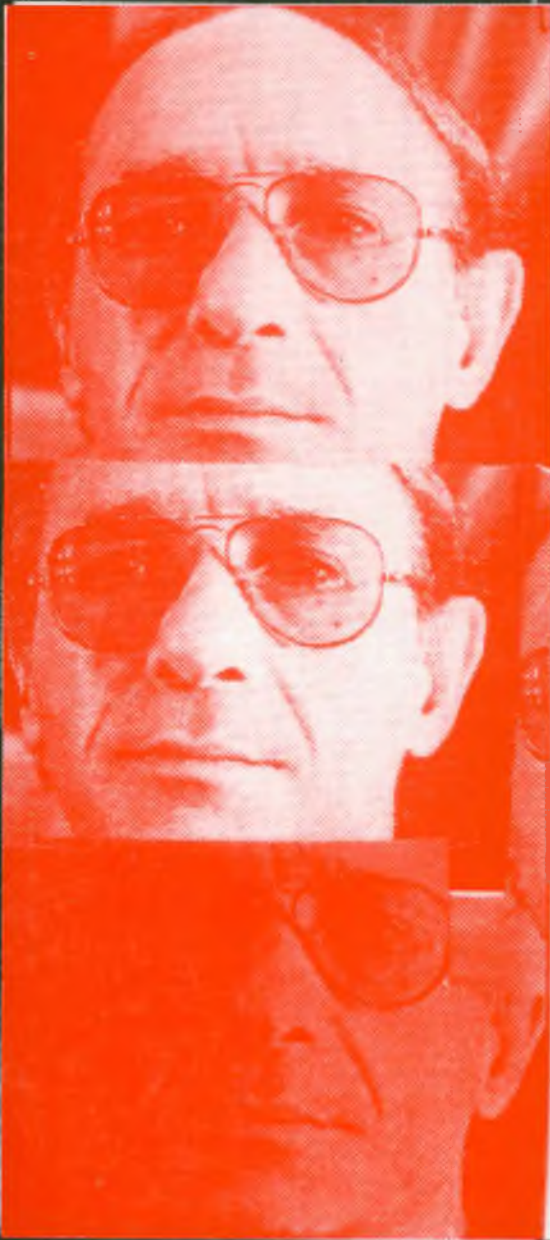


שתנון לקל

משה בן-שאול 30 למותו

משה בן-שאול * אוטופו ותיאטר



בן-שאול

ירושלים
טרויסטראקס
מלכה שאול
1904-1970
ארתור רמבו
אצמ פולו
צ'ז' מיטל
אצמ רמבו
אורי ניסן
גלסין
23 ארה 2/ארון

לֹקֶה לִי הַ
לְהַתְחִיל בִּ
לְיוֹנִים קוֹ
מִתַּחַת לְחַ
בְּנֵצְנֵי שָׁדַי
אָבָא נוֹסֵעַ
קָשָׁה
וּבְכָל נְסִיעַ
אֵיךְ מְסַפֵּר
שׂוֹקֵנִים אֶ
הַיְצוּקוֹת

בתודה הכרתה גופי

חלפה שנה מאז מותו של יעקב בסר והוא חסר לנו. חסרה לנו מאוד רוחו המיוחדת, העיקשת, הנלהבת, הלא מוותרת, שהקימה את כתב העת הזה, 'עתון 77' ועשתה אותו למה שהנו. "הנה, מנשבת רוח", כפי שכונסה במבחר שיריו, היתה נשיבת רוחו האופיינית ששרתה על כל הדברים שעשה ואשר כה קשה להגדירה. אולי היא מה שכתב בשירו "התערבות אישית בענייניה של מדינה זרה", כלומר העובדה שלא יכול היה שלא להתערב אפילו בענייניה של מדינה זרה כאשר דברים גורליים היו מוטלים על הכף, מה עוד, כפי שכתב "גם היא מתערבת בענייני הפנימיים/

וגזולת ממני שינה..."
ואולי זו הדבקות האובססיבית, פיסית כמעט, באמת, שלא הרפתה ממנו והוא ממנה:

בוקר אחד גיליתי
שהאמת אינה רואה, כי אין לה עיניים
אינה אומרת דבר, כי אין לה לשון
היא לא עפה, כי אין לה כנפיים...
והוא, בלית ברירה כמעט, "אחוז אימה",
עושה את עצמו לדובר שלה:

ואו...
אתה צועק אותה
וקורא בשמה.

בימים אלה שוקדת המערכת על פרויקט שיישא את שמו ולכשיסוכמו הפרטים בהצלחה, נפרסמם כאן.

*

הגיליון הקודם "ספרות ומוסיקה: תווי פנים" היה גיליון מיוחד בעריכתו של אורי הולנדר, שזכה לעניין רב הן בשל נושאו הלא שגרתי והן בשל משתתפיו מן האקדמיה ומחוצה לה, וזו הזדמנות להודות להם ולעורך על תרומתם.

הגיליון החדש חוזר למתכונתו הקבועה והמוכרת. מלבד זאת נפרדים רפי וייכרט, רותי ירון פרדו, עודד פלד ועמוס לויתן מהמשורר משה בן-שאול שהלך לעולמו לאחרונה. משה בן שאול שהיה מבכירי המשוררים של דור המדינה, מתרגם, מבקר ועורך מוכשר, היה גם ממשתתפיו הקבועים שלך 'עתון 77' ופרסם בו משיריו ומרשימות הביקורת שלו. הסתלקותו בשיא יצירתו (ספר שיריו האחרון מכאן, לא מכאן בהוצאת קשב, ראה אור בימים אלה ממש) היא אובדן שאין לו תמורה.

ולצד המדורים הקבועים - ביקורת ספרים, שירה וסיפורת - שיש חשיבות בהופעתם השוטפת, עוסקים הפעם שלושה מן המאמרים המרכזיים בספרות מקור ישראלית: אבי גיל על ספרו האחרון של א"ב יהושע *אש ידידותית*; ננסי עזר על *דולי סיטי* מאת אורלי קסטל בלום, שהופיע בהוצאה מחודשת; ויאיר מזור ברשימה קצרה על *אותו הים של עמוס עוז*.

המדור "מצד זה" עוסק בספריהם של יורם קניוק על החיים ועל המוות, נועה רון דיין *מקומי*, נתן יונתן *שירים שנשארו* ועוד.

ועם כניסת השנה האזרחית החדשה, ולהדי ויכוחים על תרבות, תקציבים, קיצוצים וביטולם וחוזר חלילה, נקווה לשנה פורייה, שתאפשר לנו להוציא לפועל את כל שאנו מתכננים.

נילי מילוא

פריטה

שנה - ליעקב

'ש'לשים'... 'שנה'... וזה לא גיל...

נתת לי זמן -

די ש'יהיה בידי לפרט

שיר

על המיתר.

כפי שראוי.

אך כתמיד - לא כפי הראוי

הוא נאצר. פה. ממתין

וממתין בחוה. בלתי פריט

- "את הלא מפירה

את הרחוב איך קראו לו

שהיה בפולין, בו קונים מגפי עור גבוהים?!"

שאלת-קבעת שבועים לפני

ולא לראשונה

- כן... הנהנתי שבועים לפני ולא לראשונה...

- "אני רוצה מגפי עור ארפים ורפים עד מעל לברכים".

הוספתי וכנפתי לאות שהבנתי... - כבר פתחתי פקדון בבנק...

- "טוב...אז... זכרי

את חיבת לי...

- זוכרת... זוכרת...

זוג מגפי עור ממתין...

ממתין...

והשיר -

הפוחת יד בקמצנות להתפרט פה -

האם הוא תחליף מטבע ראוי

ומני?!

24.12.2007

ש. שפרה: **משי לחשת לי**, הוצאת זמורה ביתן 2007, 171 עמ' "מתחשק/ לה להכריז אני נתינה עות'מאנית/ גאה בת למיעוט קטנטן מצטמק/ והולך בלי דרכון ואשרת כניסה למחוז/ געגועים, נולדתי באותיות בה' באיך, מונה/ ירחים מוכת סהר מלא..." (עייפה).

ישראל אלירז: **הלא יאמן פשוט ישנו**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, 107 עמ' "הלא יאמן פשוט ישנו והוא/ משתרע ממש לפני עד למרחק/ שהעין הולכת אליו לגעת בו/ והוא מן הדברים הפשוטים" (הלא יאמן פשוט כאן).

ישראל אלירז: **מחברות חורף**, הוצאת כרמל, סדרת כבר 2007, 99 עמ' "אם תביט בראי, יביט בך/ הילד שלא אמרת עוד/ לראותו לעולם// אני עומד מאחוריו רועד כמו איזו/ הוויה עודפת" (עלינו לחשוב על זה כעל מוסיקה).



אגי משעול: **קודים דברים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק, סדרת זוטא 2007, 126 עמ' מבחר. "מה אומר לנימים הקטנות/ ומה אומר לדיריות/ עכשיו כשפסיקי גשם אלכסוניים/ מטפטפים לאורך שירי/ עד לשלולית שבתחתית/ הדף?" (יקליפסו).

ענת לוין: **אנה מסתובבת לאט**, הוצאת אחות בית 2007, 54 עמ' "כך נולדנו: מכוערים וקהים/ ומה קרה לשאריות הבד? / (אוזניים קטנות, ידיים, פנים ירכיים, קו

העורף ההולך ומתכופף)/ מי שם אותנו כך?" (היום נמלא חשכות).

אורית מיטל: **שירי כרידה**, הוצאת כרמל, סדרת קסת 2007, 103 עמ' "מדי פעם עלינו לאפשר לזרים לגעת בנו/ יש לנו לשם כך אביזרים: מוקפות עור מבחוץ/ ומבפנים, מסוגלות לבלום זעזועים/ (הידיים היו אבא, השפתיים היו ההורים, / טבעי להפקיר את הגוף, לציית, למי שהעניקו לנו חיים)" (גופים).

נתאל לאור: **אותות**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, קרן רבינוביץ סדרת ריתמוס 2007, 76 עמ' ספר שירים שלישי. "הטליבן אספו מהעיר את הטלוויזיות ומסמרו לעמודי הרחוב. / הנתינים הוקיעו בהר את בני שאול. / עשרת בני אגג תלויים, ונוח. / גורי בשר בענפי-עץ נקשר בן השטן. / רצפה מטה על צור מתחילת קציר. / מתי יתך מטר?" (קללת אלוהים תלוי).

קולות מן הים האחר, ערך: עמי אלעד בוסקילה, **שירת נשים ערביות בת זמננו**, הוצאת קשב לשירה 2007, 146 עמ' אנתולוגיה לשירה ערבית מודרנית. שירים של שלושים יוצרות ממש-עשרה מדינות ערביות. ביניהן: פדוא טוקאן, נדא חורי, סועאד א-סבאח ואחרות. "מאז שנשרפתי אני פונה בדברים אל הגינים/ ואינני יודעת כיצד נולדת בי המרדנות/ אינני יודעת כיצד נסער בקרבי המוות/ מאז שנולדתי אני פונה בדברים אל האהבה" (פנייה בדברים מתוך אי-ידיעה, נדא חורי, מערבית: חנה עמית-כוכבי).

ליליאן דבי-גורי, **על נהרות וימים**, הוצאת כרמל 2007, 120 עמ' "פסנתר על גבה/ הבטחה לא מופרת/ אצבעותיה תמיד נעות/ לה רק סולמות/ מים עד נהריים מגיעים/ בוסתנים עולים במכונף ויורדים/ תמונת מצב בכל זמן ומקום" (ילדה ופסנתר בשלוש תמונות).

נורית קוטלר: **תבוא, אבל בלי העיניים**, הוצאת ספרית פועלים סדרת מפתנים 2007, 102 עמ' קובץ ראשון. תשעה-עשר סיפורים

קצרים, המציירים סיטואציות יומיומיות, שתמיד יש בהן גוון נוסף, גם של חיוך וגם של מסתורין.

עדנה שמש: **אמסטל**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, סדרת קסת בעריכת יובל שמעוני, 159 עמ' אם מנסה לפענח את הזרות העומדת בינה לבין בנה היחיד, אשה ננעלת בלילה מחוץ לביתה ונקלעת למדורתם של פועלים פלשתינאים, נערה-אשה מוגבלת בשכלה מחפשת אהבה ואחרים. הסיפורים בקובץ, שהוא ספר ביכורים לעדנה שמש, מצטיינים בעושר לשוני וברגישות לשפה ולרבידה, לא פחות משעלילתם נוגעת בקורא באמת הדקה שבהם.



רפאלה בילסקי: **חתולי הרחוב שלי**, הוצאת כרמל 2007, 220 עמ' המחברת עוקבת אחר תולדותיה של קהילת החתולים שבשכנות לביתה, ובטיפולה, במשך כארבע-עשרה שנה. תיאור חיי החברה, ההירארכיה, מעשי הגבורה, גילויי חברות ודפוסי אימהות, הופך את חתול הרחוב האנונימי לחיה מוכרת, מרתקת ומעוררת אהדה.



הדרה לור: **מקומיים**, הוצאת זמורה ביתן 2007, 302 עמ' סאגה הנעה בין זמנים ומקומות. עיתונאי ערבי מזהיר את שאול גליקסון, בן למשפחה חיפאית ותיקה, מפני שותפות עסקית עם איש עסקים מרמאללה. לאחר שהוא מתייעץ עם דינה אחותו, היא יוצאת בעקבות סוד משפחתי, הקשור בחייהם המשותפים של יהודים וערבים בארץ.

ריקה רוטו סינה: **הסיפור שלי עם שמעון**, הוצאת גוונים 2007, 78 עמ' תשעה סיפורים קצרים, שבמרכז כל אחד דמות אנושית - מחפשת, מתגעגעת, ובאופן כלשהו, מוצאת את מבוקשה. כדבריו של שמעון, גיבור אחד הסיפורים וגם דמות אמיתית: "המקום מוזמן לנו את האנשים שאנחנו צריכים לפגוש, ובזמן הנכון".

זאב ז'בוטינסקי: **שמשון**, מרוסית: פטר קריקסונוב, הוצאת כתר, סטימצקי 2007, 320 עמ' תרגומו השלישי של הרומן. יחסיו של שמשון עם הפלישתים. שמשון על פי ז'בוטינסקי היה מנהיג טבעי - "גיבור, שופט ונזיר" - שקם בתקופה שבה "אין מלך בישראל", באנלוגיה לתקופת המנדט הבריטי.



בוריס אקונין: **מות אכילס**, מרוסית: יגאל ליברנט, הוצאת ידיעות ספרים 2007, 371 עמ' ספר רביעי בסדרת תיבת פנדורין, הדיפלומט לשעבר והבלש פנדורין נגד הרוצח השכיר המסוכן, אחימאס ולדה.

אלכסנדר בלוק

מרוסית: מירי ליטווק

רכבת

רוסיה

מוקדש למאריה איינונובה*

מאחורי זכוכית הקיצו אנשים,
הקיפו במבט רוגע
את הרציף, שיחי גנה כמושים,
אותה, את השוטר - סמוך אליה...

רק פעם אחת קצין שברשול
השעין מרפק על ארגמן קטיפה,
החליק מבט עליה בחיוף צלול...
מבט - והרכבת כבר חלפה.

כה אין אביב חיים תפל,
בחלומות ריקים דואב...
עגמומיות דרכים, פסי ברזל...
-- בחריקה קורעת לב...

אחח! מה נאמרו! הלב מזמן כבה!
קדות אין ספר, תחגוניים, תפלזות!
אחח! כמה מבטים מלאי תקוה
שלחו אל תוך עיני הריק של רכבות...

לא, אל תגשו, הניחו לה,
לכם - אחד הוא, לה - הסוף עדיף.
אם נמחצה ברפש או באהבה,
בגלגלי קרון - זה הינו תק: הכל מכאיב.

14 יוני 1910

לצד הדרך במורד עפר
תשכב היא ותביט, כבחיים עדיו,
מטפחת צבעונית על השער,
יפה וצעירה היא.

ארע כה בעבר: הולכת בהלוך יציב
לקול שריקה המגיעה מבעד לחרשה רועשת.
את הרציף המתארה תקיף
ותחת גג התחנה תמתין נרגשת.

שלוש עינים בזהקות - לקראת -
תלתל קפויץ, וסמך רך כפה פניה,
אולי מן החלון רק מישוהו אחד
יביט ביתר תשומת לב - אליה...

חלפה שרשרת הקרונות הארבה,
מקצב מדוד - הם רעדו משקשקים;
כחלים וצהבים - בתוך שתיקה,
שירה ובכי - בקרונות הירקים. **

כמו בזמנים טובים ועתיקים
נשמטת רצועת רתמה דלה
ופתולים על ציורי החשוקים
שוקעים בבין התעלה...

נוף הבקתות האפרפר!
הו, רוסיה של אביונים,
לי צליל שיריך הנסער -
כמו דמע אשר ראשוני!

בי אין עליך רחמים,
אשא בכל בלא תלונות...
מסרי אוצר יפיה מפעים
למכשף היצרות!

אם יפתה או יכזב,
לא תותרי - ולא תפל רוחך,
ורק הרהור עמל דואב
יקחה מעט את זיו יפיה...

מה לך עמל? אין כה טינה:
נהר יכיל עוד שתי דמעות!
מרחב שדות - אינה שונה,
סודר משהו על הגבות...

ואז יקרה הלא-סביר:
מסע ארך ידמה קצר
כשבמרחק מסע יאיר
מבט חטוף מתוך סודר.
אם קול עגלון ינהם בשיר
חדור יגון המאסר!..

18 באוקטובר 1908

* מאריה איינונובה - אחותו של יבגני איינונוב, ידיד קרוב של בלוק.

** ברוסיה הצארית צוינו קרונות המחלקה הראשונה בכחול, השנייה בצהוב, והשלישית בירוק.

מתוך אלכסנדר בלוק - מבחר משיריו הרואה אור בהוצאת יגונים; זהו הספר הרביעי בסדרת שירי רוסיה

פוטו שטריקר

אורי הולנדר: ימי הקונסרבטוריון התל-אביבי, הוצאת קשב לשירה 2007, 48 עמ'

"יש לי בבית", כותבת אלזה לסקר-שילר, "פסנתר כחול / ואיני יודעת אף תו". הפסנתר עטיפת ספרו של אורי הולנדר הוא שחור. הרקע סגול והוא, כפי שינוגן בהמשך הספר, יודע כל תו.

חדר הלידה של הידיעה הזאת מצולם כבר על העטיפה. ואני מתכוון לתצלומים היפהפיים של הקונסרבטוריון התל אביבי.

במילים אחרות: אם יש את נפשכם לדעת מניין נחל הולנדר את שיריו, הרי שהקופסה השחורה מסתרת ברחוב שטריקר.

הולנדר, אם תרצו, פותח את הקופסה הזאת, מגלה את מקום ההשראה, דואג שצלמו אותה, והשירים שלו הם פס הקול בסרט הדוקומנטרי שהוא מצלם במצלמה מעט סוריאליסטית.

בספר הקודם שלו (*הפסנתר הנודד*) הודפס החלק הראשון של המסע. הולנדר הניח על לשון הילד שהיה את המילה "קונסרבטוריון" ולעס אותה בתאוה רבה. הוא ניקב לעצמו ולקורא את כרטיסי הכניסה לקונצרט הראשון, הניח על הקלידים "עגן", "שגל" ופרלודים של דביסי, טיפס על סולמות ואפילו הלך בעקבות השמועה לראות את עגן על גג הקונסרבטוריון נחשפים שדיים של בחורות ערומות. על הנער שהפיץ את הדבר יגיד הולנדר "הוא ניגן קנטטות עצובות, וזכה בפרסים". מעניין, אגב, מה עושה היום אותו נער. האם הוא מביים סרטים פורנוגרפיים ומנגן ברקע קטעים מ"כך עושות כולן"?

טוב עשה הולנדר שבחר לכלול את החלק הזה בספרו החדש. אליו נוספו חלק ב' וחלק ג' ושרביט סמוי מהעין מתנופף בלהטוטנות של קוסם מול שלושת החלקים האלה.

לא במקרה השתמשתי במילה "קוסם". הולנדר טומן את פסנתרו הממשי והמטאפורי בכובע, מעלים אותו, ושולף אותו כל פעם מחדש. הוא אוהו בכנפו כבאזוני שפן ומרוויח בכבוד את מחיאות הכפיים.

החלק השני מאמץ בתת מודע שורות אחרות משירה של לסקר-שילר: "...ארבע ידי כוכב פורטות כתמול / בסירתה שוררה אשת הירח בשמיו- / כעת סואנים העכברים במחול. // שבורה מערכת הפסנתר על קלידיו..." (תרגם נתן זך). זהו המחזור המלנכולי, המלנכוליה במקרה של הולנדר מתחרות באירוניה. זה מתחיל ב'קרוסול', השיר הכי אקזיסטנציאליסטי בספר. הוא רואה "צמיד מרשרש לקרוסולה" של מישהי שבמרחק השנים תשמין רגלה. "צריך" יגיד המשורר בשלוש השורות האחרונות של השיר, "לקרוא הרבה ספרים / כדי שיהיה על מה לחשוב / אחרי שנמות". ותחשבו שכל הסארטוריות הזאת התחילה בקצה הנמוך של רגלה של זאת שאפילו שמה נמחק.

אחר כך יבואו המורות לפסנתר ולאנגלית והולנדר יהיה הרב חובל ב"ספינת המושגעים". לשיר הוא

קרא 'הספינה שטה', וכשתקראו אותו בקול רם תשמעו שהוא מפליג גם לחופים הקרקסיים של נינו רוטה.

בשיר אחר, 'סימפטיה', תוצג מורה רומנייה שתחמיא לשלמה גרוניך, וב'פינת הילדים' יעשה הולנדר וריאציה על זך ויכתוב "מת המורה שלי למתמטיקה / זה לא עובד / עם מורה לפסנתר". זה



בהחלט עובד על מגרש האירוניה שהולנדר יודע לכדרר עליו כל כך יפה. זה עובד כמו שבשיר אחר ('בגטלות') הוא בועט כדור לעבר אביון ("במקום ללכת בגדולות" וכו'). שיא של האירוניה, לטעמי, יתרחש בשיר 'תחרות רובינשטיין'. לא תשמעו צלילים מהרפרטואר הצפוי של אותה תחרות, אלא את קול ההיתקלות של הסדרן אורי ברגלו של "נשיא המדינה החמישי". הסדרן שבורח לפינה אפלה בהיכל התרבות יסחוט מן האפלה הזאת את כל החושך שלא הצליחו למחוק ורקורי התחרות. האירוניה - בכתב ידו של הולנדר - היא הטיפקס שבו הוא מסתיר את הווידויים הגדולים. אבל זהו טיפקס שאפשר לגרד בקלות והגרפולוגיה של אותו כתב יד תתרחש בין קוצו של " לגנדרנות של הפי הסופית.

החלק השלישי הוא הגראנד פינאלה. הדיבור על מוסיקה מגייס עוד שחקני חיזוק מהקולנוע ("סינמה פרדיסו", "שמונה וחצי"). סימני הקריאה של הפסנתר מתחלפים בסימן שאלה, "ידעתי שאנטוש", כותב הולנדר באחד השירים. בשיר אחר הוא יתעשת ויגיד "פסנתרן נשאר פסנתרן". המסך יורד בשיר הלפני אחרון, 'האי של ארתור'. אחריו יבוא ההדרן. ההדרן במלוא הדרו: "אצל רומנטיקנים קודם כל מתים / אחר כך מתחילים לחיות. / מי שהיית / לא היה / הלשון צריכה להיות שקטה / והחיים, בדוטה אחר / בדוטה. צריך לומר, בלשון / אמת, לכל צריחי / ומבוכי: מי שניגן חי / מי שניגן מת".

אין ספק שהפסנתר מכחיל בשיר הזה. הולנדר יודע שרגע אחרי סיום הקונצרט הקהל יתפור. השירים החזקים שבספר שלו ממשיכים להתנגן גם כשהמסך יורד.

נ.ב.

לספר מצורף דיסק. הולנדר מנגן באך, דביסי, גרוניך ונינו רוטה. את הפסנתר שלו אפשר להניח גם בקרנגי-הול וגם בסלון של כל מערבון. בקרנגי-הול יש ריח של 'שאנל 5' ובסלון ריח של אבק שרפה. תמהיל של הריחות הללו אפשר להריח על גזעי העצים השתולים סביב הקונסרבטוריון. ❖

הדקה ה-91

אשכול נבו: משאלה אחת ימינה, הוצאת זמורה-ביתן 2007, 336 עמ'

אם הייתי מדמיין מוטו דמיוני למשאלה אחת ימינה, ספרו המרגש של אשכול נבו, הרי שהיה מעתיק אותו מ"עציץ פרחים", שירו של ביאליק: "מן החלון / פרח עציץ / כל-היום / הגנה יציץ. // כל חבריו- / שם בגן, / הוא לבדו / עומד כאן". בשורות האלה מקופלת הפואטיקה של הלבד. הפואטיקה של פרח העציץ המוכן לוותר על שעות ההשקיה המדויקות כדי להתערבב בחבריו מהגן התלויים בחסדי הגשם או הממטרה.



אבל יאמר מיד: זוהי כמובן אשליה אופטית. אשליה דומה מאפיינת את הגיבור במשאלה אחת ימינה הוא נראה פרח עציץ, הוא נראה ילד-טוב-חיפה שהחיים מדי פעם חומקים מבין אצבעותיו. לפעמים הם משאירים לו מזכרת (הגרב של יערה, למשל), אבל המזכרת במקום שתרגיע רק ממשכה לבעור ביד.

בכל מקרה הוא די נהנה להשכיב את עצמו על ספת הפסיכיאטר, לשמוע את גניחת הסדין ולפעמים אף לרחם על אותו סדין. הכל מתחיל ונגמר באהבה. לאהבה יש מנוע טורבו הממשיך לדהור במחשבה גם אחרי שהבחורה שלך קפצה מהמושב המרופד להגה של המכונית ממול.

המכונית ממול, למרבה האירוניה או הטרגדיה (מחקו את המיותר), רשומה על שם חבר שלך, ושניכם (החבר ואתה) רשומים באותו מסדר שבו לחברות

גבריאלה אדם



אני כותבת
את מה שאיני יכולה לצייר;
ואלו ציירתי,
הייתי אבלה על כל המלים
שלא יכלתי לכתב.



הזקנה מתמתנת באביב, שכורה,
מתענגת משפעת חושים
כמו שוכחת
לאן הייתה אמורה ללכת או לעמד מלכת.

הו צפרים, יוגקי דבש, דבורים וחפושיות,
מלאו את גרוני בבשם שקד,
ושירתכם תמחה את קולות הרדיו
שהתרגלתי לשמע.

גם העורב, חורש החדשות הרעות
צסוק לו באסוף זרדים לקן.

איפה הגבול של הימים,
בפניהם או בסופם?

איפה הגבול של הצורות הגדולות,
בקצה האור או בהשכת הצל?

ואם הצל רך כנוצה,
ענג כבת צחוק של תינוק,
איפה הגבול?

ואם הקו התוחם את היש מן האין הוא הגבול,
אולי היש הוא האין וגם הפכו?

וברגבי אדמה רב החום מן הצל
ושחור אין.

אולי זה הותור על היש
כמו מפת אור סגורים
שמכסה את כל הפרטים הקטנים
בבהק קיץ,

בהרים הלבנים של ירושלים
שגבולותיה נעלמים באבדן חושים עד לתורן.

וגם כמו הארה.

ספרה של גבריאלה אדם אני כותבת את מה שאיני יכולה לצייר
רואה בימים אלה אור בספרי עתון 77

שני היא לא מוותרת על בניית רובד אחד רובד
בתוך הא"ב הלכאורה פשוט. כשאחד הגיבורים,
למשל, מצטט את יהודה עמיחי המילים לא מחליקות
לו מהשפה. הן טבעיות בדיוק באותה מידה בה הוא
משכנע מישהי בענייני אהבה.
ואולי זהו סוד הקסם של משאלה אחת ימינה. נבו
מספר לנו סיפור שיש בו את כל המימים שאנחנו
מכירים (מי, מה, מתי וכו'), אבל ברגע אחד, רגע
סמוי מן העין, הופך אותנו משחקנים פוטנציאליים
לצופים. הוא מושיב אותנו ביציע, הכדורים נבעטים,
הגיבורים פעם שמחים, פעם חבולים, והמשחק כמו
כל משחק אמיתי ממשיך גם מעבר לדקה ה-90. ❖

רוני סומק

סיכוי. הוא יודע שהוא יכול גם לזנק לצד הלא
נכון, אבל כל החרדות האלה מתגמדות מול הסיכוי
שהכדור יעצור בקצות אצבעותיו. הרווח בין בושה
לתהילה הוא כמעט מיסטי.
החברות כערך מופשט עובדת שעות נוספות בספר
הזה. לכל אחד מהתברים יש חוט שדרה אחר. אחד
נהנה ממשבצות השחמט המרצפות את בית המשפט,
שני בחר להתחתן עם מישהי שהחברים מכנים
"הבוכייה" והשלישי לקח אשה המסוגלת לצייר חיוך
על פניה של "הבוכייה". בדרך ממונדיאל למונדיאל
יבקרו הגיבורים בהלוויה אחת, בבגידה אחת,
ובעיקר ילמדו מה רבים המדפים בסופרמרקט הזה
הנקרא חיים.
אני אוהב את השפה של אשכול נבו. היא מתעתעת
בקורא כיוון שהיא מצד אחד מדוברת מאוד ומצד

יש ערך מוסף.
מדובר בארבעה גברים המפקידים פתק משאלות
ממונדיאל אחד למונדיאל הבא. בשפת הכדורגל
אפשר לומר שברוח הזה, או על המגרש הזה,
יתגלגלו כדורים רבים ויהיו בו בעיטות שפיץ,
נגיחות רבות יופי, רשת מחוררת ובעיקר כמה
כרטיסים אדומים שיניף השופט המטאפורי. אשכול
נבו עושה שימוש נפלא בשפת הדשא הירוק ונותן
לגיבוריו להחליף חולצות לאורך כל המשחק. את
הצגת דמות המספר אני מעתיק משם שבחר פטר
הנדקה לקרוא לאחד מספריו, ואני מתכוון לתודתו
של השוער כבעיטת ה-11. הנדקה, כמו נבו, לא
כתב ספר על כדורגל אבל הכשירות הלינגוויסטית
של המשחק הופכת לכשירות פואטית משורה
לשורה. המספר יודע שמול בעיטה טובה אין לו

משחקי הלשון, החיים והמוות

ריקי דסקל: לחם הפנים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007, 80 עמ'

שמו של הספר, שמקורו בספר שמות (כה, 30) מזמין ציפייה למשהו רליגיזי, הנקשר למשכנו של האלוהים (כך נקראו שנים-עשר הלחמים שהוצבו על שולחן המקדש והוחלפו מדי שבת. לאחר מכן



שימש הלחם מאכל לכוהנים). ובכל זאת, במהלך קריאתי את הספר, את משכנו של אלוהים לא מצאתי. ובכלל, הספר מסקרן ומעלה שאלות, ולדסקל יש האומץ לפתוח שיר בו הקוראים מדומים לעכברים "בעיני המוגלה של הכל יכול" (עמ' 14) היודעים לשיר "בסרט שהיטלר ביים".

בהמשך, לאורך שני עמודים, נמנים שמותיהם של ערים, גנים, בתים ורחובות בגרמניה, שלאחריהם רשימת שמותיהם של גברים ונשים המסתתרים מאחורי שמם היהודי. שלושה העמודים האלה, מעצם מניין השמות בלבד, שמות גיאוגרפיים ושמות של אנשים - פורשים את הטרגדיה הנוראה של מלחמת העולם השנייה.

"דיוס האוז איסט מייין", פותח שיר 'הבית הזה הוא ביתי' שבו בית אשר שש שורותיו לועזיות. אולגה מאשה ואירנה (עמ' 29) וגם "מגדלנה, בתה של ברנרדה אלבה" חוברות ללושיה בת "הדוכס" ושוללות את השפה של לחם הפנים התנכי ביבשת אירופה ומקורותיה, וההיסטוריה האפלה שלה במאה העשרים. והנה נמצא לי פתרון ל'לחם הפנים', בעמ' 33 בשיר 'לחם קודש' שהוא "לחם אמה חסרת השיניים ולחם/ אחיה הקטנים ולחם אביה החורג". הכותבת מתגרה במוות הכובש את החיים במשחקי לשון מטוגנים שונים, כמו "אמצי את המוות אל לבך, לטפיהו", או: "הארץ דממה, והארץ דיממה",

"שעשוע, היה כתוב על אחת המצבות", ואף: "שנה טובה היתה זו לספרות העברית/ היא מתה". המוות מופיע בהרבה משידי הספר וגם הנערה בשער הספר אוחת בידה ציפור מתה. אך אין המדובר רק במוות כנושא לדין כללי או פילוסופי, כמסתבר מרשימת השמות והמקומות, או משיר כמו 'דק להורים אנחנו מתיים', שם נכתב על הורים "מבוזים על שאמרו: נעשה אדם בצלמנו", או במשפט הקשה והאירוני "אנחנו אוכלים מה שבישלו אבותינו המתים".

"אני חוששת שלבו של אדוני עומד לפקוע/ כלבו של אבי המת" כותבת ריקי דסקל, והתחושה המלנכולית מתערבת בהתרסה של בת הדור השני, שבידיה "העט שורק כמו ציור ביער" ואשר "אולי כאשת אדם, / אדמה תקרא לעצמה".

שמואל שתל

עושה חשבון בלי לעשות חשבון

יהונתן גפן: דומן אמריקאי, הוצאת כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2007, 271 עמ'

יהונתן גפן היה אחד מגיבורי ילדותי ותחילת כתיבתי. רק עם השנים הבנתי את המגבלות שבכתיבתו: מגבלות האליטה שיושבת בשמאל "הציוני". הספרים *אשה יקרה* (1999) *חומר טוב* (2001) היו משמעותיים בהבנתי את גפן ואת מגבלות הכתיבה שלו. הוא גילה את אמו, וכן גילה את עצמו בקרב חבורת בוחמה חסרת גבולות ונרקסיסטית. ההבנות הללו הותירו את שני הספרים הללו בגדר ניסיונותיו של גפן לברוא את עצמו מחדש כיוצר החותר לגלות את ההיסטוריה שבתוכה גדל. נכון, בספר *חומר טוב*, הוא לא ממש הבין את כל ההיסטוריה החברתית וההקשרים של חבורת הבוחמה הזו; אולי באשמת העורך ואולי משום שגפן לא ביקש לצלוב את עצמו ואת חבריו - למשל, אם ננסה לקרוא היכן היו הערבים והמזרחים באותה תקופה שהוא וחבורתו חגגו בתל אביב (הן כייצוג סימבולי והן כייצוג ממשי). ובכל זאת הספרים היו מרעננים אחרי הרגשת שובע מסוימת שהתקבעה בכתיבתו, במיוחד בספרי השירה האחרונים שלו (למשל: *חתול שלאפאהד*, דביר, 2001; *ושירים לנטאשה*, דביר 1997).

מספרו האחרון, *דומן אמריקאי*, התאכזבתי. הרומן מתאר את עלייתו ונפילתו של יקי מיטלמן - צייר ישראלי במשבר, שעוזב את אשתו ועוקר לארצות הברית, מגלה את ארה"ב באמצעות ג'וליה וקטיה, עולה לגדולות ונשבר לרסיסים גם שם. הנקודה שהפריעה לי במיוחד, נעוצה בעיצוב הגיבור: יקי מיטלמן מצטייר כשונא שחורים (עיצוב פרנקלין רווולט כסוחר סמים אלים; כינויי

"הכושון" שהוא מעניק לשחורים, למשל בעמ' 255), ונשים (יקי-ג'ק תופס את אמריקה כאשה מטונימית המאיימת על חייו: "הנה תראה מה אמריקה עושה ליי", "מה היא עושה לך?") שאלה דודה חנה. היא מנסה להרוג אותי", עמ' 263). יש לציין כי הוא נגוע גם בשנאה עצמית, ובשנאת המקום ממנו הוא בא: "השבת אולי פעם שמה שאני הכי שונא בעולם זה את המקום הזה, שלרגע אחד לא הרגשתי כאן בבית?!" (עמ' 25).

בכל פעם שהוא נופל, יד כלשהי עוזרת לו לקום בין אם זו ורועה הנעלמה של המדינה, שמיוצגת על ידי הקונסולית, ובין אם זו ערבות שמשלמים עליו (עמ' 256), הכדורים שהוא נוטל, ועוד. זוהי ספרות של גיבור נרקסיסטי אינפנטילי בתהליך הרס עצמי - הנחלץ בכל פעם מן הבור - כסוג של דיון באליטה, אשר לא באמת יכולה לתאר את החיים בשוליים, אלא נוגעת בקצות התודעה שלה עצמה.



בניגוד לבוקובסקי, אשר גיבוריו חווים את התלישות המעמדית ואת חוסר היכולת של המעמד הנמוך, גיבורו של גפן אף פעם לא נורק באמת לרחוב. מתוקף מעמדו החברתי, תמיד נזרקת אליו "רשת הצלה".

ניתן לקרוא את הספר כסוג של ביקורת חברתית של גפן על האליטות ועל הגיבור הפגום שהן מייצרות. מעניין להשוות בין המבט של גפן האב, לבין הסרט של בתו, שירה גפן, "מדוונות" (2007), שבמרכזו עומדת גיבורה מאותו מעמד חברתי, אף היא בתהליך הרס עצמי. האב והבת מייצרים גיבורים כמעט אוטיסטים, שאינם מצליחים ליצור תקשורת בסיסית עם הסובבים אותם; רק שהמלהכים של גפן האב הרבה יותר גרוטסקיים ולא מוסכרים: במהלך הספר מת בנו של יקי-ג'ק וגם אביו מתאבד, אך אין שום תחושה של אובדן אנושי, להפך, המוות נתפס כמעט כשיריות, כחלק מהשלכה נרקסיסטית של הגיבור ולא כאובדן של דמויות אמיתיות ונפרדות אשר עזבו את העולם.

גפן מותח ביקורת על גיבור ספרו, אך זו נבלעת והופכת לתשוקה ולהדהדה של המחבר עמו. בשל

עדינה מור-חיים

לאמי

רגעים

את ואני על אותה שמש נביט
 מול הבית מול ההר
 ליד הבוספורוס הקר.
 את דפי שירי תראי
 עפים ברות עפים בגל
 שהביא אותנו לכאן.
 עם מלים שאמרת לי
 מלים שכתבתי מאז.
 על המרפסת את ואני לבד
 האם היה זה פתצות?
 האם היה זה בכלל?
 השמש שלנו מטפסת
 עם כל אות לבד
 לא ממרת
 כמו הארץ הזאת
 של חלב ודבש
 רק בשירים נחיה כאן
 אמרת.
 האם נתיה היכן?
 למה על המרפסת
 את ואני לבד?
 מול הבית מול ההר
 ליד הבוספורוס הקר.

רוח אטית
 אוכלת את הפרחים
 נפתחים בבקרים.
 לא נותנת לך לצמח
 לא נותנת לך לשכח
 שעמך יבואו הברקים.
 גבעוליה נדירים
 יבערו מאש הזעם עם כל רעם,
 שוב כמו פעם
 כשהיית ילדה
 ורצית לגעת
 ברגעים אחרונים
 אך מול האור
 את אשה אחרת
 בדרך כל הנשים הולכת
 פרותיה נותנת
 שמלותיה מקפלת
 ברגעים דקים,
 של פנות בתי-קפה אפלים.
 לא רואה דבר
 לא רואה מחר
 עוצמת עינים
 קושרת שרוכיך
 עד עכשו.

רק מנגינה

עוד תראי איך בך יתנגנו
 בעוד רגע עכשו
 שירים שידעת מילדות
 נגונים שעייפת ממתיקות
 תשמעי איך כל תו לך חיה
 חרץ לך במפט אל כל האהבות
 שבהן נגעת
 אל כל התפלות
 שלהן יחלת
 לא תעצרי לאחור
 לא תאצרי מרחוק
 את ימי השקט
 האפלה את לילות הדממה
 ואת הקימה.
 רק מנגינה.

ספרה של עדינה מור-חיים הקו הלבן
 עומד לראות אור בספרי עתון 77

ואין באפשרותנו להבין מדוע האלימות מחלחלת לפעולותיו של גיבור העלילה. הוהות האמריקאית הפוגשת בזהות האשכנזית-ישראלית משאירה אותנו חסרי ידע באשר לגיבור הרומן. יתרה מכך, גם אם נאמץ את הדחייה ואת הברות שמפגין מיטלמן כלפי ההיסטוריה הפמיניסטית או השחורה בארה"ב כחלק מהתקה של דיון בחברה בישראל, נגלה בעצם שחזונו החברתי של גפן מצומצם ושמרני. במסווה של ספר ביקורתי על דמות הגבר הישראלי בארץ ובחו"ל, אנו מקבלים ספר קונפורמיסטי המאשש סטריאוטיפים ומתחמק מהעמקה במבנה החברתי - בישראל וגם בארה"ב. ואולי אמירתו של יגאל שוורץ בגב הספר כי הספר "עושה חשבון מבלי לעשות חשבון" מאפיינת יותר מכל את מגבלות הספר.

מתי שמואלוף

דוגמנית. הנשים הללו מבטאות את תפיסתו של גפן לגבי הפוליטיקה של הזהויות בישראל. המעבר של גפן מזהות לזהות משקף את סלידתו מהיכולת הנשית להעמיד זהות חזקה ואסרטיבית (כחלק מהדחייה שלו את הפוליטיקה של הזהויות ואת הדיבור התקין פוליטית). גפן גם מבטא התעלמות מההיסטוריה כמעצבת אותן. לא ברור מה עומד מאחורי פעולותיהן ובחירותיהן של הנשים, והן, למעשה, קריקטורות חברתיות. הקונפליקט היחיד שמזוהה עמן הוא העמידה מול הגבר הדוחה, המתקדם במסלול של הרס עצמי. אי ההתעמקות ברקע החברתי מעצבת גיבור בעל יצר הרס עצמי, שאינו מודע למקומו הפוליטי. הוא מאדיר את עצמו אך אינו מודע למקומו ביחסי הכוח בחברה שכזו. הוא לכאורה עוקר לארה"ב, אך נותר בישראל - עם אותה שפה עברית שכותבת את הסיפור; עיורון טריוויאלי אחד מתחלף במשנהו,

כך לא רק שאיני מקבל את הביקורת שמשמיע גפן דרך הגיבור המרכזי, אלא אף חושב שהיא מסוכנת. אי הבנת המצב החברתי בישראל ובארה"ב, ההתעלמות מיחסי הכוח בין הצבעים, ממעמד האשה, ומעוד שאלות מפתח, יוצרות רומן המתאפיין בנטיות שמרניות. רומן המבקש להצטייר כביקורתי ומבקש מתוקף זאת את הזהות הקורא - אך בעצם מחזק עמדות קונפורמיסטיות. למשל, המאפיינים הסטריאוטיפיים בדמויות נשים בחייו של מיטלמן; עדנה, שמוצאה אשכנזי, אם ילדיו, עובדת בסטימצקי, שחוזרת בתשובה לאחר שבנה (תום) נהרג בלבנון ובתה גלית עוזבת לגרמניה; ג'וליה, ממוצא אמריקאי ומזרחי (בת לאב מזרחי, מאפיוזי, אלים ודוחה), שמביאה אותו לארה"ב, גומלת אותו מהתמכרויותיו ונוטשת אותו לטובת מערכת יחסים אחרת; קטיה, דוגמנית ממוצא רוסי, שהופכת לחשפנית וחוזרת לבסוף להיות

לפרוץ את הבועה הפקיסטאנית

נאדים אסלאם: **מפות לאוהבים אבודים**, מאנגלית: צילה אלעזר, הוצאת מטר 2007, 399 עמ'



ספר זה, המומלץ בחום, מתאר פן חשוב בחיי החברה הפקיסטאנית. הדגש הוא על גולת המהגרים הגדולה החיה בבריטניה ועל קשריה האמיצים עם "הבית הישן" במדינת האם. מפות לאוהבים אבודים הוא ספר עב כרס. נדמה כי הוא משקף מגמה מעניינת הצוברת תנופה בעולם הספרות היפה: יותר ויותר ספרים, החובקים כארבע מאות עמודים ואף יותר, מצטופפים על מדפי הספרים החדשים בחנויות. מגמה זו מסמנת שינוי בתפיסה הקודמת, על פיה ב"עידן הדיגיטלי" אין לאנשים די זמן וסבלנות לשקוע בספרים שעלילותיהם מתפרשות על מאות עמודים ולכן עדיף פורמט קצר יותר.

עטיפת הספר, פרי יציובה של עדה רוטנברג, ססגונית ובלתי שגרתית, וההקפדה על הצד החזותי בולטת גם בין דפי הספר. התרגום מצוין ושם הספר נאמן לכוונתו בשפת המקור. השפה עשירה והתיאורים מענגים. כבר משפטי הפתיחה של הספר מובילים את הקורא אל חוויה מהנה: "שמאס עומד בפתח הדלת ומתבונן באדמה, במגנט שהיא, המושכת אליה פתיית שלג מהשמים. בקצבם המכוון והקמעט מוחלש, הם נופלים כנוצות השוקעות במים. סופת השלג שטפה את האוויר מהניתוח הנישא אל תוך הבתים מהאגם הסמוך עם המוח דמוי הקסילופון... נטיף קרח נשבר מעל ונופל כפגיון זוהר אל עבר שמאס, מתנפץ על מדרגת האבן שהוא עומד עליה, והופך לאבקה לבנה כשם שגוש סוכר מאבד את שקיפותו כשמוחצים אותו...".

נוסף על השפה העשירה והמעשירה, בולט גם תוכנו של הספר ומסמן נקודת ציון חשובה בתחום של "ספרות הגירה". נחשולי ההגירה מן העולם השלישי אל המערב הפכו לחיוזין נפרץ והם מתעצמים כל העת. הספר שלפנינו נע על ציר ההגירה פקיסטאני-אנגליה, שהוא כמעין המתגבר. הקולוניאליזם הבריטי בפקיסטאן, החוגגת ממש בימים אלה את יום העצמאות השישים שלה, הוא שעיצב כמידה רבה את כיוון ההגירה ואת התעצמותה הנמשכת. עם זאת וחרף עויבתם את מדינת האם, ממשיכים קשרי המולדת, או "הבית הישן" להקרין בעוצמה על "הבית החדש", באופן שמרחיב את יריעת העלילה לא רק לממלכה המאוחדת ולפקיסטאן אלא גם למרחב הבלתי נראה אך רב העוצמה המעצב את חיי המהגרים בין שתי המדינות.

הספר מתמודד עם היבטיה המורכבים והבעייתיים של הגירה זו באמצעות סיפורים אישיים. מרכזי הוא סיפורם של ג'ונגו ואהובתו צ'אנדה, שקיימו את זוגיותם בחטא, משום שצ'אנדה לא הצליחה להביא לסיימם החוקי של נישואיה המעוגנים בהלכה

חורג מדפוסים אלה, בהיותו משכיל ואוהב ספרים, המעורה בחיי בריטניה ובחוקיה. הוא מנסה לפרוץ את הבועה הפקיסטאנית אך נכשל במאמציו הן במעגלים האישיים והן במעגלים החברתיים והכלכליים הסובבים אותו. קשייו מוזנים גם בידי אשתו כאוכב (כוכב), שלא כשמה, היא אינה מאירה אלא דווקא מחשיכה את עולמו ואת עולמם של ילדיו וגוררת את משפחתה למצוקות קשות. אין זה מפליא כי שמאס, שקץ בחייו לצד אשתו המרירה והשבויה בעולמה הצר, הסתחרר ברומן משכר עם סוראיה, פקיסטאנית נאה ותאבת חיים. מה יעלה בגורלו של רומן זה? האם גם אוהבים אלה ייעלמו? הגירתם של שמאס ושל כאוכב הפקיסטאנים לאנגליה, נתפסת בתחילה "רק כסידור זמני בארץ שמעולם לא נחשבה לבית - התקופה באנגליה היתה ימים של סבל ארצי, והשיבה באחד הימים לפקיסטאן - הכניסה לגן עדן" (עמ' 110-111). עם זאת, נראה כי "גן העדן הפקיסטאני" שנבנה במחוזות הכיסופים של רבים מן המהגרים הפקיסטאנים, אינו קיים בהכרח במציאות. במקרים רבים הוא נמצא במרחבי הדמיון והגעגועים של מי שבחרו לנטוש את מולדתם קשת היום לטובת חיים משופרים במדינות המערב, אך בה בעת המשיכו לצבוע בוורוד את "הבית הישן" באופן שמנע, או הקשה עליהם לממש את המטרה שלשמה היגרו.

פקיסטאן של השנים האחרונות, שבה חיים קרוב ל-170 מיליון איש, אינה מתאימה לתמונה הצבועה בוורוד. זו מדינה הסובלת מהקצנה ומאלימות איסלאמית, מתוהו ובוהו פוליטי, מקשיים כלכליים, מן המתחים הנובעים מהישענות המשטר הצבאי של פרבו מושארף (השולט מאז 1999) על תמיכת ארצות הברית, ומן המלחמה שזו האחרונה מנהלת מאז 2002 באפגניסטאן נגד הטליבאן. ההידרדרות במצבה של פקיסטאן הואצה במחצית 2007 ומצאה את ביטוייה, בין השאר, בהעצמת כוחה של אלקאעדה בצפון-מערב פקיסטאן ובעימות האלים סביב המסגד האדום באיסלאמאבאד. אבל כאוכב וחבריה המהגרים קשי היום, חסרי ההשכלה וחסרי היכולת והמוטיבציה להתמודד עם החיים ב"בית החדש", נאחזים ב"חלום גן העדן" הפקיסטאני בשארית כוחם, כי לחיבוקי נוסטלגיה ולייפוי המציאות של "הבית הישן" יש עוצמה ונוחם, המרככים את שברון הלב. ❖

יהודית רונן

בגיליון 324 התפרסמה ביקורת מאת ד"ר יהודית רונן על הספר **פונדמנטליסט בעל כוונה**, המאיר אף הוא פן בולט בחיי החברה הפקיסטאנית ובראייתה את המערב, אם כי בהקשר אחר.

המוסלמית. מאחר ששניהם, כמו רבים אחרים בקהילתם, מרגישים מחויבים לחוקי האיסלאם ולערכיו של "הבית הישן", הם עומדים מול מבויתותם וטרגי בחייהם האישיים. הקשר האינטימי בין שני האוהבים מאיים גם על עולמה של כאוכב, אשתו של שמאס, אחיו של ג'ונגו. כאוכב - מוסלמית אדוקה וחסרת השכלה - אינה מסוגלת, או שאינה רוצה, להפנים ערכים מערביים וליישם במציאות החיים החדשה. לו עשתה כך, לא רק שהיתה פותרת את מצוקות בני משפחתה אלא גם היתה מאפשרת להם לנצל את מנופי החיים החדשים לשיפור ולקידום - הסיבה שהניעה אותם להגר אל בריטניה. אלא שזו האחרונה, שכאוכב מגדירה כארץ מקוללת, הופכת עקב אי רצונם או אי יכולתם של המהגרים וגם מחמת הקשיים האובייקטיביים לפח יקוש לרבים מהם. המתח בין חיי היום יום בעיירה האנגלית הנחשלת, מוכת הפשע ומרובת הפקיסטאנים, שרבים מהם נבערים, דבקים בפנאטיות בדרך חייהם המסורתית וחוששים מכל שינוי מצד אחד, לבין המתח הנלווה ללחצי הקידום ולאתגרי היום יום במציאות הליברלית החדשה ורווית ההודמנויות להשכלה ולחופש הפרט מן הצד האחר, חוזר ומטעין את הסיפור בזעם, איבה ואלימות. אלה מגיעים לשיאם עם היעלמותם הטרגית של זוג האוהבים. האם נרצחו על רקע כבוד המשפחה? האם העדיפו להיעלם ברחבי הממלכה המאוחדת? אולי שבו לפקיסטאן?

מפות לאוהבים אבודים, ששיאו הוא כאמור בהיעלמות המעציבה של ג'ונגו וצ'אנדה, הוא אך אחד הסיפורים אשר מנקוים בעוצמה את המתחים ואת התסכולים שבין "הבית הישן" בפקיסטאן לבין "הבית החדש" בבריטניה אל קו השבר העמוק שנפער ביניהם. שבר זה מוזן באכזבות הכלכליות והחברתיות ובשברון הלב האישי.

על פי הסיפור שלפנינו, רבים מן המהגרים הפקיסטאנים בבריטניה ממשיכים לחיות בבועה הפקיסטאנית המצמיתה וההרסנית עבורם. דווקא שמאס, אחיו של ג'ונגו והדמות המרכזית בסיפור,

"נפש של גירוש"

ג'ניס רביבו: זרה בציון שירים 1984-2006, הוצאת גוונים 2007, עורך: עמוס לויתן, 180 עמ'

זרה בציון כולל בשמו ובמשמעותו את יצירתה השירית של ג'ניס רביבו כפי שנתגבשה בספריה בתקופה קצרה יחסית של עשר השנים האחרונות: את ספרה הראשון זרה שהופיע בספריית פועלים ב-1997 ואת *Zion by Itself* חטיבת שירה האחרונה באנגלית החותמת את הספר הנוכחי. כן כלולים בו שני ספרים האחרים תרגילי היסוד שהופיע בהוצאת גוונים ב-2000 ואת אחרי העזיבאלי לפני הקדיה שהופיע בהוצאת כרמל ב-2004. וכן שירים חדשים בעברית ובאנגלית שנכתבו מאז.

כנאמר על גב הספר, "המשוררת, ילידת בוסטון ארה"ב, עלתה לישראל בשנות השמונים במטרה להקים כאן את ביתה, אך מעולם לא נטשה את זיקתה לתרבות שבה נולדה. שירתה מציעה מהלך שירי מורכב מן האנגלית אל העברית ומן העברית אל האנגלית, שאינו רק מהלך לשוני גרידא: אף שעשתה את ציון ארץ בחירתה נותרה בה זרה, ואף ששבה לכתוב בשפה זרה, נותרה ציון מושא כתיבתה".

את מורכבות המצב האנושי והשירי הזה אבקש להדגים באמצעות אחת החטיבות המרתקות בספר, מחזור השירים "חזון במלון" (עמ' 93-108) שבו היא משרטטת באופן מדויק ומתוחכם רומן "אסור", אחד מני רבים, או כפי שהיא מגדירה זאת באחד השירים "חייה הסודיים של מחצית האנושות" ('אוטופיה'). אפשר לראות במחזור הזה על אהבה וניכור משל לספר כולו.

המעניין במחזור השירים "חזון במלון" הוא שמתוך כחמישה-עשר שירים העוסקים באותה מערכת יחסים, הרוב המכריע מתמקד בצורה כמעט פולחנית בזירת ההתרחשות של המפגשים - בתי מלון שונים בתל אביב. כבר אחרי כמה שירים מתעוררת תמיהה לגבי העיסוק המופרז לכאורה בפרטים שוליים: החדר במלון (לרבות מספרו), פקיד הקבלה, החדרנית, הסדינים, המיטות, המנורה, המקלחת, השירותים, השטיחים מקיר לקיר, הווילונות וכן הלאה.

בקריאה ראשונה נדמה שאולי זוהי מעין בריחה, שהמשוררת מנסה כאילו להיטות את הזרקור מהעיקר ולעסוק בנושאים צדדיים וטפלים (כלום אין למשוררת די פרטים עסיסיים אחרים לדון בהם?). במחשבה שנייה, ייתכן שהיא עושה כן מתוך מודעות מלאה, כמו במאי קולנוע שבמעין התרסה מראה לנו במקום את הרצח עצמו רק את טיפות הדם הניתזות על הקירות. אולם ככל שמתעמקים בשירים ומבינים את הקשרים ביניהם ובין האלמנטים השונים שבתוכם, מתבררת החשיבות האמיתית של הבחירה התמטית הלא שגרתית הזו. המלון איננו רק זירת התרחשות אלא סמל רב

שכבתי שנבנה בחוכמה רבה, השופך אור רב על הרומן שמנהלת הגיבורה ועל היחס האמביוולנטי שלה כלפיו. כבר ברמה הבסיסית ביותר, מתיישב מוטיב המלון עם מוטיב העל של הספר: הורות, הנדודים, היעדר השורשים. הרי אין מתאים יותר ממלון אורחים כדי לתאר הווייתה של יהודייה נודדת כמו רביבו, המנהלת את חייה בין שני קצות הגלובוס. גם המגדלור, המופיע בשיר המכונן 'המלון כמגדלור', הפותח את המחזור, הוא מושג מעולם הנדודים: "כמו/ מגדלור/ מקובע במרכז העיר/



זקוף/ יעמוד המלון/ ונשמתינו/ יחד מתקפלות [...] מאירות למרחקים/ מהכיכר/ סביב סביב/ אל דירתכם הצפונים/ אל שיכוני/ ארבעים דקות דרומית לתל אביב" (עמ' 93).

אבל יש כאן מעבר לסמליות פשוטה. רביבו רותמת לטובת שיריה את ההקבלה המהותית הקיימת בין שכירת חדר במלון לבין הימצאות במערכת יחסים עם גבר נשוי. הרי מי שמוכן לשמש בתפקיד המאהב/ת, כמו גם השוכר חדר במלון, אינו נהנה מבעלות אמיתית ומשייכות של ממש. בשני המקרים מילות המפתח הן ארעיות וזמניות, ותמיד יצטרך השוכר-המאהב לפנות את מקומו לאדם אחר בשעה הנקובה ובלי עוררין, כי אלה חוקי המשחק, וכך, כשם שהדר במלון אורחים אינו מגיע באמת למנוחה ולנחלה, כך גם אהבתה של הדוברת - חזקה ככל שתהיה - אין בה מנוחה אמיתית, אלא היא חלק ממסע הנדודים. אפשר למצוא ביטוי קולע לארעיות הזאת בשתי השורות הבאות, הלקוחות משני שירים שונים: "מימשנו בינתיים מעון לשעתיים/ במאה שקל, חלון בקושי, לא רואים את היס" (מומור לממשות', עמ' 105); "...והוא ממנה לקום על אף/ שהערב צעיר והחדר שולם/ עד הבוקר" (לחלום: זו המכשלה, עמ' 106).

מרגע שאנו מבינים שהמלון מייצג את מעשה הבגידה עצמו, נפתח לפנינו צוהר חדש אל העולם הרגשי המובע בשירים, שהיה מוסתר עד כה. אנו זוכים להצצה אל הלכי הרוח ההפכפכים של הגיבורה ביחס לאותו רומן, משום שאת הדברים שהיא לא רוצה, ואולי לא מעזה לומר על הקשר עם הגבר,

היא אומרת על המלון ועל השחקנים האחרים שלוקחים חלק במזימה. מן הצד האחד עומדים שירים דוגמת 'המלון כמגדלור' (לעיל), המציגים את הרומן באור חיובי, ואף מאדירים אותו. בשיר זה, יש במלון יסוד של הצלה, הוא דבר ששואפים אליו. הדוברת מתרפקת בלשונה על "מיטותיו הזוגיות" ועל "סדיניו הלבנים", ובהשאלה - היא רואה בקשר שלה עם הגבר הנשוי זוגיות לכל דבר, אהבה צחורה וטהורה, שמהווה עבורה קרש הצלה בים, כמגדלור לספן.

אולם יש גם שירים שהם פחות רכים ואופטימיים, המציגים את הייאוש והתסכול שיוצרת מערכת היחסים הבלתי אפשרית, וגם בהם מובע הכעס דרך הוויית בית המלון. כך, בשיר 'אוטופיה' (עמ' 108): "המלון הוא מקום שאינו קיים/ ובו איני קיימת/ אני חייה הסודיים של מחצית/ האנושות/ תיהנו/ מאחל פקיד הקבלה/ החדרנית זונה/ נדמה לי". או בשיר 'הוא לא אוהב אותי' (עמ' 103): "טוב שלא אמרתי 'להתראות' / לפקיד הקבלה/ כי אין לי חשק לראותו שוב/ חדר 303 לא היה נעול / ועיני השכובה הצעירה היפה / נפערו/ חדר 302 היה מוכר, לא? / זיון מצוין והבהרת/ כמובן/ שאתה עדיין אוהב את אשתך".

שני השירים מדגימים, לדעתי, כיצד משליכה הגיבורה את כעסה העצמי על עובדי המלון, אולי משום שאינה יכולה לשאת את המחשבה שהם יודעים בדיוק מה היא עושה שם, ואולי אפילו חושבים אותה עצמה לזונה.

לקוראים אשר מתקשים לחוש אמפתיה למצבה של הדוברת, מספקת רביבו מעין הסבר בשיר 'אשת מלון' שבו היא כותבת: "נדרשת נפש של גירוש [...] וגם גלות ארוכה ממגע בתי / כדי לראות הרפס וילונות אוטמים/ שטיחים חוצים מפני/ חדרי אמבטיה; ולא לחשוב/ על אומללות כלשהי" (עמ' 104). והנמשל ברור.

הספר זרה בציון מספק הצצה מרתקת לתוך אותה "נפש של גירוש", על רבדיה השונים, ומאפשר לקוראים לטעום עוד משירתה המגוונת והרחבה של ג'ניס רביבו.

ברק פז

ולא תהיי עצובה לעולם

צביה ליטבסקי: לקיר אחד קראתי בית, הוצאת כרמל 2007, סדרת כבר בעריכת ליאת קפלן, 63 עמ'

האם למילה יש גבולות? יש, אבל לא למילה שבשיר. המילה "קיר" בשיר יכולה לקבל משמעות של בית מאושר. היחסים שבין האם לבת יכולים לקבל גוון מיוחד, אקסצנטרי, ובו שני עולמות, ואז למילים בשיר אין גבולות ויש סוד. "אני ואת/ הוא מלכות עתיקה, / מלכות של שירה נלחשת בסוד". המשורר הוא סוליסט. מי מקשיב לו? קודם כל אלה שקרובים לו. צביה ליטבסקי בחרה שם לספרה, "לקיר אחד קראתי בית". השם היפה הזה הוא כשלעצמו שיר לירי. הטון השירי עדין, ואנו שומעים את האם הטובה מדברת בשפה פיוטית עם בתה.

מתחת לשולחן
אולם מלכות רחב ידיים
בו אני ואת
באצבעות זריזות
הופכות
ענות לקסם.
(עמוד 9)

בציור הלשוני המדבר מקבל חיות אנושית: בלילה זוחל המדבר; "שלב" בשיר אינו קר, אלא חם מאוד. יש קלות גמישה בציורים הלשוניים, זורמה. כן, אני אוהב שירים זורמים. אני התאהבתי ב"קיר" שקראו לו "בית".
"אני פתית שלג קל / צונח על חלקת מימך, / נמס במגע" (עמוד 13).

בכל שיר ישנו ריתמוס שמארגן את הרגשות וקובע את המשמעות הלירית, ודוחף אל הקיר, אל האהבה. והאהבה מקבלת שם נוסף.
תני לי פנים.
תני לי שם (עמ' 13)

השירים הם חלק מן התרבות. הליריקה חושפת את יופיה של השפה ואת המהות הפנימית. כך גם שירים של צביה ליטבסקי. יש בהם מן האהבה הטהורה. הקשר שבין אם לבת בספר הוא המוטיב המרכזי. המסרים בשירים חזקים וזוהרים. יש בהם חשיבה, רגשות ושלמות אמנותית. "אני ממציאה בשבילך את הגשם", כותבת המשוררת, או שמא מצוירת? ובחריזה לא בנאלית היא מראה לנו את הציור הלא-עצוב. "ריקוד - חמוד - בקול רם - לעולם".

הנה ארקוד לפניך ריקוד,
ריקוד הארבות, מצחיק וחמוד,
הביטי, מיד תצחקי בקול רם,
ולא תהיי עצובה לעולם.
המילה "אמא" בספר יכולה להיות הכל - משהו גלובלי ופרטי. יש בה המשכיות וסבל. שמחה וכאב.



בגבולות ראיתי
מתקלף העומק
גלד אחר גלד.
הו, תפורות הגעגוע,
אמא

בשיר של צביה ליטבסקי - ציפור המוות קטנה - ואינה מפחידה. היא מסמלת את החיים. את זה שאין סוף. ואת השירים צריך לקרוא.

ציפור מוות קטנה
אוכלת מתוך כף ידי

אלברט בן יצחק יעקב

אושר: שיירי הלחם על שולחן השבת

מאיר בווגלו: עד נכון היום, סדרת "שברי לוחות" בעריכת עמית עסיס, הוצאת ראובן מס 2007, 73 עמ'

במבט ראשון - ושטחי - אפשר לחשוב שזהו ספר מהז'אנר של פאולו קואליו או סוזן פוליס-שוץ: מכתמים, ציטוטים והגיגים המתחזים לדברי חוכמה. אין טעות גדולה מזה: הקריאה בספרון הזה, הדל במילים, מזכירה יותר מכל דווקא את חווית הקריאה בחקריות פילוסופיות, ספרו המופתי, האטי והמהורהר של לודוויג ויטגנשטיין, שזכה לפני כעשור לתרגום מצויין לעברית (עדנה אולמן-מרגלית). כמו חקריות פילוסופיות, גם עד נכון היום משוטט בין סעיפיו הממוספרים בדרך לא ליניארית, לא פילוסופית, כמעט אסוציאטיבית. כמו חקריות פילוסופיות זהו טקסט הירקליטאי ופרגמנטרי, החותר תחת הדיון הפילוסופי השיטתי, הארגומנטטיבי. מאיר בווגלו, כמו ויטגנשטיין, מרבה לעסוק בדיבור ובשתיקה. כמו ויטגנשטיין הוא מותיר סימני שאלה רבים ("השעה שחלפה חלפה. איך משפט שלא אומר דבר יכול להשרות עצבות?"). וכמו ויטגנשטיין, גם הוא מבקש "לנקות" את הפילוסופיה מן השאלות ה"לא-אמיתיות". שמו של הספר, הלקוח מספר משלי (ד, יח) - "ואורת צדיקים כאור נגה: הולך ואור, עד נכון היום; דרך רשעים כאפלה: לא ידעו במה יכשלו" - מרמז על אותה שאיפה לבהירות, לדיון ענייני ה"מטהרה" מן המטאפיזיקה, מן ה"התפלצפות" במובנה הרע. לפני כעשור למדתי



אצל ד"ר בווגלו בקורס "הפילוסופיה של המתמטיקה", וגם אם לא הבנתי כמעט כלום מהרצאותיו, זכור לי השימוש שעשה באותה מילה על הטיותיה השונות - מתפלצף, מתפלצפים, להתפלצף. כמה מזור שפילוסוף משתמש במילה הזאת, חשבתי לעצמי אז. עכשיו, לנוכח הספר הזה, השימוש הזה מובן לי קצת יותר.

בווגלו (47) הוא מתמטיקאי ומרצה לפילוסופיה באוניברסיטה העברית. בעבר היה פעיל בקשת המזרחית, אך פרש ממנה והיה בין מקימי תנועת "ממזרח שמש", ששמה לה למטרה לפתור את "שתי בעיות היסוד של החברה הישראלית: שאלת 'הוהות היהודית' ושאלת 'הערכות החברתית'". בווגלו מאמין שבניגוד למחשבה המקובלת, דווקא ביהדות המסורתית - ולא בוו החילונית - טמון המפתח הרדיקלי לשינוי חברתי.

בלב הספרון עד נכון היום ניצבת שאלת האמונה הדתית. שאלה זו, מסביר המחבר, החליפה את שאלת האל - מיהו האל ומה טיבו. אם בעבר חיפשו הפילוסופים הוכחות לקיום האל (בין השאר כבסיס להצדקת האמונה), הרי כיום קיימת השקפה התופסת

צאו והכינו תפוחי אדמה

שְׁעוּל חוֹרָה חוֹרֵק טוֹרֵק
 בְּרוּחַ תְּרִיס רְעוּעַ
 אֶף שְׁאִינוֹ שְׁלִי - שְׁלִיהוּ.

תפוחי אדמה ביאליקאים נמים בצד עגבניות ארצישראליות.

בֵּין הַקְּשֵׁי לְמִצָּא מְקוֹם לְשֶׁבֶת
 לְקִשֵׁי לְמִצָּא מְקוֹם לְכַתֵּב
 עוֹמֵד הַקְּשֵׁי לְמִצָּא.
 עוֹמֵד הַקְּשֵׁי.

וּפְרוּפֵי גֵרְדָּה אוֹמְרֵת לְהִיּוֹת בְּמַגָּע עִם הַקְּשֵׁי.
 אֶף שְׁאִינוֹ שְׁלָהּ שְׁלִכְהוּ.

הצלחת הכחולה (והסדוקה) של ילדותי

כָּכֵל שְׁאֲעֲשֶׂה וְלֹאֵן שְׁאֲפַנֶּה
 יְבוֹא יוֹם שִׁיְהִי לִי
 יִרְכִּים גְּלוּשׁוֹת כְּמוֹ לְאִמִּי
 אוֹתָן אֲתִבְקֵשׁ לְהַנִּיחַ
 מִבְּעוֹד מוֹעֵד
 עַל הַצִּלְחַת הַסְּדוּקָה הַהִיא.

ספרה של רינה בשן הצלחת הכחולה של ילדותי
 עומד לראות אור בספרי עתון 77

אֲנִשֵּׁי שֶׁמֶשׁ עוֹטִים מְגָבוֹת וְחֻצְפָּה
 מְטִילִים חֲתָתָם תַּחַת הַשֶּׁמֶשׁ.

פְּעַם, עִם אֲנִשֵּׁי הַשֶּׁמֶשׁ הֵהֵם -
 הֵהֵם שְׁעוֹטִים מְגָבוֹת וְחֻצְפָּה
 אֲשֶׁר מְפִילִים גִּרְגָּרִים, כְּפִכְפִּים
 תִּגְרַח חֲמַתָּה שֶׁל אֶרֶץ בּוֹעֶרֶת.

פְּעַם עִם שַׁחַר
 נוֹאֲלֵתִי לְצֵאת
 כְּתֵף אֶל כְּתֵף עִם אֲנִשֵּׁי שֶׁמֶשׁ
 (מָה אֶרְכָּה הַדֶּרֶךְ!)
 בְּעוֹד הֵם לוֹבְשִׁים חֻצְפַּת־אֲדָמָה
 נִמְלֵא עוֹרֵי יַיִן - נִשְׁלַק לְעִיפָה.
 וְאֶסְתִּיר חֲרַפַּת עוֹרֵי צְרוּבָה
 חֵיק יִרַח רַחוּם
 (זֶרַח לְמַחְצָה)
 מְעִינֵי אִישׁוֹשׁ מְמוּחָוּם
 בּוֹלֵעַ חֲמָה וְלֹא נוֹדֵעַ.
 וַיְהִי בִקְרִי וַיְהִי בִקְרִי
 וְהִנֵּה הִיא חֲמָה.

מְדֵי הַשֶּׁמֶשׁ תָּלוּ בְּאֶרֶץ
 מְזוֹפְרֵת עוֹן
 אוֹ יְבוֹא יוֹ...
 מוֹל אֲנִשֵּׁי שֶׁמֶשׁ נִצְבָּה חֲמוּשָׁה:
 מְשֻׁקְפִים, כּוֹבֵעַ וְקֶרֶם הַגָּנָה.

הפרגמנטריות המאפיינת אותו מותירה חללים רבים וסימני שאלה: "אושר: שירי הלחם על שולחן השבת". לכן נדמה שהצהרתו של ויטגנשטיין ב"פתח דבר" לספרו מתאימה גם לספר הנוכחי: "אין בחפצי, באמצעות חיבורי, לחסוך מן האחרים את החשיבה. אלא, ככל שניתן, לעורר מישוהו למחשבות משלו". ❖

יצהר ורדי

שהמתפלל נדרש לעשות משהו אחר". ומהו אותו דבר אחר שהמתפלל נדרש לעשות? ראשית, לזנוח את המחשבה שהתפילה היא התחברות לאינסוף. כי התפילה והאמונה מתאפשרות דווקא מתוך תודעת הסופיות. "היא זמן, או התודעה של הסופיות, הם חומר הגלם של המתפלל". ובמקום אחר: "היכן שלפילוסופים חשוב לומר 'אינסוף' מספיק למאמין לומר 'רבבות' או אפילו 'אלף'". ספרו של מאיר בוזגלו הוא ספר מאתגר.

את האמונה כאקסיומה, כנקודת מוצא שאינה דורשת הוכחה. "זה לא בגלל שהאל התגלה בסיני אני מקבל עלי את המצוות", אמר לו פעם ישעיהו לייבוביץ, "אלא בגלל שאני מקבל את המצוות אני מאמין שהאל התגלה בסיני". ואם ענייננו באמונה, ולא בהוכחות לקיום האל וכדומה, הרי "לא חשובה דעתך על שאלות מטאפיזיות או על שאלות קיומיות. ולא בגלל ששאלות אלה הן אינטלקטואליות", 'מלאכותיות' ומייצרות בסיס לסקרנות ולגאווה, אלא בגלל

הופכת את הפנים החוצה, ושורדת

מרדכי גלדמן: **זיהי כמראת הכסף, ביאנקה אשל גרשוני: ממיטב יצירתה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, 122 עמ'**



בעידן השעתוק הטכני, טען ולטר בנימין, אבדה ההילה של יצירת האמנות, אבדה נוכחותה המאגית והחד פעמית. ספר זה מציב מול טענה זו אפשרות שונה בתכלית - האמנית כשאמאנית המנסה להניע כוחות רוח באמצעות פעולה בחומר, חד פעמיותה של עבודת היד, האיקונו. הן מצד הצורה והן מצד התוכן ישנה פה הצהרה מרשימה בעקביותה לגבי היותה של יצירת האמנות אובייקט חד פעמי של חומר המוליך לעולמות של רוח. ספר האמנות כאובייקט, ספר האמנות כמוליך - נקודת מוצא זו נוכחת כבר בעיצובו של הספר. הכריכה בצבע כחול-סגול עמוק עם טקסטורת בד מחוספסת. על הכריכה מודבק תצלום של פני האמנית עצומת עיניים, שצולם בידי מרדכי גלדמן והוצג בעבר בתערוכה "גדי דגון-מרדכי גלדמן, מותי א'". הטקסט הארוך והמפורט של מרדכי גלדמן שמקדים את תצלומי העבודות הוא אישי מאוד ובעל אפיונים פסיכולוגיים בדרך הניתוח והפרשנות שלו. כאשר הוא עוסק בשימוש שעושה האמנית בזהב, לדוגמה, הוא אומר: "...הצהרות עזות ומקושטות, המבקשות לפצות על פצע, הנובע מדימוי פגום למדי של הנשיות אשר אותו נחלה בילדותה..." (עמ' 6)

הפנים המושכים בספר זה - הוא מאפשר לעקוב אחרי מהלך חיים שלם של יצירה וכמו ברומן של אייריס מרדוק - לעבור עם האמנית חוויות מערערות, להתפרק, להיבנות ולצאת נקיים ופשוטים יותר. אני חושבת שלא במקרה עלתה כאן בדעתי הדוגמה של סופרת אשה. יש משהו מאוד נשי בדרך בה עוסקת ביאנקה אשל גרשוני בחוויית הקיום, בטקסי הוודו הפרטיים שהיא מעבירה את האובייקטים שלה, בין אם יצרה אותם בעצמה ובין אם נקרו על דרכה. יחד עם זאת העוצמה שבה היא מטעינה את היצירות, בעיקר אלה הפיסוליות, ובמידה פחותה בהרבה לטעמי היצורים, היא העוצמה שהופכת את המקרה, את האובייקט, האישי ביותר, לכזה שמסוגל להגיע למגוון צופים ולחבר בינם לבין מה שבילית ברירה אקראי לו "הנשגב".

ביאנקה אשל גרשוני יוצרת תכשיטים, פסלי קרמיקה של חדי-קרן ושל צבים ומציירת ציורי שמן. היא עוסקת באמצעותם בארטיקה, במוות, בתחייה, בטמא ובקדוש. אלה נושאים שמקובל לנהוג בהם זהירות ואילו אשל-גרשוני לא נוהרת, ובכך כוחה. היא מתאבדת על העבודות, הופכת את הפנים החוצה, ושורדת. זהו אחד

איילה דוכס

איילה דוכס - בוגרת המדרשה לאמנות. מנחת קבוצות שיחה לבני הגיל השלישי; מתמקדת בעבודתה בקריאה ובכתיבה של טקסטים.

על השחיטה

ז'ואל אגלוף: **הסחרחורת, מצרפתית: לנה אטינגר, הוצאת בבל 2007, 143 עמ'**



"עבור בעלי החיים כל יום הוא טרבלינקה", קבע יצחק שבסיס-זינגר בספרו **כותב המכתבים**. זהו המקור לספרו של ז'ואל אגלוף של **יום הוא טרבלינקה**, בו הוא סוקר את תולדות יחסי האדם ובעלי החיים מאז העת העתיקה ועד ימינו ומצביע על דפוס קבוע בהיסטוריה האנושית: "ראשית, בני אדם מנצלים ושוחטים בעלי חיים; אחר כך הם מתייחסים לבני אדם אחרים כאל בעלי חיים ונוהגים בהם באותו אופן". **הסחרחורת**, ספרו הרביעי (הראשון המתורגם לעברית) של הסופר הצרפתי ז'ואל אגלוף, משרטט תמונה סוריאליסטית מבעיתה של יחסי אדם-חיה, זאת בלי לשחרר אף רמז דק להתרחשותה של השואה. ההימנעות מקישור ישיר או עקיף למלחמת העולם השנייה, מקנה לספר מעמד של משל קיומי נוקב, הבוחן את מהות החיים בחברה שנדמה כי עושה כל שביכולתה על מנת להכחיד את עצמה. קריאת הספר הקורד הזה, אף שהוא מתובל בהומור שחור מצוין, מעוררת תהייה וחרדה באשר לעתיד להתחולל במציאות עולמנו, שעל צווארו כאילו תלוי שער-עצר של ספירה לאחור, מופעל בידי מנגנון להשמדה עצמית.

אחרת - מסגירות מציאות קיומית עכורה שאין מפלט ממנה. גיבור הסיפור, עובד משחטת בקר אכזרית, מצהיר בפתיעה שלמרות הסרחון והמתח התוקפים מכל עבר, ביום שיעוב - העיניים שלו "יהיו רטובות". בינתיים הוא רוצה להעביר את היום בשינה ולהצליח להימלט מחלקי מטוסים המתרסקים באורח קבוע ומתפורים על בתי התושבים. הבילוי המועדף הוא ביקור במזבלה הציבורית, שם לא משעמם אף פעם, בחיפוש אחר אוצרות ובליווי נחילי יתושים, זבובים וחרקים. אף שמדובר בניסיון להתקיים בעולם שכולו חידלון, יש בחיים הללו ניצוץ של תקווה ועוגן, ארעי אמנם, של שייכות. גיבור הסחרחורת הוא תוצר של אסון אקולוגי ואת התנהלותו אפשר להגדיר כניסיון לשרוד על רקע של אפוקליפסה סביבתית. תיאורי המקום, שאיננו מוגדר בציון גיאוגרפי או בזמן כלשהו, ספוגים מלנכוליה המכסה קמעה על פשיטת רגל מוסרית שגורותיה כה מושרשות, עד שלא ניתן להצביע

מילות הפתיחה של הסחרחורת: "כשהרוח באה ממערב, יש ריח שמזכיר ביצה סרוחה. כשהיא נושבת ממזרח, יש מין ריח של גופרית שתופס אותנו בגרון. כשהרוח באה מצפון, עשן שחור מגיע ישר אלינו. וכשהרוח עולה מדרום, זה קורה לעתים רחוקות, למזלנו, אז זה מריח ממש כמו חרא, אין מילה

מאָרקוס קוגן פּאַפּאַגיאָרַגיו

פּרסום ראשון

ד-ל-י-ק-ט-ס-ן

תּוֹרַתִי לְזַלֵּל אֶת הַיֶּרֶק-צֶהָב הַמְּכַבֵּר.
לֹא הוּם מִיד, קַפְסוּלָה אַמְרִיקָאית אֹרִיגִינָל אֲנִי דֵיפּרְסִינְאן דְּלִיקְטָס.
דְּלִיקְטָס? אֲנִי קוֹפֵץ לְדְלִיקְטָסֵן. אֲבָל אֵין הֶרְבֵּה מֵה לַעֲשׂוֹת.

כָּבֵד לְמַדְתִּי לְבַלְעַ בְּלִי מַיִם.
רְאוּ כַּמָּה שְׂאֵנִי מְכַשֵּׁר, בּוֹלַעַ בְּלִי מַיִם, בְּלִי טַעַם, אַחֲרֵי הָאֵכֵל שֶׁלֹּא אֲכַלְתִּי.
פְּרַפְּקָטוּ! אֲנִי קוֹפֵץ לְדְלִיקְטָסֵן. אֲבָל אֵין הֶרְבֵּה מֵה לַעֲשׂוֹת.

הַתְּחַלְתִּי לַעֲכָל אֶת הַפְּרֻקָּזִים.
וְאֲנִי מֵתְלוֹצֵץ בֵּין אֲמִנֵי הַמְּשׂוֹאוֹת, הֶרֶר דּוֹקְטוֹר! הֶרֶר דּוֹקְטוֹר! הֶרֶר דּוֹקְטוֹר דְּגַנְרֵט!
פְּנִטְסֵטִישׁ! אֲנִי קוֹפֵץ לְדְלִיקְטָסֵן. אֲבָל אֵין הֶרְבֵּה מֵה לַעֲשׂוֹת.

מְכִיר אֶת עֵדֶת הַכְּרִישִׁים.
צֶלֶב קְרֵס עַל לְחֵי אַחַת, מְגֵן דָּוִד אֶדֶם עַל אַחֲרַת, לְסַמֵּךְ עַל מוֹטְצִית יוֹזֶף קוֹרְצִיק.
בְּרֵאוּבוּ! אֲנִי קוֹפֵץ לְדְלִיקְטָסֵן. אֲבָל אֵין הֶרְבֵּה מֵה לַעֲשׂוֹת.

הַקְּאָמְפֶף הַפְּנִימִי כְּשֶׁמוֹ הוּא-שְׁלִי בְּלֵבֵד.
זֶה לֹא מְרַחֵק אֶת הַלּוֹפְטוֹוּאָפֶה, הַעוֹרְבִים. לֹא מְאִימִים עַל זֹנוֹת בְּזִין.
לְלַקֵּק אֶת הָאֲצָבָעוֹת! אֲנִי קוֹפֵץ לְדְלִיקְטָסֵן. אֲבָל אֵין הֶרְבֵּה מֵה לַעֲשׂוֹת.

אֶתְמַסֵּר לְפִתְרוֹן הַרּוֹבּוֹטִים.
אֲמִישׁ שׂוֹאָה גְרַעֲיִנִית מְבַשֶּׁלֶת הַיֵּטֵב עַל הַמְּחֻשְׁבוֹת-מְקַדְחוֹת.
הֵיָה טַעֲיִם מְאֹד! אֲנִי קוֹפֵץ לְדְלִיקְטָסֵן. אֲבָל לֹא הֵיָה לִי לְאֵן לְפָנוֹת.

חֲפָשׂוּ אוֹתִי עַל וַיִּי הַבְּקָר. וַיִּוֶה לָהּ וַיִּוֶה!

ד-ל-י-ק-ט-ס-ן

מאָרקוס קוגן פּאַפּאַגיאָרַגיו - יליד 1991, מתגורר בקריית מוצקין, תלמיד תיכון אורט (זהו פרסומו הראשו מחוץ לרשת)

על מקורותיהן. אגלוף לא רומז מהיכן פרצה הוועצה, אלא מתמקד בהווה שכולו אלימות מסחררת. העובדה שרבים מעובדי המשחטה מתקשים לזכור את דרכם הביתה בתום יום העבודה, הטשטוש המוחלט בין יום ובין לילה וצרחות החיות הנשחטות שמהדהדות ללא הרף - יוצרים תחושה שהעולם כולו הוא בית מטבחיים אחד גדול, ובהעדר משאת נפש ברורה לחיים אחרים, שלטת האדישות לגורל הקורבנות, והרוע - קיצוני ככל שיהיה, הופך בנאלי.

על רקע ההרס, האפרוריות החונקת והמוות המרחף, בולט איזשהו 'יש' בסיסי, המגולם סמלית דווקא בחיטוט האינסופי באשפה. למשל, החיפוש אחר צדפים כדי לחברם לשרשרת או הקפיצה לבריכת מי מכון הטיהור והשחייה משובבת הנפש בה, משולים לכמיהה פשוטה ואותנטית ליופי ולניקיון פנימי. במקום חשך כזה, רגע קצר וחמקמק של התבהרות (ספק אמיתית, ספק למראית עין), מדגיש אמנם את האפלה המושלת, אך מסמן גם שאי שם ייתכן שמסתתרת מציאות אחרת. לגיבור הספר יש חבר אחד ואשה אחת בה הוא חושק. כך הופכים פירוורים של חברות ראשונית ואהבה בלתי ממומשת לבסיס עקרוני של ערכים המומנים תקווה לשינוי, רצון לחיות ומאבק על שמירת צלם אנוש.

הסחרחורת מרובה בתיאורים מצחיקים ביותר של התרחשויות אבסורדיות. הגיבור וחברו בורטש עסוקים בשיחות נפש פילוסופיות, מעין דידי וגיגו, גיבורי "מחכים לגודו". כמו גיבוריו של בקט, גם הם מחכים - לא ברור למי, מרבים להגג דברי טטות וכבולים בצפייה תמידית ללכת למקום אחר. מגוחכת במיוחד הסצנה בה השניים נדרשים לבשר לאשת חברים לעבודה על דבר מותו הפתאומי והמטופש של בעלה. ההתלבטות מה לומר לאלמנה הטרייה, תוך שמירה על נימוס ורגישות אנושית, מזמנת להם אפשרויות מגוונות במופרכותן, שבאחרונה מוצע הנוסח: "גברת פיניולו, נחשי מה מביא אותנו לפה?" לבסוף הם ממתנים עם האשה המודאגת, "תוהים" איתה מדוע מתעכב בעלה.

סצנה אבסורדית נוספת מתרחשת כאשר נוחתת בביתו של גיבור הספר הקופסה השחורה שנותקה מאחד המטוסים המתרסקים באורח קבוע בשמי המקום. נוכחותה האטומה, אוצרת הסוד, של הקופסה מעידה על אותו רובד קיומי חמקמק שמתגלה אמנם באכזריות מייאשת, אך טומן בחובו גם ניצוצות סמויים של אופטימיות. אולי חשיפת תוכן הקופסה השחורה, למרות שהגיבור ממשיך אותה לתיבת פנדורה, יסייע בתיקון העולם. כך גם הדגים בנחל העכור שברוב צערם מונקים אל חכות הדייגים נטולות הפיתיון, מבקשים להיחלץ מהמים הדלוחים - עשויים לסמל את גיבוריה האנושיים של היצירה, שלמרות ייאושם חולמים על בריחה למציאות ראויה יותר.

אלמנט עיצובי מרכזי בכתיבתו של אגלוף הוא ביצירת הקבלה בין בני האדם ובין החיות - וזאת מתוך מטרה כפולה: האחת - להמחיש את תהליך

ההתבהמות שעובר האדם ההופך דומה יותר ויותר לחיה; האחרת - להזהיר מפני האסון הצפוי להתרחש כתוצאה מתהליך זה - אזהרה שהיטיב לנסחה הפילוסוף תיאודור אדורנו שכתב: "אשוויץ מתחילה בכל מקום שבו אדם מביט על בית מטבחיים וחושב: הם רק בעלי חיים". חולשתו של הספר היא בניסיונותיו המאולצים של אגלוף לועזע. מדי כמה עמודים מושלל ביצירה סיפור משני, לרוב שולי, שכל מטרתו לעורר בקורא שאט נפש ותחושת גועל. מהלך זה פוגם באיכות הספר, מאחר שסתמיות הקיום המשחית כה ברורה ומשכנעת, עד שכל תוספת מלאכותית להעצמת הרושם

האימתני, מסיחה את הדעת מהמסר העיקרי והחשוב אל מחוות הפורנוגרפיה. אמנם הסחרחורת איננו מחדש הרבה בנוגע לסוגיית אחריותו של האדם על טיב התנהלות העולם, אך עם זאת, מיטיב המחבר לנסח בכתיבה קלילה וסוחפת אותה אמת נוגה וטריגית בדבר היותו של טבע האדם - אויבה המסוכן ביותר של האנושות. הגילוי המצמרר בסיום, בדבר זהותה של הדמות המופיעה על הסרט הנע המוביל את הקורבנות לשחיטה, הגם, אולי, שאיננו מפתיע, מותיר תחושה מטלטלת של התראה דחופה לפני קטסטרופה, אשר חשיבותה מצדיקה את קריאת הספר והפצתו ברבים.



יובל פז

משוררים משוכללים

אשר מציגה ספרי שירה מדויקים ומוקפדים בעריכתם, ויש לברך שהמלאכה (שיש המערערים על נחיצותה) של עריכת שירה נעשית עדיין בידי אלה שעיקרה של השירה ידוע וחשוב להם.

שניר, שעורכת זה חצי יובל את מדור השירה של הוצאת הקיבוץ המאוחד ואת כתב העת 'עלי שיח' לספרות ולאמנות, מציגה בספרה **אולי אשה טובבת כאן** שירים שרוחשים בנקודות העימות שבין התודעה המייצגת לבין המציאות. צמתים כאלו מרתקים במיוחד, היות שהתודעה

לאה שניר: **אולי אשה טובבת כאן**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, 110 עמ'

אמיר אור: **מוזיאון הזמן**, הקיבוץ המאוחד, ריתמוס 2007, 72 עמ'

רחל חלפי: **פרטים סודיים מתוך הקלסר השקוף**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ריתמוס 2007, 137 עמ'



איננה מדברת באופן ישיר ומפורש, אלא עושה זאת באמצעות ייצוגים שהיא מלקטת מתוך מציאויות שמדמים הזיכרון והחושים. כששניר מתארת נזירות בעין כרם בשיר 'הזיות', התיאור חורג מהממשי, ובעוד שנקודת הפתיחה שלו שואבת, לכאורה, ממראה ומעשים של נזירה אמיתית, ההתנסות האישית מבטאת בו דקויות של הבחנה מדומיינת, והנזירה נוהגת מעשים המנוגדים לנזירי: "הזיות סופן להמוג, / לא כן לשונה המחליקה על קרירותה של / טבעת נישואין בתשוקה ללקק את פצעי המשיח". סיפור האהבה בין הנזירה לצלוב מתנסח, אמנם, על פי טרמינולוגיה מוכרת משיר השירים, אבל במקום דיבור על אהבה, הנזירה מרשה לעצמה לפנות אליו בסוד ולהתוודות על תשוקה: "מים רבים לא יוכלו לכבות ערגתי לך / נהרות לא ישטפוה". שירה של שניר מציגים את פעולת הפעפוע של דמויות ומקומות בתודעה, וכאילו נכתבים על מקלדת של השתמעויות, קשרים וזיקות בין הדוברת לבין הסביבות הנזכרות והנחזות. מְרָגְשִׁים במיוחד השירים האוטוביוגרפיים, שבהם מזמנת הדוברת את הוריה ואת בני משפחתה למפגש שהוא למעשה זיכרון, כשהמתים שבים מתוך מותם והעבר מעמיד פני הווה.

ממשיכים לכתוב גם היום בתוך רב-המערכת של הספרות העברית. ספריהם החדשים מייצרים ציפיות לאיכות עקבית, מעין 'תעודת ביטוח' לשירה מובחרת. חבל שבציפייה האוטומטית הזו נחבא מהלך שמנוגד להיפעמות ולהתפעלות מטקסט חדש. אני מציעה, לפיכך, להשהות את הנחות היסוד שמפארות את החידוש, ולהיערך כלפי השירה בתודעה פקוחה. משוררים כאלה גוררים אחריהם היסטוריה פואטית עשירה, שתועדה בספרים קודמים, והופעתו של ספר חדש מפרי עטם מסמנת מעגל חדש של התייחסות באדוות השירה שלהם. זהו סוג אחר ומעניין של חידוש, כזה שפועל בתוך מסגרת ייצור מוכרת. הדברים אמורים לגבי ספרי השירה החדשים של לאה שניר, אמיר אור ורחל חלפי, מהמשוררים המובילים שהתפרסמו בשלהי המאה הקודמת. מעבר לעברית החיה והעצמאית שמשתמשים בה שלושת המשוררים (עברית ששייכת כיום, לצערנו, רק לדור שזכה להוראת עברית כמחוז נשלט שניתן להיאחו בו), שלושת הספרים ערוכים היטב, במובן שאולי זר לעורכים צעירים של כתבי עת לשירה: הם ערוכים לשרת את עומק הטקסט ואת המהלך השירי המוצג בספר. הוצאת הקיבוץ המאוחד מציבה עצמה כיום כאחת היחידות במפת המו"לות העברית

רבות דובר על אודות השירה העברית החדשה מאוד, זו אשר נכתבת בחמש השנים האחרונות, מאז נזרעו בשדה השירה העברית כתבי עת חדשים, שהשירה במרכזם. הטיעון המרכזי המשותף כמעט לכל העורכים נוגע לחלחול מחודש של השירה לקרקע התודעה של הקורא העברי. בין המטרות המובילות מצויות הנכחה של טעם חדש, הענקת במה, חישוף, הגעה לקהלי יעד רחבים יותר ואפילו יצירת איכויות שירה חדשות, על פי דגמים פואטיים חדשים. החידוש מסתמן מתוך המבואות והמניפסטים של העורכים הצעירים כערך ראשון במעלה. עם זאת, ההבחנה שהכוח המניע את הספרות הוא חידוש דווקא, מבליעה את זניחתה של השירה הקודמת מאחור. כתבי עת מסוימים מכירים, אמנם, בשירה קודמת, אך נצמדים להאדרת צמיחתה של האוונגרד בשירה העברית בשנות השישים והשבעים (בעיקר אצל אבידן, ויולטיר, וולך והורביץ). השירה שנכתבה מאז אמצע שנות השמונים ואחר כך בשנות התשעים של המאה העשרים ניצבת כדגם פואטי שהשפעתו ועוצמתו כמעט מובנות מאלהן.

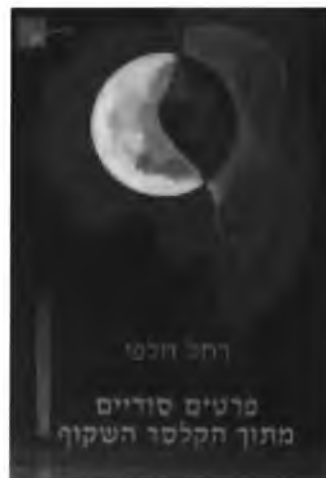
אחרי מפץ החידוש של שנות השישים נדמה שאבד אפקט כלשהו בהיקסמות של הקורא מהשירה המתחדשת, שנכבשו הדגמים והמבנים שהוצגו, טריים ומפתיעים, בעשורים קודם לכן. משוררים רבים המשיכו להתנסות בדגמים אלו כשהם מייצרים שירים יפים, אך לכאורה מבלי לייצר תמורה רבתי. ואמנם, רבים מהמשוררים המרכזיים של שנות השמונים והתשעים

של חלפי, והאופן שבו היא מזמנת את הפרטי והסובייקטיבי גם אל הציבורי והמנוכר שבין המרחבים, קושרים את הקורא בעבותות של הימשכות אל השירה שלה. זוהי, אולי, הסיבה מדוע ספרה הוא האהוב עלי מבין השלושה. אלו הם שירים שקל ונעים לאמץ אל לב. ניתן להכליל לגבי כל אחד מהמשוררים, ולומר שמוצגים כאן ספרים ששבים ומאשרים את מעמדם האיתן והמוערך בכר השירה העברית. אסטרטגיית הקריאה שמבקשת את האיכות באה על סיפוקה. כאשר אנו כופרים בדרכי הגישה האוטומטיות, ניתן להבחין בהיטלטלות שונה אצל כל אחד מן המשוררים לגבי היחס בין השיר לעולם. אצל שניר מיוצגים העולמות שהתודעה מסוגלת לחשוף בהיזכרות או בהידמות, בעבור אור מישורי העולם נטרפים והדמיוני והפנטסטי מתפקדים יחד עם הריאליסטי והמסודר, ואילו אצל חלפי השיר עוקב אחר הרפרנטים המשתנים והחומקניים בעולם והופך לפיכך את המושגים הבסיסיים ביותר של התפיסה ושל התודעה.

נוית בראל - מתרגלת בחוג לספרות באוני' תל אביב

הקטנים והדקויות שמרכיבים את העולם, שמתוכה מתנסחות הכללות מסכמות על המצב האנושי. בדומה, כאן קלסר השירים הוא "שקוף", ולא בכדי. השירים מדגימים ויתור על היסודות המתובנתים והמאורגנים, והתמסרות אל הבלתי מתוכנן והבלתי סדור. הדוברת שלה איננה שולטת במרחב המיוצג, אלא המרחבים הציבוריים והמציאות החיצונית מהווים עבורה זרם של משמעויות סותרות. היא משתאה לנוכח המארג הבלתי פוסק של פעולות והיפעלויות, ומנסה ללכוד את חלקיקי החוויה לכדי שיר, שיכיל בתוכו את היסודות הלא מתוכננים של המציאות: "כשאני מנסה לרדת / לסוף / דעתו של עולם / עוד ועוד אני נתקלת בקירות / הקירות הסובלניים / הרגילים כל כך / לעיוורים-חרשים כמוני / המכים עליהם בידיים חלשות" (עוד ועוד עוטפים). בספר זה, כמו בקודמים לו, חלפי איננה קיימת רק במקום שבו היא חושבת, אלא בכל מקום שבו היא מסוגלת להפעיל את החושים ולתפוס. כנותה

מרחב ססגוני, עשיר ומגוון ברכיביו מציג גם אמיר אור, מייסד העמותה וכתב העת לשירה 'הליקון', בספרו מוזיאון הזמן. בשלושת שערי הספר: "השעות", "כאן" ו"המבוק" מתעד אור הליכי בריאה שונים של חוויה והתרשמות מתוך תיעוד חלקי נופים שונים, קרובים ורחוקים. כך, למשל, מתואר העולם כגוף ("הלילה הוא נהר / חיה מתארכת / לוע של חשך / מאה שיני נחש" ["צל'"]) והגוף כשיר (זהו / נגמר. // הגוף שקט עכשוו. / כולו שירים. ["מיטת אהבה']), תוך חתירה לבידור היחסים בין תבניות לשון,



שמסמנות את המרחב הפנימי, לבין תבניות של מציאות, שרוחשות במרחבים חיצוניים. אור מפנה תדיר את תשומת הלב של הקורא אל הפעולה הגדולה של העולם (חוקיות הטבע, היקום והאלים) על הדובר, אבל למרות עזות התיאור של רכיבי העולם החיצוני, קשה כאן לדבר על עולם מציאותי שאין לו קיום ודאי מחוץ לשיר: "ועיני יוצאות אל העולם / בו לא ניתן להבחין עדיין / בין חלום וערות / צלילים ועלים" (חול וזמן). חלקי העולם מקיימים ביניהם קשרים רופפים, היות שהם נטמעים ונבלעים בדובר, והשיר מתגלה כמכשיר הבידול היעיל בין התכנים האקראיים של המציאות, לבין אופני התפיסה של הדובר. בעבור רחל חלפי, לעומת זאת, בפרטים סודיים מתוך הקלסר השקוף, משמעותה של החוויה נקלטת באורח בלתי מודע כמעט. העולם לגבי חלפי, מהמשוררות האהובות על קהל צרכני השירה העברית, מהווה כשלעצמו זירה רוחשת אפשויות להולדה של בבואות, אלטרנטיבות והשתברויות של "אני". בספריה הקודמים ניסתה חלפי את הקושי לקשור באופנים לוגיים (סיבתיים, טמפורליים וכד') בין האפיוודות שמתגלות במציאות תוך שהיא מתעכבת על המגוון הרנדומלי של פרטי המציאות. ניכרה בשירתה ירידה לפרטים

חצי

חצי

מוחמד אלמאע'וט

מערבית: פרץ-דרור בנאי

בית-קפה בביירות / קטע

הַשְׁתוֹקְקֵתִי שֵׁיכְנֵס אֲבִי
מְאוֹתָהּ דֵּלֶת מְזוֹהֶת
וְעָקְלוּ מִתְנַדֵּד עַל גִּבּוֹ כְּחִבְלֵי הַתְּאֵטְרוֹן
וּסְמֵרֵק פִּרְתוֹ הָאֶהוּבָה
נִזְזֵל פֶּה וְשֵׁם
כְּפִי שֶׁנִּזְזֵל הֵדֵם מִסְדָּקֵי הַקְּבָרִים
הַשְׁתוֹקְקֵתִי לְרֹאוֹת אֶת קַרְנֵיהַ הַבּוֹרְקִים
מְחַרְרִים אֶת הַשְּׁעֵמוֹם וְהַחֲרוֹת
הַרוּחַ וְהַגֶּשֶׁם וְהַקְּרִיאוֹת
וְאוֹתָם שְׂדִים פְּחוּסִים כְּכַפְתּוֹרֵי הַמְּעִילִים.

הדלת המזוהבת היא אולי דלת ממשית של בית קפה בביירות. אבל כאן, בשיר החזק הזה, היא גם דלת החלום. מוחמד אלמאע'וט מצייר לה מפתח. את המפתח הרורבי הוא שלח לזיגמונד פרויד.

רוני סומק

חגיגת בת אליעזר

גילה אביטל

טקס

חלופה

שלגיה

אני רואה
אתה צעיר ממני בהרבה
אל תגלה לי את גילה
לא אתן להפרש הדיוספרתי
להרתיע אותי

גופי רך ועדין
רוחי מלהטט
לזר רגשותי כלפיה
ניחוח אמהי קל

חזורך כן ומסקרן

אין לנו זמנים אחרים
זילת ההוה המתמשה המפנק הזה

סיפורי מבטים

נהג המונית מסתכל לי בעינים
במקום על הפכיש
אורחת בתל-אביב
נוסעת רק עד לתחנת האוטובוס

והוא:

קחי אותי לחיפה
את הרי רוצה כמוני
ולא מודה

מודה יתר על המדה:
אתה דומה להסעיר
למי שלא כאן יותר
וגם ברגע זה
נאמנה לו בדרך

שלום אדוני

הארץ פנייה לקראתי
אל עיניך החמות השוזפות
אפנה
כחמניה הסוגדת לשמש

כאן בחדר בין אנשים

שנינו

שתפי שיחה ועשיה

מרתכי מבט

עטויי חבה

גינותה ובוטחת

שלא כמו אותם האוהבים

בסירת יחודם

מטלטלי סערת תשוקתם

בלא חוף

הדבי שלי

צמרי ולבן

ספור לי ספור

ששמעתי מזמן

אודות שלגיה

ושבעת גמדיה

שזכו כל אחד

בתורו בתסדיה

וכך היא גדלה

בהרמון גמדים

חבה ושרות

מכל הצדדים

יפתה והשפילה

צברה נסיון

ומסרה את לבה

לנסיך הנכון

הו דבי שלי

ספור שכזה

הספר שמן

והתכן רזה

אמר שברחה

מאותו מתחזה

גזרה מהספר

סוסו הלכן

הן בגדי הקטיפה

לא במודה מזמן

אמר שלקחה

לשרות האקטיווי

גוף יפה ושרירי

עם מח ספורטיווי

אחר כך

לשם אנקדוטה בלבד

הסתגרה עם פרופסור

בחדר לבד

ולבסוף בחרה

מאהב מסרטים

עשירית בודדה

מכלל הזכרים

שיכתב מתוכה

שירים מפלאים

סברינה של קפולסקי

היום סניף של בנק. בעל הכרטיס
הנכון מוזמן

בקניז אלים

כשעיני שני סדקים

הגענו לארץ

הבאר הגדולה.

על חבל ורד

הדלי התנדנד

מילל כמו תן

בין ידיה לטבעת

ממלמל בשפה

שאניני יודעת

ויורד במהירות

מסחררת חושים

אל מסתור הבאר

שכחה שם שוכנת

בין פרחי הקטיפה

ודלי הבזלת

אחר כך מביש

בספירה לאחור

החבל נסוג

לאטו אל האור

ובדלי השכור

פרח איריס סגל

נעוץ בחמדה

בסברינה מחול.

מתוך 'שורות מלוכלכות'



קארל סנדברג [1878-1967] - נמנה עם השורה הראשונה של משוררי אמריקה במאה העשרים. בן למשפחת מהגרים שוודים קשי יום. לאחר לימודים לא סדירים נטש את עיר הולדתו גיילסברג, אילינוי, והיה לפועל גודד באזור המערב התיכון. אחר כך למד במכללת לומבארד, גיילסברג, עבד כעיתונאי ואיש ארגון של המפלגה הסוציאל-דמוקרטית בוויסקונסין, ושימש כמשך שנתיים מזכירו של ראש עיריית מילווקי הסוציאליסט. ב-1904 פרסם סנדברג את קובץ שיריו הראשון, *אקסטזה פויזה*, שהתאפיין בכתיבה אימג'יסטית השואבת את עוצמתה מניבים, צירופי מילים ותבניות לשון עממיות. בתקופת עבודתו כעיתונאי בשיקגו התפרסמו שיריו בכתב העת החשוב Poetry, לרבות מחזור השירים "שיקגו", שעורר חילוקי דעות חריפים בקרב המבקרים בשל החירות שהמשורר נטל לעצמו בשימוש בשפת דיבור פשוטה ובחריזה חופשית רבת עוצמה. פרסום זה ביסס את מעמדו כדמות מפתח בקבוצת סופרי ומשוררי שיקגו שהחלה לפרוח באותם ימים.

הקובץ *שירי שיקגו* [1916] בישר על הופעת קול חדש בספרות האמריקנית: שירה אורבנית, לא מחורזת, הבנויה על רטוריקה של מקצבי דיבור אשר רותמת לעגלת הפיוט את שפת העם ואת קצב החיים המודרניים בעיר הגדולה והמתועשת של המאה העשרים. שירתו נוגעת במגוון רחב של נושאים ונעה בין הקוטב האימפרסיוניסטי הססגוני והשקט, המלנכולי לעתים, לבין קוטב המעורבות החברתית - ביטוי לרחשי מצפוננו ולעמדותיו הסוציאל-ליברליות של סנדברג. בשירים כמו 'אני הוא העם, ההמון', מיטיב המשורר לתאר, מתוך היכרות בלתי אמצעית, את האיש הפשוט, המחוספס ומלא החיים, המהווה עבורו סמל והבטחה לחיי חופש. מבחינה זו, סנדברג הוא תלמיד מובהק של וולט ויטמן. כמורהו הגדול - והיטיב לנסח זאת המשורר ארצ'יבלד מקליש במסה קצרה שצירף משה דור לתרגומו למבחר משירי סנדברג - 'גם סנדברג האמין בתום לב בייעוד האדם, ויותר ממה שהיה לאל ידו להוכיח, האמין בעתידו של המין האנושי'. רגישותו "לאיש הקטן" "לאיש האפור", "לאיש שברחוב", וההערכה שרחש כלפיו וביחס ליופיו של כל דבר עממי, פשוט וצנוע, קיבלו ביטוי גובר והולך בספריו הבאים, ששניים מהם זיכו אותו בפרס פוליצר. כמו ויטמן לפניו, סנדברג היה משורר אופטימי, למרות שהעוני והמצוקה להם נתן ביטוי בכתיבתו האפילו לעתים על אמונתו באדם. קובץ השירים *העם*, פן [1936] הוא תיאור פנורמי של הרוח האמריקנית כפי שהיא באה לידי ביטוי בפולקלור, והמחבר מתמצת כאן את אהדתו לבני מעמד הפועלים ואת אמונתו בעתידם. לא פלא אפוא שהוא היה אהוב על קהל הקוראים הרחב ולא זכה להערכה רבה בקרב אינטלקטואלים ואנשי אקדמיה. סנדברג כתב גם ספרי ילדים, כינס בספר בלדות ושירי עם, כתב רומן, ספר ביוגרפי על שנות נעוריו, וביוגרפיה של הנשיא לינקולן, בו ראה דמות מופת.

קארל סנדברג

ערפל

הערפל מגיע
על פפות רגלי תתול זעירות.

על אחורים שאננים
רובץ וצופה
בנמל ובעיר
ועל בהונות רוחף הלאה.

בתים זעירים

החרק הירק ישן באזנו של שושן לבן.
החרק האדם ישן בפרח מגנוליה לבן.
כנפים זוהרות, ממיינות הצבעים אתן.
בתבונה בחרתן את בקתות הקניץ שלכן.

אושר

בקשתי פרופסורים המלמדים את משמעות החיים לומר לי
אשר מהו.
והלכתי אל מנהלים ידועים המנצחים על עבודת
אלפי אנשים.
כלם הגידו בראשם ושגרו אלי חיוך כמו
נסיתי לשטות בהם.
ואז ביום א' אחד אחר-הצהרים שוטטתי לארץ
נהר הספליינס
וראיתי חבורת הונגרים תחת העצים עם
נשיהם וילדיהם תבית בירה קטנה ואקורדיון.

ע.פ.

מזמור היוצאים לעבודה טרם שחר

השוטר בורך וקונה נעלים בקפידה; נהג המשאית בורך
וקונה כפפות בקפידה; הם דואגים לרגליהם
וידיהם. פרנסתם תלויה ברגליהם וידיהם.

מחלק החלב אף פעם לא מתוכה; הוא עובד לבד ואף אחד לא
מחליף אתו מלה; העיר ישנה בשעות העבודה; הוא מניח
בקבוק בשש מאות חדרי כניסה ומסיים את מלאכת יומו;
הוא מטפס מאתים גרמי-מדרגות מעץ; שני סוסים לו
בני-לויה; הוא אף פעם לא מתוכה.

עובדי מפעל הערגול ומפעל רקוע הפלדה אחים הם
לאפר; מרוקנים אפר מנעליהם בתם מלאכת
יומם; מבקשים מנשיהם להטליא חורים חרוכים
בברכי מכנסייהם; צוארם ואזניהם מכסים
כתמי פיח; הם מקרצפים את צוארם ואזניהם; אחים
לאפר הם.

מאנגלית: עודד פלד

הרצון לעוף

עמוס לויתן

משה בן-שאול (1930-2007)



איור: משה בן שאול

הרצון לעוף

אינני מסכים עם המתיקות הזאת
 גם לא עם פרחי אמנון ותמר הנמוכים להרגיז
 בגנות הבית הקטנות המזדהמות מפסלת הסופרמרקט
 לו יבוא גשם דק
 ויצמיח כנפים שתיים או יתכן שלש
 מפני שזקנתי
 ורצוני לעוף (עמ' 16)

גם כשחש בזקנה ובחולי, אין הוא מדדה, אלא מבקש לעוף.

משה בן-שאול היה מהמשתתפים הקבועים ב'עיתון 77' במשך השנים. הוא פרסם בו משיריו וכן רשימות של ביקורת שירה. גם בתחום זה היה מקצועי לעילא ולעילא. הכרתי את משה בן-שאול שנים רבות ואהבתי. הידיעה כי לא אראה עוד את דמותו הדקה והתמירה בנוף הספרותי שלנו, היא מכאיבה ומעציבה ביותר.

ישראל בפריז. מתוך תרבות זו יצר לימים גם את דמותו הידועה של אדם פולו, כפילו הבדוי של המשורר ומעין אלטר אגו שלו התופס מקום מרכזי בכמה מספריו. האוניברסליות של כתיבתו של בן-שאול, המקצועיות והמצוינות עליהן הקפיד תמיד, קירבו אותו מאוד גם לדורות של משוררים צעירים אותם ידע לטפח אם כעורך המוסף לספרות של 'מעריב' בשעתו ואם כעורך כתב-העת 'מאזנים' של אגודת הסופרים עד לא מזמן. שירתו של משה בן-שאול היא מגוונת, צבעונית, מקורית ורעננה תמיד. שבועות מעטים לפני מותו יצא ספרו האחרון **מכאן, לא מכאן** גם הוא בהוצאת 'קשב' לשירה. על אף מחלתו הוא מלא עוצמה ותנופה שירית. בצדק כתבה ההוצאה על דש הספר כי "ספר זה הוא מהמשובחים שבספריו והוא מתבלט בחיות לשונית, בתיאבון גדול לחיים ובסקרנות רגשית גדולה". עם זאת זהו גם "ספר של אהבה המוקדש לחברים שחסרים, ליקרים, לנופים מתכלים ולכיסופים למה שהיה ולמה שעוד ייתכן". אולם משה בן-שאול בחושי המשורר החדים שלו סירב למתיקות כלשהי בשירתו. כפי שהוא כותב באחד משירי הספר הזה 'הרצון לעוף' בבית הראשון של השיר:

למשה בן-שאול

□

את הטלפון של ארז ביטון
בקשתי, וגם את דעתך.
האם יאות? ועל שום מה?
על שום שורה שנגעו:
לדעת משהו על יצועיה, על יצועיה, יצל
שהיא בתו של משורר,
ואולי מחר כשתדבר עם אביה
תדבר בו שירה גם כן.
וודאי לי שחייכת. התרגשויות קטנות.
יפה, אמרת. אני בטוח שישמח
וספרי לי על כך.
ושוב חבקנו אהבות ישנות
את ברברה שהקדמנו לגלות, בפריז
בבר חשוק אתה, ובתל אביב אני
על גל אתר מקרי. את זריצה היפה
השיר ההוא, ואת ההיא. עכשו כל לבדיך
לפני: שנה, התעוררות
מפני המות בקשת שנה ואת החלומות
לטרוד בהם. ולא יזב עוד תם השאלות:
האתה הוא האתה והחיים כקלפה שונים?
מן ההתעוררות שאלת. מי יענה?
ומה כבר משנה?

אחד-אחד ובאין רואה

לזכרו של משה בן-שאול - אמן, רע

אחד-אחד ובאין רואה
הם הולכים, זה אחר
זה כמצרים קדמונים אל
יאור קני-סוף נצחיים.
שירת פרשי שירה עבריים
אל אבות-אבות-רוח
נאספים, חובקים סלמות
אור בנשימה אחרונה:
יעקב. עוזר. עזריאל.
איתן. יהודה. יונה. דליה.
יאיר. דוד. בן-שאול.

בשעת קבורתך, משה
עת בור ירדת, הסבתי
מבט הצדה לרגע
ואשה אלמונית
ראיתי, על אלנקה,
שוכנת עפר,
כמעט-קט, איש חברה
קדישא, פועל, טוריה
בת מתייפחת ושנים
גברים. מתי-מעט.
באין רואים.

אבן פקעה בכף
חזי ונסתי על נפשי
ממסדר אחיות ואחי
'משורה ישחרר רק' -

פיטן גם קבצן הולכים,
אחד-אחד ובאין רואה.

למשה, עם לכתו מעמנו

רפי וייכרט

בשבילים שכבר סלל. גם כאן היה הרפתקן, שנדד בין הקטלוגים הפרטיים למישורים ההיסטוריים של נוף ומיתוס, בין לאה גולדברג ודבורה בארון לאדית פיאף, בין מוזיאוני האמנות הגדולים לפרברי העיר ולתחנה המרכזית הישנה ומשם, דרומה, לבאר שבע, שבה לימד בשנים האחרונות כתיבה יוצרת באוניברסיטה ולפי סיפוריו מלאי השמחה כל כך נהנה ממפגשיו עם דור הסטודנטים הצעיר.

ואגב דור צעיר, משה היה אחד המשוררים הבודדים שקראו בשקיקה כל מה שנכתב אחריו. והיה אם זיהה במשורר או במשוררת שמץ של כישרון היה מארחם באירועי שירה שאותם הנחה במקומות שונים בארץ כראויים וכשוויים, תוך שהוא נותן להם, בשלב המשמעותי של פריצתם, תחושה של שייכות לעולמה של השירה, תחושה שהיא כל כך חשובה למי שעושה את צעדיו הראשונים בספרות. ברשותכם אקרא לפניכם רק דוגמה אחת מהיופי הרב שהשפיע עלינו משה בשיריו שלו. זהו אחד משירי הילדות הארצישראלית הנהדרים והרגישים ביותר שאני מכיר:

לוקח לי הרבה זמן לספר על ילדותי

לוקח לי הרבה זמן לספר על ילדותי
להתחיל במלה השנייה של המשפט
ליונים קוראים יונלך לפלבים נמרד
מתחת לחביות משחקת חנה חזוט
בנצני שדיה.
אבא נוטע לתל-אביב עם סנדוויצים ביצה קשה
ובכל נסיעה יש איזו חדרה נגמרת

איך מספרים זאת לאשה ולא בדרך
שוקנים אומרים געגועים, כמו הטפות היצוקות
בתוך הכרח גופי.

ליונים קוראים טיבלך ביום ו' קוטפים רקפת
בין הסלעים של דיר-יאסין.
לוקח לי הרבה זמן לאסף גרעינים של דלעת
ולחבר לקסיקון צהב.

לשדים קוראים שדלך לבטן קושרים קורסט
מתחת לפנס נפל האדון גולדשטיין
מת.

לספריית קוראים בונבונים
עצב קשור בשער רטב

חתיים שלי ארזים בקפסת סיגריות
והליכה ותורה למרחוק

משה גם הביא לנו במשך כחמישים שנות יצירה תרגומים ממיטב השירה הצרפתית. את ארתור רמבו אהב אהבת נפש וכינה אותו "אחי הצעיר". עם רוח המרד שלו הזדהה, עם טירופו בשירה ועם נדודיו בעולם הרגיש שהוא יכול להיות, כדברי רמבו, "חופשי בחופשיות". קרוב לשלושים שנה תרגם מבחר מקיף משיריו, מן הפרווה שלו וממכתביו. ספריית רמבו שלו היתה מן העשירות שראיתי, וכללה ביוגרפיות, אלבומים, יומנים, תצלומים נדירים ומהדורות פקסימיליה בשלל צורות וצבעים. אבל רמבו היה איש המרחבים. הפרא האציל. כשמשה רצה לאהוב את

אנו עומדים כאן היום בצהריים בשעה עצובה, מלווים את עמיתנו היקר משה למנוחה אחרונה. משה שכל כך אי אפשר לזהותו עם המילה 'מנוחה', משה שתמיד היה בו משהו נערי, שמת, סקרן, מתפעם. משה שהיה בעל תאבון לספרות ולאמנות ובעל תשוקת מסעות, עד כדי כך תשוקת מסעות שלא לא יצא בעצמו שלח את יציר רוחו השירי המופלא, 'אדם פולו', כפי שכתב באחד משיריו: "קח אפנוע פולו/ סע אל בהירויות התכלת".

כמי שהוציא לאור לפני חודשים ספורים את ספר שיריו האחרון והיפהפה של משה, **מכאן, לא מכאן**, וכמי שעומד בראש הוצאת "קשב לשירה", שבה ראו אור מבחר שיריו המקיף המישים שנות יצירה כל לבדי: **שירים 1954-2003**, כמו גם תרגומיו לשירת אפולינר ורמבו, נתבקשתי לומר כמה מילים על יצירתו של משה.

בקשה זאת מביסה, כמוכן, גם את הטוב שבדבורים. שהרי איך אפשר לסכם בקיצור יותר מחמישה עשורים של כתיבה למבוגרים ולנוער, של שירה ושל פרוזה, של תרגום ושל ביקורת, של ציור, של רישום, של חריטה, של עריכת מוספים וכתבי עת, של עיצוב תפאורות ועטיפות ספרים, של עיתונאות, של פעילות ספרותית בארץ ובעולם?

אנו יודעים שמשעה עסק בתשוקה דומה בכל ענפי האמנות. ראינו אותו שמח על עיצוב עטיפה מעשה ידיו לא פחות מאשר על פרסום שיר מלוטש של ז'אן קוקטו או של ארתור רמבו. עשרות הספרים שהשאר אחריו, ובהם כמה מאבני הדרך החשובות בספרות "דור המדינה", מעידים על שמחת העשייה הספרותית שלו, על כשרונה המגוון, על חושיה האסתטיים ועל עושרה יוצא הדופן. מאז ספר שיריו הראשון **מגדל שמש**, שראה אור בהוצאת "לקראת" בשנת 1954, סימן משה מסלול שהיה שלו ורק שלו בשירה העברית החדשה. העירוב המיוחד של שירה ילידית, המאוהבת עד כלות בנופי הארץ עם הכיסופים לצרפת ולמסעות באירופה ובעולם, הריאליזם ששיקף נאמנה את נופי ירושלים, בן-שמן ותל אביב עם הסוריאליזם מבית מדרשם של משורריו האהובים; המטאפוריקה המפתיעה, התחביר העירני ומלא החינניות, שבמסגרתו זכו אנשים ופרטים בכל פעם להארה מחדש. כל אלה היו מסימני ההיכר שלו. בשנים האחרונות עבר במרץ האופייני לו על תרגום אנתולוגיה מן השירה הצרפתית הסוריאליסטית, שאותה תכננו לפרסם בשנה הבאה בהוצאתנו. המפעל כמעט הושלם ואולי, לזכרו, עוד נצליח לפרסמו.

משה היה שייך לסוג המשוררים שהתחדשו בהתמדה - משיר לשיר, מספר לספר. הוא לא חזר על מהלכים שיריים שכבר עשה, לא צעד

פריז, כאשר נכסף לתרבות של הכרך המודרני, תמיד שב אל ראשית המאה העשרים, אל ג'וליילמו אלברטו ולדימיר אלכסנדר דה קוסטרוביציקי, הלוא הוא המשורר הנודע גיום אפולינר. לזכרו של משה, חברנו היקר והבלתי נשכח, שעוד הספיק לשמוח מאוד בספר שיריו האחרון שעליו עבדנו במרוץ נגד מחוגי השעון, ושתוכניותינו המשותפות נבלמו על ידי המחלה האכזרית והמהירה, אני מבקש לקרוא לסיום את שירו המופלא של אפולינר 'גשר מירבו'. כל געגועיו המודרניים של המשורר הצרפתי מצויים בשיר זה, וכל נפשו של משה מונחת לפנינו בריטוטיה ובערגתה בתרגומו העברי:

גשר מירבו

מתחת גשר מירבו תשטף הסינה
עמה אהבותינו
עליו לזכר אותי עד הנה
שמחה תמיד תבוא אחר שנכאכבה

בא הליל שעה תפעם
ימים נוקפים אני עוד כאן

זה מול זה אנחנו נשאר ויד ביד
בעוד

מתחת זרועותינו תחלף תרעד
אדוה לאה של מבטים כנצח-עד

בא הליל שעה תפעם
ימים נוקפים אני עוד כאן

כמו זרימת המים תסוף האהבה
תסוף האהבה
מה אטיים הם החיים
מה גוראה ואלמה היא התקוה

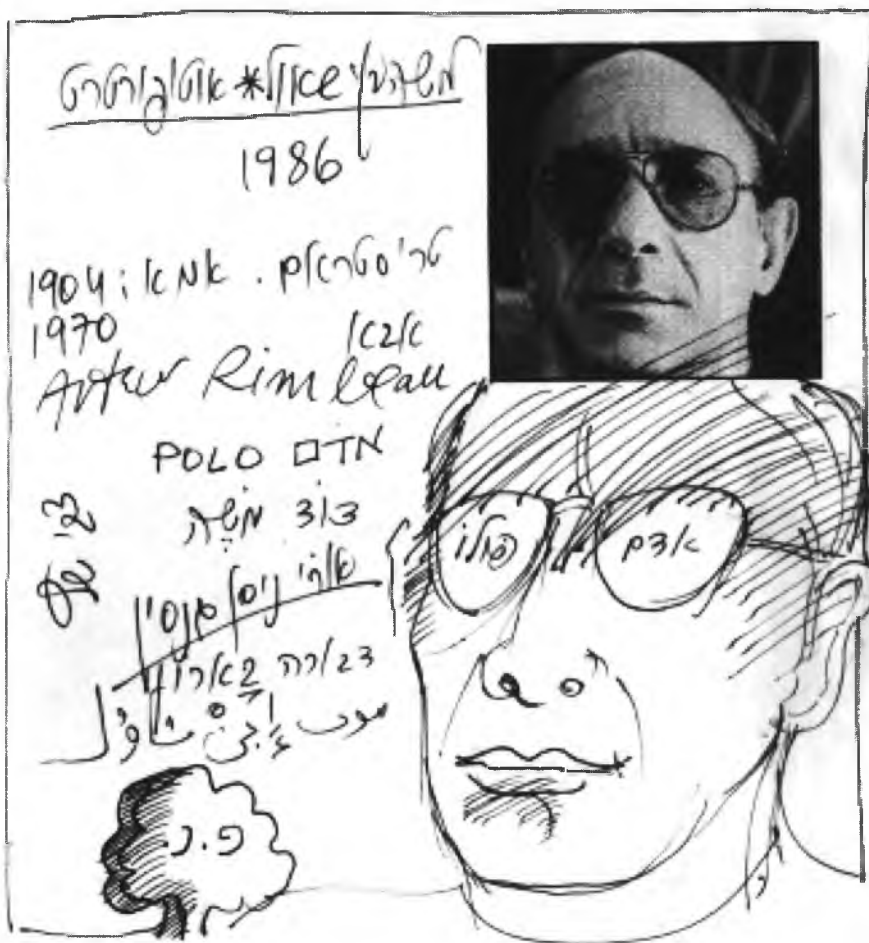
בא הליל שעה תפעם
ימים נוקפים אני עוד כאן

ימים חולפים ושבועות עונות תכלינה
לא זמן עבר
גם לא האהבות עוד תבואנה
מתחת לגשר מירבו תשטף הסינה

בא הליל שעה תפעם
ימים נוקפים אני עוד כאן

משה תמיד יהיה איתנו כאן על המדף גדוש העשייה שהשאיר אחריו ובריבוא הזיכרונות שטבע בנו, חבריו, עמיתיו לספרות ומוקירי יצירתו.

יהי זכרו ברוך



איור: משה בן שאול



דרך חדשה

על אש ידידותית מאת א.ב. יהושע

תת-המודע הקולקטיבי של יונג ונבואות החורבן של ירמיהו

במהלך ביקורו הראשון של אמוץ יערי בביתה של ד"ר דבורה בנט, הוא מבחין בתמונה תלויה על קיר המעלית הפרטית של הפסיכולוגית. אמוץ סבור כי מדובר בתמונתו של פרויד אך ד"ר בנט ממחרת לתקנו: "זה לא פרויד כאן תליתי את יונג" (עמ' 181). מאחורי תמונתו של יונג מסתתרת קופסת חיבורי מערכת החשמל. התבוננות ברומן מבעד לתמונת יונג עשויה להאיר את הרומן באור חדש, כשקופסת החיבורים ממלאת תפקיד מרכזי בהתבוננות זו.

ברומן זה מתקיים דיאלוג בין תפיסותיו ההיסטוריוסופיות של יהושע את תולדות האומה היהודית, לבין התפיסה הפסיכולוגיסטית של התת-מודע הקולקטיבי, בעיקר זה היונגיאני.

במסגרת דיאלוג זה נבחנת יכולת הבחירה של האדם ושל העם, במיוחד של העם היהודי; אגב אכך עולה עניין גבולות הזהות המטושטשים. הגבולות המטושטשים הם גם גבולותיה של מדינת ישראל, הגבול שבין לאום ודת, גבולותיה של הנפש, גבולות התא המשפחתי וכן גם גבולות היצירה הספרותית.

כיצד מתלכדות יחדיו תפיסות אלה ברומן?

כבר בפתיחת הרומן ניצב אמוץ בחניון תת קרקעי של בית רב קומות, ואפשר שביט זה מכון אל חלומו של הפסיכולוג הנודע קארל גוסטב יונג על בית רב קומות, שבתחתיתו מרתף עם פתח למערה. וכאן, גם באתר הבנייה בו פועל יערי הוא עולה במעלית מאולתרת ולאחר מכן "כורע על ברכיו ובוחר את התהום" (עמ' 38).

ואם ההכוונה ליונג אינה ברורה דיה, הרי שבהמשך הרומן חולם אמוץ כי הוא חוזר אל המעלית של ד"ר בנט, אך במקום להגיע לקומה השלישית המעלית "יורדת למרתפי הכנסת הישנה", ובהמשך החלום "לוחץ הסדרן על הכפתור של קומת המרתף ואומר לו: תתכונן לירידה בלי סוף" (עמ' 208).

חלומו של יונג על המרתף של בית רב קומות זה שימש ליונג קטליזטור לפיתוח תיאוריית התת-מודע הקולקטיבי - כלומר, התת-מודע הכולל את מאגר החוויות (הארכיטיפים) המשתמרות מדוד לדור. התגלגלות הארכיטיפים מופיעה לעתים במרומז, למשל, כשירמיהו מעצב לעצמו מעיתון חרוט אליו הוא מטיל שרצי ים וסרדינים (עמ' 155), בדומה לסודנים אשר לפני הקמת המדינה נהגו לעמוד בפניות הרחובות בירושלים ולמכור בוטנים בחרוטים מדפי עיתון (עמ' 61).

באופן מובהק הם מופיעים כשירמי שוטח בפני דניאלה את תקפותה של תיאוריית התת-מודע הקולקטיבי. זאת הוא עושה כאשר הוא מציין את ההשפעה שיש לאופי נבואות הזעם של נביאי ישראל על חיי העם בהווה: "אין לך ברירה אלא לשמוע בקיצור, מה אני חושב על הנביאים

[...] מוות, חורבן, גלות, עונש ועוד עונש, הרס מגפות ורעב [...] ואת זאת אנחנו ינקנו מנעורינו, קיבלנו את זה בתור מזון תינוקות. ולכן אין פלא שכולנו דרוכים לקראת החורבן שיגיע במהרה בימינו, אולי אפילו כמהים אליו" (עמ' 274-275).

ירמי, שבנו נהרג בשטחים מאש ידידותית, מנסה להגיע לשורש הרע ולהבינו, לברר מתי התחילה התקלה. את התיאוריה שלו על נבואות הזעם מציג ירמי בפני דניאלה, לאחר שהם תועים בדרכם חזרה לחווה, בערבות אפריקה. תחילה הוא בודק את הדרך הימנית ומיד לאחר מכן את הדרך השמאלית: "אם תהיה לנו טעות, תזכרי שמכאן היא התחילה" (עמ' 274) הוא מציין, לאחר שהוא בוחר את אחת האלטרנטיבות לדרך בחזרה אל החווה.

ניתן להניח כי עמדתו של ירמי בנושא זה משקפת את עמדתו של כותב הרומן. בראיון עם יותם ראובני אמר יהושע: "כדאי לפתוח את התנ"ך ולראות כמה נבואות חורבן וזעם על העם באו מן הנביאים. באיזה תענוג רטורי ולשון נמלצת ובפירוט מדוקדק עסקו הנביאים בדרשות חורבן מפורטות על העם הזה [...] אין פלא שאחרי כל כך הרבה נבואות חורבן וזעם, באו בפועל החורבן וההשמדה (דיוקן 2, 2003 ראיון עם יותם ראובני עמ' 40).

חזרה לנקודה של לידת התקלה

החזרה לנקודה של לידת התקלה, למקור השיבוש, היא בחזקת ניסיון להבין איפה טעינו. כך עושה ירמי עם שובו אל צומת הדרכים בניסיונו לחזור אל החווה, כך הוא עושה כשהוא חוזר אל נבואות הזעם של נביאי ישראל, וכך הוא נוהג גם בחזרתו אל הגג של המשפחה הפלשתינית בטול-כרם, וכאשר הוא צופה בקלטת הלוויה של בנו פעם אחר פעם, וגם כשהוא מנסה לזהות את היורה בבנו אייל.

אמוץ נוהג באופן דומה, כשהוא שב וחוזר אל פיר המעלית, גם כשמתברר כי האחריות לרוחות המטרידות המנסבות בפיר היא של החברה הבונה, ולא של משרדו, אשר תכנן את המעלית. גם *מכילה המשחררת* ישנו ניסיון לביות של רוחות כאשר ריבלין נאבק ברוח אמו: "בסיפוק ובגאווה על שבנו הצעיר הצליח להכניע רוח רפאים כה קשה" (עמ' 556).

דניאלה שבה גם כן לנקודת לידת התקלה, בשחזרה את מסלול גסיסתה ומותה של אחותה שולי "והרי כאן, באחת הסמטאות של השוק, החל המוות ללפות את אחותה [...] איפה זה התחיל?" (עמ' 132).

כלומר כל גיבוריו המרכזיים של הרומן מנסים להגיע אל נקודת לידת התקלה, אל הצומת בו השתבשו הדרכים, התנהלות המזכירה את זו של הממונה בשליחותו של הממונה על משאבי אנוש, שלדבריו: "יש צורך לאתר בדייקנות את נקודת הלידה של אותה תקלה, אותה היפרדות, אותה שייכות-לא-שייכות" (עמ' 56); אך בעוד שב"שליחותו" נעצר הרומן בהגעה לנקודת הלידה (של יוליה ושל הממונה עצמו), אש ידידותית מבקש לצאת מאותה נקודת לידה לדרך חדשה.

ויהושע, "מאמין גדול ביכולתנו לבחור דרך אחרת" (בראיון עם יותם ראובני). ולצד השאלות הגדולות העולות ברומן על הפתולוגיות של מערכות יחסים בין גבר לאשה, בין עם לאלוהיו, בין עם למורשתו ובין אדם לזהותו, ישנה גם תשובה - ניתן לשנות ולהשתנות, ולצאת לדרך חדשה.

זה. מבטאת אותם באופן בהיר הסטודנטית הפלשתינאית מטול-כרם, שעל גג ביתה התמקם אייל: "כל החוכמה של היהודים לא מסוגלת לקלוט איך מפרשים אותם האחרים... למה לכם קל לבדוד מקום למקום בלי להתקשר בחברות עם שום עם, אפילו אם אתם יושבים בתוכם אלף שנה? כי לכם יש אלוהים מיוחד רק שלכם, וגם כשאתם לא מאמינים בו, אתם בטוחים שבוכתו מגיע לכם להיות בכל מקום [...] אבל אתם כמה שאתם יודעים לחדור אל אחרים, אתם סגורים בתוך עצמכם, לא מתמוזגים ולא נותנים להתמוזג איתכם" (עמ' 321-322)

להגיע אל נקודת לידת התקלה ולצאת לדרך חדשה

הסטודנטית הפלשתינאית מציגה מין מצב פתולוגי מתמשך של העם היהודי, בדומה לקביעתו של ירמי כי הציפייה שלנו לחורבן בהווה היא תוצאת מורשת הנביאים מהעבר.

את תחושת הפתולוגיות הזו מחזקת התשתית היונגיאנית של הרומן, כלומר: למאגר החוויות הקולקטיביות העובר מדור לדור ישנה השפעה מכרעת על ההתנהלות בהווה, גם אם באופן לא מודע.

ברם, יהושע, לצד הצגת הפתולוגיה המתמשכת של העם היהודי, מתקומם כנגד חוסר הניסיון להיאבק בכשל מתמשך זה. הוא מאמין שתמיד ישנה אפשרות אחרת. כשהוא בוחן את מקורות האנטישמיות, הוא אינו מסתפק רק בסקירה היסטוריוסופית, אלא מתייחס לאפשרות התיקון: "באופן החיבור הייחודי והבעייתי הזה בין דת ספציפית ולאומיות ספציפית מקופלת גם חידת מבנה הזהות היהודית [...] כל מחשבה על תיקון אפשרי צריכה להתחיל משם" (שם, עמ' 30).

גם כשהוא מדבר על נבואות חורבן המגשימות את עצמן הוא מאמין באפשרות השינוי: "יש כאלה שמשתעשעים בנבואות חורבן בגלל פסימיזם ראשוני שטבוע בהם, ובגלל איזו תחושה טראגית גורלית. בעוד שאצלי העניין הוא הרבה יותר מורכב, כי אני מאמין גדול שביכולתנו לבחור דרך אחרת" ('ידיון 2', ראיון עם יותם ראובני, עמ' 40).

והרומן כולו עוסק באפשרות לשנות, בבחירת דרך אחרת, בהצגת אלטרנטיבות. למסלול היהדות ישנו מסלול אלטרנטיבי בדמות האמונה הפגאנית. אל מול השכול של ירמי ניצב השכול של סיג'ין קואנג, אל מול הארכיטיפים היונגיאניים העוברים בתת-מודע הקולקטיבי ישנה האבולוציה: "המוסרים למיניהם [...] אינם מודעים למה שמסרו בעצמם ועד להיכן תתגלגל המסירה שלהם" (עמ' 102), אומר הארכיאולוג האוגנדי.

ובעיקר בוחן רומן זה את האלטרנטיבות להתמודדות עם המוות. דמותה של שולי נמצאת ברקע הרומן. היא אינה מצליחה להשלים עם מות בנה, אינה מסוגלת להתמודד, ולמעשה הולכת ודועכת אל מותה. מול חוסר ההתמודדות של שולי עם המוות - אנו פוגשים שלוש אלטרנטיבות שונות: דניאלה, אמוץ וירמי. שלושם - גיבורי המרכזיים של הרומן *אש ידידותית* - מתמודדים לכל אורכו עם פרידה ועם מוות. שלושם מתמודדים עם מותו של אייל, בנם של ירמי ושולי. בנוסף, אמוץ מתמודד עם מות גיסתו, הפרידה הזמנית מאשתו וכן הוא מתמודד עם רוחות השאול במעלית בניין, שיו"ר הוועד שלו הוא אב שכול. דניאלה מתמודדת עם מות אחותה ועם פרידתה הזמנית מבעלה (המגונן עליה מרחוק), ונאבקת במשיכתה למוות. ירמי מתמודד גם עם מותה של רעייתו.

דניאלה, אשר רגשותיה קהו לאחר מות אחותה, סבורה כי מפגש עם נסיבות מותה של האחות ינער אותה מהאפתיה הרגשית אליה נקלעה ויחזיר לה את תחושת החיים. וזו הסיבה העיקרית לנסיעתה לאפריקה: היא יוצאת למסע בעקבות המוות. ויפה לראות כיצד הכמיהה לאירוע



פינסקר וגבולות הזהות

לאחר הפרידה מדינאלה מגיע אמוץ, כאמור, לבניין פינסקר ומנסה לעמוד על פשר הרוחות המנשבות בפיר המעלית, להבין את שורש הרע, מהו מקור התקלה.

מגדל פינסקר מכוון אותנו אל מאמרו של ליאו פינסקר "אוטואמניפיציה", אשר ממנו מצטט יהושע במסות "ניסיון לזיהוי והבנה של תשתית האנטישמיות". לאחר שהוא מצטט מן המאמר, מפרש יהושע את היגדיו של פינסקר: "העובדה שיש ביהודי חלקים בלתי מוגדרים (גם בעיני עצמו) מאפשרים ואפילו מזמינים את הלא יהודי להשליך עליהם את הפנטזיות שלו, פנטזיות חיוביות לעתים רחוקות, אבל בדרך כלל שליליות" ('אלפיים', קובץ 28, תשס"ה, עמ' 20-21). סוגיית החלקים הלא מוגדרים בזהות היהודית, ומכאן גם הגבולות המטושטשים, היא מרכזית. אמוץ מנסה לכל אורך הרומן להסיג את רוחות השאול ולהשיבן אל מקומן, כלומר לעשות סדר ולהציב גבול - וסוגיה זו עולה בכל הרומנים המאוחרים של יהושע, החל במולכו.

"הגבולות המטושטשים" באים לידי ביטוי ברומן זה בכמה אופנים. ראשית, דרך אישיותה של דניאלה. היא עוד לא השלימה את שלב האינדיווידואציה, אם להשתמש בעוד מושג יונגיאני, כלומר היא עדיין אינה מבחינה בין הדברים שאינם היא, לדברים שהם היא. היא והעולם חד הם: "היא משייטת בתוך בועה בטוחה" (עמ' 19). לכן היא מדמה את הנוסע לידה לבעלה ומציעה לו את ארוחת הבוקר שלה (עמ' 22) ומנסת לעצמה את האנשים סביבה: "אבל אינה פוקחת עיניים לדעת אם האנשים בקרבתה לבנים, שחורים או צבעונים. כולם ראויים להסתובב סביבה, כי כולם רוצים בטובתה" (עמ' 37).

גם משנתו של ירמיהו היא חסרת גבולות, וגבולות המשפחה מעט מיטשטשים כאשר מתקיים מגע מיני מסוים בין דניאלה לבין גיסה. בני דודים מתאהבים, ואמוץ הדוד השכול מציג עצמו כאב שכול בכניסה למחנה הצבאי. גבולות היצירה הספרותית נפרצים גם הם כאשר יהושע מכניס לתוך עולם הבדיון את סיפור הילדים שלו "העכבר של תמר וגאיה" וקורא לה סיפור על משפחה שלא אכפת לה שעכבר חופשי מסתובב בביתה" (עמ' 211). ולקרנבל חוסר הגבולות הזה מצטרפות גם יבשות העולם, כאשר הגבולות ביניהן מתבטלים: "לפני שניים וחצי מיליון שנים היתה אפריקה שלנו מחוברת בטבעיות לאסיה ולאירופה", אומר הגיאולוג הדרום-אפריקני (עמ' 237).

גבולות הזהות היהודית וגבולות מדינת ישראל נבחנים גם הם ברומן

המסעות הקודמים והמסע הנוכחי

ראינו עד כה, כי לצד תיאור המסע אל נקודת לידת התקלה, מציג רומן זה שורה של אלטרנטיבות, של בחירה בדרכים אחרות. כלומר יש כאן לקיחת אחריות והכרעות אשר חלקן שייכות באופן מובהק לתחום המוסר (והרי בתוך המשפחה נעשות רוב הכרעות המוסריות, ורומן זה עוסק במשפחה ומוקדש למשפחה).

זהו שינוי ניכר ביצירתו של יהושע - שכן בחלק ניכר מיצירתו הקודמת מנהלים גיבורי הרומנים מסע חסר תוחלת. הם יוצאים למסעות וחוזרים מרובם כלעומת שבאו.

אדם **במאהב** יוצא למסע חיפוש אחר מאהבה של אשתו, האמור לחלץ אותה מהמקום בו הוא נמצא, אך מגלה בסוף הרומן כי נשאר תקוע: "חיים ישנים, חיים חדשים - הוא יסתלק ואני צריך להתחיל מהתחלה. מצב רוحي - עומד ליד מכונית עתיקה ומתה משנת 47 ואין אף אחד שיחלץ אותי. צריך לחפש את חמיד - אבל עדיין אינני זוי".

יהודה קמינקא **בגידושים מאוחרים** מגיע לארץ כדי לחלץ גט מאשתו - הקשר החוקי היחיד שלו לארץ - אך בסוף הרומן הוא מוצא עצמו תקוע בבית משוגעים, תקוע בקשר עם אשתו ותקוע בארץ.

מילכו, המנסה להשתחרר מאשתו המתה, תוהה בסוף הרומן: "האם אני כבר חופשי לגמרי?"

גיבורים אלה הנמצאים בתנועה מתמדת, מוצאים עצמם בסופו של מסע ארוך, קרוב מאוד לנקודת ההתחלה, הן פיזית והן רגשית ותודעתית, והניגוד הזה בין אורך המסע לוצאותיו מבליט את עוצמת התקיעות של הגיבורים.

שינוי מסוים ראינו **בשליחותו של הממונה על משאבי אנוש**. גם שם הממונה יוצא למסע ארוך ונותר תקוע בסופו, לא יודע אם לחזור ואיך לחזור. אך הוא, שהיה בנתק תודעתי פנימי, עובר תהליך של התקרבות והתחברות עצמית, אגב מעין לידה מחדש.

הממונה המהרהר בתחילת המסע: "יש צורך לאתר בדייקנות את נקודת הלידה של אותה תקלה, אותה היפרדות, אותה שייכות-לא-שייכות" (עמ' 56), מוצא עצמו בסוף המסע, סמוך לנקודת הלידה שלו עצמו, עטוף בחיתולים "אשר הוכנו לתינוקות שהיו אמורים להיוולד במעמקי האדמה" (עמ' 214).

נושא ה'שייכות לא-שייכות', העולה **בשליחותו של הממונה על משאבי אנוש**, מוביל אותנו גם לאופי בו מתמודדת החברה הישראלית עם המוות וההשלכות שיש להתמודדות זו בשני הרומנים האחרונים של יהושע.

בשליחותו בולטת האנונימיות של המוות: גופתה של יוליה רגאייב, העובדת הזרה, מוקפת באנשים שאין להם שם מזהה, החברה הישראלית מנוכרת למוות הזה, ומתוך אותו ניכור מובלת גופתה של יוליה למסע ארוך מירושלים לארץ הולדתה מעבר לים. אך במין היפוך כיוון מתעתע, מתוך אותה התנכרות למוותה של העובדת הזרה, דווקא באה ההתחברות, ותחנתה האחרונה של רגאייב במסעה, תהיה ירושלים.

לא כך ההתמודדות של החברה הישראלית עם מותו של אייל באש **ידידותית**. כאן לא רק לחייל המת יש שם, אלא לכל דמות ודמות, זוטרה ככל שתהיה. עם מותו של אייל מתמודדים ההורים והגיסים, ואפילו הנכדים, שלא נולדו עדיין כאשר נהרג. עם מותו של אייל מתמודדת לא רק המשפחה, כי אם גם חבריו ליחידה, ולמעשה החברה הישראלית כולה. כך ניתן ללמוד גם מהיחס שניתן לאב השכול המשמש יו"ר ועד הבית: "ואף על פי שצריך לנהוג באנשים כאלו בכבוד, צריך לזכור שיש להם סדר יום שונה בראש" (עמ' 75).

והנה מתברר, שמעטפת האמפתיה של החברה הישראלית למוותו של אייל (בניגוד להתנכרותה למוותה של העובדת הזרה ברומן הקודם)

דרמטי ולמוות כדי להתחבר לחיים האמיתיים, מצטרפת לכמיהה המוכרת לנו מ"מסע הערב של יתיר", "מול היערות" ו"שלושה ימים וילד".

ירמי בוחר להתמודד עם המוות באמצעות התנתקות - התנתקות מזהות היהודית, מהחברה הישראלית ומהמשפחה. אך עוד קודם שהוא מתנתק מכל אלה, הוא עורך מסע בעקבות נסיבות מותו של בנו (בדומה למסעה של דניאלה). הוא מנסה להבין את מהות המוות, את פשרו, באמצעות הגעה פיזית למקום המוות. הוא מנסה לזהות את האנשים שהיו שותפים למוות בנו, מהחייל הלוחץ על ההדק ועד המשפחה הפלשטינית שעל גג ביתה התמקם. החזרה האובססיבית למקום המוות מובילה אותו למסקנה, שאין פשר למוות ולכן אין משמעות להתחברות להוויה הישראלית, וממילא הוא אינו יכול להתחבר לבנו. ולכן צריך להתנתק "מכל הדייסה היהודית... הישראלית..." (עמ' 60).

אמוץ, בניגוד לדניאלה ולאחיו, בוחר בחיים (בהתחברות לחיים). מיד לאחר שאשתו יוצאת למסעה, הוא מסתער, מלא אנרגיה, על פיר המעלית בניסיון להבין את הליקויים אשר הובילו להדירת הרוחות, במטרה להחזיר את הרוחות לעולם הרוחות ולהשיב את הסדר על כנו. אבחון התקלה בקומה השלוש-עשרה של הבניין ותיקונה הוא מהלך הפוך מזה שנוקט ירמי המנסה להיפרד מבנו המת, ומצטט לצורך כך את "ברוך שפטרנו מעונשו של זה", שאמר בחגיגת בר המצווה. בנוסף, מתגייס אמוץ לעזרת משפחתו, משמש שמרטף לנכדיו ומסייע לבנו ולכלתו, לאביו הקשיש ועוד.

הנה - דניאלה, ירמי ואמוץ מתמודדים כל אחד בדרכו הייחודית והשונה עם המוות, דרך שהיא בוודאי שונה מחוסר ההתמודדות של שולי עם המוות.

בחנו עד כה את האופן בו מתמודד עם המוות כל אחד מגיבורי הרומן. לצד מסלול ההתמודדות האישי - מתקיים גם מסלול התמודדות זוגי: אמוץ ודניאלה מצד אחד וירמי ושולי מצד שני.

למרות הדמיון בין שני הזוגות (אמוץ מתעב את 'מעוז צור' האלים, בדומה לירמי הסולד מהאלימות שבנבואות ירמיהו. הן בשולי והן בדניאלה קיים יסוד דיכאוני, אמוץ ודניאלה חדלים לזמן מה לקיים יחסי מין בעקבות מותו של אייל, בדומה לשולי ואמוץ) אופן התמודדותם עם המוות שונה לחלוטין.

שתלטנותו המגוננת של אמוץ מקנה לו תחושת כוח, ומכאן גם יכולת התמודדות עם הפחד מהמוות. אלה מגוננים על דניאלה מאותו פחד עצמו, כפי שהיא מעידה: "אבל הוא אדם שאהבתו ונאמנותו טבועים בנפשו, ולכן הוא לא ייתן ליאוש להתקרב אלי" (עמ' 158). ודניאלה אכן נלחמת במוות. כחלק מהמאבק היא מנסה להשיב לעצמה וגם לגיסה את התשוקה באמצעות התקרבות מינית בין שניהם, טרם שיכתה לארץ - ניסיון חלקי ולא מוצלח. כשהיא שבה הביתה היא אינה ממהרת לממש את התשוקה שהיתה נחלתה, לכאורה, קודם הנסיעה, ודאי לא את תשוקתו האמיתית של בעלה.

ירמי, אשר להבדיל מאמוץ, בורח מהתמודדות עם המוות בדרך של התנתקות, משיג באורח אירוני תוצאה הפוכה: הבריחה מהתמודדות עם מות בנו מובילה למוות רעייתו: "אני, בניגוד לאמוץ, נחלתי כישרון חרוץ בשמירה עליה מהסבל" (עמ' 164).

והדיאלוג בין אמוץ לדניאלה בסוף הרומן משקף את המסלולים השונים שעשו שתי האחיות: "אז באמת עשית חיים כשלא הייתי", אומרת דניאלה לאמוץ, "ומה את עשית?" הוא מתבדה, מוות?, "אני נלחמתי במוות" (עמ' 371), עונה דניאלה. אמוץ, שבוחר בדרך החיים, מאפשר לדניאלה מכוח חיותו להילחם במוות, בשונה מאחותה שלא יכלה למוות ונכנעה לו.

פה ורץ

פה ורץ משום בידיעה שנונה
חרוז מתעתע קושר תמונה
נוף ארצי סולח שזור בצעיפים
המשמעת שם נדרסת ואלו ההווים
מציעים למכירה שלוה ונחומים.

נחה דעתי ולא יודעת מה הניחה
אור ירק גדלק אור כבה ירק
אפלה סוחטת אור רחוק.

שם פגז פוגש בבית
שם נפרץ גדר שם שורט חתול
שם עולה ענן אבק שם יבשו המים
שם מביט חיל עיף שם הגבול

פה יושב סב ענן נשען על עברו
שבר מתאחה ואני מבין
סמל ועוד קרע מחלקה סגורה נפתחת
מדים צחורים ואחות רחמניה
מנגבת את התחת מסמיקה ומתחרטת
מסמיקה ומתחרטת

בה לה

בה לה
בה לה פתאם
ומאז ההיסטוריה לא מפסיקה לנוע.
ומאז מתחלפות המלים
ועולים תחתונים ויורדים עליונים
שמים ומים הודרים
ומולה משתאים נרגשים
כלנו

היא זו והיא והיא זו כלן
והן כמו אחת שובה את מחנו.
הן נבוא מסביב ונלך ונחזור
ונפרץ מלחמות ונפיץ חכמתנו
ונשתק כדגים ונקפא ונרעד
כשתתן מבטא עלינו
כשתתן ותרצה לקחת
כי בא
לה פתאם

ברוח הנחל

לא ברוח הנחל, לא ברוח הזו
יפל התרח מעל שנותיו
ימס הקרח מתוך חמו
לא בעת הזו
לא באנשים האלה.

פרשות מתחת למרפסת נודעו לרב
המציץ ייטיב לספרן בחוצות
לא ברוח הנחל, לא בגדות.

משב הקנים וסטיית פרפרים
ממלאים את זרימת המים
ואבני הבזלת נושפים מהמם.

גבר יושב על מרפסת
נאבק בפרות דמיונו שעולים מן הבקר
יושב ונמתח ומציץ אל מעבר
לקצה מעקהו, שצבע חסר בו
שפרח חסר בו, ששרש חסר.
יודע שאין לו לאן לאחר
רק שנותיו מתחברות
רק גילו, שנמס וזורם
לאן שזרמים הנחלים.

מעט על מיתרי שנינה וצחוק (יחסי סבא ונכדיו, מאהבת לשעבר לסבא הקשיש ועוד). והשילוב הטבעי בין עומקי השכול לבין התפיסה הקומית משהו של החיים הופך את הרומן ליצירה ריאליסטית ואידיאית מעניינת ביותר.

הכרעות מוסריות אלה נמצאות גם בקומת העל של הספר, זו הבוחנת את סוגיית הזהות הישראלית והזהות היהודית.

ומתחת לקומה זו נבנתה קומת מרתף העוסקת בלא-מודע קולקטיבי היוניגיאני. ולא מודע זה הוא חלק ממקורות הרע שהיו נחלתנו אז, והוא מקור הרע הנוכחי.

וכך, במסע בין הקומות הללו, בין אם הוא נעשה במעלית (המתוקנת בסיום) ובין אם הוא נעשה בהליכה רגלית, משייטים להם הקוראים בטבעיות ובקלילות בלתי רגילה, ואפשר שזהו חלק מסוד ההצלחה של הרומן האחרון של יהושע.

יוצרת דווקא ניתוק. ירמי אומר לדניאלה: "אנחנו הרי לא אמריקנים או יפנים [...] אצלנו יש מנהגי שכול מגובשים, שלא נוטשים את המשפחה של ההייל" (עמ' 200), ואם מנהגים אלו אינם מאפשרים בריחה מההוויה הישראלית, הרי הדרך להימלט היא עזיבת הארץ - התנתקות.

בין קומת העל לקומת המרתף

באש ידידותית פרק יהושע חלק ניכר מהמטען הביוגרפי שלו ונפרד בהזדמנות זו מאבותיו הרחוקים והפיזיים. הליך זה של התרוקנות ופרידה אפשר לסופר להציג סיטואציות שיש בהן לא רק הצגת דילמות אלא גם לקיחת אחריות והכרעה.

הכרעות מוסריות אלה מצויות בקומת המסד של הספר, הפורסת עלילה הנוגעת במוגלת הכאב של משפחה ישראלית (שכול), אך גם פורטת



ממלנכוליה של הרוח למלנכוליה של הבשר - פארודיה פוסט-מודרנית

על דולי סיטי מאת אורלי קסטל בלום

"את נוסעת בכביש חד סטרי לכיוון הנגדי" גורדון לדולי, דולי סיטי (עמ' 66)

ונצחית¹¹ וגורסת כי כל סדר ומערכת ערכים (מיתוס, דת, פסיכולוגיה) הם מבנים אנושיים בהיסטוריה, שערכם ואמיתותם ארעיים ומותנים,¹² ממחזרת באמצעות אינטרטקסטואליות את השיח המלנכולי ומעמידה בסימן שאלה את הנחותיו. בדולי סיטי קסטל בלום מהפכת באופן פארודי את הקונוונציות של השיח המלנכולי ומחליפה את המלנכוליה של הרוח במלנכוליה של הבשר, ואת מקומם של הגעגועים לגאולה תופסת אסטרטגיה של הישרדות בעולם פרנואידי שכוה-אל. בהקשר זה ראוי לציין, שבניגוד להגדרה הסטנדרטית של פארודיה, זו הפוסט-מודרנית איננה בהכרח חיקוי הבא לצורך לעג, הגחכה והנמכה של טקסט הרקע, אלא, כפי שאנו למדים מלינדה הטשיאון, הפארודיה הפוסט-מודרנית היא חזרה, אך תוך מרחק ביקורתי המלווה בהיפוך אירוני, כשהדגש בחזרה הנו על ההבדל ולא על הדמיון בין הטקסט הפארודי לבין טקסט הרקע.¹³ הניתוח להלן מבקש להראות, שהפארודיה מציעה לקסטל בלום הן זירה של התנצחות פנים ספרותית,¹⁴ המאפשרת לה להתמודד עם הטקסטים המלנכוליים בעלי המורשה העשירה והמרתיעה של העבר,¹⁵ והן מודוס לרענון צורות נרטיביות וליצירת תודעה לשונית חדשה. הפרדוקס הוא שבעצם מחזור הטקסטים של ברנר ושל שבתאי, נמצאת קסטל בלום מאשרת, בדיעבד, את נחיצותם ואת געגועיה המלנכוליים אליהם ואל המורשה שהם מייצגים.

ב.

כמו גיבוריהם של הטקסטים המודרניים הקאנוניים, שכול וכשלוך לברנר חכרון דברים לשבתאי, גם גיבורת הרומן הפוסט-מודרני, דולי, סובלת ממשבר של משמעות, שמקורו באובדן האמונה בקיומו של סדר עולם. אולם בעוד שהמשבר של חפץ (שכול וכשלוך) הוא דתי-מוסרי ושל גולדמן (זכרון דברים) הוא אידיאולוגי-אינטלקטואלי, הרי המשבר של דולי הוא ביולוגי רפואי; בעקבות הטראומה שגרמה מחלת הסרטן בה לקה אביה, כופרת דולי בכוחו של אלוהים להגן על הבריאה מפני השטן, ששלטונו על העולם מתבצע באמצעות מחלת הסרטן. אובדן אמונתה התמימה באלוהים שיגן עליה, הפחד מפני גידולים ממאירים, ורגש האשמה על שהחזירה מתוך רחמים חומר קטלני לעירוי של אביה הגוסס וזירזה את מותו, (עמ' 82), גורמים לדולי לשקוע במרה שחורה. אולם בהיפוך פארודי לחפץ המדוכדך, שאיננו מוכשר למעשים של ממש ומרבה לשגות בדמיונות, ובניגוד לגולדמן המיואש, שחיו עוברים עליו מתוך תחושה של בזבוז, סתמיות והסתיימות -

א.

בדומה לפארודיה של סרוונטס, דון קיחוטה, שלרעת פוקו' מבטאת בצורה הברורה ביותר את המעבר מן הרנסנס למודרניזם, הרומן הפארודי של אורלי קסטל בלום, דולי סיטי,² מגלם באופן הבולט ביותר את הטרנספורמציה שחלה בספרות הישראלית מן הכתיבה המודרנית לפוסט-מודרנית מצד אחד, ומן השיח הציוני לפוסט-ציוני,³ מצד שני. נראה, לכאורה, שהרומן יוצא הדופן הזה מחוסר אבות ספרותיים, באותה מידה שלבנה של דולי, הרופאה המתחזה גיבורת הרומן, אין אב והוא נקרא בשם הסתמי והכללי בן, ובמזוורתו הוא דומה אך ורק לעצמו. מבקרים הצביעו על כתיבתה של קסטל בלום כתופעה חדשה וחריגה בספרות העברית מבחינה צורנית ותמטית.⁴ הביקורת הספרותית עמדה על כך שקסטל בלום איננה מתמודדת בטקסטים שלה עם הנרטיבים הציוניים, שאולי אינם רלוונטיים לחיי גיבוריה,⁵ והיא מסתפקת בנקיטת "עמדה אדישה-חלולה" כלפיהם⁶ או בעמדה צינית יותר, שהיא מעבר לאמונה בכל חזון ומיתוס כמקור לגאולה, באשר הם המצאה אנושית, אשליה לשיכון החרדות הקיומיות.⁷ אבקש להציע כאן, שלמרות שונותו הבוטה של הרומן דולי סיטי, הוא מקיים באמצעות השיח המלנכולי יחסים דיאלוגיים-פארודיים עם שניים מגדולי הרומנים המודרניים הציוניים הקאנוניים של הספרות העברית: שכול וכשלוך ליוסף חיים ברנר חכרון דברים ליעקב שבתאי, הפרולוג והאפילוג של אפוס הציונות המתגשמת,⁸ והוא אף מתגלה כממשיכה של אותה מורשה.

השיח המלנכולי הוא תגובה לאבדה שמעבר לכל פיצוי, שבעקבותיה החיים מאבדים את טעמם ועיקרם חסר. בהעדרו של הטוב העליון שאבד מתערער הסדר בעולם, ונותרים תוהו ובוהו של מקרים לאין סוף ולאין תכלית, וסובייקט מנוכר, פצוע, וזנוח.⁹ בספרו מלנכוליה וחברה טוען הסוציולוג הגרמני וולף ליפניי, שמלנכוליה איננה רק דפרסיה קלינית פסיכולוגית שיחידים עלולים ללקות בה, אלא יש שברגעים היסטוריים מסוימים הנסיבות החברתיות מגמדות שכבה חברתית או מעמד שלם למלנכוליה פוליטית, שהסימפטומים שלה הם שיממון, שעמום אידיאולוגי, וחוסר יכולת לפעול.¹⁰ הסיפורת המודרניסטית, על כל האירוגיה שלה, היא מלנכולית בעיקרה בנוסטלגיה שלה ובגעגועיה האוטופיים לסדר ולהיסטוריה פרוגרסיבית. לעומתה הסיפורת הפוסט-מודרנית, הכופרת בקיומה של משמעות מטאפיזית, אוניברסלית,

הצמיחה" וב"תהליך החיים" (עמ' 55). דברים גדלים בלי פרופורציה לנגד עיניה. גלגלי העיניים הבוגדניים שלה רואים במקום "רקיע אחד, כחול, עמוק, וחד משמעי" "מגדל בבל של שמים" (עמ' 14). היא מעידה על עצמה כי לקתה בסרטן הנפש: במקום תאים מתרבות אצלה האפשרויות, "ודברים שהיו חלקים של השלם" (עמ' 115) הופכים להיות הוויות בפני עצמן, ותהום הייאוש אליה היא נופלת חוזרת ומכפילה את עצמה.

מעמדו של הארוס כקוטב נגדי למלנכוליה¹⁶ מתהפך בדולי סיטי. לעומת הפץ וגולדמן, החולמים על אהבה גדולה מן החיים, שתמלא את החסר המלנכולי שלהם, התשוקה בדולי סיטי מצטמצמת לאקטים גופניים מכניים מודמנים ובוטים על שלל אפשרויותיהם הבין-מיניות, הזוגיות והלא-זוגיות. למשל, בסצנה הקרנבלית שבה מסרסת דולי את הפסיכיאטר שאשפו אותה בעל כורחה בבית המשוגעים, שעה שהוא שוכב בחדר השינה שלה עם פליטה כורדית, שממשיכה לנהל [עם האיבר המקוצץ] את הרומן שלה, "כאילו כלום לא קרה" (עמ' 52). את מקום הגוף הנחשק של האהובה או האהוב תופס גוף הבן - מקור בלתי גדלה לראגה אימהית נירוטית קיצונית, שאיננה בוחלת בשום אמצעי של התעללות או התאכזרות, כדי לחסן את גוף הילד ולעזור לו לשרוד.

גם תפקיד הדמיון המלנכולי עובר היפוך אירוני: בניגוד לחפץ ולגולדמן, שכפיצוי לפסיביות המלנכולית שלהם דמיונם בורא להם חיים מרתקים מלאי עלילה ומשמעות, הדמיון בדולי סיטי אינו בא להשלים את המציאות החסרה ולאזן אותה. להפך, הדמיון של דולי חותר תחתיה ומערער את מעמדה הפריווילגי. המציאות הופכת לאלטרנטיבה אחת מתוך אפשרויות דמיוניות רבות. אפשרות שדבר נורא עלול לקרות מתרידה את דולי כאילו הדבר כבר קרה (עמ' 26), כי לדירה אין גבול "לדמיון של המציאות" (עמ' 88), ואין שום ודאות, שמה שנראה כשיגיון מוטעה איננו הדבר האמיתי והנכון (עמ' 50). כתוצאה מכך הכאוס, האבסורד, והטירוף חוגגים בעולם הקרנבלי של הרומן.

במקביל גם מעמדו של הזיכרון המלנכולי - המקור לחיפושים הנוסטלגיים הכפייתיים אחרי סדר עולם אותנטי אבוד¹⁷ - עובר ניכוס פארודי בדולי סיטי. לדולי, הסובלת מ"זיכרון מבוקע" (עמ' 115), אין שום זיכרון של אותנטיות דתית, מוסרית, כמו לחפץ, או אידיאולוגית, כמו לגולדמן. לפיכך מתמקד הרומן "בכאב בלבד, ולא בסיבות לו" (עמ' 72). בשיגעונה מסתובבת דולי עם מזרק ביד, ומזריקה לעוברים והשבים משככי כאבים. היא אף מנסה להקים דוכן לשיכון כאבים ולהתפרנס ממנו. כנערה היתה עדה לכאבי התופת שסבל אביה בעת מחלתו, לכן היא שואפת "לשכך את הכאב של העולם, ולהפכו לנסבל" (עמ' 49).

המעטק הפארודי מעולם הרוח לריאליה גופנית מתבטא גם באוטופיה שמקורה במלנכוליה הקסטל-בלומית. בעוד שהאוטופיה הברנרית היא הומנית-אלטרואיסטית, ושולטים בה החוק המוסרי והחמלה האנושית המחליפים את החוק הדתי, והאוטופיה השבתאית היא רציונלית ניהיליסטית, בה תופסות התבונה, החירות המוחלטת, והוודאות המלאה את מקומה של האידיאולוגיה הציונית שהכזיבה - הרי האוטופיה בדולי סיטי היא קיומית-ביולוגית. היא מתמקדת בשרידה בכל מצב ובכל מחיר. דולי חולמת על עולם החופשי מסרטן ומשיגעון. כדי לחסן את בנה רגשית, היא איננה מגלה כלפיו שום רגשי חיבה ואהבה. היא מרשה לאנשים להתקלס בו "כדי שלא יהיה מפונק מדי [כדי שידע שהחיים הם בית חולים לחולי נפש" (עמ' 73). דולי אף בוחרת לתת

דולי מחליטה לקחת את גורלה בידיה, ללמוד רפואה, ולסמוך על עצמה בלבד. כמו בקרנבל העממי הימי-ביניימי והרנסנסי¹⁸, ההופך את היוצרות וממליך שוטים, כך דולי, המתחזה לבוגרת בית הספר לרפואה באוניברסיטת קטמנדו, מחליטה לקחת על עצמה בדונקישוטיות מסורה את האחריות לבריאותו הפיזית של העולם, ובראש ובראשונה לזו של בנה, שפן הניסיונות שלה.

חפץ וגולדמן העריריים יודעים, שחרף חיפושיהם המלנכוליים הכפייתיים אחר סדר עולם אותנטי אבוד, סדר העולם הפורה והממשי היחיד שקיים הוא ישובו של עולם. אך בעוד שהם אינם יכולים לקשור קשר בר-קיימא עם אשה, וכל שכן להוליד ילדים, לדולי יש בן. אולם, דא עקא, בגלל הבקעים שבזיכרונה, אין היא יודעת מאין בא התינוק, אם היא אמו, ומיהו אביו. יתר על כן, האימהות של דולי איננה פתרון למלנכוליה שלה, אלא להפך, היא מחמירה את הסימפטומים. החרדה החולנית לבריאותו של בנה מקצינה את הצורך שלה בריבונות מלאה על תהליך החיים בכלל ובשליטה מוחלטת על מערכות גופו של בנה בפרט. בדומה לחפץ ולגולדמן, שאינם יכולים לחיות בעולם המחוסר ודאות גמורה, גם דולי בייאווה וזקוקה לביטחון גמור ולאישור בלתי פוסק, שאמנם כל מערכות גופו של בנה תקינות, ושלא נשקפת לו סכנה משום מחלה.

בהיפוך קרנבלי קומי, המלנכוליה של הרוח מוסבת בדולי סיטי למלנכוליה של הבשר.¹⁹ חיטוטי הנפש האובססיביים מוחלפים בחיתוכים כפייתיים בבשר החי. דולי אינה יכולה לרסן את הדחף להתעסק בגופו של בנה. פעם אחת דעתה איננה מתקררת עליה, עד שהיא משרטטת בסכין על גבו של התינוק את מפת ארץ ישראל מתקופת התנ"ך. הספק הכרוני הברנרי, המכרסם את מנוחת הנפש, מתחלף בפקפוק פתולוגי בתקינות פעולתם של החושים. דולי איננה בוטחת לא בעיניה, לא באוזניה, ולא בכוונותיה. היא חוזרת על כל בדיקה רפואית שהיא עורכת לילד, מאות פעמים "בסידרה חשבונית עד מיליון אחוז" (עמ' 29). אחרי מסעה לדיסלדרוף לשם השתלת כליה של תינוק גרמני בגופו של בנה, היא נתקפת בספק החולני, ולפתע נראה לה, שסביר יותר שהיא טעתה בספירה, מאשר שאלוהים שגה (עמ' 36). היא נזקקת לזוג עיניו של איציק, שכנה הקוסם, לאשר, שאמנם יש שלוש כליות בגוף הילד. כשהיא אוחת בכנה במרפסת דירתה בקומה השלושים ושבע, אין היא בטוחה לגמרי שלא תשמוט אותו מידיה, ועליה לחזור ולבדוק שהיא עדיין מחזיקה בו. דולי גם איננה סומכת על משמע אוזניה. אין היא מסוגלת להבחין בין הקול לבין ההד. כשהשאון העצבני של העיר מהדהד בנפשה, אין היא בטוחה אם הוא ממשי או פרי דמיונה בלבד. ברגעיה הקשים, דולי - שלפי הבחנתה חולה ב"מחלת האפשרויות האינסופיות" וב"נחישות הדעת של הספק" (עמ' 39) - מפקפקת אף בקיומו של התינוק, והיא נצרכת לעיני אמה לוודא, שמה שעיניה רואות אמנם קיים. הפסיביות והאינטרוספקציה המלנכוליות, מנת חלקם של חפץ וגולדמן, מפנות את מקומן להיפראקטיביות אלימה. כריאקציה לפסיביות של אביה, שהניח שיתעללו בו וישפילו אותו, מפתחת דולי זעם נקמני. היא משתוללת, מגדפת, ונוהגת באלימות בכל העומד בדרכה או פוגע בה.

החסר הנפשי, שביסוד כל מלנכוליה, מתהפך באופן פארודי אצל דולי לעודף סרטני, המשתלט על התודעה והראייה. בניגוד לקונוונציות של השיח המלנכולי, מה שמטריד את דולי איננו המוות ותהליך הבליה, המעסיקים בכפייתיות את גולדמן, או חוסר הכושר לחיות, הדיאלקטיקה האופיינית לחפץ. להפך, לדולי יש בעיה עם העודף הסרטני ב"תהליך

אורלי קסטל בלום כסופרת, כאשה, וכאם, קוראת תיגר על ההנחות התרבותיות, המוסריות והאידיאולוגיות של הסופרים הפטריארכים של אתוס הציונות המתגשמת, שהעדיפו בנרטיב שלהם את המוות על החיים המלנכוליים מחוסרי הגאולה. כנגדם היא יוצאת במסע דונקישוטי להציל את גוף הבן מיד הגנטיקה הספרותית של אבותיו. גורדון, כפילו הפארודי של א"ר גורדון וחברה של דולי לשוטטות, טוען נגדה שהיא "נוסעת בכביש חד סיטרי לכיוון הנגדי" (עמ' 66). במסלול הספרותי הגברי החד כיווני השואף אל הגאולה גם במחיר החיים, הסופרת אורלי קסטל בלום כאשה וכאם בוחרת לנסוע בניגוד לכל חוקי התנועה, בכיוון הנגדי, גם אם המחיר הוא אנדרלמוסיה מוחלטת, ובלבד שתציל את חיי בנה.²³

לילד את השם בן, "שאם יקראו לו אי פעם בן זונה - הוא יוכל להכניס מכות כפל כפליים" (עמ' 15). כשם שהאוטופיה של גולדמן היא ריאקציה לאביו העריץ, איש הריב והמדון, בן העלייה השלישית, שהקריב את אושרו ואת אושר משפחתו לטובת הכלל והאידיאל הציוני, כך גם האוטופיה של דולי היא ריאקציה לאישיותו ולתפיסת עולמו של אביה, בהיפוך פארודי לאלו של אביו של גולדמן. בן-מצרים, רך ושתקן, שנאמנותו לחברת התעופה הלאומית בה הוא עובד אינה יודעת גבול, אין הוא משגיח בזלזול חבריו לעבודה, שלטובתם הוא נלחם, ובהשפלות מצד מעבידו. בבית הוא אינו פוצה פה, ומבלה את זמנו בקריאת ספרי בלש צרפתיים. כאשר חלה בסרטן, הוא מרשה ל"רופאונים" לענותו בניסויים שהוא מודע לחוסר התוחלת שבהם, וממשיך ללכת למרפאת הכאב "בשביל הספורט", כדבריו (עמ' 72).



אורלי קסטל בלום, "לא רחוק ממרכז העיר", סרטן של רות ולק ויעל פרלוב

הנרטיב הפארודי, המהפך באופן גרוטסקי את הטקסטים הקאנוניים המלנכוליים של העבר תוך מחיקת עקבותיהם הנוסטלגיים, חוגג, ברוח הקרבנל הימי-ביניימי והרנסנס, כפי שהבין אותו באחטין, שחרור זמני עליו מעולה העריץ של מורשת העבר על חוקיה המוסריים והאסתטיים. אלא שההיפוך הפארודי המתרחש בדולי סיטי הוא כל כך רדיקאלי, עד שההכלאה של הקונוונציות המלנכוליות ההיסטוריות כבר איננה ניכרת בו כלל. כתוצאה מכך הרומן בהזרותו נעשה דומה לעצמו בלבד,²⁴ מנוכר לאבותיו הספרותיים, שאת עולמם הרודני הוא מנסה לפרוק.²⁵ אולם כמו בקרבנל הבאחטיני, הרשיון של הטקסט הפארודי לחתור תחת הקונוונציות של הטקסטים הקאנוניים בא לו בסופו של דבר מכוח סמכותן של הנורמות והאמיתות שאותן הוא מנסה להפוך. אחרי הכל, גם בנייתו של עולם מהופך מצריכה ידיעה של סדר העולם הראשוני, ובמובן מסוים שילובו, ומשום כך מבטיחה את המשכיותו.²⁶ בנקודה זו טמונה האירוניה העצמית של דולי סיטי. עם כל חדשנותו, נשאר הרומן דידיקטי בדרישתו מן הקורא להכיר את הטקסטים הקאנוניים של העבר. בלעדי זיכרון זה לא יוכל הקורא למשמע את הרומן. מכאן נובעת הפרדוקסליות הסמויה של הנרטיב הקסטל-בלומי. בעוד שבגלוי הטקסט הגו מהפכני בחידושו הנרטיביים והלשוניים, הרי בסתר הוא שמרני בהזדהותו מההופכת עם הטקסטים של העבר.²⁷ המסכה הפארודית שלו אמנם מצליחה להסתיר את שורשיו הקאנוניים הציוניים, אבל בסופו של דבר אין היא יכולה לשנות את זהותו.²⁸

הניסיון מצד שלוש הדמויות הראשיות להגשים את האוטופיה שלהן מסיימים בשלושת הרומנים בהתאבדות. תפץ - מחמת שיצרו הארוטי האנוכי מתנגש עם רחמנותו, גולדמן - לאחר שהגיע למסקנה שהוודאות היחידה הקיימת בחיים היא המוות, והחירות המוחלטת שיש לו לאדם היא לבהור את שעת מותו, ודולי - מפני שהיא סבורה שבנה נפל בקרב. אולם בניגוד לסופם הטרגי של הגיבור הברנרי והגיבור השבתאי, ניסיון ההתאבדות של דולי אינו צולח. בהיפוך תפקידים פארודי לפרשת עקדת יצחק²⁹ ובניגוד לכל הסתברות סטטיסטית, בנה הוא זה שמציל אותה מהתאבדות, והיא מגיעה להכרה המשחררת, שבנה הוא אמנם עצמה ובשרה, והיא אמו האמיתית.

יתר על כן, בניגוד לכישלון של הגיבור הברנרי להגשים את האוטופיה המוסרית-הומנית שלו, ובניגוד להצלחה המפוקפקת של הגיבור השבתאי להוציא מן הכוח אל הפועל את המסקנות המתחייבות מן האוטופיה הרציונאלי-ניהיליסטית שלו - הרי הצלחתה של דולי לממש את האוטופיה

הקיומית-ביולוגית שלה היא שלמה. הניסיון לחסן את בנה מפני כאב ורגש - עלה יפה. בשעת מבחן, כאשר יורים בגבו של בנה הנמלט מידי החוק אחרי ניסיון כושל לחטוף מטוס - יודעת דולי בוודאות המלווה בשמחה עילאית, שאחרי מה שעשתה לו, "כדור או סכין בגב - זה לא דבר שהוא לא יכול להתמודד איתו" (עמ' 122). בהיפוך אירוני לגיבור הברנרי והשבתאי, שהעדיפו את המוות על חיים ללא סדר וגאולה,²¹ הגיבורה הקסטל-בלומית, היוצאת למלחמת חורמה בגורל, כברירה בין סדר ללא חיים לחיים ללא סדר - בוחרת באפשרות האחרונה. במאמרה "הדיסטופיה הציונית על פי אורלי קסטל-בלום" טוענת צביה בן-יוסף גינור, שהשבר לפי קסטל בלום אינו טמון בשלב שבו הפכה האידיאולוגיה למציאות אלא בשלב מוקדם יותר: בעצם "האשליה המרה של האנושות הממשיכה להאמין בכוחם של מיתוסים, אידיאולוגיות וחזונות לפרש ולכוון את המהלך ההיסטורי הן בתחום הפרט, הן בתחום הכללי".²² גיבוריה של קסטל בלום אמנם מקבלים כמובן מאליו את העובדה שהחיים על כל הסבל הרב שבהם הנם חסרי משמעות, אך זו עדיין איננה סיבה לוותר עליהם, גם אם פירושו של דבר הוא אך ורק קיום הגוף כחומר חי, כמהות החיים המוחלטת.

ההיפוך הפארודי בדולי סיטי מאיר את הטקסטים הקאנוניים שכול וכשלון חכרון דברים באור אירוני. אמנם הכאוס והטירוף הם מנת חלקם של דולי ובנה, אך הם מצליחים לשרוד, דבר שאי אפשר לומר על אבותיהם הספרותיים תפץ וגולדמן. באמצעות האירוניה, המוטבעת בשיח הפארודי,

1. Michel Foucault, *The Order of Things*, Random House, New York, 1970.
2. אורלי קסטל בלום, דולי סיטי, זמורה ביתן, תל אביב 1992.
3. השימוש במונח "פוסט ציוני" הוא במובן שהשתמש בו גרשון שקד בסקירתו את סיפורת שנות השמונים: "סופרים 'פוסט-ציוניים' [1]: שאינם 'ציוניים' או 'אנטי-ציוניים', אלא ששאלה זאת (וכל הכרוך בה) הפכה ללא רלוונטית לעולמם." *ספרות אז כאן ועכשיו*, זמורה ביתן, תל אביב, 1993, עמ' 77.
4. ראו, למשל, גרשון שקד (לעיל, הערה 3) עמ' 77-73; דן מירון, "משהו על אורלי קסטל בלום", *"על המשמר"* 16.6.1989; אריאל הירשפלד, "קסטל בלום בארץ הפלאות", *"הארץ"* 18.5.1990, "תהומות מאחורי עין השקס", *"הארץ"* 29.5.1992; יפה ברלוביץ, 'מאזניים', אוגוסט 1992; יגאל שורץ, 'ידיעות אחרונות' 14.10.1994, "ממקום אחר" לדולי סיטי" *"הארץ"*, 16.6.1995; דוד גורביץ', *פוסטמודרניזם*, דביר הוצאה לאור, תל אביב 1998, עמ' 304-287.
5. שקד (לעיל, הערה 3), עמ' 77.
6. שורץ, ('הארץ', 16.6.95).
7. צביה בן-יוסף גינור, 'הדיסטופיה הציונית על פי אורלי קסטל-בלום', *ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה*: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, הוצאת הקיבוץ המאוחד וכתר, תל אביב 2000, עמ' 356, 358.
8. יוסף חיים ברנר, *שכול וכשלון*, נכתב ב-1914-1913, נוסח אחרון 1918-1917, ראה אור ב-1920. ציטטות מן הרומן הן מן המהדורה כתבים, ספרית פועלים, הקיבוץ המאוחד, תשל"ח (1978). יעקב שבתאי, *זכרון דברים*, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל אביב 1977.
9. ראו לעניין זה: Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia," *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1957, pp. 239-258; Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Columbia University Press, New York 1989; Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, Verso London-New York 1977.
10. Melancholy and Society, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1992 Wolf Lepenies,
11. דוד גורביץ' (לעיל, הערה 4); אברהם בלמן, *גל אחר כסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסטמודרניסטית*, כתר הוצאה לאור, ירושלים 1995.
12. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London 1988.
13. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York and London 1985
14. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson, Manchester and Minnesota 1984, p. 193.
15. Jackson W. Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, Belknap Press -Harvard University Press, Cambridge Mass 1970, p. 4.
16. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. Helene Iswolsky, MIT Press, Cambridge Mass 1968.
17. ראו: Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, New York and Australia 1993, p. 167. Cambridge University Press, מצטטת את באחסין, הטוען, שלא רק פארודיה במובנה הצר אלא גם הצורות האחרות של הריאליזם הגרוטסקי מנמיכות את הדברים לגובה המציאות והופכות את הסיבייקט לבשר (ראו: באחסין, לעיל הערה 16, עמ' 20).
18. ננסי עזר, "ממלנכוליה של יחיד למלנכוליה של מעמד: משכול וכשלון לברנר לכרזן דברים לשבתאי", דפים למחקר בספרות, 2002 כרך 13, עמ' 30-23.
19. ראו: עזר (לעיל, הערה 18).
20. ראו: גור (לעיל, הערה 4), עמ' 304-294.
21. ראו: עזר (לעיל, הערה 18).
22. ראו: בן-יוסף גינור (לעיל, הערה 7).
23. בקונטקסט זה, מסתברת חלקית ההקדשה של הרומן לבתה של המחברת, אסנת.
24. הנרטיב בהורותיו האידיוסכרטיית מקביל לילד של דולי, שהוא השתקפות השיגעון שלה ו"דומה לעצמו בלבד" (עמ' 73). נראה לי, שהרומן מאפשר לקרוא את העלילה גם

ג. קריאה כזאת של הרומן חושפת את ההקבלה בין רובד הסיפור לבין הרובד העל-נרטיבי שלו. הקורא, שצריך לשחזר את טקסט האב המודרני הנסתר של הנרטיב הפארודי, מקביל ברובד העלילה לדולי, הסובלת מזיכרון מבוקע וצריכה לחפש את שורשי נפשה (עמ' 62) ואת זהות אבותיו של בנה.²⁹ בדומה לקרבן, המטשטש את ההפרדה הפורמלית בין שחקן לצופה,³⁰ הקורא של דולי סיטי, שצריך להשלים את טקסט הרקע החסר, נעשה שותף למחברת ביצירת הרומן תוך ערעור ההיררכיה בין מחבר, סופר, וקורא.³¹

המגמה הפוסט-מודרניסטית של דולי סיטי לחתור תחת נורמות אסתטיות אליטיסטיות סמכותיות מתגלה גם בשאיפה לדמוקרטיזציה של לשון הרומן, שהיא הכלאה של לשון תקנית גבוהה, האופיינית לשיח המלנכולי הקאנוני, עם קלישאות ושפת רחוב עסיטית, מתפרעת, ובוטה, האופיינית לתרבות הפופולרית ההמונית. על פי ההיסטוריון ומבקר הארכיטקטורה צ'ארלס ג'ינקס, אחת המעלות של הפארודיה הפוסט-מודרנית, מלבד שניגונה, היא מיומנותה הרבה בקלישאות ובקונווציות.³² קסטל בלום מגלה שליטה וירטואוזית בקרקס הקונווציות והקלישאות שבנתה: היא מצליחה ליצור תודעה ספרותית ולשונית ישראלית חדשה,³³ שעה שהיא מצמצמת את המרחק בין הז'אנר המלנכולי הקאנוני הגבוה לבין ז'אנרים עממיים כדוגמת ז'אנר הבלש וז'אנר המדע הבדיוני.³⁴

המתח שנוצר מההיפוך הפארודי ברומן יותר משהוא בא להצביע על כך שהקונווציות ההיסטוריות אינן מספקות, הוא מסמן את השאיפה של הסופרת לשנות את הפונקציה של הצורות הללו ולגלות בהן צדדים אחרים, שיש בהם כדי לבטא את המומנט ההיסטורי-חברתי של בני דורה.³⁵ הדור הפוסט ציוני, אליו שייכת אורלי קסטל בלום, עד להתמוטטותם של המיתוסים הלאומיים הקלאסיים המקודשים, מבלי שיהיה לו זיכרון אותנטי ראשוני שלהם. לפיכך דור זה איננו יכול לסבול ממשבר משמעות מלנכולי מקורי אלא רק ממחזור פארודי שלו, כפי שאמנם מוכיחה התערוכה הסוריאליסטית *forte depressione* שעורכת דולי. הטרואמות הלאומיות של השואה, מלחמת יום הכיפורים, השכול, מפת גבולות ארץ ישראל, וכן הטרואמות המשפחתיות הפרטיות שלה הופכות למוצגים מלנכוליים³⁶ קיטשיים במכירת רחוב פומבית,³⁷ שהיא צורה של דיאלוגים סאטירי עם העבר.³⁸ אולם, נראה, שבאופן פרדוקסלי,³⁹ ז'אנר הפארודיה יכול להציע גם מוצא מן המחזור הפוסט-מודרני. הפארודיה, הדורשת מהקורא לזהות את טקסט האב מאחורי המסכה הפארודית, תובעת ממנו בעצם למלא את החללים ב"זיכרונות המבוקע" ולהתוודע אל שורשי התרבותיים הלאומיים. עולה מכך, שאורלי קסטל בלום חשה, שבידיעה וזיכרון של מורשת העבר - גם אם הם מושגים באמצעות פארודיוזציה - גלום הפוטנציאל לשחרור מההתמקדות השטחית בכאב בלבד והמעבר אל העומק של ראיית סיבותיו. רק באמצעות הקישור בין הכאב וסיבותיו תוכל המלנכוליה הממוחזרת הפוסט ציונית להפוך למלנכוליה אמיתית שמקורה באותנטיות תרבותית אידיאלוגית אבודה. אם מקבלים הנחה זו, אין מנוס מן המסקנה, שעל אף כל מרדנותו הפארודית של הטקסט הפוסט-מודרניסטי הקסטלבלומי, הוא בעצם לא נגמל עדיין מיצר הגאולה ממנו סבלו אבותיו הספרותיים המלנכוליים, ברנר ושבתאי. ❖

אני אזרח/אזרחית העולם. פעם גבר, פעם אשה
 פעם תוקפן, פעם רגישה
 פונה ימינה, חושב שמאלה
 אוהב את הצבע האדם בצוללת צהבה
 צועק את שמי לעבר הים ללא בושה.

אכסדרת הזמן החולף

לעתים מזמנות החיות
 למשכנו של האריה
 הן ישובות באכסדרה
 מביטות על הזמן.
 אז אומר האריה
 ההרג הוא תועבה
 כמו הזמן החולף
 כמו שעון החול
 עבדה שאי אפשר לעצרה.

אני היהודי האולטימטיבי, נודד ברחבי הזמן
 מחפש אחר מקום לא מספן
 שונה את העבר ומבטל את ההווה
 אני מרגיש כמו 'הינה' של המזרח התיכון.

אני ראי ההיסטוריה, קבוצ של מעגלים נסגרים
 לפעמים היהודי שבי מתנגח עם האוניברסלי שבי
 כמו שתי גדות לירדן
 בלהט השבר הסורי אפריקאי
 שם זורם לו הירדן בנפתלי הזמן.

אני היהודי/יה האוניברסלי/ת. פעם גבר פעם אשה
 פעם מהרהר, פעם עצובה
 כותב כמה מלים של שיכתוב
 בעולם כל כך לא שיקה.

מתים בנהר (בנגקוק)

מתים בנהר צפים עלים
 מביט על מים עכורים,
 שעון הזמן עצר מלכת
 מטטלת של חיי יום יום.
 צבע זה נוצץ פנים
 רקע מסרתי לאלף מסכים,
 פה בוצע נקי מאלף
 פה הוא רק יושב לו סתר.
 מתים בנהר צפים עלים
 מתים בנהר מים עכורים.

מכניקה, יודעות החיות לספר
 היא המלה האהובה על האריה
 עם בשר האילה, וטעם הדם החי
 הערב לחך.

ספרו של יורם רומם *אזרח אוניברסלי* עומד לראות אור
 בספרי עתון 77

31. ראו: הטשיאון (לעיל, הערה 13), עמ' 5.
 32. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 2nd revised, enlarged ed. London 1978, p. 93.
 33. על הלשון הקפואה והמתה של קסטל בלום, המשקפת עולם רדוד ומרוקן מכל עומק, ראו: דן מירון (לעיל, הערה 4).
 34. לולי פידלר, למשל, מתאר את הספרות הפוסט-מודרניסטית (כולל ספרות המדע הבדיוני והמערכונים) כמצמצמת את הפער בין תרבות גבוהה ותרבות ההמון וכמרחיבה את הפופולארי (ראו: רוו, לעיל הערה 17, עמ' 200).
 35. הפורמליסטים הרוסיים מכנים זאת בשם "הסבה" (refunctioning).
 36. כפי שהבין זאת ולטר בנימין (ראו: לעיל הערה 9).
 37. גור רואה בסיטואציה זו התגלות הקרנבל, המופיע בתפקידו המסורתי ברומן, משמש "כמחאה עממית": הוא מתאר את העולם כשראשו כלפי מטה, ומטרתו להעמיד את האידיאולוגיות השונות וגם את הקונצנזוס שעליו הן מבוססות באור מגוחך. מכירה פומבית זו, לדעתו, היא מכירה של מיתוסים לאומיים מכניסטיים (ראו: גור, לעיל הערה 4, עמ' 303).
 38. על פי הבחנתה של הטשיאון בין פארודיה וסאטירה. בעוד שהפארודיה היא פנים ספרותית או ניצבת כנגד קוד אמנותי אחר, הרי הסאטירה היא חברתית, מוסרית, וחיצונית, וכוונתה לתקן ולשפר. הסאטירה היא שלילית בשיפוטה, בעוד שהפארודיה איננה בהכרח שלילית (ראו: הטשיאון, לעיל הערה 13, עמ' 43-44).
 39. אריאל הירשפלד מבחין בטכניקת העיצוב של קסטל בלום, הבונה על דרך ההיפוך בתוך העולם הטקסטואלי השלילי עולם נוסף, רצוי ונכון, שאיננו קיים בפועל ברומן, אך נבנה בשלמות דרכו ונראה בעדו (ראו, 'הארץ', 18.5.90, 29.5.92, לעיל הערה 4).

ברובד המטא-נרטיבי, הרפלקסיבי. דוגמה נוספת לכך, שתידון בהמשך, היא שאלת זהות הבן ואבותיו, המקבילה לשאלה המרכזית במודוס הפארודיה, שכן בלי זיהוי טקסט החקע יש החמצה של הפארודיה.
 25. לורינט ג'יני טוען, שכל הטקסטים האונגרדיים הם "עבדים מרצון", משועבדים לזיכרונות התרבותיים, שאת עולם הרוגני הם מנסים לפרוק על ידי שילובם וערעורם (ראו: הטשיאון, לעיל הערה 13, עמ' 5).
 26. ראו: הטשיאון (לעיל, הערה 13), עמ' 75-74, וכן רוו (לעיל, הערה 17), עמ' 170.
 27. את שורשיו של הפרדוקס בפארודיה המודרנית, היכולה להיות בו-זמנית פרוגרסיבית ורגרסיבית, מוצאת הטשיאון במהותו של הקרנבל הימי-ביניימי, שאותה היא מכנה בשם "עברה מורשית". בהסתמכה על באחסין טוענת הטשיאון, שכפי הנראה, הכנסייה בימי-הביניים הייתה טובלנית ביחס לקרנבל, ואולי אפילו נתנה לו גושפנקה חוקית, משום זמניותו. הקרנבל חגג שחרור זמני בלבד מן האמיתות והסדר הקיימים. הרשות לבטל את ההיררכיה, הנורמות, והאיסורים ניתנה לזמן מוגבל, כדי שאפשר יהיה אחר כך לחזור לעבודת הבורא ביתר קנאות.
 28. המסכה הפארודית, לפי באחסין, באה להסתיר, ולא להרוס את העולם המקודש (ראו: הטשיאון, לעיל הערה 13, עמ' 74). הצחק של הקרנבל הוא תמיד אמביוולנטי (ראו: רוו, לעיל הערה 17, עמ' 164), שכן השלילה הברורה והמוחלטת זרה לרוח התרבות העממית (ראו: רוו, לעיל הערה 17, עמ' 167).
 29. לפיכך קריאה על-נרטיבית של ספרות מהווה, למעשה, ביקורת עצמית ראשונה. הטקסטים הפוסט-מודרניסטיים מגלים נטייה לכלול את שיטות הניתוח הנחוצות להבנתם (ראו: הטשיאון, לעיל הערה 13, עמ' 3).
 30. ראו: הטשיאון (לעיל, הערה 13), עמ' 72.

בין כיסוי לחשיפה

דיוקן הרטוריקה
באותו הים
לעמוס עוז

המספר הוא זה המכתיב את הרטוריקה הננקטת בטקסט הספרותי. הוא מתנה ומכתיב את הדרך בה נקלט הטקסט אצל הקורא, והדרך היא המסד לדפוסו האסתטי של המנגנון הרטורי המעוגן בטקסט. המספר בספר הנתון מפגין מורכבות רב רובדית. ראשית הוא מספר כל יודע, המעביר לקורא דרך עיניו את אירועי העולם הבדוי. שנית, לא פעם הוא מתפקד כדמות מדמויות הספר ונותן חלק בשיח שבין הדמויות.

שלישית, המספר מזהה את עצמו כאוטוביוגרפי המערטל את דרכי הכתיבה שלו, את חדר עבודתו בערד, את הרגלו לצאת למדבר הסמוך בשעת בוקר מוקדמת, את התאבדותה של אמו, את החוויה המרה "הממאירה" של היות ילד חוץ בקיבוץ, את אהבתו לנכדיו, את שולחן הכתיבה שלו ועוד.

הקטעים הבאים מעידים על דיוקנו האוטוביוגרפי של המספר בספר. "המספר הבדוי סוגר את עטו ומרחיק מעליו את הבלוק. הוא עייף. ואגב. שואל את עצמו מה פתאום יוצא לו סיפור כזה, בולגרי, בבת ים, כתוב בשורות קצובות ואף, פה ושם, בחרוז. עכשיו כשילדיו כבר גדלו ובאה לו שמחת נכדים, ועשה כבר כמה ספרים ונסע ודיבר וצולם, עכשיו פתאום יחזור לשורר?"

כמו בימי נעוריו הרעים כשהיה בורח להתבודד לילות בקצה הקיבוץ בחדר הקריאה ושם היה ממלא דפים- דפים ביבבת תן? נער פצעונים צהוב מושחז, נעלב ומבליג, נעלב ומבליג.... בקרוב בן 60. המספר הזה... נולד בירושלים וחי בערד הביט סביב רוצה כך וכך... עשר בערב. כלבים נובחים. קח את העט וחזור לבת ים" (עמוד 45).

"עכשיו חידה: מה פסיק אם בכלל משותף למפיק דובי דומברוב, בחור מרופט, ולמספר הבדוי... הוא ואני ילדי חוץ. יתומים מגיל די רך. ושנינו צמאים כל הזמן... ובכלל נפגעים בקלות... נעלבים ומבליגים (עמוד 72).

השתלבות המספר האוטוביוגרפי בעלילת הספר היא בעלת חשיבות ייחודית. שכן אין בספר עלילה אחת, מתפתחת באורך נביעתי, כי אם נמצא בספר צורות של קטעי עלילות או סיטואציות והקשר ביניהן הוא לפעמים רופף. קטעי העלילה והסיטואציות עומדים לעצמם. עם זאת, כמו חרוזים שונים השזורים על אותו מיתר, כך קטעי העלילה והסיטואציות שזורים על אותו מיתר המושתת על קשר עם דמותו האוטוביוגרפית של המספר.

לא פעם מערטל המספר את מקורותיו, אך ערטול זה אינו פוגע באמינותו. האמינות נובעת גם מהעובדה שכל עלילות ודמויות הספר נמסרות לקורא דרך הפרספקטיבה האוטוביוגרפית. ולא רק אמינות מביא איתו המספר האוטוביוגרפי, אלא אף אחדות.

האחדות מופקת מכוח האינטראקציה בין המסר לבין הדמויות הבולטות בספר. דמויות אלה מתמגנטות אליו במהלך העלילה.

המספר חוזר ונוכר באמו שהתאבדה (עובדה זו תתחוויר בהמשך): "דומה לשבר פתוח לעצם שבורה חורגת מתוך הבשר הקרוע, אמי/מזדקרת בלילה מתוך הצל בתקרה..." (עמ' 130).

ערטול סיוטיו הליליים של המספר, הנרדף על ידי האם שהתאבדה, יוצר אינטראקציה בינו לבין דיתה. יעיד על כך הקטע הבא של דיתה, קטע הכרוך באבלו המתמשך על מות האם: "תן לי חמש דקות לנסות לסדר לך קצת את הקטע הזה הדפוק. נטישות/ קורות כל הזמן... אמך/ איבדה את עצמה ועובה אותך די מעוך. ואתה בעצמך לא נטשת כמה נשים?... נכון, אני לא אומרת, הורים שנוטשים/ זה אחרת, מדמם יותר זמן. ואמא ובן יחיד. אבל כמה? כל החיים? לפי דעתי/ ארבעים וחמש שנה לשבת שבעה על אמך זה די מגוחך..."

והמספר מצדו משיב לדיתה: "לנטוש אותה, את אומרת, קל לך לומר/ לנטוש כמו טייס קרבי הנוטש בצניחה אווירון/ מסתחרר או בוער. אבל איך קופצים ממתוס שנפל התרסק והחליד או שקע במצולה?" (עמ' 132).

הדיאלוג בין דיתה לבין המספר האוטוביוגרפי על הנושא שהוא בבחינת ליבת סיוטיו ועצם קיומו, מעמיד את המספר בשורה אחת עם שאר דמויות הספר.

בקטע "בהחלט יש מקום לקוות", המספר מגיע מערד לבת ים ונפגש עם אלבר, בטיין, דיתה, גיגי בן גל ודובי דומברוב, הדנים בתסריט "אהבת נירית" שדיתה כתבה.

המספר משתתף בדיון ומביע דעה. קטע זה הוא דוגמה לדרך שבה המספר מתזמר את דמויות הספר, מביא אותן למקום אחד ומניח להן לדבר זו עם זו. כך הוא מחשל את הסטרוקטורות התמטיות של הספר. כאמור, התלכיד נוצר בשלושה ערוצים מקבילים, הפועלים כחוק כלים שלובים. בערוץ אחד, המספר מעלה וממפה חומרים אוטוביוגרפיים השייכים לו בלבד ולא לעולם הבדוי של הספר ודמויותיו. בערוץ השני המספר מביא את סיפור קורותיהן של הדמויות, מחשבותיהן וחששותיהן. בערוץ השלישי מצרף המספר את עצמו לדמויות, וכן יוצר מורכבות שהיא רטורית, תמטית ומבנית. כך נוצרים אזורים מדומים שבהם נטרפת העלילה כחפיסת קלפים. המספר אינו רק מימוש התחבולה הרטורית של הטקסט, אלא הוא עוד דמות מעולם הדמויות שבספר, והוא אף המחבר היוצר ומעלה על הכתב עלילות, סיטואציות, דמויות ומחשבות. בקטע "גחלים", למשל, המספר מתעד את עריצות תאוותיו המיניות כשהיה נער צעיר בקיבוץ: "גחלי לילה חרפת יומי במיטה, בכיתה... חרוך תשוקה לאשה בלי אשה..." (עמ' 163). בהמשך התיאור הוא יגיד "שובי שובי תשוקת אשה" וכמובן שהאלוהיה לשיר השירים "שובי שובי השולמית" (פרק 2 פסוק 1) תבלוט לעין. ובכלל, התיאור שטוף המיניות מעלה על הדעת את התסכול הסקסואלי של דובי דומברוב. אנלוגיה זו היא בבחינת חוט נוסף באריג המכיל את דמות המספר עם דמויות בספר ומתוך כך מתהדקת אחדות העלילה והדמויות.

זאת ועוד: דמות המספר שייכת לטקטיקה הרטורית הננקטת בטקסט הספרותי. דיוקנו האוטוביוגרפי מקנה לו מהימנות והוא עומד על הפיגום המטאפורי והופך להיות המלט הנמרח בין הלבנים שמהן נבנתה העלילה.

לידור יעקב



את נבעטת החוצה מחלונות תיי,
 אני בודה קרבה
 (אמהות ואהובים לא לי)
 התלות היא מום שלא יסדר.
 מגרוני מבקש האבדן את
 שאין עלי לבקש:
 דגה מתבות הדאר של שכני
 לחוש את זנוק הנפש
 ממרתפי החול:
 חיים של אחרים!
 ומה שנתן לעשות בהם!
 חשבונות השמל של אחרים
 (חבלים איתנים לתליה עצמית),
 חשבונות הגז
 (חנק במטבח
 טרגי מדי עבור פמיניסטית שכמותי),
 חשבונות המים
 (טביעה משמעותה לנשם
 ללא הצרף המנוול באויר)
 וחשבונות הטלפון
 (לא להודיע על מותי, כמוכן)

אין פליאה

הזמנת אותי לסרט,
 מותחן חברתי על
 מטריד סדרתי,
 שעתים תמימות נסינו לפצח את הנסחה.
 מול הכתוביות לא נותר אלא
 לפרם את
 כפתורי החלצה שלי.
 אני
 לא הכפרתי מלים הייתי
 מדיקת להפליא,
 אתה - תכליתי כאורות הערב.
 הנוף הנשקף מדיירתך
 נפרס תחתנו אין
 פליאה

אני ואתה צל

הצל שהוא דולק אחרינו
 אף ברחובות החשוכים ביותר,
 הצל מטל בנו,
 אני מטלת צל,
 אני מטלת,



מבקשת שתשלים את משפט השקט הזה.
 שמיעת כלבים תדרש לנו על מנת
 לקלט את התדרים המרחפים בינינו.
 תמיד תלשים מדי,
 חזקים מדי,
 לעולם אינם בעצמה הנכונה.
 ועוד באותו ענין כלבי:
 הבו לי כלב נחיה,
 שכה אחיה,
 נראה כי אודקק לו במהרה,
 אנו סומאים לאור
 שמש צהרים.
 הסדינים חושפים שניהם
 לעברנו,
 הם כלבי השמירה החדשים
 של חדר המטות,
 הם כל שנותר
 להגן על עצמנו
 מעצמנו.
 אביב הבית איננו עוד,
 הקירות אינם,
 אנחנו אינם.

זוהי ההצעה
 ההגונה ביותר שאוכל להציע:
 קרב אלי,
 ואבלע אותך
 ותתכנס עברי ומנהם בי,
 עד לתהליכי גויעה
 במלונות הרגש

פי למד לנשף בכח,
 שפתי - להתעגל לתנוחה נכונה.
 המטל, חסר אויר,
 שקוע בינתיים בשנת הלילה שלו,
 מפריח חלומות לאין-אהבה.
 אני מתחילה
 בהנשמה קלה
 בקימה,
 לפני ארוחת הבקר
 ולאחריה,
 דרך אדי הקפה,
 הספלים,
 החרסינות היפות ביותר,
 בין מלים והברות.
 אני מתקן התמצן הנדי,
 הצנורי,
 מתאמת לסלון,
 אני היא פיל הסלון
 והוא רכון על גבי
 בהנשמה אפריקאית,
 אני ראות הבריאה,
 סרעפת הבית והבעלים כלם והוא
 נושם דרכי אויר ירק ורחף.

בלון ברבורי,
 ורוד לתנים, מרחף
 בחלל הבית,
 מפלא והדוק שולים
 עד לסף ההכלה

מטריאל Matterdeus

הזכרון טוֹוה את קבֿעוֹנו
מאמין, משרג ומזמן:
אסופות, אסופות חלבונים -
מבנה אסטרטגי -
אחת לפרה המשגעת
אחת לזכרון חי.
איון מדוד
בין הויה לאבדנה.

חלבון נקרש
בור למודעותו, נוצר
את האני ומנעדו
האמת האישית
והגעגועים לאתמול.
את מרות הפחד
ומרתת הכעס
את מלמולי-החבוב
והפמיהה לעין אוהבת,
ואלאס, גם את לוח הכפל.
פרוטאין תכולת המוח הוא
וקמחוננו.
הוא ראשונאל והוא אחריאל.

עמלן שכמותו,
מקרישה לקרישה, ללא הרף.
לזכר, לצרב, ולטען
בקרישי חלבון
מתגבשים ונפרקים.
ללכד זכרון חדש
הוא לדחק ישן:
להתיר את הסבך,
הכנה לקרישה מחדשת.

אך במפסע
בין זכרון לשכחון
רק הבדל
בין קרישה לקרישה,
בין חישה לדממת עולם.
חשבוננו של החמר,
מטריאל.

שתיים

פעם אהבה גדולה חצתה אותי לשתיים
אחת חולת אהבה,
שמנסה שוב ושוב לפתח
וידיה נוטפות מור
ואחרת אובדת בפנים
לב ער משוטט
בחפוש נואש אחרי שומרי העיר
איפה הם גבולות העיר הזאת

פעם אהבה גדולה
בלעה אותי כלי
אבל בתוך בטן הדג
עוד פעם לו לב-לבי
שאפלו אהבה גדולה
לא יכולה לבלע

בסיבוב הנחש

כל הלילה החרידוני סיוטים
רציתי לכהן סביבה נחש מלים יפות
שתאהביני בסבוב הנחש
שיסובבה בכחש
שתחשבי שאני מה שאני

לא

התרגשות מצמיתה

פחדתי שיתקים בי הפסוק
"אל אישה תשוקתה והוא ימשל בה".
מרב תשוקה הפך אישי למשל
ואני כתבתיו.

גם אחרי פרידתנו
כשראיתיך מחלל על במות
עברה בי התרגשות מצמיתה.
ואולי התחלפו לי קרשי הבמה
בקפיציה של מטה רפה.

"הנאה ותאוה, יסורים וכאב"
את כל המלים האלה כתבת בקלות
כאלו אין זו אלא
תחזית מזג האויר,
תחזית מזג.

"הנאה ותאוה, יסורים וכאב"
את כל המלים האלה כתבת בקלות
כאלו אין זו אלא
חזרה גנרלית.
תשוקתי עשתה אותך גנרל
ואותי - צמית.



מצד זה עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

עזיבון פתוח

נתן יונתן האיש ושירתו הם עדיין חידה שלא פוענחה. מעט מאוד נכתב עליו, ועל אף מקומו המרכזי במשך עשרות שנים כמשורר וכעורך, דמותו לא משכה אליה את אש הביקורת, לטובה או לרעה. נתן, שהיה לא רק משורר מעולה, אלא גם רב אמן של אמנות השירה, ידע להצניע את אומנותו ולהסתירה. לזכותה של נילי כרמל-יונתן ייאמר (חרף ביקורת שיש לי על עריכתה בהמשך), כי המבחר שערכה מעזיבונו שירים שנשארו (ידיעות אחרונות, ספרי חמד 2007) מצליח להבליט איכויות נסתרות אלה, אם משום שחלק מהשירים לא לוטש עד תום, ואם משום שבשל סיבות אחרות סירב לפרסמם בחייו. לדוגמה שיר מרשים כמו 'ידידות' (שמות השירים בסוגריים רבועים ניתנו על ידי העורכת), המגלה יונתן שונה ממה שהכרנו:

[ידידות]

ידידות לא תמיד תוכל למצוא
אחר הצות.
עזרה בצר - אולי.
תרומה של דם - אולי,
אך סתם ידי, אדם לרעות אתך
בכוכבים, זה - לא תמיד.
יש נימוסים, יש ידידות סגורה
כמו דלתות משרד
אחר שעות הקבלה
דומה השער למדבר שומם.

נתן יונתן היה אדם ומשורר "מנומס" (כמי שערך את אחד מספריו הכרתיו גם אישית), נימוס שלעתים היה בעוכריו, אבל כאן, כאשר הוא משיל מעט את נימוסיו, מתגלים שריריו היפים של השיר וזאת

מבלי לאבד את סגולותיו האחרות, הלשוניות והמוסיקליות. לשיר זה יש אגב שיר תאום 'ידידות גברים' לא פחות טוב ממנו המהווה מעין תשובה לקודמו: "יש ידידות גברים מעבר / לשער הנעול של הצות / ... ידידות של כותבי שירים / בארץ המכונות..." מוטיב מפתיע של אחווה גברית שאינו שכיח אצלו. או שיר מנומס עוד פחות 'סתם אשה' החושף נתן יונתן שיודע להיות אפילו נועז ובוטה, אבל תמיד משוכלל. אולם גם ללא הנועזות של התוכן, נחשף יונתן בשירים הטובים בספר זה כרשם מעולה של נופים והלכי נפש, וזאת דווקא כאשר הוא נוטש את הטרימינולוגיה המוכרת של שיריו. בשיר 'לחתום את התבונה' הוא אומר: הבחירה נעשית מיום ליום קשה / מילים אינן עניין שבקדושה / פעם היו באות שורות כציפורי מסע / ... / עכשיו אתה חושש; (עמ' 58). אין ספק שבדברים אלה הוא מתכוון בראש וראשונה לעצמו, ולכן אפשר למצוא דווקא בשירים אלה שלא פורסמו בספר, או שלא פורסמו כלל, שירים שבהם היה "חושש" בעת כתיבתם, ממיטב שירתו. שירים כמו 'מה שנשאר', 'מילים שפעם אמרו', 'מה נעשה לגופנו', 'איוב', 'טיוטה שנרשמה על כרטיס טיסה', 'לפני שירד המסך' ועוד שירים וחלקי שירים רבים. אחד השירים המעניינים, לטעמי, הוא השיר 'קו רקיע' שנכתב לאחר 11 בספטמבר 2001 ושבנו בעצם

שכתב סיפור שלו "קו הרקיע של מנהטן" מקובץ סיפוריו עד סוף הקיץ האינדיאני (1968), והפכו לשיר ארוך, רחב שורות, וולט ויטמני בריתמוס שלו, שיר יפהפה על ניו יורק. מה שמוכיח שהיה לו פוטנציאל לחרוג מן המוכר של עצמו ולהצליח. וכמובן השיר האחרון שבספר 'אדם חוזר ואומר את חייו' שנכתב סמוך למותו בדצמבר 2003. שיר מרשים בעוצמה הערומה והמאופקת שלו ובטרגיות הנוראה הזועקת ממנו: אדם חוזר ואומר את חייו / כל רגע כל עכשיו / נשען על גדר לבוח / ובנפשו הסתיו, / ושלוות עולמים ימית / ובחוץ עוקרת הרים הרוח / והאש עוברת בין הבתים / ובנפש, בחדרים, דממת אלוהים / כמו המתנה להודעת הרופא / או מהמחלקה לטיפול נמרץ (עמ' 87).

עם זאת, אי אפשר להתעלם גם מכמה תמיהות בעריכת הספר "אחרית-דבר" של העורכת נילי כרמל-יונתן אינה מיישבת. למשל, מדבריה מתברר כי בשנים האחרונות כלל לא עסק יונתן בעריכת ספר מקורי חדש משלו (האחרון רעול פנים הזמן הופיע ב-1995), אלא היה עסוק רק בהכנת "כינוס המבחר הגדול משיריו (שירים בכסות הערב שהופיע ב-2004) ובמפגשים עם קוראיו במסגרות שונות" (עמ' 90). היא מפרשת זאת כהצדקה שלה לעסוק במה שהוא לא התפנה לעסוק בו, אלא שאין היא מביאה בשום מקום בקשה מפורשת שלו להוציא ספר כלשהו מעזיבונו. המקום היחיד עליו היא מסתמכת כעל מעין צוואה הוא השיר מ'בית החולים' מהספר על קו הרכס משנת 1983, אולם הדברים שם (המובאים בראש אחרית דבר) הם מטאפוריים בלבד. נילי כרמל-יונתן מדברת הרבה על "תיקיית העור החומה", שעליה רשם בכתב ידו "טיוטות לעבודה" ממנה פרסמה את שירי העזיבון. אבל משונה הדבר שבין הטיוטות הללו נמצאו גם שירים שכתבתם החלה לדבריה "בשנות הארבעים של המאה העשרים", כלומר בני שישים שנה ויותר ושעדיין נותרו בחזקת "טיוטות". ובאמת בספר



תואמים מצב תודעה זה וגם הם כתובים כמו מתוך הזיה, חלום, שינה, או ערות. קניוק מפיק מהם את המרב והופך את ספרו לרקוויאם ענק ורב כוח, כאשר הוא שוזר בו פרקים על ילדותו בתל אביב, על אביו משה, על אמו שרה, על אחותו מירה, על משפחתו שלו, אשתו מירנדה והבנות נעמי ואיה, על ימיו בפלמ"ח על מלחמת השחרור, על תקופת ניו יורק שלו, על שאיפותיו להיות צייר וסופר ועל הכישלונות מהם בנה את אמנותו, ועוד ועוד. אבל במיוחד חוקת הן התמונות מחיי בית החולים ומאותו מדור תחתון שלו, מדורם של הגוססים והמתים שבדרך נס יצא ממנו בעור שיניו ושב לחיים.

יש בספר התייחסויות לשאלות מסקרנות רבות. למשל, לשאלת המוות. דווקא בעניין זה הוא מרגיע. כאשר אנשים רבים עמדו מול מה שחשבו שהוא גופתו ובכו וקראו לו להתעורר מהתרדמת בה שקע, הוא חש כי הם "מפריעים לי לישון את השינה העמוקה ורבת הסתמיות, שהיא איזשהו אושר. אני מעורפל, לא מסוגל להזיז איבר. לא יכול לדבר,



ולא רוצה בשום פנים ואופן להתעורר" (עמ' 51). השינה העמוקה הזו, חסרת ההכרה, שיש שלא מתעוררים ממנה לעולם, מתוארת במקומות רבים בספר כ"איזשהו אושר" מתוק, מושך ומפתה. או שאלת החיים. ברוב חוכמה הוא מעניק כאן את המבט למישהו אחר, למטפלות בית החולים הרוחצות את גופו לאחר שהתעורר מן התרדמה. קטע זה הוא מן החזקים והמצמררים שבספר, כאשר השיבה לחיים תחילתה בשיטפון אדיר של צוואה:

פתאום אני מתעורר ורע לי... אני מרגיש שצואה עוטפת אותי ובטח מריחים את הוועה עד לקצווי בית החולים... אחות מסכנה מטילה אותי פרוש עירום על שפת המיטה, מותחת את ידי המזוהמות מצואה על הדופן, מפשיטה את החלוק הכחלחל, הרטוב והמזוהם וממשיכה למתוח אותי כמו על גלגל אינקוויזיציה, פרוש כמו עור שנמתח לייבוש... ופתאום אני חש מיאוס על מישהו שהוא אני, כל כך מתבייש, מתבייש במראה, מתבייש בסרחון, והיא מנגבת לי את התחת ואת הגוף, ובא אח והם רוחצים אותי יחד ומנגבים, ואני שונא את עצמי, וכך אני יודע שאני באמת כאן, שאני בעצם כבר חי (עמ' 93).

מתפרסמים שני שירים כאלה (ככלות ה' והשבוי'), שאינם מהמיטב, עליהם נאמר בהערה בתחתית העמוד, כי "נכתבו בראשית שנות החמישים, בעקבות השתתפותו של המשורר בכיבוש אילת כלוחם בחטיבת הנגב" (עמ' 20). והדבר תמוה, שכן לו באמת רצה יונתן בפרסומם, מדוע לא עשה כן במשך עשרות שנים מאז? תמיחה נוספת היא שאין באחרית דבר שום מידע ספציפי על החומר השירי עצמו. אנו יודעים רק כי שירים שכותרתם נתונה כסוגריים רבועות ניתנו על ידי העורכת ואילו שירים אחרים כותרתם מקורית. אבל מה פירוש העניין? האם זה אומר שהללו טרם נשלמה כתיבתם על ידי המשורר והללו כן? ובאמת בהכללה זהירה אני סבור שבקרב הראשונים יש שירים פחות טובים כמו 'עד תום', 'אמא יועצת לבן', 'זה לא סימן סוף', 'עדיין נודדים' ונוספים. אגב, מתן הכותרות כסוגריים רבועים גם היא נעשתה שלא כמקובל. בדרך כלל מקובל לא להכתיר שירים שהמשורר לא הכתיר, ואם כן, נוטלים שתיים שלוש מילים מן השורה הראשונה של השיר בסדר הופעתן. נילי כרמל-יונתן לא תמיד נהגה כן ובשירים רבים יצרה כותרות שהן צירופים עצמאיים שלה בכך שנטלה מילה מפה ומילה משם. למשל, בשיר הראשון בספר (עמ' 11) שהוכתר על ידיה בשם [גנוך הזיכרון] המילה "גנוך" מופיעה בשורה החמישית, והמילה "הזיכרון" בשורה הראשונה, אבל הצירוף "גנוך הזיכרון" בתור שכזה כלל לא מופיע בשיר. אפשר היה להתעלם מחריגה זו לולא הותירה את הרושם, בניגוד לנאמר במבוא ובאחרית דבר, שיש כאן רצון של העורכת להותיר תותם משלה על הספר שערכה.

בפתח הספר כותב העורך הראשי (מטעם 'ידיעות אחרונות') דב אלכובי, כי "במלאכת העריכה נמנעו העורכים משינויים בנוסח השירים ובצורת כתיבתם על ידי המשורר, מעבר להכרחי ובמקומות המתבקשים". ואילו נילי כרמל-יונתן כותבת באחרית-דבר כי "מעשה העריכה שעשיתי זעיר שם זעיר שם" נגע רק לאותם "שינויים מעטים וקטנים שהיה המשורר עורך בשיריו טרם פרסומם" (עמ' 91). כלומר, יש כאן הודאה כי נעשו שינויים כלשהם, אולם בדבר טיבם ונחיצותם מנוע אני מלשפוט. אמנם לפי ארבעה צילומים של כתב-היד המצורפים לספר, ניכר כי בשלושה מהם לפחות נעשו שינויים (לאו דווקא הכרחיים ולא דווקא זעירים) בהשוואה לשירים שנדפסו. אולם בעקבות טענה של העורכת אלי, כי צילום כתבי היד פורסמו בספר רק לצורך עיטור גרפי ואין אלה בהכרח הטיוטות הסופיות, לא אפרט אותם כאן לפני הקורא, אבל אשמח לראות את כתב היד הקובע כדי לשפוט. נילי כרמל-יונתן מבטיחה להעביר בבוא היום את כתבי היד למכון גנוים, ואז יהיה הרבה מה לחקור.

אף על פי כן, וחף הליקויים שהצבעתי עליהם, אני סבור שהספר תורם להנצחת שמו ושירתו של יונתן, אולי דווקא בזכות היותו בלתי סגור וחתום, אלא מותר בו איזה סיום פתוח.

לופ חיים ושירים

יורם קניוק הוא מספר טבעי, סופר מבטן, על סופרים כמותו נאמר כי "מי שידוע לספר סיפורים קורים לו דברים מעניינים", ובאמת מה שהוא מספר הוא מעניין, אף שמה שהוא מספר קרה לא רק לו. ספרו האחרון על החיים ועל המוות (ידיעות אחרונות, ספרי חמד 2007) שלא כסיפוריו וספריו האחרים, אינו כל כך סיפור ויותר מעין מונולוג ארוך ומתמשך המסופר ברצף אחד על פני מאתיים עמודים ויותר. אלה דברים שנכתבו בעקבות ניתוח קשה ואשפוז ממושך שעבר עקב מחלת הסרטן בה לקה. במהלך התקופה ההיא היה שרוי זמן רב במעין תרדמת, בנים ולא נים, כשהכרתו מעורפלת. הדברים שנכתבו בספר

זאת, תשובה לשאלה הטמונה בכותרתו (איזה אמריקה גילה "בחיפוש אחר אמריקה") לא ממש ניתנת, ומה שניתן הוא מאכזב ואנכרוניסטי למדי.

בגיל 58 כאשר הוא כבר סופר ידוע ומפורסם, מחליט סטיינבק לצאת למסע בארצו שלו, ארצות הברית, כדי להכיר מחדש את אמריקה האמיתית. סטיינבק, שנולד בחוף המערבי וחי את רוב חייו בחוף המזרחי, יוצא לנסיעה של אלפי מילין בכיוון ההפוך, רכוב על גבי "רוסינגטה" שלו (הטנדר שקראו על שם סוסתו של דון קישוט) ועמו כלב הפודל הצרפתי שלו (אינטליגנטי, דיפלומטי, מעודן ושקול); הוא יוצא למסע, שמטרתו, כאמור, לחשוף את מסתרי הנפש האמריקנית.

ממצאיו, המתומצתים גם על גב הספר ("במהלך המסע הוא נותן באמריקה סימנים: היעלמות דפוסים מקומיים לטובת אלמנטים גלובליים בשפה, באוכל, בביגוד ובכל; הונחת מרכזי הערים לטובת פרוורי השינה; חוסר מודעות לאסון האקולוגי המתקרב ובא; וכמובן האדישות האינטלקטואלית שמרדמה את אנשיה", וכדומה) מחמיצים את העיקר. סטיינבק אמנם מצטיין בתיאורי נוף טבעי ומלאכותי, מדבריות, שקיעות, יערות ונהרות, כמו גם ערים גשירים, עיירות

וחניונים המתוארים להפליא, אבל הספר נעדר כמעט לחלוטין מפגשים אנושיים משמעותיים, שלא לדבר על שיחות של ממש עם אנשים אמריקנים. אין בו סופרים, מדענים, עיתונאים, אמנים, אנשי טלוויזיה, אנשי עסקים, יצרנים, סוחרים גדולים, פועלים מקצועיים, סוכני בורסה, רופאים, טייסים ועוד, ועוד, כלומר המצבור האנושי שעושה את אמריקה למה שהיא. רוב פגישותיו הן עם אמריקה של צדי דרכים, נוודים ואנשי שוליים שהכיר בחניונים, תחנות דלק, מוטלים, וברים זנוחים. רובם שוטרים, נהגים וטרמפיסטים.



זו היתה אופנת שנות השישים של דור "הביט" בספרות האמריקנית שביקשה להבליט את שטחיותה ורדידותה של אמריקה, אך האם באמת אפשר להבין את אמריקה על כל גודלה ומורכבותה על סמך פגישות שוליות שכאלה? ומה בכלל תורם ספר זה היום ולמה חשוב לתרגמו? מעת לעת הוגה סטיינבק בשאלה מה למד מהמסע שלו והוא עצמו חש כי לא העלה הרבה. אי שם באיידהו הוא כותב: "ניסיתי לשחזר את המסע שלי כיחידה אחת, ולא כשורה של תקריות. האם טעיתי ומתי?" ואז הוא נזכר בדברים שאמר לו עיתונאי אחד בטרם יצא לדרך: "אם תיתקל באדם עם אומץ, תרשום לך את המקום. אני רוצה לפגוש אותך. לא ראיתי באמריקה שום דבר חוץ מפתחנות ותועלתנות. זאת היתה פעם אומה של ענקים. לאן הם נעלמו?" (עמ' 176). נראה שסטיינבק אימץ את נקודת המבט הזו עם צאתו לדרך ובהתאם לה כאלה הם גם האנשים שפגש בהם. אולם לעניות דעתי ועם כל הצניעות, כי באמת איני יודע דבר על אמריקה, זו אינה תשובה משכנעת. המקומות המשכנעים והיפים בספר הם אותם מקומות שבהם הוא מעיד על עצמו ועל חייו. כמו הביקור החוזר מקץ שנים בעיר הולדתו סלינס. אבל סלינס של ילדותו, גם היא כבר אינה קיימת. ואין לו אלא לצטט משפט

אבל מה שמעניין יותר הוא האופן שבו הוא - כלומר הסופר הידוע יורם קניוק - נתפס מבחזן על ידי מטפלות שאינן יודעות עליו דבר, ושבעצם הוא לגמרי שקוף בעיניהן. יום אחד השאירה אשתו, מירנדה, אחד מספריו עם תמונה שלו על העטיפה. אחת המטפלות גילתה אותו וכנראה זיהתה אותו, וכך הוא מתאר רגע זה:

המטפלת הביטה בצילום ונראתה נבוכה. ולפתע כנראה גילתה שאני אכן בן אדם. גילתה והבינה שהייתי צעיר ואמרה: 'תראי כמה יפה הוא היה, תראי איזה בזבז, תראי מה זה החיים, איך הכל עובר!' תחושה זו של "בזבז" נורא, שחרף כל הישגיו הרוחניים של האדם הוא מוכרע על ידי קריסת הגוף הגורפת עמה הכל אל אותו חור שחור שמוות שמו, מכה בעוצמה רבה בקורא. קניוק עצמו מסכם זאת במילים: "הן הלכו. הייתי עייף. קור זרם בעצמותי. מין בדידות (עמ' 97).

העניין הוא כמובן לא לסכם את הספר בתובנה כזו או אחרת. הן רבות, לעתים מפתיעות ולעתים צפויות, ולא הן העיקר, אלא כישרון ההתבוננות והתיאור המופלאים שלו. באחד המקומות הוא מדמה את מצבו בבית החולים, כאשר מבקרים שונים באים להתבונן ב"הצגת מותו", לדג תמנון במסעדה יפנית שחלקים ממנו נחתכים בעודו חי, והוא מתבונן מתוך האקוריום שבו הוא נתון בסועדים אותו (עמ' 136).

לבסוף, ברצוני להצביע על אמצעי ספרותי נוסף המשמש את קניוק בכתיבתו. ממהצית הספר לערך ועד סופו, שזורים שירי זמר נושנים המציינים בשמותיהם מעין ראשי פרקים של אירועי התקופה. בניגוד לזרם ההזיה הסובייקטיבי, ראשי פרקים אלה הם ציונים אובייקטיביים לחלוטין, מעין אבני דרך המשותפות לו ולבני דורו. קניוק מפתיע בזיכרונו הפנומנלי ובמקום שהוא מקצה, בצדק לדעת, לשירי הזמר הללו, המשמשים כלי עזר לתיחום היסטורי של זיכרון העבר האישי. לראשונה הם עולים בספר כאשר הוא מנסה לשרטט תמונת דיוקן של אביו, משה, מעשן מקטרת וצופה בכובסת תימנייה על גג ביתם ברחוב בן יהודה שטראסה 129.

ומשה אבי עומד מולה לא מש ממנה... ואני רואה שהוא מעדיף את הריח החריף של הניקיון שלה והכל כה טהור ויפה. ובמוחי אני שר את "אדמה אדמת" ואת "לושינקה לושינקה" ואת "להבה עלי להבה" ואת "נגן קתרוס" מההצגה "כבלים" של גורקי שהוצגה תמיד באחד במאי, ואת "עלי שלכת", ואת "אהבתני" ואת "עץ הרימון" ואת "הכניסיני" כמו ששרה אמי היתה שרה לי ואת "בשדמות בית לחם"... ואני עדיין שר בלא לדעת את המילים, אבל למולי הן שרות את עצמן (עמ' 109).

ו"לופ השירים" הזה נמשך גם בעמודים רבים אחרים וכורך יחדיו את חייו שלו ואת חייו דורו במעין שידור מחזורי בלתי פוסק.

אמריקה אנכרוניסטית

מסעותי עם צ'רלי מאת ג'ון סטיינבק (אחוות בית, מאנגלית: צילה אלעזר, 2007) שכותרת המשנה שלו היא "בחיפוש אחר אמריקה" מעורר ציפיות הן בשל מחברו והן בשל נושאו. ממה שקראתי בשעתו מסטיינבק - על עכברים ואנשים, ענבי זעם, סמטת השימורים, ובעיקר סיפורי הילדות הנפלאים על סלינס עיר הולדתו במחוז מונטריי בקליפורניה שקובצו בספר הפוני האדום - אהבתי ביותר את הריאליזם המפוכח והפיזי של כתיבתו, קצת בדומה ליורם קניוק הנזכר למעלה (שגם כתב על ספרו זה במוסף 'ספרים'). ובאמת כוחו של סטיינבק כסופר, שאף זכה בפרס נובל לספרות לשנת 1962, נשמר גם בספר הזה, ובכל

שלפנינו: תהליך של שינוי, כוחו של סיפור, כוחו של הלא מודע, הצדיק או המורה, היסוד הנשי באלוהות והתיקון (לא בהכרח בסדר הזה). אחד העקרונות הבסיסיים בתורת הסוד הוא עיקרון השינוי הפועל בהוויה כולה ואשר מגמתו אינטגרציה גבוהה יותר של המציאות. להיות חסיד פירושו להגשים בעולמו של היחיד את מגמת הקרבה אל השלמות וההרמוניה האלוהית. ראשוני החסידים, כמו הבעל שם-טוב ואחרים שיצאו מתוך היהדות התורנית עברו שינוי נפשי כזה בחייהם וניסו לחולל אצל אחרים. שניים מבכירי תלמידיו של הבעש"ט, ר' דוב בער (המגיד ממזריטש) ור' יעקב יוסף מפולנאה, היו תחילה רבנים אורתודוקסיים, ממתנגדי החסידות, שעברו "תהליך של שינוי" ("הפיכת לב" בלשון התיאולוגיה והפסיכולוגיה) ונעשו חסידים. תחילתו של

השינוי בדרך כלל באיזשהו קושי נפשי, במצב של תקיעות ללא מוצא. החסידות מאבחנת מצב כזה וגם פותרת אותו באמצעות "סיפור" (המסופר על ידי הצדיק) מתוך הבנה עמוקה ששינוי כזה לא ניתן לחולל בכלים רציונליים, ורק סיפור, המדבר בלשון סמלים המתקשרים אל הלא מודע, מסוגל לחולל. איני סבור שנועה ירון-דיין הכירה את הניתוח התיאורטי הזה בבואה לכתוב את ספרה, אחרת לא היתה כוללת בספרה אותו פרק מיותר, אבל בכישרונה הספרותי ובבקשת האמת הפנימית שלה כמו הלכה בעקבותיו והרומן שלה עצמו הוא מעין "סיפור" המצליח לחלחל לנפש הקורא ולהשפיע עליה.

ואכן החלק הראשון בספר פותח בשלב התקיעות ובצורך הדחוף בשינוי. עלמה, הגיבורה בת דמותה של המחברת, היא מנחת טלוויזיה ושרדנית רדיו חדת לשון, שמואסת בעיסוקה, בהצלחתה ובאורח חייה על כל הנאותיו הפרועות. כישרון הסיפור של המחברת, ללא קשר לנושא הרומן, בולט כבר בחלק זה שיכול היה להיות חלק ראשון של כל רומן תל אביבי עכשווי. יכולת ההתבוננות, התיאור וההומור שלה מפתיעים במיוחד ברומן ביכורים זה. בתבונה רבה היא מציבה את הגיבורה שלה במקום הכי רחוק שאפשר

מן ההתפתחות שתבוא בהמשך. עלמה אינה מגיעה לדת מתוך בריחה, או כישלון בחייה. נהפוך הוא, היא בשיאה והיא שולטת במצב. את מצבה על בימת הצילומים באולפן טלוויזיה היא מתארת במילים "אני גל גדול וקוצף בשיא הגובה". ואולם דווקא כאן מסתמן לראשונה גם קו השבר בחייה. זה קורה מיד בעקבות ההצלחה, כשהיא יוצאת מאלמוניותה והופכת למה שקרוי היום "כוכב" או "סלב". "יש לי דירה בתל אביב באזור הכי נחשב, אבא שלי מרוצה, אמא שלי מרוצה. הכל טוב... אבל אני לא מצליחה להרגיש חיה". תחושה זו של מוות בחיים תלווה אותה לאורך התהליך כולו עד השלמת השינוי. קשה לבקש הסבר רציונלי לתחושה זו כשם שקשה להסביר רגשות עמוקים אחרים בחיים כמו אהבה או דיכאון. ההסבר ברומן מצטרף מפיסות של תיאורים שונים לאורך דפיו. מהתחושה שלה, למשל, בעיצומה של מסיבת השקה בהאנגר, כי "כולם מכירים אותי חוץ ממני...", או כאשר היא נוסעת במונית הביתה "שטה עם חלון פתוח ברחובות תל אביב. כל העיר הזאת חוגגת, ואני בוכה..."

עלמה, בשלב זה של חייה, היא דמות מוחצנת, נועזת, מתנסה (כמו דמויות אחרות דומות בטרם עשו מהפך בחייהן). תחילה היא הולכת עד הקצה בכיוון אחד. היא מקבלת הזמנה של איש עסקים להתלוות אליו לברלין לשבועיים, היא מסתכנת שם בקפה של ניאו נאציס וכמעט

של סופר אמריקני ידוע אחר, טום וולף, שאמר: "אדם לא יכול לשוב הביתה, כי הבית חדל להתקיים" (עמ' 214).

להכרות אינטימית אמיתית הוא זוכה עם יצור אחד בלבד, שותפו למסע, הכלב צ'רלי. צ'רלי הוא זה שעמו הוא משוחח, מחליף רשמים ודעות, מתייעץ, עוקב אחר תגובותיו, מטפל בצרכיו השוטפים והמיוחדים בפעמים המעטות שבהן חש ברע (בין השאר בגלל דלקת חריפה בערמונית). לא פלא שלקראת סוף המסע, כששניהם כבר צייפם וקצת דכאוניים מתנהלת ביניהם השיחה הבאה:

- אנחנו מדוכדכים צ'רלי, אולי הגיע הזמן לקצת אבירות. מתי יום ההולדת שלך?

- אני לא יודע. אולי כמו אצל סוסים באחד בינואר.

- אתה חושב שאולי זה יכול להיות היום?

- מי יודע?

- אני יכול לאפות לך עוגה. זה צריך להיות מתעורבת של פנקייקס, כי זה מה שיש לי, עם הרבה סירופ ונר מלמעלה. צ'רלי התבונן במבצע בעניין. זנבו המטופש לגלגל איתי שיחה עדינה... (עמ' 230).

יש בכל זאת תובנה אחת חשובה, בעיני, שגם סטיינבק מתאר אותה כמסקנת המסע שלו, ויש לה השלכה רחבה. היסטוריונים וסוציולוגים נוהגים להביא את אמריקה כדוגמה עיקרית לטענה שמדינה מודרנית איננה חייבת להיות מדינת לאום. אמנם רוב המדינות המודרניות, לפחות באירופה, הוקמו כמדינות לאום, אולם, לטענתם, אמריקה אינה כזאת, אלא מדינת מהגרים מובהקת. סטיינבק אינו מתמודד ישירות עם השאלה, אבל כשהוא מהרהר בלקח העיקרי ממסעותיו, הוא מצייר תמונה הסותרת טענה זו. וכך הוא כותב:

אילו נדרשתי להכין הכללה מבוקרת ללא דופי, היא היתה הדבר הזה: למרות כל הטווח הגיאוגרפי העצום שלנו, למרות כל הסקציונליזם (מגזריות) שלנו, למרות כל התערובות הגזעיות שנוצרו ממזוג של כל חלק בעולם האתני, אנחנו אומה, גזע חדש. האמריקנים הם הרבה יותר אמריקנים משהם צפוניים, דרומיים או מערביים. וצאצאים של אנגלים, אירים, איטלקים, יהודים, גרמנים או פולנים הם ביסודו של דבר אמריקנים. וזאת לא חגיגה של פטריוטיות, זאת עובדה שנצפתה בקפידה... וזה קרה בעיקר בחמישים השנים האחרונות. הוזהות האמריקנית היא דבר מדויק וניתן להוכחה (עמ' 217).

כלומר, המחשבה מודרנית יכולה ללא דבק (אומתי) מלכד ומאחד, מוכחת (לפי סטיינבק לפחות) כבלתי נכונה גם במקרה של אמריקה.

הזכות לאושר

מקמי מאת נועה ירון-דיין (עם עובד/קסט 2007) הוא רומן שובה לב על חזרה בתשובה של חסידת ברסלב. להוציא פרק אחד מיותר (ל"ז) של ויכוח סרק עם חוזר בשאלה, זהו ספר שחותם של יופי ואמת טבוע בו. התואר חסידת ברסלב הוא משמעותי בהקשר זה מכיוון שחסידות ברסלב במיוחד (מאייתת את שמה באנגלית breslove) והחסידות בכלל מייצגות את המהפכה בדת ישראל בעת החדשה מדת רבנית-הלכתית לדת המיוסדת על תורת הסוד היהודית, כלומר על יסודות נפשיים וחוויתיים.

החוקר מיכה אנקורי בספרו הלב והמעין על "חסידות ופסיכולוגיה אנליטית" (הוצאת רמות אוניב' תל אביב 1991) דן גם בחסידות ברסלב ומונה כמה אלמנטים אופייניים לחסידות זו המתקיימים גם ברומן



אברהם אילון (חמי)



הַשְׁקֵט הַנוֹגַח בְּפִתְלִים
לְמִצָּא פְּנֵה אַחֲרֵת
לְשִׁמְעַ צְעָדֵי תַקְוָה
חֹרְשִׁים שְׁטִיחַ
שִׁיכּוֹל לְהֵיטֵב דְּבָרִים רַבִּים.



בְּבֵית הַגְּדוֹל
תְּרִיסֵי הָעֵץ
נֶאֱנָחִים עֲרָגָה.
שָׁנִים שֶׁלֹּא הִסְתִּירוּ
רַגְעִים שֶׁל אֶשׁ

אהבתיך היא

סֶל נְצָרִים הַמִּנַּח
בְּקֶצֶה הַשָּׁנִי
שֶׁל סַפִּיץ הַגִּילְיוֹטִינָה
בְּהַמְתַּנְּה שְׁקֵטָה
לְרֵאשֵׁי הַמַּתְגַּלְגַּל

עֲנָף אֶחָד
חִכְךָ בְּהֵם עִם רוּחַ
סוֹרֵק אֶת בֶּשֶׂר הַקִּיר
הַמְעֲרִטֵל.

אֵין שְׁקֵט אֲמִתִּי
הֵיטִיחַ בְּפִתְלִים
כּוֹלָא גְּנִיחָה

וְרִיחַ הַיְסָמִין
מְתִישׁ אֶל לֵב הָאֵהָבָה

יזומת תקרית מסוכנת בשירותים. כל זאת כדי לחוש טוב יותר את הכאב, לאלץ אותו כאילו לעלות אל פני השטח: "אני והפצע שיש לי בלב מסתובבים בעולם, מתגרים, מחפשים רפואה".

לא ניתן ברשימה זו לעקוב אחר כל המעברים המרתקים שהרומן מציג. אחד המשמעותיים שבהם הוא התאהבות הגיבורה בכן, שהופך לבן זוגה ולשותפה לדרך. בן גם הוא דמות חריגה. "הוא גדל במדבר, בצד המערבי של סיני, במקום שנקרא סבחת ברדוויל ... תמיד מצליח להישאר מנותק בתוך הרעש שהוא בעצמו מארגן". ובן כובש את לבה בסערה שגם תדע טלטלות רבות. האהבה בכל אופן היא שלב משמעותי נוסף ב"תהליך השינוי". הם עוברים לגור יחד ועלמה מציינת "יש עם מי לדיב ואת מי לשנוא. קוראים לזה זוגיות". הזוגיות היא גם מושג מפתח בחסידות (ובקבלה) המדברת הרבה על "זיווג" הקב"ה ושכינתיה (הקדוש ברוך הוא והשכינה) שזו המטרה, עלי אדמות, אליה חותר הרומן בסופו. החיים המשותפים עם בן הופכים גם את החיפוש למעמיק יותר. המבט של המספרת מתרחב והיא לומדת להביט על סביבתה ולומר לנו, בסופו של החלק הראשון, במיומנות של סופרת בטוחה ומנוסה, כי "רוב האנשים רוצחים את עצמם בשקט, בחדרי חדרים, בלי להפריע את מנוחת השכנים... כולם סביבי חולים או מתים".

ואף על פי כן התשובה לא נמצאת לה בקלות, וזה דווקא מחזק את אמינות הסיפור. בחלק השני נוטל בן את ההובלה בתהליך השינוי כאשר עלמה מגייסת את כל כוחותיה נגדו. בחלק זה נכנסים לפעולה שני אלמנטים נוספים בתהליך השינוי והם "הסיפור ומספרו" ("המורה" או "הצדיק") שברומן שלפנינו מגלם אותם חסיד ברסלב בשם דניאל. חברו של בן הוא שגורר אותו לפגישה ראשונה עמו. בן חשדן וחוקר על אודותיו "האם הוא רב? האם הוא דוס?" והחבר משיב "הוא לא רב ולא שום דבר... הוא דוס, אבל פצצה". המחברת מיטיבה לתאר את דמותו של דניאל כאיש פלאי וכריזמטי. ובן, לאחר שהיה בשיעור אחד שלו ונשבה בקסמו, אומר עליו לעלמה "הוא העיף לי את המוח הדוס הזה... צלל לעומקים שאנחנו לא מכירים". בן מבקש מעלמה להצטרף אליו. היא מסרבת ("מצדי תחזור אתה בתשובה, רק אותי תעזוב בשקט"). רק לאחר הפצרות מרובות וכדי להיפטר מלחציו היא מסכימה ללכת "פעם אחת ודי". בפגישה זו מדבר דניאל על רבי נחמן מברסלב ומספר אחת מאגדותיו הידועות בדבר "מעשה מאבדת בת מלך". (לאגדה זו נוסחים רבים וכולם הם ביטוי לפגימה במצב ההווה ובמצב היחיד: "בת מלך שאבדה" היא סמל לגלות השכינה וגם סמל לנשמה המבקשת תיקון). ואכן, הסיפור פועל את פעולתו על עלמה וכדבריה "לאט לאט ובשקט מתגנבת אלי התחושה העמומה שאני מרגישה משהו בלב. ולמרות שהיא עמומה, נרטבות לי העיניים... יש בתוכי בת מלך גולה, אני מגלגלת את המילים החדשות על הלשון". כאן לראשונה נורע בתוך הריק והמוות שבלבה זרע החיים והאמונה. משהו בחייה משתנה. השיחות עם דניאל בספר בשאלות אמונה הן בהחלט מעמיקות ולא רדודות. יקצר המצע מלעסוק בהן ברשימה זו, אבל כאשר עוסקים ברומן שעניינו חזרה בתשובה כדאי בכל זאת להבין במה מדובר. הנה דוגמה מהרהורי הגיבורה: "רבי נחמן אומר שהחירות תלויה בשמחה, והשמחה תלויה בהתרת ספקות... לשמוח באמת, להיות שלם עם הרגע הזה, עם ההווה. לשלמות הזאת קוראים אמונה... אמונה היא המפתח לחירות, רק בעזרתה אפשר להשתחרר מהשעבוד למציאות החיצונית". בין שהקורא מסכים או מתנגד לדברים אלה, אין הוא יכול לפטור אותם כדברי הבאי.

אבל אין זה סופו של המאבק, והדרך עוד ארוכה. עלמה לא רוצה לדקלם טקסטים (תפילות), לא רוצה תרי"ג פקודות (מצוות), לא רוצה שיפקחו עליה ("מה אני אוכלת? מה אני שותה? מה אני לובשת?"). ואף שבן כבר הרחיק לכת ממנה, היא רוצה לברוח. אחד הפרקים

הנפלאים, לדעתי, מבחינה ספרותית הוא תיאור בריחתם להולנד, תחילה לאמסטרדם הקפואה בעיצומו של חורף, ואחר כך לאמלנד, אי קטן בים הצפוני, "המקום הכי רחוק בהולנד שאפשר לנסוע אליו". ודווקא שם, באי הנידח והשומם ההוא זה קורה (ולא אספר כיצד) בבחינת "אנה מפניך אברח. אם אסק שמים, שם אתה, ואציעה שאול, הנך" במילותיו של מזמור תהילים שהיא מצטטת. כאן נעשה המהפך, ובשיבה לתל אביב כמו נולדה מחדש. "כמו איזה ניצוץ שנדלק ואש גדולה מתחילה לבעור שם בפנים. לא רוצה יותר לברוח, לא רוצה להסתתר". ההחלטה התקבלה. היא בוחרת בחיים. אינה רוצה עוד להתחבא, אלא לצאת אליהם בגלוי. רצון חדש נולד בה והוא רוצה לעשות, לפעול, לתת צביון מעשי להכרתה החדשה. למעשה מפרק זה (כ"ט ועד מ"ח) מתחיל החלק השלישי של הספר, אף שבפועל הוא בן שני חלקים

"אין דבר יותר ממשי מאין דבר", דמוקריטוס

לא שוא חלומות ידברו
סוד

והוא מיד נשכח
משאלה מעל מטתי
תלויה

באזני אשמע
איה הנקר מנקר במקורו
בענף

מעלה את האהבה מן
החשך אל האור.
קרוב קרוב

בחוז

רחוף מפלא

בין שחר לכחל

קולות בעלי כנף

אשמע

בין ענפים דו-שיח

ציוצי

כי באה עת

ויתרון טעם לה

בהפוגת הגשם

ואני מתהלכת בגן

החתול על כפותיו יהלך

טרף יחשב

ואני

להרוות נפשי מן העו והמתוק

ולא ביד קמוצה

מהתלה

דממה מנחת על בינתי
שאני

תבנית הנוף במטבח

מקרר רועש

הפירה ריקה וקרה

אין זאת

כי אם שבת שבתון היום

לא חדות שבתון

שריק הוא ממזימות אהבה.

צלילי מחול

גוהרים אלי

ולחט נמסך בתוכי

פרקדנית הפלמנקו

הרוקעת ברגליה

להמית תסכולי האתמול.

רק נחש העיר את חוה

איה הנה נראה גן עדן ללא נחש.

הסתפקות במועט

למדונו חכמים

הסתפקות במועט מדה יפה היא

אך אותו רגע

היה זולל וסובא

ריח חריף

התערבב לו בצהב הפריחה העזה

בשדות ריח מיחם

חמדה של חג ידעתי

שאין בה אסור

ידעתי

חטא הוא אל האביב הלזהב

לבא שחוח

ידעתי

שעה של חסד זו

אינה הסתפקות במועט

ספרה של עליזה ראובני בסבך הרוחות
עומד לראות אור בספרי עתון 77

מתחנפת". וכמובן, הטבילה במקווה, שמעניקה לה תחושה של יתר קלות ויתר כוח "קוראים לזה טהרה" היא כותבת שם. כל פיסות התיאור היפהפיות הללו מצטרפות יחד למשהו שהוא אולי הצידוק העליון לשינוי בחייה, צידוק שאותו היא מנסה להשמיע באוזני הוריה בשיחת טלפון כשהם עדיין חוששים ומתנגדים לו: "זאת אני, הילדה שלכם. אני מאושרת, אתם שומעים? מאושרת! בפעם הראשונה בחיים שלי..."

והלא בזכות הזאת לאושר עוסקת הפילוסופיה מקדמת דנא והפסיכולוגיה מראשית קיומה, ושאר תורות חברתיות ומוסריות מעמידות אותה בראש מעייניהן. אפשר, לפיכך, לראות גם ברומן הביכורים מקימי ספר שמעלה תרומה משלו לנושא זה. ❖

בלבד, שעיקרו סיפור שיבתה של "בת המלך" לביתה וזיווגה עם אהוב לבה. מבחינת העלילה מדובר בחתונתם של עלמה ובן, שבה גם מסתיים הרומן. אבל, טוב, כוחה של נועה ירון-דיין הוא בתיאור התמורות הקטנות ורבות המשמעות שברך. למשל, היום שבו היא נכנסת לחנות למכשירי חשמל כדי לקנות... "פלטה של שבת". או היום שבו היא קונה לעצמה... "סידור קטן, בעשרים ושישה שקלים", ומגיעה איתו לאולפן; או התיאור הנוגע ללב על נסיעתה לבני ברק לקנות לה מטפחת וכיסוי ראש: "בוחרת לי מטפחת לבנה עדינה, אוספת את התלתלים לגולגול קטן, מקפלת לחצי, מכסה וקושרת על העורף קשר קטן ולא מיומן... אני מסתכלת בראי ומתחילה לבכות". אבל יודעת שעכשיו זו "תקשורת שונה עם הסביבה, פחות מתגנפת פחות

בלה שייר

מוריק

באותה השפה שהם מדברים איתו. הייתי בטוחה שהוא משקר, אבל הוא התעקש. בתור פשרה, לפעמים היינו אבא ואמא בנוסח שלו, ולפעמים בנוסח שלי, כלומר הגינו מיני הברות שנשמעו לנו כמו השפה של הורי, או מילים ממשיות שקלטנו.

י"ז, י"ז¹
 הייתי אומרת לשוריק.
 "ניין, ניין, ויס רדסט די"²
 הוא היה עונה.

בוקר אחד יצאתי לחצר וגיליתי שהעץ מרובה הגזעים הדקים הצמיח אשכולות ריחניים של פרחים זעירים בצבע סגול בהיר ביותר. כבר ראיתי לפני כן פרחים שצומחים מן האדמה, אבל עץ שמצמיח פרחים ראיתי לראשונה. זה היה כל כך משונה, והם היו כל כך יפים שלא יכולתי להפסיק להסתכל בהם. האשכולות נראו אווריריים וחסרי משקל, כאילו נגזרו מתוך עננה.

אחר כך נזכרתי שעוד לא ראיתי את מוריק.
 "קיס קיס קיס", קראתי לו כמו שלימדה אותי אמא, אבל ה"מיאו" הקצר שהיה מבזיק מגרונו כמו מתוך צעצוע גומי נלחץ לא נשמע. הקפתי כמה פעמים את העץ הגבוה בעל הגזע העבה, אבל הוא לא היה שם. הצצתי אל תוך המרווחים שבין עצי ההסקה, אבל גם שם הוא לא היה.

"מוריק", צעקתי, "מווריק!", אבל הוא לא היה בשום מקום. כשאמא קראה לי לאכול חשבתי שבטח אמצא אותו ליד קערית החלב שלו. אבל הקערית נותרה מלאה. אכלתי בלי חשק וקיוויתי שאולי עכשיו הוא יבוא, יישב ויביט עלינו מלמטה, ממתין לשאריות האוכל. אבל הוא לא בא.

שוריק היה מגיע כרגיל. אבל אני התגעגעתי לפרוותו הרכה של מוריק, לכוונת החם של גופו כשמחזיקים אותו על הידיים, ולמרדפו המטופש אחר זנבו.

"בואי נשחק", היה אומר לי שוריק.
 אבל אני הייתי משיבה את פניו ריקם.
 "נשחק כמו שאת אומרת", היה מבטיח שוריק. "יו, יו, ניין, ניין, כמו שאת אומרת."

אבל לא רציתי לשחק בכלל, גם לא כמו שאני אומרת. דבר יוצא דופן התרחש ברחוב שלנו כעבור ימים אחדים. לקראת הערב, בעומדי מתחת לעץ הגבוה, הבחנתי בדיירי הבתים שממול היוצאים מבתיהם, אחד אחד או משפחות שלמות, כשכל אחד מחזיק בידיו כיסא. הם הלכו לאורך הרחוב לכיוון הבאר, ולפני שהספקתי לרוץ לדווח להורי על המאורע החריג, כבר יצאו הם עצמם מן הבית ונחמסו בכיסאות. "בואי", אמר אבא, "תני יד", וגם אנחנו יצאנו מן השער והצטרפנו אל האחרים.

הבאר היתה ממוקמת בחצר גדולה שבמורד הרחוב. היא כבר היתה מלאה באנשים שישבו על כיסאותיהם, פניהם אל הקיר של אחד הבתים המקיפים את החצר. זה היה קיר לבן-צהבהב ללא חלונות. האנשים דיברו, צחקו, פיצחו גרעינים, והמתינו למשהו.

כשהשמים החשיכו לגמרי, נשמע מאחורי גבינו טירטור שקט, ועל פני הקיר הופיע ריבוע של אור. "ששש" נשמע בקהל, ובתוך הריבוע החלו לנוע תמונות.

היה זה הסרט הראשון של חיי. על הקיר הופיעו בית, עצים, אשה, וילדים משחקים. הגיע כלב, גנב למישהו לחמנייה, אחר כך זקר את אוזניו והתחיל לנבוח על... מוריק!

1 "כן, כן"
 2 "לא, לא, מה את מדברת"

נ ת היום היינו פותחים במרוץ מסביב לעץ מרובה הגזעים הדקים. אחר כך היינו ממשיכים מסביב לעץ הגבוה שגזעו עבה ומחוספס ואת עלוותו יכולנו לראות רק כשהרמנו את ראשינו כלפי מעלה.

מוריק היה רץ הרבה יותר מהר ממני, אבל לי זה לא היה אכפת, כי אחרי שני סיבובים כבר לא היה אפשר לדעת מי רץ אחרי מי. לפעמים אמא היתה עוברת בחצר עם דלי מים ומוריק היה רץ אליה ומפריע לה לעבור. גרנו בבית ישן ללא מים זורמים, ואת המים צריך היה להביא מבאר שבמורד הרחוב. אמא סחבה את הדלי בקושי, וההתרוצצות של מוריק סביבה עיכבה אותה עוד יותר עם משאה הכבד. אבל את זה מוריק ואני לא הבנו, כי אני הייתי בת שלוש ומוריק היה חתול.

הוא היה גור. גילו, במושגים חתוליים, היה קרוב לגילי. לפעמים היה נמאס לו לרדוף אחרי או אחרי העלים שבחצר, והוא היה מתחיל לרדוף אחרי זנבו, או מטפס אל מרומי ערימת העצים להסקה שנערמו בחצר בהמתנים לחורף, ורק ראשו מחודד האוזניים היה מציץ אלי בסקרנות מלמעלה.

לפעמים היו לנו אינטרסים מנוגדים. בחצר עמד שולחן ישן שמוריק אהב לנמנם עליו, אבל אני הייתי להוטה לשחק, וכדי להעיר אותו הייתי אוזנת בעורפו וגוררת אותו הלוך ושוב לאורך השולחן. מוריק היה מגיב ב"מיאו" פרוע, בורח ומתחבא במרווחים שבין עצי ההסקה. "בוא, מוריק, בוא אלי" הייתי משדלת אותו בעומדי למטה, מנסה לתפוס אותו בזנבו המציץ מבין בולי העץ. אהבתי אליו, גם אם היתה אנוכית, היתה איתנה.

שוריק היה הבן של השכנים. הוא היה בן ארבע. "שוריק - מוריק, שוריק - מוריק" הייתי חוזרת ואומרת שוב ושוב, נהנית מצליליו של מה שאז לא ידעתי שנקרא חרוז.

לשוריק היתה נטייה לשחק לא נכון באבא ואמא. לשחק נכון פירושו היה לשחק באבא ואמא ולדבר בשפת הורי. הם דיברו איתי רוסיית, אבל ביניהם דיברו שפה אחרת, שאז עוד לא ידעתי שנקראת יידיש. לכן לשחק באבא ואמא ולהמשיך לדבר בשפה הרגילה היה טיפשי. אבל הוריו של שוריק היו רוסים, ושוריק טען בלהט שהם מדברים ביניהם



זה היה ללא ספק מוריק - קטן, זריז, עם אוזניים מחודדות וזנב. הוא היה שחור משום מה. אצלנו בחצר הוא תמיד היה אפור עם כתמים לבנים, וקצת הביך אותי שכאן בחצר הזרה בתוך הריבוע שעל הקיר הוא שחור. אבל לא נתתי לזה לבלבל אותי. מוריק היה חכם והצליח לברוח מהכלב. כל הסרט הילדים חיפשו אותו ולא הצליחו למצוא, עד שיום אחד הוא חזר בכוחות עצמו, וכולם שמחו. שובו של מוריק גרם לי למה שאז עוד לא ידעתי שנקרא אושר אמיתי. סרט ארוך למבוגרים התחיל מיד אחר כך, ואני נרדמתי. אני לא זוכרת איך חזרתי הביתה, ברגל או על הידיים של אבא. בבוקר התעוררתי ורצתי לחפש את מוריק. יום לפני כן ראיתי בביורר שהוא חזר, ועכשיו הייתי משוכנעת שהוא גם יהפוך להיות שוב אפור עם כתמים לבנים. חיפשתי אותו מתחת לעץ דק הגועים הפורח בסגול. חיפשתי אותו מתחת לעץ הגבוה שעלוותו עבותה. חיפשתי אותו במרווחים שבין בולי העצים. ניסיתי לטפס במעלה ערימת העצים אבל נשרטתי בברך. בדיוק הגיע שוריק וביקשתי שיטפס למעלה במקומי, כי מוריק חזר והוא בטח שם. "מי אמר שהוא חזר?" שאל שוריק. "ראיתי אותו אתמול. בסרט, על הקיר." "אז הוא נשאר בסרט, את לא מבינה?" "אתה בעצמך לא מבין," אמרתי.

בבית שמול הבאר, במורד הרחוב, היה גר הדוד זינצו. השם הזה נשמע לי טבעי לחלוטין, כבר קלטתי שבשפה של הורי ה"צו" היא סיומת של חיבה. הוא לא היה הדוד שלי, אבל אצלנו לכל אדם מבוגר קראו הילדים דוד. באותה תקופה, חמש עשרה שנה אחרי מלחמת העולם השנייה, אירופה היתה מוצפת נכי מלחמה. הוא היה איש גבוה בעל עיניים כחולות, ונשען על קביים - היתה לו רק רגל אחת. יום אחד הלכתי עם אמי להביא מים מן הבאר. אמא סחבה את הדלי הכבד שלה, ואני את דלי הצעצוע שלי, מלא במים גם הוא. כשיצאנו משער החצר, פגשנו את הדוד זינצו. "ילדה טובה, עוזרת לאמא", הוא אמר.

מיד נזכרתי שהוא אולי האדם האחרון ברחוב שעוד לא הספקתי לספר לו על מוריק. "מוריק נעלם," אמרתי לו. אמא הניחה את הדלי, היא כבר ידעה שזה הולך להיות סיפור מפורט. סיפרתי לדוד זינצו על האוזניים המצחיקות של מוריק, והריצה שלו מסביב לעצים, ועל איך שהוא היה על הקיר של החצר הזאת, ואחר כך שוב נעלם. "זה היה סרט, ילדה שלי, זה היה סרט," אמרה, כרגיל, אמא. אבל הדוד זינצו אמר דבר אחר. "אני אביא לך חתולים אחרים," הוא אמר. "היא לא רוצה חתול אחר," אמרה אמא. "אני רוצה את מוריק," אמרתי. "אפילו שחור כמו בסרט, אבל מוריק." הדוד זינצו הביט באמא במבט של מה שאז עוד לא ידעתי שנקרא תוכחה אילמת.

"מסתובב עכשיו אצלנו בחצר איזה חתול שחור, כל הזמן מסתובבים פה חתולים" אמרה אמא בעייפות. "אבל היא אומרת - 'זה לא מוריק'." "אבל אני אביא לך חתולים יפים כמו שעוד לא ראית אף פעם!" קרא

הדוד זינצו. "חתולים כחולים, ורודים, צהובים, וחתולים בצבע תכלת. את עוד תראי איזה חתולים אני אביא לך!" הדוד זינצו דיבר ועיניו צחקו, וגם אני התחלתי לצחוק, וגם אמא. אבל בעיני דמיני ראיתי אותו נכנס אל החצר שלנו כשחתולים בכל הצבעים יושבים על כתפיו, נאחזים בשרווליו והולכים אחריו. אפילו במעלה אחד הקביים טיפס חתול קטן והשמיע "מיאו" קצרצר. זה מצא חן בעיני.

"טוב," אמרתי בזהירות. "אבל באמת תביא אותם?" "בטוח," אמר הדוד זינצו. מאז, במעין הבזקים שנמשכו כמה דקות, היו נוהרים אל החצר שלנו חתולים צבעוניים. הם היו מגיעים אחוזים בבגדיו ומטפסים על כתפיו של הדוד זינצו. הם שיחקו למרגלות העץ שהצמיח פריחה סגולה שאז עוד לא ידעתי שנקרא לילך, טיפסו על גזע העץ הגבוה שאז עוד לא ידעתי שנקרא ערמון, והפריעו לאמי לסחוב את דלי המים. דמותו של מוריק הלכה והיטשטשה והפכה להיות מעורפלת.

לדוד זינצו קראנו עתה "הדוד עם חתולי התכלת". בכל פעם שהיינו רואים אותו ברחוב הייתי רצה אליו ושואלת מה עם החתולים. "עוד מעט!" הוא היה עונה. "עוד מעט אני נוסע לקייב, משם אני אביא לך אותם. כחולים, ורודים, צהובים, וגם בצבע תכלת! בטח שאני אביא!" ואני הייתי פורצת בצחוק.

עברו חודשים, ואולי שנים. אני לא זוכרת מה הבנתי קודם - שאין חתולים בצבע תכלת, או שהוא לא יביא לי אותם. אבל זה כבר לא שינה דבר. בכל פעם שנפגשנו הייתי מבקשת ממנו את החתולים, כי זאת כבר היתה מסורת, והיו לו פנים כאלה נחמדות, עם נמשים.

שניים מספוריה של בלה שייר פורסמו ב'קשת החדשה'

ברונו שולץ - הכמיהה

אל האשה האגדית

כך כתב ברונו שולץ: "כאשר נולדתי, אמי עוד לא היתה בחיים". צדקת ברונו, אך האשה החלומית נבראה כבר בשחר ילדותך. היתה זו ביאנקה האגדית בספרך, אדלה המסתורית - המשרתת של אביך החולמני, ועוד רבות רבות ברחוב התנינים הידוע לשמצה. באשר למציאות, היתה זו דבורה פוגל, משוררת היידיש רבת הקסם, הפילוסופית המחוננת, וחליפת המכתבים האבודים רומזת על אהבה אפלטונית ללא גבול. ואחר כך הציירת אנה פלוצקר, והכל היה שוב אפלטוני. האשה הממשית הקרובה לנישואים היתה יוזפינה שלינסקה, חוקרת הספרות, אך גם כאן נפסק הקשר כלא היה. רבים תמהו האם ברונו שולץ היה מזוכיסט הכלוא בהזיותו הספרותית או שבוי בחלום ה'פאם פטאל', כדוגמת "המלאך הכחול" של מרלנה דיטריך, או שמא מדובר במיוזגניות? בציוריו של ברונו שולץ שולטים פחדיו הארוטיים, אולי משום השפלתו התהומית בידי האשה השתלטנית אדלה, המשרתת של אביו ב"חנויות הקינמון". אך נזכר שוב באהבתו הממשית לסופרת המחוננת זופיה ישינסקה. אלה קורות של פכים קטנים, כאשר אמו "עדיין לא היתה בחיים", ככתוב בדפים הגאוניים של ספריו.



איור: ברונו שולץ

תחומינו לצבי רפאלי,
על מות אשתו יהודית

מערכת עתון 77

רואים אור בימים אלה

ב- ספרי עתון 77



כוללת כמה רעיונות המעוררים למחשבה על חיינו כאן ועכשיו.

"גוד באי, אפריקה" מאת הלל מיטלפונקט ובבימויו, תיאטרון בית ליסין; תפאורה ותלבושות: יוסי בן-ארי

למרות הליקויים שנחשפו בהצגת "חברון", כישרון הכתיבה, השפה, הטיפול בנושא ובגיבוריו - עולים על רמת ההצגה המועלית על בימות "הבימה" ו"הקאמרי", למעט המשחק. גם השחקנים המופיעים במחזה הפרידה מאוצרות אפריקה המשוחררת, מפגינים משחק מעולה ומקצועי, העולה על תוכן ההצגה עצמה, אם לא נתייחס רק לדיאלוגים המצוינים, שבכתיבתם מצטיין המחזאי מיטלפונקט.

שתי ההצגות נוגעות למעשה בנושא משותף, הנובע מעצם הווייתנו ומעשינו והמעלה את השאלה: מה עושים הישראלים ואיפה? אולם בשעה שב"חברון" יורים משני הצדדים, ב"אפריקה" הישראלים המופיעים בתחילה כמושיעים, עוזרים לאחרים להרוג, למען האינטרסים הכלכליים ועמדות הכוח של קבוצות אינטרסנטיות כאלה ואחרות.

חמישה ישראלים, ידידים ושותפים לשעבר לניסיונות הכושלים של מדינת ישראל לתקוע יתד באדמת אפריקה, נפגשים אחרי עשרים שנה לתקופה קצרה במלון בעיר הבירה באוגנדה. ששון גבאי המעולה, איש משרד החוץ

תיאטרון

כרמית מירון

"חברון" ו"אפריקה": ההבדלים

"חברון" מאת תמיר גרינברג התיאטרון הקאמרי, התיאטרון הלאומי הבימה; בימוי: עודד קוטלר; תפאורה ותלבושות: רות דר; מוזיקה: שוש רייזמן

"אנחנו ילדי התקופה / התקופה היא פוליטית / כל המעשים היומיומיים / או הליליים / שלך, שלנו, שלכם / הם מעשים פוליטיים"
 (ויסלבה שימבורסקה, מפולנית: רפי וייכרט)

בראיון שהעניק תמיר גרינברג (לא צוין שם המראיין) והמופיע בתוכנייה, הוא טוען: "אחד החששות הגדולים שלי הוא שישפטו את 'חברון' כמחזה פוליטי במובן הצר של המילה - ולא כיצירת אמנות". למרבה הצער, שתי מטרותיו של היוצר נחלו כישלון חרוץ: הרמה האמנותית היתה רדודה, ואילו הבריחה מן האתגר הפוליטי המקה מעטו של המחבר.

אך נתחיל בדברים הטובים: עצם שיתוף הפעולה בין שני התיאטרונים, הבימה והקאמרי, תופעה מבורכת היא (וזכרו את "אנטיגונה" הנפלאה). תופעה חיובית נוספת מהווה עבודתם המשותפת של שחקנים יהודים וערבים על במה אחת, במחזה רגיש ופגיע לשני הצדדים. עד כאן התופעות החיוביות. מכאן והלאה עולות התמיהות: במחזה "הלא פוליטי" הזה עולה סימטריית הרציחות בין צד לצד לשחקים: נרצח בנו של מושל חברון היהודי, מיד הורגים גם את התינוק של ראש העיר הערבי לשעבר. האם העבריינה מסרבת לקבור את הילד הקטן - כך נוהגת גם האם הערבייה. (לא זכור לי שבטבה יהודי חברון בשנת 1929 התקיימה סימטריה כלשהי).

בנוסף לפשטנות הדרמטית והכתיבה הליניארית, קיים ערבוב בלתי סביר בין נטורליזם חדשותי לבין הופעות מיתיות ומיסטיות מן התרבות היוונית העתיקה, עם רמיזות לכיוון השקספירי כגון "חלום ליל קיץ" והמונולוג של טיטניה, או מקהלת העשבים, עצי הזית הכרותים, "אמא אדמה", ועוד מרכיבים תרבותיים נוספים מתערבים בסכסוך הישראלי-ערבי בחברון.

יוצר רציני, הבוחר לכתוב על נושא רגיש ומורכב כמו "חברון", על כל השלכותיו ההיסטוריות, אינו יכול להסתפק בכתיבה חדשותית. נוצר הרושם שהמחזאי, שמצא עצמו במבוי סתום, גילה פתח מילוט באלמנטים המיתיים שהכניס לעלילה ריאליסטית, אכזרית ופשטנית. אפילו השפה השירית והיפה של גרינברג המשורר אינה יכולה להציל את גרינברג המחזאי. יש להצטער על כך, בעיקר בשל חשיבות הנושא המורכב והרגיש, הנוגע לחיינו.

אולם יש לציין שבהצגה פרובלמטית זו הושקעה עבודה מרובה ורבת משתתפים, מלווה במוזיקה ייחודית של שוש רייזמן, לאור התפאורה האגדית של רות דר. עודד קוטלר, הבמאי המנוסה, עתיר ההצלחות בתחום חידושי עבודת התיאטרון, השכיל להשתלט על תנועת ההמונים על הבמה, אם כי לא תמיד ניתן היה להבחין בין האויב לאוהב.

רשימת השחקנים, כאמור, ארוכה, על כן אציין רק אחדים מהם: יגאל שדה, נינה קוטלר, מכרם חורי, אלון דהן, קלרה חורי, ג'אסן עבאס ורבים אחרים. ערכה של ההצגה בעצם העלאתה על בימת התיאטרון, באשר היא



"חברון"

לשעבר והשואף להיות שגריר באוגנדה, בא מלווה באשתו, מליה, שכל רצונה הוא לנוח קצת ולחזור הביתה. משחק מופנם ועדין של סנדרה שדה. ידידים, ד"ר יואל קמינר, ביצוע מצוין של רפי תבור, מגיע עם אשתו נורית, היא דפנה רכטר, הכובשת את הלב ואת הבמה בחיוניות ובקסם בלתי רגילים. הרופא בא לקבל פרס על פועלו בארגון "רופאים למען אוגנדה". ואחרון אחרון, איש המסתורין דוביק, שהיה בעבר קצין במשלחת הסיוע של ישראל לאוגנדה וכעת לא כל כך ברור מה פעילותו בתוככי השלטון הרצחני של אידי אמינ. משחק מעולה של יורם חטב.

חלומה של מדינת ישראל הצעירה על העזרה לאפריקה ולעצמה, התגלה כחלום שווא. מדינות אפריקה שהשתחררו משלטון "הלבנים" אינן מצוניינות בתחליף הישראלי, על אף העזרה בידע, בתעשייה, בכלכלה ובעיקר בנשק ובניסיון צבאי. ב"גוד באי, אפריקה" התככים הפוליטיים מתערבבים באינטריגות המשפחתיות, על פי המחזאי מיטלפונקט, אולם מתעלים לרמה כובשת ופיקנטית, באמצעות הבמאי מיטלפונקט. הצגה מהנה ומשעשעת. ◀

נישואין וצרות אחרות

"תמונות מחיי נישואין" מאת אינגמר ברגמן בתיאטרון הבימה, תרגם: גד קינר, בימוי: רמי הויברגר, תפאורה: לילי בן נחשון, תלבושות: עינת ניר, מוזיקה: אריק אביגדור

"יש עיקרון טוב שברא את הסדר, את האור ואת האדם - ועיקרון רע שברא את הכאוס, את המחשכים ואת האשה" (פיתגורס).

הממוסדת, הקונוונציונלית, על קשרי חברה ובילויים עם ידידים? חייהם נראים כמו קליפה חיצונית משמימה, שאין בה תוכן ועניין. לולא המשחק המרגש של רמי הויברגר וליליאן ברטו, קשה היה להמליץ על צפייה בחיי הנישואין חסרי העניין הללו. אבל הודות למשחק ולבימוי הרגישים של הויברגר, אפשר לצפות בנישואין מתפוררים אלה.

"בואינג-בואינג" מאת מארק קאמולטי בתיאטרון הקאמרי, תרגם: דורי פרנס, בימוי: לולי לוטון, תפאורה: לילי בן נחשון, תלבושות: הדס אבנרי

סיטואציה זוגית שונה לחלוטין מעלה הקומדיה העליוזה של מארק קאמולטי. היחסים בין גבר לאשה יורדים מן הצפון הקר והאפל אל החיים הסוערים הדרומיים של פריז, עיר האורות והטיסות העליוות. ברנר, ארכיטקט צעיר, רווק והולל, מנהל רומנים לוחטים עם שלוש דיילות בעת ובעונה אחת. זאת לא אהבה קבוצתית, כמובן, הוא דואג לרשום את שעות הטיסה של כל אחת מאהובותיו ושומר על הפרדה מוחלטת בין הפגישות. כל אחת מן הדיילות סבורה שהיא יחידה בחייו. עוזרת לו סוכנת הבית, ברתה, בגילומה המקסים והאנרגטי של תיקי דיין. גדולתה של הקומדיה המשעשעת היא בכך שאינה מתיימרת להיות יצירה שקספירית ואפילו לא



"תמונות מחיי נישואין"

קומדיה של מולייר. ודאי, לו היה לנו תיאטרון מסחרי מכובד כפי שיש בארצות אחרות, היה מקומה מובטח שם. אבל התיאטרון הקאמרי, שהציג השנה את "המלך ליר", "המפיקים", "מותו של סוכן" ו"אנטיגונה", יכול להרשות לעצמו להעלות קומדיה קלילה ומצחיקה, עשויה היטב, שאינה דורשת להיות מה שהיא לא. קהל השואף להשתחרר מעט מעול הידיעות החדשותיות, מוזמן ליהנות.

מצטיין במשחק: דרור קרן בתפקיד רובר, ידו של ברנר, ההופך מבחור ביישן ונזירי, לאוהב לזהט ונועז. כן מפתיעה במשחקה המשעשע תיקי דיין, המצחיקה עד דמעות. אפשר לצחוק וליהנות.

המחזה, שבו משתתפים שני שחקנים בלבד - רמי הויברגר וליליאן ברטו המצוינים - מבוסס על סרטו הידוע של הבמאי השוודי הגדול "תמונות מחיי נישואין". הסרט, והצגת התיאטרון בעקבותיו, חושפים מערכת יחסים נורמטיבית, כביכול, בין בני זוג שלכאורה לא חסר להם דבר: בעלי מקצועות חופשיים (הוא מרצה באוניברסיטה והיא עורכת דין), הורים לשתי בנות אהובות ומשתייכים לשכבה הבורגנית המצויה בחברה הגבוהה. אולי יחסי המין אינם סוערים כמו בימי הנעורים, אולם אין זו תופעה חריגה במערכת יחסים רבת שנים.

אז אם הכל טוב כל כך, מדוע עוזב הבעל את הבית באמצע החיים? על מה הקונפליקט? איפה הדרמה? וכיצד אפשר למלא בתוכן אקטיבי שתי מערכות שלמות, כאשר שום דבר סוער לא מתרחש על הבמה?

תוכן המחזה - הנשאב מן הביוגרפיה של הבמאי עצמו, והמשקף את דעותיו על יציבותה של הווגיות בכלל ושל הנישואין בפרט - חושף את התפוררות חייהם המשותפים של יוהאן ומריאן. בשעת כתיבת המחזה היה אינגמר ברגמן נשוי בפעם החמישית, ודעותיו על מוסד ומוסר הנישואין היו, ככל הנראה, די מגובשות. ואף על פי כן, אין זה הגיוני שבאמצע החיים יוהאן יתאהב בבחורה צעירה בת 23, ויעזוב את הבית, כדי לשוב ולהתאהב מחדש במריאן, אשתו החוקית, ולחפש בין זרועותיה את אושרו האבוד ואת משמעות חייו. הגבר הוא המחפש. האשה פסיבית ומובלת על פי צעדיו ומעשיו של הגבר - וכאן נקודת התורפה של המחזה. על מה מבוססים חיי הזוג הצעיר בראשית דרכם? על שמירת חוקי הנימוסין בקרב המשפחה

עם הפלסטינים ולגל מחודש של אלימות, קשה וארוך מקודמו, ללא מוצא הנראה לעין. משבר המנהיגות שנוצר עם הסתלקותם של רבין ושל שרון הוא ביטוי להלך רוח ציבורי, לתהליכים פוליטיים וכוחות פנימיים וחיצוניים.

נועה בלאס: אדם חכוי בתוך עצמו, גילוי וטיפול באמצעות מוסיקה.

הוצאת הקיבוץ המאוחד קו אדום 2007, 93 עמ'

תיאורי מפגשים טיפוליים עם אנשים הלוקים בפיגור בדרגה כלשהי. "באמצעות טיפול במוסיקה, סיפור, הצגה והמחשה, התגלו בקרב אנשים אלה כוחות נפשיים יחודיים, שמעניקים להם יכולת ביטוי בשפת הגוף, מלל ספונטני והומור".

אבי שגיא: להיות יהודי, י"ח ברנר כאקסיסטנציאליסט יהודי, הוצאת הקיבוץ המאוחד אוניב' בר-אילן

2007, 286 עמ'

מה משמעות היות יהודי, על פי תפיסתו הביקורתית של ברנר; כיצד ניתן להתקיים כיהודי בלי להתחייב למערך התניות ואידאות. פרופ' שגיא מראה כי התפיסה הברנרית את משמעות הקיום היהודי נובעת מהשקפתו האקזיסטנציאליסטית הכוללת.

הנרי וסרמן: עם אומה מולדת, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה 2007,

412 עמ'

"ראשיתם, תולדותיהם ואחריתם של שלושה מושגים מחוללי הלאומיות" - 'עם', 'אומה' ו'מולדת' - שמקורם בעולם העתיק, ושהם מאבני התשתית של תנועות לאומיות ומדינות-לאום. וסרמן דן בספרו במהות הלאומיות, האידיאולוגיה הפוליטית הדומיננטית כיום, דרך מושגי היסוד המכוננים אותה.

איאן שפירו: אשליה אמריקאית, בוש ומלחמתו בטרור העולמי,

הוצאת כרמל 2007, 195 עמ'

בנוסף על אוזלת ידה, דוקטרינת בוש "המבוססת על מלחמה מונעת ופעולות חד צדדיות" - ומשלה עצמה כי ניתן לכוון דמוקרטיה באיומי רובה - אינה תואמת את מסורת החשיבה של מדיניות הביטחון הלאומי האמריקאית והנורמות הבינלאומיות ופוגעת בערכים הדמוקרטיים.

פיליפ וקסלר: החברה המיסטית, מאנגלית: יעל ענבר, הוצאת כרמל 2007, 221 עמ'

"החברה המיסטית. חזון חברתי מתפתח"; על המיסטיות החדשה כמהלך חברתי, שמקורו בשינויים טכנולוגיים ותברתיים, כניגוד וכמשך לפוסט-מודרניזם.



מרדכי גלדמן: העצמי האמיתי ו עצמי - האמת, היבטים פסיכואנליטיים ואחרים, הוצאת

הקיבוץ המאוחד 2006, 286 עמ'

כינוס מאמרים מן העשור האחרון. לצד דיון בכמה מן התפיסות הפסיכואנליטיות העכשוויות, בוחן גלדמן רעיונות חדשים בהשראת תורות המדיטציה של היוגה והבודהיזם. למשל: האם ייתכן כי

דווקא העצמי המדיטיטיבי, התובע ביטול עצמי, הוא העצמי האמיתי ביותר? בספרו רחב היריעה נוגע

גלדמן בתחומים שונים ומגוונים: תרבות, שירה, אמנות ואמונה.

אסתר אזולאי: יצירה ביצירה עשויה, אינטרטקסטואליות ברומנים של

עמוס עוז, הוצאת המכללה האקדמית חמדת הדרום 2007, 214

עמ'

הרבדים הסמויים והמוצפנים בארבעה רומנים של עמוס עוז, מיכאל שלי, לגעת במים לגעת ברוח, קופסה שחורה ולדעת אשה. השתקפות של יצירות שונות בגלוי ובסמוי, ציורים, ספרות ילדים, שירים, הגות ועוד.

לב גרינברג: שלום מדומיין, שיה מלחמה, כשל המנהיגות הפוליטיקה

והדמוקרטיה בישראל 1992-2006, הוצאת רסלינג 2007, 416 עמ'

ד"ר לב גרינברג עומד על התהליכים שהובילו לקריסת תהליך ההידברות

אדם בני זמננו, הרצון בקשר והפחד ממנו בחברה מודרנית נוילה.

סרן קירקגור: **או-או (כרך שני), מדינית: מרים איתן, ערך: יעקב גולומב, הוצאת מאגנס 2007, 294 עמ'**

הכרך השני בחיבורו של הפילוסוף הדני, אבי האקזיסטנציאליזם הרתי. לאחר דיון בספרה האסתטית בכרך הראשון, עוסק הכרך השני בספרה האתית של החיים: התכתבות בין השופט ויליאם הזי על פי תורת המוסר הקאנטיאנית לבין המחבר, האסתטיקן.



חורחה לואיס בורחס: מלאכת השיר, תרגמו: פביאנה הפץ ויורם נסלובסקי, הוצאת כבל 2007, 111 עמ'

הטקסט תומלל מהקלטות של סדרה בת שש הרצאות שנשא בורחס בהרווארד ב-1967. ההרצאות נסבו על "שירה במובן הרחב שלה". "בורחס בוחר לחמוק מכל תיאוריה ספרותית, ויוצא בעקבות הקסם של הספרים, השירים, השורות והמילים שמילאו את עולמו וחיו למסע אישי" (גב הספר).



מגדה סאבו: **הדלת, מהונגרית: מרים אלגזי, הוצאת כתר 2007, 270 עמ'** קשר יוצא דופן בין סופרת צעירה למנהלת משק הבית שלה, אמרנץ, דמות מסתורית, רבת עוצמה, שדלת ביתה מעולם לא נפתחת לפני איש.

ריצ'רד דונובן: ג'וליוס וינסוס, מאנגלית: טל ניצן, הוצאת אחוזת בית 2007, 199 עמ'

המספר - ג'וליוס וינסוס, מתבודד, חובב מילים נדירות ממחזות שקספיר, חי בבקתה ביער עם ספריו ועם כלבו הובס. לאחר שהובס נורה ביער, יוצא וינסוס למסע נקמה.

צ'יו סיא-לונג: רקדנית מהפכה, אדומה, מאנגלית: יעל אכמון, הוצאת ינשוף 2007, 366 עמ'

ספר שני בסדרה. דרך דמות הבלש צ'ין, החוקר מקרה של רצח והושף את עולם המאפיה הסינית, נפרשת שוב תמונת ההיסטוריה של סין ותמורותיה בעידן המודרני.

זיגמונט באומן: אהבה נוילה, מאנגלית: עמי שמיר, הוצאת מאגנס 2007, 165 עמ'

"על השבריריות של הקשרים האנושיים": מערכות יחסים בין בני



אקו"ם

שומרים על זכויות היוצרים

Acum

הצטרף עכשיו לאקו"ם וקבל:

הגנה על זכויותיך,
יעוץ משפטי ללא תשלום,
כנסאי זכויות יוצרים,
גביה וחלוקה יעילה ומדויקת
של חמלוגיך.

להרשמה ומרטים נוספים:

03-6113475
03-6113428
03-6113412

www.acum.org.il

אגודת קומפוזיטורים, מחברים
ומו"לים למוסיקה בישראל

ליצירה שלך יש זכויות

אין תחליף להתרגשות של הפרסום הראשון במוסף הספרותי, או לריח הדפוס בספרך החדש. מטבע הדברים, אתה כיוצר מעוניין בפרסום יצירתך ובהכרה בכישרונך מצד הקהל. מרגע שיצירתך ראתה אור, היא נגישה לכלל הציבור ויהיו אחרים שירצו להשתמש בה בצורה כזו או אחרת.

קבלת תמורה עבור השימושים ביצירותיך אינה דבר מובן מאליה. בנקודה זו אנו נכנסים לתמונה. אנו דואגים שתקבל את מלוא התמורה הכספית עבור כל שימוש שנעשה ביצירותיך.

ובנוסף אנו מעניקים יעוץ משפטי חינם בכל נושא הקשור לזכויות היוצרים שלך באמצעות עורכי דין מומחים בתחום זה.

משוררים, מלחינים, סופרים, פזמונאים, מעבדים ומו"לים למוסיקה, הינם בעלי זכויות היוצרים הגמנים על כ- 6,000 חברי אקו"ם הישראלים. כמו כן מיוצגים באקו"ם למעלה משני מיליון יוצרים מרחבי העולם, במסגרת הסכמי ייצוג הדדיים עם כל אגודות היוצרים בעולם.

אקו"ם הינה בראש ובראשונה אגודה של היוצרים הישראלים וככזו חרטה על דיגלה גם את קידום היצירה הישראלית. הכלי העיקרי שלנו לקידום ועידוד היצירה הנו תחרות פרסי אקו"ם המחיימת מזה 50 שנים. זהו מפעל הפרסים הגדול והחשוב ביותר בישראל ליוצרים, בו מחולקים פרסים כספיים לעידוד היצירה המקורית מדי שנה. אקו"ם תומכת גם בפרויקטים תרבותיים ולא מסחריים נוספים כגון כתב העת שבידך, המקדמים את היצירה המקורית ומעודדת את חברי אקו"ם להשתתף בהם.

הצטרפות לחברות באקו"ם כרוכה בתשלום סמלי אחד פעמי בסך 400 ₪

משרדנו נמצאים ברחוב חובל 9, פינת החילון 1, רמת-גן 52117, ת.ד. 1704

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77,

ת"ד 51208 ת"א 67137

אבקש מנורי לשנת 2008

שם ושם משפחה

.....

כתובת

.....

טלפון

.....

מצורפת המחאה על-סך 280 ש"ח לשנה כולל משלוח