הירחון לספרות

עתון 77

גליון 337-338 ● אדר־ניסן תשס"ט ● מרץ־אפריל 2009 ● 35 ש"ח

חברה ● ביקורת ● תיאטרון ● אמנות

ורמר / ויסלבה שימבורסקה

כָּל עוֹד הָאִשָּׁה הַזֹּאת מֵהָרִיקְסְמוּזֵיאוּם
מוֹזֶגֶת יוֹם אַחַר יוֹם
חָלָב מִכַּד לְקֶעָרָה
בִּדְמָמָה וּבְרִכּוּז מְצֻיָּרִים
הָעוֹלָם לֹא רָאוּי
לְקֵץ הָעוֹלָם.

מפולנית: רפי וייכרט

שיחות על שירה

שליטיירה

להכיר, להרגיש, לחשוב

31.03.09 | דת המשוררים - נגיעת השירה ברליגיחי |
מרצה מוטי גלדמן

05.05.09 | שומרי השפה: המאבק על העברית בארץ ישראל |
אמיר אור משוחח עם זהר שביט

19.05.09 | שירה און דה רוק - על מוסיקת רוק ושירה |
ניסים קלדרון משוחח עם אלונה דניאל

02.06.09 | הבטחתי להתאבד |
רפי וייכרט מרצה על שירי ההתאבדות של
סילביה פלאת, אן סקסטון, ג'ון ברימן ועוד

מרץ-יוני 2009
ימי שלישי בשעה 20:00
פעם בשבועיים

בית הליקון
רח' נחלת בנימין 73
(פינת לילנבלום)
טל: 03-5600122
helicon@helicon.org.il

הליקון

בתמיכת המרכז לספרות
מנהל התרבות
משרד התרבות והספורט

ספרים חדשים בהוצאת ספרא

המיית ים

שירת האהבה האירופית והספרות העברית

מאת פרופ' זיוה שמיר

הספר מתאר את התפשטותם האטית, בדרכי עקיפין נעלמות, של הדים מיצירות ויליאם שקספיר ושארל בודלר, בין טוריה של השירה העברית החדשה. בספר מבחר מאמרים ותרגומי שירה, פרי עטה של מחברת, שהיא מבכירי חוקריה של השירה העברית החדשה, פרופסור באוניברסיטת תל-אביב, לשעבר ראש מכון כץ לחקר הספרות העברית וראש בית-הספר למדעי היהדות ע"ש חיים רוזנברג באוניברסיטת תל-אביב. בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד.

בגנות האשליה

הז'אנר התיעודי בדרמה העברית

מאת ד"ר חיים נגיד

תיאור ראשון מסוגו של הז'אנר התיעודי בתיאטרון הישראלי מראשיתו לפני שמונים שנה ועד לסוף המאה הקודמת. גישה מהפכנית אל מושג התיעוד בתיאטרון ותיאור מפורט של התקבלות ההצגות על ידי הקהל והביקורת. דיונים במבני העומק והשטח של מחזות תיעודיים ותיאור נרחב של מפעלה של נולה צ'ילטון. יצא בשיתוף אסף מחקרים של אוניברסיטת תל-אביב ובתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות. ספרו העשירי של חיים נגיד.

מסע אל פנים החדר

דרמה פולנית בת זמננו, מבחר מחזות

בעריכת ד"ר ורדה פיש

בעשור האחרון התחולל בתיאטרון הפולני שינוי חד ומשמעותי, שבמהלכו הגיעו אל הבמות המרכזיות מחזאים חדשים. לראשונה בעברית: דרמה פולנית עכשווית ומרתקת מאת הבולטים במחזאי פולין הצעירים: מגדה פרטאץ', מיכל ואלצ'אק, מרק קוחן, אנדז'י סטשיוק, תדיאוש סלובודז'אנק. תרגמו לעברית: ענת זיידמן, צביקה שטרנפלד, שמעון בוזגלו, ירון בקר, רפי וייכרט. יצא לאור במסגרת שנת פולין בישראל, בתמיכת המכון הפולני, מכון אדם מיצקביץ' ומכון הספר בקרקוב.

דרמת אמצע החיים

מסע שלו, משא שלה

מאת ד"ר אירית קדם

ספר שהוא שילוב של פסיכולוגיה ודרמה. ד"ר קדם עוסקת במשברים שעוברים גברים ונשים באמצע חייהם, ובייצוגם במחזאות המערבית לדורותיה, מן הדרמה הקלאסית ועד לפוסט-מודרנית. "בחירת הנושא והטיפול בו טבועים בחותם של חדשנות ומקוריות" – פרופ' הרי גולומב. בשיתוף עם הוצאת אסף מחקרים, אוניברסיטת תל-אביב.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רח' מאנה 13 ת"א ת.ד. 23033
טל 03-6950019 פקס. 03-6950012 igudil@netvision.net.il

עתון 77

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

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - *עתון 77*,
ת"ד 51208 ת"א 67137

אבקש מנוי לשנת 2009

שם ושם משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

מצורפת המחאה על־סך **280** ש"ח עבור 10 גליונות כולל משלוח

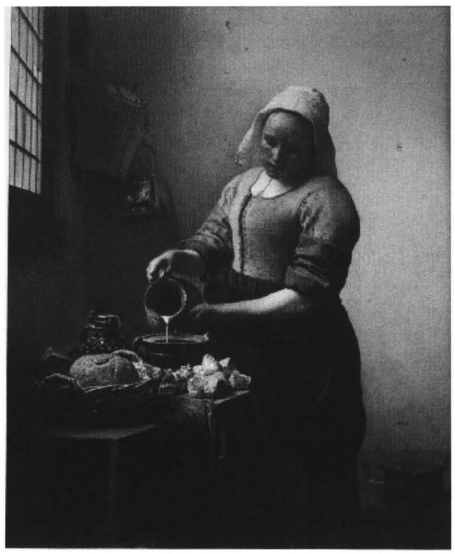
בנק.....

סניף.....

מס' המחאה.....

שירה

ויסלבה שימבורסקה, מפולנית: רפי וייכרט 1,4
רחל פורמן אלבז 9
דפנה שחורי 11
לי עברון־ועקנין 13
לאה זהבי 14
יובל פז 16
שירי כדורגל: גלעד מאירי, סמי שלום שטרית, יעל שרף,
אבי אליאס, אוה ליפסקה, שי דותן, אריאל זינדר 18, 19
צחי כהן 21
אירווינג לייטון, מאנגלית: מכבית מלכין, יואב ורדי 25
ארז פודולי 26
דוד לוין 27
רישרד קריניצקי, מפולנית: דוד וינפלד 30
אנדד אלדן 41



בשער: יאן ורמר, מוזגת החלב
השיר מתוך ספרה של ויסלבה
שימבורסקה ***כאן*** (2009)

סיפורת

שמעון בלס: לפריס לא נשלחתי (פרק מאוטוביוגרפיה) 42
רן יגיל: סיפור של יום רביעי (בלונים) 44

ביקורת ספרים

יובל פז על ***יפה אחת קודם*** מאת ענת זכריה 6
רוני סומק על ***גולדפיש*** מאת דפנה שחורי ועל ***תחינה על האינטימיות*** מאת אלחנן ניר 7
משה דור על ***צל הצופה*** מאת ורדה גנוסר 8
יוסי ברנע על ***סליחה שהרגתי אותך*** מאת צבי כנר 10
עדנה שמש על ***כל מי שאהבה*** מאת עדנה נוי 10
נוית בראל על ***בזמנים נאורים*** מאת עמוס לויתן ועל ***לא הכל הבלים והבל*** מאת עוזי שביט 12
אלברט בן-יצחק יעקב על ***אנטומיה של לב שלם*** מאת סמדר שרת 14

מאמרים, רשימות

רוני סומק: 7 תשובות לשאלה: למה אני אוהב את ביאליק 20
נורית גוברין: ביאליק של אבנר הולצמן 22
יעקב שי־שביט: בעקבות "אנטיגונה" 27
צבי רפאלי: בשולי יצירתו של סלבומיר מרוז'ק 28
שיחה: דוד וינפלד עם רישרד קריניצקי 29
שמעון לוי: אוכלים אצל גרים 32
אמנון שמוש: גלויות מעולם האמת 50

מדורים

לפי שעה
חצי פינה: רוני סומק - פול מקרטני, מאנגלית: נעמה לוריא 9
אמריקה שרה: עודד פלד - לנגסטון יוז 17
מצד זה: עמוס לויתן על הספרים ***ישראלית שפה יפה*** מאת גלעד צוקמן; ***ועל דעת עצמו*** מאת נורית גרץ 36
תיאטרון: כרמית מירון על "אמדיאוס" ו"אקווס" מאת פיטר שאפר 49
המלצות 'עתון 77' 51, 52

עתון 77

גליון 337-338 ● אדר־ניסן תשס"ט ● מרץ־אפריל 2009 ● 35 ש"ח

ירחון לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד
חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן, אסף מידני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט
רכזת מערכת: גילה שאול
ניקוד: פסח מילין, יעקב שי שביט
מועצת המערכת: יצחק אורבוך־אורפז, טלי שוורצשטיין בסר, משה דור, נתן זך, א.ב. יהושע, אריה סיון, ש. גיורא שוהם

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

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, Tamar Mishmar, Yuval Paz, Oded Peled, Dorit Peleg, Shalom Ratzabi, Arie Sivan, Sasson Somekh, Rony Someck, Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

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

לפי שעה

האביב הגיע, וניסינו להגיש גליון שיש בו משהו מן האביב: שירים של ויסלבה שימבורסקה, כשבשער הגליון השיר האופטימי מתוך הספר *כמו* שראה אור השנה בפולין. שיריו היפים של רישרד קריניצקי (בתרגום דוד וינפלד, שגם שוחח עמו), צרור של שירים על כדורגל (ליקט גלעד מאירי), סיפור שבמידה מסוימת ממריא על בלונים (רן יגיל), מַטְעַמִּים באגדות האחים גְּרִים (שמעון לוי), 7 נקודות אהבה לביאליק (רוני סומק).

ועם זאת גם פריחת האביב אינה מוחקת מציאות. כמו שכותב אנדד אלדן בשירו: "עַזָּה זַכָּה וְזוֹהֶרֶת הָאַזְהָרָה זָרוּת זְהִירָה זוֹרֶמֶת וּבַמִּזְרָח// מִמַּעֲרָב תָּבוֹא הָרָעָה רָעָב כְּשַׁרְפָּה בַּשְּׁעָרִים שֶׁל עַזָּה לַעֲזָאזֵל נֶחְפָּז". וראו גם קריאתו החוזרת של יעקב שי שביט ב"אנטיגונה" של סופוקלס בעקבות "מלחמת עזה", ליד שיריו של דוד לוין, המביטים לאחור ולפנים אם כי בחיוך זהיר.
ולהזכיר שחג הפסח הוא חג החירות שלנו - חירות שאם נרצה ואם לא קשורה גם בזו של תושבי עזה.

וראה גם: איגרתו הגלויה של אמנון שמוש, הבא חשבון עם המציאות המקיפה אותנו.
ועוד בגליון: עמוס לויתן על ספרו החדש של גלעד צוקרמן *ישראלית שפה יפה*, שפרק ממנו הובא באחד הגליונות הקודמים של 'עתון 77', ועל ספרה של נורית גרץ על עמוס קינן *על דעת עצמו*, מחזורי שירים של יובל פז, לאה זהבי, ארז פודולי, מיה אנגלר־ספקטור ועוד.
אך לא נכביר מילים,

ושיהיה חג שמח.

מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

תיקוני טעות
בגליון הקודם לצערנו נשמט מהתוכן ומשער הגליון שמו של יובל עברי, שכתב את רשימת הביקורת על ספרו של שמעון בלס, *תום הביקור*, עמ' 8
שמה של יערה בן־דוד נשמט מהתוכן, שיריה מופיעים בעמ' 23

ויסלבה שימבורסקה

מפולנית: רפי וייכרט

מבוך

– וְעַכְשָׁו מִסְפַּר צְעָדִים
מִקִּיר לְקִיר,
בְּמַעֲלֵה הַמַּדְרֵגוֹת הָאֵלֶּה,
אוֹ בְּמוֹרַד הַמַּדְרֵגוֹת הָהֵן,
וְאַחַר־כָּךְ מְעַט שְׁמֹאלָה,
אִם לֹא יָמִינָה,
מִן הַחוֹמָה לִפְנִים חוֹמָה
אֶל הַמִּפְתָּן הַשְּׁבִיעִי,
מֵהֵיכָנְשֶׁהוּ, לְאָנְשֶׁהוּ
עַד לַצֹּמֶת,
שָׁם נִקְבָּצִים, כְּדֵי לְהִתְפַּזֵּר
תִּקְוֹתֶיךָ, טָעֲיוֹתֶיךָ, הֶפְסְדֶיךָ,
נִסְיוֹנוֹתֶיךָ, כַּוָּנוֹתֶיךָ וְתִקְוֹתֶיךָ הַחֲדָשׁוֹת.

דֶּרֶךְ אַחַר דֶּרֶךְ,
אַךְ בְּלִי חֲזָרָה.
נַגִּישׁ רַק מַה
שֶּׁלְּפָנֶיךָ,
וְשָׁם, כְּנֶחָמָה,
סִיבּוּב אַחַר סִיבּוּב,
פְּלִיאָה אַחַר פְּלִיאָה,
מַרְאֶה מֵאַחוֹרֵי מַרְאֶה.
אַתָּה יָכוֹל לִבְחֹר
הֵיכָן לִהְיוֹת אוֹ לֹא לִהְיוֹת,
לְדַלֵּג, לִסְטוֹת
הָעִקָּר לִרְאוֹת.
וּבְכֵן, מִכָּאן אוֹ מִשָּׁם,
וְאוּלַי דֶּרֶךְ שָׁם,
עַל־פִּי הַתְּחוּשׁוֹת, הַחוּשִׁים,
עַל־פִּי הַהִגָּיוֹן, לַחֲצוֹת,
אֵיךְ שֶׁיֵּצֵא,
בִּסְבַךְ קִצּוּרִים.

חלומו הנורא של המשורר

דֶּרֶךְ שׁוּרָה מִן הַשּׁוּרוֹת
מִסִּדְרוֹנוֹת, שְׁעָרִים,
מַהֵר, שֶׁכֵּן בַּזְּמַן
מוּעָט הוּא הַזְּמַן,
מִמָּקוֹם לְמָקוֹם
אֶל הָרַבִּים הַפְּתוּחִים,
שָׁם עֲלָטָה וְהִסּוּס
אַךְ הִתְבַּהֲרוּת, הִתְפָּעֲמוּת,
שָׁם שִׂמְחָה גַּם תּוּגָה
כִּמְעַט בַּסְּבִיבָה,
וּבְמָקוֹם אַחֵר, פֹּה וָשָׁם,
כָּאן, לֹא חָשׁוּב הֵיכָן
מַדָּל בְּתוֹךְ חֹסֶר־מַדָּל
כְּמוֹ סוֹגְרִים בְּתוֹךְ סוֹגְרִים,
וְהַסְּכָמָה לְכָל הַנַּ"ל
וּפִתְאֹם מוֹרָד,
מוֹרָד, אַךְ גֶּשֶׁר,
גֶּשֶׁר, אַךְ רָעוּעַ,
רָעוּעַ, אַךְ יָחִיד,
שֶׁכֵּן אֵין אַחֵר.

הֵיכָנְשֶׁהוּ חַיָּב לִהְיוֹת מוֹצָא,
זֶה יוֹתֵר מִוַּדַּאי.
אַךְ לֹא אַתָּה הַמְחַפֵּשׂ,
זֶה הוּא שֶׁמְּחַפֵּשׂ אוֹתְךָ,
זֶה הוּא לְמִן הַהַתְחָלָה
בַּמִּרְדָּף אַחֲרֶיךָ,
וְהַמָּבוֹךְ הַזֶּה
הוּא רַק
שֶׁלְּךָ, כָּל עוֹד אֶפְשָׁר,
כָּל עוֹד שֶׁלְּךָ הִיא
בְּרִיחָתְךָ, בְּרִיחָתְךָ –
תָּאֵר לְעַצְמְךָ מֶה חָלַמְתִּי.
לִכְאוֹרָה הַכֹּל בְּדִיּוּק כְּמוֹ אֶצְלֵנוּ.
קַרְקַע מִתַּחַת לָרַגְלַיִם, מַיִם, אֵשׁ, אֲוִיר,
אֲנָכִי, אָפְקִי, מִשֶּׁלָּשׁ, מַעְגָּל,
צַד שְׂמֹאל וְיָמִין.
מֶזֶג אֲוִיר נִסְבָּל, נוֹפִים סְבִירִים
וִיצוּרִים רַבִּים שֶׁנִּחַנוּ בְּדִבּוּר,
אֲבָל שׁוֹנֶה מִזֶּה הָאַרְצִי.

אֵין בַּתַּחְבִּיר מִשְׁפְּטֵי תְּנַאי.
הַשֵּׁם נִצְמָד בְּחָזְקָה לָעֶצֶם.
אֵין לְהוֹסִיף, לִגְרֹעַ, לְשַׁנּוֹת אוֹ לְהָזִיז.

הַזְּמַן תָּמִיד זֶה שֶׁמּוֹרֶה הַשָּׁעוֹן.
לֶעָבָר וְלֶעָתִיד טְוָח צַר.
בִּשְׁבִיל הַזִּכְרוֹנוֹת – שְׁנֵיָה אַחַת חוֹלֶפֶת,
בִּשְׁבִיל הַחִזּוּיִים – שְׁנֵיָה שְׁנֵיָה
שֶׁזֶּה עַתָּה הֵחֵלָּה.

מִסְפַּר הַמִּלִּים כַּנִּדְרָשׁ. אֵין אַחַת מְיֻתֶּרֶת,
מַשְׁמָע – אֵין שִׁירָה
וְאֵין פִּילוֹסוֹפְיָה, וְאֵין דָּת.
מְשׁוּבוֹת שֶׁכָּאֵלֶּה לֹא בָּאוֹת שָׁם בְּחֶשְׁבּוֹן.

שׁוּם דָּבָר שֶׁנִּתָּן לְחָשְׁבּוֹ
אוֹ לִרְאוֹתוֹ רַק בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת.
אִם לְחַפֵּשׂ – אָז רַק אֶת מַה שֶּׁבַּסְּבִיבָה
אִם לִשְׁאֹל – אָז רַק כְּשֶׁיֵּשׁ תְּשׁוּבָה.

הֵם הָיוּ תְּמִהִים
לוּ רַק יָדְעוּ לִתְמֹהַּ
שֶׁיֵּשׁ אֵי־שָׁם סִבּוֹת כָּלְשֶׁהֵן לִתְמָהוֹן.

בְּעֵינֵיהֶם הַסִּיסְמָה "אִי שֶׁקֶט" הִיא נִבּוּל פֶּה.
אֵין הִיא מְעִזָּה לְהוֹפִיעַ בַּמִּלּוֹן.

הָעוֹלָם מֻצָּג בִּבְהִירוּת
גַּם בַּעֲלָטָה כְּבֵדָה.
מָעֻנָּק לַכֹּל בִּמְחִיר סָבִיר.
לִפְנֵי עֲזִיבַת הַקָּפָה אִישׁ אֵינֶנּוּ דּוֹרֵשׁ עֹדֶף.

מִבֵּין הָרְגָשׁוֹת – סִפּוּק. וּבְלִי מֶרְכָּאוֹת.
חַיִּים עִם נְקֻדָּה לְרַגְלָם.* וְנַהֲמַת הַגָּלַקְסִיּוֹת.

תּוֹדָה שֶׁדָּבָר גָּרוּעַ מִזֶּה
לֹא יָכוֹל לִקְרוֹת לִמְשׁוֹרֵר.
וְאַחַר־כָּךְ אֵין טוֹב
מִלְּהִתְעוֹרֵר מַהֵר.

* חיים עם נקודה לרגלם - פרפרזה על הביטוי "חיים עם משקלֶת־ברזל לרגלם".

השירים מתוך הספר *נקודתיים* העומד לראות אור בהוצאת קשב

המקצוע שלה הוא חציית גבולות

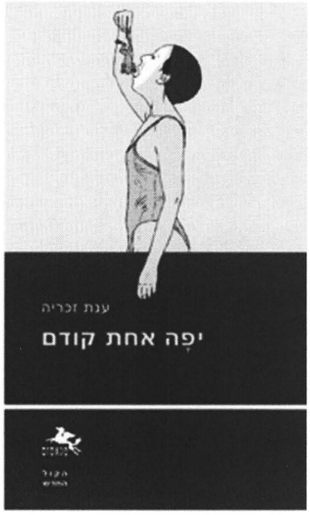
ענת זכריה: *יפה אחת קודם*, הוצאת הליקון 2008, 92 עמ'

יפה אחת קודם הוא ספר מרגש המזמן סיור אינטימי אל מעמקי חדרי הנפש המוסתרים ביותר. מתוך הוויה של בדידות מנסה הדוברת לקום, להזדקף, להתעמת עם הצער ולהכיל את הגעגוע. היא נעה כל העת בין התקרבות ובין רתיעה בחיים הנדמים לצלילה, המסמלת ציפייה פנטסטית למישהו שכמעשה קסם יופיע וישבה את הלב באהבת אמת. דומה כי מול הצימאון שגוזרת המציאות, אוצרת הדוברת בתוכה כוחות דמיוניים המגשימים עבורה את מאווייה והופכים אותם לפרקים לא רק לנעימים, אלא אף למרטיטים ממש.

"מי שמחכה תמיד משיג/ בינתיים ידוע עלי רק/ שאני נושמת" (עמ' 7), מסגירה הדוברת הוויה קיומית אשר למרות שאיננה מספקת, יש בה כדי להפיח תקווה שהרצוי הוא בהישג יד. רבים משירי הספר משרטטים את מעשה בדיקת גבולות ה'אני'. הדבר נעשה הן מהבחינה הממשית, במובן של בחינת כוחם של הגוף והנפש לעמידה איתנה נוכח העצבות המאיימת בכל רגע להתנפל, והן מהבחינה הפואטית הבוחנת את קצותיה המילוליים של ההתערטלות התודעתית. בפנייה ישירה אל נמענת, המתגלה כבת דמותה של המשוררת, נמסרת סדרה של עצות פרקטיות ורוחניות, כגון: תתמתחי, תתפתי, תתפתחי, תעלי, תתגלגלי, תתפעלי, תוקירי, תתמקחי, תתפשרי, תחפרי, תכסי, תגעי, תבעירי, תארגני, תשתכנעי, תנשכי, תשרטי, תדמייני... ולפני הסיום: "ותגידי דבר אחד/ שאת לא יכולה להגיד אותו/ שאת לא יכולה לחזור עליו./ תגידי לה לך/ שאת ענת זכריה בעולם/ אם לא/ מחר יהיה כמעט/ אותו דבר" (עמ' 16-17). כך דורשת מעצמה הדוברת־המשוררת לא להסתפק בנשימה, כלומר בקיום האוטומטי החסר, אלא לחתור אל המעשה האקטיבי והנועז שיאפשר למחר להיות שונה.

מכאן הופך הצורך לפעול על ה'עצמי' לעימות בלתי נמנע עם העולם שבחוץ. זהו הגרעין לקונפליקט שיעמוד בין המשוררת המחויבת להגיד את שאינה יכולה, לבין הקהל המשתוקק לתמורה. "את קדה לקהל/ ומרימה את הסכין/ מציירת לך בעור חתך/ זב דם שיריחו [...] את קוראת להם, מבקשת שיגעו/ מלקקים הכל במידה שווה [...] את משלימה עם עצמך/ ברחש איברים חיים/ בלי חסד/ שומרת על פצע פתוח / (יש ויגידו להביע אהדה)/ הקהל דורש הכרעה ואת מה/ שאפשר לקחת" (עמ' 13-12). זוהי אפוא זירת התגוששות בה ניצבת המשוררת פצועה, נזקקת לחסדי קוראיה, אך לדאבונה, אלו מתגלים ככלבים צמאי דם, המבקשים סיפוק מיידי לתאוותם, בוזזים את הרגשות הטעונים המתפזרים מהשירים.

בשיר הנושא את שם הספר, מתוודה הדוברת על אי־נעימות, אירונית כנראה, הנובעת מכך שהשיגה לעצמה את החירות לדמיין ולרצות לרוות את החיים. בטון של וידוי כן היא מתנצלת: "לא נעים לי שאין לי הכשרון להיות אשה [...] לא נעים לי שאני מציעה/ ומיד מתחרטת [...] לא נעים לי שתאוות בשרים/ ממלאה גוף לא בטוח בעצמו [...] ולא נעים לי שהרבה פעמים/ אני צוחקת כי אני לא זוכרת/ איך בוכים..."., אך לבסוף מסגירה את היכולת המופלאה שלה להפוך את האין ליש: "ולא נעים לי שהכי נעים לי / כשאני מגיעה לנקודת הרתיחה/ העור הוורוד שמתקלף מזכיר/ עלי כותרת/ ואני קורעת מעצמי/ לא פחות מאשר שמש/ ויפה אחת קודם" (עמ' 29-30). במקום אחר, תחזור ותופיע השמש, הפעם כסמל להתבוננות מכוננת, ממנה תיוולד תובנה אישית מצחיקה, שהיא גם מפוקחת וצורבת: "כי אני יודעת שאני לא בצד/ של אלוהים, שם השמש היא פי/ הטבעת האדיר של העולם./ אני ממש בצד השני/ השמש לא זורחת לי/ מהישבן" (עמ' 44).



הספר משופע בשירים עזי מבע המציבים במרכזם את החוויה הארוטית. אלו מעמידים ספק מטריד בין תחושות כמיהה להתנסות חושנית טהורה, לבין מצבים של קורבנות לניצול מיני. בלשון בוטה וישירה מוצגת התאווה ללא כחל וסרק: "בחור אחד אני מוצצת בולעת/ כמו חמצן נושכת מקללת/ מתנשקת צרפתית/ בקניבליזם מעודן מרבה / עונג מייסורים" (עמ' 43). זהו ביטוי ממשי ומטאפורי המציג את היסוד הדיוניסי ואת היסוד האפולוני, מתעמתים זה בזה. לא בכדי ראה ניטשה את הניגוד בין היצרי והסוער לבין ההרמוני והמאופק כקונפליקט ממנו נולדת הטרגדיה. רעיון זה מתממש בצורה מצמררת בשיר 'אשת חיל' (עמ' 75), הכתוב כרקוויאם מזעזע, המשחזר את פרשת ניצולה המיני של נערה אומללה בת ארבע־עשרה בידי 35 חיילים בשירות סדיר בבסיס חיל האוויר. הפרת הסדר בידי היצרים המתפרצים מתוך סערת הנפש, בולטת במיוחד גם בחטיבת השירים הפוליטיים, המגיעה לשיאה במחזור "מולדת".

בשירים אחרים מוצגת הפנטזיה הארוטית על רקע הניגוד החריף שבין התמימות הילדותית: "הרצל אמר/ להרים ידיים [...] הרצל אמר/ לקקי שפתיים", לבין החיזיון הפורנוגרפי: "הרצל אמר לי רדי על הברכיים [...] תפשקי רגליים/ תתהפכי" (עמ' 35). השיר מסתיים בהבנה הצובטת בלב: "כי האמת באה אלי/ רק כשאני לבד/ מחזיקה תפוח בפה" (עמ' 36) - אותו תפוח מיתולוגי, סמל הפיתוי, שהופך כאן למסמן הסיפוק בכוחות העצמי.

במעשה של חשיפה אישית ציורית, מדמה עצמה הדוברת ל"כלבה נושכת לא נובחת/ במלונה משלי", המתמודדת עם מציאות מנוכרת בה אין מבט ישיר בעיניים, אלא התנהלות של "משחק הדפיקות": "בלשון גמישה מחוספסת/ חודרים אל התחת/ מנחשים אותי לגמרי / כשאני על ארבע [...] ועוד לא למדתי/ לברוח מהם או לפחות/ את הנכונות להסתלק/ ועדיין אני לא רוצה להפסיק/ לנסות" (עמ' 34). זהו ביטוי לאכזבה הנובעת מהכישלון לחוות ריגוש מיני שתהיה בו מלאות, אשר תכיל גם עוצמה וגם רכות, גם מעשה פרוע וגם דיבור פיוטי. למרות זאת, נמשך החיפוש אחרי האחד, שהחיבור אליו ייגע בקצוות הגוף והנפש.

לפעמים התשוקה מוצגת כמופע להטוטים אקרובטי: "תעשה לי קרקס [...] הגוף יבקש להתפרץ במלוא האורך/ בקפיצה נטולת דאגה מורגלת/ בלי להביט לאחור" (עמ' 38). מתברר שהתשוקה הזאת היא מעל ומעבר למין. זוהי ערגה אדירה, מתוך מוגבלות של הבנה ילדותית, לחירות במובנה הרוחני הטהור ביותר, זו המתמזגת כמעט בטבעיות עם ההתמסרות למוות: "ילדונת בת עשר/ מה היא יודעת על הנפילה/ מלבד זה שהיא לקחה/ את כל התנופה שהיא יכולה/ בשביל לקפוץ" (עמ' 33). אלו שורות מופלאות המיטיבות לעטות את הכסות הרציונלית, המכסה על תודעה שמקורותיה בטבע, באינסטינקט המושרש והעמוק ביותר - זה המרעיד את האדמה עליה מתקשה הדוברת לעמוד. הפתרון לתסבוכת המאיימת להוליד את הטרגדיה, מתבטא ברצון לנתב את התשוקות ההרסניות לאפיקים חיוביים ויצירתיים: "הניחו לי/ אני עושה דברים שלא/ גורמים נזק לזולת/ אני מפנטזת על מה/ שיש לי ולא על/ מה שאסור לי [...] אני כל כך רוצה/ מזיזה את השפתיים/ מחפשת את המענג / ביניהן/ תנו לי רק תופים" (עמ' 48).

שירתה של ענת זכריה היא כעין מסע אל עולם חוויות חמקמק, המציע דילוג בין ילדות ובגרות. היחיד מוצג לא פעם כטרף הנרדף בידי ההמון. הוא מדומה לציפור הנכספת לממש את רצונה הטבעי לעוף, אך נכשלת נוכח המציאות החברתית המבקשת לקרקעה. כך נוצרת מתיחות שאולי רק בכוחה של השירה להפיג. "בוא איתי לחיריה של השירה" (עמ' 22), מזמינה המשוררת לביקור מפתיע במקום בו אולי השירה מתחילה ונגמרת. זוהי הצעה להתוודע לחיפוש אחר צורת הריחוף המושלמת. דווקא משם, מהר האשפה של המילים, נשמעת הקריאה הנכמרת לחיות, במובן של להפעיל את כל מנגנוני הגוף והנפש לצורך מימוש משמעותי של חוויית הקיום. סוד הקסם של ***יפה אחת קודם*** הוא ביצירתיות הייחודית שבו, באומץ הפואטי להצהיר: "המקצוע שלי הוא חציית גבולות" (עמ' 57), ובגילוי בתום הקריאה, שזוהי הבטחה הזוכה למימוש בשל ונוגע ללב. ❖

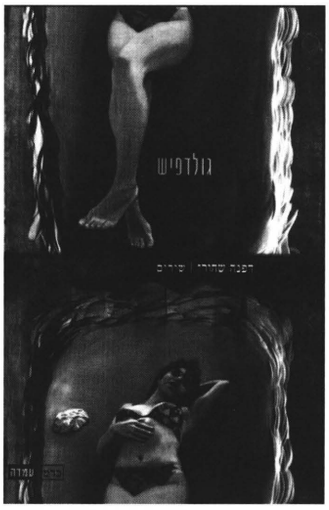
יובל פז

כרבולת אש

דפנה שחורי: *גולדפיש*, הוצאת כרמל
עמדה 2008, 72 עמ'

לדפנה שחורי יש עיני רנטגן. היא מרכיבה אותן כשהיא מזמינה את הקורא לטייל בלבירינת האסוציאציות שלה. היא מסמנת לשירים קו זינוק וכל מה שקורה אחר כך נרקד בכרוניקה של כוריאוגרפיה שאינה ידועה מראש. לכן גם סימני הפיסוק כמעט שלא הורשו להיכנס לספר הזה. הקורא יכול לרהט אותם כרצונו. הוא יכול להפוך כל שיר למסלול ריצת 100 מטר או מרתון. בשני המקרים הקסם מובטח.

הנה, למשל, השיר השני בספר. הוא מתחיל בשורות "חצי ירח". חצי הירח הוא התפאורה ומתחתיו שטיח דשא. מבעדו חלון. שם עומד מי שיכול להיות גבר, אב, מאהב או מפרנס. הקורא מוחק את המיותר. בתוך הבית נמצאות "האם היפה" ובתה. עד כאן החומרים שבמאי כמו אלמודובר היה יכול לחשמל ברווח שבין טלנובלה לדרמה שקספירית. דפנה שחורי מכווצת את המרחק הזה. עיני הרנטגן מבחינות ב"צנצנת קטנה של כדורי שינה מבהיקה על שולחן עץ האלון". השולחן מתרחב ל"שולחן כדור הארץ". האסוציאציות עובדות שעות נוספות.



יבשת אירופה בולעת כדורי שינה וכף התקווה הטובה ממלא את פיה ב"כדורי חלימה". מבולבלים? הסחרור הכל כך יפה הזה חוזר לגבר ולאשה. ידי הגבר הן מבחנות ו"בתוכן מתרוצצות חולדות". החולדות יתרוצצו ביותר משיר אחד, ושחורי תשאיר אותן בחוכמה אטומות כמו קופסה שחורה. בטח שאיזה מטוס רגשי התפוצץ בשמים שלה, אבל היא תסתיר קרוב לחזה לפחות קלף סוריאליסטי אחד. השיר הזה סוחב על גבו את תמצית הסערה שתתחולל ב"שניים", השער הפותח. אחרי הסערה יבוא השקט בפרק "גולדפיש". שקט מדומה מאוד. שקט המסתיים ב"פה אדום מפחד" שהוא קרב סכינים בין אחות לאחות. שלא תהיה טעות: לא נשפך דם בשורות האלה והשריטות הן שריטות הארספואטיקה. "כבר" נאמר שם "כתבת פה אדום מפחד/ מוכיחה אותי אחותי יושבת למרגלותי/ ושערה בוער מול עיני כמו סנה מדברי..."; מן הבערה ישארו הגחלים. גם גחלי הנוסטלגיה וגם הגחלים שעוד רגע יצמיחו מחדש כרבולת אש.

הפרק השלישי הוא "ללדת על ברכיך". דפנה שחורי מנתקת את הלידה מאינפוזיה ומחזירה לה, לפחות בהזיה, את תפאורת גן עדן. כאן משתנים צבעי השיר. הפחם מתחלף באקוורל, ה"פצע הכתום" ב"תינוק אמיתי" ועל המפה האילמת מצוירים שבילי אושר עד לשלט אין מוצא שתקוע באדמת הטרשים של "הם כבר לא יחד".

בפרק החותם אני מוצא את השיר הבא: "קרטונים ישנים ויבשים/ או קרטונים בעלי אופי קשיח/ כאלה המתעקשים להשאר פתוחים או שמסרבים לאצבעות/ מתנגדים לעלוקות הדבק החומות". בשיר החזק הזה מסתתרת, לטעמי, הפילוסופיה של הספר. דפנה שחורי היא פרח בר. היא לא תצמח בעציצי קרטון. היא אולי תגדל דגי זהב באקווריום אבל תדמיין אותו לאוקיינוס. ❖

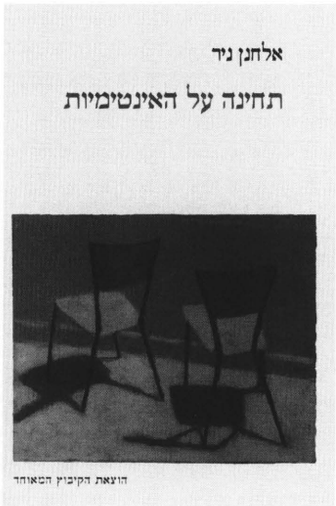
נרקיסים בביצת המלנכוליה

אלחנן ניר: *תחינה על האינטימיות*,
הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, 96 עמ'

על עטיפת ספרו של אלחנן ניר מצוירים שני כיסאות ריקים. נדמה שהם צופים אל מגרש לא מוגדר. סרגיי טרייב שצייר אותם שיחק עם הצל, הפך אותו לחומר המתעתע בתמימות האובייקט.

העטיפה מדויקת מאוד, בעיקר כאשר רואים איך היא מתכתבת עם שירי הספר. אלחנן ניר בתחינה על האינטימיות משחק ב"כיסאות מוסיקליים" ומושיב על הכיסא דמויות מיומן חייו. המגרש הריק מתמלא כל פעם בנרטיב אחר, והצל? הצל "מנסה להיאחז בתעתוע הזמן".

את השורה הזאת אני מצטט מתוך השיר 'להקיף אותך מול ההרים', שהוא, בעיני, הקופסה השחורה של הספר החזק הזה. השיר נפתח בשורות מאוגרפות היטב: "הריק מתמצק עכשיו./ אני עוד קורא לו בית,/ ואומר: מיטה/ ומעז לשבת..." אלחנן ניר מפסל באוויר, רואה את הבלתי נראה ומרהט בריק את מה שהוא זוכר. "ממתי", הוא שואל, "הפך הגוף לסיסמוגרף/ כל כך חד". השאלה היא שאלה רטורית כיון שהניסיון להאחז "בתעתוע הזמן" מחייב את



הגוף להגיב.

בחלקים הבאים של השיר התמונה ברורה יותר. יש פנים שהושארו. "הריק לא נעלם" גם כשהפנים מוחלפות בחדשות. ניר מתאר תמונה כמעט בדיונית. הוא מגלגל את הסרט אחורה: "הבית חזר אל האוויר/ המים אל הצינורות". במילים אחרות: הוא בונה עולמות ומחריבם. הוא הארכיטקט של האבנים המתפוררות. בביצת המלנכוליה הוא מצמיח נרקיסים. כך משיר לשיר הופך הספר לטרובדורי. ניר נודד מסליחה (בעיקר בשיר 'כדרך שסולחים') ליופי (בעיקר הגפן והתאנה ב'ופתאום פרש') לאהבה ('בסוף אבל אמרה'). הוא דון קישוט שוויתר על הפינג פונג עם טחנות הרוח. הוא מערבב שפות. גם שפת הזוהר ("יו"ד אתא לגבאי"), גם סלוגנים כמו "זוגיות היא עבודה" (מתוך 'לקפוץ ולא לברוח') וגם שפה הנשמעת כמו הוראת בימוי קולנועית ("רב פנחס יורד באיטיות מעליית הגג,/ עכשיו הוא מסתובב אצלנו ברחוב..." מתוך 'רב פנחס') ויאמר מיד: אין קצר. ניר בקיא באלכימיה שאפשר להפיק מאותיות הא"ב. הוא מזמין את השפה למגרש שלו ותופר לה את הבגד המתאים. השיא, לטעמי, כאשר נתפרים לה בגדי אבלות. ואני מתכוון למחזור השירים שבו הוא נפרד מאמו. והנה קטע:

"בחורף הזה הולך
בסוודרים שקנית לי
בעונה הקודמת
שלנו הולך בחיפושים
בשל הירוק־כחול שלך
טועם בקור הזה
כשעוד
התחממנו ביחד"

אלחנן ניר סורג מחדש את סוודר האהבה, ו"התחינה על האינטימיות" מעלה את דגל הריגוש לראש התורן. ❖

רוני סומק

המגע הַמְחַיֶּה

ורדה גנוסר, *צֵל הַצּוֹפֶה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, 110 עמ'

שש שורות חותמות שיר ושמו 'נסיעה טובה', המצוי בעמוד 30 של *צֵל הַצּוֹפֶה*, ספרה החדש של ורדה גנוסר:

"הָיִיתָ שָׁלֵם בְּצֵאתְךָ, וַחֲצוּי בְּבוֹאֲךָ,
עַל סַף הַדֶּלֶת עָמְדָה גָּדֵר רָעָה,
וְכָל הַמַּחֲסוֹמִים יָרְדוּ אֶל מוּל פְּנֵי הַמִּלְחָמָה.

הָיִיתָ עָנֹג בְּצֵאתְךָ, וְשַׁבְתָּ מוּגָן בְּאֵפוֹד שֶׁלֹּא מִן הַקְּדֻשָּׁה.
עַל הַחַלּוֹן יוֹנָה רָכְנָה, וְהַזֵּיתִים הַעֲקוּרִים רָאוּ
כְּשֶׁהָאֲדָמָה בָּכְתָה וְלֹא יָדְעָה אֶת נַפְשָׁהּ."

אדם קורא את שש השורות הללו ועולם שלם נגלה לפניו בריבוי דיוקנאותיו: רובדי הלשון והארמזים, שהם תנ"כיים ומשנאיים־תלמודיים בתוך ההקשר המודרני; "המצב הישראלי" על השלכותיו הפוליטיות והחברתיות, הן החיצוניות והן הפנימיות; הָעֲנוּת האישית שבה משתקף סיפור אהבה והתמורות המתחוללות בנפש האהוב כתוצאה ממעורבותו הבלתי אמצעית באותו "מצב ישראלי"; ומארג הדימויים היונק במישרין מנופי המקום הפיסיים והאנושיים.

כל זה בשש שורות בלבד, ואילו הייתי מצטט את השיר מראשיתו, היה המִגוון מתעשר על אחת כמה וכמה.

זו אסופת השירים החמישית של ורדה גנוסר והיא מאששת את מיקומה כאחת הדמויות המרכזיות בשירה הילידית, כלומר בשירה הנטועה באדמה המסוימת הזאת, צומחת תחת השמים המסוימים האלה, ניזונה מהתרבות ומדברי הימים של אזור המחיה המסוים הזה ועשויה להיווצר רק בידי מי שנולד בו או שאישיותו התעצבה בתוכו.

שנים רבות - עד שהמחזוריות ההיסטורית הבלתי נמנעת החלה לתקון מעוות - היתה הספרות הילידית דחויה לקרן זווית מפני התפיסה האוניברסלית, תפיסת כל־אדם וכל־מקום, שראתה באינדיווידואום את אבן הפינה של היצירה האמנותית. על פי ההשקפה הזאת יכול השיר העברי להיכתב באותה מידה של אותנטיות במחוזות שמעבר לתבנית נוף מולדתו. הנחת הדגש על המקומי פירושה, בהתאם לנקודת הראות "הקוסמופוליטית", הצרת אופקים, פרימיטיביות ופשטנות. האם התכונות הללו מצויות בציטטה שהבאתי מהשיר של ורדה גנוסר? או שמא נמצא את המגבלות האלו ביצירתם של ויליאם פוקנר, "הסנדק של ספרות הדרום האמריקנית", ושל רוברט פֶּן ווארן, מעמודי התווך של אותה ספרות? נהפוך הוא. השירה הילידית גם היא לא הפנתה מעודה עורף אל שירת העולם ומה שאפשר היה ללמוד ממנה. חלונותיה היו תמיד פתוחים אל קולותיה. אך בה בעת ידעה, כי היא זקוקה למגע המתמיד עם קרקע גידולה. כמו אנתיאוס של

המיתולוגיה היוונית, בנה של גאיה אלת האדמה, כוחה נקנה לה מהקשר הבלתי אמצעי עם עפר הארץ. נקטע הקשר - התדלדל הכוח עד שאבד כליל. הרקולס יכול להרוג את אנתיאוס רק כאשר הניפו אל על ומנע ממנו את המגע הַמְחַיֶּה עם הורתו.

וכאן עלי להעיר, כי ורדה גנוסר היטיבה להבין, כי אף ש"תרבות המקום", הן מבחינה לשונית והן מבחינה רוחנית, מיוסדת על התנ"ך העברי, אי אפשר לה להתכחש, בגלל אותן בחינות עצמן, ליצירה עברית עשירה ומסועפת נוספת. הן המִשנה והן התלמוד הארצישראלי, או הירושלמי, התפתחו כאן ולא בשום פינה אחרת, ובהם משתקפים להפליא חייו של עם עובד אדמתו, בונה ולוחם ונוצר את שפתו וספרותו. ההכרה הזאת מאפשרת לה להעשיר את כתיבתה ולדלות אוצר של דימויים והגיגים שהיתה מחמיצה אילו קיבלה על עצמה את דיניו של יונתן רטוש ותלמידיו. זה השוני העמוק שבין הגישה הכנענית הקלאסית, שגדרה את עצמה במתחם התנ"כי והטרום תנ"כי, ובין התפיסה הילידית, התובעת זכות בעלים על מקורות היזון ארצישראליים מאוחרים יותר בלי לוותר אף לא כזרת על השקפת עולמה החופשית. הסופרים הילידיים אינם חייבים להיות "דתיים" כדי לקיים זרימה היסטורית נמשכת, הנובעת מהמעיינות התת קרקעיים של התרבות העברית הארצישראלית. כדי להציל את "שיר השירים אשר לשלמה" מן הטמיון, שנידון לו על ידי חכמי הצמצום של זמנו, נצרך (כמסופר במדרשינו) ר' עקיבא להקנות לו מעמד עילאי, ביטוי לאהבת השכינה את עמה הנבחר. אילמלא חוכמתו, שבזכותה נספח "שיר השירים" לקאנון המקודש, היינו מאבדים את המחזור הפולקלורי היפהפה הזה המפרנס את הפיוט שלנו עד עצם היום הזה. ומן הצד שלה אין ורדה גנוסר זקוקה לתחבולות כדי להסתייע בשירתה במסכת שבת, תנחומא, מידות ובראשית רבה, ואפילו בתפילת יום הכיפורים, או לקבוע בראש שיר משיריה מוטו משל הרב קוק. היא משייטת במיומנות בים הזה ממש כשם שהיא מפליגה בים התרבות הכללית, וגם מן היוגה והסוּפִיוּת לא תמשוך ידה.

עד כאן לעניין הרקע. אך קודם כל ובראש וראשונה ורדה גנוסר היא משוררת נפלאה בזכות עצמה. יש לה מורכבות של בנייה וחוכמת צירופים המעידות על שליטה מלאה באמנות השיר. והמִשזר הדחוס הזה איננו מעכב בעד הנאת הקריאה אלא מגביר אותה בעוררו את התפעלותנו מיכולתה הטכנית כמו מכישרונה לפרוט על הנימים הענוגות ביותר של הרגש, או, ברצותה, להפעימנו במלודיות ארוטיות עזות. באלו כמו באלו אין צרימה כלשהי.

"שְׁנֵי הָרִים זְקוּרִים כְּשָׁדֶיהָ, סוֹגְרִים/ עַל צְעָדֶיהָ הָאַחֲרוֹנִים כִּבְתוּלַת יִפְתָּח", היא כותבת ב"הגלעדית" (ע' 80), "מַשֶּׁהוּ בֵּין יֶרֶכֶיהָ כְּבָר נִפְשָׁק/ נִגָּר בַּחֲשַׁאי, עוֹמֵד לְהִפָּתַח לַדֶּרֶךְ הַקְּדֵשָׁה". כך בראשית השיר, ובאחריתו: "עַל מַצַּע מַחֲטֵי אֹרֶן כֹּהֲנֵי הָהָר מוֹרִיקִים/ חֲצֵי זְקָפָה קְדוֹשָׁה. נַרְתִּיק הַשֶּׁמֶשׁ נִפְעָר/ בָּא וְיוֹצֵא נִפְעָם מִמַּחְבּוֹאוֹ/ בְּאוֹר כּוֹכָבִים הַשָּׁמַיִם מְסַפְּרִים כְּבוֹד אֵל/ וְהָאָרֶץ בּוֹכָה". איזה זיווג נהדר של רכיבים: הפאגאני, המונותיאיסטי, הפנתיאיסטי וְהארוטי הגברי־נָשִׁי, המותח גשר של עוצמת בשר ודם בין אַוַּת האיש ותשוקת האשה בהגיעה לידי רוויה!

והרי לכם השיר 'שושנת ירחו' (עמ' 100), שתמונת היסוד שלו לקוחה מן הצומח הארצישראלי המדברי ועליה נבנים נדבכים של אור ירח עדין, המשווה צביון סוריאליסטי לְמַמָּשׁוּת הלוקאל:

בַּעֲרוּץ הַמִּדְבָּר מְכֻדֶּרֶת עֲנָפֶיהָ הָרְדוּמִים,
מְהַרְהֶרֶת בְּזֵכֶר הַמַּיִם.

גּוּפָהּ חוֹרֵט נִימִים בָּאֶבֶן, עַד יְעִירוּהָ
מֵי הַסֶּלַע מֵעֶרֶשׂ הַסִּידָן.
בְּרַחַשׁ זְרָעִים מִתְקַפְּצִים,
לְפֶתַע פְּרִיחָתָהּ, צִפּוֹר תִּתְבַּהֵל,
וּמַה שֶּׁאוֹבֵד בְּמַרְאוֹת הַבֵּינַיִם,
מַנְבִּיט סוֹד.

מִן הַשֶּׁקַע הַדַּק הַמּוּצָל,
שׁוּב עוֹלֶה יָרֵחַ בְּצְלִיל כֶּסֶף,
מִלַּיְלָה וּבַלַּיְלָה שִׂפַת הַחַיּוֹת,
וְהַשֶּׁקֶט הוֹוֶה,
שֶׁהוּא הָיָה, וְהוּא נִבְרָא
לְעָלְמַיָּא.

הייתי זוקף זאת על שירת ורדה גנוסר בכללה: גם אם לכאורה אובד משהו במראות ביניים, בתהליך התרקמותו של השיר, מתוכם נובט סוד. דבר איננו נפסד אפוא, לא במה שהיה, לא במה שהווה ולא במה שיהיה, בממד התעלומה של "שפת החיות" הכל מפרה את הכל, צליל נמזג בצליל, אור נולד מאור, זכר מי הסלע נשמר באבן. נצח הטבע, שבו מתגלמת האלוהות, הוא נצח האמנות. ❖

משה דור

רחל פורמן אלבז

□

חִזְקִי וְאִמְצִי עִם צוּחַת עוֹרְבִים
בָּרוּחַ הַבּוֹעֶרֶת
הֵן תִּדְעִי יָמַיִךְ בָּאִים
יְמֵי תְּשׁוּבָה בָּאִים
יְשַׁגְּבֵךְ אֱלֹהִים וְיִסְעָדֵךְ.

□

בְּסַגְרִיר יוֹמִי
זִקְנָה לוֹטֶשֶׁת בִּי עַיִן רְעֵבָה.

בַּחֲצַר בֵּיתִי יוֹשֶׁבֶת
לְבוֹרֵא עוֹלָם נוֹשֵׂאת תְּפִלָּה
כִּי לֹא אֶשָּׂא עִמִּי עָוֹן
לְהִתְפַּלֵּשׁ בּוֹ.

□

מְנַתֶּקֶת מֵאָדָם
מַשְׁקִיפָה אֶל הַר נְבוֹ
הֵן בְּחֵטְא יֶחֱמַתְנִי אִמִּי
וְלֹא יְשׁוּעָה לִי לַגַּעַת בָּהּ.

□

וָאֶשְׁמַע קוֹל בָּא אֵלַי מִן הַיָּם
וְהָפַכְתִּ מִשְׁכָּב אִמֵּךְ בְּחָלְיָהּ
וָאָקוּם עַל רַגְלַי
וָאֲדַדֵּה עַד מְבוֹאוֹת הַבַּיִת
וָאוֹחֵז בְּקִירוֹתָיו
וָאֶמְצָא נֶחָמָה בֵּין בָּאָיו
וְאָנוּחַ עַל מִשְׁכָּבִי בְּשָׁלוֹם.

חצי פיוה

פול מקרטני

מאנגלית: נעמה לוריא

ובעיניה אין רמז

הַיּוֹם מַתְחִיל, רֹאשֵׁךְ נִסְגָּר
וּתְגַלֶּה שֶׁזֶּרֶם הַמִּלִּים נִגְמַר
בְּךָ כְּבָר אֵין לָהּ צֹרֶךְ.

הִיא תִּתְעוֹרֵר, גַּם תִּתְאַפֵּר
תִּקַּח תַּ'זְמַן שֶׁלָּהּ, לֹא תְּמַהֵר לְהִסְתַּדֵּר
בְּךָ כְּבָר אֵין לָהּ צֹרֶךְ.

וּבְעֵינֶיהָ אֵין רֶמֶז
לְאַף דִּמְעָה שֶׁל אוֹהֲבִים
לְאַף בֶּכִי
לָאַהֲבָה שֶׁל הַחַיִּים.

רוֹצֶה בָּהּ, זָקוּק לָהּ
אֲבָל לֹא מַאֲמִין לָהּ כְּשֶׁתֹּאמַר "אַהַבְתִּי כָּבְתָה מִזְּמַן"
אַתָּה לֹא מַאֲמִין לָהּ

אַךְ בְּעֵינֶיהָ אֵין רֶמֶז
לְאַף דִּמְעָה שֶׁל אוֹהֲבִים
לְאַף בֶּכִי
לָאַהֲבָה שֶׁל הַחַיִּים.

אַתָּה נִשְׁאָר, וְהִיא יוֹצֵאת
וְהִיא תֹּאמַר שֶׁאָז הָיָה אֶחָד, אַךְ הוּא אָבַד
הִיא לֹא זְקוּקָה לוֹ

הַיּוֹם מַתְחִיל, רֹאשֵׁךְ נִסְגָּר
יִהְיוּ זְמַנִּים בָּהֶם זִכְרָהּ יָצוּף בַּעֲבָרֶךָ
וְלֹא תִּשְׁכַּח לָהּ...

שֶׁבְּעֵינֶיהָ אֵין רֶמֶז
לְאַף דִּמְעָה שֶׁל אוֹהֲבִים
לְאַף בֶּכִי
לָאַהֲבָה שֶׁל הַחַיִּים.

'ובעיניה אין רמז' (בשמו המקורי For No One) הוא הירייה העשירית באלבום Revolver. פול מקרטני כתב אותו בעקבות סיפור אהבה עם ג'ין אשר, והצליח לשאוב מבאר העין את הדמעה האחרונה. זהו שיר של מי שרוצה לנפץ את המראה של זו שתתעורר אחריו ותתאפר כדי למלא בפודרה את שריטות האהבה שהיתה. מקרטני לא מסווה את שריטותיו. להפך הוא מחכה לרגע ש"זכרה יצוף בעברך/ ולא תשכח לה". היא אולי תגיד שאהבתה כבתה, והוא ידע שעוד לא נולדו אלף הכבאים שלא יצליחו לכבות אותו.
אגב, שם השיר במקור היה Why Did It Die, והנה עוד הוכחה שכולם מתכתבים עם "עזה כמוות אהבה" משיר השירים.

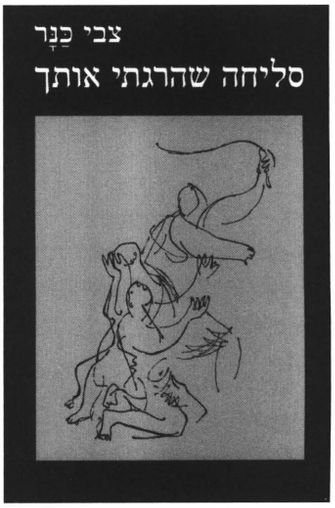
רוני סומק

אם אשאר בחיים אחקה גם אני את צ׳רלי צ׳פלין

צבי כנר: *סליחה שהרגתי אותך (אני ולמך)*, מיידיש: שלמה צוקר, הוצאת זמורה ביתן 2008, 240 עמ׳

צבי כַּנֶר הוא איש קטן קומה, רזה ובעל פני ילד חולמני וצחקן. במקצועו הוא פנטומימאי בעל שם עולמי; צבי כנר הוא גם ניצול שואה וסופר, וכן, הוא גם כתב על השואה מחזה פנטומימה ייחודי. את ספריו כתב כנר ביידיש. שניים מהם תורגמו לעברית ואחד לפולנית. שם ספרו הראשון במקור הוא *אני ולמך*, ובעברית שמו *סליחה שהרגתי אותך* (שראה אור בעברית אחרי ספרו *לחם נקמות*).

צבי כנר מעלה בספרו זה סיפור ייחודי, שעניינו מה עשו יהודים ליהודים במלחמת העולם השנייה, כשדמותו של למך - שהפך במחנה הריכוז למשרתם של הגרמנים - משמשת מיקרוקוסמוס לעולם מציאותי סוריאליסטי מסויט, שאותו מצייר המחבר בהומור שחור ומחודד. למך מתואר על ידי המחבר, יעקב, נער מתבגר שהושלך גם הוא לתופת (זו אינה ביוגרפיה, אם כי הסיפור שאוב מחייו של כנר). למך - קטן קומה - "רחב גרם ובעל רגליים עקומות, שעקמומיותן ניכרה עוד יותר כשהיו תחובות במגפי הקצינים שלו. כולם רעדו מפני למך, כמעט כמו הגרמנים"; פחד זה הופך לפחד של הומור שחור לאור התוספת 'מזל שהם [הגרמנים] לא נותנים לו נשק'".



סיפורו של למך מתחיל בחורף 1942 כשהמשטרה הצבאית פושטת על בית הוריו, משפחת בייליצקי, משועי העיירה (השמות בספר בדויים), ומעלה בחיפושיה סוודר מפרוות חורפן, עברה שעונשה מוות. אב המשפחה הוכה מכות רצח מול אשתו וילדיו - ברל, למך ואחותם הצעירה, ואחר כך הוכו כולם. איש ושמו גלבורד, שהיה 'מאכער' אצל הגרמנים, חילץ אותם מידי הגרמנים ושני הבנים נאלצו ללכת יום יום לעבודת כפייה. בהמשך מצא לו גלבורד פרנסה חדשה: "הוא בא אל היהודים האמידים, לא רק בסלומה אלא גם בעיירות שמסביב לה, והציע להם, תמורת מזומנים כמובן, שהם או בניהם יתמנו לשוטרים או לחברי היודנראט, וכך יצילו את עצמם ואת משפחותיהם מלהיות משולחים" (לאור השמועות על האקציה). כך גם הוצע לאברהם בייליצקי ששני בניו יהיו שוטרים, בעוד שלהם היו תוכניות אחרות - לחבור לפרטיזנים. אותו הומור שחור מופיע גם כאן, למשל, בשיחת הבנים עם אמם באשר לחבירה אל הפרטיזנים: "הלא אתם בעצמכם סיפרתם שהפרטיזנים יורים בכל יהודי שהם פוגשים ביער", מעירה האם, ולמך עונה: "לא כל הפרטיזנים"; והיא משיבה: "נו טוב, נלך לחפש את הפרטיזנים הטובים, ובנוגע להצעה להסתתר אצל איכר טוב, עלינו לחפש קודם את האיכר הטוב הזה, שיהיה מוכן לסכן את חייו למעננו..."

על פגישתו הראשונה עם למך מספר המחבר: "כשהגעתי ליו־לאג 1 [מחנה עבודה], ששכן ברובע פלאשוב בקראקוב כבר היה למך מפורסם בברוטאליות שלו... בני עירו, אנשי סלומה, המשיכו לקרוא לו למכ׳ל, כמו שנוהגים לקרוא בביתם לאותו בן יקיר.... אבל עכשיו, בכל פעם שהיו מזכירים את שמו, היו מוסיפים, 'רקב בעצמותיו'". עוד ניתן ללמוד על למך מהדברים שנאמרים על מפקד המחנה לנוכח אלימותו: "...התברר שלא פעם אחת בלבד גרמו המכות שלמך הנחית על האסירים להרגעת מפקד המחנה והביאוהו להצניע את נשקו. אולם המכות של למך, היו כאלה, שאחריהן היה הקורבן קם בקושי על רגליו, אם בכלל".

זוהי מציאות של אימה סוריאליסטית, שבה מפקד המחנה שהיה צולף ברובהו במי שלא עבד כהלכה בטלטול אבנים, "שנא לראות דם, אפילו קצת דם, היה נתקף צמרמורת".

תחנתו הבאה של המחבר ומשפחתו היא מחנה סקארז׳י־יסקו שם שכן מפעל האסאג צ׳ה בפיקודה של היהודייה מרקוביצ׳ובה, המתוארת כך: "מכנסי רכיבה הדורים, הדוקים עד להתפקע... מגפיים חומים ובידה החזיקה פרגול עור ארוך" (מדובר בדמות אמיתית, כנלמד מספרה של פליצה קראי: המוות הצהוב, מחנה העבודה, סקרז׳יסקי־קמיננה, 1994).

החומצה הפיקרית ששימשה לייצור חומרי הנפץ צבעה את כולם בצהוב קטלני. בראיון עמו מספר כנר כי תוחלת חייהם של האנשים שעבדו במפעל היתה כשלושה חודשים בלבד. הוא עצמו עבד בהכנסת אבק שרפה למוקשים במשך שבועיים שלושה, ורק הודות למאמציה של אמו הצליח להיחלץ מעבודה זו שהפכה אותו לצהוב, הוא נזכר: "צהוב בעבודה, צהוב בצריף, אוכלים צהוב, שותים צהוב, משתינים צהוב ומחראים צהוב, אפילו החלומות צהובים".

אולם תמונת האימה הסוריאליסטית מכל היא הופעות שערכו האמנים בכפייה בפני הקהל. פליציה קראי כותבת שמפקד המחנה שולצה האמין בסיסמה "כוח על ידי שמחה", ולכן ביקש "להכין קונצרט פומבי גדול בשביל כל המחנה!!!" הוקמה במה שקושטה בניירות צבעוניים ובמנורות ולפניה הועמדו שורות ספסלים מאולתרים מלוחות ולמופע הוזמנו קבוצות אסירים מהמחנות. "מאות פולנים עמדו ליד הגדר ולא הבינו מה פשר המחזה המוזר: המוני אסירים יושבים בניחותא והגרמנים נותנים רשותם לכך?" (פליציה קראי, עמ׳ 317). מופע זה נמשך שעתיים ושיאו בהופעת המקהלה בת עשרים בחורים ובחורות, "ואני בתוכם", כותב כנר, ומספר: הם ביצעו אז מספר שירים; פתחו בשיר היידי "פטישון" וסיימו בשיר עברי. ופליציה קראי כותבת: "לא נפקד מקומו של ההמנון המהפכני של המחנה: 'אויף די קאנאען' [וכי] האורחים נהנו ומחאו כפיים כשאר הקהל". לאחר שיר על הכינרת בא שיר על הירדן "ובסוף מסתדרת המקהלה בשתי שורות, הזרועות משתלבות וצעד שמאלה צעד ימינה מתחילים לנוע בקצב ההורה ושירת נעורים על שפתיהם". המחבר בספרו של כנר מתעכב דווקא על הופעות של אמנים יחידים, כמו הרשל׳ה, נער בן שלוש־עשרה ששר בפולנית על מר גורלו, על פרידתו מאמו בגטו ורשה, ועל הופעתה המרשימה של האלינקה, זמרת קברט ורקדנית מוורשה. 'גם צ׳רלי צ׳פלין' היה שם, כלומר מנחה הערב שלומ׳לה צפלינסקי המחופש, שכה הרשים את המחבר עד "שהתחשק גם לי לחקותו, והבטחתי לעצמי ונשבעתי עוד שבועה שאם אשאר בחיים אחקה גם אני את צ׳רלי צ׳פלין". ❖

יוסי ברנע

אזור קיפאון

עדנה נוי: *כל מי שאהבה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד וקסת 2009, 280 עמ׳

דומני שניתן להחיל את דימוי הטלפון השבור שמקיים אבי המשפחה, איסֶר, מתקן טלפונים למחייתו, עם סביבתו, גם על המשא ומתן הרגשי שמתנהל בין הקול המספר לבין אלה הרואים בספר *כל מי שאהבה* מפעל הנצחה. מיד לאחר צאתו לאור, תויג הספר כעוד "ספר שואה" או כ"ספר הנצחה". אגב, כל עוד הם ראויים, אינני רואה כל פסול בספרים כאלה, אבל נדמה לי שיותר משהספר של נוי עוסק בהישרדות ובניסיונותיהם מכמירי הלב של ניצולי השואה לקומם את חייהם מהריסותיהם, הוא משמש במה להשמעת קולם של 'בני הדור השני' דרך קולה של ילדה קטנה אחת, זיוה, בתם של איסֶר ומארי.

מִטבע הדברים, מטבעות לשון מאבדות עם הזמן מעומקן ומשמעותן נוטה להישחק, אבל גם כיום, יותר משישים שנה לאחר תום מלחמת העולם השנייה, ממשותם של 'בני הדור השני לשואה', ככאלה, דהיינו כקבוצה מובחנת, לא הועמה ועדיין הם מנסים, וכל חייהם ינסו, להבין את מה שמעולם לא סופר להם, להתמודד עם מה שכן סוּפַּר, לאסוף שברים של חיים מנופצים שהשיקו אל חייהם, על לא עוול בכפם, בדיוק כמו ההיסטוריה הפרטית של הוריהם. העיסוק המתמיד הזה, המתחייב מִמוצָאות ההיסטוריה הזאת, הוא לב לבו של *כל מי שאהבה*. במילים אחרות, ברובד אחד נוי מספרת את סיפור הוריה ששרדו את השואה ואת קורות בני משפחותיהם שנספו בה, אבל בספר קיים רובד נוסף, תת קרקעי, שהוא דברי ימיהם של בני הדור

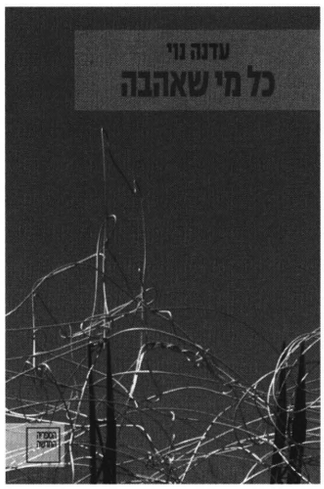
השני לשואה, ילדות וילדים שבגרו במציאות מיוחדת וכיום הם באמצע שנות החמישים לחייהם, רובם ככולם טרם מצאו מרפא לטראומות הוריהם, שדבקו בהם כעור שני.

העוסקים בכתיבה יודעים שצלילת המעמקים שלהם אל תוך נפש גיבוריהם הספרותיים דורשת נשימה ארוכה. הזמן הנפשי הנדרש להישארות 'מתחת למים' בכתיבת ספר כמו כל מי שאהבה מצריך ריאות חזקות במיוחד, שאם לא כן יפקעו מן המאמץ. המחיר הרגשי של ניסיון ההבנה של מה שקרה גם מנקודת הראות של ההורים וגם מזווית הראייה של ילדיהם, הוא גבוה במיוחד. עדנה נוי עומדת במשימה; חוברת בעיניים פקוחות ובלב פתוח אל מקורות האובדן והעצב ובמסע כתיבתה היא מעבדת את מכאוביה שלה, ואולי מבינה לראשונה, לאחר כל כך הרבה שנים, איך נפער בלבה, בבטנה, בקורותיה של ילדה אחת קטנה, חור כל כך גדול.

נושאי החתם, דיאלוג עם בני הדור השני לשואה (הוצאת כתר 1990), ספרה החשוב של הפסיכותרפיסטית דינה ורדי, שגם עסקה במחקר עיוני בנושא בני הדור השני לשואה, מספק תשובות נחרצות שיש להן הד נרחב בספרה של נוי. מחקרה של ורדי, שבו החלה לאחר מלחמת יום הכיפורים, מעלה דפוסים התנהגותיים ופסיכולוגיים אופייניים לבניהם ולבנותיהם של ניצולי השואה, בילדותם ובבגרותם.

ורדי, כמו חוקרים רבים אחרים, מצאה שצאצאי הניצולים חולקים חוויות ומטענים נפשיים ייחודיים, משותפים: הם "נושאי חתם" מיום היוולדם, "ממלאי מקום יקרים מאוד" שלא בטובתם, "נרות זיכרון חיים" שחווים קשיים משותפים: הקושי להיפרד, תחושות אשם ואֶבל לא מוסברים, "היפוך התפקידים" הנודע שבו שימשו משענת להוריהם ועל כן לא היו להם דמויות הוריות של ממש להישען עליהן בתהליך גדילתם והתבגרותם, האינטנסיביות שבה הם חיים את ארעיות קיומם, מרחב חייהם שהוצר מאוד בשל דאגנותם המופרזת של הוריהם שכיבו בהם כל אפשרות להעזה ולנטילת סיכונים, ועוד ועוד. המרכיבים האלה מתקיימים בדמויות המבוגרים ובדמויות הילדים בספרה של נוי, בעיקר בדמותה של הילדה זיוה. מרכיבי הפוסט טראומה של הוריה - המקרינים על הווייתה של הילדה הקטנה ועל הסביבה האנושית והרגשית שהיא מטמיעה בתוכה בתהליך גדילתה - הם אחד הנושאים שנוי מעלה לדיון ***בכל מי שאהבה***.

אסתכן ואומר אף שהחיפוש הנואש של צ'לאג - הניצולה המוזרה במקצת - אחר בתה אֶריקה שאבדה לה בהרף עין בטרנספורט ונכנסת אל מרקם חייהם השבירים של איסר ומארי - הוא החיפוש הנואש



של 'זיוה' בבגרותה אחר חומרי המילוי לחור שבלבה ובבטנה; חיפושה הנואש אחר הילדה הקטנה שהיתה יכולה להיות ואשר אבדה לעצמה בנסיבות חייה, כבת לניצולי שואה.

ואכן, ברבדים שונים ובדרגות עומק שונות, ***כל מי שאהבה*** שם את האצבע כל העת על מקורות הפתולוגיה שילוו דמויות כמו זיוה במשך כל חייהן, ואף שהדבר לא נאמר במפורש, מבצבץ בין השורות הכאב על שמצוקותיהם של בני הניצולים לא טופלו כהלכה, אם בכלל, והם מקרינים, להוותם, אפילו על חיי ילדיהם שלהם. אחת העובדות המעניינות והכואבות שמעלה ורדי בספרה היא שהניצולות העבירו לילדיהן עוד בהיותם עוּבָּרים מסרים רגשיים מנוגדים הקשורים לעצם התהוותם ברחמן (ורדי, עמ' 58). התובנות האלה עוברות כחוט השָני בפרקי ***כל מי שאהבה***, לאורכם ולעומקם: "מארי מתנהגת כאילו שזיוה היא הרכוש הפרטי שלה," אומר איסר (עמ' 141), ואֶרְנוֹ מצביע דרך החלון על זיוה ואומר, "זה לא היה החלום שלך, מארי, להרחיק אותה מכל רע?"; "אסור להכביד עליה בכלום", "לא נקלקל לה את הגשם הראשון" (עמודים 100, 101); חוסר יכולתם של איסר ומארי להפריד בין חייהם לבין חיי בתם ובכך לאפשר לה אישיות מנותקת מהם ובריאה יותר מתמצה במשפט הקשה, "הביוגרפיה שלה זאת האוטוביוגרפיה שלנו" (עמ' 144) וצביקה, הילד שזיוה משחקת איתו בחוץ שר, "היא לא ילדה, היא חור/ היא לא מגדל, היא בור" (עמ' 157). כל העת, מתחת לפני השטח, זיוה הילדה היא בור סופג של ביטויי האנומאליה שבחיי הוריה. למשל, כבר כשנולדה, הוריה חשו שבתינוקת מאוחדים גם יקיריהם המתים: "לא רק קוֹטִי ואוֹצִ'י וכל המשפחה של מארי, אלא גם כל העולם ההוא שנעלם" (עמ' 192). איזה משא כבד על כתפיה של ילדה קטנה אחת. עולו של כל העולם הנכחד הזה, שזיוה תישא על כתפיה כל חייה, הוא גם שעומד בבסיס אזכורה התמים לכאורה של עדנה נוי את סיפור בת יפתח, שהשורה התחתונה שלו היא שגם בני הניצולים הם קורבנות, שמועלים לעולה, אבוי, בידי הוריהם. דומה שאיסר, אביה של זיוה, מבין זאת באבחה אחת כשהוא צופה בהצגה שמעלים ילדי כיתתה ועוד לפני שההצגה תמה הוא חש ברע וקרוב לעילפון.

לסיום, סופרים רבים - נאוה סמל, אהרן אפלפלד ודויד גרוסמן - כתבו על השואה ועל מי ששרדו אותה מזוויות שונות ונכבדות, אבל דומה ***שכל מי שאהבה*** מחדד ביתר שאת את סיפורם של צאצאיהם, שאולי טרם עלה די צורכו לתודעה הלאומית הישראלית, אף שהוא ממשיך לעצב את חייהם, את תודעתם, ואת חלומותיהם של רבים מאיתנו. ❖

עדנה שמש

דפנה שחורי

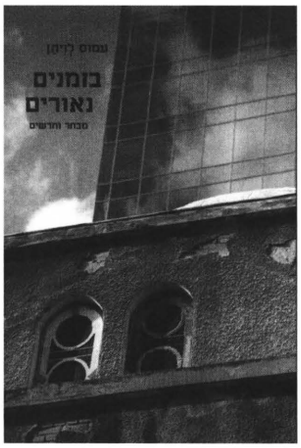
פעם אחת ודי

הִיא צָעֲקָה פַּעַם אַחַת וְדַי
צְרָחָה שֶׁלֹּא הוֹתִירָה סָפֵק
אַךְ הוֹתִירָה אֶת הַקּוֹרְאִים פְּעוּרֵי פֶּה.
מֵאָז לֹא פָּצְתָה פִּיהָ יוֹתֵר
לְהֵפֶךְ
הִדְקָה אוֹתוֹ בַּאֲדִיקוּת
מוֹנַעַת אֲפִלּוּ מִן הַמַּיִם לַחֲדֹר פְּנִימָה
הָרוֹפֵא הִסְבִּיר כִּי אִלּוּ הִכְרִיחוּ אוֹתָהּ לִפְעֹר אוֹתוֹ
כְּדֵי לְהַחְדִּיר פְּנִימָה אֶת גְּלוּלַת הַשִּׁכְחָה
הָיוּ מַצְלִיחִים לְהַגִּיעַ לִנְקֻדַּת הָאַל חֲזֹר
זוֹ הַמְּצוּיָה מֵעֵבֶר לַמְּעָרָה הַחֲשׁוּכָה
שֶׁמֵּעֵבֶר לִמְסִלּוֹת הַשִּׁנַּיִם
וְלֹא מְאַפְשֶׁרֶת הְקָאָה.
בְּעֶזְרַת אֶצְבַּע מְיֻמֶּנֶת שֶׁתַּפְרִיד בֵּין הַלְּסָתוֹת
לֹא תִּהְיֶה אֶפְשָׁרוּת לְהִתְחָרֵט עוֹד

האמת נדירה

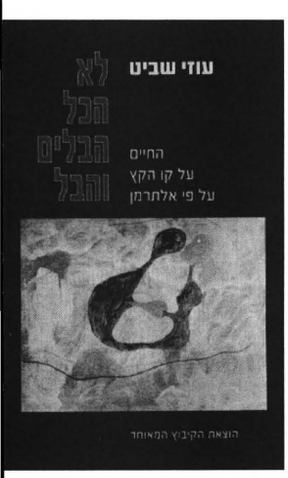
עמוס לויתן: *בזמנים נאורים - מבחר וחדשים*, הוצאת קשב לשירה 2008, 103 עמ'

ישנם ספרי שירה שגורמים לקורא להתארח למשך זמן קצוב בעולמו של המשורר, לגשת אליו מעט ולהבחין במה שאפשר להבחין כשמתקרבים, לא הרבה, אולי בעוד מספר נימי רגש, כמה קמטים של אבחנה, בחדות הצבעים של העיניים המתבוננות, אבל זה הכל, הספר ייסגר והגישה תחסם, תישכח. וישנם ספרי שירה שאחרי שהם נקראים, נדמה כי הספר נותר עדיין פתוח, נדמה כי רכשנו חבר חדש, הכרנו אדם, מקרוב, נקשרנו אל תוואי המבט שלו ואנחנו יכולים לומר בבטחה כי התוודענו אל מנועי הכתיבה שלו. האפשרות השנייה מתממשת למקרא האסופה החדשה משירי עמוס לויתן, משורר יליד 1935, שלקח חלק בעולם הספרות העברית משך רוב חייו הבוגרים (גילוי נאות: לויתן ערך את ספר שירַי הראשון). הספר כולל מבחר של שירים מתוך ששת ספרי השירה של לויתן, מאז *לילה ועלים* (1961) ועד היום. אני זוכרת שקראתי את ספרו *נסיעה עירונית* (שראה אור ב־1986) כנערה, ואהבתי את השירים המדויקים, המהודקים, שכמו אין בהן מילים מיותרות, והם טוויים מפקעות התבוננות קטנות, אשר מתירות עצמן אל העולם ואל המחשבה על אודותיו במסלולים של כנות, ענווה ופיכחון. שירים רבים בספר זה מגלים התבוננות מעמיקה במושגים כגון אמת ובדיה, ציפייה ואכזבה. חשוב כאן לנפש החושבת להגיע אל אמת, לגעת באמיתי, ואם אי אפשר להשיג זאת, אז להסתפק במחשבה על מהו אמיתי וכיצד ניתן לתפוס אותו. זהו אינו משורר של כוח הדמיון, או של פנטזיה וסוריאליזם, אלא של השריר וקיים, של ההגיוני והוודאי. לויתן מרבה לעסוק כאן בפער שבין הנגלה לבין מה שמסתיר אותו. כך, למשל, ב'מוזיקה זו': "מוזיקה זו - כלום היא אך מצביעה אל דבר/ או שמא היא הדבר עצמו?"; ב'כבר אין לי אחיזה': "כבר אין לי אחיזה במה/ שנאחזתי. שיחי גלגל, קורת/ עץ, עשו שליחותם. [...] עתה אני נשמט מן השמות/ עתה אני נשמט מן המקומות כולם"; וב"מה הם החומרים": "אני שואל מהם החומרים/ באמת? גם יַרקוּת עץ מטעה/ גם גג רעפים מְכַזֵּב". למרות העיסוק המחשבתי בגשרים הנטויים על פני זרם החיים, לא מדובר כאן במשורר פילוסופי גרידא, אשר עסוק בפולחן מחשבה, ואינו נטוע בחיים ובחומר. כל השירים כאן מקיפים את היומיום וקשורים במעשי היומיום ורכיביו, וכלשונו של לויתן: "במדרגה הנמוכה של הדברים/ בַּכָּכוּת הערומה של מציאות". יפה ועדינה במיוחד ההתבוננות המוצגת בפואמה 'נסיעה עירונית'. אני מחבבת שירי נסיעה באוטובוס, וכאן "נסיעה עירונית מצפון לדרום", שיש בה מוסיקה חרישית (הגלומה בחריזה ענייה, הדהודים של צלילים חוזרים בסופי השורות), ומבטים מתחלפים אל החוץ והפנים. בחלק העשירי של הפואמה מתחבט הדובר בשאלת היכולת לפרוץ אל המציאות מתוך השיר, כשכל הנגלה נגלה מבעד לכיסוי: "סְתִימוּת שבַּסְתָּמִי איך אבקיע/ אור מתוך אור, אפור מתוך אפור,/ בעמדי על שפת מדרכה, בהביטי אל רחוב וכביש?/ / מה שמתגלה הוא מה שֶּבַּנִּגְלֶה/ אוטובוס מחופה פח, פנים מחופות עור,/ נִפְחֵי ערב מחופים דֹּק עכור.// עשב שמבקיע חריצי מרצפת/ עושה זאת. ציפור שפולחת חופת רקיע/ משיגה מה שאיני משיג?"; האסופה כוללת גם אחרית דבר מאת עודד פלד, שמסכם במבט מקיף את עיקרי הפואטיקה של לויתן. פלד מבליט בצדק את היסוד התיאורי בשיריו של לויתן: "למשורר שלפנינו יש יד טובה ועין טובה". יסוד זה נגלה, בעיני, ביתר שאת, דווקא ב'ארץ נער' (1983), הכולל שיר זיכרון לכפר מסריק, הקיבוץ שבו נולד וגדל לויתן והמזוהה עם ילדותו ונערותו, ושירים על יריחו, כפר יסיף, בת שלמה, ראש פינה ועוד. השירים כאן רוויים עשבים ועפר, כלונסאות וברזלים, באופן שאינו מתרפק בערגה על יפי העבר, אלא משלים עם הפיכתו לזיכרון, עם הפיכתו לשיר. מחוזות הילדות משמשים מקור לא אכזב לזיקוק הרגש והלשון, אך כאן אין המנון לעולם שאבד, אלא ייצוג ברור של רכיבים שהזיכרון קלט לתוכו והפך למצבה, כאשר השיר הופך להיות הזיכרון שאותו הוא מייצג, הופך לצלם של עבר. האסופה כוללת תשעה שירים חדשים מאת לויתן. כאן גם השיר שנתן לאסופה את שמה, "בזמנים נאורים". כאן פורט הדובר את התבוננותו המנוסה, המבוגרת, המיומנת, על עולם ומלואו, ואינו מהסס להפנות חצים של ביקורת כלפי מה שהוא מזהה כמלאכותי, צבוע, מתיימר: "אנחנו חיים בזמנים נאורים:/ אב משותף הוא המצאה/ משפחה היא הַבְנָיָה/ מיניות היא הַתְנָיָה". רבים מן השירים החדשים הם שירי תבנית, הבנויים על דפוס חוזר, כמעין פזמון או מנטרה. בניגוד להידוק החסכני של השירים המוקדמים, לויתן מוכיח את כישורי הפאתוס שלו, ומציג את נקודת התצפית של בעל הניסיון, שטעמם המר של המציאות ועוולותיה הקטנים אינו מניח לו. כך, למשל, ב'מחירים': "מחיר סנדלים בקניון/ פי 3 ממחירם בחנות המפעל.// מחיר ספרים בסטימצקי/ בלא שום יחס לערכם"; ב'צפון־דרום': "נזרקתי מדירה בתל־אביב צפון/ עברתי לגור בתל־אביב דרום// נזרקתי מדירה בתל־אביב דרום/ עברתי לגור בבת־ים צפון"; וב'הם' הנשכני: "הם רוצים שוויון כמו בקובה/ ורמת חיים כמו באמריקה// הם מעדיפים להיות מיעוט צודק/ על פני רוב שולט// הם מתנגדים למדינת לְאֹם/ אבל גם לגלובליזציה// הם מהללים את הרווחה/ ושותקים באשר לרווח". קל לומר שלויתן דהיום מעז באש וגופרית הרבה יותר מאשר בשיריו המוקדמים; ושדחיסתן הישירה של הביקורת, האירוניה והאכזבה אל קרבי השירים היא עניין של טעם (לקוראים שונים ציפיות שונות בבואם אל שיר). ואולם נחשפת בשירים החדשים אותה נימה מחשבתית שהתגלתה מראשית הכתיבה של לויתן, של החתירה אל האמיתי וההשתדלות להיות נאמן אליה. גם אם ניכרת כאן התרחקות מרגישויות כגון געגועים ובריחה אל היופי, נגלית עדיין אותה חסכנות תיאורית ואותה תנועה אל האמת שאפיינה את השירים המוקדמים. בשיר האחרון באסופה מעיד לויתן: "ללא אמיתות חדשות/ לא אוכל לכתוב./ הכתיבה עכשיו/ במשורה./ והאמת נדירה". ❖



גם בימי מלחמה

עוזי שביט: *לא הכל הבלים והבל: החיים על קו הקץ על פי אלתרמן*, הקיבוץ המאוחד 2008, 304 עמ'



המשורר פֶּרסי ביש שלי כתב במאה התשע־עשרה: "משוררים הם מחוקקי העולם, שהעולם אינו מודה שאכן הם המחוקקים שלו" (מתוך "סנגוריה על השירה"). עד היום רבים מחזיקים בדעה ששירה אמורה למדוד את היקפי העולם, לחקור ולגלות את רוח התקופה שבה הם חיים. בימים של דוחק ועושק, ובראשם תקופות מלחמה, יש המגדירים את תפקידו של המשורר כנביא מוכיח, שצריך להפנות את המבט החוצה מתוך עצמו ולשמש קול של היגיון בשעת חירום. אחרים מאמינים שדווקא בעתות מלחמה צריך המשורר להמשיך לעסוק בשלו. הכינויים "שירה פוליטית" או "שירה מגויסת" עשויים להישמע ככינויי גנאי או ככינויי שבח, תלוי מי המכנה. העמדות המנוגדות הללו הושמעו בפי משוררים שונים בתקופות שונות, והן רלוונטיות היום כפי שהיו לפני שבעים שנה. במחקרו החדש של פרופסור עוזי שביט מצוטט מאמרה של לאה גולדברג על תפקיד המשורר בימי מלחמה, שנכתב שבוע לאחר תחילת מלחמת העולם השנייה: "לא רק היתר הוא למשורר לכתוב בימי

מלחמה שיר אהבה אלא ה כ ר ח, משום שגם בימי מלחמה רב ערכה של האהבה מערך הרצח" (עמ' 11). בתגובה ענה לה נתן אלתרמן: "הספרות הטובה אינה אֵם חורגת לשום שיר משיריה, אף לא לשירי המלחמה. במידה שהספרות הזאת נושמת את אויר החיים (ואין לה אויר אחר לנשימה), בה במידה ימלאנה גם אויר של ימינו אלה" (עמ' 13). בלב המחקר של שביט יצירה שירית ארוכה בשם "שמחת עניים" מאת נתן אלתרמן, שראתה אור ב-1941, שנה גורלית ליהודים באירופה ובכלל. שלוש שנים לפני כן פרסם אלתרמן את ספרו האהוב "כוכבים בחוץ", שרווי שירים בעלי אופי פיוטי, הנקראים בנגינה שקטה וערבה, ובמרכזם אדם שמשתאה כמאוהב נוכח יפי העולם. "שמחת עניים", לעומתו, היווה תגובה שירית מובהקת למציאות הפוליטית של אותה התקופה החדורה חורבן וסבל. המחקרים הקודמים על "שמחת עניים" דיברו בעיקר על המאפיינים היהודיים של היצירה, ששמה לקוח משיר של משורר ימי הביניים שמואל הנגיד, שהפליא לכתוב שירי אהבה וגם שירי מלחמה. שביט יצא לפענח את "שמחת עניים", שנחשבת ליצירה חידתית וקסומה, שעד כה לא הוצע לה פירוש שגבר על כל המכשולים שהיא מערימה. הוא מוכיח שלמרות התכנים הפוליטיים מדובר בשירה גדולה, שמאמירה מתוך המורכבויות הגלומות בה: בין האישי להיסטורי ובין המילה למשמעות. בשלושים ושלושה (!) הפרקים שבספר עוקב שביט אחר כל ההבטים, המוטיבים, הסוגיות הפילוסופיות והאתיות וההקשרים הבין טקסטואליים שביצירה. כשהוא מתייחס אל הדובר הראשי של היצירה, למשל, הוא אינו מסתפק בהנחה הפרשנית שמדובר בדמות של דובר מת, ששב ומצהיר על הנוכחות שלו שמבקרת את הרעיה ("כְּמוֹ גֵר אֲלַוֵּךְ וּכְאוֹיֵב אֲרַגְּלֵךְ"), אלא פורש בפני הקורא מהלכים תיאורטיים שדנים בשאלה "מהו רוח רפאים?"; הם כוללים את דרידה, שעמד על המאפיין של רוח הרפאים שקשור תמיד עם ביקור: "צל בלהות או רוח-מת [...] נראה-לא-נראה, קודם כל רואה אותנו [...] אנו חשים את עצמנו נצפים. במיוחד הוא רואה אותנו בזמן ביקור" (עמ' 62). בפרק אחר משווה שביט בין רוח הרפאים של אביו של המלט השקספירי לבין הדובר ב"שמחת עניים". שניהם משביעים את נמעניהם 'לזכור ולא לשכוח', שניהם מעודדים את הנמענים שלהם לפעולה. כל אלה מובילים את שביט לדון בחשיבות הפוליטית של "שמחת עניים", שנכתבה מתוך חרדה ותחושת שליחות, כאשר הדובר בה משמש עֵד שמתעקש לזכור. "כוחה של "שמחת עניים", בדומה לזה של יצירות אמנות גדולות אחרות, הוא באחדותה הצורנית והתמאטית, בנאמנות הכפולה למציאות ולאוטונומיה של האמנות" הוא מסכם, ומוסיף: "אלתרמן מצליח ב"שמחת עניים" ליצור יצירה שנותנת ביטוי מימטי שירי עליון לא רק להווה ההיסטורי הנואש שאיתו היא מתמודדת, אלא גם לעתיד האוטופי ההרמוני הנכסף". מעבר להיותו אחד המחקרים החשובים ביותר על שירה פוליטית בכלל, הספר יעניין את כל מעריצי אלתרמן, גם אם לא נחשפו למחקרים מעמיקים על שירה קודם לו. ניסוחיו של שביט הם בראש ובראשונה ניסוחים של קורא, שמבקש להעניק פשר לחומרים שמולו. בפרק הנספח מאיר שביט את עינינו בהשוואה בין גישתו של אלתרמן ובין התגובה השירית של המשורר האנגלי ת"ס אליוט לאותה מלחמה, "ארבעה קוורטטים" שפורסמה ב־1942. שניהם עורכים חשבון נפש לגבי המשך הקיום של התרבות המערבית נוכח האידאולוגיות של המשטרים הטוטליטריים. ההשוואה ביניהם היא הגרנד פינאלה של המחקר, שעוסק בעצם במשמעות שמשוררים מבקשים להעניק לעבר בשעה שהם חווים את ההווה האישי. ❖

נוית בראל

לי עברון־וועקנין

הֶנזל

יָד בְּיָד בַּיַּעַר
קְשׁוּרָה אֵלֶיךָ בַּעֲבוֹתוֹת אַהֲבָה
אֲנַחְנוּ מִשְׁתַּרְגִּים זֶה בָּזֶה כְּצַמָּתִי הָעֲבָתָה
אָחִי וַאֲנִי
בַּיַּעַר
וְהַיַּעַר כֻּלּוֹ מַמְתָּקִים
וּפֵּירוֹתָיו קוֹרְצִים מְנַצְנְצִים
סוֹדוֹת וְהַבְטָחוֹת
הָיִיתִי הָאָחוֹת הַגְּדוֹלָה וְתָפַרְתִּי לְךָ
שִׂמְיַכַת כּוֹכָבִים שֶׁיֵּחַם לְךָ
וְאָחַזְתִּי בְּיָדְךָ לְהוֹבִיל אוֹתְךָ
אֶל הַבַּיִת.

יָד בְּיָד בַּיַּעַר
קְשׁוּרָה אֵלֶיךָ בַּעֲבוֹתוֹת שֶׁל אַשְׁמָה
בֵּין אוֹר לְאוֹר מִשְׁתָּרַעַת אֲפֵלָה
וַאֲנַחְנוּ נִגָּפִים בַּעֲנָפִים וַאֲבָנִים
וְאֵיךְ אָרִים אוֹתְךָ
כְּשֶׁאֲנִי עַצְמִי מוֹעֶדֶת
הָיִיתִי הָאָחוֹת הַגְּדוֹלָה וְתָפַרְתִּי לְךָ
שִׂמְיַכַת כּוֹכָבִים שֶׁיֵּחַם לְךָ
וְחָסַר לִי אוֹרָם בַּשָּׁמַיִם שֶׁלִּי
וְחָסַר לִי קַו הָאֹפֶק שֶׁלִּי
שֶׁלִּי.

יָד בְּיָד בַּיַּעַר
קְשׁוּרָה אֵלֶיךָ בַּעֲבוֹתוֹת דְּאָבָה
לֹא אֵם אַחַת הָרְתָה אוֹתָנוּ
וַאֲפִלּוּ לֹא נִלְחַמְנוּ
בְּאוֹתָהּ מְכַשֵּׁפָה.

אַחֲרֵי כָּל הַמָּתוֹק בִּקַּשְׁתִּי מַיִם
לְהַתִּיר אֶת הַצָּמָא
לְהַתִּיר אֶת הַצַּמָּה

דרקולה

בְּאוֹר הַיּוֹם זֶה הַסִּיּוּט הֲכִי גָּדוֹל שֶׁלִּי
בְּאוֹר הַיּוֹם אֲנִי
נֶאֱבֶקֶת כָּל חַיַּי לְהִשְׁתַּחְרֵר

אֲבָל לִפְנֵי גּוֹנֵי הַשַּׁחַר
לִפְנֵי שֶׁאַתָּה מִתְפּוֹגֵג כְּעָשָׁן בְּסֵדֶק הַחַלּוֹן
אֲנִי מִתְאַוָּה:
תִּכָּנֵס לִי לַוְרִידִים
תִּכָּנֵס לִי מִתַּחַת לָעוֹר
אַל תִּתֵּן מְנוּחָה
תִּשְׁתֶּה אֶת דָּמִי וְאֶשְׁתֶּה אֶת שֶׁלְּךָ
עַד לִבְלִי נִשִּׁימָה
עַד שָׁחוֹר בָּעֵינַיִם
תְּמַלֵּא אוֹתִי עַד שֶׁתּוֹצִיא אוֹתִי מִמֶּנִּי
אֶעֱרֶה אוֹתְךָ אֶל תּוֹכִי,
אֶהֱרֶה אוֹתְךָ בְּתוֹכִי

עַד אוֹר הַיּוֹם שֶׁבּוֹ
אַסְתִּיר אֶת הַפְּצָעִים, אֶת הַפְּתָחִים, אֶת הַסְּדָקִים
בְּאוֹר הַיּוֹם אֲנִי
נֶאֱבֶקֶת כָּל חַיַּי לְהִשְׁתַּחְרֵר

הטריינינג זוכר את הגוף

סמדר שרת: *אנטומיה של לב שלם*,
הוצאת ספרי 'עיתון 77' 2008, 69 עמ'

התרבות מתפתחת בפתאומיות. פתאום אנחנו מגלים בה את החידושים הקטנים. אפשר להגיד שהם אבני דרך עבורנו.
כך בשירים של סמדר שרת יש מילוי פיוטי שמשתנה משיר לשיר. המטאפורות נהפכות לתמונות זוהרות. כמו בשיר הזה. כמעט תמונה של קזימיר מלביץ.

הטרנינג האדום
על החבל
שנשאר ברוח ובגשם
זוכר את הגוף.
(עמ' 7)

ברוב השירים סמדר שרת לא משתמשת בסימני פיסוק. הקורא יכול לחתוך את השורות ולזרום ברצף

הלירי על פי בחירתו. הוא יכול להצטרף לתהליך הקוסמי שבו הקונוטציות בשירים מאפשרות לאסוציאציות שלו להרחיב את הגבולות או לצמצם את התיאורים הפיגורטיביים. זאת אינטראקציה מעניינת שנתפסת לרגע כמשחק נקודתי בקו, שיש בו משהו שעוצר את המבט על אופק הים...

רוצה לפגוש אותך בערב
לא לאור היום
בערב פרוש חוט של חסד
(עמ' 20)

או:
הנוף הולך ונעלם
ושמש אחרונה
תלויה על קו האופק.
(עמ' 56)

כתיבתה של שרת לא בנאלית ולא כפויה לסטנדרטים החיצוניים. כמו בגינה הפרטית והאהובה - אותו עולם צומח, אך השילובים בכל זאת שונים.

כל הגינות שבעולם
נשפכות עכשיו לגינה הפרטית שלי
(עמוד 25)

המרחב הטקסטואלי של סמדר שרת מאוד נוח למי שבוחר לטייל בו. היא מאחדת את הדברים השונים ומגשרת בין מישורים פילוסופיים ויוצרת מהם את המהות הלא בנאלית. הדמות של המשוררת מתגלה ומגלה לנו את המישורים המרגשים. אהבה ואכזבה. מלחמות וחרדות. אחד מהתפקידים של השירה הוא לאזן את החברה. לא לתת לה לאבד שפיות. כך האמנות בונה בכל חברה את האינטליגנציה הרגשית.

מלחמה בצפון
ואני קוראת את לאה גולדברג
(עמ' 26)

העולם הפיוטי של סמדר שרת מאורגן, רגיש ועדין. מאחורי המילים הפשוטות מסתתרת האהבה כמו

אבן יקרה.
אבני הדרך מתפללות
את תפילת הדרך
לאושרי
לאושרך.
(עמ' 29)

מין יומן של זיכרונות מרגשים, שנחשפים מתוכם פרטים שמוכָּרים במידה זו או אחרת לכל אחד. יש עלילה של ירידות ועליות. יש גבעות.

אבא איך לימדת אותי שברים
על גבעת החול מול הבית
ואני סירבתי לקלוט
כבר אז הפרידו בינינו עולמות.
(עמ' 40)

ויש שקיעות של החיים שמאפשרות לנו להגיע כמה שיותר למעלה, כדי להתבונן באופק החדש של הים.

בערך עליון חדש.
הגבעות הנמוכות
שעל החוף
לא יודעות
להעריך שקיעות.
(עמ' 55)

בזמן הקריאה חשבתי באופן ספונטני על גיטרה. כי מילות השירים מזמינות את המוזיקה ומחפשות איתה קשר. וזו תכונה החשובה.
כל שיר של סמדר שרת הוא מיוחד בזה שיש בו פתאומיות וגם משהו נשי. הייתי רוצה להגיד: "הנשי":

הגבר הבא שלי
לא יֵדע
איך נראיתי פעם
בלי תחתונים
(עמ' 63)

כך כותבת סמדר שרת. בשיריה יש זרם מוזיקלי, שמושך קולות מנוגדים ומתמזגים במשחק לא צפוי, אבל מאורגן היטב. ❖

אלברט בן-יצחק יעקב

לאה זהבי

א.
תְּאֵנִי׳ם תְּאֵנִי׳ם, דְּבָשׁ סֶכָּר, הִכְרִיז הָעַרְבִי הָעוֹטֶה כַּאפִיָּה
וְעֵינֵי הַיַּלְדָּה יָצְאוּ כִּמְעַט מֵחוֹרֵיהֶן אֶל הַמָּתֹק
וְאֶל הַזָּר

חֹם שׁוֹרֵף שָׁרַר, וְהָרַגְלַיִם קִפְּצוּ יְחֵפוֹת
עַל כְּבִישׁ הַאַסְפַלְט הַמּוּתָךְ

אַחַת אַחַת הוּנְחוּ בַּקְעָרָה הַתְּאֵנִים הַבְּשֵׁלוֹת
וִידֵי הַיַּלְדָּה נִשְׁלְחוּ אֶל הָרַךְ

מִמְּ מִצְמְצוּ שְׂפָתֶיהָ טַעַם גַּן עֵדֶן מַמָּשׁ

ב.
בַּחֹפֶשׁ הַגָּדוֹל הִיא מִתְאָרַחַת בַּקִּבּוּץ
שָׁם מֶשֶׁק־חַי וּבֵית אִמּוּן
לְאֶפְרוֹחִים, וּלְיָדוֹ עֵץ תְּאֵנָה עָבוֹת
סוֹכֵךְ, מַטִּיף נִיחוֹחַ
שֶׁל עָסִיס מֶכָּר

וּפַעַם, הִסְתַּתֵּר בֵּין עָנָפָיו צֶפַע
אָרֹב לְמַעֲדָנָיו

מַזָּל שֶׁהִתְגַּלָּה בַּזְּמַן, אָמַר הַדּוֹד
הָרְגוּ אוֹתוֹ בְּמוֹט בַּרְזֶל
תֵּלְכִי תִּרְאִי, הוּא עֲדַיִן תָּלוּי
עַל הַגָּדֵר

ג.
בְּטֶרֶם לָמְדָה עַל בְּשָׂרָהּ
אֶת פֵּשֶׁר הַמִּלִּים תַּאֲנִיָּה וַאֲנִיָּה
וּבְטֶרֶם חִפְּשָׂה תוֹאֲנוֹת לְפַשְׁפֵּשׁ
בִּסְדָקִים אֲפֵלִים
שָׁקַד הַטֶּבַע בְּאֵין מַפְרִיעַ
עַל חֲנִיטַת פַּגֵּי גּוּפָהּ

בְּבִטְנָהּ הַשְּׁטוּחָה חָפְזוּ דִּגְדּוּגֵי זָהָב
וְכָל הַמִּשְׁאָלוֹת שֶׁצָּפוּ וְעָלוּ
הָיוּ הַבְּטָחָה
לְמִלּוּי

ד.

הָאִישׁ הָרִאשׁוֹן שֶׁיָּדַע אוֹתָהּ הָיָה לָהוּט
אַחַר תְּאֵנִים פְּעוּרוֹת עֲתִירוֹת צוּף
הוּא אָהֵבן כְּמַאֲכָל וְלֹא פָּחוֹת כְּמָשָׁל

הָאִישׁ הַנַּ"ל לֹא הָיָה פֶּרֶא
וְאַף שֶׁיָּדוֹ הָיְתָה בְּכָל אֵבָרֶיהָ
תַּאֲנָתָהּ נוֹתְרָה בְּעֵינָהּ

ה.

וּכְשֶׁגֵּרְשָׁה עַצְמָהּ מִגַּנָּתָם, וְיָצְאָה לִרְאוֹת בִּבְנֵי הָאָרֶץ
מָצְאָה תְּאֵנָה חֲלוּפִית לָשֶׁבֶת תַּחְתֶּיהָ

הַצֵּפַע כְּבָר לֹא הִתְחַבֵּא בָּעֲלָוָה. הוּא הִמְתִּין
מֵרֹאשׁ עַד זָנָב חָשׂוּף בִּצְרָכָיו
מַפָּל לָבָן נִטַּח לְרַגְלֶיהָ

וְטַעַם הַדְּבָשׁ הֶחָדָשׁ הַנִּצְבָּר בְּפִיהָ
הוֹלֵךְ וָמַר

ו.

בַּאֲגַף הַפֵּרוֹת הַמְקֹרָר בַּסּוּפֶר
שׁוֹכְנוֹת גַּם תְּאֵנִים כְּרַסְתָּנִיּוֹת
מִתְפַּקְּעוֹת מֵעֹדֶף הוֹרְמוֹנִים
כָּל תְּאֵנָה (לֹא נָעִים לוֹמַר) שְׁקוּלָה
לַאֲשָׁךְ שֶׁל שׁוֹר

הָיָה הָיוּ תְּאֵנִים קְטָנוֹת וַעֲדִינוֹת
כִּשְׁדֵי נְעוּרֶיהָ

הָיָה הָיָה נָוֶה שַׁאֲנָן וּשְׁדוֹת בָּר

הָיָה הָיָה מְעַט שֶׁהֶחֱזִיק
אֹשֶׁר רַב

ז.

וְשׁוּב אֶמְצַע הַקַּיִץ
בְּעִקּוּל הַכְּבִישׁ הַמִּתְפַּצֵּל, לְיַד הָרַמְזוֹר
מְהַסֶּסֶת מְכוֹנִית
הַנַּהֲגֶת (בַּחוּרָה כְּבַת שִׁשִּׁים), מֵסֵבָה אֶת רֹאשָׁהּ יָמִינָה וּשְׂמֹאלָה
וְכָךְ גַּם עוֹשֶׂה הָאִישׁ שֶׁאִתָּהּ –
לְאָן לִפְנוֹת?

אֵין זֶה רֶמֶז לַשִּׁיר שֶׁל פְּרוֹסְט
וְלֹא עִנְיָן שֶׁל חַיִּים וָמָוֶת
רַק הֶבְזֵק תְּהִיָּה שָׁכִיחַ
בְּצֹמֶת דְּרָכִים

וְהִנֵּה, בְּדִיּוּק בִּנְקֻדַּת הַסָּפֵק
נִצָּבִים שְׁנֵי נְעָרִים עַרְבִיִּים
מְנוֹפְפִים, צוֹעֲקִים, כְּטוֹבְעִים בַּיָּם
תְּאֵנִים תְּאֵנִים

אֶפְשָׁר לְהָבִין
נִשְׁבָּר לָהֶם
לַעֲמֹד יוֹם שָׁלֵם בַּשֶּׁמֶשׁ

לֹא, הֵם לֹא יְוַתְּרוּ בְּקַלּוּת עַל הַטֶּרֶף
שֶׁנִּקְלַע כְּבִיָכוֹל לִתְחוּם שִׁפּוּטָם

הַגְּבֹהַּ יוֹתֵר – אוּלַי הַבַּיְשָׁן – שֶׁנִּשְׁאַר מֵאָחוֹר
שׁוֹלֵחַ אֵלַי מִמְּכָר אֶת הֶחָצוּף הַקָּטָן
הַקָּרֵב בְּצַעַד נָחוּשׁ
וּבְיָדוֹ שַׂקִּית נְיָר

בָּרֶכֶב הַמּוּגָן בְּמַזְגָּן וּזְכוּכִית בִּלְתִּי מְשָׁרְיֶנֶת
מְבֻצָּר הַזּוּג כְּמִקְשָׁה אַחַת
זֶה לֹא בָּרֹאשׁ שֶׁלּוֹ לִקְנוֹת עַכְשָׁו
וְלוּ חֲצִי תְּאֵן

לֵכוּ מִכָּאן, מֵאוֹתֶתֶת הַגְּבֶרֶת מֵאַחוֹרֵי הַשִּׁמְשָׁה
בִּשְׂפַת סִימָנִים שָׁוָה לִכְאוֹרָה לְכָל נֶפֶשׁ
וְכָךְ עוֹשֶׂה הָאִישׁ שֶׁאִתָּהּ

אַךְ הַנַּעַר, כְּאִלּוּ קִבֵּל אוֹר יָרֹק
מַבְקִיעַ קָדִימָה וּפוֹצֵחַ בְּעִנְטוּז
גּוּפוֹ שֶׁטֶרֶם הִבְכִּיר תּוֹזֵז וּמַתְרִיס
וְעַל פָּנָיו הַשְּׁזוּפִים מַפְּצִיעַ
סַהַר בָּהִיר

חֲמָתָהּ בּוֹעֶרֶת
הִיא פּוֹתַחַת אֶת הַחַלּוֹן וְצוֹרַחַת
רוּחַ מִן הוֹן (כָּל הוֹנָהּ בִּלְשׁוֹן עָרָב)

אִינְעַל אַבּוּק כּוּס אֶמַק – זוֹרֵק הַנַּעַר וּיוֹרֵק
כְּמֵרִיק אֶת נִשְׁקוֹ הָאַחֲרוֹן
וּמוֹסִיף לְכַרְכֵּר עִם כְּלוּב הַקַּיִץ

מִי רוֹאֶה אֶת קֵץ הַסִּכְסוּךְ? הוּא רָחוֹק אוּלַי בַּשָּׁמַיִם
אַךְ הַפֶּגַע קָרוֹב מִתָּמִיד, נִצְמָד לְיַרְכְּתֵי הַמְּכוֹנִית

אוֹיֵב מִיָּמִין. אוֹיֵב מִשְּׂמֹאל. פֹּל. זְחַל. צְפֵה. טְוַח. אֵשׁ

כַּפּוֹתֶיהָ לוֹחֲצוֹת עַל הַהֶגֶה
וּבוּעַת הֶרֶגַע שֶׁלֹּא נִגְמַר מִתְפּוֹצֶצֶת
בִּתְקִיעַת צוֹפָר

בָּרוּךְ שֶׁפִּטְרָנוּ, נוֹשֵׁף הָאִישׁ
עוֹד נִצָּחוֹן כָּזֶה וְאָבַדְתִּי, חוֹשֶׁבֶת הָאִשָּׁה
בְּסַךְ הַכֹּל יְלָדִים, יָכְלוּ לִהְיוֹת
נְכָדֶיהָ

לְעוֹלָם לֹא תֵּדַע מַה כָּבָה
אוֹ הִתְלַבָּה בְּלִבָּם

ח.

בַּסְּתָו הַמְּמַשְּׁמֵשׁ וּבָא
תַּשִּׁיר הַתְּאֵנָה אֶת עָלֶיהָ אֶחָד אֶחָד
וְעֵרֻמָּה תִּשָּׁאֵר כְּמוֹ הַזּוּג הָרִאשׁוֹן
בְּטֶרֶם קָטַף מִשֶּׁלָּהּ
וְתָפַר וְחָגַר

אוגוסט 2008

יובל פז

הבית שלנו

הַבַּיִת. שֶׁלָּנוּ. אֲנַחְנוּ עוֹשִׂים
פִּיפִּי עַל הָעֵץ בֶּחָצֵר
וּמַרְגִּישִׁים טוֹב.
גַּם חוֹסְכִים מַיִם
וְגַם אַף אֶחָד לֹא צוֹעֵק מֵהַחַלּוֹן:
מַה זֶּה פֹּה?
זֶה לֹא בֵּית־שִׁמּוּשׁ צִבּוּרִי פֹּה.
לְהִסְתַּלֵּק מִפֹּה.

עַכְשָׁו אֲנִי לֹא בַּבַּיִת
אֲבָל עוֹד אֶחֱזֹר.
הָעֵץ מְחַכֶּה לִי:
אֲנִי אוֹהֵב אוֹתְךָ תָּמִיד
אֲפִלּוּ אִם תַּעֲבֹר לְבַיִת אַחֵר.

קַר בַּחוּץ.
חַם בַּבַּיִת.
חַם מִדַּי.

פַּעַם קָרָאתִי שֶׁצָּהֹב
הוּא צֶבַע שֶׁמְּסַמֵּל טֵרוּף.
הַחֶדֶר שֶׁל רַסְקוֹלְנִיקוֹב, אוֹ מַשֶּׁהוּ...
הַבַּיִת שֶׁלִּי צָהֹב,
מַה, גַּם אֲנִי אֶרְצַח זְקֵנָה?

מצאתי

אִם יְלָדִים יִמְצְאוּ אוֹתִי
מְקֻמָּט בֵּין אַדְנֵי הָרַכֶּבֶת
שֶׁיַּדְלִיקוּ בִּי אֵשׁ.

אִם תִּרְאוּ אוֹתִי מְפֻזָּר
לַחֲתִיכוֹת כְּאֵב מִתְעוֹפְפוֹת
דְּעוּ שֶׁסּוֹף סוֹף

שוכבים

שׁוֹכְבִים גַּב אֶל גַּב, דּוֹקְרִים
כְּמוֹ שְׁנֵי קֶרֶשִׁים מְחוּטָטֵי מַסְמְרִים
חֲלוּדִים.
הַשְּׁמִיכָה מְפַזֶּרֶת קֹר
חוֹשֵׁב: מַה יָּכוֹל לְסוֹבֵב אוֹתָנוּ?
וְנֶעֱצַם אֶל חֲלוֹמוֹתַי
עַל אִשָּׁה אַחֶרֶת.

את כל־כך רחוקה

אַתְּ כָּל־כָּךְ רְחוֹקָה
וַאֲנִי מִתְאַמֵּץ
לְהֵרָאוֹת לֹא מִתְעַנְיֵן
וְאַתְּ בִּכְלָל לֹא יוֹדַעַת
אֶת כְּאֵב הָעֵינַיִם הַשּׁוֹבְרוֹת
אֶת קִירוֹת הַחֶדֶר
בְּנִסָּיוֹן לִגְנֹב אוֹתָךְ לְרֶגַע
כְּשֶׁאַתְּ מִתְפַּשֶּׁטֶת.

מצב הרוח

מַצַּב הָרוּחַ אָבִיךָ
וּפִרוּרֵי מַבָּטֶיךָ
מְכַסִּים אוֹתִי בְּטִפּוֹת מְרִירוּת
הַמַּרְטִיבוֹת אֶת הַגּוּף הַיָּבֵשׁ.

הַחַזַּאי מוֹדִיעַ שֶׁבְּקָרוֹב תִּהְיֶה
הַקַּלָּה
רוּחַ נְעִימָה תָּבוֹא
מֵחַמְסִין שֶׁנִּשְׁבָּר.

צימאון

הַצִּמָּאוֹן הַזֶּה נָעִים לִי
כִּי יֵשׁ בּוֹ תּוּגָה נְדִיבָה
הַמְּשַׁחְרֶרֶת אוֹתִי מֵהַמַּסָּע
הָאֵינְסוֹפִי
בְּחִפּוּשׂ אַחֲרֶיךָ.
אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁבַּסּוֹף תָּבוֹאִי
בִּסְעָרָה קוֹרֶנֶת
וְתִמְשִׁי אוֹתִי

מֵהָאֲדָמָה.

לילה

פָּנִים אֶל פָּנִים
עַיִן מִשְׁתַּקֶּפֶת בְּעַיִן
אַף נוֹגֵעַ בְּאַף
אֶצְבָּעוֹת קְטַנּוֹת מְמוֹלְלוֹת שֵׂעָר
יָד גְּדוֹלָה שָׁטָה עַל גַּב חָלָק
וְחֹם נָעִים
הַפִּצְפּוּן הַזֶּה וַאֲנִי
כָּכָה בַּחֹשֶׁךְ
מִתְעָרְבְּבִים אִישׁ בְּנֶפֶשׁ אִישׁ
נוֹשְׁמִים לְאַט זֶה אֶת זֶה
הוּא צוֹלֵל לְשַׁלְוָה
וַאֲנִי נִמְשָׁה הַחוּצָה
מְבֹהָל אֶל הַחֶדֶר הַמּוּאָר
רְדוּף דַּפִּים, מִלִּים
וּמַחֲשָׁבָה
מַה לַּעֲשׂוֹת עַכְשָׁיו?

לנגסטון יוז

לנגסטון יוז [1902-1967] נמנה עם חשובי היוצרים האפרו אמריקנים במאה העשרים. הוא נולד במיזורי שבדרום, בצעירותו נדד בארצות הברית ובאירופה, ועבד בין היתר כפועל חווה, מורה, ימאי, טבח במועדון לילה בפריז, ומנקה שולחנות במסעדת בית מלון. ב־1926 פרסם את קובץ שיריו הראשון *בלוז עייף*, העוסק בחיי השחורים באמריקה וכתוב על בסיס מקצבי ג'ז. הצלחת הספר פתחה בפניו את שערי אוניברסיטת לינקולן, פנסילבניה, בה סיים ב־1929 את לימודי התואר הראשון. יוז פרסם למעלה מעשרה ספרי שירה, ביניהם *בגדים יפים ליהודי* [1927], *מוות חומד יקר* [1931], *האם הכושית* [1931], *שומר החלומות* [1932], *שיר חדש* [1938], *שקספיר בהארלם* [1941], *שדות פלא* [1947], *וכרטיס בכיוון אחד* [1949]. יוז נמנה עם הדמויות המרכזיות ברנסנס התרבותי של רובע הארלם בניו יורק. ביצירותיו הוא מגלה מעורבות חברתית ועניין עמוק בגורל בני גזעו, בייחוד בנסיבות החיים האורבניים. סגנון הכתיבה שלו פשוט וישיר, ובפרוזה שלו נוכחים יסודות של סאטירה, אירוניה והומור שחור. פרסם גם שני רומנים, קבצים של סיפורים קצרים, אוטוביוגרפיה וכמה מחזות, לרבות מחזה מוסיקלי.

מרקקות פליז

צַחְצֵחַ אֶת הַמַּרְקֵקוֹת, כּוּשׁוֹן.
דֶּטְרוֹיְט,
שִׁיקָגוֹ,
אַטְלַנְטִיק סִיטִי,
פָּאלְם בִּיץ'.
צַחְצֵחַ אֶת הַמַּרְקֵקוֹת.
אֵדִים בְּמִטְבְּחֵי מְלוֹנוֹת,
עָשָׁן בְּאוּלַמּוֹת כְּנִיסָה שֶׁל מְלוֹנוֹת,
וְרֶפֶשׁ בְּמַרְקֵקוֹת מְלוֹנוֹת:
חֵלֶק בִּלְתִּי נִפְרָד מֵחַיַּי.
הֵיי, כּוּשׁוֹן!
חֲמִשָּׁה סֶנְט,
עֲשָׂרָה סֶנְט,
דּוֹלָר,
שְׁנֵי דּוֹלָר לְיוֹם.
הֵיי, כּוּשׁוֹן!
חֲמִשָּׁה סֶנְט,
עֲשָׂרָה סֶנְט,
דּוֹלָר,
שְׁנֵי דּוֹלָר
לִקְנוֹת נַעֲלַיִם לַתִּינוֹק.
לְשַׁלֵּם שְׂכַר דִּירָה.
גִ'ין בְּשַׁבָּת,
כְּנֵסִיָּה בְּיוֹם א'.
אֱלֹהִים אַדִּירִים!
תִּינוֹקוֹת וְגִ'ין וּכְנֵסִיָּה
וְנָשִׁים וְיוֹם א'
מְעֹרָבִים כֻּלָּם בְּמַטְבְּעוֹת חֲמִשָּׁה סֶנְט
וְדוֹלָרִים וּמַרְקֵקוֹת מְצֻחְצָחוֹת
וְתַשְׁלוּם שְׂכַר דִּירָה.
הֵיי, כּוּשׁוֹן!
מַרְקֶקֶת פְּלִיז מַבְהִיקָה יָפָה בְּעֵינֵי הָאֵל.
פְּלִיז מְצֻחְצָח מַבְהִיק כַּמְּצִלּוֹת
שֶׁל רַקְדָנִיּוֹת הַמֶּלֶךְ דָּוִד,
כִּגְבִיעֵי הַיַּיִן שֶׁל שְׁלֹמֹה.
הֵיי, כּוּשׁוֹן!
מַרְקֶקָה מְצֻחְצַחַת עַל מִזְבַּח הָאֵל.
מַרְקֶקָה נְקִיָּה מַבְהִיקָה שֶׁצֻּחְצְחָה זֶה עַתָּה –
לְפָחוֹת זֹאת אוּכַל לְהַצִּיעַ.
בּוֹאִי'נָה, כּוּשׁוֹן!

גם אני

גַּם אֲנִי שָׁר אֶת אָמֵרִיקָה.

אֲנִי הָאָח הַשָּׁחוֹר.
שׁוֹלְחִים אוֹתִי לֶאֱכֹל בַּמִּטְבָּח
כְּשֶׁאוֹרְחִים מַגִּיעִים,
אֲבָל אֲנִי צוֹחֵק,
אוֹכֵל טוֹב,
וּמִתְחַזֵּק.

מָחָר,
אֵשֵׁב לְיַד הַשֻּׁלְחָן
כְּשֶׁאוֹרְחִים יַגִּיעוּ.
וְאָז
אִישׁ לֹא יָעֵז
לוֹמַר לִי,
"תֹּאכַל בַּמִּטְבָּח."

מַה גַּם
שֶׁיִּרְאוּ כַּמָּה יָפֶה אֲנִי
וְיָבוֹאוּ בְּמִבּוּכָה –

גַּם אֲנִי הוּא אָמֵרִיקָה.

הכושי מדבר על נהרות

יָדַעְתִּי נְהָרוֹת:
יָדַעְתִּי נְהָרוֹת עַתִּיקִים כִּימֵי עוֹלָם, קְדוּמִים מִזְּרִימַת
דָּם בְּוִרִידֵי אָדָם.

נִשְׁמָתִי הֶעֱמִיקָה כַּנְּהָרוֹת.

רָחַצְתִּי בַּפְּרָת עִם שַׁחַר צָעִיר.
בָּנִיתִי בִּקְתָּה לְיַד הַקּוֹנְגוֹ וְהוּא הִשְׁכִּיב
אוֹתִי לִישֹׁן.
הִבַּטְתִּי בַּנִּילוּס וְהֵרַמְתִּי פִּירָמִידוֹת מֵעָלָיו.
שָׁמַעְתִּי אֶת זִמְרַת הַמִּיסִיסִיפִּי כְּשֶׁאֵיב
לִינְקוֹלְן
יָרַד לְנִיוּ אוֹרְלִינְס, וְרָאִיתִי אֶת חֵיקוֹ הַבָּצִי
מַזְהִיב לְעֵת שְׁקִיעָה.

יָדַעְתִּי נְהָרוֹת:
נְהָרוֹת אַפְּלוּלִיִּים עַתִּיקִים.

נִשְׁמָתִי הֶעֱמִיקָה כַּנְּהָרוֹת.

מאנגלית: עודד פלד

קורה פנימית - שירי כדורגל

גלעד מאירי

מגרש ביתי

בַּבַּיִת יֵשׁ לְךָ מַצָּבִים נוֹחִים לִבְעִיטָה:
קוֹרוֹת הַשֻּׁלְחָן
מַשְׁקוֹפֵי הַדְּלָתוֹת
עַמּוּדֵי הַמִּסְדְּרוֹן קוֹרְצִים
כִּשְׁעָרִים רֵיקִים וְהַקִּירוֹת
אַלְבּוֹם חֲתִימוֹת שֶׁל כַּדּוּרִים
שֶׁחָדְרוּ אֶת הַגַּנַּת הַהוֹרִים.

כתובת, אבן חושן 2008, עמ' 37

צמד שירי כדורגל

1. בַּיָּצִיעַ

הַתְּקָפָה מִתְפָּרֶצֶת שֶׁל אִי שֶׁקֶט בְּגוּפִי.
ציצית פְּנִימִית מְצַיֶּצֶת בְּצַעַר.
בִּמְקוֹם לְהָזִין אֶת נַפְשִׁי בְּסֵפֶר אוֹ לִמְדוֹט
כָּל אֲבָרַי מַשְׁחִיתִים תּוֹרָה לְבַטָּלָה, מִזְדַּקְּפִים
כְּמַשְׁרוֹקִיּוֹת אֶל שַׁעֲרֵי שָׁמַיִם נְעוּלִים וְשׁוֹאֲגִים
יְ - רוּשָׁ - לַ - יִם
יְ - רוּשָׁ - לַ- יִם.

2. תּוֹצֶאַת סִיּוּם

הָאֵל אֶחָד,
אֲנִי אֶפֶס.

'משיב הרוח', גיליון כז, 2008

סמי שלום שטרית

ושיננתָם לבניך

אֲנִי מְלַמֵּד אֶת בְּנֵי כַּדּוּרֶגֶל
בְּאֶרֶץ נֵכָר
אֲנִי מְשַׁנֵּן לִבְנֵי כַּדּוּרֶגֶל
בְּאֶרֶץ הַבֵּייסְבּוֹל
אֲנִי מְלַמֵּד אֶת בְּנֵי כַּדּוּרֶגֶל
כְּמוֹ שֶׁבָּעַטְנוּ שָׁם.

אֲנִי וּבְנִי
בּוֹעֲטִים זֶה לָזֶה בְּעִבְרִית,
אֲנִי זָהִיר וְיָגֵעַ
הוּא מָהִיר וְרוֹקֵעַ.

זֶה לָזֶה
בּוֹעֲטִים כַּדּוּרֶגֶל
בְּזָכְרֵנוּ אֶת צִיּוֹן.

שירים באשדודית, הוצאת אנדלוס 2003, עמ' 89

יעל שרף

שחקנית ספסל

בְּכֹל הַמּוּנְדִיָאל הַזֶּה
לֹא מוֹצֵאת אֶת עַצְמִי.
תָּרָה אַחַר כַּדּוּרִים תּוֹעִים
לֹא מַצְלִיחָה לַהֲדֹף אֶת הַבָּאִים לִקְרָאתִי.

הַדֶּשֶׁא עוֹשֶׂה לִי אַלֶּרְגִיָה
הַבִּירָה בְּחִילָה
הָרְשָׁתוֹת קְרוּעוֹת בִּשְׁעָרִי
וְהַשּׁוֹפֵט בֶּן־זוֹנָה.

גג, גיליון 16, 2007, עמ' 130

אבי אליאס

כדור העונשין של ננה נעימה

נָנָה נָעִימָה. שָׁפְכָה סֹלֶת לְתוֹךְ קַעֲרַת הַפַּח.
פִּזְּרָה בַּהֲרָט, וּלְפִי הָאֶצְבָּעוֹת מָדְדָה מַיִם מֵהַבֶּרֶז.
מֵהַקּוֹמָה הַשְּׁלִישִׁית בְּרְחוֹב הַנְּבִיאִים בַּשְּׁכוּנַת שַׁעֲרִיָּה
הִתְבּוֹנְנָה בְּמִגְרָשׁ הַבּוֹגְרִים שֶׁל הַפּוֹעֵל מַחֲנֶה־יְהוּדָה.
הִיא קִצְצָה חֲזֵה־עוֹף וְחוּדָרָה בַּסַּכִּין שֶׁלֹּא חוֹתֶכֶת מַיִם.
הָאַחִים רָצָאבִּי שַׁחֲקָנֵי הַקְּבוּצָה רָצוּ לְאֹרֶךְ וּלְרֹחַב הַמִּגְרָשׁ.
וְנָנָה בִּידַיִם שֶׁל מִקְצוֹעָנִית כִּדְרְדָה בִּידֶיהָ אֶת חֲזֵה־הָעוֹף
וְאֶת הַסֹּלֶת בִּסְלָלוֹם הִדְּקָה לְקֵבוֹת אֲדֻמּוֹת.
קַשְׁטָן, וְקָאוּפְמָן, וְסִטֶלְמָךְ בָּעֲטוּ לַשַּׁעַר. נָנָה חָשְׁפָה טוּר־שִׁנַּיִם
שְׁבוּרוֹת. גֵּרְדָה עִם פּוּמְפִּיָּה סֶלֶק, וּבָזְקָה קֹרֶט־מֶלַח. הִנִּיחָה אֶת הַסִּיר
עַל הַפְּרִימוּס. וּפִזְּרָה מִיץ־לִימוֹן שֶׁסָּחֲטָה.
וִיסוֹקֶר הַשּׁוֹעֵר פָּרַשׂ יָדַיִם כִּמְתַפֵּלֵל לָאֱלֹקִים. וְנָנָה בִּתְנוּעָה אַקְרוֹבָּטִית
הִנִּיחָה בַּסִּיר הַמְבַעְבֵּעַ קְבָּה. אַחַת אָמְרָה שֶׁיִּהְיֶה גּוֹל. שֵׁנִי לְפֶנְדֶל. הַשְּׁלִישִׁי
לְאָאוּט... וְהָאַחֲרוֹן שֶׁיִּהְיֶה כַּפָּרָה עַל אָחִי הַשּׁוֹפֵט.

'הכיוון מזרח', גיליון 13, 2007, עמ' 43

שי דותן

כדורגל

אָבִי לֹא מָצָא זְמַן
לְמִשְׂחָקִים.
הַכַּדּוּר בּוֹ לֹא הִתְמַסַּרְנוּ
הִתְכַּוֵּץ עַד שֶׁנֶּעְלַם.
שָׁנִים בָּעַטְנוּ מִלִּים זֶה לַזֶּה
בְּלִי כְּתֹבֶת.

הַיּוֹם, כְּשֶׁאֲנִי בָּא לְבַקֵּר,
הוּא מַפְּצִיר בִּי שֶׁאֶשָּׁאֵר
לִצְפּוֹת בַּמִּשְׂחָק.
בַּמַּחֲצִית הוּא נִרְדָּם עַל הַסַּפָּה.
אֲנִי מְכַסֶּה אוֹתוֹ בִּפְּיִקֶה וְצוֹפֶה
עַד הַסּוֹף, רוֹשֵׁם בַּזִּכָּרוֹן
מִי כָּבַשׁ וּבְאֵילוּ דַּקּוֹת,
לְהִתְלַהֵב בַּטֶּלֶפוֹן
יַחַד אִתּוֹ.

על קצה המותר, עם עובד 2005, עמ' 38

אוה ליפסקה

יום רביעי של הגביע

שׁוּב בּוֹדְדִים
בְּמִטְבָּחֵנוּ בְּוֻמְבְּלִי.

צָהֳרַיִם שֶׁהִקְדִּיחוּ.

אִשְׁתִּי הַבָּרוֹקִית
מְפָרֶקֶת אֶת מוֹקְשֵׁי הַלָּשׁוֹן.

אַתְּ יוֹדַעַת, בִּכְלָל שָׁכַחְתִּי שֶׁאֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ

אָנוּ שׁוֹתִים יַיִן אָדֹם.
מֵעֵבֶר לַחַלּוֹן מִתְאַבֵּן קַר.

יוֹם רְבִיעִי שֶׁל הַגָּבִיעַ
מִסְתַּיֵּם בְּתֵיקוּ.

מפולנית: רפי וייכרט

מוקדם לצעקה, קשב 2005, עמ' 57

אריאל זינדר

אירלנד, 1999

הִבַּטְתִּי בַּכּוֹס. יָכֹלְתִּי לְהִשָּׁבַע
שֶׁעֲשָׂבִים פּוֹרְצִים מִדְּפְנוֹתֶיהָ.
יָכֹלְתִּי לִקְפֹּץ לְתוֹךְ הַיָּרֹק הָאִירְלַנְדִּי
אַךְ אָבִי יָשַׁב לְפָנַי
וְדִבֵּר.

מִי שֶׁבָּטְנִים מְשִׁיבִים אֶת נַפְשׁוֹ
מְקוֹמוֹ בְּמַחֲנֶה־יְהוּדָה
וְלֹא בַּחֶדֶר הַזֶּה, מִמֶּנּוּ נָהוּג
לְגָרֵשׁ אֶת הַנֶּפֶשׁ בִּרְקִיעוֹת וּבְחָלִיל.

הִבַּטְתִּי בַּכּוֹס. יָכֹלְתִּי לְהִשָּׁבַע
שֶׁיֶּלֶד בִּדְמוּתִי רוֹקֵד עַל שְׂפָתָהּ.
יָכֹלְתִּי לִפֹּל לְתוֹךְ אֶנְצִיקְלוֹפֶדִּית הַצַּעַר הַתּוֹסֶסֶת
אַךְ אָבִי שָׁאַל אוֹתִי
לִשְׁלוֹמִי.

מִי שֶׁשְּׁאֵלוֹת מַגִּיעוֹת לְאָזְנָיו
מוּטָב שֶׁיִּלְגֹּם עוֹד,
מוּטָב שֶׁיְּקַלֵּל.
עַל הַמָּסָךְ הַגָּדוֹל סוֹבֵב שַׁחְקָן נִבְחֶרֶת אִירְלַנְד
כַּדּוּר בִּדְמוּת רֹאשִׁי לְתוֹךְ שַׁעַר הָאַנְגְּלִים.
אֶת הַשִּׂמְחָה שֶׁבָּקְעָה שָׁם
לֹא אֶשְׁכַּח לְעוֹלָם.

אוניות תרשיש, כרמל 2007, עמ' 15

מתוך *קודה פנימית*, אנתולוגיה בעריכת גלעד מאירי העומדת לראות אור בהוצאת "מדיה 41"

רוני סומק

7 תשובות לשאלה: למה אני אוהב את ביאליק

.1

"אוֹמְרִים", שואל חיים נחמן ביאליק," אַהֲבָה יֵשׁ בָּעוֹלָם־/מַה זֹּאת אַהֲבָה?"

סימן השאלה הנראה בשיר 'הכניסיני' כדגל שהונף על אוורסט הייאוש הופך בשירים אחרים לסימן קריאה. ההתלבטות הכמעט 'המלטית' מתפענחת בכל פעם מחדש. וייאמר מיד: חוקר מקרי התשוקה בפואטיקה של ביאליק ימצא בכל שיר טביעת אצבע אחרת.

במקום אחד דימה ביאליק את האהובה לאש (בשיר 'אייך'), במקום אחר הוא הושיב אותה על החלון וראה איך היא 'שׁוֹרְקָה שְׁעָרָהּ' והצטיירה בעיני הבריות כזונה. למענה הוא היה מוכן לוותר אפילו על שיריו ("וְתַחַת שִׂפְתוֹתַיִךְ יִכְבֶּה־נָא נִיצוֹצִי" בשיר 'אייך'), והיא? למענו היא פקחה את "העיניים הרעבות".

דמות האשה משתנה, כמעט משיר לשיר. פעם היא גדולה ומאיימת ("כָּל־עֲתֶרֶת הַגְּוִיָּה הַזֹּאת, שִׂפְעַת חֶמְדָּה מְלֵאָה" בשיר 'העיניים הרעבות'), ופעם היא נערה בודדה, העומדת כל היום מול המראה ו"חוֹשְׁבָה: מַה יְּהֵא בְּסוֹפָהּ?"(בשיר 'תרזה יפה').

קל מאוד להתאהב ביכולת להתחמק מהגדרה מילונית למילה 'אהבה', קל לחבר מושכות לשירים האלה ולהדהיר אותן למגרש פרטי. על סוסי האהבה הביאליקיים כל אוכף יהיה תבנית נוף היושב עליו.

.2

"מִן הַחַלּוֹן/ פֶּרַח עָצִיץ/ כָּל־הַיּוֹם/ הַגַּנָּה יָצִיץ/ כָּל חֲבֵרָיו־/ שָׁם בַּגָּן, /הוּא לְבַדּוֹ/ עוֹמֵד כָּאן". את השיר הנפלא הזה קראתי בעמוד כ"ד בספר ***שירים ופזמונות לילדים***, הוצאת דביר). לא ידעתי בגיל שבע, לאיית את המילה בדידות, אבל לא היה אפשר לטעות בה. נחום גוטמן הוסיף חיוך לפרצופי הפרחים שבגן ודמעות לפרח שעל אדן החלון. במשך שנים ראיתי איך פרח העציץ פונה אל פרחי הגן ומבקש קן לתפילותיו הנידחות. כאשר הרים פרח זה את עלי הכותרות לשמים, גילה שאפילו הכוכבים רימו אותו.

אזור הדמדומים הזה שבין הבדידות לרמאות הוא השיעור המרתק ביותר שלמדתי בבית הספר של חיים נחמן. זהו שיעור באקזיסטנציאליזם. התשוקה ושברה. הקול השבור בשיר 'אייך' מול החושך ב'רק קו שמש'. צבעי המים מ'הזוהר' מול מריחות הפחם ב'לפני ארון הספרים'. הדהרה המשוחררת מ'רוץ, בן־סוסי' מול הקרניים המתאבדות של השמש ב'הקיץ גווע'.

.3

חיים גליקסברג בספרו, ***ביאליק יום־יום***, מספר, שלפני נסיעתו האחרונה של ביאליק לוינה הוא הלך להסתפר אצל מר קופילוב. "במספרה ישבו ילדי הספר. אומר אלישע לעוזי: זהו ביאליק. אל תקשקש, אומר הקטן לבכור, ביאליק זה רחוב. נאנח ביאליק, בשעת ניגוב פניו ואומר: ביאליק רחוב, ביאליק שיר ואין איש מעלה על דעתו, כי ביאליק זה, ייסורים קשים מייסרים אותו". ביאליק המסתפר קרוב ללבי יותר מביאליק, שעל כרטיס הביקור שלו הדפיסו באותיות זהב את התואר 'המשורר הלאומי'. אני מתכוון לא רק לעובדה הזאת, אלא גם לקריאת הכיוון. הנה, למשל, הסיפור "מאחורי הגדר". אמרו לנו שנח עוזב את הבחורה בגלל הפספורט הלא־יהודי שלה. ואולי נח עוזב את הבחורה מפני שבמחזור הדם שלו זרם גם הרצון למרוד. הוא מרד בלימודים, בחברים, במשפחה ולכן מתבקשת גם המרידה באהבה. האפשרות הזאת קוסמת לי יותר כיוון שביאליק המציץ מאחורי הגדר הוא גם ביאליק של 'הלילה ארבתי', ביאליק האורב על חדרה של זו שאינה רואה "כִּי כְּיוֹנָה חֲרֵדָה בְּחַלּוֹנֵךְ/ הִתְחַבְּטָה, הִתְלַבְּטָה נִשְׁמָתִי". מסכת ה'משורר הלאומי' לא התאימה-לפניו של מי שלא ניסה להסתיר מאותן פנים את "העיניים הרעבות".

איור: רוני סומק

.4

ובכל זאת: לביאליק נדרש פחות מצעד וחצי כדי לעבור מהמגרש הפרטי למגרש הציבורי. הנה, למשל, "הוועדה ההיסטורית" שהקימו אחד העם וההיסטוריון שמעון דובנוב לאחר פרעות קישינוב (אפריל 1903). ביאליק הוזמן למשלחת המחקר והתיעוד. הוא שהה בקישינוב מעל חודש. הוא היה יכול להריח את שאריות הדם, להפוך כל אבן בהריסות, להביט לניצולים בעיניים. מטרתו היתה גם לכרוך את הדברים בספר, ולשם כך נסע אל בית חותנו ביער גורובשצ'ינה. במקום חיבור מלומד נכתבה הפואמה 'בעיר ההריגה', במקום דיו היסטורית האדימו פני המילים מצעקה. המשורר לא הניח לחוקר. הוא ניצח אותו בנוק־אאוט.

ברור שדו"ח היסטורי היה שומר יותר על האמת הארכיאולוגית (אם לנקוט את לשונו של אחד העם). ברור שבדו"ח היסטורי ביאליק היה נדרש לעובדות שאפשר להעיד עליהן בשבועה (מספר הקורבנות, למשל). אבל אפילו ביאליק בתפקידו כ'משורר לאומי' היה קודם כל משורר.

הסיפור הזה בא גם להצדיע לאחד העם ולדובנוב שידעו כי אנטנות של משורר קולטות גם את הקולות הסמויים מן האוזן וגם להראות כמה גבוה היה מעמדו הציבורי של מי שחשב כי רק הוא, בחלבו ובדמו, משלם את מחיר הבערה.

.5

אם אני צריך לבחור שיר אחד כדי להניח אותו בקדמת חלון הראווה הביאליקי הרי שהשיר שלי הוא 'הקיץ גווע':

הַקַּיִץ גּוֹעַ מִתּוֹךְ זָהָב וָכֶתֶם
וּמִתּוֹךְ הָאַרְגָּמָן
שֶׁל־שַׁלֶּכֶת הַגַּנִּים וְשֶׁל־עָבֵי עַרְבָּיִם
הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמָן.

וּמִתְרוֹקֵן הַפַּרְדֵּס. רַק טַיָּלִים יְחִידִים
וְטַיָּלוֹת יְחִידוֹת
יִשְׁאוּ עֵינָם הַנּוֹהָה אַחֲרֵי מְעוּף הָאַחֲרוֹנָה
בְּשַׁיָּרוֹת הַחֲסִידוֹת.

וּמִתְּיַתֵּם הַלֵּב. עוֹד מְעַט וְיוֹם סַגְרִיר
עַל־הַחַלּוֹן יִתְדַּפֵּק בִּדְמָמָה:
"בְּדַקְתֶּם נַעֲלֵיכֶם? טִלֵּאתֶם אַדַּרְתְּכֶם?
צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה."

תרס"ה

בבית הראשון מחליף ביאליק את העט במכחול. הצבעים שלו הם: זהב, ארגמן, שלכת וענני ערב. האסוציאציה היא דם. התנועה בסלואו־מושן. שום דבר לא מת ברגע הזה. הכל גווע, הכל מתבוסס. לא מנכים שליש על התנהגות טובה.
בבית השני תהליך ההתרוקנות מתחיל בפרדס, עובר לטיילים ולטיילות ומסתיים בנדידות החסידות לארצות החום. על החוט הדמיוני הנמתח מעיני אחרוני הטיילים לכנפי החסידות אפשר לתלות שאריות שמחה מהקיץ.
בבית השלישי חותך ביאליק מהטבע ללב. הגשם שעוד מעט יתדפק על החלון, ילחין בלב הבריות קונצ'רטו לדיכאון וחורף. אם בבתים הקודמים דובר על גסיסה, הרי שיום הסגריר הראשון חותם בבית השלישי רשמית על תעודת הפטירה של הקיץ.
הלְהטוט בין הטבע לאישי בשיר הזה הוא נפלא. ביאליק מאניש את הטבע ובאותה מידה כאשר צריך למצוא קול לדפיקות הלב האנושי הברירה הכמעט טבעית היא לאסוף את הקול הזה מהטבע, מקולו של מר גשם העתיד להזכיר לחלון ולמי שיושב מאחוריו כי תמו ימי הטיול בפרדס. כל זה עד לשתי השורות האחרונות? ביאליק כותב בהן: "בְּדַקְתֶּם נַעֲלֵיכֶם? טִלֵּאתֶם אַדַּרְתְּכֶם?
צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה."

השורות האלה באות שנייה לאחר שהשיר מתפקע מפיוט. הדובר מנחית את תיאור זהב העלים, והלב המתייתם אל המקום שבו החורף אינו רק משבר נפשי אלא גם תופעה פיזית שיש להתכונן אליה.
הוא מתכתב עם מסכת שבת. שם כתוב: "ג' דברים צריך אדם לומר בתוך ביתו ערב שבת עם חשכה: עישרתם? עירבתם? הדליקו את הנר". ההתכתבות אירונית, כמובן. אך מעבר לנר ההופך לשק תפוחי אדמה יש בהכתבות הזאת גם מפגן לשוני מרהיב. ביאליק הופך את השפה ללונה פארק. הוא מושיב מילים על גלגל ענק, נותן לראשן לגעת בשמים ובאותו לונה פארק הוא לא שוכח את הנדנדות הצמודות לאדמה. הא"ב משחק בידיו כפלסטלינה ובשיר הזה הוא מפסל ממנה גם חיוך.
השאלה היא: האם שתי השורות האחרונות באות כטיפות דיו המחלחלות בכוס מים ומכחילות שם הכל? האם כל הזהב המותך בשיר מתיאור השלכת ועד לעוגמת הלב אינם אלא רק הקדמה לחוט ולמחט שיטליאו ביד גסה את אדרת החורף? ובכלל, מי שחשב שאחרי הציווי לתפוחי האדמה מסתיים השיר נוכח לדעת שהשיר לא תם. הוא רק מתחיל. הקיץ אולי גווע אבל המכחול השירי של ביאליק מנציח את הגוויעה הזאת על קיר הקלאסיקה במוזיאון השירה.

.6
אני מלמד את שירי ביאליק גם בבית ספר תיכון. היה לי תלמיד שאחרי השורה "הַלַּיְלָה אָרַבְתִּי עַל־הַדֶּרֶךְ" רצה לשלוח את המשורר לתא המעצר באשמת הצצה. אותו תלמיד מצא בבית ביאליק משקפת על אדן החלון וסימן אותה כ'מוצג משפטי'. ההסבר כי פעם היה אפשר לראות מאותו חלון את הים, ולכן המשקפת, לא שכנע אותו.
תלמיד שני הצמיד ל"לבדי" את "בדד" של זוהר ארגוב, וכרת ברית ערים תאומות בין אודסה לבית הכנסת בשכונת התימנים שבראשון לציון.
השלישי דיבר על סאדו והראה איך הבחורה מ"בין נהר פרת ונהר חידקל" מבקשת מהציפור לחפש לה אהוב "ובאשר תמצאיהו - כפתי אותו והביאיהו".
תלמידה אחרת, שהיתה עולה חדשה ממוסקבה ושאת תצלומיה אפשר היה לראות כבר אז במדורי האופנה, שאלה אותי, בעברית בת מאה מילה, אם ביאליק היה הומו. היא חיזקה את השאלה בשורה "וָאֵבְךְ בְּנִדּוּדֵי לַיִל, וָאֶשֹּׂךְ כָּרִי" (מתוך 'אייך') ואמרה ש"נושך כריות" בשפת הרחוב הוא אחד מכינויי אוהבי הגברים.
ויש עוד דוגמאות. וכל דוגמה היא עוד כיסא בכיתה שעל הלוח מולו מנוקדת בגיר השורה "לֹא זָכִיתִי בָאוֹר מִן־הַהֶפְקֵר".

.7
כוכבי קבוצת הכדוריד של הפועל רמת גן ב־1970 היו פרץ גרינפלד ואיגור ביאליק.
קריאת העידוד של הקהל היתה: 'חי"ת - נו"ן - ביאליק. יו"ד - למ"ד - פרץ'.
זה נשמע מוזר, זה נשמע מעט סוריאליסטי אבל כאוהד הרגשתי גאווה. הרגשתי שלקול התפילות הנידחות יש גם סאונד של כדור מוקפץ. ❖

צחי כהן

שבוי של פרויד

גופי

מחווה לגרטרוד סטיין

גוּפִי
הִנּוֹ גוּפִי
וְאֵינוֹ אַךְ וְרַק
גוּפִי.

חוטים

אָדָם הַמְגַדֵּל כֶּלֶב
וְלֹא מְגַדֵּל יֶלֶד
עָלוּל לְהִנַּשֵּׁךְ

אוּלָם יֶלֶד
הִנּוֹ הֶמְשֵׁכִיּוּת לְאַף
הַפִּינוֹקְיוֹ שֶׁלְּךָ,
כִּי הַחַיִּים יָפִים.

נורית גוברין

ביאליק של אבנר הולצמן

אבנר הולצמן: *חיים נחמן ביאליק*, הוצאת מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל 2009, 225 עמ'

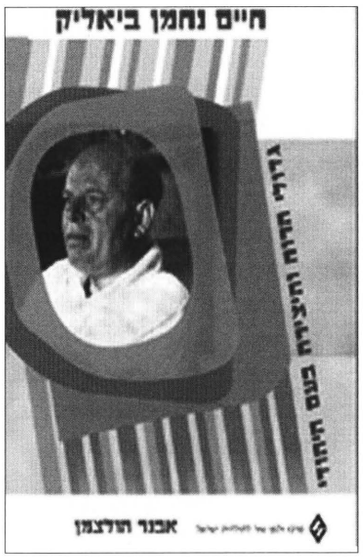
"אֶת־לֹא־בִקֵּשׁ לוֹ נִתַּן, וְהָאַחַת שֶׁבִּקֵּשׁ - / אוֹתָהּ לֹא־מָצָא" ("וְהָיָה כִּי תִמְצְאוּ", תמוז, תר"ע)

"בַּכֹּל אדם מתקנֵא חוץ מבנו ותלמידו" נאמר במסכת סנהדרין דף קה. אמרותיהם ספוגות החכמה של חז"ל, מסכמות מציאות קיימת, מטרתן להזהיר כנגדה, ולחנך למציאות נכספת, אוטופית. אבל, במקרה זה, אִמרה זו דווקא מעידה כפשוטה, על האדם ותלמידו, כלומר עלי ועל אבנר הולצמן. אין גֵאָה ממני בתלמידי המובהק והמעולה אבנר הולצמן, שאני שמחה בהצלחותיו, רואה בהצלחתו חלק מהצלחתי, מלווה אותו בדרכו הבטוחה והעצמאית במעלות המחקר הספרותי ולא פעם נעזרת בידיעותיו המופלגות.

הופעת ביוגרפיה של סופר עברי היא יום של חג לתרבות ולספרות העברית; במיוחד הופעת ביוגרפיה של סופר הכתובה בידי חוקר ספרות; ובמיוחד שבמיוחד הופעת ביוגרפיה של הסופר הלאומי: חיים נחמן ביאליק, הכתובה בידי אחד מחוקריו המובהקים פרופ' אבנר הולצמן. דומה שלמותר לחזור ולהתריע על אחת הבעיות המרכזיות בחקר הספרות העברית והישראלית: העדרם של מחקרי־תשתית על הסופרים. מחקרי תשתית כוללים לפחות ארבעה מרכיבים: א. מונוגרפיה שלמה ומתועדת היטב על חייו ויצירתו של היוצר; ב. ביבליוגרפיה מקיפה וכוללת של כתביו והכותבים עליו; ג. ההדרה של חליפות המכתבים שלו; ד. כינוס מדעי מלא של כתביו.
עד היום, אין מי מן הסופרים, לרבות הקלאסיקונים שלנו, שעליהם נכתבו ספרים רבים, אלפי מחקרים, מאמרים, דברי ביקורת, רשימות וזיכרונות, שזכה למחקרי־תשתית המקיפים את כל מערך יצירתו. ביחס לכמה מהם, מערכת מחקרי־התשתית הולכת ומתמלאת: מונוגרפיות (ש"י עגנון, אלכסנדר פן, ג. שופמן); כינוס מלא ומדעי של הכתבים (אלכסנדר פן, ביאליק, אצ"ג, דבורה בארון); ביבליוגרפיות מקיפות של ועל (שאול טשרניחובסקי; א"צ גרינברג) ; ההדרה שלמה של מכתבים (י. ח. ברנר) וההדרה חלקית (ש"י עגנון, ביאליק, יצחק למדן). כמובן, שהזכרתי, רק שנים שלושה שמות בכל תחום, ויש עוד, אבל אין הרבה יותר. המלאכה עדיין מרובה.
דומה שלמותר לחזור ולהתריע על בעיה מרכזית נוספת בחקר הספרות העברית והישראלית, בכך, ש"הפועלים הטבעיים" של מחקרי תשתית, הסטודנטים לספרות עברית באוניברסיטאות, המתמעטים והולכים, אינם פונים לסוג זה של המחקר, וגם אינם מוכשרים לכך (כלומר אינם מקבלים את ההכשרה המתאימה ולכן גם אין להם כישורים). האוניברסיטאות והמכללות "בגדול" טרם הכירו בכך, שמונוגרפיה על יוצר, ההדרת מכתביו, התקנת ביבליוגרפיה מוארת ומוערת והתקנת מהדורה מדעית - הם נושא לדוקטורט. הוועדות המאשרות את נושאי הדוקטורטים בספרות, דורשות "תֶזה" וחיי אדם אינם בגדר "תֶזה". הוא הדין בנושאי מחקרי התשתית האחרים. לכן, מַפְנים את הדוקטורנטים והמסטרנטים לנושאים חשובים בחקר הספרות, אבל לא כאלה שבאמת חסרים בה. בונים קומות עליונות, בשעה שהיסודות, התשתיות והקומות הראשונות - חסרים. ולא זו בלבד אלא שהיחס המזלזל למונוגרפיה ולתרומתה להעמקת הקשב ביצירתו של היוצר, נשאר מזלזל. עקבות תוצאותיהן ההרסניות של שיטות הביקורת של שנות השישים שדרשו "לסלק את היוצר מיצירתו" עדיין מהדהדות בחלל האקדמי, בשיח הציבורי ובוועדות הדוקטורנטים למיניהן. זאת בנוסף על הקושי העצום של כתיבת מונוגרפיה, הצורך במחקר מקיף ומעמיק רב שנים, בידע עצום בתחומים רבים ועוד ועוד, בדור "עצל" שאין מעודדים אותו להקדיש שנות מחקר רבות לתחומים אלה. הדברים ארוכים ועצובים ואיני רוצה להמשיך ולפתח אותם כאן.

דברי הבאים יעסקו בהופעת המונוגרפיה השלמה והמקיפה של המשורר חיים נחמן ביאליק - חייו ויצירתו. רבים שבחיה של מונוגרפיה זו ואמנה כאן רק מקצתם.
1. המונוגרפיה מרוכזת, תמציתית וקצרה, בבחינת מועט המחזיק את המרובה. קריאתה שווה לכל נפש: לחוקר המובהק, כמו גם למשכיל, חובב הספרות, לתלמיד התיכון כמו גם לסטודנט באוניברסיטה.
ספר מתומצת מסוג זה, במתכונת פופולרית, במובנה הטוב של המילה, יכול להיכתב רק בידי מי שבקי מאוד בחומר, מי שהכשיר את עצמו במחקר אקדמי מעמיק בכלל יצירתו של היוצר: שירים וסיפורים, ורק מתוך עמדת בקיאות מופלגת זו, אפשר לגשת לכתיבת הנוסח "העממי" של המונוגרפיה. דוגמה נוספת, היא ספרו של דן לאור, שלאחר הביוגרפיה המתועדת של 'חיי עגנון', יכול היה לכתוב את 'ש"י עגנון' באותה סדרה ובאותה מתכונת. דומה שאין צורך להזכיר שאבנר הולצמן הוא העורך והמהדיר של 'השירים' ושל 'הסיפורים' של ביאליק, לפי סדרם הכרונולוגי, עם מבואות והערות מאירי עיניים, בהוצאת דביר.
2. תמצית אמינה. אבנר הולצמן הצליח לרכז יחד את כל המחקר העצום, העֵנף והמסועף על ביאליק, במשך למעלה ממאה שנים, לרבות הזיכרונות, מבלי לפסוח על שום פרט ויהיה נדיר ונידח ביותר, ולהפיק ממנו "סיפור", סיפור־חייו ויצירתו. ביאליק הוא מאלה שנכתב עליו הרבה מאוד מאוד במרוצת השנים. כל אחד הוסיף משהו, חידש משהו, הביא לתובנה חדשה, חידד נימה מסוימת. את כל השפע הזה היה צורך לקרוא, למיין, לסדר, ולהתאים למתכונת המונוגרפית.
3. המתכונת המונוגרפית. מתכונת זו היא כרונולוגית במהותה, והולכת בעקבות תולדות חייו של היוצר מילדותו, ועד ליום מותו. מתכונת זו משלבת את יצירתו בתוך שלבי חייו ומפרשת אותם מתוכם. אבל המתכונת המונוגרפית אינה מסתפקת בשילוב זה. בד בבד היא מצביעה גם על תכונותיה הספרותיות של יצירתו, על תקופותיה, סוגיה ונושאיה, ורומזת על משמעותן ופרשנותן. עם זאת, כביוגרפים לא מעטים אחרים, בחר לפתוח בנקודת צומת בחייו, שנת 1903, כשיצירתו היתה בשיאה, והוא כבן 30, ורק לאחר מכן חזר אחורנית לספר את סיפור חייו. בכך נוצר גם מעין "מתח" בתוך סיפור החיים הכרונולוגי.
4. סיפור חיים. כל כותב ביוגרפיה, מנסה למצוא איזו "נוסחה" להאחז בה, כדי להסביר מתוכה את חייו של היוצר ויצירתו. הוא מנסה לגלות "מכנה משותף" לכלל פעילותו של היוצר, מעין "מפתח" להבנת יצירתו.

נקודות אחיזה אלו, הסמויות מן העין, הן פרי התפיסה הכוללת של כותב המונוגרפיה, שאינו מוכן לתאר חיים "סתם" אלא חיים שיש להם מעין "חוקיות", המסבירה את היוצר על ניגודיו וסתירותיו ובהתאם - את יצירתו. אין ספק, כי לביוגרפים שונים, "מפתחות" שונים לאותו יוצר. והשאלה היא לא מה "נכון"? אלא: האם "המפתח" שהציג הביוגרף אכן פותח? אבנר הולצמן מודע היטב לצורך זה ומנסח את האפשרויות השונות המסתמנות במחקר להבנת אישיותו היוצרת של ביאליק. בהתבסס על מחקרים וזיכרונות רבים ועל היכרותו המעמיקה עם היוצר, לרבות מכתביו, הוא מחלק את האפשרויות לשלושה "קווים סיפוריים" (עמ' 10): "ניתן לספר את סיפורו של ביאליק מזוויות ראיה שונות. אפשר לתאר אותו, מצד אחד, כעלילת התגברות וניצחון של יתום אסופי עני, דחוי ומושפל על סביבת גידולו המגבילה, תוך כדי התמודדות עם הצלקות שחרתה בו ילדותו הקשה.



[- - -] מצד אחר, ניתן לתאר פרשת חיים זו עצמה כעלילה טרגית של דעיכה והיאלמות בגיל צעיר: כיצד הלכה שירתו של ביאליק והתמעטה זמן קצר אחרי שהעפילה לִפסגות עוצרות נשימה סביב שנת 1905, כיצד הוכה כוחו היוצר ושותק על ידי הדיכאון שקינן בו מנעוריו, וכיצד שקע במחצית השנייה של חייו בשלל ערוצים משניים של פעילות ספרותית וציבורית כתחליף לשתיקתו הפיוטית המעיקה או כחיפוי עליה. מצד נוסף, ניתן לצייר את חיי ביאליק לכל אורכם כשדה מערכה בלתי מוכרע של דחפים ויצרים מנוגדים: שאיפה למעורבות בין הבריות ולאחריות ציבורית מול כמיהה להתכנסות מופנמת ברשות היחיד; שירה אישית מול שירה לאומית; צורך עמוק בביטחונות בורגניים ובקנייני חומר מול כליון נפש אהבה שלא באה; יצרי חיים מול כיסופי מוות; העמקה רוחנית מפליאה מול זיקה טבעית לחיי המעשה ומשיכה עזה להיבטים הארציים החושניים של הקיום."

אבנר הולצמן מודע לכך ש"שלושת הקווים הסיפוריים האלה אינם מתיישבים לכאורה זה עם זה, אך כולם מעוגנים בפרשת חייו ויצירתו של המשורר, ומכאן מורכבותה". מתוך מודעות זו הוא מצהיר על דרכו שלו: "בחרתי שלא להכריע ביניהם ואף לא להפרידם זה מזה, אלא לשזור אותם יחד בהרצאת הדברים". נוסחה משולבת זו, היא אחת הסיבות להצלחת הספר ולפענוח סוד חייו של ביאליק ויצירתו על כל נפתוליהם.

5. אמינות. אבנר הולצמן הצליח לשמור על איזון ביחסו למושא מחקרו. כבר נאמר לעיל שהצליח לא להשתעבד לחומר אלא לעבדו ולהתיכו ל"סיפור חיים". אבל הוא הצליח גם להינצל מאחת הסכנות הצפויות האורבות לכל ביוגרף: להזדהות עם הדמות, מבלי ליפות אותה, מבלי להסתיר ולהעלים חולשות, ותקלות. אין הוא איש יחסי הציבור של ביאליק, אבל גם איננו הקטגור שלו. הוא מנסה להבין אותו מתוכו, ולהציג אותו על כל גדולתו, חסרונותיו, חולשותיו וגאוניותו.

6. כבוד לקודמיו. הספר כתוב מתוך כבוד לקודמיו החוקרים, שעליהם הסתמך, ובלעדיהם לא היה אפשר לכתוב ספר זה. אבל לפי המתכונת של הסדרה, שבמידה רבה נכפתה על המחבר, אין בספר "מפתח שמות", דבר המכביד מאוד על הקורא ובמיוחד על החוקר, ויש רשימה ביבליוגרפית מצומצמת מאוד, מעט מהרבה מתוך השפע שבו נעזר הכותב. לדעתי, יש בכך טעם לפגם, אבל זו אינה טענה כלפי הכותב אלא ביחס לעורכי הסדרה. גם ספר המיועד לקהל הרחב מן הראוי שיהיו בו "מפתחות": מפתח שמות ומפתח יצירות. גם ספר המיועד לקהל הרחב מן הראוי שיביא גאולה לעולם, ויביא דברים בשם אומרם, ובמיוחד יכלול רשימה ביבליוגרפית מלאה של מקורותיו.

6. חידושים. יש בספר תובנות חדשות וחידושים לא מעטים. אבנר הולצמן לא רק התיך יחד את מחקריהם של קודמיו, אלא גם הוסיף לא מעט משלו. ובעיקר: שִעבד את הביוגרפיה ופרשנות השירים לנוסחת המורכבות של ביאליק האיש וממנה למורכבות של יצירתו, כפי שעיצב אותן ב"סיפור" ביאליק שלו. בחינת "גם וגם"; זה בתוך זה בעת ובעונה אחת. לכן במקומות־מפתח בספר רבים הניסוחים מסוג: "מצד אחד" כך וכך וכך, ו"מצד אחר" כך וכך וכך. (עמ' 200; 218); וכן: "בין" "לבין".

בשל שיטת ההפניה למקורות, ולמעשה, בשל שיטת אי־ההפניה למקורות, קשה ואולי בלתי אפשרי לדעת מה שאב משל אחרים ומה תרם משלו. אבל בכל מקרה, הניסוחים הממצים והבהירים, במיוחד של "נוסחת המורכבות", הכוללים יחד דבר והיפוכו, דבר וניגודו, הם מתרומותיה המרכזיות של המונוגרפיה.

אביא כאן ארבע דוגמאות, מעט מהרבה, מתוך שיטת המחקר המשולבת שלו, ובתוכה כמה תובנות חדשות, לפחות חדשות לגבי, וייתכן, כמובן, שאני טועה ומקצת מחידושים אלה בשבילי, מבוססים על דברים שכתבו אחרים. מה שלא יהיה, הם מעניינים וחשובים.

א. בחינת העובדות הביוגרפיות: "הרמת ידיים" [הרמת ידיים לא במובן של ייאוש וויתור, אלא במובן של העצמה, כמשה שבכל פעם שהוא מרים את ידיו בעזרת אהרן וחור, גובר ישראל על עמלק. (שמות י"ז 12)]

אבנר הולצמן, כביוגרף של ביאליק, מודע לכך, שממרחק השנים "שוב לא ניתן להבחין בין זיכרון אותנטי לבין רישומו של הבדיון האמנותי" וכי ב"תקופת הראשית של חייו הותכו עד לבלי הפרד עובדות ממשיות עם מיתוס אוטוביוגרפי, שכמוהו יימצאו אצל כמה וכמה אמנים רומנטיים" (עמ' 30). לכן, כשלמעשה, יש כאן "הרמת ידיים" מודעת באשר לאפשרות של בירור הפרטים הביוגרפיים הממשיים בתקופת הראשית, הוא נוקט בספר שיטה של: "הפעלה משולבת של מספר פרספקטיבות שונות, מתוך מודעות להבדלים ואף לסתירות ביניהן.

[- - -] ובכך להוציא [את פרשת החיים הייחודית של ביאליק הצעיר] מכלל אגדה רומנטית ולהקנות לה נפח רֵאלי רחב יותר" (עמ' 30-31).

מקום הולדתו. כך, למשל, מסתבר רק לאחרונה (2003) ממסמך שאותר בידי שמואל אבנרי, מתוך ה"ארכיון הממלכתי המחוזי בז'יטומיר", שמקום הולדתו הוא העיירה איוניצה, השוכנת כשלושים קילומטרים ממזרח לז'יטומיר, ואילו ביאליק ציין שנולד בכפר ראדי (עמ' 31-32).

יש לשער, כותב אבנר הולצמן, ש"בהיותו רך לימים עקרה משפחותו לראדי לרגל עיסוקיו של אביו, וכך נטבע הכפר בזיכרונו כמקום לידתו".

כפר זה, ראדי, אינו מופיע במפות של מחוז ז'יטומיר, יתכן, שיש לזהותו עם הכפר רדובקה (RADOVKA) השוכן כשמונה קילומטרים ממזרח לקורוסטישוב (עמ' 32).

הוא הדין בתאריך הולדתו של ביאליק. גם פרט חשוב זה, לא היה ברור כל צורכו, עד שהתברר מאותו מסמך בארכיון בז'יטומיר, יחד עם מקום הולדתו. התברר ממנו שתאריך הולדתו הוא: 6.1.1873, ולפי התאריך העברי: חודש טבת תרל"ג. אבל התאריך העברי אינו תואם את גרסת המשורר "שלפיה נולד בתאריך הסמלי של צום עשרה בטבת" (עמ' 36). עם זאת, כותב אבנר הולצמן, בלי פירוט נוסף: "אך בכל

זאת אין להוציא גרסה זו מכלל אפשרות". התלבטות זו, מזכירה את התאריכים שמסר ש"י עגנון ביחס להולדתו ולעלייתו לארץ, שחיבר אותם עם תאריכים משמעותיים בתולדות האומה, וכמובן, את הביוגרפיה המיתית של אלכסנדר פן. דוגמה להתלבטות נוספת, ללא הכרעה היא בשאלה של השפעתו של אחד־העם על ביאליק. לפי דב סדן היתה זו "פגישה פאטאלית" שבלמה את הרגש והדמיון שבתוכו מלהמריא, ולפי דן מירון, "דווקא הסדר והמשטר הפנימי [- - -] היו מרכיב הכרחי בגיבוש אישיותו הפיוטית הבוגרת מתוך גרעינה הרופס והנזיל" (עמ' 56).

ב. יחסים עם סופרים: פרשת יחסי ביאליק ומיכה יוסף ברדיצ'בסקי (עמ' 23-24).

העליות והירידות ביחסי ברדיצ'בסקי וביאליק, שמי כאבנר הולצמן, אחד מחוקריו המובהקים של ברדיצ'בסקי מכיר אותן היטב.

ברדיצ'בסקי היה הראשון שפנה לביאליק בן העשרים ושלוש, בבקשה להעלות על הכתב את קורות חייו, בדצמבר 1896. כהכנה למסה ספרותית שהתכוון לכתוב עליו ועל שירתו. זה היה ארבע שנים לאחר שפורסם שירו הראשון של ביאליק, ולאחר שכבר הופיעו כעשרים משיריו. מי"ב זיהה, כדברי אבנר הולצמן "את קרבת הרוח שבינו לבין ביאליק", וביקש לצרף אותו למחנה המתגבש של ה'צעירים' שואפי המהפכה בספרות העברית. ביאליק המופתע הסתייג, אולי בשל נאמנותו לאחד־העם, שהיה באותם ימים יריבו המובהק של מי"ב, ומכתבו היה קצר, וכתוב באווירה של "דכדוך וחוסר ביטחון". והתוצאה: "ממילא מובן שמאמרו המתוכנן של ברדיצ'בסקי לא נכתב".

לפרשת יחסים מתוחה זו ביניהם, על עליותיה ומורדותיה, יש המשך בפרקים הבאים. (כגון, בעמ' 123; 182; 184-186) ובמיוחד מרגש תיאורו של אותו מעמד טרגי־מביך, שבו הגיע ביאליק לפגישה שנייה עם מי"ב בברלין, לאחר שהחמיץ את קודמתה "מתוך בלבול ועייפות": "כשהתדפק פעם נוספת על דלתו של ברדיצ'בסקי, בלא הודעה מראש, בצהרי 18 בנובמבר [1921] נדהם לשמוע מפי הבן כי אביו הלך לעולמו שעה קלה לפני כן אחרי מחלה קצרה. ביאליק הוכנס לדירה והיה האחרון מלבד בני המשפחה שחזה בפניו של הסופר המת" (עמ' 186). את הרצאתו של ביאליק על מי"ב פֵּרש אבנר הולצמן, בהתאם לתיזה המרכזית שלו: "לאמיתו של דבר, נראה שההרצאה על מי"ב לא היתה מהלך עקבי של השתחררות מהשפעתו של אחד־העם. אדרבה, היה בה ביטוי אחד מני רבים להיקלעותו החוזרת של ביאליק בין המשענת החיונית המוצקה שמצא במחשבתו הבהירה של מורו לבין ההיקסמות מן הצד המרדני והאנרכי שהתגלם בכתיבתו של ברדיצ'בסקי, על תכניה היצריים ודרכי ביטויה המועצמות" (עמ' 187).

ג. מורכבות אישיותו של ביאליק: הצמידות בין הביוגרפיה והאישיות לבין פרשנות השירים המנוגדים בתוכם.

דבריו של אבנר הולצמן התוהה על חידת המורכבות של ביאליק, הם, כאמור, מפתיעים בניסוחיהם הקולעים והתמציתיים, המבוססים, כדרכו, על שפע מחקריהם של אחרים, וכפופים ל"סיפור" חיי ביאליק. בפרק: "אודסה: שירת הזוהר (1900-1903) (עמ' 96 ואילך), תיאר את שני הכיוונים המנוגדים ביצירתו המתפרסמים בד בבד: "שירים שטופי אור, מלאי כוח מתפרץ ורוויי שמחת חיים" (עמ' 100) כגון: 'צפרירים', 'זוהר', 'עם פתיחת החלון', 'משירי החורף' (המחזור הראשון), ובד בבד שירי "ערוץ" נוסף ביצירתו, "אפוף צללים, קדרות וכאב", כגון: "הפואמה 'שירתי' - מסע חקירה אל המקורות החווייתיים העמוקים ביותר המזינים את יצירתו" (עמ' 102). כל זה בתוך "המהלך" של: "העברת מקור הסמכות של השירה מעולם הקדושה האלוהית או מן הספירה הלאומית הקיבוצית אל מעמקי הביוגרפיה האישית" (עמ' 103).

הוא הדין בפרשנות של הפואמה 'מתי מדבר', שכה רבות נכתב עליה: "ניתן לראות את היצירה כייצוג סמלי דחוס של סבך המתחים והניגודים האישיים שביאליק היה נתון בו באותן שנים: בין ביטויים אדירים של עוצמה גופנית מתפרצת לבין גילויי רפיון, דיכאון ותשוקות מוות; בין השאיפה לפרוץ אל מרחבי החיים היצריים לבין ידה הכבדה של המסורת הדתית המעכבת; בין תיאורי האור המסנוור בלובנו לבין תמונות ליליות חשוכות וקודרות; בין רטוריקה ציבורית־נבואית שוצפת־זועמת לבין התכנסות חרישית ברשות היחיד." וכן הוא רואה בפואמה "מיצוי מורכב של מתחים נפשיים"; "ביאליק הוא משורר העוז והגבורה לא פחות מאשר משורר היגון הלאומי"; והפואמה "ניתצה את הגדרות ואת התחומים שלתוכם ניסו המבקרים ממש באותם ימים לדחוק את שירתו." (עמ' 116).

ד. ביאליק כגיבור תרבות

הפרק האחרון בספר "ראה מה היו חיי וטיבם", מתאר את רישומו של ביאליק על מפת הארץ, פשוטו כמשמעו, כפי שהונצח בשמות רחובות, בתים ומוסדות; הטקסים שליוו ומלווים את ימי הולדתו ופטירתו, ודרכי הנצחתו וגילגוליהם מאז פטירתו ועד היום. כל זה על "קצה המזלג" בבחינת הזמנה למחקר מקיף ומעמיק. זאת ברוח מחקרי על מה שקרה ל"ברנר כגיבור תרבות". הסעיף האחרון בפרק זה "זיכרון ודימוי" עוקב אחר תהליכי "השחיקה וההתאבנות" (עמ' 234), שהואצו במיוחד עם קום המדינה. דמותו עברה "תהליכים של השטחה ואף וולגריזציה", שחברו לה מחזאים, סופרים, עיתונאים, ואנשי תקשורת. (הדוגמאות בספר. עמ' 239-240). הפרק מבליט כמה תחנות לא־מלבבות במסע זה, שחָברו אליהן גם לא מעט סופרים, שבחרו בביאליק "כמטרה לניגוח [- - -] בתור אחד מסמליו המובהקים ביותר של הממסד המקומי", שכנגדו נלחם "העולה־המהגר" נגד "המפעל הציוני", ביניהם דוד שיץ ברומן 'שושן לבן, שושן אדום' (1988) (עמ' 234-235). דוגמאות נוספות הביא אבנר הולצמן מספרו של חיים באר ברומן *נוצות* (1979), מן הכיוון של הזרם הציוני־דתי של זרם המזרחי (עמ' 235), ומהרומן *המאהב* (1977) של א. ב. יהושע, שבו, הערבים הם הבקיאים בשירי ביאליק, ושורות הפואמה "מתי מדבר", "נהפכות לביטוי לא מודע של שאיפות לאומיות המפעמות בצד היריב" (236). במעין "הפוך על הפוך" קרא פרופ' יוסף האפרתי, מחוקרי ביאליק החשובים, בחגיגות שנת המאה להולדת ביאליק, "לחדול ללמד אותו לתקופת־מה בבתי הספר, ולשוב אליו בעיניים רעננות, רק כאשר תטוהר האווירה מן הקלישאות המכבידות שנכרכו ביצירתו" (עמ' 237). יוסף האפרתי נהרג באפריל 1974 בהפגזה סורית בעת שירות מילואים ברמת הגולן,

אירווינג לייטון

מאנגלית: מכבית מלכין, יואב ורדי

איך שיר מתקדם

הַנְּמָלָה מְדַדָּה
עַל רִצְפַּת הַלְּבֵנִים,
כָּל תְּנוּעוֹתֶיהָ
אַקְרָאִיּוֹת וּבִלְתִּי צְפוּיוֹת
כִּשְׁתֵּי שׁוּרוֹת רִאשׁוֹנוֹת שֶׁל שִׁיר

עַד שֶׁהִיא נִתְקֶלֶת
בִּכְנָף תְּלוּשָׁה שֶׁל זְבוּב
וְעוֹצֶרֶת בִּפְתְאוֹמִיּוּת
לִרְאוֹת מַה זֶּה
וּמֶה עָלֶיהָ לַעֲשׂוֹת עִם זֶה

לְאַחַר מִכֵּן הַלִּירִיקָה נִפְרֶשֶׁת
יוֹתֵר לְאַט, הַכִּוּוּן שֶׁלָּהּ נִקְבַּע
עַל יְדֵי תַּקְרִית כְּנַף־הַזְּבוּב
וּבוֹנָה בְּטוּי
אַחַר בְּטוּי אֶת הָרִצְפָּה שֶׁלָּהּ

תאנים

כָּעֵת
הַתְּאֵנִים
נִרְאוֹת כְּמוֹ אֲשָׁכִים יְרֻקִּים הֲדוּקִים
שֶׁל צָעִיר

בַּחֹדֶשׁ הַבָּא
הֵן תִּהְיֶינָה תְּלוּיוֹת רְפוּיוֹת וּקְמוּטוֹת
כְּמוֹ שֶׁל זָקֵן

סרטן חולות

עַל הַחוֹף הַנִּרְחָב הַשּׁוֹמֵם
אֲנִי חוֹסֵם אֶת הַכְּנִיסָה
לְבֵיתוֹ;
הוּא קוֹפֵא בְּתַדְהֵמָה
וַאֲנִי חָשׁ שֶׁהַחֲרָדָה שֶׁלּוֹ
אֵינָהּ נוֹפֶלֶת
מִזּוֹ שֶׁל הַמְּשׁוֹרֵר
הַמִּתְבּוֹנֵן בְּכִשְׁרוֹנוֹ הַפָּגוּעַ
אוֹזֵל וְהוֹלֵךְ
וְאִתּוֹ הַצְּדוּק הַיָּחִיד
לְהִמָּנַע מִבּוּז עַצְמִי
וּמִמָּוֶת חֲסַר טַעַם.

אירווינג לייטון 1912-2006

לייטון, מחשובי המשוררים בקנדה, נולד ברומניה בשם ישראל לזרוביץ', והגיע למונטריאול, קנדה, עם משפחתו לפני שמלאה לו שנה. שיריו נוגעים בנושאים רבים, אהבה וטבע, חברה, זהות יהודית, שואה, ישראל, מלחמות. ליאונרד כהן, שהיה תלמידו וחברו של לייטון, ספד לו בהלווייתו ואף הקדיש לו את ספר שיריו: Book of Longing.

ספר ראשון עם מבחר תרגומי שירים של אירווינג לייטון עומד לצאת לאור בהוצאת כרמל, בתרגומם של מכבית מלכין ויואב ורדי.

כשנסע להרצות בפני חיילים על ביאליק וטשרניחובסקי.
אבנר הולצמן מזכיר את תשובתו של המסאי והמבקר יורם ברונובסקי, שדחה בלעג את הצעתו הפרובוקטיבית של יוסף האפרתי, וראה "בהתרחקות מביאליק סממן של חברה שטחית שאינה מכבדת את מסורתה הלאומית" (עמ' 237).
עוד הזכיר את המִשאל של השבועון 'מקור ראשון' (פברואר 2008) בין סופרים, מבקרים וחוקרים על הרלוונטיות של שירת ביאליק, ותשובותיהן "המשונות" של סופרים ומשוררים, שכדי שלא לפגוע בכבודם איני מזכירה אותן. אבל ב"משאל" כמו ב"משאל". חשוב לדעת מלכתחילה, אל מי פונים ואת מי שואלים. מטרתו היתה, בין השאר, גם להראות את רדידותה של "התרבות החילונית". דמותו עברה "תהליכים של השטחה ואף וולגריזציה", שחברו לה מחזאים, סופרים, עיתונאים, ואנשי תקשורת. (הדוגמאות בספר. עמ' 239-240). ואילו בכתב העת 'ארץ אחרת', שהוקדש לשאלה "למה ביאליק" (2008), התקבלו תשובות הפוכות ומנוגדות.
מן הראוי לסיים בדבריו של עמינדב דיקמן שהובאו באותו משאל ב'מקור ראשון' (פברואר 2008) כדי גם לאזן את התמונה. וכך אמר דיקמן: "קיומם של סופרים קלסיקונים אינו טעון הצדקה או הצטדקות, שכן הם המסד ההכרחי שעליו נבנית התרבות" (עמ' 239).
ספרו המרתק של אבנר הולצמן מסתיים בסוף פתוח. לאחר שהוא מצטט שורות בלתי נשכחות (עמ' 242) מתוך שירו: 'ויהי מי האיש' (תרע"א 1911/), הוא שואל: "האם עדיין נותרו 'קוראים סתם' הנזקקים לשירי ביאליק לתומם מתוך צורך נפשי אותנטי? האם יימצאו קוראים חדשים כאלה במאה העשרים ואחת? השאלה נשארת פתוחה".
אין אלא לקוות, שספרו של אבנר הולצמן על ביאליק, יצמיח דור חדש של קוראי ביאליק ואוהביו. ❖

דברים בערב לכבוד הספר, בבית ביאליק, יום חמישי, כ"ג באדר תשס"ט

ארז פודולי

יורד במים

כַּדּוּר הָאָרֶץ מִתְחַמֵּם,
אָמַרְתִּי לִי,
אֲבָל זֶה בֶּטַח
לֹא קָשׁוּר אֵלַיִךְ.

יָשַׁבְנוּ בְּיָפוֹ בְּבֵית קָפֶה נָטוּשׁ
וְגַבֵּךְ לַיָּם
כְּמוֹ מַאפִּיוֹנֶר הַיּוֹדֵעַ
מֵאֵיזֶה כִּיוּן לֹא יַפְתִּיעוּ אוֹתוֹ

הָיִית נִרְגֶּשֶׁת
וְדִבַּרְתְּ בְּמֶחֱוּוֹת גְּדוֹלוֹת
עַד שֶׁהָפַכְתְּ אֶת הַסֵּפֶל
וְהַבֹּץ הַמַּר טִפְטֵף עַל שִׂמְלָתֵךְ

זֶה יוֹרֵד בְּמַיִם,
אָמַרְתִּי לָךְ,
אֲנִי הִתְכַּוַּנְתִּי לַכֶּתֶם
אֲבָל אַתְּ הִתְחַלְתְּ לִבְכּוֹת.

עַכְשָׁו שְׁתִיקָתֵךְ מַמְתִּינָה
לְרֶגַע הַנָּכוֹן לְהִתְנַפֵּץ.
אֲבָל אַתְּ רַק שֵׁפֶל שֶׁאֵין לוֹ סוֹף.

רַגְלַי הַיְחֵפוֹת בַּחוֹל
יְבֵשׁוֹת
עֲדַיִן.

העיר שאיננה

אַתָּה תְּנוֹפֵף מֵעַל הַפְּסָגוֹת
וְהָעִיר תַּפְלִיג לְדַרְכָּהּ
עִם הַפָּרָחִים שֶׁעַל צְרִיחֶיהָ
וְרַקָּפוֹת בַּחֲצִי הַתֹּרֶן
וְהַמִּשְׁטִינִים בַּקִּיר וּבַחוֹמָה.

הָאֵבֶל הָאֲמִתִּי אֵינוֹ עַל הָעִיר שֶׁאֵינֶנָּה,
אֶלָּא עַל מַה שֶּׁנּוֹתַר:
עִיר־יָהּ שֶׁאֵין בָּהּ שׁוּם אֱלֹהִים
אֶלָּא רַק קַלְגַּסֵּי עֵט־לְכֹל־חֵפֶץ
שֶׁהַכֹּל נַעֲשָׂה כִּכְתָבָם וְקִלְשׁוֹנָם.

וְאֶל־עִירְךָ תְּשׁוּקָתְךָ
וְהִיא, תִּמְשֹׁל בְּךָ.

אבן

כָּל כָּךְ קָשֶׁה בָּעִיר הַזּוֹ
אֲפִלּוּ הָאוֹר נִשְׁבָּר כָּאן.

אֲבָל כְּשֶׁאוֹזֵל הַיּוֹם
מִפְּנֵי הָעִיר
הַחֹם כְּבָר לֹא מִצִּיק לָאֲבָנִים
וְהֵן פּוֹלְטוֹת אֲנָחָה רַכָּה.

אֲנִי אוֹהֵב אֶת הַשָּׁעָה הַזּוֹ
אֶת מַגַּע הָאֶבֶן הַמִּתְמַסֶּרֶת
הַמְסַתֶּתֶת דְּרָכִים לְשָׁמַיִם
נִסְגָּרִים לְאַט.

בָּעִיר הַזּוֹ
שֶׁבָּהּ כָּל אֶבֶן מַצֵּבָה
אֲנִי נוֹתָר
יְרוּשַׁלְמִי שֶׁאֵין בּוֹ הוֹפְכִין.

בְּחֹשֶׁךְ רִאשׁוֹן אֲנִי רוֹאֶה אֶת הָעִיר
וְהִיא פְּתוּחָה אֵלַי קְרוֹבָה וּמְשֻׁחְרֶרֶת
וְשָׁמֶיהָ אֲבָנִים פּוֹרְחוֹת
כְּמוֹ חֲצָבִים.

שחרור ירושלים

יְרוּשָׁלַיִם חוֹשֶׁפֶת צִפָּרְנַיִם אַרְכֵאוֹלוֹגִיּוֹת
שׁוֹרֶטֶת צְמַרְמֹרֶת־תַּנִּים
כְּשֶׁהִיא מִתְעוֹרֶרֶת לִפְנוֹת בֹּקֶר
לִרְקוּד מוּאַזִּין עִם פַּעֲמוֹנִים יַחְדָּו
נִשְׁעֶנֶת עַל הַר הַזֵּיתִים וּפַעַם עַל הַר הֶרְצֶל
מַסִּיעָה טַחֲנוֹת רוּחַ נֶגֶד כִּיוּן הַשָּׁעוֹן.

סַהַר אָדֹם מֵעַל תֵּל אָבִיב
מָגֵן דָּוִד אָדֹם מֵעַל יְרוּשָׁלַיִם:
אַתְּ צוֹעֶדֶת בְּגַאֲוָה וּבְכָחֹל וְלָבָן
חָפְשִׁיָּה כְּמוֹ הַחוֹל
בְּחוֹף יְרוּשָׁלַיִם
כְּתֻמָּה כְּמוֹ עֵינֵי הַר הַגַּעַשׁ
הַמְעַשֵּׁן גַּם בְּשַׁבָּת.

אַתְּ מַכָּה בַּסַּמְטָאוֹת
הַצָּרוֹת מֵהָכִיל אֶת הַמִּלִּים
מְחֻכָּה כְּמוֹ נְסִיכַת־מִגְדָּל
וְחַלּוֹנוֹתַיִךְ מַבִּיטִים לְיָם הַמָּוֶת
וּשְׁבִיל סֶכָּרִיּוֹת נִשְׂרַךְ בֵּינֵיהֶם.

וַאֲנִי חָג סְבִיבֵךְ, מְחַפֵּשׂ
חוֹמָה שֶׁלֹּא נִבְנְתָה
שַׁעַר שֶׁהַזְּמַן לֹא שִׁמֵּן
מִלְחָמוֹת שֶׁלֹּא הִכֹּל הֻתַּר בָּהֶן.

שֶׁהֲרֵי עַכְשָׁו גַּם אַתְּ מֻתֶּרֶת לַכֹּל.

ארז פודולי - יליד ניו יורק, ד"ר לביוכימיה, מתמחה באוניברסיטת סטנפורד שבקליפורניה. מעורכי כתב העת לשירה יהודית־ישראלית 'משיב הרוח', חתן פרס "שירת המדע" ע"ש לידר לשנת 2008

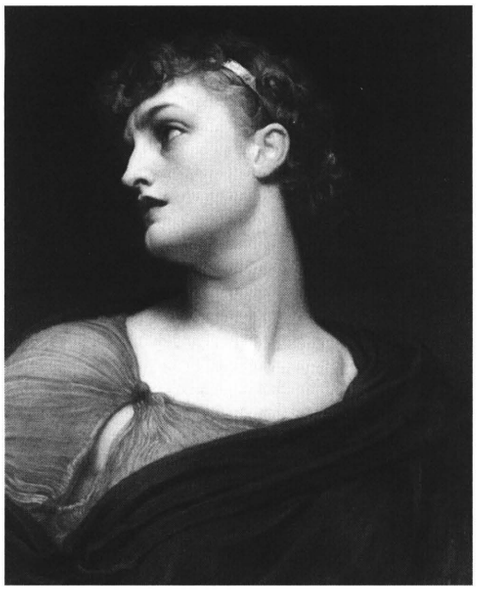
הדברים כפי שבאמת היו

פּוֹלִינֵיקֵס וְאֵטֵאוֹקְלֵס, כַּיָּאֶה לְמַעֲמָדָם הָרָם,
מְלֹא כָּבוֹד, אָח בְּצַד אָח בְּחֵיק הָאֲדָמָה נִטְמְנוּ.
מַגִּינִים וְצָרִים כֻּלָּם כַּדָּת וְכַדִּין הוּבְּאוּ לִקְבוּרָה
וְכָל הָעָם סוֹפֵד וְכָל הָעָם לְוָה.
עִם תֹּם יְמֵי הָאֵבֶל הוֹדִיעוּ אַנְטִיגוֹנֶה וְהַיְמוֹן עַל אֵירוּסֵיהֶם.
אִיסְמֶנָה, אַרְכִּיאוֹלוֹגְיָה שֶׁל הַלָּשׁוֹן בָּחֲרָה לִלְמוֹד.
אֶוְרִידִיקָה לְעֶזְרַת נְעָרִים וּנְעָרוֹת בִּמְצוּקָה נוֹתֶנֶת שְׁעָתָהּ.
קְרֵאוֹן מַקְדִּישׁ יוֹתֵר וְיוֹתֵר מִזְּמָנוֹ לְשִׂיחוֹת עִם טֵרֶסִיאַס
וַאֲנָשֵׁי תֵּבֵי שׁוּב מְמַלְּאִים אֶת חוֹפֵי הָרַחְצָה. בָּתֵּי הַקָּפֶה
וְגַנֵּי הָעִיר.

איסמנה

הִיא לֹא מְבִינָה, כְּלוֹמַר הִיא מְבִינָה אַךְ לֹא מַאֲמִינָה
כְּלוֹמַר הִיא מְבִינָה וּמַאֲמִינָה אַךְ הַדְּבָרִים נִדְחִים מִמֹּחָהּ.
לֹא. הִיא לֹא תָּסוּר מִמִּנְהָגָהּ. גַּם הָעֶרֶב תֵּלֵךְ לַיָּם
תֵּשֵׁב עַל הַחוֹף. תֹּאכַל תִּירָס. תִּקַּנֵּחַ בִּגְלִידָה.
בְּעֶשֶׂר תִּישַׁן. בְּשֶׁבַע תָּקוּם.

שני השירים נכתבו בעת הכנת גירסה אנגלית למחזה "אנטיגונה" בגלזגו



אנטיגונה, פרדריק ליטון

יעקב שי שביט

בעקבות אנטיגונה

"אין מכנים מולדת מקום
שמרכינים בו ראש"
[ברטולט ברכט, "אנטיגונה"]

השורות דלהלן נכתבות לאחר קריאה חוזרת ב"אנטיגונֶה" של סופוקלס - בעקבות "מלחמת עזה" בדצמבר־ינואר.

בדברים קצרים ותמציתיים אלה אין בכוונתי להתייחס לַאֲמִירות ולניתוחים מעמיקים וחדשניים [כאלה של הֶגל ("הפֶּנומנולוגיה של הרוח"), של ז'או אנואי ב"אנטיגונה" שלו ושל לאקאן (סמינר vii), שאת כולם אני מכיר רק במקוטע], אלא לחזור אל גרעינו של העימות בין קְרֵאון לאנטיגונֶה בטרגדיה של סופוקלס, זו המצויה בתוכנית הלימודים של בית הספר התיכון הישראלי - אך נשכחת קל מְהֵרה כשנקלע בוגר בית הספר הזה למציאות הישראלית, תחילה (ובעוצמה רבה) בצה"ל ובהמשך בהוויה החברתית והפוליטית במדינתנו.

קְרֵאון רואה בחוק המדינה ובצו השליט ערך עליון, כיוון שהללו טובת המדינה לנגדם, וזו חייבת לעמוד בראש סולם העדיפויות של אזרחיה. לעומת זאת אנטיגונה, שנהגה בניגוד לצו המלך (בקוברה את אחיה המת), מתקוממת על כך, ובתשובה לשאלתו וכעסו איך "העזת לפעול למרות החוק?" מתריסה כנגדו: "הרי לא זֵאוס הוא אשר הכריז על כך, גם לא קבע לבני אדם חוקים כאלה/.../ גם לא חשבתי שלציוויים שלך/ יש תוקף שמרשה לבן-תמותה לרמוס/ חוקי אלים בלתי כתובים ומוצקים" (שורות 449-455). אליבא דסופוקלס, "עֶרכיהם של האלים" (שורה 77) הם המחייבים את האדם, כמוהו כפרוֹטָגוֹרַס שקבע כי "האדם הוא קנה המידה" ("אַנְטְרוֹפּוֹס מֶטְרוֹן") ואריסטו שהגדירו כ"צודק מדרך הטבע" ("רטוריקה", א, 13). במושגי ימינו זהו עימות בין חוקי המדינה לבין המוסר האנושי, ולכך כיוון בשעתו השופט (בנימין הלוי, בפסק דינו במשפט כפר קאסם 1956) בקובעו כי על החייל לסרב למלא פקודה ש"דגל שחור" מתנוסס מעליה.

לא תמיד, כמובן, העימות קיצוני עד כדי כך; אבל מכבר "התרגלו" אזרחי ישראל לראות במדינתם את חזות הכל, דווקא בשעה שזו מתעלמת יותר ויותר מערכי מוסר בסיסיים, במיוחד כשהדבר נוגע ליחסה לנתינים בשטחים הכבושים (וקצת פחות מכך גם כלפי אזרחיה הערבים). המדינה, ממשלתה, מדיניותה, החלטותיה חופפות בעיני רוב־רובנו את ערכי ה"צדק", כשאת המילה "מוסר" הס מלהזכיר.

אַל יהי חלקי עם רוב זה. ❖

צבי רפאלי

בשולי יצירתו של סלבומיר מרוז'ק

הסופר הפולני סלבומיר מרוז'ק הוא אחד הסאטיריקנים הטרגיים של ימינו. לא אמנה כאן את היבול העשיר של יצירותיו ואסתפק בשתי מסות שונות זו מזו. את הראשונה "איגרת קטנה" ניתן לראות כשיא ביצירתו ההגותית, ואין בה כל סימני סאטירה. את "איגרת קטנה" תרגמתי כלשונה. את ההומורסקה "נובל" קראתי באחרונה, ורשמי ממנה - להלן.

איגרת קטנה

קניתי גלויה במוזיאון: "פטרוס כריסטוס 1400-1472 דיוקן של אשה צעירה". העמדתי אותה על השולחן, ומשהו הציק לי. כאילו היתה זו אבן קטנה בתוך הנעל. הוצאתי אותה והנה זה אשר מצאתי.

לפני כחמש מאות שנה צייר פטרוס כריסטוס דיוקן של מישהי ששם פרטי היה לה ושם משפחה. משפחה בורגנית מכובדת הזמינה את הדיוקן אצל בעל מלאכה הגון. לא לשם כך באה ההזמנה, שהוא יהא תלוי במוזיאון. אז לא היו עדיין בנמצא "ערכים אסתטיים" ואף לא "אמנות". הם נתנו דעתם למשהו שונה.

לאחר חמש מאות שנה אני מביט, לא בתמונה כל עיקר, אלא בהֶעְתקה בלבד. בתמונת התמונה. תודות לכימיה, פיזיקה, טכניקה של הצילום, פוליגרפיה, תודות למדעי המוזיאון ותולדות האמנות. לכאורה, עלי לשמוח. ומדוע אני עצוב? כי הם את החיים ביקשו ואילו אני את האסתטיקה. ומה נותר אפוא לפליטה מהחיים המצטמקים, המתקפלים, המתמסמסים והסטריליים, שנגזרים לפיסות נייר מלבניות, הנמכרות בפרוטות ברבבות עותקים. חוויה אסתטית, ולא יותר. אני מתגונן בפניה. אין לי כל נחלה ב"חוויה האסתטית". אך ורק הבורות שלי עומדת בפרץ. אני מתרץ הכל ב"הבעה סגנונית", "קווי מתח" ו"דינמיקה צבעונית". אך מה לזה ולחיים הללו...

הגשרים נשרפו והעקבות טושטשו ללא הכר. הכל אשר היה פעם והתרחש נעול עתה בפני, כי לא לקחתי חלק בו ולא הייתי קיים.

גם עתה אינני משתתף בזה, כי הדבר נבצר ממני, רק אות הוא לפני, קוד ללא פשר ומפתח. הזמנה אל הבלתי אפשרי.

האתאיסטים הללו, האינטליגנטים אניני הנפש, השולחים יד בתשמישי קדושה, גונבי איקונות מבתי יראה כפריים!

האירופאים הללו, תושבי כרך ימינו בבירות עולם לבנות, אספני הפולחן ותרבויות עתיקות יומין של שבטים אפריקאים, הנקראים בפיהם "אמנות פרימיטיבית".

ורק פרט אחד מכל אותה אמת "החיים שבדיוקן" גלוי לפני. והוא אותו המבט שנח על פני פטרוס כריסטוס, שעה שצייר את הדיוקן. ואם די בכך, "את נפשי הצלתי".

נובל

לכפר פולני נידח מגיע בעל פרס נובל, קשיש חולני שבקושי עומד על רגליו. התזמורת מנגנת שירים פטריוטיים לכבודו של בעל הפרס. לפתע מבקש הנובליסט הקשיש להפסיק את החגיגה לזמן מה - עליו לרוץ בדחיפות אל השירותים. התזמורת ממשיכה לבמבם שירי לכת ובעל הנובל אינו חוזר! ראש העיר המודאג ביותר, רץ אף הוא אל מקום השירותים, כדי לברר בדחיפות מה אירע לנובליסט המכובד. והנה מה שראו עיניו: הנובליסט זועק מרה והמנקה האחראית על השירותים אינה מניחה לו להיכנס. - כן, משיבה המנקה, בימינו יש כל כך הרבה מחלות, ואסור בהחלט שהנובליסט ידביק במחלתו הממארת את באי השירותים של העיירה. ❖

ראיון עם רישרד קריניצקי

המתרגמים המעטים מעברית מעדיפים לתרגם פרוזה

דוד וינפלד

האם קיימת "אסכולה פולנית" בשירה?

- היה לי קל יותר לענות על שאלה זו אם לא הייתי משורר פולני ואילו יכולתי להתבונן בשירה הפולנית ממרחק גדול יותר. אבל אני חושב כי כשם שהיו קיימות אסכולה פולנית בקולנוע וכן האמנות הפולנית של הכרזה, אמנות רבת הבעה וייחוד, כך גם היתה קיימת אסכולה פולנית בשירה. היא לא היתה גלויה לעין במיוחד אחרי 1956 ובין שנות השישים והשמונים של המאה העשרים. הטון שלה נקבע על ידי משוררים כה שונים זה מזה ונבדלים לעצמם כמו תדאוש רוז'ביץ, מירון בֶּילוּשֶבסקי, ויסלבה שימבורסקה וזביגנייב הרברט. לא אנסה לאפיין את האסכולה הפולנית בשירה, אבל אני סבור כי תכונותיה המובהקות ביותר בן הזיקה למציאות ("תחום פעילותו של המשורר איננו ההווה - אומר זביגנייב הרברט - כי אם המציאות, הדיאלוג העיקש של האדם עם המציאות הקונקרטית האופפת אותו") וכן השקיפות הסמנטית, שהודות לה "המילה היא חלון פתוח למציאות", אם לצטט שוב את הרברט. אף שבשירה הפולנית חזקה מאוד גם המסורת של הניסויים הלשוניים והיא באה לידי ביטוי במיוחד אצל בילושבסקי, ובכמה משיריה של שימבורסקה. לאלה מן הראוי להוסיף את המודעות שאינה פוסקת לניסיונות הטרגיים של המאה העשרים.

האם נכון הוא כי לצנזורה יש השפעה חיובית על הספרות, מפני שהיא כופה עליה לחפש דרכי הבעה חדשות, עקיפות? מה הניסיון האישי שלך בהקשר זה בתקופה הקומוניסטית?

- אינני מאמין כי לצנזורה יכולה להיות השפעה חיובית (כלומר יוצרת) על הספרות. לכל היותר היא כופה על הספרות לחפש גוונים חדשים של לשון המשל או האלגוריה ואלה אמצעי הבעה דלים. הספרות, ככל סוג של יצירה, דורשת חירות פנימית, לכתוב כאילו אין לא צנזורה ולא משטרה פוליטית. כשמיכאל בולגקוב כתב את האמן ומרגריטה הוא היה בן חורין ברוחו, אף שחיבר את יצירת המופת שלו בתקופת הטרור של סטלין. אלכסנדר סולז'ניצין חיבר את יצירותיו בעל פה במחנה העבודה, יוסיף ברודסקי - בגלות.

לי היה קצת יותר מזל מפני שבכל זאת חייתי בפולין - הקומוניסטית אמנם - אבל זה כבר היה קומוניזם מתפורר, קצת יותר מתון מהסובייטי. (אני נזכר איך יוסיף ברודסקי, שפגשתי בשנת 1988 בגֶטֶבורג, סיפר לי מה היו בשבילו כתבי העת הספרותיים הפולניים, שבהם קרא שירים של הרברט ושימבורסקה, או אפילו הקריאה ב'פשקרוי', השבועון הפופולרי, שם היה יכול למצוא את גלצ'ינסקי). עם כל זה הבעיות שהיו לי עם הצנזורה התחילו מוקדם, מפני שהייתי אחד המשוררים הראשונים של דורי. בשלהי שנת 1967 התחלתי לכתוב את השיר 'שליחנו המיוחד' בירחון, סיימתי אותו בתחילת 1968, עוד לפני אירועי מארס. ניסיתי לפרסם את השיר בירחון 'נורט' ('זרם') שהייתי בין משתתפיו. הוא אמור היה להופיע בגליון נובמבר, אבל הצנזורה לא אפשרה את הופעתו. זה היה השיר הראשון שלי שנפסל על ידי הצנזורה. מאז ולעתים קרובות יותר ויותר לא יכלו שירי להתפרסם בדפוס. התחלתי להעתיק אותם במכונת כתיבה (זה לא היה פשוט, אז עוד לא היתה לי מכונה משלי) ולחלק לידידים בלי לדעת עדיין כי הסופרים הרוסים הבלתי תלויים המציאו את ה"סמיזדט". בשנת 1973, כשהצנזורה השהתה את כרך השירים השלישי שלי ***אורגניזם קיבוצי***, בחרתי כמה עשרות שירים מהספר, סידרתי אותם כיחידה העומדת לעצמה (תחת הכותרת "הכל אפשרי"), העתקתי בשבעה־עשר עותקים, כרכתי באופן חובבני והתחלתי לחלק ולשלוח לידידים. בנובמבר 1975 חתמתי על מכתב ה־59 שמחה נגד השינויים בחוקה ונכללתי, יחד עם רבים שחתמו עליו, בין האסורים לדפוס. אבל אז כבר חשתי בן חורין ברוחי והתחלתי לפרסם ב'מחזור השני' שהחל להתהוות, או בירחון המהגרים 'קולטורה' ('תרבות') וכן ב'מכון לספרות' בפריז. עד שנת 1989 לא הוצאתי שום ספר בהוצאות הרשמיות שהיו תחת פיקוח משרד הצנזורה (והצנזורה העצמית של המערכת).

מה יודע הקורא הפולני מן השורה על השירה העברית?

- חוששני כי הקורא הפולני מן השורה קורא עכשיו שירה לעתים רחוקות, בדומה לקורא האמריקאי, הצרפתי או הגרמני. מבחינה זו כבר הדבקנו את המערב. אבל בספרייתו של הקורא הפולני האמיתי נמצאים לבטח מבחר של שירי יהודה עמיחי ("סוף עונת התפוזים", 2000), של דן פגיס ("האחרון" בתרגומה של עירית עמיאל, 2004), של חיים נחמן ביאליק ("זהר", 2005), אולי אפילו הסונטות של לאה גולדברג בתרגומו של זאב שפס, בהוצאה של מהגרים בלונדון. הוא מכיר גם את האנתולוגיה ***שירה עברית חדשה*** (1988, בתרגומו של אלכסנדר זֶיְמֶני) וכן את ***אנתולוגיה ישראלית*** (1995, בתרגומו של מריאן גז'שצַק). הוא יכול גם להכיר את האנתולוגיה של השירה העברית שהוציא זאב שפס ב־1974 בלונדון. יש גם יצירות מפוזרות בכתבי עת ספרותיים. תרגומים מהשירה העברית לא מרבים להופיע אצלנו. למרבה הצער, בראש ובראשונה בגלל אי ידיעת הלשון. המתרגמים המעטים מעברית מעדיפים לתרגם פרוזה ובזכות זה מכיר הקורא הפולני היטב את ספריהם של עמוס עוז, צרויה שלו ואתגר קרת.

רישרד קריניצקי עם אהרון אפלפלד

מעת לעת מתפרסמת אצלנו גם שירה עברית חדשה. כך למשל, בשנת 2005 פרסם הירחון הספרותי היוקרתי 'ליטרטורה נא שוויצה' ('סופרים בעולם') אנתולוגיה קטנה מיצירותיהם של שישה משוררים ישראלים - אגי משעול, משה דור, רוני סומק, אמיר אור, דן ערמון ואשר רייך בתרגומם של ארבעה מתרגמים שונים וכן ראיון עם אמיר אור. שנה לאחר מכן ראה אור "שיר" מאת אמיר אור בתרגום באטה טארנובסקה בהוצאת פורטרט.

רישרד קרניצקי

מפולנית: דוד וינפלד

RUE DE POITIERS

שְׁעַת אַחַר צָהֳרַיִם מְאֻחֶרֶת, שֶׁלֶג יוֹרֵד.
לֹא הַרְחֵק מִמּוּזֵאוֹן דְ׳אוֹרְסֵיי הַשּׁוֹבֶת
רוֹאִים צְרוֹר אָפֹר בִּקְצֵה הַמִּדְרָכָה:
קְלוֹשַׁר מְצֻנָּף כִּפְקַעַת (אוֹ פֶּלִיט
מֵאֵיזוֹ מְדִינָה שֶׁשִּׁקּוּעָה בְּמִלְחֶמֶת אֶזְרָחִים)
מוֹסִיף לִשְׁכַּב עַל הַסּוֹרֵג, עָטוּף בִּשְׂמִיכוֹת
בְּשַׂק שֵׁנָה מְמֻחְזָר וּבַזְּכוּת לִחְיוֹת.
אֶתְמוֹל עוֹד הָיָה לוֹ טְרָנְזִיסְטוֹר פָּתוּחַ.
הַיּוֹם מִסְּדָרוֹת הַמַּטְבְּעוֹת הַקּוֹפְּאוֹת עַל הָעִתּוֹן
בְּמַעֲרָכוֹת שֶׁל כּוֹכְבֵי לֶכֶת וִירֵחִים שֶׁאֵינָם קַיָּמִים.

בתי לומדת לקרוא

בִּתִּי שֶׁלֹּא שָׁגְתָה עַד כֹּה,
לוֹמֶדֶת קְרוֹא וּכְתֹב
וְרַק עַכְשָׁו מַתְחִילָה לִטְעוֹת

וַאֲנִי חַי אֶת טָעוּיוֹת־אֱנוֹשׁ הַיְשָׁנוֹת שֶׁלִּי
שׁוּב וְשׁוּב.

מי ייטיב להבין

מִי יֵיטִיב לְהָבִין אֶת תְּחוּשַׁת הַשִּׁוְיוֹן שֶׁלְּךָ
אִם לֹא כַּלְבְּךָ הַגַּזְעִי?

הגיעה השעה

פְּעָמִים אֲחָדוֹת הוּא חוֹזֵר לִבְדֹּק,
אִם אָכֵן נָעַל אֶת דֶּלֶת הַבַּיִת בְּמַפְתֵּחַ.

הִגִּיעָה הַשָּׁעָה
שֶׁחַלּוֹנוֹת וּדְלָתוֹת, בְּרָזִים, מִכְסִים וְסוֹגְרֵי גַּז טוֹרְדָנִיִּים
יַתְחִילוּ לְהוֹצִיא אִשּׁוּרִים –

שֶׁלֹּא לְדַבֵּר
עַל מַגְהֵץ חַשְׁמַלִּי
שֶׁאַתָּה נִזְכָּר בּוֹ פִּתְאֹם בָּרַכֶּבֶת.

זאת הבעיה שלך

זֹאת כְּבָר הַבְּעָיָה שֶׁלְּךָ – אוֹמֵר כִּמְדֻמֶּה
הֶחָתוּל הֶחָבִיב עַל בְּלֵייק לַקּוֹרֵא
בַּהֲבִיאוֹ לְפָנָיו אֶת גּוֹזַל הַיָּרְגָּזִי שֶׁאַךְ זֶה נִצּוֹד.

המשורר העברי המוכר ביותר בפולין הוא יהודה עמיחי ותרם לכך לבטח שירו המרגש של זביגנייב הרברט 'אל יהודה עמיחי', שנכתב אחרי מסעו לירושלים ב־1991. כדאי אולי להזכיר כי הרברט כתב גם שיר ללא כותרת ('אני מחפש את השירים של דן פגיס'), שנשאר בכתב יד. הרברט רצה לתרגם לפחות שירים אחדים של עמיחי ופגיס, אבל כוחו לא עמד לו, למרבה הצער. בארכיונו הפרטי נמצאת מחברת ובה התחלות תרגום לשיריו של דן פגיס (וגם שני דיוקנאות של פגיס שהרברט צייר מן הזיכרון). אני עצמי חב מזמן הוצאת אנתולוגיה חדשה של שירה עברית בת זמננו ומחפש מתרגמים, אבל כידוע מתרגם אמיתי נולד לעתים נדירות, כמו משורר אמיתי.

מי הם המשוררים הקרובים ביותר ללבך?

- משוררים רבים מאוד קרובים ללבי וקשה עלי לנקוב בשם כולם. לכן ארשה לעצמי להזכיר משוררים אחדים בני המאה העשרים, שאני חש קרבה אליהם כמו ריינר מריה רילקה, נלי זק"ש, ברטולט ברכט, פול צלאן, אוסיפ מנדלשטאם, מרינה צווטייבה, ו"ה אודן, הנס מגנוס אנצסברגר, יוסיף ברודסקי, מקס ז'אקוב, חורחה לואיס בורחס, גונר אקלוף, אברהם סוצקובר, יהודה עמיחי, דן פגיס ולבסוף המשוררים הפולנים בולסלב לשמיאן, תדאוש פייפר, אלכסנדר ואט, יוליאן פשיבוש, צ'סלב מילוש, ויסלבה שימבורסקה, מירון בילושבסקי, זביגנייב הרברט ורבים אחרים. לעתים אלה משוררים בודדים. אני אוהב, למשל, שיר אחד של משורר אשר אני יודע עליו מעט מאוד: נוחים בומֶזֶה, הכוונה לשיר 'תפילת אמי לפני שקיעת החמה' בתרגומו היפהפה של צ'סלב מילוש. ❖

רישרד קרניצקי - משורר, מסאי ומתרגם, יליד 1943, מראשי "הגל החדש" בשנות השבעים ומפעילי "סולידריות" בשנות השמונים.

AD HOMINEM

סָמוּךְ לַהַתְקָפָה שֶׁל הָרִיךְ הַשְּׁלִישִׁי
עַל רוּסְיָה בַּעֲלַת הַבְּרִית
בֶּרְטוֹלְד בְּרֶכְט בְּנֶסּוֹ מִפְּנֵי הִיטְלֶר
הִתְעַכֵּב בְּאֶרֶץ הַמּוֹעָצוֹת שֶׁבִּשְׁבִחָה הִפְלִיג רַבּוֹת כָּל־כָּךְ
רַק לְפֶרֶק הַזְּמַן שֶׁהִצְרִיכוּ הַנְּסִבּוֹת –
הוּא נָשַׁם לִרְוָחָה רַק בְּאַרְצוֹת הַבְּרִית,
שֶׁבִּשְׁבִחָה מִעֵט כָּל־כָּךְ
לְדַבֵּר

חתולים

הִצְלִיחַ לוֹ לֵאלֹהִים עִם הֶחָתוּלִים –
אוֹמֶרֶת לְעִתִּים וִיסְלָבָה שִׁימְבּוֹרְסְקָה.
פְּעָמִים הִיא מוֹסִיפָה: אַךְ וְרַק.
וּפְעָמִים: יוֹתֵר מִכֹּל

מתוך: *אבן, גלידי כפוד*, 2005

*

הַשָּׁנָה
לֹא נָשָׁאתִי פְּרִי

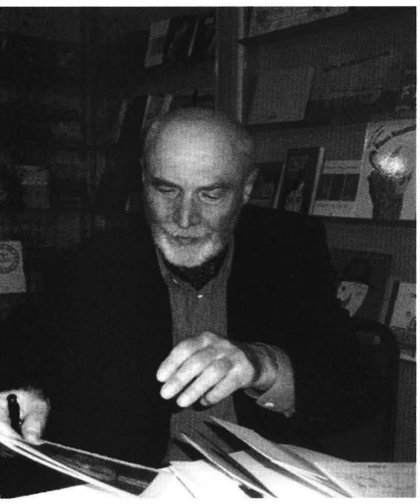
רַק עָלִים
אֲשֶׁר לֹא פּוֹרְשִׁים צֵל

אֲנִי מְפַחֵד, רַבִּי,

אֲנִי מְפַחֵד, אֲדוֹנִי,

שֶׁאָדָם רָעֵב יְקַלֵּל אוֹתִי

אָדָם יָגֵעַ
מִן הַדֶּרֶךְ אֵין סוֹף לָהּ
לִירוּשָׁלַיִם



*

אֵיךְ לִכְתֹּב?

לִכְתֹּב כָּךְ שֶׁהָרָעָב
יַחְשֹׁב כִּי זֶה לֶחֶם?

אֶת הָרָעָב צָרִיךְ לְהַאֲכִיל
וְלִכְתֹּב צָרִיךְ כָּךְ שֶׁהָרָעָב
לֹא יִהְיֶה לַשָּׁוְא

*

כַּמָּה צָרוֹת יָכוֹל לִגְרֹם
חוֹטֵא שֶׁחָזַר לְמוּטָב
לַחֲבֵרִים וְלַמִּשְׁפָּחָה

*

עָבַרְתִּי הַרְבֵּה קִילוֹמֶטְרִים
מִלֵּאתִי הַרְבֵּה עַמּוּדִים
כְּדֵי לִכְתֹּב שָׁלֹשׁ? אַרְבַּע שׁוּרוֹת,

הָרוֹחֲשׁוֹת מִלִּים

מתוך: *נקודה מגנטית*, 1996

שמעון לוי

אוכלים אצל גְרים

בעשרות רבות בלמעלה ממאתיים מעשיות האחים גרים מצוקת רעב מופיעה כגורם מניע בעלילה, ומסופר בהן אפוא הרבה מאוד על עוני ברמה הכי בסיסית של מחסור. רעב מופיע עוד פעמים רבות במעשיות כמוטיב משני. העיסוק האינטנסיבי במזון במעשיות עם רבות משקף, כמובן, מעין פיצוי של בדיון למציאות קשה. אמנם, מצוי גם סיפור "ריאליסטי" מפורש אחד בסוף האוסף, נטול רחמים וגאולה, ובו מוצגת המציאות המרה ללא פיצוי: "עלי להרוג אותך כדי שיהיה לי מה לאכול", אומרת אם לבִתה האחת ואחר כך גם לשנייה. "אמא יקרה", עונות הבנות, "אנחנו נשכב לישון ולא נקום עוד עד יום הדין".[1] במעשיות רבות אחרות מופיעים כל מיני מזונות ממש, מאגיים למיניהם ומזונות קודש, בעיקר נוצריים, בהקשרים צדדיים. לצד אזכורי המזון הרבים נמצא גם הרבה טבחיות וטבחים. אפילו מבחני כשירות למלוכה נעשים לנערות מפונקות, כאלה המתנסות במשימות של התבגרות והתנסות בקשיי העולם הזה - כמבשלות, כמי שלומדות לעסוק בצרכי ההישרדות החשובים ביותר. ב"יוסף הקדוש ביער" וב"בית היער" מודגש שלא די בסיפוק צורכיהם של בני אדם וצריך להאכיל גם בעלי חיים. גיבורי המעשיות של גרים מוכנים לוותר על שתי עיניהם למען פרוסת לחם ויש רשעים המנצלים זאת, כמו בסיפור "שני הנוודים": "אוכיח רחמים ואתן לך שוב לחם אך לא בחינם תקבל אותו, תמורתו אעקור לך גם את העין השנייה", אומר הסנדלר לחייט. הביקורת החברתית ברורה כשמש: העשירים מנצלים את העניים. לא פלא שמזונות, ובעיקר לחם, כאבי־אבות המזון בסיפורי העם הגרמניים האלה, הם מוטיב חוזר. זהו יסוד מגוון מאוד מבחינה חומרית־גופנית, כבסיס המוכר היטב לקוראים־מאזינים מראשית המאה התשע־עשרה, אך עשיר גם ברמה נפשית כסמל לחסר רגשי, ובהחלט בולט מאוד גם כרעב רוחני לאמת, לאמונה ולחוויות של מודעות עצמית עמוקה. ב"ארוחת האל" נאמר מפורשות: "איננו מבקשים מזון ארצי עוד, שלושה (ילדים) השביענו האלוהים, גם תחנונינו אנו יזכו למענה", כתשובה לאם, שנמנע ממנה ומילדיה מזון חומרי. נושא המזון במעשיות האחים גרים מרתק אפוא מכמה וכמה היבטים.

מעשיית המפתח בקובץ כולו היא "מפתח הזהב", הנחיה לקורא לפענח את המעשיות כדימויים, התובעים היענות מצד הדמיון הפעיל. בשלג עמוק בחורף מוצא צעיר מפתח קטן: "במקום שמצוי מפתח, חייב גם המנעול להימצא". לבסוף מצא את המנעול, ניסה, ולמרבה המזל התאים לו המפתח. "הוא סובב פעם אחת, ועתה עלינו להמתין עד שייפתח את התיבה לגמרי וירים את המכסה, אז נדע אלו דברים נפלאים יש בתיבה". השלג כאן הוא שממה קפואה שהאוצר יפרה ויחמם. המפתח הוא הדמיון, האוצרות הן המעשיות. ברוח המשל המדריך הזה, המתייחס גם לשימוש בדימוי בכלל ולא רק במעשיות האלה, אנסה להאיר כמה מאופני השימוש במוטיב המזון.

היחס העקרוני המתבקש מבני האדם כלפי המזון משתקף היטב במעשיית מפתח חינוכית אחרת, "שיבולת החיטה". פעם היתה פוריות האדמה רבה והשיבולים הניבו חמש מאות שערים. אבל אשה אחת השתמשה באלומת חיטה לנקות בה את בנה שהתלכלך בבוץ. כשאלוהים שעבר שם ב"מקרה" ראה זאת, כעס ואמר שבני אדם אינם ראויים עוד לברכת שמים. רק ברחמיו על בעלי החיים הפחית, במקום לבטל לגמרי את פוריות החיטה, ולכן נשארה השיבולת כפי שהיא עכשיו. זוהי גרסה רכה יחסית לקללה המקראית "ארורה האדמה בעבורך, בעיצבון תאכלנה כל ימי חייך. וקוץ ודרדר תצמיח לך ואכלת את עשב השדה. בזיעת אפיך תאכל לחם..." (בראשית ג: 17-19).

במעשייה הראשונה באוסף, "מלך צפרדע", אכילה משותפת היא סימן לאינטימיות ואף לארוטיקה מוצנעת, הרצויה לצפרדע שיהפוך בסוף נסיך חביב, אך אינה רצויה לנסיכה הצעירה: ""אם תסכימי לאהוב אותי ואני אהיה רעך וחברך למשחקים, אשב אצל השולחנון שלך ולידך, אוכל מצלוחית הזהב שלך, אשתה מהגביעון שלך ואישן במיטתך..."; כשראתה שהקרפד אוכל בתיאבון, "נתחי האוכל נתקעו לבת המלך בגרון", לא בגלל נימוסי השולחן הקרפדיים שלו, אלא משום שהבתולה איננה מסוגלת עדיין להכניס זרים בין שפתיה (ברבדיה לסוגיהם של הפרשנות הפסיכולוגית); או, לחלופין, סתם לאכול צפרדעים.

במעשייה השנייה, "חתולה ועכבר בשותפות", רוכשים סיר שומן בעידן שלפני הדיאטות כדי לאכול ממנו ביחד, אבל החתולה מועלת באמון העכבר וחושבת לעצמה, ש"אין דבר טעים יותר ממה שאוכלים לבד". המזון במעשייה הזאת הוא דימוי לניצול, למעילה ולדורסנות של בני אדם בזיקה לצורכי היסוד שלהם, אם כי למה כבר מצפים מעכבר? באמתלה של הזמנות לטקסי טבילה, רמז ביקורתי לחמדנותם של כמרי הכנסייה בגרמניה, החתולה זוללת מהסיר ומדווחת לעכבר על שמות התינוקות שנטבלו בטקס: "הקרום־הלך", "חצי־נגמר" ו"חסל־גמרי". בסוף העכבר מבין את דברי החתולה, אבל להוותו אינו מבין אותה עצמה: "אך יצאו המילים מפיו הסתערה עליו החתולה, לכדה אותו ובלעה. שתבינו, ככה זה בעולם". פרנץ קפקא נעל את הסיפור הנפלא והנורא שלו על העכבר, שרץ־רץ והקירות הולכים וסוגרים עליו, בדברי החתול בקצה המסדרון הקלאוסטרופובי: "היה עליך רק לשנות את כיוון מרוצתך" - (אמר) וטרפו.

על בני אדם או על גדיים כמזון לחיות טרף בכלל ולזאב בפרט, כסמל הרוע ולאו דווקא כבעל חיים, מדובר בכמה מעשיות. "הזאב והשועל" מספר על זוללנותו של הזאב כלפי בעלי חיים, ו"הזאב ושבעת הגדיים", שאינם אלא ילדים, מזהיר מפני ה"רע" בריש רבתי. גם ב"כיפה אדומה", סיפור חניכה מעמיק בתובנותיו, הזאב הוא סמל. ביער הגרמני הסתובבו פעם חיות טרף, שאיימו על בני אדם וגרמו נזקים לאיכרים ולפיכך

מובן מדוע השתרבבו כמוטיב מוכר היטב מהמציאות היישר לסיפורים. בסיפורים אלה, כבסיפורי עם רבים אחרים, אין המדובר על בעל החיים עצמו אלא כסמל הרשע שירד לטמיון תחת משא הזוללנות החומרנית שלו עצמו. הרוע כמֵהַ לטוב וניזון ממנו ובמקום גדיים טעימים, דימוי לאנרגיה המפעילה את הזאב־השטן, תשביע אותו באופן הומאופתי רק החומריות הגסה של האבנים.[2] הסיום האלטרנטיבי ל"כיפה אדומה" מדגיש דווקא את הפיתוי הרוחני פחות בדמות הזאב, המביא בגרסה זו דברי מאפה לסבתא בעצמו, והוא רוחני פחות גם בשימוש במוטיב המזון: "אז עלה ריח הנקניקיות באפו (...) וכך החליק לו מהגג היישר לתוך השוקת הגדולה וטבע".[3] הסיום הראשון נוטה לחזק את ההיבט הרוחני־נוצרי ומעצים את דימוי הלחם והיין הנרמז היטב במה שהילדה התמימה מביאה לסבתא, אזכור ללחם הקודש המסמל את גופו של ישוע והיין, שהוא דמו. טקסט הסיום השני, המתון יותר, מחזק את פירוש הסיפור בהיבט הגופני והנפשי של התאווה לבשר.

ב"שבעת העורבים", סיפור עתיר מזון מוזר, מקלל אב את בניו שיהפכו לעורבים, כי כַּד מי הטבילה שהיו אמורים להביא נשבר בידיהם מרוב להיטות למלא את הבקשה. עמוסת רגשות אשמה יוצאת הילדה לחפשם אחרי שגדלה מעט. היא לקחה איתה, כרבים מגיבורי גרים, גם כיכר לחם למסע החיפוש העצמי, המעוצב כמסע חיפוש של האחים. השמש בדרך מתוארת כ"טורפת ילדים קטנים" והירח "מריח בשר אדם". רק הכוכבים ידידותיים כלפיה וכוכב השחר, דימוי לתקווה, נתן לילדה שוק של תרנגולת כדי לפתוח בעזרתה את הר הזכוכית. האמנם רק בשר חי יכול לפתוח את החומר האטום, הקשה והחלק בו מוסתרים האחים־העורבים המכושפים? כשהשוק אבדה לילדה, וברור גם מדוע: כי איננה בשר מבשרה - היא חותכת את אצבעה הקטנה ופותחת בעזרתה את ההר. לא די בבשר תרנגולת. צריך, כנרמז באקראי לכאורה קודם, בשר אדם כדי לבצע פעולות מאגיות מסוימות, ורק דרך בשרה שלה המוקרב מיטהרת הילדה מאשמתה. מאוחר יותר "אכלה פרוסונת מכל צלחת ולגמה לגימונת מכל כוס" של ששת אחיה, עדיין בהעדרם. בחוזרם שואל כל אחד ואחד מהם: "מי אכל מצלחתי?" (ראה גם ב"זהבה ושלושת הדובים") סימן לפריצתה של אינטימיות, כמוזכר, אלא שכאן מובלט הפן הרוחני. הן הילדה והן אחיה הם קורבנות אשם, שגאולתם טמונה במזון הקודש, בגופו ובדמו של המושיע. לאחר שהקריבה הילדה אצבע מבשרה ובכך שטעמה ממזונם, היא חולקת איתם את גורלם כעורבים ומזדהה איתם. רק לכן, כמו ישוע, היא תצליח לגאול אותם. הגאולה המלאה מהכישוף באה רק כאשר האחים מעניקים לאחות הכרה, כסליחה וככפרה: "כה ייתן אלוהים, שאחותנו תהיה כאן איתנו, כך תבוא גאולתנו".

סיפור דומה מבחינת השימוש במוטיב המזון והיין הוא "העורבת" ובו לוגם הגואל המיועד של הנסיכה מעט יין ונרדם וכך נכשל באחת ממשימותיו. אחרי הכישלון מתרככת ההוראה בדבר הצום וההימנעות משתיית יין, ומותר לאותו "כל־אדם", דמות עלומה נטולת אפיוני מעמד, רכוש, מקצוע או תכונות מיוחדות כלשהן, לא רק לשתות ולאכול כחפצו, אלא שהלחם והיין לא יתמעטו. כל־אדם אמור לגאול את הנסיכה או הנסיך הפנימי שלו בכוחות עצמו, אם בסיוע נוצרי, אצל גרים, או גם יהודי: ר' נחמן מברסלב כתב סיפור דומה ביותר, "בת המלך שנאבדה", ובו, מתוך היכרותו הטובה של המקובל היהודי עם מקורות הנצרות, היין מרדים בלבד, אך המסע עצמו הוא דרך אזוטרית לגאולת השכינה, בה במידה שהוא גאולה עצמית.

ב"השד בעל שלוש שערות הזהב" נמצא מזון מעניין, אם גם משני בעלילת המעשייה, המושתת גם הוא על יסודות נוצריים. מעשה בתינוק שנולד בר־מזל כי יצא לאוויר העולם וכיפת השליה על ראשו. למלך נודע שהילד נועד לשאת את בתו לאשה, אך בגלל מוצאו החברתי הנחות הוא זומם להורגו ומניחו בתיבה שהוא משלח על פני מים עמוקים. כמו משה רבנו גם הילד הזה אינו טובע אלא יוצא למסע התבגרות. בעלומיו נתקל בו המלך שוב והפעם משגר בידו מכתב סגור (הרמז למעשה דוד המלך באוריה החתי לא ייעלם מהקורא העברי), שעל פיו יש להרוג את נושא המכתב. בינתיים הצליח הצעיר בכל זאת לשאת את בת המלך, אך התחייב להביא למלך שלוש שערות מראשו של השד בגיהנום. בדרכו לתופת הוא נתקל בשלוש בעיות, שאם יבטיח לפותרן, יעזרו לו במשימתו. אחת, מדוע יבשה באר השוק? שנייה, מדוע עץ התפוחים המוזהבים אינו מצמיח עכשיו אפילו עלים? ואגב תפוחים: תפוח מורעל מופיע כזכור בסיפור "שלגיה", המטפל ביופי ובקנאה המשחיתה אותו, כמו פרי גן עדן (שהפך לתפוח), רמז לכך שלא די בידע וצריך גם תכונות נפש, מוסר ואמונה כדי להשתמש בו "נכון". תפוחים מזהב יש במעשיות גרים למכביר, בדרך כלל כדימוי למשאת־נפש נכספת. ושלישית, ונחזור לשערות השד, מדוע איש המעבורת חייב לשוט לנצח ולעולם לא ישתחרר? היין שחרב בבאר הוא, שוב, דמו של ישוע. התפוח הוא גלגול מוטיב פרי עץ הדעת; ואילו איש המעבורת הוא גלגול גרמני של כארון, משיט המעבורת להאדס מהמיתולוגיה היוונית, המסיע בני אדם בדרך כלל בכיוון אחד בלבד על פני לתה, נהר השכחה. סבתו של השד עוזרת לצעיר בסיפור המצחיק והמקסים במיוחד הזה, ומחלצת מהשֵד העייף והעצבני המתנמנם בחיקה את התשובות: קרפדה יושבת בתחתית באר היין ויש לחסלה - היא המרעילה את היין. עכבר גר בשורש העץ וגם את מכרסם הספק והטומאה הזה צריך להרוג כדי שעץ הדעת ישוב לשאת פרי. אצל איש המעבורת בולטת ההתוודעות הנחוצה, הכרת פתאום המובילה את המוביל עצמו לגאולה, ושמה את האיש הרע במקומו של האיש נטול ההכרה: המלך החמדן יחליף את איש המעבורת, נע ונד לנצח בין החיים למתים כעונש על מעשיו. כמובן, לא השד הוא "האיש הרע" בסיפור, אלא המלך, והוא שייענש בגורלו של איש המעבורת. המשימה השלישית, שאיננה קשורה במזון, מסבירה אפוא את מוטיב היין

והתפוחים של שתי המשימות הראשונות.

במעשיות גרים נמצא לא מעט מזונות מאגיים בלתי שגרתיים כגון עלי "רפונצל", כשם המעשייה; לב וכבד של ציפור כדימוי לרצון להפנים מקור עושר ושפע. סלט כרוב מיוחד הופך את אוכלו לחמור ומופיע גם כשיקוי ב"חלום ליל קיץ" מאת שקספיר. פשטידת חרקים מופיעה ב"האריה והצפרדע", ונמצא גם דברי מזון שבתוכם מתחבאים אגודלי ואגודלוני, כמו נקניק או מזון מעוכל בפֶרֶש של פרה. מי שאוכל נחש לבן יזכה להבין את שפת בעלי החיים, כמעט כמו "פַּרסלטַנג" לחששן *בהארי פוטר* לציון ראויים גם בני אדם כמועמדים מוצלחים לאכילה, ובדומה לסיפורים על קניבלים אמיתיים (כבר אין, הם נגמרו! אכלנו בעצמנו את האחרונים), בשר אדם נועד ככל הנראה יותר לצרכי פולחן מאשר לתוספת חלבונים. "אוקרלו" של גרים, למשל, מספר על טורף אדם ועל אשתו. יצורי פרא תת־אנושיים אלה ניזונים מאנושיותו של בשר האדם כדי להתקיים. למרבית המבוכה, ובגלל תחבולה מוצלחת של הנערה שהגיעה לאי אוכלי האדם והיתה מועמדת להיזלל עד מהרה, אוקרלו הזקן אכל במקומה את אחד מבניו. בעוד תחבולה ספרותית בסיפור המצמרר הזה משתמש המספר העממי כשהנערה מדברת עם אָפוּן, מועמד טבעי יותר להיאכל מאשר לנהל איתו שיחה. ב"השודד ובניו", נמצא גרסה גרמנית נאה לסיפור באודיסאה על פוליפמוס הקיקלופ, ענק טורפני שעורמת אודיסאוס גברה עליו. זוועתוני־מעשיות אלה על אכילת אדם רובם סיפורי הרפתקאות ומתח, שאינם מגיעים לעומקם של סיפורי חניכה כמו "מן הערער": סיפור בלהות אלים, אפל, נוצרי עד אימה ומורכב, בו חוזר ומופיע הפזמון "אמי, היא הרגתני, אבי, הוא אכלני..." מפי ילדון שנטבח בכוונה אך נאכל בשוגג, ועתה התגלגל בציפור השר את השורה הזאת. מוטיב אכילת הבן מופיע כידוע גם במיתוס אטראוס ותיאסטס כבסיס לאורסטיאה של אייסכילוס, אלא שאצל גרים מובלטים גלגולי הבשר (הגוף), הנפש והרוח.

מזונות קלים יותר לעיכול הם דייסות למיניהן, בעיקר המתוקות, המחממות ומזינות ומזכירות גם את הַילדוּת. הרבה דייסות מתבשלות במעשיות גרים, והמעניינת בהן היא זו המזהירה מפני שפע רב מדי, "הדייסה המתוקה". שורה אחת מדגימה היטב את המתח הרב הצפון בסיפור הלא־לגמרי־פשוט הזה: הסיר המשיך לבשל "כמו רצה להשביע את העולם כולו. היתה מצוקה גדולה ואיש לא ידע מה לעשות..." וכך מתגלה פער עצום בין מחסור נורא לבין שפע, שהוא רע כמעט כמו המחסור. קודם שהעולם כולו כּוסה דייסה, חזרה הילדה שידעה את צופן ההפעלה ובעיקר את צופן עצירת השפע: "סיר קטן, עצור!" - והמעשה מסתיים בהומור: "מי שרצה לחזור אל העיר היה צריך לאכול את דרכו לשם". יש כמה רבדים בסיפור, אחד מהם מזהיר, ברוח פרוטסטנטית־משהו, מפני הישג שאינו תוצאה מעבודה - ואז מה יעשו בני אדם כל היום? כפי שמוכר גם מ"סולון בלודיה" מאת תיאודור הרצל, המספר על המצאה שתספק לחם לכל, או ב"שלושים וחמישה במאי" מאת גרמני אחר, אריך קסטנר, המתאר חברת שפע אמריקנית. היבט אחר ב"הדייסה המתוקה" מזהיר אפוא מפני שפע בלתי נשלט, מציף, אולי גם מבחינת משמעותו הרוחנית, המתאימה מאין כמוה לימינו אנו, ובו קם המשל על נמשלו. תחילה הדייסה היא אכן דייסה, אחר כך מסתבר שהיא עודף, בזבוז איום ושפע מיותר, מסוכן וקטלני יותר מהמחסור.

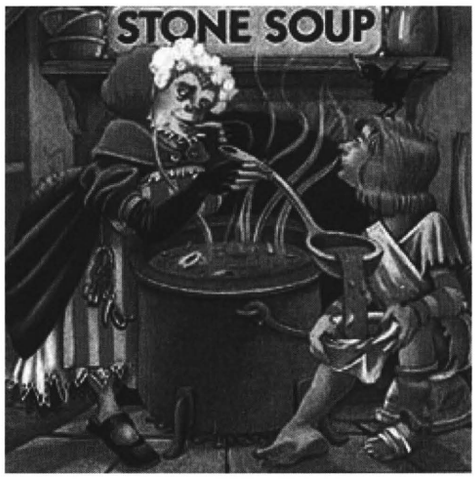
שפע רצוי, הזוי ומכושף של מזון העניקו האחים גרים לקוראיהם בשולחנון, שאם אומרים לו היערך, הוא עורך את עצמו במטעמים הכי טובים שאי פעם תזכו לאכול ובמשקאות גם. השולחנון, או הדלפקון הזה מופיע כארבע־חמש פעמים בסיפורים, מסמל קרן שפע בחברה ענייה מרודה: "כהרף עין היה השולחן עמוס מאכלים כה טובים, שהפונדקאי לעולם לא היה יכול להגיש וניחוחם ערב לנחיריהם של האורחים". הגזמה מסוימת בכמויות של מזון נפוצה גם היא, האיש ששתה מרתף מלא יין ואחר שאכל הר של לחם ב"אווז הזהב".

פה ושם זוכה האוכל עצמו להיות גיבור פעיל, אנושי־מואנש במעשיות. סיפור מחריד אחד מספר על נקניק־דם ונקניק כבד שהיו בידידות, ובסיומה (של הידידות) נקניק־הדם רודף אחרי נקניק־הכבד וסכין חדה בידו: "אילו לי היית, כל כך רציתי בך!" תרנגולת צלויה, שבן אינו מוכן להתחלק בה עם אביו הופכת לקרפדה גדולה הנדבקת לפרצופו, ועתה הוא "נאלץ להאכיל אותה יום יום, אחרת היתה טורפת את פניו; ולכן נדד בעולם ללא מנוח". בשתי שלשות של גיבורי מעשיות נונסנס־למחצה ממלאים מקום מרכזי גרגר שעועית ונקניק. חבריו של גרגר השעועית הם אניץ־קש ופירור־פחם, עמיתי הנקניק הם עכבר וציפור. אלה הרכבים־ליהוקים מצחיקים ואבסורדיים כשלעצמם, אך עד מהרה העלילה מסתיימת בסוף טרגי. הפחם טבע והקש נשרף, אבל גרגר השעועית ניצל בזכות חייט עובר אורח שתפר אותו "ומכיוון שהשתמש בחוט שחור, יש מאז לכל גרגירי השעועית תפר שחור". אחד הרבדים בסיפור מתייחס, כמובן, לתופעה מוכרת בסיפורי עם, כלומר להסברים היתוליים מדוע יש לג'ירף צוואר ארוך או מדוע יש לגרגר שעועית "תפר" שחור.

"פרידר וקתרליזכן" טעון ועמוס מזון במיוחד. המעשייה נפתחת בתיאור מפורט של ארוחת נקניק בחמאה ובירה, שמכינה קתרליזכן לפרידר בעלה ועד מהרה מרמז ברורות על בזבוז משווע, על רשלנות מטופשת ולעומת זאת חפה לחלוטין מהתנצלות. כדי לחפות על אובדן הבירה שנשפכה, בעקבות הכלב שסחב את הנקניק וקתרליזכן רדפה אחריו ושכחה לסגור את ברז הבירה, היא מפזרת שק קמח לייבוש המשקה. היא רודפת אחרי נוכלים ששדדו זהב מהרפת שלהם, אך מיד מזדהה עם פצעי האדמה שהותירו בה חריצי עגלת השודדים: "מתוך רחמים לקחה את החמאה ומרחה את ערוצי הדרך מימין ומשמאל כדי שגלגלי המרכבות לא ילחצו כל כך. וכשהתכופפה ברחמיה, נפל והתגלגל מכיסה חריץ גבינה במורד ההר". כדי להחזירו, היא שילחה עוד ועוד חריצי גבינה בעקבות הראשון. לכאורה בזבזנותה מעידה על כסילות מובהקת, אבל, אולי בדומה לסיפור (הנפלא) על "הנס בר־מזל", המוותר שלב אחר שלב מפעים על הבלי העולם הזה (כולל מזון) למען השתחררות, כמעט בודהיסטית באופיה, מחפציותו החומרנית של העולם, חבוי גם כאן רובד נוסף. ב"פרידר וקתרליזכן", מתבזבזים להם בשפע מרהיב גם אגסים, גם חומץ, ופרידר מגלה אהבה סבלנית לאין קץ, אם גם

אווילית למדי. בקטע מקסים מתנמנמת קתרליזכן בשדה בעת קציר אחרי הסעודה, ומטושטשת־חולמת־עדיין גוזרת את בגדיה, כאילו מתערה ומתמזגת בטבע הסובב אותה. "כשהתעוררה קתרליזכן אחרי שינה ממושכת, עמדה עירומה למחצה ואמרה לעצמה: 'האם אני היא זו או לא אני? אהה, זו לא אני!' במסע קצר ומגוחך לבירור זהותה (הגופנית? הנפשית?) היא מגיעה הביתה, שואלת את פרידר אם היא ב"פנים". הוא אומר שכן, והיא אומרת: "טוב, אם כן, בטוח שאני כבר בבית" ויוצאת שוב לחיפוש עצמי. היא מנסה להצטרף לחבורת גנבים, ואלה, אחרי שהכריזה "באנו לגנוב" קבל עם ועדה, רוצים משום מה להיפטר ממנה ושולחים אותה לתלוש לפת בשדה. שם התעצלה להזדקף והכומר שעבר חשב שזהו השטן בכבודו המחטט בלפת. כך בערך נגמר הסיפור: קתרליזכן התגלגלה בשטן, אבל שטן מצחיק, בזבזני, חופשי ומחפש - ולדעתי אחת הנשים המשוחררות, העצמאיות היחידות באמת מבחינה מגדרית וחברתית בסיפורי גרים.

סיפור רציני יותר מקודמו הוא "הנזל וגרטל", שרובו עוסק בחוסר קיצוני של מזון מצד אחד, בעודף מזון מצד שני ובילדים כמזון - כשיא. הסיפור נפתח בתמונת קשה: לחוטב עצים, לשני ילדיו ולאמם החורגת (כמובן) "לא היה אלא מעט לחם לשבור רעבונם". האקספוזיציה מתפתחת בשיחה בין האיש לאשתו כשהילדים שנאלמו מאימה מאזינים למסקנת האשה, המוצגת כנובעת ממחסור נורא. אם לא נשלח את הנזל וגרטל ליער ונוסיף לכל אחד מהם פרוסת לחם (...) "ארבעתנו נגווע ברעב". אחרי הניסיון הראשון להפקיר את הקטנים ביער, מוצאים הילדים דרכם בחזרה הביתה, כזכור. ושוב משולחים משם למרות ש"מוטב היה אילו חילקת את פרוסת הלחם האחרונה עם ילדיך". המצוקה מתקשרת בסיפור במודע ובהדגשה יתרה למעילה באמון הבסיסי ביותר בחיי משפחה ולעמדה נקלה של האם (הנוטשת, החורגת, כי אם אמיתית לא היתה נוהגת כך...) ולחולשתו האישית והמוסרית של האב (האמיתי).



אין תמה שהילדים רואים־הוזים בית שלם שכולו אוכל, בשונה מהבית שהקיאם מתוכו, ריאליזציה מבריקה לדימוי הרעב והשלמה בדיונית למצוקה ממשית. מה שמחזיק את הנזל וגרטל בחיים הם גרגרי יער "שמצאו על האדמה" דימוי למזון שמימי, מַן ממש, במסכה ארצית־אדמתית, כמעט בנוסח "וברדת הטל על המחנה לילה ירד המן עליו" (במדבר י"א:9), כלומר כמזון איכות וסימן מובהק להשגחה אלוהית. תיאור השפע המתוק של בית המכשפה משלים־מנוגד למחסור בבית המקורי של הילדים. הנזל, הדמות הרציונלית יותר ביניהם, טועם מהגג וגרטל "נעמדה ליד השמשה והתחילה לכרסם בה". בית הוא לעתים דימוי לגוף,[4] והגג מסמל אפוא את הראש, השכל, ההיגיון. החלון מבטא את הקשר המפריד־מחבר בין החוץ ובין הפנים, ובעניין זה מצטיינת גרטל. בעוד הנזל השכיל להוביל את השניים בבטחה מהבית ההרוס אל הבית המתוק בהיגיון שלו, גרטל תהיה מי שתמצא באינטואיציה ותבונה רגשית־מאגית את הדרך חזרה. לאחר הטעימה מבית מזין, מתוק אך אשלייתי באופיו מזמינה המכשפה את הילדים לארוחה לכאורה ריאליסטית יותר: "חלב ולביבות בסוכר, תפוחים ואגוזים". חלב מרמז לחלב האם הביולוגית, שלא היתה לילדים. הלביבות, באותם ימים, היו לבטח מותרות. תפוחים קשורים, כאמור, גם לידע עץ הדעת, ואילו אגוז במעשיות גרים, בעיקר אגוזי מלך, דומים חיצונית למוח האנושי, ולרוב מרמזים גם על ידע מאגי ואזוטרי. ידע "תפוחי" הולם את עיצוב דמותו הפנימית של הנזל, ידע "אגוזי" מתאים לגרטל.

אלמלא היתה הזקנה מעוניינת לאכול את הילדים, לא היתה מכשפה רעה. הרוע העתיק שלה התאים אולי לעידנים מוקדמים בתולדותיה הרוחניים של האנושות[5] ועתה, בתקופה התובעת התמודדות מודעת, שכלית ולא מאגית בלבד, עבר זמנה של הזקנה. הרוע זקוק למזון מאז ומתמיד ולכן הוא נטפל אל הטוב. לפיכך זקוקה המכשפה ב"הנזל וגרטל" לבשר הילדים, המסמלים בהקשר זה את מה שחסר לזקנה באמת - לא מזון גופני או נפשי המצוי לה בשפע (שתאכל את הבית שלה, למשל, כולל משמעויותיו הפסיכולוגיות - שלעתים הן מחליפות את שפת הדימויים במעשיות בז'רגון פרוידיאני, יונגיאני ואחרים...)[6] חסרים לה ידע ואינטואיציה, מה שמוכח היטב גם מנפילתה בפח שטומנת לה גרטל ישר לפני התנור הלוהט.

אחרי שרפת המכשפה, עוד עונש הומאופתי בנוסח "בור כרה ויחפרנו וייפול בשחת יפעל", שוב אין בסיום הארוך והמפורט "בדרך הביתה" שום זכר למזון, שכבר עשה את שלו, והיטב. אבי באומן מבחין יפה: "הילדים, שהתגברו על החוויות הקשות בבית המכשפה ולא יצאו פגועים מדי, מביאים חזרה לביתם גם אוצרות שהוציאו מתוך החוויה הקשה. ייתכן שאוצרותיהם אלה הם הכלים שרכשו מהתמודדות קשה זו, ואולי זוהי התובנה העמוקה על סכנת הפיתוי ועל סבל הנטישה. אולי האוצרות יתממשו באימהותם ובאבהותם של הגיבורים".[7] בינתיים הילדים האלה, שהם אנחנו, עברו מסע טעים ומופלא במקום להיאכל, מסע שחלקו מחמדים, לא כולו ממתקים. אם הם לא מתו, הם חיים עד עצם היום הזה. ❖

הערות

1. האגדות מתוך המהדורה העברית של: *מעשיות האחים גרים*, האוסף המלא, ספריית פועלים 1994, בתרגומי, ש"ל.
2. כריסטיאנה לוי, "אגדות בחינוך אנתרופוסופי ומשמעותן", אצל מירי ברוך (עורכת), *והם חיים בעושר ואושר*... ספרית פועלים 2006, עמ' 23.
3. ראה גם שמעון לוי, "כיפה אדומה, מי ידע חייך?" 'עלי שיח', הקיבוץ המאוחד 1993, עמ' 133-143.
Gaston Bachelard, ***The Poetics of Space***, *Beacon* Press, Boston 1969.
5. על פי רודולף שטיינר, ראה: Meyer, ***The Wisdom of Fairy Tales***, Floris Books, Edinburgh 1981
6. ראה ברונו בטלהיים הפרוידיאני, למשל, *בקסמן של אגדות ותרומתן להתפתחותו הנפשית של הילד*, רשפים 1980, עמ' 129 ואילך.
7. אצל הפסיכולוג היונגיאני אבי באומן, *שערות הזהב של השד, אגדות האחים גרים כראי לצד האפל של הנפש*, מודן 2005, עמ' 100.

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

דלותה של הישראלית

ספרו של פרופ' גלעד צוקרמן *ישראלית שפה יפה* - שכותרת המשנה שלו היא "אז איזה שפה מדברים הישראלים?" (עם עובד, עורך הסדרה: ניר ברעם 2008) - מלא ויצים (בדיחות ביידיש). כבר בפתח דבריו ניצבת אנקדוטה מבדחת שמטרתה להדגים את טענתו המרכזית:

יום אחד הגיע הנשיא השביעי של מדינת ישראל, עזר וייצמן ז"ל לקיימברידג' לראות את הגניזה הקהירית. כשהוצג לפניו מלווהו, פרופסור (גוי) לעברית, שאל אותו וייצמן "מה נשמע?" הפרופסור הנכבד לא הבין על מה וייצמן מדבר. מכיוון שלא ידע יידיש, פולנית, רוסית, או ישראלית, לא היה יכול לנחש את משמעות שאלתו ("מה נשמע?") שהיא תרגום בבואה מיידיש של הביטוי וואס הערט זיך (עמ' 11).

זו התורה כולה של פרופסור צוקרמן על רגל אחת: הפרופסור מקיימברידג' ידע "עברית", אבל לא ידע "ישראלית", המבוססת, לדברי צוקרמן ואסכולתו, על היידיש ועל שפות זרות נוספות, פולנית ורוסית, שהערו לתוכה מחדשי השפה העברית במאה התשע־עשרה, שמוצאם ממזרח אירופה. מסקנתו: העברית והישראלית הן שתי שפות שונות, האחת שמית והשנייה אירופית, ומכיוון שכך הן ראויות לשני שמות שונים, זו "עברית" וזו "ישראלית".

הויץ הזה מזכיר לי ויץ אחר שנהג לספר דן בן אמוץ על יהודי אחד שניסה להבריח קפה בתור מזון לציפורים. אמרו לו במכס: הרי זה קפה! אמר להם: ירצו יאכלו... שמע אותו פרופסור יקה אחד שהתערב ואמר: כן, אבל בברזיל יש באמת זן של ציפורים שאוכלות קפה.

כשם שידיעה חסרה היא מקור אי־ההבנה בויץ הראשון, כך ידיעה יתרה היא מקור אי־ההבנה בויץ השני, שהוא, לדעתי, המקרה של גלעד צוקרמן, פרופסור לבלשנות באוניברסיטת קווינסלנד, בריסבן אוסטרליה, שלפי הנאמר על גב ספרו "פרסם מאמרים וספרים ביותר מעשר שפות" (וזה ספרו הראשון בעברית). הוא פשוט יודע יותר מדי בלשנות ופחות מדי היסטוריה יהודית (כפי שהעירו בצדק במאמריהם יצחק לאור ב'הארץ' וישראל ברטל ב'ידיעות אחרונות'), הרלוונטית כל כך לנושא שבו הוא דן.

ידע עודף זה שמור לרעתו ומושך אותו לכל מיני טענות סרק סרות טעם. קראו, למשל, את הכתוב בספרו תחת סעיף שכותרתו "ישראלית: מקדמת דנא או מדנ"א אחר?" עוד ויץ מתחכם שם נאמר:

אי אפשר להתייחס לעברית "שהוחייתה" בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20 כאילו היתה המשך ישיר של העברית מקדמת דנא. שכן הישראלית היא בעלת דנ"א אחר [...] כינוי השפה הזו "עברית" אינו שגיאה, אך זה מטעה. האם, למשל, השחקנית ההוליוודית האלי ברי היא "שחורה"? כן, היא "שחורה", אבל מפני שתמיד מתייחסים אליה כך. אנשים לא יודעים שאביה, ג'רום ברי, הוא אפריקאי אמריקאי ואמה ג'ודית ברי היא לבנה [...] אין זו טעות לומר על האלי ברי כי היא שחורה, אבל מבחינה גנטית זה שטחי ומטעה. בדומה לכך לכנות את הישראלית עברית בלבד חושף סדר יום חברתי מורכב. ישראלית היא אמנם עברית, אבל לא רק עברית (עמ' 27-28)

דוגמה זו לבדה מראה עד כמה מחטיא צוקרמן את הסוגיה שבה הוא עוסק. לפי ההיגיון שהוא מציג צריך היה לקרוא לשחקנית "השחורה" האלי ברי בשם אחר - "בת תערובת", "מולאטית", "צבעונית" וכדומה, כפי שמכנה צוקרמן בהמשך את העברית - שמות שבלי ספק היתה דוחה (ומה יאמֵר על אובמה). צוקרמן אינו מבין כי "שחור" זה לא עניין גנטי, בלשני, אלא בחירה תרבותית. והוא הדין לגבי העברית. "שטחי ומטעה" הוא לקרוא לעברית ישראלית ולהתעלם מההיסטוריה הארוכה והמורכבת שלה.

עיסוקו של צוקרמן הוא בטכני ובטפל. הוא שואל, למשל, תחת איזה קטגוריות לסווג את הישראלית: האם היא "שפה מתוקננת" (המבוססת על דיאלקטים מקומיים, שהפכה תקנית)? האם היא "שפה קריאולית" (שפת פידג'ין או לשון תערובת שנוצרת בעקבות כיבוש או מסחר משתי שפות מדוברות ונרכשת על ידי הצאצאים כשפת אם)? האם היא "שפה מעורבת" (שפה טבעית, בניגוד לשפת מחשב, שנוצרה משילוב שתי שפות קיימות כמו המדיה לינגואה באקוודור, שאוצר המילים שלה ספרדי והדקדוק שלה קצ'ואני)? וכן הלאה, על פני עמודים שלמים, עד שמרוב עצים לא רואים את היער.

נתרכז, אפוא, בעיקר. צוקרמן מדבר על שלוש גישות במחקר ביחס לעברית. הראשונה קרויה בפיו "האסכולה המסורתית־טהרנית" הסבורה כי העברית המדוברת היום בפינו היא העברית השמית הקדומה, העברית המקראית שהוחייתה. בהשקפה זו החזיקו בלשנים ידועים כחיים רבין וחיים רוזן, אולם צוקרמן סבור כי זהו "מיתוס" ששטפו בו את מוחנו (עמ' 39).

הגישה השנייה קרויה בפיו "האסכולה הרוויזיוניסטית". היא מתנגדת לזו "הטהרנית" ורואה ביידיש את אמה הורתה של הישראלית, כלומר שפה אירופית שבסך הכל החליפה (רה־לקסיפיקציה) את אוצר המילים שלה. הוגה האסכולה הוא הפרופסור פולי וקסלר מאוניברסיטת תל אביב, הטוען כי הישראלית היא בכלל שפה סלאבית שלתוכה חדר אוצר מילים עברי. "דובר ישראלית הוא למעשה דובר יידיש שבמקום להשתמש במילים ביידיש משתמש במילים עבריות" (עמ' 44).

במאמר מוסגר אומר כי למקרא דברים אלה הייתי אמור לחוש כאותו גיבור של מולייר שגילה לפתע שהוא מדבר כל חייו פרוזה (כלומר יידיש) מבלי שידע זאת. לפני כשנתיים נרשמתי לקורס ללמוד יידיש בבית ליוויק וגיליתי ששפה זו קשה לי ביותר והיא רחוקה מן העברית שאני יודע כרחוק ממנה הגרמנית שממנה באה. אפילו צוקרמן כותב שם בקשר לטענה זו של וקסלר, כי "במקרה של הישראלית מתעוררת בעיה, שכן גם מערכת הפועל שלה, שהיא חלק חשוב מהמורפולוגיה של השפה ולא רק אוצר המילים, היא עברית.

הגישה השלישית היא גישת מחברנו הקרויה בפיו "האסכולה ההיברידית - ישראלית כשפת כלאיים". גישה זו מציעה פשרה בין "הטהרנים" לבין "הרוויזיוניסטים", וכפי שצוקרמן מגדיר אותה "ישראלית היא שפת כלאיים יהודית אירו־אסיאתית בעלת שתי תורמות עיקריות,

יידיש ועברית" (עמ' 46). בדברי ההסבר הוא מוסיף, כי דוברי ישראלית מדברים שפה המבוססת הן על שפת האם של מחיי השפה (יידיש) והן על עברית ספרותית. הישראלית לפיכך היא "הכלאה לשונית" שיש לה זוג הורים (יידיש ועברית), בניגוד לטהרנים ולרוויזיוניסטים הסבורים כי היא שפה חד־הורית שהוריה הן או עברית או יידיש.

וכאן אנו מגיעים, להבנתי, ללבה החלול של התיאוריה הצוקרמנית הנשענת על שלושה עקרונות: עיקרון ראשון, שפה מתה לא ניתן להחיות והעברית היתה שפה מתה במשך 1750 שנה (עמ' 45). עיקרון שני, מאפייני השפה של האוכלוסייה המייסדת קובעים את טבע השפה הנוצרת (עמ' 49). עיקרון שלישי, דוברים ילדיים של שפת אם אינם טועים (עמ' 56).

התיאור ההיסטורי שהוא מצייר בהתאם מדהים בפשטנותו. צוקרמן כותב כי סופו של מרד בר כוכבא בשנת 135 לספירה מסמן את הקץ הסמלי של העברית המדוברת; כי מאז ועד המאה התשע־עשרה לא שימשה העברית כשפת אם, עד אשר קם אליעזר בן־יהודה ויחד עם אחרים יצר את השפה הישראלית החדשה, שהושפעה משפת האם של מחדשיה, כלומר מיידיש ומשפות סלאביות (רוסית, פולנית). הדובר הראשון שדיבר ישראלית כשפת אם ממש היה איתמר בן־אבי, בנו של אליעזר בן יהודה, שנולד בארץ ב־1882. הישראלית שבפיו (וממילא בפי כל דובר ילידי) שונה מן העברית שקדמה לה, ולכן אין לתקן עוד את לשונו בהתאם לכלליה, כי דובר ילידי אינו טועה (עמ' 20).

תמצית זו מתבססת על שני מושגים: "שפה מתה" מכאן ו"שפה מדוברת" מכאן, הממצים כאילו את כל האפשרויות. מה לעשות, אבל שניהם אינם תופסים לגבי העברית ובוודאי שאינם נכונים מבחינה היסטורית (צוקרמן עצמו מסתייג ואומר כי העברית היתה "מת חי" או "יפהפייה נרדמת"). שהרי בכל אותו פרק זמן בן 1750 שנה שהוא מונה, שבו היתה כביכול העברית "שפה מתה", היתה בעצם "שפה חיה" מאוד והיצירה הלשונית והספרותית שנוצרה בה הוסיפה לפרוח ולשגשג. כך נוצרו העברית המשנאית, העברית התלמודית, העברית הרבנית, העברית הפרשנית והעיונית (מרש"י ועד הרמב"ם), העברית השירית המפוארת של שירת ספרד, העברית הקבלית והעברית החסידית, וכמובן העברית של תקופת ההשכלה ודור התחייה על גדולי יוצריה בעת החדשה, ולא מנינו את כולם. בין אם היתה מדוברת ובין אם לאו, אי אפשר לומר עליה שהיתה "שפה מתה". היתה זו שפה שקראו בה, כתבו בה, חשבו בה, וגם ציטטו בעל פה פסוקים מן התפילה, מפרשת השבוע, מהפטרה ומהיצירה הספרותית המגוונת. שלא כמו "הקריאולית או שפת פידג'ין", דוגמאות חביבות על בלשנים, שהיו אולי שפות מדוברות אך לא כתובות ובוודאי נעדרות מסורות ספרותיות מפותחות, העברית היתה שפה עשירה וחיה שלא הפסיקה להתפתח. ממילא לא היתה כאן שאלה של החייאה, אלא לכל היותר התעוררות, ולא בכדי קרא ברנר לכתב העת שהוציא בלונדון "המעורר" כאשר עניין ראשון במעלה עבורו היתה העברית (וראה אניטה שפירא בספרה החדש ***ברנר - סיפור חיים***, עם עובד 2008).

מיתוס נוסף אהוב על בלשנים וגם על צוקרמן הוא לומר כי "העברית" ו"הישראלית" הן שתי שפות שונות עד שאין דוברה של האחת מבין את דוברה של האחרת (כפי שביקש להדגים באנקדוטה שבה פתחנו). זוהי, כמובן, שטות גמורה. כל ישראלי משכיל יכול לקרוא ולהבין כל אחת ממיני העברית השונות שמנינו, טוב יותר ממה שיכול אנגלי משכיל להבין את שקספיר.

זאת ועוד: צוקרמן מתארך את ראשית היווצרותה של "הישראלית" עם אליעזר בן יהודה (1858-1922) ואף "מוקדם יותר, במהלך תקופת ההשכלה בשנים 1770-1880 עם יוצרים כמו מנדלי מוכר ספרים שתרמו להיווצרות הישראלית". לפיכך ראוי לשאול: היכן בדיוק עובר קו הגבול בין העברית לבין הישראלית? האם כל מה שנכתב לפני כן הוא עברית וכל מה שנכתב אחרי כן הוא ישראלית? ומה, למשל, יאמר לנו צוקרמן, על שירו המפורסם של ביאליק 'צנח לו זלזל' (צנח לו זלזל על גדר וינום -/ כה ישן אנוכי: / נשל הפרי - ומה לי ולגזעי,/ ומה לי ולשוכי?) שנכתב באודסה ב־1911 האם הוא שיר בעברית או שיר בישראלית?

שני חלקים מרכזיים בספרו מקדיש צוקרמן לנושא "ההשפעה הדקדוקית של היידיש על הישראלית", אבל פרקים טכניים העוסקים בעיקר בשולי ובטפל (מאחר שגם לדעתו עניינים מורפולוגיים מרכזיים כמו מערכת השם והפועל בישראלית נותרו כפי שהיו בעברית). הוא עוסק, למשל, בשאלת "ההגייה" (עמ' 84) הספרדית והאשכנזית של מילים כמו "חכם" ו"חוכם"; ב"מלאי העיצורים" (עמ' 85) כמו ק, ט, צ, ת, ואחרים שהשתנו בעקבות היידיש ("ק העברית מבוטאת בישראלית כמו כ [דגושה] שמקבילה לצליל ק ביידיש" וכדומה); ב"מבנה ההברה" והתנועות (עמ' 90); בשאלת "מלעיל ומלרע" (עמ' 92) כאילו עברית היא מלרעית ויידיש מלעילית (ומה על כל משקלי הסגול והפתח בעברית?); ב"אינטונציה" ("האינטונציה הישראלית דומה מאוד להנגנה היידית העולה ויורדת בשאלות ותשובות" עמ' 95).

אבל איני רוצה לעסוק בפרטים אלה, אלא לעמוד על העיקר. החטא שחוטא צוקרמן, לדעתי, הוא כפול: בראותו בישראלית שפה שונה הוא גם מנתק אותה מעושר רבדיה ההיסטוריים, וגם מכשיר את השיבושים ("עשר שקל", "שתי ילדים", "אני יגיד לך" וכדומה) בטענה שדוברים ילדים של הישראלית אינם טועים (עיקרון שלישי, כזכור) ואינם כפופים לכללי הדקדוק של העברית. התוצאה היא דלדולה של השפה בפי דוברי כפי שאנו רואים, עד שקשה לעתים לומר ש"ישראלית שפה יפה". השיבושים הללו מגובים, כמובן, בתיאוריה מדעית. ראה למשל הפרק "עם דגש או בלי דגש" (עמ' 92) שם הוא מסביר לנו שכאשר הישראלים אומרים כיבסתי (בכף רפויה כמו חיבסתי) זו לא טעות, מכיוון שבישראלית (בהשפעת היידיש) "הגאי החיכוך" לא עובדים כמו בעברית. איני בלשן מקצועי, ובכל זאת אני חושב שזה לא עניין של "הגאי חיכוך" אלא של בורות ושל עצלות. דוברים צעירים אינם מבטאים הברות שלמות (אומרים, למשל: מה יש'ך? במקום מה יש לך? וכדומה) לא בשל קושי להגות עיצורים מסוימים, אלא פשוט מתוך עצלות ורישול, או במעין סלנג. כאשר אני שומע בטלוויזיה או ברדיו כתבים מדווחים על "אנשים לקודים בהריסות" (כוונתם: לכודים), אני מצטמרר. הסיבה לא בהגאים אלא בכללי דקדוק שאין יודעים. אנו אומרים "כביסה" בכף דגושה אבל "לכבס" בכף רפויה; אנו אומרים "בוא לכאן" בכף רפויה אבל "צא מכאן" בכף דגושה ואין בכך כל קושי. אולם מי שאינו לומד את כלל הדקדוק, אך טבעי שישבש. שיבוש שבלשנים מכשירים בטענת "דוברים ילדים אינם טועים".

ועוד דוגמה: צוקרמן כותב על "הסינתטיות" של העברית לעומת "האנליטיות" של הישראלית (עמ' 97). כוונתו שהעברית היא שפה

בעלת מבנים מחוברים. למשל הצורה "ראיתיה" (מה שקרוי בדקדוק המסורתי כינויי הפועל). לעומת מבנים מפורקים "אני ראיתי אותה" בישראליות. הבלשנים מעדיפים את הגרסה האחרונה, כי היא הגרסה המדוברת, והעדפתם היא תמיד שפת הדיבור, אבל אוי לה לשפה (כלשהי) שאין לה שפה גבוהה ספרותית, להיתלות בה. מסקנתי שלי, מספרו, היא פשוטה: ישראלית היא פשוט עברית משובשת, שאם לא נדאג לטפח ולשמר תלך ותדרדר עוד יותר.

לבסוף, מילה אחת על אג'נדה. צוקרמן מכריז בפתח ספרו כי אין לו אג'נדה פוליטית במחקרו. אפילו זה כך מבחינה סובייקטיבית, הרי בפועל הוא מצטרף לספרים כמו *מתי ואיך הומצא העם היהודי?* של פרופסור שלמה זנד שיצא לאחרונה הטוען כי היהודים של ימינו אינם אלא כוזרים שהתגיירו. ממש כשם שהעברית אינה אלא יידיש. צוקרמן מצטרף בספרו זה לאותה ספרות מחקרית שמבקשת לנתק את הרצף ההיסטורי ולעקור את היהודי משורשיו.

על יידיש ועברית ב'הו!' מס' 7

הוכחה נוספת למופרכות הטענה הצוקרמנית (שישראלית היא יידיש שרק החליפה את אוצר מילותיה) נמצאה לי (בעקיפין) בגיליון האחרון של 'הו!' מס' 7. המדור המרכזי בגיליון זה מוקדש ל"יומנים אישיים". למשימה הזו התגייסו ארבעה מהמשתתפים הקבועים של כתב העת: ז'יל רוזיה, לילך נתנאל, סיון בסקין ומשה סקאל (אני אתמקד בשלושת הראשונים בלבד, העוסקים ביידיש).

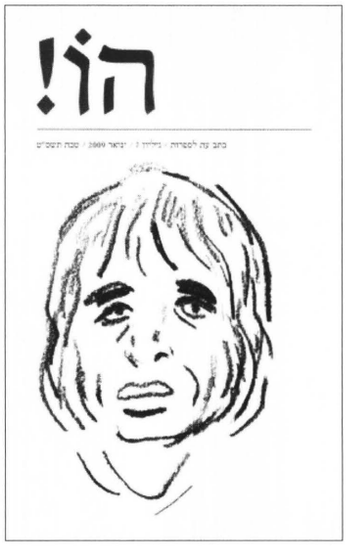
ז'יל רוזיה הוא סופר צרפתי ומנהל ספריית יידיש בפריז. בקיץ האחרון שהה בתל אביב לשם איסוף חומרים לרומן חדש וניהל יומן מסע בו תיאר את רשמיו מהעיר ומאנשיה, מאווירתה התרבותית ומן העברית המדוברת בה. גם יומנה של לילך נתנאל (שפרסמה לא מכבר את ספרה הראשון *המצב העברי*) נכתב במהלך שהות קיצית בעיר זרה, וילנה בירת ליטא, שם שהתה לצורך קורס אינטנסיבי ביידיש באוניברסיטה המקומית. קטעי היומן של המשוררת סיון בסקין נכתבו אמנם בתל אביב, אך רוחה של וילנה, עיר ילדותה, מרחפת עליהם כל העת. בקיצור, שלושת היומנים (להוציא סקאל) נועדו להפגיש את התרבות הישראלית עם תרבויות זרות, שהיא המגמה הקבועה של 'הו!' ובמיוחד, הפעם, עם תרבות יידיש.

ז'יל רוזיה בא לכאן כדי לכתוב את הרומן החדש שלו על סופרי יידיש בוורשה בין שתי מלחמות העולם. חיש מהר מצא את דרכו לבית לייוויק "מושב עמותת הסופרים והעיתונאים היידיים" שם מתקיימים כזכור, גם קורסים ביידיש לישראלים (ובאחד מהם השתתפתי גם אני, כמצוין למעלה, ונוכחתי עד כמה ישראלית ויידיש רחוקות זו מזו). רוזיה כותב ביומנו: "אחת הסטודנטיות שואלת את הסופרים מדוע הם בחרו לחיות בישראל? אלכסנדר שפיגלבלאט עונה לה בחיוך: החלפנו סוג אחד של אנטישמים בסוג אחר" (עמ' 118). שאלה ותשובה שאינן מעידות דווקא על קרבת יתר.

בהמשך מספר רוזיה על השעות שבילה בספריית בית אריאלה, בקריאת המשוררים הדו לשוניים, ביאליק, אצ"ג ואחרים ורושם ביומנו: "אני אוהב את המשוררים הדו־לשוניים... זאת הסיבה שלמדתי את שתי השפות. איך אפשר להיות יהודי ולא להכיר את שתי שפות היסוד האלה?" (עמ' 119). הרי לך קביעה מפורשת: שתי שפות יסוד, עברית ויידיש, ולא שפת כלאיים מעורבת אחת, ישראלית (שיצרה כביכול ביידיש בעורמה מן העברית). במקום אחר הוא מספר על טקס יום השנה לביאליק שבו קראה הישראלית שהרה בלאו שניים משיריו של ביאליק. הוא כותב: "הקריאה שלה אגרסיבית, ראוי היה לה להיקרא 'סערה' ולא שהרה. אני חושב על מה שאמר לי דורי מנור: הישראלים משימים עצמם כלא יודעים שביאליק כתב עברית בהברה אשכנזית" (עמ' 124).

ואני שואל: היכן כאן "ההנגנה" היידית שצוקרמן מרבה לדבר עליה ושלדבריו עברה מן היידיש אל הישראלית?

לילך נתנאל בפרקי יומן הקרויים "מוהלת את העברית בטיפה אחת מרה" כותבת על ארבעה שבועות של קורס יידיש באוניברסיטת וילנה, אוגוסט 2008. קטע היומן מן השיעור הראשון, מבליט את הניגוד בין שתי השפות: "אדבר קצת מאמע־לשון יתומה מאם, רק אם תרשה לי הילדות העברית הישראלית שלי, המחוננת בישיבת מולדת, המתעמרת בזיכרון גלות" (עמ' 128). נתנאל חשה בהבדל שבין שתי השפות, הישראלית היא שפת המולדת והיידיש היא שפת הגלות; שוב, בניגוד לתֶזה של צוקרמן הסבור שלא רק שאין ביניהן שום ניגוד, אלא שהן שפות זהות. בתחילה "עם הישראלית שלי אני אילמת ביידיש הזו", היא כותבת, ורק לאט לאט חלה התקרבות עם הצחוק הראשון. "צחוק ראשון ביידיש. מדגדג את השיניים" (עמ' 129). כעבור שבועיים היא כבר מרגישה יותר בנוח. היא בטוחה: "היידיש יודעת עברית על בוריה אבל סותמת... מכסה את העברית בעפר. תל מאכן. מורא האבן" (עמ' 130). בניגוד לצוקרמן המדגיש את מה ששאלה העברית מן היידיש (כזכור, "תרגומי בבואה": "מה נשמע" - כתרגומו מיידיש: "ואס הערט זיך") מצביעה נתנאל על מה ששאלה היידיש מן העברית: "תל מאכן" - להפוך לתל חורבות, להחריב; "מורא האבן" - לפחד, להיות בעל מורא.



את תקופת וילנה שלה מסכמת נתנאל: "כך גוועו ימי וילנה הספורים שלי... האוי המתנגן הזה שאני בכל זאת לא זרה לו. בת בית לא בבית. כך אמרתי למורה שלי. והוא הביט עלי מלמעלה ואמר לי. נו, ומה חדש. ואס איז ניי" (עמ' 132).

המשוררת סיון בסקין, ילידת וילנה, כותבת את קטעי היומן שלה ("היכן עובר גבול הקרחון?") בתל אביב בין ספטמבר לאוקטובר 2008 בתקופה שבה נולדה בתה נעמי ובחודשים הראשונים לחייה. אצטט מיומנה רק קטע קצר. השאלה שמעסיקה אותה היא שפת האם: "בדור של סבתי - היתה יידיש שפת האם של מרבית האנשים; בדור של הורי - חלקם דיברו אותה, לפחות כשפה שנייה, וחלקם רק הבינו קצת. בדורי - מעטים, כמוני, מבינים קצת, מעטים אף יותר לומדים אותה מחדש" (עמ' 135).

אין ספק ששתי השפות הללו הן שפות אחיות, בנות לאותו עם. ובכל זאת שונות. אילו צדק צוקרמן בתזה שלו, לא היה צורך ללמוד יידיש מחדש, כי כל דובר ישראלית היה יונק אותה עם חלב אמו. מה שבבירור אינו כן. מקובלת עלי, אפוא, יותר ההשקפה הרב לשונית והרב תרבותית של 'הו!' על פני זו הבלשנית של צוקרמן.

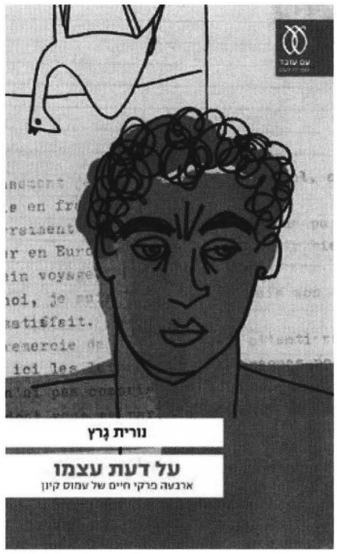
ועוד יש ב'הו!' דברים יפים רבים (למשל, שירים מאת קטולוס מתורגמים

מלטינית בידי שמעון בוזגלו), אבל אנו נסתפק במה שהיה חשוב לנו.

ביוגרפיה חתרנית

א.

עמוס קינן, פסל, צייר, סופר, בעל הטור הסאטירי "עוזי ושות" בשנים הראשונות לאחר קום המדינה, עיתונאי ידוע בשנים שלאחר מכן, בן שמונים ומעלה היום, חי עדיין כאן בינינו, אולם בשכחה גמורה מאז איבד את זיכרונו. רעייתו, חוקרת הספרות והקולנוע נורית גרץ בספרה *על דעת עצמו* (עם עובד, ספריה לעם, 2008) שהוא במידה רבה על דעת עצמה, משחזרת ארבעה פרקים מתקופות חייו המוקדמות באמצעות ספריו, יומניו, ראיונות פרטיים, מקורות היסטוריים ובעיקר באמצעות כישרונה הגדול. התוצאה היא טקסט מרתק הנקרא בעניין רב. עם זאת איננו פטורים מלשאול מה טיבו ומה פשרו?



אין זו ביוגרפיה של ממש, כפי שאנו תופסים בדרך כלל מושג זה, ולא רק בשל היותה חלקית מאוד, אלא בעיקר משום שהיא כתובה מתוך ריחוק מרבי (תקופת חייה שלה עם קינן, ארבעים וחמש שנים, אינה נכללת בה) ומבליטה צדדים שליליים באישיותו (כאדם דוחה, שוחר ריב ומדון, שסולק כמעט מכל מסגרת חברתית שבה נמצא) לא פחות מצדדים חיוביים. למעשה אלה פרקים מדגמיים, מעין סוגיות נבחרות בחיי הדור והתקופה שהיא מבקשת לחשוף מתוך מגמה חתרנית. שזו היתה כוונתה עולה גם מדברים שאמרה בערב השקת ספרה בבית ביאליק: "כתבתי את הספר הזה גם מתוך קנאה גדולה בדור ההוא שהפעמונים צלצלו לו. דור שהאמין במלכות שמים עלי אדמות, צדק מוחלט, עולמי ולאומי, יהודי ואנושי כאחד" ('ספרים' 12.11.08).

אמנם פחות מכל יש בספר משנה אידיאולוגית סדורה של גיבוריה (כנענים, לאומנים, ציונים, מרקסיסטים, קוסמופוליטיים ועוד כהנה וכהנה סתירות השוכנות לעתים באיש אחד) על "מלכות שמים עלי אדמות". אבל יש בו קולאז' מורכב של דעות, פרצופים, דחפים, שאיפות, חלומות ואכזבות של בני הדור, "לוחמים ומגשימים" ביום השני לאחר קום המדינה. זהו דור שהעשייה מאפיינת אותו, כשם ספרו הידוע של משה שמיר, מדריכו של קינן בתנועת השומר הצעיר, *כמו ידיו* על אחיו אליק שנהרג במלחמת השחרור. הדחף לפעול, התחושה כי בידינו הדבר לעשותו ולעצבו (מדינה יהודית, עברית, או דו לאומית) והכל תלוי רק בנו, היא זו שפועמת בלב הגיבור ובלב הזמן. על רקע זה נוקטת המחברת מהלך כפול: גם נותנת לדברים אלה ביטוי וגם מבקרת אותם וחותרת תחתיהם.

ב.

סמליות כפולה זו נחשפת גם בלשון הדימויים של הספר. שני דימויים מנוגדים חולשים על שלושת חלקיו הראשונים (ולמעשה גם ברביעי, תקופת פריז שלו, אך בו לא אעסוק): הדלת הנעולה מול הדלת הפרוצה (בכוח הפצצה). שלושת פרקי החלק הראשון ("סמטת לאן א' סמטת לאן ב'") קרויים בהתאם: "הבית הנעול" (עמ' 13) "הבית עדיין נעול" (עמ' 57) ו"הבית נותר נעול" (עמ' 74). הספר עצמו נפתח בהתדפקותו של עמוס קינן המבוגר, שזיכרונו כבר בוגד בו, על דלת זרה ונעולה ברחוב אחד העם 134 בתל אביב. מסתבר ששם היה בית המשפחה בילדותו, הבית אליו הוא מנסה לשוב עתה. אולם גם ילדותו המוקדמת עומדת בסימן הטראומה של הבית הנעול:

> באחד באוקטובר 1939, כשחזר מפעולה בשומר הצעיר מצא אותו סגור. הדלת היתה נעולה, בפנים שררה דממה, וההרגשה הראשונה כאזעקה דקה: כולם נעלמו. אף אחד לא נשאר. ואז אימה: מישהו הרג, מישהו רצח אותו ואחר כך פוצץ את הבית (עמ' 15).

כמעט כל סיפור חייו בעתיד מקופל כאן בשורות אחדות: הבית הנעול, האימה, הרצח, הבית המפוצץ. מתברר שזהו בעצם סיפור שירש מאביו, יעקב לוין, כמו היבטים אחרים בחייו ובאישיותו. אביו הקומוניסט, המהפכן, פועל הבניין, שפעמיים נפל מפיגום ודעתו נשתבשה עליו, ומאז אינו חש עוד בביתו בבית. הוא מתגעגע לאוהל של גדוד העבודה בעין חרוד ולחברו אלקינד ששב עם חבריו לרוסיה ממנה בא אף הוא. גם התמונה בה חוזה הילד עמוס כאשר אביו נלקח בכוח למוסד לחולי נפש שבו אושפז מאחורי דלת נעולה עד יום מותו, נאחז בשולחן שבחדר, מתנודד ונופל (עמ' 51) מכילה אותם אלמנטים. דומה שעמוס קינן ירש מאביו את רוחו הבלומה והכלואה, אך גם הגדושה אוצר בלום של מחשבות וידיעות. מבחינות רבות הוא אף הולך בדרכו ונעשה פועל בניין, מהפכן, מעריץ של גדוד העבודה. אבל את הבן מציינת גם נחישות אדירה שאין באב לפרוץ את הדלת הנעולה ואת הסגירות המקיפה אותו. תכונה אישית זו עולה בקנה אחד עם רוח התקופה, כפי שעוד נראה, וגם עם מה שמגלם אותה יותר מכל - הפצצה!

הפצצה מלווה אותו לאורך חייו: במעבדה ביתית שהקים בביתו בנעוריו; בימיו במחתרת לח"י וכן בפצצה שנחשד כי הניח לימים בפתח ביתו של שר התחבורה בממשלת ישראל ד"צ פנקס בשנת 1952, שעליה אף הועמד לדין. אין ספק שנורית גרץ מודעת לסמליות של דבריה כאשר היא מתארת את המעבדה בביתו אחרי שסולק מבית הספר במילים הבאות:

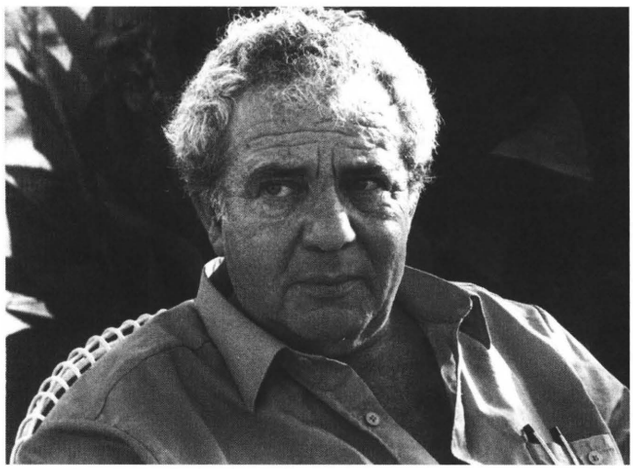
> הזעם מציף ושוטף ומוצא לו אפיק, בסופו של דבר בין התמיסות, המלחים והחומצות במעבדה המאולתרת, ששינתה בינתיים את תפקידה. עכשיו זוהי מעבדה לייצור פצצות תבערה... הניסויים אמנם לא צולחים, אבל הפצצה שלא נוצרה אז במעבדה תמשיך לבעור עוד שנים (עמ' 69).

ג.

עם רוח בלומה שכזאת המבקשת לה דרך לפרוץ החוצה, אך טבעי שקינן הבוגר ימצא את דרכו לארגון המחתרתי הקיצוני לוחמי חירות ישראל, לח"י שבו נעשה חבר במאי 1946. זה הסבר שאנו מספקים לעצמנו בהעדרו של כל הסבר אידיאולוגי או פסיכולוגי מצד המחברת, כשם שאיננה מסבירה גם מדוע שינה את שם משפחתו מלוין לקינן, וחבל. החלק השני הקרוי "כלבי הכפרים הרחוקים" עוסק בתקופה זו בחייו. עמוס נמצא עתה בירושלים, מאוהב במיקה מהפלמ"ח, אך בז לחבריה המתכנסים אצלה שאינם די אקטיביסטים לטעמו. "שום דבר לא יישאר מהם, רק רמץ של מדורה ושארית קומזיץ שנחרך", הוא אומר לה. בלח"י לעומת זאת, מוטלות עליו מיד משימות אלימות לרוב: שוד לצורך גיוס כספים, הוצאה להורג של בוגדים ופעולות טרור של ממש כמו הרג 12 חיילים ברטיים ו־5 אזרחים ערבים. גם חלק זה מחולק בידי המחברת לשלושה פרקים הקרויים בהתאם "מותו

של אפרים" (עמ' 111), "מותו של דוד" (עמ' 152) "מותו של חננאל" (עמ' 176) על שמם של שלושת חברי לח"י אשר מסיימים כעבור שנים את חייהם שלא בדרך טבעית, מי בהתאבדות ומי במוות בטרם עת מסיבות אחרות. כמו בחלק הראשון גם שמות אלה הם סמליים במידה רבה, אבל נראה כי המחברת בנוסף לאדרת המספרת עוטה עליה כאן גם את גלימת החוקרת והשופטת המבקשת לחשוף מידע מרשיע חדש שיערער את סיפורו של "לוחם חירות ישראל".

במקרה הראשון, הפעולה בקטמון, היא חוקרת אותו על הרג זקיף ערבי ומנסה להפריך את טענתו כאילו הזקיף היה חמוש. היא טוענת, כי "במצב כזה כשאתה רץ, גשם וחושך, אתה לא יכולת לראות אם יש לו רובה". על כך הוא משיב לה: "אז את יודעת מה, אני לא הרגתי אותו, כנראה מישהו אחר הרג". אבל היא לא מרפה: "יכול להיות שהרגת אותו ולא היה לו רובה" (עמ' 161). וכן הלאה עד שלבסוף הוא אומר לה: "נורית, זאת היתה מלחמה על החיים שלנו. אילולא היינו מנצחים בה גם את לא היית כאן עכשיו ולא היית שואלת את השאלות המטופשות שלך" (עמ' 162). כל זה בראיון פרטי בשנת 2002, חמישים שנה לאחר האירוע.



עמוס קינן

במקרה השני, פעולת לח"י בדיר יאסין, היא חוקרת אותו על סתירות בנסיבות פציעתו בקרב ועל הרג אשה בכפר. גם כאן היא מנהלת חקירה דקדקנית על פני עמודים רבים ויורדת לפרטי פרטים, עד שגם במקרה זה הוא אומר לה לבסוף: "אני לא יכול להגיד לך אם הרגתי אותה או שהיא רק נפגעה, אני לא יכול לדעת. נורית, זה היה קרב ואני נפלתי, אולי אפילו איבדתי את ההכרה... ועכשיו תסגרי את הטייפ או שאני הולך מכאן".

אין ספק כי מה שידוע כטבח דיר יאסין שביצע לח"י, היה אירוע חמור ביותר שגונה מיד על ידי היישוב המאורגן. עמוס אמנם מכחיש כי היה טבח יזום ואומר כי היה שם קרב שמטרתו היתה לשחרר את השכונות המערביות של ירושלים. לדבריו, היישוב המאורגן הוא שניצל את האירוע והשתמש בו כדי להביא לבריחת הפלסטינים מכפריהם. עם זאת מהמשך הדברים ברור כי השפעתו על חייו היתה רבה. חננאל, חברו לפעולה, שנעשה לימים עורך דין מצליח, איבד את שפיות דעתו. גם מקינן לא הרפה המקרה הזה. "מי שפעם אחת החליט ובחר משהו כאשר לא היתה לו ברירה, ירדוף אותו הדבר כל ימיו עלי אדמות, ללא כל אפשרות להתחרט וללא כפרה" הוא כותב (עמ' 211). בהמשך ישיר לכך מציינת גרץ כי לימים הפך ללוחם נחוש למען השלום והשוויון, מן הראשונים שקיים פגישות עם ראשי אש"ף וגם הועמד על כך לדין. נציין עוד כי דימויי הפצצה מול הדלת הנעולה, מופיעים גם בסיפור דיר יאסין שם השתמשו ב"פטרדות", פצצות שתולים על דלתות על מנת לפרוץ אותן. "כל פטרדה יכולה לפוצץ דלת ברזל וגם את קימור האבן שמעליה" (עמ' 189).

ד.

פצצה חשובה נוספת היא עניינו של החלק השלישי בספר "היועץ המשפטי לממשלת ישראל נגד עמוס קינן ושאלתיאל בן יאיר". חלק זה על שלושת פרקיו נקרא כסיפור מתח מרתק וכדרמה משפטית מעולה. עניינו פצצה שהתפוצצה ב־22 ביוני 1952 בפתח ביתו של השר הדתי ד"צ פנקס שהיה שר התחבורה מטעם הפועל המזרחי בממשלת ישראל. עמוס קינן ושאלתיאל בן יאיר נתפסו בשעה אחת אחר חצות סמוך למקום המעשה ברחוב רמח"ל 6 בתל אביב והואשמו "בגרימת קשר לבצע פשע שכוונתו לגרום חבלה חמורה ושעונשו מאסר עולם". בעת ביצוע המעשה היה כבר עמוס קינן בעל טור סאטירי יומי "עוזי ושות" בעיתון 'הארץ' שהקנה לו עמדת השפעה יוצאת מגדר הרגיל. ואף שיכול היה לבקר ולהצליף בכל דבר שיעלה על דעתו, עדיין חש שאין די בכך. גרץ מציינת כי בחִצי הסאטירה שירה לא הצליח לבטא מה שבאמת רצה לומר. "לא היה אדם שלא קרא את הטור, אבל מעטים בלבד הבינו, או כך לפחות היה נדמה לו, מה רצה הכותב לומר". העילה הישירה להתנקשות בשר התחבורה הדתי, היתה "חוק השבת" שכלל את הצעתו (משיקולים כלכליים בכלל) לאסור על תנועת כלי רכב בשבת. גרץ מתארת את התגובות השונות למעשה וכותבת כי "מסכימים ומתנגדים רואים בזה הוכחה לחומר נפץ שהצטבר בקרב הנוער בגלל הכפייה הדתית; אומרים שזה לא עניין של כפייה דתית, אלא של חופש האדם". במקום אחר היא מתארת זאת כאכזבת היום השני לאחר קום המדינה. "במקום מדינת הפלמ"ח יש לנו עכשיו פנקס־טן... ומציעים לפתוח במרד בדומה לשביתת הימאים ולקרוא לנמרוד אשל לשוב" (עמ' 227). לא אתאר כאן את כל המהלך המשפטי המדהים המובא על ידיה בפרטי פרטים. אומר בקצרה, כי קינן ובן יאיר שתקו בחקירה וכפרו באשמה. הם זוכו בבית המשפט המחוזי ואחר כך זוכו בערעור של המדינה לבית המשפט העליון, שגייס את כל חוכמתו המשפטית כדי לזכותם. גדולתה של גרץ ואומץ לבה מתאפיינים בכך שאין היא מקבלת זיכוי זה כלשונו. בפרק הקרוי "עדויות חדשות" היא פותחת מחדש גם את התיק הזה ובדומה לתחקירים שערכה לעמוס על הפעולה בקטמון ובדיר יאסין היא רוצה לדעת את האמת גם בפרשה זו. היא מנהלת חקירה חדשה ממנה עולה, לאחר חמישים שנה, כי קינן ובן יאיר הם אכן האשמים בהתנקשות הפוליטית הראשונה בתולדות מדינת ישראל.

לחקירתה החדשה היא יוצאת דווקא מתוך עיון ביצירתו הספרותית של קינן, מה שלא היה לנגד עיני השופטים שישבו בדין. "עיון בסיפוריו של עמוס קינן, המגלה את כמות הפצצות המתפוצצות שם, מחייב בדיקה של עדויות ואירועים נוספים", היא כותבת (עמ' 311). היא מצביעה על הפצצה הראשונה נגד הבריטים בסיפור "מתחת לפרחים" (1958) ועל הפצצה האחרונה שבה מתכנן הגיבור לפוצץ את בניין הכנסת, בספרו ***את והב בסופה*** (1988). ויש גם תיאור של התנקשות בבן גוריון ועוד. הסיבות תמיד דומות, לא על מדינה כזו חלמנו, לא למשטר כזה ייחלנו. רעיונות כאלה, היא כותבת, התגלגלו אז בארץ כולה. "תחושה כללית שצריך לעשות משהו. לא ממש רעיונות. חלומות באוויר: מהפכה, תפיסת השלטון, פצצה" (עמ' 316).

היו הרבה דיבורים על "לעשות משהו" ואי הסכמה רחבה לעשות מה. רבים מהמשתתפים באותם דיונים (אורי אבנרי, בועז עברון, חבריו יורם וגידי) מסתייגים כבר משימוש בכוח ונושרים מכל העניין שקינן מוסיף לדבוק בו. משנתו הרעיונית אקלקטית למדי והיא יונקת מכתב העת "מחיינו" של גדוד העבודה, מהתנ"ך ומקפקא אותם הוא קורא כל

בוקר (עמ' 321). ייתכן שמקור השיבוש, וזו השערתי שלי, שהוא נעדר הבחנה בסיסית בין ספרות לחיים. הרצינות התהומית שבה הוא לוקח את עצמו ואת כתביו. איני יודע אם לכך נתכוונה המחברת, כאשר ערבלה בכתיבתה את דבריה שלה עם יצירותיו שלו. כשהיא רוצה להסביר לנו למה נתכוון בהנחת הפצצה היא מצרפת את דבריה עם ציטוט מספרו *את והב בסופה*: "הוא ממשיך לנסות לגייס חברים חדשים... ולפני הפגישה הוא משרבט כמה משפטים על נייר: 'לא יודע בדיוק מה. אולי להכריז על מרד... אני רוצה לצעוק, עזבו הכול. בואו להתחיל הכול מחדש. אולי להכריז על פשיטת רגל. על חנינה כללית. על אהבה חופשית. על תחיית המתים' {את והב 5/46}" (עמ' 330). [הדברים באות רגילה הם שלה והדברים באות מודגשת היא מספרו את והב בסופה]. בערבול זה היא רומזת שקינן חי את הספרות כאילו היתה מציאות, או להפך. ורק כשהוא נתפס הוא מתכחש למעשהו ואף ומצליח להשיג זיכוי בשתי ערכאות שיפוטיות. נראה שנורית גרץ (רעייתו), מסרבת לאפשר לו לצאת מזה בשלום. בסופו של דבר היא חושפת את העובדה כי אדם בשם יעקב חרותי, הוא שסיפק לו (אז) את חומר הנפץ, והוא נאלץ להודות בכך (היום) בחצי פה (עמ' 321). אבל עוד לפני כן היא מייסרת אותו בדברי תוכחה שאומרת לו חברתו באותם ימים גילה: "אם עשית מעשה, עשית בעצם פעולה כדי לשנות דברים והאמנת בזה, אז מדוע לא עמדת מאחורי זה ואמרת: אני עשיתי את זה, כיוון שכך וכך?" (עמ' 320).

*

באחרית דבר מכמירת לב המסיימת את הספר חוזרת גרץ לספר על מצבו הנוכחי של קינן. את רוב המילים שכח ונותרו לו רק שש מילים. מילה אחת היא "ירושלים" שהיא מעין תחליף למילה "בסדר", וחמש מילים אחרות במשפט עליו הוא חוזר מעת לעת: "אני לא עשיתי שום דבר". כשסיפרה לו יום אחד על אמה שמתה אמר: "אני לא עשיתי שום דבר. אני לא אשם".

שורות אלה גרמו לי צמרמורת. איני יודע מה חשה המחברת למשמען. אדם אמיץ, נועז, במלחמה ובשלום, שלא חשש מאיש, וכל מה שנותר לו עתה הוא תחושת אשם נוראה והצורך להתנצל. ❖

אנדד אלדן

❐

מֻזְנָחִים כַּחֲזִירִים בַּזְּהֲמָה זַעַם עֲזוּבָה
אֲזֻרָחִים חוֹזְרִים עִם מִזְוֵדוֹת זוֹכְרִים אֶת זִקָּתָם
עַזָּה זַכָּה וְזוֹהֶרֶת הָאַזְהָרָה זָרוּת זְהִירָה זוֹרֶמֶת וּבַמִּזְרָח
מִמַּעֲרָב תָּבוֹא הָרָעָה רָעָב כִּשְׁרֵפָה בַּשְּׁעָרִים שֶׁל עַזָּה לַעֲזָאזֵל נֶחְפָּז
הַזְּמַן הַהוֹוֶה בּוֹ בַּנָּזִיר הַהוּא וּבָזֶה הַחוֹזֵר לִזְרֹחַ וְאֵיזֶה זְכוּת לָנוּ
פַּזְרָנִים בִּמְזִימוֹת בִּכְלֵי זַיִן לְהִתְחַזּוֹת כְּבַעֲלֵי זְכוּת בִּזְרוֹעַ מוּל זַאֲטוּטִים
חָזָם אַזְעָקָה זִמְרַת יָהּ בְּגֶ'בַּלְיָה זֶה הִתְחִיל בֵּין פּוֹעֲלִים לוֹחֲשֵׁי חֹלִי לֹא בְּהֵיכָלוֹת
בְּלֶכְתָּם לַעֲמַל יוֹמָם לִלְחֹם לְלֶחֶם הִתְחִיל בְּגֶ'בַּלְיָה גָּדְלוּ יַלְדֵי הַמִּלְחָמָה חוֹלְמִים עַל מַלְאָךְ
בַּסֶּלֶם מַבְטִיחַ לֶחֶם לֶאֱכֹל בֶּגֶד לִלְבֹּשׁ לְהוֹלִיךְ יֶלֶד יְלִיד מִלְחָמָה לִלְמֹד שָׁלוֹם יָכוֹל רַק
מַלְאָךְ בְּגֶ'בַּלְיָה לֹא מַלְאֲכֵי חַבָּלָה יְלָדִים נָטְלוּ גּוֹרָלָם לְיַד נַחַל עוֹז הַזּוֹרְעִים זָהָב זָרְחָה חַמָּה וְחָכְמָה מַה?

❐

נַחַל גִּלְבֹּעַ יַלְדוּת מִרְעֶה לְאוֹר הָרֶכֶס נְעוּרִים
הַמִּדְרוֹן דֶּרֶךְ מְדַרְדֶּרֶת רוֹקֵד דָּם בְּעוֹרְקָיו מְהַדְהֵד יוֹרֵד דָּהַר
מַאְדִּים הָאוֹר בַּשָּׂדֶה עֲגָלִים בַּמַּעְגָּל גּוֹלְשִׁים מְשֻׁלְהָבִים סְחַרְחֹרֶת
הַפִּתָּעוֹת רוֹדֶפֶת רַגְלַיִם נִזְרָקוֹת כְּגַל נִדְלַק הָעֵדֶר עוֹדוֹ זוֹהֵר בַּזִּכָּרוֹן
לִרְגָעִים נִרְגָּשׁ עַתָּה רָגוּעַ נִגָּשׁ בְּלַהֲגוֹ לִנְגֹעַ בְּגַלְגַּל עוֹלָמוֹ הַמְּלַגְלֵג לְכָל
גַּעְגּוּעַ בְּפָנָיו שֶׁנָּפְלוּ רָפֶה מְנוֹפֵף בִּפְצָעִים עֵת מַפְּצִיעָה תְּפִלָּה צָפָה בְּמִזְרָח זָר
לָחֵם נִכְלָם מְמַלְמֵל תַּשְׁלוּם חֲלוֹם אִלֵּם בְּעוֹלָמוֹ הַנֶּעֱלָם לְבִתּוֹ שֶׁנּוֹלְדָה שָׁם לָחַשׁ עֵת דָּשָׁה
שְׁבָלִים בַּשְּׁטָחִים שַׁרְוִילָיו מַפְשִׁיל הֵיבוּל גָּמַל אַבָּא הוֹלֵךְ לִשְׁלֹחַ מַגָּל כָּל שֶׁהִבְשִׁיל שָׁם
נִשְׁאָר רַק כְּמָשָׁל זוֹכֵר אֶת רֵעָיו שֶׁרָעוּ יַחְדָּו בְּרֶדֶת עֶרֶב נִסְעָר שָׁרוּ שִׁירֵיהֶם לַנְּעָרוֹת רָשַׁם שֵׁם

❐

רוּחַ רָעָה הַמְּרַחֶפֶת בְּתוֹכוֹ הוּא מְצַוֶּה צְאִי
צַר לוֹ כִּי צָרִיךְ הוּא בִּצְעָקוֹת לְהוֹצִיאָה מֵעַצְמוֹ
צוֹפֶה בַּצְּלָלִים אֲשֶׁר בַּחֲרִיצֵי צַוָּארֵךְ כִּצְלוּבִים נִתְלוּ
מִי מְטַלְטֵל אֶת רַגְלֵיהֶם צַלָּקוֹת נִגְלוּ וְכָל הֶרְגֵּל הַהִתְגַּלּוּת
זֹאת הָרוּחַ הָרוֹחֶשֶׁת בְּתַלְתַּלֵּי רֹאשֵׁךְ הָרוּחַ שֶׁשָּׂרָה אֶת שְׁנוֹתַיִךְ
גַּם אַתָּה כְּבָר מְבַקֵּשׁ לָצֵאת כִּי אֵין מוֹצָא בֶּחָצֵר הַזֹּאת נִצְמָד אֶל
צַוָּארֵךְ נִצְלֶבֶת גַּם אֲנִי הָרוּחַ הָרָעָה שֶׁלָּךְ שֶׁמְּסָרֶבֶת לְהִסְתַּתֵּר פּוֹרֶצֶת לָצֵאת
אֲבָל הָאֵילָנוֹת הַלַּחִים שֶׁהָלְכוּ מֵעָלַי זָלְגוּ מִלִּים מֵעָלַי עַל לְחָיַי נָזְלוּ דְּמָעוֹת
שֶׁיֵּרְדוּ נִדְלְקוּ אַדְמוּמִית כְּעָנָן בָּעֵינַיִם נִצָּנִים צָהֲבוּ הַחַרְצִיּוֹת בַּחוּץ צָנְחוּ לַצַּד

❐

לֹא, זוֹ לֹא זִקְנָה בָּךְ זָרוּת לַזֶּמֶר גּוֹזְזִי לֹאט זְהַב נִזְרָךְ
וּזְרִי לַזְּמַן זֶרַע שֶׁנִּזְרַע בָּךְ עוֹד יִזְהַר אַף אִם זָרוּק וּבְזַעַם
הַזְּמִירִים מִזְּמַן נָגוֹזוּ, לֹא זִקְנָה בָּךְ רַק זָרוּת לַזֶּמֶר גּוֹזִי לְאַט
נִזְרָךְ וּזְרִי לַזְּמַן

לפריס לא נשלחתי

שמעון בלס

פרק מתוך ספר זיכרונותיו של שמעון בלס *בגוף ראשון*, העומד להופיע בהוצאת הקיבוץ המאוחד

מנהל המשרד הופתע לשמוע שנרשמתי להגירה על פי חוק הוויתור על האזרחות העיראקית. הוא אף נזף בי שלא מצאתי לנכון להתייעץ איתו לפני קבלת ההחלטה. התנצלתי במילים מגומגמות ולא ידעתי מה עוד עשוי אני לשמוע מפי הבוס הגדול. קרוב לשלוש שנים עבדתי במשרדו של חבר הסנאט העיראקי עזרא מנחם דניאל רב הנכסים. תחילה כפקיד זוטר, ממלא שליחויות בבנקים, רושם הודעות תשלום שכר דירה לעשרות סוחרים בשווקים השייכים למשפחת דניאל, ובעיקר כמדפיס על מכונת כתיבה. את עבודתי מילאתי בזריזות וביעילות, גם לא נרתעתי מלהעיר למנהל על ניסוח לא תקין, או על שגיאת כתיב בטיוטות המכתבים שנמסרו לי להדפסה, והוא היה מקבל את הערותי בהבנה וכעבור זמן היה אף מבקשני לתקן מה שנראה לי דורש תיקון בלי להודיע לו על כך. מכאן והלאה היה לרוב מסתפק במסירת ראשי פרקים על פיסות נייר ומשאיר לי את ניסוח המכתב כראות עיני. הערבית שאהבתי אהבת נפש לא הניחה לי להשאיר שגיאת כתיב וניסוח מסורבל, אף כי מקבלי המכתבים, רובם ככולם סוחרים בשוק, לא היו הקהל שיבחין בכך, מה גם שבחלקם הגדול בורים גמורים.

התקדמותי בעבודה הגיעה לאוזניו של הסנאטור שממעט היה לסור למשרד, והוא ביקש להכיר אותי ושלח את נהגו הפרטי להסיע אותי אל ביתו, הוא "בית דניאל" בפי הבגדאדים, ארמון היסטורי על שפת החידקל, שבו התארח המלך פייצל הראשון, אבי השושלת המלכותית, בימים הראשונים להכתרתו. עזרא מנחם דניאל היה הסנאטור היהודי היחיד בסנאט, שנתמנה אחרי מות אביו מנחם דניאל, חבר הסנאט מאז כינון הממלכה בשנת 1921. איש קטן קומה, בעל מבנה גוף צנום, שיער לבן דליל ועיניים חומות, הנועצות מבט חד בעומד לפניו ומיד סרות הצידה. הוא קיבל אותי בלשכתו בעלת שני האגפים: האגף הפנימי, הוא הספרייה, שקירותיו שורות־שורות של ספרים, והאגף החיצוני המשמש לשכה ובמרכזו שולחן כתיבה גדול.

בלשכה זאת הוא נהג לרכז את כל מה שקשור בתפקידו כחבר הסנאט, גם היה מקיים שם את פגישותיו בענייני ציבור בשיתוף יועצים מנכבדי הקהילה. לעזרתו בניהול הלשכה עבד סטודנט בפקולטה לרפואה בשעות אחרי הצהריים שלוש פעמים בשבוע, אבל עוד בשנה הראשונה לעבודתי במשרד, הוא זכה במילגה להשתלמות באנגליה ובהמלצת מנהל המשרד נבחרתי אני למילוי מקומו. התפקיד כלל ניהול התיקייה לפי מדורים שונים, שמירת כתבי עת מקומיים ומארצות חוץ על מדפים קבועים, גזירת מאמרים וכתבות מעיתונים יומיים ושמירתם לפי נושאים בתיקים נפרדים, וזה בנוסף להדפסת מכתבים וסיכומי דברים מישיבות הסנאט. איש צנוע היה הסנאטור בהליכותיו ולפעמים היה יושב בחברתי לשתות תה שמגישה העוזרת הארמנית הנאמנה. ממעט בדיבור היה, אבל ידע להקשיב עם חיוך דק על שפתיו. בשיחותי עמו לא זכור לי שעלה נושא פוליטי כלשהו, אף לא מצבם ההולך ומחמיר של היהודים, שהעסיק אותו מאוד באותם ימים. שיחות קלילות התנהלו בינינו ולרוב תשובות לשאלות שלו. לפעמים היה אומר כמה מילים על ספרים שהוא מקבל ורק מדפדף בהם ומניחם לרישום ולסידור באחד המדפים. לפעמים גם הפנה את תשומת לבי למאמר כלשהו באחד מכתבי העת. החלפנו גם דברים על ספרות, ובעיקר ספרות צרפתית, וזכור לי שסיפרתי לו עד מה אהבתי את "האדום והשחור" של סטנדאל והוא צחק ואמר שגם הוא אהב את הרומן הזה כשקרא אותו בנעוריו.

שלוש פעמים בשבוע סרתי אל ביתו של הסנאטור בשעות אחרי הצהריים ועל פי רוב נשארתי עד שמונה בערב. הרבה מה לעשות לא היה, אבל היה לי הרבה מה לקרוא במיוחד בכתבי עת באנגלית ובצרפתית. כך נתוודעתי אל "נאשיונל ג'אוגרפיק" שלא היכרתי לפני כן ושבאחד הגליונות שלו מצאתי כתבה מצולמת על המעברות בישראל. הכתבה לא הוסיפה לי מידע על מה שכבר קראתי בכתבי עת צרפתיים שעליהם הייתי מנוי, אבל התמונות היו כה בהירות שהצטערתי שכבר היה מאוחר להשתמש בהן במאמצי לשכנע את אמי שלא להצטרף אלי.

על ישראל ועל הציונות לא זכור לי שהחלפתי דברים עם הסנאטור, אבל ידועה היתה ברבים עמדתו המסתייגת מהציונות, כפי שידועים היו מאמציו בתוך הסנאט ומחוצה לו למנוע פגיעות ביהודים ולהזים את התעמולה האנטי יהודית בעיתוני הימין. אבל נפל בחלקי להדפיס את הנאום החריף שנשא בישיבה הסגורה והמשותפת של הסנאט ובית הנבחרים, שבה נתקבלה הצעת חוק הוויתור על האזרחות של היהודים. תוקפו של חוק זה היה לשנה אחת בלבד ומטרתו לאפשר הגירה מסודרת ולשים קץ לבריחות אל מעבר לגבול. נאום מן הסוג הזה היה עובר עיון ובדיקה של חוג מצומצם של מקורבים, ובעיקר של עורך הדין הקבוע של המשרד סלמאן שינה. גם מנהל המשרד היה עובר עליו ומעיר הערותיו לפני שהיה מדפיס אותו בעצמו במכונת כתיבה. אותו יום נדרשתי להישאר במשרד בשעות אחרי הצהריים. לא נאמר לי לשם מה, אבל בהגיע הנהג שהביא את הטיוטה הערוכה של הנאום, נכנס המנהל לחדרי וביקשני להדפיס אותה בשני עותקים. הוא גם דאג לנעול את דלת החדר מבחוץ כדי למנוע כניסת סקרנים. בהתרגשות לא קטנה הדפסתי את הטקסט החריף בנימתו התקיפה וכשסיימתי הודעתי למנהל בטלפון הפנימי על כך, והוא פתח את הדלת, נטל את הטקסט המודפס בשני עותקיו יחד עם הטיוטה ונייר ההעתקה וחזר אל חדרו. נשארתי אני בחדרי עד שסיים את הבדיקה ויצא בלוויית הנהג אל ביתו של הסנאטור.

מה שאני זוכר מהנאום הזה הוא הנוסח הקטגורי התקיף נגד מדיניות הממשלה, השוללת מהיהודים את הזכויות השמורות לכל אזרח במדינה. הוא האשים את מוסדות השלטון בפיטורי יהודים מעבודתם, בהגבלת תנועתם של יהודים ברחבי המדינה ובנעילת המוסדות להשכלה הגבוהה בפני יהודים. מדיניות זאת של הממשלה, אמר,

היא אשר מאלצת את הדור הצעיר למצוא דרך לבריחה. הוא גם חזר והשמיע את טיעונו, שעוד בימי מלחמת העולם השניה העלים השלטון עין מפעולתם של שליחים ציונים ולא שעה לאזהרותיהם של ראשי הקהילה מפעילות זאת.

במשך כל זמן ההדפסה ניסיתי לדמיין לעצמי איך האיש העדין הזה, המדבר בקול נמוך ומקוטע, קורא טקסט חריף ותקיף כזה. זכור לי שמשפטים אחדים מאותו נאום הזה הסתננו לעיתונים ושולבו בתוך הדיווחים הארוכים על ישיבת שני בתי הפרלמנט שהחליטו על אישור חוק היסטורי זה.

היתה לי הערכה מורכבת מאד לאיש. עדינותו היתה הצד החמים באישיותו, אבל גם המרוחק והמסויג. נצר למשפחה שקשה לאמוד את עושרה, רווק זקן, שעוד בחייו תרם את מרבית רכושו לקהילה, השקיע ממון רב בהקמת בתי ספר, גם שלח על חשבונו צעירים ללימודים גבוהים באירופה. אדם בודד ויש שסיפרו מפה לאוזן שהעוזרת הארמנית הנאמנה היתה אשת חיקו משך השנים. שיחה גלויה מעולם לא היתה לי עמו. גם נזהרתי מלחשוף את דעותי הפוליטיות, אם כי סביר מאוד שהיה מתייחס לכך בסלחנות. גם אף פעם לא שמעתיו מתבטא בעוינות על קומוניסטים, יהודים ולא יהודים, הנרדפים עד צוואר. גם על הגירה לישראל, על פי אותו חוק שהוא יצא נגדו, לא זכור לי שהחליף דברים עמי. אבל ביודעי את עמדתו השלילית ביחס להגירה, לא ראיתי כל טעם לגלות לו את ההחלטה שהלכה והתגבשה אצלי.

טעיתי. ועל טעות זאת הצטערתי צער רב. הוא שמע על הצטרפותי לנרשמים להגירה מפי מנהל המשרד, ולעולם לא אשכח את המבט הנוקב שתקע בי: "למה לא סיפרת? על דברים כאלה צריך לספר." ובאומרו זאת הוציא גליון נייר ממגירת השולחן והושיטו לי. שמי היה רשום שם עם עוד שני שמות. מועמד הייתי להישלח ללימודים בצרפת על חשבונו. "טעות גדולה עשית," נזף בי, ואני נאלמתי דום. ❖

מיה אנגלר־ספקטור

טרוישלם

על הגבעות
מאין יבוא עזרי

פֹּה לֹא רָחוֹק בַּ"שָׁלֵם"
בַּזְּמַן הֶחָדָשׁ הַזֶּה
זְמַן הַ־"no more war" הַזֶּה,
מִתְרַחֶשֶׁת "טְרוֹי" –
עִם הַבַּקְלָאוֹת, תָּמָרִין, צְעִיפִּין סוֹבְבִין –
דְּבַשׁ גְּבָעוֹת מִן הַגַּחֲמָה מְטַפְטֵף פֹּה
כְּמוֹ מִשְׁדֵי הֶלֶנָה עַל רֹאשׁ תַּאֲוֹוֹת פָּרִיס.
וּמֵהַסְּמְטָה בָּאִים מוּלִי
אָכִילֶס "שׁוֹאֵף קְרָבוֹת" – גַּם הֶקְטוֹר "הַהוֹרֵג בַּגְּבָרִים"
מְרֻטְּשֵׁי תְּשׁוּקָה לֶהֱיוֹת גִּבּוֹרָה – אוֹ כְּלִיל שֶׁל מַשֶּׁהוּ –
הֵבִיאוּ סוֹף הוֹ סוֹף לָעִיר
וּמִי יַגִּיד לִי לֹא טְרוֹי כָּאן – בַּשָּׁלֵם.
מַצְמִידָה שִׂפָתַי לְ"קִיר הַפִּתְקָאוֹת"
כְּמוֹ תִּינוֹק לְשַׁד אִמּוֹ,
אָבִיו בְּמַסֶּכֶת כִּידוֹנִים תָּמִיד
עַל הַגְּבָעוֹת תָּמִיד סָבִיב לְהִדָּקֵר לִדְקוֹר;
עַל "דֶּרֶךְ הַיְסוּרִים" – הַפַּעֲמוֹנִים בְּתַהֲלוּכַת זֹדְ זִיו
מוֹלִיכִים אֶת עַמּוּד הָעֵץ –
בְּיַד מַסְעֵי הַזְּמַן – נִנְעַץ כְּחֶרֶב עֲנָקִים;
הָאַוִיר – גְּרִגּוּר רַמְקוֹל מָלֵא חָמֵשׁ פְּעָמִים בְּיוֹם
מִגַּבַּהּ מִגְדָּל – מְסַלְסֵל שַׁאֲגַת אַהֲבָה "לָאֵל כַּבִּיר" שֶׁלּוֹ
מַנְצִיץ בְּרַק כִּפַּת זָהָב לְמֶרְחוֹק
מַשְׁחִיז סַכִּין בְּמַרְתְּפָיו;
וְלֹא טְרוֹי לֹא טְרוֹי כָּאן – אוֹמְרִים לִי –
וַאֲבַדּוֹן – אָדוֹן פֶּה פּוֹעֵר
אֲמַרְגֶּן" – "שְׁלִישִׁית הָאֵל – יָחִיד"
בְּ־הַבְטָחוֹת – הַבְטָחוֹת – הַבְטָחוֹת –
מֵפִיק מוֹפָע – "גּוֹרָל חוֹזֵר" –
עִם שָׁלֹשׁ בֵּבוֹת נַחוּם־תָּקוּם שֶׁלּוֹ –
קָמוֹת קָמוֹת וְלֹא נָחוֹת
לְהִשְׁתַּלֵּחַ בִּשְׁלָחִים, יָם כִּידוֹנִים, סַכִּין, פִּגְיוֹן, פֶּגָז, טִיל מְעֻדָּכָן וּמְעֻדָּכָן יוֹתֵר
וְתָמִיד "רִאשׁוֹן – מוּכָן לַיּוֹם".
וְלֹא דּוֹמֶה אוֹמְרִים –
וּמֵאַיִן – מֵאַיִן יָבוֹא עֶזְרִי
עַל הַגְּבָעוֹת בִּטְרוֹיְשָׁלֵם.

מתוך הספר ***מתנודד על צירך האחד*** הרואה אור בגוונים

סיפור של יום רביעי

רן יגיל

(שיר של יום רביעי. היום יום רביעי בשבת, שבו היו הלוויים אומרים בבית המקדש: אל נקמות השם, אל נקמות הופיע. הינשא שופט הארץ, השב גמול על גאים. עד מתי רשעים, השם, עד מתי רשעים יעלוזו. יביעו ידברו עתק, יתאמרו כל פועלי אוון. עמך השם ידכאו ונחלתך יענו. תהלים צד)

בלונים

כשהודיע לו הרופא על המחלה חייך, כאילו חיכה לזה זמן רב. משהו בתוכו השתחרר, במוח - מעין קפיץ. וכשיצא את קופת החולים בצפון תל אביב כשתוצאות הבדיקות בידיו הרועדות קמעה, השמש סנוורה אותו וחיממה אותו, נכנסה לתוך העצמות עמוק־עמוק ופשתה בהן. הוא הרכיב את משקפי השמש שלו על החוטם ומלמל לעצמו: "אלה חיים חדשים, עכשיו אלה כבר חיים חדשים." ידע היטב שהוא חייב להיות עצוב, אבל לא היה יכול להתנער מתוך אותה תחושת שחרור.

פרקינסון זו לא מחלה שמתים ממנה כל כך מהר, חשב. יש תהליך. זה לא סרטן בלבלב שגומר אותך אחרי חצי שנה. פה זה מוות איטי, יש הידרדרות. הרופא שבישר לו מה שבישר, נראה בעיניו כל כך עצוב שהתחשק פשוט לגשת ולתת לו חיבוק, לנחם אותו. להגיד לו "תתעודד חביבי, מחר מישהו ימות ממשהו אחר." הוא לא רצה לגלות, אפילו לא לעצמו, שבלב חש חופש נורא. סוף סוף החובות והנושים ייעלמו. אלה הביאו עליו את המחלה ועכשיו הם לא יראו ממנו גרוש, כי מי יתבע אדם נוטה למות. ואם יתבעו, על הזין שָׁלו. שיתבעו. ממנו הם לא יראו פרוטה. החוב אבוד. Catch me if you can.

והוא ימות להם לאט־לאט - הוא חייך אל השמש. מרחוק ראה בקצה הרחוב את הוולוו הישנה שלו חונה. חת׳כת פח לוהטת, חשב. קחו אותה, היא שלכם. הוא ימות להם אט־אט, Slowly-Slowly, סיעודי־סיעודי, והם לא יראו ממנו לירה. הוא עצמו חוב אבוד. ירעד לו ויקבל ביטוח לאומי, ירעד לו ויקבל עובדת סוציאלית. ירעד למולה. קודם בידיים, אחר כך ברגליים, אחר כך בכל הגוף והראש. אבל כמה שינער את עצמו וירעד, לא ייפול ממנו שקל בשביל הכלבים האלה. שלף בשתי אצבעות את הטלפון הנייד מכיס החולצה הכחולה. מעניין כמה זמן עוד יוכל לעשות זאת? פתח אותו ותוך כדי הליכה התחבר לאינטרנט לד״ר גוגל מוגל הזה ומשם לוויקיפדיה כדי ללמוד משהו על מה שיש לו.

"מחלת הפרקינסון היא מחלה ניוונית של מערכת העצבים, המתקדמת באיטיות ומאופיינת בהפרעות מוטוריות טיפוסיות, המתרחשות עקב חוסר במוליך העצבי דופמין. הסיבה למחסור בדופמין הינה אידיופתית (שסיבתה אינה ידועה), אך ידוע שהיא כרוכה במוות של קבוצת תאים מסוימת מאוד, תאי ה־Substantia Nigra. בין ההפרעות ניתן למנות: האטה וירידה בתנועה, נוקשות שרירים, רעד בלתי רצוני במנוחה, הפרעות בשיווי המשקל וחוסר יציבות בהליכה. המחלה נובעת מתפקוד לקוי בגרעיני הבסיס במוח, שממוקמים במרכז המוח, במוח התיכון. תפקידם לנהל את ההיבטים האוטומטיים של תנועותינו, באופן מדויק ללא התערבות הכרתית." טאק! סגר בכוח את שני חלקי הטלפון הנייד זה על זה. הידק.

זה הספיק לו, הדישה הזאת באינסוף פרטים טפלים. מוח. אפשר לחשוב שהוא מסוגל בכלל לדמיין את המוח שלו. עיסה רופסת ממילא. תמיד כשאמרו לו את המילה "מוח" נזכר בניסיון הנפל שלו לפני כעשרים שנה לאכול אצל "חיים - גריל רומני" מוח עגל בפירורי לחם. זה היה כל כך מגעיל, אפילו יותר מרגל קרושה במסעדת "קיטון". הוא הזמין את זה כדי להרשים את החבר׳ה, טעם, החמצמצות של הלימון עם החלקלקות של המוח גרמו לו לרוץ לשירותים ולהקיא את נשמתו. הוא לא האמין שהוא יגיב כך. לך תסביר לגוף שלך שאתה רוצה לשלוט עליו. זה קם עליך. עד היום הוא חש את המאכל הזה תקוע לו בעומק החך. ובבקרים סגריריים כשהחורף רק מתחיל והוא חש צורך לכחכח כי אוטוטו יבוא הצינון, הוא מרבה להשמיע קולות כחכוח ולהיזכר במנה הנוראה ההיא. מוח - גם כן חרא של דבר.

בכלל, מה אנחנו יודעים על האיברים הפנימיים שלנו, נעזוב את המוח. הוא ניסה להיזכר בערך איפה נמצאות הכליות ואיך היא נראות. והטחול? והמעי הגס? והדק? והשד־יודע־מה! והתוספתן והלבלב וכיס המרה? מה הצורה של כיס המרה? והסרעפת? שם מצחיק "סרעפת". נשמע קצת כועס. איפה כל זה יוצא, המקומות האלה? רק הכאב מזכיר לנו אותם, רק הכאב.

ראה שהגיע תוך כדי הליכה איטית אל פארק הירקון. הנייד צלצל בכיס. הוא שלף אותו וכיבה. אפילו לא טרח להסתכל על המספר. למיטב זיכרונו זה היה סתם יום של חול, שטוף שמש, ובכל זאת, המון אנשים התרכזו סביב גדת הירקון כאילו זה יום שבת או יום חג. יכול להיות שהוא טועה והיום לא יום רביעי? זה נראה לו מוזר, אבל הוא ביטל את ההיסוס אגב נפנוף בכף ידו. פתאום חשב, ללוויה שלי הם באים. לא היית צריך לפני שמונה שנים להתפתות ולתת למוטי לנהל את העסק. זאת היתה טעות. ומיד דחק בעצמו. לא שוב. אל תיכנס לזה עכשיו, חביבי. כמה פעמים היינו בדיון המסריח הזה. קח אחריות. אתה הכנסת את הבן שָׁ׳ך שותף בעסקי האנציקלופדיות הממוחשבות והמילונים האלקטרוניים. אתה! אתה! אתה! אתה! אז מה הבעיה שָׁ׳ך?

מישש את הכיס הקדמי של מכנסי הג׳ינס שלו כדי לבדוק שזה שם - הסטיפה. את זה לימדו אותו עוד הסלוניקאים בשוק לוינסקי. מנטש היה תמיד אומר לו: "אין בעולם הזה צ׳קים ואין בעולם הזה קרדיט לאף אחד - זה בלוף. תמיד שיהיה לך כסף מזומן בכיס. חבר שלך - כיס שלך". והוא הסתובב איתה - סטיפה של חמישה עשר אלף אירו אחוזה בגומייה. שלושים שטרות של חמש מאות. בערך תשעים אלף שקל. מה שבטוח, על כל צרה שלא תבוא. והנה, באו להן שבע השנים הרעות, אבל התשעים אלף תמיד בכיס כמו שצריך. את זה אף אמסטף מההוצאה לפועל או כריש בן זונה מהבנק לא ייקח ממנו. את הדירה כבר לקחו, שתי דירות; את החלק שלו בהוצאה לאור נאלץ למכור במחיר מגוחך לשותפיו שניצלו את המצב; את

שני הרכבים האחרים החרימו. הכל מעוקל. כל כסף שנכנס הולך לכיסוי החובות. בכל זאת, שני מיליון וחצי דולר חוב, זה לא הולך ברגל.

עצר סמוך לגשר העץ הצר. רוכב אופניים חלף על פניו, ממש שפשף אותו ועלה על הגשר. רצה לצעוק עליו, אבל התחרט כי ראה שלאופניים הגדולים מחובר חלק נוסף, חצי-אופניים, רק גלגל אחד וקשת ברזל גדולה, מושב, וילד קטן, אולי בן שמונה-תשע, מדווש במרץ.

התחילה מנשבת רוח, חמה כזאת, קיצית. מול הגשר עמד מוכר עם חומה גבוהה של בלונים, ומאות הורים וילדים התרוצצו סביב על הדשא, שיחקו בפריזבי, מטקות, כדורגל. הוא שם לב שהיה משהו קצת חריג במוכר הבלונים הזה, אבל הוא לא הספיק לעמוד על קנקנו, כי קבוצה של סוסי פוני עברה לפניו, מלווה בשני סוסים גדולים. דבוקה ענקית של ילדים רצה אחרי הסוסים בצרחות. רעש נורא. אחד הסוסים הגדולים נעמד במרכז כל החאפלה הזו וחרבן צואת קש ענקית וזהובה. אחרי שנייה הריח נישא למרחקים וכולם צעקו "איכס! הוא עשה ککי." הוא שמע את הרוכב אומר, "לא כאן, סטאר, לא יפה." ובאמת שם לב שלסוס הלבן יש כוכב שחור על המצח. משום מה זה ריגש אותו, ראה בזה סימן מלכותי, והוא חצה את השביל המבוטן אל עבר מוכר הבלונים.

המוכר היה נער בלונדיני וחסון כבן שש־עשרה עם פאוץ' שחור על המותניים, שנראה כמו גולש שעובד בשעות הפנאי במכירת בלונים. חלק הארי שלהם היה קשור לטבעת ברזל עבה, כזו שספורטאים נתלים עליה, שהיתה תקועה באדמה, ואילו השאר היה תפוס בכף ידו. הוא עמד מולו וחשב, מה אני בעצם רוצה ממנו. הנער שהבחין באיש המוזר הזה פנה אליו, "דוֹני, צֶה לקנות בלון, רק שֶבעשֶרה שקל, בזול, חצימְבצע." הוא הבליע את המילים כדרכם של נערים וזה קצת עצבן אותו, והוא דחף את הידיים לכיסים ונגע בסטיפה שבצד ימין. רצה לשאול אותו על מה כל החגיגה הזאת אם זה סתם יום של חול ולמה אין גן ובית ספר וכולם מסתובבים חופשי כאילו אין מחר ואין חובות, אבל אז עלה על מה שמוזר אצל המוכר. היתה לו ביד וקשורה לטבעת הקבועה באדמה, כמות אדירה של בלונים שהוא לא ראה בעבר אצל שום מוכר. היו שם אולי אלף בלוני הליום.

"מאיפה יש לך כל כך הרבה בלונים?" שאל.

"מסתומרת נִי מוֹכֶרתָם. אה, החברה שהיתה מְבִיאוֹתָם פשטה ת'רגל ונתנה לסוכנים שֶלה ככה חופשי למכורתָם."

"בכמה תמכור לי את כולם?" הוא עצמו לא הבין מניין צצה השאלה הזאת.

"מַזהה?!" אמר הבלונדיני והסיט את הקֶרֶן שלו לצד כמו איזה כוסית.

"אני רציני, בכמה תמכור לי את כולם?"

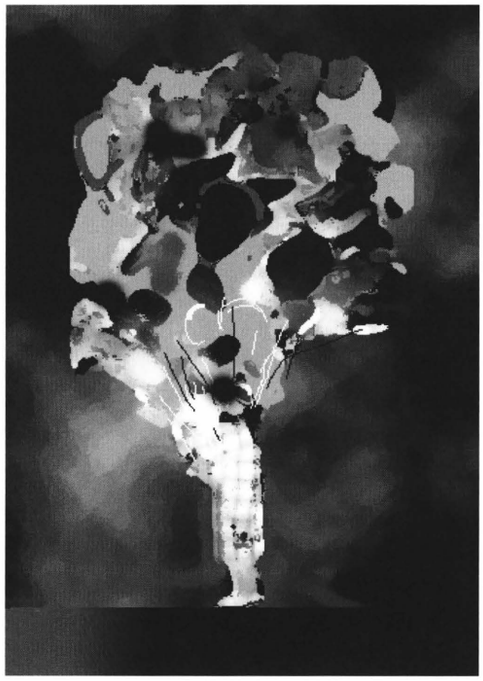
"תָה מסתלבט עלי, אה?" אמר המוכר ונגע בפאוץ' שלו בעצבנות.

"לא."

"בנאדם, תָה גנוב, עישנת איזה חומר? יש פה למעלה מאלף בלון."

"כמה כסף?" הנער הוציא בחוסר חשק מחשב כיס מהפאוץ', תוך שהוא מביט בחשדנות באיש המוזר הזה עם המשקפיים שרעד קצת ברוח הקיץ החמה. "תדעלְך שפחות מחמש עשרה אנ'לא יכול," הוא אמר.

נזכר כמה הוא אוהב בלונים, עד כמה השטויות האלה הממולאות באוויר ממלאות אותו תמיד באושר. ימי הולדת. כשהיה קטן, אולי בן חמש או שש, לא היו בלונים כאלה עם הליום וצורות של חיות, מיקי מאוס, דונלד דאק ופו הדוב, דורה ובוב ספוג - אותם הכיר משני הילדים של מוטי, הנכדים שלו, שלפעמים בלית ברירה כשהבייביסיטר היתה חולה, היו נותנים לו לשמור עליהם, למרות שדוריס, אשתו של מוטי, לא סמכה עליו בגרוש, בייחוד אחרי ששמעה בפעם האלף את הסיפור ההוא, איך הוא שמר על מוטי ואסנת כשהיו קטנים, סיפור שרץ במשפחה כמו בדיחה טובה.



אז, לפני שנים, לא היה כל הַחֲרָטָה הזה. היו בלונים עגולים בכמה צבעים מחומר קצת קשה, פלסטי כזה ולא נעים, שהיו תולים למעלה ועל הדלתות בשרשרת בכל סלון שבו התרחשה מסיבת יומולדת. הוא היה עובר עם סיכת ביטחון שהיה מוציא מהרוכסן של המכנסיים ושנא אותה כל כך, כי אמא שלו תמיד היתה דוחה את התיקון בגלל שלא היה לה כוח והיא עבדה במס הכנסה שעות על גבי שעות, ובלילה אחרי שהיתה משכיבה את אחיו ואותו לישון, היה שומע אותה במסדרון ממלמלת פרקי תהילים לבריאות שלהם ושל אבא שכבר אז היה חולה.

הוא היה שולף את סיכת הביטחון וחור קטן היה נפער סמוך לבולבול ואז הוא היה עובר באמצע היומולדת, קופץ לגובה ומפחד תוך כדי שהבולבול ייתפס לו ברוכסן, ודוקר את הבלונים אחד אחד והם היו מתפוצצים. הילדים היו בדרך כלל צוחקים, אפילו היו כאלה שחיקו אותו וכבר הצטיידו בסיכות ביטחון לימי הולדת בלי שום חור במכנסיים. לפעמים איזו בת מלשנית היתה קצת מקטרת על זה כי הרעש היה מפריע לפרינצסה. אבל לאט לאט הבנים התחילו להתחרות בזה: מי יפוצץ מהר יותר את הבלונים עם סיכת הביטחון באמצע יום ההולדת.

עד שפעם אחת הם קפצו, הוא תמיד היה ראשון, לפוצץ את הבלונים ממש בהתחלת ההופעה של הקוסם השמן שהובא במיוחד מנס ציונה. והקוסם, שהיה איש צעיר יחסית, נבהל כל כך מהרעש, שהיונה עפה לו מהידיים עם הכובע, והוא שם יד על החזה שלו והתמוטט. קיבל התקף לב המסכן, הובהל לבית חולים ושכב שם. יותר הם לא פוצצו שום בלון בשום מסיבה.

האמת, לא זכר את הסיפור הזה בכלל. הדחיק אותו. אבל בצבא כשהיה כבר במילואים, איש צעיר, הוא פגש את הקוסם. ההוא בא לעשות שמייח בבסיס בדרום. הקוסם כבר היה איש די מבוגר. הוא לא בדיוק זכר מאיפה הוא מכיר אותו, אבל הקוסם טרח להזכיר לו וסיפר לפני כל החבר'ה את הסיפור על הבמה וכולם צחקו. בהתחלה היה לו קצת לא נעים. אחר כך הוא קרא לו ועשה איתו טריק של

העברת סיכה בבלון בלי שהבלון יתפוצץ, והוא כבר הרגיש הרבה יותר נוח עם עצמו ועם החבר'ה במילואים שמאז כינו אותו "סיכת ביטחון", וצחקו קצת איתו וקצת על חשבונו. מאותו יום כבר לא שכח את הקוסם ההוא, ובלונים היו מעוררים אצלו שמחה בלב.

"חמש־עשרה אלף שקל כל הסחורה. הולך?"

הוא עשה מהר חשבון בראש. היה טוב בזה. חמישה־עשר אלף לחלק לשש שווה אלפיים חמש מאות. היד נשלחה אוטומטית אל כיס מכנסי הג'ינס ושלפה את הסטיפה, האצבע עברה על הלשון והוא שלף מהגומייה חמישה שטרות.

"מה תָּה עושה?" נבהל הבלונדיני שלא זיהה את השטרות.

"אני קונה ממך את כל הבלונים," הוא אמר שלו מאוד.

"מזה הכסף הזה?" הוא שאל, נגע בעצבנות בפאוץ' והסיט את השיער לאחור.

"תירגע, זה אירו. זה כסף טוב. זה שטר של חמש מאות. שווה קצת פחות משלושת אלפים שקל. אתה לא מאמין לי?" מבעד למשקפי השמש הכהים הוא ראה שהבחור נבוך. העיניים של הבלונדיני פשוט קראו לעזרה. אלפי אנשים בפארק ודווקא הקרימינל הכי מופרע פנה אליו, אולי זה רוצח סדרתי כמו בסרטים שבווי־או־די? הוא הסיר את משקפי השמש ותלה אותם על כיס החולצה. אחר כך הביט בעיניו הכחולות והעמוקות היישר לעיני הבלונדיני. רצה לרכוש את אמונו.

"תן לי שטר אחד," אמר הבְּלוֹנְדֶר, "אני ילך לשאול את אחשֶׁלי הגדול בקיוסק."

"הוא עובד בקיוסק?"

"זה שלו הקיוסק והוא מבין במטבעות וכסף זָר כמו בְּרוֹקֶר. לא תוכל לעבוד עליו, אחי."

"קח את כל חמשת השטרות," הוא אמר, "אני סומך עליך שתחזור. אם לא תחזור, אני לוקח את הסחורה והולך." והבלונדיני נתן לו את כל הבלונים שהחזיק בידו, חטף מידיו את השטרות ורץ משם. הוא ראה אותו מרחוק נעלם מעיניו סמוך לקיוסק המאולתר שהיתה לו צורה של פחית פפסי.

עמד וחיכה לו. בהתחלה חשב שיוכל להחזיר את החובות. היה די בטוח בזה. עשה החזר תשלומים. אמר: אני אתחיל מהתחלה, מאפס, כמו שאני יודע, כמו בשנות השבעים, כשהורדתי מהקיר את התעודה של ראיית החשבון והלכתי ונהייתי מו"ל, הצלחתי ונכנסתי אחר כך שותף בהוצאה גדולה. אבל בגיל חמישים ושש כנראה אין סיבוב שני. וכל מה שידע לעשות זה להוציא ספרים. היום כבר יש כוחות חדשים בשוק הזה, שמות שהוא בקושי מכיר; חלקם הוא כן מכיר, אבל הם מתבלבלים בראשו בשנה האחרונה. יכול להיות שזה הפרקינסון? בהתחלה, כשהפסיד את הכסף, חשב לא בעיה, אולי אחזור לעסוק בראיית חשבון. הכלים קצת חלודים, אבל הכל אפשרי. קדחת! רק מלחשוב על לעסוק במקצוע הזה בא לו להקיא. אני אוהב לעשות ספרים הרבה, חשב, עם או בלי קוהלת, ואם לא נותנים לי לעשות מה שאני אוהב אז כוסאוממו העולם! רק על הסירה באילת ההוצאה לפועל לא עלתה והוולוו רשומה על השם של אסנת שעובדת שכירה בתור חשבת אצל "אדלר־חומסקי". נו באמת, מה קורה עם הבלונדיני הזה?

הוא סבב את הטבעת ובחן את קיר הבלונים כאילו לפניו בעיה פיזיקלית. כיווץ את גבותיו, השמש הפריעה לו. שלף את משקפי השמש שהיו תלויים על כיס החולצה ודחק אותם על אפו. נגע בכיס הג'ינס הימני כדי לוודא שהסטיפה עוד שם. אחר כך ביד שמאל משך את טבעת הבלונים מהאדמה. הפליא אותו כיצד זו נעקרה מן הקרקע בקלות יחסית. הוא קשר את ערמת הבלונים שהיתה בידו הימנית לטבעת והחזיק אותה בשתי זרועותיו לפניו כהגה. כעת אחז בידיו כאלף בלונים. הם משכו אותו קצת והוא חש לחץ לא מבוטל בקיבורות הזרועות. המשיך ללכת.

לפעמים אין לו כסף לדלק. אוי, כמה זה משפיל. אז הוא לוקח קצת מהסטיפה ומחזיר. משתדל מאוד שלא לגעת בה יותר מדי, כי הכסף במדינה הזאת עף. החבר'ה במילואים תמיד היו צוחקים עליו שהוא מחזיק סכומים כאלה בכיס של המדים או הג'ינס, אז זה עוד היה בדולרים. היתה אינפלציה. יום אחד ישדדו אותך, אמרו. לפני הדולרים היתה סטיפה של לירות, אחרי זה שקלים ישנים. בסוף זה נעצר על הדולרים עד שבא האירו. הסוד הקטן שלו בכיס. פעם החבר'ה במילואים ניסו לפלח לו את הסטיפה כשהוא ישן. הם לא ידעו, הטמבלים האלה, שהוא מעביר את הסטיפה לכיס שתפור על התחתונים. לקחו את המכנסיים בלילה, צחקקו כמו טיפשים ונשארו עם הזין ביד. חבר שלי - כיס שלי. הם טעו, החברים הטובים שלו, אלה שקראו לו "סיכת ביטחון". כמה טוב זה עושה לו שיש לו הרבה מזומן בכיס. בכל זמן. כסף שרק הוא יכול לגעת בו כשצריך. במדינה הזאת אין אמונה באף אחד.

נעצר מול פינת החי. איזה יען מטומטם נעץ בו את עינו הבולטת. הוא ממס הכנסה? גיחך והמשיך ללכת. אחרי הכלובים עמדה אשה. מוזנחת, לבושה בטרנינג מהוה והיה לה פאוץ' דומה לזה של הנער שפגש. התקרב אליה וראה שיש לה רווח ענק בין השיניים. רכבת ישראל יכלה לעבור שם. סביבה היו ישובים המון ילדים לשולחנות קטנים עם צבעים ומכחולים. כל ילד היה שקוע בצביעת יציקת גבס, מסכה או ליצן, עכבר או חתול, פרפר או דבורה. היה שקט נורא. הילדים היו מאוד מרוכזים. האישה עמדה מעליהם וחייכה. מדי פעם הוציאה מן התנור עוד יציקות גבס, שחררה אותן מן התבניות וחילקה ביניהם. הילדים לא שמו לב אליו. רק הזקנה הביטה בו. הוא הביט בה. משקרב ראה שהיא דומה מאוד לנער הצעיר, מעין תשליל שלו, ההוא היה יפה וזו כל כך מכוערת. משהו בשכפול הזה הרתיע אותו והוא נסוג מעט לאחור. אבל אז עבר איזה שמוק על קורקינט חשמלי עם ווקמן על האוזניים וכמעט דרס אותו, והיה נדמה לו שהזקנה מסמנת לו באצבעה שיקרב אליה.

עכשיו הוא חש את הלחץ בקיבורות ביתר שאת והן רעדו. הוא באמת התפלא איך עשרות הילדים סביב השולחנות לא מרימים את ראשיהם ומבחינים באיש אחד עם אלף בלונים, ואז הוא שם לב לזה. גם לאשה הזקנה, מאחוריה, היתה חומת בלונים שהגיעה עד השמים והסתירה את הנוף. מדי פעם קרב איזה אב צעיר וקנה ממנה בלון אחד. לפי ההערכה שלו היתה לה כמות גדולה מזו שהחזיק בשתי ידיו. הוא חיכה שנייה שהיא תתפנה וניגש אליה. נאֶבֶ ברוח החמה שמשכה אותו קצת.

"אני רוצה לקנות ממך את כל הבלונים," אמר.

היא פרצה בצחוק: "מה, אין לך מספיק בלונים ביד?"

"אני צריך עוד," הוא ענה ולא הבין למה בעצם הוא אומר לה את זה.

"אתה צוחק עלַי? זה יעלה לך הון."

"אני מוכן לשלם בעין יפה."

"כמה?" היא חייכה. הרווח בין שיניה גדל. בלון הליום יכול היה לעבור שם.

"מה ששילמתי לבן שלך," אמר בהחלטיות כמי שמסיק דבר מתוך

דבר וחושף את סודה של הזקנה.

"הלוואי היה לי בן חי," אמרה הזקנה בעצב. "פעם היה לי ילד, שמת בטביעה בירקון. אז, לפני שנים, העסק של הסירות היה שלנו. הוא נפל מהסירה הגדולה, הכחולה, באחד הסיורים. היה קורא לה 'בָּגְבָּגְבָּגְבָּגְ' בגלל הרעש שהיא עשתה. לא הצליחו להציל אותו." בעיניה עלו דמעות והוא חש צורך לגשת ולחבק אותה, אבל ידיו לא היו פנויות. "מאז כל הילדים הם הילדים שלי," היא הצביעה על השולחנות. "תגידו ילדים," הם הרימו את הראש באחת כמו חיילים, "למכור לדוד הנחמד הזה את כל הבלונים?"

"כן, כן, כן," צעקו הילדים במקהלה, "כן, כן, כן."

"טוב. בסדר." רצה להכניס את היד אל הכיס, אבל אז נזכר שידיו מלאות בלונים. נתן לזקנה הרזה והגרומה את הטבעת עם אלף הבלונים, הושיט את היד לכיסו ושלף חמישה שטרות של חמש מאות.

"יש כאן חמישה שטרות של חמש מאות אירו, זה יוצא בערך..."

"זה בסדר, אני יודעת טוב מאוד כמה זה שווה." היא חייכה וסימנה לו בניד ראש להכניס את השטרות למעין קופת גבס בצורת חזיר שהיתה מונחת על אחד השולחנות. המשיכה לחייך אליו ונדמה היה לו שהוא עצמו יעבור בעוד רגע ברווח הרחב שבין שיניה. הוא התיר את הבלונים שהיו קשורים למתקן שהוציא כל הזמן יציקות גבס. שם לב שגם אלה היו קשורים לטבעת כזו שאתלטים נתלים עליה. אחז בה. בקושי רב אסף את הטבעת הראשונה מן הזקנה שנעה ברוח החמה כמו קנה סוף והמשיכה לחייך. כעת אחז בידיו שתי טבעות שאליהן היו קשורים למעלה מאלפיים בלונים. הוא המשיך ללכת מערבה, לעבר הים. זאת כבר לא היתה בדיוק הליכה רגילה של אדם על הארץ. רגעים אחדים נאבק ברוח החמה שמשכה אותו אחורה בכוח, ורגעים אחרים היה נדמה לו שרגליו ניתקות קמעה מן הקרקע, עושות מעין שלושה־ארבעה צעדים באוויר ונוחתות על האדמה, ומשהו בתחושת הריחוף הזאת הסב לו עונג רב. מרחוק הוא ראה את הסירות.

נזכר עכשיו במחנך ובמורה לפיזיקה שלו מר צֶדֶק, שהיה קטן מאוד ובעל קול צפצפני. הוא היה אומר: "אין צֶדֶק בעולם, ואם יש, אז הוא קטן כמוני." באספת הורים הוא גילה את אמא מִרְיָם ומאז הוא העריץ אותה. ניהלו ביניהם שיחות פילוסופיות על דא ועל הא ושכחו לדבר עליו, על ההתנהגות שלו ועל הציונים שלו. אמא שלו עליה השלום היתה אומרת למר צֶדֶק, "לא יודעת אם יש אלוהים או אין אלוהים, אבל המוות הוא ודאי. זה עסק בטוח וזה הצדק האבסולוטי. כאן לא יעזור שום ניגוד: חכם־טיפש, עשיר־עני, טוב־רע, יפה־מכוער, כולם בסוף שוכבים במאוזן מתחת לאדמה ומי שמחליט לא עלינו לתרום את גופו למדע או לשרוף את גופתו כדרך עובדי אלילים או להתאבד רחמנא לצלן, לא חומק מן הצדק האבסולוטי, רק עושה וריאציה וגומר בתור קצף על פני הים או במעבדה בתוך צנצנת." ומר צדק, שהיה מורה לפיזיקה עם נשמה של פילוסוף, היה קורן מאושר ומהנהן בראשו הקטן לעברה. ראית עליו שהוא מעריץ את אמא על היותה אשה דתייה קשת יום מצד אחד, ועל היכולת שלה לחשוב במופשט מהצד האחר, להיות ראש פתוח. הוא היה אומר לו אחרי השיעורים, "אתה תגיע רחוק, אתה תגיע גבוה. יש לך ראש כמו לאמא שלך שתחיה, אַ קוֹפּ פון אַ מיניסטֶר." אחר כך מר צדק מת מהמחלה. כולם בסוף צריכים למות ממשהו.

התקרב לסירות. המים המתנצנצים והקורצים מילאו את לבו שמחה למרות שהריח בקרבתם היה נורא. התכופף וקירב את שתי הטבעות אל הקרקע. זרוע ימין שלו השחילה את הטבעת על כף רגל ימין. הרגל דרכה על הטבעת בכוח. זרוע שמאל שלו עשתה את אותה פעולה על רגל שמאל. הוציא את הטלפון הנייד. הדליק אותו. ראה שיש לו שלושה אס־אם־אסים. בטח אסנת מנדנדת, רוצה לדעת איך היה אצל הרופא, חשב. השתמש בנייד כמחשבון והתחיל לחשב כך: נפח של בלון הליום אחד שילד מחזיק הוא בערך 0.02 מ"ק. תאוצת הכובד, אם זכר נכון, היא g. זה הקצב שבו דברים נופלים לכדור הארץ. 9.8 מטרים לשנייה בריבוע. צפיפות ההליום שממלא את הבלון היא 0.1785 ק"ג למ"ק. ראה בעיני רוחו את היחידות kg/m3. צפיפות האוויר, לעומת זאת, היא 1.293 kg/m3.

כעת עלו לנגד עיניו שוב הפנים הקטנות והממזריות של מר צֶדֶק כשהיה אומר בקולו הצפצפני "חוק ארכימדס". ואחר כך היה מתחיל בסיפור "ארכימדס שכב באמבטיה..." רגע אחד, בוא נראה. אם יש הליום בבלון והבלון נמצא באוויר, נוצר כוח עילוי, כי מה שנמצא בתוך הבלון קל יותר מן האוויר. הגוף עולה לפי חוק ארכימדס. כדי לחשב את כוח העילוי שפועל על בלון הליום, יש להכפיל את הפרש הצפיפויות של ההליום והאוויר בנפח הבלון ובתאוצת הכובד: $(r - r')Vg$ וזה נותן את כוח העילוי בניוטונים: 0.2184. כדי שבנאדם יעלה מן הקרקע, כוח העילוי שפועל על הבלון שהוא מחזיק צריך לפחות להשתוות למשקל האדם, כלומר כדי לעלות באוויר עליו להיות יותר ממשקלו. המסה של אדם כמותו היא 80 קילוגרם. משקל האדם בניוטונים, המסה m, כפול g תאוצת הכובד, הוא 784 ניוטון. 80 כפול 9.8. כוח העילוי של בלון אחד, אמרנו, הוא 0.1284. עכשיו צריך לחלק את המשקל 784 בזה. התוצאה, הוא הקיש קלות: 3,589 בלונים. זהו. כדי שאדם יתרומם מהקרקע הוא צריך 3,589 בלונים כאלה; בערך 4,000 בלונים והוא עף בגובה הכרמל; 5,000 בלונים של דורה, בוץ, דונלד דאק, מיקי מאוס, גופי, פו הדוב, אייה, נמרור, חזרזיר, פרפר, דג, אריה, לב, שפתיים, והוא בגובה החרמון. החזיר את הטלפון הנייד לכיס. התכופף והרים בזרועותיו את שתי הטבעות. גרגירי חול דבקו בהן. המשיך ללכת.

"אֶה־או," נשמע קול מאחוריו. הוא עצר את עצמו, אבל בשל הבלונים ריחף עוד ארבעה צעדים והפנה את הראש. בסירת משוטים קרב חותר אל הגדה. משום מה נעמד וחיכה לו. ראה שהאיש השתדל למהר, קשר את סירת המשוטים הישנה בחבל לעמוד העץ שעל הגדה וקפץ מתוכה בכבדות חיננית. משהתקרב אליו הבחין שהוא מזוקן. לבוש היה בחולצת פלנל קצרה עם משבצות, אגודליו השמנמנים היו נעוצים בתוך שלייקעס שדהו כבר מרוב כביסות והמכנסיים הירוקים־כהים מרובבים במיני כתמים שונים. פניו היו דומים לאותו נער שראה בתחילת מסעו, אבל זקנים יותר ומזוקנים. "אשתי צלצלה לי לנייד ואמרה שאתה אוסף וקונה בלונים," אמר בקול בס. התאים לו כל כך הקול הזה. נשמע ונראה כמו זמר מקהלה מאיזה קיבוץ. "יש לנו עוד שלושת אלפים חתיכות כאלה, תרצה לקנות אותן?"

"כן," אמר בשקט.

"מצוין. בוא אחרי. החברה שמייבאת אותם פשטה את הרגל וכעת אני מחפש פראייר שיקנה אותם," גיחך, "נפלת לי מהעץ כמו פרי בשל ביום שרב." האיש המזוקן והקטן הלך במהירות לפניו. "זה כאן, מאחורי מחסן העץ, לא צריך ללכת רחוק." הלך אחריו אל מאחורי המחסן. היה שם ריח חזק של שתן וראה גללים בין השיחים. הריח הנורא נמהל בריח החריף שעלה עכשיו מן הירקון כמו אלפי ביובים פתוחים. חש בחילה נוראה. "הנה הם כאן," אמר קול הבס

ומשך את השלייקעס כמי שעומד לסגור עסקה טובה. רק עכשיו הבחין בהם. מאחורי המחסן הישן, קשור אליו היטב, ניצב נֵד בלוני הליום וראשו בשמים.

"אוויר שאין סופו לנוח." נזכר בציטוטיו של מר צדק מהגמרא, אלה ששימשו את המורֶה בשיעורי הפיזיקה שלו. פעם אחת בהיותו בן עשרים ומשהו אמא באה אליו הביתה. אבא כבר לא היה חי והיא הביאה אוכל לדירת הרווקים שלו. היו לה ייסורי מצפון על כך שבילדותו עבדה כל כך קשה במס הכנסה ולא הכינה לו אוכל חם יום־יום. בכל זאת, בן־זקונים. התיישב לאכול את האוכל הטעים של אמא והיא ישבה ונעצה בו עיניים מלאות פליאה. מעולם לא הביטה בו ככה. "על מה את מסתכלת?" שאל בפה מלא. "עליך." ענתה והמשיכה לבהות. "מה לא בסדר?" שאל וחש את הדג תקוע בוושט. "אתה אוכל בלי כיפה," אמרה, "בלי לברך."

"כמה?" שאל את בעל הזקן עם השלייקעס, שדמה לילד ההוא. "מה ששילמת לאשתי, אבל פי שלושה מזה, כי יש כאן למעלה משלושת אלפים בלון."

"קח מהכיס שלי," אמר ביבושת.

האיש התקרב והושיט את היד אל הכיס.

"עצור!" פקד עליו. "אני מוכן לעסקה. אין בעיה. אבל אני רוצה שתסביר לי משהו. אשתך אמרה לי שאין לכם ילדים, או שהיה לכם ילד והוא מת."

"זה נכון," אמר האיש, "אבל מה זה העסק שלך?"

"אני פגשתי בתחילת היום נער צעיר דומה מאוד לך ולאשתך, איזה מן מיקס של שניכם שיצא נורא יפה. הוא מכר לי את כמות הבלונים הראשונה. רצה לבדוק שהכסף שנתתי לו לא מזויף ורץ לאח שלו שעובד כאן בקיוסק לאשר את העניין. הייתי בטוח שזה הבן שלכם."

נשתררה שתיקה.

"אני לא יודע על מה אתה מדבר ואת מי פגשת," אמר האיש. "אשתי עובדת כאן בשבתות עם ילדים. אנחנו מתפרנסים מזה. את החלק שלי בעסק של הסירות מכרתי, אבל כיוון שמה שאני יודע זה לתקן סירות והמקום היחיד שאני מרגיש בטוח בו זה החרצפים של הירקון עם כל הסִרחון, אני המשכתי וממשיך לעבוד פה בתור שכיר. פעם היה לנו בן קטן, ילד, שנפל לירקון מהסירות הכחולות הגדולות. הוא היה קורא להן 'בָּגָבָּגָבָּגָבָּגָ'. הוא מת בטביעה ואין לנו ילדים. אימצנו את בן אחינו כי הוריו נפטרו. הוא גדל והיום הוא בעל הקיוסק כאן. זה שיש לו צורה של פחית פפסי קולה."

"אתה יכול לקחת את הכסף מהכיס," אמר בהשלמה והורה בעיניו על הכיס הימני. ועוד חשב שאין לו שום קשר עם האחים הגדולים שלו. פעם היה, קשר רופף, אבל מאז שאבא ואמא נפטרו ואחרי שהפסיד את הכסף הגדול, הם נעלמו לגמרי מחייו. כנראה פחדו שיבקש הלוואה. אבל ייתכן שלא. אולי היה זה בכלל הפרש השנים בינו לבין אחיו. כשהיה נער, הם כבר לא היו בבית: אחד נגד שלושה. זכר איך בהלוויה של אבא, אחיו הבכור עלה לשאת דברי הספד ואמר: "אבא בעצם אהב את אלה שלא אהבו אותו. היתה לאבא מין אהבה שכולה טעות, משהו בלתי אמצעי כזה." הוא חשב שמה שאחיו הבכור אמר זה היה מתוך הלב וזה היה נכון, אבל בלוויה, במעמד כזה, לא אומרים דברים כאלה ועוד ליד אמא. אני בעצם דומה לאבא שלי, חשב, וזה צבט לו בלב.

האיש המזוקן מיהר ודחף את ידו השמאלית לכיס מכנסי הג'ינס ושלף משם את כל הסטיפה. בצקצוק לשון, לקלק את אצבעו, והוציא חמישה־עשר שטרות של חמש מאות אירו. את חמשת השטרות שנותרו ביקש להחזיר לכיס.

"קח את הכל," אמר בלחש, "אני כבר לא זקוק לזה."

"בשום אופן לא," הרעים קול הבס, "עסקה זו עסקה. לא אקח גרוש יותר ממה שמגיע לי. שמור לך את השאר. אולי תזדקק לזה."

עיקם את פניו בחוסר חשק. האיש דחף את מה שנותר מן הסטיפה לתוך כיס הג'ינס. אחר כך התיר את שתי קבוצות הבלונים מעמודי הברזל שתמכו בצריף. גם הם היו אחוזים בשתי טבעות כאלה שהאתלטים נתלים עליהן. האיש המזוקן והקטן ביקש ממנו לעמוד על רגל אחת. הוא הרים את הרגל ונרעד. זה כנראה הפרקינסון, חשב. בקושי החזיק מעמד לשנייה. האיש המזוקן השחיל במהירות את הטבעת על השוק האחת. "את הרגל השנייה," ציווה. הוא הרים בקושי את השנייה, רעד ונתמך בכתפו של המזוקן שהשחיל במהירות את הטבעת השנייה על השוק, אמר לו שלום חטוף וירד אל הגדה. הוא ראה אותו פוסע בינות לצמחייה חזרה אל סירת העץ האכולה שלו.

כשהופיע מאחורי הצריף מרחף קצת באוויר כמו איש חלל, כמעט שלא נראה. זה היה כאילו אלפי בלונים החליטו לצאת לבד לטיול. לפתע לא היו אנשים על גדת הירקון, גם לא מעבר, בגדה השנייה, היכן שממוקם הספורטק. בינות לבלונים הציץ וראה שהוא סמוך כבר לחניון של מה שהיה אולם הפועל תל אביב בכדורסל. בעבר היה הולך לכאן למשחקים עם כל הבוהמה. זה היה עוד במגרש המשחקים הפתוח שעליו בנו ב־1980 את האולם שלא מזמן נהרס. הוא עוד זוכר את אריק איינשטיין בכל הפסד, עומד גבוה מעל כולם, מודאג, ראשו נוגע בכוכבים. כעת החניון היה כמעט ריק. השמש עמדה לשקוע. רק כמה רכבים בודדים נצנצו בקרני השמש האחרונות. חשב על הוולוו שלו שנשארה מאחור. תעלה אבק בעובי של חוברת לאורך כל הקיץ. יתחילו לשים עליה קנסות, ובעוד חודשיים מישהו יבוא לגרור אותה, כי בתל אביב אסור להשאיר רכבים במקום אחד יותר מחודשיים.

איך הם לא הרגישו, מוטי והוא, שהשקיעו והשקיעו ושקעו ובסוף נשארו כמעט עם כל הסטוק. איך זה יכול היה לקרות לו, שהיה כל כך מנוסה. כנראה כל אחד יכול ליפול. מזל שאסנת היתה שם כדי לסדר את העניינים ברגע שהם הידרדרו. מוטי ואסנת. שני תאומים. נולדו ברווח של עשרים דקות זה מזו. היא דחפה אותו ויצאה לפניו, ומאז היא מגינה עליו. ילדה זהב. יצאה לו חשבת מעולה. כשהיו קטנים וגבריאלה עוד היתה בתמונה, לפני שהתגרשו והיא נסעה לאמריקה הגדולה והתחתנה שם בשנית עם המרטין הזה, שיכול היה לרוץ בבוקר מניו יורק ללוס אנג'לס ולרוץ בחזרה למחרת - בריאותניק מציק. בנאדם הפוך לגמרי ממנו. הוא היה לוקח את האוטו אפילו למכולת. החבר'ה במילואים תמיד היו מתבדחים שאם אפשר היה לעלות עם הרכב במעלית למשרד של ההוצאה לאור, "סיכת ביטחון" היה עושה גם את זה.

היא היתה פמיניסטית לפני כולם, גבריאלה, והושפעה מגלוריה סטיינם. היא והחברות היו יוצאות במוצאי שבת לסרט או לפאב. זה

היה בסבנטיז, והוא היה נשאר עם הילדים הקטנים. היה קורא להם סיפור ועוד סיפור. בהתחלה היה כיף, אבל אחר כך הם התחילו לטפס לו על העצבים כי רצה לראות "משחק השבת" והם בלבלו את המוח. אז היה שולף מהארון שמתחת לכיור את הצנצנות הקטנות שלו: פיסטוקים, קשיו, גרעינים שחורים, גרעיני אבטיח, גרעינים לבנים. מסדר לו בצלחת הלבנה והגדולה חמישים־מאה גרם בכל פינה ומוזג לו יין טוב לתוך הכוס הגבוהה והאלגנטית שלו. אחר כך היה קורא לשניים: "מוטי, אסנת, בואו רגע," והיה נותן להם במעין טקס של קדושה לשתות כל אחד חצי כוס יין. הם אהבו את זה. אחר כך הם היו נכנסים למיטה, נרדמים וישנים כמו טאטאלך. זה תמיד עבד. עד שאסנת, הדעתנית שבין השניים, גילתה את זה לגבריאלה והיא עשתה לו סקנדל וכאן זה נגמר. דוריס, אשתו של מוטי, שמעה את הסיפור הזה כמה פעמים טובות, ובכל פעם היתה המומה מחדש. "אני בשוק טוטאלי," היתה אומרת, "איך אפשר להשאיר איתך בכלל ילדים."

אח, שנות השבעים היפות. כשהיה מוציא ספרים וכל אחד נמכר באלפי עותקים, זכייה אחרי זכייה, שיחק לו המזל. הכוכב היה איתו. הלילות היפים של המסיבות הפרועות, החשיש, הבנות, האלכוהול. לאן כל זה נעלם? אחר כך הכיר את דן בן אמוץ ונעשה כרוך אחריו, שותף שלו, חבר שלו. אוכל איתו, מזיין איתו, מעשן איתו סיגרים קובניים. אח, יא דן יא דן, איך הלכת לנו, יא דן. שנות השבעים זה היה גן עדן. אחר כך השמונים היו בסדר, התשעים הפכו לסיוט ואלפיים צפונה זה בכלל גיהינום. אבל מה זה לעומת משפחה אחת עם טרגדיה נוראה, שבחרה להעביר את חייה העלובים סמוך לנחל המסריח הזה, הירקון, ושכל הביוגרפיה שלה קשורה בירוקת ובחרצפים.

שם לב שרגליו ניתקו מן הרצפה. כעת ריחף באוויר בגובה נמוך. אולי שני מטרים מעל הקרקע. נזכר ביאכטה שעומדת עכשיו שוממת ברציף באילת ושמס הכנסה לא עלה עליה כי היא לא רשומה בשום מקום כנכס. "תעמוד עד יבוא אליהו." נזכר בקול של אמו מצטטת מהגמרא ומר צדק מחייך. זאת היתה סירת אלמוגים שהוסבה ליאכטה קטנה. היתה לה רצפת זכוכית ודרכה יכולת לראות את כל נפלאות הטבע התכולות מתחת לפני המים של אילת. פעם הוא ושלוש בנות ודן בן אמוץ, אללה ירחמו, נסעו לחופשה כדי לחגוג את גירושיו מגבריאלה. ודן כל כך התלהב מרצפת הזכוכית שלחצי יום הוא פשוט שכח ממנו ומהבנות. האלמוגים והדגים פשוט הפנטו אותו.

השמים הפכו עכשיו מכחולים לשחורים.

ילד אחד בודד בדשא קרב לאיש המעופף. קטן, אולי בן שש־שבע, שיער שחור של קסדה בצורת קֶרֶן. הרים את האפון לעברו וצעק אליו, "חכה רגע, אני רוצה לקנות בלון אחד." היה נדמה לו שאיש הבלונים לא שומע אותו, חזר וקרא בקול היסטרי על הדשא במרחב הפתוח, "אל תעוף, חכה רגע, אני רוצה לקנות בלון אחד."

"אני לא מוכר," צעק לילד ולעצמו לחש, "קונים בלבד. Catch me if you can." נזכר במה שנותר מהסטיפה עמוק בתוך כיס הג'ינס הימני וחש כי היה צריך להיפטר גם מזה. לתת את זה למישהו, אבל לא הספיק וזה דגדג לו את הירך כעת כשהיה עולה והולך לגובה רב בצורה אלכסונית מעלה מעלה, נעלם לעבר האופק מעל הירקון המסריח, מעל כביש גני התערוכה, מעל הבניינים החדשים של כוכב הצפון שלא היו כאן בשנות השבעים ומעל תחנת הכוח של רדינג, הסיגר הזה שכל כך אהב וסימן בשבילו את גבולות הממלכה של הקיסר התל אביבי. מעניין מה קורה שם עכשיו בארץ בָּלוֹנִיָה, חשב כשראשו בעננים.

❖

תיאטרון

כרמית מירון

פיטר שאפר עלי בימות

"אמדיאוס" מאת פיטר שאפר, תיאטרון הקאמרי, תרגום וייעוץ מוסיקלי: דורי פרנס, בימוי: עמרי ניצן, תפאורה ותלבושות: רות דר, פסנתר: גיורא לינגנברג

בטרם אפנה להצגה עצמה, עלי להתוודות, כי אני מתנגדת באופן מוחלט לגישתו של פיטר שאפר, המחזאי היהודי־בריטי (1926) לגאון וולפגנג אמדאוס מוצרט (1756-1791) כאל ילד מופרע, קפריזי ואינפנטילי.

מוצרט מפורסם כיום בזכות המוסיקה השמימית שלו ולא בזכות אורח חייו, בעייתי ככל שהיה. בתקופה המתוארת במחזה, בווינה האימפריאלית, יצר מוצרט יצירות בנות אלמוות רבות. בחייו הקצרים חיבר שש אופרות גדולות וגם כתב את מרבית יצירותיו האינסטרומנטליות החשובות. אך ממכלול האוצר הגדול והחשוב הזה בחר שאפר יצירה אחת או שתיים, שהן רק טיפה בים. שאפר יודע היטב את מלאכת הכתיבה לבמה, ויודע איך לייצר אווירת מתח תיאטרוני והתפתחות של עלילה ודמויות. אין להתעלם מהעובדה שיש מתח במחזותיו וגם דיאלוגים תוססים ושנונים, שבאמצעותם הוא מנסה לחשוף את פגעי המוסר של החברה בה אנו חיים.

מחזותיו עשויים כמעט כולם על פי המתכונת המסורתית הריאליסטית, למעט "אמדיאוס", שנכתב מתוך זווית הראייה של המלחין אנטוניו סליירי (1750-1825) ומשובצים בו קטעים הנעים בזמן קדימה ולאחור. גיבור המחזה בעצם אינו מוצרט כי אם סליירי, מלחין בינוני, אמביציוזי וקנאי, שבזמנו היה אולי היחיד שהעריך נכונה את גאונותו של המלחין הצעיר, אך בקנאתו הרבה ניסה להערים מכשולים על דרכו ואף הצלית. מחזהו של שאפר מבוסס על המחזה של פושקין "מוצרט וסליירי" והמחזאי המודרני אף אינו נרתע מלצטט מתוכו את המונולוג הפותח את היצירה של המשורר הרוסי הגדול.

הסיפורים והאגדות על חיי מוצרט נולדו עקב תהפוכות חייו, שהחלו עם קריירה מוסיקלית של ילד פלא ונסתיימו בעוני ובחוסר כל.

מוצרט נקבר בקבר עניים ללא מצבה, ומקום קבורתו לא נודע עד היום. אחת האגדות מספרת שסליירי הקנאי הוא שהרעיל את מוצרט. גם אם אין בכך אמת, הרי שמטאפורית, יש אמת בגרסה זו. סליירי הרעיל את מוצרט התמים, וגרם לכך שנשללה ממנו משרתו וכי הגיע עד לפת לחם.

המחזה נפתח במונולוג של סליירי הזקן, המספר על העימות בינו לבין הגאון הצעיר, שהופיע כמו יש מאין על בימת החיים המוסיקליים בווינה, וסיכן את מעמדו המבוסס של סליירי.

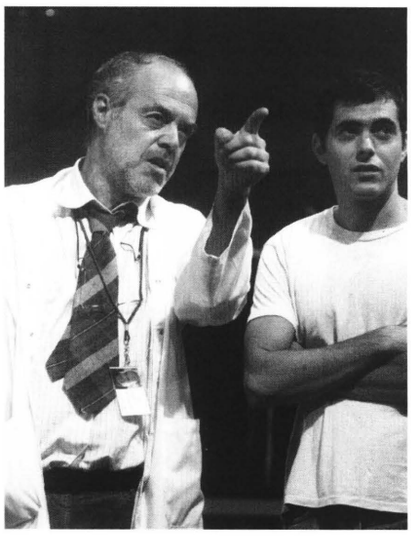
מהפתיחה ואילך ההצגה קמה ונופלת בזכות הגיבור הראשי. התמזל מזלו של הקאמרי שאת סליירי מגלם יצחק חיזקיה, שחקן מוכשר ומנוסה המשכיל להתמודד עם דמות מורכבת של אוהב, מעריץ, שונא ומקנא. הופעתו המרשימה, הכריזמטית והדמונית משתלטת על הבמה ומעוררת רגשות מעורבים. לעומתו, איתי טיראן בתפקיד מוצרט נלכד בקונספציית "המופרעות האינפנטילית" של הגאון. מלכודת זו היא

◀◀

בעוכריו של השחקן המוכשר והמוסיקלי הזה, שמתקשה להעמיק בדמות ובהתפתחותה. בסצנות האחרונות, בתפקיד מוצרט החולה הכותב את ה"רקוויאם", מתעורר ומתאושש טיראן במשחק דרמטי כובש לב.

אוהד שחר בתפקיד הקיסר יוזף ה־2 מוכיח שוב את נכונות אמירתו המפורסמת של סטניסלבסקי שיש רק שחקנים קטנים, לא תפקידים קטנים. בתפקידו השולי הצליח שחר להפיח רוח חיים הומוריסטית, ביקורתית ואמינה בדמותו של הקיסר האוסטרי. גם לחני פירסטנברג כקונסטנצה אשתו של מוצרט היו רגעים דרמטיים יפים ומרגשים. רבים משתתפים בהצגה וקשה למנות את כולם. אזכיר את עזרא דגן, יובל זמיר ואנשי החצר האצילים.

במחזהו זה בחר פיטר שאפר להעלות מנבכי ההיסטוריה פרטים טריוויאליים מחיי יוצר גאוני, אולם ההצגה בתיאטרון הקאמרי בוראת עולם קסום מפואר וספקטקולרי, משובב את העין ומפעים לב. מוצרט ראוי למחזאי רציני יותר, אולם סליירי, שייזכר תמיד בהקשר זה, זכה אצל שאפר לתהילת נצח. במונולוג הסיום של המחזה טוען סליירי כנגד האל: "נתת בי את היכולת להבחין במופלא - מה שרוב האנשים אינם יכולים, ואחר כך דאגת לכך שאני עצמי אדע על כמה אני בינוני לנצח".



דן שפירא ודורון תבורי, "אקווס"

"אקווס" מאת פיטר שאפר, מאנגלית: דורון תבורי, בימוי: רוני פינקוביץ, תפאורה: ערן עצמון, תלבושות: אורנה סמורוגנסקי

הפעם בחר לעצמו הסופר המצליח נושא אקטואלי מן העיתונות לעבדו למחזה. הידיעה שמגיעה לאוזניו או לעיניו סיפרה על פשע מחריד שביצע נער רגיל לכאורה.

בלילה אחד הוא גרם לעיוורונם של שישה סוסים שטיפל בהם ואהב אותם. בעלילה שרקם שאפר, המיטיב לדעת את מלאכת פיתוח הדיאלוג המביא לסיום הדרמה, משתתפים למעשה שניים בלבד: הנער הפסיכוטי והפסיכיאטר המנסה להבין את מניעיו של הנער, ואולי לעזור לו.

העלילה מתרחשת בבית חולים לחולי נפש ובחדר הטיפול של הפסיכיאטר, שזקוק בעצמו לטיפול, הבנה ורגישות. ייחודה של הבמה שנתגלתה לעיני הצופים הוא ברב שימושיות שבה. מבלי להזיז אפילו רהיט אחד הפך חדר הטיפולים של הרופא גם לאורווה, גם לביתו של הנער וגם לקולנוע לסרטים ארוטיים. ואם לא די בכך העמיד הבמאי מאחורי השחקנים את צמד המקישנים "פֶּרקָדוּ" (תומר יריב ועדי מורג) שריתקו את תשומת הלב של הקהל למכאובים ולבעיות שהועלו על הבמה.

כהוריו של הנער מופיעים סנדרה שונוולד המוכשרת בתפקיד האם ושמעון מימרן בתפקיד האב הנושא סוד משלו.

ואין להתעלם מיופיה של יובל שרף, בתפקיד הנערה המנסה לפתות את הנער, ואחרון חביב אבשלום לוי בתפקיד סוס אנושי מאוד.

אולם האחרונים החביבים באמת הם דן שפירא בתפקיד הנער המתוסכל ודורון תבורי בתפקיד הפסיכיאטר, שגם תרגם את המחזה. שפירא גילם היטב את צער וכאב ההתבגרות בחברה שאינה מבינה אותו ואת צרכיו, ואילו תבורי העניק חוויה אנושית מדהימה בגילום הפסיכיאטר המנסה להציל את הנער.

מעניין וראוי לצפייה. ❖

אמנון שמוש

גלויות מעולם האמת

זו פעם ראשונה שאני כותב ואינני יודע אם אפרסם את הדברים. בדרך כלל אדם כותב כדי לגרום הנאה לקוראיו. אני בספק גדול אם הדברים המתגלגלים ממוחי אל המחשב יגרמו הנאה כלשהי למישהו. יש בי חשש שאפילו יגרמו עצב וצער ואולי אף כעס, ככל גילוייה של אמת מרה שטבע האדם נוטה להכחישה ומנסה להכחידה. הדברים רובצים עלי ומבקשים לצאת, ואכן הם ייצאו. ספק אם ארצה שגם יגיעו לקוראי הנאמנים, שבאופן טבעי, מובן לי אך לא מקובל עלי, מעדיפים להתבוסס (ולעתים להתבסם) בעולם השקר העוטף אותם סביב סביב.

השפה העברית קוראת "עולם האמת" לעולם הבלתי ידוע, שאיש לא שב ממנו לספר, ולו בקצרה, מה קורה שם. המושג "עולם האמת" מבהיר שמגיעים אליו מעולם השקר. השפה העברית דייקנית, בהירה וקולעת ואני, משום מה, במעבר המשמעותי אל מעבר לחומת גיל השמונים מתחיל להרגיש שאני צועד אל תוך עולם האמת (שאינו העולם הבא ואינו מתחיל בארון הקבורה) ויכול, אף צריך, לספר תוך כדי צעידה הסיסנית בעולם האמת על עולם השקר בו חייתי שמונים שנה. העולם בו אנו חיים. העולם בו רציתי לחיות אחרת, בתמימותי.

כבר עשור, מאז התחילו המאה החדשה והאלף החדש, שאני מרגיש את עצמי "מחוץ למחנה" מסתכל מבחוץ פנימה ותוהה לאן צועדת האנושות. ובדאגה מיוחדת לאן צועדת החברה הישראלית.

מנעורי חשתי שהעולם הזה הוא עולם השקר. אין אדם שאינו משקר לזולתו מבוקר עד ערב. רבים מאוד משקרים גם לעצמם. רק החלומות נקיים משקרים, ועל כן הם כל כך מרתקים, אבל זהו עולם שלישי שאיננו עולם השקר, אבל גם לא עולם האמת. אני מנסה להשלות את עצמי ולהשליט על כתיבתי זאת מידות של עולם האמת, לפי הגדרתי הנ"ל. העולם שבין גיל שמונים לבין הסוף שעל הסף. אנסה להתהלך בו, להרהר ולהביע את הרהורַי באשר לשני העולמות, בטרם אלך לעולמי.

הסתיימה שנת 2008, בה נגלו השקרים הענקיים של המנהיגות המדינית, הכלכלית והרוחנית של עם ישראל. השמות והשקרים העוטפים אותם כל כך ידועים שאני מתבייש לשוב ולהזכירם. קצב, אולמרט, הירשזון, שולה זקן, עזר וייצמן, אריה דרעי ועשרות ומאות שמונו על ידיהם ומומנו על ידיהם וכיסו בענני שקר וכזב ושחיתות את השמים הכחולים. בדרך הטבע נזלה חוכמת הקומבינות והתעלולים של הנוכלים בצמרת והגיעה אל כל שכבות העם: רופאים ועורכי דין ומוסכניקים ועמותות חסד והממסדים למיניהם עד העירייה והמועצה והקיבוץ. חיפשתי ולא מצאתי ולו פינה אחת הנקייה משקרים מזַבלי שחיתויות. כולם משקרים לכולם, וגרועים מכולם אלה שמאמינים ומצהירים "אני אף פעם לא משקר. אין אצלי דבר כזה". נאמר "מדבר שקר תרחק". אני מודה ומתוודה במשך שמונים שנה התהלכתי בעולם השקר והתיישרתי איתו. לא עוד.

פעם אחת ביודעין, חשבתי שיש דרך לצאת מעולם השקר. קשרתי, ובצדק, את השקר לכסף, ואמרתי לעצמי שבקיבוץ שאליו מגיעים אנשים שהכסף והרכוש והנהנתנות אינם העיקר בחייהם (לא

שאינם, אלא אינם העיקר) ששם אוכל לחיות עם הרבה פחות שקרים, שחיתויות ונבזויות. הלכתי לקיבוץ בלב שלם, בתקווה ובאמונה לא רק בקיבוץ, אלא בחברים שבוחרים בו, האמנתי שבחירתם דומה, אם לא זהה לבחירתי. לשמחתי ולאושרי מצאתי אשה שחשבה והרגישה והאמינה בדיוק כמוני. זה אפשר לי להמשיך בדרך הקשה והיפה עד עתה. התמוטטות האמת האידיאולוגית, הרוח של "עולם חדש", נקי ומטוהר מרדיפת בצע, מקנוניות נכלוליות ומשקרים מחוצפים עטופי מילים גדולות, הביאה אותי לצורך להתחיל לדבר גלויות, לכתוב גלויות (ואולי אפילו לשלוח גלויות) מהעולם שאליו אני נכנס לעולם שממנו אני יוצא בצעדים בטוחים כדי לשמור על אותה נשמה שהביאה אותי בנעוַרַי אל הקיבוץ.

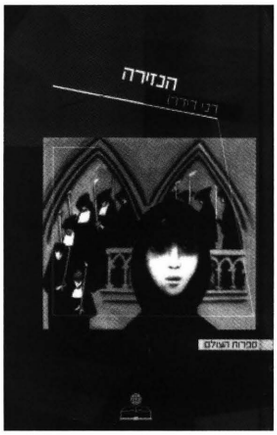
המחשבה שעלי להיבדל ולהשאיר בכתובים את הסיבות שדיכאו כל אמונה שאני משאיר לצאצאי עולם טוב ובטוח יותר מזה שקיבלתי בעלותי ארצה, עלתה במוחי לראשונה באספה אומללה במועדון הקיבוץ שבה נשמתי (שלא לומר ראיתי) אווירה של חוסר אמונה, של רדיפת בצע ושל נכונות למכור בכסף מפוקפק את כל הערכים שכולנו, יושבי אותו מועדון, האמנו והתגאינו בהם לאורך עשרות שנים ביחד. יחד שהופרט בכל תחום אפשרי, קיבוץ שאיבד את עצמו לדעת ומוכן לבטל את זהותו הקיבוצית שעליה היתה גאוותו, ובגללה הקריב כל כך הרבה, רק כדי להוריש נכסים לצאצאיו. להוריש להם כבוד? להוריש להם נאמנות לערכים? להוריש להם הערכה לסבא וסבתא שניסו לתקן עולם והתמידו בזה עד יומם האחרון? להוריש זהות מעוררת כבוד ושותפות למפעל ציוני סוציאליסטי, חד פעמי בהיסטוריה? זה - לא. העיקר להוריש כסף. או שווה כסף. אולי. ההצעה שהועלתה באספה הנזכרת היתה להפוך את הקיבוץ למושב כדי שבנינו ונכדינו יוכלו למכור את הנחלה ולהתעשר. אם ירצה השם. אם יאשר מנהל מקרקעי ישראל. אם למעלה משבעים וחמישה אחוז מחברי הקיבוץ יזרקו את המילה "קיבוץ" לפח.

זה בהחלט מתאים לעולם השקר שהקיבוץ נסחף אל תוכו, עולם שקר במדינה הזאת ובכפר הגלובלי. הרי בימים אלה מתגלה מעשה השקר והרמאות הכלכלי הגדול בהיסטוריה. וול סטריט בכלל ומיידוף הנוכל העולמי, שהצליח לשקר לגדולי השקרנים בעולם הפיננסים ומוטט, בלי ספק, רבבות אנשים, שחגגו איתו בעולם השקר שלו, ואולי גם את הכלכלה הקפיטליסטית העולמית. כל המערכת הקפיטליסטית בנויה על המכפלה: כסף x שקר. הצרה היא שגם השקרנים הקטנים, ואולי בעיקר הם, עם הכסף הקטן שיש או אין להם - נפגעים וסובלים הרבה יותר משקרני הבורסה והבנקים, מאלה שצברו כספים וכזבים בשוק החופשי. השוק החופשי שהצליח לנער מעליו כל פיקוח של חברה ומדינה שרואה את צורכי הכלל, שהעביר את כל ההחלטות לדירקטוריונים ממונים על גזל ועושק. דירקטוריונים שאישרו בחתימת ידם את משכורות השוד שלהם ושל אלה שמינו אותם. חברות פשטו את הרגל, בעוד המנהלים טובעים בעושר ונכסים. השוק החופשי, שהיה תמיד מבצר השקרים והכזבים, ואינני יודע אם העולם החופשי (חופשי, איזו מילה יפה) יצליח אי פעם להחזיר אותו למקומו הנכון, אם הדגש על המילה "שוק". אותה מדינה, ארצות הברית, הודו, פרו או ישראל, שהשוק החופשי קנה את נכסיה ואמר לה "שבי בצד, אל תתערבי, תני לנו לנהל את הכלכלה. אנחנו יודעים לעשות זאת היטב". האם יש שקר גדול מזה? אל מי פונים היום הבנקים הקורסים וחברות הענק המתמוטטות?

אני קופץ מעניינים חובקי עולם לעניינים אישיים, רגשיים של אנשים פשוטים שחשבו שהם מכירים זה את זה ומאמינים זה לזה. המשותף לכל הוא אי ההכרה שאנחנו חיים ומתבוססים בעולם השקר ומורישים אותו לנכדינו ונינינו מבלי להסיר מבין עיניהם את עטיפת הכזב המסנוורת ומוליכה שולל. בוושינגטון ובוול סטריט, בממשלה ובאוצר, בתל אביב שאיבדה את עשתונותיה, ובקיבוץ, שאיבד את שאר הרוח - בכולם עובר תהליך של התעצמות השקר והכזב והאלהת הכסף והרכוש. ❖

קיבוץ מעין ברוך 1.1.2009

המלצות עתון 77



דני דידרו: *הנזירה*, מצרפתית: ניצה בן ארי, הוצאת ספרות יפה, המפעל לתרגום ספרי מופת 2009, 240 עמ'
רומן וידויי חתרני; סיפורה של צעירה הנכלאת במנזר. ספר אנטי קלריקלי, המתאר מסכת רדיפות וההתעללויות, שנכתב במאה השמונה־עשרה, בידי הסופר והפילוסוף דני דידרו, ממייסדי "האנציקלופדיה".

יאיר רחלי: *מונטן הטעה אותי*, הוצאת כרמל 2009, 234 עמ'
ספר הפרוזה החמישי של יאיר רחלי.
קובץ סיפורים, הניזונים גם מחומרי חיים לא שגרתיים (כאיש מודיעין בעברו) וגם מהפילוסופיה של מונטן.

***ממתכת השכל חצוב, קובץ מחקרים ביצירת אורי צבי גרינברג*, עורך: חנן חבר, הוצאת מוסד ביאליק 2009, 292 עמ'**
אסופת מאמרים: דן מירון, משה רון, אבידב ליפסקר, אורית מיטל, רחל אלבק-גדרון, חנן חבר, חניטה גוטבלאט, יהודה בראל ובעז ערפלי. המאמרים בספר מתמקדים בטקסט ובמוטיב הבודד, ואף בוחנים את שירת גרינברג בהקשר הרחב של ספרות עולם.

ירון אביטוב וחוליו פאסוס: *ירושלים של האנדים, אקוודורים כותבים על ישראל*, הוצאת כרמל 2008, 123 עמ'
אסופה של סיפורים שירים ורשימות משל בכירי סופרי ומשוררי אקוודור, ורשמיהם מארץ הקודש ומעיר הקודש.
ערך: ירון אביטוב

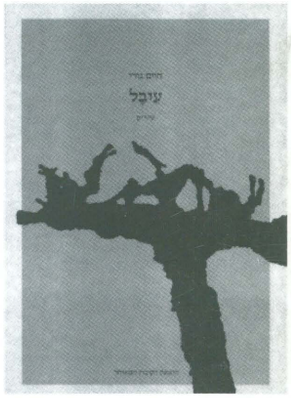
נטלי אנג'יר: *הקנון המדעי*, מאנגלית: עמנואל לוטם, הוצאת אחוזת בית 2009, 480 עמ'
מסע נלהב במדעי החיים. אנג'יר, כתבת לענייני מדע של ה'ניו יורק טיימס' מנסה להוכיח את העניין שבמדעי הטבע, החל בהסתברות וכלה בביולוגיה מולקולרית באסטרונומיה, ואת מציאותם הבהירה בחיי היומיום.

יחיאל שיינטוך: *סלמנדרה, מיתוס והיסטוריה בכתבי ק. צטניק*, הוצאת כרמל 2009, 462 עמ'
ספר זה מצטרף לכרך "כמשיח לפי תומו: שיחות עם יחיאל די-נור KATZETNIK 135633 (2003). ניתוח יצירתו ביידיש ובעברית של ק' צטניק. דיון בזיקה שבין יצירתו לבין כתבים יהודיים וטקסטים מספרות העלם, על רקע הביוגרפיה שלו. הספר כולל פרקים לא ידועים מחייו של ק' צטניק.

◀◀

המלצות עתון 77

חיים גורי: ***עיבל***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2009, 89 עמ'
"לאן אתה רוצה ללכת./ הרי היית שם, הרי כבר היית שם./ שום שוחד לא יהלך לפניך./ שום כישוף לא יזמן את עדי האופי/ להעיד לטובתך/ אני חושב שהאחרים ההם ימשיכו בלעדיך./ אתה תראה שם את גבותיהם המתרחקים ממך" ('עיבל', 2, עמ' 7).



יוסף ונטורה: ***איזון על כֶּבֶל חשמל***, מיוונית: רמי סערי, הוצאת כרמל 2009, 36 עמ'
מבחר מתוך ארבעה־עשר ספרי שירה של המשורר היהודי מיוון.
חורף ואת מעשנת./ הירח/ שהוצא ממכונת כביסה/ תלוי על המזרח שלו./ אני מילים שנבטו במדבר,/ וריד אדום מוזר,/ מבוך נמֵליך" ('הֶבלח', עמ' 13).

ג'ון פנטה: ***חבורת העינב***, מאנגלית: טל ניצן, הוצאת אחוזת בית 2009, 371 עמ'
שני רומנים תחת כותרת אחת, המסופרים בגוף ראשון. ב"חבורת העינב" אביו של המספר, בנאי לשעבר ושתיין, יוצא בחברת בנו למשימת בנייה אחרונה, וחוגג בין רעיו לחבורה, מהגרים איטלקים, בשתייה כבדה. הרומן השני, "חלומות בבנקר היל", מביא פרק נוסף בחייו של ארתורו בנדיני, שחייו מקבילים לחיי פנטה עצמו, ישראל בר-כוכב: ***שמועות***, הוצאת ריתמוס הקיבוץ המאוחד, קרן רבינוביץ 2009, 93 עמ'
"את העצב אספה האחות מן הים בדלי מתכת./ משם למדתי את התרגשות הנסיעה/ מעבר למכשלת הלב/ עטוף בבגדים חמים/ לקראת קרחוני הקצה הצפוני, בתחנה הסופית/ של 63 באלנבי" ('ים', עמ' 19).

תמי כץ לוריא: ***שולפת את הגלגלים כדי לעקוף***, הוצאת אבן חושן 2009, 77 עמ'
"רקדנית (לשעבר?)/ הסוגריים כואבים./ נשואה/ שני ילדים/ עושה אהבה פעמיים בשבוע/ לפעמים לא/ ואת מנת האדרנלין היומית: שיעור בלט/ פילאטיס/ לפעמים מודרני (טכניקת ריקֶליס)/ לא למות" ('וידוי', עמ' 30).

הרוקי מורקמי: ***ערבה עיוורת, עלמה נמה***, מיפנית: עינת קופר, הוצאת כנרת זמורה ביתן 2009 379 עמ'
קובץ סיפורים קצרים, בהם, כדרכו, מורקמי מחבר מציאות יומיומית עם מחוזות ההזיה, וגיבוריו מתמודדים עם אובדן, כאב, ותחושת ניתוק.

דונה לאון: ***אקווה אלטה***, מאנגלית: כרמית גיא, הוצאת עם עובד 2009, 324 עמ'
ארכיאולוגית אמריקנית ומומחית להיסטוריה של האמנות מותקפת בדירתה בידי בריונים. בהמשך, נרצח מנהל מוזיאון מקומי. בלש משטרתי יוצא למסע בעולם האמנות ועולם המאפיה. ספר ראשון בסדרה (מתוך 5) שבמרכזה הבלש קומיסריו גווידו ברונטי, ונציאני גאה.

ג'וזפה טומאזי די למפדוזה, ***הברדלס, סיפורים***, מאיטלקית: פנינה בת-שלה ואמציה פורת (הברדלס), מרים שוסטרמן ואמציה פורת (הסיפורים), הוצאת עם עובד 2009, 329 עמ'
תרגום מחודש ל***הברדלס*** (ספרו היחיד של די למפדוזה) וסיפורים נוספים. ***הברדלס*** הוא רומן היסטורי המתרחש בסיציליה, מנחיתת גריבלדי עד ערב מלחמת העולם השנייה; דרך דמותו של נסיך סאלינה, מתוארת שקיעת הסדר האריסטוקרטי המפנה מקום למעמד הבינוני של העידן המודרני.

ג'ונוט דיאָס: ***חייו הקצרים והמופלאים והמופלאים של אוסקר וואו***, מאנגלית: יורם מלצר, הוצאת מחברות לספרות 2009, 301 עמ'
אוסקר, צעיר משעשע ונוגע ללב, חי עם משפחתו הדומיניקנית בניו ג'רזי. קללת ה"פוקו" הרודפת את משפחתו מאיימת להכשיל את שאיפותיו, בעיקר בתחום האהבה.

קארסון מק'קאלרס: ***צייד בודד הוא הלב***, מאנגלית: אברהם יבין, הוצאת עם עובד 2008, 396 עמ'
תרגום חדש. אנשי עיר קטנה בדרום סופר שתיין, דל נכסים ובעל חלומות גדולים, המנסה להצליח בלוס אנג'לס.

ז'אן פול סארטר ובני לוי: ***תקווה עכשיו***, השיחות מ־1980, תרגמו: דניאלה יואל, אלעד לפידות ואלי שיינפלד, הוצאת כרמל 2008, 139 עמ'
סדרה של שיחות שנערכו במשך שבע שנים בין סארטר לפילוסוף הצעיר בני לוי. במהלך השיחות בוחן סארטר מחדש את משנתו ומודה בכשלונות חלקיים. לאחר מותו של סארטר עיבד לוי את השיחות לספר. אלי שיינפלד, שהיה תלמידו של לוי, הוסיף אחרית דבר.

אור גראור: ***צייר המלחמות***, הוצאת טובי 2009, 151 עמ'
ספר ראשון. קובץ סיפורים; חומרי מציאות כמו קונצרט לכלי קשת, חיילים יוצאים לקרב, צייר ומכחוליו, בנק הדם או ערוץ 2, מתערבבים לסיטואציות שעל גבול הפנטסיה: דמויותיו של הצייר לובשות חיים, תודעות ודיאלוגים מתערבבים. המוכָּר נחווה באופן שונה.

לוסט לניאדו: ***האיש בחליפת עור הכריש הלבנה***, מאנגלית: שאול לוין, הוצאת כנרת זמורה ביתן 2009, 399 עמ'
סיפורה האישי של לוסט לניאדו: משפחה אמידה בקהיר של המלך פארוק, נאלצת להימלט בעת עלייתו של נאצר לשלטון. ניגוד בין החיים הנוחים והיפים שהותירו בקהיר בטרם המהפכה ובטרם התרוקנה מיהודיה, לחיי נדודים דרך פריז וניו יורק.

ארצות הברית מנסים למצוא נפש קרובה ולהיחלץ משיממון חייהם.