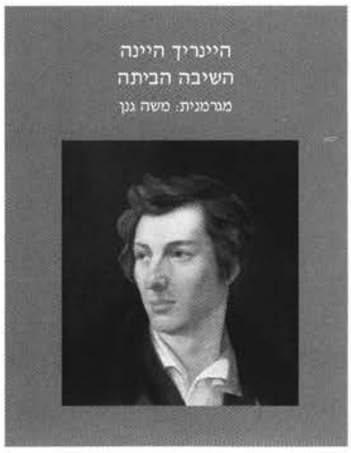
# עתון 77

ספרות - חברה - ביקורת

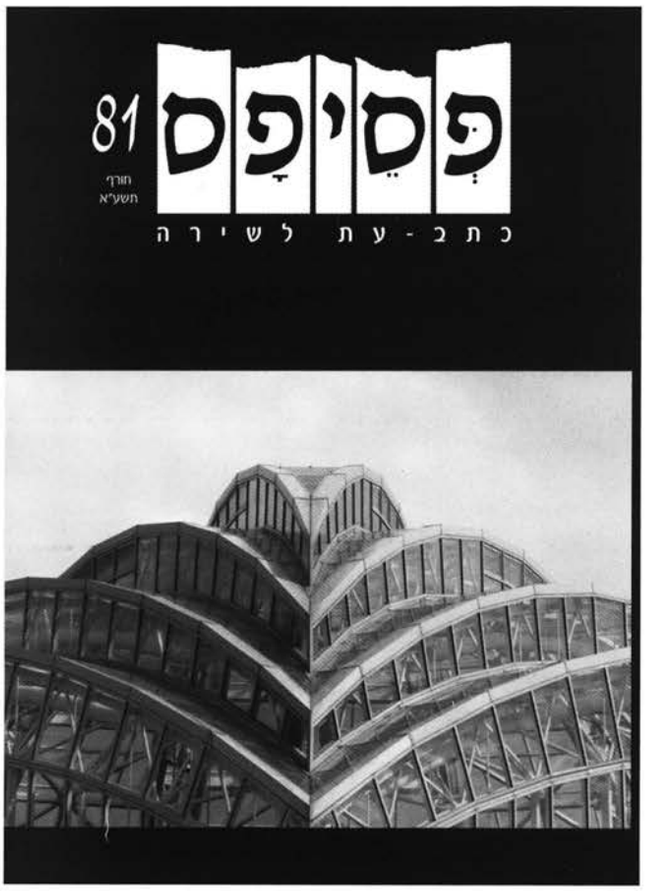
גליון 354 • א' סיון תשע"א • מאי-יוני 2011 • 40 ש"ח

## בין "צחוקו של אברהם" ל"היינו העתיד"
## בין "ציחלה וחזקאל" לתדיאוש בורובסקי

## רואים אור בימים אלה ב־ ספרי עתון 77



## פסיפס - רבעון לשירה




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

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

**מנוי ל"פסיפס"**

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

שם ומשפחה ..... כתובת ..... טלפון .....

## שירים


ענת קוריאל 5
סילאן דלאל 8
פנינה עמית 11
אנדד אלדן 22
רחל אשד 22
יורם בק 23
מיכל ברגמן 23
רפאל אורפלי (פרסום ראשון) 35
יעל אייזנברג 43
צביה ליטבסקי 43
נועם שדות 45
יצחק ש' 45


## סיפורת


דפנה ברשילון: במקום הכי נמוך בעולם (פרסום ראשון) 44
ציסלב מילוש: ביתא האוהב הנכזב (חלק ב'), מפולנית: מירי פז 46


## ביקורת ספרים


דן יהב על ***ואדי סליב שלי*** מאת איתן כהן 6
יוסי ברנע על ***מדד הדמוקרטיה הישראלית*** (הוצאת המכון הישראלי לדמוקרטיה) 7
חלי אברהם איתן על ***המאה החצויה, ממודרניזם לפוסט־מודרניזם*** מאת הלל ברזל 10
רוני סומק על ***משורר מן היישוב*** מאת עודד גיורי 11
מטליה הראל־רורברג על ***ההיריון הבא יהיה במינכן*** מאת מרדכי הרטל 12
טלי שוורצשטיין־בסר על ***געגוע למלני*** מאת רחל פורמן אלבז 13
מזל קאופמן על ***סוס טרויאני מבטן התודעה*** מאת יערה בן־דוד 13
יובל גלעד על ***מסכת קיץ לסמדר וחליל*** מאת עמוס אדלהייט 14
רון גרא על ***לבי פוסע לאחור*** מאת מלכה שקד 16
אבי אליאס על ***חוויה מתקנת*** מאת דוד ברבי 16
עמוס לויתן על ***עירום מול עירום*** מאת בנימין ברסון 17
עדנה שמש על ***של עכברים ואנשים*** מאת ג'ון סטיינבק 18
יהודית רונן על ***בית חמשת החושים*** מאת נאדים אסלאם 19
עמית ישראלי־גלעד על ***ברייטון רוק*** מאת גראהם גרין ועל ***הנוסע הסמוי*** מאת ז'ורז' סימנון 20

"לבותינו הולמים בעבורך מולדת", כרזה פולנית מ־1955 (עמ' 46)

## מאמרים


אסתי אדיבי שושן: "ישוב טלה לחיק האם", על ***היינו העתיד*** מאת יעל נאמן 24
רונית חכם: "עד שיבוא הדיבור, עד שיבוא אליהו..." על ***ציחלה וחזקאל*** מאת אלמוג בהר 26
עינת אלוני: הכתיבה המפוצלת, על ***מחיקה*** מאת תומס ברנהרד ואחרים 30
אריה אהרוני: בל קאופמן 32
יוחאי עתריה: "צחוק אברהם", מסע אישי וקולקטיבי אל לב האפלה 40
גל אורן: הצחוק ויחסו המודע 42


## מדורים


לפי שעה 4
חצי פינה - רוני סומק: לארי פרייפלד, מאנגלית: אורית קרוגלנסקי 15
מאות - רפי וייכרט: שולחן 20
אמריקה שרה - עודד פלד: ג'ק קרואק 21
עובר כל גבול - ששון סומך: למה אני כותב 34
מצד זה - עמוס לויתן על ספרה של נורית בראל, על ספרו של יצחק בנימיני, על ספרה של יעל נאמן 36
תיאטרון - כרמית מירון על "אלוף הבונים" מאת הנריק איבסן 50
המלצות 'עתון 77' 52-51



**גליון 354 ● איר־סיון תשע"א ● מאי־יוני 2011 ● 40 ש"ח**

**עתון 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

**שבוע הספר נפתח בימים אלה.** הוויכוחים שנלווים אל החגיגות והשאלה על נחיצותו של השבוע הזה בעידן מִבְצעי הענק לאורך השנה כולה, מבטאים ויכוח עקרוני שפתרונו רחוק.
בכל אופן, במרכז הגליון עומדים הפעם שלושה ספרים של סופרים ישראלים, שראו אור לאחרונה: ***היינו העתיד*** מאת יעל נאמן, ***צ'חלה וחזקאל*** מאת אלמוג בהר, ***צחוק אברהם*** מאת יצחק בנימיני. השלושה חולקים סוג של מכנה משותף, בהצביעם על שינויים טקטוניים בחברה הישראלית: היסדקותו של "עתיד" קיבוצי שהיה הצעה חדשנית חילונית ונועזת, ואופציה מסורתית העומדת שוב על הפרק. שלושה מאמרים (מאת עמוס לויתן, יוחאי עתריה וגל אורן) עוסקים בספרו של בנימיני המציע פרשנות חדשה לספר בראשית, שיש לה השלכות על ציבור גדול. רונית חכם כותבת על ספרו של אלמוג בהר, הבוחן אפשרות להשיב את יכולת הדיבור באמצעות היזכרות בשפות "שנשתכחו או הושכחו". הדברים שנכתבו על הרומן ***היינו העתיד*** נוגעים בתובנות המעמיקות של יעל נאמן על הקיבוץ (עמוס לויתן) ובחיפוש אחר שפה פרטית מתוך הקולקטיב (אסתי אדיבי־שושן).

עוד בגליון: סיפורה העצוב־משעשע של דפנה ברשילון מנסה לחבר בין העולמות בדרך לאזכרה בקיבוץ עין גדי: בין ירושלים דה־ליטא לקיבוץ, בין "המקום הכי נמוך בעולם" לתל־אביב, בין ספרו של אבא קובנר למלכים ג'.
חלקו השני של הפרק "ביתא האוהב הנכזב" מאת צ'סלב מילוש (תרגמה מפולנית מירי פז), עוסק בהפיכתו של תדיאוש בורובסקי לכתבן סטריאוטיפי מטעם השיטה. מילוש מנסה להבין מה הניע את הסופר המחונן להכחיד את האינטלקט שלו עצמו. עינת אלוני כותבת על תומס ברנהרד, שבחר כיוון שונה לחלוטין בכתיבתו החתרנית.

ששון סומך מגלה גישה אופטימית הרבה יותר לכתיבה ברשימתו "למה אני כותב", ומאמין בדיאלוג בין שפות (ערבית ועברית) ובין בני אדם. גם "קירות", שלושה שירים מאת סילאן דלאל, מציירים מהלך שבין קולקטיביות כפויה, לשימוש באחווה לטובת הפרט.
וזה מקום טוב לסיים בו. קריאה נעימה.

**מיכאל בסר, עמית ישראלי גלעד**

---


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

# ענת קוריאל

## משקעים

הָיָה כַּעַס,
מִלְמוּל בִּגְנוּת,
וְחֶבֶל דִּמְיוֹנִי עִם לוּלָאָה
כְּדֵי לָצוּד תְּגוּבָה.

הִיא נִסְתָּה לַחֲסוֹם אֶת פִּיהָ בַּזְּמַן, וְלֹא הִצְלִיחָה,
הִתְעַטְּשָׁה עָלַיו
בִּנְשִׁיפָה חֲזָקָה
בִּגְלָל גֵּרוּי מִלִּים חָרִיף,

בְּקוֹל צוֹרֵם הִתִּיזָה
מַפֹּלֶת אִישִׁית,
כִּסְתָּה אוֹתוֹ נְתָזִים שַׁבְרִירִיִּים,
טִפּוֹתֵיהֶם הֵחֵלוּ לִשְׁקוֹעַ בּוֹ.

## ידיות

כְּשֶׁיָּדִיּוֹת מִסְגֶּרֶת הַמִּשְׁקָפַיִם
שְׁלוּחוֹת עַל הַשֻּׁלְחָן,
הַפִּסּוּק מַזְמִין הִצָּמְדוּת לַפָּנִים,

כְּשֶׁהֵן נַדְנֶדָה תְּלוּיָה עַל צַוָּאר,
נוֹטוֹת לַחְמֹק מִן הַלּוּלָאוֹת
כְּמוֹ דִּמְעָה.

כְּשֶׁאִיבְרֵי הַמִּשְׁקָפַיִם שְׁלוּבִים בִּמְנוּחָה,
לֹא כְּדַאי לְהַסִּיחַ אֶת הַיָּדִיּוֹת:

נִדְמֶה לִי שֶׁהֵן מַפְצִירוֹת לְהִתְעַלֵּם
מִנִּצְנוּץ הַעֲדָשׁוֹת,
לְהִפָּרֵד מִן הַתְּלוּת בָּאָזְנַיִם.

## מטפל

יָשַׁבְתִּי בַּפְּגִישָׁה עִם שִׁמְשִׁיָּה,
צִלָּהּ הוֹרָה אֶת הַשָּׁעָה שֶׁהָיִיתִי בָּהּ.
בַּתִּיק הָיוּ לִי חֲטִיפִים
בְּמִלּוּי מְרַפֵּא.

הִשַּׁלְתִּי מֵעָלַי סִפּוּרִים,
הוֹלַכְתָּ אֶת תֵּאוּרַי
לְתוֹךְ הַטֶּבַע,

הַמִּפְגָּשׁ הִבְלִיט
תַּדְמִית
שֶׁנּוֹלְדָה
בְּעֵינֶיךָ

הַשִּׁמְשִׁיָּה כְּבָר אֵינָהּ כּוֹתֶרֶת עַל רֹאשִׁי,
קִפַּלְתִּי אוֹתָהּ,
טִפּוֹת חֹם הִתְנַקְּזוּ מִשּׁוּלֶיהָ.

כְּשֶׁנָּחְשַׁפְתִּי,
הָיִיתָ כְּמוֹ צֵל:
יָכֹלְתִּי לְהַפְשִׁיל
אֶת עֲבָרַי.

## קנאי

צוֹפֶה,
כְּמוֹ מִמַּאֲרָב,
חָבוּי וּמַבְחִין בְּכָל פְּרָט.

מֵנִיחַ מַלְכֹּדוֹת נְאוּף,
מְזַמְּזֵם לַבַּיִת
בְּחֹסֶר אֱמוּן,

חֲשָׁדוֹתָיו דְּבֵקִים כְּאַבְנִית
בְּמִשְׁטְחֵי הָרֶגֶשׁ,
מְחִישִׁים פְּרְעָנוּיוֹת.

דִּבּוּרוֹ קָשֶׁה,
הַצַּד הָאֲחוֹרִי שֶׁל הַלָּשׁוֹן
מַר וְאָפֵל.

# אחד במאי נגד שמעון בר יוחאי

**איתן כהן: *ואדי סליב שלי*, הוצאת משכל 2010, 181 עמ'**

"אפשר שתפקידנו כיהודים ספרדים, בעלי חינוך צרפתי לסייע לציונות להתאקלם במזרח תיכון חדש, מודרני, פרוגרסיבי", כך, ז'קלין כהנוב. אך המציאות טפחה על פנינו, וכך כתב העיתונאי אביעזר גולן במאמרו: "האמת על הקוזבלנים" (ידיעות אחרונות, 28.10.55). "בכל תולדות העלייה הציונית לא היתה עלייה אחת שעוררה סערה גדולה, כמו העלייה הצפון־אפריקאית ('המרוקאית')...את המרוקאים שנאו".

אירועי ואדי סליב, או כפי שכונו בשעתו, מאורעות, מהומות, פוגרום ומלחמת אחים, נחקרו רבות וליוו את חיינו בעת "העלייה ההמונית".

כבר ב־1970 חקרו משה חזני וישעיהו אילן את "בתי הכנסת העדתיים בואדי סאליב" (אוניברסיטת בר אילן). ב־1991 כתבה הנרייט דהאן־כלב את עבודת הדוקטורט שלה: "ואדי־סאליב והפנתרים השחורים" (האוניברסיטה העברית). ב־1997 כתב צבי ברזילי על מאורעות ואדי סאליב, וב־1999 נכתב בספרו של אבי פיקאר על ראשיתה של העלייה הסלקטיבית בשנות החמישים. ב־2001 חקר ירון צור את *קהילה קרועה: יהודי מרוקו והלאומיות, 1943-1954* (עם עובד). ב־2004 כתב סמי שלום שיטרית את ספרו המקיף על *המאבק המזרחי בישראל, 1948-2003* (עם עובד). יפעת וייס חקרה את הנושא: *ואדי סאליב: הנוכח והנפקד* (2007, מכון־ון־ליר).

מכל אלה עולה שנושא כאוב זה לא נשכח במשך יותר מיובל שנים, והדיו עדיין נשמעים מפעם לפעם בהקשרים פוליטיים, סוציולוגיים, כלכליים וגיאוגרפיים. הספר שלפנינו נכתב לרגל יובל שנים לעליית יהודי מרוקו. הוא בודק היבטים שונים של השפעת העלייה על החברה הישראלית: פיזור אוכלוסייה, פערים חברתיים וכלכליים ובעיקר - יחס פסיכולוגי אל יהדות המזרח בכלל, ואל יהדות המגרב בפרט.

החוקר איתן כהן, מנחה לסוציולוגיה ומדע המדינה באוניברסיטה הפתוחה, חיבר שני ספרים שעיקרם הפיכת מדינת ישראל לחברה ים תיכונית אמיתית ואיכותית: *המרוקאים - הנגטיב של האשכנזים* (רסלינג, 2002), *ובאר שבע - העיר הרביעית* (כרמל, 2006). ספרים אלה נדרשים להבנה טובה יותר של מרחב הים התיכון, בעיקר לנוכח האירועים העכשוויים במדינות המגרב, במצרים, בתימן ובמדינות המפרץ הפרסי (הערבי). ייחודו של הספר בכך שהוא הראשון שנכתב מנקודת מבט מזרחית, תוך כדי ביקורת עצמית וניתוח גורמי הכישלון למאבק המזרחי.

המרד של המרוקאים בחיפה, הציג בפרהסיה את ההגמוניה החברתית והשלטונית של האשכנזים בהוויה הציונית, והפריך את החזון המיתי של "מיזוג גלויות". במציאות, המזרחים הודרו, הושפלו ונדחו בכל מה שקשור לנושאי חיים בסיסיים כשיכון, עבודה, רווחה, ואלה יצרו את הרקע למאורעות ואדי סאליב. "המרד" יכול להתפרש גם בהזדהות עולי מרוקו עם האצ"ל, "ביתר" ו"חרות" הרוויזיוניסטית. מולם עמד הממסד הוותיק, האשכנזי, של חוגי השמאל ובראשם מפא"י שהנהיגו מדיניות של הפקרה ו"השגחה" על הדחויים והמופקרים.

את סיפור ההדרה והזלזול ניתן לאתר כבר בשלהי העלייה ארצה, באוניית המעפילים "יהודה הלוי", כמו בשנות העשרים, עת הביא שמואל יבניאלי את עולי תימן, כך העולים ממרוקו, בשנות החמישים. הם הובאו כ"חוטבי עצים ושואבי מים", "כסותמי פרצות" ביישובי הספר לנוכח דילול העולים האירופאים לאחר השואה.

כבר במחנה המעצר בקפריסין התגלו תופעות המצביעות על תחושת זרות וכפי שדיווח שליח הסוכנות בקפריסין: "... הם אנשים קלי דעת שהתקיימו משוק שחור, חומר המיועד לרצח, לגניבה, ולאצ"ל" (עמ' 29).

דוד בן־הרוש, המנהיג הבלתי מעורער של "המרד המרוקאי", לא עבר את תהליך החִברות של השמאל הציוני ולא הבין את משמעות "הדגל האדום". הימין דבק במסורת שמעון בר יוחאי ועלייה לקברי צדיקים והעדיף אותה על פני "האחד במאי" והמעמד הפועלי.

שכונת ואדי סאליב, שהיוותה מצבור של כוכי מגורים ללא תשתיות, במדרונות הדר הכרמל, העמידה אנטי־תזה ל"עיר האדומה", בהיותה "עיר האורות האדומים", שכונה בעלת אופי מזרחי ונדמתה "לכתם מכוער" בנופה של עיר הנמל, הים והר. (עמ' 46).

בקיץ 1959 פרץ העימות האלים בין אבא חושי, ראש עיריית חיפה ויוסף אלמוגי, מנהיג מפא"י וההסתדרות, לבין דוד בן־הרוש, מנהיג עדתי שכונתי. למעשה, עמדה כאן האשכנזיות הממוסדת מול המזרחיות המקופחת, המודרת.

ואדי סאליב הצטייר כ"מלאח של קובלנקה", כגטו מרוקאי, שאליו התנקזו גם מהגרי פנים מעיירות פיתוח וממושבי העולים (עמ' 59). "המורדים" המרוקאים התרכזו בבתי הכנסת ובבתי קפה עדתיים, שם החלה ההתארגנות הראשונית שיצרה את גלי המחאה, שהיו ספק ספונטניים, ספק מאורגנים ומכוונים על ידי גורמים אנטי ממסדיים; יוסף אלמוגי התבטא אז כך: "לפי כל הסימנים, על פי כל הידיעות שבידינו, עמדו גורמים פוליטיים מאחורי המהומות בחיפה"; הכוונה היתה בעיקר לניצול הדיכוי והעוני על ידי האופוזיציה דאז, "תנועת החרות" ו"אחדות העבודה" (עמ' 81).

בן־הרוש נהפך עד מהרה מעסקן מזרחי של מפא"י

שער 'העולם הזה', 1959

למנהיג מרד. הוא הקים את "ארגון ליכוד עולי צפון אפריקה" שמטרתו העיקרית היתה מלחמת חורמה במפא"י והוצאתה מחוץ לשכונה. אספת היסוד כוננה בבית הקפה השכונתי של בן־הרוש. שם החל המאבק האלים כנגד המפלגה השלטת, "פלוגות הפועל" ומשטרת חיפה. המאבק מזכיר את "שביתת הימאים" כעשור שנים קודם לכן.

המחבר מתאר את שלבי ההתארגנות, דרכי המאבק, ניסיונות הפשרה של משה שחל, עד לפציעתו של יעקב אלקריף, השיכור המפורסם, בוואדי סאליב, שהציתה את להבת המרי (עמ' 111).

המאבק האלים התנקז בעיקר נגד מועדוני מפא"י וההסתדרות, שהיו שנואים ביותר כמסמלים את השלטון האשכנזי.

לצד אלקריף וחבריו התייצבו אורי אבנרי במאמרו "מרד המרוקאים" שהתפרסם בקיץ 1959 ב'העולם הזה', ושלום כהן, העורך השני של הביטאון. כלי התקשורת האחרים גינו את המחאה וראו בה יותר סממנים של ונדליזם ומעשי פלילים.

לצד המרד, מציג המחבר ידיעה רחבה וכוללנית יותר של מעמד המזרחים בחברה, בדמותם של בכור שיטרית כשר משטרה ומיעוטים, אליהו אלישר, ממנהיגי העדה הספרדית בירושלים - כמנהיגים "חלשים" ששיתפו פעולה עם השלטון המרכזי.

משפטו של בן־הרוש, שהסעיר בזמנו את אזרחי המדינה, גרם בעקיפין לנפילת הממשלה החמישית בראשות משה שרת (אם כי זו נפלה בשל פרשת קסטנר, ו"מרד המזרחים" היה הד קלוש ל"רכבת המיוחסים"). מאסרו המקוצר של מנהיג המרד הביא גם לנפילת רשימתו שלא עברה את אחוז החסימה.

ה"ליכוד" הראשוני שנאבק באפליה, נהפך ב־1977 ל"ליכוד" החדש, פטרון החלשים והמדוכאים לכאורה, ולמעשה פטרונם של הטייקונים וחברי האלפיונים העליונים.

המחבר מיטיב לשרטט את המפגש הטראומתי

בין מנהיגים ואוכלוסיות "העליות המעצבות", לבין המיושבים המזרחים. כאן נוצרו יחסים קולוניאליים שהניבו מאבקים אלימים, אם כי על רובם ככולם "פיקח" הממסד באמצעות "הטבות" שונות - עלייה מזערית בסולם הריבוד של הדור השלישי והרביעי ובעיקר הכרה במוזיקה, ספרות וקולנוע, בעלי גוון מזרחי.

המאבק האתני־מעמדי יתחדש כעבור עשור נוסף על ידי תנועת "הפנתרים השחורים" ו"אוהלים", אך גם הם ידוכאו וישבקו חיים בשל המניפולציות השונות שיפעילו עליהם מנגנוני השלטון, שינכסו לעצמם את הזרם המרכזי בציונות. "כור ההיתוך", "צבא העם" והסכנות הקיומיות של המדינה, לא אפשרו מרד רחב היקף, וסוגיות הביטחון האמיתיות והמדומות העפילו מאז ומעולם על הבנייה טובה יותר של חברה אזרחית, סולידרית ושוויונית יותר ❖

*דן יהב*

# אז מה מצב הדמוקרטיה בישראל?

***מדד דמוקרטיה הישראלית, ערכים דמוקרטיים בישראל הלכה למעשה,***
**הוצאת המכון הישראלי לדמוקרטיה ומרכז גוטמן לסקרים 2010, 154 עמ' בעברית ועוד עשרה באנגלית**

בעת שהספר [בעריכת: אשר אריאן (ז"ל), תמר הרמן, יובל לבל, מיכאל פילפוב, הילה צבן, ואנה קנפלמן] יצא לאור, געשה התקשורת סביב אירועים שנתפסו כגזענות נגד ערבי ישראל והעובדים הזרים. מסקר של מכון טרומן עלה ש-44% מהאוכלוסייה היהודית בישראל תומכים בקריאת הרבנים לתושבי צפת להימנע מהשכרת דירות לערבים. 40% מאוכלוסייה זו תומך בחוק ועדת הקבלה המאפשר ליישובים קטנים לדחות מועמדים על בסיס "אי התאמה" חברתית תרבותית ('הארץ' 29.12.10). לפי מדד הדמוקרטיה ל-46% מהיהודים מפריעה שכנות של ערבים, ולכ־50% מהערבים מפריעה שכנות של יהודים (עמ' 123-124). אגב נתונים אלו דומים למדי נתוני המדד ב"העשור האבוד של יחסי ערבים יהודים בישראל, סקירת ממצאי המדד בין השנים 2003-2009" שערך פרופ' סמי סמוכה, וממנו עולה ש־43% מהערבים התנגדו בשנת 2009 לשכן יהודי (לעומת 27.2% בשנת 2003),לעומת 50.7% מהיהודים שהתנגדו לשכן ערבי ו־47.4% בשנת 2003).

אז מהו מצב הדמוקרטיה בישראל? מדד הדמוקרטיה מעריך את מצבה מבחינה כמותית על פי שלושה מדדים:

האחד: "מדדים כמותיים שפותחו במכוני מחקר בינלאומיים ועוקבים אחר מצבן של עשרות מדינות במשך שנים" (עמ' 25). עורכי הספר מעירים שבשנת 2010 עדכנו 19 מדדים מתוך 37 הנכללים במדד הדמוקרטיה. במילים אחרות מדובר בקביעה השוואתית של הדמוקרטיה בישראל לעומת מדינות אחרות.

המדד השני הנו סקר הדמוקרטיה: "סקר דעת הקהל בהתייחס לשאלות קבועות מאז שנת 2003, הבוחנות את ההערכות והעמדות של הציבור כלפי מימוש הדמוקרטיה בישראל, מידת התמיכה בה ושביעות הרצון ממנה" (עמ' 26). במילים אחרות, מדובר במדד לבחינת דמוקרטיות עמדות האזרח בישראל.

התמקדות במדד זה בוחנת את "ההלימה בין התמיכה התיאורטית של הציבור [...] בערכים דמוקרטיים מרכזיים [...] ובין מידת התמיכה שלו בתרגום של ערכים אלה לשפת מעשה" (עמ' 26). או במילים אחרות, מדובר במדד לבחינת דמוקרטית האזרח הלכה למעשה.

מן הראוי לבחון קודם כל את מושג הדמוקרטיה כפי שהוא משמש את החוקרים, שמציינים בצדק כי יש לה הגדרות שונות. על פי הגדרתם מדינה דמוקרטית היא "מדינה שבה רוב התושבים נהנים מזכויות האזרחות הכוללות לכל הפחות את הזכות להיבחר ואת הזכות לבחור את מקבלי ההחלטות מתוך שניים או יותר מתמודדים על השלטון, בבחירות תקופתיות, חשאיות, תחרותיות ובעלות תוצאות מחייבות" (עמ' 23). ראשית יש לברר: מדוע מצוין "רוב התושבים" ולא כל התושבים?

ניתן גם לדבר על שלושה הבטים: הבט מוסדי, הבט של זכויות והבט היציבות (שם).

מבחינת הבט הזכויות (ההבט השני), מציינים הכותבים שהבט זה עוסק בעיקרון המהותי והפורמלי בדמוקרטיה: שמירה על כבוד האדם וחירותו, על זכויות המיעוט ועל שלטון החוק. הזכויות הכלולות בו הן הזכויות הפוליטיות, האזרחיות, החברתיות והכלכליות.

מרכיבים נוספים הם: שוויון מגדרי ושוויון למיעוטים. שלוש הזכויות הראשונות עולות בקנה אחד עם מושג האזרחות העומד בבסיסו של המשטר הדמוקרטי. זכויות כלכליות (קניין) מופיעות בעיקר בהקשר האמריקני תחת הכותרת 'זכויות אזרחיות', משום ששם מתורגמת האזרחות לזכות לקניין (עמ' 23-24).

לגבי מודל זה של הדמוקרטיה ראוי להעיר מספר הערות: א. זכויות מעוגנות בחקיקה והרי אין חוקה בישראל. ב. למרות ההבחנה בין דמוקרטיה פורמלית, כפרוצדורות של בחירות (המוצגת גם כאן) לבין הדמוקרטיה הליברלית המהותית, הרי הצגת הדברים נוטה בבירור להצגת דמוקרטיה מהותית ולא פורמלית.

בהשוואה של ישראל למדינות בעולם הדמוקרטי עולה כי על פי רוב המדדים הבינלאומיים היא מדורגת מיד אחרי הדמוקרטיות הוותיקות, ובסמיכות לדמוקרטיות החדשות של מזרח אירופה, מרכז אמריקה ודרום אמריקה (עמ' 15). כלומר ישראל דומה יותר למדינות שעברו דמוקרטיזציה מאוחרת יחסית. כשבודקים את המדדים לא ברור עד כמה ניתן לסמוך על מדד שלטון החוק במדינה שאין לה חוקה, ואשר קיימת בה חקיקת חירות מתמדת, ותחום האישות מצוי בידי ראשי העדות.

אך "מדד אחד נותר ללא שינוי (חוק וסדר). במדד זה לא חל שינוי בציונה של ישראל, אבל במדד שלטון החוק שמחשב הבנק העולמי נרשם שיפור" (עמ' 28). ככה זה, כשמתרכזים בספירת אסירים ביטחוניים או פליליים. הכותבים עצמם מציינים שמדד "החוק" בודק את "העוצמה ואת אי משוא פנים של מערכת המשפט במדינה", בעוד שקטגוריית המשנה "סדר" בוחנת את ציות האזרחים לחוק. כיצד ניתן לבדוק ציות לחוק, כשעצם לגיטימיות החוקים עלולה לעורר שאלה? האם הסדר תחום האישות הוא לגיטימי? האם קיום מוסד אקסטריטוריאלי בעל זכויות התיישבותיות (מחלקת ההתיישבות של הסוכנות היהודית) הוא לגיטימי? האם חוק הקובע אזרחות על מכוח השבות הוא לגיטימי?)

מעבר לבעיית תקפות הממדים, עולות שאלות לגבי הבנת האוכלוסייה את הסוגיה הדמוקרטית ופענוחה, נוכח הפער בין התמיכה בה לבין השמעת דעות שאינן מתיישבות עמה. כך למשל מתברר ש-81% מכלל הציבור מסכימים עם הקביעה העקרונית שדמוקרטיה אמנם אינה משטר מושלם, אבל היא עדיפה על כל צורה אחרת של שלטון (עמ' 17). יחד עם זאת 55% תומכים בהנחה כי מצבה של ישראל היה טוב יותר אילו התחשבו פחות בכללי הדמוקרטיה והקפידו יותר על שמירת החוק והסדר הציבורי. נתינת עליונות לשלטון החוק והסדר הציבורי יכולה להתפרש גם כמיתון השסעים בחברה, הפחתת האלימות בה, כמו גם לחימה בשחיתות. זאת ועוד, כשבוחנים שאלה זו לנוכח מידת התמיכה ברעיון שמנהיגים חזקים יכולים להועיל למדינה "יותר מכל הדיונים והחוקים", מתברר כי 60% מהציבור תומכים בהנחה זאת (עמ' 67). כן מתברר כי כאשר התבקשו הנשאלים להביע

...

עמדה בנוגע לכמה צורות שלטון, כשאחת החלופות היא משטר ריכוזי, כמעט מחצית מהישראלים (44%) סברו שמנהיגות חזקה עדיפה על בחירות ועל הכנסת. 59% מעוניינים בצורה אחרת של שלטון לא דמוקרטי, שלטון מומחים שיקבלו החלטות על פי שיקולים מקצועיים (עמ' 67-68). הליקוי בשתי שאלות אלו נעוץ בעובדה שהן לא נשאלו בהקשר של בירור התמיכה בדמוקרטיה הפרלמנטרית לעומת הדמוקרטיה הנשיאותית. ייתכן שהצבת מודל המשטר נשיאותי כמודל דמוקרטי, היתה מורידה משמעותית את התמיכה במשטר לא דמוקרטי, באשר לפי עורכי הסקר יש ליותר משליש האזרחים "נטיות אוטוריטאריות מובהקות" (עמ' 82). הצורך בהצבת המודל הנשיאותי מתחזק נוכח הביקורת החזקה על המפלגות ובייחוד נוכח חוסר האמון בהן (עמ' 114).

בסקר עצמו מתברר, שמבחינת אזרחיה, לוקה ישראל באי הפנמת עקרונות ותפיסות הדמוקרטיה הליברלית. רק 51% מכלל הציבור מצדדים בשוויון זכויות מלא בין יהודים לערבים [אם כי במקום אחר צוינו אחוזים שונים: 54% מהיהודים בישראל תומכים בשוויון זכויות מלא בין יהודים לערבים.] לא פחות חשוב מכך, מתברר כי [בדומה לשנת 2009] גם השנה 53% מהיהודים בישראל הסכימו לאמירה שעל הממשלה לעודד הגירת ערבים מהארץ (עמ' 71). נוכח הדרת הערבים מהשירות הציבורי לא מפתיע להיווכח כי ש-70% מהיהודים מתנגדים למינוי ערבים לתפקידים בכירים במדינה (עמ' 118). נתון מדאיג נוסף הוא ש־62% מהיהודים סבורים שכל עוד מדינת ישראל נמצאת בסכסוך עם הפלסטינים אסור להתחשב בדעות האזרחים הערבים בנושאי חוץ וביטחון (עמ' 119).

ניתן לסכם ולומר שמבחינת היחס למיעוט הערבי, מדינת ישראל לוקה מהותית ביחס להגדרה של מדינה דמוקרטית מודרנית, בה כל האזרחים הם הריבון והם שווים בפני החוק בזכויותיהם.

אם מדברים על עיקרון הדמוקרטיה הליברלית כמו חופש ההפגנה הנובע מחופש הביטוי, עולה החשש שלא רק הנשאלים לוקים בהפנמת מהות הדמוקרטיה הליברלית, אלא גם עורכי הסקר, בניתוח תוצאותיו. כך לדוגמה מתברר: "57% סבורים שיש לאפשר למשטרה לפזר הפגנות הפוגעות בסדר הציבורי, כאשר במונח 'סדר ציבורי' התייחסה השאלה לשיבושי תחבורה, כלומר לאי נוחות מסוימת אך לא לפגיעה ברכוש או בנפש" (עמ' 112). האם הסדר הציבורי חשוב יותר מזכות ההפגנה? האומנם תפקיד המשטרה הוא לפזר הפגנות במקרים אלו או להסדיר את הסדר הציבורי במהלך קיום ההפגנה? ❖

***יוסי ברנע***

# סילאן דלאל

## קירות

### בית משותף או מיטות רבות

אֲנַחְנוּ צְרִיכוֹת לְבַקֵּשׁ רְשׁוּת לְבַקֵּר אַחַת אֶת הַשְּׁנִיָּה, אֵין לָנוּ מָקוֹם
אֲנִי מְדַבֶּרֶת עַל עַצְמִי בְּרַבִּים בְּתִקְוָה שֶׁאֶרְאֶה אוֹתָךְ שׁוּב בְּקָרוֹב

הָאָרִיחִים חֲלָקִים, גָּבַהְתִּי אֲנִי מַרְגִּישָׁה גְּבוֹהָה יוֹתֵר הִיא מְחַבֶּקֶת
אוֹתִי הַשֵּׁעָר שֶׁלָּנוּ זֵהֶה וְרָטֹב אֲנִי יְכוֹלָה לְהָרִיחַ מִמֶּנָּה אֶת הַבַּיִת

אִמִּי הִתְחַנְּנָה לְמַשֶּׁהוּ שֶׁיַּחֲזִיר אוֹתָנוּ וַאֲנִי הִתְחַנַּנְתִּי לְמָקוֹם לִקְרֹא לוֹ שֶׁלִּי
אוֹ שֶׁלָּנוּ, מְעִירוֹת אַחַת אֶת הַשְּׁנִיָּה מִתְחַבְּאוֹת מִתַּחַת לַמִּטָּה מִתְחַבְּקוֹת

עֲצַמִּים בּוֹהֲקִים כְּתֻמִּים וּגְדוֹלִים מִחוּץ לַחַלּוֹן נִדְמִים לְמִפְלָצוֹת אֲנַחְנוּ הוֹלְכִים
לְטַיֵּל שָׁם יוֹם אֶחָד בָּאוֹר אֲנִי רוֹאָה פָּנָס שָׁבוּר וְחוֹזֶרֶת לִישֹׁן

אֶת הַשָּׁעוֹת הָאֲמִתִּיּוֹת שֶׁבִּילִינוּ יַחַד בְּשָׁלֹשׁ הַשָּׁנִים הָרִאשׁוֹנוֹת לְחַיֵּינוּ
אֵינֶנִּי זוֹכֶרֶת כְּלָל מַצְחִיק כִּי אֶת כָּל הַשְּׁאָר אֲנִי זוֹכֶרֶת מְצֻיָּן

אֵין לִי מָקוֹם הִתְעוֹרַרְתִּי וְכָעַסְתִּי וְכָעַסְתִּי כָּל כָּךְ הַיַּלְדָּה לְיָדִי
הִשְׁמִיעָה קוֹלוֹת מְרֻצִּים רָצִיתִי לְהָעִיר אוֹתָהּ לְהַגִּיד שֶׁזֶּה לֹא בְּסֵדֶר

בַּמַּעֲבָר מֵחֶדֶר לְחֶדֶר תָּמִיד יֶשְׁנָם גְּשָׁרִים לַחֲצוֹת שׁוּם דָּבָר לֹא בָּא בְּקַלּוּת
שׁוֹמֶרֶת הַלַּיְלָה נוֹחֶרֶת וַאֲנִי מְדַגְדֶּגֶת אֶת כַּפּוֹת רַגְלֶיהָ, בִּקַּשְׁתִּי שֶׁיִּקְרְאוּ לָכֶם מֵהַבַּיִת

מַרְבִּית הַשָּׁעוֹת בּוֹדְדוֹת מִשּׁוּם שֶׁכָּל הַיֶּתֶר יְשֵׁנִים כָּל כָּךְ טוֹב, אֲנִי לוֹמֶדֶת לִצְחוֹק
גַּם עַכְשָׁו כָּל הַיֶּתֶר יְשֵׁנִים כָּל כָּךְ טוֹב וּמַרְבִּית הַשָּׁעוֹת בּוֹדְדוֹת

מְעִירוֹת, מִתְחַבְּאוֹת, מִתְחַבְּקוֹת, אֵין לָנוּ מָקוֹם יַחַד (אַרְגַּז חוֹל הֶלִיקוֹפְּטֶר גָּבוֹהַּ
מִטּוֹת זֵהוֹת מְסֻדָּרוֹת בְּשׁוּרָה פִּנַּת צִיּוּר עִם גִּירֵי שַׁעֲוָה)

אֲנִי תּוֹהָה אֵיךְ לָמַדְתִּי לְזַהוֹת אֶתְכֶם אֲפִלּוּ בַּחֹשֶׁךְ אוֹ אֶת קוֹל הַסַּנְדָּלִים שֶׁלָּכֶם
נוֹקְשִׁים בֶּחָצֵר מֵאֲחוֹרֵי הַחַלּוֹן שֶׁלִּי וְלֹא מַעֲמִידִים פְּנֵי מִפְלָצוֹת

## אסור להיכנס או בית מתחת לכפות הרגליים

אָסוּר הָיָה לְהִכָּנֵס אוֹ מַשֶּׁהוּ בַּסִּגְנוֹן, הֵם עָמְדוּ בְּשׁוּרָה וְאָמְרוּ אָסוּר אָסוּר אָסוּר וַאֲנִי הִנְהַנְתִּי הִנְהַנְתִּי וְהִנְהַנְתִּי, כָּךְ הָיָה נָהוּג

(בְּאוֹתוֹ הַבֹּקֶר הַטֵּלֶפוֹן שֶׁלִּי צִלְצֵל וְהֵרַמְתִּי אֶת רַגְלַי מֵהַמִּזְרָן וְסֵרַבְתִּי לְקָפֵּה אֲנִי וְאֲוָה נִסִּינוּ לְהָבִין אֵיךְ לְהַגִּיעַ לְצוּר בַּאהֶר)

הַחַיָּל מוּלֵנוּ מְדַבֵּר אַנְגְּלִית, בְּעִבְרִית אֲנִי אוֹמֶרֶת לֹא צָרִיךְ הֵלֶם הוּא מַחֲזִיר אֶת הָרִמּוֹן לַמָּקוֹם.

אָנוּ עוֹלוֹת לְהַשְׁקִיף עַל גַּג בְּשׁוּרַת הַבִּנְיָנִים שֶׁמֵּאָחוֹר אֶפְשָׁר לִרְאוֹת רַק אֶת הַגַּג הַשֵּׁנִי, צְבַת מַתֶּכֶת כְּתֻמָּה מְרַחֶפֶת מֵעָלָיו

אֲנָשִׁים עוֹמְדִים וּמְנַסְּרִים בְּשֶׁקֶט אֶת כָּל הָאַנְטֶנוֹת הַצְּרוּדוֹת הָאֵשָׁה שֶׁהִכְנִיסָה אוֹתָנוּ שׁוֹאֶלֶת מֵאֵיפֹה בָּאנוּ אֲוָה עוֹנָה צֶ'כִּיָה וַאֲנִי לֹא

זַחַל, דִּינוֹזָאוּר כּוֹעֵס וּתוֹקְפָנִי כְּכָל שֶׁאוֹכֵל יוֹתֵר רָעֵב יוֹתֵר כְּכָל שֶׁרָעֵב כָּךְ נוֹשֵׁךְ (תַּנִּינִים סוֹגְרִים מַלְתְּעוֹתֵיהֶם עַל יְדֵי יְלָדִים, מְרַסְּקִים גַּפַּיִם, עַמּוּד שִׁדְרָה וְצַוָּאר)

קוֹלוֹת הַכִּתִּישָׁה, צְנִימִים נִסְדָּקִים, פְּרוּרִים נוֹשְׁרִים לָרִצְפָּה, כָּךְ עוֹבֶרֶת שָׁעָה לְפָחוֹת יְלָדִים שׁוֹאֲלִים לִשְׁמִי וַאֲנִי מְאַיֶּתֶת אוֹתוֹ בְּעֲרָבִית וְהֵם צוֹחֲקִים

אָסוּר הָיָה לְהִכָּנֵס, הַמַּחֲשָׁבָה עַל כָּל אֶחָד מֵהַבָּתִּים שֶׁהָיוּ לִי נִגְמַר כָּךְ מַשְׁאִירָה אֶת הַכְּאֵב בִּגְרוֹנִי וּמְמַלֵּאת אֶת עֵינַי בִּדְמָעוֹת שֶׁאֵינֶנִּי יְכוֹלָה

חִפַּשְׂתִּי שֵׁרוּתִים וּמָצָאתִי בֵּית סֵפֶר (הַמּוֹרוֹת הִסְתַּכְּלוּ בִּי חֲצִי מְאֻיָּמוֹת וּקְצָת שׂוֹנְאוֹת רָצִיתִי לְהַגִּיד אֲנִי יַלְדָּה, אֲנִי לֹא עָשִׂיתִי כְּלוּם)

נִסָּיוֹן רִאשׁוֹן אֲנִי חוֹזֶרֶת הַבַּיְתָה וְכוֹרַעַת בֶּרֶךְ עַל הָרִצְפָּה הַקָּרָה מוֹדָה עַל כָּךְ שֶׁחַיַּי לֹא זִמְנוּ אֶת צָרוֹתֵיהֶם שֶׁל אֲחֵרִים מְחַכָּה לַאֲבָנִים שֶׁיִּבְלְעוּ אוֹתִי תַּחְתֵּיהֶן

## בית עם דלת ירוקה או קירות בוהקים

לָקוּם בַּבֹּקֶר, לִרְאוֹת בַּמַּרְאָה אֶת הַצֵּל שֶׁל עַצְמִי מְשַׁחֵק מְצַחְקֵק וּמַצְבִּיעַ לְכִיוּן הַדֶּלֶת

בַּחֲלוֹם אֲנִי מִתְהַלֶּכֶת עֵירֹמָה בַּדִּירָה הַמַּקְסִימָה עִם הַקִּירוֹת הַצְּהֻבִּים וְהָרִצְפָּה הָרִצְפָּה, שָׁרָה אֵין לִי מָקוֹם בְּקוֹלֵי קוֹלוֹת

אוּלַי אֵינֶנִּי נִבְלַעַת מַסְפִּיק בֶּעָבָרָה שֶׁל הָעִיר, דִּבַּרְתִּי אֶל קִירוֹת הַמּוּזֵאוֹן לְאָמָנוּת מוֹדֶרְנִית וְהֵם סֵרְבוּ לַעֲנוֹת

הַחֲבֵרִים הַיְחִידִים כָּאן הֵם שָׁרָה וּמַתִּיאוֹ, שָׁרָה וַאֲנִי מְדַבְּרוֹת כָּל הַזְּמַן עַל דְּבָרִים קָשִׁים, כִּבּוּשׁ, גֵּרוּשׁ, פְּלִיטִים מַתִּיאוֹ לֹא מְדַבֵּר

נִסָּיוֹן רִאשׁוֹן אֲנִי כּוֹרַעַת בֶּרֶךְ וּמִשְׁתַּטַּחַת עַל הַמִּדְרָכָה בִּרְחוֹב רִיֵּרְטָה (מס' 10) מְחַכָּה שֶׁהָאֲבָנִים יִבְלְעוּ אוֹתִי תַּחְתֵּיהֶן

כָּל הַיּוֹם אֲנִי מְדַבֶּרֶת סְפָרַדִּית גְּרוּעָה עַד כְּדֵי כָּךְ שֶׁגַּם הָעִבְרִית שֶׁלִּי מַתְחִילָה לְהִשָּׁמַע חִסְרַת אֵמֶת

הַזָּרוּת שֶׁלִּי אֵינָהּ מַמָּשִׁית מִשּׁוּם שֶׁאַף אֶחָד לֹא מַבְחִין בָּהּ מִלְּבַדִּי, כָּךְ כָּתַבְתִּי עַל הַקִּיר בַּשֵּׁרוּתִים בְּרַכֶּבֶת הַתַּחְתִּית

פָּחוֹת חַם מִתֵּל אָבִיב גַּם הַלַּחוּת נִסְבֶּלֶת, חֻלְצוֹתַי מְלֵאוֹת שְׁעַר חֲתוּלִים שְׁעָרִי לֹא מִסְתָּרֵק עוֹד יוֹם וְכַמָּה שָׁעוֹת אָשׁוּב לְעַצְמִי

נִסָּיוֹן שֵׁנִי אֲנִי כּוֹרַעַת בֶּרֶךְ מִשְׁתַּטַּחַת עַל הָאֲדָמָה הַלַּחָה בְּגַנֵּי ג'וֹאָן בָּרוֹסָה (מוֹנְטְג'וּאִיק) מְחַכָּה שֶׁהָאֲבָנִים יִבְלְעוּ אוֹתִי תַּחְתֵּיהֶן

בַּחֲלוֹם אֲנִי שׁוֹרֶפֶת אֶת זֶהוּתִי בְּמִדּוּרָה כּוֹעֶסֶת הַמַּסְרִיחָה מִגּוּפוֹת וְהָאֲדָמָה הָאֲדָמָה, אֲנִי וְהִיא מְנֻתָּקוֹת לְלֹא כְּאֵב

# סיפורי תימן בראי הביקורת

**הלל ברזל: *המאה החצויה - ממודרניזם לפוסטמודרניזם*, הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים 2011, 709 עמ'**

ספרו של הלל ברזל ***המאה החצויה - ממודרניזם לפוסטמודרניזם*** פותח סדרה חדשה בניסיון לאפיין את המאה העשרים תוך התבוננות ביצירות מופת רבות, בעיקר בסיפורת, שנכתבו בידי יוצרים בולטים. זאת מתוך הבאת פרספקטיבה רחבת תחומים: היסטוריה, ספרות, פילוסופיה, פסיכולוגיה, אמנות ומדע, כולל האירועים ההיסטוריים המשפיעים ביותר, שתי מלחמות העולם.

בספרו רחב היריעה מתאר ברזל את ביטויה של רוח התקופה ביצירות ספרותיות רבות מהספרות העברית ומספרות עולם.

מקוצר היריעה בחרתי כאן להביא את עיקר דבריו של ברזל ביחס לשני סופרים חשובים, שתיארו את קהילת יהודי תימן ביצירותיהם: חיים הזז ומרדכי טביב.

הזז הקדיש את שני הרומנים החשובים שלו ***יעיש והיושבת בגנים*** ליהדות תימן; טביב הקדיש לא מעט סיפורים לקהילה שבתוכה צמח, ואשר ממנה ספג את לשונו העשירה ויכולתו התיאורית.

ושוב מקוצר היריעה, אתמקד בדברים הבאים ביצירה אחת של חיים הזז וביצירה אחת של מרדכי טביב, בראי ביקורתו של ברזל.

הרומן ***יעיש*** רחב היריעה (969 עמ') נפתח בהיעלמותו של האב, כשיעיש היה כבן שנה, והותיר את האם העגונה לגדל בעוני מחפיר את שמונת ילדיה. בזה אחר זה פקדו אותה אסונות, ומכל ילדיה נותרו סאלם והבן הצעיר ביותר יעיש, שמשמעותו "יחיה". יעיש הילד הפרא ומחולל הצרות היה ילד מחונן. הוא התקבל ללמוד בחדר, ומרגע שהניח תפילין שנתן לו יחיא טיירי שפרש עליו את חסותו, הוא עובר תהליך של חניכה. מסעו לארץ ישראל בסיום הרומן משלים את מסעו הרוחני כנקודת השיא של חייו, התגשמות חלומו הציוני־המשיחי.

על פי ברזל, הרומן ***יעיש***, העוסק בחלק נרחב ממנו בקבלה, מציג מגמה מטא־ריאליסטית. ברזל מעדיף את המושג "סיפורת מטא־ריאליסטית" על פני המושג סיפורת סוריאליסטית, כי הסוריאליזם, לדבריו, מבליט את הזיקה של היצירה האמנותית לשפת החלום, שממנה אין מצפים לסדר מקובל בזמן ובמקום או לנסיבתיות בהשתלשלות המאורעות. יצירות מטא־ריאליסטיות, לעומת זאת, יקפידו על צמידות למטרה ועל תכליתיות במעשה הגיבורים. הסיפור המטא־ריאליסטי תובע לעצמו מהימנות על סמך עובדות, כפי שהזז בונה את סיפורו: שמות מדויקים ואותנטיים, תאריכים ברורים, מקומות ועובדות שיהלמו את ההיסטוריה של קהילת יהודי תימן.

הרובד העלום, המטאפיזי, הקשור בעיסוקו של יעיש בקבלה ובשיטוטו בעולמות של מלאכים, משתלב עם פניה הגלויות של היצירה המטא־ריאליסטית. הריקוד של יעיש אינו ריקוד פיזי גרידא, הרקדן־המקובל מתלכד עם ספירות עליונות בעת הריקוד, וכך גם יעיש.

מאפיין חשוב נוסף שמציין ברזל הוא החידתיות של הסיפור המטא־ריאליסטי. עם גמר הקריאה עדיין נשאר הצורך בחיפוש אחר הפשר. כך ברומן ***יעיש***. השיחות של יעיש עם המלאכים ומסעותיו בהיכלות המרומים, חידת עיוורונו בהיתקלו עם השרף וחידת החלמתו, חידת קולו של יחייא טיירי המת הבוקע מגרונו, כמו גם חידת הסיום בהגיעו לארץ־ישראל - דרכו לעולמות אלו נחסמת, וכך גם דרכו של הקורא. (אפשר לשער כי כל שיטוטיו המטאפיזיים כשהיה בתימן הובילו אותו לפתרון תכלית חייו - הגשמת חזונו וייעודו להגיע לארץ ישראל - ואין בהם עוד צורך). סיום הרומן סוגר מעגל באופן אנלוגי. בפתיחה, אביו הנעלם של יעיש נדד בעולם כשפניו לארץ ישראל בסיום יעיש יוצא לכיוון ארץ ישראל. אך יעיש מתקן במסעו את הטעון תיקון, ובשונה מאביו, הוא נוטל עמו את אשתו ואת בנם ודואג לכל מחסורם. ברזל מציין כי "יש בסיפור הפתיחה על אביו הנעלם של יעיש גרעין של מעשה אלגורי מכין... הזז טובע בקלסתר האב את חותמו של היהודי הנודד וצר בו קו ייחודי של הגיבור התימני המגשים, שכן פניו של הנודד נשואות לעבר הארץ הקדושה" (מבוא, עמ' 60-59).

ללא ספק ההשקפה המעשית של יהודי תימן להגשמת החזון הארץ־ישראלי, קסמה להזז, משום השקפתו העולה בקנה אחד עם הציונות המעשית. ובלשונו של ברזל: "תפיסתו ההיסטוריוסופית מושתתת על קריאה להגשמה במעשים" (עמ' 473).

מאפיין נוסף הוא הנטורליזם, לא במובן של עיסוק בשכבות חברתיות עשוקות, אלא במזיגה של גבוה ונמוך, שמהווה שיקוף אותנטי למכלול החיים של יהודי תימן (עמ' 476).

יעיש הרוחני, הנוטה לקבלה, הוא דמות מייצגת לקהילה היהודית בתימן (עמ' 59): ***יעיש*** כדברי ברזל, "הוא אולי הרומן השוזר לתוכו יותר מכל יצירה חילונית אחרת בספרות העברית החדשה יסודות מן הקבלה" (שם, שם).

ועם זאת, הוא כותב: "למרות ההזדקקות לסממני מסתורין וסמל יש לראות ב'יעיש' מפגן כוח הבעה של הריאליסט. 'הקבלה' מתוארת בשל מקומה בחיי התימנים, שכן היא חלק מן הממשות שחייב לתאר, כל מי שרוצה בתמונת החיים של עדה זו בשלמותה..." (מבוא, עמ' 60).

ברזל מציין את אהבתו של הזז לדמויות התימנים בסיפוריו, "משום שהוא עצמו כאחד מהם. אשף המילים, בעל השליטה הכל יכולה על התיבות, צלילן ומשמעותן, היכול לפרקן תוך וחוץ, להשתעשע במרכיביהן ולגלות את כוחם לברכה ולקללה... הגשר המחבר את הזז אל יעיש וסעיד, מרי פנחס ומרי סולימאן אינו טמון בהערכתם המוסרית אלא בהתפעלות מהניב שבפיהם... את הגיבורים הוא תופס מתוכם, מתוך סגוליות נפשם. אורחות ההבעה הן המפתח לעולמם של הגיבורים" (עמ' 468).

הלל ברזל דן לפיכך גם בלשון הייחודית לקהילת יהודי תימן, המרבים לשבץ ביטויים ושנינות מלשון המקורות. כמתבטא ב***יעיש***:

"לאחר החגים חזר יחיא טיירי והטריח פסיעותיו אצל סאלם, לתוך בית מלאכתו בשוק, משנתן לו שלום ושאלו לו: 'מַא עִנדָך יא וַלַאדי'? נטרד עמו בעסקי יעיש והתחיל לומר לפניו דברי כיבושים:

"יא וַלַדי, - אמר לו - אתה יודע, אחיך כבר הגיע ל'תִפַּח' (לבגרות), ומה אתה מחמיץ המצוה ומניח אותו שישאר ככה, שרוי בלא טובה וברכה?...." (עמ' 96-97).

אפשר לראות גם שהשיח של יהודי תימן בסיפורי הזז מתאפיין בחריפותו ובגילוי הלב שלו. הוא אינו הולך סחור־סחור ואינו מצטעצע בנימוסי שווא ומתאפיין בישירותו ובאותנטיות שלו (עמ' 475).

אפשר להמשיך ולדון ביצירה ההיקפית המופלאה של הזז ובסיפורי תימן האחרים שלו ("בעלי תריסין", "גלגל החוזר", "ואבי נער" ואחרים) אך קצרה היריעה.

כאמור, עוסק ברזל גם בסופר מרדכי טביב, שדמויות מקהילת יוצאי תימן עושות דרכן באופן טבעי אל יצירתו. אף שטביב נולד בארץ, הוא מוגדר בספרו של ברזל כסופר ארץ־ישראלי דו־נופי כיצחק שנהר, יוסף אריכא ויהושע בר־יוסף. זאת משום ספיגתו את ההווי היהודי התימני וכתיבתו על יהדות תימן המעוגנת במורשתה ובניב דיבורה.

טביב למד בחדר מקטנותו, ועיקר כתיבתו (כשל המשוררים הדו־נופיים האחרים) מכוונת לתיאור השתרשותן של קהילות היהודים השונות בארץ ישראל. ברזל מבחין בשונותם מסופרי דור הפלמ"ח, בהתרחקות לשונם מן העגה הצברית.

העגה בה משתמש טביב הולמת את דמויותיו התימניות ברובן, שלא אימצו לעצמם את העגה הצברית.
אצל טביב בא הניב התימני להגביה את לשון המדברים, ולראיה, בסיפור הנפלא "כינורו של יוסי", "אפילו אשה פשוטה, כמו ידידה... משוחחת מתוך עושר לשוני ורוחני תודות לניב העדתי" (עמ' 599), כך כותב ברזל.
אף שלא השתכנעתי שטביב, באמצעות הניב התימני, התכוון להגביה את דמויותיו, ואני נוטה לחשוב, מתוך הכרותי העמוקה עם קהילה זו, שטביב שיקף באופן אותנטי את דמות האשה התימנייה (גם נשים פשוטות דיברו כך, כי זו השפה שספגו, והיא אותנטית וטבעית להן); במבחן התוצאה דמותה של האשה הפשוטה מוגבהת בשל הניב התימני שבפיה.
כתיבתו של טביב מאופיינת על פי ברזל כריאליסטית־נטורליסטית, עם נטייה לסמלים. כך למשל כינורו של יוסי, כייצוג של נשמתו הטהורה, מתייצב כהיפוכם של החיים במלוא אכזריותם. הכינור הנו מטונימיה לאהבה שהאם עוטפת בה את הבן. לאחר מותו היא דואגת לתקן את הכינור ולהפקידו במועדון החברים כיד זיכרון, לפי מצוותו של הבן בחלום. כמו כן היא דואגת שהמספר יעלה את סיפורו של בנה על הכתב.
ברזל מבחין בנטייתו של טביב למצבים קיצוניים, כמו מותו של נער בעריפת ראש, או תיאור כיעורה הקיצוני של ידידה, עובי גופה והדחייה שהיא מעוררת בלב בעלה ואף בלב המספר. מצבים קיצוניים באים לידי ביטוי גם בסיפורים הפנימיים, כמו הסיפור על סעדה השוטה, שמנקרת את עיני הילד שהתנכל לה או גירוש שדים שמבצע שיח מוסלמי באמצעות מכוות אש וצליפות שוט. הרובד הנמוך אם כן משמש בערבוביה עם הגבוה.
ברזל מציין שלושה מישורים שמחלצים את הסיפור מעולם הריאליה:
מישור החלומות, מישור הסמל (הכינור), ומישור המוסכמות המתבטא בגיוס ערכי קודש כאמירת קדיש, נר נשמה, כתיבת ספר תורה וכיו"ב.
המתח שבין הקטבים, הנמוך והגבוה, בחיי הגיבורה ידידה בסיפור "כינורו של יוסי" הוא דוגמה אחת מני רבות לקו המאפיין יצירות רבות של המאה העשרים, שבהן הריאלי והמטא־ריאלי הם שני מישורים המזינים זה את זה.
בכל הסיפורים המעלים את סיפורה של קהילת יהודי תימן, בגולה וביישוב העברי בארץ, חומרי התשתית מן הריאליה היומיומית מותאמים בד בבד לעולם המטא־ריאלי - מגמה המקיפה יוצרים רבים בתקופה הנדונה בספר הראשון בטרילוגיה. שתי המגמות הנוספות - פלורליזם והיפר־ריאליזם - ישלימו את שני החלקים הבאים. ❖

***רחלי אברהם־איתן***

הדברים מבוססים על הרצאה בהשקת הספר בתיאטרון ענבל, בינואר 2011

# פנינה עמית

## ממרחק

חֲתוּלֵי רְחוֹב אָהַבְתִּי לְבֵיתִי לֹא אָסַפְתִּי לֹא אוֹתִי אָהֲבוּ מָקוֹם
שָׂמִים לָהֶם לֶחֶם וּמַיִם. וְחַם.
כְּלָבִים נָבְחוּ לִי בֶּחָצֵר לֹא הִכְנַסְתִּי אָהַבְתִּי אוֹתָם פִּרְאֵי הֲרָרִים רָצִים
רָצִים עִם הַזְּאֵבִים הָרָצִים.
גַּם צִפֳּרֵי שִׁיר אָהַבְתִּי וּכְלוּב לֹא עָשִׂיתִי לָהֶם רַק מִמֶּרְחָק שָׁמַעְתִּי
צְוָחָה מְהוּמָה צָחַקְתִּי עִם לַהַק מָהִיר נָע
חוֹלֵף
קְסָמִים בְּעֵינַי

לְבַד

עַכְשָׁו. מִבְּעַד הַחַלּוֹן וְעַד מִטָּתִי
וְעָלַי
תּוֹקְפִים גַּעֲגוּעַי
בְּגוּפִי

וְעֶשֶׁב שׁוֹטִים בְּעֵינַי

# לגלח קוצים מגבעול השושנה

**עודד גיורי: *משורר מן היישוב*, הוצאת עכשיו 2011, 62 עמ'**

בשיר השני בקובץ *משורר מן היישוב* שולח עודד גיורי 'מכתב קצר לקפקא':
פרנץ קפקא היקר,
תודה לך על המפה
הטופוגרפית הברורה
עם קנה המידה המדויק.
היא מסיעת לי מאוד
לפסוע בדרכי הקוצים
והאבנים, במסע המפותל
שאין לדעת מתי יסתיים.

לדעתי המכתב לקפקא הוא הקופסה השחורה של הקובץ היפה הזה. גיורי מצייר את קפקא על מערת שיריו כמו שהאדם המכונה "קדמון" צייר את החיות מהן פחד. גיורי יודע שהמפה הקפקאית היא מפה אילמת, מפה שכל צועד מסמן בה את מסלולו, אבל תמרורי הדרך מזהירים מאבנים ומקוצים.
גיורי הוא רומנטיקן. הוא מקשיב ל"קונצ'רטו ברנדנבורגי מס' 3-1 של באך" ושומע איך מצמצם המרחק בין לב האוקיינוס למזח. בשיר 'הדה', הוא מתפעל מזו שוויתרה על סוס הרכיבה למען ירייה "בשמים הכחולים" ופוקח עין ל"אדוות מגיעות לחוף ללא הרף" (בשיר 'דמדומי בוקר בכנרת'). הרומנטיות היא ניסיון לצייר את השמים הכחולים מעל למפת הדרך הקוצנית שהוריש לו קפקא.
ועוד משהו: כרומנטיקן יודע גיורי שיש לפתוח מדי פעם יומנים ישנים ובשיר היפה 'דברים מן העבר' הוא שופך, לעיני הקורא, שקי חול מהעבר ו"מוציא פנינים// ומתענג/מיופין". בשיר אחר ('פסיכואנליזה') בין שורשי האושר לאהבה גדולה תבוא גם המילה "יסוריו", וגם מילה זאת היא חלק מהפאזל הרומנטי העובד בספר שעות נוספות.
עודד גיורי הוא משורר שבסולם תוויו מתנגן משהו ז'אק פרוורי. פשטות נוגעת ללב. שיריו הם יומניו. יומניו הם חלון ראווה לנפש טובה המנסה לגלח את הקוצים מגבעול השושנה. זהו כמובן מעשה קפקאי, אבל רוחו של קפקא כבר אמרנו, מרחפת מעל כל שורה. ❖

***רוני סומק***

# האם יש הרואיות בקורבניות?

**מרדכי הרטל: *ההיריון הבא יהיה במינכן*, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2011, 222 עמ'**

קריאת סיפורי הקובץ, בעיקר הראשונים שבהם, מעוררת תהייה - מדוע ילדיהם של הגיבורים הם מין נוכחים־נעדרים? בנה של מרסל, בסיפור הראשון, צעיר ספק־מפגר ספק־מטורף - אובד ונעלם במרחקי דרום אמריקה. הבת ב"אבהותו של צייר" נעלמת אי שם באוסטרליה. גם ב"סולם יעקב", שגיבוריו ערבים, יוצא מרוואן ללמוד ב"מדינה אחות", הרחק מאביו. בסיפורים אחרים הילדים נכים, פגומים ("ההיריון הבא יהיה במינכן"), מופָּלים בטרם לידתם, ומנסים להרוג אותם באופן סמוי ("ממלא התקוות") או באופן גלוי ("אהבה ברמה").

נראה שהמפתח ליחסים המעוותים הללו בין ילדים להוריהם טמון בשני סיפורים: ב"ממלא התקוות", בדמותו של האב מזוז, ובסיפור "האודישן של אנט לוגסי", בדמותה של האם אנט, מעין מקבילה נשית של מזוז.

הדמויות בסיפורים הן קורבנות - לא של נסיבות חיצוניות אלא של האימפוטנטיות שלהן, של חוסר היכולת "לעשות" וההתמכרות לחלומות טפלים. על כן הדמויות הן הקורבן של עצמן, ולגבי השאלה אם יש הרואיות בקורבניות זו - נוכל לדון בה רק לאחר שנעמוד על טיבו של הקורבן.

הסיפור "ממלא התקוות" עוסק בדמותו של המורה למכונאות רכב, מזוז. (המופיע גם בסיפור "ההפגנה של אמיל", הקודם כרונולוגית, ובסיפור באותו שם בקובץ סיפוריו הקודם של הרטל ***מחויבותה האישית של שני ברנר***.) שני הסיפורים הללו פותחים את חלקו השני של ספר, "סיפורים גליליים", המתרחשים בקריית ארזים, תאומה דמיונית לקריית שמונה.

תודעתו של מזוז מוגבלת לשני עניינים מרכזיים: חלומו להקים ספרייה "נטועה בתרבות הפרנקופילית", ושירותו כמתנדב במשמר האזרחי, בדרך לעלייתו לגדולה. לרעיונותיו המופרכים הוא משעבד את חייו שלו ואת חייהם של סובביו, בייחוד של בנו הבכור, ארז.

ארז מופיע לראשונה בסיפור "ההפגנה של אמיל", שם הוא בן חמש־עשרה, ואביו, שגידל אותו על ברכי הסיפורים הצרפתיים חוזה לו גדולות כחייל מצטיין.

לפיכך, כשתחזית זו אינה מתגשמת, אלא ההפך מכך - בהווה הסיפורי, הוא שואל את עצמו "מה השתבש" ו"היכן טעיתי". כאן עולה גם נושא כואב וקשה שמעסיק את ההוויה היהודית הישראלית מקדמת דנא - נושא העקדה, וכמו

בסיפור המקראי, גם כאן רואה הילד את "גב אביו": מזוז מפנה גב לבנו לכל אורך הסיפור, בהיותו שוגה בחלומותיו.

בפתיחה מצוי הגיבור בנסיעה ברכבו, שקוע בחלומות על הספרייה שיחנוך בערב פתיחה רב רושם. בתוך כדי כך, מקבל מזוז הודעה בקשר על אירוע ביטחוני במחנה "גיבור". הקורא מניח שאפשר כי הבן מעורב באירוע זה, הנחה שמתבססת כשנדרש מזוז לנסוע ברכבו אחרי אמבולנס שמפנה פצוע. הסיפור מתרחש כולו בעת הנסיעה האיטית בעקבות האמבולנס, ולאורכו אנו מתוודעים לדמותו של מזוז כאדם אנוכי וצר אופקים, שאינו מודע למצוקתם של בנו ושל בני משפחתו האחרים.

במהלך הנסיעה מגיע מזוז לתובנה עצמית מפתיעה: "נראה שכל נסיונותיו להימצא במרכז העניינים מוליכים אותו לשוליים" (עמ' 153). הוא מתלונן על "פקודים משוקצים" שטפלו עליו עלילות, וגרמו לשלילת דרגותיו הצבאיות, ונודר ש"כף רגלם... לא תדרוך על מפתן הספרייה. ואפילו ללוויה של ארז לא ארשה להם להגיע" (שם). אם עד כה נוצר רושם שמזוז אינו מודע לאפשרות שבנו הוא הפצוע באמבולנס, כאן מסתבר שהוא מודע לכך. אך גם לאור הגילוי המזעזע הוא שב אל שגרת מחשבותיו. באותו ניתוק מהמציאות הוא משכנע את עצמו שלא ייתכן שארז הוא המובל באמבולנס, שהרי ייעדו אותו "לגדולות", ו־לא, ארז לא "יעשה לו את זה".

"ממלא התקוות" אם כן - מיהו? קרוב לוודאי שזהו ארז, אותו צעיר אומלל ששמו היה אמור להעיד על חוזקו, שיועד מילדותו להיות "גיבור", המשרת למורת רוחו במחנה "גיבור", ואשר לדעת אביו הוא פחדן רך לב. מזוז מעניש את אשתו בוויתורו על גופה, ואת ארז הוא מקריב לעולה על מזבח תקוותיו האישיות - תקוות שאין בהן הוד נעלה כלשהו. הבלונים והעפיפונים המעוטרים סיסמאות ריקות מתוכן שברצונו לשגר, מעוררים תחושת גיחוך פתטית, המועצמת לנוכח ספק־עפיפון ספק־גילשון המוחק את שאיפות השלום גם בסיפור וגם במציאות. מעניין ואירוני אגב להיזכר ב"ליל הגילשונים" בשנת 1987, בקרבת בסיס "גיבור" ליד קריית שמונה. מצמרר להיזכר בסיפור על האב שבנו הש"ג הושמץ, ואשר עשה ככל יכולתו להציל את כבודו של בנו.

בסיפור "האודישן של אנט לוגסי" אדון בקצרה, בעיקר כדי לעמוד על הדמיון בין אנט לבין מזוז. אנט עסוקה בבישול ארוחה לאורך הסיפור, ובמהלך הבישול היא נזכרת באירועים בחייה. היא נשואה למוריס, בעל בוגדני, ויש לה אח מכובד, שאול, רופא ושר בממשלה. שני הגברים האלו הם מקור כל צרותיה: על בעלה נרמז שאנס אותה ושחוסר נאמנותו גרם אסון במשפחה. הוא מסרס את חלומותיה, וכשהיא רוצה לפתוח מספרה הוא מצהיר שהיא "רוצה להכניס הביתה את כל הכינים של הקריה" (עמ' 211).

האח הוא מושא הערצתה של אנט, ותיאור מערכת היחסים ביניהם הוא אירוני, שכן הקורא לומד לדעת שכל מה שעשה למענה הסתכם בכך שהעניק לבתה את השם "תקווה". הוא יודע שבעלה מתעלל בה, ולא עושה דבר. יותר מכך, הוא משתמש בה: בראיונות לעיתונות היא משמשת לו "צפונית מחמד" והזדמנות להצטלם על רקע ההפגזות כבן משפחה.

יוצא ששני הגברים בחייה הופכים את אנט לקורבן. אך שוב - קשה להזדהות עם הקורבן. אנט נוקמת בבעלה הבוגדני כשהיא משליכה את בתה תיקי (תקווה) למי הברֵכה בקיבוץ. כלומר, מקריבה אותה.

גם הבת הבכורה, עמירה, נהפכת לקורבן בסיפור. בעקבות מערכת יחסים עם מורה מבוגר ממנה, כך נרמז, היא מתאבדת. אנט מנסה להדחיק את תחושותיה לגבי המורה, ומקרבת אותו אל המשפחה בדרכה - מבשלת לו את האוכל הטעים שלה. לא מפליא שבהמשך מסתבר שיש קשר גם בין בתה שולי לאותו מורה.

יוצא שאנט מאופיינת ביחס כנוע לגברים סביבה, וכשהיא מתמרדת, באופן אירוני המרד שלה מתבטא בהפיכת בנותיה שלה לקורבנות. כמו מזוז, היא מוליכה את בנותיה אל מזבח הנקמה שלה, ומדחיקה את אשמתה. ושוב מסתיים הסיפור באשליה - חזון התעתועים על המספרה המפוארת שתפתח בקריה, בחסות חברת "שאנל" הצרפתית.

כמו מזוז, הרואה עצמו כקורבן הסובב והנסיבות, גם אנט מצטיירת כקורבן, ושניהם נעדרי הרואיות. ככלל, הדמויות בקובץ הסיפורים הן חלשות ו"קורבניות" - "אנשים קטנים" שהפכו את עצמם לקורבן של עצמם.

אני סבורה כי דווקא הילדים בקובץ - אלה שהוריהם מתעללים בהם, ושחלקם משלמים על כך מחיר כבד וחלקם פשוט בורחים מהוריהם - לא עד קצווי ארץ אלא עד קצווי עולם - הם הקורבנות ההרואים. ❖

***מטליה הראל־דורברג***

# הגעגוע הוא הלשון המתנועעת

**רחל פורמן אלבז: *געגוע למלני, מבחר שירים 1984-2010*, הוצאת 'ספרי עיתון 77' 2011, 111 עמ'**

"מלני אינו רק שם אמי/ הוא מושג שלי על רחמים ותובנה" (עמ' 108) כותבת רחל פורמן אלבז. שני טורים אלו באחד השירים האחרונים שלה, אוצרים בתוכם את התשתית לכתיבתה: הרחמים, החמלה והתובנה לשאת אותם אל המישור השירי.

"געגוע למלני" אינו רק געגוע לאם, מלני. הגעגוע הוא הלשון המתנועעת, החֶסר הוא המניע את הכתיבה, את השרפה הפנימית. געגוע לבית, געגוע לאדם שהוא בן אנוש, געגוע למשפחה, לאנשים שהיו ואינם, ולארץ שאינה עוד מה שהיתה. הגעגוע מכונן את כתיבתה של פורמן אלבז עוד מראשיתה, מעצם הבריאה "את נושאת ברחמך ענן שחור/ מתוכו אני אוצרת תמונת אמהות" (עמ' 18). הגעגוע הנגזר מתוך החסר אינו מכוון לחסדי ההתרפקות הנוסטלגית. ההוויה החסרה העולה כבר מן הרחם האפל מוצאת את ביטויה בשפה, בבחירת השם הנגזר גם הוא מאותו מדרון "אני נקראת על שם אחות־אבי/ הירויה בתוך התעלה/ אני לוחשת את שמה־שמי/ ואומרת עלינו קדיש" (עמ' 19). השפה מתפקדת כשלד היוצר חיבורים בין העבר והעתיד, בין המוות והחיים בהווה השירי. תמונת האחות המתה בתעלה, האחיינית החיה הלוחשת כעת, הקדיש על שתיהן שנאמר בהווה וייאמר בעתיד, והשיר הזה - ארבע שורות.

ארבע הוא גם מספר התמונות המופיעות בסוף הספר וחותמות אותו: פסיה, אחות האב שנספתה בשואה מצולמת בפולין, מלני האם ברומניה, פורמן האב, נשק בצבא האדום, ופייגה הדודה ברומניה. כך באופן סמלי נתונים השירים כולם, או שנות היצירה, במסגרת העבר הרחוק־קרוב, יונקים ממנה וחוזרים אליה. חיים שלמים בצלו הארוך של הזיכרון המשפחתי.

זיכרונות אחרים, מוקדמים, כמו בשיר 'זיכרונות מואדי סאליב' הם בבחינת הצצות לעולם ילדות מתוך עיניים קרועות לרווחה. "צלחות חרסינה, נעליים מרופטות, פמוטי נחושת/ גלימות ילדות מחוררות־עש/ נוצות מרוטות, ריח עופות שחוטים/ מלווים אותי בדרכי אל אפלת האטליז/ בשוק הסיטונאי של ואדי סאליב..." הדוברת בשיר חוזרת למקום ה"ילדי" שבו ראתה את השברים, נשמה את הריחות ונשאה על כתפיים קטנות את אימת האם. הזמן הוא מסכה מדומה והזיכרון נתון בנתחים שורפים.

שירים רבים מעלים את סערות הנפש הנגזרות לחלקים עצמאיים, מתפקדות להוראות בימוי

קצרות ודורשות מהקורא להשלים את התמונה - שנדמה כאילו נלקחה מסרט אימה - בעיני רוחו: "תרדמה עמוקה בוקעת/ תקרת מלט נופלת/ טרקטור חורש חולות בחוף הים מפיל עמוד חשמל/ מתח גבוה/ חדר חשוך/ דם נגוע/ אור פגוע/ ואיש אחד עיניו גחלים מפויחים בא בימים נמלט בלילות/ מוביל אותי בוערת כאשת לוט במלח סדום" (עמ' 41).

פעמים נדמה לקורא כאילו הוא ניצב שם, עם המשוררת המזוהה עם הדוברת בשיר. יחד איתה הוא חווה את "האחר" הכבול, האומלל וחסר הישע. דמויות רבות לו ל"אחר" אך לעולם הוא חי בשולי החברה. סובל ממחלות, מזקנה, מתפרנס בדוחק מעבודות דחק או בוחר לשים קץ לעליבותו, ולעתים רק להמשיך את הקיום הפיזי ולהתנתק: "נמרה נטושה הלנה/ הבירה זורמת בתוך השדיים הגדולים שלך/ שמלתך מופשלת/ ירכייך הרחבות מופנות אל השמים/ ואת מנותקת בוהה אל תוך המים/ את ודאי מאושרת שלא הצלחתי לנפץ את/ המראה המשתקף ולחולל בך מהפכה/ שהיתה מפרה את השלווה המוזרה שלך/ כשצפיתי בך שרועה על ספסל עץ בחוף הים/ למי מלבדי ומלבדך עניין בכל זה" (עמ' 97).

פורמן אלבז מצליחה לנסוך את הרחמים והחמלה מתוך אותה שפה פשוטה לכאורה ובלתי מתחכמת המעלה, בעוצמה פוצעת, קווי מתאר לדמויות. נוכחותה של המשוררת הטווה את ההתבוננות האנושית הזו, מגבירה את הקרבה אליה. הקורא חש את החמלה שלה כלפי "גיבורי" השירים, את הזדהותה עמם.

החיים והמפגש עם אותם "גיבורים" הם המקור לכתיבתה. מצד זה אך טבעי כי שירים רבים יוקדשו לאנשים אשר חצו את דרכה של המשוררת, כמו פייר סולימן, סמיח אל קאסם, ג'ורג' עובדיה, יעקב בסר ויונה וולך. עודד פלד, עורך הספר, כותב בהקדמה על קולה המובהק של המשוררת העולה במבחר המייצג של ששת קובצי השירה ועשרים ושש שנים של יצירה. אם צריך למקד את מובהקות קולה של פורמן אלבז, אפשר לעשות זאת מתוך התייחסות לצלילו הבהיר, הברור, הטווה - בשפה ציורית להפליא - קווים לדמות החברה ממבט של עד, אדם נוכח. הקורא אינו יכול שלא לחבור אל ההתבוננות הלירית הזו מתוך הכנות, הנוכחות האנושית הכובשת והעין הבלתי משוחדת.

השיר האחרון מבקש את ישועת האם שכבר איננה. כך נחתם הספר בבקשת גאולה מתמשכת, מעין הווה מתמשך - הנושא פניו אל עתיד אשר בו תימצא אולי הגאולה לאם המתה. "מלני משוטטת בשדה/ מלקטת שיבולי צער/ עוד מעט תגיע אל האסם/ לבקש ישועה". ❖

***טלי שוורצשטיין־בסר***

# "ואני התולעת ואני הנקר"

**יערה בן־דוד: *סוס טרויאני מבטן התודעה*, הוצאת כרמל 2011, 96 עמ'**

ספרה החדש, החמישי, של יערה בן־דוד, ***סוס טרויאני מבטן התודעה***, אחוז כולו בחוויית הכאב על מות האח בטרם עת. האלגיות העוברת לאורכם של השירים מועצמת דווקא בשל האיפוק הלשוני והיעדר סנטימנטליות. הקולאז'ים, מעשה ידיה של המשוררת, מהדהדים, כבמשחק מראות, את חוויית השבר. בגב עטיפת הספר כותב שלום רצבי כי לפנינו מעין "פואמה המתפתחת בקו ליניארי". אנסה לעקוב אחר התפתחות זו באמצעות עיון בשיר אחד, לרוב השיר הפותח, בכל אחד מפרקי הספר.

הפרק הראשון "בטרם" נפתח בשיר המבשר על האימה והאובדן המוסווים בסבך היופי, את ה"היות לא בבית" בלשונו של היידגר, המוסתר בינתיים מהעין: "של נעליך ולֵךְ לאט/ על רצפת העץ החורקת בבית העץ/ בבודגניה ואס בואכה היער ונכלוליו/ כאן שורשי העצים לא מעופרים באוויר/ תגיד קנאה בשורשים לא שלך / ולעולם לא יהיו שלך./ בשורשי השקט דנדון ירוק..."

במהלך קריאת השירים בפרק אנו נעים מן הירוק, הפתוח והמואר אל האפלה המתעמקת בסבך היער וצלליו. הדוברת רואה את הנולד. כלפני מסע מצווֶה האח לקחת מלוא הסל צידה לדרך, למקום הריק "לפני רדת המסך". ואולי היא חשה צורך לקחת מלוא חופניים מקסמו של המקום הזר, צֵידה של חוסן נפשי לָרִיק הצפוי. הצֵידה והציד על מטענם הקונוטטיבי עוד ילפתו ...❖

את הקורא בהמשך.
שיר זה הפותח את הפרק, מבשר על בואם של שירים העומדים בסימן יפי הטבע הזר, היער האירופי, שופע ואידילי. אבל אוי לאותו יופי, שאין בו כדי להשקיט את אימתו של האני המבחין בנוכחותו של הצייד המשחר לטרף. אימתו הזרה של העולם נרמזת בקירות העץ שפוחלצים תלויים עליהם ומטאפורת היער והציד נעשית אינטנסיבית יותר ככל שאנו קרבים לסיומו של הפרק. השורש צ.י.ד שב וחוזר ומאיים. הדוברת יודעת זאת וכך "כל מה שנוגע בעיני/ טובע כמו בחושך החובק/ את בית העץ ואני התולעת/ ואני הנקר המעיר בבוקר/ והעלווה כונסת עיניים" (עמ' 14).
הפרק "שווא האהבה" נפתח בשיר שאירוניה עולה ממנו. בפיכחון מר שומעת הדוברת את קולו של שֹר המוות, הבא לקחת בחטף את יקירה ודוחק בו: "עזוב חפצים שפה/ מדוברת אנשים אהבה/ מחשבה בהירה בגדים/ מילה/ שמָחצה עצמך ובשַרך / הנה אינסוף לבן." האסוננס shav החוזר לאורך השיר ("שלב ידיים", "קח סיכון לא מחושב", "עזוב שפה" ועוד), מטעין את שורת הפתיחה ואת כותרת הפרק בכפל משמעות - כאי יכולתה של האהבה לגאול מן המוות, וכאהבה בטלה, שקרית, אהבה התלויה בדבר, הקונוטטיבית לדיבר בשֵמות "כִּי לֹא יְנַקֶּה ה' אֶת אֲשֶׁר יִשָּׂא אֶת שְׁמוֹ לַשָּׁוְא".
אליטרציות נוספות מדגישות את חיפזון העזיבה, את ליצנותו הלהטוטנית הגרוטסקית של המוות הפורע סדר בכל: "הכל אוזל/ והזמן מדלג על קומות/...רק בוא כבר [...] הכל זז/ ומתהפך נפתח ונטרק טריק טרק - // כך אמר הזר/ ולקח" (עמ' 23). קפיצת המוות מטביעה ממד טרגי ואירוני בשבועה הילדותית "על החיים ועל המוות", הנהפכת לשאלה קיומית גורלית. שאלה המוכרעת בכוחה של הלשון: "מילה/ שמחצה עצמך ובשרך...". ההיפוך כשלילת מראה של היש, "התהפכותו" של הסדר, אף הוא נטען במשמעותו העמוקה נוכַח להטה של החרב המתהפכת השומרת על האדם מבוא אל גן העדן ואל עץ חיי הנצח.
השיר הפותח את "שווא האהבה" מבשר על רוח הפרק. המוות בדמותו של סוס טרויאני, המתגנב וזורע מהומה. שאלות "נטרקות ונפתחות" יצופו. הספק יוטל, העולם פח יקוש, "בובה בתוך בובה בועה ומבולקה". אימת החג הזר האלתרמני בהתממשותה מועצמת שוב בכוחה של האליטרציה. "אדם צריך שיהיה לו שלום עם כל העולם", אמר רבי נחמן, אבל הדוברת מבקשת פחות מזה - "אדם צריך שיהיה מחובר לעצמו... שלא יתעה לחפש אֲניים אחרים". במחשבה נוספת - אולי יותר מזה.
חיבורים אינטרטקסטואליים להגדה, לסיפור דלילה ושמשון, ל'בובה ממוכנת' של דליה רביקוביץ, ל'חפץ' של חנוך לוין, לעקדת יצחק, לסיפור יעקב ועשיו, לאגדת לורלי ולשירו של היינריך היינה, ועוד, מעבים את חוויית השבר.
הזמן הלולייני, המקפץ, שבפרק "בטרם", הוא עכשיו "זמן מרבה רגליים/ משנה גוונים במנוסתו" אל האַין.
הפרק הבא "רוח טורקת חלום" מדפדף לאחור באלבום הילדות, אל חלום ושברו, אל ילד שאביו נלקח ממנו, "חד וחלק נבלע בבור/ במשחק מחבואים מכור/ ולא יצא גם אחרי שספר עד עשר". הילד שהוא כעשיו, אהוב על אביו המת שאינו יכול להתרצות למנחתו. ממכוניתו הנוסעת מבחין האב בבן המתנכר על המדרכה ממול, אך לשווא ימהר לפתוח את החלון. הילד אינו יכול לשוב עוד אל תמונת ילדותו. אולי "רק בחלום/ מטווח אפס מהחסד האבהי/ ידביק אותו מתנשף". "רקוויאם", הפרק החותם את הספר, הוא גם הארוך ביותר, והוא ממוקד כולו בחוויית האובדן. השיר הפותח מבטא כאב וצינת בדידות. הדוברת אינה מבקשת אלא להתכרבל בשינה. הזמן הוא קו תפר נפרם ובמקום אחר ייאמר: "התפרים כואבים" וגם: לוע הזמן "סוגר מלתעותיו". גם המקום שב וחוזר כמטאפורה לשבר ולהתמוטטות. "רק בבבל או בפיזה לא נחתכו דברים" - ואילו כאן הנטייה הצידה מבשרת רעידת אדמה והיעדר אפשרות אחיזה.
תשוקת השיבה אל ה"בטרם" והרצון להשיב דברים על כנם, להפוך את הזמן ולכוון את הילוכו אל הטרום לידה, מפעמים גם כאן, אלא שהזמן "עלה על שרטון" ותשוקת ההרס גוברת.
באופן אירוני דווקא פרק הרקוויאם, יצירה מוזיקלית הנכתבת לטקסטים ולפיוטים של טקסי אשכבה, עומד בסימן השתיקה. בהיעדר מילים לבטא את הכאב, נוכחת מטאפורת המוזיקה שנְדַמָּה, האלם, חישוק השפתיים, מוסיקת המשיבון "כמו סימפוניה בלתי גמורה... מתרסקת", "פס קול מחוק מתגלגל פנימה אל ההתחלה", "לילה/ והמנצח שלנו/ מסמן בתנועה פֶּרְמָטָה/ על השתיקה". הנה כי כן תו השתיקה הוא המוארך.
אלא שהמשוררת אינה יכולה שלא לכתוב. היא כותבת, "בשביל להעביר את הזמן". המילה מדומה לתולעת, שבשעות לא מקובלות מגיחה לטיול הלילה, נעלמת, ושבה בווריאציה אחרת, בשיר אחר.
בספר משולבים ארבעה קולאז'ים מעשה ידיה של יערה בן־דוד. שפע הדגה, סמל לפריון וברכה בקולאז' המופיע בפרק הראשון, מתכתב עם שפעת היער והשדה האירופי, אך כבר בו נרמזת מלכודת הרשת. לעומתו שלושת הקולאז'ים האחרים לוכדים מראות של כרך גלובלי מאיים, נוטה על צדו. גיאומטריה סבוכה, פרדוקסלית, המזכירה בתעתועיה את עבודותיו של אשר. פרספקטיבות המלמדות על מבוכים ללא מוצא, המעוררים את שאלת יכולתו של האדם לשלוט בגורלו. ❖

*מזל קאופמן*

# עדינות ערטילאית

## עמוס אדלהייט: *מסכת קיץ לסמדר וחליל*, עמדה־כרמל 2011, 34 עמ'

ישנה אופציה פואטית של עדינות לירית, שירת טבע ורגישות מילולית מוגברת, האזנה להוויה, תמימות ופסטורליה, שאבדו לשירה העברית בעשרות השנים האחרונות. עמוס אדלהייט, לדעת כותב שורות אלה, המשורר המעניין שבדור שירתנו הצעירה, מנסה בכתיבתו השירית והביקורתית להחיות אותה. זוהי מעין "היסטוריה אלטרנטיבית" של מפת השירה העברית, כפי שיכלה להיות אלולא השתלטו עליה המארשים הרוסיים של אלתרמן שלונסקי, ואחריהם המוזיקליות הכוחנית לא פחות, לטעמי, של זך. זוהי אופציה פואטית שראשיתה בשירת יעקב פיכמן ואסתר ראב, באידיליות של שמעונוביץ', בשירי הטבע של נח שטרן, ובימינו אפשר למצוא אותה בשירה האוונגרדית של הרולד שימל, בשירת הטבע של עודד פלד, בשירה הים תיכונית של ישראל פנקס ובשירה המופשטת של עמוס אלדהייט.
אדלהייט הנו משורר־צייר, המשתמש במילים כצבעים ליצירת מארג מילולי סבוך, מורכב, עדין ומרגש. אם בספרו הקודם, איגרת מפלסטינה, עוד היה "סיפור" כלשהו - סיפורה של הציונות לפני קום המדינה, ימי תמימות וחיבור לנוף, הרי *שבמסכת קיץ לסמדר וחליל* - אין עלילה. ונדרש לכך אומץ לא מבוטל. שירה איננה פרוזה, היא לא מחויבת לספר סיפור. להפך, שירה לירית בטהרתה נוגדת את הסיפור, היא תופסת רגעים, זרמי הוויה, תחושות, רחשים, התרשמויות. כיום נוצר יצור כלאיים מוזר: שירים קצרים וליריים מטבעם שולטים בכיפת השירה בכלל והשירה העברית בפרט, אבל השירה הלירית נעדרת ליריות, שירה של סיפורים קצרים. וסיפורים קצרים אלה, במקרים רבים, נעדרי רגישות לשונית. במקום לכתוב סיפור קצר או פרוזה, מספרים את הסיפור בשורות קצוצות. לא שלא תיתכן שירה טובה שכזו, ויש מקרים שזה מצליח, אבל הדומיננטיות גורמת לאיבוד רגישויות לשוניות על חשבון הסיפור שמנסה לרגש.
ואצל אדלהייט, כאמור, אין סיפור. הספר כולו הוא מסכת המורכבת מרצפים מילוליים מלאי רגישות, כ"א קטעים, אבל מה הסיפור? אין. שלוש קריאות אִפשרו לי לבנות מסגרת עלילתית רופפת ביותר: "גיבורי" השיר הארוך הנם הדובר ונמענת נשית קרובה רחוקה, מושגת ובלתי מושגת. הנוף הוא נוף ים תיכוני, יווני וישראלי, עם הפלגות לנופים אחרים. באמצע השיר ישנה הפלגה, החביבה על המחבר, למחוזות המדע הבדיוני, חלליות ותחושת יקום, ובהמשך שוב חזרה לנופי הים התיכון.
בהערת סיום משווה המחבר את השיר לג'אז חופשי, ואכן כך הדבר. נדרש ריכוז רב לקריאת

המסכת, ואומץ ללכת לאיבוד. אבל לא מדובר בשירה שהשפה היא האובייקט היחיד שלה, בסגנון מאלרמה למשל, אלא מסמנים רופפים שנועדו לפתוח עולמות ולא לסגור תימה או אמירה. שיר מופשט זה אינו מוותר על "העולם", על המציאות, הוא מייצר עולם של אחדות נשמה וטבע, עולם ים תיכוני מקומי והזוי בו זמנית. זוהי שירה שרוצה להמריא, שממריאה, בלי לדעת לאן, על כנפי צירופים מילוליים עדינים ומעוררי מחשבה. וכמו בג'אז חופשי, שם ישנו מוטיב מוזיקלי המנוגן בתחילה ואחר כך ממריאים הנגנים לאלתור ולסולואים, כך גם המסכת הזאת מוליכה את הקורא לאיבוד.

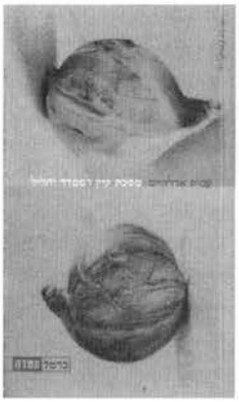
למשל: "עכשיו הכל נקצף על הגלים/ נקצב עם הרוחות הנשרקות בחללים בחֲוָחים/ חוחים פורחים פתאום מן השריטות הנגלדות/ מן העוגות הנקצפות/ הלוחמים של הלשון קמים והמילים נוגעות/ בעצמים כפעלים שמות ותארים תרים/ ומשחרים נוקשים בשיניהם באצבעות מטר קרות/ עוד ניטחים מטח ועוד מטח/ נעורת עננים גשמית ומתעצמת..."

זהו מארג מצלולי מחויב למוזיקה עדינה, תמונת נוף לירית עם שפה.

וגם: "כיפות מסגדים נעות באפלה/ היקום העתידי קם על רגליו כל לילה לילותיו/ קמים עליו נושרים כהתבגרות גופי עתיד/ בסבך שורשי עצים יונקים את עתידו/ פכפוך הקור המתגבר מגוף לילו המתקומם עליו/ להכריתו לטלטלו מקומתו הרביעית/ מחתולו הצף אליו בזיכרון הער/ שברי הרצף הלילי הער/ ראש נערה ענוג על כר צחור כעד נעור/ ראשך על כר צחור כעת נעור/ הצימאון של המדבר כעת נעור/ כהד עמום שמתבקע בין הרים".

אדלהייט לא מקפיד על קשר בין מדמה למדומה. למעשה הוא מרופף את הקשר בכוונה. רפיפות הקשר פותחת אפשרויות לדמיון. מה פירוש לילות נושרים כהתבגרות? התבגרות נושרת? כן. וקשר נרקם בין עצים למתבגר החושב על עתידו. עד כאן המרקם עדין וקוהרנטי בערטילאיותו. וכעת מגיעות שתי שורות פחות טובות, לטעמי: "לטלטלו מקומתו הרביעית/ מחתולו הצף אליו בזיכרון" - אלו שתי תמונות אידיוסינקרטיות, פרטיות מדי, שאינן שייכות למסגרת הרפרור שנבנתה. אפשר להבין שמדובר בזיכרונות פרטיים, אולם בשיר כה ערטילאי נדרשת לפחות בהירות תמונתית, קוהרנטיות סמנטית. ההמשך שוב מתחבר: חזרה על מילים בווריאציות, מעבר מגוף שלישי לשני, התקרבות, אהבה לאשה על רקע נוף מדברי.

שירה טובה אינה מכה בראשו של הקורא בכובד משמעויות, אלא רומזת עליהן. מתמונת הקרבה לאשה על רקע המדבר, מהיופי הנגלה, אפשר להסיק שהמשורר יועץ לשירתו, לשירה בכלל ולקוראים, להיות קשובים לנוף שבו הם חיים, למזרח התיכון שאנו, הישראלים, מתנכרים אליו. והאופציה הים תיכונית הזאת קיימת גם בשירת ישראל פנקס, המנסה בשירתו ליצור רצף בין מדינתנו למדינות הים התיכון.



והנה תמונת נוף מקומי ארוג בנוף יקומי־בדיוני, בנימה אלגית ואידילית גם יחד, המשך מודרני לאידיליות של שמעונוביץ': "אך איזה לילה ככוב ליל קיץ חורק כרהיט/ מתולע צלעותיו ציריו/ כתמים של צוהב שקיעותיו/ שיני גלקסיות נשוכות על שפתותיו/ נגיסות רוחו הבודדה בגלגלי הכוכבים/ באפלת גולגולת היקום המתקומם/ במכונה השמנונית של זריחותיו..." הפלגה מקיץ מזרח תיכוני ל"אפלת גולגולת היקום" - איזה צירוף טעון ויפה, כמו גם "במכונה השמנונית של זריחותיו".

מצד אחד שירתו של אדלהייט שכלתנית משהו, דורשת מיומנות קריאה וידע מינימלי ברצף השירה העברית והעולמית. מצד שני, דווקא הקירות המילוליים המורכבים הללו, הקשים לפענוח, יוצרים מרחק והזרה המאפשרים למשורר להגיח עם שורות מרגשות וישירות, כמו אלה: "האם עוד גולש קצב נעורינו הקוצף כחשמל/ מתיר שרכים ביער העבות שלנו/ בין הגבעות המוריקות וים השרכים העמוק/ פירות ההתבגרות הנוצצים כפנסים זרימת פלנטות/ בערב הסבוך כיער עד שקוע עד צוואר/ בים רוגש של מחשבה בוערת בים קפוא של/ מחשבה עיקשת/ נפסע כעל מרבד ענן גלי עפר נוטפים/ כים אפור של עיקשויות". מצד אחד אמירה ישירה, שאלת ילד כמעט: "האם עוד גולש קצב נעורינו" - כמעט כמו "איה נעורי" של ביאליק. האם בתוך המבוגר עדיין חיים הנער וחלומותיו? ומצד שני צירופים מפתיעים ומרוחקים יותר - כמו "ים אפור של עיקשויות" - צירוף אמין המתיך קונקרטי עם מופשט.

ספרו הרביעי של עמוס אדלהייט ממשיך את דרכו הייחודית בשירה העברית המצרפת ישן וחדש. לעתים צר מעט על ששירה זו נועדה למעטים. גם חלקו של המשורר לא נפקד: לעתים הערטילאיות והאלתור החופשי מרופפים את הלכידות. אבל אלה רק טענות שוליים בצד ספר המעיד שכוחה של השירה בכלל, והשירה העברית, עוד במותניה. ❖

***יובל גלעד***

חצי פיוה

# לארי פרייפלד

מאנגלית: אורית קרוגלנסקי

## ביקור ידידותי

מִי יָכוֹל לְשַׁעֵר מֵאֵיזוֹ פִּנָּה מְרֻחֶקֶת שֶׁל הַיְקוּם הֶעָצוּם
וְעוֹדֶנוּ מִתְפַּשֵּׁט
הִזְדַּחֲלָה, מִתּוֹךְ חוֹר שָׁחֹר שֶׁל
נֵיטְרִינִים, אוֹ מֵאַיִן?
מִכּוֹכָב לְכוֹכָב, מִגָּלַקְסְיָה לְגָלַקְסִיּוֹת שְׁבִיל הֶחָלָב
דֶּרֶךְ אַסְטֵרוֹאִידִים מְסֻלָּעִים
וְשִׁבְרֵי מֵטֵאוֹרִים נִתָּכִים
דֶּרֶךְ כּוֹכְבֵי שֶׁבֶת בַּתֹּפֶת מִתְהַוִּים, קֵירוֹת מִתְעוֹפְפִים,
וּמִגְדְּלֵי אֵינְסוֹף
בָּאָה

נִמְלָה זְעִירָה
לְאֶסֹּף פֵּרוּר

שֶׁנָּפַל

לְשֻׁלְחָן הַמִּטְבָּח

לָרִצְפָּה

בשורה האחת־עשרה תופיע גיבורת השיר. עשר השורות הראשונות הן להקת החימום. מעולם, כנראה, לא זכתה נמלה לכל כך הרבה פיזיקה. אבל כשפיזיקה פוגשת בשירה טובה, הרי שאפילו חוקיה משתנים.

**רוני סומק**

# ליטוף ומכה מוחצת

**מלכה שקד: *לבי פוסע לאחור*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2010, 78 עמ'**

ספרה של מלכה שקד *לבי פוסע לאחור* מוקדש לנשמת אישה, פרופ' גרשון שקד. מתוארים בו ימים קשים של מחלה וגם נביטה של אהבת הנעורים, והימים שבין לבין, עד הסוף: "בהרכנת צוואר/על מזבח מיטתם/ ועוקדת אותם" ('תמונת מצב' עמ' 21). שקד מתארת אותה ואת בעלה כשני גלגלי עיניים, דומים במראה ובצבע כתאומים, אך שונים בטבע, בחדות ובקהות.

קשה להשלים עם מחלת האיש האהוב: הלילה רובץ "כים מאיים", "מימיו חמרו/ גליו גאו כהר/ קצפו ניתז/ צרב את עיני... עיני דבקו לקרקעיתן/ ובקונכיות אזני הוסיפו לרחוש/ הדים המבקשים פשר" ('הדים' עמ' 10). וכך מבלי להבין את פשר הרוחש בקונכיות אוזניה, עננים כבדים מנמנמים בשמיה, הלילה מיילל בתוך שנתה, ארוך כמו חורף בצפון, סוסי הרגשות חומקים בדהרה: "בפול גז של יותר ממאה, מתפללת לאור אדום שיעצור" ('סוסים', עמ' 14). בלילות השימורים היא שומעת את טיפות המים המדדות בצרימה מברז חלוד, ונזכרת בהדי המרחקים אשר גלשו מן החרמון וחיבקו את ילדותה: היום "קולחת חלודה בתוך עורקי/ וקול המים בכיור מתיש מנשוא/... אפילו ציפורני/ משחקות איתי משחק של עצבים".

לכן פוסע לבה לאחור - אל רוח הים, אל ימים טובים של לפני ולפנים, אל החורשה החבויה בחגווים, אל סתר השיחים, סוכת האקליפטוסים הלוחש סודו לרוח בשפת האהבה של היונים, ולבה, כמו רומנטיקן זקן, מתגעגע, מתערסל ברוח "עדין מוצף/ בריח המלוח המתוק/ עדין צופה/ נרגש כאז..." (עמ' 16).

הדוברת מחכה אולי לנס, מייחלת שוב לשבת אל שולחן הקפה כבימי חול, ואולי קווצה משערו האפור של האיש הכל כך אהוב והחולה, תרפרף ותרחיק במקרה עד קצות שערה.

שקד מתארת את עצמה כצונחת לבדה לתהום, מציצה באיש מבעד לתריסי ריסיה המוגפים, כשהוא סובב בלילה כאסיר ומודד את המרחב הצר שבין חומות החדר, משתדל לא לעורר את רחמיה, את אהבתה המשוגעת מצער.

בעמוד 24 מופיעה חטיבת שירים מימי האשפוז ב'שערי צדק': "אהבתי תלויה בך/ כבחבל הטבור/ אבל אתה משקיף מבור תחתית/ אל הגבהים/ של חבל התליה". הרנטגנולוג רוטן כמאשים, מגלגל את האיש אליה כחבילה, מפטיר מילים הנשמעות זרות ועוינות באוזניה כמכות מצרים. "אטום את הלב/ את כל תאי הלב/ טאטא את דפנותיו/ את הכאב שהעז להצטבר כמו אשפה/ אפס אותו/...", מציעה שקד כאמצעי עזר למבקרים בבתי החולים (עמ' 27).

השיר 'פרידה' חותם את הפרק הראשון "הדים"

(עמ' 30) בתיאור נוקב ומדייק של הפרידה מאהוב: "לאט ובלי מילים/ אנחנו נפרדים/ כפות ידינו נכרכות זו בזו/ מתהדקות עדי כאב ומתרפות/ אחר אנו פוכרים אצבעותינו/ כמו בעת צרה/ אך הן ממאנות להתקשח/ כרית נושקת לכרית/ בנגיעה משיית/..."

בפרקים הבאים נוגעת שקד במתיה האחרים, אביה ואמה, שאמנם נפטרו מן העולם, אך בתוכה הם חיים וקיימים.

בפרק "הרחק מכאן" (עמ' 43) מתוארות בחדות נסיעותיהם שלה ושל אהובה, "היינו כיונים מנתרות... אביב זר טורף את דעתנו... המית המים מפכה... ולפתע מהבהבת אהבה".

על העיר פריז (עמ' 46): "בפריז התקמטה לי הנשמה/ ובכל גלרי לה־פייט לא מצאתי קרם להחליקה/ על סיינה עכורה/ בעור פניה/ בדלי סיגריות/ עלים מתים/ צפים בסחי אפור/ שם בכיתי בזכרי/ חלקת אהבתנו/ ואיך הרוח באה/ והפיחה בה".

בפרק "מדרש אחר" (עמ' 49) מזדהה שקד עם רחל אמנו, וגם עם יעקב הנאבק במלאך: "כמוהו גם אני יוצאת/ כל עוד נשמתי בי/ מנצחת ומנוצחת/ מדדה מיבוקי/ אל מבוקת יומי/ זוכרת/ושוכחת".

בפרק "שירי דיומא" (עמ' 57) היא מדברת על המלחמות, על גברים במדים ונשים בשחור, הממלאים את הארץ והופכים את נפשה לבריה משוללת זכויות, אפורה ומיותרת.

בפרק "סובב סביב" (עמ' 65), היא מדברת על האדם ההולך אלי עצמו מעגלות ועדי עצמו לא בא, והדרך אוזלת, על הזקן המוותר על הזולת, זולתיו הטובים מזמן כבר נחים על משכבם, או הולכים לנוח, ואת הרעים הוא מעדיף לשכוח. הוא מגלה שלא ככתוב, טוב היות האדם לבדו. ממעט בהוצאות, נעלו החדשה לוחצת על רגלו, והוא ממהר לחלצה, חוזר ודבק בישן ורואה כי טוב. "אשתו המתה אמנם מאירה/ לעתים את לילותיו/ אך מתירה לו לראותה/, כמו את הנרות בחנכה/ אהבותיו הזרות חדלו מכבר/ לעוררו./ זכרן נמחק... אפילו מחלומותיו".

בפרק האחרון "לכתוב או לחתום" (עמ' 73) מתוארות המילים הזורמות לאט ובכוח, בין מהמורות ואבנים, כמו נחל, עוקף את הקשות, לוטף את הרכות, כובש, נגנז, אחר כך פורץ מתנפל ומתנפץ, כדי לשוב להתפתל, לאט, להתרפק, לזרום, כמו מילים מגששות, מתעקשות, לפלס להן שביל.

הכותבת זורה מילים כמו על פצע ומלקקת בלשונה, כמו "אשה בושה בחוורונה/ מושכת קו בעיפרון שחור/ על עפעפיים רועדים/ צובעת את שפתה ורוד פסטל/ אחר נשקפת במראה/ כמישהי אחרת/ ומחפשת סוד עצמה/ בתוך נבכי צלמה" (עמוד 76).

הספר מסתיים בשיר 'משורר זקן', הנובר בשיריו הישנים, בכתב ילדותו הזר, שחזר אליו, כמו אהוב נשכח. בלילות של תיקון הוא חוזר אליהם, מוחק הרבה, מוסיף מעט. אבל את שירו הטוב, לפחות בעיניו, טרם כתב, ולכן גם לא יוכל לתקן.

ספר השירים הנפלא הזה של חוקרת הספרות מלכה שקד, ראוי לתשומת לב מיוחדת משום ששיריה מספקים צורך אנושי, בסיסי, באסתטיקה, ביופי ובקתרזיס רגשי. זוהי שירה היוצאת מן הלב, עוקפת את ההיגיון ואת הביקורתיות ונוגעת ישירות בלב, אם בליטוף נעים ואם כמכה מוחצת. מלבד זאת, הספר מוקדש לחוקר הספרות החשוב והיקר, פרופ' גרשון שקד, שרובנו היינו תלמידיו. ❖

***רון גרא***

# צליל מכוון

**דוד ברבי: *חוויה מתקנת*, הוצאת עמדה 2011, 80 עמ'**

"מקשיבים למילים משמעותיות/ נובעות ממרחק זמן אחר./ צרובות בטעם של זיכרון ישן/ נשענות על עבר סתור לא ברור/ אבולוציה של תחכום מגושם/ חושף את יצר ההישרדות/ בתוך גוף משתוקק/ לחוויה מתקנת" (עמוד 71).

האוזן המוסיקלית של המשורר דוד ברבי מקשיבה למקצב המילים המוקלדות בין כיסא הבגרות לערסל הילדות. מה שעבר עליו הוא כזיכרון צרוב בתודעה של עין ילד אל מול בינת ההווה. יפה התבוננות במרחקי זמן מנוף השמיעה והראייה של חוויה שאדם נושא אותה במסילת חייו. זאת כשרכבת שנותיו עוצרת בתחנת ביניים, ואוספת חוויות לקרונות המשא, כשהיעד הוא בעצם רצון לשנות את העבר במימד חמישי שעדיין לא הומצא, אולי כמו חזרה לעתיד בסרט הדמיון של שעון הזמן.

"מדינה קטנה מנתקת/ טיסות פנים. /כמו סניף משרד ממשלתי/ קיוסק בודד מאכיל/ מעטים/ כותרת מתנוססת: 'ברוכים הבאים מאילת'/ עיר

אחרת/ עיר רחוקה/ חו"ל חפוז/ קצה של מדינה/ מקום לברוח בעת צרה/ והיא חוזרת משם/ רווית געגוע./ מנסה להסביר לעצמה/ על מה היתה/ כל המהומה".
העין המתבוננת של דוד ברבי פותחת לפנינו זום של מצלמת רחף ממטוס מקומי. מתחת לעיני ישראל, נשקפת מעיגול החלון בהמראה, עיר שבקצה הדרומי במפת הדרכים שלנו. עיר שהיתה 'סניף משנה' של המדינה, שבראשית ימיה היתה מין מערב פרוע שאליו הוגלו תושבים לא רצויים ממדינת תל־אביב למדבר הים המכושף, ועיירת נופש בטעם של "קיוסק בודד מאכיל מעטים". מקום שיש בו מתחושת חוץ לארץ, מקום לברוח אליו מטילים מאיימים ומטרדות היומיום. עד לנחיתה בתוך הכרך הגדול בחמישים דקות תחת סרגל הרקיע, אורזים כמו במזוודה מתקפלת מה שהשארנו באילת וחוזרים למציאות המטורפת מרחק אווירי. כמו אשה שנסה אל השקט, וחוזרת אל לב המהומה, ונותנת לעצמה דין וחשבון - על מה בעצם היתה כל הבריחה הזאת.
"ערבוב מחשבות מבליח/ אספרסו כפול לחכי/ יערב/ שומע שפה מוכרת/ קרובה לשפת אמי/ ילדותי דבוקה בצלילים/ילדות הומוגנית./ זוכר את הדמויות/ אלה שבאות בבוקר/ אל השדות/ עכשיו אני בשדותיהם/ מחפש את אבי."
המוח הצורב דיסקים של ילדות מכפיל את עוצמותיו כאשר במפגש אקראי חושף ברבי את שורש הולדתו במושב. הוא מתאר שדות, שפה שינק מאמו, צלילים אוריינטליים של ילדות בפלחה, שחרית של זריחה, אשה קוצרת בדמעה, איש חולב באצבעותיו ומוביל כדי חלב לא מפוסטר מרפת משפחתית על עגלה רתומה לסוס, אל נקודת האיסוף בפאתי הגבעה ממול. משורר אינו שוכח מאין גבעול הפך לפרח. הוא שומר את צלליות הנשים הנכפפות אל האדמה וקוטפות את הבשל אל תיבת העץ של תנובה אקספורט. עכשיו כשהוא בוגר בשדה הכה מוכר לו, הוא מחפש את אהבת אביו שעלה בסערה לשמים בעגלת חלב חייו. כמה געגוע הוא נושא על גבו שרק גדר חוצצת בינו לבין השדה שהיה פעם של ילדותו. ❖

***אבי אליאס***

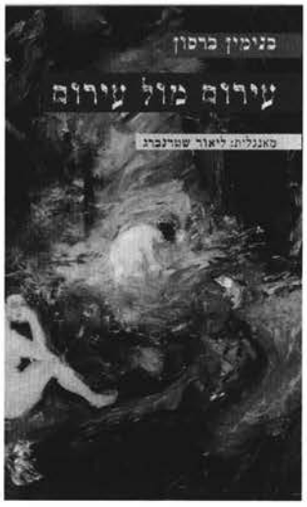
---

# זמר רחוב ומלחין

**בנימין ברסון: *עירום מול עירום*, הוצאת קשב 2011, 80 עמ'**

כמי שהיתה לו יד בהוצאת ספרו הראשון של בנימין ברסון ***עורך ביקור אצל עצמי*** (גוונים 2007) טבעי שאשווה אותו עם ספרו החדש ***עירום מול עירום*** (קשב 2011). בעיקרו של דבר נראה לי כי ברסון ממשיך ומשכלל את מגמות השיר ההגותי, הארוך של ספרו הראשון וגם מגיע בספרו הנוכחי לגבהים חדשים.

מוטיב בולט בשירתו ששבה את לבי (בצד אחרים, כמובן) ניתן לאתר בשיר 'לא אוכל לשאוף לדבר טוב יותר' (עמ' 67) בספר החדש: המוטיב של "זמר הרחוב" ושל "המלחין". זמר הרחוב ברכבת התחתית אומר: "יותר מהמדינאי של חיי/ הייתי ההיסטוריון שלהם." ואילו המלחין אומר: "כשאני מסיים להתוות/ את המבנה הרב־רובדי/ אני זז הצידה ומתבונן..." זמר הרחוב הוא היסטוריון של חייו באמצע חייו, והוא עוסק בפרטי המציאות כפי שהוא פוגש אותם; ואילו המלחין הוא המתזמר הגדול, אדריכל של מבנים על זמניים, המביט עליהם מן הצד או מלמעלה. נדמה לי שבספר הנוכחי מגיעים שני המוטיבים לאיזון מרשים, אם כי בכללו של דבר יד המלחין גוברת כאן קצת יותר, בעוד שבספר הקודם ידו של זמר הרחוב על העליונה. למשל, בשיר 'גדולה לא מתועדת' בספר הראשון (עמ' 72), שבו מתוארת פיסת היסטוריה אירופית מנקודת מבטה של אבן מרצפת וינאית: נפוליאון פסע עליה, מצעד האנשלוס וגלגל המרצדס של היטלר דילגו




מעליה, זונה שיכורה הטילה עליה שתן רוויי זרע. לעומתו השיר 'העיר' בספר החדש (עמ' 61) אינו עוסק בעיר ספציפית, אלא בנפילתה של עיר אדירה ומבוצרת על דרך המשל. העיר לא נפלה בשל ביצוריה, חומותיה, החפיר שלה, או מגיניה, אלא בשל "בית המכס הישן" ופקידיו, שכמו "זמר הרחוב" חתרו מלמטה תחת גדולתה.
גם בשיר על שמו קרוי הספר הראשון, 'עורך ביקור אצל עצמי' (עמ' 14), מקיף עצמו הדובר בפרטים מוחשיים של היסטוריה משפחתית. חפצים עתיקים, פסנתר ישן, מגרות, קטעי עיתונים מצהיבים, מחברות משורבטות, תצלומים, וכדומה. ואילו בשיר 'עירום מול עירום' על שמו קרוי ספרו החדש (עמ' 37), פרטי המציאות כמו נמוגים והולכים, לא רק שהאדם משיל את כל לבושיו התקופתיים, אלא הוא עצמו הולך ונעלם.
מגמת הסמלה זו מוצאת את ביטויה המובהק בשיר שכותרתו היא הספרה 8 שמונֶה (עמ' 47) הנפתח כך:

"איזה עולם נפלא", שר סצ'מו -
"אנשים לוחצים ידיים, אומרים מה נשמע,
ובעצם אומרים, אני אוהב אותך..."

אם ארצה לצייר זאת בספרה אחת,
אבחר כנראה ב־8 -

השיר כמו מקדד את החיים הרב גוניים לסימן גרפי של הספרה 8. כאשר היא ניצבת אנכית, היא מזכירה בשני עיגוליה דמות אדם ובעיקר דמות נשית (ראש וירכיים) ואילו במצב אופקי היא הסימן המתמטי של אינסוף, סימן הנצח. אם תרצו, שני המצבים המציינים את הזמני והעל זמני, הם גם סמלי "זמר הרחוב" וה"המלחין".
אני אוהב את השירים שמערבים את שני היסודות הללו. לכן, אחד השירים היפים ביותר בעיני בספר הוא השיר בעמוד 55 בעל הכותרת בגרמנית Das Konzert im Munchner Stadtmuseum. כאן, לדעתי, מגיעה אמנותו הלשונית והרעיונית של המשורר לרמה וירטואוזית. יללת האמבולנס מתפרצת לאולם הקונצרטים (לנגינת שלישייה לכלי מיתר של בטהובן) ולשון השוק ללשון השירה ויוצרת מוסיקליות נפלאה.
את יופיו של הספר הזה אנו חייבים בין השאר, מלבד למשורר, גם למתרגם ליאור שטרנברג שעשה כאן עבודה נפלאה. ❖

***עמוס לויתן***

דברים בהשקת הספר

# לא חסד ולא רחמים

**ג'ון סטיינבק: *של עכברים ואנשים*, מאנגלית: טל ניצן, הספרייה הקטנה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה 2011, 139 עמ'**

אם יש משהו מפתיע בהוצאתה לאור בעברית של הנובלה *של עכברים ואנשים* הרי זאת העובדה שהיצירה הנודעת, שנכתבה בשנת 1937 והקנתה לסופר האמריקאי ג'ון סטיינבק תהילה כמעט מיידית, מופיעה בתרגום לעברית רק בימים אלה, כעבור 74 שנים.

מטבע הדברים, התרגום מעורר עניין, כמו גם העובדה שהמתרגמת העניקה פרשנות לשמה של הנובלה שהיתה ידועה בעבר כ"על עכברים ואנשים" ותחת שם זה אף הועלתה כמחזה החל בראשית שנות החמישים, בהפקות שונות של התיאטראות בארץ. סטיינבק אגב, התהדר בכך שהוא הסופר הראשון הכותב בסוגה ספרותית־תיאטרלית מובחנת וייחודית (טקסט ספרותי שאפשר להעלותו כמחזה כמעט ללא שינוי), סוגה ששכלל והביא לשיא בנובלה Burning Bright. "של עכברים ואנשים" הוא פראזה מתוך השיר 'לעכברה' שכתב המשורר הסקוטי בן המאה השמונה־עשרה רוברט ברנס, משוררה הלאומי של סקוטלנד בעיני רבים. ארבע שורות מהשיר (בתרגום לאנגלית בת־זמננו) מהוות מעין תמצית לרעיון המרכזי של הנובלה כולה:

The best laid schemes of mice and men
Go often askew,
And leave us nothing but grief and pain,
For promised joy!

גם לדמויות המאכלסות את הנובלה של סטיינבק לא יישארו בסופו של דבר אלא "יגון וכאב במקום האושר המובטח".

*של עכברים ואנשים* שנכתב על רקע המשבר הכלכלי האמריקאי הגדול בשליש הראשון של המאה הקודמת, הוא סיפורו המורכב של החלום האמריקאי ושִׁברו; סיפורן של כמה דמויות שוליים, בהן לני וג'ורג', שני "hobos", עובדים־נודדים, המגיעים לחווה מבודדת, לאחר שנמלטו ממקום אחר. לני סמול, בן חסותו של ג'ורג' מילטון, הוא מעין "gentle giant", ענק רפה־שכל ואילו ג'ורג' הפיקח הוא משענתו המנטאלית, פרשן המציאות שלו, שלני אינו יכול בלעדיו. לא בכדי נשמעים שמות השניים רבי־רובד ואירוניים: שמו של האחד מאזכר את שמו של ג'ון מילטון, המשורר האנגלי שכתב את 'גן העדן האבוד' (וההיקש ברור: גן העדן האוטופי שהשניים מייחלים לו יישאר רק בגדר משאלת לב) ואילו השני, סְמול, ('קטן') הנו, כאמור, דווקא בחור מגודל שכוחו הפיזי הרב - כך מתברר במהרה - הוא גם מקור חולשתו והוא שיוביל אותו בסופו של דבר לאובדנו. לני אוהב ללטף

עכברים, גורי כלבים, ארנבים, ונשים, להבדיל, בלי להבין את גבולות כוחו או מה מותר ומה אסור. הוא נמלט עם ג'ורג' אל החווה לאחר שנגע בשמלתה של אשה (רק רצה ללטף) והואשם בדבר חמור מזה. אף שלני הוא המניע הראשי של העלילה, דמותו אינה מתפתחת במהלכה והיא נשארת פלקאטית במידה רבה. לני הוא 'פשוט' במובן הטוטאלי של המילה ואינו בר שינוי; יש בו תום פואטי (שעושה את דמותו למייצגת, ביתר שאת) והוא חסר הגנה במידה שמזמנת אפריורי את הטרגדיה שלו, שתחתום את הסיפור.

על אף שונותן של הדמויות שלני וג'ורג' פוגשים בחווה, רב המשותף ביניהן מן הנדמה ממבט ראשון. סטיינבק עושה קטגוריזציה מעניינת שלהן במאפיין חיצוני, האות C הפותחת את כינוייהם: קֶרְלִי, קרלְסון, קלרה, קְרוּקֶס, קֶנְדִי, מה שעושה אותם למייצגים סימבוליים של תכונות אנוש יותר מאשר לדמויות של ממש. המשותף לכולם הוא בדידות עמוקה ונכות פיזית ואף רגשית. (כשנה לאחר פרסום הנובלה כתב סטיינבק בהקשרה ובנוגע לערך החברות שהוא כה מוקיר:

"Try to understand each other"

אלא שאמירה זו נשארת חיוורת לעומת עוצמת הברוטאליות הקיומית העולה מן הטקסט הקצר, הכתוב בחסכנות המינגוואית). חלקן של הדמויות האלה מקבלות את מצבן בהכנעה או בניסיון התרסה כנוע, הגם שהן מתפתות לתקוות רגע כשלני וג'ורג' משתפים אותן בחלומם לקנות חווה משלהם ולחיות בה חיים צנועים אך עצמאיים. האנשים האלה אינם חולמים על זהב מתגלגל ברחובות וחלומם אינו בלתי ניתן למימוש בתנאים נורמליים - אשתו של קרלי רוצה להיות שחקנית, וקֶנְדי וקרוּקס, כמו בסיפור ילדים אמריקאי טיפוסי, מצטרפים זה אחר זה לטור המתארך של התאבים להיות חלק מן החלום הפשוט לכאורה, אלא שהשנים הן שנות שבר גדול ומושאי החלום, אף שהם צנועים, אינם בני השגה. הקורא למֵד, חושש, שמדובר באשליה גרידא; שהם נוטלים חלק במלחמת הישרדות, ותו לא. בין השורות, נכתבת הערתו של ג'ון סטיינבק על חולשות האנוש: הנובלה היא שיעור מאלף על מהותו של האופי האנושי; תהייה על מהותם של החזק והחלש. תגובותיהם של עובדי החווה כלפי לני מוכיחות, אליבא ד'סטיינבק, שלא רק החזקים נוהגים ברשעות פוגענית אלא גם, ואולי דווקא, החלשים: קְרוּקֶס שגבו העקום העניק לו את כינויו, שחור ציני ובודד הזוכה לצריף משלו רק בגלל גזענות טהורה, בודק את גבולות הרוע שלו בהבהילו את לני עד דמעות: הוא אומר לו שג'ורג' הלך כנראה לבלי־שוב וכי הוא, לני, נידון להישאר לבדו בעולם; בתורה, אשתו של קֶרלי - דמות המזוהה רק כאשתו של קֶרלי, בנו של 'הבוס', שנישואיה רעים וחייה משמימים - מאיימת על קרוקס שתעשה בו לינץ', איום אכזרי וכלל לא מופרך בתקופה האמורה. ואילו באמצעות קֶרלי, שהוא גם מתאגרף חמום־מוח, המחבר מבקש ללמד אותנו שהכוח, כשהוא מנוצל כדי לרדות בחלש, מקורו בעצמו בחולשה. באשר ללני, סטיינבק מציג בפנינו במידה מסוימת של תחכום תמונה מורכבת, כי חולשתו הפטאלית של לני, ה'מלטף' למוות, גלומה דווקא בכוחו הפיזי הלא נשלט, שאין הוא מודע לתוצאות השימוש בו, ומשאירה אותו חשוף וחסר הגנה לחלוטין.

בקֶשת ההתנהגויות האנושיות של באי החווה נעדר כמעט לגמרי הממד המוסרי. איש־איש לנפשו. ומי שמסיים את תפקידו בדרך זו או אחרת, סופו שייזרק לכלבים. לקֶנדי הזקן קטוע היד והחרד ליום שלא יוכל עוד להביא תועלת, יש כלב הנמצא ברשותו מאז היה גור, וקרלסון מחליט להוציאו להורג רק כי הוא זקן מדי. קנדי מקונן על כלבו (ועל עצמו); על אפסותו של מי שחייו חסרי מטרה או משמעות: "הייתי צריך לירות בכלב בעצמי, ג'ורג'. לא הייתי צריך לתת למישהו זר לירות בכלב שלי", הוא אומר ופניו אל הקיר, כאילו הוא מסכים עם העיקרון האכזרי, רק מבקש את מידת החסד הראויה. המתת הכלב, שאין בה לא חסד ולא רחמים, היא פרפראזה על המתת החסד של אדם, שתנעל את הסיפור ותעמיק עוד את תובנתו של הקורא שלמוות הזה יש פנים רבות: שהרחמנות הכי גדולה היא, בסופו של דבר, האכזריות האולטימטיבית ולא ההפך; שעם הירייה היחידה שנורית בעורפו של לני, נרצח גם חלום החווה האוטופי, שהיא גוזרת את דינם של קרוקס וקנדי לחיים חסרי תוחלת, אם כי בה בשעה, נקרה על דרכו של ג'ורג' הנפטר מעולו של רפה־השכל, חופש חדש.

מטבע הדברים, תרגום טקסט כגון *של עכברים ואנשים* שנכתב בעגה קליפורנית של ראשית המאה שעברה, מזמֵן אתגרים מורכבים למתרגם. הנובלה מלאה בשפתם חסרת העכבות והצבעונית של פועלים קשי יום, שאף הביאה לכך שהספר לא הורשה להיכנס לספריות בתי הספר בארה"ב במשך שנים; היא גם מעלה בכל חריפותה את שאלת נאמנותו של המתרגם לשפת המקור או לשפת היעד, דהיינו, מה יקדש יותר - את הדיוק או את הקוהרנטיות? בנובלה יש כמה דוגמאות לבעייתיות הנובעת מהעברת תבנית המשפט

מה'אמריקאית' אל העברית, למשל: "...כי היא מלכודת־עכברים, אם ראיתי אחת בחיים" שאינה 'מתלבשת' על העברית; או הקושי הנובע מאובדן רובדי משמעות, למשל העובדה שבאנגלית 'hand' פירושו גם פועל, עובד, וסטיינבק מתמקד רבות בכפות הידיים של דמויותיו: כפותיו הענקיות של לני, כפתו הקטועה של קנְדי, ידו המרוסקת של קֶרלי, להראותנו שהם חסרי־תועלת, פגומים ונכים ביותר ממובן אחד. אולי הערת שוליים היתה מאירה נקודה כגון זו, אם כי המתרגמת מתייחסת לתמות רבות וגם לנושא הידיים באחרית הדבר מאירת העיניים שלה.

באשר ל"הנחש החליק בין קני הסוף" זוהי טעות נפוצה בעברית גרידא, שכן 'קנה' ו'סוף' הם שני צמחים שונים; ואכן, "שרלילה פלילית" לתרגום הביטוי הסלנגי "jail bait" (קטינה שניתן לטעות בה כבגירה בגלל נתונים גופניים נשיים בשלים) הוא מקורי ונועז, אבל אולי אינו משמר את משמעות הביטוי באנגלית. עם זה ראוי לציין שבחירה זו נבלעת בים של בחירות אחרות, מוצלחות מאוד, שעושות את התרגום לעברית לטוב, קולח ואותנטי. ❖

***עדנה שמש***

# שגרת האימים

**נאדים אסלאם: *בית חמשת החושים*, מאנגלית: תלמה אדמון, הוצאת מטר 2011, 374 עמ'**

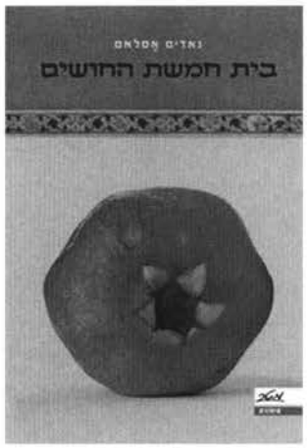
לא מעט ספרים נכתבו במהלך העשור האחרון על האדם הנאבק על הישרדותו בזירת המלחמה הכרונית והעקובה מדם באפגניסטאן. לא מעט מבין הספרים האלה תורגמו לעברית. זוהי בהחלט חשיפה ספרותית מרשימה.

הוצאת 'מטר' היתה הראשונה, אם זיכרוני אינו מטעה אותי, שהסיטה עבור הקורא הישראלי את המסך רב השנים שחצץ בינו לבין בימת הספרות האפגנית היפה, גם אם רובה נכתב בידי גולים או מהגרים החיים במערב. כבר ב־2004 הוציאה 'מטר' לאור את הספר ***רודף העפיפונים***, שכתב ח'אלד חוסייני ואשר ראה אור במערב שנה קודם ונהיה עד מהרה לרב מכר בינלאומי. בעקבות הצלחת הספר, בין השאר, תודות לאורות התקשורת שסיקרו בהרחבה את המתרחש באפגניסטאן - בסיס הבית של אלקאעידה אשר זעזעה את העולם בפיגועי טרור נורא בארצות הברית, ב־11 בספטמבר 2001. המתקפה הצבאית שניהלו ארה"ב וצבאות המערב בעקבות הפיגוע והמתנהלת גם בימים אלה נגד כוחות האסלאם הקיצוני וטרור הג'יהאד ברחבי אפגניסטאן, ממשיכה למקד את תשומת הלב הבינלאומית.

ממש בעת כתיבת דברים אלה, מדווחת התקשורת הבינלאומית על שגרת ההרג במדינה זו: 14 אזרחים, כולם נשים וילדים, נהרגו בתקיפה אווירית של נאט"ו על לוחמי טאליבן בדרום אפגניסטאן ומתאבד לבוש במדי שוטר פוצץ את עצמו בתוך מתחם מאובטח והרג שישה חיילים ואנשי משטרה. אירוע של שגרה. דיווח של שגרה. הספר בית ***חמשת החושים*** נוגע בשגרת אימים זו.

הצלחת ***רודף העפיפונים*** והעניין גובר באפגניסטאן דחפו הוצאות נוספות לתרגם לעברית ספרים מצוינים, הנוגעים בעומק הסיפור של אפגניסטאן ושל אנשיה השקועים במאבק הישרדות יומיומית. ברשימת ספרים זו בולטים: ***מוכר הספרים מקאבול*** (כתר), ***אלף שמשות זוהרות*** (מטר), ***המסע של פרוונה*** (שוקן), ***סיא־סאר*** (כרמל) ואחרים. ספר נוסף שראה אור באחרונה והמתייחס אף הוא (בחלקו) לאפגניסטאן הוא ***צללים צרובים*** (כתר).

הודות לשפע הספרים האלה, התרחבה מניפת הידע של הישראלים, המודעים היום לעובדה כי אפגניסטאן היא לא רק זירת מלחמה שדיממה באכזריות עקב העימות בין מעצמות העל בעידן המלחמה הקרה ואף ערערה את עוצמת האימפריה הסובייטית, שקרסה כעשור




לאחר שצבאה פלש לאפגניסטאן. הקורא הישראלי למד כי אפגניסטאן, לצד מובלעות משמעותיות בפקיסטאן החולקת עמה גבול משותף, היא זירת מלחמה בלתי פוסקת, שבה מובילה ארה"ב מאבק לשירוש האסלאם הקיצוני ולקטיעת זרועות הטרור הג'יהאדיסטי המופעלות מטעמו. הודות לשפע הספרים האלה, למד הקורא הישראלי כי אפגניסטאן, הרחוקה גיאוגרפית מזירת המזה"ת, היא גם מרבד פרגים צבעוני וענק, אחד הגדולים בעולם, המייצר סמים וממכר את אוכלוסיית אפגניסטאן ובכלל זה את ילדיה, עד אובדן ההכרה ובה בעת מציף את העולם המערבי בחומרים הנרקוטיים. ספרים אלה חושפים גם פנים היסטוריות ופנים אמנותיות באפגניסטאן, ששכיות התרבות של הציוויליזציות והדתות האחרות כגון אלה שיוצגו בפסלי הענק של בודהה, נהרסו בחמת טירופו של הטליבאן ב־2001.

המשותף לכל הספרים - המאפיין באופן מובהק גם את ***בית חמשת החושים*** - הוא הסיפור האנושי המטלטל של "הגיבורים", שהם למעשה אנטי גיבורים מובהקים. הם אנשים שנקלעו לאותה סיטואציה מייאשת, החווים כל רגע, כל יום, את אימי המלחמה ואת סיכוניה לחייהם כמו גם את השחתת צלם האדם, קריסת ערכי היסוד של חברתם וקריסת מערכות המדינה. חרף זאת מנסים אותם "גיבורים" אפגנים לתפוס קומץ של פירורי חיים, גם אם הם שבירים כל כך.

מרקוס קולדוול, אנגלי שהתאסלם כדי לממש את נישואיו לקטרינה, האשה האפגנית שאהב, קשר את חייו לחיי המדינה אפגניסטאן. למעשה הוא נולד אל קרקע המציאות האפגנית, בה שירתו הוריו, הרופא והאחות שהעניקו לאפגנים את טיפולם המסור. "קאבול", "קנדהאר" ושמות נוספים "היו המילים הראשונות ששמע בחייו". בבגרותו, בחר לחיות עם קטרינה, רופאה אף היא, ועם בתם בבית בודד שמרתפו שימש בעבר מפעל בשמים ליד האגם הסמוך למקום ששמו אושה, למרגלות הרי טורה בורה. מרקוס וקטרינה טיפלו בנפגעי המלחמה האפגנים במסירות, אך המציאות המטורפת במדינת האסלאם הקיצוני הובילה לסקילתה למוות של קטרינה. גם גורל בתו לא שפר. היתה זו מציאות החיים של שנות השמונים של המאה העשרים, עת נלחם הצבא הסובייטי באפגניסטאן. משפחתו של מרקוס ספגה מכה קשה ואחד ממנופי הכוח שהעניקו לו את הכוח לצלוח עוד יום, היה הרצון לדעת מה עלה בגורל נכדו. קולדוול בן השבעים, המזכיר בזקנו הלבן דמות של נביא, "נביא בחורבנו" כפי שמתארו הסופר, ממשיך לאהוב את אפגניסטאן ומקווה כי היא תעלה מזור. האם יוכתרו חיפושיו אחר נכדו בהצלחה? ומיהי לארה? מיהו דיווידד? מיהם נאבי חאן, גול ראסול ו"הדוחי" האפגנים? ומהו הסיפור האנושי של כל אחד מהם? יותר מכל, סיפורי האהבה מכמירי הלב המחברים בחוטים דקיקים את גיבורי הספר במציאות המלחמה האכזרית, מוכת היגון וההרס, כתובים ביד סופר מוכשרת אם כי לעתים כזו המכבידה בעודף תיאורים ובעודף אסוסיאציות.

נאדים אסלאם כתב גם את הספר המצוין ***מפות לאוהבים אבודים*** שיצא אף הוא בהוצאת מטר ב־2007 ושעליו המלצתי בחום באחד הגיליונות של 'עיתון 77'. ספר זה עוסק בחברת המהגרים הפקיסטנים בבריטניה. נדים אסלאם כתב גם את ***עונת ציפורי הגשם*** על פקיסטאן, שראה אף הוא אור בהוצאת מטר. ❖

***יהודית רונן***

.....מאות/ רפי וייכרט.....

## שולחן

לאמי, יניינה גוסטבה

**במטבחנו בדירת השיכון הקטנה לא היה מקום לשולחן. תחת זאת מישהו הפליא להמציא שולחן תלוי. רוב שעות היום היה צמוד בוו אל הקיר. כשנזקקנו לו היה משתחרר מכלאו כרקדן פיסח, נעמד על רגל עץ מלבנית שנלחצה לרצפה ואִפשר להעמיד עליו עולם ומלואו - קערת סלט, צלחת עם לחם וחביתה, כוס לימונדה. מטבע הדברים הארוחות היו בודדות. כשישבתי אליו אמי הגישה וכשאמי התפנתה לאכול צפיתי בה מהצד, דבוק למקרר או לכיור. האוכל שעמד על ציפוי הלכה האדום הרחיב את גבולות המטבח לממדי אופק. למה אני מתעכב על זה ממרחק של ארבעים שנה? אולי משום שהבוקר נשענתי לרגע אל הקיר החשוף שממנו נתלָה.**

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

# מסתורי הבורגנות

**גראהם גרין: *ברייטון רוק*, מאנגלית: יואב כ"ץ, הוצאת ידיעות אחרונות ספרי חמד 2011, 367 עמ'**

הגבר הצעיר מאוד, פינקי בראון, שמוצאו משכונת עוני בברייטון רוק, נחוש בדעתו להוביל את המפיה המקומית. פינקי, שנחישותו האובססיבית מובילה אותו לשרשרת של רציחות, שאינן מייסרות את מצפונו מאחר שממילא הוא מיועד לגיהינום (גם חיי ההווה שלו הם גיהינום), נתקל ברוזי, צעירה משכונת מגוריו, הכורכת את גורלה בגורלו בעיוורון עיקש. למעשה, שניהם עיוורים לכל הסובב אותם, מלבד רעיון אחד מוביל: הוא רוצה לפנות את נתיבו ממכשולים בדרכו לתהילה, והיא רוצה להגן עליו עד שיגיעו שניהם לגיהינום. יש לציין כי שניהם התחנכו במשפחות קתוליות, בעוני מחפיר וחסר תקווה.

אל המהלך הדרמטי הזה מצטרפת איידה, אשה בשלה, שופעת חיים ומיניות, הנחושה להסיט את רוזי מהנתיב האובדני הקנאי שקלעה את עצמה אליו, ומידיו של פינקי.

זה ספר מתח, אם כי מה שמותח בו אינו חידת הרצח, שמתחוורת כמעט בתחילת הספר. האחראי לרצח שבפתיחה וגם למעשי הרצח המשתלשלים בהמשך הוא פינקי, המסור למטרתו בנחישות דתית ונזירית. חרדתו הגדולה והעזה של פינקי היא להיקלע לחיים כמו של הוריו, כלֶא הנישואים, משגל מדי יום א' (חייתי ומרתיע עד אימה בעיני הילד ממיטתו בחדר הצפוף), ו"הילד שנולד מזה". פינקי רוצה כוח, מכוניות יקרות, ריחות יוקרתיים של בתי מלון, נשים במשי מרשרש. רוזי מבחינתו היא התגשמות הגורל המאיים שממנו הוא מנסה לחמוק, ובכל זאת הוא נאלץ להתחתן איתה, כדי שלא תוכל להעיד נגדו (מה שכלל אינה מעלה על דעתה לעשות). מה שמותח הוא, מי יגבר במאבק הזה, איידה או פינקי, וכמה קורבנות יפלו בצדי הדרך. ברקע, הדורסנות הבורגנית, הדורסנות של עוני מחפיר ודתיות עיוורת, והטרגיות הנגזרת מכך.

הספר כתוב נפלא, מענג, ומעורר מחשבה חרף גילו המתקדם.

*

**ז'ורז' סימנון: *הנוסע הסמוי*, מצרפתית: יהושע קנז, הוצאת עם עובד 2011, 261 עמ'**

מיד כשסיימתי את קריאת *ברייטון רוק*, קראתי את *הנוסע הסמוי*, ואף כי רק המקרה הניח אותם בידי בזה אחר זה, נקודות השיתוף ביניהם היו מגרות למחשבה.

שני ענקי העט חיו באותן שנים כמעט - גרין: 1904-1991. סימנון: 1903-1989. כך שגם אם היו שונים בתכלית, הגיוני שחומרים דומים הקיפו אותם, ונמשכו תחת עטם.

ובכן, *הנוסע הסמוי*. גם כאן הגיבור - ז'יל מובואזן, הוא גבר צעיר - נער כמעט - וחסר כל. לאחר שהתייתם מהוריו, שהיו אמני קרקס נוודים, הוא מגיע לעיירה הקטנה שממנה ברחו הוריו כשנישאו, וחייו מקבלים תפנית מפתיעה ומסתורית. הוא זוכה בירושה בלתי צפויה, ובכספת אוצרת סודות עם מפתח, אך ללא צופן. מסתבר שהדוד המנוח היה איש מטיל אימה, אשר הותיר אחריו אלמנה צעירה, שעל פי צו הירושה, ז'יל אמור לחלוק איתה קורת גג. מלבד זאת, גבירי העיירה, ממניעים שונים ומשונים, מתחרים ביניהם על קרבתו.

בניגוד לפינקי, ז'יל אינו תאב כוח כלל, אם כי בדומה לו, העניין הזה בהחלט מטיל עליו בלבול. לא אפרוש כאן את פרטי העלילה של הספר המרתק והמפתיע הזה. גם כאן המתח אינו נובע דווקא מפענוח של רצח - אם כי רצח מתרחש - אלא יותר מהתרה של דרמה אישית וחברתית. וכן, גם כאן יש צעירה אוהבת, המייצגת את האיום שבחיי שגרה משמימים. גם כאן הבורגנות והעוני המחפיר הרוחש מתחתיה כתהום - יחד עם הטבע האנושי, כמובן, עומדים ברקע כמניע וכמאיץ. וגם כאן הקריאה מענגת ומלאת הפתעות. מומלץ. ❖

***עמית ישראלי־גלעד***

# ג'ק קרואק

## 16 בספטמבר 1961, שיר

הִרגַּשְׁתִּי עָצוּב נוֹרָא בְּמַחֲשָׁבָה עַל אִמִּי הַיְּשֵׁנָה
בְּמִטָּתָהּ
הִיא תָּמוּת יוֹם אֶחָד
לַמְרוֹת שֶׁהִיא עַצְמָהּ אוֹמֶרֶת "אֵין מַה לִּדְאֹג בְּנוֹגֵעַ לַמָּוֶת,
מִן הַחַיִּים הָאֵלֶּה אָנוּ עוֹבְרִים לְאֲחֵרִים"
הִרגַּשְׁתִּי עָצוּב נוֹרָא, עַל כָּל פָּנִים –
שׁוּם יַיִן לֹא יַשְׁכִּיחַ זֹאת הַשֵּׁן הַמַּרְקִיבָה שֶׁלִּי
דְּפוּקָה כְּהֹגֶן
אֶלָּא שֶׁכָּל גּוּפִי מַרְקִיב וְגוּפָהּ שֶׁל אִמִּי
מַרְקִיב
לִקְרַאת הַמָּוֶת, כָּל זֶה עָצוּב עַד כְּדֵי טֵרוּף.
יָצָאתִי הַחוּצָה בַּשַּׁחַר הַטָּהוֹר: אַךְ מַדּוּעַ עָלַי לִשְׂמֹחַ
בְּגִלַּל
שַׁחַר
הַמְּבַצְבֵּץ עִם שְׁמוּעוֹת מִלְחָמָה נוֹסָפוֹת,
וּמַדּוּעַ עָלַי לִהְיוֹת עָצוּב: נָכוֹן שֶׁהָאֲוִיר לְפָחוֹת צַח וְרַעֲנָן?
הִתְבּוֹנַנְתִּי בְּפִרְחֵי הַשִּׂיחַ: אֶחָד צָנַח:
אַחֵר נִפְתַּח זֶה עַתָּה: אַף אֶחָד מֵהֶם לֹא הָיָה עָצוּב אוֹ
שָׂמֵחַ.
לְפֶתַע הֵבַנְתִּי שֶׁכָּל הַדְּבָרִים פָּשׁוּט בָּאִים וְהוֹלְכִים
לְרַבּוֹת תְּחוּשַׁת הָעֶצֶב: גַּם הִיא תַּעֲבֹר:
עָצוּב הַיּוֹם שָׂמֵחַ מָחָר: קוֹדֶר הַיּוֹם שָׁתוּי מָחָר:
לָמָּה לִדְאֹג
כָּל כָּךְ?
לְכָל אֶחָד בָּעוֹלָם פִּגְמִים בְּדִיּוּק כָּמוֹנִי.
לָמָּה לְהַשְׁפִּיל אֶת עַצְמִי? גַּם זוֹ הַרְגָּשָׁה
שֶׁבָּאָה וְתֵלֵךְ.
הַכֹּל בָּא וְהוֹלֵךְ. כַּמָּה טוֹב!
מִלְחָמוֹת מֶרְשָׁעוֹת לֹא תִּשָּׁאֵרְנָה לָעַד!
צוּרוֹת מִלַּבְּבוֹת אַף הֵן הוֹלְכוֹת.
וְאִם הַכֹּל בָּא וְהוֹלֵךְ הוֹ לָמָּה לִהְיוֹת
עָצוּב? אוֹ שָׂמֵחַ?
חוֹלֶה הַיּוֹם בְּרִיא מָחָר. אַךְ הוֹ
לַמְרוֹת זֹאת אֲנִי כָּל כָּךְ עָצוּב!
פָּשׁוּט בָּא וְהוֹלֵךְ בְּכָל מָקוֹם,
הַמָּקוֹם עַצְמוֹ בָּא וְהוֹלֵךְ.

אֲנַחְנוּ נִגְמֹר בַּשָּׁמַיִם בְּכָל זֹאת, יַחַד
בְּחֶסֶד הַנֶּצַח הַזָּהֹב שֶׁרָאִיתִי.
הוֹ כָּל כָּךְ עָצוּב לַעֲזָאזֵל שֶׁאֵינֶנִּי יָכוֹל לִכְתֹּב עַל זֶה
כְּמוֹ שֶׁצָּרִיךְ.
זֶהוּ נִסָּיוֹן לִקְלִילוּת נִנּוֹחָה
שֶׁל שִׁירָה.
אֲנִי בֶּאֱמֶת צָרִיךְ לָלֶכֶת בְּדַרְכִּי שֶׁלִּי.
אֲבָל גַּם הֵן יֵלְכוּ, הַדְּאָגוֹת
בְּעִנְיַן הַסִּגְנוֹן. בְּעִנְיַן הָעֶצֶב.
הֶחָתוּל הַקָּטָן הַמְּאֻשָּׁר הַגַּרְגְּרָן שֶׁלִּי שׁוֹנֵא
דְּלָתוֹת!
וְלִפְעָמִים הוּא שָׁקֵט וְעָצוּב,
נֶאֱנָח, אֲדֹם־אַף,
מַשְׁמִיעַ יְלָלָה שְׁבוּרַת־לֵב.
וְשָׁם הַצִּפֳּרִים, מְעוֹפְפוֹת מַעֲרָבָה
לְרֶגַע.
מִי יֵדַע אֵי־פַּעַם אֶת
הָעוֹלָם בְּטֶרֶם יֵלֵךְ?

* * *

הַחַיִּים מַבְחִילִים
כְּלָבִים מִשְׁתַּעֲלִים
דְּבוֹרִים זָזוֹת
צִפֳּרִים מִתְמַזְמְזוֹת
עֵצִים מְנַסְּרִים
יְעָרוֹת בּוֹכִים
אֲנָשִׁים מֵתִים
קַרְצִיּוֹת מְצִיקוֹת
סְפָרִים מֻנָּחִים
נְמָלִים מְעוֹפְפוֹת
לְהִתְרָאוֹת

***מאנגלית: עודד פלד***

**ג'ק קרואק** (1922-1969), בן לאב צרפתי־קנדי ולאם אינדיאנית, היה הסופר הבולט של דור הבִּיט ומדובריו המרכזיים. כתב כחמישה־עשר רומנים, ביניהם ***בדרכים*** [שהפך למעין תנ"ך של דור הבִּיט], ***החתרנים***, ***מלאכי היגון***, ***מגי קסידי*** ואחרים, שבהם פיתח כתיבה בשפה דיבורית, קולחת וקצבית מאוד, שקרא לה "פרוזה ספונטנית", סגנון שהשפיע על מספרים ומשוררים אמריקנים רבים. כמו כן בולטות בכתיבתו השפעת הַזֶן ויסוד של הומור מלנכולי. בין ספרי שיריו: **דמבו** [פואמה], ***מקסיקו סיטי בלוז***, ***ושירים פזורים***. לדברי הביוגרפית שלו, אן צ'רטרס, קרואק לא עמד במיתוס שנוצר סביב דמותו, ובשנותיו האחרונות שתה עד מוות בעיר הולדתו לוואל שבמסצ'וסטס.

## אנדד אלדן

*

הַגּוּף כְּלוּב שֶׁקּוּף הַהַשְׁקָפוֹת סוֹרְגִים סוֹגְרִים
הַנֶּפֶשׁ הַמְעוֹפֶפֶת בִּפְרָאוּת שׁוֹאֶפֶת לְנֶשֶׁף הַחֹפֶשׁ
לְגַפֵּף אֶת הָרוֹפֵף וּפְרוּעָה צוֹפֶרֶת הַצִּפּוֹר הַמִּתְרוֹצֶצֶת
בַּכְּלוּב בֵּין הַכְּתָלִים אִם כִּי לֹא נְעוּלָה הַדֶּלֶת חַלּוֹן
פָּרוּץ צוֹעֵק לָהּ הִיא רָצָה רְצוּצָה צוֹנַחַת נֶפֶשׁ בְּגוּף מֻגֶּפֶת
צָפָה כְּצִפּוֹר בַּכְּלוּב כְּבוּלָה עַד שֶׁהַסּוּפָה גּוֹרֶפֶת עָפָה מֵעֵיפוּת נוֹפֶלֶת

*

חַיָּיו אַהֲבָתוֹ לְאָבִיו חַיָּב לְאָבִיב טֶבַע תָּבַע
לְבוֹאוֹ קִוָּה מֵבִיא כָּל וִתּוּר כְּתַאֲוָה טְבוּעָה בּוֹ
נוֹבַעַת מִבִּיב חָבוּי בֵּין אַבְנֵי הַמִּבְנֶה אֲוִיר הַמֶּרְחָב מִטִּבְעוֹ
חֹם אִמּוֹ מִמַּכְאוֹבָיו מַעֲמַקִּים בְּקַרְקַע שְׁקוּעָה בְּחִבּוֹ הַנֶּחְבָּא
בֵּין אֵיבָרָיו הַכְּבוּיִים שֶׁנִּכְבּוּ חֲבֵרָיו הַנִּלְהָבִים לֹא יָבִינוּ בְּעֹבְרוֹ
לְבֵיתוֹ הַשָּׁבוּי בַּחֹפֶשׁ הָעַלִּיז הָעֲזוּבִים לִזְכְּרוֹנָם כְּעָנָן שֶׁהִפְּצִיעַ
וּפָצוּעַ צוֹבֵעַ בְּצִבְעוֹ אֶת הַנִּצָּבִים בִּקְצֵה הָעֵצֶב לְיַד עֵץ צוֹנֵן מִתְכָּוֵץ

*

הַיֶּלֶד שֶׁהָלַךְ בַּמַּעֲלֶה כּוֹשֵׁל כְּטַלְיָה נִמְלֶטֶת
מְהַסֵּס פּוֹסֵעַ לֹא מְסָרֵב נוֹשֵׂא סַל סְלָקִים בַּפִּסְגָּה
פּוֹרֵשׂ סִבְלוֹ עָסוּק בִּפְסוּקִים שֶׁאָסַף מִשִּׁימָה סַהֲרוּרִית
הַסְּעָרָה סוֹרֶטֶת אֵיךְ לְסַלֵּק אֶת הָאָסוּר לִסְקֹל בְּסַבְלָנוּת
מִמִּסְלָה מְסֻקֶּלֶת וְלַסְּבָךְ לְהִסְתַּלֵּק וְלֹא לִפּוֹל מִנֶּצֶל כְּצֵל לֹא נִצָּל

*

אֶצְבָּעוֹת כּוֹאֲבוֹת שֶׁאָהֲבוּ לַחֲלוֹב אֶצְבָּעוֹת בּוֹכוֹת
בָּאָבָק מִתְלַבְּטוֹת בְּצַוָּארוֹ חָשׁ צְרוֹר צִפָּרְנַיִם בּוֹלְטוֹת
עָבוֹת וּבוֹהוֹת נוֹבְטוֹת בּוֹ בְּבֶטֶן צָבָה נִבְהֶלֶת הָאֲפֵלָה, בּוֹלֵשׁ
לְגַלּוֹת אֶת הַהִתְגַּלּוּת שֶׁבַּגַּלִּים גַּעֲתָה עִגּוּלֵי לֵבֶן גְּדֵלִים כְּלִקּוּק עֶגְלָה
שֶׁנּוֹלְדָה לְחַיֵּךְ לַיֶּלֶד שֶׁנִּמְלַט לְגַלּוֹתוֹ חֲלוֹם עַל רֶפֶשׁ הַכָּרַת בְּכוֹרָה הָרַךְ, מַבְכִּירָה
וְזֶה פִּרְיָהּ, אֶצְבָּעוֹת מִתְאַמְּצוֹת בִּפְטָמוֹת קְטַנְטַנּוֹת לַחֲלוֹב אַתָּה שָׁב אֶל הַשָּׁנִים שֶׁלְּךָ

*

צָעִיר לַחֲצוֹת הַצְּלָחָה בְּעֶצֶם צַעַר הַיְצִירָה
לִרְאוֹת בַּחֲבֵרוּת פְּרֻדָה מֵהִתְפַּשְּׁרוּת פֶּשֶׁר הָרָצוֹן
לְהִתְבַּצֵּר בְּצוּרָה וַאֲצוּרָה וּצְרוּפָה בְּעֶצְבֶּיךָ כְּצַו
מְבַכֶּה אֶת חוֹב הַחֲבֵרוּת מְבַקֵּעַ בְּקַרְקַע חֲרֵבָה לֹא
נִבְחָר לְאַבֵּד מִתְוַדֵּעַ לְוִדּוּי בִּבְדִידוּת לְחָלָל הוֹלֵךְ לְבַד
סִפּוּרָיו עַל סַמְמָנֵי סִתָּו סִגְנוֹנוֹ הִסִּירָה שִׁמְלָתָהּ סוֹדָהּ סוֹמֵךְ
הִסְמִיק מֶרֶסֶק סִימָן לִסְעָרָה תָּסֵסָה שׁוֹרֶטֶת נִשָּׂא לְמַסָּעוֹ נִדְרְסוּ מִתְנַסִּים מִנְכָּסִים

## רחל אשד

*

חָלְפוּ שָׁנִים, וַאֲנִי שׁוֹכַחַת
גּוּשׁ וְחֶלְקָה, אֶגְרוֹף מוּנָף,
פָּנִים מְאַיְּמוֹת מַלְבִּינוֹת בַּחֲשֵׁכָה.
הַלֵּב פּוֹעֵם שִׁשִּׁים בְּדַקָּה
גַּם בִּלְעָדֶיךָ, אַבָּא

## שוב אותה תאווה

מִתְבּוֹנֶנֶת בִּשְׁקִיעָה רְכוּסָה
כְּמוֹ מִבַּעַד כִּלָּה רוֹעֶדֶת.
אוֹתָהּ תַּאֲוָה עַתִּיקַת יוֹמִין
שׁוּב נִצֶּתֶת, נִנְעֶצֶת
כְּשַׁפּוּד לוֹהֵב
בִּבְשַׂר הַיְדִיעָה.

*

קִפּוֹד הַשְּׁתִיקָה, יַהֲלוֹם גַּמְלוֹנִי שֶׁל קוֹצִים אִלְּמִים,
סַגְּפָן, בַּיְּשָׁן וְנָחוּשׁ, לֹא נִצּוֹד בִּסְבַךְ פְּסוּקֵי כְּסִילִים
עַד שֶׁרָעָב הַמַּרְעִיד אֶת עֵינָיו הַמְבַקְּשׁוֹת מוֹצִיאוֹ
מִבֵּית יִסּוּרָיו, אֶל שְׁבִיל הַמִּלָּה הַזּוֹ, הָאַחַת

## עכשיו הבית מוכן

שׁוּב נִמְלֶטֶת אֶל הַמִּטְבָּח.
יֵשׁ מַשֶּׁהוּ מַרְגִּיעַ בְּחִתּוּךְ צְנוֹנִיּוֹת לְסָלָט.
אֵינִי חָסָה עַל אֶצְבְּעוֹתַי מַמָּשׁ כְּמוֹ שֶׁאַף פַּעַם
חָמַלְתִּי עָלַיִךְ.
עַכְשָׁו הַבַּיִת מוּכָן לְבוֹאֵךְ.
מְצַלְצֶלֶת אֵלַיִךְ, נִזְכֶּרֶת פִּתְאֹם
שֶׁאָזַלְתִּ בִּשְׁלֹהֵי הַמֵּאָה שֶׁחָלְפָה
לִבְלִי שׁוּב

# יורם בק

## בערב, על ספסל בשדרה

לָבוּשׁ מְעִיל הָעֶצֶב
זֶה קָרֵב עַתִּיק בֵּין הַשָּׁעָה לְבֵין הַנֶּצַח.
וְהָעֵצִים הוֹלְכִים, מַאֲפִילִים,
מַה מְּתוּקָה שְׁעַת־אֵין־הַצְּלִילִים,

זוֹהֶרֶת, מִתְחַמֶּקֶת
כְּמוֹ אַדְוָה עַל הַגַּלִּים הַמַּכְסִיפִים.
הַשֶּׁקֶט, הוּ הַשֶּׁקֶט!
וּרְגָעִים עָפִים מִתְעוֹפְפִים.

לְאָן תּוֹלִיךְ אוֹתִי הַחֶשְׁכָה?
הַאִם אֶזְכֶּה לִרְאוֹת עוֹד נְכוֹחָה
אֶת פְּנֵי הַדְּמוּת, הַמּוּזָה־שֶׁל־הַחֶסֶד?

וּבָאִלְּמוּת הַמִּתְחַדֶּשֶׁת, הַבּוֹכָה,
הַאִם אֶמְצָא בִּי אֹמֶץ מוּל מִרְפֶּסֶת
מוּאֶרֶת, אֲנוֹשִׁית וְלֹא־שְׁכוּחָה?

## שיר האחרון

הַסֵּפֶר שׁוּב נֶחְתָּם. נִשְׁאֶרֶת צְעָקָה
מוּל חֲשֵׁכָה כָּזֹאת, סְתָם, מַרְחִיקָה

מִמֶּנִּי אֶת הַסּוֹד, זֶה הַחִוֵּר,
הָאוֹר הַמְּהַבְהֵב וּמְעַוֵּר.

וְעוֹד שְׂפָתַי הַיְבֵשׁוֹת מְגַשְּׁשׁוֹת
לָחוּשׁ עַל פִּי שְׁתִיקָה וּנְשִׁיקָה, חָשׁוֹת

בְּלַחְלוּחִית הַטַּל, בַּשַּׁחַר הֶחָדָשׁ
בַּיּוֹם הַשָּׁב, וְלֹא יַשְׁחִית, בַּדְּבָשׁ

וּבֶחָלָב. רוּחִי, גְּוִיָּתִי,
הֱיוּ עִמִּי, הֱיוּ תָּמִיד אִתִּי

מוּל הַיִּפְעָה עוֹד רֶגַע מִתְרַחֶקֶת
בְּאֵין לִי צְעָקָה, דִּמְעָה,
רַק שֶׁקֶט.

## אל תמות

אַל תָּמוּת
גִּזַּת הַטַּל תָּמִיד רַעֲנַנָּה
וְעֶרֶשׂ הָעוֹלָם יַמְתִּין.
אַל תִּכָּנַע.

גּוּף בּוֹגֵד שׁוֹכֵחַ
לֵב שׁוֹקֵד אֵינוֹ בּוֹרֵחַ
גּוּף אוֹבֵד, לֵב שׁוֹקֵעַ.

אַל תֶּחֱרַד מִפְּנֵי הַנְּדָרִים,
הָפֵר אוֹתָם, הֵם מְרַמִּים וַדַּאי.
רְאֵה אֶת הָעֵצִים בְּעַלְוָתָם עוֹמְדִים

כְּבֵדָה מִדַּי,
נְצֹר אֶת הַתְּמִימוּת בַּחֲדָרִים
וְאֶת גִּזַּת הַטַּל בְּכָל הַנְּדוּדִים.

ספרו של יורם בק - *גיזת הטל*
עומד לראות אור בספרי 'עתון 77'

# מיכל ברגמן

*

אֲנִי רוֹצָה עֲרִיסָה
לְנַדְנֵד עַל רִצְפָּה בְּרַגְלַיִם כְּבֵדוֹת
עֲרִיסָה שֶׁיָּבִיא אַהוּבִי
וַאֲנִי אֹמַר תִּרְאֶה
כָּאן צָרִיךְ קֶצֶת לְשַׁיֵּף
וְנִתְנַשֵּׁק נְשִׁיקַת פּוֹלִיטוּרָה
וְ אַ י לִי לוֹ
וְאַ י לִי לָה.

*

בּוֹא אַהוּבִי
הֲנַח רֹאשׁ עַל רֵיחַ תַּפּוּחִים
וּמֵעָלֵינוּ יִהְיוּ הַשָּׁמַיִם כֻּתֹּנֶת
הַשָּׁנָה תִּזְלוֹג אִתָּנוּ
בְּלִי יְלָלָה
בְּעוֹד פָּנֶיהָ תִּנְשֹׁם לָנוּ
נְשִׁימוֹת אֲדַמְדַּמּוֹת־יְרוּקוֹת
וְאָנוּ נִנְגּוֹס מִיץ מֵהַחֲלוֹם
בּוֹא אַהוּבִי
מָחָר צָרִיךְ לָקוּם מֵקֶדֶם.

*

בַּלֵּילוֹת אַתָּה נִרְדָּם
וְאוֹר דּוֹלֵק עַל יָדְךָ
סֵפֶר יָשָׁן בְּיָדַיִם פְּשׁוּטוֹת
אֲנִי מוֹרִידָה אֶת מִשְׁקָפֶיךָ
וּמְכַבָּה אֶת הַסִּפּוּר
אַתָּה מִתְעוֹרֵר מֵרָצִיף רָחוֹק
וַאֲנִי אוֹמֶרֶת שֶׁאַתָּה יָשֵׁן
כְּבָר הַרְבֵּה זְמַן
לַיְלָה טוֹב מִתְמַלְמֵל
חֲלוֹמוֹת דּוּבִּיִּים גַּם לְךָ.

## אסתי אדיבי־שושן

# "ישוב טלה לחיק האם"

יעל נאמן: *היינו העתיד*, הוצאת אחוזת בית 2011, 216 עמ'

**ייחודו ורישומו העיקרי של הספר *היינו העתיד*** מאת יעל נאמן מעוצב על ידי הבחירה בסוג מסוים של קול מספר, גוף ראשון רבים, ובהפעלתו העקבית והממושכת לאורך כל הרומן. זהו קולם המשותף, הקבוצתי, של ילדי קבוצת 'נרקיס' ילידי שנת 1960 בקיבוץ יחיעם, בני זקונים להוריהם, ילידי הונגריה, פליטי מלחמת העולם השנייה. על דיבור זה בגוף ראשון רבים כמאפיין עיקרי של ילדי הקיבוץ מעידים הדוברים על עצמם: "דיברנו ברבים. כך נולדנו, כך גדלנו מבית החולים ועד עולם". גוף ראשון רבים זה מספר בקול שוטף, עולה על גדותיו, בריבוי פרטים, אפיזודות ודמויות משנה את סיפור ילדותם ונעוריהם של בני הקיבוץ. הסיפור מסופר בדיעבד, בהסתכלות לאחור, מנקודת מבטם של בני הקיבוץ שבגרו, עזבו את הקיבוץ ונהפכו ל"עירונים". למרות ההתפכחות המצופה משלבים אלו של התבגרות ועזיבת הקיבוץ, נימת הדברים, הטון המספר הוא ילדי, שטוח, מתרונן, המתאר את שנות הילדות והבגרות כמספר לפי תומו. סלקציית האירועים המתוארים וטון סיפור ילדותי־מיתמם זה יוצרים אפקט של תמיהה וזעזוע אצל הקורא, בשל מה שלא נאמר, המושתק והמודחק לקרן זווית. זעזוע זה מועצם מהפער והניגוד בין הקול המספר, כאילו לפי תומו, על שנות ילדות מאושרות (האומנם) בקיבוץ, לבין מה שנזעק מהחסר והמושתק: פירוק התא המשפחתי וויתור אידיאולוגי על הפונקציה ההורית, תוך יצירת תחליף לדמות האם בתפקיד המטפלת. מטרתה של אידיאולוגיה חינוכית זו, שנהפכה לפרקטיקה מעשית, היתה בריאת 'אדם חדש'. בפועל, בהתבסס על אופייה של המספרת בספר זה, התוצר הוא, אשה צעירה, עקרה מרגש, מקול אישי ומזהות אישית־פרטית. אפשרות הדיבור והתפקוד היחידות שקיימות עבורה הן בתוך הקולקטיב. בהתאם לכך, הסיפור היחיד שהיא מסוגלת להפיק מקולה המוטמע והמהול בקול הקולקטיבי, הוא הסיפור ההיסטורי־הגברי, תוך התעלמות מוחלטת מהסיפור הנשי שנשאר שוב דחוק, מחוק ובלתי מסופר.

קולם הגלוי של ילדי הקיבוץ, מספר, במקהלה, סיפור של ילדות כמו־מאושרת על שני שלביה המאורגנים ומובחנים, על פי האידיאולוגיה החינוכית הרשמית של תנועת השומר הצעיר: לינת הילדים, מיום הולדתם ועד סיום בית הספר היסודי, בבית הילדים בקיבוץ הולדתם. בגיל הנערות עוברים ילדי הקיבוץ למוסד חינוכי, הכולל לינה ולמידה, של כמה קיבוצים סמוכים.

בגיל הצעיר, נראה כאילו צורכי הילדים נבחנים בקפידה, וניתן מענה - תקנוני, מאורגן ושוויוני במוקפד - לכל מה שנתפס על ידי ה'שיטה' כנחוץ לילד בשלבי התפתחותו השונים. כך ארגון חדר הילדים בבית הילדים: "בכל חדר ארבעה ילדים, שני בנים ושתי בנות. כל אחד באחת מארבע פינות החדר, ארונית ליד כל מיטה" (סימטריה מוקפדת מדי המגלה בדיעבד, כמכסה־מסתירה, את העיוות והסטייה מהסדר הטבעי לפיו מיטת הילד אמורה להיות בביתו סמוך להוריו). כך גם צורכי ההנעלה של רגלי הילדים הגדלות ומשתנות משנה לשנה, על עונות השנה המתחלפות, מקבלים מענה בדמותו של הסנדלר המקומי. באפיזודה, אחת מרבות דומות לה, מתוארים ילדי קבוצת 'נרקיס', דרך מטאפורת 'מרבה הרגליים', החוזרת ונשנית במהלך הספר, בהליכתם, פעמיים בשנה, למדוד נעליים בסנדלרייה. אזכור נוסף של נושא ההנעלה מבטא את הביקורת הנוקבת המשתמעת מדפי הספר הן כלפי ההעדר ההורי והן כלפי אידיאולוגיית השוויון, והמבצבצת מתחת למעטה הדאגה המתוקננת. כך, בדרך יוצאת דופן, משתמשת המספרת בקולה האישי הפרטי תוך שהיא מחלצת אותו מהדיבור הקולקטיבי, כשהיא מספרת על משאלת הלב בביטוי אישי כפי שזו באה לביטוי בבקשתה המיוחדת מהוריה ליום הולדת עשר: "כפכפי עץ עם פס כחול". ההורים נענים לבקשה וקונים כפכפים, "מספר גדול בשלוש מידות", וכשהילדה המאושרת מגיעה עם המתנה למפתן בית הילדים, מורדים הכפכפים מרגליה על רקע קולה של המטפלת, נציגת קולו של החינוך המשותף: "יש לנו הרי סנדלים שפירוש הכין בסנדלרייה לכל הילדים". המספרת עצמה, תוצר מובהק של חינוך זה, מתמלאת ברגשי אשם החוזרים ומתנסחים בקול הקולקטיבי: "אנחנו רצינו לשמור על השוויון ולא בדיוק הבנו איך זה קרה, איך בכלל שכחנו ולרגע הרהבנו לבקש לנו כפכפים משלנו עם פס כחול." התייחסות נוספת לאירוע פרטי הנתפס על ידי המנגנון הקיבוצי כסטייה ועיוות של הילדה הקטנה ביחס לעקרונות השיתוף והשוויון נדפסת בעלון הקיבוץ, מימושה הכתוב של האידיאולוגיה הקיבוצית: "תחת הכותרת 'בעיות שיתוף ושוויון בין הילדים': הקיבוץ מספק את כל דברי ההלבשה וההנעלה בלי יוצא מן הכלל [...] - לכן אין להחזיק דברים פרטיים [...]";

אפיזודה קטנה אך ייצוגית זו, מעידה על הפצע העמוק הקבור במעמקי הקול הקולקטיבי המספר את סיפור הילדות ביחיעם. לבו של הפצע הוא בהתרת הקשר הקדום, הראשוני־טבעי, בין הורה וילדו, בין אם ובתה. קשר זה מומר בערכים מוחלטים של שיתוף ושוויון, בדמות מטפלת כתחליף לאם ובהחנקת הקול הפרטי, הנשי המתאווה.

פירוקו או היעדרו של התא המשפחתי משתמע מהספר בדרכי עקיפין רבות. עילתו והנמקתו האידיאולוגית מושמעת בקול ההיסטורי־ארכיוני, בעל הנוכחות הבולטת בספר, בציון תאריך תחילת הלינה המשפחתית - 1918 - והנמקתה: "להפריד ולגונן על הילדים מהבורגנות הטבועה במשפחה. עולם ישן עדי יסוד נחריבה, וממנו יצמח כעוף החול עולם אחר, צודק ושוויוני [...] יצמח אדם חדש". ביטוי נוסף לתפקודו הנעדר של התא המשפחתי ניכר בעיצוב המצומצם ביותר של דמות האם. דמות זו מוזכרת כמעט אך ורק בתפקודיה הקיבוציים, כאחות הקיבוץ, כשכמעט ואין כל התייחסות לתפקידה כאם המספרת. כך למשל אזכורה הראשון, והכמעט יחיד, בציון שמה הפורמלי, המלא, 'נירה נאמן' ולא כ'אמא' ובתפקידה ביחס לקולקטיב כולו. כך, היא מתוארת בהכנת ילדי הקיבוץ לריקוד לפני חברי הקיבוץ, ללא כל התייחסות אישית אימהית מצדה אל בתה, אחת המחוללות (ואולי, בדיעבד, ברוח הביקורת המשתמעת מהספר, גם מחוללות בהיעדר כל יחס אישי אימהי אליה.) דמויות ההורים בלועות ומטושטשות בסיפור הקולקטיבי הרשמי הגדול של הקמת הקיבוץ, ובהתאם לכך, הם מוזכרים לא בתפקודם ההורי משפחתי אלא בשייכותם לגרעינים שהקימו את הקיבוץ. היעדרו של התא המשפחתי בולט במיוחד במשפט החוזר ומתאר את הגעת הילדים לבית ההורים בשעות אחר הצהריים. תוכן המשפט וניסוחו מבליטים את פרימותו של הקשר המשפחתי־טבעי והמרתו בקשר מלאכותי, עקר וקר: "הלכנו לבקר כאורחים קרואים בחדרי משפחותינו הביולוגיות בחמש וחצי אחר הצהריים. בשבע ועשרים בערב חזרנו..."

דרך הבחירה בדיבור הקבוצתי־מקהלתי, מעידה יעל נאמן על המחיר

של שיטת חינוך הקיבוצית, קבירת הקול האישי־נשי והשתקתו על ידי הטמעתו בתוך קול הקולקטיב. היעדרו של קול נשי ברור, נוכח המוביל את הסיפור והנותן ביטוי לדמות נשית צעירה, חווה, מתאווה, משתוקקת ומדברת הוא חסרונו הגדול של הספר כמו גם עיקר טיעונו.

דרך נוספת שנוקט הספר להבלעת הקול האישי היא בלגיטימציה לספר את התרחשויות החיים הגלויות, הגדולות, הרשמיות הנענות לסיפור ההיסטורי הגדול (his-story) של הקמת הקיבוץ, תוך התעלמות מוחלטת מהסיפור הנשי האחר (her-story). כך למשל חוזר הקול הקולקטיבי ומספר את הסיפור ההיסטורי־גברי של כינון הקיבוץ, תוך הסתמכות על קטעים מתוך ספריהם של היסטוריונים (גברים). נאמן מצטטת קטעים נרחבים מספרו של תום שגב *1967*, המתארים את מותו ההרואי במבצע 'ליל הגשרים' של יחיעם וייץ, שעל שמו ובהתאם למורשתו נקרא ומתנהל הקיבוץ. מקום מותו של יחיעם ליד מצודת הגיבורים והנדר של אביו משמשים כבסיס פיזי למקום בו יוקם הקיבוץ, כמו גם לאידיאולוגיה ולמיתולוגיה של המקום: "זו תהיה המצבה. שם צריך לקום ישוב עברי חלוצי, להגנה, לייעור ולחקלאות [...] המבצר יחודש ויהיה שלנו [...] ועליו יתנוסס השם יחיעם, כסמל התום והמסירות וההקרבה". הסיפור שוותיקי הקיבוץ אוהבים לספר ומעבירים אותו בבחינת מורשת ציונית אידיאולוגית לילדיהם הוא על ימיו הראשונים, עיטורי הגבורה הגברית, של הקיבוץ: נקודת המוצא בקריית חיים, והתיישבות החברים הגברים בג'דין, שמו הראשון של המקום, תוך התגברות על הקשיים הפיזיים שמכתיב המקום - למרגלות מבצר ללא אדמה וללא מים. מעשי הגבורה של הגברים שעלו ליחיעם תוך השארת הנשים והילדים מאחור, בקריית חיים, הוא תיאור היסטורי של אירועי העבר. בה עת הוא מעיד על סוג האירועים שבוחר הקול הקולקטיבי לספר, ובתוך כדי כך הוא נטען במשמעויות סמליות של הזנקת החברים לתפקוד גברי מקסימלי תוך השארת הנשים מאחור.

אחד מנושאיו של הספר הוא דחיקת מעמדן של הנשים בקיבוץ. כך למשל כאשר מספר הקול הקולקטיבי על שיטת הרוטציה הנהוגה בתפקידים הגבוהים והמבוקשים של הקיבוץ, כמו מזכיר ומרכז משק, מוזכר עיוורונם של ה'שיטה' והקולקטיב - "לא הבחנו, לא אז ולא אחר כך" - לגבי היעדר הרוטציה בתפקידיהן 'הנמוכים' של הנשים: הכובסות, קולפות תפוחי האדמה ומנקות השירותים הציבוריים. בהתאם לכך, בשיחת קיבוץ בה מתקבלות החלטות גורליות לגבי חיי הקיבוץ "הגברים מדברים והנשים סורגות". מוסד ה'מטפלת' אותו ממלאות חלק ניכר מחברות הקיבוץ, כמו גם נערותיו המתבגרת, אוצר בחובו חלק ניכר מתחלואי השיטה הקיבוצית: הן הוויתור על התפקוד האימהי והן מעמדן הנחות והשולי של נשותיה: "המטפלות היו כלואות שם ביחד איתנו בתוך השיטה, ספק אסירות, ספק סוהרות. [...] השיטה שלנו לא היטיבה עם הנשים".

הכאב האישי שהובלע ונטמן בתוך המעשה הגדול של בניית הקיבוץ מתפרץ בפעולות קטנות, כמעט חבויות, המציעות כמוסה מרוכזת של עבר, שהמעטה האידיאולוגי החזק של שנות השישים לא התיר לו ביטוי אחר. כך תמונות הכוכבניות שהסנדלר הקיבוצי גוזר ממגזינים שונים ותולה על קירות הסנדלרייה: "ובכולן נראו נשים זוהרות עם מחשוף עמוק, שדי ענק וחיוך רחב"; בדיעבד, מבינים ילדי הקיבוץ, שבגרו ועזבו, את תפקידן החשוב של התמונות: "ראינו במחשופים האלה פתחי מילוט הרומזים על אפשרות של חיים אחרים". כמוסת־עבר אחרת מתפרצת לפני הקרנת הסרט לחברי הקיבוץ וילדיו הבוגרים, כשיש כאלה הפותחים את חלונות חדר האוכל הגדול ואחרים הסוגרים אותם: "איכשהו עבר ההסבר [...] מי שהיה במחנות או הסתתר במחבוא מחניק - צריך היה לפתוח. מי שהיה במרחבים או מי ששיסו בו כלבים - צריך היה לסגור"; כך גם נשים שבחרו לעבוד במטבח בלי להסביר

תהלוכת אחד במאי, מתוך הסרט "ילדי השמש"

את מניעיהן: "הן הגיעו מורעבות משם, וסמכו על מרק ועל לחם יותר מאשר על בני אדם"; כמוסה נוספת ניכרת גם במעשיה התמוהים - בעיני מתבגרי הקיבוץ - של המטפלת מרגלית, המביאה מעילים לילדי המוסד החינוכי: "תולה בקולב המרכזי שבמסדרון, כאילו שוכחת אותם שם לא בכוונה".

גיל הנעורים של ילדי הקיבוץ וחייהם במוסד החינוכי בסוג של חופש מופקר, כשהם מנותקים מקיבוצם, הוריהם ומבוגרים אחרים, מאפשר להם, ורק להם, לבטא בגלוי את המרד שלהם באידיאולוגיה הקיבוצית המאורגנת ומתוקננת לפרטי פרטיה. מרד זה ניכר למשל במילה האחת שכותב בן הקיבוץ על קיר חדרו בענק מעל מיטתו: "'ההפך'. [...] הוא אמר שחייב להיות משהו אחר, משהו ההפך, או לפחות עוד משהו, שלא יכול להיות שזה כל מה שיש".

מול הקול הקולקטיבי של גוף־ראשון־רבים שבו בוחרת הסופרת־המספרת להבליע את קולה הנשי־אישי, בולט קולה של המשוררת לאה גולדברג. גולדברג מגיעה להרצאה לקיבוץ אפיקים, שגם בו ישנים הילדים בבתי ילדים, ונשארת ללון במקום. באותו לילה היא כותבת את השיר 'ערב מול גלעד', המצוטט בספר בשלמותו. השיר נוגע בעצב החשוף של ילדי קבוצת 'נרקיס', כמשתמע מניכוסם את השיר לעצמם כ'שיר ערש'. בניגוד לתרבות עולם שבו אם שרה לילדה 'שיר ערש', הרי שבקיבוץ יחיעם, כמתואר, שרים את 'שיר הערש' ילדי הקיבוץ, בבית הילדים, האחד לרעהו: "שמענו והשמענו את הסיפור על 'שיר הערש' כמו שיר ערש מאוחר אחד לשני"; ואכן, לאה גולדברג, אם המשוררות העבריות וחסרת ילדים משל עצמה, מזהה את הכאב הגדול של הקיבוץ, ובדרך של הרחקה מנומסת, היא כותבת בשירה על 'טלה רך' שאבד ועל אמו שנותרה בודדה בביתה ומבכה את בנה האובד: "אל הבקעה מן הגלעד/ טלה שחור ורך ירד,/ כבשה פועה, בוכה בדיר -/ זה בנה הקט אשר אבד"; ברגישותה הנשית מתקנת לאה גולדברג, בבֵית השיר הבא, את העוול העומד בבסיס הפצע של הספר הזה: "ישוב טלה אל חיק האם,/ ישכב בדיר ויירדם,/ והכבשה תישק אותו - והיא תקרא אותו בשם." ❖

## רונית חכם

# עד שיבוא הדיבור, עד שיבוא אליהו או עד שיתברר הספק

אלמוג בֶּהַר: *צ'חלה וחזקל*, הוצאת כתר 2010, 260 עמ'

"**ההיסטוריה היחידה שלנו המזרחים כאן בארץ** היא היסטוריה של פשע. האשכנזים באו וסימנו עצמם כחוק, ומאותו רגע כל מה שעשינו שלא היה שיתוף פעולה אתם היה פשע. הם השאירו לנו את כל מה שמעבר לחוק, למרות שלפי האמת השלטון שלהם הוא הפשע האמיתי [...] כל תרבות שלנו היתה לפרודיה, כל ההיסטוריה שלנו היא עכשיו הזיות", אומר חברו לעבודה של חזקל, גיבור הרומן של אלמוג בהר. אותו חבר הביא לפניו את ספריהם של חביבה פדיה וארז ביטון, שלמה סבירסקי ואלה שוחט "והציע לחזקל שייקח הספרים ויעיין בהם, וימצא בהם חוכמות הרבה..." אף החבר עצמו התחיל לכתוב את ספר ההיסטוריה של המזרחים שהיא "ההיסטוריה של הפשע" (ואדי סליב, והפנתרים השחורים, ואהרון אבוחצירא, ואריה דרעי, וזהר ארגוב, ועוזי משולם ודוד בן־הרוש, וסעדיה מרציאנו, ושמעון יהושע, ומרדכי וענונו וטלי פחימה ועזרא נאווי), ספר שאף הוצאת ספרים בוודאי לא תסכים לפרסמו. אך לא רק כפושעים הוצגו היהודים המזרחים או היהודים־ערבים, אומר החבר: "סיפרו עלינו שאנחנו שונאי ערבים [...] עד שכבר התחלנו להאמין ולצעוק מוות לערבים ולחמצן שיער, ועוד מעט יתחילו להפיץ שמועות שאנחנו אלה שגירשו אותם בארבעים ושמונה, למרות שהיו אלו האשכנזים, או שאנחנו לא מאפשרים לצאת מהשטחים, למרות שמאז שישים ושבע כל העניין הזה של ההתנחלויות הוא עניין אשכנזי, וכדי לצרף אותנו התחילו למכור שם בתים בזול [...] לפני שנתיים התפוצץ כאן אוטובוס בקטמונים, ואני בכיתי כשראיתי איך עניים משם הורגים עניים מכאן..." בהמשך פונה החבר לפוליטיקה ומנסה להקים מחדש את מפלגת הפנתרים השחורים לקראת הבחירות לעיריית ירושלים.

הרומן של אלמוג בהר איננו בהכרח מפנה אל הכיוון הפוליטי, אף שהוא נותן לו ביטוי באמצעות החבר ונאומיו הנלהבים. בהר, העוסק בזהות היהודית־ערבית של דמויותיו, בוחר להטעין את המצבורים התרבותיים והתודעתיים של שני חלקי זהותם הכביכול סותרים, ולהציע אותם כמשלימים זה את זה; כאפשרות להשלמה במציאות החברתית פוליטית ותרבותית שבתוכה אנחנו חיים.

בכך מציע ספרו של אלמוג בהר אופציה תרבותית מרתקת. הפרספקטיבה המזרחית של הרומן נטענת באוצרותיה של תרבות שהודחקה, הן מבחינת ההיבטים הערביים שלה והן בהיבטיה היהודיים. הזהות המזרחית, אליבא דבהר, היא לא רק ערבית מאוד כפי שכבר טענו רבים וטובים לפניו, היא גם יהודית מאוד, ובכך הוא מוסיף ומחדש. בכך מסמן הרומן דרך בספרות העברית, שאיננה נענית עוד להגדרות ששלטו בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה שהגדירה עצמה כחילונית.

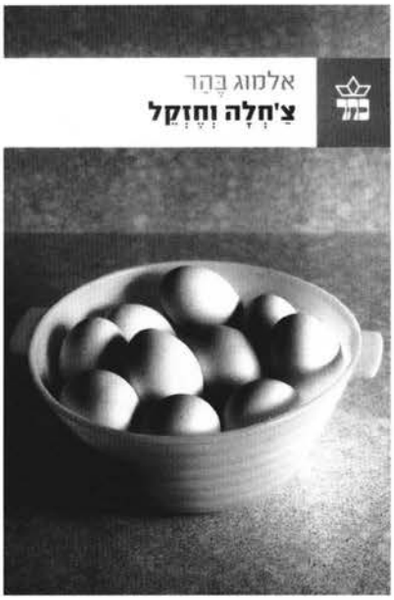
את ההצעה התרבותית האלטרנטיבית שמציג בהר, אפשר למצוא כבר בשפה המוליכה שבי: העברית שהיא מקראית ורבנית ומשולבת בארמית בבלית וערבית יהודית וערבית שאינה יהודית, והיא לשון שירה ופיוט השלובה בלשון יומיום, ושפת התפילה ושפת השתיקה. זוהי שפה המתפרקת מלכידות ובכך היא מסמנת עולם מפורר. זוהי שפה שאיננה מתפקדת בשדות הלשוניים של העברית הישראלית האשכנזית החילונית. מתוך השפה המפורקת ובעזרתה, ולמרות השברים והקרעים שבחייהם, מבקשים בהר וגיבוריו לספר סיפור שיש בו לכידות - סיפור של גלות ושל תשוקה לגאולה. אפשר לראות בסיפור כעין מדרש גאולה קבלי המתחבר לתוך המציאות במסגרת הריאליסטית של הרומן. וכך, תפיסות קבליות של גלות וגאולה מקבלות את משמעותן במציאות קשת יום. מהי הגאולה שאליה מכוון בהר? האם היא מושגת? דומה כי אין לכך תשובה במסגרת העלילה המותירה אותנו בסוג של השעיה, עד שיתברר הספק או עד שיבוא אליהו. מתוך כך עולה האפשרות כי הגאולה היא בעצם ההמתנה לה ולא בהגשמתה.

הדמויות המינוריות כביכול, המופיעות חשופות בחולשתן, כובשות בעוצמתן. קרועים ותלושים עד כאב הם הזוג הצעיר צ'חלה וחזקל, גיבורי הרומן, יתומים שאינם מוצאים את מקומם בעולם וביניהם עומדות שתיקה ומבוכה. חזקל, בן להורים ילידי בגדאד, מאבד את מקום עבודתו. מעגל האנשים שאיתם הוא בא במגע מצומצם ואיש מהם איננו שייך למרכז הכוח. גם לצ'חלה (רחל, גם היא בת להורים בגדאדים) ההרה, אין קשרים מחוץ לאחיותיה, ומזל, אשתו של החכם עובדיה. תלושים וקרועים הם גם החכם עובדיה ואשתו מזל (ז'ורז'ט), הוריהם המאמצים של צ'חלה וחזקל. החכם עובדיה מנסה לשווא להחזיר ליושנה את עטרת קהילת יוצאי בבל בשכונת הקטמונים ולהיות לה למנהיג. בנעוריו, כשעקרה משפחתו מעיראק לישראל, עזב עובדיה את המורשת הבבלית המפוארת והפנה עורף לתפקיד היורש שייעד לו סבו. הנכד המתפקר פגש על חוף ים אשדוד את ז'ורז'ט אלפסיה, בת למהגרים ממרוקו, ששכחה גם היא "מוסרות אב ואם וכבודם", וכשבא לבקש את ברכת משפחתו לנישואיו איתה, כשכבר היתה בהיריון, נפער בקע עמוק עוד יותר בינו לבין משפחתו. בתוך הסערה שהתעוררה מת סבו, ונתק ושתיקה נפלו בינו לבין אמו גורג'יה, שתיקה שלא הופרה גם כשחזר ולקח על עצמו עול תורה ומצוות והפך לרבה של קהילה קטנה ומצומצמת.

הגיבורים ברומן מיוסרים בשל השתיקות ובשל הקרעים שבינם לבין העולם ובינם לבין עצמם, והם מבקשים לאחות את הקרעים, למצוא חיבורים ולהפר את האילמות. חזקל וצ'חלה מבקשים להתגבר על הזרות שביניהם, על היתמות והבדידות שלהם, ומנסים לבנות לעצמם קרבה אינטימית וגם משפחה. ניסיונותיהם ליצירת אינטימיות מהוססים מאוד וכואבים בפגיעותם ובשבריריותם. כחלק מהמאמץ לבנות משפחה, הֶקשר, הם אוספים במהלך הרומן את כל מי שנמצא ברדיוס המצומצם של חייהם לשולחן סדר הפסח, השולחן סביבו נמסר הסיפור המלכד ומפר השתיקה, שהוא סיפור של גאולה - סיפור על התהוותו ושחרורו של עם, של קולקטיב. קולקטיב הגאולה, אם כן, מורכב אנשים שהם ברובם זרים: החכם עובדיה ואשתו מזל; גורג'יה המסויגת, אמו של החכם עובדיה, שכנה מולדבית זקנה ובודדה שאיש אינו דובר את שפתה וידידו של חזקל, איש הפנתרים השחורים. גם את אחיו הלוחם למען זכויות תושבי הקטמונים הוא מבקש להזמין, אך אינו מצליח. כשחזקל אינו מתגבר על הנתק שבתוך משפחתו שלו וכשאינו מצליח לקשור את החוטים הפרומים שבחייו, הוא חוצה את הגבולות השבטיים והלאומיים, והולך לחפש את אחיו למחצה (בנו של אביו מאם פלסטינית) איסמאעיל, המתגורר בבית צפאפה ששכונת הקטמונים נבנתה על אדמותיה. הוא מוצא אותו ומזמין אותו ואת אמו אנעאם לסעודת ליל הסדר.

תוך כדי איסוף המסובים, מלקט בהר ואוסף, קושר ומחבר קרובים ורחוקים, הורים גשמיים ורוחניים, טקסטים ספרותיים ומוסיקליים

ומקורות סמכות אשר בתִווכם נרקם ומתלכד הסיפור, אשר בו בזמן גם חושף את השבר. מול הסיפור המלכד שאליו חותר הרומן, עומד מחסום הדיבור של הגיבור, חזקל: "כל הסיפור ממתינה צ'חלה לדיבורו של חזקל וזה אינו בא". לשתיקתו של חזקל מעמיד בהר כמה סיבות: לחלקן מקור ברבדים חברתיים ופסיכולוגיים כמו תחושת חוסר השתייכות - חזקל אינו מוצא את מקומו בעולם. הוא איננו שייך למקום ההגמוני, ואת העולם המסורתי שממנו הוא בא ריסקה ההגמוניה, כך ששכח את שפת הוריו. שכחת השפה היא עוד סיבה לאילמות. באחד מחלומותיו, פונים אליו הוריו ואומרים לו: "אשלונכ, אשלונכ, חסקל, נְסית, נְסית לְסאנכ, שכחת, שכחת לשונך, תהום נשייה השלכת בנו, איך נעלה מאוב מילותינו, איך ילד שלנו נמכר לאורחות ישמעאלים ושוב אינו מבין אותנו." והוא כיוסף המוּלך מצריימה, וחוזר עכשיו לחגוג את שחרורו ולהשמיע את סיפורו.




עוד הסבר לשתיקה ולבדידות מניח בהר בפיה של אחת הדמויות המשניות, החבר המנסה להקים מחדש את תנועת הפנתרים: [ההגמוניה האשכנזית רואה] "בכל דיבור שלנו הפרעת דיבור, כל מוזיקה שלנו הפכה באוזניהם ובפיהם רעש, כל תרבות שלנו היתה לפרודיה, כל ההיסטוריה שלנו היא עכשיו הזיות. את כל הגיבורים שלנו הפכו לפושעים."

צ'חלה הסובלת משתיקותיו של בעלה מנסה ללמד אותו ערבית, שהיא שפת הוריה, ומקווה: "גם אם מעט עילגים יהיו שניהם, יוכלו אולי למצוא להם מקום בשפה זאת לדבר את דיבורי הלב, ולא באילמות זאת ביניהם, לא בחירשות זאת." חזקל מצדו מתחנן ומייחל לדבֵר: "חזקל עומד בחדר קריאתו הקטן ושפתיו מושכות מגרונו מילים להפיל לפני אלוהים, מתחננות, תן לי פה תן לי דיבור תן לי עכשיו רע לשיחה להשתמש עמו בפה ובלשון ששמת באדם הראשון." אך לא דיבור בעלמא הוא מבקש, אלא דיבור שיש בו ראשוניות, דיבור שבאמצעותו ניתן להגיע אל המקור: "על כן אבקש יום־יום למצוא דברי חפץ ולכתוב דברי אמת ... אני אדם ומילותי הבל..." אומר חזקל. והדרך אל המקור, אל הראשית, היא דרך הדיבור כי "הלידה והבריאה הם בדיבור". כך במיתוס היהודי של הבריאה, כפי שהוא מופיע בספר בראשית.

רעיון הבריאה בדיבור, באמצעות השפה והאותיות, הוא כאמור רעיון קבלי שמקורותיו מוקדמים, ואפשר לבחון את סוגיית הדיבור או אי־הדיבור של חזקל גם בהתייחס לר' נחמן ולפנות אל תורה ס"ד בליקוטי מוהר"ן, העוסקת בקושיות או בפרדוקס החלל הפנוי שבו נברא העולם. באותה תורה נאמר שהאפיקורסות באה מן החלל הפנוי: "אבל בחלל הפנוי... אין שם שום דיבור, ועל כן המבוכות הבאים משם, הם בבחינת שתיקה."

מתוך הפנייה הזאת לתורה ס"ד, עולה כי שתיקתו של חזקל מקורה גם במבוכה, בתהייה ובבלבול מול מה שאינו ניתן לדיבור: אי־היכולת להשיג את בורא העולם הנעדר ממנו. בהר מצביע כאן על קושי אמוני ותיאולוגי שהוא ממהות העניין עליו מדבר ר' נחמן, כאשר השתיקה מעידה בו־בזמן גם על קִרבה או רצון לקרבה לאלוהות שנשתכחה: "אמר לה [לצ'חלה], חסקל שמי או חזקל, נשכח ממני שם האל שהיה בשם יחזקאל, שכבר שנים איש לא קרא לי בו. אמי היתה קוראת לי לעתים יחזק־אל". השכחה אם כן היא לא רק של שפת האם (או שמא שפות האם) אלא גם של הקשר אליה. ההתרחקות מהדת של בית ההורים היא חלק מתחושת הקרע שחוות הדמויות ברומן, היא מסמנת את מצב היתמות והפליטות שלהן, וגם מפנה למיתוס הקבלי של ההתרחקות שבין האלוהות לבין השכינה, בין האלוהות לעולם ומתארת את המצב האימננטי והעקרוני של גלות.

בהר מעביר יסודות דתיים לתוך המציאות ומשלב בתוך הקונוונציה של הרומן תפיסות קבליות, באמצעות כפילויות המצויות בתוך השפה הרב שכבתית שלו. השפה שמחפשים חזקל ומחברו היא שפה של שניוּת: שפת אביו ואמו וגם שפת הבריאה. זוהי השפה שממנה הוא נגדע בתהליך היסטורי ותרבותי ואליה הוא שואף לשוב כדרך לגאולה. מצב הגלות המתואר ברומן נכפה על ידי פרויקט שביקש לשלול את הגלות, תוך יצירת קרע ונתק עמוקים עם שפה ותרבות שסימנו את הגלות הן במשמעותה ההיסטורית גיאוגרפית, והן במשמעותה התיאולוגית. כך מייצר הרומן שדות משמעות מקבילים: זה הפוליטי חברתי של דיכוי המזרחים בישראל ותרבותם הערבית, וזה הדתי יהודי.

הגלות מצביעה על מוטיב היתמות שגם לו יש משמעות תיאולוגית: "יום יום אנו בוכים את כאב הקרעותנו מרחם אם ומרחם אל, ועלי לשמוח עמך את ההיקרעויות הללו שהביאו אותי להשתוקק להתחבר אלייך, לתקן כל קרעי ושברי." אומר חזקל לצ'חלה. התשוקה לחיבור היא בו בזמן גם ארוטית וגם תיאולוגית והיא עומדת מול תודעה של ניתוק אימננטי מהמקור. על פי תפיסה תיאולוגית זו, הגלות היא־היא מצב העולם ומצבו של האדם בעולם המשקף את הניתוק הראשון. חוויות הפליטות והגלות הן אם כן לא רק חוויות פרטיקולריות של דור האבות שעזבו את מולדתם ובאו לחיות בישראל, אלא גם חוויה שיש לה הדים במיתוס הקבלי. ואפשר למצוא עוד מוטיבים המהדהדים מושגים מהמיתוס הקבלי, כמו מוטיב הקיבוץ או איסוף האנשים לסדר פסח המצביע על איסוף השברים והניצוצות (התיקון, על פי קבלת האר"י) שנותרו בעולם לאחר השבר שהתרחש בראשית הבריאה. חזקל המנסה לקבץ את הרסיסים, להביא לתיקון עולמו, אף מחליט להתנסות בקבצנות של ממש כדרך לתיקון, כפי שמורה ספר התניא: על אדם להעשות קבצן לפחות פעם בשנה ולצאת ולקבץ נדבות בעצמו על מנת לזכור שכל אדם עשוי להיות נזקק. מעניין שהקבצן של בהר משים עצמו חירש ועיוור, ובכך אולי רומז גם לבעטלירס (הקבצנים) בסיפורי המעשיות של ר' נחמן, שתפקידם לאסוף את ניצוצות השפע האלוהי שהתפזר ולקרב את הגאולה.

לשאיפת הגאולה כאן כמה היבטים: להשיב את יכולת הדיבור תוך כדי היזכרות בשפות שנשתכחו או הושכחו על ידי העברית הישראלית, העברית האשכנזית ההגמונית, לשוב לשפת בית הכנסת, שפת הגמרא והמשנה, הערבית־יהודית והארמית, והיידיש, הפיוט והתפילה - לשפה שניזונה גם מהערבית, שפה אחות, שהיא גם השפה שבתוכה ובסביבתה התרבותית צמחה התרבות היהודית־ערבית העשירה ובתוכה הצמיחה את יצירותיה הגדולות. היבטים נוספים של הגאולה הם: איחוי הקרעים בין אבות לבנים, בין חול לקדושה, בין ערביות ליהודיות. גם הסדר אליו מתכוננים צ'חלה וחזקל מסמן את הגאולה. חזקל מבקש לערוך סדר (תרתי משמע) בעולמו המפורק ש"לא יספיק החוט בביתו לתפור את קרעיו".

כחלק מתפירת הקרעים משמש מוטיב ההורות ברומן. חזקל וצ'חלה מצפים להיות הורים (גם המספר עצמו עומד להיות לאב בכותבו את הרומן). הם עסוקים בהורותם המתקרבת כמו גם בהוריהם הנעדרים

...

אלמוג בהר ובנו, צילום: רלי אברהמי

וביתמותם. החכם עובדיה ואשתו המציעים עצמם כהורים, עסוקים גם הם בניתוק הכואב מהוריהם. תוך כדי כך מהדהדת גם ההפניה לאב הגדול שבמרומים. כמו כן מתייחס בהר לקשר עם עוד אבות ואמהות רוחניים מעולמות שונים וכביכול מתנגשים: יהודים וערבים, מתחומים של קודש ושל חול, כָּאלו שמִכבר וכאלו מבְּני התקופה: רבנים, משוררים ומשוררות, פייטנים, זמרים וזמרות, נשות ואנשי הגות. מביניהם מפתיעה ומסקרנת ההקדשה בפתח הרומן למרן חכם עובדיה יוסף שליט"א ואוסתאז פרופ' ששון סומך, שתי דמויות שונות זו מזו שחיבורן מכונן את העולם התרבותי אליו פונה המחבר - העולם היהודי והערבי. החיבור המעניין הזה שנעשה כאן הוא בין המורה הרוחני־תורני של יהדות המזרח לבין חוקר הספרות הערבית ומשמר המסורת הערבית; בין הכתבים היהודיים המונומנטליים, אשר נוצרו בתוך העולם המוסלמי, עליהם נשען הרב עובדיה יוסף ועל בסיסם הוא מקים את הפרויקט ההלכתי הגדול והחדשני שלו מול ההגמוניה האשכנזית התורנית, לבין מורשת ערבית מפוארת. בהר הולך בעקבות שניהם ואינו מוותר על אף אחד מהם. הוא שואב מן היהודיות ומן הערביות, מנסה ליצור עיבור מחודש בין שתיהן (כמו בין צ'חלה וחזקל).

היבט נוסף של החיבור בין שני המנטורים של בהר קשור למוטיב העובר ברומן ומפנה לבחינת ההבדלים שבין דת לספרות - בין דברי האמת שנכתבו ברוח הקודש לבין דברי השקר של המשורר הכותב ברוחו שלו "דברים שאינם מתקיימים" (כדוגמת השיר שחזקל כותב על אחיו המת שאינו באמת מת). בהר אינו מצביע על דיכוטומיה בין שני המנטורים ועולמותיהם, אלא מנסה לטשטש את הניגודיות, להציגה כמכלול. שהרי הקרע בנפשו של חזקל לא נוצר בשל חיכוך בין חולין לקדושה, או בשל מתח שבין ערביותו ויהודיותו. הקרע נוצר מתוך מצב הפליטות, חייו של חזקל בתחושה של תלישות בתוך חברה ותרבות שאינן מכילות אותו ואת כל מי שנמצא בסביבתו. ועל כן מקבץ בהר לתוך הרומן את אבני הבניין של המורשת התרבותית הגדולה של יהודי ארצות ערב שנחרבה. הוא מנסה לפנות אל המסורות שנשתכחו ולבנות עולם על חורבנן - אל מסורות יהודיות וערביות, מילוליות וספרותיות, כמו גם אל אוראליות ומוסיקליות שבתוכם צמחה המורשת התרבותית שלו ומהם היא ינקה. הוא אוסף את התכנים והזיכרונות שכל אלה נושאים, ופורש רשת העשויה חוטים שהועברו בדרך המסורת הכתובה והנשמעת. והחוטים האלו נמשכים מהרמב"ם ומר' ישראל נג'ארה ומהבן איש חי, ומסמיר נקאש, וארז ביטון, וסמי שלום שטרית, וחביבה פדיה, וטהא חוסיין. הרומן פורש יריעה תרבותית רחבה וסיפורים מסופרים בתוך סיפורים: אגדות סופיות, וסיפורי אלף לילה ולילה, וסיפורי שדים מבגדאד, וההגדה של פסח. גם למוסיקה מקום חשוב באותו מארג: פיוטים מפיו של ר' יהודה עובדיה פתיה, וסלים הלאלי וסמי אל מגרבי וזוהרה אלפסיה ור' חיים לוק, יחד עם שיריהם של אום כולת'ום ועבד אל־והאב. חזקל, ברגע של משבר, כשהוא מוצא עצמו מפוטר ומחוסר מקור פרנסה בדיוק כאשר הוא עומד להיהפך לאב, רוכש בשארית כספו דיסקים של הזמרים והפייטנים של ילדותו. תוך כדי רכישת האוצרות המוזיקליים, נזכר חזקל איך הוריו, שלא השמיעו את המוסיקה הזאת בבית, נהנו להאזין לה ממקלט הרדיו של השכן: "אמרו לו, כך אנחנו, מן החלונות, מן השמים, מן הרחובות באים הזיכרונות, מן החוץ, ואיך נהנה אם נשמיע לעצמנו את המוסיקה ונשמע אותה לבדנו בבית הסגור, עדיף נשורר לעצמנו את השירים בשקט הלב ונמתין למתנות שָכן." חביבה פדיה עומדת על החוויה של בני הדורות הראשונים השניים והשלישיים של עדות המזרח, על כך שהדור הראשון אולץ למחוק את שפתו, והיה עסוק בהעלמת עצמו מן הפרהסיה, הדור השני עסק בהתקבלות לתוך הפרהסיה, ואילו הדור השלישי (אליו שייך בהר) עסוק בפריצת הבית אל הפרהסיה. פדיה גם משווה את שלושת הדורות של המהגרים מארצות ערב למקבילותיהם האשכנזים, מצביעה על כך שהדור האשכנזי הראשון הכרית את שפתו כדי לברוא עולם חדש, ומבחינה בין השולל את עברו לבין השלול מעברו. עוד אומרת פדיה כי לדור השני והשלישי האשכנזי, לעומת "המזרחי" אין למה לחזור ואין למה להתגעגע כי הדור הראשון מחק הכל. לבהר יש אם כן למה להתגעגע והוא אכן עוסק בגעגוע. גיבורו חזקל מנסה להחיות את התרבות שהרחקה ממנו ולאסוף את חלקיה שנפרקו ונתפרדו, כדרך להיגאל ממצוקה קיומית גדולה.

את מעט התקווה לגאולה ברובד היומיומי, את קרן האור המבטיחה מעט פרנסה, מוצא חזקל המובטל אצל אחיו בבית צפאפה, שמשיג לו עבודה במכולת שכונתית. בהקשר זה שבו הצמיחה וההתחדשות מתאפשרות דווקא במקום של חציית הגבולות, מזכיר לנו בהר גם את רות המואבייה, הנוכרייה, שמתוכה צמח נצר בית דוד. רות מופיעה ברומן בהקשר של בית הקפה 'תמול שלשום' בירושלים (שם מתקיימים ערבי שירה שאליהם מגיע חזקל). השם של בית הקפה מפנה לרומן של עגנון (עוד אב רוחני שהשפה של בהר מהדהדת), המתייחס לפסוק בספר רות פרק ב. ערבי השירה ב'תמול שלשום' מובילים את חזקל לכתוב שירה, למצוא את השפה שלו ולצאת ממועקת השתיקה. ההליכה לבית הקפה היא הליכה אל עגנון, בעיקר מבחינת השפה הרב שכבתית, אך גם מבחינת התכנים. אי־אפשר שלא לחשוב כי כמו בתמונת מראה עומדים יצחק קומר של עגנון מול חזקל נַשַווי של בהר. הראשון הולך מן העולם הישן אל העולם החדש ואילו השני בא מן העולם החדש

ופניו לעבר העולם הישן, כשהשפה הלא אחידה של שני הרומנים מסמנת מצב של משבר. בבואו לארץ ישראל, יצחק קומר "לא הלך לבית הכנסת ולא הניח תפילין ולא שמר את השבת ולא כיבד את המועדות." ואם לא די בכך, "גם דת חדשה הוא מוצא ביפו - את דת העבודה." ואילו חזקל מחלל שבת כדי להתפרנס, אך נושא את פניו אל בית הכנסת.

יצחק קומר מיטלטל במתח שבין גאולה לגלות, מירושלים של מעלה ליפו של מטה. עגנון איננו מצליח ליישב את הסתירה העמוקה שהוא מוצא בין התפיסה המרכזית של העולם היהודי שממנו הוא בא, הרואה את העולם במצב עקרוני של קרע וגלות, לבין התפיסה שמציבה היהדות המודרנית, המחולנת, המחפשת גאולה קונקרטית ויישוב. עגנון, כמו גיבורו, קרוע בין שאיפתו לבית לאומי לבין המטען היהודי העמוק שבו הגעגוע ל"מקום" איננו יכול להיטען בגעגוע מגדר בתוך גבולות פוליטיים ולאומיים.

עבור חזקל הבית, המשפחה ואופן קיומו בעולם, אינם במקומם. הוא חווה את כל אלה כתלישות וזרות. מצב הפליטות של הדמויות שסביבו אימננטי. הבית עצמו הוא הגלות. בהר ממחיש זאת ברגעים הנדירים של אינטימיות בין בני הזוג, המכילים בו בזמן גם את תחושת כאב הריחוק: "... ואמר לה, עדיין איני יודע אם כדאי היה כאב כל ההיקרעויות הללו למען ההשתוקקות הזאת לחיבור, ונשק לה, ואף היא הרגישה טעם חמיצות בפיו ... וחשבה חיים שלמים עלולה אני להעביר בהתרגלות לחמיצות הזאת ..." כמה שבירות יש באינטימיות הזאת, כמה מבוכה, כמה זרות. זוהי חשיפה מדויקת של חולשה ושל שוויוניות בין שני אנשים, נטולת כוחניות, נטולת כחל ושרק.

בעוד שקומר (ה"בא" שאיננו מגיע) של עגנון הוא גיבור טרגי, חזקל איננו טרגי משום שהוא אינו מבקש ואינו שואף לגאולה קונקרטית. מבחינתו הגאולה היא בציפייה לגאולה, לא שחרור, לא חירות, אלא המְתנה. גם השפה היא שפת געגועים, לכל העולמות שהרבדים השונים שלה מסמנים, תוך כדי יצירת יחסים אינטר־טקסטואליים בין כל העולמות הללו (ובהקשר זה כדאי לשים לב כי בהר גם יוצר אינטר־טקסטואליות בין הרומן ליצירות אחרות שלו), וזאת על פי מיטב המסורת היהודית אשר שמה במרכז הווייתה את הטקסט ומנהלת מולו את חייה, את התרבות, ההגות ואת חיי היומיום; תרבות שהווייתה נרקמת סביב טקסטים (יהדות) ולא סביב מקום (ציונות).

בהר מחליף את העברית ההגמונית, החדשה, הציונית, בעבריות שאין להן כל זיקה טריטוריאלית, להיפך, הן חוצות טריטוריות. הוא מכניס בעזרת העבריות השונות תרבויות שאינן הגמוניות ובכך הוא מערער על ההגמוניה. הוא מנתק את העברית מציון. כך הוא יוצר זרות בתוך העברית ואף מעצים אותה בהכנסת הערבית. יוצא שלמעשה בין השתיקות של חזקל מהדהדים קולות רבים וביניהם גם קולו של המספר אשר חושף עצמו ויוצא מן ההסתר ומציג עצמו כאיש בין יתר האנשים. הוא בן גילו וזמנו של חזקל, דמות אמיתית שפגש בבית הקפה 'תמול שלשום' ובשיעורים של החכם עובדיה. בדרך זו, המספר כמו חותך את הספרות ומטיל עוגן במציאות ומעמיד את עצמו במקום שווה בין שווים, כיאה למספר האנושי שאיננו בורא העולם "שהוא רם על כל רם ועמוק מכל נעלם". כך מעמיד עצמו המספר במקום של צנעה ומשתדל לא להופיע כאומניפוטנט, ככל יכול.

בדומה, גם הגבריות של חזקל נחשפת בשבירותה: "והיה דוחה מעשה האהבה לילה ועוד לילה עד שהיא כל גופה התבהלה, חשבה, איזה בעל זה שודך לי, אינו ממש ..."

את מצבו הרעוע בעולם של חזקל ממחיש בהר בתיאורים חוזרים ונשנים של "חצי תנומה וחצי ערות" (שזהו גם המצב של ההתגלות הקבלי) בהם שרוי חזקל לעתים קרובות, ומתוך כך עולים בו חלומות. ובחלומות מיטשטשים הגבולות שבמציאות. לעתים עובר בהר בין חלומותיהן של כמה מהדמויות ברומן כאשר שבירת המחיצות שבין התודעות מסמנת את החתירה התמידית לשבירת הגבולות גם ברובד החברתי התרבותי והפוליטי, שבירת המחיצה המפרידה בין יהודיות לערביות, שבאמצעותה הוא יוכל להיות אדם שלם יהודי וערבי, או ערבי ויהודי, איש מדבר שהמילה היא ברית בינו ובין המקום, בינו ובין העולם, בינו ובין זולתו.

השירה של חזקל, כמו הפרוזה של בהר, מדובבת את השתיקה ואת הפליטות והיא נעשית בשפה המחברת בין השפות השונות של הפליטות: "די וועלט איז נישט פאר אונז" (העולם הזה הוא לא בשבילינו) אומרת צ'חלה לחזקל ביידיש שלמדה באולפנא של חב"ד לבנות. לא מעט מדבריה של צ'חלה הם פיוטיים, שכן גם עבורה השירה היא אפשרות לחיבור, באותו אופן שבו פועל הרומן כאשר הפיוטי והמדרשי מקבלים משמעות דרך הריאליה.

חזקל המתהלך בעולם בתחושה של ניתוק וגלות מחפש ומוצא גאולה במילה המאפשרת את ביטול המרחק. דווקא מתוך המצב המנותק - מצב הגלות, מתאפשר הגילוי שהמילה היא הברית, הסרת הערלה, ביטול המחיצה: "רק בסיבה אחת הצטער חזקל שלא ייוולד לו בן, ובאותה סיבה שמח, שלא יכניסו בברית הבשר של אברהם אבינו, שבאותו הזמן היה מבקש מן המוהל שימול גם אותו ואת עורלת לבו הצומחת משנה לשנה ואין לה מסיר."

בסרטה של נורית אביב "משפה לשפה" אומרת חביבה פדיה כי עבריותה וערביותה הן שתי מהויות שמחברת ביניהן נקודה של עיוורון. אזור שכחה נטוש. אולי זהו אותו אזור שאצל בהר מתואר כאזור של שתיקה. עוד אומרת פדיה כי עבורה העברית היא למעשה שתי שפות: האחת היא שפת הזוהר והתפילה והשנייה - מלאה במשקעים ציוניים שהם הטענה מחודשת על השפה שמעמיסה עליה פרויקט משיחי שהוא רק בחלקו דתי. המהלך הזה, על פי פדיה, מדלדל את השפה. פדיה בשירתה וגם בפרוזה שלה מחזירה למילים בעברית את משמעותן הטרום ציונית, ובמובנים רבים הולך בהר בעקבותיה ומטעין את השפה מחדש ברבדיה היהודיים שהודחקו מהעברית הישראלית.

אחת הדרכים להחזיר לשפה את הראשוניות שלה, היא בפירוקה לצליליה, למרכיבים המנוטרלים ממשמעות, תוך לימוד טכני של הגייתה הבבלית של השפה, על ידי חזקל. פירוק השפה לצלילים ואותיות מַפנה לספר יצירה - ספר קדום שעליו מתבססת תורת הסוד והקבלה שעוסק בעקרונות הבריאה. הוא מחבר בין הספירות לאותיות הא"ב שבעזרתן נברא העולם.

העיסוק בראשוניות של השפה מתקשר גם לרצונו של חזקל להתחיל מחדש, לבנות לעצמו משפחה חדשה, חיים חדשים ופחות קלושים. להתגבר על הנתק מן המקור ומן המשפחה שהיתה. אך לא במקומה. הוא מבקש לבנות מחדש על בסיס מה שהיה ואיננו. שמו של אביו הביולוגי של חזקל היה אליהו, ליהו נַשאווי, שם המפנה גם אל הנביא. חזקל נזכר בגעגוע איך בילדותו "החזיק בשולי טליתו של אביו ושר שירים ללֵיָהו הַנַבִּי". בהר מספר גם כי סבו של החכם עובדיה, עבדאללה, היה מדמיין כי "במוצאי שבתות בא אליהו הנביא ויושב ללמוד עמו תורה". ועוד סיפר החכם עובדיה על רבנו יוסף חיים מבגדאד, המכונה על שם ספרו 'הבן איש חי', "שהיה לו גילוי אליהו כל מוצאי שבת קודש, והיה יושב עם אליהו הנביא ולומד עמו מן התורה ויוצא מחדרו כשפניו מזדהרות". וגם, כשחזקל וצ'חלה עולים לקברות הוריהם לפני החג, הם פוגשים באליהו בפתח חורבה "מברך העוברים והשבים לקראת החג". ושוב, בסוף הרומן, כאשר מורו ורבו של חזקל עולה לשמים, לאחר שיצתה בת קול וקראה לו, נדמה כי ההפניה היא לאליהו. הסוף, החורג מהאופי הריאליסטי של הרומן, מתאר התרחשות שהיא בגדר של נס. האם זהו גילוי אליהו? האם הסוף מסמן גאולה?

...

נראה שיותר מאשר גאולה, מסמן הסוף את המצב האימננטי של הקרע. קרע הכניסה לעולם, והיציאה מהעולם, הקרע מארץ לארץ, קרע הבדידות והגלות, קרע שהוא גם פתח לאפשרויות חדשות. לשולחן הסדר מסובין אנשים שימשיכו לחיות את המתח של הקִרבה ושל הריחוק שביניהם: השכנה המולדבית שאיננה יודעת עברית ואיש מבין הנוכחים אינו יכול לדבר איתה, האח איסמאעיל ואמו שחצו את מחיצות ההפרדה אך לא הפילו אותן, וצ'חלה וחזקל - בני הזוג שלמרות הקרבה, עומדת ביניהם זרות, ולמרות בקשתם של מזל והחכם עובדיה לפני שעלו השמימה, שימשיכו את דרכם וינהיגו את הקהילה הקדושה של יהודי בבל בשכונה, לא ברור כיצד יצליחו לעשות זאת ממקומם הקלוש והתלוש.

*צ'חלה וחזקל* הוא רומן על קרעים ועל הרצון לאחותם. אלו הקרעים שאצל ר' נחמן הם הבסיס לגאולה. הפנייה אל הקרעים איננה כדי לחבר רומן על מצב של דיכוי, אלא כדי להציע אופציה אחרת מתוך הדיכוי. הקרעים כאן מהדהדים את הבקע העקרוני שבין בני האדם, ובין האדם למקור האלוהי, כמצב קיומי. הרומן נע בין זוגות של קצוות בינאריים: מוות וחיים, יתמות והורות, קדושה וחול, דיבור ואי דיבור, מוסיקה, שירה וספרות מול דת ופוליטיקה, עברית הגמונית מול שפות יהודיות אחרות, ישראליות מול פליטות וגלות, ועבריות מול ערביות. בהר מתאר את הקיום המתוח שבין לבין של גיבוריו תוך שהוא מזין את מקורות היניקה של התודעה התרבותית שלהם - יהודיות וערביות. הדיכוטומיה הציונית של "או יהודיות או ערביות", ההפרדה ביניהן, איננה אפשרות אצל בהר. הוא אינו מציע פתרון פוליטי או מדיני, אלא תיאור של תודעה המשמרת את המתח העקרוני שבין הכמיהה לגאולה לבין אי־האפשרות שלה, בשל המצב הקיומי האימננטי של גלות. מצב ההשעיה הזה, ההמתנה לאליהו, לדיבור המחבר, הוא כהצעה החותרת תחת העברית הישראלית ההגמונית האשכנזית החילונית, המשתיקה את קולות הגלות והגעגוע שבתוכה ועל כן היא איננה עברית אלא "שכנה לעברית", "מין עברית של אירופאים", "שאיננה עברית שלנו, איננה של בית הכנסת ושל השיחה עם אלוהים", בלשונו של בהר המזכיר לנו "הלכה למשה מסיני" כי "בגמגום מסר לנו משה את התורה", בשפה שבורה, וכדי להמחיש את שבירותה היא מהדהדת כאן גם את השפה שלידה, את זו שמעניקה לה את משמעותה - הערבית. ליהודיות, אומר לנו בהר, אין משמעות אלא בגעגוע אל הערביות, וזו בתשובה מעניקה את המשמעות של להיות יהודי/ה. ❖

## עינת אלוני

# הכתיבה המפוצלת: לשרוף את הגשר ולנסות להגיע לצדו השני של הנהר

### מחיקה

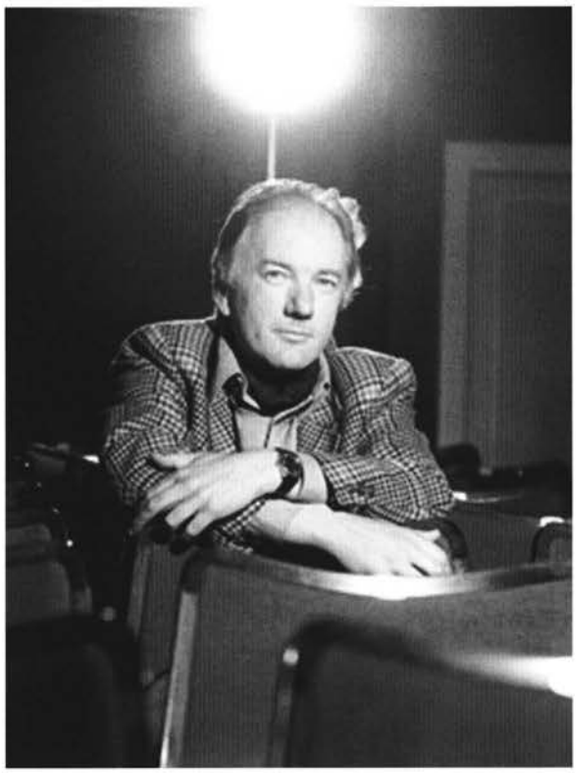
הספר *מחיקה* של תומס ברנהרד עוסק בשנאה. אהבתי אותו מהפסקה הראשונה ועם כל עמוד האהבה שלי גברה, וכך גם התיעוב של דמות המספר לבני משפחתו, לעמו, להיסטוריה שלו ולשורשים שלו. הסיפור המסופר ב*מחיקה* גורם לי, בפעם המי יודע כמה, לתהות על נטייתי להימשך לפרוזה שמבוססת על שטנה ובוז, שמבוססת על יחסי דחייה והלקאה שאינם מרפים עד לסופם המר. אני קוראת לסיפורים שכאלו סיפורים מפוצלים - סיפורים אשר מבטאים את עמדתו של הדובר המחולקת לשני קטבים מנוגדים: יפה ומכוער, טהור ומטונף, אכזר וטוב לב, שחור ולבן. בסיפור מפוצל לא מתקיימת אינטגרציה. הדמויות הרעות נשארות רעות והדמויות הטובות, אם יש כאלו בנמצא, נשארות זכות כמלאכים. זוהי כתיבה רעה, במובן הקלאסי, באשר כתיבה טובה היא כזו שבה העמדות המרכזיות משתנות והעולם שהיא מייצגת הופך למקום עשיר יותר. ספרות רעה היא ספרות הנתקעת במקום, ספרות טובה מספרת סיפור עגול. ספרות טובה, במובן המסורתי, היא ספרות המרוממת את הקיום האנושי.

### אתנחתה פסיכולוגית

במונחים פסיכולוגים החוויה המפוצלת משתייכת לשלב ראשוני בתהליך ההתבגרות. מלאני קליין, ממפתחות תיאוריית יחסי האובייקט (אוסטרית, בדומה לתומס ברנהרד, אלפרידה יליניק, פטר הנדקה, רוברט מוסיל ועוד רבים, טובים ומפוצלים), קראה לשלב הזה השלב הסכיזו־פרנואידי ותיארה את החוויה העומדת במרכזו כחוויה של או־או: או טוב או רע. על פי קליין, בשלב זה מחולק העולם לשניים: מפלצות מאיימות והרסניות או פיות נעימות ומעניקות. התחושה המרכזית הנוצרת בשלב זה הנה חרדה. חרדה מפני המפלצות שיבלעו את הפיות או במילים אחרות: חרדה קיומית מפני הרס אכזרי. דוגמה פשטנית להשלמת הדימויים המרהיבים: ילד החווה את אמו כדמות טובת לב ומעניקה, יחווה אותה כמפלצת פולשנית כאשר היא תעניש אותו. בראשו של הילד קיימות שתי דמויות, כאשר הדמות הרעה רודפת אחר הדמות הטובה בניסיון להרוס אותה. (העניינים מסתבכים ככל שמעמיקים ברובדי המודעות, משום שהאיום, שעל פניו חיצוני לילד (שתי דמוית האם נאבקות אחת בשנייה) הוא בעצם חרדה לא מודעת לקיומו שלו, פחד שמא הדמות הרעה תרדוף אותו. ברובד יותר עמוק, הילד מפחד מפני האלמנטים המפלצתיים שלו עצמו, שיחריבו את עולמו החיצוני הטוב (האם) או, בהתאם לשרשרת ההשלכות הפרוידיאניות - שהאלמנטים הרעים שבו יחריבו את האלמנטים הטובים (הידד לאם). חשוב להדגיש ששלב זה מאופיין בפחד חסר שליטה. אל דאגה, זה רק שלב, וכמו בכל תיאוריה התפתחותית, ישנו השלב הבא: האינטגרציה. בשלב זו גבולות הפיצול מתמסמסים. הטוב והרע משתלבים ונהפכים לאובייקט אחד. אותה האם שבשלב הקודם היתה או טובה או רעה נהפכת לְגם טובה וגם רעה. זהו גילוי מרעיש ומדכא, משום החיים נהפכים למורכבים, והאיבייקטים שנדמו, באשליית האינפנטיליות, לטהורים, זכים, טובים ומעניקים, התגלו כטעוני שיפור. כעת הילד, אשר מגיע להבנה שעולמו אינו רע או טוב אלא ערבוב מתעתע בין השניים, חווה דיכאון. ההתפכחות ותחושת

הדיכאון הגן תחושות בוגרות יותר, בשלות יותר. כך על פי התיאוריה הקליינינית. עולם מפוצל הנו עולם ילדותי ועולם אינטגרטיבי, שככל הנראה, עם כל הצער שבדבר, קרוב יותר אל המציאות, ומעיד על בריאות נפשית. האומנם?

ישנה תפיסה ספרותית מסורתית, הנאמנה לחוקי התסריטאות, שעל פיה הדמות הראשית צריכה לעבור משהו. עליה להתבגר, לעבור שינוי בתודעה, ברגש, במחשבות, בהתנהגות, בקיצור: עליה לעבור תהליך פסיכולוגי. בעיני אשף התהליכים הפסיכולוגיים היה תומס מאן. רבים מסיפוריו מתחילים בפיצול: הארצי לעומת הנשגב, למשל. הארצי והנשגב מתנגשים במלוא הכוח אחד בשני. עם הזמן, הארצי והנשגב, במערכת יחסים של אהבה ודחייה, מתערבבים זה בזה בדמות הגיבור עד שלא ניתן להבחין ביניהם, והנה לנו מסע התבגרות ראוי, ועוד מסע התבגרות ראוי, ועוד אחד ועוד אחד. כזהו תומס מאן, לא נס לחו. רבים נוספים ישנם, *בחטא ועונשו* של דוסטויבסקי שם מתעמת רסקולניקוב עם רעיונותיו הפילוסופים העילאיים ועם פשעו הנתעב, *אהבה בימי כולרה* של מארקס אשר מתחיל כפרשת אהבת נעורים, ומסתיים, לאחר מסעות רבים, באהבה בוגרת ומפוכחת. אלה הם רומנים אדירי ממדים, המעבירים אותנו ספקטרום רחב מאוד של רגשות: בדרך כלל ההתחלה מלאה בחששות ובדאגות ולקראת הסוף ישנה חמלה מנחמת והקלה לצדה, משום שהאינטגרציה התרחשה, כך שהייאוש נעשה יותר נוח. נוח.



תומס ברנהרד

## בחזרה לילד הרע

גיבורו של הספר *מחיקה*, פרנץ, מבטא שתי חוויות קיצוניות ומובחנות: שנאה ואהבה. הוא שונא את כל מה שמייצגת אחוזת משפחתו, וולספאג, ואוהב כל מה שנדמה לו כמנוגד לאותה האחוזה. במונולוג ארוך, רווי בוז, הוא מתאר את אמו, אביו, אחיו ואחיותיו כיצורים עלובים וריקים. בחלקו הראשון של הרומן פרנץ מתמודד עם בשורת מותם של הוריו ושל אחיו דרך מונולוג פנימי ומנותק; הוא אינו בא במגע עם איש ולכן הוא חופשי לבצע רצח אופי אכזרי בכל הכרוך בהם. עמודים רבים עוד עומדים לפני הקורא כאשר הגיבור רווי השנאה עומד לצאת לדרכו בחזרה לוולספאג שבאוסטריה, ומתבקש, כפי שמקובל ברומנים רבים העוסקים בשכול ובאובדן, איזשהו תיקון: שדמויותיהן המפלצתיות של בני המשפחה המתים יזכו לנקודת מבט חומלת מפרנץ המיוסר ובהמשך הצפוי, גם פרנץ המיוסר יזכה למעט נחת. אבל שום דבר שכזה לא קורה. גם כאשר פרנץ נכנס בשערי האחוזה, נפגש עם אחיותיו ועומד בפני ארונות הקבורה של בני משפחתו, השנאה התהומית אינה שוככת, אלא הולכת ומעמיקה. במילים פשוטות: הגיבור נכשל במסעו, יותר מזה - הוא בכלל לא עבר מסע. הוא נשאר נטוע בעולמו הפנטזיונרי המעוות, מקובע באותן תחושות הרסניות שליוו אותו מתחילת דרכו. על פי קליין, מדובר בגיבור אינפנטיל. על פי השיח הספרותי הפוסט מודרני, מדובר באנטי גיבור. לטענתי: פרנץ הוא גיבור שהצליח לצלוח מסע, אף על פי שהוא נשאר תקוע במקומו.

## מסע, לעזאזל עם האינטגרציה

הנס כריסטיאן אנדרסן הוא סופר מתעתע - הוא סופר מפוצל במסווה של אגדות ילדים קלאסיות. "חייל הבדיל" משמש עבורי אב טיפוס לסיפורים המפוצלים כולם. החייל הנכה (קטוע הרגל) מתבונן בבובת רקדנית מנייר ומדמיין אותה כאהובה נחשקת. הבובה היא ייצוג כל הטוב, היפה והאהוב בעולמו. הוא חש את עצמו עלוב ונכה, ולכן הוא אינו יכול לכבוש את לבה של הרקדנית. הפיצול בסיפור הזה עדין מאין כמוהו, והוא נמצא אצל הקורא העובר כמטוטלת בין בובת הנייר, שברור לכל שאינה שמה לב לחייל הנכה לבין רגשות הנחיתות של החייל, שלבסוף נופל אל מחוץ לחלון. בדומה למונולוג של פרנץ אצל תומס ברנהרד, מסעו של חייל הבדיל הוא מסע פנימי. אין דמות ממשית המתערבת בו. החייל מתחבט בינו לבין עצמו עד לסופו המר, שאיפותיו מתקיימות אך ורק בתוכו, והקשר שלהן אל המציאות הוא קלוש עד כדי לא קיים. המסע של החייל שחש עצמו כשבור, כנחות, הוא אֶל הטהור, אל הנשגב, הנמצא מחוצה לו. זהו מסע אנושי כואב, ולכן אני ועוד כמה מיליוני ילדים ברחבי העולם אוהבים אותו אהבת אמת: כך נראית המציאות הפנימית של רובנו: דיכוטומית. לעזאזל עם האינטגרציה, זוהי הדיכוטומיה הדוחפת אותנו לפעולה, פעולה שנעשית מתוך תשוקה גדולה, תוך כדי חרדה גדולה לקיומנו. אין לשאיפות האבסולוטיות הללו סוף, משום שהשחור לעולם לא יתערבב בלבן, אך לנצח ישאף לכך. החייל לעולם לא יגיע אל רקדנית הנייר. הוא עשוי מבדיל ולכן עליו להישאר נטוע במקומו, אבל השאיפה של הבדיל אל הנייר היא החשובה, משום שהיא התנועה האמיתית המניעה את עולמו הפנימי. באותו עניין. בסיפורו של עגנון "הרופא וגרושתו". הרופא חש שאשתו, דינה, בוגדת בו עד שהוא מגיע לכדי אובססיה. הוא מדמה את אהובה לשעבר, הלבלר, בכל מקום והדבר מטריף את דעתו. במסע מופלא ומעורר פלצות הרופא הולך ומסתבך בתוך תודעתו מבלי לזוז מילימטר. הסיפור אינו מתקדם לכיוון האינטגרציה ועל פני השטח מדובר בגיבור בעייתי, נלעג, אינפנטיל. למראית עין הרופא קורס אל תוך עצמו ונשאר תקוע בתוך עמדתו המנותקת. כך כתבתי בנימוק מושכל בבגרות בספרות וקיבלתי את מלוא הניקוד. אבל זה משום שהעתקתי, מילה במילה, את מה שנאמר בכיתה. אף מורה לא הכין אותי לכך שדמותו של הרופא תמשיך ללוות אותי, ואף שחינכו אותי שדרכו פסולה, את הלקח שצריך להפיק מהסיפור, להפנים ולשנן, ירקתי באותה הנשימה. מסתבר שהתאהבתי ברופא, והיום אני יודעת למה: סיפורו הוא סיפור מסעו הפנימי, ובתוך המסע הפנימי הזה ישנו מרדף, ישנו מאבק, הרופא נאבק על קיומו. ומנצח. בדומה לחייל הבדיל המושלך מהחלון, בדומה לפרנץ שמוחק את ילדותו במו ידיו, בתום המסע הגיבור נותר בודד, אבל הוא עומד בסיומו של טיול ארוך בקצוות תודעתו. וזאת בעיני - גבורה. ❖

## אריה אהרוני

# בל קאופמן

**בל קאופמן, נכדתו של שלום עליכם וסופרת בזכות עצמה, מחברת רב המכר *במעלה המדרגות היורדות*, חגגה בראשית חודש מאי השנה את יום הולדתה המאה, כשהיא, למרות גילה המופלג, במלוא כוח יצירתה. על קשרֵי עמה ועם בעלה סידני גלאק כתבתי לפני חמש־עשרה שנים בדפי יומני את הדברים המובאים להלן:**

כבר בראשית דרכי כמתרגם כתבי שלום עליכם לעברית, הוברר לי למעלה מכל ספק שלא אזכה באהדת המוסד הקרוי "בית שלום עליכם". בתמימותי הבאתי לבית זה במו ידי את ספר תרגומי הראשון, *שלוש אלמנות* ומסרתיו למנהל הבית, אברהם ליס. לפי תגובתו הצוננת, שלא לומר העוינת, הבנתי שאין לי מה לבקש כאן. לא הייתי צריך להתאמץ רבות כדי לעמוד על סיבת הדבר. בכמה ראיונות בכלי התקשורת עמדתי על ההבדלים המשמעותיים שבין המקור השלום־עליכמי לבין נוסח התרגום העברי הראשון, מעשה ידיו של י"ד ברקוביץ'. הרי זאת אחת הפליאות הגדולות בקריית ספר היהודית, הן היידית הן העברית, הממתינות עדיין לפענוח. כבר כתבתי במסתי "לבחינתה של אגדה" כי "ברקוביץ' האמין בתום לב ששלום עליכם נטמע לחלוטין בתוכו, ומדבר מתוך גרונו, ורק לאחר עוברו את המסננת שלו, נלושה ומתגבשת יצירתו ההיולית, שאינה נקייה מסיגים של וולגריות, לכלל אמנות מושלמת, שאין לגרוע או להוסיף עליה מלה." ואף כי היתה זאת, כאמור, אמונה שבתום לב, לא הייתה טעות גדולה ממנה, שכן מה שנתפס בעיני ברקוביץ' כ'שגיאה', הוא אותו מרכיב מרכזי ביצירת שלום עליכם הקרוי "הומור שחור" או הומור פרדוקסאלי, שהוא לב־לבה של יצירתו. ואפילו כך, לא כאן עיקרה של הפליאה. ההיסטוריה של הספרות יודעת לספר על יוצרים מן המעלה הראשונה שטעמם האישי פסל יצירותיהם של סופרים אחרים, נודעים ומפורסמים לא פחות מהם. אמנים גדולים הנם אף בעלי גחמות גדולות, ומן המפורסמות, למשל, שטולסטוי לא אהב את שקספיר, וירג'יניה וולף הלעיגה על ג'ויס הצעיר, נבוקוב סלד מדוסטויבסקי וכו' וכו'. איש איש וגחמתו המוזרה. אולם בסיכומו של דבר עולם הרוח תהה בשמץ של חיוך על גחמות אלו, לא התרשם מהן כלל, ועבר עליהן לסדר היום. דבר לא נגרע מגדולתם של שקספיר, של דוסטויבסקי או ג'ויס. השוני במקרהו של ברקוביץ' הוא בכך שבמשך יותר משבעים שנה ניתנו מהלכים לדעה בקרית ספר העברית שנוסח ברקוביץ' אפילו עולה על המקור השלום־עליכמי. וכאן עיקר הפליאה, והיא טעונה עדיין מחקר סוציו־פסיכולוגי, כיצד קרה הדבר. אילו למשל היה איזה קרוב של רמברנדט מחליט 'לעשות סדר' ביצירותיו של הצייר, שני־שלישים מהן היה פוסל, או טומן מתחת למיטה: "משמר הלילה" - 'שונד'; "משתה בלשצר" - לא ראוי להיתלות על קיר, "ירמיהו" - ציור גרוע, וכו', ובשליש הנותר היה עושה שינויים מפליגים, ובא אל העולם ומודיע כי זה רמברנדט במיטבו - איך היו הבריות מגיבים על מעשה שכזה? מושכים כתף בתמיהה אל נכון, ורואים בו עיוות כל נורמה מתקבלת על הדעת. ואילו במקרהו של ברקוביץ' נתקבלה פסלנותו ללא עוררין למעשה. וכאן הוא עיקר התמיהה. ומאחר שכאמור בכמה מראיונותי בכלי התקשורת הצבעתי על כך, עוררתי עלי חמתה של הגב' תמרה כהנא, בתו של ברקוביץ', בעלת הבית בפועל של בית שלום עליכם, שנפגעה מדברי ואף הגיבה עליהם במכתבים למערכות העיתונים. התברר לי אפוא סופית כי במוסד זה לא אוכל להיעזר, וכל אימת שנזקקתי לחומר כלשהו, חיפשתיו בארכיונים השונים, בספרייה הלאומית, בספריית "שערי ציון" שב"בית אריאלה", באגף היודאיקה שבספרייה הציבורית בניו יורק ובארכיונים פרטיים. השלמתי בדיעבד עם "המטרייה המשפחתית" הזאת שסככה על עזבונו הספרותי של שלום עליכם, אם כי תהיתי לא אחת האם מיטיבה היא עם חקר יצירתו של הסופר ועם הנחלתה לרבים. ויש לומר כי אווירה "המטרייה המשפחתית" הזאת המשיכה להתקיים גם לאחר מותה של תמרה כהנא, נכדתו של שלום עליכם, ומנהל הבית, אברהם ליס, הקפיד לשמור עליה משל צוואה היא בידו.

לכן הופתעתי לא מעט בעת שהתקשר אלי בטלפון, ביולי 1995, אדם דובר אנגלית, והציג עצמו לפני בשמו - סידני גלאק, והודיעני כי הוא בעלה של בל קאופמן, ושאלני אם שם זה אומר לי משהו. כמובן, השבתי, בל קאופמן היא נכדתו של שלום עליכם וסופרת נודעת, מחברת הספר *במעלה המדרגות היורדות* שנחל הצלחה עולמית בזכות עצמו ובזכות הסרט שנעשה לפיו. תשובתי מצאה כן בעיניו. סיפר לי אפוא שרעייתו והוא מבקרים עכשיו בישראל, ומשום ששֶמע פועלי הגיע אליהם לאמריקה, רצונם להיפגש עמי. ברצון רב, השבתי. לאחר בדיקת מה בלוח עיסוקיהם, נקבעה פגישתי עמם במלון "דן" בתל אביב, ב־20.7.1995. ויש לומר כי כמה ידידים יעצו לי בעבר ליצור קשר עם בל קאופמן, ואפילו סיפקו לי את כתובתה בניו יורק, אולם איזו רתיעה מאותה "מטרייה משפחתית" מנעה ממני לעשות זאת, ובדיעבד התברר לי שצדקתי. משהודעתי במלון על בואי, ירד אלי תחילה סידני לבדו. סיפר כי יום קודם לכן סיירו בירושלים העתיקה, הוא כשל באחת מאבני המרצפת ונפל, ובל, שחשה לעזרתו, נפלה אף היא ונחבלה בידה, ולכן קשה עליה הירידה. גם אם היה יסוד אמת בסיפור, סבורני כי היתה בו אף איזו כוונה לעמוד תחילה על טבעי, לפני שהגברת תיאות לראותני. הסבתי אפוא תחילה עם סידני לבדו, שחזר וסיפר כי שֶמע תרגומי הגיע אליהם כבר מזמן, אבל בלוויית השמצות שמקורן ב"בית שלום עליכם", המוסד שהם קשורים בו. לאחרונה, זה כמה שנים, יסדו הם עצמם את "שלום עליכם ממוריאל פאונדיישן". הוא, סידני גלאק, הנשיא, ובל קאופמן נשיאת הכבוד. מטרתם להפיץ את מורשת שלום עליכם ברחבי העולם. בביקורם הנוכחי בארץ שאלו על טיב עבודתי, ושמעו, בניגוד לדעת "בית שלום עליכם", שבחים רבים עליה. ביקורם ב"בית שלום עליכם" עורר אצלם תמיהות לא מבוטלות. התרשמו כי זה בעצם בית ברקוביץ'. שום כרך מספרי תרגומי

בל קאופמן וסבה

בל קאופמן ואריה אהרוני בלובי של מלון "דן" בתל־אביב, 1995

אינו מצוי בספרייה המקומית, המיועדת פורמלית לעבודות מחקר, והייתכן כי תרגום שהכל מדברים בו, ויהיה אפילו שנוי במחלוקת, ייעדר מן הספרייה? משמע מפי הרצאה קצרה על דרכי אל יצירת שלום עליכם, התרשם כדי כך, שצלצל אל בל, וביקש ממנה לארוח לנו לחברה. בתוך דקות אחדות הופיעה, צעירה למראה משמונים וחמש שנותיה, דוברת רוסית רהוטה, משל באה אמש ממוסקבה. יידיש אינה יודעת. את יצירות סבה מכירה היא ברוסית ובאנגלית, כמובן. מעדיפה את התרגום הרוסי. אמה של בל, ליליה, בתו השנייה של שלום עליכם, היתה, לפי עדותו של ברקוביץ' בספרו הראשונים כבני אדם, הקרובה ביותר באופייה לאביה. "ליאלי," מספר הוא, "היתה מצוינת בבית שלום עליכם בזה שירשה מאביה במידה ניכרת, יותר משאר הילדים, גם את תכונות מזגו וגם את סגולות כישרונו. [...] בבית, בין הילדים, היתה ממלאה לעתים קרובות אותו תפקיד שניתן לאביה: גם במחיצתה היתה השמחה רבה, והערותיה השנונות, המהירות, הפוגעות בעצם הנקודה, עוררו צחוק ועליצות נפש. [...] כבר בשנות הגימנסיה הראתה נטייה מיוחדת לכתיבה. גם אז כבר היה עטה קל ומהיר, כעטו של האב, וסגנונה הרוסי - סגנון עצמי, מבריק, שופע הפתעות הומוריסטיות משלה". לאמור, הכישרון הספרותי עבר בתורשה, מן האב אל הבת ומן הבת אל הנכדה. אפשר כמובן לתמוה כאן על תהפוכות הגורל היהודי, שבביתו של שלום עליכם דיברו רוסית, ושפת בתו, שירשה את כישרונו, היתה רוסית, וממילא שפת האם של הנכדה, בל, היתה רוסית. משסיפרתי לה כי בספר זיכרונותיו של ברקוביץ', יש פרק על חתונת הוריה, וכן פרק על הולדתה, דבר שלא היה לה עליו מושג, תקפה אותה התרגשות שאינה ניתנת למבע מילולי. הבטחתי לה שאדאג לתרגום הפרקים ושליחתם אליה בהקדם. רצה המקרה (או הגורל) שימים אחדים לאחר פגישתי עם בל ועם סידני הגיע אלי לבית אלפא ידידי מנוער משה מורביץ, המדבר וכותב אנגלית ברהיטות, ניצלתיו אפוא והושבתיו לעבודה. על קטעים ביוגרפיים אלה, הנוגעים בהוריה ובה, קיבלתי מבל איגרת דואר, מעוצבת אמנותית בידי בעלה סידני, המביעה דברי תודה כתובים במקביל ברוסית ובאנגלית, בהנחה שאחת מן השפות הללו בוודאי אבין... מאז הננו בקשר מכתבים מתמיד. פרטים שונים ואינפורמציה שסיפקתי לבל ולסידני ולשאר אנשי ה"ממוריאל פאונדיישן" נמצאו ראויים לציון בדו"ח השנתי המפואר של הקרן. וכאן יש שוב לתהות על תהפוכות הגורל היהודי, שמנע מבני משפחתו של שלום עליכם, בשל היעדר לשון משותפת, קבלת אינפורמציה מכלי ראשון הנוגעת בהם או בהוריהם, וכן על כך שבמשך יובל ומחצה לא הִפנה איש את תשומת לבם למקור זה.

והנה תרגום הנוסח הרוסי של מכתבה:

12.8.1995

אריה אהרוני החביב -

מתנצלת על השפה הרוסית הגרועה שלי, אני שוכחת מילים, וכן הדקדוק, מסתבר, צולע! אף על פי כן, אם קשה לך לקרוא את מילותי באנגלית, אשתדל אפוא להביא את תודתי ברוסית.

תודה אף לחבר שלך, שתרגם לאנגלית את תיאורו־סיפורו של ברקוביץ' על הורי! התרגשתי עד דמעות, שכן קראתי זאת לראשונה.

כן מודה אני על התצלומים - הם מוצלחים בהרבה מן השלושה שאני מצרפת בזה - אף על פי כן, זאת מזכרת מלבבת.

כל טוב, כל טוב -

שלך, בל קאופמן.

מאז, כאמור, קיבלתי מסידני ומבל מכתבים רבים. כן שלחה לי את המהדורה האחרונה של ספרה *Up The Down Staircase*, שבשערו מודיע המו"ל כי "יותר משישה מיליון עותקים נמכרו"... במכתב לעמית בסין, העוסק יותר מעשרים שנה בתרגום שלום עליכם לסינית, ציינתי כי מספר עותקים זה, דומני, נחשב לגדול אף בקנה מידה סיני, וספק ספקא אם כל מהדורות כתבי סבה של בל, בכל שבעים לשון שהורקו אליהן, מתקרבים למספר אסטרונומי זה.

לאחרונה, ב־10 באפריל 2011, קיבלתי ממנה את הדוא"ל המשעשע הזה:

אריה יקירי,

זה עתה קראתי את האי־מייל שלך לסידני ושמחתי שאתה עדיין זוכר אותי. בחודש הבא אהיה בת מאה, אבל אינני מבינה איך זה קרה לי כשכלל לא שמתי לב. אני עסוקה מכדי להזדקן... מלמדת, רוקדת, כותבת, מרצה וכו' וכו'.

אני מבינה שאצלך הכל בסדר ושמחה לשמוע זאת.

אני שולחת לך את איחולי החמים,

ידידתך משכבר הימים, בל. ❖

## עובר כל גבול

ששון סומך

# למה אני כותב ?

**נשאלתי: למה ולמי אני כותב,** והרי תשובה קצרה ככל האפשר. אני כותב במגמה לקיים דיאלוג (חד סיטרי, לפעמים) עם קהל הקוראים. כלומר אין אני כותב לעצמי ולמגירותי.

אבל מי הוא קהל היעד שלי?

למול עיני קיימים שני סוג קוראים, שונים למדי זה מזה:

הראשון הוא קהל מצומצם, מקצועי־מחקרי, לא כולו ישראלי. אני כותב זה כארבעים שנה בספרים ובכתבי עת מחקריים בעולם, ולעתים בארץ, כדי להביא לידיעת המומחים (במקרה זה מדובר בחוקרי הספרות הערבית החדשה, בעיקר באוניברסיטאות) את ממצאי מחקרי. בדרך כלל, הדיאלוג בסוג זה של כתבי אכן מתקיים, מאחר שלעתים קרובות חוקרים וחקרנים מגיבים בכתב או באמצעות הדוא"ל על מה שאני מפרסם. בהמשך מגיעות לפעמים תגובות אלה במסגרת הערות שוליים במאמריהם של חוקרים אחרים.

תגובות אלה ממלאות את לבו של החוקר שמחה מעצם היותן תגובות, כלומר חוקר זה חש עתה שאין כתיבתו בבחינת קול קורא במדבר. גם אם המגיבים על מחקרו אינם מביעים הסכמה וגם אם הם מציעים קו טיעון שונה, הרי שמחתו של החוקר שלנו עומדת במקומה: הנה־הנה עוררתי מרבצה סוגיה מחקרית או נקודה הגותית שבעבר נזנחה. הנה עולם הביקורת מגיב כפי שייחלתי.

וכדי להדגים את העניין, הרי פרטים על מאמר שנכתב עבור השנתון של האקדמיה ללשון הערבית בחיפה: מאמר זה, כרבים ממחקרי בעבר, עוסק בשאלת הדיגלוסיה והשלכותיה במרחב הספרותי הערבי של ימינו. הדיגלוסיה היא מצב סוציו־לשוני שהלשון הערבית של ימינו חיה אותו באינטינסיביות רבה. כל אדם ערבי באשר הוא, מדבר להג מקומי השונה מעשרות הלהגים הערביים האחרים. שוני זה עשוי להפריע לתקשורת שבעל פה בין ערבים מאזורים גיאוגרפיים שונים, אך אינו כשהוא לעצמו נוגע ליצירה הספרותית. מה שמשפיע על יצירה זו הוא עצם העובדה שהספרות הערבית במשך מאות שנות קיומה למאז ימי הביניים נכתבה בלשון ערבית אחרת, השונה מכל הלהגים הערבים במידה ניכרת. את השפה הזאת הקרויה אל־פ'וצחא (או: הלשון הצחה, הספרותית) לומד הילד הערבי בעיקר בבית הספר והוא משתמש בה לצורך קריאה וכתיבה פורמלית (סוג לשוני זה משמש לא רק בספרות היפה אלא גם בעיתונות לסוגיה, ובו משדרים, בין השאר, את מהדורות החדשות בתקשורת הערבית). למצב זה, שבו הערבי הממוצע מדבר בסוג לשוני אחד וכותב/קורא באחר אנו נוהגים לקרוא "דיגלוסיה".

ועכשיו אני עובר לספרות היפה. בספרות הערבית הקדומה, הענפה, לא היה צורך בדרך כלל לשקף את הלשון הדבורה, שכן הטיפוס הקרוי אל־פ'וצחא מילא את רוב ה"שירותים" הלשוניים שהסופר נזקק להם. אולם בעידן המודרני נוספו סוגות ספרותיות וצרכים מיוחדים, כך שהשימוש בלהגים היה הכרחי לאינוונטר הספרותי (למשל בדרמה ובדיאלוג שברומן הריאליסטי). עד היום אין הכרעה מלאה באשר לשימוש בלהגים בספרות היפה. סופרים ערבים מסוימים, ובהם הסופר המצרי נגיב מחפוז, חתן פרס נובל, נמנעים מלהיזקק במפורש ללהגים. סופרים אחרים, ובהם דרמטורגים רבים, אינם מוכנים לוותר על הלהג, חרף העובדה שכתוצאה משימוש בלהג נוצר מצב שבו על הדף האחד נרשמים שני סוגים לשוניים, למשל: התיאור והסיפר בפ'וצחא והדיאלוג בלהג.

המאמר שאני עוסק בהגהתו בימים אלה עוסק בכתיבתו של סופר מצרי חשוב, יוסף אדריס (1927-1991) שהרבה להשתמש בלהג המצרי ביצירתו הסיפורית והדרמטית. מאמרי עוסק בתופעה ייחודית בכתיבתו של אדריס שקראתי לה בערבית "תהג'ין", כלומר מין "הכלאה לשונית". אדריס לא הסתפק בשימוש במשפטים להגיים מובהקים, אלא הוא נטה לערבב בין הלשון הספרותית והלהגית הן בקטעי הנרציה והן בדיאלוג, כדי להעצים את האפקט של ההכלאה הזאת. הוא היה מעניק לעתים לביטויים השייכים מעצם טיבם לסוג הלהגי סימנים דקדוקיים מסוימים השייכים מעיקרם ללשון אל־פ'וצחא, וזאת לא במגמה ליצור פשרה או קירוב בין שני הסוגים הלשוניים אלא דווקא כדי להגביר את הרושם של הפער הקיים בין שני הסוגים האלה, ואולי גם ללגלג על אלה הטוענים עדיין שהלהגים אסור להם שימצאו את דרכם לספרות היפה. וכך נתייחדה לשונו של אדריס מכל הסופרים הערבים של זמננו. וכך מתפתחות השפות בין השאר בשל תרומתם של סופרים בעלי חוש לשון מחודד, המנסים לאתגר את המציאות הלשונית. לא אתפלא שמאמרי זה יעורר עם פרסומו "דיאלוג" מהסוג שהזכרתי לעיל, שכן שאלת הדיגלוסיה היא מסוג הנושאים שתמיד מעוררים "יצרים" בקרב ציבור המשכילים הערבים בארץ ובארצות השכנות.

משמאל: מסגד חיידר ח'אנה ומולו בית הספר שַמָש, שנסגר עם יציאת יהודי בגדאד ב־1951

הסוג השני של קהל יעד הוא הקהל הבלתי מקצועי, הקורא להנאתו ולהרחבת ידיעתו הכללית. אני כותב זה כחמישים שנה בעיתונות הכללית (בעיקר במדורי הספרות), וכן בעיתונות הספרותית הלא־אקדמית, על נושאים הקשורים בעקיפין לעולמי המחקרי גם אם אינם מתקשרים למחקרי העכשוויים. כחוקר הערבית אני מוצא חובה לעצמי לנסות ולתאר לקורא הישראלי המשכיל, שמסתמא אינו יודע הרבה על תרבותם של שכנינו, משהו מהמתרחש בספרות הערבית דהאידנא. מבין למעלה מאלף המאמרים שכתבתי ביובל השנים האחרון כ־20% מוקדשים לספרים חדשים שהופיעו בארצות ערביות שונות, כ־20% נוספים - הערכות והספדים על סופרים שהלכו לעולמם, וכ־50% לנושאי

# רפאל אורפלי

פרסום ראשון

## אבטיח חצוי לראווה

אֲנִי פּוֹתֵחַ אֶת הַלֵּב לְהַרְאוֹת לָךְ
כַּמָּה הָאַהֲבָה שֶׁלִּי גְּדוֹלָה
כְּמוֹ רוֹכֵל בַּשּׁוּק
הַמַּציִג אֲבַטִּיחַ חָצוּי לְרַאֲוָה.
אֲנִי נוֹתֵן לָךְ אֶת הַצְּחוֹק
וְאֶת הַשִּׁגָּעוֹן וְאֶת הַדְּמָעוֹת
הַזּוֹלְגוֹת מִבַּעַד לָעֵינַיִם
בְּרֶגַע מְעֹרְפָּל שֶׁל גַּעְגּוּעַ.
אֵלֶּה הָעֵינַיִם שֶׁבְּעוֹד שָׁנִים יִבְכּוּ
אֶת מוֹתוֹ שֶׁל הַגַּעְגּוּעַ.

## בלכתך שם

בְּלֶכְתֵּךְ שָׁם יִהְיוּ צְעָדַיִךְ בְּטוּחִים
וּמַבָּטֵךְ מַיְשִׁיר וּמִקְצַב לִבֵּךְ מְלַוֶּה אֶת הַשִּׁיר
הֲרָאִית פַּעַם כְּפִיר צוֹעֵד בִּנְאוֹת פְּתוּחִים?
הַפַּחַד הָאָרוּר כְּנָחָשׁ יִזְחַל לִקְרָאתֵךְ
כִּי זֶה טִבְעוֹ שֶׁל הַפַּחַד
פְּקִיד הַבִּטּוּחַ יְצִירָתִי בִּפְחָדִים
וְנֶפֶשׁ הָאָמָן מֻגְבֶּלֶת בִּשְׂמָחוֹת
רַק לְצַד אֶחָד הַדִּמְיוֹן הוּא עָשִׁיר
אַךְ לָךְ הַסְּגֻלָּה הַגְּדוֹלָה לִרְאוֹת אֶת הַזֹּהַר
כְּשֶׁסָּבִיב הַכֹּל מַשְׁחִיר
לֹא תִּרְאִי קַצָּבִים בַּחֲלוּקֵי רוֹפְאִים מַקְצִיבִים זְמַנִּים
וְלֹא נִרְפָּאִים בְּטוּר מְדֻכָּא בָּאִים וּמְקַבְּצִים שָׁנִים
תִּרְאִי רַק פַּרְפָּר יָרֹק כְּנָפַיִם קָם עַל גָּלְמוֹ
וְאֶת לֵב הָאֱלֹהִים הַגָּדוֹל נִפְרֹשׂ בְּצַלְמוֹ
וּמַבָּטוֹ מְלַוֶּה אוֹתָךְ בְּלֶכְתֵּךְ שָׁם
צוֹעֶדֶת יָשָׁר בְּלֵב בָּטוּחַ לְקֶצֶב הַשִּׁיר

## לא עלינו

מֵרֶגַע לְרֶגַע הוֹלֵךְ וְנִבְנָה לוֹ הָרֶגַע
דַּקּוֹת כַּלְּבֵנִים אֶל הַשְּׁפִיץ הַנּוֹצֵץ
מַבָּט מִצֹּעָף, דּוּמִיָּה מִתְנַגֶּנֶת בָּרֶקַע
הֶגֶף הָעַפְעַף מְחוֹלֵל אֶת הַגֵּץ

מִשָּׁעָה לְשָׁעָה הוֹלֵךְ וְנִבְנָה לוֹ הַפֶּגַע
יָמִים כִּנְמָלִים הָאוֹכְלוֹת אֶת הָעֵץ
זוּג לְעוֹד קֶצֶת, חֲדָשׁוֹת מִתְנַגְּנוֹת רָם בָּרֶקַע
זְגוּג הַמַּבָּט מְחוֹלֵל אֶת הַקֵּץ

מתוך הספר *אבטיח חצוי לראווה* העומד לראות אור

---

מפתח ביצירה הספרותית וכן לתרגום יצירות ספרות שמצאתי אותן מעניינות, בעיקר שירה. בעבר היה לי עניין מיוחד לספר על יצירתם של סופרים יהודים שכתבו ערבית (כגון סמיר נקאש, שמת בישראל לפני שנים אחדות). אבל כיום לא נותרו בחיים סופרים יהודים־ערבים בעלי שיעור קומה, ומורשתם הספרותית ממתינה לחוקים והיסטוריונים שיבואו לסכם את המפעל המרתק הזה, כלומר את קורות הספרות היהודים־ערבית בדורותינו (פרופסור ראובן שניר, איש אוניברסיטת חיפה, עשה רבות בריכוז החומר וסקירתו הכוללת). בה במידה מעניין אותי לעיין בכתיבתם של סופרים ערבים־פלסטינים תושבי ישראל שכתבו בלשון העברית, ובראשם אנטון שמאס וסלמאן מצאלחה. ואחרון חביב: אני אוהב מאוד לכתוב על הסימביוזה הלשונית־תרבותית העברית־ערבית בימי הביניים, שהצמיחה לנו את גדולי משוררי תור הזהב (יהודה הלוי, אבן גבירול, שמואל הנגיד ורבים אחרים). אחדים ממאמרי הבלתי אקדמיים בשלושים השנים האחרונות עוסקים במה שנקרא "מסמכי גניזת קהיר", אותו אוצר בלום של טקסטים מהוהים ומחוררים שנמצא בסוף המאה הי"ט בבית כנסת עתיק בקהיר הישנה, ומאז היחשפו שינה לחלוטין את מושגינו על יהדות ימי הביניים באגן הים התיכון ובאזורים אחרים. רוב המכתבים והחומר התיעודי הזה כתובים בערבית־יהודית, כלומר בלשון הערבית אך באותיות עבריות. קבעתי לי מנהג שלא תעבור שנה בלי שאפרסם מאמר לציבור הכללי שנושאו קשור בגניזת קהיר. רוב רובם של מסמכי גניזת קהיר הם, לכאורה, חסרי ערך מבחינה ספרותית, וחשיבותם נובעת מהמידע הקונקרטי שהם מספקים לנו על חיי היומיום בימי הביניים באזורנו (חיי הקהילה, המסחר והפרנסות השונות, חיי המשפחה ועולם התורה ולימודה) רוב הנושאים האלה הם זרים לתודעתו של המשכיל הישראלי המצוי, ובמאמרי שאפתי להביא לידיעתו טפח מן המתרחש בעולם חקר הגניזה, וביתר־שאת את משמעותה של הסימביוזה היהודים־ערבית של העבר, סימביוזה שגדול חוקרי הגניזה, פרופסור ש"ד גויטיין, תיאר בספרו ***יהודים וערבים: יחסיהם במהלך הדורות*** (באנגלית) במילים: "המגע הפורה המעמיק ביותר שאירע לעם ישראל לאורך קורותיו".

ובל אשכח בהקשר של כתיבתי את שני ספרי האוטוביוגרפיים ***בגדאד אתמול*** (2004) ו***ימים הזויים*** (2008). גם את הספרים אלה, שפרקים רבים מהם הופיעו לראשונה מעל דפי מוסף 'הארץ' לתרבות וספרות, וגם מעל דפי כתב עת זה, כתבתי כדי לוודע את קוראי על סיפור חייו של אדם השייך לקטגוריה היהודית־ערבית מבחינת נוף גידולו וחינוכו ועולם מושגיו, אדם אשר הקדיש שנים רבות מחייו המקצועיים והתרבותיים במאמץ לעודד, ולו במעט, דו־שיח תרבותי בין ישראל ושכנותיה הערביות. ❖

# מצד זה

## עמוס לויתן

### לקבל בברכה

לו רצתה ממשלת ישראל באמת ובתמים בפתרון של שתי מדינות לשני עמים כהכרזתה, היתה מאמצת בין הראשונות את החלטת האו"ם הצפויה בספטמבר בדבר הכרה במדינה פלסטינית בגבולות 67. שכן, זו עשויה להיות עבורה הזדמנות בלתי חוזרת להשגת הסדר מדיני מבלי שתצטרך לנקוף אצבע לשם השגתו. מה שאין ביכולתה לעשות מיוזמתה שלה, בשל אינסוף אילוצים פנימיים, יבוא גורם חיצוני ויעשה עבורה את המלאכה. לא ממשלת ישראל תצטרך להיאבק במתנחלים, אלא הנטל כולו יוטל על הממשלה הפלסטינית. היא שתצטרך למצוא להם פתרון אם כאזרחים במדינה פלסטינית, אם בדרך של חילופי שטחים, אם בדרך של פיצוי פינוי וכדומה, והיא שתצטרך לערוב לביטחונם ולשלומם ולמלא אחר כל החובות האחרות החלות על מדינה. הפיוס בין פתח לחמאס לא צריך להוות מכשול. נהפוך הוא. עלינו להודיע כי אנו מנהלים משא ומתן עם אבו מאזן בלבד, כהכרזתו. אם נגיע להסכם, תהיה זו הבעיה שלו לכפות אותו על החמאס. ואם לאו, הרי חזרנו למצבנו הנוכחי.

כמו בקבלת התורה במעמד הר סיני עדיף שישראל תאמר "רוצה אני" (קרי: הסדר כפוי שיעניק לה לגיטימציה), על פני האפשרות ששם תהיה קבורתה.

### על הממשי שבממש

ספרה של נוית בראל *ממש* (עם עובד, 2011) הוא ספר יפה וגם קשה, שמלוא משמעותו אינה מתבררת מתוך השיר הבודד, אלא רק מתוך קריאת המכלול. אז מתחוור כי הממש שמבקשת המשוררת לחקור אינו דבר מה בממשות, אלא יותר הזיקה שבין הדברים. כלומר, הממשי הוא האנושי על כל ההשלכות שיש לקביעה זו. (מעניין לציין כי למסקנה דומה, בדרך שונה, הגיע המשורר יונתן רטוש בספרו *שירי ממש*, 1965, שם הוא מניח את האהבה כתשתית לממשות).

בספרה בוחנת בראל את הממשי בארבעה שערים מארבע בחינות שונות. השער הראשון 'בין הפסקה להפסקה' עניינו הוא האנושות והעולם. בשיר 'דברי הימים' היא כותבת: "הניסיונות גדולים. קל לטלטל אנשים/ מארץ זו לארץ אחרת. החיים אילמים" (עמ' 9). בשתיים שלוש שורות מאופקות היא משרטטת את תמונת המאה העשרים: מהפכות, מלחמות, הגליות, חיים אומללים של מיליונים. השיר מסתיים בשורות: "תפילה נופלת מן הפה. הלשון/ נאחזת בסבך הקלון". משמע גם להתפלל וגם להתבטא, מבלי ליפול בסבך הקלון, קשה. רובם של השירים בשער זה עניינם ישראל של היום: "... אפשר לראות/ אנשים באיבוד, בגן העצמאות,/ ...ליד התחנה המרכזית/ מחכים לאישור עבודה" (עמ' 10) וכדומה. עובדים זרים, מהגרים, ילדים ושאר חסרי ישע, וגם במקומות אחרים מוכי אסון בעולם כמו ניו יורק וניו אורלינס. כל זאת בלשון שאינה אלימה, לכאורה, אף שהתחושה שהיא מעבירה מעיקה למדי: "...לא לבלבל אהבה עם/ לחץ בחזה. דברו איתי,/ הזמן הולך ומתבזה" (עמ' 14).

השער השני "לזכור ולזכור" עניינו ההורים, האב והאם של הדוברת. השירים עוסקים בימיו האחרונים של האב ובמותו: "עומדת מול אבא שלי המרוסק/ כמו דייסה שמובאת לפיו/ בניגוד לרצונו/.../ אינך מת עדיין/ עודף הקיום הזה/ כמו מעיל עבה בארון/ בראש חודש אב" (עמ' 22). חייו הם כבר בבחינת עודף חסר טעם, כמו מעיל עבה בקיץ. וכך בשירים אחרים בשער זה. יש לה קושי להתאבל עליו, לקיים את הטקסים: "דמעות הווידוי שלי אמיתיות/ כאילו אֵבֶל, בלי בושה. בזכות מעשי הרעים/ אציל אותו..." (עמ' 27). הפעם היחידה כמעט שנוף גיאוגרפי פיזי חודר לשיר היא בשיר 'מקום', וזהו נופה של אשקלון עיר הולדתה ולידתה של בראל: "אין דבר שאין לו מקום ואין לי/ מקום שאין לו אשקלון/.../ נשימתו הראשונה של הדרום מול פני" (עמ' 32). אף שזהו לכאורה מקום הבית, לא כך נאמר בשיר שאחריו 'התמונה הגדולה': "נדמה לי שכאן הבית, אבל לא/ הרחובות קופצים ממקומם, הדלתות/ נטרקות" (עמ' 33). השער נגעל בשיר שהוא התפרקות הבית, מות האם הֶעלמות האני וריקות המקום: 'אין אני לתפוס את המקום' (עמ' 34).

השער השלישי, המרכזי, כמותית ומהותית, "עוד זמן ועוד חלל" הוא שער האהבה. השיר השני בו 'אשר לשלמה', מכריז על כך מפורשות באסוציאציה של שמו, כאשר ממשות האהבה עצמה נמדדת בזיקה אנושית מיוחדת לה, זיקת הכאב. את תחילתו יש לקרוא כך: [שיר השירים] "אשר לשלמה שהעז לכאוב באהבה/ כמו שאנשים כואבים במוות" (עמ' 38). והכאב כמו שנאמר ב'שיר יום הולדת' בהמשך - "נשארנו ממשיים כמו כאב" - הוא מדד אמיתי לממשי. המטאפורה למדד זה משתנה משיר לשיר, בשיר 'פריז', למשל, אלה עלי השלכת: "אנחנו כאן כמו תוך־כדי ניסוי/ מודדים את אהבתנו על פי סקלת זהובים של השלכת" (עמ' 42).

אולם האהבה אינה קלה או פשוטה. שירים רבים אומרים זאת: 'שגינו באהבה ובאהבה שוגים תמיד' (עמ' 45); 'את אהבתנו אנחנו מדללים' (עמ' 46) וכדומה. אלא שזהו יעדה של השירה: "לגרום לך שלא להאמין באלים/ לגרום לך להאמין בממשי" (עמ' 49). כלומר, לא להאמין במיתוס, אלא בריאלי, אשר כולל, בעצם, הודאה בכישלון האנושי: "כולם הלכו, אני כאן. לא באת./ פעם אהבנו אהבה רבה..." (עמ' 54); "...אני מנסה עכשיו לחטא/ את השפתיים, אבל הלשון.../.../ עונה בי עדות שקר" (עמ' 55) ועוד. ארבעת השירים האחרונים בשער זה ('אמבריולוגיה', 'בטן', 'יצרח', 'מים'), אם איני טועה בפירושי, מספרים סיפור של היריון, לידה ואימהות, שאיני בטוח עד כמה היא ממשית או רק מדומה.

אם בשלושת השערים הראשונים נבחן הממש לפי זיקותיו האנושיות (הזולת, האב, האהוב), הרי השער הרביעי והאחרון, "באמצע המילים", בוחן אותו לפי התודעה האנושית המשקפת אותו. תודעה זו היא במידה רבה פוסט־מודרנית־מגדרית ולא פלא שהשיר הראשון בו קרוי 'הגרסה שלך', שכן הוא מציין עידן של ריבוי נרטיבים, כאשר לכל דובר גרסת אמת משלו. מבחינה צורנית הוא מתייחד בכך שקולות הדוברים בשירים

נוית בראל

וכן נמעניהם משוחחים זה עם זה ומתחלפים זה בזה משיר לשיר, מה שעושה אותו לקשה ולמורכב מכל השערים. מבחינת התכנים היבט בולט שלהם הוא התייחסות לעתיד: 'שיעור בתרבות של מחר', 'הצהרות עתידניות', 'ואיך את מתארת לך את הסוף?' (עמ' 63) חוזרים ונשנים כבר בשיר הראשון. בשיר השני 'בכורה' נאמר: "לקראת סוף השבוע שרב. חזון אחרית הימים מתנסח במקרה" (עמ' 64), והשיר מזכיר בהמשך לכל המצפים ל"בכורה של הגשם", כי בעברית קוראים לו "יורה" (שם). האווירה אפוקליפטית והבדיון השירי, למשל בשיר "השראה", סוריאליסטי וביזארי ("המצאתי עירום חדש. פשטתי את כל העזרים...לילות הניאון קצרים... הבקרים שקופים... המונים מתגלים בהם... בזמן הלווה שמשלם ריבית" וכן הלאה, עמ' 69). תחושה של תבוסה וזמן שאול רווחת בשירים, למשל בשיר 'ברכה': "העין רעה שלך מרקידה את הקירות. עין/ חשמל מתוך האש. בחדר הזה יבוא סוף העולם." (עמ' 70). שהוא גם סופה של אהבה, יראה, אמונה, ואולי של אומה, כנאמר בשיר האחרון "מלמטה", חרף אי הרצון שכך יקרה: "הסיפור שהתחיל בכוכבים/ נגמר בעפר. ואין דבר מלאכותי יותר מסוף כזה" (עמ' 77).

לכאורה, הממשי־האנושי, כפי שראינו בכל שערי הספר, מגלה אי יציבות מובהקת ונטייה לירידה ולשקיעה (של העולם, ההורים, האהבה, העתיד). אם כי זו גם עדות לסיכוי הטמון בו. שכן אם תבוא בסופו של דבר עלייה והתעלות היא תוכל להיות רק התערותא דלתתאה, התעוררות מלמטה.

לכן את ספרה של נוית בראל יש לקרוא לפחות קריאה כפולה ואולי יותר: מצד אחד הוא ספר של פירוק, מצד שני הוא ספר של בכוח, שיודע שהממש עשוי מהרבה מאוד מסכים או מצבים שצריך לעבור, לפני שמגיעים ממש להבנתו.

## העתיד נותר מאחור

יש משהו מתעתע בספרה של יעל נאמן *היינו העתיד* (אחוזת בית, 2011) הטמון כבר בשמו: מי שהיו עתיד הקיבוץ בעבר, מסרבים להיות עתידו בעתיד. או בלשון אחרת: בורחים מן העתיד ומשאירים אותו מאחור. תעתוע שנשוב ונפגוש לקראת סופו של הרומן. לכן, סוד הצלחתו אצל הביקורת והקוראים (שהפכוהו לרב מכר) איננו לגמרי ברור. הקיבוץ בשיא כוחו, ערב קום המדינה, כפי שמציינת המחברת, לא מנה יותר משבעה אחוזים מכלל האוכלוסייה. והנה לאחר בלותו היתה לו עדנה, ורבים, שלא חיו בו מעודם, מתרפקים עליו בגעגועים בתור "היצירה החשובה ביותר שנוצרה כאן על ידי הציונות". ספק אם לכך התכוונה המחברת - ילידת קיבוץ יחיעם 1960 אותו עזבה ב־1980 - אשר בלשונה המעודנת מציירת אותו בצבעי פסטל רכים, אך גם מצביעה על כשליו החמורים. וכך מי שלתוכו נולדה ואותו כה אהבה, לא היתה יכולה ממש לחיות בו. עם זאת, הספר המופיע שלושה עשורים לאחר אירוע העזיבה, מוכיח כי הפצע הנפשי שנפתח אז טרם נסגר, וזה תעתוע נוסף הכרוך בו. (בתור יליד ועוזב קיבוץ בעצמי, דור ויותר לפניה, אני יכול להעיד שגם ייסורי העזיבה שלי ארכו שנים ארוכות).

יעל נאמן מנסה להשיב על השאלה: מדוע? לבחון את נסיבות גידולו של היליד הקיבוצי, ההומו־קיבוצניקוס, כחלק מתוך איזה "אנחנו" שהקריעה ממנו קשה כקריעת ים סוף. בכך למעשה נפתח הספר: "את הסיפור שלנו סיפרנו לעצמנו כל הזמן. בכפייתיות. בעל פה. במשך שעות." כבר בתחילה מניחה המספרת איזו מסורת סיפורית קולקטיבית, שאיני בטוח באמיתותה, אבל מבין את נחיצותה המטאפורית, כדי להניח תשתית מעצבת לפרט הקיבוצי כחלק מקבוצה מעצבת. ראשיתה אושר גדול "ואלה באמת היו שנותינו היפות, טבולות בזהב" (עמ' 9), אולם המשכה אינו כה חד משמעי: "סיפורנו היה לכאורה עלילה בלבד. העלילה שהיא השיטה. הורינו גרו מצדדיה, אנחנו מתחתיה. איש לא גר בתוכה, היא לא נועדה למגורי אדם, אלא לשאיפותיו ולחלומותיו. את השיטה שלנו אי־אפשר היה לרצות. יראנו מפניה. ידענו שלעולם לא נשיגה" (עמ' 12).

זוהי, בתמצית, האידיאה שביסוד ספרה. הסיפור שאנו מספרים כאן הוא סיפורה של השיטה הקיבוצית, שהיא, מצד אחד, פסגת שאיפותיו וחלומותיו של בן אנוש, ואילו מצד שני שיטה שאינה הולמת חיי אדם, ושאי אפשר לְרַצּוֹתָהּ לעולם. אידיאה זו נפרשת לאורך הספר דרך סיפור הקמתו של קיבוץ יחיעם ודרך סיפורו של דור הבנים הראשון ויעל נאמן בתוכו מגיל אפס ועד הצבא, ועד העזיבה בגיל עשרים.

הסיפור מסופר כרשימה קטלוגית של נושאים שסופרו כבר לא מעט פעמים בספרים רבים: תולדות המקום (מבצר ג'דין במקרה של יחיעם), דור המייסדים (הונגרים, צרפתים), חדר ההורים "הביולוגים" (שעה וחצי אחר הצהריים), בית הילדים (ארבעה בחדר, "ילד בכל פינה"), ההשכבה (קורעת הלב), ההשכמה (הצבאית), הלימודים (בשיטת הנושאים), דמויות בולטות מקרב החברים ("פִּירוּש" הסנדלר האחראי על הסרטים) המוסד החינוכי האזורי (בגעתון) וכן הלאה. בכך אין חידוש רב. נהפוך הוא: בכל מקום שהמחברת מבקשת גם לתמוך אותן בתיעוד היסטורי מקורי התוצאה מביכה. ציטוטים מתוך עלון הקיבוץ, עיתונים, מכתבים, יומנים, ארכיונים, ספרי שירה וכדומה, הניתנים בפונט ובפורמט שונה, פורמים, לדעתי, את זרימת הטקסט הסיפורי, אולי מתוך רצון ליצור ז'אנר מיוחד (סטורי שהוא גם היסטוריה), שלא עלה יפה.

אולם עיקר כוחו של הספר, המאפיל על מגרעת זו, הוא בתיאורים היפים ובתובנות המעמיקות הזרועים לכל אורכו. כבר ציינתי למעלה את דבריה על "השיטה". במקום אחר, בהמשך, היא מגיעה להכללה מעמיקה עוד יותר על אודותיה ועל אודות (מחצית) הסיסמה הידועה "כל אחד לפי יכולתו" שראוי להביאם בהדגשה:

לא הצלחנו לרצות את השיטה שהיתה לכאורה אילמת ועדינה, לא ביקשה לעצמה דבר ופנייתה כולה התחשבות, ללא תובענות: "כל אחד לפי יכולתו". אבל מי יודע מהי באמת מידת היכולת, הרי אין לה קצה ואין לה גבול. השיטה שלנו לא רוצתה אף פעם. הרגשנו אשמים (עמ' 155).

נאמן חושפת כאן בקיצור ובתמצית את אחד המנגנונים היעילים וההרסניים ביותר של השיטה הקיבוצית: יצירת הרגשת אשמה תמידית בקרב חבריה ובניה, שלא ישתחררו ממנה לעולם, ואת דרך נטיעתה ...

בקרבם באופן כל כך "עדין ומתחשב" לכאורה. תחושת אשם זו היא שתגרום לה בסופו של דבר גם לעזוב את קיבוצה האהוב:

יופיו של קיבוצנו היה בלתי נתפס... הרגשנו כולנו שאנחנו לא ראויים לו ולא ראויים לשיטה. מי יכול להגיד לא לניסוי בעולם טוב יותר, שוויוני, צודק? לא אמרנו לא. ערקנו (עמ' 207).

מי שהיה אמור להיות עתיד הקיבוץ, עורק ממנו לא בשל חסרונותיו, אלא דווקא בשל שלמותו שהיא מעבר ליכולתו של בן אנוש לשאת. אבל המשפט הקצר הזה מקפל בתוכו דרמה לא קטנה: שמונה עשר פרקים בספר, שישה־עשר מהם מסופרים בגוף ראשון רבים, "אנחנו", ובלשון עבר, כלומר, על מעשה שהיה ונגמר; אולם פרק 17 מזמן לקורא הפתעה (מעניין כמה מן המבקרים שכתבו על הספר הגיעו אליו?) ומבשר על "רעידת אדמה עזה" שפקדה ב־27 באוקטובר 80 את הארץ. מוקד הרעש היה קיבוץ יחיעם שבגליל המערבי. הרעידה הורגשה גם במוסד האזורי בגעתון. לא היו הרוגים. לא נגרם נזק.

כל זה היה תעתוע שנמשך רגעים ספורים. רק תעתוע. שום דבר לא התרחש. זאת הייתי אני שנסדקתי... ולכן שוחררתי מהצבא על סעיף עשרים ואחת (עמ' 194).

זה התעתוע הנוסף, שהזכרנו בפתח דברינו. שישה־עשר הפרקים הקודמים לא הכינו אותנו לקראת הרעידה הזאת, אולי גם לא את המחברת, אם כי היו צריכים. התעתוע האמיתי לא היה רעידת האדמה שלא היתה, אלא החיים בעולם מתעתע שלפתע נסדק/ו. הסדק הזה נפער בעת שירותה הצבאי של המחברת. חייה הקודמים לא הכינו אותה לחיים בעולם שמחוץ לקיבוץ והיא לא עמדה בעומס. כפי שאמרה לה הקב"נית ביום שחרורה: "עזבי, זה לא בשבילך הצבא". לעצמה היא מסבירה זאת קצת אחרת: "שם הייתי לבד בפעם הראשונה. אחרי תשע־עשרה שנה שבמהלכן דיברתי, ראיתי וחייתי רק בתוך אנשים שגדלו כמוני. הגעתי למקום שבו לא הכרתי אף אחד" (עמ' 195).
אולם אחרי רעידת האדמה גם לקיבוץ אינה יכולה לחזור, והיא נוסעת, או נמלטת, ממנו ומן הצבא לחו"ל, לאנדרו מסקוטלנד, המתנדב שהכירה ביחיעם. ושם, באוטובוס מלונדון לגלזגו, היא מרגישה לראשונה בחייה משוחררת: "סובבתי את ראשי באוטובוס המפואר מלונדון לגלזגו, לראות מי קורא לי, מי יודע שאני כאן. ולרגע הרגשתי שאיש לא קורא לי לחזור ולעבוד ואיש לא קורא לי בכלל. לראשונה בחיי הייתי חופשייה" (עמ' 211).
בכך מסתיים למעשה הספר. אולם ההרגשה של הקורא היא שעל החופש החדש הזה שלה תצטרך עוד לעמול הרבה מאוד.

## האופציה המסורתית

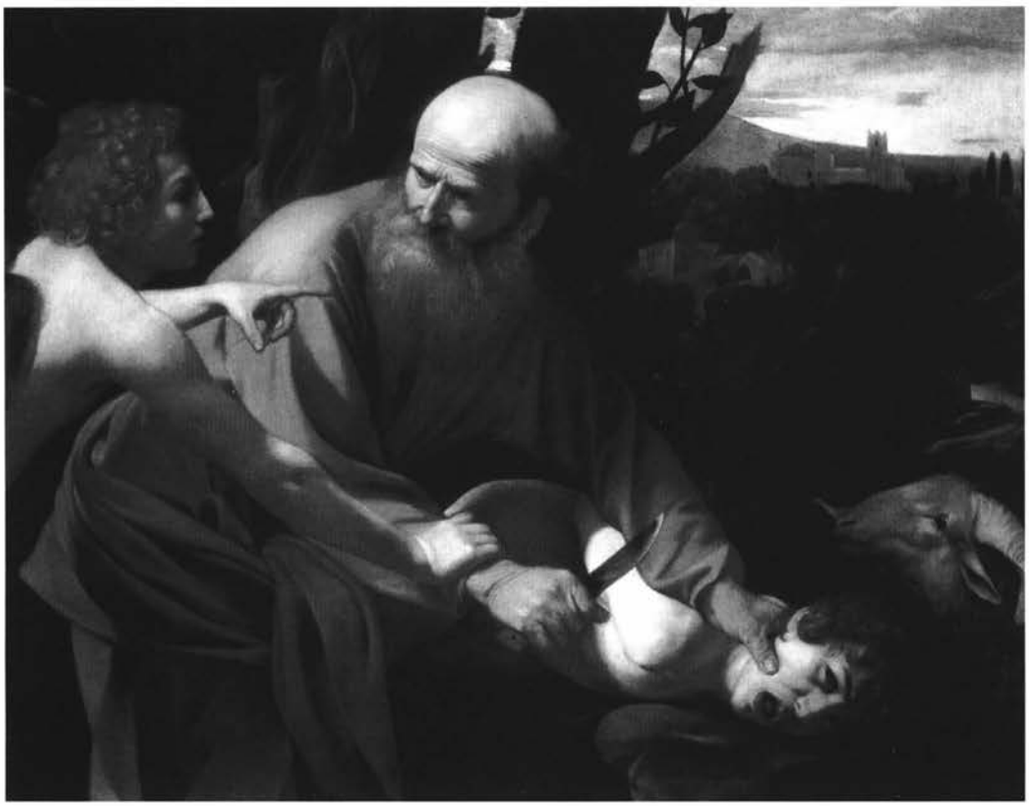
תחת שני תארים או כובעים כתב יצחק בנימיני את ספרו *צחוק אברהם* (רסלינג 2011) תחת המצנפת האקדמית, דוקטור למדע הדתות, ותחת הכיפה המשפחתית כבנו של אביו, יוסף, הנזכר גם ב"חתימה" לספר וגם ב"מסת קריאה" בסופו, הפותחת בפרויד ומסיימת בד"ר מאיר בוזגלו. בפסקה נפרדת הוא כותב: הנכתב כאן נרשם במיוחד מתוך הרהור על דרכי אבי, אשר לא כתב ספר מימיו, אך התמיד גם בגילו המתקדם וחרף העייפות לאחר שעות עבודה רבות, לפקוד את בית הכנסת לתפילת ערבית, "כי זה ברכה".
תחת התואר הראשון נרשמה כותרת המשנה של החיבור "פירוש לספר בראשית כתיאולוגיה ביקורתית", ואילו תחת התואר המשפחתי נרשמה הכותרת עצמה "צחוק אברהם", שהוא צחוקם של אברם, שרי, ואף של אלוהים עצמו, המציעה לנו גישה חייכנית ופחות מחמירה של סיפור הבראשית והבחירה. בעיקרו של דבר מנסה בנימיני לגשר בין שתי הגישות הללו שאינן נוהגות לשוחח זו עם זו, וזה כשלעצמו מעשה לא שגרתי.
עיקרו של הספר הוא פירושו המקורי לספר בראשית, מסיפור הבריאה ועד לסיפור העקדה, ממנו "עולה האפשרות של יחס רך אל האלוהים, שאיננו יחס חרד או חרדי", כדי להציג בהמשכו את "דון־אברהם־קיחוטה לא כאביר נצחי של האמונה, אלא כמאמין ערמומי אל מול התביעה האלוהית" (עמ' 11-12).
לדעתי, אין קשר הדוק מדי בין הפירוש למסקנות או למטרות החיבור, והפירוש הוא יותר בבחינת פיגום תומך מאשר מבנה לעצמו. (הן כידוע "שבעים פנים לתורה", "לא נסתתמו דרכי הפירוש", "הפוך בה והפוך בה שהכל בה", והמחבר אינו מתעלם מפרשני המקרא האחרים). לכן, חבל שבנימיני השקיע כה הרבה בפיגום, וכה מעט במטרות. אני, מכל מקום, מדלג כאן על הפירוש (מעניין ככל שיהיה) ומגיע הישר אל המסקנות הרלוונטיות לזמננו, אותן הוא מסכם בפרק האחרון "דברי אחרית לחלק השני" (חלק ראשון הוא "בריאת העולם" וחלק שני "עקדת הצחוק"), שכותרתו היא "מהו האלוהי?"

מהו האלוהי? הדברים קורים, נעשים במציאות של האדם, של זה הדואג למשפחתו, כמו אברהם. הם קורים, זה זו, במובן של 'כי טוב'. אז משהו מניע אותם, מניח האדם. משהו זה הוא אולי מקור אנרגיה גדול המניע את היקום כולו, אבל מקור זה אינו ממש חיצוני למה שקורה. הוא מה שקורה, ועל כן גם אימננטי, ולכן אין גם מה להבחין בין אימננטי לטרנסצנדנטי. מקור זה אין הידיעה עליו רציונאלית, אלא אינטואיטיבית, תחושה שבאה מתוך זה שיהיה מחר, וגם מתוך תקווה שיהיה מחר עבור המשפחה (עמ' 179).

בנימיני כמו מהלך לצדו של אברהם בחיי היומיום שלו ומנסה לראות את העולם בגובה עיניו. "הדברים קורים, נעשים במציאות של האדם, של זה הדואג למשפחתו". אברהם הוא קודם כל אדם (ממוצע) הדואג למשפחתו (לא "המאמין הראשון" על פי היהדות ולא "גיבור האמונה" על פי קירקגור). "לך לך", לפי פירושו, אינו ציווי, אלא פנייה שמשמעותה - לֵךְ בדרך הטובה לְךָ ולמשפחתך (104). אברהם רואה את הדברים מתרחשים באופן אימננטי, מתוכם, ואין לו שום ידיעה רציונלית על מקור חיצוני להם, רק תחושה אינטואיטיבית ותקווה עבור המשפחה. בנימיני אומר בהמשך, כי ישנן דתות המנסחות דיבור כלפי אותו מקור, פונות אליו בשם, מייחסות לו סיפורים, מפצלות אותו לאלים שונים, מאחדות אותו לגוף אחד כמו במונותיאיזם, וכל אלה אינם אלא סיפורים יפים. אולם זהו שלב מאוחר בהתפתחות. "כדי להקל את הדיבור עליו קוראת לו הדת אלוהים, אבל זהו שיבוש של עצם התחושה והתקווה לעתיד, מכיוון שיש כאן הענקת שם והגדרה וסיפור וקשר ישיר של האדם למשהו שהוא לגמרי לא ברור" (עמ' 180).
בנימיני, לעומת זאת, מבקש להיצמד לשלב המקורי והראשוני של חיי אברהם (ושל הטקסט), ועוד ביתר שאת מהולדת יצחק שהיא מקור הצחוק הראשוני של אברם ושרי ("ותצחק שרה בקרבה לאמור אחרי בלותי היתה לי עדנה ואדוני זקן", בראשית י"ח) ועד העקדה שגם בה הוא רואה מין "בדיחה אלוהית" והפרק הדן בה קרוי בכלל "עקדת אלוהים". שכן לפי פרשנותו יותר משאלוהים מנסה את אברהם, מנסה אברהם את אלוהים. המבחן הוא מי ימצמץ ראשון, ואלוהים נכשל בו. בנימיני מגיע למסקנה שהיא תזת היסוד בספרו, כי אמונתו של אברהם איננה אמונה דוגמאטית במובן הנוצרי, וגם לא אמונה אורתודוקסית במובן הנאמנות היהודי, אלא אמונה במובן המסורתי, כפי שהיא מתגלמת גם היום בקרב יהודים יוצאי ארצות האסלאם בישראל: "אין

המסורתיות שיח של נאמנות. מה שייחודי בה הוא התעתוע. על כן אנו מגדירים אותה כאמונה רכה... פונקציונאלית ומפוכחת, של הזדקקות לאלוהי מתוך תנאי הקיום המשפחתי, מתוך רצון לראות בעתיד של בריאות ופרנסה" (עמ' 167).

כפי שהוא מבאר בהמשך: "הדת, לא רק כמוסד אלא גם כחוויה דתית, היא בגידה בתחושת המציאות הראשונית של איש המשפחה המסורתי (ההדגשה במקור). מסורתי זה חווה את הדת לא כציווי כתוב, אלא כמסורת חיים מתמשכת שיש לו עמה משא ומתן מתמשך וערמומי לצד היאחזות תקוותית בהיענות אלוהים לתפילותיו הנוגעות לתנאי חייו המשפחתיים. אך המסורתי סובל מנחת תוכחתם של הכוהן, המלומד, התיאולוג, שמטיפים לו על כך שאינו מבין מהו האלוהי, מהי קדושה, ושכל רצונו בניצול אלוהים לטובת קיום משפחתו. אולם מאז בא לעולם הרגש המשפחתי המניח את קיומו של כוח עליון, כמוזכר לעיל, הרעיון הדתי הלך והתרחב והתבסס ונעשה עצמאי וגם התערבל עם התחושה הראשונית הזו, וככזה נעשה מציאות קיימת של רגשות ורעיונות" (עמ' 180-181).



מיכלאנג'לו מריזי דה קרוואג'ו, עקדת יצחק

הדגשת המסורתי כאמונה רכה, פרקטית, וחיבורה למזרחים בישראל, היא החלק הפרוגרמטי החשוב של חיבור זה. לצערי, כאמור, דווקא כאן, כשהוא מגיע אל העיקר, הוא סותם ולא מרחיב. בנימיני מסיים את ספרו עם סיום פירושו לפרק כ"ב של ספר בראשית, ואינו אומר לנו, מעבר לכך, במה "צחוק אברהם", שכה דאג להוכיחו מן הכתובים, מועיל. אפשר לשער, אבל אין די בכך. אם לקשור זאת לכותרת המשנה של החיבור "תיאולוגיה ביקורתית", נוכל לומר שעל פי מסורת הביקורת הפילוסופית, הרי היא בעיקר שוללת ונמנעת מלחייב ולהתחייב. גם בנימיני נזהר מלומר לנו מה "כן", כיצד תקדם אותנו "מסורת הצחוק" בתחום הסובלנות, הדמוקרטיה והשלום, אליהם הוא כנראה מתכוון. מבחינה זו הספר מאכזב קצת, לעומת הציפיות שהוא מעורר.

זאת ועוד. אי־אפשר להתעלם מכך שהתזה המסורתית שאליה הוא מכוון, בנויה על פרדוקס: מצד אחד, היא אינה נשענת על אמונה מחמירה באלוהים (ובעצם רואה בה "שיבוש" כנאמר למעלה), ואילו מצד שני אינה מוותרת עליה לגמרי. אישית איני סבור שסתירה זו פוסלת אותה, נהפוך הוא, המציאות מלאה סתירות כאלה, עם זאת אין המחבר פטור מלדון בה. אני אפילו עשוי להסכים לדעתו, כי יש לאמונה, לתפילה, לבית הכנסת, לחג ולמועד, וכדומה, תפקיד חשוב בקיום חיים חברתיים תקינים, ואולי הם יכולים אפילו להיות, בפירושם המסורתי דווקא, דבק חברתי שיחליף את הלאומיות (המסוכנת לעתים), אבל חובתו היתה לפרש ולנמק בהרחבה את כל ההיבטים הללו. השלכותיה.

הערה לסיום: מאז סיימתי לקרוא את ספרו של בנימיני ולכתוב עליו, יצא לי לקרוא כמה מן התגובות עליו, ביניהן את ביקורתו המצוינת של ד"ר יעקב ידגר "המפתח מצוי בידי המסורת" (אתר 'העוקץ' 22.04.11) מחברו של הספר *המסורתיים בישראל: מודרניות ללא חולין*, העונה בהרחבה על שאלות שבנימיני מצמצם בהן. מתברר שהעיסוק בנושא איננו אקראי או מקרי, אלא מהווה גישה רווחת הטוענת שאנו חיים כיום בעידן 'פוסט־חילוני' שהעמדה המסורתית היא דומיננטית בו. אחד הטוענים המרכזיים של טענה זו הוא פרופ' יהודה שנהב העורך לשעבר של כתב העת 'תיאוריה וביקורת' ומראשי 'הקשת המזרחית', שהעלה אותה לאחרונה גם בספרו *מלכודת הקו הירוק* (2010) בהקשר של הפתרון המדיני.

לפי ידגר המסורתיות איננה קטגוריה דתית, אלא מערך של פרקטיקות ושל זהויות שתורמות לביזור של השיח הזהותי־פוליטי. תכונה חשובה של המסורתיות היא "חמקמקות": היא מתחמקת גם מן הנרטיבים האקדמאים הגדולים של חילון ומודרניזציה המציגים תמונה של שבר בין האדם המודרני לבין המסורת. לדבריו "העמדה המסורתית שעד היום לא זכתה להתייחסות רצינית במחקר, מציעה חלופה פורייה ומורכבת לדיכוטומיה דתי - חילוני; היא מציעה דגם של מודרניות שאיננה בהכרח מלווה בחילון מלא ומשכילה לנהל דיאלוג עם המסורת מבלי ליפול קורבן לתפיסה אידיאולוגית מקבעת". ספרו של בנימיני, הוא אומר, מהווה תרומה חשובה לזרם מחשבתי זה.

ואכן, נראה לי שאת *צחוק אברהם* צריך לקרוא על רצף הספרים הללו (הוגה נוסף שבנימיני מזכיר הוא ד"ר מאיר בוזגלו *שפה לנאמנים: מחשבות על המסורת* 2008) ורק אז מתבררת התמונה במלואה. אין ספק שאם תזכה לתרגום פוליטי נאות, יוכל אברהם לצחוק כל הדרך לקלפי. ❖

(עוד על *צחוק אברהם* בעמ' 40-42)

יוחאי עתריה

# "צחוק אברהם": מסע אישי וקולקטיבי אל לב האפלה

"זהו אלוהים שאברהם מעמידו בניסיון ולא להיפך" (1 עמ' 139)

## אל לב האפלה

ספרו של יצחק בנימיני *צחוק אברהם*, מתבונן בספר בראשית החל מתיאור הבריאה ועד רגע השיא של עקדת יצחק, בדרך הפשט, וכוחו בסערה שמתחוללת מתחת לקריאת הפשט; ההתבוננות הצמודה שלו בטקסט שוללת את האפשרות לומר "לא ראינו, לא שמענו, לא ידענו". בנימיני עוקב אחר היחסים בין אלוהים לבני האדם ובין האדם לשדיו הפנימיים עד רגע השיא - עקדת יצחק. מטרתו של בנימיני היא לחשוף את פרצופו האמיתי של אלוהים ולגלות כיצד לחיות על פני האדמה המקוללת/נערצת מחד גיסא (ראה את הפרשה השנייה בספר: "בריאת האדמה") ולשמור על צלם אנוש מאידך גיסא (ראה את הפרשה השלישית בספר: "בני האלוהים"): "החטא לאלוהים היה לפנים גדול החטאים, אך הנה מת האלוהים ובזאת מתו גם החוטאים ההם. כעת הדבר האיום ביותר הלא הוא לחטוא לארץ" (פרק 2). אם כן, ספרו של יצחק בנימיני, *צחוק אברהם*, הוא מסע אל אחד הסיפורים החשובים בתרבות המערב, סיפור עקדת יצחק. בנימיני מגיע אל סיפור העקדה, בסוף מסע אישי היורד לשורשי ההוויה האנושית. המסע לנפש האדם חושף את סיפור קיומו של האדם מול האבסורד; סיפורו של האדם שגילה כי רק דבר אחד קדוש באמת: להיות אנושי ולהתייצב נגד שיטת "הצדק האלוהי", הדיכוטומית־טכנית־אוטומטית־הרסנית: "הפעולה ההשמדתית היא חלק ממנגנון אוטומטי בתוך האלוהות, היא דחף לחסל ולהשמיד, דחף שאלוהים עצמו כמעט אינו יכול כנגדו, כנגד המנגנון" (1 עמ' 170). באופן מפתיע מתגלה הדבר מתוך מה שבמבט ראשון נראה כנכונותו של אברהם להקריב את בנו. אבל, אם אני מבין נכון את כוונתו של בנימיני, תגליתו הגדולה של אברהם היא שאפשר לעמוד בפני המכונה האלוהית הדיכוטומית. מאבקו של אברהם הוא מאבק למצוא את הדרך למרד מבלי לשפוך דם, דרך שאלפי שנים אחר כך אימץ אלבר קאמי (פרק 3). הדיכוטומיה האלוהית היא הנכונות לרצוח בשם רעיון האלוהית והיא הביאה למאה אכזרית, רצחנית ובלתי נתפסת של סטליניזם והיטלריזם.

כדי לרדת לעומק הסיפור האנושי, בנימיני מנסה לפענח גם את מסעו של אלוהים; מסע המתחיל בחושך המוחלט בטרם ייברא העולם ונגמר במפגש עם אברהם. בנימיני עוקב אחר התהליך הרפלקטיבי של אלוהים כפי שהוא משתקף מיחסיו עם האנושות כולה, עם פרטים נבחרים (אדם, נח, אברהם וכל היתר) ועם האדמה; "הסובייקט הראשון הקיים הוא האדמה, ומה שבא אחרי כן זהו האלוהים ה' אשר מתממש באמצעות פעולת ההפריה הפאלית שלו" (1 עמ' 37), המסע מתחיל ביום שנאמרה המילה הראשונה והוציאה את העולם ואת בוראו מהתוהו והביאה אותו אל הבדידות ואל הצורך באחר: "ורק השפה היא הבוראת את היש הזה ומסוגלת להפכו ללא כאוטי" (שם, עמ' 20). מסע זה הוא גם מסעו של האדם המחפש עוגנים בעולם. עולמו של יצחק (ועולמנו שלנו) הוא עולם ללא עוגנים מאז העקדה: "איזה דבר מוזר ומגוחך הם החיים - הסידור המסתורי של היגיון ללא רחמים למטרה ללא תועלת" (4 עמ' 131). במסע שעושים אלוהים ואדם, כל אחד בדרכו, מתגלה הקונפליקט בין התשוקה האדירה להשמיד כדי לטהר, לבין האנושיות: "במבט האלוהי הפנימי המהרהר לו על תשוקתו לאכזריות שצריכה להיגמל" (1 עמ' 71). קונפליקט זה מלווה ומעצב מחדש את האדם בכל רגע - וברור ש"זה לא צחוק זו מלחמה על החיים" (עמ' 5 בן מלך שעשוי מאבנים טובות). המלחמה על החיים מתחילה במילה. המילה היא דיבוק, והשם, "יצחק", הוא הגדרת היחסים האמיתיים בין אלוהים לאדם, הוא משקף צחוק אלוהי שיש המכנים "צדק אלוהי".

האובססיה האלוהית לאדמה, לאדם ולדם, משתקפת וחוזרת שוב ושוב בהתנהלות האדם בסביבתו האקולוגית־חברתית־פוליטית שהרי אלוהים אינו מסוגל להתמודד עם מה שיצר, עם האמונה בו - חוסר הביטחון שלו גובל בפראנויה, הבריתות שהוא כורת אינן לטובת האדם אלא לטובת טבעו ההרסני:

"אלא שאלוהים אמביוולנטי לגבי האדמה הרחמית: היא גם מפרה ומפיצה את צאצאיה, אולם בה בעת גם מעוררת את חרדת המיזוג עם הכאוס ההיולי הראשון. מלבד זאת, היא מעוררת קנאה באלוהים־של־המסמן על כך שהיא בוראת באופן טבעי מתוך בטנה, רחמה, ארציותה, ולא באמצעות המילה המופשטת. אלוהים מתנועע בבלבול אל מול הרחם. כל זה יוצר תחושה של בלבול גם אצל האדם שאלוהים אינו החלטי; כל זה יוצר את ממד הצחוק בתגובתם של שרה ואברהם אליו, את הבדיחה" (1 עמ' 97); "וכאמור, האין זה אל משתעשע החושק ביחסים עִם עָם שאותו ידרדר למען יושיעו, כדי שיוכל לחזק את ביטחונו העצמי" (שם, עמ' 131).

בכל אחד מההקשרים: סביבה, חברה, אדם, הנראה בא לידי ביטוי רק בהתפרצויות געשיות של רחשים עמוקים וסמויים הנובעים מהצורך האלוהי ליצור אחר כלשהו כדי לבטל את (ולהתמודד עם) הבדידות. ההפתעה הגדולה, מבחינתו של אלוהים, היא שהאחר מביא עמו את האובססיה הבלתי נשלטת להשמיד, לחסל ולטהר.

## הסוד הגדול: מיהו באמת יצחק?

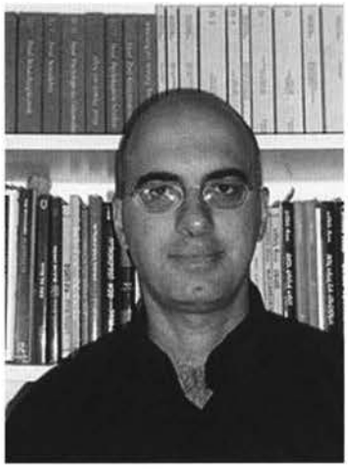
רק כשמתחוור מהלכו הסמוי של בנימיני, מתגלה גם עוצמת יצירתו. הספר נכתב מנקודת מבטו של יצחק (יצחק בן אברהם) שהוא מספר יודע כל. מטרתו של המספר (יצחק בנימיני בדמותו של יצחק בן אברהם) היא להבין את אביו העוקד, וכדי להבין עליו להתחיל מבראשית; אין סיפור העקדה אלא סוף התהליך. אם יצחק אינו יכול לקבל את אברהם, אנו איננו יכולים לקבל את אבותינו שלנו, וגרוע מכך, אנו עצמנו איננו יכולים להיות אבות (6). קריאתו הצלולה של בנימיני, היא שיח רפלקטיבי בינו לבינו והיא בוחנת בעין ביקורתית את כל הנחות היסוד שעליהן אנחנו מתבססים. אין לנתק את סיפורו של בנימיני מסיפורו של אברהם, ניתן לומר כי הספר הוא וידוי נוסח אוגוסטינוס, כמעט. יצחק בנימיני בנעליו של יצחק (בן אברהם) מספר את סיפורו של אברהם באמפתיה, בנסותו להחלים מטראומת העקדה. הדבר אינו פוגע באמינות הסיפור, והבחירה בנקודת מבט זו פותחת פתח תקווה בפסימיות האובססיבית של בנימיני.

## התשוקה האלוהית

אלוהים מודע למנגנון ההרס שבו, ובשם שהוא מעניק לבנו "יצחק", הוא מתווה כיצד יש לפעול מולו ואיתו, או נכון יותר, כיצד הוא מתייחס לסאגה האנושית כולה - צחוק שחור ותו לא. אברהם מבין זאת היטב, הוא מודע למסר שאלוהים מעביר לו, הוא הבין זאת מיד כששרה צחקה; צחוקה שלשרה אינו אלא שריקת הפתיחה למשחק הפטליסטי מול אלוהים, התגובה הראשונית התמימה של אלוהים היא תגובה ראשונית בלבד: "וַיֹּאמֶר יְהוָה, אֶל־אַבְרָהָם: לָמָּה זֶּה צָחֲקָה שָׂרָה" (בראשית י"ח, יג') בשרשרת תגובות המובילה בסופו של דבר לעקדה. בשלב הזה הדרך היחידה להתמודד עם אלוהים היא להשתתף איתו בצחוקו, לשחק בכללים שלו ולנסות להרוויח זמן. אבל ברור שאלוהים, כבר בשלב זה, משתעשע במחשבה "צוחק מי שצוחק אחרון". מה שאנו מכירים כבר מסיפור דורו של נח, חוזר בפרשת וירא: סיפור הפיכת סדום ועמורה בפרש המזכיר לאדם "מי הבוס", אין הוא אלא בריון כמו טוני סופרנו וקפטן קורץ ומכאן גם שם הפרשה, "וירא", ובשם קולנועי יותר: "הזוועה...הזוועה"; אברהם לומד לפחד מאלוהים, משמע, לומד להכיר את אופיו הרצחני, כשאין חתניו של לוט מאמינים לו - "וַיְהִי כִמְצַחֵק בְּעֵינֵי חֲתָנָיו" (בראשית יט', יד') אלוהים ממהר לסגור איתם חשבון. אלוהים אינו אוהב להיות לצחוק ואין זה מפתיע אפוא כי הוא בא חשבון גם עם שרה לאחר שצחקה - ואברהם הבין זאת. צחוקה של שרה, נעשה לצחוק הגורל כשהיא אומרת כי הולדת יצחק היא בדיחה על חשבונה ועל חשבון בעלה. "וְאַבְרָהָם בֶּן מְאַת שָׁנָה בְּהִוָּלֶד לוֹ אֵת יִצְחָק בְּנוֹ: וַתֹּאמֶר שָׂרָה צְחֹק עָשָׂה לִי אֱלֹהִים כָּל הַשֹּׁמֵעַ יִצְחַק לִי" (בראשית כא, ה'-ו'). בפרשה שעיצבה את תרבות המערב, שרה מבטאת את מה שהיא מרגישה בדיוק: אלוהים, אם הוא מתערב, עושה זאת מתוך משחק אירוני והמשחק בורח לו מהידיים ונעשה למציאות שהוא אינו מושל בה: "הנס אפוא הוא עצירת מנגנון העונשין המכאני המופעל מתוך האלוהות" (1 עמ' 116).

בספרו חושף בנימיני את השיח האישי שלו: אדם מול האבסורד האלוהי. חשיפה זו פותחת בפניו את הדרך להבנת אופי היחסים של אברהם עם אלוהים; החשיפה האישית מאפשרת לו להתבונן על אלוהים כעל מהות המשתוקקת להשמיד את האדם - את האחר, את הזר שבתוכו. בנימיני מציג את תשוקתו של האדם להיות או־או, כמו אלוהים. הדיאלוג בין האדם לאלוהים הוא דיאלוג פנימי של האדם עם טירופו, עם ניוונו, משום שבלבו פועל המנגנון הדיכוטומי־אלוהי הלא־אנושי, הרצון להתנער מהבלבול ומהעמימות בנוגע למה שמותר ולמה שאסור ובניסוח אחר, הצורך להבהיר את החוק ולהגדיר את הרע: "יש ציון של עצם הרע אבל אין פירוט של המעשים הרעים" (שם, 120). אחת התובנות הגדולות העולה מקריאת צחוק אברהם, התובנה כי המציאות הקשה מוכיחה שהאדם אינו יכול לעמוד במבחן האלוהי־דיכוטומי שלו כנגד עצמו. ברגעי זוועה קיצונית לא ניתן עוד להחזיק במודל הדיכוטומי ולהמשיך לחיות, שימור המודל במצבי קיצון מוביל להלם קרב, לתיעוב עצמי, לעקרות, לשנאת הגוף, לרצון להתענות עד מוות, לרצון לחיות בגוף אחר. בעבור האדם, המודל הדיכוטומי הוא רעל:

You have to have men who are moral, and at the same time, who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling, without passion. Without judgment. Without Judgment. Because it's judgment that defeats us. (Kurtz: ***Apocalypse Now***)



יצחק בנימיני

מאז העקדה חוזר סיפורה של האנושות באופן אובססיבי ובלתי נשלט (שהרי יש "מנגנון שמעל אלוהים" (1 עמ' 131) על הדפוס: אבות עוקדים את בניהם ואלוהים צוחק, משחק, מתעלל, דוחק את האדם לקצה רק כדי שאברהם שוב יעמת את אלוהים ואת עצמו מול האנושיות הטוטאלית. אברהם אפוא, הוא האדם המורד, הוא האב שהראה את הדרך, הוא מי שמתעמת עם השדים הפנימיים, עם תשוקות בלתי אפשריות שהופכות את חייו של האדם המודע לחיים שאין בהם רחמים. העימות של אברהם עם אלוהים הוא על המנגנון הדיכוטומי, הוא ניסיון להציב אלטרנטיבה בתחום האפור האנושי והאפשרי. אברהם מנתק את הראוי הבלתי אפשרי מהמצוי. אברהם הולך להקריב את בנו, כך ניתן להבין מבנימיני, משום שכך הוא יכול לעמת את אלוהים עם המנגנון שלו עצמו.

## אנושי, אנושי מדי

הקריאה של בנימיני (שבחר, להבנתי, ביצחק כמספר) אינה מאפשרת לקבל את פרשנותו של קירקגור בסגנון "גיבור האמונה" (ראה בהרחבה: 8), בנימיני נאבק בכל כוחו במעשה העקדה. חשיבותה של תובנה זו נעוצה בניסיונה לזעוק את זעקת האדם המורד נגד העקדה. בתוך הכאוס הנוכחי לא רק אבות עוקדים את ילדיהם או ילדים רוצחים את אבותיהם, העקדה מתרחשת בעולם הפנימי, במרחב שהאדם המודע לעצמו עוקד את עצמו כדבר שבשגרה - וכפי שטען קאמי: המודעות העצמית מגלה את ניצניה הראשוניים בצחוק (3). תהליך המודעות העצמית והצחוק נולדים עם העקדה: "האבסורד פורץ מתוך הקונפליקט שבין הקריאה האנושית ובין השתיקה הבלתי־הגיונית של העולם" (9). ההתמודדות היומיומית עם סיפור העקדה היא האנושיות, ולכן, האופן שבו בנימיני מתאר את אברהם, העצמת האנושיות שבאברהם, מאפשרת לנו לחזור לעצמנו, להרגיש כאבות, כאחים לנשק, כילדים ולהיות, יחד עם זאת בני אדם שבלב מנגנון ההישרדות שלהם עומדת טראומה קשה. כאמור, אברהם הוא הראשון שהתעמת עם אלוהים ועם השדים הפנימיים. הקריאה בספר בראשית עם בנימיני, עושה את אברהם מופת של אנושיות בניגוד ל"גיבור האמונה", הנורא והאיום. עם זאת מבין הקורא שאין אנו בניו של אברהם בלבד, גם יצחק הוא אבינו, והטראומה שאין קשה ממנה שהוא חווה, היא לחם חוקנו ועלינו לחיות עמה גם היום.

## סוף

"עד אשר אל מול הומור שחור זה של האלוהים המשתעשע בברואיו ניצב האדם, אשר אינו משתתף במתאר המגחך אלא מעמיד את העיקרון שהאל אינו מושלם בצדקתו, או אף גרוע יותר - שבמושלמותו אינו צודק, שכן מושלמות טוטלית זו דורשת מימוש של שיח סניטרי שאינו מאפשר כלל קיום אנושי" (1 עמ' 164).

בעקדת יצחק אנו נחשפים למודל יהודי קלאסי, מודל ההליכה על הקצה, ההליכה עד הסוף שתמיד גובלת בטירוף (מודל מצדה), האמונה כי רק כשהולכים עד הסוף, והרוע משתלט על כל מרחב ההוויה, הגאולה בוא תבוא. תהליך הגמילה ממודל גאולה הבאה אחרי חושך גדול ("משואה לתקומה") ארוך ומייגע, וצחוק אברהם, הוא צעד בדרך לשם. עיצוב זהותנו על בסיס חיובי ולא על בסיס שלילי (חרדה משואה נוספת), הוא תנאי לחיים שבהם תשוקת ההרס מדוכאת והאנושיות שולטת. השפה שבה נושם וכותב בנימיני היא עוד זירת מאבק, מאבק נוסח קפקא. השפה פשוטה, יומיומית, בהירה וצחה. מתוך ספרו של ...

גל אורן

# הצחוק ויחסו המודע

במאמר קצר בשם "הצחוק" משנת 1901 תוהה הפילוסוף אנרי ברגסון, חתן פרס נובל לספרות, על המניעים הכמוסים המביאים את האדם לידי התפרצות רגשות משונה שכזו, שככל שהיא ידועה בבנאליות שלה כך נדמה שהיא מכסה על גורמים שונים, משונים ומשוננים. ברגסון מציב שלושה תנאים מרכזיים לצחוק, שבלעדיהם, לטענתו, לא ניתן ליצור קומדיה. האחד: אין קומי אלא בדברים אנושיים; השני: הצחוק הוא אלחוש של הרגש; השלישי: הצחוק הוא חברתי. במידה רבה נדמה כי נקודות אלו הנחו את בנימיני בחיבורו המרתק *צחוק אברהם - פירוש לספר בראשית כתיאולוגיה ביקורתית* (רסלינג, 2011). "אברהם בטקסט המקראי איננו בהכרח מאמין בא־להים במובן הדוגמטי ואף לא במובן ההישענותי־כניעתי, אלא יותר במובן שאותו אנו תופסים כמסורתי. הכוונה למסורתיות כפי שהיא מתגלמת כיום בקרב לא מעט יהודים בישראל, רבים מהם יוצאי ארצות האסלאם... המסורתיות הזו מכילה יחס ערמומי ומיתמם כלפי האחר, אותו אחר גדול... אין זו עמדה מהפכנית של חריגה, אלא של קיום כמו־נאמן וגמיש בתוך המסגרת... ללכת לבית הכנסת בשבת אבל לנסוע במכונית אחר כך. ישנו מימוש ליטרלי של ציוויי האחר אבל לא מתוך נכונות עמוקה לממשם" (עמ' 7-166). אברהם אבינו, 'אבי האמונה הישראלית', 'ראש וראשון למונותיאיזם', מוצג כבעל־איפכא־מסתברא, אמביוולנטי בשורשו, המציב כל אמיתה בסימן שאלה גדול - ומכאן למעשה צחוקו, 'צחוק אברהם'.

מרבית הפרשנים המקראיים שואלים את עצמם - ועונים בתשובות מתחכמות - על הקושיה "מדוע דווקא ננזפה שרה על־ידי הקב"ה, הלוא גם אברהם צחק כששמע את הבשורה". אונקלוס עוזר לנו להבין מהו ההבדל המהותי בין צחוק שרה לצחוק אברהם תוך התמקדות בדיוק הצורני של הכתוב. בצחוקו של אברהם, בסוף פרשת "לך־לך", מפרש אונקלוס "חדי", ובצחוקה של שרה מפרש "וחיכת". כדי להבין את ההבדל בין צחוק של חיוך לצחוק של חדווה נפנה לרמב"ן, שמסביר שמכיוון שצחוקה של שרה היה "בקרבה", מתכוון הכתוב לצחוק של לעג - של חיוך, בעוד צחוק של שמחה הוא בפה - חדווה, כמו "אז יימלא שחוק פינו ולשוננו רינה". צחוקה של שרה, לפיכך, היה לעגני, בעוד צחוקו של אברהם היה צחוק אמיתי של שמחה. גם בקרב הפרשנים הנוצרים והפילוסופיה המערבית ניתן לזהות דפוסי חשיבה דומים של רצינות אצל אברהם לעומת מופקרות אצל שרה (ועל כך תעיד במיוחד הליריקה הדיאלקטית של קירקגור, "חיל ורעדה").

ובא ושואל בנימיני: האומנם? האומנם צחוקו של אברהם היה צחוק כה חדור אמונה וביטחון? האומנם אין מדובר פה בספק החודר מעמקים ומתבטא לבסוף בחיתוך השפתיים? מבין כל הפרשנים 'הקלאסיים' נדמה כי ישנו רק אחד התומך בגישה זו, ומן הראוי יהיה להביא את דבריו ככתבם וכלשונם כחיזוק רעיוני לעמדתו של בנימיני, המנסה להבין את אברהם בעיני דורנו אנו, דור מודרני על גבול הפוסט־מודרני. בפירושו הגרמני על התורה כותב רש"ר הירש:

"המפרשים נדחקו לפרש את 'ויצחק' כביטוי של שמחה; אולם, הוראת 'יצחק' בכל המקרא אינה מאפשרת פירוש זה. אפילו 'שחק' איננו בעצם ביטוי של שמחה, אלא הוא מורה על צחוק - בדרך כלל על חיוך של לעג וזלזול או על צחוק של משחק - אך לא על שמחה. ואילו 'צחק' הוא תמיד חיוך אירוני, חיוך השולל ודן לחובה את העצם המעורר את החיוך... מכל מקום אין אדם צוחק, אלא אם כן הוא חש בדבר מגוחך" (פירוש לבראשית, י"ז, יז').

בנימיני מרחיב את ההגדרה הראשונית של הירש ובעצם מציג מעין מערכת צירית קרטזית המרכיבה את החלל התלת ממדי של דמות צחוקו של אברהם. המרחב הפרשני, המרחב התיאולוגי והמרחב המגשר ביניהם, הסוציולוגי־משפחתי, מאפשרים יחדיו דיון עשיר, ללא קביעה נחרצת (וטוב שכך!), בדבר הרלוונטיות של דברי אבותינו לימינו אנו. "מה שמוצע כאן אינו מצע לתיאולוגיה ביקורתית (ולא אמונית), שהיא גם תיאולוגיה קונפליקטואלית, לעומתית, לקראת בחינה מדוקדקת של שאלת האמונה, במיוחד כשזו מציבה עצמה מול המוחלט." כותב בנימיני בהקדמתו שהיא בבחינת הצהרת כוונות. "תיאולוגיה ביקורתית שאינה זונחת את התיאולוגי, אך בה בעת מאפשרת דיון ביקורתי ביחס לאופן ההצגה של האלוהים ושל האדם המאמין בתוך שיח זה: האם המודל להבנת דמותו של האלוהים הוא בהכרח בהיותו המוחלט? האם האדם המאמין הוא בהכרח זה הכנוע? ומה עם חיי היומיום של הפרשה? כיצד הם מנתבים אחרת את התנועה כלפי האחר הזה?" על שאלות אלו, ועוד, מנסה בנימיני לדון בספרו דרך יחסו המאוד מודע של אברהם כלפי הצחוק; הצחוק הסרקסטי, שהוא ללא ספק המאפיין היהודי הראשון במעלה. ❖

---

בנימיני אנו למדים שלעתים, הדרך הנכונה להתקדם, עוברת דרך הבנה טובה יותר של הסיפור שעיצב אותנו, שהרי האדם אינו אלא סיפור.

ספרו של בנימיני חשוב מכמה סיבות ואין לצמצמו לממד מסוים. בנימיני קושר בין תרבות המערב לבין בעיות הזהות המלוות אותנו היום, לא רק כיהודים, אלא גם, ובעיקר, כבני אדם החיים במתח שבין "גם־וגם" לבין "או־או". הוא מצליח להחזיר אנשים שאיבדו כל עניין במקורות אל סיפור שורשי העם היהודי. הקריאה בספר בראשית בעיניים צלולות, בהנחייתו של בנימיני, מחייבת אותנו להתעמת עם עצמנו כבעלי משפחות, כבודדים, כאבות, כבנים, כעוקדים וכנעקדים ומאפשרת לנו להבין את עצמנו ואת המציאות שבה אנחנו חיים טוב יותר, ובעת הזו, זהו צורך אמיתי. ❖


יצירות שהוזכרו

1. יצחק בנימיני, *צחוק אברהם*, רסלינג 2011.
2. פרידריך ניטשה, *כה אמר זרתוסטרא*, תרגם ישראל אלדד, שוקן 1997.
3. אלבר קאמי, *האדם המודד*, תרגם צבי ארד, עם עובד 1972.
4. ג'וזף קונרד, *לב האפלה*, תרגם אברהם יבין, עם עובד 1999.
5. שולי רנד, *בן מלך שעשוי מאבנים טובות*, נקודה טובה 2007.
6. אביתר בנאי, *אבות ובנים*, 1997.
7. יעקב גולומב, *אביר האמונה או גיבור הכפירה?* שוקן 1999.
8. אלבר קאמי, *המיתוס של סיזיפוס: מסה על האבסורד*, תרגם: צבי ארד, עם עובד 1978.


יוחאי עתריה, בוגר החוג לכלכלה ותוכנית המצטיינים של אוניברסיטת חיפה, מוסמך האוניברסיטה העברית בחוג למדעי הקוגניציה באוניברסיטה העברית. תלמיד דוקטורט בהנחייתה של פרופ' בן מנחם (האוניברסיטה העברית) ופרופ' יובל נריה (אוניברסיטת קולומביה).

# יעל אייזנברג

## דיוקן עצמי

לִפְעָמִים אֲנִי נוֹשֶׁמֶת בְּקֶצֶב אָחִיד,
כְּמוֹ לֶחֶם שֶׁנִּפְרָס עַל קֶרֶשׁ חִתּוּךְ
לִפְעָמִים אֲנִי גּוֹנֶבֶת אֶתְנַחְתָּא
בֵּין הַנְּשִׁימוֹת,
מַגְמִישָׁה אֶת הַזְּמַן
מְדַיֶּקֶת אֶת כָּל הַטָּעוּיוֹת הַנְּכוֹנוֹת
בְּנִסָּיוֹן לִמְצֹא אֶת הַקּוֹל שֶׁלִּי.

## חוה

שִׁבְעָה שָׁבוּעוֹת צָמַחְתִּי בְּתוֹכִי
וְחָדַלְתִּי
עוֹד אַרְבָּעָה שָׁבוּעוֹת
הִמְשַׁכְתִּי לִתְפֹּס מַחֲסֶה
וְאָז
כְּמוֹ כַּלָּה סִינִית
בְּיוֹם חֻפָּתָהּ
פָּרַסְתִּי שֹׁבֶל אָדֹם
וְהִתְאַיַּנְתִּי

*

הַשַּׁדַּיִים אֵינָם יוֹדְעִים
זוֹלְגִים נְהָרוֹת חָלָב
הַמַּחֲמִיץ עַל כֶּרְסִי הַמִּתְאַבֶּלֶת

*

הַלָּנֶצַח תִּפַּתֵּה חַוָּה גֶּבֶר
וְרַחֲמֵי נָשִׁים תִּכְאַבְנָה?

# צביה ליטבסקי

## מסע לגן העדן

לעילוי נשמתה של פביאנה ליאונור חפץ

הָאִם מוֹתֵךְ הָיָה זֶה שֶׁהֵטִיל בִּי
הַיִּשֵּׁר בַּמֶּרְכָּז
אֶת הַכֹּבֶד הַנָּכוֹן?
הָאִם מוֹתֵךְ הוּא זֶה שֶׁהֵקִיר דַּרְכִּי
קִלּוּחַ, מַפִּיל עַצְמוֹ הַרְחֵק מֵעַל רָאשִׁי
לְכָל הָעֲבָרִים,
מְחַבֵּר אוֹתִי בִּזְרוֹעוֹתָיו
לְנָהַר אָדָם,
הָהוֹלְכִים, הַמֵּתִים וְשֶׁלֹּא נוֹלְדוּ עֲדַיִן?

וּמַשֶּׁהוּ אָז הִסַּר לְרֶגַע וּמַחֲשׁוֹף
שֶׁל זֹהַר נִגְלָה וְחָלַף:
גַּן עֵדֶן: צְחוֹק יֶלֶד בְּמִשְׂחַק הַצָּצוֹת
אוֹ צְחוֹק הָאֵלִים שָׁעָה שֶׁהַנֶּקְטָר סוֹבֵב
בְּצִלְצוּל בְּזִיכֵי הַזָּהָב
זְהַבצְחוֹקעַד

וְלֹא הִצְטָעַרְתִּי עַל הֶרֶף הָרֶגַע.
בְּכָל עֵת שֶׁאֶרְצֶה
אָסֵב אֶת עֵינַי אֶל זְגוּגִית אֲרוֹן הַכֵּלִים, עָלֶיהָ
רוֹקֵד הַצְּחוֹק בְּמִשְׂחַק הֶעָלִים,
וּזְרָמִים כְּבֵדִים מִתְהַפְּכִים אָז תַּחַת
רַגְלַי בִּשְׁנָתָם

אֵינֶנִּי זְקוּקָה לְעֵדוּת רְאִיָּה.
רַב לִי כָּל הַנִּרְאֶה וְהוֹתֵר
לַדַּעַת:
עָשִׂיתִי אֶת הַמֶּרְחָק לְגַנְעֵדֶן
מִמְּקוֹמִי לִמְקוֹמִי

מֵחֶדֶר אֶל חֶדֶר בַּבַּיִת
אֲנִי מְשׁוֹטֶטֶת אַחַר סֵפֶר אָבוּד וּבַדֶּרֶךְ
אוֹסֶפֶת בְּגָדִים, עִתּוֹנִים,
וְכָל חֶדֶר מַחֲבוֹא מָלֵא
כְּגוּף מְשֻׁהְפְּחָה בוֹ נְשִׁימָה,
וְהַוִּילוֹן הַמֻּכְתָּם
מִדַּפֵּק בְּאֶלֶף שְׁלִיחָיו שֶׁל הַחוּץ,
רָצִים בָּאִים דְּחוּפִים, דְּבַר אֵל לָהֶם
לוֹמַר לִי.

"עַד פֹּה! עַד פֹּה תָּבוֹאִי, לֹא תּוֹסִיפִי!"
זֶה דְּבָרָם, וְעָמַדְתִּי תַּחְתַּי נִכְנַעַת, וּכְיֶלֶד
הַכּוֹבֵשׁ צְחוֹקוֹ יוֹדַעַת
כִּי אוֹסִיף, אוֹסִיף לָבוֹא

הֲהָיָה זֶה מוֹתֵךְ,
שֶׁמִּשְׁתִּי פְּגִישׁוֹתֵינוּ (אַחַת עַל קָפֶה
בְּתוֹלַעַת, שְׁנֵיָה מִצִּדֵּי מַחֲבַת דָּגִים לוֹהֶטֶת),
קִבֵּץ אֶת קוֹרוֹתֵינוּ
לְאֶחָד
וּבִטֵּל כָּל מִקְרִיּוּת

נְשִׁימָתֵךְ הָאַחֲרוֹנָה, כַּאֲנִיץ עָנָן, נָדְדָה אֵלַי מֵאִיכִילוֹב,
בָּאָה בִּי כִּשְׁקוּי מִתְפַּשֵּׁט,
וּנְהַר מַתֶּכֶת כָּבֵד בּוֹ
צֹרַפְנוּ מִכְּבָר נוֹפֵל וְנוֹפֵל אֶל
שְׁאוֹל־לֹא־אֵדַע, וְעַל תְּהוֹמוֹ אֶעֱמֹד
לְלֹא פַּחַד
כִּי הַדֶּמוֹן הַשָּׁמֵן בַּעַל אֶלֶף הָעֵינַיִם
מִתְפַּקֵּעַ מִצְּחוֹק, עַפְעַפָּיו נֶעֱצָמִים לְסֵרוּגִין, שׁוֹכֵחַ
לַעֲמֹד עַל הַמִּשְׁמָר.

וּבְשׁוּבִי מִשָּׁם
הִנַּח אוֹתִי בְּרֹךְ.
שֶׁתְּהֵא הַנְּפִילָה רוֹחֶפֶת
כַּבְּרִבּוּר הַבָּא אֶל הַמַּיִם
הַנּוֹשְׁאִים חָזֵהוּ וּכְאֲשֶׁר אַחֲרָיו
*זֶרֶם זֶרֶם שָׁבוּ בַּנְּתִיבָה.*
*אָז בּוֹטֵחַ וְשָׁקֵט יָשׁוּט,*
*מִתְבַּגֵּר מְאֹד, מוֹסִיף מַלְכוּת*
*וְנֵאוֹת לַחֲלֹף לוֹ, בְּשַׁלְוָה.*
כָּךְ הַנַּח אוֹתִי
עַל קַרְקָעִית נַפְשִׁי בְּאַהֲבָה
וּבָרְכֵנָה.

הציטוט מתוך שירו של רילקה 'הברבור',
מגרמנית: משה זינגר

# דפנה ברשילון

פרסום ראשון

## במקום הכי נמוך בעולם

א.

בגיל 24 טבע אבא קובנר את האמרה הידועה 'אל נלך כצאן לטבח' ובגיל 69 נקבר בעין החורש. בשירו האחרון ביקש "הנחני נא שלא אקיץ בודד וזר בין כתלי ביתי אשר בדמי בניתי".

בדרך למקום הנמוך בעולם, לאזכרה של אבא. כלומר אבא שלה. ואני עם ספר הארגמן הזה, חושבת מה בעצם יש מעבר לגשמי. כי הבטחתי לה שאקרא את הספר הזה. וההקדשה.

אבא הקטן נולד בירושלים דה־ליטא, גאוות העם, מצודת הגאונים. חניך התנועה בעל הבלורית. ובגיל 24 הוא כבר היה מעבר לגשמי. הספר הזה מכביד לי בגב כבר כמה שבועות ועכשיו בדרך לאזכרה של אבא. אבא שלה. בעיקר כי הבטחתי וכל זה.

האוטובוס מתפקק בדרך לבירה, "משם כבר הם יאספו אותך, החברים התל אביבים שלי," היא הבטיחה לי. כבר שלושים יום שהיא אומרת "תל אביבים" בנימה משונה, נשמעת כמו אבא. שלה. כבר שלושים יום שהיא מתאבלת טלפונית ואני מעבר לקו, מאופקת. לפעמים היא גם כותבת הודעה, משהו שהתרחש בקיבוץ, משהו שקרה בחמש־עשרה שנה שהיא לא שם, או סתם "עצוב".

אחרי ההלוויה היא הביאה לי את הספר הזה, כבד־ההקדשה. "מרתק. את כבר תביני למה אבא העריץ אותו כל כך. כלומר אבא שלי." אם לא היינו בחודש אבלות אס־אם־אסית זה היה מצחיק.

כבר את כל כביש החוף העברתי בכיבוש הנאצי. אבא היה הראשון לדעת מה מתרחש. באוטובוס הזה קר כמו בוילנה, רוחות מזגן עזות.

בואך ירושלים אני מגיעה לקרוא על המרד בירושלים דה־ליטא. הרחוב היהודי ממלא פקודה ויוצא בשיירה ארוכה אל מקום האיסוף. הלוחמים ערוכים בעמדות לקרב־אחרון. "ביום שחשבתי שהוא יום הקרב" יאמר אבא. והם, יהודי הגטו, גאוני וילנה, חולפים על פני הלוחמים, מסתכלים בהם וממשיכים אל הרכבות. מצעד מנצחים עלוב. על לוחות המודעות נשארות מיותמות מילותיו של אבא "תחי החירות!" הגטו לא נלחם, אין מאבק.

הנה ההר לבן המצבות, "ברוכים הבאים לירושלים!" הוא מנופף לשלום בכפפתו הלבנה. ירושלים, תמיד בחזרה מאיזה מוות או מחלה. הר בית הקברות הזה, חירייה של התולעים.

המרד שלא נמרד, אני חושבת, מניחה את הספר, מה זה היה, עלבון? אפשר להרגיש עלבון בתוך התופת? לא רוצים לא צריך. הכתיבה לאקונית ואני מנסה לדמיין את זה עוד: כמו מדריך שהחניכים שלו לא מגיעים לפעולה?

ב.

בולעים את מועקת ירושלים ומדרימים הלאה. אני והתל־אביבים בשיירת מכוניות. קדימה אל המקום הנמוך בעולם.

אנחנו מגיעים ומתנשקים בנימוס, "משתתפת בצערך" יורה אחת מהן, שלושים יום באיחור.

יוצאים מהמועדון לחבר החדש, נווה מדבר של פפסי קולה וכריכונים. שפופים אנחנו מביטים על הרי המדבר האימתניים. היא, מובילה. אני, עוזרת המדריכה, מקום שני בידיעת המדבר, והשאר זוחלים מאחורינו. מצעד המנצחים מהעיר.

אני הולכת לצִדה, יודעת־לא יודעת את הדרך. "ככה זה. לעירונים כל השבילים נראים אותו הדבר," היא מצחקקת.

"היית מוכן לחיות לצד הר כזה?" אני שומעת שני מזיעים מאחורי.

"לא. עלי זה כבד ההרים האלה."

פונים ימינה לבית הקברות (לא היינו כאן כבר? השבילים מתעתעים).

"המקום הכי יפה בקיבוץ" היא מצהירה, גאה. "וזה הקבר של אבא שלי" היא אומרת בשקט. אנחנו מנענעים ראש. שמים אבן. "באמת מקום מקסים" מעירה אחת המזיעות. והשני, קורא בקול מהמצבה "הנחני נא שלא אקיץ בודד וזר בין כתלי ביתי אשר בדמי בניתי". "איזה יופי" הוא אומר, "זה מהתנ"ך?"

וליד עץ הבאובב העצום היא נעמדת כמו מטיפה

החום במקום הנמוך בעולם מכביד. מלאה. לא מהסוג המוכר. הזיעה פה פחות רטובה.

"הרי אנשים מתרגלים להכל" היא מסבירה לנו, אוחזים במגשים החומים, מתחבאים מהמבטים השואלים "ישימו להם קופה רושמת בחדר אוכל אז הם יעברו דרכה."

"אנשים מתרגלים להכל" היא חוזרת בתור לספירת השניצל. כמו היתה זו כותרת המשנה של המקום.

היא נאנחת כשאנחנו עוברים ליד גדר עץ שבונים פועלים מסביב לאחד הבתים "ולמה דווקא בצבע הזה", אנחנו מכווצים עיניים מול גדר העץ בסגול בוהק. על רקע הקיבוץ־גן בוטני הזה.

"כמה יפה!" מתפעלים התל־אביבים מהגן הבוטני. "מד־הים פה."

היא חצי מתגאה. החצי השני שלה כבר ממשיך הלאה.

"שמעי" אני אוזרת אומץ ממרום תפקידי המשני, "הם באו להיות איתך באזכרה של אבא שלך, לא בטוח שזה מעניין אותם כל זה."

"מעניין?" היא מסתכלת עלי, העיניים שלה אומרות כאב.

וליד עץ הבאובב העצום היא נעמדת כמו מטיפה. אני נעמדת על

ידה. שומרת ראש מדברית. התל־אביבים נמסים על הדשא "איך זה יכול להיות, תגידו לי. שמחלוצים אמיתיים הפכנו לאנשים הרעים שגונבים את המים למדינה?" וכאן היא מסתכלת סביב, ואל מול החיוכים המנומסים ממשיכה. הבאובב מרכין ראש.

"אבל הבנתי," מתרומם אחד מהם מהדשא, בחוצפה עירונית, "ששאיבת המים פגעה מאד באוכלוסיית היעלים -"

"האקולוגים האלה, מעניין אותם רק צמחים וחיות. מצדם שכולנו נמות בפיח של תל־אביב" היא רוטנת. והרחק מהפיח של תל־אביב, אנחנו ממשיכים בפאטה־מורגנה הזאת.

הולכים אחריה, מדריכת תיירים בגיהינום. נסחבים אחריה, לוגמים מבקבוקי המריבה.

"בואי, אולי נשב?" אני נוגעת בכתפה.

"לא." היא תקיפה. גיהינום זה גיהינום.

"מתל־אביב הכל נראה צודק. שיבואו לחיות פה שבוע בלי מזגן" היא רושפת.

אנשים מתרגלים להכל. לספירת שניצלים, להקמת גדרות. למזגנים.

אנחנו נפרדים בנשיקות מנומסות. אני רוצה לספר לה רגע בצד, שקראתי את הספר, את ההקדשה, רציתי שנדבר על הבוגדים מוילנה. לדבר על אבא. הספר, אני ממששת בתוך התיק שלי. הספר איננו. הספר! ההקדשה. הספר! השארתי אותו על מושב האוטובוס, כשהנאצים כבר חיסלו את הגטו.

אנחנו נפרדים בנשיקות מנומסות. היא נשארת בתופת, התל־אביבים כבר מדמיינים את החופשה הבאה שלהם.

בדרך העולה חזרה הלב שלי הולם. הספר. ההקדשה. אבדות. מציאות. אין סיכוי שלא ימצאו. והרי זה רק ספר. מי גונב ספר, ועוד כזה. מתחת לפני הים המכונית נוסעת לאט. אני קצרת רוח אל מול כל מחסום. התל־אביבים מצקצקים על חיילי המג"ב, "בהמות". "חיות". כן כן, אני חושבת, אנשים מתרגלים להכל. רק שנגיע כבר.

ג.

התור הזה לשיקוף, זוזו־זוזו. אולי הספר האבוד יצפצף מתיקו של מישהו כמו אקדח?

זוזו־זוזו אמריקאים גסים. אמריקאים שמנים. מה אתם יודעים על אבא קובנר. ירושלים דה־מיאמי. ירושלים דה־ניו ג'רסי. איימי. שרה. ג'וש. עם כל המזוודות שלהם. משווים צמידי כסף. כל כך בנוח הם מרגישים פה. זוזוזוזוזו כבר.

אני משתקפת בהצלחה, "איפה אבדותמציאות?"

"למעלה, קומה שלוש." בלי המג"בניקים, מה הייתי עושה.

התחנה המרכזית. כיפה סרוגה ענקית ומבריקה. ג'וש ואיימי ושרה בולסים בייגל גלאט־כושר. שיחנקו.

"סליחה, אני, היום... אולי הספר שלי הגיע לפה?" אני מתנשפת אל מול פקיד האבדות הקירח. הוא אדיש. מרים אלי את הראש, תולה בי עיניים למודות אבדה. על המדף שני מישהו לרוץ איתו. כל המיכל־שלו. כומתות בצבעי הקשת.

"מעבר לגשמי. זה ביוגרפיה של... ספר בורדו כזה. עבה."

"מעבר למה?" הוא קם לאטו, מסתובב לחפש.

"לגשמי"

"למה?" הוא פונה אלי, מרים את הקול.

"לגש־מי" אני כמעט צועקת. לגשמי.

(יכולתי לקרוא מיכל שלו. למה הייתי צריכה את כובד הספר הזה, וההקדשה.) מישהו גנב אותו? אני חושבת, כבר תכף דומעת. איזה מין בן אדם ימצא ולא...

"לא הגיע. רוצה מלכים ג'?" הוא מחייך. פקיד המציאות.

אנשים מתרגלים להכל. "יאללה תביא."

❖

# נועם שדות

## בגדים

אֲנִי אוֹהֵב לְהַחְלִיף בְּגָדִים
כְּמוֹ לְהַחְלִיף נַעֲלַיִם

לִבְחֹר

מָה מַתְאִים,
מָה לֹא,
וְאָז לִרְאוֹת

עוֹד חֲנֻיּוֹת וְעוֹד
חֲנֻיּוֹת

# יצחק ש'

## מענן תבואי ואליו תשובי

אַתְּ יְכוֹלָה
לִצְבֹּר בְּתוֹךְ תּוֹכֵךְ
מִלָּחִים וּטְעָמִים שׁוֹנִים,
אוֹמֶרֶת טִפַּת הַמַּיִם

אַךְ בְּבוֹא הַיּוֹם
כְּשֶׁתָּשׁוּבִי לִהְיוֹת חֵלֶק מֵעָנָן
יִשָּׁאֵר הַכֹּל
מֵאַחוֹרַיִךְ.

*

אֲבָנִים חַדּוֹת
לֹא יִמְנְעוּ מִמֶּנִּי
לָנוּעַ אֵלַיִךְ.

בָּאֹפֶק
אֲנִי רוֹאֶה לֵב.

מתוך: *קורטוב של אור* שיצא בספרי 'עתון 77'

# צ'סלב מילוש

**מפולנית: מירי פז**

## ביתא האוהב הנכזב*

ב.

הניסיון במחנות הריכוז הפך את ביתא לסופר. הוא נוכח לדעת שהתחום שלו הוא פרוזה. בסיפוריו הוא ניהיליסט. אך ניהיליזם זה אינו, להבנתי, א־מוסרי. להפך: הניהיליזם של ביתא נולד מתוך כמיהה למוסריות, מתוך אהבה נכזבת לעולם ולבני אדם. ביתא, שתיאר את שראו עיניו, רצה ללכת עד הסוף, להציג במדויק עולם שבו כבר לא היה מקום לזעם. בסיפוריו מוצג המין האנושי במערומיו, עקור מרגשות ומחסד - אותו החסד שמקנה לאדם התרבות, המתפוגג במקום שהצווים וההרגלים של התרבות אינם תקפים עוד. הרגלי תרבות הם עניין פריך; די בשינוי פתאומי בתנאים והאנושות חוזרת לפראותה הקדמונית.

כמה השלו את עצמם אותם האזרחים הנכבדים שפסעו ברחובות הערים באנגליה או באמריקה ותפסו את עצמם כאנשים רבי מעלות ושוחרי טוב. אילו כלאו אותם באושוויץ, כלום לא היו נהפכים לחיות, כמו אחרים? מסוכן להעמיד אדם במבחנים קשים מדי. התנהגותו לא תעורר כבוד כלפיו. קל לגנות אשה שהפקירה את ילדה למוות כדי להציל את חייה שלה. זהו מעשה מפלצתי. עם זאת, אשה הקוראת על המעשה הזה בשבתה על ספה נוחה ומגנה את אחותה האומללה שם, צריכה לעצור ולחשוב האם הפחד לנוכח ההשמדה לא היה חזק מן האהבה.

אולי כן ואולי לא - האם אפשר להשיב על כך מראש?

אולם ב"יקום של מחנות הריכוז" היו גם אנשים רבים שגילו הקרבה עילאית כששילמו בחייהם כדי להציל אחרים. ביתא לא הזכיר אותם בסיפוריו. תשומת לבו לא היתה ממוקדת באדם - שהוא, כידוע, חיה הרוצה לחיות - אלא בדמותה של החברה שנוצרה במחנות הריכוז. האסירים היו מחויבים לאתיקה מסוימת: מותר היה להזיק לאחרים בתנאי שהם היו הראשונים שהזיקו לך. זה היה הסכם לא כתוב. מעבר לכך, כל אחד יציל את חייו כמיטב יכולתו. לשווא נחפש אצל ביתא תמונות של סולידריות אנושית. (האמת שסיפרו חבריו האסירים על התנהגותו של ביתא באושוויץ נשמעת שונה לחלוטין מכפי שאפשר לשער מתוך סיפוריו: הוא התנהג בגבורה והפגין חברות למופת). ביתא רצה להיות קשוח והוא לא חשֹך מבט מפוכח גם על עצמו. הוא פחד מזיוף. הוא היה מזייף לו הציג את עצמו כמתבונן ששופט אחרים בשעה שבמציאות גם הוא, בדומה לאחרים, היה כפוף לכל סוגי ההשפלות. בהגינות כמעט מוגזמת ייחס ביתא לעצמו תכונות מסוימות, כמו פקחות ויוזמה, שנחשבו לחיוביות במיוחד במחנה הריכוז. בעימות ה"מעמדי" בין החזקים לבין החלשים במחנה, שביתא סיפר עליו בלי לסטות מן האמת, נסקו תיאוריו לברוטליות שאין כמותה.

אחרי שחרור דאכאו בידי האמריקאים, החל ביתא להתוודע לחייהם של הפליטים בגרמניה המערבית. זה היה כמו המשך החיים במחנה. כל כוחות הרוע האנושי שהשתחררו בתקופת הנאציזם עדיין שלטו בכל: ניוון מוסרי, גנֵבה, שכרות, שוחד. המדיניות האכזרית של שלטונות הכיבוש כלפי האסירים משכבר עוררה כעס. זה עתה התגשם החלום - המלחמה הסתיימה, אך חוק הג'ונגל חזר ושלט, ובעודו משמיע סיסמאות על דמוקרטיה ועל חופש, שוב רמס אדם את החלשים ממנו או התייחס אליהם באדישות אכזרית.

ביתא היה מתבונן חד עין, אך לפני כל דבר אחר צדו את עינו האבסורד, הגועל והרשעות שמסביבו. הוא היה חסר חמלה וחסר סובלנות, כולו פצע פתוח. אפשר שלא היה מר נפש כל כך, לו עצר לרגע ככלות שנות היסורים וראה לנגד עיניו אדם מסוים, במקום לראות את הטלטלה שגרם קץ המלחמה לכולם. תמיד כרסם בו אי שקט פנימי, פניו התעוותו בהעוויה של זעם ושל אירוניה. הוא עדיין ראה את ההמונים סביבו במערומיהם, נשלטים על ידי כמה דחפים פרימיטיביים. העולם כמות שהוא היה בלתי נסבל לגבי דידו. הוא היה חייב לחתור למשהו. הוא חש שאינו יכול להישאר במצב של מרי וזעם בלתי נשלטים.

כרבים מן האסירים לשעבר היה עליו לבחור: לחזור לארצו או להישאר מהגר. פולין היתה נתונה להשפעתה של רוסיה. האהדה של ביתא לרעיונות מרקסיסטיים בתקופת המלחמה לא נשענה על בסיס איתן. זו היתה אהדה שנבעה מגישתו המפוכחת של המרקסיזם לאדם. תפיסתו של ביתא הובילה אל העיקרון הפשוט שלפיו לא הכוונות הטובות הן השולטות באדם, אלא חוקי הסדר החברתי שבו הוא חי. מי שרוצה לשנות את האדם, צריך לשנות את התנאים החברתיים. ביתא, ככל הפולנים, לא רחש אמון למעצמה הרוסית. בסגונונו האלים היה קרוב לאמיל זולה או להמינגווי, סופר בן זמננו, שאת יצירותיו קרא בהנאה. הוא היה שייך לאלה שנקראו ברוסיה "הריקבון של המערב"; אין דבר שעורר יותר פלצות בארץ הדיאלקטיקה מסופר המתאר את האדם במושגים של דחפים בסיסיים של רעב ושל אהבה. ביתא התמהמה זמן רב. לבסוף, אחרי שהגיעו אליו כתבי עת ספרותיים שראו אור בפולין, החליט לחזור למולדת. נדמה ששתי סיבות עיקריות הניעו אותו: השאיפות הספרותיות הגדולות והיומרה לתיקון העולם. הוא היה סופר מתחיל ועדיין לא מוכר - היכן, מחוץ לארצו, ימצא קוראים לספרים שכתב בשפת אמו? פולין היתה בעיצומה של מהפכה - שם היה מקומו של אדם טעון זעם ושם היתה אפשרות לתקן את העולם.

הוא נפרד מידידיו וחזר לווארשה. תושבי וארשה, שהתגוררו במרתפים של בתים הרוסים, פינו במו ידיהם את ערמות האשפה והעמיסו אותן על עגלות עלובות רתומות לסוסים. כך החל שיקומה של העיר. לעומת זאת, ספרים וכתבי עת נדפסו והופצו מיד ברחבי המדינה. השלטון לא חסך כסף בתמיכתו בסופרים ואפשרויות בלתי מוגבלות נפתחו בפני כל סופר, בתנאי שהיה בעל כישרון, ולו זעיר. הקריירה הספרותית התחילה בקצב של מתקפת בזק פתאומית. תמורת פרסום סיפוריו בכתבי עת, זכה בשכר סופרים נכבד, כפי

* חלקו השני של הפרק מתוך ספרו של צ'סלב מילוש *הרוח השבויה*, שתרגומו לעברית יראה אור בהוצאת קשב. מילוש בוחן בספר את שיתוף הפעולה של אנשי רוח פולנים עם העריצות הקומוניסטית. ('האוהב הנכזב' או 'ביתא' הוא הסופר תדיאוש בורובסקי).

שהיה ראוי לו. הוא שלט היטב בשפה. סגנון כתיבתו היה תמציתי ונשכני. ניסיון חייו בתקופת המלחמה היה דומה לזה של רבים מבני ארצו. הנושאים שכתב עליהם היו מוכרים ומובנים להם. קובץ סיפוריו על "יקום מחנות הריכוז" היה לאירוע ספרותי מן השורה הראשונה.

ב־1948 עדיין לא דובר בפולין על הריאליזם הסוציאליסטי. סברו שבדמוקרטיות העממיות עדיין לא הבשילה העת להפיצו. העיכוב פעל לטובת ביתא. ספרו היה ההתרסה הבוטה ביותר נגד הזרם שסופרים סובייטים כתבו על פיו. על פי אמות המידה שכפה המרכז, ספרו של ביתא היה מעשה פשע, לעומת זאת ספר שתיאר את החייתיות הנאצית היה תקין ללא דופי מבחינה פוליטית.

תדיאוש בורובסקי

הפולנים הרי שנאו את הרוסים כמעט באותה המידה ששנאו את הגרמנים; באמצעות הסטת תשומת לבם של הקוראים לפשעי הגרמנים, הושגה מטרה חשובה: "הכנה פסיכולוגית" של האומה. משום כך גדל מספר הספרים על מאבקי הפרטיזנים, על רצח המונים בידי הגסטפו ועל מחנות הריכוז. גבולות הסובלנות הרשמית אף התרחבו עד כי ניתן היה לכתוב באהדה אפילו על קרבות הצבא הפולני נגד הגרמנים ב־1939 למרות העובדה שהצבא הגן אז על פולין ה"אצילית", שהיתה לצנינים בעיני ברית המועצות. אבל התקינות הפוליטית של ביתא לא היתה מצילה אותו ממתקפות של מבקרים לו רצו לשפוט את ספרו על פי אמות מידה שמרניות. ביתא תיאר את מחנה הריכוז כפי שהוא ראה אותו ולא כפי שצריך היה לראותו אותו. כאן התגלו כל המעידות שלו. כיצד צריך היה לראות מחנה ריכוז? לא קשה למנות את תנאי ההסתכלות ה"נכונה": 1. האסירים היו צריכים להקים ארגונים חשאיים; 2. מנהיגי הארגונים היו צריכים להיות קומוניסטים; 3. כל האסירים הרוסים המתוארים בספר צריכים היו להצטיין בכוחם המוסרי ולהתנהג בגבורה; 4. צריך היה לאבחן את ההבדלים בין האסירים על פי השקפותיהם הפוליטיות. כמובן שהמפלגה הבחינה בכך שבסיפוריו של ביתא אין ולו רכיב אחד ברוח זו. המפלגה העריכה שהסופרים הפולנים אינם בשלים לשינוי - כלומר, לאימוץ הריאליזם הסוציאליסטי; עם זאת, מבקריה של המפלגה ציינו את חטאיו העיקריים של ביתא. הם האשימו אותו בכך שיצירותיו פסימיות, דומות לספרות "מנוונת", כלומר אמריקאית, שאין בהן שום רעיון של "המאבק המודע" (כלומר, מאבק למען הקומוניזם). הערות אלה נאמרו בנימה רכה, בניסיון לשכנע. ביתא היה צעיר וצריך היה לעצב אותו; הוא קורץ מן החומר שממנו עשוי סופר קומוניסט אמיתי. המפלגה בחנה אותו בשום לב וגילתה שטמון בו אוצר רב ערך: שנאה אמיתית.

ביתא היה קשוב. ככל שלמד את כתבי הלניניזם־סטאליניזם השתכנע שמצא בהם בדיוק את מה שחיפש. השנאה שכרסמה בו דמתה לנהר גועש הסוחף והורס בדרכו הכל. הנהר שעט קדימה לשווא. כלום לא היה זה פשוט יותר מלהסיט את הזרם בכיוון הנכון ואפילו להציב מעליו טחנות רוח גדולות כדי שיניע אותן? השנאה של ביתא היתה שימושית, ניתן היה לתעל אותה לשירות החברה. איזו הקלה!

השנאה של ביתא נבעה מאותו מקור שסארטר קרא לו "la nausée" ("הבחילה"),[1] גועל כלפי האדם כיצור פיזי, המוגדר על ידי חוקי הטבע והחברה ומועד להשחתה בהשפעת הזמן. אדם צריך להתרומם ולהיחלץ מכבליו גם אם יעשה זאת בשרוכי נעליו. ייתכן שביתא היה הופך לאקזיסטנציאליסט, לו היה צרפתי. אבל קרוב לוודאי שזה לא היה מספק אותו. מחשבה ספקולטיבית עוררה בו חיוך של בוז משום שבמחנה הריכוז ראה פילוסופים נאבקים על שיירי אשפה. למחשבות האדם לא היתה משמעות; תכסיסים ערמומיים ורמייה עצמית של יחידים נחשפו בקלות. תנועת החומר היתה הדבר החשוב באמת. ביתא ספג את המטריאליזם הדיאלקטי כמו ספוג את המים. הצד החומרני של השיטה הזאת סיפק את הצורך שלו לאמת ברוטלית; הצד הדיאלקטי התיר לו קפיצה פתאומית מעל המין האנושי וראייה של האדם כחומר מעוצב על ידי ההיסטוריה. תוך זמן קצר ראה אור ספר חדש שלו. הכותרת לבדה - *עולם האבן*,[2] כלומר, עולם חשוף וחסר רחמים - מעידה על הלוך נפשו של המחבר. הספר הכיל סיפורים קצרים מאוד, כמעט חסרי עלילה; המספר פשוט תיאר את שראה. הוא היה אמן בהצגת המצב האנושי באמצעות תיאורים חיצוניים. עולם האבן הוא אירופה המרכזית כפי שהיתה אחרי המפלה של היטלר וקץ מלחמת העולם השנייה. כיוון שביתא התגורר זמן מה באזור האמריקאי בגרמניה, היה לו שפע של נושאים. גיבורי ספרו הם אנשים בני לאומים ומעמדות שונים, ביניהם נאצים לשעבר, אסירים לשעבר, הבורגנות הגרמנית שלא הבינה דבר, קצינים וחיילים אמריקאים. מבעד למילים המאופקות של הסופר, מחלחלת דחייה שאין לה שיעור כלפי הציוויליזציה שהולידה את ההיטלריזם. ביתא הציב קו מחבר בין הנצרות, הקפיטליזם והנאציזם. נושא ספרו הוא קץ הציוויליזציה ונימתו היא זעקה שאפשר לסכמה במילים: סיפרתם לי על תרבות, על דת ועל מוסר, וראו לאן כל זה הוביל.

ביתא, כרבים מחבריו, ראה בשלטונו של היטלר הגשמה של הקפיטליזם באירופה. נצחון רוסיה והמהפכה היה בעל משמעות כלל עולמית. בעתיד ייתכן שיפרצו עוד סכסוכים ומלחמות אך נקודת האל־חזור נחצתה. הספרים שכתבו ביתא וחבריו בשנים הראשונות שלאחר המלחמה עסקו בחוסר האונים של האדם לנוכח חוקי ההיסטוריה: מנגנון הטרור הנאצי הפך אנשים - ואפילו את בעלי הכוונות הטובות ביותר - ליצורים מפוחדים ופרימיטיבים שדאגו רק להציל את עורם. ספרים אלה הציבו בפני הקוראים בחירה בין הציוויליזציה הישנה, שאת שפלותה למדו על בשרם, לבין הציוויליזציה החדשה, שיכולה היתה להתגשם רק הודות לניצחון המעצמה במזרח. זה היה כוחה של הצלחה וכך היא פעלה על הדמיון האנושי: הצלחה נדמתה כהשתקפות החוק הנעלה של התקופה, ולא כתוצאה של כוונות אנוש ושל צירוף מקרים ממוזל (אף שרוסיה היתה קרובה כחוט השערה למפלה במלחמת העולם השנייה).

*עולם האבן* היה הספר האחרון שבו השתדל ביתא להשתמש באמצעים אמנותיים, כמו איפוק, אירוניה דקיקה וזעם סמוי, הנחשבים ליעילים

בספרות המערבית. עד מהרה נוכח לדעת כי ההקפדה על אמצעים אמנותיים מיותרת. להיפך, שיבחו אותו יותר ככל שלחץ חזק יותר ומהר יותר על הדוושה - בגלוי, בכוח, במגמתיות. זה מה שציפו ממנו. סופרי המפלגה (ביתא הצטרף למפלגה) התחרו ביניהם על כתיבה פשוטה ונגישה לקוראים, עד כדי טשטוש הגבולות שבין ספרות לתעמולה. ביתא התחיל לצקת בסיפוריו יותר ויותר פובליציסטיקה ישירה. הוא ביטא את שנאתו לרשעות של הקפיטליזם, כלומר לכל מה שהתרחש מחוץ לתחומי האימפריה. הוא היה נוטל, למשל, ידיעה כלשהי מן העיתונות - על קרבות במלאיה או רעב בהודו - ומבסס עליה משהו שבין מאמר לתמונה.

ראיתי אותו בפעם האחרונה ב־1950. הוא השתנה מאוד מאז פעילותו בווארשה, לפני מאסרו בידי הגסטפו. הביישנות והכניעות המלאכותיות שאפיינו אותו בעבר נעלמו. אם בעבר הלך כפוף ובראש מורכן, הרי עתה היה גבר זקוף קומה בעל הבעה מובהקת של ביטחון עצמי. הוא היה יובשני ומרוכז בעבודתו. המשורר הביישן שהיה פעם השתנה לגמרי ונהפך להומו־פוליטיקוס. באותה תקופה כבר היה תועמלן בעל שם. בכל שבוע התפרסם מאמר נשכני שלו בשבועון ממשלתי. הוא גם נסע לעתים קרובות לגרמניה המזרחית, משם שלח כתבות. שום עיתונאי לא יצליח לשרת מטרה זו באותה יעילות שבה עושה זאת סופר שמאחוריו עבודה ספרותית חסרת עניין. במאמריו הארסיים נגד אמריקה ניצל ביתא את כל הידע שלו על מלאכת הספרות. כשהבטתי בפניו של הניהיליסט הנכבד, חשבתי תכופות עד כמה כל כתיבה היא מדרון חלקלק ולאילו מאמצים נדרש סופר כדי לא להחליק למקום שבו עמידת הרגליים קלה יותר. צו פנימי, בלתי רציונלי בעליל, הורה לו להתאמץ, אבל הדת החדשה, שלא הכירה באמנות בלתי משוחדת, חיסלה את הצו הזה. ביתא אמנם הטיל ספק בכל הצווים הפנימיים שבאדם, אך בסיפוריו על מחנה הריכוז היה סופר אמיתי. הוא לא חיקה ולא זייף דבר; הוא לא ניסה לשאת חן בעיני איש. מאוחר יותר הכניס בכתיבתו גרגיר אחד של פוליטיקה והגרגיר הזה, מרגע שנטמן בה - כמו בתמיסה שמשנה את מצב הצבירה שלה, מתגבשת ומתקשה - גרם להשתנותה: כל מה שכתב מאז נהיה חד־משמעי וסטריאוטיפי. חשבתי שהדבר אינו פשוט כל כך. הרי סופרים מעולים רבים, ביניהם סוויפט, סטנדל וטולסטוי, נתנו ביטוי ביצירותיהם להשקפותיהם הפוליטיות. אפשר אף לומר שסופר שמעביר לקוראיו מסר פוליטי מתוך תחושת שליחות מחזק את יצירתו. אך קיים הבדל מהותי בין סופרים גדולים, שמתחו ביקורת על המוסדות הפוליטיים בזמנם, לאנשים כביתא. הסופרים הגדולים היו נון־קונפורמיסטים שפעלו בניגוד לסביבתם ואילו ביתא, מרגע שהניח את עטו על הנייר, ציפה באוזן כרויה לתשואות החברים במפלגה.

מאמריו של ביתא, על ארסיותם ולשונם המגמתית, היו שטחיים כל כך עד שהתופעה עצמה - הידרדרותו של פרוזאיקן מבטיח - עוררה את סקרנותי. הרי הוא היה חכם דיו להבין שהוא מבזבז את כשרונו. מדוע עשה זאת? בשיחה עם כמה פקידים רשמיים שהחלטותיהם הכריעו גורלות של סופרים - את מקומם בראש ההיררכיה או בתחתיתה - שאלתי על מדיניותם כלפי ביתא. הרי האינטרסים של המפלגה אינם מחייבים להפוך את ביתא לסמרטוט גמור. מנקודת ראותם, ביתא היה יעיל יותר אילו כתב רומנים וסיפורים. לכפות על ביתא לכתוב מאמרים פירושו היה ניהול גרוע של המשאבים האמנותיים שברשותם. "איש לא דורש ממנו מאמרים", היתה התשובה. "זאת הצרה. נ', עורך השבועון, לא יכול להיפטר ממנו. ביתא עצמו מתעקש לכתוב את המאמרים האלה. הוא חושב שהיום אין מקום לאמנות וכי צריך להשפיע על ההמונים באורח ישיר, באמצעים פרימיטיביים. הוא רוצה להיות מועיל ככל האפשר". זאת לא היתה תשובה משוללת צביעות לגמרי. המפלגה הדגישה תמיד את דאגתה לספרות. המפלגה רצתה את הספרות הטובה ביותר, אך בה־בעת היא יצרה אווירה תעמולתית מתוחה כל כך, עד שסופרים התחילו להתחרות ביניהם מי יפליא במלאכת כתיבה פרימיטיבית יותר. האמת היתה שביתא עצמו רצה להתמסר לעבודה עיתונאית ולמרות העובדה שהיה מומחה בעל הכשרה גבוהה, לקח על עצמו עבודה שכל פתי מצוי היה יכול לבצעה בקלות. פעם בו רצון, שרווח בקרב אינטלקטואלים מזרח אירופים: להכחיד את האינטלקט שלו במו ידיו. כשאינטלקטואל כזה התחיל לכתוב, התחולל בנפשו תהליך מורכב למדי. נדמה לעצמנו שהיה עליו לתאר פרשייה מסוימת בתחום המדיניות הבינלאומית. הוא הבין היטב שהמשימה שהוטלה עליו אינה מקרית, וכי מדובר בתופעות שהקשרים ביניהן פונקציונליים ולא סיבתיים. תיאור הוגן של הפרשה היה מצריך חשיפה של המניעים של הצדדים הנצים, זיהוי הצרכים הדומים ביניהם; בקיצור, היה דרוש ניתוח מקיף של כל ההיבטים. או־אז בא הכעס לעזרתו, הכניס סדר בסבך התלות והזיקות ההדדיות ושחרר אותו מן החובה לנתח את הדברים. הוא כעס על הרמייה העצמית שביסוד ההנחה כי הכל תלוי ברצון האדם. הכעס שלו היה מלווה בפחד שמא יפול קורבן לתמימותו־הוא. כיוון שהעולם היה ברוטלי, צריך היה לפרק את הכל לגורמים הפשוטים והברוטליים ביותר. הסופר הבין שאין זה מדויק לגמרי; טיפשותם של בני אדם וכוונותיהם הטובות משפיעות על אירועים לא פחות מן האינטרסים הכלכליים. אבל בצעד של נקם המחיש ביתא שכוונות האדם מוגדרות על ידי כמה חוקים בסיסיים. זה נתן לו הרגשה של עליונות; הוא היה חכם דיו, לדעתו, לוותר על "דעות קדומות אידיאליסטיות". העמדה במאמריו

"לבותינו הולמים בעבורך מולדת", 1955

הפוליטיים היתה אותה העמדה שבסיפוריו על מחנה הריכוז, כשתיאר את עצמו שבע, לבוש היטב וציני. תמיד היה בו דחף לפשט דברים, לחשוף את האשליות ולהראות כל הוויה במערומיה.

אך כשמרחיקים לכת בחשיפת מערומיו של העולם מגיעים לנקודה שבה לאינטלקט כבר אין מה לומר. המילה הופכת לשאגת קרב והיא רק תחליף בלתי מושלם לפעולה; שיר תמציתי היה מבטא טוב יותר את משמעותה. ביתא הגיע לשלב שבו המילים כבר לא סיפקו אותו. הוא לא היה יכול לכתוב רומנים וסיפורים, משום שלרומנים ולסיפורים יש קיום מתמשך ואי־אפשר שיתבססו על שאגת קרב בלבד. מעולם לא הצליח להתבונן בדברים ולנתח אותם ללא שנאה. ככל שהחמיר אי השקט שלו, גברה השנאה ונעשתה נמהרת יותר. הצורות בעולם נראו בעיניו פשוטות יותר ויותר, עד כי עץ מסוים, אדם מסוים, נעשו חסרי משמעות ונדמה שהוא מוקף במושגים פוליטיים ולא בדברים מוחשיים. קל להסביר את התלהבותו הקדחתנית מעיתונות. כתיבת מאמרים השפיעה עליו כמו סם ממכר. אחרי כתיבת מאמר הרגיש שהשלים משימה, אף שלא היתה בו ולו מחשבה אחת משלו; אלפי עיתונאים זוטרים במרחב שבין האלבה לאוקיינוס השקט כתבו את אותו הדבר. ביתא המשיך בשלו כמו חייל הצועד בטור. "Und morgen die ganze Welt" (בגרמנית: ומחר כל העולם), שרו חיילי האס־אס כשצעדו על רקע העשן השחור שפלטו המשרפות באושוויץ. הנאציזם היה טירוף של המונים, ובכל זאת, המוני הגרמנים שנהו אחרי היטלר עשו זאת מתוך מניעים פסיכולוגיים עמוקים. משבר כלכלי וחברתי חמור גרם להולדת הנאציזם. הגרמני הצעיר ראה את הכאוס ברפובליקת ויימר המתפרקת, את השפלתם של מיליוני מחוסרי עבודה, את הסטיות הדוחות של העילית התרבותית, את ההזניה של אחיותיו ואת מלחמת הכל בכל בשל כסף. כשאיבד את התקווה בסוציאליזם, אימץ פילוסופיה אחרת של ההיסטוריה, שהיתה פרודיה על דוקטרינת לנין וסטאלין.

גם הגרמני שכלא את ביתא במחנה ריכוז עשוי היה להיות אוהב נכזב של העולם, כביתא עצמו, לפני שהתעמולה המפלגתית הפכה אותו לחיה. גם הגרמני הצעיר שאף לסדר ולניקיון, למשמעת ולאמונה. כמה בז לבני ארצו שסירבו להצטרף למצעד הצוהל ומלמלו משהו על אי־מוסריותה של התנועה החדשה. שרידים עלובים אלה של האנושיות, המאמינים הבכיינים בישו הנתעב, עוררו בו תדהמה: כיצד העזו להביע את ההסתייגויות המוסריות התפלות שלהם ברגע כה נדיר בהיסטוריה, המתרחש אחת לאלף שנה, כשגאולתה של האומה נראתה קרובה יותר מאי־פעם והעולם כולו עמד להשתנות! כמה קשה להיאבק למען סדר חדש וטוב יותר כשאנשים בסביבתך מחזיקים בדעות קדומות מגוחכות שכאלה!

כרזה; חוקת הרפובליקה של העם הפולני, 1952

במאמריו ראה ביתא לנגד עיניו סדר חדש וטוב יותר המצוי בהישג יד ותבע גאולה ארצית. הוא תיעב את האויבים שרצו לחבל באושר האנושי וקרא להשמדתם. כלום אין הם מזיקים, כל אלה המעזים לטעון, דווקא בשעה שהעולם עולה על דרך חדשה, כי לא טוב לכפות על אנשים השקפה פוליטית באמצעי הפחדה וכליאה? את מי כולאים במחנות? את אויבי המעמד, את הבוגדים, את האספסוף. וההשקפה הפוליטית שכופים על אנשים - כלום אינה אמיתית? זו ההיסטוריה, ההיסטוריה איתנו! הנה, אנחנו רואים את אש ההיסטוריה בבעירתה ובמלוא חיוניותה. אכן, רק אנשים קטני אמונה ועיוורים מבזבזים זמן במחשבה על פרטים שוליים במקום להבין את גודל המשימה!

למרות כישרונו הגדול וחוכמתו יוצאת הדופן, ביתא לא היה מסוגל להבין את הסכנות שהיו טמונות במצעד המשכר. להפך; הכישרון, החוכמה וההתלהבות שלו המריצו אותו לפעולה בשעה שאנשים רגילים, לא להוטים מדי ולא קרי מזג, תמרנו כמיטב יכולתם כדי לא לתת לקיסר הבלתי אהוד יותר מן הנחוץ. ביתא נטל על עצמו אחריות. הוא לא התחבט בשאלה אילו פנים לובשת הפילוסופיה של ההיסטוריה - ולו האצילית ביותר - כשהיא משלימה עם כיבוש (בפולנית: A jutro cly świat - ומחר העולם) הארץ בכוח הנשק.

*

כמה חודשים אחרי שכתבתי את הדיוקן הזה של ביתא נודע לי דבר מותו. הוא נמצא מת בשעת בוקר בדירתו בווארשה. מתג תנור הגז היה פתוח וריח גז דולף עמד בדירה. אנשים שראו את ביתא בחודשים האחרונים והבחינו בפעילותו הקדחתנית סברו, שהפער בין הצהרותיו הפומביות לבין מה שקלט בשכלו החריף הלך והעמיק. על פי התנהגותו העצבנית, לא היה זה סביר שהוא עצמו לא הבחין בפער הזה. הוא גם דיבר תכופות על התאבדותו של ולדימיר מאיאקובסקי. בעיתונות התפרסמו מאמרים רבים שכתבו ידידיו - סופרים פולנים ומזרח־גרמנים. ארונו, עטוף בדגל אדום, נטמן באדמה לצלילי האינטרנציונל. המפלגה נפרדה מן הסופר המבטיח ביותר שלה. ❖

הערות

1. ר' ספרו של ז'אן פול סארטר *הבחילה*, שראה אור בעברית בהוצאת מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בשנת תשל"ח/ 1978 בתרגומה של הדרה לזר.

2. הסיפור "עולם האבן" נכלל יחד עם שני סיפוריו הנודעים של תדיאוש בורובסקי "גבירותי ורבותי, אל תאי הגזים בבקשה" ו"פרידה ממריה" בקובץ *פרידה ממריה* שראה אור בעברית בהוצאת עם עובד/קלאסי־כיס, 1996 בתרגומה של עדה פגיס.

# תיאטרון

## כרמית מירון

### עלייתו והתרסקותו של אלוף

**"אלוף הבונים" מאת הנריק איבסן, התיאטרון הקאמרי בשיתוף עם תיאטרון הבימה, תרגמה מנורווגית: ליזי עובד שייה, עיבוד ובימוי: חנן שניר, תפאורה: רוני תורן, תלבושות: עפרה קונפינו, מוסיקה: אלדד לידור, וידיאו ארט: יואב כהן**

"העוני, אני גדלתי בו; החורף, אני רעדתי בו; הרעב, טעמתי טעמו; הביזיון, אני נשאתיו; הדבר, אני לוקיתי בו; החרפה, מכוסה שתיתי ואני אקיאנה לפניכם. וקיא זה של כל הסבלות ירפש את רגליכם ויבער כגופרית." ("נאום האדם הצוחק", ויקטור הוגו)

עם היכנסך לאולם התיאטרון הקאמרי, אתה עומד נפעם ותמה על עוצמתו של מחזה שנכתב לפני כמאה שנה, ועל המלאכה שהפליאו לעשות בו התיאטרונים הגדולים. אתה מודע לכך שבשורת הניכור המודרני, הייאוש, האבדון, האבסורד וחוסר הקומוניקציה בין אוהבים - כל אלה כבר נאמרו ונכתבו בידי הסופר הנורווגי הנריק איבסן, מחשובי המחזאים בעת החדשה, ומי שנחשב לאבי הדרמה המודרנית.

אם כי יש הבדל: בה בשעה שהייסורים וחוסר התקווה של כותבי האבסורד המודרני תלושים מזמן וממקום, ונושאים אופי כוללני בדרך כלל, נובעת הדרמה האנושית של האדריכל המפורסם האלוואר סולנס מתוך תנאים היסטוריים ונתונים אישיים. רק מחזאי גאון כאיבסן מסוגל היה בשלהי המאה התשע־עשרה לכתוב יצירות בימתיות המשמשות דוגמה ומופת עד ימינו, הן מבחינת המבנה הדרמטי, הדיאלוג החי ועיצוב הדמויות, והן מבחינת האינטנסיביות ועומק הקונפליקטים שבין הגיבורים.

כאשר האשימו את איבסן בשעתו על ש"שחרר" את האשה לתרבות רעה ("בית הבובות", "רוחות"), השיב כי כלל לא התכוון להילחם למען שחרור האשה, אלא למען שחרור האדם באשר הוא אדם.

ואכן, במחזה הכמעט אוטוביוגרפי "אלוף הבונים" מנסה איבסן "לשחרר" את סולנס, שמוצאו ממשפחת איכרים דלה, ובניגוד לכל הציפיות היה לארכיטקט מפורסם ומצליח.

הקריירה המסחררת של סולנס רצופה מכשולים ונפילות, מפנים ומחוץ. בית המשפחה נשרף יחד עם בניו התאומים, ואשתו מעולם לא התאוששה מהמכה. הוא מאשים את עצמו בחוסר זהירות, ואף חש כי החטיא את הדברים החשובים באמת: אהבה, הבנה ויחסי אנוש תקינים עם הסובבים אותו.

עד שנכנסת לחייו כהתפרצות וולקנית הצעירה התוססת הילדה ואנגלו, שמנסה לעורר בו את טעם החיים וכוח היצירה. אלא שכוח הנעורים בא מאוחר מדי אל סולנס, והוא אינו מסוגל לעמוד שוב מול מכשולי החיים.

המשחק והבימוי משובחים. עודד תאומי בתפקיד האדריכל על עלייתו המטאורית ונפילתו, השכיל לשתף את הקהל בייסוריו, במכאוביו ובחוסר התוחלת של חייו. גילה אלמגור כאשתו מוכיחה (או סנדרה שדה, הממלאת את מקומה) שאפשר לזעזע וליצור מציאות כואבת גם באמצעות שתיקה זועמת. תפקיד קטן ומרגש מבצע השחקן הוותיק יוסף כרמון, כקנט ברוויק, עוזרו של המאסטר המפורסם. את רוח האביב הסוערת הכובשת את לבו של סולנס, מבצעת הילה פלדמן בחן רב ובטבעיות.

עוד משתתפים שחקנים רבים, וצר המקום מלציין את כולם. אזכיר את אלכס אנסקי בתפקיד רופא הבית, את גיל ויינברג, תמר קינן ואחרים. מחזה מעורר מחשבה, עשוי היטב וראוי לצפייה. ❖

"אלוף הבונים", עודד תאומי, יוסף כרמון, גל ויינברג

# המלצות עתון 77

מדור נרחב, "שבוע הספר"

אורי ברנשטיין: ***שירים לפסנתר יחיד***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 56 עמ'

בספר שירים זה מושם דגש על המוסיקליות ואף על חריזה. "העמידה בין הדורות, בתוך, מייגעת, / השתדל לא לזוז. השתדל לא לגעת./ רק כך תצלח את גשר החברות המרעידות/ המחבר בינך לבין מה שלא עוד..." (עמ' 35).

סיון בסקין: ***מסעו של יונה***, הוצאת אחוזת בית 2011, 139 עמ'

ספר שירים שני, הכולל מבחר שנכתבו בשנים 2005-2011 ותרגומים למריה צווטאייבה.

"סופרים כתבו, והעולם זכר,/ ואת את דרישותיך לא תציבי./ הביטי: נכונה לפגוש זכר/ אפור, שעיר, סוטה ואגרסיבי,/ בין העצים, מוזהרת אך תמימה,/ הולכת הכיפה האדומה" ('הערה לעבודה לא קיימת בספרות השוואתית', עמ' 83).

אבי אליאס: ***שבלול הָעָצָב השמיני***, הוצאת קשב 2011, 30 עמ'

"שומרת הכל לעצמה./ היא סחוסית וגמישה/ כרקדנית בלט./ מול המראה שומעת/ לא מוכנה לגלות/ מילה" ('סוד', עמ' 12).

דוד לוין: ***שירים 9***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 83 עמ'

"קם ליפול. נופל לקום./ שואף בלתי נלאה למחסה./ נעוץ בחופו של יום מול המסע הגדול של היש/ מקום שם גם השגרה נס./ זו השעה לנדיבות הרסן./ הזיכרון, ידמם?" ('קם', עמ' 32).

נידאא ח'ורי: ***בגוף אחר, מבחר שירים 1987-2010***, הוצאת קשב לשירה 2011, 134 עמ'

מבחר מקיף משירתה של ח'ורי, כולל שירים שנכתבו בעברית וריאיון עם נסים קלדרון. "מי אמר שלא ישנתי/ אך אם כן/ חשתי את איברי החושך/ והרגשתי את פעימות הלילה" ('גלגול הלילות', עמ' 87).

מירי גלעד: ***רגע על פני האדמה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 94 עמ'

"אם אפתח את חזה השדה/ אמצא את אבי/ חורש את האש הפנימית, צועק/ את חייו שלא הובנו,/ שנשרפו בזעף אנשים" ('חזה השדה', עמ' 19).

גילי חיימוביץ': ***עונת המוך***, הוצאת פרדס 2011, 133 עמ'

ספר שירים רביעי. "אתה לא מרשה שיהיו לי/ אהבות נבזיות/ רק למלאכית נָכָה/ אתה מסכים./ לכפות רגליה כפות פת מצייץ./ למה כבר אפשר לקוות?" (מלאכית נכה, עמ' 42).

ורדה שפין: ***ימינך***, הוצאת פרדס 2011, 110 עמ'

ספר ראשון. "תראי את הזרימה/ אַתְּ הצלילים הנקודות/ אַתְּ השברים את התרועה /- בואי תזיני אותי ונתקדש/ בחופה של/ עור" ('הינומה', עמ' 36).

דוד שחם: ***רקוויאם לתל אביב, פרקי זיכרון של בן העיר הלבנה***, הוצאת ספרית פועלים 2010, 343 עמ'

רישומים אוטוביוגרפיים של שחם, סופר, עורך, מתרגם, עיתונאי ואיש ציבור. הרישומים כתובים ברצף

מתגלגל, כלומר, קדימה ואחורה, בתיאור אוהב של 'העיר הלבנה': המשפחה (שחם הוא בנו של הסופר אליעזר שטיינמן, מבאי ביתם של ביאליק ושלונסקי, ואחיו הבכור של הסופר נתן שחם), החברים, אירועי התרבות - בעיר העברית הראשונה, שהוא זוכר לה חסד נעורים.

אשר רייך: ***חור בגרב***, הוצאת הקיבוץ המאוחד ריתמוס 2011, 92 עמ'

ספרו ה־15 של אשר רייך. "הפצצה שבתוכי לא חקרה מעולם/ על ממציאיה. לבה תלוי בשעון חיי./ כל שעה מתקתקת ורגע באפה פועם./ היא רוצה בכבוד להתקיים/ עם נוגדנים. נגד מה? חייה תלויים/ בחלון הארץ" ('סוד הפצצה', עמ' 16).

רות אלמוג: ***שריקת האוקרינה***, הוצאת זמורה ביתן 2011, 159 עמ'

רומן אוטוביוגרפי, שבו הזיכרונות נכתבו כסיפורים קצרים. סיפורי "איזה פלא", סיפורי הילדות, "שריקת האוקרינה" - סיפורי נעורים והתבגרות מהם, ו"סיפורי חלום" - סיפורים חידתיים קצרצרים.

אורי ניסן גנסין: ***אצל וסיפורים אחרים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים 2011, 427 עמ'

הוצאה מחודשת של שש מיצירותיו המאוחרות של גנסין: הנובלות "הצדה", "בינותיים", "בטרם" ו"אצל", ושל הסיפורים הקצרים "בגנים" ו"קטטה". ערכו: דן מירון (שהוסיף אחרית דבר) ונגה אלבלך.

מנשה לוין: ***על עיר ועל ים***, מבחר סיפורים, הוצאת מוסד ביאליק 2011, 336 עמ'

כרך של סיפורים קצרים ונובלות משל המספר העברי המודרניסט, ממחדשי הספרות העברית, מנשה לוין. זאת בהמשך לכרך ***הרקדנית המעופפת*** שראה אור לפני למעלה מעשר שנים.

חגי ליניק: ***דרוש לחשן***, הספריה החדשה 2011, 268 עמ'

לאחר שנהרג בכורם בשירותו הצבאי, היא גרמניה והוא יהודי, הם מסתתרים בשתיקותיהם. הסיפור של ליניק נצמד לתודעותיהם, תוך הפוגות קומיות בעלילות משנה צבעוניות.

...

# המלצות עתון 77

***רחל, החיים, השירים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 206 עמ'
מוקי צור כתב סקיצה ביוגרפית המלווה את השירים.

רחל חלפי: ***שירים לדניאל***, הוצאת קשב לשירה 2011, 114 עמ'
שירים שנכתבו לבנה של המשוררת מאז ימיו הראשונים. כולל דיסק בקריאתה. "לפעמים אתה ענק/ פניך ממלאות את העולם/ לפעמים אתה זעיר כאדווה/ אבל תמיד אתה אתה/ בשיעור הנכון" ('ושוב, מתוך שיר שני לדניאל', עמ' 114).

צ'זארה פאבזה: ***הקיץ היפה***, תרגום: ענת שפיצן, גבריאלה פדובאנו, הוצאת כרמל, המפעל לתרגום ספרי מופת 2011, 378 עמ'
שלושה רומנים קצרים - "הקיץ היפה", "השטן על הגבעות" ו-"בין נשים בודדות" שפורסמו תחת כותרתו של הראשון. אין זו טרילוגיה אמר פאבזה, אלא שלושה רומנים עירוניים, "על להט הנעורים ועל תבוסת התשוקה". אריאל רטהאוז הוסיף אחרית דבר.

ג'ואנה הרשון: ***כלה מעבר לים***, מאנגלית: יצהר ורדי, הוצאת מטר 2011, 331 עמ'
חייהם של מהגרים יהודים בעולם החדש, באמצע המאה התשע-עשרה. רומן אסור נרקם בין צייר לצעירה יהודייה, מה שמביא לעקירתה מברלין לסנטה-פה שבניו מקסיקו.

רייף לארסן: ***מבחר יצירותיו של טי אס ספיווט***, מאנגלית: יעל אכמון, הוצאת מחברות לספרות 2011, 332 עמ'
רומן בפורמט יוצא דופן; נער מחווה במונטנה מתעד את עולמו וממפה אותו באופן מזהיר אך אובסיבי [הרשימות והשרטוטים נכללים בספר]. כשנודע לו דבר זכייתו בפרס יוקרתי, הוא בורח ויוצא להרפתקה, שבה מתחוור לו כי חרף קפדנותו המדעית העולם נותר תעלומה.

ראיה סיקנן: ***שקר קטן***, מפינית: דנה שולגה-רז, הקיבוץ המאוחד סדרת צפון 2011, 94 עמ'
קובץ סיפורים של המחברת הפינית. הסיפורים הם מיניאטורות של התרחשויות, המשנות את גורלם של הגיבורים ואת השקפת עולמם. רמי סערי, עורך הסדרה, הוסיף אחרית דבר.

חרברנד באקר: ***למעלה שָׁקֶט***, מהולנדית: רחל ליברמן, הוצאת ספרית פועלים 2011, 263 עמ'
הלמר - איכר בגיל העמידה, מחליט לבצע שינוי בחייו. הוא מעביר את אביו הקשיש לעליית הגג, ומפנה את הריהוט הישן ותצלומי העבר מחדר המגורים. אך מסתבר שאין בכך די. במהלך הרומן המתאר את חיי הכפר השלווים לכאורה, מצטרף אל אלמר הנק, צעיר מרדני, כעוזר בחווה, ומסתברת הסיבה לחיי הבדידות שגזר הלמר על עצמו.

ארנה קזין: ***אפס עד 12, יומן השנה הראשונה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 176 עמ'
יומן אישי של קזין: שנת האימהות הראשונה שלה ושל בת זוגה. הקשיים והעונג של היומיום, מלווים בעיון בספרי שירה, פרוזה ומסות.

גלילי שחר: ***שארית ההתגלות - החוק, הגוף ושאלת הספרות***, סדרת מבט אחר, מוסד ביאליק 2011, 139 עמ'
דיאלוג גלוי וסמוי בין פרנץ קפקא, אריך אוארבך, זיגמונד פרויד, פרנץ רוזנצוויג, ולטר בנימין וגרשם שלום. הדיאלוג מיוסד על הקו המחבר את 'היהודי' ל'גרמני' והמבדיל ביניהם.

יצחק בשביס-זינגר, ***בית הדין של אבא***, מיידיש: בלהה רובינשטיין, הוצאת ספרית פועלים 2011, 396 עמ'
תרגום חדש. קובץ סיפורים משנות ילדותו של המחבר ברחוב קרוכמאלנה בוורשה ובעיירה בילגוריי; כרגיל אצל בשביס זינגר, הסיפורים ניצבים על קו התפר בין ערות לחלום, וכתובים בליווי הומור וקריצה אירונית.

דוד שליט: ***אולם שכולו טוב, זיכרונות הקולנוע של הישראלים***, הוצאת אינסרט-פרדס 2011, 192 עמ'
אנתולוגיה של זיכרונות ומחשבות על הליכה לקולנוע בישראל, משל אנשים שונים, כולל תצלומים.

מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: ***מרים***, הספריה הקטנה 2011, 253 עמ'
רומן מחיי שתי עיירות. אבנר הולצמן הוסיף הערות ואחרית דבר, שבה הוא מסביר מדוע הרומן שהיה אמור לעסוק במהלך חייה המבטיח אך טרגי של צעירה הנמשכת להשכלה, היה לרומן המשרטט את דיוקנה של "חברה יהודית שלמה", בעיירות לדינה וחוניארד, ואילו הגיבורה צצה ונעלמת במהלכו.

אורהאן פאמוק: ***מוזיאון התמימות***: מטורקית: משה סביליה-שרון, הוצאת כנרת זמורה 2011, 527 עמ'
איסטנבול שבין מזרח למערב. מפגש בין קאמל, צעיר אריסטוקרטי לפוסון, זבנית יפהפייה, מחולל שינוי מוחלט בחייו. הוא עובר ל"איסטנבול השנייה", הדלה (כור מחצבתו של הסופר עצמו) והופך לאספן חפצים המתעדים את סיפור אהבתו.

אירן נמירובסקי: ***חיי צ'כוב***, רומן ביוגרפי, מצרפתית: עמנואל פינטו, הוצאת כתר/ושתי 2011, 173 עמ'
סיפור חייו של אנטון צ'כוב, בן לסוחר עני ומתעלל ונכד לצמית, שהיה לאחד מענקי הספרות.

אלנה פרנטה: ***הבת האפלה***, מאיטלקית: מירון רפופורט, הוצאת הספריה החדשה 2011, 164 עמ'
מרצה לספרות אנגלית על סף הגשמת חלומותיה, יוצאת לחופשת קיץ. שם היא נתקלת במשפחה נפוליטנית גדולה ורעשנית, המחזירה אותה אל הנשים במשפחתה.