

# שבתון לק

חברה • אמנות • תאטרון • ביקורת

גליון 323 • אב-אלול תשס"ז • אוגוסט 2007 • ש"ח 35



ביותר ואולי היחיד שאירע בשדרות רוטשילד בשנים האחרונות. ובכל זאת, לא רבים פקדו את השדרות במיוחד כדי לצפות באותם שרידים מפוחמים, אולי משום הצביעים על בעיה אמיתית וכואבת. כמו שבאו פתאום, כך נעלמו הקאסמים לאחר זמן קצר. מעניין מה קרה לאותם קאסמים מרותכים. האם הוחזרו לשדרות? לא ברור. מה שברור, שעדיין נופלים שם קאסמים.

התערוכה השנייה שמשכה את תשומת לבנו היא "מ"מ בצל", שהוצגה במוזיאון בת ים. התערוכה (שאצרו איילה דוכס-מולדר ומיכל גולדברגר), הציגה תצלומים מעשה ידי מבקריו של מרכז היום ע"ש לוסטיגר בבת ים. לכמה מהם, היתה זו הפעם הראשונה שהחזיקו מצלמה. התוצאה היתה מרתקת ומעוררת מחשבה על הקשר שבין הקהילה למוזיאון ועל הקריטריונים הקובעים מיהו אמן ומהי אמנות. קיץ נעים

מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד



"משדרות לשדרות", שדרות רוטשילד, קיץ 2007 צילם: מיכאל בסר

הגליון הקרוב מקדיש מקום נרחב יחסית לאמנות פלסטית: דיון בשתי תערוכות, סקירה של תערוכה נוספת, ומילות פרידה משמעון צבר. רצינו להתייחס כאן, בלי להיכנס לדיון עומק במהי אמנות ומה תפקידה, לשתי תערוכות נוספות, יוצאות דופן לדעתנו, שהוצגו כאן במהלך הקיץ.

בתחילת הקיץ פרה צרור קאסמים לאורך שדרות רוטשילד בתל אביב, אזור שבשנים האחרונות מפריח פינגווינים צבעוניים, שוורים דוהרים, דולפינים ועוד מיני מיצגים שתכליתם אינה ברורה (או ברורה מאוד - כמקדמי מכירות של חברות מסחריות).

תכלית מיצב הקאסמים היתה לעורר את התל-אביבים הישנוניים משהו ולהזכיר להם שבמרחק לא רב, כשבעים ק"מ בקו אווירי, נופלות רקטות שהורגות. בלי להיכנס לאיכות הפסלים, המיצב היה המעשה האמנותי הטוב

## בקרוב בספרי עתון 77



**הזמנה**

**השקה לספרו של איתן קלינסקי**

**והיו אחד בידי**

תעריך ב-19.09.08

בשעה 19.00

ב"גדה השמאלית"

אחד העם 70

תל-אביב



ליאו ריי, "אולי זה הפורל שהזמנתי באינטרנט", שמן על בד  
210X310, 2004 (עמ' 26)

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77  
ת"ד 16452 ת"א 61163  
אבקש מנ"ל לשנת 2007  
שם ושם משפחה.....כתובת.....טלפון.....  
מצורפת המחאה על-סך 280 ש"ח עבור 10 גליונות כולל משלוח

### מדורים

לפי שעה

4	המלצות 'עתון 77'
16	חצי פינה, רוני סומק - וסיליס רובליס, מיוונית: רמי סערי
17	אמריקה שרה, עודד פלד - הארט קריין
	מצד זה, עמוס לויתן על ספרו של דב אלבוים, על 'הוי'
33	מס' 5 ועוד
43	תיאטרון, כרמית מירון על "המלך ליר" בתיאטרון הקאמרי

### שירים

5	יעקב שי-שביט
7	יחזקאל רחמים
9	ויליאם מרדית, מאנגלית: משה דור
25	נועם שדות
25	ללי ציפי מיכאלי
29	משה גנן
34	אודי לזר
35	יהודה ויזן
36	אנה אחמטובה, מרוסית: מירי ליטווק
37	אלפונסינה סטורני, מספרדית: פרץ רוניצקי

### סיפורת, תרגום

41	סס ש. רקובר: רחוב הצופרים וזיקית
	סרן קירקגור: מה לומדים אנו משושני השדה ומעוף השמים,
38	מדנית: מרים איתן

### ביקורת ספרים

6	נוית בראל על <b>מדריך תיירים בעיר זרה</b> מאת מאיה בזירנו
7	אהוד בן עזר על <b>זאת שכולם יודעים</b> מאת פוצ'ו
8	שמואל שתל על <b>להפך</b> מאת אשר רייך
	יוסי ברנע על <b>להמציא אומה, אנתולוגיה</b> , בעריכת יוסי
8	דהאן והנרי וסרמן
10	רוית ברוך על <b>אלכסנדריה זו שאותה לא נדע</b> מאת אסף מידני
11	יערה בן-דוד על <b>שעה אחת של שמש</b> מאת עזריאל קאופמן
12	אסתי אדיבי-שושן על <b>יתומים</b> מאת סמי ברדוגו
14	שלום רצבי על <b>גם כי אלך</b> מאת יפה בן כנען

### מאמרים, רשימות

18	הצבר האחרון, על שמעון צבר: גדעון עפרת
	מרחב ביניים, קטלוג ותערוכה במוזיאון פתח תקווה:
22	קציעה עלון
	משחקיות, צבעוניות ושליטה, על "עבודות אחרונות"
26	(תערוכה) של ליאו ריי: דליה מרקוביץ
28	ריה"ל מדריד - רוני סומק (תערוכה): מאיר אהרונסון

שנה ל"א • גיליון 333 • אב תשס"ז • אוגוסט 2007 • 35 ש"ח

**עתון 77**

ירחון לספרות ולתרבות

**Iton 77**

Literary Monthly

First Editor: **Jacob Besser**

Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Lvitan, Assaf Meydani, Yuval Paz, Oded Peled, Dorit Peleg, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Arie Sivan, Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותה מס' 580073575

בתמיכת משרד החינוך, התרבות והספורט.

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות.

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

המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.

iton77@actcom.co.il

העורך המייסד: **יעקב בסר**

עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

חברי המערכת: שמעון בלס, רפי ויכרט, עמוס לויתן, אסף

מידני, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, יובל פז, דורית

פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

רכות מערכת: גילה שאול

ניקוד: פסח מילין

מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, גילה בלס, משה

דור, נתן זך, א.ב. יהושע, ש. גיורא שוהם

המערכת אינה שונת בכתב על פניות כותבים וזמינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת וממוענת.  
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, מודפס בדיווח כפול על צד אחד של הנייר. אפשר בצירוף דיסקט/תקליטור.

תמיר גרינברג: **חברון**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, 96 עמ' מוחה. טרגדיה אפית ותנכית: שתי משפחות, של בועז מימון ושל האדר כנעאני, שביניהן סכסוך דמים.



אמיר אור: **מוזיאון הזמן**, הוצאת הקיבוץ המאוחד קרן רבינוביץ לאמנויות סדרת ריתמוס 2007, 72 עמ' "מאפילים שירים על גדות המוות. היום נוסע - ממלכה נודדת - וים, כמו שליית ענק רועדת / מול יבשה נוגע בחלוף. / הזמן הוא בור ישן. השיר הולך בו ואפל" (על שפת ים המלח, עמ' 31).

רבקה מרים: **אבי ציוני לא למות**, הוצאת כרמל 2007, 124 עמ' "עץ הדעת לא בפה נאכל. / הוא נאכל בעיניים. / ומאו, העיניים, כמין משקף, עושות כותנות עור / או עלי תאנה. המביט לא יזהה מראה שראה כבר / כי עטה מבטו כתונת שונה" (עץ הדעת לא בפה נאכל, עמ' 91).



צביה ליטבסקי: **לקר אחד קראתי בית**, הוצאת כרמל, סדרת כבר 2007, 63 עמ' "בלילה אני מחליפה בחשאי / תחבושות / על כוויות ירכי / אנשים ללא שם יוצאים ובאים / בצרפי שנת הארוכים / מעמק הגוויות בחזי / בבוקר בבוקר / עולה דמות האדון" (עמ' 32).

אורי הולנדר: **דיוקן בקצה החשכה**, הוצאת קשב לשירה 2007, 108 עמ' על ישראל הר ועל שירתו. מחקר העוסק בשירתו של ישראל הר, ומתמקד בספרו האחרון **אביון לפני הניצה**.



לאה שניר: **אולי אישה סוככת כאן**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, 110 עמ' "בני נולדו בעונת הזיקיות בעבר האחר / אשר לחרון הקיץ, לכתמיו. / אהובי הניח רטיית קמומיל על בטני / להשתיק את הדימום / ולעכב את תנועת הזמן המתעקש / על אפשרות יהודה של שרב" (עונות. תולדות, עמ' 7).

ברוך קימרלינג: **שולי במרכז**, הוצאת הקיבוץ המאוחד הכבשה השחורה 2007, 252 עמ' אוטוביוגרפיה של פרופ' קימרלינג, פרופסור לסוציולוגיה וחוקר, ממעצבי הוירה הציבורית של החברה הישראלית.

יוסף שביט: **רצה אומי**, הוצאת אריה ניר 2007, 270 עמ' בן ציון שמיר נמצא מת במכוניתו. האם זוהי תאונה או חבלה? מי היה מעוניין במותו של המועמד לכהונת מפכ"ל

המשטרה? על סימני השאלה האלה ועל אחרים נתלה המותחן החדש יוסף שביט, עם הרבה דם, יזע ודמעות.

סטיבן ספנדר: **תולדות הנשמה**, מאנגלית: יעל גלוצרמן, הוצאת קשב לשירה 2007, 106 עמ' מבחר ראשון בעברית משירתו של ספנדר. "ההיסטוריה יש לה לשונות / יש מלאכים יש רובים / יש והושיעה יש ששיבחה / את גוליה-בחייהם מחזיר המוות / אלה שדפה הכתוב הוא בשבילם רקיע / שעליו שמותיהם רושמים עולמות" (הגולים, עמ' 37).

איגור גוברמן: **קרמיון בתוך כיוז**, הוצאת כרמל 2007, 40 עמ' "רוצה לראות - איך בלבוש מלא אודם / אני אשכב לצד זרים, כמו על צלחת - צלי, / והנשים שמעולם לא נפגשו מקודם, / לראשונה יחדיו יבואו, ויפגשו אצלי" (על אובדן משמעותי ובלוט, רק לסרטים ישנן סיבות להתחרט, עמ' 33).

קורט וונגוט: **אדם ללא ארץ**, מאנגלית: ארו אשרוב, הוצאת זמורה-ביתן 2007, 126 עמ' מה חשב קורט וונגוט על החיים, על האמנות, על עצמו ועל אמריקה. כל התשובות והציורים (מעשה ידיו) - בספר שהומור שבו שחור משחור.

פיליפ רות: **הקנוניה נגד אמריקה**, מאנגלית: שרה ריפין, הוצאת זמורה ביתן 2007, 415 עמ' בספרו הבדיוני של רות, מביס הטייס האגדי, בעל הדעות האנטישמיות, צ'רלס לינדברג את פרנקלין רוזוולט בבחירות לנשיאות ארה"ב. השנה 1940, באירופה משתוללת המלחמה, וארה"ב שומרת על נייטרליות ושוקדת על הסכמים נוחים עם היטלר ובנות בריתו, כמו גם על תוכניות שילוב והטמעה של המיעוטים, יהודים בעיקר.

ג'ון סטיינבק: **מסעותי עם צ'רלי בחיפוש אחר אמריקה**, מאנגלית: צילה אלעזר, הוצאת אחוזת בית 2007, 307 עמ' בגיל 58, כשהוא כבר מפורסם בעולם, יוצא ג'ון סטיינבק עם כלב הפודל שלו צ'רלי למסע בשלושים וארבע מדינות, לאורכה ולרוחבה של ארה"ב. סטיינבק מצביע בספרו על סממנים המאפיינים

את אמריקה עד היום: הבדידות האנושית, היהום האקולוגי, ואובדן הייחוד המקומי לטובת הגלובליות.

לידיה ז'ורו: **הרוח שורקת בעגורנים**, מפורטוגזית: מרים טבעון, הוצאת הספריה החדשה 2007, 436 עמ' מילנה "ילדה בת 7 בגוף של אשה בת 30" יוצאת בעקבות סבתה שנעלמה. במבנה בית חרושת נטוש לשימורי דגים, שבבעלות משפחה, היא פוגשת באנטוניו, פועל בניין ומפעיל העגורן, בן למשפחה מהגרים אפריקאים המתגוררת במקום. בין השניים נרקם סיפור אהבה.

נאדים אסלאם: **מפות לאוהבים אבודים**, מאנגלית: צילה אלעזר, הוצאת מטר 2007, 399 עמ' סיפוריהם של מהגרים יוצאי פקיסטן באנגליה, דרך קורותיה של משפחה אחת, ששניים מבניה נעלמו, אולי נרצחו על רקע כבוד המשפחה. דתיות אדוקה מול ליברליזם, הקונפליקט בין דרישות הקהילה השמרנית לערכי



המערב משמשים רקע לרומן.

דונלד הרינגטון: **הארכיטקטורה כחבל האזרק בארקנסו**, מאנגלית: אסף גברון, הוצאת טובי 2007, 366 עמ' סטיי מור היא עיירה קטנה ליד הרי האזרק בארקנסו. ספרו הראשון של הרינגטון המתורגם לעברית, על אנשים רגילים, ועל חייהם הרגילים: "הסאגה של משפחת אינגלדיו... שישה דורות של 'סטיי מורונים' במהלך 140 שנים של חיים עשירים ואהבה שופעת".



## אלמוגים

ליעקב בסר, משורר וחבר

### לא רק בעיה של זמן

לאחר שנאכל הפרי הופיע  
 הפרח, ואז - עלים אחדים.  
 זמן רב עבר עד שצמח  
 גבעול (או אולי זלזל) מחבר אליהם  
 וענף התגלה  
 ועוד כמה. את הגזע לבטח  
 לא אספיק לרשם

### הזיה

כשאֵהיה רק זכרון  
 מה ארגיש כשאסתובב  
 בין אנשים שלא ידעו כלל  
 שאני שם -  
 מלבד זה שבחברתו באתי?

### משירי הרואה ואינו נראה

#### חיוך

הפנסים על הטילת  
 נוֹאֲשִׁים לְפִוֵר אֶת הָאֶפְלָה כְּשֶׁאֲנִי  
 מְחַיֵּךְ מוֹל הַמַּסָּע בְּעִצּוּמָיו:  
 הָרִי דוֹקָא בְּחֶשֶׁךְ אֵינָהּ בּוֹדֵד  
 גַּם אִם אֶתָּה  
 לְבַד

### משבים

לְכָל הַרוּחוֹת אֵלֶיךָ:  
 לְמַקְבְּצוֹת הַעֲנָנִים וְלַמְפִּיצוֹת אוֹתָם  
 לְסַפּוּגוֹת הַמַּיִם וְלֵאוּצְרוֹת אֲבָק הַמַּדְבָּר  
 לְאוֹשָׁה בֵּין הָעֵלִים וּלְבֶן הַרוּחַ הַהוֹלֵל

### אלמוגים

Vita brevis, ars longa

סְנֵקָה, "על קוצר החיים"

כְּמוֹ אֵי גַעְשֵׁי אֶשְׁקַע  
 כְּבוֹא יוֹמוֹ עַד שֶׁ  
 יִמוּג

אֶךְ בְּשׁוֹנֵיית שֶׁהֲצַטְמָחָה סְבִיבוֹ  
 עִם הַלְגוּנָה בְּלִבָּהּ  
 יִתְמַלְמְלוּ  
 שִׁירֵי

### NON OMNIS MORIAR

אוֹלֵי לֹא כְּלֵי אֲמוֹת, כְּלִבְלוּב  
 תִּקְוֹתוֹ שֶׁל הוֹרְטִיוֹס  
 אֶךְ מֵה שְׁוֹדָאֵי הוּא שָׁגַם בְּעוֹדֵי  
 לֹא אֶת כְּלֵי אֲנִי חֵי, וְכִי אֵיךְ אֶפְשֶׁר  
 לְמַצוֹת כָּל רַגַע עַד תָּם?

## כל סיפור הוא עיר זרה

מאיה בורנו: מדריך תיירים בעיר זרה, הוצאת כרמל 2007, 123 עמ'



איזו מציאות מייצג סיפור? זו שהתרחשה למעשה, שאפשר להעיד עליה בכל החושים, או זו שהדמיון רחש, שהזיכרון ניסה להציג, שהתודעה עיוותה וסיפרה מחדש בדרכיה המשובנות? מה גורם לקורא להאמין, שהאירועים הנפרשים לפניו, בזה אחר זה, הם מציאות המצייתת לחוקיות דומה לזו שהוא מכיר, ולא מציאות שנבנתה מתוך חושים עבים של שתי וערב, דמיון וזיכרון, והיא כולה מציאות של הניסיון לטוות מתוכם סיפור שלם, שאינו מתפרק, שיש לו התחלה, אמצע וסוף?

מאיה בורנו מוכרת בעיקר כמשוררת, שפרסמה ספרי שירה מאז אמצע שנות השמונים. אחת התמות החוזרות בשירתה היא החלוקה בין האפשרי והבלתי אפשרי, בין החי ושאינו חי, בין היש והאין. בשיר 'הכאב' (מומדי איוב, הקיבוץ המאוחד) כתבה: "את הכאב הנורא הזה שבו נהפך הממשי לזיכרון/ [...]. נספג בַּמָּת ובכל תא מתאי הגוף כמו ארס מבריאי/ במנה גדושה". השורות הללו מתארות תמותה, ולא רק. הדיבור על הפיכת הממשי לזיכרון מתייחס גם לקושי אחר, הקושי לתת קול למשהו שאינו יכול לדבר בשפה של סיפור, לממשי שמתהווה והולך ללא הפסקה, שנצרב בזיכרון באמצעות קרעים שקשה לאחות, שאינו נעתר לחוקים תחביריים או רטוריים.

הקושי הזה הוא נושא הברית, עיקרו ויסודו של ספר הסיפורים החדש של מאיה בורנו. בעולם שבו קשה לאחוז באמת אחת, קשה גם לייצג את האמיתי. הסיפורים הראשונים בקובץ מבטאים את הקושי באמצעות חילוף תכופ, שכמעט קשה לנמק אותו, של מספרים. הסיפור "פרחים פרחים", שמספר על מקרה מוזר של הרעלה שהתרחש במהלך תערוכת פרחים, נפתח בסיפר שמן הצד: "אנשים [...] הירפקו להיכנס לגן הפרחים", ממשיך ב"אנחנו": "כולנו היינו נדחפים וגולשים, מואבסים פנימה למלכודת מות ריחני", ורק אחר כך מגיע אל הסיפור של הגיבורה: "נתנתק למחצה התרחקתי מהר מהמון האנשים שעמד למחוזן כל דבר בדרכו". הסיפור מתייחס לסכנה שבהימשכות אל היופי, נושא שהעסיק אסתטיקונים ומשוררים רומנטיים. כאשר כולם נדחפים לצלם את היופי, לייצג במצלמתם את הפרחים, האוויר מורעל, והקהל מתבקש לצאת מן התערוכה. כאשר היופי מקיף את הגיבורה בשפעה יוצאת דופן, אי אפשר להבחין באהבה, שמגולמת בסיפור על ידי זוג אוהבים, שהגיבורה רוצה להתבונן בהם מן הצד, ולבודד את היופי שלהם מתוך המון האנשים והמון הפרחים.

הסיפור הראשון "פועל בגן" נע בין סיפר של רבים המתבוננים מהצד (השכנים של העלמה, בעלת הגן), לבין קולה של המספרת האחת, שמתבוננת מן הצד בעלמה, ומעידה שאיננה מסוגלת לעשות למענה כלום. אותה עלמה, גיבורת הסיפור, מנסה למנוע

כאשר את האיש שצריך ורוצה אותה, מדריך התיירים, בבואתו היפה ומלאת הביטחון של שלום השכן, היא אינה רוצה. ככל שהיא מתנגדת להיות מובלת ונגררת על ידי מדריך התיירים, כך היא מגלה שהרצון שלה הולך ומתאיין: "הכל קרה מרצונו ולא דווקא מרצוני החופשי! ודווקא כשסוף סוף אני מעזה, לפי רצוני, משהו מטעם החופש הבלעדי שלי קרס לפתע".

ישנם סיפורים שבהם הקושי מיתרגם לאי ודאות לגבי רכיבים מן העולם, שהמספרת מבקשת לייצג. בסיפור "שמלה ורודה, שמלה צהובה", היא מתלבטת תוך עריכת הפרדה מלאכותית בין האופן שבו היא, המספרת, רואה את הדברים, לבין האופן שבו ראתה אותם גיבורת הסיפור. "שם היתה זו שמלה ורודה וכאן היא תהיה כמובן צהובה. אני מתקשה לבחור כי הצבע הצהוב עבירי הוא מה שהיה הצבע הוורוד עבור גיבורת הסיפור, ומה שלמעשה גרם לה לבלבלו השיכרוני המתוק". הגיבורה, שהתלבטה איזו שמלה לבחור מבין השמלות הצבעוניות שבהיצע, מהדהדת את בלבלול של המספרת, שמתלבטת בצבע השמלה כדי לייצג את מה שעבורה, עבור הסיפור שלה, אמיתי ואותנטי יותר.

גם כאן, כמו ב"מדריך תיירים בעיר זרה", מתרחש הסיפור בעיר זרה, והגיבורה המתלבטת קונה לבסוף את שתי השמלות. זוהי האופציה שבוחרת בה בורנו לאורך הקובץ: המספר הוא מן הצד, וגם חלק מהסיפור, וגם בלשון רבים; האהוב הוא האיש הזר והחושק, וגם הקרוב המנוכר; המספרה היא מספרה רגילה, וגם מאוד לא רגילה; השמלה היא ורודה וגם צהובה.

האופציה של הפתרון הכפול אפשרית רק בבדיון. התודעה של הקורא ניתנת למניפולציה, כפי שהסיפור שקרה, או לא קרה, ניתן למניפולציה כאשר מספרים אותו. הספק שבסיפור הוא הספק של התודעה המספרת, ובהתאם גם הקוראת, שלפעמים קשה לה להבין מה היא קולטת: האם זה הדבר עצמו, או הבבואה שלו?

כל סיפור הוא עיר זרה, קורא נשלח לטייל בה בתיווכו של מספר, מדריך תיירים. אותו מדריך תיירים מעניק למציאות המיוצגת את החיים בדרך שלו, כשהוא מנסה, מצדו, להמציא את הדמויות והאירועים בצורה הטובה ביותר לטעמו. הקורא, כמו גיבורת הסיפור "מדריך תיירים בעיר זרה", נמשך אחרי המדריך כדי שלא יחמיץ אף אחד מהאתרים, האירועים החשובים, אך בה בעת מאבד בטיול הזה את הדרך. כשהמספר עצמו נכשל במלאכת נתינת הקול למראות ולצבעים שהוא מבקש לייצג, הקורא נשרך אחריו בלברינת ארוך שכולו הגעה לידי הבנה, שהדברים הם אף פעם לא כפי שהם נראים.

### נוית בראל

את הריסת עצי הלימון בגנה, אך מתאהבת בפועל שתחילה השתין על העצים, ולבסוף גם הורס אותם בטרקטור. המספרת המתבוננת בעלמה נצמדת אל נקודת התצפית שלה, ומנסה לראות את הדברים בדומה אליה, אך כושלת. היא איננה מבינה מדוע האירועים הידרדרו כפי שהידרדרו עבור העלמה. בדומה, מספרים אחרים בקובץ מביעים את רצונם לשלוט על האירועים, להתערב בתודעת הגיבורים שהם מייצגים, אבל כושלים, בדיוק כפי שהם כושלים בניסיונם להיזכר בצף האירועים שמרכיב את הסיפור שהם מספרים, כדי לספר אותו כפי שהיה, ובלי שיהפוך תוך כדי הכתיבה ל"משהו אחר".

"אתה לא קובע כלום", אומרת המספרת לבן הזוג שלה, איש האדמה, בסיפור בשם זה, כשהוא מספר לה שאינו אוהב פרחים בכד. היא, מצדה, קונה פרחים כדי לתת לאביה המאושפז במוסד סיעודי ("תחנת ביניים בין הבריאות השלמה, השמחה, המשלה, לבין הייאוש של חיים פגומים בדרך חד סטרית, ללא מוצא"), במעין מעשה שלא נתנה עליו את הדעת ("לשם מה לקנות פרחים?"), אבל עשתה. גיבורת הסיפור הזה מנסה "לקבוע", להכין את המפגש עם אביה השבור, לנסות ולהכניס איזשהו סדר בכאוס של חג שקשה להגות, אבל כושלת. דמויות צדדיות, מחשירות, משניות, הן אלה ש"מסדרות" את הסיפור בדרכים מוזרות, על טבעיות, גורמות לה להשלים עם הפרחים, ועם חוסר היכולת שלה "לקבוע הכל".

גם בסיפור שנתן לקובץ את שמו, "מדריך תיירים בעיר זרה", מנסה המספרת לקבוע, וכושלת. היא מודה בכישלון כבר בפתח הסיפור: "מאז ומעולם העדפתי לספר על דברים שקרו. המאמץ להמציא את העובדות נחסך כך ממני, ואני נשארת רק עם משימת העלאתן על הכתב במשפטים סדורים. איזו אשליה מתעתעת - כי העלאתן על הכתב כבר מהפכת בהן, מקיפה אותן בקולות משונים ומוזרים של ספק, עושה אותן למראה ולדמיון, כשברי מראה". לבו של הסיפור הוא הכישלון להכיר באהוב שהיא רוצה, שלום השכן, שנראה לה מרופט ואומלל, אך משיג לעצמו אשה (אחרת) שהוא אוהב,

## מסעותי עם הפילגש של

דודי

פוצ'ו: זאת שכולם יודעים (רומן צדדי),  
הוצאת גוונים 2007, 367 עמ'



זיכרונותיה, נופל המראיין בוקל'ה ברשת שטווה לעצמו ומתחיל לפנטז על קיום יחסים מיניים עם האשה המבוגרת ממנו בכמה עשרות שנים. גם מעיניה לא בעלם היוורו, שיש בו גם שאיפה עזה להיכנס למקומו - תרתי משמע - של דודו ד"ר חרובי הנערץ.

הפיאסקו של הפרק האחרון, שבו לוקח בוקל'ה את אליזה למסע הרצאות בסיני - תוך שהוא מציג אותה - כאמו! וחולם לבלות עמה את הלילה ללא השגחתה של אשתו המעצבת סימה - הוא מן השיאים של הרומן המצחיק הזה, שבו כמוכן שום דבר מתוכננותו התאוותניות של ל. בוק אינו יוצא לפועל.

פוצ'ו עצמו הוא סופר ותיק ומפורסם, לנוער כמו גם למבוגרים שהיו בערים, ואולם ספק אם הוא זוכה כיום לאותה הערכה ספרותית הניתנת בשפע לסופרים ולסופרות חשובים ולא פעם פלצנים ומשעממים, אבל כאמור - חשובים. לכן, מי שקורא את הרומן באוזן קשבת, מוצא שחלק גדול מן הנאיביות-לכאורה של ל. בוק בדברו על עצמו הוא ביטוי לאירוניה של פוצ'ו עצמו, הסופר המשעשע והמוכשר, שמתעקש לכתוב רומן ראוי, ושאפשר להבין וליהנות מכל משפט שהוא כותב, ולהימנע מתשפוכת של מילים ונושאים מסוג אלו שגורמים כיום לספרים בלתי-קריאים וחסרי שמץ של הומור להיות רבי-מכר ולזכות בתשומת לב ענקית מצד התקשורת והביקורת.

מה יהיה?

לאלוהי הליצנים פתרונים.



אהוד בן עזר

אנחנו חשים עד כמה אנחנו חכמים ממנו וכיצד לנו זה לא היה קורה.

הגיבור השני הוא עורך העיתון ד"ר דניאל חרובי, זיין נמרץ, נואף קנאי, חרוץ ומוכשר בכתיבתו ומהלך קסם חברתי רב על נשים ועל גברים. לכאורה הוא מזכיר בכמה אפיונים ממסדיים את מייסדו ועורכו הראשון של עיתון 'מעריב' ד"ר עזריאל קרליבך (ליצנים היו קוראים את שם משפחתו קר לי קרליבך) - אבל יודעי דבר אומרים שהדמיון כביכול לדמותו של ד"ר קרליבך אינו אלא בדיחה פרטית של פוצ'ו, אשר מסווה באמצעים הללו דמות מפתח אחרת שבעקבותיה נכתב הרומן.

בראשית העלילה נמצא ד"ר חרובי מת במיטתה של אליזה, המזעיקה את אחיינו בוקל'ה באמצע הלילה להעביר את המת לביתו ולהשכיבו ליד אשתו החוקית הישנה. זהו קטע מצחיק במיוחד, בייחוד מאמציו של בוקל'ה לשלוף את השיניים התותבות מפי חרובי המת ולשימן בכוס המים שבכוננית לידו, כמנהגו מדי ערב, לבל תחשוד בו אשתו.

כמוכן שלקראת סוף העלילה מתברר משהו מצמרר לא פחות. הרופא, שאותו מוצא בוקל'ה בהגיעו בחצות הלילה לדירת פילגשו של דודו, לא הקדים להגיע לפניו אלא היה ספון בארון הבגדים שלה ומציץ במעשה האהבה שבו מצא עורך העיתון את מותו.

לאחר מות דודו מחליט העיתונאי חסר הכישרון ל. בוק להקדיש את חייו לכתיבת ספר על דודו הנערץ, ולשם כך הוא פותח בסדרת ראיונות מוקלטים עם פילגש דודו אליזה לוי. ואולם סיפור חייה של אליזה הייקית, חובבת גברים שאינה יודעת לסרב להם, הולך ומשתלט על הספר עד שלמעשה היא הגיבורה שלו ולא אהובה העורך ד"ר חרובי.

בכישרון היסטורי ובידע ספרותי רחב-יריעה, תוך הסתמכות על היותו עד ממקור ראשון למרבית התקופות המתוארות ברומן (למעט אולי נעוריה של אליזה בגרמניה בטרם עלתה ארצה) פורש בפנינו פוצ'ו, בסיפור בגוף ראשון מפי אליזה, את פרקי חייה הסוערים שמקיפים את עליית הנאצים בגרמניה, את שנות המנדט הבריטי בירושלים ואת תולדותיה של ישראל ביובל השנים הראשון לקיומה. תוך כדי השהות הממושכת עמה, לצורך הקלטת

אחד הספרים המצחיקים ביותר שיצאו לאור בישראל בשנים האחרונות הוא, איך לא - הרומן החדש של הסופר הוותיק פוצ'ו, הלא הוא האינג'נר ישראל ויסלר בן ה-77, שעדיין לא התבגר מן הימים שהיה תלמיד גימנסיה "הרצליה" וחייל צעיר בפלמ"ח. מהיכרותי רבת השנים עמו, יכולני להעיד כי כי האיש הוא סטנדרטיט טבעי עוד בטרם נטבע בכלל המושג ובטרם התדרדר להופעות של מצחיקנים ומצחיקניות מסמירים עור אווז בזרועות מאוינים וקנים אך לא כסילים כמוני.

אחת התבניות המרכזיות ברומן דומה במקצת לסיפור הקלאסי של יצחק שבס-זינגר "גימפל תם". גימפל מספר בתמימות ובגוף ראשון את סיפורו, שממנו מבינים מיהי אלקה אשתו ומיהם אבותיהם של ילדיו ועוד כהנה וכהנה ניסים ונפלאות שאינם פוגמים כהוא זה בדמותו המוצקה והמופלאה של גימפל. זוהי עמדת ה"נעבעך"-המספר, שכה חביבה על שבס-זינגר גם משום שהקורא אוהב מאוד להזדהות עם גיבורים שכאלה שהם פחות חכמים ממנו, כביכול.

וכך מאפיין פוצ'ו את גיבור ספרו, העיתונאי ל. בוק, בשער האחורי של הרומן: "סיפורו של עיתונאי צעיר ואידיוט, המראיין את המאהבת הסודית של עורך עיתון מפורסם שהלך לעולמו".

ואכן, העיתונאי הצעיר והאידיוט מספר את מרבית הרומן בגוף ראשון, ללב מאותם קטעי ראיון מוקלט, בגוף ראשון, שערך עם הייקית המבוגרת והנאה אליזה לוי, שהיתה במשך כל השנים פילגשו של דודו של ל. בוק דנו, עורך העיתון ד"ר דניאל חרובי.

מסיפורו-לתומו של ל. בוק אנחנו מבינים, למשל (מבלי שהוא עצמו יבין זאת או יודה בכך) - כי אשתו השנייה סימה, אם בתו היחידה תוחית, פיתתה אותו ושכבה עמו בהיותה כבר בהריון, וכי לא רק שיתכן כי הילדה היא בתו הביולוגית של דודו ד"ר דניאל חרובי, אלא שסביר מאוד שהוא גם נהג להתחבא בארון הבגדים של סימה ולהציץ משם בעת שקיימה יחסים עם גברים אחרים, כי הדבר היה מגרה אותו מאוד, כפי שאכן קרה לו ביחסיו עם פילגשו הייקית חובבת הגברים אליזה לוי.

אפשר לומר ששלושה הם גיבורי הרומן השערוייתי הזה של פוצ'ו. הראשון הוא בוק, או בוקל'ה כפי שמכנה אותו דודו עורך העיתון, עיתונאי בינוני ומטה ולא-יוצלת, שמחזיק מעמד בעיתון אולי רק בזכות דודו העורך, שמחזיק בו גם לשם משימות לא-עיתונאיות כמו הנישואים החפזים עם סימה. בוק דנו, הנכשל בכל אשר הוא עושה ומתכנן, ואשר שכלו הילדותי הולך שבי אחר כל רעיון סרק, פורש בספר את מגילת חייו העלובים, אשר אותנו, הקוראים, היא משעשעת עד מאוד מפני שכל הזמן

## יחזקאל רחמים

ילדתי הסודית

אל תשמרי נפשך בתי

תיי

אל תשמרי, אל תשמרי

בשרך עשוי התגברויות

למדי סליחה

למדי לצחק

לא,

אל תלמדי לצחק

אל תלמדי לחיות

צחקי

תיי

06 אוגוסט 2007, יפו

## ההווה השירי שומע את העבר

אשר רייך: להפך, הוצאת הקיבוץ המאוחד קרן רבינוביץ לאמנויות 2006, 96 עמ'

קובץ שיריו הנוכחי של אשר רייך, להפך, מופיעים השירים על פי סדר האלף בית של הכותרת, 'אזוניים', 'בקבוקים', 'גברים', 'דלתות', 'הרים' וכו'. הספר מתחיל ב'אבנים' ומסתיים ב'תולדות



השמים'. לרוב שם השיר הוא גם המילה הפותחת אותו: 'אזוניים ששומעות אותו דבר בו זמנית ומשתעממות...' אך לעתים (נדירות אמנם) הקשר הוא אסוציאטיבי יותר: 'הרים' ילדתי דילגה על הרים וקיפצה על גבעות כבני צאן' ('הרים' עמ' 17).

עולה בי הרהור, האם היו חלק מן השירים כטיוטות בידיו של המשורר וחלקם נכתבו במיוחד לספר זה, אולי שירים שכותרתם ותחילתם במילה שגרתית פחות.

שירה גדולה וחשובה נכתבה בשעתו על בסיס האלף בית, שירת ימי הביניים, שם שורות השיר התחילו באותיות שיצרו סדר אלפביתי, אך הכותרת היתה חופשית מסדר זה. כאן עולה תחושה של חדשנות מתוך הסדר הנקבע באותיות הכותרת.

גם סגנון הכתיבה מיוחד בעיני, וביטוייה אינם שגורתיים; תוכן השירים משתנה משיר לשיר, גם אם יש כמה שירים שכותרתם זהה, למשל 'הרים' או 'גברים'. אז חורים נושאי השירים בוריאציות ובאסוציאציות משתנות. יש בכתיבה אירוניה 'טווסים חולי טווסת' ומנופחי גו שיודעים את שיריהם בעל פה' ('טווסים', עמ' 36) וגם כאב 'צללי עורבים הנוכחים על זיכרונות/ שאבדו ביד מלאך' ('צללים', עמ' 76), אקטואליה ומחאה 'בחורי ישיבה הנהרגים באוהל סירי התורה

'טווסים'). ניתן לומר כי ההווה השירי של רייך שומע את העבר; כך האבנים עולות לירושלים להיות אבני שתייה של העולם, משלימות עם גורלן להיות מצבה ולהיות אבני כליות מטיפות מוסר. האזוניים הן גם אזוני המן, וגם חולמות על אזרחות איראנית.

ניסיתי להבין גם את משמעות ה"להפך" שבשמו, בשער, באותיות גדולות ואדומות על רקע אותיות צהוב, ולא ידעתי לומר. אולי הוא בא לרמוז כי לכל מציאה והגדרה קיים גם ההפך מהן, כמו שנכתב בשיר הפותח: 'אזוניים שמאובות בשמועות, ולהפך. שיודעות על עצמן רק מה שהן שומעות...' ואולי יש כאן סוג של מחאה ואזהרה. "ועכשיו הר גבה ביני לבין עברי ואינני רואה בו יותר/ את מה שפעם ידעתי לראות. ההפך הגמור שפרח ב.../ ואש אוכלת במ וקולם הולך וסובב ומבקיע... ואין עונה" ('הרים', עמ' 17).

### שמואל שתל

## תיאוריות בסוגיה הלאומית, בביקורת הגישה הפרימורדיאלית

יוסי דהאן והנרי וסרמן (עורכים): להמציא אומה, אנתולוגיה, האוניברסיטה הפתוחה 2006, 386 עמ'

המתעניינים בלאומיות חכים רבות לאוניברסיטה הפתוחה, שהוציאה לאור את ספרי היסוד: ספרו של ארנסט גלנר, לאומים ולאומיות וספרו של בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, שזכה מאז יציאתו לאור לפרסום הודות להגדרתו את מושג האומה כ"קהילייה פוליטית מדומיינת - ומדומיינת כמגבלת וכריבונות מעצם הגדרתה".

האנתולוגיה הנוכחית הוכנה בעקבות האנתולוגיה הידועה THE INVENTION OF TRADITION והיא כוללת את פתח הדבר שלה, שכתב ההיסטוריון אריק הובסבאום. קובצו בה אחד עשר מחקרים, חלקם מן האנתולוגיה המקורית, חלקם מחקרי יסוד בתחום המצאת מסורות, וחלקם נכתבו במיוחד לקובץ זה. החוקרים, החלוקים בשאלה "מהי לאומיות?" התגבשו לשני מחנות: מחנה המודרניסטים הרואה בה תופעה מודרנית (גלנר ואנדרסון) לעומת המחנה הפרימורדיאלי הגורס שהיתה קיימת או שהיה לה בסיס מקדמת דנא. עם מחנה זה נמנה אנתוני סמית, עליו מעירים העורכים באירוניה דקה ש"אזרחי מדינת ישראל היהודים לא היו זקוקים לתיאוריות של הפרימורדיאליסטים על מנת לאשש את הפרימורדיאליזם היהודי האותנטי

שאותו ינקו עם חלב אמם ושממנו ניוונו כל ימי חייהם. תפיסה זו משמשת כנדבך מרכזי של המפעל הציוני בכלל ושל מדינת ישראל בפרט, שלמען האמת לא ניתן להצדיקם כלל ללא מנה גדושה של פרימורדיאליזם יהודי" (עמ' 17). מכאן גם תובן ביקורתו של ההיסטוריון הציוני יוסף גורני, איש תנועת העבודה, המוצא בגישה הרואה בלאומיות המצאה, או מהות מלאכותיות אשר שומנת בחובה "סכנת היסחפות למערבולת של ויכוחים ומאבקים פוליטיים על עצם הלגיטימיות העקרונית של הקיום הלאומי, ולא רק כתופעה מדינית אלא גם כמהות קיומית ואף מוסרית. מה עוד שדיון כה מתנהל בתוך ההכרה הישראלית, המצויה במאבק לאומי על קיומה, מול הלאומיות הפלסטינית..." באשר לטענה זו, באופן כלל לא מפתיע, הוא מעיר: "בעיני, אסור להתעלם מכך שהטענות האנטי-פרימורדיאלי של העורכים הוא אנטי-ציוני במהותו, שהרי באמצעותו הם משמיטים את זכותם ההיסטורית של היהודים לפחות על חלק מארץ ישראל. באופן זה הם הופכים את הלאומיות היהודית בארץ ישראל לתופעה 'מומצאת', הלובשת אופי 'קולוניאלי', המעניקה ליהודים לא יותר מאשר זכות להתקיים בה במדינת כל-אזרחיה המחזיקה באידיאלוגיה אנטי-פרימורדיאלית כפי שלדעתם שלטה בארה"ב" (גורני, "לאומיות כקונספירציה, או האם ארה"ב היא מודל אידיאלי למדינה", הארץ 'ספרים'). בגישה גורני בולטת האנומליה, שמחד אינה מזהה את הדמוקרטיה עם מדינת כל אזרחיה, ומאידך - את מדינת הלאום עם המדינה הטריטוריאלית; אבל אנומליה היסטורית ציונית זו חורגת מתחומיה של רשימתי זו. גורני, כמו בן ציון דינור (המבוקר בקובץ במאמרו של אורי רם), שותפים להבניית נרטיב היסטורי המכונן היסטוריה יהודית מאוחדת והומוגנית, המקיפה את מכלול המקומות והתקופות, מעצם היותה ישות יהודית לאומית רציפה, שיצאה לגלות וממנה חורה לארץ. המבוא התמציתי והביקורתי שהעמידו יוסי דהאן והנרי וסרמן, מכניס את הקורא לעובי הסוגיה. הם מעירים כי בהמצאת מסורת מתכוון הובסבאום "לא רק לשימוש במסורות ישנות למטרות חדשות אלא גם להמצאה של מסורות 'חדשות' לסיפוק צרכים חדשים, בין היתר על ידי המצאה מחדש של מסורות 'מוכחדות'" (עמ' 14). בהקשר אנקדוטי זה של ההמצאה, יש להזכיר את מאמרו הצבעוני-אירוני של ההיסטוריון הבריטי יו טרוור-רופר "המצאת מסורות: המסורת ההררית של סקוטלנד", ממנו עולה שהמצאת (kilt) המשמשת את הסקוטים הומצאה על ידי הקוויקר האנגלי מלאנקשר, תומס רולינסון, ולמען האמת הוצעה להרריים הסקוטים לא כאמצעי לשימור אורח החיים המסורתי שלהם אלא דווקא כדי להקל על עליהם במעבר מהחיים בשדות "לחיים שנועדו להביא תועלת לבתי החרושת" (עמ' 63).

המאמר התיאורטי בהא' הידועה בקובץ הוא מאמרו של אטיין באליר, היוצא נגד התפיסה הפרימורדיאלית המניחה מצע אתני ראשוני כבסיס להתפתחות הלאומיות. המתברר מבהיר את היסוד



הפלסטינית. המחקרים המעטים בתחום זה מעידים [...] על חילוקי דעות ביניהם בשאלת מקורותיהם של הפלסטינים והתפתחותם כעם בעל זהות משלו" (עמ' 14).

קוצר היריעה אינו מאפשר דיון במאמרים האחרים. אסתפק באזכור מאמרה של יעל זרובבל "בין 'היסטוריה' ל'אגדה': גלגולי תל-חי בויכרון העממי". כבר בפתח דבריה מסבירה זרובבל כי השימוש במונח אגדה בהקשר לדמותו של טרומפלדור או לסיפור הגנת תל-חי לא ביטא פקפוק באופיים ההיסטורי אלא את ההנחה הרווחת "שטרומפלדור יהפוך לגיבור לאומי והגנת תל-חי תהיה לסמל" (עמ' 20). כלומר ניסיון בניית האגדה היה חלק מהניסיון של בניית היהודי החדש בארץ ישראל, היוצר תרבות עברית השונה מזו היהודית-גלותית. בתנאים רגילים היתה זו אמורה להצמיח לאומיות טריטוריאלית. ❖

יוסי ברנע

(היחידה שבה נתקלתי), בצינו כי המדינאי והוגה הדעות אדמונד היה אנגלי, בעוד שברק היה אירי. התסריטאי וכותב המסות לארי מק'מארטרי תרם מאמר צבעוני, קליל ואירוני: "להמציא את 'המערב הפרוע'". בפתח דבריו הוא טוען: "עצוב, אבל ללא ספק נכון הוא, שרוב המסורות שאנחנו מקשרים עם המערב הפרוע האמריקני הומצאו בידי מחברי ספרות וזלה, צידי כרוזות, אמרגנים, ואנשי פרסום" (עמ' 127-126). מאמרו קריא ביותר וניתן לתמצות בשורה הבאה: "מכירת המערב קדמה להתיישבות בו (היא התרחשה) לפני שישבו אותו, לפעמים זמן קצר לפני כן, אבל לפעמים עשרות שנים קודם לכן" (עמ' 129). לעומת זאת, מאמרו של עצאם נצאר הוא מאמר אקדמי מפותח ונוקב, כפי שמלמדת כותרתו: "הגיגים על כתיבת ההיסטוריה של הזהות הפלסטינית". בין יתר קביעותיו, מעניינת הערתו המקדימה כי "רוב ההיסטוריונים הפלסטינים טרם התמודדו כהלכה עם שאלת הזהות הלאומית

הפיקטיבי באתניות, ומסביר את כינון המדינה הלאומית כדרך שכללה הלאמת מנגנונים ממלכתיים לא לאומיים יחד עם התפתחות מבני השוק ויחסי המעמדות האופייניים לקפיטליזם המודרני הקולוניאליסטי.

מאמר תיאורטי שזכה לפרסום רב הודות לכתיבתו על הלאומיות, הוא מאמרו של אריק הובסבאום "מסורות בייצור-המוני: אירופה, 1870-1914". על פי הובסבאום "לאומיות אינה מבוססת רק על החייאה והמצאה של מסורות לאומיות עתיקות אלא גם על יצירת מיתוסים, אגדות, סמלים וטקסים חדשים המעצבים את כינונה של הלאומיות בהווה" (עמ' 23). אחד הביטויים המובהקים לכך הוא הדרך הארוכה שעשתה איטליה בהבנייתה הלאומית, כפי שניתן ללמוד מטענתו של אזליו: "יצרנו את איטליה: עכשיו עלינו ליצור איטלקים" (עמ' 90-89). אגב, בהערות השוליים (עמ' 92) שהוסיפו העורכים למאמרו זה של הובסבאום מצאתי טעות

## ויליאם מרדית'

מאנגלית: משה דור

באחרונה הלך לעולמו, והוא בן 88, ויליאם מרדית', מחשובי המשוררים האמריקאים המודרניים. מרדית', יליד ניו יורק, סיים ב-1940 את חוק לימודיו בהצטיינות באוניברסיטת פרינסטון; במלחמת העולם השנייה שירת כטייס קרבי ברוע האווירית של הצי האמריקאי בזירת האוקיינוס השקט. כשהשתחרר חזר לפרינסטון, גויס שוב כפרוץ מלחמת קוריאה, ושירת בהצטיינות כטייס קרבי של הצי. בשו בו לחיים האזרחיים הצטרף כפרופסור לצוות המרצים בספרות ובכתיבה יוצרת של מכללת קונטיקט, שם לימד עשרות שנים. שבץ קשה גרם לו אובדן כושר-הדיבור, שחזר אליו חלקית לאחר טיפול ממושך שבו עמד בנחישות רצון מופלאה. מרדית' קיבל הן את פרס פוליצר לשירה והן את פרס הספר הלאומי על ספריו, והיה "יועץ ספריית הקונגרס לשירה" - תואר שהוחלף במחצית שנות השמונים ל"שר השירה של ארצות הברית". שירתו היא ברובה פורמליסטית, אך טעונת רגש אנושי עז בהידרשה לנושאים המרכזיים שלה, כהגדרת חברו לחיים המשורר ריצ'רד הארטייס: "אהבה, חיים, המלחמות שבהן השתתף, טבע, הקשר שבין אדם לאדם, תלמידיו, מורל בתקופה קשה בהיסטוריה שלנו, כבוד והתחייבות". בשלהי חייו עשה חלק ניכר מזמנו בבולגריה, ערך - יחד עם הארטייס - אנתולוגיה של שירה בולגרית בתרגום לאנגלית וקיבל אזרחות כבוד מנשיא המדינה.

## לקורא החושב

אִמְפֹדוֹקְלֵס הַגִּיחַ מִשְׁתַּעַל מֵהַעֲשׂוֹן  
בְּאֵין לוֹ מַעֲנָה; וְהַשְׁעֵרַת נִסִּיכָה שֶׁל דְּנִמְרֵק,  
הַמְמַשֵּׁשׁ אֶת הַפְּגִיזוֹן, הֵיטָה צוֹדְקוֹת מַעֲקָרָה;  
אוֹרֵי אֵי מְדַכְדֵּךְ צוֹלֵל, אֶךְ אֶרְתּוֹ  
מִרְפַּרְפֵּת לְעֵבֶר בְּטַחֲזוֹן כּוֹז שֶׁל הַמֶּלֶט וְהַיּוֹנִי.  
פֶּסֶק הַדִּין לְהֵרֵם מִדְּרָגָה רֵאשׁוֹנָה:  
לְנִצָּח אֵין תְּשׁוּבָה לְשֵׁאלַת הַקֶּמֶע.

הוֹסֵף לְכֶךְ שֶׁהַכֵּל יוֹרְדִים אֵלַי קָבֵר בְּאֵי אֵילוֹ דְרָכִים  
וּמְתַקִּינִים עֲצָמָם בְּרֵב עֶסֶק בְּשִׁבִיל הַקֶּץ כְּבִיכּוֹל  
(הַמְתַּבּוֹשֵׁשׁ הַכִּי בּוֹדֵד מִתְּבוֹנֵן בְּכַמִּיָּה כּוֹזֵאת אַחֲרָה  
מִמֶּשׁ פְּהַתְּבוֹנֵן נִכְחוֹ הַנִּכְשֵׁל לְשֵׁם אֵיזֵה סִיּוֹם כּוֹלֵל?),  
אִם כֵּן מִי מֵאֲתָנוּ לֹא יִשְׁכַּח אַחֲרוֹן בְּצַמְתֵּימָם?

אמפדוקלס - פילוסוף יווני מהמאה החמישית לפנה"ס; התאבד בקפצו ללוע הר-הגעש אטנה; המלט גיבורו של שקספיר מתלבט אם להתאבד בדקירת פגיון - במובולוג המפורסם "להיות או לא להיות".

## פנטזיה בקצה התודעה

אסף מידני: אלכסנדריה זו שאתה לא נדע, הוצאת גוונים וספרי עתון 77, 46עמ'



בכריכת ספר הביכורים של אסף מידני תצלום של דרך עפר (שצילמה מרית פרס-מידני), הממוסגרת עצים ערומים מעלים ולוטה בערפל. האופק בקצה הדרך מצועף ועמום כל כך, עד שנדמה כי נגלית כאן תפאורה פלאית של ארץ לא נודעת. שם הספר מחזק את האסוסיאציות: "אלכסנדריה זו שאתה לא נדע" מתייחס לרבדים הנסתרים של התודעה, שהמשורר מבקש לחשוף במילים, ולא תמיד מצליח. אותו מרחב טמיר הוא מעין עיר אבודה, שמתקיימת ורוחשת רק בין גבולות הדמיון, והיא ספק אהובה שאיננה מושגת ואין להתקרב אליה, וספק יעד שמתרחק לעד, ולעולם אינו מאפשר לתפסו ולהחזיק בו.

שם הספר מורכב משתי כותרות של שני שירים מתוכו. אחד השירים שכותרתם נתנה לספר את שמו, הוא מעשייה שירית יוצאת דופן, שמספרת על אודות האגדה של אותו מחוז החפץ הנסתר. הדובר בשיר 'זו שאתה לא נדע' פונה לנמען כלשהו, ומעודד אותו לחפש אחר היעד, העיר הנסתרת, אולי, שמגלמת מקום ששוכנים בו רגשות ושנלחשות בו חוויות אנושיות: "היא אולי ניצוץ שדעך וחזר לזהוב/ בפגשנו את קרוב שהלך רחוק/ ואולי תחושת העלבון הצורב עת האשליה/ שבלבך אלי סלעים התנפצה/ ואולי היא הרגש המפעם, בלב בחוקה/ כשעוללים נצמדים אל חיקך/ או מנגינה העולה עם זכרונם של יקרים, יקרים/ או התחושה המידפקת בבטנם של אהבים, אהבים". למרות שאינו שקול במשקל סדיר וחרוז בתבנית חריזה, השיר כתוב בלשון מוסיקלית שמזכירה סיפורי מעשיות בחרוזים לילדים. הוא פותח בנוסח מעשיות מוכר: "אמרו חכמים וסיפרו היודעים/ כי הדרך אליה עוברת בתוך שדות ויערות/ שם שוכנים שבטים ועמים ומיני יצורים חיים".

הדובר בשיר מרגיע את הנמען המחפש אחר אותה טריטוריה כמוסה, ומזכיר לו "הדרך אליה מיטב שתהא ארוכה מתמיד", היות שהליך החיפוש אחריה הנו בעל משמעות כשלעצמו. הדובר מאמץ את ידי הנמען, ומסיים בבקשה "להעביר אותה הלאה" לאחר שימצא ויחווה אותה בעצמו. הנמען של השיר, שהוא המחפש אחר העיר האבודה, מזכיר את אודיסאוס, גיבור האפוס ההומרי "האודיסאה", שבמרכזו מסע של שיבה אל עיר המולדת. ועם זאת כאן, הדמות שעושה את המסע איננה חוזרת אל מחוז שידעה בעבר, אלא תרה אחר "הלא נודע האולטימטיבי", מקום שלפי כותרת השיר ישנו סיכוי גדול שגם לא תדע לעולם. השיר מסתיים במסרת החיפוש: הידיעה של הארץ הלא נודעת. כאן טמונה התמה המרכזית של הספר: הרצון לדעת, כלומר להמשיג, למשמע ולהנכיח בתודעה ובלשון התודעה את הדברים שקשה וכמעט בלתי אפשרי לדעת במובן זה.

לפניך, / בחוטיך אחוז / וכמשמניך אבעט / לא ארחק".

שירי האהבה בספר מגלים מבט עדין ותמים, אולי תמים מדי, של התבוננות של אוהב. המשלב הלשוני הגבוה שהם כתובים בו עומד, בעיני, בעוצריהם, היות שקישוטיית היתר של המשלב הגבוה מרחיקה, דווקא, את מושא האהבה מהדובר, ולפיכך גם מהקורא, למשל: "רדי נא עלמת הן / אל תעמדי מלכת / הציעי יצועך / לנווד". ❖

רוית ברוך

## כותב את נפשו דדלוס

### ציפור

עזריאל קאופמן: **שעה אחת של שמש - מבחר השירים (1983-2004)**, הוצאת קשב לשירה 188 עמ'

**שעה אחת של שמש** לעזריאל קאופמן הוא מבחר חשוב מיבולו הספרותי, הרואה אור כשלוש שנים לאחר מותו, והוא לקוח מתוך תשעה קבצי שיריו, שראו אור במשך כעשרים שנה. מהמסע הנפשי הזה עולה עולם שירי עשיר ומורכב של משורר וצייר בן שתי מולדות, שבפיכתו ובמודעות מגדיר עצמו כמי "שאינו נחפו להתפענח". במחזור חייו יש "קרעים של מלחמות", אבל גם הצו הטעון "לך עם אבא בשדות..."

רשימתו האוטוביוגרפית החותמת את הספר מבהירה יותר מכל את הכיוונים וההתכוונות בשירתו, שנצרפה בחתתי החיים. נסקרים בה בתמציתיות מאבקי הקיום שלו בתחנות חייו השונות, למן טלטולי הבריחה עם ההורים מפולין לרוסיה בראשית מלחמת העולם, שנות המלחמה הקשות והרעב - עד העלייה והקליטה בארץ. כאן נמשך המאבק הפיזי הקיומי ומתגלגל גם לערוצים אחרים, שאחד מהם הוא המאבק להתקבלות בקריית ספר שלנו.

את כל תשעה הספרים ילוו, במינוגים משתנים, מראות העבר מן הילדות בכפר הרוסי מזה וזיקה חזקה לנופי הארץ מזה, שאלות הקיום, מהות הקיום והזהות האישית: "אני מושך חושך / אחרי לכל מקום / אם תרצה / זה גם הצל שלי / שבלכתו אתי / אני עדיין חי"; וההמשך מציג דברים כהווייתם ללא צעופים: "אני חי כך כי כך אני / שתי וערב אצבעות / של חושך / וכוחו והתמדו / וצבעיו המסתגרים". הדואליות בהוויתו יונקת מכמה רבדים: קונקרטי ומטאפורי, טרגי ואידיולי, הבית והעולם שמהוצה לו, צבעוניות וחום ארצישראלי יוקד כנגד קדרות וכפור אירופי, הלוך ושוב הוא עובר בין המקומות לזמנים התוחמים ומקשרים ביניהם. גם המורכבות בתפיסת גן העדן ודמותו של האב תלווה את הקבצים עד האחרון שבהם. בתוך כל אלה שזורים מוטיבים שיהפכו דומיננטיים יותר ויותר: הציפור, התולעת והסוס, המפגש עם

בשיר 'אלכסנדריה', שכותרתו הצטרפה לזו של השיר שנדון לעיל ויצרה את שם הספר, מגלה הנמען של השיר ש'אלכסנדריה טרופה / חותרת ככל כוחה / אלי חוף מבטחים מוכר / אך רחוק ומתרחק'. האופק והיעד הרחוק והמתרחק לעד הוא התנועה של התודעה השירית שניכרת בספר: זו שמבקשת את המהלך שיביא לידיעה, אך איננה מצליחה תמיד להשיגו.

ד"ר אסף מידני הוא מרצה בבית הספר לממשל וחברה במכללה האקדמית של תל-אביב-יפו, אשר פרסם מחקרים בנושאי משפט, פוליטיקה ומדיניות ציבורית. ניכר בשיריו שהחיפוש אחר האמת וידיעת האמת מעסיקים גם אותו. בספר כלולים שירים סאטיריים, שהדובר בהם מבקר מציאות של זיוף ומרמה, למשל בשיר 'אסיר במגדל השן', שמתואר בו 'איש' / משכיל / וחסר תושיה', "שמחטיא את העיקר / ולא יודה כי כלימה היא"; או בשיר 'ההגמוניה ונביאיה', שבו מתוארות דמויות חולות ומושחתות: "חסרי חוליות / בקרנות הרחובות / ארשת פנים של חשיבות / תציף את פניהם / כהוריקן אימנני / תכלה את כל התום / שבלבם". בשיר 'מראה שעל הקיר' הדובר פונה אל "בני בליעל" ומבקש מהם לעצור "את המסע המטורף הזה / אל ארץ לא כלום". חבל, בעיני, שהמשורר אינו מתאר את המציאות הישראלית שלא במעטה פנטסטי של סמלים וחדות, ומנתב את חצי הביקורת כלפי אירועים ואישים שניתן לזהות בשמם ובמעשיהם.

ניכר בשירים גם רובד של עיסוק בטרמינולוגיה של סיפורים פנטסטיים, שהמציאות בהם איננה ריאליסטית, בין אם במיתולוגיה העתיקה, במקרא או באגדות עם ומשלי חיות. האהבה מתואר, למשל, כ"תן ערבות נודד" בשיר 'אהבתו של תן ערבות', או כזאוס המבקש את פורטונה המסתירה את פניה ברעלה בשיר 'פורטונה'. לשון השירים שואבת ממקורות תרבותיים רבים, כאמור, ובראשם מקורות יהודיים, כמו בשיר 'תום הנעורים', שנעשה בו שימוש אישי וייחודי בלשון תפילה שהיא במקור פנייה אל אלוהים, ונהפכת כאן לפנייה אל האם / האהובה: "מודה אני לפניך / יקירה / וחושש אני

עזריאל קאופמן  
שעה אחת של שמש



המוות ועם פחד הקיום.

בשירי הספר *מעט מזה* (1985) הציפור הסמלית נעשית מוחשית. בדומה למשוררים ולציירים שעלו לארץ מאירופה והיו צריכים להסכין לאור השמש החוק, מבכר קאופמן תחילה את ראיית האור מבעד לענן המרכך אותו. חוויית הבריחה מן הבית בסתיו 1939 בגלל פלישת הגרמנים עולה מן הפואמה האוטוביוגרפית 'בירכתי צפון', שבה מופיעות דמויות ההורים, הסב והסבתא וכן הסוסה, שתפוס מקום חשוב בשיריו האחרונים. הגעגוע לכל אלה יגרום לו בשירים הבאים להיפתח יותר ויותר לעולם החוץ, ליופיה של הארץ, לציפורים הארצישראליות, אף שברקע נשארים עדיין 'היערות ההם'. ניכרת קלות היד הרושמת של צייר וחוכמת הציוריים של משורר, המבחין ש'כנגד החולין/ יש לים תלתל שחפים להתבדר'. בשורה 'אני חי בה והדופק בידי מלא דמה', שהוכירה לי את אלכסנדר פן, מובעים יחסי הגומלין האקסטטיים בין המשורר המיסטיקן לארץ. 'העץ על יד ביתי/ הוא ארץ ישראל האמיתית', כותב קאופמן. העץ, השופע חמימות ודרך גם בגשם, הוא מטונימיה לנופי הארץ, שלפי המסורת היא ממוקמת באמצע העולם. האהבה למוולדת השנייה היא אהבה עמוקה, מופלאה וחרישית כקולה של רחל 'רק עץ ידי נטעו'. לא בקול תרועה, אלא דווקא בחרישיות של צמיחה בקול דממה דקה ובאינטראקציה הנרקמת בין האדם לעץ. אין זה אילן סרק שקולו הולך. זהו עץ שיש לו ניחוח ופרי, עץ שכמו לקוח מגן עדן אבד.

הדובר בשיר 'דלוס ציפור' מזדהה עם דלוס, שנכלא בלבריינת בפקודת מלך כרתים ולכסוף נחלץ ממנו בעזרת הכנפיים שהתקין לעצמו. מן המבוך של המסע הגפשי נחלץ קאופמן בעזרת השיר האוטוביוגרפי והארספואטי. בלשון נוכח מקראית הוא פונה לעצמו: 'בן אדם, מה אתה כותב?' והשיר כולו הוא מיפוי חומרי הנפש בתהפוכות החיים, או כפי שנאמר בתמציתיות בחלקו האחרון: 'נפש איש/ ים חרד, גוף, חבל, שעווה/ אור שורק/ פס איים/ מִפָּה'.

לזיקה למילה כחלק מהעולם המטריאלי יש נוכחות

חזקה בשירים, כמו הזיקה לפריטי הנוף. המשורר מנצל מרבית, בעיקר בשירי הסוסים, התופסים את קדמת הבמה בקובץ האחרון, את הפוטנציאל הסמנטי הטמון במילה ובחומרים הלשוניים. שיר המוקדש ליהודה אטלס נפתח בנוסח המזכיר את שיר הילדים שלו: 'והסוסים האלה זה אני'. הסוס הסלבי העייף מושך את העגלה עם הדובר, עם הוריו וסבתו, וממשיך בדרכו הקשה גם בארץ. יש פה מיצוי המהות הסוסית עד אחרון פרטייה ועד גלגולה באבסטרקטי: אבריו של הסוס, סוסי קרבות, סוסי אדם, סוסי האדמה הכבדים, סוס השיר, סוס מגלגול קודם, הסוסה האהובה מורקה, שהילד מסרב לאכול מבשרה בשנות הרעב ברוסיה. אין המשורר פוסח גם על ההיעדר. כשאין סוס, יש מקל הליכה ויש חלום. במלחמה, שבה התעלמו מסוס ומאדם, 'הזמן בולע את/ עצמו/ לועס כמו סוס/ רָעַב מנות שיבולת שועל'. הסוס במועדיו, בתפארת דהירתו עם הזמן, בטווח המשמעויות וההקשרים הרחב העולה ממנו, מתמזג לבסוף באני השר, שבמותו הוא מדומה לסוס שסטה ממסלול העדר בסוף המסע.

נראה לי, שהערגה הרומנטית למוות, שלבסוף מתממשת כמו בנבואת לב קודרת בשירו האחרון שנכתב כשבועיים לפני מותו, כבר מושרשת בעצם תפיסתו של קאופמן את מעשה השיר.

'אל תשאיר מקום פנוי מן המילים' כותב קאופמן בספרו האחרון *זמן בולע את עצמו* (2004), שהוא לטעמי משיאי יצירתו. יש בו הרצון להכיל הכל בלי שיו, לגעת בקיים ולהטביע בו את חותמו. המילים כבר אינן מביעות רק תכנים, אינן רק אמצעי הבעה להמחשה ולתיאור, אלא הן הדבר עצמו בורם הזמן. כוחן הוא בכך שהן מושכות ונמשכות. הן הדבר המוחשי והחמקמק שאותו מבקשים ללכוד ולהנציח, כמו את הרגע באחד משירי הקובץ 'שם המעשה': 'בארץ סין/ חילוף ורוד של דובדבן/ מהיר מן הפרפר/ אתה הולך לסגור עליו אצבעותיך/ אתה הולך שם למצמץ שנייה'. בשיר אחר נאמר: 'לך על המילים האלה/ שמא יש בהן/ מחמקיות הזמן/ אותיות עומדות תחילה ביישנות/ אחר כך הן באות במְחַבְרֵי קרואים'. לפני הולדת שיר, נפשו שבויה בקסם התנועה והמתנה לנס המילים. היא 'יושבת על מילים/ קוראת להן לבוא/ וללבלב' וגם 'מחכה למילים/ כמו לריח טוב/ שֶׁבְּנִדְרֵי, מילים כבודות, 'ציוד שמור/ ומה שהשתיקה יפה לו'. המשורר מודע היטב לתסכול, המתעורר כל אימת שהעיסוק במילים הופך סיויפי: 'הן מפרפרות והן נופלות/ אם אין להן שומע בביתן'. כפי שצינתי קודם, לא קלה היתה התקבלותו הספרותית של עזריאל קאופמן, שלא השתייך לקליקה ספרותית כלשהי ופילס דרכו בכוחות עצמו. מכאן כניסתו המאוחרת יחסית לתודעה הספרותית.

במסתה המוקפדת ומאירת העיניים באחרית דבר לספר, עוקבת רחל פרנקל-מדן אחר כיווני התפתחותו של עזריאל קאופמן ומתחקה אחר זרמים תת קרקעיים ביסוד שירתו, בנושאים ובמבניה, כך למשל התייחסותה המעניינת להתפתחות מוטיב הסוס ולהימנעות מן הנקודה ('א פינטעלע')

בקבצים האחרונים. שני מקורות יניקה תרבותיים בשירים: המערב והמזרח, ובניהם נע ומיטלטל האיני. המאפיין הבולט בספר הראשון סונטת עוף נודד (1983) הוא נדודי המשורר בין שני קטבי הנוף והתרבות והשתקפותם במטאמורפוזה של האדם שנהפך לעץ ולציפור. כבר פה הקשר ההדוק של אדם ואדמה חובק גם את הפחד התמידי מהמוות המצוי בשורשי כתיבתו.

בספר *מעט מזה* כבר מסתמנת הנטייה לשירים ארספואטיים ולהתייחסות ליוצרים עברים אחרים, שתופיע גם בהמשך (אמיר גלבע, טשרניחובסקי, פגיס ועוד). החל בספר השלישי *כבר אפשר לזוז* מוצאת פרנקל-מדן חמש תמורות צורניות ותמטיות, ובתוכן הזיקה הגוברת לנופי הארץ.

בשירים המעטים שנבחרו מתוך *מפני היום הזה* (1995) מניבה הזיקה החזקה למתרחש מחוץ לכותלי הבית את שירי הועם והכאב בעקבות רצח רבין. השיר 'במקום הזה', שנכתב בבוקרו של יום הרצח, הוא נבואת לב מצמררת.

משני הספרים הבאים *שם המעשה* (1999) ו*תולעת בת מאה שנה* (2002) עולה התייחסות ממשית לסוד הכתיבה ולמילה השירית, ובאחרון שקועים הדוהדים מהשירה העברית לדורותיה. רחל פרנקל-מדן בודקת ומנתחת ברגישות את צירופי הלשון המפתיעים של המשורר המתפעם והקשוב לנימי הנימים של המציאות. לאותה שירת עשבים של ר' נחמן מברסלב, למילה 'תולעת' שכבות אסוציאטיביות הנוגעות במוות, אך גם ביפיה הצבעוני של תולעת המשי. פרנקל מוצאת שיש בשירים האלה 'רתיעה מן הגיבוש ומן הסיום', הימנעות מן הנקודה ונטייה להיעצר בשלב התולעת. כאן, כשהמשורר נאסף יותר אל ההווה הביתי, הוא מסכם: 'כי חדלתי נדוד/ כי סוליות ברזל תפרתי לרגלי'. נדמה שמשפט זה הוא שורש הכמיהה במילים שייאמרו אחר כך בספרו האחרון *להתאפס גרגר בחושך* - גרגר שהוא גלגולה של הנקודה והשתמעויותיה בשירת קאופמן.

משורר ה'אף על פי כן' הברנרי, המוצא, למרות הכל, חיוב בחיים, היה עזריאל קאופמן. הוא לא הניח למועקה שגורמים אירועי החיים להכריע את כמיהתו לחיים וליופי, ובכלל זה ליפי הטבע הארצישראלי. השיר שלו אינו צילום המציאות והנופים, אלא בנייתם מחדש מנקודת ראות אחרת. ואם לדבר שוב על מורכבות כתיבתו, הרי היא ניכרת גם בקונפליקט שבין ההימשכות ליפי הטבע בחושי הראייה והשמע לבין הפחד מהמלחמה הקרבה, בין הכמיהה לשקט הביתי לבין הרצון למחות ולהתריס על עוול ושקר ועל רצח היפה בחיינו. זה ניכר גם בספרו *כזה, לא טיח*, שנכתב בעקבות חודשי המתח שלפני מלחמת המפרץ השנייה ובמהלכה.

המבחר *שעה אחת של שמש* מציב את שירתו של קאופמן במקום הראוי לה על מפה הספרותית שלנו.

יערה בן-דוד

# במו עיניו - פרקי יחיא

## אסתי אדיבי-שושן

על "אחי הצעיר יהודה" מתוך הספר יתומים מאת סמי ברדוגו

**ה**לידה של יחיא, הצבר הראשון במשפחתו, באה לו מאמו ז'ולי, בתה של יקוטה ומאביו מרדוש. יחיא הוא אחיהם הצעיר של דינה ושיקו, הניצב על סף גיוסו הקרב. אישיותו מתעצבת תוך היטלטלות בין 'שפת האב', 'שפת האם' ו'שפת האח'. חייהם של דור-ההורים שהגיעו לארץ מצפון אפריקה שגרתיים וקבועים: "דינה, שיקו וגם אני ראינו את אמא ואבא ואת האדישות הקטנה שקבועה עליהם. כאילו שאין אצלם זעזועים והם יודעים לחיות רק בקו ישר". מרדוש, אב אוהב ובעל נאמן, נע בחייו במעגלים מצומצמים, כשהבית הוא נקודת המוצא ויעד השיבה. מדי בוקר הוא יוצא לעבודתו כאב-בית במועצה, יוצא בשליחות אשתו ואמה לקניות, ובשבתות מבקר בבית הכנסת הקרוב.

הוא גבר ואב מופנם, נסוג ומהוסה המודר מאירועי הבית השונים, כולל הריונה של אשתו. התינוק העומד להיוולד לאשתו (בת החמישים ושתיים) אינו מתקבל כביטוי לאונו הגבריים אלא כינס שקרה במשפחה. הליכתו כפופה של האב, קולו דק וצרוד ופעולותיו הקטנות, שקטות ושואפות לטוב, מושתקות דרך קבע על ידי סביבתו. כאשר הוא מכבה את הטלוויזיה, שלא תפריע, מהסים אותו: "שקט מרדוש, בשקט, מרדוש"; גם כאשר הוא מחייך באהדה למתפלל אחר בבית הכנסת השכונתי, מהסים אותו. בהיותו מושא ללעג ולהתנכרות, חשים בחולשתו ילדי הסביבה ולועגים לו. שיקו ממיר את הכינוי 'אבא' בשם מרדוש, ואפילו הכלב חמשראשון מסרב לקבל אוכל מידיו. בעצם הוא ניוון מ'שאריות' שמותירים בני הבית האחרים. בבוקר הוא שותה את 'השאריות' מהקומקום שאמא עשתה קודם, ולבדיקות הסוכר של הסבתא (אליה הוא מתלווה כמעין תחליף לבדיקות ההריון של אשתו מהן הוא נדחק בידי ילדיה הבוגרים שאינם ילדיו) הוא לובש את מעיל הדובון הישן של שיקו.

לעומת 'שפת אב' מצומצמת זו, 'שפת האם' דומיננטית, והיא ניכרת בהווייתה הגופנית-הריונית ההולכת וגדלה וכמו ממלאה את הבית כמו גם את תודעתו של יחיא הבן. התפתחות ההריון היא ציר הזמן וציר העלילה של הנובלה וגם מושא ההתבוננות הכפייתית של יחיא-המספר. האם, בנוכחותה הפיסית, היא 'לב הבית-לב האור', והיא המייצגת את חוקי, שעונו וכלליו. נשיות זו מועצמת ומשוכפלת - בדמות בתה, ובעיקר אמה; שתייהן פועלות כגוף אחד ויוצרות נוכחות נשית מוחלטת: "הן דיברו אחת עם השנייה והסתובבו בבית כמו שתי אימהות של כולנו ושתי נשים שלו".

"שפת האח" מתגלמת בהיעדרותו הנוכחת של שיקו, האח הבוגר המשרת ב'קבע', שרוחו וגבריותו הכעושה והמורדת נוכחות בבית ומעצבת את אקלימו. שיקו, בנו של רפאל, בעלה הראשון של האם, נולד 'שם',

אבל הווייתו מיטיבה לשרטט את דיוקן הגבריות החיילית הישראלית. עם גיוסו לצבא הוא עוזב את חדר הילדים המשותף לו ולאחיו, ומתגורר בסלון כביטוי להתבגרותו, מרכזיותו ושליטתו בממלכת הבית. ביטוי נוסף המחציץ את גבריותו הוא טקס העישון החוזר ונשנה, כמרד בוטה ומכוון ב'קולה של סבתא'. שיקו גאה ובטוח בגופו ובגבריותו כפי שהדבר ניכר בסצנה החוזרת של ההתפשטות ממדי הצבא, המקלחת והיציאה בעירום עם מגבת סביב המותניים. הוא מתעב את העבר הגלותי-צפון-אפריקאי שלו ושל משפחתו כפי שהוא מתממש בהווייתה של סבתו המתגוררת בבית המשפחה. הוא סולד מהחולשה הגברית גלותית בדמותו של בעלה השני של אמו, כמו גם מההיריון שהביא עליה. כאשר הוא אומר לאמו: "תוריד אותי. יאללה, תוריד אותי ממך", נראה שכוונתו גם לתינוק הבלתי רצוי וגם לבעל השתוק והכפוף. הסממנים החייליים הצבריים של שיקו (ששיאם בנעלי הצבא האדומות) מתוארים לפרטיהם בהערצה, על ידי האח הצעיר. בניגוד לבני הבית האחרים, השווים בעיקר במרחב הביתי וגיותיהם למרחב השכונתי קצרות ומהוססות, הרי ששיקו יוצא למרחבים הציבוריים פוליטיים של הישראליות: משרת ברמת הגולן, "השטח שלו", ונוהג כבתוך שלו בכבישי הארץ. לרשותו מכונית צבאית כסמל סטטוס וגם כסמל ליציאתו מבית ההורים, לניידותו ולהתחברותו למרחב הציבורי הישראלי.

בין 'שפת אב' כפופה, מהוסה ובלומה, 'שפת אח' גברית במוצהר, ובין נוכחות מועצמת, משוכפלת וטוטלית של 'שפת אם', גדל יחיא, 'צבר אחר' - בישראל של שנות האלפיים, ואת דיוקנו מבקש ברדוגו לשרטט בספרו זה.

בין 'שפת אב' כפופה, מהוסה ובלומה, 'שפת אח' גברית במוצהר, ובין נוכחות מועצמת, משוכפלת וטוטלית של 'שפת אם', גדל יחיא, 'צבר אחר' - בישראל של שנות האלפיים

עם סיום חוק לימודי, לקראת גיל 18, מצוי יחיא, בדומה לאמו ההרה, בהמתנה להווייה חדשה המתרחשת בו על כורחו - הפיכתו לחייל. נקודת הפתיחה של הנובלה וציר העלילה שלה הם כאמור שמונה חודשי המתנה הריונית ללידתם של צבר נוסף למשפחה, ושל חייל ביצבא-הגנה-לישראל. בניגוד לאם ההרה, הפעלתנית והמחוברת בהסכמה לשגרת יומה ולעבודתה, הרי שיחיא, 'ההרה' את גיוסו, מבטל ומבטיל עצמו מכל מלאכה. מרחבי חייו, בהתאם למורשת 'שפת האב', מצומצמים: שכונת המגורים, הבית וחצרו, התדר ובלבו המרחב המוגן - בו מבלה יחיא את מרב עתותיו - מיטתו. מושגים מתחום הלחימה המאיימת לבוא עליו והמקיפה את בני דורו הצעירים, מעתיק יחיא מהמרחב הצבאי-ציבורי למרחב הפרטי. ממבצר מיטתו הוא מנהל 'מלחמה' כנגד 'הרעש והצלילים' של שעות הבוקר המאוחרות, כדי "למתוח את השינה עד הצהריים". על סף גיוסו מאפשר לו המרחב המיטתי לשגות בהזיות ובחלומות המבטאים את אחרותו; באחד מחלומותיו הוא מצוי בין זרים, "לידי גברים צעירים. הם לא כמוני". רעמים וגלים מביאים את המלחמה המתקרבת. יחיא לא מבין מה מדברים אליו ולא יודע איך לשמור על עצמו, אך ברורה לו מאוד שונותו מ'גברים צעירים' אחרים, שלהם יש 'מקל ארוך שהם מחזיקים' ולו אין, מה שמעלה בקרבו את השאלה: 'מאיפה תבוא לי הגנה'. בחלום אחר הוא מתאר את תחושת האימה וחוסר האונים מגור הדין של הגיוס הקרב. בחלום (המאוזכר את סיפור משפחת פרנק במחבוא, וסיפורים אחרים) הוא ועוד שלושה בחורים מחכים רועדים לקול צעדים מתקרבים. על יחיא מוטלת החובה למצוא את הצו במעטפה חומה שעליה מצוין שמו, אבל הוא לא מוצא דבר: "אחד הנערים צועק 'המשטרה הירוקה' [...] היא מצאה אותנו. בכי, דפיקות בדלת, רעש

משמעויותיה הסמליות. (בהקשר זה אפשר לציין ייצוגים נוספים של התרבות הישראלית - פזמונים מוכרים המחלחלים להוויית המשפחה, למשל במילות השיר "הן אפשר" ויחיא שאינו יודע את משמעות המילה 'משלט', ועוד).

דרך סיפורו של יחיא, הצבר הראשון במשפחתו, מבקש ברדוגו לשרטט את דיוקן ה'צבר-האחר', השונה בכל מן הצבר המיתולוגי - אליק, בספרו של משה שמיר על אחיו המבוגר: **במו ידיו - פרקי אליק (1954)**.

"אליק נולד מהים", משפט הפתיחה המפורסם של הספר הוא ביטוי מוחלט ומובהק לצבריותו, להתחלה החדשה הגלומה בו, לגיבוריותו הפעלתנית, ולשלילה המוחלטת של גלותם של הוריו. לעומת זאת, ליחיא, באה הלידה מאמו ז'ולי ומאביו מרדוש כביטוי לשייכותו המובהקת לדור ההורים, לפסיביות המוטבעת בו ולהיותו תוצר מובהק של הווייתם הגלותית-צפון-אפריקאית.

בגיל צעיר יוצא אליק מביתו להתחנך במסגרות החברתיות המרכזיות שעיצבו את דמות העברי החדש, בן דור המדינה. נרשם מיוזמתו לבית ספר חקלאי, מתגייס לפלמ"ח וניתק מבית הוריו והשפעתם. יחיא, על סף גיוסו, צמוד למיטתו בחדר-הילדים בו נולד וגדל. איבר הגוף המטונימי לאליק והמייצג אותו הן ידיו, המבטאות את הפעלתנות הגברית פיסית שלו ושל בני דורו, כפי שבחר אחיו, משה שמיר, להנציחן בכותרת פרקי הזיכרון "במו-ידיו". איבר הגוף המטונימי ליחיא הן עיניו, המעצבות הן את סבילתו והן את דיוקנו כסופר-עד המתבונן במרחב חייו: "בגיל שלי הדיבורים מצטמצמים והעיניים באות במקומם".

אליק ממיר, בטבעיות רבה, את בית ההורים ב'קבוצת השוויים', בבית הספר החקלאי ובפלמ"ח. דמות המספר אצל ברדוגו חסרה את 'קבוצת השוויים' כפי שניכר בסיום הסיפור 'לא מהר קוברים את המתים': "לא הקמתי אגודה של אנשים, אין לי אגודה, אפילו לא של איש אחד". אליק, איש העבודה, 'פרא אדם' המורד בסמכות, בעוד שיחיא, המתקשה להשתלב בעולם העבודה, מקבל ברצון ובהכנעה כל סמכות, כפי שהדבר ניכר למשל באהבתו "את הלימודים עם המורות היפות". אליק נציג "יפי הבלורית והתואר" לעומת יחיא הסולד מבטנו הלבנה המשתפלת לרוחב. לאליק היו "חיים עשירים שלא פסקה מהם נערה", לעומת זאת, הגוף הנשי היחיד מול עיניו של יחיא, הוא גוף האם ההרה. וכמובן, אליק דורש להקדים את גיוסו של ושל בני דורו, בעוד שיחיא מעכב ומשהה את כל הקשור בגיוסו. אליק - שותף פעיל המתרגש בכל נפשו ומאודו בערב כ"ט בנובמבר 1948, ערב הכרזת המדינה, ואילו יחיא, חמישים שנה מאוחר יותר, 'מתחפש' לבן גוריון ומדקלם את הכרזת העצמאות.

בשיח התרבותי-ישראלי משרטטים אחים-בוגרים את דיוקן האח-הצעיר וסופדים לו באהבה תוך שהם מעצבים ומכוננים בכך את דיוקן הצבר. משה שמיר בפרקי-אליק, וכן אהוד מנור ב'אחי הצעיר יהודה', סמי ברדוגו בנובלה זו מספר, בקולו שלו, את סיפור 'אחי הצעיר יהודה' שלו ומבקש לשלבו בעיצוב ובכינון דיוקן הצבר של ההווייה הישראלית העכשווית.



**דרך סיפורו של יחיא, הצבר הראשון במשפחתו, מבקש ברדוגו לשרטט את דיוקן ה'צבר-האחר', השונה בכל מן הצבר המיתולוגי**

של צעדים על מרצפות שנשמעים יותר ויותר". כאשר יחיא פותח את עיניו הוא מזהה את חדרו: "אני כאן עוד בימים של המתנה".

כאנלוגיה לעובר הגדל בבטן אמו, שיחיא חוזר וצופה בו בכפייתיות, וכפורקן המתנה הממושכת ללידת העובר/החייל, בוחר יחיא לגדל משהו משלו, שניתן להבחין מדי יום ביומו בשלבי גידולו. הוא משקיע את זמנו ומרצו בגידול עלי חומס על אדן חלון חדרו, וכפי שהריון האם מכונה "נס", התפתחות החומס על שלביה השונים גורמת ליחיא להאמין ש"נס קורה לי בחדר". בהזדהות עם הריונה של האם הוא חש שהחומס נובט מגופו שלו: "לפעמים הרגשתי שהעלים הטריים יוצאים ממש ממני ושמתתי על האחריות שיש לי עליהם".

קבוצת בני הגיל של יחיא מצומצמת ומדגישה את היותו אחר. בעוד שרמי, הנער הכמעט יחיד בשכונה

שאינו עומד להתגייס לצבא, מתרגש מהמוסיקה של בוב מרלי, הרי שיחיא אומר לעצמו: "גם אני צריך שאני אתרגש ממהו דומה". כאשר הם מתבוננים בסרט אהבה רומי נמשך ונצמד ל'נורית', יחיא ההופך עצמו לעד-מתבונן, מרגיש משיכה חזקה לרמי וגומר את האקט המיני המתחולל בגופו באמירה הילדית: "אני חייב פיפי". יובל שבא לבקר את רמי מייצג אף הוא את הגבריות הישראלית המדירה ומגלה את יחיא מפעולותיה וגבולותיה. בעוד

שניהם עוסקים בבטן-האופנוע תוך שרמי רוכן ומלטפה, יחיא מרוכז בבטנו שלו ומרגיש בה: "ערבוב של פשע שחור". בה-בעת יחיא חווה בעוצמה את אי-ההתאמה בין נעלי הבית שלו, המטונימיות

להווייתו הביתית-מיטתית, לבין יובל ש"לובש ג'ינס צמודים ונעלי סטן סמית משופשפות".

יחסו המהוסס והמפוחד של יחיא לצבא ניכר ב'תיק החדש לצבא' שהוא אינו ממנהל להכניס לתוכו את הגופיות, התחתונים והגרביים שאמו קנתה לו לגיוס, כמו גם במכתב הזימון שהוא מקבל מתל השומר ומניחן בצד באומרו: "בינתיים אפשר לשכוח ממנו".

יחיא הוא הצבר הראשון במשפחתו וחלק מתהליך עיצובו הוא בהיענותו לייצוגים שונים של התרבות הישראלית. בהצגה של יום השואה על "משפט חנה סנש הצנחנית האמיצה" הוא סגן השופט ההונגרי, ובטקס יום העצמאות הוא מקבל את תפקיד בן גוריון, ונושא בנחישות ובאומץ את הנאום המוכר: "לפיכך נתכנסנו, אנו חברי מועצת העם... אך בהתבוננו לאחור בטקס זה, ההקשרים ההיסטוריים-פוליטיים, שבנערותו המוקדמת דוקלמו מפיו ללא היסוס, נראים לו עתה 'פרומים', כוונים ומדירים מחוץ להם את אנשי שכונתו.

יום העבודה היחיד של יחיא, אליו הוא יוצא על-כורחו, מבטא ייצוגים סמליים של תרבות ההתיישבות הישראלית ציונית. הוא הולך לעבוד אצל אחיעזר, אחרון החקלאים שנשארו בשכונה, ונשלח ל'אזור הסברסים': "כאילו אני חלוץ שמשותף איתו בגידול הירקות ובהתפתחות האדמה וההתיישבות שלה". יחיא קופץ על 'הפינה של העגלה המחוברת לטרקטור', הפונה ל'שביל מפותל', הם מגיעים ל'שדה שאדמתו שחורה-חומה'. יחיא הולך בשורות (אזכור אירוני-פארודי לאורי ש'הלך בשדות') עם דלי גדול, מתכופף לאדמה, מוציא תפוחי אדמה ומעבירים למכל גדול. נזיפותיו של אחיעזר בסיום חצי יום העבודה זה מעידות על חוסר יכולתו של יחיא להשתלב בעבודה על כל

# זמן שעל קו הקץ

שלום רצבי

יפה בן כנען: גם כי אלך, הוצאת כתר 2007, 285 עמ'

**א**ם כי אלך, רומן הביכורים של יפה בן-כנען, מתייחד הן בתמות שלו והן במלאכת הסיפור הרגישה והבשלה הניכרת בכל דף. באשר לתמות המיוחדות אותו, די בשלב זה לציין שבסיפור רחב היריעה ורב המשתתפים - לשווא יבקש הקורא עלילה ההולכת ונפרשת. תחת זאת הוא ימצא לפניו מקהלת תודעות עירומה וחפה מדאגות העתיד ומצרכי העבר של נשים - כמעט מכל שכבות החברה הישראלית - המצויות תחת קורת הגג של המחלקה האונקולוגית. לשון אחר: במרכזו של גם כי אלך קבוצת נשים שהמשותף להן הוא היותן על קו הקץ. כיוון שכך אך טבעי הוא שמבטן של נשים אלה המארחות חברה זו לזו על כורחן ולזמן שאול בלבד, אינו מופנה אל העתיד כשם שאינו פונה אל העבר. הן חיות את תודעתן בלבד. אך דא עקא. תודעה זו אינה אלא פיסת קיום מסופק, ערטילאי וכואב והוא הוא כל מה שנותר. הוא בלבד מה שיש. על רקע זה, עלילתו האמיתית של הרומן היא סיפור האיחוזותן של נשים על קו הקץ בתודעתן ומיניה וביה בחומריה. לא ייפלא על כן שבמסגרת הסיפורית רחבת היריעה ועתירת הגיבורים של הרומן שלפנינו, העבר והעתיד אינם אלא חומריה של התודעה הנלושים והשבים ונלושים על מנת לאחוז בקיום ההולך ונחשף רק אגב היעלמותו.

אף הסביבה והזמן שבמסגרתם ממוקמות התודעות המאכלסות את הרומן הוא זמן שעל קו הקץ. ברקע מהדהדים פיגועי ההתאבדות, החרדה ואובדן התקווה מהעתיד, ואם לא די בכך הרי שאחת מגיבורות הרומן, מירה, שבמידה רבה יש לראות בה את מבנה העומק המאחד את כלל התודעות לתטיבה אחת, היא בתם של יוצאי שואה, וככזו היא נושאת את תוצאותיה בכל הווייתה. כללם של דברים, המציאות המזינה את

'גם כי אלך' היא מציאות נטולת תקוות הן מבחינת הממד האישי והן מבחינת המישור ההיסטורי הכללי, קרי: הבימה שבה הוצבו הגיבורות ושבמסגרתה הוטל עליהן ללוש ולעצב את תודעתן. על רקע ייחודי זה, חרף הכאב הפיזי, המצוקה הנפשית וחוסר האונים המאפיינים את הדמויות

הרבות המאכלסות את הרומן, ולמרות אהבתה ורחמייה של המחברת למושאייה, שלא לומר הזדהותה איתם, הרי שבשל רגישותה ונאמנותה למה שנתפס בעיניה כאמת הפנימית המניעה את גיבוריה והיוצרת הן את הרקע להווייתם והן את הווייתם גופה, משקפת מקהלת התודעות של גם כי אלך תמונת מצב אכזרית של החוויה הישראלית הבורגנית; הווייה שסימנה רדידות, חומרנות ומוחצנות המסתכמות בריקנות רוחנית מעיקה. ככלות הכל, תודעת גיבורותיו של הרומן הפוליפוני שלפנינו אינה נדרשת ולו גם במקצת לבעיות הקיומיות הרבות המשמשות כרקע

לקיומן ולהווייתן, דהיינו: לבעיות הפוליטיות, החברתיות והתרבותיות הרבות לאינספור הנרמזות כמעט בכל דף ודף מדפי הספר. על מנת להירמוז על עוצמתו של היעדר זה די לציין שהדמויות המאכלסות את גם כי אלך הן ברובן נשים משכילות, בוגרות החוגים לספרות ולפילוסופיה או עוסקות באמנות. אך ככל שתחפש ותפשפש בשיחותיהן תתקשה למצוא מעבר לאמירות שהן בגדר קונוונציות פילוסופיות, פוליטיות ואמנותיות השגורות בעיתונות הישראלית. לולא הקורא היה יודע שיוכבד, מירה, תליה והאחרות הן נשים משכילות, בוגרות אוניברסיטה, ספרות בפוטנציה ואמניות, הוא לא היה מגלה זאת משיחותיהן או מקורותיהן. על מנת לעמוד על דלות תרבותית רוחנית זו ועל הפוזה המשכילית של בנות המעמד הבינוני הישראלי, די להתבונן בדו השיח הטעון כל כך שבין איליה ברודר למירה על האהבה.

איליה למה התכוונת קודם כשדיברת על אהבה, האם זו אהבה לאלוהים? לא לא חושב, בטח לא אלוהים של התנ"ך, אותו באמת קשה לאהוב, כי הוא כל כך שתלטן וקפדן, אלא אהבה לעולם כולו, לכל היצורים החיים, לכל היש. אני בטוח שהאמנים והמדענים הגדולים שמקדישים את כל חייהם לאמנות או למדע מרגישים את האהבה הזאת, כי בלעדיה הם לא היו יכולים ליצור או להמציא. אבל גם לאנשים הרגילים יש דרכים להגיע לאהבה הזאת, גם בלי לעשות מדיטציות ארוכות או לענות עצמך בצומות, כל אדם יכול להשיג זאת בשניות (עמ' 198).

קשה לקרוא ברצינות אמירות גדולות אלה כשהן נאמרות לתומן כדבר טבעי, מובן ושגור מאליו. אך מה שחמור יותר, אין אמירות אלה עולות בקנה אחד עם ההתרחשויות המעצבות את התודעות השונות במסגרת הרומן. מעבר לאמירות בדבר האלוהים השתלטן של המקרא, הרי ככלות הכל לא אלוהים הוא המתגלה כקשה וכשתלטן בפסיפס הסיפורים שלפנינו. הוא מצוי מחוץ לדפי הספר, אם ניתן בכלל להצביע על קיומו מתוך עולמן של הגיבורות. בסופו של חשבון יש רק מה שישנו בתודעה או משתמע מהמצוי בה. ואם באלוהים עסקינן, קשה למצוא את עקבותיו בעלילות השונות או בתודעות הנושאות אותן. נהפוך הוא. אם משהו נאשם בהן הרי שזה רק האדם. הוא השתלטן, הוא הבוגד. בשל חיפושיו האובססיביים אחרי סיפוקים נקרים, האדם הוא מהרסה של הווגיות שהוא כביכול חותר לממש ושגיבורות גם כי

אלך שמו אותה כנר לרגליהן. וברקע ההיסטוריה: השואה, חורבנה של יהדות מזרח אירופה, המלחמות והפיגועים. בשום פנים ואופן לא האלוהים. זאת בלי להתייחס לאמירות הגורפות של איליה בדבר האהבה ליש וכדומה. אין אלה אלא אמירות שגורות של חברה המשלמת מס שפתיים לתרבות, למוסר

וכדומה, באמצעות סיסמאות שאין אחריהן דבר. ואמנם, במקום התמודדות נואשת עם הווייתן במובן הרחב של המילה, קרי: על ידי חריגה או ניסיון לחרוג מן המקרי והמותנה, מתמצה תודעתן של גיבורות הרומן, אולי בשל חוסר האונים, אולי בשל אי-היכולת ותחושת ההחמצה שלהן בחייהן האישיים, ואולי בשל שתי סיבות אלה גם יחד, בעיצוב חוזר ונשנה עד כרי מועקה של זוגיותן, ובעיקר בכישלונה בשל הבגידה האורבת לה על כל צעד ושעל. ואולי כאן באה לידי ביטוי הטררגיות שבהווייה הישראלית המשורטטת ברומן זה. לגיבורותיו לא נותר אלא

מקהלת התודעות של גם כי אלך משקפת תמונת מצב אכזרית של החוויה הישראלית הבורגנית; הווייה שסימנה רדידות, חומרנות ומוחצנות המסתכמות בריקנות רוחנית מעיקה

המוות ושל התעמולה המפחידה. כך, לדוגמה, עתה, כשהולכים וקורמים עור וגידים גם סיפור האהבה שהיא מתמידה בכתיבתו וגם אהבתה לאיליה, נזכרת מירה בתחושתה בעת שהוציאה מן הארון את אלבום התמונות, אז היתה:

מרגישה את גופו נמתח כמו קפיץ של שעון. ארץ אחורי הסדינים המגוהצים היתה מקוב מלא הפתעות, כל מה שרצו להחביא היו שמים שם למשמרת, מכתבים, חשבונות, כסף ואת אלבום העור המתפרק, שאותו היתה מוציאה בעיקר בשבת, ומתחילה לקרוא בו את עברה, בכל שבת מהתחלה [...] (עמ' 102)

אך לאמיתו של דבר, היה לא היה זה 'עברה'. רק עם התגלותו של איליה בתופת וסיפור התאהבותם על קו הקץ, הופכות קורותיהם של הוריה לעברה ולא לצל מאיים ולא מפוענת. אהבתם של מירה ואיליה קושרת כביכול את העבר ואת ההווה, ויהיה זה כור

המצרף שלפני הסוף לחטיבה אחת. גם מירה ואיליה, כמו הוריה של מירה, מתגברים על הסוף ועל המוות בעזרת האהבה. ואין התרחשות זו התרחשות של מה בכך. נהפוך הוא. כבכל לידה מחדש, או ליתר דיוק: קונוורסיה, אף בסיפור האהבה של מירה, שאינו העבר, אלא העכשיו דווקא, יש משום נס של הארת חסד פתאום. כאן נולדת מירה מחדש כתוצאה מהתאהבות באיליה ברודר הסניטר. רק עתה היא צומחת לקראת החיים לא כצלם של הוריה אלא כאשה אוהבת ונאהבת. וכך בעיצומה של התופת והוויית האין מוצא, יכולה מירה לחוש את איליה מלטף את פניה, וכפי שהיא מספרת במה שמן הסתם גועד להיות 'סיפור האהבה' שהיא טורחת בכתיבתו:

בכל הלילות האחרונים איליה עומד בתוך ריבוע האור הנופל מן המסדרון, ראשו נוגע בתקרה, ידיו פשוטות מעלי ועיניו עצומות, גופו מתנועע כמו בתפילה והמהום מתפשט סביבי במעגלים הולכים ומתרחבים. דרך חרך צר של עיני אני עוקבת אחר הצללית הזקופה שלו, שכולה ריכוז והקשבה פנימית. איליה ברודר, איליה ברודר, הפליאה ממשיכה לקדוח בי את סימן השאלה שלה (עמ' 194).

אוצר המילים, הדימויים ותבניות העומק חושפים לפנינו בוודאות את מה שלא נכתב ולא נרמז בגם כי אלך. איליה ברודר, הקשור באותה פיסת עבר שאף מירה קשורה בו, עבר שחומריה הם אותה חתירה אל מעבר, המאפיינת, בין כמציאות, בין כאתוס, את יהדות מזרח אירופה, ידע כיצד לקשור עצמו לחתירה אל מעבר. לא להסתפק במציאות הפרושה לפניו על תענוגותיה, הישגיה וסיפוקיה הקטנוניים. הוא נטע עצמו בעבר תוך כדי עילוויו לחוויה סובייקטיבית פנימית ולנוכחות המתיכה אותו אל ההווה בלי לבטלו. לשון אחר: הוא העולה החדש ממדינות חבר העמים אינו הישראלי המודד את המציאות בקנה המידה של העכשיו וסיפוקיו בלבד. איתו, או נכון יותר, בעזרתו, מצליחה מירה להפוך את עברם של הוריה ומיניה וביה את עברה שהיה בגדר איום, לחלק בלתי נפרד מהווייתה. עתה היא יכולה להופיע כאישיות עצמאית, כנושאת את חייה היא. אך שוב, כמו חברותיה האחרות למחלקה האונקולוגית, מירה אינה מודעת לתמורה שחלה בה והיא נשארת בגבולותיו של עולם חף מניסיון לגבור על עצמו, לשלול את עצמו, כתנאי לקיומו. אף עתה, לאחר הקונוורסיה כביכול, לאחר



הווייתן המצומצמת, הווגיות ומעקשה. על מנת לאשש טענה זו אתמקד להלן בדמותה של מירה. בניגוד לחברותיה למחלקה האונקולוגית, מירה היא הדמות היחידה שאינה רק השתקפות ולישה של העבר. נהפוך הוא. דומה שחייה של מירה מתחילים דווקא עתה, על קו הקץ. שכן שלא כמו הגיבורות האחרות של גם כי אלך, דווקא כאן, במחלקה האונקולוגית, בתופת שאליה הושלכה יחד איתן, נולדה מירה כאדם הנושא את עצמו. וזאת לא בשל ההתרחשויות העבר בלבד או בשל החיים בקרבת הקץ, אלא בשל אותו צירוף חד פעמי של העבר ושל החיים של כאן ועכשיו, בכוחה המתיך של האהבה שהיא תמיד כאן ועכשיו.

כפי שצוין לעיל, גם כי אלך הוא מקהלת תודעות של נשים במחלקה האונקולוגית, וזו נישאת בתודעתה של מירה. אם הדמויות האחרות, אורית, טליה, יוכבד ואחרות המכונסות בין כתליה של המחלקה האונקולוגית לכודות בתודעת עברן המוגמר, וכל שנותר להן כאמצעי

נואש להיאחו בקיום ולאשר את חייהן הוא שחזור תחושתיהן בשעת ההתרחשויות שהיו ואינן עוד, הרי שבמקרה של מירה הדברים שונים לחלוטין. לאמיתו של דבר, מירה היתה נטועה בעבר רק לפני פרישת היריעה של הרומן, קרי: לפני אשפוזה במחלקה האונקולוגית. אין אנו יודעים הרבה על עברה. אנו יודעים על סיפור האהבה שהיא עמלה על כתיבתו, ואף עתה, בתהומות הייאוש ובקרבת קו הקץ, היא עדיין שוקדת על כתיבתו. אך סיפור זה אינו סיפור אהבה היא, אלא סיפור קורותיהם ואהבתם של הוריה. ואם לא די בכך, הרי שגם חומריה של סיפור זה אינם אבני עולמה הקונקרטי של מירה. אבני השתייה שלו הן עולמה של יהדות מזרח-אירופה, עולם שאף הוא היה ואיננו. יתרה על זאת, אף הוא היה סיפור אהבה על קו הקץ. הוא התרחש עם סיומה של מלחמת העולם השנייה מבחינתה של ההיסטוריה הכללית, השואה והסתלקותה של יהדות מזרח-אירופה מהבימה של ההיסטוריה היהודית. ברור הוא על כן, שלא כשאר גיבורות הרומן שלפנינו, עניינה של מירה אינו כישלון הווגיות, שכן היא אינה נשואה. יתר על כן, היא שרויה בעיצומה של כתיבת סיפור אהבה, שאף אינו סיפור אהבתה היא, אלא סיפור אהבתם וקורותיהם של הוריה. לשון אחר: אף לפני הכור המצרף של המחלקה האונקולוגית שיקפה תודעתה של מירה את העבר הרחוק בלבד, עבר נקי לכאורה, עברם של הוריה. כך שבדרך של פרדוקס, בניגוד לגיבורות הרומן האחרות, שפרט לאחיזה בקיום הפיזי באמצעות תודעת העבר, רק מירה באמצעות הכמו סיפור אהבה בינה לבין הסניטר איליה, מתחילה לעצב לראשונה לא רק את סיפור אהבתה היא אלא גם לשלבו כחוליה הממשיכה את קורותיהם של הוריה. לשון אחר: תודעתה של מירה, בזכות האהבה המתעוררת בה בבית החולים, עשויה לשאת ולכלול בתוכה הן את ההווה ההולך ומתהווה והכולל בתוכו את גיבורות הרומן כולו והן את תמונת עברה ועברן של חברותיה למחלקה האונקולוגית, המקבלות נוכחות ומלאות בהיותן חלק מסיפור אהבתה לאיליה.

הגיגים של דברים פשוט. אהבתם של מירה ואיליה, שלידתה בבית החולים, אינה רק הווה. היא מצרפת את ההווה המאיימת שניצבה ברקע חייה של מירה מאז לידתה: השואה וקורותיהם של הוריה. היא אינה מצליחה לעמוד על עברה, וסיפור האהבה שהיא עמלה בכתיבתו אינו אלא ניסיון לשחזר אותו רקע קודר ומאיים, שגדול בו חלקם של

לידתה בתהום המוות, נותרת מירה שבויה בסיסמאות של הבורגנות הישראלית השבעה, שקיומה מתמצה בהצלחה ובהחצנה. לשון אחר: קיום שאינו רואה, אינו רוצה וממילא אינו חותר אל מעבר לקיום עצמו. כך כשאורית האחות מדפדפת בדפים שהותירה אחריה מירה, היא קוראת מעין פנטזיה ארוטית המתמצה בניצחוננו של האין: איליה אסף אותי אל בין זרועותיו, זעירה דיי להתמקם על לוח לבו [...] ממעמקי חוזה עולה ומזומם כשיר ערש נשכח. הקול קולח כמים תת-קרקעיים, הום הום הום הם הם הם, תופי טם טם רחוקים מהדהדים מתחת לצלעות, הכרתי מתעלפת, תנועת הערסול מסחררת את ראשי, החרר נעלם, הגוף מתמוסס, רק הרוח ממשיכה לנוע בין השיחים הנמוכים, שורקת את שריקת המרחבים שלה (עמ' 280).

ואם כך מירה, הרי סיפורן של הגיבורות האחרות אף הוא מתמצה בפסימיות, או אם תרצו באופטימיות שמביא איתו הכיליון. ככלות הכל, עיון בגם כי אלך מגלה, שבמידה זו אחרת, קורות גיבורותיו משתקפות אלה באלה. כולן נאחזות בתחושותיהן בעבר ובעיקר, כאמור, בכישלונן לממש את זוגיותן, אידיאל העל הבורגני בנוסחתו החדשה. כולן מתלבטות בזהותן - מירה בזהותה כ'אני' העומד מול העולם

ואילו אימאן ויוכבד בזהותן המינית. ומעל לכל, גיבורותיו של הרומן לעולם אינן מצליחות להתגבר על בדידותן, על החיץ שבין לבין העולם ובין לבין בני זוגן.

על רקע זה יש להעריך אף את שליטתה המרשימה של יפה בן-כנען במלאכת הסיפור. מאחר שבמרכזו של גם כי אלך לישה ועיצוב של תודעת העבר מכאן ושל התרחשות בקו הקץ מכאן, משתמשת בן-כנען בלשון שמשמשות בה בערבוביה גם השפה האינפורמטיבית כביכול של העיתונות וגם שפה פיוטית ועשירה בצליליותה, בציורי הלשון שלה ובמטאפורות מפורשות או נרמזות בלבד. ואם כך ביחס לשפה, הרי שהדברים קל וחומר כשהם אמורים בארגון הרומן. כאמור, גם כי אלך אינו רומן במובן השגור. הוא מקהלה של תודעות השרויות זו לצד זו בת בעת ובו בזמן. חרף זאת, באמצעות רמזים מקדמים ויוצרי אנלוגיות, עיצוב ההווה של המחלקה האונקולוגית סביב יום עבודתה של האחות אורית - מרגע הגיעה ליום עבודתה ועד סיומו, ובעיקר סביב הכמו-קונורסיה וסיפור אהבתה של מירה - מצליחה יפה בן-כנען ליצוק את המחלקה האונקולוגית, עובדיה וחולותיה לחטיבה אחת השוכנת בתודעתה של מירה והמהווה את תודעתה.

חצי  
**וּסִילִים רוּבְּלִים**  
 מיוונית: רמי סערי

<p>זהו העבר שאת נושמת          ביבבת הארץ          ומדומי-הערב פושטים את עורך          לפתי בכח את הצלב          בכפת המבנה שחרבה          לא האמנת לא ראית          את שערות ארופילי מעריבות          את הבוצרים חוגגים על תירוש סירקוזה          אין זה פלא          עכורה את מופיעה במים          נולדת מחדש          המגע הבתולי המחספס הוא          רוח דרום חפוזה          הנוף נוטה אל יפך          אל תדברי עוד על עזיבה          עזובות השעות עזובות          ואני עם הקולות כאן אותך          לא האמנת לא ראית את השחר.</p>	<p>כמו לבה המים          זורמים בחלומך          נחשקת בשערות פזורות          יצועי כלולות מביד אטלס          ברפת הבקר טוב טובעת לה במשי          מתוך מראות נחשת את מחלקת פקדות          הלא-כלום אמור אחרת דומה לסופה          הווה אמת לאמתה שאני מזמר עתה          לא האמנת לא ראית          צבעים כמוסים          עינות קדושים          שקי מטען וחבלי מפרש בעלטה          נבלעים בשיחות של הרגע          הלילה הירח מנענע את רב-החובל          בקולה של האם השכוחה          יומני נמלים בספינות מלחמה מגנאה          לגביעים מעטרים בכסף לכדי שמן ולתבלינים          תתגעגע</p>
---	---

השיר הנפלא הזה מתחיל בדימוי ללבה. הלבנה תמיד פוטוגנית, לפחות בשירים, ווסילים רובלים הופך אותה לאש בשדה הפנים של זו שהוא פוקח מולה עיניים מתפעלות. התוצאה: שיר הלל ליופי שאין קווי רוחב או קווי רוחב במפה שהמשורר מצייר לכבודו. וסילים רובלים הוא משורר וסופר יווני (יליד 1969). לאחרונה ביקר בארץ והשתתף בשית הסופרים היווני-ישראלי שנערך בכפר גלעדי ואורגן על ידי המכון לתרגום ספרות עברית.

רוני סומק





פּוֹגַת רִגְעַ

חֹלָה הַעֲגָבֶת הַמוֹכֵר סִגְלִיּוֹת בְּשִׁלּוֹהַ  
וּמְרַגְנִיּוֹת  
לֵיד דּוֹכֵן הָעֵתוֹנִים שֶׁל הַרְפָּבֶת הַתַּחְתִּית  
יֹדֵעַ כִּמָּה נֶחְפָּז

בִּקֵּר אֶפְרַיִל זֶה לְהַצִּיעַ  
יְקִינְטוֹנִים  
בְּצִרּוֹרוֹת שְׁמִינּוּ זֶה עֵתָה -  
יִמְצָנִיק  
לְכָל קוֹנָה  
[שֶׁל גֵּן עֵדֶן אוֹלִי]

אֵת עֵינָיו -  
כְּמוֹ קִבִּים מוֹטָחִים בְּזִכּוּכִית  
צוֹנָחִים אֲלֵמִים, פְּתָאוּמִיִּים [מְחַלְקִים עֵדֶף  
עִבּוֹר שׁוֹשְׁנִים]  
מֵאַחֲרֵי הוֹרְדִים שְׁשׁוּם בְּשֵׁר וְדָם לֹא יוֹכֵל עִבֹר

תרגם מאנגלית עודד פלד

הארט קריין

פֶּסְטוֹרְאֵלָה

לא עוד סגליות,

וְהֶשְׁנָה  
קְרוּעָה לְרִצּוּעוֹת עֶשֶׁן.  
אֵלוּ יְעָרוֹת זֹכְרִים עֶכְשָׁו  
קְרִיאוֹתֶיהָ, הַתְּלַקְחִיּוֹת שְׁלָהּ?

פֶּלְחֵן שֶׁל שֶׁרֶף וְעָלִים,  
הַשְּׁמֶשׁ נִשְׁלַף מִנְרֵתִיקוֹ  
וְגוֹזַע בְּעֵטִיפֹת  
אֶרֶד וּפְלִיזוֹ. הַרוּחַ  
תּוֹפֶסֶת פְּקוּדַ.

אִם, מֵאַבְקָה אֲנִי נוֹשֵׂא  
תְּמוֹנָה מֵעֵבֶר  
לְקִצֵּיר הַנוֹפֵל,  
אוֹכֵל רֶק לְשֵׂאֵל, "טֶפֶשׁ -  
הֵאֵם זְכָרוֹנָךְ הִרְחִיק לְכַתּוּבָה?"

וְאוֹלֵי נֶאֱמַר מֵעַט מֵדִי  
לְהַרְגֵּעָה אוֹ תַחֲוִישֵׁת בְּטַחֲוֹן -  
הַקִּיץ בְּחַתּוּלֵי  
וּסִגְלִיּוֹת,  
חִלְקוֹן קְטוּפוֹת, הַשָּׂאָר מֵתוֹת?"



הָאָרֶט [הַרוֹלְד] קְרִיִין [1899-1932]. מַחֲשׁוּבֵי  
הַמְשׁוֹרְרִים הָאֻמְרִיקָאִים בַּמַּחְצִית הָרֵאשׁוֹנָה שֶׁל  
הַמָּאָה הָעֶשְׂרִים. קְרִיִין נֹלַד בְּאוֹהִיו, הוֹרִיו נִפְרְדוּ  
בְּעוֹדוֹ יֶלֶד, וְהוּא גָדַל אֲצֵל סָבוֹ וְסַבְתּוֹ. ב-1916  
נִסַּע עִם אִמּוֹ אֶל סָבוֹ, שֶׁהָיָה בַעַל מִטְעִים בְּאֵי פִינְס,  
דְּרוֹמִית לְקוֹבָה. הֵטְבַע הַפְּרָאִי וְהַקְּוֹטִי טִבַּע בּוֹ  
אֶת רִישׁוֹמוֹ הָעֵמוּק, וְסִיפֵק מְגוּוֹן עֶשֶׂיר שֶׁל חוֹמְרִים  
לְכַתִּיבָתוֹ הַסִּימְבּוֹלִיסְטִית. קְרִיִין הִצְעִיר, שֶׁהָיָה  
הוֹמוֹסֶקְסוּאָל, לֹא מִצָּא אֶת מְקוֹמוֹ בְּעַסְקֵי הַמִּשְׁפָּחָה.  
הוּא נִדַּד כְּאַחֲזוֹ תּוֹזִיַת בֵּין נְיוֹ-יֹורְק, הָאֵי פִינְס  
וְאִירוּפָה, פְּרַנְס אֶת עֲצֻמוֹ בְּדוּחַק וְהַתְּמַכֵּר לְטִיפָה הַמְרָה. לְאַחַר מוֹת אֲבִיו  
וְהַנִּיתוּק מֵאִמּוֹ, נִסַּע לְמַקְסִיקוֹ לְכַתּוּב פּוֹאֵמָה עַל מוֹנְטְזוּמָה, וּבְדַרְכּוֹ חוֹרָה  
מִזְרוֹהַ קְרוֹז הַתְּאֵבֵד בְּקַפִּיצָה מְסִיפּוֹן הָאוֹנִיִּיהַ. קְרִיִין פְּרַסֵּם שְׁנֵי סִפְרֵי שִׁירָה:  
כְּנִיִינִים לְכְנִים [1926] וְ-הַגֶּשֶׁר [1930], פּוֹאֵמָה הַמַּתְחַקֶּה אַחֲרֵי שׁוֹרְשֵׁי הַמִּיתוֹס  
הָאֻמְרִיקָאִי, וְיַצִּיבָה אֶת גֶּשֶׁר בְּרוֹקְלִין כְּסַמָּל לְאוֹטוֹפִיִּית הָעֵתִיד, תוֹךְ שֶׁהַמְשׁוֹרֵר  
מִטְפֵּל בְּסַמָּלִים מוֹדֵרְנִיִּים וּבְמִיתוֹסִים תְּרַבּוּתִיִּים גְּדוֹלִים שֶׁל הָעֵבֶר: וּוֹלֵט וִיטְמָן,  
אֶדְגַר אֲלָן פּוֹ, הַרְמָן מְלוֹוִיל, קוֹלוּמְבוֹס, רִיפּ וְאֵן וִינְקֵל, אֶטְלַנְטִיס, פּוֹקְהוֹנְטְס,  
וְעוֹד.

ע.פ.

# הצבר האחרון

## גזעון עפרת

### שמעון צבר 1926-2007

היה בן 63 בכיקורו והוא הודה באוזני ידיד ירושלמי: "את הבעיות שיש לי עם הארץ הזו כנראה כבר לא אפתור לעולם". בין השאר, נפגש עם הצייר, אברהם אופק, שהיה אז חולה מאוד ובשנת חייו האחרונה ואשר אותו הכיר עוד מאז ימי הריאליזם החברתי של קבוצת ציירי המפרץ החיפאי, סוף שנות הארבעים, תחילת החמישים. עתה, לא סלח לאופק את היותו נספח תרבות ברומא בתחילת שנות השמונים. שיתוף פעולה עם הכיבוש. אף ביטל את הפגישה עם אופק ולבסוף נתרצה וחזר בו, וניאות לפגישה קצרה בבית-קפה. בפגישה עמי הוא מראה לי צילומי ציורים שלו מלונדון, רובם מהשנים האחרונות. מספר שהציעו לו תערוכת רישומים במוזיאון ישראל, אבל קשה לו להכריע אם להיענות. אינו רוצה להיות כאותם "נאלחים" (לדבריו) הנהנים מכל העולמות - גם תוקפים את המערכת וגם נהנים מפירותיה. והזכיר בהקשר זה פסל ישראלי ידוע.

לראשונה, פגשתי בשמעון צבר האמן, וירטואוז הרישום הנשכח, במאמר שכתבתי ב-1975 בנושא הריאליזם החברתי בישראל. לא הופתעתי לגלות את מרכזיותו והשפעתו בקבוצת הציירים, שהלא זכרתי במעומעם את הקריקטורות שלו שליוו משלים פוליטיים שפרסם מעל דפי 'הארץ' במדורו, "בעיני צבר". שמעון צבר היה ביסודו רשם מעולה, אשר מרבית הריאליסטים החברתיים שלנו העריכו כחישורן בלתי רגיל. בה בעת, בלט באישיותו האנרכיסטית הסוחפת וכוח השכנוע הבוטה, ומעל לכל, בתפקידו כסמן הקיצוני בקבוצה. נפתלי בזם סיפר לי כיצד הובא לקבוצה על ידי צבר, "שתמיד היה סוכן של מעצמה זרה". בזם גם זכר כיצד נטל אותו צבר, מיד לאחר משפט הרופאים במוסקבה, והובילו עמו לרחוב על מנת לשכנע עוברים ושבים שהרופאים היהודים אכן אשמים. סטלין עוד היה אז מעל ומעבר לכל אפשרות של חשד. בה בעת, אברהם אופק סיפר שצבר איבד מהר מאוד את סמכותו הטבעית בקבוצה וזאת "הודות לרברבנות שלו". ב-1953 הוא הצטרף למפלגה הקומוניסטית והיה מאז פעיל במק"י וזכור אף שהתבטא ואמר: "אדפוק את קולב (אויגן קולב, שהיה מנהל מוזיאון תל אביב בשנות החמישים) - אכתוב עליו מילים טובות ב'קול העם'..." בדומה לחבריו לקבוצה, עסק אז שמעון צבר בחיתוכי עץ וברישומי פועלים ובתי חרושת. היו אלה רישומים עשויים ביד בוטחת, בעיפרון עבה ומהיר, שניתן לאתר השפעתם על רישומי כמה מחבריו דאז, דוגמת נפתלי בזם, דני קרוון ואברהם אופק. רישומיו של צבר (שהוצגו, בין השאר, בתערוכות יחיד בתל אביב בגלריה כץ, במועדון לתרבות מתקדמת, ועוד) זכו לא אחת לשבחי הביקורת, כפי שניתן ללמוד מתיעודים היסטוריים של גילה בלס, בהם שבה ונדרשה ליצירת שמעון צבר.

בהקדמה לאלבום רישומיו מ-1953 (ארבעה עשר רישומים, מהדורה בת 200 עותקים ממוספרים) ציין מרסל ינקו, איש "אופקים חדשים", את כוח ההתבוננות ואת החן של קו-הרישום ואף כתב: "הוא רב אמן של הקו. אני מעריץ את שאר הרוח והכוח של הקו שלו, את חיותו..." במסגרת התגייסותו החברתית כאמן, צבר אף צייר הפגנות אלימות עם שוטרים וסוסים: על גבי סוס של אוצ'לו, צייר הרנסנס האיטלקי, הושיב שוטר עברי ואלה בידו.

היו לו גם ציורי שמן, דוגמת "נגן המנדולינה", מ-1955, ציור המוכיח השפעה עזה של פיקאסו מ"התקופה הכחולה". ביחד עם ניסים אלוגי (ששימש לו כשוליה), יצר פסיפס בבריכה בגן העצמאות בתל אביב (לימים, נבנה מלון על הבריכה, נותרו צילומים בלבד). בדומה לחבריו, צבר חלם אז על ציורי קיר ריאליסטיים ודידקטיים שיעשו לחינוך ערכי להמונים. לתכלית זו, עיצב ב-1953 את הרישום "החתמה על עצומת השלום בעכו", בו ייצג שורת גברים ונשים הממתינים בתור לחתימה, ולדעת גילה בלס, "...האיש המזוקן החבוש בקסקט הניצב

**ב**שנות השמונים והתשעים נפגשתי מספר פעמים עם שמעון צבר, שהלך לא מכבר לעולמו בלונדון והוא בן 81. לצד זכויותיו כפציפיסט נועז ועיקש, כסטיריקן חד לשון (קנצו של צבר), כסופר ילדים מקסים (טוסכבהרינדי הגיבור ועוד), זכרתי אותו כריאליסטן חברתי רדיקלי משחר שנות החמישים וכפעיל ב"קבוצת העשרה" (1951-1960): הוא נמנה אז עם אותם עשרה ציירים צעירים, בוגרי "הסטודיה" של שטרייכמן וסטימצקי, שמרדו בצו ההפשטה של מוריהם וההינו לבקש אחר זהות ישראלית בנוף, באור ובאדם, וזאת בימי שפוט שופטי "אופקים חדשים" בארץ. תמיד היה מרדן. זכרתי אותו מציילום קבוצתי של "קבוצת העשרה", ניצב אחרון בפניה הימנית, ג'ינג'י נמוך, רוה, בעל בלורית, חובש משקפיים ולובש אפודה ספורטיבית, עת שאר חבריו לקבוצה לבושים במקטורנים ובחליפות. זכרתי גם את מאמריו הלוחמניים. באותה עת, כתב לחילופין בגלוי ובעילום שם ("אחד מן התשעה"). היה זה בתערוכה השנייה של הקבוצה, יולי 1953, בה הציגו תשעה בלבד. במאמר ב'משא' (2.7.1953) תקף חזיתית את הקבוצה ההגמונית, "אופקים חדשים" וכתב: "...כולנו חדורי הכרה זו כי הדרך אל ההישג היא מתוך היצמדות למציאות, ופירושו של דבר - למציאות חיינו אנו, הארץ-ישראלית, בתקופה זו. (...) ריחפנו בריקיעים של מה שנהוג לקרוא 'מודרניזם' (והוא כבר אינו מודרני) - ואנו חוזרים אל הארץ, המוחשית. (...) אנו בני הארץ ואנו אוהבים אותה, על הטוב והרע שבה. (...) הגיעה השעה שנחזיר לחברה את אשר אנו חייבים לה. שנהפוך את האמנות ממצרך מותרות לסגובים וליחידים סגולה, למצרך להמונים...". אין ספק: מדובר באחד מאוהביה הגדולים של הארץ הזו, לשעבר איש לח"י (אף אסיר בלטרון במשך כשנה, 1945-1946) והפלמ"ח, מי שאידיאולוגיה הומניסטית רדיקלית קלעה אותו בסבך של יחסי אהבה-שנאה עם מולדתו.

כשפגשתי בו בירושלים בסוף שנות השמונים, משבא לביקור קצר מלונדון, מצאתי לפני איש מעוטר בוקן לבן, ראשו עטור בשיירי שיער אדמוני מדובלל אף כי ארוך, ובעל כרס לא קטנה. דיבורו היה מרשים, מלא שכנוע עצמי ונעדר כל הססנות. אדם כריזמטי לכל הדעות, צינתי לעצמי. בביקורו כאן, נפגש עם רבים מעברו. בא לסגור מעגלים אשר ספק אם ייסגרו לעולם. כאילו כרך סביב עצמו את חבל הטבור שקושר אותו למקום הזה, הגם שעוד ב-1967 ביתק את חבל הטבור הזה עם נסיעתו לפריז, ולאחר מכן, התיישבותו ללונדון. הוא



שמעון צבר, דיוקן עצמי

חזיתית בקצה השמאלי ... דומה להפליא לשמעון צבר..."

לאורך שנות החמישים צבר יצר חיתוכי עץ המייצגים את הפרולטריון הישראלי - נושא לבנים (1955), נפח (1957), נשים בדואיות (1958), אורגת (1960) ועוד. במקביל, לצד רישומי נוף עירוני ונוף כפרי (ערבי, על פי רוב), רישומיו של צבר ייצגו חייט, שוליית קדר, עגורן בנמל, פועלי דפוס, אורגות וכו'. ב-1965 הציג חלק מעבודות אלה בתערוכת "גרפיקה ישראלית עכשווית" במוזיאון פושקין במוסקבה, תערוכה בה השתתפו כמה מ"בוגרי" הריאליזם החברתי של ישראל. עדיין, שנים מאוחר יותר, ב-1991, יצר צבר קולאז' המבוסס על "גרניקה" של פיקאסו ובו הדביק צילומי דיוקנו של משה דיין, צילום לוחמי צה"ל, טנק ומטוסי קרב המרחפים מעל לסמלי הקינה של הצייר הספרדי. מאוחר עוד יותר, ב-1998, הציג במוזיאון של חיפה, בתערוכה הקבוצתית של הריאליסטים החברתיים, מסגרת ציור ריקה וקרא לה - "הרצח בכפר קאסם, תמונת שמן שלא ציירת ב-29 באוקטובר 1956". נמהר לציין, שדווקא נפתלי בזם היה זה שהגיב ב-1957 לטבח הגדון בציורו "בית המקדש השלישי" ובו אמהות מקוננות מעל תינוק ערבי מת ובידו תעורת זהות. "בעצם, היינו רק שלושה ציירים ריאליסטיים חברתיים - משה גת, גרשון קניספל ואני", הוא אומר (ואני תוהה מה בדבר דן קידר, רות שלום, אברהם בראונשטיין, דני קרוון ואחרים, האם שכח אותם?). "כשראיתי שמשה גת מצייר יהודי עם פאות, הבנתי שנגמר בינינו הסיפור. משהו בדומה לידידי פנחס שדה, ששכב בבית חולים וקרא תהילים, כפי שדווח בעיתון. חשבתי לי: או אני או אלוהים, ולא באתי לביקור. וזה גם לא עזר לו: הוא מת."

שמעון צבר, הריאליסטן החברתי הלוחם והאינטלקטואל המיליטנטי הרהוט, הפך במהרה

לדובר הראשי של הקבוצה ולחוד החנית הרעיוני של מאבקה נגד ההפשטה הגוברת של מתחנה "אופקים חדשים". במאמר ב'משא' (27.11.1952) הוקיע צבר את אמני ההפשטה כמבטאי "הוויה נפשית של אינטליגנציה זעיר בורגנית מיואשת". ובהתייחסו לסוגיית יוחנן סימון, צייר האידיאליזציה של חיי הקיבוץ, אך חבר "אופקים חדשים", כתב צבר באותו מאמר שהוא "אמן פרולטרי, שדמות האדם שלו משוחררת מגישה זעיר בורגנית והקומפוזיציות שלו מבטאות בזכות אמיתותן וכנותן האמנותית את המציאות בה אנו חיים". צבר התקשה לעכל את מיקומו של סימון, "צייר הפרולטריון", במתחנה ההפשטה בציינו, שבנסיבות אחרות, "היה סימון יכול לעמוד בראש המאבק לאמנות מודרנית מתקדמת". אמנות מודרנית מתקדמת, נבהיר, הובנה על ידי צבר כאמנות ריאליסטית מגויסת. מושג האוונגרד שלו היה המושג הלניניסטי: חיל-חלוץ תרבותי בחזית ההיסטוריה. בעבור צבר,

הפשטה ייצגה את כוחות הריאקציה הבורגנית במו היותה ביטוי נפשו האגוצנטרית של היחיד ולא של ערכי הקולקטיב. לא להינעם, יסנוט צבר ב-1961 בגלריה "ישראל", הגלריה התל אביבית של חלק מאמני "אופקים חדשים" שנוהלה בידי סם דובינר ('העולם הזה', 11.10.1961). בהתאם, השתתפותו של צבר בתערוכות "קבוצת העשרה" אמרה התרסה ברורה כנגד מגמת ההפשטה הבינלאומית של "אופקים חדשים" ואישור ל"מקומיות", בה דגל כל חייו.

קטעים ממאמרו של שמעון צבר, "לדרכה של אמנות הציור הישראלית", 'משא', גיליון 1, 19 ביולי 1951, עמ' 8

...כיסוד להשקפת העולם האמנותית שלנו חייבים גם אנו לקבל את העיקרון כי על האמנות להיות ביטוי להמוני העם ואל נפשם מכוונת.

\*ראה קטלוג התערוכה, "ריאליזם חברתי בשנות ה-50", אוצרת: גילה בלס, מוזיאון חיפה החדש, 1998, עמ' 23-25. כמו כן: קטלוג תערוכת "קבוצת העשרה 1951-1960", אוצרת: גילה בלס, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן, 1992, עמ' 27. באותו הקשר, יצוין גם קטלוג תערוכת "הסטודיה", אוצר: גדעון עפרת, בית-האמנים, תל אביב, 1989.

שם, "ריאליזם חברתי בשנות ה-50", עמ' 25.

אין היא יכולה להיות עוד ביטוי לאינדיווידואליזם צר או לרעיונות אינטלקטואליים מופשטים.

אולם כדי שנוכל לפתח את האמנות הלאומית שלנו דרושים לנו גם תנאים מוקדמים מסוימים. דרוש לנו פולקלור עשיר שממנו נשאב את הסמלים הציוריים; צריכים אנו להחדיר בהמוני העם את הוויקה האסתטית ליופי על כל צורותיו, צריכים אנו לפתח את האפשרות לציורי קיר, פרסקות ועבודות פסיפס ברשת הרבים, כדי שלא נהיה כפותים לציור השמן הקטן המכוון לרכישה פרטית על ידי חוג מצומצם של בעלי יכולת - דבר המחזיר אותנו בהכרח לאמנות האינדיווידואלית והאינטלקטואלית המופשטת. אין מפעל ענקים זה יכול לקום על ידי האמנים לבדם. הממשלה ומוסדות התרבות וכן המפלגות הפוליטיות המתקדמות חייבים לראות בביצוע משימות אלה תפקידים ראשונים במעלה. יחד עם זאת, תהא זו שגיאה מצד האמנים אם יחכו עד שתנאים אלה יתמלאו. יכולים אנו לגלות בעצמנו את הפולקלור הישראלי בדרך מיוזג וניסוי הפולקלור העדתי הרב-גוני שהובא ארצה על ידי העולים מארצות מוצאם עם הפולקלור המקומי ועם ההווי של ילידי הארץ, של הפלמ"ח ושל המשק השיתופי. כאשר מדברים אנו על המוני העם ועל אמנות חברתית, שומה עלינו ראשית כל לראות את כל תושבי הארץ כנושאי האמנות וכנושאייה - את העולה החדש, את הפועל והפולח הערבי ואת הצעיר יליד הארץ. שומה עלינו לראות את הציור כאחד הגילויים של המאבק החברתי הכביר המתחולל בארץ ובעולם. מלחמת המעמדות, אחוות עמים, מלחמת השחרור



שמעון צבר, טבע דומם (דיוקן עצמי)

שלנו, המאבק והעלייה - בה במידה שהם מוצאים את ביטויים בספרות, חייבים הם למצוא את ביטויים גם באמנות הפלסטית. מובן שאין עלינו לחפש רק את הביטוי החיצוני, הסיפורי לדברים, שהרי יהא זה מסוכן ושלילי כאחד אם ניתפס לשטחיות נטורליסטית. אבל אין ספק ששינוי ערכין במסכת הנושאים יביא עמו, בקרב האמנים הרציניים, גם שינוי ערכין בגישה, בצורה, בדרכי עיבוד הנושאים.

העם כנושא, העם כמתווה דרכי ביטוי - אלה צריכים להיות יסודותיו של הציור הישראלי בן-ימינו.

במשך עשרות בשנים דהה שמו של שמעון צבר מזיכרון ההיסטוריה של האמנות הישראלית, להוציא מספר אזכורים המצוינים ברובם לעיל. ב-1989 ניאות לפגוש בי לאחר שהצגתי מספר עבודות ישנות שלו בתערוכת "הסטודיה" בבית האמנים בתל אביב. בפגישה עמו בירושלים הוא מספר לי על חייו בלונדון: בגיל 63 הוא חי בעיקר על הלוואות ונתמך על ידי בנו, הרופא. את הכסף לכרטיס טיסה חזרה ללונדון

לווה מפטר, ידיד ירושלמי שבביתו גם התגורר. אגב, בית ערבי. מפרדוקסים לא הצליח להשתחרר, שם וכאן. וכגודל שנאתו כן גודל אהבתו: למטוס האמור להחזירו לאנגליה אחר בשעתיים ונאלץ להישאר בארץ ארבעה ימים נוספים. כל פרוידיאני מתחיל יספר לכם, שצבר לא סתם התבלבל. בלונדון התגורר בדירת חדר וחצי. במשך כל השנים סירב לדרכון בריטי: כיצד יוכל להישבע אמונים למלכת אנגליה? בתחילה, מדי שלושה חודשים, נהג לנסוע למשך יום אחד לצרפת ולשוב ללונדון כתייר. לארץ הגיע כל חמש שנים למשך מספר ימים על מנת לחדש את הדרכון. הוא שם וכאן, הוא לא שם ולא כאן. "כל עת שטלפן אלי עיתונאי ישראלי, אמרתי 'כוס-אומק' וטרקתי את השפופרת." חלומו היה לבוא לשדה התעופה חבוש משקפיים שחורים ואוחז מקל לבן, כעיוור, כמי שאינו רואה את מראות השבר. האמת היא, שגם לא רצה להיראות: בא, הסתתר יומיים אצל ידידים ושב אינקוגניטו ללונדון. ב-1989 סיפר לי שהחליט לקבל סוף סוף דרכון בריטי.

במשך עשרות בשנים הוציא לאור את עלונו, 'חדשות האימפריה הישראלית', בו ריכו מידע על עוולות הכיבוש. עוד בראשית הפרסומים, טלפנה אליו רעייתו והודיעה לו שמיידים אבנים בחלון ביתם. חברים יעצו לו לרדת למחתרת מחמת ידו הארוכה של ה"מוסד". "אני לא אתחרה בהם במחתרות", ענה כמי שהספיקו לו ימיו בלח"י, ובחר סופית בחיי מהגר. מדי שבועיים הקפיד להגיע לשגרירות ישראל לדווח על שינוי בכתובתו. באותה עת של שלהי שנות השישים וראשית השבעים חשש לבוא לארץ, הוא מספר לי. אלה השמחים לראותו כיום דיברו בו סרה באותה

עת והוא פחד מהתנקשות בחייו על ידי מוסט-עיתונות כלשהו. עתה, ב-1989, מקבלים אותו באהבה שמבלבלת אותו לחלוטין. קל לו יותר עם השנאה.

כל השנים עמל למחייתו כקבלן של איש אחד, או, במילים אחרות, פועל בניין. תמיד לבדו, עושה הכל. במשך שבע עשרה שנה נהנה לעשות זאת, הוא מספר. לא צייר, לא כתב, לא חשב על ישראל (האמנם? הן ליקט תומרים לעלונו והן ביקר בארץ). בגיל 61, הוא מסביר לי, מתחילות ידיו לרעוד והוא מבין שעליו לחדול מעבודות הבניין. הוא חזר לכתובה ולציור. רשם כמה רישומים של רחובות לונדון, שעתה הוא מבקש למוכרם בישראל, גם צייר כמה ציורי שמן, בהם דיוקן עצמי, ניצב חזיתית במלוא גופו. וכתב מחזה - "אם תרצו ואם לא תרצו, אין זו אגדה" - ובמרכזו אדולף היטלר הסובל מרגשות אשם ומגיע ארצה עם אווה בראון על מנת להסגיר את עצמו ברחוב דיזנגוף... מחזה קשה, סרקסטי וחד כתער. אין שום סיכוי שיציגו אותו בתיאטרון

לשום דבר מלבד לפטריות. האמנם, אני חושב ביני לביני.

בתאריך 1.2.1994, חמש שנים מאוחר יותר, אני שב ופוגש בשמעון צבר בקפה "עטרה" שבירושלים. השעה היא שעת ערב ואני שמח לראות שלא השתנה בחיצוניותו, למעט הזנחה עצמית כלשהי שאני מאתר בשכבות הלבוש העוטפות אותו. הוא מספר לי על קוצב-לב שהושתל בו בעקבות חולשה והתעלפות באחד הבקרים. הוא בא לארץ לקדם את ענייניו, אך אינו מצליח למצוא מו"ל להדפסת התרגום העברי של ספרו *תורת המפלות* ("אני מאוד מחשיב את הספר הזה", הוא אומר לי ומוסיף בשמינית חיוך, "לדעתי, יש לצרפו לספרים החיצוניים").

חודשים ארוכים של עיון ב"כתר" לא העלו דבר, ואילו מ"שוקן" בישרו לו שאינם מקבלים את יחסו לצה"ל וכי אינם מסכימים עמו בדבר חיוב עקרון התבוסה. ביום א' הקרוב יפנה ל"עם עובד". אני מציע לקשרו עם הוצאת "ירון גולן". אפשרות. הוא גם מעוניין בתערוכה רטרופקטיבית של

**"מלחמת המעמדות, אחוות עמים, מלחמת השחרור שלנו, המאבק והעלייה - בה במידה שהם מוצאים את ביטויים בספרות, חייבים הם למצוא את ביטויים גם באמנות הפלסטית"**

ציוריו. מרים טוביה בונה, מנהלת המוזיאון לאמנות ישראלית ברמת-גן, הציעה לו תערוכה של ציוריו הריאליסטיים, אלא שאין הוא בטוח, לא ברצינות הצעתה ולא בנכונותו. אני מציע לקשרו עם המשכן לאמנות בעין חרוד. הוא מסכים, אך בתנאי אחד: שיתר לו להותיר חללים ריקים לציורים שלא צייר... ביום ו' הקרוב יביא להראות לי תיק צילומי עבודות, כולל קולאזים שעיצב מעבודות שלו שקרע לגזרים. "יש יותר מדי ציורים בעולם", הוא מסביר לי, "ומדוע שלא ליצור ציור אחד מכמה ציורים אחרים." אם כן, נטל יצירות שלו מאוספו, בהם ציוריו האישיים, גם קנה כמה רפרודוקציות של פיקאסו, קרע והדביק ציור חדש מהקרעים. מצויר מופשט יצר מופשטים, מצויר פיגורטיבי (נוף) יצר פיגורציה (של נוף). "שמעון צבר יוצר ציור מופשט?!" אני נדהם. "נו, מה לעשות, אולי השתנית?". הוא עונה.

עודנו עוסק בחקר הפטריות. פעיל באגודה ובהגדרת פטריות לפי מילונים מקצועיים. גם הגיע עד לטונדרה של סיביר לצורך מציאת פטריות מסוימות. לא מכבר, מצא פטריה בלתי מזוהה. אם ימצא עוד אחת שכזו, יחפש לה שם. "אולי 'צברוס'", הוא מציע.

השנים נקפו וקשרי עם שמעון צבר נתרופפו. יידי, אמנון בירמן, ששמר עמו על קשר ואף טס ללונדון לחוג עם צבר את יום-הולדתו השמונים, דיווח לי מעת לעת על מצבו. הבנתי שהגיל אינו פועל לטובתו משום בחינה. להוציא השתתפות בתערוכת "ריאליזם חברתי בשנות החמישים" ב-1998, שום תערוכה רטרופקטיבית לא נערכה בארץ לשמעון צבר. ב-2006 הגיע אלי גרשון קניספל, האמן הריאליסטי החברתי לשעבר המתגורר כיום בסן-פאולו שבברזיל. הוא נשא עמו תיק ענק ובו קבוצה גדולה של הדפסים שהגדיל לפי רישומים וחיתוכי-עץ ישנים של צבר. קניספל ביקש למכור את תיקי ההדפסים הללו למוזיאונים ולאספנים לטובת תמיכה כספית בידידו מלונדון. הצלחתי לעזור לו אך במעט. לפני כחודש ימים, בעודי צועד בירושלים לכיוון ביתי, בלמה מכונית באמצע הכביש ואמנון בירמן צעק לי מתוכה: "שמעון מת אתמול". כעבור זמן קצר, פרסם ב'הארץ' מאמר יפה לזכר חברו, הגם שלא עמד על זכויותיו האמנותיות כצייר. כשסיימתי לקרוא בו, פתחתי את מגרת הארכיון שלי ושלפתי מתוכה את דפי השיחות שניהלתי עם צבר בשני ביקוריו בארץ. "הצבר האחרון", כתבתי בראש הדפים. כל השאר הוא הרשימה הנוכחית.

בישראל, הסבירו לו ידידים. אף על פי כן, הוא מדפיס מהדורה חדשה בתל אביב (בהוצאה פרטית בעלת השם הטעון מתולדות הדפוס העברי, "שונצינו", 1989). מי יודע, אולי בכל זאת יועלה המחזה והוא ירוויח אי אלו פרוטות.

בלונדון הוא מרבה לצייר פטריות. מחברות על מחברות הגדושות בציורי פטריות ועירות למיניהן. הוא חבר באגודה הבריטית לחקר פטריות והפך למומחה בעל מוניטין. אף פיתח טכניקה חדשה לסיווג ממוחשב של סוגי פטריות. פרסם מאמר מחקר בנושא. אני מנסה לגרום לו להודות בזיקה המטאפורית שלו לפטרייה: ריקבון, מחד גיסא, יער ואגדת-ילדים, מאידך גיסא, אך גם סכנת הרעלה. כמה אופייני. איני זוכה לגיבוי מצדו. בה בעת, הוא מאשר את מרכזיות הפטריות בחייו כשהוא שולח לי צילום של ציור ריאליסטי למהדרין, "טבע דומם" (דיוקן עצמי) שצייר בצבעי-שמן ב-1989: בציור ניתן לראות את העיתון 'על המשמר' ובו צילום של ערפאת, הסמוך לספל קפה ולמאפרה גדושת בדלי סיגריות. עד

כאן - שמעון צבר הפוליטי; אך, סלסלה מלאת פטריות גדולות, מקל טיולים, מיקרוסקופ והעיתון "סיינטיפיק-אמריקן" - מסגירים את שמעון צבר חוקר הפטריות. הוסיפו את קטע דיוקן אשתו, בחלק השמאלי העליון, והרי לכם עולמו הרוחני של שמעון צבר.

לקראת הפגישה עמי, צייר כמה ציורים של נופי עין כרם, בה הוא משתכן. אני שמח לאתר את עוצמת היד המפורסמת שלו לצד נוכחות נאה של צבע וקולאז'. הוא צייר בעיקר שיחי צבר (ואני תוהה אם גם ציורים אלה ראויים לכותרת המשנה, "דיוקן עצמי"). התנופה, הרענונות והכוח של הציורים הללו מכאיבים, באשר הם מעידים על שייכותו של צבר למקום הזה בכל רמ"ח אבריו ושס"ה גידיו. אני קולט מהם הכרות אהבה למקום, גם אם הקריעות המודבקות, דוקרנות הקוצים ואולי גם ארשת של תוקפנות בקו אומרים את הצד האחר של הצייר. "אתה שייך לתרבות הזאת; ילדינו עודם גדולים על 'טוסבהרינדי הגיבורי'", אני אומר לו. "זאת בדיוק הבעיה שלי", הוא מגיב.

עודנו נאמן לדעותיו הפוליטיות משלהי שנות השישים: דוגל ב"מדינה לבני אדם", או מה שמוכר כיום בניסוח "מדינת כל אזרחיה". הדינו, לא מדינה לאומית, לא יהודית, לא פלשתינאית. מדינה לכל לאום שהוא, דוגמת אנגליה. יש לקרוא את ספרו *תורת המפלות* (או: "עקרון הדגל הלבן"), שראה אור בלונדון ובניו יורק ב-1970, על מנת להבין עד כמה מתעב האיש הזה מסגרות לאומיות. "זה הזמן לחולל דברים בארץ", הוא אומר בשכנוע עצמי עמוק. "המדינה כבר לא עוד קיימת", הוא ממשיך, "מטוס הטס ללא נווט, ללא ממשלה. איש בעולם אינו מתייחס ברצינות לעמדות של ממשלת ישראל, אנשים פה אינם יודעים מה קורה בעולם!" הוא מסביר. לא, הוא לא ישוב לכאן. "בשביל מה? בשביל להפוך פה לגורו של ארבעה שמיניסטים?!" אינני יצור פוליטי, אני א-פוליטי", הוא מבהיר לי. "אין לי שום עניין בצבירת כוח. לכן, גם פרשתי מהמפלגה הקומוניסטית ברגע שהתחלתי משתעמם. באחת הישיבות, אני זוכר, נעמדתי על הראש... אין בי יצרים פוליטיים: בתור חבר בסניף הקומוניסטי של גבעתיים סימנו אותי במקום ה-68 ואני הייתי בפאניקה שמא אבחר למועצה. לא, אני א-פוליטי לחלוטין." בשבוע הבא יחזור ללונדון. קשה לו כאן. הלחץ הפוליטי, ה"יידישקייט", ה"חדשות" המושמעות באוטובוס, ההתערבות בחיים הפרטיים. בלונדון איש אינו מתערב בחייו, הוא אומר, ואף הוא עצמו אינו חש מחויב

# מרחב ביניים - קטלוג ותערוכה במוזיאון פתח תקווה

אצרה: דרורית גור אריה

## קציעה עלון

אולם שמיע עופר עושה אף יותר מכך. היא מצליחה ללכוד את האיום הקיומי הטמון ב"חיים החשופים", את הפחד שהם מהלכים עלינו. המיצב "מושבה" פורש לרווחה את הקיפולים בתוכם מסתתרת האימה. שמיע עופר עונה על השאלה מדוע אנו כה מבועתים שמא נתדרדר למעמד של עני, פליט, הומלס.

אנו פוחדים משום שאלו מסווגים במוחנו כקרובים יותר אל החייתי, אל הפראי, אל הלא-אדם. וזאת מצליחה שמיע עופר להציג. לחיות בתוך בועה לבנה קטנטנה, לנסות להתכסות בה, להדליק מדורה בחורף, ללכת למקומות שיש בהם תאורת לילה, לחיות "חיים חשופים", פירושו של דבר להיות פחות בן אנוש ויותר חיה. וכמו שכתב ז'ורז' בטאיי: "דבר אינו סגור בפנינו יותר מהחיים החייתיים אשר מהם מוצאנו".<sup>1</sup>

המתח חיה-אדם הוא גם המתח המכונן ביצירתו של נדב וייסמן, "קומת קרקע". אם אצל שמיע עופר ישנה רק התרבות החומרית המעידה על קיומם, כמעין "ארכיאולוגיה של ההווה", הרי שאצל וייסמן יש דמויות אדם ויש חיות. דמות אדם מעוותת, גדולת ראש וקטנת גוף, כלואה בין לוחי עץ ורודים. מולה כלב שחור אימתני בעל זקפה. עצמות אדם בונות מגדל שראשו בתקרה ותחתיתו בוקעת מתוך ספינת-ענק כלואה, חרטומה מבקש לנגוח בצופה. קניבליזם, רמזים להומוארוטיות, יחסי מין עם בעלי חיים, סאדו-מאזוכיזם, "קומת הקרקע" של וייסמן היא "קומת הקרקע" של האנושות. הפושע, הסוטה הנגוע בפרוורסיה מינית, ומי שנחשבים כ"סוטים" הם חלק מן הרפרטואר הכלול ב"חיים החשופים". דמותו וכתביו של ז'אן ז'אנה עולים לנגד עינינו, כפרודות

רחב ביניים" היא אחת התערוכות הטובות שהוצגו בזמן האחרון בישראל. שנים עשר אמנים, תשעה מתוכם ישראלים, מציגים עבודות נושכות, מאתגרות ומעוררות, ההולמות בצופה גם לאחר שפוסעים החוצה מן התערוכה, המסרבת להיעזב, להינטש, תובעת להישאר ולהדהד עוד ועוד דימויים, רעיונות, קולות. התערוכה קרויה "מרחב ביניים", ומבקשת לשאול על הקשר בין ה"פרטי" ל"ציבורי", על הפלישות ההדדיות המתרחשות בין החללים הסימבוליים הללו, ועל המוזיאון כאתר הממוקם בצומת התפר הרגיש הזה. אולם אני רוצה לקרוא את המערך הכללי של התערוכה דווקא אל מול המארג התיאורטי העשיר בספרו של הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן, *הומו סאקר - הכוח הריבוני והחיים החשופים*, ומסתו של עדי אופיר המתייחסת לספר זה, "בין קידוש החיים להפקרתם". ספרו הפרובוקטיבי של אגמבן עורר תגובות רבות. דומה כי הוא הצליח לנסח כמה מן השאלות הבערות ביותר המונחות לפתחנו בעת הזאת, ולהציג באופן רדיקלי, שאינו מחניף לנו בשום צורה ואופן. אמני התערוכה, בהיותם סייסמוגרפים רגישים של החברה בה אנו חיים, עוסקים מן הפרספקטיבה האמנותית ויוואלית באותם אתרים דלוקים. אופיר פותח וטוען כי "אגמבן מבקש לשאול על מהות הפוליטי".<sup>2</sup>

לטענתי, גם הפרויקטים האמנותיים המוצגים בתערוכה מבקשים לשאול, כל אחד בדרכו, בצניעות ולא ביומרות, על מהות הפוליטי. ה"פוליטי" הוא הליבה הרוחשת הפועמת בקרקעיתן של העבודות כולן. פחד מן הפוליטי, קינה על חוסר פוליטיות, אמירה על קריסת הפוליטי. בעבודתה יוצאת הדופן בעוצמתה, "מושבה", הנפרשת על פני משטח גדול, מכליאה נטי שמיע עופר זו בוו תרבויות חומריות מנוגדות. שטיחונים בעלי מרקם עשיר ופרוותי נפרשים בתוך שקי ענק עשויים בד גס. אור בלהות בוקע מן השקים, תאורה של חניונים נטושים. על שלל צלחות מונחים גורי עץ במבנה משולש, שרופים, כעדות למדורה שהדליקו הומלסים. כבלים מתוחים מחזיקים מבנים קטנים לבנים, ארעיים, בועות המאזכרות אוהל או שק שינה. מבנה ריבועי אטום, עשוי תריסולי פלסטיק, מנוקד באזיקונים שחורים. קיר לבנים "מולבש" בכד דק. חוקי המרחב הקבוע שאנו מתנהלים בו קורסים, מתפוררים לאבק. שמיע עופר מצליחה להנכיח באמנות פלסטית באופן מרהיב, חודרני, מחשמל, את מה שג'ורג'ו אגמבן כינה "חיים חשופים": אותם חיים הנחווים ללא "שכבת המגן" של ה"אורח". ההומלסים, הפוליטים, מהגרי העבודה, העניים. ה"חיים החשופים" הם מאושויותיה של החברה הפוסט-פוסטמודרנית, הפיגומים שמאפשרים אותה. "השלטון הריבוני במדינת הלאום מגדיר סף שבצדו האחד חיים שעברו פוליטיזציה בכל ממד והיבט שלהם, ומעבר לו, בצדו האחר, חיים חשופים שהופקרו"<sup>3</sup> כתב עדי אופיר.

שמיע עופר, כהן גת, וייסמן, אמיתי ואזרי הצליחו כולם ליצור חלל "מאויים" במשמעות הפרוידיאנית שלו, ולשלוח תוך כך חץ נוקב אל העצמיות שלנו, ההופכת לפתע מאוימת אף היא

אדים המפוזרות בחלל הדחוס שיצר וייסמן. "הרעיון היסודי שכל המהלך של אגמבן ב- Homo Sacer מביסס עליו, הוא שעניינה הראשוני, המקורי והנמשך תמיד של הריבוניות אינו השלטון, החוק, או הסדר הפוליטי, אלא עצם חייהם של הנשלטים" כתב עדי אופיר, וממשיך: "הריבון רשאי להפוך חיים להפקר, כמו גם לתת חסות לחיים שהופקרו".<sup>4</sup>

עבודתה של טל אמיתי, "קתרינה", רוקמת בחוט שחור בית שנהרס בסופת ההוריקן "קתרינה". העצים סביב לבית שולחים אלינו ידיים שחורות, מתחננות. אמיתי מצליחה בין השחורות לנשיות, עומדת על השקילות הסימבולית בין המדוכאים החווים "חיים חשופים" ממש, ללא קורת גג, הומלסים בשל אוזלת ידו של השלטון, אוזלת יד אשר ממוגזעת, כלומר צבועה בצבע ומשויכת "גזעית", וממוגדרת. עבודתה של אמיתי שואבת גם מבאר האוטוביוגרפי: אביה היה קבלן בניין, והבית שניסתה לקומם בנישואיה - קרס.

הנשיות כאתר של אחרות מופיעה גם בעבודותיהם של רוית כהן גת ושויה אזרי. בעבודת הוידאו "חדר עם נוף" מציג אזרי זוג צופה בטלוויזיה בעוד בגן מאחוריהם מתבצע אונס ברוטלי. אזרי מזכיר לנו באכזריות את הממד הפוליטי העמוק הטמון באונס, את היותו בעיה פוליטית חריפה הכרוכה בטבורה ביחסי הכוח בין גברים לנשים בכלל,



נטי שמייע עופר, "מושבה", 2007, הצבה, טכניקה מעורבת

לנו, מוצג בעבודתה של גולסון קרמוסטפה. קרמוסטפה מציבה שני מסכי וידיאו, זה מול זה. בראשון מצולמים המאורעות הפוליטיים המתחוללים בכיכר העיר איסטנבול, ובשני - פנים בית טורקי, חיי משפחה המופרעים תדיר מן המתחולל בכיכר. הסובייקט הפרטי הסבור שביכולתו למלט עצמו מן ה"ציבורי" משלה ומטעה את עצמו, וההתכחות היא תמיד כואבת. כמו שכתב אופיר, חייו של האזרח הם תמיד חיים שעברו כבר פוליטיזציה מוחלטת.

המבנה העוטף את העבודות כולן הוא המבנה המוזיאלי, אתר מובהק של "קדושה חילונית", אתר הזוכה בעבודות המתייחסות אליו גם לקריאה פוליטית. בעבודה "360 מעלות" מפור ליאב מזרחי מצלמות מעקב בכל מקום: צופים בנו, בחיינו, במעשינו. דבר אינו נמלט מפיקוחה של העין הגדולה, הצופייה. עינו של המשטר החליפה את עינו של האל. אין באמת חלל פרטי, אינטימי. דבריו של עדי אופיר חוזרים כמנטרה לא נעימה: "השלטון הריבוני במדינת הלאום מגדיר סף שבצדו האחד חיים שעברו פוליטיזציה בכל ממד והיבט שלהם". ה"צפייה הלא חוקית" היא ציר הכוח סביבו מתארגנת גם עבודתה של אורית אשרי.

אשרי מציגה סטודיו של אמן, המחכה לביקורו של אוצר. האמן אינו נוכח - הוא השאיר פתק קטן בו הוא אומר שיצא לכמה דקות. האוצר שואב לגיטימיות מן הפתק, ויוצא למסע חיפוש בסטודיו. עבודת האמנות היא מסעו של האוצר וחיטוטיו בסטודיו. אשרי מאירה את חייו של האמן כ"חיים חשופים", תוך שהיא בוחרת לחשוף את האוצר, שאינו יודע שהוא נצפה. גם אדריאנה לארה מציגה עבודת וידיאו בעלת מבט רפלקסיבי, ומאתגר. לארה מתבוננת באקט הצפייה במוזיאון, עבודה המבקשת למחוץ בכעס את ההפרדה בין "האמנות" ל"חיים", בין ה"אסתטי" ל"אתי", לפוליטי. צעירים עושים מחוות גוף של צפייה

ולא רק טראומה אישית. "האיש שהופקר, מי שחייו הפקר ודמו מותר, הוא צדה השני של הריבונות",<sup>3</sup> כותב עדי אופיר, ודומה כי יש צורך להפוך את המשפט למין דקדוקי נקבי: "האשה שהופקרה, מי שחייה הפקר ודמה מותר, היא צדה השני של הריבונות". אזרי מאיר את צדה האפל של הריבונות המדינתית, חושף אותה כנגועה בפטריארכליות מן היסוד.

בעבודה "ג'וני ג'וני" בונה רות כהן גת סביבה סגולה, בה נשמעת בקול רם קינת נשים פרסיות. לא בכדי מזוהה שיר הקינה כמשלח יד נשי. מנעד קולות הצער והשבר, הנכי, הצעקה, כל אלו מקרבים את הספירה של ה"אנושי" אל ה"חית" קרבה "מסוכנת". הנשים, שזוהו עם ה"טבעי", בניגוד לגברים שזוהו עם ה"תרבות", הופקדו על מלאכה זו, הנוגעת בו זמנית באתרים של המקודש והמבוזה.

"אם מחזירים לקדושה את מובנה כשטח-הפקר, מתבררת המשמעות האמיתית של קידוש החיים בתרבות הפוליטית המודרנית. במקורם, חיים שקודשו הם חיים שהופקרו, אבל גם היום הדיבור על קדושת החיים אינו אלא דרך לבטא ובה בעת גם להסתיר ולהסוות את הפקרתם" כותב עדי אופיר. החיים בשוליים, מן ההומלס דרך ההומוסקסואל והשחור עד למתוללת מינית ולמקוננת הם גם "חיים קדושים", בעצם היותם "מופרדים מן הכלל", חיים הנחווים שלא בתוך הזרם המרכזי של חיי החברה. בימי הביניים היו אלה השוטה והמשוגע שנשאו את מטען הבזות והקדושה בו זמנית.

שמייע עופר, כהן גת, וייסמן, אמיתי ואזרי הצליחו כולם ליצור חלל "מאויס" במשמעות הפרוידיאנית שלו, ולשלוח תוך כך חץ נוקב אל העצמיות שלנו, ההופכת לפתע מאוימת אף היא.

חיבור בוטה וישיר בין ה"פוליטי" המתרחש בחוץ וגלישתו אל המרחב המוגן לכאורה של ה"בית", הפחד מפני ה"פוליטי", מפני מה שיעולל



גולסון קרמוסטפה, Memory of a Square, 2005, וידיאו

המרחב הפתוח ממוטט את אשליות הביטחון שאנו חושבים למצוא בו, קרומי ההגנה שלנו מפוררים אחד לאחד. כך המרחב הירוק בו מתרחש האונס בעבודתו של אזרי מזים כל ציפיה לפסטורלה נעימה, הבית הענק שתפרה טל אמיתי מתפורר, הספינה של נדב וייסמן כלואה במרחב צר ממידותיה. צירי האורך והרוחב של המרחב הפרטי והציבורי מוצלבים ומסוכסכים זה בזה, פולשים זה אל זה, מותירים אותנו ללא נשימה.

#### הערות

1. עדי אופיר, בין קידוש החיים להפקרתם: "במקום מבוא להומו-סאקר", *טכנולוגיות של צדק: משפט, מדע וחברה*, שי לביא (עורך), הוצאת רמות, אוניברסיטת תל אביב, 2003. עמודים 353-395.
2. שם, שם.
3. זורו בטאי, *תיאוריה של הדת*, רסלינג 2003, תל אביב, עמוד 19.
4. היותם של חיהם של מי שהוגדרו כסוטים, פושעים, ומשוגעים "חיים שהופקרו" נחקר במפעלותיו של מישל פוקו, שאגמבן מנהל עמו דיאלוג.
5. ראה הערה מספר 1.
6. ראה הערה מספר 1.
7. ראו המונח קדושה-קדשה.

ביצירת אמנות, יצירות מפוברקות, לא קיימות, אנשים מוזמנים לקרוא מאמרים מוויפיים. "החיים האמיתיים", מלאי הוויטליות והכוח, מגולמים בגופם הצעיר של בני הנוער, המוזיאון נדמה כבית קברות, מאוזוליאום, מרכז לחגיגת גופות. הכל מת בו, ריק, חסר ערך, מזויף. חיותם של הצעירים, מיניותם, הארוס המבצבץ מהם כמו מחללים את האוויר הקדוש. המוזיאון כמקדשו של המוות בולט גם בעבודתם הארכיטקטונית של ניצן סט ורפאל כהן, שבנו חלל אדריכלי פרוזיטי, מתחרה, בתוך חלל המוזיאון עצמו. דלתות שלא מובילות לשום מקום, חללים קטנים מדי, מסדרונות ארוכים. רפאל כהן וניצן סט מבטאים את סופם של "החיים החשופים", כמו גם הקפיצה אל המוות בעבודת הווידיאו "פאתוס" של עפרי כנעני, שכל כולה מסע הזוי, ספק נרקומני ספק מומצא, בשולי השוליים של האורבניות החדשה, במחוזות הרגשיים של ה"חיים החשופים".

השיטוט בתערוכה מותיר אותנו עם עקצוצים בעור. התערוכה מצליחה לחולל אירוע "טקטוני" בנפש ובגוף. החוויה המרחבית שהותוותה על ידי האוצרת (גור אריה) מטלטלת אותנו בין חללים צפופים ומעיקים (עבודותיהם של נדב וייסמן, ניצן סט ורפאל כהן, רות כהן גת) למרחבים פתוחים יותר, אך תובעניים וטעונים באותה מידה - סרטי הווידיאו של קרמוסטפה המוקרנים על מסך ענק מותירים אותנו פעורי פה.



ללי ציפי מיכאלי

נועם שדות

טיהור

אירוע מוחי

הַרְעָלִים נוֹשְׂרִים מִהַרְקָמוֹת  
 רְעָלִים שְׂרָסוּ בְּנוֹ  
 Agent Orange  
 אֲנִי מִתְנַתֶּקֶת מֵהַזְהָמָה  
 וּמֵאֲפֶשֶׁת לְתַאִים לְהַבְנוֹת  
 Agent Orange  
 מִחֲדָשׁ עִם 4 לִיטֵר מֵיִם  
 מִזְקָקִים וִיטְמִינִים וּמְלַחִים  
 Agent Orange  
 מִתְּנוֹת טֹבֵעַ  
 שֶׁשָּׂם אֶת הַחֵינָה הַשְּׁחָרָה  
 Agent Orange  
 שְׁלִי וְאֵת שֶׁמֶן עֵץ הַתֵּה  
 בְּשִׁקִּית יִרְקָה כְּמוֹ עֵץ בְּאֵבִיב  
 Agent Orange  
 שֶׁהִנְחֵתִי בּוֹ מִתּוֹךְ הַגְּנָה  
 אֵת הַמְּלוֹן הַטְּכָנִי שֶׁל הַנֶּפֶשׁ שֶׁמְשַׁקֵּשֵׁק אוֹתִי  
 Agent Orange  
 אֲנִי מִחְדָּשֶׁת אֶת חַיִּי  
 Agent Orange  
 בָּחַם שֶׁל 80 מְעֻלוֹת צֶלְסִיוֹס וְחוּוָה  
 זְכָרוֹנוֹת מִיְלְדוֹתַי הַסְּגוּרָה  
 Agent Orange  
 שֶׁפִּתְחָה לִי מְלִים  
 שֶׁל פְּרָאוֹת שְׂאֵמָא לֹא  
 Agent Orange  
 תְּכִנִּית הַטְּהוֹר הָאִישִׁית  
 עוֹבְדַת לְחֲדוֹשׁ עֲצָמִי  
 Agent Orange  
 שֶׁל חַיִּי הַעֲקָבִים  
 הַשְּׂרוּפִים וּבּוֹנָה נְתִיבִים  
 Agent Orange  
 בְּרִיאִים מִתּוֹךְ הַזְּהוּת  
 חֲלָקִים פְּגוּמִים  
 Agent Orange  
 נוֹבְעִים וְהִלָּאָה אֶל  
 דְּרָגֶשׁ שֶׁלֹא יוֹדֵעַ לְסַפֵּר סוּדוֹת.

1.  
 הֵייתִי בְּבֵית הַחֹלִים  
 וְכָלֶם חֲשָׁבוּ  
 שְׂאֲנִי  
 מִשְׁנַע  
 אֲבָל אֲנִי הֵייתִי  
 חֲכָם מִכָּלֶם:  
 שְׂרַתִי שִׂירִים  
 וְחַבְרַתִי סִרְנָדוֹת  
 הַכֹּל  
 כְּדִי לְהַתְאִים אֶת עֲצָמִי  
 לְמָה שֶׁהַחֲבֵרָה  
 רוֹצָה.  
 2.  
 אֲנִי עֲכָשׁוּ הִרְבֵּה יוֹתֵר טוֹב  
 וּמִתְּפַקֵּד יוֹתֵר טוֹב  
 וּמִסְגָּל לְעִשׂוֹת דְּבָרִים  
 בְּכַחוֹת עֲצָמִי.  
 רְאוּ:  
 כִּי־צַד הַשִּׁיר  
 הַשְּׂתֵפֵר.  
 הַשִּׁיר:  
 מְרֵאִית  
 הַנֶּפֶשׁ -  
 כְּמוֹ  
 הַשִּׁיר -  
 כֶּךָ הַשְּׂקוּם -  
 מִהָאֵרוֹעַ -  
 הַמוֹחִי.  
 3.  
 הֲצַבָּא סָגַר עָלַי  
 הַמְשַׁטְרָה גַּם  
 כָּלֶם חֲשָׁבוּ  
 שְׂאֲנִי עֲבָרִין מִיָּן  
 אֲנִי יוֹתֵר חֲכָם מִכָּלֶם:  
 אֲנִי לֹא עֲבָרִין  
 וְלֹא בַתְּחַת:  
 אֲנִי רַק  
 יוֹתֵר חֲכָם  
 מִכָּלֶם:  
 אֲנִי רֹאשׁ הַמְּמַשְׁלָה  
 הַמֵּיַעַד הַבֹּא.  
 זֶה לֹא בְּרוּר:  
 הָרִי אֲנִי פְּסִיכּוֹטִי.  
 זֶה כְּתוּב בְּטַפְס הַשְּׁחָרוּר.  
 אִם רַק הָיוּ יוֹדְעִים אֵת זֶה  
 הָרִי הַכֹּל הִיָּה אַחֲרַת  
 אֲבָל הֵם טְעוּ  
 וְזוֹ הִיָּתָה כָּל הַטְּעוּת.  
 אֲזוֹ חֲבָל  
 וְעֲכָשׁוּ אֲנִי הוֹלֵךְ תְּבִיתָה  
 נוֹעֵם הַסּוֹפֵר.  
 4.  
 אֲנִי מִבְּקֵשׁ מִכֶּם  
 אֵת הַעֲזָרָה  
 כִּי אִם  
 לֹא תַעֲזְרוּ לִי  
 אֲנִי פְּשוּט  
 כְּלוּם.

מתוך ספר העומד לראות אור בהוצאת כתר

# משחקיות, צבעוניות ושליטה:

דליה מרקוביץ

מממש בו את זמנו הפנוי על אותה גבעה השופה שכוסתה עתה בשלג; הישות הפרטית הופכת שוב לייצוג אנונימי המשוקע בהמון. גם בעבודה "פסטורול", מקבלת האחידות החברתית ביטוי מרחבי וגופני המייצר שכפול מטריד. "פסטורול" מלמדת כי החריגה מן השגרה שבויה ככבלים הבנליים שמייצר המובן מאליו. גם במקרה הזה, הסובייקטיביות הנרמסת היא תוצר של אחידות כפויה, המתממשת באכסניה שכופה הפעילות הקולקטיבית. במקרה זה נחנטו הגיבורים בבתיים צרי מידות, מול נוף עצוב של עץ בודד המשמש כדקורציה. העץ הגלמוד הוא הרקע היחיד הנפרש לרוחב העין, המבקשת מרגוע ונוחם משגרת היומיום המנכרת. הסצנה מגיעה לשיאה

הקרנבלי בעבודה "סוף שבוע", לרגע נדמה שמצויה פה אידיליה שמוסרת אושר, אולם סוף השבוע הוא לא יותר מקולאז' דחוס של אנשים. אנשים רבים מדי. נראה כי הצפיפות המחניקה הופכת את שעות הפנאי לנטל רווי ומנכר. סצנות אלו, כפי שטוענת מרים אור במאמר המצוין שצירפה לקטלוג, מבטאות את אובדן התמימות ואת החיפוש הסיזיפי אחר האושר. בעבודה "שחמט", מדומה ההווה האנושית ללוח משחק ענק, המדמה את משחק החיים. לוח המשחק אינו מתפקד כלוח חלק וריק (טבולה ראסה); הקיום של הלוח כבר מבליע בתוכו מערכת מסועפת של חוקים ושל היררכיות. המשחק מתקף את מנגנוני השליטה שמפעילה המציאות החברתית, על הפסיפס האנושי האנונימי המרכיב אותה עצמה. עמדה זו מקבלת ביטוי בולט בעבודה "סוס מאולף". הסוס המאולף כפוף לכאורה, לאדם (המאלף) העומד מולו. אולם תנועות הגוף המכאניות של המאלף הופכות את הסצנה על פיה: נראה כי המאלף והמאולף, המביית והמבוית, הם חלק ממנגנון שליטה גדול שהשניים מופעלים במונחיו. המרחק בין הקטבים כבר התקצר מאליו במרחב השליטה הטוטאלי. במציאות מנוכרת זו, עולה מאליה השאלה - מה מאפשר את הסדר החברתי? מה מייצר את מעמדו של הנתין? ומיהו בא

כוחו? ריי מגיים פעולות של ראויה להוכחת השגרה הריקנית. השגרה הממיתה מזנקת מעבודותיו מתוך כתמים עזים של צבע. הצבעוניות הרעשנית של הסצנות, מסגירה את האפרוריות הרבה המקופלת בחיי היומיום. הניכור מוטבע בצייטנות הגורפת הנענית באופן מכני לקודים החברתיים הממשטרים. לא בכדי, מעוררות רבות מהסצנות הנפרשות על בדי הציור עצב, חמלה ובוז, שכן היחד הכפוי חושף אותנו כיצורים בודדים מאוד.

הצורות הגרוטסקיות, המאפיינות את העבודות, וכתמי הצבע העזים בהם עושה ריי שימוש, נשענים בעיקר על מושג הילדות. ריי מתעד מצבים אנושיים מעמדה משועשעת של ילד. התיבה - ילד - מסמנת בתרבות המערבית שני אשכולות של דימויים: האחד רואה בו מקטע זמני ברצף של התפתחות תקינה, בו מוגדרת תקופת הילדות כסך השנים שנצברו בה; האחר גיוון מן ההערצה הרומנטית בה הוטען עולם הילדות, המוגדר כגילומה המובהק של התמימות, הנאיביות והאונטיות. ריי מאמץ את עולמו של הילד כמצב הטבעי האולטימטיבי: כמצב מוסרי וטהור, שאינו מפולש, עדיין, בעולמם הכוחני של המבוגרים. הילדות, כמצב חיצוני לתרבות, ממלאת בעבודות של ריי את התפקיד הרומנטי שיועד לה בסיפור "בגדי המלך החדשים". יחד עם זאת, הפרספקטיבה הילדית אינה משרתת את ריי כסוג של השלכה; נקודת המבט הילדית משמשת כפרקטיקה משחקית מודעת. המשחקיות משמשת כמנגנון של הזרה, המאפשר לריי, האמן, להתבונן בחיך אירוני בעולם החברתי המנוכר. המוטציה הצבעונית שעוברת השגרה, מנכיחה עמדה זו. אולם, דווקא אימוצה המוחלט, מגלה את החוויה האנושית כחוויה של בדידות קיומית.

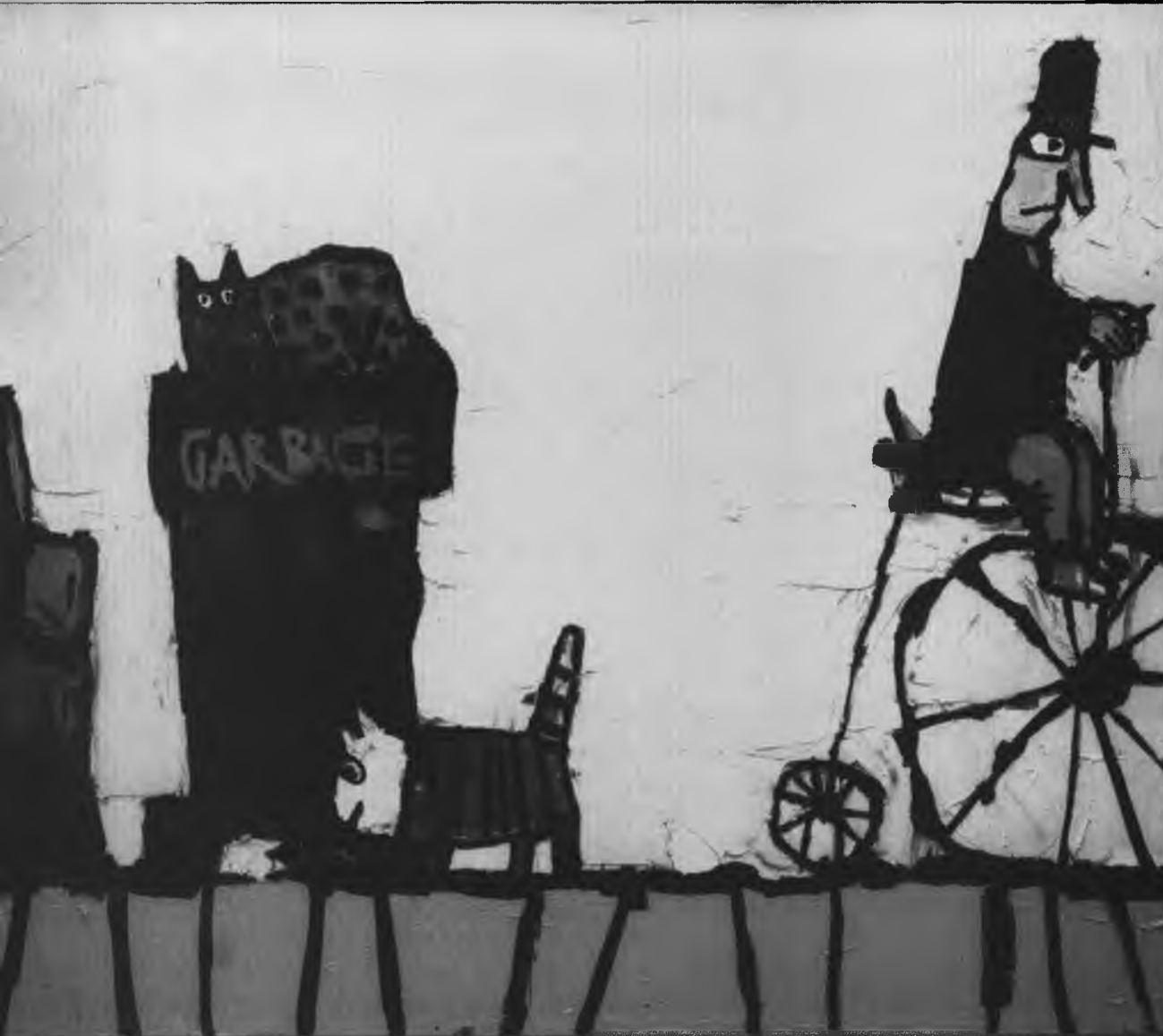
ליאו ריי, עבודות אחרונות

המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן

אוצר: מאיר אהרונוסן

צ יורי השמן של ליאו ריי, שהוצגו במסגרת התערוכה המקיפה "עבודות אחרונות" שהתארכה לאחרונה במוזיאון רמת גן, בוראות עולם פנטסטי במשיכות עוות של צבע. העבודות עשויות בצורה גרוטסקית, הנשענת על תום של ילדות ועל דמיון יצירתי פרוץ. למרות זאת, נראה כי הילדותיות והביקורת משתפות בעבודות של ריי פעולה רבות מהסצנות אותן מנציה ריי במכחולו, מזמינות ניתוח אלגורי. הפער שבין חזותן העליזה לבין האירועים הכוחניים שהן מתארות מתפקד כסימון כפול המבטא הן כמיהה לעולם אופטימי של ילדות, שהוא כולו שיבושים ותום וראשוניות ופריעה משחררת של חוקים, והן הזרה מחויכת ועצובה של הסדר החברתי המדכא.

ברבות מהעבודות ממלאים החיה והחייית תפקיד אלגורי מרכזי. העולם החי מעוטר במשיכות עליונות של צבע, ובה בעת הוא מקבץ סביבו חמדנות, בעלות וניצול. כך למשל, בעבודה "סיפורו של סוס יפה 4", מקופל כבר הרכב העריץ וקר המזג, בגופו הכנוע של הסוס. בעבודה אחרת, הופכים חתול כחול ועורב שחור לקניינו של איש שמן וזועף ("חתול, עורב ובעליהם"), ובאחרת נדמה כי החיה הממשית היא לא יותר מייצוג סימבולי השוכן בתת המודע ("אדון ק. ועולמו הפנימי"). בעבודה "נמרי בית", מולך רוכב קשוח על זוג נמרים מבויתים שהפכו לחיות מחמד. מסר דומה עולה גם מהעבודה "זבל", המגבבת פסולת אנושית וחתולי רחוב. הסצנות השונות מבטאות באירוניה דקה את שתי הפונקציות המרכזיות שממלאים בעלי החיים בעולם האנושי: מזון ושעשועים. אך יותר מכך, הן מגלמות את ההווה התרבותית האינטרפלטית המושלת בעולם האנושי, ואת "האמנה החברתית" המפוקפקת עליו נשען עולם זה. כך למשל, גוף אחר של יצירות מדגיש את האחידות הבנלית המאפיינת את המובן מאליו. העבודות מתארות מערך מתוזמר של פרקטיקות, אירועים ומחוות, המממשים בחיי היומיום את הציוויים החברתיים הנורמטיביים. נראה כי כוחן של העבודות טמון בצבעוניות המרירה המגולמת במצבים הסתמיים שהן מוסרות. בעבודה "אביב" מצטופפים אנשים רבים על מרבד ירוק של דשא, הגובל בנוף וקור של בניינים מרובי קומות. "הנופשים" נענים לקודים החברתיים שמכתיבות עונות השנה: הם שרוצים באופן זמני וקצוב על פיסת טבע אורבנית, המשרתת "חוסר מעש" מאורגן ובטלה ממושמת וחסרת ייחוד. פעולת פנאי סטנדרטית זו חוזרת ומופיעה בעבודה "חורף". גם כאן מתגלה הנופש כאירוע תפל וסיזיפי. החורף, ניגודו המובהק של האביב, מופיע כאותו הדבר עצמו: מקבץ גדול של גולשים



"זובל"  
שמן על בד, 80x100



"חתול עורב ובעליהם"  
שמן על בד, 80x100

# ריה"ל מדריד – רוני סומק

מאיר אהרונוסון

ריה"ל מדריד

מה נשאר מבעיטת הגעגועים  
של רבי יהודה הלוי?  
אולי כדור מתגלגל על דשא נובל  
בין שער המזרח לשער המערב.

"לבי במורח ואנוכי בסוף מערב.  
איך אטעמה את אשר אוכל..."

**ר**ק רוני סומק מסוגל לעשות את החיבור הבלתי אפשרי ולקרוא לשיר "ריה"ל מדריד". אבל מי שיכול היה לקרוא לביאליק חוואג'יה יכול כנראה הכל.

רוני סומק, משורר, אמן, מציג תערוכה שנייה במוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן. תערוכה זו עוסקת במשהו שנע על ציר שבין קריאת שיר להתרשמות ויזואלית ממנו. על דפי נייר התלושים מספר שירה, סומק רושם בדיו שחור את התרשמותיו. כמעט מתבקש היה, שרוני סומק ינהל את הדיאלוג דווקא במילים. אבל, כנראה, גם למשוררים לפעמים המילים נגמרות. ספרייה היא עבור סומק כמו תחנת רכבת עבור טייל. הספרים, ובמיוחד ספרי שירה, הם רציפים המאפשרים לו לעלות על רכבת הנוסעת למקום חדש, אקזוטי ומרגש. המילים הן הקטרים המובילים אותו.

רוני סומק נוסע למדריד. כמו אהד כדורגל המגיע לעיר, הוא הולך לראות את "ריה"ל מדריד" שקהל אוהדיה אינו גדול. קהל האוהדים של ריאל מדריד אינו זקוק לו, "ריה"ל מדריד" תלוי בו, ורוני סומק מייצג את אחרוני האוהדים, כאלה היושבים ביציע ומריעים לביצועים המתרחשים ומגלים הערצה. על מגרש הכדורגל סומק עד כמה שידוע לי, אהד ברצלונה.

רוני סומק הוא משורר הרואה את העולם בעיניים פקוחות לרווחה. ריה"ל עבורו הוא יותר מסתם אתגר. בתלבושת אוהדים ובצעף המזכיר את גלות ציון רואה סומק את ריה"ל משחק במשחק החיים של היום.



בעמוד 54 בספר בו התעלל באהבה, סומק מצייר כתם רושך, שמתוכו מתעופפים להם שלושה פוטים בדרכם אל השמים. פוטים קטנים, ברורים, שגמרו את תפקידם וחוזרים לקבוצת פקודות חדשה שתגדיר את משימתם הבאה. פוטים אלה הם תרגום פרטי של סומק למוזה שיוורת מלמעלה וחוזרת למעלה ובכל ביקור שלה אנו זוכים למשהו חדש. תחנת הרכבת של הפוטים היתה הפעם עמוסה. אך הפעם הם חיכו להופעה שארגן עבורם סומק על ספר

ישן שעל כריכתו הפנימית כתוב -

יהודה הלוי

שירים נבחרים.

ערוכים ומבוארים בידי ת. שירמן.

וכל זה תחת הכותרת המבטיחה: "ספרי מופת לבתי ספר".

ריה"ל - רבי יהודה הלוי הוא אותו אחד שכתב בשיריו משפטים שמעמידים את מה שנאמר היום בצל אפרפר של דלות לשונית. "ציון הלא תשאלני לשלום אסיריך" או "אצעק בלב נמס" הן דוגמאות ההופכות את המשפט "לתפארת מדינת ישראל", הנאמר בדרך כלל בערב יום העצמאות בעת הדלקת המשואות, לאמירה המבקשת פרודיה שאכן לא מאחרת לבוא. בכלל, דמויות כמו ריה"ל הן אתגר למשורר כמו סומק. לחשוב על שיר של סומק המתאר את גלותו ואת געגועיו בתיאור גידולו בעריסת עראק ששפתו מופנות אל בקבוק הוויסקי. זו הווריאציה העכשווית ל"לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב". הדפים המרגשים של סומק כוללים שלושה דימויים המחייבים חיבור; הפוטים שכבר הזכרנו, הפרפרים ודמותו המיוסרת או פניו המיוסרים של ריה"ל, המשורר של המילים



הם יחזרו

אֲשָׁנָא אֶת הָאוּמְרִים: "אֲחֹזֵר בְּפִתּוֹ".  
 דְּבַרְם אֶךְ הֶבֶל, רִיק, אוּ כְלוּם וְשׂוּא.  
 הֵם מִבְטִיחִים - מַה הִבְטַחְתֶּם?  
 הֵם אֲהוּבִים, אֶךְ מְדַבְּרִים כִּף סֶתֶם.

אוּ נְחוּצִים. שׁוֹבֵם שׁוֹזֵר תְּקוּהָ  
 כִּי עוֹד נִרְאֵם. הֶלֶב יִתּוֹר רְחוּק -  
 הֶכֶל עוֹד יִלְכָּלֵב כִּגְן יֶרֶק -  
 אִים אִפּוֹא. הֵם רְחֻקוֹ מִכְּבָר.

חֲדַלְתִּי הָאֲמֵן, צְפוֹת שׁוֹבֵם לְשׂוּא.  
 הִסְכַּנְתִּי עִם הִרְעִיזוֹן כִּי סִתּוֹ  
 הִנֵּה הִגִּיעַ, בָּא בַחֲלוֹן, עֶבֶר,

עֶפֶר וְאֶפֶר כָּל הִבְטַחְתֶּם.  
 הֲשִׁכְחוּ? נִתְקַן לְבָם מִיָּד, כִּף סֶתֶם.  
 אוּ רַק הִתְלוּ בְאִישׁ כְּמוֹנֵי תֵם?

חיינו הם שירה...

חיינו הם שירה. הן כל דבר  
 מקום לו תחת שמי רקיע.  
 תאבה כי אראך? הנה זה קל:  
 מקרה יום יום הוא. דבר השיח:

קח סתם תגלחת - הוא גרוד פנים:  
 סכין חדה, צמק פוצעת.  
 פניך תחרש בחריצים.  
 עורקים: קרעי התגלחת.

בתך תבוא: יד עדינה  
 בקרם פניך תלפת.  
 מכאוב תמרח במיני מרקחת.

דואגת תעבר שם כל פנה.  
 כאלו קו לקו בה לה כואב.  
 כזה מין סבל - כדאי כל יום לקחת.

מתוך הספר סונטים למריאן שעומד לראות אור בספרי 'עתון 77'



הנפלאות המבצבצות בין הציורים של סומק. שיריו של ריה"ל, כפי שטוען רוני סומק, הם שירי געגוע לארץ ישראל. אבל ארץ ישראל של ריה"ל אינה ארץ ישראל שבה לעתים משודר משחק של ריאל מדריד ושבו ריה"ל אינו אפילו שחקן ספסל. וריה"ל נעלם. שניים עשר הרישומים המוצגים בתערוכה הם סדרני העבודה בתחנה העמוסה של רוני סומק. ❖

היהדות כמסע מופלא

דב אלבוים הוא מאמין-ספקן או ספקן-מאמין, קשה לו עם האמונה ואינו יכול בלעדיה. עמדה זו אינה בהכרח עמדה דתית, אלא יותר מזג פילוסופי העשוי לאפיין גם את האיש החילוני, למשל את ההומניסט-הספקן או את הספקן-ההומניסט וכדומה. בגרסתה זו היא דווקא קרובה לי מאוד ולכן קראתי את ספרו **מסע בחלל הפנוי**, המוגדר "אוטוביוגרפיה רוחנית" (עם עובד, ארון ספרים יהודי, עורך: אברהם שפירא, 2007) מתוך סקרנות, אך ללא הפתעות מרעישות. "החלל הפנוי" הוא מושג שטבע ר' נחמן מברסלב, וכמו רבים ממושגי החסידות הוא תרגום פסיכולוגי של מושג קבלי. לפי תורת הקבלה אלוהים הקרוי "אינסוף", דלית אתר פנוי מני (שאין מקום פנוי ממנו). כשרצה לברוא את העולם (כדי להיטיב עם ברואיו) היה צריך לצמצם עצמו תחילה כדי לפנות לו מקום. עקב הצמצום נוצר "חלל פנוי"

מוספים, ספרים, אירועים

הון שלטון ומיקרופון

ניצחוננו של ברק בבחירות במפלגת העבודה הוכיח שאפשר גם בלי העיתונות. מאז הכריו על הצטרפותו למרוץ לא חדלה העיתונות לרטון שברק אינו מתראיין אצלה, שאין זה דמוקרטי, שלא נשמע כדבר הזה וכדומה. 'הארץ' אף פתח במסע שלילי נגדו ופשפש בהונו ובמגוריו כדי למצוא בו איזה פסול.

איני חסיד של ברק (רציתי דווקא בניצחוננו של איילון) ונכון גם ש"במדינה דמוקרטית מתוקנת", כמקובל לומר אצלנו, רצוי שהמועמד יתראיין ויפרוש את עמדותיו לפני הציבור. אולם בעולם שהעיתונות בו כבר איננה מתוקנת כשהיתה, כאשר אין נוהגים כבוד במראיין, אין מקשיבים באמת לדבריו אלא כל הופעה בפניה הופכת לקרקס תקשורתי של ביזוי והשפלה, אולי עושים נכון אנשי ציבור שהחלו להדיר רגלם מכלי התקשורת. כך נהג לא רק ברק, אלא גם ביבי, ואפילו שלי יחימוביץ משחברה לברק, לא רצה לעיתונות להסביר את מהלכה. העיתונות מרבה לדבר על ההשחתה שבקשרי הון ושלטון, למעשה זו השחתה של הון, שלטון ועיתון (או מיקרופון), כשזה האחרון אינו חדל לבחוש במתרחש בזירה הציבורית בשיטות מניפולטיביות גסות. בלתי נסבלים במיוחד הם הכתבים המדיניים הצעירים, בוגרי גלי צה"ל, שיוצאים משם עם צהוב בעיניים.

וראה זה פלא, יום או יומיים אחרי שנכתבו דברי אלה, אני קורא ידיעה ב'הארץ' שכותרתה היא: "בלייר סוגר חשבון עם העיתונות" (14.07.14), בידיעה מסופר על נאום שנשא ראש ממשלת בריטניה עם פרישתו מכהונתו ושבו תקף בחריפות את העיתונות הבריטית אותה כינה "חיה רעה הקורעת לגזרים אנשים וקריירות". עוד אמר בלייר כי חלק נכבד מתפקיד הפוליטיקאים היום, חוץ מניהול המדינה, הוא להתמודד עם התקשורת. בהתייחסו ישירות לעיתון הבריטי 'אינדפנדנט' אמר כי הפך Newspaper ל-Viewspaper מעיתון חדשות לעיתון השקפות, המערב בין עובדות לדעות, שהכל בו שחור לבן ואין בו שטחים אפורים. דברים נכוחים שהיו צריכים להיאמר כבר מזמן. ייתכן שלפנינו תופעה עולמית חדשה הטעונה עוד עיון. ולא אמרנו מילה על האופן שבו נגררה פרשת קצב על ידי העיתונות לכיכר העיר.



שבתהליך האצלה בן עשר ספירות, החל ב"כתר" וכלה ב"מלכות" (על שמן קרויים גם עשרת פרקי הספר), השתלשל עולמנו לתוכו. החלל הפנוי הוא לא רק מקום הבריאה, אלא גם מקום הסתירות וההפכים הגדולים שקדמו לה: שכן הוא החלל שאלוהים סילק עצמו ממנו, מצד אחד, אך גם ברא בו את עולמו, מצד שני. לפיכך הוא גם מקומן של כל השאלות הגדולות, "קושיות מן החלל הפנוי", בלשוננו של ר' נחמן, אשר "כל באיה לא ישובון" (משלי ב, יט) כלומר, אשר אין עליהן תשובות. **מסע בחלל הפנוי**, אפוא, הולם במיוחד את שלל השאלות הללו שדב אלבוים מבקש לדון בהן בספרו.

סיפור המסגרת מספר לנו כי עשרים שנה לאחר שעזב את הישיבה ואת הדת, אך לא את האמונה באלוהים כפי שהוא מדגיש, נקלעים היי המחבר למשבר. מדווים שונים, גופניים ונפשיים, טורדים את מנוחתו. הוא נקרא לעלות לתורה בערב יום הכיפורים בבית הכנסת ומסתבך עם דלתות הארון ועם הפרוכת; מסיבה שאין לה הסבר הוא סובל מעווית בעצב הפנים שאין לה תרופה; בלי קשר, נפצעת באותה עת בת חברו הטוב בתאונת דרכים, אירוע שמשפיע עליו קשה. כל אלה מביאים אותו להחלטה לייתר את השנה העברית החדשה "למסע של בירור זהותי ואמונתי באמצעות המסורת היהודית" (עמ' 14), מסע שהספר הזה הוא פריו.

המסע הזה אחר יסודות האמונה והספק, שהוא עיקר הספר, מעניין ומעמיק למדי, אבל מטבע העניין, אינו מגיע לחוף מבטחים, הן בשל

היותו, כאמור, מאמין-ספקן והן בשל היותו סקרן בלתי-נלאה שדעתו אינה נחה לעולם. אפשר אולי לדבר בהקשר זה על שני סוגי מאמינים. זה האומר "כזה ראה וקדש" וזה האומר "כזה ראה וחדש"; דב אלבוים שייך לסוג השני (ודווקא ישעיהו לייבוביץ שייך יותר לראשון) ולכן לעולם לא יפסיק לבקש אחר פירושים חדשים, והיהדות על מקורותיה, מדרשיה, ומסורותיה, היא כר נרחב ונפלא למסע כזה. אולי נדגים זאת מתוך אחד העניינים שבספר.

בפרק השני "בינה - קולו של הנחש הפושט את עורו" מספר אלבוים כי דרכו להתחדשות רוחנית עוברת דרך עיון במסורת היהודית לתקופותיה, ולכן הוא יודע כי במסע הזה אסור לו לדבוק בצורה מוחלטת באף אחד מן המקורות, אלא עליו לחפש תמיד אחר הפירוש המיוחד לו שבו טמון הסיכוי לצמיחתו. לכאורה זו גישה סובייקטיבית למדי, אבל לאמיתו של דבר אין שום קושי לתמוך אותה במקורות רבים. אחד מהם, למשל, הוא תורת האר"י על הנשמות שמצטט אלבוים: "ודע כי כללות הנשמות (מספר בני ישראל) הם שישים ריבוא [שש מאות אלף] ולא יותר. והנה התורה היא שורש נשמת ישראל, כי ממנה חוצבו ובה נרשמו (הנשמות), ולכן יש בתורה שישים ריבוא פירושים..." כלומר, כפי שהוא מסיק שם "לכל אדם יש פירושו המיוחד לתורה, ומשימתו של כל אדם למצוא את הפירוש הזה. כאשר אתה מפרש את הטקסט, אתה מפרש את עצמך, ועד שלא תעשה זאת לא תשיג את מטרתך בעולם" (עמ' 95).

זוהי אך דוגמה אחת מני רבות לכיוון שבו הולך המחבר, העולה בסופו של דבר בקנה אחד עם תפיסת ריבוי פניה של התורה, הרבה יותר "משבעים פנים", ועם התפיסה הדמוקרטית שלה בנוסח "אלה ואלה דברי אלוהים חיים". אולם אלבוים עושה יותר מכך, הוא מנצל גישה זאת לצעד מרחיק לכת המחזיר את האחריות מן האלוהים אל האדם. אלוהים הוא זה הנשען על כתפי המאמין, ולא להפך. דיון מופלא בסוגיה זו מצוי בפרק העשירי "מלכות - כל הפחדים כולם", המשקף, לדעתי, את עיקר אמונתו של המחבר כפי שהיא מתגבשת בספר זה. הדיון מתבסס על מדרש קדום שבו דורש התנא רבי שמעון בר יוחאי פסוק מדברי הנביא ישעיהו. בישיעהו (מב יב) נאמר: "ואתם עדי נאום אדוני ואני אל". על כך דורש התנא בר-יוחאי: "אם אתם עדי, אני אל, ואם אין אתם עדי, אני אל".

### נקמת הנערך בנמצא

אף שהוא נטוע בזמן ובמקום מוגדרים, פרוסיה המזרחית בתום מלחמת העולם השנייה, ובעלילה טיפוסית בת הזמן, משפחה גרמנית הנמלטת מערבה מאימת הרוסים ומאבדת בתוך כדי כך את בנה בכורה, הרי *הבן האובד* מאת הנס-אולריך טרייכל (מגרמנית: רחל בר-חיים, אחרית דבר: הנן אלשטיין, הוצאת אחוזות בית, 2007), יצירה שזכתה מיד עם הופעתה ב-1998 לפרסום עולמי, היא לטעמי, הן בעיצובה הספרותי והן בנושאה העיקרי, יצירה קלאסית מובהקת בדומה לנובלה *מיכאל קולהאס* מאת היינריך פון קלייסט, שעניינה טבע האדם באשר הוא. אם לדייק יותר: הטרגדיה שממיתה שאיפה אובססיבית לתיקון עוול על גיבוריה ועל סביבתה, המשותפת לשתי היצירות.

סיפורו של טרייכל מסופר בגוף ראשון מפי הבן השני של המשפחה, הלומד יום אחד מאביו על הסוד הנורא שהופך עליו את עולמו: אחיו הבכור, ארנולד, שתמיד סיפרו שגווע ברעב במסע הארוך ממזרח למערב, בעצם לא מת, אלא כנראה חי וקיים כנער אסופי שמספרו 2307 ושהוריו עסוקים עתה בזיהויו ובהשבתו לחיק המשפחה. עיקרה של הנובלה מכאן ואילך הוא סיפור הזיהוי הזה על תקוותיו ואכזבותיו לגבי ההורים והשפעתו הקשה על הבן המספר עצמו. כמוכן, יש לו השלכות גרמניות (ואף נאציות) מובהקות. אחד מחלקיו המשעשעים (והמצמררים), שאין ספק שהוא פרודיה אירונית על תורת הגזע הנאצית, עוסק בשיטות הזיהוי המדעי של האסופי 2307 (כבר שמו ומספרו הם רמיזה לאסירי המחנות) כדי לקבוע את קרבתו הביולוגית למי שטוענים שהם הוריו. החקירה נעשית במעבדות "המכון

היותו, כאמור, מאמין-ספקן והן בשל היותו סקרן בלתי-נלאה שדעתו אינה נחה לעולם. אפשר אולי לדבר בהקשר זה על שני סוגי מאמינים. זה האומר "כזה ראה וקדש" וזה האומר "כזה ראה וחדש"; דב אלבוים שייך לסוג השני (ודווקא ישעיהו לייבוביץ שייך יותר לראשון) ולכן לעולם לא יפסיק לבקש אחר פירושים חדשים, והיהדות על מקורותיה, מדרשיה, ומסורותיה, היא כר נרחב ונפלא למסע כזה. אולי נדגים זאת מתוך אחד העניינים שבספר.

בפרק השני "בינה - קולו של הנחש הפושט את עורו" מספר אלבוים כי דרכו להתחדשות רוחנית עוברת דרך עיון במסורת היהודית לתקופותיה, ולכן הוא יודע כי במסע הזה אסור לו לדבוק בצורה מוחלטת באף אחד מן המקורות, אלא עליו לחפש תמיד אחר הפירוש המיוחד לו שבו טמון הסיכוי לצמיחתו. לכאורה זו גישה סובייקטיבית למדי, אבל לאמיתו של דבר אין שום קושי לתמוך אותה במקורות רבים. אחד מהם, למשל, הוא תורת האר"י על הנשמות שמצטט אלבוים: "ודע כי כללות הנשמות (מספר בני ישראל) הם שישים ריבוא [שש מאות אלף] ולא יותר. והנה התורה היא שורש נשמת ישראל, כי ממנה חוצבו ובה נרשמו (הנשמות), ולכן יש בתורה שישים ריבוא פירושים..." כלומר, כפי שהוא מסיק שם "לכל אדם יש פירושו המיוחד לתורה, ומשימתו של כל אדם למצוא את הפירוש הזה. כאשר אתה מפרש את הטקסט, אתה מפרש את עצמך, ועד שלא תעשה זאת לא תשיג את מטרתך בעולם" (עמ' 95).

זוהי אך דוגמה אחת מני רבות לכיוון שבו הולך המחבר, העולה בסופו של דבר בקנה אחד עם תפיסת ריבוי פניה של התורה, הרבה יותר "משבעים פנים", ועם התפיסה הדמוקרטית שלה בנוסח "אלה ואלה דברי אלוהים חיים". אולם אלבוים עושה יותר מכך, הוא מנצל גישה זאת לצעד מרחיק לכת המחזיר את האחריות מן האלוהים אל האדם. אלוהים הוא זה הנשען על כתפי המאמין, ולא להפך. דיון מופלא בסוגיה זו מצוי בפרק העשירי "מלכות - כל הפחדים כולם", המשקף, לדעתי, את עיקר אמונתו של המחבר כפי שהיא מתגבשת בספר זה. הדיון מתבסס על מדרש קדום שבו דורש התנא רבי שמעון בר יוחאי פסוק מדברי הנביא ישעיהו. בישיעהו (מב יב) נאמר: "ואתם עדי נאום אדוני ואני אל". על כך דורש התנא בר-יוחאי: "אם אתם עדי, אני אל, ואם אין אתם עדי, אני אל".

אלבוים כותב: "תפיסה כזאת, היא מהפכה מחשבתית מבהיגית. לא בני אדם סובכים סביב האל, אלא האל סובך סביב בני האדם" (עמ' 271). זוהי כמעט מהפכת קופרניקוס בתחום הדת, לא האדם תלוי באלוהים, אלא אלוהים באדם, אלא שכאמור אין היא כל כך מהפכנית כי כבר שמעון בר יוחאי דרש זאת, וכן רבים אחרים. אבל אלבוים מיטיב להראות את כל העומק המדהים שבמחשבת חז"ל, וזה מה שיפה בספר. והדברים אינם נעצרים כאן, אלא מעמיקים והולכים. אדם ואלוהים, כפי שמתאר זאת המקובל אבן גבאי, "הם כשני מיתרים מתוחים על כלי נגינה, המרטיטים זה את זה". ובלשונו של אלבוים שם "כל עוד יהיה אדם, יהיה גם אלוהים". האדם מבקש את אלוהים ואלוהים מבקש את האדם. או כמו שמנסח זאת פרופ' משה אידל מחוקרי הקבלה בימינו שגם מדבריו מביא אלבוים בספרו: "התרומה החשובה של היהדות היא אל לא מושלם, הזקוק לאדם כדי להתחדש".

ובאמת זו המסקנה אליה מוליך אלבוים את דבריו לקראת סיום ספרו, כאשר דווקא בפרק האחרון הוא מעלה לדיון שאלה העולה כבר מוקדם מאוד בתולדות עם ישראל, והיא שאלת שמו של אלוהים ששואל משה את הסנה הבורע. התשובה, כאשר חושבים עליה ברצינות, היא מהפכנית למדי גם כיום: "ויאמר אלוהים אל משה אהיה אשר אהיה ויאמר כה תאמר לבני ישראל אהיה שלחני אליכם" (שמות יד). כלומר, המהות העמוקה של אלוהים המתומצתת בשמו ("אהיה אשר

לאנתרופולוגיה ולביולוגיה תורשתית באוניברסיטת היידלברג שבראשה עומד ד"ר לפילוסופיה ולרפואה הרוזן פון ליבשטט (העשוי להזכיר את ד"ר מנגלה). לרשותו לא רק מעבדה משוכללת אלא גם "קרמטוריום" לשרפת עצמות. הבדיקה מקיפה מבחנים מסוגים שונים כמו "טביעת כף רגל", "מדידות גולגולת", "בטן וקפלי שומן" וכדומה, והיא נעשית בכמה שלבים וכוללת "דוח ביניים", "בדיקה משלימה" ו"הערכה סופית". הלשון המדעית שבה מנוסחים הדוחות (העשויה להרוג וגם הורגת את אבי המשפחה) היא לעולם מעורפלת ובלתי מובנת, וזו פרודיה בפני עצמה. למשל:

...בזמן שהפרופסור הסביר את הממצאים תפסה אמא את היד של אבא ומפעם לפעם לחצה אותה בחוזקה. עכשיו עוד רצו רק לדעת מה המסקנה הסופית של בדיקת כפות הרגליים, כי גם ההורים

לא יכלו ממש לתאר לעצמם מה זה בדיוק לולאות הבוהן והמערבולות הגדולות בצורת דיסקוס. "אדוני הרוזן" אמר אבא. "מה זה אומר בעצם?" "זה אומר", ענה הפרופסור, "שבשום פנים ואופן אין להוציא מכלל אפשרות קרבה משפחתית אל האסופי. יחד עם זאת", הוסיף ואמר, "גם אי אפשר לגזור בצורה חד-משמעית מתוך בדיקת כפות הרגליים שיש קרבה כזאת" (עמ' 81).

האב, סיטונאי של בשר (אחד התיאורים המרתקים בספר הוא תיאור המקצוע הזה וכל מה שאפשר להפיק מראשו של חזיר) שנאלץ להפסיד שלושה ימי עבודה בנסיעה להיידלברג ובינתיים גם נפרץ מחסן הקירור שלו, מקבל התקף לב למשמע הדברים ומת בהמשך לאחר אותה נסיעה. הוא בעצם הקורבן הראשון, של המסע האובססיבי והמתעתע אחר הבן האובד.

אולם גם לאחר מות האב האם אינה מרפה. בסיועו של השוטר רודולף, שתופס בהדרגה את מקום האב לצדה, היא ממשיכה במאמציה העיקשים להשיב לעצמה את הבן האובד. גם כאשר מתברר לה סופית כי אין שום קרבת בשר בינה לבין אסופי 2307, היא אינה אומרת גואש ומבקשת לאמצו לה כבן, אלא שגם כאן היא נוחלת אכזבה, כי הקדימה אותה כבר משפחה אחרת בכך.

בדפים אלה לקראת סופו של הסיפור, אני סבור, מתגלה הטרגדיה האמיתית הגלומה בו: המרדף אחר הבן האובד, הנעדר, נעשה כולו על חשבון הבן החי והקיים. הוא הקורבן האמיתי, ילד יחיד, צמא לאהבה, שהוריו מתעלמים ממנו. אם השבת האח החוקי היתה עשויה להרע את מצבו אך אולי גם לשפרו, כי בסופו של דבר זהו אחיו, הרי אימוצו של ילד זר איננו מובן לו ונתפס כפגיעה ישירה בו. לאורך כל הסיפור מוקדשים הרהורי המספר לאותו הלך נפש של יחסו לאחיו המדומה, אולם רק לקראת סופו הוא אומר דברים מפורשים, עדיין לעצמו ולא באוזני אמו ממש:

נפגעת מזה שעדיין לא הייתה מוכנה להשלים עם העובדות. בסופו של דבר גם אני הייתי קיים כאן, ואמא הייתה יכולה פעם אחת למצוא הזדמנות לומר שגם אני הייתי קיים כאן בסופו של דבר. אבל כל מה ששמעתי תמיד היה שארנולד אינו כאן, כעסתי נורא על אמא. כעסתי נורא גם על ארנולד (עמ' 107).

סופו של הסיפור הוא הדגמה גאונית של נושא, דהיינו עד כמה מחבל הנעדר שאיננו בקיים שנמצא ועד כמה הוא מרעיל את חיי מי שמתמכרים לאותו אובדן. לאחר שמתברר לאם המשפחה כי האסופי אומץ על ידי



משפחה אחרת, יש לה רק בקשה אחת: לראות את האסופי ולו פעם אחת בחייה. מתברר שעכשיו קוראים לו היינריך והוא עובד כקצב מתלמד באטליו של הוריו המאמצים (בדומה להוריו) בעיר קטנה במחוז וורברגלנד. יום אחד נוסעים אפוא שלושתם - הבן (המספר), האם ורודולף - לאותה עיר קטנה כדי למלא את משאלתה של האם. וזה מה שקורה שם:

...כשראיתי את אסופי 2307 מבעד לחלון הראווה נבהלתי. הבחנתי מיד שהיינריך נראה כמוני. מה שראיתי בחנות היה השתקפות שלי, דמות שנראתה כמוני, רק גדולה ממנה בכמה שנים. הייתי מבולבל... חיכיתי לראות מה יגידו מר רודולף ואמא. אבל רודולף לא אמר שום דבר. וגם אמא שתקה. האם לא ראתה מה שאני ראיתי? האם כבר לא זיהתה את הילד שלה? רצייתי להתחנן לפנייה, שתצא סוף סוף מהמכונית ותיכנס לחנות. אבל לא הייתי

מסוגל לדבר... אמא, שנראה כי לא הבחינה בשום דבר מכל זה אמרה: "תסגור את החלון אנחנו נוסעים" (עמ' 112).

הדמיון שבינו לבין היינריך ממלא אותו ורגע תקווה גדולה, אולי יסב סוף סוף דמיון זה את תשומת לבו של אמו אל בנה האמיתי. אך האם מסרבת אפילו להביט לעברו. נראה כי מי שהתמכרה כל חייה למחשבת האובדן, מסרבת להכיר בדמיונו האפשרי לבנה האמיתי, שמא דמיון זה יגוול ממנה את הבן האובד, שנעשה כל טעם קיומיה.

### החבורה הרוסית של "הו!"

יש לי סימפטיה לכתב העת "הו!" שגיליון מס' 5 שלו ראה אור לאחרונה, ועוד יותר לחבורה "הרוסית" - סיון בסקין, עמנואל גלמן, רומן וטר, רועי חן, רונן סוניס, רויאל נץ, ונוספים - שהתלקטה סביב העורך "הצרפתי" דורי מנור. אני אוהב את הרצינות הגדולה שבה הם עוסקים באמנות השירה, את ההבנה שלהם שהשירה היא אומנות מורכבת שלימוד היא צריכה, ואת העובדה שללימוד הזה הם מקדישים מאמציהם רבים, בנוסף ליצירה המקורית המתפרסמת בכתב העת. האידיאולוגיה נבחנת כאן לאור הפרוזודיה, הפוליטי לאור החרוז הווירטואוזי (כפי שהדגים זאת כבר בחוברת הראשונה רויאל נץ במסתו "לקרוא את אלתרמן, כלומר את פסטרנקה") ולא להפך, כמקובל במקומות אחרים, כולל האקדמיה של היום, שהשיר הוא רק איור בעיניה לתיאוריה האופנתית.

הרבה חומרים מזינים יש גם בחוברת החדשה: "ארבעה קטעים מתוך שיחות עם המשורר" פול ואלרי (1871-1945) בתרגום דורי מנור (ואלרי הוא שטבע, בתשובה לצייר אדגר דגא, את האמרה המפורסמת: "שירים לא עושים מרעיונות, אלא ממילים"); מדור מרכזי על "הפוטוריוזם בשירה: העולם של אתמול" הכולל מאמר "על הפוטוריוזם ברוסיה" מאת רומן וטר וכן "מבחר שירה פוטוריסטית רוסית" (משל מיאקובסקי, חלבניקוב, בורליוק, קרוצ'נין, קמנסקי, סווריאנין, אסייב, צ'ורילין בתרגום עברי); מאמר על "הפוטוריוזם האיטלקי" מאת אמוץ גלעדי (כולל המניפסטים של מרינטי ופניני); וכן מאמר על הפוטוריוזם בשירת יידיש באמריקה במאמר של מתן חרמוני "ממנהאטא לניו יורק". כלי מחזיק חמדה במיוחד הוא "המדור הצורני" המביא הפעם מקורות קלאסיציסטיים מאת ניקולה בואלו, אלכסנדר פופ, ניקולאי מיכאלוביץ



בשיני. / החושך ברחמך זורם להיות פריי". שיר דחוס, אבל עדיין מובן ויפה. שירים יפים רבים כגון זה אפשר למצוא גם בספריו הבאים כמו השיר 'כאבן הנשברת' ('נולדתי ממך כאבן נשברת מצוק / השבר שעבר חתם את שמך...') שבספר לא בשמחות קלות (1964) וכן בספריו הבאים לא על האבן לכדה (1967) למשל, השיר 'בבואך' ('צמא שמחה / אני נוטל את עייפותך / בשתי ידי ומקרב / שני ראשים כשני שדות'), ספר ששמש וחשכה נאבקים בו תדיר (נושא הטעון בידור נפרד).

אולם דומני שעם ספרו החמישי **אור הפנים** (1973), מודגש עוד יותר הכיוון שמגמתו: פנימה. בד בבד, ואולי אין זה מקרה, מתחיל אלדן לפתח בו גם את הפואטיקה המאוחרת שלו שניתן לכנותה "הפואטיקה של האליטרציה" (אליטרציה היא אמצעי ספרותי המתאפיין בחזרה קולית על צליל או צירוף צלילים שבו פותחת השורה השירית) ההולכת וגוברת בשירתו. דוגמה טובה לאליטרציה יכול לשמש שמו של הספר

הנוכחי "שנים שמעו שירה", שם שחוזר בו העיצור הצלילי של האות שין, אפשר לחשוב כי אך טבעי הוא שהפניית המבט פנימה, מן המציאות החיצונית אל המציאות הנפשית תודעתית, תתבטא בתשומת לב רבה יותר לשפה ולאמצעים הלשוניים של השיר. ובאמת, כאשר זה עונה על הצרכים של השיר, אין בכך רע. למשל בשיר 'אני נוסע בינות' (מתוך הספר קולה מלא הסתכלות, 1980): "אני נוסע בינות עצי / אשוח שנטע דודי / בבוסתני הסהר / .. בלילה הכל צליל אשר הצליל" שהוא ניצול יפה של המשמעות הכפולה של השורש צ.ל.ל.; מגמה זו הולכת וגוברת כפי שמעידים אפילו שמות ספריו הבאים: **זרם זהיר כזר** (1987), **דממה דקה ודוקרת** (1990), **לוחשת חולשתה** (1994), **סתיו מהסס סודי** (1998), **הבהב ובא אביו** (2001).

לטעמי, השימוש המרובה באליטרציה, שאינו רווח כיום בשירה ושלא תמיד מובן לי, לא מיטיב עם שירתו המאוחרת של אלדן. לעתים קרובות הוא מלאכותי ובולט מדי, כמו, למשל, בשיר 'זנוחים זעים': "זוג זקנים לא זוחלים זבי זיעה / מזון זול זימן לזבובים, בזיבה / זוללים זרועות רוות, מזדעזעים וזינם..." וכן הלאה. רק במקרים מיוחדים, כאשר הנושא, בדרך כלל פוליטי, דומיננטי דיו כדי להטביע את חותמו, האליטרציה משרתת היטב את השיר. כמו למשל בשיר הבא.

גזעים

גזעים גדועים גזעים  
 כעדר כבד בכביש הקרוב  
 לא רחוק רועם רכב דורס. סדר  
 דורשת הרשות השואפת לשבור  
 לרסק את הנערים הרכים הרוצים  
 תרות.

פעם שאלתי את אנדרד בשירתו לפשר האליטרציה בשירתו, והוא הפנה אותי ברמז למשורר הצרפתי פול ורלן. לימים קראתי בשירו המניפסטי 'אמנות השירה' ובשורה הפותחת אותו: "המוסיקה מעל לכל..." ייתכן שלכך כיוון אנדרד בדבריו. ובעצם כשחושבים על זה, הרי הרמז טמון כבר בשמו שלו.



ערן צור

קרמזין, ובן ג'ונסון. טרם קראתי את כולם אבל אני אסיר תודה לרוגן סוניס שתרגם לראשונה קטעים מיצירתו השירית של ניקולה בואלו "אמנות השירה" (1674) שהיא ממש אוצר בלום של מצוות עשה ולא תעשה בשירה. הנה דוגמה:

שנים כותבים שכה סמיכה היא מחשבתם  
 שכמו בערפל שירם תמיד מוכתם  
 וקוראיהם לשווא לנוגה יקוו -  
 למדו אפוא לחשוב לפני שתכתבו!

וכמובן, שירה מקורית (יצוינו במיוחד "חמישה שירים" נפלאים מאת סיון בסקין), סיפורת (שטרם קראתי) ומסה (ניסים קלדרון הכותב, בין השאר, על דמות הזמר-משורר ערן צור). רויאל נץ ממשיך להאיר סוגיות צורניות שדרכן משתקפות בעיות מהותיות בשירה העברית. במסה הנוכחית "ועץ החיים ועץ הדעת יבלבלו ליד פי הטבעת" הוא בוחן את השימוש הקרבנלי בחרוז בשירה הישראלית שאחרי נתן זך, דרך חנוך לוין, החמישיה הקאמרית, מאיר ויזלטיר, דוד אבידן, אהרון שבתאי, דורי מנור ואנה הרמן, הוא מבקש גם לבחון מה מנסה לחדש "שירת החרוז החדש" ובמה היא שונה מהשימוש הקרבנלי בחרוז של שירת החרוז החופשי.

### הפואטיקה של הקול והמצלול

אנדרד אלדן בן חפיצה שלמרגלות הגלביע וחבר קיבוץ בארי שבנגב כל ימיו, הוא לכאורה המשורר האולטימטיבי של נוף הארץ, משורר אשר "נותן בשירתו ביטוי מרתק לאדם הישראלי בנוף הארץ ובמציאות הישראלית", כנכתב על גב ספרו החדש **שנים שמעו שירה מבחר שירים 1955-2005** (הקיבוץ המאוחד, 2006).

אמת מקובלת זו נכונה אך בחלקה כפי שמוכיחה, לדעתי, קריאה רצופה בכינוס ואין היא מתקיימת לאורך כל שירתו. למעשה כבר שירת הנוף של אלדן בספריו הראשונים, ועוד יותר שירתו המאוחרת, היא שירה דחוסה ומופנמת ולא תמיד קומוניקטיבית. כזהו אפילו השיר 'החושך בתנים' ממנו נלקח שם ספרו הראשון והמפורסם **חושך זורם ופרי** (1959): "החושך בתנים נמלט אל התורבה / החשכה שבחובי מטפסת



# אודי לזר

## עתליה

אלהים גדול...

ערב טוב - רוחות מפתות של השכול הכחל.  
ואני ילד, עוזב מרפסת  
בדרכו לבית הכנסת  
תוקע אצבע (מבהל)  
בגדר המטפטפת של החלל  
ממטיר שאלה:  
"ושם מה? שממה?"  
דממה על הפמה  
אין איש.

ושמש אחרון  
נופל מן האדן  
צועק ל' אאאאאאאאאא...  
ומתרסק  
על הארון,  
על האורגן,  
חיות הקדש,

תזמרת - אורחים - ירח הדבש  
ב... מועדון הנער שברחוב פקיעין  
בין קורס טיסנאות של "הגדולים"  
לעץ החרויבים של "הקטנים"  
...על שלחן הפינג פונג כבר רובצת העוגה  
בין ה-"פנות" - "תופסת" - "סטנגה" - "ג'ולות"  
בעפר ה"מכרחים עוד רגע" הפריד, ומסביב  
טסים ציורי המלאכים...  
מיליון קומות עולות בוורוווווווממם  
מיליון חיות נופלות בוואוווווווווו למטה  
מצירות כוכב ומתפזרות לכל עבר  
כמו טוקאטה של באך

מידו הפשוטה של  
מפזר הכוכבים באויר

האוטו מחכה

פתיתי החתנה על ראשנו

בכל ערב שבת ההרים הופכים ללוחות הברית  
ונשענים על חלונה,  
ורק הדבר האחד-עשר - להתיחס!  
עומד ביני לבינה  
ואור הנר שבתלון המקשת,  
עתליה,

מבעד לזכוכית שותקת  
עומדת מביטה  
בעננה שותתת צבע  
ובגויעתה  
וכבר נחלקת יללת השמש לפרוטות חציה  
לי והשאר לה  
בהנפה אחת נדיבה  
ומשחררת

(בצעקה) עתליה,

ובתוך שתיקת ההמונים  
של גגות לבנים  
אוספים עצמם בזרוע  
ככלה מרעבת  
ומתעלפים  
בין שדיה  
השבת נכנסת.  
ושתתחיל כבר המסבה או  
שלקגר תלון... לטוס מפה במכונית מהר  
עם פחיות מקשקשות וזב  
ובלונים אבודים מעל הגן  
שעה לפני הנעילה  
היא מפלרטטת.  
ובכל ערב שבת מתהפכים ההרים  
ונשענים על חלונה -  
ובכל ערב שבת  
השבת נשמטת.

מחר טהיטי  
לקשר בחוט ולרוץ אל הים  
נעשה צהרים בהימאליה ומשם -

□

יש חיות מוזרות ביער וגדולות.  
ומי שלא גדולה  
לא יודעת מה עושה חיה קטנה ביער  
ומי שלא קטנה  
לא יודעת כמה גדול היער  
ומי שלא ביער  
לא יודע כמה מוזרות חיות היער  
ומה גדלן הנכון.

□

לקטם ונב דב -

קצר

אולי אפשר - יאמר

- קחו!

אולי פתח

אדישות סנטימנטלית לגביו - הצמוד לאחוריו

ומאידך

אולי ישך אולי

כל המעט לו הכל ויש

לשמר ולהפיק את המיטב ולגונן

בכפותיו ובטלפיו ומאידך אולי

פשוט פתח

אדישות סנטימנטלית לגביו.

□

יהודה מבקשת להכיל את קצה

כלומר - לא לגוע.

בקיום ממשי, לא מפשט

בגופה או

בגוף שלישי נקבה לכשגופה ידבר.

היא דורשת אין סוף

לא תחיה בידי זכרון

או זכרון ביד זכר

שבלי דעת נשמת מגבה.

לעוט, היא קובעת

לפשט על הכל

לאכל ולשתות עד אבדן החושים כלם

ולהפיר בכך.

□

אני הורה להורים שאינם בני מזה שנים

מספר אינם בני

דאו יונקים היו מכל נשרת

פפותי והם אינם בני והנשורת אינה בת נפת

והראש הלויק בעמק הכף

חשוק שמש מלויק

אכן - הראש הלויק מגולל עצמו על פני

ברצוד לא מוחש

ועל פני הדברים

לכאורה -

הכל מתהלך פראוי.

# אנה אחמטובה

תרגמה מרוסית מירי ליטווק



מתוך אנה אחמטובה - מבחר משירתה, הרואה בהוצאת 'גוונים' (הספר השלישי בסדרת שירי רוסייה, בתרגומה של מירי ליטווק)

□

חלון כפור לבגבן כסה  
 "אל פחד!" - חוזר אורלוגין.  
 לחרד לרחש בכניסה  
 לא אחרל גם בלי רוח חיים.

כמו באיל בדלת אפציר:  
 "לאסון אל תפתחי!"  
 מי מילל כה מעבר לקיר?  
 מי בגן מסתתר בשחים?

□

מה לנו פרידה? - מנעמי הלצה:  
 אסונות בלעדינו קובלים.  
 לטרקלין תהלה שכורה התפרצה?  
 שלש עשרה - שר אורלוגין?  
 או שנשכחנו, ננזפנו, נ... מי החצוף  
 שבדלת מעז להלם?  
 והנה אל השער יוצאת אני שוב  
 לקבל פני אסון.

1959

הד

אל העבר הדרך חסומה מזמן  
 ובשביל מה לי העבר עכשו?  
 מה יש בו? - מצבות מגאלות בדם  
 או שער מסגר, מגף,  
 או הד רחוק אשר איננו מסגל  
 להשתתק - אף כי בלי תחנה,  
 ליהד הזה אותו גורל  
 כמו לזה שבלבי נשמע.

1960

□

דברי הלל? - לי היגו הק,  
 ואין שום קשר לסאפו.  
 ישנה סבה שונה לכך,  
 עליה לא נקרא לא שם לא פה.  
 יהי כך, מישוהו במנוסה נמקר  
 ואחרים מהנהנים מן הגומחות.  
 לשיר שהוא היה מובן נסתר,  
 אותו מובן - כמו להביט במצולות.  
 והתהום קוראת ומפתה,  
 אין לאחז בעמק לעולם.  
 קורא אלי קול שתקתה  
 בלי קץ. לנצח לא יתם.

(?) 1959

# אלפונסינה סטורני

בחר ותרגם מספרדית פרץ רוניצקי



אלפונסינה סטורני (1938-1892) משוררת ארגנטינית, מורה ועיתונאית. בשירתה היא מוחה נגד דעות קדומות, צביעות והתחסדות, במיוחד כנגד מעמדה הנחות של האשה; שמה קץ לחייה בטביעה בשל מחלה קשה. השיר 'אלפונסינה והים' נכתב על אודותיה.

## אני בקרקעית הים

בְּקַרְקַעִיתוֹ שֶׁל הַיָּם  
נֶצַב בֵּית  
עֲשׂוּי בְדִלָּה.

אֶל מוֹל שְׁדֵרָה  
שֶׁל אֲלֻמְגִים לְבָנִים  
נֶצַב הַבַּיִת.

דָּג זָהָב גָּדוֹל  
בָּא לְבַרְכָנִי לְשִׁלּוֹם  
בְּשַׁעַת חֲמֹשׁ.

מִבְּעַד לְפִדְלָח.

בִּיעַר הַיָּרֵק  
שֶׁמְקִיפֵנִי  
דִּין דִּין... דִּין דֵּן -  
מִתְנַדְנְדוֹת וְשֵׁרוֹת  
הַסִּירְנוֹת  
מִצְדָּף יָרֵק-יָם.

וּמַעַל לְרֹאשִׁי  
בוֹעֲרִים, בֵּין הַשְּׁמֹשׁוֹת,  
דִּרְבָּנָיו הַמְּסַמְרִים שֶׁל הַיָּם.

הוּא מְבִיא אֵלַי  
זֶר אָדָם  
שֶׁל פְּרָחֵי קוֹרֵל.  
אֲנִי יֹשֵׁנָה בַּמַּטָּה  
כַּחֲלָה קָצֵת יוֹתֵר  
מֵהֵימָּה.

תִּמְנוֹן  
קוֹרֵץ לִי

## אתה רוצה אותי צחורה

אֶתְּהָ רוֹצֵה אוֹתִי כְּשֶׁחֵר,  
כְּקֶצֶף אֶתְּהָ רוֹצֵה אוֹתִי,  
עֲשׂוּיָה צָדָף.  
שְׁאֵהִיָּה חֲבֻצֶלֶת  
מֵעַל כָּלֵן, טְהוֹרָה  
עַדִּינַת-הַבֶּשֶׂם.  
חֲתוּמַת-כּוֹתֶרֶת.

שְׁלֹא תַחְדוֹר אֵלַי  
אִף לֹא קָרָן אוֹר אַחַת מֵהֵיֶרֶחַ  
שֶׁאֲפִילוֹ מְרַגְנִית אַחַת  
לֹא תִטְעֵן שְׁאֲחוֹתִי הַיָּא.  
אֶתְּהָ רוֹצֵה אוֹתִי צַחוּרָה כְּשֶׁלֶג,  
לְבָנָה אֶתְּהָ רוֹצֵה אוֹתִי,  
אֶתְּהָ רוֹצֵה אוֹתִי כְּשֶׁחֵר.

אוֹתִי אֶתְּהָ דוֹרֵשׁ כְּשֶׁחֵר!  
בְּרַח אֶל הַיַּעְרוֹת,  
לֶךְ אֶל הַהָרִים;  
בִּקֵּה אֶת פִּיךָ;  
בְּסִכּוֹת תִּגּוֹר;  
גַּע בִּידֶיךָ  
בְּאֲדָמָה רַטְבָּה;  
הֲזֵן אֶת גּוֹפֶךָ  
בְּשֵׁרֵשׁ מְרָה;  
שְׁתֵּה מֵהַסְּלָעִים;  
שֵׁן עַל שִׁכְבֶּת כְּפוֹר;  
חֲדַשׁ רַקְמוֹת  
בְּמַלְח וּבְמִים;  
דַּבֵּר אֶל הַצִּפְרִים  
וּרְחֵץ עֲצָמֶךָ עִם שֶׁחֵר.  
וּכְאֲשֶׁר הַבֶּשֶׂר  
יָשׁוּב אֵלֶיךָ,  
וּכְאֲשֶׁר תִּשִּׁים  
בְּתוֹכּוֹ אֶת הַנֶּפֶשׁ  
שֶׁבִּין חֲדָרֵי הַמַּטּוֹת  
הַשְּׂאֲרָת תַּחוּבָה  
רַק אֲוֹ, אִישִׁי הַטּוֹב  
בְּקֶשׁ אוֹתִי לְבָנָה  
בְּקֶשׁ אוֹתִי טְהוֹרָה  
בְּקֶשׁ אוֹתִי צַחוּרָה כְּשֶׁלֶג.

אֶתְּהָ שֶׁהַחֻקֶּת בִּידֶיךָ  
אֶת כָּל הַכּוֹסוֹת,  
מִלְאוֹת פְּרוֹת וְדִבְשׁ  
בְּשִׁפְתַיִם סִגְלוֹת.  
אֶתְּהָ שְׁבַמְשֵׁתָה  
מִכֶּסֶה בְּעֲלֵי גִפֶן  
הַשְּׂאֲרָת אֶת הַבֶּשֶׂר  
בַּהֲלוּלָה לְכַבוֹד בְּכַחוּס.  
אֶתְּהָ שְׁבִגְיָנוֹת  
חֲשׂוֹכוֹת שֶׁל הַשֶּׁקֶר  
רָצַת אֶל הַחֲרָבָן  
לְבוֹשׁ בְּגַד אָדָם.

אֶתְּהָ אֶת שְׁלֶדֶךָ  
דֹּאגְתָּ לְשִׁמְרֵךְ לְלֹא-דִפִּי  
וְאִין אֲנִי יוֹדַעַת  
הוֹדוֹת לְאִיזָה נְסִים,

אוֹתִי אֶתְּהָ דוֹרֵשׁ צַחוּרָה  
(יִסְלַח לֶךָ אֱלֹהִים)  
אוֹתִי אֶתְּהָ דוֹרֵשׁ טְהוֹרָה  
(יִסְלַח לֶךָ אֱלֹהִים)

# מה לומדים אנו משושני השדה ומעוף השמים\*

קרובות שמת על המסר המלבב! ובעצם, בכל זאת, אין זה סתם מסר מלבב. יש לו סגולה חיונית שהופכת אותו לבשורה - זאת אומרת שהוא ממוען למודאגים. ואכן בכל שורה של הבשורה החרדה הזאת ברור שהדברים מכוונים לא לבריאים, לא לחזקים, לא למאושרים, אלא למודאגים. ברור שהמסר הזה עושה בעצמו את מה שהוא טוען שאלוהים עושה. מקבל על עצמו את המודאגים וחרד להם, בדרך הנכונה. הדבר נחוץ כל כך, שכן בעלי הדאגות, ככל שאלו חודרות זמן רב יותר לעומק, מתפתים לטרב בחוסר סבלנות לשמוע מילים אנושיות של תקווה ונחמה. האדם במצוקה שוגה אולי, אולי הוא חסר סבלנות, כאשר נדמה לו שאין מענה אנושי מתאים לדאגותיו. האדם המאושר אינו מבין אותו, נראה שהאדם החזק מתנשא עליו דווקא כאשר הוא מנחם אותו ובכך מעצים את דאגותיו. במקרה כזה יש לחפש מורים אחרים, שדבריהם אינם אי-הבנה, שהעידוד שלהם אינו צופן בתוכו האשמה, שמבטם אינו שופט, שניחומיהם אינם מסעירים במקום שירגיעו.



על מורים כאלה ממליצה הבשורה לאנשים המודאגים: על שושני השדה ועל עוף השמים. עם מורים כאלה, שמחירם שווה לכל נפש, שאין משלמים להם בכסף או בהשפלה, אין כל אפשרות לאי-הבנה, משום שהם מחרישים, מתוך דאגה למודאגים. אחרי הכל, כל האי-הבנות נובעות מן הדיבור, וליתר דיוק מן ההשוואה החבויה בדיבור ובעיקר בשיחה. למשל, כאשר אדם מאושר אומר למודאג: היה שמת, בהערה הזאת חבוי גם: כפי שאני שמת. וכאשר אדם חזק אומר: היה חזק, חבוי באמירה הזאת: כפי שאני חזק. אולם שתיקה מכבדת את הדאגה ואת הדווגים, כפי שעשו רעיו של איוב<sup>2</sup>, אשר מתוך כבוד ישבו שותקים עם הסובל וכיבדו אותו. ובכל זאת הביטו בו! אך במבט של אדם אחד באחר חבויה גם השוואה. רעיו השותקים של איוב לא השוו אותו לעצמם - זה לא קרה עד אשר פסק הכבוד (שהחזיקו בו בשקט) והם שברו את השתיקה כדי להתקיף את המתייסר בנאומים, אך נוכחותם גרמה לאיוב להשוות את עצמו לעצמו. שום יחיד אינו יכול להיות נוכח באופן שנוכחותו תהיה חסרת כל משמעות מבחינת ההשוואה. במקרה הטוב ילד יכול לעשות כך, והוא אכן דומה במידה מסוימת לשושני השדה ולעוף השמים. כמה פעמים הווה המתייסר וחש בהתרגשות שכאשר נכת רק ילד כאילו לא נכת אף אחד. וכעת לשושנת השדה! גם אם תנאי הגידול שלה טובים, היא אינה משווה את עושרה לעוניו של מישהו אחר. אף אם היא נטולת דאגה בכל יופייה, היא אינה משווה את עצמה לא לשלמה ולא לאדם העלוב ביותר. ואף אם עוף השמים ממריא קלות לשמים, הוא אינו משווה את מעופו העליון לצעדיו הכבדים של האדם המודאג. אף אם עוף השמים עשיר מאדם שאסמיו מלאים - הוא אינו אוגר מזון - הוא אינו משווה את חירותו העשירה למי שמלקט ללא תועלת. לא, שם במקום שהשושנה פורחת בשדה במלוא יופייה, למעלה במרומים, במקום ששם עוף השמים חופשי בביתו, אם נוחות היא מה שמחפשים - שם יש דממה שאינה מופרת. שם איש אינו נוכח והכל אמונה בלבד.

## סרן קירקגור

תרגמה מדנית מרים איתן

## שלוש שיחות

הקדמה

אף שספר זעיר זה חסר את סמכות המורה, הרי מדובר במשהו מיותר וחסר חשיבות כמו שושנת השדה ועוף השמים - לו יהי כן! - אולם מאחר שמצא את הדבר היחיד שחיפש, וזהו מקום טוב, הוא שואף לנסח את ההקדשה המשמעותית לאותו יחיד ומיוחד, שאותו אני מכנה בשמחה ובתודה הקורא שלי.



ס"ק

תפילה

אבינו שבשמים! רק מתנות אנו מקבלים ממך, טובות ומושלמות. בוודאי מועיל גם להישמע ליעוץ ולתורה של מי שמינית לשמש מורה לבני האדם, יועץ למודאגים. עשה כי מי שמודאג ילמד, אכן, מן המורים שהוסמכו בקדושה: שושני השדה ועוף השמים! אמן.



את הבשורה הקדושה הזאת כתב המבשר מתי, פרק ו', פסוק 24 עד הסוף<sup>1</sup>

לא יוכל איש לעבד שני אדנים כי אם-ישנא את-האחד ויאָהב את-האחר אך יִדְבֶק בְּאֶחָד וַיָּבוֹה אֶת-הָאֶחֶר, לא תוכלו עבד את-האלהים ואת-הממון: על-כֵּן אָמַר אֲנִי לָכֵם אֵל-תְּדַאְגוּ וּנְפֹשְׁכֶם מֵה-תֹאכְלוּ וּמֵה-תִשְׁתּוּ וְלִגְפֹכֶם מֵה-תִלְבְּשׁוּ, הֲלֹא הַנֶּפֶשׁ הִיא יְקָרָה מִן-הַמְּזוֹן וְהַגּוֹיף יָקָר מִן-הַמַּלְבוּשׁ: הַבֵּיטוּ וּרְאוּ אֶת-עוֹף הַשָּׁמַיִם אֲשֶׁר אֵינֶם יוֹרְעִים וְאֵינֶם קָצְרִים וְאֵינֶם אֹסְפִים לְאֹסְמִים וְאֵיכֶם שְׂבֻשְׂמִים מְכַלְכֵּל אֹתָם הֲלֹא אֲתֶם נְעֻלְתֶם עֲלֵיהֶם מֵאֵד: וּמִי-זֶה מְכַסֵּם אֲשֶׁר בְּדֹאגְתוֹ יוֹכֵל לְהוֹסִיף עַל-קוֹמְתוֹ אֲמַה אַחַת: וְלִלְבוּשׁ לְמֵה תְדַאְגוּ הַתְּבוֹנְנִי-נָא אֵל-שׁוֹשְׁנֵי הַשָּׂדֶה הַצְּמֹחֹת: אֵינֶן עֹמְלוֹת וְאֵינֶן טוֹת, וְאֲנִי אָמַר לָכֵם כִּי גַם-שְׁלֵמָה בְּכָל-הַדְּרוֹ לֹא-הָיָה לְבוּשׁ כְּאַחַת מֵהֵנָּה: וְאִם-כִּכָּה מַלְבִּישׁ הָאֱלֹהִים אֶת-חֲצִיר הַשָּׂדֶה אֲשֶׁר הַיּוֹם צִמַּח וּמָחַר יִשְׁלַף לְתוֹךְ הַתְּנַזָּר אִף כִּי-אֲתֶכֶם קִטְנֵי הָאָמוּנָה: לָכֵן אֵל-תְּדַאְגוּ לְאִמּוֹר מֵה-נֹאכַל וּמֵה-נִשְׁתֶּה וּמֵה-נִלְבָּשׁ: כִּי אֶת-כָּל-אֱלֹהִים מְבַקְשִׁים הַגּוֹיִם הֲלֹא יָדַע אֵיכֶם אֲשֶׁר בְּשָׂמִים כִּי אֲתֶם צְרִיכִים לְכָל-אֱלֹהִים: אִךְ בְּקִשׁוֹ בְּרֵאשׁוֹנָה אֶת-מַלְכוּת אֱלֹהִים וְאֶת-צִדְקָתוֹ וְנוֹסֵף לָכֵם כָּל-אֱלֹהִים: לָכֵן אֵל-תְּדַאְגוּ לְיוֹם מָחָר כִּי יוֹם מָחָר הוּא יִדְאָג לְעַצְמוֹ וְדִי לְיוֹם צִרְתוֹ.



מי אינו מכיר את הבשורה הקדושה הזאת מילדותו המוקדמת ולעתים



\* זהו החלק השני מתוך ספרו של קירקגור בשם שיחות מפרות בקולות (בהלכי רוח) שונים. בהקדמת הוצאה כתוב כי השיחה הראשונה מתייחסת לאסתטי, שבה נאמר רק להרחיק את הדאגות לצרכים הארציים (אוכל ומלבוש), השיחה השנייה מדברת על נצחיות האדם והשיחה השלישית על עמדת האדם באשר לבחירה בין אלוהים לבין הממון. שושני השדה - ביטוי הלקוח מתוך הברית החדשה, מתי ו', 28: "וללבוש למה תדאגו התבוננו נא אל שושני השדה...". בנוסח הדני של הברית החדשה כתוב: Liljerne Paarken. ובנוסח האנגלי של הברית החדשה: Lilies in the field. 1. הברית החדשה, תרגום מיוונית פרופ' פרנאץ דעליטש, לונדון 1953. 2. איוב ב', 13: "וישבו אותו לארץ שבעת ימים ושבעת לילות ואין דובר אליו דבר כי ראו כי גדל הכאב מאוד".

על עוף השמים, אשר "אינם זורעים ואינם קוצרים ואינם אוספים לאסמים", נרמז על עבודת האדם למחיתו ולמחית משפחתו, כך גם המילים על שושני השדה (הן אינן עמלות ואינן טוות) רומזות על עבודת האשה. האשה נשאת בבית, אינה יוצאת לחפש צורכי המחיה, היא נשאת בבית, תופרת וטווה, מנסה לשמור על הסדר ככל האפשר. עיסוקה היום-יומי, מלאכתה השקדנית, מתקשרים בראש וראשונה לקישוט. כך גם השושנה. היא נשאת בבית, אינה עוזבת את המקום, אך אינה עמלה, אינה טווה - היא רק מתקשטת, וליתר דיוק מקשטים אותה. לו היתה השושנה נאלצת לדאוג, הרי לא היו אלו דאגות פרנסה, דאגות אשר יש כנראה לעוף השמים, שעף למרחקים ללקט מזון - לא, דאגת השושנה עשויה להיות דאגה נשית, כמו למשל אם שהיא באמת יפה ומקושטת. אולם זו אינה דאגה אמיתית.

ללא ספק, היא מקושטת. המשקיף אינו יכול להתאפק, הוא מתכופף אל שושנה מסוימת, הוא קוטף את הראשונה הבאה ליד - "ואני אומר לכם כי גם שלמה בכל הדרו לא היה לבוש כאחת מהנה". הוא בוחן אותה מקרוב, ולו היתה נפשו חסרת מנוח - חסרת מנוח כפי שנפשו של אדם יכולה להיות - ולו פעם לבו בחזקה - כפי שרק לב אנושי יכול לפעום - הוא נרגע לגמרי רק כדי להתבונן בשושנה שלו. ככל שהוא מרבה להתבונן, כך הוא משתאה למראה יופייה ולמראה צורתה שהיא כולה מלאכת מחשבת. רק בחפצים מעשי ידי אדם ניתן למצוא בבדיקה יסודית פגמים וחוסר שלמות. נכון שאם תחדד את ראייתך באמצעות זכוכית מגדלת, תראה את החוטים הגסים אפילו באריג העדין ביותר מעשה ידי אדם. נראה כי האדם, כדי להשפיל את עצמו, המציא את ההמצאה שהוא כה מתגאה בה. כאשר גילה איך ללטש זכוכית כך שתגדיל את החפץ, הוא גילה באמצעות אותה זכוכית מגדלת שאפילו התוצר האנושי העדין ביותר הוא גס ולא מושלם. אולם הגילוי שהשפיל את האדם, כיבד את אלוהים, כי שום איש לא גילה באמצעות אותה זכוכית מגדלת שהשושנה פחות יפה ופחות מורכבת: להפך, היא הראתה שהשושנה אף יפה יותר ויותר, מתוחכמת יותר ויותר. אכן, הגילוי כיבד את אלוהים, כפי שכל גילוי עשוי לעשות, משום שרק לגבי אמן אנושי נכון לומר שמי שמכיר אותו מקרוב ומתוך קרבה ובחי יום-יום, רואה שאחרי הכל אינו גדול כל כך: כאשר לאמן הטווה את שטיח השדה ומעצב את יפי השושנים, נכון לומר שהפלא גובר ככל שמתקרבים, ומרחק ההערצה והסגידה גדל ככל שמתקדמים אליו.

וכך עומד המודאג שהלך עם דאגותיו אל השושנים בשדה, ומשתאה מיופייה של השושנה אשר הוא מתבונן בה. הוא לקח את הראשונה שנקרתה בדרכו. הוא כלל לא בחר. כלל לא עולה על דעתו שתהיה שושנה אחת בודדת, או יהיה עלה אחד של עשב בשדה, שעליה לא ייאמר כי אפילו שלמה בכל הדרו לא היה לבוש כאחת מהנה. נניח שהשושנה יכולה היתה לדבר - האם לא היתה אומרת לאיש המודאג "מדוע אתה מתפעל כל כך ממני? האין זה נפלא באותה מידה להיות בן אנוש? האם לא נכון שכל הדרו של שלמה לא ישווה לעובדה שכל אדם הוא אדם, שכדי להיות הישות הנפלאה ביותר וגם להיות מודע לכך, צריך שלמה להסיר מעליו את כל הפאר ורק להיות בן אדם! האם מה שנכון לגבי, מסכנה שכמותי, אינו נכון לגבי כל אדם, שאחרי הכל הוא פלא הבריאה!" אולם השושנה אינה יכולה לדבר. אך בשל אי-יכולתה לדבר, בשל השקט ומשום שאין אחר בסביבה, יכול המודאג, כאשר ידבר, וכאשר ידבר עם השושנה, למצוא את עצמו מדבר עם עצמו. יתר על כן, אט אט יגלה שהוא מדבר על עצמו, ומה שהוא אמר על השושנה הוא אומר על עצמו. לא השושנה אומרת זאת: השושנה אינה יכולה לדבר. לא אדם אחר אומר לו זאת, כי הרי אצל אדם אחר המחשבות המציקות של ההשוואה באות מיד וברצון. מבין שושני השדה, המודאג הוא רק אדם - ואדם מרוצה מהיותו אדם.

עופות השמים ואל חייהם, ומשקיע את עצמו בהרהורים עליהם ועל חייהם. ובשעה שהוא מתבונן בהם הוא, מבלי שיבחינו בו, לומד משהו על עצמו - מבלי שיבחינו בו, כי שם אכן שקט מוחלט, איש אינו נוכח. האדם המודאג משוחרר מכל ידיעה נוספת מלבד זו של אלוהים, שלו עצמו - ושל שושני השדה. כשיחה זו, הבה נראה איך מתוך התבוננות ראויה בשושני השדה ובעוף השמים לומד האדם המודאג:



לשמוח בחלקו כבן אדם

"התבוננו נא אל שושני השדה", התבוננו בהן, זאת אומרת הביטו בהן הבט היטב, עשו אותן למושא - לא של מבט חטוף, אלא מושא הרהורים. זאת הסיבה שזה המונח שבו הכומר משתמש בדרך כלל בהקשרים הציניים ביותר והחגיגיים ביותר כשהוא אומר: הבה נהרהר בשעה זו של תפילה על הא ועל דא. ההזמנה והדרישה הם חגיגיים עד כדי כך. אולי יש רבים המתגוררים בעיר הגדולה ומעולם לא ראו שושני שדה. אולי יש רבים המתגוררים בכפר ועוברים לידן יום יום מבלי לשים לב אליהן. אך כמה מהם מתבוננים בהן באמת על פי הנחיות הבשורה?

שושני השדה - מאחר שלא מדובר בצמחים הנדירים שהגנן מגדל והמוציא לראווה לפני מומחים, לא, צאו אל השדה, ששם אין מי שדואג לשושני השדה הנטושות, ועם זאת ברור שם שהן אינן נטושות. האם דרישה כזאת לא אמורה לשאת תן בעיני האדם המודאג? הרי גם הוא כשושנה הנטושה - נטוש, לא מוערך, מוזנח, ללא דאגה של יד אנושית, עד שיבחין כראוי בשושנה ויבין שלא ננטש.

וכך יוצא המודאג לשדה ועוצר ליד השושנים. לא כפי שיעשה ילד עליו או מבוגר דמוי ילד, אשר מתרוצץ לחפש את השושנה היפה ביותר כדי לספק את סקרנותו במציאת זן נדיר. לא, בחגיגות שקטה הוא מתבונן בהן, המצויות שם בשפע, בצבעוניות שופעת, האחת יפה בדיוק כמו רעותה - "איך הן צומחות". ובכן, בעצם אין הוא רואה איך הן צומחות, כי נכון בהחלט הפתגם שאי-אפשר לראות איך העשב צומח, ואף על פי כן הוא רואה איך הן צומחות, או רק משום שנבצר ממנו להבין איך הן צומחות, הוא רואה שצריך להיות מישוה שמכיר אותן מקרוב, כפי שהגנן מכיר את הצמחים הנדירים, אחד המטפל בהן בכל יום, בוקר וערב, בדיוק כפי שהגנן מטפל בצמחים נדירים, מישוה העוזר להם לצמוח. ואכן, ייתכן מאוד שיהיה זה אותו אחד המצמיח את צמחיו הנדירים של הגנן, אלא שהם, בשל עזרתו של הגנן, עלולים לגרום בקלות לאי-הבנה. אולם השושנים הנטושות, השושנים המצויות, שושני השדה, אינן גורמות למתבונן כל אי-הבנה. במקום שבו הגנן נראה לעין, במקום ששום מאמץ או ממון אינם נתסכים כדי להאיץ את צמיחת הזנים הנדירים של העשיר, אולי מובן יותר שהם אכן צומחים. אך שם בשדה, במקום ששום אדם, שום אדם, אף לא אחד, דואג לשושנים - איך הן יכולות לצמוח שם? ובכל זאת הן צומחות.

אך השושנים המסכנות נאלצות בוודאי לעמול קשה יותר. לא, הן אינן עמלות, רק הפרחים הנדירים זקוקים לעבודה מרובה כדי לצמוח. שם, במקום שהשטיח מפואר יותר מזה שבאולמות המלכים, שם אין צורך להתייגע. כשעיני המשקיף נהנות ומתרעננות מן המראה אין נפשו מתייסרת במחשבה על השושנים הקטנות שצריכות לעמול קשה כל כך כדי לייפות את השטיח. רק בשל חפצים מעשי ידי אדם מסתנוורות העיניים מעדינות העבודה ומתמלאות דמעות מהמחשבה על סבלותיה של רוקמת התחרה המסכנה.

שושני השדה אינן עמלות ואינן טוות. למעשה הן אינן עושות דבר אלא רק מתקשטות, וליתר דיוק מקשטים אותן. וכפי שכשנכתב בבשורה



נעלם לכמה ימים ושוב חזר. זה נראה לשושנה מזוהר ובלתי מוסבר - בלתי מוסבר משום שהאנקור לא נשאר כמו הפרחים באותו המקום. מזוהר משום שהאנקור היה כה גחמני. אך כפי שזה קורה פעמים כה רבות, השושנה התאהבה יותר ויותר באנקור, בדיוק משום שהיה כה גחמני.

האנקור היה עוף מרושע. במקום לשים את עצמו במקומה של השושנה, במקום ליהנות מיופייה ומתמימותה המבורכת, התגאה בתחושת החירות שלו בכך שגרם לשושנה לחוש עד כמה היא קשורה וכבולה. ולא זו בלבד, אלא היה גם פטפטן, הוא דיבר במהירות ובחופזה דברי אמת ודברי שקר: איך במקומות אחרים צומחות המון שושנים אחרות נפלאות, מקומות אשר בהם יש שמחה והתלהבות, ניחוח נפלא, צבעים זוהרים ושירת ציפורים שעולה על כל דמיון. כך דיבר האנקור, כשברוך כלל הוא מסיים את סיפורו בהערה מעליבה לשושנה, שבהשוואה לפאר ולהדר אין השושנה דומה למאום - למעשה היא כה חסרת משמעות עד שנשאלת השאלה אם היא בכלל ראויה להיקרא שושנה.

ואז החלה השושנה לדאג; ככל שהאינה לאנקור דאגה יותר. כבר לא ישנה בשלווה בלילה ולא התעוררה בבוקר בשמחה. היא הרגישה שהיא קשורה וכבולה. פכפוך המים בפלג שעמם אותה והיום נראה לה ארוך. עכשיו מתוך דאגה עצמית החלה לעסוק כל היום בעצמה בנסיבות חייה. "טוב להאיזן לפכפוך המים שבפלג מדי פעם בפעם, אולם לשמוע את אותו הדבר יום אחר יום, זה כבר משעמם מדי". "נעים להימצא במקום נידח מדי פעם בפעם", אמרה לעצמה, "אולם להישכח כך כל ימי חייך, להיות ללא חברים ולהימצא רק בחברת החוחים, שאינם חברה גאותה לשושנה - זה כבר בלתי נסבל". "ואז להיראות נחותה כפי שאני נראית", אמרה השושנה לעצמה, "להיות חסרת משמעות כפי שאומר עלי האנקור - אבוי, מדוע לא צמחתי במקום אחר, בתנאים אחרים, מדוע לא הפכתי ל"כתר הקיסר" האנקור אמר לה ש"כתר הקיסר" נחשב ליפה בשושנים, והיה מושא קנאתן של כל שאר השושנים. יותר מזה, השושנה החלה להרגיש שהיא מתעייפת מן הדאגה, ואז דיברה אל עצמה דברי היגיון אולם לא הצליחה לסלק את הדאגה מנפשה אלא דיברה עד ששכנעה את עצמה שדאגתה צודקת. "אחרי הכל, המשאלה שלי אינה משאלה טיפשית", היא אמרה, "אחרי הכל, אינני מבקשת את הבלתי אפשרי, להפוך למה שאינני, לאנקור למשל. משאלתי היא רק להפוך לשושנה מהממת, ואפילו לשושנה המהממת ביותר".

בתוך כל זה התעופף לו האנקור הלךך ושוב, ובכל ביקור ולאחר כל פרידה היתה השושנה נסערת יותר. לבסוף גילתה הכל לפני האנקור. ערב אחד הם הסכימו ביניהם שבבוקר למחרת יבואו שינוי וסוף לדאגה. למחרת, מוקדם בבוקר, הגיע האנקור. במקורו ניקר את האדמה שמסביב לשורש של השושנה, כדי לשחרר אותה. לאחר שסיים, אסף את השושנה מתחת לכנפו ועף משם. ההחלטה היתה שהאנקור יעוף עם השושנה אל המקום שבו פורחות השושנים הנהדרות, ואז יעזור לה להישתל שם, בתקווה שבעקבות השינוי במקום ובסביבה החדשה תצליח השושנה להפוך לשושנה נהדרת, בחברתן של השושנים האחרות, ואולי אפילו תהפוך ל"כתר הקיסר", מקור לקנאת כולן.

אולם השושנה נבלה בדרך. לו הסתפקה השושנה המודאגת מהיותה שושנה, לא היתה דואגת. לו לא דאגה, היתה נשארת במקומה, במקום שבו עמדה בכל הדרה. לו נשארה שם, היתה היא אותה שושנה שעליה דיבר הכומר בדרשת יום ראשון שלו, כאשר חזר על נוסח הבשורה:

«המשך בעמ' 42»

וכפי שהשושנה היא שושנה, כך גם אותו אדם, למרות דאגותיו כאדם, הוא בן אדם. וכפי שהשושנה, ללא עמל וללא טוויה, יפה יותר משלמה בכל הדרו, כך גם, מבלי לעמול ומבלי לטוות ובלי רצון לצינונים לשבח, מפואר יותר מהדרו של שלמה המלך, האדם בהיותו בן אדם. והבשורה אינה אומרת שהשושנה מפוארת משלמה - לא, היא טוענת שהשושנה לבושה יפה יותר משלמה בכל הדרו. אך, אבוי, במגע היום-יומי עם בני האדם, בשוני המגוון של קשריו השונים, שוכחים, בתוך החדשנות היצירתית, העסקנית והמודאגת, מה המשמעות של היות אדם בן אדם, שוכחים זאת בשל השוני בין האנשים. אולם בשדה השושנים השמים מתוחים כמו קשת מעל למלך, הנשימה חופשית שם, במקום שהמחשבות העמוקות של העננים מגרשות כל קטנוניות - שם המודאג הוא רק אדם, והוא לומד משושני השדה מה שאולי לא ניתן ללמוד מכל אדם אחר.

"הבט בשושני השדה", מה קצרות, מה תגיות, מה הוגנות הן המילים על אודות השושנים. אין סימן לרמז, לא נרמז באופן הקל ביותר, שעשויה להיות היררכיה בין השושנים. המילים נוגעות לכולן ולכל אחת מהן. הן נוגעות לכולן ללא משוא פנים: השושנים. מישהו עלול לחשוב שמזוהר ומוגזם לדרוש ששפת אנוש תתערב בהבדלים בין השושנים ובדאגותיהן האפשריות הנובעות מן ההבדלים ביניהן. מישהו עלול לחשוב: "אין טעם לשים לב להבדלים ולדאגות כאלה". בואו נבין זה את זה. האם הרעיון הוא שלא כדאי לשושנים לשים לב לדאגות מעין אלה, הווה אומר שהשושנים צריכות להיות נבונות דיין שלא לשים לב לדברים כאלה, או האם הרעיון הוא שמתחת לכבודו של האדם להעסיק את עצמו בדאגות אפשריות של השושנים, משום שהאדם הוא פשוט אדם ולא שושנה? במילים אחרות, האם דאגות כאלה טיפשיות כשלעצמן, ולכן לא ראויות לתשומת לב, ולא חשוב אם מדובר בשושנים פשוטות או באנשים נבונים, או אם אותה דאגה בבסיסה היא אחרת אצל השושנה מאשר אצל האדם, ולכן טיפשי מצד השושנה לדאוג אך לא מצד האדם? הווה אומר שלו היו לשושנים דאגות מעין אלו והדובר חשב שאותה דאגה בבסיסה היא בעלת חשיבות רבה לאדם, או-אז בוודאי לא הוכמה וחמלה היו כאן אלא אהבה עצמית שיכלה לדבר בחופזה כזאת ובטרוניה כזאת על השושנים המסכנות, בהתנשאות כזאת על דאגותיהן קלות הערך של השושנים, בהתנשאות כזאת שמכנה אותן דאגות קלות ערך, שאינן ראויות לתשומת לב. תארו לעצמכם שלשושנים היו סוגים שונים בעולמן הקטן, ברומה לסוגים הקיימים אצל בני האדם. תארו לעצמכם שהקבוצות השונות הללו היו מעסיקות ומדאיגות את השושנים כפי שהן מדאיגות את בני האדם - ואז תארו לעצמכם כי מה שנאמר היה אכן נכון: אין טעם לשים לב לשינויים כאלה ולדאגות כאלה.

הבה נתבונן בעניין מקרוב, ומאחר שהאדם המודאג שיצא אל שושני השדה השתוקק במיוחד להימנע מכל השוואה לבני האדם, מאחר שסלד מן את הרעיון שאדם אחר ידבר אליו בעניין דאגותיו, יכבד הדיון הזה את דאגתו, ולא ידבר על אדם אחר או על אדם מודאג אחר אלא יעדיף לדבר על השושנה המודאגת.

פעם היתה שושנה שפרחה לה במקום נידח ליד פלג מים קטן. היא היתה מוכרת היטב לקוצים אחדים ולפרחים קטנים אחרים בסביבתה. על פי התיאור הנאמן של הבשורה, השושנה היתה לבושה יפה יותר משלמה בכל הדרו, וכל היום היתה שמחה וחסרת דאגה. הזמן זרם ברוב אושר, כפי שזרמו המים בפלג הקטן, מפכים ונעלמים. אך קרה הדבר שיום אחד הגיע אנקור לבקר את השושנה. הוא חזר למחרת היום,

3. סוג של שושן, *Fritillaria imperialis*.





# רחוב הצופרים וזיקית

סם ש. רקובר

חלון הנהג, ומשלח החוצה שאגה אכזרית ונוראה, "דיי כבאאר, קיבייניימאט."

פתאום הכל נעצר. דממה. הכל פסק, אפילו המוסיקה הקלאסית הקלה, העטלף של יוהן שטראוס התעופף לו והצטנף בכנפיים מכונסות על תקרת המכונית. שתיקה. זרקתי את העיתון על הכיסא שלצדי בבהלה, פתחתי את החלון, שרבבתי את ראשי. דומייה.

ממש לפני חרטום מכוניתי, נעצרה מכונית מיצובישי גאלקסיי באלכסון, עוצרת את טור המכוניות היורד ואת זה העולה.

דלת הנהג נפתחה ומהמכונית יצא איש זקן, אולי בן שמונים, חבוש בכובע קסקט בצבע ירוק דהה. גוו כפוף בצורת ריש ותוך כדי הליכה החלו ידיו להתנועע קדימה ואחורה כמניפה, כשפיו אינו מפסיק מלהשמיע קול אוושה, לחישה או שריקה, "ששוו, שואאאו, שששוו." הסיר את הקסקט מראשו, מגלה קרחת לבנבנה עטויה שרידי שיער לבן, והחל לנפנף בקסקט לעבר הכביש. ואז הבחנתי שהזקן מנסה להבריה מעל פני הכביש השחור זיקית ירוקה. "שששוו," השמיע הזקן, והזיקית הירוקה, שטרם הצליחה, למרבית

**ר**חוב הצופרים הוא בכלל לא השם של הרחוב הזה. יום אחד חיפשתי את רחוב הצופרים במפה העירונית ומצאתי ששמו אינו רחוב הצופרים אלא רחוב שלום לוברנסקי, זהו שמו האמיתי. מיהו שלום לוברנסקי? שלום לוברנסקי הוא יהודי פולני, שהיגר מפולניה לארצות הברית, ניו יורק, עשה שם כסף גדול בעסקי נעליים, תרם סכום כסף נכבד לשיפוץ בית ספר עממי כאן בחיפה, אבל משום שלבית הספר כבר נתנו שם, הסתפקה הוועדה העירונית בקריאת רחוב על שמו, רחוב ש. לוברנסקי. איש לא שמע על ש. לוברנסקי, אבל כולם מכירים את הרחוב הזה בשם רחוב הצופרים. מדוע קוראים לו בשם זה?

הרחוב הנו כביש דו-סטרי המחבר בין הצטלבות הרקפת בעיר התחתית לבין הצטלבות הנרקיס בעיר העליונה, המובילה דרך אפיק של נחל אכזב לים. זהו רחוב

פתלתל, שמתנקזות אליו שכונות חיפאיות גדולות השוכנות משני עבריו. חלק מתושביהן עולים לעבודה בעיר העליונה וחלק יורדים לעבודה בעיר התחתונה. הרחוב פקוק משעה שש בבוקר ועד לתשע והופך בשעות אלו לכלי נגינה המבצע פרטיטורה סימפונית של צופרים וקללות, יצירה צלילית-ווקאלית מוזרה, שאפילו קרלהיינץ שטוקהאוזן, הקומפוזיטור הכי מודרני-אלקטרוני ששמעתי בימי חי, לא היה מצליח לחבר בחלומותיו הפרועים ביותר.

הנסיעה בכביש הזה היא בפירוש סיוט המתנועע לו באטיות של צב, פגוש בצד טמבון, כשאני פורש לי על ההגה עיתון, מעיין בכותרות הראשיות, שומע מוסיקה קלאסית קלה, ותלונות המכונית הממוזגת סגורים ואטומים. מדי פעם אני מעיף מבט קדימה, משהרר מעט את דוושת המעצור, ומשמיע לעתים צפירה ממושכת צווחנית ולעתים צפירות קטועות ושבורות, ולעתים גם פותח את החלון שלצדי,



מזלה, להחליף את צבעה הירוק לשחור על מנת להסוות את עצמה, ניפחה את גופה, הפנתה אל הזקן את ראשה ופערה את פיה באלם.

"תראה את הזונה הזו, איך שהיא מנפחת את הריאות ופותחת את הפה הגדול שלה." אמר רמי, לוחץ במקל על זנב הזיקית ולא נותן לה לזוז.

"תעזוב אותה, בחייך. מה יש לך מהזיקית הזו." אמרתי, "בוא כבר, בסוף עוד נאחר לבית הספר, והחרא של המנהל הזה, אתה יודע מה שהוא עושה למאחרים."

"הייתי עוזב אותה, בחיי, אבל, אתה יודע למה היא פותחת את הג'ורה שלה?"

"מאיפה שאני אדע דברים כאלה? איזה מין שאלות יש לך?" "אז אני אגיד לך, היא מקללת אותנו! זה מה שהיא עושה, היא

"אבל הקללה יצאה כבר מהפה שלה," מיהרתי לומר, "אז המוות שלה לא יעזור בכלל, היא תמות סתם, הקללה כבר נדבקה על... מי שהיא קיללה אותו."  
 "ששוואאאו." פלט רמי אוויר מבין שפתיו.

"ששאאוו." נשף הזקן בפיו, מנפנף ביד אחת בקסקט הירוק מעל הזיקית, ובידו השנייה הרועדת מורה לה לאן ללכת. והזיקית התנועעה לאטה, התקדמה לאט לאט, אולי בכיוון משבי הרוח שיצר הקסקט של הזקן, אני באמת לא יודע, אולי האבא של נורי היה יודע, זחלה וזחלה, ובסוף נכנסה לעשב הירוק שבצד הדרך ונעלמה.  
 הזקן חבש את הקסקט, השתרך למכונית, פתח את הדלת, התיישב, סגר את הדלת, חגר את רצועות הביטחון, התניע את המכונית, חזר לנתיב העולה, ובבת אחת החלו כל הצופרים לנעור ולנחור, קללות נוראות התעופפו מכל עבר מפיות פעורים נושפי ארס, והרדיו במכונית השמיע לפתע פתאום את 'הקונטרפונקטים' של קרלהיינץ שטוקהאוזן, סידרה של קולות צורמים, חריקות נוראות, נביחות, נקישות, חבטות, וטפיחות.

מקללת, הכלבה הזאת."  
 "מה מקללת? על מה אתה מדבר, אידיוט? אני לא שומע שום קללה. היא סתם פותחת את הפה מרוב כאבים. תעזוב אותה כבר."  
 "שמע, התרגז רמי, "קודם כל אני לא אידיוט. אתה אידיוט וגם בור ומטומטם. אחד שלא מבין כלום בשום דבר, אבל תמיד יש לו מה להגיד. אז תשמע, אתה מכיר את אבא של נורי?"  
 "נורי, העיראקי הזה מכיתה דלת שנייה?"  
 "כן. בדיוק. אז אבא שלו, שהיה רועה כבשים בעיראק ושמבין הרבה מאוד בחיות, סיפר לנו פעם איך שזיקית אחת קיללה את השכן שלהם, קללה אחת נוראה, איומה, וכל הבית שלהם נשרף." "אז מה אתה רוצה לעשות?" אמרתי בחוסר ביטחון, לא רוצה שהבית של ההורים שלי יישרף, "אז מה עושים?"  
 "ששוו, נשף רמי מבין שפתיו, "מאיפה אני צריך לדעת? אבא של נורי לא אמר לנו מה שצריך לעשות. שששוו, מאיפה שאני אדע מה לעשות. אולי הכי טוב זה להרוג אותה ואז תמות גם הקללה שלה."  
 הוא הניף אבן כבדה מעל ראש הזיקית.

## מה לומדים אנו משובני השדה ומעוף השמים



«המשך מעמ' 40»

מהממת או אפילו ל"כתר הקיסר". השושנה היא האדם. האנקור הקטן והמרושע הוא הלך הנפש חסר המנוח של ההשוואה, הנודדת למרחקים ולמרחבים, ובגחמנות מלקטת את המידע המדכא של הגיוון, וכשם שהאנקור לא שם את עצמו במקומה של השושנה, ההשוואה עושה אותו הדבר בכך שהיא שמה את האדם במקומו של מישהו אחר או שמה מישהו אחר במקומו. האנקור הקטן הוא המשורר, המפתה, או הפיוטי והמפתה באדם. הפיוטי הוא כמו דברי האנקור, אמת ושקר, אמת ובדיה. אכן נכון שיש גיוון ושניתן לומר על כך רבות, אולם הפיוטי מבוסס על שימור הגיוון, הוא מתלהט בייאוש או בשמחה, הוא העליון, וזה שקרי לנצח. מתוך דאגת ההשוואה, מרחיק האדם המודאג ללכת עד כדי כך שבשל הגיוון הוא שוכח שהוא אדם, ומתוך ייאוש הוא רואה את עצמו שונה כל כך מהאחרים עד שהוא אפילו רואה את עצמו שונה מכל מה שנחשב אנושי, כפי שהאנקור הקטן חשב שהשושנה היתה כה בלתי מרשימה עד שעלתה השאלה אם היא בעצם שושנה.

"הביטו בשושנה: ואני אומר לכם כי גם שלמה בכל הדרו לא היה לבוש כאחת מהנה". נוסח הבשורה לא יכול להיות מובן בשום דרך אחרת, אם כי חבל, וכמעט נורא אם נכון הדבר, שפרשן של כתבי הקודש, כמו האנקור הקטן, מצא בקטע על השושנים הודמנות לציין ש"כתר הקיסר" גדל פרא באזור הזה, כאילו כך יכולנו להבין טוב יותר שהשושנה בכל יופייה עולה על הדרו של שלמה, כאילו כך יכולנו להבין טוב יותר את הבשורה, שאז לא היתה מתייחסת לשושנה הבלתי מרשימה.  
 אם כן, זה מה שקרה לשושנה המודאגת, שראגתה היתה להפוך לשושנה



הספר, בתרגומה של מרים איתן, יראה אור בהוצאת כרמל

4. קירקטר רומז לפירוש הבשורה על פי מתי של גראץ: (Gratz) Kommentar über das evangelium des matheus, 1821 II, 384.



## מבט נוסף על הודו

למצוא בה לעצמה גאולת נשמה. הספר כתוב היטב, ובו דיווח מעורר אמוץ רב על מראה עיניה של המחברת. ויש לה עיניים חדות, רעננות ובלתי משוחדות.

בעקבות הגליון המוקדש להודו, רציתי להוסיף לרשימת הספרים הנזכרים בו ספר שכתבה אילנה רימלט לפני שנים ספורות ושמו הודו, בתי ואני. זה ספר נהדר על מסע של כמה שבועות בהודו של המחברת עם בתה. היא לא "כופה" את עצמה על הודו, לא מתיימרת

יעל מדיני

# תיאטרון

## כרמית מירון

### בגדי המלך הישנים

"המלך ליר" מאת ויליאם שקספיר; התיאטרון הקאמרי; עיבוד ובימוי: רוברט סטורואה; נוסח עברי לעיבוד: דורי פרנס; תפאורה: מיריאן שבלירזה; תלבושות: אנה כרושצ'יובה; מוסיקה: גיאה קאגצילי

הבמה העברית לא הרבתה לעסוק במחזה המופלא "המלך ליר". למעלה מחמישים שנה חלפו מאז תרגם אברהם שלונסקי את הטרגדיה על אודות המלך הזקן, שבנותיו האהובות נטשוהו והוא משתגע בסוף ימיו, עזוב ובודד. כאשר מעלים על הבמה יצירה קלאסית, שזמן חיבורה רחוק מזמננו, והיא אף מורכבת ופרובלמטית, הרי שהצלחתה תלויה, מעל לכל, באינטרפרטציה נבונה וזהירה של במאי רגיש ובעל השקפת עולם תרבותית-אמנותית מעמיקה. לגבי "המלך ליר", עיקר חשיבותה של התפיסה התיאטרלית - בקביעת עמדה לגבי ההבחנה בין עיקר וטפל ביצירה. עד כאן הציפיות והתקוות. לדאבון לב, האינטרפרטציה של הבמאי הגרוויני, רוברט סטורואה, חטאה בכמה חטאים חמורים בהעלאת המחזה על בימת התיאטרון הקאמרי. ראשית-תקלה: בעיבוד המקוצר שנעשה בידי הבמאי. הרי תמצית העלילה עשויה משני חלקים: המעשה במלך ליר בן השמונים ושלוש בנותיו - והאינטריגה של אלוף גלוסטר ושני בניו, שהותכו בידי שקספיר לחטיבה דרמטית אחת. לזכותה של ההפקה הנוכחית ייאמר כי הגיבורים המרוחקים - במרחב ובזמן - מדברים עברית שוטפת ומודרנית, כמעט עכשווית (תרגום מעולה של דורי פרנס). תקלה שנייה וחמורה היא הפיכתו של המלך ליר לקבצן שנטרפה דעתו כבר בראשית צעדיו על הבמה. הוא מתערטל מן השגב והרוממות המקוריים, וכאן טמונים כל הצער וכל האושר. המלך האומלל, קרוב יותר, אולי, ללב בני עמו ולאוזני הצופים בקהל, אך רחוק ביותר מן היופי השירי השקספירי ומן האופי הדרמטי של הטרגדיה. אם בראשית

דרכו על הבמה המלך מופיע כליצן לבוש סחכות ונטול בינה ודעת, להיכן יוכל להתפתח בהמשך העלילה?!

בהפקה של הבמאי הגרוויני (הידוע ומוכר בארצנו) הבימה דלה ומכוערת מאוד. בדלות החומר הזאת יש אולי קונספציה אמנותית מסוימת, אך היא אינה הולמת את הפאר המלכותי של ארמון השליט. חייב להיות הבדל בין חצר המלך בתחילת המחזה, כאשר אונו וכוחו עדיין עמו, לבין סיומו הטרגי, כאשר גופת בתו האהובה בידי וחרטת ייסוריו בלבו.

על הדלות האידיאולוגית-תיאטרונית הזאת מחפה משחקו הרגיש



"המלך ליר", התיאטרון הקאמרי, צילום: גדי דגון

והמיוסר של יוסי פולק בתפקיד המלך ליר, שידע לגלות עוצמות של מכאובים כמלך ואב נבגד. עזרה לי שירי גולן בתפקיד גונריל, בתו הבכירה, אוהד שחר כרוזן של גלוסטר, עודד ליאופולד בתפקיד אדמונד, הבן הממזר של גלוסטר. עלה על כל התפקידים השוליים הרבים, רמי ברוך בתפקיד שוטה המלך.

לסיכום, עדיין אפשר להתרגש מקולו רב העוצמה של יוסי פולק, כמלך ליר, העולה מן הבמה הסתמית, המשמימה, עטור מחלצות של עוני.



