

הירחון לספרות

שפתון לל

חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות

שנה ל"ב • גליון 329 • ניסן תשס"ח • מרץ-אפריל 2008 • 35 ש"ח



לפי שעה

לשאלת היהודים: "זו מדינה שהקימו מי שהיו איתי במחנות. מדינה של אחים לדרך..."

ובהקשר נוסף, עמוס לויתן במאמרו על ספרו החדש של עוזי שביט **לא הכל הכלים והכל** מנסה לפענח "העקשנות הפרשנית" של עוזי שביט לבדל את **שמחת עניים** של נתן אלתרמן מספרות השואה. הוא משער כי הסיבה לכך היא רצונו של שביט לשמור את היצירה כבעלת "מוקד כפול" יהודי-אוניברסלי, וגם לראות את גורלה של ישראל קשור במדינות המערב, זאת גם נוכח הסכנות החדשות מולן היא ניצבת.

במאמרו "ספרויות היהודים" הן 'ספרות עם ישראל' נוגע ידידיה יצחקי בנושא מזווית שונה, בהתייחסו לטענתו של דן מירון שיצירות הספרות שנוצרו בידי יהודים בשפות שונות אינן יכולות להיכלל תחת ההגדרה 'ספרות עם ישראל' אלא כ'ספרויות היהודים'. יצחקי - הקושר בין טענתו של מירון לדעות שרווחו בתקופת ההשכלה במרכז אירופה, ובמהופך אל התפיסה "הכנענית" - טוען שהקיום היהודי והתרבות היהודית הם שתי פנים של אותה מהות: המשכו של הקיום היהודי הוא במסגרת של יצירה תרבותית ובכלל זה "ספרות עם ישראל".

ועוד בגליון: שירים של פיצי יהורם בן-מאיר 'מרכז בעלי מלאכה' ו-4 נגרים', 'הבלדה על כלא קציעות' מאת יוסי גמזו, הבאה חשבון עמנו, אזרחי המדינה, נוכח פליטי החרב החדשים המידפקים אל שעריה, ועוד, שירים וסיפורים כמו גם המדורים הקבועים. חג אביב שמח!

מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

הגדרות, זהויות, יהדות תרבות וספרות עברית

מבלי שהחלטנו מראש על נושא מרכזי אחד לגיליון החדש, התלכדו כמה רשימות ומאמרים סביב הנושא של זהות לאומית ותרבותית כדי להאיר אותו מזוויות שונות.

אלישע פורת נפרד מאהרן אמיר שהלך בחודש שעבר לעולמו. אמיר, סופר, משורר, עורך, מתרגם, מייסד כתב העת 'קשת' שבשנות החמישים גילה את מרבית כותבי הפרוזה הגדולים שלנו, ובהם עמוס עוז, א.ב. יהושע ויהושע קצנז. בשלהי שנות התשעים חידש כתב העת את הופעתו תחת השם 'קשת החדשה' ונקט בנתיב המיוחד לו. אהרון אמיר היה, יחד עם מורו ורבו יונתן רטוש, מראשי תנועת העברים הכנענית, שביקשה לבדל עצמה מן העם היהודי וראתה בעם העברי ובעם היהודי שני עמים שונים ללא כל קשר ביניהם. אף ששום מטרה ממטרותיה לא הוגשמה, עדיין הסוגיה הכנענית, שהיא סוגית השתלבות ישראל במרחב, לא ירדה לחלוטין מסדר היום וספק אם תרד כל עוד לא ישכון שלום בין ישראל לשכנותיה.

במאמרו "חיי ומותו של פרימו לוי", עומד אורי פז על תפיסתו של לוי את יהדותו ואת מדינת ישראל כפי שעולה משתי ביוגרפיות שנכתבו עליו באחרונה. מסתבר כי לוי, סופר יהודי ולא בלשון העברית, שכמעט כל ספריו קשורים ליהדותו ואשר התנסה בחוויית אושוויץ כיהודי, העדיף שמרכז הכובד של היהדות יישאר מחוץ לישראל; עם זאת הזדהה עם המהגרים לישראל מאירופה שהקיאה אותם מקרבה. בניגוד לכנענים, ראה לוי במדינת ישראל פתרון

עומדים לראות אור

ב- ספרי עתון לד





בשער: שקדיות, צילם דן לוי, ירושלים

	שירים
5	פיצ'י יהורם בן-מאיר
7	מתי שמואלוף
12	יוסי גמזו, הבלדה על כלא קציעות
13	ענת קוריאל
23	אברהם זיגמן
24	אמירה הס
25	אורי ויטנר (פרסום ראשון)
25	רוני סומק, אמיר כהן
31	גד קינר

	סיפורים
32	לדעת את נפש הדבורים, אילה יפתח-ולבה
34	המילר השני, טוביאס וולף, מאנגלית: דליה סופר שייב

	מאמרים
16	לזכרו של אהרון אמיר, אלישע פורת
18	"ספרויות היהודים הן ספרות עם ישראל" - ידידיה יצחקי
20	חייו ומותו של פרימו לוי - אורי פז

	ביקורת ספרים
6	יעקב שביט על מות מטע האגס מאת ינאי ישראלי
6	יצהר ורדי על כלום לא נראה כאופק מאת ינס רהן
9	יובל פז על אהובתי במטפחת האדומה מאת צ'ינגיס איימטוב
	יובל גלעד על אני כותבת את מה שאיני יכולה לצייר מאת גבריאלה אדם
10	ועל ונתתי תכלת כחול מאת פיצ'י יהורם בן-מאיר
11	דן אלבו על סונטים למריאן מאת משה גנן
14	עמוס שיינבלט על זה בסך הכל החיים מאת רחל שקלובסקי

	מדורים
8	חצי פינה רוני סומק, רוד ג'למה, מאנגלית: משה דור
15	אמריקה שרה, עודד פלד, רוברט קרילי
	מצד זה, עמוס לויתן על ספרו החדש של עוזי שביט לא הכל הבלים והבל על שמחת עניים, על תרגומה של מאיה בירדנו לארבעה קוורטטים של ת.ס. אליוט ועל מבחר שיריו של מירון איזקסון
26	

	מוסיקה, אמנות פלסטית, תיאטרון
38	אורנה לנגר על אופרות באיטליה
41	מרדכי גלדמן על ציוריה של נתה דושניצקי קפלן
43	כרמית מירון על "אותלו" בתיאטרון החאן
43	תגובות - על 'הביאה השנייה' מאת ו"ב ייטס

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77

ת"ד 51208 ת"א 67137

אבקש מנוי לשנת 2008

שם ושם משפחה

.....

כתובת

.....

טלפון

.....

שנה ל"ב • גליון 329 • ניסן תשס"ח • מרץ-אפריל 2008 • 35 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

Iton 77

Literary Monthly

First Editor: **Jacob Besser**

Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Levitan, Assaf

Meydani, Yuval Paz, Oded Peled, Dorit Peleg, Shalom

Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Arie Sivan,

Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותה מס' 580073575

בתמיכת משרד החינוך, התרבות והספורט

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות

המערכת והמינהלה: טל': 5618271, ת"ד 51208 ת"א 67137

המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות

iton77@actcom.co.il

www.iton77.com

העורך המייסד: **יעקב בסר**

עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

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

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

פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

רכות מערכת: גילה שאול

ניקוד: פסח מילין

מועצת המערכת: יצחק אורבוך-אורפז, טלי שורצשטיין

בסר, משה דור, נתן וך, א.ב. יהושע, ש. גיורא שוהם

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

אהרן אפלפלד: **הזעם עוד לא נדם**, הוצאת כנרת, זמורה ביתן 2008, 237 עמ'
סיפור חייו של ברוננו ברומהרט, גידם מילדות, הקולט את העולם באמצעות איתותי הגדם. לאחר שהוא שורד את השואה, הוא מייסד אתווה חשאית של פליטים ואחים לזיכרון.

שמעון בלס: **תום הביקור**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הכבשה השחורה 2008, 140 עמ'
היום האחרון בביקורו בארץ של יעקב סאלם, פרופסור לבלשנות שמית ואזרח ישראלי-בריטי יליד עיראק. ידידיו התל אביביים מכינים לכבודו מסיבת פרידה ערב המתקפה האמריקאית על עיראק. בנוסף ל"תום הביקור" שלושה סיפורים נוספים: "מול השעון", "חיוך מפויס" ו"זר חרצית".



טוד חזק-לואי: **משימתו של המתרגם הזה**, מאנגלית: יצהר ורדי, הוצאת כנרת, זמורה-ביתן 2008, 253 עמ'
קובץ סיפורים, חזק-לואי מצטרף לשייבון, אגלנדר, ספרן-פזיר, קאוס ואחרים - סופרים יהודים-אמריקאים צעירים-יחסית, שרבים מספריהם תורגמו לעברית בשנים האחרונות. ספריהם מעלים שאלות מרתקות על היחסים בין "הגולה" לבין "מדינת היהודים", על "תרבות יהודית", "תודעה יהודית" וכד'. בסוף הספר - אחרית דבר למהדורה העברית מאת המחבר.

בתיא טמקיין-ברמן: **עיר בתוך עיר**, מפולנית: אורי אורלב, הוצאת יד ושם, עם עובד 2008, 267 עמ'
יומנה של בתיא ברמן, ספרנית ופעילת שמאל. היא ובעלה התחוו לאח ואחות בזהות פולנית-נוצרית והיו פעילים ברשת מחתרית שסייעה לאלפי יהודים לשרוד בוורשה של 1944.

יוכי ברנדס: **מלכים ג'** הוצאת כנרת, זמורה-ביתן 2008, 447 עמ'
קורותיו של שלומעם, נער בן נחלת אפרים הנוטש את ביתו ומתחקה אחר סודות משפחתו. קורותיו מתחברות לאירועים ולגיבורים הגדולים של עם ישראל.

ירמי פינקוס: **הקברט ההיסטורי של טרוטסור פבריקנט**, הוצאת עם עובד 2008, 302 עמ'
רומן ראשון של ירמי פינקוס, מאייר ואמן קומיקס. על רקע שנות השלושים ברומניה ובפולין, מסעותיו של הקברט היידי הנודד של פרופסור פבריקנט, עם שחקניותו הוקנות ומנהלו החדש. על אוצר יהלומים אגדי, על תככים ומזימות. מלווה בציוריו היפים של פינקוס.



חיים נחמן ביאליק: **הסיפורים**, המהדורה המלאה והמעודכנת. ערך: אבנר הולצמן, הוצאת דביר 2008, 300 עמ'

המשך והשלמה לכרך **חיים נחמן ביאליק: השידים** (2004). הסיפורים הקאנוניים והסיפורים הגנוזים שלא פורסמו בחייו של ביאליק, כולל מסות מבוא, ביאורי מילים ונספחים.

מירי ורון: **עת דודים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, 253 עמ'
הרומן, המסופר מנקודת ראות של ילדה, מבוסס על סיפורי משפחה, שיש בהם עצב והומור, וגם "אירוניה ואהדה, רשעות וחמלה".

אהרן שבתאי: **טניה**, הוצאת הרגול עם עובד 2008, 63 עמ'
"אני מאושר" באהבתי לאשתי // וגם אם גופה / מונח באדמה // לא יקחו ממני / את האושר" ("אושר", עמ' 12).

נילי דגן: **ככל אדם יש ארבעה בנים**, הוצאת אבן חושן 2008, 60 עמ' (כריכה קשה)

ספר שירים ראשון, אליו מצורף תקליטור בו קוראת תמי ספיבק משרי הספר בליווי נגינת גיטרה של עמוס עבר-הדני. "הצמא שלי אליך כמו / נייר לקמוס, משתנה / עם כל הטבלה / של לשוני בפיך" ("כימיה", עמ' 24).

אלברט בן-יצחק יעקב: **היסטוריה של מבטים שונים**, הוצאת כרמל 2008, 80 עמ'
"גיל זה לא חטא. את מתביישת? נכיר / את חוקי המשחק. אולי חלק. / על כנפי עגורים... את החשק. / יש חיים בשוליים ובאוויר - " (גיל - זה לא חטא, עמ' 56).

עורכים: יוסי יונה, אדריאנה קמפ: **פערי אזרחות**, הגירה פריז וזהות בישראל, מכון ון ליר בירושלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, 332 עמ'
קובץ מאמרים: מגמות חברתיות ופוליטיות המייצרות את הפערים בחברה בישראל והפרקטיקות שבעזרתן קבוצות שונות מתמודדות עמם. הספר עוסק בעיקר במגננוני ההדרה של מדינת הלאום. (מאמרים של יוסי יונה, יהודה שנהב, חנן חבר, עמליה זיו ועוד).

דינה קטן: **נפש, מסע**, הוצאת כרמל 2008, 56 עמ'
רשמי מסע מטיול במזרח הרחוק, "טרטור מנוע הספינה הישנה / צמחי המים / ילדים על הגדה מוחאים כף אל כף / בפתחי בקתות דייגים. / המרחק. המרחב. / והשקט, שבנפשי" ("מארץ רחוקה א', עמ' 19).

טניה דר-קליין: **חלק**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, 79 עמ'
"והיכן אני בתוך האור / פשוט אצבעות / נוגעת בבכיו של כלב. / ברעידתה של אדמה" ("והיכן אני", עמ' 25).

יעקב הסינג: **החלום והמוות על יצירתו של היינריך היינה**, מגרמנית: קטיה מנור, ספרית פועלים 2008, 284 עמ'
דיון מקיף ביצירת הפרוזה של היינריך היינה, העוסק בכפל פניו - היהודי והגרמני.

רנה דקרט: **מאמר על המתודה**, תרגם ערך והקדים מבוא: ערן דורפמן, הוצאת כרמל 2008, 96 עמ'
ספרו הראשון של דקארט. קורות חייו מוצגות כאוטוביוגרפיה המשלבת את הפרטי והכללי - האישי החברתי והאינטלקטואלי. המתרגם הוסיף הקדמה על היחס בין העיון למעשה בהגותו

ובחייו של דקרט. אברהם ב. יהושע: **אחיזת מולדת**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, 230 עמ'
קובץ מאמרים, שרובם ראו אור ומיעוטם מתפרסמים בראשונה. היש תשתית משותפת לגילויי שנאת ישראל? מהי מה בין יהודים ישראלים ליהודים אמריקאים? מה מקור העלבון של עולי צפון אפריקה? על היחסים שבין פסיכולוגיה וספרות, האם ישראל היא



חברה רב תרבותית, ועוד. הספר נחתם ב'רישום'-סיפור "ידיד נפש". מיכל ארבל: **תם ונשלם**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, 174 עמ'
דיון בשאלות הנוגעות למהות הסיום הספרותי ברומן האירופי, ברומן העברי בראשיתו ובספרות המודרניסטית המערבית והישראלית.

שיח מלב המבוכה: **עורכים: דניאל מרום**, מוקי מילר, הוצאת כתר 2008, 360 עמ'
סיפורם של שנים-עשר מורים מבית הספר "שבת-מופת", מחציתם עולים דוברי רוסית, מחציתם ותיקים בארץ, שנפגשו במשך שנה פעם בשבוע. הספר מתעד את מה שאירע במפגשים הללו.

אווה אילון: **אינטימיות קרה, עלייתו של הקפיטליזם הרגשי**, הוצאת הקיבוץ המאוחד סדרת קן אדום 2008, 171 עמ'
פרופ' אווה אילון מפריכה את ההנחה כי הקפיטליזם נשלט רק בידי רציונליות ביורוקרטית קרה. את היחסים כלכליים הרגשיים מכנה אילון "קפיטליזם רגשי".

רות נצר: **הקוסם, השוטר והקיסרית, קלפי הטארט במעגל החיים ובתרמיה**, הוצאת מודן 2008, 380 עמ'
קריאה יונגיאנית בקלפי הטארוט. המשמעות הפילוסופית והפסיכולוגית של הקלפים, וההשלכה של עולמנו התת מודע על הקלף.

פיצוי

יהורם בן מאיר

מרכז בעלי מלאכה

בשכיל עינת יקיר

הנפח

וְכָל הַשּׁוֹמֵעַ יִצְחָק לִי

בְּבִקְרָה בְּשֵׁשׁ

עֲשִׂיתִי מַעֲשֵׂה

וּבֵאתִי עַד יִצְחָק נִפְחַ

פָּחַח

בְּאַגְרִיפֹס

וְשָׂרַף וְחַתְּהָ וְסַמְּנָה וְהַתְּהָ וְרַתְּהָ

לִי שֵׁשׁ כְּנָפִים

מִפָּחַח

עֲשֵׂנִי יֵאָעֲנֵי שָׂרַף

עֲנִי

נַעֲשֵׂה לִי גֹס

וְנִמְצָא לוֹ בְּבִסְטָה אַחַת פֶּה שְׁמֹן אֶחָד

שְׁמֹן טוֹב

מִבֵּית גֵּאֲלָה

וְשִׁמְנָה אֶת מַגַּע הַכְּנָפִים

עִם הַגּוֹף הַמִּשְׁגָּ לְמִשְׁיַגֵּי הַגּוֹף

וְאוֹר גְּדוֹל נִגְהָ

וְרַפְּרָפוּ הַכְּנָפִים קְלוֹת קְלוֹת

וְלֹא רִשְׁרְשׁוּ עוֹד

וְאָמַר יִצְחָק הַנִּפְחַח

תִּכְנַס הַרוּחַ

וַיִּפָּח בִּי רוּחַ

נִשְׁמַת

חַיִּים

בְּאִפִּי

וְתִמְלֵא הַנִּפְחִיָּה עֵשׂוֹן בְּרַח'וֹ

אֲגְרִיפֹס בְּגִבּוֹל הַשּׁוֹק

הַעִירֶאקִי

הַיֵּשׁוֹן

וַיִּנּוּעוּ אַמּוֹת הַסְּפִים בְּד' אַמּוֹת

זֶה זְבוּל הַקִּיטוֹן

הַקִּטוֹן

אִז בֹּא שָׂרַף וּבִידוֹ

רִצְפָּה

אֲשֶׁר נָטַל מִן הַרְצָפָה

הַמְּפִיחַת

בְּמִלְקָחִים לְקַח מֵעַל

הַמְּפִיחַח

וְצָרַף

וַיִּגַּע עַל פִּי

וַיֹּאמֶר הִנֵּה נִגַּע זֶה עַל

שְׁפָתַיָּה

שֵׁשׁ כְּנָפִים

שֵׁשׁ כְּנָפִים לִי

בְּשִׁתִּים אַכְסָה פְּנִי

בְּשִׁתִּים אַכְסָה רַגְלִי

בְּשִׁתִּים אַעוּף לְהַגְבִּיהַ עוּף

אֶל הַשְּׂאוּף בִּי

מִחֲלוּל רֹאס בֵּית גֵּאֲלָה

וְהַחֲלוּל הַחֲלוּל מִקּוֹל אֲשֶׁר

לְמַעַלָּה

כִּי אַתְּ עֲצָמִי רֹאוּ

עֵינַי

וְרֵאִיתִי בְּפָנַי לְפָנַי לְפָנַי וְהִנֵּה

אֲנִי

בְּבִקְרָה בְּשֵׁשׁ בְּקוּמִי

הַלַּכְתִּי אֶל ר' יִצְחָק נִפְחָא

בְּאַגְרִיפֹס מִתְּנֵה יְהוּדָה

זֶה הַשּׁוֹק הַנִּשְׁוֹק בִּי

תָּמִיד

וּשְׁבַתִּי אֶל מְקוּמִי

שֵׁשׁ כְּנָפִים שֵׁשׁ כְּנָפִים

לִי מִפָּחַח מִגְּלוֹן מִגְּלוֹן

מִכּוֹן לְהִיּוֹת חֲמֹר

כְּרוּבִי

אִי חֲמֹרִי

לְהַמְרִיא

עֲגַת רִצְפִים עַל שְׁפָתַי

וְקוֹל קוֹרָא לְבִלִי אֲמַר לְבִלִי קוֹל

אוֹרָה בְּשִׁפְתַי

וְאֵת אֲשֶׁר קוֹרָא בִּי הַקּוֹל אוֹתוֹת אוֹתוֹת אוֹתוֹ

אֲכַתֵּב בְּרִצְפִים צָפִים

מֵאֲלֵיהֶם

כְּאֲשֶׁר הִיָּה בַחֲזוֹן יִשְׁעִיהוּ

כְּאֲשֶׁר הִיָּה עָלַי

דְּבַר אֵלֵי הַנִּפְחַח

בְּטָרִם אֲצַנְחָה

אֲנִי

בְּנִפְל שְׂרָפִים נְבִיאִים לוֹיִים וּבְנֵי רִשְׁף

מִגְּבֵהָ

אֶל אֶרֶץ תְּנִיחַ בְּמִפְּחַח

נִפְשׁ

« « « «

הורי גנבו את האש

ינאי ישראלי: מות מטע האגס, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ריתמוס, סדרה לשירה 2007, עמ' 64

"הורי גנבו את האש וקברו אותה בדשא בין שני הברושים" - כך, בשיר "פרוזאי" כביכול, השואב מן המיתולוגיה הקלאסית ובונה באמצעותה את המיתוס המשפחתי והפרטי שלו, תחילת ספר שיריו הראשון והיפה של ינאי ישראלי.

שלושה מדורים בספר: "מרזבים" הפותח, "קוקטייל" המסיים ו"מות מטע האגס" שבתוכם. מדור האמצע הזה נוטל את שמו משם אחד השירים, ושיר זה מעניק את שמו גם לקובץ השירים כולו. על כריכת הספר, בחזית, צילום תואם (של נדב אברוף) בו נראה מטע שקמל. מן הראוי אפוא שמכאן אפתח.

"ביום הכיפורים ירד אבא על שירה מצרית במדבר" - כך בפתח השיר. מסתבר, שהאב היה טייס במלחמת 73, וינאי (יליד 81) שמע על כך מאביו כמובן רק בדיעבד. עוד עולה מן השיר, שבהמשך הפך האב לחקלאי המגדל עצי פרי, ואת מלחמת הבוק בצבא המצרי המיר במלחמה סבלנית (סיוזיפית, מסתבר) במוזיקי המטע, אותה ניסה ללמד גם את בנו. המשך הסיפור הביוגרפי לא נמסר לנו כאן, פרט לעובדה פרואית הנועלת את השיר: "זה היה בטרם תיארנו / את מות מטע האגס". שיר זה עשוי היה להתפרש כזיכרון ילדות בלבד, אבל מקומו במדור שפתיחתו וסיומו חוויות כואבות כחייל ומפקד בשטחים הכבושים אינם מתירים לנו להסתפק בכך. לי, על כל פנים, ברור שמותו של מטע האגס הפרטי הזה הוא בעת ובעונה אחת גם מוות מטאפורי של הווייה כלל ישראלית.

השיר הראשון במדור התיכון הזה, 'תיאור של המחנה בעמק דותן' (עמ' 27), מגולל - כמו שירים נוספים - חוויה אישית, אחת מרבות, שחווה ינאי החייל ונמסרת בעטו של ינאי המשורר, למן "לא הרחק מכאן בור יוסף כפצע במוח המפה" בהתחלה, דרך "כשחזרנו, השמש כבר פסעה / בדרך הייסורים אל צליבתה..." ועד "למעט אולי מכוסה העיניים, / שהיה מוטל בכבליו על המדרכה המתפוררת" לקראת סוף השיר. גם מה שקרוי בפי "אניני טעם" למיניהם "שירה פוליטית" (ולא חלילה הומאנית או מוסרית) אצל ינאי היא קודם כל אנושית. נועלות את המדור הזה "וריאציות על מטע זיתים" היפהפיות (עמ' 34), כשהאחרונה בהן: "נר תשיעי של חנוכה. / שופל של צה"ל. / כרם זיתים. / אנשים דוממים המתינו לנס. / רק גפת היתה שמונה ימים".

משורר צעיר - ינאי ישראלי, כולו בן 26, ברור אפוא שהתימהון והצער והכאב והאנושיות

4 נגרים

אָחוּז בִּי הָאֲרֵבָּעָה

נִסְרוּנִי

מִשְׁחוּנִי דָבֵק נְגָרִים

אֲמְרוּ לְדָבֵק טוֹב

בְּשִׁרוּנִי

הִנֵּה אֶתָּה עֵץ הַשֶּׁדֶה

מוֹדֵה אֲנִי

כִּי חִסְרוּנִי אֶךְ מְעַט מְאֻלְהִים

זֶה מִכְּבֵר הֵיטָה נִפְשֵׁי עֲרוּכָה

וְדִרוּכָה לְשִׁכְן בְּעֶדֶן אֲשֶׁר

מְקַדֵּם עֵץ הַדַּעַת טוֹב

וְרַע

נִפְשֵׁי יֵצֵאָה אֶל הַיְרִקוֹן

מִצֵּאָה לָהּ אֲרוּכָה

צְרִיךְ לְדַעַת אֶהְבֶּה

לְחֻטֵּב עֵצִים

לְרֻטֵּב אֶת הַטֵּל

לְכַתֵּב אֶת הַטוֹב אֲשֶׁר

בְּרַע

הִלְכֵתִי לְ - 4 נְגָרִים

בְּעֵלֵי מְלֻאכָה מְלֻאכָה הִיא מְלֻאכּוֹת

אֵיכּוֹת טוֹבָה מוֹלִיכּוֹת שֶׁל חֶסֶן וְחוֹט

שֶׁל חֶסֶד

עֲשׂוּנִי עֵץ חֵלוֹם

בְּחוּרִים אֶחָד אֶחָד

זְכוּרִים לְטוֹב

שְׁלוֹם שְׁלוֹם לְעַפְרָם אֲשֶׁר

חָפְרָם

בְּאֶהְבֶּה

לְבִין שְׂרָשֵׁי הָעֵץ

וּטְמוּנוֹתָיו

הִלְכֵתִי לְ - 4 נְגָרִים

בְּגִנֵּי הַתְּעֲרוּכָה מְאֻחוּרֵי הַנֶּמֶל

וְעֲשׂוּנִי עֵץ

וְהָיוּ יָמֵי יָמֵי הָעֵץ

וְקוֹל דְּמֵי הָאֲדָמָה בְּדָמֵי

דְּמֵי

אָדָם לְעֵמֶל יֵלֵד

וְיֵשׁ לְעֵץ תִּקְוָה

עֲשׂוּנִי עֵץ כְּסוּנֵי אֶהְבֶּה

שְׁכָבָה אֶל שְׁכָבָה

יִנֵּץ בִּי שֶׁקֶד

יִסְתַּבֵּל הַחֲגָב

אֶהְיֶה עֵץ רַעֲנָן לְמַעֲשֵׂה הַרוּחַ בְּעֶנְן

לְמַעֲשֵׂה עֲגֵב מְפֻלָּא אֲשֶׁר

מִתַּחַת

עֲשׂוּנִי עֵץ וּפְלֵא הִיָּה יוֹעֵץ

בְּתוֹכִי

לְהִיּוֹת עֵץ חַיִּים בְּתוֹךְ

אֵלֶּה הַבְּכָאִים הַנְּכָאִים הַבְּכִי

וְהַיְמִים דְּמִים מְלֹאוּ

וְהָיוּ פְּאֻרֹתַי וּפְרוּתַי לְתַפְאֵרֶת וּמְשׁוֹשׁ

וְהֵיטָה הָאֲדָמָה נִפְעָרֶת לְמִסּוֹס נוֹסֵס

וְלִרְקֵב

אָדָם לְעֵץ דְּמָה

זֶה מִכְּבֵר הִלְכֵתִי לְ - 4 נְגָרִים

גִּנֵּי הַתְּעֲרוּכָה יְרִיד הַמְזֻרָח

נִהַר כָּבֵד נִהַר יְרִקוֹן

מתי שמואלוך

מושחטים

אָעמד ללא רגלים
עם שוט על הגב שלכן
ואוביל בחסר נחת קמטי-נקוד
אל תוף בטן שירת קטב העצבון.

ראיתי מועצה אזורית ללא אזור

מתקלפת מהקירות הלבנים
ורידים בולטין דרשו
להיות ארכיאולוגים של ספונגיה
מי היה העוזר של העוזרת?
מי היה העקר של העקרת?

חבל שלא יצאנו בתיקו

נופל לה זמן דם
ובזמן שאנו משחקים כדורגל
בקשתי שתתן לי לשפט
קבלתי שער.

עקמאל

למרחבים לא בחרתי גבולות
לרחובות לא בחרתי שם
בחרתי
בור ונעמדתי בו.

ובאותו זמן לבכות עם סבי בערבית

ירדתי הלילה מס-פינת השפה
זרימה תת קרקעית בתוככי האוקיינוס הובילה אותי
אל
שירתו של נאזם אל-רזאלי.

במיוחד, אבל קצר המצע מלתארו או לצטטו.
שיר הכורך זיכרונות מתקופת בית הספר
התיכון עם חוויות העבר הקרוב בשטחים
ותובנות "ישראליות" העולות מכך הוא
'תיירות' (עמ' 58), הפשוט - אך רחוק
מפשטות:

אלו שלא נסעו לאושוויץ נתבקשו לצבוע את
הגדר הישנה.
שמואל המורה להיסטוריה עשן כמו קטר חורק
כשהשגית, אבל שחרר אותנו מקדם.
לא היתה לו סבלנות
ואנחנו אהבנו אותו.
כשהיה מדגים על חתיכת נייר מה עשו
המונגולים
לעמים שכבשו, חשבתי שהוא משקר.
הייתי ברמאללה כשהשבץ לקח אותו
כמה שנים אחר כך.
זה היה בזמן טיול קצר לתאילנד (תיירות מין).

לא אמרתי עדיין דבר על לשונו השירית של
ינאי ישראלי, על המטאפורות המקוריות, על
התחביר האישי המיוחד לו, על החללים ועל
הדבקים - אבל אלה יעלו ויבואו עם השירים
עצמם: קראו.
אשר לי, כיוון שעלי לקצר אקשר את הסיפא
של רשימה זו לתחילתה. אם פתיחתו של הספר
בוראת עולם ("הורי גנבו את האש...", "אמי
היתה פרספונה...") וכולה התעלות, הרי סיומו
'(תמונות', עמ' 60) בכאב גדול; הסרט,
שראשיתו אהבתם הטיטאנית והמסוככת של
ההורים, תמונת האחרונה בגיא חיזיון אחר
לחלוטין: בלעין, המאבק על הגדר. שמונה
תמונות ובהן מדרונות, זיתים, מאבק, חיורון,
כאב, ייאוש, רימוני גז, נשימה - ובאחרונה
שבהן אובדת המצלמה:

מצלמתי אבדה,
נשמטה בין משעולים של רקפות עתידיות
(בפסו יהיה כאן יפי מגדר).

לא נתן לחזור: כעת
זכרון הגז במוח האויר (זאת התודעה
היהודית המדברת, תודעה צרוכה).
ומעבר לזאת:
מה אעשה אם אמצאנה (על קרקעית שדה
מצהיב
טבועה), הפצועים כבר מפנים, היום נגמר.
מצלמתי אבדה, אני אומר, אבדה.

אני, לפחות, כשהגעתי לכאן שאלתי את עצמי:
איזה סרט הסתיים כאן?

יעקב-שי שביט



שפיקו בו בתקופתו הצה"לית אינן חוות הכל,
גם לא בשירתו. הילדות, מחצית שנותיו, שבה
נפתח קובץ השירים היפה, מופיעה כזיכרון שוב
ושוב במהלכו. כך ב'המתנה לנשימה': "לאסוף
את האור שהתפור בריסים/ כמו גוף שלא
ניתן לפרום מכאבו./ כך נפל הילד,/ כוס
נשברת במטבח./ הפוך על גבו ראה פתאום
את התקרה..." (עמ' 13). כך גם בעל הראייה
המתקצרת (עמ' 48): "ילד, כמו גלד, הוא מה
שנושא/ בגופו המגורד זיכרון פעור, תמיד
בלתי פתור..."; ולהלן דימוי מכליל נפלא:
"הזיכרון הוא חד כמו מחוגה - / רגלו האחת
נעוצה בדף הלבן, קורעת, / ואילו השנייה,
המלטפת, / מפליגה." ויש כמובן סימני דרך
נוספים.

וישנה מחצית חייו השנייה, שלבד מחיילות
כובשת ואורבת וכואבת היא רוויה גם באהבת
הארץ: לא אהבה ל"ארץ אבות", אלא לארץ
ה"מדברת אלינו בגופה", על רבדיה ועל
צמחייתה ועל מאוכזניה, על טרשיה ושמורותיה
וחורבותיה ('גיאולוגיה', עמ' 44). אהבה בלתי
אמצעית, כשהיא שלובה באהבת אשה, קורנת
אלינו בפשטותה וביופיה גם ב'במנזר יוחנן
במדבר' (עמ' 15):

במנזר יוחנן במדבר
גלשו השושנים הלבנים מטה
אל חסר הדבור.
אמרנו הרבה דברים
ולא אמרנו דבר
על הזמן הדרוש להבין
איך גולשים השושנים
כמו המחשבות אל הדבור,
מאחר,
וכמה יפי כאן,
כמה מדבר

אהבה צעירה על מגוון פניה מצויה גם
ב'מרזבים' (עמ' 12), והיא גם נושאו של השיר
היפהפה 'אהבת התנועה' (עמ' 18), שתפס אותי

ינס רהן: כלום לא נראה באופק, מגרמנית: רחל בר-חיים, הוצאת בבל

בגרמנית זה נשמע יותר טוב: Nichts in Sicht - שם חד ופיוטי, כמעט-חרוז. המתרגם לאנגלית, קנת נורתקוט, ודאי לא התלבט כשהעביר את השם לאנגלית כמתבקש: Nothing in Sight.

חייה של המתרגמת העברית קשים הרבה יותר, במקרה הזה כמו במקרים רבים אחרים, אבל רחל בר-חיים צלחה גם את המשוכה הזאת ולא נותר אלא להודות לה על הספר הזה, המתורגם היטב, כלום לא נראה באופק.

הספר שלפנינו, שזכה לשמונה מהדורות בגרמנית, הוא הרומן הראשון של ינס רהן, והוא רואה אור בעברית (ובשפות נוספות) יותר מחמישים שנה לאחר הופעתו בשפת המקור. גיבוריו הם שני ניצולים אנונימיים, אמריקאי וגרמני. השנה היא 1943, ושני הניצולים שלנו זרוקים בסירת גומי בלב האוקיינוס האטלנטי ומצפים, כמובן, לישועה. אבל - כפי שכבר יכולתם לנחש בעצמכם - כלום לא נראה באופק.

העמודים הראשונים מפגישים אותנו עם שני גיבורינו בתום הניתוח המאוחר שמבצע הגרמני בשותפו הכפוי, מי שעומד להיות מעתה ואילך "קטוע הזרוע". גם הגרמני עצמו יזכה לתחליף-שם קמצני ביותר: "האחר". אלה ה"שמות" שילוו את השניים במסעם האטלנטי.

אבל המסע, כפי שרומז שמו של הספר, הוא מסע לשום מקום. יתר על כן, עלילת הספר כולה היא האי-עלילה של קורות השניים: מרבית ה"אירועים" בספר הזה מתרחשים במוחותיהם של שני הגיבורים. זוהי האי-עלילה הקיומית שבה פועלים איתני הטבע, ה-elements, כתזכורת מתמדת לאי-התקווה. חשוב להבהיר בעניין זה: הים אינו אכזר - הוא אדיש, ואפילו רגוע. גם השמש אדישה - היא "רק מקרינה את חומה, עולה, מגיעה לזנית ושוב שוקעת". עולם כמנהגו נוהג, ורק האדם יכול להיות בלתי אדיש, אבל אפילו לו זה קשה, לאורך זמן.

השהות המייאשת בים מעלה בשני הניצולים זיכרונות מחייהם ה"אזרחיים": האחר נזכר במריה שלו, וקטוע היד - בבטסי. תוך כדי כך הם מכלים את הצידה שמצאו בסירת הגומי: בקבוק וויסקי, חטיפים, מסטיקים ו-64 סיגריות. קטוע הזרוע, שהוא סטודנט לרפואה, מבין מהר מאוד שסיכויו לשרוד אפסיים. האחר, שנפשו נקשרת בנפשו של קטוע הזרוע בזיקה המיוחדת הנוצרת ככל הנראה רק בנסיבות כה קיצוניות, מתאבל על מותו הצפוי של שותפו, ואז על מותו בפועל. בסופו של דבר הוא מוצא בעצמו את כוחות הנפש הנדרשים כדי להשליך את הגופה למים, בלי שיעלה בדעתו שזו אינה פגישתם האחרונה.

הטקסט של רהן יובשני במתכוון ונמנע מלשון סנטימנטלית. היובשנות הטקסטואלית הזאת,

ברבור זכוכית בגודל טבעי:
עיון בקיפאון

אני מניע את ידי לאטי

במורד צואר הברבור,

האוצר באלמה מתרחבת

את האור הכי צר וחר

בעודו יוצר לולאה ארכה ומשתפלת,

המתעבה והולכת בהחליקה ובהתרפותה,

קמור המתפחה

לעבר הבליטה וצבה,

שריר של מעוף-בכה.

מעולם לא נגעתי בדבר שיוכל

לאצור את מסלולי

העקולים החלקים האלה של בהק

ולחלוחית, הברבוריות הזאת

שנפחה בזכוכית לפני מאתיים שנה

על-ידי נשימתו וידו של

אמן איש ונציה הנכסף לביתו,

אחד מחבורה של יוצרי זכוכית

שהגלתה לאי מורנו.

מפתה מאוד לכתוב שהנה מצא הביטוי "שירת הברבור" את השיר הנפלא הזה. אבל ל"ברבוריות" יש כאן לפחות עוד מבט, ואני מתכוון למבט הארוטי, למבט המזכיר את צוואר הנשים בציוריו של מודליאני.

רוד ג'למה (משורר אמריקני, יליד מדינת מישיגן בצפון-מרכז ארה"ב) אומר בכותרת שזהו "עיון בקיפאון". הקיפאון הוא מטאפורה, הוא אשליה, כיוון שלפחות בקריאה שלי שט הברבור הזה על מים שבקושי מסוגלים להכיל את מלוא הדרו.

רוני סומק

שאינה נעדרת יופי פיוטי מסוים, מצטרפת לאנונימיות של הגיבורים, והתוצאה היא ניכור מסוים בינינו, הקוראים, לבין הדמויות. אני משער שזהו המרחק שבאמצעותו ניסה רהן להרחיב את הרומן לכדי אמירה פילוסופית-קיומית כוללת יותר.

החזרה על המשפט "כלום לא נראה באופק", והערכים האנציקלופדיים הקוטעים את הקריאה, משרים לעתים תחושה של מניירה ספרותית מעט מייגעת; אבל אותם ערכים - למשל: "עור האדם דק יותר וברובו שער פחות מזה של היונקים... כשאדם מאבד יותר משליש שטח הפנים של עורו, הוא בדרך כלל מת" - הם שמעניקים לרומן הזה את הרובד האירוני, המורבידי והמיאש שבו הפך רהן. שכן זה בדיוק הרובד שמעצים ומחדד את "השורה התחתונה" העלילתית, שהיא גם ה-news הקיומי: כלום לא נראה באופק.



משהו תמיד היה חסר לי

צ'ינג'יס אייטמטוב: **אהובתי במטפחת האדומה**, מרוסית: דינה מרקין, הוצאת עם עובד 2007, 151 עמ'



שלגים, אני מצפצף, אין לי מה לפחד, הסוף תמיד אותו הסוף..."

עלילת הרומן נפתחת לנתיב חדש ומפתיע בעקבות תאונה בה מאבד איליאס שליטה על משאיתו שמתהפכת. הוא נאסף בידי בייטמיר, המגיש לו עזרה ראשונה ומוביל אותו להמשך טיפול בביתו. שם מגלה איליאס לתדהמתו כי מצילו הוא בעלה החדש של אסל והילד המוצג כבנם של בעלי הבית הוא בנו שלו. טבעה של שיבה מאוחרת לערער יציבות קיימת. חדירתו הפתאומית של איליאס לחייה החדשים של אסל יוצרת תסבוכת אשר הנסיבות שהביאו להתרחשותה מסמלות את מהותה. דומה כי מדובר בתאונת שרשרת. תאונת הדרכים מובילה למפגש המחודש, שמראש נועד לכישלון. תיאור ניסיונותיו של האב לבנות קשר מוסווה עם בנו שכלל לא יודע שמדובר באביו - קורע לב.

איליאס מנסה להתנחם במפגשים קצרים עם בנו המופקע, אותו הוא לוקח לסיבובים במשאית. הבן, שכלל לא מעלה בדעתו שמדובר באביו הביולוגי, שש לכל מפגש. מלבד הנסיעות במשאית המופלאה, הוא זוכה גם במשאית צעצוע, מתנה ליום הולדתו. ברגע של אושר והיקסמות מה"דוד" הנדיב, הוא מסכים להצעתו המפתה לנסוע עמו ביחד לתמיד. אלא שאז שוב משתבש החלום ואיליאס מתרסק אל האמת המייאשת. השניים חולפים על פניו של בייטמיר, וכשמבחין הילד במי שמוכר לו כאביו, הוא דורש לצרפו למסע. התוכנית לברוח אל חיים חדשים קורסת אל מול פני הילד המוחה בבכיו: "אני רוצה לאבא! תעצור, אני רוצה לאבא! תעצור, לא רוצה! [...]. סאמאט קפץ ארצה ורץ לאחור, [...]. לקחתי מהר את הצעצוע, בידיים רועדות הפעלתי את המנגנון. [...]. המכונית התגלגלה על הכביש, נתקלה באבן, התהפכה ועפה לתוך התעלה". כמו נפילת הקרון הנגרר לתהום וכמו התאונה שוימנה לאיליאס את המפגש המחודש עם אשתו ובנו, כך גם התהפכות משאית הצעצוע מסמלת את כישלון האיחוד - הפעם של האב עם בנו.

סיום הרומן רומז על מעין משפט צדק שנעשה בין שני הגברים שחשקו בלבה של אותה אשה מופלאה. איליאס משלם על חטא היוהרה ועל כך שלא ידע לשמור את האוצר האנושי בו זכה. לעומתו, בייטמיר, ממלא מקומו של האב הנעדר, איש הכבוד שומר האמונים - זוכה באסל ובכנה סאמאט שרואה בו אב אהוב ויקר. למרות זאת, לא חוסך אייטמטוב באופטימיות, ושופך תקווה על גורלו של איליאס, אשר הרף תבוסתו לא מאבד את אמונתו באהבה וחותרת את וידויו בהשלמה: "היי שלום, אסל! היי שלום, אהובתי במטפחת האדומה, צפצפה רכה שלי! מי ייתן ותדעי אושר!"

בתום קריאת הספר העצוב והאופטימי הזה, גוברת התחושה כי אייטמטוב בתיאורו הלידיים ביקש לשטוח כאן שיר הלל להסתפקות במועט ובפשוט. **אהובתי במטפחת האדומה** הוא משל קסום על נפלאות האהבה, שגם אם משהו תמיד חסר בה - אין כל ערך לחיים בהיעדרה. ♦

יובל פז

במסורת דכאנית, מעוררות התפעלות ממש. למרות זאת, מקץ כמה חודשים נסדקה חומת האהבה וענני האופוריה החלו להתפוגג לאטם.

הנקודה בה מתחיל השבר סמוכה למועד טקס הכלולות שנערך בחשאי. ג'נטאי, חברו של איליאס לעבודה במרכז התובלה, ניצב מולו כל הזמן כאובייקט מאיים ומתסכל. דומה כי הוא מתפקד בסיפור כייצוג של ההרס העצמי הטבוע באיליאס. מאבקי הכוח ומשחקי הכבוד בין השניים מערערים את איליאס ומוציאים אותו מאיזון. אל מול דמותו המטרידה של ג'נטאי, נסחף איליאס להתנהגות ילדותית ואף לאיבוד עשתונות. דמות נוספת המצטרפת שלא במתכוון לקריסת בניין הנפש הרעוע של איליאס, היא קדיצ'ה, מנהלת העבודה במקום, אשר למרות קשיחותה שומרת לאיליאס חיבה נסתר, שמאוחר יותר תגלה כאהבת אמת. הגילוי המפתיע של קדיצ'ה על דבר נישואי איליאס ואסל מהווה נקודת מפנה המובילה לתחושת אשמה המכתיבה את תחילת השבר הנפשי של איליאס, שמכאן ינסה לתמרן בין שתי הנשים של חייו. התמרון הבלתי אפשרי הזה מגולם בסמליות יפה באמצעות נסיעותיו הפרועות של איליאס בהרים. החיים הפרטיים מחלחלים לעבודה והעבודה מחלחלת לחיים הפרטיים וההשלכות הרסניות. איליאס לוקה בתחושת גדלות המובילה אותו לנסיעה הזוויה בה הוא מנסה לגרור עם משאיתו קרון בדרך תלולה ומפותלת ביותר; נסיעה היכולה להתפרש כמטונימית לניסיונו לגרור את שתי אהבותיו ולהיחלץ מהמהמורות הכרוכות בכך.

כישלוננו של איליאס כפול - הן במישור האישי והן במישור המקצועי. הניסיון לתמרן בין אסל לבין קדיצ'ה, מותיר אותו בסופו של דבר בודד, נטוש וזנוח. המחשבה על האהבה שהוחמצה והגעועים לאשה האהובה ולבנו האבוד מאיימים להוציאו מדעתו. הקרון שניסה לגרור התהפך אל התהום, והוא נאלץ לא רק לתת דין וחשבון על המחל, אלא גם להתמודד עם לעג של עמיתיו לעבודה ונידויו מחברתם. מכאן יאלץ להשלים עם הייאוש המצפה לו בסוף הדרכים: זו הקונקרטיה וזו הרגשית - "נו טוב, מה אכפת לי, גם אם תפרוץ סופת

"בין אם זה טבע האדם בכלל, ובין אם זה רק טבעי שלי - משהו תמיד היה חסר לי. לא העבודה, לא הידידות, ואף לא טוב לבה ונדיבותה של אשה אוהבת לא היה בהם כדי לפצות על כך". כך בדברי איליאס, גיבור הרומן **אהובתי במטפחת האדומה**, נפרש הלך הרוח המלווה את עלילת הסיפור העצוב הזה. צ'ינג'יס אייטמטוב בורא כאן מציאות מרטיטת לב של חיפוש אינסופי אחר משהו בלתי מושג. כמו בפטה מורגנה, אין הגיבור במסלול בו נדמה לו כי הוא רואה את מקור החיים וכי בכוחו להשיגו. הוא כל כך משוכנע שהואשר בהישג יד, עד שאין הוא מבחין במכשולים הנקרים בדרכו, או שהוא בוחר להתעלם מהם. המכשולים הללו, מסובכים למעבר ככל שיהיו, לא משתווים למחסום העיקרי המצוי בנפשו שלו, אך נותר נסתר נוכח גאוותו החוטאת ומעוררת הדעת.

איליאס, נהג משאית קירגיזי צעיר, מחזר נמרצות אחר אסל, נערה כפרית יפהפייה ועדינת נפש. השניים נכונים לממש את אהבתם אף במחיר הפרת נורמות המסורת העתיקה של מוצאם. מכאן דוהר הרומן על שני צירים תמטיים הנפרשים במקביל: האחד - סיפור אהבתם של בני הזוג, הנע בין חיבור טוטאלי שכולו אחדות מושלמת, לבין התפרקות קורעת לב שסופה בידודת אנושה; השני - קריאת התיגר על מוסכמות המסורת הנוקשה ומחיר הנידוי המשפחתי שנאלצים לשלם השניים בעקבותיה. השילוב הרעיוני הזה מקנה ל**אהובתי במטפחת האדומה** נופך כפול: ילרי וחברתי. ביטוי המתח בין רצון הפרט לבין הדרישה החברתית - שממנו נגזר לא פעם מאבק הדורות בין אבות לבנים - שכיח מאוד בספרות. אייטמטוב מטיב לבסס מתח זה על סיפורן של שתי דמויות עממיות, מקסימות בפשטותן. איליאס ואסל עשויים לשמש מודל להתבוננות תמימה עד כדי הסתנורות טרגית מקרני האהבה המתעתעות. סיפור פגישתם משרטט דיוקן מרגש של הר אשליות גבוה אשר לפתחו פעורה תהום. בזאת מצליח הרומן לרקום סיפור מעשה נוגה על נאמנות ובוגדנות.

"...הכל התחיל לגמרי במפתיע" - אלו מילות הפתיחה של היצירה הנבנית כסיפור אגדה. הסיפור נתון במסגרת עדותם של שני גברים שגורלם נקשר זה בזה מבלי שהיו מודעים לכך. המספר הראשי משמש כמתווך, המתמלל ישירות את דברי השניים. עיקרון זה מעצים את המתח ההולך ונבנה לאורך העלילה ומכשיר את הקרקע לייצוג המהפך המפתיע מנאמנות לבגידה. איליאס לא הסכים לוותר על זכותו הבסיסית לאהוב את בחירתו לבו, הגם שהדבר היה כרוך במאבק עיקש. ההמתנה לכיבוש אסל וההתנורות מן החיים עד להשגת היעד המבוצר

על העדינות

גבריאלה אדם: **אני כותבת את מה שאיני יכולה לצייר**, ספרי עיתון 77, 2007, 53 עמ'

על עטיפת ספר שיריה היפה של גבריאלה אדם, משוררת וציירת שזה לה ספרה השלישי, מופיע ציור פרי מכחולה ובו ציפור מכורבלת בעצמה, במסורת הציור הסיני העדין. גם שם הספר מבשר שלפנינו ציירת שעוסקת גם בשירה. ציור ושירה תמיד היו קרובי-משפחה, בהנצחים רגע אחד, בניגוד לפרוזה ולקולנוע שם הנרטיב מתפתח. וספר שיריה של אדם מיטיב לצייר רגעי טבע, יחד עם



דיוקן של אשה המתמודדת עם הֶזְקָנָה. אנו חיים בתקופה בה האופנה השירית השלטת היא של זרימה מילולית שוטפת, בלי כל דיוק שהוא נשמת אפו של שיר טוב. ובספר שיריה זה, אף שלמשוררת אין שפה שירית ייחודית לה, ישנו הדיוק, הכבוד למילה. (וערך את הספר היטב פסח מילין).

השיר המעט פילוסופי, ללא כותרת, בעמ' 12, נפתח בהרהורים מטאפיזיים: "איפה הגבול של הימים, / בפניהם או בסופם? / איפה הגבול של הצורות הגדולות, / בקצה האור או בחשכת הצל?"; שורות יפות אבל מעט מעורפלות, עד שהשיר מגיע לסופו הקונקרטי, המתאר את הנוף הירושלמי בדיוק: "אולי זה הוויתור על היש / כמו מכת אור סנוורים / שמכסה את כל הפרטים הקטנים / בבוהק קיץ, / בהרים הלבנים של ירושלים / שגבולותיה נעלמים באובדן חושים עד לחיורון..."

השירים העוסקים בכתיבה הם הפחות חזקים בקובץ, לעומת אלו העוסקים בקנה ובחלופיות, כמו השיר חסר הכותרת בעמ' 21: "אֶקְנֵי, אני נושאת אותך על גבי / כחטורת, כתרמיל בלה. // ארוטי אותך ברוך מסוים / כבת משפחה / שצריך להשלים אתה ביום מן הימים." או ציור הטבע בעמ' 22: "ושוב אותה השאלה. / למה הם מתקשטים לפני המוות / עצי השלכת באדום וזהב?" ועם על ההזדקנות בא

ועוד, המכילים ציטוטים משיריהם. אלו שירים המתכתבים עם המשוררים הגדולים, אבל מתוך עמדת התבטלות. פיצ'י אינו ביאליק, והוא במיטבו כשהוא מנסה להיות פיצ'י בלבד, שפירושו להנכיח רגע אחד של זיכרון אישי מחוויית נוף, כמו בשיר חסר-השם בעמ' 14: "הר מירון / ורוד מפרחיו / הנחלים לבשו קטלב. // אם אהי שם / או אם לאו / יהיה הר מירון / ורוד מפרחיו / ובנחלים יפרח קטלב. // כי-על-כן / בי נוגן / אביב / פעמיו".

זוהי שירה התופסת את האדם כחלק זעיר מהטבע, ולא כמרכזו. שירה שבה השולי הוא המרכז, שבה אפילו קוץ יכול להיות גיבור שיר יפה בשורות ארוכות, שכן הוא שחקן מרכזי בנוף הארצישראלי (עמ' 67): "לפתע פעמו האישונים אל עבר הקוץ. הקוץ נצוד אל לב-לבו של המבט... קוץ בהויה. כזה שלא היה או יהיה כמותו. מלאו ההווה נהייתה אל תוך-תוכו של קוץ זה. נשמת הקוץ... הנה תבוא

לידי ביטוי במיוחד בשיר החזק, בעמ' 34: "הרוח הטובה מגרשת את יובש השרב / ממלאת את גופי בלחות ואומץ. // מה קשה יותר? / החום הבוהק של הקיץ / או הגשם העז שניגר על פני הבתים... אני שונאת את גופי החרב, / את האדמה המתעלפת מחום, / פתאום, ביום אביב".

את כוחו של דימוי מדויק ומפתיע אפשר לראות בשיר 'טיול בעמק המצלבה' (עמ' 51). הספר, שעד כה היה חף מפוליטיות, כמו גם השיר עצמו, מסתיים בדימוי מכאיב: "שמש חורף טובה / מעגלת את פנינות האבנים, / להזכיר להן / את בטנה הרכה של לטאה נחה. // האבן חרושה קמטי צחוק ובכי, / נקובה בחורים טועים / ורגבי אדמה אדומה, חמימה / כדם נערים בתולים ברצועת עזה". השיר מתחיל כטיול פסטורלי, ומסתיים בהפתעה, בכניסת המציאות של כיבוש ומוות. הדימוי עצמו מדויק, אבל כוחו נובע מההפתעה בה הוא תופס את הקורא, מהדיוק המאפיין את הקובץ כולו.

בין מחלול לירושלים

פיצ'י יהורם בן-מאיר. **ונתתי תכלת בחול**, הוצאת קשב 2007, 272 עמ'

ונתתי תכלת בחול, מבחר מהשנים 1962-2007 של המשורר הוותיק יהורם בן-מאיר (פיצ'י), הנה אסופה ערוכה היטב, המצטרפת לאסופות נוספות שיצאו בשנים האחרונות בהוצאת "קשב": אלו של איתן איתן, שלמה אביב, עזריאל קאופמן, טוביה ריבנר, עודד פלד ועוד.

מסלול היסטוריה של משורר ישראלי, גם אם הוא טוב וותיק, המחליט להוציא ספר, מורכב משלושה חלקים: ראשית, עליו למצוא מימון להוצאת ספרו, לפנות למעט הקרנות שישנן, ולקוות לטוב. במידה והצליח, או החליט לממן את הוצאת הספר מכיסו, מצפה לו עוגמת הנפש של המכירות הזעומות, כמה עשרות עותקים בדרך כלל. ולבסוף, הביקורות, שברוך כלל אינן מופיעות ללא דחיפה מצד המשורר (בימינו, ימי תרבות הצריכה, משורר צריך להיות גם יחצ"ן, אחרת אינו קיים). הוצאת "קשב", המהווה בית למשוררים ותיקים וטובים (שברוך כלל אינם מוסייכים עדיין ל"קאנון" ולא ידועים כל כך לציבור קוראי העיתונים) חוסכת לפחות את השלב הראשון.

שם המבחר של בן-מאיר קולע, נותן תמונת נוף ארצישראלית המתיכה את בהירות הרקיע עם החול של שפת-הים, המהווים תפאורה לרבים משירי המשורר המתרחשים על רקע שכונת ילדותו מחלול, שנהרסה מזמן. זוהי שירת גופים ומקומות, המגמדת את האני לטובת התבוננות בנוף. המייחד את שירת נוף זו הנה נימת ההתפעמות וההתפעלות מהחיים על גילוייהם, שירת שמחה. חולשה מסוימת החוזרת לאורך המבחר הנה השפעת יתר של אמיר גלבוץ, עד כדי התבטלות וחיקוי המוסיקה שלו, ושירים המוקדשים למשוררים כאצ"ג, עמיחי, אלתרמן



רוח סועה ותרעה ציבורי הקוצים היבשים. קולות של שבירה משתברים בגושי השלדים של החות. עדרים של קוצים מאפירים. מאפירים לבנים כלשהו. מלבינים מורידים. מורידים עשנוניים. מעין פסיפסים זהרורים, לילכיים. פרחים-לא-פרחים..."

זהו שיר במיטב המסורת של אסתר ראב, של שירת מקום מדויקת, שאינה מנסה לייפות את הנוף המקומי, אלא לראות את היופי ביובש שלו. או השיר 'תל אסאפי' (96): "דקלים עולים כמו חסד / הם סימן שהוקל לי / במעמקים. // כפות קברי שיח' כואבים / בכפות ידי' שאין בהן שד. // ארץ חרציותיה ריגוש זהוב, בולבוליה / ריגשה בשחר / ומאבניה תחצוב / בתים / לנפש / ולרחם / השמים נתן לבני אדם / לכלות אל שמים / כמו חוח עקוד...". האדם הנו חלק בלתי-נפרד מהנוף, המהווה מראה לרגשותיו.

בשירים הפחות טובים באוסף ישנם משחקי חריזה שלא מקבלים נפח, כמו השיר 'ירושלים' (עמ' 87): "שיר נשבר הוא / שיר שלם. / הכוונה ללב. / בכוונה / אני עושה שיר / שלם / מלב נשבר, בכונה בלב לשיר". ההפניה היא לאימרתו הידועה של ברסלב, אבל המשחק המוסיקלי נותר עקר, כמו ברוב השירים של בן-מאיר העוסקים בשירה ולא בנוף, כמו השיר 'זמוזם' (עמ' 95): "שיר נפלא / בעיני, על / עיני / ילוקו / הכלבים / ילוקו / ערבים / מיפו / על חלקת / מחלול על חלקת /

תפילה. שיר נפלא / שוממתי במחלול / שזוממתי במחלול / בשיר / נפלא / ממני... הצירוף הריק "שיר נפלא", והחריזה הסתמית "לתפילה", החריזה המזוהה כלבים-ערבים, זממתי-זוממתי וכו', זהו מקרה של התאהבות במוסיקה פזמונית היוצרת שירה סתמית למדי.

אבל מרבית האוסף מורכב משרים יפים כמו 'בית ג'אלה. שבעה פרקי שיר' (עמ' 127), שירת אדם אוהב נוף ומיטיב לתארו: "גם אם אבני הלקט מונחות ברישול, הן / רישום מדויק של המיה שאינה // מסתלקת מכאן לעולם. אין רמייה בשדות בית ג'אלה. / אפשר להווי גדר מילה אך אי אפשר להרגיז את סדר / הדברים שמעולם: זיו שדי, ברקן, שקט הררי, סדר ורעים, התקשות / זית לתואר יפה פרי. הכל חשוב / על פי המידה, על פי הרציות שחרצו כאן ההרים..."

❖ יובל גלעד

קריאה בסונטים למריאן

משה גנן: סונטים למריאן, הוצאת ספרי עיתון 77, 2008, עמ' 48

אחרי פרוזה ושירה (1983), הארות (1986), שירי מגידה (1993) רואה אור ספר שיריו הרביעי של משה גנן: סונטים למריאן. גנן חיבר ספרים נוספים וביניהם מונוגרפיה על פנחס שדה אני נושא את שירי אל הרעב לרוח - פנחס שדה והשירה הדתית (2005) ותרגומי שירה רבגוניים. בשיחות עמו מתברר שמריאן אינה דמות בדויה אלא אהובה ממשית שהזינה את הבערה הפואטית שהפכה לימים לספר. (מסתבר גם שעל עטיפת הספר נכתב בטעות סונטות למריאן גם שגנן קרא לו סונטים למריאן). אהבה היא תשוקה למגע והשתוקקות להתמד תחושת הנוחם המלווה אותה. בלא התמד קיומו של אותו מגע פיזי ומטאפיזי, יכול חיש האושר להפוך לצער. בשיר 'כשקולך אשמע' המשורר ממלל את ההשתוקקות בצליל ובתמונה. חלב האם מוכיח את ההשתוקקות הנצחית לשלווה מיתית החרותה בזיכרון החושי של כל יונק, לאותו מגע של השפתיים בפטמת אמו, המסמן בנפשו את היכולת ליהנות מתחושות נועם עילאי, רוגע, חמימות, שובע, ביטחון ואושר.

כשקולך אשמע, שמחה בלב.
אלך שוקקים, נוהים ימי.
כי כה טובה את. טוב לך. חלב
אמך השקך בטוב. בטוב מדי (כשקולך אשמע,
שמחה בלב)

שם התואר טוב חוזר שלוש פעמים בשתי שורות. המציאות כה טובה שהיא מעוררת חוסר אמון ואף חשש מפני הבאות. שמחת חלב מתעתעת כי היא יכולה לחלוף, החרדה מתלווה לאהבה. התשוקה והשפע שבכוחם ליצור יש, יכולים בה בעת להיפסק וליצור אין וריקנות גדולה. "כי לא אוכל האמן.

לא מאמין / פי כל זה בחלקי נפל וכי / אני ראוי.
האם אכן אמין / הוא הגורל? או יתהפך? הכי -
המשורר אוהב ובו בזמן פוחד שאהובתו תלך - יום
אחד תקומי ותלכי; / אך צחוק היה, תאמרי - מכך
אפתח / הכל התול - מה אז עוד יותר? האם תחושה
מעורבת זו המקפלת שמחה בלב וחשש מסוימה
הפתאומי, היא תמצית האהבה? "מין נסיון שפך
אונו, ולא יותר / לראות אם יש יוציא אדם מדכאונו
/ ואז תפני לי ערף יום אחד".

עונג מגע השדיים הוא מקור השראה וערגה לרפלקס המציצה שנותר ער מעורר ונצחי במסתרי התת מודע של כל ילוד אשה. השדיים לדידו של המשורר הם כפתורי אלוהות, מקור החיים של הוולד החדש ובה בעת מקורות השראה. אברהם שלונסקי בשעתו אסר מלחמה על השימוש במילה שדיים והחליף אותה ב"חזה". בהכניסני תחת פנפך של ביאליק שדיים הם חיק להתרפקות. ואילו כאן השימוש המפורש במילה שדיים, מה גם בכותרת לשיר, מסמן איזו



שובבות לשונית פוסט פורטיטית הרואה בשדיים איבר ארוטי מעורר, וגם כאותם תיאורים המתלווים לאלות המזרח הקדום: "כפתורי אלהות, מקורות השראה / כנזיר שצמא על סלע צחיח / ידבק אל מעין המים החיים, / מקור שפע ותם, כך אדבק אליהם".

"האשה שאהבתי", אלה המילים הפותחות שיר המקונן על חד פעמיותם של הזמן, האהבה והאדם. האופק מגלם את ההשלמה בין הסתירה לכאורה בין ממשות לראייה ומסמן את גבולו הפיזי של הנראה לעין. האופק כמו האהבה בכל רגע נתון הוא קבוע ומוחלט, קיים ברגע מסוים וחסר ברגע שלאחריו כי הוא כבר משהו אחר. משתנה על פי מיקום המתבונן. בשיר 'ליל' (עמ' 40) המשורר נזכר באשה שאהב "כה באופן חד פעמי". האהבה חלפה אך משאירה בלבו געגועים. הגעגועים עצמם הופכים לפלח חיים לא פחות טעים ועסיסי מהאהבה עצמה. כמו האופק שהנו גם סוף של הנראה והתחלה של הבלתי נראה. המקום שבו הסוף של אהבה שגוועה נפגש עם אהבה שעודה שופעת בלב. התבוננות כפולת פנים על העבר האבוד ועל עקבותיו בהווה

המתגלים בצורת געגועים - מבליחה במבט בתמונה של נערה אהובה המהלכת בשביל של יישוב כפרי, תמונה שצולמה תוך כדי תנועה, כשרגל שמאל וזרוע ימין לפנים, וחיוך תמים של נערה נפרש כלפי הצלם שמולה שלוכד בצילום שחור לבן את הרגע החד פעמי. "מה כעת המשמעות שהיית אי פעם, לי, על האדמה (שכה אהבת?)"; העבר כמו הממשות שמעבר לאופק אינו גלוי לעין, אבל בכוחו להתפרץ לתוך ההווה ולהרעיד תשוקה וגעגועים. המעבר הפיזי של הנערה בתמונה מצית במשורר מחשבות על המעבר הקצר של האדם בחצר החיים. התמונה לכדה רגע כמו נצח, הגם "שחם הלב נפוג". הרגע המצולם בתמונה נותר חי בזיכרון המתבונן כאילו הצעידה הוו עודה נמשכת ולא היתה באמת רגע חולף בחייו של אדם שחלף זה מכבר מארץ החיים. "אך את עוד עוברת ברגלים קלות, מחיכת, על השביל".

האשה שאהבתי
כה באופן חד פעמי
מרעידה תשוקה וגעגועים בלב
[...]

איה את כעת
איה הייתך של אז? ... (כה בקלות עוברת המותך על השביל)

מה חי יותר מנערה באמצע הליכה ממהרת? במרחק שורות אחדות מתברר לקורא שהנערה מהלכת בשביל קבורה ביזרעאל. במחזי יד שורטטו הסוגיות הפילוסופיות העיקריות שמטיחים בנו החיים, ברצף פואטי קצר המשורר מקיף חיים שלמים, מגעגועים ותשוקה לאהבת נעורים, תהייה על משמעות ההיות החד פעמי, בסופו של שיר, התווים הנוגים המתלווים לשורות "שצמך בפי / האדמה הקרה / קברך ביזרעאל, ואת כבר של אחר", מסתיימים בשיבה לנקודת ההתחלה, בהזכרות בפניה, כאילו בכוחה לנצח את השכחה. התמונה כמו "מקפאיה" רגע של חיים שגם מותה של הדמות המצולמת אין בכוחו להפוך אותו לאין.

בספר עשרים וששה סונטים ושיר או שניים בסגנון חופשי. גנן מוכיח שהוא יודע לכתוב סונט באורח מגוון ובמימנות, הגם שצורה זו לטעמי מאולצת ונטולת חיות. ללבי נגעו השירים 'תמונה ישנה מהמשלטים' (עמ' 36) והשיר שהוקדש לל. 'כה בקלות עוברת...' (עמ' 40). משה גנן שיחק איתי מחבואים במהלך קריאת שירי הספר. הגם שלא היה בקרבתי שמעתי חילופי דברים בינינו, כאילו פענחתי את הנקודה המדויקת שממנה פרצו אחדות משורותיו. אפשר שדו שיח בין משוררים מכיל את הקריאה הפנימית במה שכל אחד מכיר בעצמו. משורר קורא את עצמו תמיד, גם כשהוא קורא את כתיב וולתו, לא פלא שהיו רגעים בהם חשתי שאני יכול להכניס יד לכיסו ולשלוח מילים שיכלו בנסיבות אחרות להיות שלי.

דן אלבו

יוסי גמזו

הבלדה על כלא קציעות

"חומת-הכלא סבבה על שנינו, הרוויים,

המנודים מלב-עולם וחסד-אלהים, כי פת-לזכר יקש החטא לנפש התועים."

(אוסקר ויילד: "הבלדה מפלא רדינג", עברית: יעקב אורלנד)

מוסיף גם היום לצפצף על מצפון העולם המטיף אמרי שפר
במקום לקפד באמברגו גלובלי את כת הונדלים הזאת.

וסין הגדולה שצדקת עשוקיו של ההון לעולם על שפתיה
(ושלל זכיונות מממשלת סודאן על אותם שדות הנפט בכיסה)
רואה איך מלאכתה נעשית בידיהם של אותם צדיקים שפליטיה
של ארץ הטבח צופנת הרוח בורחים מפניהם במנוסה.

כי ארץ הסינים הצינים הזאת מזרימה כל שנה, כמסכם שם,
למעלה משני ביליון דולר לכת ערפדי השלטון בחרטום
והיא ראשונה לטרפד בו באו"ם כל יומה למניעת רצח-עם שם
פן חס ושלום, כמקיץ מחלום, יתעורר העולם האטום.

הנה משום מה נסו אגנס וקלמנט וישאר בני גזעם מן התפת
שבו יום ולילה נרצח על לא עול כל חי שעודנו נושם
ובו אשמה לא רק סין מזרימת הביליונים לחונטת-האפל
כי אם גם מצפון העולם שאינו נוקף אצבע לבלם זאת אשם.

עבדה: הוא רואה זאת, רואה ושותק, אף נותר שלוב-ידיים מנגד.
עבדה: הוא יודע היטב מה קורה שם ויש בכחו לעצור.
עבדה: הוא איננו מפיר את חרפת קרנבל הצביעות החוגגת
בעוד הרוצחים מפיקים את זממם ונשקם לא חדל מלקצר.

כך חל, בלי לחדל, הטהור הגדול שאפלו חיות-בר-וטרי
לפתע נדמות כשיות התמימות מול שיאי של זדונו היצרי
בארץ הזאת שידעה מחזות פלצות וזועה לבלי הרף
ואגנס וקלמנט, ילדם בידם, נמלטו אל הגבול המצרי.

רק רגע קצר של אתנח שובר-לב נעצרו בדרכם הנפתלת
בלילה ההוא בקברם בחפזה את מתם אבל לא את אבלם.
באיזו שוחה חשוכה של עפר הם טמנו את פגרו של הילד
בעמק החול והשכול לא נדע ואף הם לא ידעו לעולם.

אולם בחדרם לתחומיה של ארץ-הגילוס כנחת הטובע
על חוף-מבטחים מיחל ורחים נסתבר להם פרט לא מפר:
כי טרם בואם, בעלות קול שועם של פליטים בני ארצם באזניה
ירתה משטרותה של קהיר בשלושים מפגינים בני עמם בדם קר.
וכך, בסבלם, טלטלם גורלם ככדור הנבעט בכל רגל
אל גבול מבריחי הסמים והנשק אי שם בסיני הפרוזה
לחסד פושטי עור הנס על נפשו במצוקת יאוש העורגת
כעץ כרות שרשו להגיח ראשו במקלט חף מדם ובזה.

בכלא קציעות, באגף-הנשים, בצפור בכלובה, ללא נייע
מטלת אשה צעירה בחדשי הריונה על רצפת הבטון,
שמה אגנס והיא מפליטי רצח-עם שמצפון-העולם לא הכניע
עד עצם הרגע הזה את עושיו הטובחים בו משב עד קטן.

אף אין בעיניה ולוא גם דמעה שתסגיר את סבלה ופחדיה,
יוקדות וצחיות הן כחול מדבר נוביה, שבו, בברחה מכפרה
עם קלמנט אישה לגבולה של מצרים, גלתה כי חבוק בין ידיה
לא בנה התינוק הגוסס מרעב כי אם רק גויתו הקרה.

הרחק מאחור עוד הבליוח תמרות העשן והאש שהותירו
דלקות בקתותיו של הפפר שהבעירו על רב יושביהן הנמים
מיליציות-הדם של חיות-האדם הקרויות "גינג'ואד", כי התירו
להן שולחיהן בממשלת חרטום יד חפשית במרחץ-הדמים.

וחפש היד הטובחת הזאת לא מתמול הוא ממיט אימת-רצח
כאות ומופת לדברי ירמיה: "מצפון תפתח הרעה"
על בני דרום סודאן השדודה שדורות על דורות היא שותתת כפצע
ממנו מלטו עצמם אגנס וקלמנט בנס משואה נוראה.

כי זה כמאה שנות גי'האד ויותר מאז צצה, עלתה והנצה
שנאת הצפון הערבי לדרום שחור-העור הנלפת ברשתו
ורק שכעת נתוסף לו לפצע ארסו הממאיר של הבצע
העץ ודורס את ביתם הקורס של שחוטיו וזומם לרשתו.

ואף שכברת-עזובה שכוחת-אל זו, היא חבל דרפור, מכת-עני
כבר עוף השמים הוליה את הקול כי אפשר שתוכה העלום
אוצר בו מתחת לפני קרקעה שלל גלונים של נפט במיליונים
ואם תתאמת השמועה ינשלו בני עמה מעשרו הכלום.

וכך, כשאתר בחפה הנסתר של ארצם הנכבשת בכר
אימת הטובחים השורפים והופכים בה כל כפר לעיי-חרבות
בגרף בה סילון הנוזל העכור, תזהב השחור, אוצרות קרת,
היה אותו חבל לגיא-הרגה שטוף קליעים ואבחת חרבות.

ומי שירש את הרש שגרש והפך את ביתו לתל אפר
ומי ששטף בדמו של הטף את ידיו שעודן בוזות

מצרים מתחזים שבִּלְאֵט השתלו שם גם אגנס וקלמנט הוטלו שם מיד, כל אחד משניהם לכלובו באגף בני מינו הפלואים.

ואף שפבר אגנס הרה בשנית מאז באו אל ארץ-הנילוס וכאב נתוקה מעל קלמנט צורב בה כזכר הילד המת מרשים הם לפגש זה את זה רק אחת בשבוע וכלום לא הועילו ענות תחינתם וכנות היותם בני דרפור נמלטים באמת.

ומאום לא עזר, לא ספור בור-החול בו הטמינו האם והאב את גזית תינוקם ששבק בתיקם ואף לא העבדה הבדוקה כי מי ששזהה במדינת היאהוד ומתור לסודאן דינו מות ולוא גם שהה בה זמנית כפליט שנמלט מאזור-מצוקה.

וכל זה קורה במדינה שלפני כששים שנות מולדת ובית היו בה מרבית תושביה אף הם פליטי-תרב נסים על נפשם. כיצד יתכן ששכחנו מנין ברחנו אנחנו ומה אם נעו להציץ בעיניה של אגנס: כלום לא נתמלא באשם?

אך כבר לאחר שנמלט לו שכר וחמק לו כְּתוּן זה אי-אנה הוא, המברית הַבְּדוּי, בטרם החלו אט-אט מפציעות קרני הזריחה במשעול שבין ואדי-אל-עמר לצמת נצנה לכד אותם פח סיור של מג"ב וגררם עד לכלא קציעות.

כי לא יפלא אם שעה שכל לילה, בגבול ישראל ומצרים חומק לו בחשף אט-אט מסתנן ומברית-כלי-נשק-ערבים השם את החק לשנינה ולשחוק, נחשבו כצפוי גם השנים הללו בעין לוכדיהם השולפים מול פניהם את קניהם, כאויבים.

ולא יפלא אם שעה שפליטים לאין ספור מתדפקים על פתחיה של כל מדינה שהעני פחות בה מזה שבשדות הרעב של אפריקה זאת שיום-יום מתבזות בה חמלת לב אדם ודרכיה של כל אחות בני אנוש זה לזה, גם הצדק מכתם ומועב.

וכך, בין מאות חשודי-גנבת-גבול שכצאן ובקר הקהלו שם אל תוף מכלאות מפיריו של החק בלי לבחן אם פליטים הם או אם

ענת קוריאל

תמונה מן החוף

לפנות בקר,
מלצרת מפהקת מעל
מטאטא,

מביטה על החוף:
חולות מסתתים,
מחלון ביתן המציל משתלשלת
הנומת מגבת צחה.
כסאות קשורים בחבל טבורם,
שמשיות פרוכות בזקיפות,
מול הים.

חופות הצללה
מתהדרות

בנוצות ערפל הבקר,
המים מתתדדים

להוד
משחו.

עיפות תם הלילה
מחליפה משמרת

עם נקיון הבקר.

אין לי

אני עשויה
דפים,

אין לי פריכה
להעטרף בה.

גם כשאני ממספרת בתוכי עמודים
מנסה לעשות סדר הכרחי,
העלעול הופך אותי לדפדפת,
קבץ של תלושים.

אין לי

יריעה לנוח עליה,

לוח שאפשר להשען עליו
כמו שכל טוב.

קשה בלי דפן,

אני לא סגורה.

צמיחה

בני משתמש במלים,
טועם משקויי השפה,
מתענג.

בשנתו, כך ספר לי,
שתי ערוגות.

ערוגה אחת משוחחת היטב.
מפריחה את המלים.

הערוגה האחרת
עוד לא השמיעה

אפלו

עלה.

צריך להמשיך ולטפח.

(קיץ 2003)

רוח אופטימית גבית

רחל שקלובסקי: זה בסך הכול החיים, הוצאת גוונים 2007, 48 עמ'



רשימה זו איננה ביקורת כי אם רשמי טיול בין דפי ספרה החדש של רחל שקלובסקי: זה בסך הכול החיים. חשוב לי לציין כי אלה רשמים מכיוון שהתרשמתי בכנות ממתארי קולה של המחברת, מכך שהיא משתפת אותי ואת קוראיה בקולה האישי ומן הכנות והישירות שבהן חשפה בפני את חייה. מכך נותר רק להתרשם, חס וחלילה לא לבקר את הבית שבו אני מבקר.

ספרה זה מכיל מגוון נאה של שירים-סיפורים על אנשים ומצבים. הבולט והניכר בכל הוא קולה הצלול של המשוררת, קול יודע ומודע המתייחס בפשטות חודרת אל לב עניין או מצב או אדם כלשהו. בשיר 'הפסנתרנית', למשל, יש תיאור של אשה פסנתרנית ששותקת והרבה: "היא לא מדברת. היא בקושי וזה. / חברתה משתגעת מנוכחותה האי-דיבורית. / זה שאת לא מדברת, היא אומרת לה, זה קשה מאד! / אבל הפסנתרנית בשלה".

בהמשך מתואר דרדור במצב, אדישות, ניסיון התאבדות, אשפוז, התאוששות מסוימת, מציאת עבודה בדוכן הפיס, אבל תמיד הפסנתרנית חוזרת "אחרי העבודה" נשכבת על הספה, מתכסה בשמיכה, פניה אל הקיר, עד שמגיע הזמן בדיוק בתשע בערב, "להזוור ולשכב לישון". הסיפור כאן כל כך ישיר שאין להפיש בו משמעויות אחרות מלבד מה שהוא. אותה ישירות היא חלק מהותי מהקול הצלול של המחברת המסכמת שיר זה באופן מציאותי אופטימי: "החיים תמיד עדיפים על פני המוות, כתבתי פעם. / גם חיים כאלה".

דומה שלאורך כל הספר מנשבת אופטימיות גבית, נושבת מתחת ומעל ההתפקחות אל המציאות כמות שהיא. החלון נפתח והמראות נחשפים ללא כחל וסרק כמו שהם ויחד עם זאת הרמיזות האופטימיות מתגברות. 'בלב העיר רחוק מלבה' מובאת דמותה של אשה "שהיא אינה יוצאת לטייל / מעבר לטווח של קילומטר או שניים סביב ביתה". לאחר מכן מתוארת ההתרכזות של חייה באותו ק"מ בכך ש"חסר לה הרצון ללכת למרחקים". בעבר אפילו "נסעה וטיילה כמו כל האחרים - / אפילו יותר מאחרים". וכאן נכנסת לסיפור רוח אחרת של מרחבים לבנים מהאלפים המושלגים: "בזמן האחרון התלה לחלום על האלפים השווייצרים / בהם בילתה חלק מימי ילדותה. / בחלומותיה הופיעו גושים של פסגות מושלגות / והיא התבוננה בהן ממושכות ובסקרנות כמו ילדה". בחלום אחד ראתה את עצמה פוסעת בשלג הכמעט קפוא. אבל אותה רוח שלגים לבנה לא הגדילה את "ממלכת הקילומטר" של האשה שנשארת "בטווח ההליכה שניתן להחיל עליו את מושגי הבית, המיטה והכורסה". יחד עם זאת הכל פתוח לדברי הדוברת "ועד שיגיע זמנה... עדיין כל האפשרויות פתוחות בפניה / ואל לנו להספידה בטרם עת".

הפתח בחלון לאור הטוב, שיטוף את החדר ביום מעונן, נמצא שם. והאור יגיע גם אם אחרי שנים רבות. למשל בשיר 'כשיתם בא אלי' מספרת לנו המחברת על אהבתה לשחייה "איך שחיתי היטב ובכל הסגנונות / ולא חששתי לשחות עמוק לתוך הים". וכיצד בגלל הערה סרקסטית של יורם ברונובסקי ז"ל הפסיקה ללכת לשחות בים במשך שלושים שנה, ובינתיים גם ברונובסקי מת. "אבל עכשיו יותם פה, / וסיכמנו שיותר מאוחר נלך לשפת הים, כי הקיץ החל, הוא בעצם בעיצומו, / ושנינו אוהבים מאוד את הקיץ ואת הים". ההשלמה בסוף השיר עם מה שלא היה כל השנים, והברכה על מה שהגיע לבסוף, נפלאות בעיני.

לא בכל הספר מנשבות רוחות אופטימיות, ישנם מקומות שהמציאות עצובה, ואין אפשרות לשמחה גם עם גילוף שכבת העל הסיפורית שלה, למשל בשיר 'סיפור עצוב על אם ובנה הגדול' המספר על מערכת יחסים צמודה מלחיצה ואוהבת בין אם לבנה. כה מלחיצה שהבן עזב את האם למסע אין סופי בעולם ובכלל. האם תבכה ותדאג לעד לבנה המתנכר "שלא יבנה כנראה לעולם בית משלו על פני האדמה / והנאלץ להקשיח את לבו ולהתאכזר לאמו, כדי להילחם על עצם חייו". וקיימת גם מציאות אחרת של גלות ובדידות חברתית עצומה וחוסר חמור באהבה, למשל בשירים 'כמו פנין של ולדימיר נאבוקוב ומשהו על קפה שטרן ז"ל' ו'בחיפוש אחר האהבה הגדולה', יחד עם זאת הרוח הטובה לקחה אותי יותר. ואולי זה אך טבעי לשמוח ולהתלהב מהחיים, כי גם אם לא טוב ומורכב ובודד ועוד אלף "לא נעימים וקשים אחרים", זה בסך הכל החיים, וכאן המחברת מתוך הכרה והעמקה בפנימי הטרוויאלי מגיעה להכרת תודה על מה שיש, והשלמה מסוימת עם החסר.

מקום נוסף ובעל ערך ונוכחות בספר הוא חדות הגילוי מחדש. המחברת משתפת אותנו ברגעי חסד בהם היא טועמת נשיקה מחדש: "הפה שלי, השפתיים שלי, / דבקו בעור החי של בן אדם אחר, / זו הפעם הראשונה מזה / זמן רב - ". ובהמשך הגילוי מגיעה ההחלטה להתמיד ולהמתיק בפלא

המוחשיות הזה: "לא עוד! / איזה כיף לי / התנשקתי! / ועוד אנשק ואנשק!" (בשיר 'התנשקתי'). או נהנית עד אין קץ מחיבוק שנולד ברידה במדרגות בשיר 'שני רגעי אושר': "ואו, כשהלכנו לסנטר / חשתי לפתע את ידה מזדחלת על מותני / והגבתי בחיבוק כתפיה /... / ואני הייתי בשמים / אף שידעתי שזה משחק בנדמה לי".

ואפילו שמול "הגילוי מחדש הזה" מתקיימת ההבנה שלשמים שלנו יש גבול ועוד איר, וישנה קרקע קשה ומגבילה, ורוחות נגדיות הסותרות את דילוגי השמחה שלנו, עדיין מפעמת בלב אנרגיית התעוררות וחיות, בה הבחנתי בתוך כל הדיאלוגים הפנימיים והחיצוניים של המחברת. מיטיב לבטא זאת יותר מכל השיר הנפלא 'או מה'. בו הכותבת מביאה שורה של מצבים אופטימליים שלא מצליחים לגרום לה לנוע לעברם: "אז מה אם השמים בשמש מוצפים /... / זה עוד לא סיבה מספקת לצאת החוצה /... / לצאת אל הרחוב היפה היפה הממריא לאטו / אז מה אם הרחוב היפה היפה ממריא לאטו..." היא מתכתבת עם דוד אבידן. וכך כשאני מתחיל להיכנע ולהגיד באמת אז מה... מגיעה ההתעוררות: "ואז מה אם הלב כמו נדרך והעיניים נוצצות /... / ואז מה אם יש חשק קל לחיות בעצמה ולחיות עוד ועוד / אז מה אז מה". ואף שאחרי הרצון לחיות בעוצמה מגיע בסוף עוד "אז מה", אני כבר נהייתי חדש ורציני לצאת למסע למרות הכל. ובאמת, היציאה לדרך, התנועה במעלה החיים, המסע הזה עם אחרים ולבד הוא המהות של הספר בעיני. המחברת פורטת לנימים דקות את הקשיים בתנועה ומדויקת במיוחד על התקדמות במעלה החיים תוך הרמת יד לטרמפ: "כמו אותו הלך ברחוב / המרים ידו כדי לעצור מונית / ובו בזמן מתקדם במעלה הדרך /... / בצעדים תזויתיים אולי / אך גם נמרצים והחלטיים". וכך, אגב התקווה לעצור מונית, ולו גם בשעת לילה מאוחרת, הוא כמעט כבר מגיע לביתו, וזאת "בבלי משים" ואחרי שהוא נכנס לביתו ונשכב לנוח "רגליו נסמכות על המיטה, / ממאמץ הניסיון הזה להיעזר, / וההתקדמות הנחרצת לא פחות..." להמשיך לנוע תוך תקווה שהנה העזרה מגיעה.

בסך הכל זה החיים. אך איזה חיים OOOLALA ... לחיים.

עמוס שיינבלט



רוברט קרילי

הירח

מקדם יותר הערב
הבהיק הירח במזרח,
מעל השלג בחצר
ובשדות - צלילות

יפעה קורנת ועגלגלות
משלמת, בודה,
רוכב, כמו שאומרים,
בשמים השחורים. ואז

פתחנו עיניים של ערב,
אוכלים ארוחת ערב, משוחחחים,
צופים בטלוויזיה, אחר-כך
למטה, לעשות אהבה.

ואז לישן. אך לפני
כן בקשתי ממנה להתבונן
בירח מבעד לחלון
ישר למעלה בעת, כך ש

היא תתה ראשה והעיפה
מבט חד כלפי מעלה, לראותו.
מתוך הליילה הוא זה
בודאי, באותה

מסלת נצה-נצחים - ירח
נוסף, לילה נוסף - ירח
מלא בחלל
חרף, בדידות לבנה.

התעוררתי לאורו
הלבן-כחלחל בחשכה,
וחשתי כמו היה שם
מישהו, מחכה, לבדו.

מאנגלית: עודד פלד

רוברט קרילי

הפרח

נדמה לי שאני מצמיח מתחים
כמו פרחים
ביער בו
איש אינו עובר.

כל פצע שלם.
גודר עצמו בפריחה
סמויה ועירה.
מחולל פאב.

כאב הוא פרח כמוהו
כמו זה,
כמוהו,
כמו זה.

רוברט קרילי, יליד 1926, נולד במסצ'וסטס, בוגר מכללת Black Mountain, בה התיידד עם המשורר צ'רלס אולסון וערך את מבחר כתביו. בין השנים 1954-1957 ערך את כתב-העת Black Mountain Review. קרילי הרבה במסעות והצטרף אחר כך לסגל ההוראה באוניברסיטה של מדינת ניו יורק בבפאלו. ספרו הראשון, Le Fou ["המטורלל"], שראה אור ב-1952, היווה יריית פתיחה לסדרה ארוכה של קבצי שירה קצרים, שמבחר מתוכם, "מאהבה", הופיע ב-1962. אחר כך הופיעו בין היתר, הקבצים "מילים" [1967]; "רסיסים" [1969]; "מרטין הקדוש" [1971]; "שלושים דברים" [1974]; "הרחק" [1976]; "אהר-כך" [1978]; "מראות" [1983]; "לוח שנה" [1983], המכיל שנים עשר-שירים, אחד לכל חודש בשנה; "זיכרונות" [1984]; "גני זיכרון" [1986]; "חלונות" [1990], ועוד. קרילי כתב גם פרוזה ופרסם קבצי סיפורים, מסות, ורומן אוטוביוגרפי-למחצה, "האי". קרילי החל אמנם את דרכו כתלמידו של המשורר צ'רלס אולסון, הרקטור של Black Mountain College, שהפך מכללה זו שבצפון קרוליינה למוקד של ניסויים יצירתיים בשירה ובאמנות, ולסדנה לפיתוח תיאוריות על 'שירה פתוחה' ועל יחסים חדשים בין צורה ותוכן; אך כבר אז ולאורך כל דרכו כמשורר, קרילי היה שונה מאולסון ודגן, המשוררים המובילים בחבורה, שחיפשו את הסינתזה בין הקלאסי למודרני. בניגוד לניסויי השירה הקרים והמאופקים שלהם, קרילי היה תמיד משורר חם. דייקן מאוד, לקוני, קולע כחוט השערה בהתייחסותו לפרטי-פרטים, לניואנסים ועירים - אבל כן, רגיש, אנושי מאוד.

ע.פ.

אלישע פורת לזכרו של אהרון אמיר



ולפחות לסיפור ראשון בוסרי אחד. עליתי אל אולם הקריאה, הצצתי הצצה נוספת, לשם ביטחון, בחוברת האחרונה של 'קשת', ואמרתי לעצמי שסיפורי הקודה אינו נופל בכלום מאלה הנדפסים. חרף היותו חרות בכוח בנייר המחברת, וחרף היותו כתוב בעיפרון הגס. אם יש שם עורך בעל עין ובעל לב, אמרתי לעצמי, הוא לא יוכל להתעלם מהדפים המיוזעים שלי, ששפכתי בהם את דם לבי.

אינני זוכר כמה פעמים העתקתי את הסיפור. אני רק זוכר שכל ההעתיקות היו באותו העיפרון הגס. התגנבתי למשרד הדואר הקטן של הקיבוץ, בשעה שהיה ריק, ובידיים רועדות הגשתי את המעטפה לפקידת הדואר. המעטפה נפתחה ומרוב התרגשותי רק פיזרתי עוד יותר את הדפים. פקידת הדואר הביטה בי, ובשתיקה סייעה לי לסדר מחדש את הדפים במעטפה. היא ראתה ללבי, אני בטוח בכך היום, אף כי לא החלפנו על כך מילה. אתה בטוח שזאת הכתובת הנכונה? שאלה אותי, אתה בטוח שיש בכלל כתובת כזו בתל אביב? ואני פרשתי משם מזוע ונבוך. כל העניין מאוד הביך אותי. לפתע מצאתי עצמי באיזה עיסוק משונה, יוצא דופן בקיבוץ. חכה חכה, אמרתי לעצמי, עד שהדבר יודע בכל הקיבוץ. מיהרתי להימלט משם, ולהשכיח את מבוכתי והתרגשותי בעבודה הקשה עם הרחלות המסריחות בדיר הצאן.

כל יום התייצבתי נפעם, בשעה שלא היה קהל, מול תאי הדואר. בכל יום פיללתי לאיזו מעטפה, איזו איגרת קטנה, איזה נייר מהמערכת, שיודיעני מה עלה בגורל הסיפור הראשון שלי. ככה חלפו להם שלושה שבועות ויותר. ויום אחד פגשה אותי פקידת הדואר בחדר האוכל הלוהט, באמצע ארוחת הצהריים, ממש בין חליבה לחליבה. הגיעה תשובה מתל אביב בשבילך, אמרה לי. וכיוון שהמעטפה גדולה הריני מוזמן למשרד הדואר, לקחת אותה בעצמי. הלכתי אחריה מלא מבוכה. מה פשר המעטפה הגדולה? והרי תשובות מגיעות מהמערכת במעטפות רגילות או קטנות? נכנסנו למשרד והיא שקלה לידי את המעטפה. וגם הוסיפה כמה דברים, שאת חלקם כבר הבאתי בסיפור הרחוק ההוא.

רצתי במורד הגבעה אל הצריפון הקטן הלוהט שלי. סגרתי היטב את הדלת מאחורי ופתחתי את המעטפה. ניירות המחברת שלי נשרו מתוכה. הכרתי מיד את כתב ידי החפוז. זיהיתי מיד את חריתות העיפרון שלי. וכשניערתי את המעטפה, נשר מתוכה גם דף מתוקתק, עם שם הרבעון 'קשת' רוברט קרילי מודפס עליו, כתובת המערכת, מספר הטלפון וכל השאר. ואז תכפו עלי פעימות הלב הצעיר והרגש שלי, ואני כרעתי על הדרגש וקראתי את המכתב המצורף.

בראשית שנות השישים, לאתר שחרורי מהשירות הצבאי, חזרתי לדיר הצאן, ושקעתי בעבודה התובענית עם הכבשים הסרבניות והמצחינות. לאחר חליבות הלילה המפרכות הייתי עולה אל הקומה העליונה של בית התרבות המשופץ, נכנס לאולם הקריאה הריק, מדליק את האורות, מתיישב ליד שולחן הקריאה ושוקע כולי בקריאת חוברות 'קשת'. כתב העת הזה לכד אותי לגמרי. משום מה חלפו עלי שנות השירות הצבאי מבלי שהתפנתי לעיין בו. לא ידעתי כלל על קיומו. ורק מששבתי למשק גיליתי אותו באולם הקריאה. הייתי משותק ממש מחמת הלם הפגישה עם הכתובים.

נערים בני גילי, אנשים צעירים שזה עתה בוודאי פשטו מדיהם, ממש כמוני, פרסמו בו שירים וסיפורי בוסר נהדרים. ישבתי מעל הדפים ודמיינתי לעצמי את הכותבים הטירונים הללו, צועדים בבטחה בשביל הכתיבה. שביל שגם אני חלמתי עליו בלילות, ובהפוגות שבין מעשי האהבה. יכולתי לראותם צועדים בבטחה בדרך הפרושה לרגליהם. יכולתי לחוש שיש משהו הדוחף בהם בכוח אל שולחן הכתיבה. יכולתי ממש לחוש שיש משהו שמושך בהם בחזקה אל מעגל הפרסום והתהילה הספרותית. אהובתי הרגישה בעצב הפוקד אותי לאחר מעשה, ובכיסופים מזוירים המכלים את רוחי. מה? מה? שאלה, מה מכרסם אותך? סיפרתי לה על הלם הפגישה עם כתב העת. על גודדי הצעירים המהלכים ומולכים בו. על כבלי השיתוק האוחזים בי לפנות בוקר באולם הקריאה, מול חוברות 'קשת'.

הם לא יצטרכו להמתין, כמוני, עשר שנים ויותר. הם לא חייבים כלום. לא למשק, לא לענף הצאן, לא למשפחה הצעירה שהקמתי. הם לא יצטרכו להסתתר, ולא להימלט מהקריאה הדוחקת בהם לשבת אל המחברת ולכתוב. הם סטודנטים, רווקים, חופשיים, מעופפים בין מרכזי הספרות העברית. הם לא יאכלו את בשר עצמם, עשר שנים ויותר, מפני שלא כמוני, הם לא בחרו בחירה אומללה, להתכחש לכתבתם. הם לא יבלו חמש-עשרה שנים בהתרחקות כואבת ממה שבאמת נודעו לעשות. ממה שבאמת חובתם לעשות. המחשבות עליהם ועל הכתיבה הנכספת הציקו לי לפעמים כל כך, עד שאהובתי שאלה אותי פעם, מדוע עיני דומעות.

ויום אחד לא יכולתי עוד לכלוא את הדברים בתוכי. ושכחתי את עצמי לכמה שעות טובות. רכון מעל מחברת תלמידים פשוטה, חורת בכוח בדפים בעיפרון הגס. וכבר כתבתי על כך באחד מספרי, איך בשעה נסית ויחידאית הוסר המחסום מעל ידי הכותבת. לפחות לשעות אחדות,

שלחתי לאהרון אמיר כמה שירים מרמת הגולן ומה'מובלעת' הסורית. שירים שכינסתי בסוף שנת 1975 בספר שירי הראשון *חושניה, המסגד*. ידעתי שהוא קצב כבר את ימי הרבעון שלו, ואפילו הודיע ברבים על סגירתו. תשובתו הנרגשת, בכמה שורות, על נייר מכתבים צהבהב, לא תישכח ממני לעולם. "איפה היית כל השנים?" הוא שאל, "שערי הרבעון פתוחים לרווחה לשיריך!" ואני הוספתי בחשאי, ולמה בובות את שנותיך על סיפורי הבוסר שלך? ולמה שלחת סיפור ראשוני כזה, בוסרי כזה, חרות בעיפרון? הדה בושס נטשה כבר מזמן את משרת עוזרת העורך שלה, ותשובתה הממאירה צריכה סוף כל סוף להישכת. "שיריך היוצאים מהלב ועולים מהבזלת השרופה", כתב לי, "יעמדו עוד זמן רב לאחר שהרבעון ייסגר". האם לאחר כל אלה אני חייב לציין ברור יותר, מפורש יותר, עד כמה אני חב לו על כתיבתך? בין אם באמת גחן מעל מכתבתה של מזכירתך, ובין אם קרא אלי בכתב ידו, "היכן הסתרת כל השנים? איפה היית כל השנים?"

לימים נקשרו בינינו קשרים טובים. הוא הזמין אותי להשתתף בחוברת היובל של 'קשת', שיצאה במלאת ארבעים שנה לרבעון, בשנת 1998. וכשהחליט לחדש את 'קשת החדשה' ראה בי משתתף מובן מאליו. אני לא שכחתי לו את מכתב הסירוב, אך גם לא שכחתי לו את מכתב הקבלה הנרגש. ניסיתי אפילו, פעם או פעמיים, בשיחה טלפונית לבית, להזכירו את הימים הרחוקים ההם, אך הוא לא נענה. "מה שאתה זוכר, אתה זוכר", אמר לי בדרך הדיבור המקצר שלו, "אני לא מביט אחורנית". הקדשתי לו אחד משירי המאוחרים, שנדפס בספר שירי הדינוזאורים *של הלשון*, ובראשית החורף האחרון, בפסטיבל המשוררים בשדה בוקר, ראיתיו לאחרונה. המחלה שינתה אותו מאוד. החלפנו כמה מילים, ואני החלטתי בהארה של רגע, להקדיש לכבודו שיר, בקריאתי על הבמה. התרגשתי בקריאה, נצדדתי מעט ובלבלתי בין המילים. הוא ישב ממש לפני, בשורה הראשונה. אינני יודע מה הוא הרגיש עם קריאת השיר, אבל אני יודע היטב מה אני הרגשתי. זכיתי לפרוץ לו



את חובי.

פורסם בראשונה באתר קשתות עם מותו של אהרון אמיר

קריאה מוקדמת

לאהרון אמיר

פן, הוא זכר גם יום של הארה:
השלד ההזוי של חיי העתידים
נבקע פתאום והוא ראה את
פנים חיי, את פנים שנותיו, את
פנים פנימו שלו עצמו במין ראי.
הולך בתוך הפרדסים הירקים
שורק לו מנגינות, דומע בחשאי,
זוכר מלים, גודש אותן בפנקסו:
אוגר, אוצר, אומר, חוזר. רואה
ימיו המתקצרים ולילותיו שמתאבנים.
ומרחק, מן הגבעה, מושך בו איזה
צער פתאמי: שלא הספיק ולא
השלים ולא הבין וכבר נקרא.

(מתוך ספר השירים *ארכה תקפה*, 2005, הקיבוץ המאוחד)

"כיוון שהעורך עסוק מאוד, ואינו יכול להתפנות לקריאת כל החומר המגיע אל המערכת...", הבנתי מיד שאת המכתב לא כתב העורך, אהרון אמיר, אלא עוזרתו, הדה בושס. מזכירת המערכת או מה שלא היתה. כאב חד פילח את לבי, כי ניהשתי כבר את ההמשך. והיא המשיכה ברהיטות, "ניכר שזה כנראה סיפורך הראשון הנשלח אלינו. יש בו הרבה מבעי נפש והיגדים חשובים ונרגשים. אבל לצערי, כל אלה אינם מעלה. יש לך מסתבר, המון מה להביע. אבל אין לך עדיין לשון פיוטית מוגדרת משלך. אין לך לשון פרטית שתהפוך את סיפורך לראוי לדפוס..." הזעתי מאוד, נשימתי ממש קצרה, וכל הזמן פחדתי שמא ייכנס מישהו אל הצריפון. והדה בושס המשיכה לשפוך את דמי. "למה שלא נמתין, אנחנו במערכת, ואתה אצל שולחנך, נאמר שנה-שנתיים, עד שיעלה בידך דבר ספרות ראוי יותר? מה דעתך?..."

התיישבתי מיואש על הרצפה. אפילו הבלטות הציונות תמיד רתחו תחתיי מעלבון. גם המכתב חרך את ידי. והדה בושס המשיכה, "ולבסוף אני רוצה להעריך, דע לך שטובה פרטית עשינו לך, העורך ואני, כשטרחנו לקרוא את כתב ידך המבולבל. ועוד בעיפרון! זהו דבר ששנים לא נראה בקרית ספר שלנו! להבא, אם תרצה שמישהו יעיין בכתב ידך, אנא, הואל בטובך ותקתק אותו במכונת כתיבה. כמו שעושים כולם! והרינו מחזירים לך את כתב היד שלך בתודה, אף על פי שלא הקפדת לשלוח איתו גם מעטפה מבויילת כנדרש! בכבוד רב, הדה בושס, מזכירת המערכת..."

מכתב מכתב הסירוב היתה חזקה מדי בשבילי. לא עמדתי בה, ופשוט השכחתי מעצמי לכמה שנים את כתיבת הסיפורים. לא עוד, אמרתי לעצמי, לא עוד התבזות נוספת שכזו. ועוד עם נזיפה, לא בעיפרון, ולא עם מעטפה מבויילת. השלמתי בכאב ובצער עם כישלוני. לא אתן להם שם, במערכת 'קשת', להשפילני ככה בשנית. אני זוכר שתקופה מסוימת אפילו החרמתי את חוברות הרבעון, ולא עליתי אל אולם הקריאה לשקוע בהן כמו שאהבתי כל כך. לשון פיוטית? מה זה בכלל? לשון פרטית משלך? האם את כל המכתב כתבה והמציאה היא עצמה, או שאהרון אמיר עמד מעל גבה והכתיב לה אותו? אתם תמתינו אצל שולחנכם במערכת, אמרתי לעצמי בנקמנות עלובה, לא שנה ולא שנתיים. אתם תמתינו לי על שולחנכם עשר שנים לפחות!

מלחמת ששת הימים פרצה בקיץ של שנת 1967. דיר הצאן שלנו הפך לרפת עגלים. הצאן נמכרו, ויצאתי לחופשי משעבוד הכבשים הכבד. הייתי שוב כמעט חופשי לגפשי. מראות המלחמה שקעו בתוכי ומששבתי הביתה ישבתי וכתבתי כמה דברים שלא יכולתי לכלוא בתוכי. אשתי השיגה לי איזו מכונת כתיבה ישנה, ואני תקתקתי את הסיפורים בלילות. מבלי לחשוב הרבה שלחתי אותם שוב לאהרון אמיר. יעשה איתם מה שיעשה, יחשוב עליהם מה שיחשוב, אני את נקמתי בהם נקמתי. המלחמה והשנים שחלפו הגיסו את לבי, וכבר לא התרגשתי משליחת הסיפורים, ולא ציפיתי בחרדת טירונים לתשובת העורך.

אבל היא הגיעה מהר. והוא ביקש עוד! ואני נפנפתי במכתבו אל מול פניה של אשתי, בגאווה של סופר מתחיל. הנה, את רואה, עשר שנים של שתיקה. אולי נמתין שנה-שנתיים, אנחנו אצל שולחן המערכת, ואתה אצל שולחנך? הוא מבקש עוד סיפורים! החוברת היא, של 'קשת' הישנה, שבה נדפס סיפורי, היתה בשבילי ממש חגיגה. שמרתי עליה מכל משמר שנים רבות. אבל לבסוף היא אבדה עם שאר ניירותי. אז מה, הדה בושס? יש לי כבר לשון פיוטית מוגדרת משלי? יש לי כבר לשון פרטית משלי, שהקוראים ירצו לקרואה? אז מה, הדה בושס, עלה בידי לכתוב דבר-ספרות ראוי יותר? ובלבי חשבתי, אני מכוון אל הדה בושס, אבל גם אל העורך שעמד מאחורי גבה בעת שכתבה את המכתב, אותו המכתב ששבר את לבי לשנים רבות כל כך.

במלחמת יום הכיפורים, עוד בעת הקרבות עצמם, ובעת הפסקת האש,

"ספרות היהודים" הן "ספרות עם ישראל"

לאמור, ויכוח שלא התעניין במה כותבים סופרים יהודים, אלא במה אמורים סופרים אלה לכתוב. השאלה הנוצרת היתה באותם ימים אם יש לכתוב בעברית או ביידיש, וזאת במסגרת "ריב הלשונית" הנודע, שעסק בשאלה מהי השפה האותנטית של היהודים, עברית או יידיש. היה זה ויכוח פוסט-משכילי, ספוג באידיאולוגיות השונות שרווחו ברחוב היהודי במוצאי תקופת ההשכלה, ויכוח שכיום כבר הוכרע כמעט ללא עוררין. השפה העברית היתה לשפת דיבור יומיומי, ייצרה ספרות ענפה ועשירה, ומשמשת עיתונות, תיאטרון וקולנוע חיים ותוססים, ואילו יידיש למרבה הצער גוועה, גם בשל התערבותם של היהודים דוברי יידיש והתערבותם בארצות מושבם ובלשוניתה, וגם בעקב רציחתם של מיליונים דוברי יידיש במהלכה של מלחמת העולם השנייה. השפה ותרבותה נשארו באקדמיה, ואינם קיימים בחיי יומיום אלא בשולי השוליים של התרבות היהודית. יתר על כן, מחקר מטא-היסטורי, מעין זה שמירון מציע, נוטה לעתים קרובות להציע "יעדים" לספרות, כפי שאכן מתרחש בביקורת הפריסקריפטיבית, החותרת להבנות היסטוריות של הספרות הישראלית, מימין ומשמאל.

שאלת אחדותה של הספרות היהודית כשלעצמה היא שאלת סרק, שכן כל מכלול ספרותי עשוי להיות מחולק בחלוקות שונות, דיאכרוניות, סינכרוניות, ז'אנריות, לשוניות ועוד, ובאותה מידה ניתן לצרף יצירות שונות למכלול כזה או אחר, על פי נתונים וקריטריונים שונים. אנו מדברים על "ספרות עולם", וזו כוללת גם את "ספרות המערב", "ספרות אירופה", "ספרות אנגלית" שכוללת את הספרויות של העמים הרבים והשונים דוברי אנגלית, או "ספרות גרמנית", שכוללת מלבד ספרות שנכתבה בגרמניה גם ספרות שנכתבה באוסטריה, צ'כיה, שווייץ וכיוצא באלה. כמוכן נוכל לצרף או לחלק את הספרויות השונות על פי נתונים דיאכרוניים; אנו אכן מדברים על ספרות הזמן העתיק, ספרות ימי הביניים, ספרות הזמן החדש, ספרות קלאסית, ספרות רומנטית וכן הלאה. אפשריים כמוכן גם צירופים אחרים וחלוקות אחרות. מהצד האחר נוכל ללכת אחרי ההבחנות של ס' יוהר, שטען שאין "ספרות", "סיפורת" או "שירה", יש רק סיפור ועוד סיפור, שיר ועוד שיר. אפילו לכלל יצירתו של סופר או משורר כלשהו לא ניתן לדעתו להתייחס כאל "מכלול". אבל אם נניח ש"מכלול" איננו בהכרח אחדותי, נוכל לראות את הספרות במבטים צולבים, ולהניח שספרויות היהודים על הצדדים השונים שבהן, גם מהבחניה הלשונית וההיסטורית, וגם במגמות הספרותיות והחברתיות שלהן, מכוננות את "ספרות עם ישראל", ההיסטורית והאקטואלית.

אבל תפיסתו של מירון איננה פשוטה עד כדי כך. מירון יודע היטב מהי אחדות ומהי אחידות: הוא מציע על פי תפיסתו תשובות ערוכות וסדורות היטב לשאלות כגון הזיקה שבין הלשון העברית והלשונית הארמית והיוונית בספרות הזמן העתיק ובימי הביניים, הזיקה ללשון הערבית בספרות ימי הביניים, הסימביוזה שבין הספרות העברית וספרות יידיש בסוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים, שאלת הסופרים הדו לשוניים, שכתבו גם בעברית וגם ביידיש, ועוד שאלות שמעמידות בספק את ההנחה ש"ספרות עם ישראל" אינה קיימת ואיננה אפשרית. מירון אמור לדעת שאין קושי ענייני להכניס את ספרויות היהודים, הגבולות זו מזו בלשונן ולא רק בלשונן, אל מתחת לגג אחד של "ספרות עם ישראל", מבלי להתכחש לשוני שאכן מבדיל בין הספרויות השונות, ואפילו לעובדה שאין עליה עוררין שהספרות העברית שונה מספרויות אחרות בכך שבמשך דורות רבים שפתה לא היתה שפת דיבור אלא רק שפת הכתב. נראה לי אם כן שמאחורי המאבק הנמרץ כנגד האפשרות של "ספרות עם ישראל" מסתתרת, ביוזעים או בדיעבד, אידיאולוגיה כוללת באשר למהותו

1 ה יותר מעשרים שנה מנהל פרופ' דן מירון מערכה ספרותית שעיקר עניינה בטענה שיצירות הספרות שנוצרו בידי יהודים בשפות שונות אינן יכולות להיכנס אל מתחת לגג אחד שנקרא "ספרות עם ישראל", כיוון שאין דבר כזה. במקום זה מציע מירון לדבר על "ספרויות היהודים", שהן שונות זו מזו במידה שאיננה מאפשרת לראות בהן ספרות אחת. מסעו של מירון החל לקראת סוף שנות השמונים, כשפרסם מסה בשם "ספרות עם ישראל או ספרויות היהודים?", כנראה כתגובה לכך שאוניברסיטת בר-אילן הסבה את שמה של "המחלקה לספרות עברית" ל"ספרות עם ישראל", על מנת לצרף אליה קתדרה ללימודי לשון יידיש ותרבותה, ולימים גם קתדרה ללימודי לדינו ושאר לשונות היהודים. לאחרונה פרסם מירון מסה בשם הרפיה לצורך נגיעה (עם עובד, 2005), בה הוא ממשיך את אותה מערכה, וכך בפרקים שכתב מירון באנציקלופדיה זמן יהודי חדש (כרך שלישי, כתר, 2007).

במסותו "הרפיה לצורך נגיעה" מביא מירון תיאור היסטורי מרתק ורחב ידע של התרבות היהודית הרב לשונית לדורותיה, ומוכיח ללא ספק שמעולם לא היתה "ספרות יהודית", אבל, לדעתו, המגמות המטא-היסטוריות בחקר "הספרויות היהודיות" בראשית המאה העשרים שאפו לאחדות כוללת של "ספרות עם ישראל". מגמות אלה, טוען מירון, הוליכו לצרות אופקים ולעיוות בתפיסתם של התלויים היסטוריים, שכן הספרות העברית וספרות יידיש, וכן גם ספרויות יהודיות בשפות שונות, על אף הקרבה שביניהן, הלכו בכיוונים שונים והתרחקו זו מזו מרחק רב, שאינו מאפשר לראות בהן ספרות אחת. מירון מציע לחדש את המחקר המטא-ספרותי, שהיה רווח בראשית המאה העשרים, מחקר שעסק במהותה, בדרכה ובמגמותיה של הספרות העברית ויתר ספרויות היהודים, נושא שזה כמה עשרות שנים אינו מעסיק עוד את המחקר הספרותי. מירון סוקר בידענות רבה ובפירוט את תולדות המחקר המטא-ספרותי, ומציג את הדעות השונות שרווחו לגבי היחס שבין הלשון העברית וספרותה לבין לשון יידיש וספרותה. מירון עומד על כך שהיה זה ויכוח אידיאולוגי, אך אינו מציינ שהיה זה ויכוח פריסקריפטיבי (מרשמי) במהותו, ולא דסקריפטיבי (תיאורי),

1. כונסה בספרו אם לא תדיה ירושלים, 1987.

עברית" שנוצרת בארץ ישראל, ואין לה דבר עם הגולה, או הפזורה היהודית, שכן היהדות היא דת, ובארץ ישראל נוצרת אומה חדשה שאיננה מזהה את עצמה עם הדת היהודית. מהצד האחר, "היהודים החדשים" בארצות הברית מנתקים את עצמם ואת יתר הקהילות היהודיות ברחבי העולם מהזיקה למדינת ישראל כמרכזה של יהדות העולם, תשובה הולמת לרעיון הכנעני. אבל, שלא כמו אנשי ה"השכלה" וה"כנענים", אביב ושנייר דוחים את הטענה שזהו קץ היהדות כמהות לאומית, שכן לדעתם עשויים להיות קשרים של תיירות ולימוד הדדיים בין הקהילות השונות של היהודים, "מגעים", כפי שקיימים קשרים בין יהודי התפוצות לבין מדינת ישראל, לפי תפיסתה של הציונות. כאמור, לדעתי זוהי השקפה לגיטימית שיש לה אחיזה לא מבוטלת במציאות, רק חבל שדובריה אינם מוותרים על ההנחה שיש בכל זאת קיום לעם יהודי. "מגעים" אינם יוצרים עם, והזיקה האישית



דן מירון

ליהדות בהגדרה עצמית בלבד איננה מספקת לקיומו של עם. הגדרה עצמית יפה כתשובה לשאלה מיהו יהודי, ולא לשאלה מהי יהדות. התשובה היחידה האפשרית לשאלה זו, מנקודת ראות חילונית, מצויה במשקעי התרבות היהודית, המשותפים, ככלל, לכל הקהילות היהודיות ברחבי תבל. אם אין תרבות יהודית כוללת, כפי שמסתבר מטיעוניהם של אביב ושנייר ושל דן מירון, אין ולא יכול להיות, וככל הנראה גם מעולם לא היה עם יהודי.

כמו אביב ושנייר, גם דן מירון מציע לתאר את הקשר בין התרבויות היהודיות כ"מגעים". לדעתו יש "להרפות" מתפיסת

האחדות של הספרות היהודית, על מנת שנוכל לתת מקום ולהבחין ב"מגעים" בין הספרויות היהודיות, לאמור, בין התרבויות היהודיות. אבל גם לדיון אין ב"מגעים" אלה כדי להיות "ספרות עם ישראל", או, כמשתמע מכך, תרבות יהודית. אני מניח שמירון, ממש כמו אביב ושנייר, נרתע מהמסקנה ההכרחית מתפיסתו שאין ולא יכול להיות, גם לא היה מעולם עם יהודי. עם זה שהוא משתמש פה ושם במושג "תרבות יהודית", הוא אינו נזקק לשאלת קיומו של עם יהודי מכל וכל, הוא מסתפק בדהיית האפשרות לראות בספרויות היהודים את ספרותו של העם היהודי, גם לא בכחינת "גג" המסמן את גבולותיה המטושטשים, רחבי השוליים, של התרבות היהודית.

לדעתי, מהותה של התרבות היהודית והמסגרת הרופפת המאגדת אותה, או הגג הסוכך על התרבויות היהודיות השונות, היא בקונטקסט שלה עם הקיום היהודי, בהכרזתה על קיום יהודי, במשמעות הרחבה ביותר ורבת הפנים שניתן להעניק למושג זה. אמנם, הקיום היהודי מאופיין במשקעי התרבות שלו, שאלמלא כן אי אפשר לדבר על עם יהודי. אפשר לשאול לפיכך האם אין אנו סובבים במעגל סגור. למעשה, הקיום היהודי והתרבות היהודית הם שני פנים של מהות אחת, ההכרזה על קיום יהודי היא מעשה של תרבות, והמשכו של הקיום היהודי הוא במסגרת של יצירה תרבותית. לכן כל גילוי של קיום הנתפס כיהודי שייך למערכות הרבות והשונות של התרבות היהודית, ובכלל זה "ספרות עם ישראל".

של הקיום היהודי. אני חושב שיש מי שיתנגד לדעה שהספרות היא נשמת אפה של התרבות היהודית, שבלא ספרות התרבות היהודית אינה קיימת. לפיכך, אם אמנם אין "ספרות עם ישראל" אין גם תרבות יהודית, גם אי אפשר שתהיה, ויש רק תרבויות שונות של יהודים, בלשונותיהם השונות ובמקומותיהם השונים. ומכיוון שכל תרבות יכולה להיווצר רק במסגרת של עם, אין ולא יכול להיות גם עם יהודי, ומן הסתם מעולם גם לא היה. ישנן רק קבוצות אתניות של יהודים בארצות שונות, שהקשר ביניהן אינו חורג מרגשות של נוסטלגיה, במידה זו או אחרת. אם אמנם כן הוא, הרי שכמיליון מאורחיה היהודים של מדינת ישראל, דוברי רוסית, מהווים קבוצה תרבותית, ולפיכך גם לאומית, נבדלת מכל וכל מיתר תושביה היהודים של מדינת ישראל, דוברי עברית. ומהצד האחר יהודים דוברי רוסית ברוסיה, בישראל

ובארצות הברית הם עם אחד, בעל תרבות אחת. ועוד, יהדות ארצות הברית היא לפיכך צירוף של כמה עמים יהודיים, אמריקאים דוברי אנגלית, רוסים דוברי רוסית, ישראלים דוברי עברית ועוד.

זוהי כמובן אידיאולוגיה לגיטימית, שיש לה בסיס רחב במציאות. היא מקובלת בחוגים שונים בארצות הברית, גם בדיעבד וגם להלכה, וכבר קיבלה ביטוי מחקרי, בין היתר בספרם של קארין אביב ודוד שנייר, *יהודים חדשים - קץ התפוצה היהודית*².

אם אין תרבות יהודית כוללת, כפי שמסתבר מטיעוניהם של אביב ושנייר ושל דן מירון, אין ולא יכול להיות, וככל הנראה גם מעולם לא היה עם יהודי

לדעתי נמשכת אידיאולוגיה זו מתורות

של משה מנדלסון, מהמאה השמונה-עשרה, ששללה את רעיון קיומו של עם יהודי, וראתה ביהודים קהילות דתיות השייכות מבחינה לאומית לארצות מושבם. אביב ושנייר דוחים גם את הקשר הדתי, ורואים את הזהות היהודית, שהיא מהות פלורליסטית מכל וכל, רק בהגדרה של פרטים את עצמם כיהודים, ולא יותר. הם דוחים את הזיקה ההיסטורית לארץ ישראל כ"ארץ מובטחת", אליה אמורים היו היהודים להגיע בקץ הגדודים בין העמים וארצות התפוצה שלהם, שכן כבר היום רואים יהודים רבים את עצמם כשייכים שייכות מלאה לארצות מושבם, ורואים בהן את ביתם. מדינת ישראל איננה יותר מרכזו של העולם היהודי, ואינה עומדת בניגוד ל"תפוצה", היא רק אחת הארצות שבהן יושבים יהודים. "יהודים הם בני אדם עם תרבויות רבות, שרואים את ביתם במקומות רבים, ויש להם אינסוף דרכים יצירתיות כדי להביע את המשמעות של להיות בבית כיהודים", מסכמים אביב ושנייר את מחקרם. אין זו תפיסה חדשנית. כאמור, גישה דומה היתה מקובלת על חכמי ההשכלה במרכז אירופה, ובמהופך זוהי תפיסה ישראלית שנקראה "כנעניות". הכנענים, קבוצת אינטלקטואלים שקמה סביב למשורר יונתן רטוש בשנות הארבעים של המאה העשרים, דיברו על "אומה

2. Aviv Caryn & Shneer David, *New Jews - The End of the Jewish Diaspora*, New York 2005.

חייו ומותו של פרימו לוי

ובדברו כניצול, המעיד ומציית לצו המוסרי היהודי הייחודי - זכור! פרימו לוי בא מבית יהודי מתבולל. אמו שמרה אמנם על המסורת היהודית, אך לא יחסה לה משקל רב. המאמין האמיתי בבית היה, לדבריו, אביו: "מאמין מוזר. הוא פחד מאלוהים; הוא השתדל לקיים את המצוות, צם בימים הנכונים, אבל הוא עשה זאת וקילל, משום שהתקשה לעכל איסורים מסוימים" (בראיון לג'וזפה גריאקו, עמ' 261). כמו כל ילדי הקהילה היהודית של טורינו, לוי למד את עיקרי היהדות וחגג בר מצווה בגיל 13. מאוחר יותר, לאחר השלטת חוקי הגזע של 1938, לוי ואחותו סירבו להקדים ולהיטבל לנצרות כדי להינצל מגורלם היהודי.

מחפש את אלוהים באושוויץ

לאחר המלחמה טען כי "מכיוון שמעולם לא הפנמתי את אלוהים, לא הרגשתי שום צורך להתנתק ולהתרחק מן האופק שלו" (בשיחה עם ג'וזפה גריאקו, עמ' 262). "במשך שניות אחדות בסלקציה שעמד בה באוקטובר 1944", מספרת הביוגרפית מרים אניסימוב, "נשבר וכמעט פנה לאלוהים בתפילה שייחוס על חייו, אבל בו-במקום התעשת בחושבו כי אין משום אצילות בפנייה אליו ברגע שכוה" (עמ' 384).

אך הסיפור הבא מלמד שהעלה בכל זאת אפשרות תיאורטית שיש אלוהים. ערב אחד במחנה, משסיימו כולם לאכול את המרק, ראה לוי ממרומי דרגשו שבקומה השלישית, ליד התקרה, איש זקן, קוץ שמו, מתפלל ומודה לאלוהים על שלא נידון למוות בסלקציה השרירותית באוקטובר 1944. אנשים צעירים וחזקים נשלחו במסגרתה להשמדה, והזקנים לעומתם עברו את הסלקציה. לוי התקומם וגער במחשבתו בזקן המתפלל. כלום אינו רואה את הבחורים הצעירים שילכו לתאי הגזים? האם אינו יודע שבפעם הבאה יבוא תורו? "האם אינו מבין שמה שהתרחש היום הוא תועבה, ששום תפילה, שום כפרה ושום תשובה, שום דבר, שום דבר שיש ביכולתו של אדם לעשות, לא יוכל לטהר לעולם?" (הזהו אדם?, עמ' 140-141).

והוא מוסיף: "אילו אני אלוהים, מקיא הייתי על הארץ את תפילתו של קוץ". לוי הסיק מכך שאילו הוא עצמו היה במקומו של אלוהים אילם שחזה בנעשה באושוויץ, כי אז הקיא על הארץ את תפילתו של היהודי הזקן, שהודה לו על הצלת נפשו, על שהציל אותו על פני אחרים. הביטוי המסיים הזה מביע אמנם זעקה קשה נגד אלוהים, אולם מתחתיו מסתתרת לה התלבטות מייסרת בשאלת הסתר פניו של האל. "לוי לא התקומם על כי אפשר עדיין להאמין באלוהים באושוויץ, אלא על כך שיהודים מודים לו על הצלתם בשעה שמיליוני נשים, גברים וילדים מתו מוות נורא", מסיקה מכך אניסימוב.

יתרה מכך, באחת השיחות לוי אפילו מחיל על החיים במחנה הריכוז בחירה חופשית: "העדים, מעצם הגדרתם, הם מי ששרדו, ועל כן כולם, במידה זו או אחרת, היו בעלי יתרון כלשהו. אני אומר זאת גם ביחס לעצמי: לולא הייתי כימאי וידעתי מעט גרמנית, גורלי היה שונה" (בשיחה עם מרקו ויג'באני, עמ' 204). זוהי אמירה משמעותית מפיו של מי שהיה כנראה עד לחלקה של היעדר המקריות בגזירת דינם של אסירי המחנות.

ימים אחדים לפני פטירתו, לוי שוחח עם הסופר האיטלקי-הקתולי פרדיננדו קמון, ששלח לו תעתיק של השיחה להגהות. לוי נשאל האם אושוויץ היא הוכחה עבורו שאלוהים אינו קיים, והשיב שאחרי אושוויץ אין אלוהים או אין מקום לדבר על קיומו. אחר כך החליט למחוק את הדברים הללו ובמקומם כתב בגילוי לב אמיץ ש"אין לי פתרון לדילמה. אני מחפש את התשובה, אך אינני מוצא אותה" (עמ' 268 בשיחות וראיונות; עמ' 205 ו-395 אצל אניסימוב).

כמי שחונך כמדען ועל ברכיה של הקלאסיקה האיטלקית והאירופית,

פרימו לוי: שיחות וראיונות 1963-1987, מאיטלקית: יצחק גרטי, יד ושם בשיתוף עם עובד, 288 עמ'

מרים אניסימוב: פרימו לוי - טרגדיה של אופטימיסט, מצרפתית: אביבה ברק, זמורה ביתן, 475 עמ'

לפני 20 שנים נפטר בניסבות מזורות וסתומות הסופר והכימאי

היהודי-האיטלקי פרימו לוי, שנהפך לפרטיון עד שנתפס ונשלח לאושוויץ. אחרי השואה החל לכתוב את חוויותיו, בהן תיאר את הווי הקיום במחנה ההשמדה ואת נדודיו באירופה לאחר שחרורו מהחיים בנקב התחתון (mundi anus) של העולם, כפי שכינה את אושוויץ בספריו. מאושוויץ חזר ב-1945 כשהוא בן 25, וניהל קריירה מצליחה ככימאי וכאחד מגדולי הסופרים של השואה.

סביר להניח שאלמלא היטלר, לוי היה נשאר אדיש לזהותו היהודית. כפי שהודה בראיון עם אדית ברוק: "עד היטלר הייתי ילד בורגני איטלקי. חוקי הגזע עזרו לי להכיר כמה מן המגמות הרבות שבמסורת היהודית, והן מצאו חן בעיני. למשל, העצמאות הרוחנית שעוררה והדריכה את מרידות היהודים נגד הרומאים. גם המסורת התלמודית של דיון נלהב אך מדויק והמסורת של דת הספר" (שיחות וראיונות, עמ' 249). ה"יהודי מיד שנייה", כפי שהגדיר את עצמו לוי כל אימת ששאלוהו על יהדותו, קיבל את היכולת המיוחדת לספר בגוף ראשון על התופת של אושוויץ בסגנונו המדויק והאנליטי.

יהודי איטליה סבלו קשות בשמונה-עשר החודשים של הכיבוש הגרמני, אם כי לא באותה מידה בה סבלו היהודים במקומות אחרים באירופה. 245 יהודי טורינו גורשו מעיר הולדתו של לוי, רובם למחנה ההשמדה אושוויץ. רק 21 מהם שרדו את מלחמת החידלון, ולוי ביניהם, לאחר שהייתו במשך כשנתיים במחנה הלוויין בונה-מונוביץ, סמוך לאושוויץ. בגלל המלחמה, הפכה יהדותו של לוי למרכז הווייתו: "חוויה כפולה זו, חוקי הגזע ומחנה ההשמדה, טבעו בי חותם כאילו הייתי לוח פלדה מרוקעת. כעת הנני יהודי, הם תפרו מגן דוד לגופי ולא רק לבגדי", העיד על עצמו.

היתה זו תוצאה של התקרבות למסורת היהודית שהתחזקה במפגש הראשון שלו עם תרבותם של יהודים אחרים באושוויץ - היהודים הלובנים של פוסולי והאשכנזים של מזרח אירופה. הגם שעבור לוי היה הדבר מביך ומגביל להיחשב ל"יהודי", הוא היה חסר עכבות בכתבו

רפפורט, הקיבוץ המאוחד 2004, 304 עמ'., נקרא כשם הצירוף היהודי המוכר מפרקי אבות (א, יג). הביטוי מזומר בפיו של גדלה, מנהיג של חבורת פרטיזנים יהודים שיהדותם אינה כראש מעייניהם. יותר מכל ביקש לוי לתקוף ברומן זה, כפי שהתוודה בפני הסופר האמריקאי-יהודי פיליפ רות, דעה שגורה שרווחה עדיין באיטליה לגבי עדינותו של היהודי המלומד (דתי או חילוני), רחוק ממלחמות וממאבקים, ומושפל שסבל מאות שנים של רדיפות מבלי להשיב מלחמה לעולם. "ראיתי לי לחובה לחלוק כבוד לאותם יהודים אשר בתנאים חסרי תוחלת מצאו את האומץ ואת היכולת להתנגד" (שיחות וראיונות, עמ' 90).

לוי כתב בגדולתו שורה של ספרים צנועים להחריד, שתיעדו ופרשו את תמונת השואה לפרטיה הדקיקים, הבלתי ניתנים לתיאור. זאת

בניסיון לבדוק כיצד נוהגים יצורי אנוש שהורדו לדרגת תת-אדם. *בהזו אדם?* ניסה להסביר כיצד והאם ניתן לשמור על צלם אנוש במצב תת-אנושי. כך למשל תיאר את פגישתו עם ד"ר פאנוויץ, המנהל הגרמני של יחידת הכימאים: "משום שהמבט שחלף עלי לא היה מבט של אדם באדם. המבט שחלף דרכי כאילו דרך זכוכית האקווריום; כאילו הביט ביצור מעולם אחר; אילו יכולתי להסביר את מהותו של המבט הזה, כי אז ודאי יכולתי להסביר גם את מהות שיגעונו הגדול של הרייך השלישי" (עמ' 113).

לוי היה הראשון שהעז להציג לפנינו בספרו *השוקעים והניצולים* (מאיטלקית: מרים שוסטרמן-פדובאנו, עם עובד, תשנ"ו, 159 עמ') את "האזור האפור", המפריד בין התליינים לבין קורבנותיהם, אותו אזור בסקאלת ההתנהגות האנושית שבו נכללות התנהגויות אנושיות כמו אלה שהנובלה ליל הגירונדינים של ז'אק פרסר (מהולנדית: אירית ורסנו-לנדמן, הקיבוץ המאוחד, 2004) ויומן המחבוא של צאלק פרחודניק, *התפקיד העצוב של התייעוד* (כתר, 1994) - חשפו בצורה נוקבת כל כך.

לנובלה של פרסר צורף מסמך חשוב של לוי, החוזר בדבריו על עמדתו המוכרת מספריו, כי המשטר הנאצי לא קידש את קורבנותיו, ואנשים כקוהן ורודריגז ש"חתמו חווה עם השטן" בשירותם במשטרה היהודית במחנה הריכוז וסטרבורק - אינם קורבן הנסיבות. המשטר הנאצי הוציא מהם את החלקים האפלים שהיו בהם, והפך אותם לשפלים יותר. אך זאת יש לזכור: גם אם אשמים הם, אשמתם היא פועל יוצא של אשמה גדולה וזוועתית הרבה יותר - אשמתם של אלה שהגו את רעיון מחנות הריכוז ותעשיית המוות, ואף הוציאו אותו מהכוח אל הפועל. "...הרשע מידבק, הלא אנושי גוזל מאחרים כל רגש אנושי. הפשע מזרע את עצמו, מתרבה, משחית את מצפונם של האחרים ומקיף את עצמו במשתפי פעולה הנוטשים את המחנה מפחד, או, כדוגמת סואסו, בשל פיתוי כזה או אחר" (עמ' 101).

בדבריו אלה, לוי רואה בעין אחת עם חנה ארנדט את הבנאליות של הרוע בנוגע לאנושיותם הממוכנת של המענים (הנאצים ומסייעיהם) והפסיביות של המעונים (האסירים היהודים). כלומר, הסביבה חשובה הרבה יותר מטבעו הפנימי של האדם, ובכוחה להשפיע על התנהגותו, החל משטנית ועד למלאכית.

נוסף לכך, רואה לוי את יתרונם המוסרי של אחיו המאמינים על פני החילונים במחנות. המאמינים הטיבו לדחות את פיתויי השררה של



קשה היה לו ללוי, גם לאחר אושוויץ, לקבל את העובדה כי כל אירופה מאוחדת היתה באיבתה ליהודים. קשה היה לו להוציא את היהודי מכלל גורל האדם. הוא לא ראה את השואה כ"אירופה נגד היהודים" או בין קורבנות למקריבים, אלא התעניין במבחנו של האדם בכור המצרף. הוא גם לא ראה את השואה באופן אינטימי: דורות היהודים שבו, או טבעו של היהודי המודרני שעורר עליו את זעם העולם. "הנביחות הקצרות, הברבריות של הגרמנים שבעמדות פיקוד, המשחררות כנראה לחץ מאלף שנות זעם", כהגדרתו האוטנטית.

את ילדיו שנולדו לאחר השואה כבר שלח לבית ספר עממי יהודי, "כדי ליצור משקל נגד להשפעה הדומיננטית של העולם הקתולי", לדבריו (שיחות וראיונות, עמ' 251). בראיונות שהוקדשו לספרו *הטבלה המחזורית*, שהפרק הראשון שלו מוקדש לתרבות היהודית-

הפיאמונטית ולגנאולוגיה המשעשעת של לוי עצמו, אמר כי "אני רואה בחיוב את התערותם של יהודי איטליה בארצם, אך לא את התבוללותם, את היעלמותם, את התפוררות תרבותם" (שם, עמ' 268). במרכז עיונו לא עומד אפוא היהודי, אלא האדם; 'הזהו אדם?', שאל לוי על הנאצים וקורבנותיהם גם יחד, בספר זיכרונותיו הראשון מאושוויץ שפורסם כבר ב-1947. מדובר בתיאור מקפיא דם של מחנות ההשמדה ואחת העדויות התמציתיות והדרמטיות ביותר שנכתבו בידי מי שחזה מבשרו את תופת השואה. בטרילוגיית אושוויץ שיצר ('הזהו אדם?', 'ההפוגה' ו'השוקעים והניצולים') העיד על העובדות הפשוטות בדיוקנות המפלחת שבה תיאר את ימי שהותו במחנות. אחת התובנות בספר היא בדבר יכולתו של האדם להסתגל לכל מצב, אפילו כשהוא נקלע לשאול ולתופת. באופן פרדוקסלי, הספר הקודר הזה מספק לקוראים קרן של תקווה והבנה שמתוך הזוועה הנוראה מכולן, השואה, יכול אדם להישיר מבט אל החיים.

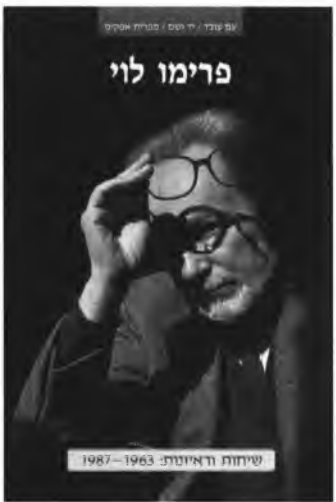
על הנורמליות

הספר נדחה בידי המו"לים המוכובים ביותר באיטליה, ובסופו של דבר הופיע במהדורה מצומצמת ונעלם מהתודעה הציבורית, עד שיצא לאור שוב ב-1958, והחל בהדרגה לזכות במוניטין הראוי לו. גם ישראל איחרה מאוד לגלות את פרימו לוי. ד"ר יצחק גרטי פגש את לוי בעת ביקורו היחיד בישראל ב-1968. גרטי סיפר לעיתונות כי ביקש לתרגם את *הזהו אדם?* לעברית, ולוי "רצה להיפגש איתי כי היה מאוד קפדן בענייני תרגומים". לוי רצה מאוד שספרו יתורגם לעברית, אבל איש לא התעניין בו אז. הוצאות הספרים בישראל אמרו לו: "שואה? יש לנו כבר מעל לראש. אף אחד לא יקנה את זה". וכך תרגומו לעברית התעכב יותר מ-40 שנה לאחר הופעתו באיטליה והופיע בהוצאת "עם עובד" ב-1987, שנה לאחר שלוי כבר נפטר.

חוקר הספרות פרופ' דן מירון טען שישראל הרשמית לא היתה יכולה לעכל את לוי משום שראה בשואה "המשכיות של ההתנהגות האנושית 'הנורמלית'", ולא "פלנטה אחרת", כפי שתיאר אותה הסופר ניצול השואה ק' צטניק (יחיאל דינור), חביב המסד הציוני (בספריו: *סלמגדרה, בית הכובות, פיפל ועוד*). רק לאחרונה התגלתה בארכיונים של 'יד ושם' הצהרה שכתב לוי לקראת משפט אייכמן ב-1960, בה סיפר בקצרה על קורותיו בתקופת השואה ('הארץ', 3.10.07).

ספרו הנוסף של לוי, *אם לא עכשיו, אימתי?* (מאיטלקית: מירון

הנאצים ולא להיות שותפים להם. כפי שכבר עמד על כך ישראל אפרויקין, האורתודוקסים לא נמנו עם שורות הקאפו במחנות ההשמדה (מכך הסיק את קביעתו המזעזעת: "יהודי שמאבד את יהדותו - מאבד את אנושיותו"). כמי שהטיב לתאר עד כמה קל היה לגלוש לתחום האפור, התחום שבו אתה שותף חלקי לפשע, מעריך לוי מאוד את עמידתם המוסרית של המאמינים. בסיפורו "החזן והאסיר הוותיק" (בספרו *זמן שאול*, עמ' 37-41), הוא מספר על חזן יהודי שוויתר על מנת המרק שלו בליל יום כיפור. לוי ראה בשמירה על מצוות היהדות סייג מפני הרוע האנושי המולד.



שיחות וראיונות: 1963-1987

אמונתו של לוי באלוהים בעקבות אושוויץ, היא מרחיבה את הדיבור לאורך כחמישה עמודים (205-209) על הגותו התיאולוגית של האנס יונס (בספרו *מושג האלוהים אחרי אושוויץ*, מגרמנית: דנית דותן, רסלינג, 2004) שלוי לא הספיק להכיר בחייו. לטענתה, הוא אולי היה מוצא בספרו של יונס פתרון לתעלומת היעדר האל בשואה, מה שמצריך מבחינתה התמוהה להקדיש עמודים שלמים בכיוגרפיה של לוי להגותו של יונס, חשובה ככל שתהיה. עם זאת, הניתוחים הרעיוניים שלה על אלי ויזל וז'אן אַמְרִי בהשוואה לפרימו לוי, ראויים לשבח.

הכיוגרפיה של אניסימוב לא מתהדרת בלשון תמציתית ובהירה, אלא מסתעפת ומרבה לצטט לאורך עמודים שלמים פרקי ספריו של לוי הנגישים לקוראים, ביקורות שנכתבו על ספריו ומאמרים של אחרים עליו. ביוגרפים מאוחרים של פרימו לוי, שפרסמו בסמיכות, הם איאן תומסון (Ian Thomson), *"Primo Levi: A Life"* (660 עמ', הוצ' הציניסון הבריטית, 2002; פיקדור האמריקאית, 2003), וקרול אינג'ייר (Carole Angier), *"The Double Bond: Primo Levi's Life and Death"* (898 עמ', הוצ' וייקינג הבריטית, 2002; פאראר האמריקאית, 2003). יש לקוות שהכיוגרפיה של אניסימוב נבחרה לתרגום מבין הכיוגרפיות שהוקדשו ללוי, לא בשל היותה הקצרה מכולם, אלא בשל תכניה.

אניסימוב סבורה למשל ש"מעולם לא עלה בדעתו להיות בישראל, כמולדת של היהודים. כנראה משום שבשוכו מהמחנה מצא את כל בני משפחתו בריאים ושלמים. (...) דירת המשפחה שהופקעה בימי חוקי הגזע, הושבה להם" (עמ' 386). לדעתה, לוי תמיד ראה את עצמו כיהודי גלותי, המעדיף שמרכז הכובד של היהדות יישאר מחוץ לישראל (עמ' 282). עם זאת, מאוד הודה עם המהגרים לישראל מאירופה שהחליטה להתאבד ולהקיא מתוכה את היהודים. בראיון לסטפאנו יזרום העיד לוי על הקשר שלו עם אדמת ישראל כקשר לא רגיל בשל סיבות רגשיות ואישיות. "זו מדינה שהקימו מי שהיו איתי במחנות. מדינה של אחים לדרך, של אנשים יקרים לי. מבחינה סטטיסטית הם רק 20 מתוך שלושה מיליונים, אבל 20 אלה היו איתי באושוויץ ולאחריה מצאו את מולדתם, את אדמתם. אפשר לומר כי מחשבה שלא אוכל להסכין עמה היא המחשבה שישראל תחוסל ביום מן הימים" (אניסימוב, עמ' 386). לוי חש אפוא קשר בר קיימא עם ניצולי אושוויץ שמצאו מקלט בישראל ונטלו חלק במלחמת העצמאות של עמו. כך גם פעל מאחורי הקלעים להמשך קיומה והתפתחותה. וגם כאשר היה משוכנע שישראל עשתה משגה חמור בצאתה למבצע צבאי במלחמת לבנון הראשונה, על כך חתם על עצומה מפורסמת המגנה את המבצע, הודעו מהחזות השטנית ששוותה לישראל העיתונות האירופית. עד כי ביקש שלא לקשור עוד את שמו למלחמה זו.

כפי שגם תיאר ברומן שלו *אם לא עכשיו, אימתי?*, המספר את סיפורה של קבוצת פרטיזנים יהודים שיוצאים מרוסיה הכבושה בידי הגרמנים וחוצים את אירופה השרויה במלחמה כדי להגר בסופו של דבר לישראל. גדלה, מנהיג של חבורת פרטיזנים יהודים, שר את ההימנון בקצב של מארש דווקא עם השורות שאומרות: "בניו של דוד אנחנו ועיקשי מצדה / בכיס כל אחד מאיתנו האבן / שפיצחה את מצחו של גולית. / אחים, הלאה מאירופה של הקברים: / נעלה נא יחדיו אל הארץ / שבה נחיה אנשים בין אנשים" (עמ' 137-138). כעבור חמישים עמודים, לוי שם בפיו של גדלה בתשובה לראש כפר פולני סמי-אנטישמי אופייני, את התשובה הבאה: "אנחנו נילחם עד סוף המלחמה, כי אמנם אנחנו

סופר את התרבות היהודית

קובץ של כ-40 שיחות וראיונות עם פרימו לוי בעברית ממלא אחר בקשתם של רבים מחסידיו לקבל הסברים

על דברים רבים שאינם מופיעים בספריו על חוויותיו במחנה ההשמדה, או שרק נרמזים בהם על רגל אחת. הקובץ מצליח פה ושם להבהיר דקויות בדברים שלוי כתב. מעט מהשיחות מאירות את אישיותו, בפרט אלה המתייחסות לזהותו היהודית ולעמדתו כלפי ישראל.

למעשה, אין ראיונות עם לוי עד 1961. מ-1979, כשהפך לסופר שכתב ספר ידוע שהוא חובה בכל בית ספר באיטליה, הפך לוי לאישיות ציבורית שהעיתונות התחילה להתעניין בחייו. מרבית הראיונות שמלוקטים בספר מתקיימים בפרק זמן של שבע-שמונה שנים, מ-1979 עד 1986, שבהן זנח את הכימאות והתמסר לספרות.

כפי שעולה מהשיחות והראיונות עמו, היהדות מהווה בעיה עבור לוי. הוא לא מתעלם ממצב הכלאיים שבו הוא שרוי; לעדותו, חש ארבע חמישיות איטלקי ותמישית אחת יהודי, אם כי רחש חיבה רבה לחמישית הזאת, כי יש בה חשיבות גדולה לזהותו (עמ' 16). בראיון לג'וזפה גריאקו העיד ש"אני יהודי כי במקרה נולדתי יהודי; אינני מתבייש בכך וגם לא מתפאר. להיות יהודי בשבילי זו שאלה של זהות - זהות, וגם את זאת יש לומר, שאינני מתכוון לזנוח אותה" (עמ' 259). לא לחינם הוכר כסופר יהודי בן זמנו, משום שכמעט כל ספריו (להוציא את סיפורי המדע הבדיוני שלו וכמובן *מפתח-כוכב* - שתרגם מירון רפפורט, הקיבוץ המאוחד, 1991) קשורים בצורה זו או אחרת ליהדותו ומפני שהתנסה בחוויית אושוויץ בתור יהודי.

את התרבות היהודית לוי יצר לעצמו מאוחר מאוד, אחרי המלחמה. "התרבות היהודית שלי כולה post hoc", העיד על עצמו בראיון לז'רמן גריה, "היא נוספה אחרי הכל. למדתי יידיש, אבל זו איננה שפתי כלל, ובאיטליה איש אינו דובר אותה" (עמ' 77). הדת היהודית עניינה אותו כתופעה תרבותית וכתביו מעידים על היכרות עם התנ"ך, שהיתה נדירה למדי בקרב היהודים והנוצרים באיטליה. שלא לדבר על היכרות עם התורה שבעל פה ועם ה'שולחן ערוך' של רבי יוסף קארו.

חיוניותה של ישראל בעולם

הכיוגרפיה הראשונה על לוי שכתבה העיתונאית הצרפתית-היהודית מרים אניסימוב, בת לניצולי שואה מפולין, זוכה לתרגום מצרפתית באיחור של למעלה מעשור. אניסימוב משחזרת באריכות ובפירוט חטטני את חייו ודמותו של לוי החל מקטנותו, הגם שלא הכירה אותו בחייו. היא משתמשת במגוון רחב של מקורות: שיחות עם ידידיו ומכריו, ראיונות שהעניק בחייו, מאמריו, עדויות והתכתבויות. אניסימוב משתמשת בספריו של לוי כעדות ממקור ראשון לשחזור קורותיו. היא מצטטת מהם בהרחבה רבה ומנהלת איתם דו-שיח יצירתי, שלא פעם נסחף לסוגיות צדדיות. כך למשל, כשהיא נדרשת לשאלת

מאמינים שלהלחם זה דבר רע, אבל להרוג נאצים זה הדבר הכי צודק שאפשר לעשות על פני האדמה; ואז ניסע לפלשתינה ונססה לבנות את הבית שאיבדנו ולהתחיל לחיות כמו שחיים כל האנשים האחרים" (עמ' 180).

כפי שגם תיאר בזהפוגה קרון מלא צעירים ציונים שפניהם מועדות לישראל, ולדבריו, הצביע בכך על אמת ברורה מאליה: "באירופה לא היה מקום לאנשים הללו. אירופה היתה אדמת הטבח, אדמת אושוויץ. היה גל רגשי ענק שכמעט סחף גם אותי", התוודה בפני גריר (עמ' 78). ללא ספק ראה בהקמת מדינת ישראל "מאורע היסטורי בעל חשיבות אדירה לכל יהודי העולם" (עמ' 287). ואילו את המצב בישראל ראה כבר ב-1985 כ"דרמטי, טרגי בעצם, במידת-מה בגלל טעויות שנעשות" במישור הפוליטי.

נפשו בכפו?

ב-11 באפריל 1987 נפל פרימו לוי מן הקומה השלישית בחלל המדרגות בבניין שבו התגורר בטורינו. נפילתו מחייבת את הביוגרפים להתמודד עם הבחירה האכזרית או המקרית הזאת. העובדה שאין עליה מחלוקת היא שלוי צנח אל מותו בפיר המדרגות, אם בחר לטרוף את נפשו בכפו (כניצולי שואה ידועים מסוגו: פאול צלאן, פטר סצונדי, ז'אן אַמְרִי; וסטפן צווייג לקראת השואה) או שהיתה זו תאונה - איש לא באמת יודע.

פרידיננדו קמון, ידידו של לוי, כתב שההתאבדות הזאת התרחשה בעצם ב-1945, אלא שהיא לא יצאה לפועל בזמנו כי לוי היה חייב לכתוב את עדותו. אלי ויזל שיפר ותמצת את ההגיג הזה וקבע ש"פרימו לוי מת באושוויץ כעבור 40 שנה".

לוי היה בעיני רבים מקוראיו להוכחה לאפשרות של ניצחון רוח האדם על הזוועה הנאצית. כך שלא הכל מסכימים לסברה כי התאבד; מכיוון שהיה כימאי יכול היה לרקוח לעצמו רעל, מדוע קפץ אל מותו בצעד כה ברוטאלי וחסר התחשבות במשפחתו? ומדוע לא השאיר מכתב פרידה? הרי מבחינה עקרונית, התנגד למעשה כזה של הפגנת התרסה סטואית, והחשיב זאת לנטישה של המשפחה והחיים.

אבל מותו הטרגי שנוי אפוא במחלוקת. "למרבה הצער, אני בטוחה שפרימו לוי התאבד", אמרה בראיון אינג'ייר. "ראשית, משום שאמר זאת. שלושה ימים לפני פטירתו ב-1987 סיפר לאחד מחבריו: 'אני חושב רק על התאבדות'". הניתוח שלאחר המוות במכון הפתולוגי אישר כי היתה זו התאבדות. אינג'ייר חקרה את קורותיו במשך יותר משנתיים וראיינה רבים ממכריו, אהובותיו ושונאיו. כמו הביוגרפית אניסימוב שקדמה לה, גם היא נתקלה בסירוב מצד אלמנתו לוצ'יה וילדיו. את לוי עצמו, גם היא כלל לא זכתה לפגוש.

גם אניסימוב סבורה כי "הגבר עדין הנפש, ההגיגי והעניו הזה (...), בחר במוות אלים ותיאטרלי". היא מאמינה שההתאבדות שלו היתה פרי של החלטה רגעית, שאולי היתה נמנעת אם במקרה היה עמו מישוהו ברגעים שבהם החליט. אינג'ייר מספרת עוד שלוי עבר את אושוויץ כפי שעבר את החיים כולם, בהדחקה של רגשות ותחושות, "אבל מה שעבד טוב במשך שנה אחת לא עבד כל כך טוב בשאר שנות החיים". מאין באו ההדחקות הללו? התשובה של אינג'ייר היא שפעמים רבות בעת שהיה שרוי בדיכאון נלחם ברצון להתאבד וגבר עליו, עד שפעם אחת לא הצליח לנצחו. "האם התאבד בגלל אושוויץ?", שאלה וענתה בספרה: "לוי התאבד כי היה דיכאוני, אבל אושוויץ לא היה סיבת הדיכאון. פעם אמר ש'הרעל אושוויץ כבר לא זורם בעורקי'. הוא גם סבל מסייטים, וזאת חוויה שהשפיעה על כל חייו, אבל באופן פרדוקסלי היא גם היתה בשבילו ניסיון חיובי. הרצון לדוות עליה נתן לו סיבה לחיות, נתן לו את התוקף המוסרי לכתוב. ואולי בלי אושוויץ

היה מתאבד עוד קודם". אולם, המתנגדים לרעיון ההתאבדות טוענים שלוי סימל בספריו שם נרדף להישרדות בלב לבה של התופת השטנית. הוא סימל את רוח האדם שאין לכלותה. הכליה שבהר להמיט על רוח זו נראית כבוגדנות מוסרית, שהניהיליזם שבה גובל בקלות דעת. איזה גימוק רפואי או פסיכולוגי כבר יכול היה להיות בעיניו כבד משקל יותר מהייסורים שעמד בהם באושוויץ?

כך או כך, פטירתו היתה טרגדיה אישית, אבל זה לא היה ניצחונה של אושוויץ. שלושת הביוגרפים מסכימים פה אחד שלוי היה מדוכא שהרהר בהתאבדות לפני ואחרי אושוויץ, אבל לא שם. "ייתכן אף", מסביר תומסון, "שבלי ניסיון ההישרדות באושוויץ ובלי השליחות שנטל על עצמו להבין אותו ולהעיד עליו, הדיכאון וההתאבדות היו משיגים אותו במועד מוקדם יותר".

'הזהו אדם?' היתה השאלה ששאל על הנאצים וקורבנותיהם גם יחד, אבל לדעת אנגייר, קודם כל הפנה שאלה זו לעצמו, ולדעתו לא עמד במבחן. היו לו רגשי אשם על ששרד, והם אף התעצמו לאחר שספריו, שהתבססו על סבלם של מיליונים, זיכו אותו בתהילה. ❖

אברהם זיגמן

כבישה קרה (או זיכרונות ירוקים)

מְגִישֵׁי נִירוֹסְטָה מְבָרִיקִים
שְׁשׁוּלֵיהֶם הַמְגַבְּהִים
חוֹסְמִים פְּרִץ עֲמִסִי
זְכָרוֹנוֹת יִרְקִים
נִכְבְּשִׁים בְּבֵית הַבַּד
בְּחִשְׁבָּה קָרָה.

□ כֹּל כֶּךָ הִרְבָּה גִּפְתַּי
וְאֶפְלוּ לֹא כֹזֵית
וְאֶפְלוּ לֹא מִשְׁהוּ
אֲמַתְּ?!

יום כפור.
בְּמִרְחֵב הַרְחֹב הַפְּתוּת
הַמְיוֹתָר מִתְמַרְוֵרִים
הַצֵּלּוּל מִתְנוּעָה
הַשְּׁקוּף מְקוּלוֹת
מִרְחֶפֶת
רוֹחַ רֵעָבָה
מְגַפְּפֶת
מוֹצֵץ אֲבוֹד
חֶסֶר פֶּה
גֹּנְבֶת

לוֹ הָיוּ תְּפִלוֹתֵינוּ נִשְׁמָעוֹת
כְּבִכְיוֹ שֶׁל זֶה הַתֵּינֹק?

אמירה הס

הבטון המזוין של ההדחקה

וכשֶׁמִלְבִּין הַכֵּל וְרַמַּת הַקֶּר הוֹדֵרַת
 דְּרָף הַבְּטוֹן הַמְזוּיִן שֶׁל הַהֲדַחְקָה
 פָּרְחֵי הַבּוֹגְגָנוּלִיָּה מֵעֵבֶר לַחֲלוֹן שְׁפָרְצָתִי
 נֶאֱסָפוּ כְּמוֹ דַמְעוֹת חֶרוֹן, וְהִיפִי שֶׁל כּוֹתֵרֵתָם
 מִכְּנֶס כְּפָרַח מִתְמַסֵּר לְעֵצְבוֹתוֹ הָאֲדָמָה מִדָּם
 עַד אֲרָגְמָן תְּפַקֵּעַ עֲצָבוֹתָו וְתִנְשֵׁר נּוֹבֵלֶת
 כִּי יֵשׁ יִנְשֵׁר פֶּרַח הַבּוֹגְגָנוּלִיָּה בְּעוֹדוֹ בּוֹתֵק
 אֶת דַּמְעוֹתָיו וַיִּכְסֶּה אֶת עֵין הָאֲדָמָה וְהִדְשָׂא
 כְּמוֹ צִיּוֹר שֶׁל טֵבַע
 שְׂמִיכְחוּלָהּ לֹא יוֹכֵל לְהַכִּילוֹ
 וְשִׁמְן פֶּשֶׁתָן לֹא יִתֵּן בּוֹ נִיצוּץ שֶׁל הָאֱלֹהִים

פָּרָא לֹא לּוֹמֵד
 פָּרָא כְּלֵב לֹא לּוֹמֵד לְזֻקָף עֲצָמוֹ
 כְּחִץ מְקֻשָּׁת לְטוֹס כְּזָאב עֲרָבוֹת
 וְהוֹמָן כְּמוֹ צְפוּרֵי דְרוֹר חֶפְשִׁיּוֹת מִמְּלִים
 עוֹמְדוֹת עַל עֲפָאֵי הוֹמָן
 וּבָאָה עֵת שִׁיכָה
 וְשָׁכַתִּי אֶל הַפְּנִים שְׁלִי
 וְלֹא הָיָה בָהֶם נוֹר
 כְּמוֹ דַמְמָה שֶׁל זֶמֶן זָקֵן
 וְאִישׁ עוֹבֵר אֲרַח בְּתוֹכִי שְׁהִיִּיתִי גַם
 מְלוֹן אוֹרְחִים נֶיֶד
 וְגַם בְּמִדְבַר צְנָה הָיָה כְּפוֹר הַלִּילָה
 נוֹשֵׁב בִּי דַמּוֹת לוֹטָה בְּעֶרְפֶּל
 כִּי הִיִּיתִי אַחַת הַשְּׂקָמִים הַמֵּתְבוֹלְלוֹת

לא עוד

לֹא עוֹד תִּצָּא מִמֶּךָ חַיָּה בְּעוֹף
 מִתְעַרְבֶּכֶת שְׁעִטָּנוֹ
 נּוֹצוֹת וְכַרְבֵּלֵת שׁוֹעֵל,
 רַק טוֹס אוֹר-יָהֵל - אַרְיּוֹת
 וְעֲרִיתָהּ כְּפִיר
 וְכָל הַיִּיתָה שׁוֹקֶקֶת חַיּוֹת
 כִּי נּוֹלְדָת אֶל הַחַיִּים
 וְשִׁבִּיל חֲלִבָּה
 הוּא שְׂדֵי אֱלֹהִים וְהַיּוֹנֵיבֵרֶס
 שְׂמִשְׁקִים אוֹתָהּ מִדֵּי בִקֵּר
 אֶת אוֹר הַשֶּׁמֶשׁ
 וְאֵת זֵיו מִי הַתְּהוֹם
 שֶׁל מְצוּלוֹת הַנֶּפֶשׁ הַשׁוֹקֶקֶה.

תְּמִיד הַגִּיתִי שֶׁהוֹמָן עוֹמֵד
 וּמִן הָאֲנַרְצִיָּה הָאֲנַרְגִּטִּית שֶׁל
 הַפְּסִיבִיּוֹת
 תִּדְלַק תְּנוּעָה אֶקְטִיבִית
 מִחֲלָל הָאֵינְתְנוּעָה
 תְּבוּא אֵשׁ כְּמוֹ נֶהַר גּוֹעֵשׁ
 וְתִנְיַע זְמָנִים שְׁעוֹמְדִים

אֲנִי זָעִים בְּלֵי תְנוּעָה
 וְהַמְחֻשְׁבָּה כְּמוֹהַ כְּנֶהַר שְׁקוּף סָתוּם
 אֲשֶׁר רֵאִיתָ בּוֹ הַכֵּל
 וְאֵת הַסְּגִינְהוֹר

לְמִרְאִית עֵין כְּאֵלוֹ הַשְּׂקָפָת
 מִחֲלוֹן בֵּיתָה אֶל הַנוֹף הַיּוֹמִיּוֹמִי שְׁבַחוּץ
 וְזֶה בְּקֶרְבָּה, אֲבָנִים וְצִמְחַ הַשָּׂדֶה
 וּמִשְׁעוּלֵי בֵינָה
 וְאֵף תְּגִיעַ לְלִמּוּדִים גְּבֵהִים
 אוֹנִיבְרִסִּיטָאוֹת שֶׁל מַעֲלָה
 תְּלוּיּוֹת בְּתוֹף רֵאשֶׁה
 לְעֵתִים כְּמוֹ עֵדֶר כְּלָבִים
 שְׂרָץ אֶל מוֹל עֵינֶיהָ
 עֵתִים כְּמוֹ יַפְעָה שְׂמִימִית
 וּבָה מוֹלֵד יֵרַח -

וכשהירח נולד

וְכִשְׁהִירַח נּוֹלָד
 הָיָה קֶצֶה הַשְּׁגָעוֹן
 עַל גְּבוּל כַּחַל הַיּוֹלֵי הַזּוּי
 וְרוֹגְשֵׁי הַלֵּב נְעֻזּוֹת:
 חֲבָטוֹת רִגְשִׁיּוֹת
 בְּנִפְשָׁהּ הַלוֹמֵדֶת
 אֶת מַהוּת הָאֵין.

וְכִשְׁתִּנּוּעַ בְּתוֹף הָעֵצָב
 מִתְעַרְסֵל בְּתוֹגָה הַמְשַׁתְּקָת אֶת מַעֲשֵׂיָהּ
 פְּתָאוּם הַשָּׁמַיִם יִפְרְצוּ בְּכוֹכְבֵיהֶם
 לְהֵאִיר לָהּ מִשְׁעוֹל
 שִׁמָּה לֹא תִהְלַךְ בּוֹ
 בִיעַר הָעֲבוֹת
 שֶׁל מְצִיאוֹת מְכֻשָּׁפֶת
 וְשִׁבֵּל אוֹר כְּמוֹ טֶהַר גְּנוּז בְּתוֹף לְבָהּ
 יוֹדֵעַ
 שְׁאֱלֹהִים שׁוֹפֵף עֲלֶיהָ אוֹר
 מִנְּגִיָּה לָהּ
 אֶת בְּדִידוּתָהּ בְּתוֹף הַחֹשֶׁה
 בְּתוֹף עֲצָבִיוֹתֶיהָ הַמִּפְכּוֹת
 רְגוּשִׁים מִתִּישִׁים
 רִגְשׁוֹת מְזֵהֵב
 אֶהְבּוֹת כְּבִדּוֹת מְנֻשָׂא.

אורי ויטנר

פרסום ראשון

מחיה השפה

מְלִים שְׁאֵמְרֵנוּ כְּשֶׁנִּפְרְדְּנוּ
מְטֹלוֹת עַל הַרְצָפָה
כְּמוֹ צִפְרִים מְתוֹת.
הַרְבֵּה אַחֲרֵי שְׁנֵלֶךְ
יַעֲבֹר הַמְנַקֵּה
בְּסֶרְבֵל כַּחַל וְכוֹבֵעַ
וְיֵאֶסֶף
אֵת כָּל הָאֵל תֵּלֶךְ שְׁלֶךְ
וְהֵאֲנִי לֹא יִכּוֹל לְהִשְׁאָר שְׁלִי
וּבְמִקּוֹם לְהִשְׁלִיךְ אוֹתָם לַפֶּחַ
יִנְיַחֵם בְּכִיס הַמַּעִיל.

בְּעָרֵב
כְּשִׁישׁוֹב לְבֵיתוֹ
יִתְיָשֵׁב עַל הַסֶּפֶה הַמֵּאֲבָקֶת.
בְּשִׁלְיֹת קְצוּבוֹת
וְשֶׁפָה רְצוּצָה
יֹוצֵיא מִכֶּסֶו אֵת כָּל הַמְּלִים
שֶׁהִשְׁאָרְנוּ מֵאַחֵר
וְיִקְרָא אוֹתָן לְאִשְׁתּוֹ הַיְשָׁנָה
כְּקוֹרֵא שִׁירָה זָרָה.

אורי ויטנר, בן 25 מנתניה, סטודנט
למשפטים באוניברסיטה העברית

זו העיר שלנו

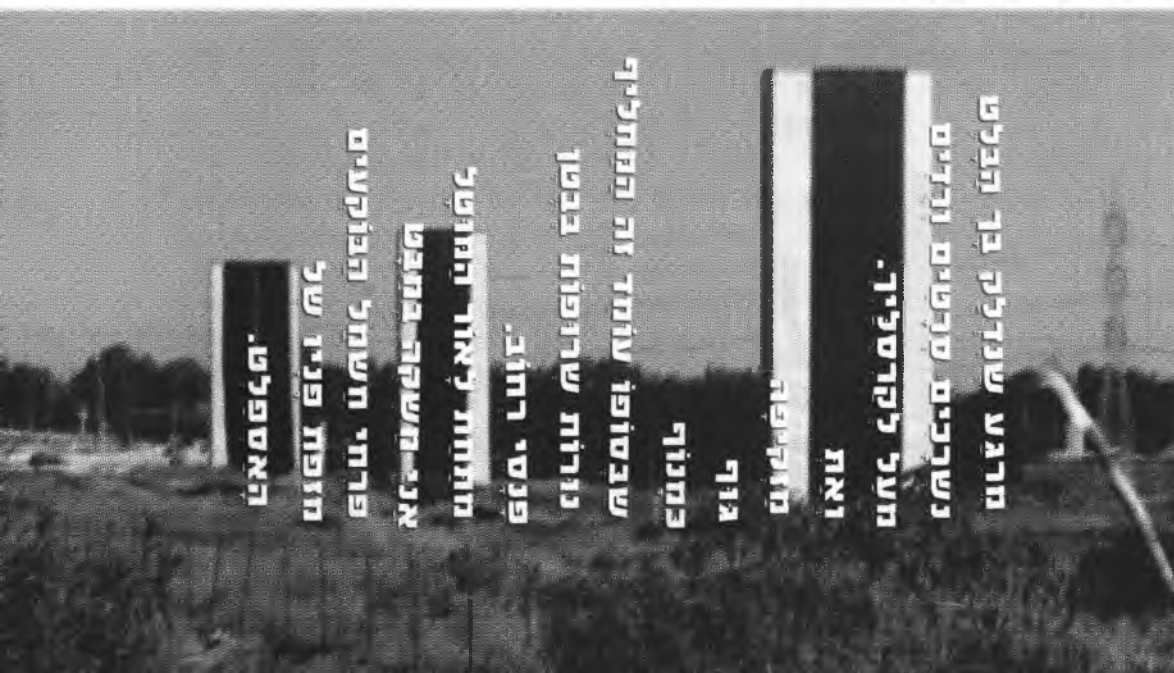
אֵת זֹכְרָתָה:
אֵיךְ טִילְנוּ יַחַד עָרֵב אוֹגוֹסְט חֵם
וְרִקְמָנוּ אֵת הַרְחוּבוֹת
לְעִיר אַחַת.
אֶסְפְּנוּ אֵת מַחְצִית הַיָּרֵחַ וְאֵת
הַמְדַרְכוֹת הַמְטַפְסוֹת וְאֵת
הַגִּינּוֹת הַתְּלוּיּוֹת הַמְנַגְנוֹת חֲלִיל
וְסַפְסֵל אֶחָד דּוֹמֵעַ עָלָיו יִשְׁבְּנוּ חֲבוּקִים --
וְשׁוֹרְנוּ אֵת הַכָּל לְעִיר-אוֹרוֹת-כְּבוֹשָׁה וּמְצֻלָּקֶת
נוֹשְׁקֶת-יָם.
חַיָּה וּבוֹעֵצֶת.
-- זוֹ הָעִיר שְׁלָנוּ.

וּבְלִכְתָּנוּ זוֹ מְזָה
הוֹתְרֵנוּ אַחֲרֵינוּ עֵנָן מֵאֲבָק שֶׁל הָרֵס -
הַמוֹלֵת הָעִיר נִבְלָעָה בּוֹ בְּאַחַת.
פְּנִינוּ אִישׁ-אִישׁ לְדַרְכּוֹ -
אֶפְלוּ לֹא טָרַחְנוּ לְהִסְתַּוֵּבֵב וּלְהִבִּיט אַחֵר.
וְהַתְּמוּנּוֹת הַחֲקִיקוֹת הַיֵּטֵב בּוֹכְרוֹנָנוּ
-- זוֹ הָעִיר שְׁלָנוּ.

רוני סומק

POINT SHOES

אמיר כהן, "דעת מקום", הדפס על נייר



מְרַגֵּעַ שְׁנֵדֶלֶק בְּךָ הַבְּלֵט
נִשְׁרָכִים סְרָטִים וְרֵדִים
מֵעַל לְקַרְסֵלֶיךָ.
וְאֵת
מְזֻקְפָה
גּוֹף
כְּמִנּוֹף
שְׁבִסוּפוֹ עוֹמֵד זֶה הַמְחַלֵּף
נִוְרוֹת שְׂרוּפוֹת בְּבִטָּן
פְּנִסֵי רְחוּב.
מִתַּחַת לְאוֹר הַמוּטָל
אֲנִי מִשְׁקָה בְּמִבְטָה
פְּרָחֵי חֶשְׁמֵל הַבוֹקְעִים
מְזַפֵּת פְּנֵיו שֶׁל
הָאֶסְפֵּלֵט.

הרבה מעבר לנתוני רקע כללי בלבד. והשאלה היא מדוע, והאם אין מעשה כזה חותר תחת משמעות האלגוריה ותחולתה? חזקה עלי שאם שביט בכל זאת נקט דרך זו, חרף מכשלותיה, יש לו סיבה טובה לכך. אנסה לברר סוגיה זו ולהתחקות אחריה.



מוספים, ספרים, אירועים

הוא היה שם, בספרייה

2. את עיקר כוחה וסגולתה של **שמחת עניים** רואה שביט במוקד הכפול שלה: "מוקד שירי כפול זה המשלב את הזמני והעל זמני, את הלאומי והאוניברסלי, הוא, להערכת, מסודות כוחה של יצירה חידתית גדולה וחד פעמית זו" (עמ' 136). בהתאם לקביעה מרכזית זו בספרו הוא רואה גם את היצירה השירית כולה בנויה משני חלקים שווים בכמותם, אך שונים באופן מסירת הדברים. חלוקה זו, כפי שיתברר, היא גם הקו המבדיל בין שתי הגישות הפרשניות כנאמר למעלה. בקווים כלליים פירושו האלגורי לחלקה הראשון כפי שהוא עולה מהדיון בפרקו בספר ("לסוגיית הזיהוי האלגורי הבסיסי"), מזהה את האיש המת, האני הדובר של היצירה, כפרסוניפיקציה של עם ישראל בגולה לאורך ההיסטוריה; ואילו את האשה, הרעיה החיה, כפרסוניפיקציה של האומה היהודית בהווה; בקשר הכלולות והאהבה המורכב בין המת לרעיה, והמבוסס על המורשה התרבותית המשותפת והזיכרון ההיסטורי, הוא רואה מקור עיקרי לכוחה הנפשי המדרבן אותה, בהמשך, לעבור ממאמצי הישרדות פסיביים להתנגדות אקטיבית ולמאבק ממשי (עמ' 46).

להגדרה זו שהיא מועט המחזיק את המרובה, שייכים, לדעתי, גם המבוא וגם הנספח החשובים בראשית הספר ובסופו, המשלימים את הרקע ההיסטורי לכתיבתה. הדיון על שירה בעת מלחמה וכיצד הגיבו עליו בכירי המשוררים העברים בארץ ישראל בעת ההיא (וכן ת.ס. אליוט בבריטניה) מעניין ורלוונטי גם היום. מעניין לדעת, למשל, כי לאה גולדברג אימצה או עמדה פציפיסטית וסברה שגם בעת מלחמה יש הכרח לכתוב רק שירי אהבה; אברהם שלונסקי סבר שאסור בכלל לומר שירה בעת ההיא ועל המשורר להחריש; ואילו נתן אלתרמן התלבט. שביט מראה כיצד התרשם אלתרמן מהזויכות בנושא שהתנהל בספטמבר 1939 מעל דפי השבועון 'השומר הצעיר'. בעיקר הושפע ממאמרו של עזריאל שוורץ (לימים אוכמני) "בענייני יהודיות" שבו תקף את שלושת המשוררים על שלא אמרו מילה על ההיבט היהודי של האירועים, ותבע מהמשורר להתבונן בסיטואציה ולהגיב עליה בעיניים יהודיות. רשימה נוספת שהשפיעה עליו היתה של החברה לאה א. מתל-עמל (לדעת שביט, אחותו של אלתרמן), שתחת הכותרת "דברים מן השורה" תבעה מן המשוררים שירה מגויסת ומתוות דרך. ואכן, חודשים ספורים לאחר מכן, בשלהי 1939 וראשית 1940, החל אלתרמן בכתיבת **שמחת עניים** שפורסמה כעבור שנה במרס 1941.

3. למעשה כל הפרקים הראשונים בספרו של שביט (א-יד), כמחציתו כמעט, מוקדשים להרצאה בדבר הרקע הכללי של **שמחת עניים** ולהסברת אופיה האלגורי של היצירה. פרק יד ("שמחת עניים כווריאציה חילונית מודרנית של כלאדם") מסכם היטב חלק זה בהקבלה למחזה המוסר **כלאדם** (מחזה אלגורי נוצרי משלהי המאה החמש-עשרה) ומדגיש גם את החלוקה לשתי חטיבות מבחינת המבנה:

"גם **בשמחת עניים** מבנה דומה: 30 שירים המאורגנים בשבעה שערים, לאחר שיר פתיחה חסר כותרת. שירים אלה נחלקים לשני חלקים שווים, 15 בשלושת השערים הראשונים ו-15 בארבעת השערים האחרונים. בשלושת השערים הראשונים נבחנו הקשרים החברתיים בין האיש והאשה ובין האיש לרעיו והוא עומד בסיומן ההתפרצות העזה של מהות האהבה, התשוקה, הקנאה והרעות. בארבעת השערים הבאים ניכרת

כמה מן הדברים העמוקים בענייני אמונה נאמרו על ידי מורים ותורים של תלמידי הישיבה הצעירה ב"מרכז הרב", ששמונה מהם נהרגו בפגיעו הרצחני. הרב ירחמיאל וייס הרשים באיפוקו. התלהמות לאומנית לא היתה בדבריו, אלא רק התרסה כלפי שמיא ("אלי, אלי למה עזבתני..."). מי שהפליאה במילותיה היתה צופיה ליפשיץ, אמו של יוחאי, אחד משמונת ההרוגים. את דבריה שמעתי באחד הימים בוקעים ממסך טלוויזיה שבמרכז השכונתי, כך שאיני יכול לערוך לניסוחם המדויק, אך בטוח לגמרי בתוכנם.

וכה אמרה צופיה: "אלוהים היה שם בספרייה. יוחאי, בני שנהרג, הציל בגופו תלמיד שישב מאחוריו. וזה נס גדול."

פירוש צ'רצ'יליאני

1. ספרו החדש של עוזי שביט **לא הכל הכלים והבל** (הקיבוץ המאוחד, 2007) על **שמחת עניים** ממשך, לכאורה, את קודמו **שירה מול טוטליטריות** (הקיבוץ המאוחד 2003) על **שירי מכות מצרים**, אבל גם שונה ממנו לא מעט בדרכו הפרשנית. זהו מחקר שאפתני על יצירתו המרכזית של אלתרמן (יצירה הבוחנת את ערכי היסוד של הקיום האנושי כמו נאמנות, אהבה, והקרבה, נוכח "חיים על קו הקץ" של חברה כמצור), המבקש להציב לה פירוש שלם שטובי החוקרים נאבקו עמו. כנאמר על גב הספר: "לא מעטים משירי היצירה נותרו עדיין בחירתם, ומשמעויותיה הכלליות והפרשניות עדיין ממשיכות להוות אתגר לקוראיה, אתגר שעם צפונותיו מנסה להתמודד מחדש בתגובה פרשנית גדולה, פואטית ואידיאלית, ספר זה".

עם זאת, הפירוש עצמו הוא מין חידה שיש לפתור, בנוקטו שתי גישות פרשניות סותרות, שבקושי מתיישבות זו עם זו. האחת - גישה אלגורית מכלילה; והאחרת - גישה ריאליסטית, העושה ריאליזציה של האלגוריה (בניסיון לתרגם אותה לשפת המציאות, נכון לשנים 1940-1941 זמן כתיבתה ופרסומה של היצירה). למעשה, כל ספק פרשני מוכרע באמצעות נתוני המציאות המובאים לפנינו ברזולוציה גבוהה,

חדש בגוף ראשון רבים ("חרפת החזקים אשר היו לצחוק /.../ חרפת רבים כים אשר נפלו שלל") שואל שביט: מיהם "החזקים" ומיהם "הרבים" בשיר "נכון לשנת כתיבתן של שורות אלה ב-1940"? לאחר שהוא בוחן אפשרויות שונות הוא מגיע למסקנה שאין אלה בני העם היהודי לא בארץ ולא באירופה, אלא אלה כנראה בני עמים אחרים. אולם לא הצ'כים, הדנים, הנורווגים, ההולנדים והבלגים (שהיו כבר תחת כיבוש), אלא קרוב לוודאי הצרפתים וכן האנגלים ומנהיגיהם, שהלכו שולל אחר הבטחותיו של היטלר.

שביט ממשיך בכך גם בדונו בשיר "המחותרת" (שיר חמישי בשער חמישי) ובוהותם של "האחים" ("האחים, האחים, האחים, / כל אשר נשמה באפיו, / האחים, האחים, האחים, / כל אשר אצבעותי לכפיו") להם נודע מקום חשוב בפרשנות זו בהיותם גיבור קולקטיבי המצטרף למת ולרעה (עמ' 133). על סמך הרקע הכללי של מצב המלחמה באירופה הוא מסיק, כי "יש להניח ששירים אלה נכתבו כבר במחצית השנייה של 1940, בימי הקרב על בריטניה, ואקלימם הרוחני והרטורי מזכיר את משפטיו הבלתי נשכחים של צ'רצ'יל בפרלמנט הבריטי לאחר המערכה בדנקירק ב-4 ביוני 1940 שאת הדיהם ניתן לשמוע גם בדבריהם של טבנקין ושל כצנלסון בארץ" (עמ' 135). מכאן מסקנתו, כי "האחים" הם פרסוניפיקציה של העמים הדמוקרטיים במערב, אשר לאחר המכה הראשונה שהוכו מתעשתים ועוברים משיתוק למאבק.

בדומה לכך הוא מנתח את שיר 'הבוגד' בפרק יט ('מי יאמר: חף מפשע תמתי') בכותבו: "דומה שאווירת סוף יוני 1940, לאחר הקמת ממשלת וישי וחתירת המרשל פטן על הסכם שביתת הנשק שהוכתב על ידי היטלר ... היא הרקע לשיר 'הבוגד', אחד הסתומים שבשירי שמחת עניים" (עמ' 137). דברים דומים הוא אומר גם בפרק כה ("מורשת האב") בדיון על השיר המפורסם 'קץ האב' ("כי האב לא ימות, כי הוא אב לאינןקץ. / כי שאולה ירד חיים..."). בנוסף לדברים הכלליים על הדמות הארכיטיפית הגדולה הניצבת מול הבגידה ומול הקטסטרופות ההיסטוריות, הבאה לחזק את הבת לקראת הכרעה (מיקום השיר הוא בשער 1, לפני שער 2 האחרון), הוא עושה ריאליזציה גם לדמותה וכותב: "דומה אפילו שנוצרת מעין אנלוגיה סמויה, כמעט בלתי אפשרית, בין דמותו הארכיטיפית של האב הפשוט, 'אב הבית', לבין דמותו האריסטוקרטית הסמכותית של צ'רצ'יל" (עמ' 179).



הדומיננטיות של הדעת, המחשבה, חשבון הנפש המוסרי, האישי והציבורי ומסקנותיו. הזירה מתרחבת, יש מעבר של קול הדובר מגוף ראשון יחיד לגוף ראשון רבים והמערכת אינה רק בין האישי המת והרעה, אלא בין מחתרת המתים לאחים הלוחמים ובין המתים ככלל לחיים ככלל" (עמ' 103).

בנקודה זו, כאמור, מתברר כי הפרשנות האלגורית אשר הלמה בקוויה הכלליים את המחצית הראשונה של שמחת עניים (שערים א-ג) מתקשה לספק תשובות בכואו לדון במחצית השנייה של היצירה (שערים ד-ז). לדברי שביט, התפנית בעלילה, המעבר מגוף ראשון יחיד לגוף ראשון רבים, התרחבות זירת האירועים, הופעת גיבור שלישי לצד המת והרעה, חורגים מהמעגל האלגורי שאת פירושו הבאנו למעלה. מעתה, על מנת להגיע לזיהוי ספציפי של הגיבורים הנוספים הוא נעזר בגישה שכיניתה ריאליזציה של האלגוריה. הבה נראה כיצד.

שער ד נפתח בשיר הידוע 'מקרה הכסיל והחכם' ("איש את אחיו עוד ישאל, / גם שירה עוד תוגד ישנה, / על כסילות שהיתה למשל / והכמה שהיתה לשנינה") ושביט מבקש לדעת בוודאות מיהו הכסיל ומיהו החכם שהשיר רומז אליהם? בפרק יז בספר ("חשבון- הנפש הפוליטי: מקרה הכסיל והחכם") הוא מנתח שיר זה באריכות ומביא תחילה מדברי קודמיו בנדון: הלל ברזל סבור שהשיר מוקיע התנהגות שלא השכילה למנוע בעוד מועד חורבן ואבדון; מרדכי שלו, לשיטתו, סבור כי החכם זה הציוני שהזוהר וכי הכסיל זה היהודי המסורתי שהרדים עצמו; זיהו שמיר, בניגוד לשלו, סבורה כי החכם הוא משתף הפעולה עם הצר והאויב כנאמר בשיר ("ויאמר החכם: חכמתי, / ואראה כי בא צר, ולא נמתי, / ואאיר לו פני...") ולכן אין זה הציוני, אלא היהודי האירופי המשכיל שסבר שהנאציזם הוא תופעה חולפת, ואילו הכסילים הם שלומי אמוני ישראל ששמו מבטחם בהשגחה. שביט, נאמן לשיטתו בדבר "המוקד הכפול" של שמחת עניים, סבור שעדיף לראות את שני גיבורי השיר כמייצגים האחד את ההתנהגות האוניברסלית (החכם) והאחר את ההתנהגות היהודית (הכסיל); החכם מייצג את מדיניות הפיוס של ממשלות צרפת, בריטניה ואולי גם ברה"מ, ואילו הכסיל מייצג את מדיניות בת היענה של הציבור היהודי הגדול ומנהיגיו באירופה שגילו פסיביות מוחלטת (עמ' 125).

כבר כאן מתעוררת תהייה מסוימת. האמנם הזיהוי הספציפי הזה דרוש לנו? וכלום אין הניסיון לזהות זיהוי כזה את גיבורי היצירה במציאות (שביט אף נוקב בשם של צ'מברלין וסטלין ובהסכמי מינכן 1938 והסכם מולטוב-ריבנטרופ 1939) מוליד שפע זיהויים המושפעים כל אחד מהתפיסה האידיאולוגית של החוקר? נראה כי לשתי השאלות הללו יש תשובה בהמשך.

4. שביט בכל אופן ממשיך בכך גם בפרק הבא יח ("חשבון הנפש המוסרי: 'לאן גולין את החרפה') בכואו לפרש שיר ידוע זה. תחילה הוא מתחקה אחר מקור הביטוי וגם מוצאו בסיפור אמנון ותמר התנ"כי, שם אומרת תמר שנאנסה על ידי אחיה "ואני אנה אוליך את חרפתי?" (שמואל ב יג). המשכו אצל ישעיהו, ירמיהו, יהודה הלוי, יל"ג, ביאליק וברנר, המצביעים כולם על הקונטקסט הלאומי של השיר (עמ' 130). אבל, שוב, כאשר השיר מתחלף באמצעו מדובר בגוף ראשון יחיד לדובר

שערים א-ב ושערים ו-ז הם שערי הפתיחה והסיום המציגים את העלילה ומקדמים אותה. (העיר הנצורה בתחילה, והעיר הנופלת בסופה). ואילו שערים ג-ד-ה הם חטיבת מעבר העוסקת בנושאים כלליים העולים מסיטואציה של מצור.

6.

לא אוכל במאמר זה להתעכב על כל שיר ושיר כפי שעושה שביט בספרו, אלא, כאמור, רק אחר מגמתו הכללית. בפרק כב ("מפסיביות לאקטיביות, מעלבון לנקם") הוא מתחקה אחר חמשת שירי השער החמישי של *שמחת עניים* שבו מתחולל המפנה הגדול ביצירה "המעבר מפסיביות לאקטיביות, מהשפלה להתקוממות" (עמ' 154). בסופו של הפרק הוא מבקש לערוך "פרפרזה פשוטה" של שירי שער ה, ובעיקר של השיר הרביעי 'השבעה' ("ויאמר כה לחי, והוא עוד בין אחיו/ ויקפוהו חי, כי חי אותם עינהו") לאירועי המציאות: "הצר שהתעלל לא רק בדובר וגרם למותו, אלא גם תלה את אחיו וסבור היה שכילה מלאכתו ונחל ניצחון סופי, ימצא עצמו לפתע מוקף באחים. הוא ייפול בידי הדובר ואחיו. ואם הצר הוא גרמניה הנאצית, והמלחמה היא מלחמת העולם השנייה - ניתן 'לתרגם' זאת לחזות ריאלית: גרמניה הנאצית שלא הסתפקה ברדיפת היהודים ויצאה למלחמת עולם כוללת וכבשה כמעט את כל ארצות אירופה - תמצא עצמה לפתע מוקפת בעמים אלה, ובכלל זה גם העם היהודי, שיגמלו לה כגמולה" (עמ' 160).

דומה כי כאן הרחיק שביט לכת מעבר למה שמתירה שיטתו. שהרי ניתן לשאול, היכן היא המקבילה במציאות לשורות השיר נכון לזמן כתיבתן בשנת 1940? מרד יהודי ואחר טרם התרחש, וגרמניה טרם הובסה מכדי ש"תמצא עצמה מוקפת בעמים אלה ובכלל זה גם העם היהודי, שיגמלו לה כגמולה". זהו בכלל תיאור המתאים יותר לניצחון הסופי עליה בתום המלחמה, כלומר סותר את מסקנתו (להלן) כי *שמחת עניים* איננו ספר על השואה. אבל אולי דווקא היוצא מהכלל מעיד עד כמה שביט רצה להבהיר מעבר לכל ספק מה הן הזהויות שבהן מדובר: הצר הוא גרמניה הנאצית, המלחמה היא מלחמת העולם השנייה, הנצורים הם היהודים והעמים החופשיים.

קשה גם להבין על איזו מציאות חיצונית מבסס שביט את דבריו בבואו לדבר בפרק כז ("ממחשבה לפעולה") על השינוי שחל בשער ז של *שמחת עניים*. כדבריו שם: "שונה השער בתכלית מכל מה שקדם לו; התהליך הפנימי, הנפשי והמחשבתי הארוך, שעברו גיבורי היצירה מבשיל סוף סוף לכלל פעולה בשעה שהוא נפגש עם המציאות החיצונית" (עמ' 187). וכי איזו "מציאות חיצונית" גורמת לגיבורים להפוך "מגיבורים טרגיים לגיבורים הרואיים"? מתברר ששביט מייחס השפעה רבה לנאומו צ'רצ'יל בפרלמנט, והפעם כוונתו לנאום שנשא צ'רצ'יל ב-18 ביוני 1940 שבו אמר: "תם הדבר שגנרל וייגאן קרא לו בשם 'הקרב על צרפת'. אני מניח שהקרב על בריטניה עומד להתחיל. בקרב הזה תלוי קיומה של הציוויליזציה הנוצרית" (עמ' 188). אפשר לתהות: אם באמת היה זקוק אלתרמן לנאומו צ'רצ'יל, או טבנקין (עמ' 191) או צנבלסון (עמ' 192) כדי לברוא את *שמחת עניים* על פי דמיונו היוצר? אבל כפי שנראה, בשיטתו הפרשנית של שביט יש לכך חשיבות.

7.

למעשה כל הפרקים האחרונים בספר (כו, כח, כט, ל) העוסקים בשער ז האחרון של *שמחת עניים*, אינם מסתמכים על תפניות דרמטיות בשדה המערכה, אף שהם מתארים תפניות דרמטיות כאלה ביצירה: מרידה, לחימה, נפילת העיר והאחים (שיר הכולל את השורות הידועות: "האחים! אולי פעם לאלף שנה/ יש למותנו שחר!") ואת השיר 'סיום'

שלפי מרדכי שלו (עמו מסכים עוזי שביט) מסמן "תפנית כבירה מתביסה לניצחון" (עמ' 204), ולדברי שביט מתחולל בו "הניצחון על הצר והאויב שהוא גם ניצחון של ארוס על תאנטוס, ניצחון הישועה האוניברסלית ושמחת העניים היהודית" (עמ' 207). גם ניצחון זה בעלילה הוא תולה בתפנית שחלה בשדה המערכה הממשי. מדובר בחודשים אוגוסט, ספטמבר, אוקטובר 1940, וניצחון בקרב האווירי על בריטניה, אשר הדיו "הם שנשמעים בשירי השער האחרון, העומדים בסיומן היטלטלות נואשת 'שבין טרם שואה לערב הג', בין תבוסה לניצחון ראשון, בין שואה לראשית ישועה" (עמ' 220).

עניין זה של "טרם שואה" הוא נושאו של פרק לב ("שמחת עניים והשואה") למעשה פרק הסיום של ספרו (להוציא פרק "סיום" בן עמוד וחצי והנספח "ת.ס. אליוט וארבעה הקוורטטים"). וכך הוא כותב בעניין זה: "*שמחת עניים* היא מהיצירות השיריות הגדולות שניסו להתמודד עם הגורל היהודי במאה העשרים. עם זאת, *שמחת עניים* שייכת רק באופן חלקי בלבד למה שנוהגים לכנות בשם 'ספרות שואה'" (עמ' 221) הדגשה שהוא חוזר עליה גם במקומות נוספים.

8.

לכאורה קשה באמת להבין מדוע מתעקש כל כך שביט לבדל את *שמחת עניים* מספרות השואה, ומדוע הוא עומד בתוקף על לוח הזמנים של זמן חיבורה ופרסומה השנים 1940-1941? - התעקשות עליה היא משלם מחיר פרשני לא קל. הרי אין ספק שהיו לנגד עיניו גם ראיות לסתור, אולם הוא בחר להתעלם מהן. נזכיר כמה מהן. למשל, דבריו של חיים גורי המובאים במסכת *שמחת עניים* (שדמות 2001) שם אמר:

שאלתי פעם את אלתרמן בעקבות מאמר מסוים מהו לוח הזמנים של הספר? וכך השיב לי: "התחוללה סופה נוראה, שאלתי את עצמי מה יישאר מערכים, מאמונות, מידידות מאהבות, מאב ובנו, מאיש ואשה - מה יישאר? זהו ניסיון להשיב את התשובה הזאת. יישארו החיים בעיצומו של המוות, שבועת האמונים, הזיכרון, התקווה, ההמשך.

וגורי ממשיך ואומר:

בשמחת עניים הוא מבטל כל תחום שמבדיל בין הכא והתם, והמוות הוא לא נידום של החיים, אלא מצב בתוך החיים ... בספר הזה שנכתב לפני המרד (בגטו ורשה) יש פסוק מופלא, ומופלא כיצד שירה יכולה להיות מחוץ לזמנים, בגדר נבואה, שם נאמר "הוי כי ליל פנה, הוי גילה נושנה/ האחים! אולי פעם לאלף שנה/ יש למותנו שחר" (בשיר 'נופלת העיר'). וצביה לובוטקיין (ממנהיגות גטו ורשה) אמרה פעם: היתה שמחה גדולה ולא חשוב מה שיקרה הרגע הזה של המרד הוא רגע של אושר - - ופתאום מצאו דברי העדות של צביה את השיר שנכתב על ידי אלתרמן שנים רבות לפני כן (עמ' 264). כלומר גורי, בעקבות אלתרמן, לא נצמד ללוח זמנים מסוים כמו שביט ואף מבטל "כל תחום שמבדיל בין הכא והתם" (בין כאן לשם) ורואה בחלקים מסוימים של היצירה, כפי שראתה צביה לובוטקיין, ביטוי נבואי למרד גטו ורשה ולשואה, אף על פי שכרונולוגית קדמה להם.

ידועה גם השיחה בעניין זה בין אבא קובנר לאלתרמן שמביא דן לאור בספרו *על שתי הדרכים* (הקיבוץ המאוחד, 1989) שנעדר משום מה מהביבליוגרפיה של שביט. כזכור, בשנות החמישים בעקבות משפט קסטנר, התלבט אלתרמן בשאלה דרך מי היתה צודקת - דרך המורדים, או דרך היודנטר? הוא נטה לעבר זו האחרונה ואף נתן לכך ביטוי פומבי. עמדה זו קוממה את המורדים מקרב הניצולים והמשורר אבא קובנר בראשם שנועק לתל אביב לפגישה עם אלתרמן. על פגישה זו מספר קובנר בספרו של לאור:

...אחר כך חזרנו לרחוב. היה זה כמדומה לי קצה רחוב בן-עמי כשאמר: "לו אני בגטו - הייתי עם היודנראט".
 עצרתי מלכת. ראה שאני עומד עמד גם הוא. ואני אמרתי:
 "אבל נתן, קראתי את 'שמחת עניים' - איך אתה יכול - !
 "זה כאן - השיב במין חריפות - הרי זה כאן!" (עמ' 116).

הוא בהיותה ערובה לסולידריות של ישראל והעמים החופשיים.
 יכול להיות שיש בכך משום צמצום האלגוריה, אבל המחיר מוצדק.
 זאת ועוד: אם נעשה ריאליזציה לפרשנות של שביט, נוכל לומר שהאיום
 כיום איננו מצד גזענות נאצית, אלא מצד גזענות פונדמנטליסטית.
 לא מצד היטלר אלא מצד אחד - אחמדיניג'אד. האם התשובה היא
 בהכרח אותה תשובה צ'רצ'יליאנית? ספרו של שביט מחייב אותנו
 לפחות לחשוב על כך ברצינות.

המוסיקה של התרגום

צירוף מקרים מוצלח הביא לנו בסמיכות זמנים את ספרו החדש של
 עוזי שביט לא הכול הכלים והכל על "שמחת עניים" של אלתרמן
 הנזכר למעלה ואת התרגום החדש של מאיה בז'רנו ליצירתו השירית
 של ת. ס. אליוט *ארבעה קוורטטים* (הוצאת קשב לשירה 2008). כבר
 הזכרנו כי שביט כורך בספרו את אלתרמן ואת אליוט בדיון העוסק
 בשאלת המשורר והמלחמה. הנספח על אליוט בספרו ("ת.ס. אליוט
 ורבעה קוורטטים מול האתגר הטוטליטרי") הוא מסה יפה בת שמונה
 פרקים החותמת את הספר. מתברר, כי שתי היצירות נכתבו באותה
 תקופה בערך, ערב מלחמת העולם השנייה ובשנים הראשונות
 להתרחשותה, ונוכח אותה סכנה - האיום הטוטליטרי על הציוויליזציה
 המערבית. כמו אלתרמן חשב גם אליוט שחובתו כמשורר לעשות את
 חשבון הנפש הרוחני והאידיאלי, ליטול צד במאבק הזה ולתרום את
 תרומתו. אליוט, שהיה כבר המשורר המודרני החשוב ביותר במאה
 העשרים, מתברר של "ארץ השממה" (1922) שהקנתה לו פרסום עולמי,
 לא נרתע משידוד מערכות רעיוני אשר נתפס בעיני חלק מחסידיו
 כתפנית שמרנית בהשקפותיו. טענתו העיקרית היתה כי ההומניזם
 לבדו לא יוכל לשמש תחליף לדת כמציל התרבות המערבית מקריסה,
 וכי עליה להישען גם על המסורת הנוצרית הרצופה של החברה
 האירופית. ביטוי לכך נתן במסותיו ובהרצאותיו הרבות וכן ביצירתו
 השירית *ארבעה קוורטטים*.

ארבעה הקוורטטים הם ארבעה שירים ארוכים, כל אחד בן חמישה
 חלקים (כמו ביצירה המוסיקלית קוורטט), שכולם עוסקים במקומות
 בעלי חשיבות לאומית או משפחתית באנגליה או אמריקה. הראשון,
 "ברנט נורטון" נכתב ופורסם מוקדם יותר (1935) ואילו שלושת האחרים
 נכתבו ממש בעיצומה של המערכה על בריטניה: "איסט קוקר" (ינואר -
 פברואר 1940), "דריי סלוואג'ס" (נובמבר-דצמבר 1940), "ליטל גידינג"
 (אוקטובר 1942) והם גם מכונים "הקוורטטים של ימי המלחמה".
 לא זה המקום להרחיב ואסתפק בכמה הדגמות מן הקוורטט השני,
 הידוע מכולם, "איסט קוקר". קוורטט זה מחובר להיסטוריה המשפחתית
 של אליוט ולהיסטוריה המשותפת האנגלו-אמריקאית שלו. באיסט קוקר
 נעוצים שורשי משפחתו האנגלית מהמאה השש-עשרה (אחד מבני
 המשפחה, סיר תומס אליוט, נודע בחיבורו ההיסטורי על תולדות המקום
 שראה אור ב-1530). משם יצאו כמאה השבע-עשרה אבות אבותיו
 לאמריקה שבה נולד. אליוט שב לאנגליה והשתקע בה, קיבל אזרחות
 אנגלית ונטבל לכנסייה האנגליקנית ב-1927. אפרו נטמן לאחר מותו
 בכנסייה הקטנה של איסט קוקר ועל לוח הזיכרון נכתבו המשפט הפותח
 והמשפט המסיים של קוורטט זה:

In my beginning is my end [---] In my end is my beginning

אחת מסגולותיו הפואטיות של אליוט היא המוסיקליות של שירתו,
 עליה גם כתב בהרחבה במסתו המפורסמת "המוסיקה של השירה".
 זוהי תפיסה רחבה, מורכבת, הכוללת לא רק את הרובד הצלילי של

עדות זו מפיו של אלתרמן עצמו אומרת כי *שמחת עניים* בכלל איננה
 על "התם" (השם) באירופה, אלא על "הכא" (על הכאן) בארץ ישראל.
 שביט מתעלם לא רק משתי עדויות אלה של גורי וקובנר אלא גם
 מפירושים בולטים הנותנים להם תוקף. למשל, פירוש המילה "תולע"
 בשיר 'נופלת העיר'. שביט עובר בשתיקה על העיקר: זיקת "התולע"
 למושג הטעון של "תולעת יעקב" (ראה ישעיהו "אל תראי תולעת
 יעקב מתי ישראל אני עזרתך נאום יהוה, וגואלך קדוש ישראל", מא
 יד). ומהביטוי "מתי ישראל" ממנו נגזר "שארית ישראל" על
 הסתעפויותיו הרבות, הכולל את הרעיון שלמרות הגלויות, המלחמות
 והאסונות, תישאר תמיד "שארית ישראל" אשר תיגאל ותבנה מלכות
 חדשה בארץ ישראל. פירוש שבהחלט יכול להלום מצב של פוסט ולא
 רק טרום שואה. באופן דומה הוא מתעלם מן הפירוש לצירוף "אדמת
 ברית" בשיר 'סיום' (עוד תחי בין אחים בתי/ עוד תראי כי יגעתי לא
 להבל/ ולעתי, על אדמת בריתי/ בנך משכב לך ימוד בחבל) החותם
 את היצירה, ואינו טורח לפרש כי "אדמת בריתי" בשיר זה לפי כל
 המקורות (כגון, בויקרא "וזכרתי את בריתי יעקב ואף את בריתי יצחק
 ואף את בריתי אברהם אצור והארץ אצור", כו מב), היא אדמת ארץ
 ישראל. מכאן שגם "האחים" הנזכרים בשיר זה אינם, בהכרח, "העמים
 החופשיים" באירופה, אלא אחים מבני ישראל.

9.

הגענו לקו הגמר ועלינו לשאול: מה פשר העקשנות הפרשנית הזו
 שבה דבק שביט לאורך ספרו? לרעתי, יש לה רק הסבר אחד המתקבל
 על הדעת: רצונו לשמור בכל מחיר את *שמחת עניים* כיצירה בעלת
 "מוקד כפול" יהודי-אוניברסלי, וזאת לא רק למען עצמה, אלא מטעם
 נוסף שהוא העיקר בעיני ובו אני רואה את חשיבות ספרו הנוכחי.
 גם בפתיחה וגם בסיום (במסה על ת.ס. אליוט) עוסק, כזכור, שביט
 בשאלת תפקידו של המשורר בעת מלחמה ומגיע למסקנה, בניגוד
 לעמדות אחרות (של גולדברג ושלונסקי, למשל), כי צדקו אלתרמן
 (ואליוט) בעמדותיהם שאין המשורר יכול לעמוד מן הצד מבלי לנקוט
 עמדה שירית עקרונית. יתר על כן, *שמחת עניים* אינו ספר פציפיסטי.
 חרף תשלום מס להברט מרקווה בפרק "סיום" בן עמוד וחצי שבו הוא
 מהלל את ניצחון ארוס על טאנטוס, מה שאומר לנו בעצם שביט
 לאורך ספרו, יחד עם אלתרמן ועם אליוט, הוא שלגזענות ולאלימות
 הנאצית יש רק תשובה אחת, התנגדות בכוח. אסור להיכנע לה, אסור
 לפייס אותה, אסור לוותר לה, צריך להילחם בה. בהערת אגב נאמר כי
שמחת עניים אינה חסרה ביטויים אלימים של שנאה ונקם (למשל:
 הגישי את עולבייך לחלון הקר/ הביאי את גרונם בין ציפורני, בשיר
 'ככי').

כדי להמחיש את המסר הזה היה חייב שביט לתרגם אותה לנסיבות הזמן
 המסוימות ולעשות קונקרטיזציה וריאליזציה של האלגוריה. אי אפשר
 היה להשאיר אותו בגדר אמירות כלליות בלבד (בנוסף "לאן נוליד את
 החרפה?"). אמירות כלליות ומופשטות (ואפילו הצו הקטגורי של קנט)
 יכולות לשמש את שני הצדדים. צריך היה להצביע על צ'רצ'יל כעל
 דמות האב, על פטן כעל דמות הבוגד, על הפייסן המולך שולל -
 צ'מברלין, על הצר כעל היטלר, ועל נאומי צ'רצ'יל בכלל כמקור
 השראה למשורר בעבודתו; כאשר חשיבות "המוקד הכפול" של היצירה

שירה הצריכה לימוד

שירתו של מירון איזקסון **מבחר ושירים חדשים** (הקיבוץ המאוחד 2007) בניגוד, אולי, לדמותו הציבורית האהודה והמוכרת של האיש, נותרה גם לי לעיתים זרה מסיבות שונות. אם בשל שפת השיר האישית שלו, אם בשל האינטרטקסטואליות שלה עם שפת המקורות, אם בשל האסוציאציה האמונית-הלכתית שהיא מעוררת. אחרית דבר נרחבת של דן מירון ("השיר האחר" - שירתו של מירון ה. איזקסון) היא במקרה זה מוצדקת בהחלט, משום שהיא ממפה ומפענחת את שדה שירתו של איזקסון באופן ששום קורא רגיל לא היה עושה בכוחות עצמו. רק לאחר שמסירים את הקשיים הללו ניתן ליהנות ממקוריותה ומעושרה. בצדק כותב דן מירון כי "השוני המהותי של הטקסטים של איזקסון, לעומת כל טקסט שירי ישראלי אחר, פוסלים מראש כל ניסיון של התמודדות איתם על ידי שיבוץ במשבצת זו או אחרת במפת השירה הישראלית". רק חוקר ספרות כמוהו המתחקה כאן אחר כל חמשת ספריו של המשורר (*עת לבקש*, *משיכת הקצה*, *רעשים וכלי בית*, *ברחתי ודימיתי*, *ביטול הליטוף הנשי*) יכול לבסוף סכם אותם כמהלך רציף שלם אחד, כלהלן: עם ספרו האחרון הגיעה לקצה מעין עלילת על בחמש מערכות: התגלעות הקונפליקט בין דחף הפיזור לרצון ההתכנסות בספרו הראשון *עת לבקש*; מיתון הקונפליקט עד כדי הרמוניה בונה בספרו השני *משיכת הקצה*; ערעור ההרמוניה בספרו השלישי *רעשים וכלי בית*; הרס שיווי המשקל הרופף בספרו הרביעי *ברחתי ודימיתי*; ולבסוף מין רגיעה של 'ככלות הכל' בספרו החמישי *ביטול הליטוף הנשי*. הדינמיקה המתניעה את שירת איזקסון עברה, אפוא, לנגד עינינו את התחנות העיקריות של הטרגדיה: קונפליקט, הרפיה, הסתבכות מחודשת, מפנה תריף, והתרה. דרך קשה ונפתלת שהשירה העברית לא הלכה בה אלא לעתים רחוקות (עמ' 361).

השיר, אלא גם את רובדי המשמעות שלו. מבחינה זו הבחירה בשם "קוורטט" אינה מקרית (תחילה רצה לקרוא לשירים בשם אחר). כל ארבעתם הם "רב-קוורטט" וכל אחד בנפרד "קוורטט" בפני עצמו. כמו ביצירה המוסיקלית, בכל קוורטט חמישה חלקים בעלי אופי שונה, היוצרים יחד מבנה מוסיקלי קונטרפונקטי עשיר.

כל ההקדמה הזו, שאך מקצת ממנה הבאתי מספרו של שביט, לא נועדה אלא כדי לומר שתרגומה של המשוררת מאיה בזרנו לארבעה קוורטטים הוא, אכן, תרגום מוסיקלי להפליא התואם את המוסיקליות של היצירה המקורית. אין זה תרגום ראשון של יצירה זו לעברית. קדמו לו תרגומה של דליה גלבר (עקד 1981) ושל אסתר כספי (המעורר 1999), אולם לטעמי תרגומה של בזרנו עולה על קודמיו. לא בכדי את אחרית דבר שלה ("בני אדם לא יכולים לשאת מציאות רבה מדי") היא פותחת בסיפור זיכרון אישי קצר: "לפני 26 שנים, באחד הערבים, ישבתי בדירת חדר שכורה בתל-אביב ושמעתי תוכנית רדיו. ברגע מסוים נשמע קולו של משורר במבטא בריטי מובהק קורא שירה. אני זוכרת את ההיפנוט שאחו בי. גדהמתי. נשארתי להקשיב למי שהתוודעתי אל קולו לראשונה: המשורר תומס סטרנס אליוט. על אף ששמעתי עליו ועל חשיבותה של שירתו, היתה זו הפגישה הראשונה והאמיתית שלי עם שירתו".

ובאמת, האזנה לאליוט קורא משיריו היא מהפנטת כפי שיכול להיווכח כל מי שיאזין לו גם היום וקטעים מוקלטים קיימים ברשת האינטרנט; שכן מלוא עוצמתה של שירתו באה לביטוי רק כאשר מצרפים יחד "נשמע לנקרא". אין ספק שמי שנשבתה לקריאה הקולית של שירתו, יודעת להעריך את המוסיקליות שלה ותעשה הכל להעבירה גם בתרגומה. השוואת והערכת תרגומים הוא עניין מורכב ומסובך שנועד למומחים, ולא אעסוק בו כאן. אביא רק את השורות הראשונות מן החלק הראשון של "איסט קוקר" בתרגום מאיה בזרנו, ודומני שכל קורא יוכל לחוש בלא קושי את יופיין, זרימתן, רהיטותן והמוסיקליות שלהן, גם בעברית:



בראשיתי שם אחריתי. בזה אחר זה בתים קמים וקורסים, מתפוררים, מורחבים, מסולקים, נהרסים, משוחזרים, או במקומם שדה פתוח, או בית חרושת, או דרך עוקפת.

אבן ישנה לבנין חדש, קורות עץ ישנות למדורות חדשות, מדורות ישנות לאפר, ואפר לעפר שהוא כבר בשר, פרווה ופרש, עצם אדם ובהמה, קנה דגן ועלה. בתים חיים ומתים: עת לבנות ועת לחיות ועת להוליד....

וכן הלאה. כמה נפלא!



אך משקיף על החיים מבחוץ. עם זאת אני סבור, בשונה ממירון, כי גם בהרהרו במוות בשיר זה, אין הדובר פטור לחלוטין ממחשבת "הליטוף הנשי" או המיני, אותה הוא מבטא בשורות היפות הבאות: "על כן בבוא יומי/ אמות כאיש על אשתי, / שהיא קנאתי והיא מקומי/ ומה לי משכב אחר למנוחתתי" (עמ' 218). ובאמת, צריך לשים לב כי המונח "ביטול הליטוף הנשי" שאול מן המונח ההלכתי של "ביטול חמץ" בפסח. חמץ מסלקים בשלוש דרכים: על ידי ביעורו, כלומר שרפתו. על ידי מכירתו לנוכרי, או על ידי

מי שנקלע בלילה ליצר הכנוע ועל מכנסיו מדממים
 כתמי זרע קרושים, מי שאהובותיו נושרות ומתנפצות
 עליו כבלוטים יבשים, מי שמוצא בדלי סיגריות
 נתוצים בכיס החרף שעבר חצי דרך ליאושו,
 מי שנדרס ליד ביתו במעבר החציה וראשו המתגלגל
 על האספלט ממשיך להביט ימינה שמאלה וכלבו פורץ
 אליו ביבבות שמחה מטיל מימי
 התרגשותו בתוף שלולית דמו

סת"ם

כסופר סת"ם החורט תורה נביאים כתובים
 על קלפת ביצה

אני חרט בצפרני המכסות את מגלת
 אהבתי אליך על גזע לבי
 החלול

ורצי דמי יוצאים דחופים וסחופי נשימה
 במנהרות עורקי הנסתמים להביא
 את פתשגן דברה אל אחרון תאי
 הגוססים

כל הדרך זרועה כדוריות אהבה
 עליוזות אדמות ולבנות
 אין אננים
 כבלונים מעלפים אחרי מסכה

שבין כסאות הפוכים
 על שברי בקבוקים
 כשאחרון האורחים
 נטשה ביריקה
 ממשיכה להמהם
 לחבק
 ולרקד את
 עצמה

מי שנקלע לערב ימיו בלי אפוד מגן והנחיות מדיקות. וכל
 העיר טובלת בחג עד ציציות ראשו. תריסי החניות הוגפו. ושמות
 הרחובות שנמחקו מזכרוננו הוסרו מן הכתלים. והוא
 תועה ביצר הכנוע מצמיח סרפדים כשנכדיו מכתרים אותו
 שסועי רגלים בכדוני צחוקם עד שיבקש נפשו

לונה פארק

אני שב ממסעות רבים אל הסתיו שבמחי.
 בחוץ מתנגן אביב כמו תקליט חורק בלשכת
 הקרוסלה שבלונה פרק המצהיל ילדים
 ומונה כשעון חול את זמנם האוול
 על הסוס המסמם המזריק לעצמו מנות יתר
 של פעוטות מנוגלי עצבות שעולים ויורדים
 שעולים ויורדים ותמיד יורדים בשעת הנעילה
 בבכי מר רוצה עוד רוצה עוד לאזקי
 הזרועות הנקשות של אביהם העוצר אותם
 בעוון ספק הונאת הנאה כשהסוס המטשטש
 הופך פניו מביט בם בחמלה הופך בעיניהם
 לנציב פח

זאת. אלה שירים רעננים, תאבי חיים, לא נואשים. דן מירון המתייחס גם לשירים אלה, אומר כי בהם כבר מצויים גרעינים של הספר הבא, שיהא "גם המשך של קודמו וגם נקיעה ממנו שתאפשר מעין התחלה חדשה" (עמ' 361).

אני מוצא מעין התחלה מפוכחת ואירונית כזאת בשיר החותם את השירים החדשים ואת שירי המבחר כולם והקרוי 'שתי נשים'. פתרון לא רע לבעיית "הליטוף הנשי": "תמיד לאיש שתי נשים / אחת אהובה ואחת שנואה / אחת ראשונה ואחת נערה / ... / האחת בוכה תמיד את אביה ואת אמה / והאחרת תולה עצמה על חזהו" (עמ' 287). ❖

אמירה הקרויה "ביטול חמץ שבלבו", כלומר באמצעות הכרזה: "כיל חמץ ושאר הנמצאים ברשותי... יהיה בטל וחשוב כעפר הארץ". כלומר זה ביטול באמצעות מעשה תודעתי ולא מעשה ממש. זאת ועוד: מצד אחד אנו מכריזים על ביטול חמץ, ומצד שני חמץ אינו בטל לעולם. בניגוד לאיסורים אחרים (למשל חלב הבטל בשישים אם נפלה טיפה ממנו למרק בשר), החמץ אינו בטל לעולם אפילו יהיה שיעורו זעיר ביותר, אלא הוא דווקא המבטל. זוהי, לדעתי, האנלוגיה הנכונה לגבי "ביטול הליטוף הנשי".

למרכה המזל, השירים החדשים שבמבחר, שטרם כונסו בספר, מוכיחים

לדעת את נפש הדבורים

אילה יפתח-ולָפֶה

ריק ופוחז, היה יכול להיות נהנתן חסר גבולות. לא יכול היה להיות! אמרה לעצמה לאחר כמעט ארבעים שנה, חושבת על נכדתה הבכורה שבעוד כשנתיים תגיע לגילה אז.

כשנענתה לשאלת נכדתה על סבא, שלימים נפרדו דרכיהם, שהלך לדרכו מבלי משים כשם שנכנס לעולמה, פסקה זו באוזני סבתה: "הוא התעלל בך!" איך ידעה זו הרכה לסכם במשפט אחד את מאבקה? היא עצמה אפילו לא ידעה כי התעלל בה. השתיקות, הידיים הקפוצות, השאלות, הפיקוח, הפטרונות, ההתנשאות שלו, ההתפתלות הכנועה שלה למען שלום הבית וטובת הילדים. היא והוא מעולם, אבל מעולם, לא דיברו ביניהם על מין. האם באור או בחושך, האם בבוקר או בלילה, האם נעים או לא נעים? זאת לא סיפרה לנכדתה, שמוזמן יודעת כבר שילדים היוצאים מהפות זה דבר אחד ואהבה והתחברות אל הפות זה דבר אחר.

פות נשמעת מילה מבישה. היא מבישה כי אינה בשימוש יומיומי. לנכדיה הבנים יש בולבול, שבאמבטיה אפשר להשתין עמו בקשת גאה, וכשהם עם אחותם הגדולה יותר או הקטנה יותר משתכשכים בתמימות גן-עדנית במים, הוא מציג את הבולבול שלו והיא... מה היא מציגה? היא אפילו לא יודעת להגיד את שמו של האין-בולבול שלה.

בתל אביב של אז, בדרך האפלה של רחוב ארלוזורוב הצעיר - אפילו בית הוועד הפועל היה אז בחיתוליו - הלך עמה הרופא לעתיד, שהיה עגלגל ומקריח למרות גילו הצעיר, וסיפר לה לראשונה על רייך ועל אורוגון אקומולטור, והיא האזינה לדברים האלה ואף לא העלתה בדעתה כי עתיד רומן להתרחש ביניהם. היו אלה ימים תמים כשבאוהלי תנועת הנוער בנים ובנות היו ישנים בשורה ארוכה על שמיכות ותרמילי הגב ככרים לראשם. בנות היו אומרות לבן: "תסתובב", ומתלבשות ועוד אומרות לו בלילה: "בוא תלווה אותי, אני צריכה לשירותים". והוא היה מלווה אותה אל השיחים, מסתובב ומחכה שתגמור את צרכיה. בשקט המשתרר נשמע קולה של ההשתנה היורד בקילוח על האדמה. רק זה נשמע בין צרצור הצרצרים לקרקור הצפרדעים ולמשב הרוח החמה שנשבה באחוריים החשופים. ולאחר מכן הולכים בחזרה אל האוהל. היא בין שמיכותיה, האחת כמזרן והשנייה ככיסוי והוא בין שמיכותיו. כל אחד מהם חוזר לחלום על אהבתו הכבושה. הבן היה אז מגינה של הבת. מגן מפני מה? מנחשים שאולי רוחשים בין השיחים, מליפול בדרך ברגליים כושלות, מעולו של משא כבד בעת טיפוס על ההר. או לא חשבה כי נחש כלשהו עלול להכיש את הבן עצמו. כי שמא הוא יכול להיות זה שיכיש, מדעת או שלא מדעת.

הבן שאהבה התגלה לאחר מותו בגיל צעיר כחובב ונחבב גדול מעין כמוהו בקרב נשים. בגיל תשע התארח בביתו בירושלים. אפילו לא ידעה כי זה מה שחשה כלפיו נקרא אהבה. בבית השכנים התגוררה זמנית משפחה תל אביבית שהתחלפה בדירתה עם המשפחה הירושלמית. הירושלמים ירדו לתל אביב להתרחץ בים והתל אביבים נסעו לירושלים להתייבש בחום העיף של ימות הקיץ ולרעוד מצנית הערב עם שקיעה. בין הימים המתנהלים בעצלתיים בחברת אהבתה הראשונה, שמעולם לא מומשה, לבין בני המשפחה האחרים שהיו יושבים ליד שולחן האוכל ומחליפים ביניהם מהלומות מילוליות, אמרה לה בת השכנים הזמניים, זו התל אביבית, שילדים יוצאים אל העולם ככה וככה וכי נשים זכות דם ככה וככה, מדי חודש, ושאם אין היא מאמינה, שתלך לברר. אבל שתדע לה, שהיא יודעת כי ככה זה. הדברים נשמעו כאילו דבר אסור גדול ונורא מתגלגל בין בני

נני בטוח שזה יהיה נהדר להתעלס איתך," אמר הקול הגברי המרוכך המשוח בשמן מהעבר השני של הטלפון, "אבל מה?" המשיך ואמר "לעולם לא תוכל לדעת את נפש הדבורים." והיא, שהיתה כבר בעשור השישי לחייה, שכבר הרבה אמירות כאלה ודומות נאמרו באוזניה, בפעם הזאת לא היססה להבחין שהיתה זו מחמאה נהדרת שהשמיע האיש הזה, שיומיים לאחר שיחה זו ימלאו לו חמישים ושש. יומיים קודם, כשהתארח בביתה שבגינות השרון, סירבה להתיר לו להיכנס למיטתה למרות שזה היה המסר העיקרי שעלה בצחוקם המתגלגל בשיחות הטלפון שניהלו קודם בואו. אכן, הרהרה, מאזינה לאמירתו המשולחת כחנית ומחפשת את דרכה אליה, אל נשמתה, אלי בטנה כמו אותו זרעון אילו היה פורץ מבשרו אליה, אל תוך רחמה.

ומה תענה לו? על עילוסים למדה במרוצת חייה הארוכים. בת שבע-עשרה בפורים, מעט לאחר קו האמצע של המאה העשרים, לבושה בחולצת ז'ורז'ט ארוכת שרוולים בצבע תכלת, בחצאית שחורה צרה, גרובה, רחמנא ליצלן, בגרבי ניילון שפס שחור עבה משרטט את אחורי רגליה לאורכן. למשוך את הגרביים האלה על רגליה, שהיו דקות וחטובות, במשיכה זהירה ועצבנית. ללבוש אז גרבי ניילון, סיפרה לו בהזדמנות אחרת, היה כמו להיכנס למיטה כך ספונטנית עם גבר שזה מקרוב הגיע לפתחן. מי לבשה כאלה בשנות החמישים? ומי הלך אז למסיבת ריקודים סלוניים? באה למסיבה ההיא, לבושה בגרבוניס הדקים הבורעים על רגליה והתבוננה בווגות הרוקדים באינטימיות בחדר. אז התיישב על ידה בחור אחד, שלימים היה עורך באחד מעיתוני הצמרת, ואחר כך, כשקם ועבר למקום אחר, ניגש אליה צעיר שלימים הפך להיות רופא צמרת, עם חמישים אחוז נטיות אוטוריות כמו ויפאסנה, מדיטציה, יוגה, ביו-אנרגיה, שאז נקראה בשם אחר, ועדיין ויליאם רייך היה טרם מותו בבית הכלא האמריקני שנכלא בו על השחתת מידות בדיבוריו על אורגזמה, אורגון אקומולטור, ואנרגיית חיים אורגיאסטית. הציע ללוותה הביתה. יחד הלכו לאורך רחוב ארלוזורוב, שהיה אז דרך לא סלולה, שלא שיערה את נתיבי הנסיעה שישורטטו עליה, את הרמזורים שיוצבו בצמתיה, את המדרכות שיתיישנו בצדיה ואת הבתים שיתקלף צבעם, שיסגרו את חלונותיהם ומרפסותיהם בתריסים. זה היה ביום שישי בערב והיא, למרות שלא התנסתה קודם באינטימיות עם נער כלשהו, הבינה שהיא נבחנת בלא אומר על ידי אותו בחור. שומר פתאים אדוני, אמרה לעצמה לאחר שנים, כך או אחרת בבחינת הדברים. היה יכול להיות אחר, כובשן ותאוותן, היה יכול להיות

ברוך והיא גם אהבה אותו, עד שנגמרה אהבתה אליו. לימים למדה להבחין בין אהבה כזו לאהבה אחרת ולראות כי אהבת גבר לאשה ואשה לגבר אינה תמיד נצחית ולפעמים היא תלויה במקום ובזמן, הבינה כי היא תלויה המאוויים והחשקים - תלויה אינטרסים, תלויה צרכים, תלויה דבר. רק בהיותה אהבה שאין דבר אחד הקושר אותה, יכולה היא להישאר כזו עד-עולמית, ללא המשא והנטל של בטוב וברע נכרסם זה בבשרו של זה, ניטול זה מזה את כל הטוב שבנו וגם את הרע, ביחד נחיה וגם נמות.

הבחור, הרופא לעתיד, היה כבר לאחר שהמשורר המזדקן עזב לביתו לחיות עם אשתו וילדיו שעלו ארצה. הלכו ביחד באותו לילה פורימי בתל אביב של אז, צועדים בחולות הנכבשים של ארלוזורוב האפולולי, בשעות שבטרם שחר. נפרדו ליד פתח ביתה שהיה בקצה הרחוב והוא עשה לבדו את כל הדרך לביתו שברחוב גורדון. דיברו על ויליאם רייך שלא הכירה ודיברו גם על פו הדוב של א"א מילן. וזה היה בשנות החמישים של המאה העשרים, ציטטו את פו הדוב עוד לפני שמישהו הכניס אותו לטאו של פו. אותו דוב, שהלך יום אחד לרדות דבש ומפגשו עם הדבורים העמידו בפני הדילמה שבין הדבש לבין עוקצן של הדבורים. דילמה שנראתה אז מרוחקת מאוד. הרי לא היה זה דוב אמיתי. היה זה דוב צעצוע. דובי-דוב צהוב כזה, שמדבר. דוב צעצוע אהוב, שכתבו עליו ספר. קראנו את פו הדוב, וגם דיברנו בינינו פו-דובית. לא רק אנו שנינו, האוהבים, אלא כל מי ששרק בלכתו ברחוב תל אביבי את הסימפוניה הארבעים של מוצרט וידע לדקלם גם שיר משמחת עניים של אלתרמן.

חזרה בנפשה אל המשורר שהכירה מנעוריה. היא לא ידעה שהיתה אהבה ביניהם, האחרים ידעו שהטביע אהבתו אליה בשיר המקונן על אווליתו של הזמן, היוצר מחסומי שנים בין האוהבים. לו היתה מבוגרת יותר, לו היה הוא צעיר יותר. ואומר לאהובתו הנחבאת מהעין "לך... אי-מקום אי-פעם". לא פירש מהו המקום ומהו הזמן. מנחם את האהבה הזו שביניהם, שתהיה משומרת בשיריו, מהלל את נצחיותה של הנשמה שחיה ללא גיל, ללא זמן, ללא מקום והיא מתגלגלת מגוף לגוף. והנשמה יודעת כי נפגשים היו אי-פעם בגופות שני אוהבים או שמא יפגשו הם אי-פעם בעתיד באי-מקום.

פו הדוב שרצה מאוד ללקק דבש, כמו שרבים מאיתנו רוצים לעשות במהלך החיים, היה מהמהם לעצמו: "לעולם לא תוכל לדעת את נפש הדבורים". מה כל כך חשוב לו, לפו, לדעת את נפש הדבורים? הוא מעוניין בדבש שלהן ועושה עצמו כאילו אין הוא מעוניין. מה לא יעשה היצר? אפילו פו, יצור תמים, חושב קודם כל על עצמו. הוא רוצה דבש יותר מכל דבר אחר והוא יודע שהדבורים גם עוקצות. להסתכן או לא להסתכן?

הוא איש הגליל התחתון והיא אי-שם בגינות השרון. היא עם ילדיה הבוגרים, חתניה, כלתה ונכדיה והוא עם ארבעת ילדיו. שנה קודם נפרד מאשתו, עשר שנים קודם נפרדה מאישה. עתה רוצה הוא להסיח פו-דובית באוזניה. בין גבעות השרון להרי הגליל מרחף לו הדוב הזה, שפרוותו ממורטטת וזוגיות עיניו מצועפות אבק שנים, מנסה להתרומם אל הרוחות המנשבות ביניהם.

אדם. בקרב אלה ההולכים כך ברחוב ונושאים מהורהרים את כיכר הלחם מהמכולת, גם בקרב העומדים בתור לנפט ליד העגלה. ואפילו מוכר הנפט הזעוף והחנווני הנוזף. ומה עם אמא ואבא? אבא נסתלק מהעולם בגיל צעיר. הדייר שגר בביתם עלה בינתיים לבדו לארץ ישראל והשאיר את משפחתו באמריקה עד שתימצא לו פרנסה. משורר עברי שגר בדירתם במשך שלוש שנים.

שומר פתאים אדוני. היה יכול היה להיות אגס, לנצל את הילדה בת הארבע-עשרה, יכול היה להציע לה להשתעשע כמשחקי אהבה. יכול היה ללטפה, להחליק עליה את ידו. יכול? לא יכול היה. היה קורא לה שירים באנגלית על המרפסת, היה מפרש לה פרק באגדה. היה מדבר עמה על שלי וקיסט, על וורדסוורת וגם על ברנר. קורא באוזניה שירים שכתב, אפילו שיר אחד שהוקדש לה עצמה. יכול היה לאורך כל ימיו, עד למותו, לשלוח לה מכתבים מלאי נשמה ולהיענות למכתבי הנשמה שכתבה לו. יכול היה למות לבסוף בשיבה טובה מופלגת וייתכן שלחיות אז מבלי דעת כי מותו הולך וקר. המקום האחרון שפגשה בו בחייו היה בבית הקברות בגבעת שאול בהלוויית נכדו, שחייו נקפדו בפעולה חבלנית. היתה זו לוויית המונים, לוויית חלל פעולת טרור. אלפים היו שם וגם הוא. זקן מכונס, בוהה, מחייך חיוך סתמי. לא הכיר אותה כאשר ניגשה לחבקו ולנחמו.

הפגישה הנוספת היתה בבית משפחתו לפני קבורת גופו שהיה זקן ושבע ימים. באה ללוותו לבית העולם וכובדה על ידי בני משפחתו: אשתו, בנים, בנות, נכדים ונינים. הבינה אז כי ידעו שאהבה שררה ביניהם. את, שאותך אהב, אמרה בתו, מלאי את צוואתו. והסבירה כי ביקש להיקבר ללא קדיש, ללא אל מלא רחמים וללא נשיאת הספדים. רק פרק תהילים קל"ט שייקרא על קברו. את, שאותך אהב, קראי את פרק תהילים קל"ט.

וכך ידעה כי אהב אותה. יותר מאשר את אשתו וילדיו? לא. אהב את אשתו ואהב את ילדיו ואהב גם אותה. כלומר היא היתה בלבו במקום כלשהו ובזמן כלשהו, הילדה שישב איתה על המרפסת התל-אביבית, בשנות החמישים המוקדמות, שהאזינה לשירה שקרא והיתה מספרת עמו. היא ידעה כי גם ממנו נחלה את שירה. ידעה גם כי אהבה יכולה להתחלק בין הרבה אנשים.

קראה את פרק קל"ט לאחר שראתה את גווייתו עטופת התכריכים מיטלטלת על גבי עגלת האלונקה בשבילי בית הקברות. וחשבה כי עם כל האהבה שממלאת עד עולם את הגיגיו, מרגע הופעתו בעולם הנה הארצי שניתן לאחוז בו, למשוש, לטעמו ולהריחו, הרי שאדם נכנס לבדו אל העולם הזה וכך יוצא ממנו, אך לא בבדידותו. לבדו, אך לא בעצמו. לבדו אך לא מבלי להשאיר בו את רישומו. והיא בארבעים שנים צעירה ממנו שבשנת החמישים ושש לחייו פגשה בו וכמו לא עברו למעלה מארבעים שנה מאז. נותרו מכתביו בידיה ומכתביה בעיזבונו. נפרשה אהבתם ונגלתה ברגע שיצא מהעולם הזה. ומה שהיה ביניהם ומה שמילאו הם בדמיונם את הפערים הוא זה מה שחשוב בסיפור אהבה.

בגאווה קראה את שנאמר שם בפרק תהילים "חקרתי ותיגדע. אתה ידעת שבת יקומי, בנת לרעי מרחוק... אנה אלך מרוחק ואנה מפניך אברת. אם אסק שמים שם אתה ואציע שאול הנך... ולי מה יקרו רעיק אל, מה עצמו ראשיהם אספרם, מחול ירבו, עמך..." ולאחר מכן משורר שהיה ידידו קרא גם הוא שיר. ידעה כי האיש הזה שנאסף אל אי-מקום, נשאר בלבה שלה, מותיר מקום לאהבות אחרות. זה היה לאחר שהבחור הצעיר, שלמד להיות רופא, כבר אהב אותה

המילר השני

טוביאס וולף

מאנגלית: דליה סופר שייבר

גייפ משתכשך לאורך הדרך, מחליק מצד לצד ומתיו בעקבותיו סילוני בוץ סמיכים. הגייפ עצמו מכוסה שכבה נוקשה של בוץ. הוא נבלם ונעצר לפני העמדה של פלוגת בראבו וצופר פעמיים. מילר מעיף סביבו מבט לראות מה עושים האחרים. אף אחד לא אז עדיין. כולם רק ממשיכים לעמוד בשוחות שלהם. הצופר מצפצף שנית.

דמות נמוכה עוטה שכמיית גשם מגיחה מתוך סבך עצים לא רחוק בהמשך הדרך. מילר יכול לראות שזה הרס"ר לפי קומתו הקטנה, עד כדי כך קטנה שהשכמייה מגיעה כמעט עד קרסוליו. הרס"ר הולך לאטו לעבר הגייפ, גושי בוץ גדולים דבוקים למגפיו. כשהוא מגיע אל הגייפ הוא נרכן פנימה; רגע לאחר מכן הוא מוציא את ראשו החוצה. הוא מביט ארצה. מהורהר, הוא בועט באחד הצמיגים. ואז הוא מרים את מבטו ופולט בצעקה את שמו של מילר.

מילר ממשיך להתבונן בו. ורק לאחר שהרס"ר חוזר וצועק את שמו, הוא מתחיל במאמציו המתישים להתרומם ולצאת מהבור. שאר החיילים מרימים את פניהם האפרוריות כלפיו כשהוא משתרך ועובר ליד הבורות שלהם.

"בוא הנה, בחורצ'יק", הרס"ר אומר. הוא מתרחק מספר צעדים מהגייפ ומסמן למילר בידו לגשת אליו. מילר מתקרב לעברו. משהו לא בסדר פה. מילר יכול להרגיש, כי הרס"ר קרא לו "בחורצ'יק" במקום "חתיכת חרא". הנה כבר הוא חש כאב צורב בצד שמאל בגלל האולקוס שלו. הרס"ר נועץ מבט בדרך שלפניהם. "אז העניין הוא", הוא פותח. הוא עוצר ונפנה אל מילר "לעזאזל, איך שלא יהיה. ידעת שאמך היתה חולה?"

מילר לא אומר דבר, רק מהדק בכוח את שפתיו. "היא בוודאי היתה חולה, נכון?" מילר ממשיך בשתיקתו, והרס"ר אומר, "היא נפטרה אתמול בלילה. אני באמת מצטער". הוא נושא את עיניו אל מילר בעצב, ומילר מסתכל על זרועו הימנית שמתחילה להתרומם מתחת לשכמייה; ואז היא נשמטת בחזרה על צדו. מילר מבין שהרס"ר רוצה ללחוץ את כתפו כגבר אל גבר, אבל זה פשוט לא מתאפשר. אתה יכול לעשות את זה רק אם אתה יותר גבוה מהשני או לפחות באותו גובה.

"שני אלה פה יסיעו אותך בחזרה לבסיס", הרס"ר אומר, מניד את ראשו לעבר הגייפ. "תן לצלב האדום צלצול והם כבר יטפלו במה שצריך. לך תנוח קצת", הוא מוסיף, ומיד פונה ומסתלק לכיוון העצים. מילר אוסף את הציוד שלו. בדרכו חזרה אל הגייפ שואל אחד החיילים, "הי, מילר, מה קורה פה?"

מילר לא עונה. הוא מפחד שאם יפתח את פיו הוא יתחיל לצחוק ויהרוס הכל. כשראשו רכון ושפתיו הדוקות הוא מטפס אל המושב האחורי של הגייפ, ולא מרים את מבטו אלא לאחר שהתרחקו מהפלוגה כקילומטר. הטר"ש השמן שיושב ליד הנהג תולה בו את עיניו. הוא אומר, "אני מצטער בקשר לאמך. איזה באסה".

"מאה אחוז באסה", אומר הנהג, גם הוא טר"ש. הוא זורק מבט מעבר לכתפו. מילר רואה את פניו שלו משתקפות לרגע במשקפי השמש של הנהג.

"היה צריך לקרות מתישהו", הוא ממלמל, ושוב מרכין את ראשו. ידיו של מילר רועדות. הוא מניח אותן בין ברכיו ומביט אל העצים החולפים ביעף דרך חלון הפלסטיק המחובר בלחצניות. טיפות גשם מקישות על כיסוי הקנווס שמעליהם. הוא נמצא בפנים, וכל השאר עדיין בחוץ. מילר לא יכול להפסיק לחשוב על האחרים הנטועים כל אחד במקומו ונרטבים בגשם, והמחשבה הזאת גורמת לו לרצות לטפוח על רגלו מרוב צחוק. מעולם לא היה לו כל כך הרבה מזל כמו הפעם

כ בר יומיים שמילר עומד בגשם עם היתר מפלוגת בראבו, מצפה שכמה חיילים מפלוגה אחרת ייקלעו בטעות לנתיב שדרכו מובילים עצי יער שנחטבו, שם הציבה הפלוגה שלו מארב. כאשר זה יקרה, אם זה יקרה, מילר יוציא את ראשו מחוץ לבור שבו הוא מתחבא וירוקן את כל מלאי כדורי הסרק שלו לכיוונו. כך גם יעשו כל שאר אנשי הפלוגה שלו. ואז הם יטפסו ויצאו מהבורות שלהם ויעלו על כמה משאיות ויסעו הביתה, בחזרה לבסיס. זאת היא התוכנית.

מילר בכלל לא מאמין בזה. הוא אף פעם לא שמע על תוכנית שהצליחה, וגם זאת לא תצלית. בשוחה שלו יש מים כמעט בגובה של עשרים סנטימטרים. הוא נאלץ להציב את רגליו בתוך שקעים קטנים שהוא חופר שוב ושוב בדפנות, אולם האדמה חולית והשקעים קורסים בזה אחר זה. זאת אומרת שהמגפיים שלו רטובים. וגם הסיגריות שלו רטובות. וגם גשר שיניו האחוריות נשבר כבר בלילה הראשון בשעה שלעס אחת מאותן הסוכריות על מקל שהביא עמו בשביל אנרגיה. זה משגע אותו, האופן שבו הגשר השבור מתרומם ומשתפשף בתקרת פיו כשהוא דוחף אותו בלשונו, אבל אתמול בלילה הוא איבד את כוח הרצון שלו ועכשיו הוא לא מסוגל יותר לעצור את לשונו מלהתחכך בה.

כשהוא חושב על הפלוגה ההיא, זאת שעליהם לתקוף מהמארב, מילר רואה לפניו טור של חיילים שלבושם יבש ובטנם מלאה, ההולכים ומתרחקים מן השוחה בה הוא עומד וממתין להם. הוא רואה שהם נעים בלי קושי עם מטענים קלי משקל. הוא רואה אותם עוצרים כדי לעשן, משתטחים על מצעים ריחניים של מחטי אורן למרגלות העצים, קולות מלמוליהם הולכים ומתעמעמים כשהם מתחילים לנמנם אחד אחד. זאת האמת, חי אלוהים. מילר בטוח בזה כמו שהוא בטוח שהוא יצטנן, מפני שזה המזל שלו. כי אם הוא היה בפלוגה ההיא, הם היו אלה שעומדים עכשיו בתוך הבורות.

לשונו של מילר עושה משהו לגשר ותחושה של כאב מפלחת את גופו. בבת אחת הוא מתיישר מלוא קומתו, עיניו צורבות ושיניו חשוקות כדי לכלוא את הצווחה שבגרונו. הוא מחניק אותה ונועץ עיניו בחיילים סביבו. המעטים אותם הוא יכול לראות נראים המומים ואפורי פנים. בשאר הוא מסוגל להבחין רק על פי ברדסי השכמייה שלראשיהם המזדקרים מן האדמה כמו סלעים דמויי קליעים. ברגע הזה, לאחר שהכאב השתלט עליו לחלוטין, מילר מודע לקול טפטוף הגשם על שכמייתו. ואז הוא שומע נהימה צורמת של מנוע.

הזאת.

"סבתא שלי מתה בשנה שעברה," אומר הנהג. אבל זה לא אותו דבר כמו לאבד אמא. אני משתתף בצערך, מילר.
 "אל תדאג לי," מילר עונה לו. "אני יסתרד."
 הטר"ש השמן שליד הנהג אומר, "תראה, אל תחשוב שאתה חייב להדחיק רק בגלל שאנחנו פה. אם אתה רוצה לבכות או מה, אז תרגיש חופשי. נכון, ליב?"

הנהג מהנהן. "רק תוציא את זה החוצה."
 "אין בעיה," מילר אומר. הלוואי שהיה יכול לגלות להם את האמת כדי שלא ירגישו חובה להתנהג כמשתתפים בצערך עד שיגיעו לפורט אורד. אבל אם יספר להם מה שקרה, הם יסתרבו ויסיעו אותו בחזרה אל השוחה שלו.

מילר יודע מה קרה. יש עוד מילר אחד בגודד שראשי התיבות של שמו הפרטי, ו. פ., זהות לשלו, וזהו המילר שאמו נפטרה. הצבא מבלבל בין שניהם בחלוקת הדואר כל הזמן, ועכשיו הם בלבלו ביניהם בעניין הזה. מילר הבין מה שקרה מיד כאשר הרס"ר החל לשאול אותו על אמו.

הפעם סוף סוף, כל האחרים נמצאים בחוץ ומילר בפנים. בפנים, בדרכו למקלחת חמה, בגדים יבשים, פיצה, ומיטה חמימה. לא היה לו צורך לנהוג בניגוד לתקנות אפילו בשביל להגיע לפה; הוא רק עשה את מה שאמרו לו. זאת הרי הטעות שלהם. מחר הוא יתפוס שלוה כמו שהרס"ר פקד עליו, יתייצב למסדר חולים בגלל הגשר שלו, אחרי זה אולי למרכז העיר לראות סרט. ואז הוא יצלצל לצלב האדום. וכשיצליחו בסוף ליישב את אי ההבנה הזאת יהיה כבר מאוחר מדי לשלוח אותו בחזרה לשטח. והטוב ביותר זה שהמילר השני לא יידע. למילר השני יהיה יום שלם נוסף לחשוב שאמו עדיין בחיים. היית יכול אפילו לומר שמילר מהזיק אותה בחיים למענו.

זה שליד הנהג פונה שוב לאחור ובוהן את מילר. יש לו עיניים קטנות וכהות שטבועות בפנים רחבות ולבנות המכוסות באגלי זיעה. על תג שמו כתוב קייזר באותיות דפוס. שיניים קטנות ומרובעות כשל תינוק מבצבצות מפיו כשהוא אומר, "אתה באמת מצליח להחזיק מעמד, מילר. רוב החבר'ה כמעט תמיד מאבדים שליטה כשנודע להם."
 "גם לי זה היה קורה," הנהג אומר. "לכל אחד. זהו הטבע האנושי, קייזר."

"בטח," קייזר אומר. "אני לא אומר שאני הייתי מתנהג אחרת. זה היה היום הכי נורא שלי, היום שאימא שלי תמות." הוא ממצמץ במהירות, אך מילר עוד מספיק להבחין שעניו הקטנות מתלחלות.
 "כל אחד צריך ללכת מתישהו," מילר אומר, "במוקדם או במאוחר. זאת הפילוסופיה שלי."

"כבד," הנהג אומר. "באמת עמוק."
 קייזר שולח לעברו מבט חודר ואומר, "עבור לנח, ליבוביץ."
 מילר מטה עצמו קדימה. ליבוביץ זה שם של יהודים. זאת אומרת שליבוביץ הוא בוודאי יהודי. מילר רוצה לשאול אותו למה הוא בצבא בכלל, אבל הוא פוחד שליבוביץ אולי יקבל את זה בצורה לא יפה. במקום זה הוא אומר כפותח בשיחה סתמית, "לא רואים היום יותר מדי יהודים בצבא."

ליבוביץ מסתכל במראה הפנימית. גבותיו העבותות מתקמרות מעל משקפי השמש שלו, ואז הוא מניד את ראשו ואומר משהו שנבצר ממילר להבינו.
 "עבור לנח, ליב," קייזר אומר שוב. הוא מסב עצמו אל מילר ושואל אותו איפה תתקיים הלוויה.
 "איזה לווייה?" מילר אומר.
 ליבוביץ מצחקק.

"ראש כרוב," קייזר אומר. "לא שמעת אף פעם על שוק?"
 ליבוביץ משתתק לרגע. ואז הוא שב ומסתכל במראה ואומר, "סליחה, מילר. באמת הגזמתי הפעם."

מילר מושך בכתפיו. לשונו שלא מפסיקה לחטט בין שיניו דוחפת את הגשר חזק מדי והוא מתאבן לפתע מכאב.
 "איפה אמך גרה?" שואל קייזר.

"רדינג," מילר אומר.

קייזר נד בראשו. "רדינג," הוא חוזר אחריו. הוא ממשיך להתבונן במילר. כך גם עושה ליבוביץ כשהוא מעיף מבט מהמראה אל הדרך שלפניו ובחזרה. מילר מבין שהם ציפו ממנו להפגנת רגשות שונה מזו שהציג בפניהם, יותר מרגשת וכל זה. יצא להם לראות חיילים אחרים שאמם נפטרה ויש להם עכשיו נורמות מסוימות שלא עלה בידו לנהוג בהתאם להן. הוא מביט החוצה דרך החלון. הם נוסעים לאורך רכס ההרים. קרעי תכלת מרצדים בין העצים לצדו השמאלי של הכביש; ואז הם עוברים דרך קטע ללא עצים ומילר יכול לראות את האוקיינוס לרגליהם, עד לקצה האופק מתחת לשמים בהירים מכל ענן. מלבד כמה פיטות ערפיליות בצמרות העצים, הם הותירו את העננים מאחור, שם בהרים, פרוסים מעל ראשיהם של החיילים.

"אל תבינו אותי לא נכון," מילר אומר. "אני מצטער שהיא מתה."

קייזר אומר, "זהו, טוב. דבר על זה, תוציא."
 "זה רק שלא הכרתי אותה כל כך טוב," מילר אומר, ולאחר השקר מעורר הפלצות הזה תחושה של חוסר משקל משתלטת עליו. בתחילה היא גורמת לו אי נוחות, אך כמעט מיד הוא מתחיל ליהנות מזה. מעתה והלאה הוא יכול לומר כל מה שעולה בדעתו.

הוא עושה פרצוף עצוב. "ייתכן שהייתי מרגיש עוד יותר שבור וכולי לו היא לא הייתה עוזבת אותנו בצורה שהיא עזבה. בדיוק באמצע עונת הקטיף. רק השאירה אותנו ככה, לגמרי לבד."

"אני שומע המון כעס פה," קייזר אומר לו. "תאוורר. אל תתעלם מזה."

מילר הקריץ את השטויות האלה מאיזה שיר ששמע פעם, אבל הוא לא יכול לזכור יותר. הוא מנמיך את ראשו ומסתכל על נעליו. "הרגה את אבא שלי," הוא אומר כעבור זמן מה. "מת משכרון לב. השאיר אותי עם חמישה אחים קטנים, שלא לדבר על המשק." מילר עוצם את עיניו. בעיני רוחו הוא רואה שדה חרוש מקצה לקצה והשמש שוקעת בירכתיו, חבורת ילדים יוצאים ממנו עם מגרפות ומעדרים על שכמם. בעוד הגי"פ מתקדם במורד הדרך המתעקלת, הוא מתאר בפניהם את קשייו בתור הילד הגדול במשפחה. הוא בסוף סיפורו כשהם מגיעים לכביש החוף ופונים צפונה. בבת אחת הגי"פ מפסיק להרעיש ולהיטלטל מצד לצד. הם מגבירים מהירות. הצמיגים מהמהמים על הכביש החלק. משב הרוח העז שורק מונוטוני סביב אנטנת הרדיו. "איך שלא יהיה," מילר אומר, "כבר עברו שנתיים מאז שאפילו קיבלתי ממנה מכתב."
 "אתה ממש חייב לעשות סרט," ליבוביץ אומר.

מילר לא בטוח למה בדיוק הוא מתכוון. הוא מצפה שליבוביץ ימשיך בדבריו, אך ליבוביץ שותק. כך גם קייזר, שמפנה את גבו למילר כבר מספר רגעים. שניהם נועצים עיניים בדרך שלפניהם. מילר יכול לראות שהם איבדו עניין בסיפורו. הוא קצת מאוכזב מפני שדי נהנה למתוח אותם.

דבר אחד שמילר סיפר להם היה אמיתי: הוא לא קיבל מכתב מאמו מזה שנתיים. היא כתבה לו הרבה פעמים בהתחלה כשהתגייס, לפחות פעם בשבוע, לפעמים פעמיים, אבל מילר שלח את כל מכתביה בחזרה מבלי שפתח אותם, ולאחר שזה נמשך ככה שנה היא הפסיקה לבסוף. היא ניסתה לצלצל מספר פעמים אבל מילר סירב לגשת לטלפון כשקראו לו, כך שהיא ויתרה גם על זה. מילר רוצה שהיא תבין שבנה איננו

מישהו שמגיש את הלחי השנייה. הוא בן אדם רציני. ברגע שאתה נזהג בניגוד לדעתו, אתה מאבד אותו.

אמו של מילר נהגה בניגוד לדעתו בזה שהתחנתה עם מישהו שאיתו לא היתה צריכה להתחנת. פיל דאב. דאב היה מורה לביולוגיה בתיכון. למילר היו קצת בעיות במקצוע, כך שאמו הלכה לדבר עם דאב ומצאה עצמה בסוף מתארסת לו. כשמילר ניסה לדבר על לבה, היא לא הקשיבה למילה מדבריו. אפשר היה לחשוב מאופן התנהגותה שהיא תפסה שידוך יוצא מן הכלל ולא איזה אחד שמגמגם ומבזבז את חייו על ניתוח צפרדעים.

מילר עשה כל מה שהיה ביכולתו כדי למנוע בעדם מלהתחנת, אבל אמו היתה מסוגלת לגמרי. היא לא היתה מסוגלת לראות את מה שנפל בחלקה עד כה, כמה טוב היה להם להיות רק שניהם לבד. איך הוא תמיד היה שם כשהיא חזרה הביתה מהעבודה, עם קנקן קפה מוכן. שניהם היו שותים קפה ביהוד ומדברים על כל מיני דברים, או אולי לא מדברים בכלל - אולי רק היו יושבים במטבח בעוד שהחדר הלך והחשיך סביבם, עד שהטלפון צלצל או שהכלב החל לילל כדי לצאת החוצה. היו מוליכים את הכלב מסביב למאגר המים. חוזרים ואוכלים מה שהם רצו, לפעמים כלום, לפעמים אותו אוכל שלושה או ארבעה ערבים ברציפות, צפו בתוכניות שרצו והלכו לישון כשרצו ולא מתי שמישהו אמר להם. רק ככה ביחד בבית משלהם.

פיל דאב גרם לאמו של מילר להתבלבל עד כדי כך שהיא שכחה כמה טוב היה להם. היא סירבה לראות את מה שהרסה במו ידיה. "אתה תעזוב את הבית איך שלא יהיה", אמרה לו. "תצא לך מפה, בשנה הבאה או שנה אחרי כן" - שהראה כמה שהיא טעתה בקשר למילר, מפני שהוא אף פעם לא היה עוזב אותה, לעולם לא, לא בשביל שום דבר. אבל כשהוא אמר לה את זה היא צחקה כאילו ידעה שאין לתת אמון בדבריו, כאילו לא דיבר ברצינות. אבל הוא כן דיבר ברצינות. הוא דיבר ברצינות כשהבטיח שיישאר, והוא דיבר ברצינות כשהבטיח לא לדבר איתה יותר אף פעם אם תתחנת עם פיל דאב.

היא התחנתה איתו. מילר ישן במלון באותו לילה ושני לילות נוספים לאחר מכן, עד שאול כספו. ואז התגייס לצבא, לחיל רגלים. הוא ידע שזה יציק לה, מפני שנותר לו רק עוד חודש עד לסיום התיכון, ומפני שאביו נהרג בזמן ששירת בצבא. לא בווייטנאם אלא בג'ורג'יה, בתאונה. הוא ועוד חייל היו עסוקים בהטבלת כלי בישול בפח אשפה מלא מים רותחים ואיכשהו הפח התהפך ונפל עליו. מילר היה בן שש באותו זמן. אמו של מילר שנאה את הצבא מאז, לא מפני שבעלה מת - היה ידוע לה על המלחמה לשמה גייסו אותה, על המארכים והמוקשים - אלא בגלל הדרך שבה מצא את מותו. היא אמרה שהצבא לא יכול היה אפילו לגרום לבן אדם ליהרג בצורה מכובדת.

והיא בהחלט צדקה. הצבא היה באמת גרוע בדיוק כמו שחשבה, ועוד יותר מזה. כל זמנך התכוונו בהמתנות. אופן הקיום שלך היה חסר טעם לחלוטין. מילר שנא כל רגע שם, אבל בשנאתו היה שמץ של הנאה כיוון שהאמין כי אמו בוודאי ידעה עד כמה לא מאושר הוא היה. עצם הידיעה הזאת נועדה לגרום לה צער. צער לא נורא כמו זה שהיא הסבה לו, זה שהתפשט מלבו אל בטנו ושיניו ולשאר המקומות, אבל עם זאת היה זה הצער הכי גדול שהיה בכוחו לגרום לה כדי שלא תוכל להסיה את דעתה ממנו.

קייזר וליבונין מתדיינים ביניהם על סוגים שונים של המבורגר. מתארים זה לזה את ההמבורגר המושלם לדעתם. מילר מנסה לא להקשיב אבל הם ממשיכים לדבר, ולאחר זמן מה הוא לא מסוגל לחשוב על שום דבר אחר אלא על עגבניות בשרניות וחרדל ובשר צלוי מעלה אדים ועמוס טבעות בצל עם פסי אלכסון שחורים לאורכו ולרוחבו מהגריל. באותו

רגע ממש, כשהוא עומד לבקש מהם להחליף נושא, קייזר פונה לעברו ואומר, "חושב שתהיה לך בעיה להרביץ איזה ארוחה?"

"אני לא יודע", מילר אומר. "אני מתאר לי שהייתי יכול לחסל משהו." "דיברנו על זה שכדאי לעצור איפשהו בדרך. אבל אם אתה רוצה שנמשיך לנסוע, רק תגיד. הכדור בידיים שלך. כי בעצם לפי ההוראות, אנחנו צריכים להביא אותך בחזרה ישר לבסיס."

"הייתי אוכל משהו", מילר אומר.

"יופי, אז אתה מסכים. במצבך אתה חייב לדאוג שיהיה לך מספיק כוח."

"הייתי אוכל משהו", מילר אומר שוב.

ליבונין מסתכל למעלה במראה, נד בראשו, ומחזיר את מבטו משם. הם פונים לקראת היציאה הבאה וממשיכים לנסוע מרחק מה מכביש החוף עד שהם מגיעים לצומת בה נמצאות שתי תחנות דלק ומולן שתי מסעדות. כיוון שחלונות אחת מהן מכוסים בלוחות עץ, ליבונין נכנס אל מגרש החניה של הראיירי קוויין' בצדו השני של הכביש. הוא מכבה את המנוע, ושלושתם נשארים לשבת ללא זיע בדממה שהשתררה לפתע. ואז מילר שומע קול צלצול מרוחק של מתכת מכה במתכת, את קריאתו הצורמנית של עורב, חריקת המושב כשקייזר משנה תנוחה. כלב נובח לפני חזיתו של קרוואן מפוספס חלודה בסמוך. כלב לבן וכחוש עם עיניים צהובות. תוך כדי נביחה, כשרגלו האחת מורמת ומפרכת, מתחכך הכלב בשלט שמראה יד פרושה מתחת למילים "דע את עתידך". הם יוצאים מהג'יפ ומילר משתרך מאחורי קייזר וליבונין החוצים את מגרש החניה. האוויר חמים ומדיף ריח של בנזין. בתחנת הדלק שמעבר לכביש, איש בבגד ים שגופו האדים לחלוטין מתאמץ לנפח את צמיגי האופניים שלו בעודו מטלטל את צינור האוויר ומקלל בקולי קולות. מילר דוחף את לשונו כנגד הגשר השבור ומרים אותו בעדינות. הוא חוכך בדעתו אם כדאי לו לנסות לאכול המבורגר, ומחליט שבטח לא יכאב לו אם יקפיד ללעוס רק בצד אחד של פיו.

אבל זה כן כואב. לאחר מספר נגיסות מילר דוחף את הצלחת שלו הצדה. הוא משעין את סנטרו על ידו ומקשיב לליבונין וקייזר מתווכחים על האפשרות לנבא את העתיד. ליבונין מספר להם על בחורה אחת שהכיר שהיתה לה תפיסה אל-חושית. "לפעמים כשהיינו במכונית בדרך לאיפשהו", הוא אומר, "לפתע פתאום היא היתה אומרת לי בדיוק על מה חשבתי. זה היה ממש לא להאמין."

קייזר גומר את ההמבורגר שלו ושותה קצת חלב. "זה לא מי יודע מה", הוא אומר, "אני הייתי יכול לעשות את זה." הוא מושך לעברו את ההמבורגר של מילר ונוגס ממנו.

"נו קדימה", ליבונין אומר. "תנסה. אני לא חושב על מה שאתה חושב שאני חושב."

"אתה כן חושב על זה."

"בסדר, עכשיו אני כן", ליבונין אומר, "אבל לא קודם."

"אני לא הייתי נותן למגדת עתידות להתקרב אלי", מילר אומר. "איך שאני רואה את זה, כמה שפחות יודעים, יותר טוב."

"עוד פניני חוכמה מהאוסף הפרטי של ו. פ. מילר", אומר ליבונין. הוא מביט אל קייזר שגומר לאכול את ההמבורגר של מילר. "נו, או מה עם זה? אני בעד אם אתה מוכן."

קייזר לועס בעודו שוקל בדעתו. הוא בולע ומלקק את שפתיו. "בטח", הוא אומר. "למה לא? אם למילר פה לא אכפת."

"אכפת מה?" מילר שואל.

ליבונין נעמד ומרכיב בחזרה את משקפי השמש שלו. "אל תדאג למילר."

מילר הוא 'קולי'. מילר שומר על ראש שקט כשכולם מסביבו מאבדים

* רשת מסעדות עממיות למכירת המבורגר וגלידה

את הראש."

קייזר ומילר קמים ממקומם ויוצאים החוצה בעקבות ליבוביץ. ליבוביץ מתכופף למטה בצלו של אשפתון ומנגב את נעליו בממחטה. זבובים שכנפיהם כחולות מבריקות מזמזמים מסביבו. "אכפת מה?" מילר חוזר ושואל.

"חשבנו שגלך לראות מה עם הנביאה הזאת," קייזר אומר לו. ליבוביץ מזדקף ושלושתם מתחילים ללכת לעברו השני של מגרש החניה. "אני בעצם די הייתי רוצה שנוזו," מילר אומר. כשהם מגיעים לגיפ הוא נעצר, אבל ליבוביץ וקייזר ממשיכים ללכת. "תשמעו רגע," מילר אומר ומדלג אחריהם להשיגם. "יש לי הרבה מה לעשות," הוא קורא כשגבם מופנה לעברו. "אני צריך לנסוע הביתה."

"אנחנו יודעים כמה שאתה שבור," ליבוביץ אומר לו. הוא ממשיך ללכת.

"זה לא ייקח הרבה זמן," קייזר אומר.

הכלב משמיע נביחה ואז, כשהוא רואה שהם באמת מתכוונים להתקרב ולהיות בטוח שיניו, הוא רץ מסביב לקראוואן. ליבוביץ נוקש בדלת. היא נפתחת בתנופה, ובפתח נצבת אשה בעלת פנים עגולות עם עיניים כהות השקועות בחוריהן ושפתיים עבות. אחת מעיניה פוזלת; נראה שהיא נעוצה במשהו סמוך לה בעוד שאת השנייה היא משפילה לעבר שלושת החיילים המתדפקים על דלתה. ידיה מכוסות בקמח. היא צוענייה, צוענייה ממש. למילר לא יצא בחייו לראות צוענייה, אבל הוא בטוח שהצדק איתו כשם שהוא בטוח שהיה יכול לזהות זאב אם היה יוצא לו לראות אחד. נוכחותה גורמת לדמו להלום בעורקיו. אם היה גר במקום הוא היה חוזר בלילה עם חבורה שלמה, ובצעקות ועם לפידים מגרש אותה מפה.

"את בתורנות?" ליבוביץ שואל.

היא נדה בראשה כשהיא מקנחת את ידיה בחצאית שלה. הן מותירות פסים לבנים על משבצות הכד הצבעוניות. "כולכם?" היא שואלת.

"בטח," קייזר אומר בקול רם מן הרגיל.

היא שוב נדה בראשה ומעבירה את עיניה הטובה מליבוביץ אל קייזר, ואז אל מילר. בעודה מתבוננת בו, היא מחייכת ופולטת שרשרת קולות בעלי צליל זר, מילים בשפה אחרת או אולי איזה כישוף, כביכול מצפה ממנו להבינם. אחת משיניה הקדמיות שחורה.

"לא," מילר אומר. "לא, גברת. אני לא בא." הוא מניד את ראשו לשלילה.

"בואו," היא אומרת ומצטדדת.

ליבוביץ וקייזר עולים במדרגות ונבלעים בתוך הקראוואן. "בוא," האשה אומרת לעברו. היא מסמנת לו בידיה הלבנות.

מילר פוסע אחורנית, עדיין ממשיך לנענע את ראשו. "תעזבי אותי," הוא מטיח כנגדה, ובטרם יש סיפק בידה לענות הוא מפנה את עורפו ומסתלק משם. הוא הולך בחזרה אל הגיפ ומתיישב במושב של הנהג כשהוא משאיר את שתי הדלתות פתוחות לרווחה למשב הרוח. מילר מרגיש שהחום סופג את הלחות מבגדיו. הוא מריח את יריעת הקנבס הרטובה והמעופשת מעל ואת חמיצות גופו שלו. מבעד החלון הקדמי, המכוסה כולו בבוץ, חוץ מווג קשתות מרופשות שהצטיירו עליו, הוא מתבונן בשלושה ילדים המשתינים ברצינות גמורה על קיר תחנת הדלק שממול.

מילר נרכן מטה כדי להתיר את שרוכי נעליו. הדם מציף את פניו בעת שהוא נאבק עם השרוכים הרטובים, וקצב נשימתו הולך ומתגבר. "לעזאזל עם השרוכים האלה," הוא אומר. "לעזאזל עם הגשם הזה." הוא מסיים להתיר את השרוכים ומזדקף בחזרה כשהוא מתנשם בכבדות. הוא נועץ מבטו בקראוואן. לעזאזל עם הצוענייה הזאת.

הוא לא יכול להאמין ששני האידיויטים האלה באמת נכנסו לשם. תוקעים בדיחות. עושים צחוק מכל העניין. זה רק מוכיח עד כמה שהם מטומטמים, מפני שכל אחד יודע שאין לזלול במגדת עתידות. אי אפשר לדעת מה היא מסוגלת להגיד, ואחרי שזה נאמר אין שום דרך למנוע את זה מלקרות באמת. ברגע שאתה שומע מה מצפה לך שמה, זה כבר לא שם יותר, זה פה. אם אתה נותן לעתיד להיכנס פנימה, אתה כבר גם יכול באותה מידה לפתוח את הדלת לאיזה רוצח.

העתיד. האם לא יודעים כבר די והותר על העתיד מבלי לחטט בפרטים? יש רק דבר אחד שאתה צריך לדעת על העתיד: הכל הולך ונעשה יותר גרוע. כשאתה תופס את זה, תפסת את הרעיון כולו. אין טעם לשים לב לכל פרט ופרט.

למילר בהחלט אין שום כוונה לחשוב בפרטי פרטים. הוא מסיר את הגרביים הלחים ומעסה את רגליו הלבנות והמקומטות. מדי פעם בפעם הוא מעיף מבט לעבר הקראוואן שבו הצוענייה חורצת משפטה על גורלם של קייזר וליבוביץ. מילר מפליט קולות המהום. הוא לא יחשוב על העתיד.

מפני שזה באמת נכון - הכל הולך ונעשה יותר גרוע. יום אחד אתה בחצר לפני הבית שלך, תוקע מקלות לתוך קן נמלים, שומע את צליל נקישות הסכום ואת הקולות של אמך ואביך במטבח; ואז, באיזשהו רגע שאתה לא יכול אפילו לזכור בדיוק, אחד מאותם הקולות נעלם ואיננו. ואתה אף פעם לא שומע אותו שוב. כשאתה הולך מהיום למחר אתה בעצם צועד ישר לתוך מלכודת.

אין טעם לחשוב על מה שאורב בהמשך הדרך. למילר יש כבר אולקוס, ושיניו מלאות חורים. גופו לא מצליח להתזקק מעמד. מה יהיה מצבו בגיל שישים? או אפילו בעוד חמש שנים? מילר היה במסעדה לפני כמה ימים וראה שם מישהו בערך בגילו בכיסא גלגלים, והאשה שהאכילה אותו מרק שוחחה באותה שעה עם אלה שישבו איתם בשולחן. ידיו המעוותות של הנער היו מונחות בחיקו כמו זוג כפפות שמישהו שטט. מכנסיו שהשתרכו מעל שוקיו חשפו רגליים חיוורות וכחושות בעובי של עצמות ולא יותר. הוא בקושי היה מסוגל להזיז את ראשו. האשה הזאת כלל לא נתנה דעתה למה שעשו ידיה כי היתה עסוקה עד בלי די בפטפטוט עם חבריה. חצי מהמרק נשפך על חולצתו של הנער. ובכל זאת עיניו היו נוצצות ומלאות קשב. מילר חשב: זה היה יכול לקרות לי.

אתה יכול להלך לך בדרכך בלי שום תקלות עד שיום אחד, לא באשמתך, משהו שניתק ממקומו ונסחף בזרם הדם עלול לפגוע במוח שלך. להתיר אותך ככה, כמוהו. ואם זה עוד לא קרה עכשיו, בבת אחת, בטוח שזה יקרה במשך הזמן. זה הסוף אליו מועדות פניך.

מילר עומד למות ביום מן הימים. הוא יודע זאת, והוא מתגאה בעובדה שהוא בפירוש מודע לכך בעוד שכל האחרים רק מעמידים פנים, מאמינים בסתר לבם שיחיו לנצח. אבל זאת לא הסיבה לכך שהוא אינו מסוגל להביא את עצמו לחשוב על העתיד. יש משהו נוסף גרוע מזה, משהו שעליו אסור לו לחשוב, והוא בהחלט לא יחשוב עליו.

הוא בהחלט לא יחשוב עליו. מילר נשען לאחור אל המושב ועוצם את עיניו, אולם התרגיל נכשל והוא לא מצליח לתפוס תנומה; מאחורי עפעפיו הוא ער לחלוטין וחסר מנוחה בשל מחשבותיו הקודרות, תר בניגוד לרצונו אחר מה שהוא חושש למצוא, עד אשר, כלל בלי שום הפתעה, הוא מוצא את זה. אמת ברורה ופשוטה. אמו גם כן עומדת למות. בדיוק כמוהו. ואי אפשר לדעת מתי. מילר לא יכול לסמוך על זה שהיא תהיה שם כשהוא יחזור הביתה ויהיה מוכן לסלוח לה, אחרי שהחליט סוף כל סוף שהיא סבלה דיה.

מילר פוקח את עיניו ומביט אל הבניינים הנשקפים במעומעם מעבר לכביש, אשר איבדו את קווי צורתם מבעד לבוץ המרוח על שמשת

אורנה לנר ויוה איטליה

החלון הקדמי. הוא חוזר ועוצם את עיניו. הוא מאזין לנשימתו וחש בכאב המוכר, כמעט פיזי, שמעוררת בו ההכרה שהוא מחוץ להישג ידה של אמו. שהוא מצא לעצמו מקום שבו היא איננה יכולה לראות אותו או לדבר אליו או לגעת בו מבלי משים כמו שכל כך אופייני לה, כשהיא עוצרת מאחורי כיסאו ומניחה את ידיה על כתפיו כדי לשאול אותו משהו או רק כדי לנוח לרגע, מחשבותיה מפליגות למקום אחר. זה היה צריך להיות העונש שלה, אבל איכשהו זה נעשה עונשו שלו. הוא מבין שזה צריך להיגמר. זה ממש הורג אותו.

זה צריך להיגמר עכשיו, וכאילו שהתכוונן לקראת היום הזה כבר זמן רב, מילר יודע בדיוק מה הוא יעשה. במקום להתייצב במשרד הצלב האדום כשהוא מגיע לבסיס, הוא יארוז את חפציו ויתפוס את האוטובוס הראשון הביתה. אף אחד לא יאשים אותו על כך. אפילו כשיגלו את הטעות לא יאשימו אותו, מפני שזה הדבר הטבעי ביותר שמצפים מבן המתאבל על מות אמו. במקום להעניש אותו הם כמעט בטוח יתנצלו שגרמו לו סתם להיבהל.

הוא ייקח את האוטובוס הראשון הביתה, ישיר או לא. האוטובוס יהיה עמוס מקסיקנים וחיילים. מילר יישב במושב שלידי החלון ויגמנם. מדי פעם לפעם יתנער מחלומותיו כדי להשקיף על הגבעות הירוקות והשדות החרושים החולפים ביעף ועל התחנות שבהן עוצר האוטובוס, המלאות בענני גז מהמפלטים ורועשות מנהמות המנועים, התחנות שבהן האנשים שבהם הוא מביט דרך החלון, יחזירו לו מבטים בוהים כאילו גם הם התעוררו משינה זה עתה. סלינאס. וואקאויל. רד בלאף. כשהוא יגיע לרדינג, מילר ייקח מונית. הוא יבקש מהנהג לעצור לכמה רגעים אצל שווארץ כדי שיוכל לקנות פרחים, ואז ימשיך בנסיעה הביתה, במורד רחוב סוטר והפנייה לרחוב סרה, עוברים את מגרש הבייסבול, את בית הספר היסודי, את הכנסייה המורמונית. ימינה לבלמונט. שמאלה לפארק. הוא נרכן קדימה ואומר הלאה, הלאה, עוד קצת, זהו זה, הבית ההוא, שם.

רעש קולות מעבר לדלת כשהוא מצלצל. דלת נפתחת לרווחה בתנופה, קולות משתקפים. מי כל האנשים האלה? גברים בחליפות, נשים עם כפפות לבנות לידיהן. מישהו מגמגם וקורא בשמו, השם זר לו עכשיו, כמעט פרח מוזכרונ. וו- וו- וויסלי. קולו של גבר. מילר עומד על מפתן הדלת, שואף לקרבו ניחוח ריחני. ואז הפרחים נלקחים מידו אל שולחן הסלון עליו מונחים יתר הזרים. הוא שוב שומע את שמו. זהו פיל דאב, נע לקראתו מקצהו השני של החדר. הוא פוסע באטיות, ידיו פשוטות קדימה כעיוור.

❖ "וויסלי, הוא אומר, תודה לאל שהגעת הביתה."

"השמש האיטלקית, ריח התפוזים -

אלה שייכים לאיטליה היפה, מולדת המוסיקה.

השונאים את המוסיקה האיטלקית

יקבלו בגיהנום את העונש המגיע להם

ואילו קללתם בחיי הנצח תהיה לא לשמוע

אלא פוגות של י.ס. באך.

צר לי על כמה מחברי שגם הם לא יינצלו מקללה זו

אם לא יחזרו בתשובה לפני מותם ויאהבו את רוסיני.

רוסיני, האמן האלוהי, שמש איטליה

מפיץ את זוהר קרני צליליו בכל תבל

סלח לבני מולדתי הענוגים

הם אינם רואים את עומקך כי אתה מכסה אותם בשושנים

אין לך די רעיונות כבדים כי אתה מרחף בקלות וכנפיך הן כנפי אלים."

(שיר של היינריך היינה, שהיה גם מבקר מוסיקה ועיתונאי)

על תהלוכת פילים מרחפים ב"אאידה", גשם בארנה, מה בין בובה מכנית ל"לה טרוויאטה" ובין מדף ספרים לכתר מזהב, על הרוחניות המופנמת של דניאל אורן ב"נבוקור", הניחוח הקטיפתי והפלסטיות של הוורדים ב"ספר מסביליה". על לוחמי חירות נוסח ורדי ופוצ'יני. בערש האופרה, איטליה, ניתן למצוא בימויים מודרניים באסתטיקה מרהיבת עין, מבחר קולות משובח מהעידית שבעידית וקהל מעריצים המוכן לכל - אפילו להאזנה בגשם. רשמים מבית האופרה בארנה של ורונה ומבית האופרה של פוצ'יני בטורה-דל-לאגו

אם אופרה היא מדיום טוטאלי המיועד למכלול החושים הרי שמקום

כמו הארנה די ורונה - האמפיתיאטרון הרומי העצום בו יש מקום ל- 22,000 צופים - הוא המקום המתאים לחוויה כה סוחפת. בזמן השמעת האופרה אף מטוס לא חג מעל הארנה ולא נשמע אף צליל כחכות, שיעול או פלאפון. קהל הצופים האיטלקי ומאות התיירים הגודשים את הארנה יושבים ועוקבים אחר הפרטיטורות לאור נרות, שכן המסורת אינה מתירה תרגום עם כתוביות. תפאורות הענק המרהיבות יוצרות קירות אקוסטיים המונעים התפזרות של הקולות בחלל העצום.

אף במלאת שמונים וחמש לפסטיבל בארנה, אין קורת גג מעל התזמורת, ולו כדי לגונן על כלי התזמורת במקרה של גשם. לעומת זאת הקנאות והאהבה לארנה משתקפות בחרדה בה נפרשות יריעות הפלסטיק המכסות את מושבי הקטיפה האדומים! כשיורד גשם - האופרה אינה מתבצעת

המקצבים הבלויט את הדקויות הליריות בשירה ובתזמורת. ב"אאידה" תובלה הסטטיות בקטעי מחול מרהיבים של הכוריאוגרפית המשובחת והרקדנית צ'יזולאן ואלריאני.

גישה ייחודית ל"נבוקו" הציג המנצח דניאל אורן שהבליט את הליריות המופנמת הפחות מוכרת של ורדי ביצירה זו. בן ברית לגישתו היה הבמאי דניס קריף, שהעמיד פיגום שעוצב כמדף ספרים כסמל להיכל התבונה הלא הוא המקדש, ומולו עמד המבנה הזהוב של מגדל בבל שנראה ככתר ענק. כאשר נכבש בית המקדש בידי האשורים קורסים הספרים. המלחמה בין ירושלים לאשור מתומצתת אפוא ללחימה בין עוצמה לתבונה. רעיון נפלא בתחכמו אלא שספק אם די היה בו כדי להבעיר אש בכל הארנה. אף מוסיקלית היה זה ביצוע נעדר עוצמה מחשמלת. למעט שירתו המצמררת של הטנור ולטר בורין בתפקיד ישמעאל, עוררה התפעמות בעיקר שירת המקלה. למותר לציין שהקהל לא ויתר למנצח ולמרות טיפות הגשם שהחלו לרדת - חזר כנהוג על שירת העבדים "עלי מחשבה" כאשר המקלה משתבחת בשירתה הכובשת בפעם השנייה ומביעה ברגש את ההזדהות של לוחם החירות ורדי עם מצוקתו של העם היהודי בגלות בבל.

מהממת היתה בובת הענק שהציב הבמאי גרהם ויק באופרה "לה טרוויאטה". עיני התכלת ה"תמימות" לכאורה שלה לגלגו בסרקום על ה"תום" של ויולטה. שפע הרעיונות המבריקים של הבמאי המתונן - דוגמת שער קלפים דמוי מניפה בו עברו הקרואים לחינגה בביתה של הגבירה ויולטה, העובדה שהמוזמנים לנשף נכנסו לארנה בזה אחר זה כקהל ניצבים בבגדי ערב וכמקלה - היה משעשע. המנצח הבולגרי על התזמורת הסימפונית של סופיה ושל זגרב יולין קובצ'ב הצליח להפיק לכידות מהתזמורת. אינווה מוזה זמרת הסופרן האלבנית היתה במיטבה כשחקנית וכזמרת בעלת קול אדיר, אך אפילו בסצנת המכתב, נעדרה רכות משירתה. מופלאה היתה שירתו של הבס עתיר הגוונים אמברוזיו מאסטרי בתפקיד האב ג'רמונט ושירת הטנור של רוברטו ארוניקה שגילם את אלפרדו. היה זה ביצוע מלהיב ומרתק בעושר הרעיונות הגאוני שלו.

מבריק ומשעשע מכולם היה ביצועה של תזמורת בית האופרה ל"הספר



"אאידה" בארנה

והקהל יוצא ובה לעתים פעמים רבות. ב"נבוקו" ארכה ההתלבטות אם לקיים את המופע ברוז'ף גשם אם לאו מהשעה תשע עד רבע לחצות. גם בארנה הבימויים הקלאסיים עדכניים ומתוחכמים. אך בניגוד למודרניות העמוסה באידיאולוגיות של בתי אופרה מובילים במרכז אירופה - התחכום מעורן ואנין יותר שכן המטרה אינה להתריס ולחנך אלא לסחוף ולרתק. אפילו ב"אאידה", האופרה שהלחין ורדי לפי הזמנתו של חדיב מצרים כדי לפתוח בה את בית האופרה בקהיר שנבנה לכבוד הנוכת תעלת סואץ - גם ביצירה זו הכתובה בסגנון הגרנד אופרה התיאטרלי ויש בה מעין תצוגת ענק מפוארת של עשרות ניצבים משולבת בקטעי מחול - הקפיד בית האופרה על בימוי שגרס הומור אנין לצד קרני לייזר שציירו ברקיע את סמל בית המקדש המצרי. וכך, הוגבהו דמויותיהם של המלכים על כנים עד כי נראו כבובות שה ענקיות. תחת פילים, סוסים וחיות, שלרוב מועלות על הבמה לתוספת ריגוש, הופיעו הפעם על יריעות בד ענקיות שנתלו על מוטות ברקיע איורי פילים ססגוניים, ועיקר העיקרים, עשרות הניצבים שהתפזרו על כל המדרגות בחלל הארנה - מקהלת חיילי ומשרתי הארמון - שרה תחת שרביטו של המנצח דניאל אורן בלכידות מרשימה. זאת למרות

שהיה עליו לנצח בדיעבד על שלושת אנפי הארנה המרוחקים זה מזה. היה זה ביצוע מופתי ולא רק בשל שירתה הלירית של מיכאלה קארוסי בתפקיד אאידה המוכנה לרדת לבור דומה עם אהובה רדמס ולהיקבר בחיים, אלא בגין שירתם של זמרי המשנה שהיו קולות אדירים: החל בשליח הטנור אנג'לו קסרטאנו וכלה בכוהן הגדול רמפיס, בגילומו של הבס מרקו ספוטי. לטנור מרקו ברטי בתפקיד רדמס היו אמנם בעיות אינטונציה, אך הוא הצליח למסוך לתפקידו את הדרמה



"הספר מסיביליה"

מסיביליה" מאת רוסיני, בניצוחו של קלאודיו שמעונה - מייסד אנסמבל סולני ונציה המתמחה בביצועי מוסיקת בארוק ובבימויו של הוגו דה אנה. על כל בימת הארנה נפרשו ורדים קטיפתיים - גינת אהבהים בה שיחקו הגיבורים "מחבואים"; הסופרן אניקה מאסיס הצטיין בקול עתיר גוונים, פרנציסקה פרנסי בתפקיד ברטה שרה בביטחון ובקול עגול

הראויה. רק הבס דוצ'יו דל מונטה בתפקיד המלך היה בעייתי קמעא בתזמון וקולו לא היה די גדול לתפקידו. הסטטיות המאפיינת את "אאידה" מתגברת תדיר באמפיתאטרון כה עצום, בו על הזמרים להתמקד בשירה "נוכח" הקהל לעתים קרובות על חשבון הדקויות; אך לא תחת שרביטו של דניאל אורן, שלצד שליטה ציילאית במורכבות



"מאדאם בטרפליי"

טוסקה, כשעל הבימה מולכת הזמרת המופלאה אנטוניה ציטרונה, תלמידתם של זמרים כרנטה טבאלדי וריינה קאבאיוואנדקה. דא עקא, שלמרות הבימוי המופלא והשירה הנוקבת חדרי בטן, לא היה הפעם לטוסקה עזר כנגדה ודווקא שירתו של ג'ורג'יו סוריאן בתפקיד סקרפיה היתה עצורה מדי. אף לומר סטפנו סקו בתפקיד הצייר קווארדוסי לא היתה די עוצמה דרמטית. המנצח ולריו גאלי השכיל להביא את התזמורת והמקהלה לכלל לכידות, ואולם עיקר עוצמתה של האופרה מתבטא דווקא בתמצותה המלודי, בכך שאת הניגודים החריפים בין אכזריותו של העריץ סקרפיה לבין טוהר יופיה של טוסקה מעמיד המלחין כבר בפתיח; הוא מעמיד ניגוד בין שלושת האקורדים היורדים הפותחים את היצירה ומחשמלים דווקא בקדרותם המאיימת ובמודרניות הקצבית שלהם, לבין הלייטמוטיבים הכרומטיים הנאיביים לכאורה, העונים להם וחוזרים לאורך כל היצירה בווריאציה זו או אחרת. המנצח לא הצליח להבליט את העוצמה המצמררת הטמונה בפתיחה של פוצ'יני - מלחין

נועז במודרניות של צבעי הקלסטרים שלו. האופרה עליה ניצח מנהל הפסטיבל אלברטו ורובו וכתה לעיצוב במה מרהיב ביופיו של האמן האמריקאי ג'ל. "הסנונית", קומדיה פחות מוכרת של פוצ'יני, נסבה על פילגשו של בנקאי עשיר בתקופת הקיסרות הצרפתית השנייה, שנוטשת אותו לטובת אהוב לבה אך שבה אל הבנקאי כאשר אמו של האהוב מתערבת. הזמרים היו במיטבם, אך לא בקטעי הרצייטיביים. לסופרן הבולגרייה סבטלה וסיליבה בתפקיד מגדה היה בן ברית מרשים ביפי קולו - הטנור פביו סארטורי. למרות שחלק מהצלילים נבלעו ברוח, היתה "הסנונית" פנינה נדירה ביופיה המרהיב ובחן תחכומה.

היתה זו טעימה מרתקת של איטליה ערש תרבות האופרה בה קיימת מסורת יראת קודש ואהבה לאופרה, המשותפת לבן הכפר המגיע לארנה עם פיצה ולשועים והפריצים המהדסים על עקבים דקיקים: הכל באים להתענג, להריע, ובעיקר להשתתף ביפי השירה והתפאורה. ❖



נורמה פנטיני - "לה בוהם"

ויפה, אך הבס המרשים ג'ורג'יו סוריאן לא הלם את תפקיד דון בויליו. על כל הזמרים התעלה הבס ברובו דה סימונה בתפקיד דון ברטולו אותו גילם בחיות ובהומור. אם האופרה המוצארטית "נישואי פיגארו" היא סריה ובופה בעת ובעונה אחת - הפך רוסיני את "פיגארו" למהתלה מלאת שנינה.

*

בעיירה קטנה על שפת אגם, הסמוכה לעיר הולדתו של פוצ'יני לוקה, מתקיים זה 53 שנים פסטיבל המעלה מדי קיץ אופרות מפרי עטו, בביצועם של מוזמנים מיטב המנצחים והמבצעים בעולם. זמרים כלוצ'יאנו פברוטי, פלסידו דומינגו, טיטו גובי, חוזה קאראס, רנטה סקוטי, אווה מרטן ועוד. פוצ'יני נהג לכנות את המקום "חלקת גן העדן האלוהי שלי". לאמפיתיאטרון הבנוי סמוך לאגם בעיירה הקטנה, נוהרים מדי פסטיבל מאות תיירים מחו"ל ואיטלקים המכורים לפוצ'יני.

השנה העלה הפסטיבל ה-53 של פוצ'יני ביצוע מצמרר של "מאדאם בטרפליי"; את הבמה והתלבושות המרהיבות עיצב והגו נספולו, לבימוי המרומז העדין סטפנו ויזולי. וכך, תחת שבתום האופרה יתקיים עימות ישיר בין אשתו האמריקאית הטרייה של פינקרטון לטרפליי התמימה, ששמה מבטחה בקצין האמריקאי - נראית במערכה האחרונה רק צללית דמותו של בנה האהוב רכוב על סוס עץ מאחורי מסך, ואילו בטרפליי שולחת יד בנפשה שכן עליה למסור את בנה יחידה לאביו. מצמררת היתה שירתו של הכוהן הגדול, הבס מנריקו סיגנורני, שנידה את בטרפליי על בגידתה בעמה. בשום אופרה אחרת לא הפליג פוצ'יני בניסוייו ההרמוניים המשולבים בעולם הסולם הפנטטוני המזרחי. עם האפקטים הכליים והקצביים הבלתי שגרתיים יוצר המלחין עולם קוהרנטי באמתותו ועם זאת מותיר מקום רב לילריות הענוגה של בטרפליי. על האופרה ניצח מנהל בית האופרה של קונטיקט המנצח לורנס גילגור. דווקא התמצות של הבימוי המודרני המעודן, תרם להבלטת יפי השירה של הסופרן טיציאנה דוקאטי בתפקיד הגיישה צ'ו צ'ו סאן. בן ברית לדרמה המצמררת היה הבס מנריקו סיגנורני בתפקיד הכוהן המנדה את בטרפליי מעמה והבריטון לוקה סלסי שהיטיב לשיר ולשחק בתפקיד הקונסול שרפלוס.

דרמטי ונוגע ללב היה ביצוע "לה בוהם", וזאת בעיקר בשל שירתה המופלאה של מימי, הסופרן הנודעת נורמה פנטיני, שהופיעה על כל בימות האופרה המובילות וכעזר כנגדה, בתפקיד רודולפו, הוצב הטנור הצעיר והמרשים מסיליאמו פיזפיאה. העובדה שהזמרים שרו בשפת האם שלהם תרמה ליכולתם לעצב את הפראזות המוסיקליות בנוסח ה"נריזמו" הריאליסטי. האש האמיתית בה מנסים הצעירים להתחמם בעליית הגג, עיצוב הבמה הפשוט והחלומי של ז'אן מישל פולון והבימוי של מאוריציו סקפרו - תרמו לאווירה שבין מציאות עגומה לחלומות נעורים.

בעיצוב הבמה המופלא של האמן איגור מיטוראי שולטים הצבעים אדום, שחור אפור וכחול. הכנסייה מיוצגת על ידי עשרות דיוקנאות קדושים, נרות ופסל מלאך השולט על הבימה, דווקא במערכה בה נרצח הרוזן סקרפיה בידי

הכל זורם, הכל בוער

בערו. כעבור חודש מצב רוהי כבר התחלף לגמרי, אש ההתאהבות רוסנה ודעכה, וכשחזרתי לתערוכה בפעם השלישית ראיתי שהאש בציורים עודנה שם למרות שהתעמעמה קצת והתרחקה. אפשר היה לראות אותה ולא להבחין בה. התנועה הגופנית שנרשמה בציורים והתזוית שחדרה את הנוף נראו לי שוב בעיקרן גאות של התלקחות.

התנועתיות הגלויה והביטוי הצבעוני החופשי, שאפשרו לנתה להמיר לעתים קרובות גוונים של ירוק בגוונים של אדום, להצית אש בכל אתר ואתר, והתנועתיות המודגשת - הם ממאפייניו של האקספרסיוניזם. אם ניקח לדוגמה את סוטין, שציוריו הם משיאיו המופלאים של האקספרסיוניזם - ונתה למדה ממנו, להערכתני, את העיקר - נראה שציוריו מאופיינים בצבעוניות שהשתחררה מייצוגיות ריאליסטיות מימטיות קונקרטיות והיא חותרת לייצוג אחר. לייצוג מורכב שמזוג בין נפשו של הצייר החווה לצבע המציאותי. אצל סוטין יש לצבע לא פעם חיים עצמאיים ומסתוריים. במקביל, ציוריו מאופיינים בתנועתיות עזה. תנועתיות זאת נוצרה גם על

ידי הרושם של תנועות המכחולים וגם על ידי הארגון המגמתי של הדימויים על פני הכד. הנופים בציוריו של סוטין נראים כאילו זועזעו על ידי תהום שגאתה והעירה באדמה גל גבוה או על ידי רוח סערה פראית.

והנה אצל נתה ישנם גם התנועה החופשית וגם השימוש הפרוע למדי בצבע, אבל אצלה התנועה בציורים איננה סערה או רעידת אדמה כמו אצל סוטין, אלא מין התאבכות של להבה כלפי מעלה כמו אצל ואן גוך. זכורים לנו ציורי הברושים והשמים של ואן גוך הנראים כבוערים - כלהבות וכמערבולות אש. אבל בעוד

שאצל ואן גוך השימוש בצבע הוא מרוסן יחסית, נתה משתמשת בצבע בחופש שהשיגו סוטין וממשיכיו. היא יכולה כבר להפוך את עולם הנראה ולהמיר ירוק באדום.

לכאורה חשיבותו של האקספרסיוניזם היא בכך שהפך את הציור לא רק למקום של המציאות הנראית אלא גם למקומו של הצייר כישות פסיכופיסית. היא אפשרה לסובייקטיביות של הצייר, כולל נוכחותו הגופנית והתרחשויות גופניות מקריות, להתבטא בציוריו. הנושא של האקספרסיוניזם איננו נוף כלשהו בלבד אלא האופן בו הנוף הזה נתפס בתוך סובייקט פסיכופיסי מסוים. אבל בחינה מעמיקה של ההנחה הזאת מפריכה אותה לפחות חלקית. ציורי הנוף של סוטין אינם בהכרח רק ייצוגים של נפשו היהודית הסוערת והמיוסרת כפי שהיא משתקפת בנוף. ציוריו הם גם ייצוגים של רוח הזמן האפוקליפטית שהוא חש במשביה בהריפות. רעש האדמה והסערה שבציוריו כמו מנבאים את מלחמת העולם השנייה ואת שואת היהודים, וחלקם אף ציורו אחרי שהמלחמה פרצה. במקביל גם האש הבערת והמתערבלת אצל ואן גוך צריך לראותה לא רק כייצוג של סערות נפש ותשוקה עזה בנפש של אדם גבולי, אלא כייצוג של המטאפיסי, של התנועה המתמדת והבערה המתמדת המצויות מאחורי ובתוך התופעות הנגלות לעין. כאן צריך לציין שמעמדו של המבט הסובייקטיבי באקספרסיוניזם הוא ראשיתו



נתה קפלן

"קודם כל הצבעים" - תערוכה, נתה דושניצקי קפלן, מוזיאון תל אביב לאמנות 2007; אוצרת: גילה בלס

תערוכתה של נתה קפלן

במוזיאון תל אביב הפתיעה אותי מאוד, מפני שלצערי לא נתקלתי בציוריה בעבר. רבים מהציורים שהוצגו בתערוכה הלהיבו אותי ובמיוחד אהבתי את ציורי הנוף. ההתלהבות המיידית שלי מציורי הנוף של נתה נבעה, להערכתני, לא רק מאיכותם אלא גם מזיקתם ליצירתם של שני ציירים שאני אוהב במיוחד, ואן גוך ובעיקר סוטין. אייחד אפוא את דברי

לציורי הנוף שלה ואתיחס להשפעות אשר מהן זיקקה את ציוריה האישיים והמקוריים. אשתדל גם לגעת, בהכללה, בזרם האקספרסיוניסטי, שהרבה מציוריה שייכים אליו, כדי להוסיף ולהסביר את האיכות ואת האופי של יצירתה.

רגע המפגש הראשוני שלי עם יצירתה של נתה היה בבוקר קיצי אחד ביולי, באולם שבו הוצגו התמונות. באותו בוקר הייתי נתון מחדש בהתאהבות שנדמה היה לי שכבר דעכה, ואני מציין זאת, כי חשדתי בעצמי שמצבי הנפשי השפיע על האופן שבו ראיתי את הציורים. תגובתי המיידית לציורי הנוף שלה היתה - שכולם נראים בוערים. ככולם פרצה איזו דלקה. אפילו בציורי חללי פנים הבית שהיו תלויים על קירות האולם, נראתה אש חודרת דרך החלונות או בעדם. חשתי את כל הציורים כהתרחשויות חזקות למדי בגופי, וחשדתי שגם חוויה זאת נובעת מההשתוקקות שהייתי נתון לה. ההשתוקקות כידוע היא תמיד גם התרחשות גופנית מאוד.

ביקשתי לשוב ולהתבונן בציורים כעבור כמה ימים. בינתיים קראתי במאמר של גילה בלס, שליווה את התערוכה, על נטייתה האובססיבית של נתה לצבע האדום ועל זיקתה לאקשן-פיינטינג, שהקנה לתנועות הגוף חשיבות עקרונית. כך הבנתי שרשמי היו די אובייקטיביים ורק הועצמו במקצת בשל מצבי הנפשי. כעבור יומיים הרבה מהציורים עדיין

למה התכוון המשורר

כמה מילים על תרגום שירו היפה של ויליאם באטלר ייטס 'הביאה השנייה' בגליון ינואר-פברואר: אני איני שולט באנגלית כדי ליהנות משירה הכתובה בשפה זו, אבל תרגומו של יוסף שימרון עשה את זה בשבילי. ועל כך תודתי.

יש לי רק הערה באשר לרשימתו המצורפת, המעשירה בהחלט, "מה יהיה". שימרון כותב: "מעניין במיוחד שייטס ממקם את תחילתו של השלב הבא של הציוויליזציה בחולות המדבר, כאילו חזה את עליית האיטלאם". אני מצטט מהתרגום: "...אי שם בחולות המדבר / דמות בגוף אריה וראש אדם".

חולות מדבר אלה הם לא חצי האי ערב, ולא אפגניסטאן, לא מחילות בורה-בורה ולא בונקרי האיראני-חיובאללה באשר הם. מדובר, לעניות דעתי, בספינקס במצרים, זה שליד הפירמידות, שמעטים הסמלים הרחוקים מהאיטלאם (הישן או העכשווי) כמותו - בצורתו, בשתיקתו (ובתפוצתו). ממקום זה במצרים (כך במסורות תרבות המערב) יצאו בני ישראל מעבדות לחירות, במקום זה נולדה, כך אני מבין, 'הביאה הראשונה' - משה והתורה שהביא עמו - הברית הישנה ('האמא' של הברית החדשה). אין לי ספק שייטס ידע זאת.

והערה אישית: גם בימינו, כך נדמה לי, שעליית האיטלאם אינה רצויה באותה הסביבה - אם כי היא חולות ומדבר (גם).

❖
עודד ישראלי

ייטס והספיריטואליות

אני מבקש לחלוק על דעתו של יוסף שימרון בכותבו ש"ייטס לא היה אדם דתי". אם ניקח בחשבון שמגיל תשע-עשרה ערך ייטס מחקרים מקיפים במיסטיקה העולמית ואף השתתף בארגונים תיאוסופיים שונים ואף ייסד כמה, ניתן להסיק שהיה מהרוחניים שבמשוררי העידן המודרני במערב. אף שנטייתו הרוחניות לא תאמו במאת האחוזים את הכנסייה הרשמית, מננה ייטס בין המאמינים: הוא האמין שיש עולמות רוחניים שאינם נראים בחושים הפיזיים, ושלאדם מקורות ממקורות שונים, שבאמצעותם יוכל לכוון את שכלו ולהגיע למגע אינטימי עם עולמות אלה, לעבור אליהם ולחזור מהם, גם בחיים הגשמיים האלה וגם לאחר המוות.

ייטס נולד למשפחה אירית פרוטסטנטית, וסבו מצד אביו היה כומר בכנסייה האנגליקנית. למרות הקשר הדתי, לא עודד אביו של המשורר - עורך דין שנעשה צייר פרה-רפאליטי - הבעה דתית או רוחנית. ובכל זאת, בגיל תשע-עשרה, כשהחל ייטס בלימודיו בבית הספר לאמנות בדאבלין, התיידד שם עם הצייר ג'ורג' ראסל, שהיה מיסטיקן נלהב; בעידודו חקר ייטס הצעיר בתאבון אדיר את המיסטיקה על כל גווניה: גלגול נשמות, העלאה באוב, מדיומים, קריאה בכף היד, וגם העמיק בלימודיו בתחום, לרבות קבלה והינדואיזם. ייטס היה ממיסדי האגודה ההרמטית בדאבלין והצטרף לאגודה התיאוסופית שייסדה מדאם הלנה בלבצקי.

ייטס השתתף בתנועות מיסטיות עד סוף ימיו, והמיסטיקה השפיעה עמוקות על יצירותיו בשירה, בתיאטרון וגם בפרוזה העיונית. המיסטיקה היתה טבעה בעמקי נשמתו היוצרת ולא היתה מוגבלת לתחום האינטלקט גרידא. ניתן לומר שהמיסטיקה היתה האני מאמין שלו.

בשיר שלפנינו אין אנו רשאים לזנוח או לבטל במחי יד את הטענה שייטס לאמיתו של דבר האמין במחזוריות ההיסטוריה: שקורות העולם הודפסו בחישוקו של גלגל רוחני, הסובב סחור סחור לפי קצב משלו, ושהוא מונע בידי כוחות שמעבר לשליטה האנושית. זאת טענה מיסטית הנמצאת במסורות שונות כגון בהינדואיזם (ואפילו ביהדות קיימת נטייה כזאת, אם נעיין ב"ספר התמונה", למשל). בעבור ייטס היתה טענה זאת תורה שבעל פה ולא רק מבנה ספרותי.

❖
רוברט וייטהיל-בשן

תיקון טעות
בגליון האחרון בשירה של לאה זהבי 'אחרי' נשמטה המילה האחרונה - לְבָקוּ עַ
סוף השיר צריך להיות:
לְכָל הַזְמַן הַחַיִּינִי
לְבָקוּ עַ

של הפלורליזם הפוסטמודרניסטי שרואה את העולם כעשוי מנקודות ראות אינספור. הוגי העולם הקלאסי וההוגים המודרניסטים האמינו באמת אחת שניתן לגלותה, מעין אמת אלוהית. אך האקספרסיוניזם כבר מלמד אותנו שהאמת תלויה באופיו הייחודי של מבט פרטי.

מואן גוך אפשר להמשיך אל ציוריה של נתה ולומר שהאש הבווערת בהם אינה רק אש הנובעת מהחיוניות ומהתשוקה שאפיינו את אישיותה, אלא אש של חיות קוסמית, של האנרגיה הטהורה שממנה עשויה הממשות. כולכם מכירים את המשפט של הרקליטוס, הפילוסוף היווני בן אפסוס, שהכל נמצא בתנועה מתמדת - הכל זורם. הרקליטוס זה גם סבר שהעולם עשוי מאש בדרגות שונות של דחיסות; אני מצטט כאן את אחד האפוריזמים האוראקולריים שהרקליטוס השאיר אחריו (בתרגומו של שמואל שקולניקוב) לאש כל הדברים תמורה ואש - לכל הדברים כמו לזהב - סחורות ולסחורות - זהב (עמ' 115)

ייתכן שחלקנו כבר הבחנו בכך שהרקליטוס אינו רחוק בהשקפתו מזו של הפיסיקאים בני זמננו הרואים את עולם התופעות כעשוי מצבירים בדרגות דחיסה שונות של אנרגיה אדירה אחת הנמצאים בתנועה מתמדת. מכל מקום, האקספרסיוניסט מגיע לאובייקטיביות גדולה יותר באמצעות סובייקטיביות גדולה יותר, ממש כשם שאני ראיתי את תנועת הבערה המתמדת בציוריה של נתה בבהירות מיוחדת במינה הודות להתאהבות שבה הייתי נתון במפגשי הראשון איתם. אצל נתה הכל זורם והכל בוער - נתה היא הרקליטית.

בתוך ציוריו של סוטין כבר גלום הציור מופשט. חלק מהנופים שלו כבר מתערבל על גבולותיו של המופשט. דה קונינג, גם הוא מהציירים האהובים על נתה, שהושפע גם הוא מסוטין, כבר לקח את הציור אל המופשט האקספרסיוניסטי והלירי כאחד. ביצירתה של נתה אפשר לראות את המעבר אל המופשט בחלק מהציורים המוצגים בתערוכה, אבל נראה כי איזה יסוד ארצי וריאליסטי שהיה באישיותה עשה את הציור הקונקרטי, יחסית, למקומה הטבעי ביותר. נראה מציוריה שהיתה בה הרבה אהבה לנוף והרבה תשוקה לחיים כפשוטם ומאהבה זאת היא שאבה כוחות יצירתיים עזים ואמיצים. בעיני היא היתה לא רק ציירת טובה אלא גם אשה חכמה שידעה מה טוב ומה טוב מאוד ומה עיקר ומה טפל. בערה בה אש תמיד של יצר ויצירה.

❖
מתוך דברים שנישאו בפתיחת התערוכה.

תיאטרון

כרמית מירון

טרגדיה של אהבה

"אותלו" מאת ויליאם שקספיר בתיאטרון החאן, ירושלים; נוסח עברי: נסים אלוני; בימוי: מיכאל גורביץ'; תפאורה: סבטלנה ברגר; תלבושות: דליה פז; מוסיקה: יובל שפריר

"על איש סיפרו שלא השכיל אהוב, אך רב מדי אהב" (אותלו)*

מקובל לחשוב, בין אהבי וחוקרי יצירות שקספיר, כי "אותלו" הינה טרגדיה של קנאה יצרית וחולנית. שיצירי האפלים של "הכושי מוונציה" משתוללים כאשר נדמה לו שכבודו וגאוותו חוללו בידי תחבולותיו השטניות של יאגו שלישו - ולא היא.

גם בטרגדיה זו, כמו ברוב יצירותיו של שקספיר, משמשת העלילה כאמצעי לחשיפת המניעים העמוקים ביותר בנפש האדם ובגורמי פעולותיו. גם אם עלול להיווצר רושם כאילו שום רעיון נעלה אינו מזין את הר הגעש הענק הזה, אותלו, שחוסר ייחוסו עומד בסתירה למעמדם של בני ונציה האצילים, העומק האינטלקטואלי נוצר מעצם העמדת הניגודים החברתיים, זה כנגד זה. אהבתם של אותלו ודסדמונה איננה רק התלהבות של רגע או משיכת יצרים, כי אם אהבה עמוקה ומורכבת המבוססת על הערכת גומלין.

אותלו, אשר נאלץ לעמוד בפני משפט מועצת אצילי ונציה, על שכביכול כבש את לבה של דסדמונה בכוחם של כשפים, מעיד: "היא אהבה אותי על מכאובי - אני, על רחמיה אהבתיה".

ואכן, אם יושם הדגש רק בצד החושני שביחסי אותלו ודסדמונה, כי אז תצטמצם יריעת המחזה לכדי עלילה פשטנית של יצרים. ואם לתמצת את אהבת אותלו לטרגדיה של קנאה, הרי שיאגו הוא המקנא ולא הכושי מוונציה. אותלו הוא האוהב. דסדמונה היא בשבילו הקוטב האחד של כל מה שמעלם לא היה לו: הבית והיופי, ההשכלה והתרבות, הייחוס המעמדי והאהבה. ועל כן, עזה כמוות אהבתו, כי כל חייו תלויים בה. היא משמשת לו כראש גשר אל החברה האנושית (קרי ונציה), שמוכנה לנצל את כישוריו הצבאיים, אך לא לקבלו אל שורותיה. בבוחרו ככושי, העלה שקספיר לקיצוניות דרמטית את הניגודים החברתיים בעולמם של דסדמונה ובני ביתה והבליט על ידי כך את תלותו בה. אותלו אומר עוד בתחילת המחזה על דסדמונה: "יצור פלאיים, יכני אובדן, אני אוהב אותך! ואם לא אוהבך, עולם חוזר לתוהו".



על כן, מובנת הידרדרותו המהירה של אותלו למלכודת השטנית שטמן לו יאגו. וכאן אנו מגיעים למניעיו הבלתי סבירים, לכאורה, של השליש הרצחני. אולם אם אין אנו רואים ב"אותלו" רק התנגשות של יצרים אפלים אלא גם צומת של ניגודים חברתיים חריפים, נבין על נקלה את קנאתו הגדולה על יאגו במצביאו לשעבר, החשוד בעיניו בכגידה עם אשתו אמיליה. נוסף על כל אלה, התחתן "הכושי" עם דסדמונה היפה, שגם יאגו נתן בה את עיניו.

כל העלאת מחזה שקספירי על בימות ארצנו היא חג לשחקנים ולצופים. ניכר בבמאי מיכאל גורביץ' שהוא מכיר את המחזה היטב, אוהב אותו ויודע לאן להוביל את שחקניו. וכך זכו תיאטרון החאן הירושלמי והקהל הישראלי לביצוע מעולה של "אותלו", בגילומו של השחקן הוותיק והמוכשר אריה צ'רנר, שאפשר לשער שזה תפקיד שאליו נשא עיניו כל השנים.

אולם, אין צדיק בארץ שלא יחטא. בהפיכת שם הגיבור "הכושי מוונציה" ל"הערבי הזה", צמצם הבמאי את האוניברסליות שכדמות הגיבור הראשי, וקשה להניח שגורביץ' לא היה מודע למורכבות המושג "הערבי הזה" באוזני הקהל הישראלי.

יש להצטער על שינוי השם אך נשוב אל השחקנים. אותלו, בעיצובו של אריה צ'רנר הסוער והדרמטי, מצדיק את התיאור השקספירי שלו: "כושי אציל רוח, שהסנט כליל המעלות ראהו, זה האיתן - לא יצר לב לפלוט בו ובצוק יושרו לא ישרטו שרשית תלאות הזמן".

שמרית לוסטיג הצעירה בתפקיד דסדמונה היתה נאה, אמינה ומרגשת. יוסי עיני בתפקיד יאגו, השליש השטני, הפגין משחק אמין של תכנן חסר מעצורים. השחקנים האחרים מילאו אף הם כראוי את תפקידיהם: יהויכין פרידלנדר, דאנה איבגי בתפקיד אמיליה אשתו של יאגו, אודי רוטשילד, ניר רון ואחרים.

אני ראיתי את "אותלו" בתל אביב, אולם הצגת מופת זו של החאן מצדיקה בהחלט עלייה לירושלים.

* כל הציטוטים מ"אותלו" מתוך תרגומו של נתן אלטרמן

דן אלבו, פיצוי יהורם בן-
מאיר, מרדכי גלדמן, יובל
גלעד, יוסי גמזו, רוד
ג'למה, משה דור, אמירה
הס, טוביאס וולף, אורי
ויטנר, יצהר ורדי, אברהם
זיגמן, אילה יפתח-ולבה,
ידידיה יצחקי, אמיר כהן,
עמוס לויתן, אורנה לנגר,
כרמית מירון, רוני סומק,
דליה סופר שייבר, אורי פז,
יובל פז, עודד פלד, אלישע
פורת, ענת קוריאל, גד
קינר, רוברט קרילי, יעקב
שביט, עמוס שיינבלט, מתי
שמואלוף