו כמותני ואינו מתיימר להשיג ייצוג סטטיסטי מדויק" (עמ' 26). בקבוצת החיילים הקרביים ראיינה 20 חיילים בלבד מהחילות השונים (למשל, 1 מגולני, 2 מהצנחנים). מה שאינו מונע ממנה לאפיין את החילות הללו כדלהלן: "בגולני מדגישים יכולת פיסית והתנגדות לסמכות... ואילו בצנחנים מודגשת שליטה עצמית, השכלה וערכים. לעומתם, המודלים של הטייס, הסיירת והשריון שונים לגמרי". כל זאת כדי להסיק את המסקנה ש"אין שום דבר טבעי או הכרחי בזהותו של הלוחם... אלא הם גוונים שונים של הבניות גבריות" (עמ' 50). במקום לחזור שוב ושוב ולהסיק את "ההבניה" המובנית מראש (בראשו של החוקר/ת), אפשר להגיע למסקנה אחרת, שאין כאן שום הבניה, אלא התנהגות פונקציונלית הנובעת מצרכי התפקיד. אבל פתרון פשוט זה לא יעלה על דעתה של ששון-לוי הנחושה להוכיח את הנחותיה. אם קבוצת הקרביים היתה המעורבת ביותר מבחינה אתנית (5 מזרחים, 9 אשכנזים, 6 ממוצא מעורב) וקשה להוכיח בה הדרה של מזרחים, לפחות לא בדרגי הפיקוד, הרי היא בכל זאת תוסיף לחפש וגם תמצא "חלוקת עבודה אתנית מעמדית" בקרב החוגרים הלא קרביים. למרות שהמחקר העיקרי בנושא היה מחקרו של סמי סמוחה משנת 1983, למרות שהצבא מסרב מאז לספק נתונים על התפלגות אשכנזית-מזרחית בצבא; למרות שגם היא מודה כי "יש ייצוג נכבד למזרחים במטכ"ל וכבר היו שלושה רמטכ"לים ממוצא מזרחי", לא תוותר ששון-לוי על טענותיה העקרוניות ותשאף לחלץ אותן מפי מרואייניה. לשם כך נוצק כל ראיון לתוך איזו מסגרת מחקרית קודמת שאותה הוא אך מאייר. למשל, דברי החייל יונתן (עמ' 60) כאיור למחקר של מאירה וייס; דברי החייל גיא (עמ' 61) כאיור למחקר של ראובן גל; דברי החייל עומר (עמ' 63) כאיור למישל פוקו וכן הלאה. כלומר מחקר מובנה מראש החוקר/ת.

מבלי להימנות עם אחד מחמישים ושניים המרואיינים הגברים שלה, אני יכול לומר לה כי שירותי הצבאי בסדיר ובמילואים, לפני שנים רבות אמנם, היה עבורי סיוט אחד גדול, וחשבתי אז שאחד היתרונות בלהיות אשה הוא שקל לה יותר להשיג ממנו פטור. השירות הצבאי, בעיני לפחות, נתפס פשוט ככורח, שבשל נסיבות היסטוריות נושאים בו בעיקר גברים. בדיעבד, כל המשרתים, על כורחם, מנסים להפיק ממנו את המרב לעצמם, אולם איני בטוח אם דווקא החיילים הקרביים (המסכנים את עצם חייהם) הם הנהנים הגדולים ממנו, ולא בעלי הצווארון הכחול, כמו החייל אשר בספרה (עמ' 126), שהשיג לבסוף את מבוקשו להיות ספר צבאי סמוך לבית. לא במקרה נעדר מספרה כל זכר לעגה צבאית כגון "חמשוש" - חופשת סוף שבוע (חמישי, שישי, שבת) בבית, או קל"ב - שירות קרוב לבית; או "שבוע/שבוע" - שבוע בצבא שבוע בבית, שהוא ההסדר עם הטבחים בצבא, עגה המצביעה על יתרונם של החיילים הלא-קרביים דווקא, מכיוון שאינה תואמת את מטרות מחקרה.

לכן כל מי שאומר/ת כי לגברים, ובעיקר לחיילים הקרביים, יש אינטרס גברי בשימורו של השירות הצבאי, פשוט אינו/ה יודע/ת מה הוא/היא סח/ה.

אשר לעניין המיליטריזם, ברור שצריך להילחם

בו. אבל מי שרואה בו עניין מגדרי ומטפח קלישאות כגון "גבריות שווה מיליטריזם ונשיות שווה פציפיזם" רק מאדיר סטריאוטיפים חלולים.

נספח 1: "מפת החללים החדשה"

הכרוניקה הלא בדוקה של מלחמת לבנון 2006 (ואני הולך לצורך האילוסטרציה בלבד בעקבות דברי הקצח"ר אלוף שטרן) אומרת כי רוב הנופלים במלחמה זו, קרי החיילים הקרביים שנהרגו בה, היו מן הפריפריה: ערי פיתוח, ערי ספר, התנחלויות, מושבים, קיבוצים, יישובי מיעוטים וכדומה, שבלט בהם חלקם היחסי של עולים מברה"מ ועולים מאתיופיה. זאת בניגוד לתזה של ששון-לוי לפיה מקום כבוד היו צריכים לתפוס בה דווקא יוצאי ערים מבוססות בגוש דן. לפיכך, אחת משתיים: או ש"הגבריות ההגמונית" החדשה אינה מה שהיתה, או שכבר איננה כל כך "הגמונית", כפי שמרמזות גם תוצאות המלחמה. בכל מקרה, נראה, שהתזה של ששון-לוי אינה מעודכנת עוד והיא עומדת על כרעי תרנגולת.

נספח 2: חברה מטריארכלית באי צ'גו

בעודי עוסק בספרה של אורנה ששון-לוי, יצא לי לקרא בגיליון "7 ימים" של 'ידיעות אחרונות' (11.08.06) כתבה בשם "בת הים הגדולה" המספרת על חברה מטריארכלית בת ימינו באי צ'גו, הגדול שבאיי דרום קוריאה (מרוחק כ-450 ק"מ מסיאול). פרנסת האי היא על פירות-ים, המושגים ברובם בצלילה לקרקעית הים. תחילה עסקו בכך גברים, אך במאה התשע עשרה השתנו פני הדברים כאשר נשים החליפו אותם בתפקידי צוללנים עד שהשתלטו כליל על התחום. מספר העיתונאי ניצן פרורו: "המיומנויות שלהן מדהימות. הן עוטות חליפות גומי ומשקפי צלילה, ללא בלוני חמצן. הן מסוגלות לעצור את נשימתן ליותר משתי דקות וצוללות לעומק של עד 15 מטרים... עוסקות בכך נשים בנות 50, 60, 70 ואפילו 80 שנה". התברר כי "הגוף הנשי בנוי טוב יותר מן הגוף הגברי להתמודדות עם הלחצים האדירים במעמקים, וכי נשים מתאימות יותר לצלילה גם משום שאחוז השומן הגבוהה בגופן עוזר להן להתמודד זמן ממושך יותר עם המים הקפואים".
כתוצאה מהשתלטותן על הענף, נעשו הנשים המפרנסות, השליטות ומקבלות ההחלטות במשפחתן ובחברה כולה. יום טוב שבו הן מעלות ברשתן קונכיות, חלזונות, שבלולים וקיפודי ים, הנמכרים לסוחרים יפנים, עשוי להכניס לכיסן -2000 דולר, סכום עתק בכל

צוללנית בצ'גו

מובן. הגברים נשארים בבית ומגדלים את הילדים. אם נולד בן זהו יום תוגה, אם נולדת בת זהו יום שמחה. וכן הלאה, כמו במשטר פטריארכלי רק להפך.
אורנה ששון-לוי היתה אומרת, כי אין כאן שום דבר טבעי וכי זה הכל הבניה. יופייה של הכתבה העיתונאית התמימה שהיא מראה לנו בפשטות גמורה, כיצד אילוצים ביולוגיים וכלכליים, פשוטם כמשמעם, הם היסוד לכל תופעה אנושית וחברתית. ואידך זיל גמור (באוניברסיטה).

אתנחתא אינטלקטואלית

אתנחתא אינטלקטואלית מן הדיון דלעיל, עשוי לשמש לנו ספרם של סטיבן לוויט וסטיבן בנדר *פריקונומיקס* (כתר, מאנגלית: ורדה יערי, עריכה מדעית משה פרל, 2006) שכותרת המשנה שלו היא "לתפוס את העולם בכלכלתו". בניגוד לסוציולוגיה המגדרית המובנית כל כך ושהכל בה לגמרי צפוי, שום דבר ממש לא צפוי בחשיבתו של סטיב לוויט. לוויט, שהוגדר על ידי ה'ניו יורק טיימס' בתור "הכלכלן הצעיר המבריק ביותר באמריקה", אינו עוסק בשאלות שהיינו מצפים מכלכלן לעסוק בהן: "מה משותף למורים ולמתאבקי סומו?", "מדוע סוחרי סמים גרים עם אמם?", "איפה הפושעים כולם?", אלה הם חלק משמות הפרקים בספרו. לוויט אינו כלכלן טיפוסי, אבל הוא מיישם את כלי הניתוח הכלכליים המשוכללים כדי לעסוק בשאלות שטרם נשאלו ולהשיב עליהן תשובות מפתיעות. מכאן נגזר גם שם ספרו באנגלית (שנכתב עם כתב ה'ניו יורק טיימס' סטיבן דבנר) freakonomics המורכב מהמילה freak - מוזר, ומהמילה economics - כלכלה.
לדעתי, בניגוד למה שכמה כבדי הראש עשויים לסבור (וכבר קראתי עליו מאמר מזלזל מאת אריאל רובינשטיין, פרופסור לכלכלה באוניברסיטת ת"א, במוסף 'ספרים'), אין זה ספר אנקדוטלי, אלא ספר מקורי לחלוטין, שמקוריותו איננה מצייתת לשום שיח מוכר ולכן קשה לבליעה לאניני הטעם האקדמי.
נדגים זאת מתוך ההקדמה הקרויה "הצד הנסתר של הדברים", המדגימה את גישתו של המחבר. ובכן, מסופר בה כי בתחילת שנות התשעים הנושא המדובר ביותר בכלי התקשורת באמריקה היה החרדה מפני התגברות הפשיעה. עקומת שיעורי הפשיעה לסוגיה טיפסה באופן תלול בכל הערים האמריקאיות הגדולות. כל המומחים הסכימו שהיא האיום הגדול ביותר מבית על החברה האמריקאית. הקרימינולוג ג'יימס אלן פוקס חיבר בשנת 1995 דוח מיוחד לממשל שבו ניבא כי בעשור הבא יוכפל שיעור מעשי הרצח המבוצעים בידי בני נוער. הנשיא קלינטון הכריז, כי "אם לא תשתנה המגמה,

תשתלט אנדרלמוסיה על ארצנו."
ואז - כותב לוויט - החל שיעור הפשיעה לצנוח במקום לעלות. היתה זו צניחה עקבית ורצופה בכל רחבי המדינה שאיש לא צפה אותה. במקום ששיעור מעשי הרצח בידי בני נוער יכפיל את עצמו, כפי שצפה ג'יימס אלן פוקס, הוא צנח ביותר מחמישים אחוזים בתוך חמש שנים. בשנת 2000 היה שיעור מקרי הרצח בארצות הברית הנמוך ביותר זה 35 שנה, וכן חלה ירידה

בכל תחומי הפשיעה האחרים. המומחים שלא צפו את הירידה, ניסו עתה להסבירה. חלק תלה זאת בשגשוג הכלכלי, חלק בחוקים מחמירים לרישוי כלי ירייה, חלק באסטרטגיות שיטור נוקשות כמו בניו יורק. לוויט כופר בכל ההסברים הללו, שהפכו לדעה רווחת בתקשורת. לדבריו, וכאן נעוצה מקוריותו, הגורם אשר תרם יותר מכל לירידה משמעותית בפשיעה נזרע עשרים שנה קודם לכן, והוא קשור באשה צעירה מדאלאס בשם נורמה מק'קוריווי. כמו "אפקט הפרפר", שתנודת כנפיו ביפן מחוללת סופת הוריקן באמריקה, כך השפיע המקרה של נורמה מק'קוריווי באופן דרמטי על מהלך האירועים מבלי שהיתה כלל מודעת לכך. נורמה היתה צעירה בת 21, אלכוהוליסטית, חסרת השכלה ומכורה לסמים, שכל מבוקשה היה לבצע הפלה לאחר שבעבר כבר ילדה פעמיים ומסרה את ילדיה לאימוץ. בטקסס אסר החוק על הפלות ואת עניינה אמצו אנשים בעלי השפעה שהפכו את תביעתה נגד התובע של טקסס הנרי וייד לתביעה ייצוגית. העניין הגיע בינואר 1973 לבית המשפט העליון של ארצות הברית שפסק לטובתה והתיר הפלות בכל רחבי המדינה.

ולוויט שואל: איך השפיע, אפוא, תיק רו נגד וייד דור שלם מאוחר יותר על ירידת שיעורי הפשיעה המשמעותית ביותר בהיסטוריה?

ולוויט משיב: מיליוני הנשים שבחרו לבצע הפלות בעקבות תיק רו נגד וייד, היו נערות עניות ולא נשואות, שסיכוי ילדיהן, אילו נולדו, להידרדר לעולם הפשע היו גבוהים מן הממוצע. תיק רו נגד וייד מנע את לידתם. גורם זה היה בעל עוצמה ותוצאתו הדרסטית ניכרה כעבור שנים: כאשר הילדים שלא נולדו היו אמורים להיות בשיאו של גיל הפשיעה שלהם, החלו שיעורי הפשיעה לרדת.

והוא מסכם: "לא חוקי הפיקוח על כלי ירייה, לא הכלכלה האיתנה, ולא אסטרטגיות שיטור חדשות עצרו את גל הפשיעה. תרמה לכך העובדה שמאגר הפושעים הפוטנציאליים הצטמק באופן דרמטי. אם כן, כמה פעמים הוזכרו ההפלות החוקיות בדברי המומחים בנושא, שגלגלו את התיאוריות שלהם לפתחה של התקשורת? - אפס" (עמ' 18).

הדוגמה הזאת אהובה עלי משום שהיא מסרבת לחפש את המטבע מתחת לפנס. אני סבור שכך מתגלות רוב התגליות החשובות, בעוד מחקרים המחקים זה את זה נערמים להם זה על זה מבלי לחדש דבר.

הספר מלא בדוגמאות כאלה, ומפליאות במיוחדות אלה העוסקות בהשפעה המהפכנית של האינטרנט.

פרוזה של משורר, שירה של מבקר

מונחים לפני שני ספרים העוסקים בפרקי חיים של מחבריהם: ***חיים ארוכים קצרים*** מאת המשורר טוביה ריבנר (הוצאת קשב לשירה 2006, 158 עמ') ו***דישומים של התגלות*** מאת המבקר אריאל הירשפלד (הוצאת חרגול/עם עובד 2006, 212 עמ'). מעניין כי דווקא ספרו של המשורר כתוב בפרוזה מדודה, יבשה משהו, וספרו של המבקר כתוב בפרוזה פיוטית ומתפעלת. כאילו נהנה כל אחד מהם לכתוב בלשונו של חברו.

.1

טוביה ריבנר הולך בפשטות בעקבות הזיכרון החי כפי שהוא פוקד אותו. אין זה זיכרון כרונולוגי שיטתי, מה גם שמעודו, כדבריו,

לא כתב רשימות יומן ולא העלה על הכתב שיחות על נושאי ספרות ששוחח עם חבריו, ועל כך הוא מיצר, אלא זיכרון מבעבע: "זיכרון מנכיח, בועט. קופץ קדימה ואחורה כחפצו. כך כתוב הספר הזה שלא נוצר בשום כוונת מכוון" (עמ' 156).

עם זאת נושאו העיקרי, הטמון כבר בשמו, "חיים ארוכים קצרים", כלומר חלוף החיים והזמן שכל מה שנותר מהם הוא זיכרון, מחלחל בכוח רב בין דפיו. "כל החיים אינם אלא זיכרון. גם מה שאנו מכנים הווה איננו אלא זיכרון. כי כל מה שחווים ברגע שמודעים לו, כבר הוא בגדר זיכרון. המציאות היא מה שאיננו יודעים" הוא כותב (עמ' 9-38). לעתים דווקא לשונו המדווחת עובדות גרידא מצליחה להעביר תחושות אלה בעוצמה רבה. למשל: "אמי היתה בת 43 כשנרצחה. אבי בן 56 וחצי. בתי תהיה השנה בת 57. אני בן 82" (עמ' 77). ובמקום אחר: "לודוויג שטראוס (משורר ומורה ידידו של ריבנר - ע.ל.) הסתלק ב-1953 בן 61. לאה גולדברג ב-1970 בת 59. גם עגנון הלך לעולמו באותה שנה. גם אלתרמן. בן 60. אני היום בן 82" (עמ' 122). אף שזכה ל"חיים ארוכים" יותר משלהם, אנו חשים כי גם חייו שלו בסופו של דבר הם "קצרים" והצער על כל אלה, בנוסף לרגש התוגה על רצח משפחתו והסתלקות חבריו, עמוק.

טוביה ריבנר מרבה לספר על משפחתו וחייו ועל האסונות הלא מעטים שפקדו אותם. הוא נולד ב-1924 בברטיסלבה, סלובקיה, למשפחה יהודית אמידה. הוריו, אחותו, סבו, דודו ולא מעטים מחבריו, נספו בשואה, בעוד הוא, בזכות סרטיפיקט שנרכש בעוד מועד, נחלץ ברגע האחרון והגיע ב-1941 עם קבוצת נערים לקיבוץ מרחביה בפלשתינה א"י, שבו הוא חי עד היום. אשתו הראשונה, עדה, נספתה בתאונת אוטובוס. בתם, מרים, חיה כבר שנים רבות באיסלנד. הוא נישא בשנית לבת עין-חרוד, הפסנתרנית גלילה, ונולדו להם שני בנים. עקבותיו של הבן הצעיר, מורן, אבדו בעת טיול בדרום אמריקה, ואילו הבן הבכור, עידן, נעשה נזיר טיבטי החי בנפאל.

על אף כל זאת החיים המסופרים בספר מצטיירים כחיים עשירים, מענגים, ואפילו טובים למדי. ריבנר זכה לנסוע הרבה בעולם ולהתחכך עם גדולי שם והוא מרבה לספר על כך ולעתים אף להתהדר בכך. שוב ושוב הוא חוזר, אם בפועל ואם בזיכרון בלבד, אל בתי המשפחה האמידים בברטיסלבה ובשטטין ואל החיים הזעיר בורגניים הנוחים שלפני מלחמת העולם, עליהם מעידים גם הצילומים הרבים שבספר. הוא מזכיר הרבה את המחזאי השוויצרי פרידריך דירנמאט שנעשה ידידו ואת סוגי היינות (סט. אמיליון, פרמיי קרי, יין שאבלי, ועוד) שלמד לשתות בחברתו. הרבה ערים בעולם הישן והחדש, הרבה מוזיאונים, בתי הוצאה ואולמות קונצרטים, נושרים מבין דפי הספר. אולם מעבר לעניין האנקדוטי, טמון בכך משהו מהותי השייך לזהותו כאדם וכמשורר. ריבנר מרבה להתלבט בשאלה עד כמה הוא אירופי ועד כמה ישראלי. את שיריו הראשונים בארץ כתב בגרמנית וגם השתייך לחוג יוצאי תרבות גרמניה בירושלים, שכלל אישים כמו ורנר קראפט, אריה לודוויג שטראוס, דן פגיס, לאה גולדברג, גרשם שלום, מרטין בובר ואף ש"י עגנון, שאת כולם הכיר. עברית התחיל לכתוב רק לאחר אסון האוטובוס ואת שירו הראשון (בשם העט ט' בן משה) פרסמה לאה גולדברג ב'דבר' ב-1950. הוא מודה כי "מאז ימי נעורי חביב עלי מכל עונות השנה הסתיו האירופי", עם זאת הוא מציין כי בעוד שבאירופה הוא "זר באורח לגיטימי" הרי

"בישראל הוא זר שלא בדין", ומתמרמר על כי לעתים פונים אליו בתל אביב כאילו היה תייר. הוא מדגיש כי הוא ישראלי מעורב, "גם אם לא חתם על עצומות ולא יצא בהפגנות", אך תמיד נקט עמדה. אמנם לא רצה להיטמע ולהיות צבר כדן בן-אמוץ, אבל "הייתי רוצה שיוכרו בי 65 שנות חיי בארץ".

"זרותו הכפולה", או "שייכותו הכפולה", מולידות בסופו של הספר גם קצת טינה ותסכול. טוביה ריבנר, שזכה להוקרה ולשם באירופה, לא זכה לה, לדבריו, באותה מידה בישראל (אם כי תמיד היה משורר מוערך ונחשב). על כך הוא כותב: "אגיד אפוא כי שירי לא זכו בארץ לקבלת הפנים שהיו ראויים לה... אם יש צדק בדברי, הרי זאת הבעיה של הביקורת ולא הבעיה שלי... מעולם לא עשיתי דבר למען הפצת שירי וההזנחה של 'ספריית פועלים' היתה גם למורת רוחי וגם מקובלת עלי" (עמ' 149). בשנים האחרונות מצא לו בית ב"הוצאת 'קשב' לשירה" ועורך מסור, רפי וייכרט, לספריו.

חבל רק, לטעמי, שדבריו של טוביה ריבנר, שהיה גם פרופסור לספרות באוניברסיטת חיפה, על שירה וספרות ממש מצומצמים ביותר. הוא אומר כי אימץ לו את גישתם של שני חבריו-מוריו, ורנר קראפט ולודוויג שטראוס, אך לא מרחיב הרבה מעבר לאמירה כללית על חשיבות הצורה, "אשר מקנה ליצירה את תוקפה". גם משיחותיו עם דן פגיס (השנה ימלאו עשרים שנה למותו בגיל 56) אנו לומדים על שירתו בעיקר דרך דבריו על האיש עצמו: "החיים היו לי חשובים מהשירה. לדן - אני חושב היתה השירה חשובה מהחיים. שירתו היתה קשה וצלולה ומלוטשת כיהלום. מעולם לא השגתי את הנוקשות החדה הזאת" (עמ' 119). לעומת זאת זכה בחיים ארוכים, ואנו מאחלים לו עוד שנים ארוכות של יצירה.

.2

אריאל הירשפלד המשורר (ובספר מובאים גם כמה משיריו) הוא משורר זוטר למדי (ובוודאי בהשוואה לטוביה ריבנר), אבל אריאל הירשפלד מבקר השירה ואוהבה, ואריאל הירשפלד מחברם של ***רישומים של התגלות*** הוא משורר מעולה (ובוודאי בהשוואה ***לחיים ארוכים קצרים***). במכתב למוסף 'ספרים' (6.9.06) כבר העירה רחל חלפי בתגובה לביקורתו של שמעון זנדבנק על ספרו של הירשפלד, כי זנדבנק מגדיר שלא בצדק "היפרבולות" ו"הפרזות" כל "מה שמצוי מעבר לשדה הרגשי המוכר לנו". והיא תוהה: "האם צריך באמת לכנות כל מה שנוגע בנו בעוצמות גבוהות של חישה, הרגשה, והיפעלות, כמוגזם?"

לדעתי, צודקת רחל חלפי. הירשפלד, ברוב הרישומים שבספר אמנם "מגזים" כביכול, אבל זו "הגזמה" במקומה, החושפת אותנו לתחושות והרגשות שאלמלא היא, לא היו כלל מתעוררות בקרבנו. בפרק הסיום ("נעילה: רישומים של התגלות") הוא אומר כי "התגלות איננה דווקא כניסה רועשת של אל או אלוהים אל שדה

רישומים של התגלות | אריאל הירשפלד

הראייה" (מה שמכונה אפיפאניה, השם הלועזי של ספרו), אלא "התגלות היא היחשפות של משהו שהיה מכוסה מאיתנו" אם בשל הרגל, פחד, עיוורון וכדומה. הוא מונה הגדרות נוספות, אבל ניתן להסתפק בזו. ההתגלות, הוא מסביר, מתרחשת בתודעה ועל כן נשענת על מילים ולשון. וזו, מעצם טבעה, מוצאת את ביטויה המתומצת והאינטנסיבי ביותר בשירה.

האינטנסיביות הרגשית הזו, היא כמדומני, גם המיילדת של ספר זה. בדף הפותח אותו נאמר: "שישים יום אחר מות אהובתי ישבתי לכתוב את הדפים האלה... ידעתי ואני יודע היטב שהיא איננה. ובכל זאת הם נכתבו אליה". (כוונתו לאשתו, הסופרת בתיה גור, שמתה ב-19 במאי 2005 ממחלת הסרטן).

ואכן, האינטנסיביות הגדולה של האהבה (המאוחרת), היא המאפיינת אותם, אפילו כשהוא כותב על תקופות רחוקות של ילדותו (המוקדמת). כל נושא כמעט עליו הוא כותב, אם זה שיר של חזי לסקלי, אם זו אופרה של מוצרט, אם זה פרח הנורית, אם זה מתכון לגפילטע פיש, אם זה על אביו הנגר, אם זה על כפילו במדריד, אם זה על שירת הציקדות בקיץ, מתגלה באורו של זרקור חזק בעל מתח גבוה ועוצמה של אלפי ואט. אין דרך להראות זאת אלא בדוגמה טובה, ואני בחרתי באחת מני רבות, לאו דווקא דרמטית, אבל נוגעת ללב, מתוך הפרק 'אוזלת יד' שבו הוא מספר על ידיה של אמו הזקנה (בבית המשפחה בפרדס חנה):

ידה הזקנה מונחת על ידי. יד העשויה תבונה טהורה. יד שכולה ידיעה לעשות. לשתול. לרקום. לפרוש, לקלוע צמה, לתקוע מסמר, לעקוד זוהמה מתוך ביב, לקפל כבסים, לסרוג, להתפיח כרים וכסתות, ללוש בצק דק ולמלאו תפוחים וצימוקים וסוכר וקינמון, לצייר, לחבוש פצעים, לשאת הרבה דברים, לעדור, לתקן קרעים, ליצור כדי חומר, להכין כופתאות, חמיטות, לביבות, ריבות, אטריות, צלי וממולא, לחתוך את הלחם באוויר, לרחוץ, למרק, לארוז, לגזום, והכל מתוך ידיה הטיב לגדול ולצמוח. הכל תפח היטב, נפרש, נקלע, התנקה, קופל, נסרג להפליא, נרקם, תוקן ונבנה היטב. הכל היטב מאוד ... ידה הזקנה מונחת על ידי. אינה יכולה עוד לאחוז בסכין או במחט, ואינה מגיעה אפילו לידי שלי האוחזת בה" (עמ' 30).

קטע סמך יזהרי כמעט באיכותו.

ולא אוכל שלא להזכיר לסיום את אחד הפרקים הראשונים בספר, 'מחשוף' שמו, שבו הוא מספר על היכרותו הראשונה עם בתיה גור. היה זה בסמינר של יונה פרנקל באוניברסיטה העברית. בקיר המזרחי של הכיתה ישבה אשה אחת ועישנה. היא לבשה שמלה כתומה חומה, ושערה היה ארוך מאוד, דבשי ונוצץ. היא היתה יפה מאוד. והתחשק לו (לאריאל הירשפלד) לבקש ממנה סיגריה. בהפוגה הראשונה בשיעור, זינק בחיפזון אל המושב שלידה:

"ואז נגלה לי המחשוף. מחשוף נדיב מאוד שנפרש מעל שדיים נדיבים, משולש מתעגל של בד דק מכווץ, כמעט שקוף, שתחם את המורד המתון, הנהדר ביותר שראיתי מעודי..." וכן הלאה, לאורך כשני עמודים שלמים שבסיומם כתב: "מהרגע שנגלה לי המחשוף בא אלי ממנו שפע שמעולם לא נגרע... ומן הרגע שנגעתי בו לא נמוגה ההתגלות ממנו" (עמ' 7-26).

מוצא חן בעיני, שביסוד ההתגלויות כולן עומדת התגלות נשית, חושנית, רבת יופי. ■

חלי אברהם-איתן

אם ובת

שִׁירַת צִפֳּרִים
בֵּין כַּפּוֹת דֶּקֶל
מוּל חַלּוֹן רָחָב
וְלֵב פָּתוּחַ
לִקְלֹט אֶת הַמַּשָּׁב
וְדַעַת צוֹמַחַת

תְּמוּנָה מִבֵּית-צְלָלִים יָשָׁן
יַלְדָּה עֲצֻבָה עַל סִפּוֹ
מוֹצֵאת נֶחָמָה
בְּרַחֲשֵׁי-הַגַּן
בְּצֵל-הַזִּית
כּוֹלְאָה בְּדִידוּת
בַּיִת שׁוֹקֵק
מִשְׁפַּחְתִּיּוּת

"אִשָּׁה בּוֹנָה בַּיִת"
נִבְּאוּ חַז"ל
וַעֲתִידָהּ לֹא נֶחֱזָה

אֵם וּבִתָּהּ
רְכוּנוֹת אֶל סְפָרִים
בְּסַפַּת עוֹר רְחָבָה
יוֹנְקוֹת מִשְּׁנֵי עוֹלָמוֹת
סֵפֶר
וַטֶבַע
וְקַו שֶׁל אוֹר
נִמְשָׁךְ בֵּינֵיהֶן.

צִפּוֹר פּוֹרַחַת
מִקֵּן בָּנוּי עַל חַלּוֹנִי
כְּאוֹרַחַת-פֶּתַע
נִצֶּבֶת עַל אֶדֶן
מְעִירָה בְּתוֹכִי
צִפֳּרֵי-יַלְדוּת כְּחֻלּוֹת
כִּזְכִרוֹן-דְּבָרִים
בֵּין אִמִּי
וּבֵינִי

בחבלי משפט

צִפֳּרִים בְּסִבַּךְ-עֵץ
נֶהֱלָמוֹת
נֶחֱלָמוֹת
נֶעֱלָמוֹת
עַל סַף
אֶרֶץ
וְיוֹשְׁבֶיהָ.

שֶׁלֹּשׁ שׁוֹפְטוֹת בָּעֶלְיוֹן
אוֹרְחֵי-דִּין וְעוֹכְרָיו
בְּצִוְּאַר עָתָק

עָתִיר דְּנִידֵי וְלֹא-דְּנִידֵי
מוּרָם מֵעַם.
מִשָּׁמַיִם יִשָּׁמַע דִּינָא
אֶרֶץ תִּירָא
וְתִשְׁקֹט
וְלוּ לְאַרְבָּעִים שָׁנָה
תִּתְעַטֵּף בְּרוּחַ
צֶדֶק.

בַּעֶלְיוֹן
רוּחַ-אָדָם
נִגְזֶרֶת
לְפִסּוֹת
וְקוֹל רַעַם
לֹא נִשְׁמַע
בְּרָקִים לֹא הֵאִירוּ תֵּבֵל
וְהָאָרֶץ לֹא רָגְזָה

וְתִשְׁקֹט

רוּחַ אָדָם אוֹבֶדֶת
בְּמִשְׁפְּטֵי-סְרָק
בְּטִיסַת מִלִּים חֲלוּלוֹת
מִמְּרוֹמֵי-דּוּכָן

שֶׁבִּילוּ בְּמַיִם רַבִּים אוֹבֵד
בְּאַרְצֵנוּ
מַפְלָה יוֹשְׁבֶיהָ

אוּלַי יָשִׁים בֶּאֱלֹהִים
כֵּסֶל
וּכְאִיּוֹב יֹאמַר:
"אִם שַׂמְתִּי זָהָב כִּסְלִי,
וְלַכֶּסֶף אָמַרְתִּי
מִבְטָחִי"

ציפי לידר

□

אַל תִּסְתַּכֵּל בְּקַנְקַן הַתֵּה
נִיחוֹחַ הַנַּעְנַע
גֶּשֶׁם סָגֹל יוֹרֵד הָעֶרֶב
פִּרְחֵי הַגַּרְנִיּוּם מֵעוֹלָם לֹא
חִיְּכוּ חִיּוּךְ אֶחָד
שֶׁל נְעוּרִים
וְלֹא יְחַיְּכוּ עוֹד

□

מַכְבֵּסַת הַמִּלִּים
אִבְּדוּ עַצְמָן לְדַעַת
שְׁתִיקַת הַכְּבָסִים
פּוֹשֶׁטֶת יָד לַבָּאר.

לָצֵאת מִמַּעְגַּל הָאֲנִי

□

הַאִם אֲנִי
פַּרְפָּר
מֶשִׁי בַּחֲלוֹם עֵשׁ הַפְּרָחִים
אוֹ עֵשׁ לַיְלָה בַּחֲלוֹם
פַּרְפָּר מֶשִׁי

פִּרְחֵי הַמָּה
פִּרְחֵי אוּלַי

שרוולים

נגה אלבלך

עד כשהיה תינוק, הייתי פורמת את השרוולים ותופרת את הפתח שנפער, שלא יחדור הקור בימי החורף לבית החזה הקטן. השרוולים שמורים עמי, בוודאי לא כולם, במדף העליון בארון, בתוך שקית גדולה עליה כתובת ישנה "לילית אופנת נשים".

שרוול חולצת טריקו

כשהיה בני בכיתה השביעית, אמר לי יום אחד בשעת ארוחת הצהריים:

- אמא, ממחר לא תצטרכי לבוא עוד לבית הספר להאכיל אותי, ממחר דעה תאכיל אותי.

שמתי בפיו כפית של אורז: דעה מהכיתה שלך?

הוא הנהן בראשו.

- אני לא חושבת שזה רעיון טוב. הייתי שלווה לגמרי.

- אמא, אני מבקש ממך לא לבוא עוד לבית הספר באמצע היום. דעה תאכיל אותי.

שתקתי.

- כל הילדים רואים אותך כשאת באה, עם השקית הקבועה ביד.

- אני בטוחה שכל הילדים מבינים.

- אני לא רוצה שתבואי יותר. דעה תאכיל אותי.

הרגשתי את קולו כועס ומתחנן, ויותר מהכל - קובע עובדה חדשה. טוב. לא הכרתי את דעה אבל סמכתי על בני וביקשתי ממנו שאם דעה תשכח - שיזכיר לה, ושאם היא תשכח יותר מפעמיים - שיגיד לי.

את שידורי יום העצמאות העבירו בטלוויזיה בשידור חי. על הבמה עמדו צפופים הרקדנים. הם ידעו שכל המדינה צופה בהם וכשהתחיל השיר הנכון ביצעו את הריקוד באמונה, ברגש. כיביתי את המכשיר. רציתי מאוד לשמוע קול של שכשוך מים אז הלכתי לשטוף את הכלים.

הוא סיפר איך הם יושבים בהפסקה הגדולה בכיתה הריקה, דעה מוציאה את הכריך שלו מהשקית השקופה, מוציאה גם את שלה, מאכילה אותו ואת עצמה לפי סדר קבוע. אחר כך היא מושיטה לפיו את הפרי ואפילו מנגבת את הסנטר במפית, אם נזל לו. אחרי כל זה עוד נשאר להם זמן להפסקה.

בתום יום הלימודים הייתי באה כדי לשאת עבורו את תיק הספרים. הוא צעד עם חבריו, בנפרד ממני. אני והספרים היינו מחכים לו בבית.

אני נזכרת עכשיו איך ערב אחד צלצלה דעה לביתנו. היא הודיעה שחלתה ולכן לא תגיע מחר לבית הספר. יומיים אחר כך צלצלה שוב ואמרה שהבריאה.

שרוול של מעיל גשם כחול

הטיול של פסח הצית את הדמיון מכיוון שכלל לינה באוהלים. בלילה החל לרדת גשם שוטף. חלק מהאוהלים קרסו והילדים כולם רצו בבהלה אל האוטובוסים. קריאותי לא נשמעו מבעד לשאון הגשם ורעש המנועים. האוטובוסים יצאו, בדרכם להחזיר את הילדים להוריהם. מישהו אמר שראה את בני עולה גם הוא על אחד האוטובוסים. אני המשכתי לחפש. לבסוף עליתי אל האוטובוס האחרון. ברחבת בית הספר התרוצצתי כמו דג קטן. בתוך המולת הילדים והוריהם לא מצאתי את בני. אחד הנהגים הציע לקחת אותי חזרה אל המאהל הנטוש, בדרך הגשם שכך מעט.

אני רצה בין האוהלים קוראת "ישי, ישי". קול ילדותי עולה חלש מאחד האוהלים הממוטטים. אני פורמת את היריעות, מוצאת מתחתן את בני ומחבקת אותו בכל גופי. הוא אינו רטוב למרות שמעיל הגשם הכחול שלו מוטל על הארץ לידו, רק פניו שטופות דמעות. בקול קרוע סיפר כיצד רץ עם כולם אל האוטובוס, כיצד נזכר ששכח את מעילו באוהל וחזר בריצה וכיצד, בעודו מנסה לגרור את המעיל בשיניו, קרס לפתע האוהל ולכד אותו בתוכו. מתוך האוהל הוא שמע אותי יושבת באוטובוס המתרחק.

שרוול של תלבושת אחידה

- נכון שההערכות הפסיכולוגיות טובות...

- הוא בוגר מכל בחינה, קטעתי את דבריה, הידע שלו עולה על בני גילו, גם מבחינה מוטורית הוא יציב, המשכתי.

- מה יקרה למשל אם הוא ירצה ללכת לשירותים?

הירידה המיידית לפרטים הפתיעה אותי.

- אני אהיה איתו כל הזמן, אני אלווה אותו לאורך כל היום. תראי, אמרתי, זו רק שאלה של רצון טוב.

- זו לא רק שאלה של רצון טוב, בכיתה יש ארבעים תלמידים והמורה לא יכולה לתת תשומת לב כל כך מיוחדת לילד אחד במהלך השיעור או ההפסקה.

- אבל הוא לא זקוק לתשומת לב מיוחדת.

- קשה לי לראות אותו משתלב בכוחות עצמו בשיעורים.

- מדוע?

- מפני שהוא לא יוכל לכתוב, מפני שהוא לא יוכל לדפדף, מפני שהוא לא יוכל להצביע.

- רק תנו לו לשבת בשיעור ולהקשיב.

- איך הוא יעשה שיעורים, איך הוא יעשה בחינות?

- אני אעזור לו, הוא ייבחן בעל פה.

התשובות שלי היו נחרצות. השיחה שתכננה בקפידה יצאה משליטתה.

היא גייסה קול רך ואמרה:
- תראי, אני לא בטוחה שאני מבינה את הרצון שלך. יכול להיות שמבחינתו הוא ישתלב טוב יותר במסגרת אחרת.
- איזו מסגרת?
היא שתקה.
- מאוד לא הייתי רוצה להפריד בינו לבין החברים שלו מהגן, אמרתי בשקט.
- יש לו חברים?
קמתי וניפצתי את כל החינוך שהיה תלוי על הקירות, את כל המחזורים הממוסגרים שהביטו בשחור ולבן עלי ועל המנהלת. לבסוף היא אמרה:
- אם אין לך התנגדות, הייתי רוצה לדבר עם הגננת שלו.
כעבור שבוע נאמר לי: אנו קוצבים תקופת ניסיון של חודשיים. בסמכות בית הספר יהיה להחליט בתום התקופה אם בנך יוכל להמשיך אצלנו או שיצטרך למצוא לו מסגרת אחרת.

שרוול אדום עם פסים צהובים

הכנתי לו חולצה לבנה מגוהצת, אבל הוא התעקש ללבוש חולצה אדומה עם פסים דקים צהובים. מה היה לי להתווכח איתו, הוא כבר לא היה ילד.
לבמה הוא עלה עם חבר קרוב, שלקח עבורו את התעודה. היו מחיאות כפיים.
עיפרון צהוב: את העיפרון הצהוב היה מחזיק כאשר הקצה המחודד בתוך חלל הפה והמחק שבקצהו משמש אותו לדפדף בספרים, להקליד במקלדת. ראיתי אותו יושב רכון אל המקלדת, מניע קלות את עורפו ועובר מאות לאות, כמו יונה לוקטת גרעינים. התאפקתי.
לאחר כמה שנים, שינו את המסלול של קו 13 ועברנו לקו 26 המפותל. הייתי מחכה באוניברסיטה עד לשעה הקבועה של ארוחת הצהריים. קופסאות האוכל המבושל הוחלפו עם הזמן בכריכים.
בני עומד בכיתה ומלמד תלמידים צעירים. הם מסתופפים בידענותו, מבקשים את קרבתו. בערב, בבית, אני רוחצת אותו באמבטיה.

שרוול של גופיית תינוק

ביום חורפי ילדתי את בני היחיד. בני נולד ללא ידיים. עטוף ושקט הבאתי אותו הביתה, ידי חלשות, קולי האילם נוהם פנימה אל בטני נהמות עצובות ואסורות. הבעל, הוא לא יכול היה לשאת את מראה הילד הפגום. הבעל, הוא ביקש לעזוב והבטיח לכלכל אותנו ביד נדיבה. אכן, בני ואני מעולם לא ידענו מחסור.
זה נחמד איך שהלוטרה שוכבת על גבה בתוך המים. ראיתי איך שהיא שוכבת על הגב בתוך המים ומפצחת אגוז. כשהיא מחזיקה אגוז על הבטן ומנסה לבקע אותו באבן, היא נראית כמו איש קטן המתעסק במשהו בינו לבין עצמו. האיש הקטן אינו שם לב שכולם מסתכלים וחושבים - כמה ריכוז הוא משקיע באגוז הקטן הזה. אבל הלוטרה רעבה, והריכוז הזה - הוא שמאפשר לה לפצח את האגוז ולאכול אותו, הבטן משמשת כצלחת. בלילה, כשכל הקולות היו כשריקה חזקה, מתכתית, מבלי שניתן יהיה לשיר איזה תו, להכניס בדוחק קול אנושי, צליל נקישת האבן על קליפת האגוז הרגיע אותי. תנועות רגליים נמרצות ועליזות של תינוק היו קוטעות את השריקה, בבוקר.
ראו, הוא אוחז צעצוע ברגליים ומרשרש בו בהנאה, מנסה לקרבו לפיו בתנופה, ללא הצלחה. אני רואה הכל, גם את המאמצים שלו להתהפך מהגב אל הבטן בעזרת תנופת גופו הקטן. השריקה החזקה תמיד מתחילה בחלש.
אני רואה את בני שוכב על הבטן, ישבנו מורם והוא דוחף את גופו העגלגל בעזרת כריות כפות הרגליים. הוא מחליק על גחונו, מתקדם. כתולעת ללא מפרקים. ניסיתי לזחול כך בעצמי. הקושי הגדול מתמקד בצוואר, שצריך להיות מתוח כלפי מעלה בזמן שבית החזה צמוד לרצפה.
קובייה: קוביית פלסטיק גדולה שעטפתי בספוג רך, מסביב כרכתי בד נוקשה ואל הבד חיברתי שתי רצועות ארוכות. הקובייה קשורה לבני לאזור החזה והוא מחליק בעזרתה ברחבי הבית, ממשש בלשונו את זוויות הארון, טועם בהנאה רגליים של כיסא.
ראו איך הוא יושב ומנסה להתרומם, כל גופו נתמך במצח הנדחק אל הספה. ראו איך הוא עומד וצוהל. כמה הוא שמח בחברת הילדים, גם בשעה שהוא מתבונן בהם עולים ומטפסים.
שרקתי פזמון.

שרוול לבן

שאוריד גם את השרוול השני? שאלתי ומרתה צחקה.
לאחר שפרמתי את השרוול הלבן נותרה שמלת הכלולות של מרתה לא מאוזנת. משונה היתה - צדה האחד בעל שרוול עדין, רקום, צדה השני מחוסר שרוול, כאילו חסרה לה יד, לשמלה. כאילו יש לה רק יד אחת, לשמלה.
שאלתי: שאוריד גם את השרוול השני?
מרתה צחקה. ■

למדוד 60 שניות

אם ירצה אדם למדוד 60 שניות ולא ימצא שעון בין חפציו או כל אמצעי אחר למדידת זמן, יוכל לדקלם בקול את הקטע הבא. מומלץ לקרוא בקצב דיבור רגיל ושגרתי:

באחד מסופי השבוע, עת ביליתי עם ילדַי בגן השעשועים השכונתי, פנתה אלי ילדה בלונדינית כבת חמש. היא ישבה על המתקן המתנדנד בצורת סוס ואמרה לי: "אני יכולה להתנדנד חזק מאוד על הסוס". חיפשתי סביב ואיתרתי את אביה, איש צעיר ממוצא רוסי, אשר ישב משועמם על אחד הספסלים וקרא עיתון. היא המשיכה: "אני מחכה לאמא שלי ואח שלי שיבואו לשחק איתי". לפתע הצביעה על אשה גבוהה, אשר פסעה על השביל והובילה עגלת תינוק, וקראה בשמחה "הנה הם!" האשה הגבוהה האיצה צעדיה והתקדמה לעברנו כשהיא מנופפת בעליצות לשלום. משהתקרבה, הכרתי בה את שכנתי, והבנתי כי לקראתי באה וכי אלי נופפה לשלום, ולא אל הילדה.
התבלבלתי לרגע אולם מיד דעתי הוסחה על ידי פטפטנותה של שכנתי. באחת נקטעה שיחתי עם הילדה הקטנה ושכחתי לגמרי מקיומה.
בערב, בבית, נזכרתי בילדה ובמה שסיפרה לי. פתאום התחוור לי כי בדתה מלבה את האם והאח ואת בואם המתקרב. הבנתי כי היתה בת יחידה להורים גרושים.

אם ירצה אדם למדוד שתי דקות תמימות, יוכל לדקלם קטע זה פעמיים. ■

נגה אלבלך היא סטודנטית לספרות
באוניברסיטת תל אביב

פולחן מוצרט

המשך מגליון קודם

פסטיבל זלצבורג חוגג 250 להולדתו של ילד הפלא

אורנה לנגר

על הסכסוך הישראלי-פלשתיני באספקלריה של זלצבורג; על המודרניות בשפתו הצלילית הייחודית של מוצרט; על שלושה נערים בהליקופטר; ועל מקור הקרואסון

המודרניות המייחדת את שפתו הצלילית הפלאית של מוצרט, המשופעת בדיסוננטים שנשמעים כהרמוניים לאוזן, מושכת מלחינים רבים בני זמננו להלחין סיומות לפרגמנטים של יצירותיו הבלתי גמורות. שישה עשר מלחינים הוזמנו לחבר במיוחד לפסטיבל יצירות שיקשרו את העבר להווה. המלחינה הישראלית חיה צ'רנובין הלחינה המשך משלים ל"זאיידה" - זינגשפיל שהלחין מוצרט בגיל 22 ולא הספיק להשלימו. הוא מתאר בו את הפער בין תרבות המזרח לתרבות המערב באמצעות זוג אירופי הנמצא בשבי המזרח; צ'רנובין מתארת ב"אדמה" זוג אוהבים, ערבי וישראלית, המנסה לטוות קשר אך דובר בשפות מקבילות. היא ממשיכה את הפרגמנט המוצרטי בהאירה היבטים שונים של חירויות וגבולות.
מתוך מגמה להאיר את יצירתו של מוצרט מכל צדדיה הועלו השנה כל יצירותיו אף אלו שהלחין בגיל 12! למשל, הטרילוגיה "Irrfahrten" (היינו אודיסיאה של נדודי תעייה), יצירת בוסר בה אין עדיין לדמויות עיצוב של אופי מגובש.
זוהי הפעם הראשונה שהפסטיבל היוקרתי בזלצבורג גלש למעין "בינתחומיזם": על אותה במה הוצגו מחול, נגינה בתזמורת קאמרית מצומצמת ומעין אופרה בתוך אופרה, בצדה האחר של הבמה. הפרגמנטים המוצרטיים כשלעצמם היו קסומים ביופיים, רמת השירה לא היתה אחידה אם כי מרבית הסולנים היו משכמם ומעלה, והמחול היה סוחף ונועז ברעננותו. על הבימה התקיימת מעין "מעבדה" בה נחקרה השאלה מהו בדיוק פרגמנט! למותר לציין שהקהל הצמא לחידושים (כן, גם בזלצבורג!) יצא מגדרו, אם כי בלטה בעיצוב הטרילוגיה דווקא המגושמות והמרובעות היסודית בה בוצע כל רעיון.
באולם השיש הנוצץ והקר שנבנה באכסדרת האוניברסיטה, הועלה "חלומו של סקיפיו", יצירה קסומה שהלחין מוצרט בן החמש עשרה ובה הוא מתאר כיצד נקרע סקיפיו בחלומו בין אלת התשוקה לאלת המוסר. למן השנייה הראשונה טרח הבמאי מיכאל שטורמינגר לנפץ את טוהר שירתו של הטנור המקדוני הצעיר בלגוני נקוסקי בעטותו על גיבורו תחתונים בלבד - אמנם צחים מכל צחור, אבל בכל זאת, תחתוני כותנה! בחלום זה יש מכל טוב: סופרן לחוץ קמעא אך בעל נוכחות של אנה קובלקה בתפקיד הרעייה, שירה גדושה באי ניקיונות של "המפתה" - ברנרדה בודרו, תמונה קבוצתית של המשפחה עם

האב רוברט סלייר שמופיע כדמות סמכותית, מנצח צעיר (23) רובין טיקיאטי המנסה לרסן את רעם כלי הנשיפה ונגינתם הנוקשה של כלי הקשת של תזמורת קֶרטֶנֶר הסימפונית.

הרצון "לעדכן" את האופרות המוצרטיות ולהעניק להן בימויים מודרניים שינה לא אחת את תוכנן. בימויו המחודש של פייר אאודי ל"חליל הקסם" שם דגש בפן הנאיבי של אגדת הילדים. למרות ניצוחו של ריקרדו מוטי, שהיה במיטבו - בבימוי זה נמחקו לחלוטין המסתורין והפן המאגי של מוצרט, שהיה חבר בכת "הבונים החופשיים" והאמין בשלטון התבונה ובהיטהרות מהחושים. לא היתה משמעות למאבק על כיבוש היצר ולמלחמה בין מלכת הלילה למלך הטוב התבוני זאראסתרו. את תפקיד הנסיך טאמינו גילם הטנור סיימון א'וניל שהיה דמות "ילד-טוב-ירושלים" הן בשירתו הרופסת ובכל דמותו. הבאס הנצחי האגדי רנה פאפה הרשים בשירתו, אך מלכת הלילה דיאנה דמראו לא היתה בעלת קול קולורטורה איתן ומלכותי דיו. מי שגילמה את תפקידה בכישרון רב היתה הסופרן ג'ניה קמיהר בתפקיד פאמינה והטנור ברנרד אולריך בתפקיד העבד הכושי מוֹנַסטַאטוֹ. מי שמסך חיות באופרה בקולו העשיר ובכישרון משחקו היה מרקוס וֶרֶבָּה בתפקיד צייד הציפרים פַּפַּגֶנו. משב רוח קונדסי הרעיפו שלושת הנערים שגחו לבימה בהליקופטר זעיר. אף פפגנו הגיע במכונית מאוירת, וציורי הבמה הסגוניים והנאיביים במופגן של מעצב הבמה ההולנדי קרל אֶפֶּל, שפעו רעיונות קסומים.

"חליל הקסם"

המנצח האוסטרי מנפרד הוֹנֶק, שהיה עוזרו של אבאדו הדגול, הבליט את הפן הקליל של "כך עושות כולן" ובחר בקצב מהיר, שאפילו הפילהרמונית הווינאית לא עמדה בו, והביצוע סבל מאי ניקיונות רבים בקרנות ומהעדר לכידות בקטעים מסוימים. עיצוב הבמה המוקפד של קרל ואורסולה ארנסט-הרמן התאפיין בצבעים פסטליים ענוגים, אך נשב קרירות. הבאס סר תומס אלן בתפקיד "הסרסור לדבר עברה", דון אלפונסו, היה במיטבו, אך מי שזכתה בחיבת הקהל היתה הסופרן הנצחית הלן דוֹנַאט (בת 66!), שגילמה את תפקיד דספינה בחיות רבה והומור. שירתה מלאת הכמיהה והגעגועים של מריה מרטינז כפיודרלידג'י היתה נדירה ביופיה. התיאום בינה לבין זמרת המצו-סופרן החם סופיה קוֹך היה מושלם. אף הגברים היו משכמם ומעלה. בעיקר בלט בשירתו הלירית הטנור האמריקאי Shawn Mathey בתפקיד פרננדו - המגן על כבוד האהבה. הוא היה בן לוויה מופלא לקול הבריטון הרך של סטפן דֶגוּט בתפקיד גוליאלמו הקנאי. ההאזנה לשישיית הקולות היתה בגדר התעלות.

את הקרואסון המציא אופה וינאי שהזהיר את הצבא האוסטרי מפלישת התורכים, שאת פעמיהם שמע מתוך המאפייה שלו. וינה ניצלה בנס! בהשראת האיום הממשי של התורכים, שעמדו בשערי הבירה ב-1683, הלחין מוצרט את "החטיפה מן ההרמון". הבמאי סטפן הֶרהַיים ומעצב הבמה גוטפריד פילץ החליטו למקם את ההרמון דווקא בסלון זעיר-בורגני טיפוסי. כך שינו לחלוטין את משמעות האופרה, שכן אם קונסטנצה שבויה בסלון ביתה, לא ברור ממה וממי היא אמורה להשתחרר. בראשית האופרה האוהבים קונסטנצה ובֶּלמוֹנטֶה מופיעים בעירום כמו אדם וחווה לפני החטא הקדמון. וכך משתנה גם דמותו של הסוהר אוֹסמִין והוא הופך בפרשנות זו למעין דמות אב ממנה מנסים להשתחרר. הכלא אינו נמצא בהרמון בנכר אלא בתודעתנו, ואנו מנסים להשתחרר מהמוסכמות. ולפי שעה נערכה על הבמה חתונה כהלכתה: החתן קיבל גלובוס, קרני צבי, ועוד כהנה וכהנה, ואילו זוגתו קיבלה מטבח מושלם! ללא הלהג הזה, היה הביצוע מופתי ביופיו המוסיקלי: החל במנצח איוור בולטון אשר השכיל להפיק מתזמורת המוצרטאום חיות צבע ועומק צליל מלוכד וכלה בסולנים: הקולורטורה האמריקאית המופלאה לאורה אייקין בתפקיד קוֹנְסטַנְצֶה, קול הפעמונים של זמרת הסופרן הרומנייה ולנטינה פרקש בתפקיד בֶּלוֹנְדֶה; אף הטנור האוסטרי דיטמר קרשנבאום גילם את תפקיד המשרת פדרילו בכישרון משחק ובשירה מרשימה; טנור משוחרר וכישרון משחק כובש הפגין הטנור האמריקאי צ'רלס קַסטרוֹבוֹנו אשר גילם את תפקיד בֶּלְמוֹנְטֶה, אך מי שהיטיב לשחק היה הבאס המעוגל המשובח פרנץ הוולטה בתפקיד אוסמין השטני.

והרחק מכל ה"משמעויות" הרות הגורל, באולם תיאטרון הבובות הועלה תיאטרון מוצרטי מופלא: בסטיין ובסטיינה ומנהל התיאטרון. בהומור קונדסי הפעילו השחקנים הנוטלים חלק פעיל בתיאטרון המריונטות את הבובות ששרו בחן מוצרטי נטול התחכמויות, להנאתו הצרופה של הקהל שהסב על כריות אדומות באולם העגול של תיאטרון המריונטות. במקביל לפסטיבל האופרות נערך גם פסטיבל עמוס קונצרטים: על מוצרט כהלכתו על כל גווניו ודקויותיו ועומקו ניתן היה להתענג בהאזנה לרביעיית הַאגֶן האוסטרית אשר ניגנה את הרביעייה במי מינור (ק' 428) בלכידות ובטמפרמנט חם. עומק הצליל הפלסטי הזוהר, התיאום בין הנגנים וגם עיצוב הדינמיקה ברדתם לפיאנו פתאומי היה כובש. מלא חיות ועושר היה הצליל של הכנר הראשי לוקס האגן כשעזר כנגדו הצליל החם של הצ'לן קלמנס האגן, בנגינת הרביעייה ברה מינור (אופ' 458). הזרימה ההבעה והצבע של הנגינה הסוחפת ובעיקר הנביעה ההכרחית של הפרקים זה מזה בנגינת הרביעייה ברה מז'ור (ק' 589), אשר חתמה את הערב - הביאה את הנגנים לכלל התעלות.

ריקרדו מוטי, המנצח האיטלקי הנודע, ניצח על איתמר גולן ועל סאלים עבוד אל אשקאר בנגינת הקונצ'רטו במי מינור (ק' 365) אותו ניגנו בתיאום מושלם, כאשר אצל איתמר גולן בולט הצליל השירתי המלא והפיסוק המאפשר לו להיות גם בצוות יותר דרמטי, ואילו נגינתו של עבד אל אשקר יותר מופנמת.

את יצירתו מלאת הפתוס של המלחין האיטלקי הצעיר Fabio Vacci

לתזמורת וקריין ביצעה התזמורת הפילהרמונית הווינאית בלהט סוחף. במיטבו היה ריקרדו מוטי בביצוע סימפוניית יופיטר בה הבליט את כל הניגודים בין הסערה לאביב בהדגישו את הפעמות - אם כי הסימפוניה נשמעה כך מאוד בטהובנית.
פייר בולז בן ה-82 ניצח באדישות כמעט סטאטית על הסרנדה ברה מינור והפרטיטה הגדולה (ק' 361) של מוצרט, כאשר נטייתו לסכמטיות מוחצנת והמתינות המדודה שלו פגמו ביכולתה של הפילהרמונית הווינאית להעפיל לליריות מדובבת. יצירתה של המלחינה אולגה נוֹיוּוירט לחצוצרה ולתזמורת נשמעה כלקט אקלקטי רועם ולא קוהרנטי. רק בסוף הקונצרט יכול היה הקהל הזלצבורגאי להירגע לצליל נגינתו

סאלים עבוד אל אשקאר

הקסום והמעודן של הפסנתרן הסיני הצעיר (34) לנג לנג, אשר ריחף בקלילות ענוגה ובצליל petit על הקונצ'רטו המופלא בסול מינור של מוצרט.
את הפנטסיה בדו מינור (ק' 457) ניגן הפסנתרן מאוריציו פוליני בקלילות וירטואוזית, אך הקצב המסחרר בא על חשבון הפיסוק, הנשימה ובניית הקו הארוך. גם אם ההטעמות היו במקומן והיתה זרימה - מוצרט אינו מלחין רומנטי והיה נדמה שפוליני השתמש ביותר מדי פדל. בנגינת הסונטה ברה מינור (ק' 457) היה הפרק השני מאוד שירתי אך גם מאוד "מרוח". את האלגרו החותם ניגן בצליל מרחף.
בחלקו השני של הקונצרט ניגן פוליני וריאציות (אופ' 27) שהלחין אנטון וברן בשנת 1935-6 - כאן שחה כבתוך שלו. הסונטה שהלחין בולז ב-1925 (מס' 12) היתה לסירוגין מלאת תנופה, מהורהרת ומתונה - אך השרתה אווירת חלל ריק.
הפסנתרן אנדרס שיף בנה תוכנית על טהרת מוצרט שבה ניגן יצירות בסולמות מז'וריים ומינוריים לסירוגין על מנת להאיר את צדדי אופיו השונים של המלחין. בצליל חם ובליריות מדובבת הכניס את קהל המאזינים לעולמו הקסום של המלחין. את התוכנית חתם ביצירה אותה ביצע מוצרט לפני הקיסר, "וריאציות על דמיונו המטופש של ההמון". מנותק מכל הפולחנים וה"עקרונות" ומההכרח לנגן בשנת מוצרט אותו בלבד - בנה הפסנתרן אלפרד ברנדל תוכנית המושתתת על ניגודים מוסיקליים. את הקונצרט פתח בנגינת הסונטה מלאת הפשטות הבהירה וההומור הקונדסי - הסונטה ברה מינור (הוב' XVI:42) של היידן. כניגוד לקלילות זו העמיד ברנדל את עומק ההצללות וכובד ההבעה הרומנטית של שוברט בסונטה בסול מינור (ד' 894). ברנדל הבליט את החדווה העילאית והולכת הקולות הברורה אותה הבליט כאילו פיסל את הצלילים בתבליט ועם זאת בלי להשמיט את הקווים הארוכים והליריות מלאת ההבעה. ברנדל אינו חושש מהאטות משום שנגינתו היא כה צלולה ובהירה בסגנון רצ'יטטיב ורבאלי. עושר, מורכבות הניגודים, ההצללות של גווני הפיאניסימו החרישי, הסערה הדרמטית בהמשך, הפכו את נגינתו לייחודית. רק אחרי נגינת שוברט, שהתאפיינה בעיקר בכיווניות ובקווים ארוכים, ניגן ברנדל כקודמיו - פוליני ולנג לנג את הפנטסיה בדו מינור (ק' 457); אבל בנגינתו יש לה משמעות שונה לחלוטין: ברנדל, בן ה-75, לא אצה לו דרכו. הוא נוטל לעצמו את הזמן להבליט את המנגינה הראשית הן בבאס והן את הניגוד של הירידה לפיאניסימו חרישי. יש לו אומץ להאט. את הסלסולים מנגן ברנדל בשקיפות אך תמיד בצליל עגול ומוצק.
בתום התוכנית חוזר ברנדל שוב לחדווה ההיידנית של הסונטה בסול מינור Hob.XVI:50 אותה ניגן בהומור קונדסי אנין ובשירתיות מופלאה. היתה בנגינתו מלאת התבונה העילאית וההומור מעין אמירה שבגדר התרסה: מה פשר כל הפולחן הזה? מדוע אי אפשר ליטול את הזמן

איתמר גולן

ולהתענג על גאונותו של ילד הפלא גם לצד מלחינים בני זמנו ואף אלו שקיבלו ממוצרט את החדווה העילאית? לשם מה כל ה"פרויקטים" - מוסיקה היא בראש וראשונה שמחה ואי אפשר כלל לנגן ללא קורטוב של חוש הומור. ודאי שלא את מוצרט!

*

בשנה הבאה יחליף את המלחין והמוסיקאי פטר רוז'יצ'קה יורגן פלִים. אין בתוכניתו כלל להעלות בימויים חדשים של אופרות של מוצרט, לפחות לא בשנה הראשונה לכהונתו! תופיע שם התזמורת הישראלית-פלסטינית - "דיוואן" של ברנבוים. מן הסתם קל יותר להגשים את חלום השלום בזלצבורג. ■

תיקון טעות

בשיריה של יפה וגנר בגליון הקודם נפלה לצערנו טעות. הספרה 5 נשמטה מראשו של השיר האחרון ברצף, הפותח בשורה: "רציתי להקיא מהקלה...".

תיאטרון

כרמית מירון

חגיגה

"גן-הדובדבנים" מאת אנטון צ'כוב; תיאטרון גשר, תרגום: רועי חן, בימוי: יבגני אריה, תפאורה: מיכאל קרמנקו, עיצוב תלבושות: ילנה קלריך, מוסיקה: אבי בנימין

בחיפוש אחר האמת, פוסעים בני האדם שני צעדים קדימה וצעד אחד לאחור. הייסורים, הטעויות והשיעמום, הודפים אותם אחורה, אולם הכיסופים לאמת והרצון ללא חת, דוחפים קדימה. ומי יודע? אולי יגיעו לחוף האמת. "דו-קרב", אנטון צ'כוב (1860-1904)

הקורא המורגל לעיין בסיפורי צ'כוב יתקשה לפעמים להאמין כי אמן הסיפור הקצר, "המופָּסאנט הרוסי", יעלה לפסגת הדרמטורגיה העולמית ויהיה לראשון המחזאים המודרניים ב"דרמות של מצבי-נפש", שהן המסד שעליו נבנה האבסורד המודרני לפרטיו - עד בקט ויונסקו; והנהייה שנוהים אחריו בימיו על במות העולם תעיד על כך כמאה עדים. "גן-הדובדבנים" הוא המחזה האחרון שצ'כוב כתב, הבשל והפיוטי שבהם. אולם בהצלחתו הגדולה על הבמה, בביצוע "התיאטרון האמנותי" בראשותו של סטניסלבסקי, לא זכה המחזאי לחזות. הוא מת בטרם עת, בעיר-קיט גרמנית - בשעה שעצי "גן-הדובדבנים" שלו נכרתים, על מנת לפנות את השטח לחיים אחרים, פחות אציליים אך יותר מעשיים למעמד הסוחרים החדש. שנת מותו של צ'כוב היא שנת בטרם: 1904...

עלילתו של המחזה סטטית, לכאורה, ועם זאת שזורה כולה מעברים ממעברים שונים. החשוב שבהם, העברת "גן-הדובדבנים" מידי המעמד האריסטוקרטי הגווע לידי נציג המעמד הפעיל החדש, לופאחין, שסבו היה עבד באותו גן עצמו; ממבט ראשון, כאילו אין כל התפתחות דרמטית במחזה זה, אין עלילת אהבים סוערת, איש אינו מתחתן ואף לא נרצח - היה גן ישן ופרי כבר לא נותן והוא עומד למכירה, ונמכר לבסוף - האם זה נושא לעלילה דרמטית?! ועם זאת, יש כאן התפתחות, שלבים שלבים של התפתחות נסערת, עצורה, כמוה כחיים עצמם, העולה מזרמי מעמקיה של נפש האדם. משהו מתרחש בה, אבל מי שינסה לבטאו בדרך אחרת מזו שבחר הבמאי הנפלא של תיאטרון גשר, יבגני אריה, יחטיא את מטרתו של צ'כוב. גורל האדם, כיסופיו וייסוריו, תוגתו וחלומו, נתונים במעטה של נוכחות בימתית ומשולבים עד אין הפרד ביניהם. והם אלה היוצרים את השלמות הדרמטית. משהו מליטופו הריחני של "גן-הדובדבנים" דבק גם בשיח תושביו ודבק בשחקנים המצוינים שעל הבמה. יחד עם אותה אווירה של הזיה וחלום, לא נעלמה האובייקטיביות של רוח האמן ולא פינתה מקום להתמוגגות נוסטלגית.

זו אמנותו הגדולה של צ'כוב, אותה ראייה פיוטית ומפוכחת כאחת, כאשר הדברים הולכים ונשמטים, כביכול, כאותו "גן-דובדבנים" שעומד להיעלם ואיתו הילדות המאושרת, התום והאמונה הפשוטה.

התפתחות המחזה קולחת במתינות, ללא הפרזה או הדגשת יתר, ועם זאת חיונית ורעננה. "גן-הדובדבנים" הוא יצירה בעלת חן מיוחד, ומנגינה נפלאה, והבמאי-המנצח השכיל להעביר בתזמור מושלם את אווירתה המיוסדת של יצירת צ'כוב.

ואם המחזה אינו מדכא בסופו הבלתי-גמור, הרי שבא הדבר הודות לתקווה שבמקום "גן-הדובדבנים" הקמל, עם כל משמעויותיו, יקום יישוב של בתים ואנשים, אשר ימלאו את מקום העצים בשאון-חיים. ואשר למשחק, הפיוט, התוגה הלירית והאווירה הצורבת, הורגשו אצל מרבית השחקנים, שהודרכו, כאמור, בידו המיומנת של יבגני אריה.

יבגניה דודינה, שחקנית נבונה ומחוננת זו, גילמה בצורה אלגנטית, אצילית ואף ילדותית וחסרת אחריות, את דמותה של בעלת האחוזה, ליובוב ראנייבסקאיה, המושכת את לב כולם. עזר לה ישראל דמידוב, בתפקיד אחיה, גאייב, תמים וילדותי כמו אחותו. את ההצגה "גנב" מיקי ליאון, בתפקיד לופָּאחִין, המוזִ'יק-הסוחר, שאביו וסבו, לא הורשו להיכנס אפילו למטבח, אשר מצליח לקנות את אחוזת אדוניו. משחקו היה מצוין, מאופק ותרבותי, ועם זאת, בעל נפש מיוסרת, שאינה מוצאת מרגוע ומנוחה.

השתתפו עוד: אלון פרידמן, בוריס אחנוב, אלכסנדר סנדרוביץ' ואחרים. הצגתו של צ'כוב הולמת את ייחודו של תיאטרון גשר. מומלצת.

"גן הדובדבנים", יבגניה דודינה, ישראל דמידוב

"הפָּארסות של צ'כוב" - שלוש קומדיות קצרות;
קפה-תיאטרון (בתיאטרון הקאמרי), תרגום: אלברט כהן, עדה בן-נחום ונסים אלוני, בימוי: טובי דיקמן, משתתפים: אלברט כהן, עירית קפלן וניר וינשטיין

ואם בצ'כוב עסקינן, ברצוני לציין מופע משעשע ומצחיק עד דמעות, המבוסס על התקופה שבה הסופר הדגול היה עדיין סטודנט לרפואה, ולפרנסתו כתב סיפורים קצרים לעיתונות בשם "צ'כונטֶה". בזמנו לא התקבלו יפה הסיפורים הללו, לא על ידי הביקורת ולא על ידי הקוראים, בעיקר בשל קיצורם. על כך נהג צ'כוב לספר את הסיפור המפורסם של אלפונס דוֹדֶה, על ציפור שנשאלה: "מדוע שירייך קצרים כל כך? אולי משום שסובלת את מקוצר נשימה?"

"לא, ענתה הציפור, אלא משום שיש לי הרבה שירים לשיר, והייתי רוצה להספיק לשיר את כולם"...

סיפור קטן ויפה זה הולם בהחלט את משחקם של המבצעים את "הפארסות", המעוניינים לספר הכל - על החברה, על מנהגיה, על קטנוניות מעשיה, עלינו ועל החיים בכלל.

משחקם המצוין של המבצעים, בעיקר של אלברט כהן ועירית קפלן, העלו בפנינו צ'כוב שלא הכרנו, בחן, בהומור וברגישות לגבי הדמויות העלובות המועלות על הבמה. ניר וינשטיין הגזים מעט בהופעתו, בעיקר בסיפורי הצעת נישואין.

ערב מהנה בקפה-תיאטרון, האולם הנעים והאינטימי של התיאטרון הקאמרי.

■

נקודת מבט

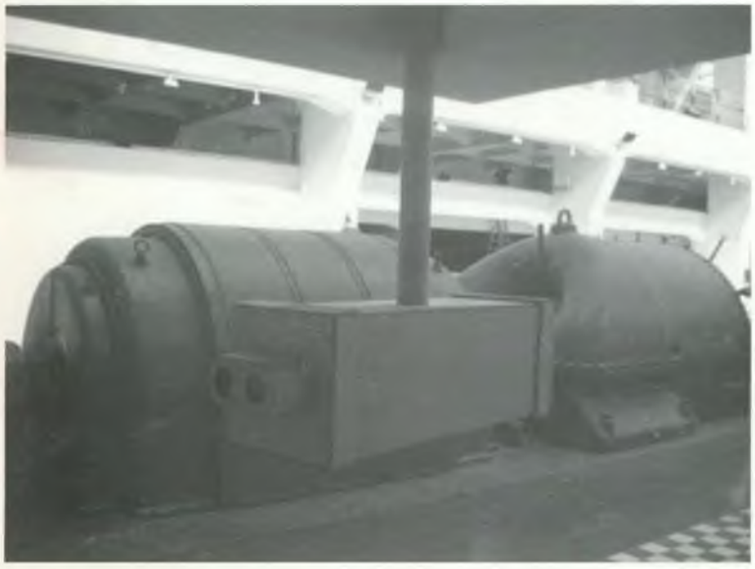
הדס קידר בונה מקופסאות קרטון חומות אובייקטים הנדמים למשקפות או מצלמות מעקב, אותם היא מציבה בחלל התערוכה. לכל משקפת/מצלמה שתי עדשות: אחת כחולה ואחת אדומה. בקצה "המשקפת" מצויה תמונה שצולמה באתר התצוגה. התמונה עברה עיבוד מיוחד והופרדה לצבעים אדום וכחול. כאשר מביטים מבעד לעדשות, הופכת התמונה לתלת ממדית והקופסה לדיורמה.

המשקפות מארגנות את המציאות בצורה חדשה ובלתי צפויה, המנכיחה את כוחו של המבט בעיצוב משמעויות. הממשות הנתפסת מתבססת בעיקר על מה שהעין קולטת: מרבית החוויות, התובנות והזיכרונות, מתווכות דרך חוש הראייה. בני האדם מבנים במבטם עצמים, חוויות וידע. ויתרה מכך, ההגות הפסיכולוגית טוענת כי המבט מציין שלב מהותי גם בכינונו של "האני". המבט מאפשר לסובייקט לזהות באני הנשקף במראה ישות עצמאית מובדלת ומובחנת.

תרבות המערב אף הטעינה את העין באיכויות אמפיריות ואובייקטיביות, המקנות למציאות הנראית סוג של ודאות (ראו התפקיד החברתי והמשפטי שממלא עד הראייה). לעתים אף נדמה כי העין היא היא "היד הנעלמה", המארגנת את הסדר החברתי וממשטרת את קיומו. כיוון שכך, צבר המבט כוח חברתי רב.

המאבק על נקודת המבט ועל טווח הראייה, כפי שמנכיח הפנאופטיקון - מושג אותו טבע הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו, תופס מקום מפתח בחיי היומיום. הפנאופטיקון מסמן מרחב הנשלט כולו על ידי המבט המפקח. דומה כי העבודה של קידר מהתלת בוודאויות אלו: המשקפות אינן עוקבות באמת אחרי התנועה במרחב, אלא מייצגות דימוי המשקף תמונת עבר. משקפות אלו מרמזות כי אין מציאות הקיימת כשלעצמה: בכל מציאות נראית, טמון גם רובד סמוי; מול כל נקודת מבט, מתכוננת נקודה אחרת. איך שלא נסתכל על זה, הסמוי רב על הגלוי. ■

קציעה עלון, דליה מרקוביץ'



הדס קידר
לוּפָה, 2006, טכניקה מעורבת, "הווה עכשיו", אוצרת: טל בן צבי, רידינג, תל אביב

העבודה היא חלק מן התערוכה "הווה עכשיו", שהוצגה בתחנת הכוח רידינג בחול המועד סוכות, במסגרת המיזם "אמנות הארץ".
הגיליונות הבאים יארחו מדור קבוע שיכלול דימויים שהוצגו בתערוכה.

www.iton77.com