

שתנו לקל

גליון 340 • אביאלול תשס"ט • יולי-אוגוסט 2009 • 35 ש"ח

- סכרות
- אמנות
- חברה
- תיאטרון
- ביקורת



פסטיבל ישראל - ארנה לנגר

"יפני גבוה ורזה עם בלורית..." -

המילה הריקה אצל יהושע קנז ויוסף
אלדרור - נגה אלבלך

הביתה - שיר הלל או קינה?

על ספרו של אסף ענברי -
עמוס לויתן, אמנון שביט

משתתפים שלום רצבי, רפי וייכרט, טלי שוורצשטיין-בסר, גד קינר, רחל אשד, לאה מור, אדמיאל קוסמן, אשר רייך, אבי לויתן, יעקב שי שביט, שבתאי מג'ר, פיני רבנו, יוסי עבאדי, תמר רבנו, איר, אמילי דיקינסון, וולט ויטמן, בילי קולינס, חואן חלמן, אווה ליפסקה, רבקה בסמן, בן-דוד, נטלי יצחקי, חגית קויניץ, שלום עליכם, רון דהאן, רוני סומק, לואיז גליק, עודד פלד, אמנון שמוש ועוד

2301
00-800-0000
8010903400
00-800-0000
35.00
STIMATZKY



סדנא להכרת המחשב

27, 26, 25 באוגוסט בשעות: 9:30-12:30

סדנאות כתיבה בבית הסופר

סדנאות המתחילות באוקטובר 2009

- ✓ **כתיבת שירה** - בהנחיית רפי ויינברג - 12 מפגשים.
- ✓ **כתיבת פרוזה ועריכה** - בהנחיית ציפי שחרור - סדנא שנתית.
- ✓ **"לקראת ספר ראשון"** - בהנחיית שז - סדנא שנתית.
- ✓ **כתיבה דרמטית** - בהנחיית שמעון בוזגלו - 12 מפגשים.
- ✓ **"הסיפור שלי"** כתיבה אוטוביוגרפית - בהנחיית אדיבה גפן - 12 מפגשים.



- ✓ **סדנא לכתיבה יוצרת - שירה לילדים (ג'-ד', ה'-ו')** - בהנחיית מדכי גלזר - סדנא שנתית אחת לשבועיים.
- ✓ **כתיבת פרוזה לילדים (ג'-ד', ה'-ו')** - בהנחיית ריקה ברקוביץ

לפרטים ולהרשמה: טל': 03-6953256/7
 אימייל: sofrim-frida@bezeqint.net
 אתר: www.hebrew-writers.org

להיות שם כשזה קורא...

עיתון 77

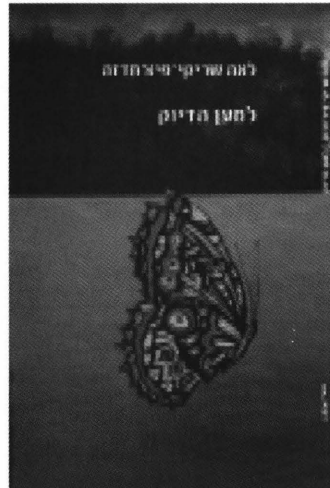
עיתון 77 הוא ירחון לספרות ולתרבות. הירחון נוסד בידי המשורר והעורך יעקב בסר, בשנת 1977, מכאן נלקח שמו. כתב העת הוא בין הוותיקים שבכתבי העת הספרותיים בישראל. עד היום (2009) יצאו לאור למעלה מ-300 גליונות. ליד מערכת הירחון קיימת הוצאת ספרים קטנה, באותו שם, המוציאה בעיקר ספרי שירה.



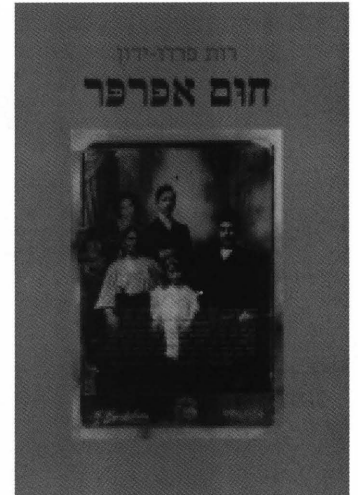
WIKIPEDIA
 The Free Encyclopedia

ספרי עיתון 77

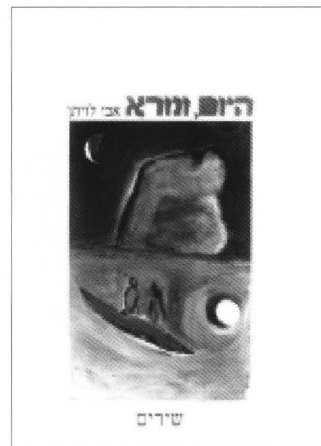
רואים אור בימים אלו ב-



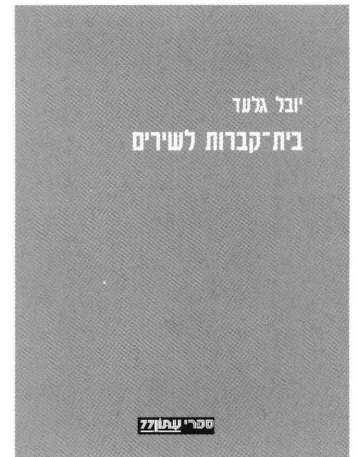
לאה שריקי/ למען הדיוק



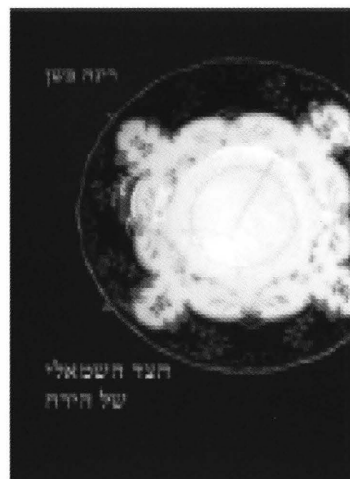
רות ירון / חום אפרפר



אבי לויטן/ היום, וזרא



יובל גלעד/ בית קברות לשירים



פנינה פרנקל/ שירים לסידור החדר רינה בשן/ הצד השמאלי של החדר



www.iton77.com iton77@actcom.co.il

ת.ד 51208 ת"א 67137 טל' 03 5618271



בשעה: "לינו", פנינה לא סימטרית" - פסטיבל ישראל, עמ' 44

שירה

12	יובל פז על מחלת האבנים מאת מילנה אגוס	4	שלום רצבי
13	נוית בראל על תנשום עמוק, אתה נרגש מאת יקיר בן-משה	7	רפי וייכרט
14	יחזקאל רחמים על הומלס מאת ירון אביטוב	9	טלי שורצשטיין-בסר
15	לאה גלזמן על בין מים למים מאת אילנה אבן טוב-ישראל	11	גד קינר
16	עודד פלד על לככות רק דרך הסדקים מאת יעקב שגיא	12	רחל אשד
17	ברכה רוזנפלד על בכל אדם יש ארבעה בנים מאת נילי דגן	17	לאה מור
	מאמרים, רשימות	18	אדמיאל קוסמן
20	על הביתה מאת אסף ענברי: עמוס לויתן - היכן זה הביתה	23	אשר רייך
22	אמנון שביט - בחירתו של ענברי	24	אבי לויתן
	"יפאני גבוה ורזה..." המילה הריקה אצל יהושע קנז ויוסף	25	יעקב שי שביט
26	אל-דרור - נגה אלבלך	29	שבתאי מגיר
32	שיחה עם אליעזרה איגזקוב - רפי וייכרט	30	פיני רבנו
	מדורים	30	יוסי עבאדי
4	לפי שעה	31	תמר רבנו
13	חצי פינה, אווה ליפסקה, מפולנית: רפי וייכרט - רוני סומק	31	בטין אמיר
19	אמריקה שרה, לואיז גליק - עודד פלד	33	אמילי דיקינסון, מאנגלית: אליעזרה איגזקוב
	מצד זה, עמוס לויתן על ספרי השירים של חיים גורי ונתן זך,	33	וולט ויטמן, מאנגלית: משה דור
43	על הרהורים על השואה מאת יהודה באואר ועוד	34	בילי קולינס, מאנגלית: מכבית מלכין, יואב ורדי
44	פסטיבל ישראל, אורנה לנגר	35	בנימין ברסון, מאנגלית: ליאור שטרנברג
50	תיאטרון: כרמית מירון על "אלינג" ועל "משוגעת" בתיאטרון "הבימה"	36	חואן חלמן, מספרדית: פרץ רזניצקי
51	אמנון שמוש: גלויות מעולם האמת	38	רבקה בסמן בן-חיים, מיידיש: שלום לוריא, יעקב בסר
	המלצות עתון 77	39	גיא פרל
		46	נורית פרי
		47	נטלי יצחקי
		47	חגית קזיניץ
			סיפורת
		37	שלום עליכם: היכרות עם חיים נחמן ביאליק, מיידיש: אריה אהרוני
		48	לארי פאנדייש: גירוש בארוחת הבוקר, מאנגלית: דליה שייבר
		49	רון דהאן: קונדוליסה, אהובתי
			ביקורת ספרים
			אריאלה בהלול-דימנד על הזעם עוד לא נדם ועל
			אל ארץ הגומא מאת אהרון אפלפלד
			יעל מדיני על מוות לסירוגין מאת זיוה סרמאגו
			עמירה ערן על ריח הלחם בעולם - מגנינות עבריות מאת
			מירה מינצברג-יערי
			רוני סומק על משני הצדדים מאת ויויאן אדן ועל
			כשאמא ואבא היו ילדים מאת עפרה אליגון
			יוסי ברנע על התפרקות האומות מאת רוברט קופר

גליון 340 • אב-אלול • חש"ט • יולי-אוגוסט 2009 • 35 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

Iton 77

Literary Magazine
 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 Somekh, Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
 עמותה מס' 580073575
 בתמיכת משרד התרבות והספורט
 עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות
 קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות
 המערכת והמינהלה: טל': 03 5618271
 ת"ד 51208 ת"א 67137
 המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות

iton77@actcom.co.il

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
 עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראל-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
 רכות מערכת: גילה שאול
 ניקוד: פסח מילין
 מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, טלי שורצשטיין
 בסר, משה דור, א.ב. יהושע, אריה סיון, ש. גיורא שוהם

המערכת אינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוללת וממוענת.
 חומר יש לשלוח לכתובת המייל שלנו, בקובץ ונרד, או בדואר, מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר.

לפי שעה

שלום רצבי

בין לבין

הגליון האחרון (ערך: ששון סומך) הוקדש לספרות ערבית עכשווית. הגליון זכה בשבחים, ובאופן מפתיע ומשמח, סקירה מפורטת שלו נדפסה בעתון המצרי הנחשב 'אל מצרי אליום' (את הרשימה המתורגמת לעברית אפשר לקרוא באתר שלנו: www.iton77.com). יש לציין כי הגליון נשלח אל מערכות העתונים בארץ, אבל נכון לעכשיו לא זכה בתגובה, לטוב או לרע. אולי משום שאין נביא בעירו, אולי חם מדי בקרית ספר שלנו, ואולי עוד יזכה. אין לדעת.

*

בחודש ספטמבר עתיד לצאת גליון מיוחד שיוקדש לנושא נשים כותבות (עורכת אורחת: תמר משמר). בין לבין, רואה כאן אור גליון המנסה להדביק את החסר בשירה, סיפורת ומאמרים, שאינם דווקא טובים עניין אחד מסוים, מקום נרחב יוקדש הפעם לספרו של אסף ענברי, *הביתה*, על מעשה הקמת הקיבוץ מתחילתו ועד מה שנראה כסופו. עמוס לויתן ואמנון שביט מנסים להבין האם יש כאן קינה, או אולי אופטימיות זהירה. נגה אלבלך עוסקת בשפתם הייחודית (האורבנית?) של יוסף אל-דרור ויהושע קנז, מה שהיא מכנה "השפה הריקה".

ביאליק בנעלי בית

השנה, היא שנת המאה וחמישים להולדת שלום עליכם. הרשימה הממוארית "היכרותי עם ח"ג ביאליק", שנכתבה בידי שלום עליכם בשנת 1916, שנת חייו האחרונה, מגוללת בין היתר פרשה משעשעת הנוגעת לנעלי הבית - השטעקשיך - של המשורר (תרגום: אריה אהרוני).

*

עוד בגליון: מבחר תרגומים ושיחה עם המתרגמת אליעזרה איג'זקוב. וכרגיל, ביקורת ספרים, שירים, סיפורים והמדורים הקבועים.

קיץ נעים

עמית ישראלי גלעד, מיכאל בסר

שלווה ימים ושלווה לילות

ואני? אני את החיים כמו שרק את החיים אפשר לבזבז, בידיים מחללות, ברגלים רמסניות, בעינים זונות ובלב נשבר לכל רוח מצויה ושאינה מצויה בזבזתי. מתבונן באינותה בעפעפים סגורים מה לי? הבתים פתוחים אל החשך. לא לצאת לא לבוא. ואני נאחז באינגר כי מאד אינגר. עכשו שביני לאינגר כמו ביני לאיני, מה כמו בקר משכים והולך?

תמו השנים ואתן האהבה. מעכשו רק את בעירמך ופחד מתגדל ומתקדש. פעמונים זהים באפלה שהולכת ומתעבה מצלצלים כאזרהה שלא אדע נפשי עוד. כאן הבית - קירות נופלים; שם - יש את נפשי. מרחבים מרחבים מקפלים אל תוך המחשבה שכל עוד עודה מסרבת לבוא חשבון את התאפסותה, את התאינותה, את חצי תאונה, את הצללים והקמטים החרוצים סביב העינים, את תמונות האהבה, את זכרונה של אמי עטופה במותה כמו אגרוף בכפפה כמו שנים שפכר אינן ובתוכן האהבה שהיתה את

עליו להודות. לא עוד הרבה זמן עומד לרשותו. בין כך ובין כך במקדם או במאחר הוא יודה. המעין, העין והלב הולכים וכבים. וסביבו נסערה מאד. תחתם מביט בו נחש מלא עינים בוערות. אם יודה - הן תכפינה בעודו, ואם לא - עד כלות הן תבערנה את תוכו וכמו ערמת קש שאחזה בה האש בשדה הקץ כפר אינו

פני. פניך. ידי. ידיך. אהבתי. אהבתך. אבנדים בגוף והמנוחה מאין? כדרכו חשך יכסה ארץ. לאן עכשו פניך? לאן פני? ילדים שהיינו מציצים מאד רחוקים. רק מבין החרפים, אהובתי, מציצים ילדים. וכבר מבעד לשנים ההולכות ונערמות פאבנים שאין בהן חפץ ידי גוששות, מצירות על עלים גדולים של אין את תמונת פניך. אחריהן את אהובתי. אחריך שחר טהור על עיר שער היסוד בזווה צרים

נִדְחָק אֶל מַעֲבָר אֲנִי רַק יָדַי אֹבְדוֹת בְּעֵלְטָת בֵּית שְׁנַטְשׁוּהוּ.
חָצַר גְּדוּלָה וְחֵלּוֹן עֲמוּסִים בְּמוֹת. מָה, אֲנִי שׂוֹאֵל נִחְרַד אֶל קְצוֹת
הַמַּבֵּט, כְּמוֹ עֵץ תּוֹת שְׁעֵנְפִיו כְּבָדִים עֲמוּסִים פְּרִי רוּחַשׁ מִחֻשְׁבוֹת
לֵב, מִסְתַּעֵר, מִתְנַפֵּץ אֶל הָאֵינִי? וּמִפְּחַד הַתְּשׁוּבָה נֹגַע בְּךָ. אֹבֵד
אֱלִילִים שְׁכֵמוֹתֵי. מִכְּפוֹת רְגֵלֶיךָ מִתְנַשֵּׂא אֵלַי בְּרַעֲנָנוֹת גּוֹפֶךְ. עֵץ,
אֲנִי חוֹשֵׁב, שְׂרָאֵשׁוּ בְּשָׁמַיִם וְשָׂרְשָׁיו שׂוֹאֲבִים אֶל תּוֹכֶם אֶת אֵינּוֹתֵי

בְּמִפְתִּיעַ בָּאָה אֵלַי אֲמִי כְּמוֹ שָׂרָק הִיא בָּאָה.
עֲלָטָה. פְּנִים מִפְצִיעוֹת מִהַחֲשֵׁךְ. כְּמוֹ שָׂרָק הִיא
יֹרְעֵת. מִנֵּינִי? מֵאֵינִי

לֵאמֹן בָּאָה אֲמִי; נֶאֱחָזֵת בְּמִי שְׁהֵייתִי
לֹא בְּמִי שְׂאֲנִי. 'בְּנִי! כָּל כֶּךָ בְּנִי,
כְּמוֹ שְׂלֵא הֵייתִי מְעוּלָם. כֹּה אֲרָךְ שְׁעָרָךְ, כֹּה שָׁב.
כֹּה עֲמָקוֹ עֵינֶיךָ מֵאֵינִי עוֹנָה. בְּנִי! כְּמוֹ שְׂלֵא הֵייתִי
מְעוּלָם, הִיא לֹחֶשֶׁת אֶל אֲזֵנִי וּכְבֵר נִחְרַדְתִּי
אֶל עֲצָמָה, בְּצַעֲדִים קְלִים נֶאֱסַפְתִּי אֶל הַחֲשֵׁךְ שָׂרָק
הִיא יֹרְעֵת

פְּנֵי אֶל סֵלַע פְּנִיךָ. לֹא חֶסֶד, לֹא רַחֲמִים. מְדַבֵּר וְסִלְעִים רוֹעֵמִים
כָּל הַלֵּילָה. וּבִבְקָר בִּבְקָר אֵינִי-פְּנִיךָ קָשִׁים מִפְּנִים. לֹא חֶסֶד גַּם לֹא
רַחֲמִים. וּכְבֵר עַל אַחַד הַהָרִים פְּנִים כְּאֶבֶק נִמְחָחוֹת, פְּנִים קוֹרְסוֹת
אֶל פְּנִימָן, פְּנִים בְּאֵינִי-פְּנִים מִתְחַלְּפוֹת, נִמְעָכוֹת בְּאֶבֶן. שְׂלֵשָׁה
יָמִים וְשְׂלֵשָׁה לַיְלוֹת רַק עֲרָגְתָּךְ לָמִים חַיִּים, רַק יָדֶיךָ תּוֹפְסוֹת
כְּשׂוֹאֵת פְּתֹאֵם אֶת חֵלֶל אֵינִי-פְּנִיךָ. וְסִלְעִים כְּמוֹ נִחְמָה עוֹד
רוֹעֵמִים

הוּא שֶׁבְכַל מָאֲדוֹ וּבְכַל נִפְשׁוֹ מִחֻכָּה לִי כְּשֶׁאֲנִי כְּבֵר פֶּסַע מֵאֵינִי
הוּא לֹא אַחַר מִמִּי שְׁחֻכָּה לִי כְּשֶׁהֵייתִי הָרִים בּוֹעֲרִים; עֲכָשׁוֹ שָׂרָק
צֶל הָרִים
וְיִלְדִים

יוֹצֵאִים וּבָאִים

כָּל מִי שְׂלֵא הֵייתִי וְכָל מִי שְׂלֵא אֵהִיָּה
כְּמוֹ אִישׁ מִלְחָמוֹת בְּפִשְׁטוֹת שֶׁל גּוֹרֵל מְרִים גְּבַהּ וְכֹלֵא-חֲרֵדֶיךָ
פּוֹסַע מְעַדְנוֹת אֶל עֵבֶר הַדֶּלֶת שֶׁל בֵּית שְׁהִיָּה
וּכְבֵר אֵינּוֹ עוֹד

מִבְּקָשׁ חֶסֶד מְעַט אֵינִי לִי אֵלָּא לְהִתְכַּפֵּסוֹת
בְּשָׁמַיִם בּוֹעֲרִים. גַּם אִם אֶכְאֵב שְׁבַעֲתֵים
אֶהְבֵּתִי לֹא

תְּשׁוּבָה עוֹד. לֵילָה. יוֹם. וְעוֹד לֵילָה וְעוֹד יוֹם וְחוֹזֵר חֲלִילָה. עוֹד

מִתְדַּפְּקָת אֶהְבֵּתִי אֶל שְׁעָרִים חֲתוּמִים. שְׁהֵם אֲנִי. שְׁהֵם אֶת.
וּכְבֵר בְּקָרָה מִקְצֵה הָרְחוֹב, כְּמוֹ זוּג קִבְצָנִים
אוֹסְפֵי עֲצָמִים
אֶל אֵינִי-נִחְמוֹת, עֵינֶיךָ בְּעֵינֵי, יָדֵי בִידֶיךָ, גּוֹפֵי בְּגוֹפֶךָ,
וּמְעֵלֵינוּ
בֵּית שְׁהִיָּה. עוֹד
לֹא תְשׁוּבָה עוֹד. עוֹד
שָׁמַיִם בּוֹעֲרִים יְבַעְרוּ. עוֹד
בֵּינִי וּבֵינֶךָ יִהְיֶיךָ
שְׁכוּחַ עֲצָמוֹ מִבְּקָשׁ חֶסֶד מְעַט
כָּל שְׂאֵינֵנוֹ עוֹד.

אֲשָׁא קִינָה. אֲבָל הִיא דוֹמָמָת, דוֹמָמָת עַל קֶצֶה הַשָּׁמַיִם
מִחֻפְּשֵׁת מְלָה, מִחֻפְּשֵׁת קוֹל, מִחֻפְּשֵׁת אֲזוֹן, מִחֻפְּשֵׁת לֵב
לְהִתְכַּפֵּסוֹת.
עוֹד כָּאֵן אֲשָׁא קִינָה, מִכָּאֵן רַק מְלָה מִחֻפְּשֵׁת מְלָה בָּאָה
בְּמִים, בָּאָה בְּעֲצָמָה, שׂוֹטְפֵת עֲצָמָה בְּקוֹלוֹת לֹא-לָהּ:
שְׂבָרִים, תְּרוּעָה, שְׂבָרִים. מְלֻכּוֹת, שׂוֹפְרוֹת. רַק לֹא שָׁמַיִם.
רַק לֹא קוֹל. רַק לֹא אֲזוֹן, רַק לֹא לֵב. רַק הִיא כְּמוֹת שְׁהִיָּה –
רְדוּפֵת יוֹם וְרְדוּפֵת לַיְלָה, בְּתַזְזוּיָהּ, בָּאָה אֲמִי, עֲפָר וְאֶפֶר
שְׂדֵמוֹתוֹ כְּדִמּוֹתָה נִעְרָם בֵּין הַחֲדָרִים

בְּקָר. מִסְתַּכֵּל בְּמִרְאָה בְּפָנֶי
וּכְבֵר אֵינִי פְּנִים, בְּעֵינֵי
וּכְבֵר תְּהוֹמוֹת שְׂלֵא יִשׁוּרָם אָדָם וְחִי, בִּידֵי
וּכְבֵר מְרַחֲבִים שֶׁל בְּדִידוֹת, בְּרִגְלֵי
וּכְבֵר אֲדָמָה נְסוּגָה מִפְּנֵי, וּמִי שְׂלִפְנֵי וּמִי שְׂלֵא-חֲזוּרֵי מִתְכַּפֵּסָה
בְּמִסְתָּרִים. לֹא מְעַמְקִים. לֹא שָׁמַיִם. לֹא אֱלֹהִים. לְבָדֵי. פְּתוּחַ
אֶל הַחֲשֵׁךְ כְּמוֹ אֶל הָאוֹר. פְּתוּחַ אֶל אֶהְבֵּתְךָ כְּמוֹ אֶל
שְׂנֵאָתְךָ. כֶּךָ הוֹלֵךְ וּמִתְרַחֵק, מִתְרַחֵק וְהוֹלֵךְ, אוֹבֵד לְסוֹכְבֵי.
אֶל צְרוּר נְקוּב אוֹסֵף אֶת קִמְטֵי פְּנִיךָ, אֶת הַעֲדָר שְׂנִיךָ, אֶת
שִׁיבַת שְׁעָרָךְ, אֶת לְכַתְךָ לְפָנֶי בְּמִדְבָר, אֶרֶץ צִיָּה אֵינִי מִים

בְּשִׁלְהֵי חֲרָף זֶה כְּאֵלוֹ הִיָּה חֲרָפָה בְּמִפְתִּיעַ מִתְכַּפֵּסוֹת הַנְּשֻׁמָה
בְּעֲצָמָה. מִחֲלִיפָה מְלִים עֲצוּבוֹת בְּמְלִים עֲצוּבוֹת יוֹתֵר,
מִרְאוֹת יִשְׁנִים בְּמִרְאוֹת יִשְׁנִים יוֹתֵר, אִשׁ שְׂלֵא כְּבִתָּה בְּאִשׁ
חֲזָקָה יוֹתֵר, פְּנֵי אֲמִי בְּזִקְנוֹתָה בְּפָנֵי אֲמִי בִילְדוֹתֵי, אֲזוֹלַת יָד
שֶׁל אֲזוֹ בְּאֲזוֹלַת יָד שֶׁל עֲכָשׁוֹ. וְהִרְחוּבוֹת? רְחוּבוֹת מְלָךְ
שְׂגָלָה, רְחוּבוֹת שְׂאֵנִי תוֹעָה בְּהֵם, בּוֹרַח מִהַנְּשֻׁמָה שְׂצָר לָהּ
כָּל כֶּךָ מֵאֵינִי לָהּ עוֹלָם אַחֵר, אֵף הֵם שְׂלְהֵי חֲרָף זֶה: עֲצִים
חֲשׂוּפִים אֵינִי עֲלָה. וְהִרְוִיחַ מִכָּה וְהִגְשֵׁם מִכָּה.

"אדם בלי צלקת הוא הוא אדם בלי סבר"

אהרון אפלפלד: **והזעם עוד לא נדם**,
הוצאת כנרת זמורה ביתן 2008, 237 עמ';
אל ארץ הגומא, הוצאת כנרת זמורה
ביתן 2009, 222 עמ'

מה בין שני הספרים שכתב אהרון אפלפלד אחד אחרי השני? ואולי, מה יש בשניהם שיכולים להיקרא ברצף? שני ספרים, שני סיפורים על משפחה. הראשון (**והזעם עוד לא נדם**) על משפחה שהיתה. ההורים נרצחו. ועל הכישלון להקים משפחה חדשה. טעם מתקתק של זיכרון על תא משפחתי קטן. אמא אבא ובן. השני (**אל ארץ הגומא**), על משפחה שקיימת. אמא וילד. עד שהיא מתפרקת. האם נעלמת (נרצחת). שני הספרים מתפרשים על ציר זמן ומקום. הראשון מתפרש על פני שנים רבות. מהיות הגיבור ילד, חייו בגטו ומסעות נדודיו לאחר שהוריו נרצחים. הבריחות, המגורים ועד להגעתו לארץ ישראל כאיש מבוגר. השני: נדודי אם ובנה בניסיון לחזור למקום הולדתה של האם. בשני המקרים הילד הוא הגיבור המוביל את ההתרחשויות ואת העלילה לאן שהיא מגיעה.

בספר **והזעם עוד לא נדם** מגלה הילד כוחות המאפשרים לו לשרוד את האימה, מפתח יכולות מיתיים בבחורות, ובגרותו הוא בונה לו עסק רחב שממנו הוא מתפרנס. למרות הזיכרון החם של משפחתו שהיתה לו בילדותו, הגעגוע אל ה"רחם" המשפחתי ומבוכי הדמיון המתעתעים בו לאורך חייו ומשמים לו עוגן ומשענת בבדידותו, ובסכנות שארבו לו, הוא אינו מצליח להקים משפחה. הוא דווקא מתחתן ומוליד בן, אבל האשה והבן "זרים" לו. אשתו כמוהו "שרדה" את השואה. אבל המלחמה הפרטית שלה לחיות אחרי מה שעברה: גטו, מות הוריה, מחנה העבודה - היתה "לגעת" בחיים בעוצמה. להביט לחיים בהווה בעיניים. ולהתכחש לעבר.

גם ב**אל ארץ הגומא** אנחנו קוראים על ילד, גיבור הסיפור. הילד מצטרף לאמו שרוצה בשינוי. שרוצה לחזור לשורשיה ויוצאת איתו למסע אל בית הוריה. רודי, הבן, נולד לאב נוצרי ומזכיר את אביו הנוצרי; דמותו המתבגרת "מתעתעת" מעט באמו. מצד אחד האם מודעת לתכונות הטובות שירש מאביו: חשיבה ברורה ועניינית, גוף גבוה, חסון. מצד שני, האם רוצה לחזור לעברה היהודי. לכל אורך המסע, הילד מייצג את החלק "השפוי" במסע. האם יפהפייה, לא תמיד "יציבה" בדעותיה ובמעשיה, אבל מרתקת את הבן בצבעוניותה, בהיותה שונה. לאורך כל המסע הם מתחלפים בתפקידים. פעמים רבות הופך הילד "להורה" ולוקח אחריות ופיקוד.

בשני הספרים מדובר בילד מבריק, בעל תושייה, שקשור מאוד למשפחתו הגרעינית. בספר הראשון הילד לא מפסיק להוות, "לשמוע" את הוריו גם אחרי הירצחם - גם בגרותו. הם משמשים לו תמיד

כמודל חיקוי. בספר השני הילד קשור מאוד לאמו. הוא אוהב אותה, מעריך אותה ודואג לה. **בזהזעם עוד לא נדם** כותב אפלפלד בגוף ראשון: "שמי ברוננו ברומהרט ובילדותי גדעו את ידי הימנית" (עמ' 7). כל הספר יהיה דיבור של ברוננו, החל בילדותו ועד היותו איש מבוגר בארץ ישראל. השורה הראשונה בספר הזה של אפלפלד ממצה את מחצית חייו. המחצית השנייה תהיה ההישרדות שלו עם גדם היד במהלך המלחמה ההיא ומה שאחריה.

לתוך המלחמה הארוכה נולד ילד גידם. האירוניה הזאת של להיוולד לתוך מלחמה גידם - איך תשרוד מלחמה גידם? ודווקא הילד הגידם שורד.

הסיפור הזה בעיני הוא סיפור על היכולת לבנות ולברוא מציאות בתוך המציאות. כזאת שתאים ליכולת ולקיבולת האנושית שלך כאדם. כבר בעמוד הראשון אומר הגיבור: "...אדם בלי צלקת הוא אדם בלי סבר, וכמוהו יש עדרים שלמים". בעצם המוטו של הספר הוא בעיני היכולת

לרקוח מכל החומרים הקיימים ושאינם קיימים את המציאות שתאפשר חיים. שתאפשר להמשיך ולנשום. שתאפשר לעשות מעשים.

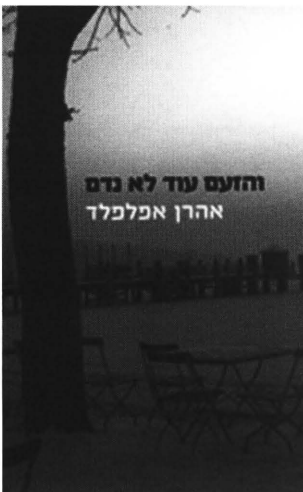
מקום נרחב מייחד הגיבור לשתיקה, שהיא לדבריו "מורה הדרך הטוב ביותר". ברוננו זקוק לשתיקה כדי לשרוד. לכן הניגוד הזה של אישיותה גדולת הממדים של רגינה תאבת החיים ובין אישיותו הסגפנית של ברוננו ברומהרט גיבור הסיפור, החי בספרות של פנטסיה וחלום, אינו מאפשר קיום משפחתי של זוגיות בין השניים. משנולד להם ילד שהיה דומה לאמו, לא יכול ברוננו להכיל גם אותו. את כל התחנות שעובר הילד ברוננו עד להגעתו לארץ ישראל - וגם בארץ ישראל - מאפיין הכוח לשרוד. לראות את המציאות ולצאת מתוך המציאות. זה גם סיפור על הילד שהפך לאב. האב שאינו יכול ואינו מסוגל לגדל, להכיל את ילדו. האב שאינו מסוגל לפתח מערכת יחסים זוגית.

ברוננו הגיבור בכל מסכת חייו, ההליכה, המעברים ממקום למקום, מקים מעין מצבה דינמית להוריו. מצבה שנבנית באמצעות החזיונות שהוא רואה, הקולות שהוא שומע, הזיכרונות שהוא זוכר. שהולכת איתו ממקום למקום.

הוא אינו יכול להתפנות ליצור יחסים אחרים. הוא יכול ליצור יחסים רק עם האנשים שמוכנים לחוות את העבר. ההווה והעתיד בעבורו הם בעצם העבר. כל מה שהוא עושה, כל מי שהוא פוגש, חייב לגעת



אל ארץ הגומא
אהרון אפלפלד



והזעם עוד לא נדם
אהרון אפלפלד

נגיעה ולו ערטילאית ביותר בויתרון ילדותו כשהיה "תא משפחתי" - אמא אבא ובן, או בויתרון המלחמה הנוראה. ברוננו משמר את זיכרון האהבה הענקית שקיבל מהוריו. זאת התשוקה שהוא חש בכל הקשור למגע, לרגש. אין מקום לרגש אחר בחייו.

בספרו **אל ארץ הגומא** מרחיק אפלפלד וכותב בגוף שלישי. הסיפור הפעם הוא על האם ובנה. אם בספר הקודם האב לא יכול ליצור יחסי אב-בן, הרי שכאן הקשר בין האם לבן לא ניתן לפירוק. בספר הקודם האב לא השכיל להבין את חולשתו ואת אי יכולתו ליצור קשרים רגשיים. כאן האם מהרגע הראשון מודעת להיותה בעלת שגינות: "חמודי אמרה האם בקול תיאטרלי, אתה חייב לסבול את שגינותיה של אמך על לא עוול בכפך. אתה הרי חף מכל פשע?" (עמ' 7). האם מלאה רגשות ואמוציות. גם היא, כאשתו של ברוננו בספר הקודם, חווה את החיים במלוא צבעוניותם וחושניותם. הצורך האובססיבי והתשוקה לגעת בחיים גורמות לאם להיות נוכחת

ולא נוכחת בחייו של בנה.

אף שהאם ובנה נוסעים לכפר הולדתה לחפש את בית הוריה, לאורך כל הדרך מחזיק אותנו המחבר במתח ואנחנו חוששים כל הזמן מהרגע שבו יתפוגג חלום השיבה הביתה. גם **בזהזעם עוד לא נדם** מחליט הגיבור להגיע לארץ. למקום שאליה הוא שייך כיהודי: "חלמתי חלום ובחלומי נצטויתי לעלות לארץ ישראל" (עמ' 169). בשני הספרים מגיעים הגיבורים אל מחוז הפצם. אבל אינם מגשימים את הפנטסיה לחיים שקטים, ואינם מגיעים אל השקט והנחלה. ברוננו, שחלם חלום ועלה לארץ ישראל חווה בדידות, שוד ומחלה קשה. טובי האם ורודי בנה ב**אל ארץ הגומא** מגיעים אל כפר הולדתה של האם. אבל אז האם נעלמת.

בשני הספרים נוהג אפלפלד כמנהגו. כתב ידו אינו משנה מסגנונו העדין, המנומס. ויחד עם זאת הוא מעורר זוועות ופלצות. אפלפלד מושך בעט ברגישות רבה; הוא זועק בנימוס מילולי. הכתיבה "איטית", במעטה של סגנון לא פולשני ולא מתלהם, כותב אפלפלד על הזוועות שנפש אדם תקשה להכיל. ואולי כך הוא מצליח לשמור על שפיות הגיבורים שלו. אולי על שפיותו שלו. המסגרת המילולית המסודרת, הכתובה בצורה בהירה וברורה, מאפשרת גם לקורא להכיל את מסכת העיוות, הרשע והזוועות שחווים גיבוריו.

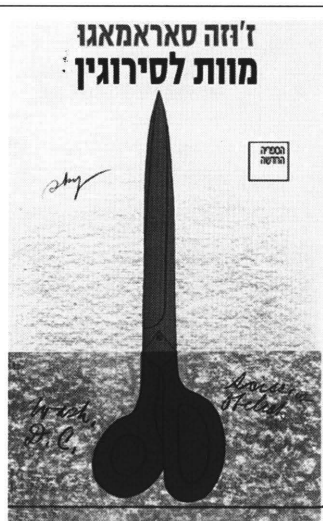
ז'וזה סאראמאגו: מוות לסירוגין, מפורטוגזית: מרים טבעון, הוצאת הספריה החדשה הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה, עמ' 215

נוקטורן

אני כאן לבד בלילה, באחד
החדרים בקומה העליונה,
זוכרת בחשכה את בעלי
ביום רחוק, חושבת שהיה שם
צחוק ואור גדול שטף את המרחב,
שדה באיזה כפר, הרחק מהפתים רצנו
בין פרחים שנראים עכשו כמו
אגדה. השמים היו פלדה כחלה
והעולם פעור כמו ערוה
שמזמינה לבקר.
מחר, לפנות ערב, יבקרו אצלי
חברים שעוד מהלכים
על הפדור, מקמטים כמו עור
שתלוי מרגלי פילים.
נשתה תה עם ממתק, נכרסם בסקוויט
ונדבר על מה שמדברים, מחלות
ומיתים. הייתי רוצה כבר לגמר.

ז'וזה סאראמאגו, הסופר הפורטוגזי בן זמננו, הרשים וריגש ביצירותיו קוראים רבים ברחבי העולם ולפיכך זכה לפני כמה שנים בפרס נובל לספרות. מתוך היכרות עם כמה מספריו, התרשמתי מכך שבצד היותו סופר רב־פנים ורחב אופקים, מתייחד סאראמאגו בשניים: בסגנון ובדגש. סגנונו - שנעשה לו תו־היכר - מאופיין בזרימה כמעט בלתי פוסקת של משפטים ארוכים המשובצים במשפטי עזר רבים. סגנון זה תובע מהקורא אורך רוח. לדעתי, קורא הנענה לאתגר זה בא על שכרו. הדגש של סאראמאגו מתייחד ביכולתו ליטול עובדת חיים יומיומית ולעשותה חוויה אוניברסלית־קיומית.
מוות לסירוגין - ספרו האחרון שתורגם לעברית וראה אור לפני קצת יותר משנה - נפתח בלילה הדרמטי שבין ה־31 בדצמבר ובין ה־1 בינואר. משהו מוזר מתרחש באותו לילה באחת מערי המדינה. יותר נכון, משהו מוזר אינו מתרחש בו. ישישים־תשושים שכיבי מרע, חולים אנושים, נפגעי תאונות קטלניות, עוללים חשוכי מרפא - כל אלה שלכל הדעות דינם מוות עד תום השנה הישנה - שורדים את הלילה ועם תחילת השנה החדשה חוזרים למעגל החיים במלוא תוקפם.
בחלוף הזמן מתברר שתופעה נדירה זו של אותו לילה נעשתה לשגרת החיים, תרתי משמע: המוות הבק ידיים ושבת ממלאכתו. ממשלת החיים היא המולכת בכיפה שלטון בלי מצרים.
ופה מוצא סאראמאגו בקעה פורייה להתגדר בה בבואו לתאר את התגובות לשינוי זה בסדרי החיים - או בסדרי המוות - מפוכו העלוב של האביון ועד משכנו המפואר של המורם מעם. בעטו המושחז הוא עושה מטעמים מתעוללי הברוקרטיה הנחלצת להתמודד עם חוסר התחלופה האנושית, מזרועות התמנון של המאפיה הנחפות לנצל את המצב, מאובדן העשתונות של בית המלוכה העבש ומחרדת הממסד הדתי שבסיסו הכלכלי נשמת תחתיו משפג מורא המוות בקרב צאן מרעיתו.
אכן, כן - אם אמנם הצלתם של תינוקות וילדים ובכלל אנשים צעירים מצפורני מר המוות מרגינה את הנפש, התופעה שקשישים וחולים חסרי תקווה אינם הולכים לעולמם נהפכת למעמסה טכנית, כלכלית, חברתית־ציבורית, ורגשית־אישית כבדה מנשוא.

חירות הרוח, יורשה לי בדברי הבאים לשנות את ה"מוות" ל"מוותה" (בפסוק "יקר בעיני ה' המותה לחסידיו" (תהלים קטו) "מוותה" אף הוא שם עצם זכרי, אבל תותר לי עוד קמעה מחירות הרוח ולו כזית).
ובכן, כאשר מתברר למוותה שהבא בתור להדלוננו הוא צ'לן, משהו קורה לה. היא מסתקרנת. במקום להמית את "קורבנה" הבא חד וחלק, היא קרבה אליו. היא מתוודעת אליו. כנובע מכך מתוודע הגבר הצ'לן אליה. הקרבה וההתוודעות ההדדיות פורחות ומעמיקות. ואז נפרש לפני הקורא סיפור אהבה נדיר ביופיו. בשיאו חותם סאראמאגו את ספרו במשפט־חידה: "למחרת אף־אחד לא מת."
לסיכום: בספרו זה לא הוסיף סאראמאגו לתודעתי תובנות חדשות בנושא שהוא מוקדו, במוות. ואולם בסופו שיתף אותי ברקמת יחסים יחידה ומיוחדת בין גבר ואשה.



להתהוותם של מנהגים וערכים, להיווצרותם של ארגונים חברתיים, ממשיים ותרבותיים. ואולם, לדעתי, בספר זה אין ייחודו המהותי של סאראמאגו ממריא אל האוניברסלי־קיומי אלא נותר מקורקע בניתוחים חברתיים־כלכליים־פוליטיים, שבהם אינו מחדש דבר למי שעניו בראשו, למי שמודע לשינויים המתחוללים במציאות הסובבת אותו נוכח הארכת תוחלת החיים זה כשלושה עשורים.
ואולי סאראמאגו עצמו חש בתורפה זו בספרו הנדון, משום שלקראת סופו "החליף מהלך" מהותי: ישות המוות שהיתה עד כה מושגית־ערטילאית הופכת לדמות אשה בשר ודם.
ופה יש להסביר: בפורטוגזית המילה "מוות" היא שם עצם נקבי, ולכן כל תארי שמה ופעולותיה ננקטים בלשון נקבה. ואולם בעברית מתקשה התודעה לעכל "מוות" בלשון נקבה. אי־לכך, בשם

יעל מדיני

שיר והישארות

מירה מינצר-יערי, **ריח הלחם בעולם - מנגינות עבריות**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספריית פועלים 2008, עורך: מוקי צור; ציורים אברהם תלמי סוסנוביץ'

הספר **ריח הלחם בעולם - מנגינות עבריות** הוא מבחר משיריה של מירה מינצר-יערי, בת קיבוץ מרחביה, שמחלה קשה החריבה את מבוץ יצירתה הגועש. הקובץ מעמיד יד וזכרון למשוררת שמתה בדמי ימיה ותיארה את הזיכרון כמהות היחידה שנשארת אחרי השצל והגוף והשורש נעקרים מן העולם.

"רק זוכרים... כי הזיכרון הוא קטן ולא תופס מקום..." (סיפור לשלוש שאלות, מי שנשאר, בתוך ריח הלחם בעולם, עמ' 60-61).

הזיכרון אינו תופס מקום והוא כחומר הגנטי, גדל בבניו ובתלמידיו של אדם. נופח חיים בתעוקותיו וכאביו של המת והופך את חלקיו המתפוררים לשלם.

במבוא לספר, מדגיש העורך, מוקי צור, את חותמם של ביטויים משנאיים ותלמודיים בלשון שירתה של מינצר-יערי ואת תעוזת שירי התפילה שלה, המנונותיה וקנינותיה. הוא רואה ביצירתה מדרש חדש, המוסיף קומה ל"פשט ולפשטנות" של חז"ל, מתנער מכובד עולה של הסמכות הרבנית ומספר את סיפורו כאילו היה סיפורם של אבות האומה. דברי ההקדמה של צור נוטעים את פירות רוחה של מירה מינצר-יערי בפרדס היצירה הקיבוצית המוצבת כחלופה רעננה ליהדותיות בת זמננו. מחזור השירים "הנובע מבית המדרש החלוצי, השונה מבית המדרש החסידי שחם את יכולתן של נשים" (מבוא, עמ' 9) שואף להניח בפני הקורא חלופה רבת השראה למחזור הטקסטים המלווה את מחזור הטקסטים של כל יהודי.

צור חי בהווה הקיבוצית, שהיהדותיותה משתמרת בזכות חיי קהילה אינטנסיביים, שאמנם אינם שומרים את מצוות הדת, אך מקיימים באדיקות קפדנית את חוקת הקולקטיבי ופולחניה. הוא מגייס את כישורנותו וקסמו לדברור ולפרשנות של עבודתה בגשמיות. בשיעוריו, חיבוריו ועלילות יומו הוא מתווך בין הקיבוציות לבין אופני הקיום היהודי שמחוצה לה. כמורה כמחנך וכמנהיג הוא מזרים אליה את חוכמת הדורות היהודית, וכאיש ספר וכעורך הוא מתרגם את המפעל החלוצי-ציוני ללשון הדורות היהודית שממנה נתלש ואלהי יוצאת נפשו.

אוסף השירים של מירה מינצר-יערי שיצא כאסופה לזכרה, מקץ עשרים שנה, מדגיש את כוחה ואת חולשתה של נקודת המעבר: השבר וההתרחקות מדברי רבותינו וההשברה ושכירת הצמא ממעיין חיותם. יש בו מבחר נושא-חן מיצירתה הרבגונית ומשירתה למבוגרים ולילדים, ואף שהוא מחולק לשערים, לא הבדיל העורך בין הקורא הצעיר לבין הקורא הזקן, בין פגיעותה של אשה בשלה המבקשת



פתרון לתעלומות נפשה במבוכי הזמן לבין הלם המפגש של הילד עם עריצותה של חוקיות הטבע. אני מניחה שעונג הקריאה בשירים הניא את העורך מלנקוט בשיטתיות קפדנית שמבטה מחוץ לטקסט. הוא בחר בשירים על פי אופניהם ודיבורם, ולא על פי מוסרם. ואכן צדק. כוחם של השירים בעצם אמירתם: בהגייתם, ולא בהגיונם; במסירתם, ולא במסר שלהם. כשם שכוחו של המפעל הקיבוצי הוא בעשייתו, ועשייתו היא

אמירתו, כך כוחה של מינצר-יערי בעצם האמירה. השיריות גופה, היא אמירה יוצאת דופן דיה בתוך מארג חיים קולקטיבי שהאידיאולוגיה שלו היא מטריאליזם עז מצה, ועבודתו היא תודעתו. מירה מינצר-יערי, קרובת משפחה של מאיר יערי, המנהיג הבלט ביותר בתנועת השומר הצעיר וברשימת מפ"ם לכנסת שהתגורר במרחביה איננה משננת את "בראש ובראשונה ידיים".

שפת השירה היא לעולם שפתו של היחיד והבודד. הפיוט הוא התרסה כלפי הדיבור הקמציני והמחושב, המקצה לכל דבר ודבר את שיעורו (כל אחד נותן כפי יכולתו. כל אחד מקבל לפי צרכיו) ומשרת את ההתרחשות. השיריות נעדרת הפונקציונליות מתגנבת אל תוך התחביר הקיבוצי ועושה שמות בתקשורת התפקודית והמעוקרת.

אצל מירה מינצר-יערי החלל מקדים את המילוא, השאלה את התשובה, השתיקה את הדיבור ותעוקת התודעה את כאב ההתקיימות. יתרה מכך, לשון השיר שלה, ובייחוד זו הפונה לבני גילה, שואלת מילים ומושגים ממקורות היהדות. על פי רוב אלו מקורות רבניים, אך יש בהם גם קבליים ופילוסופיים. ההתרפקות המודעת על המסורת מרחיקה את המשוררת עוד יותר משימוש בשפה כמשרתת מסר. אמנם המשוררת קראה לספר שיריה השני בשם "בשיר ושראים", אך אינני חושבת שהיא התנאתה בלשון האבות כפי שמתנאים במלבוש נאה; ואף ששפת התנאים והאמוראים ושפת הוזהר המתנגנת בשיריה רחוקה להפליא משפת השיח של רבותינו, איני סבורה שהיא צודדת את דמיונה יותר משמשה אותה כלי להתרוקנות עצמותה.

ועם כל זאת חש הקורא בתדהמה האוחזת בכותבת לשמע המילים היפות והזרות ובעונג השתאותה ממחרוזות המילים הארוכות, כשהיא מתבוננת בהן פעם בצירוף זה ופעם באחר, שבה ומקשיבה לזמרתן, צורפת אותן בקנה מכחולה וחוזרת ומגלגלת את בת קולן על לשונה. וכל פעם הצליל מעט שונה לה, כי בכל פעם מתנצנצות בחרוז השקוף פנים אחרות:

"האם כשאלוהים אמר לאברהם 'לך-לך' החלה פרשת מסעיו ממכוננו [...]"

"האם כשאלוהים אמר לאברהם 'לך-לך' עמד ריח הלחם בעולם כהיכל -

כלי היכל בנויים חדרים חדרים, מקיימים לשעה

תבנית מאמר אלוהים בעולמות, בקומה על גבי קומה, ובכמה וכמה פתחים כסבכת כסף מפני עלילות צורה תחתונה..." (משורש אחד, בשיר ושראים, בתוך ריח הלחם בעולם, עמ' 31)

השיר 'משורש אחד', ששורותיו משתרעות מקצה הדף ועד קצהו, מחייה את השיח בין האל לבין אברהם כאלו היו אב ובנו. במראת השיר האבהות על האומה

היא השתקפות האבהות על העולם והיא מאפשרת לכותבת לראות ביד האם המונחת על מצחה ריצוד של יד אלוהים המונחת על צוארו של אברהם. ההשגחה אף היא מטריאלית ומשפחתית: הכל ניוונים מן הלחם הנאפה בתנור, או לפחות מריחו. אף המילה הנרקחת בקולמוס היא הטבעה של התבנית האלוהית. הצורה התחתונה היא בדמות הצורה העליונה, כי "מעין עולם בתוך עולם נברא, ואדם זה לעומת זה כולל" (שם, עמ' 31). הנשיפה השירית מתפחה את העיסה בעורתן של מילות קישור וחיבור: האם, כש, עד, כ; מילות זמן אחר כך, שוב ומילות סיוג: אבל... אך המתכון הסודי גנוז בתנועת היד הלשה את חומר השיר:

"אבל בין כה וכה הוא שוב לא הביט מה מכל עבריו, ולפניו, ומה כל התכלית - אפילו שהיה אלוהים שהוא קודם לכל ההשגות - רק היה נוסע והולך מכוחו במאמר, כמי שמודע למהות תנועתו - כעובדה משעה שגור לאוהבו לך לך" (שם, עמ' 29).

המה הממלא כל של המהות האלוהית וכל ידיעתו מוקטן לזווית הראייה של ההלך הנצחי, שכוחו בתנועתו. תנועת האל היא תנועת המאמר והיא מוניקה את הלשון הנוסעת מהכא להתם וסולחת לעצמה את מה שהיא פשוט סולחת לאלוהים "אפילו שהיה אלוהים שהוא קודם לכל ההשגות". מאפה נעדר אפיון מחשש פן ידיח הטעם את הצורה.

בסיפור "עידו ועינים" מטיב ש"י עגנון לתאר את עוצמתו המהפנטת של הלחן הזור. תנועת השפתיים והמקצב כובשים את הלב באחרותם, עד שהשומע מאבד עניין במשמעות. לשון האבות התמה, המבודדת ומבוערת, מזוהמת התפקוד השגור והחופשייה משעבוד למסרי חול, מהלכת קסם על השומע בעל היומרות התרבותיות, עד שמתברר לו שאין זו שפה כלל והיא נועדה רק לשעשוע אישי. הלשון העתיקה מרתקת את שומעיה משום שנראה כאילו גלומים בה אוצרות קדם: "כאילו פתחה האדמה את פיה ומוציאה כל מה שגנוז בה הדורות הראשונים. בוא וראה גינת גילה דברים שהיו מכוסים כמה אלפי שנים, היינו לשון עידו והשירות העינמיות" (עגנון, עידו ועינים, עמ' שפד).

השירה העינמית היא שירה אמיתית, אך לשון אינה דוברת. היא שובה את לב שומעיה, אך אין לה פשר.

*

באותו ערב ראיתי אותה סופרת חרוזים
שולה תצלומים מארגז ישן.

יושבת שקועה

מחפשת

ממתינה

עיניה ממקרות את הזכוכים המתפגרים בזה אחר זה

שרשרת של גויות מפתות.

אחר כך הניחה את המשקפים לצדה בתנועה נדיבה

כמו אוספת את הרשת הפרושה

צמתה הלבנה היתה עכשיו פרועה

ובחלון האחורי חצתה

לאט

אניה כבדה

את המים.

*

ילך צונח בחוץ. משק פנפים של יונה מבלבלת. השכנה מכה
בכף על סיר. מישהו עובר במדרגות והפלב נובח. מול המטה
מורידה שבת וילון האפלה ואני מסתכלת לה בעינים עירמות,
מוכנה שתאחו בערפי תסגר על נשימת אפך האחרונה.

*

בקר חג פורים. חד קרן לבן מדלג על השיחים עם ליצן קטן.
שלוש נסיכות מבריחות חתול מסגף מפח הזבל. ילדה קטנה
עומדת מוארת בפנה ועיניה טובלות בשדה פרחים אדמדם.
תכל השמים מפוזז ופתאם פיראט חר-עין מאחורי הגדר והנה
היא שבה, האימה.

*

חצות והכלב מחפש בשדרת דוד המלך פנה לעצמו. מתחת
לפנס עומד זוג מתנועע כלולב, מתנשק. מכונית לבנה נוסעת
לאט במסלול הנגדי, עיני הינשוף הבוהקות שלה תרות אחר
חניה. היכן הוא המקום? במרוח בין שתי מכוניות? בין שתי
זרועות שעירות?
והיכן מקומה שלה במרחב האלם הנטול צלליות – המשתטח?

בשורות ארוכות לתת בקורא מקצת מכוח הכובד
של היראה. אולי היגיעה המשתנת באפס נשימה
ובאפס קול תשכך את מכאוב אי-הידיעה? אולי
קול החלילים בהתדפקו על צינורות חלולים יעתיר
אליו סופסוף את השפע האינסופי, צורה תחתונה
תיעתר לצורה עליונה וריח הלחם יפשה בעולם? ❖

עמירה ערן

עמירה ערן, פרופ' למחשבת ישראל, מחברת ספרי
השירה ואיך תהיה לי תשובה (עקד, 1994) ובין כה
וכה (הקיבוץ המאוחד 1996). והרומן מראית עין הוצאת
הקיבוץ המאוחד, 2008

בעולם, עמ' 113).

מוקי צור לא הרשה לשירת ההשראה והשיראים
לרחף באוויר כאילו היתה שארית של העיקר. הוא
השיב לה את הבסיס המרקסיסטי שממנו הגביהה
עוף. הוא החזיר אותה אל שולחן החול ואל "הלחם
- עבודה" של התברה הקיבוצית. בעמדה מול הערגה
למשול בנצח מנצחת ההווה המרקסיסטית העוטה
את עור הגוף כשלמה ומטה לאדמה את יריעת
הלשון:

"מצד החושך שוב מגולפים כאנחה בגוף חלום
מוציא תעלומה. מוציא שברים מוציא הרים
משתוממים" (שם)

אך מי יודע, אולי צודקים חוקרי ההיסטוריה ומפצחי
חידת המשמעות הרואים בשפת האנחה והחלום שפת
קודש. אולי בכוחן של המילים העצומות הנשורות

היא שירת הנשמה כפי שהיא נושמת. זאת שירה
סהרורית, המכה את שומעיה במחלת הירח וקולה
כקול נערה בתולה שהבשילה כל אהבתה". היא
שירת הציפור הנצודה, המתאהבת בשובה ומתחננת
אליו כי יניח לזמרת חייה לזרום מגופה: "אם אתה
מניחני אצלך אשיר לך שירת גרופית הציפור מה
שהיא שרה פעם אחת בחייה... אשיר את גרופית
ונמות" (עגנון, שם, שפח-שפט).

אכן, מירה מינצרי-יערי הסתלקה מן העולם כשהיא
משאירה בו את השירה המושרת פעם אחת בחיים.
שירת הקורבן המונף אל המזבח וניחוחו מתחנף
לאפו של האל כריח הלחם בעולם.

"מרחב געגועי פוחת עד כמעט לנקודה אחת של
כאב שהיא נענית לכאב וצעקה" (ואם עוד כך,
ואם אחרי הכל, שלי שמור, בתוך ריח הלחם

השירים הללו שהידקת כמו קוניאק לשפתיי

ויויאן אדן: משני הצדדים, סדרת כבר בעריכת ליאת קפלן, תרגום: א. אור, ג. אלרואי, י. גלברמן, א. זינדר, ס. מצאלחה, א. משעול, ט. ניצן, א. סלע ור. סערי, הוצאת כרמל 2009, 130 עמ'

בשיר 'חץ הזמן, לגלג הזמן' מסמנת ויויאן אדן את תיאור הזמן ותיאור המקום של שירתה. היא כותבת "מכונת העולם במתיקות מתנועעת, / אינה משתנת, אינה משמיעה קול", ובהמשך "ובלבה פנימה נוצרת שירה".

תיאור הזמן מרקיד את המחוגים בין תקתוק אמריקני לתקתוק ירושלמי, ותיאור המקום מזכיר מפה אילמת שהמסורת מציירת עליה את מסלול מסעותיה. האסוסיאציה הראשונה שהיתה לי עם קריאת הספר היתה משפט מ"פונדק הרוחות" של אלטרמן. "הנדודים עצמם", הוא כתב שם "נעשים לך מולדת". ויאמר מיד: השם "משני הצדדים" אינו רק הצהרת כוונות של שפה, הוא בעיקר הודאה ביכולת הנפלאה של ויויאן אדן למלא דלק ב"מכונת העולם". כמעט כל אמירה מתחברת לקו רוחב או קו אורך ממשי או מטאפורי. הנה כמה דוגמאות: בשיר המרגש על אביה ('גלעד לאיש מדע') מתחברים השמים לאדמה, ב'פפריקה' מזכרת "אלבניה של הנפש" ובשיר האהבה 'אני מכירה אותך' היא אומרת "אני מכירה אותך / כפי שנהג מונית מכיר את ירושלים". ברור שכל סימון כזה אינו רק גיאוגרפי, הוא מסלול המראה ממנו עף השיר לשמים הכל כך מיוחדים של הספר הזה.



ויויאן אדן

ויויאן אדן היא משוררת עם יד היודעת לכדרר. היא מוותרת במודע על ההתקפה המתפרצת כדי ל"טייל" עם האמירה. לא פעם עם סוללת דרך מאספלט האירוניה. הנה, למשל, פתיחת השיר בעמ' 51: "התוכל להציג בפנטומימה / לחיט החרש / מדרך חברון / הצבא האוקראיני / הפיל בטעות / את המטוס שהיה / בדרכו לסיביר? / (הקושי הוא ב'אוקראיני')...". בבית השני ידלג הכדרור מהאירוניה לאמירה: "איכשהו זה קל יותר / מפענוח / שתיקתך / אם כי הרבינו לדבר...". האמירה הכל כך חדה לא היתה מזקיפה כאן ראש לולא קו הזינוק האירוני. והמסקנה? בבית השלישי יתחברו הדברים לכלל סיכום: "מכל מקום, האוקראינים / בסך הכל התאמנו במלחמה, / ולא היה בכוננתם / לפגוע באף אחד. / אבל למה כבר

אפשר לצפות / אם בוחרים לבלות / חופשה במקומות קפואים?" החזרה לאירוניה באה להאריך את הכדרור, באה לספר סיפור, באה לדלג על סימן הקריאה ולהתאהב בסימן השאלה. ולכן מכל המלים בעולם היא בחרה לקרוא לשיר 'בלי מילים'.

אפשר להמשיך את המסע לשיר מצמרר כמו 'ילדמים', לרהט בתים בארכיטקטורה לירית ב'תרבות ודיוור' לבלות 'סופשבוע בקיפ קוד' ועוד ועוד. השירים בספר היפה והמדויק הזה הם אלכוהול משובת, או בשפתה של המשוררת "השירים הללו שהידקת כמו קוניאק לשפתיי". לחיים.

ימי התום

עפרה אליגון: כשאמא ואבא היו ילדים, איורים: דני קרמן, הוצאת כנרת 2009

יש ספרים המצליחים לכוון באכתח מחוג אחת את הזמן ולתקתק באוזני הקורא פס קול של תקופה אחרת. כשאמא ואבא היו ילדים הוא ספר כזה. עפרה אליגון מושיטה לקורא יד ומבילה אותו בשבילי תל אביב. בכיוונה אני כותב "שבילי תל אביב" ולא רחובות העיר כיוון שהיא מציירת מפה של מקום שבשנות החמישים והשישים היה יותר

כשאמא ואבא היו ילדים
עפרה אליגון



איורים: דני קרמן

שכונה מאשר כרך גדול. אני מתכוון למשל למגרשי משחקים שהיו ברחוב הראשי, לימים שנסיעה לירושלים היתה יום לימודים ארוך ובעיקר לימים שבהם לא ריהטנו את הסלון בטלוויזיה. אלה היו, במילים אחרות: ימי התום.

וכך מסיפור לסיפור מכירה לנו עפרה אליגון גיבורים שיכולים להיות אף, אתה או אני. היא מתארת מקרים שראינו דומים להם בשכונות שלנו, והיא, וזה הדבר העיקרי, עושה את הכל באהבה גדולה. האהבה היא היכולת לחייך, היכולת לגלות חמלה כלפי רגעי הפסד. ולכן גם כאשר מופיע משפט כמו "תלמה נצמדה אל אמה ובכתה חרש" אנו יודעים שזהו בכי בווליום נמוך ושעוד מעט יחזור החיוך.

זהו ספר צבעוני מאוד, גם בזכות רישומיו (בשחור לבן, פרט לעטיפה) של דני קרמן. קרמן הוא צייר היודע לספר סיפור, להרקיד הומור על הנייר וכך להציע לסיפורים קצה של מראה שבה משתקפת המציאות הכתובה במכחול הצייר. יופי של טנגו.

רוני סומק

המדיניות הפוסט- מודרנית במאה העשרים ואחת

רוברט קופר: התפרקות האומות, סדר ותוהו ובוהו במאה העשרים האחת, הוצאת כתר 2009, 248 עמ'

ספרו של רוברט קופר למעשה מאגד שלושה מאמרים המנתחים את הפוליטיקה הבינלאומית, התהוות המדינות הפוסט-מודרניות והקונפליקט שלהן עם המדינות הפחות מפותחות. השאלות שבוחרן המחבר קשורות לכוח שמפעילות המעצמות הגדולות תוך השוואה בין ארה"ב לאירופה, בחינת הריבונות כיום ומשמעות יסודות המדינה המודרנית כפי שהכרנו אותה.

על ספרו זה זכה בפרס אורוול לספרות פוליטית. אולם אין זה ספר מעמיק במיוחד, אלא ספר שנכתב בגובה העיניים ולעתים מציג טענות מקובלות למדי. למשל: "על המאה החדשה מרחפת סכנת ההשתלטות של אנרכיה וטכנולוגיה כאחד. שתי המשמידות הגדולות ביותר של ההיסטוריה עלולות לחזק זו את זו"; או: "הסדר הבינלאומי היה מושתת בעבר על אחד משני היסודות - הגמוניה או איוון". כמו גם: "הגבולות המדיניים הולכים ונעשים לא רלוונטיים למדינות פוסט-מודרניות, הודות לטיל, למכונות וללוויין, וזהו כבר עבודת חיים במאה העשרים ואחת", וגם: "האיחוד האירופאי הוא הדוגמה המפותחת ביותר של מערכת פוסט-מודרנית. הוא מייצג ביטחון באמצעות שקיפות, ושקיפות באמצעות תלות הדדית. זו מערכת טרנס לאומית יותר מעל-לאומית". האם מישהו יכחיש את הטענה הבנאלית הבאה? "העובדה המרכזית בגיאופוליטיקה של היום היא עוצמתה הצבאית של ארצות הברית".

במאמר הראשון מתואר מצב העולם, המדינה עשור לאחר תום המלחמה הקרה. המאפיין הבולט ביותר הוא עוצמת ארה"ב. בהתייחס המחבר למבנה הפוליטי של המדינות, הוא מציין שהדמוקרטיה שניצחה במלחמה הקרה עמדה מול האימפריות, והסברו קושר למעשה בין הדמוקרטיה ובין הלאומיות המודרנית: "כדי לנהל מדינה דמוקרטית באמצעות בחירות רוביות דרושה תחושה חזקה של זהות. דמוקרטיה מצריכה הגדרה של קהילה פוליטית. בדרך כלל רעיון האומה מספק הגדרה

חיתוך דיבור

אהוי

נשים רהוטות מדי מבארות לו את גופותיהן
בחתוך הדבור החד של ידיהן הגרמיות.

את סמק מבושיו הוא מטה בתחתונים
הדוקים מדי. את מורא חתיו בקני שערו
נטול המורה.

אבל צפרים נדירות שוב אינן באות לקנן.

הוא בא לביתו ויוצא ממנו בדרכים שונות.
כמו בהלויה.

בשנתה השמונים ושבע עוד נאבקה אמי בשוא
גלים נרגשים פקברניט צעצוע בספינת גפרורים רטבה
על מדף מזעיקה אהוי יבשות ומפרש בקולה החנוק של לענה
שיבשה בשנת החמש לספירתי בין הסערה לסימבלין
בכל כתבי איזה שקספיר שכן מסתגף על דרגש
של אותיות גותיות כמוני פקיר אשכנזי קטן ומפקר
לאנחותיו מרחץ מחרץ באבן פרימטטין קשה
ובסבון שהיפק משמן בכיו הנסתר המגעיש מים
רבים שייכסו אהבה וינתצו שברי ספרים עתיקים אל
צוקי המדף עד היום נסחפים פגרי אותיות אל חופי
על רפסודות פרחים מעוכים אשריך אמי שאחזת
עוללך ונופצת אל הסלע

תצדד בישראל בשל שכנותיה העוינות שכן "האויב של אויבי הוא ידידי", אולם איראן לא נהגה כך, כנראה משום שהזרות והאחווה האסלאמיות חשובות לה יותר מהאינטרסים הלאומיים. אולם בכל זאת, טוען קופר, מתנהל השיח הדיפלומטי סביב אינטרסים באשר קל באמצעותם למצוא בסיס משותף מאשר לנסות לשאת ולתת על ערכים. ובנשימה אחת הוא ממשיך ומתייחס להיבטים רגשיים ולממד האתי של מדיניות החוץ ובהקשר זה הוא מביא שוב כדוגמה את ישראל: "אספקת מצרכי מזון לנצרכים בשטחים הכבושים יש בה כדי לסייע לתושביהם לשרוד, אך היא גם מביאה להזלת עלות הכיבוש עבור ממשלת ישראל".

החלק השלישי של הספר עוסק בהשוואה בין אירופה וארה"ב במאה העשרים ואחת ודומה שקביעת המחבר ש"המאפיין הבולט ביותר של עולמנו כיום הוא הדומיננטיות הצבאית של ארה"ב", היא קביעה בנאלית, אם כי בולטת לעין לאור הטבלה שבעמוד הבא, שממנה עולים הנתונים המספריים של ההשקעות במחקר פיתוח וביצור.

קופר טוען שיש שוני בין ארה"ב לבין מדינות אירופה לגבי השימוש בכוח צבאי, הבדל שהוא תולה בטרואמה של מלחמת העולם השנייה. את ה'פיקס אמריקנה' הוא מסביר בתפיסת בריתות ויצירת בסיסים צבאיים, אך לדידו אין מדובר בתפיסה כלל גלובלית; במזרח התיכון למשל אין הוא קיים וגם לא קיימת דמוקרטיה, ומעניין שאין הוא מציין את כיבוש עיראק כמו גם אפגניסטן ואת היומרה האמריקאית להקים בראשונה מדינה דמוקרטית. ❖

יוסי ברנע

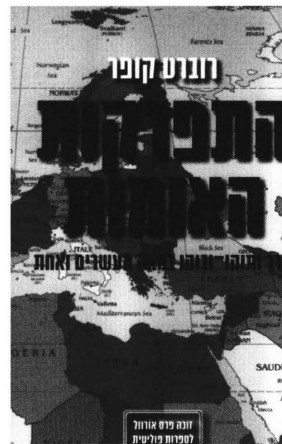
בסוף מאמרו הראשון מנסה קופר להעלות תובנות בתחום הדיפלומטיה מנקודת מוצא של המציאות הפוסט-מודרנית. בהנחה שמטרת מדיניות החוץ היא השגת שלום, הרי שהשלום העתידי יתמקד גם הוא בשאלה הזוהרת. "העולם עדיין מחולק ל'הם' ול'אנחנו', אבל [...] לעתים אנחנו מקבלים הזדמנות להחליט כיצד אנו מגדירים את עצמנו, וכפועל יוצא מכך - כיצד אנו מגדירים את הזולת".

עוד הוא מציין כי למרות הגלובליזציה, אורח החיים

ההפוליטיקה נטועים בסביבה המקומית שלהם. הוא ער גם לקושי להשפיע על ממשלות זרות (והוא מביא כמה דוגמאות היסטוריות מעניינות בעמודים 113-120, כמו גם את יכולתו של הנרי קיסינג'ר לשלב בין אינטלקט לרגש לשם השפעה, עמ' 125), ולכן גם לצורך בחשיבה במונחים של 'הגדרה מחדש של זהות' לצורך פתרונות של קבע.

חשיבות גדולה יש למדיניות הפנים, העולה לדעתו על מדיניות החוץ שהיא ההשתקפות של מדיניות הפנים "של הקדימויות הפנים-מדיניות של הממשלה, של הסוגיות המעוררות רגשות עזים בקרב העם" (בהקשר זה שוב עולה על הדעת קיסינג'ר, שאמר כי לישראל אין מדיניות חוץ אלא רק מדיניות פנים).

תובנה מעניינת במיוחד היא זו הגורסת שמדיניות החוץ אינה מבוססת על אינטרסים בלבד. למשל, על פי האינטרסים המקובלים היה צפוי שאיראן



שכזאת." קופר טוען כי לא רק המלחמה הקרה הגיעה לסיומה ב-1989 אלא גם המערכות הבינלאומיות של מאזן כוחות והדחף האימפריאלי. הוא מצביע על היווצרות 'שטחי הפקר', המנוצלים כבסיסים לא מדינתיים על ידי ארגוני סמים, פשיעה או טרור, המאיימים על אזורים של הסדר יציב.

כלומר לצד הסדר שבא לידי ביטוי באזור ביטחון באירופה (מעניין שקופר מציין רק את אירופה ולא את כלל המערב) הרי שמחוץ לה מדובר ב'אזור של סכנה ושל תהוה ובוהו'.

התקופה מתאפיינת במעבר ממדינות מודרניות לפוסט-מודרניות שבהן הגבולות המדיניים פחות רלוונטיים, למשל בעקבות איחוד אירופה. דוגמה: בית הדין הפלילי הבינלאומי המבטא את הטשטוש הפוסט-מודרני בין ענייני פנים לענייני חוץ. אך קופר גם מציין, בצדק, שהדמוקרטיה במדינה הפוסט-מודרנית קשורה קשר הדוק למדינה הטריטוריאלית, ולכן אינו צופה שהיא תחדל מלהיות היחידה היסודית בתחום היחסים הבינלאומיים.

הוא מעלה כמה תובנות על המדינה הטרומ מודרנית ועל התהווה והבוהו המאפיין אותה. קריסת מדינות מביאה להשתלטות הפשע, המסכן את המדינות המודרניות והפוסט-מודרניות משום נטייתו להתפשט, ומשום שהמדינות הטרומ מודרניות עניות מכדי להבטיח הכנסה מספקת.

התשמע קולי, רחוקי שלי

מחלת האבנים, מילנה אגוס, מאיטלקית:
מרים שוסטרמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד
וכתר ספרים, 2009, 122 עמ'

"וסבתא תמיד שאלה בלבה איך זה שהאהבה כל כך משונה, שאם היא לא רוצה להגיע היא לא מגיעה, לא עם המיטה וגם לא עם החביבות ועם המעשים הטובים, ומשונה שדווקא לאהבה, שהיא הדבר הכי חשוב, אי אפשר בשום אופן לגרום שתבוא" (עמ' 28).

מחלת האבנים הוא רומן קסום המסופר מפי מספרת המגוללת את עלילות סבתה, שמרבית שנות חייה הוקדשו לחיפוש נואש אחר האהבה. העובדה שחוננה בהיותה בת 33 עם פליט מלחמה שאיבד את משפחתו באחת מהפצצות מלחמת העולם השנייה, וניאות להינשא לה מתוך מחויבות למשפחתה שאירחה אותו בהיותו חסר כל, לא הסיחה את דעתה מן החיפוש אחר הדבר האמיתי. כך היא מצאה את עצמה כלואה במוסכמות חברתיות דכאניות, קורבן לשידוך כפוי, שאולי ממלא את הצורך התדמיתי של הוריה "לדאוג לבתם, אך למעשה מותיר אותה במעמד של אשת איש זנוחה. הרהוריה חושפים שיחות הנפש שהיא מנהלת עם אלוהים, בניסיון לברר מדוע נמנע ממנה להכיר את האהבה, "שהיא הדבר הכי יפה", המצדיק את חיי העבדות המשעממים שלה. באוזני הכומר נהגה להשמיע וידוי בו ביטאה את צפונות לבה ש"אם אלוהים לא רוצה שהיא תכיר את האהבה - שיהרוג אותה באיזו דרך" (עמ' 10).



למרות המחשבות העגמומיות הללו ומחלת האבנים בכליות, התברכה הסבתא בשתי סגולות מיוחדות: הראשונה - להיות תמיד מאוהבת, גם כשאין לה אהבה; והשנייה - לכתוב את סערת נפשה. כך היא שומרת על גחלת קיומה, גם בימי בדידות קשים. הבעיה היא שבעיני הסביבה השמרנית נתפסת הכמיהה העזה שלה לאהבה כשיגעון. היא מחזרת אחרי גברים בדרכה הכנה והישירה, כותבת להם שירי זימה לוהטים, מעשה שבעיני הוריה פוגע בכבוד משפחתם. הנפש הרומנטית והארוטית שלה מרחפת על כנפי הדמיון ובכך מפגינה מעט את הקונפליקט הבלתי נמנע עם הנורמה המחייבת, שע לפיה עליה להיות אשה מהוגנת בביתה, הנושאת את עול החיים בשתיקה. היא מוצאת עצמה נעה בין נכונותה להתמסר ברצון לגחמותיו המיניות של בעלה, אשר מלבד המפגשים הארוטיים ביניהם, הם מקפידים לשמור על מרחק פיזי ורגשי זה מזה,

ובין טיפוח הפנטזיה של מימוש אהבת האמת המושלמת.

המפנה בחייה מתרחש עם יציאתה למרחצאות המרפא, שם מתחולל נס החלמתה ממחלת האבנים בכליות, שכל כולו בזכות האהבה שהיא מוצאת הרחק מביתה ומבעלה הקר והמנוכר. נראה כי זהו מין גן עדן, שבו חוויית שכרון האהבה הטוטאלית מהווה תרופת פלא לחולי הגוף. היא פוגשת ניצול מלחמה קטוע רגל, בעל חיוך ממיס השובה את לבה כמבט הראשון. באותם רגעים של התעלות נפש ואופוריה - "לא מעסיק אותה העולם שמסביב, אלא העולם הוא זה שצריך להיות עסוק בה" (עמ' 36). היא מתאהבת בו עד כלות, ומרגישה כמי שמצאה את נפשה התאומה אחרי נדודים קשים מנשוא -

"אתו היא לא התביישה משום דבר, אפילו לא לעשות פיפי יחד כדי להטיל החוצה את האבנים, ומאחר שכל חייה אמרו לה שהיא נראית כמו אחת שבאה מכפר על הירח, היה נדמה לה שסוף סוף פגשה מישהו מאותו כפר, ושוה הדבר העיקרי בחיים, שתמיד חסר לה" (עמ' 88). תשעה חודשים בדיוק לאחר שובה מהמרחצאות, היא יולדת את בנה הראשון, אחרי הריונות קודמים שהסתיימו בהפלות. מתברר שאין כמו תרופת

האהבה לריפוי מחלת האבנים. מכאן היא חוזרת אל שגרת הגעגוע ואל הספק הכבד המנקר בלבה, האם תזכה לראות שוב את אהובה הרחוק. יופיו של הספר ניכר ביכולת הסבתא לפרוש מחשבות עשויות תבונה, מעורבות בקשיות וברוך, שלכאורה נגורות מהשיגעון שלה ונוגעות למהות האהבה. היא דמות מופת בעיני נכדתה המספרת, דווקא בזכות השיגעון הזה, שלקחה על עצמה את כולו כעין מעשה של הקרבה, שילמה את מחיר הנדודי ובכך פטרה את שאר בני המשפחה המועדים לאי שפיות. יתכן כי ברובד הנסתר יותר של היצירה, אותו שיגעון המיוחס לה על ידי הסביבה, ובמידה מסוימת גם היא עצמה מקבלת זאת, איננו אלא דרך מסתייגת להביע השתאות [השתאות?] נוכח יכולתה לתמרן את חייה בין מציאות ודמיון - יכולת אשר בסופו של דבר מתבררת כבעלת סגולות מרפא מיסטיות.

הבחירה של הסבתא לפרק את חייה לפיסות של רגעים, מעניקה ליצירה את הסגנון הקצבי והסוחף שלה. נוסף על כך, נידונים על רקע העלילה הראשית עניינים הנוגעים למלחמה ומוסר, לאמת וזיוף, לנאמנות ובוגדנות, לרומנטיקה וזנות, לכוחה של המוסיקה כמחברת בין אנשים ולקסמה מחולל המציאות של הכתיבה, המתגלה כגורם המכריע שמוביל לסיום המפתיע של הרומן. כל אלו עטופים באותו ספק שיגעון - אסתטי וענוג, אשר כמו נגור עליו לשמש מורה דרך לאהבה.

❖
יובל פז

רחל אשד

חולות זיכרון

לְרַגַע אֶחָד שֶׁל כְּתָם שֶׁמֶשׁ לָאָה
נָגַר עַל הַשְּׂטִיחַ, כְּשֶׁצָּל הַבְּרֵז נָתַז
צָהָב כְּחֹלֹת זִכְרוֹן, אֲנִי שׁוֹכַחַת אוֹתָךְ
וְאֵת תַּחְנוּנֵי אִישׁוֹנֶיךָ וּבְרָקֵם הַנֶּגֶף,
וְאֵת יָרֵכְךָ הַפּוֹנֶה מְעַמֵּי לְלֶכֶת, כְּשֶׁבְכִיתִי
וְאֵת נִסְתָּ עַל נַפְשֶׁךָ



הַעֲמַקְנוּ לַחֲפָר בְּתוֹךְ רוּחָמָה,
גַּם הַיְלִידָה חֲפָרָה, וְהַעֲמִיקָה לַחֲפָר.
וְהָאֵת נִשְׁפָּר בְּתוֹךְ רוּחָמָה
וְרוּחָמָה הִפְכָּה לְבוֹר.
וּפְשָׁקְנוּ הֵיטֵב אֶת רַגְלֵי רוּחָמָה
וְהוֹסַפְנוּ לְנֶבֶר.
וְהַיְלִידָה זָחְלָה אֶל תּוֹכָה עִם כְּפִית
לְהוֹצִיא אֶת פְּסֵי הָאוֹר.
וּפְתָאוֹם שֶׁמְעֵנָה אוֹתָהּ צוֹעֲקָת:
"רִיק וְרֵטֵב כָּאֵן, כְּעֵינַי שְׂכוֹר".
וְגוֹעֵנָה לְאֵט לְצַדָּה שֶׁל רוּחָמָה
כְּתוֹשֶׁמֶת נֶאֱנַחַת בַּחוּר הַכְּפֹתוֹר.
וְאִישׁ לְעוֹלָם לֹא הָיָה מְצִיל אוֹתָנוּ
זוֹלַת הַמְשׁוֹרְרַת שְׁחָלְמָה חֲלוֹם כְּפוֹר
וּבוֹ הַעֲמַקְנוּ לַחֲפָר בְּרוּחָמָה
וְהִיא לְעַת בִּקְר הֵיטִיבָה לְזִכְרָה.

יקיר בן משה: תנשום עמוק, אתה נרגש, הוצאת כרמל, סדרת 'כבר' 2009, 85 עמ'

ספרו השני של המשורר יקיר בן משה מוקדש כולו לתולדות הקשרים והמפגשים בין המשורר לבין הנשים היוצאות והחוזרות מתוך ואל חייו. למרות הרושם שעשוי להתעורר, לא מדובר בספר שירי אהבה שגרת. אלו אינם שירים המדברים בשבחי רזיה ופולחניה של האהבה, ומושרים בפאתוס השמור להתייחסות אל רגשות קדושים, אל רוממות רוח, יופי וכאב. כאן נכללים שירים על אודות אותם פרקים טריוויאליים בחייו של המשורר, שקשורים למערכות היחסים הנוודות בין זאת לאחרת: הדייטים, האקסיות, הפיק־אפים והקוויקים. בדומה למעשיות ברומן פיקרסקי, עלילה אחת מוחלפת בשנייה, אשה אחת יורשת את מקום חברתה, ותוצאת כל אלה היא מעין סיכום כולל של תנועות ומראות, שבירי שיחות ומגעים, מגוונים אך דומים מאוד, שנדמה שקל להביט בהם ולתמלל אותם "בשקט", בלי לטבוע במערבולות רגשיות, אלא להקימם מתוך תצלומים עמומים של עולם-האני הקטן. אולי העלילות הללו אינן מפיחות רגשות

בסערה, אך הן נגלות כמקור לא אכזב לכתיבת שירים, כמעט כתבניות שלתוכן נוצקים שירים: כך היה עם סתוית וזה ליד שרית, מעין או תמר, מרב או אפרת וכן הלאה. החיים נבחנים לאור סרגל הדייטים. אפילו הנשמה מתעוררת לאורם, כמו בשיר 'לא בכל יום אני קובע עם האלפיון העליון': 'קבענו לצאת ביחד, חתרתיים, אני מתרגש/ כמו סמוראי הנועץ את חרבו לראשונה: לא שכבתי עם מישהי למעלה מחודש/ האם להחדיר את הבולבול לנשמה?'

תוך כדי קריאה בשירים הרבים של הספר (כהערת אגב אני רואה צורך לציין, שלאחרונה רואים אור לא מעט ספרים של משוררים צעירים, המכילים מספר עצום יחסית של שירים בחובם. מעניין לחשוב על המגמה החדשה הזו של ספרי שירה שנדפסים בהם עשרות רבות, ואפילו יותר ממאה שירים. מהם מקורותיה של מגמה זו, ומה היא מעידה על עקרונות עריכה ויחס אל שירה), לא ניתן להצביע על עלילה ברורה שניתן לתחום בגבולות של מקום, זמן ומשתתפים; התחלה, אמצע וסוף. אין כאן תיעוד של תקופה מסיימת שבה נערך חיפוש אחר אהבה, סקס או זוגיות, אין כאן סיפור המסע אל האחת, או עלילות הפרידה מהשנייה, אלא הווה מתמשך שמוצגים מתוכו רגעים כמעט זניחים, כאשר הנשים אינן מהוות עוגן של מושא

התפעלות

אני מְכַסַּחַת
את הַדָּשָׁא מִפִּיָּךְ.
מִזְהָה
הַתְּפַעְלוֹת.

חצי

אווה ליפסקה

מפולנית: רפי וייכרט

אחת התשובות הנפוצות לשאלה: מהו הריח האהוב עליך? היא: דשא קצוץ. אז הנה אווה ליפסקה מספקת עוד סיבה שירית, נפלאה.

רוני סומק

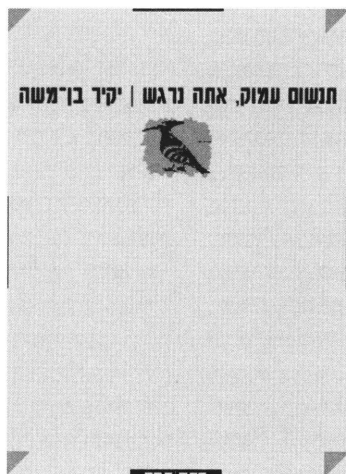
הטרובדורי לבין השיקולים הקרירים שבין בן משה לבין עצמו הוא כמרחק בין מדמה למדמה. אין מדובר כאן בקסם דון חואני של משורר מעריץ, אלא כאילו הפוך, נטייה להקטנה וצמצום של המאורעות הרגשיים עד כדי תיאור של שעמום, הרגל, חדגוניות למרות המגוון לכאורה. בשיר 'כבר כמה שבועות אני לא יוצא' מתוארת לאות של אתלט שאין לו כוח לקום ולהתאמן: 'אין בי כוח למתוח איברים בפני ידידות יְשׁוֹת, / לבר, בקושי מוצא חשק להקיש אותיות/ באוויר'. לפעמים נדמה לו שהוא מאבד את עצמו בתוך כל זה, ואז נגלה שמדובר רק בחרדת הודקנות, אימת המאהבים הצעירים: "עד כמה אני מתגעגע לעצמי, שככה יהיה לי טוב. [...]" השיער נסוג/ והכרס נושמת בכוחות עצמה". בדומה, בשיר 'האם הירח פגום' משהו נעצר, בעזרת השפה, כדי לבדוק את החושים: "עדת מחשבות מצטופפת סביב המילה 'חשק', / ואין בי חשק להפקיע את עצלתי ממני". בשיר 'אחרי כמה תנופות אגן, ויתרתי' מתואר אביב שמביא איתו את הגאולה מפני האין משיכה: "כבר חורף ואנחנו לא נמשכים מינית. [...]" בצהלה החונקת פרצתי את הדלת/ יחף הביתה, / גורר את האביב בין הידיים". בשיר החביב עלי בספר, מסכם בן משה את שיגעון ההתאהבות בדימוי אחד מושלם: "כל כמה חודשים אני מתאהב/ כמו ילד מול חלון ראווה/ עומד, חסר פרוטה/ ומבקש לשחק עם הצעצועים/ בטרם יגרשוני מפתח החנות". התחושה הזו של העני שמבקש לנצל הודמנות, של ההשגה הרגעית של משהו שמציג עצמו כמו אושר, של החלופיות, כשהיא מתנסחת בקיצור ובדיוק של שירי ילדים בסגנון יהודה אטלס, היא ציר הספר הזה. הקוראים שיוקסמו ממנו הם הקוראים שידועים דבר או שניים על ההודמנות הזו. אחרים ימשיכו לחפש בספר את השורות שבהן מתרכז בן משה פחות בענייני הדייטים, ומביט קצת החוצה מתוך חדרי האני והגוף הסגורים, הקטנים והשקופים. ❖

נוית בראל

כתיבה (השירים אינם מופנים אליהן, הן אינן הנמענות שלהם, הן גם אינן מיוצגות בהם בצורה שלמה) אלא עיקרון מנחה שמתוכו נגלה הנושא האמיתי של השירים, המשורר שכותב אותם. בן משה רוצה לספר על עצמו, אבל למי? לנו הקוראים? או שמא בעיקר לעצמו ולנשים האלה, שחלקן תשמחנה, ודאי, לגלות שהונצחו בספרו של המשורר שיצא איתן. כותרות השירים בספר מזכירות את

סיכומי הפרקים שהיו נוהגים נובליסטים לשים בתחילת פרקי הרומן ('את סתוית פגשתי בראשית האביב', 'עד היום אני מגדל את רונית בתוך האף', 'יהלי ניסתה לשכנע אותי שלא להתחתן איתה', 'שרית', חלמתי הלילה שאני רוכב על סדר יומך'. מעקב אחר הכותרות, שרובן סאטיריות ומצחיקות (ואם כי הצחוק הוא לרוב על חשבון הבחורה, אפילו מרושע לעתים, למרות הטון הלא מזיק כביכול), מספק מושג על מהמורת רגש או מחשבה שהמשורר נתקל בה. למרות זאת, הן אינן עומדות

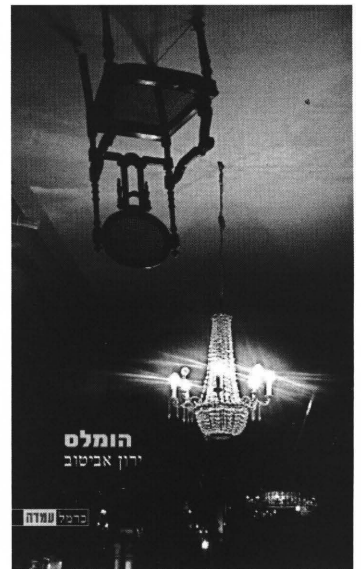
תמיד ביחס ברור (ישר או אירוני או אחר) אל השיר שבא אחריהן. קשה לכוון את הציפייה לאורן. בשיר שכותרתו 'קפיצה לבאר ריקה', למשל, מסכם המשורר לעצמו את הסיבות שבגללן הוא "מוכן לשכב עם מרב": "לאו דווקא בגלל השדיים הקטנים והשיער הארוך. הפה שלה/ אומר אמת. ואני, שקרן שכמוני, שתמיד מוכן לקפוץ לתוך באר ריקה/ לא מסוגל שלא להתרגש. השפתיים של מרב כמו סרט דוקומנטרי/ על השואה. הכל אמת, רק בשחור לבן. / ועם זה אני משתוקק לשכב". שפתיים שהן כמו סרט דוקומנטרי על השואה מה הן? האם הן אמיתיות יותר מאשר "כחוש השני שפתותיך ומדברך נְאֻנָה" משיר השירים? המרחק בין הפאתוס



גרעין של כבוד עצמי

ירון אביטוב: הומלס, הוצאת כרמל-עמדה
2008, 208 עמ'

את הומלס של ירון אביטוב הזדמן לי לקרוא בפריז, חלקו במהלך נסיעה במטרו. ברגע מסוים הרמתי את ראשי מהספר להביט בפנים חרושי הצרות של אשה שביקשה את תשומת לב הנוסעים. היא התנצלה על ההפרעה וסיפרה שזה זמן אין לה קורת גג, ילדיה אינם איתה, אין לה עבודה או כסף לקנות אוכל, גם לא מקום לישון בו הלילה, או אולי אפשר בבקשה איזה מטבע קטן, אולי איזה טיקט-רסטורנט, משהו, ובאמת סליחה גברות ואדונים על ההפרעה. בידה המושטת נדדה בין הנוסעים, הודתה בהנהונים חנוקים על מה שקיבלה ועזבה בדרכה לקרון הבא. עקבתי אחריה במבט. היא היתה מאופרת בעיקשות. כשדיברה שמת לב שניסתה לשמור על חיתוך דיבור ועל היגיון, וגם, כנראה, על התקווה שיבוא לה איזה טוב מהאנשים. מחזה יומיומי בלב לבו של השפע של העולם המערבי. אבל ממושג



המטרו אפשר לראות גם מראות אחרים. בעיקר מאוחר בלילה, בעיקר בימים קרים מאוד. פתאום צעקה מקצה הרציף אל קצהו להתכווצותם הנסלדת של רבים מהנוסעים. חבורת "הומלסים" חבוקי בקבוקי משקה, משתעשעים או מתנצחים, לא תמיד קל להבחין בתבדל. הלבוש וההופעה כבר הרבה פחות משתדלים. הבקשות, אם בכלל, מופנות באופן אישי, מקרי, למישהו, למישהי, בגטות מתפרצת של התעוררות פתאום, או בעידון תרבותי מרתק. הנה לצד העולם הרגיל, הנורמלי, מהבהבים חיים חצי-שקופים, בחבורה, בזוג, איש ובקבוק, איש ועולמו. החושים בין העולמות רפויים, דהויים, או מנותקים מוזמן. אם ניתן למתוח קו בין שני סוגי הקיום, דומה שגיבורו חסר הבית של ירון אביטוב, עובר, ודי מהר, מהקצה הראשון לקצה השני של המסלול. מהניסיון להיאבק, להיאחו בחיים בכוח, לתפוס מקום, בחומר, בחלל, אל איזו עמידה, לפעמים שכיבה, או התכנסות, במרחק גדול מהחיים, אחוז שתי משאלות סותרות - התגברות עיקשת והתאינות - ומבט מזור בעיניים, שאינו מתפענח בקלות של שורה אחת, שמצריך ספר שלם ועוד. גיבורו הומלס של אביטוב אינו מגיע כמו כמה מאחיו הצרפתים אל עמודי העיתונים הראשיים בצרפת, לאחר שקפאו למוות בחורף האחרון, אבל

הוא עובר בתחנות לא רחוקות משם, כיד הדמיון המתפרע של מחברו.

סיפור המעשה פשוט. אדם לא צעיר, קופירייטר מצליח בעברו, מאבד את חייו הישנים והנוחים, את עבודתו, את כספו, את היכולת להחזיר משכנתא וחובות מצטברים ואת ביתו שנהרס בצו הנושים הצרים עליו ("מה אתה מעדיף שנהרוס קודם, את הסלון או את המטבח?" עמ' 18). כבר בתחילת הספר הוא נזרק אל הרחוב, וכך נפתח מסע פיזי ונפשי הפרוש כרוזן סיפורים. הסיפורים עצמאיים ברובם, אך מובנים נכון יותר בתוך המכלול. מסעו של הומלס מונע בחלקו דרך הגירוש מחייו הקודמים ומתחנות הביניים המגוונות שלאחריהן, ובחלקו על ידי תנועה אל חיפוש פתרונות: דיור, נחמה, איזו ישועה. די לציין כמה מתחנות הביניים שבהן מחפש הגיבור פתרון דיור, או התאכסנות, כדי להצביע על השיגעונות, ההעזה המשתלחת (וההסתכנות?), אפילו הגבוליות של "הומלס": תיבת דואר, בית מגורה, קופסת סרדינים, הר זבל, מי שלייה של לווייתנה ותוף של מכונת כביסה, אם לציין רק כמה דוגמאות. על הרקע הזה נראה השם הצרפתי המכובס "הומלס", SDF (חסר כתובת קבועה - sans domicile fixe), מתאים עוד יותר. סיבת ההתדרדרות אינה נמסרת, מה שעוזר ליצירה לתבוע מסר יותר "כללי", אין מדובר באמת בסיפור של איש אחד. הילדות מהדהדת בקרעי זיכרונות כהבלחות בתיאור המציאות ההווה של המושלך לתעתועי גורלו.

ההתפרצות של אביטוב אל עבר התעתוע ואל ההזוי אינה מוחקת את ההקשר הריאליסטי בעליל של הספר: המצב (הלא-) אנושי החדש עם התעוררות של המדינות-שוק - ובתוכן המדינה-שוק ישראל, או להלן "ישראל בע"מ" - מהאחריות לגורלם של רבים מהאזרחים הזקוקים להגנה מהטפעות המאורגנת. הטיפול של אביטוב בחברת, בריאליסטי ובאקטואלי - וזו חריגתו של הספר וייחודו - ממריא מהריאליה אל הסוריאליסטי ואף הפסיכודלי ("הצילו! הצילו! צווחתי, אבל המאכלת כרתה את ראשי", עמ' 95). אולם הריאליה רקומה אל הסיפור החל בעמוד הראשון, בו הגיבור פונה אל "משכונאי אחד ברחוב הרצל פינת החלוץ" כדי למשכן, אחרי שמשכן הכל, את עצמו ואת בשרו, דהיינו - קריסת החזון וקריסת האנחנו. הנתונים לכלכלי מצוירת בקווים חדים ("בשמונה וחצי העלו את הריבית ובגלל הפרשי הריבית אתה חייב עוד מאה"; "זהו, הכסף נגמר. הרגשתי כאילו העולם נגמר לי"). כך גם היחסים החומריים והאינטרנסטיים בין בני האדם הבאים לידי ביטוי למשל בפרצוף ה"אתה-פה-כבר-חצי-שעה ועוד לא-הרווחתי-ממך-גרוש" של משכונאי אחר (עמ' 10).

הפתרונות של הומלס האביטובי למצבו לעתים מופרכים ומשעשעים - "פתאום הבויק במוחי רעיון: אהפוך לציצין!" (עמ' 144), "חתמתי שאני מסכים להפוך לעכבר מעבדה" (עמ' 159) - אבל הוא אינו מנותק מזרמים של ממש במציאות החברתית וגם בספרו המופרע ביותר הוא מנתח נכון מהלכים בחברה. ההיקלעות של הגיבור אל בית הכנסת,

כפתרון אפשרי נוסף, מאירה את הקשר בין המיצר הכלכלי, עם שאיבת פירווי העושר שהעזו להתפור בשנים הפחות "יעילות" לשוליים רחבים יותר בחברה, לבין הפנייה למנוחה ולנחמה שבדת (וזכור לי סטיקר שהודיע בערך כך: "התשובה היא התשובה של העם"). כאשר הומלס מוצא עצמו מוזמן לבית הכנסת הוא מהרהר: "כבר שלוש שנים וחצי שאני הולך לאיבוד: זורקים אותי מכל מקום, כולם מתרחקים ממני, והנה סוף סוף מישו מוזמן אותי להצטרף ואף רואה בי אורח רצוי" (עמ' 134). פתרון אחר למצב נשקף מהצעתו של חסר בית עמית: "לך תגור בהתנחלות" (עמ' 139). מחוץ לספר כידוע הפתרונות הללו פעלו ופועלים עבור רבים.

הפיתוי למקם את הספר במסגרת הדיון בחברתי הוא מיידי, אך היבט חשוב ומרכזי של הספר הוא בחיי הנפש של היחיד בהתמודדותו עם תביעות על ידי קונקרטיזציה של הנפשי דרך הגוף ודרך הפצים. גופו של הגיבור, כמו הנפש, הוא גמיש לעילא, ונוטה בתוך המועקה בעיקר להתכווץ, או למצוא את הביטחון וההגנה הנעדרים יחד עם היעדרותו של בית, בהתכנסות בחללים שונים ומשונים: "הלכתי והצטמקתי בתוך הקופסה. עוד כמה ימים אהיה כלי-כך קטן, ממש זעיר, שאוכל לאשפו את עצמי בתוך כדור של חמישים מיליגרם" (עמ' 42). באחד מרגעי החסד של הגיבור, בהיקלעו לרחם עמוס ספרים של לווייתנה הוא מודיע: "כל כך טוב לא הרגשתי מאז שהייתי ברחם אמי" (עמ' 122). הטרנספורמציות הרבות של הגיבור, שהופך לחי, צומח ודומם (דחליל, ציץ, יונה, למשל), מבטאות לצד בירור גבולות האנושי דרך אותה המחשה של חיי הנפש הנעזבת, בעיקר שתי תגובות הפוכות: מצד אחד הרצון להתגבר, גם אם דרך הדמיון, על המצב ("הרגשתי נפלא, שאני יכול לשם שינוי, לחרבן על כולם, ולא כמו שקרה עד עכשיו, שכולם הרבנו עלי"). הדובר מדבר כיונה, עמ' 75). מצד שני, ניכרים פחד ותשוקה מ- ואל ההתכלות הגמורה. והדבר בא לידי ביטוי באינספור ההתכלויות (אולי מעט יותר מדי), המעיקות לא פעם, של הגיבור שנשרף, מתאדה, נשחט, מורעל ואפילו ראשו נאפה ונאכל.

אם הקריאה החברתית מציעה חוויה יחסית משחררת, אפילו מברדת - יש הומור רב בספר שנשען על לעג עצמי ועל לעג לחברה - תשומת הלב להיבט הנפשי הופכת את הקריאה לחוויה לא קלה, שאינה תמיד נוחה לעיכול. ראוי לציין שגם בעומק הכישלון הזועק במבחן החברה, בתוך ההשפלה, קיים צורך מתעקש של הגיבור לשמור על גרעין של כבוד עצמי. הגיבור דוחה את הפתרון של הדת משום סלידתו העקרונית מ"פס הייצור התעשייתי של החזרה בתשובה" (עמ' 135), הוא טורח בינו לבין עצמו על דימויו העצמי: "אני לא גנב! אני לא גנב!" (עמ' 119) ומקפיד באופן בולט, תוך החפצת נשים ניכרת, ובעיקר את דמותה של "עוזרת הבית הקטנה", על המוצא והאתר האחרון של הכבוד העצמי והנחמה, הביולוגיה, או המיניות הגברית. כך הוא מוכן למכור את כל איבריו, אפילו בעד חמישה-שישה שקלים, אבל את איבר המין: "אותו

המתבקשת-לכאורה בין תוכן לצורה, נועזות, מסתכנת, אינה מתעכלת בנינוחות. מבעד למסך ההמצאות המשוגעות של אביטוב, נועץ "הומלס" מזלג חד בעולם, מה שמסתמן כדבר הנכון לזמן הזה.

יחזקאל רחמים

כָּךָ לְשֵׁתֵל עֵץ פְּרִי.
אֶפְשִׁי? אִי אֶפְשִׁי?

התפתחות השיר המורכב והחידתי הזה, גם מבחינת הלשון, מוליכה אל "עת מנוחה" מאימתו של "כעס", הכרוך בכאב, אף כי אותה "הפוגה" היא מדומה, והיא מושגת, כפי שעולה בסיום השיר, דווקא בעשייה אנושית יומיומית, שיש בה מכוח היצירה.

לְשֵׁה עֹגַת תְּפוּחִים שֶׁקִּטְפָה מִן הָעֵץ.
בְּסֵךְ חֲמֻצְמִץ מִתְקַתֵּק.
נְשִׁימָה שֶׁל יָם שֶׁנֶּרְגַע אֶל חוֹפֵיו.
עֲכָשׁוּ נְדָמָה יֵשׁ הַפּוּגָה.



בין מים למים
אילנה אבן טוב-ישראל

השיר קרוב בעוצמתו החווייתית והפואטית למצב של התנסות רליגיוזית, וטמון בו הפוטנציאל של כוח הריפוי השירי. עולם האסוציאציות והארמוזים המזין שיר זה, בדומה לשירים אחרים, מעוגן במקורותינו. גם הדיאלוג עם יצירות ויוצרים מתחומי הציור, הצילום והספרות הוא בבחינת שאילה יוצרת, המשווה לשירים ממד חשוב של עומק והרחבת דעת. לסיום אתיחס לשיר הפותח את הספר, המופיע גם על

העטיפה: 'לומר את זה כך' (עמ' 13), המשלב בתהייה על חידת האדם גם נגיעה ארספואטית: "בחיים ובכתיבה טמונה שניות מובנית: לומר את זה כך. / שהמלים כמו עשב השדה..."

וְאָדָם מֵעֶפֶר אֶל עֶפֶר, לֹא יִקְיֵמוּ וְרַךְ רוּחוֹ, רוּחַ לֹא-עוֹ, יִשְׁיֵב אֶת נַפְשׁוֹ, אִם בְּכֹלֵל, אִם נוֹעֵז...

חולשתה של הנפש מקבילה לאין אונותה של המילה, זו המנציחה את יפי רגעי ההארה החד-פעמיים, אותו "עוגן", המאפשר ליחידים בני מזל להבחין כי "בסלם הקולות גם רטט ענן / הוא אות" (עמ' 10).

לאה גלזמן

מתפלא כלל על יכולתו להביט בחיים מגובה המדרכות. הנושא שבו אביטוב מתמקד ב"הומלס", חסרי הבית, ההזנחה וההיזנחות, מרכזי לחיים שלנו היום, וייתכן שמהווה אלמנט חשוב במה שנדמה כגל מתרומם של ספרות חברתית חדשה. הבחירה באופן של האצה משוגעת לתוך הקיר של המצב החברתי ולתוך זה של ההרמוניה הספרותית

"בכוורת הזיכרון" רוחשות דמויות ילדות, שהפכו מזיכרון קדום לחוויית קבע מלווה, ובעיקר דמות האם, זו המצפה לבשורה בימים שלאחר השואה.

(עוד שנים אחרי', עמ' 40)
בְּתַמוּנֹת שָׁחַר-לָבָן
הָזֵמֵן
מְנַחֵשׁ בְּעֵשֶׂב הַצֵּמָא
תְּנוּדָה חֲרִישִׁית מְכִיֶּשֶׁה,
הַעֲמִידָה שְׁלֵה לְפָנַי הַתְּבָה.

לצד שירים "מקומיים" מופיעים שירים, המעוגנים בנופים רחוקים, בהם חייטה וביקרה הכותבת. השירים ספוגים באווירה הציורית, הייחודית להם, אך עיקרם ברקמת החיבור האימננטית בין עולם הטבע לעולם האנושי. כך מחרוזת השירים המתייחסת לבוסטון, אביב בשישים מעלות פרנהיט (עמ' 62), וכן השיר, המיוחד גם ויזואלית, 'קרוב קרוב פרחי הליקוניה', שנכתב בקורקובו, קוסטה-ריקה (עמ' 78):

הַיִּבִּיטְקוֹס אָדָם מְשִׁיר נוֹצַת עֲלֵי בָחוּן
מִתְחַנְחֵן, עֲלֶה כְּתָם נוֹשֵׁר
סֶבֶךְ הַעֲנָפִים הַמְשִׁתְּרִים
עַל מְקוֹמוֹ, הַכַּחַל שֶׁל
הַשָּׁמַיִם נִפְרָד מֵהַלָּבָן
נָה. לְבִי נָה. הַשֶּׁקֶט
בָּא כְּמוֹ הַמְּלֶאךָ
אֵינִי לְפָנַי וְאֵינִי
אֲחֵרִי

השיר נפרש בתיאור מדויק ורחב של המקום על ריבוי גווניו, והולך ומצטמצם לקראת סופו. חסד החוויה נטווה בו בהדרגה כמו שורות השיר, ומרמו בכך אל מצב קיומי הרמוני של ביטול מחיצות בין האני לעולם, שבו הרגע מנותק מן הזמן.

אחד השירים שמן הראוי לטעמי להכלילו באנתולוגיות ובתוכניות לימוד ספרותיות, הוא השיר 'לעשות בור לכעס' (עמ' 52).

הכעס, כפי שאילנה אבן טוב-ישראל מיטיבה לחוש באינטואיציה רווית ספקות, הוא "רגש אנושי שאין לו גדר", הנוכח בעולם ברגעים של "תהו שאי אפשר לתיקן. אי אפשר לרקום מתקש". עם זאת, מסתמנת מכורח הרצון ואולי גם מכורח מציאות חסרת מוצא, גם אפשרות בחירה. זו עולה כבר בשורות הפתיחה של השיר:

"לעשות בור לכעס, לקבר אותו ברעש גדול. אחר

אני לא מוכר אפילו בעבור מיליון דולר" (עמ' 11). הנה מתוך המציאות הגסה והקשה שמתאר אביטוב עולה מציאות פנימית, לפיה גם המעוכים ביותר זקוקים למינימום של כבוד. זה ברור כן, אבל זה לא תמיד ברור.

אני מכיר את ירון אביטוב - שפרסם אחדים מסיפורי באנתולוגיות שערך בעברית ובספרדית - ואיני

והוא כה יפה החולף הזה

אילנה אבן טוב-ישראל: **בין מים למים, הוצאת כרמל 2009, 78 עמ'**

בתוך ההצפה של "עשות ספרים הרבה" מתבלט באיכותו ספר שיריה החדש של אילנה אבן טוב-ישראל. תצלום העטיפה והצילומים האמנותיים המלווים כל אחד מששת מחזורי השירים שבספר, הם מעשה ידיו של יגיל רונן, בנה של המשוררת, והם תורמים לייחודיותו ולגיוונו.

אם "עיקר השיר", כפי שכתב בשעתו גרסיה לורקה "הוא המטאפורה", ואם "הרגישות בדם" הנה "ודאי שירה" כמאמרו של נתן זך, הרי הקובץ שלפנינו ניחן במיוזג מרגש וכובש לב של מה שאוהבי שירה מצפים למצוא בה: מגוון עשיר ומקורי של מטאפורות צבעוניות, נוקבות בדיוקן, וקשב דרוך ורגיש לפרטים, כמו תמונת השיר הבאה:

הַמְּקוֹם הַהוּא הַשְּׁמֹר בְּצִדְפָה
מְפָרֵשׁ רִיר נְדִיר
שֶׁהוֹפֵךְ פְּנִינָה,
עֵקֶץ דְּבֵשׁ
בְּכוֹרֵת הַזְּכָרוֹן. (עמ' 30)

"כאב הנעדר" הוא חוויית יסוד ממנה נובעים רבים מהשירים בקובץ, המהלכים על החוט הדק שבין זיכרון לשכחה, ונושאים צביון נשי ואימהי מכמיר. השירים נעים 'בין מים למים': בין השקיקה לחיים, לאהבה וליופי ול"שְׂמֻחַת / יְלֻדוֹת שְׁנֵינָה", לבין ההשלמה החפה מאשליות עם ה"אין", שהפך לחלק בלתי נפרד מן ה"יש".

במוקד תנועת המטוטלת הזאת עומדת ההתנסות המייסרת של אובדן הבן: (עמ' 56)

יֵשׁ לָךְ בְּזוֹ! // אֵינִי לָךְ בְּזוֹ. // יֵשׁ. אֵין.

נדבך בפני עצמו מהווה בספר מחזור שירי תל אביב: 'עירי שכבר אינה', זו של הילדות מאו, של 'ענקי שקמים' ו'פיקוס מפתל צמות שורשים', ושל 'המרפסת הלבנה', ההופכת לסמל מרכזי לצד רחובות ראשונים, הפצים ביתיים עמוסי זיכרונות משפחתיים עתיקים-חיים. אלה מעומתים עם סמליה של תל אביב טכנו-אורבנית וחומרנית עכשווית: תל אביב של "נהמת המזגנים", "פּוֹתַחַת שְׁלָחַן לְמִי / שְׁשִׁשְׁלֵם שְׁכָר דִּירָה גְבוּהָ / יוֹתֵר" (עמ' 28)

מה לעשות בילד האילם?

יעקב שגיאי: לבכות רק דרך הסדקים, הוצאת כרמל 2009, 122 עמ'



בכל שנה, בראשית היום הנורא שבו מצוים אנו לזכור ולהזכיר, אמי וזכרונה לברכה, ניצולת ברגן בלזן, היתה אומרת, "תנו לי יום אחד בשנה בשביל לשכוח". יעקב שגיאי מבקש אף הוא לשכוח, ויותר מזה, להכחיש שהיה אי פעם גיא הצלמוות ההוא, כמו יש בכוחה של ההכחשה למחוק את העבר המסויט. והוא נותן לכך ביטוי ישיר, בוטה, ב'שיר הכחשה':

"אני מבקש להכריז הכחשה, / אבל מתי הפרטיים הסובבים אותי / מסרבים למות, / מסרבים לשתף פעולה... / אני רוצה כל כך ללכת על קרקע בטוחה, / אבל נתפס לי הצוואר ואיני מצליח / שלא להיטי לאחור" (עמ' 115). ההכחשה הנידונה מראש לכישלון, גם כאשר לא יהיו עוד 'עדים שלושה', מגיעה לשיאה האירוני בשורות הסיום, כאשר המשורר מצהיר על כך שרק במקרה היה שם בסביבה; שהרי כך ניתן לומר על כל קורבנות וניצולי השואה גם יחד. המשורר כאן הוא עד, גם אם לא התכוון להיות כזה, והספר המרתק הזה - מבחר מתוך שבעה קובצי שירה, המלווה בתצלומי עבודות האמנות המרשימות של המחבר - הוא אכן עדות נאמנה.

יעקב שגיאי טוען שכאשר נעשה ליוצר, כמו אשת לוט, לא יכול היה שלא להשקיף לאחור, על העבר, ולהתחבר שוב ושוב לשואה. ואמנם הוא, כמוה, נטוע במקומו כנציב מלח ועברו ממשיך לרדוף אחריו. כך הוא נותן לזה ביטוי בשירו 'לרחוץ פניך העייפות': "העבר כמו כלב, ממשיך לרדוף אחרי / כל מה שמנסה לברוח, / נועץ שיניו, אינו מרפה" (עמ' 107). בארות העיניים, עיני האם, יבשו, נסתתמו, והעבר אינו אלא מדבר. מקום פורח שנמחק בו כל אות חיים ואשר הפך לזירת מופע של רוחות רפאים. המשורר מדמה אותו לשן חולה שאי אפשר לעקור. "השן הנגועה", הוא כותב בהמשך השיר, "נעוצה היטב בהכרה, / ממשיכה לשדר בתדר של כאב, מסרבת להישלף". לפנינו יוצר המבקש לשכוח ולהכחיש ורושם תוך כדי כך פרקים פרקים במעין יומן ביוגרפי שירי של היזכרות בלתי פוסקת, בלתי נשלטת, כמו שחקן פינג פונג שכדוריו נחבטים אל שולחן המשחק של העבר והוא רץ לשם שוב ושוב להביאם חזרה. זוהי שירה הנעה על ציר זמן תמידי, מובהק, של מאבק בין היזכרות לשכחה, כאשר ידה של הראשונה על העליונה. המשורר נמצא כאן ועכשיו, אך בדומה לסיוזיפוס מגלגל שוב ושוב, בעל כורחו, את סלע עונשו אל מחוזות השם וה'אז'; או, כפי שהוא מנסח זאת בשיר שכותרתו - 'זה לא אני, זה אני' - ממחישה להפליא את הדואליות שבמצבו הקיומי: "אני שייך לפה ולעכשיו / אבל חוזר לשם, / כמי

אפר... / כשנתפנו לחלץ את גופי מן ההריסות, מן הערמות, מתוך הבורות, מקברי האחים / מלפני קירות המוות, ממיתות הרעב והפחד, כבר לא היתה רוחי בנמצא... / כבר לא הייתי שם, מסרב להיטמן שנית בבורות, במחנות המוות, מסרב לחזור / ולהתנסות במיתות הזיכרון... / לכל אורך הדרך הורו עלי באצבע מאשימה. זכרו לי חטא היוותי להלך עמהם זיכרון" (עמ' 117). בשורות אחרות בשיר זה מדמה המשורר את עצמו לאחד מכלבי המלחמה שחופר בגויות, משתכר מן הסרחון המתק ונוטל משם עצמות. נוטל עצמות וקוטף מן המראות - היינו הך. אלה גם אלה אבות המזון שלו - זיכרונותיו. ויש כאן פרדוקס, אם תרצו. מצד אחד, רצון נואש להיחלץ ממראות גיא הצלמוות הכלואים בו והוא בהם, ומאידך, אותם מראות עצמם, אותם ציוני דרך במפת הזיכרון הם החמצן לריאות, מזון לחיות בו את הנפש.

המראות הללו, המחוזות ההם, פני הזיכרון, אלה החומרים שיעקב שגיאי עובד איתם. ועבורי הוא אמן טוטאלי. לא רק מפני שבנוסף לכתיבה הוא מגלף בעץ, מצייר ויוצר בקרמיקה, אלא מפני שהעשייה שלו, היצירה שלו, היא פוליט ומחוללת. ואם להתייחס לשירתו, הוא הולך בכתיבה שלו עד הסוף, ללא פשרות, בלי לתת לעצמו או לקוראיו הנחות, עד קצה הדרך שמעבר לה אין עוד מה לומר, עד גבולות השתיקה. איך הוא עושה זאת? כלומר, באילו אמצעים ספרותיים הוא משתמש, באיזו טכניקה, באילו כלים, באיזה סגנון? אין לכך חשיבות יתרה. ואיני אומר זאת מפני שאני מזלזל בכל אלה, חלילה, אלא מפני שבניגוד לאי-אילו משוררים שהתחבולות הספרותיות נמצאות אצלם בראש סדר העדיפויות, אצל יעקב שגיאי התוכן הוא התכלית וחשוב הרבה יותר מן האמצעים. האמירה קודמת לטכניקה ולסגנון. בסופו של דבר, כל אמן, כל משורר, הוא בראש ובראשונה בעל מלאכה. ויעקב שגיאי הוא בעל מלאכה מעולה, מנוסה, מיומן. כל כך מיומן, שרק בקריאה שלישית ורביעית אתה מתחיל לשים לב לדימויים, למטאפורות, ללשון נופל על לשון, חרוז אקראי, מקצבים פנימיים, רטוריקה. ה'מה' כל כך חזק עד שיש צורך בקריאות חוזרות ובהפוגות ביניהן כדי לגלות את ה'איך'. מדוע? מפני שמראות הזיכרון, נופי החוויה, חומרי השירים, כל כך חיים, כה מצמררים לעתים, והאמירה כה חדה, נוקבת, חותכת בבשר החי, עד שהשירים נקראים בנשימה עצורה.

מן הראוי אולי לחתום את סקירת מבחר השירים המרגש ורבי-העוצמה הזה בשיר המרעיד את אמות הספים של האמונה ומנופף בגרון אשם מול פני אלוהים: "...אחים לבנים, אבני דרך קפואים, / גלידי קרח נטושים, נשתלו בצדי המסע. / הבל פיהם נאחו וקפא, מסרב למגע. / אמהות קרח, פניני דמעה... / והשקט הלבן והמופלא המשתרר / אחת לאלפי שנה, / בצאת השיירה לדרך. / ואלוהים לבן, עוטה צעיף, סובב בתוך השקט הנצחי, / במשב כנפי ימין, ואוח גרון קרח שקוף, / חוטב את הנטיפים, את אחי הלבנים, / לעצי הסקה" (דקוויאם ל'בן', עמ' 89).

אשר ארוז את מיטלטליו / ושכחו להעבירם. / אין גבולות לציפורי הנפש הנודדות, / אין משקל לאנחות / רק משקע מצטבר, ועתה כבר מאוחר" (עמ' 119). ובשיר זה הוא שואל את עצמו: למה אני חוזר לשם? אני, שהגעת לי כאן כילד, שצמחתי בארץ הזו, שהתהלכתי בה יחף, מאוהב באדמה, לומד נופים, לומד שרב. ותשובה לו אין. ועוד הוא מקשה ושואל: "מה עלי לעשות בילד האילם / אשר נגרר אחרי, מכאן והלאה למשך כל חיי / מואס בשפת אדם, בוחר להמשיך את השתיקות / להרבות אשם. / נוטר לשפת אם הנהגית בפי, כמגרטת חציץ", וגם כאן - תשובה אין.

יעקב שגיאי היה בן שלוש וחצי כאשר פלשו הגרמנים לזמברוב, עיר הולדתו שבמזרח פולין. מזור ככל שיישמע הדבר, אבל אז החלו חיי הבוגרים. באותה שנה, 1941, נרצח אביו, נטמן בקבר אחים ומקום קבורתו לא נודע. יעקב ברח עם כל בני משפחתו ליצרות ולאזור הביצות. שנתיים לאחר מכן נתפסו אמו ואחיה הבכור ונרצחו, ויעקב ודודו הצעיר, שהיה אז נער, נותרו לבדם ויחד שרדו ביער בקור וברעב. שיריו של יעקב שגיאי הם פתחי הצצה אל מחוזות הסיפור ההוא. למדנו כבר שהשואה כאירוע קולקטיבי אינה נתפסת על ידי השכל, ולא יכולה לבוא בשערי הלב. אבל סיפור בודד של ניצול יחיד מצליח לחדור, משום שהוא מקבל, איכשהו, גוון אנושי, פנים אנושיות. חלקיק רציונליות בתוך כאוס הטירוף. סיפורו של יעקב שגיאי כל כך חזק, והוא מגולל אותו בשפה שירית כה צלולה וחדה, עד שיש ביכולתו לגעת באמת. ואמנם, אין הקורא יכול להישאר אדיש, שכן זהו סיפור מיקרוקוסמי המיטיב להמחיש את התופעה המקרוקוסמית, את יריעת הבלהה של האירוע ההיסטורי - הקור, הרעב, האימה, הזוועה, ההישרדות כנגד כל הסיכויים.

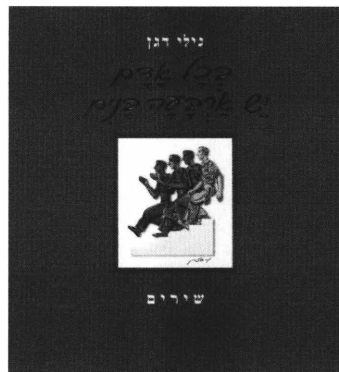
הילד הקטן ההוא, יענקל'ה, ברח על נפשו ומאז תום המלחמה, מאז בואו לארץ ועד עצם היום הזה, הוא נמצא בבריחה בלתי פוסקת מן העבר. כאדם יוצר הוא משרטט במילים את מפת זיכרונותיו, את מחוזות העבר שגופו, נפשו, תודעתו ורוחו משוטטים בהם כנוודים נצחיים. המלחמה נגמרה, אבל שיירת הזיכרונות ממשיכה לצעוד. והוא נותן לכך ביטוי עז, מוחשי ונוקב מאוד בשיר 'כשכיבו בי את המלחמה': "כשכיבו בי את המלחמה הייתי כבר

עודד פלד

החיים הם משחק בנדמה לי

נילי דגן: ככל אדם יש ארבעה בנים,
הוצאת אבן חושן 2008, עמ' 62

אני יכולה להישבע שמעולם לא התקתי בידי ספר כל כך מושקע כמו ספרה של נילי דגן **ככל אדם יש ארבעה בנים**. איכות הכריכה, איכות הנייר, עיצוב העטיפה בידי דוד טרטקובר, והתמונה שעל הכריכה - "הרביעייה" - מגזרות נייר בארבע שכבות, של האמן דוד גרשטיין. בנוסף לכך צורף לספר תקליטור: השחקנית תמי ספיבק קוראת שירים בלוי אילתורים בגיטרה של עמוס עבר-הדני; המוסיקה בפתחה ובסיום הולחנה בידי דודו אלהרר. יש כאן מאמץ ניכר למשוך את העין לפני שמנסים לשבות את הלב. יש כאן מאמץ לבנות "תדמית" שמסדרת יוקרה. תדמית שהיא קודם כל ויוואלית, לפני שהגענו לתכנים. נראה בעליל שנילי דגן מתייחסת לספר שיריה כאל מוצר הפונה אל הקורא, שהוא קודם כל צרכן, שהאריזה חשובה בעיניו



לא פחות, ואולי אף יותר, מן התוכן.

הביטויים - תדמית, צרכן, מוצר - שדרך כלל נפקד מקומם מן הביקורת הספרותית, מובילים אותי לקריאת הספר על פי "המצב הפוסטמודרני" שבו נטועה דגן היטב.

כבר בשיר הראשון, הפותח את האסופה, 'פיקניק', אפשר לחוש ב"מצב הפוסטמודרני". המילה פיקניק מזכירה, לפחות לי, את האמרה "החיים זה לא פיקניק". ונילי דגן אומרת לנו בעצם: "זה דווקא כן פיקניק". ואם נוזה אצל האדם הכותב את החיים עם הכתיבה - אפשר שדגן אומרת, בין השיטין, שגם הכתיבה, השירה על סודותיה וגילוייה, היא מין משחק או פיקניק. "בסל קלוע טמנתי סודותי/ וכחום היום פרשתי את אהבתי/ באדום לבן משובצת/ על דשא ירוק, // רק שכלך/ הצל עלינו". הסודות נטמנים בסל קלוע שאפשר להציץ לתוכו, ולא בכספת בטוחה ומשמרת, והאהבה נפרשת לאור היום על מפה סטריאוטיפית - קלישאית, משובצת באדום ולבן כמו מתוך פרסומת או סרט, אך במקום העץ המעניק מצלו, כמצופה, שכלו של הנמען הוא המצל על היושבים. ובכן, השכל אינו מביא עמו אור, כמטאפורה לתקווה או לקדמה ונאורות, אלא להיפך, דווקא מצל או מאפיל על התגיגה, שהיא בעיקרה חושית. כי הלוגוס של המודרניזם לא הביא את הבשורה או את הגאולה. עתה אפילו אין מצפים לה. אין אור בקצה המנהרה. גם הסובייקט מפורק משריונו המטאפיזי והופך לתלוי במבטם של אחרים, בהשתקפותו בהם. לכן

גם כותרתו של הספר, שיש בה מן המשחק ב"נדמה לי" - בכל אדם יש ארבעה בנים - המפנה אותנו אל ההגדה של פסח, כל כך יאה לו. והייתי מוסיפה - לפחות - לפחות ארבעה בנים, בהתאם לריבוי הקולות השונים הבאים לידי ביטוי בשירים.

התנועה במרחב, היא גם תנועת הנפש. תזויתית, נעה, אבל לא קדימה אל איזו מטרה - מוגדרת במרחב, או כמשאת נפש אל האושר המיוחל - אלא נתונה במין תנועה מעגלית, הליכה לשום מקום, רק כדי לשוב ולגלות שהיא מגיעה אל אותו מקום שממנו יצאה, ומצאה את מה שהיה ידוע לה כבר מומן. השיר 'צליחה' בעמ' 19 מנסח זאת כך: "אני צועדת בשריקה, גומאת קילומטר/ ובנשימה מואצת צולחת את ההליכון/ אל גוף ציור נאיבי - "; ההליכה היא בעצם דריכה במקום וההגעה היא וירטואלית. עם זאת יש כאן השלמה עם המצב, מתוך תבונה ומבט אירוני,

בטון דיבור מאופק ושקט. בשיר השני היא פונה, כפי הנראה, אל אותו הנמען: "החלטתי לשכפל אותך, / אשמור לי עותק/ אם תלך לאיבוד". הפחד מפרידה או חרדת הנטישה מטופלים על דרך השעשוע האירוני באמצעות דה-הומניזציה ודה-אינדיבידואציה הומוריסטית של האיש והפיכתו לחפץ שאפשר לשכפלו. הדרמה

הפכה לגרוטסקה, הרצינות למשחק, משחק במילים. שניהם, בעצם, נועדו לשכך את כאב ההיפרדות. עולמה של דגן כאוטי, "עולם צף", בו "הזמן מתקפל כאוריקגמי". עולם בלתי צפוי של פולחני נהנתנות וקישט כמו בשיר 'קוקטייל' (עמ' 51): "לפעמים אני רוצה ללכת לאיבוד/ כבר שעל החוף [...] על מטריית קוקטייל כתומה/ לרכוב אל השקיעה", לזה אפשר להוסיף את נוכחותם המוגברת של דימויים המחליפים את "הדברים כשלעצמם" כמו בשיר 'כאב של אחרים' (עמ' 52), בו "בדלפק ממול סופרים פנים/ בכוסות ריקות" וקבלתם את ה"נרטיב" שמחליף את "האמת" ו"המצויאות". בו "האדם המשחק" (ואם לסבתא שלי היו גלגלים גם סבא היה נצל" (עמ' 10) מחליף את "האדם החושב", הצחוק והפרודיה מחליפים את הרצינות, והחדשנות והספק מחליפים את העובדות.

במקום לחפש משמעויות - משחקים ב"נדמה לי", כמו בשיר 'לאן נסעו הרכבות' (עמ' 9), בו אמירה היפותטית הנשמעת לכאורה הרת גורל ורבת עוצמה: "לו היינו מקבלים את התורה/ למרגלות מגדל פעמונים", אולם היא נשארת בגדר משחק היתולי שמאחוריו אין כלום, ומעמד הר סיני נהפך באחת, גם הוא, להיפותזה סתמית ואירונית. אפשרות אחת בין אפשרויות אין קץ. משחק במיתוס ובהיסטוריה. השיר מסתיים בשאלה: "לאן נסעו הרכבות?" והאסוסיאציה היהודית ברורה, כקול נוסף שמתעורר לפתע להתערב בשיח ההיפותטי. דגן מתמרנת בכשרון רב בין משלבי לשון שונים.

לאה מור

שיר מלחים

סְפִינְתָנוּ, מֵעַץ, בְּעֶרְהָ עַל כְּתַפְּנוּ הָעִירְמָה
וְלֹא אֶכְלָה.

אֲנִי מְשִׁיטִים אוֹתָהּ בֵּינָן
מְרִיעִים לָהּ בְּמַלִּים קְדוֹשׁוֹת
בוֹנִים לָהּ אֲרָמוֹת

בְּתִסִּיָּה

מְמַרְקִים

כְּאֲשְׁכוֹלוֹת עֲנָבִים שְׁחוּרִים

שֶׁבִפְנֵי הַלְבָּנָה

בְּמַלּוּאָה.

מְלִיחוֹת הַיָּין בְּרוּחַ

גְּאוֹת הָאֵשׁ בֵּים

נִפְקָחוֹת לְפָנֵי סְפִינְתָנוּ

כְּמוֹ

צִמְתַּת דְּרָכִים פְּרוּעוֹת

עַל פְּנֵינוּ מְסַתְּמַת אֲרֶשֶׁת

שֶׁל שְׁמֵשׁ מְעַמְקִים חֲרִישֵׁת

שוורת יחדיו את הגבוה "קֶשֶׁב לִיל", "קרן אור נוגה", "מסע' עמ' 44) עם היומיומי והנמוך, ציטוטים משפת הרחוב ("לקחת שאכטה" עמ' 54) עם ציטוטים מן המקורות, וביד אמן יוצרת מעברים מעניינים ומפתיעים, פועמים אסוציאטיבית ובחן. אני אהבתי את הספר הזה, שהוא מין יומן מסע במקומות שונים בארץ ובעולם (פיקניק כבר אמרנו?). בו בזמן הוא גם מסע החיים וגם מסע אל משמעות הווגיות: "הסתכל בי בעיניים הכבדות ואשקר לך, / כי זה מה שלפעמים צריכים לעשות" ('טור דה פרנס' עמ' 14). זה ספר שלמרות היותו פסימי בעיקרו, כהשקפת עולם, יש בו קריצות משועשעות של הומור ואירוניה. קולה של דגן משדר את התחושה שהיכן שכבר אי אפשר לבכות, "כשהדברים מתפרקים" ('הפרעת קצב' עמ' 3) - צוחקים, פשוט צוחקים, כי "הבטיחו הרדמה מקומית/ לא פטור מסבל".

ברכה רוזנפלד

* בהתייחסותי למצב הפוסטמודרני התבססתי על ספרו של דוד גורביץ, פוסטמודרניזם (דביר, 1997)

אדמיאל קוסמן

עלייה לתורה

יודוה, כן, יודוה, ענייה, אַחַד
או שְׁנַיִם או שְׁלֹשָׁה. בְּכֹל
הַשָּׂאָר רַק מְעַיְנִים.

עֲשֵׂרַת הַיְהוּדִים
שְׁלֶה. תִּרְאָה,
תְּלוֹי מָאָד.
מִמֶּשׁ, לְפִי מִצַּב
הַעֲנִינִים,

בִּינְתִים, לֹא
עוֹלִים לָהּ, בְּכֹלֵל,
אֵף לֹא אַחַד,
שׁוּה, מִמֶּשׁ,
לְמַנְיָנִים,

גַּם לֹא אַחַד
לְבַד, עוֹלָה לָהּ,
מִתּוֹךְ עֲשֵׂרַת
הַקְּרוֹאִים!
וְלָמָּה?

לָמָּה,
שְׁאֵלָה קָשָׁה.
תִּרְאָה, תְּבִין,
אִם תִּתְּבוּנָן,
אֲתָה תִּסְכֵּים,
שִׁישׁ, כֵּן, יֵשׁ
מִמֶּשׁ דְּרִישָׁה.

כֵּן, תִּתְּפֹלֵא,
שִׁישׁ דְּרִישָׁה,
גְּדוּלָה, בְּשׁוּק, דְּרִישָׁה
גְּדוּלָה לַיהוּדִים. אִז
רַק תִּקְרָא!
תִּקְרָא אוֹתָם!

תִּקְרָא בְּקוֹל:
יְבוֹאוּ! יַעֲלוּ,
לְכָאן, מִיָּד:
עֲשֵׂרַת
הַיְהוּדִים!

הִנֵּה, בְּעֵלוֹנִים
שְׁלֶה, לְפָרְשָׁה,
מִתּוֹךְ אוֹתוֹ עֲנִין,

חוֹזְרִים, אֲלֶיהָ,
יְהוּדִיָּה, הִנֵּה,
מִמֶּשׁ, יוֹצֵא
מִנֵּין,

אַחַד,
או שְׁנַיִם
או שְׁלֹשָׁה.

אַחַד צְדִיק, אַחַד רָשָׁע, אַחַד
קָטָן, אַחַד סוּמָא, אַחַד נָנִס,
אַחַד גֶּרֶם, אַחַד פֶּסַח, וְגַם
בְּסוּף, אַחַד אֱלִים,

אַבֵּל, הַכֵּל,
הַכֵּל בְּאִים אֲלֶיהָ.
אִיזָה בְּלָגָן שָׁלֵם!

בְּאִים, בְּאִים
אֲלֶיהָ, יְהוּדִיָּה,
עוֹלִים לְכָאן, בְּלֹא
פְּתֻחִים, בְּלֹא
דְּרָכֵי גִישָׁה,

תִּרְאָה, תִּרְאָה,
בְּסֹךְ הַכֵּל

כְּלוּלִים לָהּ הַמוֹן,
אוֹלֵי מְאוֹת, קְרוֹאִיָּה,
הַעוֹלִים אֲתָה, לְפָרְשָׁה,

שְׁשָׁה, שְׁבַעָה, שְׁמוֹנָה,
תִּסְפֹּר אוֹתָם מִשָּׁם,
תִּסְפֹּר אוֹתָם, בְּבִקְשָׁה.

תִּסְפֹּר אוֹתָן בְּשׁוֹן, בְּפָה,
בְּשִׁעְרוֹת, תִּבְדֹּק אוֹתָן, יָפָה
יָפָה, תִּבְדֹּק אוֹתָן, תִּבְדֹּק
יָפָה, אִם הֵן כְּשֵׁרוֹת,

תִּרְאָה מִשָּׁם,
הָרִי תוֹכֵל לְמַדֵּד
יָפָה, אֶת אֲרֶךְ, גְּבָה,
עֵמֶק, הַצְּרוֹת,

תִּמְדָד, תִּמְדָד הַכֵּל,
בְּבִקְשָׁה. כִּי רַק
אֲתָה בְּסוּף
הָרִי תִדְעֵ, לְפִי
הַחֵק שְׁלֶה,
מִי יְהוּדִי.

אֵת הָאֲמַת, אֲתָה יוֹדֵעַ:
בְּסוּף רַק הֵם יוֹדוּה
וַיִּשְׁרַתוּהָ, עֲנִיָּה, יְהוּדִיָּה,
פְּרוּרִים, לְהַגְשָׁה,

הָרִי אֲלֵפֵי שְׁנַיִם, עוֹלִים,
אֲתָה, כֹּל יְהוּדִיָּה, אַחַד
או שְׁנַיִם, או שְׁלֹשָׁה,

עוֹלִים אֲתָה,
כְּדִי לְמַצֵּא אוֹתָהּ,
עֵמֶק, נַחְבֵּא בְּפָרְשָׁה.



פנטזיה

לואיז גליק, ילידת 1947, נמנית עם הדמויות הבולטות והמוערכות ביותר בשירה האמריקנית במחצית השנייה של המאה העשרים ובתחילת המאה הזו. גליק, בת למשפחה יהודית ממוצא הונגרי, נולדה בעיר ניו יורק וגדלה בלונג איילנד. היא למדה במכללת שרה לורנס ובאוניברסיטת קולומביה, מתגוררת בקיימברידג', מסצ'וסטס, ומלמדת באוניברסיטאות ייל ובוסטון. בספרה הראשון, כבודה, המבטא עוצמה יוצאת דופן של זעם ואכזבה, ניכרות השפעות של משוררות וידוי, ובייחוד של סילביה פלאת. גליק מרבה לטפל בכתיבתה בנושאי האובדן, הבידוד והדחייה, בשפה פשוטה, ישירה, בוטה לעתים, ודייקנית מאוד. עם השנים היא השתחררה מן הקדרות שאפיינה את כתיבתה, וניתן למצוא בה התבוננות מרתקת במרכיבי יופי נדירים של עולם שוקע. גליק פרסמה 11 ספרי שירה, ביניהם: כבודה [1968], שוכה בפרס אקדמיית המשוררים האמריקנים; הגן [1976]; ניצחון אכילס [1985], שוכה בפרס הלאומי של חוג מבקרי הספרים; אררט [1990]; אירוס בר [1992], שוכה בפרס פוליצר; ויטה נובה [1999]; שבעת העידנים [2001]; היא פרסמה גם ספר מסות חשוב, הוכחות ותיאוריות - מסות על שירה [1994]. בשנים 2003-2004 שימשה כשרת השירה של ארצות הברית.

אומר לכם משהו: יום-יום מתים אנשים. וזו רק ההתחלה. יום-יום, בכתי-לויות, אלמנות חדשות נולדות, יתומים חדשים. הם יושבים בידיים שלובות, מנסים להחליט על חיים חדשים.

אחר כך הם בבית-הקברות, חלקם בפעם הראשונה. הם חוששים לבכות, או לא לבכות. מישוהו גוחן אליהם, מסביר מה עושים עכשו, ופרושו של דבר לומר כמה מלים, או להשליך עפר אל הקבר הפתוח.

אחר כך חוזרים לבית, הנמלא פתאום מבקרים. האלמנה יושבת על הספה, פלה אומרת כבוד, ואנשים עומדים בשורה לגשת אליה, ללחץ את ידה, או לחבק אותה. היא מוצאת מלים לומר לכלם, מודה להם, מודה על בואם.

בלבה היא רוצה שילכו משם. רוצה לשוב לבית-הקברות, לשוב לחדר החולה, לבית-החולים. היא יודעת שזה בלתי אפשרי. אך זו תקותה היחידה, המשאלה לנוע אחורה בזמן. לא הרחק, לא עד לחתונה, לא עד הנשיקה הראשונה.

מאנגלית: עודד פלד

שלג

שלהי דצמבר: אבי ואני נוסעים לניו יורק, לקרקס. הוא אוהב בי על כתפיו ברוח הצורכת: פסות ניר לבן מעופפות מעל אדני המסלה.

אבי אהב

לעמד כך, לאחוז בי מבלי לראות אותי.

אני זוכרת

שהישרתי מבט לפניך לתוך העולם שאבי ראה; למדתי לספג את ריקנותו, את השלג הכבד שלא ירד ארצה, מסתחרר סביבנו.

דיש

אור הרקיע מאחורי ההר אף שהשמש הסתלק - אור זה הוא כצל שמש, החולף על פני הארץ.

לפני כן, כשהשמש גבוהה היה, לא יכלת להתבונן ברקיע בלי להתעורר. בשעת יום זו הגברים אינם עובדים. הם שוככים בצל, מחכים, נחים; תחתונייהם מכתמים בזעה.

אך מתחת לעצים קריר, כמו בקבוק המים העובר ביניהם. סככה ירקה מעל ראשם, חוסמת את השמש. לא דבורים, רק העלים המרשרשים בהם, צליל המים העוברים מיד ליד.

שעה או שעתים אלה הן החלק הטוב של היום. לא ישנים, לא ערים, לא שכורים.

והנשים הרחק משם כך שהיום הופך פתאום שלו, שקט, פתוח, ללא מהומת הנשים.

הגברים שוככים מתחת לחפה, מרחקים מהחם, כמו נסתימה העבודה.

מעבר לשדות הנהר אלם, חסר תנועה - פני השטח מנמרים זהמה.

כל אחד מהגברים יודע מתי חלפה השעה. מניחים את הבקבוק בצד, את הלחם, אם יש לחם. העלים מתכהים מעט, הצללים משתנים. השמש נע שוב, לוקח אתו את הגברים, אינו שואל מה הם מעדיפים.

מעל השדות החם עז ערין, גם לעת שקיעה. המכונות עומדות במקום בו השארו, סבלניות, ממתינות לשוב הגברים.

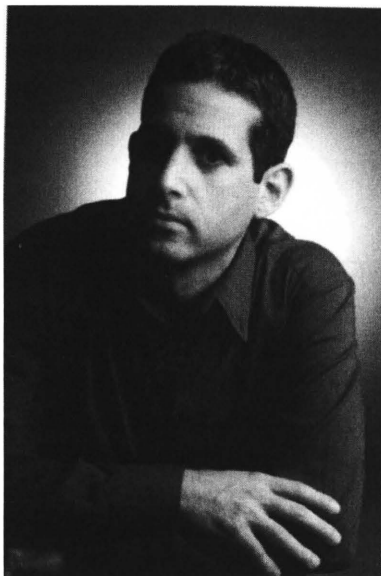
הרקיע זוהר, אך שעת דמדומים קרבה. צריך לדוש את החטה; שעות רבות נותרו עד תם העבודה.

ואחר כך הליכה הביתה דרך השדות, משא ומתן עם הערב.

זמן רב כל כך שמוטב לשכח. מתוח, מתקשה לישן, גופה הרך של האשה נע ומתקרר בהתמדה - השעה היא בחרשה: זו היתה מציאות. זהו חלום.

היכן זה "הביתה"?

ולקהות חסידות חלפו דרומה בסתיו וצפונה באביב,
בדרך מהבית הביתה (עמ' 276)



פרו של אסף ענברי **הביתה** (ידיעות אחרונות 2009) התקבל בברכה על ידי קוראים וכותבים שהתייחסו בעיקר לנושאו, הקיבוץ, ופחות לספר עצמו, אשר כלל לא בטוח כי ירדו לסוף דעתו. הספר עוסק בקורות קיבוצו אפיקים מיום היווסדו ברוסיה שלאחר המהפכה ועד יום פטירתו בהפרטה קפיטליסטית בישראל. כבר עצם הטווח שקבע לו המחבר, קבע את כיוונו כסיפור של שקיעה מראשיתו עד סופו. עם זאת, איני בטוח מה הלקח שהוא מבקש ללמוד וללמד: האם הספר הזה הוא שיר הלל או שיר קינה? שיר אהבה או שיר היתולים לקיבוץ? האמת היא שאין הוא מספר את סיפורו לא מתוך חמלה ולא מתוך כעס, לא מתוך שנאה ולא מתוך הערצה, אלא בחיך אירוני משועשע. אפשר שכותרתו הדו־משמעית "הביתה", הקוראת לשוב לבית שאינו קיים עוד, ומתפענחת רק בשורה האחרונה שלו ממש, מרמזת על הפתרון.

הקושי העיקרי, לדעתי, נעוץ בסוגה הספרותית שבה בחר ענברי לכתוב את ספרו, לא כרומן, אלא כספר דברי הימים של קיבוץ אפיקים, סוגה שאינה מאפשרת, מלכתחילה, כל ניסיון של העמקה או פירוש של העובדות שהוא מתאר. בעיקרו זהו ספר כרוניקות המתייחס לתולדות אפיקים כפי שספר דברי הימים מתייחס לסיפורי המקרא, כלומר מביא רק תמצית סכימטית ואנקדוטית ("וימת... וימלוך") של האירועים. הבחירה של ענברי איננה מקרית. ענברי הוא מסאי ומבקר מעמיק שיש לי הערכה לכתובתו העיונית. אחד ממאמריו המרשימים הוא "מעמד הפעלים" שבו הוא מנתח את השפה העברית וזיקתה לספרות הנכתבת היום. העברית המקראית, הוא אומר שם, היא שפה של פעלים, לא של שמות, שפה המתארת פעולות ולא מצבים. המציאות איננה הוויה, אלא בריאה. שם פעולה לא שם עצם. כדוגמה הוא מביא את הפסקה במקרא המספרת על הולדת משה: "וילך איש מבית לוי ויקח את בת לוי, ותהר האשה ותלד בן" (שמות ב'). ותהר ותלד, שתי מילים המציינות תשעה חודשים, וזאת מבלי לומר דבר על מה הרגישה או חשבה אמו של משה. זהו מופת של כתיבה מקראית, ומנקודת מבט זו הוא גם מבקר את הספרות העברית העכשווית, שזנחה ברובה את הפעלים לטובת התארים, ואת הגיבורים הפועלים לטובת גיבורים פסיביים. בבואו, אפוא, לכתוב את יצירתו שלו, בחר במודל הזה הרחוק ביותר מהמודל הספרותי המצוי. יצירה שאינה רומן, שאין לה גיבורים של ממש (מלבד הישות הקולקטיבית הקיבוצית), שיש בה אמנם שבע דמויות מרכזיות, אלא שכולן נעדרות פסיכולוגיה וחיי נפש והן מתוארות מבחוץ בלבד על ידי רושם רשומות מרוחק ומנוכר. הנה, דוגמה אחת (תוך השמטות):

"מיטייה ניהל את קלת, ברטה אשתו היתה המזכירה שלו ונירה, בתם הבכורה בת העשר שתלה שתי פקעות של רקפות בתוך בית החרושת. אדמת החצר היתה זרועה בדלים וספוגת בנוין ושמן מכונות... אבל נירה טיפלה יום, יום בפקעות שלה, השקתה אותן, סילקה מהן בדלים, דיברה אליהן - ומתוך הזוהמה צמחו שתי רקפות. נירה הראתה להוריה את הגינה שלה, והם התגאו בה מאוד. היא היתה מאושרת, אבל כעבור כמה חודשים חלתה ומתה" (עמ' 133).

יש הרבה מיתות סתומות (וסמליות?) כאלה של חברים וילדים בספר. איננו מבינים מה קרה להם: למה? מדוע? מה חשו ההורים? וכדומה. דומה שענברי נפל כאן קורבן לתיאוריה של עצמו ולפער הקיים תמיד בין תיאוריה למעשה. (אגב, גדי טאוב, שכתב מאמר הערכה נלהב על **הביתה**, אימץ ביתר הצלחה ברומן שלו **אלנבי** את תיאוריית הפעולה והפעלים של ענברי, אם כי לא נמנע מבעיות אחרות שהיא מעוררת. ועל כך במדורנו הבא.)

צריך לומר עוד כי סוגת הכרוניקה - "רשומות" על פי המונח העברי - מוגדרת "כהיסטוריוגרפיה טרום מדעית, תערובת של התרחשויות מציאותיות וסיפורי דמיון מתוך מגמה מוראליזטורית" (ראה הלקסיקון "תכנים וצורות", עזריאל אוכמני, ספריית פועלים 1976) והשאלה היא איזה לקח מוסרי מבקש ענברי להפיק מסיפורו? על פניו מה **שהביתה** מספר בעצם, זה שכבר למן ההתחלה צורת החיים הקיבוצית מתקשה להתמודד עם הגשמת החזון הלכה למעשה, ועם השינויים שהמציאות מכתובה. כל שינוי, קטן כגדול, נתפס כאיום על עצם קיומה. עוד בטרם היו לקיבוץ, כשהיו קבוצת עבודה בחוות הטבק, חברים שהציצו לאוהל הבחורות הזדעזעו לגלות שהוא קושט כסלון בורגני" [ההדרגות כאן ולהלן הן שלי - ע.ל.]. כונסה אספה לדון "בגנדרנות הזאת [...] וחובר דוח קודר: מסתמנת התנוונות" (עמ' 31) לא פחות. מרגע שהקיבוץ עולה על הקרקע הוא לוקה מיד בכל הבעיות: "הקיבוץ נבנה לאט אבל התמסד מהר" (עמ' 106). כאשר היה צורך להקים ועדות שונות, ועדת עבודה, ועדת חברה, ועדת חינוך וכדומה, הן חיבלו ברעיון הדמוקרטיה הישירה של הקיבוץ. "הכרסום בסמכותה של האספה, שהתחיל כשהוקמה הוועדה הכלכלית, נמשך כשהדילמות השוטפות פוזרו בין הוועדות. התמעטו הוויכוחים הרעיוניים והאספה קיבלה צביון של אשרור המלצות" (עמ' 107).

מה שעושה ענברי להלן, הוא ליטול את כל הבעיות הידועות והחבוטות מן ההיסטוריה הקיבוצית ולשחזר את הטענה כאילו בגללן הלכה צורת חיים נעלה זו והידרדרה: פעם בשל מחסן הבגדים, פעם בשל שיטת הנקודות, פעם בשל התלושים, פעם בשל תקציב אישי, פעם בשל המקררים, פעם בשל המזגנים, פעם בשל הטלוויזיה והטלפונים, פעם בשל הלינה המשפחתית (שלא להזכיר גורמים אחרים כמו עויבת בנים ומייסדים, עויבה פנימית, וכדומה). כל שינוי מלווה בספר בביטויים מוגזמים על סוף הקיבוץ, עוד שנים לפני שסופו הגיע ממש. על הנהגת שיטת התלושים נאמר: "למעשה כאשר הצביעו בעד הדפסת תלושי



קיבוץ אפיקים כיום

לסיה גלילי זה, שהיה מקורב לבן-גוריון, שעוטר בדרגת אלוף משנה בצה"ל, שהיה שליח התנועה ברחבי העולם, הוא בעצם "תימהוני" גמור אשר מזורותו רק הולכת וגוברת עם הזמן. הוא מת עוד לפני מות הקיבוץ, בשנה השישית של שבע השנים הרעות. אבל הצגתו בעמוד הפתיחה מעידה שסוף מעשה במחשבה תחילה. מלכתחילה מוצג האב המייסד של אפיקים כאדם הווי, מנותק מהמציאות, שבאחרית ימיו שוקע רובו ככולו באותו קרב פילים היסטורי שהתרחש במאה השנייה לפני הספירה.

אם קשה לחלץ תשובה מפורשת מהטקסט, תשובה עקיפה מספקת לפחות חמש השורות החותמות את הספר:

"הדשאים שמרחיבי הדירות עוד לא הפקיעו ושמובילי הרהיטים של התושבים עוד לא רמסו, היו ירוקים כמו לפני הפרטה. ציפורי הקיבוץ צפצפו בעצים, חסידת הפח עמדה על מגדל המים, ולהקות חסידות חלפו דרומה בסתיו וצפונה באביב, בדרכן מהבית הביתה" (עמ' 276).

בסיכום נותרו בידינו שני דברים ודאיים: האחד, הטבע מכסה על מעשי האדם (כמו בשיר הידוע 'עשב' של המשורר האמריקני קרל סנדבורג: "אני העשב, אני מכסה הכל, / תנו לי לעבוד". העשב שבשיר מכסה על הקרבות המפורסמים באוסטרליין, וטרלו, גטיסברג, ורדן) וקובר אותם תחתיו. קיבוץ שיתופי, קיבוץ מופרט, הדשא יכסה הכל. והשני, "הבית" איננו "הביתה". בספר מכונה קיבוץ אפיקים "בית אפיקים", אבל החסידות הנוודות עושות את דרכן "מהבית הביתה", כלומר בחזרה לערבות רוסיה, משם באו. מבחינה זו מחזיר אותנו המחבר למקום הראשית של העלילה, אל החלום שהניע את כל המעשה הזה. "הביתה" - כותרתו שאין לטעות בה - היא, אפוא, שאיפה אוטופית בלתי מושגת, חוץ שבעצם הגשמתו גוזר את דינו.

קנייה, חוללו החברים את הרפורמה המהותית ביותר בתולדות הקיבוץ. הם הפכו ל"לקוחות" (עמ' 192). על הנהגת התקציב האישי נאמר: "התקציב האישי הכולל, הרהיטים הבורגניים שנקנו בתקציב האישי הכולל, ריככו את הקיבוץ וגררו עוד ועוד החלטות מרכזות" (עמ' 212). על המעבר ללינה משפחתית, שהצריך הרחבת הדירות מ-36 ל-48 מטרים רבועים, נאמר, כי "מייסדי הקיבוץ התאבלו על מות הקיבוץ" (עמ' 244).

וכך, כאשר הגיעו "שבע השנים הרעות" באמת (עמ' 256) בשנות השמונים למאה שעברה, שנות המפולת בבורסה, ההסתבכויות בשוק האפור, צבירת חובות אדירים של מאות מיליוני שקלים של התנועה הקיבוצית כולה, שחייבו את התערבות הממשלה, הן מצאו קיבוץ ותנועה קיבוצית רופפים למדי מבפנים, שלא יכלו להתנגד ל"תוכנית ההבראה" הממשלתית. "אחרי שבע השנים הרעות באו שבע שנות יקיצה ... והחברים הבינו שהקיבוץ התמוטט ונגמר הסיפור הסוציאליסטי" (עמ' 262). ענברי קושר זאת גם עם המצב בעולם, עם התפרקות ברית המועצות והגירת "מיליון שוחרי קפיטליזם" מרוסיה לישראל. מבית, בכל אופן, "התחילו לתרגל באספות ובעלון את המילה הפרטה" (עמ' 263). מכאן ואילך, לאורך כעשרה עמודים עד סוף הספר, הוא מתאר את שלושת שלבי ההפרטה (שירותים, שכר, דירות) באופן פרודי למדי: הענפים נקראו מעתה "עסקים", מרכזי ענפים כונו "מנהלים", מרכז משק כונה "יו"ר המגזר העסקי", סידור העבודה נקרא "ניהול משאבי אנוש", המזכירות כונתה "הנהלת הקהילה", המזכיר כונה "מנכ"ל הקהילה", ניהול "הקהילה" הופרד מניהול "המגזר העסקי". וגם "הטבחים השכירים ממאג'דל כרום הם שהכינו דווקא יופי של קניידלך בליל הסדר" (עמ' 264).

אף שענברי מספר את סיפור הקיבוץ לאור סופו הידוע (לו) מראש, קשה לחלץ מהטקסט אמירה חד-משמעית באשר לסיבות שגרמו למותו. האם השיטה השיתופית גרמה? האם החולשה האנושית גרמה? האם הנסיבות החיצוניות גרמו? לכאורה, זהו סיפור המספר את עצמו ללא כל התערבות של מחברו. אולם מה שמאפיין אותו, כאמור, הוא טון אנקדוטי פרודי המלווה את הספר לכל אורכו ואינו נחסך מחברי אפיקים, הטובים והתמימים, גם בשעתם הקשה: "שישים שנה הם עברו את החיים בשינה, לא ידעו ולא רצו לדעת שום דבר על ביטוח לאומי, על ביטוח בריאות, על דרגות מס, על פנסיה, ועכשיו גילו שאין להם פנסיה, שאין להם צלו של מושג איך יסתדרו בזקנתם" (עמ' 267). דווקא המצוקות החדשות מסעירות את הקיבוץ ומפיחות בו רוח חיים: "אחרי שנות דור של אספות מנומנות ועלונים מפקקים, שוב סערו האספה והעלון מהכרעות עקרוניות, כמו בשנים הראשונות" (עמ' 268). לרגעים קשה לדעת להיכן חותר המחבר ועם איזה צד הוא מזדהה: עם הישנים, עם הערים, עם המטושטשים או עם הפיכחים. לקראת הסוף הוא מדבר על זן נוסף של חברים, השורדים. אלה הם "כל אותם חברים שלא השתתפו מעולם באף מריבה ובאף אספה - אנשים שחוננו בכישרון להיחשב תימהונים או סתם מיותרים, וכך הגנו על עצמם ממעורבות כלשהי במה שהמעורבים כינו המציאות" (עמ' 275).

אלא ש"התימהונים" הם באופן מפתיע גם החולמים המייסדים. בעמוד הפתיחה של הספר תחת הכותרת "הגיבורים הראשיים" מופיע אפיון קצר של שבע הדמויות המרכזיות שהגו את רעיון הקיבוץ עוד ברוסיה הבולשביקית, בתנועת "השומר הצעיר ב-ס.ס.ס.ר", והנה, כך מתוארת הדמות החשובה ביותר מביניהן: "לסיה (גלילי) - מייסד התנועה. בחור שמנמן במכנסי רכיבה וקסוקט כחול עטור צלב כסף. יתום מאם. קורא היסטוריה צבאית. מתעמק בקרב פילים שנערך בפלשתינה בשנת 217 לפנה"ס".

בחירתו של ענברי

על אדם זה או אחר (אפילו לא על קלרה גלילי או ליאו רוט, שחיבת המספר אליהם ניכרת היטב), אלא על הקיבוץ וההיסטוריה שלו. יאמר המבקר (והיו שאמרו זאת בכמה ביקורות): איך אפשר לספר את קורות הקיבוץ מבלי להעמיק בדיונים ובלבטים של אנשיו? איך אפשר להסביר את התהליך שהביא את הקיבוצים לסף התרסקות מבלי לחדור לנבכי הנפשות הפועלות ולנתח את מניעיהן הגלויים והנסתרים? ועונה ענברי: אפשר! הנה כך הוא מתאר את הדרך שבה קיבלו ילדיהם של הרוגי אסון מעגן את הידיעה על מות הוריהם:

"גרשם זהרהרי, האח הבכור של נורית ויוסי, שמע על האסון מפי קריין החדשות כשתיקן קומנדקר בבסיס הצבאי שבו שירת. כשנורית ויוסי חזרו מהקייטנה, אף אחד לא סיפר להם. כולם הניחו שבינו בעצמם. הם הבינו שאבא ואמא לא בבית. ורה שומרוני, לעומת זאת, סיפרה לשלוש בנותיה שחזרו מהקייטנה מדוע אבא לא בבית, אבל אף מטפלת, אף גננת, אף עליזה פורת, לא דיברה איתן בשבועות ובחודשים שאחרי האסון" (עמ' 174-175).

וגם כעבור שנתיים, כשהקיבוץ ציין את יום השנה לאסון וחנך שני מבני ציבור לזכר קורבנותיו, "שני בניהם ובתם של מולה ורחל ושלוש בנותיו של אליק המשיכו לחכות שמישהו ידבר איתם" (עמ' 177).

כלום יש הסבר ממצה יותר מהתיאור המצמרר הזה? הרי בלשון ההמעטה החסכונית והמדויקת הזו מקבל הקורא את כל הקורפוס המחקרי והספרותי שנכתב פה בעשורים האחרונים על עוללות החינוך הקיבוצי והלינה המשותפת, בכמוסה מרוכזת ומרה, היישר לבטן.

האמנם יש צורך ביותר מזה? מי שלא די לו בכך, שבוי מן הסתם במוסכמות הספרות העמוסה במונולוגים פנימיים וזרמי תודעה, ושכח את הכוח העצום שיש לסיפור כמו עקדת יצחק (בראשית כ"ב), שאין בו ולו חיבוט נפש אחד. ובכך הצלחתו הגדולה של ענברי - להשיב לקוראי הספרות העברית את מה שכמסתבר נשכח מהם זה מכבר.

*

תוך כדי קריאת *הביתה* לא יכולתי שלא להיזכר בספר אחר שקראתי עשרים שנה קודם לכן, ומיד לאחר שסיימתי את *הביתה* שבת וקראתי את *דומן רוסי* של מאיר שלו, והבנתי עד כמה נועזת וחדשנית בחירתו הפואטית של ענברי. לכאורה יש דמיון רב בין שני הספרים. גם שלו מבקש לתאר את דמותו של מקום דרך סיפור ההיסטוריה של מייסדיו מראשית ההתיישבות ועד ימינו, ומצייר תמונה ססגונית ועשירה בפרטים ודמויות. אולם שלו מרחיק את סיפורו ממקום קונקרטי ואף נמנע משימוש במושג "מושב" ומכנה את המקום "הכפר". מוקדם ומאוחר משמשים בסיפור בערבוביה עד כדי בלבול מוחלט לפרקים, עלילות גיבורי מתמזגות בעלילות המספר המצותת להן, וההגזמות המופלגות בכוחותיהם העל-אנושיים של כמה מהגיבורים מרמוזות על שאיפה לכפר דמיוני אוניברסלי, אי שם ליד מקונדו. למרות התפאורה ההיסטורית, *דומן רוסי* אינו סיפור היסטורי, אלא רומן אנושי הנבנה מאהבות נכזבות, בגידות, קינאה, כעסים ושאילות נקם, העתידים להביא על הכפר את הגורל ששלו מנבא לו, הפיכת המטעים לבתי קברות לחלוצים וניסיונות ההצפה-מחדש של הביצות. כל אלה עושים אותו אכן לרומן רוסי, לא ל"ספרות עברית".

מנגד, *הביתה* כתוב בשפת-פעולה, בסדר כרונולוגי, עם שמות אמיתיים של דמויות ומקומות, ואף כי לא מצוינים בו תאריכים מפורשים, הם ניכרים מתיאור המאורעות שברקע סיפור העלילה. ענברי אינו טוען

באפרייל השנה קראתי את *הביתה* וכתבתי עליו רשימת ביקורת משבחת במקומון התל אביבי 'טיים אאוט'. השילוב של עונת החירות והתקומה שבין פסח ליום העצמאות עם העניין האישי שלי בכל דבר שקשור לתקופת ההתהוות של היישוב היהודי בארץ, הביא את חוויית הקריאה שלי ב*הביתה* לעוצמות לא רגילות של התרגשות, שהובעו במשפט הסיום של רשימת הביקורת ההיא: "אין כמו הספר הנפלא הזה להשיב אל התודעה מעט גאווה לאומית ותקווה שעוד אפשר לשנות משהו, אם נרצה מספיק".

קרובת משפחה, בת קיבוץ, כתבה לי כי הסכימה עם כל דברי הביקורת, למעט עניין אחד: "היה לי קשה למצוא את התקווה בספר", אמרה, ודבריה גרמו לי לתהות שוב על הטענה הזו, ולבדוק האם לא נסחפתי מעט בשבחים. הנה הבדיקה המחודשת. ענברי ראוי לכל שבח על בחירתו לכתוב בסוגה שלדעתו מגדירה את גרעין מהותה של הספרות העברית, סוגה שהוא מכנה "סיפורת-פעולה היסטורית-לאומית", במאמרו המכונן "לקראת ספרות עברית" (תכלת' 9, 2000), בו קרא תיגר כמעט על כל הספרות שנכתבה פה במאה השנים האחרונות, בטענה שהיא עושה את המסורת הפואטית שאפיינה את הספרות העברית מימי המקרא, דרך התלמוד, ספרות הקבלה ומעשיות החסידים עד שלהי המאה ה-19, ועברה לכתובה פרטית, מהורהרת, תלושה ממשמעויות היסטוריות ולאומיות, פרוזה "הנוטה, על פי רוב,

לדבר במקום לספר". אין זו בחירה מובנת מאליה בסביבה ספרותית שברובה אכן עוסקת באישי ובפרטי, אולם ענברי לא הסתפק במאמרו בנייתו הנתונים, אלא התם אותו במסקנה אופרטיבית: "מי שזהותנו התרבותית יקרה לו, אמור להבין עד כמה תלוי עתידה בשאלה: האם הספרות שתיכתב כאן תחדש את הקשר עם עברה הפואטי? וזהותנו התרבותית זקוקה לנו כיורשים ומורשיים. הקנון שלא נחתם קורא לנו להוסיף לו יצירות חדשות, שיעניקו לעבר את טעם ההווה, ולהווה - עתיד".

נענה לאתגר שהציב ל"מי שזהותנו התרבותית יקרה לו", בחר ענברי ב*הביתה* להימנע מהליכה בדרכם של כותבי רומנים היסטוריים רבים, שנטלו אפיוודות קצרות ויצקו לתוכן תלי משמעויות ורגשות, תיאורי מקומות וזמנים, דמויות עשירות ודיאלוגים מפותחים, ובמקום זה נצמד למודל התמציתי של הסיפור המקראי, כדוגמת סיפור יהודה ותמר (בראשית ל"ח): הסיפור מתאר היסטוריה, הדמויות בו הן מי שעשו את ההיסטוריה, ותיאורי מקומות, אנשים ושיחות מובאים בו רק אם הם תורמים להבנת התהליך ההיסטורי שעליו מסופר. לכן אין כמעט התעמקות ברגשותיהם של גיבורי *הביתה*, יש מעט מאוד קטעי שיחות ומכתבים, ורוב רובן של עשרות הדמויות בספר חולפות בו לרגע קט, ממלאות את תפקידן בסיפור ויוצאות מהבמה. אין בכך חלילה ולול באנשים או ברגשותיהם, אלא נקיטת עמדה נחרצת: הסיפור הזה אינו



שפתיים

שאבדו את כל התפלות, שסלפו את כל השירים ומחפשות גאלה דרך האלם. ואולי זה להפך. שפתיים שתופסות יום מנמנם. חיות הרגל הן שפתי הטורפות ימים מרללי בשור. האם זה הקיץ המיבש אותן או להפך? שפתי המפספסות הן זוג זקיפים בארמון התיקון. כל אחת מהן יודעת ארבע שפות. שרוכי שפתי נקשרים כדי שאשתק ביתר צלילות.

ירדן

בכל דג מהנהר הזה יש יונה עם עלה בשורה בפיה. תנועה מתחלפת במים ולהפך. לפעמים זה נהר לפעמים רק נחל חולמני או ערוץ מים והוא מחבק מי נחלים רחוקים. מימיו מתנפלים על אש ההיסטוריה. מטעמי צניעות אינו מצטלם יפה אך תנועותיו מאחדות דגים ועופות ואנשים, ולהפך. צלינים אוחזים בו כדי שלא יסוב לאחור. שירי טובלים בו ליבא המיה לנפש בתנועותיה.

קורטט

בין מים, אש, אויר ואדמה הזמן הוא פצצה מתקתקת. מה מרחב החיים ביני לבין ארבע העונות של זמני? במרחק לא גדול ממני נתן לשמע שלג מדבר לרוח או להפך. שנת שיש כבדה נפלה על חרף כמים המתנפלים על אש. האמונה בבילתי נראה מחיכת רמה גבוהה של עורון רגשי. השמים הם היער הנצחי, ולהפך.

שדמיותיו היו נטולות רגשות, אולם הוא ממעט להזכיר את הרגשות הללו ומשאיר לקוראיו חופש להשלים אותם בדמיונם. ספר נוסף שניסה לתאר פרק בהיסטוריה של היישוב וזכה לאחרונה לשבחים (עם פרס ספיר או בלעדיו), הוא *אחוזה דג'אני* של אלון חילו. חילו בחר בגישת הרומן ההיסטורי, ושוטח התרחשויות של כשמונה חודשים על פני ספר שלם, באמצעות שני יומנים דמיוניים. בהתכתבות הפומבית שלו עם אהרון מגד (29.5.08 ynet), הואשם חילו באנטי-ציונות, וטען בתגובה כי בסך הכל התכוון לערער מעט את הסיפור הציוני שדורות של תלמידים ישראלים גדלים עליו. אולם אף שהקפיד לציין תאריכים מדויקים, להציג דמויות בשמותיהן האמיתיים ולשחזר את זירות ההתרחשות באופן שמעיד על תחקיר מקיף, העלילה עצמה מנותקת מכל מרכיב היסטורי. היא אינה ציונית או אנטי-ציונית, היא בדיה ספרותית התולה את כל שורשי הסכסוך הישראלי-ערבי, תקומת ישראל והנכבה הפלסטינית, בנפשויה על יצרו המיני הבלתי מסופק של חיים קלוורסקי מחד, ובשיגיונותיו ושיגעונויותיו של הנער הדמיוני צאלח דג'אני, מאידך. זה לא רומן היסטורי, אלא סוג של רומן פסיכולוגי לא מאוד מעמיק. בעוד שאת נבואותיו של שלו בדומן רוסי על עתיד העמק ניתן לקרוא כאלגוריה על שבר החלום החלוצי, הרי שנבואות החורבן של צאלח הן בגדר פארודיה בלבד על ירמיהו. דומה שחילו התבונן סביבו ושם בפי גיבורו את האיקוונות של הרצל על המרפסת, בן גוריון העומד על הראש ומשה דיין עם הרטייה על העין, ואת שלושת מגדלי עזריאלי, המרובע, העגול והמשולש, כסמל האולטימטיבי של חורבן התרבות הפלסטינית ביפו. זה לא עובד. אם משהו סבור שדי ביהודי חרמן וערמומי ובערבי מעורער בנפשו כדי לערער את הסיפור הציוני, כדאי שיבדוק היטב את היסודות שעליהם מונח הסיפור הזה.

חילו התאמץ מאוד לשחזר את השפה העברית של התקופה, ויש טוענים שהצלחה, אולם מנקודת המבט של הספרות העברית, אין בספרו כל זכר ל"סיפורת-פעולה היסטורית-לאומית".

*

ואילו הביתה עומד בבדידותו המזהירה מרום הספרות העברית. בדידות - משום שאכן אין כמעט ספרים כאלה בני זמננו; מזהירה - משום שבהירות הכתיבה שלו, בשפה חדה ומוקפדת הנשמעת לעתים כמו שירה ("התנדב לפלוגה שהפליגה לאיטליה", כתב על אחד החברים, עמ' 136), ובמשפטי הפעולה הארוכים המסתיימים באנדרסטייטמנט של פואנטה, שולחת קרניים ארוכות ודוקרות וחודרות לנפש, מבלי להזדקק להשתפכות של רגשות; ורום - משום שענברי מיטיב לצפות למרחקים, כמו החסידה על מגדל המים: מהעבר הוא שואב את זהותו התרבותית ומורשתו הפואטית, ולעתיד הוא מסמן את עצמו כאחד מממשיכי "הקבון שלא נחתם".

בספרו את סיפורם של מייסדי אפיקים (ודרכו את סיפורה של ההתיישבות), הוא מצביע על אלו שידעו לחלום ("גם לחלום צריך לדעת", מצטט מיטיה קרצ'מן את מאיאקובסקי, עמ' 47), ומדגיש כי מעשיהם, ולא לבטיהם או זרמי התודעה שלהם, הם שמשנים את העולם ועושים את ההיסטוריה. זהו, כמדומני, מקור התקווה שמצאתי בספר: שנוכל לצמצם במשהו את השיח הקורבני - של נפגעי הלינה המשותפת, של בני הדור השני לחלוצים, של הנכבה - לחדול להתלונן על מה שעשו לנו ולשוב לחלום ולהגשים חלומות של עשייה עצמאית, כזו שבעוד דור או שניים יוכלו לכתוב גם עליה סיפורת-פעולה היסטורית-לאומית, ולא נבואות חורבן בדיעבד.



אבי לויתן



שירי עכו

איך כל המתגבב

איך כל המתגבב הזה
נגש אל הים.
נצול תש"ח, נצח עותמאן
כבש ממלוק
חפר צלבן.

בי"ס ממלכתי ערבי

אמת הדבר.
החנוף הממלכתי
ערבי
אמת הדבר.
השעור בעברית
לשונני

אמת הדבר.
התלמיד הראשון
הוא שני

אמת הדבר.
השתף בפשע
זה אני

אור והרואין

אור והרואין
בהאים באויר.
בהאים, בהאים
ולא רואים כלום.

פסטיבל עכו

פסטיבל עכו.
ידעתי שאבוא
ידעתי שהמסך יעלה,
וירד,
וידעתי
שעכו זה פה

מנהרת הטמפלרים

מנהרת הטמפלרים.
מוליכה אמת
ממקום המקדש
אל חוף-הים.
כהן גדול
משרת בקדש
משליך חכה אל האינסוף,
זו האמת

שירת הים

שקט, זועף
רֶחֶב, הרמוני
עמק, שוצף
אחד, רב-גוני
מי אני?

ארבעה שירים

מתוך "קולות מים רבים"

פרולוג

איזה תסכול
להתעורר מתוך החלום המטפף
כשהאשה הזרה מטופפת בדירתנו על עקביה המחדדים
ועוד דמות שעכשו היא כבר מטושטשת
ואת שיחד אתן ממהרת לאיזה מקום ואני
עירף כל כך וחיב לישן לפחות עוד שעה
לפני שאתפס מונית לרכבת בעיר התחתית(?) כדי להספיק
להגיע לכנס (אני? כנס?) וכבר יורד
עם איש העסקים הצעיר והסימפטי מן הסרט מאמש
ונוכח שלא לקחתי אפילו תיק אפילו מכשיר גלוח
ולבנים להחלפה ומתנחם שאקנה אותם מיד ומתעורר
עם התסכול ואת ישנה לצדי ואני קם
ומחליט לרדת אחר כך לים להרביץ שחית בקר טובה ומכין לי
כוס ראשונה של קפה שחור וחזק כמו תמיד
ויושב בכסאי ולוגם ומשרבט וחוזר למוטב עכשו
שבת לפנות בקר
איזה יום יפה

על צבעו הסגולי של הים

כמעט כמו תמיד זה מתחיל בים, ואז
את
אז השמש מכה והמים לוטפים ורופאים ופני בהם ופתאום
עיניך. זוכרת
את ליק לואיז ברוקיס הקנדיים, אותו
ואת שאר אגמי ההרים הקסומים שצבעם כעין הטורקוזי –
כך נצבע לי הים היום בגוני עיניך, במצלולן
בירקניות המיוחדת הזאת
החמה
אין לו צבע סגלי, לים שלי. כמעט תמיד
צבעיך טבועים בו

עכשיו

קראת לי ובאתי עדיך

אני מרים את שולי התכלת של שמכתך
ומגלה את תנומת אהובתי

עכשו אני חותר אל רחם חלומותיך הכחלים

התרגעות

הים נושם הלילה בשקט בשקט
שרוע על גבו ובראי מעליו
הוא נשקף ניצוצות ניצוצות

ואני –

רגע הלילה עוד מפכפך ומתמודד וכבר
הוא נמוג וריח של ים חרישי
מתחבר ונצבע ולוטף ושואף גם אותי אל תוכו

אני טומן ראשי במים וכמו יתר
במשלש ישר זווית מתלכסן פני אל מול פניך
באוושה הירקרקת השקופה אל מול מרבץ החול
מכיר תודה לך, אתה
שעל נביא בעמיו סערת אכל
את סערת לבי על סביבותי
באוצרה אתה אוצר
חובר אלי
בדומיה

עכשו
הופכים פנינו בצו ראותי
אני מגיח מתפרקד לי על גבך
ומתערסל אל מול נענועי השמש
לטוף חם מזה
ורגיעה מזה

נגה אלבלך

"יפאני גבוה ורזה עם בלורית שיער מתולתל (איפה מצאו יפאני כזה?)"

המילה הריקה אצל יהושע קנז ויוסף אל-דרור

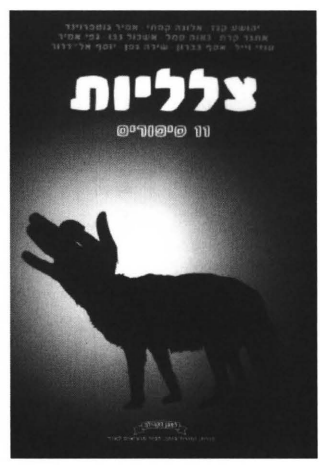
"יש לי ניסיון, ואני אומר, בלי צחוק, שזו מחלת-ים על היבשה. מהות המחלה הוא זה ששכחת את שמותיהם האמיתיים של הדברים ועכשיו אתה משליך עליהם בחיפזון שמות מכל הבא לפה. העיקר מהר, מהר! אבל עוד לא הספקת לברוח מהם ושוב שכחת את שמותיהם. הצפצה שבשדות, שקראת לה 'מגדל בבלי' כי לא ידעת, או לא רצית לדעת שהיא צפצה, מתנדנדת ונעה שוב חסרת שם ואתה נאלץ לקרוא לה 'נוח, כשהיה שיכור'."

פרנץ קפקא, מתוך הסיפור 'שיחה עם המתפלל', רופא כפרי, עם עובד, 2000, עמודים 320-321. מגרמנית: אילנה המרמן.

הבנתי: לשני הסיפורים גרעין משותף - גרעין המילה הריקה. המילה הריקה היא תוצר של תהליך סימון עקר, היא המסמן ללא המסומן; כל פריט וכל מושג ייוותרו בעקבות הסימון העקר ריקים ממשמעות, מנוטרלים. יוסף אל-דרור מנטרל מטבעות לשון, פורק תחמושת שלמה של מטענים חברתיים הטבועים בדרכי ביטוי עכשוויות. תחת קולמוסו, שפתנו היומיומית (לא רק זו הלשונית, אלא גם צורות הבעה נוספות) נשמעת כמו דקלום של סיסמאות מנותקות מכל אותנטיות, ספוגות במקובלות חברתיות עד כדי גיחוך. יהושע קנז מתאר בסיפורו מצב בו הפונקציונליות המקובלת של פרטים בעולמנו אינה רלוונטית עוד. או אז נוצרים מצבים אבסורדיים, מלאי סתירות, או בלשונו של שורש, אחת הדמויות בסיפור: "אני בכלל לא מבין מה קורה לי. אני לא בטוח שזה קורה במציאות." אלא שבסיפור של קנז הכל מציאותי, ההתרחשויות בעלילה תמוהות אבל לא בלתי מציאותיות. שבירת דפוסי התנהגות מקובלים היא זו שיוצרת את המצבים הקומיים ואת אוירת האבסורד הכללית. אווירת האבסורד השורה על הסיפור מהתלת גם בנו, הקוראים, עד כי ברגע הראשון קשה לתפוס ברצינות את סופו הטרגי, ומותו של הילד נראה לנו כעוד אחד ממהלכיו הסהרוריים של הסיפור. אולם המוות אמיתי ורגע ההכרה בו כמוהו כרגע התגלות הגורם לנו לפתע לתפוס את חיינו כ"משחק" (כלשונו של שורש), משחק שבו גם מה שנדמה סהרורי הוא בעצם מציאות.

'מינימום חיכוך' מאת יוסף אל-דרור

הגיבור האל-דרוריאני נכנס אל הבניין בזמן שמישהי יוצאת ממנו:
 "מה אתה עושה פה?"
 "מה שאת, אני מתאר לעצמי."
 "לא השתנית, אני רואה."
 "את כן?"
 (צלליות, 'מינימום חיכוך', עמ' 53).



על השאלה "מה אתה עושה פה?" לא מסוגל הגיבור האל-דרוריאני להשיב. מאין בכלל יתחיל? איפה זה "פה"? ומה זה "עושה"? ומדוע נשאלת השאלה דווקא ברגע זה? נדמה שאצל הגיבור האל-דרוריאני, מנוטרל כל מימד של זמן ומקום, את המילים המופנות אליו הוא תופס כמנותקות מכל קונוטציות, כעומדות מבודדות בתוך ריק לשוני. הדרך היחידה להתמודד עם השאלה, במסגרתה של שיחת חולין, היא להציב לה מראה - אני עושה פה מה שאת עושה פה. אם לך תהיה תשובה אז גם לי תהיה. בעוד שהשאלת מצפה מן הסתם לקבל תשובה מהפורמולה הידועה כגון: "באתי כדי לפגוש מישהו, הוא גר בבניין הזה", היא מקבלת בחזרה את מילותיה שלה מרוקנות מכל משמעות. "לא השתנית, אני רואה".

התשובה: "את כן?" כמוה כשאלת מחקר, כמו כיול שמבצע הגיבור בכליו. הוא אומר: רגע, רגע! אני רוצה להבין לפי אילו הנחות יסוד אנחנו יוצרים את הדיאלוג הזה, האם את חושבת שבני אדם לא משתנים באופן כללי, שהם סטטיים, שהמקרה הפרטי שלי מאשר את הכלל? או שאת חושבת שההפך הוא הנכון - שההשתנות של בני האדם מהירה דווקא ורק שלי לא. ובכלל, מה מבחינתך נחשב שינוי? בואי נבדוק: אם תגידי לי מה את חושבת על עצמך, אוכל להבין את השפה שלך, את המשמעות שעומדת מאחורי הצירוף המזור הזה "לא השתנית". גם בסיום השיחה, כאשר מאחלת לו הבחורה "בהצלחה", חוזרת טכניקת

רשימה זו, על המילה הריקה אצל יהושע קנז ויוסף אל-דרור, נכתבה עוד בשנת 2005 אולם לא פורסמה. היא נכתבה בעקבות הוצאתו לאור של קובץ הסיפורים צלליות (כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2005) והיא עוסקת בשני סיפורים מתוכו: 'הצגה יומית' מאת יהושע קנז ו'מינימום חיכוך' מאת יוסף אל-דרור. סיפורו של קנז רואה אור כעת שוב בספרו החדש והמעולה *דירה עם כניסה בחצר* (עם עובד, 2008) ולכבוד כך מוגשת כאן אותה רשימה "ישנה" שהקדשתי לשני הסיפורים המיוחדים ומעוררי המחשבה הללו של יהושע קנז ושל יוסף אל-דרור. נדמה שלא בכדי חותם סיפורו של קנז 'הצגה יומית' את הקובץ *דירה עם כניסה בחצר* כמו גם את הקובץ *צלליות*. השילוב בין ההומור המטורף לבין תחושת הבעתה המחלחלת אינו מאפשר להציב אחריו דבר. השתלשלות העניינים ההזווית, המובילה כמעט בלי משים לסוף המחריד, יש בה כדי לערער את תחושת היציבות ואת האמון במילים המספרות. במצב שכזה אין עוד לאן להמשיך ואכן, הספר נחתם.

וכך זה התחיל: תל אביב. חנות הספרים שברחוב דיזינגוף. סתיו 2005. אני שולפת ממדף הספרים את הספר *צלליות*. אני שוקלת את הנתונים: העורך אתגר קרת. הסופרים ראויים. המחיר - 39 ש"ח. פרויקט "ספר למען הקהילה". כל השותפים בספר (כתיבה, עיצוב, הוצאה לאור, הפצה) ויתרו על תמלוגיהם ורווחיהם. ההכנסות מיועדות לעמותת "אנוש" המסייעת לפגועי נפש בישראל להשתלב מחדש בחברה. אני קונה. הספר בידי.

'מינימום חיכוך' ו'הצגה יומית' - שוב ושוב הייתי חוזרת אל שני הסיפורים הללו, המופיעים בקובץ *צלליות*. בעיניים משתאות הייתי עומדת מול היכולת שלהם להצחיק, מול הדיאלוגים המשונים ואופן ההתנהלות התמוהה של הדמויות. ויום אחד, שאינו שונה משאר הימים,

היא נעצרה מדרגה אחת מתחת. "אני נשואה."
 "מאשרת?" שאלתי בכנות.
 (שם, עמ' 58).



הקישורים אינם ברורים לגיבור: מדוע היא אומרת פתאום שהיא נשואה והרי קודם הציעה לו לעלות. אבל הוא מתמודד באומץ, מנסה לאלתר, ללכת עם המיינסטרים, ועל כן מזדרז לשלוף את השאלה: "מאשרת?" שאלה זו עושה שימוש במוסכמה החברתית הידועה לפיה הנישואים הינם מפתח לאושרו של אדם. אלא שהשימוש בקישור נישואים-אושר אינו ממומש בהקשר הנכון, הוא אינו רלוונטי בדו שיח הזה, וכך שוב עומדות המילים (או המקובלות החברתיות אותן הן מגלמות) תחת הורקור האל-דרוריאני, המאיר אותן באור מגוחך.

'הצגה יומית' מאת יהושע קנז

"אי-אפשר ככה."
 "אז מה לעשות?"
 "תביאי אותה."
 "אתה תביא אותה."

"תביאי לו את כל הבקבוק מהמקרר. שישתה כמה שהוא רוצה."
 "אתה תביא לו," אמרה האשה.

"צריך כיסאות!" קרא קריגר לעבר המסדרון.
 "אז תביא כיסאות!" קראה אשתו.

"שרקה, תביאי כיבוד," אמר קריגר.
 "אתה תביא," אמרה אשתו.

(הציטוטים לקוחים מתוך 'הצגה יומית', דירה עם כניסה בחצר, עמודים 197, 199, 201, 203 בהתאמה).

הצבת המראה. הגיבור האל-דרוריאני משיב לה "גם לך" מבלי שברור לו בכלל על איזו הצלחה מדובר וכיצד היא מוגדרת. וזה נמשך עם הכיסאות בחדר של ה"מְמַרְפֵּז". מדוע ניצבים שם שלוש כורסאות, ספה אחת ושרפרף גבוה אחד? איך מפרשים את המוסכמה העיצובית הזו? הגיבור חש שהשרפרף הגבוה "לא שייך" אולם אין הוא יודע כיצד לפרש את כל הסימון המיוחד הזה של חלל החדר. בכל זאת הוא בוחר להתיישב על השרפרף הגבוה. ה"מְמַרְפֵּז" יושב מולו על הספה ב"מרחק שלושה מטרים".

דומה הדבר לבן אנוש שהגיע לחברה חדשה ואין הוא יודע לפרש דבר מן הסובב אותו. הוא מתהלך בין בני האדם ומנסה לפענח אותם. אלא שכאן נדמה כי חוסר האוריינטציה המוחלט של הגיבור נעשה מתוך אידיאולוגיה, כתפיסת חיים. בתחילת הסיפור נאמר: "היה לי ניסיון רע עם אנשים שאומרים עליהם שהם יודעים. גם אני הייתי כזה פעם, לפני שהפסקתי לענות לטלפונים". הנחת היסוד של הגיבור כעת היא כי דבר אינו ידוע או מובן מאליו, משהו השתבש ואין טעם יותר לנסות ולהבין. הוא בוחר להתעלם אפילו מהסימון של צלצול הטלפון ובכך בעצם אומר: אני שומע את הצלצול, זוכר שצריך לענות, אבל אני מתעלם ממנו וממה שהוא מייצג, כמו גם מכל יתר הצלילים שיבקעו אחר כך מתוך השפופרת או מתוך פיותיהם של בני האדם. להפסיק-לענות לטלפון מתפרש כאקט אידיאולוגי מהאתי המייצג ניתוק מן העולם מתוך בחירה. זו בחירה במינימום חיכוך, במטרה למזער את השקר, הזיוף והעמדת הפנים.

הגיבור האל-דרוריאני מתיישב על השרפרף הגבוה ופותח בשיחה עם ה"מְמַרְפֵּז":
 "אתה יודע מי אני?" שאלתי אותו.
 "לא מעבר למה שאמרת לי בעצמך."
 "מה, את השם ומי היפנה?"
 "פחות או יותר."
 "יותר אני יכול להבין איך, אבל פחות?"
 (שם, עמ' 54).

הניסיון לדרת למשמעותן המדויקת של המילים, מציב את המילים והביטויים כולם באור מגוחך, שכן הוא חושף איזה ניחוח של חוסר כנות. הניסיון לדייק בהגדרות מדיר מן השפה את כל הקונוטציות החברתיות המוטבעות בה ומציג אותה כריקה. נותרים רק צלילים, כיסאות, שרפרפים, מסמנים, והם כשלעצמם חסרי משמעות. המילים, כמו המרחב, כמו מחוות הגוף (כשהמְמַרְפֵּז עוצם את עיניו שואל אותו הגיבור "כבר נרדמת?"), אמורים להגדיר איזו מערכת חוקים, איזה סדר חברתי, היררכיה ונורמות של דיבור והתנהגות, אבל עבור הגיבור האל-דרוריאני הכל שקוף, הוא מתנהל בעולם כמו אדם חסר זיכרון שאינו מסוגל לקרוא את המקובלות החברתיות הללו מבין שלל הפרטים, ובכך מתכחש לשפה החברתית.

לאחר שהשיחה עם ה"מְמַרְפֵּז" נקלעת למבוי סתום ("תגיד לי, אני סיבכתי אותך בדיאלוג הזה או אתה אותי?"), הוא יוצא מהחדר ויורד במדרגות. שוב פוגש באותה בחורה ושואל אותה:
 "שאני אעלה בכל זאת?"

אלה הם חלקי דיאלוגים בין קריגר לבין שרקה, אשתו. התשובה הכמעט קבועה של שרקה - "אתה תביא" - היא דוגמה לאובדן המשמעות, שכן המילים החוזרות על עצמן, כמעט בכל מצב, נשמעות כצליל חסר מובן. אולם לא רק המילים, העולם כולו שבונה קנו בסיפור 'הצגה יומית' מתגלה ככזה שאינו ניתן כלל לפירוש. אנו מוצאים את עצמנו במרחב שיש בו רק מסמנים, מסמנים חסרי מסומנים ועל כן מרוקנים מכל משמעות. האבסורד שולט והוא הולך וצובר תאוצה עד סופו של הסיפור.

וכעת לסיפור. הסיפור 'הצגה יומית' מתאר הקרנה של סרט פורנוגרפי בחיק המשפחה. המספר, אשר שמו אינו מוזכר, ושורש - הבוס שלו במפעל, מוזמנים לביתו של קריגר, חברם לעבודה, בשעות אחר הצהריים כדי לצפות ב"משהו יפאני חזק במיוחד" (דירה עם כניסה כחצר, 'הצגה יומית', עמ' 186). המספר מתאר את שורש כמכוער, קטן, שמן וקירח אבל "באמת בעל ניסיון" (מיני). בעל כורחו מקבל המספר את הסתירה המתמיהה בין החזות החיצונית של שורש (המסמן) לבין הניסיון המיני שלו (המסומן), אם כי ההכתרה של שורש כבעל ניסיון מיני מתבררת מיד כחמקמה למדי, שכן הראיות היחידות המוכיחות אותה הם "אשה (שנייה) וילדים (משתיהן)" (שם, עמ' 187). גם הרחוב בו מתגורר קריגר מתברר כמסמן בעל מסומן חמקמק (שכן המספר ושורש אינם מוצאים בתחילה את הרחוב), וכך גם השוטרים היושבים שקטים ברכב המשטרה. המספר מצמיד לשוטרים תוכן אופייני ואומר: "הם בטח בפעילות עכשיו. יש כנראה איזה אירוע" (שם, עמ' 188). אולם התוכן המשטרתי הזה יופרך בהמשך הסיפור.

לבסוף מגיעים שורש והמספר לביתו של קריגר ומתיישבים לצפות בסרט היפאני. אלא שאז חלה הפרה בוטה של מסמני הסיטואציה כולה: שרקה (אשתו של קריגר), הסבתא והילד - כולם מצטרפים לצפייה בסרט הפורנוגרפי. הסרט, מאבד את משמעותו האסורה. שרקה, הסבתא והילד מאבדים גם הם את משמעותם המקובלת של רעיה, סבתא וילד. קווי הסימון כולם מתערפלים באחת, ממש כמו פניה הקמוטות של סבתא, אשר אינם מאפשרים לנחש אם היא אמו של קריגר או חמותו (תהייה רבת חשיבות, בה עסוק המספר לכל אורכו של הסיפור).

הסרט מתחיל. אשה ענוגה ישנה על מיטה והיא מכוסה בשמיכה לבנה. אל החדר, בו היא שוכבת, נכנס "יפאני גבוה ורוזה עם בלורית שיער מתולתל (איפה מצאו יפאני כזה?)" (שם, עמ' 191). המקורות היפאניים של הסרט, זה אשר לשמו התכנסו כולם ואשר סביבו סובב הסיפור כולו - מוטלים עתה בספק, וכאשר "היפאני הגבוה" פושט במהירות את בגדיו וקופץ עירום על האשה השוכבת במיטה, קוראת הסבתא "הופלה!" ובכך טורפת את המוסכמות באשר לסבתות ותפקידן החברתי. מרגע שנשמע הצלצול בדלת ונכנסים שני השוטרים, מתחיל מחול שדים של העמדות פנים, כזה אשר יוצר קריגר, המארה. נוצר סבך מעגלי בלתי פתיר של ניסיונות הסתרה והצגה לא מדויקת של עובדות. קריגר מנסה להסתיר מהשוטרים את סרט הזימה היפאני, אולם באותו זמן נדמה כי הוא מנסה להסתיר מהמספר ומשורש את העובדה כי השוטרים יודעים יפה-יפה במה מדובר. נוצרת סיטואציה בה כולם מעמידים פנים, כולם מרמים ומרומים בעת ובעונה אחת (אולי מלבד קריגר). העמדת פנים זו עולה דרגה כאשר נכנסים סבינה ורובן לתמונה - אז משתפים פעולה הנוכחים "הוותיקים" וטוענים כי הם צופים בסרט מיקי מאוז שהביא הילד. אולם במקביל לכך עולה הרושם, רושם שאינו מופרך בשום שלב בסיפור (אם כי גם אינו מאושש), כי סבינה ורובן עצמם מעמידים פנים בצורה כלשהי. אנו תמהים אם אכן "במקרה עברו כאן" (או שמא דווקא בכוונה) ושואלים את עצמנו איזו מין מקריות היא זו המובילה אותם מפרדס חנה, שם הם מתגוררים, אל דירתם של קריגר ושרקה בצפון תל אביב. כמו בשיטה האל-דרוריאנית, האמירה "עברנו במקרה" נותרת מטבע לשון מנוטרל ומרוקן מכל משמעות.

כישלונות הסימון בולטים לאורך הסיפור כולו. הקריאה "תפתח! משטרה!" עם הגעתם של השוטרים, מתבררת כמסמן חסר מסומן, שכן השוטרים רק מצטרפים להקרנה ואף מוסיפים לה נופך חגיגי בצורת

לפני שאגש לסיפור עצמו, אקדים כמה הרהורים. נראה כי הסיפור 'הצגה יומית' חומק בעצמו מפעולת הסימון, שכן בתוך נוף יצירתו של יהושע קנו הוא נראה חריג במיוחד. בכך הוא ממחיש את טיבה המשחקי של פעולת הסימון אולי עד כדי ערעור על תוקפה. פעולות של תיוג ופירוש יכולות להיראות לפתע חסרות טעם, שכן אנו שואלים את עצמנו: האם לאחר קריאת הסיפור 'הצגה יומית' קנו נשאר קנו? כלומר, האם המסומן 'קנו' נושא עדיין אותה "משמעות"? האם ה"סימון" המקובל של קנו (יהא אשר יהא) עדיין רלוונטי? ייתכן שלא.

וייתכן שכן. יתכן שיש לעדכן את מושג הסימון ולאפשר לו להיות פעולה מרחיבה ולא מצמצמת, פעולה של פתיחה, לא של סגור, המאפשרת הוספה וריבוד ולא חיסור והאחדה. בזכות 'הצגה יומית' מתעבה "המערכת הקנוית" ומצמיחה איברים חדשים. תהליך העיבוי וההתרחבות מאפשר לנו לראות את עושרה של המערכת כולה, אפשר אפילו לחשוב על סיפורו של יוסף אל-דרור כאיבר "במערכת הקנוית" החדשה (ואולי להפך).

וכך, במבט מחודש על המערכת הקנוית בה נכלל הסיפור 'הצגה יומית' ומאיר אותה באור חדש, נוכל למצוא שיסודות "המילה הריקה" היו קיימים כבר ביצירותיו הקודמות של קנו, אם כי בצורה מוחלטת. בנובלה 'נוף עם שלושה עצים' (עם עובד, 2000), שפורסמה כשלוש שנים לפני הסיפור 'הצגה יומית' (פורסם לראשונה ב-2003 ב'קשת החדשה'), יסודות המילה הריקה קיימים אולי בסצנת הריקודים ההודיים, שבה רוקדות תמרה וזהבה מול המשפחה הקטנה מחיפה. בסצנה זו נוצר שיח של חירשים בין שתי קבוצות שונות, כאשר אף אחת מהן אינה מבינה את שפתה של האחרת (שפת ריקודים הודיים עדינים אך דרמטיים אל מול שפה של עליצות מעושה המחביאה עייפות וחוסר עניין משווע). התוצאה היא סצנה משעשעת ביותר אשר מסוכמת מצדו של הרי, אבי המשפחה, במילים: "תמרה שלך היא זונה [...]" היא פשוט זונה וגם החברה שלה זונה" - משפט שתום לא פחות מההתרחשות שקדמה לו, כאשר המילה 'זונה' אינה מקבלת כאן משמעות קונקרטיה בעלת קונטוציות מקובלות, אלא למעשה נשארת ריקה.

עניין נוסף אשר יכול לקשור את הסיפור 'הצגה יומית' עם הנובלה המוקדמת יותר 'נוף עם שלושה עצים', הוא התחושה המתקבלת בסופן של שתי היצירות, כי נוכח המוות, החיים הם לא יותר מאשר משחק. תחושה זו באה היטב לידי ביטוי בנובלה המוזכרת, הנחתמת במשפט: "הרגו שם את כל היהודים - ואת, עם החיים הפרטיים שלך" (נוף עם שלושה עצים, עמ' 279). אף שעלילת הנובלה 'נוף עם שלושה עצים' מתרחשת בזמן מלחמת העולם השנייה, אמירה זו, החותמת את היצירה, היא ההתייחסות היחידה לשואת היהודים לכל אורכה של הנובלה. על פניה, נראית אמירה זו כאמירת תוכחה שיפוטית. יחד עם זאת, במסגרת המכלול של הסיפור כולו, נדמה כי מובלעת בה תפיסה רחבה יותר באשר לאבסורד הקיום האנושי, קיום אשר רק לשווא מבקשים לטעון אותו בערכים רציונליים-מוסריים.

שׁוֹר

הַשִּׁיר הַפִּילוֹסוֹפִיָּה הַנָּהָר הַדָּשָׁא הַהַכְּרָה הַצְּלוּלָה
 עֲשִׂיר הַפִּילִנְתְּרוּפִיָּה הַכְּבִישׁ הַרְשֵׁת הַהַמְלָצָה הַבְּרוּרָה
 הַשׁוֹק הַהֲדָף הַחֲצִיר הַאִישׁ הַנְּבִלָה הַפְּתָרוֹן הַמְּהִיר
 הַדָּף הַגְּלָגֶל הַרְגֵל הַיְדִית הַסְּפִין
 הָאוֹר הַתְּהוֹם הַשׁוֹעֵל הָאֶחַח הַמְּסוֹר
 הַתְּלוּשׁ הַלְּחָצֶן הַפְּקָדָה
 הַסְּפִירָה לְאַחֹר

עֲשׂוּ
 תִשָּׁע
 עוֹד מְעֵט
 בּוֹא
 נְרוֹץ
 חֲמֵשׁ
 מֵאִיפָה
 לְאֵן
 לְאֵן

איך את מגיבה

כְּשֶׁאֲנִי רוֹאָה אִיךָ אֶת מְגִיבָה
 אִיךָ אֶת מְגִיבָה
 נֶעְצֵר בִּי
 נֶעְצֵר
 מַה שֶׁהִיָּה בִּי נֶאֱצֵל עַד לִפְנֵי רִגְעַ
 רִגְעַ קָטַ.
 תּוֹךְ שֶׁאֲנִי נִשְׁמָט
 מִיָּד שׁוֹהַ עֵתָה הוֹשָׁטָה
 וּמִתְכַּנֵּס בַּחֲזָרָה
 וּמִתְכַּנֵּס

טוֹב, בְּאִיזָה סוּג דְּבוּר אֶת חֲפָצָה עֲכָשׁוּ
 בְּאִיזָה סוּג עֲכָשׁוּ
 וְאִם אֵינְנִי מְדִיק
 זֶה מְתִיק אֶצְלֶךָ
 בְּלִי שֶׁהַתְּכַנֵּנָה
 אֶבֶל כְּבֹר קִמְתָּ.
 מִשְׁחַק מְלִים כְּזֶה
 מִכֶּר לְשִׁנְיָנוּ
 לִי וְלֶךָ
 לִי וְלֶךָ
 כְּמוֹ בְּשִׁיר

מי ילך

אִם לֹא אֶתָּה, אִם לֹא אֶתָּה, אִין מִי שִׁילֶךָ
 הִיָּה מִי שֶׁהֲלֶךְ, הֲלֶךְ,
 אֶתָּה, אִם לֹא אֶתָּה,
 אֲנִי, מִסְכִּיב כָּלֶם הוֹלְכִים, הוֹלְכִים,
 וּמִסְכִּיב לָהֶם, הוֹלְכִים,
 אֶתָּה, אֲנִי, הַרְבֵּה אֶתָּה, אֲנִי, אֲנִי, אֲנִי,
 זֶה מִתְּפַשֵּׁט, מִעֲגָלִים, זֶה חוֹר, מִעֲגָלִים,
 אֶתָּה לְכֹד, אֶתָּה לְכֹד, אֲנִי, אֲנִי, אֲנִי,
 לְשֵׁם, זֶה נֶעְלָם, לְשֵׁם,

שקיעה בשינה של אחד מהם. את המחלה של קצין המשטרה (צוקי) קשה מאוד להסביר, יחד עם זאת יש לה שם מדעי "נקרולפסיה", מה שלא מפריע לשורש לחשוד בו שהוא מפגר. מתן שם למחלה, כלומר - מעשה סימון המחלה, נותר בסופו של דבר אקט מגוחך היוצר גם הוא מילה ריקה, שכן על אף הגדרתה המדעית של המחלה (ומחלת הנקרולפסיה אכן ידועה) אין הקצין נמנע מלהשתתף בפעילות משטרתית הכוללת מארבים ונהיגה מבצעית.

בתוך המערכת המטורפת הזו נדמה ששורש, טיפוס רציונלי בעיקרו, אשר רק רצה לראות מעט מחידושי סרטי הזימה היפאניים, יוצא בסופו של דבר משליטה. הוא לוקח את אחד השוטרים ברכבו (מכיוון שרכב המשטרה נעלם), לאחר מכן משליך אותו מהרכב, נוסע ברמזור אדום, עושה פניית פרסה פראית ומעלה שוב את השוטר על הרכב. היציאה משליטה מהווה נקודת תפנית בסיפור אשר מובילה אל סוף טרגי ממשי - מותו של הילד.

הטרגדיה, במלוא כובד משקלה, כמעט חומקת מעמנו. מותו של הילד נראה כעוד אחד מן המהלכים ההזויים של הסיפור. להרגשה זו תורמת הקביעה כי הילד "היה נהג מעולה", הוא היה "מסתובב, עושה חניות", כדברי אחת השכנות (שם, עמ' 211). לאור זאת סיבת מותו של הילד חומקת אף היא מסימון, שכן בסוף הסיפור לא ברור מדוע התנגש בקיר. עולה ההשערה שאולי עשה זאת בכוונה, שהרי "הוא ידע לנהוג, זה לא היה צריך לקרות לו". הילד מוצא מהקשרו המקובל ובעצם, אולי בעולם שיצא כולו מהקשרו, אך הגיוני הדבר שילד בן אחת-עשרה או שתים-עשרה יראה סרטים פורנוגרפיים ולאחר מכן ישלח יד בנפשו.

"בכל משחק יש מישהו שמפסיד. הפעם הילד שילם." אמירתו זו של שורש, החותמת את הסיפור, נראית תלושה ואבסורדית כמו כל מה שקדם לה. אלא שאולי דווקא מילותיו הקלילות לכאורה של שורש עושות סדר בדברים וגורמות לנו להבין כי בשעה שהמסמנים כולם מתעתעים בנו כבמשחק, המוות - ורק הוא - מסומן כהלכה.

הפעם, כאמור, הילד שילם.



יוסי עבאדי

מאגרוֹפֿך עולה הר

מוטו

עם זכרו של אבי יהושע

עֲכָשִׁיו
מֵאֲגֵרוֹפֿך עוֹלָה הָר
אֲמַלְלָה רְצוּעַת הַשְּׁפֵלָה
בְּנִפּוֹל שְׁנַיִם מִיַּי בְּנִיָּה
מוֹקְדֵי עוֹלָם עוֹלָיִם אֵלַיָּךְ
כְּמוֹ נִמְצָא גֶלֶם בְּמַעְגָּל.
מֵעַל לְרֵאשֶׁךְ עוֹרְבִים
קוֹרְאִים בְּנֵי־נְעוּרַיִם
וְחָרֵב עוֹדָה מוֹנַחַת
עַל גַּחְלֵי הָאָרֶז.
אֶתָּה דוֹרֶךְ
בְּכַפּוֹת רִגְלֶיךָ
וְתִירוֹשׁ בָּא
לְרֵאשׁ-בוֹר
דַּעַת שְׁלֵא
מִדַּעַת נְטֻרְפָּה.
בְּמַעוֹז־הַיָּם
גִּדְלֵתִי בַחֲוָרִים
(בְּנֵי עֵטְלָף)
עַבִּי-קוֹל
מִפְּנֵי מִבַּע
יִלְדֵיךְ שֶׁל אֱלֹהֵי

מִצְבֵּא הַר־צִיּוֹן הֵם.
שִׁפְתֵם פְּלִדָּה דוֹמְמֵת
עֲכָשׁוּ הֵם עָפִים (עַל קֶרֶן הַצְּבִי)
לְהַקֵּל עַל בְּנֵי אֶרֶץ-עִבְרֵי אֲסוּרִים
צֵא מֵאֶרֶץ הָאָרֶז – כִּי יָבוֹא קֶרֶן בְּגוֹפֶךָ.
כִּי הַשָּׁמַיִם כָּעֵשֶׂן מִמַּעַל
עַל רֵאשֶׁךְ תַּחֲבֹשׁ סַעְרָה
שֶׁכֶּן אֶרֶץ אוֹכֵלֶת טָרֶף
קוֹל הַמְּבֹשֵׁר מִשְׁמִיעַ
מִן הַמַּגְדָּלִים יִבְשָׁר
בֶּן נוֹדֵד אֵל
אֲבוֹתֶיךָ
אֶתָּה

אֵל יִשׁוּבְכֶם
שֶׁל הוֹתִיקִים
עוֹבְדֵי הָאֲדָמָה
וְתַקְוֹת הַשְּׂדֵה
לְלַחֵם,

בְּאֶתִי כַחֲצוֹן
רְחֻצוֹנֵי חֲלוּצִים
וְעִשׂוֹנֵי חֲלוּץ
עֲמַל אֲדָמָה
כְּמוֹתֶם

וַיֹּאמֶר לִי אָבִי
עָלִיו הַשְּׁלוֹם:

מַה לָּךְ קְבוּץ
מִדוּעַ לָךְ אֶהֱל וּפְרִימוֹס
וְקוֹמְקוֹם חֲשַׁמְלִי.
אוֹלֵי בְּגִלְגוֹל הַבָּא...

מִדוּעַ תּוֹסִיף לְעֲצֻמָּה צָרָה
וְחֲלִי בְּכָל לִבְכָּךְ שְׁמָמָה
כְּמִנְהַג הַמְּקוֹם
וּמַה הַחֲלוּקָה
הַזֹּאת לָךְ
חֶלֶק וְנַחֲלָה
וְכָל צְבָאוֹת הַשְּׂדֵה
עַל רֵאשֶׁךְ.

וְהֵאֵם לֹא תִבּוֹא
לְרֵאוֹת אֶת פָּנָיִךְ!

לֹא יִדְעֵתִי
אֶת נַפְשִׁי
לְמִשְׁמַע דְּבַרִי אָבִי
בְּרֵאוֹתֵי אוֹתוֹ נוֹשֵׂא
עַל גְּבוֹ שֶׁךְ.
וְאֵינִי יוֹדֵעַ
הֵאֵם נֶאֱמַן
צָדֵק תִּכְנֹן
אוֹ שְׁמָא
קָרִיָּה נֶאֱמָנָה
אֲנִי נוֹטֵשׁ.

וְלֹא בְּאֶתִי

פיני רבנו

עיתון יורה בעיתון

עֵתוֹן יוֹרָה בְּעֵתוֹן
תְּמוּנָה חוֹבֶשֶׁת תְּמוּנָה.
מִמְלַחְמָה לְמִלְחָמָה
מַלְיִם הוֹפְכוֹת לְמִתּוֹת
וּלְמִתּוֹת יוֹתֵר.

כְּתָמֵי הָרוֹק שֶׁהוֹפְכִים
דָּף מִדָּף עַל הָאֲצַבְעוֹת
זוֹכְרִים אֶת הַדָּם
הַבוֹכָה עַל הַיָּדִים
שֶׁלָּנוּ וְשֶׁלָּהֶם.

אֲצַבְעוֹת שֶׁזָּכְרוּ לִירוֹת
כְּבָר לֹא יִכּוֹלוֹת לְשַׁכַּח
אֶת נִגּוֹב הַדְּמָעוֹת בְּקִצּוֹתֵיהֶן.

זוֹ חֲכֵמַת הָאֲצַבְעוֹת
שְׁרוּצוֹת לְהֵרֵג
וּמִצְלִיחוֹת שְׁלֵא.
בְּזִכּוֹת הַמַּיִם עַל הָאֲצַבֵּעַ
הַזּוֹכְרִים אֶת חֶסֶד הַגֶּשֶׁם
מִטְּפֻטְף טְפוֹת צְדָקָה
לְדָם הַהוֹלֵךְ וּמִתִּיבֵשׁ.

חשק הפצע הרע

עַל הָעוֹר
חֲשֵׁק הַפְּצַע הָרַע
מִתְעַרְבֵב בְּחֲשֵׁק הָעוֹר
לְתַחֲבֹשֶׁת טוֹבָה.
חֲשֵׁק הַקָּרַע מִתְעַרְבֵב
בְּחֲשֵׁק הַתְּפֹר.
לְהַקְרַע וּלְהַתְּפֹר עַל הַרְקָמָה
שֶׁנִּמְאָסֶת עַל עֲצָמָה

תמר רבנו

כמו סוכריות עגולות

יִכְלָתִי לְשִׁיר
 אֶת חֶלְקֵי הַשֶּׁמֶחַ
 אִם הוּא הִיָּה שֶׁמֶחַ
 אֲבָל חֶלְקֵי הַשֶּׁמֶחַ עֲצוּב
 וְרוֹקֵד עִם חֶלְקֵי הָעֲצוּב
 וְחֶלְקֵי הַנֶּרֶד בּוֹכָה
 בְּכִי שְׁמוּרִיד צְבָעִים
 כְּמוֹ סִפְרִיּוֹת עֵגְלוֹת
 שֶׁל שָׁנֹת הַשָּׁשִׁים
 בִּירוּשָׁלַיִם שְׁנֵאֲתָהּ
 בְּנוּיָהּ יוֹתֵר בְּחֶרְבְּנָהּ הַפְּצוּעַ
 מֵאֲשֶׁר בְּאַחֲרֶיהָ הַשָּׁלֵם.

אני לא יכולה להפסיק

אֲנִי לֹא יְכוּלָה לְהִפְסִיק
 לְחֹזֵר עַל כָּל מְלֶה שְׁלִי
 פְּעָמִים וְשָׁלֵשׁ.
 אֲנִי לֹא יְכוּלָה לְהִפְסִיק
 לְגַעַת שׁוֹב וְשׁוֹב
 בְּיַד הַחֲמָה שְׁנוֹגַעַת בִּי.
 אֲנִי לֹא יְכוּלָה לְהִפְסִיק
 לְכַתֵּב מְלֶה וְעוֹד מְלֶה
 כְּמוֹ בְּעֵנֶשׁ שֶׁל מוֹרָה
 עַל הַלּוּחַ, כִּי אֲנִי יוֹדַעַת
 שְׁבָרְגַע שְׁאֵפְסִיק לְהַמְשִׁיךְ,
 בְּרַגַע שְׁאֵפְסִיק – אֵפְסִיק.
 שְׁבָרְגַע שְׁאֵפְסִיק לְהַכְפִּיל
 אֶת מְלוֹתַי, הֵן תִּקְפָּאנָה בְּרוּחַ.

בטין אמיר

לילות לבנים

מֶה רוֹצִים הַיְצוּרִים הַלְלוּ,
 אֵלֶּה שֶׁהָיוּ,
 אֵלֶּה שְׁאֵינָם,
 הַנִּדְחָפִים בְּתוֹכִי
 כְּאֵלוּ הַיִּיְתִי בְּלוֹן חֲמָצוֹן,
 כְּאֵלוּ הַיִּיְתִי הַעוֹלָם,
 כְּאֵלוּ הַעוֹלָם הִיָּה אֲצוּר בִּי.

לֹא קִיַּמְתָּ
 לֹא מְבַקֶּשֶׁת,
 לֹא מַחְפֶּשֶׁת,
 לֹא חוֹשֶׁבֶת.

וּמָה אָז?

Cogito Ergo sum

הָרֹאשׁ הַזֶּה הָרוֹשֵׁם,
 הַגּוֹף הַזֶּה הַנֶּעַ תְּמִיד,
 הַלֵּב הַזֶּה הַפּוֹעֵם,
 הַנֶּפֶשׁ הַזֹּאת הַמְבַעֵרָה מִחֲדָשׁ
 כְּמוֹ מְפוּחַ אֶת אֵשׁ הַתְּמִיד
 שֶׁל הַהוּיָה,
 שֶׁל הַרְצוֹן,
 שֶׁל הַחֲפוּשׁ.
 וּמָה אָז?

מצרפתית: אבנר להב

הנהר

קְלוּחַ סְמִיד,
 עֲנַבְרִי, לָבֹן, דְּקִיקָה,
 זָרֵם לְאֵטוּ, הַלוֹךְ וְשׁוֹב
 בְּאַפִּיקוֹ.

עֲרַב סוֹעֵר אֶחָד
 עָלָה עַל גְּדוֹתָיו,
 מִתְנַדֵּד כְּשֶׁכּוֹר
 וְנִשְׁפָּף אֶל הַיָּם.

הצייר וכד הציור

עַל פְּנֵי הַבַּד הַלָּבֹן, שְׁאִיֵּן בּוֹ רֶכֶב,
 הוּא חוֹתֵךְ בְּבֶשֶׁר הַחַי
 מִגְּרוֹנוֹ עַד בְּטָנוֹ,
 הוּא מַחְפֶּשׁ.
 נִרְעָד וּמִתְנַשֵּׁף,
 הוּא מִשְׁחִיל אֶת הַלֵּהב הַדֶּק שֶׁל סְכִינוֹ
 עַד עֵמְקֵי שׁוּלְיוֹ
 וְשָׁם,
 אֶט-אֶט,
 אָדָם וְצֶהָב
 מִתְמַזְגִּים
 כְּמוֹ יַיִן לָבֹן מְשֻׁבָּח.



צילום: מיכל סוקולובסקי-זקוב

תשובה או הד, בעברית

רפי וייכרט

מאחוריך שנים רבות של תרגום משוררים מן השירה האנגלוסכסית. בין השאר, וויליאם באטלר ייטס, ג'ון קיטס, אלפרד טניסון, אמילי דיקינסון ודילן תומס. אך דומה שאמילי דיקינסון היא מפעל חייך. האם תוכלי לספר מה הביא אותך לראשונה לתרגם וכיצד מצאת את חייך מוקדשים למלאכה זו? - הביאה אותי לראשונה לתרגום המשוררת האמריקנית אמילי דיקינסון. הכרתי אותה בשביעית, או בשמינית, כשחברה, שהאנגלית שלה היתה משובחת משלי, הביאה לי קובץ משיריה במתנה. נתפסתי לשירתה, כפי שלא נתפסתי למשורר אחר לפני, למרות ששירה היתה אחד ממרכזי חיי, ואת ביאליק, אלתרמן, אברהם בן-יצחק, פוגל, לנסקי, לאה גולדברג, אברהם חלפי ודליה רביקוביץ, אם להזכיר כמה מן היקרים לי ביותר, אהבתי אהבה עזה. אבל אמילי דיקינסון, למרות ידיעת האנגלית הלא מושלמת שלי, נתפסה בעמקי נפשי, במוסיקה שלה ובמה שאמרה - לא אחת היה עלי להיעזר במילון כדי לרדת למלוא מובן הדברים - כאילו דיברה מתוכי. הצירוף של תעוזה, עוצמה, מקוריות ההבעה והמוסיקליות העמוקה, המאפיינות את שיריה, כבש אותי כליל.

לאחר שנים, ב-1965, כתום לימודי אנגלית, מקרא וספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים ושהות באנגליה, הוצאתי לאור את קובץ שיריה הראשון בעברית, בהוצאת 'עקד'. שמו היה כשם אחד משירי הספר: **עֶשֶׂד עֶצֶב**. לא רבים הכירו או את אמילי דיקינסון, ולא פעם נשאלתי מיהי. בשנת 2000 הוצאתי קובץ שני, נרחב יותר משיריה, ובו כלולים גם שירי הקובץ הראשון, מתורגמים מחדש, בשם חיי **ניצבו רוכה טעון** - אף שם זה לקוח מאחד משיריה. אז היתה אמילי דיקינסון לא רק ידועה ומוכרת, אלא לא פעם נתקלתי בצירוף "אמילי שלי", כשמישהו כתב, או דיבר עליה. לדעתי, הדבר מעיד על ייחוד שאין רבים כמותו.

עתה אני מסיימת להכין את **זה מכתבי אל העולם** (שורה מתוך אחד משיריה הנודעים ביותר של אמילי דיקינסון). הספר הוא מבחר ממכתביה, לרבות השירים הכלולים בהם, וכן קורותיה כפי שהם מובאות בספרו של תומס ה' ג'ונסון - חוקר הספרות שהחזיר את כתביה של המשוררת לדפוס המקורי. במשך שנים רבות חששו מוציאיה לאור כי תעוזה ומקוריותה ירתיעו את קהל הקוראים ו"יפנו" את כתביה ואף את דיוקנה. גם את שיריה, לרבות שירי הקובץ הראשון, תרגמתי מתוך ספריו של ג'ונסון.

אשר לעצם העיסוק בתרגום - אני פשוט אוהבת אותו, בעיקר תרגום שירה, אולם גם תרגום פרוזה. תרגום הוא בעיני יצירה, שבה משמיע כל מתרגם את קולו שלו, אולם רק בתנאי שהוא רואה עצמו כמעביר דבר, ככל האפשר במלואו, של המשורר שאת יצירתו הוא מתרגם. כשאני קוראת, או שומעת שיר המדבר אלי, אני עוצמת את עיני

ומאזינה להתנגנותו בתוכי, כמין תשובה או הד, בעברית. זה תהליך ממושך, העובר שינויים לאין ספור, אולם הוא מסב לי הנאה עמוקה.

תרגומייך מתאפיינים בשמירה על איכויותיו הפרוזודיות של השיר. חשובים לך המשקל, החרוז, הצליל. מה מקומה של המוסיקה בחייך, וכיצד יחסך אליה, כמי שמאחוריה שנים של זמרה קלאסית, קבע את גישתך למוסיקה של השירים.

- אין ספק שלעיסוקי כומרת של מוסיקה קונצרטנטית, בארוקית ובמיוחד ה"ליד", השיר האמנותי - יש השפעה רבה על גישתי לתרגום. היות שהמוסיקה היא אחד הגורמים המרכזיים בחיי, חשוב לי ביותר כשאני מתרגמת, שהנאמנות למוסיקה המקורית של היצירה המתורגמת תהיה מקסימלית. זאת מבלי לוותר, כמובן, על מובנו של השיר, משמעותו, האסוציאציות הקשורות בו, ומבחינתי - גם על חריותו, אם כי היא, לדעתי, עקב אכילס של התרגום: אין ספק שלעתים יש בה יסוד כפייתי-מלאכותי. אולם לערכה של מוסיקה שבשיר לא נמצא, בינתיים, תחליף. למרות שבעת התרגום אין ברירה, לעתים, אלא לוותר על משהו מן המקור, אני משתדלת מאוד שהוויתור יהיה מינימלי. אני רואה את הנאמנות למקור כחובתו הראשונה של המתרגם.

במשך שנים נהגת לכתוב ולפרסם ביקורות במוספי הספרות של העיתונות היומית. האם תוכלי להאיר מקום זה ביצירתך ובאילו נסיבות הפסקת לעסוק בפעילות הביקורתית?

- עסקתי בביקורת כעשר שנים. "עיתון הבית" שלי היה 'משא', המוסף הספרותי של 'למרחב', שעורכו היה אהרן מגד, אבל כתבתי בכל העיתונים והירחונים, וכן הופעתי ברדיו (זה היה בטרם ימי הטלוויזיה). לא כתבתי כשסברתי שהספר חסר ערך, אולם גם כשחשבתי שהיצירה טובה, היו לי, לעתים, הסתייגויות. כפיתי על עצמי מגבלות, שלא הקלו על חופש הכתיבה, כדי לא לפגוע במי שכתבתי עליו. אולם, למרות השתדלותי, נפגעו אנשים. נוכחתי שאני, בעצם, במין "מיטת סדום", והנאתי מכתביה זו הלכה ופחתה. פרסמתי או גם מסות ושירים, ומאלה שאבתי הנאה. אולם, לאחר התלבטות, החזרתי, באחד הימים, ספר לעורך - אינני זוכרת של איזה עיתון, ואמרתי לו שכתבת ביקורת

האתה האדם החדש הנמשך אלי?

האתה האדם החדש הנמשך אלי?
 קדם כל, השמר לה, ברי שאני רחוק מאד ממה שאתה סבור;
 הסבור אתה שתמצא בי את האידיאל שלך?
 החושב אתה שכל כך קל לעשותני אוהב?
 החושב אתה שידידותי תהיה מקור של קורת־רוח צרופה?
 החושב אתה שאני אמין ונאמן?
 האינה מרחיק ראות מעבר לכסות־העינים הזאת, גנוני המהקצעים והסבלנים?
 הסבור אתה שהנה מתקדם על קרקע של ממש לקראת גבור אמת?
 האם לא נתת את דעתך הו חולם שכל זה אינו אלא מאיה, אשליה?

1860

זמן רב, רב מדי אמריקה

זמן רב, רב מדי אמריקה,
 מתנהלת בדרכים שכלן שוות ושלוות למדת רק משמחות ומשגשוג,
 אך עכשו, הה עכשו, ללמד ממשברי ענות, מתקדמת, מתמודדת עם האים שבגורלות ולא נרתעת,
 ועכשו להעלות על הדעת ולהראות לעולם מה טיבם באמת של ילדיך בהמוניהם,
 (כי מי זילתך כבר העלה על דעתו מה טיבם באמת של ילדיך בהמוניהם?)

1865

ב־31 במאי מלאו 190 שנה להולדתו של וולט ויטמן, גדול משוררי ארה"ב, הקול האמריקאי
 הברור הראשון, המחודש הענק, שהשראתו שפוכה עד עצם היום הזה על היצירה הפיוטית של
 מולדתו. יפה אמר עליו משורר גדול אחר, פבלו נרודה הצ'יליאני, ב־1972: "אנחנו ממשיכים
 לחיות בעידן הוויטמני, רואים כיצד אנשים חדשים וחברות חדשות עולות וצומחות, על אף
 חבלי הלידה שלהן. וולט ויטמן היה המבטא הראשי של אישיות גיאוגרפית אמיתית: האדם
 הראשון בהיסטוריה שדיבר בקול קונטיננטלי אמיתי, שנשא שם אמריקאי אמיתי".
 ויטמן הלך לעולמו ב־26 במארס 1892, בשנתו השבעים ושלוש.

חדלה להביא לי סיפוק. העורך לא הבין אותי
 לגמרי, אבל לא חזרתי בי.
 את ובעלך, אמנון זקוב - אדם רב־תחומי
 שקרוב למתמטיקה לא פחות משהוא איש
 ספרות והגות - עובדים כצוות מקצועי
 מיומן. כיצד מתנהלת עבודה זו של
 התייעצות ספרותית בדלת אמותיכם?
 - אמנון הוא קוראי ועורכי הראשון. כשאני
 נתקלת בבעיה - הן בהבנת הנקרא הן בצורך
 בפתרון אמנותי שלא עולה בידי - אני פונה
 אליו. בדרך כלל, הוא מגיע לפתרון שעונה
 על בקשתי. כשאני מסיימת תרגום ספר, אני
 נותנת אותו ראשית דבר לאמנון, והוא, בזמני
 שלו, עובר עליו, ומעיר את הערותיו. במרבית
 המקרים, אני מקבלת אותן. העובדה שאדם
 המבין שירה וכתובה מהי קרא את התרגום והוא
 נראה לו, מעניקה לי תחושת ביטחון. אני
 חושבת שהתמזל מזלי שאמנון אינו מגביל עצמו
 למתמטיקה...

עכשיו, משראה אור מבחר שיריו של
 אלפרד טניסון, ספר שעליו עבדת בשנים
 האחרונות, מהן תוכניותייך הבאות?
 - כפי שהזכרתי, אני מסיימת עתה את הכנת
 זה מכתבי אל העולם - מבחר ממכתביה,
 לרבות השירים שבהם, וקורות חייה של אמילי
 דיקינסון. כמו כן, אני קרובה להשלים מבחר
 שירים מאת ג'ון קיטס. הייתי שמחה מאוד
 לאפשרות לתרגם מבחר נוסף משירי אמילי
 דיקינסון.

אמילי דיקינסון
 מאנגלית: אליעזרה איג־זקוב

שיר 435

רב שגעון - הגיון־שמי־עד
 לעין בו תבחין -
 רב הגיון - שגעון מחלט -
 הרב כך מאמין.
 ככפל, שורך הפלל
 הסכם - הנה בשפויים -
 ערער - הנה מסכן -
 ותושם ככבליים

מתוך: זה מכתבי אל העולם

בילי קולינס

מאנגלית: מכבית מלכין, יואב ורדי

שום דברים

האהבה הזאת לדברים הפעוטים,
בחלקה היא טבעית מהעין האטית של הילדות,
בחלקה היא פוזה ספרותית,

תשומת הלב הזאת לפרח הבקר
ובהמשך היום לזבוב
מטיל על שפתה של כוסית היין –

האם אנחנו פשוט נמנעים מהגורל האחד האמתי,
כשאנחנו נוהגים כך? מסכים את עינינו
מפיליפ לרקין המחכה לנו במעיל של קברן?

הענפים נטולי העלים מול השמים
לא יצילו איש מהאינסופיות של המות,
גם לא כלי הסכר או כפית הסכר על השלחן.

למה אם כן לעסק במגדלור המשבץ שחר-לבן?
למה לבזבז זמן על העפרוני,
או על פרחי בר בצד הדרך?

בעוד כלנו חייבים להיות לבדנו בחדרים שלנו
להטיח עצמנו בקיר החיים
ובקיר הנגדי של המות,

הדלת נעולה מאחורינו
כשאנחנו זורקים עצמנו אל שאלת המשמעות,
והחידה של מוצאנו?

מה טוב בנחלילית,
הטפנת הגולשת על עלה ירק,
או אפלו הסבון המסתחרר סביב באמבטיה

כאשר בסופו של דבר אנחנו אמורים
לחבט בתעלומה
ככל יכלתנו ולעזאזל עם השכנים?

להתחבט באפסיות עצמה,
אחדים במצחם,
אחרים בקרדם הרגש, הלסת המורמת של
השירה.

השירים של האחרים

האם אין לדבר הזה סוף
איד הם צצים כל הזמן בכתבי עת
ואז מתקבלים בטיוטה מיתמת של ספר?

אפשר היה לחשב שעץ הבוקיצה ירים את קולו,
אך הוא כמו השחר רק נותן השראה ואז עוד כאלה
מופיעים.
אפלו הממשלה אינה מסגלת לעצור את זה.

רק הבקר, אחד התקרב אלי כמו אפוסום,
זרובית רוטטת, לא נתן היה להתעלם.
אחר כך הביט בי מתוך המים כמו לוטרה.

איד אפשר לא לשים לב אליהם
כשהם נתלים ממרזכי הבתים
ומשליכים עצמם בשבילים שלנו?

יתכן שאני מחמיר, אפלו מגחך.
יכל להיות שהיה זה היום בגן החיות
שעשה אותי כזה – כל הילדים מול הכלובים –

כאלו רק לשירים שלי יש זכות קיום
ואנשים ירדו מהגבעות
בשעת ערב לצפות בהם בחדרים משיש לבן.

אם כך אשמע בעצת המנטורים
ואשים זאת במגרה לשבוע
אולי אפלו לשנה או שנתים ואז אסתכל על זה
באפן יותר רגוע –

אך לפי שעה אני יוצא להליכה
בשכונה הזאת הכמעט דוממת
שהיא מקום מנוחת החרף שלי, מאורת התרדמה שלי,

ואוציא מראשי את השירים של האחרים
אפלו כשהם מציצים מטה מהעצים
או נובחים עלי בעוברי במסוה של כלבים מקומיים.

ספר הבישול

זכרון מקדם -
 ספר בישול במטבח של אמא -
 על הפריכה אשר צעירה -
 סגרה הכחל קשור מאחור בקפידה, מחיכת
 קוראת בספר בישול
 שעל פריכתו אם אוחות ספר בישול
 וכן הלאה
 עד אינסוף.

המערוד שאמי אחזה בידה
 המשיך קו שנבע ממנה
 או פשוט המתין על שלחן המטבח
 לקריאה פתאמית
 שתחיה אותו.

שורה אינסופית זו של אמהות פוחתות בכחל -
 ככל שיקטנו כף ייטיבו לראות -
 טוב בהרבה ממני
 המביט דרך המיקרוסקופ
 שסבא נתן לי
 לפני שבועים.

אז אמדתי -
 מכל שנראה לעיני,
 מה יעלם מעיניו של יצור גדול ממני בהרבה?
 האם כל שאיננו נראה מבחוץ
 אך נראה מבפנים
 יגדיל או יקטין את מדתי?

האם כל זה יקרה
 לפני או אחרי
 שאמלא את כל חובותי
 לאם הזעירה ביותר
 הנצבת בקצה האינסופי של שורה,
 מעינת בספר בישול
 על מנת לחלץ ממנו,
 במלואם או בחלקם
 חמרים שטרם נחשפו -
 של אמאי?
 שלי?

Lux Aeterna

הצל שמטיל גופך מעגלת המתים
 על אדמת בית הקברות,
 הוא מבשרם של כל הצללים.

האם את יכולה לראות צלליך הישנים מתמקמים, אמא?

הם שהיו שקועים עד כה בכל חלקיק גשמי
 הגיחו לבסוף כדי להשיב להם
 את דמותם הראשונית.

חבויים מאחורי אור שמש אחרון
 הם יתמזגו
 בצל האחרון שתטיל דמותך.

מהרי אמא,
 לא נותר זמן כדי לאשר
 כל אחד ואחד מהם;
 או לשאל איך היה
 במקומות בהם בקרו
 מאז הלכו לאחרונה
 לצדך;

גם לא כדי לגרם לכל אחד מהם לראות
 את שאת לא יכלת
 בזמן שלא נתן היה
 להפריד ביניכם.

שלוכים בקהלה החד פעמית
 של הצללים הרוטטים,
 הזקופים, הנצבים כאן,
 האם לא תמחלי להם, אמא,
 על שצירו כך את צלליהם -
 דוממת, אפקית,
 לעיני כל.

חואן חלמן

מספרדית: פרץ רוניצקי

שיר

מ.א.*

למרה

בין חדושי הרפואה נמנים
נתוחי מעקף כדי שהלב ימשיך לפעם,
נתוחי הליזר כדי להפנס לכיס המרה
דרך חור קטנטן, וְ
עוד הרבה אחרים שדוחפים את הגוף
לעבר הלא נודע.
ההדמיה הזו של החיים
מביאה את התבונה לידי בכי.
אין איש חוקר את עצבי
האולת, את עורקי
הרע, את לשד הכאב, גרמי
המועקה הרבה כל כך שחגה אי שם
מעל תרשים מתנדנד.
יש אומרים שיהיה חסרת-תועלת
כי אין מזור בנמצא
ואין לנפש בית מרקחת.
יש אומרים שהלילה הזה
דומה לכל הלילות
אך בלילה הזה ישנה שירה
שלא תהיה לנו לעולם
והעבר הוא כנרית ענרת
שפעם ראתה אותך.
בחלל דמותך
היתה השמש הפתוחה.

הבקורים האלה שבינינו,
אתה בא מהמות, אני
ממקום סמוך אליו, זו הילדות ששמה
אצבע אחת על הזמן ואומרת
שטעות להתנכר לחיים.
אני שואל את עצמי מדוע
בכל פנת רחוב
אני מוצא את תמימותך המפתעת.
האם האימה הנה מנגינת הקיץ?
היסורים נושאים את החם
שזמרו חלומותיך,
את בתי העשן בהם דר פעם הזר.
לפתע אתה בורד.
אני מריח את בדיותך המרחקת
שנכנעת לחקי הברזל שלה.
המחשבה מתעקשת
להביאך ולהחזירך
אל מה שלא היית מעולם.
הרק שבפיה קר.
משקלך קל מרצוני,
קל מלשוננו המהדקת של האויר.

* מרסלו אריאל, בנו של המשורר

חואן חלמן נולד בבואנוס איירס ב־1930, למשפחה יהודית שהיגרה ממזרח אירופה. חלמן, אחד המשוררים החשובים בארגנטינה, מזכיר בסגנון כתיבתו את ססר ויאחו, מגדולי משוררי אמריקה לטינית. יצירתו הפואטית של חלמן משקפת תודעה חברתית ופוליטית ועיסוק בשאלות מרכזיות בחייו של האדם המודרני. שירתו אינה מפרידה בין המחויבות להשקפת עולמו ובין התודעה האסתטית-יצירתית של השפה. בעקבות הרדיפות של המשטר הצבאי בשנות השבעים, בהן איבד את בנו ואת כלתו ההרה, שנתווספו לרבות "הנעלמים, חלה גלמן מארצו. הוא כתב כ־25 ספרי שירה שתורגמו לשפות רבות, זכה בפרסים ספרותיים וביניהם פרס סרוונטס היוקרתי (2007). מתגורר כעת במקסיקו. פ.ר.

כתובת על מצבה

צפור חיה פעם בתוכי.
פרח תר פעם ברמי.
לבי היה פעם כנור.
לעתים אהבתי או לא אהבתי. אך מדי פעם
אהבו אותי. גם אותי שמחו: האביב,
ימים מחברות, האשר.
אומר שהאדם חייב להיות אדם!
(פה נקברה צפור אחת.
פרח אחד.
כנור אחד.)

חואן חלמן במרכז, עם וולה סווינקה רוני סומק, פסטיבל השירה בסגוביה 2008, צילם: דניאל מורדצינסקי

שלום עליכם

מיידיש: אריה אהרוני

היכרותי עם חיים נחמן ביאליק



שלום עליכם וח.נ. ביאליק

א
שנים עמדתי בקשרים עם ביאליק, ולא זכיתי להכיר אישית את הגדול שבמשוררינו, כי היינו רחוקים זה מזה. הוא התגורר באודסה, ואני - בקייב. אחר כך באו שנות הגלות שלאחר הקונסטיטוציה הרוסית. הושלכתי לחוצלארץ, לשווייץ, ומשם על פני האוקיאנוס האטלנטי לאמריקה, וכך כבר איבדתי כמעט לגמרי את תקוותי להיפגש מתישהו עם ענק הענקים. מה עושה אלוהים? מתכנסים להם הציונים בקונגרס בשנת 1907 בהאג, והציונים האמריקניים בוחרים בי כציר, ואני מגיע להאג שבהולנד.

ערב הקונגרס יש ועידת "הבְּרָאִיסְטִים".² אני נכנס, האולם מלא. היו"ר הוא א"ל לוויןסקי. דופק על השולחן בפטיש. העויל'ם נרגשים, ויותר מכל השאר - רותח איזה בחורון. כנראה בורז'יק; אצלנו בבית מכוּנָה אחד כמוהו "קופצ'יק" - כלומר, "סוחרון". אני סוקר את האברך ומחליט

שזה, מסתמא, או משכיל צעיר שאך זה ירד משולחן אביו, או חתן שעודנו סמוך על שולחן חותנו. ומאחר שהוא משכיל וחותנו הוא יהודי בְּלָבִית, הרי הציונים מעיירתו בחרו בו כציר, שנוסע מן הסתם על חשבוננו שלו להאג. ואני סבור שאין לי טעות, שהרי אני סופר, ואיזה סופר איננו פיזיונומיסט, כלומר מבין בחכמת הפרצוף. ואינני גורע עין מן ה"סוחרון", וה"סוחרון" קופץ כל פעם ממקומו. לדבר

מדברים כולם עברית, וגם הוא, ומדי רגע הוא יורה: "אדרבה!... אין אני מסכים!" הוא חולק על דעת קודמו.

ו... היו"ר (לוויןסקי) דופק בפטיש. הוועידה ננעלה.

העוילם עודם רוגשים. היו"ר קם מן השולחן. אנחנו מתנשקים. אני רוצה ללכת, היו"ר מעכבני לרגע.

"חכה קצת. אני רוצה לעשות לך היכרות עם ביאליק שלנו."

"מה, ביאליק כאן? איפה הוא?"

"הנה, הלא הוא פה."

והוא מציג אותי לפני ה"בורז'יק".

ה"בורז'יק" הקטן הזה היה ביאליק הגדול.

המשמעות אינני מין פיזיונומיסט חד עין שכזה...

ב

לא ביליתי ממושכות בהאג. אבל כל הזמן כמעט - ביאליק ואני לא נפרדנו. על החוף הרחב לְבֵן־החול של הים הלבן-כסוף טיילנו שעות ארוכות וניהלנו שיחות אינטימיות, כמו היינו עפעס³ מפירים שנים על גבי שנים. כמו נפרדנו עפעס בילדותנו הרחוקה, ועכשיו שבנו ונפגשנו. איש איש מאיתנו היה לו מה לספר ולספר על העבר, ולדמיין את העתיד - הזמן כה קצר! ביאליק נתן לי דְּבָרְתוֹ שבדרכו חזרה יתעכב אצלי בז'נווה שבשווייץ. והוא עמד בדיבורו. לאחר נסיעה קצרה על פני איטליה, בא בראש השנה אלי, לז'נווה.

ג

אותם ימים ערך גלות בשווייץ גם סבא מנדלי מוכר ספרים, וגם בן-עמי, שהוא תושב ז'נווה עד היום הזה. ומובן מאליו שכל אחד משלושתנו

רצה בכבוד ובתענוג לאכסן בביתו את האורח הגדול. אבל מאחר שהרעיון היה שלי, לכן בא האורח ישר אלי. בפני עמיתי שמרתי זאת בינתיים בסוד, רציתי לעשות להם הפתעה. למחרת, בבוקרו של ראש השנה, לקחתי את האורח והלכתי אתו לבית הכנסת. שם היו כבר סבא מנדלי ובן-עמי. סבא בירכו ברוב הרחבה ב"שלום עליכם". בן-עמי

לא. הוא היה אש-להבה על שביאליק סר אלי, לא אליו, אל בן-עמי. מי שמכיר את בן-עמי מסוגל להבין את קנאתו... כשהגיעו להוצאת ספר-תורה ויצאנו לחצר בית הכנסת, לא יכול בן-עמי להתאפק והוכיח את האורח על שלא עשה אכסניה אצלו. בלא יכולת למצוא תירוץ אחר להיחלק, הצטדק ביאליק לפני בן-עמי שלא יכול לעשות זאת, באשר אך זה בא מן הכרבת.

מה? היום? ביום הראשון של ראש השנה?! גדול המשוררים היהודיים נסע בראש השנה???! וממי הוא שומע זאת - מביאליק עצמו?! שומו שמים!!! השמים נבקעים!!!...

וככל שבן-עמי הוסיף ורתח, כן הוסיף ביאליק וצחק. וככל שהוסיף ביאליק וצחק, כן הוסיף בן-עמי ורתח. והתחיל להיעשות שמח מאוד. נוצר סביבנו מעגל, ובא סבא. ראה איך הנכדים רוגשים, איך האחד וזעם והאחרים צוחקים, נתן מנה לבן-עמי על המקום, הלעיגו כפי שסבא יכול:

"מה אתה, פרקליטו של אלוהים בשווייץ להגן עליו מפני עוולה בימים הנוראים? תסמוך על ריבונו של-עולם - הוא יכול בעצמו לדאוג לעיירה שלו - שמעתם משהו!"

מי שמכיר את מזגו החמום של בן-עמי, יבין שהרבה זמן לא יכול היה לכעוס, ובייחוד על ביאליק. וכי יכולים לכעוס ממושכות על ילד שובב, על קונדס אהוב, שצוחק באופן לבבי כל כך וגורם לך לצחוק? מיד במקום עשינו פשרה - שזה אבוד. אכסניה יעשה המשורר אכן

השנה, תשס"ט, היא שנת המאה וחמישים להולדת שלום עליכם, ודומה שראוי לציינה ולתת פתחון פה ליצירתו הייחודית, הפנומנלית. הרשימה הממוארת "היכרותי עם ח"נ ביאליק", המתפרסמת בזה, נכתבה בידי שלום עליכם בשנת 1916, שנת חייו האחרונה של הסופר, ותרגומה העברי מופיע בכל כתבי שלום עליכם בח"י כרכים, הוצאת ספרית פועלים-ידיעות אחרונות, בקובץ **סופרים יהודיים**.

לימונים בגשם

בדרך

לימונים גשומים
לא אומרים:
"כבר הייתי".
הם תמיד
באים כמו בפעם ראשונה.
הגשם מנשק אותם
כמו בפעם ראשונה
הוא שפגש יפעה כזאת.
השמחה המטפטפת הזאת
לא דומה בכלל לשום דמעה
אז מי
צריך שיעוד תאמר דבר מה.

מיידיש: יעקב בסר

חתלתול ואני ועורב מקרקר -
שלשתינו תרים אם יש בחסר;
החתול הסתלק מפני פחד גדול,
העורב התעופף אל יום טוב מאתמול -
ואני ממשיכה לחפש ולשאל.

אל להקת בני-כנף במעופה

אטיוד

שירים חוזרים אליך, לפנים,
עם החמה, הגשם והעננים.
ענן אדם בשמי הים
יפה יותר מן האדם.
צוק סלע הנושק את מי הים
יפה יותר מן האדם.
אך האדם שדמעותיו
זולגות אל מול הים -
זו דמעותו היא עמקה
אפלו מן הים.

מיידיש: שלום לוריא

כנפיכן אחפש במלים:
גם מלים נודדות בדרכים.
בימי חרף קרים-אפלים
מחפשות להן חוף מבטחים,
עם שפע של שמש ולחם ואור.
גם מלים מאבדות בדרךן חללים -
בלי קרובים-אהובים יש רק מות וקר.
למלים, כמו לכן, תני סתר סמויים,
השומרים על זכרו של החוף,
לפעמים בודדות במשעול הסתוי
נשארות גם בלי קן, בלי מעוף.

בלשון "מגלה טמירין": "השטעקשיך שלי"... והתחילה 'חתונה' עם שטעקשיך. רצו הלוח וחזור מכתבים אחר מכתבים, שהמילה "שטעקשיך" מוזכרת בהם, ונשנית ונלעסת - אפשר מאה פעמים. במכתב הראשון כתבתי לו שחיפשתי את השטעקשיך מתחת למיטה שהוא, ביאליק, ישן בה, אבל אינני יודע בוודאות אם השטעקשיך הם שלו, או שזה סתם זוג שטעקשיך. וכדי שלא תצא חס ושלום שום טעות, הבאתי מצלמה ועשיתי תצלום של השטעקשיך, ואני שולח לו פה, ברצוף, את תמונת השטעקשיך. שיתבונן בשטעקשיך ויודיעני מיד באמצעות מכתב אם השטעקשיך שלו... מגיע אלי מכתבון מביאליק - מאחר שהסתכל היטב בתצלום השטעקשיך והכיר את השטעקשיך שלו, כדי כך שהוא יכול להישבע בנקיטת חפץ שהשטעקשיך הם שטעקשיך שלו, לכן ומשום כך שאשלח לו למען השם את השטעקשיך שלו! משיב אני לו במכתב שישלח לי במחילה קבלה על השטעקשיך, ואז אשלח לו את השטעקשיך... מגיע אלי מכתב מביאליק עם גוואלד:⁸ הייתכן? היישמע כזאת? איך יכול הוא לשלוח לי קבלה על השטעקשיך לפני שקיבל את השטעקשיך? משיב אני לו, שיש עצה: אני שולח לו בינתיים נעל אחת מהשטעקשיך שלו, והוא ישלח לי קבלה על השטעקשיך, וכשאקבל את הקבלה על השטעקשיך, אשלח לו אז את הנעל השנייה של השטעקשיך. לנעל השלושה צירפתי פתק: "המשך

אצלי, אבל לאכול יאכל פעם פה ופעם שם - כך שיהיה אורח של כולנו. וכך בלינו עם האורח הרם שבוע טוב. שבוע בלתי נשכח. כל ארבעתנו הצטלמנו תחת השמים היפים הכחולים, ליד ימה השקט של זינווה, מול האלפים השוויצריים הגבוהים, המושלגים לעולם. ומעשיות סופרו אחת לאחת, אירועים מופלאים, שאירעו לכל אחד בחייו. אחדות מן המעשיות הללו העליתי אחר כך על הכתב והוצאתי לאור בספרון מיוחד בשם: "ארבעה ישבנו"... במילה אחת: היה זה שבוע של ביאליק. ושוב ביאליק, וחזור חלילה ביאליק.

ד

חלף לו השבוע ההומה, נסע לו האורח - אין ביאליק, נעשה שקט בשווייץ. ההרים הגבוהים, המכוסים שלג-עד, השתקפו חיינית יחד עם השמים הכחולים בימה השקט היפה של זינווה. אולם נגזר ששמו של ביאליק עוד יתאורר בינינו בשל אינצידנט חדש, בשל מעשה קונדס חדש.

בבוקר לא עבות אחד, מקבל אני מכתבון מביאליק, במכתבון מודיעני המשורר הדגול שהוא שכח איפשהו בדרך זוג שטעקשיך.⁶ הוא מבקש אפוא ממני שאטריח עצמי להציץ תחת המיטה שישן בה, ואם אמצא את השטעקשיך שלו, שאשלח אליו. המכתבון נכתב בסגנונו של ביאליק

פרסום ראשון

מחזור ההולך והחוזר



רביעייה

לִפְנֵי שְׁנַעֲלָמָה הַשְּׁמֶשׁ קָפָא הַזֶּהב אֶפֶל בְּאֹיֹר
וְהַחַיִּים נַעֲצְרוּ.
לִיפִי הָיוּ אֵז כָּל כֶּף הַרְבֵּה
אֶפְשָׁרִיּוֹת עַד שְׁמִבְלֵי הַהוֹדוֹת בְּכֹף שְׁאֲנִי מִפְּחַד,
עֲקָרְתִּי עֲצָמִי מִנְקֻדַּת הַתְּצַפִּית וַיִּרְדְּתִי
לְבִדִּי לְהִבְיָא
אֶת הָאוֹטוֹ מֵהַחֲנִיָּה.
אֶסְפְּתִי אֶת שְׁלֹשְׁתְּכֶם וְהִיִּיתִי
לְרַבִּיעִי*
* (נצב זהוב ואפל בשער המשפחה,
או על גבעה, רץ בבקר, או יושב מכנס).

הָרִי צְלִילוֹת הָאֹיֹר מִתְהַנֶּה
בְּנִשְׁמָה
שְׁבִין הַקְּשָׁרִים.
גַּם בְּאוֹמְבְּרִיָּה הָאֹיֹר מְלֵא בְּקִשְׁרִים, אֲבָל כָּאֵן כּוֹנְנִתִּי
לְרוּחַ.

גַּם כָּאֵן
כְּאֵתִי מִן הָעֵבֶר וְאֲנִי הוֹלֵךְ
אֶל הַמַּחְשָׁבוֹת
וַיֵּשׁ קֶשֶׁר סְבוּף בֵּינִי לְבִין
הַמְּלִים בְּעֵבֶרִית שֵׁשׁ לִי בְּרֵאשׁ
עַל עֲצָמִי. אֲבָל
כָּאֵן הָרוּחַ מִתְאַפְּשֵׁר כִּי אֲנִי מִבְּקָר
בְּמִקּוֹמוֹת שְׁאֵת שְׁמֶם
אֵינְנִי הוֹגֵה כְּרֵאֲוִי.

אלכימיה

הַמְּשַׁכְּתֶם לְלַכֵּת וְאֲנִי נִפְרַדְתִּי
מִכֶּם – רְצִיתִי לְנוּחַ.

אַחֲרֵי שֶׁהִלַּכְתֶּם,

כְּאֲשֶׁר הִפְכּוּ הָעֲצִים לְעֵץ וְהַשְּׁמֶשׁ לְאוֹר,

רְקִבּוֹנִי (מֵה שְׁחֻשְׁבִּתִּי לְמַת) הַתְּעוֹדֵר אֶל רְקִבּוֹן תְּכַרִּיף הָעֲלִים שְׁנַח רֶךְ

עַל הָאֲדָמָה וּמְכַל חֲלָקִי

דְּוָקָא הוּא פֶּרִץ מְגוּנְפִי

לְהִסְתַּחֲרֵר רִיחְנִי צְלוּל וְחִי,

לְאָרְכוֹ

וּלְרַחְבוֹ

שֶׁל הַיַּעַר.

עוֹד לִפְנֵי שְׁחֻזְרֹתִי כְּאֵתִי

בְּמַעֲלָה הַשְּׁבִיל

עַד אֲלֵיכֶם.

(שלושה שירים מטיול באומבריה, יולי 2008)

יבוא..."

כך קנדסנו והפלאנו תעלולים, ובעיצומם של מעשי הקונדס עשינו אף עבודה ספרותית רצינית - כתבנו ותרגמנו דברים מידיש לעברית, הוצאנו כרכים שלמים של "מעשיות לילדי ישראל", תכננו להוציא לאור דברים נוספים - עד שאלוהי הנקמה הזועף, הוריד את מבול הדם על האדמה החטאה, אותי חטפו ונשאו הנחשולים הרחק עד לכאן, לאמריקה. ביאליק נשאר שם, על חופי הים השחור, הרחק מאלה שהשתקפו בנשמתו, שהתחממו בלהט כישרונו, שאהבוהו בלא גבול, ואוהבים אותו עד היום הזה. ❖

הערות

1. הקונסטיטוציה - מגשר במהפכת 1905 ברוסיה, שלפיו ניתנה על ידי השלטון הצארי "חוקה" בדבר הזכויות האזרחיות הבסיסיות: חופש הדיבור, חופש הדפוס וכו' - זכויות אשר בוטלו כעבור זמן קצר.
2. הבראיטים - חובבי העברית.
3. עיולם - הגייה יידיש של המילה העברית "עולם", שמשמעותה ביידיש - קהל, אנשים.
4. בורז'וק (רוסית) - לשון הקטנה מ"בורז'וק" - בורגני.
5. עפעס (יידיש) - משהו, כלשהו, איזשהו, איכשהו.
6. שטעקשיך - נעלי בית, פתוחות מאחור, ש'תוקעים' לתוכן את כפות הרגליים.
7. "מגלה תמריין" - ספרו של יוסף פרל (1773-1839) - הסאטירה הראשונה בספרות העברית החדשה, בנוסח חליפת מכתבים של ספרי יראים וחסידים, בהגומה מופלגת.
8. גוואלד (יידיש) - זעקת שבר, מעין "אבוי" "שומו שמיסו" "אלוהים אדירים!" וכו'.
9. מבול הדם - מלחמת העולם הראשונה, שתחילתה בשנת 1914.

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

היהודי כמכשול

נראה שנפשו של א.ב. יהושע עייפה מן העיסוק רב השנים בסכסוך הישראלי-ערבי והוא מחפש נוסחת פלא לפתור אותו בהינף קולמוס. אני מבין אותו, ואולי חש כמוהו, ומוכן ללכת עמו כברת דרך הגונה כדי לבדוק אם הדבר אפשרי. בגיליון האחרון של כתב העת 'גג' (מס' 19) וכן בגיליון המיוחד של 'הארץ' לשבוע הספר (10.06.09) פורסמו דבריו של יהושע "יהודים, ערבים, ישראלים" (שזכו לתגובה צוננת של פרופסור שלמה אבנרי "בכל זאת מדינת היהודים" 'הארץ' 14.06.09) שנאמרו בכנס סופרים במכללת באקה אל גרביה. ברשימה קצרה זו, יותר מאשר במסות העיוניות רחבות היריעה בספריו, מחדד יהושע הן את השאלות והן את התשובות העוסקות בסכסוך. הוא כותב: "הרבה פעמים כאשר אני בחו"ל שואלים אותי אנשים: איך ייתכן שלסכסוך הזה אין סוף? הוא נמשך כבר יותר ממאה שנה, ובתקופה זו הרבה סכסוכים הגיעו לסיומם. מה יש בו בסכסוך הישראלי-ערבי שאי אפשר לשים לו סוף?"

והוא משיב:

"התשובה שלי פשוטה. עוד לא היה סכסוך כמוהו בעולם. זה איננו סכסוך קולוניאלי, זה איננו סכסוך שנתהווה כתוצאה מכיבוש נוסח אמריקה הצפונית והדרומית. אצלנו הסכסוך יחיד במינו: עם קיים בארץ שלא ישב בה אלפיים שנה, ואמר לתושביה: ארצכם היא בעצם ארצנו. לא באנו להטמיע אתכם בתוכנו, לא באנו לנצל אתכם. באנו להחליף אתכם."

נראה לי שמילת המפתח כאן היא להטמיע. הטמעה והיטמעות, בתפיסה הליברלית הן מילות מפתח ביחסי רוב ומיעוט במדינות הדמוקרטיות. ואילו מה שעומד כמחסום בפני היטמעות המיעוט הערבי במדינת ישראל הוא הגדרתה כמדינה יהודית. יהושע מחפש, אפוא, נוסחה שתעקוף אותה ומוצא אותה במילה ישראליות:

"מבלי להיכנס לשאלות תיאורטיות אני רוצה להציע מושג של זהות שעשוי לעזור גם ליהודים וגם לערבים לחיות יחד. אני קורא למושג הזה - ישראליות."

אין זו הישראליות הכנענית, על אף קרבה מסוימת אליה, אלא מושג טוטאלי הכולל בתוכו, כפי שנוהג יהושע להדגיש בדבריו על סוגיה זו, גם את הלאום היהודי (לא בהכרח את הדת היהודית) וגם את האזרחות. כך שמספיק יהיה לומר "מדינה ישראלית ודמוקרטית" כדי לצאת חובת ידי כולם:

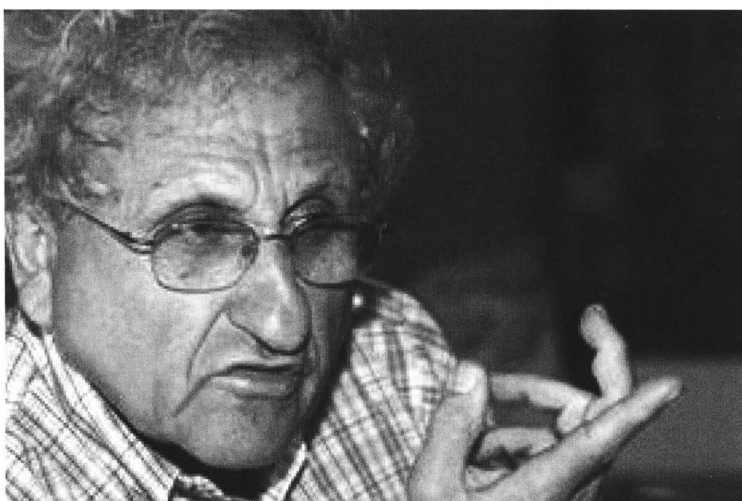
"כאשר אני אומר 'אני ישראלי', כוונתי לכך שאני ישראלי גם באזרחותי וגם בלאומיותי. וכאשר ערבי אומר 'אני ישראלי', הוא ישראלי באזרחותו

ופלסטיני או ערבי בלאומיותו".

נראה שתואר כפול הוא פריווילגיה של בן המיעוט המגדיר עצמו פעמיים, פעם על פי האזרחות ופעם על פי הלאום. למשל, יהודי-אמריקאי, או אפרו-אמריקאי, בעוד שבן אומת הרוב מגדיר עצמו רק פעם אחת, אמריקאי, או ישראלי. למעשה, במצב דברים זה רואה יהושע שינוי יסודי בהיסטוריה היהודית:

"לראשונה מזה אלפיים שנה, אם לא יותר, יש מיעוט לאומי בתוך העם היהודי. מיעוט שחדר לעומק הקודים היהודים או הישראליים, כפי שאנו הצטיינו בשנות הגלות בחדירה לקודים של הגרמנים, הרוסים הפולנים, או הצרפתים."

במאמר מוסגר צריך לומר, כי חלק מן הרומנים שלו, למשל הכלה המשחררת, עוסקים בחדירה ההדדית הזו של האחד לתרבותו של האחר. בספרו העיוני *אחיזת מולדת* (הקיבוץ המאוחד, 2008) במאמר "המהפכה



א.ב. יהושע

הציונית - היש לה המשך?" הוא מרחיב על כך את הדיבור ורואה בכך את האתגר הגדול של הציונות בעתיד, כלומר ביכולתם של מיעוטים מוסלמים ונוצרים, באמצעות האזרחות, להשתלב באופן רצוני בלאומיות היהודית-ישראלית, כפי שיהודים ומוסלמים משתלבים, מבלי להמיר את דתם, ברקמת לאומיותם של עמים בעלי זהות נוצרית מובהקת (עמ' 58).

בסיכום רשימתו הקצרה קורא יהושע לערבים הישראלים לנצל את ההזדמנות הזאת של חוויית המיעוט, כדי להיכנס להוויה הישראלית ולהשפיע עליה כשותפים, שותפות אשר תכונן יחסים אחרים לגמרי בין שני העמים, לטובת שניהם.

עד כאן דברי יהושע. אני מוכן להתעלם מקשיים לא מעטים בהצעתו (כמו הפרדה המוחלטת בין הדת היהודית והלאום היהודי-ההיסטורי; או העדפתו את הישראלי של בית ראשון על פני היהודי של בית שני, שלטעמי הוא סימפתי הרבה יותר, ועוד) וללכת עמה. לא אחת ההרתה גם אני ביני לביני, מדוע לא ינהג המיעוט הערבי בישראל כפי שנהג המיעוט היהודי בארצות מושבו? כלומר יקבל מרצון את שלטון הרוב וישתתף בו חרף היותו נוצרי, קתולי, או מוסלמי.

אולם חוששני שגם אם נתעלם מהקשיים בצד היהודי, הדחייה תבוא (כרגיל?) מהצד הערבי. שכן, גם אם ערביי ישראל הם מיעוט במדינת ישראל, אין הם מיעוט באזור. נהפוך הוא, הם חלק מרוב ערבי ומוסלמי עצום ורב. הם אינם חשים כמיעוט, אלא דווקא כבעלי הבית המקוריים. שלא כיהודים בארצות תפוצתם, שקיומם היה תלוי במידת טמיעתם,



דבורה נזכה, לו פעם, לעזאזל, / באצבע אלוהים!" (עמ' 13). בפרודיה על נבואת אחרית הימים המקראית ("וניגש חורש בקוצר ודורך ענבים במושך הזרע", עמוס ט) הוא כותב "כי ניגש שולף בסופד והוזה נקמות בעיף מדרך לגמוע מקובעת כוס התרעלה... / כי לא ישליו אוהביה תחת גפנם ותאנתם..." (עמ' 15). חרף זאת, המסע נמשך, וכאן אף נפגשת לרגע שירתו של גורי עם שירתו של זך: "נוע נוע סוף, לך-לך בלילה, אל ארצך, אל מולדתך. / דרך האבן, דרך עיפתה, דרך דומה וצלמוותה", כותב גורי (עמ' 18). דרך עיפתה, כלומר דרך חושך וצלמוות של גורי, מצטלבת עם ארץ עיפתה ארץ חושך וצלמוות של זך (ועוד נעמוד על כך להלן). אבל גורי אינו נעצר וממשיך ללכת והוא משלב את הפקודה הצה"לית "נוע נוע סוף" עם הציווי המקראי לאברהם לך-לך אל ארצך ומולדתך, כי המאבק על הארץ נמשך. במקום זה בפואמה מופיעים בתי שיר יפים, תיאורים של נופים ארצי-ישראליים מתש"ח המזכירים את שיריו בספרו הראשון פרחי אש. אהבת הארץ הכוללת את הנוף הכפרי הערבי, מתעמתת עם המלחמה האכזרית על הארץ ועם השאלה הבלתי נמנעת: "אם תפגוש בצדיקים ההם / שאל אותם בשמנו, אם אפשר בשקט, / מה, לעזאזל, היה עלינו לעשות" (עמ' 21). כלומר, במלחמה ההיא, מה יכולנו לעשות? כי כאשר דוחקים את השאלה לפינה, אין הרבה אפשרויות: או לוותר על רעיון המדינה מלכתחילה, והיו גם דרישות כאלה, או להילחם

גם מי שירצה למתן את לאומיותו לטובת אזרחותו (בנוסח "היה יהודי בבינתך ואדם בצאתך") לא יוכל לעשות כן נוכח המבט הערבי מבחוץ, מצד אחיהם הקרובים והרחוקים, הרואים בהם את שלוחתם במדינה הישראלית. צריך מידה רבה של ענווה וצניעות (משני הצדדים) כדי לקבל פתרון כזה. העם היהודי הגולה היה מוכן לכך, אבל ספק אם העם הערבי הפלסטיני היושב על אדמתו, יסכים לכך.

ובכלל, אחרי נאום נתניהו, שהחזיר אותנו שנים לאחור, פתרון זה נראה עתה רחוק מתמיד.

פגישה בעיפתה

שניים מבכירי המשוררים הישראליים, חיים גורי ונתן זך, פרסמו השנה את ספריהם החדשים והאחרונים לפי שעה. גורי את עיבל (הקיבוץ המאוחד, 2009) ונתן זך את ארץ עיפתה בתוך שלושת הכרכים של כל שיריו (הקיבוץ המאוחד 2008). הר עיבל הוא הר הקללה הניצב כנגד הר גריזים הר הברכה, ו"ארץ עיפתה" היא "ארץ חושך וצלמוות" כנאמר באיוב.

גורי וזך הם בני דורות שכנים בשירה, דור תש"ח ודור המדינה, וגם בני גילים דומים, שפער בן כמה שנים בלבד מפריד ביניהם. עם זאת נקודות המוצא הרעיוניות של שירתם רחוקות זו מזו כרחוק מזרח ממערב. מבחינה אידיאולוגית היה גורי קרוב הרבה יותר לנתן אלטרמן הבוגר מאשר לנתן זך הצעיר. כאשר יצא זך בהתקפתו הידועה על אלטרמן "הרהורים על שירת אלטרמן" (1956) לא היתה זו רק התקפה על תורת השיר האלטרמנית, אלא גם על השקפת עולמו, שזך ביקש לעקור מן השורש, כאשר הציב את "האני" היחיד במקום "האנחנו" הקיבוצי במרכז שירתו.

מאז זרמו מים רבים בירקון, וכפי שהראה לאחרונה נסים קלדרון במאמרו על שלושת הכרכים של זך ("זך מחוץ לקופסה"), מאס זך ב"נוסח זך" ושירתו כבר הרבה שנים היא יותר שירת "אנחנו" מאשר שירת "אני". גם בשירתו של גורי חלו שינויים, אבל עדיין אין ה"אנחנו" של האחד דומה ל"אנחנו" של חברו. הבה נבחן היבט אחד של שוני זה בספריהם האחרונים.

עיבל הוא משא שירי כואב וקשה שנכתב "בשארית חיך בין הזיכרונות והתרופות" (עמ' 7) שבו עושה גורי את חשבון חייו וחיינו בארץ הזאת מאז "תרבות הנצורים והצודקים" של תש"ח ועד תרבות "האשם והחרטה" של ימינו, כפי שהוא נוהג להגדיר זאת.

גורי עדיין נאבק, לא אומר גואש, הוא אמנם מודה כי שגינו, אך עדיין סבור כי הצדק עמנו; אבל רבים כבר מפנים לו גב ורבים מבקרים ומתנבאים שחורות: "עוד ועוד מקללים... / עוד מרחיבי פיות שלא נלאו / לתאר בכישרון נדיר את הימים הנוראים שהצטברו / ואמורים לבוא ולעבור בשערינו" (עמ' 8). התקווה, אם כפשוטה ואם כביטוייה הלאומי, מוטלת בשדה כפגר: "לא הרחק, עוד תקווה מוטלת, ועוד כלבים משוטטים. / גם הם שם בתמונה, מקנחים אחרי הארץ האוכלת. / העיט תג, עורך לו צילומי אוויר..." (עמ' 9).

המשא הוא היסטורי ומקיף תקופות שונות שבהן הוא ממקד את המבט על המקוים, המחכים, והפועלים חרף מיעוט הסיכויים: "וחשבתני על הקושי העיף להיות גיבורים, / תחת שמים קלויים, הנושרים אפר חם..." (עמ' 12). החינוך המשימתי, הציוני אם תרצו, עדיין מושרש: "נהיה שם. אל תדאג. / מגיל הגן אנחנו רשומים לחגיגה ההיא" (שם). עם זאת מבצבצת גם הטרוניה, על כי נותרנו לבד ללא סייעתא כלשהי "אולי, לשם שינוי, הכוכבים במסילותם / ילחמו גם לנו... / אולי, כמו

נתן זך
כל השירים
ושירים חדשים



נתן זך
כל השירים
ושירים חדשים



עליה, למרות הכל. האמת, שאין לגורי תשובה מוחלטת וסופית, כי התשובה תלויה בתוצאה הסופית אליה טרם הגענו "ראיתי את אחי נעים לאטם לאורך הדרך / וניצחון פירוס בעיניהם" (עמ' 29) וגם על הסכנות טרם התגברנו "ואמשיך בין העצים והגדרות / ולא אדע שמישהי על גג הבית / ממתינה לי, פלח רכב בידה" (עמ' 30) המוות עדיין אורב לנו בנסיבות לא צפויות, כמו האשה שהרגה את אבימלך בן גדעון

בדרך, כמו גורי, אלא כמי שעומד כבר בצד ומעיר את הערותיו הארסיות. בשיר 'קיצור תולדות המאבק', שהוא גם שיר של ביקורת עצמית על השמאל שלא עשה די, הוא כותב "עצרנו את האמבולנס / עם היולדת, / מה לא נעשה / למען המולדת... / ומי היה מאמין: / רצחנו גם את השייח יאסין / בתודה לבורא עולם / שיטביע את עמו בדם! " (עמ' 339 ג). אחד השירים האחרונים, החותמים את שלושת הכרכים, נקרא 'היציאה מתוך הארון' ובבית הלפני אחרון הוא כותב "ארצי כבר אינה ארצי, / נותר לי רק להמתין לאיש עם החרמש / ולבקש ממנו בנימוס עוד סיגריה ואש" (עמ' 447 ג). אפשר לפרש את "היציאה מן הארון" בצורות שונות: אי אמונה גלויה בקיומנו כאן (עמה הוא יוצא החוצה) עשוי להיות אחד הפירושים. שני ספרי השירה האחרונים, של גורי ושל זך, הם "שירת אנחנו", אבל "אנחנו" שונים זה מזה. בעוד שגורי הולך "בדרך עיפתה" ואולי יגיע למחוז חפצו, זך כבר נמצא ב"ארץ עיפתה" שאין בה עוד תקווה.

סוכני השואה: אוטופי ואינטלקטואלי

הרהורים על השואה מאת יהודה באואר (יד ושם, מאנגלית: יוסף ונקרט 2008) הוא ספר צנוע לכאורה על פי שמו והקפו, אבל מורכב למדי על פי תוכנו, ספר שמסכם את מחקריו של ההיסטוריון יהודה באואר וגם מוסיף עליהם הרהורים חדשים, מה שעושה אותו מורכב עוד יותר. עד שלא הגעתי לקרוא בו, לא נתתי דעתי עד כמה מורכבת עשויה להיות הכתיבה על הנושא. יעיד על כך, לדוגמה, תוכן העניינים שלו. לאחר "מבוא", לא קל גם הוא, שואל הפרק הראשון "מהי שואה?" וכבר בפתחו מעמיד שאלה קודמת "שאלת האובייקטיביות של ההיסטוריון", נושא מורכב כשלעצמו. לפי גישתו של באואר, על ההיסטוריון, במיוחד בנושא כמו השואה, לשאוף להגיע ל"מסקנה לגיטימית" ו"מסקנה לגיטימית היא מסקנה אשר לא זו בלבד שהיא נמנעת ככל האפשר מלהזדהות עם לחצים חיצוניים, אלא היא גם משקפת מאמץ להבין את התקופה הנידונה מן הפרספקטיבה שלה עצמה ובמונחיה שלה. אנו יודעים שעידן אחר יפרש מחדש אותם אירועים בדרכו ומקוויים שממצאינו שלנו יתרמו לכל ניתוח בעתיד ויהיו חלק ממנו, אם נאמר בבירור, לעצמנו ולקוראינו, מה הם משפטינו הקדומים". ובכן, עוד לפני שהוא מגדיר "מהי שואה", הוא מונה על פני כמה עמודים (כי גם זה עניין מורכב) מה הם "המשפטים הקדומים" שלו בחקר השואה. רק אחר כך הוא ניגש להגדרת השואה, אבל שוב לא לפני שהוא מזהיר, על פני כמה עמודים, מפני כל מיני מלכודות שאפשר ליפול בהן (כגון "דטרמיניזם", "אינטרנציונליזם", "סטרוקטורליזם", ועוד), המצריכים עיון נפרד. לבסוף, לפני כשמגיעים להגדרה עצמה, נדרש עוד דיון מקדים בהגדרות שונות של "רצח עם" כפי שנדונו לראשונה על ידי עורך הדין היהודי פולני רפאל למקין ב-1943 וכפי שאומצו לבסוף על ידי האו"ם ב-1948. (כי יש להבחין בין כוונה לסלק מהעולם קבוצת אנשים בתור שכזאת באמצעות רצח סלקטיבי, ובין כוונה לבער מן העולם כל פרט המשתייך לאותה קבוצה שכזאת). ההגדרה שמאמץ לבסוף באואר אומרת: "השואה היא המקרה הקיצוני ביותר של רצח עם והיא שייכת לאותו סוג כללי של פעולה אנושית". הגדרה הטעונה עדיין ניתוח ופירוש נוספים. עד כאן הפרק הראשון. הפרק השני גדול פי כמה וכותרתו היא "האם אפשר להסביר את השואה?" ואילו הפרק הבא אחריו "השוואות עם מקרים אחרים של רצח עם", וכן הלאה. בגלל הכתיבה המורכבת הזאת לא אמשיך עם פרקי הספר כסדרם, אלא אדלג אל הנספח שבסופו "דברים לפני חברי הבונדסטאג בגרמניה",

בתבן (שופטים ט'). הנביאים המתנבאים מעת לעת מכריזים "ששוב הצדק עמהם", ואין גורי מוציא מכלל אפשרות שהוא הטועה "הייתי נביא שקר, / נמשך סומא אל הבדוי" (עמ' 32). אולם למרות החרטות והתחינות טרם הגיע אל הנחלה והמנוחה "אמרו למפתחים שיחגרו, / אמרו להם שננוח בפעם הבאה" (עמ' 35). והמאבק, יותר משהוא עכשיו עם אויב חיצוני, הוא מאבק פנימי: "נמשיך לשנוא את השונאים אותנו, / נמשיך לריב עם החושבים שדי, / ששמו פס עלינו" (עמ' 42). המטאפורה המשמשת אותו לתיאור מצבו ומצבנו העכשווי היא מזעזעת: "אני מתגורר במגרשי הגרוטאות מחוץ לעיר / ישנו שם משהו אינטימי, כמו בהתכנסות הוטרנים, / עם השירים" (עמ' 43). החיילים הוותיקים, הוטרנים, ותיקי מלחמת העצמאות, כמו גורשו מחוץ למחנה ועומדים לעשות בהם שפטים. "אנו שומעים קולות ההולכים וקרבים אלינו, / המחפשים אותנו ואת צווארנו" (שם). וכאן מגיע בית, שהוא אולי שיאו הרעיוני של משא 'עיבל' כולו: "כמעט כל הפרות הקדושות נשחטו / קשה לי אישית ללא הפרות האלה, / שנים על שנים רעייתי אותן. / אני הולך ונעשה דומה למתושלח, / לעוד פרה קדושה שנשחטה" (עמ' 44). גורי מודע לכך שהוא אולי אחרון המשוררים הציונים. פרה קדושה מיועדת לשחיטה או שכבר נשחטה, כי אפס הדור (שלו), לא נותר כמעט איש "מוצא בקושי כמה זקנים שנשארו / האמורים לדעת דבר מה" ובמצב זה כל מה שנותר הוא להתגעגע אל זיכרון נעורים רחוק "מחפש את אלואלה, סרפן וסנדלים תנ"כיות, / זיעת קיץ וסבון 'עדין'" (עמ' 46). אולם גם אם דורו שלו ייתם ויכלה, השאלה לא תרפה ותוסיף להעסיק "העקבות לא יימחו... / ואף יורדי דומה יבוא, לבקר אתכם / להוסיף לכם פרטים לא ידועים" (עמ' 48) ויבוא יום שעוד יקשיבו להם "יש אומרים שזו תהיה שעת החסד, שתבוא. / אז השכוחים ואף האבודים יהיו לרצויים". ואז נדע "שבאו הימים האחרים" (עמ' 50). והמשא השירי "עיבל" מסתיים בשורות הבאות: לפנות בוקר נתקלנו בהמשך שלא ידע לאן עליו להימשך, שביקש עצות בין העצים לבין האבנים. והחלופה שורטת הפנים הלכה בעקבותינו, המשיכה לנדנד, שהכל היה יכול להיות אחרת על ההר ההוא, אילו רק שמענו בקולה (עמ' 52).

"הברכה" ובעיקר "הקללה" משמשות כאן במעין היפוך תפקידים. גורי, יותר משהוא משמיע את הקללה מהר עיבל, הוא מושא המקללים, זה שהקללה מושתתת בו מפי אחרים, כפי שהמפעל הציוני כולו כיום הוא מושא הביקורת של מי שטוענים: הוהרנו, התרענו, אמרנו, וכו'. הוא מתעקש להמשיך ללכת, תוך הודאה בטעויות, אבל "ההמשך" עדיין לא יודע להיכן עליו "להימשך". ויותר ויותר מתגבר קולה של "חלופה שורטת" ומנדנדת, שיודעת תמיד את האמת, "שהכל היה יכול להיות אחרת לו רק שמענו בקולה". דוברת של חלופה זו הוא במידה רבה נתן זך בספרו האחרון *ארץ עיפתה*.

ארץ עיפתה מבחינות רבות הוא ספר רעיוני הבא חשבון, כמו גורי, עם מעשינו כאן. בפרק מיוחד 'עם אלתרמן בחולות' הוא אפילו חוזר לספחי הוויכוח ההיסטורי שבו פתח בשנות החמישים, אבל הפעם בנימה אישית יותר. במעין שיר דיאלוגי הוא שם בפי אלתרמן את טענותיו (כפי שהוא מפרש אותן) נגדו. למשל, אומר לו אלתרמן "בעצם אתה לא אשם, לא כאן גדלת / לא מרגיש את גדולת השעה שהיתה, את / פצעי האדמה הצועקת..." וזך משיב לו "ומה בדבר שלמת בטון ומלט? / ... אתה שוררת את שירת הקבלנים" (עמ' 378 ג), שיה של חירשים המתרחש כולו בראשו של זך ומנקודת ראותו. ברוב השירים שבספר הזה, עמידתו של זך היא ביקורתית מן הצד. לא כמי שהולך

אמור מעתה, זה לא "הבנליות של הרוע", כפי שסברה חנה ארנדט, אלא האינטלקטואליות של האוטופיה, העלולה לסכן את האנושות גם בעתיד. כי כנגד הרוע כבר קנינו חיסון מסוים, אבל כנגד הטוב אנו לא מחוסנים. לכן, אני מפקפק אם יש חיסון נגד שואה עתידית, כי לא רעיונות פסולים עלולים לגרום לה, אלא דווקא רעיונות נעלים.

לאנשים טובים יש פנים

אמיל וקרל מאת יעקב גלאטשטיין (מידיש: אריה אהרוני, סדרת צעירים, ספריית פועלים) הוא סיפורם של שני נערים שנותרו לבדם בעולם לאחר שהוריהם נלקחו באישון ליל והם לא זכו לראותם עוד. האחד בשל יהדותם של הוריו והשני בשל היותם קומוניסטים. הסיפור מתרחש בוינה ערב האנשלוס - סיפוחה של אוסטריה בשנת 1938 לגרמניה. הוא התפרסם לראשונה בשנת 1940, כלומר עוד לפני התרחשות השואה, ועוד לפני שכונתה בשם זה. מבחינה זו הוא נקרא כמשל קודר ומאיים, דווקא משום שהוא נעדר את סממני השואה המוכרים; אין בו מלחמה ואין בו מחנות ריכוז, אלא אווירה דחוסה מבשרת רעות. העלילה המרכזית היא ידידותם של שני הנערים, אבל עוד יותר

מזה הצלתם בידי אנשים טובים - ברטה, מתילדה, הנס ואחרים - המחביאים, מכלכלים, ובסופו של דבר מבריחים אותם לאנגליה. היכולת לזהות פנים שאפשר לבטוח בהם היא תכונה חיונית כדי לשרוד. באחד המקומות נאמר:

רק לאנשים טובים יש פנים. אנשים טובים אפשר להכיר, אבל אנשים רעים דומים מאד זה לזה, אמרה ברטה חרש, כאילו לעצמה. קרל השתק וחשב על דברים שונים, ואמיל גם הוא שתק. "משונה שזה באמת ככה", אמר קרל כשזכר איך נראה אדם טוב. אפילו נזכר ברבינו שהיה בביתו של אמיל. אבל בפניהם של שלושת הגברים שקרעו ממנו את אמו, לא יכול היה להיזכר (עמ' 70).

מעניין, כי הפילוסוף היהודי צרפתי עמנואל לוינס, שגיבש את הגותו לאור לקחי השואה אומר בספרו *אתיקה ואינסופי* בפרק הקרוי 'הפנים': "באופן חיובי נאמר על המפגש עם הפנים, שמן הרגע שהאחר מסתכל בי, אני אחראי כלפיו אף מבלי ליטול כל אחריות שהיא; אחריותו מוטלת עלי. זאת אחריות שמשתרעת מעבר למה שאני עושה." מצדנו נוסף, כי אחריות כזו זו מותנית בפגישה של המבטים, דבר שאנשים בעלי כוונות רעות, נמנעים, כידוע, מלעשות. יעקב גלאטשטיין (1896-1971) - מגדולי סופרי ומשוררי יידיש במאה העשרים. ב-1914 היגר מפולין לארצות הברית, ועל אף המרחק מזירת האירועים באירופה, היה אחד הראשונים לקלוט בחושיו החדים את המתרחש ולתת לכך ביטוי ספרותי. כעבור 65 שנים תורגם ספרו לאנגלית ועתה זכה גם לתרגום לעברית.

שנשא המחבר בשנת 1998. דווקא מפרק זה, בשל תמציתו וישירותו, למדתי דברים חשובים ומעניינים, ואת עכב על שתי סוגיות הנראות לי מהותיות.

לעתים קרובות נשאלת השאלה כיצד להסביר את השואה? איך להבין אותה? מה היו הגורמים לרצח העם היהודי? ומדוע דווקא בגרמניה? וזאת מתוך גיסיון להגיע לתשובה המהותית ביותר. גם באואר שואל את השאלות הללו: "איך ייתכן שעם בעל תרבות, שחי בקרבה של אירופה ושפיתח את אחת התרבויות הגדולות ביותר בהיסטוריה, יכול היה להסית כך למלחמת השמד ולא להרפות ממנה עד הסוף המר?" (עמ' 268).

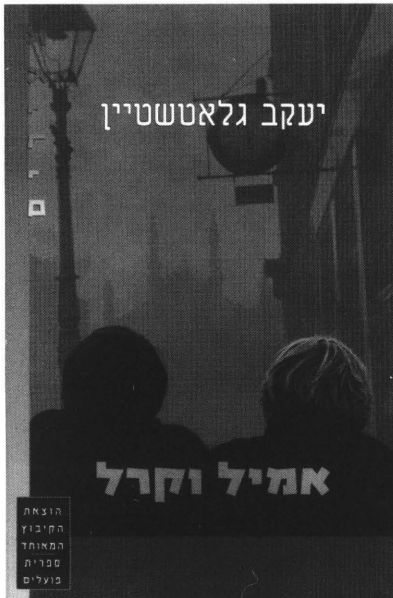
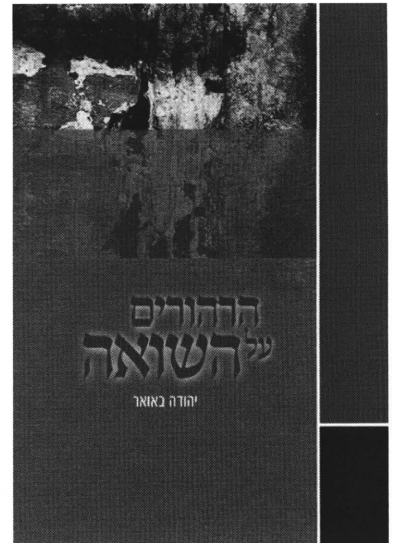
והפעם הוא משיב מניה וביה מבלי ללכת סחור סחור: את השואה חוללה "הסכמה כללית על אוטופיה נפלאה, אוטופיה של קהילה אידיאלית של בני אדם, המושלים בעולם שאין בו סכסוכים, שאין בו מפלגות פוליטיות, שאין בו דמוקרטיה" אפילו. באואר שם כאן ידו על מילת המפתח "אוטופיה". לא תיאוריה מרושעת או שטנית הביאה למותם של מיליונים, אלא נהפוך הוא: אוטופיה על עולם עתידי טוב יותר.

שכן האדם (זה הנברא בצלם) יהסס, אולי, לבצע מעשי זוועה למען מטרות נעצבות, אבל לא יהסס לעשות זאת למען מטרות נעלות, כפי שהוכיחו כבר טרור הדמים במהפכה הצרפתית, מאות אלפי הרוגים במלחמת האזרחים האמריקנית, והרג מיליונים במהפכה הקומוניסטית ברוסיה.

באואר כותב: "הדבר המחריד ביותר בקשר לשואה הוא לא המחשבה שהנאצים היו לא אנושיים - הדבר המחריד ביותר הוא שהם היו אנושיים, כמוני וכמוכם". ומה שבאואר לא כותב, אוסיף אני: וזה הרי רק אנושי לרצות עולם טוב יותר, לא כן?! ואם באים נאצים או אחרים, ואומרים, היהודי הוא יסוד משחית, ולמען עולם טוב יותר צריך להרחיק אותו מקרבנו, מי יכול להתנגד? (בנימוק דומה משתמש היום אחמדיניג'ד כשהוא אומר שהציונות היא מחלה שיש לטהר את האזור ממנה. ולא רק שהעולם לא מזדעזע, אלא דומה שדווקא האנשים הנחשבים נאורים אומרים לעצמם: אולי הוא מגזים, אבל יש אמת בדבריו).

וזה הנקודה השנייה החשובה בדבריו של באואר: "הגורם המכריע היה העובדה ששכבת האינטלקטואלים - האקדמאים, המורים, הסטודנטים, הביורוקרטים, הרופאים, עורכי הדין, אנשי הכנסייה, המהנדסים - הצטרפה למפלגה הנאצית, משום שזו הציעה להם עתיד ומעמד. באמצעות ההזדהות של האינטלקטואלים האלה עם המשטר, התאפשר על נקלה להציג את רצח העם כצעד בלתי נמנע בדרך להשגת עתיד אוטופי. כשהר (אדון) דוקטור, הר פרופסור, הר דירקטור, הר אינג'ינר, נעשו למשתפי פעולה ברצח עם, קל היה לשכנע את ההמונים בנחיצותן של הרציחות הללו ולבצע אותן" (עמ' 272).

האוטופיה זקוקה לאינטלקטואלים שיסבירו ויפיצו אותה. בלעדיהם היא לא תהפוך לתנועת המונים ולקונסנזוס כללי. ואם שואלים, כיצד זה קרה דווקא במדינה תרבותית כגרמניה? הרי היא הנותנת: דווקא בארץ שוחרת השכלה כגרמניה, שבה נשמע קולם של המלומדים, קל להפיץ אוטופיה על עתיד טוב יותר.



מצומצם ואיכותי

על חשבון הפתיחות המוסיקלית, תרמה בהמשכו לעיצוב הפראזות המוסיקליות. בחיות ובשירה מלאת רגש והקפדה על כל הסלולים והקישוטים הווירטואוזיים נחתמה הקנטטה "אוהבך מאוד אדון" של בוקסטהודה. למגינת הלב דווקא הקנטטה הרביעית של באך, שהיתה אמורה להיות פסגת הערב, לא הועלתה - אולי כדי לא לגמד את כתיבתם של קודמיו - אך כך נותר הערב הנפלא כפרש כרות ראש. גישת הסופרמרקט המוסיקלי של "תפוס ככל יכולתך" ויותר מכך הסבריו המרתקים של המלחין והפסנתרן גיל שוחט, שהוכתר לא מכבר בידי ממשלת צרפת בתואר "אביר האמנויות", גרשה את אולם הנרי קראון בחובבי מרתון שיוחד הפעם למהפכה של בטהובן וחותרמה על מלחיני האסכולה הווינאית השנייה - ברג ושנברג.

בתיאום מושלם גדוש אי-ניקיונות וצליל מתכתי פתחו הפסנתרנים יובל אדמוני וטמי קנאוזה את העיבוד לפרק הראשון של הסימפוניה החמישית של בטהובן. שקיפות השלד ההרמוני אפשרה למנחה המרתון לבאר את המקור הבטהובני ל"אקורד טריסטן": ארבעת הצלילים

מה בין קליינע מענטשאלאך לתיאטרון בובות; על העוצמה המשכרת באקסטזה של כת הגינאוה ועל סירוס אמנותי מעודן; על יפי חקר סוד שורשי התנועה; על ליטוף לירי של שרוול בגינה ציבורית; על מסעותיה של "אורלנדו" האנדרוגינית בין מאות וזהויות; על שיכרון היכולת של מאוריצי בליני; האיזון המופתי של אנסמבל קנטוס קלן; על גלגוליו של אקורד טריסטן; ועל החדווה העילאית והזרימה בין חברי רביעיית קלר

הד ההפצצות טרם נדם ותמונות הילדים המרוטשים בעזה עדיין חקוקות בתודעה ובכל זאת, למרות הקיצוצים והצמצומים - הצליח פסטיבל ישראל השנה לארגן אלף אמנים שהגיעו מ-13 ארצות. בהעדר חסויות נדיבות נוסח ממשלת פולין, הורחב השנה הצוהר ליצור וליצירה הישראלית. 80% מתוך 42,000 הכרטיסים שהוצעו למכירה נרכשו ועוד 25,000 צופים הגיעו למופע החינם. אף השנה התפצל תפקיד היועץ האמנותי בין מנכ"ל הפסטיבל יוסי טלגן בתחום התיאטרון, רחל בילסקי כהן בתחום המחול, גיל שוחט בתחום המוסיקה הקלאסית ועמנואל ויצטום הופקד על מופעי ג'אז ומוסיקת עולם.

את הפסטיבל פתחה התזמורת הפילהרמונית בניצוחו של מיכאל דוורז'ינסקי בקונצרט מחוות הסיום לשנת פולין. למגינת הלב נבחרה דווקא סימפוניית שירי היגון מאת גורצקי. למרות שירתה הדרמטית המרשימה של הסופרן המופלאה איוונה הוסה - החזרות האינסופיות והכבודות המונוטונית המאפיינות יצירה זו - לא הלמו את רוח פתיחת פסטיבל. עוד פחות מזה נגינתו המביכה של הקונצ'רטו במי מינור של שופן בידי הפסנתרן הצעיר (21) יאצ'ק קורטוש. הנוכחות הדרמטית ושקיפות מגעה של דוראל גולן, שנגינתה "נארגה" בתזמורת בביצוע הווריאציות על נושא מתוך "דון ג'ובני", לא יכלו לבוא תחת הקונדסות והחדווה המוצרטית שנעדרו כליל מביצוע זה.

קדרות עגמומית אפיינה אף את הביצוע המושלם בתכלית של אנסמבל הוויולים "פרטורק" לפנטסיות ולמזמורים של פרסל ובאך. "אם האהבה הנה תשוקה מתוקה" שרה זמרת המצו-סופרן קלייר וילקינסון, בניקיון מופתי אך ללא כל חיות ותשוקה.

חינגה אמיתית לחובבי מוסיקה עתיקה הציג אנסמבל "קנטוס קלן" בניצוח קונרד יונגהנל - הפעם בתוכנית מקורית, שבה הוצגו קודמיו של באך כדי להאיר את גדולתו. באיזון מופתי בין הכלים לקולות ובגיבוי האקוסטי ה"רטוב" של אולם הנרי קראון, כשומר הבס מתעלה על כולם בחיות שירתו, הפך הערב לפסגת הפסטיבל. אם בפתחה שרה זמרת האלט בצווחנות שמנונית קלה, הרי שבסיום הערב, לאחר שהתחמם קולה, היא שרה את הקנטטה של בוקסטהודה בקול חופשי, נושם ומלא רגש. ההקפדה על הדיקציה והתכנים, שבאה בראשית הערב



סילביה טשיובסקה-דרודי, "אורלנדו"

החוזרים כלייטמוטיב באופרה של וגנר, שפתחו את הסונטה הראשונה של אלבן ברג שעובד שוחט לאנסמבל "אליסיום". הנגינה המופלאה של חברי האנסמבל, שכל אחד מהם מוסיקאי משובח בפני עצמו - בעיקר החלילנית והקרננית - הבליטה את הרכות של וינה השוקעת. את סונטת "אור הירח" ניגן שוחט בקצב מסחרר כשברק הסערה מועם קמעא בגודש פדל.

היבט חדש לאפילוג הידוע של התשיעית ניתן בהסבריו המאלפים של שוחט לסימפוניית החירות שנוגנה בנפול חומות ברלין. יותר משהיא מייצגת מנגינה ערבה לאוזן, היא מייצגת אידיאליזם, הסביר. העיבוד לפסנתר נשמע חלול, אך הכישרון והברק של ה"פלא" האיטלקי מאוריצי בליני בנגינת הגרסה לפסנתר (הבניה מפיאניסימו מופנם



"קנטטה", הבלט הקנדי

חרישי לפורטיסימו מלא עוז וחזרה מלאת מתח על צליל בודד) האירו את התשתית לסימפונייה ובעיקר את הצמיחה הבטהובנית. אקורד טריסטן בתוספת צליל, חזר גם בארבעה השירים של שנברג (אופ' 2) ששרה הסופרן מיכל שמיר במוסיקליות ובעתרת ויבראטו, בהבליטה את הכרומטיות הקסומה של ציור סוריאליסטי שברירי.

שלישיית ה"ארכידוכס" חתמה את המרתון. בליריות מדובבת ניגנו חברי שלישיית ירושלים, בעיקר הצ'לן אריאל טושינסקי והפסנתרן ירון רוזנטל, את הפתיחה. אך בהמשך הפכה הנגינה המעודנת לחסרת מתח וסתמית.

מרתק ועוצר נשימה היה שיכרון

היכולת של מאוריציו בליני האיטלקי בן ה-34, שניגן ברצף את העיבוד לפסנתר של ליסט לסימפונייה התשיעית של בטהובן ומיד אחריו את 24 האטיודים של שופן (אופ' 10 ו-12). במשך למעלה משעתיים ישב הקהל מהופנט מרכות ההצללות המופלאות שלו ומגעו המכושף, שדר בכפיפה אחת עם יכולת הבנייה המוסיקלית והשמירה תדיר על מתח נבגינה. לפתע נשמעו כל האטיודים של שופן כנובעים הכרחית האחד ממשנהו. בשקיפות וללא כל מריחה ניגן הפסנתרן האגדי בחדוות כישרון מידבקת.

מופלא היה אף המפגש עם נגינתה של רביעיית קלר ההונגרית. הזרימה שבנגינתם, בעיקר בין הכנר הראשי - שיותר משישב רקד בכל גופו - לצ'לנית היתה חלומית. ניכר בחברי הרביעייה שהם מנגנים "בראש אחד". בריחוף קליל מלא אור ניגנו את הרביעייה ברה מג'ור (אופ' 76, מס' 5) מאת היידן.

מלא פיוט היה ביצוע הרביעייה הראשונה בלה מינור של ברטוק - יצירה פחות מוכרת, בעלת שלושה פרקים. המעבר מהכרומטיות הברטוקית הצפופה בפתיחה הקודרת, לפרסטו מלא האש בסיום והריתמיות המשוחררת שבנגינתם המלוכדת היו אינהרנטיים.

במיטבם היו נגני השישייה של צ'יקובסקי "זיכרונות מפירנצה", כשאליהם הצטרפו הצ'לן הלל צרי ואחיו הכנר ניתאי צרי. הריתמיות הסוחפת של האלגרו הפותח היתה מלאת חדווה. הרוך מלא הרטט בנגינתו של הכנר הראשי את פרק האדג'יו השירתי בלט ביתר שאת על רקע פריטת הפיציקטו של שאר כלי המיתר, שניגנו בצליל חי ונושם. בנעימה כמעט של כליזמר יהודי נחתם הביצוע המחשמל של צ'יקובסקי.

לפסטיבל חזר השנה התיאטרון הגיאורגי מטיביליסי של הבמאי סטרוואה, הזכור לנו לטובה בעוצמתו המונומנטלית ומההצגות שהעלה בעבר: "מעגל הגיר הקווקזי" ו"ריצ'רד השלישי". הפעם הוצג עיבוד מקורי ל"גברת עם הכלבלב" של צ'יכוב, בהפקה חדשה בבימויו של לוואן צולאצה. את סיפור התשוקה האסורה בין בני זוג הנשואים כל אחד לבן זוג אחר - העתיק הבמאי לשבעה מפעילי בובות, שהכפילו את דמויות ארבעת הגיבורים למשחק מרהיב של בובות בגדלים שונים והעצימו בשתיקתם את העלילה. מורכבות האריגה הצ'יכובית המעודנת, המצירת את כאב התשוקה האסורה במאה שבה הגירושים אסורים - הפכה למשחק מרהיב של הבובות, שנקרע מדי פעם במוסיקה המצמררת של ואכטאאנג

קאקידוזה. לעתים היא נשמעה כתפילה גיאורגית קדומה ולעתים כועקה נוקבת. מאום מאווירת הריקבון הקסום של המרקם הבורגני הזוחל הצ'יכובי לא היה בהפקה מופלאה זו. לעומת זאת היה המשחק וירטואוזי, וההומור המופלא של הבובונאים העניקו אפילו לכלבלב ישות משל עצמו. השחקנים, בעיקר המאהב, הציגו את ייסורי התשוקה האסורה בכישרון רב.

ריח נפתלין קל עלה מההפקה המחודשת ל"קליינע מענטשעלעך" של שלום עליכם - הפעם בהשתתפות מייסד תיאטרון היידישפיל שמואל עצמון, ולצדו יעקב בודו וישראל טרייסטמן. לקהל המכורים להומור העסיסי, ציפתה אכזבה קלה כאשר השחקנים המיומנים ובעיקר יעקב בודו קראו את הטקסט מן הכתב במקום לשחק אותו, משל לא היו עתותיהם בידיהם לדי חזרות במלאת 20 לתיאטרון הייחודי ו-150 להולדתו של המחבר! למרות משחקו הרהוט של עצמון, מי שמסך קורטוב פלפל למופע היה דווקא ישראל טרייסטמן, שלא נוגע בעייפות החומר.

רעננות משיבת נפש אפיינה לעומת זאת את שלישיית השחקנים הספרדית 'טריסקל', במופע "גאריק": שחקן אנגלי בן המאה השמונה עשרה שריפא את מטופליו בצחוק. שיתוף הקהל היה חביב אך כל בדיחה נמתחה כמסטיק.

את המופע של הפנטומימאי הנוך רוון אפיין רצון לרדת לקהלים נמוכים ככל האפשר. הווירטואוזיות והכישרון אבדו בהמולה הצעקנית של המופע הרועש. רק בדיאלוג הירי עם שרוול מעיל על ספסל בגינה הציבורית, המציג בדידות - הורגש מגע היד של תלמידו המחונן של מרסל מרסו.

מסע מרתק לנבכי הזמן והתודעה הגישה השחקנית המוכשרת סילביה טשניובסקה-דרורי: במשך שעה וארבעים דקות גילמה דמויות מתחלפות, שהן כולן ישות אחת דמיונית: משורר צעיר, דיפלומט בקושטא של המאה השבע-עשרה, ההופך לאשה במאה השמונה-עשרה, וממנה לאורלנדו הדומיננטי, שעומדת בפתחו של עולמנו כיום. עזר כנגדה של השחקנית היו התאורה התפאורה ועיצוב החלל והאובייקטים של נעם דביר. המשחק היה כה כובש ומשכנע עד שהקהל ישב מהופנט ועקב בריכוז אחר הטקסט הקסום של וירג'יניה וולף.

מפגש עם עולם הנרטיבים של האפוסים ההינדיים הגדולים הציגה הרקדנית ההודית הווירטואוזית אלמרל וואלי. בחן קסום וגמישות שלא

נורית פרי

רעש

חֲרִיץ אֲדָמָה נִפְעֵר.
זֶרְעֵי אֲנָשִׁים נִנְעָצִים בְּתוֹכוֹ,
עֲרוֹת הָאָרֶץ
יוֹנְקֹת
שׁוֹאֲבֹת
מִתְעַנְּגֹת בְּגִרְגוֹר.

וּמִי שֶׁשָּׂרְדוּ
נִתְלִים בְּצַפְרָנֵי אִימָה
לְחֻכּוֹת
לְרֵאוֹת
אִם קִלּוֹ נִהְרֹת הָאֶפֶר
וְהָאָרֶץ תַּעֲלֶה גֵרֵת זְכֵרוֹנוֹת

□

קַח חוֹנֵי פִלְסְטִיק כְּחֹל
בְּזֶרֶם הַמְנַצֵּץ
מְזַמְיָנִים אוֹתִי
לְדִלּוֹג עוֹקְבָנִי
הָאֲנִי שֶׁנִּגְנַב מִחֶפֶז
מֵעֶבֶר לְעֵקוֹל.
רֵיחַ הַסּוֹס הַמְתוּחַ
מְרִטֵט בְּנִחְרֵי
זִנְבוֹ צוֹנֵף עַל לְחָיִי.
הַבְּטָחָה לְחֶפֶז
מִחֵיכָת אֵלֵי סוֹד אַחֲרוֹן

תתואר רקדה בכל פלג גופה העליון, זרועותיה אצבעותיה, ובעיקר בהבעות פניה ועיניה - ואת המקצבים המורכבים רקעה ברגליה. הליווי התומך בשירה ונגינה בכינור ותוף סבל ממערכת הגברה מופרות שפגמה באיזון העדין. להקת המחול הלאומית של ספרד, הזכורה לנו מהביצוע המרשים של "רומיאו ויוליה" לפני עשור, שבה לפסטיבל עם שלושה מחולות של הכוריאוגרף נאצ'ו דואטו. הבסיס הקלאסי האיתן ניכר בכל אחת מתנועות הרקדנים. הראשון שבמחולות היה "גנאוה" - על שם אחווה מיסטית מוסלמית במגרב. הרקדנים נעו לצלילי מוסיקה קצבית עוצמתית משכרת, ששורשיה בספרד וצפון אפריקה. ניגודי הצבעים בין הנשים בשמלות שחורות והגברים במכנסיים לבנים צמודים ואחוריים חשופים, תרמו להבלטת התנועה ההיולית הפראית בעת שהם נכנסים בהדרגה לאקסטזה. דווקא ב"קסטרטי" - "המסורסים", מחול שיצר דואטו לזכר המנהג האכזרי באיטליה של המאה השבע-עשרה לסרס נערי מקהלה כדי לשמר את זוך קולותיהם - פגם הניסיון לתרגם באדקוויטיות כל תיבה במוסיקה של ויוואלדי לתנועה - ברצף של הפסקה המוסיקלית ושל המחול.

לצלילי מוסיקה שהולחנה בהשראת המשורר הספרדי הגדול גרקילסו דה לה גה, בביצוע הקפלה המלכותית של קטלוניה בניצוח ג'ורדי סאבאל, ריחפו הרקדנים בזוגות מחול המעלה את גינוני החצר הספרדית של המאות החמש-עשרה שש-עשרה. הם רקדו בחן ובהומור מעודן בשמלות תפוחות מסוגננות, ולסירוגין בבגדי גוף בצבע העור שהבליטו את קסם התנועה.

סוער דרמטי וגדוש באכזריות היה העיבוד של הכוריאוגרף סטין סליס ל"כלולות" ההיסטורי של ברוניסלביה נידז'ינסקיה. לצלילי סטרווינסקי המריאו בוורטואוזיות רקדני הבלט הקנדי ממונטריאול. הגברים בחליפות נשאו את הנשים בשמלות לבנות קרועות ובצמות מתנופפות - כאשר פניהם מאופרים בשחור ולבן אוניפורמי נוסח פיירו. במכוון היה פולחן הכלולות קר ואדיש. במיטבה היתה הלהקה בהצצה לחיי הפולקלור שבדרום איטליה במחול "קנטטה" מאת מאורו ביגנוטי. לצלילי שירתן המופלאה של ארבע סולניות ובליווי כלי מוסיקה אותנטיים, רקדו חברי הלהקה סרנדות ושירי ערש נפוליטניים בשילוב רב קסם של מודרנה עם פולקלור. המחול מלא התשוקה של הרקדנית איזבל פאקט על רקע תיפוף היה פסגת המופע. גמישות וירטואוזיות שלא תתואר הפגינו רקדני להקת ליינו - רובם ממוצא אפרו אמריקני - ב"פנינה לא סימטרית" לכוריאוגרפיה של אלונזו קינג. המפגש המרתק בין מוסיקת הבארוק למחול הקלאסי-מודרני זכה לפרשנות שונה אצל כל רקדן. דווקא משום היות הריקוד נטול תכנים קונקרטיים ו"נושאים", היה זה מסע מרתק לחקר שורשי התנועה, בביצוע רקדנים "קלאסיים" בתנועות "מודרניות" מרהיבות ומבנים גיאומטריים מורכבים. במיטבם היו ב"ראסה" לצלילי המוסיקה המקורית של נגן הטאבלה ההודי זקיר חוסיין. הניסיון לפרוץ מסגרות במוסיקה חבר ליכולת התבוננות פנימית מופלאה.

*

גם השנה פנה הפסטיבל לקהלים מגוונים. בין מופעי הג'אז המשובחים היה הערב עם הבסיסט ונגן הקונטרבס המחונן אבישי כהן, לרגל צאת אלבומו החדש "אורורה". בצדק לא מש הקהל שגדש את האולם עד אפס מקום מכיסאו גם לא אחרי שעתיים רצופות של נגינה משכרת. כל חברי להקתו וירטואוזים ומוסיקאים שמשכמם ומעלה, בעיקר נגן כלי ההקשה איתמר דוארי. מעבר להתפעמות מהכישרון והוירטואוזיות נגעה ללב וריגשה הכנות האמיתית של האדם שמאחורי הכלי - אמן שמחובר לשורשיו ולא מהסס במופע פומבי לשיר שירים בלדינו ששמע מאמא. קהל המכורים יצא מגדרו.

*

למרות הקיצוצים, היה זה פסטיבל בו ניתן היה להתענג על מופעי מחול איכותיים של להקות מובילות באירופה, על הרכבים מהעידית שבעידית נוסח קנטוס קלן ורביעיית קלר ועל מופעי תיאטרון מקוריים וייחודיים. ♦

ספרה של נורית פרי צלו של חלום עומד לראות אור
בספרי עתון 77

□

דגל לבן.
הושיעני אלהים
כי באו מים עד נפש.
חזרי גברת –
חוף אסור לרחצה.

דגל אדם.
מים עמקים דברי פי איש
נחל נובע מקור חכמה.
חזרי ילדה –
חוף אסור לרחצה.

דגל שחור.
אלו אינם מי מנוחות
ומים גנובים ימתקו.
בבקשה ארון מציל –
אינני מדברת שפת הים.

למעני. למענה.
מה תאמר עתה הוד מעלתה?
המלך זרק את המלכה.

אלמד אותך קסם.
טריפת קלפים ראותנית.
זה משחק המורים ביני לבינה.
רק הביטי בכובע הריק
עכשו פותחת בלעדיו. בוחרת
מספר.
זה משחק סוליטיר.
יש מקום רק לאדם אחד. ואם כך
מה היית עושה לו היית לברך?
האם היית אוהבת את חייך?
היתכן פי מי שאוהב אותך הכי
יאבק בבחירותיך?

□

קולות קטנים

□

דשדוש סהרורי
קול השתן הגולש
לאסלה
המים היורדים
זרימת מי ברז
רחש קשחות המגבת
נוגע בעור הגוף
רשרוש הבגד הנלבש
שרשור רוכסן
קול רתיחת המים
קפיצת הלחיץ המנתק
פצוח ביצה
פצפוע השמן במחבת
נקישות סכינים וכפיות
במגרה הנפתחת נסגרת
גרירת כסא הצדה
צלצול צלחת במזלג
הפיכת עמודים בעתון
הבקר.

קול צעדים במדרגות
חריקת המפתח בחור המנעול
סגירת חלון, נקישה
שבירת צלחת לרסיסים
חבטה
מגע הרסיסים אלה באלה
תוף כדי אסוף
טריקת דלת
אנחה,
דשדוש סהרורי.

מה יש לראות,
פנים.
סתם פנים.
אלמלא הצבע בקו העינים לא נתן היה
לראות.
כבר אמרו עוד אז: היא הייתה צריכה להיות הבן
הוא היה צריך להיות הבת.
האף, עוד נכרים בו סימני שבירה
מההתרסקות ההיא.
לטענתה נפלה, כתבו בדר"ח בית החולים.
לטענתה,
כתבו בחסר אמון
מלא.

מה יש לראות,
פנים.
סתם פנים.
אלמלא הצבע בקו העינים לא נתן היה
לראות.
כבר אמרו עוד אז: היא הייתה צריכה להיות הבן
הוא היה צריך להיות הבת.
האף, עוד נכרים בו סימני שבירה
מההתרסקות ההיא.
לטענתה נפלה, כתבו בדר"ח בית החולים.
לטענתה,
כתבו בחסר אמון
מלא.

גירוש בארוחת הבוקר

לארי פאנדיישן

מאנגלית: דליה שייבר

השלטים שבחלונות משכו אותי להיכנס פנימה. עבור דולר היה אפשר לקבל שתי ביצים, טוסט, ותפוחי אדמה. המקום נראה טוב יותר מרוב המסעדות מסוגו - עסק משפחתי ודי מטופת. השלטים היו כתובים בכתב יד ברור ומסודר. הנייר אמנם הצהיב קמעה, אולם האותיות השחורות עדיין היו די כהות. סוכך בפסים ירוקים ולבנים היה נטוי מעל הדלת שעליה התנוסס שם המסעדה: "אצל קלרה".

בפנים היה המקום מיושן למראה ושובה לב. אפוף ריח טיגון געים וביתי ללא שמץ עיפוש. התפריט היה כתוב באותיות דפוס על לוח שחור. קצר ולעניין. הופיעו בו סוגי הטוסט שניתן להזמין. אחד מהם, באמצע הרשימה, היה מחוק. תיארתי לעצמי שזה הטוסט מלחם שיפון. ממילא לא רציתי טוסט שיפון.

מכיוון שהייתי לבד, התיישבתי ליד הדלפק כך ששאר השולחנות נותרו פנויים לשימושם של לקוחות אחרים שעתידיים היו לסור ולסעוד שם. באותה שעה לא היתה במקום תנועה רבה. רק שני שולחנות היו תפוסים ואני הייתי היחיד ליד הדלפק. אולם עדיין היה מוקדם - לא שבע וחצי אפילו.

מאחורי הדלפק עמד איש נמוך ששערו שחור כהה, עם שפם וזקנקן נערי, כזה שמעולם לא צמח יותר מאורכם של זיפים. לבוש ללא דופי בבגדי טבח לבנים - מכנסיים, חולצה, וסינר, אך בלי כובע. היה לו מבטא זר כבד. השם "חוויראר" היה רקום על חולצתו.

הזמנתי קפה וביקשתי שימתין דקה כדי שאחליט אם לבחור בהצעה המיוחדת בדולר או בחביתת גבינה ב-1.59 דולר. בחרתי בחביתתה. הקפה היה חם וטרי וטעמו היה חזק. פרשתי את העיתון שלי על הדלפק וגמעתתי לאטי מהספל כשחוויראר ניגש אל הכיריים להכין את הארוחה שהזמנתי.

הביצים התפשטו על פני משטח הטיגון, פרוסת הלחם צנחה לתוך הטוסטר, בשעה שהשוטרים נכנסו פנימה. הם תפסו את חוויראר במהירות וללא מילים, וכבלו את ידיו מאחורי גבו. גם הוא לא הוציא הגה. הוא לא הראה כל סימני התנגדות, והם דחפו אותו החוצה ולתוך המכונית הממתנה.

על הכיריים בעצעו הביצים. עיני תרו אחר עובד נוסף - ייתכן שהוא איפשהו מאחור או בשירותים. שרבבתי את ראשי מעבר לדלפק וקראתי בקול. איש לא ענה. העפתי מבט לאחור לעבר השולחנות. שני קשישים ישבו בשולחן אחד; שתי נשים מבוגרות באחר. שתי

הנשים שוחחו ביניהן. הגברים היו שקועים בעיתון. נראה שלא שמו לב ליציאתו של חוויראר מהמקום.

יכולתי להריח שהביצים מתחילות להיחרך. לא הייתי בטוח מה עלי לעשות. חשבתי על חוויראר ונעצתי את עיני בביצים. לאחר היסוס מה קמתי מהכיסא המסתובב האדום ועברתי אל צדו השני של הדלפק. לבשתי את הסינר שהיה תלוי שם, ואז נטלתי את התרווד והפכתי את הביצים אל צדן השני. פרוסת הטוסט שלי נדחפה למעלה אולם כיוון שלא היתה קלויה דיה הורדתי אותה שוב למטה. בעודי עסוק בבישול, שתי הנשים המבוגרות ניגשו לדלפק וביקשו לשלם. שאלתי אותן מה הן אכלו. הן היו מופתעות שלא זכרתי. בדקתי את המחירים שעל הלוח והקשתי את סכום החשבון על כפתורי הקופה הרושמת. לאחר שחישטו זמן מה בארנקים הגדולים שלהן הן שילמו, השאירו לי דולר טיפ, ויצאו מהמקום. הסרתי את הביצים מן התנור והעברתי אותן לצלחת נקייה. הטוסט שלי היה מוכן עכשיו. מרחתי עליו חמאה והנחתי אותו על הצלחת ליד הביצים. את הצלחת הנחתי על הדלפק ליד העתון שלי.

בעודי בדרכי חזרה אל מקומי, הגיעו למקום שישה לקוחות חדשים. "אפשר לצרף כמה שולחנות?" הם שאלו. "אנחנו בידה." עניתי שכן. ואז כולם הזמינו קפה, שניים ללא קפאין.

חשבתי לומר להם שאני לא עובד שם. אבל אולי הם היו רעבים. מזגתי להם מהקפה. ההזמנה שלהם היתה פשוטה: כל השישה הזמינו את הארוחה שבהצעה המיוחדת, עם ביצים מקושקשות וטוסט לחם חיטה. התחלתי להכין את ארוחתם על התנור.

ואז שני הקשישים קמו ובאו לשלם. לקוחות נוספים החלו להגיע. בשמונה וחצי היו ידי מלאות עבודה. לנוכח זרם הלקוחות, קשה היה לי להבין מדוע חוויראר לא שכר מלצרית. אולי אפרסם במדור לחיפוש עובדים בעיתון של מחר. לא היה לי כל ניסיון בעסקי מסעדות. בשום אופן לא אוכל לנהל את המקום הזה בכוחות עצמי.

לארי פאנדיישן הוא סופר אמריקני ואקטיביסט, תושב לוס אנג'לס. פרסם עד כה שני רומנים ושני קבצים של סיפורים קצרים, העוסקים בתיאור החיים בשולי הכרך. בנוסף לעבודתו הספרותית היה פעיל בשכונות העוני של לוס אנג'לס. מאמריו הופיעו ב'לוס אנג'לס טיימס' וב'הרווארד ביזנס ריבייו'.

קונדוליסה, אהובתי

רון דהאן



למען האמת, בסתר לבנו לא האמנו שיש סיכוי שנצא מזה ודוד זחל אלי לילה אחד, אישוניו מורחבים ואמר, "אתה יודע, זה לא הולך להיגמר."

"מה לא הולך להיגמר?" היתממתי.

"המלחמה הזאת. אנחנו הולכים להישאר כאן שנים, אתה מבין? שנים." העיניים שלו נצצו, נשורת של פצצת תאורה. הבטתי דרך חלון הבית שייחרס לאחר ותוך כדי שהותנו בו, ירח מפואר האיר את השדות, מתגלגל כמו הפחד בגוף. ידעתי שהוא צודק. השענתי את ראשי כנגד הקיר וסימנתי לדוד שיעשה כמוני.

"כמה מחבלים הרגת דוד?"

"לפחות שניים אני חושב, אבל מוטי הרג הכי הרבה בפלוגה." שתקנו. גם מוטי שותק עכשיו. קשה לראות את הסוף, בלתי אפשרי לעכל את העכשיו.

אבל בבוקר נפוצה השמועה בפלוגה שקונדוליסה רייס מגיעה לארץ ולא בשביל לבקר ביד ושם או לחזק את העם היהודי, לא, לא, היא באה כדי להפסיק את האש והאש לא הפסיקה לעולם, זאת שבקנה וזאת על ההר. בינתיים התקדמנו על הציר וניסינו לשמור על פרופיל נמוך, זה לא הלך כל כך. תהיתי, כשפינינו את הפצועים, מה היה יכול לקרות אם... אבל לא הגעתי לשום מסקנה.

למרות זאת, השמועה הפכה לעובדה כשהפלאפון של יאיר אמר כך. הוא הצליח להגניב אותו לשטח למרות האיסור, פלאפון חדש עם מצלמה ואינטרנט. אוכל לא היה, גם לא חלומות, אבל קליטה היתה גם היתה, ארבעה קווים מלאים, לא פחות. קונדוליסה מגיעה, האינטרנט אמר. האינטרנט יודע.

"עוד מעט, עוד מעט," רקד דוד מתחת לעצי הזית, "הכושיות הן הכי שוות וקונדוליסה יותר מכולן. בחיי שהייתי מזיין אותה, ראיתם את הרווח שיש לה בין השניים? מציצה לאולמרט, מציצה לנסראללה ותיק תק יש שלום אמיתי." הדיווחים מהאינטרנט וההתלהבות של דוד הצליח להדביק גם אותנו, בקרוב הכל יהיה מאחורינו. הודינו לאל על בריאת הטכנולוגיה.

בשעות הקדושות הללו, הכל קפא כמו גוויה. התנועה, הכיבוש, הייאוש. הכל קפא בבת אחת חוץ מהשמש שדלקה על ראשינו כמו

אם מודאגת וכמו התקווה של דוד שהנה, בקרוב יחזור לחייו הרגילים, האפורים, הנפלאים לאין שיעור. אכן, לא היה מאושר ממנו, הוא נצמד ליאיר, מציץ בפלאפון ומתעדכן במסעה של קונדוליסה לארץ הקודש - קונדוליסה בשדה התעופה של ארצות הברית, קונדוליסה בבריטניה אצל טוני בלייר, קונדוליסה בשירותים של המטוס, קונדוליסה מעל שמי הארץ, קונדוליסה בשדה התעופה של ישראל, קונדוליסה, קונדוליסה, קונדוליסה.

ישבנו בשדה וריח הבצל נשאף לאפנו כמו עשן סמיך, ממוללים רגבי עפר באצבעותינו, צופים על הציר המאובק. מרחוק נשמע היטב פגזי הטנקים ובפה היה טעם של חלב שרוף. "המלחמה רק החלה," אמר האיש עם שלושת ארונות המתים, "תאספו את עצמכם, יש עוד כפר לכבוש ואז ננוע לכיוון הנהר." "אבל האינטרנט אמר..." מלמל מישוה בלחש והשתק מיד כשהכרה כי האמת היא מציאות גאתה בו.

ובדרך לנהר, יאיר זרק את הפלאפון והוסיף גם שני כדורים כדי לוודא הריגה. דוד ניגש אלי, "הכושיות האלה," אמר בכעס עצור, אישוניו חזרו לגודלם הטבעי ועיניו כבו, שחורות ולחות, "אי אפשר לסמוך עליהן. רק למצוץ הן יודעות."



תיאטרון

כרמית מירון

אלה שבפנים או אלה שבחוץ?

הפרד. רמי הויברגר, שחקן ובמאי, השכיל להבליט כיצד פירות המחשבה והדמיון נחווים כאן בכוח בלתי אמצעי וחושני. אלינג, בביצוע מעולה ומרגש של דב נבון בעל הדמיון, המתגלה בסוף המחזה כמשורר אמיתי. של ביארן, חברו גדול מידות תמים וחסר הדמיון של אלינג רעב לאוכל ולאהבה, משלים את הניגוד במוחשי-הריאליסטי לחלומותיו של אלינג בביצוע כובש לב של אורי הוכמן.

בחבורה הדמיונית למחצה מופיע גם משורר מוזר, בביצוע משכנע של אהרון אלמוג, וקארין אופיר מוכיחה באיזה חן ומהירות היא מסוגלת להחליף ביצוע מעולה של שלושה תפקידים שונים. שמעון כהן, בתפקיד העובד הסוציאלי, מעלה את השאלה המרכזית של המחזה כולו: המשוגעים, מי הם? אלה שבפנים או אלה שבחוץ? שאלה שכדאי לבדוק, כדאי גם לצפות במחזה מציאותי-דמיוני זה.

"משוגעת" בתיאטרון הבימה, מאת יעל רונן ובכימויה, עיצוב תפאורה: ענת שטרנשווס, עיצוב תלבושות: אורן דר, מוסיקה: אריק אביגדור

במחזה הקודם פגשנו שני מאושפזים לשעבר, אשר יצאו אל החיים הנורמליים, וניסו להתאים את עצמם למצב החדש. יעל רונן, סופרת ובימאית, לוקחת אותו פנימה לתוך מוסד לחולי נפש ומציגה ארבע צעירות על מכאוביהן, תקוותיהן ופחדיהן.

הנשים האומללות הללו מהלכות במין חשכה עמומה לקראת מטרה בלתי מושגת ולעתים לא מודעת. החיים המציאותיים מתערבבים עם החלומות ההזויים שאף הם אינם חפים מתקוות ומאשליות. ייסוריהן של הצעירות המאושפזות הם ייסורינו ומכאובינו שלנו, של כולנו, של החברה שבה אנו מהלכים.

איה (הילה פלדמן הנהדרת) היא מין מנחה, המציגה בפני הקהל את שלוש חברותיה לחדר ואת הסגל המטפל, עם דמויות נוספות. היא נמצאת כאן בשל ניסיונה הכושל להתאבד ומשום עימות עם האם (טטיאנה קגליס-אולייר המצוינת) שאינה מבינה ואינה מכירה במכאוביה של הבת.

לשלוש החולות האחרות יש סיפור חיים קורע לב וקורא לעזרה. איה, המאושפזת החדשה, יוצרת קשרי ידידות עמוקה עם שותפותיה לחדר, טומי היפהפייה (ביצוע אנרגטי ונוגע ללב של אסנת פישמן) שבאה מבית אלים, ונמצאת כבר שש שנים במוסד, ואנה (המגולמת על יד רינת מטטוב בחן משכנע) החולה בסכיזופרניה פרנואידי, ומצחיקה, בניסיונה לדבר בטלפון עם פוטיץ, וויאן (בביצוע מרגש של מיקי פלג רוטשטיין) המתגעגעת לאם שמעולם לא היתה לה וסובלת מלחצו של אב גס רוח המנצל אותה מינית. מיכאל כורש המשכיל לבצע את הדמות ואפילו מעורר בתחילה סימפטיה ואהדה, נחשף בסופה של הדרמה כאשם העיקרי במותה של הבת. עוד בצוות השחקנים: ארנה רוטברג בתפקיד ד"ר סירקין הפסיכיאטרית, ותומר בן-דוד המתמחה במחלקה. שוב מועלית שאלת הגבול הדק בין השפויים המוגדרים נורמלים, לבין אלה שייסוריהם הגדולים מחוללים בנפשם מהפכה שאין לה סוף או פתרון.

הצגה מרגשת, מעוררת מחשבה ומבוצעת היטב.



"אלינג": דב נבון ואורי הוכמן

"אלינג" מאת אקסל הלסטיניוס ופטר נאס בתיאטרון הבימה, גרסת ההצגה: סיימון בנט, תרגום: יוסף אל-דרור, בימוי: רמי הויברגר, תפאורה: לילי בן נחשון

גלגולים רבים התגלגל המחזה הנורווגי "אלינג" (על פי ספרו הידוע של אינגוור אמביורנסן, שעובד גם לסרט וגם למחזה) עד שהגיע אל בימת התיאטרון הלאומי. מדובר בצמד חברים שקיבלו מ'שירותי הבריאות' באוסלו דירה וסכום כסף לאחר שנים של אשפוז במוסד לחולי נפש. המטרה הרשמית כמובן היא לאפשר להם להתערות בקהילה המקומית ולקיים חיים עצמאיים. אם הניסיון לא יצליח, הם ישובו לבית החולים. פרנק, עובד סוציאלי מטעם השלטונות, אמור להשגיח עליהם ולקבוע את גורלם.

כוחה של התרבות הנורדית באירופה טמון בצירוף המיוחד של המופשט והמוחשי, הדמיון הסוריאליסטי והריאליסטי המחוברים זה לזה ללא

שלאחר בוא המשיח, עולם שכולו טוב.
 - אני רציתי לשאול... אני מהסס... אבל לא אחמיץ את ההזדמנות לשאול אותך את השאלות המעיקות עלי.
 - דבר, דבר. יש לנו כל הזמן שבעולם. הרי אנחנו בעולם האמת.
 - כשאת שומעת את דברי המנהיגים של העולם הסובב אותנו, האימים, ההאשמות, השנאה היוקדת, כשאת רואה את המלחמות שאין להן סוף ותכלית - האם את לא מתחרטת על ההתעקשות לבנות את מדינת הלאום שלנו באזור המסוכן הזה, המאיים עלינו לכלותינו?
 - לא!! - האל"ף נהגתה בפיה כעיצור.
 - אני מחכה לתשובה, נעצתי בה מבט חד.
 - שאלת. שאלה ארוכה. השבתי לך.
 - פרטי, אם לא קשה לך.
 - קשה לי. אין בי חרטה שבחרתי בארץ ישראל, ולא במקומות האחרים, שגם בהם לא היינו מלקקים דבש. ולא השליתי את עצמי שכאן רק נשתה חלב ונלקק דבש. אבל הפחד הקיומי הטובע בגנים שלנו אינו מוצא חן בעיני. אני לא רוצה להטיף לאמונה במשיח, אבל אמונה בעתיד טוב יותר, הכולל רגיעה ושלוש, תועיל לנו יותר מתסביך רדיפה חולני.
 - את הבטחת לנו שעצמאות והתרכויות בארץ תמחק את האנטישמיות מן העולם. המציאות הפוכה.
 - לצערי, בואת טעיתי. השליתי את עצמי ואתכם. שורשי האנטישמיות היו והנם עמוקים וחולניים משעיערתי.
 - את הבטחת לנו מקלט בטוח.
 - מסתבר שאין בעולם "מקלט בטוח". אני חוששת שגם לא בעולם האמת. לפנינו קצה הקרחון הנמס במהירות במורח התיכון. נכנסנו למאה שהטרור יהיה בה איום מתמיד, בלתי מנוצה, איום על כל מי שחולם על מקלט בטוח.
 - לעניות דעתי, השכול המלווה את חיינו הוא הכישלון הגדול שלך. השפה העברית כורכת שכול וכשולן בשורש אחד, עוד לפני ברנר. את לא מרגישה אשמה בתופעה הבלתי אנושית של אבות וסבים קוברים בנים ונכדים, מוסיפים וקוראים אחריהם קדיש?
 - עם שאינו מוכן לשלם בדם בעד עצמאותו אינו עם. כל עם והאמת שלו, ועליה הוא נלחם. תאונות הדרכים גובות מאיתנו מחיר דמים כבד מזה של המלחמות והטרור גם יחד, ואיננו מפסיקים להשתמש ברכב ובמטוסים.
 - שתקתי. אנחה גדולה יצאה מלבי.
 - אני יודעת, אין בזה נחמה, אפילו לא חצי נחמה. אתה מדבר על השכול ומרטיט את לבי, ואני ממשיכה וחושבת על הפצועים ומשפחותיהם... בוא נדבר על משהו אחר.
 - מיליון יהודים שהבאת לארץ ברחו מאן. חלקם מזולזלים כך, חלקם כועסים עלייך, חלקם מאוכזבים ממך ואחרים פשוט תולים עלייך מרכאות כפולות.
 - מיליון אחד התפור, שישה מיליון דבקים בי ובדרכי, גם אם הפסיקו לפאר את שמי בשירי הלל. אם לדבר במספרים, הצלחתי בגדול.
 - ואם לדבר בערכים? היית פעם כל כך טובה ואופטימית בשטח זה.
 - הייתי אופטימית ונשארתי אופטימית. אמנם יש משהו רקוב בדנמרק שלי, ארצי היקרה. עמי החכם חולה, אבל אין בי ספק שיימצאו לו הרופאים והתרופות והוא יבריא ויחלים. ישוב לתלומות האור שלו. גם חלום והחלמה הם מאותו השורש.
 - שמת לב שבארץ ובעברית כמעט שלא מזכירים אותך בשנים האחרונות? שמך נישא רק בחדשות בערבית ובפרסית. הם לא מדברים על ישראלים או יהודים. האויב שלהם הוא הציונים, אל-צהאיינה, ובמדיה העברית הדביקו לך "פוסט" אקדמי מפוקפק. את מדאיגה אותי. את שהיית עלמת עלומי, גאות העם היהודי לדורותיו, נראית לי חולה. אני מאחל לך החלמה מהירה שלמה.
 - החלמה ממה? מוקנה אין החלמה. יש רק מעבר אל עולם האמת בדרך אל הבלתי ידוע. האמנתי במשיח עד שהוא נשבה בברוקלין.
 - קמתי ונפרדתי ממנה בלחיצת יד. ידה הקמוטה רעדה בתוך ידי.
 - אתה יכול לתת לי בשיקה, היא אמרה, אני יודעת שאתה אוהב אותי.
 - נשקתי אותה על שתי שפתיה, על שפתה העברית ועל שפת ים כנרת. חיוך רחב, אמיתי, התפשט על קימוטי פניה. אור יקר עלה ונגה מעיניה. לא אור לגויים. סתם אור קדומים עטוף בתקווה נושנה. נפרדנו לשלום.

פגשתי את הציונות בעולם האמת. היא הגיעה לשם לפני זקנה, כפופה, שומרת על יופייה, ישיבה על ספסל בודד בגן הציבורי, מקל הליכה בידה. עדת כלבים מגדלים וגזעים שונים רחרחה ונבחה סביבה. ניסתה לגרש אותם במקלה ולא הרפו ממנה. ערבי עם מטאטא ויעה עם מקל ארוך ניקה את עלי השלכת שמסביבה, התקרב אליה וביקש בלא מילים שתרים את רגליה כדי שיוכל לנקות היטב. הוא נגע במטאטא ברגליה. בזעם מתפרץ, שלא התאים לשיבתה הנינוחה, היא דחתה אותו מעל פניה. ספק מרצונה ספק שלא מרצונה ניחת המקל שבידה על פניו והבריה אותו, כעוס, מקלל ומאיים. "מה הוא רוצה ממני?" מלמלה לעצמה. "גן ענק לפניו, מלא עלי שלכת, והוא נטפל לספסל שלי ולרגליים העייפות שלי." זועף, התרחק האיש אל בין העצים העבותים, ומשם נשמעו קולות של ילדים שרים לו שוב ושוב "ערבי זקן, צולע ומסכן/ התחתן עם ערבייה, צולעת מסכנה/ נולד להם בן, צולע ומסכן/ שהתחתן עם ערבייה, צולעת מסכנה..." וחוזר חלילה.
 האטתי צעדי וקרבתי אל הספסל, מהורהר. היא ישיבה לבדה, בין רגיעה לנמנום. עור פניה היה חרוש קמטים, שצורה הכסוף נאסף בקפידה על עורפה. בשר זרועותיה היה תלוי מדולדל, שפתה העליונה רוטטת על השפה העברית האיתנה שמתחתיה. רק עיניה היו בורקות בברק נעורים, המלווה אותה בשישים השנים האחרונות. קרבתי אליה בהיסוס ובחביבה. זכרתי לה חסד נעורי, לכתי אחריה הגלילה אל ארץ ירדן וחרמונים. נעורי שלי עלו בקנה אחד עם נעוריה. שבוי הייתי בקסמי עלומיה, קסם הקיבוץ האידיאליסטי, קסם השפה העברית היונקת ממקורותיה, קסם יצירת אומה משברי גלויות, קסם בניין הארץ. אהבתי אותה ואת בנותיה, תל אביב בטרם יצאה לתרבות רעה, ודגניה בטרם הופרטה. התרפקתי והתענגתי על נכדותיה הגימנסיה הרצליה והאוניברסיטה העברית. נסיכת המאה העשרים הביטה נכחה, לא הפנתה מבטה אלי, ומלמלה כאילו לעצמה: "בנים גידלתי ורוממתי והמה פשעו בי", נשיאים, ראשי ממשלה, שרים ופקידים בכירים. וכולם, כולם פשעו בי ואכזבו אתכם. את המילה "אתכם" הפנתה יחד עם מבטה ישירות אלי. התיישבתי בקצה הספסל ופניתי אליה מבוש ומגמגם.
 פתחתי ואמרתי, הנה גם את בעולם האמת. היא הסבה פניה לעברי, נדה בראשה והעלתה חצי חיוך. חצוי השני נותר לחוץ בין שפתיה. יש לי כמה שאלות לשאול אותך, אמרתי בלחישת נשמעת. ועכשיו שאנחנו בעולם האמת, אני מקווה שתאמרי לי את האמת, בלי מעטפת הסיסמאות והקלישאות, שאפיינו במשך שנים את דוברייך.
 - את האמת שלי! אמרה. הפעם בקול ברור, כמעט תוקפני.
 - וכי יש אמת אחרת?
 - יש אמיתות הרבה, בני, שאלמלא כן לא היו מריבות בין שכנים ולא היו מלחמות בעולם.
 היא ראתה את התמיהה שהתפשטה על פני, וקמטים עלו על לחייה, תזכורת לגומות החן מימי חנייתה, אקסודוס ואנטבה.
 - אמחיש לך זאת מן הספרים שראיתי בביתך, ספרי הציור של יעקב אגם. ציור אחד שלו מצולם מן החזית, ומשני צדדיו שניים שלושה תצלומים מזוויות אחרות, ציור אחד, ופנים רבות לו, תלוי בעיני המסתכל. בקיצור, יקירי, אותו ציור הנראה שונה לחלוטין מנקודות מבט שונות. קשה להאמין שמדובר בציור אחד. לכל אדם זווית ראייה שלו ומה שהוא רואה ממנה שונה מאדם או עם שווית הראייה שלו אחרת, ולעיתים מנוגדת, מן הצד השני, האחר. לכל אדם ולכל עם האמת שלו.
 - הפתעת אותי!
 - אפתיע אותך שוב ואזכיר לך, שלכם, הסופרים והמשוררים, יש היתר מיוחד להתעלם מן האמת, שהרי יוצרי שקרים ספרותיים אתם. יש לכם ליצנייה פואטיקה המתירה לכם לשקר אפילו לאחר שהגעתם לעולם האמת. אתם כותבים בדיות, אגדות, סיפורים על אנשים ודברים שלא היו ולא נבראו. זו זכותכם וזו תרומתכם לאנשים החיים בעל כורחם בעולם השקר. אתם מוסיפים חן ומעוף והומור המקילים על החיים בו. אתם חורגים מן ההגדרות המילוניות, מן הדברים המקובלים. ולא רק אתם. קח, למשל, את המושג העממי "עולם הבא". ההגדרה המילונית והעממית היא העולם שלאחר המוות. בעיני חכמי הקבלה ובספריהם, העולם הבא הוא העולם



סטנלי מן: **ארגו מטען על הספון**, תרגם מאנגלית והוסיף פתח דבר: עודד פלד, הוצאת ספרי בצרון 2009, עמ' 84
 מהדורה דו-לשונית. "אין עוד עיניים השמימה - גדרי התיל / עקוצות דוררים בלבד. // מגפיים ונעליים האחוים יחדיו, מה מדתכם?" (עמ' 55, מאנגלית: ראובן בן-יוסף)

יובל גלעד: **בית קברות לשירים**, הוצאת ספרי 'עיתון 77' 2009, עמ' 46
 "תמיד מתגנב לצילומי ירושלים / איזה שיח ערירי / מטריד את הנצח / כשוטה שקספירי / בטרגדיה עריצה" (עמ' 16).

שגיא אלנקוה: **קונכיה**, הוצאת ירון גולן 2009, עמ' 56
 "כל דקה היא כף מרק עוף / שמשדתלת להתרוקן / אל תוכי / ואינה / באה / כך הרגעים כלים / בלא להתכלות" (עמ' 34).

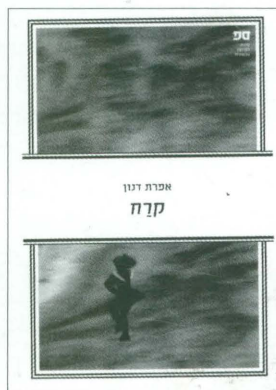


שמעון שלוש: **אלגריה**, הוצאת כרמל 2009, עמ' 59
 "מתקן מנורות, כפתורים, מוצא עיר מקלט, לטייל עם עגלת תינוק בחוצות ירושלים / העתיקה למשל, / להקשיב לרוכלי עתיקות. / יש לי שֶׁבֶח בחיים שהלואי וזה אני / וחייתי קיומים אחרים..." (עמ' 43).

אבי לוי: **היום, ונורא**, שירים, הוצאת ספרי 'עיתון 77' 2009, עמודים לא ממוספרים
היום, ונורא חותם את הטרילוגיה השירית הדרך אל עשו הכית כרחוב אלנבי. "ים נפרש / אתה סירה /

בפסיפס הקוביה / ברקיע! אין שני / תפורר / אור העצמי (הצניעות דורשת גאוה). השירים מלווים באיורים מאת ארנון לויתן, איתמר לויתן, סוניה שביף ונטע רייך.

אפרת דנון: **קרח**, הוצאת ספריית פועלים סדרת ספ לפרוזה עכשווית 2009, עמ' 160
 ספרה השני של אפרת דנון, נובלות וסיפורים קצרים הכתובים כמונולוגים בתודעתה של דמות אחת מרכזית. בין הסיפורים והדמויות יש זיקות שונות, המעניקות אחדות ועומק לעולם שנוצר ב'קרח'.



טוביה ריבנר: **יופי מאוחר**, הוצאת קשב לשירה 2009, עמ' 59
 תחנות חיוו של המשורר, מלווה בתצלומים ובציורים. "אני מחפש איך לומר מה לומר. / גם אני זקן והלשון מסתרת. / והרי גם את כבדת אוון / ושנינו יודעים מה לא / מה כן" (זעוד פרידה, עמ' 53).

מלכה שקד: **לבי פוטע לאחור**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2009, עמ' 78
 "אלול שולף קוציו / בקצה הדרך. / אולי הגיעה עת / לנוח / ורק הריח / רק הריח / רק הריח הרחוק של הערגה" (אלול, עמ' 18).

יעקב ברזילי: **מחכה לאבי**, הוצאת כרמל 2009, עמ' 69
 "ואני באתי אל הדלת, / שלא היתה / וראיתי את אמא, שלא באה. / עודני שומע פעמונים / מצלצלים ללא הרף" (פעמונים, עמ' 21).

יוסף גורני: **קריאה כאין אונים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2009, עמ' 320

מחקר המשווה את עמדת העיתונות היהודית אל השואה במלחמת העולם השנייה בארץ ישראל, ארצות הברית וברמה, בעברית, יידיש ואנגלית. העתונות היתה מקור נאמן לאינפורמציה, אף כי הידיעות היו קשות עד כדי לעורר אי אמון.

יעל מדיני: **המרתף**, הוצאת מטר 2009, עמ' 571
 יהושע חפץ עזב את גליציה לתל אביב. הוא מתמודד עם רוח ההגשמה הציונית של חבריו ועם משיכתו לשתי נשים, עם רצונו למצוא לעצמו בית ועם האמת הפנימית שלו.



ג'ייקוב ג' רוזנברג: **ממורת לומן**, מאנגלית: יעל סלע שפירו, הוצאת דביר 2009, עמ' 221

שרשרת זיכרונות בשנים שבין ילדותו של המחבר לנעוריו, בלודו בפולין, בשנות השלושים והארבעים של המאה. עדות אישית מעורבת בדמיון על עולם שאבד.

לאה איני: **ורד הלכנון**, הוצאת כנרת זמורה-ביתן 2009, עמ' 543
 ורד/לאה, חיילת מבת ים, מתנדבת לסייע ליונתן, חייל פצוע, כמעט צמח. רומן על בסיס אוטוביוגרפי, המפגיש בין ישראל הראשונה ל'שנייה': "ברית של דפוקים, הנוקטים פעולות סרבנות ההופכות אותם ללוחמי חירות".

יעל משאלי: **רק בוקר קיץ, לכאורה**, הוצאת כנרת זמורה-ביתן 2009, עמ' 187
 מחזאית מצליחה מכניסה אל חייה את עמליה, אשה פגועה ורדופה, המושכת אותה אחריה אל עולמה.

תומס הורלימן: **העלמה שטארק**, מגרמנית: אידה שדלצקי, הוצאת כרמל 2009, עמ' 192
 חופשת קיץ של נער מתבגר המביט ברגליהן של הנשים בספריית המנור בסנט גאלן. על גזיר בשם כץ, ועל העלמה שטארק המנהלת את משק ביתו.

פידור מ' דוסטויבסקי: **אנשים עלזבים**, מרוסית: רועי חן, הוצאת הספרייה החדשה 2009, עמ' 197
 הרומן הראשון שכתב דוסטויבסקי הוא רומן מכתבים על אהבתו של הפקיד הנישן מקאר דבושקין לשכנתו היתומה בת השבע-עשרה, ורנקה. הוא צופה בה מחלונה ומסתפק בהתכתבות הדדית ובמתנות קטנות שהוא משגר אליה.

מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: **רעם היופי**, הספרייה הקטנה, הקיבוץ המאוחד 2009, עמ' 181
 מבחר של תמישה סיפורים (קלונמוס ונעמי, 'בית תבנה', 'פרה אדומה', 'קיץ וחורף', 'מחניים'), שנכתבו בשנים 1900-1920. מתחת למציאות המוכרת של העירות היהודיות גועשים יצרים אקסטימיים, דמוניות והיקסמות מכוח היופי הנשי. *

יוהאן האויזנחה: **סתיו ימי הביניים**, מהולנדית: קרלה פרלשטיין, הוצאת כרמל ירושלים 2009, עמ' 524
 תרגום חדש לספר שראה אור בשנת 1919. דיוקן של חיי היומיום, המחשבה והרוח, הספרות והאמנות בצפון צרפת ובארצות השפלה במאות הארבע-עשרה והחמש-עשרה, בהסתמך על מקורות תקופתו. כולל ביבליוגרפיה, תמונות ונספחים.

יוסף במברגר: **האפיפיור היהודי, לתולדותיה של אגדה מימי הביניים כאשכנז**, הוצאת אוניב' בר אילן 2009, סדרת תימה 156 עמ'
 סיפור אגדה היסטורי על אלחנן, בנו של רבי שמעון ממגנצה, שנחטף בילדותו, התחנך כנוצרי ונעשה לאפיפיור. גרסאותיו של הסיפור בעברית וביידיש, מהמאה החמש-עשרה עד מחצית המאה התשע-עשרה.