

שנתון קדק

גיליון 250 • חשוון תשע"א • אוקטובר-נובמבר 2010 • 40 ש"ח

טוביה או טביה

צל תרגום חדש לשלום עליכם

אריה אהרוני * אבי אליאס *
יערה בן דוד * סימל בן יאיר *
נוית בראל * יוסי ברנע *
רועי גוברין * יאירה הנוסר *
משה הרנות * יובל גלעד *
אירית זייסמן-סינקוביץ * דיאן
ואקוסקי * רפי וייכרט * תמר
זכריה * שרה כוי * עמוס
ליתן * משה ליפשיץ * יעל
מדיני * כרסית סירון * אלון
סורדוך * ששון סוסך * רוני
סוסק * עודד פלד * אלישע
פורת * ראובן פורת * יובל
פו * אנדרי פישוף * כנרת
רובינשטיין * יעקב שי שביט
* עדנה שמש * הרוזי שפירו
* נסיה שפרן

חדשים ב־ ספרי עֵתוֹן לך

מרדכי הרמל
ההריון הבא יהיה במינכן



אלישבע חורץ-סוסל
אלמנדה לבנה



אלון מורדוך | פתיתים



אנדרי פישוהף
דממה לארבע ידיים
שירים



אירית וייסמן מינקוביץ
ציפור מעמידה פנים
שירים



לאה הרמן | עץ סהרובי סארץ מדיצ'י



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

אבקש מנוי לשנת 2010-2011 - שם ושם משפחה

כתובת

טלפון

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



ואת, תצלום: אלון מורדוך (עמ' 39)

שירה

5	סיגל בן יאיר
11	שרה כוי
12	יעקב שי שביט
13	רועי גוברין
18	יאירה גנוסר
21	אנדרי פישהוף
26	ראובן פורת
35	אירית ויסמן מינקוביץ
36	משה ליפשיץ
39	אלון מורדוך (פרסום ראשון)

סיפורים

37	כנת רובינשטיין, סינקדוכה זוגית
40	יעל מדיני, אבק

ביקורת ספרים

6	יובל גלעד על איך לחיות מאת איל מגד
7	יערה בן-דוד על זה דברים מאת סמי ברדוגו
8	יובל פז על התעוררתי בליבו של אלכסון מאת מאיה בזרנו
	אבי אליאס על צדפים קונכיות ומלחמה מאת פנינה
9	עמית; על קצר על אהבה מאת מאיר דדון
10	יובל גלעד על פעמוני רוח, חלילי אור מאת עודד פלד
10	משה גרנות על בגנות האשליה מאת חיים נגיד
13	יוסי ברנע על יסודות הטוטאליטריות מאת חנה ארנדט
	עמוס לויתן וששון סומך על השירה - האימפריאליזם
14	היפה מאת צבי גבאי
16	נוית בראל על לשכוח ראשונה מאת טל ניצן
16	עדנה שמש על נתניה מאת דרור ברשטיין
17	רוני סומך על רחוב הבקתה הגדולה מאת מיכאל פריאנטה

מדורים

4	לפי שעה - מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד
15	חצי פינה - רוני סומך; דיאן ואקוסקי, מאנגלית, משה דור
18	מאות - רפי וייכרט (מס' 1)
19	אמריקה שרה - עודד פלד; הרווי שפיר
	מצד זה - עמוס לויתן על שלושה ספרי שירה, על ספרו
30	של סייד קשוע גוף שני יחיד , על ספרה של עמירה הגני ועוד
	תיאטרון - כרמית מירון על "וויצק" מאת גיאורג ביכנר
	בקאמרי; על "רוחלה מתחתנת" מאת סביון ליברכט
43	בבית לסין
44	המלצות 'עתון 77'

מאמרים, רשימות

20	תמר זכריה: שלום עליכם, טביה החולב, והקורא
	אריה אהרוני: פרופסור דן אוקסימורון, על תרגומי
	טוביה החולב
22	נסיה שפרן: חיים גורי והמסעות האסורים לפטרה
27	
36	אלישע פורת: משה ליפשיץ, מילים בשולי השיר 'הרהורים'

גליון 350 • חשוון תשע"א • אוקטובר-נובמבר 2010 • 40 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 Someck, Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

המז"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותת 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

iton77@actcom.co.il

www.iton77.com

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד
חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן,
אסף מדיני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומך, אריה
סיון, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב
שי שביט
רכזת מערכת: גילה שאול

מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפו, טלי שורצשטיין
בסר, משה דור, איב יהושע, אריה סיון, שי גיורא שוהם

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד. טקסטים רצוי לשלוח בקובץ וורד, כצרופה.

"ישן מפני חדש תוציאו"

לפי שעה

שנה וקצת יותר). ומאחורי הדיון הלגיטימי הזה, עומדת המציאות האובייקטיבית, שבה התקציב שלנו

אינו גדל, תהיפך מכך (כפי שקורה באשר לתקציבי מוסדות התרבות בכלל) וקשה יותר ויותר לגבור על המשוכות הברוקרטיות והאחרות המתייצבות לפנינו חדשות לבקרים. 'עתון 77' נתון במצוקה אמיתית. אין די מקום, אין די זמן, אין די כסף, ותמיד משהו חסר.

יעקב בסר, שזאת השנה הרביעית ללכתו מאיתנו, חלם לייסד שבועון שיעסוק בענייני תרבות וספרות. אין צורך לציין שזה חלום שנראה רחוק מתמיד, אבל אנחנו ממשיכים ללכת בין הטיפות, ומשתדלים להפיק את המרב.

קריאה נעימה

מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

נ"ב

מאז כתב עמוס לויתן במדורו לגליון זה על חרם השחקנים בנוגע להופעות באריאל, עברו שבועיים שלושה. בינתיים הכריזה שרת התרבות על כוונה לערוך תיקונים בקריטריונים להקצבת תיאטראות ומוסדות תרבות, שיותנו בהתחייבות להופיע בכל מקום שאליו יישלחו, כולל מעבר לקו הירוק.

האמת היא שלא נשמעו אזהרות גורפות מצד מנהלי התיאטראות כי יחרימו הופעות באריאל. נהפוך הוא, כמעט כולם (בכל אופן מנהלי התיאטראות הגדולים) הודיעו שאין חרמה כלל וכלל, אלא שאי אפשר לחייב שחקנים להופיע נגד רצונם.

ובכן, השלב הבא המתבקש הוא חרמת אמנים סוררים באופן ישיר או עקיף, מה שיביא אותנו אל חיקם של משטרים חשוכים המוכרים לנו מהעבר ומההווה. לא מומלץ. בהחלט לא.

לכאורה מציע הפסוק "ואכלתם ישן נושן, וישן מפני חדש תוציאו" (ויקרא כ"ו) לזרוק את הישן מן האסם לטובת התבואה החדשה. למעשה, אם מסתכלים על הפסוק השלם, אפשר להבחין בסתירה מסוימת שבו: מצד אחד הציווי לאכול את הישן, מצד שני להוציאו לטובת החדש. סתירה זאת מיישב רש"י באומרו שהשפע יהיה כה גדול, עד כי יהיה צורך למצוא מקום אחסון לתבואה הישנה, כדי לאחסן את החדשה (ולא משום שהחדש משובח מהישן).

אנו נדרשים לסוגיה הזאת כאן בשל דיון שעולה מעל דפי הגליון הנוכחי. השנה ראו שני תרגומים חדשים של דן מירון לסיפורי שלום עליכם, טוביה החולב (טביה, בלשוננו של מירון) וסיפורי תודה, שניהם בהוצאת כתר. מתרגם כל כתבי שלום עליכם שאחרי י"ד ברקוביץ, אריה אהרוני, מנסה לבחון האם יש מקום לתרגומים חדשים אלה, האם נכון להציגם כדוחקים את קודמיהם ו"כמסירי חלודה", כדבריו של מירון, או שמא היו דווקא פורצי דרך שקדמו לו. גם תמר זכריה מתקשה לקבל את הפרשנות החדשנית שמציע מירון לדמותו של טוביה, בקריאתה במראה הפוסט-מודרנית. כך או כך, זה דיון חשוב ומעורר עניין.

*

נסיה שפרן עוסקת במאמרה ביחסו של חיים גורי למיתוס "ההליכה לפטרה", ונוגעת תוך כדי כך בגלגולו של המיתוס ובאופן שבו קיבלה החברה הישראלית את המסע המסוכן, שקסם לצעירי התקופה. סיפורה של יעל מדיני כאילו מקים לתחייה משהו מן המיתוס ומקונן עליו בעת ובעונה אחת, בדמותם של מפקד ופקודו ובוזכרון מפגש ביניהם המלווה את הסיפור במהלך הזמנים המשתנים, עד להשתלטות הנדל"נית על הנוף ההרואי.

כנרת רובינשטיין פותחת את סיפורה הפרוע בנקודת ההכרעה של הנדל"ן, בעכשיו. מה קורה לזוג אמנים צעירים תחת נטל המשכנתה תמורת דירתם "בשדרת המאה-עשרים עם מרפסת השמש הדרומית". עמוס לויתן, בהתייחסו לספרות הנכתבת על הקיבוץ המתפורר, מאמין שצורות החיים הקיבוציות מתחדשות ומתגוונות. תהליך ההתחדשות אמנם עדיין לא מצא את ביטויו הספרותי, אבל אין לו ספק שזה יבוא.

*

ושוב חדש: "מאה מילים" מאת רפי וייכרט הוא מדור חדש, שילווה את הגליונות הבאים, מאה מילים מדי גליון.

אגב כך, נסיים את הסוגיה שבה פתחנו. בישיבות מערכת וגם בשיחות פרטיות, אנחנו שומעים הרבה את הטענה שאיננו מחדשים מספיק. יחד עם זאת אנחנו שומעים את הטענה שאיננו נותנים די מקום ליוצרים ותיקים ולכאלה שמלווים את העיתון לאורך השנים (33)

עכשיו כשאני

עכשיו כשאני זכרה
 של שמש מבעד לחרכי התריסים
 כשכל גופי מופז אור וזמזום
 חרקים עצלים מתעלפים, מתים מאהבה
 אוכל להיזכר בבהק מבטך
 מפלח את ירכי.

מרחוק

אשתו של עורך הדין שמטפל בהסדרי החוב שלי
 נוסעת בניסאן אקסטרייל מאה ארבעים ואחת כוחות סוס.
 אני חוגרת את עצמי במושב הילדים הנרד מאחור, נשענת.
 חמום מרכזי. מגבים. מדונה.
 תיק עור נחש מוסט, כמעט
 דרכתי, מדונה.
 בדבורית סוהיל במלעיל מקבל
 הנראות למעקה עץ מצופה
 זכוכית מאה עשרים וששה מילימטר
 כשיוף עדין לבל יפגע המרקם האטום
 המזמן חדשים מראש.
 ממתינה. ממתינה. בממתינה אנה המנקה
 נזופה בכביסותיה מול קולה
 של אשתו של עורך הדין שמטפל בהסדרי החוב שלי
 בדרך אבא חושי, בפנייה השניה
 עץ
 זית
 מזהיב
 בצד הדרך
 כל כך, היא אומרת
 אני רוצה לעצמי עץ זית בגנה, כמה יפה יהיה.

ואני הייתי נחה

ואני הייתי נחה
 בין פניני פלסטיק
 לקביות מזל של מהמרים.
 שוכבת שמים בתוך שמים.
 והגוף שלה היה צורב
 כמו סרפדים מתוקים והייתי חולמת –
 אלבטרוס ענק בשמי ערב מזהיבים.
 כלב שעניו רכות חוצה את הרחוב.
 ולא מפני שהעור שלה הלך ונמוג בכפות ידי
 הייתי שותקת

פלסיבו

פלורנטין פנת ושינגטון מתגלגלת
 אפורה בשלכת מלכלכת ואויר אביר
 נסעתי אליה באוטובוס ובאוטובוס
 ובאוטובוס. צלמתי תמונות
 סלולריות, פני באור הנוף החולף
 אולי אתה מנגן עכשו את הרצועה החמישית בדיסק השני של פלסיבו,
 אולי אתה שובר את מערכת התפים, מעשן רועד
 בזרועות אשה אחרת. אולי אתה מת.
 לא אכפת באמת
 ידי, מנחת נובלת בתחתוני הפרחוניים.
 הה לבי, המת. הריק.

כבר לא בנוי לגשמיות הזאת

אייל מגד: איך לחיות, ידיעות ספרים 2010, עמודים לא ממוספרים

ספרו החדש של אייל מגד מורכב ממאה ותשעה פרגמנטים של פרוזה הגותית מהורהרת ופיוטית, העוסקת בחיפוש אחר גאולה ומציאתה. זהו ספר השואב את מימיו הצלולים ממעיין האמונה הנוצרית, ומספר על אדם שחש חוסר טעם בכל מה שאחרים מוצאים בו טעם: אהבה לאשה, חיבור לטבע, הנאות יומיומיות ואפילו עולם הרוח והמילים. והוא נחוש לחפש אמונה בעולם שבו האל נעדר. הגאולה מתגלה במקום לא צפוי: בבית יתומים בסיביר, לשם "נגרד" אחר ווגתו כדי לאמץ ילד. ושם, בקצה העולם, מתברר לו מיד שבאותו ילד טמונה אפשרות הגאולה לנפשו המחפשת שחרור מהעיסוק המתמיד בעצמה.

זהו ספר מעורר התפעלות, הולך בגדולות, הבנוי על בסיס הוואנר הנוצרי העתיק של סיפורי קדושים המספרים על התגלות שעברו, ושהביאה אותם לשינוי ולאמונה חזקה, סיפורי קונורסיה (המרה). מגד גם שואב רבות מהפילוסוף הנוצרי בליז פסקל, שספרו הגיגים בנוי מהרהורים על מהות הבריאה תוך ניסיון לשכנע את נמעניו שהאמונה באל הנה צורת החיים הנכונה, ושגם מי שאינו מאמין טבעי מוטב לו "להמר" על קיום אל. פסקל נחשב לאחד מאבות האקזיסטנציאליזם, הפילוסופיה הקיומית, שגם היא מהדהדת בספר זה.

השליש הראשון של הספר עוסק בחיפוש האמונה כמפלט אחרון, כבריחה מהעולם הגשמי: "נמאס לקלט את היש, היש הוא זמני ומייאש. חובת הלבבות היא להתרגל להיעלמות, להלל את האין והאפס, את החלל שאליו אנחנו הולכים ושאותו נשאיר אחרינו...". זוהי מעין תיאולוגיה שלילית, המגיעה אל אמונה דרך דיאלוג עם המוות, האפסיות וזעירות האדם ביקום.

רוב הספר מתרחש בירושלים, אותה עיר פסגות יפהייה ומשגעת, שהיא הוירה הטבעית להתגלות דתית. באחד הפרגמנטים עוקב המספר אחרי אשה זרה סביב חומת העיר העתיקה, נראה שמתפתח פלרטוט, אבל אז הוא נפסק, כי "מהר מאוד אתה חושב, מה הלאה, מה אני יכול להציע, מה אני יכול לקבל - ומגיע למסקנה העצובה, שכלום. נניח אפילו שהיא תיפול לידי כפרי בשל - אני כבר לא בנוי לגשמיות הזאת: אני ניזון רק מרעיונות ודמיונות. אני מחכה למשהו שאיני יודע מהו". מעטים זוכרים שמגד החל כמסורר לא רע בכלל, ועבר לפרוזה, כשרבים מהרומנים שכתב עסקו בתלות וכמיהה לדמות נשית גואלת. אבל בספר זה התקווה לגאולה נשית נכזבת לחלוטין, האשה נתפסת כ"ארצית" מדי, כטבע נהדר אבל בלתי גואל.

כי המלחמה היא כנגד המוות, על אלמוות או לפחות

על מיצוי מוחלט של החיים, כשגם כל פלאי הבריאה האלוהית אינם מספקים: "זה מה שקורה כשאתה מבקש מהחיים יותר ממה שהם מסוגלים לתת. יותר מלחם, מיין, יותר מאהבה וילדים, יותר מבריאות ונחיות... יותר, מה זה היותר הזה? זמן. עוד זמן. נצח. המלחמה היא על הדרך להרוויח זמן. להאריך ככל האפשר את המסע אל עולם המתים...".

בהמשך, כשמתגלה הגאולה בדמות ילד עצוב בבית יתומים בסיביר, סותר הדובר את האמירה "יותר מאהבה וילדים". אבל ילד מאומץ, שגואלים אותו מבדידותו בקצה העולם, איננו ילד ביולוגי שמובא לעולם בדרך התחרותית הרגילה של רצון להמשך הגזע, רצון להשאת הננים של הוריו. ובישראל, בשונה מהמקובל בתרבות האירופית, ילדים הם עדיין חובה חברתית. וכיום גידול ילדים נהפך אף למעין דת צרכנית, כשרווחתו הכלכלית של הילד מקדשת כל אמצעי קפיטליסטי.

והמיאוס מכל מה שאנחנו קוראים חיים מתומצת במשפט אחד: "החיים הם הסתרה של האל". והאמונה היא הדרך היחידה לחופש: "כמה מזור להיקלע השכם בבוקר לבית קברות צחיח וחשוף, מופקר לשמש הקופחת מול ים אפור עתיק, כמה מזור, ועוד ביום ההולדת שלי... משם נשאו אותי רגלי למסגד הגדול... התפללתי, אבל לא היה נושא לתפילה שלי. גם היא היתה חשופה ומתפשטת, מופקרת לחסדי האל". זוהי אמונה באל בלתי קונקרטי, רליגיוזיות הפוכה מהאמונה היהודית באל זועם ומחוקק.

דוברו של מגד מתאר את חייו עד כה כחי ילד פגוע שנהפך לגבר הכמה לאשה שתגאל אותו. אבל "לא אצל כולם החיים הם אותה דרמה מתמשכת כמו במקרה שלי: להפך, אצל הרוב יש הדרמה של הילדות, ואחר כך סיפור נפרד, מסוג אחר... רוב האנשים, כך אני מתרשם, מתייחסים לחייהם הפנימיים כאילו הם נוגעים רק לילדות. כאילו רק המערכה הראשונה היא פנימית. אחר כך הקשר בין הפנים לחוץ נתק ומתחילים החיים החיצוניים...": חישבו על כך, כמה התיאור מדויק: גם בעידן ה"פסיכולוגי" בו רבה המודעות להשפעות הילדות על חיי המבוגר, כמה מאיתנו עוד מתקשרים עם הילד הפנימי אחרי שהופכים להורים, ונכנסים למרוץ המשכנתה-עבודה-יחסים? ועד כמה בכלל אפשר להישאר בקשר עם העולם הפנימי כשהעולם החיצוני וחובותיו הולמים כך מדי בוקר?

מגד מעז לנסח אמירות שאינן פוליטיקלי קורקטיות לגבי נשים, המייצגות את העולם הארצי: "טיפשי לבוא חשבון עם האשה, או לדבר בה סרה. טעות לחשוב עליה כעל מאלפת אכזרית. היא בסך הכל שליחתו הבלתי נמנעת של הטבע...".



אבל בהמשך ההתייחסות אחרת, כשהגבר נתפס כמייצג הכמיהה למוות, והאשה לחיים: "הגבר בוחר באשה כנגד כל הסיכויים, מאחר שהאשה היא בחירה בחיים. הנשיות היא האש המהבהבת בלב האפשר של הגבר. הנשיות היא גחלת החיים בלבו העקר של הזכר. השיגעון הנשי הוא השפיות היחידה שעוד נותרה. האימהות חזקה לאין שיעור מכל מה שלגברים יש להציע. בנשק הזה הנצרות הנחילה תבוסה ניצחת ליהדות: תינוק בורעות

אמו". ואכן, החמלה הנוצרית שכל כך חסרה ביהדות הנוקשה, בצירוף הנהייה אחרי אסתטיקה מופלאה של כנסיות ומנזרים, קרצה יותר למין האנושי מציוויי האל היהודי.

והנחמה מגיעה מאימוץ הילד: "...אני שואב את הכוח לעמוד במשימה שהצבתי לעצמי: להחליף את הילד שלא הצלחתי עד היום לפצות, בילד אומלל מקצה העולם, שעליו אני פורש את חסותי". ובהמשך, עולה החשש מהאחריות והציווי במבטו של הילד. האחריות עליה דיבר הפילוסוף עמנואל לוינס, בציווי בפניו של האחר. ואצל מגד: "הילד מפחיד אותי, כי הוא כל כך מציאותי. אין דבר יותר מציאותי ומפחיד מילד, אבל הפחד הוא גם אבי האמונה". וכל הורה מכיר את הפחד הזה, שאנו ממעטים לנסח אותו לעצמנו, הפחד מהמבט החודר של הילדים שקולטים כל ניואנס רגשי, כל שקר, כל חצי אמת ממותקת בהסברים של הורים לילדיהם לגבי מריבות קולניות המתרחשות אחרי שהילדים הולכים לישון.

חציו השני של הספר מוקדש לגאולה עצמה; הדובר לוקח את הילד איתו לכל מקום, לטיולים למדבר ולמעיינות, והעולם נפתח בפניו מחדש, על כל יופיו הנורא. חציו השני של הספר פחות חזק לטעמי. מצד אחד הוא מרגש ונוגע ללב, אבל מצד שני מעט קיטשי. הוא נכתב מתוך השכנוע העמוק, האקסטטי, של המאמין המגלה את אמונתו ומנסה לשכנע בה את מאויניו. אפשר להשוות זאת לחולשתה היחסית של הפרוזה המאוחרת של טולסטוי, שבלהט משיחי ויתר על מורכבות הסיפורים שלו. אבל הסיום חוזר להיסוס של ההתחלה, מבלי לבטל את הישגי מהפך האמונה של הדובר.

אני יכול לדמיין את מערכת הוצאת הספרים של מגד, סופר מצליח למדי, כשקיבלו לירייה את כתב היד הנוכחי. הלם וזעזוע ודאי שררו שם, בידיעה שבמקום רומן על נושא אימוץ, שיכול היה לשהב המונים, התקבלה פרוזה מהורהרת ודתית, פילוסופית ופרגמנטרית. כותב שורות אלה הרגיש תמיד רגשות מעורבים כלפי כתיבתו של הסופר, המתאפיינת בישירות גברית משהו, ובפשטות דיבור כנה. אבל ספר יוצא-דופן ואמיץ זה ראוי לכל קורא שיימצא לו.

יובל גלעד

סמי ברדוגו: זה הדברים, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד 2010, 322 עמ'

בספרו הרביעי המפעים של סמי ברדוגו זה הדברים נפתח חלון נוסף לכתובתו של המספר המוכשר והיחודי. הספר בנוי משתי עלילות מקבילות, המעמידות במרכזן שתי דמויות. העלילה האחת מתרחשת בהווה של הסיפור ומתמקדת בעיקרה באם קשישה ובבנה הרווק בן הארבעים, השהים כשבוע בדירת האם הנטושה, ביישוב נידח בדרום הארץ. הבן מטע את אמו לשם מבית האבות בנס ציונה, שבו היא שוהה, במטרה להביא תיקון בחייה, ובחיו, שהם השתקפותה במוכנים רבים. העלילה השנייה סוערת ונפתלת, מפליגה הרחק במקום ובזמן ושוורשיה במרוקו בראשית המאה הקודמת.

ההבדל הבולט בין שתי העלילות הוא בלשון. כנגד השפה הרגישה והפיוטית של הבן בעלילה הראשונה, שלפעמים נוטה מעט לאניגמטיות ומעצבת מערכות רגשיות מורכבות, המקרינות על התגובות וההתנהגות בהווה - המונולוגים הארוכים של האם בעלילה השנייה הם בליל מיוחד במינו של עברית עילגת, מתובלת בחלקי משפטים בערבית ובצרפתית. ראוי לציין, שבשנים האחרונות השימוש המכוון בשפה תת־תקנית של דמויות מן הפריפריה בספרות נהפך לתופעה מוכרת וראה למשל ספרה של שרה שילה שום גמדים לא יבואו, שבו מבטאת השפה המשובשת התרסה וקריאת תיגרו.

תופעה בולטת לא פחות בספרות הנכתבת היום היא הפניית הזרקור למערכות יחסים כאובות, עכורות ומורכבות בין בנים להוריהם. כבר בסיפורי ילדה שחורה של ברדוגו, המתארים חוויות קיומיות קשות, עוצבו יחסים מעוותים בין בני המשפחה. בדומה להם, גם ברומן הנוכחי רוב המשפחות המתוארות אינן מאושרות. האומללות כובשת כמעט את כולן, לבד, אולי, מן המשפחה הנוצרית, שבביתה שימשה מִקְה הנערה כמטפלת.

המאפיין את דמויותיו של ברדוגו, גם בספריו הקודמים, הוא מצוקתן הרגשית והתנהלותן בורות מוחלטת. רובן בוחרות בהדחקה ובהשתקה בפסיביות קיומית.

במרכז זה הדברים עומד סיפור המרתק של האם, שאותו הדחיקה שנים רבות. תחילה היא מרחיקה עדות ומספרת על אמה של הנערה מִקְה, אשה כלואה בעולם שמרני, ורק בהמשך יתבהר שמִקְה, המוטלת ממקום למקום בכורח הנסיבות, אינה אלא היא עצמה: אנאלפביתית חסרת השכלה בסיסית, שהצליחה לצבור ניסיון חיים עשיר בגלגוליה הקשים מבית לבית בארץ מולדתה מרוקו ומכיוון שעלתה לארץ לא בצעירותה, נשארה בשולי החברה הישראלית המתפתחת. עם זאת, בכוח רצונה ונחישותה הצליחה לממש את חלום האימהות, שנמנע ממנה בנישואיה לבעלה העקר, שממנו נפרדה בהגיעם לארץ.

ואולם התיקון המאווה אינו מושג בהולדת בנה

ה'צבר', היורש ממנה את חוסר המנוח. הוא אכול מתחים ותסכולים, ששורשיהם ביחסו האמביוולנטי אליה. נפתולי חייה של האם הם פן אחד של חיי הבן, הנאבק על עיצוב זהותו ואישיותו. הוא מנסה לתקן את המעוות בחיי אמו ובחיו, בהחלטתו הנחושה ללמד אותה עברית במשך השבוע שבו יהיה יחד בביתם, שנטשוהו לפני שנים. בהקניית השפה העברית בבית הזה יש משום ניסיון של הבן לעקור מאמו את הגלות, את זרותה ואת חוסר שייכותה להוויה הישראלית, המקרינים גם על חיו.

בעיקשותו השתלטנית של הבן ללמד את אמו עברית בערוב ימיה ובכך לסגור פערים של שנים רבות, הוא מתעמר בה, מתעלם מרצונה האמיתי - לספר את סיפור חייה בעל פה. האם יש כאן שאיפת נקם כלפיה על תסכוליו; על רגשי הנחיתות שלו ביחס לצברים, תלישותו, חוסר השתלבותו בחברה הישראלית? על שבנוסף לכל אלה גידלה אותו אמו בלי אב, וגם מנעה ממנו קשר לעבר ומידע עליה ועל רקעה המשפחתי? הוא מאשים את אמו גם בנטייתו המינית, ששיבשה את חיו: "הגברים והנשים משתווים אצלי בגלל חינוך הבית שלה, שידע לעשות מחיקה של ניגודי המינים".

ואולי מעבר לכך טמון כאן מסר סמוי, שלא הכתיבה (השתקפות החיים באמנות) היא העיקר, אלא החיים עצמם, המסופרים בעל פה, בשטף ובתאוות סיפור בלתי נדלית?

התשובה אינה חד משמעית. הבן יודע את אמנות המילים, והאם את סוד ההישרדות בחיים. את זאת יבין הבן ויפנים בהמשך, ואז יוכל להיפתח לעולמה ולקבלו.

יש לו תוכנית ברורה, אבל יתברר בהמשך, שגם לאמו היתה תוכנית, שעד כה הסתירה מפניו: תוכניתה להרות וללדת אותו, להיאבק בגורל ולנצח. מבין השתיים, תוכניתה של האם היא המשכנעת יותר. דווקא בשפתה העילגת (בניגוד לשפתו התקנית בעלת הצירופים המיוחדים) היא מצליחה להעביר סיפור חיים מרגש, עשיר בתובנות. האמפתיה של הקורא נתונה לה, לאשה הנדכאת אך המרדנית מילדות, שהחיים חישלו אותה ועיצבו את דמותה. מבחינה זאת האם הקדימה את תקופתה, בהיצמדה ל"תוכנית" שהכתיבה את מהלכיה: ניתקה מאמה, שהחיים הכריעו אותה, נעשתה עצמאית, התנערה מנישואים כפויים, וגמאה מרחקים כמעט לבדה. היא בוחרת את בן זוגה, ומפרנסת את עצמה. לעומת זאת, נכשלת תוכניתו של הבן, בגלל אטימות אנושית וקריאת מציאות שגויה. מכאן נובע כישלונו כמורה, לא מחולשת מיתרי הקול שלו, כפי שניסה לתרץ, אלא מאישיותו. גם כישלונו בקשרי אהבה עם אשה ועם גבר ילידי הארץ מעיד על תחושתו כנטע זר. אם לדבר על עולם פנימי מורכב, הרי הוא נחלת הבן, שבניגוד לאמו, הוא מתמודד עם שאלת הזהות והשייכות לא פחות מאשר עם יחסו המורכב כלפי הורתו.

המורה שכשל, מנסה להיות מורה לאמו. לשם כך הוא מגייס את כל עורי ההוראה, מעין תפאורה חיצונית, האמורה לכסות על אטימותו ומגבלותיו. הבן מקנה לאם כלים טכניים ריקים מתוכן ללימוד

העברית, כשאת תוכן החיים הממשי יוצקת האם במנות גדושות. העדר התקשורת בין השניים מתבטא אם כן גם בכך שמגמת פניהם שונה בתכלית. ועם זאת, מתברר הקשר ההדוק של הבן לשפה התובענית, שאינה מרפה ממנו בתהליך היצירה, כל עוד לא הצליח לעצב באמצעותה את תוכן הדברים הנובע בעצמותו.

לאורך הרומן משסעת האם שוב ושוב את דברי בנה, וכופה עליו להאזין לסיפוריה. לימוד השפה העברית אינו מעניינה, וממילא גם לא ההשתלבות בהוויה הישראלית. היא דוחה כל משמעת של סדר רציונלי ומרותקת כולה לתנועה הסטיכית של מהלך חייה.

כשמגיעה האם עם בנה לבית הניטוש היא צלולה ומתפקדת, אבל במהלך הדברים, אף שאינה מוותרת על התשוקה לספר, היא הולכת ונחלשת, רועדת מקור בבית הישן, ונתקפת בשיעול טורדני. בתום השבוע המפרך מחזיר אותה הבן לבית האבות. היא מותשת, אבל השיגה את מטרתה - לספר את סיפור חייה, סיפור שהחזיק אותה בחיים כל עוד לא סיימה לספרו. כשסיימה, כאילו פג הטעם בהמשך חייה, ולבן המספר לא נותר אלא לשקוע ב"זיכרון המילים

שבוררות ממני", כלומר להיאבק על העיצוב המילולי של סיפור חייה, ולא פחות מכך, על זהותו. אמנם הניסיון לעקור את הגלות מאמו וממנו עצמו לא צלח, אבל לבו נפתח לעולמה וטינתו כלפיה שכחה. כאמור, מבין שתי העלילות הנאבקות כאן על הבכורה, ידה של עלילת האם על העליונה, גם בעיצוב הפלסטי והמשכנע של דמות האשה באמצעות הלשון. הדבר מעיב על עלילת הבן, שבה מתוארים שוב ושוב ניסיונות הנפל שלו להקנות לאמו את השפה העברית, ונטול מנחיצותה ומחיוניותה.

בשיבה לבית הניטוש יש משום מפגש מחודש עם העבר הקרוב (סביבה, שכנים), המוין את העלילה שמספר הבן, אבל אין בכך תרומה לעלילה העיקרית החיה והסוחפת, שמספרת האם. לטעמי, הקשר בין שתי העלילות נראה לא הכרחי ומאליק. הבן חוזר ומקפיד עם אמו על האותיות, אך מאמציו מתגמדים, גם מבחינת משקלם בהתפתחות עלילת הרומן, לנוכח השפיעה חסרת המעצורים של סיפוריה. הדומיננטיות שלה מעיקה על הבן-המספר אפילו על סף מותה, ולא בכדי חוזר המשפט "עוד בחייה אני מחכה למותה".

גם בבחירת שם הספר "זה הדברים" מוטית הכף לעלילת האם. שפתה הבלתי תקנית משתללת על הכותרת המשובשת במתכוון, אולי כדי להדגיש את המשקל של עלילתה. אף שתחילה מנסה הבן להכתיב לאמו ולכפות עליה את לימוד העברית: "או עכשו זה הדברים שיש לך לעשות" - האם אינה מוותרת על "זה הדברים" שלה, המכריע את הכף, ובסופו של דבר מביא לתיקון ביחסו של בנה אליה, אל "הדברים" שלה.

יערה כן־דוד



להדביק טפטים על הים

מאיה בז'רנו: התעוררתי בלבו של אלכסון, הקיבוץ המאוחד 2009, 69 עמ'

"לכתוב על מחול/ זה כמו/ להדביק טפטים על הים", כותבת מאיה בז'רנו בפואמה הפותחת את ספרה התעוררתי בליבו של אלכסון. דימוי מקורי זה הולם מאוד את הקריאה בשירתה של בז'רנו. יצירותיה מורכבות, עשויות רבדים רבדים של צומק, לא מתמסרות בקלות, דורשות ריכוז רב כדי שלא לטבוע בים ציורי הלשון.

הפואמה 'כתב יד של רקדן/נית או כוריאוגרפיה של הנפש' נכתבה במהלך שנה וחצי בה ליוותה המשוררת את החזרות והמופעים של להקת בת שבע. הצהרת הפתיחה מסגירה את הבלתי אפשרי שביומרה לכתוב על מחול. אף על פי כן, זה האות לתחילתה של יצירה שירית יפהפייה, שכולה הלל לתנועת הגוף. המשוררת רוקדת במילים. הריקוד הוא מעשה רוחני, הניזון ממוזיקה המאירה אל תוך הנפש: "והמוזיקה זורמת פנימה לתוכי/ וכך אני נע ורוקד/ כאוות נפשי רוקד את מחשבותי" (הרווחים במקור). הריקוד בשיאו מפרק את הגוף, והתנועה מדומה ל"מיליוני כדורים צבעוניים רוחשים יוצאים אחד מתוך השני/ מהר, וגודשים מהרצפה עד התקרה". תנועה זו ממלאת את הנפש, והריקוד מתגלה כשפת גן עדן, בה "נפייס את אלוהים במחול". כוחה של הפואמה ביכולתה למזג בין האני השר לבן זוגו האני הרוקד. הללו מצליחים ביוגם להוליד להקת מחול פרטית - זו היוצרת את תנועתם המושלמת של הגוף והנפש, את "הריקוד הכי טוב שלי - / ריקוד שאינו נגמר".

בהמשך מובאת חטיבת שירים תחת הכותרת 'שתי אפשרויות לחצות את'. היא נפתחת בשיר קצרצר וחכם: "המילה היא המשמעות/ התמונה היא החוויה/ השיר הוא חוויית המשמעות" - ואכן שירי הקובץ משלבים מילים ותמונות לכדי חוויה של חיפוש משמעות. הצהרת המשוררת בשם הספר מצביעה על מצב תודעתי של הימצאות פתאומית ("התעוררתי") במרכזה של איזודאות, במקום לא ישר, לא ברור, אולי אפילו מסוכן ("בלבו של אלכסון"). החיבור בין התעוררות בלבו של אלכסון לבין שתי האפשרויות לחצות את..., מלווה את קריאת השירים. לפעמים הציפייה היא בסך הכל לחצות את היום, אך גם משימה זו, הפשוטה לכאורה, דורשת מאבק נפשי מתיש של בחירה בחיים: "עברי זמן מקיפים וסירת נפש גופה שטה ביניהם, / הרב אור הולכת ונרשמת בתודעתה לחתוך, לבחור בחיים, / לבחור בחיים הנישאים במעלה אל קצה היום והיום כטרם מעלות, וכל מעלה פעימה זוהרת/ ואופק המים בו נפתח לאינסוף מעבר לקצהו וטעמו/ שמפיג בדידותה וכאביה, פוקח זיכרונה למהוות חדשים/ טובים והיא שומטת את צדו השומם ותפל של היום". הזמן מדומה לסירה קטנה עתיקה ("ארבת הזמן") הנעה בין ניסיון לבחור במעלה לבין היסחפותה מטה, אל המקום "המגשל

אותה מכל חמדת החיים." סירה זו, בסמלה את הנפש המיוסרת הכמהה למרחקים ולמעמקים, מוצגת כ"כובשת יבשות של רוח", בוחרת באור, ובסופו של דבר אוחות בתובנה שאין לה אלא "להחזיק את החיים גם אם ברור/ שייגמרו" ('שתי אפשרויות לחצות את השבת').

כאשר המשימה היא להחזיק את החיים, עומדות כאמור בפני האדם שתי אפשרויות חצייה. האחת רצינית, מפרכת פיזית ורגשית, ואילו האחרת - מחויבת יותר, אך עדיין מרידה. במרחב ממשי ומטאפורי חסר גבולות כמעט, נעה בז'רנו במיומנות בין שיט אטי בסירת זמן מקרטעת ובין גלישה מהירה ב"ג'י דיט", שהוא אתר היכרויות באינטרנט. כך מתוארים האנשים שמעבר למסך ברגע יציאתם למרוץ, אותו מרוץ מוזף בניסיון לחצות את... "תארו לכם את שריקת 'למקומות צא' / והם יוצאים בעיניים עצומות/ יורים את תחמושתם: / גומי לעיסה צבעוני, אחד על

השני/ ונתקלים במסך העמוק הפלסמטי/ וניגפים: // אני גבר אינטליגנטי מכור לחתולים ומקטרות. / אני אשה אינטליגנטית מכורה לריקודים חיות וסגירות". זהו מהפך המודרנה - מארבה (סירה קטנה עתיקה שנועדה להעברת סחורות או אנשים בנהר) למקלדת ומסך המאפשרים לאנשים להיות לרגע מה שהם רוצים - "איך הם מרקידים את תחמושתם/ זהו איך הם מרקידים אותה", אבל אמת כואבת מסתתרת שם, מאחורי ההשתחררות המדומה מה'עצמי' המוגבל - "ואחרי כן עוד יוצאים מחוץ לעצמם// מבדירותם ואליה/ מבדירותם ואליה" (דילמה

ג'יי דיט). מצד אחד, הקדמה הטכנולוגית מאפשרת מיצוי אפשרויות תקשורת בין אישית, אך מצד אחר, אלו נבלמות בחומותיה של אותה קדמה עצמה - "איך אני אוהבת אותו איך/ איך אני אוהבת אותו איך/ איך אני וורקת את עצמי לפניו/ ממרחקי הי-ICQ". נראה כי המציאות הסבוכה של קורי תקשורת וירטואלית אינסופית מגבירה את המועקה - "איך אני אוהבת אותו איך/ והוא חונק עובר ומתעלם, / [...] והוא נקסר לפני, יוצא מדעתו/ ואיך אפטיק לאהוב אותו... / אעביר אהבתי למישהו אחר - / משהו אחר" ('מושא האהבה והיעוד הרוחני 2').



בעמידתה לצדו של החלש. העיקרון הפואטי מגייס לשם כך כל מיני יצורים, למשל את אריה-הנמל, חרק מרושת כנפיים, שעיקר חייו הקצרים עוברים עליו בתוך גומחה באדמה, והוא ניוון מבשר נמלים שהוא צד. אותו חרק זעיר הוא הרע - הוא ערמומי ומסתתר, פושע מאורגן/ מבוקר משהר לטרף, או סתם יצור נרגן. "מולו ניצבת הנמלה - "היא כמובן החלשה, החרוזה והישרה". המשוררת קובעת ללא היסוס: "מצדי יכול הארי נמל להתפגר [...] אבל איני יכולה להישאר אדישה לנוכח..." ('ארי נמל 1').

העוולות שגורם חרק הארי נמל לקורבנותיו הם כעין שיקוף לעוולות שגורמים בני-אדם לזולתם. תאוות הדם של היצור הועיר וצרחת הקורבן הנקטל בין שיניו, על אף שאינם יכולים להיראות ולהישמע, מאחר שהם מתרחשים אי שם מתחת לאדמה, מעוררים את מנגנוני הצדק והכאב של בז'רנו - "אני בעד החלש הנטרף". הגם שניתן לגלות הבנה לפגיעת החוק בחלש, או לכל הפחות להכיר בה כמעשה של הטבע שאין להתערב בו, נדרש האדם הניצב מן הצד לראות את האלימות הזאת ולנקוט עמדה, ושוב, האמירה כאן ברורה - אין להתייחס למלחמות האדם כאל עניין טבעי, כחלק מסדרו של העולם. יש לגנות את הארי-אדם החוגג את תוקפנותו כלפי נמלת-האדם, וחובה מוסרית לשמוע את זעקת הקורבן ולהגיב - "ואז הלמות תופים, צחצוח סכינים ומוזיקת 'מלעות' ונמלה/ ענקית נכנסת לתמונה ואז היא צורחת, פתאום צורחת צרחה" ('ארי נמל 2').

ואכן תגובת המשוררת מגיעה לשיאה בשיריה הפוליטיים-חברתיים, המתבוננים באומץ באנשים שמאחורי השמות. "הוא עירום/ הוא בתחנות/ תחבושת כתרו/ ביצאו אל שוביו/ [...] הוא נכנע ויחף/ הולך מעדנות על שברים, / זכוכית ואבנים/ הריסות חברון/ עימאד עימאד/ וחייל ישראלי המוש אבירות/ [...] הם מובל ומוביל/ באויקים חדשים/ חלודים בנצח מעיק/ לעבר הריק השחור" ('עימאד עימאד'). כך ניצבים יד ביד הצייד והניצוד בעוד רגע שגתי של מציאות הכיבוש. בשיר 'הבעיה הפלסטינאית-יהודית' מדמה בז'רנו את שני העמים ל"שני כלבים מיוחמים דובקים לנצח/ צורחים מכאב ומצורך/ לא יכולים לגמור". בשיר אחר היא מצרחה על חוסר האונים שלה נוכח הפשע הנתעב:

עץ הילדים / מאיה בז'רנו

כְּשֶׁעֵץ הַיְלָדִים
מְלֵא בִּילְדִים, הוּא
יֹתֵר מֵעֵץ פְּחוֹת מֵלֵד
עֲנֵפָיו הַמְרִכְיָנִים לְמִטָּה בְּעֵדָנָה
אֲצִבְעוֹת עֵץ אֲרָכּוֹת וְגִמְיֹשׁוֹת
בְּגִבָּה אֲזֵנֵי הַיְלָדִים
לוֹחֲשׁוֹת מִשְׁהוּ מִפְתָּה עֵד
שְׁאֵין יֶלֶד שְׁלֵא מִבְּקֵשׁ לְטַפֵּס וְלִשְׁכַּת
לְהִשָּׂאֵר בֵּין הָעֵלִים וְלְהִסְתּוֹת בֵּין הַפְּרָחִים
בְּרִיחוֹת הַמְתּוֹקִים
אֹז עֵץ הַיְלָדִים אֹז
עֵץ הַיְלָדִים
מְאֻשֶּׁר.

מזד אחד, הקדמה הטכנולוגית מאפשרת מיצוי אפשרויות תקשורת בין אישית, אך מצד אחר, אלו נבלמות בחומותיה של אותה קדמה עצמה - "איך אני אוהבת אותו איך/ איך אני אוהבת אותו איך/ איך אני וורקת את עצמי לפניו/ ממרחקי הי-ICQ". נראה כי המציאות הסבוכה של קורי תקשורת וירטואלית אינסופית מגבירה את המועקה - "איך אני אוהבת אותו איך/ והוא חונק עובר ומתעלם, / [...] והוא נקסר לפני, יוצא מדעתו/ ואיך אפטיק לאהוב אותו... / אעביר אהבתי למישהו אחר - / משהו אחר" ('מושא האהבה והיעוד הרוחני 2').

הנעשים בטבע, רק מדגישה את הנחרצות שיש לגלות בגינוי עוולות אנושיים. הקושי הוא לגלות מחויבות מוסרית או לפחות אמפתיה כלפי הזר והמרוחק, בעוד אנו עסוקים בהישרדות עצמית, בניסיון לצלוח את החיים הפרטיים שלנו במינימום כאב. דומה כי השניים כרוכים זה בזה. הבחירה לעשות משהו למען משהו, היא למעשה הבחירה לעשות משהו למען עצמך. כך משתלבים שיריה הפוליטיים-חברתיים עם שיריה הליריים-אישיים של בזרנו, לכדי ניסיון להעמיד את עצמה במקום הנכון, בו יתאפשרו מחוות אנושיות קטנות שבלעדיהן חיינו היו "נסיעה במנהרה ארוכה ואטומה ללא נשוא". זהו המקום ממנו ניתן להתחיל לשאוף להגשמת הייעוד הנסתר של האושר.

יובל פי

ונוקבת: "כי עייפנו מן האיוולת של הרוע המנומק/ לצאת למלחמה/ להפוך למלחמה/ להיכנס למלחמה/ וכשהיא נסותר זמן מה - / להתכונן למלחמה". השיר הוועם הזה מסתיים בשלוש שורות תמימות של תקווה: "כי אין תכלה לקרבות ולהרג/ וכשכל ההיילים יהפכו לשוקולד/ יגיעו ימות המשיח המתוקים" ('התדר הדומם').

שירי התעוררתי בליבו של אלכסון מותירים את מאיה בזרנו כאחד הקולות המקוריים והמרתקים בשירה העברית של ימינו. שיריה מצטיינים בתיאורי הווייתה של מציאות קיומית רב-שכבתית. כתיבתה דומה לקילוף שכבות רבות של צבע, בניסיון להגיע אל היסוד הראשוני. שם עשויה להסתתר האמת, ושם גם נמצאת האפשרות לתקן, להתחיל הכול מחדש. ההתבוננות בטבע נעשית מתוך ניסיון להבין את טבע האדם. הסלחנות האפשרית כלפי עוולות

"איני יכולה לכתוב על הילדה עביר אראמין/ שיר מחורז ומבוית - לא/ לא עליה ולא על ילד אחר/ יהודי או ערבי/ הם מתים מאש לא מבויתת לא ידידותית/ אש מרושעת/ וכל מה שביכולתי הוא לגנוח/ לגנוח בשקט בחדר הקטן היפה והנקי שלי/ לגנוח את המרחק האינסופי/ שבין השידור לכדור" ('עביר אראמין').

באחד השירים החזקים בקובץ, הנפתח במילים: "המלחמה החלה בהשתקה./ הדממת המוזיקה" - נוטשת כמעט לגמרי בזרנו את עולם הדימויים הציוריים ועל רקע ההשתקה, היא משמיעה קול מחאה צלול, במקרה זה, כנגד מלחמת לבנון השנייה. כאן נחשפות פניהם המכוערות של אר"י-הנמל האנושיים, שחקניו הראשיים של "עוד אפוס היסטורי חבוט נרקם, / שבויים במוזיקת מוות/ לובשים בהקפדה את אדרת המוות", והעמדה של בזרנו ברורה

פירות ים ושריון צב החול

פנינה עמית: צדפים קונכייות ומלחמה, ציורים: מנשה קדישמן, הוצאת אבן חושן 2010

"רעב/ הלילה. לא רעב ללחם לא צמא למים כי אם לדעת/ את גופך המסוקס/ שריחו תפוחים שלחשו נחשים ורוח אלוהים/ ממנו/ נושבת/ לברוא את גופי/ מעפר" (עמ' 45).

פנינה עמית מכווצת אגרוף מלחמה, בעודה מטיבעה בחול הים את צעדיה היחפים. אבנים קטנות כמוקשי דרך, מכבידות על הגוף הנוגע בעפר, ומתקרב אל הים הפתוח, שם באופק בין ערביים שמש נושקת ללשון המים, צבע אדמדם פרוש מעבר לאופק, ואוניות מלחמה מפליגות מאי השקט לרעש התותחים אי שם.

געגוע לדלתות פתוחות

מאיר דרון: קצר על אהבה, הוצאת גוונים 2010, 78 עמ'

"בסלון הישן על תקליט/ שחרק את פיוטי המזרח/ מסלסל בקולו שר את נפשו/ לברצלונה כשיכור/ במהירות סיבוב של מחט יהלום/ שניגנה אלפים שנות געגוע./ מעודי לא ראיתי דמעות אבי/ אלא כאשר שר את ג'ו עמר".

כמה זיכרונות מתגלגלים במוחי כשאני שועט בעיני סוס רעב למילים שמהלכות בי, כמו רעד בחוט השדרה, בשירו שהוא כמעט תפילה של מאיר דרון. כמה שעות פספון ישן, כשרצועות התקליט של ג'ו עמר הסתובבו שבעים ושמונה סיבובים בדקה. כשמת גדול הפייטנים עמר, הספדתי אותו בגל"צ יחד עם הזמר יוני רועה. בשנות השישים ברשת א' היו



מלח הים מתעורר לתחייה, נוגע בפצעי הנפש. לכאורה עדינות משודרגת, אך למעשה חיטוי טבעי של כאב הפרידה, המוות, פסלים, ארמונות חול, כל מה שקיים בטבע שלנו. שברי זכוכיות של בקבוקי בירה, אמצעי מניעה מעוכים, בדלי סיגריה, אולי אפילו "גראס", מהלכים בין צדפים בגדלים שונים, אדמה רכה כתובה בפאתי המים הגועשים, ים אכזר, ופירותיו מתוקים, דיגיו נפט זורם בעורקים. מכמורת דייגים מפשיטה פנינה עמית, ואני הולך אחריה בשבי המילים.

הייתי פרק גדול מחיי בים, אבל תחושת הקרבה אל העצמים שהם מטרים ספורים מהחוף, כמו בסרט טבע של נשיונל גיאוגרפיק, כה מדויקת אצל עמית, בקווי המתאר הקשים, החפים מכל הנחה. חמושה בסנדלי הים בשתי ידיה, שמלה מופשלת עד ברכיים, ונדמה כי אלוהים שרטט בה בדיו כתום את מה שכתוב על קצף הגלים. גם לציפורים אין הנחות של חופש אווירי, הן באות אצל עמית כמי שמשק כנפיהן מרעיש את פרוודורי הלב של זוג אוהב על מזח נשיקת הקונכייה. גם החושך שעוטה את מרחב הים, מקבל מנה של נקודת אור בממשלת הלילה, ירח מקמט את צורתו במבט עירי אל כוכבי הרובה, וכוכב הצפון או לוויין ריגול בוקק בתוך העולם שמקבל ממד מצומצם מציפורן דיו התמנון הכותבת, ובגוד עיר ההריגה עשנה מפצצות אנושיות ומכונניות נפץ, שהורסות את היופי האשורי, היוצא מכלל עיניה של המשררת.



אחר דקה/ כי לא תחפץ במות המת/ כי אם משובו מדרכו וחיה". דרון משרטט את מחוז הילדות שלי, הוא רוקם באותיות את טליתו של אבא, הבגדים הלבנים, נעלי הבית - שלא להרעיש חלילה, כמו מלאכי שרת עטופים המתפללים, ואנחנו, הילדים, ניקבנו תפוח עץ ונעצנו ציפורן בטבורו, ואיזה ריח הוא הפיץ, כמו הטבק להרחה שחכם אברגיל חילק בין עדת ציפורי הציציות, לאפצי אחד ארוך.

אבי אליאס

הצליין החילוני

עודד פלד: פעמוני רוח, חלילי אור, הוצאת קשב 2010, 98 עמ'

פעמוני רוח, חלילי אור, ספרו החדש של עודד פלד, הגו תחנה יפה נוספת בדרכו של אחד מטובי המשוררים בארץ, אם כי לא פסגה ביצירתו. הספר ממשיך את הקו שהחל בספריו האחרונים של פלד, של שילוב אלזויות מקראיות ושפה תנ"כית עם תיאורי טבע עדינים ויפהיפים, רוח של נביאי זעם עם צניעות של אדם מתבונן בטבע. את דרכו השירית החל פלד, מתרגם בכיר מאנגלית, בשירת ביט ישראלית עם השפעות של וולט ויטמן ואלן גינסברג. היתה זו שירת זעם אדם צעיר ובודד, כתובה בשורות ארוכות. בשנים האחרונות חל מפנה בשירתו, בצד מעבר המשורר מהעיר לצפון. שירי יערות ורוח סתיו החלו מפעמים, רוויים באהבת אל מן הסוג הליגיטיווי-חילוני, כזה שהגדיר יצחק אורבך-אורפו כ"צליין החילוני". והזעם עבר טרנספורמציה - מזעם ניהיליסטי לזעם רליגייוזי על דרכיו הרעות של המין האנושי חובב המלחמות, ההרס, השחיתות והשקרים.



הספר הנוכחי נכתב תחת הרושם העז של מלחמת לבנון השנייה, שהחרידה את שלוות יערות צפון ארצנו. קניתי אותו לפני נסיעה לצפון, לצימר משפחתי בקיבוץ מנרה, בחגים. הרעש של משפחות אדישות לדממה האלוהית של הצפון הבריח אותי לתוך הקיבוץ, בלילה. היתה זאת פעולה נועזת של בריחה מחיק המשפחה לחיק היופי. ושם, על גבעה לאורו של פנס, הקשבתי לשקט ולשירים היפים. "שם/ בבית התפילה של הטבע/ שתיקת אלוה בעלווה תתהלך/ מרבד פרחים תבוא/ מחצלת מחטים/ שם בצל כנפיו תחסה". זוהי דתיות רליגייוזית שהטבע הוא מקדשה, ולא בתי התפילה הממוסדים. "והנפש יפה עד מאד בחושך/ תבוא תפרוש כנף באש/ אפלולית ככלה/ תבוא מחילות אור/ דועכות בין ערביים..."

האור, בצירופים שונים, חוזר רבות בשירת פלד, כפי שאפשר היה להיווכח במבחר שיריו פתח דבר שיצא לפני שנים אחדות. מוטיב חוזר נוסף בשירת פלד הוא האהבה לכלבים (שהם מעין מקלט חי מפני הגסות האנושית) וחוזר ומככב הכלב ש'כנעני' שמו: "כחום היום, בחצר אחורית/ כנעני בעלפון צהרים שוכב, / בצל, תחת עץ אלון. // השכם בבוקר, שעות לפני, / אזני מפרש זיקוף למראה/ סוסים גם סייחים דוהרים/ במישור הרחב בין/ טובא-זנגריה לכפר הנשיא, / שם עדר עיונים שלף קציר/ והוב קיץ לוחך ונער קטן/ בהן נוהג: תפילת/ מרעה שחרית ברוח

רענן/ אלה גם הוא יבקשו על נפשם/ כי 'מותר אדם מבמה אין', ולמעשה, בשירים אלה, ישנה העדפה ברורה ומובנת לחיות...

"תמיד תמיד במדרון תודעה צהוב כל הקיץ/ אחכה לסומק סתונית מבויתת ראשונה/ כל קיץ אחרון בוא חורף ירוק עד". איזה תיאור מדויק של כמיהה לחורף בקיץ מזרח תיכוני מצהיב וקשה, כשרק הצירוף "מדרון תודעה" מסגיר את השורשים האורבניים של חיי תודעה.

אבל ישנם גם שירים חזקים פחות. בשער המכנס שירים גנוזים, ישנם שירים העוסקים בעוני ובמוות קרובים, שהיו אמנם יכולים לפאר ספרים של משוררים טובים פחות, אבל הם נופלים מהשירים החדשים. חולשה נוספת קיימת ב"שירי הזעם" בהם לוקח המשורר תפקיד של נביא זעם מקראי. החולשה לא נובעת מהזעם עצמו (כותב שורות אלו חובב גדול של זעם שירי) אלא מריבוי האלזויות המקראיות ה"מטביע" את קולו של המשורר, כמו בשיר העוסק במלחמת לבנון: "יצחק-יצחק אל עקדה על גב מזבח יולך. / איכה הלכו בדר נערים גיא צלמוות תהומות לצנוח מצודה ורשת. / הלא תשאלו שלום בניך, ארץ עבר, שוד ושבר זעקי ארץ אהובה..."; בצד הפאתוס חסר הכיסוי השירי, ישנה כמעט זילות של ציטוטים מקראיים. המשורר יהיאל חזק, למשל, מיטיב להטמיע את לשון המקרא בשפתו השירית, ואילו כאן חלק מהשירים פשוט "קורסים" מעודף ציטוטים: "הו אבי שבשמים/ עד מאוד שחתה ארץ/ איכה זנתה ממשלת ודון..."; קל להזדהות עם התוכן, והפנייה ללשון המקרא טבעית למשורר בחלק משיריו, אבל בחלקם, כמו בפואמה 'אל תירא' (שבה גם השפעות הברית החדשה) ישנה עודפות מקראית.

עודד פלד זכה בפרסי ראש הממשלה, אך עדיין לא זכה להכרה הממסדית הראויה לו. לדעתי, הדבר נובע משתי סיבות: הראשונה היא חולשתו בתחום יחסי הציבור, שהם כיום המרכיב המרכזי בהערכת כתיבה ספרותית. השנייה היא העדפת האופציה השירית של אלטרמן וזך בספרותנו ובביקורת, אופציה של שירה אורבנית, על פני האופציה של שירת טבע (והשפעות שירתה של המשוררת הארצישראלית הראשונה, ילדית פתח תקוה, אסתר ראב, ניכרות בשירת פלד). ואת ההעדפה של האופציה ה'נדל'נית' על פני האופציה של החקלאות למשל, אפשר לראות היום ברחבי כל הארץ בכלל, ובגוש דן בפרט. זך אמנם מרד באלטרמן, אבל לדעתי הוא ממשיכו המובהק ביותר. את שניהם אפיינה מוסיקליות נוקשה, מיליטריסטית כמעט (אצל אלטרמן תריוה נוקשה בסופי שורות, אצל זך תריוה פנימית). לא זה המקום להרחיב בנושא, אבל השירה העברית דחתה את האופציה העדינה יותר של אסתר ראב (שגם לה היתה העדפה ברורה לעולם החי על פני עולם האדם, היא ביכרה ציפורים ופלד כלבים).

חלקו האחרון של הספר מאגד מבחרי תרגומי שירה פרי עבודתו של פלד: ויטמן, סקסטון, שיימוס הייני ועוד. השירים והתרגומים רובם יפים, אבל יש משהו

מרפרף בשיר אחד של כל משורר. ולסיום, אביא שיר אחד בו מצליח המשורר להתיך את אימת המלחמה עם תיאורי טבע, תיאור מטוס (קרב? אני מניח?) ממריא: "בשעת בין שמשות/ מטוס זעיר, חבוט/ ממריא משדה דוב/ צפונה. ובדרך/ בואכה מחניים, / אורצל יום/ מתפוגג. / דק-דק, / עוד מעט עלטה, / עוד מעט שלמת/ ערב כנען תתעטף..." ❖

יובל גלעד

חולצה כחולה בעברית או ברוסית

חיים נגיד: כגנות האשליה - הז'אנר התיעודי בדרמה העברית, הוצאת ספרא 2009, 344 עמ'

לא קל לחלק יצירות אמנות לקטגוריות, באשר היוצרים עושים מאמצים אדירים כדי שהוקרים ומבקרים לא יצליחו להניחם במגירות ובמשבצות. והנה, כגנות האשליה, ספרו של חיים נגיד, חומק באלגנטיות מהמכשלה הזאת והקורא מטמיע את הקווים אופייניים לז'אנר התיעודי בתיאטרון, כגון - שלילת האשליה הנוצרת במחזאות הריאליסטית המבקשת לחקות את המציאות ("המימוזיס" הקלאסי ראו עמ' 10, 21), עלילה רופפת, והיעדר עומק פסיכולוגי בעיצוב הדמויות (עמ' 24, 27), נקיטת עמדה (מנוגדת לעמדה הרשמית), ותשוקה עזה לאינדוקטרינציה וחינוך הקהל, אופי תעמולתי בתחום הפוליטי, החברתי או המוסרי (עמ' 27, 39, 151), גישה מיידעת (עיתון חי), לא משעשעת (עמ' 82). בדרך כלל מופיע במחזה התיעודי מספר או קריין, מעין מקהלה בדרמה היוונית הקלאסית, לעתים כל השחקנים הם קריינים, ואף קוראים את הטקסטים הכתובים שהם מחזיקים בידיהם, כשהם ערוכים במבנה של "מסכת" (עמ' 21, 84, 93, 175, 198, 251, 276). יש שימוש בתבנית הקולאז' המערבת יסודות מתחומים אחרים כגון קולנוע, שקופיות, כרזות וכד' (עמ' 142). יש נטייה חזקה לבטל את החיץ בין מרחב השחקנים למרחב הקהל (עמ' 43, 198, 214 ואילך). כדי לשבור את האשליה השגורה במחזה הריאליסטי, יש שדמויות פונות ישירות אל הקהל בתלונה על הדרך בה עיצב אותן המחבר ("טריק" שאול מידי לואיג'י פירנדלו - עמ' 331).

המחבר מתחקה אחר שורשיו של התיאטרון התיעודי בטקסים הפולחניים של מצרים העתיקה, וכמובן, בדרמה היוונית הקלאסית (עמ' 24), אך הוא מדגיש כי הפריחה של הז'אנר הזה התרחשה בראשית המאה העשרים, תודות להתלהבות שמעוררות המהפכות, ולצורך שלהן בכלי ביטוי קלטי וברור עבור

משה על תנין

תל אכיב

קצה העולם

אני עומדת על תנין מהפך
והצאן שלי סביבי.
אני משה על תנין.
מכוננת את החנית שלי אל האויר הסחרחר
ופוגעת בקשרי אלהים.
תדבקי אלי חולה אהובה
אהיה לך סמל החיים.
אמשה אותך ממים
אהפך אותך
עם הבטן הרועדת אל האור.
אל תפחדי
כל התנינים בעולם
הם פוככים.

על אי קטן באמצע הכביש
מרב צפייה לשנוי האור
מרב צפייה
באתי בתל-אכיב.
היה עוד איזה קשר
ביני לבין עיר מגורי
אבל בחזי הפתוח
נסעו בתי קולנוע על גלגלים
סלילי סרטים כמו סרטי חתונה.
היא נעה בי
נארניה של צלעותי.
ואריה יצא ממני
כמו לב מהגוף
הלך לפני.

אני קצה העולם.
זה מי שאני.
אם ללכת בשבילך עד כאן
עד הלב שחוצה אותי מבפנים.
זה הקצה. סופו של הכל.
התחלתי ללכת
משפדת על היסוד שבי.
עד כאן.
אולי לא לזה התכוננת.
אבל אני מגיעה.



ההמונים. הספר מצטט את מאיאקובסקי, שסלד מההשגים האדירים של הספרות הקלאסית הרוסית, וייחל לאמנות שתדמה לרפורטאז'ה עיתונאית (עמ' 49).

שתי תנועות מהפכניות נתפסו לז'אנר הזה: הקומוניסטים הרוסים והגרמנים, וכן הציונים, והמאפיינים בשתייהן כמעט זהים: מופעים ענקיים, בהם מאות שחקנים ואלפי צופים, מבנה של מסכת, עירוב בין השחקנים לקהל וכו'.

לאבי התיאטרון התיעודי נחשב ארווין פסקטור הקומוניסט הגרמני, שבין תלמידיו נמנים ברטולד ברכט, ארתור מילר וטנסי ויליאמס (עמ' 54). תלמידה ישראלית של פסקטור היא שולמית בת-דורי, אשר בימה מופעים המוניים (כגון "אחי גיבורי התהילה" של הווארד פאסט), שבהם השתתפו קיבוצים שלמים, והשחקנים יצאו מקרב הקהל לספר את סיפוריהם (עמ' 98 ואילך). בעקבותיה הלכו נתן אלתרמן במחזהו "כנרת כנרת", בו הוא משלב מספר הפונה ישירות לקהל, וגם צלם שמנציח את האירוע המכונן - ייסוד קבוצה הראשונה בתבל. הספר של חיים נגיד מקדיש פרקים שלמים ליכונהגת הגדולה של הז'אנר, נולה צ'לטון, ולמחזאים שעבדו עמה, או הושפעו ממשנתה, יהושע סובול, איציק ויינגרטן, מוטי לרנר, הלל מיטלפונקט ואחרים. הספר עוקב אחרי עשרות מחזות מראשית המאה

ועד השנים הראשונות של המאה העשרים ואחת, ביניהם: "איש חסיד היה", "דוקינים", "הימים הבאים", "קריוה", "ליל העשרים", "עיר אחת", "קדימה בית"ר", "מסיבת הפורים של אדם בן כלב", "גטו", "פרוטוקולים", "משפט הסרבנים", "ארבייט מאכט פריי", "כפר", "ויאמר וילך", "משחקים בחצר האחורית", "פולארד"

ואילו הקבוצה סירבה בתוקף לקבל את הכסף! (המחזה "כנרת כנרת" - עמ' 138), סיפוריהם של שירי הנוסטלגיה אל העבר הכביכול-ורוד בגולה, והועם כלפי הממסד האשכנזי במחזה "קריוה", שחובר בידי אשכנזי (יהושע סובול), על הכפר טודרה, שאיננו קיים במציאות, ועל מנהג ליקוק אותיות הדבש, שהיה מוכר דווקא במזרח אירופה (עמ' 166, הערה 137), סיפור התגובה של יגאל ידין ושל ישראל אלדד כשצפו במחזה "עיר אחת" (עמ' 190-192) ועוד ועוד.

הקורא חש שהמחבר התאהב בז'אנר, ועד לצערו על כך שז'אנר זה התפוגג לקראת תחילת שנות האלפיים. המחבר מתאר את הפער הגדול בין ההתקבלות של הז'אנר בקרב הקהל - "משחקים בחצר האחורית", למשל, עלה על הבמה 1200 פעם, וצפו בו למעלה מחצי מיליון צופים (עמ' 134); מחזותיהם של יהושע סובול, הלל מיטלפונקט, מוטי לרנר, עדנה מזי"א, דוד מעיין ואחרים זכו לעשרות תרגומים לשפות זרות ולפרסים יוקרתיים בארץ ובעולם, ואילו הביקורת הפנתה כתף קרה כלפיו (עמ' 334-336).

דרכו של עולם היא שז'אנר נולד, צומח ופורח, ובסופו של דבר קמל והולך לעולמו (עמ' 337), אבל דרכם של אניני חך היא להתחקות אחר אפיוניו ולהביע הערכה להשגיו, וכך עשה נגיד בספרו **בגנות האשליה**, בכשרון, במסירות גדולה, ובידע חובק עולם.

משה גרנות

יעקב שי שביט

משא האבן

אינך יכול בלי האבן הזאת

לא כמו אז שהנחת לה לרביץ באשר היא
ממריא לבדה פקח ברוח הקסומה למחוזות
שאינם

עכשו תקופת האבן עכשו
היא העזרת חוזה אותך בנחיתה במעלה שביל הנחש
כבדה אך לא מנשא בכל נפתוליים

הנה היא שוב נשמטת וטוב שכך אתה יודע
אתה הנאבק אל הפסגות
כי מה חיה בלעדי משא האבן

לא אצן

שואף מרחקים ומגיע
ומבין שלא. אשריו שעוד
לא

מול הים

יושב על שפת הארץ
פושק שפתי
נוצר לשונותיה

אולי

כבן ארבעים הצטרפתי לריצות השדה של תלמידי במעלה הגבעות ובמורדותיהן
בשביליהם ובשבילם / להיות אתם // רצתי מיו"ד עד יו"ד-בי"ת וחוזר חלילה כל
יו"ד-בי"ת שנתי בינותם / בארץ היפה ההיא בחייהם ובמותם / עד שתם

כיום הם מבגרים ממה שהייתי אז באותה ארץ שהיא כל כך לא אותה / ואני הזוכר לה
את ימי החסד כואב את שטיינה את הכלותה / איך היא בורחת ממני שכל כך הייתי
רוצה שתשאר אתי שאשאר אתה // ואולי משום כך אני צועד בעוד חשך לקראת שחר
חדש / ואולי לשם כך אני מעמיק לשחות בים הרוגע ההומה הנרגש / כמו תלמידי
באותם ימים ממש

שחר אבקשה

בשובי
אני פורש לרוחה את כנפי החלונות
ומעיר מתנומתה את
שירת הצפרים

טירסיאס

"הוי. זה נורא להיות חכם כשאינ
תועלת בדבר. ידעתי זאת היטב
ואלמלא שכחתי לא הייתי בא."
אדיפוס המלך, 316-318

עם שחר חמושים בקנאות לזהטת
נפנס אל הערים המפלאות
וחכלילי עינים נחכה לאות
לרוח הגדולה או לרממה רוטטת

שתצלצל בלב
שתתחנן לתת את
מה שעוד נותר, ואז לא עוד לתהות
איך רק משאת הנפש יכולה להיות
צרופה וטהורה
פלאית ומפיטת

אך במפגש הזה המית הלכ משחתת
ללא בדל שכחה,
ואין לאן לנהות
רק עוד להשתבש
רק שוב ושוב לראות
את כל הויתנו מטה ומתמוטטת

ואיש לחברו אלם מלהכחיש
ואיש-איש לעצמו ילאט: אתה האיש!

שתי שורות הפתיחה - בעקבות ארתור רמבו

שלושה ספרים בכריכה אחת

חנה ארנדט: יסודות הטוטאליטריות, תרגמה ערכה והוסיפה פתח דבר: עדית זרטל, קו אדום הקיבוץ המאוחד 2010, 743 עמ'

שלושה שערים - המהווים כשלעצמם שלושה ספרים - חפונים בספרה עב הכרס של חנה ארנדט, שיצא לאור בשנת 1951 בגרסתו המקורית בארה"ב. המתרגמת עדית זרטל מצאה לנכון לציין בצדק במבוא שהעמידה כי שלושת הכרכים - אנטישמיות, אימפריאליזם וטוטאליטריות, עומדים כל אחד לעצמו. אולם כפי שארנדט עצמה אמרה, כמה רעיונות ליבה ומושגי יסוד עוברים בספר מתחילתו ועד סופו, שכן "אף אם אין קשר בלתי נמנע בין האנטישמיות והאימפריאליזם של המאה התשע-עשרה לבין המשטרים הטוטאליטריים של המאה העשרים, היו האנטישמיות והאימפריאליזם מן הגורמים שעשו את המשטרים האלה לאפשריים" (עמ' 21-22).

מבחינת פילוסופית היסטורית, מעירה זרטל שסוגיית הסיבתיות בהיסטוריה העסיקה את ארנדט לא מעט ובמיוחד בספר זה, "ההיסטורי ביותר מבין ספריה" (עמ' 20).

בחלק הראשון עומדת המחברת על מהות האנטישמיות ותולה את התפתחותה הפוליטית בשוויון הגובר בין היהודים [שהיו גוף נפרד עד כה] לבין קבוצות אחרות (עמ' 117).

דמותו של ד"ר זורעאלי משורטטת בצורה צבעונית, והמחברת מצטטת מדבריו על עצמו לאמור: "לא גדלתי בקרב בני גזעי וניזונתי מדעה קדומה עמוקה כנגדם" (הערת שוליים של המחברת, עמ' 137). יש לציין את חשיבות המידע הרב שבהערות השוליים. מסתבר גם שד"ר זורעאלי הגה תוכנית לאימפריה יהודית ברומן פרי עטו *Alroy*, "שבה יהיו היהודים מעמד שליט נפרד לחלוטין" (עמ' 144).

ספק אם בוגר מערכת החינוך הישראלית, שלמד על מפלגות אנטישמיות, יודע כי הקונגרס האנטי-יהודי הבינלאומי הראשון נערך ב-1882 בדרזדן, והשתתפו בו כ-3,000 נציגים מגרמניה, מאוסטרו-הונגריה ומרוסיה. וכן כי "בעת הדיונים הובס אדולף שטקר [מייסד המפלגה הנוצרית סוציאליסטית וממתגדי האמנציפציה ליהודים] בידי הגורמים הרדיקליים, ואלה התכנסו כעבור שנה בחמניץ וייסדו את 'הברית האנטי-יהודית האוניברסלית'" (עמ' 98).

אחת התובנות העולות בכתיבה על האימפריאליזם (שצמח מתוך הקולוניאליזם, עמ' 209), היא כי במקום שבו הופיעה מדינת אומה ככוח הכובש, התעוררו תודעה לאומית ורצון לריבונות בקרב העם הכבוש; וכך סוכל בעצם כל ניסיון לכונן אימפריה (עמ' 221). הגזענות היתה הנשק האידיאולוגי העיקרי של הפוליטיקה האימפריאליסטית (עמ' 265).

והמחברת עומדת על ההבדל בין צרפת לגרמניה מבחינת מחשבות על סוגיית הגזע (למשל עמ' 274).

במסגרת הדיון באימפריאליזם, נוגעת ארנדט בלאומיות, אך דומה שהחומרים שיש ברשותה מיושנים (היא מצטטת מספר על מדינות לאום ומיעוטים לאומיים משנת 1934, עמ' 355) והתיאוריות המודרניות שהגו גלגל ואנדרסון טרם נוצרו. לא ברור על סמך מה טוענת ארנדט, שבמזרח ובמרכז אירופה נכשלה הקמת מדינות אומה "מכיוון שלא נמצאו בהן מעמדות איכרים מושרשים היטב שעליהם יכלה מדינת האומה להתבסס" (ההדגשה שלי, "ב, עמ' 355).

בהקשר ללאומיות, מעניינת הערתה של ארנדט על הקשר בין האנטישמיות למהות הלאומית של היהודים לאמור: "דומה היה כי היהודים הם הדוגמה המושלמת לעם במובנו השבטי, וארגונו, שאת הדגם שלו שאפו תנועות העל לחקות, הישרדותם ועוצמתם המשוערת היו ההוכחה המוצקה ביותר לצדקת תיאוריות הגזע" (עמ' 369). למעשה היהודים חיו במבנה של קהילות שבמסגרת האימפריה העות'מאנית היו "מילאט", כלומר עדה דתית כמו עדות אחרות, יוונים, ארמנים וכו'.

הכרך המרכזי בספר עוסק בטוטאליטריות (עמ' 453-700). כבר בעמוד הראשון מוזכרים הדו"חות הסודיים לגבי דעת הקהל בגרמניה בתקופת המלחמה, שיצאו לאור מטעם שירות הביטחון של ה"ס. מהם עולה "שהציבור היה חשוף למידע רב בכל הקשור לסודות כביכול של המשטר - רציחות היהודים בפולין, ההכנות על ההתקפה על רוסיה", ועוד.

בעניין זה מעירה ארנדט: "תמיכת ההמונים בטוטאליטריות אינה נובעת לא מבורות ולא משטיפת מוח" (עמ' 453).

יריעה חשובה תורמת ארנדט להשוואה מתבקשת בין הנאציזם לכולשביזם (עמ' 490). מחקרה ההיסטורי, המשולב בזווית הראייה של מדע המדינה, בא לידי ביטוי בטיפולה בסוגיית התנועות הטוטאליטריות והיסול ההפרדה בין תחום הפרט לספרה הציבורית (עמ' 513-515), כמו גם בסוגיית הארגון (עמ' 545). נקודת המפתח היא השמירה על הדינמיות של התנועה הטוטאליטרית (עמ' 580): השליט הטוטאליטרי "חייב לכונן את עולמה הכוזב של התנועה בתור מציאות יומיומית פעילה ומוחשית, ומצד אחר חייב הוא למנוע מצב שבו עולם חדש זה יפתח יציבות חדשה. מפני שהתגבשותם והתייצבותם של החוקים והמוסדות שלו יביאו בוודאות לחיסולה של התנועה עצמה, ואיתה גם לחיסול התקווה להשתלטות על העולם בבוא הזמן" (עמ' 583). בהתייחס לחוקים שהיו טרם עליית התנועה הטוטאליטרית לשלטון, מעירה ארנדט כי בתחילה הנפיקו הנאצים "מפלי חוקים וצווים", אך מעולם לא ביטלו בעצם רשמית את חוקת ויימאר (עמ' 586). החוקה הסובייטית משנת 1936, שהיתה לכאורה מופת תחוקתי כבר בעת שניתנה, אבד

עליה כלה, כפי שעולה מדברי סטלין (עמ' 587). נקודה מעניינת נוספת היא הפער בין הסמכות החשאית האמיתית לבין הייצוג הגלוי המדומה, מה שהפך את שאלת בסיס העוצמה לכלל תעלומה: "חברי הקליקה השלטת עצמם לא יכלו אף פעם להיות בטוחים לגמרי במעמדם ובעמדתם שלהם במדרג הכוח הסמוי" (עמ' 595). כדוגמה לחוסר כוח שכזה מובא אלפרד רוזנברג, שצידד

בהקמת מדינות מזרח אירופאיות כחיץ מול רוסיה. לעומתו יוזף גבלס היה בעל מעמד פוליטי מרכזי, הגם שכהן כשר של המפלגה ולא כאיש מנגנון ביטחוני שהקימה המפלגה, כמו היינריך הימלר שהשתלט על שירותי המשטרה החשאית וצבר לכן כוח פוליטי רב (עמ' 599).

בהקשר זה ראוי לציין את כוח הפרובוקציה "שבעבר היתה כלי פעולתו הבלעדי של הסוכן החשאי ונעשית במשטרים הטוטאליטריים לדגם התקשורת עם השכן שממול, שהכל חייבים, מרצון או מכפייה, לנהוג לפניו" (עמ' 635). זה משתלב בתפיסת הקונספירציה (עמ' 630), כפי שמואב לדוגמה בהקשר למשפטי מוסקבה, על מזימה משותפת עם היטלר להפלת הממשלה.

יוסי ברנע

רועי גוברין

מילים מתוך החושך

מילים שִנְכַתְּבוּ לְמַעַן צִלִּיל
מִלֵּלִים חֲתוּלִים בְּמִטָּה אֶצְלִי
צִלְלִים שְׁמֵרְצִדִים לְמַעַן שֶׁל צִלִּיל
מִלֵּלִים חֲתוּלִים בְּמִטָּה אֶצְלִי

מדוע יש בנו זאב?
גם האדם לִירַח מְלֵא אֹרֶב.
כְּשֶׁהֲלַכְן בְּעֵינַיִם הוֹפֵךְ אָדָם,
אֶת שְׁחוֹר הַלְּיָלָה רוֹצִים לְמַצוֹת עַד תָּם.



... והקול, קול זאב

צבי גבאי: השירה - האימפריאליזם
היפה, ספרי 'עתון 77' 2010, 142 עמ'

האנקדוטה הזו סופרה כבר בעבר, וגם צבי גבאי מביא אותה בספרו, ולא במקרה, לכן אין ברירה אלא לחזור עליה שוב: "אילו קראתם את השירה שנכתבה במצרים לאחר 67, הייתם יודעים שמלחמת אוקטובר 73 היא בלתי נמנעת" - אמר האינטלקטואל המצרי ד"ר חוסיין פאווי למשורר חיים גורי במפגש ביניהם בקהיר בדצמבר 1977 לאחר חתימת הסכם השלום.

ספרו של צבי גבאי על שירת

שכנינו השירה - האימפריאליזם

היפה הוא מבחינה זו ספר רב

עניין למשכיל הישראלי (שאינו

יודע ערבית ושאינו לוגי

ישרה לתרבות מורכבת זו).

מחציתו, המוקדשת למשורר

הסורי ג'וזאר קבאני (1923-

1998), מדגישה את המשקל

שמיחס גבאי למשורר זה -

המחצית השנייה מתחלקת

בין תשעה משוררים שונים

ובהם גם דרוויש ואדוניס

- ואת האופן שיש לקרוא

את שירתו.

אין ספק שקבאני, שהקסידה שלו 'השירה - האימפריאליזם היפה' (פורסמה ב'אל-חיא'ת' היוצא בלונדון ב-1993) נבחרה ככותרת לאנתולוגיה זו, הוא משורר גדול, סוחף ורב עוצמה, שגבאי מטיב להאירו הן באמצעות שיריו והן באמצעות המבואות האינפורמטיביים שהוא מקדים להם (וכן למשוררים אחרים). אם להתבונן בו מנקודת המבט שמציע ד"ר חוסיין פאווי, הרי צריך לומר, כי קבאני הוא יריב מר ובלתי מתפשר, לא רק לישראל, אלא גם לחברה הערבית שבתוכה חי.

הקסידה 'השירה - האימפריאליזם היפה' נבחרה בתבונה כדי להשוף את נקודת המבט האירופית שלו כלפי המושג המסורתי של השירה, ואת המגמה האמיתית של שירתו שהיא ההפך מן האימפריאליזם של היפה, כלומר היא אימפריאליזם של כוח ושל עוצמה. גבאי מסביר כי בקסידה זו בא קבאני חשבון עם אחד המיתוסים החשובים של החברה הערבית, השירה, שיש לה השפעה עצומה ומעמד של קדושה כמעט. קבאני יוצא נגד המיתוס הזה שלדבריו המיט אסון על הערבים, וקורא להם להתעורר מן הפסיביות לטובת עולם חדש מודרני. הנה כמה שורות מתוכה:

"הערבים נכנעו לאימפריאליזם של השירה / יותר מאלף והמש מאות שנה... / היה זה אימפריאליזם יפה, מעודן, מענג ותרבותי... / מאתיים מיליון ערבים, / משתתחים יומם וליל לרגלי השירה, מעלים לה קטורת... / שוקעים במהירות בתרדמת,



עד אבן הכרה ואיוון / הכיצד תשנה השירה את צבע החול במפת העולם הערבי / ותוביל את ההמונים אחווי הפחד, העוני והכניעות / לגן תעשייתי שמתחתיו זורמים נהרות? /... / הערבי לא יכול לסלק מעליו את אצטבות ספרי השירה... / הערבי מוקף שירה מיום לידתו... /... / אנו נתונים לחסדי השירה, בין שנרצה או לא..."

אינני בטוח אם עובדתית דבריו אלה נכונים, שכן אם אמנם התמכרו הערבים לשירה מרדימה ומשעבדת במשך אלף והמש מאות שנים, כיצד בכל זאת חוללו את כיבושיהם הגדולים מהאוקיינוס ההודי ועד האטלנטי? גם ההתמסרות ל"יפה" ול"מענג" אינה לגמרי משכנעת, ומי שמזים את טענתו וחושף מה מסתתר מאחורי מתק שפתיים זה, היא המשוררת הכווייתית המצוינת, סועד אל סאבה ששירה החוק 'אשה בצוואר בקבוק' בתרגומו של גבאי, מובא אף הוא באנתולוגיה זו. בשיר זה היא אומרת: "שנאתי את השבט... כאשר הוא נגד הנשיות והיסמין / שנאתי את גברי השבט שאומרים את הדיבור הכי מתוק כדי לאכול אותי..." (עמ' 125)

גם קבאני עצמו ברבים משיריו, למשל בקסידה 'הערבים אוכלים את ירח השירה' (1995) טוען ההפך מכך, כלומר שאין הערבים אוהבי יופי ושירה דווקא: "אנו אויבים היסטוריים של כל דבר יפה... / פרה יפה... אנו עוקרים כי הוא יפה, / אשה יפת מראה אנו שוחטים כי היא לא שייכת לנו... / הקסידה היפה... אנו מחסלים... / קובץ שירים אנו תוקפים..."

קבאני הוא, אפוא, משורר מתעתע היודע לתמרן במילותיו, אבל בדבר אחד הוא עקיב: גיוס שירתו למטרות פוליטיות להן הוא נאמן. בקסידה הראשונה מוקדשות רק שלוש שורות מתוך למעלה ממאה, למה שהיה רוצה לראות במקום ההתמכרות ליפה: שינוי "צבע החול במפת העולם הערבי", יציאה מ"העוני והכניעות", והקמת "גן תעשייתי". אבל כדי לרדת לעומק משמעותן צריך לעיין גם בתריסר קסידות אחרות שבספר. הקסידה 'מתי תשתתקנה הציפורים' שפורסמה ב'אל-חיא'ת' בלונדון (1993) משלימה מבחינה זו את מה שהחסירה הקסידה הראשונה:

"הציבור אינו זקוק לליצני הצד... / הוא זקוק למשוררים שיועזו את מצפונם, / שינעצו סיכות בכשרו... שיצרחו בלילותיו / כזאבי סיביר הרעבים... / האם המשורר הערבי צריך להיות זאב? / כן... / כאשר על יערות העולם השלישי יש איום כליה / ועל תושביו איום חיסול / ועל ההיסטוריה שלו איום מחיקה... / בלית ברירה על המשורר להיות זאב / זאב עצבני... חסר מנוחה" (עמ' 36).

מעניין המהפך המטאפורי של דמות המשורר "מציפור שיר" מסורתית בקסידה הפותחת, ל"זאב טורף" בקסידה זו. קבאני אף מעדכן אותה ואומר להלן, כי האומה הערבית במצבה הנוכחי "זקוקה למשוררים מתאבדים" שיהלצו לעבר אופקי המאה העשרים ואחת.

קבאני מטפה את דמות המשורר המורד הנאבק בשלטון כפי שהיה הוא בחייו, כאשר נאלץ לגלות

מדמשק עיר הולדתו לביירות, ומביירות ללונדון. התכנים שמבקש קבאני לקדם בשם חירות היוצר והיצירה סותרים לפעמים. למשל בקסידה המפורסמת מ-1994 'מתי יצהירו הערבים על פטירתם?' מצד אחד אלה תכנים המדברים בזכות אהבה חופשית, חילונית, פמיניסטית ("אני מנסה לצייר עיר אהבה / משוחררת מכל האמונות / בה לא משספים את הנשיות ולא מדכאים את תאוות הגוף..."), מצד שני אלה תכנים לאומניים, מיליטנטיים, אימפריאליים, הבוים לערבים במצבם הנוכחי ("ראיתי את הערביות מוצעת במכירה פומבית, בנתות לרהיטים עתיקים, / אך לא ראיתי את הערבים?")

בקסידה שלו 'בלקיס' (שמה של מלכת שבא בקוראן) על שם רעייתו שנהרגה בביירות ב-1981 במעשה הבלה שביצע ארגונו של אבו נידאל, הוא הופך אותה לסמל טוטאלי של האשה האהובה, של העיר ביירות, של האומה הערבית כולה, ושל ההיסטוריה הקדומה והחדשה כאחת: "בלקיס היתה היפה במלכות בבל, / בלקיס היתה הגבוהה בעצי התמר בעירק, / בהילוכה טווסים ליווה ואיילות הלכו בעקבותיה... / בלקיס, הוי שהידיה והקסידה הטהורה הנקייה", קסידה ארוכה שרק קטעים ממנה תורגמו.

אין ספק שלקורא הישראלי מציב קבאני אתגר קשה, ואולי גם מייאש. כמו רוב האינטלקטואלים בארצות ערב, התנגדותו לשלום ולנורמליזציה עם ישראל היא חריפה ועיקשת. בשיר 'אל'מותנבי ואום כולת'ום ברשימת הנורמליזציה' (1996) הוא מגייס את גדול המשוררים הקלאסיים הערבים מהמאה העשירית ואת הזמרת המצרית הגדולה של ימינו, כדי להפוך אותם למושפלי השלום עם ישראל: "המשורר הערבי החשוב ביותר / אבו אל טייב אל-מותנבי, הפך לשר התרבות בממשלת מפלגת העבודה! / וזמרת הערבים הראשונה, הגברת אום כולת'ום / עתידה לשר קסידה של משורר ישראלי / כך תרד השירה הערבית מגדולתה..."

אף שקבאני אינו עוד בין החיים, אין ספק כי שירתו מוסיפה לחיות ולהשפיע. האינטליגנציה הערבית, גם במדינות שכתרו עמנו הסכמי שלום, מוסיפה בחלקה להיות עוינת לישראל ושירה כזאת בוודאי מפחה רוח איבה במפרשה.

כדי שלא לסיים ברוח זו וגם על מנת שלא להתעלם מקולות אחרים, ראוי להזכיר את אדוניס, שם העט של עלי אחמד סעיד, אף הוא יליד סוריה 1930, הני מאז 1986 בפרו. אדוניס גורש בשנת 1995 מהתאחדות הסופרים הערבים על שהתבטא בזכות קשרי תרבות עם ישראל וקרא לשים קץ לחרם התרבותי עליה. עמדתו תרבותית ולא פוליטית: אפשר להילחם בישראל מבלי להחרים את תרבותה, כתב, כפי שהאסלאם בראשיתו נלחם ביהודים אך לא בתרבות היהודית. בקסידה שלו 'שירידי ביירות' (2006) התמקד במלחמת לבנון השנייה ויצא נגד שאיפות המלחמה של האסלאם ("איננו רוצים במחנות צבא / איננו רוצים בביצורים ובטילים / איננו רוצים פשיטות וכיבושים אסלאמיים"). ואילו

נהוגים בידי שכניהם הערבים ללשון העברית והפיקו מרגליות לרוב. אבל בדורותינו קשה לנהוג כמנהגם של משוררי "תור הזהב", שכן השירה העברית החדשה הלכה בעקבות תורת השירה המערבית, ורק משוררים "חריגים" ניסו ללכת בדרכם של יהודה הלוי ואבן גבירול. גם אם נתרגם היום שיר ערבי קלאסי על פי משקלי "תור הזהב", הרי שלא ייוותר זכר



ניזאר קבאני

מהמקצב הישן, מאחר שהיגוי העברית השתנה בדורות האחרונים ומקצבי הלשון העברית של אלתרמן ושלונסקי שוב אינם דומים במאומה לאלה של ימי הביניים. גבאי ביכר, כמאמרו, להשתחרר בתרגומו מהמשקל כליל (וגם מהחריזה) וקשה לקבוע איזו השיטה ה"נכונה".

ראוי צבי גבאי לתודתנו על היכולת והמאמץ המשתקפים בתרגומו, ולוואי שיוסיף כהנה וכהנה. אנו זקוקים להרבה תרגומים מהספרות העברית החדשה.

❖ שישון סומך

של תשעה משוררים ערבים נוספים מארצות שונות. במרבית המקרים מובא שיר אחד או שניים של כל אחד מהמשוררים האלה, וקשה לומר שמתאפשר לקורא להשלים תמונה על איכותו הפיוטית של משורר זה או אחר על בסיס טקסט קצר ויחיד. השירים תורגמו בלשון פשוטה ודייקנית, ועל כך ראוי המתרגם למלוא ההערכה. עם זאת הוא לא הבחין בין שירים שנכתבו במקור

במשקל ובחריזה לבין אלה שנכתבו מיסודם כשירה בפרוזה. יש להניח שהמתרגם שאף להתרחק משימושים פרווודיים כדי לא לסרב לאת הגירסה העברית ולא להקשות על הקורא הישראלי, ובכך, לדעתי, הצליח.

מכל מקום, קשה מאוד להתמודד עם המשקלים הערביים הקלאסיים, שעודם מונחים ביסוד השירים של קבאני ואחרים. משקלים אלה השפיעו בצורה יסודית על השירה העברית בימי הביניים, בעידן "תור הזהב". משוררינו הגדולים שצמחו אז בצל התרבות הערבית, התאימו את המשקלים שהיו

בשיר '2010 - שנת הגדר' לקראת השנה האזרחית החדשה, יצא נגד גדרות המוקמות בעולם: "המערב מקים גדר בינו לבין הערבים/ הערבים מקימים גדר בינם לבין המערב/ ישראל מקימה גדר בינה לבין הפלסטינים, על אדמתם/ המצרים מקימים גדר בינם לבין עזה/ המשטרים הערביים מקימים גדר בינם לבין הקדמה". במי מהם תבחר ההיסטוריה הקרובה להיות נביאה? לא מעט תלוי גם בנו.

❖ עמוס לויתן

הקתרסיס של ניזאר קבאני

עוד על השירה - האימפריאליזם היפה

צבי גבאי, עורכה ומתרגמה של האנתולוגיה האימפריאליזם היפה, הוא דיפלומט ותיק, שבשנים האחרונות פנה לתרגום שירה ערבית עכשווית לעברית. רוב תרגומו עד כה סבו את שירתו של ניזאר קבאני (1923-1998), המשורר הסורי הפורה, שהיה אף הוא דיפלומט בכיר, ונציגה של סוריה בסין, ספרד וארצות נוספות. מרבית שירתו של קבאני בצעירותו היתה שירת אהבהבים מתוחכמת, שהקנתה לו מוניטין בקרב בני התשורת בעולם הערבי כולו. אולם מאז התבוסה הערבית של שנת 1967 שינה קבאני את עורו והיה בן-לילה למשורר פוליטי מובהק, למטיף ולמוכיח בשער, לכרוז המבכה את חדלונם של הערבים, את נגידתם הנוראה בפלסטין ואת ויתורם על נכסי העבר המפואר של הציוויליזציה הערבית-מוסלמית. על ידי הביקורת הקשה שמתח, שאף קבאני לעורר את עמו מתרדמתו, לעודדו לקום ולגאול את כבודו האבוד ולהתמיד במלחמת חורמה נגד ישראל הפושעת. בשיריו אלה ביקר קשות סופרים ומשכילים ערבים כנגיב מחפוז, שהעזו להציע פתרון של שלום עם המדינה היהודית.

בשירתו המאוחרת של קבאני לא רק ישראל נתונה להתקפתו, אלא באותה מידה מותקפים הערבים ומנהיגיהם על עריצותם, שחיתותם ורפינום. בשנות חייו האחרונות היה קבאני למשורר נדרש, שאלפי מאוינים נקבצים באולמות ובכירות לשמוע אותו קורא את שירתו המתלהמת. הקהל שמע את הטפותיו ואת נבואות החורבן שלו, והריע לו ארוכות בכל אחת מהופעותיו. הוא סיפק להם שיכרון חושים או, אם תרצו, קתרסיס, מעין זה שדיבר עליו אריסטו בפואטיקה שלו. הנה דוגמה אופיינית מתוך שיר הנקרא 'מתי יצהירו הערבים על פטירתם':

"זה המישים שנים/ אני עוקב אחר מצב הערבים./ הם רועמים, אך ללא גשם/ נכנסים למלחמות, אך אינם נחלצים מהן, / מעלים גירה את עור הרטוריקה/ אך לא מעכלים אותה" (עמ' 48).

מלבד ניזאר קבאני, שלו מוקדש חלקה העיקרי של האנתולוגיה שמגיש גבאי, מובאים בספר שירים

חצי דיאן ואקוסקי מאנגלית: משה דור

הלהטוטריית

הַאֲשֶׁה הַזֹּאת בְּשִׁמְלָה הַאֲדַמְדָּמָה מְחַזֶּקָה כְּדוֹר כִּידָה.
הִיא תִּנְיַח אוֹתוֹ תַּחַת סִפֵּל וְאֵתָה,
גּוֹחַן עֲלֵיו בְּלִבוֹשֶׁה הַמְּקַצְעִי
תִּתְבּוֹנֵן וְתֵאמֶר, "זֶה כָּאֵן".

אֲנִי, בְּרַקֵּעַ,
בְּצַעֲתִי אוֹתָהּ תַּחְבּוּלָה עֲצָמָה,
יֹדְעֵת אֶת סוֹד הַכְּדוֹרִים. אֲבָל אַתָּה
לֹא תֵאנֵק בְּהַפְתָּעָה אֵלַי עֲשִׂיתִי זֹאת אֲנִי
לֹא תִגְרַע מִכְּבוֹדָהּ שֶׁל הַגְּבֵרֶת הַלְּבוּשָׁה בְּאֵדָם אֵלַי
חֲשַׁפְתִּי אֲנִי
אֶת הַלְּהֵטוּט.

הַמְּאֵמִין מְרַצּוֹנוֹ לֹזֶקֶת אֶת יְדָה שֶׁל גְּבֵרֶתוֹ,
לֹא בְּגִלְל לְהֵטוּטִיָּה,
אֲלֵא בְּגִלְלָהּ.

הוא אוהב לומר, "אני לזקת את הגברת הזאת בגלל להטוטיה",
אך רק מפני
שבאפן כזה זכרון-הדברים נראה טוב יותר.

דיאן ואקוסקי מלהטטת בשפה. לצורך כך היא זקוקה לאשה בשמלה אדמדמה ולכדור. הכדור יתגלגל ברווח שבין השורות. סודו הוא הפרווה המתוחה על נמר הארספואטיקה. הגיונגל הועלם בכוח הלהטוט ממרחב המחיה של השיר היפה הזה, ולכן רק כאן "זכרון-הדברים נראה טוב יותר".

רוני סומק

"בכל תאי הזיכרון מילים זכות"

טל ניצן: לשכוח ראשונה, הוצאת עם
 עובד 2009, 79 עמ'



בפתיחת הפרק הארבעה עשר של הרומן טום ג'ונס, מבקש הנרי פילדינג להוכיח "שכתיבתו של סופר תיטיב ככל שייטיב להכיר את הנושא שעליו הוא כותב". כך כותב פילדינג (בתרגום אסתר כספי): "מאחר שאדונים מסוימים בימינו נתעלו למעמד רם למדי בקרית ספר שלנו בכוחו המופלא של הכישרון בלבד וללא סיוע כלשהו מצד ההשכלה, אולי אף בלי דעת קרוא כראוי, התחילו המבקרים שבדורנו, כפי שגונב לאוזני, טוענים לאחרונה, שהדעת אין בה להועיל כלל לסופר. יתר על כן: היא כובלת את שאר הרוח וכוח הדמיון שבהם חננו הטבע, ובהכבידה עליהם היא מונעת אותם מלהמריא לאותם גובהי מרומים, שמן הסתם היו מגיעים אליהם אלמלא עיכבה בעדם. חוששני שלאחרונה הפריזו בגישה זו, ואיני רואה מדוע תיבדל בנדון זה הכתיבה מכל שאר האמנויות. קלות התנועה של הרקדן, למשל, אינה נפגמת בשום פנים מרוב תרגול".

טל ניצן היא משוררת המיטיבה לתרגל שירה. היא תרגמה את פסגת שירת אמריקה הלטינית ופרסמה עשרות ספרי תרגומים משובחים, עבודה שנעשתה בקפידה וביד אמנית, אשר אמונה לא רק על שפת המקור, אלא בעיקר על שפת היעד, השפה העברית. היא כמו יודעת כיצד היו כותבים המשוררים והסופרים שהיא מתרגמת לו היו כותבים עברית. זהו אינו יתרון של מה בכך. בנוסף, כמו לא מעט משוררים ישראלים, ניצן בקיאה גם בחקר הספרות ובמלאת העריכה הספרותית, ובכלל העשייה הספרותית הענפה הזאת, היא מפרסמת גם שירים שלה במהלך העשור האחרון, וזהו לה ספר המישי. **לשכוח ראשונה** הוא ספר שירים של משוררת מדייקת, שנדמה שכותבת כשם שהיא מתרגמת, תוך קפדנות אדירה על ניקיונה של השפה, ניקיונו של הביטוי וניקיונו של הטור השירי. שיריה של ניצן בספר זה נקראים כאילו טואטאו כל השתדלויות הכתיבה שמאחוריהם, והם נותרו צחים ומטופחים, תקינים ומותקנים. למקרא השירים בספר מתחזקת ההנחה, שאין כאן ניסיונות כתיבה מתוך לשון שבורה המתקשה לסמן את מה שהיא אמורה לסמן, או פרגמנטים שנכתבו כלאחר יד, תוך הגף כתיבה חסר אחריות. כאן כלולים שירים, שכל מילה בהם נשקלה ונבחנה, הועדפה או הוסרה, בהליך כמעט קליני.

ניצן אינה מרבה להשתמש בדימויים כדי לייצג מציאות, אך כשהם מתגלים בשיר, הם לקוחים כמעט תמיד מתוך התפאורה העירונית המקיפה

אותה. היא מצליחה לגלות בחומרים המוכרים יריעות השתמעות חדשות ומעניינות, שמאירות את השירים בזיקוקים של מחשבה ייחודית. כך, למשל, בבית השני של 'תשרי', המתאר ערב חג, דימוי שמוצג בסדר הפוך, מן המדמה אל המדומה: "כמו דרורים אל בוקר / קולות ילדים נדחקים אל השקט. / איבוד נערם על איבוד. מי שצערו נעוץ כמו גלעין בתוכו / גם הקל במגע יד אדם, ניד ראש / בפתח בניין, אינו לפי כוחו". בבית הראשון מתחקה הדוברת אחר תודעה מתעוררת, של מי שמבררת את הכאן והעכשיו על פי סימנים מוסכמים, כשם שהקורא מבין את הסיטואציה המיוצגת, מילה אחר מילה: "לפי הרעשים הנבלעים אחד אחד / זה ערב חג. / לפי התרופפות דקה ברונות החום, / עלים משרכים צהוב בין מדרכות - / זה איזה חג של סתיו". ניצן מומחית בהשתרקות מסובכת של התחביר, והיא פורשת את היחידה התחבירית, המשפט, בהתאם לאפקט הנשרכות שהיא מבקשת לייצג, לפעמים בלי להתיר את הסבך התחבירי. בבתי הרביעי והחמישי ניתכות הסביבה והתודעה הקולטת את הסביבה, לכדי אחד עיף ועצוב. הצלילים השורקים מלווים את הקריאה בצליל רתיחה רחוק: "מותשים מקיץ, הרחובות שרועים / כלאחר סערת זעם, ואם יש / מנוחה במנוחתם, ואם / היכנשהו יש רחשים, איזו יד תוכל לתפוס. // מי שצערו עיקש בתוכו / חוצה קורי שיחה תועים בדרכו, / נושרים לו מטבעות, / שברים לרגליו, איבוד / על איבוד".

הספר מכיל שירים תל אביביים מהיפים שקראתי, כגון 'בספינה השוקעת', שחלקו השני: 'שינקין פינת קינג ג'ורג' משרטט תמונה אמינה ומעוררת הודות של נואשות, תמונה שמצוירת מתוך המציאות הישראלית והממש המתקוף שבה (כל תל אביבי מכיר את הנרקומנית מקצבת הנדבות המתוארת כאן), מתוך הכוח שבהתנהלות האימהות בתוך תופת (האימהות מעניקה לא רק להתנהלות את הכוח המניע אותה הלאה, אלא גם למבע בלשון, שאינו שובר שיניים, אלא נקי ומדויק): "הו נהרות תיירים ופליטים ושעטת הרגליים / במשתה העיקש של אכול ושתה וטרוף / וקנה ותגוג ודחוף כי מלאו למלחמה / שלושה שבועות ויומיים. תנומת התבינה / מולידה מפלצות מוכרות עד אימה / ולולא יד בתי בידי, דקיקה ובוטחת, / הייתי חוברת לוקנה הצנומה / שבורת השיניים ולוחשת איתה: תעזרו לי".

מקסימים במיוחד שירי האהבה בספר, ובראשם - בעיני ואף שיכול להיקרא לאו דווקא כשיר אהבה, אלא שיר על כל דבר שמתאווים אליו ואין יכולת להיפרם ממנו, למשל עישון - 'מוךך', שיר ללא סימני פיסוק, שהנשימה האחת שהוא נקרא בה מתאימה בדיוק לאובססיה שהוא דורש בה: 'וברגע ששוב טעמתי את טעמו ידעתי / שהזמן שערמתי בינינו כולו שווא שהלכתי / והלכתי בלי להרחיק גם צעד אחד שאין לי / גאולה מן המורך הזה ואין לרעל הזה ארוכה / ולא יירפא לי ממנו גם אם ארצה בכל מאודי / ואינני רוצה".

החטיבה האחרונה בספר היא מחזור ייחודי של שירי לידות וזיכרון שמוצגים כקטעי פרוזה קצרים.

המחזור "באיוז ארץ" נצמד לתודעת הילדה שחווה את האירועים המתוארים בו, וקריאה רצופה שלו מגלה שהוא אינו רק מחזור של זיכרון, אלא מחזור של מחוורת מקור הכתיבה של ניצן, שכל זיכרון שמיוצג בו הנביע תובנה מסוימת שהתבררה בלשון: "לאחר שנסחטו עד תום כל הנושאים, השיחה סביב השולחן גוועה. כולם תולים עיניים בי, בילדה. והילדה כבדת פה ועיקשת. לא היא תושיע אתכם". באחר: "כנראה צעקתי, כי אני שומעת שאבא או אמא קמו לגשת אלי. שוב הלמתי שאני לוקחת קרטון חלב, ומארבעת צדדיו אני ניבטת בי, ומתחתי כתוב מתי נעלמתי, מה לבשתי, היכן נראיתי לאחרונה".

גם בקובץ השירים מפרי עטה כוללת ניצן חטיבה של תרגום, פואמה עירונית יפהיפה מאת המשורר הארגנטינאי לואיס סבסטיאן מסטו שכותרתה 'תועה'. הקשרים שמתבררים תוך כדי קריאה בין השירים העירוניים של ניצן בספר, לבין נקודת מבטו של התועה העירוני של מסטו מעניינים, וניצן מסמנת כאן גם את ההווה המשוררית שלה עצמה כקשורה בעבותות עם הווייתה כמתרגמת. אך אולי טוב היה לו לספר השירים של ניצן בלעדי הפואמה המתורגמת הזו. חבל גם שהתמונה המודפסת על כריכת הספר מעוררת אסוציאציות בלתי רלוונטיות לספר (של מחנה ריכוז, רחמנא ליצלקן), וביחד עם כותרת הספר מייצרת קונוטציה של ספר שואה, ואולי מרחיקה כמה קוראי השירה מן הספר. זהו ספר יפהפה, שאני מוסיפה למדף ספרי השירה האהובים עלי ואחזור לקרוא בו עוד.

נוית בראל

Zoon in, Zoom out

דרור בורשטיין: נתניה, הוצאת כתר
 2010, 225 עמ'

ארבע המילים האלה - Zoon in, Zoom out - הן תמציתו המזוקקת של **נתניה**, ספרו החדש של דרור בורשטיין. הוא נע בו מהמיקרוקוסמוס אל המקרוקוסמוס, מן החוץ פנימה, מהאמת אל הבדיה, מן הספרות אל המדע (ועל כך עוד ארחיב את הדיבור), מן ההווה אל העבר והעתיד, מצבא השמים ועד לליבה הפועמת של כדור הארץ, מכוחות נפש ועד לכוחות פיזיקליים שאין לנו שליטה עליהם. המספר - בורשטיין היושב על ספסל ברחוב תל אביבי וממלא מהברת במחשבותיו וביכרונותיו עד שבסופו של דבר הוא מתעורר אל העכשיו, אל המציאות - עושה שימוש בעובדות פיזיקליות, אסטרונומיות וגיאולוגיות ידועות הקשורות לקיומו של היקום בכלל, של כדור הארץ בפרט, ושל הקיום האנושי בו. הוא עושה זאת מזווית ראייה שגם אם עיקרית - תהיות אנושיות באשר למקומנו בתוך ההקשר הרחב והצר של קיומנו - כבר נוסחו ונכתבו לעיפה, הם נוצקים אצל בורשטיין באופן מרענן ואף מעורר מחשבה. בדמיונו הוא חוזר לנתניה של

חמש נפשות מחפשות

מחבר

מיכאל פריאנטה: רחוב הבקתה הגדולה, הוצאת STAVNET, 2010, 216 עמ'

לואק פרוור יש שש שורות שהן, לדעתי, קיצור תולדות פריז. הוא קרא להן 'פריז בלילה' ואברהם הכים תרגם אותן לעברית:

"שלושה גפרורים בזה אחר זה הוצתו בלילה ראשון כדי לראות את פניך במלואם השני כדי לראות את עיניך האחרון כדי לראות את פיך והחשכה במלואה כדי להזכיר לי את כל אלה כשאני מחבק אותך בורעותי."

אור הגפרור מינורי מאוד. אבל כשהוא מוקף רק בחושך המזוירות עובדת שעות נוספות. פרוור צריך לראות פנים, עיניים, פה כדי לקפל את זרועותיו סביב גופה של האהבה. פרוור צריך חושך כדי לזכות באור גדול. הקורא צריך את פריז בכותרת כדי שהחיוב יהיה הדוק יותר.

תחליפו את המילה "אהבה" במילה "זהות" ותגלו שמיכאל פריאנטה ברחוב הבקתה הגדולה מדליק את הגפרורים האלה,

מדובר בבעל בית קפה ספרייה ברחוב הבקתה הגדולה. שם בין הצוירים התלויים על הקיר, בין התפריט הים תיכוני ובין הסטודנטים מהסורבון שבאים לשלוף ספרים מהמדף, הוא מתוודע לחמש נשים שסיפורן הוא עמוד השדרה של הספר. אחת היא אלוהה, שגשרי הנוברישיות שבנו הוריה נשרפו מול פניה. השנייה היא דבי, שיהדותה מתנפצת בחיק בעלה הקתולי. השלישית היא סולן. הרביעית היא תרזה, שמוחמד בעלה מכסה את פניו ברעלה מטאפורית וההמישית היא אימן המוסלמית, שבעלה אוהו בקצות ציפורניו את דרכון היהדות.

בעל המקום אינו מקשיב פסיבי. הוא מחלחל את סיפורו לתוך הנרטיב הנרקם לנגד עיניו. לפעמים הוא שחקן משנה ולפעמים הוא מוצא את עצמו בקדמת הבמה. בכל מקרה התחושה היא שהוא מוקף בחמש נפשות המחפשות מחבר. ומשום כך אולי דמותו היא פסיפס המורכב מחמשתן.

פריז ברקע אינה רק תפאורה. הגפרורים מהשיר של פרוור מאירים פינות חשוכות בזוויות הפה של הבחורות, והתחושה שהן מחליפות מילה בלהבה.

בספר כגון זה - בכלים ספרותיים או בכלים מדעיים? האם הדין צריך להיות ספרותי, פילוסופי, או אקולוגי? "השמים בלילה", אומר המספר, "הם כתב אישום נגד המין האנושי", תוצאה ברורה של הפעילות האנושית המזהמת. ואני שואלת, האם יכול להיות שהסופרים מתייחסים רק אל יופיו של הירח ואל הקשריו התרבותיים כי כשעולה כתב אשמה חריף כל

הדין המדעי למדענים? ובאמת, באילו כלים יתדיין איש המדע עם איש הספרות? אם יעשה זאת בכליו ובשפתו המדעיים, סביר להניח שאיש הספרות לא יבין דבר וחצי דבר. אם ישתמש בשפתו של איש הספרות תהיה בכך זילות של המדע, פופולריזציה - שדעתם של מדעניות ומדענים אינה סובלת. הנושא - התחממות כדור הארץ על השלכתיה - הוא אכן 'חם', תרתי משמע, אלא שבניגוד לרעה הרווחת טרם מוצה, על אף פסקנותו של הסרט 'אמת מטרידה', למשל, של אל גור, שהעלה את הנושא לדין ציבורי בצורה גרפית אך, אליבא דמדענים לא מעטים, גם בצורה פופוליסטית ולא מדויקת. הדין המדעי הגלובלי באשר לתפקידם של בני אנוש בתהליכי התחממות כדור הארץ נמצא בעיצומו והדעות, כמסתבר, חלוקות. שינויי אקלים קיצוניים כבר אירעו בעבר (הרבה לפני שטמפרטורות נמדדו באופן מסודר בחלקים שונים בעולם). על אף תרומתו השלילית של האדם לעליית שיעור דו תחמוצת הפחמן באטמוספירה, מקור אמונתו בכוחו לשנות תהליכים כאלה טמון לכל היותר בהיבטים שלו או בחוסר הבנה אמיתית שלו ממדי יכולותיו. השיטות והאמצעים הקיימים כיום למדידת טמפרטורות ששרדו על פני כדור הארץ לפני עשרת אלפים שנים, למשל, הוכיחו שטמפרטורה גבוהה מאוד כבר שררה בעבר על פני כדור הארץ כחלק מתהליכים טבעיים שאינם קשורים לפעילות האנושית, שכלל לא היתה קיימת אז, וכי כבר היו בעבר עליות וירידות חדות בטמפרטורה.

כל זה אינו מפחית מחשיבותן של השאלות המוסריות שבורשטיין מעלה, רק שיש להתבונן גם בתהליכים שכמעט בלתי אפשרי למונעם, בעיניים מפוכחות: מה יעזור לכדור הארץ, למשל, אם תושבי פריז יעברו לנסוע באופניים (כמו שמעודדים אותם שם כיום על ידי אופניים ציבוריים וזולים) אם אוכלוסיית המיליארדים של סין עוברת מאופניים למכוניות? מה יעזור החיסכון האישי בחשמל כשסין המתפתחת במהירות בונה תחנות כוח רבות ועצומות כדי לספק את הביקוש העולה בתחומה לחשמל? האם לא תהיה לכדור הארץ תקומה 'אחריו'? כנראה שתהיה. אנחנו, כך מסתמן, רק פסיק בגורלו ההפכך. מכל מקום, נתניה כתוב באופן משובב לב והקריאה בספר מענגת מאוד.



ילדותו, לשיעורי האסטרונומיה שלימדו אותו דברים שרק עכשיו הוא מתחיל לעמוד על מלוא משמעותם, מנווט את דרכו בין זיכרון שמימי הטבוע בנו עד לרמת האטומים לבין זיכרונותיו הפרטיים, בין ההיסטוריה המשפחתית (אמיתית ופיקטיבית בערבוביה) לבין ההיסטוריה הגיאולוגית והאסטרונומית של כדור הארץ.

אם כן, 'נתניה', הספר והמקום, אינם אלא משל. המקום הגיאוגרפי הוא, כאמור, מצבור הלבנים שמהן בנוי ה'בית' האמיתי והמטאפורי של בורשטיין, האכסניה הממשית מאוד של ילדותו ושל חיי בני משפחתו של הסופר, שאף שזור בין פרקיו מסמכים ותצלומים אותנטיים, אבל נתניה גם מתעתעת, כמו הזיכרון עצמו. אמנם בורשטיין מתבונן דרך הפריזמה של הראייה השגורה של אפסות הקיום האנושי נוכח האינסופיות של היקום ונפלאות שיווי המשקל העדין שמקיים אותם, אבל הוא גם מכניס את כל היקום הזה אליו פנימה ומתאר את הדויקיום הזה בפרוזה שירית, יפה להפליא. השוורה בציטוטים מעניינים: "כל אטום בגופנו, כותבים וורד ובראונלי, התקיים בתוך כמה שמשות לפני היווצרות השמש שלנו. פלנטות, שמשות ואורגניזמים באים והולכים, אבל היסודות הכימיים, הממוחזרים מגוף לגוף, נצחיים כמותם".

בורשטיין נדרש גם אל הספרות: בפתח הוא תוהה כיצד "אין בספרות העברית ולו רמו לעובדה המדהימה שתנועת היבשות... והיווצרות הירח, הן כנראה תוצאה של אותו אירוע ממש" וכי את "חיוניותה של טקטוניקת הלוחות... מצניעה הספרות העברית כהצנע גרב מצחין... הקרקע בספרות העברית היא תמיד קרקע מוצקה... הרשומה במרשם המקרקעין ולא קרקע שמתחתיה סלע מותך בטמפרטורה הקרובה לזו השוררת על פני השמש". במילים אחרות, הסופר מלין על כך שעובדות אסטרונומיות וגיאולוגיות הידועות לכל סטודנט מתחיל לגיאולוגיה, מוזכרות בספרות העברית רק כמטאפורה (עולף בדעתי, למשל, גיאולוגיית המעמקים במיכאל שלי של עמוס עוז, שזעזועיה הם סימולגראף לתגודות הנפש העזות של חנה אשת מיכאל). הירח, על פי בורשטיין, מוזכר בספרות העברית בעיקר בהקשרים רומנטיים ולא כגורם מכריע במערכת הקשרים בין כוכבי הלכת, שכולם, יחד עם גורמים רבים אחרים, אחראים לכך שכדור הארץ קיים כפי שהוא קיים. בורשטיין שוטף את שדה הספרות בים של עובדות מדעיות והוא עושה זאת בהשתאות של ילד, אך גם בתהייה של פילוסוף ופעיל סביבתי. על הנקודה הזאת אני מבקשת להרחיב. האספקט האקולוגי המופיע בספר בכמה אפיוזות, נמסר במה שהוא בן-טון עכשווי: יש לבני אנוש אחריות על כדור הארץ ואנחנו לא עושים די לעצור את ההרס שלו. בורשטיין עצמו, אגב, נטע עצים באמצעות Eco Libris, כדי לתקן, ולו במעט, את הנזק הסביבתי שגרמה הדפסת ספרו. וכאן עולה שאלה נכבדה: באילו כלים ראוי לדון

רוני סומק

ענדה שמש

בניינים

על אף הבניינים הללו, הדומים למצבות שיש עם פתחי אוורור שהעמידו קבלנים יהירים על חולות הזהב הגועשים של ילדותי, עדיין אני יכול לזהות את האור הלכן, להרגיש את נגיחת השור של הים בחופים הסמוכים לשדה התעופה ולעוף אל מרחבי מליחותו כמו עפיון סמוק שמעולם לא הוגבל בחוט. העובדה שילדים אחרים משחקים עכשיו בכניסות הממוזגות, שבכל אחת מהן רכון שומר על מסכי טלוויזיה לברוק את הבאים והיוצאים, אינה מצערת אותי. הייתי יכול לחבר קינה על גן העדן שאבד, על רוחות ים מכושפות, שריחן ומעופן נבלמו במגדלים התרנים אבל אני מבכר לזכור את שביל השיחים היבשים ואת ההפתעה הכחולה שחיכתה מעבר לגבעות.

"מאות" הם קטעים קצרצרים של פרוזה פיוטית שכל אחד מהם מונה 100 מילים בלבד.

יאירה גנוסר

לי רחובה של עיר

עצים מקשטים ציר בקשתות ירקות
ועורכים מתרבים בו
עד פתח.

לא רחוב ראשי, מודיליאני צר
ומאריך, כאלו הוא צנאר נשי,
ענף תמר מגיע בו אל פתח החלון,
ומרגיע,
עוד קשת נלוית אליו
לחרד לחרד פנימה.

ולמרות השעול הזקן, הגובר בי,
להזכיר מדי יום את דוד אבידן,
יש בי שמחה בת רחוב ותמר בו
עם ספר שירה, פה, על הסדרין
במטה
של אשה לא יפה, נפלאה,
אלקט לי מדפיה שורה מתאימה
"ואשמרנה בין רפי ספרי".

גו, ומה עם שיר משלי?
שיר, ההולכת וגדלה, כועסת עלי
כי ללא כל אשור
אני משבצת אותה

בערב, בשוליים

אולי עקר חייה אשה מהרהרת
במשבצת פנויה
"משוררת"

והיא לא תהיה
לא אור לגויים,
לא מאור הגולה
על קרקע ארץ קטנה

שורה שלי תנצח חסרת אונים
קההוב בצל ברנר,
הכהוב בצל יאיר,

וכערב בשוליים,
אמיל גרינצווג,
עובר בירושלים.

העיר הנסתרת

יציבה עברתי בחלל מיתולוגי פרטי
מתחזה לזמן היסטורי
כאן הייתה שפת חולות הזהב,
שפת הספר, שפת הים – כרוכים זה בזה
כאן הרבקותי כרוזי לח"י,
הפרנו עברית אחת, עברית יפה
פה היו נעלי פיל לילדים, פיל בנחלת
בנמיז.

אני העיר הזאת, עיר אשר איננה
הנה עבר אני, ואין בי איון
אני העיר הנסתרת

זו, הגרה כאן קבע, והמהגר, משם
לשנינו אבדה מולדת
המהגר מצא, אולי, מולדת חדשה
אולי הוא חצוי בין שתי ארצות
לי הקבע עבר מן העולם
לא אוכה לשמר תל אביב של ילדות
לא אוציא לאור עיר
שכבר חדלה להתקיים,
עיר אשר איננה.

מתוך הספר שיינדל העומד לראות אור
בהוצאת כרמל

היסטוריה

מזמור קטן

1

את אומרת שמחשבותי הן מחוות.
כמה פעמים ביום
עלי להחריב את העולם?

2

מה שיציל אותי
יבוא מבחוץ.
זה

חובט במצחי
עכשו ככף
יד שטוחה.

3

אז הגיע הרגע
לקחת את עצמי ברצינות שוב

לתקף את האחרים

להלחם על חיי.

סרחון החבלון
דבק בידי

אז שלחתי אותן לעבד.

4

כמכונת כבוי ממהרת
מתוך תחנת כבאים,
הצעקה הצרודה של אחרוני האנשים
בעודם מטפסים עליה,
שעה שאני מתבונן בלילה הפתוח לרוחה,
בריקנות
המצמיחה חיים.

לאן הלך אלהים היהודי?
התמר מארובות המעשנות.
מי ראה אותו הולך?
ששה מיליון נשמות.
איך הלך?

בקול דממה דקה
כטל הנפרד מן העשב.

הגדרות של שירה

1

שמוש מעשי
בשמות מסתוריים:
שמש, לילה, בקר, ענן,
הארה, חלומות, אהבה.

2

אני רוצה לצאת מן הגלגלת שלי
לזמן-מה.
אינני יכול לשאת עוד את הלחימה.

3

זה שד חסר תועלת
אמרה אשתי שעה שהניחה
מידה את התינוק.

4

ערפל בעל משקל משלו.
מאמץ זה להאבק
בעצמי למען משמעות.
מישהו חייב להתעייף.

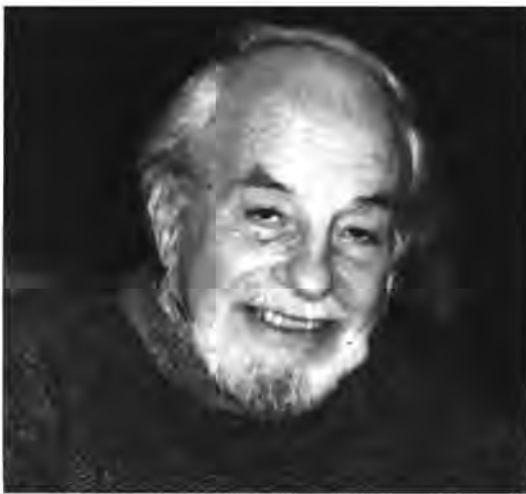
5

ראיתי עצמי מהלך שם
כמו חרק המטיל על צלו של
לארץ הדרך אל האפלה.

6

האריות ישנים עכשו
משני צדי מצחי,
מרדימים מתח שבי.

מאנגלית: עודד פלד



אף שהרווי שפירו, יליד 1925, לא זכה כמעט לייצוג באנתולוגיות של שירה אמריקנית מודרנית, הוא נמנה עם המשוררים היהודים-אמריקנים המוערכים ביותר. שפירו נולד בשיקגו, למד באוניברסיטאות ייל וקולומביה, לימד באוניברסיטת קורנל והיה מעורב ב'קומנטרי', ה'ניו יורקר' ו'ניו יורק טיימס' מגזין. שפירו מושפע מן המשוררים ויליאם קרלוס ויליאמס וצ'רלס רוניקוף. הוא עוסק בחוויות העיר הגדולה והמנוכרת, במשפחת המשורר ובוהותו כיהודי. בולטים בכתיבתו יסודות האירוניה וההומור העצמי.

תמר זכריה

שלום עליכם, טביה החולב, והקורא

שלום עליכם: **טביה החולב** (השלם), תרגם מיידית והוסיף הערות ואחרית דבר: דן מירון, הוצאת כתר 2009, 251 עמ'

לפני כשנה יצא לאור תרגום חדש לטוביה החולב הישן (שתורגם לראשונה בידי י"ד ברקוביץ' ובהמשך בידי אריה אהרוני), הפעם בידי דן מירון. כבר בשנת 1970, מירון פרסם פרקי מסה על שלום עליכם (אגודת הסופרים בישראל ליד הוצ' מסדה). בשנת 2004 יצא לאור **הצד האפל בצחוק של שלום עליכם** - מסות על חשיבותה של הרצינות ביחס ליידית ולספרותה (הוצ' עם עובד). נראה שהן היו הקדמה למפעלו הנוכחי בתרגום טביה החולב. מירון הוסיף אחרית דבר אליה ברצוני להתייחס, שבה הוא מעלה, לא כמתרגם אלא כמבקר וחוקר ספרות, טענות אישיות כנגד טביה כאדם. טביה, גיבורו של שלום עליכם, היה דמות חיה ואמיתית, הכיר כפי הנראה את סופרו, ושלח לו מכתבים (אשר לא נמצאים בידינו) על הקורות אותו. טענתו המרכזית של מירון לעומתו היא כי "טביה הוא אדם מחוסר אנטנות לקליטת הסובבים

אותו" (עמ' 194) דבר הנובע מ"זו טיפשותו של מי שאינו מסוגל להבין דבר מתוך דבר" (עמ' 192). לאורך רשימתו, מירון מתאר (תוך פירוש הטקסט) את תכונותיו השליליות: אי לקיחת אחריות, היעדר רגישות אנושית, חוסר יוזמה ופסיביות. כהוכחה לכישלון אופיו, מירון מביא את האסונות המשפחתיים שנפלו על טביה, ורומז כי היה בידו למנוע אותם אילו נהג אחרת.

את המחשבה כי טביה משולל אנטנות כלפי סביבתו, מירון מאשש באמצעות תיאור יחסיו של טביה עם אשתו ובנותיו. אבחן אישׁוּש זה על פי המסופר בטקסט.

1. בפרק על בתו ביילקה, מירון מדווח (עמ' 203) כי שלא כמחשבתו של טביה, היא אמרה בפירוש שנישואיה לא נבעו מרצון להגן על אביה. בסיפור ביילקה אכן אומרת זאת בשיחה עם אביה. אך מאוחר יותר, טביה משמיע בכל זאת את סברתו כי מחשבתה לדאוג לאביה הזקן היתה סיבת נישואיה, וביילקה אינה סותרת אותו ואף אולי מחזקת את סברתו: "זכר אחד דואג לעצמו ואת העולם שכחו". כך היא עונה לי, כלומר ביילקה, ולך תבין למה היא מתכוונת... (עמ' 140). מירון מתעלם מסבירות רצונה של ביילקה להגן על אביה באמצעות נישואיה, ואינו מביא כל פירוש אחר לכך שביילקה נישאה ללא אהבה וללא שמחה. ואילו טביה חושש כי לבתו היה מניע טבעי לדאוג לו.

2. בפרק הבת חוה, מירון כותב כי טביה מתעלם מנוכחותו של החתן הגוי. אך בסיפור, טביה רואה את הבחור ושואל את חוה עליו, ואף מגיב בדרכו העדינה: "מזל טוב לך על ההיכרות שלך!" (עמ' 103). נראה מתוך המסופר, כי לטביה יש חוש של ראיית הנולד, הוא עונה לחוה מתוך חרדותיו: "אצלנו קיים מנהג כזה, שאם תרגולת מתחילה לקרוא בקול של גבר, צריך לשלוח אותה מיד לשוחט" (עמ' 105). (טביה מתכוון לדעותיה המטשטשות את ההבדל בין יהודי לגוי, שאותן למדה חוה מחתנה לעתיד).

בעמ' 109, טביה שומע מפי גולדה אשתו על כך שחוה בתו יצאה אל בית הכומר. שניהם מגיבים בהלם, באי אמון על שלא צפו את מה

שמבחינתם הוא אסון, ובאופן כה אנושי משליכים את רגשות האשם שלהם איש על הקרוב לו ביותר: זה על זה. טביה אומר לגולדה: "ואם את כבר כן אמא שלה, למה שתקת ולא אמרת לי?" וגולדה עונה: "מתי אתה בבית? - וכשאני אומרת לך, אתה בכלל מקשיב?" (עמ' 109). טביה מנסה לחזק את עצמו ואת אשתו, על ידי העמדת עצמו כחוק יחסית לאשה: "מפני שאמא זה לא אבא. אב יכול לדבר אחרת עם הילד. הנה, את תראי, אני אומר, אם ירצה השם מחר אני פוגש אותה" (עמ' 109). גולדה מפנה אותו לדבר עם הכומר, ובכך מעבירה את הוידה החוצה, אל העולם העוין והחוק ממנו ומבתו, וטביה - המוחלש בבת אחת - כדי לחזק את עצמו, עונה: "לפני מי? אני אומר, לפני הכומר ימח שמו? שאני אשתחוהו, אני אומר, לכומר?!" (גודל הזעזוע והבלבול שהוא חש מוצא ביטוי בהשהיה ובחזרה) וממשיך: "השתגעתי או התחלקת מהשכל? אל תפתח פה לשטן, אני אומר, שזה לא יגיע לאוזני השונאים שלי!" נראה לי כי דבריו מבטאים תהליך שבו הוא תופס בהדרגה את עומק חוסר האונים שלו עצמו. גולדה, שחוה אף היא חוסר אונים, מעדיפה "להילחם" בבעלה במקום בכומר, ועונה בהתגוננות: "או, אתה רואה? היא אומרת, הנה אתה כבר מתחיל!" וטביה משיב באותה מטבע מתגוננת, "אלא מה חשבת, אני אומר, שאני אתן לאשה להוליך אותי באף?"

מירון מתאר באופן שונה את ההתרחשות שצוטטה למעלה: "בליל השימורים שלפני הביקור האומלל בבית הכומר הפצירה גולדה בבעלה שייפול לרגלי איש הדת ויתחנן על בתו. הכומר, היא אומרת, הוא דווקא אדם לא רע - יש לו רחמנות על אנשים. טביה השיב לאשה המסכנה בזעף נורא ואף הטיח בה עלבונות: שהוא יכרע לפני הכומר?! האשה כנראה השתגעה או התחלקה מהשכל; ובכלל, אל לה לצפות ממנו שינהג על פי שכל של נשים" (גולדה הבינה מיד ששום תועלת לא תצמח מן הביקור) (עמ' 204). מירון מציג את גולדה כאשה נבונה בעלת שיקול דעת, שאינה מצליחה לשכנע את בעלה לעשות את המעשה הנכון. הוא אינו נותן מקום לתהליך ההשלכתי של בני הזוג זה על זה, לטוב ולרע, לשאיפתם המשותפת להגן על בתם, לחולשה מול המציאות שהיא של שניהם, לניסיונם למצוא כל אחד בכך זוגו את זה שיוכל להושיע ולאכזבתם ההדדית שמבטאת התפכחות מן הפנטזיה של הנס.



3. בפרק על בתו שפרינצה, נכתב כי לאחר שארונצ'יק בן העשירים ביקש ממנו את הסכמתו לנישואיהם, טביה ניסה לשוחח עמה בעניין זה, אך היא: "עין עונה לך? ככה היא עונה!" (עמ' 126). לדעתי, טביה התאזר בסבלנות עד שבתו תאמר לו את דברה, ובינתיים ניסה לשכנעה שהשידוך אינו מתאים לה. הוא ניסח את סבלנותו באופן הומוריסטי בניגוד לסבלנות העודפת של שפרינצה: "ממלאת פיה במים - והס. - תדברי קצת אחר כך... טביה הוא לא אשה, יש לו זמן!" (עמ' 126). מילים אלה דן מירון מוצא בטקסט במקום שבו אינן קיימות. הוא מתאר את "מחליו החמורים - שההרסניים שבהם היו הימנעותו מכניסה לדיאלוג תומך עם שפרינצה בימי יאווה - בטענה ש'טביה הוא לא אשה' ו'יש לו פנאי', כלומר, שהוא רשאי לחכות עד ששפרינצה עצמה תזוּם דיאלוג כזה (אם כי היה ברור שהנערה לא יכלה לזוּם אותו)" (עמ' 220). לא מצאתי ציטוט של טביה האומר "טביה הוא לא אשה" ו'יש לו פנאי' בימי יאווה של בתו. מירון עשה התקף לא מתאימה של מילותיו של טביה באופן שבו הועברו מהקשרן במקומן התואם והנמצא בטקסט (ראשית ההיכרות בין שפרינצה לארונצ'יק והצעת הנישואים

אנדרי פִּיִּשְׁהוֹף

מצד ארונצ'יק אל מקום שאינו תואם ולא נמצא בטקסט (כשארונצ'יק נעלם ושפרינצה נתקפה יאוש).

כמו חול בכף היד

שְׁעַר רֵאשֵׁי הַחַוִּיר
מְדַחֵפוֹת
כְּמוֹ בְּמִסְנַנֵּת הַמְּפָרֶדֶת בֵּין הַחֶטֶה לְקַמַּח
קְלֹפוֹת הַשְּׁבֵלֶת מִתְפָּרֶזוֹת בְּרוּחַ
הַכֵּל מְחַלֵּיק כְּמוֹ חוֹל בְּכַף הַיָּד

מעגל עיוור

הָאֲטֵת הַמְּחֻשְׁבָּה – כְּאֵלוֹ נְחֻשׁוֹל
הוֹלֵךְ לְאֶבֶד
בְּתוֹךְ מַעְגַל עוֹר.
אֲחֵרָיו עַל קְרָקְעֵית כַּף הַיָּד
נוֹתְרִים הַדְּגִים מִפְתָּעִים
קְשׁוּטֵי הַנְּשִׂיָה

מבט בגשם

תְּשׁוּקַת הָעֵנָנִים לְהִתְרוֹקֵן
מְדַבְּקָה אוֹתִי לְחִלּוֹן
כֹּף גֶּשֶׁם מְחַדָּשׁ;
הַמַּיִם מְמַהְרִים לְהִתְמַסֵּר לְאֲדָמָה
וְטוֹבְעִים בְּעֵצָמָם.
צֶל מְמַהֵר נּוֹגֵעַ בְּצֶל מְמַהֵר בְּנִיָּסָה קְרָה;
בְּאוֹר פְּנִסֵי הַרְחוּב קוֹיִם דְּקִיִּים מְקַבְּלִים,
כְּאֵלוֹ יָד מְעַמְעֶמֶת אֶת בְּדִירוֹת הַמִּתְבּוֹנֵן.

סקילה דוממת

לְפַעֲמִים מִבְּט בּוֹעֵט יוֹתֵר מִמֶּלֶה.
חַד שְׁתִּיקָתוֹ הוּא כְּרוּחַ הַמְּבִיאָה סוּפָה
מִבְּט בְּלִתִּי צְפוּי יְכוּל לְהֵרֵס:
סְקִילָה דּוֹמְמָת.
אֲבָנָיו – חֲצִים בְּלִתֵּי נְרָאִים,
נוֹפְלִים בְּמִבְּט הַנֶּגְדִי,
הַיּוֹדֵעַ,
הַמְּסַנֵּר

מתוך הספר *דממה לארבע ידיים*, העומר לראות אור בספרי 'עתון 77'

225). לא ראיתי בדבריו של טביה מודעות לתחושה קורבנית-חפהי-לאומית. תחושה כזו זקוקה לניסיון היסטורי שעדיין לא נמצא לטביה.

לקראת סיום המסה שלו מירון מציג מה שהוא מפרש כמסכת של סתירות בקריאת הטקסט, אשר מובילה אותו להסביר את גדולתה של היצירה כמורכבת ומתוחכמת, ואשר השורה התחתונה שלה היא הבנת היחסים בין הכותב לקורא, בין שלום עליכם לטביה החולב, ואשר שימשו בסיס לראשון לתאר את היהדות לא לפי שורת ביקורת הנאורות של זמנו אלא באופן ש"מתבסס על ההנחה שהקונפליקטים הפנימיים שבחיי האדם אינם ניתנים לפתרון" (עמ' 236). לדבריו, בכך הוא מקרב את שלום עליכם לעידן הפוסטמודרני ואלינו (שם). מסקנתו האחרונה של מירון עניינית בנוגע בפילוסופיה ובהיסטוריה של הספרות היהודית. אך נראה לי שלאורך אחרית הדבר, הוא עצמו התגייס לצדד בביקורת הנאורות בלבד העדכני שלה, ויצר חיץ פסיכולוגי וניכור אצל הקורא כלפי דמותו של הגיבור העממי היהודי שהיה אהוב עד כה.

4. מירון כותב כי "גם בבוא הרעה הבלתי נמנעת, גירוש מביתו ומכפרו (טביה) לא הבין שעליו לשים פעמיו לארץ ישראל" (עמ' 229). ולו עשה כן היה נמנע מן הגירוש שלו מכפרו). אך בקריאת הסיפור, לא מצאתי רמז לכך כי טביה לא הבין שעליו לעלות לארץ ישראל, אלא כי פדהצור חתנו אילצו להיערך לעלייה לארץ. "כשאלוהים יביא אותי בשלום לשם, להיכן שאני נוסע - בעצמי אני עדיין לא יודע מה אעשה שם, אבל מה שברור כאור היום, שדבר ראשון אלך אל אמנו רחל, אל הקבר" (עמ' 156).

לפי חיפושי, לרעיונותיו של מירון כנגד טביה לא נמצאים סימוכין משכנעים בכתוב עצמו. התייחסותו לטקסט נתפסת לכן בעיני, לפחות בפשט שלה, כנובעת ממניעים חוץ-טקסטואליים - אני מתכוונת לרעיונות חברתיים או פוליטיים. נראה לי כי דן מירון מתכוון לביקורת לא אישית בלבד אלא חברתית ולאומית, כשטביה משמש לו אב טיפוס. אין רמז כזה בדבריו. אך מתוך תפיסתו המסורתית של טביה בקרב הקוראים כסמל לחיי המשפחה בעיירה היהודית של סוף המאה התשע-עשרה, קיימת בהבנת כוונותיו של מירון אפשרות לפירוש כולל מעין זה. ואם כך הדבר, ניתן להבין כי אם נקבל את ביקורתו כלפי טביה, ישתמע שהוא מאשים באופן עקיף את העם היהודי בכך שאופיו הקיבוצי תרם לאסון הפוגרומים והגירוש של סוף המאה התשע-עשרה ברוסיה.

בהקשר זה, מרק טוויין מביא פן אחר: בשנת 1899, ימי כתיבתו של *טוביה החולב* באוקראינה, כתב טוויין את ספרו *מסע תענוגות לארץ הקודש*. לאור השממה, ההזנחה, העוני, והכיעור שפניה של הארץ מתוארות באותה תקופה עצמה בעטו של טוויין, ניתן להבין עד כמה ארץ ישראל לא הציבה פתרון מעשי לדוחק הקיום באירופה (זאת בהקשר להבנה שלה ציפה מירון מטביה). טוויין מסיים את ספרו בפרק הנקרא "בנוגע ליהודים", שבו הוא מהלל את בני העם היהודי, תוך שהוא מציין את השנאה הלא גיונית והמסלפת-מציאות, שעם זה סופג בכל מקומות מגוריו בעולם. אביא מדבריו לדוגמה: "בסיכומי של דבר העובדות מעידות שהוא (היהודי) שקט, אוהב שלום, חרוץ, חופשי מפשיעה אלימה ומהתפרצויות זעם.

חיי משפחתו ראויים לשבח, אינו נופל למעמסה על מוסדות צדקה ציבוריים, אינו מקבץ נדבות ונדביותו עולה על כל הישגי המתחרים. כל אלו הם התגשמות טהורה של אזרחות למופת" (מסע תענוגות לארץ הקודש, מרק טוויין, 'בנוגע ליהודים', עמ' 195). "הוא (היהודי) כוכב זוהר בשמים" (עמ' 206). טוויין מסכם את מאמרו במילים: "חובתנו עכשווית לסלק את הכובים" (עמ' 207).

מירון נועץ את הסיבה לסיומו של התהליך היצירתי בפתרון שאלת האשמה. "השתחררותו של טביה מנטל האשמה מביאה את מחזור סיפוריו לסופו" (עמ' 224). הוא טוען כי טביה פרק את עול אחריותו האישית בתהליך ההיסטורי שפגע ברבים, ובכך הוקלה תחושת האשם שלו. אך התיאוריה הפסיכולוגית בנושא טראומה אינה מוכיחה כי אנשים שנפגעו באסונות קיבוציים חשים פחות אשמה (ראה תסמינים פסיכולוגיים של ניצולי מלחמות). מירון מסביר את סיומו של הסיפור בכך ש"הסימביוזה טביה-שלום עליכם מתפרקת ברגע שבו הצליח טביה להטביע את תחושת האחריות האישית שלו בתחושת החפות-הקורבנות הלאומית" (עמ' 224).

פרופסור דן אוקסימירון

אוקסימירון הוא, כידוע, ביטוי המביע דבר והיפוכו: "דממה זוועקת", "אפלה זוהרת", "חוכמה מטופשת" וכיו"ב. דומה, כי מי שהוא אשף ממש באמירת דברים והיפוכם בספרותנו הוא הפרופסור דן מירון, שהשם "אוקסימירון" גזור לפי מידותיו. אין לך נושא ספרותי כמעט שלא גזר את דינו בתוקף ובבוטות שאין כביכול לחלוק עליהן, ולאחר זמן מה, באותו התוקף ובאותה הבוטות טען להיפוכם של דברים. כך היה בעבר, וכך קורה שוב עתה עם הופעת **סיפורי תודה** מאת שלום עליכם בתרגומו, שגם הוסיף להם אחרית דבר (כתר 2010). למשל, בעבר, במסתו על תרגומו ל**סיפורי רכבת** מאת שלום עליכם, שנודע לי עליה לראשונה מכתבה של מיכאל הנדלולץ ('הארץ' 11.07.89), הוא תקף את ביקורתי על תרגומו של י"ד ברקוביץ', ונחלץ במלוא אוננו להגן עליו. דברי מירון שם היו מופרכים עד כדי כך, שהייתי נאלץ להשיב לו בוו הלשון (**לבחינתה של פטילה**, ירון גולן 1992):

הלצה יהודית ישנה מסבירה למה היהודים מתנים אהבים עם נשותיהם בלילה ולא בגלוי, לאור היום; שאילו עשו זאת בגלוי, היה אומר דן מירון "לאזט מיר, איך קען בעסערז!" [תנו לי, אני יכול יותר טוב!]. והצדק מסתבר עמו. כל מעשה ממעשיו מוטבע בחותם יתרונו המוחלט. שכן אחרת, לולא תחושת יתרון ודאית זאת, לא היה נזעק לעשות מעשים שכבר הקדימוהו בהם אחרים. למשל, לתרגם לעברית ספרים של שלום עליכם שהופיעו לא מכבר. הלוא אין הוא איזה ברוך ג'מילי שישאיר סימן רק כדי להוכיח את קיומו, ואלמלא שכנועו העמוק בבשורה שהוא מביא במעשהו, מן הסתם לא היה המעשה קורם עור וגידים.

ואף על פי כן, אם בכל זאת ישאל השואל: מה החדש, דן מירון, שאתה מחדש לנו? הלוא ספרו של שלום עליכם **סיפורי הרכבת** שטרחת לתרגמו ולהוציאו לאור בסדרת "קולות" שבעריכתך, כבר הופיע בקרית ספר שלנו לפני מניין שנים? ישיב פוסק הלכה זה: אמנם הופיע - אבל כאילו לא הופיע. ובלשונו הדייקנית:

"הקורא העברי לא היה מודע כלל לקיומו של המחזור כחטיבה שלמה ועצמאית בכתבי שלום עליכם. אמנם, לפני שנים אחדות הוא הופיע בשלמותו, ובכרך מיוחד, בתרגומו של אריה אהרוני (1986), אך ספק אם גם הופעה זו הפנתה אליו את תשומת הלב שהוא ראוי לה" (דביר, 1989).

כתבתי "הדייקנית" מן הטעם הפשוט שתרגומו ל**סיפורי הרכבת** יצא לאור בהוצאת אל"ף בשנת 1979. המהדורה הראשונה אזלה זמן קצר לאחר הופעתה, והמו"ל דאז, ברוך פלדנקרייז ז"ל, הדפיס מיד מהדורה שנייה. הספר המוזכר על ידי דן מירון (ספרית פועלים, 1986) היא הדפסתו השלישית. אלה פרטים טפלים, ואין מקפידים בהם עם פרופסורים.

קביעתו זוהירה של מירון כי תרגומו לא הקנה למחזור הסיפורים "את תשומת הלב שהוא ראוי לה", מאששת, כמובן את טיעונו: וכי מה ערך לה לתשומת הלב בכלל אם היא חסרה בתשומת לבו של? עכשיו, מכל מקום, משזיכה מירון את קהל הקוראים בתרגומו הוא, באה כידוע

לתשומת הלב עדנה, ומאז הופעתו, ראה זה פלא, אין יורד השם **סיפורי רכבת** מסדר היום הספרותי שלנו...

אולם אלה, כאמור, זוטות. העיקר עודו לפנינו, שהרי אין הוא איש בשורה בלבד, אלא גם מייסר ומוכיח. וכך קראתי להפתעתי באותה כתבה של מיכאל הנדלולץ ('הארץ', 11.7.1989): "מירון הוסיף ל**סיפורי רכבת**, מסה מקיפה על מקומם בספרות בכלל, ובכתבי שלום עליכם בפרט. וגם הערה הוסיף בעניין התרגום. כאן הוא לא מזכיר את אהרוני, אבל דומה שאליו הוא מתכוון".

מובן שלא הסתפקתי במובאותיו של הנדלולץ באשר לדברי מירון המכוונים אלי, אלא ביקשתי לקרוא אותם בשלמותם, כפי שהם מובאים ב"אחרית דבר" ל**סיפורי רכבת**. והנה מה שנאמר שם בין השאר:

"בשנים האחרונות נשמעות טענות ומענות נגד תרגומו של ברקוביץ' - טענות ומענות בלתי ענייניות ברובן, ונובעות מאי-הבנה היסטורית של מפעלו, שהיה יצירת מופת במסגרת הפואטית של זמנה..."

קראתי ושפשפתי עיני בתדהמה: "בשנים האחרונות"? הייתכן?! הלוא דן מירון עצמו, בספרו **שלום עליכם - פרקי מסה** שיצא בהוצאת מסדה בשנת 1970, היינו, כעשרים שנה קודם לכן, כתב את הדברים הבאים: "יש לקבוע בפירוש: לא השפה העברית היא ש'שיפרה' את הגרוטסקה שבכתבי שלום עליכם. שפה זו, על ניגודי הקודש והחול, החדש והישן שבה, עשויה לשמש מכשיר מצוין בידי אמן בעל תפיסת עולם ותחושה לשונית גרוטסקית, (כגון אברמוביץ' או עגנון והזו בחלקים חשובים ביצירתם). ברקוביץ' הוא שטרח 'לשפר' את כתבי שלום עליכם ולעקור מתוכם את היסודות הגרוטסקיים כמיטב יכולתו" [ההדגשה שלי א"א].

וכן:

"הבאתי את הדברים במקורם גם כדי להסתייע בדרך השלילה בתרגומו של ברקוביץ' ולהראות מה אין טוביה אומר, וכיצד אין להבין את דבריו. טוביה של ברקוביץ', נוסף לכך שהוא מרחיב כל פראזה של טוביה המקורי כדי שלוש או ארבע פראזות התוורות זו על זו ונוטל מדיבורו את כל כוח ריכוזו, מחזיר לקטע אסוציאציות ומשמעויות ששלום עליכם בפירוש נמנע מהן."

וכן:

"ברקוביץ' יצר בפשטות דמות טוביה אחרת, מותאמת הרבה יותר מזו של שלום עליכם לעולמו הסיפורי, הקודר; דמות מעניינת לאין ערוך פחות מטוביה המקורי, 'מודעת' הרבה יותר לעצמה ולחשיבות ניסיון חייה, וממילא מממשת הרבה פחות את כושר ההבלעה של ניסיון החיים הטראגי."

וכן:

"ברקוביץ' שניסה תמיד 'לעדן' את שלום עליכם, ויתר על השוואת הדמעות לפולים מתגלגלים; השוואה שבה טעם בוודאי טעם של 'גרוטסקה' - הנה דוגמה ל'שיפור' הגרוטסקה של שלום עליכם... (אולם לגבי מוטיב יש בסצנת הפרידה מן הגרוטסקיות!)"

או:

"גם את ה'טעאטער' של מוטיב 'עידן' ברקוביץ' עד לאין הכר בעשתו אותו ל'מחזה יפה' וכו'."

אדרבה, אמרו אתם, מה השם הראוי למין טענה מלומדת כי "בשנים האחרונות נשמעות טענות ומענות נגד תרגומו של ברקוביץ'"? יאמרו, רשאי אדם לשנות את דעתו. בוודאי רשאי. אבל הלוא יש איזה יושר אלמנטרי המחייב את המשנה דעתו להודיע על כך ברבים, לומר: סליחה, אמנם גם אני חשבתי כך בעבר, אבל טעיתי, היום אני סובר אחרת.

לא, רבותי, לא אצל דן מירון. הוא לא יודיע מפורשות במה טעה בעבר

הנה כי כן, אצל טולסטוי אסור לשנות, אצל שלום עליכם מותר וצריך. מה יהיה אפוא על תיאורית "תשובת המשקל", "היתר", "והחסר"? לגבי תרגום טולסטוי אינה תופסת והיא חלה על תרגום שלום עליכם בלבד? איזו מין תיאוריה זאת, אם כן?

זאת ועוד: כאשר, למשל, נאמר במקור "איך האב דיך לייב מיט יענער הייליקער פלאם פייעריקער גיהנם ליבע" היינו: "אני אוהב אותך באוהב אהבת גיהנום קדושה יוקדת" וברקוביץ מתרגם: "כי אהבתיך אהבה עזה וקדושה, אהבה תמה וברה" - היכן כאן "מגבלותיה של שפת התרגום"? האם אין בה, או לא יתכן בה, הצירוף "אהבת גיהנום", שצריך לבקש לו "תשובת משקל" שהיא - אם לדון לפי התיאוריה המירונית - "אהבה תמה



שלום עליכם עם טוביה החולב, ציור רוד לבקובסקי

ובר"ה? ובייחוד כאשר שלום עליכם מדבר על האהבה כפי שהיא מתוארת ב"שיר השירים" ומצטט מפורשות: "כי עזה כמות אהבה, קשה כשאלו קנאה"?

האומנם ניתן לקבל את התיאוריה הזאת ברצינות? אולי בכל זאת יש לבקש את המניעים לזכות שנטל לעצמו ברקוביץ לעשות ביצירת שלום עליכם כבתוך שלו, בתחום אחר? בתחום הבדלי התפיסה בין שני האישים הללו? שמא בכל זאת יש ממש בדברי דב סדן כי "...המנטליות שלו [של ברקוביץ] ושל חותנו רחוקה יסודית, שלא לומר תהומית... שזל כן לא קיבל את שלום עליכם בשלמות, אלא בגבולות המנטליות שלו עצמו"?

מטאמורפוזה מירונית נוספת נתגלתה לעיני הציבור מש"הפתיע" את קהל הקוראים בשנת 1992, בסדרת "קולות" שבעריכתו, בתרגום נוסף של כוכבים תועים (התרגום שלי לרומן הגדול הזה של שלום עליכם יצא לאור בספרית פועלים בשנת 1990), מטאמורפוזה מירונית אופיינית, שכן, בספרו משנת 1970 אמר הוא על הרומנים המאוחרים של שלום עליכם את הדברים הבאים:

"...[שלום עליכם] אף עתיד היה להסתער בשנותיו האחרונות מחדש לעבר הצורה הרומאניסטית הגדולה בכדיחת הדם... אף על פי כן, לא השלה את עצמו, את הרומנים הגדולים המאוחרים שלו (להוציא *בחזרה מן היריד*) כתב בעיקר לשם הפרסום השוטף, שבו היתה תלויה פרנסתו."

היינו, לא זו בלבד שהוא, דן מירון, מודע למיעוט ערכם הספרותי של הרומנים המאוחרים, אלא ברי לו שגם שלום עליכם עצמו לא היו לו אשליות בנידון.

אודה על האמת, תמהתי מאוד בשעתו למקרא הקביעה המשונה הזאת, ובשולי תרגומי *למהתלת הדם* הערתי שאין לדברים האלה שום אחיזה בחומר העובדתי. בהרהור שני אמרתי לעצמי: האיש כתב מה שכתב על הרומנים המאוחרים של שלום עליכם מבלי לקרוא אותם כלל. וזאת משום היקש פשוט: וכי אפשר להעלות על הדעת שדן מירון יקרא רומן מרתק *למהתלת הדם*, ספר בן למעלה מ-700 עמוד במקורו, מבלי שיוזה אותו במסה בת 70 עמוד לפחות על הפרובלמטיקה המתעוררת למקראו (כנ"ל באשר לרומנים *כוכבים תועים* *המבול*)? והנה, מסתבר, לא הוציא הוא זמנו לריק, ובאיתור רב הגיש לקורא גרסה מתורגמת נוספת של הרומן הגדול *כוכבים תועים*, וכמדומני לא

ומאיזה טעמים שינה דעתו, שהיתה אז פסקנית ונחרצת מאוד, ובאותה נחרצות ולשון מוכיחה את זולתו ישמיע את היפוכה של דעתו הקודמת. ואם ימשוך פלוני בשרוולו ויאמר לו: הלא כתבת אז כך וכך? ישיב כללית ופסקנית, נשען על תנא דמסייע גדול בתורה: "רק חמור אינו משנה את דעתו, אמר משה דיין", כפי שטען במאמר פולמוסי נגד זיוה שמיר ב'מעריב'.

ניחא, דן מירון אינו חמור, והוא רשאי, כמובן לשנות את דעותיו, ואין כל השוואה בין הנזקים שמביאה נחרצותו לבין הנזק שהמיט מורה ההוראה שלו, שהוא מוצא בו אסמכתא. ואף על פי כן, האין פסקנות זאת אומרת דרשני? הנה, למשל, מייסר הוא אותנו באותה "אחרית דבר" עצמה, באי-הבנה היסטורית של מפעל ברקוביץ שהיה יצירת מופת במסגרת הפואטית של זמנה; "זמן, שבו היתה מקובלת פואטיקת תרגום אחרת, ותפשישה אחרת את עצם מהותו ותפקידו של מעשה התרגום":

"בעוד אשר כיום - ממשיך וטוען מירון - חותרים לתרגום המייצג כל יחידת טקסט שבמקור על ידי שווה הערך ה'מדויק' שלה בלשון התרגום, הרי ברקוביץ ובני דורו חתרו לתרגום של 'תשובת משקל': היינו, התרגום הבא לפצות על כל חסר הנגרם על ידי מגבלותיה של שפת התרגום (לעומת שפת המקור) ב'יתר, שבו מצטיינת שפת התרגום לעומת חסריה של שפת המקור." (סיפורי רכבת, אחרית דבר, 1989)

תיאוריה זאת על "פואטיקת תרגום אחרת" אל נכון לא היתה בידו שעה שפרסם את ספרו בשנת 1970 - מה חבל. היו נחשכות מאיתנו הרבה אי-הבנות היסטוריות! אך הבה ניתן קצת דעתנו עליה: ח"נ ביאליק היה כמדומה בן אותו דור שעליו, אליבא דמירון, היתה מקובלת תיאוריית התרגום האמורה. והנה, מעניין, הוא תירגם באותם הימים את הפואמה הגדולה שלו, 'בעיר ההרגה', ליידיש, תרגום "שווה ערך", ולא של "תשובת משקל", תרגום נפלא בדיוקן הפיוטי, היכול לשמש מופת לכל מעשה תרגום שירה עכשווי. מסתבר שתיאוריית "תשובת המשקל" של מירון, לא הגיעה אז לאוזנו, וכך, למרבה הצער, נמנע ממנו נהוג לפיה.

אבל למה לנו ביאליק? הלא אנו דנים בתרגומו של ברקוביץ. הבה נראה אפוא מה אומר בעל-הדבר עצמו על תיאוריית התרגום שלו. דברים מאלפים בעניין זה משמיענו ברקוביץ, בין השאר, בשיחתו עם גליה ירדני, שהתפרסמה בספר *ט"ז שיחות עם סופרים*:

"הרבה מתמאות השפיעו עלי בשל תרגומי שלום עליכם, אולם מוטב היה אילו במקום תהילות ותשבחות סתם היה אחד נותן את דעתו לכתוב מחקר של ממש, המבוסס על השוואה מדויקת של המקור עם התרגום. למעשה, את כתיבי שלום עליכם לא תרגמתי אלא כתבתי אותם. [...] ולכן, מי שישווה את 'טוביה החולב' או את 'סטמפניו', למשל, אל המקור של שלום עליכם, ימצא כי לא תרגמתי את הפסוקים כצורתם. [...] לא כל סופר ניתן להיתרגם בצורה כזו. תרגמתי בשעתו את 'ילדות' לטולסטוי, ועבדתי עבודת פרך. השתדלתי לדייק דיוק מוחלט עד כדי שמירה על הסינטיאכס המיוחד של טולסטוי. טולסטוי מרד בכל חוקי הרדוקו הרוסי ויצר בכתיבתו דקדוק משלו, הבנוי על יסודות פסיכולוגיים, על ידיעת נפש האדם. כשניגשים לתרגם סופר כטולסטוי, אסור לשנות בדברים דבר."

"לשם הפרסום השוטף שבו תלויה פרנסתו" של עורך הסדרה "קולות", ועל כריכת הספר קראנו הפעם בחתימתו דברי שבה פסקניים אלה: "בשום רומן מן הרומנים שלו לא הגיע ההומוריסט הגדול להעמדת גלריה עשירה וצבעונית יותר של דמויות אותנטיות, ולהעלאת 'עולם' שלם, אוטונומי, חי על פי חוקיו, כבדומן הזה."

ובכן, עינינו הרואות, כבר לא משהו "לשם הפרסום השוטף" אלא "גלריה עשירה וצבעונית". ואולם שוב אותו מעשה עצמו, שוב אותה קביעה פסקנית: "בשום רומן מן הרומנים שלו..." וכו'. האומנם? במה פחותה, למשל, הגלריה העשירה והצבעונית של "הדמויות האותנטיות" במהלת הדם או במהמבול? או, שמא גם הפעם קבע מירון מה שקבע מבלי לקרוא את החומר? חידה היא, הממתינה עדיין לפתרונה.

עד כאן תשובתי לביקורתו של מירון על תרגומי.

**

אך מסתבר שאין פה שום חידה ושום פליאה. פרופסור דן מירון נאמן פשוט לדרכו: עכשיו היא עת-היפוכו של-דבר, עכשיו תרגום ברקוביץ אינו "יצירת מופת", ומבקרו אינם מאַשמים ב"אי-הבנה היסטורית", אגב שליפת "תיאוריה" על "יתר וחסר". עכשיו הוא הזמן למתוח ביקורת נוקבת עליו.

בכתבת ענק, במוסף 'הארץ' (30.7.2010), מספרת לנו דליה קרפל

מפי מירון על תרגומו שלו, הקרוי **סיפורי תודה**.

מירון דוחה את תדמיתו הישנה של שלום עליכם, שתורגם והובן כמו הדוד היהודי הטוב שמספר בדיחות על העיירה היהודית וגיבוריה ושר שירים קלילים ("לו הייתי רוטשילד"). לתדמית הזאת אחראי חתנו של שלום עליכם, הסופר והמתרגם י"ד ברקוביץ [הדגשה שלי]. מירון נזכר איך ברקוביץ ועם למשמע השאלה מדוע לא תרגם לעברית את הסיפור 'איש מבואנוס איירס'.

"הוא התנפל עלי ואמר: 'אתם רוצים לטנף את שמו'. אומר מירון: 'המחשבה היתה ששלום עליכם צריך לדבר על רבנים ועל נשים, ועל הגברים הקטנים שבשטייטל, שהם טובי לב ותמימים. אחד הסיפורים, 'שלוש אלמנות', עוסק בהומוסקסואל שיש לו מערכת יחסים עם נשים שהוא רצה להתחתן איתן, אבל איכשהו זה מסתיים שהן מתחתנות עם גברים אחרים, שבעצם מוצאים חן בעיניו. שלום עליכם התעסק בדברים האלה והבין אותם. ברקוביץ לא הסכים שהסיפור יתורגם, ולבסוף אריה אהרוני תרגם אותו, ואני כללתי אותו בכרך **סיפורי זעם**."

ולא כָּלל חלילה את תרגומי שלי, כפי שהבינו בטעות אנשים אחרים, אלא, כמובן, את תרגומו שלו.

אך מאחר שגם שמי מוזכר כאן, יורשה לי להעיר:

לא היה לי שום מגע עם ברקוביץ, שהלך לעולמו בשנת 1967. הסיפור הזה, הראשון לתרגומי, הופיע בדפוס בשנת 1969 בדף לספרות של עיתון 'הארץ' בעריכת בנימין תמוז ז"ל, ועורר תשומת לב רבה בקרב הקוראים. נתלווה לכך "סיפור מתח", שהקדשתי לו פרק מיוחד בספרי האוטוביוגרפי **מיומנו של מועמד לבגידה**. בסופו של דבר הסיפור אומץ על ידי השחקן גדעון שמר ז"ל, שהציגו ברחבי הארץ כמונדרמה למעלה מ-300 פעם, במשך שלוש שנים, וזכה בשל כך בפרס "בית שלום עליכם" (אגב, הרעיון שהסיפור עוסק בהומוסקסואל, הוא פרי דמיונו הפורה של מירון, ללא אחיזה בטקסט).

תרגמתי את הנובלה הנפלאה הזאת בתגובה להלם שהוויית באמצע שנות השישים של המאה הקודמת, בשעה שהשווייתי את המקור היידי

עם סיפורי שלום עליכם של גרסת נעורי, בעודי תלמיד בית הספר העברי בארץ. אז עוד לא ידעתי, כמובן, שלא בתרגום בלבד עשה ברקוביץ' כבתוך שלו, השמיט וגזר והוסיף משלו, "שיפר" את סיפורי חותנו. אלא שגם במקור עצמו נהג מעשה בעל-בית: את המחזה **שוועד צו זיין א ייד** (קשה להיות יהודי), למשל, שהוא עצמו, ברקוביץ', עיבד בשינויים מפליגים מן הרומן הגדול **דער בלוטיקער שפאס** (מהתלת הדם), כלל הוא בכל **כתבי**, ייחס את עיבודו המסורבל לשלום עליכם, בלא רמז או בן רמז שזה עיבוד שלו, ואילו את הרומן עצמו השמיט מן הכתבים. וכן את הרומן **המבול** על מהפכת 1905 ברוסיה הצארית, שהיה רב-מכר בשעתו, קיצץ בכל **כתבי** לכדי מחצית, שינה את שמו ל**איין שטורם** ("בסער" או "בסופה"), וייחס זאת, כמובן, שוב לשלום עליכם עצמו. ועיקר העיקרים - כל **הכל כתבי** שברקוביץ' כינס מ-1917 ועד 1923, כוללים כמחצית לערך מכלל יצירתו של שלום עליכם.

איך אפשר להתייחס ברצינות להערותו של דן מירון ב"אחרית דבר" של **סיפורי תודה** כי - "אהרוני עקב באדיקות אחרי מהדורת ה'פולקספונד', ככל שניתן לו ללכת בעקבותיה (המהדורה לא הושלמה, ויצירות מרכזיות אחדות של המחבר חסרות בה)?" מה עשוי הקורא להבין ממין "מידע" כזה? שאני לא תרגמתי את כל יצירת שלום עליכם. העובדה היא: כשעמדתי על כך שברקוביץ' קיצץ ועשה כבתוך שלו ביצירת שלום עליכם, נרתמתי להשלים בתרגומי את המחצית החסרה, ובעיקשות לא מעטה, שכן, כל מיני שמרוקים ודן-מירונים אקדמאים ניסו פעם בפעם להכשילני ולהגות אותי מן המסילה, ולאחר למעלה משלושה עשורים, יכולתי סוף סוף לברך על המוגמר, להוציא לאור מהדורת תרגום אחת ויחידה, בת שמונה-עשר כרכים, נאמנה למקור, הכוללת את כל כתביו של מספר ענק זה (ספריית פועלים וידיעות אחרונות 1991). מהדורת תרגום, כמובן, וספק רב אם העם היהודי, "עם הספר", עתיר הממון, עוד יצליח להוציא לאור, במצבה העלוב של היידיש כיום, את כתבי גדול מספריו בשלמותם, בלשון המקור.

עלי לומר שבמשך כל שנות עבודתי ועקתי חמס על הדמות המשובשת שהגיש ברקוביץ' בתרגומו את סיפורי חותנו לקורא העברי, וכתבתי על כך רבות, והשמעתי על כך דברים בעל פה במאות הרצאותי ברחבי הארץ שנתכנו בשם "שלום עליכם באור חדש". והנה, בוקר טוב, דן מירון מקבל את טיעוני, ולא זו בלבד, הוא חוזר אפילו על דברי שהקדמתי ל**סיפורי אלף לילה ולילה** כי הסיפור יוצר את התחושה "שהסופר היידי הזה חזה את השואה". חושבני שמן הראוי להביא כאן את דברי, בהקדמה לסיפור הנ"ל, כלשונם:

ארבעה-עשר הפרקים של סיפור זה, כנגד ארבעה-עשר ימי הנסיעה של אוניית הפליטים מקופנהגן לניו יורק בעיצומה של מלחמת העולם הראשונה, שבהם מספר יענקל יונגבר מקרושניק את **סיפורי אלף לילה ולילה** שלו, על חורבן עיירתו וכליון משפחתו - אלמלא ידענו שנכתבו בשנת 1915, עשויים היינו לחשוב שנכתבו לאחר מלחמת העולם השנייה.

דומה שאיזה חוש גבואי היה בו, בשלום עליכם, לצפות את השואה המתרגשת לבוא, אשר אכף עליו להעלות את הדברים על הכתב למען יהיו לעדות וזיכרון לדורות הבאים. יענקל יונבר, גיבורו אומר זאת בלשונו:

... כדאי הוא שמעשה זה יסופר בנפרד, ויפתב בעטף, אדרבא, שיהודים יקראו ושילדינו יספרו לילדיהם וילידי-ילדיהם, שהיה פעם שיגעון בעולם שקראו לו מלחמה, ושהיתה פעם מדינה שקראו לה פולין, ושהמדינה היתה שייכת לפוני, והדייטש לטש עליה את שיניו. ובינתיים היו היהודים הכפרה. וכל מי שלבו נדבו נקם בנו וטבל בדמנו... סלה לי, פאני שלום עליכם, כשאני מתחיל לדבר על

שלו, שאחיותו במציאות קלושה ומפוקפקת. או, איך הוא אומר בעצמו: "המרץ הדיבורי הבלתי נלאה שנובע מאיזו פעולת שחרור פנימית סמויה מן העין." שכן, אדם צריך להיות להטוטן מחשבתי לעילא בשביל "הכשיר" את הסיפור ההיתולי "בגלל כובע" ולמצוא בו יסודות של תוהו, ולפסוה, למשל, על הסיפור "הביתה לפסח", שהאימה זועקת בו כמעט מכל משפט. כנראה שמירון לא קרא אותו.

אינני נוהג בדרך כלל לקרוא תרגומי שלום עליכם של אחרים, אבל הסיפור **אלף לילה ולילה**, שכאמור, יצא לאור בתרגומי בספר נפרד בהוצאת אל"ף ב-1979, דחק בי איכשהו להציץ לבשורתו החדשה של מירון. ומה אומר? כמה וכמה תמיהות התעוררו בי במפגש עם "בשורה" חדשה זאת. חלקן כנראה לא באשמת מירון, אלא באשמת רשלנותם של המביאים לדפוס של הוצאת כתר.

בעמ' 18, למשל, אומר יענקל יונבר: "מפני שאצל אלוהים בראש, אני אומר, יש כלי-כך הרבה, עד שמוח אנושי בכלל מסוגל לתפוס בהיגיון שלו."

נשמטה כאן המילה "אינו" או "לא", לפני "מסוגל", ואז כל המשפט הופך לבלתי מובן. או, בפסקה חסרת הפשר בעמ' 30 -

"... אבל למכור את התורה של אלוהים - קדחת בצלחת! לא ניתן בעד שום הון שבעולם! שיחתכו, אני אומר, שיקצצו ויצלו את אבות אבותינו שלנו." כאן ממש שיבוש אווילי של המלבי"ח, שהרי לא מתקבל על הדעת שיענקל יונבר יהיה "נדיב" כל כך על חשבון אבות אבותיו.

והתרגום הנכון הוא: "את תורתו של אלוהים - הס מלהזכיר. זאת, אומר אני, לא ניתן בעד כל הון דעלמא! ולו ישחטו אותנו, לו יקצצו אותנו, לו יטגנו אותנו, לו ישרפו אותנו, כמו ששחטו וקצצו וטיגנו

ושרפו את אבותינו." אלה, כאמור, שיבושים חמורים, אל נכון של המביאים לדפוס מטעם ההוצאה לאור. אבל יש שיבושים חמורים לא פחות, שאחראי להם דן מירון בכבודו ובעצמו.

יענקל יונבר אומר: "אז פאָני נעמט און צעבוצקעט זיך מיט קיר"הן איבער א שטיקל סערבישע מדינה" [כשפוני (כינוי גנאי לרוסי) הולך ומתנגח עם קיר"ה על איזו חתיכת מדינה סרבית]. מתרגם מירון, במקום "חתיכת מדינה סרבית" - 'בגלל איזה פלך ארץ מערבי." מדוע? (עמ' 17).

או: "און אז מע וויל שמועסן דאָס איינגע צוריק" - [ואם רוצים לשוב ולדבר על כך, או "לדבר על כך שוב"]. מתרגם מירון: "ואם רוצים להסתכל על זה מן הכיוון ההפוך" (עמ' 19). המילה "צוריק" בידיש מכשילה אותו, שכן, משמעותה כאן היא "שוב".

או, כאשר יענקל יונבר מדבר על תכונותיו והתנהגותו של בנו יחיאל, ובמקור: "ניט מחמת עקשנות, איין עקשן - דאָס א חוץ", והתרגום הפשוט והנכון: לא מחמת עקשנות. עקשן היה - חוץ מזה. ואילו מירון מתרגם "לאו דווקא בגלל עקשנות. עקשנות זה חשבון מיוחד" (עמ' 19). מה לעשות, זה לא הסתדר לו עם "דאָס אַ חוץ".

מסתבר שמירון אינו דובר יידיש. שאילו דיבר, היה יודע מה שכל דובר יידיש יודע כי, למשל, "איבער-אכטאָג" זה "בשבוע הבא". ו"איבער-אכטאָג מאַנטאָג" זה "ביום שני בשבוע הבא". יידיש אפוא אינו דובר, ואין הוא יודע מה זה "איבער-אכטאָג" אבל הוא הוגה יידיש, ולכן הוגה מוחו האנגליטי: "אכט" זה שמונה, ו"טאָג" זה יום, והוא שם בפיו של יענקל יונבר את השטות "בעוד שמונה ימים ביום ב" (עמ' 19),

כך, אני מקבל דפיקות לב, ואני חייב להפסיק לרגע, לשאוף אוויר... גיבור המונולוג, יענקל יונבר, זקוק לאתנחתא, ויחד עמו - הקורא, כי הסיפור לא יודע רחם, לא מרכז דברים, לא חוסך אימים, בגוללו את קורות חורבנה של קהילה מקהילות ישראל בפולין. כלום לא נותר לו, ליענקל יונבר. כל עולמו על בלימה - לבד מתקווה נטולת אחיזה שאולי נותר בחיים ונמלט לאמריקה בנו הצעיר שמואל- מוישה, שאם לא כן, אומר הוא "לשם מה אני חי? ולמה לא אטייע עצמי כך כפי שאני יושב ומדבר אליך, במים?" - ולכאורה, מה באמת נותר לו לעשות מלבד זאת? ואף על פי כן, גובר בו צו הקיום שאין לו חקר: "הבל הבלים, אומר הוא, לא אעשה זאת. למה? מפני ששמי יענקל יונבר..."

ועל כך אמר המשורר: "והיא חִבַּת הכַּח שְׁתַּכְּלָה לוֹ אֵין... נא לא לטעות: דן מירון לא מזכיר חלילה שרעיון זה כבר הבאתי בספר תרגומי לסיפור הנ"ל בשנת 1976. הרי זה כמובן חידוש שלו. ואולי עוד יותר משעשע, כפי שמספרת מפיו דליה קרפל:

"...הוא [מירון] החליט להשאיר בסיפורים מילים וביטויים בשפת המקור: פולנית ורוסית באותיות עבריות, כולל מצבור קללות. 'רצייתי שהערבוביה תישאר כמו במקור. היהודים היו באזור דמדומים לשוני שדיברו בו שלוש-ארבע שפות. השארתי את התנועה בין השפות שמבטאת הן את העושר והן את הרבגוניות." בעוד אשר ב"הערה בעניין התרגום" בסוף "אחרית דבר" שלו לסיפורי זעם (עם עובד 2007) אומר הוא על שיטת עבודתו:

"לא אומר כאן אלא שבתרגומי ניסיתי לקרב ככל האפשר את נוסח הסיפורים ללשון הדיבור הנהוגה בימינו, וזאת בלי להתנתק מן הרצף העברי של הסגנון כלומר בלי לשלב יותר מדי מילים מוכרות בידיש מתוך המקור, דבר שמתרגמים מסוימים נוקטים לו מחמת העדר פתרון לבעיות שהלשון האידיומאטית של המקור מעמידה בפניהם;

אני ניסיתי במיטב יכולתי לפתור בעיות אלה בעברית." מעניין מאוד לדעת איך מירון היה מתרגם, למשל, לפי שיטה זאת, את האמירה של גיבור מגיבוריו של שלום עליכם, שיש בה עירוב של ארבע שפות:

"כדומה למשל (ביידיש אומרים: כדוֹיִמָה למוֹשֶׁל) נאַפְרִימָר צום ביישפִּיל נאַפְשִׁיקֶלאַד?" אפשר, כמובן, להשאיר את "כדומה למשל" ואת יתר המילים למחוק, שהרי לכולן יש אותה המשמעות ברוסית, בגרמנית, בפולנית - אבל אז, מה יישאר משלום עליכם?

עכשיו, כמובן, וכה מירון להארה, והוא משאיר "את התנועה בין השפות שמבטאת הן את העושר והן את הרבגוניות."

כך? כאילו שיטה זו של השארת מילים וביטויים בשפת המקור היא חדשה, והיא שלו, ואין הוא מספר, כמובן, שלפי שיטה זאת נהגתי למן פרסום תרגומי הראשון שלוש אלמנות בשנת 1969.

נשאר אפוא השאלה: מה הבשורה שהביא דן מירון בחזרתו על תרגום סיפורים שתורגמו כבר? האין הוא מבין שכל סיפור הוא יצירה לעצמה, וכך גם עליו להיקרא? הוא מבין זאת היטב. אבל משום שהוא בעיניו ובעיני כמה מעריצים ומעריצות, אחד ואין בלתו, חייב הוא, למען תשומת הלב, כמובן, להמציא שיטת חלוקה משלו לסיפורי שלום עליכם, ובכך פיתיע את העולם: "סיפורי תוהו", "סיפורי בוהו", "סיפורי כאוס", "סיפורי חרדה", "סיפורי אימה", "סיפורי זעם" ועוד ידו נטויה - כדי שיוכל לשפוך באמצעותם את מבול דמיונו הקודח ב"אחריות דבר"



במקום, כאמור, "ביום שני בשבוע הבא".
 ו"ווילדע קאטשקעס" שפירושו ברווזי בר, ולא "אווזי בר" (עמ' 20).
 אילו רצה יענקל יונבר לומר אווזי בר, היה אומר "ווילדע גענדו".
 ו"גאטס סטראַפּטשע" הוא פרקליטו של אלוהים, מליץ יושר של אלוהים,
 ובשום פנים לא כגרסת מירון "קווק של אלוהים" (עמ' 22).
 אלו, כמוכן, "פנינים" משניים-שלושה פרקים ראשונים. עייפתי מלקרוא

עד הסוף.

שפע של בדיחות יש בידיש על תרגומים שכאלה, אלא שאין למי להשמיען, ובמצב העלוב של היידיש כיום, אין מבקרי ספרות שישוו תרגומים למקור, מה שגותר הוא מריעי הידרד אחדים שהתרשמו מן "המרץ הדיבורי הבלתי נלאה" של מירון, ועל כך אומרים בידיש, **אַזא פנים** (ביידיש אומרים פונם) האַט עס" - פרצוף כזה יש לזה.



ראובן פורת

ריח הדסים

באַרצָה אין מַנְקֵדִים אַתְּ הַמְּלִים,
 מְשִׁיכוֹת הָעֵט (מַה לּוֹמְדִים מְאַחֲזוֹת שֶׁלֶשׁ הָאַצְבָּעוֹת?)
 לַפְּעַמִּים פְּרִיטָה עַל מַקְלָדָת.
 כְּשֶׁאֵין מְסֻכוֹת, לֹא נִתֵּן לְהִסְרִין,
 אֶפְלוּ בְּשֻׁצְף הַצּוּנָן, הַלְּכוּ,
 אֶפְלוּ כְּשֶׁמְרוּהָ אֶת מְצוּקַת הַלְּחָיִים.

זַאבִים (שְׁלֹא מְהַאגְרוֹת) מְבָרְכִים בְּנֵאמָנוֹת מִתְמַדָּת
 וְאֵינָם זְקוּקִים לְמִסְדָּ כְּרִי לְהַדְבֵּר,
 וּבְכָל זֹאת אֶפְשָׁר לְהַכִּין אִידָּ הֵם מִלְּלִים אֶת הַכָּאב,
 אוֹ אֶת הַכְּמִיָּהָה,
 שִׁי שֶׁהֵם מַעֲנִיקִים בְּלִשׁוֹן הַחֲמָה,
 מְסַמְּנִים אֶת שְׁלֵהֶם
 בְּשִׁלְהֶם,
 נִכְסְפִים בְּקוֹ הַרְקִיעַ.

שִׁפָּה עֲשִׂירָה מִתְמַצִּית בַּחֲיוּךְ מִפְּשֵׁל הַשְּׁפָתִים,
 בְּהַתְמַעֲטוֹת הַעֲצוּרִים אוֹ כִּישׁוֹר הַתְּנוּעוֹת.
 אֵין דִּיסְלֶקְסִיָּה בַּחבּוּק, כְּמַגֵּעַ הַיָּדִים,
 אֲנִי וְאַנְחָנוּ, בְּלִי אֶפְשָׁרוֹת לְסַפֵּר.

כְּרִיחַ הַהֲדַסִּים הַטְּבוּעַ בְּפִרְוָה,
 הַיִּדִיעָה מְכוֹנֶת הַבֵּיתָה.

בעירבון מוגבל

בְּכַתִּי הַחֹלִים בְּעִרְבוּנוֹת מְגַבְּלִים,
 אֵין עוֹד רִיחוֹת שֶׁל קְרִבּוֹל אוֹ לִיזוּל,
 רַק מְשֻׁטְחִים מְמַרְטִים
 בְּטֵכְנוֹלוֹגְיָה עֵתִירַת מַדָּע,
 כְּמַצְבַּת פְּסִיפּוֹס
 בְּלִבְנָה וּבְכִרוֹם,
 וְזִכּוּכִית בְּמַט,
 יִדְקָרָה.

עַל עֲגֵלַת הַתָּה וְגַלְגְּלִיָּה הַחוֹרְקִים,
 תְּמִי בַר 4
 וְקַפְסוּלוֹת לְמַרְקַחַת הַקֶּפֶה הַמְּמַצָּע,
 בְּמַדְּיקָה,
 מְמַצָּה, לֹא חֲזָק.

מְגַדְּלִים, כִּי הַאֲדָמָה יִקְרָה וְרוּוִיָּה,
 כִּי קַל לְדָמִים לְחַלְחַל בַּתְּאוּצָה,
 כִּי אֲנִשֵׁי הַשְּׂרוֹת זְקוּקִים לְפִרְנֶסָה,
 כְּדָרֶךְ הַחֲטִים שֶׁמְגַלְּפִים
 בְּסַבֵּל, בְּדַמְמָה,
 לְקוֹלוֹת הַמַּעֲלִית שֶׁמְכַרִּיזָה עַל בּוֹאָה.

שֶׁקֶט (אֶקְדָּמִי, כְּמוֹכֵן)
 שׁוֹטֵף אֶת הַחֲלוֹנוֹת הַמַּגִּיעִים עַד לְרַצְפָּה,
 כְּמַעֲט,

מֵהֶסָה מְבַעַד לְפִרְגוּדִים
 אֶת הַלֹּא נְרָאִים, שֶׁנֶּאֱחָזִים
 בְּקַפּוּלֵי אוֹרִיגָמִי פִּילִיפִינִי
 שֶׁל טֻסִּים גָּאִים.

שולחן ערוך

עוֹרֵךְ אֶת הַשְּׁלַחַן בְּכַפִּית עַכוּ"ם
 מְמַרְק אֶת פְּרִץ הַחֲרָדָה –
 בְּלִים מִיָּמִין, מְסַמְכִים לְנִגְדַּ עֵינֵי,
 שְׁלַחַן רוֹלְטָה מְרַפֵּד בְּלִבְדֵי יָרֵק,
 וְסַעֲדָה לְאַחַר הָאֲחֻרוּנָה.
 אֵין שִׁירִים לְנִדְבוֹת.

מְפַרְפֵּר בֵּין שְׁתִּיקָה,
 וּבֵין תְּחוּשֶׁת אֶסוֹן לְתַקְנָה.
 לְחֵם הַפְּנִים כְּבָר אֵינוֹ מְקַדָּשׁ.
 בְּמִקוּמוֹ שְׁתִּיקוֹת נְהַדְרוֹת שֶׁל וְדוּי:
 שְׁאֵין בִּי מַה שְּׁצָרִיָּה,
 שִׁישׁ בִּי אֶת כָּל הַשְּׂאָר.

כסער בבוקר לווהט

כְּסַעַר בְּבַקֵּר לּוֹהֵט
 הֵייתִי אֲדָמוּמִי כְּרוּעַ
 יָדֵי הַשְּׁלוּכוֹת סְפוּקוֹת בַּחֲזָקָה
 עֵינַיִם כּוֹוֹצוֹת אִישׁוּנִים
 בוֹהֲקוֹת בְּשֻׁטֵף

חֲזוּרֵי אוֹר
 בְּיוֹם חֲלִיפַת הַנְּדִידָה
 נִכְנָסִים עֲנָנִים בְּמִשְׁט
 עוֹבְרִים בְּהֶסוּס וְאַחַר
 בְּכַטָּחָה
 מַעַל חֲלוֹן מַעְגָּל

חיים גורי והמסעות האסורים לפטרה -

בשירה ובעיתונות הזמן

מסע אל "הסלע האדום" היה חלומו הנשגב של "הצבר המיתולוגי" בשנות החמישים. במהלך אותו עשור מצאו את מותם שנים-עשר צעירים וצעירות בניסיון להגיע אל יעד החלומות.

כבר מן ההתחלה היה יחסו של הציבור חצוי לגבי התופעה המוזרה והבלתי מוכרת הזאת. מאמרי המערכת של העיתונים אמנם התריעו מפני הסכנות הטמונות במסעות האלה, ואף גינו את יצר ההרפתקנות והפחזות של הולכי פטרה, שנמנו ברובם עם מיטב הנוער, אך ניתן היה להבחין גם בקולות שהפגינו התייחסות שונה אליהם. היו עיתונאים, אנשי ציבור וגם סופרים ומשוררים ידועים, שהביעו הערצה כלפי אקט ההליכה לפטרה. לאחר שנהרגו חמישה יוצאי פלמ"ח ב-1953 בדרכם לפטרה, נכתבו לזכרם שירים בידי משוררים ידועים כמו נתן יונתן, יצחק שלו ואנדד אלדן. החמישה, שנלחמו כולם בתש"ח, נתפסו כחלוצים ההולכים לפני המחנה, אוהבי הארץ עד כלות, צעירים שהשליכו נפשם מנגד על מזבח אהבת הארץ.

חמשת יוצאי הפלמ"ח - קבוצת ההרוגים הראשונים מבין הולכי פטרה - לא העלו על דעתם שסכנת מוות אורבת להם, לכל היותר לקחו בחשבון אפשרות של נפילה בשבי. לאלה שהלכו אחריהם הסכנה כבר היתה ידועה. ועם זאת, היחס הציבורי כלפי תופעת ההליכה לפטרה לא השתנה. לצד הגינויים הופיעו גם דברי התפעלות והתפעמות מן "המוות האצילי" של הצעירים שהעלו עצמם קורבן על מזבח פטרה.

בשנת 1957 מצאו את מותם ארבעה צעירים נוספים במסע לפטרה. הארבעה היו בוגרי תנועות נוער, צנחנים ונח"לאים - מעלית הנוער של אותן שנים. אורי אבנרי, עורך השבועון 'העולם הזה', כתב אז: "כמו אל כנעני צמאדם, אשר העם הקריב לו כל שנה את בכירי הנוער על מזבחו, מתנשא סלע-אדום השגיא מעבר לערבה מזרחיה. כמעט כל שנה תובע הסלע האדום את קרבן-הדם שלו - טובי הנוער הישראלי, הנגועים בטירוף הנהדר של הסיירות, משליכים נפשם מנגד כדי לחוות בפלאותיו האסורים". המשורר והעיתונאי בנימין גלאי כתב אז: "בדור שכולו תכלית, כולו חשבון, כולו דקדוקי עניות - היו לנו בחורים אשר כאלה! הם נושאי הדגל. הם הדגל עצמו. הם אנשי החלום. הם החלום עצמו. הם ילדי שגיון-הלב. הם שגיון-הלב. הם השרים. הם השירה". בשנת 1960, לאחר שנהרגו כבר 12 צעירים וצעירות בדרך לפטרה, כתב אלתרמן: "קורבן עולה אשר הקריבו אנשים צעירים, מטובי אוהביה ואנשי-סודה של הארץ הזאת, על מזבח רחוק ובודד". ואילו הסופר אהרון מגד כתב אז: "סיפורים מעין אלה, על מעפילים להרים מתוך משאת-נפש כמוסה ונפלים בדרך, או נשרפים בטיסה אל השמש - אתה מוצא רק באגדות סמליות".

תפיסת המסע לפטרה כמסע צלייני של צעירים המוכנים להקריב את חייהם על מזבח אהבת הארץ לא היתה יוצאת דופן באותן שנים. תפיסה זו אפיינה בעיקר את המגזר החלוצי, בראש ובראשונה את תנועת הקיבוץ המאוחד, אך חרגה גם מעבר לחוגים האלה. אחד האישים הבולטים שביטאו תפיסה זו היה המשורר חיים גורי, שנתן לה ביטוי בכמה מאמריו עיתונאיים ביומן 'למרחב', ביטאון מפלגת "אחדות העבודה" וחוגי הקיבוץ המאוחד, וגם בשיריו.

המאמרים

המאמר "תחת גל האבנים" נכתב ב-1955 לאחר הרצח של שושנה הר-ציון וחברה עודד וגמייסטר במדבר יהודה. גופותיהם של השניים התגלו חודשים מספר לאחר העלמם מתחת לגל אבנים במרחק שבעה קילומטרים מן הגבול. בסיוע בדואים ישראלים הסתבר שהשניים נרצחו בידי בדואים ירדנים, כשניסו, ככל הידוע, להגיע מעין גדי לירושלים, מסלול שעבר אז ברובו בשטח ירדני. מאיר הר-ציון, אחיה של שושנה, ערך מסע דומה בשטח זה שנים ספורות קודם לכן.

לצד המאמר של גורי הופיע מאמר של איש הטבע וחבר קיבוץ בית השיטה עזריה אלון, דמות מרכזית ונחשבת בחוגי הקיבוץ המאוחד ומחוצה להם. במאמרו "השורה תצעד בשליחות" מגנה אלון את המסע

הזה בכל לשון. בראש ובראשונה הוא מביע התנגדות לשליחים-מטעם-עצמם: "רק לשליחים - הזכות והחובה ללכת בדרך כזו, ולא לשליחי עצמם". בכך הוא מייצג את הנחשונות הממוסדת בנוסח הקיבוץ המאוחד ההיסטורי: השליחים ההולכים לפני המחנה הם בפירוש שליחי ציבור ולא שליחים מטעם עצמם. בנוסף לכך הוא מביע התנגדות תקיפה למעשי גבורה עקרים, כאלה שאינם מביאים הישגים של ממש. חציית הגבול, גם אם אינה מסתיימת במוות, איננה מקדמת בשום דרך את החזרת חלקי הארץ האבודים. משום כך, הוא קובע, "הדם הזה היה דם חינם".

חיים גורי, לעומתו, טוען

שאין מדובר בדם חינם. הוא מבחין הבחנה חדה וברורה בין גבורה אקטיבית של בודדים נפלאים ההולכים מעבר "לחשבון ולהיגיון", לבין אנשי ההיגיון ה"רשמי". השניים, שושנה ועודד, מעלים בו מחדש את זכר החמישה שהלכו לסלע האדום. לטענתו, מי שאומר שמדובר בקורבן שווא, בחוסר אחריות ובהרפתקנות, אינו ממצה את הדין עד תומו. "יש דברים בשמים ובארץ הנמדדים בחשבונות ארוכים וסמויים מאוד". הרי "חוסר ההיגיון" עובר את תולדותיו של העם הזה והארץ הזאת. "החמישה" לא הטילו ספק ביכולתם להגיע לפטרה ולחזור ממנה, וכפי הנראה גם "השניים" לא הטילו ספק ביכולתם להגיע לירושלים דרך מדבר יהודה. "שום נוער אחר בעולם לא פסע כך, דרך המדבר, אל מטרות שמשכוהו כאבן שואבת וקסמו במחוז הפך, לרוחו הגדולה". הטיוולים האלה הנם ביטוי לאותה "שכבת נפש אשר היתה מכרה זהב וברזל לנוער הארצישראלי".

גורי רואה את השניים שנהרגו במדבר יהודה ואת החמישה שנהרגו בדרך לפטרה כחללי מלחמה אחת ממושכת: "הללו מצטרפים כחוליות



פטרה - "הסלע האדום"

השירים

לשלשלת ארוכה של תעלומת אותן קבוצות עבריות, שנרצחו עד אחד: "הכ"ב" ... "הל"ה" ... "החמישה" ... "השניים" ... אמנם, "החמישה" ו"השניים" לא נשלחו על ידי אף אחד אל מעבר לגבול, אך אין בכך כדי להפחית מגודל המשימה הלאומית אשר נטלו על עצמם מרצונם. בעיניו הם גיבורי הלאום ממש כמו הל"ה שמתו מות גיבורים בדרכם אל גוש עציון הנצור, וכמו הכ"ב אשר נפלו במצודת נבי יושע באחד הקרבות העקובים מדם של תש"ח.

המשורר שכתב את 'הנה מוטלות גופותינו' מיד לאחר נפילת הל"ה, מי שהיה לדוברם של נופלי תש"ח, אוסף את הנערים והנערות שהלכו לפטרה, ואת הנער והנערה שהלכו מעין גדי לירושלים, אל "העדה הגדולה של מתיו: פרחי הנוער הארצישראלי". בניגוד לעזריה אלון, המוכן לקבל רק את הנחשונות הממוסדת, הרי חיים גורי מעלה על נס את הנחשונים מטעם עצמם. אין ספק שעזריה אלון לא היה מסכים בשום פנים ואופן לכלול את "החמישה" ואת "השניים" בתוך העדה הגדולה של פרחי הנוער הארצישראלי שנתנו נפשם על כיבוש הארץ, ובוודאי היה מתנער מהשוואה ביניהם לבין הל"ה או הכ"ב.

למעשה, חיים גורי מטפח כאן מעין אפוס של תבוסה, המהווה אולי המשך ישיר לשירו המתאר את נפילת הל"ה - 'הנה מוטלות גופותינו', אולי אפוס התבוסה הגדול ביותר של תש"ח. גורי מעלה על נס את עצם מעשה הגבורה, עצם המרד בגורל והניסיון לשנות את הקיים - גם אם זה אינו עולה יפה. "החמישה", כמו "השניים", ניסו למרוד בגורל-נבו, ובניגוד לעזריה אלון, שאינו מוכן להשלים עם תבוסה עקרה, גורי מעריץ את עצם המרד והוא מוכן לפאר את התבוסה כמקור השראה ומופת.

בשנת 1957, לאחר שקבוצת הארבעה מצאה את מותה בדרך לפטרה, כתב גורי שני מאמרים נוספים הנוגעים לאותם מסעות אסורים. אלה הם מאמרים מתונים יותר, בינתיים גבתה פטרה קורבנות נוספים, אך התייחסותו הבסיסית לא השתנתה. במאמר "הסלע המכושף" מבקש אמנם גורי מן הצעירים "בינתיים אל תלכו לפטרה!" ואף אומר להם שכבר הוכיחו את עצמם ב"סיבוב הראשון" וב"סיבוב השני", בתש"ח ובמלחמת סיני, אך לצד הפצרות אלה מופיע גם המשפט: "בסופו של דבר אין דם הנשפך לשוא וזה דם ברית אהבת הארץ ודם הסיירים והנחשונים".

בעקבות האסון של קבוצת הארבעה הופיע בעלון בית הספר "הר נבו" בתל אביב מאמר של המנהל, דוד אלוני, שהוקיע את הארבעה, שאחד מהם היה בוגר בית הספר, והשווה את גבורתם לקפיצת התאבדות מן הקומה השביעית, הדורשת אף היא אומץ לב. המנהל טען כי אף שאין מדברים רעות על המתים - הפעם "נשלח אחריהם קללה ונעפר לעומתם בעפר". מאמר זה, שהתפרסם בעלון בית ספרי צנוע, זכה לביקורת ציבורית חריפה, ואלוני ספג נזיפה ממושרד החינוך. אף שרבים שללו את המסעות האסורים לפטרה, בעיקר בגלל סכנת המוות הכמעט ודאית, עדיין נתפסו הולכי פטרה בראש ובראשונה כאוהבי הארץ המסכנים את חייהם על מזבח אהבתה. רוב הציבור לא היה מוכן לקבל את ההשוואה בין קפיצת התאבדות לבין מסע לפטרה. גורי היה אחד מהם. במאמר "הר נבו וסלע אדום" הוא מכנה את דברי מנהל בית הספר כ"פסוקים מפלצתיים". הוא כותב: הארץ צעקה אליהם: 'אל תלכו!!!' - אך לעולם לא תוכל 'לקללם', 'לבזותם', ו'לעפרם לעפר'. הארץ, לדבריו, "אוהבת אותם אהבה נוראה".

בשני המאמרים האחרונים גורי אינו מציע לצרף את הארבעה - הפעם ללא מרכאות כפולות - אל הל"ה ואל הכ"ב. ועם זאת, אין ספק שעדיין הוא מוקסם מכוח ה"מיתוס" של פטרה על כל מה שהוא מסמל: מסע מדברי מסוכן, צלייני באופיו, אשר יעדו הוא מקום קסום ומכושף אשר ממנו איש כמעט אינו שב.

באופן יחסי למכלול שירתו הענפה, כתב חיים גורי שירים לא רבים הנוגעים במסעות האסורים לפטרה. ועם זאת, לאורך כל הדרך ניתן למצוא שירים העוסקים במסעות, רבים מהם מסעות מדבריים, אשר גם אם אין בהם התייחסות ברורה אל יעד המסע, ניתן להניח, או לפחות לשער, שהמשורר מבטא בהם את יחסו אל מסעות פטרה. העיסוק הרחב והמעמיק ביותר בהם מופיע דווקא באחד מספריו המאוחרים, ושם גם נרמז באופן שאינו משתמע לשתי פנים יעד המסע.

בשיר 'אפרקדן' מן הקובץ 'שידי חותם' (1954) מתואר מסע כזה, דווקא מסע יחיד ולא של חבורה, שבו רואה הכותב את עצמו כאילו נולד מחדש במהלך המסע במדבר, ממש כשם שעם ישראל נולד מחדש במהלך מסעו אל הארץ היעודה: "שוב אתה נולד שותת ומעפר. / כמו עמף אשר הוגה אל המדבר / בין צוק הצמאון ונד האלוהים". הבית האחרון מתאר את יעד המסע הזה. אין בו שום קביעה מפורשת שמדובר בפטרה, אך סביר להניח שזהו היעד: "ישנו מקדש בודד בדרך מדברית, / אשרי הולך אשר כרע אל אבניו / ובאו אל חיו האש והענן / ועל ראשו הרם צרחו הנשרים".

גם במחזור 'מזבחות הבולת' מן הקובץ 'מראות גיחזי' (1973) מתואר מסע מדברי הנערך הרחק מן הדרכים הראשיות, אפילו לא בדרך המבריחים או בדרך האיילות, אלא בדרך כה קשה ומסוכנת אשר ההולך בה יישרף בסופו של דבר על מזבחות הבולת. המוות יהיה הרואי ונאצל: לאחר שלחמו ומימיו יכלו הוא יהיה מוטל שם כאבן "עד שיצלה השחר באדום". אהבתו תסדוק את הסלעים האפורים, וגופו יחרוך את העפר סביבו - כאילו היה מטאור.

גם בשיר 'נוסטלגיה', שנכלל בקובץ 'מחברות אלול' מ-1985 אך נכתב ב-1958, השנה שבה המסעות לפטרה עמדו במרכז סדר היום הציבורי, מתואר מסע מדברי, המתואר כטקס כלולות מתחת לחופת השחק הריקה - כלולות עם האבנים, השמש והצימאון. הוא הולך מהפונט בין הקניונים השבורים, שונאי האדם, בנכונות גמורה להציע את משכבו ליד "קברות הזמן". גם בשיר 'שחר' הסמוך לו מופיעים הסמנים המדבריים האוהבים על גורי, ובראשם "צריחת הנשרים", סמל לנשגב, לראשוני ולבלתי מושג. "בולת מזבחות לעבר המזרח" היא היעד המסתתר בין "הרים גדולים ועצומים משאת".

במחזור השירים 'מקומיות נמשכת' בקובץ 'הבא אחרי' (1994) שוב מתואר מסע במדבר: ניווט בין אבנים, סלעים, דרך בולת. בדרך אורבים אויבים: כלב צרוד, גללים, ריח עשן - מאפיינים מובהקים של משכנות הבדואים במדבר. ההולכים יודעים כי מן המסע הזה לא חוזרים. הנחמה היחידה: "אם אבדנו במדבריות השמים / לפחות ננטנו יפי בין האבנים, / לא הלכנו לשוא".

בכרך 'שירים מאוחרים' (2002) חוזר גורי לעסוק במסעות המדבריים של ימי נעוריו באופן השלם והמורכב ביותר, ובאהד השירים ישנה לראשונה עדות ברורה, שאינה משתמעת לשתי פנים, שאכן מדובר במסע לפטרה.

בכרך זה, שנכתב כחמישים שנה לאחר פירוק הפלמ"ח, מבטא גורי אותה נהייה ישראלית אל המסע, ובמיוחד אל ההרים ואל המדבר. במדבר, שם חוברים תמיד יחד הצום והצימאון, "נראים דברים שלא נודעו לפני כן / במקום אחר", הוא כותב בשיר 'צום וצימאון'. הצמאים הם אלה שבראו את אלוהים. "גם המשוררים כתבו על ברית של צום וצימאון, / על מערמי האש". במדבר מתגלים דברים שלא מתגלים בשום מקום אחר.

בשיר 'ההרים' מתואר מסע מדברי קשה של שרב ומים אוזלים. המעיין שציפו לו הכויב. אולם, הקושי העיקרי של המסע טמון בכך שמעבר

לעזאזל במשמעותו הדתית המקורית: צוק סלע על גבול המדבר ממנו שולח השעיר כקורבן. המשורר משתמש במונח עזאזל ובקיצורו הצברי עזא' כביכול במשמעותו החילונית, אך מוענקת לו משמעות נוספת הלוקחת מן המשמעות המקורית: השעיר הוא הקורבן שמעלים ביום הכיפורים, היום הקדוש ביותר במסורת היהודית.

ההולכים לעזא' הולכים להעלות קורבן. הם עצמם יהיו הקורבן. הם נכונים להעלות עצמם כקורבן כי הם חייבים לוודא באופן אישי, מקרוב, אם יש "סיכוי לסוף פחות גרוע בסיפור הזה". האם יש להבין שורה זו, שבסיום השיר, כפשוטה? האם אחרי שצעירים רבים נהרגו בדרך לפטרה חייבים ההולכים להוכיח לעצמם שהם מסוגלים להגיע לשם - ולו גם במחיר החיים?

דומה שהמשמעות רחבה יותר. המשורר עוסק בשיר זה באתוס הצברי של "למות או לכבוש את ההר" - הנכונות להסתכן גם במחיר החיים. האם בשיר זה ובשירי מסעות המדבר האחרים בכרך מאוחרים הוא מותח ביקורת על האתוס הזה, שנהפך לדבריו להיות הספורט הלאומי שלנו? או אולי הוא עדיין מזדהה עם האתוס הזה כפי שהודעה עמו בשנות החמישים, שבמהלכן כתב את רשימותיו עזות הביטוי, המלאות הערצה להולכי פטרה?

כנראה שתי התחושות הללו טויות יחדיו שתי וערב לאורך שירי מסעות ההרים בספר מאוחרים. חיים גורי הצהיר לא אחת שהוא חי בתוך מערכת של סתירות. אחד משיריו המוקדמים, בקובץ שושנת הרוחות מ'1960, כבר נושא את הכותרת 'אני מלחמת אורחים'. המשורר המשקיף לאחור על נעוריו ונעורי דורו, דור הפלמ"ח, הדור שעיצב וגיבש את מסורת המסע הארצישראלי, יודע שהמסעות הצלייניים שהפעיעו אותו ואת חבריו, ובראשם המסע לפטרה, נהפכו לספורט לאומי, להתמכרות, וגם למפלט מהתמודדות עם תלאות החיים. ממרומי שנותיו הוא גם יודע מן הסתם, שההרים אינם יכולים לספק תשובה לשאלות הגדולות של החיים. ועם זאת, הוא נושא עיניו אל ההרים, ואינו יכול להינתק מן הכמיהה ומן התשוקה להעפיל אליהם, למרות הסכנות האורבות בדרך וחוסר ודאות השיבה. אולי מפני שזה טעם החיים, וחיים ללא פסגות להעפיל אליהן, ללא "אור שבִּעֵתִים", אור השחר שאפשר לראות רק מפסגות ההרים, אינם חיים שהמשורר חיים גורי היה רוצה לחיות. ❖

מקורות:

נתן יונתן, 'על מות לנער', 'על המשמר' 9.10.1953
 יצחק שלו, קול ענות, ירושלים 1955, עמ' 95
 אנדרד אלדן, 'רעי לדרך האבן', 'מבפנים' מאי 1954, עמ' 569
 ג. בנימין (בנימין גלאי), 'דרכם האחרונה', 'מעריב' 29.3.1957
 נתן אלתרמן, 'סייג וטעמו', 'דבר' 16.9.1960
 אהרון מגד, 'הסיטרה אחרא', 'למרחב' 16.9.1960
 אורי אבנרי, 'הטירוף הנהדר', 'העולם הזה' (1015) 27.3.1957
 עזריה אלון, 'השורה תצמד בשליחות', 'למרחב', 25.2.1955
 חגי חיים גורי, 'תחת גל האבנים', 'למרחב' 25.2.1955
 'הסלע המכושף', 'למרחב' 25.3.1957
 'הר נבו' וסלע אדום, 'למרחב', 4.4.1957
 חיים גורי, שירי חותם (1954), עמ' 16-17
 מראות גחזי (1973), עמ' 41-45
 מחברות אלול (1985), עמ' 36-37
 הבא אחרי (1994), עמ' 39-42
 מאוחרים (2002), עמ' 43-62
 חיה הופמן, 'משורר חסר מנוח', 'ידיעות אחרונות', 11.8.2002

להרים הגבוהים מסתרות כל הזמן פסגות גבוהות חדשות שיש לכבוש: "שהרי לך נוצרנו להיות נעים, / לטפס שם עוד, עד אין למעלה עוד". המסע האינסופי, קובע המשורר, נהפך להיות "הספורט הלאומי שלנו". המבקרת חיה הופמן טוענת כי המסע המפרך האינסופי איננו רק דימוי למאבק האכזרי שנכפה מבחוץ, ואילו גורי מספק הסבר נועז בהרבה: ההליכה במסע שאין לו סוף נהפכה לטבע שני; גורי מדבר על צורך פסיכולוגי מצ'ואיסטי, על דחף רומנטי.

ההליכה בהרים היא אולי גם בריחה מן המציאות. בשיר 'הרי האבן' מתוודה המשורר בערוב ימיו: "אני שב, נושא עיני אל הָהָרִים. / אני שב אל ההרים הָהֵם". גם לקראת הסוף המתקרב: "שם מפלטי ומשגבי. שם ראשיתי. / שם שבנו וצעדנו כל אותה הלילה / לראות מעל כל על אֵת השַׁחַר העוֹלָה. / להתראות בדם עם הַיְדוּעַ. להיות חגיגיים". המסע, אשר מטרתו היא בדרך כלל טיפוס על הר גבוה, נהפך לטבע שני, למקום מפלט. המסע נהפך גם למקום שמחפשים בו את התשובה לחידת החיים. "פה אנשים נושאים עיניהם אל הָהָרִים / כאילו הם תשובה", הוא כותב בשיר 'רבת צררוה'.

בשיר 'ההרים' מופיעים גם רמזים לכך שהמסעות הללו קשים ומסוכנים - ולא תמיד חוזרים מהם. "ידענו שהמסע יהיה קשה / אך לא שערנו שההרים ההם יהיו מעמידי פנים / יותר מאלה שהכרנו בכל המסעות היגיעים". המסע המתואר בשיר 'ההרים', אם כן, מפרך יותר מן המסעות הקודמים, מסע שיסתיים במוות: "על סף תהום רבה המזמינה להצטרף!" ההתמכרות לאויב, לאבנים, לקוצים ולמכוות השמש הסתיימה בכך "שהיה יוצא עשן" - העשן העולה מן הקורבן שהוקרב. משתתפי המסע הולכים "לחגיגת האש המקדמת את פנינו. / כמו נועדנו להיות על הסלעים ההם / למאכלת מזבחת".

גם משתתפי המסע הצעירים בשיר 'כאשר היינו' מעלים עצמם כקורבן. חזקים, להוטים, ואוהבי מרחקים, הם מתעלמים מן החוקים ועיוורים לסכנות הם הולכים עד הסוף ונחרכים בלהט של עצמם. "היינו שעירים / כבדי מחלפות האחוות בסבך" - יש כאן שני רמזים לכך שמשותתפי המסע עולים כקורבן: השעיר הנשלח לעזאזל כקורבן, והאיל הנאחו בסבך ועולה כקורבן במקום יצחק.

בשירים שהוזכרו עד כה פטרה אינה נזכרת, לא במפורש ולא ברמז, אם כי בכלם נמצאים המאפיינים המובהקים של המסעות אליה. אבל שיר אחד מבין שירי מסעות ההרים בכרך מאוחרים עוסק במפורש במסעות לפטרה: 'בדרך לעזא'. המשורר אינו מזכיר בו את פטרה או את הסלע האדום, אך נרמז בבירור שזאת מטרת ההולכים. השורה "וכך אנו הולכים, מעבר להרים ולמדבר מזרחי" מתכתבת באופן ברור עם שירו הידוע של חיים חפר 'הסלע האדום', הפותח במילים "מעבר להרים ולמדבר אומרות האגדות ישנו מקום".

השיר 'בדרך לעזא' כתוב בלשון רבים. זה לא מסע אישי, אלא מסע בגוף ראשון רבים. המשורר אינו מסביר מדוע "הלכנו לעזא", השורה שבה פותח השיר, אלא קובע מיד בשורה השנייה: "היה עלינו ללכת לשם". ההולכים יודעים בבירור שהם הולכים לקראת סכנה גדולה, "לעבר יום הדין", אך הדחף להמשיך חזק מהם: "אין לנו ברירה. / עלינו לנדא אישית, מקרוב, / אם קָם, לעזאזל, סְכוּי לסוף פחות גרוע / בספור הזה".

המילה עזאזל שבה משתמש המשורר בסיום השיר מתקשרת ליעד ההליכה, עזא', המוזכר בכותרת השיר ובשורתו הראשונה. מהי אותה עזא'? בוודאי אין זו העיר עזה, שהרי המשורר מאיית את השם בצורה שונה. דומה שיש כאן משחק מילים: עזא' היא קיצור של עזאזל, והיא אותה עזא' של הסלנג הצברי "לך לעזא" - במובן של לך לכל הרוחות, התנדף מכאן, העלם. הביטוי הצברי מחלן את המושג עזאזל; כאשר אומרים למישהו "לך לעזא", או "לך לעזאזל", הרי אין מתכוונים

מצד זה עמוס לויתן



עביט של צונגין

יֵאמֵר מִיד, הַחֶרֶם שֶׁהִכְרִיזוּ שַׁחֲקָנִים וְיוֹצְרִים עַל הוֹפְעוֹת בְּאֵרֶאֱלֵי רֵאזִי לְכָל שַׁבָּת, לֹא בַּהֲכַרְח בְּגִלְלֵי הַחֶרֶם עֲצֻמוֹ, הָעֲלוּל לְהִיּוֹת חֶרֶב פִּיפִיּוֹת, אֲלֵא בְּשֵׁל הָעֲלָאֵת הַנּוֹשֵׂא לְסֹדֵר הַיּוֹם הַצִּיבּוּרִי, לְאַחַר שֶׁנִּדְמָה כִּאִילוֹ כְּבֵר נִקְבֵר וְנִשְׁכַּח. הַהֵיבְרִיס הַלְאוּמְנִי־אֲמוֹנִי־מִתְנַחֵלִי, קָרִי: הִרְבָּה הַמִּתְנַשֵּׂא שֶׁל אֲנִי וְאֶפְסִי עוֹד בְּאַרְצֵי יִשְׂרָאֵל, צָרִיךְ לְבֹא עַל עוֹנְשׁוֹ. בְּחֻגִים הַלְלוּ דְנִים עַל שְׁלֵמוֹת הָאָרֶץ, כִּאִילוֹ מַעוֹלָם לֹא נִתְקַבְּלָה הַחֲלֻטָּה הַחֲלוּקָה שֶׁל הָאוּ"ם ב־47 שִׁמְכּוּחָה קִמָּה מְדִינַת יִשְׂרָאֵל; כִּאִילוֹ בִּשְׁטָחִים הַכְּבוֹשִׁים נוֹהֶגֶת הַהֲלַכָּה הַיְהוּדִית שֶׁל "לֹא תַחֲנוּם" (לֹא תִיתֵן לָהֶם חֲנִיָּה בְּקִרְקָע); שֶׁל "תּוֹרַת הַמֶּלֶךְ" (הַלְכוּת הַרִיגַת גּוֹי אֲלִיבָא דְרַב שְׁפִירָא); שֶׁל אֵיחּוּלֵי "יִיתְמוּ רְשָׁעִים" שֶׁל הַרְבַּ עוֹבְדֵיהֶם יוֹסֵף (כְּלוּמֵר, יִיתְמוּ פְּלִסְטִינִים מִן הָעוֹלָם) וְשֶׁאֵר מַרְעִין בִּישׂוּן. לְפִיכֵךְ צָרִיךְ לִוְמֵר שֶׁדִּין אֲרִיאֵל וְהַתְּנַחֲלוּיּוֹת, עַד שִׁוּשֵׁג הַסַּכֵּם, אֵינּוּ כְּדִין תֵּל אֲבִיב וְטוֹב שֶׁעַל הַרְבֵּה שֶׁל רֵאשִׁיָּה, הַמוֹכְנִים בְּעוֹזוֹת מִצַּחֵם הַקְּדוּחַ לְפוֹצֵץ כָּל סִיכוּי לְהַסַּכֵּם שְׁלוֹם, נִשְׁפָּךְ עֲבִיט שֶׁל צוֹנְגִין.

שיר מספר

ספרי שירה רבים וטובים מופיעים אצלנו מדי שבוע. קשה להתייחס לכולם, ולא מוצדק להרחיב על האחד ולהתעלם מהאחר. בחרתי אפוא לכתוב על שיר אחד מספר חדש, ולגוון בכך את המבחר. הבחירה ברובה מקרית, אך לא לגמרי.

קורץ לסטריאוטיפים

את ספרו הקודם של יוסי שריד אהבתי ואף כתבתי עליו כאן במדור זה. את ספרו הנוכחי **שירים אחרי** (אבן חושן, 2010) אהבתי פחות, מטעמים ספרותיים בעיקר, אבל עדיין מצאתי בו שירים יפים, כמו השירים לאם שאף חשבתי לכתוב עליהם כאן, עד שהגעתי, לקראת הסוף, לשירו 'הסעודה האחרונה' (עמ' 114) ששיינה את כוונותי. הנה

הסעודה האחרונה/ יוסי שריד

אין דם במצות,
אך יש מצות בדם,
ויש פיתות.

הסעודה האחרונה בערב פסח

אמא שלו נהרגה בטעות
שעליה יש להצטער
וגאולתו מעכשיו היא גאולת הרם.

בסוף החודש התשיעי, ורק מנימוקים של הגנה עצמית,
היא נהרגה
והוא נהרג אתה,
שלא יקום לה גואל דם הטבור.

בטרם יקרא התרנגול פעמיים -
אור ראשון על אל-בורג' -
שלוש פעמים יתכחש הקצין הבכיר,
מיוחד למהדורת הבוקר.

תחילה השיר במלואו.
שיר לא רע בסך הכל, אולי מהטובים בספר, אלמלא נטייתו להשתעשע בסטריאוטיפים אנטישמיים:
"הסעודה האחרונה" בכותרת ובגוף השיר, היא הסעודה של ישו ושנים-עשר השליחים, שבה גילה כי יהודה איש קריות הוא שיבגוד בו ויסגיר אותו (תמורת שלושים שקלים) לנציב הרומי שיגזור את דינו לצליבה. השם Judas מאז הוא שם נרדף לבוגד שפל.
"אין דם במצות..." הוא אזכור לעלילת הדם הידועה לפיה דם נערים (נוצרים או מוסלמים) שימש לצורך הכנת המצות בפסח. שריד כותב כי "אין דם במצות/ אך יש מצות בדם/ ויש פיתות", כלומר לא מאשר ולא מכחיש. יצחק לאור כתב בזמנו בשירו 'המנון לגוש' על "דם נערים פלסטינים במצותנו".

"בטרם יקרא התרנגול פעמיים... שלוש פעמים יתכחש הקצין הבכיר" מרמז להתכחשותו של פטרוס, הוא שמעון כיפא במקורות היהודיים, לישו. ישו חזה גם זאת מראש ואמר לפטרוס: "אני אומר לך, כי בלילה הזה טרם יקרא התרנגול תכחש בי שלוש פעמים". ואמנם לאחר שנעצר ישו, טען פטרוס, (שחשש כי ייעצר גם הוא), כי איננו מכירו.
אין לי מידע ספציפי על המסופר בבתים 3-4 על האשה הפלסטינית ההרה שנהרגה בחודש התשיעי עם בנה, בנימוק המגוחך של "הקצין הבכיר" (מן הסתם), כי הדבר נעשה "מנימוקים של הגנה עצמית". אין לי גם מידע ספציפי על "אל בורג'". יש כמה מחנות פליטים בלבנון בשם זה, והיה כפר פלסטיני בגזרת לטרון-רמאללה, שנכבש ונהרס במלחמת השחרור במבצע דני באזור העיר מודיעין כיום, אבל איני יודע אם הוא קשור לשיר.

לגופו של עניין, אינני בא לגונן כאן על פעולות צה"ל בשטחים הכבושים הראויות לגינוי, אבל אני סבור שמה שעושה שריד בשיר הוא הרבה



מעבר לכך. שריד מעגן את ביקורתו בסטריאוטיפים אנטישמיים וגזעניים מתוך הברית החדשה ומן ההיסטוריה היהודית והופך את "הקצין הבכיר" ליורשם בימינו של יהודה המסגיר ושל שמעון המכחיש.
שריד רגיל להיסחף בלא חוש מידה אחר דימויו. בזמנו כתב (ב'ספרים' על הטור השביעי) כי אלתרמן הוא אבי אסכולת ה"טובחים ובוכים", וגם התנאה בחידושו זה. (ודוק: לא "יורים ובוכים", אלא "טובחים ובוכים", לדעת שריד זה מתחרו טוב יותר). אם להיסחף בעצמי

(בהשערות), אומר כי שירים אחרי נקרא כמו "המבול אחרי". כאילו התיימר המשורר לומר לנו: הא לכם כל האמת בפרצוף, ממילא המבול אחרי! וגם כאן נסחף מעט.

רחב יריעה, רחב ראייה

אם תרצו/ גיורא לשם

מחוג הצל בשעון שמש,
ברחוב ילדותי בואכה רחוב הרצל -
הברוש.

אם תרצו, אין זו אגדה
על ילד וענק ירוק
(כעת בנק שהוא גם ידיד).

ליד האובליסק הירוק הזה
חלף עבר יובל.
ואני חוצה
חוסה בצלו
הוזה-לא-הוזה.

היה היה ילד.
היה היה ברוש.
אם תרצו, אין זו אגדה.



גיורא לשם הוא מן המשוררים העברים הספורים בימינו המסוגל לכתוב שיר תיאורי ארוך ולשמור על מתח ורמה גבוהים. כך עשה בספרו הקודם **הנה ימים באים** (2007) וכך בספרו החדש **תמונה קבוצתית עם עיר** (הוצאת קשב לשירה, 2010). אין זו משימה קלה והיא דורשת לא רק מיומנות שירית גבוהה, ידע ובקיאות, אלא גם יכולת לצאת מן האני הסובייקטיבי ולדבר בקולו של דובר אובייקטיבי, משימה הדורשת בגרות ובשלות של משורר.

בספר הנוכחי **תמונה קבוצתית עם**

עיר, העיר שבתמונה היא תל אביב, עיר הולדתו של גיורא לשם (1940), שאליה הוא חוזר ברבים משיריו. שירו הארוך 'טרומפלדור, מורד הרחוב' הוא מבט היסטורי על העיר והארץ מבית העלמין הישן שברחוב זה. את השיר הוא פותח בהוראות לצלם: "לצלם מצב שלא ישכה, / בלי לכוון יותר מדי, כך..." (עמ' 14), כלומר צילום לא מבויס אך קולע, ללא יומרה אישית או אמנותית גדולה מדי. בעתיד "הטל האורצל עשוי להשתקף/ כהישארות נפש או אלמוות. / אך מצלמה אינה מביעה השקפות..." (עמ' 14). היכולת הזאת להימנע משיפוט ולהתמקד בתיאור, היא, נדמה לי, תנאי לשיר תיאורי ארוך שהקורא יכול לנוע עמו עד סופו מבלי לנטוש אותו בדרך בשל מחלוקת כלשהי (וראה האייטם הקודם). תיאור הוריו, והעולים החדשים בכלל, בני התקופה היא, אשר "בהביאם את עצמם למזרח/ אפשר שאיבדו את עברם בקצה המערב" הוא יפה, מדויק, נוגע ללב, אך לא רגשני. לשם יודע לתמצת היסטוריה רבת שנים בכמה שורות: "... אדמת בעל/ שנהפכה מתנ"ך ונחלת אבות / לפרובינקיה יודיאה ולמנדט/ ממנדט לחלוקה, ומחלוקה לאדמת מריבה." וגם להכליל ולפשט: "מולדת היא רגש פשוט ומופשט/ כלפי מרחב, טופוגרפיה, צמחיה וחי /.../ רק דברי הימים צוברים אותם/ כדפים ומגילות עצמאות." (שם).

דומני שהמשורר שאותו מזכיר גיורא לשם יותר מכל משורר אחר בכתבתו על תל אביב הוא נתן אלתרמן בספרו עיר היונה, במיוחד בשיר הארוך ומרובה החלקים 'מלחמת ערים' (על תל אביב-יפו במלחמת השחרור) ששירו הפותח 'הפרוור הדרומי' מתאר אותם נופים ואותם אנשים שגם לשם כותב עליהם בשירו הארוך השני 'סמטת השוק'. בולטת בשיר זה דמותה של טשרנע האלמנה, בעלת האיטליו, "כפות ידיה הגרומות של קצבית/ שיודעת לפרק בשר כשר, בקר ועוף", והיא חלק מקהילה של "קצבים וסוורים, התרוצצו בשתי וערב השפנוילי-הייד-הפלורנטיני/ המפולפל הזה!" (עמ' 37).

אלתרמן בספרו זה אהב גם כן את בעלי המלאכה הללו, פועלים, רוכלים, סוחרים, ובקיצור את עמך, עליו כתב: "עם אוהב להפליג במופשט וממשיל משלים מעשה פילוסוף/ וגוהן אל מסמר ואל וו בדרכו וטומנם בכיסו" (עמ' 69).

לא אוכל להביא כאן אלא שיר לירי קצר, ובחרתי בשיר הנפלא החותם את הספר בעל השם הפרובוקטיבי מעט.

הקלות שבמחאה

אני זוקף לזכותי את העובדה שהייתי עורכו הראשון של מתי שמואלוף בספרו **מגמד הצלקות** (גוונים 2001) ושחשתי בכוחם של שיריו עוד לפני שעמדתי על מלוא הפוטנציאל הרעיוני שלהם. עם זאת אין זה פוטר אותי מוויכוח עם הפואטיקה השירית ועם תכני שיריו כפי שבאו לביטוי בספרו האחרון **למה אני לא כותב שירי אהבה ישראליים** (נהר ספרים 2010). שמואלוף הוא משורר מחאה, מה שמקובל לכנות היום גם מחתרת, רדיקלי, מהפכני, כל התארים שבעולם. אלא שבעידן תקין פוליטית כעידוננו, זה די קל להיות כזה, להתייצב לצד החלש, המקופח, המושקע, וכדומה, בעמדת "אני מאשים" המגיש רשימת תביעות ארוכה נגד כל מיני "הם" (בדרך כלל ציונים, אשכנזים, מערביים ואחרים), כפי שעושה שמואלוף בשיר שעל שמו קרוי הספר (והמתורגם בו גם לערבית):

למה אני לא כותב שירי אהבה ישראליים / מתי שמואלוף

קודם תחזירו לי את ההיסטוריה
ואחר כך את ספרי הלימוד
ואל תגידו לי שהשיר שלי הוא מניפסט פוליטי
כשאין לכם מושג על עוול, אז הנה קצה חוט
אני רוצה פיצוי מבנק ישראל
לפלסטינים, למורחים, לנשים, להומו-לסביות,
על כל הערה, מעברה, שטח צבאי סגור, העלמה השחתה
אני רוצה שתפתחו את הכספת של השירה
ותחזירו אדמות למי שלקחתם ותנו פיצוי על כיבוש גורא
- - - - -
רק אז אהיה מוכן לכתוב שירי אהבה ישראליים. (עמ' 58)

מילא, על איומו לא לכתוב שירי אהבה ישראליים נתגבר, אבל עם

תביעתו להחזיר לו את "ההיסטוריה" איני יודע מה לעשות, משום שזו עצמה תביעה בלתי היסטורית בעליל. ברור גם שבדרישתו להחזיר לו "את ספרי הלימוד" יש משום רצון למחוק את העבר ולכתוב היסטוריה חדשה. כבר היו תביעות גורפות כאלה בהיסטוריה, בנוסח "עולם ישן עדי היסוד נחריבה/ לא כלום אתמול מחר הכל" כפי ששר המנון האינטרנציונל, אלא שתמיד התברר שבכל מקום שבאו להחריב עד היסוד את הישן, החריבו גם את המחר. מרקס אמנם הגדיר את ההיסטוריה בתור "תולדות מלחמת המעמדות", אך הכיר בכך שהדרך לסוציאליזם בעתיד, עוברת דרך משטר העבדות ביוון, הפיאודליזם בימי הביניים, הקפיטליזם בעת החדשה, ושלא ייתכנו שום קפיצות דרך היסטוריות.



לנה אירצ' נאור, בנם של יסיר אנהב ושראליים נחור, שמואלים

אני מניח ש"האדמות" שנלקחו הן אדמות הפלסטינים, ו"הכביש הנורא" הוא אולי הכביש ב-67 ואולי ב-48, ובקיצור: הנכבה. ובאמת, יש היום יותר ויותר ישראלים שההיסטוריה שלהם מתחילה לא מ-1917 (הצהרת בלפור), לא מ-1929 (מאורעות תרפ"ט), לא מ-1947 (החלטת החלוקה באו"ם), ובוודאי לא מהתנ"ך, אלא פשוט מהנכבה, שם, כידוע, התחיל הכל. וזה רק משל לעוולות אחרות הנזכרות בשיר.

אין לי התנגדות למחאה, ובוודאי לא למחאת מי שיוצא לרחוב להפגין משום שרע לו. אבל משורר מוחה עושה זאת בדרך כלל מחדרו, כאשר נחה עליו הרות; ממנו אפשר לדרוש לא רק אמוציות אלא גם הנמקות. אלא שכבר התרגלנו שהשירה פטורה מכך, משום שהיא בסך הכל מטאפורה (וראה: 'הכספת של השירה') וכל השאר הוא חירות המשורה.

שניים בגוף אחד

1

מיהו "גוף שני יחיד" שבכותרת ספרו של סייד קשוע (כתר 2010)? התשובה לשאלה זאת אינה מובנת מאליה. כישרונו של קשוע ביצירת עלילות מורכבות ומפתיעות, מחייב אותנו לחלץ אותה יותר מהמבנים והפיתולים של הרומן מאשר מהדברים שאומרים הגיבורים. שבעה פרקים ואפילו יש ברומן. פרקים 1,3,5, מוקדשים לגיבור אחד, פרקים 2,4,6 מוקדשים לגיבור אחר, ואילו הפרק ה-7 מוקדש לסירוגין לשניהם. הגיבור הראשון הוא עורך דין (ובראשי תיבות: עו"ד) יליד טירה שלמד באוניברסיטה העברית ופתח משרד בירושלים. הגיבור השני הוא עובד סוציאלי (ובראשי תיבות: עו"ס) גם הוא יליד טירה, שלמד עבודה סוציאלית באוניברסיטה העברית, אבל נטש את המקצוע, עבר לבצלאל ללימודי צילום, וחי גם כן בירושלים. את הקשר ביניהם יוצרת ליילא, עובדת סוציאלית, אשתו של העו"ד, שבתקופת לימודיה הכירה את העו"ס ואף יצאה עמו ערב אחד לבילוי במועדון. פתק בכתב ידה של ליילא מיועד לחברה ללימודים, שנשר מהנובלה סונטת קרויצר של טולסטוי (מונולוג של בעל שרצח את אשתו בהתקף של קנאה) שמגיע לידי בעלה כעבור שנים, מחוללת אצלו סערת רגשות בדומה למטפחת של דסדמונה בידי אותלו. העו"ד פותח במסע בילוש אחרי העו"ס עד שהם נפגשים בפרק 7. ההתקוות אחר סיפור הקנאה של העו"ד, וגילוי הזהות של העו"ס, הם

הפתיל הכפול של העלילה המסובכת, ומשום כך גם אין אנו מגיעים כה מהר לפתרונה, ורק בסקירה זו אני מקצר ועושה לו עוול. העובד הסוציאלי, ששמו אמיר להב (שם ערבי ועברי כאחד), שאחריו מתחקה עורך הדין (חסר השם), עובד לפרנסתו (עוד בטרם נטש את העבודה במחלקת הרווחה) בטיפול בצעיר יהודי אשכנזי, יונתן פורשמידט מרחביה, השוכב כצמח בביתו לאחר שניסה להתאבד בתלייה. כמה משיאיו הדרמטיים של הספר (למשל סיפור הלילה הראשון של אמיר במחיצתו של יונתן בתת פרק הקרוי "מוזן נוזלי") מסופרים בפרקים המוקדשים לגיבור זה. (גם אמו של יונתן, רוח'לה, "ד"ר למשהו, אולי ד"ר לסוציולוגיה בעברית. והיא גם שמאלנית, ככה אסנת אמרה לו", היא מהדמויות הנהדרות ברומן). בתהליך אטי אבל עקבי סופג אמיר ומטמיע בתוכו את עולמו התרבותי של יונתן, שואב לתוכו את ספריו (סונטת קרויצר הוא אחד מהם; מאוחר יותר רוכש העו"ד את הספר עם הפתק של ליילא בחנות לספרים משומשים), את הדיסקים והמוסיקה שלו, ובעיקר את אהבתו לצילום ואת מצלמת "הפנטקס" הנדירה שלו. מצבו של יונתן, חרף הטיפול המסור, הולך ומידרדר, ובאמו גומלת ההחלטה, לאחר כמה אשפוזים, להניח לו למות, החלטה שאמיר שותף לה בשתיקה ומבין אותה. יתר על כן אמיר מצדו מחליט, ונראה כי רוח'לה תומכת בהחלטתו לאמץ לו את הזהות של יונתן לאחר שימות. וזה מה שקורה: בלא קושי מיוחד מחדש אמיר את תעודות הזהות של שניהם במשרד הפנים, כאשר הוא שותף בתעודה של יונתן את תמונתו, ובתעודה שלו את תמונתו של יונתן. כאשר יונתן מת, הוא נקבר בבית קברות מוסלמי בבית צפפא בתור אמיר להב (תושבי המקום חושבים שזה עוד משת"פ, משתף פעולה, שהשב"כ נוהג לקבור שם), ואילו אמיר להב נרשם ללימודי צילום בבצלאל בתור יונתן פורשמידט.

מעשה חילוף הזהויות כמעט צולח בידו של אמיר. היחיד שאינו מרפה הוא העו"ד, שקנאתו במאהב של אשתו מעבירה אותו על דעתו. בעיקר טורדת אותו המחשבה שמה הוא ערבי, שרידי, חסון ויפה תואר, שאז ההשפלה עלולה להיות בלתי נסבלת. כמה משיאיו הקומיים של הספר (כמו למשל תת הפרק "מיטה") מצויים בפרקים המספרים על גיבור זה. במעשי בילוש שונים, שסופם בפרק בלשי מזהיר ("שטרות של מאתיים שקל") הוא טומן מלכודת לאמיר, מצליח לחשוף את זהותו, לאתר את מקומו, ולפגוש אותו בדירתו של יונתן (רחוב החלוץ 35 בירושלים) לפני שהוא מספיק למכור אותה.

הפגישה ביניהם, לדעתי, היא מן המפתחות העלילתיים של הרומן. תחילה העו"ס מכחיש הכל. הוא לא יודע מיהו אמיר, הוא לא מכיר את ליילא. סופו של דבר שהוא מספר לעו"ד את הכל מרצונו: "האמת היא שכבר רציתי לספר. רציתי לספר למישהו את כל מה שעבר עלי בשנים האחרונות, לספר על כל השקרים, על כל ההתחזויות... את כל מה שלא יכולתי לספר לאף אחד. ואולי גם נדמה היה לי שהוא יבין. ניסתי להתגבר על הבכי שעמד להתפרץ מתוכי, נשמתי נשימה עמוקה והתחלתי להתחלה" (עמ' 312).

שורות אלה החותמות את הרומן, לפני פרק האפילוג, מביאות הקלה לשני הגיבורים. נדמה שהם מקבלים זה את זה, ומשלימים זה עם זה. החשדנות ששררה קודם - אי-הידועה שהטריפה את דעתו של העו"ד, והחשש של העו"ס שמה סודו יתגלה - מתפוגגת ומאפשרת לכל אחד מהם לשוב למסלול חייו. עורך הדין לחיים תקינים במשרדו ובביתו עם אשתו, והעובד הסוציאלי להשלמת לימודיו בבצלאל ולקריירה מבטיחה של אמן צילום.

בפרק ה"אפילוג" הולך עורך הדין לראות את צילומיו של יונתן בתערוכת הבוגרים של בצלאל. תמונה אחת, התלויה בנפרד משאר התמונות משכה את תשומת לבו. הפסקה הבאה על אודותיה, חותמת את האפילוג ואת הרומן כולו:

person בתוך אותה דמות. וזו, אכן, לדעתי, המשמעות של הרומן ושל שמו: שתי דמויות בגוף אחד. שני הגיבורים, העו"ד והעו"ס, מרכיבים גיבור בעל אישיות כפולה. שניהם מאותו הכפר, שניהם אוהבים אותה אשה, והם מייצגים את השניות שבערבי הישראלי החצוי בין זהויות.

אם לקרוא את השם הרומן בשינוי קל, אפשר לקרוא את "גוף שני יחיד" גם בתור "שניים בגוף אחד". וזו, לטעמי, התשובה לשאלה בה פתחנו: הגוף המתווך בין "האני" (העו"ס) לבין "ההוא" (העו"ד) הוא "אתה" מדומיין מורכב משני הגיבורים.

"זה היה צילום של גב חשוף, גב קמור ועירום של אשה היושבת על קצה מיטת נוער קטנה. הוא הלך לקראת התמונה והרגיש איך קצב פעימות לבו גובר ככל שהתקרב לאשה שהפנתה לו את גבה... הוא וידא שהוא נמצא לבדו בחדר, ואז צעד עוד צעד קטן קדימה וניצב מול התמונה ממש... לפתע הושיט עורך הדין את ידו כדי למשש את מותניה... הוא יכול היה להישבע באותו רגע שזהו הגב של ליילא" (עמ' 318).

2

נשוב, אפוא לשאלה בה פתחנו, מיהו "גוף שני יחיד" ברומן? אורן קקון במאמרו בתרבות וספרות ('הארץ' 16 ביולי) "לקרוא בו כמו שקוראים בטולסטוי", סבור שסיפור הבגידה, ולא הזהות, הוא העיקר, ושם הרומן, הלקוח מדקדוק השפה העברית, הוא ההוכחה לכך - שכן קשוע כותב עברית "לא כסופר ערבי ישראלי המשתלב בחברה הישראלית... אלא בלי קשר לכל אלה, ועלינו לקרוא אותו כפי שאנו קוראים ספרות לשם ספרות, כפי שאנו קוראים את טולסטוי". דעתי שונה, ואני מסתמך על מבנה הרומן שקקון מתעלם ממנו לחלוטין. ניתוח הטקסט מראה שהתיאורים של הגיבור הראשון, העו"ד, מסופרים בגוף שלישי על ידי מספר אובייקטיבי. וכך נפתח הפרק הראשון במשפט הראשון: "ברגע שפקח עורך הדין את עיניו הוא ידע שישאר עיף לאורך כל היום" (עמ' 9). ואילו התיאורים של הגיבור השני, העו"ס, מסופרים בגוף ראשון, על ידי מספר סובייקטיבי. הפרק השני בו הוא מופיע לראשונה נפתח כך: "יונתן מת. קברתי אותו ביום חמישי שעבר... הוא היה בן 28 במותו. גם אני" (עמ' 59). פסקה שמסגירה בעצם את הסיפור כולו, אלא שכאשר נתקלים בה בפעם הראשונה, איננו יורדים עדיין לכל עומקה. לפנינו אפוא, גיבור המסופר בגוף שלישי וגיבור המסופר בגוף ראשון. מיהו, בכל זאת, הגיבור בגוף שני יחיד? אפשר לנסות כמה כיוונים:

גוף שני יחיד בדקדוק העברי הוא, כידוע, "אתה", שנקרא גם "נוכח". העדרו של הנוכח מן הספר מעלה על הדעת את שם ספרו של דויד גרוסמן **נוכחים נפקדים** על ערביי ישראל (הספרייה החדשה 1992) שהם נוכחים, אבל בלתי נראים ואנו נוהגים בהם כאילו היו נפקדים. אולם אינני סבור שזה הקו שנוקט קשוע. נהפוך הוא, קשוע ביקרתי כלפי הערבים לא פחות מאשר כלפי היהודים. (הנה דוגמה מקרית לקטע הומוריסטי כיד כישרונו הטובה עליו: "כל כך קל להבחין בין מכוניות היהודים לאלה של הערבים, חשב בלבו עורך הדין... המכוניות של היהודים צנועות יותר, חסכוניות, לרוב מתוצרת יפן או קוריאה. המכוניות של רוב הערבים גרמניות, יקרות, המנועים שלהן גדולים, הן מאובזרות, קצת יותר נוצצות", עמ' 18). האסוציאציה לשם ספרו של גרוסמן נשמרת, אולם לא היא העיקר.

אפשר להרחיק לכת עוד יותר ולהיזכר ב"פילוסופיה הדיאלוגית" של מרטין בובר. לפי פילוסופיה זו יחסי "אני הוא" הם יחסים מנוכרים, ואילו יחסי "אני אתה" הם יחסים ישירים. לפיכך, העדרו של אתה מן הספר, מעיד גם כן על דיאלוג מנוכר. גם לכך אין תימוכין, אבל כדאי לשמור בתודעה גם אזכור זה.

לדעתי, רמז טוב יותר בכיוון הנכון מספק לנו שמו האנגלי של הספר **Second Person** (עמ' 2). אם בעברית המשמעות היא דקדוקית בעיקרה, הרי באנגלית המשמעות רחבה יותר. ראשית השם **second person** לא רק גוף דקדוקי אלא גם את השם אדם, ובשינוי קל **persona** שמשמעה אישיות, דמות. ואילו צורת הפועל **personate** פירושה לגלם (דמות) להתחזות; פירושים שנעדרים מן העברית, וחיוניים לטקסט שלפנינו.

הצירוף **second person** מלבד המשמעות של גוף שני (דקדוקי) משמש גם במשמעות של דמות נוספת, וכן של דמות אחרת **another**

3

את מסקנות הניתוח הצורני שאליו הגענו אפשר לאשש בעדויות תוכן רבות, אלא שהדבר יצריך מאמר ארוך מדי. גם בלעדיהן ניתן, לדעתי, לסכם ולומר: שני הגיבורים הם ילידי טירה (כמו המחבר עצמו, וראה רשימתו "טירה אהובתי", 'הארץ' 11.06.08), שניהם עלו לירושלים ללמוד, שניהם קבעו בה את מקום מגוריהם, שניהם אפילו מאוהבים באותה אשה, אבל שניהם מצביעים על שתי אופציות שונות: זו של המשפטן וזו של האמן. המשפטן (העו"ד) הוא איש החוק, המשפחה, המסורת, הכבוד, וכדומה. האמן (העו"ס) הוא היוצר החופשי, חסר המחויבויות, פתוח בזהותו, וכדומה. ההבדל ביניהם נעוץ בילדות:

שניהם אמנם ילידי טירה, אבל אמו של אמיר נאלצה לברוח מטירה לג'לג'וליה אחרי שהתאלמנה. משפחת אביה ציפתה שתחתן עם אחי בעלה (בדומה למצוות הייבום ביהדות) אבל היא מרדה בכל המנהגים וסירבה. אמיר היה כבן שנה כאשר זה קרה. ג'לג'וליה לעומת טירה נחשבה למקום נחות, "שהמטרה זרקה שמה את כל הובל, ילדי נקמות" דם ומשתפי-פעולה". כך שמגיל צעיר מאוד הוא מרגיש זר גם בקרב משפחתו, שנידתה אותו, וגם בקרב החברה הערבית שבה גדל, אבל שלא כזרים אחרים היה זר אהוב: "גם אני הייתי זר, אבל זר שהמורים אוהבים, זר עם ציונים טובים, זר שאמא שלו היתה מורה בבית הספר" (עמ' 97). הרקע הזה מכשיר אותו בהמשך לבחור בייעוד של אמן. אימוץ זהותו של יונתן היהודי, קשור בעקיפין ליחסי ערבים יהודים בישראל. רוח'לה, אמו של יונתן, סבורה כי נרשם לבצלאל כיהודי רק כדי להתקבל ללא כל הנחות, על סמך כישרונו בלבד, אולם הוא דוחה אפילו זאת: "אני לא יודע מה היתה הסיבה, אמרתי... אולי משום שידעתי שיונתן רצה ללמוד שם" (עמ' 202). כלומר, עשה זאת מטעמים של אמפתיה אנושית צרופה. אף על פי כן, שאלת הזהות קיימת. גם אם אין זו בהכרח הזהות הקיבוצית השייכות, אלא הזהות הנפשית-פסיכולוגית של הגיבורים. אחת הדרכים לחרוג ממסגרת הקבוצה המסורתית היא באמצעות הכישרון האמנותי, כפי שעושה "יונתן" (ובמידה מסוימת קשוע עצמו). אבל חרף הבחירה הליברלית של האמן, אין להזדרז ולבטל את הבחירה המסורתית של המשפטן. לדעתי, השניים משלימים זה את זה ואינם שלמים זה בלי זה. (כפי שמטיב להמחיש האיור שעל העטיפה: שתי דמויות הפוכות המחוברות בידיהן). והגיבור, כפי שראינו באפילוג, הוא גם האשה, ליילא, המשותפת לשניהם.



המעט שביניהם

הספרות על הקיבוץ, יותר מכל ספרות אחרת, אולי בשל הממדים התחומיים שלו, היתה תמיד תמונת מראה מדויקת של פני החברה הקיבוצית באותה עת. ספרות הראשונים - מעגלות של מלץ, הוא הלך בשדות של שמיר, אפורים כשק של מוסנוון, ביתו של אדם של ארד, קידות עץ דקים של שחם, ורבים אחרים - ציירה בדרך כלל גיבורים עזי יצרים על רקעה של חברה משימתית. ספרות האחרונים, במיוחד מאז משבר ההפרטה, מציירת גיבורים חיוורים על רקעה של חברה מתפוררת. הביתה של אסף ענברי הוא כרוניקה נטולת פסיכולוגיה (ונטולת נוסטלגיה) של חברה שלמעשה עברה מן העולם, ואילו ספרה של עמירה הגני מה שביניהם (ספריית פועלים, 2010) הן



הפרודות שנתרו לרחף בחלל הקיבוצי מן החבילה שנתפרדה. הדברים שעל גב ספרה אומרים זאת במפורש: "הם נעים במרחבי הקיבוץ איש במסלולו... ומה שביניהם חושף סדקים במדרכות ובלבבות. שוב ושוב הופך 'היחיד' להתגלמות של בדידות... מי ילך בתלם? מי יסטה? מי יישאר ומי יבחר להסתלק?"

מצב התפוררות זה משתקף גם במבנה היצירה. מה שביניהם אינו רומן ואינו אסופת סיפורים, אלא כ"ו קטעים הנושאים את שם אחת או יותר מהדמויות ("איזי", "אברהם", "מרים", "אברהם, שייקה" וכן הלאה), הקשורים ביניהם בקשר עלילתי רופף, ויותר משהם פועלים זה על זה, הם פשוט מונחים זה לצד זה.

רוב הדמויות הן בעלות זיקות אנושיות מצומצמות שהניכור והניתוק מאפיינים אותן: ניתוק בין בני זוג, ניתוק בין דורות, ניתוק בין אדם לרעהו. יש לכך אינספור דוגמאות, אבל במקום ללקט אותן מפרקים שונים אביא כאן בהרחבה דוגמה אחת מדבריה של מרים, אשתו של אברהם, ממיסדי הקיבוץ ומעמודי התווך של המטע, איש עבודה הממעט בדברים עד שאפילו המספרת מוצאת לנחוץ להעיר לו על כך: "אבל למה כל כך מעט? למה מעולם לא כדי התקשרות שיחה של ממש, כדרך אנשים בתוך עשייה בצוותא". אברהם ומרים נזכרים במשותף בפרק ג' ומרים שבה לבדה בפרק כ"ב שבו היא מיטיבה לנסח את תובנותיה. וכך היא מדברת שם על קשת של נושאים (ההדגשות הן שלי - ע"ל):

"לפעמים אני אומרת אברהם והוא איננו עונה... אני שולחת יד לדעת והיא מבשרת לי שהוא איננו. קם ויצא. הבוקר גמור, כאילו החמצתי משהו שאין לו חזרה... ככה זה אצלנו: כאן ושם. כאן זה אני. שם זה הוא. שתי תבניות... (עמ' 134) החדר שלנו - מובלעת של קיום בתוך שום דבר בועתי, שחור, דומם, שהוא כל היתר... החדר שלנו - ריבוע קטן, מוצק, בתוך חושך גמור ודממה מוחלטת בחוץ... בלילה זה אי, יותר נכון חללית, ואני בחללית הזאת כמעט לבדי, כאילו ססתי גם אני לבדי בתוך חלל ששום פגישה לא תקרה בו... מה זה, שייגעון? איך יכולים אנשים כמוני וכמוך לקבל על עצמם ניתוק כזה? זה פשוט לא אנושי, זה מנוגד בכלל לטבע האנושי... (עמ' 135).

המילים המודגשות הן נקודות ציון בדבריה: "החמצה" של הזוגיות; אברהם ומרים הם כשתי "תבניות" שאינן מתקשרות זו עם זו; "החדר" הקיבוצי שלהם הוא כמו "מובלעת של קיום" בתוך בועה קיבוצית; מסביבו שורר "חושך גמור ודממה מוחלטת"; נדמה לה כאילו היא חיה על "אי" או "בחללית", "לבדה"; בתוך חלל ש"פגישה" אנושית אינה אפשרית בו; "ניתוק" כזה הוא "שיגעון", משהו "לא אנושי", בניגוד

"לטבע" האדם.

אני סבור שאין צורך להכביר מילים, רבים מאתנו שנולדו או חיו בקיבוץ מכירים את הנושא, ועמירה הגני, ילידת קיבוץ שחיה בו עד היום, בוודאי מכירה זאת טוב מכולנו. עם זאת נדמה לי, שיותר משיש כאן האשמה, או תוכחה, זה קצת מאוחר לעניין זה, מבטא ספרה שברון לב ועצב גדול שאין לו תיקון. שתי דמויות בלבד חורגות ממצב עניינים זה: איזי שמתאבד בטביעה בפרק הראשון, ויצחקלה, בנם הצעיר של מיכה ובלה, שעוזב את הקיבוץ. התאבדותו של איזי אינה מופענחת עד הסוף. המעשה גם אינו מותיר שום רושם או זעזוע של ממש על חברי הקיבוץ, פרט לתחושת הזוועה שבדבר. "זה מה שבעיקר מחריד אותי - אומרת ענת, הדמות הצעירה הדעתנית שגם חותמת את הספר במעין מקאמה שירית - תארו לכם כמה נחוש היה בהחלטה הזו, כמה לא היה אכפת לו משום דבר... ככה לגמור בבוקר כזה" (עמ' 12).

ובאמת, איזי שוקע במי הברכות שמכסים עליו וממשיכים לעמוד במקומם. אף שאירוע דרמטי זה פותח את הספר, אין לו המשך. גם אשתו של איזי, חנה, הווג חשוך ילדים, היא דמות לא מופענחת, שמקצת במילים. היא שוכבת עם המזכיר, אפרים, שמבקש ללמוד ממנה משהו על מניעיו של איזי, אך לא מגלה דבר.

יצחקלה אינו דמות מעניינת בזכות עצמה, אבל המעשה שהוא עושה, מדעת או שלא מדעת, הוא חריג בנוף סביבתו. יצחקלה, שהשתחרר לא מוזמן מן הצבא, מבקש לעזוב, וכדי לממן את עזיבתו הוא גונב תרמיל אבוקדו מן המטע כדי למכור אותו בחוץ. הוא נתפס עוד בטרם השלים את תוכניתו, ומחליט לעזוב בו ביום, לאחר שהוא מסרב לשיח הקיבוצי של בירורים, שיחות, הכאה על חטא, ואולי כפרה או סליחה. יצחקלה כבר שייך לדור אחר שחושב לגמרי אחרת. כל מה שהוא רוצה, כדבריו, זה "להיות חופשי לרצות", יהא פירושו אשר יהא. הוא אינו רוצה לפרש ואינו רוצה לתרץ: "הוא לא חשש מפני דרישת הסברים, מפני שלא התכוון כלל להסביר דבר". ניסיונות רכז המטע, שייקה, והמזכיר, אפרים, לשוחח עמו נהדפים, ורק האיום לפנות למטרה מטריד אותו. על שאלת המזכיר, מדוע לא פנה כמו כולם לבקש חופשה? הוא משיב: "תשמע אפרים, אני לא במקרה לא באתי אליכם, לא אז ולא עכשיו. אין לי כוח לכלל הברבור הזה - למה, מתי, לכמה זמן. אין לי תשובות. אני לא יודע, רק שפשוט אני צריך לזוז מכאן" (עמ' 79).

אפרים אומר לו כי הוא מזכיר לו את איזי, שהתאבד מבלי להשאיר מילת הסבר, אפילו לא לחנה, אלמנתו. על כך משיב יצחקלה בפשטות תשובה שכבר נתקלנו בה קודם "לא תמיד יש מה להסביר", ומוסיף מייד בהמשך: "תראה, אין הסברים. פשוט נמאס ומסתלקים" (עמ' 80).

אבל כפי שנראה להלן יצחקלה איננו איזי. לכאורה נדמה כי יצחקלה נעדר כל זיקות אנושיות, הוא נוהג באדישות כלפי סביבתו הקיבוצית, מסרב לספק הסברים ואפילו לא נפרד מהוריו ומחבריו. כך "יצחקלה 1" בפרק י"א, אבל "יצחקלה 2" בפרק י"ב, לאחריו, מתגלה כאיש אחר. מיד עם עזיבתו, עוד בתחנה המרכזית של העיר הסמוכה שבה עשה את הלילה, הוא נחלץ לעזרת אדם קשיש הסוחב שני שקים ומסייע לו במשאו. מתברר כי שמו פלטיאל, והוא מושבניק ממושב שדמות ושני השקים הן שקי זרעים לצורך זריעה מחדש של שדותיו שנרקבו. בין יצחקלה ופלטיאל נרקמת מיד ידידות והוא שוכר אותו בו במקום לשלושה חודשי עבודה במשק שלו. בקיצור, אם בקיבוץ חשבו ש"יצחקלה 1" הוא מנוכר, אדיש, אגואיסט וכדומה, הרי שעם עזיבתו נעשה "יצחקלה 2" אנושי, מתחשב, עוזר וכדומה.

אירית ויסמן מינקוביץ

נמל מילים

יעקב – אגרוף קמוץ

כְּשִׁילְדִיו בָּאִים אֵלָיו בְּלֵב מְכֻסָּס לְכַבּוֹת אֶת הָאֶהָבָה,
יעקב – אַגְרוֹף קִמּוּץ
נִכְפֵּף בְּחִיק רַחֵל וּמְכַרִּיו עַל חַיֵּי שְׁמָטָה.

בְּרִיּוֹת הַלֵּב יוֹסֵף מְנַכֵּשׁ בְּבוֹר אֶת הָעֶקְרָבִים,
מְסַבֵּב הַיְבֵלִית מִגְבִּיָּהָ פָּרָא, הַסְרָפָד מִתְפַּשֵּׁט.
צְרִיךְ לְהַעֲנִיק טַעַם לְאֲדָמָה, אוֹמֵר בְּנִימִין
וּמְמַלִּיחַ אֶת הָרְגָבִים.
הַשָּׁנִים כֹּהֲרָגְלָן – מִתְפּוֹרְרוֹת.

משיגי גבול

מַעֲבֵר לַעֲצֵי הַבְּרוֹשׁ שֶׁנִּטְעַע לְהַסְתִּיר פְּנֵיו מֵעֵינַי,
יָמָיו שֶׁל שְׂכֵנִי, זוֹרְמִים בְּחֶצֶר הַסְמוּכָה
אֲבָל קוֹלוֹ רוֹמֵס אֶת הַיָּרֵק, מִפְּשִׁיט אֶת חַיֵּיו בְּאֲזֵנָי.
עֵינַי הַבְּרוֹשִׁים שֶׁלוֹ עוֹקְבוֹת אַחַר כְּפִתוּרֵי עוֹרִי, גְּמִישוֹת אֲנָחוֹתֵי.
בוֹלְשׁוֹת אַחַר קִפְלֵי הַלֵּיכּוֹתֵי, נִזְנָוֹת מִהֶבֶל פִּי,
דוֹקְרוֹת בְּשִׁתִּיקוֹתֵי וְעוֹשׂוֹת בְּבֵיתִי כְּבִשְׁלֵהֵן.
הוּא בְּבֵיתוֹ
וְאֲנִי כְּלוֹאָה בְּחֶסְרָיו.

מתוך הספר **ציפור מעמידה פנים** העומד לראות אור בספרי 'עתון' 77

א

אִישׁ לֹא מִקְשִׁיב כִּי בְרוּחַ הַמַּלִּים אָבָק,
יְכַלְתִּי לְשִׁמֵר אוֹתָן בְּעֲצֻמוֹתַי, לְאֲבָרָן בְּעוֹרֵי.
אֲבָל אֶתָּה מִסֵּב אֶתָּן לְשִׁלְחָנָה,
מִטָּה קוֹנֵכִיתָהּ לְהַמִּיתָן.
אֶתָּה נִמְלֵ שֶׁל מַלִּים,
וְאֲנִי בָּאָה לְפָרֵק אוֹתָן עַל רְצִיפָהּ.

ב

הַשֶּׁמֶשׁ מִתְרוֹקֶנֶת מִצְבָּעָה
הַנִּמְסָךְ לְזִמּוֹן,
מִפְּנֵה מְקוֹם לְמַחִילָה.
הַצִּלִּיל נִפְרָד מִקוֹלוֹ,
מוֹתִיר לְדוֹמִיָּה הַמַּיָּה,
וּכְמוֹ יוֹנִים אֲנַחְנוּ מִתְמַסְרִים.

יהירות

מוֹטֵב לְהַתִּיר לְשִׁתִּיקָה
לְרֶשֶׁת אֶת הַמַּלִּים
שֶׁלֹּא תִהְיֶינָה קוֹלוֹת נִפְיץ, חֲסֵרוֹת צוּרָה, אֲנִי אוֹמֵרֵת.
אֲבָל הַיְהִירוֹת נֶאֱחָזֶת בְּשִׁרְשֵׁי
וּפִי נִמְלֵא אֶפְלָה.
וּבְאֶחָת, חוֹמֵק הַחוּף מֵאֲחוֹרֵי
בְּצֶרְחָה.

של דבר, למרות השוני שלהן זו מזו, הקובלנות שבפיהן דומות. מסכמת אותן במקאמה שירית בת דור הביניים ענת (שבגלל הצורה השירית אני נטה לראות בה את בת דמותה של המחברת) הכותבת בפרק כ"ו: "לאן כולם נעלמים פתאום / ואין שם לב / לאן כולם / הנה היו הנה אינם..." וכן הלאה לאורך שלושה עמודים. ההרגשה היא כאילו העולם פתאום התרוקן, חצר הקיבוץ ריקה, ותחושה של עזיבות וכאב שורה במקום.

נדמה לי כי עמירה הגני מסכמת בספרה מצב קודם שכבר השתנה. צורות החיים הקיבוציות מתחדשות ומתגוונות, בנים חוזרים, חדשים מצטרפים אם כחברים ואם כנלווים. הקיבוץ הזה, כמדומני, טרם מצא את ביטויו הספרותי, אבל אין ספק שגם הוא יבוא. ❖

יתר על כן, לפני העזיבה תהו ממה יתקיים בחוץ, ורצו לעזור לו. אולם יצחקלה, באיזה ביטחון פנימי שהוא לעתים נחלת התמימים בלבד, לא היה מודאג כלל. והנה באמת, בו ביום, מצא סידור לשלושת החודשים הראשונים לאחר העזיבה. אין ספק שהעימות הזה בין שתי הדמויות מגלה את דעתה של המחברת על המציאות הקיבוצית המסרסת פונקציות אנושיות בסיסיות ומונעת מהן לבוא לכלל ביטוי. בפרק כ"ד, שני פרקים לפני הסוף, אנו פוגשים את "יצחקלה 3" שוב, הפעם במסע באמריקה. גם באמריקה לא בטוח שמצא את מקומו, הוא עדיין לבד ולא ברור לאן הוא חותר או ממה הוא בורח, אבל נדמה שהוא יותר חופשי משאר הדמויות.

לא הזכרתי כאן דמויות רבות מן הוותיקים ומן הצעירים, אבל בעיקרו

משה ליפשיץ

נולד באוקראינה 1894, הלך לעולמו בתל אביב, 1940.



משה ליפשיץ

כמה מילים בשולי השיר:

השיר נכתב בצעירותו, בווינה, בעת נישואיו הקצרים והולדת שני בניו (1918-1920). אגב שניהם הגיעו ארצה. הבכור, יחזקאל ז"ל, היה פרופ' לכימיה אורגנית באוני' העברית בירושלים, והשני, אלכס, שליט"א, שהיה בין מייסדי קיבוץ המעפיל, שומר ונוצר את מורשת אביו עד היום. מתוך תקווה שלא כמו שנכתב לעיל, כן יקרה הנס ומשה ליפשיץ יזכה להכרה מחדש.

השיר פותח בגעגועים לבית הוריו, בעיירה באוקראינה, ומזכיר את חייו ההוללים; הוא בהחלט אהב את "החיים הטובים": שתייה חריפה, נשים מחוורות ולבוש יקר. וכן הוא מזכיר את חיי הסרק שחי, באמונה מסוגוורת בצדקת הקומוניזם. כיום ידוע שהוא היה סוכן הקומאינטרן, ועבד בשביל סוכנויות תעמולה סובייטיות (1920-1925). הוא מונה את תחנות נדודיו: רוסיה, ליטא, אוקראינה אוסטריה ועוד. והוא תוהה היכן ימות וייקבר. הוא מזכיר את שני בניו הקטנים ואת חיי הבית עם אשתו, שבעצם לא נתקיימו אלא זמן קצר מאוד בלבד. הוא נטש את הבית, נטש את אשתו וילדיו, ויצא לחיי נדודים מתישים אך מרתקים.

באותן שנים מוקדמות, ראשית שנות העשרים, הוא לא שיער שיהפוך לפליט נרדף, יהודי אירופאי, הנמלט מכל משטר, מגיע לפריס, וממש ברגע האחרון נקרא ארצה על ידי "הבימה" ומרגוט קלאוזנר שניהלה את התיאטרון אז. אמור היה לשמש דרמטורג של בית הבימה, אך הסתכסך איתם עד מהרה. רשיון ישיבתו הקצר פג, והוא עמד להיות מגורש בחזרה לצרפת בידי המשטרה הבריטית. קלאוזנר הכלי יכולה באותם הימים, השיגה את ה'סרטיפיקט' עבורו, רישיון ישיבת הקבע בארץ. איך השיגה ודרך מי? אלו הם עוד מסודותיה של האשה המופלאה מרגוט קלאוזנר.

על פי הממאר של לאה גולדברג (דפים לספרות, 'על המשמר' 1960), חסרונותיו הם שהפריעו לו ליהפך ליוצר גדול. הוא היה רודף תענוגות, מהמר, רודף נשים, שתיין ובוזז. בין הנשים הידועות שקיים איתן קשר קרוב, ניתן למנות את גולדברג עצמה, שולמית בת דורי, מרגוט קלאוזנר ואפילו לילי בריק, אהובתו של מיאקובסקי.

וכך בזבז את שנותיו במרדף אחר חיים גוחים. ואולי גם תכונת הפוליאגלוט שלו, ריבוי הלשונות ששלט בהן, מנעה ממנו להתרכז ולהגיע להישגים בלשון אחת. הוא הפליא בשליטתו ביידיש ברוסית ובגרמנית. משה ליפשיץ הלך לעולמו בפסח שנת ת"ש, אפריל 1940, ונטמן בבית העלמין של נחלת יצחק. בשירו המובא כאן אין כמובן שום רמז לכך שייטמן בארץ ישראל המנדטורית, בבית עלמין יהודי שבעיר הגדולה תל אביב. לאחר מותו ספדו לו במספרים יפים ומרגשים נתן אלתרמן, אברהם שלונסקי, רפאל אליעז ועזריאל אוכמני.

הרהורים / מתוך רב מרקד

(א בער טאנצט, פון מוישע ליוושיץ, ריגע, לעווין, 1922)

העור בבית אבי אֶזְכָּה לְהִתְאַרְחָ?
לְרֵאוֹת צְלָמִי בִּיגוֹן עֵינַי אַחֲוֹת-וָאֵם?
בְּזִבְזֵתִי אֶת הוֹנֵי בְּעֵשֶׂן הַמְרוֹחַ,
פְּרִשְׁתִּי מִמְּרָתִי בִּיאוֹר שְׁנִסְתַּמֵּם.

זו אֶסְפֶּה הוֹמָה נִמְשַׁכֶּת כִּי בִּינְתִים
כְּפִים רוֹעֵשׂוֹת, וְהִתְנַצְחוֹת אֵין-דִּי.
וּבֵין כְּבִדֵי-הַפֶּה וְקֵהֶל פּוֹשְׁקֵי-שְׁפֵתִים
עַד גְּמִירָא אֶת עֲצָמֵי שְׁתַּקְתִּי בְּחֵשָׂאֵי.

מְרוֹסְקִיָּה אֲנִי, מְלִיטָא, מְאוֹקְרָאִינָה.
לִי וִינָה חֲבִיבָה. וְאֵל טִירוֹל אֶכְסוֹף.
אֵיְהִי הַגֶּדֶר, אֲשֶׁר אֶת עֲצָמוֹתַי נָא
מִתַּחַת לָהּ אֲטִיל-אֲצִיעַ לְבִסוֹף?

אֲדַרְתִּי אֶעֱטֶף, מִצְמֶר וּמִמֶּדֶּה הַיָּא,
וְזוֹגְתִי תִקְרִיב לִי תֵה חֲרִיף וְחֵם.
לְשָׁנִי בְּנֵי אֵהִיָּה אֵב נֶאֱמָן אֲנֹכִי.
אוֹתָם בְּכָל לְבִי אֲשְׁמֹר נָא וְאַרְחֵם.

וּמָה כָּאן הָעֶקֶר, וּמָה כָּאן לֹא עֶקֶר הוּא,
וּמָה נִגְזֵר עָלַי וּמָה אֵינְנוּ גְזֵר.
יָמִים שִׁיתְפַּכְחוּ, יָמִים שִׁישְׁתַּכְרוּ,
אֲבִיטָה אַחֲרֵיהֶם – בְּבֵת-צְחוֹק, מְהֵרָה.

מיידיש: אברהם שלונסקי

נדפס לראשונה ב'השומר הצעיר', 16 במאי 1940.

כנרת רובינשטיין

סינקדוכה זוגית

היה קשה כי מקסי היתה מאוד לא יציבה וכל הזמן החליקה לי מהידיים. אבל אי אפשר להאשים אותה. ודאי הרגישה מוזר להימצא בבת אחת לבד לאחר שנים שבהן התהלכה בזוג וקפצה בזוג וחצתה כבישים בזוג ודילגה בתיאום חמקני מושלם מעל גושי קקי ברחוב. גם כשסוף סוף הצלחתי לאחוז בה ולצחצח אותה טוב עם סבון בעל עוצמה ריחנית כפולה

זה לא מחה לגמרי את עקבות הריח ואני צבטתי אותה בשעה שניגבתי אותה ומרחתי עליה קרם לחות חושני, "מה יהיה? מה עם קצת התחשבות, מקסי? את לא לבד. אל תשכחי שאת חיה עם עוד בן אדם איתך. אני רוצה לראות אותך משתדלת. אפילו קצת."

לפני שהסתלק לי ולמקס היה עסק ביתי משותף לייצור בובות תיאטרון. "בית הבובות" קראנו לו. הקמנו אותו כדי להחזיר את המשכנתה שלקחנו. היינו צריכים לשלם ארבעת אלפים לשלושים שנה בשביל שדירת המאה עשרים עם מרפסת השמש הדרומית, חדר השירות והמזווה תהפוך בסופו של דבר להיות שלנו.

מקס היה מכין להן את הגוף. תוחב חומר מילוי לתוך גרבוני ניילון ישנים ותופר את האיברים בסבלנות. גפיים לאגן, זרועות לחזה, ראש לצוואר. הוא באמת היה מומחה בזה. ידע איך לשוות לגוף הספוגי, הנרפה, מראה אמיתי וזקוף של ילדים עם פיקת ברכיים, בטן בולטת וקשת בגב. אני הייתי אחראית לראש ולפנים. תפרתי להן אוזניים ואפים סולדים ושערות ג'ינג'יות מחוט צמר כתום.

את העיניים עיצבתי מכפתורים כחולים, חומים או ירוקים. כשהיה לי מצב רוח טוב, תפרתי כובע מצחייה לבנים ומטפחת אדומה משובצת לבנות. לתווי הפנים הקדשתי זמן רב. ציירתי אותם בצבעים עמידים מיוחדים, סומק אדמדם בלחיים. שפתי בורדו בוהקות, קשתות גבות בהירות. הפנים שיצרתי היו תמיד סימטריים וחייכניים עם גומות חן משני הצדדים, בדיוק בשקע שבין קו הלסת לעצמות הלחיים. לא בצלמנו בדאנו אותם. לא צלע מצלענו אבל בזיעה מזיעתנו. בכל בובה הפחנו חיים באהבה.

עם הבנות הבובות השתדלתי במיוחד. שרטטתי את תווי פניהן בעדינות ובריכוז שלא לפספס ולא להרוג מהמידות והמרחקים המקובלים בין המצח לעיניים, בין העיניים ובין האף לשפתיים. לא רציתי בובות מתוסבכות. אף שמקס העיר לי ובצדק, שבכל מקרה, גם אם תציירי אותן הכי יפות שיש, גם אז הן לא יהיו מרוצות מעצמן. לאחר שנים ישלימו במורת רוח כנועה עם מראן, אבל אז כבר יהיה מאוחר מדי.

הנן יאבד. הן יהיו בלויות ומרופטות ויישענו על תפארת זיכרון העבר שישמש להן נחמה: נכון שפעם הייתי יפה? כמו בובה הייתי. את זוכרת את העור החלק שהיה לי ואת המותניים הצרים? כולם ברחוב היו מסובבים אחרי את הראש. לא היה אחד שעבר מולי ולא סובב אחרי את הראש.

בהתחלה "בית הבובות" היה עסק זעיר. קיבלנו מעט הזמנות ממוקדות מתיאטראות או מחברות הפקה. היו לנו כמה שבועות להכין בובה אחת והשקענו בה את כל כולנו, שנינו ביחד. והיה לנו הווי.

היינו שומעים מוזיקה קלאסית מרגיעה כדי שהבובות יקרמו חיים בסביבה רגועה ומשתעשעים בחדוות הורים שאולה, שהנה לבובה החדשה יש רגלי איקס בדיוק כמו לך, ולאחיה הגדול גומת חן דומה לשלך. וצבע השיער של הקטנה הוא בדיוק צבע הדבש שהיה לך כשהיית קטנה. אי אפשר לפספס שאתן אמא ובת.

הענקנו להן שמות וכינויי חיבה, בדינו להן סיפור חיים ותכונות

בתור מתנת פרידה קיבלתי את הרגל שלו. שיהיה לך מה לחבק בלילה, הוא הציע בהתחשבות. ואני מיד הסכמתי כי באמת הייתי זקוקה לחום. לקבל ממנו עוד איברים, זה היה בלתי הגיוני. כמה אפשר לדרוש ממי שאת מגרשת מבינתך. הרגל היתה רגל גברית רגילה. מחוספסת בתלתלים כהים ומשורגת בשרירי כדורגלן לשעבר.

הוא הסביר לי פעם שככה זה בנים. כשאתן חולמות להיות יפות ומלכות יופי, אנחנו חולמים להיות שחקני כדורגל. כשאתן מורטות גבות ומרעיבות את עצמכן לדעת, אנחנו קורעים את עצמנו על המגרש בתקווה שאיזה מאמן יזהה אותנו בתור אלי אוהנה הבא, יסיע אותנו בלימוזינה למשרדים המפוארים שלו ויחתיים אותנו על חוזה לשבע שנים. אבל אצלנו, הייתי מנסה לחשוף עוד טפה, אצלנו זה לעולם לא נגמר ולא ייגמר, הרצון הזה להיות יפה. גם כשאת רחוקה מלהיות יפה. גם כשאת עולה עשרים קילוגרמים בהיריון ופנייך נפוחות ואפך צבה. גם כשאת בת שבעים וסנטרך מדולדל כמו צוואר תרנגולת וסביב עינייך נפערים קמטים מכתשיים, גם אז את מורחת על עורך סרומים וקרמים ומסתירה את הקמילה במייק אפ וזוקפת את ראשך, כמתעלמת.

הוא לא ידע מה לומר, אז שתק. דווקא הערכתי את שתיקותיו. שתיקותיו היו חכמות בעיני אף שלעולם לא ידעתי אם באמת הקשיב לי או עשה עצמו מקשיב ובעצם מה זה חשוב. כל המילים שהחלפנו בינינו התערבבו בדבק המגע והטרפנטין שבחדר העבודה שלנו וזמן התאדו להם מהחלון החוצה.

היום אני זוכרת רק מעט מאוד מדברים שאמר לי ומהסיפורים שסיפר לי. גם הוא לא זכר ממני הרבה.

לקראת הסוף הוא שכח גם את שם החיבה שלי והיה קורא לי בקיצור א', חושש להשחית זמן יקר בהיזכרויות חסרות משמעות בסדר היום הצפוף שלנו. אני דווקא זוכרת את שמו. מקס.

מקסי, קראתי בחיבה לרגל שהעניק לי. בלילה לפני השינה מוללתי תלתל מסולסל אחד שלה והפצתתי בה, "נו, מקסי, את באה לישון? אני לא יודעת מה איתך, אבל אני מתה מעייפות." בלי להכות לאישורה, הרמתי אותה בורועותי, השכבתי אותה במיטה, כיסיתי אותה בשמיכה וחיממתי בה את כפות רגלי הקפואות.

מקסי הלכה והתייבשה מיום ליום. הוראות איך לטפל בה הוא לא השאיר לי ואני התביישתי להתקשר אליו ולשאול. ניסיתי לשמר את חיוניותה וטיפלתי בה כפי שמתפללים בוד פרחים. הכנסתי אותה לגיגית מים עמוקה ולתוכה שפכתי אקונומיקה ופזרתי סוכר. זה אמנם האט את ההתייבשות של העור שהחל להתקלף ולנשור, אבל לא עצר אותה לגמרי והעמיד אותי בפני בעיה חדשה, חמורה לא פחות - הסרחון. כל ערב נאלצתי לשפשף היטב את מקסי באמבטיה לנסות ולהסיר ממנה את החריפות הלימונית של האקונומיקה. זה

אופי ושתלנו בגופן סימנים; נקודות חן בפנים הירך, כתם לידה סמוך לטבור או תנוך אוזן מחוברת כדי שאם נתקל בהן בעתיד נוכל לזהות בקלות את פרי יצירתנו. אף שאחרי שנפטרנו מהן לעולם לא נתקלנו בהן שוב. להצגות הרי לא היה לנו זמן ללכת. מדי פעם דרשנו בשלומן בתיווכם של אחרים והתעניינו איך הן מגלמות את תפקידן. אם הן שחקניות טובות ואם כבשו את לב הקהל. היה בזה יתרון ברור. גידולן היה מהיר וחד-פעמי. השקענו בהן השקעה מרוכזת ואז שילחנו אותן לדרכן. הן לא היו חוזרות לרטון בסלוננו שתסבכנו אותן ודפקנו להן את החיים: את עם ההיסטריה שלך ואתה עם הפדנטיות שלך. דורשות מאיתנו תשלום שבועי לפסיכולוג כדי לנסות ולהתגבר על משקעי ילדות ותסביכים אדיפאליים לא פתורים שמונעים מהן לתפקד כמו כל אדם נורמלי. שמנו הטוב הופץ רביים וכך קרה שלקראת הסתיו של שנה שעברה הוצפנו בהזמנות. היינו צריכים לעבור מקצב של בובה בשבוע לקצב של בובה ביום. לא היתה לנו ברירה אלא להפסיק לייצר בובות מבר ולעבור לייצר בובות מעץ. קנינו חלקי עץ גולמיים מנגרייה. כדור ראש, צוואר גילי, משולשי ירכיים ומקלות זרועות. הכל הגיע מפורק ואנחנו היינו צריכים לחבר. לנסר אותם לפי המידות הרצויות, להבריג מפרקים זה לזה, להדביק תוספות ולצייר תווי פנים. בערך באותה תקופה חלה ההתדרדרות ביני לבין מקס. לאט לאט הפסקנו לדבר על עניינים שלא קשורים לייצור הבובות. שנינו חשבנו שאם נעבוד בשתיקה ללא הסחות דעת, נגמור את העבודה יותר מהר ואז, בערב, נוכל סוף סוף נוכל להתפנות ואולי לצאת קצת מהחדר המחניק האפוף שבבי נסורת, לטייל בחוף ולשאוף אוויר ברחובות שכונת הקוטג'ים הקטנה שנשקפה מבעד לחלון חדר העבודה שלנו.

אבל מעולם לא הצלחנו לסיים את כל העבודה שלנו בזמן ומקס אמר שאנחנו צריכים להודות על ברכת פרנסתנו הטובה והשופעת. הסכמתי איתו. יותר בובות פירושו יותר כסף. יותר כסף פירושו שיכולנו לגמור את המשכנתה בעשרים שנה, עשר שנים פחות מהמתוכנן. הקצב המטורף של העבודה עתיד היה לחסוך לנו עשר שנים תמימות מהחיים. כל דקה הפכה להיות חשובה. כל דקה היתה חיסכון עתידי של זמן.

מקס התחיל לקרוא לי א'. פנינו זה לזה בעיקר בדרישות וציוויים. תשייפי קצת את הכתפיים. את העיניים תדביק שוב, קצת יותר חזק. המרפק פה מאוד רופף. תחזק אותו לזרוע. מה עם ריסים, את לא מציירת לו ריסים? כשאחד מאיתנו נרדם שמוט על שולחן העבודה, השני ניער אותו בצעקות ובאימים וזה קרה פעמים תכופות ביום העבודה בן השש-עשרה שעות שלנו.

מקס הציע לשדרג את שמו של העסק מ"בית הבובות" ל"מפעל הבובות הביתי". לא הבנתי אם הוא רציני או ציני כי באותו זמן הפסקתי להבין אותו או לנסות לטרוח להבין אותו והייתי ממשכה בעבודתי בארשת תומה הממאנת לאבד את ריכוזה בדיוק כפי שהוא המשיך בשלו, כשאני ניסיתי להתייעץ איתו והוא עשה עצמו לא שומע כי סירב בתוקף לבובות דקות יקרות על שטויות שלא מקדמות אותנו לשום מקום.

בלילות כשיצאנו מחדר העבודה שתמיד התעופפו בו גזרי עץ ועמד בו ריח דבק חריף וחמיצות זיעה, כבר לא היה לנו כוח לדבר. רק לשתוק רצינו ונשכבנו על המיטה הזוגית תשושים ומתוחים לקראת עוד יום עבודה שיבוא למחרת. בחורף עוד התכרבלנו זה בגופו של זה, מתחממים מהקור שהודחל דרך חלונות הבית ונאגר בקירותיו

העבים. התחפרתי בשקע בית השחי שלו והצמדתי את כפות הרגליים שלי לרגליו. גם הוא היה לפעמים מסתובב לעברי בתנוחת כפית וחופן את שדי החמימים.

בתחילת האביב העבודה הפכה להיות קשה יותר. התיאטרון המרכזי שאיתו עבדנו, רצה את הבובות שלנו אבל ביקש לאחסן אותן אצלנו בדירה עד שיבואו לקחת את עשרות הבובות בקנייה מרוכזת. אין טעם שבכל פעם נבוא לקחת בובה אחת או שתיים, הם הסבירו, ואנחנו הסכמנו אף שלא היה לנו יותר מקום בחדר העבודה ונאלצנו לאחסן בובות בכל החדרים בבית.

בכל חור בדירת המאה-עשרים עם המרפסת והמזווה, היו בובות. על הספה בסלון, מעל המקרר, בתוך התנור, בבידום מעל המקלחת, על מדפי הספרים ואפילו בחדר השירותים. עשרות בובות לנו במיטה הזוגית שלנו והפרידו בינינו. לא הצלחנו יותר לגעת אחד בשני. רק כפות הרגליים שלנו הצליחו לרפרף לעתים רחוקות זו בזו, כמכרים רחוקים המסתפקים בהנפת יד סמלית משני עברי רחוב סואן.

מקס שהיה קצת קלסטרופובי התעצבן מכך שהוא כבר לא יכול לעשות שום דבר בבית הזה בלי שאיזה חיוך קפוא של בובה יבצבץ לו בחשכה. הרגעתי אותו ואמרתי שמדובר בתקופה זמנית שתחלוף. אוטוטו הם יאספו את הבובות והבית יתפנה ויתרוקן. אוטוטו זה יקרה, ואנחנו נצחק מכל התקופה הזו.

אבל זה לא קרה כל כך מהר. התיאטרון שילם מראש על הבובות אבל ביקש מאיתנו עוד סבלנות ועוד התחשבות. הם היו הלקוחות הצודקים שלנו והתחננו שנמשיך לאחסן אותן אצלנו עד אחרי החג. אחרי החג, הבטיחה המזכירה שנשמעה משויפת ציפורניים וצבועת שיער - ניקח הכל.

החמסינים הקדימו השנה והופיעו כבר באביב. הם ייבשו בתוך שבועות את הפריחה בטבע, כך סיפרו לנו החברים היחידים שעוד נשארו לנו. הנוריות, התלתנים והחרדלים מתו. הגידולים קמלו והצהיבו. מה אתם אומרים? התפלא מקס בטלפון ואמר שהוא מיד הולך לבדוק ולראות תמונות טבע באינטרנט. מעט חברים עוד טרחו להתקשר והוכיחו אותנו והזהירו - שאם לא נשמע לעצתם ונמשיך להרוס את חיינו במו ידינו - אין להם יותר מה לומר לנו. וזה לא הקטנוניות שמדברת מגרונם. לא, בכלל לא. על זה הם כבר בכלל לא מדברים.

הם לא מזכירים את זה שכבר תקופה לא טיילנו איתם בשבתות ולא טרחנו לבוא איתם לאירועים, לחנוכת בית ולבר מצווה של הבן, על זה הם בכלל כבר לא רוצים לדבר. מה שבאמת מעניין אותם עכשיו זה הדאגה הכנה לשלומנו. מקס הסכים איתם וחשב שקיבינימט אנחנו צריכים לצאת לחופשת התרעננות קצרה ולהשאיר הכל ככה כמו שהוא. שום דבר לא יבחה. אבל אני התעקשתי דווקא לסיים את כל המשימות שלנו ולא להרפות. הכי פשוט זה להרפות, הסברתי לו.

העצבנות ניכרה בפניו של מקס. עין ימין שלו החלה לקפוץ בלי שליטה, הידיים שלו רעדו. הוא נחתך מהמסור ואצבעותיו, דרך קבע, שתתו דם. הוא התקשה להתרכז ולעתים קרובות נשמת ראשו מעייפות על שולחן העבודה, שלולית רוק ניגרה מפיו הפעור. "מה קורה איתך מקס", שאלתי. הוא נייער בבהלה ולא ענה. מצמוץ העין שלו הלך וגבר מיום ליום והוא לא טרח לנקות את שלוליות הדם שהכתימו את בגדיו ואת הרצפה בכתמים אדומים כהים.

ערב אחד איימתי עליו שאם ימשיך ככה אאלץ לפטר אותו כי כרגע שום תועלת הוא לא מביא, רק נזקים. מקס הזדקף בבת אחת על הכיסא: "בבקשה תפטרי אותי, א'." "אתה בטוח?" שאלתי. "כן", הנהן מקס ואני הסכמתי. "מהראשון בחודש

פרסים ראשון



הראשון שלי

זה הראשון שלי
 כל הדרך עשינו עד אליך
 בשדרה, המשכנו כמו שאמרתי.
 עד הפנה עם הפנסים
 והצללים הלבנים.
 היה חשוף אז לא המשכנו
 לעלות, בעצם התחלנו לרדת
 ברחוב הנגדי, נגד כוון התנועה
 נגד הפל.

זה היה הראשון
 ואחריו היו עוד עשרות
 כלם מרפדים ויפים
 לכלם נתתי שמות
 שהיו קצת אנושיים,
 הכסאות...

מגרש משחקים

אם הייתי מגרש משחקים
 ואני בכלל לא משחק
 אני הצופה.
 אני גם לא הצופה
 אני השותק.
 וכלם אומרים לי הי אתה, תגיד משהו.
 והנוכחות שלהם רק מוציאה אותי מהכלים.
 אז אני כבר לא מגרש משחקים.
 אולי אני פסל, פסל לגוי, מבזלת כבדה וחרבוני של יונים
 וכלם רוכבים עלי
 ואני יצוק, נטוע, בלתי שביר חחח (הצחיקו אותי).
 בלתי שביר לנצח, כמה זמן נמשך נצח?
 עד שהוא נשבר.
 ואני רק גובה, וגובה, שהנפילה תהיה חזקה.
 אז אני עגלה סוחבת.

"יפה נוף"

שיקום אדם.
 על השביל, בדרך נוף חיי.
 מום גופו וצבעיו.
 במכונת שקום טבעית,
 שזוחלת אל רצונה.

נוף חיי - הם:
 ארבעה קירות, פנה עגלה לשבת.
 תמונה אחת ממסגרת.
 במקרה רב השפע
 וחלון פתוח לכל הרוחות.

לא מבין את עצמי.
 ובטח שלא את כלם.
 תאוה זה צרף.
 וספוק זה כח (כביכול).
 אז יצאו לי העיניים
 ולא אוסיף עוד מלה...

מתוך הספר פתיים (שירים ותצלומים)
 שרואה אור בספרי 'עתון 77'

לרגל את השערות ובחורף לגרוב לה גרב או להלביש אותה בגטקסס.
 הוא גם הזכיר שהיא מתקפלת, נוחה לאחסון ורגילה לדחיפות
 ולבעיטות.

רציתי לשאול אותו אם מקסי, לדעתו, זה שם שיכול להתאים לרגל
 כל כך גברית אך גבו השפוף נעלם במהירות בחדר המדרגות אף
 שדידה בקושי על רגל אחת. רציתי לומר לו עוד משהו, אבל כמה
 עוד אפשר לדרוש.

כנרת רובינשטיין סיימה לכתוב רומן ביכורים

הבא, אתה מפוטר ומגורש מדירת המאה עשרים.
 "תודה", חייך אלי מקס. "אפשר אולי להקדים קצת?"
 כבר למחרת בבוקר הוא חתך בשבילי את רגל שמאל. בגלל העבודה
 המאומצת הוא רזה וגופו נחלש מאוד והוא הצליח לנסר את מפרק
 הירך ולתלוש משם את הרגל בקלות. בלי דימום, בלי כאב ובלי
 צורך לתפור את הקרע שהתאחה במהירות.
 לקחת משהו ממני או מ"בית הבובות" הוא סירב בכל תוקף. על
 מפתן הדלת הוא הסביר בנחמדות שאם חם לי מדי בקיץ אפשר לגלח

יעל סדיני

אבק

הנכרתת ביניהם? מה אומרת היא לגבי חלקו של כל אחד מהם בחיי זולתו? האם המפקד חש כמוהו, אחרון הפקודים, שברית עלומה כזאת אכן נכרתת ביניהם? שברית עלומה כזאת אכן חייבת להיכרת ביניהם?

ולכן נסוג אחרון הפקודים אחורה צעד אחד ועוד שניים. וכמו לאות חזרה ונמשכה רגל המפקד לתוך הג'יפ, והמפקד עצמו הסב את פניו קדימה וטפח שנית על כתף הנהג כדי שימשיך לנסוע.

המפקד, שהרחיק או בג'יפ המקרטע, הלאה ועוד הלאה, בחלוף אותם ימים עלה מעלה-מעלה בסולם הפיקוד. ואילו אחרון הפקודים שחזר אז למצודה המנדטורית הנטושה שעל פסגת ההר למלא את חובותיו, בחלוף אותם ימים היה לאחד האזרחים ושקע במימוש ספקני של כמה מכמהותיו האישיות ההיוליות. גם גבה במקצת.

ואולם מאז, בכל פעם שבה הגיע לאוזניו שם המפקד - אם באחד מערוצי התקשורת ואם בשיח חי - היה שב אחד האזרחים להיות אחרון הפקודים הנישא בשובל אבק מתנחשל מאחורי ג'יפ, אבק סמיך, מסמא עיניים, גודש נחיריים עד מחנק. ובכל פעם מחדש אכף על עצמו לעצב על לשונו מילים רהוטות שתנסחנה בבהירות מדוע אז, בעמוד המפקד לפני פקודיו בחצר הפנימית המוזנחת של המצודה המנדטורית הנטושה, נתמצתה בו תחושה שברית עלומה נכרתת ביניהם. הוא לא הצליח למצוא לתחושתו מילים. אבל למרות זאת, בכל נימי נפשו ידע שתחושתו שרירה וקיימת. ולא עוד, אלא שככל שרחק המעמד ההוא בזמן, כן נעשתה תחושתו יותר מוזקקת.

והנה ערב אחד, בתקופה שבה אחד האזרחים היה מבקר הצגות, בשבתו במושב הקבוע באולם תיאטרון, רגע לפני הרמת המסך משום מה הסב את ראשו לאחור. המפקד, בחליפה אזרחית רגילה, ישב כמה שורות מאחוריו, מיד החזיר פניו אל המסך המתרומם מעל תפאורה המרמזת על שדה קרב בעולם העתיק ונישא על פניו בשובל אבק מתאבך אחרי ג'יפ, אבק סמיך, מסמא עיניים, גודש נחיריים עד מחנק.

בהפסקה התכווץ אחד האזרחים במקומו. מזווית עין הבחין במפקד היוצא מהאולם מאחד הפתחים מוקף בבני לויה. במבואה, לאחר צאתו מהאולם מפתח אחר, מיקם את המפקד ממרחק בטוח. באור הבהיר שנזקה עליו מנברשת התקרה השגיח בשערו שהקליש, בלסתותיו שהתעבו, בבשר לחייו שנתרפה. לעומת זאת, כאז כן עתה, אמרה דמותו התכנסות עצמית בכתפיה השמוטות ובגוף הנוטה קלות הצדה. לפתע הרים המפקד יד שסיגריה אחוזה בה בין אצבע ואמה ונעה לעומתו כמו מאליה. לבו של אחרון האזרחים החמיץ פעימה. הייתכן שהוא מזהה אותו? קרב אליו, דחק בעצמו, קרב אליו אתה וספר לו על אותו רגע של תחושת 'ברית עלומה'! אבל באילו מילים בדיוק? באותו רגע הדהד צליל הגונג המורה על סיום ההפסקה, ואחד האזרחים נחפו להיבלע בין החוזרים לאולם. בשבתו במקומו חלפה ידו על שערו ועל פניו. כן, גם בהם נתן חלוף הזמן אותות. ואז נפנה למילוי תפקידו כמבקר תיאטרון והתרכז כל-כולו בהתרת העלילה במערכה השנייה. הודות לבקיאיותו במחזאות הקלאסית ידע שבמחזה זה גורל המנצחים ייחתך לשבט. השאלה היתה רק איזו פרשנות תינתן לזאת בהפקה הנוכחית.

ברדת המסך האחרון חמק החוצה תחת גל מחיאות הכפיים. מוטל היה עליו למהר בכתיבת ביקורתו על ההצגה לפני שגיליון עיתון

המצודה המנדטורית הנטושה שעל פסגת ההר החליפה ידיים פעמים אחדות. כך סופר להם כאשר היחידה שלהם התמקמה בה. ההוכחות היו בשטח: קירות חיצוניים מנוקרים בפגעי כדורים, זרם חשמל מושבת, צינורות יבשים ממים, דלתות תלושות מציריהן, חלונות תלויים על בדלי מסגרות, אברי רהיטים ושברי זכוכית פזורים על רצפות מזהמות. בכל שררה עזובה.

וכמוה רוח היחידה. שבועיים-שלושה לאחר ההתמקמות עברה השמועה שהמפקד הגיע והסתגר עם סגל הפיקוד בחדר שאולתר למפקדה.

כבר נודע כמנתח באומל חד פעולות בעבר, כאיסטרטג בהיר עין בתכנון פעולות לעתיד, כעז נפש וקר רוח בקרב. לפיכך התקבצו הכל בציפייה בחצר הפנימית המוזנחת לראותו בשר ודם. והוא - אחרון הפקודים - נדחק בין הראשונים. גמוך קומה היה אז.

סוף-סוף נפתחה הדלת ובפתח הופיע המפקד בבלורית מדובללת, בפנים סחופות, בעיניים צרובות, בכתפיים שמוטות, גוף נוטה קלות הצידה במדים קמוטים. כל דמותו אמרה התכנסות עצמית. רק ידו, סיגריה הדוקה בין אצבע ואמה, נעה לעומתם כמו מאליה. "היי!" נשלחה אל גבו קריאה בפנותו לצאת מהחצר, "תגיד מילה טובה!"

המפקד סב אחורה. בחיוך קטום בשפתיו סקר ביעף את פקודיו. "יהיה טוב, חבר'ה, שלום," הפטיר ארבע מילים נדושות בקול חרוך ופנה לדרכו.

הכל חזרו לענייניהם. רק אחרון הפקודים מיהר אחריו בלי לתת את הדעת למה. מחוץ לחצר עוד הספיק לראות בעלותו לג'יפ שכבר היה מותנע, שמיד החל לקרטע בין המהמורות במדרון התלול של דרך החתחתים.

אחרון הפקודים רץ אחרי ג'יפ, נישא בשובל האבק שהתאבך אחריו, אבק סמיך, מסמא עיניים, גודש נחיריים עד מחנק. והנה, מבעד מסך האובר, הסב אליו המפקד את פניו וטפח על כתף הנהג. אבל כאשר הג'יפ כמעט נעצר ורגל המפקד כבר החלה להשתלשל החוצה ממנו, נעצר אחרון הפקודים במרוצתו. בהרף שנייה הצטללה במוחו הסיבה שבגללה רץ ככה בתוך האבק: כדי לומר למפקד שברגע שבו עמד לפניו בחצר הפנימית המוזנחת במצודה המנדטורית הנטושה חש שברית עלומה נכרתת ביניהם. אבל איך יתרגם 'ברית עלומה' במילים פשוטות בלי להסס? לגמגם? וכי יש עכשיו פנאי למפקד להוציא זמן יקר על פענוח לשונו העילגת של אחרון הפקודים? מה לו לגבר בוגר שהוא קצין רם דרג המתמסר כל-כולו למטרה עליונה מוגדרת ולעלם בוסר שהוא טוראי פשוט הנוהה אחרי כמיהות אישיות היוליות החייב לברר ברגע זה - ממש ברגע זה - מהי הברית העלומה

של יום המחרת ירד לדפוס. אבל אלילו לשכוח להכין פרשנות רהוטה לאותה 'ברית עלומה', הבטיח לעצמו, שמא, אי פעם, ישוב להודמן יחד עם המפקד.

ואותה פעם שנייה אכן התרחשה כאשר הוזמן לחתונה רבת עם בשל קרבת משפחה לאם הכלה. הוא עמד בקרב חבורת דודנים על המדשאה הגדולה למשעי תחת שלל נורות צבעוניות כאשר לפתע הופיע המפקד בחולצה פתוחה וקרוב לחבורה אחרת שעמדה סמוך לחבורתו. מיד הסיק אחד האורחים שהמפקד הוזמן לחתונה בשל פעילות צבאית משותפת עם אבי החתן. לאור להבת מצת שמישהו קירב לסיגריה שבפיו הבחין אחד האורחים שמאז ליל התיאטרון הקליש שערו עוד יותר וגם החל מאפיר, וגון עיניו פָּהָה, שכתפיו השמוטות משוקעות בתוך עצמן, שזווית נטיית גוֹן הצדה יותר חדה. ואז החל המפקד להשיט יד שסיגריה אחוזה בה בין אצבע ואמה על פני המדשאה כמבקש את עזרת בני חבורתו בזיהוי אלמוני ופלמוני. עד שתגיע אליו, חזר אחד האורחים והיה לאחרון הפקודים הנישא בשובל אבק מתנחשל מאחורי ג'יפ, אבק סמיך, מסמא עיניים, גודש נחיריים עד מחנק. אין ספק שהמפקד לא יזהה בו את אחד מפקודיו מאז. ולכן קָרַב אליו אתה, הפגיע בעצמו, הודהה בפניו אתה וספר לו על אותה תחושה של 'ברית עלומה' הכרותה ביניכם. ומה אם התרשלת עד כה ולא ניסחת מילים רהוטות לתאר? ברגע שתפתח את פיה, הן תימצאנה לך. והוא חרג מחבורת בני משפחתו בצעד אחד קטן אחד לעבר המפקד, ובעוד צעד אחד, קטנטן. עוד מעט והרווח ביניהם יצטמק עד הושטת יד. אבל בדיוק באותו רגע צץ ביניהם מלצר והגיש למפקד מגש תקרובת, והמפקד הפנה אותו אל בני חבורתו ונבלע איתו ביניהם. ואחד האורחים, במקום ללכת אחרי המפקד ולדבוק במשימה שהציב לעצמו, סב על עקביו, וכמעט התנגש במגש תקרובת שנשא מלצר אחר שצץ מאחוריו. הוא הספיק להתנצל בפניו לפני שהרחיק לשער החצר.

בראי שבביתו השתדל לבחון את בבואתו בעיניים זרות. גם שערו הקליש והאפיר, גם גון עיניו פָּהָה, וכתם זקנה החל להתפשט בלחיו. ומה מציץ על שכמו בין כתפיו? קצה בליטה.

לעולם ייוותר פער שנים בין המפקד ובינו, ידע אחד האורחים, אך מבחינה יחסית הוא ילך ויצטמצם. בנעוריו השתעשע בפתרון חידות מתמטיות.

וגם פעם שלישית היתה.

יום אחד הוזמן אחד האורחים להשקת ספר זיכרונות שעורכו נמנה עם תלמידיו בשנים שבהן שימש כמרצה על העידן החדש בחוג להיסטוריה באוניברסיטה. כיוון שהקדים לבוא להשקה שנועדה להתקיים בחדר עיון של ספרייה ציבורית נודעת, ניגש לשולחן צדדי שעליו היו פזורים כותרים שונים לתצוגה. הוא נבר ביניהם ועלעל בדפיהם ובינתיים החלו עוד ועוד מוזמנים להיכנס לחדר. פתאום הופיע המפקד בפתח החדר לבוש במקטורן מחויט בהידור מאופק, זה מכבר נודע מפי התקשורת שפשט את מדיו ונענה לאחד ממוסדות הציבור למלא בו תפקיד ייצוגי. עד שאחד האורחים הבין שהוזמן להשקה בגלל אזכורי ראשית הקמת הכוח הצבאי בספר הזיכרונות המושק, כבר היה לאחרון הפקודים הנישא בשובל אבק מתנחשל מאחורי ג'יפ, אבק סמיך, מסמא עיניים, גודש נחיריים עד מחנק.

צליעה קלה ניכרה בהילוכו של המפקד כשהתלווה למו"ל הראשי

שקיבל את פניו והובילו לשולחן התצוגה. בהגיע השניים לשולחן סקר את הכותרים שאליהם הסב המו"ל את תשומת לבו. מזווית עין בחן אותו אחד האורחים בעומדם זה מול זה משני עברי השולחן. מאז מסיבת החתונה נסוגה שיבת שערו מאחורי מפרצים קירחים, חוטמו התארך ועצמות לחייו נעשו בולטות, מאחורי העדשות העבות של משקפיו כהו עיניו המוגדלות כמעט עד שחור, בדמותו המתכנסת בעצמה שולח רוזן, גוֹן נטה הצידה בכיפוף ברור, ועל לחייו נפרשה רשת קמטוטים אדמומיים. והסיגריה, תהה אחד האורחים? היכן הסיגריה הנצחית? כמו לתשובה שלה אז המפקד מכיסו סיגריה ואחז בה בין אצבע ואמה. הוא לא הצית אותה. דמה היתה.

תוך שהקשיב להסבריו של המו"ל העיף המפקד מבט באנשים שמילאו את החדר. הוֹשֵׁט לו יד, דחק בעצמו אחד האורחים כאשר מבטו של המפקד השתהה על פניו לרגע, הוֹשֵׁט לו יד ללחיצה אמיצה מעל שולחן התצוגה, והודהה, וספר לו על אותה תחושה של 'ברית עלומה' גם אם עדיין לא מצאת שעת כושר לנסח את דבריך. ידו כבר החלה להתרומם. אבל באותו רגע ניגש אל המפקד עוזר צעיר בצעדים מדודים ולחש דבר מה על אוזנו. המפקד החזיר לו הנהון, הפטיר כמה מילות התנצלות למו"ל הראשי ולנאספים שבקרבת מקום ונפנה לצאת מהחדר. ככל שהתרחק לפתח כשורועו נתמכת ביד העוזר הצבאי כן גברה צליעתו עד שרגל אחת שלו היתה ממש נגררת בכבדות. לאחר שנעלמו השניים במסדרון, נשקפה אל אחד האורחים בבואה של צדודית עצמו בכנף חלון סמוך. הבליטה בין כתפיו גדלה והיתה לגבנון קטן. נראה שהצליחה להסתוות בראי הבית.

אז הגיע לידי החלטה נחרצת לשים קץ לגישושים אלה בינו ובין המפקד. בראשו התגבשה תוכנית: הוא יחפש בארכיונים הצבאיים וימצא את שמות חבריו ליחידה שבה שירת באותם ימים רחוקים. לכל אחד מהם ישלח הזמנה ל"פגישת מחזור" במצודה המנדטורית הנטושה שעל פסגת ההר. וגם את המפקד יזמין. קשה לתאר שלא ייענה להזמנה - גם לשמה וגם משום שבפרק זה של חייו עיסוקו הציבורי-ייצוגי מותיר לו זמן פנוי. ושם בפגישה, לאחר פרקי ה"אכל ושתה" ושיח הרעים והשירה בציבור, יימתח מסך גדול נוכח כולם, ובעזרת מי מהבנים ומהנכדים המומחים בפעלולים החזותיים האלקטרוניים החדשניים של "גזור והדבק", יוקרן עליו ג'יפ מאותם ימים, ג'יפ מקרטע בין מהמורות במדרון תלול של דרך חתחתים, ודמות המפקד מאותם ימים תשב בג'יפ, והמפקד יסב את פניו לאחור, והוא, אחרון הפקודים, יינשא בשובל האבק המתנחשל מאחורי הג'יפ, אבק סמיך, מסמא עיניים, גודש נחיריים עד מחנק.

ואז -

אז תקפא התמונה במקומה -

ועל רקעה יקום אחד האורחים, ייגש למפקד, יזהה את עצמו באחרון הפקודים הנראה על המסך במרוצתו אחרי הג'יפ, ושניהם יפרשו הצידה, ואז יספר לו על תחושת 'הברית העלומה' שחש באותו מעמד בחצר הפנימית המוזנחת של המצודה המנדטורית הנטושה בימים הרחוקים ההם.

עד יום הפגישה כבר יכין לו מילים סדורות.

כעבור זמן לא רב עמדה על שולחן הכתיבה של אחד האורחים ערמה מסודרת של מעטפות מבוללות וממוענות. וכאשר החל לנסח את ההזמנה שאותה ישכפל ויכניס לכל מעטפה, צץ במוחו רעיון. הוא ייסע אל המצודה המנדטורית הנטושה על פסגת ההר, יצלם אותה

ורכס ההרים התגלה קטע של גדר אבנים. כמעט התפתה לעצור את הרכב ולצאת ממנו ולגעת באבנים המחוספסות שעשרות פעמים פסע לידן הלוך וחוזר בימים הרחוקים ההם ברתו מהמצודה לעמוד על משמרתו בפאתי השדות.

במקום דרך החתחתים מלאת המהמורות של המדרון התלול הזכורה ברגליו, החליק עכשיו לפניו כביש אספלט מבריק שהעפיל להר בשיפוע נוח. עיקולים מתונים נבלעו זה בזה. אחרי העיקול הבא - נדרך - תתגלה המצודה המנדטורית הנטושה על פסגת ההר. הוא נסע בו אט אט כדי להשהות את המראה הצפוי.

קונצרטנינה חסמה את הכביש לכל רוחבו. שלט פלסטיק לבן בוהק היה קבוע באמצעיתו. באותיות גדולות מסוגנות בקפידה אחידה נאמר בו שאין מעבר לאתר הבנייה של "מגדלי המצודה" אלא לבעלי רשיון בלבד.

אחד האזרחים עצר את רכבו מול המחסום. מביתן שעמד בצד הכביש יצא שומר והחוה לעומתו הצדעה צבאית מבודחת. "סוף", גלגל את הרי"ש במבטא לא מזוהה בהורותו על השלט, משך בכתפיו כמזדהה עם כל אותם הכפופים למרות שאין מנוס מדינה וחזר להסתגר בביתן.

אחד האזרחים הסיר מעיניו את משקפיו הרבי-מוקדיים ששיבשו את הראייה למרחק. פסגת ההר היתה מכוסה שלדי מבנים בשלבים שונים של גמר. כנפיים ארוכות של שלושה עגורנים נעו מעליהם. צלול להפליא היה האוויר שהתמוג ביקום חף מבריתות, גם מעלומות.

ויטביע את תמונתה בלב כל הזמנה. ואכן, בבוא היום, הקדים לבלוע כמוסה נגד כאבי השיגרון שהחלו לייסרו, הניח על מושב הנוסע של רכבו מצלמה ובקבוק מים מינרליים, ולא שכה, כמובן, את מקל ההליכה שלו - זו רגלו השלישית הנאמנה.

ואם כי מאז אותם ימים רחוקים לא ביקר במצודה המנדטורית הנטושה על פסגת ההר ואף לא בסביבותיה, בהכירו היטב את מפת הארץ בכללותה ידע באיזה כביש מהיר עליו לנסוע ובאיזה מחלף לצאת ממנו. לאחר שנסע אז כברת דרך בכביש צר דו-נתיבי חד-מסלול, במרחק לא רב נגלה לעיניו בעד הזוגית הקדמית רכס הגבעות הנמוכות הבהירות המוכר ומאחוריהן נמשך רכס ההרים הגבוהים הכחולים-אפורים המוכר גם הוא. על אחת הפסגות שם, ידע, עומדת המצודה המנדטורית הנטושה.

בצדי הכביש הורו שלטים על שמות יישובים ותיקים וחדשים. פה ושם הלבינו אשכולות של בתים קטנים בין חמוקי הגבעות שלא היו נושבים בימים הרחוקים ההם. אם אמנם הרגיש בן בית בסביבה בכללותה, פרטים רבים בה היו חדשים לו. פעמיים טעה ופנה לכבישים לא נכונים והתגבר בנחישות בכאב חדש שפילח את עורפו כשתמרן פניות פרסה כדי לשוב על עקביו. הן לא יחזור הביתה בידיים ריקות.

אבל, הנה, נמצאה לו הדרך הנכונה! מה טוב שלא נואש בטרם עת. כמעט פלט לעצמו הברת פליאה שמחה כשבגיא שבין רכס הגבעות

פסיפס - רבעון לשירה

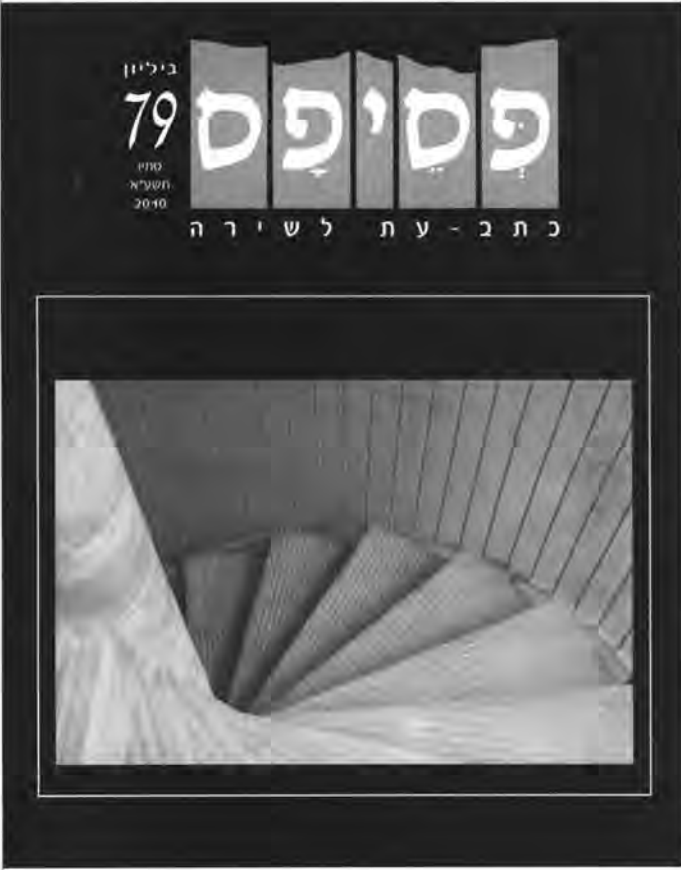
כתב-עת השואף לשילוב המודרני עם הקלאסי, תוך שיקוף מחנות ומשמרות שונים בשירה - ותוך הדגשתה של זווית-ראייה יהדותית בת-ההווה. מעל דפי "פסיפס" מוגשות שיחות עם יוצרים, שירים חדשים של משוררים ותיקים וצעירים גם-יחד, כמו כן מאמרים תיאורטיים ורשימות ביקורת על ספרים, לרבות תרגומים משירת העולם.

האתר באינטרנט של עקד-פסיפס: www.eked.co.il

מנוי ל"פסיפס"

לכבוד "פסיפס", רבעון לשירה, רח' מרים החשמונאית 25, ת"א 62032
 אבקש מנוי לשנת 2009 (4 גליונות)
 מצ"ב המחאה ע"ס 80 ש"ח, כולל דמי משלוח בארץ.

שם ומשפחה כתובת טלפון



תיאטרון

כרמית מירון

ניסויים בבני אנוש

"וויצק" מאת גיאורג ביכנר, התיאטרון הקאמרי, בימוי, עיבוד ועריכה: איתי טיראן, תרגום: דורי פרנס, שירים: טום וייטס, ניהול מוסיקלי: נדב רובינשטיין

בדומה למוסיקאי שחש כי מיצה את סודות הנגינה בכלי אחד והוא עובר לנצח על תזמורת שלמה, כך החליט גם השחקן המוכשר, איתי טיראן ("המלט", "גטו"), לנסות את כוחו בבימוי ובעיבוד הצגה שרבים ניסו להתמודד עם הערכים ועם הבעיות שהיא מעלה. ולא בדרך הקלה בחר.

המחזאי גיאורג ביכנר נולד בגרמניה בשנת 1813 ומת בגלות פוליטית בשווייץ בשנת 1837, והוא בן עשרים וארבע בלבד. הוא היה מחזאי בן-כפר, תוצר המהפכה הצרפתית מבהינת השקפת עולמו, ואף חזה, בראייה ספרותית גאונית, את הבקיעים הראשונים בחוקה הדמוקרטית שנכתבה, אך לא הוגשמה, ב"טרור האימים" של רובספיר, ביכנר השתייך לתנועה דמוקרטית בשם "גרמניה הצעירה", שהיו חברים בה גם היינריך היינה וקרל מרקס. ראייתו ההיסטורית-ביקורתית וכתביו הדרמטיים, התלכדו למקלעת אחת עם השקפת עולמו ופעילותו המהפכנית. על כך כתב הוא עצמו: "הסופר הדרמטי הנו, לדעתי, היסטוריון, אלא שהוא ניצב על מדרגה גבוהה יותר מאשר כותב דברי הימים, שכן הוא חוזה ויוצר בשבילנו את ההיסטוריה שנית, ובמקום לתת לנו סיפור יבש, הוא מכניס אותנו לפני-יולפנים של חיי תקופה שלמה. במקום אופרונים - הוא נוהג לנו בעלי אופי, ובמקום תיאוריות - דמויות."

במחזה הבלתי גמור "וויצק" עולה בפעם הראשונה על הבמה האירופית דמות של אדם מפשטי העם. ספר המרוויח את לחמו מגילוח מפקד היחידה הצבאית החונה במקום ומשמש "שפן ניסיונות" לרופאה. זאת הדרך היחידה שבה הוא יכול להביא מעט כסף לאהובתו, אם בנו. לטענת מפקדו, המגנה אותו על חוסר ערכים, משום שלא גישה כדת וכדין לאם בנו, עונה וויצק, האנטי-גיבור הראשון בדרמה העולמית:

"ערכים?! אנשים עניים אינם יכולים להרשות לעצמם. זהו לוקסוס השמור רק לבני האצולה, להתחתן זה עולה כסף".

המחזה הלא גמור של ביכנר, נהפך בידי טיראן לסיטו אנטי פשיסטי, שבו הפרט נשחק ונדרס תחת המערכת הצבאית הכל יכולה. ואם לא די בכך, כדי להגדיל לרומם ולהאדיר את הזוועה - הכניס הבמאי-מעבד את השחקנים למוסד לחולי נפש.

כידוע, במאה העשרים הגיעו הניסויים בני אדם לדרגה שביכנר לא שיער בסיוטיו האפלים ביותר.

המחזה בעיבודו של טיראן מציג מערכת מצמררת ומעוררת אסוציאציות של אימה קרובה-רחוקה, שבה נהפך האדם מיצור אנושי לאובייקט, הנתון בידיה הקרות והמנוכרות של המערכת.

הבמאי מדגיש את ההבט הניסויי המסכן את התפתחות המין האנושי, כאשר הוא נתון בידי מערכת טוטליטארית ממושמת וממושטרת.

איתי טיראן זכה לעבוד עם קבוצת שחקנים מעולה, של התיאטרון הקאמרי. רותי אסרסאי נפלאה בתפקיד מארי, טובים היו גם אלון דהן, ערן מור, אורי רביץ בתפקיד הרופא, ערן שראל בתפקיד הכומר וגיל ויינברג, המש"ק.

עולה על כולם איתי טיראן, שיצר במשחקו דמות מעוררת הדהות ודחייה בעת ובעונה אחת, ובו בזמן רצון לעזור לו ולגו להשתחרר מכבלי העולם המשוגע הזה. מומלץ בחום.

חתונה וזיכרון

"רוחלה מתחתנת" מאת סביון ליברכט, בימוי: ציפי פינס, עיצוב תפאורה: כנרת קיש, עיצוב תלבושות: יוסי בן-ארי, מוסיקה: אורי וידסלבסקי, תיאטרון בית לסין

"ובכה החולם בידוע: הלא שבר עם שבר לא יחובר, וכל שבר היה בידו לשלם - וחזר ונשבר" (לאה גולדברג)

בעיובנו של הסופר היהודי-רוסי יצחק באבל, נמצאה ידיעה עיתונאית, שבשוליה העיר בכתב ידו: "חומר לסיפור". הידיעה מספרת על כובסת זקנה ממרסי, שלאחר שזכתה לפתע בירושה גדולה, קמה והרעילה את עצמה בגו.

הירושה באה לה מאוחר מדי. גם לשלוימה, גיבור המחזה המיוסר בכבלי זיכרונותיו (ששון גבאי הנפלא), אלמן וניצול שואה, באה הודעת בתו רוחלה על חתונתה מאוחר מדי. מה גם שהחתן הצעיר והנאה מזכיר לו קאפו יהודי מימי

הזוועות, המחנות המוות. בין היתר מסר אותו יהודי את אחיו בן השלוש-עשרה לידי הגרמנים.

המחזאית סביון ליברכט העתיקה דמויות מוכרות מן הווי הישראלי היומיומי, והעניקה להן ביוגרפיה מוכרת מחייה שלה, כבת לניצולי שואה.

הניסיון של הגיבורים להתנהג כאנשים רגילים, נורמטיביים, המנותקים מן העבר הנורא אינו עולה יפה, באשר כל דבר מזכיר לשלוימה, אבי המשפחה, את זוועות העבר ואת ייסוריו. וכל זה מלווה באהבה ובגעגועים לעבר זה שאיננו עוד.

יש במחזה תערובת מופלאה של רגשנות ואירוניה, פאתוס ושנינות, ייסורים וגעגועים והומור שחור. אולם העלילה טומנת בחובה גם מעשה קשה שביצעו שלוימה וחברו סטאשק, מיד עם סילוקם של הגרמנים. ואם לא די בכך, נחבא בין שורות הזיכרון גם מעשה האהבה בין אשתו של שלוימה וחברו הטוב סטאשק.

על כך כבר אמרו חכמינו: "כל המוסף גורע".

על הקטעים החלשים במחזה מפצים, כמו במקרים רבים אחרים, השחקנים המצוינים, ההופכים לאנשים קרובים המזמינים אותנו לחתונה של קרוב משפחה אהוב.

הבימוי של ציפי פינס דינמי וקצבי, אינו מותיר רגע דל או משעמם, בעיקר במערכה הראשונה.

מצטיינים במשחק מופנם וגם סוער, ששון גבאי כשלוימה ניצול השואה וקרן צור בתפקיד רוחלה, הכלה שחתונתה עומדת בספק. משתתפים עוד: מיה דגן, אברהם סלקטר ומיכה סלקטר.

הצגה מרגשת ומעוררת מחשבה.



המלצות עתונות 77

הדברים האלה, הם השאירו אותנו זרוקים על פני האדמה ואמרו שהם נורא ממהרים ושהם נורא מצטערים ושא לא נדאג ושהם כבר חוזרים" (עמ' 172).

שן: **הרחק מהיעדרו**, הוצאת עם עובד ספריה לעם 2010, עמ' 154
סיפור של אשה שאביה מקיים איתה יחסי אישות מאז ילדותה, וניסיונותיה להיחלץ מהמלכוד המשתק.

דניאל סטברו: **מאורעות התשע"ט**, **מנטויה פוליטית**, הוצאת סדרס 2010, עמ' 237

לוחם שיטת לשעבר נואש מהמדינה בעקבות מלחמת לבנון השנייה, ומצטרף למחתרת מרקסיסטית רב לאומית, המתכננת מהפכה - 'מהפכת התשע"ט'; ידיד נעוריו סוכן המוסד יוצא בעקבותיו כדי להשיבו לישראל. המפגש מערער את תפיסת עולמו של הסוכן, ומשימתו נזנחת.

יוסף בר יוסף: **תמרה**, הוצאת הספריה החדשה 2010, עמ' 222

סיפורן של שתי משפחות, החל ממשפטו ומאסרו בשנות החמישים של מוסיק, קצין משטרה בכיר ואביהן של תמרה ושל רננה, תוך כדי בחינת יחסי הורים וילדים, חרפה וכבוד, עוסק הרומן בנושאים אקטואליים ישראלים.



יצחק גורמזאנו גורן: **השקר הקדוש**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הכבשה השחורה 2010, עמ' 342

רומן שבמרכזו בת אנוסים באירופה של המאה השש-עשרה, דונה גרסיה מנרס, שכונתה "לה סניורה", עלתה לגדולה בניהול אימפריית הסחר שהותיר לה בעלה, והבריחה יהודים נרדפים מידי האינקוויזיציה.

את לבה / פועם בעד עורה" (עמ' 41, 'אז').

גילית חומסקי: **ניקולאס יוז חוקר בקוטב הצפוני**, הוצאת עכשיו 2010, עמ' 63
"אם תניח לש תומכת / ויד מלטפת / תהיה שמים וארץ / עולם קטן // תוכל לחפון / את הלב הפועם / את הגוף הרפה, הרך" (עמ' 53, 'איך להחזיק ארנבת').

דליה אלבלינג: **קרוסלת קולות**, הוצאת עקד 2010, עמ' 63
"עכשיו אני מגדלת בבית / אפרוח בלאדי שחור / מתרוצץ בין חדרי / כמו בנחלת אבותיו, / מלקט פירורים זנוחים / בפינות / וכשאי מתיישבת, נהפז / להחפץ בין כפות רגלי" (עמ' 26).

חיים ספטי: **האהבה הלבנה**, שירים, הוצאת כרמל 2010, עמ' 186
"קונכיות אצרו קולות המים הנסוגים / ואני אמרתי ללקט קונכיות למען אדע איך נפל דבר והפכתי לאיש יבשה / מכיר בגמולותיה..." (עמ' 63, 'קונכיות אצרו קולות המים הנסוגים').

רוחי ויטל גילעד: **מחיים עלי**, הוצאת גוונים 2010, עמ' 62
"ימים שלמים / לקחתי אבל עם האוכל / שכבתי במיטה / והתקרה דחפה חזרה / את אבלי אל בטן מלאה, / לפעמים האבל / היה לזוגית מוכתמת, / שרק דרכו ניתן / היה לראות החוצה" (עמ' 31, 'הכל אבל אבלים').

וולט ויטמן: **שעת-חצות כהירה**, מאנגלית: עודד פלד, הוצאת קשב לשירה 2010, עמ' 46
מבחר. "מבעד לדלת הפתוחה לרווחה של אסם הכפר השלן, / שדה מרעה שטוף שמש עם בקר וסוסים רועים, / וערפל ונוף, והאופק הרחוק הולך ומתפוגג" (עמ' 15).

שלמה שובל: **בחצי ימי האדמה, רישומים קוסמיים**, הוצאת גוונים 2010, עמ' 222
רשימות פילוסופיות ותובנות מקראיות בצמצום זן בודהיסטי. ספר שלישי של שלמה שובל. "ולאחר כל

היינריך בל: **מכירת החיסול של הכאב**, מגרמנית: טלי קונס, ערכו: חנן אלשטיין ועדינה שטרן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, קו אדום כהה 2010, עמ' 285
מבחר כתבים במלאת עשרים וחמש שנה למותו של הסופר הגרמני, הותן פרס הנובל. מבחר מכתבים של בל מהמלחמה, מסות על זיכרון, אחריות ואשמה, על משפט אייכמן, על הפרת זכויות אדם, רשימות על ישראל, על ספרות. כל אלה, עדיין רלוונטיים.

הלית בלום: **ספר עמוט**, הוצאת דיבר 2010, עמ' 79

"לאיש החדש קוראים אשקמת / לפעמים אני באה ויושבת בדמותו / על גדת הנהר / עיני לִבְנוֹת הפוכות / אני אומרת אף פעם אני לא אומר / מה שנכון..." (עמ' 20).

שחר מריו מרדכי: **תולדות העתיד**, הוצאת אבן חושן 2010, עמ' 178
"כוח חילוץ מִפְּנֵה גופה דוברת / עברית שקרית: כתוב 'חי' על החזה. // אבל השפה מתעתעת בחייל הזה. / חי. לא נוכח. נסתר. / חי. לא הווה. עבר" (עמ' 75, 'ברצועת אי הביטחון').



אשר רייך: **השחיין המהיר של הרגש**, מבחר שירי **אהבה**, הוצאת זמורה ביתן 2010, עמ' 158
"החיוך האפריקאי שלה פורח / כפה הלבן המואר כולו / מתוך שמש ערב שאליו שאפתי / להתרומם בדרת הלילה / דרך גנזי חלום" (עמ' 20).

דרור דניאל: **מלך הציפורים**, הוצאת כרמל, סדרת מקומי בעריכת טל ניצן 2010, עמ' 218

שתי נובלות שהספיק דרור דניאל לכתוב לפני מותו בטרם עת, בשנת 2003: "עולם הרוחות של שמעון מאגוס", על ילדות פצועה במשפחת מצוקה בירושלים, ו"מלך הציפורים", על פרידה מיוסרת מאב אוהב ואלים.



קורה פנימיות: **אנתולוגיית שירי כדורגל**, ערך: גלעד מאירי, הוצאת מדיה 41 2010, עמ' 127
38 משוררים ומתרגמים ו-49 שירים ומחזורים, מלווים בעבודות אמנות, תחת המכנה המשותף - כדורגל.

רוברט ואלזר: **איש שלא הכחין בשום דבר, סיפורים**, מגרמנית: רן הכהן, הוצאת ספריית פועלים, המפעל לתרגום ספרות מופת 2010, עמ' 139
מבחר סיפורים קצרים של הסופר השוויצרי, מחשובי הסופרים של המאה העשרים, שסיים את חייו במוסד לחולי נפש. "כתיבה אסוציאטיבית דחושה, הגותית וילדית כאחד, תמימה מצד אחד וחדת אכזבה וביקורתית מצד אחר, רוחשת סתירות ופרדוקסים" (בוגה אלבלך, אחרית דבר).

מרטין איימיס: **בית הפגישות**, מאנגלית: אמיר צוקרמן, הוצאת אחוזת בית 2010, עמ' 220
רומן. משולש אהבה במוסקבה בזמן השתתפות הסטליניסטיים והגולאגים, שבמרכזו שני אחים וצעירה יהודייה. כתב אישום חריף נגד השיטה הסובייטית והאידיאולוגיה, שמעבר לרצחנותה, עיוותה כליל גם רגשות ויחסים.

נדב ליניאל: **תקרת האדמה**, הוצאת קשב לשירה 2010, עמ' 64
"כשראשי נז על חוך / עלתה שממית שקופת גוף בחלון / ויכולתי לראות