# עתון 77

גליון 352 • שבט־אדר תשע"א • פברואר־מרץ 2011 • 40 ש"ח

## ميدان التحرير

## חופש לפני כיכר הלחם

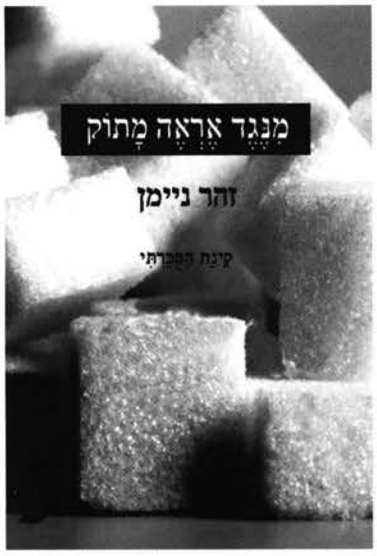
עמוס לויתן, ששון סומך, צבי גבאי, פרץ־דרור בנאי, לאה גלזמן, אמל דונקול, רוֹדָינה אל־פילא, ראשא עומראן

## על "חסד ספרדי" לאברהם ב' יהושע

– כוחה הגורא של סצנה קטנה – עמוס לויתן; חסד השיר – ידידיה יצחקי

אבי אליאס, אסתר אייזן, רחלי אברהם־איתן, אלי אביר, יערה בן־דוד, יפה בודמן־ביק, מרדכי גלדמן, יובל גלעד, חגית גרוסמן, רון גרא, אמוץ דפני, משה דור, רפי וייכרט, גבי ויסמן, דוד לוין, רנה לי, אבידב ליפסקר, ללי ציפי מיכאלי, שבתאי מג'ר, כרמית מירון, זהר ניימן, רוני סומק, יובל פז, עודד פלד, דורית פלג, לורנס פרלינגטי, מזל קאופמן, יעל צדוק, יהודית רונן, שמעון רוזנברג, מתי שמואלוף

# עומדים לראות אור ב־ספרי עתון 77





## 5 גליונות הביתה – 220 ש"ח (כולל דמי משלוח)
## במקום 275 ש"ח בחנות

# מנויים וחוסכים

הליקון

**מה בהליקון?**
**שירה ואמנות בפרסום ראשון ובלעדי:**
**גליונות נושא:** צילום מצב עדכני – שירה מהארץ ומהעולם על אהבה, פולחן, אמנות, זיכרון, זהות, ארוטיקה ועוד.
**רשות היחיד: 10** יוצרים תחת גג אחד – שירת מקור, שירה עכשווית בתרגום, קלסיקה ואמנות פלסטית.
**שירה חדשה:** ממיטב השירה הצעירה הנוצרת בארץ בזמן אמיתי.

**מה עוד בהליקון?**
**כותבים עם הטובים** – בביה"ס לאמנות היצירה הספרותית הליקון. מגוון מתודות וסדנאות בכל הרמות בקבוצות קטנות ואיכותיות.
**הליקון מוציאים לאור:** סדרת הליקון לשירה חדשה, סדרת פגסוס לשירה צעירה.
**קברט הליקון:** אירועי שירה ומולטימדיה.
**שער הפסטיבל הבינלאומי לשירה:** פסיפס שירה עולמית, מוסיקה, ואמנות בינתחומית, ספר פסטיבל ועוד.

www.helicon.org.il
office@helicon.org.il
**03-5600122**

**אל 'הליקון מנויים', ת.ד. 6056 תל-אביב 61060**

ברצוני להיות מנוי על הליקון ולקבל לביתי 5 גיליונות

__ מצ"ב המחאה ע"ס 220 ש"ח

__ מצ"ב 3 המחאות חודשיות רצופות
ע"ס 74 ש"ח כל אחת

שם: _____

כתובת למשלוח: _____

_____

טלפון: _____

דואר אלקטרוני: _____

מנויים בחו"ל יחוייבו בהוספת דמי משלוח בהתאם לארץ היעד.

## שירים


ראשא עומראן, מערבית: פרץ־דרור בנאי 5
רודינא אל־פילא, מערבית: לאה גלזמן 9
יובל גלעד 14
רנה לי 19
אמוץ דפני 20
רון גרא 21
משה דור 25
יפה בודמן־ביק 27
ללי ציפי מיכאלי 38
יערה בן־דוד 39
זהר ניימן 41
דוד לוין 46
אלי אביר 51


## סיפורים


גבי ויסמן, מוקשים (קטע מרומן) 47
יעל צדוק, סיפור 84


## ביקורת ספרים


יהודית רונן על ***האסירה מטהראן*** מאת מרינה נעמת 10
מזל קאופמן על ***אמנות ההיעלמות*** מאת נעמי שיהאב נאי 10
רפי וייכרט על ***בעורו זורם הפרי בעורי*** מאת אנדד אלדן 11
מרדכי גלדמן על ***הרהורים על פסיכו־תיאולוגיה בשירת נתן זך*** מאת רות קרטון־בלום 12
אבידב ליפסקר על ***כלא המשאלות*** מאת סם רקובר 14
שמעון רוזנברג על ***עץ מהגוני מארץ מדיצ'י*** מאת לאה הרפז 15
חגית גרוסמן על ***החיה שבלב*** מאת אמיר אור 16
אסתר אייזן על ***קצבים מתונים של זריחה*** מאת אילנה אביאל 16
אבי אליאס על ***תולדות העתיד*** מאת שחר־מריו מרדכי 17
רחלי אברהם־איתן, על ***ספר השורש הבוער*** מאת איתמר יעוז קסט 18
שבתאי מגיר על ***הרחק מהיעדרו*** מאת שז 20
יובל פז על ***תקרת האדמה*** מאת נדב ליניאל 22


## מאמרים, רשימות


מקהיר תצא תורה, עמוס לויתן 6
בכיכר "תחריר" עם נגיב מחפוז, ששון סומך 7
"חופש לפני כיכר הלחם", צבי גבאי 8
איך כותבים מלקולם X בעברית, מתי שמואלוף 24
בכלא הפנאי האלקטרוני של וולבק, יובל גלעד 26
בין "תשוקה התחתונה" ל"תשוקה של מעלה", לאה גלזמן
על ספרו של חיים באר 28
פני הרומן, עם דורית פלג על ההוצאה המתוקנת של ***פני המקום*** 30
חסד השיר, ידידיה יצחקי על ***חסד ספרדי*** מאת א"ב יהושע 32
כוחה הנורא של סצנה קטנה, עמוס לויתן על ***חסד ספרדי*** 36


## מדורים


לפי שעה 4
חצי פינה - רוני סומק, אמל דונקול, מערבית: פרץ־דרור בנאי 7
מאות (מס' 3), רפי וייכרט 21
אמריקה שרה, עודד פלד: לורנס פרלינגטי 23
עובר כל גבול, הערבית כשפה יהודית (חלק שני), ששון סומך 40
מצד זה, עמוס לויתן על ***ירמיהו, גורלו של חוזה*** מאת בנימין לאו ועוד 45
תיאטרון, כרמית מירון על "שיינדלה, אשה אחת נגד 100 רבנים" 6
בבית לסין 50

ميدان التحرير - כיכר תחריר 2011, עמ' 5-9


**גליון 352 ● שבט־אדר תשע"א ● פברואר־מרץ 2011 ● 40 ש"ח**

**עיתון 77**

**ירחון לספרות ולתרבות**

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

מועצת המערכת: יצחק אורבוך־אורפז, טלי שוורצשטיין בסר, משה דור, א"ב יהושע, אריה סיון, ש' גיורא שוהם

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

iton77@actcom.co.il

www.iton77.com

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



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

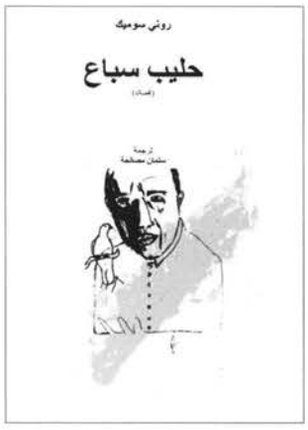
לפי שעה

# אצלנו ובמקומות אחרים

כשעמדנו באמצע הכנת הגליון הנוכחי, התחוללו שינויים מפליגים במדינות האזור, ומה שהחל כטפטוף לא ודאי בכיכר תחריר, הלך והתגבר וסימן עובדות בשטח. אנחנו מנסים להביא כאן כמה התייחסויות למתרחש, המדהים, המשמח, אף שעתידו עדיין אינו ברור.

## "חלב אריות" במצרים

באורח מקרה ובתזמון מדויק, הופיע בקהיר הספר ***חלב אריות***, מבחר משירי רוני סומק בתרגום סלמאן מצאלחה. הספר נערך עבידי חוסיין סראג וראה אור בהוצאת "איבן לוקמאן".




***חלב אריות*** הוא קובץ שיריו השלישי של סומק הרואה אור בערבית. קדמו לו ***יסמין*** (בתרגום סמיח אל קאסם) ***והשירה היא נערת פושעים*** (בתרגום ראובן שניר), אך זהו ספרו הראשון שנולד במדינה ערבית (עיראק), המודפס במדינה ערבית.

בית ההוצאה המצרי "איבן לוקמאן" מתמחה בהצגת הספרות הישראלית בפני הקורא הערבי, ולאחרונה ראו אור ***יסמין*** מאת אלי עמיר ***וכאשר אשאר*** לבדי מאת חמוטל בר־יוסף.

וזה סימן מעודד.

## עוד בגליון הנוכחי

עמוס לויתן וידידיה יצחקי עוסקים כאן בהרחבה ברומן החדש של א"ב יהושע, ***חסד ספרדי***; עוד בספרותנו, לאה גלזמן על ***אל המקום שהרוח הולך*** של חיים באר, ושיחה עם דורית פלג, על הסיבות להוצאה המחודשת והמתוקנת של ספרה ***פני המקום***.

על פניו נראה שאלו שלושה רומנים העוסקים ברוחני, בקשר שבין רוח למקום, המתכתבים עם המטאפיזי. האם זאת מגמה המסתמנת, או שוב, צירוף מקרים?

קריאה מהנה

**עמית ישראלי־גלעד, מיכאל בסר**


לרגל יום האשה הבינלאומי

אפשר לרכוש אצלנו
את הספר
"מי מפחד
מווירג'יניות"
במחיר 40 ש"ח
בלבד

עד סוף חודש מאי

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

אבקש מנוי לשנה (10 חוברות)

שם ושם משפחה .....

כתובת .....

טלפון /e mail .....

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

# ראשא עומראן

מערבית: פרץ־דרור בנאי

## עשרים בחורות זולתי

כָּעֵת אֵין לִי זְמַן לַמַּרְאָה
עָלַי לְלַוּוֹת אֶת הַפְּרָחִים בַּמַּעֲבָר הָאָרֹךְ
לִפְרֹשׂ אֶת סוֹדוֹת הַדְּבוֹרִים עַל הָאַסְפַלְט
לְהִתְחָרוֹת עִם הַדּוֹמוֹת לִי בַּדְּבַשׁ עַל הַחֲצִיָּה
לָשֶׁבֶת בְּחֶבְרַת הֶעָנָן הַצָּעִיר
וְהַיָּרֵחַ הַיָּחִיד בַּלֵּילוֹת הַשְּׁחֹרִים

כָּעֵת אֵין לִי זְמַן לַמַּרְאָה
אָמַרְתִּי לַעֲגִילֵי־הָאָכְטִיס שֶׁלִּי
וְלַמַּסְרֵק הַמִּתְבּוֹנֵן בִּשְׂעָרִי הַלֹּא מְבֻיָּת
וְשִׂמְלָתִי הַוְרֻדָּה שֶׁבָּאָרוֹן הַפָּתוּחַ
כָּל מַה שֶׁעָשִׂיתִי הוּא שֶׁנִּשַּׁקְתִּי אֶת בָּקְרוֹ שֶׁל אַבִּי בְּסוֹהָאג׳
וְקוֹלָהּ שֶׁל אִמִּי נִרְעַשׁ בְּתִפְלָה בַּטֶּלֶפוֹן הַנַּיָּד שֶׁלִּי
וְאַחֲרֵי זֶה סָגַרְתִּי אֶת דֶּלֶת חַדְרִי בַּפַּעַם הָאַחֲרוֹנָה
וְיָצָאתִי לִזְרֹחַ כְּמוֹ הָאוֹר בְּהִתְקוֹמְמוּתָהּ שֶׁל קָהִיר

בָּקְרוּ לָבָן
אָמַר יְדִידִי כַּאֲשֶׁר פָּגַשְׁתִּי בּוֹ בַּצַּד
בָּקְרוּ "חֻמְאָה" וּפָצַחְנוּ יַחַד בְּקוֹל אֶחָד אֶל הַקּוֹרֶל הַגָּדוֹל שֶׁבַּכִּכָּר

הַכִּכָּר:
דְּלָתוֹת פְּתוּחוֹת וְחַלּוֹנוֹת רְחָבִים
הִתְקַהֲלוּת עֲצוּמָה
וְיֵשׁ לְהַגִּיד צִפּוּפָה
תְּחִיַּת־מֵתִים

הַכִּכָּר:
דְּרָכִים פְּתוּחוֹת וְיַעֲרוֹת אוֹר וְגִנּוֹת פְּרִי בָּשֵׂל
הַכִּכָּר:
בַּכִּכָּר הַזַּעַם הָיָה עָסוּק בְּשִׁחְזוּר מַחְשְׁבוֹתָיו
סִפּוּרִים הִתְחַבְּרוּ וְאַחֲרֵי זֶה סִפְּרוּ
וְגַרְגִּירֵיהֶם נִפְתְּחוּ וְזַרְעֵיהֶם צָנְחוּ
כְּדֵי שֶׁיִּצְמְחוּ סִפּוּרִים נוֹסָפִים
מִי אָמַר שֶׁהַזּוֹעֲמִים אֵין לָהֶם סִפּוּרִים וַאֲמִירוֹת?

מִי אָמַר שֶׁהַכְּאֵב הָאָרֹךְ אֵינוֹ מִתְיַדֵּד עִם הַבְּדִיחָה הַמַּצְחִיקָה?
מִי אָמַר שֶׁשִּׁירַת הַנִּדְכָּאִים אֵינֶנָּה מַגִּיעָה בְּעַקְשָׁנוּת כְּאִלּוּ הָיְתָה
סֶלַע מַמָּשׁ?

זוֹהִי מִצְרַיִם בַּת אַלְפֵי הַשָּׁנִים
הָיִיתִי אוֹמֶרֶת לִידִידִי לִפְנֵי שֶׁאִבַּדְתִּי אֶת הַכָּרָתִי
לִפְנֵי שֶׁשַּׁמְתִּי־לֵב לָאַלּוֹת הַמִּתְנַפְּלוֹת עַל רֹאשִׁי הַקָּטָן
לַחַץ הַדָּם שֶׁלִּי עוֹלֶה
לַחַץ הַדָּם שֶׁלִּי עוֹלֶה
גּוּפִי נַעֲשֶׂה קַל
קוֹלִי עוֹלֶה בְּשִׁירָה לְפִי קֶצֶב הַמַּהֲלֻמּוֹת:
(מִצְרַיִם אִמֵּנוּ הַמְּפֹאֶרֶת, בַּעֲלַת הַטָּרְחָה וְהַגָּלְבִּיָּה, הַזְּמַן הִזְדַּקֵּן
וְאַתְּ צְעִירָה, הוּא לַמָּוֶת וְאַתְּ לַתְּחִיָּה)
צְלָלִיּוֹת שֶׁל מִיליוֹנֵי יָדַיִם הַמְּנַסּוֹת לְהַרְחִיק אֶת נְבִיחַת הָאַלּוֹת מִמֶּנִּי
עֵינֵי יְדִידַי אוֹחֲזוֹת בִּי
עֵינֵי יְדִידַי נוֹשְׁאוֹת אוֹתִי
הָאָכְטִיס הָאָדֹם מְקַשֵּׁט אֶת אָזְנַי וְצַוָּארִי וְאֶצְבְּעוֹתַי
דֶּלֶת אֲרוֹנִי הַפָּתוּחַ נִפְתַּחַת לְכָל רָחְבָּהּ
שִׂמְלָתִי הַוְרֻדָּה מִתְרַחֶבֶת וּמִתְרַחֶבֶת וּמִתְרַחֶבֶת שֶׁתִּלְבַּשְׁנָה אוֹתָהּ
עֶשְׂרִים בַּחוּרוֹת בְּיַחַד אִתִּי
סַנָּאא וְזַיְנַבּ וְעַאאישָׁה וְנַוָּאל וְח׳דִיג׳ה וְרִים וּמֵי וְנָאזֶק וְסוּעָאד
וּוָפָאא וּפָאטִימָה וְרַג׳אא
וּמַהָא וְנִינָאר וּמִרְיָם וְאַלִין וְחָמְדָה וְלִינָה וְג׳וּדִי...
הִנֵּה אֲנִי "סַלִּי זָהְרָאן"
עוֹלָה
וְעוֹלָה
וְעוֹלָה
וְנֶעֱלֶמֶת
בְּעוֹד שֶׁשְּׂעָרִי הַלֹּא מְבֻיָּת
מִתְעוֹפֵף בָּאֲוִיר
בּוֹהֵק כְּמוֹ הָאֱמֶת
נִצְחִי כְּאַדְמַת מִצְרַיִם.

רשא עומראן – משוררת סורית, עוסקת בעריכה ובעיתונות ומייסדת פסטיבל "אלסנדיאן לשירה". ככל הנראה נקלעה לקהיר בימי המהפכה הראשונים.
שמות האנשים שהיא מציינת בשיר הם שמות סופרים, משוררים ועיתונאים מצרים. למשל נואל היא הרופאה והסופרת נואל אלסעדאוי.

עמוס לויתן

# מקהיר תצא תורה

אם אין זו הזיה בת הרגע, ששלהבה דמיונם של המונים ועתידה, חלילה, להתנפץ בפניהם, הרי המהפכה במצרים, לפחות עד לכתיבת דברים אלה, היא אחד מפלאי הזמן החדש. מעולם לא התרחשה בעת החדשה מהפכה כה טהורה, כה אצילה, כה צעירה (והדברים, כמובן, קשורים זה בזה), כמהפכת כיכר השחרור בקהיר.

מהפכה שדיברה בקול אחד, למרות שלא היה לה דובר.
מהפכה שרצתה דבר אחד, למרות שהשתתפו בה מיליונים.
מהפכה שהיתה בלתי אלימה, למרות שלא היה לה מנהיג שיכוון אותה.
לכן ההתנהלות הנבונה, החכמה, הנחושה והסבלנית של ההמונים המצרים, מפליאה עוד יותר מאחר שנעשתה בדרך ספונטנית, טבעית לגמרי, מאליה כמעט, ללא אמצעים ארגוניים, מפלגתיים, תקשורתיים וכדומה.

דברים אלה נכונים גם ביחס להתנהגות הצבא המצרי, שעמד במבחן עליון, ויכול לו. הוא לא הפעיל את כוחו הרב מול ההמונים, מצד אחד; ולא הציב עמודי תליה לשליטים בחוצות העיר מצד שני; אלא אפשר למובארק לפרוש בכבוד יחסי ככל שניתן, ונטל על עצמו התפקיד להעביר את המדינה לחיים דמוקרטים מלאים.

כל אלה צריכים לעורר תקוות גדולות בישראל. כמובן, איננו יודעים עדיין את אשר ילד יום, והרבה תלוי במה שיקרה בחודשים הקרובים, אבל ממה שכבר נתגלה לנגד עינינו - עם גדול בשעתו הגדולה - מותר להאמין שיש להן יסוד.
אם אמנם כך יהיה, אולי העידן החדש במזרח התיכון יהיה עידן של תחרות בדרכי שלום על כתר הדמוקרטיה, וכלל לא בטוח שבעניין זה מירושלים תצא תורה ולא מקהיר.

כיכר תחריר 2011

## ששון סומך

# בכיכר "תחריר" עם נגיב מחפוז

עשרות אם לא מאות שעות ביליתי בחברתו של הסופר המנוח נגיב מחפוז בקומה השנייה של קפה "עלי באבא" מעל לכיכר תחריר בקהיר, לאורך שנות השמונים של המאה שעברה. אלה היו ימים יפים שלא אשכחם לעולם. הייתי קם מוקדם בבוקר ואץ לעבר בית הקפה כדי להדביק את הסופר הדגול בשבתו יחידי שם, שכן הוא היה עוזב את דירתו שבגדה השנייה של הנילוס בשעה 6:30 וצועד לאטו לכיוון הכיכר הגדולה שבמרכז העיר. כמה דקות לפני השעה שמונה היה מגיע, מתיישב ומזמין קפה. היה מסתפק בכמה שאיפות מהנוזל המהביל, ועובר לעיין בעיתוני הבוקר, שקנה בדוכן העיתונים שבכיכר. השעה 8:00 בבוקר היתה קריטית עבורי, שכן בין השעת 9:00 ו־9:30 נהגו להגיע מכרים נוספים של מחפוז וכבר לא הייתי זוכה למלוא הקשב שהיה מנת חלקי כשישבנו שנינו לבדנו, זה מול זה. בשעה 10:30 היה קם ממקומו ועולה על מונית שהסיעה אותו לדירתו.

נזכרתי, כמובן, בשעות המופלאות האלה בשלושת השבועות שבהם התחוללה המהפכה ההיסטורית של צעירי קהיר בכיכר תחריר, החל בשבוע האחרון של ינואר. התמונות שהביאו לנו מסכי הטלוויזיה בלא הרף היו עבורי דוגמה חיה של תנופה מהפכנית אדירה, שלא הזדמן לי לראות כמותה בשום מקום אחר. זה למעלה מחמישים שנה אנו שומעים על "מהפכות", בעיקר בארצות המזרח התיכון, אך עתה ברור לנו יותר מאי־פעם ששום מהפכה או בדל־מהפכה לא התרחשה באזורנו לאורך התקופה הזאת (להוציא, כמובן, את ההתקוממות שאירעה בתוניס בחודשים האחרונים). הפיכות צבאיות? כן. תפיסת תחנות שידור והריגת המנהיגות מול מצלמות הטלוויזיה? כן, בהחלט, הכל, רק לא מהפכה. והנה לפתע בא היוצא מן הכלל המלמד על הכלל, ובגדול!

רק חוזה יכול בימים אלה לנבא מה תביא ההתקוממות העממית הזאת בעקבותיה. נפילת מובארק וערעור משטרו לא נחזו בחודשים האחרונים ואפילו לא בשנים האחרונות. ובישראל קיימת עתה דאגה באשר לשאלה "מה ילד יום?" אבל מי יודע? אולי השלמנו בשנים האחרונות עם המצב הסטטי ששרר ביחסי שתי ארצותינו? מבחינה מדינית־צבאית התקיים אמנם שקט, והשלום הקר היה שלום בכל זאת ואף־על־פי־כן. אולם עתה נפתחה מנהרה חדשה אל העתיד. במשך ימי ההתעוררות בכיכר "תחריר" הבטנו חזור והבט בפניהם ובתנועות גופם של מיליוני המפגינים, וכל מה שראינו היה רצינות ותקווה. לא שמענו דיבורים צורמים, עוינים או מאיימים, אלא בשולי השוליים של זירת ההתרחשות. נוכחותם של קנאי האסלאם ברחובות קהיר היא עובדה שאין להתעלם ממנה, אבל בכל מה שחזו עינינו בשלושת שבועותיה של המהפכה לא התקבל הרושם שהם מכתיבים את הטון, ואין כל סימן שהם מרוצים ממה שעיניהם רואות בכיכר הגדולה, כאשר הנוער החילוני בלבושו ובסיסמאותיו משמיע את הקולות הרועמים ביותר. המיליונים זעקו נגד הדיקטטורה, נגד השחיתות, נגד הקיפאון והקיפוח החברתי. כעת, עם שוך ההפגנות ועזיבתו של מובאראק, אנו עדים למצב חדש, שברגע זה איש אינו יכול לנחש את טיבו ואת מגמתו. אולם בשום אופן אין אפשרות שמה שהיה הוא אשר היה.

בתוניס, שהקדימה את קהיר בשבועות אחדים, שומעים אנו עתה על "שקיעת האבק" ועליית מה שנראה כמציאות חדשה ומבטיחה. לא הקנאים ולא הצבא הם בעלי הדעה ברחוב התוניסאי. כמובן, אין לגזור גזרה שווה בין שתי הארצות, שכן בתוניסיה כוחם של קנאי האסלאם דוכא דווקא על ידי המשטר המודח, ואילו במצרים קיימת עדיין האפשרות שהאחים המוסלמים יתעשתו ייטלו יוזמה.

ומצדנו, דומני שטיפ־טיפת אמון ברוחו של העם המצרי ובמוחו הישר שנגלה עכשיו עשויה להשתלם במהרה בימינו. במצרים קיימים חוגים רבים שעוינותם לישראל אינה סימן הכר לזהותם ולמגמותיהם. רבים שם אנשי המעשה שהיו רוצים למצוא דרכים אלינו, אך במסגרת משטרו של מובארק לא זכו לעידוד ממשי. ואולי יעלה משקלם עתה? נכון הוא שבקרב אנשי הרוח, שקולם נשמע בעשורים האחרונים, מעטים היו שהלכו בדרכו של נגיב מחפוז וקיבלו בלא עוררין את רעיון ההתפייסות בין שתי ארצותינו. אולם בשיחות מלב אל לב אתה שומע גם בחוגים אלה קולות חיוביים. לפני כשנה תקפו כמה מבקרים ספרותיים במצרים את המשוררת אימאן מרסאל על שהסכימה שספר שיריה ***גיאוגרפיה חלופית*** יתורגם לעברית ויופיע בישראל. אולם לצד המגנים והמתריסים נשמעו וגם פורסמו תגובות של עשרות אזרחים מצרים שעודדו את המשוררת ובירכו אותה על הופעת ספרה בישראל. ואולי מסמן המקרה הזה את משהו ממה שהעתיד שומר עבורנו? ❖

חצי פיוט

# אמל דונקול

מערבית: פרץ־דרור בנאי

## הפרק הראשון מתוך 'שיר עוגת האבן'

הַנִּצָּבִים עַל סַף הַטֶּבַח
תִּשְׁלְפוּ אֶת הַנֶּשֶׁק!
צָנַח הַמָּוֶת, וְנִפְרַם הַלֵּב כְּמַחֲרֹזֶת.
וְהַדָּם נִגַּר עַל הַצָּעִיף!
הַדִּירוֹת קְבָרִים
וְתָאֵי־הַכֶּלֶא קְבָרִים
וְהַמֶּרְחָב קְבָרִים
שְׂאוּ אֶת הַנֶּשֶׁק
וּבוֹאוּ בְּעִקְּבוֹתַי!
אֲנִי חֲרַטַת הַמָּחָר וְהָאֶמֶשׁ
דִּגְלִי: שְׁתֵּי עֲצָמוֹת... וְגֻלְגֹּלֶת
וְסִסְמָתִי: הַבֹּקֶר!

לא במקרה מכונה אמל דונקול (1940־1983, יליד כפר אלקלעה שבמצרים עילית) "נסיך שירת הסירוב". בשירים שלו מתחדדות החרבות, האדום אינו מין עגבניות והדגל הוא לא פחות מ"שתי עצמות ...וגולגולת". האסוציאציה מעט פיראטית, ואמל דונקול מטלטל את אוניית השיר אל הסערה, אל המקום שאפילו הגלים לא ישטפו את הדם מהצעיפים.

רוני סומק

צבי גבאי

# "חופש לפני כיכר הלחם" או: אילו המודיעין היה קורא שירה...

לנוכח הזעזוע האדיר שהתחולל במצרים, שראשיתו בהפגנות ההמונים בתוניסיה, המשכו בתימן, בחריין, לוב וסופו מי ישורנו, נשאלת השאלה: למה הפרשנים וגורמי הערכה בארגוני המודיעין הישראליים, הזרים ואף הערביים, לא צפו מראש את ההתרחשויות האלה?

התשובה נעוצה, בחלקה לפחות, בהיעדר מעקב רציני אחר כתיבתם והתבטאויותיהם של האינטלקטואלים הערבים. הללו מעזים זה שנים לצאת חוצץ נגד מנהיגי המדינות, ומפנים אליהם שאלות נוקבות בנושאי חברה וזכויות אדם. הם דורשים "חופש לפני כיכר הלחם" ומביעים דאגה אמיתית לבני עמם, הסובלים מפיגור ומעוני, ונאנקים תחת עריצות המנהיגים, שעיקר דאגתם בשימור שלטונם, הנתפס בעיניהם כנחלתם, "אחוזתם המשפחתית".

הדרישה לשיפור בתנאי החיים ולזכויות אדם לא נולדה פתאום. היא מתבטאת, אם כן, במאמרי ובשירי האינטלקטואלים הערבים זה שנים, ובאחרונה היא מתבטאת בקרב ההמונים בכיכרות המרכזיים.

יש לציין כי ההתניה שהמנהיגים הערבים עושים בין העיסוק בסכסוך הערבי־ישראלי (בשאר אסד הודה בריאיון ב'וול סטריט ג'ורנל' ב־31.1.11, שהתמשכות העוינות כלפי ישראל מסייעת למשטרים הערביים להישאר בשלטון, ואילו מועמר קדאפי קרא לפליטים הפלסטינים להציף את חופי ישראל, זאת כדי להסיט את תשומת הלב מהקריאות לחופש בארצו) לבין מצבם העגום של העמים הערביים, איננה מקובלת כבר שנים על מרבית האינטלקטואלים והוגי הדעות הערבים. עם זאת, נבצר מהם להביע את דעתם בארצם, והם מפרסמים את דברם בביטאונים ערביים היוצאים לאור ברובם בנכר, בעיקר בלונדון.

המשורר הידוע בעולם הערבי, ניזאר קבאני, כתב כבר בשנות התשעים של המאה הקודמת שהאומה הערבית נמצאת במצב "חצי שיתוק", המונע ממנה את התנועה, הראייה והמבט "לעבר אופקי המאה ה־21" ('שירו 'מתי תשתתקנה הציפורים', 'אל חיאת', נובמבר 1993). מחאה לירית זו אמנם לא הביאה לרפורמה המיוחלת במשטרי המדינות, אך היא עודדה אינטלקטואלים רבים ללכת בעקבותיו, ובעקבות הוגה הדעות הבולט אדוניס. אדוניס (עלי אחמד סעיד, סורי במוצאו) כתב, באחרונה, במדורו ב'אל חיאת', הלונדוני, 3.2.2011, כי "מצרים זקוקה לנילוס אחר שמוצאו לא מן העננים, כי אם מכפות הידיים והרגליים שזורם בעורקי ווורידי האנשים", כדי להפסיק את הניצול והעושק של השליטים.

בשנים האחרונות, האינטלקטואלים הערבים מעזים לבטא את דעתם לגבי הצורך בשינויים - פוליטיים חברתיים וכלכליים. בעידן האינטרנט, הטוויטר והפייסבוק, דבריהם מקבלים תפוצה רבה, והציבור, במיוחד הצעירים, ספג את דברי הביקורת והמתין לשעת כושר כדי להביע את זעמו. כיום רשתות הקשר ואמצעי המדיה השונים עמוסים בדברי ביקורת ומחאה של אינטלקטואלים ערבים. אך כדי לעקוב אחר התבטאויות אלה, צריך לקרוא את דבריהם, ובייחוד את שירתם, שכן השירה הערבית היא הביטוי האותנטי להבנת נפשם, רגשותיהם ומאווייהם האישיים והלאומיים של הערבים.

בעקבות פרסום מחזהו של מחמד סלמאוי "כנפי הפרפר", שבו צפה את התקוממות ההמונית הנוכחית, פרשן 'א־שרק אל אוסט' (31.1.11) עבד א־רחמן א־ראשד, מגיע למסקנה שאילו השלטונות המצריים היו קוראים גם מחזות - במקום לקרוא דוחות משטרתיים - ההתקוממות הנוכחית בכיכר א־תחריר לא היתה מתרחשת!

זכורה לכולנו אמרתו של האינטלקטואל המצרי ד"ר חוסיין פאוזי - "אילו המודיעין הישראלי היה קורא את השירה שנכתבה במצרים אחרי 67 - הוא היה יודע שמלחמת אוקטובר 73, היתה בלתי נמנעת מבחינתנו".

זה היה נכון אז וזה נכון כיום.

כל עוד גורמי הממשל והפרשנים יתעלמו מהצורך לעקוב אחר כתיבתם של האינטלקטואלים הערבים, כולל שירתם, צפויות הפתעות כמו "רעידת האדמה" הנוכחית במזרח התיכון. ❖

צבי גבאי הוא מזרחן ומחבר הספר *השירה - האימפריאליזם היפה*, שראה אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

# רוּדַינָה אל־פִּילָא

מערבית: לאה גלזמן

רוּדַינָה אל־פִּילָא

עָקַר מִתּוֹךְ יָדַי בְּכֹחַ אֶת תְּעוּדַת הַזֵּהוּת שֶׁלִּי
כְּדֵי לִהְיוֹת בָּטוּחַ כִּי עַרְבִיָּה הִנֵּנִי
הֵחֵל לִנְבֹּר בְּתוֹךְ מִזְוַדְתִּי כְּמוֹ נוֹשֵׁאת אֲנִי
פִּצְצַת גַּרְעִין.

נֶעֱמַד לְהִתְבּוֹנֵן בִּי בְּלִי לְהוֹצִיא מִלָּה...
כֵּהַת גַּוָּן... תַּוֵי פָּנַי מַרְדָּנִיִּים

תָּמַהְתִּי עַל דְּרִישָׁתוֹ וְעַל סִבַּת שְׁאֵלָתוֹ לְזֵהוּתִי
כֵּיצַד זֶה לֹא זֹהָה עַל פִּי עֵינַי כִּי עַרְבִיָּה אֲנִי
אוֹ שֶׁמָּא הֶעֱדִיף כִּי אֶהְיֶה זָרָה לֹא־עַרְבִיָּה
הַמְּנַסָּה לְהִכָּנֵס לְתוֹךְ אַרְצוֹ בְּלִי לְגַלּוֹת אֶת זֵהוּתָהּ.

הִמְתַּנְתִּי אֲרֻכּוֹת כְּמוֹ אֵינִי נִמְצֵאת בְּאֶרֶץ עַרְבִית
הוֹדַעְתִּי לוֹ: עַרְבִיּוּתִי אֵינָהּ זְקוּקָה לִתְעוּדַת זֵהוּת
מַדּוּעַ זֶה אֵפוֹא נִדְרָשׁ מִמֶּנִּי לְהַמְתִּין
עַל הַגְּבוּל הַמְּדֻמֶּה הַזֶּה?

וְאָז נִזְכַּרְתִּי בְּשִׁיר הַתְּהִלָּה לִימֵי הַג'אהִילִיָּה
אֲשֶׁר שָׁמַעְתִּי מִסָּבִי
אוֹתָם יָמִים בָּהֶם שׁוֹטֵט לוֹ בֶּן־עֲרָב בְּרַחֲבֵי עֲרָב
בְּלִי לָשֵׂאת עִמּוֹ אֶלָּא אֶת צֵידָתוֹ וּלְשׁוֹנוֹ
אוֹ אָז הֵחֵל לַחְקֹר אוֹתִי עַל זֵהוּתִי וּשְׁמִי
וּפִשֵּׁר בִּקּוּרִי הַפִּתְאוֹמִי

הֵשַׁבְתִּי לוֹ כִּי שְׁמִי הִנּוֹ "אַחְדּוּת"
אֶזְרָחוּתִי הִנָּהּ עַרְבִית... וְהַסִּבָּה לְבִקּוּרִי הִסְטוֹרִית

תִּחְקֹר אוֹתִי עַל מִקְצוֹעִי. וְכֵן שָׁאַל
הַאִם הָיוּ לִי עֲבֵרוֹת קוֹדְמוֹת
עָנִיתִי כִּי אִשָּׁה פְּשׁוּטָה אֲנִי
אוּלָם בְּמוֹ עֵינַי עֵדָה הָיִיתִי לְרֶצַח הַלְּאֻמִּיּוּת

שָׁאַל עַל תַּאֲרִיךְ הוּלַדְתִּי
וּבְאֵיזוֹ שָׁנָה הוּא חָל לְפִי הַלּוּחַ הָאִסְלָאמִי

הֵשַׁבְתִּי כִּי נוֹלַדְתִּי בַּיּוֹם שֶׁבּוֹ נוֹלְדָה הָאֱנוֹשׁוּת.
וְאָז בֵּרֵר אִם נַשָּׂאִית אֲנִי שֶׁל מַחֲלוֹת מִדַּבְּקוֹת

עָנִיתִי כִּי אָכֵן נִפְגַּעְתִּי מִדְּקִירָה בַּלֵּב
כְּשֶׁבִּנִי שָׁאַל אוֹתִי: מַה מּוּבָנָהּ שֶׁל הָאַחְדּוּת הָעַרְבִית?

וּכְשֶׁשָּׁאַל לְאֵיזוֹ דָּת אֲנִי שַׁיֶּכֶת
לָאִסְלָאם אוֹ לַנַּצְרוּת
הֵשַׁבְתִּי כִּי לְרִבּוֹנִי אֲנִי עוֹבֶדֶת
בְּכָל דָּתוֹת הַהִתְגַּלּוּת

הֶחְזִיר לִי בְּאַחַת אֶת מִסְמָכַי, מִזְוַדְתִּי
וְאָז אָמַר: חִזְרִי אֶל הַמָּקוֹם מִמֶּנּוּ בָּאת
אַרְצִי אֵינֶנָּהּ מְקַבֶּלֶת בִּבְרָכָה אֶת
קְלַסְתֵּרָהּ שֶׁל הַחֵרוּת.

מתוך הספר *צעדי אשה*

רודינה אל־פילא היא משוררת לובית. השיר התפרסם באתר של "יהודים יוצאי מצרים" בתאריך 4.2.2010 והוא מלווה בכותרת: "שיר הראוי להערכה".

# מדינה השרויה באבל תמידי

**מרינה נעמת: *האסירה מטהראן, סיפור חיים*, מאנגלית: אינגה מיכאלי, הוצאת דביר 2010, 300 עמ'**

"המלחמה [בין עיראק לאיראן] הסתיימה לבסוף באוגוסט 1988, ואני בחודש הרביעי להריוני... אף אחד מהצדדים לא ניצח. יותר ממיליון איש נהרגו". זהו דיווח מסכם בסגנון קצר ויובשני של תקופת חיים בת כעשור בחייה של מרינה, נערה נוצרייה שהתבגרה אל נשיותה בכלא אווין - גיהינום עלי אדמותיה של איראן האסלאמית הקיצונית. כלא אווין שימש בית כלא לאסירים פוליטיים עוד בימי השאה, והמקום, ה"אפוף שתיקה מלאת פחד", היה שם נרדף לעינויים ולמוות.

כפי שניתן ללמוד ממשפט הסיכום של מרינה, ה"פרטי" וה"כללי", או ה"אישי" וה"ציבורי", מדווחים ומתוארים כל העת זה לצד זה ומזינים אחד את השני. זהו אחד ממאפייניו הבולטים של הספר וללא ספק גם אחד ממקורות עוצמתו. מרינה, בעלת התודעה הפוליטית המפותחת ובעלת הרגישות לצדק ולזכויות אזרח, מספרת על עצמה ועל התמורות הדרמטיות שהתחוללו בחיי המדינה האיראנית ובחיי חברתה ובכלל זה קהילת המיעוט הנוצרי, שאליה נולדה ושממנה נאלצה להיפרד בסופו של דבר ולהגר לקנדה, מדינת המפלט לאיראנים רבים. למעשה, סיפורם של מרינה ושל איראן, הארוגים זה בזה, מתפרשים על תקופת השנים שבין 1982-1991. מרחב הזמן שעליו נפרש הסיפור נפתח זמן קצר לאחר הדחת השאה ועליית האייתוללה ח'ומיני לשלטון (1979).

סיום המשטר המלוכני רב השנים וכינון המהפכה האסלאמיסטית ציינו את קו פרשת המים בחיי המדינה ואזרחיה: "נעצרתי ב־15 בינואר 1982 בסביבות השעה תשע בערב. הייתי בת שש־עשרה." "פשעה" היה הטחת ביקורת בממשל. היא שוחררה רק לאחר שנתיים וגם השחרור היה בבחינת נס. הרושם הוא כי אף שחלפו "רק" שנתיים מאז כליאתה, גילה בעת השחרור היה גבוה הרבה יותר. מוראות הכלא, התעללות הסוהרים, הסבל האנושי - הגופני והנפשי של מרינה ושל חברותיה, כולל אינוס שיטתי, הנישואים הכפויים לעלי, איש משמרות המהפכה ואחד הסוהרים בכלא אווין שהתאהב בה והציל אותה מכיתת היורים דקות ספורות לפני הוצאתה להורג, התאסלמותה הכפויה, איבוד תינוקה וסדרת תלאות נוספות, כל אלה ביגרו אותה ושינו את חייה ללא שוב. ערב מעצרה תיארה מרינה את איראן "החדשה" כמדינה "השרויה באבל תמידי". היא לא ידעה אז כי תיאר זה יהלום גם את חייה ולא רק את חיי המדינה.

במהלך הקריאה מתוודע הקורא למוראות המלחמה בין איראן לעיראק; לארגון ה"מג'אהדיני ח'לק" האסלאמי השמאלני שהתנגד לכוחו חסר הגבולות של ח'ומיני ולכן הוצא מחוץ לחוק; לתופעת ה"שהידים"; לתופעת "מהפכת התרבות האסלאמית"; לקהילת המיעוט הנוצרית באיראן האסלא־מיסטית, שעיקר אנשיה הם אשורים או ארמנים, אם כי מרינה היא נוצרייה "אחרת": סבה האיראני עבד ברוסיה שלפני המהפכה הקומוניסטית של 1917 ונשא שם אשה רוסייה וחזר עמה לאיראן. בנם, אביה של מרינה, נשא אף הוא אשה נוצרייה. (סבתה הרוסייה של מרינה הקפידה לקרוא לה תמרה).

לא יכולתי שלא להיזכר במראות דומים ובקווי דמיון בין מציאות חייה בכלא של "האסירה" מאיראן לבין מציאות חייה בכלא של "האסירה" ממרוקו - סיפור כליאתה ועינוייה של מליכה אופקיר, בתו של הגנרל המרוקאי שנכשל בניסיונו להפיל את שלטונו של מלך מרוקו חסן השני ב־1972. גם מליכה, בדומה למרינה, קיוותה להגיע לקנדה ולמצוא שם מקלט אלא שתעתועי החיים הובילה אותה בסופו של דבר ב־1996 לצרפת. שתי אסירות, שתי מציאויות חיים גיאו־פוליטיות ותרבותיות שונות, בתי כלא דומים.

***האסירה מטהראן*** הוא מסמך אנושי, חברתי, פוליטי והיסטורי מצמרר וחשוב. הוצאתו לאור של כל ספר המצטרף לאלה שכבר ראו אור, המתעדים את חווית החיים האכזרית והמדכאת באיראן, היא תוספת מבורכת במאמץ לחשיפת המחיר שמשלמת חברה החיה תחת משטר "מהפכני", אסלאמי־רדיקלי וטוטאלי באופיו.❖

***יהודית רונן***

# את תשתמשי בשיר כבגפרור

**נעמי שיהאב נאי: *אמנות ההיעלמות*, מאנגלית: משה דור, הוצאת מבע 2010, 149 עמ'**

"יש משהו נוסף שלמענו נולדנו" כותבת שיהאב נאי, ומנסה לאתר אותו, להיזכר בו, לילדו בשיר ולאחוז בו. הלחם, האפרסק, התאנה, זו המשתרגת בין דפי הספר, נושאים געגוע אינסופי אל המקום שאבד, זה שכל החיים הם חיפוש אחריו. שיהאב נאי מנסה לרפא את הפצע בנר השיר. בפיקחונה היא יודעת שהמעשה הוא כשל הילד ההולנדי המנסה לעצור באצבעו את הסכר שנפרץ, ובכל זאת, בשיבתה אל האדם ובדבוקתה בו, היא צרה לשון המהסה את הקול המתלהם.

נעמי שיהאב נאי היא משוררת אמריקאית ממוצא פלסטיני, החיה עם משפחתה בטקסס. שיריה המובאים בספר זה כונסו ותורגמו ביד האמן של המשורר משה דור. לשון הספר היא לשון געגועים: באשר תפתח, באשר תיגע, עולים מן השירים געגועים מכמירי לב אל עולם הבית ואל שלוותו, אל עבודת האדמה, אל בעלי החיים, אל היופי הפשוט שהאדמה יודעת לתת וגם השמים, אל הידיעה החכמה שיש במעשים, בשאיבת המים, בלישת הלחם, בהטמנת זרעים. הדימויים של שיהאב נאי עשויים מהחומרים הפשוטים הללו, כוחם בהיותם יסודות החיים, נשמתם.

פצע המלחמה הוא פצע פתוח ומקריש דם. הוא חוזר ועולה שוב ושוב מבין דפי הספר, באזכורי אירועים, שמות ילדים מתים, כותרות אדומות; אבל המשוררת מסרבת לפתרון החרב שעושה "רק דבר אחד" (עמ' 61). ברוח חזון ישעיהו היא מבקשת להפוך את שברי הזכוכית למכיתות של יופי ופיוס, כנגד עופרת הכדורים היא מציבה עיפרון של ילד. מכאן צריך לכתוב חלום אחר. אומרים חז"ל "איזהו גיבור העושה שונאו אוהבו", ושיהאב נאי בוחרת באשה להיות לה דמות מופת. לבה ילך אחריה. האשה הפותחת חלון ומניחה אגרטל פרחים על מפה כתומה (עמ' 103), האשה שאל מול החייל הישראלי ואל מול אטימות לבו "פוסעת ויוצאת מתוך חלום/ עם שקדים טריים עטופים במגבת// ומציעה אותם/ לכל פה פתוח" (עמ' 77).

ככל שאני קוראת וקוראת בשירים הם כתפילה בעיני וכדי שתפילה תענה היא צריכה להיות בעיניים של אב, אם, ילד המבקשים את שלום יקיריהם: "אדם בונה בית ואומר, "עכשיו אני יליד הארץ". אשה מדברת עם עץ במקום/ עם בנה, וזיתים מגיעים./ שיר של ילד אומר,/ "אני לא אוהב מלחמות,/ הן נגמרות באנדרטאות". והוא מצייר ציפור עם כנפיים/ רחבות די הצורך לכסות בבת אחת שני גגות" (עמ' 107).

שיהאב נאי רוצה שהכנפיים האלה יעופו גבוה, שלא יהיו רק לחישה. זעקתה כנגד האבסורד שבמלחמה האין סופית הזו עולה שוב ושוב, והיא מתחננת ומבקשת די להרג. כך אל מול השיר 'כותרות ירושלמיות 2000'. אי־אפשר שלא להיזכר בבת האילמת, קתרין, במחזהו של ברכט, "אמא קוראז'", המתופפת ולו גם במחיר חייה, כדי להעיר את הישנים ולהזהירם מפני תותחי האויב.

"יש משהו נוסף שלמענו נולדנו" כותבת שיהאב וציורי המילים שופעי הטוב והאהבה עולים מבין השורות, ממוססים את הלב. הנה שיר אחד כזה, 'כד של זיתים', אשר בטוב ובשפע האנושי העולה ממנו מנסה לפקוח את עינינו שקהו, שהפכו חשדניות, שהולכות ונעשות גזעניות מיום ליום, ממציאות חוקי שנאה כלפי האחר והפלסטיני בכלל זה. זהו שיר המזכיר לכל מי ששכח כי גם ערבי הוא בן אדם והעיוורון לאנושי הוא מחלה ממארת, מסוכנת.

בגבול שאל זקיף ישראלי, במעבר,
להיכן את נוסעת בישראל.
לגדה המערבית אמרתי. לכפר
של זיתים ושקדים
לראות את האנשים שלי.

איזה מין אנשים? אנשים ערבים?
דודים ודודות, סבתא, דודנים בקרבה ראשונה
ושנייה. מוסקי זיתים.

האם את מתכננת לדבר עם מישהו?
[...]
כן, אמרתי, אנו נדבר קצת. משפחות וחתונות,
הנעליים שאבי מעדיף,
הסוודרים שסבתא אוהבת
אנו נחלוק כוסות תה מהבילות,
המתיקות תמלא את גרונותינו
[...]
אנו נאכל עלי כרוב מגולגלים, אורז בסוכר וחלב
חצילים מטוגנים פריכים. כשיגיעו הזיתים
משייטים בסירתם
הקטנה הלבנה, נסדר אותם בשורה בצלחותינו
כסימני פסוק. מה לממשלות
ולעונג שכזה? ....

❖

***מזל קאופמן***

# ברְגֶשת גבורותיו

**אנדד אלדן: *באורו זורם הפרי בעורי*, הקיבוץ המאוחד 2010, 57 עמ'**

את ספר שיריו האחרון־לפי־שעה של אנדד אלדן יש להתחיל בקריאה מן הסוף. השיר האחרון, הכתוב כמכתב, מוקדש לזכר בתו לירז שהלכה לעולמה: "עכשיו/ בשעה שאנו קשובים לקולך/ לצליל ההולך הולך ועולה משביל חייך/ ילדה שלנו. כל הקולות והמראות מילדותך שבים" (עמ' 57). המכתב מפרט את מערך התחושות של האב לבתו בילדותה ואחר כך מתאר את היותה אם: "ילדתי./ אל הטלאים הלכנו. מזמרים לצמר הצח/ ואַת אֶת ילדייך אוהבת הובלת לפינת החי./ וטל נטף מסיפורייך לאדמה" (שם). כשמגיעים לשורות השיר האחרונות, אל הסיפא של המכתב, הגרון נחנק והעיניים מצטעפות: "בשעה אודמת זו אַת שָבה לחיקה./ ונוף ענפים תנפנף הרוח,/ ופונָה בכנפֵי תפילה לסִפרך שכתבת./ אבא" (שם). זהו, אם כן, המשורר בשיא כנותו, כמעט עירום מעבר לצעיפי המוזיקליות שפיתח בשירתו במשך השנים, עומד ונזכר, עומד ומספיד חרישית את יקירתו.

ועם זאת, נשים לב שאלדן בחר לספרו את הכותרת ***באורו זורם הפרי בעורי*** כהדהוד הפוך לכותרת ספרו הראשון ***חושך זורם ופרי*** משנת 1959, מלפני יובל שנים. שָם המשורר הצעיר החל מן החשכה, ואילו כאן, במלאת לו 86, הוא חוזר אל המילה ההיא מראשית הבריאה, "אור" ואף טורח להדגיש, לבל נחטיא כוונתו, את הצימוד "באורו"/"בעורי". כלומר, ברכה על קיומו של האור בעור, של החיים שהוא מגלה לעיניים החיות, המביטות באהבה בעולם.

כעת אפשר לחזור אל שירי הפתיחה, שגם הם מבליטים את היותם מסמך ביוגרפי. השירים לשרי רעייתו ולבתו השנייה, אשכר. המשורר איננו מנסה ליפות את המציאות. הוא יודע שכעת האוהבים הצעירים והנבונים הם "אשה ואיש קשישים קשי שינה שירם שוגֶה" (עמ' 5). אולם האהבה חיה ורומנטית כמאז: "אני שוזר שני זֵרים אשק לראשך שגבה ניבו/ מתכופף לְפלא נפלאות נופל מול לבך" (שם). ממרגלות הגלבוע לקיבוץ בארי, מהספרות אל החיים, מהנעורים אל הנכדים - מסע גדול משותף. הפרק הקצר נחתם בהתכתבות המורכבת, הנרגשת־נרעשת עם אשכר: "את יודעת כבת לאבא הוא בראשו חבט מחטט בַּטוֹן בַּמבט המשכר" (עמ' 6).

ספר זה, שבחזיתו תצלום של אשכול ענבים סגולים ובשלים, כמוהו כגפן הפורייה. יש בו גודש של יצרים, שפע של צורות שיר, עומס של מקצבי רחבות וחירות צלילית, ושנינה ושמחת הכתיבה, ולישת הלשון בפראות לכלל שורה. והשירים שנכתבו במשך העשור האחרון רודפים זה את זה, שניים שניים ולפעמים אף שלושה בכל עמוד, כפרקים ממחזור המתנחשל עד קצה גבול יכולת ההכלה.

ובחזרה אל תבנית האליטרציה שהיא בכל זאת לב־לבה של הפואטיקה האלדנית. זה יכול להיות בשיר פוליטי על ג'בליה שתחילתו סובבת סביב האות ז'. לא רק כי אחר כך יש "מזימות" ו"כלי זין" אלא כי המצב של מושאי התיאור הוא בזבל תרתי משמע: "מוזנחים כחזירים בזוהמה זעם עזובה/ אזרחים חוזרים עם מזוודות זוכרים את זיקתם" (עמ' 28).

וסביב אותה אות, המופיעה במילה "זִקנה", נשזר השיר המעגלי־אלגי הקצר הבא, כה שונה בנימתו הלירית מזה הפוליטי שציטטתי לעיל: "לא, זו לא זִקנה בך זרוּת לַזֶמר גוזִי לאט זהב נזרך/ וּזְרי לַזמן זרע שנזרע בך עוד יזהר אף אם זרוּק ובזעם/ הזמירים מזמן נגוזו, לא זִקנה בך רק זרוּת לַזֶמר גוֹזִי לאט/ נזרך וּזְרי לַזמן" (עמ' 47).

כבר כתבתי בעבר ששירתו של אנדד אלדן משלמת מחיר יקר על שהתמכרה זה שנים לשיר האליטרָטיבי, שעיקרו חזרה על צלילים ושזירת המילים לפי עיקרון הדומות המצלולית. יש קוראים שהריבוד הצלילי מביס אותם והם אינם יכולים להבקיע אל מארג המשמעויות וההשתמעויות שמאחורי מסך האליטרציות. מניסיוני כקורא רב שנים בשירתו של אלדן, המאמץ הזה, שצריך להיות מודע מאוד ושרירי לא פחות משורותיו, משתלם בסופי הדרכים שהן געגוע. שם מגיעים אל ארץ ישראל, אל נופיה, אל צמחיה, אל כל הפאונה והפלורה שנאהבות על ידי הכותב עד כלות. אלדן מצליח בגבורותיו להיות "המאזין למזל לעיזים לגזעים נוטפי שרף" ו"חש תשוקה לתושייה" אף שהוא "נשחק במשב שרב" (עמ' 32).

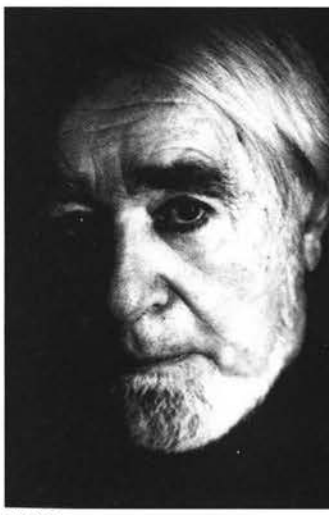
❖

***רפי וייכרט***

# שאם יכאב לא יכאב מדי

**רות קרטון־בלום: *הרהורים על פסיכו תיאולוגיה בשירת נתן זך*, הקיבוץ המאוחד, 131 עמ'**

ספרה של רות קרטון־בלום על זיקת שירתו של נתן זך לדמותו של ישוע ו/או לטקסטים של הברית החדש הוא ספר מרגש. היא מביאה בו את עיוניה בארבעה־עשר משיריו שזיקתם לתיאו־לוגיה הנוצרית מרומזת או גלויה לגמרי, בצורה מעמיקה ועדינה כאחד. היא נקטה סגנון רומזני ואבוקטיבי, כמעט שירי, כדי להציג את השילוב המחוכם שיש בשירים הללו בין הפסיכולוגי לתיאולוגי, כשהיא משתמשת בקטעי ביוגרפיה של המשורר שהופיעו בכתובים או סופרו על ידו בראיונות. סגנונה מצטייר בעיקרו כנובע מהשראה, ואיננו הורס את השירים על ידי פירוקם בכלי השכל הצחיחים. להפך - עיוניה מקנים ערך מוסף לשיריו ואפילו לאלה הפחות טובים, שנדפסו בספריו האחרונים.



נתן זך

בלב הספר עומדת תמונת הצליבה של המשורר עצמו. הבימאי דוד פרלוב שם את התמונה הזאת בפתיחת סרטו על זך והיא חולשת על הסרט. כך מספר פרלוב: "מאוחר בלילה הבחנתי בדמות שרועה על הכביש צמוד למדרכה. עצרתי. וכמו באיזה פייטה הרמתי אותו, בקושי, וזיהיתי את פניו .... זה היה נתן זך המשורר" (עמ' 54). קדרותה המיוסרת של התמונה הזאת מתהדהדת (קרטון־בלום אוהבת את המילה " משתברת") בכל דיוני הספר, שעניינם תמיד במובלע בייסורים מדרג גבוהה, שנפלו בחלקו של המשורר מילדותו עד זקנתו. כך מעורר הספר רגשי אהבה כלפי המשורר ושירתו, שנראה שנפלו אף בחלקה של החוקרת.

רות קרטון־בלום רואה בשימוש שעושה זך בברית החדשה בשירתו מעשה נועז של שבירת טאבו. ייתכן אמנם שיש בכך מידה של חתרנות האופיינית לְמשוררים, החוצים תמיד גבולות ומגבלות ומעדיפים זהות לימינאלית ונוודית על הזהות הנכפית עליהם מכוח סדרי המשמעות שלתוכם נולדו. מימי הבוהמה האימפרסיוניסטית (ורלן, רמבו, בודלר מונטראלן) נאבק המשורר בסדרי המשמעות של תרבות האבות. אבל ראוי לזכור כאן שֶישוע עצמו פעל מתוך עמדה דיאלקטית כלפי הסדר החברתי־דתי שלתוכו נולד, וביקש בפאתוס רב לחדש את רוחה של היהדות. הוא היה "אחר" בהגותו ובאישיותו כאחד.

עם זאת, כל מי שמתמצא בזיקות בין הגותו התיאולוגית של ישוע להגותם של כמה יהודים בני זמנו, אינו יכול לראות את ישוע כ"אחר" גמור, כ"מומר" לנצרות. זאת למרות המחיצות שגבהו והלכו משך דורות בין היהדות לנצרות, מחיצות שעובו בהתמדה על ידי נוצרים ויהודים כאחד. רק בעשורים האחרונים נבעו סדקים במחיצות האלה כשהכנסייה הקתולית החלה להיאבק באנטישמיות ולהכיר תודה גלויה לשורשיה היהודיים. על יהדותו של ישוע כתב בהרחבה דוד פלוסר בספרו *ישו* שיצא באחרונה בנוסח עברי.

אף זאת: ספק אם לאיש תרבות כזך יש משום שבירת־טאבו ממשית בהתייחסות לישוע. להפך - נראה שהיא טבעית לו. המיתוס של ישוע הוא נחלתו ממש כמו סיפורם של אודיסאוס, אדיפוס או דון קיחוטה. וזך כמו יהודים רבים וטובים כרה אוזן עשרות שנים ליצירות המוסיקה הנפלאות שחוברו לתפילות נוצריות ולסיפורי הצליבה. לטבעיות של ההזדקקות למיתוס הצליבה אצל זך תרמה בוודאי לא מעט העובדה המוזכרת אצל קרטון־בלום, שאמו של זך היתה איטלקייה קתולית.

קרטון בלום הצליחה להראות כי בשירים רבים ההזדקקות של זך לדמותו של ישוע יש לה סיבות דומות. ישו הוא סמן של כיסופים רליגיוזיים ובו בזמן דימוי מעולה למשורר מנוכר, נוודי, מיוסר וחתרני. הוא מייצג נאמנה אמביוולנציה רגשית קוטבית בין חמלה ואהבה לשנאה והרסנות, הקרובה לזאת השוררת בנפשו של זך. פעילותו של ישו כפי שהיא מצטיירת בבשורות נבעה מהלך נפש אפוקליפטי, והאפוקליפסה הולמת את האופן בו נראית לזך המציאות הישראלית הנשחתת והולכת ככל שהכיבוש נמשך. אבל יותר־מכל נראה לקרטון־בלום לכרוך את זיקתו של זך לישו בתסביך האב המכביד על נפשו - ישוע הצלוב המיוסר הוא בעיניה ציר ההשתוות בין זך לאביו. שניהם צלובים. וההתמזגות הזאת מתרחשת בשדה הדוֹגְמָה בה הוכרז כי האב והבן חד הם. זהו גילוי פסיכולוגי מרתק.

המחברת הולכת כאן בעקבות פרויד, שתלה את הרליגיוזיות בתוצאותיו של התסביך האדיפלי. הוא גרס שהדימויים האלוהיים מקורם באידיאליזציה של האב, שמרגישים כלפיו אשמה על משאלות רצח מודעות או לא מודעות. במילים אחרות קרטון־בלום סבורה שראייתו של זך את אביו בדימוי ישו המתגלה בשירים, היא אידיאליזציה הנובעת מאשמה עמוקה כלפיו על רקע אדיפלי - האב שלט באם ובבנם ביד קשה, בדיכוי עריץ.

אבל ספק רב אם הקונפליקט האדיפלי מסביר די הצורך הן את איבתו של זך לאביו והן האידיאליזציה שלו על ידי מיזוגו עם דימויו של ישוע. בספר מביאה החוקרת קטעים ביוגרפיים רבי עוצמה מחיי המשורר. קטעים אלה, המתחרים בכוחם של השירים שהיא מנתחת, מאפשרים לקורא להרהר במסקנותיה. מתוכם מצטייר יחסו של זך לאביו לאו דווקא כסבך אדיפלי של מאבק עם סמכות אכזרית, אלא כ"בעיה נרקיסית", כזיקה שפגעה בתשתית אהבתו לעצמו ובתחושת הערך שלו.

אביו של זך עקר לפריז כדי לשקם את עצמו כלכלית, ואת אשתו ובנו בן השנתיים שלח לאיטליה. כאשר התאחדו לאחר שנים התברר שהאב אינו מצליח לפרנס את המשפחה והיא חיה בעניות מרודה. האב שנאלץ להתבזות בעבודה מלכלכת ומתישה, גזר על המשפחה בעריצות אווירה של דיכאון כבד. כל אלה הפכו את האב לדמות מאכזבת ומעוררת זעם ומרורים, שאי־אפשר להזדהות איתה כדי להפיק מהזדהות תחושות של כבוד וערך. הפסיכואנליטיקן היינץ קוהוט חשב שתחושת הערך הבסיסית שלנו תלויה בהפנמתם של אם מעריצה ואב נערץ. אביו הנכשל והמיוסר של זך לא יכול היה לתרום דבר לתחושת הערך של בנו. הוא רק גרע ממנה. על כן יובן מדוע המחילה לאב מתוך אמפתיה שהבשילה, והאידיאליזציה שלו בדמותו של ישוע, היו שלב של תיקון והחלמה בנפשו של המשורר. הם נעשו שותפים לייסורים וישוע נהפך לציר ההשתוות וההתמזגות שלהם.

היכולת למחול לאב, להשתתף עמו בסבלותיו ולהתמזג־להזדהות איתו, אפילו אחרי שכבר עבר מזמן מהעולם, היא מקורה של המוסיקה והשירה בנפשו של זך, מקורה של האצילות בנפשו - האצלתה והצלתה בצלילים: "לפתע שמעתי קול נגינה מופלאה וידעתי שלא אבי הוא המנגן, שהיה שונא קולות נגינה מרוב צערו. אבל הבינותי כי רק בשלו נשמעת הנגינה באוזני, והיא מקור כל מה שכתבתי בספרי זה ובמקומות אחרים" (עמ' 91-92).

ייתכן שצריך לראות את ההסברים של פרויד וקוהוט כמשלימים זה את זה, אף שלהערכתי הסברו של קוהוט מטיל אור עז ומסתבר יותר על סבכי נפשו של המשורר. קוהוט מסביר את הצורך באידיאליזציה של האב ואת ההתמזגות עמו כאינטרסים בעלי חשיבות עצומה לתקינות הנפשית.

אפשר לראות את ספרה של רות קרטון־בלום כקו נפתל בין שניים משיריו הבולטים של זך שעניינם ההתמזגות של המשורר עם אביו באמצעות דימויו של ישוע. המוקדם שבהם הוא השיר הידוע מאוד 'רגע אחד' מתוך *שירים שונים*. המאוחר שבהם הוא השיר המרגש 'צלצול בדלת' שנכתב עם שירי הקובץ *כיוון שאני בסביבה* אך לא נכלל בהם. השיר המאוחר מתכתב עם המוקדם, ויש בו התפתחות נפשית הנובעת מחוכמה שהבשילה במהלך הזמן. בשניהם המשורר נפגש עם ישוע כדימוי של עצמו ושל אביו כאחד, במצב של כיסופים, יאוש וחמלה. אך בעוד שבשיר הראשון נרמזת אפשרות של

גאולה להרף עין, בשיר המאוחר מנגנות העייפות והאכזבה, וכבר אין בו שום גואל. בשיר המאוחר יש חוכמה אחרת המבשרת שיש משהו מהגאולה ביכולת להכיל את הייאוש וביכולת למנוע אותו מלגרום כאב יָתֵר, ודי אך בזה: "שאם יכאב לא יכאב מדי". כדבריה של רות קרטון־בלום: "הרושם הנוצר הוא שהדרך היחידה להשגת הגאולה היא באמצעות הנמכת המושג גאולה" (עמ' 120). ❖

*מרדכי גלדמן*

# "מוֹחָה את החשֵׁכה מֵעֵינַי"

**ריבה רובין: *גבישי רוח*, מאנגלית: גיורא לשם, הוצאת קשב לשירה 2010, 63 עמ'**

המשוררת ריבה רובין, ילידת יוהנסבורג, עלתה לארץ ב־1963 עקב התנגדותה למשטר האפרטהייד בדרום אפריקה. כאן פעלה רבות להתוודעותו של הקורא הישראלי ליוצרים ישראלים שאינם כותבים עברית. כתיבתה, המושרשת בנופי הארץ, מוכיחה שמשורר יכול לא לכתוב בשפת המקום ובכל זאת להרגיש שייכות רבה אליו.

בתרגום של קובץ שיריה השישי *גבישי רוח* מהדהדת ללא הרף השפה העברית על השתמעויותיה. ראוי לציין, שלא תמיד כך קורה בשירה מתורגמת. אצל רובין ניכר החיבור האמיץ בין שתי הלשונות, גם הודות לעבודת המתרגם, גיורא לשם. ויש להוסיף כי אף ששפת כתיבתה של המשוררת אינה עברית, היא עצמה עסקה לא מעט בתרגומים מעברית לאנגלית, כך שההתנהלות במסלול לשוני דו־סטרי נהירה לה היטב.

*גבישי רוח* הוא מיפוי גבישי רבגוני של תחושות והגיגים, שמושא התייחסותם הוא האַחֵר על זהויותיו המשתנות ומערכות היחסים איתו. זאת שירה היונקת את חיותה וחוויותיה מהחיים שקורים ותובעים אישור לקיומם - גבר, אשה, טבע ומראות נוף המדובבים נימות נסתרות. המשוררת לשה מילים ומפסלת מהן אמירות אישיות וכאב קיומי חשוף המהול באירוניה, גבישי רוח קשים ורכים גם יחד, המשתקפים במורכבות הנופית המתעתעת "כדרך שמתעתעים דברים בקרקעית ים -/ הָרֵדּ מִתְרָאֶה כקשה והקשה כרך./ האור - מְאַחֵז עיניים". וזה, אם תרצו, גם המיפוי הטופוגרפי של מרקם החיים העולה מהשירים.

על העטיפה ציור משל אדם רובין, שבו נראה עץ נטוע בתנועה המזכירה דמות אנושית. גם בשירים העץ הוא חי ודומם כאחד. השיר 'עץ המזוזות', למשל, יכול לשמש אילוסטרציה לציור החזותי: "מן הגזע ופארותיו העבות,/ עד המותניים, חיוניות/ בעץ הלבן הלח,/ גְּדֵלוֹת דמויות אנוש". "אלו מזוזותי", מצהירה רובין: בני משפחה - אם ואחים, החברה הממתינה למותה, "אשה מחוקה שעיניה עצומות", בן זוג לשעבר בשיר שכותרתו אירונית: 'תקשורת בין־מינית' ועוד.

קצב חיים מיוחד רוחש בשירים, והם מצטיינים בציוריות שופעת, הפתוחה לגוני האור: "עץ תועה ניצב בלובנו/ ככלה המומה בצד השביל/ והאור המזדחל מן הצל/ עמום כבדיל". אבל העץ ושלוחותיו המטאפוריות הם גם ביטוי עקיף למחזוריות ולהתחדשות. בהעדפתה לפעמים את האמירה העקיפה, נתלית המשוררת בשלל השתמעויותיו, כגון: "מתחת לפרוות/ הדשא המצטמח/ אצבע מסוקסת גישה אחר אצבע/ וטבעת צמיחה נחרטה".

השיר היפהפה 'קומראן' מזכיר מאוד את כתיבתה של אסתר ראב, ובדומה לשירי טבע אחרים בקובץ, משמש כאן הנוף אמצעי לביטוי מהורהר, הגותי ורגשי. משוקע בו אתוס קולקטיבי וכל כולו גביש צלול הלוכד בתוכו "מלמול עננים" ו"מערות פוערות פיהן" - תמונה שהיא שיח מטאפורי החובק את שני הממדים הקוסמיים של ארץ ושמים. תנועת הסחרור המעגלית מתזזת מעלה, מטה ופנימה והנוף מתדובב "באנקת מאה שופרות". לכאורה, שיר נוף לכל דבר, ובכל זאת כל כך דומיננטית הארוטיקה הכובשת שבו, כמו גם בשירים רבים אחרים. אחת הדוגמאות לכך היא 'פַּרְוַות אור': "בדרך מן הגליל האדמה/ תופחת שדיים רכים/ מתחת לפרוות אור/ ואחר כך כורעת צהובה מבעד לירוק/ אל נקיקים מוצלים עמוקים".

בשירים תיאוריים אחרים, שבהם לכאורה מוסט הדגש מהנוף כאמצעי מטאפורי, ומצוירים דיוקנאות שונים על רקעו, עדיין משמש תיאור המקום אמצעי לערטול מן המוסכמות ולחשיפה אמפתית של מאוויים אנושיים כמוסים. ב'עירום' - הנשים בכפר קאסם "הולכות בשלווה" בסמטאות כשהן מכוסות מכף רגל ועד ראש. "הכל כשורה/ עד שהקיר המתרומם/ כגב ששופשף עד ורדרדות בידיים אוהבות/ זוהֵר בזעת האור הגדול".

הקונטורים בעולמה השירי של ריבה רובין הם פעם חדים ומוצקים ופעם רכים ומעוגלים: הדבר משתקף מצד אחד בשירים בעלי מצלול שׁוֹרֵק, המבטא מתח בקשר בינאישי: "אני גולשת/ לתוך צחוקך הנחשי, שאת חפזונו אני שומעת/ רק בהקשבה מדויקת וחרישית... אתה מלחשש אותי פנימה, אל תוך חומך הנחשי/ משוננת ובטוחה". מצד שני, אנחנו הולכים שבי אחר המצלול הרך במקומות שבהם מתחברת המשוררת לטבע, לאהבה ולשמחת החיים: "עלים חלקים גלגלו אגלי גשם/ כיין על לשונות", נפלא וסוגסטיבי. אבל לא פעם הנימה הלירית המאופקת בתיאורי הנוף מפנה את מקומה לזעקה קורעת צעיפים כשמדובר בזיוף רגשי: "אמור לי דברים פשוטים!/ אל לך לעבות את קולך ולהאפילו בדברך איתי.../ אהבותי ניפצו את החלון/ ושברו את הדלת, ערטלו את הקיר/ והרסו את עמוד התיכון של ביתי".

הכותרת 'שירה של אורידיקה' היא המפתח המיתי לְשיר, שעניינו עייפות ממאבק קיומי, התכנסות פנימה וויתור. אני "מוחה את החשכה מעיני", כותבת המשוררת, שעיניה לא טָחו מֵראוֹת את האמת. כזכור, שירו של אורפיאוס נגע מאוד ללבם של פלוטו ופרספונה, ואילו כאן שר צלו "מוזיקה שאינה נשמעת". ובניגוד לאורפיאוס, שהפנה מבטו לאחור ואיבד את אורידיקה שלו, כאן היא זו החושבת לפנות לאחור, והפעם כאשת לוט, "אל הדומיה המלאה תנומות". בשיר אחר הדבר כבר נאמר מפורשות: "הוא גולם גיר, אדון/ של אופקים, גֶרֶם אדמה// היא נציב מלח,/ נטיף מר/ של דמעות שחונות". ועם 'אדון האש הקרה' יש לה פגישות שְׁתוּקוֹת ממרחקי זמן.

כאשה המשתחררת בפסיקה רבנית מלפיתת הטַבּוּ הדתית, מרשה המשוררת לעצמה את חירות האמירה האירונית: "חלמתי שאמרתִּי כי אינני טַבּוּ" וכן בשיר 'בשורה מברסלב'.

אחד הנושאים השזורים עמוק בשירים בנימות שונות הוא הזִקנה והמוות, על פס הזמן. בשיר 'שרידים' צורך וחלום הן מילים נרדפות לקיים, לחולף ולממדי הזמן המשתנים. כותרת השיר נאחזת בחומק, מנקודת מבטה של הדוברת המודעת, המדחיקה את הזקנה. ההדחקה היא גם בעצם ההשתקעות בזיכרון מאהבת נעורים. בצד כאב ואשמה על מוות ואובדן (בשיר הקינה לאביה 'הסתלקותו של ג'ינג'י') ישנה גם נימה אחרת, של השלמה מרוככת, בדמות המלאך שנשיקתו הגדולה חיממה פני "אשה מחוקה שעיניה עצומות" בחוסר סיכוי "והוא עטף אותה/ בחלוקו הצמרי".

אסיים בציון השיר הפותח, שהוא שיר ארספואטי, המסמיך את "קודש הקודשים" לאמת הכמוסה והתמצית המצויה "בלשכה שלִפְנֵי ולִפְנִים", נחלתם של המשוררים "רודפי אמת ונוטריה". כאן שמורים הדברים כבתוך גלעין פרי המבטיח נביטה וצמיחה. ואמנם כך, שהרי השירה קולטת גם דברים שמעבר לטווח הראייה. ❖

*יערה בן־דוד*

# האסתטיקה של משחק ההיגיון

**סם רקובר: *כלא המשאלות*, הוצאת כרמל 2009 276 עמ'**

***כלא המשאלות*** הוא ספרו השישי של סם רקובר - שהוא פרופ' סם רקובר מן המחלקה לפסיכולוגיה באוניברסיטת חיפה. שתי העובדות האלה הן בנות משמעות - כתיבת ספרות בידי מי שעיקר עיסוקו בפסיכולוגיה ניסויית, וניסיון ספרותי שהגיע לכדי כתיבתם של שישה ספרים: ***ממי אתה מפחד דב*** (הקיבוץ המאוחד, 1990), ***לפני היות הליצן*** (ספריית מעריב, 1990), ***חלום בשלוש בלילה*** (כנרת, 1997), ***גזר הדין השלישי*** (אסטרולוג, 2002), ***משחק הזוגות*** (ביתן, 2005), ***כלא המשאלות*** (כרמל, 2009).

ריבוי הכתיבה הזה בידי מי שמעולם לא היה מגדיר עצמו כ'סופר מקצועי', הוא בכל זאת משימה ספרותית מושכת תשומת לב. אף שאין המדובר בספרות עברית מופתית, כפי שאנחנו מכירים אותה מהכתבים הקאנוניים שלה מתחילת המאה ועד ימינו, בכל זאת מתגלית כאן תופעה מיוחדת של כתיבה שיש לה אובססיה פואטית ואסתטית, אף ששני הערכים האלה רחוקים מאוד מאופק ההתעניינות של רקובר ככותב טקסט ספרותי. הכתיבה שלו בלתי מטאפורית, רחוקה מהמצאות פואטיות - או מה שקרוי בלשון אקדמית דוחה משהו: תחבולות פואטיות, ובכלל היא אינה נראית ככתיבה שבאה לספק תאווה רגילה של קורא ספרות ליופי לשוני, לכושר המצאה או לחישוף מזעזע של מצב קיומי או עמדה מטאפיזית. היא פועלת במודע מחוץ למרחב הציפיות המסורתיות של ספרות - ובמובן ידוע אני רואה אותה ככתיבת ספרות שנמנעת במודע מלהיות 'ספרותית'.

בהתרחקות מן המסורת הסגנונית של הבדיון הספרותי, רקובר בחר לעצמו נתיב ברור מאוד של כתיבה המתמסרת ללוגיקה החמורה של העלילה, כלומר להסתכלות ביחסים שבין 'תבניות מתמטיות ריקות' לבין התכנים שהן מעבדות כשהם נוצקים לתוכן. לכאורה נראה כי רקובר פוסע בנתיב המוכר של ספרות משחקי ההיגיון או ה־Nonsense של המספר־המשורר לואיס קרול (***אליס בארץ הפלאות***) או אדוארד ליר (מחבר החמשירים הידוע) שהם הכותבים המובהקים ביותר של הבדיון הלוגי, אולם דווקא הפנטסטיות הספרותית של שני אמנים אלה (שעליהם ראוי היה אולי להוסיף גם את 'ההומוריסטן השחור' הגרמני כריסטיאן מורגנשטרן בשירי ***גרדום*** שלו) רחוקה מרקובר, באשר הוא מבקש להתבונן בתבניות הלוגיות הפשוטות והמורכבות דווקא בהבנייתן בתוך המרחב הריאלי, והייתי אומר אפילו הבנאלי ביותר של הממשות הריאליסטית. במידה שסיפוריו של רקובר מפסיקים להיות ריאליסטיים, הרי זה קורה במקום שבו שורת ההיגיון נמתחת אל קצה גבול היכולת של הטקסט לשאת אותה כסיפור על הממשי - ושם דווקא היא מתחילה להיות משעשעת מאוד, ערמומית וחתרנית.

ובכן, גם בלי לייחס לסיפורת של רקובר איזו עמדה ספרותית 'חשובה' מאוד בתוך הספרות העברית של ימינו היא מעניינת כפרויקט ניסויי, כדרך השמורה רק לכותב הזה, שמאמין - ובמידה רבה מאוד של צדק - באפשרות המשעשעת עד אין סוף שיש בכל עמדה שיש בה מידה רבה מדי של רצינות והיגיון. 'כלא המשאלות' הוא סיפור על מארס (לוחם דו־פנים), שמואס בקריירה שלו כמתאגרף ובוחר ל'התגלגל' בחיי הקריירה של איש סגל בחוג לפסיכולוגיה באוניברסיטת חיפה ואחר כך לחייו של פקיד עירייה. הביוגרפיה הפרטית של הכותב מספקת שפע של פרטים על שני העולמות הראשונים, אשר לא הנסיבות הריאליות משנות את תוכנם אלא הטיעונים ביחס לכדאיות לחיותם נעשית למשעשעת ביחסיות שלה וב'מופרכות המשכנעת' של העמדתם זה לצד זה. באופן מוזר גיבוריו של רקובר נראים כשונים לא בפסיכולוגיה שלהם, אלא בהתניה המשתנה שלהם לטיעונים לוגיים מתחלפים, בהתאם לטיעונים שיוצקים אליהם נסיבות משתנות של חיים. המשאלה - עיוורת ללוגיקה שבתוכה היא נתונה ומעתיקה את עצמה מ"גלגול לגלגול" - נעשית לקו חוסם במקום לקו פותח. האופק נעשה בכך למעגל סגור שבתוכו מתרוצצים העכברים המנסים שוב ושוב לפורצו - זהו "כלא המשאלות" שהאיור בסגנון הקומיקס האמריקאי (מעשה ידי אולגה אהרונוב) משדר אותו מעטיפת הספר כקוד מטאפורי מדריך.

השכלתנות בכתיבה של רקובר אירונית ומצחיקה משום שלעולם אינה דידקטית, ומשום שגם ללוגיקה של עצמה היא מתייחסת בחיוך משועשע של פרופסור מן המחלקה לפסיכולוגיה, שחצה כבר פעמים רבות דיין את חדר הניסויים של עכבריו המתרוצצים בכלא המשאלות שלהם, והוא יכול להיות אירוני למשאלות שלו עצמו. ❖

***אבידב ליפסקר***

# יובל גלעד

*

קָנְיוֹן רֵיק
בְּשַׁבָּת בַּבֹּקֶר
צַעַר אֵינְסוֹפִי
מְרַחֵף בֶּחָלָל
בּוֹ אַתָּה מְחַכֶּה
מוּל מִזְרָקָה
עִם בִּנְךָ הַטִּבְעִי
עֲדַיִן כְּנָהָר
לִתְחֹלַת סֶרֶט

*

כְּבִיש מָהִיר
נָהָר שֶׁל זַעַם
עִירוֹנִי שׁוֹצֵף
חֲתִיכוֹת פַּח
מְמֻנָּע צַעַר
חַיִּים מְהִירִים
נְתִיבֵי אַיָּלוֹן
זְרִימָה שִׁקְרִית
תְּנוּעָה עֲקָרָה
כְּאַהֲבָה חַיָּה
בַּחֲלוֹם לֵילִי

*

זַעַם הַגַּלִּים
עַל סוֹפָם הַקָּרֵב
יָפֶה וְאַלִּים
כְּמַפֹּלֶת סְלָעִים
מִתְקָפָה סוֹפִית
עַל חוֹף מְפֻהֵק
כְּבוֹרֵא עוֹלָם
אֶגְרוֹף מַיִם
מוּטָח בַּאֲוִיר
חֲסַר־אוֹנִים וְחַי
כְּמוֹ כּוֹכָב נוֹפֵל

*

אֵקְלִיפְּטוּס זָקֵן
מְאַבֵּד הַכָּרָתוֹ
בַּקַּיִץ צְמֵא כֹּחַ
עַד בּוֹא עֲנָנִים
חוֹמְלִים עַל עֵץ
לֹא כָּל־כָּךְ יָפֶה

*

רְגִישׁוּת
רֵיחַ גֶּשֶׁם
קָתֶדְרָלָה
טִבְעִית שֶׁל
יִפְי פָּשׁוּט
מְעַנֵּג יוֹתֵר
מִגּוּף תּוֹבֵעַ
עוֹד פֶּרְקָן

*

בְּעֶרֶב חַג
אַתָּה בּוֹרֵחַ
לְגַן־צִבּוּרִי
כִּי רֹדְ עֵצִים
גּוֹרֵם לְךָ
לְהַרְגִּישׁ שַׁיָּךְ
יוֹתֵר מִצְּחוֹק
בְּנֵי מִשְׁפָּחָה

# מקום היצירה והיצר

**לאה הרפז: *עץ מהגוני מארץ מדיצ'י*, הוצאת ספרי 'עתון 77', 2010, 126 עמ'**

ספר סיפוריה הקצרים של לאה הרפז עוסק ברובו בנשים ישראליות, בשנות החמישים לחייהן, המבקשות אך אינן מסוגלות להגשים את מאווייהן בעיקר נוכח יחסיהן ומאבקיהן עם הגברים שבחייהן. יחסים אלה מוצגים כמעט כתהומות בלתי ניתנים לגישור, כשנוסף ומכביד עליהן לעתים מתח ביניהן להוריהן, ובעיקר אמהותיהן. עוצמת מאבקים אלה מודגשת באמצעות מטאפורות הגזורות מ"אמנות" המלחמה. מהצד הנשי זאת מלחמת קיום והישרדות, לצד ניסיון כושל לחולל שינוי בסטאטוס הנשי־האישי. עבור הגברים זאת מלחמה לשם שליטה ושימור עליונותם, הזוכה ל"ברית לא כתובה" מצד אמהותיהן של הנשים. אין במלחמה זו ניצחון ללא מחיר, הכבד לעתים כמוות. ואכן, באחד הסיפורים גם המוות אינו מסיים את הקונפליקט, והאשה שנרצחה (עם ילדיה) בידי בעלה, "שבה לחייו" מדי תקופה, במין ניסיון לתקן את יחסיהם, כביכול היתה שותפה באחריות לרצח. בסיפור אחֵר המלחמה נושאת אופי מיתי, בהשתתפות נשים לוחמות, שחלקן אלות מלחמה מהמיתולוגיה הנורדית וחלקן לוחמות מהמיתולוגיה היוונית, המוכרות כרוצחות גברים.

כבלי השמרנות והחנק על נשיותן של הגיבורות משמשים מוטיב מרכזי, המקבל ביטוי באמצעות מטאפורה שעל שמה נקרא הספר, המתוארת כסיפור־מיתוס משפחתי. זהו סיפור על תיבה מופלאה מעץ מהגוני, שבנה לאהובתו־אשתו אחד מאבותיה של המספרת, אי שם בעבר ימי־ביניימי. מאה ושלושה בריחים עשה בתיבה, וכלא באמצעותה את אשתו, כדי לבלום ולאלף את חיות תשוקותיה הפראיות. תאמרו שדומה תיבה זו לחגורת הצניעות הימי־ביניימית שהתקינו אבירים לנשותיהן בהיעדרם? הגבר היהודי כנראה מתוחכם יותר: התיבה מעוצבת ללא פינות, שלא תכאיב, וחשוב מכך - התיבה אינה כולאת בתוכה את האשה, אלא מצויה בתוך גופה, ומי שמופקד לשמור עליה ולהעבירה מדור לדור אלה הנשים עצמן, ולא הגברים, שאינם שותפי סוד למסורת זו.

לשון אחר: הנשים "הפנימו" את איסוריהן, קיבלו על עצמן את המרות והתרבות השמרנית הגברית, ואמהותיהן משמשות סוכנות שימור המסורת, ומחנכות את בנותיהן לדכא כמותן את תשוקותיהן, שבהוראתן לבנותיהן - "רק מהמותניים ומעלה" - חובקות אותן בחגורת צניעות דמיונית ומסרסת. מטאפורת הדיכוי מוקצנת באחד הסיפורים, בתיאור הנוהג הברברי של האמהות הבדואיות למול את בנותיהן, כך שלא תזכינה ליהנות ממין. בסיפור אחר מתואר טקס הטבילה במקווה, ערב החתונה, וברי כי המיניות מותרת רק משעה ש"את מותרת לו".

"חינוך" זה מסביר את מעצוריהן של מרבית הנשים בסיפורים, הנעות ללא מוצא בין העולם מלא האיסורים של אמהותיהם, לבין החברה המתירנית, ולכאורה השוויונית, של ימינו. והנה בהתבגרן מתברר שאינן יכולות ליהנות מחופש היצר והיצירה, גם משום שהקדימו להיוולד ונותרו קשורות בטבורן לעבר השמרני, גם משום שלמרות ישראליותן, קשה להסיר את ה"רבב" שדבק בהן מטראומת השואה של הוריהן, מעול האמהות המבקשות להשיאן בכל מחיר (שתיים מהן אף חוו את השואה כילדות רכות), וגם כי במרבית הסיפורים הגברים "שלהן" מבקשים לשמרן בעולם־עבר, חרדים מניסיונן לאמץ את השינוי התרבותי־חברתי המאיים על גבריותם. בסופו של דבר הגיבורות, רובן ככולן, אינן מעזות לחיות כנשים בחברה מודרנית שוויונית. אולם גם כשהן נכשלות, מבטן המופנה קדימה, כמה להשאיר את משקעי עברן מאחוריהן.

לאה הרפז משמשת לנשים אלה לפה, כמי שלוקחת על עצמה לתעד את תקופתן, תקופת מעבָר מעולם של פוסט מלחמת העולם השנייה, לעידן המתירני. באמצעות כל אחד מהסיפורים היא פורסת בפנינו מגוון אפשרויות החלטה, ומראה כיצד נסות הגיבורות מבחירה ומחופש. אף שלרוב הן אינן מתוארות כנשים חלשות וחסרות אומץ, רק מעטות בועטות במוסכמות, כדי לחיות חיים עצמאיים, לבדן, תוך ויתור על נוחות וביטחון. רק בודדות מוכנות להילחם ולאלף את העולם הגברי השוביניסטי, או שעליהן "לברוא" מחדש את הגבר האולטימטיבי, האמפאתי, אשר מחד ייתן מרחב ויכולת הגשמה עצמית, ומאידך יהיה בעל עמוד שדרה.

תיבת המהגוני מסמלת, לצד היצר העצור, גם את דחף היצירה. אולם אף לא אחת מהנשים אינה משחררת את כל הבריחים כדי להגיע למיצוי ולהגשמה באמנותה, ממש כפי שלא הגיעו למיצוי עצמאותן המינית והחברתית. אי־ההגשמה ניכרת, למשל, בנשים העוסקות באמנות הריקוד. עבור אחת מהן הריקוד היה רק אפיזודה חולפת בנעוריה, המעוררת בהווה רגע קצר של כמיהות ישנות ויצריות. השנייה הפכה את הריקוד לדרך חיים, והוא מציל את חייה ממש, לא רק כמטאפורה, אך אין היא אלא מורה לריקוד. בסיפור האחרון, הנושא נופך אוטוביוגרפי, דומה שהמספרת מחליטה ועומדת להצליח להגשים את עצמה כסופרת. היא פורצת את מחסומי העבר, אף שהיא שבה ומוותרת למען גבר על "חדר משלה" (המסמל, כמו אצל וירג'יניה וולף, את עצמאותה ואת מרחב הנשימה הדרוש ליצירתה). הפעם נראה כי היא שלמה עם עצמה, משלימה עם מי שעמם באה חשבון, והספר מסתיים בתחושה אופטימית, בשחרור מצל הוריה המתים, בקבלת החלטות ריאליסטיות באשר למקומם הנכון של היצר והיצירה בחייה, ובקתרזיס ארוטי משחרר, הקורא תיגר על כֵּבלי השמרנות המינית.

סיפוריה של הרפז נכתבו בדרך כלל תוך אימוץ נקודת המבט הנשית, וכמעט תמיד שמור לאשה אקורד הסיום. הגברים (ובמקרים אחדים דמות האב) הם דמויות משנה, בדרך כלל חד־ממדיים, ואינם עוברים תהליך התפתחות. ניתן לסווגם לשני סוגים: השמרן המאוים בידי רצונותיה של האשה ובידי אחרותה המתבטאת ברוחה החופשית ובשאיפתה להגשמה באמצעות אמנותה, ואת אלה הוא מבקש לקרקע ולקעקע; מנגד נמצא בעל הנפש הרגישה־אמנותית, מעין אלטר־אגו נשי, אך הוא "מרחף", לא מציאותי, בבחינת משענת קנה רצוץ, לדוגמה: המלאך באחד הסיפורים, הנופל משמיו ונותר מרחף בין עולמות, ללא שליטה בגורלו, מבקש להציל ולהינצל בידי אשה־ילדה, הזקוקה בעצמה לדמות גבר שישמש משענת איתנה; זה מופיע רק בסיפור האחרון, וממעט המידע עליו נראה כי הוא היחיד הראוי לוויתור שהגיבורה עושה למענו.

לאה הרפז | עץ מהגוני מארץ מדיצ'י

הסיפור החותם את הקובץ ראוי בעיני להיחשב כאפילוג לספר, והקורא יגלה באמצעותו תובנות ופנים חדשות גם בסיפורים הקודמים; בכך לטעמי הוא גם מסייע לגלות את יופיים. עושרם מצוי גם בחופש הפרשני הנתון בידי הקורא להבין את הסיפורים, ובייחוד את הדמויות הנשיות, באופן שונה מכוונתה של הסופרת. על כך עמדה גם לאה הרפז, בשיח שקיימה עם קהלה ועם עורכת הספר בערב ההשקה לספרה. חופש פרשני זה נובע מאופיים ומסגנונם של הסיפורים: ברבים מהם קטן המרחק בין פרוזה לשירה, השפה קטועה, מהורהרת־אסוציאטיבית, עשירה בסמלים, מיתוסים ומטאפורות שיריות, ובנגיעות חזקות של הממד הפנטסטי וערבוב חלום ותת־מודע. הסיפורים אינם מתאפיינים בעלילה ליניארית, וכאמור הם מותירים קצוות פתוחים, ללא פתרון.

על ממד הפרוזה והפואטיקה נוסף בחלק מהסיפורים נופך אוטוביוגרפי, אף שחלקו בדוי, המתגבר בסיפור האחרון, כאשר המספרת מזדהה (בפעם השנייה בספר) בשם לאה הרפז, וכותבת: "מתי התחיל השיגעון שלי לתעד כל הגיג" ועונה: בגיל ארבע. כך מתמזגות הפרוזה והפואטיקה עם ה"דוקומנטציה" לכלל סיפור מורכב, המטביע, בשרשרת של סיפורים, רושם של מסע ומשא של גילוי עצמי של נשמת הסופרת, דרך משבריה, יצריה, הגברים בחייה ומשקעי העבר עם הוריה. מוטיבים אלה, המשמשים כעמודי תווך ביצירתה־אמנותה, מובאים בסיפור האחרון כחומרי הגלם של תהליך היצירה עצמו המתואר בדקדקנות טכנית כמעט, ומאפשרים לקורא להכניס סדר בסיפורים ובמשמעותם, ואף לראות את הספר כמסגרת אחת שלמה. ❖

***שמעון רוזנברג***

# כמיהה להתגלות או שלושה שיעורים באהבה

**אמיר אור: *החיה שבלב*, הוצאת קשב לשירה 2010, 84 עמ'**

הספר *החיה שבלב* הוא אסופת שירים מרשימה ביותר, שנכתבה במשך עשרים שנים. הספר בנוי משלושה שערים, וכל שער הוא שיעור לאהבה.

בהקדמה לספר מוצגים שני נושאיו העיקריים. הראשון שבהם הוא דיאלוג בין שני נאהבים:

"גלה לי איך להלחם בך./ - אני מחזיק בראשך. הלילה עולה מן העשב./ גלה לי איך להלחם בך./ - אני שוחה סביב לבי כמו כריש./ עכשיו אני רואֶה אותך, אינך קיים."

הנושא השני הוא חיפוש אחר הגדרה לגבר ולאשה. כיצד הזכר רואה את הנקבה וכיצד רואה היא אותו. אמיר אור מציג באירוניה ובהומור את התהום הפעורה בין המינים: "גבר הוא יצור/ גלוי עד תמימות./ אונו אל על. אין בו שאול./ יצוריו דרוכים לעצמם, הטבע איננה/ עושה בו מעשים."

שני נושאים אלה משתקפים בספר כולו: החיה, שהיא הגוף. הלב, שהוא משכן האהבה.

"הטבע בחיקה/למה לה לזוז?/אין לה מלחמה/ אלא בו־/ הגובר,/ האבר להשחית - /לא, לא מלחמה. טבע פשוטה/ ערומת שרידה". לאדון ולגברת השקפות שונות זה על זו, לעתים שגויות, אשר פוערות ביניהם תהום. ואולי הגשר מעל התהום הוא האהבה?

### שיעור ראשון

הכמיהה לאהבה מתרחשת בבדידות מול הראי. "הלילה עוטף שוב/ את המראות. בבית דולקות נורות. גם באור אין מבט/ מלבד זה שמן הראי, אין אלא מה שרואה אותי/ רואה אותו"; הנכסף בונה את גוף האהובה מתוך הערטילאיות וקורא לה בחושך לבוא אליו מן הכוח האלוהי: "לך לך מגופך, אלוהים שלי,/ לך לך, בוא אלי,/ פצע לבי בחלק שיניך./ גע פני, גע עיני, המת באמת, אל תותיר./ עלה בי עד אצבעות בכי." בתחינה לאלוהים קיים אוקסימורון. הנכסף מבקש שלבו יפצע בשיני האל אך כאשר לבו ננשך הוא מגלה את צדה הארור, השחור והמשפיל של התשוקה: "קושרת אותי אל צלך כמו כלב/ אל העור הבוער, אל הריח בחושך־־/ ארורה את שורקת לי בחזה,/ ופונה כהולכת,/ מפנה לי את גבה/ את עגבותיה, כתפיה, ערפה,/ את שערה הארוך, השחור." האהבה היא לחימה והלחמה של שני גופים זרים. ומפני שהיא פצע אשר נגרם משיני האל, אסור לקרוא לה בשם. כי אם יקרא לה בשם יהיה זה חילול הקודש והשגחת האל תפוג, האהבה תמות. "לא אקרא לך./ פרחי השזיף, פרחי הסויה, פרחי הדובדבן/ מתים כשקוראים להם בשם." האהבה היא פרח אשר נובל אם מתגלה שמו, סודו.

### שיעור שני

האהבה אינה מציאות. המציאות ממיתה. אל האהובה פונים כאשר נמאס למות ויש צורך אמיתי באהבה. אל האהובה יש להתייחס כאל אויב, לרגל אחריה ולשים אליה לב. פעולת החיזור אמנם נדמית כמלחמה, אך זו בעצם מסכה. מעין משחק מקדים שבזכותו האשה מקבלת את מבוקשה. היא רוצה שהגבר ירגל אחריה וירשום את עמדות המשמר, המבואות הנסתרים, משתפי הפעולה, הרוצחים השכירים, היא דורשת הכנה מלאה עד ייפול ביניהם הגורל: "וכבר לא יהיה ברור/ מי הסוכן הכפול ומהי סיבת הרצח". לאחר עטיית המסכה יש להסירה, לאחר המצאת המשחק יש לקרוע את הלוח. אהבה אינה משחק מלחמה. בשביל לאהוב צריך להשמיד כל עדות. להצפין מחדש. לשכוח הכל. האהבה היא רגע בחיים אשר לו נותנים את היום כולו. היא שכרון המכסה "בשמיכה אחת שאין בה זיכרון". היא דבר מה לא מזוהה שאם תהיה לו דמות תתרחש התאיינות. האהבה היא כמיהה להתגלות.

### שיעור שלישי

בתום מעשה האהבה, כאשר התשוקה והשכחה מתפוגגות, שב הזיכרון אל הנאהבים. "כבר לא מרחרחת בגדים, לא מחפשת,/ לא עלי./ בושם או שפתון אינם נמחים אף פעם/ והלב הבוגדני עודו מרגיש/ גם אחרי עשרים שנה./ על המשמר, בגשם, בקור,/ את לא זזה. זוכרת איך שוב ושוב/ מצאת אותי מת/ מאהבה."

הנשייה והזיכרון מאוחדים כשם שהזכר והנשיות מחוברים. הזיכרון של הזכר מכיל את האשה, כשם שהנשייה מכילה את הזכר. בזמן האהבה, התשוקה משתלטת ומטביעה את האוהבים בבאר הנשייה. אך מיד אחר כך, צף מחדש הזיכרון ומשיבם אל המציאות. אך זאת לא המציאות שממיתה, אלא האהבה, כאשר היא חולפת, לאחר שבגידה מתרחשת. "את מעלה את רף הבגידה/ מעל מותני, מעל שפתי, מעבר לגוף־/ האהבה מתרחקת ואת/ לא זזה, טרוטה מדריכות/ אוחזת, בודקת/ דופק הלב, לחץ הגעגוע, הנפש, המותניים// הכל כבר קרה ועדיין את שם/ על שפת המרחק/ המעמיק בעיני./ לא זזה." אם כך זאת לא האהבה שהורגת, אלא התרחקותה, העדר האהבה היא המציאות הממיתה. כמו שהשובע הוא אויב האהבה והרעב הוא התנאי לה. האהובה היא סם, צדפה, ים. והלב הוא בכל מקום שבו נוגעות השפתיים. האהבה תלוית רעב למגע, נוצרת ממגע שפתיים, ממגע השוט, מן הריח, העור, המבט, הטבור. מאחורי המסכה אין אף אחד. המסכה גורמת לעוטה אותה להעלם ולציית לפולחן. הלב שוכן בכל מקום ששפתי האשה נוגעות בו. החיה שוכנת בין הרגליים.

*החיה שבלב* הוא ספר דתי של משורר יהודי, אך הדת שעומדת מאחורי השירים אינה יהודית. זהו ספר עברי, המושפע מן המסורת העברית, מן התנ"ך, משירת אלתרמן ומשירת החשק של ימי הביניים. אך יותר מכך - משירת יוון הקלאסית, השירה ההודית, הסינית והיפנית. אור מטמיע את החדש בישן ויוצק מילים עכשוויות לעומק תבניות עתיקות.

בעבר התגורר אמיר אור בהודו, שם למד מדיטציה והשתלם בתורת הטנטרה. כל שער בספר נפתח בציטוט הלקוח מתורה זו ומשרה על הספר אווירת מיניות של ספר רזי האהבה, אך אינו מוציא את איכויותיו הפואטיות הווירטואוזיות; מעין שילוב של *הקאמה סוטרה* עם *אהבים* של אובידיוס.

*החיה שבלב* הוא ספר שירה המלמד את חוקי הדבר החשוב ביותר עלי אדמות, לכן מומלץ ליפול לזרועותיו באהבה. ❖

***חגית גרוסמן***

# מקצבים ופעימות

**אילנה אביאל: *קצבים מתונים של זריחה*, הוצאת עקד 2010, 208 עמ'**

אפתח בטעימות אחדות ממבחר השירים היפים האלה: בשיר 'יום בו הערפל' (עמ' 7) פונה המשוררת אל הנמען האהוב, הנעדר, ומבקשת לחלוק איתו את מאווייה. אם תגשים ולו במחשבה את אשר השתוקקה לו בהסתר, תוכל נפשה להתמלא שלווה. המאוויים נכתבים בשירים.

השיר 'בחזרה' (בעמ' 9) הוא שיבה לגן העדן האבוד, שבו יתפייס הכל וייסלח: לאלוהים, לנחש שיתביית כמו חתול. אלא "שֶׁגַן עֶדְנֵנוּ זֶה/ כבר אֵינֶנוּ כְּמוֹ קֹדֶם/ כְּבָר אֵינֶנוּ כְּמוֹ קֹדֶם".

בשיר 'אני ישן' (עמ' 12) - ענן מצייר ומזכיר לכותבת דמות מוכרת ואבודה. 'להיות נסיכה' (בעמ' 13) - מלא צבעים וכמיהות ל"יָדַיִם אוֹהֲבוֹת"; התחינה לקשר ולשיתוף עם דמות אהובה, מהולה בכיסופים ובייאוש.

'Mio Canto' (בעמ' 16) הוא שיר שקול וקצבי, ששפתו משחקית: "בהָמוֹן קוֹלָם - קוֹלָם קוֹלִי - עָלְתָה מִדָּמִי"; צורך עז להפגנת נוכחות הזועקת: הנה אני!

בשיר 'גיטרה חשמלית' (עמ' 26): "זוֹ לֹא דִּמְעָה חֲבוּיָה, זֶה קוֹל הַמַּגְבִּיר". ובשיר שבהמשכו, ללא כותרת, דימוי של "חִפּוּשִׂית - - עַל גַּבָּהּ בְּתַעֲלוּלֵי הַגֶּשֶׁם" - - מבטא מאבק של הכותבת על חייה, בהימלטה אל ביתה המוכר, על אביזריו היוצרים אשליה של ביטחון.

בשיר ללא כותרת (עמ' 27), שבו השורה "וְלוּלֵא

הָאֲוִירוֹנִים שֶׁצָּצוּ פֶּתַע" - - יש ביטוי לפחד המאפיל על האושר. ובשיר הבא: "רַעֲמֵי חֹשֶׁךְ בַּכְּבִישִׁים/ רַעֲמֵי בַּרְזֶל בַּשָּׁמַיִם". ולמרות החושך ורעם הברזל: "חֶסֶד הָאוֹר שֶׁלְּבֹקֶר, חסד האור", חוזרות המילים. חזרות מילוליות יש גם בשיר (עמ' 28) "פִּתְאֹם פָּקַח עָלֶיהָ עֵינַיִם עֲגֻלוֹת שֶׁל תַּאֲוָה" (עיניים עגולות של תאווה, כמעט של אוה, של אוח מוסתר); ובשיר הבא, ביער הדמיוני, היא משיבה דברי ערגה: "אֲנִי מְגַלֶּה בְּךָ אֶת הַפָּאוּן הַזֶּה... וכשאיננו/ אֲנִי נִרְעֶדֶת לִשְׁלוֹמְךָ".

"מָה אֶעֱשֶׂה בָּהּ בָּעֲרָגָה הַזֹּאת? שֶׁאֵינֶנָּה צְחוֹק וְאֵינֶנָּה בְּכִי ואיננה הרבה דברים אחרים...?" (עמ' 34): המצלול שקול ומדויק כאשר הדוברת תוהה מה תעשה בשארית חייה. עליה לבחור אם להתרחק ממשאם או לבחור ברגעים של רוגע, לשבת "רֶגַע אָרֹךְ וְלַחֲשֹׁב".

בשיר בעמ' 39 ('הבט חוזר בתמונה') מוטיב הבדידות שב ומצטייר בגעגוע לסירות שהיו "שָׁם פַּעַם". ובשיר הבא, ללא כותרת, נשאל: "כְּשֶׁיְּנַשּׁוּפִים בּוֹכִים לַיְלָה לְאָן תֵּלְכִי?"; לאחר הגירוש מהגן, פונה הדוברת אל הנכסף־הנעדר: "וכשפחד הַנָּחָשׁ נִכְרָךְ סְבִיבְךָ לְאָן תִּבְרַח?" - ומוסיפה: "וּבָכִינוּ שכה קָשֶׁה לִמְצֹא פִּנָּה אַחַת... בְּלִי נָחָשׁ שנכרך..." ובכל זאת: "גַּם אֶת הַפִּנָּה הָאַחַת בְּעִגּוּל הָאוֹר יֵשׁ לְחַלֵּק/ גַּם אֶת הַפִּנָּה" (עמ' 40).

'הלילה הזה מכל הלילות' (שיר בעמ' 43, מוקדש לקריית שמונה): "מַשָּׂא שֶׁל בַּרְזֶל מֵעָלַי/ מַשָּׂא שֶׁל בַּרְזֶל מִתַּחְתַּי/ צֶבַע בַּרְזֶל הַלַּיְלָה הַזֶּה/ גְּדַר פְּרוּצָה הַלַּיְלָה הַזֶּה " - - - "עוֹמֵד דּוּמִיָּה הַלַּיְלָה הַזֶּה" ... - הדוברת מתרפקת על זיכרונותיה ומשיחה ברוחה עם הנעדר: ליל פסח היה פעם מלא שמחה, ואילו "הלילה הזה מכל הלילות" - אני מביטה אל מיטתי הנטושה ממך.

תאומי שיר, שניהם ללא כותרת, שיש בהם מיסטיות (בעמ' 44), האחד מתרחש ביום ובו "הַצִּפִּיָּה הַשְּׁקֵטָה שֶׁל אֲוִיר רָווּי מַיִם", "הַצֶּבַע מַבְשִׁיל בָּהּ כְּמוֹ אֲגַמִּים"; השני עלילתו מתרחשת בלילה, ובו ירח שיכור בוכה במקסם סגול, וגם "הַצֶּבַע הַכָּחֹל בּוֹכֶה ומוהל שקיפות ירח בדמי/ בְּמִקְסָם יָרֹק".

ועוד תאומי שיר (בעמ' 54): שם האחד 'דיוקן', השני ללא כותרת. דברי נחמה שמשמיע הנמען: "הָסִירִי דְּאָגָה מִלֵּב", "ריח תְּאֵנִים בא באפי". כאילו רמז: תשוקתי עדיין כפי שהיתה. בשיר השני, באותו עמוד, תמונה: "הַכִּסֵּא עָמַד מְלֹא מְנוּחָתוֹ בַּשֶּׁמֶשׁ וְשָׁתַק". מתוך השתיקה אנו יכולים לתאר לעצמנו את כיסאו של וינסנט ון גוך, את הקול שהוא משמיע כמו הדוממים המיוצגים בשירים האחרים.

שיר ללא כותרת (עמ' 55) הפותח במילים "אַחַר כָּךְ הִצְהִיב הַכֹּל" מסתיים באמירה "אֲבָל הַצֵּל הִלֵּךְ מַרְגּוֹעַ, הַסְּתָיו הִבִּית בַּשַּׁלֶּכֶת יֹפִי בּוֹעֵר".

יש משום רצף כרונולוגי בשירים של אילנה אביאל, הבא לרמוז כי כמו שהגיל אינו עומד במקומו, כך גם מתחלפות עונות השנה וכבר הגיע סתיו. בשיר 'פגישה' (עמ' 56) "הַצְּבָעִים בָּעֲרוּ צִמְחִית פֶּרֶא כָּחֹל וְאָדֹם שִׁמְּשׁוּ בְּעֵרְבּוּבִיָּה". תנועת הזמן מוחשת בצללי הסתיו ההולכים ומתארכים, בעלווה הכבדה על הגדרות הנמוכות, ובתנועה ברקע: "צְרִיחַ דַּק שֶׁל כְּנֵסִיָּה הִגְבִּיהַּ לְבֶן זוֹהַר".

עוד שיר ללא כותרת (עמ' 60), שבשורתו השלישית אנו קוראים "גַּם שֶׁלֶּף יָכוֹל לְהָעֵז בְּצִפִּיָּה מְמֻשֶּׁכֶת", וסיומו: "הָאֲוִיר הַזֶּה זַךְ לְהַפְלִיא וְיֵשׁ בּוֹ מַרְגּוֹעַ". הדוברת מבקשת את התגשמותן של הבטחות הקיץ שהכזיבו.

בשיר (בעמ' 61) שוב חזרות (אלמנט אופייני בקובץ היפה הזה): חזרה על המשפטים - כעל מנטרות - "הוּא בָּחַר בָּאִשָּׁה הַזֹּאת מִכָּל הַנָּשִׁים הָאֲחֵרוֹת"; "הוּא רָאָה בָּאִשָּׁה הַזֹּאת כָּל הַנָּשִׁים הָאֲחֵרוֹת"; "הוּא קָנָה בָּאִשָּׁה הַזֹּאת כָּל הַנָּשִׁים הָאֲחֵרוֹת". לא אביא כאן את השיר כולו, אך אציין כי הוא מפליא לבטא את עומק מבטה של אשה על עברה, ואתנחם בסיומו הלירי, שכך מבקשת היא לזכור אותו עד שארית חייה: "יד ביד נערתו מעגן ובית".

בשיר 'דו קיום' (שבעמ' 92) שב ונשמע קולו של האהוב: "אֲנִי תָּמִיד חוֹזֵר אֶל הַלֶּחֶם"; מי כמונו, ניצולות המחנות, יודע את טעמו המתוק של הלחם. והיא? משיבה במילותיה של המלכה ששילמה בראשה היפה: "אֵינִי מְעַרְעֶרֶת עַל זְכוּתִי לֶאֱכֹל עוּגוֹת".

'כלבים' (שיר קצרצר בן שתי שורות, עמ' 96) מהדהד באותה נימה את זיכרונו המר של העבר. "גם רֵיחַ הוא שייכות/ לְעוֹלָם לֹא תֵּדַע סוּגֵי שַׁיָּכוּת הַמּוֹנְעִים קְרִיעָה לגזרים".

שיר ללא כותרת (עמ' 170), ששורותיו חדות כתער: "נוֹף יַלְדוּת צוֹמֵחַ לְעֵינֶיךָ בִּכְאֵב הַהַזְכָּרוּת". כמה כואב ונכון. גם בגרזן לא ניתן לעקור את "הָעָבָר הַחַי בְּזִכְרוֹנוֹת תֵּיל".

"כָּל הַבָּתִּים חִיְּכוּ", נכתב בשיר (עמ' 177) שזאת גם כותרתו. ובו נאמר: "הַיָּד מָצְאָה פֵּרוּשׁ לְשָׁלוֹם/ הַגּוּף לְהֶיוֹתוֹ". גם בשקיעתו ייזכר הגוף בהיותו כלי לכאב ולאהבה. ובשיר נוסף (עמ' 182) היא כותבת: "הָיָה שֶׁקֶט שֶׁל צֶדֶף מזמר, שֶׁרַק מִי שֶׁמַּקְשִׁיב/ אֶל נִבְכֵי לִבּוֹ/ שׁוֹמֵעַ מרחבי ים". המשוררת צובעת נוף בשורותיה, מרגישה "אֵיךְ מִתְחַמֶּמֶת הָאֲדָמָה בְּגוּפָהּ".

ואסכם: שיריה של אילנה אביאל חדורים מיסטיות, שקט פנימי, מקצבים ופעימות, כמו נשימה עמוקה, חזרתית. כך נוצרת מזיגה שירית העולה ויורדת בנשימה עצורה, ובכל זאת היא חודרת למעמקים. ❖

***אסתר אייזן***

# מחר מתעבר בבטן שטרם נולדה

**שחר־מריו מרדכי: *תולדות העתיד*, הוצאת אבן חושן 2010, 180 עמ'**

שחר הפציע והשמש מתגלחת באיטיות על תחתיות ההכרה. עוד מעט והעיר תל אביב של המשורר שחר־מריו מרדכי תתעורר לפחי הזבל, ולסירנת אמבולנס החולף ברמזורים אדומים, לדיזנגוף. מטאטא הרחוב ירים את כף הפסולת ויכניס את תכולתה לעגלה ירוקה כמו צפרדע שבולעת אוויר. זאת התחושה שריחפה בי כשקראתי את ספר שיריו של שחר־מריו מרדכי *תולדות העתיד*. הספר כולל בחובו את האני של שחר עצמו, אבא, אמא, אח, ואף סבא וסבתא, כמשהו שנארג בחוט הגעגוע ומשאיר טעם של דבש דבורים בפה. יש חיבור נפלא בשירים בין שפת הקודש לשורות חולין. קיים ניקיון יסודי, ששחר־מריו מקפיד עליו: "ופתאום שוב רואים מרצפות/ השיש גלוי, דבר לא מסתיר לכיסא/ את המשענת. השולחן חשוף, והמרפסת ראויה/ והבית רוח./ הכל שב על מקומו. השבתי את המרחב/ לבדידות." ('סדר', עמ' 87), ואילו הלכלוך מהווה את ריסי העיניים של המשורר בעיר המאובקת. שחר־מריו אינו פוסח - כצלם בעדשה עירונית - על הדפסת דמותו של "הקבצן מלבונטין־פלורנטין," בפורמט של תצלום בשחור לבן, "תל אביב בת מאה"; מצד אחד מי הים המזוהמים בחוף, מצד שני יונקי הדבש שלא צלחו לנקר עלי כותרת במעטה הפיח של העיר ללא הפסקה. ושחר מוביל אותנו בשורות פרפרי האש אל רגעי האדם, אם זה ביאושו ('הדיכאון הקליני של מרייקה'), או, 'בפרגמנטים של געגוע': חלום, שכחה, אנשים, נצח, מסע וחליפה. ובעצם אין תחום שהכותב אינו מטביע בו את קווי המתאר של אצבעותיו, מתוך הקולמוס אל נייר הכתיבה:

"במרפסת הברוש אבד
ממטען השמש.
ואף שהיה כבד
הפך כבד מאמש."

הלם החזרה למשהו שאינו ודאי, נהפך לאבני משקל בתוך הגלקסיה, והלוויינים של שחר־מריו מרדכי הם כוכבי הלכת בשורות המילים. ❖

***אבי אליאס***

# החלום מרחיק את עצמו

**איתמר יעוז־קסט: *ספר השורש הבוער*, 1960-2010, הוצאת עקד 2010, 256 עמ'**

בחרתי לפתוח בציטוט מדבריו של סמואל טיילור קולרידג': "המשורר האידיאלי מפעיל את נפש האדם... מפיץ נעימות ורוח אחדותית המערבת ומטמיעה כל בכל באותו כוח מופלא ומאחד, אשר לו בלבד הייתי מקדיש את השם 'דמיון'. כוח זה המופעל ראשית על ידי הרצון וההבנה... מתגלה ביכולתו לאזן ולאחד תכונות סותרות: שוני ודמיון, כללי ופרטי, רעיון עם תדמית, אישי עם מייצג, רושם של חידוש עם מה שישן ומה שמוכר..."

נזכרתי בדבריו אלה של קולרידג' במהלך קריאת *ספר השורש הבוער* מאת איתמר יעוז־קסט, המשלב בשיריו ישן וחדש, כפי שעשה גם בספר *האור הלבן* (עקד 2009), ומלכד את הפרדוקסים באמצעות "פואטיקת החפצים" שלו.*

שני ספרים אלה הם אסופות של שירים חדשים, ערוכים ומקובצים לפי נושאים. *ספר האור הלבן* קיבץ שירים ישנים בצד חדשים, שעניינם דרכו של המשורר אל האמונה. *ספר השורש הבוער* מקבץ - ישנים בצד חדשים - שירים שעניינם המעבר בין התרבויות: התרבות האירופית שספג בקרב משפחתו המתבוללת, מוראות השואה בילדות, וההתאקלמות בתרבות הישראלית.

שיריו של איתמר יעוז־קסט, הישנים והחדשים, מעוגנים בבסיסם ביסוד "אפולוני", לוגי, סדור, לאו דווקא בסדירות הצורנית שלהם כמו בשמירה על עקביות בצורה, בשמירה על מבנה שירה פרוזאית, פתוחה וגלויה, הבהירה ונגישה גם למי שאינו בקי ברזי הלשון הפיגורטיבית. עם זאת, חוש הדימוי הנדרש בשירה, מקורו דווקא ב"דיוניסי", בבלתי הגיוני, ביצר הפרוע ("יצר" ו"יצירה" נגזרים מאותו שורש).

אצל איתמר יעוז־קסט נכרכות שירה ופילוסופיה זו בזו. היסודות הפילוסופיים בולטים יותר בשירה העוסקת בדרכו אל האמונה (למשל בשירי *ספר האור הלבן*). אולם גם בספר זה, המעלה את עיקרון ה"דו־שורש" הכרוך בחוויות השואה, בולט היסוד "הדיוניסי" המתפרץ בצד היסוד ה"אפולוני" המרסן.

כך למשל שיר א' 'הכרית שתפרה לי אמי', בתוך "שלושה שירים מחוץ לזמן" (עמ' 36-37). השיר מעלה את זיכרונה החי של האם בתודעתו של המשורר דרך חפץ המצוי בעולמו העכשווי, דרך הכרית שתפרה לו האם, ומאזן בין חוויית עבר המתפרצת אל ההווה ומאיימת על האיזון הדק של נפש המשורר שאינו מצליח להירדם, ובין ה"אפולוני", המשבץ את החוויה המתפרצת

למבנה לוגי סדור בתוכן ובצורה:

"ספוגה סימני שינה וערות -/ על המיטה/ הכרית שתפרה לי אמי ביום חורף,/ לפני עשרות בשנים/ וניע אצבעותיה עוד חי/ בכל חוט;// גם פניה /עוד באות אל עיני לפעמים/ מן הכרית אם אגע בה,/ ותמהות/ על דמותי/ וגילי,// בעודי מצפה לבוא השינה כבימי ילדותי;// אך החלום/ מרחיק את עצמו/ ורק משליך חרדות כהשליך מרחוק/ פתיתי שלג נופל;// ועודני ער, -/ ידי מזיזה את קצה הכרית שתחת כתפי,/ כשהרעיה מפנה את ראשה לעברי;/ 'אכן... עוד כולנו כאן...' אני ממלמל/ ובינתיים/ נרגע/ ונרדם,/- גלולת השינה מתמוססת בדמי/ וישן גם הזמן; - /אולם הכרית שתפרה לי אמי/ ביום של חורף/ ערה/ תמיד."

הפרדוקס שבין מילים לדממה, בין ביטוי בשיר לחוויה ובין האיפוק והשתיקה, בולט ביצירתו של יעוז־קסט - במתח בין השתיקה והדיבור, אך לא מטעמים אסתטיים גרידא. זהו מתח הנובע מנושאי שירתו: הרצון לשכוח - בד בבד עם הרצון לזכור - את חוויות הילדות בשואה. הידיעה שהוא נתון לחסדיה של המילה, האמצעי היחיד המאפשר לו להתבטא; המתח בין הרצון לשתוק ובין הרצון לבטא את שאירע "שם" שכובש את הווייתו ויצירתו, ובסופו של דבר ניגודים אלה באים לידי איחוד בהווייתו ובשירתו. הרגשה זו מקבלת עוצמה רבה ומיוחדת ביצירת יעוז־קסט בשל הנושא המרכזי שצריכים לשתוק ולדבר עליו כאחד: השואה והעם היהודי.

כדבריו במסתו "מול זהות חדשה: על התפיסה הניאו־יהודית בתחומי הספרות והאמנות" (במת־יחיד, 1974):

"למעשה, תשומת הלב שספרות השואה זכתה לה בארץ... ואולי גם כתיבתי שלי - כפל פנים לה, שכן ניכרת בה איזו ארשת חגיגית (ההדגשה במקור), שככלות הכל מיועדת להפקיע, בלי משים, את הוויית השואה מן הרצף המתהווה של ההווה... במגמה להעמיד אותה במובדל, במסגרת של 'הנצחה', של 'ימי־שואה' - כשהטיעון למען הפרדת עולם השואה מן הרצף החי של התרבות הישראלית מתיימר להיות טיעון 'אסתטי', לפיו אין לבטא את השואה בכלי האמנות..."

הארשת החגיגית שעליה דיבר יעוז־קסט, כדרך היחלצות מהפרדוקס הטמון ביצירה האמנותית המביעה במילים את האימה, באה לידי ביטוי במילים חדשות ובנעימה חדשה לתיאור הזוועה. איתמר יעוז־קסט מצא דרך פואטית המאחדת בין הניגודים, ובכך מושגת ההיחלצות מן הפרדוקס. כדי להעביר את עוצמת הזוועה ביצירה אסתטית, נזקק יעוז־קסט ליצור מילים חדשות וצירופי לשון ייחודיים המאפשרים לו לאזן בין הניגודים של הצורך להביע ושל אי־היכולת להביע את גודל הזוועה.

כאמור, איחוד ניגודים זה בא לידי ביטוי בעצם ההוויה והפואטיקה ה"דו־שורשית", שתי ההוויות המנוגדות: ההוויה הישנה של "השורש הבוער" בארץ מוצאו, כבן למשפחה מתבוללת וכמי שחווה את השואה על בשרו, ומנגד ההוויה החדשה בארץ־ישראל, על תרבותה ושפתה המתחדשות; כל אלה מתאחדים בו, איחוד שמקבל ביטוי גם בפואטיקה.

אותה "פואטיקת חפצים" של יעוז־קסט מקבלת ביטוי גם בשיר שהובא כאן באמצעות "הכרית", המלכדת בין עבר והווה בין ה"כאן" ובין "השם". ההוויות הסותרות מתאחדות עד כדי כך שמתעורר הצורך לשאול היכן הקו המפריד ביניהן. הפרדוקס הקיים בין הזמנים, בין המקומות, בין הערות לשינה, מגיע לשיא בסיום השיר: "וישֵן גם הזמן; -/ אולם הכרית שתפרה לי אמי/ ביום של חורף/ ערה/ תמיד".

במילים אחרות, ה'כאן' וה'שם' מתלכדים בדמיון ללא הפרדה של מחיצת הזמנים עבר והווה. אין הפרדה ריאלית של 'כאן' ו'שם', של שתי ההוויות המנוגדות בישותו של ה'אני'. הזמן נמחק. העבר חי בתוך ההווה ונמזג לתוכו. ❖

***רחלי אברהם־איתן***

* רחלי אברהם־איתן, *הריאלי והמטאפיסי בשירת כפל הנופים של ישראל אפרת ואיתמר יעוז־קסט*, עבודת דוקטורט, רמת־גן, אוניברסיטת בר־אילן, תשמ"ו.

## בחלומי נסיתי לטלפן אל אלוהים

שְׁאֵלָה הָיְתָה לִי אֵלָיו, דְּחוּפָה וַחֲשׁוּבָה מְאֹד
כָּזֹאת שֶׁנּוֹהֲגִים לְכַנּוֹת שְׁאֵלַת חַיִּים וָמָוֶת –

אֱלֹהִים!
כָּל חַיַּי אֲנִי חוֹזֶרֶת עַל פִּתְחוֹ מְבַקֶּשֶׁת פִּתְרוֹנִים
סְחוֹר־סְחוֹר אֵלֶךְ, כְּמוֹ הָאָרֶץ סְבִיב הַשֶּׁמֶשׁ,
וְתָמִיד שָׁרִיר הַמֶּרְחָק הַקָּבוּעַ הַמּוֹנֵעַ מֵהַגִּיעַ,
הַמֶּרְחָק אֲבִי הַכְּמִיהָה אֲשֶׁר נִמְתַּחַת וּמוֹתַחַת
אֶת הַנְּשָׁמָה עַד כְּלוֹת. זוֹ הַכְּמִיהָה שֶׁאֵינָהּ חֲדֵלָה
לִבְנוֹת גְּשָׁרִים אַף כִּי הֵם נִקְטָעִים בְּאֶמְצַע הַדֶּרֶךְ,
תְּלוּיִים בֶּחָלָל עַל בְּלִימַת הַכְּמִעַט –

בַּחֲלוֹמִי נִסִּיתִי לְטַלְפֵּן אֶל אֱלֹהִים –
לְרֶגַע נִדְמוּ הַכּוֹכָבִים עַל פְּנֵי לוּחַ הַשָּׁמַיִם כְּכַפְתּוֹרִים
בְּאֵיזוֹ מִרְכֶּזֶת טֶלֶפוֹנִים כַּבִּירָה שֶׁמֶּרְכְּזָנֶיהָ לוּטִים בַּעֲנָנִים.
חִיַּגְתִּי מִסְפָּר אַחַר מִסְפָּר מִתּוֹךְ סֵפֶר הַטֶּלֶפוֹנִים הַעָנָק
שֶׁל הַיְּקוּם, אֲבָל כָּל הַקַּוִּים הָיוּ תְּפוּסִים.
(נִרְאֶה כִּי נָקֵל לִבְרֹא עוֹלָם בְּשִׁשָּׁה יָמִים מֵאֲשֶׁר
לְחַדֵּשׁ מַעֲשֵׂי בְּרֵאשִׁית יוֹם־יוֹם.)

אוּלַי הַמִּסְפָּר חָסוּי, חָשַׁבְתִּי, אוֹ, פָּשׁוּט
כָּל מִסְפָּר שֶׁחִיַּגְתִּי מִקּוֹרוֹ בְּטָעוּת –
לוּ הָיָה מְשִׁיבוֹן לְפָחוֹת, מֵאוֹתָם הָאוֹמְרִים:
"נָא לְהַשְׁאִיר הוֹדָעָה וְתֵעָנֶה בְּהֶקְדֵּם..."
אַךְ גַּם זֹאת לְלֹא הוֹעִיל כִּי "בְּהֶקְדֵּם" בְּוַדַּאי
יִהְיֶה מְאֻחָר מִדַּי, מַה גַּם שֶׁמְּדֻבָּר כָּאן
בִּזְמַן אֱלֹהֵי –

בְּאֵין מַעֲנֶה נוֹתָר רַק הָעִנּוּי –
בֵּינְתַּיִם הִמְשַׁכְתִּי לְחַיֵּג וּלְחַיֵּג צוֹפָה וּמְצַפָּה לְחֶסֶד –
וְכָל הַזְּמַן הָיִיתִי עֵרָה לְכָךְ שֶׁבְּעֶצֶם אֲנִי חוֹלֶמֶת,
אֲבָל סְגוּרָה וּמְסֻגֶּרֶת בִּמְצִיאוּת אַחֶרֶת
כְּבִקּוּרִים שֶׁל עַכְבִּישׁ נִסְתָּר וּמִסְתּוֹרִי.
הָלוֹךְ וָשׁוֹב פָּסַעְתִּי, אֲסִירָה בְּד׳ הָאַמּוֹת שֶׁל כֶּלֶא שְׁנָתִי –

וְעוֹדִי תּוֹעָה כֹּה וָכֹה בְּנַפְתּוּלֵי מְבוֹכֵי כְּאֶחָד מֵאוֹתָם
גִּבּוֹרִים מִתְסַכְּלִים בְּסֵפֶר הַמַּעֲשִׂים שֶׁל עַגְנוֹן,
הֶקִּיצוֹתִי פִּתְאֹם לְצִלְצוּל הַטֶּלֶפוֹן –

בְּחִדְרִי, צַח וּמְצֻחְצָח כְּבָר עָמַד בֹּקֶר בְּמִלֹּא הֲדָרוֹ,
וְיוֹם חָדָשׁ נִצְנֵץ אֵלַי מִן הַחַלּוֹן –

## סוס בלב מנהטן

בְּתוֹךְ תִּמְרוֹת עָשָׁן, אֵדֵי בֶּנְזִין,
וַהֲמוֹן עַם, סוּס וְעָלָיו שׁוֹטֵר בְּמַדָּיו
יוֹשֵׁב כְּמֶלֶךְ רַב –
שַׁעַר בְּנַפְשְׁךָ, סוּס בְּלֵב מַנְהַטֶּן!
מֵעֵין נֵס בִּזְעֵיר אַנְפִּין –
אָמְנָם לֹא כְּאוֹתָם נִסִּים שֶׁעָשָׂה אֱלֹהִים
לַאֲבוֹתֵינוּ בַּיָּמִים הָהֵם, שֶׁאָנוּ מִיַּחֲלִים
כִּי יַעֲשֶׂה גַּם לָנוּ בַּזְּמַן הַזֶּה –
אֲבָל בְּכָל זֹאת אַף כָּאן
סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בְּעִיר הוֹמָה –

בְּפֶתַח הַפַּרְק עִם רֹכְבוֹ נִצָּב –
בְּדוֹמֶה לְאַחַד הַפְּסָלִים הַפְּזוּרִים לְמַכְבִּיר
בְּגַנִּים וּבְקַרְנוֹת רְחוֹב שֶׁל עָרִים וּבִירוֹת,
לְהַנְצַחַת אֵרוּעַ שֶׁבִּשְׁעָתוֹ חָשׁוּב נֶחְשַׁב
עַל־פִּי־רֹב שֶׁל אֵיזוֹ מִלְחָמָה –
אֲבָל סוּס זֶה אֵינוֹ פֶּסֶל הִנֵּה אַךְ עַכְשָׁו
כָּפַף בִּרְכּוֹ, נְחִירָיו רוֹטְטִים בְּמִקְצָב תּוֹאֵם
לְזִיעַ לִסְתּוֹתָיו כְּשֶׁהוּא לוֹעֵס,
וְלוֹעֵס כָּל הַזְּמַן וּכְתָפוּס בְּשַׁרְעַפָּיו –

אֲנִי צוֹפָה בּוֹ וְתוֹהָה עַל מַה חוֹשֵׁב סוּס בּוֹדֵד
עוֹמֵד לוֹ כָּךְ בְּלֵב הַכְּרַךְ?
הֲאָמְנָם עֲצוּבוֹת עֵינָיו, אוֹ רַק אֶת עַצְבֵּי
הֵן מְשַׁקְּפוֹת בְּלִבָּד?
כְּלוּם יִתְגַּעְגַּע לְרֵיחוֹת הַשַּׂחַת הַנִּשְׁחָתִים פֹּה
בַּהֲבֵל הַהֲבָלִים שֶׁל עִיר?
וְהַאִם מְאֹד תִּכְבַּד עָלָיו יַד אֲדוֹנָיו?
אוֹ, שֶׁבְּכֹחוֹ שֶׁל קֶצֶת מִסְפּוֹא
לְהַמְתִּיק לוֹ אֶת מִתְגּוֹ?
סוֹף־סוֹף מָה אֵין עוֹשִׂים כְּדֵי לִחְיוֹת?

דִּבְרֵי חֲכָמִים אֵינָם שְׁגוּרִים עַל פִּי־סוּס
מִן הַסְּתָם, (לֹא שֶׁהֵם שְׁגוּרִים עַל פִּי כָּל אָדָם)
וְלֹא יֵדַע מֵאַיִן בָּא וּלְאָן הוּא הוֹלֵךְ –

מְרֻסָּן וּמְשֻׁעְבָּד, בְּרִי שֶׁאֵין גּוֹרָלוֹ נָתוּן בְּיָדָיו,
הֵן אֲפִלּוּ שְׁמוֹ מֵעִיד עָלָיו שֶׁרֵאשִׁיתוֹ כַּאֲחֵרִיתוֹ
וְאֵין בֵּין סָמֶךְ לְסָמֶךְ עַל מַה שֶׁיִּסְמֹךְ
פְּרָט לְוָו קְטַנָּה שֶׁבְּעֶצֶם דּוֹמָה לְשׁוֹט –

סוּס בְּלֵב מַנְהַטֶּן בָּדָד יַעֲמֹד, נִדְמֶה עָצוּב מְאֹד.
הֲאָמְנָם עוֹדוֹ קָשׁוּב לְהֵד שַׁעֲטַת הַפָּרָא שֶׁל אֶחָיו
הַגּוֹוְעָה בְּקַצְוֵי עֲרָבָה רְחוֹקִים לָעַד?
בִּמְקוֹמוֹ תָּקוּעַ עַכְשָׁו כְּאֶחָד שֶׁאָבְדוּ לוֹ כָּל דְּרָכָיו,
כָּמוֹנִי.

## ערגת הרוח

עֶרְגַּת הָרוּחַ בָּאֲרָנִים
עִם פַּעַם פַּעֲמוֹנִים בִּשְׁעַת עַרְבַּיִם –

אַתְּ יוֹדַעַת שֶׁהַלַּיְלָה קָרוֹב,
וְנֶאֱחֶזֶת בְּקַרְנוֹת הָעֶרֶב
הַמַּאְדִּימוֹת בְּקַצְוֵי אֲפָקִים,
מִתְפַּלֶּלֶת לְשָׁהוּת.

הַשְּׁקִיעָה הַיָּפָה שִׁבְעָתַיִם יָקָרָה
מִשּׁוּם שֶׁהִנֵּה־הִנֵּה הִיא הוֹלֶכֶת –
גַּם הַצַּמָּרוֹת הַמִּשְׁתָּרְגוֹת בְּתוֹכָהּ
שׁוֹלְחוֹת אֶצְבְּעוֹת־עֲנָפִים
לַעֲצֹר בָּהּ.

אֵי בַּגֹּבַהּ צִפּוֹר קְטַנְטַנָּה
מְנַפְנֶפֶת בִּכְנָפֶיהָ קַלִּילוֹת,
וּבִלְבַד שֶׁתִּשָּׁאֵר לְמַעְלָה,
וְהֶרְגֵּע מְפַרְפֵּר וּמְעַפְעֵף כְּעַיִן
מְסֻרֶבֶת לְהֵעָצֵם –

עֶרְגַּת הָרוּחַ... כֹּה צְעִירָה וְעַזָּה
עוֹדֶנָּה בַּגּוּף הַקָּמֵל וְנֶחֱלָשׁ.

הוֹ, עֶדְנַת הַיֹּפִי הַזֶּה!
עֶרְגַּת הָרוּחַ...
פְּרוּר אֹשֶׁר עַל קְצֵה מַזְלֵג־הַכֹּאֵב –

רַק לֹא לָמוּת, לֹא עַכְשָׁו –

אַחַר־כָּךְ, אַחַר־כָּךְ...

# אמוץ דפני

## חלוקי נחל

חַלּוּקֵי נַחַל
הֵם סִפּוּר
יִסּוּרֵי הָאֶבֶן.
מֹרְקוּ פָּנֶיהָ
בִּזְמַן נִמְהָר,
עַד הִתְפַּיְּסוּ
פְּנֵי הָאֶבֶן
פְּנֵי הַמַּיִם
וְאַשְׁדּוֹת הַנָּהָר.

## סקרנות

חֲתוּלֵי תְּשׁוּמֶת לֵב
מְלַקְּקִים עַצְמָם
בְּלְשׁוֹנָם.
כַּלְבֵּי אִי נַחַת
נִרְדְּמוּ
שׁוֹמְרֵי חִנָּם.
דְּגֵי סַקְרָנוּת
מָאֲסוּ בַּחַכָּה
וְאֵינָם.

## סופו של רגע

קוּרֵי עַכָּבִישׁ
קְסוּמֵי טַל
לִפְנֵי לְכִידָה,
שֶׁלֶג רַךְ
לִפְנֵי מִדְרָךְ.
עַל קִיר
אוֹרֶבֶת
שְׁמָמִית יְחִידָה,
תְּהוֹם מִתְקָרֶבֶת
סוֹפוֹ שֶׁל רֶגַע
לִפְנֵי מְעִידָה.

## נבואה

בְּדִיּוּק בַּחֲצוֹת
מֵאֲנוּ הַמְּחוֹגִים
אִישׁ אֶת אָחִיו
לְהַסְתִּיר
בְּדַרְכָּם הַקְּבוּעָה.
אוּלַי יַחְדָּו
יַעַצְרוּ הַנְּבוּאָה,
יוֹם חָדָשׁ לְהַתִּיר.

מתוך הספר *זמן עֲלֵה* העומד לראות אור בספרי 'עתון 77'

# הזמנה לריקוד של בחינה הדדית

**שז: *הרחק מהיעדרו*, הוצאת עם עובד 2010, עמ'**

קראתי את *הרחק מהיעדרו*. ניגשתי אל הספר בהיסוס, קראתי לאט את פסקאות הפתיחה ואת הדפים הראשונים, ונקלעתי אל סחרחרת של תיאורים מטלטלים ומצמיתים; הרגשתי שאני עוקב מתפעם אחר השתלשלות היחסים ומתגלגל בפיתולי הקשרים השונים וממשיך ונצמד אל בלבולי הזהויות וחילופי הדמויות - שהרי יש שז האמיתית ויש שז שבסיפור (ויש שז שאני מכיר); ועצרתי מדי פעם כי כל כך נהניתי מהשפה הפשוטה שמוליכה ניסוחים מורכבים; ובתוך התרקמות היחסים המוצגת באופן כה ברור, נפשי, נפש הקורא, רצה חסרת נשימה, דרוכה ודואגת, אוהדת כל הזמן, לפעמים נבוכה, לפעמים חומלת, לפעמים משתתקת.

היופי בכתיבה כבש אותי. העובדה שהמחברת היא פרסונה מוכרת, עזרה לי להתחבר לסיפור ונתנה לי חוויית קריאה מיוחדת במינה. הסיפור הוא על אשה בוגרת, שחיה עם אביה ומאכסנת אותו בתוך נפשה, משתוקקת אליו נואשות ונלחמת בו ובתשוקתה.

ובתוך הסיפור, כמו אי של מבט ביקורתי על עבודת הפסיכולוגיה. תיאור הקשר והמעשה הפסיכולוגי מוצג באופן יוצא דופן - ללא מושגים וללא אבחנות; תיאור קולח, רגשי, שממחיש את הערבול וההתערבבות שבין מטופלת למטפלת. מושגים כמו העברה - העברה נגדית - הזדהות, עולים מתוך הטקסט אבל לא בשמם, אלא מתוך תחושה!

הבאַת הקשר הטיפולי עד לגיחוך כמעט, הצגתו כמעוקר רגש ויחס אנושי ועם זאת עטוף באכפתיות ובדאגה. הַבלטת הבדידות וחוסר האונים של הנפש המחפשת (של המטופלת) מול הידע והידיעה של מי שמחזיקה בתפקיד המטפלת. וההיצמדות החוזרת ונשנית, שנראית מן הצד (לקורא) כבלתי מובנת, אל הקשר הזה שהיא מבקשת, אך למעשה כל כך לא צריכה; וזה תואם את ההזדקקות של הגיבורה לאביה, שמייצג את הרוע הנתפס, את הגורם שרק יכול להביא נזק לחייה, ושוב ושוב היא כמהה אליו, לא טורחת להסביר לעצמה מדוע ולשם מה, רק צריכה את זה. כשם שהיא נזקקת למטפלת שלה, שהופכת להיות היא, והיא מתמזגת איתה. ההתמזגות עם המטפלת מוצגת בטקסט בצורה ספרותית מרתקת, גם תוכנית וגם ויזואלית.

הצגת מערכת היחסים בין המטופלת למטפלת ממחישה את הבעייתיות הטמונה בתלות הטיפולית ובסכנות שבאדנות הטיפולית, ומבליטה שאלה חשובה ונוקבת בדבר חיוניותו של קשר שכזה בין שני בני אדם, שאחת מהם באה מעמדת נזקקת והשנייה מגיעה מעמדה של עוזרת. הפרק הזה (שאיננו ממש פרק, אלא הוא שזור בתוך ההתרחשויות) הוא שיעור מאלף בהבנת הקשר הטיפולי.

המשחק הדרמטי והקומי־טרגי בין הדמויות, בהשתלבותן ובהיפרדותן, הוא בעיני מלאכת מחשבת של כתיבה, שעובדת עם הרוח של הקורא ועם ההכרה שלו (שלי) ומאלצת/מזמינה אותם לריקוד של בדיקה והבחנה הדדית. קשה לפעמים לקלוט היכן מסתיימת דמות אחת והיכן מתחילה האחרת, ומיהי הדוברת ואל מי היא מוסרת ומי הקולטת, וחוזר ומתגלגל. זה מוצג בדיאלוגים (עמ' 82־83, עמ' 89־90) בין הגיבורה לבין המטפלת, מעברים של אני/היא מתחלפים ומתבלבלים עד שההבחנה נעשית לא חשובה, ומה שנותר בולט הן השאלות החוזרות, מהדהדות, והיעדר התשובה הצורב, והכאב.

התחושה המתעצמת עם ההתקדמות בקריאה היא שאין טווחי ביניים; שהכל קורה בבת אחת בכל הגזרות, בכל הכיוונים. המעברים מסצנה לסצנה חלקים וחדים, ועם הזמן מתעבה ומתחוורת ההרגשה שהכל בכל, והעלילה היא תצריף מחובר, או שלם שמפוצל לתמונות, והן כל הזמן פועלות בין הדמויות ובתוך הדמות, חוץ ופנים פתוחים ועבירים והקולות מדברים כולם, וגם הדממה, כשהיא נמצאת, נמצאת בכל.

כולם, הדמויות וחלקי אישיותם, כבולים במסלולי גורלם, ובעוד יש מי שמקבלים את הימצאותם על המסלול מבלי להיאבק עוד, ודבריהם יוצאים כפסוקים של ידיעת חיים ועצות חוכמה, הגיבורה לא נחה לרגע. מתחבטת ונאבקת לפרוץ את קירות גורלה וללדת את עצמה מחדש, להיות אחרת, לחיות שונה, או לפגוש את מי שהיתה, או היתה רוצה להיות. ❖

***שבתאי מג'ד***

.....מֵאוֹת/ רפי וייברט.....

## צמרות

שנים רבות חלפו עד שהבנתי מה מכעיס אותי בעצים הללו שבחורשת ילדותי. פעם הרוגז היה מתון ואפשר היה להיפטר ממנו תוך דקות. היום לוקח לי שעות לשכוח. יש פרק זמן ביממה שכינוייו רבים – בין ערביים, דמדומים, לפנות ערב, בין השמשות, לקראת שקיעה – ובו אור השמש הגולשת מערבה נשפך בנדיבות אינקץ על עפאים וצמרות. אז הירוק נהפך לזהב מסנוור, הזהבהב לכתום, הענפים למטות מלובנים של חום ושל אפור. הכל נדמה חי, נושם ונע לעבר תכלית סמויה. מרגיז כי אלו רק מילים המתאמצות לשווא לתאר צבעים שהם תחליף נימי תחושות: דלֶקת כיסופים במעטפת הריאות, רטט התייפחות בשולי הסנטר, תשוקת מרחקים בסגלגלות נחיריים.

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

---

# רון גרא

## אבא

זֵכֶר אָבִי עָטוּף בְּמַכְשִׁירֵי הַחִיָּאָה
בַּמַּחְלָקָה הַפְּנִימִית
בְּחֶדֶר בֶּן עֶשְׂרִים מִטּוֹת.

מְחַיֵּךְ אֵלַי וְלוֹאֵט:
"אֶתְגַּבֵּר וְאֶחֱזֹר לְחַיּוֹת".
וַאֲנִי רוּוִי כְּאֵב בְּיָדְעִי שֶׁהַסּוֹף קָרוֹב,
לֹא מְסַפֵּר לוֹ שֶׁאֵין מָקוֹם
בְּטִפּוּל נִמְרָץ.
בְּצוּף שְׂפָתַי דּוֹבֵב: "כְּבָר יוֹתֵר טוֹב,
הַקְּרִיטִי חָלַף",
מְנַסֶּה לְגַיֵּס פִּתְיוֹנוֹת נוֹסָפִים לְעוֹדֵד.
הָעֶרֶב יוֹרֵד
צִלְלֵי הָעֲלָטָה מְלַחְשְׁשִׁים רַק רַע
מוּל עֵינֵי שִׁבֹּלֶת שְׁחוֹרָה.

הוֹ, אָבִי,
וְאַתָּה מְחַיֵּךְ,
אֲנִי מִשְׁתַּדֵּל לַחֲמֹק מִכָּל תְּחוּשָׁה רָעָה
בְּעוֹדְךָ נוֹהֵה אֵלַי שִׂמְחָה וִישׁוּעָה.
לִבִּי רוֹחֵשׁ כָּבוֹד לְאַבִּירוּתְךָ הָאֵין־סוֹפִית
הַמְּבַעְבַּעַת בַּדְּאָגָה לְיַקִּירֶיךָ –
רוֹפְאָה מוֹדִיעָה שֶׁאִם לֹא יְצֻנְתַּר מִיָּד,
יִגְוַע.
וּבְבֵית הַחוֹלִים קַפְּלָן טֶרֶם לָמְדוּ לְצַנְתֵּר
וְהַתּוֹרִים בְּבֵילִינְסוֹן רְחוֹקִים כְּהָרִים.

נוֹשֵׁם עַצְבוּת אֶתְיַצֵּב לִימִינְךָ.
אַתָּה כְּבָר בְּחֶדֶר אַחֵר בְּאוֹתָהּ מַחְלָקָה.
רוֹפֵא לוֹחֵשׁ: "זֶה הַחֶדֶר מִמֶּנּוּ כְּבָר
לֹא יִתְאוֹשֵׁשׁ."

אַבָּא מְשֻׁכְנָע שֶׁיִּתְגַּבֵּר
שׁוֹלֵחַ אוֹתִי לְבֵיתִי, שׁוֹאֵל לִשְׁלוֹם יְלָדַי.
אֲנִי בְּעָגַת יְסוּרִים. מוּכָּס.
מֵלִיט פָּנַי.

מֵצִיץ בְּיָדֶיךָ הַחֲזָקוֹת הַשְּׁרִירִיּוֹת, אָבִי,
אֶגַּע בָּן לְלַטְּפָן,
אוֹיָה, מָה קָרוֹת הִנָּן!

עֵינַי בְּכִוִּיוֹת בְּלִי דְּמָעוֹת,
וְהַכְּפוֹר זוֹרֵם בְּסִמְטָאוֹת דָּמִי.
קוֹל לִבְּךָ מִחַרְחֵר עָדִין בֵּין דְּלָתוֹת לְבָבִי,
זֶה לִבְּךָ הֶחָלוּד, מְפַרְפֵּר.
נְמָלִים עַל גּוּפִי.
דְּלָתוֹת נִפְתָּחוֹת.
נִסְגָּרוֹת.

חֵרֵשׁ־חֵרֵשׁ צוֹלֵל אֲנִי אֶל אֲפֵלָתִי.

הַשָּׁבוּעַ כְּשֶׁחָלַף בִּי הָאֵרוּעַ
וְהַמְצַנְתֵּר צִנְתֵּר אֶת לִבִּי הָרָעוּעַ,
תְּמוּנָתְךָ לִוְּתָה אוֹתִי.

הַשָּׁרָף שֶׁאָרְסוֹ פָּשָׁה בְּלִבְּךָ
הֵישִׁיר אֶל תּוֹךְ לִבִּי הֶחָשׁוּף
אֲשֶׁר חָזָק הָיָה וְאֵיתָן כְּשֶׁלְּךָ.

אֵיךְ נָהַגְתָּ לוֹמַר בִּצְעִירוּתְךָ?
"הַחַיִּים הֵם הַרְפַּתְקָה חוֹלֶפֶת".
אֶצְלִי
עִם הַלֵּב הַמֻּכָּשׁ
הַשִּׁירָה הוֹלֶכֶת וּמִתְחַדֶּשֶׁת.

# הייתי עמוק ושתול כפרח

**נדב ליניאל: *תקרת האדמה*, הוצאת קשב לשירה 2010, 64 עמ'**

בסיום השיר 'התרחקות', שיר שהוא חשבון נפש מכמיר לב, כותב נדב ליניאל: "עכשיו, בהלכך בשדרות/ מפנה גבך/ אל צרורות החרציות/ שצדקו כשחרצו/ אוהב לא אוהב אוהב,/ מפקעות הצבעונים/ שהיו נורות חשמל/ תלויות מתקרת האדמה./ האם יפיצו אורן עליך/ כשיינתק גופך מגוף החיים/ כשתפדה חובותיך לעולם?"

תוך כדי הליכה בשדרות, מביט המשורר לאחור על חייו, וסוקר כמה מציוני הדרך בהם עבר מילדותו ועד בגרותו. הנמען בשיר, בן דמותו של המשורר, הוא ילד הנהפך לנער ולאיש במסע התבגרות בו הוא נאלץ לשלם מחיר בכל שלב ושלב. בגן, כאשר הילדים בונים מגדלים מקוביות, הוא כורה אוזן אל האדמה ועוקב נפעם אחר פעולת העכביש ה"טווה מנזר לובן/ בין הפעמוניות המתנדנדות ברוח" ואחר מצוקת הנמלה "שנכלאה באגל זהב, בשרף האשל/ ברוכה ואסורה בין כתלי הזמן". זהו גילוי מוקדם של מציאות שבה האחד פורץ דרך ובונה, בעוד שהאחר נכלא ונאסר. זוהי גם הכנה לתחנה הבאה - בית הספר היסודי - שם ימצא עצמו "מובל מבוהל אל פתח הכיתה,/ בטור ילדים זרים". בחטיבת הביניים הוא נחשף לאלימות ונכנע - "כמוך היו האורנים/ הסוגרים על חצר בית־הספר/ נכנעים, מרפים אט אט/ אגרופי אצטרובלים קמוצים מכעס". הווייתו הקיומית של המשורר המתבגר שזורה בתופעות הטבע המיוחדות, המחייבות התבוננות רגישה ומדויקת. אף על פי כן, הבעתו השירית אקספרסיוניסטית ומורכבת - "נחבא, ליקטת דמעות צנובר/ מבקע את סודם המלוח באבן". בתיכון הוא מתקרב אל "התפזרותנו בחלל/ אל העת שנפוץ בה נידפים באוויר". בחינות הבגרות מסמנות לא רק את סיומה של תקופה משמעותית בחיים, אלא את סיומו של מהלך נפשי פנימי המדומה לניתוח: "בביולוגיה, בבחינת הבגרות,/ מנתח לפני חולה, הושבת לפני הפרח./ בכל צעד קרבת/ אל זהות הפרח/ רחקת מזהותך". נראה כי ההתבגרות הביולוגית מקרבת את הנער אל הטבע, ומרחיקה אותו מגרעין הזהות שלו. זהו אפוא מבחן הבגרות, שתוצאותיו כלל אינן ברורות, מבחן המסמן אולי עתיד מהוסס של זהות מעורפלת. סיום השיר בהווה, מתאר הליכה בשדרות, תוך הפניית עורף לעבר ומבט קדימה בתהייה צורבת, איזה טעם ייוותר מהחיים האלו כשיסתיימו. כאן נחשף הדימוי היפהפה של פוטנציאל החיים ל"פקעות הצבעונים שהיו נורות חשמל תלויות מתקרת האדמה". זהו גם האוקסימורון שהעניק לספר כולו את שמו.

מהי תקרת האדמה? האם זהו עולם הפוך (כמשתקף בתצלום הקודר והמסקרן על כריכת הספר)? האם אלו שמי החיים המתרחשים תחת האדמה? דומה כי הכותרת "תקרת האדמה" היא ציור לשוני הולם ביותר לקיום נמוך, לעולם שבו האדמה משמשת תקרה, ורק הטבע יכול לחדור דרכה ולהאיר קמעה את החיים הדועכים לאִטם שם למטה. השיר 'חלומותיו של יוסף בבור', הפותח את הספר, ממחיש היטב את צביונו של העולם ש"היה עגול ורחוק למגע", את הלילות החשוכים והימים הריקים, ובמיוחד את מצבו של הדובר המעיד על עצמו: "הייתי עמוק ושתול כפרח/ בחוץ נהמו אחת־עשרה חיות רעות". הבחירה להתכסות בדמותו של יוסף המקראי שהושלך לבור ולאחר מכן עלה לגדולה, עשויה לרמוז על הגורל שהמשורר מייעד לעצמו - מציאות עכשווית עגומה, שתהפוך לעתיד משגשג ופורח.

ישיבתו המטאפורית של המשורר מתחת לאדמה, משמשת לו נקודת תצפית מקורית, ממנה הוא מביט הן על הנעשה בעולם החיצוני, והן על המתחולל בעולמו הפנימי. הזמן מתגלה לא רק כאמצעי ליצירת פרספקטיבה, אלא כישות בפני עצמה המשפיעה על הקיום ומושפעת מן הטבע. בשיר 'דואר' מקונן ליניאל על כך ש"הזמנים שוקעים אל תוך החושך". הקדמה הפכה מושגים כמו זמן טבעי ואור ל"שעונים מתקתקים". אוצרות הטבע מתורגמים לחיובי תשלומים - "היום מצטמצם לכסף:/ אפשר לפדות אור בחשמל/ נחל בברז מגמגם/ אש בסליל תנור מאדים./ חורף מגיע כשפתותי השלג נערמים/ בתוך הטלוויזיה". אלה נדחסים למעטפות חשבון, המועברות אל תיבת הדואר, ולבסוף "אפילו הציפורים:/ תורי העיר נודדים לגגות הבתים/ נוחתים על האנטנות כמו היו/ ענפי עץ". כך משרטט ליניאל עולם מתנוון הנשלט בידי טכנולוגיה מנוכרת המשחיתה את הטבע. בשיר 'נעילה', הוא מביע את תסכולו באמצעות ארמז אירוני לתפילת הנעילה המוכרת בסיום יום הכיפורים. "הגענו אל מפתנך לפני פנות יום/ כל היום נוקשים בשקט כגשם/ מיידים כוכבים בחלונך/ משוררים כציפורי שיר/ מגובה עץ שתסב פניך". המשורר מתלונן בפני האל על שזה דוחה את כל הניסיונות להתקרב אליו ולזכות בחסותו. התחינה המתפייטת נהפכת לאיום: "אנחנו צובאים על דלתך/ אנחנו רווים כסכר לפרוץ את סף הבית", ומסתיימת בקריאה נואשת: "אנחנו צמאים וגרוננו ניחר מקרוא בשמך". כך מדלג ליניאל במיומנות בין עולמות תחתונים לעולמות עליונים, בין מציאות ארצית העורמת פתותי שלג בתוך טלוויזיה ומחליפה עצים באנטנות, ובין נסיקה שמימית הזועקת למשמעות, כזו המטשטשת בין חול לקודש, בין שלטון החומר להנהגה אלוהית נסתרת.

הזמן, כאמור, משמש כאמצעי מטאפיזי, המתפקד לא רק כשעון, אלא כקו המשרטט את משמעות הקיום, ככתוב בשיר ללא כותרת, הנפתח במילים: "קו גרינ'ץ' דק וחד מפריד בין ממלכות:/ בין כישלונות הצחוק ובין הזכות לבכות./ עכשיו אני נזכר, בין דום ובין שתיקה/ היה אז קו אחר, נתיב של מועקה". בשיר אחר מדומים ימים של אבל ל"מים כוססים באבן", והמוות הוא כמו "פרח הנסחף מטה". בשיר נוסף, מבקש ליניאל לבחון את נכונות הזמן: "כן. הכל נכון./ בראשית היו המים, באחרית היה האדם./ אך היתה טעות עם הזמן./ לא שבעה ימים. ארבעים שבועות. כולם לילה". אפשר שהמשורר מבטל כאן את הזמן כנחלת האנושות, ומבקש לתרגמו למונחי בריאתו שלו. כך הוא מתקן את טעות הזמן. שבעה ימים היו לארבעים שבועות של יצירת אדם, לזמן אחר בו "עץ הדעת צמח הפוך, שורשיו במוח וענפיו מתפצלים/ וסופם כאב המגע". מכאן הוא פונה אל סדר הזמנים הנכון: "בראשית היה האור, הנשימה, הילדה/ אחר כך הקול החיצון שקרא ליילדה בשם/ והשם שקרא בשם לכל דבר שראה".

נדב ליניאל מתגלה בספרו הראשון כמשורר מרתק המצליח להפוך את מחסום הדיבור לחומר המרכזי ממנו נוצק אמנם מעשה ההסתגרות, אך ממנו גם נולד ההכרח לצאת כדי להתקיים - "בתום הארוחה נפרדנו איש/ אל חדרו וקבענו דלת/ שלא העזנו להקיש עליה מבפנים/ וכך, להזמין עצמנו אל הסלון/ אל המבצר המשותף של הדיבור./ רטט בנו פחד מן ההמתנה הממושכת לקולו/ של העולם החיצון, שיברך אותנו לבוא אל מעונו/ משוכנעים שלעולם לא יגיע, נעלנו עצמנו בד' אמות". בשיר זה נשבר סמל הבית כמקום בטוח וחם. ההתבוננות בו מבחוץ מבהירה שהוא איננו אלא מעטפת, המקבלת את צורתה החיננית מהפיקוס המטפס ה"עוטף את הבית כמתנת פרידה". גם בשיר 'ילדות', מוצג הבית כמקום מתעתע - "בקיץ היה הבית/ כתליו חומים, השביל בפתחו מטופח/ תיבת הדואר בחזיתו משוחה לק לבן", אך כנגד התיאור הנקי והאסתטי הזה, מתגלה הבית כמקום מנוכר ואף קטלני - "בסלון הזה פסע אבי בלי שהבחין/ בחלון הזכוכית הנקי./ דם שטף את השטיח, מקיר לקיר". אפשר שמדובר כאן בזיכרון ילדות כואב של תאונה, אלא שאופן ביטויו רומז לביתיות אמביוולנטית המשלבת יופי וזוועה, כמו למשל בתיאור הגינה - "שם גדש הדבש בטבור הכליל הרֶזֶה/ שם ניתרו הקרפדות בקשת ירוקה./ בסמוך נשקו זה לזה הצמחים שידעתי על טיבם מעט/ ומאוחר מדי/ שיח פטל הבר (טוב למאכל)/ הקיסוס הרעיל (נחמד למראה)// יַדַי מגואלות אודם/ לשוני שרוטה,/ ילדַי החצויים קוראים בקול קטוע ופניהם שחוטים/ בזרע הנוטף מבין

ידֵי כמו ילדה".

יכולתו של ליניאל לחבר את חומרי הבית החסר והרעֵב עם מלאות הטבע ושלמותו האסתטית ובמקביל גם להפרידם, באה לידי ביטוי בכמה מן המקסימים שבשירי הקובץ. למשל בשיר 'הלוך ושוב': "קנקני השסק נמלאים עסיס/ ולשונות האירוסים מסגילות. כך לעמוד יחף באור המקרר הצהוב המלבני,/ למול רעבך הלילי וריקות המדפים:/ צנצנת חרדל מצולקת חיטוטי סכין/ ענבי שורק מצומקים דלי אשכולות,/ בקבוק חלב מצופה וילונות קרום סדוקים". כך, בין ערות לשינה, אל מול המקרר הריק, נרקמים יחסיו של המשורר עם העולם. יחסים אלה מגיעים לשיאם הפואטי בשיר 'מוצאי שבת', כאשר החוץ שלו והפנים של נפשו משתלבים בין הקונקרטיות של "אור קלוש משתבר בחלונות/ אוטובוס נוסע./ השמש במסלולה אל הנדיר/ צולפת קרניים על פני הירקון/ וכל עיני הנוסעים סומאות, עייפות מיום. בין תחנות ידיעה חדשותית קורעת את האוויר", ובין סמליות מיתולוגית הנשענת על אותה ידיעה חדשותית על ברבור שמת משפעת העופות, ומנוסחת כמחשבה פילוסופית קיומית: "האם זכר את הגוף האנושי העדין/ את שלג העור שעלה מתוכו חום גדול,/ האם זכר את לֶדה,/ מוטת ידיה המתוחה כקו אופק בקצה מבט,/ את זוג כנפיו החונקות את פניה בין כתלי נוצות./ האם עלו והציצו מתוך גופה פני הלנה/ האם ראה את המלאך הממריא מתוכה/ האם ראה את המלחמה הדולפת מבין אבריה/ כשצווארו כרוך בצווארה?"

אחד הצירים המרכזיים של הספר *תקרת האדמה* ניסוב על עניין התבגרות המשורר. כמה מהבולטים שבשירי הקובץ, משרטטים בעדינות חוויות צלולות של התאהבות, שהן חלק מן המעבר מילדות, דרך נעורים ועד לבגרות. ושוב השילוב בין תופעות הטבע שבחוץ לסערות הנפש שבפנים, יוצר ביטוי שירי נפלא, כמו בשיר 'זוהר': "מתעורר מקולו של הרעם./ אתה ישן לצדי/ דוק נשימתך/ פורש סדין מעלינו", או בשיר 'אז': "כשראשי נח על חזך/ עלתה שממית שקופת גוף בחלון/ ויכולתי לראות את לִבָּהּ/ פועם בעד עורה". הקושי לפשר בין האהבה הנסתרת לבין הדרישה החברתית הנחרצת, בא לידי ביטוי רגיש ומפויס במחזור שירי 'יומן טירונות': "באוהל, מכוונים לגופי/ שאלות. דורשים שאשקר עליך./ גם הלילה שמך משנה את/ מינו. אני מגלח את זיפיך/ הופך גוף שני לראשון". לצד האהבה הסודית הזו, נדרש ליניאל גם לכאב הפרידה, והוא עושה זאת בעדינות מצמיתה, למשל בשיר 'צוהר 2', שיר קצרצר שכולו דקירה בלב: "כשהלכתָ/ הנחת פצירה בין/ סורגי צלעותי". על רקע נכזבות האהבה, אפילו הבוקר מאבד את כוחו הסמלי, והופך לחיזיון כואב של מציאות טופחת על הפנים: "גם הבוקר/ השמש בין הרכסים/ היא אבן אש בכף הקלע".

*תקרת האדמה* הוא ספר ביכורים מצוין ובשל, של משורר מיומן המוביל את קוראיו אל תוך עולם דימויים עשיר, בו מונחים במדויק, אך גם באופן פורע־סדר, חומרים היוצאים מן הטבע ושוצפים את הנפש. זוהי שירה צנועה, הנוקשת בסבלנות על דלתות הלב, ואלו, נענות לה ומזדרזות להיפתח. ❖

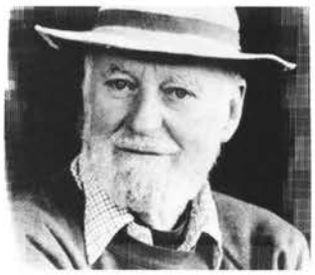
***יובל פז***

## עודד פלד

## אמריקה שרה

# לורנס פרלינגטי

## מתוך: קוני איילנד של המוח



בַּנּוֹפִים הַגְּדוֹלִים בְּיוֹתֵר שֶׁל גּוֹיָה אָנוּ מְדַמִּים לִרְאוֹת
אֶת אַנְשֵׁי הָעוֹלָם
בְּדִיּוּק בָּרֶגַע בּוֹ
הֵם זוֹכִים לָרְאשׁוֹנָה בַּתֹּאַר שֶׁל
"אֱנוֹשׁוּת מִתְיַסֶּרֶת"
הֵם מִתְעַוְּתִים עַל גַּבֵּי גִּלְיוֹן הַנְּיָר
בְּטֵרוּף זַעַם
שֶׁל פִּגְעֵי־גּוֹרָל
נֶעֱרָמִים זֶה עַל זֶה
גּוֹנְחִים עִם תִּינוֹקוֹת וְכִידוֹנִים
תַּחַת שְׁמֵי מֶלֶט
בְּתוֹךְ נוֹף מְפֻשָּׁט שֶׁל עֵצִים שְׁדוּפִים
פְּסִילִים מְעֻקָּמִים כַּנְפֵי עֲטַלֵּפִים וּמַקּוֹרִים
קוֹלְרֵי תְּלִיָּה חֲלַקְלַקִּים
נְבֵלוֹת וְתַרְנְגוֹלִים טוֹרְפֵי בָּשָׂר
וְכָל הַמִּפְלָצוֹת הַצּוֹוְחוֹת הָאַחֲרוֹנוֹת
שֶׁל "דִּמְיוֹן הַחֻרְבָּן"
הֵם כֹּה אֲמִתִּיִּים לַעֲזָאזֵל
כְּאִלּוּ הֵם קַיָּמִים עֲדַיִן
וְהֵם קַיָּמִים
רַק הַנּוֹף הִשְׁתַּנָּה
עֲדַיִן הֵם סְדוּרִים לְאֹרֶךְ הַדְּרָכִים
מְעֻנִּים בִּידֵי לִגְיוֹנֵרִים
טַחֲנוֹת רוּחַ מְזֻיָּפוֹת וְתַרְנְגוֹלִים שֶׁנִּטְרְפָה דַּעְתָּם
אֵלּוּ אוֹתָם אֲנָשִׁים, אֲבָל הַרְחֵק מִן הַבַּיִת,
עַל כְּבִישִׁים בֵּין־עִירוֹנִיִּים
מְהִירִים שֶׁרָחְבָּם חֲמִשִּׁים מַסְלוּלִים
עַל יַבֶּשֶׁת שֶׁל בֶּטוֹן
שֶׁחֲלָלָהּ מָלֵא לוּחוֹת מוֹדָעוֹת אֲדִיבִים
הַמְאַיְּרִים אַשְׁלָיוֹת מִטְמְטָמוֹת שֶׁל אֹשֶׁר
הַתְּמוּנָה מַצִּיגָה פָּחוֹת מַכְשִׁירֵי עִנּוּיִים
אַךְ יוֹתֵר וְיוֹתֵר אֶזְרָחִים שֶׁהֻטַּל בָּהֶם מוּם
בִּמְכוֹנִיּוֹת צְבוּעוֹת
וְלָהֶן לוּחוֹת־רִשְׁיוֹנוֹת מוּזָרִים
וּמְנוֹעִים
הַזּוֹלְלִים אֶת אֲמֶרִיקָה

**מאנגלית: עודד פלד**

לורנס פרלינגטי, יליד 1919, הוא בן למשפחת מהגרים איטלקית ענייה. למד באוניברסיטת קולומביה ובסורבון. אף שלא חלק איתם את חיי הנדודים שלהם, הוא נמנה עם הדמויות המרכזיות בדור הבִּיט, היה מאדריכלי הרנסנס התרבותי בחוף המערבי, וכונה בשנות החמישים "הדיקן של רנסנס השירה בסן פרנסיסקו". פרלינגטי הקים את הוצאת הספרים CITY LIGHTS BOOKS, שבה פרסם את ספריהם של חבריו לדור הבִּיט: אלן גינזברג [הוא היה המו"ל שלו למעלה משלושים שנה], גרגורי קורסו, ג'ק קרואק, ויליאם בארוז, דיאנה די פרימה, מייקל מקלור, בוב קאופמן וגרי סניידר. שירתו של פרלינגטי בנויה על היגדים ישירים ואלמנטים סאטיריים. הוא ערך ניסויים רבים בכתיבת שירה מדוברת, שהוקראה לעתים בליווי מוזיקת ג'ז. בין ספריו: *קוני איילנד של המוח* [תורגם לתשע שפות ונמכר במיליון עותקים], *תמונות מעולם שאיננו*, *בעקבות צוויחות הציפורים*, ו־*משמעות הדברים*.

מתי שמואלוף

# איך כותבים מלקולם X בעברית

מלקולם אקס: *מהפכה היא כמו שרפה ביער*, מאנגלית: רעיה ג'קסון (שהוסיפה הערות), ערך: ראובן מירן, הוצאת נהר ספרים 2010, 241 עמ'

**א**ת האוטוביוגרפיה של מלקולם אקס קיבלתי מחבר שהיגר מישראל לארה"ב. הוא רצה שאלמד על המורכבות של היחסים בין היהודים לשחורים. לדעתי הוא חש כעס על האמירות הכוללניות של אקס כלפי היהודים.

קראתי את הספר והתלהבתי כל כך, עד שמצאתי את עצמי מסיים תזה בהצטיינות על היחס שבין האוטוביוגרפיה של מלקולם אקס לבין הביוגרפיה הקולנועית שעיבד הבמאי ספייק לי. מצאתי שהביטוי של אקס כלפי הקהילה היהודית היה ביטוי גם לדיאלוג ולא רק לסגירות. היכולת של אקס להשתנות במשך שנות פעילותו ולגבש תודעה רדיקלית, מזכירה לא מעט הוגים יהודים שחיו כמיעוט בתוך רוב, ובשל היותם נרדפים נאלצו לנוע כל הזמן ולהשתנות, כך שהפריוליגיה של שייכות והגמוניות נשללה מהם.

לצורך כתיבת התזה קראתי ספרים רבים על התרבות השחורה. לצערי לא מצאתי הרבה ספרים בעברית על תרבות זאת, הן האמריקאית והן האפריקאית. לידתה של הוצאת 'נהר ספרים' הביאה גשמי ברכה למדבריות השחונות, וכך בורכנו באוטוביוגרפיה *עבד אמריקני, סיפור חייו של פרדריק דאגלס*, ב־*אני נכון למות* של נלסון מנדלה ועוד. (גילוי נאות: ספר שירי האחרון התפרסם בהוצאת נהר ספרים).

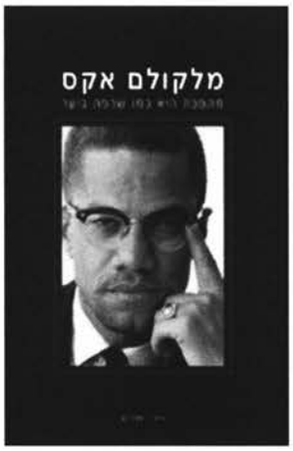
מלקולם אקס היה 'האחר' של החברה האמריקאית הלבנה בשנות השישים. ה"טרוריסט", ה"מאיים", ה"שונא" - עד לפרסום האוטוביוגרפיה (1965) שנכתבה ביחד עם הסופר הידוע ועטור הפרסים אלכס היילי (כותב הרומן הידוע *שורשים* בשנת 1976, שהעיבוד הטלוויזיוני שלו שבר שיאים של רייטינג).

לא הרבה ידוע על חייו האישיים. האוטוביוגרפיה שלו נפתחת ברצח אביו בידי גזענים לבנים ובסיום הפרק הראשון נמנעים מאמו כספי ביטוח החיים בשל היותה שחורה והיא מאבדת שפיותה. ילדיה מועברים למשפחות אומנות. מלקולם אקס לא סיפר להיילי את סיפור חייו באופן כרונולוגי, וחלף זמן מה עד שבטח בו והתיר לו להיכנס לחומרים האינטימיים שעיצבו את אישיותו.

לפני כשנה או יותר פניתי לאחת ההוצאות הגדולות בהצעה כי יפיקו את האוטוביוגרפיה של מלקולם אקס. סברתי שיש לי הידע הנחוץ לשמש עורכו של התרגום הנ"ל. חלף זמן רב מאז קיבל העורך (הידוע) לידיו את הספר, עד שהודיע לי שהתרגום לא יצא לפועל. ממנו הבנתי שעניין הזכויות, הנתונות בידיה של משפחת אקס (שנרצח ב־1965) הוא שמעכב, וכי ההוצאה לא תפעל להשגת הזכויות. די התאכזבתי. אני משאיר לסוציולוגים של הספרות לבדוק מדוע האוטוביוגרפיה, שהיתה לרב מכר ולאחד מספרי הקאנון האמריקאיים ותורגמה לעשרות שפות, עדיין לא מצויה בידי הקורא הישראלי.

## הכוח לעולם נסוג, אלא אם כן אתה מביא מולו כוח גדול יותר

בספר *מהפכה היא כמו שרפה ביער* נכללים מאמרים ונאומים שנכתבו בעיקר שנות השישים של המאה העשרים, וחמישים שנה לאחר מכן הם תורגמו לשפה העברית. מעניין לחשוב על האופן שבו ידע מתפרש, מיתרגם ועובר משפה לשפה. האם היתה בעיה לחברה בישראל לקלוט את מסריו של אקס כל אותן שנים בטרם תורגם? ואם כן, מדוע דווקא עכשיו? מה קורה כרגע בישראליות שמאפשר את התרגום של אקס לעברית? אחת התשובות תניח שהתרגום מעביר את התודעה הרדיקלית של מלקולם אקס לתוך גוף הידע התרבותי והפוליטי. בכך הוא מניח בידינו אפשרויות חדשות להביט על השיח שבין הלגיטימי ללא לגיטימי.




ספר המאמרים מוכיח שוב ושוב עד כמה מלקולם אקס למד והתפתח במשך השנים. לעולם לא שקט על שמריו. תמיד עמד על רוח הזמנים ועל האידיאולוגיות השונות ופיתח עוד מושגי חשיבה ופעולה. הוא צמח מהצטרפות ל"אומת האסלאם" ונהפך לשחור בעל מודעות עצמית שאורגנה סביב עקרונות האסלאם כפי שהבינם אלייז'ה מוחמד. הוא תמך בהגנה עצמית ובקהילה נקייה מסמים, שתייה וניאוף. עקרונותיו המרכזיים היו: לאומיות שחורה, תרבות שחורה וכלכלה שחורה. הוא טען שאם השחורים יעמדו על שלהם באופן מאורגן, הם יוכלו לפגוש באדם הלבן מבלי לעבור תהליך של אסימילציה ומחיקה.

אפשר להבחין בתקופות שונות של כתיבה והגות בחייו. אקס שבר את חומות החשיבה של הלאומיות האמריקאית הנוצרית והלבנה ופרץ למרחבי העולם השלישי, לאסיה ולאפריקה הכהה והמוסלמית. הכתיבה של מלקולם אקס על הזהות הממוקפת "אפריקן־אמריקן" היא שהובילה ליצירתה בתודעה.

לאחר שפרש מ"אומת האסלאם" הקים שני ארגונים: הארגון לאחדות אפרו־אמריקאית והמסגד המוסלמי. כל אחד מהם יצר זרם של זהות חדש בחשיבה השחורה ובהתפתחותה. הארגון לאחדות אפרו־אמריקאית כחלק מהמסעות שלו לאסיה ואפריקה כונן את המסגרת המבנית ליצירה של זהות אפריקאית־אמריקאית. בכך אולי אחד מחידושיו העיקריים בהתפתחות של ההיסטוריה האמריקאית. הוא גם הוביל ליצירה של זהות מוסלמית כאפשרות של זהות נוספת, שבאה לטעון מחדש את אותו "אקס" - X - הזהות האבודה של השחורים. הוא הציע להם לחשוב על מקומם באמריקה מבלי לשאוף ל"הלבנה" בקרב הישות הנוצרית השייכת היסטורית לאלה שהעבידו וניצלו אותם. שאלות הזהות הללו הן חלק מטרנספורמציה שיכולה להתרחש דווקא בשל חופש הביטוי והדמוקרטיה האמריקאית. היכולת להמציא את הזהות הדתית שלך ולהתפתח בתוך היצירה של "העצמי" היא עיקרון מכונן באמריקאיות. הרי גם האבות המייסדים של ארה"ב ברחו מרדיפות דתיות והתייחסו אל המרחב של המושבות כאזור פורה להתארגנות תיאולוגית ופוליטית חדשה, אחרי שבירת המחויבות למסורות האירופאיות. כך גם מלקולם אקס חבר אל "אומת האסלאם", ועזב כדי לפתח מוסדות משלו ולהתפתח בתוך כר הגידול שלהם; זאת מבלי לדעת שכעבור שנים, הם ישמשו כר גידול להתפתחות הקהילה השחורה בפרט והזהות האמריקאית בכלל. (אגב, מעניין לבדוק איך השפיע אקס על ברק אובמה, הן ביוגרפית והן בהתפתחות האינטלקטואלית של רעיונות.)

בתחילת שנות התשעים בהוליווד, צילם ספייק לי סרט על פי האוטוביוגרפיה של מלקולם אקס (שכתב, כאמור, היילי). ספייק לי היה מוכן לעצור את ההפקה רק כדי לצלם את העלייה לחאג' של מלקולם אקס בערב הסעודית, וחברת וורנר ביטלה את הסרט בשל החריגה של לי מהתקציב המקורי. לי לווה אז כסף מאנשי האליטה השחורה כמו טרייסי צ'פמן, ביל קוסבי ואחרים, ומאוחר יותר חזרה גם וורנר להשתתף בהפקה. נחישותו של לי מעידה על כוחה של הזהות האפריקאית־אמריקאית של הדור שנולד בשנות השישים, כשהיא נטענת ביסודותיה הדתיים הערביים, הגיאופוליטיים אפריקאיים־אסייתים ואסלאמיים. החאג' הוא אותו רגע של פיכחון שבו - דווקא כשהוא עומד על אדמת אסיה בלב האסלאם - רואה מלקולם אקס את הלבנים והשחורים כשווים. מכאן אפשר למתוח קו אל נאום קהיר כשעומד אובמה מול קהל העולם הערבי ומבקש להחיל רגע חדש ביחסים שבין אמריקה והמערב והעולם הערבי. אך מלקולם אקס, בניגוד לאובמה, שבר כל חומה אפשרית. לרגע לא ראה את עצמו כחלק מהממסד. זהו גבול שלא מוכר בישראל ובמדינות שבהן ללאומיות ישנם גבולות קשיחים.

ההתנגדות של אקס לאיחוד עם ההגמוניה השלטת, הן תודעתית והן פוליטית, היא קו הגבול החסר במיוחד בפוליטיקה ובתרבות הישראלית. נכון, בשוליים ניתן לזהות התנגדות. אך קווי הגבול הללו מטושטשים, בעיקר בשל הריקון של מושגי האופוזיציה והקואליציה מאז הקמת מפלגת קדימה.

ההתנגדות של מלקולם אקס ללאומיות האמריקאית הלבנה והנוצרית, שיצרה את העבדות, הובילה דווקא לשינוי טרנספורמטיבי שבו הלאומיות הלבנה הפכה ללאומיות רב גזעית. כפי שפעם כתב סמי שלום שטרית (שגם לו אני חייב את הכרותי הראשונית עם כתבי אקס): "הרדיקלים מנענעים את העץ והמתונים זוכים בפירות". כך גם מלקולם אקס נענע את העץ כה בחוזקה עד שמרטין לותר קינג זכה להיכנס לקורפוס הזיכרון הלאומי. וכשחושבים על קינג נזכרים דווקא בדמותו הלא אלימה ולא בזו המיואשת (רגע לפני הרצחו) המבינה את מבנה הכוח שעליו התריע אקס.

מלקולם אקס לא רק כיכב בשנות השישים. הגותו צפנה בתוכה מסרים חשובים שצמחו ופרחו דווקא שלושים שנה מאוחר יותר. כך חזרה דמותו בשנות התשעים כמי שמזוהה עם לאומיות שחורה. כשנבחר לנשיא, ביטל רייגן את מדינת הרווחה ואת ההטבות שנקט משטר קרטר בשנות השבעים כלפי אוכלוסיות מוחלשות. ארה"ב הפכה להיות מוכת כנופיות והצעיר השחור נתפס כאויב הממסד. אחוזי הפשיעה ומעצרם של גברים שחורים נסקו. יוצרים שחורים כמו ספייק לי, להקת "פאבליק אנמי" ואחרים היו זקוקים לגבר שחור בעל מסרים לאומיים חדים. הזיכרון השחור חזר אל מלקולם אקס וינק ממנו את אמרותיו, נאומיו וספריו. כך ביים ספייק לי את האוטוביוגרפיה של מלקולם אקס כסרט הוליוודי שחור, שהניב מועמדות לאוסקר של דנזל וושינגטון. האוטוביוגרפיה היתה לרב מכר ברשימת הספרים של ה'ניו יורק טיימס' ואפילו הנשיא קלינטון נתפס בשעת ג'וגינג עם הסמל של X על חולצתו. משפחתו של מלקולם אקס קיבלה בול לאומי. כאמור תמיד מעניין להשוות את היחס שבו נתפסת המורשת של מרטין לותר קינג עם המקום שמקבלת בזיכרון הלאומי המורשת של מלקולם אקס.

לקראת סיום התואר השני התכוננתי לנסוע למכון מחקר בניו יורק, שעוסק אך ורק במלקולם אקס. פרופ' מנינג מרבל פתח לפני את דלתות המכון אך לצערי לא היה לי מספיק כסף לנסוע, ואחר כך הדלת של מרבל כבר היתה סגורה. יחד עם זאת החפירה הארכיאולוגית שלי בידע על/של אקס, הובילה אותי למאמר מרתק של מרבל, שבו הוא מגלה שפרקים שלמים מתוך האוטוביוגרפיה של מלקולם אקס הוצאו, באופן שבו היא נהפכה יותר לחשיבה הליברלית של אלכס היילי מאשר לרדיקליות של אקס עצמו. אקס רצה איחוד טוטאלי של כל הפלגים המתנגדים למשטר. מנגנון השיטור של הממסד, האפ־בי־אי, ראה ראה בו אויב הציבור מס' 1 (הלהקה Public Enemy לקחה את שמה מרשימת אויבי הציבור של רשויות הביטחון הפדרלי). הם רדפו אותו מהרגע שבו נפגש עם המטיפים האסלאמים בכלא, בזמן חזרתו בתשובה, ועד יום מותו. הם לא הגנו עליו ולא מנעו את מותו.

ספר הנאומים והמאמרים *מהפכה היא כמו שרפה ביער*, הכרחי לכל מי שרוצה ללמוד על הפוליטי, על חשיבה מתנגדת ועל יצירת הבדל בין החתרנות המתפרצת לבין המשטר המדכא. ועדיין אנו זקוקים ליותר חומר מתורגם על פועלו של מלקולם אקס כדי להבין את ההקשרים השונים שבתוכם פעל: אומת האסלאם, לאומיות שחורה, פאן אפריקאיות, עולם שלישי, סוציאליזם עולמי, אקטיביזם עצמי, סטודנטיאלי, בעל חשיבה גזעית ועוד. אנו זקוקים להבנה מורכבת ורחבה של התרבות השחורה כדי להבין את הישגיה המפליגים בקידום החשיבה הרב־גזעית ובשיח דמוקרטי רחב של זכויות. ❖

# משה דור

## Terra Nostra

לעמנואל בר־קדמא, ליום הולדתו

אַף אֶת הַשָּׁמַיִם – שְׁמֵי קַיִץ, שְׁמֵי חֹרֶף – כְּבָר
הִפְרִיטוּ לְמִגְרָשִׁים, מוּצָעִים לִמְכִירָה בְּמְחִירִים
מוֹשְׁכִים: חֶלְקַת רָקִיעַ עִם שְׁנֵי עַנְנֵי כְּבָשִׂים;
כִּבְרָה הַשְּׁרָאִתִית, מְעֻגֶּנֶת חֶלְקִית בְּתוֹסֶפֶת
אֶפְשָׁרוּת סוּפָה פִּיּוּטִית.
חֶלְקֵנוּ לֹא יִהְיֶה אִתָּם לוּ גַּם רָצִינוּ –
זְקֵנִים מִדַּי, חוֹלִים מִדַּי, נְטוּלֵי אוֹתוֹ נִצּוּץ
יְצִירָתִי הַהוֹפֵךְ סְתָם אָדָם לְיַזָּם מַצְלִיחַ.

אָז מַה נִּשְׁאָר לָנוּ לַעֲשׂוֹת עַל סַף
פְּרִישָׁה מֻחְלֶטֶת, חָבֵר יָקָר?
הָבָה נְחַפֵּשׂ סַפְסָל בְּחֹרֶשֶׁת אֵקַלִּיפְּטִים
עַל שְׂפַת הַנַּחַל שֶׁעוֹדוֹ יָרֹק, וְשָׁם בְּפִנַּת
תַּרְגִּילֵי הַתְּשׁוּקָה הָרְאשׁוֹנִים עִם בְּנוֹת
הַכִּתָּה אוֹ "הַתְּנוּעָה", נְגַלְגֵּל זִכְרוֹנוֹת
שֶׁיְּסוֹדָם עֲפַר הָאָרֶץ, אַדְמַת מַמָּשׁ,
terra firma, terra nostra.

אַחֲרֵי כִּכְלוֹת הַכֹּל, גַּם שִׁירָתִי גַּם
צִיּוּרֶיךָ, בָּרְגָבִים הַלָּלוּ שָׁרְשֵׁיהֶם
וַאֲלֵיהֶם, בְּבוֹא מוֹעֵד, יָשׁוּבוּ.

יובל גלעד

# בכלא הפנאי האלקטרוני של וולבק

**מישל וולבק: *לצאת מהמאה העשרים*, מצרפתית: רמה אילון, בבל 2010, 96 עמ'**

מהי התקופה שלנו? מה מאפיין אותה? זו תקופה טובה או רעה? ולאן אנחנו הולכים? שאלות אלו מעסיקות את המאבחן הגדול של תקופת הצריכה, מישל וולבק, בכל ספריו. לדעת כותב שורות אלה (ולא רק לדעתו) מדובר באחד הסופרים הרציניים האחרונים, נצר לשרשרת מחאתית מפוארת של הספרות הצרפתית: לואי פרדינד סלין, סארטר, קאמי ועוד. וולבק התחיל את דרכו הספרותית בסערה שחולל ספרו הראשון (*הרחבת תחום המאבק*, 1994) ומאז ממשיך לחולל סערות בכל ספר נוסף שלו.

הוא אינו פוחד לגעת בחוליים הגדולים של תקופתנו, ועושה זאת בהומור ציני משולב בלבביות ובאנושיות שיוצרים מרקחת מרתקת. שכן אם היה כותב בציניות בלבד, היה נותר קר וטכני כמו תקופתנו. אבל גיבוריו המיואשים נוגעים ללב בדרך כלל ומעוררים הזדהות.

כמה מחשבות בעקבות התעמקות בספריו: תקופתנו היא תקופה של התפשטות האפשרויות האלקטרוניות, זה ברור. אבל הריבוי הבלתי נתפס של אמצעי תקשורת, יוצר ישויות שטחיות הממהרות לבדוק מיילים, להגיב באייפון, לציין בטוויטר, ולהתעדכן בסלולרי. אבל איזה שיחות מנהלים בסלולרי? איפה אתה, אחי? אז מה קורה? לקחת את הילד מהגן? תקופת המסרונים. אלו ימי ביניים אלקטרוניים, שבהם קל ביותר לאדם להיפטר מעצמו ומרגשותיו המכבידים בעזרת אינפורמציה. אבל אנשים בכל זאת מתקשרים זה עם זה, מתחתנים, מביאים ילדים, נפגשים בבתי קפה, יוצאים לדאבל דייטים, לא? כן, אבל גם על המפגשים החברתיים השתלטה תרבות תוכניות הריאליטי. ומהן אותן תוכניות? מעבר לרעיון המעניין לכאורה שבמעקב אחרי אינטראקציות חברתיות, מדובר במציצנות על־גבול־הפורנו לחיים הרגשיים של בני אדם (נוסעי אוטובוסים מכירים היטב את דרגת החשיפה האישית שהם נאלצים לספוג בשעה שהם תקועים בפקקים העצומים של מדינה קטנה עם יותר מדי מכוניות), המנתחים יחסים בפסיכולוגיה בגרוש ובארגז מילים של ילד בן חמש. כולם מאוד מודעים, אף שמעטים בלבד עוצרים ומנסים להבין יותר לעומק.

אלה הם ימי תרבות הצריכה, או יותר נכון תרבות הצריחה, בעיקר על נציגי שירות לקוחות. תרבות שבה הלקוח הוא האלוהים, נותן השירות הוא עבד המרוויח 22 שקלים לשעה, והצדק הוא תמיד עם מקבל השירות. האמריקאים המציאו, וכולם אוהבים (אין מה לעשות, המבורגר־מקדונלד'ס־קולה, זה באמת משביע וטעים למדי, זה עובד).

הקלות של ה"שעתוק" כניסוחו של וולטר בנימין במסתו המפורסמת, גורמת לריבוי בלתי נתפס שהכריע את עולם האמנות, שם קרסה מערכת הביקורת; אין עוד אמת אסתטית או אתית, וכולם ראויים. לכן יוצאים אינסוף ספרים, אבל הרוב קונים בעיקר ספרי בישול ומדריכי טיולים. אנחנו חיים בתקופה שלא יכולים לצמוח בה קפקא או ג'ויס, משום שהקפקאים הקטנים שאולי נולדים עם כישרון, אינם זוכים ללימודים ראויים שיפתחו אותם, ומבלים שעות יקרות מול מסכי המחשב. אמנים לא לומדים להיות אמנים, הם "נולדים" מוכשרים, כוכבים נולדים.

וולבק מאבחן בספריו שני מנועים עיקריים שנותרו בעידן שאחרי קריסת הדת הנוצרית במערב: הדחפים המיניים ותרבות הפנאי. המין, ישמח לדעת פרויד, עדיין שולט בכיפה. מספיק לזפזפ בעשרות ערוצי הטלוויזיה כדי להיווכח שעניין היחסים, המשיכה - והבגידה - המינית ימשיכו להעסיק את היונק האנושי כל עוד הוא כאן. המנוע השני הוא תרבות הפנאי. לכאורה, בעידן השפע המערבי, בני אנוש אמורים לעבוד פחות (ולהשאיר את העבודה למהגרי העולם השלישי). אבל אנשים עובדים שעות נוספות כדי לפרנס את עבדותם לכרטיסי אשראי ולתשלומים. כל זה נעשה לטובת שבתות, חגים וחופשות, אז ניתן לבזבז ככל האפשר, לתת לילדים את "המיטב".

ומה באשר לאמונה? נותרה רק האמונה במדע, שיציל אותנו ממפלצת המוות, החיה היחידה שעדיין לא הכנענו. ***אפשרות של אי*** (2006) של וולבק, עוסק בעולם בדיוני שבו האנשים חיים לנצח, ומתקיימת בו מחתרת של אנשים בני תמותה.

כל ספריו של וולבק יצאו בארץ בתרגומים נהדרים בהוצאת 'בבל', כמו גם ספר זה, הנושא את השם המדויק ***לצאת מהמאה העשרים***. הספר הדק מורכב מנובלה אחת ועוד כמה טקסטים סמי־הגותיים, שכתב הסופר בין השנים 1998 ל־2001. "לנזרוטה" - הנובלה המצחיקה עד דמעות שבפתיחת הספר - מעמידה מעין טיוטה לרומן ***פלטפורמה***, שבו הרחיב וולבק בנושא.

הגיבור, רווק מזדקן ונואש, שחרד מבדידותו הצפויה בליל הסילווסטר המתקרב, מחליט לצאת לחופשה. הפקידה במשרד הנסיעות מציעה לו, משום תקציבו המוגבל, חופשה בארץ ערבית כלשהי. ידידנו פוצח אז במונולוג שתמציתו בוז לדת המוסלמית, מונולוג משעשע, שמעטים הסופרים שהיו מעזים לכתוב בעידן שאחרי ***פסוקי השטן*** של רושדי. תוך כדי דין ודברים סתמי הוא משתכנע לנסוע לאיים הקנריים. שם הוא מתיידד עם שוטר אלמן ומדוכא, ועם שתי לסביות גרמניות טובות לב. בעידודן נוסעת כל החבורה המוזרה לחוף נודיסטים, שם הן מצרפות גם את גיבורנו, לשמחתו הרבה, להילולה המינית. לכאורה סיפור ארוטי טיפשי, למעשה ספרות עמוקה: גם מצד חבורת הדמויות, רווק לוזר, שוטר דיכאוני ושתי לסביות, קבוצת "אחרים" חביבה. אך בעיקר הערבוב המעניין בין ביקורת צינית לטוב לב מרגש. הלסביות מתייחסות לעניין המשגל די בקלילות, שיש בה מקום גם לחמלה (השוטר רודי לא מצטרף, משום שהוא הוא מדוכא מדי). זוהי ספרות שגורמת הנאה, אבל מעוררת מחשבה בו זמנית.

וולבק, שגלה ממולדתו לאירלנד, מרבה להצטלם עם כלבו האהוב, וכנראה חי בבדידות יחסית. הספר כולל גם רשימות קצרות, כשבאחת מהן מתאר וולבק איך הוזמן להרצות באמריקה, והחליט לבזבז את הכסף שירוויח בחופשה בקובה. הוא מהרהר בסופר האמריקאי ברט איסטון־אליס, ומוצא כי הסטריאוטיפים השליליים של אמריקה נכונים בעיקרם.

הרשימה הספק ביוגרפית ספק ספרותית "קליאופטרה 2000" כתובה כמין דו"ח אנתרופולוגי שמספק גבר המבקר במועדון חילופי זוגות. זהו נושא החביב על וולבק, הרואה ברדיפת הפורקן המיני אמצעי אחרון של חיפוש חיים עבור פוחלצי אדם, בעולמם המנוכר: "הגדרת תנאי המחקר ...זהו מועדון חילופי הזוגות הגדול ביותר... מדי קיץ מארח אתר הנודיסטים קאפ־ד'אגד כ־300,000 מבקרים, ששני שלישים מהם, לפי בדיקה שערך המגזין 'קשרים', יכולים להימנות עם ה'זוגות

המודרניים'... חמישים זוגות באולם 1... הפעולות המיניות המובהקות (מציצות, אוננות, משגלים) מתרחשות על הספסלים המקיפים את רחבת הריקודים. הן רבות למדי, מתקיימים, הלכה למעשה, חילופים. יחד עם זאת ההיררכיות הבסיסיות נשמרות: הצעירים והיפים מזדיינים (הרבה) עם צעירים ויפים אחרים, הזקנים והמכוערים מזדיינים (הרבה פחות) עם זקנים ומכוערים אחרים. אשתי ואני משתייכים לקטגוריית הבינוניים: אנחנו מזדיינים, אם כן, בבינוניות, עם בינוניים אחרים..."; הניכור והריחוק הופכים את התיאור למעשה ספרות המתאר עולם עצוב למדי של חיפוש ריגושים עקר. ההיבט האנתרופולוגי בא לידי ביטוי בחלוקה לקבוצות: ברור שאין לעבור את הגבול, כל אחד בקבוצתו, בעולם המעריץ נעורים ויופי, ובז לכיעור ולזִקנה.

הרשימה "נחמה טכנית" נפתחת בארמז לדוסטויבסקי: "אני לא אוהב את עצמי. יש לי מעט מאוד סימפתיה, ועד פחות מזה הערכה לעצמי; אני גם לא מתעניין בעצמי יותר מדי... עם זאת, באופן פרדוקסלי, מעולם לא הצטערתי על כך שהתרביתי. אפשר אפילו לומר שאני אוהב את הבן שלי... מה שמצער אותי בבני, לעומת זאת, הוא לראותו מגלה (השפעה של אמו? זמנים אחרים? אינדיווידואליות צרופה?) קווים של אישיות אוטונומית, שבה אינני מזהה את עצמי בשום צורה... לא זו בלבד שאינני מתפעל מכך; תוך שניות ספורות, עולה באפי בבירור ריחו של המוות. ואני יכול לאשר זאת: המוות מסריח". בהמשך מהרהר הדובר על אפשרויות השיבוט העצמי שבוודאי ייפתחו בפני האנושות בקרוב. בתיאור מדכדך זה תופס וולבק את מרבית אוכלוסיית גבעתיים הצעירה שבה אני מתגורר: הורים העובדים כל היום, בבוקר הם מפזרים את הילדים בגנים ובבתי ספר, ובערב צופים בטלוויזיה. הם מקווים לשבט את עצמם בעזרת ילדיהם, ליצור את עצמם מחדש כך שיצליחו לגבור על המוות, ולו חלקית.

הספר מסתיים בווידויו של וולבק על חיי הסופר הבודדים: "הסופר המצליח נהנה מאי אלו מותרות, שהחברה שומרת לנעלים או לעשירים בבניה; אבל בשביל גבר, נוכחותה המענגת ביותר של התהילה משתקפת במה שמכונה גרופי'ס. מדובר בנערות חושניות ויפות, שרוצות להעניק לך את גופן מתוך רגשי אהבה, אך ורק משום שכתבת כמה דפים שנגעו ללבן. נראה שהיום נפשי נקעה מגרופי'ס, ומהתהילה; זה עצוב, אבל אפשרי. גם במקרה הזה, אני חושב שאמשיך לכתוב. האם ניתן להסיק מכך שהכתיבה נעשתה לי הכרחית? קשה לי לבטא את המחשבה הזאת: אני מוצא אותה זולה, נדושה, וולגרית; אלא שזו המציאות ואף יותר מכך. ודאי היו בחיי רגעים, אני אומר בלבי, שבהם החיים הספיקו לי; החיים, מלאים ושלמים. החיים, בדרך כלל, אמורים להספיק לבני האדם. [...] מהמקום שבו אני נמצא, באירלנד, יש לי תצפית אל הים. זהו עולם בתנועה, לא לגמרי ודאי, ועם זאת חומרי. אני שונא את הכפר, את נוכחותו המוחצת; הוא מפחיד אותי. לראשונה בחיי אני גר במקום שבו אני יכול, דרך החלון, לצפות בים; ואני שואל את עצמי איך חייתי עד היום".

וכך, בהצהרת אהבה עצובה לים, לטבע, תוך ויתור על העולם האנושי החברתי, מסתיים הספר הקטן והמרתק של אחד הסופרים הגדולים בימינו, שמרבים להאשימו בשטחיות, אבל הוא רק מייצג נאמן ומורכב יחסית של תקופתו, ושל ימינו, בעידן השטחיות. ❖

# יפה בודמן־ביק

## הכחול הגדול

הַעֲרָכִים:
אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל/
בַּיִת/
בִּקְנֶה מִדָּה שֶׁל בַּת הַשְּׁמוֹנֶה,
הִתְגַּלְּמוּ בָּעֵרֶךְ:
קִרְיַת חַיִּים,
מֶרְחוֹב נ"ז וְעַד רְחוֹב ס"ב,
בְּמֶרְחַק נְגִיעָה מִן הַיָּם.

מַלְבֵּן זָהֹב:
גַּלִּי, נוֹדֵד, לוֹהֵט בַּקַּיִץ.
וּמַלְבֵּן כָּחֹל עַד אֹפֶק, שֶׁמִּשְׁתַּנֶּה תָּדִיר:
שָׁקֵט, גַּלִּי, רוֹגֵשׁ –
גְּבַה גַּלִּים.
הַכְּתֹבֶת (מַעַן לֹא הָיָה אָז בַּנִּמְצָא):
רְחוֹב נ"ז 6,
קִרְיַת חַיִּים
(מִקּוּד הָיָה אָז מְיֻתָּר וְלֹא קַיָּם).
וְזֶהוּ זֶה.
הַבַּיִת.
אַהֲבָה מִמַּבָּט רִאשׁוֹן.

בְּלוֹקִים שֶׁל שִׁכּוּן עוֹלִים בְּלִבֵּן מְחֻסְפָּס,
כְּלוּאִים בֵּינוֹת לַחוֹלוֹת הַנּוֹדְדִים.
חֶלְבּוֹן עַל גַּבֵּי חֶלְמוֹן לוֹהֵט,
מִטַּגֵּן בַּשֶּׁמֶשׁ לְאוֹר יוֹם,
דָּחוּס בִּפְלִיטֵי הַשּׁוֹאָה, הַמְּלַחֲשִׁים צְעָקָה.

הַיַּלְדָּה הַמִּתְלַחֶלֶת, עֲדוּיָה בְּסֶרֶט שֶׁנִּי לְרֹאשָׁהּ –
עִטּוּר שֶׁבִּקֵּשׁ לָשֵׂאת חֵן, לְקַוּוֹת,
אַךְ גֵּחֵךְ וְהִסְגִּיר: אֲנִי "מִשָּׁם" –
מָצְאָה מִיָּד כְּתָמִים שֶׁל צֶבַע
בְּכָחֹל צָהֹב, בֵּינוֹת לַדְּיוּנוֹת.

עַדְעַד כָּחֹל,
עַדְעַד צָהֹב
וּפַעֲמוֹן הַחֲבַצֶּלֶת,
רֵיחָנִי, צָחֹר
וְנֵר הַלַּיְלָה הַחֹפִי,
לְעֵת שְׁקִיעָה.

וְהַכָּחֹל הַגָּדוֹל –
הַזּוֹרֵם, הַקּוֹצֵף, הַשּׁוֹצֵף,
הַקּוֹרֵא, הָעוֹטֵף,
הַמַּסְעִיר,
הַנָּדִיב –
מִגְרַשׁ הַמִּשְׂחָקִים שֶׁלָּהּ.
תְּחִילָה – בְּהַשְׁגָּחַת אִמָּהּ
וּמִשֶּׁבַּגְּרָה –
רַחֲבַת הָרִקּוּדִים שֶׁל נְעוּרֶיהָ
וּמִקּוֹר הַשְּׂרָאָה שֶׁאֵינוֹ מַכְזִיב.

צֵא וּרְאֵה כַּיּוֹם,
אֶת הָאַחֲרוֹנִים שֶׁבְּ"שַׁרְשֶׁרֶת הַמָּזוֹן",
אֶת הָעוֹלִים מֵחֶבֶר הָעַמִּים לְשֶׁעָבַר
וְאֶת הָאֶתְיוֹפִּים,
מִמֶּרְכָּז הַקְּלִיטָה,
לְעֵת שְׁקִיעָה.
אוֹתוֹ הַחוֹף,
שֶׁהִתְאַרֵּךְ וְהִתְיַפְּיֵף
וְהִתְבַּרְגֵּן, כְּמוֹ כֻּלָּנוּ.
זְמָנִים שׁוֹנִים, תַּכְלִית שִׁנּוּי,
אַךְ הַהַרְגָּשָׁה דּוֹמָה:
אֹשֶׁר וְשִׂכְחָה שֶׁל מְהַגֵּר,
עָנִי,
שֶׁמִּתְעַשֵּׁר וְלוּ רַק לְשָׁעָה קַלָּה,
בִּזְכוּת מַתְּנוֹת הַיָּם.
אוֹתוֹ הַיָּם.
וּבְחִנָּם.

לאה גלזמן

# בין "תשוקה התחתונה" ל"תשוקה של מעלה"

חיים באר: ***אל מקום שהרוח הולך***, הוצאת עם עובד הספרייה לעם 2010, 452 עמ'

קריאה משמעותית מתאפיינת, בין השאר, בשתי תופעות עיקריות: היא מגרה את הקורא לעלעול ולעיון נוספים בספר כדי להפנימו - רגשית ואינטלקטואלית, ואף ממריצה אותו לעתים לנבור מחדש ביצירות ספרות ובחיבורי הגות ומחקר, בהם כאלה המעלים אבק בספרייתו זה כבר.

"כל קריאה של ספר", כמאמרו של חורחה לואיס בורחס, "כל קריאה חוזרת, כל זיכרון של הקריאה הזו מחדשים את הטקסט". "ספר שנכתב אין לו אדון", לדברי המקובל ר' יצחק סגי נהור מפרובנס.

ספרו של חיים באר טווה חוטים עקיפים וישירים, סמויים וגלויים, לא רק אל מגוון מקורות היהדות מתקופות שונות, או אל הקורפוס העגנוני, שבאחדות מיצירותיו מתפקדים החלומות כציר פסיכו־פואטי מרכזי (***סיפור פשוט***, ***תהילה***, ***שירה*** ואחרות). הספר כתוב תוך זיקה מודעת לעצמה, מתוכננת ואסוציאטיבית כאחת, גם אל מוטיבים דומיננטיים בספרות החוויה הרליגיוזית האוניברסלית, ובייחוד החוויה המיסטית השכיחה במיוחד בתרבויות חוץ־יהודיות, ובכללן הבודהיזם וההינדואיזם.

אלה מעוגנים בזירת העלילה וממלאים את ה"מקום", אליו "הולכת הרוח", הן במובנו הגיאוגרפי הקונקרטי, הן במובנו הסמלי המופשט של נוכחות האל ב"אין" או ב"העדר", בנוסח הביטויים הפרדוקסיים המוכרים מכתבי המיסטיקאים ואמירותיהם, ומנוסחאות מתודת "השליליות המוחלטת" של הוגים ופילוסופים שונים. אנגלוס סילזיוס הקתולי, משורר מיסטי ומחבר המנונים מן המאה השמונה־עשרה הייטיב להביע את התפיסה הזו בשורות הבאות:

"אלוהים כולו אַין/ לא ישיגנו לא 'עתה' לא 'כאן'/ ככל שתתאמץ לתופשו/ כן מפניך יתעלֶם". (על היפוך האותיות בין "אין" ל"אני" ועל כמיהת ה"אני" ל"אין", מומלץ לעניין בכתביו של ש"ג שוהם).

בהרצאה שנשא בשעתו בורחס הוא ראה בבודהיזם של "הרי ההימלאיה הגבוהים המשולים לצחוקו של שיווה" דרך לשחרור. בספרו של באר שזורה השיטה הבודהיסטית באגביות בלתי שיטתית מכוונת, והיא נרמזת כאופציה נפשית וכאלטרנטיבה רוחנית לגישה המונוליתית ולהוויה הכובלת והנוקשה של יהדות ההלכה המסורתית, ממנה מנסה גיבור הסיפור להשתחרר, כדי לממש את כמיהת האני הפנימי. על כתפיו של גיבור זה, האדמו"ר מאוסטילה בואכה בני ברק, המתענה, שלא מבחירתו, בתסכול ארוטי, גופני ורוחני מעיק, מעמיס הסופר את מטלת מימוש הכמיהה, הכיסוף והבחירה האחרת. ניתן לתהות - הלוך ושוב - על מידת היתכנותם או אמינותם של דמותו ומהלכיו בתוך המציאות, שבה הוא חי, פועל ומשפיע ועל רקע הגניאלוגיה וייחוס האבות שלו. מכל מקום הוא משורטט בסיפור כדמות חד־פעמית בסגולותיה השכליות והרוחניות החריגות ובתעוזתה הנפשית, וכמאמר רבותינו, "כל הגדול מחברו [גם] יצרו גדול הימנו". ייעודו המסורתי של הצדיק הקדוש הוא, כמקובל בכל פולחני הקדושים - חיים או מתים - לתווך בין בני אדם רגילים לבין הקב"ה, אולם סקרנותו האינטלקטואלית ביחס למקורות ידע ומידע מודרניים־חילוניים אינה נופלת מבקיאותו במקורות הדעת הדתית, והוא נוהג לספק את התשוקה האסורה הזאת, כמשתקף בתיאורו האירוני־הומוריסטי של באר. דווקא בסתר "לשכת הגזית", ב"דביר" שבקודש הקודשים ב"קן־הציפור" הפרטי שלו, בו הוא מסתגר מפני העולם המקיפנו, כדי להתבודד ולהתייחד עם גרעין ה'אני' האותנטי החבוי בתוכו. הצדיק "בעל כורחו" אינו לוקה, כמסתבר, במידת הענווה, כדרכם של הצדיקים אותם הוא מרבה לצטט, ואינו מצטיין במידת הזולתיות (אלטרואיזם) הנובעת ממנה והמאפיינת סגפנים, חסידים, קדושים ואנשי מסתורין בדתות ובתרבויות השונות. הוא מצטייר כאב גרוע, הרוחש ניכור ובוז כלפי שלושת יוצאי חלציו, אמנם פוחחים וקלי דעת מאכזבים, שלא השכילו לרשת ממנו את ה־ד־נ־א הקדוש.

הוא נוהג בעוינות, בחוסר אמון ובקמצנות כלפי אשתו השנואה, גולדי, אמריקאית בהליכותיה ורודפת ממון ובזבוז. (שמה הסמלי מזכיר את השם צירל, אמו של הרשל ב***סיפור פשוט*** לעגנון) - זיווג־שידוך כושל זה הוא אחד משורשי תסכולו המתמשך של הצדיק, שמובילו אל מסלול הגאולה וההתרסקות כאחת. הוא מרוכז מאוד בעצמו ובכמיהותיו, ואז הוא עובר תהליך של היריון רוחני והבשלה באמצעות חלום חוזר ונשלש על הי"ק המוזהב.

חלומו נתפס ב'כוח המדמה' שלו כחיזיון נבואי המבשר לו שהי"ק הנו גלגול של ה"יהודי הקדוש", כינויו של אחד מאבותיו מצד אמו (י"ק בראשי תיבות, שהוא גם מעין וריאציה על סמל "שור הבר" שבגן עדן). כאורח בעל התגלות זוכה האדמו"ר ל'הארה', באינטואיציה פנימית של האמת, על תחושת הוודאות הכרוכה בה. 'היפוך־הלב' הזה מניע אותו "למצוא חפץ" ב"קריסת כל גדרי המצוות" וב"הרס מוחלט של כל מערכות החוקים", עליהן נתחנך ולמענן נכון היה עד אז ליהרג ולא לעבור. פריקת עול ההלכה, שהיא חובקת כל וחודרת כל ביהדות, הנה תוצאה מתבקשת, מיידית ונטולת לבטים של הכמיהה היצרית המציפה את יישותו. האדמו"ר נכסף לחוות חירות טוטאלית: חירות רגשית, גופנית ומחשבתית גם יחד, ולמימוש "הערגה למלאות ההוויה", תוך ניתוץ אזיקי המוסכמות וביטול אסור ומותר למיניו.

המנהיג הרוחני ומורה הדרך הנערץ של חסידיו ונושאי כליו משתוקק בכל מאודו להיות ל"סוס משולח רסן השש אל עולם שבו יוכל לדהור ללא מעצור במרחבים הפתוחים... ולעשות ככל שיורנו לבו". בניסוח יומרני יותר: הוא שטוף תאווה ליצור "תורה אלוהית חדשה", על אפו ועל חמתו של עיקרון "חדש אסור מן התורה" המקובל ביהדות. "צנתר הזהב" מתמקד מעתה בבחינת כליות ולב של עצמו במקום אלה של דורשי אבחנותיו, תובנותיו ותרופותיו, בתיווך משרתיו בקודש (המשב"קים) וחצריו. חלומותיו החזיוניים (נבואות המגשימות את עצמן או 'קארמה' גזורה מראש?) מנחים אותו, באמצעות מנגנון רציונליזציה מאששת, לפעול בכוונת־לב שלמה להגשמתה נטולת ההשהיות של תשוקתו הגואה, "הפרועה", לטעום מן העינוגים השמורים לעולם הבא, כבר בחייו בעולם הזה.

ליברטיניזם מעין זה, בנוסחו הניאופלטוני בדרך כלל, אפיין זרמים מיסטיים קיצוניים וחוגים אינטלקטואליים אליטיסטיים, הרואים עצמם פטורים מהמצוות המעשיות, משהגיעו אל שיא התעלותם הרוחנית והשכלית. דמיונו והגיונותיו של האדמו"ר נתלים - לשם צידוקה של קריסת מערכת הכשרות והאיסורים - ב"פרשנויות החתרניות והרדיקליות" המצויות כבר בתלמוד, בעיקר אלה הנוגעות להתמסרות לתאוות האסורות שעל גבול הפריצות המינית, בבחינת "איפכא מסתברא" גמור של איסורי הביאה המקראיים, תשתית המוסר המיני בכל דתות ההתגלות.

מוטיב גלגול הנשמות המופיע בסיפור, אף אם דרך עיצובו אירונית וספקנית, הוא כידוע מרכזי בשיטה הבודהיסטית ואצל רבים מן המיסטיקנים. פלוטינוס, אבי האסכולה הניאופלטונית, אמר: "המעבר מחיים לחיים דומה לשינה במיטות שונות בחדרים שונים", אבל גם בני אדם 'רגילים' מתנסים לעתים בתחושות 'גלגוליות', שאי פעם, בחיים קודמים, הם חיו כבר רגע מסוים, לא מוגדר, חוויה של "כבר הייתי פה מקודם". התנסויות מסוג זה מנתבות לעתים לדוקטרינה של "מעגליות הזמן", הקרובה לבודהיזם. גורלו של האדמו"ר האוסטילאי נקבע, כנרמז לעיל, מראש לחיים ולמוות כאחד על ידי "גלגוליו" הקודמים, בלשון הסיפור, או על ידי ה'קארמה' שלו, במינוח הבודהיסטי.

נטישתו את בני משפחתו ואת קהל חסידיו דווקא ערב "ימים נוראים", בבחינת "לֵךְ לְךָ" בשילוח עצמי, היא הצעד הראשון במסלולו החדש, בטיפוס על סולם ההתעלות וההשתחררות, שבו מתמזגים ללא הפרד ארוס וקדושה - "תשוקה התחתונה ותשוקה של מעלה" ללא ייסורי אשמה או חרטה. (הרי כבר נקבע במקורותינו כי "הרהורי עברה" קשים מן העברה עצמה.) דמותו מוצפת ה'ליבידו' של האדמו"ר שופעת דיסוננסים, אך דווקא אלה מעניקים לה ייחוד מרתק.

אלולא תמיכתו הכספית הנדיבה ומעורבותו בכל של חסידו המקורב ותומכו הנלהב, ר' שמחהל'ה דנציגר מק"ק אנטוורפן, הנלווה אליו במסעו ל"הרי אלף" שבטיבט הרחוקה, זאת יודע גם האדמו"ר, לא היה המסע מתממש משום בחינה. אין הוא מטריח דעתו לבדוק בציציות מקורות עושרו ("יהלומי דמים אפריקאיים") של ר' שמחהל'ה, דמות המעוצבת באמינות ומעוררת סימפתיה. הצדיק אף אינו דוחה את מתנת שעון הקארטיה, שהלה העניק לו, שעון יקר ויוקרתי הנגוע ב"ספק חמסין וגזלות", אותו עתיד הוא להוריש ליעודה שלו, סלנה. סלנה (צירוף של הלנה+סלה=יופי+קדושת נצח?) הנה חוקרת יַקים צעירה, יפת נפש ותואר. הוויעוד, המכוון והגורלי, עמה במסגרת המסע לגילוי הי"ק הזהוב, מַזמן סוף סוף לאדמו"ר לחוות את "חיבור הגופים והנשמות" ולזכות בגילוי ובמימוש "סוד הזיווג הנעלם", תוך איחוד התשוקות, התחתונה והעליונה, עם מציאת הי"ק בשיאו. בזירת ההתרחשויות הפליאתיות האלה מתוודע יהודי "צדיק וקדוש", זה המקפיד על "קלה" כ"חמורה" מנעוריו (אך גם בעל 'ראש כחול') אל עולם אליליי־מאגי זר, רב עוצמה מיסטית וטקסית, שהוא מטבעו פלורליסטי ובעל כוח השפעה סוחף ומהפנט. המפגש עמו פועל עליו כהלם פתאומי וכולל, איתו לא יתמודד. במהלך מפתיע מסוג "דאוס אקס מכינה" מתגלה לצדיק המאוהב בכל מאודו, כי ה'שיקסע' סלנה היא בעצם "יידיש קינד" הכשרה להיות לו ל"ארוסת עולם" (פטורה מחובת חובת גיור כהלכה...). כנפש תאומה בזיווג משמים זה היא פולטת תובנה ממרקת: "היהודי אוהב את אלוהיו בדיוק כמו שאשה אוהבת את הגבר שלה" (תרזה הקדושה הקתולית מאווילה ורַאבִּעָה אלעַדַוִיָה המיסטיקאית המוסלמית היו מסכימות עם תובנה זו). בכינוי שהיא מעניקה ליעקב יצחק אהובה, "שרפים", כלומר, נחשים מכונפים, כמוסה גם משמעות ארוטית, שהרי הנחש הוא סמל פאלי מובהק.

ניתן לומר שבניגוד לרוב גיבורי עגנון הנכשלים במאבקם לממש את הצורך באהבה עם בן זוג נבחר ולהגיע "למציאת מידה של האחדה והשתוות עם עצמן ועם עולמן", זוכה הצדיק שלנו לממש לשעה קצרה בלבד את כמיהתו, בטרם יקצין בעיקשותו את טיפוסו אל משכנות המכשפה־הקדושה המקומית שבפסגת ההרים ויחל בהסתלקותו הסופית

ל"היכלות עליונים". האירוע המסתורי הזה מוצפן במכוון בתיאור הספרותי (אניגמה "רצינית" או השתעשעות עם הקורא?), אולם ה"אמן סלה" של רגע מותו, (מוות צפוי מראש, המהווה מוצא אפשרי יחיד מן הסיבוך הטרגי) מפוענח בקלות: "סלנה לעד"; הזיווג הזה היה אפוא, עבורו, בבחינת גילוי שכינה לכל־דבר, "איחוד התשוקות" של מטה ושל מעלה.

מרכיב נוסף, אם כי משני בחשיבותו, מהווה הסאטירה הביקורתית העוקצנית של הסופר, שמלעיג על התנהלות חצרות חסידים, אדמו"רים ו"רנטגנים" ידועי שם במקומותינו. (הפרשייה האחרונה המסעירה את קהילת חסידי ברסלב בירושלים שנקראים "טויטע חסידים", באשר מייסדם ר' נחמן מת ללא יורשים, היא המחשה, חושפת ערווה, מוצלחת לעניין זה). באר מעמת את אלה עם דמויות צדיקים, על הגותם ומעשיותיהם, מתקופת העיצוב הקלאסית של החסידות בשיאה. ההערכה ויראת הכבוד כלפי אישים אלה ויצירתם ניכרת בבירור. ניתן לתהות: האם אף זה בגדר תיאור "המתהפך", אירוני ומסכתי־משתעשע במידה כלשהי? הרי חצרות המלכים החסידיות גם בדורות הקודמים היו, כמתואר, לוקות לא אחת בחומרנות, רודפות ממון, כבוד ותאוות שררה, רוויות תככים ושסועות מאבקי ירושה, עם נטייה לתחרות ולהתפלגויות כפועל יוצא.

לשון אחר: "חסידות" מנוונת, נחותה ואף מושחתת, של עמי ארצות, המעיבה על מטמון "האור הגנוז" - סיפורי מופת חסידיים ואמרות חוכמה עמוקות, מאושיות התרבות היהודית וספרותה. לטיפול נטול רחמים במיוחד זוכות ה'קלאפטעס', נשות האדמו"רים וגבירות חצרותיהם הנתפסות כמרשעות, כ"מבעירות אש", כחמדניות, רכלניות וחוטאות בלשון הרע, כמעוררות "מסה ומריבה" ובקצרה: כליליות דמוניות. קשה אפוא, לסנוט בצדיק מאוסטילה, התר נואשות אחר חווה טהורה, תהא זו אפילו 'שיקסע' יהודייה למחצה עם נשמה יהודית. הדילוגים שבסיפור בין המגוחך לטרגי ומן הרציני אל ההומוריסטי יוצרים אכן הרפיות נחוצות ברצף העלילתי והלשוני הדחוס של הסיפור, כמעין הקלה ופיצוי על מאמץ המעקב והפענוח (כפי שיובהר להלן) והן אולי בבחינת קריצה הרומזת לקורא שלא יתייחס אל המתואר כפשוטו וברצינות יתר.

את הדגשי הסיפור העיקריים מיטיב לשרת גם המוטיב הטעון סמליות, של מערכות הלבוש וה"תחפושות" השונות, אשר הגיבור וה"סנשו פנסא" שלו מחליפים פעמים מספר, כדי ליצור לעצמם תדמיות בהתאם לזמן, למקום ולסיטואציות המתחלפות: מבגדי הכהונה הטקסיים והמפוארים (שה"ספודיק" מכבב בהם) עבור לחליפות ה'פרנג'יות' המחויטות־מכובדות, וכלה בלבוש היפים מתעתע, הכולל בנדנה צבעונית כורכת פיאות. העמדות פנים חיצוניות אלה משקפות גם הגמשת עמדות פנימיות ומעידות על כישורי הסתגלות זריזים ומפתיעים (חילופי "בדים" תרתי־משמע, לשון הסתרה והערמה, באלוזיה להתנהלות דמויות מקראיות מסוימות בספר בראשית.)

שובי מוח ולב הם תיאורי הנופים ומחזות הטבע, שהסופר שוזר אותם בעלילה, בעין מתבוננת, תוך יצירת הרמוניה ולכידות עם נדבכיה ואווירתה על רכיביה הנפשיים. בהשג זה יש משום "פיצוי" על כניסתו המיותרת של הסופר אל תוך הסיפור, בדמות הסופר/"הזר" המדריך את סלנה אל משכנות אהובה ואל קברו, בבחינת תוספת מלאכותית. לדלות דעתי ומתוך עמדה של ריחוק מסוים חשוב להתייחס, לבסוף,

אל סוגיית הלשון שבה כתוב הסיפור: לצד ערבוב המשלבים הלשוניים השונים מאוד זה מזה, הוא רצוף וגדוש מבעים וצירופים בעברית גבוהה ומליצית רבת רבדים, היונקת מן המקרא, מספרות יראים וחסידים, מסוגת התפילות והפיוטים, ומן המדרשים והתלמוד. לשון זו ואוסף המעשיות, האמרות וההגיונות העמוקים השלובים בסיפור הם אוצר הגותי וספרותי, שמאז עגנון נעלם כמעט לחלוטין מן הספרות הנכתבת כיום. בריאיון עמו מֵצֵר באר - בצדק - על סופרים, ולו ברוכי כישרון, ש"לא קוראים מספיק" ולכן אינם בקיאים באוצר מקורות העברית ובספרות העולמית. למדנותו המקפת של חיים באר במקורות אלה משווה אכן ערך סגולי ליצירתו, אולם הקורא ה"ממוצע" - החילוני, מן הדור הצעיר, שאינו אמון על "גרסא דינקותא" עשירה מעין זו, עלול להירתע מן הספר או להחמיץ את עיקרו. שפע היידישיזמים והארמיזמים מכביד גם הוא, והגלישות לעברית יומיומית, קלישאתית ואף וולגרית, לעתים במתכוון, אינן פותרות את הבעיה. מעצורי קריאה בשל הזדקקות לחיפוש במילונים או בקונקורדנציות פוגעים בקליחת השיוט בספר, ועלולים ליצור פערי הבנה שאינם רצויים, בלשון המעטה.

לשם הדגמה: צירופים, כגון "דבר האבד", "סלודים", "זהורית צרדה" או "קפידה" יובנו אולי "דבר מתוך דבר" או "מן ההקשר", אך כמה קוראים יבינו לעומק מהי "מידת ההשתוות" (equanimity) או "מוסַאוַאת־אלנַפְּס" בס'ופיות), שהנה ערך מרכזי ותורה שלמה בחסידות, בקבלה, במיסטיקה הנוצרית והאסלאמית ובבודהיזם, שבמסגרתו היא נלמדת כבר החל מן השלב הראשון במסלול ההשתלמות. ייתכן שמועיל היה לצרף לספר נספח, או הערות שוליים צמודות עם תרגום או הסבר למבעים ולמושגים הטעונים הנהרה בעברית שגורה.

אחרי הכל, אין מדובר בעוד "רומן טוב", שהסופר "מכפיף אותו, לכאורה לשנינות" (לפי אריק גלסנר ב'מעריב'), אלא ביצירה עם תוכן הגותי בלבוש מעניין כשלעצמו של רומן עלילה. בתוך ה'צונאמי' המציף של "עשות ספרים הרבה אין קץ" מהווה לכן ספרו של באר מתת ספרותית מעשירה ומאתגרת. בזכותו מסתבר גם מחדש שהחוט המקשר בין תרבויות הרוח השונות אינו נָתיק: "האהבה היא התחברות חלקי הנפשות, שבבריאה חצויות הן, ושיבתן אל האחדות שהיו שרויות בה, בשורש מוצאן העליון... ההתאמה בין השווים והמשיכה בין הדומים נמצאות בקרבנו... במובן התואַם שבין הכוחות האצורים בהם בעולמן העליון... הנעלה שבאהבות היא אהבתם של האוהבים לשם שמים"... משפטים אלה נטולים מתוך *ענק היונה - על אהבה ואוהבים*, חיבורו של התיאולוג וההוגה המוסלמי אבן־חזם, מספרד של המאה האחת־עשרה (תרגום, מבוא והערות: אלה אלמגור. הוצאת מוסד ביאליק, ספרות מופת). ❖

## דורית פלג - שיחה

# פני הרומן

בניגוד למקובל, שעל פיו מרגע שספר נכרך ופורסם אין לשנות את מה שמצוי בין כריכותיו, בחרה דורית פלג להוציא את הרומן *פני המקום* שוב, במהדורה מחודשת ומתוקנת, שבה נוסף פרק, ונכתב מחדש משפט הסיום.

ארבע שאלות, בעקבות המהדורה המתוקנת של הרומן:

1.

כשהרומן יצא, לפני כארבע שנים, האם היה זה חרף תחושה שמשהו בו לא "גמור" או שלם, או שזאת התעוררה רק בדיעבד? האם הסוף החדש כבר היה קיים בעת פרסום המהדורה המקורית?

- כתיבתו של הספר ארכה אחת־עשרה שנים, ואילו הרגשתי בוודאות שמשהו לא שלם בו, הייתי ממשיכה לכתוב אותו עוד אחת־עשרה, כמה שצריך.

אבל העובדה היא שבעוד אני חשבתי שכתיבתו של הספר נשלמה, משהו עמוק יותר ידע אחרת. בורחס אומר באחת ממסותיו, "כשאני כותב משהו, יש לי הרגשה שהמשהו הזה קיים מראש... אני יודע פחות או יותר את הסוף ואת ההתחלה, ואחר כך אני מגלה בהדרגה את החלקים שבאמצע. אבל אני לא מרגיש שאני ממציא אותם... הם כפי שהם, אבל חבויים, וחובתי כמשורר היא לגלות אותם." הדברים האלה נכונים בחוויה שלי ככותבת. למן הרגע הראשון שקיומו של ספר מתברר לך, הוא מתגלה לך, בלי שתוכלי בהכרח לנסח את הדברים, כמכלול; הסוף המקורי נכתב די בסמוך לתחילת הכתיבה.

אלא שהמכלול הזה היה נכון למי שהייתי בתחילת הכתיבה. ודברים משתנים כאשר הכתיבה מתארכת מאוד, או הרצף נשבר. התחלתי לכתוב את הספר בסוף 95', בסיומה של שהות באוקספורד. כשחזרתי ארצה התקשיתי להמשיך בו, וחזרתי לכתיבה רציפה רק כחמש שנים מאוחר יותר.

כשקראתי את כתב היד קריאה אחרונה לפני מסירתו להוצאה לאור, קראתי אותו בעין שהיתה רגילה לרצף המקורי. אלא שבתום אחת־עשרה שנים אני, הכותבת, כבר לא הייתי אותו אדם; וגם הספר - שהלוא ספר הוא יצור חי - צמח והתפתח ולקח כיוונים משל עצמו. הסוף המקורי לא הקיף עוד את מלוא האמירה של הספר כפי שצמח להיות, ובעיקר, לא נתן את ההדגש למה שנעשה עם הזמן הציר המרכזי, המהותי שלו.

אלוהים של הפרקים הראשונים, שהגיבורה בוראת בדמותה ובצלמה ומצפה ממנו לכבס לה את העולם על פי צרכיה, מתחלף במשהו הרבה יותר רחב, והרבה פחות ניתן לשליטה. מי שנבראת מתוך כך היא הגיבורה עצמה. וחשוב היה לי לתת לכך הד מדויק באקורד הסיום של הספר, שפותח לדיון את מושג ההשגחה הפרטית - או ליתר דיוק את התפיסה הפשטנית של המושג הזה: אלוהים כמעין אב גדול, פטריארך, שהוא גם הפנקסן הגדול של הנפש, שבידיו אנו מפקידים את חשבונות המוסר שלנו, במקום לעשותם בעצמנו. הסוף המקורי סגר בַּהכרח שבעזיבת דמות הסמכות הגדולה הזאת. הסוף הנוכחי פותח את מה שהשלתה מאפשרת.

ככל שהתקדמה הכתיבה, ובפרט בשלבים האחרונים, הרגשתי שאקורד הסיום חייב לכלול בתוכו שתי מילים, שתי מילים מסוימות, כדי שדרכה של הגיבורה תהיה שלמה. על כן ניסיתי שוב ושוב, כמעט בכוח, ל'הדביק' אותן לסוף המקורי - שהייתי קשורה אליו, אפילו אהבתי אותו, את הכוח האירוני שהיה בו. אבל אי־אפשר להדביק. צריך היה לכתוב מחדש.

במובן מסוים, מי שהכריח אותי להכיר בכך שהנוסח המקורי אינו שלם היו הקוראים. מבין התגובות שהגיעו אלי, אם במכתבים של קוראים או בביקורות ומאמרים - הבנתי שלא מעטים חוו אותו כחזון שהוא ביסודו, אם לנסות ולתמצת חוויה מורכבת, אפוקליפטי, חזון שמתמקד בעוול, בכאב, בהרס הכרחי. אף על פי שאלה ללא ספק קיימים בספר, הוא רחוק מלראות רק אותם או להתמקד רק בהם. שזורים בו חוטים של אור ושל חושך, של כאב ושל שמחה לכל אורכו. והשאלה היא שאלה של איזון. חוויית הקריאה הזאת התחברה למה שניקר אי־שם בירכתי התודעה, כלומר, לפרק שהתעקש להיכתב, אחרי שמלאכת הכתיבה כבר הושלמה לכאורה, לשתי המילים הללו בסוף שנותרו לא אמורות, להבנה שהאיזון עדיין לא שלם, שהספר דורש תיקון.

.2

מדוע היה צורך להכניס את הפרק הנוסף? למה הביא השינוי?

- לכל אורך הספר נגנבות, נקרעות ומושמדות, מתוך האלבומים שהגיבורה שומרת בקפידה, תמונות העבר שלה - כל זה כדי שתוכל להסתכל סוף סוף על התמונה שמציג בפניה הפרק הזה: לא תצלום, פיסה של 'מה שהיה' שמשמרים כדי להיאחז בו או לבַכות את אובדנו, אלא תמונת הזרם הבלתי פוסק, המשתנה של החיים, שמתוכו עולה הרגע הזה עצמו שהיא שרויה בו - רגע ההווה, ומה שהוא עשוי ממנו: גופיה של ילד, ארגזים שאלבומי תמונות מבצבצים מהם, קערות קורנפלקס של בוקר. מבין כל התמונות שבאלבום, זו, תמונת ההווה, היא היחידה שנשארת, וגם היא תתחלף עד מהרה בזרם הבלתי פוסק של החיים. הפרק הזה, העיקש, המואר, הוא הפרק שבו הספר - יחד עם הגיבורה - 'משיל את כוח הכובד' שלו: הוא מאיר את האפשרות האחרת הזאת, את ההכרחיות שבה, את עצם היותה. וכשהוא משולב במקומו הנכון, הקריטי, לפני הפרק האחרון והכמו־אפוקליפטי, הוא צובע את הסוף ואת הספר כולו בצבעיו, ומעניק לו את האיזון הנכון.

.3

מדוע שונתה גם העטיפה?

- זהו ספר שקשה מאוד למצוא לו דימוי ויזואלי, בהתחשב בטבעו של הגיבור. לקושי הזה התווספה העובדה שהעטיפה המקורית נעשתה בלחץ כבד של זמן; אמי מתה בתחילת אותה שנה. השבר היה גדול ולא יכולתי לטפל בהוצאה לאור של הספר, שתוכנן לחגים, אלא באיחור רב, וגם אז התעסקתי רק בטקסט, בעריכה, בהגהות. עטיפה חלקה היתה הפתרון היחידי שיכולנו להגיע אליו, בימים הספורים שעמדו לרשותנו, לסוגיית מה שאין לו צלם.

מעבר לכך שהספר בעטיפתו זו נבלע בין ערמות הספרים בחנויות, הפריע לי שהשאלה נותרה לא פתורה: איך אפשר להלביש את הספר הזה, שמעצם טבעו קשה לצרף לו דימוי ויזואלי, כסות שבכל זאת תעניק לו צלם פיזי משל עצמו. מבחינתי העטיפה הנוכחית מצליחה לתת מענה לדרישות הכמעט בלתי אפשריות האלה.

.4

מהי הלגיטימציה לבקש מההוצאה להוציא ספר מחדש לאחר שכבר ראה אור? מה גם שהדבר נעשה לאחר תום עבודת העריכה.

- מי שעומד כאן במרכז, מבחינתי, הוא לא הסופר ולא המו"ל אלא הספר. והספר, כפי שאומר הניסוח היפה של בורחס, 'לא תלוי ברצוני'. אם הגעתי להבנה שבמהדורה הקודמת לא גיליתי, בלשונו, את כל מה שביקש להתגלות, ובכך לא אפשרתי לו להגיע ולהיות הוא־עצמו בשלמות - פירוש הדבר שלא מילאתי את חובתי כלפיו. על כן מבחינתי אין כאן שאלה של 'לגיטימציה', אלא של חובה פשוטה שלי כלפי הספר - להעניק לו את התיקון שהוא מבקש. ההוצאה לאור היא שנדרשת להחליט, ומאוד שימחה אותי ההסכמה שמה שעומד כאן על הפרק חשוב מספיק כדי להשקיע את הסכום הלא מבוטל שנדרש להוצאה מחודשת, במתכונת שונה.

ובנוגע לתפקיד העורך: אני לא רואה כאן ערעור על תפיסתו של העורך, אלא להפך, המשך של אותו שיתוף פעולה שמתוך־הבנה שהתקיים ביני ובין עורכת הספר, נועה מנהיים. יותר מזה, הדבר מעיד בעיני על עורכת שאינה פוחדת לפתוח את מה שלכאורה כבר קוּבַּע, מה שלכאורה הוטבע בו חותם 'סגור', ואפילו זה חותמה שלה.

כל זה קשור שוב למה שהוא, בעיני לפחות, העיקר: עיקר ראשון, שלא ראוי, להרגשתי, לכתוב ספר אלא מתוך השאיפה שיהיה מסוג הספרים היקרים ביותר לך־עצמך - ספר שמרגע שקראת אותו, ילווה אותך כל חייך; שתמיד, גם בקריאה המי־יודע־כמה, תוכלי למצוא בו מקור לעניין ולנחמה, ומקור אור על הפצע המשותף שלנו, על כאבינו, כמיהותינו, והשמחה האפשרית לנו.

ועיקר שני, הידיעה שספר הוא יצור חי. ומבחינתי, התיקון הזה, ההוצאה המחודשת, הם חלק מחיי הספר המסוים הזה, גם אם לא חלק מקובל או נפוץ בחיי ספרים בכלל. ❖

הסיום המקורי:

"... ואני נשארתי שם על הספסל מול הכניסה לסנטר מתבוננת במקום שהיה ב, שהתמלא במכוניות מכל הצבעים, ופתאום תפסתי שהנה הוא שוב הולך לו לדרכו שאין לה חקר ומשאיר אותי כאן לבדי על הספסל, עם קוף הפוך ושני ילדים ובלי עבודה, כדרכם של גברים באשר הם."

והחדש:

"... ואני נשארתי שם על הספסל מול הכניסה לסנטר מתבוננת במקום שהיה ב, שהתמלא במכוניות מכל הצבעים, ופתאום תפסתי שהנה הוא שוב הולך לו לדרכו שאין לה חקר ומשאיר אותי כאן לבדי על הספסל, עם קוף הפוך ושני ילדים ובלי עבודה, האשה הזאת שכמעט לא הכרתי ואף על פי כן היתה אני - אני, דינה קופרמן, הבית."

ידידיה יצחקי

# חסד השיר – על חסד ספרדי לא"ב יהושע

אברהם ב' יהושע: ***חסד ספרדי*** (הספריה החדשה/ הקיבוץ המאוחד 2011

הרומן ***חסד ספרדי*** של א"ב יהושע העלה בזיכרוני את ***ענבי זעם***, הרומן הנפלא של ג'ון סטיינבק. קראתי אותו לראשונה לפני יותר מחמישים שנה, בתרגומו היפה והחכם של יצחק שנהר. תמונת הסיום רבת העוצמה שלו נשמרה בזיכרוני במיוחד, לפרטיה, אולי בשל הזעזוע העמוק שהסבה לי. כזכור, בסופו של הרומן יולדת חבצלת־השרון (רוז או'־שרון, במקור), תינוק מת, וכשהיא פוגשת באיש זקן נוטה למות מחמת הרעב, היא נצמדת אליו, חושפת את שַדָה ומיניקה אותו. לימים למדתי שתמונה זו משחזרת את הסיפור הרומי הקלאסי של ולריוס מקסימוס "חסד רומאי", על אדם שנידון למוות ברעב, ובתו היניקה אותו כשבאה לבקרו בכלאו. האם הכיר סטיינבק סיפור זה כשכתב את הרומן שלו? איני יודע, את הקשר בין סיומו של ***ענבי זעם*** ו"החסד הרומאי" עשיתי אני לעצמי בבחינת קורא, וחזרתי ועשיתי בעקבות הקדימון שפרסם א"ב יהושע בכותר "התמונה" לרומן שלו ***חסד ספרדי*** (תרבות וספרות, 'הארץ', 8.9.2010), שכן אז קישרתי את ***ענבי זעם*** גם עם "התמונה", ועם הופעתו, גם עם הרומן. האם ידע יהושע על הזיקה שבין סיומו של ***ענבי זעם*** ל"חסד רומאי"? האם בנה על זיקה זאת ***בחסד ספרדי*** שלו? יהושע אומר שלא, גם הוא קרא את ***ענבי זעם*** לפני שנים רבות, ולא זכר את הסיום. גם קשר בין־טקסטואלי זה אני מציע אפוא על דעת עצמי לעצמי כקורא, ללא התייחסות ל"כוונת המחבר". כקורא גם הבנתי שיש משמעות רבה לזיקה זאת.

צא וראה מה בין השימוש שעשה סטיינבק, ביודעים או באקראי, בחומר הספרותי שב"חסד רומאי", לבין מה שעשה בו יהושע. סטיינבק עשה את הסיפור הרומי לחומר מהמציאות אותה הוא מתאר ברומן שלו, ***ענבי זעם***, רומן מובהק של ריאליזם חברתי. ה"חסד" מופיע בו בסיום כמעשה אקסצנטרי, מזעזע, שמבליט בקיצוניות דרמטית את המציאות הנוראה של המשבר הגדול בשנות השלושים בקליפורניה. אבל לתמונת מציאות זו יש שובל מיתולוגי, אפילו מטאפיזי, סצנה שמהווה סמל ספרותי מדהים לאותה מציאות אכזרית, כי סטיינבק מיקם את תמונת ההנקה באסם, מה שמרמז לתמונת לידתו המיתולוגית של ישו, וזאת בעקבות רוח הנצרות המרחפת על פני הרומן כולו. רוח החסד על פי הנצרות מוצעת ברומן כאלטרנטיבה לקפיטליזם האכזרי והאנוכי, שכן הרומן אינו מסתפק בהוקעתו של הרוע. השימוש שעשה סטיינבק בנושא הרומי, המיתולוגי, בצירוף הארמז לברית החדשה, כדי לעצב תמונה של מציאות, הוליד יצירה מקורית מופלאה ביותר. אפשר שרק מעט מומחים יכולים לקשר את הסיום של ***ענבי זעם*** ל"חסד הרומאי" של ולריוס מקסימוס, אבל ההילה המטאפיזית של תמונת הסיום זוהרת גם כשלעצמה. בעוד היא מתרחשת במציאות הממשית של הבדיה הספרותית, היא מעלה את הריאליזם של הרומן לגבהים של סמליות אוניברסלית, מטא־היסטורית.

גם במכלול יצירתו של א"ב יהושע, החומרים הספרותיים או המיתולוגיים, שאנו קוראים להם "חומרי תשתית", נהפכים ביד אמן לחומרי מציאות, עכשווית, היסטורית או אוניברסלית, בדרכים מקוריות ביותר, בעומק רב וברוחב דעת. אבל ***בחסד ספרדי*** הפליא יהושע לעשות בדרכים אחרות ובהתכוונות אחרת. הוא מסגנן את המיתוס של "חסד רומאי" דרך שלושה או ארבעה מסננים, כולם בתחומי האמנויות. הנושא עולה כרעיון לסרט, וחוזר ומופיע כרפרודוקציה של ציור קלאסי, המאייר סיפור קלאסי, שגם לו יש שורשים במיתוס ובפולקלור רומי עתיק, וכל זה כדי לתת ביטוי סמלי לשאלה פואטית. הסמל ***בחסד ספרדי*** אינו מופיע אפוא כייצוג של העולם האמיתי, אלא בתחומיה השונים של האמנות. ברומן אכן מדובר במטאפורות שנהפכות למציאות, לאמור, המציאות הולכת לעתים בעקבותיה של הספרות. רעיון דומה מצאנו בסיפורו של חורחה לואיס בורחס "נושא הבוגד והגיבור", שבו מתרחשים מאורעות כמו־היסטוריים, שעוקבים אחר עלילות ממחזותיו של שקספיר. יש לזכור שאותה מציאות שהולכת כביכול אחרי הספרות היא מציאות בדויה, ספרותית, ולא מציאות של עולם אמיתי. הוא אשר אמרנו, חומרי תשתית, מטאפורות וסמלים ספרותיים, נעשים בידיו האמונות של יהושע לחומרי מציאות ספרותיים.

"ענבי זעם", באופרה

אקדים ואומר שעניינו העיקרי של הרומן הוא בשאלות של פואטיקה ספרותית, על היחס שבין הריאליזם לבין הסגנון הסמלני, המטא־ריאליסטי, שהיה רווח בספרות המאה העשרים, והתקיים במקביל ובצמוד לריאליזם הספרותי. שאלות אלה מעסיקות זה שנים רבות את יצירתו של יהושע. רמז מַטְרִים לנושא זה מופיע כבר בראשיתו של הרומן, "צילומים אקראיים [...] יש בכוחם [...] להעניק גם לסרט ריאליסטי מובהק [...] נופך מיסטי וסמלי". לאמור, הפתרון לשאלות הפואטיות הוא באינטגרציה של היסודות הריאליסטיים עם גורמים שמעבר לריאליה, במשמעות סמלית.

נראה לי שראוי לחלק את הרומן לשלושה חלקים. הראשון מתרחש בסנטייגו דה קומפוסטלה שבחבל גליסיה, בצפון מערבו של חצי האי האיברי. השני בישראל, בעיקר בדרומה, והשלישי במדריד, בירת ספרד. הרומן מתרחש בהווה של המאה העשרים ואחת, ומעלה את השאלות הנזכרות. בחלקו הראשון מדגים אותן הרומן ביצירות קולנוע, בסרטים המתוארים כ"מוקדמים", שלכאורה שולט בהם הגורם הסמלי והעל־טבעי, והם אמורים להדגים את מגבלותיו. סרטים אלה מוצגים ב"רטרוספקטיבה" שעורכים בסנטייגו דה קומפוסטלה לבמאי יאיר מוזס, גיבור הרומן, שמלווה במתן פרס צנוע מטעם ארכיון הקולנוע המקומי. הרטרוספקטיבה מתקיימת במכון לאמנות הקולנוע, שהיה בימי הדיקטטורה של פרנקו קסרקטין צבאי. דפים מעטים קודם לכן מסופר על התסריטאי טְרִיגָנוֹ שהגיע לאמנות הקולנוע במהלך שירותו הצבאי. אגב, מחנה צבאי שנהפך למרכז תרבות קיים גם בסן־פרנסיסקו ובמקומות אחרים. אפשר לראות בזה רמז ל"כיתתו חרבותם לעֵטִים וחניתותיהם למְזַמְּרוֹת", במודיפיקציה של יל"ג לנבואה המקראית. מִתְקָן צבאי יָשוּב ויופיע ברומן בהמשך, בהתייחסות לסרט "תרדמת החיילים", שיקבל גם פשר פוליטי אקטואלי.

הרומן, בסיפור מסגרת מרתק, מספר את תמצית תוכנם של הסרטים בתוספת פרשנות אלמנטרית. נזכר סרט מוקדם מאוד על אודות אדם שסובל מקנאה, והתגלגל בכלב, נושא שעשוי לרמז לסיפורו של קפקא "חקרי כלב", לפרקי "כלב חוצות" ***בתמול שלשום*** של עגנון, וגם לכלב, גיבור הפרק העשירי של ***קנטטת הגירושים*** של יהושע. שני

הרומנים האחרונים נושאים חותם ריאליסטי ברור, עם יציאות מטא־ריאליסטיות מובהקות, בין היתר בדמותם של כלבים מדברים, בעלי מחשבות. סיפוריהם של שני הסרטים הראשונים נראים כסיפורים שיהושע חשב לכתוב ולא כתב, והם אינם מצויים בין סיפוריו הגנוזים. בדומה לגבריאל גרסיה מארקס, שכתב רשימה בשם "ים סיפורי האבודים", שהתפרסמה בעיתונות ספרדית ודרום־אמריקאית אחרי שזכה בפרס נובל, בה הוא מספר על סיפורים שעלו בדעתו אבל נגנזו מסיבות שונות, בין היתר בשל קרבתם לסגנונו של בורחס, אם כי מארקס מייחס אותם למסורת קפקאית. הסרט הראשון המוצג ברטרוספקטיבה, שנקרא "טיפול החוזר אל עצמו", מעלה בזיכרון את הקומדיה של ארתור שניצלר "המעגל". עניינו בשרשרת סגורה של דמויות הנקשרות לדמויות אחרות, במעגל שנסגר כשהדמות האחרונה מתחברת לראשונה. הקשר שבין הדמויות בסרט זה איננו במעשי אהבה כמו בקומדיה של שניצלר, הוא מתואר כ"טיפול" ועניינו במעשי חסד שגומלות הדמויות שבסרט זו לזו. בכותרתו של הרומן מופיעה המילה "חסד", שרשרת ה"טיפולים" מרמזת אפוא לנושא חשוב זה שיופיע ויטופל בהמשך הרומן. אפשר שיש בכינוי "טיפולים" גם רמז למחזהו של יהושע "טיפולים אחרונים", אם כי אין דמיון בתוכנן של שתי היצירות.

א"ב יהושע

הסרט השני נקרא "אובסיה", או "העט המעופף", שעניינו באיש צעיר שאבד לו עט בעל חשיבות מיוחדת והוא מוציא את ימיו בחיפושים כפייתיים, וסופו שהוא מניח את ראשו על פסי הרכבת. התנהגות כפייתית אינה נדירה ביצירתו של יהושע, היא מאפיינת גיבורים רבים בסיפורים וברומנים שלו. בולט בכך סיפורו "גאות הים", שבו מאבד סוהר צעיר את חייו בשל התמסרות כפייתית לספר החוקים. נושא זה יחזור ב*חסד ספרדי* בהיקף רחב. שני הסרטים המרכזיים, המתוארים ברומן בפירוט, מבוססים על שניים מסיפוריו הראשונים של יהושע, האחד הוא "מסע הערב של יתיר", שנקרא כאן "תחנה נידחת", בעקבות שירו של אלתרמן "תחנת שדות", שקטע ממנו משמש מוטו ל"מסע הערב", ובספרדית קראו לסרט "הרכבת והכפר". הסרט השני נעשה על פי "המפקד האחרון", שנקרא כאן "תרדמת החיילים", מה שמקרב את הסרט גם לסיפורו של יהושע "תרדמת היום". תיאורם של סרטים אלה אכן קרוב מאוד לסיפורי המקור שלהם. בסיפור המסגרת של הרומן יעבירו שני גיבוריו הראשיים, מוזס ורות, הרבה מזמנם בתרדמה עמוקה, רות במיוחד. הסרט החמישי מבוסס במפורש על הסיפור "בבית הכנסת שלנו" של פרנץ קפקא, אבי אבות המטא־ריאליזם המודרני. הסרט מרחיב את סיפורו של קפקא על החיה שהשתכנה בבית הכנסת, ומעתיק אותו להוויה ישראלית. סיפורו של קפקא נדיר למדי, הוא לא כונס בספרי הסיפורים שלו, ונדפס במהדורה דו־לשונית, גרמנית ואנגלית, של פרדוקסים ומשלים (1961), ולאחרונה תורגם לעברית בידי אילנה המרמן, אבל מחקרים על אודותיו בעברית הופיעו כבר בשנות השבעים. מה ראה יהושע לבחור בסיפור זה מיתר סיפוריו הסמליים, המטא־ריאליסטיים של קפקא? אולי משום שסיפור זה הוא האחד ביצירתו שבו מתייחס קפקא במפורש ובמישרים ליהדותו, ולפיכך ניתן לגרור אותו להוויה ישראלית בת זמננו, אבל אולי נבחר סיפור זה בשל חומרי המציאות שבו, תיאורו של בית הכנסת והמתפללים בו, שבהם משובץ סיפורה הסמלי של החיה שהשתכנה בבית הכנסת. סיפורו של הסרט השישי, שנקרא "הסירוב", נכתב כנראה במיוחד לרומן *חסד ספרדי*, אם כי יש בו זיקה כלשהי למחזה "תינוקות לילה" של יהושע. עניינו של הסרט בזוג קשיש חשוך ילדים, שמבקש מנערה צעירה ויפה ללדת תינוק שהם יאמצו אותו. הנערה ממלאת את בקשתם, אבל סמוך ללידה היא מבינה שמעתה תהיה קשורה לכל חייה בילד ובהוריו המאמצים, ומחליטה למסור את תינוקה לאימוץ אנונימי. בנוסח הראשון הסרט היה אמור להסתיים בכך שהנערה מניחה לקבצן חסר בית לינוק את החלב משדיה, אבל רות, השחקנית ששיחקה בתפקיד הנערה, סירבה לעשות זאת, והבמאי תמך בה. הסרט מסתיים בתמונה סתמית של הליכת הנערה על שפת הים אל האופק. מכאן נוצר קרע בין הבמאי, יאיר מוזס, לתסריטאי שלו, שאול טריגנו. בהמשך, בשיחת לילה של הבמאי עם התסריטאי, מסביר הרומן את "הסירוב" ואת המשמעות שאבדה בהשמטת הסיום הדרמטי.

ה"רטרוספקטיבה" של במאי הסרטים מוזס איננה רטרוספקטיבה שעורך א"ב יהושע לעצמו, כפי שחושבים כמה מבקרים, וכפי שנאמר בגב הספר, ואולי בהבחנה הראשונית של הקורא, אף על פי שבכל הסרטים המוצגים ברטרוספקטיבה ניתן להראות זיקות ליצירת יהושע. בעיקרם של הדברים, מבין שש היצירות המוצגות ברטרוספקטיבה רק שתיים מבוססות על שניים מסיפוריו המוקדמים של יהושע. סיפורים אלה מתוארים ומתפרשים אמנם בפירוט רב, אבל עדיין אין בכך סקירה רטרוספקטיבית של מכלול יצירתו של יהושע, גם לא המוקדמת, רחוק מאוד מכך. לאחרונה יצא לאור ספר צנום, שבו נדפסו מחדש שלושה מסיפוריו הראשונים של יהושע, שמחברם מייחס להם כנראה חשיבות מיוחדת, אבל רק אחד מהם, "מסע הערב של יתיר", נזכר ב"רטרוספקטיבה". יצירתו של הבמאי מתוארת אמנם במעבר מיצירה סמלית ליצירה ריאליסטית, בדומה למה שמקובל לומר, בטעות, לדעתי, על יצירתו הספרותית של יהושע, אבל מַעבָּר זה בא להציג את הבעיה שבמרכזו של הרומן, שהיא, כאמור, התבוננות ביחס שבין הבדיה המופלגת והמציאות הממשית. הבמאי יאיר מוזס איננו בן־דמותו של יהושע, אפוא, וכן גם התסריטאי טריגנו והצלם טולדנו. ודאי, בכל דמות ספרותית יש משהו מדמותו של הסופר, כמאמרו של פלובר, "מדאם בובארי זה אני", אבל מהבחינה הספרותית אין לזהות את הדמויות עם מחברן, גם אם מדובר ברומן מפתח. ועוד, הסיפורים שביסודם של הסרטים המתוארים ברומן לא באו לייצג את יצירתו של יהושע, הם נבחרו מסיבה אחרת ולתכלית אחרת: הם נבחרו לשם בירורה של השאלה הפואטית הנזכרת, שהיא לדעתי נושאו העיקרי של הרומן. כך תומס מאן, בנובלה שלו *מוות בוונציה*, מייחס לגיבורו, הסופר פון־אשנבך, יצירות שהוא עצמו חשב לכתוב ולא כתב, וזאת לשם עיון בשאלות פואטיות בדבר היחס שבין המחשבה והרגש ביצירה הספרותית. אף שהנובלה מבוססת על אירוע אמיתי, פון־אשנבך אינו מייצג את אישיותו של המחבר, תומס מאן. יהושע, כאמור, מבקש לבדוק את מהותה של הריאליה הבדיונית שביצירה הספרותית, את היחס שבין הגורם המציאותי, שמתיישב עם המוכר והידוע לנו מניסיוננו היום־יומי בהקיץ, לבין הבדיונות המופלגת, המטא־ריאליסטית, ששולטות בה סמליות, חוקיות חלומית או מטאפיזית. סיפורי הסרטים

שהוצגו ברטרוספקטיבה נבחרו בקפידה רבה למטרה זו, שכן בסיפורים אלה יש נוכחות כזו או אחרת של בדיה מופלגת, אבל יש בהם גם שפע של חומרי מציאות. לאמור, הבדיה המופלגת בסיפורי סרטים אלה אינה נמצאת בתחום הלא אפשרי אלא בתחום הלא הגיוני, שאיננו מתקבל על הדעת הנורמטיבית, או שיש בו זיקה לעל טבעי, בתחום המטאפיזיקה או המיתולוגיה, והם עמוסים במשא סמלי. יתר על כן, הגורם המטא־ריאלי נמצא בסיפורים אלה בתוך תוכה של בדיה דמוית מציאות ממשית.

הסרט "טיפול החוזר אל עצמו" מספר על אנשים של יום יום, ללא ייחוד סמלי, אבל הם נמצאים במצבי קיום קיצוניים, על גבול החידלון, ואף על פי כן הם נחלצים לעזרת זולתם שמצבם קשה משלהם. יש בכך "אמת דתית", אומר הכומר, מנהל ארכיון הקולנוע. לאמור, מעגל הטיפולים האלטרואיסטי מוליך להוויה שנמצאת מעבר לגבולות הריאליה היום יומית וההיגיון הנורמטיבי, אבל עדיין אין אנו רחוקים מהמציאות הממשית, האפשרית. הסרט "העט" מתרחש אף הוא בסביבה דמוית מציאות, רק האובססיה שמוליכה את הגיבור במהלכו של הסיפור אל גבול הקיום שלו איננה מתיישבת עם ההיגיון המקובל. ועוד, העט המיוחד מהווה בסיפור במפורש סמל פאלי, כך שחיפושיו של הגיבור אחר העט מהווים סמל פסיכולוגי, אמנם פשטני למדי. תמונת הסיום, התאבדותו של הגיבור בהנחת ראשו על מסילת הברזל, כדי שייערף כשתעבור שם הרכבת, מהווה גם היא גורם סמלי, באותו עניין. לאמור, הסרט אינו מתאר מציאות כפשוטה, הוא חותר, כאמור ברומן, לסמליות מעמקים.

שני הסיפורים שעליהם בנויים הסרטים "הרכבת והכפר" ו"תרדמת החיילים", לאמור "מסע הערב של יתיר" ו"המפקד האחרון", נחקרו במידה רבה מאוד, והסמלים שבמרכזם פורשו בצורות ובמשמעויות שונות. מכל מקום, סיפורו של הכפר שמיירט את הרכבת המהירה מהמסילה מתרחש במציאות בדויה, במקומות ששמם אינו ידוע, אבל במציאות אפשרית. החומרים המתארים את הכפר הם חומרי מציאות לכל דבר, אבל הכפר, הרכבת והמסילה מתוארים גם כמהות סמלית, ומפקח הרכבות מתואר כדמות אלוהית, מטאפיזית. כך כתוב גם ברומן עצמו. הוא הדבר ב"תרדמת החיילים", הזמן והמקום בהם חלה ההתרחשות המוזרה הם מציאותיים, אפילו ניתנים לזיהוי. יתר על כן, הסיפור מתאר סיטואציה ממשית, חלק מההווי הישראלי, אבל דמויות המפקדים הן סמליות, יש להן אטריבוטים אלוהיים, והתרדמה שאין לה סוף חופנת כמה וכמה סמלים, ככל הנראה במשמעות היסטורית ומטא־היסטורית. *בחסד ספרדי* נוספה לסיפור זה דמותה המסתורית של בדואית יפה, שמסמלת כוחות עוינים הסובבים את החיילים הישֵנים, ומקרבת את הסרט למשמעות אקטואלית, כפי שנאמר בהמשכו של הרומן. היא מחליפה שלוש דמויות כהות, מסתוריות, המופיעות בסיפור המקור, וזכו לכמה וכמה פירושים מלומדים. סיפורו של קפקא זכה אף הוא לפרשנות נרחבת ורבת פנים. בית הכנסת שבסיפור מתואר בסגנון ריאליסטי, רק נוכחותה של החיה מעניקה לסיפור גוון מטא־ריאליסטי. הסרט, כאמור, מעתיק את הסיפור לישראל, ומתאר את בית הכנסת במבנה ארעי שנבנה ונחרב בהתייחסות לחיה השוכנת בו. גם כאן, כמו בכל הסיפורים הנזכרים, מציאות ובדיה מופלגת מתמזגות ליצירת אמנות אחדותית. יצירת האמנות מציגה אפוא במהותה אינטראקציה בין הריאליה הבדויה לבין הבדיה המופלגת.

הסרט האחרון שהוקרן ברטרוספקטיבה, "הסירוב", שונה מקודמיו במידה משמעותית. סיפור האימוץ איננו בבחינת בלתי אפשרי, הוא אמנם מוזר ולא רגיל, אבל מצוי בתחום המציאות הממשית, המוכרת לנו מהיום יום. ההתעלות הסמלית, העל טבעית שהיתה אמורה להופיע בסיום, הגיבורה שחולצת שד להיניק קבצן חסר בית, נגנזה על פי רצונה של השחקנית. בכך נשאר הסרט בלא הגורם הסמלי שלו, ומעתה אינו אלא סיפור ריאליסטי עם גוון נטורליסטי, ועם סיום בעייתי. במסכת הרומן מסומן כאן המעבר ביצירתו של מוזס אל הסגנון הריאליסטי. הסיום של *ענבי זעם* יוכל להאיר את המשמעות שאבדה ב"הסירוב" עם גניזת הסיום. כאמור, הרומן הריאליסטי מתעלה למשמעויות מטאפיזיות בעיקר בכוחו של הסיום, שיובן בהקבלה לסרט *ענבי זעם*, של ג'ון פורד (1940), שנעשה על פי הרומן. בלי הרוח הנוצרית והסיום הדרמטי שברומן, שהושמטו מהסרט, הוא היה לסרט ריאליסטי, איכותי מאוד, אבל לא למעלה מזה. הסיום שברומן, שמציג חסד של עוני קורע לב, של נערה שחולצת שד לאיש זקן נוטה למות, ומגישה לו את החלב שנועד לתינוקה המת, חסד מכמיר שאמור להציע גאולה לעולם, תחליף לרשע השולט בעולם, חסד שהומר בסרט בהכרזה פתטית מפיה של "אמא", שמקרינה אופטימיות באומרה ש"אנחנו ננצח, כי אנחנו העם". לעומת זאת, המחזה של פרנק גלטאי המבוסס על הרומן (1988), מסתיים בתמונה של פייטה, בה, לדעת חוקרים רבים, מוצגת חבצלת־השרון בדמותה של מרים הבתולה, האם הקדושה.

לא רק הסרט "הסירוב" מקבל משמעות עומק בכוחה של החוויה המטאפיזית, שנשמטה ממנו, גם סיפור המסגרת, כבר בחלקו הראשון, מדגים אותה אינטראקציה בין הריאליה הבדויה וההפלגה הבדיונית. יהושע, בדרך כלל, אינו מפליג אל הבלתי אפשרי הצופן משמעות מעבר לעצמו, מעין גריגור סמסא שנהפך בשנתו לשרץ ענקי; הוא מסתפק בהפלגה אל הלא הגיוני, אל מציאות ומעשים שאינם מתיישבים עם הנורמות החברתיות המקובלות במציאות המוכרת לנו. יש לכך כמובן יוצאים מן הכלל, כמו קבורתו בחיים של זקן בן אלף, או עץ זית נוהג באוטובוס, אבל הם מעטים מאוד, ומוגבלים לסיפוריו הראשונים. חלקו הראשון של *חסד ספרדי*, שנראה כתיאור של מציאות ממשית, מוליך את גיבורו לחוויה שיש בה זיקה מטאפיזית מובהקת. הכוונה היא לווידוי המוזר שעורך לו הנזיר מנואל דה ויולה, בקתדרלה המפוארת של סנטייגו. הבחירה בעיר זו כזירת ההתרחשויות ברטרוספקטיבה הקולנועית, וההתרחשויות בקתדרלה ובסביבותיה אומרת שמוזס הוא צליין חילוני, עם כל המשתמע ממושג זה. ואמנם כך נאמר במפורש בהמשכו של הרומן. הווידוי מוסב על סיומו החסר של הסרט "אובססיה", שעניינו נקשר ב"חסד רומאי". זהו רמז מקדים לחשיפה הפנטסטית של נושא זה לקראת סופו של הרומן, אבל יש בו, כשלעצמו, זיקה אל המטאפיזיקה, אל הרוחניות שבדת הנוצרית.

ועוד, רות, גיבורת המשנה, מופיעה בחלק זה של הרומן לא כאשה בדויה, אלא כ"דמות", לאמור, הגיבור הראשי, מוזס, וגם דה ויולה, מודעים לכך שהסיפור שלהם מתקיים במסגרתה של בדיה ספרותית, ולא כייצוג של מציאות ממשית. גם מוזס רואה את עצמו כ"דמות" בשניים מסרטיו, ובשל היותם "דמויות" אין מוזס יכול לשכב עם רות, על אף היותם ישנים במיטה אחת. בשל כך גם יכול מוזס לפגוש פנים אל פנים דמויות ספרותיות מזמנים עברו, גיבורי הרומן *דון קיחוטה*, שמהלכות במציאות הבדויה של הרומן, בזמנו ובמקומו. בכיסוי של משחק תיאטרון גם גיבורי *אחי גיבורי התהילה*, הרומן ההיסטורי של הווארד פאסט, מופיעים במציאות הישראלית של ראשית המאה העשרים ואחת. בסיפורו המוקדם של יהושע "מות הזקן" מצאנו התייחסות דומה לריאליה של הבדיה הספרותית: "מראש הוסכם עם הגב' עשתור ש[הזקן] יהלך על רגליו בשעת ההלוויה [שלו עצמו], אי אפשר היה לחשוש פן יכירו אדם [...] יש לשער, שכדרך רוב בני־האדם, שיודעים מהו עולם אמיתי ונכון שעה שהם רואים אותו, יסבור אל נכון כי דמיונו מטעהו". לאמור, הלווייתו של הזקן מתרחשת במרחב בדיוני, ספרותי, וגיבוריו הם בעיני עצמם דמויות הפועלות במרחב זה. הבחנה זו של בדיה בתוך

בדיה מתרחשת גם בחלקו השני של הרומן, ובעוצמה רבה גם בחלקו השלישי והאחרון.

החלק השני מתרחש ברובו בדרומה של ישראל בין באר־שבע לנתיבות, והוא עוסק במשמעותו של הסיום שנגנז מהסרט "הסירוב". רות חולה ומסרבת להיבדק. מוזס ורות מקיימים מעין רטרוספקטיבה לכמה מהסרטים שראו בסנטייגו, בביקור באתרי הצילום של סרטים אלה. מוזס פוגש חבורת שחקנים שמעלים את *דון קיחוטה* בעיבוד לרקע ישראלי. *דון קיחוטה* נזכר גם בחלק הראשון, בתיאור של פסל בכיכר העיר, ובחלק השני, פרד בחווה שמתגורר בה בנו הנחשל של טריגנו נקרא "סאנצ'ו פאנסה". יש בכך רמז מַטְרִים למפגש הגורלי בסופו של הרומן עם דמויותיו של סרוואנטס ברומן שלו, הראש והראשון בכל הרומנים. רות מדריכה תלמידי בית ספר בהצגת "אחי גיבורי התהילה" לכבוד החנוכה. אמסלם, תורם קבוע לסרטיו של מוזס, מציע סיפור לסרט, סיפור מהמציאות, שהתרחש בממשות הבדיונית של הרומן, סיפור סנסציוני, נדיר. מדובר בילד בן שתים־עשרה שהוליד תינוק לילדה אמריקאית בת גילו. הילד מחזיק בתינוק בתקווה שאמו תחזור אליו. מוזס מבקש להתפייס עם טריגנו, ומקיים איתו שיחה ארוכה לתוך הלילה על אובדן המשמעות של הסרט בשל השמטת הסיום. טריגנו דורש ממוזס לצלם את הקטע החסר, כשמוזס עצמו בתפקיד הקבצן.

החלק השני נוגע אפוא בכמה ספרים ומחזות שמקיימים את המיזוג הלא נמנע בין הריאליה הבדיונית לבדיוניות המופלגת, שמעניקה משמעות עומק או גובה ליצירת האמנות. יש בו אזכור נסתר ליצירתו של עגנון, בשיבוצים שמתייחסים אליה, כגון "התכלת השחרחרה" של עיני התינוק, נכדו של אמסלם, שעליו מוסב הסיפור שמציע אמסלם, אבל מאפיינת את עיניה של דינה, גיבורת *הרופא וגרושתו*. הכפר הערבי ששימש רקע ל"הרכבת והכפר", ככל הנראה בית־צפפה, הפך עם הכיבוש "מאויב לאוהב", ככותר סיפורו הנודע של עגנון, ובהמשך, בביקורו במדריד, מתאר מוזס את עצמו כ"אורח נטה ללון", כשם אחד הרומנים החשובים ביותר של עגנון. רמזים אלה מכוונים לאותה מטרה, להבנת האינטגרציה הבלתי נמנעת בין הבדיה הריאליסטית לבדיה המופלגת, צירוף אופייני כל כך ליצירתו של עגנון.

החלק השלישי אמור להוליך את הקורא אל פשר "החסד הרומאי", שנהפך בהמשך הדברים ל"חסד ספרדי". בכל פרקיו של הרומן לא מצאנו רמז למשמעותו של המיתוס הרומי בעלילתו המורכבת, בסיפור המסגרת ובסיפורי הסרטים, המשמשים סיפורי משנה. זיקתו של סרט "הסירוב" וחשיבותו כסיום לסרט בדיוני זה מתבררות במהלך החלק השני, אבל מעבר לסיפור המעשה, ברובד ההשתמעות הפנימית של הרומן, עדיין לא נרמז דבר שיסביר את בחירתו של "חסד רומאי" כגורם מרכזי ברומן. בחלק השלישי מוצעת אפשרות לפרשנות מרתקת, שעשויה לענות על שאלה זו.

החלק השלישי, כאמור, מתרחש במדריד. מוזס מתבייש למלא את דרישתו של טריגנו בארץ, מפחד הרכילות, ובספרד איש לא ידע על כך דבר, נראה לו. הוא קורא לעזרתו את מנואל דה ויולה, שעוסק בענייני סעד, ומציע את כל כספי הפרס למימון הביצוע של הסצנה מ"החסד הרומאי". דה ויולה מביא אותו למשפחה של מהגרי עבודה מוסלמים, קשי יום ומוכי גורל. האשה מסרבת להסיר את הרעלה בשעת ההנקה, ומוזס מוותר על ביצוע התמונה עם אשה זו. למחרת מביא אותו מנואל לשחקנית שמתברר שהיא מסוממת. גם עליה מוותר מוזס. אמו של מנואל, דונה אלווירה, נחלצת לעזרה, ולוקחת את מוזס, עם הצלם שלו, שהוא בנו של טולדנו שהנהרג בתאונה, לחווה כפרית, שם רואה מוזס סוס וחמור עומדים יחד באורווה, ומהחווה יוצא גבר גבוה וצנום, עם זקנקן. מוזס רואה בו את דון קיחוטה בכבודו ובעצמו, ובאשה הכפרית שמיניקה אותו - בסופם של הדברים - את דולסינאה, אהובתו הדמיונית של דון קיחוטה.

מהי אפוא משמעותה של הנקת החסד? *בחסד רומאי* מדובר בהצלתו של איש ממוות ברעב, גם *בענבי זעם* מדובר בהצלת חייו של אדם גווע ברעב, אבל מעבר למשמעות הישירה, המיידית, מוצע כאן סמל מזעזע למצבו של האדם בחברה הקפיטליסטית. *בחסד ספרדי* אין רעב ואין מוות ברעב, ולמעשה החסד אין משמעות חברתית. זו נדחתה בידי מוזס כשסירב לקבל את מה שהיה אמור לסמל חסד חברתי משדיהן של נשים מוכות גורל. הוא השאיר בידן חלק מכסף הפרס, כך שכִּיוּוּן החסד התהפך, והיונק גמל חסד למיניקה. נראה אפוא שיש לשוב אל נושאו של הרומן כפי שהובן בחלקו הראשון, לאמור, פואטיקה של פרוזה, שעניינה ביחס שבין ריאליזם ספרותי למטא־ריאליזם, ולמערך האינטגרטיבי שנוצר בהכרח ביצירה הספרותית. היניקה מורה אם כן למקורותיה של היצירה הספרותית. החסד הוא "חסד השיר", כפי שכתב לוי בן אמיתי, והשד ממנו יונקת היצירה הוא התשובה לשאלה, השירה מאין תמצא. "שירה" במשמעות מכלילה של יצירת אמנות.

תשובתו של *חסד ספרדי* אומרת, שמקורה של היצירה הוא בניסיון האישי במציאות, בעולם האמיתי, אבל אין די בכך. יצירת אמנות אינה נוצרת בחלל ריק, כל יוצר ספוג במעשי תרבות שספג בניסיון חייו. שני גורמים אלה, חומרי מציאות מחיי היום יום, עם חומרי תשתית המצויים בספרות הגדולה לדורותיה, ובאמנויות לסוגיהן, חומרים שעשויים להיות חומרי מציאות, אבל גם בדיה מופלגת, מפרים בחלב של חסד את דמיונו של יוצר האמנות. היצירה אינה חייבת לרדת לביבי העוני, ירידה נטורליסטית, בז'רגון של חוקרי ספרות, כדי לתאר מציאות חברתית, ואינה זקוקה לסמים כדי להתעלות אל מעבר לריאליה, או לרדת למעמקיה. *דון קיחוטה* עשוי להוות דוגמה מבריקה לפתרונה של שאלת החסד הספרותי, שכן רומן זה בנוי על בדיה מציאותית, המתבטאת בתיאורים נפלאים, רחבים, של חבל למנשא במרכז ספרד, במאה השבע־עשרה, שבתוך בדיה זו משובצים פרקי בדיה מופלגת, הרבה מעבר לממשות, שמתקיימת בדמיונו הפרוע של קיכדה, שלובש בדמיונו את דמותו של האביר הנודד דון קיחוטה. דולסינאה, מתוקה בספרדית, היא חלק מאותו עולם דמיוני. היא דמות מציאותית, איכרה פשוטה ובריאת בשר, אבל היא מתקיימת גם, ואולי בעיקר בדמיונו של קיכדה, לאמור, היא מגולמת בבדיה המתקיימת בתוכה של בדיה, הרומן הענק של מיגל דה־סרוונטס.

יש *בחסד ספרדי* כמה נגיעות בנושאים אקטואליים, כגון נושא הפערים העדתיים בישראל, שכן מוזס, גיבור הרומן, הוא ממוצא אירופי, והדמויות הסובבות אותו, רות, טריגנו וטולדנו, הן ממוצא צפון־אפריקאי. יש התייחסות נקודתית לאי־אלה נושאים אקטואליים, במיוחד בפרשנות של טריגנו ל"תרדמת החיילים", יש גם נגיעה בשאלת דתיות מול חילוניות, במיוחד בחלק הראשון. יש גם התייחסות למעמדה החברתי של האשה. נושאים אלה ואחרים, על אף חשיבותם, מצויים בשולי הרומן, ומטרתם היא לשרת את הנושא העיקרי, הפואטי, שכן אלה הם חומרי מציאות שמעמיקים את המצע הריאליסטי של הרומן, שבתוכו משובצים חומרים של בדיה מופלגת. גורם נוסף שמחזק את המצע הריאליסטי של הרומן נמצא בעיצוב פסיכולוגי מעמיק ומורכב של הדמויות, עם היותן מהלכות בין מציאות ריאלית למציאות מפליגה בבדיוניותה.

*חסד ספרדי* הוא רומן נפלא, מורכב ומעמיק, הדורש מהקורא חשיבה מורכבת, רבת פנים. הוא כתוב היטב, ביד אמונה, במבנה ספרותי יפה להפליא. ❖

# עמוס לויתן

## כוחה הנורא של סצנה קטנה

### על *חסד ספרדי* מאת א"ב יהושע

מה משמעות הכפרה שמתכפר הבמאי המבוגר יאיר מוזס האשכנזי, לפני התסריטאי הצעיר שלו שאול טריגנו המזרחי, כאשר הוא משחזר בגופו את תמונת "החסד הרומי" (ראה הציור שעל עטיפת הספר: זקן אזוק בידיו, חצי גופו עירום, גלימה אדומה על מותניו, יונק משדי אישה צעירה)?

משמעותה אחת בלבד: התבטלות גמורה של מוזס בפני טריגנו והודאה בכך שהוא צודק בכל טענותיו נגדו. אלה מסקנות קשות, לדעתי, העולות מספרו החדש של אברהם ב' יהושע ***חסד ספרדי*** (הספריה החדשה/ הקיבוץ המאוחד 2011), אשר חרף אהבתי והערכתי הגדולה למחברו, קשה לי לקבלן.

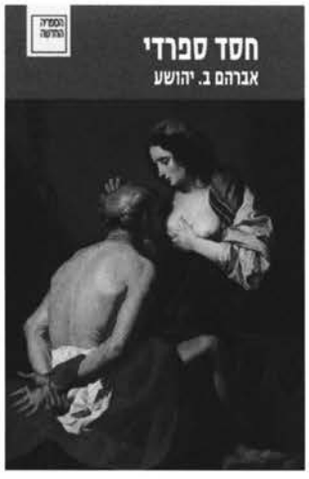
**.1**

**ברומן החדש מפצל יהושע את דמותו לכמה דמויות משנה ומעתיק את זירת ההתרחשות מן הספרות אל הקולנוע המאפשר בחינה מדוקדקת יותר שלו ושל יצירתו. שתי הדמויות המרכזיות הן של הבמאי המבוגר יאיר מוזס, המייצג את יהושע המאוחר של הרומנים הריאליסטיים; ושל התסריטאי הצעיר שאול טריגנו, תלמידו לשעבר, המייצג את יהושע המוקדם של סיפוריו הקצרים הסור־ריאליסטיים שעל פיהם וברוחם כתובים תסריטיו. דמות חשובה נוספת היא השחקנית רות, המכונה "דבדו", בת רב ממרוקו שגילה וטיפח טריגנו אבל שהופכת לבת לווייתו של הבמאי. המאורע המרכזי שמניע את העלילה הוא קרע שחל בין מוזס לטריגנו בסרטם המשותף האחרון, עם סירובה של רות לבצע את סצנת הסיום הכתובה בתסריט: אשה צעירה לאחר שהפילה את תינוקה שנועד לאימוץ, יוצאת מהקליניקה לרחוב ומיניקה, כמעשה של חסד, קבצן זקן ורעב (דמיונה לתמונת "החסד הרומי" אינו מקרי ועוד נשוב לכך). הבמאי תמך בסירובה ושינה עקב כך את תמונת הסיום שנותרה עמומה. התסריטאי נעלב עד עמקי נשמתו, לא סלח לשניהם והפסיק את עבודתו עמם. מוזס המשיך לביים סרטים שלא היו שוב באותה איכות כמו סרטיהם המשותפים, ואילו טריגנו פרש לגמרי מכתיבה, עבר לדרום הארץ ועיסוקו בהדרכת סדנאות בבתי ספר. כעבור שנים, כדי לשמר את עבודתו הפילמאית, הפקיד טריגנו את סרטיו אלה בארכיון הבינלאומי לקולנוע בעיר סנטייגו דה קומפוסטלה שבספרד, ומנהלו, חואן דה ויולה, החליט לערוך מהם רטרוספקטיבה ליצירתו המוקדמת של הבמאי, שאליה מוזמנים מוזס ובת לווייתו, רות. בנקודה זו נפתח הרומן החדש שבו תשעה פרקים אשר ניתן לחלקם באופן סכמטי לשלושה חלקים: הרטרוספקטיבה בספרד, הרטרוספקטיבה בישראל, והשחזור בספרד של "החסד הרומי" הנהפך ל"חסד ספרדי".**

**.2**

**כפי שניתן להבין מדברינו עד כה *חסד ספרדי* הוא רומן עתיר עלילות ומשמעויות שעל כל אחת מהן אפשר לייחד מאמר נפרד. ואמנם המוסף 'תרבות וספרות' של 'הארץ' (11.02.11) הקדיש לו גיליון מיוחד שכלל ארבעה מאמרים (שגם הם לא מיצו את הנושא): ישראל יובל כתב על "גלות ירושלים אשר בספרד" ועל הישראלי הנודד ברומנים האחרונים של יהושע; נסים קלדרון כתב על "האובססיה של מוזס" לחסד הספרדי ועל אובססיות בכלל ברומנים של יהושע; דורית הופ במאמרה "מדמות לאשה" כתבה על רות, גיבורת סרטיו של מוזס, המופיעה בהתחלה כבת לוויה ולקראת הסוף כאשה; ואילו ניצה בן־דב כתבה על "דיוקן האמן כאיש זקן" ועל תמונת הסיום של הרומן - מוזס היונק משדיה של דולסינאה הספרדייה - המתחברת לרומן האירופי הראשון *דון קיחוטה* ששימש השראה ליהושע בכל יצירתו.**

**אולם כל המאמרים הללו (וכן אחרים שפורסמו בינתיים) נמנעו, לדעתי, מלעסוק בשאלה המוסרית שהרומן מעלה: מה המשמעות של מעשה הכפרה של מוזס והאם הוא מעשה ראוי, או מעשה מקומם?**




**יהושע עצמו בספר המסות העיוני שלו *כוחה הנורא של אשמה קטנה* על "ההקשר המוסרי של הטקסט הספרותי" (ידיעות אחרונות, 1998), תובע מהספרות ומהביקורת לעסוק בשיפוט מוסרי של יצירת ספרות. דומני שאי־אפשר להבין את הרומן האחרון בלא הקשר לספר ההוא, שבעקבותיו הוא הולך. לכך בעיקר אקדיש את המשך דברי.**

**.3**

**חמישה מסרטיו המוקדמים של מוזס לפי תסריטים של טריגנו מוצגים ברטרוספקטיבה: "הטיפול החוזר אל עצמו", "תחנה כפרית" (מבוסס על סיפורו של יהושע "מסע הערב של יתיר", 1959), "תרדמת החיילים" או "המתקן" (מבוסס על סיפורו של יהושע "המפקד האחרון", 1960), "בבית הכנסת שלנו" (מבוסס על סיפור של פרנץ קפקא שתרגם דן מירון) ו"הסירוב", הסרט האחרון שבו שיתפו פעולה.**

**אולם עוד לפני שהרטרוספקטיבה מתחילה, בפרק הראשון של הרומן, כאשר מוזס מגיע עם רות לחדרם במלון בעיר סנטייגו דה קומפוסטלה (העיר השלישית בקדושתה לעולי הרגל הנוצרים אחרי ירושלים ורומא), הוא מגלה מעל למיטתם רפרודוקציה לא מוכרת לו שבה נראית אשה צעירה מיניקה אסיר מבוגר. מוזס אינו מודע למסורת האירופית הארוכה שמאחורי ציור זה הקרוי "חסד רומי" [Caritas Romana] אולם הוא נדהם מן העובדה שהציור מממש סצנה נועזת שהגה התסריטאי שלו טריגנו לפני למעלה משלושים שנה, ואשר בוטלה בהוראתו, בשל סירוב השחקנית לבצעה. מומחית לאמנות מסבירה לו כי זהו ציור מפורסם מאת הצייר ההולנדי בן המאה השבע־עשרה, מאטיאס מיפוחל, המבוסס על סיפור מאוסף הסיפורים של ואלריוס מקסימוס משנת 30 לספירה על צעירה בשם פרו המיניקה את אביה, אסיר בשם קימון, ומצילה אותו ממוות ברעב, סיפור ששימש השראה לעשרות ציירים במשך הדורות.**

**מוזס אינו יודע כיצד הגיעה הרפרודוקציה לחדרו במלון והוא חושד שידו של טריגנו בדבר. בהמשך מתברר כי גם טריגנו לא הכיר את הציור המפורסם כשכתב את התסריט שלו, והתוודע אליו לראשונה**

רק כאשר הגיע לספרד להפקיד את סרטיו בארכיון הקולנוע שבסנטייגו דה קומפוסטלה. אולם כשגילה אותו, דאג שמנהל הארכיון יתלה אותו בחדרו של מוזס כשזה יגיע לשם לרטרוספקטיבה שלו. התגלית הזו על משמעותה המוסרית המורכבת (הן כשלעצמה והן ליחסי הבמאי־תסריטאי) נהפכת לאובססיה שאיננה מרפה ממוזס.

.4

כבר הרטרוספקטיבה בספרד (המהווה כמחצית מהרומן ולא אתעכב עליה כאן) עומדת בצלה של אותה אובססיה, והיא הסיבה שלאחר שובו לארץ עורך מוזס רטרוספקטיבה נוספת, במציאות. כלומר, שב אל כל האתרים שבהם צולמו סרטיו, כדי לגלות היכן וכיצד נפל בהם איזה פגם הטעון תיקון. בסרט הראשון ("הטיפול החוזר אל עצמו") רצה להבין איך הצליח טולדנו הצלם לצלם את ביתו משלוש זוויות שונות כאילו היו אלה שלושה בתים נפרדים. בסרט השני ("תחנה כפרית") נזכרה רות כי הוא הסתיים בסצנה אכזרית ללא צורך של אונס הגיבורה החירשת־אילמת, והם יוצאים לאתר הצילומים, כפר ערבי בשטחים, לראות ולהבין כיצד זה נעשה. בסרט השלישי ("המתקן") הורג הקצין נערה בדווית המשוטטת במקום. בהגיעו לאתר הצילומים בשנית מתברר לו כי במקום שהיה אז שטח מדברי ריק, הוקם מתקן גרעיני שהצבא שומר עליו והגישה (במיוחד לערבים) אסורה. במקרה זה המטאפורה שבסיפור הקצר של יהושע ("המפקד האחרון") נהפכה למציאות. וכן בסרטיו האחרים, אבל העיקר, כמובן, הוא הסרט האחרון ("הסירוב") הדורש באמת תיקון מוסרי, ולשם כך הוא מבקש להיפגש עם התסריטאי שלו, שאול טריגנו.

.5

הפרק השמיני ברומן, שבו נפגשים השניים והקרוי "סעודת לילה עם התסריטאי לשעבר שלך", הוא מרכזי מבחינתי וכנראה גם מבחינת המחבר (משום שאם כל הספר כתוב בגוף שלישי, הרי הפרק הזה כתוב "בגוף שני יחיד" כאילו הגיבור מביט בעצמו מן הצד ופונה אליו בלשון "אתה", מה שמבלבל לעתים את הקורא. כאילו המחבר עצמו ניצב בצמוד לו ולוחש באזנו. וכך למשל הוא נפתח: "אתה מתכנן להגיע לנתיבות לפני החשכה, כדי שתספיק לאתר מבעוד מועד את מקום הסדנה של טריגנו").

מאז הפרידה ממוזס התרחק טריגנו מכל מה שמזכיר אותו ואת עולמו. הוא התרחק מן המרכז המבוסס של ישראל, חי בעיירה נתיבות ועסוק בפעילות קהילתית. אחד מילדיו, אוריאל, הוא מפגר ומטופל אצל משפחה אומנת באחד ממושבי עוטף עזה, ושם גם מתקיימת לבסוף הפגישה ביניהם, כאשר ברקע מטפטף ירי קסאמים. מלכתחילה דחה טריגנו את בקשותיו של מוזס להיפגש עמו ולא ראה בכך שום טעם. רק הלחץ שהפעיל מוזס, שיעשה זאת למען רות, שלדעתו חולה במחלה קשה ומסרבת להיבדק, גרם לו להיעתר לבסוף לבקשה.

בעימות הזה, פנים אל פנים, מוטחים, לבסוף, דברים קשים מכבשונו של הרומן. אולם אין כאן עימות של ממש, משום שבעיקר טריגנו הוא המטיח ומוזס הסופג, בעוד המחבר כמעט ולא טורח לאזן ביניהם. (לדעתי, משום שהדבר עולה בקנה אחד עם עמדתו בדבר "אשמתו" של מוזס). ביקורתו של טריגנו גורפת. הוא תוקף את מוזס על "הסגנון הירוד שהשתלט על הסרטים שלך" מאז חדל לעבוד עמו (עמ' 293); הוא טוען כי גם בזמן שעבדו יחד מוזס לא ירד לעומק תסריטיו: "כמה רבים הסמלים הנסתרים בתסריטים שלי שאתה, כבמאי, לא היית מודע להם"; ומייחס זאת לצרות אופקיו: "לא היית מסוגל לחרוג ולהמריא מהרקע החברתי שלך, מהסביבה המוגנת והיציבה, בשביל להתחבר למבט חדש של מי שהגיע כמוני משולי החברה" (עמ' 301). עמודים רבים בפגישה מוקדשים לרות, אבל לא אתעכב עליהם כאן. די לציין שגם בה רואה טריגנו מי שבגדה בו עם הבמאי, אף שהוא זה שגילה אותה עוד בבית הספר היסודי "כמי שיכולה להגשים חזון נועז, לא רק בשל יופיה, אלא בשל היותה תינוקת אסופית שהביא אותה ארצה רב זקן מגבול הסהרה" (עמ' 314). טריגנו מאשים את מוזס גם במה שקרה לבנו: "אני מתייחס לפגיעה של בני כהמשך או כתוצאה של הפגיעה שאתה פגעת בי" (עמ' 317).

האמת היא שלא רק את האשכנזים תוקף טריגנו, אלא גם את המזרחים. כשחיפש שותף חדש לא מצא אותו לא כאן ולא שם. הביטוי השנוא עליו הוא "מלח־הארץ", כלומר "ישראלים אחראים ומסורים, מתקדמים בנפשם והגיוניים במחשבתם", לאחר שגילה, כי "מלח הארץ הזה מאס במליחות שלו ונרתע מן המליחות של אחרים". מצד שני אינו יכול לשאת גם את המזרחים אשר "עדיין שטופים בעלבונם ומשותקים מרוב תחושת קיפוח מתמדת" (עמ' 325). את פעילותו הקהילתית הוא מקדיש לטיפוח "ישראלים מקריים" כהגדרתו (עמ' 326) על ידי התוויית איזה שביל ביניים. בכתיבתו ניסה, כדבריו, "לפגוע באימה המטאפיזית", דהיינו להקטין את הפחד מפני יראת הרוממות (האלוהית) מבלי "לפגוע בדת עצמה, במנהגים או בתפילות, ובכל הזוטות שאינן מזיקות כל עוד הן מספקות לאדם מעט נחמה". זאת מכיוון שהרגיש "שהזהות הרציונאלית של מלח הארץ, והתרבות ההדוניסטית החילונית שלו, הן בסך הכל קליפה דקה, שבזמן משבר תתפורר מול אימת הרוממות" (עמ' 327).

.6

בכל מהלך המפגש הטעון הזה, מוזס כמעט שאינו מגיב על טענותיו של טריגנו. כל מה שהוא מבקש זה לגשר על "התהום" שביניהם ולכן הוא מציג עצמו בתור "מורה זקן שבא אליך ברצון טוב. צליין חוזר בתשובה". טריגנו שם לב לביטוי הזה ושואל: "חוזר בתשובה?... אל מי אתה חוזר?" ומוזס משיב לו: "אליך". מוזס קצת נבהל מתשובתו שלו וחושב בלבו מה אם יעז לדרוש ממנו "כפרה" (עמ' 329). וזה אכן מה שטריגנו דורש לבסוף. לקראת סופה של "סעודת הלילה" חוזר טריגנו אל תמונת הסיום שבוטלה בסרטו וחוללה את הקרע ביניהם. הוא מאריך בדברים על משמעותה האנושית העמוקה (עמ' 331), ולא אחזור כאן על ההסבר המפורט, ומאשים את "השחקנית והבמאי שלא הבינו את האמירה האנושית שיש בסצנה... גם לא ידעו שאני מתחבר בסצנה הזו לרובד תרבותי עמוק, שבמשך דורות העשיר את האמנות" (עמ' 332).

טריגנו מודה כי בשעתו לא ידע גם הוא את הפרטים ההיסטוריים הקשורים בתמונת הסיום, אבל כבר אז חש בעוצמה שמהדהדת בה מעומקי הזמנים. וכמובן, כאשר נתקל בספרד בתמונת "החסד הרומי" ולמד על כל משמעויותיה "היא צרבה את לבי, כי הבנתי שכבר בתור בחור צעיר בעל השכלה לא גדולה, התחברתי לסיפור קדום על בת

שמיניקה אב זקן בבית סוהר. ואז גם הבנתי שהתסריטים הראשונים שכתבתי בשבילך לא נוצרו בחלל ריק אלא נבעו ממשהו עמוק ורחב יותר... המצאתי משהו שכבר המציאו אלפיים שנה לפני. אני שבאתי לישראל מעיירה קטנה באפריקה, התחברתי למשהו שהתגלגל בכל אירופה" (עמ' 333).

טריגנו רואה עצמו עכשיו נציג התרבות האירופית הגדולה שמוזס, ברוב בורותו, רמס וערער בכך את ביטחונו העצמי. מוזס מתוודה כי אף שביתו מלא ספרים וכי למד היסטוריה באוניברסיטה, לא שמע מימיו על "החסד הרומי". טריגנו מבטל את השכלתו השטחית מעיקרה. "לימודים שלא הקנו לך עומק היסטורי, הוא אומר לו, אבל עכשיו אתה יכול לתפוס את שורש הכעס שלי".

דומה שמבחינה רעיונית זהו שיאו של הרומן. טריגנו המזרחי הוא איש התרבות האמיתי, ואילו מוזס האשכנזי איננו אלא זעיר־בורגני בור ורדוד. תגובתו של מוזס מאכזבת ספרותית ומהותית. יש, כמובן, הרבה אמת במה שטריגנו אומר, אבל יש גם אמת (מוכרחה להיות, אחרת אין זה רומן ראוי לשמו) בצד שכנגד, אלא שמוזס אינו מתמודד כלל עם טריגנו ורק מתנצל בפניו. טריגנו מותח ביקורת נוקבת, כאמור, במידה רבה של צדק, אבל מצער לראות שאין כאן שני צדדים אמיתיים לוויכוח, וכי ותשובתו של מוזס היא לא רק אפולוגטית, אלא גם פתטית: "אני מבין עכשיו היטב מה עוללתי לך. לכן באתי אליך הערב בתור חוזר בתשובה" (עמ' 333).

טריגנו אינו מסתפק בהתנצלות ותובע ממוזס מעשה. "תשובה היא ביטוי חלול אם לא מתלווה אליו מעשה של כפרה", הוא אומר. לשאלתו של מוזס "איזו כפרה?" הוא משיב: "כפרה פשוטה, ממשית... תשחזר בפועל את הסצנה האבודה... תשחזר בשבילי את החסד הרומי... אתה עצמך תהיה בתמונה, כבול וחצי עירום, כורע על ברכיך, לפני אישה צעירה שתיניק אותך" (עמ' 334).

מוזס מקבל ומסכים ובכך מסתיים הפרק השמיני. הפרק התשיעי והאחרון "החסד הרומי", מוקדש לשחזור הגרוטסקי והמבזה של סצנת ההנקה. שני הניסיות הראשונים - פעם עם אשה מוסלמית ופעם עם אשה מסוממת - נכשלים, ורק בפעם השלישית, עם כפרייה ספרדית, זה מצליח.

# ללי ציפי מיכאלי

## במרכז העיר

יוֹם נִמְדָּד בִּצְבָעִים מִתְחַלְּפִים
מֶשֶׁךְ הָרֶגֶשׁ עַל הַגּוּף הַלַּח הַמִּתְקַלֵּף
דָּם נִזָּף מֵהָעוֹר הַדַּק יְלָדִים פּוֹחֲדִים לְהִתְקָרֵב לַצֶּבַע הַפָּתוּחַ
אֲנִי מַמְשִׁיכָה לִרְקוֹד כְּנֶגֶד הַנְּהִימוֹת
בָּרֶקַע
מַבָּטִים מַבְהִירִים זִכָּרוֹן
קַנְקַנֵּי הַתְּחוּשָׁה נֶאֱגָרִים בְּצִדֵּי הַגַּפַּיִם מַתְנִיעִים אֶת פִּיּוֹת הָרַגְלַיִם
אֶת שׁוּלֵי הַפֶּה
לְהִפָּתֵח אֲנִי שׁוֹמַעַת מְאֵינְמָקוֹם אֲנִי שׁוֹמַעַת חֲבוּקָה בְּיָדֵי מַפִּילָה אֶת עַצְמִי
כָּכָה לֹא אֶרְצֶה כָּכָה לֹא אֶרְצֶה כָּכָה לֹא אֶרְצֶה לְהִשָּׁאֵר לְהִשָּׁבֵר לָנֶצַח
אֶחְמֹק מִסַּאַב וּמֵעוֹד סַאַב וּמֵעוֹד טֶקְסְט אָפֵל
לְהַנְפִּיש אֶת עַצְמִי
לְהַרְגִּיעַ
כְּדֵי מֶשֶׁךְ לְהַשְׁקִיט אֶת הָרַעַשׁ הַצּוֹרֵב
לְהַשְׁלִיט
שְׁפִיּוּת עַל סַף דִּמְעָה
בִּנְחִירַיִם רוֹעֲדִים
נְזִילַת הָרִימֵל עַל כָּרִיּוֹת שְׁקוּעוֹת שֶׁהִשְׁחִירוּ כְּמוֹ כֹּהֶנֶת עֲצוּרַת מַבָּט עַל
תְּבוּנָה שֶׁמַּצְמִיחָה נוֹצוֹת

כָּכָה עִם הָרֶגַע הָרַב מִמַּדִּי
כָּכָה עִם הָאוֹר
הוֹלְכִים וְעוֹזְבִים אֶת הַמֶּרֶד עַל הַכְּבִיש

7.

אני מודה ומתוודה כי "התשובה" וה"כפרה" של מוזס ברומן הזה אינן מובנות לי. התמורה של טריגנו בנסותו להשפיע על רות שתבצע את בדיקות הדם שלה כדי שאז יוכל, אולי, סוף סוף להתחתן איתה, נראית כתירוץ קלוש. לעומת זאת ההאשמות שמטיח בו טריגנו ושמוזס אינו מתנער מהן, הן חמורות וגורפות: סרטיו המאוחרים (כלומר, הרומנים של יהושע) הם רדודים ושטחיים; סרטיו המוקדמים (כלומר, סיפוריו הקצרים) הם בלבד מקוריים ובעלי ערך; אופקיו החברתיים צרים וזעיר בורגניים; רגשותיו סינתטיים ונעדרי עומק, השכלתו קרתנית וחסרת ערך; וכן הלאה, ביטול גמור (ובלתי מוצדק) של חייו ופועלו.

לדעתי אין לכך הסבר אלא ב"חטא המוסרי" שהרומן כופה על מוזס ושנובע ממעשה הביטול של אותה סצנת סיום קטנה בתסריט של טריגנו. אבל האם אומנם כה איום הוא המעשה? האם אומנם הוא תובע ביטול של כל מפעל חייו של מוזס עצמו? ומה יהיה לאחר מעשה הכפרה הרה־האסון? האם יחזור מוזס לסרטיו המוקדמים (קרי: סיפוריו הקצרים)? האם יפסיק לביים סרטי עלילה (קרי: לכתוב רומנים)? האם יעקור ליישוב ספר כדי לעסוק בפעילות קהילתית?

דומני שהספר נקלע בסופו למבוי סתום. מה שמקומם יותר מכל זה ההיגיון המוליך את הגיבור שמוטל בו דופי מוסרי כלשהו אל עברי פי פחת. במסה "כוחה הנורא של אשמה קטנה" מנתח יהושע את התנהגותו של וולצ'אנינוב כלפי פאבל פאבלוביטש ברומן *הבעל הנצחי* מאת דוסטויבסקי. לווצ'אנינוב היתה פרשת אהבים עם אשתו של פאבל פאבלוביטש ("אשה שהיתה מחליפה מאהבים בזה אחר זה") וכבר הוא מרגיש עצמו לכוד ללא מוצא. כותב על כך יהושע: "וולצ'אנינוב כבר מארגן עצמו להיות אשם כלפי פאבל פאבלוביטש... מכאן ואילך בכוח האשמה הקטנה והמסוימת הזאת, הוא ילך ויסתבך עד לאובדן גמור" (עמ' 114).

וכלום לא זה מה שקורה ברומן *חסד ספרדי* למוזס כלפי טריגנו בשל אותה סצנה קטנה שביטל בתסריטו? תחושת אשמה נוראה שבעטיה הוא מתנצל וחוזר בתשובה. וטריגנו (שלא כפאבל פאבלוביטש) גם מקבל את ההתנצלות וגם כופה על מוזס מעשה של כפרה. יש מי שיראה בכך היטהרות מוסרית, בעיני זו היטהרות המובילה לדרך ללא מוצא. וכיצד, בעצם, רואה זאת יהושע? ❖

# יערה בן־דוד

לדודי שהיה ואיננו

## מותו השני של אבא

.1
מוֹתוֹ הַשֵּׁנִי שֶׁל אַבָּא
לֹא בָּא בְּמַפְתִּיעַ הַפַּעַם.
זָחַל עַל אַרְבַּע חֲדָשִׁים אֲחָדִים
בְּלִי לְהִתְרוֹמֵם קָם וְאוֹחֵז
בְּסוֹרְגֵי הָעֵץ וְנוֹפֵל וְשׁוּב מְנַסֶּה
וְרֵיחוֹ כְּבָר לֹא רֵיחַ תִּינוֹק רַךְ גַּם לֹא
רֵיחַ הַלֶּחֶם שֶׁפַּעַם אָפָה
אִישׁ בּוֹכֶה בְּתוֹךְ אִישׁ בּוֹכֶה בְּתוֹךְ אִישׁ צוֹחֵק.
בְּמוֹתוֹ הַשֵּׁנִי
הָיִיתִי רְחוֹקָה מֵרְחַק עִיר
וּשְׁתֵּי זְרוֹעוֹתַי תָּעוּ בַּחֲלַל הָאֵינְמָגַע
שֶׁל מִישׁוֹר בָּהָר.

וּבָאוּ הַרְבֵּה אֲנָשִׁים לֹא מְכָּרִים
כָּאֵלֶּה שֶׁהִכַּרְתִּי עַל קְצוֹת אֶצְבְּעוֹתַי
עִם הַשָּׁנִים
וְכָאֵלֶּה שֶׁמָּחֲלוּ עַל כְּבוֹדָם
יוֹצְאִים וְנִכְנָסִים בָּאֶבֶן הַיְרוּשָׁלְמִית
כְּמוֹ בְּדֶלֶת עֲקוּרָה מִצִּירֶיהָ.

כָּאן מַבְשִׁילִים הָרוּחַ הָרָעָה וְרֵיחוֹת הַתָּפוּז
מִי שֶׁמֵּת לִפְנֵי הַסּוּפָה חָתַם
וְקִבֵּל אֲחוּזִים שְׁמֵנִים לָעוֹלָם הַבָּא
אֶפְשָׁרוּת בְּטוּחָה.

.2

מִתְחַם מַמִּילָא לִפְנֵי הַצָּהֳרַיִם
שְׁנַיִם אִתִּי בַּדֶּרֶךְ זוּג פָּרוּד
אֲבָל עֲדַיִן חָבוּק מְסַגֵּן מִלִּים
מִתֹּקֶף הַנְּסִבּוֹת
אִישׁ עָקוּד אֶל עַצְמוֹ
מִטָּרָה סַנְטָה לְמַמִּילָא
וְאִשָּׁה זְהֻבָּה מְמַלֵּאת מָקוֹם
עֲדַיִן מְלַוָּה תּוֹמֶכֶת זְרוֹעַ
לֹא בַּפַּעַם הָאַחֲרוֹנָה.
כַּמָּה מִלִּים עוֹד יִוָּלְדוּ מִן הַשְּׁתִיקָה –

מוֹתוֹ הַשֵּׁנִי שֶׁל אַבָּא
קָשֶׁה הָיָה מִן הָרִאשׁוֹן.
בַּקָּפֶה בְּמִתְחַם מַמִּילָא
טִפּוֹת זֵעָה נָטְפוּ מִפָּנַי עַל הָאֲבַטִּיחַ הַקַּר
וְאַחַר כָּךְ לֹא נִשְׁאַר דָּבָר.

.3

קֹדֶם נְבִילָתוֹ
הוֹלֵךְ לְאִבּוּד וַעֲדַיִן מְהַלֵּךְ
מוֹשֵׁחַ אֶת עֵינֶיהָ בְּבָשְׂמֵי בֹּקֶר
וּשְׂעָרָהּ בְּטַל הַלֵּב
אִשָּׁה עִם לִפְסְטִיק –
פֵּרוֹת מְצֻיָּרִים דִּבּוּרֶיהָ, מֻדְבָּקִים
בִּידֵי יֶלֶד עַל עֵץ עָקָר

כִּשֶׁקְּרוֹסֵלַת הָאוֹר תֵּעָצֵר
יָעוּפוּ לָהּ מֵהָעֵינַיִם בִּרְקֵי הַתּוֹדָעָה.

.4

עֵץ הַשָּׂדֶה. יָבֵשׁ הָיָה בַּפֶּה
אֲבָל הַמַּבָּט הַלַּח הַמַּבָּט הָיָה לַח
הַפָּנִים נֶחְבָּאִים בַּצֵּל
מֵעֵינֵי הָרוֹאִים
הֶעָלִים
מְרוּצָצִים בְּאֶבֶן כְּבֵדָה

## חיפוש

מָה אַתָּה מְחַפֵּשׂ
אֱלֹהִים לֹא גָּר פֹּה כְּבָר
לָחַצְתִּי יָד לְמִישֶׁהוּ
שֶׁתִּכְנֵן בַּסֵּתֶר לְהַגִּיעַ אֵלָיו
כַּעֲבוֹר שָׁבוּעַ.
אָמַרְתִּי כָּל הַכָּבוֹד וְהוּא
אֲפִילוּ לֹא הוֹדָה.

## שיר תולעת*

אֲנִי כּוֹתֶבֶת בִּשְׁבִיל
לְהַעֲבִיר אֶת הַזְּמַן בְּשִׁטּוּטִים
בֵּין גּוּפֵי הַנֶּפֶשׁ וְקוֹלוֹת
שֶׁכְּבָר לֹא בָּאִים לִקְרָאתִי

בְּשָׁעוֹת לֹא מְקֻבָּלוֹת
יוֹצֵאת תּוֹלַעַת לְבָנָה מִן הַדַּנְטֶל
שֶׁעַל אֶדֶן חַלּוֹן הָעֵץ הַכָּתֹם
צַד מַעֲרָב
בֵּין הַהוֹל לַמִּטְבָּח
וְאָז בְּאוֹר מָלֵא
אֲנִי מַנִּיחָה לָהּ לְנַפְשָׁהּ
לְהֵעָלֵם בְּאַחַד הַסְּדָקִים.
מִלִּים לֹא הוֹלְכוֹת לְאִבּוּד.

* שיר זה מתוך הקובץ *סוס טרויאני מבטן התודעה* העומד לראות אור בהוצאת כרמל

# עובר כל גבול

---

## ששון סומך

## הערבית כשפה יהודית

המשך מגליון קודם

במצרים התקיימו במאות האחרונות שתי קהילות יהודיות שונות: הרבנים והקראים. שתי קהילות אלה פעלו זו לצד זו עד לחיסולה של יהדות מצרים באמצע המאה העשרים. הקהילה הגדולה והדומיננטית היתה זו הרבנית. היא היתה מורכבת ברובה מיהודים שהיגרו למצרים מארצות שונות, ששייכות היו לאימפריה העות'מאנית וכן מיהודים שהגיעו ממזרח אירופה שאף הם הגיעו במאה התשע־עשרה. לשון הדיבור והכתיבה העיקרית של מרבית בני הקהילה הרבנית במצרים היתה הצרפתית, ובלשון זו קמו סופרים יהודים מצרים חשובים כגון אדמונד ז'אבז. רוב היהודים האלה ידעו ערבית רק במידה זעומה, וגם אם אחדים מהם התבלטו בעולם המוזיקה והאמנות בארץ מושבם, הרי שמקרבם לא צמחו אנשי רוח רבים שהשתתפו בחייה האינטלקטואליים של מצרים המודרנית. לעומתם בני הקהילה הקראית היו מצרים בכל רמ"ח אבריהם, ולשונם היתה ערבית לאורך השנים. מתוך הקהילה הקראית קמו סופרים ומשוררים כותבי ערבית ובהם מוראד פרג, משורר, מסאי ולקסיגוגרף, ששאף לתרגם את ספרי המקרא בצורת שירה ערבית שקולה וחרוזה; וכן התפרסמו כתבי עת תרבותיים בלשון הערבית שנערכו בידי משכילים קראים. אחרון הסופרים הקראים, מוריס שמאס, הגיע ארצה בשנות החמישים והוסיף לכתוב ולפרסם בארץ בערבית עד לשנים האחרונות. בסוריה־לבנון ובארץ ישראל המנדטורית נמצאו יהודים צעירים שכתבו ערבית עד אמצע המאה העשרים, ובהם אסתר מויאל שהלכה לעולמה ביפו שנים אחדות לאחר קום המדינה. המצב בארצות המגרב ובתימן היה שונה. בארצות אלה היתה רכישת הערבית הספרותית איטית מאוד ובזירה שלטה הערבית היהודית המדוברת.

כמובן, הערבית היהודית הוסיפה להתקיים במוסדות החינוך המסורתיים יותר, אך ניתן לסכם ולומר שבמרוצת המחצית הראשונה של המאה העשרים התחוללה בהקשר של השפה הכתובה תפנית יסודית מהערבית היהודית לעבר מה שאני קורא לצורך הדיון הזה - "ערבית־ערבית". בשנות העשרים, השלושים והארבעים הופיע מגוון עשיר של סופרים ומשוררים, מספרים ומסאים יהודים. הם כתבו ערבית־ערבית וכיוונו את יצירתם לקורא הערבי הכללי ולאו דווקא לזה היהודי. נושאים בעלי אופי יהודי מובהק לא משכו את הסופרים היהודים האלה כנראה מחשש שייראו כסופרים "קהילתיים" ולאו דווקא כסופרים הפועלים בהקשר הכלל־לאומי. בעשורים האלה הופיעו בעיראק סופרים כמורד מיכאל (1906-1986), אנואר שאול (1904-1984), מאיר בצרי (1911-2006), שלום דרוויש (1919-1999), יעקוב בלבול (1920-2003) ואחרים. הם התבלטו בעיראק ומחוצה לה כסופרים חדשנים עד כדי כך שהסופר הלבנוני ד"ר סוהייל אידריס הגיש עבודת דוקטור לאוניברסיטת הסורבון, שבה קבע ששלום דרוויש, סופר יהודי בגדאדי שפרסם שני קובצי סיפורים קצרים בתחילה שנות הארבעים, הוא המספר העיראקי המצטיין ביותר בתחום הסיפורת. אני חוזר ומדגיש בנקודה זו שדרוויש ועמיתיו שהוזכרו זה עתה, חדלו למעשה להיות סופרים יהודים־ערבים, שכן הם העדיפו שלא להשתמש ביסודות יהודיים בתוכן כתיבתם ובלשונה. מי שירצה להעמיק חקר ביצירות אלה עשוי לגלות תכנים יהודיים בין השיטין, אך לא ימצא שם שמות יהודיים עם תכניים אופיינים ליהודי המקום.

בשנים 1950־51 הוטסו רוב רובם של יהודי עיראק לישראל, ומרביתם נותרו בה. גם יהודי הארצות הערביות האחרות הגיעו לישראל בראשית שנות המדינה. מקהילות אלה קמו סופרים ומשוררים חשובים לרוב, הכותבים עתה בלשון העברית. הם כוללים מספרים כסמי מיכאל ושמעון בלס, שלפני בואם ארצה ובשנותיהם הראשונות בה, בראשית דרכם, כתבו ערבית. אחרים כגון הסופר אלי עמיר והמשוררים רוני סומק ואמירה הס הגיעו לישראל בנעוריהם או בילדותם. לפיכך הם כותבים עברית, אך רקעם היהודי־ערבי ניכר בשירתם ובסיפוריהם.

ולגבי הכתיבה בערבית ממש - בשנות השבעים והשמונים (כלומר שלושה עשורים לאחר בואם של יהודי עיראק לישראל), חלה התפתחות בלתי צפויה ובהחלט מפתיעה. שני מספרים פוריים ומוכשרים כותבי ערבית, וערבית בלבד, הופיעו בזירה הספרותית בארץ. המפתיע ביותר אינו מועד הופעתם בלבד אלא עצם העובדה שיצירתו של כל אחד מהם עלתה בכמותה ובגיוונה על מה שכתבו רוב הסופרים היהודים בערבית במאה העשרים, כולל אלה שחיו בעולם הערבי רוב ימיהם. יצוין שבשנות השמונים והתשעים, כלומר בשנים שבהן פרסמו שני הסופרים החדשים האלה את עיקר יצירתם, כבר התרחקו רוב היהודים שהגיעו מעיראק מהלשון הערבית וחדלו לקרוא בה, באמצם את העברית כלשון חיים וספר, כך שהקהל העיקרי שיכול היה לצרוך את יצירתם הערבית של שני הסופרים נעלם מהאופק. לעומתם, האזרחים הפלסטינים של מדינת ישראל, שהוסיפו, כמובן, לדבר ולקרוא ערבית, לא נמשכו לקרוא יצירות שלא עסקו בבעיותיהם וחייהם, והלוא אז קמו בקרבם כותבים משלהם כגון אמיל חביבי, מחמוד דרוויש וסמיח אל־קאסם, ששיקפו ביצירתם את עולמם של הפלסטינים הישראלים. לפיכך ניתן לקבוע, למרבה הצער, כי שני הסופרים שמדובר בהם כאן היו סופרים ללא קהל קוראים. ספריהם נדפסו בישראל, בדרך כלל על חשבון הסופרים עצמם, ורק מתי מעט טרחו לקנות את ספריהם ולקוראם. וגרוע מכל - כתביהם השופעים והמיוחדים לא זכו לתהודה ביקורתית ראויה בתקשורת ובעולם הספרות. רק בשנים האחרונות, כאשר אחדים מספריהם הגיעו לקוראים עיראקים בעיראק עצמה או באירופה, רק אז יכלו סופרינו לשמוע חוות דעת נלהבות על יצירתם, אך זה קרה בימיהם האחרונים, ממש ערב פטירתם.

אעבור כעת לומר דברים אחדים על חייהם ויצירתם של שני הסופרים האלה, יצחק בר משה (1927-2003) וסמיר נקאש (1938-2004). שניהם נולדו בבגדאד והגיעו ארצה בשנת 1950. בר־משה היה בן 23 בהגיעו והועסק במשך שנים רבות בשידורים הערביים של מדינת ישראל. בשנת 1968 התמנה כעורכו הראשי של היומון הערבי הרשמי 'אל־אנבא' שהופיע בירושלים. בשונה מסופרים אחרים שהגיעו מעיראק, לא נודע בר־משה כמספר ולא כפעיל בחוגים תרבותיים עד 1972,

# זהר ניימן

## לאלכסנדר פן

'חֲתִיךְ' הַפִּיטָנִים, אַפּוֹלוֹ,
'אֶלִיל פַּן', אֶגְרוֹפָן־מִקְצוֹעָן,
פִּרְחָח הַשּׁוֹבֵר לֵב אֱלִילוֹת 'רוֹבִינְיוֹת'
בְּסִיטוֹנוּת וְלִיחִידִים:

לוּ מִכֹּהַל נֶחְסַכְתָּ,
וְעַל דֶּבֶשׁ דָּמְךָ צָפִיתָ –
עַל גִּבְעוֹת 'שִׁיחַ־אַבְּרֵק'
סוּס לְהַדְהִיר, אוֹפַנּוֹעַ לְהָרִיץ,
לֹא כִּרוּת־רֶגֶל סַגַּלְתָּ;

עִם כּוֹסְךָ וּכְעָסֶיךָ אָז הָשְׁאַרְתָּ,
וְיָשׁוּב לָעַד עֲלֵי כִּסְאֲךָ
כִּשְׁמֹאלָן 'שָׁרוּף' נוֹתַרְתָּ...

## ממתק אהוב

עַרְפִּלִּית מֹחִית, נִים וְלֹא נִים,
מַחֲשָׁבוֹת חוֹלְפוֹת עֲלֵי מַמְתָּק אָהוּב:
דַּמְיֵן: אַל גַּעַת!
וּלְעוֹלָם זְכֹר: אֵיזֶהוּ גִּבּוֹר?
הַכּוֹבֵשׁ אֶת מִתְקוֹ!

## למתוק נצרך האדם

שָׁפַל הָרוּחַ, עֲרְפִּלּוּ הַחוּשִׁים,
אָבַד נֹעַם הַחַיִּים:
כְּמִיהָה בִּלְתִּי נִשְׁלֶטֶת לְנֶסֶךְ שׁוֹקוֹלָד,
לְמִתְקוֹ שֶׁל דְּבַשׁ, לְשִׁכְרוֹן חוּשִׁים,
לְטִפַּת אוֹיְפּוֹרְיָה;

לְמָתוֹק, וְלוּ לִמְלָאכוּתִי,
נִצְרָךְ אָדָם דְּבַר יוֹם בְּיוֹמוֹ,
קָבְעוּ הַוּוּרְטְמָנִים לָעַד.

## מר ריח העפר

לְעֵץ הֶהָדָר רֵיחַ מְשַׁכֵּר,
לַוֶּרֶד – רֵיחַ מְבַשֵּׂם,
לַנַּרְקִיס – רֵיחַ מַמְתִּיק,
וְלַדֶּשֶׁא?
שֶׁאָרִיחוֹ מֵעָלָיו אוֹ מִצִּדָּדָיו?

רַק לְכֶשֶׁאַרְחַרְחוֹ מִתַּחְתָּיו
אוֹכַח כַּמָּה מַר רֵיחַ הֶעָפָר;
אָז כְּבָר אֶחְדַּל מִלִּמְתֹּק...

מתוך הספר *מנגד אראה מתוק*
העומד לראות אור בספרי 'עתון 77'

---

שבה פרסם לפתע את קובץ סיפרויו הראשון *ורא אל־סוד* (מאחורי הגדר). בשנים שלאחר מכן התגלה האיש כסופר פורה ופרסם לא פחות מעשרה קובצי סיפורים, וכן פרסם ארבעה ספרים בעלי אופי אוטוביוגרפי. כל הספרים האלה נכתבו בערבית. כתביו האוטוביוגרפיים מספרים משהו מהחוויות שחווה בעיראק, אך רוב סיפוריו הקצרים אינם מגלים עניין רב באופקים עיראקיים, יהודיים־ערביים או ישראליים, ובהחלט ניתן לאפיין את תוכנם הדומיננטי כאנושי־כללי, ללא ספציפיות לוקאלית מוחשית.

כפי שניתן להסיק משמות הגיבורים, הרקע הגיאוגרפי ולשון הדיאלוג ביצירותיו של בר־משה, רוב סיפוריו מתרחשים במרחב "נייטרלי". רבים מגיבוריו יכולים להיות יהודים, ערבים או משהו אחר. המבנה והתמות ברבים מסיפוריו הם "דיאלוגיים", הבנויים ביסודם מדו־שיח בין שתי דמויות או, לעתים קרובות, דמות אחת, מעין ויכוח בין שני חצאיה של דמות יחידה. הנושאים האופייניים לסיפוריו הם ילדות, אהבה ומערכות יחסים בין אישיות. מעט מאוד תמצא בסיפוריו תמות ערביות־יהודיות או יהודיות או ערביות מפורשות. ספרו האחרון, *שני ימים ביוני*, שהופיע זמן קצר לאחר מותו, מתאר במבט אישי את מוראות הפרהוד, כלומר יום הפרעות ביהודים.

שונה המצב אצל סמיר נקאש. כאמור הוא נולד בבגדאד והגיע ארצה בהיותו בן שלוש־עשרה בלבד. שליטתו בלשון הערבית ובספרותה לא יכלה להיות נרחבת בבואו לארץ. ילדים בגילו נקלטו בחוויית הארץ ובלשונה ואפילו שכחו בהדרגה את לשון מוצאם. לא כך סמיר נקאש! מנוי וגמור היה עמו להשלים את ידיעותיו בערבית ובתרבותה ולקרוא בשפה זו ספרים רבים ככל האפשר. את הלשון העברית לא אבה לאמץ כלשון ראשית. וכך התחיל לכתוב בערבית, ורק בה, ובשנת 1971, שני עשורים לאחר הגיעו ארצה, פרסם את קובץ סיפוריו הראשון *אל־חטאא* (המשגה). בשנים שלאחר מכן פרסם לא פחות מתריסר ספרים - רומנים, קובצי סיפורים ומחזות. במותו בשנת 2004 הותיר אחריו כתבי יד אחדים שלא ראו אור בחייו.

סיפוריו של נקאש משקפים רקעים שונים ודמויות מרובות. לפחות במחצית מספריו מופיעות בעמוד השער המילים "סיפורים עיראקיים". ואכן בספרים אלה הדמויות אינן רק עיראקיות מכף רגל ועד ראש, אלא הן מדברות בלשון הטבעית שלהן: המוסלמים מדברים בדיאלקט שלהם והיהודים בדיאלקט היהודי המיוחד של בגדאד. ומכיוון שלדיאלקטים השונים אין שיטת כתיב מקובלת, היה על נקאש לעמול קשה כדי למצוא פתרונות אורתוגרפיים שיש בהם להעביר את דרכי דיבורים של היהודים והמוסלמים, וכן סיטואציות שבהן אחד הדוברים יהודי והשני מוסלמי. הוא קבע דרכים טכניות חדשות במטרה להתמודד עם שאלות לשוניות אלה, דרכים מייגעות גם בעבור בתי הדפוס שטרחו בהדפסת הספרים וגם בעבור המחבר שנאלץ להשקיע עבודה סיזיפית בהגהה. נוסף לכל אלה הנהיג סמיר נקאש חידוש שלא היה קיים לפניו: הערות שוליים שבהן הוא מתרגם ללשון הערבית הסטנדרטית את כל הדיאלוגים הנאמרים בשני הדיאלקטים הבגדאדיים. ספריו שבהם הדמויות היהודיות מדברות בלהג היהודי הבגדאדי, הקרוי דיאלקט קלתו, הם ככל הנראה ההתגלויות האחרונות של הדיאלקט הזה, שכן שוב אין הוא לשון דיבור טבעית בשום קהילה לשונית. וכך כ־1500 שנות דיבור ערבי־יהודי וכמעט כמניין השנים הזה של כתיבה יהודית ערבית חלפו־עברו מן העולם וקשה לחזות אפשרות שבה תקום לתחייה הערבית היהודית. ❖

# מצד זה

## עמוס לויתן

### שופטים את הקוראים

אפתח בשבח ואסיים בגנות. אני מבקש לשבח את עורכת כתב העת הוותיק 'מאזניים', ציפי שחרור, שהקדישה את הגיליון האחרון (נובמבר 2010) לנושא מיוחד "אתיקה וספרות". לשם כך הפקידה את עריכתו בידי ד"ר עדיה מנדלסון־מעוז מחברת הספר ***הספרות כמעבדה מוסרית***, שיצא לא מכבר לאור בהוצאת אוניברסיטת בר־אילן במסגרת הסדרה "פרשנות ותרבות". בגיליון 'מאזניים' מתפרסמים מלבד מאמר המבוא שלה גם מאמרים נוספים מאת אנשי אקדמיה, בהם אסא כשר, מיטל נדלר, משה רחמוט, תמי עמיאל־האוזר, עידן ירון, דניאל סטטמן ונוספים, העוסקים בשלושת ההיבטים של התחום כפי שהוא מוגדר בספרה: אתיקה של הבדיון, אתיקה של הקריאה ואתיקה של הביקורת. טרם קראתי הכל, אבל המאמרים שכבר קראתי מעניינים וחשובים ומבחינה זו גיליון 'מאזניים' זה (גיליון 2־3 כרך פ"ד) הוא אחד הטובים שכל אוהב ספרות וביקורת ראוי שישמור לו ממנו גיליון למזכרת.

ומכאן לגנות. יש משהו מקומם, לכאורה, בעצם המושג "ביקורת מוסרית" (כפרשנות ספרותית). שכן אין זה מושג נייטרלי כמו למשל "ביקורת אתית", או "ביקורת תרבות", אלא מושג טעון המחלק, מניה וביה, את הספרים והסופרים למוסריים ולבלתי־מוסריים, חלוקה שונה משמעותית מן החלוקה לסתם ספרים גרועים וטובים. ואף שלא לכך בהכרח הכוונה, המתהדרים בביקורת מוסרית עלולים להיתפס כבני מעלה, כביכול, הנוטלים לעצמם סמכות לפסוק לשאר הקוראים מהו מוסרי ומה לא, ואלה צריכים גם לציית להם. נראה לי שהביקורת המוסרית עלולה להיות ביקורת שיפוטית נגועה בתקינות פוליטית, שהמרחק ממנה ועד הוקעה ופסילה איננו גדול, כפי שאמנם נראה בהמשך.

ובכן, מהי, בתמצית, הביקורת המוסרית של יצירות ספרות שבה מדובר? מנדלסון־מעוז במאמרה וגם בספרה מתארת אותה כדלהלן:

"ביקורות חתרניות (פמיניסטיות, פוסט־קולוניאליות והומו־לסביות), מונחות על ידי אידיאולוגיה ומנסות לקרוא בטקסט את העוולות שהחברה עוללה לקבוצות מדוכאות בתוכה. החל משנות השבעים של המאה העשרים היחס אל הטקסט הספרותי השתנה: האמנות איננה נתפסת עוד כאמנות ללא אינטרס, אלא להפך, בכל טקסט חבוי אינטרס. כוחני של ההגמוניה התרבותית (גברית, לבנה, מערבית, סטרייטית וכדומה) המנסה לשמור על כוחה בעזרת הטקסטים שלה. את מקומה של ההגמוניה מנסה הביקורת החתרנית לערער".

מאז ומעולם עסקה ביקורת הספרות גם בתכנים, אבל מעולם לא נתקלתי בהגדרה כל כך מצומצמת שלה. הגדרה פוסט־מודרנית זו, עשויה להלום בשינויים קלים את הגדרת הביקורת הז'דאנוביסטית (על שם אנדרי ז'דאנוב "התיאורטיקן המרקסיסטי הגדול" של סטלין, וראה לקסיקון 'תכנים וצורות' א), כאשר הנוסח "בכל טקסט חבוי אינטרס כוחני" שצריך לחשוף, יכול לשמש מוטו לכל רדיפה באשר היא. (ואגב, אפשר להפנותו גם נגד אינטרסים מגדריים, שבשמם ולמענם נוצרה ההגדרה שלמעלה מלכתחילה).

במילים אחרות, המבקר המוסרי עלול להיות מן הסוג המבקש פחות אחר מופתים ספרותיים, ויותר אחר ראיות להרשעה (אם לא של היצירה, אז לפחות של הקוראים). ומעניין שמצאתי אמנם תנא דמסייע לחששותי אלה במאמרו של משה רחמוט ב'מאזניים' ("האם מארק טוויין רימה את ארנסט המינגווי: מסר חברתי והתחמקות ב***הרפתקאותיו של האקלברי פין***") שהביאה לחוברת העורכת מנדלסון־מעוז.

***הרפתקאות האקלברי פין***, הנער הלבן הנבער על גדות המיסיסיפי והעבד השחור הנמלט ג'ים, משמשות דוגמה לתהפוכות הביקורת המוסרית מיום הופעת הספר ב־1885 ועד עצם היום הזה, כפי שסוקר אותן רחמוט במאמרו. הארגון הלאומי האמריקאי לקידומם של אנשים בעלי צבע, הכריז עליו ב־1957 כספר גזעני, לא רק בשל השימוש במילה "ניגֶר", ותבע להוציא אותו מתוכנית הלימודים. בשנות השמונים הוצאה במדינת וירג'יניה מהדורה מצונזרת ללא המילה האסורה. מנגד היו שטענו כי לא רק שהספר איננו גזעני, אלא הוא הרומן האנטי־גזעני ביותר שנכתב בידי סופר אמריקאי מעולם. אין בכוונתי להביא כאן את כל השיקולים בעד ונגד (לשם כך כדאי לקרוא את המאמר המעניין ב'מאזניים'), אלא רק לציין כי בסופו של דבר הסכימה הביקורת שעיקרו הוא אנטי־גזעני אבל סופו גזעני. הסופר ארנסט המינגוויי, הנזכר בכותרת המאמר של רחמוט, היה אחד מאלה שתקפו את חלקו האחרון של הרומן וקרא לקוראים לפסוח עליו לגמרי. בביקורת קיבל חלק זה את השם "התחמקות", משום שבו, לטענתה, מתחמק מארק טוויין ממסר אנטי גזעני ברור.

מה שעניין אותי הוא להראות כיצד הפרשנות של רחמוט לרומן מוליכה את הביקורת המוסרית צעד אחד רחוק מדי - מן הקריאה אל העשייה. רחמוט טוען כי טוויין מבחין בין ההחלטה של האק לעשות טוב לבין עשיית הטוב עצמה. האק מקבל החלטה אבל לא מגשים אותה, כלומר מתחמק, ובכך הוא דומה לכל אחד מאיתנו. את מאמרו מסכם רחמוט בדברים הבאים (שבהם גם פתח):

"הספר מעלה שאלה שהיא רלוונטית לא רק לאמריקה של המאה ה־19: באיזו מידה אנחנו רוצים לעשות טוב, ובאיזה מידה אנחנו רק נהנים מהפנטזיה שעל פיה אנחנו עושים טוב? האם הספרות הופכת אותנו לאנשים טובים יותר או שהיא נותנת לנו תירוץ מוסרי לשבת ולדפדף במקום לעשות?"

הרי לכם! דברים מפורשים של הוקעת הקורא. המבחן מעתה הוא לא רק של הספר שאנו קוראים (אם הוא מוסרי אם לאו), אלא גם מה אנו עושים בעקבות הקריאה! ואם לא נעשה דבר, תבוא הביקורת המוסרית, בפירושו של רחמוט (חסר הרחמים) ותתבע להעניש אותנו בעונשים הקבועים בחוק על התחמקות.

ספרה של עדיה מנדלסון־מעוז עשיר בהרבה (ואפילו מצדד בגישות של אי־הכרעה מוסרית), אבל אי־אפשר לומר שאין בו פוטנציאל גם לגישות ז'דאנוביסטיות התובעות פעולה חד משמעית מן הקורא.

## חלון הדורות

השירים הרזים בספרו של רפי וייכרט *שברים ומכפלות* (הוצאת קשב לשירה 2010) במיוחד בשער החמישי "אבי בגבורותיו", עלולים להטעות כאילו הם מחרוזת של אבני חן שזורות על חוט. המחבר עצמו מזהיר אותנו מפני ראייה כזאת כשהוא מוסיף בשער ההוא בסוגריים ("י"ד מרירים"). ואכן שירים אלה - הכתובים, בחלקם, שורות בנות מילה אחת - כל אחד מהם הוא כאבחת סכין בצוואר נמענו של השיר (שהוא כאן אביו של המשורר). למשל השיר 'אבי בגבורותיו': "הזקנה/ כופפה/ אותו/ לצורת/ האות/ ר // עכשיו/ לראשונה/ בחייו/ הוא/ מתחיל/ לאיית/ את/ שמי" (עמ' 54). ר' היא האות הראשונה בשמו של המשורר (רפי) ורק בזקנתו, בגבו הכפוף, מבטא האב לראשונה בגופו שלו את שם בנו.

דווקא רזונם של השירים הללו מאפשר להם להיות שירים של שנאה צרופה ומזוקקת. לפנינו אב שהתנכר לבנו וכאשר התגרש מאמו לא שש כמעט לשום קשר עמו. בשיר אחר, 'הסדרי ראייה' (של ההורים הגרושים לגבי בנם), הוא כותב: "בהסכם/ הסדרי/ הראייה/ מחקת/ את/ הכיתוב/ פעם/ בשבועיים/ וכתבת/ פעם/ בשלושה/ מבלי/ שידך/ רעדה" (עמ' 55). ואילו בשיר 'אבהות' מסופר: "פעם/ מישהי/ הציגה/ אותך/ כאבא/ של/ רפי/ ואתה/ התקוממת/ והשבת, לה/ 'אני/ זה/ אני' " (עמ' 60). לא פלא שכאשר מת אביו, כותב המשורר: "כשאתה מורד אל עפרך/ אין בי צער פרדתך" (עמ' 66). הטרגדיה היא שאב רע הוא גם סב גרוע, והדם הרע זורם כך מדור לדור. אחד השירים המצמררים בספר הוא השיר 'פאלאס תל־אביב, פרקי אבות':

"במשחקיה שבקומת החניה/ בתי מדלגת לפנים./ לבי קופץ אתה על אונייה/ עיני חופזות אחר גווה בין מתקנים.// באחת הקומות אתה חוקר/ את גוויעתך, אדיש לשמחתנו./ כשנגמור לשחק לא נעלה לבקר,/ עשורים של העדר מפרידים בינינו."

האב ובתו משחקים למטה בחניה. הסב משקיף באחת הקומות מעל. אך הם אינם עולים לבקר. הפער גדול מדי. והכאב של הקורא הוא על הנכדה הגדלה מבלי לדעת אהבת סב.

לכאורה השירים האחרים בספר הם אופטימיים ומלאי אור. אלה שירי הילדות של האב ושל בתו, הנשקפים אלינו מבעד לחלון ביתם. "ילדות" ו"חלון" הם שני הסמלים בשני השערים הראשונים 'בשכונה הישנה' ו־'שלוש ארבע ו...'; נוף הילדות הנשקף מבעד לחלון כמו שומר על רציפות ואחדות המקום גם מקץ עשרות שנים, כפי שמתואר, למשל, בשיר 'דיוקן עצמי במטבח, בן 46': "אם רק תציץ בחלוני - מה תראה?/ גבר בתחתונים מבשל ביצים על גז/- - - / מהחלון הזה הצצתי בעולם/ ולרגעים כשאור גדול הכה בכל/ הייתי שטף הדברים./ אחרי שנים, עדיין מאותו חלון/ חזיתי בדירה ממול בצעירות מן המקלחת/..." (עמ' 15). ועדיין מאותו חלון מביטה אל העולם גם בתו (שהיא, כזכור, הנכדה בשיר שלמעלה). בשיר 'מבטים' נכתב: "את עומדת בחלון וצופה מעבר לדשא/ - - -/ באותו חלון עמדתי כילד/ וצפיתי אל קוצים ושלוליות./ מתבונן בגבך אני אוהב להיות/ זה שפתח לך תריס אל התכלת" (עמ' 25). לכאורה אין דבר אופטימי יותר מאשר רצף של חיי הדורות הנמשכים באותו בית, אבל אנחנו כבר יודעים שאין זו תמונה של אושר אידילי בלתי מופרע בלבד.

*שברים ומכפלות* ספר שיריו התשיעי של רפי וייכרט הוא ספר של שירה לירית צלולה ומזוככת, שדוק של עצב תהומי בלתי נראה שורה עליה. המחבר מוסר לנו בה את ניסיון חייו כבן, כאב, כחבר (הפרק האחרון בספר "מניין אחרון" הוא פרידה מהמשורר יהורם בן־יאיר, פיצ'י שהלך בטרם עת לעולמו), הרצוף 'שברים ומכפלות', כלומר מה ששובר אותנו ומה שמכפיל את כוחנו, גם יחד. אם נשוב ונקרא עתה את השיר הראשון, הנפלא עמ' 9), נראה כי הכל כבר רמוז בו.

### ציפור בין חושך לאור

ציפור על עץ ילדות
שרה בחושך הדק.
מעבר לשמשה הכפולה
אני מקשיב לקולה
ממרחק השנים.

אני מקשיב לה היטב
לציפור־כל־השנים.
היא מגלה לי את סוד הזמנים
כשהמרחק
הולך ודק.

## נפלא וסתום

כבר שנים לא קל לי עם שירתו של ידידי אנדד אלדן, מאז נכבשה רובה ככולה לפואטיקת מצלול המילים שלו, העושה את הבנתה לכה קשה. למה כוונתי? הנה דוגמה קלה יחסית, בית בן שתי שורות (האחרון משיר בן שלושה בתים) מספרו החדש *באודו זורם הפרי בעודי* (הקיבוץ המאוחד 2010):

"הזקנה מזככת את הכזב מפזרת פרוזה בין חרוזיו
אך היא נבלה, עלי הלבלוב נפלו לרגליה והלכה חולפת" (עמ' 38).

אנו רואים כי השורה הראשונה בנויה כולה ממילים שהצליל הדומיננטי שלהן נוצר על ידי האות ז' (זקנה, מזככת, כזב, מפזרת, פרוזה, חרוזיו); ואילו השורה השנייה בנויה ממילים שהצליל הדומיננטי שלהן נוצר על ידי האות ל' (נבלה, עלי, הלבלוב, נפלו, לרגליה, הלכה, חולפת). כאילו בתחילת כל שורה, בית או שיר, מוצב מפתח מוסיקלי כלשהו - מילה, צליל, הברה, אות - אשר מכתיב את המשכו הצלילי (צליליות הקיימת כבר בשמו של המשורר אנדד אלדן וגם בשם הספר הנוכחי *באודו זורם הפרי בעודי*, כמו בספריו האחרים). כל עוד משמעות השיר או חלק ממנו מובנת לנו, עשוי השיר להיות נפלא באמת, אך ברגע שהיא הולכת ונאטמת, אנו הולכים ומתנתקים מהקריאה. הבית הקצר שהבאנו למעלה עדיין מובן (הזקנה מקהה את כזב השיר באמצעות הפרוזה שלה, בעוד היא עצמה נובלת כעלה) וזה יפה. אבל ככל שהשורות נערמות זו על גבי זו באותה שיטה, הולך השיר ונסתם. לכן פתיחות השירים הן בדרך כלל מובנות (שתיים שלוש השורות הראשונות) אבל ההמשך נעשה קשה יותר. זאת גם בשל מבנה השיר שאין בו התפתחות, אלא בעיקר חזרה. לכן שורות הפתיחה אומרות כבר את העיקר וההמשך אינו אלא הצטברות של וריאציות. הנה למשל 3 שורות ראשונות מתוך 9 שורות השיר שבעמוד 37 מהמחזור 'הקשב הקשה': "הקשה קושיות הקשב לקשי התשובה שמע שברה שבשוב/ הקשב הקשה שבוי בשם בשבי התשובות הכש קריאת/ שמע לבוקר בקור קריעת הנקרעים בקרבו נקשר לשר..."

שורת הפתיחה שבה טמונה המשמעות עדיין מובנת (היא מדברת על הצגת שאלות והאזנה לתשובות הקשות), השורה השנייה - פחות (היא מדברת על ההקשבה הקשה השבויה בשבי התשובות), בשורה השלישית איבדתי את ההקשר (לא הבנתי בדיוק מה פירוש להכיש את קריאת שמע, ומהי קריעת הנקרעים, וכן הלאה).

אבל אין בכוונתי לרפות את ידי הקוראים, ואני מזמין אותם לפרש פירוש מלא של השירים.

## נביא חורבן או הצלה

ספרו של הרב ד"ר בנימין לאו *ירמיהו - גורלו של חוזה* (ידיעות אחרונות, מורשת 2010) מעורר סקרנות מסיבות ברורות. ירמיהו, המכונה "נביא החורבן", התנבא בימי שלושת מלכי יהודה האחרונים (יאשיהו, יהויקים, צדקיהו) והיה עד לחורבן הבית הראשון. האנלוגיות האפשריות לימינו הן רבות והמחבר אינו מתעלם מהן. מודעה על עמוד שלם ב'ידיעות אחרונות' (15.10.10) לרגל ערב עיון להופעת הספר, נשאה את הכותרת "האם הבית השלישי בסכנה?" המחבר מוטרד בעיקר מהאנלוגיה התיאולוגית. דברי ירמיהו "היטיבו דרכיכם ומעלליכם... ושיכנתי אתכם במקום הזה עד עולם" ואם לא "והשבתי מערי יהודה ומחוצות ירושלים קול ששון וקול שמחה... כי לחורבה תהיה הארץ" (ירמיהו ו, ג־ו, לד) מאיימים מבחינתו גם היום. אולם מבחינתי כקורא חילוני, מעניינת יותר האנלוגיה האסטרטגית למצבה הגיאו־פוליטי של ישראל אז והיום. במבוא לספרו רומז המחבר גם לה: "הסיפור הזה עדיין לא סופר כהלכתו לאוזניים ישראליות. כל העימותים בעולמו של ירמיהו מעסיקים את העיתונות הישראלית, אך תולדותיו מעולם לא היו מקור השראה לדיון הישראלי בשאלות הקיומיות של לאום, עצמאות, תלות במעצמות וזהות" (עמ' 25).

אם לדלג היישר ללב הסוגיה, הרי אומר כך: שתי נבואות אסון משמיע ירמיהו. האחת דתית והאחת מדינית. הראשונה מזהירה מחטא מוסרי שעונשו חורבן, והשנייה מזהירה מהתגרות בבבל שתסתיים בחורבן. הדרך להימנע מהאסון הראשון היא תשובה (שלעולם כמעט אינה מתגשמת, וגם כאשר היא מתרחשת, כמו במקרה של המלך יאשיהו, אין הוא ניצל ממוות); הדרך השנייה היא להימנע ממלחמה עם בבל, ואם כבר הוחל בה, עדיין ניתן להיכנע ולהציל את ירושלים ותושביה.

לדעתי, וזאת בניגוד לדעת המחבר, אין קשר של ממש בין שתי הנבואות הללו בדברי הנביא ואין הן תלויות זו בזו. אדרבה, הן אפילו סותרות, כי מתברר שגם כאשר עונש החורבן ראוי ליהודה בשל חטאיה הדתיים, עדיין ניתן למנוע אותו בהתנהגות מדינית שקולה גם בלי תשובה.

על עובדה אחת מכרעת מצביע בנימין לאו: ירמיהו מראשית נבואתו בשנת שלוש־עשרה למלך יאשיהו, ועוד יותר מרגע שהוא מזהה את הכוח החדש העולה מצפון "סיר נפוח אני רואה ופניו מפני צפונה. ויאמר אדוני אלי מצפון תיפתח הרעה" (ירמיהו א, יג־טו) עם ממלכת בבל (605 לפנה"ס) ועד אחרית נבואתו לאחר חורבן הבית (586 לפנה"ס) במשך כשני עשורים ויותר, עקבי בנאמנותו לממלכת בבל ובאזהרתו למלכי יהודה מפני כל ניסיון קשר וכל ניסיון מרידה נגדה ונגד "נבוכדנאצר מלך בבל עבדי" (ירמיהו מג), כינוי חריג למלך נוכרי.

והשאלה המאתגרת היא מדוע? האם משום שבבל היא שבט זעמו של אלוהים, שנועד להעניש את יהודה על חטאיה? או משום שבבל היא המעצמה האזורית החדשה שאסור ליהודה הקטנה להסתכן בעימות עמה?

חשיבותה של שאלה זו נוכח אנלוגיה אפשרית בין בבל של העת העתיקה לאיראן של ימינו (כולל השאלה האם לתקוף או לא?) היא עצומה. לצערי היא אינה נידונה בספר בתור שכזאת והמחבר (כנראה בשל השקפתו האמונית) נמנע מלהפריד בין שתי השאלות. עם זאת, לדעתי, גם מי שהולך בעקבות ספרו יכול להצביע על תופעה ברורה נוספת: ככל שקרב מועד נפילת העיר, פוחתות תוכחות החורבן ומתרבות קריאות ההצלה של הנביא, בדרך של הימנעות ממלחמה.

לא אוכל לעסוק כאן בספר כולו, העשיר מאוד בפרטים היסטוריים, ואתמקד להוכחת דברי בתקופת המלך האחרון, צדקיהו. לאחר מות יהויקים (598 לפנה"ס) מינו שרי יהודה את בנו יהויכין (הקרוי גם יכניה) למלך. נבוכדנאצר, אשר כבר צר על ירושלים בעת ההיא, אינו רוצה לראות את בנו של יריבו האנטי בבלי מולך על העיר שאותה הוא עומד לכבוש. הוא מדיח את יכניה וממנה תחתיו את צדקיהו, בנו של יאשיהו, ומגלה את כל ההנהגה והשכבה השלטת ("את המלך ואת אם המלך ואת נשי המלך ואת סריסיו ואת אילי הארץ", מלכים ב, כד) כעשרת אלפים איש, במה שקרוי "גלות יכניה" או "גלות החרש והמסגר". היתה זו גלות של השכבה השלטת והמבוססת שנעשתה בהסכמה ובדרכי שלום. כותב על כך לאו: "כדאי לשים לב להבדל הניכר שבין גלות ירושלים שלאחר החורבן, שבה הורדו הגולים בשלשלאות מובסים ומושפלים, לבין גלות יכניה היורדת בתנאים של גלות מרצון... מלך בבל חנה על חומות ירושלים וגרם למנהיגות של יהויכין להרים דגל לבן. מלחמה ודאי לא היתה שם" (עמ' 162). אף שירמיהו לא צפה בהולכים בשלוות נפש, וגם שילח בם קללה נמרצת, הרי בהמשך כינה את הגולים "התאנים הטובות" ואת הנשארים ביהודה "התאנים הרעות". ובכל מקרה "גלות יכניה" היא דוגמה מאלפת לטענתו כי ניתן להציל את העם בהימנעות ממלחמה. זו גם אותה גלות אשר חוזרת ליהודה מקץ שבעים שנה בראשות זרובבל, צאצאו של יכניה, ובונה את הבית השני.

ואכן, ככל שמתקרב החורבן, כל מה שמבקש עתה הנביא הוא להימנע ממלחמה שסופה אסון. הוא שב ומזהיר "אשר לא ייתן צווארו בעול מלך בבל, בחרב וברעב ובדבר אפקוד על הגוי ההוא" (ירמיהו כז). ירמיהו, אשר מימי יאשיהו ויהויקים נושא את נבואות התוכחה והחורבן, מבקש עתה להציל. כותב בנימין לאו: "ירמיהו שואף לשמור על נאמנותו של המלך צדקיהו לבבל, כדי להגן על ירושלים והמקדש. זו משימת חייו האחרונה" (עמ' 172). באיגרת לגולת בבל (גלות יכניה) טורח ירמיהו להזהיר את הגולים לבל יאזינו לנביאי השקר ממפלגת "נאמני ארץ ישראל" בראשות שמעיה הנחלמי, המשיאים אותם לחזור לארץ בטרם עת. ירמיהו מוטרד מהעובדה שהמלך צדקיהו מכנס ועידת פסגה של מדינות האזור (אדום, מואב, עמון, צור, צידון, מצרים) שמטרתה לגבש קואליציה נגד בבל. לכן הוא עורך לפני באי הוועידה את "מיצג המוסרות" (העול בצוואר הבהמה) המייצגות את עולה של בבל שאין למרוד בה. "כה אמר ה' אלי עשה לך מוסרות ומוטות ונתתם על צווארך... ושלחתם ביד מלאכים אל הבאים ירושלים אל צדקיהו מלך יהודה לאמור... אנוכי נתתי את כל הארצות האלה ביד נבוכדנאצר מלך בבל עבדי... ועבדו אותו כל הגויים" (ירמיהו כז). רעיון המרידה אינו בלתי הגיוני לאור מעמדה המסורתי של מצרים באזור שבבבל איננה ממש חלק ממנו. אבל ירמיהו משוכנע (על סמך הערכות שאינו אומר לנו מה הן), כי כוחה של בבל רב לה, ולכן העצה הטובה ביותר שהוא יכול להשיא עתה היא הרכנת ראש בפניה: "עבדו את מלך בבל וחיו. למה תהיה העיר הזאת חרבה" (ירמיהו כז, יז). נראה שזו עצה של שכל ישר גרידא. לו שיקוליו היו דתיים, היה עומד על כך שיהודה ראויה להיענש ולא היה מציע דרכים לחמוק מהעונש.

אולם ירמיהו בודד בדעתו בעניין בבל. נביא (השקר) חנניה בן עזור מגבעון קורא עליו תיגר: "כה אמר ה' צבאות... שברתי את עול מלך בבל. בעוד שנתיים אנוכי משיב את כל אשר לקח נבוכדנאצר מן המקום הזה" (ירמיהו כח, א־ד). חנניה אף מעז ונוטל את המוטה מצוואר ירמיהו ושובר אותה. אבל ירמיהו לא נשבר, ובמצוות ה' הוא שם על עצמו מוטת ברזל חדשה, ומקלל את חנניה "השנה אתה מת", מה שאמנם קורה.

אבל הלך הרוחות בחצר המלך הוא אנטי בבלי. ב־592 לפנה"ס מת פסתמיך מלך מצרים ופרעה חפרע עולה לשלטון וממריד את האזור כולו. ב־588 לפנה"ס יוצא נבוכדנאצר למסע עונשין נוסף. בעשרה בטבת, בשנה התשיעית למלך צדקיהו, החל המצור על ירושלים.

התקופה הבאה, עד החורבן, היא דרמטית ביחסי המלך והנביא. שלוש פעמים פונה צדקיהו ומבקש את עזרתו של ירמיהו. לפניו עומד התקדים

של חזקיהו וישעיהו, כאשר התפלל הנביא בעד המלך בעת מצור סנחריב, שר צבא אשור, תפילה שאמנם הועילה, סנחריב נסוג לפתע והעיר ניצלה.

אבל תגובת ירמיהו שונה, והיא מחולקת לשתיים: לצדקיהו ולסיעתו, המצדדים במלחמה, הוא אומר: "הנני מסב את כלי המלחמה אשר בידכם, אשר אתם נלחמים בם את מלך בבל... ואספתי אותם אל תוך העיר ונלחמתי אני אתכם ביד נטויה ובחמה ובקצף גדול". כלומר, מאיים להסב את הנשק המכוון כלפי חוץ נגד הבבלים ולהפנותו כלפי פנים. ואילו לעם אשר אינו מעורב בפוליטיקה יש לו הצעה שונה: "ואל העם הזה תאמר, כה אמר ה' הנני נותן לפניכם את דרך החיים ואת דרך המוות. היושב בעיר הזאת ימות בחרב, וברעב ובדבר, והיוצא ונפל על הכשדים הצרים עליכם וחיה והיתה לו נפשו לשלל" (ירמיהו כא, ג־י). הדברים ברורים: דרך החיים היא הימלטות, דרך המוות היא המשך המלחמה. מי שייצא ויתמסר לידי הבבלים, יינצל ויחיה, וגם את העיר יציל. חרף מעורבותו העמוקה של צדקיהו במלחמה עדיין מציע ירמיהו גם לו מוצא של כבוד אם יחדל ממנה עתה: "לא תמות בחרב, בשלום תמות... והוי אדון יספדו לך" (ירמיהו לד, א־ז). אבל צדקיהו שבוי בידי שריו ואינו מסוגל להכריע.

התנודות ביחסי המלך והנביא נמשכות במקביל לתנודות במלחמה. הפוגה זמנית במצור, בגלל לחץ מצרי על הבבלים בצור, מקשיחה שוב את עמדת השרים וצדקיהו. ירמיהו עצמו מנסה לנצל את ההפוגה כדי להימלט מן העיר. הוא נתפס, מואשם בבגידה ובניסיון לחבור לצד השני ("אל הכשדים אתה נופל"), ומושלך לבית הכלא. צדקיהו בא לבקרו בבית האסורים ומורה להקל את תנאי מאסרו ולהעבירו למאסר מוגן "בחצר המטרה". בינתיים מחדשים הבבלים את המצור, וירמיהו מחדש את קריאתו לכל מי ששומע אותו להסגיר עצמו לבבלים "היושב בעיר ימות בחרב... והיוצא אל הכשדים וחיה, והיתה לו נפשו לשלל" (ירמיהו לח, א־ד). השרים מהמפלגה הלאומית דורשים להמית את הנביא בעוון פגיעה במורל העם בעת מלחמה, וצדקיהו, שאינו יכול לעמוד מולם, מוסר אותו לידיהם. "ויקחו את ירמיהו וישליכו אותו אל הבור... ויטבע ירמיהו בטיט" (ירמיהו לח, ו). מי שמצילו ממוות הוא "עבד מלך הכושי, איש סריס בבית המלך", הפועל בסתר בתמיכת המלך. ירמיהו נקרא לפגישה נוספת, אחרונה, עם המלך, המקווה עדיין לשמוע ממנו נבואות אחרות. אולם ירמיהו לא משנה כהוא זה מדבריו: "אם יצא תצא אל שרי מלך בבל וחייתה נפשך והעיר הזאת לא תישרף באש... ואם לא תצא וניתנה העיר ביד הכשדים ושרפוה באש, ואתה לא תימלט מידם" (ירמיהו לח, יד־יח). בנימין לאו כותב כי המלך כבר מאמין בנבואת ירמיהו, אולם הוא לכוד בפחדיו ואינו מסוגל לפעול. הוא גם חושש משריו החושדים בו כי הוא עומד להיכנע ומבקש מירמיהו לשמור על סודיות פגישתם (עמ' 219).

ב־ט' בתמוז (586 לפנה"ס) מבקיעים הבבלים את החומה. ב־י' באב מגיע לעיר נבוזראדן "רב הטבחים" ומתחיל בהרס ובהגליה. צדקיהו בורח מזרחה, כנראה לבעל בריתו ברבת עמון. הוא נתפס בערבה ומובל אל נבוכדנאצר היושב ברבלה (סוריה). את סופו מתאר ירמיהו בקצרה: "וישחט מלך בבל את בני צדקיהו ברבלה לעיניו. ואת כל חורי יהודה שחט מלך בבל. ואת עיני צדקיהו עיוור ויאסרוהו בנחושתיים להביא אותו בבלה" (ירמיהו לט, ו־ט). העיוורון הזה הוא גם סמלי, הנביא ניסה לפקוח את עיני המלך, אך לא עלה בידו. אולם אין זה סופו של הסיפור. תחת צדקיהו ממנה נבוכדנאצר את גדליהו בן אחיקם בן שפן ממשפחת שפן הפרו־בבלית, שגם תמכה בירמיהו, לממונה על יהודה. גדליהו נרצח בידי ישמעאל בן נתניה ממשפחת בית דוד והמפלגה הלאומית, שמסרב להשלים עם הכניעה לבבל. הוא עצמו מודח אחר כך בידי יוחנן בן קרח, מחסידיו של גדליהו, שמוליך את שארית העם, וירמיהו בתוכם, לגלות במצרים. אפילו במצרים נותר ירמיהו נאמן לבבל. הוא אמנם מקלל את יומו ("ארור היום אשר יולדתי בו") ומצטער על מה שקרה ("כי ניחמתי על הרעה אשר עשיתי לכם"), אבל כאשר מבקשים ממנו הגולים להשמיע להם את דבר ה', הוא עדיין סבור שיש להם עתיד תחת מלך בבל: "אם שוב תשבו בארץ ובניתי אתכם ולא אהרוס... אל תיראו מפני מלך בבל אשר אתם יראים מפניו" (ירמיהו מב, ז־יא). ואם לאו, "והיתה החרב אשר אתם יראים מפניה תשיג אתכם שם בארץ מצרים" (שם, טו־טז). לא פלא שהנביא נמאס על בני עמו והם מטיחים בפניו: "...ירמיהו, שקר אתה מדבר, לא שלחך ה' אלוהינו לאמור לא תבואו מצרים לגור שם" (מג, א־ג). במצרים באה נבואת ירמיהו לסופה, אולם ספרו מסתיים בתיאור גורלו הטוב של יהויכין, הוא יכניה, אשר, כזכור, אויל מרודך מלך בבל מרוממו ומגדלו ומושיבו בארמונו "וארוחתו ניתנה לו מידי מלך בבל דבר יום ביומו עד יום מותו כל ימי חייו" (ירמיהו נב, לד).

*

אלן מינץ בספרו *חורבן* (מאנגלית: יצחק קומם, עורך: דן מירון, מוסד ביאליק 2003) אומר כי לפי הפרדיגמה של הברית בין האל לעם ישראל בספר דברים, "יש להבין את החורבן כעונש ראוי ואף דרוש על חטא; עונש שעוצמתו עומדת ביחס ישיר לעברות שבוצעו... שכן הסבל הנגרם על ידי החורבן ממרק את החטאים שהביאו את החורבן ומאפשר יחסים מחודשים ומשוקמים עם האל" (עמ' 13).

לאור זאת ברור מתוך כל האמור למעלה כי לא סוגיית הפרת הברית היא שניצבה בפני ירמיהו ברגע המכריע, שכן אם היתה יהודה ראויה לעונש על חטא מוסרי שחטאה לפי הפרדיגמה של הברית, לא היה הנביא מחפש דרך מילוט להצילה מן החורבן. בנתחו את מגילת איכה, המיוחסת גם היא לירמיהו, כותב מינץ, כי "אחת הבעיות הגדולות של מגילת איכה היא חמקנותה באשר לאופי המדויק של החטא שבגללו נענש עם ישראל בעונש כה כבד" (עמ' 31). נראה אפוא כי לא שאלה של חטא ועונש לפנינו, אלא של שיקול דעת מדיני ריאל־פוליטי.

ברצוני לסיים בהערה הקשורה קשר הדוק למאמר זה על אף ריחוקה בזמן: במסכת כתובות קיא נזכרות שלוש השבועות שהשביע אלוהים את ישראל: "שלא יעלו בחומה, שלא ימרדו באומות, ושלא ידחקו את הקץ". שלוש השבועות שעליהן הסתמכה לימים האורתודוקסיה הדתית בהתנגדותה לציונות, כלומר, איסור העלייה (ההמונית) לארץ, איסור המלחמה בגויים ואיסור לפעול פעולה מדינית לפני בוא המשיח. כבר בדיון בתלמוד מסתמכים המתדיינים, ר' זירא ורבי יהודה, על פסוק בירמיהו "בבלה יובאו ושמה יהיו עד יום פוקדי אותם" (ירמיהו כז, כב). כלומר, חובת הגולים להישאר בגלותם עד שייאמר להם אחרת.

הרב יעקב דוד פישר מישיבת ההסדר בפתח תקוה, במאמרו "ירמיהו ושלוש הגזירות", האיר את עיני בדבריו המקוריים על הסוגיה, דברים שלא מצאתי להם מקבילה בשום מקום אחר. וכך הוא כותב:

"ירמיהו מבשר על מהפכה דתית. עצמאות ישראל חדלה להיות ערך דתי ובמקומה נדרש מלך יהודה לכפוף עצמו למלך בבל ונאסר עליו למרוד בו. עם הופעת בבל נוצרה פונקציה חדשה של אימפריה, מלך השולט באנושות אחת. מגאולה המכוונת על ידי ישראל, אנו עוברים לגאולה הפועלת בתוך האנושות. והכלי הראשון הפועל בה הוא האימפריה הבבלית. מעכשיו ישראל

# דוד לוין

## חורים שחורים

אוֹמֶרֶת עָלַי לִהְיוֹת חָרֵד. שָׁקוּל. נִסְעָר. דָּרוּךְ. תַּקִּיף וּמָתוּן בְּכָל מַעֲמָד. בְּכָל שָׁעָה.
אוֹמֶרֶת עָלַי לָצֵאת לְמַסָּע.
אוֹמֶרֶת עָלַי לְהִפָּרַע.
אוֹמֶרֶת עָלַי לִשְׁפֹּךְ דָּמִי. לִשְׂרֹף דָּמִים.
אוֹמֶרֶת עָלַי לְבָרֵךְ אֶת הַזֶּבֶל. לֹא לְהִתְעַכֵּב אֵצֶל הַשּׁוֹשַׁנָּה.
אוֹמֶרֶת עָלַי לְהָבִיס וּלְהִכָּנַע.
אוֹמֶרֶת עָלַי לָשׁוּב לְבֵיתִי.
אוֹמֶרֶת שׁוּבִי אַחֲרֵיתִי.
אוֹמֶרֶת לֹא יִהְיֶה קוֹסֵם.

## יום בו העולם עננים וערפל ומעילים

יוֹם בּוֹ הָעוֹלָם עֲרָפֶל וּמְעִילִים.
יוֹם בּוֹ שָׁמַיִם נָטְשׁוּ. הַדֶּשֶׁא נִטַּל אוֹנוֹ.
יוֹם בּוֹ אַתָּה מֵטִיל אֶבֶן בָּאֲגַם. עִגּוּלִים מְסָרְבִים בּוֹא.
יוֹם בּוֹ הַזְּמַן בְּצָה טוֹבְעָנִית וְשִׂכְחָה פּוֹרֶצֶת גָּדֵר.
יוֹם בּוֹ כָּל אֶחָד אַתָּה וְאַתָּה הוּא הָאַחֵר.
יוֹם בּוֹ נִנְעָץ בַּאֲוִיר מַסְמֵר
יוֹם בּוֹ הֵסִירוּ מִשְׁקְפֶיהָ
יוֹם כַּף יָד סוֹגֶרֶת עַל עֵינֶיהָ
פּוֹקְעוֹת זְכֻיּוֹתֶיהָ.

צַעַר לֹא מַכֶּה בַּתּוֹף.
לֹא מִתְגָּרֶה. לֹא חוֹרֵשׁ רָעָה. לֹא נוֹטֵעַ פַּחַד
אֵין בַּצַּעַר שֶׁמֶץ זָדוֹן.
אוֹהֵב בְּרִיּוֹת, עֲרוּצָיו רַכִּים, זְרָמָיו לוֹטְפִים
אַךְ יֵשׁ וְהוּא מְגַלֶּה חָרִיצוּת.
מֵזִין, חוֹרֵךְ כָּל שֶׁבְּדַרְכּוֹ.

## איך אדע

אַךְ אֵיךְ אֵדַע.
מַה פֵּרוּשׁ "דּוֹמֶה לִגְבִירַת הַכּוֹכָבִים בַּשָּׁמַיִם".
מַה זֶה "הָרוּחַ לֹא יְשׁוּבָה".
רַק מְפֻיָּטִים קוֹנִים אֶת הַקִּשְׁקוּשׁ הַזֶּה.

כּוֹכָבִים לֹא עוֹלִים לֹא נוֹבְרִים. עֲנָנִים לֹא נוֹפְלִים. רְקִיעִים לֹא נִפְתָּחִים.
אֵיךְ בְּלֹא תְּשׁוּבָה.
אֵיךְ "רֶגֶל אַחַת בְּאָדָם הַכֹּהֵן וְהַשְּׁנִיָּה בְּבַלְפּוּר".
מַה זֶה "יְרִידָה צֹרֶךְ עֲלִיָּה בְּבֶן יְהוּדָה".
אֶת הָאֱמֶת בְּבַקָּשָׁה.
אֶת הָאֱמֶת הָעֵירֻמָּה.
עֶרְוָתָהּ.
וַאֲפִלּוּ הִיא עַל קַבַּיִם
וַאֲפִלּוּ בַּחֲדַר מִיּוּן
וַאֲפִלּוּ חַסְרַת הַכָּרָה
וְשִׁשָּׁה רוֹפְאִים מַנְשִׁימִים.
אֵיךְ לְלֹא תְּשׁוּבָה.
אֲנָשִׁים לֹא נוֹהֲגִים כָּךְ.
לֹא מִן הַבְּדִידוּת אֲנִי יָרֵא.
אֶת הֱיוֹתֵךְ וְאִי הֱיוֹתֵךְ אֲנִי יָרֵא.
לִנְקֻדַּת הַמּוֹצָא בְּבַקָּשָׁה –
יָד. וְרֶגֶל. דֶּלֶת. רִצְפָּה
וּתְנוּעָה רְחָבָה
וְאוֹר נִבְרָא.

מתוך הספר *שירים 9* שייצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

---

כפופים לאומות ואינם עצמאיים כבעבר. להוראת שעה זו של ירמיהו לא נקבע זמן והיא קיימת לאורך הגלות וגם בחזרה לארץ ישראל."

לסיכום נאמר: שלושה חורבנות בעת העתיקה סבלה ישראל מידי מעצמות אזוריות ועולמיות: חורבן ממלכת ישראל מידי אשור (722 לפנה"ס), חורבן בית ראשון מידי בבל (586 לפנה"ס), חורבן בית שני מידי רומי (70 לספירה). לעניות דעתי, וראוי שהמחקר ההיסטורי ייתן דעתו על כך, ירמיהו, אף שאין הוא אומר לנו זאת מפורשות, היה הראשון שהבין את הסכנה שבהתייצבות מול מעצמה אזורית כבבל והתריע מפני התוצאות. אפשר, לכן, לומר כי העובדה שלא שעו לעצתו, היא הסיבה הישירה לחורבן. זו היתה גם הטרגדיה האישית שלו, שאותה מבליט לאו בספרו: נביא העומד מנגד, שנוא ודחוי בגלל נבואות לא־פטריוטיות, אך נאמן עד הסוף המר לבשורתו. ב"אחרית דבר" לספר מציע לנו המחבר להיטיב דרכינו המוסריות־חברתיות מתוך אחריות לגורל הבית השלישי. כדאי להוסיף כאן שראוי בהקשר זה לעיין גם בעצותיו האסטרטגיות של הנביא, להימנע מעימות עם מעצמה אזורית, לפני כל החלטה גורלית לעתיד ישראל. ❖

# גבי ויסמן

# מוקשים

החורף היה קודר ומקפיא ואני, בבגדי קיץ קלים, הולך שפוף ועצוב, חושש מפני אנשים שמחים ושואל את עצמי איך אפשר לשמוח. בימים אלה חשתי כחיה נרדפת. תחושה זו פיעמה בי כה חזק, עד שהתחלתי לעקוב אחרי אנשים ולשאול את עצמי שאלות, שבימים רגילים לא עלו על דעתי: מי הם האנשים אלה? האם הם עלולים להסגיר אותי למשטרה הפולנית או לגסטאפו?

רדוף ומוכה המשכתי בנדודי. הייתי חולף על פני בתים, נע מכפר לכפר, ובכל פעם שהגעתי לצומת דרכים או הצטלבות, לא ידעתי לאיזה כיוון לפנות. בפתח אחד הכפרים שמעתי שאיכר רצח שם יהודים במכות גרזן, שדד את רכושם והשליך את גוויותיהם לנהר. היתה שעת בין ערביים כשהגעתי לקרבת בית הקברות של אותו כפר, וזכור לי שלא יראתי ממנו כמו בעבר. להיפך, הייתי רגוע. ידעתי שעלי לפחד מפני אנשים חיים ולא מפני המתים.

הייתי מציג את עצמי כמאניק (מריאן) אדמסקי, שנולד בזורוויצה, מחוז אוברזוב, להורים זיגמונד וזופיה. כך נהגתי לדקלם את תשובותי מן המוכן לפני שהייתי יוצא ובא בין הכפרים. פעם גילה בי התעניינות איש גוץ בעל פנים בהירות ודיבור חותך. היה לו מראה אינטליגנטי, והוא לא נראה כאחד האיכרים או כמי שעוסק בחקלאות. במבט ראשון לא חיבבתי אותו וחששתי ממנו, אך לאחר שחקר אותי ארוכות, הרשה לי ללון באורווה שלו.

ואכן, עם שחר הופיעו שוטרים פולנים והוציאו אותי משם. צעדתי לאורך הכפר מוקף שוטרים מזוינים, בראש מורם. אם יהרגו אותי, חשבתי, לפחות לא איראה פחדן. אצעד בראש זקוף אל מול המוות. ברגעים אלה חשבתי שאם אבי היה רואה אותי, היה מתגאה בי. כך הובלתי עד לבניין הגסטאפו. החדרים בבניין היו לאורך פרוזדור ארוך, כה אפל ומסריח, עד שהשומר שליווה אותי נעצר לפני אחד התאים ולא היה מסוגל להמשיך. לפתע נפתחה מולי דלת ברזל ולפני נתגלה תא קטן מוצף בריח צואה, שבחזיתו עומדים שישה אנשים בעיניים פקוחות לרווחה ומשתאות למראה ילד קטן במקום כזה.

כשהסוהר אמר "קחו את הז'ידק" נשמעה אנחת רווחה, ואחד האסירים סינן מבין שיניו: "מה? ישנם עוד ז'ידים בעולם?" וחברו השיב לו "ודאי יירו בו מחר כפי שעשו לז'יד הגדול שהיה פה לפני שבוע." מרגע זה חיכיתי למותי הקרב, כשבדמיוני הוצאתי להורג באש של כיתת יורים. פינטזתי לעצמי שאבקש שיירו בי מבלי שיכסו את עיני. רציתי לשוות למותי מות גיבורים, שלא כאותם היהודים שהתחננו על חייהם.

כך רציתי לסיים עתה את חיי.

לילה אחד הרגשתי שמישהו מושך בשרווולי ושמעתי קולות צעקה בגרמנית: "יהודי קטן! קום מהר וצא החוצה!" מולי ניצבו שני אנשי גסטאפו ובידיהם שני מקלעי שווארצלוזה שלופים. מראם המאיים של אנשי הגסטאפו בבגדיהם השחורים, עם צלבי הקרס וגולגולת המוות על כובעיהם, לא הותיר בלִבִּי ספק באשר לכוונתם. כל ביטחוני נטש אותי כאשר שמעתי אותם אומרים: "יהודי קטן, בוא מיד לתחנת קרסניק." העמדתי פנים שאיני מבין גרמנית, בניסיון לקבל מידע נוסף לפני שנצא מבית הסוהר אל תוך הלילה. האסירים בתא ליוו אותי במבטים מלאי צער ובדמעות פרידה. הם החלו לחבב את היהודי קטן, שיודע להילחם ולדבר כמוהם פולנית צחה. הם ביטאו בכנות את הזדהותם עמי וחששו שיוציאו אותי להורג.

בדרך לתחנה, אנשי הגסטאפו לא משו ממני, בשני תת־מקלעיהם התלויים על כתפיהם. מאוחר יותר הצטרפו אלינו עוד כמה גרמנים מזוינים מכף רגל עד ראש. כעבור מהלך נסיעה של חצי שעה, הגענו למקום שבו נעצרת הרכבת. הלילה היה שחור ומטיל אימה. חשבתי לברוח, אך הגרמנים לא הרפו ממני לרגע והייתי מוקף מכל הצדדים. לפתע ביקש ממני אחד מאנשי הגסטאפו להתלוות אליו. צעדנו לאורך המסילה ושאר הגרמנים הלכו בעקבותינו והקיפונו מכל עבר. כשנעצרנו, הצביע איש הגסטאפו על מקום מסוים והורה לי בגרמנית "מינן ראוס". היה עלי לחפור. בעודי חופר בידיים רועדות, כשהוא חוזר ואומר "minen" הבנתי שמדובר במוקש (בפולנית "mina" פירושו מוקש).

ידי הוסיפו לרעוד ולגשש באפלה, כשאיש הגסטאפו ממשיך להאיץ בי בכעס לחפש את המוקש, שנטמן כנראה באדמה בין פסי הרכבת. לאחר מכן התרחק ממני ואמר: "אם תנסה לברוח נירה בך." העפתי מבט סביבי. נראה שהגרמנים התפזרו מסביב. חשתי זאת למרות הליל האפל. ניסיתי ללחוש תפילה בעברית: "ברוך אתה ה'..."., ומשזו לא עזרה, התפללתי גם תפילה נוצרית והצטלבתי בדבקות, אבל גם זה לא עזר. בדמיוני ראיתי כיצד אני עולה השמיימה בעקבות התפוצצות המוקש, ופוגש את יורק אחי ואת זולה אחותי. שוב הצטלבתי תוך כדי חיפוש אחר המוקש. בסופו של דבר, אכן נתגלה חפץ מאורך ומסביבו חוטים, שהיה, כפי ששיערתי, מוקש. קראתי לאיש הגסטאפו והוא ניתק את החוט הקשור לסוללה. מרוצה ממני אמר לי: "טוב יהודי קטן."

לאחר מכן הניח לידִי רימון יד פולני בעל ידית ארוכה, והורה לי לנתק את הנצרה ולהניח את הרימון על המוקש. לאחר שיונח הרימון ייוותרו לי עשר שניות לברוח ממקום ההתפוצצות. תוך־כדי־כך העפתי מבט סביב. קולות הגרמנים נשמעו מכיוונים שונים. הייתי מוקף. לרגע חשבתי להשליך את הרימון לעומתם ולברוח, אך לא העזתי, ובסופו של דבר ביצעתי את הוראותיו של הקלגס הגרמני. שלפתי את נצרת הרימון, רצתי לכיוון שהגרמני הורה, והשתטחתי על האדמה. ספרתי עד עשר, ופיצוץ עז נשמע בליווי פטריית עשן. הגרמנים החמיאו לי על שהצלחתי לבצע את המשימה וכך, בעל כורחי, הפכתי למשתף פעולה עמם.

מאז האירוע ההוא, פקדו אותי סיוטים חוזרים, שבהם הייתי נהרג מדי לילה ועולה השמיימה. חיל וחרדה היו מנת חלקי, והייתי אחוז אימה שמא אדרש לחזור ולשלות מוקשים. גם דמותו של איש הגסטאפו במדיו השחורים ובסמל גולגולת המוות בכובעו, חזרה מדי לילה בחלומי, והשרתה עלי תחושה של מוות. תחושת המוות הפכה למשהו קרוב לחוויית המפגש המשפחתי בשמים שדמיינתי לי. ייתכן שתחושה זו עזרה לי להדחיק את אימת החידלון, שארב לי בכל מבצע כזה. בהדרגה הייתי למומחה בזיהוי מוקשים מכל הסוגים: מוקשים בעלי צורה של צלחת, של מרובע, מוקשים חשמליים ועוד. כל אותו זמן כעסתי על עצמי שאני נוהג כפחדן עלוב. על כך שבמקום ליטול את הרימון ולהניחו על המוקש, איני משליך אותו על הגרמנים ובורח. בנקודה זו הייתי שואל את עצמי: בורח לאן? ❖

פרק מתוך *האם את זוכרת* רומן בכתובים שיראה אור בספרי 'עתון 77'

# יעל צדוק

# סיפור

בערב ליל הסדר אמרתי לאמא: אני לא אהיה איתכם בערב.
באמת? אמרה אמא בתדהמה.
אף פעם לא נעדרתי מליל הסדר.
איפה תהיה? היא שאלה.
חֶבֶר הזמין אותי להיות איתו.
חבר? איזה חבר?
את לא מכירה. דני. מנתניה.

בשתיים ארזתי לי תיק קטן, אמרתי לאמא שלום וחג שמח, ולאחותי אמרתי בַּיי, ולקחתי אוטובוס לקצה השני של בת ים, לפנסיון קטן שהזמנתי בו חדר שבוע לפני כן. בערב שמעתי את האורחים יורדים לחדר האוכל, ובעלת הפנסיון השמנמנה, זאת שקיבלה אותי בצהריים, דפקה לי על הדלת, לבושה בחגיגיות ומדיפה ריח חזק של בושם, והזמינה אותי להצטרף אליהם, כי זה ליל סדר לכל אורחי הפנסיון. אבל אני רציתי להיות לבד, אז אמרתי לה תודה, יש לי עבודה לעשות; אני כותב משהו, אמרתי, משהו שאני צריך להגיש דחוף, מחכים לזה מיד אחרי החג.

הוצאתי את הסנדוויץ' שהכנתי לי בבית, וישבתי על החלון והסתכלתי אל הרחוב שמִתַּחתַי, שמשפחות עברו בו, וכולם מחזיקים סירים ותבניות עם אוכל. אף אחד לא הרים את הראש ולא ראה איך שאני יושב על יד החלון בליל הסדר ואוכל סנדוויץ'. לא התגעגעתי הביתה. רק חשבתי מה הם עושים עכשיו, זאת אומרת, אמא שלי ואחותי, ואם הן בכלל חושבות מה איתי. לא חשבתי על זה הרבה, רק קצת. ממילא הן לא יודעות עלי. אף אחד לא יודע עלי. למשל, אחותי הגדולה, שהיא ענקית, ובכל התמונות רואים אותי מציץ מאחורי הזרוע שלה, רצתה שאני אגש לחֲברה שלה שגרה שני רחובות מהבית שלנו, ואקח בשבילה ספר לילמודים שלה באוניברסיטה. בדלת היא עוד אמרה לי: "כַּתוּב עזאני על הפעמון, תזכור. קומה בֵּית". אמרתי לה טוב, וירדתי, והלכתי לשוטט בַּמרכז המסחרי, ואחר כך נכנסתי לחנות הספרים של גוטמן. שם אני מוצא לי איזה ספר, ויושב על סולם האלומיניום הקטן של המוכרות, וקורא קצת, ומחזיר ולוקח אחר, ועוד פעם מחליף, ככה שעות. וזה לא כמו הספרים שאמא מביאה לי מהספרייה, כי אצל גוטמן יש הרבה, וכולם חדשים, ואני מרגיש כמו בלונה־פארק. כשחזרתי הביתה אחותי היתה אדומה לגמרי, והידיים שלה כבר היו על הצוואר שלי, אבל אמרתי לה שילד קטן אחד איבד את הדרך הביתה, והלכתי איתו לחפש איפה הוא גר, והגענו עד שיכון ב', ושם חיכינו עד שסבתא שלו הגיעה עם סלים מהשוק, והיא תכף שמה את הסלים על המדרכה וחיבקה את הילד הקטן, והתחילה לבכות, ואז היא הזמינה אותי לעלות, ומזגה לי מיץ תפוזים.
אני צמא, אמרתי לאחותי.
תעזבי אותו, אמא אמרה לה.

"אף פעם לא היה לו נוח בתוך העור שלו", ככה אמא אמרה לאחותי בשקט כשהן היו שתיהן במטבח, ואחר כך היא נאנחה. אני שמעתי, כי בדיוק עברתי ליד הפתח של המטבח בדרך לשירותים, שהם ליד החדר של אחותי, כי בנות, ככה אמא שלי אומרת, צריכות את השירותים על ידן. התחלתי לחשוב אם זה נכון או לא, מה שאמא שלי אמרה, ובסוף המחשבות על זה עצבנו אותי. כל זה היה אחרי שהלכתי לקנות עניבה, סתם למקרה שאני אצטרך להיראות טוב, ואמרתי למוכרת שזה לחתונה של אחי, ושהחתונה תהיה באולם הכי מפואר בְּראשון, אני לא זוכר איזה, והדודים שלנו יגיעו מפריז בשבוע הבא, והחתן והכלה יגיעו לאולם בלימוזינה, בעצם אולי בהליקופטר, עוד לא החליטו.
ולי בכלל אין את.

פעם נסעתי לחבר שלי בגבעתיים, ובאוטובוס ישבה לידי בחורה שנראתה נחמדה, ואני, איך שראיתי אותה, שאלתי אותה באנגלית:
- דו יו וונט אֶ גאם? והצעתי לה מהמסטיקים שלי.
היא הסמיקה ואמרה: כן. זאת אומרת, יֶס. ווֶר יו פְּרוֹם?
מקנדה, אמרתי. תמיד הייתי טוב באנגלית. אני לומד שם פילוסופיה, אמרתי לה, ולהורי יש שם מפעל. לְמה? לתיקים. תיקי ספורט ותיקי בית ספר. ואחרי הצבא, אני מתכוון בַּגיל שאצלכם זה אחרי־צבא, אני אתחיל לעבוד שם. על יד הבית שלנו יש יער, ולפעמים אנחנו רואים שם כל מיני חיות, איזה חיות? פתאום לא זכרתי שמות של חיות, אז אמרתי אריה. כן, אפילו אריה ראיתי שם פעם, כל כך נבהלתי שרצתי כל כך מהר... והוא? גם הוא רץ, אבל לא אחרַי, כי פתאום קפצה שם ארנבת, אז הוא החליט שזה יותר קל לתפוס אותה, פחות אוכל, אבל יותר בטוח. אומרים שיותר טוב ציפור אחת ביד משתיים על העץ. באמת? אתם גם אומרים את זה? ויש לנו שתי מכוניות. כל שנה אנחנו מחליפים. אם קר שם? בטח. קר מאוד, צחקתי. את לא תאמיני כמה. ואיך הארץ בעינַיי? לא רע, לא רע. ובאמת הרגשתי קנדי לגמרי, ובנתניה נפרדנו, כי כמה זמן אני כבר יכול לדבר אנגלית.

אבל אחרי המקרה עם דודה בתיה העניינים קצת הסתבכו. נסעתי אליה בקיץ שלפני שנה. היא גרה ליד הים וכל שנה היא מזמינה אותי להיות אצלה. לדעתי זה רק בשביל להקל על אמא שלי, שהיא אחותה.
דודה בתיה הולכת לעבודה בקופת חולים, ואני יורד לים. בצהריים היא חוזרת מהעבודה, לובשת חלוק דק וכפכפי פלסטיק, ועומדת לטגן שניצלים. אחר כך אנחנו יושבים לאכול במטבח הקטן עם שולחן הפורמייקה הלבן, ואנחנו מדברים קצת, רק כדי להיות מנומסים. למשל, היא אומרת: בילית נחמד? ואני אומר: כן. ואחר איזה זמן היא שואלת: טעים לך? ואני אומר: כן, טעים. ואחר כך אני נזכר שיהיה יפה אם גם אני אתעניין בה, ואני שואל אותה: איך היה לך בעבודה? והיא אומרת: בסדר. ואני מוציא איזה חוט של עוף שנתקע לי בין השיניים, ואני אומר: והדרך הביתה, גם היתה בסדר? ודודה בתיה מרימה את הראש מהצלחת ואומרת כאילו היא מתפלאה על השאלה: קופת חולים זה כאן, אחרי הפינה... ושנינו לועסים

בשקט עד סוף הארוחה.
באותו היום דודה בתיה שכבה לנוח, ואני אמרתי לה שאני הולך שוב לים, ובאמת הלכתי לחנות הספרים של גוטמן, ודפדפתי קצת בספרי מתח ובסוף הוצאתי מהמדף את הארי פוטר האחרון, שקראתי אותו כבר מהספרייה, אבל בחנות הרגשתי שזה ספר אחר. אז עמדתי ככה וקראתי. לא היה מקום לשבת כי מוֹכֶרֶת אחת תפסה לי את סולם האלומיניום. אחר כך הלכתי לטיילת. התיישבתי על ספסל והבטתי על הים, והייתי מלח שיש לו ספינה משלו, והוא עוצר באיזה נמל שבא לו, ובכל פעם שהוא מגיע לנמל חדש, הוא יורד מהספינה כמו איזה נסיך, נסיך־מלח, יורד מהספינה לבד, וקושר אותה למזח לבד, והולך למסעדה ויושב לאכול לבד, וכולם רוצים לשרת אותו ולהכין לו אוכל טוב כי מבינים שיש בו איזה נסיכות, וכל הבנות של המקום הזה רוצות לברר מי הוא באמת, אבל אז הוא עוזב ומפליג לו הלאה, עומד לו ככה על הסיפון, מחזיק את העמוד של המפרש, ומתרחק אל האופק, והשרוולים הלבנים שלו מתנפנפים ברוח. ואז באו שתי בנות והתיישבו על הספסל שלי, קצת בצד, ודיברו ביניהן על מורים ועל שיעורי בית ועל איזה בן שקוראים לו תומר, ומדי פעם הציצו בי, ככה. חייכתי אליהן והתחלנו לדבר. אמרתי להן שהגעתי לכאן מבית היתומים, ושמדי פעם נותנים לנו חופשה, וראיתי שהן מתרגשות, והן שאלו אם נותנים לנו מספיק אוכל, ואמרתי שפחות או יותר, והן שאלו אם מכים אותנו, ואמרתי שלא הרבה. והן הזמינו אותי לאכול איתן פיצה, והביטו ברחמים גדולים על הביסים שאני נוגס בפיצה, ואחר כך אמרו בשמחה שאני דווקא נראה נקי ומסודר בשביל אחד מבית יתומים, והציעו לי לבוא לבית של אחת מהן, מיכל, ולשמוע קצת מוזיקה, וישבנו אצלה על המיטה, ומיכל שאלה אם יש לנו מיטות, והחלפנו דיסקים במערכת, ואכלנו פופקורן, ואמא של מיכל דפקה בדלת, והציצה פנימה, ואמרה: מה העניינים? וחייכה אלי ואמרה: אתה לא האחיין של בתיה מקופת חולים? ושָׂמחה כאילו מצאה איזה אבדה. מיכל וענת הסתכלו עלי כאילו אני חייזר, ואני מלמלתי: לא... ואמא של מיכל אמרה: אבל אני זוכרת שהיית בא עם בתיה לקופת חולים עוד בתור ילד קטן, אז איך זה... ואני צחקתי ואמרתי שכבר אמרו לי פעם שיש מישהו שנורא דומה לי. וכבר לא ביקשתי את מספרי הטלפון שלהן כמו שתכננתי, ואמרתי שאני חייב לחזור. אבל איך תחזור, אולי כבר אין אוטובוסים! קפצו שלושתן. יש לנו הסעה מהכיכר, אמרתי.

הגעתי לבית של דודה בתיה בחצות, והיא כבר היתה מתוחה, ונראה לי שכבר התחרטה שהזמינה אותי אליה, והתקרבה אלי ואחזה לי בזרועות, לא כל כך גבוה כי היא נמוכה, ולא ידעתי אם היא רוצה להכות אותי או לחבק אותי. הבנתי שהדאגתי אותה והיה לי לא נעים, אז אמרתי לה: בואי, דודה בתיה, אני אכין לך כוס תה, וסיפרתי לה שהייתי בים, והתחיל להחשיך, ומישהו צעק פתאום שילדה אחת טובעת, ורצתי עם עוד אנשים פנימה, אל תוך המים, ולא ראינו כלום.... ו-
ואיפה היה המציל? שאלה דודה בתיה בכעס.
המציל? אולי כבר הלך, לא ראינו אותו, והיו צעקות, ולא ידענו איפה היא,-
נו, ובסוף?! צעקה דודה בתיה.
בסוף הרגשתי שנתקלתי במשהו צף, והבנתי שזאת היא, והרמתי אותה ורצתי מהר אל החוף,
ו-?
וניסו להנשים אותה, אבל -
הדודה בתיה שמה את היד שלה על הפה.
וכולנו ישבנו סביבה, והחזקתי את היד הקטנה בכף היד שלי, ואז באו ולקחו אותה.
אלוהים שישמור, אמרה דודה בתיה וניגבה את הפנים בשולי החלוק שלה.
וזהו, אמרתי.
אחרי רגע היא נזכרה בדאגה שלה ושאלה, כמעט בתחינה: אבל איפה הסתובבת עד עכשיו? אתה יודע כמה דאגתי לך?
ישבנו על החוף, אמרתי לה. היה לנו קשה להתפזר אחרי מה שקרה.

למחרת, כשחזרתי הביתה, תפסה אותי אמא ביד, והושיבה אותי על הכיסא במטבח. היא היתה עדיין עם הבגדים של העבודה בגן, ועליהם סינר מכוסה קמח, כי היא בדיוק אפתה עוגה.
היא אמרה: אתה לא מתבייש, ככה להרוג אותי, ממתי אתה יתום, מילא שאבא שלך לא גר איתנו, אבל יתום?!
אז מה, אמרתי, זה היה סתם, ובכלל - מאיפה לך?
דודה בתיה צלצלה בבוקר מקופת חולים. ועכשיו אתה מצלצל אליה ומתנצל!
כל כך הדאגת אותה אתמול!

אז צלצלתי לדודה בתיה.
קודם אתה מדאיג אותי, ואחר כך אתה מספר לי סיפורים! צעקה דודה בתיה בטלפון. ולא רק לי, אלא לכל השכונה!
לא התכוונתי, אמרתי לה, באמת. פשוט ישבתי בטיילת והסתכלתי על הים, ואז באו שתי הבנות האלה שאת כבר יודעת עליהן, ודיברנו קצת, וזה נכון שאמרתי להן כל מיני דברים, סתם, שיהיה מעניין, והלכנו אליהן, והקשבנו למוזיקה, ודיברנו, ואחר כך האמא הגיעה, אז הלכתי משם, וישבתי עוד קצת בטיילת, ואז עבר שם איש אחד עם גבס ברגל ואיזה שני בנים נטפלו אליו, ו-
מהצד השני של הקו היה שקט.
דודה בתיה? אמרתי.
כן, כן, היא אמרה בקוצר רוח. בסדר. תן לי את אמא.

אחר כך הייתי בחדר שלי, ואמא נכנסה.
היא התיישבה על המיטה שלי, מה שהיה מבשר רעות.
אתה מוכן להגיד לי את האמת? היא אמרה. איפה היית אתמול עד שעה מאוחרת כל כך?
טוב, אמרתי לאמא. אני אגיד לך מה באמת היה. באמת הייתי אצל הבנות האלה, וסיפרתי להן סיפור שהמצאתי.
אמא רק הנהנה.
ואחר כך הלכתי וישבתי על הטיילת, ובא איש מבוגר אחד וישב על ידי. היה לו שיער לבן לגמרי, ומקל. את המקל הוא שם על ידו, והידיים שלו היו מוטלות ככה, על הירכיים, כאילו כלום כבר לא חשוב לו. הוא הסתכל ישר אל הים. אחר כך הוא הפנה את הראש אלי וחייך והניע בראש שלו כאילו הוא הגיע לאיזה מסקנה.
אני חייכתי אליו בחזרה, ואמרתי לו שיש לי סיפור, ואם הוא רוצה לשמוע.
אז הוא אמר: בוודאי. אף אחד כבר לא מספר לי סיפורים.
אז אמרתי לו שרחוק מכאן, הרבה אחרי העיר, יש שכונה עם ילדים

שאין להם אוכל ואין להם נעליים. אני הייתי שם, וראיתי. הם ישבו בחוץ, על המדרכות. בעצם, לא היו שם מדרכות, רק חול, והם לא ידעו מה לעשות. גם לא היו להם משחקים.
אז למחרת לא הלכתי לבית ספר, אלא לשם הלכתי, ובדרך עברתי ליד בניין נטוש שלא גמרו לבנות אותו, הבניין הגדול הזה בַּהמשך של הכביש, שאין לו קירות, אתה מכיר? - כן, כן, בטח שאני מכיר - וטיפסתי לקומה השנייה, והיתה שם אשה זקנה עם בגדים צבעוניים, חצאית גדולה כתומה, מבד מבריק, וחולצה סגולה ומצנפת ירוקה עם כדור כסף בקצה שלה, והיו לה עיניים טובות. לא היו לה שם רהיטים, לא שולחן ולא כיסא, ולא ידעתי אם היא גרה שם או לא. אז ישבתי איתה קצת ושאלתי אותה מה שלומה, אז היא אמרה: טוב מאוד. החיים מאוד יפים. אחר כך היא אמרה: תסתכל, רואים את הים. ובאמת כשהתקרבנו לקצה של הקומה ראינו את הים, גדול וכחול ומגיע עד אינסוף. והאשה אמרה: הוא קצת כמו אלוהים, הים. אתה לא חושב? אמרתי לה שהים לפעמים עצבני ואני חושב שאלוהים אף פעם לא עצבני. אז היא אמרה: בכל זאת. אז אמרתי לה שתיזהר כי אין קירות בבניין הזה והיא יכולה ליפול. ואז סיפרתי לה לאן אני הולך והיא אמרה שהיא באה איתי. אז הלכנו ככה ברחוב, אני והיא, ואנשים הסתכלו עלינו אבל לא היה לנו אכפת. וכשהגענו לשכונה והיא ראתה את הילדים, היא הכניסה את הידיים שלה לכיסים הגדולים של החצאית הכתומה המבריקה - אמרתי לָהּ שזאת היתה חצאית עם הרבה כיסים? - לא, לא אמרתָ לי - אז היו לה הרבה כיסים בחצאית, והיא הוציאה משם סנדוויצ׳ים ופירות, וגרביים ונעליים, ומחברות ומשחקים. הכל חדש. הייתָ מאמין?
אז האיש אמר לי: בוודאי, אני מאמין לכל מילה. אמרתי לו שאולי אני אלך לבקר אותה והוא אמר: כן, כן, כדאי מאוד שתלך.
אחר כך הוא אמר: אולי תכתוב את הסיפור שלך.
אמרתי לו: אולי. אני צריך לחשוב על זה.
אמא שתקה.
את מבינה? שאלתי אותה.
כן, היא אמרה. אני מבינה.
וזהו, אמרתי.
תודה שסיפרת לי, אמא אמרה.
על לא דבר, אמרתי לה. ❖

# תיאטרון

## כרמית מירון

### ללא שינוי, ללא סיכוי

**״שיינדלה, אשה אחת נגד 100 רבנים״ מאת אמנון לוי ורמי דנון, תיאטרון בית לסין, בימוי: רמי דנון, תפאורה: ערן עצמון, תלבושות: מוני מדניק, מוזיקה: אורי וידיסלבסקי, תאורה: עדי שימרוני**

״יש להיזהר שלא ילך בין שתי נשים, או בין שני כלבים ושני חזירים״
*(שולחן ערוך)*

אף כי הגרסה הראשונה שהוצגה בתיאטרון הקאמרי, עם אורנה פורת בתפקיד הראשי, הועלתה בשנת 1993, נראה כי מאז ועד היום, למצב המדכא בחברה החרדית, לא נמצא תיקון ולא תקנה.
המחזה כידוע מבוסס על ספרו של אמנון לוי *החרדים*, שבו סיפורים אמיתיים מהחיים, אשר חושפים היבטים מזעזעים על קבוצות אנשים החיים בינינו.
העלילה מדברת בעד עצמה. שיינדלה היא נכדתו של רב מפורסם, ראש ישיבה וחצר חסידות סטשוב, ובתה של הרבנית האלמנה המנהלת את חיי העדה ביד רמה. ריב קשה מתנהל בינה לבין האדמו״ר, המלווה בתככים, רכילות, מלחמות חורמה והחרמות.
בעלה של שיינדלה נסע לאמריקה בשל האבל על מות אביו, ובהיותו שם, התבקש למלא את מקום הנפטר כראש ישיבה. הרבנית רבת העוצמה, אם הכלה, אינה מתירה לה להצטרף אל בעלה בשל האיסור שקבע אביה על ירידה אל ארץ הטרפה. הבעל אינו מוכן לוותר על המשרה המכובדת, ושיינדלה נקרעת בין אהבתה אליו לבין החובה להישמע למצוות אמה ולצוו של אביה.
מאחר שאחרי עשר שנות נישואים לזוג הצעיר עדיין אין ילדים, מנסה האדמו״ר להשפיע על האשה הצעירה לבקש גט מבעלה. הוא מעוניין כי הבעל יישאר באמריקה, כדי שבנו שלו יוכל לרשת את מקומו כראש חצר החסידות.
בהמולת התככים והקנאה, אוסף האדמו״ר מאה חתימות של רבנים, ומאפשר לבעל לשאת אשה שנייה על פני שיינדלה, גם בלא גט.
הפעם אין זו מלחמה בין חילונים לדתיים, אלא בין החרדים לבין עצמם. מפתיעות עוצמת השנאה ועיקשות המלחמה בתוך הקהילה עצמה.
הסיפור מבוסס על מעשה שהיה, ואפילו לא המזעזע ביותר במסכת סיפוריו של לוי, שספרו *החרדים* רווי חומר דרמטי, עד כי לעתים נדמה לצופה/קורא החילוני כי מדובר

בעידן אחר, בארץ אחרת, ואין זה כך.
למעשה חוק אכזרי ולא שוויוני זה הוא גם חוק המדינה, התקף עד היום, מאחר שאין לנו חוקי אישות אזרחיים. כך יכול בעל בישראל לבקש ממאה רבנים היתר לשאת אחרת על פני אשת נעוריו, והיו דברים מעולם, לא רק במאה שערים.
עבודת ההמחזה של לוי ודנון מבטאת ידע והבנה לצורכיה של דרמה בימתית. יש מתח, התנגשויות וציפייה להתפתחות שתיטיב עם שיינדלה, שעמה מזדהים הצופים.
הפתרון מפתיע, גם אם צפוי. הכל בוחשים במערכת הידועה היטב לקבוצה הסגורה, החיה על פי חוקים וצווים מעולם שאינו מוכר לנו; בין חרמות ופשקווילים, ואיסורים מרובים, מתפרצת ארוטיות.
בבמה שולטים צבעים אחידים, חום ושחור, המשקפים את חייהן של הנשים המדוכאות המשתתפות במחזה.
יונה אליאן־קשת בתפקיד הרבנית, מצוינת במשחקה הסמכותי, הגובל ברשעות אמיתית, אפילו כשהדברים אמורים בגורל בתה. במלחמה בין אשה לאדמו"ר, אפילו תהא בת למשפחת רבנים מיוחסת, תהיה ידה על התחתונה. המשחק מכור מראש ואין לאשה סיכוי לנצח בו.
מיכל שטמלר מרגשת מאוד בתפקיד שיינדלה, הנקרעת בין אהבתה לבעלה שבניכר לבין חובתה לחוקים הנוקשים. את האדמו"ר הערמומי והתככן משחק רפי תבור במשחק דו משמעי הנע בין טוב לב לגנבת דעת שקרית מכוונת ומודעת לעצמה.
עוד יצוין משחקו של דב נבון, וכמובן ליאת גורן חמת הלב, היחידה אולי שמפגינה רגש אמיתי בסבך החוקים המחניק.
טוב ששיינדלה חזרה אלינו. הנושא חשוב בשל נגיעתו בחיי היומיום שלנו, והצורך הדוחק והולך להפריד בין חוקי הדת לחוקי המדינה. ❖

---

דואר עתון 77 נבנס

על רשימתו של עמוס לויתן "שניים בגוף אחד" על ספרו של סייד קשוע - *גוף שני יחיד* ב־"עתון 77" גיליון 350, אוקטובר נובמבר 2010.

## בלי לומר את הדבר

ללא מילת שבח מעלה המאמר את כישרונו המיוחד של הסופר ומביע התפעלות מיכולותיו בכתיבה, בטוויית העלילה, בשנינות ובהומור. הרשימה כמו מפלסת דרך וחושפת את מקורות השראתו ואת שיקוליו בכתיבה וכן את עומק החוויה הקיומית שעליה הוא מספר ואת מורכבותה. הערכה רבה שרויה בשורות של לויתן וסקרנות מתעוררת להגיע אל הספר ולפגוש בכישרון הגדול. וכל זאת מתואר בלי מילת שבח אחת.

❖

***שבתאי מג'ר***

**תיקון טעות**
בגליון הקודם הודפס השיר באופן חלקי.
הרי השיר במלואו:

## של מי הבית הזה / אלי אביר

שֶׁל מִי הַבַּיִת הַזֶּה
הַחַפָּצִים מוּנָחִים בִּמְקוֹמָם
אַתָּה יָכוֹל לָקַחַת, לִבְזוֹז
אַתָּה לֹא נוֹגֵעַ
לֹא שַׁיָּךְ לְאַף אֶחָד

בָּסִיס צְבָאִי
אוֹתָהּ תְּחוּשַׁת שִׁחְרוּר בַּשֵּׁרוּתִים
פְּרוּצִים, דֵּלֶת עֲקוּרָה, צְרִיפוֹן פַּח לוֹהֵט בַּקַּיִץ
שָׂדֶה נָטוּשׁ
חִפֵּשׂ לְהַשְׁתִּין בִּקְשֶׁת צְהֻבָּה
בְּשִׁירָה, בְּשִׂמְחַת נְעוּרִים
הַכֹּל שֶׁלְּךָ, הַכֹּל שֶׁלְּךָ
אוּלַי תִּקַּח מִשֶּׁהוּ לִפְנֵי שֶׁתִּסַּע
סְבוֹנִים, סַכִּינֵי גִּלּוּחַ, קַפְסָאוֹת שִׁמּוּרִים
שֶׁקָּנָה אָבִיךָ
בַּקְּנִיָּה הָאַחֲרוֹנָה

אוּלַי תִּקַּח מִשֶּׁהוּ לִפְנֵי שֶׁתִּסַּע
אֶת הַנּוֹצֵץ לָקַחְנוּ בִּלְקִיחָה רִאשׁוֹנָה
אַחַר כָּךְ אֶת הַנּוֹצֵץ פָּחוֹת
עַכְשָׁו שְׁמָלוֹת וַחֲלִיפוֹת תְּלוּיוֹת בָּאֲרוֹנוֹת
מַגָּבוֹת, סְדִינִים, מְקֻפָּלִים עַל מַדָּפִים

אוּלַי תִּקַּח מִשֶּׁהוּ
לִפְנֵי שֶׁתִּסַּע
מִי יַגִּיד לְךָ, מִי יִשְׁאַל
אָבִיךָ וְאִמְּךָ מַבִּיטִים עָלֶיךָ
מֵהַקִּירוֹת. אַף אֶחָד לֹא רוֹאֶה
אַף אֶחָד

בְּכָל פְּגִישָׁה מִתְמָעֵט הַבַּיִת,
אַחֲרֵי אֲרוּחַת שִׁשִּׁי
מְחַפְּשִׂים שָׁלָל
בּוֹזְזִים דְּבָרִים קְטָנִים
שֶׁנִּשְׁכְּחוּ, הַגְּדוֹלִים כְּבָר
נִלְקְחוּ.

אוּלַי תִּקַּח מִשֶּׁהוּ,
הַחֹפֶשׁ מֻחְלָט
אַף אֶחָד לֹא רוֹאֶה
אַף אֶחָד.

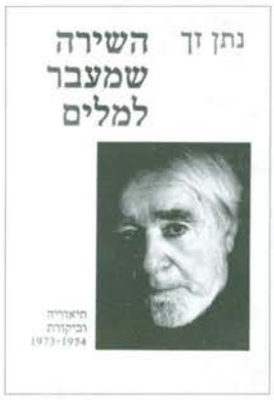
אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל (ע"ר)

ראש בראש - מיני סידרה
הסופר והעורך עמיחי שלו
מארח ומשוחח עם הסופרים בסידרת מפגשים:
ניר ברעם
אופיר טושה גפלה
סמי ברדוגו
יוסי אבני לוי
אסף גברון
המפגש הראשון עם ניר ברעם על סיפרו האחרון "אנשים טובים" – על הדור הצעיר בספרות הישראלית ועל הקשר בין ספרות לפוליטיקה
ביום שלישי 22.3.11 בשעה: 20:00
בבית הסופר, רח' קפלן 6 ת"א
עלות מנוי (ל-4 מפגשים): 80 ₪
כניסה חד-פעמית: 30 ₪
פרטים בטל' 03-6953256/7
כתובת מייל: aguda-sofrim@bezeqint.net
אתר אינטרנט: www.hebrew-writers.org
עיריית תל־אביב-יפו
משרד התרבות והספורט
בלקין

# המלצות עתון 77

נתן זך: ***השירה שמעבר למילים, תיאוריה וביקורת 1954-1973***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 477 עמ'

מבחר מאמרים, רשימות ועיונים פרוזודיים, שנתפרסמו מעל במות שונות. כולל המאמר המיתולוגי "הרהורים על שירת אלתרמן"; "פרסומם של כתובים ביקורתיים




אלה - כך אני מקווה לפחות - ישימו קץ, אחת ולתמיד, למשוג־ותיהם של רצנזנטים לא אחראיים שהפיצו במהלך השנים את הבדותות על 'מרד', 'רצח אב'" וכו' ('עם הספר', המבוא, נתן זך).

***שייע***, עורך: ***הנרי וסרמן***, הוצאת כרמל 2011, 246 עמ'

כתבי שחרות של פרופ' ישעיהו ליבוביץ ורעייתו גרטה לבית וינטר; בתקופה שבה פעל ליבוביץ בשלוחה הגרמנית של תנועת המזרחי בקלן, בטרם עלו ארצה בני הזוג. את מרבית כתיבתו ייחד אז ליחס למודרנה, השאלה הערבית ולסוגיית עבודה יהודית מה היא.

לאה אילון: ***אין דבר כזה, יש דבר כזה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד קרן רבינוביץ לאמנויות, ריתמוס 2011, 77 עמ'

"יש הֶסָבוֹת למה ששווה/ עם חמאת בוטנים מסומנת לכך./ זאת תורתי./ העולם הוא דבר מול דבר" ('אין דבר כזה', י"ג עמ' 59).

ישראל בר כוכב: ***מבחר השירים 1975-2010*** הקיבוץ המאוחד מוסד ביאליק 2011, 331 עמ'

מבחר מקיף, כולל אחרית דבר מאת אורי ברנשטיין. "כשמסמרים יפרחו,/ מקורות בתינו נקום כציקדות/ פעם בשבע־עשרה שנים. שלג ירפרף ברחובות החמסין,/ נחצה נהר בגבעתיים, נקרע חלון להבדיל בין הלחם לפנים,/ והגוף כשאר משפחה יהיה כבר נכון לצאת לדרך" ('מסמרים', עמ' 274).

יוסי יזרעאלי: ***שירי הקיום של מר זנגביל***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 76 עמ'

"ואף על פי שהוא מחליף בספריה/ מוות של אחרים/ המשקפיים שלו חוששים. גשר צר מאוד// מתמוטט כל הדרך הביתה, מילה/ שהוא גר בה/ בפחד מתמיד שמא תחדל להתכוון" ('הביתה', עמ' 12).

נדב אברוך: ***האנאלים מלאטקס***, הוצאת פרדס 2011, 61 עמ' כולל דיסק ובו שירים מולחנים מאת יונתן תורג'מן

"זו לא אשמתו/ אומר חייל שלפת גרון/ שמצא במקום שתי ידיים/ זוג צבתות לו/ שהעיניים התרחקו אל צדי הראש/ שאחרי שמונה שעות המדים כבר נדבקים/ שכבר אי אפשר לנשום" ('עקרב: רישום חטוף', עמ' 13).

מרים חלפי (ברוך): ***קולות הדוממים***, ערכה והביאה לדפוס: רחל חלפי, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2010, 306 עמ'

שירים מהקובץ ***כמהון*** ומהקובץ ***קולות הדוממים*** (מהעיזבון), כולל דיסק של מרים חלפי הקוראת משיריה, ושיחה שערכה עם בתה - רחל חלפי. "פרח פוקח עיניים/ לאור/ שירוננו האור// והיופי מצפה/ והיופי בא/ בעורקיו" ('פרח פוקח', עמ' 184).

חמוטל בר־יוסף: ***השתוות, מבחר שירים ישנים וחדשים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 351 עמ'

מבחר שירים מספרים שראו אור בשנים 1971-2004. מדורי הספר מסודרים על פי נושאים. אחרית דבר: דן מירון. "ברווח המעט שבין צעקות היום למבושות הלילה/ כשהנוף נהיה שטח לבן ושחור/ ויום נטרף בלילה/ אופק חמור ורך/ מאזן את ראשי על כתפי" ('ברווח המעט', עמ' 21).

רענן בן־טובים: ***על ספסל בטשרניחובסקי***, הוצאת עקד 2011, 79 עמ'

ספר ביכורים. "תל־אביב מחלקת את עצמה לדעת. חדרים/ בתוך דירות. דירות בתוך חדרים. אנשים/ נדחסים לתוך כוכים, נאנקים/ ונשארים./ תל־אביב, העיר הלבנה העיר בלי הפסקה, העיר/ שחולקה לה, שהעלתה לה דמי שכירות/ בלי הפסקה" ('ביום ההוא', עמ' 74).

דויד לידר: ***שחורת השיער***, הוצאת גוונים 2011, 41 עמ'

ספר ביכורים. "מתוך רעד חנוק חשתי במילים שנשכחו -/ לדוב הארקטי כפות רגליים גדולות/ למען לא ישקע בשלג./ יפי שערך, יפי שפתייך - שנפשי לא תשקע" ('הלבנה', עמ' 40).

מתן חרמוני: ***היברו פבלישינג קומפני***, הוצאת כנרת זמורה ביתן 2011, 265 עמ'

סיפור עלייתו ונפילתו של המהגר מרדכי שוסטר, שוליית דפוס ב"היברו פבלישינג קומפני", השואף לחבר ספרוני "שונד" פופולריים, בניו יורק של תחילת המאה העשרים.

אמנון דנקנר: ***מגע הקסם של הבל גאגין***, הוצאת אחוזת בית 2011, 328 עמ'

סיפורים, הנסבים על דמויות ומקומות בירושלים של שנות החמישים והשישים. דמותו של הבל גאגין, המאמין במגע הקסם שלו, צצה ועולה ביניהם, אך בכל פעם שהוא מבקש להסדיר עניינים, הוא ממיט אסון.

צדוק עלון: ***עמוד־שניים ליום***, הוצאת עמדה, סדרת דגש לפרוזה 2011, 289 עמ'

הרהוריו של השופט יעקב בדרך אל חנות המכולת וממנה, משמשים מסגרת לרומן השוזר הרהורים פילוסופיים משל שפינוזה ומשל המחבר עצמו. ספר על חיי היומיום של אוסף דמויותיו, מפיו של פקיד זוטר העובד בבנק מסחרי. "עמוד־שניים ליום" זו גם המלצת קריאה.

וולט ויטמן: ***שעת חצות בהירה***, מאנגלית: עודד פלד, הוצאת קשב לשירה 2011, 46 עמ'

מבחר שירים. "אנו שלג, גשם, קור, חשכה, אנו כל תנובת/ ושפעת הכדור,/ חגנו סביב־סביב עד שובנו הביתה,/ אנו השניים,/ רוקנו הכל פרט לחופש, הכל פרט לחדוותנו־אנו" ('אנו השניים, ככל שהולכנו שולל', עמ' 30).

הרנן ריברה לטלייר, ***פטה מורגנה של אהבה עם הרכב מוזיקלי***, מספרדית: יורם מלצר, הוצאת אלדורדו לספרות לטינו־אמריקנית חדשה 2011, 248 עמ'

עולמן של עיירות כורים, עולם ההולך ונעלם. סיפור על אהבה, מוזיקה והרבה אלכוהול. המחבר, ריברה לטלייר, גדל ועבד במפעלי הכרייה במדבריות צ'ילה. ❖