עתון 77

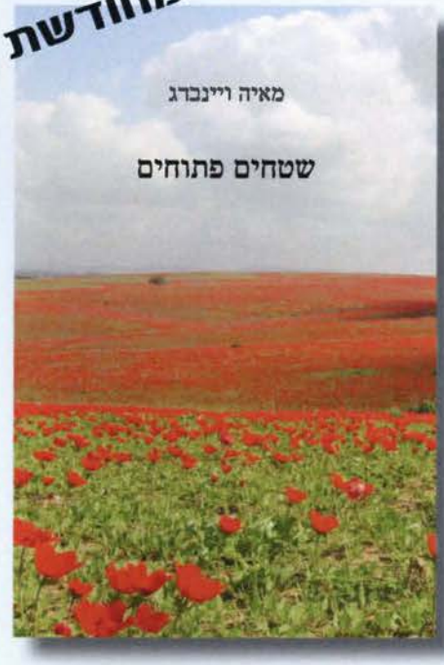
- כתב עת לספרות
- אמנות
- חברה
- ביקורת

גליון 402 • אלול תשע"ח - תשרי תשע"ט • אוגוסט-ספטמבר 2018 • 50 ₪

THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES
Received on: 02-25-19
Thompson Library
PJ5001I8
:402

רואים אור ב־ ספרי עתון 77

הדפסה מחודשת



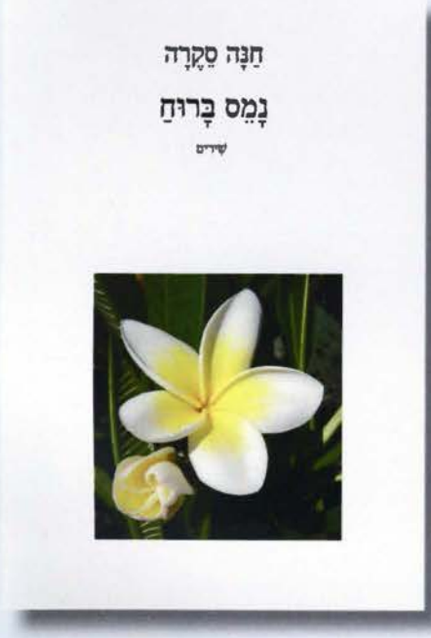
אלונה אשכנזי

במאוזן על הקצה

דויד מנשה

מְצִיאוּת נִקְלֶפֶת

שירים



שירים

דינה עזריאל 4
נדיה עדינה רוז 6
הגר רפאל 7
בתיה מיכלביץ׳ 17
נעמה ארז 23
נועה טנאי אשל 27
עמית משען 27
שלמה אביו 31
רוני סומק 33
אריאל גלילי 39
אמיר אור 41
גלית דהן קרליבך 47
יובל גולדשטיין 47
יעל פולודנב 48
עירית אבני כהן 48
ו״ה אודן, מאנגלית: עופרה עופר אורן 49
אהרלה אדמנית 51
אלונה אשכנזי 51
דוד מנשה 51

סיפורת

שיר חייק, לאורך כל קווי הרוחב 50
אביבית משמרי, קרח 52
רולי אריאלי, הזיה 53

ביקורת ספרים

עדינה בן־חנן על ***איגרת אל הילדים*** מאת אלי אליהו 6
אליה אלכסנדר על ***בקונכיית ידו של אלוהים*** מאת אירית שטייף־שושני 8
רפי וייכרט על ***ניצוצות ספגוניים*** מאת שלמה זמיר 9
רבקה קרן על ***מילים כעת*** מאת אידה צורית 10
יואב בר־חיים על ***סנפלינג על כחול הזקן*** מאת דורין מרגלית 10
ארנה גולן על ***שירים נגד קהלת*** מאת אביגדור גונן 12
דינה קטן בן־ציון על ***התגלות האייל הצפוני*** מאת ציפי לוין בירון 13
טל איפרגן על ***דייט עם מלאך*** ועל ***חדר מצב*** מאת אירית קדם 14
עופרה מצוב־כהן על ***חיים פרחי, זיכרונות המועלם מעכו*** מאת גדי לופו 14
דן יהב על ***שיח לוחמים פרקי הקשבה והתבוננות, מהדורה מורחבת*** 16
יהודית רונן על ***אני כותבת לך מטהראן*** מאת דלפין מינואי 16

איור: דוב; גל ברזילי, ראה עמ׳ 50, 53

מאמרים, רשימות

דיוקנו של אמן, זהותו של ברנר, נעמי שני על ***כי גי*** מאת סמי ברדוגו 18
״ייקוב הדין את ההר״: מנהרה כמשל, ידידיה יצחקי על ***המנהרה***
מאת א״ב יהושע 21
אמנות החן וסבל היופי, יעקב גולומב על ***ניטשה והאסתטי*** מאת איתן מכטר 24
שירה לקטנים ולגדולים, רבקה איילון על שירה לילדים שכתבו
המשוררים העברים הראשונים 26
היודעות שלא מדעת, צביה ליטבסקי על ״הכושי המלאכותי״
מאת פלאנרי אוקונור 28
קידוש השם או רצח מקודש, צבי לוז 32
מה פתאום אסימוב, סם ש. רקובר, קריאה חוזרת 34
על רצינותו של המשורר, ויזלטיר ועמיחי, עמיר עקיבא סגל 40

מדורים

לפי שעה 4
מאות, רפי וייכרט, ציפורים 7
שירת ישראל, אילן ברקוביץ׳: הגר רפאל 7
חצי פינה, רוני סומק: חוסה פולידו, מספרדית: טל ניצן 9
נתקלתי בשיר רב יופי, אפרת מישורי: נעמה יונג 11
הפינה הצרפתית, צביקה שטרנפלד: פייר רוורדי 15
מצד זה, עמוס לויתן על המנהרה מאת א״ב יהושע, על
רצח בבית האדום מאת אלון חילו ועוד 42
תיאטרון, מאיה בז׳רנו על ״לא אשנא״ מאת שי פיטובסקי
באקדמיה לאמנויות המופע 54

עיתון 77

גליון 402 • אלול-תשרי תשע״ח • אוגוסט־ספטמבר 2018 • 50 ₪

Iton 77
Literary Magazine

כתב עת לספרות ולתרבות

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

First Editor: Jacob Besser
Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser
Editorial Secretary: Gila Shaul
Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Levitan, Tamar Mishmar, Yuval Paz, Oded Peled, Dorit Peleg, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל־אביב יפו – האגף לאמנויות

המו״ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
עמותה מס׳ 580073575

www.iton77.com 77iton@gmail.com
טל׳: 03 5618271 ת״ד 51208 ת״א 67137

לפי שעה

געגועים לקרח

קיץ. ימי החום הגדול. אנחנו משוועים לאיזו קרירות וחולמים על קור. על קרח. משהו מכך תוכלו למצוא בשירים של דינה עזריאל שבפתח הגליון, ובסיפורים החותמים אותו.

ובאותה שאיפה למשהו צלול, מזמינים שיריהם של שלמה אביו ואמיר אור להפלגה דו־משמעית, וסם ש׳ רקובר אל החלל החיצון, במאמרו המקיף על אייזק אסימוב.

מנהרות

ידידיה יצחקי ועמוס לויתן כותבים בגליון זה על ***המנהרה***, ספרו החדש של א״ב יהושע. הם מנסים להבין מהי המנהרה, האם נמצא דרכה רמז לפתרון יחסיהם של שני העמים החיים כאן? האם המנהרה מחברת? האם זו מנהרה של אופל ושכחה?

צבי לוז מתייחס גם הוא ליחסים הסבוכים שבין שני העמים, לאור הציווי העתיק ״לא תרצח״; מאיה בז׳רנו כותבת על ההצגה ״לא אשנא״ על פי ספרו של עזאלדין אבו־אלעיש, צביה ליטבסקי כותבת על סיפור של פלאנרי או׳קונור שעניינו לבן ושחור בארצות הברית, סוגיה שכעת היא רלוונטית שוב, ואילו התרגום לשירו הידוע של ו״ה אודן, ׳בלוז לפליטים׳ מזכיר לנו מנין באנו, שלא נשכח.

וברוח זאת, שבין הפלגה למרחקים ושאיפה לקרירות מרעננת לבין חשבון נפש, נקווה לשנה טובה, שנת יצירה ומעוף.

וכמו תמיד תמצאו בגליון רשימות של ביקורת ספרים, מאמרים, שירה וסיפורת, וכל המדורים הקבועים.

קריאה מהנה,

עמית ישראלי־גלעד, מיכאל בסר

צילם מ.ב.

דינה עזריאל

חיה

הֵי אִמָּא
מָה הַשָּׁעָה?
בַּיּוֹם וּבַלַּיְלָה הָאוֹר דּוֹלֵק
הָלַכְתִּי לִגְנֹב פֶּחָמִים מֵהַמְּסִלָּה
הַשּׁוֹמְרִים שׁוֹתִים יַיִן הַכְּלָבִים אוֹכְלִים בָּשָׂר
עַכְבְּרוֹשִׁים גְּדוֹלִים מְכַרְסְמִים אֶת שִׁנָּתִי

הֵי אִמָּא בּוֹאִי
אִמָּא רָעָה
חֹר דּוֹלֵק בְּמִצְחוֹ שֶׁל אָבִי
דַּרְכּוֹ הַשֶּׁמֶשׁ נִכְנֶסֶת
כְּבָר צָהֳרַיִם?

מָה הַשָּׁנָה?
זֹאת אַתְּ אוֹ אֲנִי בַּתְּמוּנָה?
הָלַכְתִּי לִגְנֹב פֶּחָמִים מֵהַמְּסִלָּה
הַשּׁוֹמְרִים שׁוֹתִים יַיִן הַכְּלָבִים אוֹכְלִים בָּשָׂר
הַפָּנָס דּוֹלֵק
הַלַּיְלָה תְּמִידִי

הֵי אִמָּא
אֲנִי רְעֵבָה
נוּ כְּבָר בִּשַּׁלְתִּ לִי מֶרַק אֲדָמָה?
צָעַקְתִּי מֵרָעָב וְנוֹלְדָה לִי תּוֹלַעַת
יַלְדָּה תּוֹלַעַת יָלְדָה בְּעַצְמָהּ
עוֹד אַחַת
אֵיפֹה אַתְּ?

כמה מילים נוספות על **מנהרות**. מנהרת תחנת לוינסקי מתפתחת לתפארת לנגד עינינו, שימו לב לשני הגשרים היפים, הנדיבים, הצמודים: אחד להולכי רגל ואופניים חשמליים והשני לאופניים חשמליים והולכי רגל...
הרוכבים הנוסעים בכל סוגי הרכב הדו־גלגלי (ממונעי בנזין) - מצייתים (עדיין) לשלט האוסר על נסיעה באופנוע. רק קחו בחשבון שהסכנה הנשקפת להולכי רגל מאופניים חשמליים גדולה יותר - הם פשוט חרישיים ועטים עליך ללא התראה - הם מלאכי הגהינום האמיתיים.

בבושקות

לַיְלָה אֶחָד יָשַׁבְנוּ
סְבִיב שֻׁלְחָן לְיַד תַּנּוּר גָּדוֹל
אָפִינוּ סַהֲרוֹנִים
דַּקִּיקִים
זְרוּעִים רְסִיסֵי סֻכָּר זוֹהֲרִים
וְסָבְתָּא אָמְרָה:
פַּעַם כִּמְעַט אָבְדָה דַּרְכִּי
בְּסִבַּךְ שֶׁל יַעַר פֶּרֶא
שְׁלוֹשָׁה פָּרָשִׁים עַל סוּסִים אַבִּירִים
הֶרְאוּ לִי אֶת הַדֶּרֶךְ
אֶחָד לָבָן עִם שַׁחַר
שֵׁנִי אָדֹם כְּאוֹר
פָּרָשׁ שְׁלִישִׁי עִם עֶרֶב
וְהוּא שָׁחֹר מִשְּׁחוֹר

סָבְתָּא לָשָׁה
אִמָּא רִדְּדָה
אֲנִי חָתַכְתִּי עִגּוּלִים וְסַהֲרוֹנִים בְּכוֹס זְכוּכִית
נָתַנּוּ לְסָבְתָּא גְּדוֹלָה לִשְׁמֹר עַל הַתַּנּוּר
וְסָבְתָּא אָמְרָה:
בְּלֵיל־מַאי שֶׁזָּרְחוּ בּוֹ שְׁנֵי יְרֵחִים
נָפְלוּ בְּלֵב־יַעַר שְׁלוֹשָׁה פָּרָשִׁים
אֶחָד הָיָה הַשַּׁחַר,
שֵׁנִי הָיָה אוֹר,
שְׁלִישִׁי הָיָה הַלַּיְלָה שֶׁלִּי
עַל שְׁמוֹ אָסוּר לַחֲזֹר

אַחַר כָּךְ שִׁחַקְנוּ קְלָפִים
וְאָכַלְנוּ סַהֲרוֹנִים
דַּקִּיקִים
זְרוּעִים רְסִיסֵי סֻכָּר זוֹהֲרִים
וְאִמָּא וְסָבְתָּא צָחֲקוּ עָלַי שֶׁאֲנִי לֹא מֵהַמִּשְׁפָּחָה
כִּי אֲנִי לֹא טוֹבָה בִּקְלָפִים
אִמָּא אָמְרָה אִמָּא
אַתְּ צְרִיכָה לְגַלּוֹת לָנוּ אֶת הַמַּתְכּוֹן
וְסָבְתָּא אָמְרָה:
שְׁנֵי יְרֵחִים
אַרְבָּעָה שְׁעָרִים
שָׁלוֹשׁ גֻּלְגֻּלּוֹת
עַל בִּקְתַּת הַמֵּתִים
מְכַשֵּׁפָה רָעָה מְכַשֵּׁפָה טוֹבָה
מַסְתִּירָה תִּינֹקֶת בְּמְעִיל פַּרְוָה
רוּצִי יַלְדָּה עַל חֵפִיר שֶׁל פְּסֹלֶת
קְחִי וַעֲשִׂי לָךְ לַפִּיד מִגֻּלְגֹּלֶת

אֲנִי מְדַקְלֶמֶת מִלָּה בְּמִלָּה,
לָשָׁה מְרַדֶּדֶת
חוֹתֶכֶת צוּרוֹת
אוֹפָה עוּגִיּוֹת
מִתְפּוֹרְרוֹת
בַּתַּנּוּר
לְאֵפֶר
דַּק

השעה החלשה

בַּשָּׁעָה הַחַלָּשָׁה שֶׁל הַיְּקוּם
הַלַּיְלָה עָדִין - עָדִין מִדַּי
אֲבָל אַתְּ מוֹנוֹלִיט עָטוּף עָשָׁן
פּוֹלֵט פִּתָּקִים וּבְדָלִים
גּוֹלֵשׁ גַּג תֵּבֵן עוֹמְדִים שׁוּרוֹת
צִפֹּרֶן מְעֻקֶּמֶת מוֹנָה שֵׁמוֹת
סַרְגֵּל הַבַּרְזֶל שֶׁל אָבִיךָ מוּנָף
אוֹרֵב לְטָעוּת וְרַעְמַת שְׂעָרֶךָ כְּשֶׁלּוֹ

וְתִמָּהוֹן עוֹמֵד בְּאֶמְצַע הַבַּיִת

הָיִית יְכוֹלָה לִירֹק בְּפָנָיו שֶׁל הָאֱלֹהִים
יוֹשֶׁבֶת וּמְעַשֶּׁנֶת
עַכְשָׁו נִשְׁתֶּה תֵּה אַתְּ אוֹמֶרֶת וְקוֹרֵאת לִי בִּשְׁמָהּ שֶׁל אִמִּי
דָּגָה בִּטְפָרִים אֲרֻכִּים שְׁאֵרִיּוֹת מְצַלַּחְתִּי

לִפְנוֹת בֹּקֶר רוּחַ צְפוֹנִי
מֵבִיא לָךְ רֵיחַ לֶחֶם
צִפֳּרִים מְזַמְּרוֹת שַׁחֲרִית
הָאַוִּיר הַצָּלוּל מוֹסִיף הֵד חָלוּל - חֲלוֹמִי
מַחְזוֹר הַקְּלָלוֹת אָחוּז בִּצְבַת אֶצְבְּעוֹתַיִךְ
וְהַזְּמַן מִתְקַפֵּל שָׁלוֹשׁ פְּעָמִים.

דינה עזריאל היא אדריכלית וסטודנטית לתואר שני בספרות עברית במסלול לכתיבה יצירתית באוניברסיטת בן־גוריון. עד כה פרסמה ספורים קצרים ב"צריף", "המוסף" וב"פטל". מתגוררת בירושלים. בימים אלו שוקדת על כתיבת רומן היסטורי.

כותב אל המעתיקים

אלי אליהו: *איגרת אל הילדים*, עם עובד 2018, 88 עמ'

"בשעה שאני יושב בין אמי/ לבין הילדה, אני פתאום נרעד,/ כאדם המביט בשתי מראות בבת אחת." במילים אלו פותח אלי אליהו את השיר 'המראה הכפולה' (עמ' 12), ובהן הוא מנסח את ייחודו של הספר ***איגרת אל הילדים***, התמקדות בנקודות מבט רבות של קשר משפחתי: נקודת מבט של הורה כלפי ילדיו, של ילדים כלפי הוריהם ושל דורות שונים במשפחה, על ההיבטים השונים שבכל נקודת מבט. המעבר מנקודות מבט אחת לאחרת מוביל את הספר, ודרכו עולים הזרמים התת־קרקעיים של הקשרים המשפחתיים.

השיר 'לאן נעלמו הילדים' למשל מציג שלוש נקודות מבט. הוא פותח בנקודת מבט מרוחקת של דובר אובייקטיבי לכאורה המעלה טענות מטענות שונות להיעלמות הילדים בראשית שנות המדינה: "עכשיו שוב שואלים לאן נעלמו הילדים. אומרים/ שחטפו אותם במרמה מבתי החולים. אחרים/ טוענים שלא היו דברים מעולם. שאלה דברי/ אנשים שנסתרה בינתם. שהיה פשוט אי־סדר,/ שלא הכל נרשם" (עמ' 31).

בסדרת הטענות ניתן לשים לב ליחס המזלזל העולה מהן לדברי ההורים שילדיהם נחטפו כאל "אנשים שנסתרה בינתם", וכן הטענה על אי־הסדר שבעטיו קרה הכל, ולא חס וחלילה בעטיים של מעשי אדם.

מנקודת המבט של דובר אובייקטיבי עובר השיר לנקודת המבט של סבתו, הנמסרת בגוף שלישי מתוך עדות שמיעה, "וסבתי סיפרה שהיתה לה פעוטה שחלתה וכל יום היתה נוסעת לבקרה עד שאמרו לה שהיא איננה", ולקראת סיום השיר יש מעבר לנקודת מבט נוספת של הנכד בגוף ראשון: "אבל גם אם היו כל הימים דיו וכל העצים קולמוסים/ לא יעלה בידי לכתוב את מגילות צערה", ונקודת מבט זו היא של נכד שמלאכתו כתיבה, שיודע עד כמה מוגבלת היא יכולתה של השפה לכתוב צער.

המעבר בין שלש נקודות המבט - מדיווח אובייקטיבי כללי של הגרסאות השונות למה שקרה אל נקודת המבט של הסבתא שאיבדה את בתה וממנה אל נקודת המבט של הנכד המאזין ל"מגילות צערה" - מנכיח בשיר את הפער בין רשימת הטענות הטכנית המנסות להסביר את ההתרחשויות לבין מגילות הצער של הסבתא ואת הזדהות הנכד לנוכח כאבה. מעבר המעצים את התקוממות הקורא לציניות של הדיווח היבש והאובייקטיבי אל מול הכאב הפרטי הצורב שנושאת הסבתא כל חייה, כאב שנוכח גם בחיי נכדה, ואולי ימשיך בדורות שאחריו.

אליהו הוא משורר חכם העושה שימוש מבריק בשפה. שיריו מאשרים את אמרתו של עזרא פאונד ש"שירה היא מילים טעונות משמעות עד קצה גבול היכולת". אחת הדוגמאות לכך היא מאותו שיר 'לאן נעלמו הילדים' שבו הוא כותב: "שהיה פשוט אי סדר/ שלא הכל נרשם. שאנשים לא מצאו את ידם/ ואת רגלם (לא כל שכן את בנם או בתם)". בקטע זה הניב "לא מצאו את ידם ואת רגלם" המציין אי סדר מוחלט ללא קשר ליד ורגל ממשיים, מקבל אחרי התוספת שבסוגריים המדברים על בן ובת במציאות את האפשרות לפירוש דו־משמעי: גם אי־סדר מוחלט כפירושו של הניב וגם יד ורגל ממשיים, כאשר "לא כל שכן" שבסוגריים הופך את היד והרגל מהניב לממשיים.

בד בבד עם הנושא המרכזי, עולים בספר נושאים נוספים, ביניהם אקופואטיקה, שישנה גם בשירי ספרו הקודם של אליהו ***עיד ובלהות***, אך הפעם לא מתוך מחאה על נזקי אדם בעולם אלא מתוך הזדהות עם תחושות הצמחים, וכך הוא כותב: "אספר לך על נפש/ הצמחים, עדינות הגבעול/ שלהם. כיצד הם מתארכים בדממה,/ שקטים כלחישה באוזן."// אם יתלשו מהם עלה -/ כאב שאין כדוגמתו.// אדם לא יכול כלל/ להעלות זאת בדעתו." 'הצמחים' (עמ' 42).

ישנם בספר גם שירים המוחים על היחס אל קבוצות חלשות בחברה, כמו השיר 'הפועלים': "אני רואה אותם נפלטים עם שחר ממשאית/ העפר (ממנו באו ואליו ישובו בסופו של דבר)./ אני רואה אותם ניגפים בפיגומים, נחבלים/ בחבלים [...] לפעמים הם ישנים פה בלילות,/ בלי דלת, כשהבית עוד שלד. לפעמים אחד מהם/ נופל ארצה, או כדי להתפלל או כדי למות" (עמ' 30).

ב'גבעת עמל' כותב אליהו: "וראיתי איך בעצב קם בית/ ואיך בעצב איננו, ואיך ילבינו/ הלבנים הללו את פנינו.// וידעתי כי עוד תבוא נקמת/ הקמות האלה עלינו, כי עד/ מתי יסעד האדם את נפשו/ בבשר החלשים ממנו" (עמ' 33). ניתן לייחס גם את השירים אל הילדים כשירים אל אחת מהקבוצות החלשות בחברה.

הספר ***איגרת אל הילדים*** כולל ארבעה שערים, שלושה מהם הם שירי מקור של אליהו והרביעי מאגד שירים שתרגם. למקרא התרגומים ניתן למצוא קשר הדוק בינם לבין שירי המקור, שחלק ניכר מהם עוסקים באותם נושאים כשיריו של אליהו. יחסי הורים וילדים, למשל 'הסופרת' מאת ריצ'רד וילבור, 'נער עם סכין', 'אלוהי הבדידות' ועוד. הנקודה האקופואטית נמצאת גם בשירים המתורגמים: 'אלבטרוס' של שארל בודלר, 'עכביש חרישי וסבלני' של וולט ויטמן, 'השתדל להלל את העולם הפגום' של אדם זגייבסקי; וכך הופך קובץ התרגומים שבחר אליהו לחלק קוהרנטי מהספר, המציג לקורא הן את אליהו כמתרגם והן מאיר את שיריו שלו כהשתקפות במראת התרגום.

לסיום אני רוצה להאיר עוד היבט בספר, והוא החמלה העולה בשיריו של אליהו כלפי מושאי שירתו, ובראש וראשונה כלפי ילדים. בשיר 'איגרת אל הילדים' הוא מציין במעין רשימה את הילדים שאליהם הוא כותב, ובראשה מציב דווקא את אלה שנהוג לגנותם: "אני כותב אל המעתיקים"; ובהמשך "אל הלוחשים בחשש זה אל זה./ אל החורטים את אהבתם על השולחנות./ אל המאחרים. אל אלה שבוהים/ מבעד לחלונות./ בשביל אלה ששוכחים את המחברות... בשביל אלה שלא יודעים את התשובות" (עמ' 14), וכל אלה הם רשימה חלקית, שלא במקרה אינה כוללת את המצטיינים והמקובלים. בשיר 'איגרת אל הילדים', הילדים, על תכונותיהם השונות, מוצגים כפי שהם, בלי שיפוט, שווי זכויות באותה מידה ובעיקר ראויים לחמלה. ◆

עדינה בן חנן

נדיה עדינה רוז

זיכרונות

הֵם מִתְאָרְכִים עִם הַשָּׁנִים
כְּמוֹ פּוֹנִי הַמַּסְתִּיר אֶת עֵינַי:
קוּ־קוּ! קוּ־קוּ!
אַף אֶחָד לֹא רוֹאֶה אוֹתִי.

וּמָה לַעֲשׂוֹת בָּהֶם
אִם לֹא לִמְשֹׁךְ מֵהַפָּנִים אֲחוֹרָה,
לֶאֱסֹף לְזָנָב סוּס
טְרוֹיָאנִי
הַפּוֹתֵחַ אֶת כָּל הַשְּׁעָרִים
לֶעָבָר.

.....מאות / רפי וייכרט.....

ציפורים

ושוב קולות הציפורים ושוב הקו הדק המתרחב בין לילה חולף לבוקר עוקב ושוב השאלה איזה מיץ ממותק למזוג אל כוס היום החד פעמית, באיזו לשון ללקק את הטיפות הנותרות בשוליה, באיזה גרון להלל את המתת. ושוב האצבעות מתקתקות בקצב הנשימה, מותירות את האימה בממלכות העלטה, ננעצות דרך האותיות במנת האור השקטה, מושכות אותה לעבר הפה. הקיץ נפרד מהגשמים האחרונים, השדות שאך לפני רגע היו ירוקים מצהיבים בן יום. כל דבר מפנה מקום לדבר שבא אחריו. כשהעופות ממשיכים לנדוד הדגים בברכות נושמים לרווחה, מרקידים זימים. עננים קלים בשמים ועננים מלחמה בחדשות. העולם מלא במטאפורות שלפעמים קשה מאוד לפענח עד שהן מתממשות.

שירת ישראל / אילן ברקוביץ'

הגר רפאל

אם אשכחך

בִּכְפַר סָבָא,
כָּל הָרַמְזוֹרִים אֲדֻמִּים בַּלַּיְלָה.
אֲנִי מְדוֹמֶמֶת מְנוֹעִים וּמְדַמֶּמֶת
הֲלִיכָתִי בִּרְחוֹבוֹתֶיהָ,
מְרַחֶקֶת עַצְמִי מִמֶּנָּה,
עַד אֶשְׁכַּח
אֶת הַלַּיְלָה
בּוֹ לִקַּטְתִּי שִׁירֵי מֵטָפּוֹרוֹת
שֶׁל זָרִים שֶׁלֹּא הִכַּרְתִּי
מִפַּחֵי זֶבֶל הַנְּעוּצִים כְּבֵדִים בַּמִּדְרָכָה
וּפִזַּרְתִּי שֹׁבֶל פֵּרוּרֵיהֶן בְּצֵל עֲקֵבַי
לִמְקֵרֶה וְאֶשְׁכַּח
דַּרְכִּי הַבַּיְתָה.

הגר רפאל, קול שירי חדש, ילידת 1997, כפר סבא, שעל ספרה הראשון, ***הצגה יומית*** (2018, הוצאה עצמית הוצאה לאור, עריכה: יואב סרוסי גלבוע), כתבתי לראשונה במדורי "משורר בשטח" (הארץ, תרבות וספרות, 24.8.2018, עמ' 3, 'אני נורמה ג'ין בייקר של המאה ה-21'), והשיר שלפנינו גם הוא לקוח מתוכו (עמ' 58 בספר, כלומר לקראת סופו, הספר מחזיק 60 עמודים בסך הכל).

כותרת השיר ועיקרו מושתתים על הפסוקים הידועים מתוך ספר תהילים, פרק קלז: "אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני. תדבק לשוני לחכי אם לא אזכרכי. אם לא אעלה את ירושלים

תצלום: Free Images

על ראש שמחתי" (ה-ו). רוצה לומר - כפר סבא עבור המשוררת כמוה כירושלים עבור עם ישראל? לא בהכרח. כפר סבא המתוארת בשיר לא מתוארת כמקום ערגה, כמקום של געגועים. היא כן מתוארת כבית שאסור לשכוח אותו גם אם נקודת המבט של הדוברת בשיר כלפיו היא ביקורתית.

וזה מה שהופך את השיר לכה מעניין. אין כאן אידאליזציה של העיר כפר סבא אבל יש איזו פריצות שבתיאור, שכמו טומנת בחובה סוד. "כל הרמזורים אדומים בלילה" בעיר הזאת, כאילו מוטלים מחסומים על המעשים הנעשים בלילות העיר, היא לא חופשייה כמו תל־אביב, עיר ללא הפסקה לכאורה, משאת נפשם של משוררי ישראל כולם, כשם שירושלים גם היא משאת נפשם. כפר סבא היא עיר פריפריאלית עבורם. הם לא יעשוה מרכז.

מה שהופך את הקול השירי החדש של הגר רפאל למעניין הוא שהיא מודעת לדבר הזה, למשחק הכפול שמשוררי ארצנו משחקים אותו רוב הזמן, ולכן ברבים משירי הספר היא שוברת אותו, חדה ונוקבת, נועצת את סכיני מילותיה השיריות המקוריות והמדויקות בתדמיות ציבוריות שחוקות רבות. בשיר שלפנינו אמנם היא עושה את זה קצת פחות אבל עדיין המקוריות והביקורתיות ניכרות וגם החתירה תחת המושגים המקובלים (למשל במצלול הממקד והעשיר של הדימום לאחר הטור שהדגשנו, "כל הרמזורים אדומים בלילה", שמכוון את הקורא להבין שהעיר לא באמת עוצרת רק כי רמזוריה דוממים, שמשהו מתרחש מתחת לפני השטח גם כשאין תנועה ברחובות ובכבישים).

לא הבנתי מדוע נעשה שימוש בצירוף הספרותי יתר על המידה, "ליקטתי שיירי מטאפורות של זרים". מה רע ב"ליקטתי שיירי זרים" למשל? והלא הזרות בפני עצמה היא כבר היא מטאפורה. אבל אלו חבלי לידה של משוררת צעירה, שספרה הראשון, ***הצגה יומית***, הוא מהספרים המבטיחים והמקוריים שקראתי לאחרונה. שאפו למשוררת ושאפו למנהיגי ההוצאה, גלבוע ואמיר סומר, שהוציאו מתחת ידם את התוצרת השירית הנפלאה הזאת. ◆

שוהה בלתי חוקית מחוץ לגדרות הגוף

אירית שטייף־שושני: *בקונכיית ידו של אלוהים*, ספרי 'עתון 77' 2017, 82 עמ'

ככל שנמשכת הקריאה בספר שיריה השני של אירית שטייף־שושני, נפרש בפני הקורא מסעה הנפשי לעבר השלמה עם המוות הממתין בסופו, "בעת תנועת מסעי. אל הריק" (עמ' 50).

בדומה לאישה ללא תווי־הפנים בציורו של מונק שבכריכת הספר, כששערה ושולי שמלתה נמשכים לאינסוף, גם השירים אינם מסתיימים בנקודה או סימן־הפוגה. אין לשירים שמות או כותרות, וכמו החיים עצמם שאינם ממוסגרים אלא בדיעבד, כך שורות השירים והסזורות הפזורות בהם: "מלאכים לבנים הודפים אותי/ במדרון/ שחורים בולמים בתהום/ מנקרים את פירורי הכמיהה" (עמ' 64).

לצורך המסע, המדומה לנסיעה ברכבת, נתבעים כוחות נפש והוא מאופיין בקושי להפנים את הגיל בהווה, וניסיון להיאחז בעלומים מפני אימת הנבילה: "רכבות אביב דוהרות בי/ מחפשות פתחי מילוט/ אל להט הקיץ/ ואני אך התחלתי לאהוב" (עמ' 52). אלא שניסיונות המילוט נידונו לכישלון: "השדות שממו פתאום/ החרציות נוסעות ברכבת אחרת" (שם). הפער בין תפיסת הדוברת בשיר את עצמה ובין הכרתה בגילה יוצר תחושה של ניכור גופני המכונה בפסיכולוגיה – דיסוציאציה: "שוהה בלתי חוקית מחוץ לגדרות גופי/ צופה בשביל ללא מוצא מבעד לזגוגית פרודה" (שם). תחושת הניכור מתעצמת: "החלום נזל הלילה/ כדיו שחום/ רצתי עשוקה בקטעים/ מקורצפים/ האופק קלט אותי בכלוב/ של ציפור/ כנפי פרפרו החלום נשר/ אל סיפור דרכים/ מוכר וזר" (עמ' 76).

סיפור הדרכים שהוא מוכר וזר בו־זמנית, מעורר חרדה, כזו שתיאר פרויד במאמרו הידוע "unheinlich" (1919); שבו הוא מתייחס לסיפורו הגותי של א.ת.א. הופמן "איש החול", סיפור אשר במרכזו דמות מרושעת שזורה חול בעיני ילדים, כדי לגרום להן ליפול לידיו, וליטול אותן עמו לירח, כמזון לילדיו ארוכי המקור, הגדלים בקן ברזל. דמות נוספת בסיפור היא הבובה אולימפיה, שנראית ממשית ביותר.

ואכן בשיר קודם מתואר לונה־פארק גרוטסקי של בובות, שדים ומלכת לילה. כלוב הציפור המופיע בשיר שלפנינו, ו"ירח סולידי" בשיר שאחריו, ובעיקר האוקסימורון המסיים את השיר 'מוכר וזר', הם מוטיבים הנקשרים ל"איש החול" ומעבים את האימה המתפתחת.

המסע מתואר לעתים כסיוט לילי, שבו "מתגלגלים הדי היום מן ההרים/ מחריבים דממת גגות בצעקה/ לופתת זהרורי טירוף" (עמ'

79), והוא ישכך כשיעלה הבוקר – אז "מוסטים המסכים. לבן וילונות עוטף/ גרונות בריח הדרים" (שם). הקורא מועבר בתנועת מטוטלת שבין סיוטי הלילה ובין הגעגועים החושניים לחיים. השימוש בסינסתזיה – במזיגת חושים שונים לאחדות תחושתית־פיוטית – מעצים את חוויית המלאות המשתררת בעלות היום: הדוברת "שותה שקיפות אוויר", "מנגינה חמה שוטפת" אותה והיא "רוויה עד/ סופי" (שם). אלא שגם הוויה זו מורכבת, והיפוכה נרמז בתיאור "גביע ידי נושר נשבר" (שם) ובמילה "סופי" המסיימת את השיר.

לאורך הספר מתארת מוסיקה אוקסימורונית תחושות מנוגדות. ניכר שהמשוררת מבקשת ללכוד במסעה הן את העטלפים ה"באים מן ההר אורבים לטרף" (עמ' 25), ערפדים, עוברים מתים (עמ' 64) והן את רגעי הנוחם שבהם "עוד מרחפים אותותי/ על הקרקע" (שם). הג'ונגל הנפשי מאוכלס גם בנשרים וגם בציפורי שיר (עמ' 41).

המהלך הרוחני והרגשי מתנהל לאורך שלושה צירים המותכים זה בזה – זה המתאר את חוויית הזמן החולף, זיכרונותיו וחוויותיו; זה המתאר את תחושות הטבע שלאורך המסע, והציר הארספואטי.

התבוננות בציר הראשון חושפת זיכרונות, כמו געגוע לנעליים אדומות שנקנו בילדות. לא נאמר במפורש מיהו הקונה, אך הערתו של הזבן "היהודי משיג מה שהוא רוצה בסופו של דבר" (עמ' 32), רומזת למולדת הילדות, ולאביה שהשיג, כפי הנראה, לא בקלות, "נעליים מחוררות געגועים" (שם). ורשה, עירה של האם, וזיכרון של ילדה המתבוננת באמה מבשלת כוסמת "kasha/ בשפת המקור", ודמויות כמו הישישה שהשליכה מגרפת צעצוע למרתף בית המשפחה יום לפני מותה. החוויות משובצות בנופים רחוקים זרועי נשים אוקראניות ובתים ישנים "מלופפי קורים".

לעתים עטויה ההיזכרות בדוק אגדי שיוצרות אלוזיות ליצירות קלאסיות ("נעליים אדומות", "מוכרת הגפרורים הקטנה"), או תמונות מעולם עתיק: "הדי שירתן של כובסות/ מופשלות יטילונו אל שקיעה/ חבויה".

זיכרונות הילדות המכוננים את התשתית להמשך החיים, לא רק שאינם מתרחקים, אלא נשארים רעננים ושובי עין ולב: "באותה שמלה ראשונה ארוגה את עורי/ תיוותר לי טרייה עד המסלול האחרון" (שם). ככל שחולפות השנים, "תמרור הדד אנד מהבהב/ כפנס רכבת המדרון".

המוות כשלעצמו איננו מפחיד. הסיוטים שייכים לחיים. במוות ה"מרחף ברחובות" (עמ' 50) "רב הפיתוי לגעת" (שם). הוא נקשר ל"מתח הגואה" ולקסם של "הפרחים המתים שהבשילו/ בשלהי האביב", והדוברת מתבוננת בו בעניין ובאמונה שבבואו תנוח נפשה (עמ' 26). המוות אינו אלא סופיות הגוף, לא הנשמה. לפיכך, בעמוד האחרון של הספר, מבקשת הדוברת "אל תארגו אפילוגים לחיים/ ופרולוגים למוות" (עמ' 82).

בציר זה נכללים שירים המתארים מפגשים עם אנשי שוליים – "(אשה שקופה בתחנת מעבר)", "(האיש בשדרה)" ואחרים. כך, למשל, מתואר המפגש עם "(שירה)" – אשה עיוורת המלווה בכלב נחייה, "עיניו/ זולגות דבש", כלומר, גם הוא מתקשה לראות. המפגש מתרחש ביום שרבי, שבו השמש שולחת קרניים מסמאות לעיני הדוברת, אך אינה פוגעת בשירה ובכלבה. המוטיב המיתי, הספרותי, של העיוור הרואה, עוטה לבוש אישי, לירי, במפגש האנושי שלפנינו.

בין סיוט לרגיעה מנסה הצליינית במסע לקבץ לתמונה מלוכדת את זיכרונות עברה, ההווה שבו היא נתונה והעתיד המזומן לה, כאשר היא מתבוננת ב"פרח נובל בגביע מים/ סופח/ בָּקרו בעצלתיים" ומדמה אותו למציאות החיים שמהותם היא אשליה, בשל קמילתם המונוטונית.

הציר השני מעלה תמונות טבע מתקופות חיים שונות. אלה זרועים אשוחים, נוף ימי, ציוצי ציפורים ופלומות עננים. לעתים הם עומדים בזכות עצמם "כשיבוא אביב/ יתמוסס קירות הקרח/ גבעול עדין יצמיח/ ניצן" (עמ' 18), ולעתים כמיטונימיה המעצימה את מצבי הנפש של הדוברת: "משם ירדתי בטיילת/ הגשומה/ העץ הושיט מרפק/ לרקוד" (עמ' 47).

הציר השלישי, הארס־פואטי, גם הוא מלווה את מסע־חייה של הדוברת: "שיר/ אם מתוק הוא/ או רעיל/ נועד/ להכיל/ את הגאות והשפל/ לחיבוטי הנפש" (עמ' 39).

"שירה יודעת לכאוב" (שם), כלומר, להעניק מבע לחרדות ולכאבים. הדוברת בשירים והמשוררת הטווה את דמותה הפואטית, צועדות שלובות זרוע ומעניקות למסע האישי והשירי עומק נוסף. הקשר בין הדוברת לבין שיריה הוא קשר גופני ממש, שאין להתירו "תורמת וריד לשיר/ שוקק/ מערכת כלי דם לרומן/ תאב/ אם וריד יכזיב/ ימות השיר/ ימוט רומן/ אמות" (עמ' 44). ◆

אליה אלכסנדר

חצי פינה

חוסה פולידו

מספרדית: טל ניצן

התגלויות

אַתֶּם מְצַפִּים לְהַכִּיר אֶת הָאוֹבְּיֶקְט
שֶׁהָאַהֲבָה מִשְׁתַּחְרֶרֶת בּוֹ מִכָּל אַשְׁלָיָה
וְנַעֲשֵׂית מֻשְׁלֶמֶת

הָאַהֲבָה עוֹטָה אֶת הַצּוּרוֹת שֶׁמַּצִּיעַ הָאוֹבְּיֶקְט
רְסִיסֵי זְכוּכִית, אֲפַרְסֵקִים מְשֻׁמָּרִים, נְשִׁיקוֹת מִתַּחַת לַמִּקְלַחַת
וּבְדִידוּת מַבְהִילָה כְּמוֹ רְעִידַת אֲדָמָה.
אוֹתוֹ אוֹבְּיֶקְט מֵעוֹלָם לֹא נִרְאָה.

בפעם הראשונה שקראתי את השיר היפה הזה הרגשתי שאני יכול לצייר סביבו לב, לפזר בין השורות חצים מבית החרושת של קופידון ולאפשר לאותיות כמעט להתחבק. חוסה פולידו (משורר מוונצואלה המתגורר בשנים האחרונות באיטליה) קורא לשיר 'התגלויות', ובכך הופך את עצמו לקולומבוס גדול באוקיינוס הזה ששמו "אהבה".

רוני סומק

במחוזות הדמיון הססגוני

שלמה זמיר: ***ניצוצות ססגוניים***, כרמל 2017, 94 עמ'

אני שב וקורא בספרו התשיעי והאחרון של שלמה זמיר שראה אור לאחר מותו. אני חולף בעיני על המעשיות והמשלים המנוקדים הללו, הסוריאליסטיים, השֶׁלֹּא־מִכָּאנִים (אם לחקות משהו מתחדישי הלשון בנוסח חיים גורי). איך בדיוק לכתוב על ילד שדוחף עגלה שבה יושבות אמו ואחותו ויוצא למסע לפינלנד בלוויית תרנגול וחתול רחוב ידידותי? כיצד להתייחס לחנווני שמתלבש כסוחר ונציאני מהמאה הי"ד? ומה להרגיש ביחס לאיש ואישה המהלכים בין הוולגה לדנובה שבועיים לפני קץ כדור הארץ?

האם לומר שהספר הזה דומה לקודמיו כמו ***כדורים וקוביות*** או ***הסכין בין השיניים*** בסוגה הזאת של פרוזה שירית מנוקדת, מרובת סתירות, משעשעת, מסתורית? האם לתמצת את עיקרי הדברים בכך שהוא עוסק בסוגיות אוניברסליות של מקום ושייכות, בדידות ומשפחתיות, בקשרים שבין אדם לצומח ולחי, בחיים על פני כדור הארץ על מגוון צורותיהם ויחסיהם?

זהו ספר של מסעות בנופים ובמקומות רחוקים כמו אדמת האסקימואים, פורטוגל, אי הברבורים השחורים, הים הקריבי. המקום שבו מתרחשות העלילות כמעט תמיד אלגורי כמו העיר ד' והכפר רי"ש, הגבעה שאינה גבעה או הבית הכתום שבו נערכת מסיבה.

זהו ספר של נסיעה והליכה והפלגה. כל הזמן בתנועה קדימה, הלאה, בין הנודע ללא נודע, בין המצוי לרצוי, בין הקרוב לדמיוני עד מופרך. הנה פתיחות אחדות כדי להטעים מקצת ממגמה זו: "שלושה ועוד אחד הלכו בדרך" (עמ' 7), "הלכתי באדמה ריקה מאדם" (עמ' 9), "הלכתי בקיץ, בדרך שטופת שמש" (עמ' 11), "הלכתי זמן רב בשממה" (עמ' 22), "ביום השביעי למסע הגענו לבקעה ירוקה" (עמ' 23), "באחד ממסעותי הרבים הגעתי לאדמת אסקימואים" (עמ' 32), "בלכתי באי, ראיתי אילן בודד" (עמ' 33) וכו'.

ברגע שעומדים על הנקודה הארכימדית שממנה מונפים השירים, רואים שהניצוצות הססגוניים ניתזים על פי רוב מאותו סדן מחשבתי. העיקרון הוא לספר עלילה משונה המעלה שמות מקומות בקצווי ארץ, מציינת בעלי חיים לרוב (חתולים, כלבים, גחליליות, נשרים, זאבים, פרות, קופים, גמלים) ומתארת בעלי מקצועות מוכללים (בנאים, נגרים, פועלים, ראשי ערים, משרתים, רופאים). לפעמים זה שנון ומצחיק, לפעמים נוגה. כל זה בהנחה שאפשר להזדהות עם גלריית דמויות עצומה שחייה מתנהלים במקום אחר, במציאות לא מציאותית.

ואולי לא צריך לנסות לקשור את שלמה זמיר לכאן ולעכשיו שהוא כה מנסה לחמוק מהם. אולי לא צריך לחפש מה בעברית שלו הוא בן זמנו. הוא בן דורו של נתן זך שגם בשירתו המוקדמת מצבים ודמויות סימבוליים. אולי צריך להתענג על הטקסטים הללו בלי לבדוק מה עושה אותם לשירים והאם הם שירים מוצלחים. אולי הם תורגמו מסינית או מפינית? אולי נכתבו בידי משורר טורקי לפני שלוש מאות שנים?

בין כך ובין כך אפשר להתענג על משובותיהם ומשוגותיהם, על עדינותם ותחכומם ואנושיותם ודיבורם הקולח. ברגע שמתמסרים לצבעים הללו נכנסים בשערי יריד ססגוני ועוברים, כמו מרקו פולו, על פני ימים ויבשות, חווים חיים שאינם שלנו, הולכים "בדרך לא ידועה, בדרך לא דרך". בסוף מצליחים לחמוק מהשוטרים המפחידים, יוצאים מהבית השוכן באי נודד, עוברים בנעורים וצופים בישיש הנושא על גבו שמונים ושישה צרורות. אחר כך נוטשים ויוצאים לדרך, מגיעים ושוב נודדים בעולמו של שלמה זמיר, איש נחבא אל הכלים, משורר רב דמיון שחי בינינו בלי שרבים הבחינו והותיר אחריו מאות עמודים של טקסטים מלאי הרפתקה. ◆

רפי וייכרט

הקללה והברכה

אידה צורית, *מילים כעת*, עולם חדש 2018, 131 עמ'

הספר הזה תפס אותי בגרון. ספר השירים האחרון של אידה צורית ***מילים כעת***, קורא תיגר על המגמה הרווחת לשפוט שירים גם, או בעיקר, על פי הגיל, דהיינו, משוררים צעירים ניחנו בלהט, תעוזה ומקוריות, בשעה שקולות עמיתיהם המזדקנים רפים ודועכים.

והנה, לפנינו משוררת שהיתה עלמה צעירה כשהוקמה המדינה, ועודנה כותבת כחלוצה עזת נפש. אידה צורית אינה מתכחשת לעול השנים ולטלטלות הגורל, אבל הופכת כל התנסות על פני הרצף שבין אושר לשכול לקרדום לחפור בו את ערוגות חייה, אלו שמצמיחות "פקעות שיחים פרועים... אגבות פרא, חמניות ואן־גוך מטרפות" (עמ' 98), וגם "חפצים משומשים שנאגרו עם השנים והומרו בחדשים שגם הם אינם, אך היו שימושיים לזמנם..." (עמ' 16).

היא ארכיאולוגית שממצאיה מוצגים לפנינו באור המסמא של ההווה, עתים חבולים ופגומים, עתים נוצצים באור יקרות, כאילו דילגו עליהם שיני הזמן. יש באישיותה של הכותבת שניות מרשימה, שניות שאינה נוגעת רק לשפות שגדלה בהן (רוסית ועברית), אלא לכלל ההתייחסות שלה לקיום האנושי, לצינה ולחום של החיים, 'הקללה והברכה' כשם אחד משיריה (עמ' 27).

הסגולה הזאת, לשמר את רוח הנעורים בתוך השריון של מסכת חיים ארוכה, ולהתבונן בעצמה ובסובבים אותה במבט נוקב ומרוחק ובה בשעה באירוניה ובסלחנות, היא היא ליבת שירתה של צורית. יש בכתיבה הזאת כל כך הרבה אהבה ועיצבון, כל כך הרבה כעס וחרדה. הבדידות, הזקנה והכליה צועדות יד ביד עם אצילות הרוח וחסד האמירה, עדות שנמסרת בדחיפות חונקת לפני שהזמן האנושי ייאזל. "מילים כעת", מילים שחיות לעד.

בעזות מצח ובאומץ מסתערת אידה צורית על משוכות שנותיה, מתגרה, מתחשבנת, נחרדת ('בא לי לשנוא אותך' עמ' 63, 'אינטרמצו במסיבת השקה' עמ' 69, 'הנחיות לצוות המסייע' עמ' 100) ובנפשה פנימה מטפחת פינה של נחמה והיקסמות מן הנשגב והנעלה ('משכן האלים' עמ' 36, 'מי היא' עמ' 73, 'חמול' עמ' 106).

הפחד והחמלה, שני האלמנטים המרכזיים של הטרגדיה היוונית, נטועים עמוק גם בספר הזה, וכך, חרף שירי הקינה והחידלון, מזומנת לקורא מתת המירוק, אותו קתרזיס מזכך, שהמונים נהרו לאמפיתיאטראות בעת העתיקה, כדי לחוות אותו.

לשון שירתה של אידה צורית נעה, על פני מנעד רחב, בין הגבוה והחגיגי לבין שפת הדיבור. שיריה הם תענוג לאוזן.

וכך היא כותבת בשיר 'אני מדברת אל עצמי פילוסופית' (עמ' 26):

"אני אומרת לעצמי:
אל תצפי לדבר מאיש, צפי ממך,
צפי בכל כוחך, גם אם בעל כורחך,
נשמי עם הציפייה הזאת, צמחי איתה,
האמיני בה בכל מאודך,
והמשיכי להתפלל."

◆

רבקה קרן

אגרטלים משברי זכוכית

דורין מרגלית: *סנפלינג על כחול הזקן, 30 פרלודים*, גוונים 2017, 158 עמ'

כותרת הספר, ***סנפלינג על כחול־הזקן***, לקוחה משמו של הפרלוד השישי שבו. פרלוד זה מתאר את הכנותיה של הגיבורה העומדת להסתכן במעשה שעלול להביא לכיליונה. בדעתה לשלשל עצמה בחבל מגג של בניין אל תוך דירה, כדי להיוודע לסודותיו של השוכן בה, כמו לדעת את רזו האיום של הרוזן כחול־הזקן רוצח נשותיו. אגדה עתיקה זו של שַרל פֶּרוֹ (1697) שימשה כנושא ליצירות רבות, כמו לאופרה הסימבוליסטית "כחול הזקן" מאת בלא ברטוק (1911), המדברת אל הרבדים העמוקים, ומתארת את החדירה פנימה, את תהליך החקר הבלתי־נלאה ואת המפגש עם המקום שאין ממנו חזרה.

בניסיונה לחדור אל המסתורין, עוברת גיבורת הפרלוד הכשרה בסנפלינג, רוכשת ציוד מתאים, וגם לומדת אצל זגג חיתוך זכוכית. לתמיהתו של הזגג, היא עונה, שמטרתה ליצור "אגרטלים משברי זכוכית צבועה".

דימוי זה מאפיין את הספר כולו, המורכב כאגרטל מפיסות של זכוכית צבעונית, ומשקף מציאות ססגונית רבת־פנים. שלושים הפרלודים מגוונים בתקופות כתיבתם, נושאיהם, מקום התרחשותם הגיאוגרפי והאישים המוזכרים בהם, שאת תיאוריהם, כמתווים של אישיותם, תופסת הכותבת במבחר קווים מצומצמים, המשורטטים בבטחה ומביעים היטב את אפיוני מהותם.

כדוגמה אחת יתואר כאן הדו שיח המדומה בפרלוד השביעי - עם המלחין המת גוסטב מהלר, אשר נוכח כאילו בנפשה: "כשהיה מדבר אלי הייתי מרכינה את ראשי במבוכה, אבל כמו בעקבות סולם שעליו מטפסים מלאכים, הייתי נושאת את עיני לעבר מצחו הרחב, ומתפלאת כל פעם מחדש על פלומת האור שמציפה אותו." עוצם ההתמסרות ליצירותיו מתוארת כמעט כסחף של התאחדות עם יוצרן, וזיווגם הרוחני ליצירת "ישות אחת זכרית־נקבית".

שלושים הפרלודים שופעים חמלה ואהבת־אנוש: כדוגמת הפרלוד התשיעי על מורה אהוב, מוזיקאי רב־אמן, המתואר בכל זאת כמי שעם כל גדולתו כגיטריסט מהולל, דאג במסירות אבהית לא רק לתלמידיו, אלא גם לחתולי הרחוב.

פרלוד 27, "ימימה, ציפור־ים קטנה", כתוב בנימה של תום, אך חושף ומגלה סמלים וארכיטיפים ברוח הלא מודע הקולקטיבי היונגיאני. הקריאה החוזרת בו אולי נובעת מכך שאני, כיליד קנדה, התגוררתי בעיר קינגסטון, במוצא הנהר הגדול סיינט לורנס, והאתר ההיסטורי טָדוּסָק שבשפך האוקיינוס האטלנטי הוא־הוא האתר שבו מתרחש הפרלוד.

פרלוד 27 משקף את רוחם של כלל הפרלודים, שהם מלאי כמיהה לחקור את המסתורין של החיים ולגעת בו, כמו המוזיקה של גוסטב מהלר השואפת אל הנשגב, המתוארת בפרלוד השביעי, או כמו ניסיונה של הדמות בפרלוד השישי לחדור אל האמת החבויה ביצירתו הכתובה של הסופר, המונחת על מכתבתו, במחיר חייה כמעט.

גיבורת הפרלוד - הצעירה ימימה - אינה מבלה סתם בטיול תיירותי בקנדה, אלא חוֹוה מסע־חיפושים אל הבראשיתי, אל העבר. ואכן הפרלוד מסופר כזיכרון. בשאיפתה לחשוף אמת קדומה, החבויה גם בעמקי נפשה, נוסעת ימימה אל היישוב האירופי הקדום ביותר שהוקם על אדמת קנדה, ופוגשת בו אחד מאנשי האִינוּאִיט, יליד האוכלוסייה הקדמונית והוא המדריך אותה במסעה. הסוד שרצונה לחשוף הוא קיסר הים, הלוויתן - מהבריות העתיקות והמסתוריות ששרדו מאז ימי קדם.

מבחינה פסיכולוגית מתאר הפרלוד טקס חניכה. תוך כדי התוודעות לכוחות המסתוריים של הטבע, מגיעה ימימה גם לגילוי־עצמי של רבדים נסתרים בנפשה־היא. התוודעותה אל אחד מסודות החיים והטבע רבי ההוד, מביאה לתמורה בהשקפותיה.

מסעה אל הנסתר הוא מסע של התעוררות. תחילתו השכם בבוקר, בהגיעה אל מושבת

הילדים הקדמונים, טרם הופעתו של האדם המערבי. היא תרה אחר החוויה הראשונית, שהיא כאמור גילוי הלווייתן המסתורי. מסע החיפוש מסומל כיקיצה. היא יוצאת לדרכה ב"דממת הבוקר, צינת השחר", "עם הנץ החמה", אל תוך "השקט הגדול", הקדמוני.

המדריך למסע החיפוש, כווירגיליוס לדנטה, הוא טירנאו, בן שבט ילידי, המתואר כמעט כפרא קדמון ב"מסתור אישוניו האפלוליים" על פניו, שנראו בעיניה כ"סימניות ספר עתיק אפוף רזים", ובקולו שדמה ל"נהימות גרוניות, שהדהדו ... כמו סדר השבעות".

האיש הכאילו־פרימיטיבי משמש כמדריכה למסורת שבטית עתיקה, הכוללת פולחנים קדומים לקידוש עונת הפוריות והרבייה. הוא פוקח את עיניה למיתוסים ראשוניים, ללחשים, כישופים וטקסים לרוחות ואלי הטבע הקדמונים, שחדלו מכבר להשפיע על האדם המודרני, המדעי והרציונלי לכאורה. כמי שמתנכל לטבע או אדיש אליו וחי בחוסר הרמוניה עם תהליכיו, חש האדם בן זמננו ניכור, ומבקש נואשות לתת

משמעות לחייו. קרל יונג טען כי מצוקתו הנפשית של האדם נובעת בין היתר מהיותו מנותק מההשפעה המרפאת של המיתוסים, הסמלים והתבניות הארכיטיפיות שמשוקעים במעמקי תודעתו, שאותם כינה "הלא־מודע הקולקטיבי". מעמקי האוקיינוס על פי יונג, הם הארכיטיפ המייצג את עומק התת־מודע הקולקטיבי, ואילו החיה מסמלת עולם של אינסטינקטים וקשר אל הטבע. סמלים קדמונים אלה מסמנים את הכוחות הנסתרים בתת־מודע האנושי. הלווייתן, קיסר הים במקרה זה, הוא סמל כביר לכוח הראשוני של החיות והדחפים הבסיסיים בטבע.

בהדרכתו של טירנאו נעשית ימימה מודעת למציאות קמאית של רוח הטבע ושל קדושתה. תיאור צֵיד הלוויתן מפגיש אותה ביצרי החיים והמוות המתממשים במפגש שבין הצַייד לחיה. הפרלוד רווי דימויים של אֶרוֹס ותַנָאטוֹס; זהו "הרגע המלוטש כסכין, הטלת הצלצל בגופו של הלווייתן, שהיה כקריאת־תגר קדמונית, צווחת־ניצחון של צַייד על גופו־שלו. מבעד חלב עורו של הלוויתן חדר הצַייד אל הנשמה שאי־פעם שהתה בגופו. וכשנגע בה, נגע ברוחה הבראשיתית של סִילָה (היא האלוהות הקדומה ביותר)".

"הים אסף את כוח קדמוניותו לגל כהה ועצום שניתר מעלה." השניים החלו לחוש תחתם "בתנועה של זרמים עזים, אשר הפריעו את מנוחתה של הסירה והפכו אותה לעגלה פרועה נדחפת ונטרפת מצד אל צד ונשמע רעם אדיר של חבטה". קיסר הים, הלוויתן, הגיח לפתע מן המעמקים ובקע ועלה בכל עוצמת כבודו הנשגב. "ואז התגלה סנפיר זנבו במלוא הדרו, נפרש כמשק כנפיים של אלבטרוס ענק". שלא כמו הלווייתן הלבן *מוֹבִּי דִיק* של מלוויל, שתכלית מסעו היא נקמה באדם הרודף אחריו, אצל מרגלית מלטף הלוויתן בסנפיר זנבו את הסירה כמחווה של ברכה, כזיכרון להופעתו.

טלטלת הסירה בגלים שחולל הלווייתן מרמזת גם לטלטלה נפשית. האוקיינוס, המקבל את ימימה כאם מערסלת וגיחתו של הלוויתן, היו לה סמל להתחברותה עם כוחות התת־מודע שבטבעה הפנימי. כמי שמשתדלת לשלשל עצמה למעמקים כדי לדלות את הנסתר, זוכה ימימה לחשוף הן את המוחלט בטבע והן בנפשה. עם גילוי עוצמתו הראשונית של הים, היא מתחברת אל ממד האינסוף ביקום, ממד המאחד אותה מחדש עם עצמיותה.

30 הפרלודים מצטרפים לאגרטל שלם, המחזיק את נפשה ורוחה של הכותבת (שהיא גם משוררת ומלחינה), המתעקשת - כמו המוזיקה של מהלר - בכמיהה בשאיפה לחדור לסודותיו של הנשגב. ◆

יואב בר־חיים

נתקלתי בשיר רב יופי | אפרת מישורי

נעמה יונג

*

אֲנִי מְרַוַּחַת
אֶת מַדָּפַי
מְפַנָּה אֶת הָרִיק,
אֶת הַמָּקוֹם הַמֵּת,

מְשַׁלְשֶׁלֶת עֹגֶן מְהַסֵּס
אֶל עֹמֶק
הָאֱמֶת,

שׁוֹמַעַת אֶת הַצְּמִיחָה.

(מתוך ***כבשת הדבש***, פרדס 2018)

כבר מזמן אנו יודעים ששיר הוא לא פרוזה קצרה, כניסוחו של פול ולרי. השיר הקטן הזה של נעמה יונג הוא התגלמות מדויקת של ההבנה הזאת. התנוחה של השיר והתנוחה של הדוברת זהות: שניהם נערכים במרחב כדי להפוך כלים להתרוממות רוחנית. היא, כמו השיר, מתיישבת בתוך הפוזיציה של פינוי הריק והשלת "המקום המת", "משלשלת עוגן מהסס אל עומק האמת" ולאחר שאנו חווים יחד איתה את הנעילה ההולמת בנו דרך החרוז מת־אמת, ממש נוכל לשמוע, ברגע שאחרי, את הצמיחה עצמה. השיר, כמו הדוברת האנושית שלו, הכשיר את הקרקע לדממה הנדרשת ל"שמיעת הצמיחה" בשורה התחתונה. הקריאה בו הופכת אותנו שותפים פעילים לתהליך הפילוס וההבקעה של המהות הצומחת מתוך השלת כובד עברה מעליה והטלת עוגן אל האי ודאות האופטימית לפניה. הווה מוחלט, עצירה והגדלה של תנועת מעבר אחת, הצבה מזוקקת של אטום אחד, אטום של צמיחה.

בין התפרעות לרגיעה

אביגדור גונן: *שירים נגד קהלת*, ספרי עתון 77, 2017, 106 עמ'

האומנם "נגד קהלת"? שמו של הספר, הלקוח מכותרת אחד משעריו, ושמותיהם של שני שערים נוספים - זה הפותח וקרוי "שירים פרועים", וזה הסוגר - וקרוי "שירים רגועים" - מעלים שאלות אחדות; הראשונה והמרכזית היא - האומנם תתממש בשירים ראיית העולם המוצהרת בשמו? והשנייה - מהי הפואטיקה השירית החבויה במהלך שבין "ההתפרעות" ל"רגיעה".

מעניין יהיה להתחקות אחר תפיסתו של גונן באשר לטיבה של שירה, מהותה, מקורה ודרכי מבעה, כנרמז בעטיפה האחורית, המביאה אחדים מתוך סדרת השירים הארספואטיים הקצרצרים והתמציתיים - "ט"ו מחומשים על כתיבת שירה".

והנה, בניגוד בוטה לשם הספר, נאמר באחד המחומשים: "מקום בו אושר אישי מרים ראשו/ המוזה החורזת מתקפלת כמו שבלול אל שריונו/ עד בוא מכת גרזן על היום־יום/ מעיינה העיקרי./ שירה הנה תורת הייסורים". ואם מקורה של שירה הוא בסבל ובמצוקה של חיי היום יום, מדוע היא מכוונת כנגד קהלת? יותר מזה, בהסתמך על שירה הנודע של דליה רביקוביץ, נוקט גונן שינוי נוסח ומחדד: "אם אתה נופל ממטוס באמצע הלילה/ רק אלוהים יכול לעזור לך", ומוסיף: "אם אתה נופל ממטוס באמצע היום/ אתה נושא לשיר". כלומר, "הנפילה" היא מקור השירה.

על פי הנאמר במחומש אחר, שירה אמיתית היא "אמירה אלטרנטיבית", היא אינה בגדר פורקן ישיר או וידוי לרגשות הצטברים, ואף אינה מתנסחת בדיבור היום יומי.

ואין להתפלא אם כך שלשיטתו של גונן, עוצמת השירה תגבר אם תהיה שקולה, כתובה במשקל. ואכן רוב השירים בספר שקולים ואף יש בהם חריזה חלקית, אלא שהמשקל אינו מכני, ולעתים הוא כמעט בלתי מורגש.

באשר לשמו של הספר, מסתבר כי לא נגד קהלת המקראי יוצא המשורר, אלא כנגד "קהלת הפנימי", כנגד נפילה לכאב ולדיכאון, לכעס ומצוקה, בלא שיהיה אפשר להגיע - בכוחה של השירה - לקוטב הנגדי, לשלווה ולמרגוע פנימי.

ובכן, מה יש בהם ב"שירים הפרועים"? כיצד הם מתפרעים? בפריקת עול? בשמחה ובששון או בייסורים? מה קורה כשהסדר והשקט מופרעים? השיר הפותח, 'עונה הלכה תחי עונה', רומז לכך. ראשיתו תיאור של מצוקה, והקושי מובלט גם מבחינה תחבירית והמשקל שכמעט אינו מורגש; סיוט של התגוננות מסלעי ים וגלים מאיימים להטביעו, ותובעים, "בוא היה עמנו, אל תֵחַת". אלא שאז באה הצלה. הנוף משתנה, עונה מתחלפת ועמה באה השלווה הנכספת. הסיוט חלף ויש תקווה. "קהלת" נוצח.

בשיר מורכב, שמבעו המטאפורי עז והוא מסתיר יותר מאשר הוא חושף ('שיר אלים', עמ' 21-20), מובעת תשוקת ניפוץ, ירידה לתהום, היתקעות במערבולת ואובדן תקווה. אלא שבסופו עולה המחשבה כי "אולי בכל זאת לא כדאי לנפץ ולאבד", ואפשר "בנוחם יד צלול וקר וכך אולי אפילו נגיע למחר". כלומר "המבע האלטרנטיבי" הצלול יכול להביא להשלמה עם המציאות. גם בשיר 'תחייה' (עמ' 24), שבו נחל זורם בבקעה קורנת שמש, דומה כאילו "תינוק זהב" "קם לתחייה", כמעין לידה חדשה, באחדות ניגודים ויופי.

ובאופן טבעי עולה השאלה - מה טיבם של "שירים רגועים" (עמ' 87-106) והם החותמים את הספר. השיר הפותח מצהיר בפירוש 'מרגוע לי אקרא', אך ברור כי זוהי משאלה נכספת, כי "מנוחתי אינה אלא רגעית/ ומדומה/ כי סערה עמי/ בהמתנה לאי בואך". מכאן שהדובר מודע לכך שהמנוחה לא תבוא ובכל זאת הוא ממתין. אלא שאז הוא מוצא בתוך הסערה הפנימית רגיעה, הנבנית בנסיגה מן המציאות, כאשר "בקצה שלטון רוחי ממוקמים כמו בוהק יום/ זמֶרת אימרות עינייך הרחוקות" והשיר מתהווה בתוכו ומחכה להשתחרר. וזאת רגיעה.

ההוויה המשפחתית, ה"את", הנאמנות והמסירות בכל מצב, גם הן תנאי לרגיעה. בשיר המורכב 'שיר כעס', ניתן היה לחשוב שהכעס מכוון כלפי ה"את" על מעשים מסוימים שעוררו את כעסו של הדובר, אלא שבאופן מפתיע, הכעס מתעורר משום הפצרתה בו לעזוב, לצאת לחופש מקשיי הבית וממנה, וללכת אל "חוץ שפוי - מקלט". ולכך הוא עונה, "לא אסכים". עולה מהשירים האלה כי החיים אינם בגדר "רגיעה" כפי שהכותרת יכולה לרמז, והמרגוע יושג בכוח מאבק פנימי ועילוי הרגש.

לאור העובדה שהתשתית המשפחתית מהותית בקיומו של הדובר, מובן השיר החותם את "שירים רגועים", שכולו כמיהה לאם, לילדות, לפינוק והגנה וחום, ובהתאם מתנסח השיר בקצביות קלילה, שקולה ומחורזת, כביכול היה שיר ילדים: " עומק/ קורא מזמין, שואף חיים/ רוצה לחיות,/ רוצה/ במבקרים קבועים וחוששים/ חיוך העומק אן מוביל?" (עמ' 106).

ונשוב ונשאל, האם השער "שירים נגד קהלת" הוא אכן נגד?

כצפוי, אפילו בשער זה (עמ' 63-76), המכריז מפורשות על עמדת ה"נגד", אין משום מבע לראיית הקיום האנושי באורח המנוגד לזה של קהלת, ושלושת השירים הראשונים, המעמידים

את הטבע כמטאפורה וסמל להוויה האנושית, אף מבטאים זאת במפורש. גלי הים בוגדניים ולכן הים שולח אותם להתנפץ בחוף, ובמי הוא בוחר כייצוגו? דווקא ברוח הקופצנית, המתרוצצת קיץ וחורף בין הים לממטרים ולחוף. והרי, כך נרמז, כאלה הם בני האדם. המקצב, והמילים החדות מדגישים את הרוח הפועמת בהם. וניתן לסיכום לומר כי שער "הנגד" מאשר את ה"בעד" קהלת. וזהו טעמה של האמירה האלטרנטיבית: להביא באמנות המבע השירי לעילוי הרגש הנגרם מייסורי החיים בכוחה של השירה. ◆

ארנה גולן

"משיבה את כוחותי בשלום"

ציפי לוין בירון: *התגלות האייל הצפוני*, הקיבוץ המאוחד 2018, 101 עמ'

ספר שיריה החמישי של ציפי לוין בירון מפתיע כבר בכריכתו האניגמטית: בלב קרחת יער בשלהי סתיו, כשבדי העצים בוערים בצבעי שלכת והאדמה מכוסה בנשורת חומה־זהבהבה, ניצבת כגוש כהה ומפוסל דמותו הפלאית של אייל. שני חריצי־אור שבין סבכי קרניו נראים כעיניים רפאיות, ומאחור נרמז החיוורון הערפילי שבהמשך השביל. הרושם הכולל הוא של יופי חידתי, טמיר.

הדימויים וההקשרים וצירופי לשון המייחדים את שירתה של לוין בירון, שאובים ממקורות רבים ושונים, ומתלכדים לאמירה אישית דיאלקטית על מצבה הקיומי של אישה בת זמננו, בסביבת חייה ומנקודת מבטה.

הספר מחולק לשערים על פי נושאים: "אחוזת בית" - שירי משפחה, יחסים, המורשת המשפחתית; "בעיטות שלום" - תובנות ביחס לשלבי הצמיחה האישית; "באהבתי אותך" - מחזור שירי אהבה; "אחר הדברים האלה" - שירי מדרש ופרשנות אישית לאפיזודות מן המקרא; "ארץ דרומית לא נודעת" -

שירי מסע, כל ארץ בייחודה מנקודת הראות התיירית, המבחינה גם בסמוי מן העין.

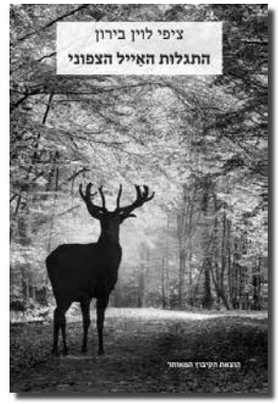
לצד זכרי ילדות תמה המשעשעים בביטוים בתודעה הבוגרת (למשל "עובר־עתידי הוצפן במסטיק בזוקה", עמ' 8) הקורא ער לעומק, לרצינות, לכובד מטען ההקשרים, עם רמזי חלחלה המלווה את תהליך ההיזכרות, הצובר משמעויות הנובעות מן הפיכחון הבוגר, לרבות אימה סתומה ("סלי תרנגולות חמות/ עטופות עיתונים מדממים"), לצד חן שעשועי הלשון: וחשבתי שאליהו/ שלידו אנו גרים/ הוא אליהו ענבים" (עמ' 8).

שירתה של לוין בירון מתקשרת ברוחי להגותו של ויקטור פרנקל. כמעט בכל אמירה ניכר הצורך להיעגן במשמעות, זו שבכוחנו לברוא מעומק היתמות האפיסטמולוגית, אם משמעות פוקחת עיניים אל האמת שמעבר לכזב המצוי, והמתנסחת בלשון אפיגרם ("אל תפחדי: במשחק הזה אין מנצחים"), ואם במוטיב הנפש הלומדת כל ימיה, כמנחה את עצמה אל הצמיחה, אל תובנות מכאיבות שההכרה באמיתותן מחשלת; כך למשל בשיר 'אמא': "ואודה לך שהיית משכני/ ונתת לי גוף ועורקי גידול/ ונשאת אותי/ ופתחת לי פתח מילוט/ ולימדת אותי לא להיות נצרכת/ לאהבתך" (עמ' 15). בשירים רבים זו כתיבה מזיכרון ערפלי הילדות הלומדת בדרכה אל הבגרות, ובמקביל, או בשילוב, מעומק תובנות הבגרות ומעבר לה, כשהנפש לומדת בדיעבד.

זוהי שירה תמציתית, עתירת הקשרים, המפנה את המבט אל קטנות וגדולות, מבט שבכוחו השיר חובק באומץ את חוכמת האביון שביסוד המצב האנושי. אני חוויתי אותו כמבט מעשיר, המאמץ את הלב, כמו למשל בשיר הארספואטי בעמ' 19: "שירה מבריחה אותי מבין הסורגים ומשיבה את כוחותי בשלום./ שירה מצפה את בשרי הנא בפירורי לחם./ שירה היא סליל חוטי עפיפון־הלב הנותר אחוז,/ היא המדרגות שקולעות כפות רגלי בחבל הטיפוס./ שירה היא גג נפתח לשמים..."

שירי הספר נושאים במרכזם חוויות מחייו של כל אדם: הורים וילדים, עת החיים ועת המוות, מאבק במחלה, חסדי החברות, תעתועי הזיכרונות, או בשירים המישירים מבט אל הנורא ומוצאים גם בקשֶה מכל את נחמת היופי שבחיי החלוף, נחמה פורתא הנמצאת ביפה ובטוב, המקילים על המעבר מן הנסבל אל הבלתי נמנע (למשל, השיר 'תורת החברות', עמ' 21). השירים חותרים לתובנה המעלה ממבוך התעתוע שבין החוץ לפנים אמירה גבישית, צלולת דעת: "כאב המצמיח מהיעדרותך/ תפרחת בשומה של נוכחות" (בשיר 'געגוע' עמ' 39).

במדרש השירי שבחטיבה על גיבורי המקרא (בשער "אחר הדברים האלה") התבוננות



מעמיקה בגורל האנושי האוניברסלי, המחזורי, מבעד לפריזמה של נסיבתיות אישית שבאירוע החד פעמי בחיי החלוף: "לו יכולת לומר לו שאין חגורת בטיחות לכל החבטות./ שמאבק באבנים מעצים כאב:/ יש עת להשליכן ועת להתכסות בן./ וגם צעד הוא נפילה מרגל לרגל/ כי הכל הולך ונפסד..." (עמ' 59)

בשירים רבים זהו מבט מעיניה של אישה באסונה, כמו למשל בשיר על רצפה בת איה (עמ' 61): "רצפה, אי אפשר לשמור על המתים/ רוח לא תהיה בהם עוד. [...] רק/ אל דומי לי/ ואל דומי לך".

חוט הגורל הנשי בעולם השרדה הגברית, כאשר מה שאירע בימים הקדומים משמש ערוץ הידברות, מוביל לאמירה מזוקקת על האלוהות בדמותה הזכרית. זו אמירה המבטאת את אומץ ההתרסה עד לגבול ההגחכה המודעת לעצמה, הטרגית, המלווה במבט חומל: "על ירידתו העגומה, על הסתבכותו בחומר,/ על דברו שנותר ניצב בשמים/ על הצורך האנוש בהכרה..." וכך לכל אורך השיר עז הביטוי 'תהלים אחרים' (עמ' 3–62).

משירי הספר עולה השאלה של היחיד אל מול העולם, וברוב המקרים היא נטועה בזֵכר הגורל היהודי: "ליד אריחי כחול הרקיעים/ שבצבעם נבראו מי בראשית/ שוב אנסה להכריע מה עדיף/ לחיות כמו אריה או למות כאיילה" (מתוך השיר 'חיים, אני אסע בשבילך לסמרקנד', עמ' 80). או: "אסע לסמרקנד לזכר סבתא פייגל, ששמי עליה, שבבוקר הראשון/ בספטמבר 39' האיצה באישה ובשני בניה לנוס מארץ מולדתם ומן/ הבית, למזרח. בלי שתראה דרך, בלי ברכה מובטחת לעתיד/ האנושות, או לפחות לחיי מחר. [...] באומץ יהודי עתיק, חבוי/ מעונה/ ומכור לחיים/ כמו לברוח ממך ואליך."

בזכרי לשון המקרא ושפת המדרש, בהפגישה את קורות העבר עם ההווה החי, מתחולל המפגש המפתיע בין המקום והנוף הזרים לבין התודעה היהודית־ישראלית־עברית בת זמננו, כמו למשל בשיר מניו זילנד: "מהשמים מתפרץ אור חזון נבואי./ הנה יסיט אלוהים ענן/ ויצא ממחבואו לתקן את העולם" (עמ' 77). ברוח זו, דומה כי השיר 'ברלין' כורע תחת משא הגורל היהודי, ובמוזיאון היהודי סובב "באוטם הקבר המגדלי, שאין ממנו מציל/ ובגן הגלות שנטע המלך בתולדותי,/ ירדתי לשבת/ ואבדו לי השיווי, והמשקל,/ ..." (עמ' 72).

גם בשירי המסעות, לצד תיאור מאפייני העיר או הארץ, נסיבות זמן ומקום, שזורה נקודת המבט היהודית. בספרד, למשל, שמן ההיבט היהודי נשארת, כדבר השיר, 'ספר־עד': "פעם אוניות שחורות נשאו אליך זהב שדוד/ מכל רוחות השמים/ כשהשלכת את יהודיך/ לכל הימים" (עמ' 82).

אפילו באוסטרליה, בין המון השפנים ש"בצניעות ובבלי דעת הם נושאים את חלומם של רבים/ להיות לבנים ולהזדווג כל היום", בין האוסטרלים ש"השתחררו, ירשו שדות/ התמסרו לארץ גושן כמו לספר קדוש/ הניחו לה לצלק את סבלם, לשמן את הצלקת,/ להאכילם שיבולי חופש" (עמ' 87–8), המשוררת מזהה את עצמה כ"יהודייה חשאית/ יהודייה של אף אחד./ מדוזה של דרכים/ נוודת בדריכות תורשתית." ואל מול אוסטרליה כסמל, כמשל לאפשרות של אדמה "שעל פניה אמצא מרגוע" מתנסחת נקודת הראות היחסית, היהודית במובנה העמוק, יהדות כתורת חיים ותורת מוסר: "די לי במוזאון הלאומי לצמר/ במוזאון להיסטוריה של התפוח/ או בזה של תולדות הדיג,/ ובלבד שלא יהיו בחיי/ זאבים" (עמ' 89).

בשירים אלה המבט בשונויות מתכונן באופנים שונים כיהודי־ישראלי, וגם בתיאור הייחוד המאפיין את הארץ המסוימת הוא לכוד בהתניה הטרגית של ישראל, הנידון לשֹרות עם אלוהים ואדם ובכל שרשרת הדורות חייו מאוימים: "אני רוצה כמו באוסטרליה:/ חיילים ורודי לחיים בנעלי עור רכות/ מכנסיים עד הברכיים, חגורה חפה מנשק,/ כובע רחב שוליים,/ וזכות להחליט אם לצאת למלחמה./ אני רוצה כמו באוסטרליה: ג'ונגל ללא טורפים" (עמ' 90).

הספר מעניק לקורא מכאן תפרושת מראות של חוויות ויזואליות ואונטולוגיות, בד בבד עם חוכמת הספק היהודי עתיק היומין, עם הכאב העמוק של כורח מלחמת ההישרדות בצביונה היהודי־ישראלי, ועם האמונה בשורשיות ובהשתרשות לצד חרדת ההיעקרות. בתכניהם ובעולם הדימויים העשיר משרטטים שירי הספר בעוצמה את פניה של המודעות לעולם משתנה והולך, שרבים כבר אינם מדביקים את צעדיו. ◆

דינה קטן בן־ציון

האומץ מוכן להתריס

אירית קדם: *דייט עם מלאך* (2016, 97 עמ'), *חדר מצב* (2017, 122 עמ'), ספרי עתון 77

פתחתי באקראי את אחד הספרים. השיר שנשלף שיקף לי נכונה כמה אני אוהבת את מטלת תליית הכביסה. פעולה שתמיד תזכיר לי טרסה (מרפסת פתוחה) ישנה־רחוקה. עמ' 57, השיר 'תלוי' (מתוך ***דייט עם מלאך***), הוא זה שהוביל אותי אל כתיבתה. שיר שנפתח במילים "הכל תלוי בנו" ומסתיים ב"הפעם לא אתן לאטבים שיהרסו". בעיני הפתיח הזה, כמו גם הסיום, הם שמאפיינים את הרוח הנושבת בשני ספריה של המשוררת אירית קדם.

אציין כי תמיד אהבתי שירה אשר חוטפת אל הילדות והנערות. תקופות שבהן הרגשתי שעדיין ניתן לצפות "לפלאות שעוד יגיעו". שיר אחד של המשוררת אִפשר לי להפוך ל"ציפור שקופה" ולבקש לעצמי נוצות מרהיבות, בעוד אחר העניק הרשות להכיר בכך שהלידה מחדש, זו שלה אנו כמהים ובה זוכים פעמים ספורות, תלויה בפעמים שבהן התעקשנו מאוד לזכות בפעם נוספת.

המשוררת מכירה בכך שהזמן שאול ושהשאיפה לבארו מרובה. זו הסיבה שהיא נוטלת את "יתרת המילים" ומחברת, וכל העת נזהרת מן הקוצים. זו גם סיבה שמקבץ השירים המובילים לסיום הספר הם ברובם "שירי אגדות". אלו מקיימים את רצונה להותיר את הדייט עם המלאך במצב "פתוח־סגור", ממש כשם שיהודה עמיחי* אפיין את האדם.

את שני הספרים מלווה הכמיהה לטוב, אם כי המשוררת מודעת לעובדה ש"לא כל האביבים שמחים", ושהאביב, כמו הכאב, הוא לעתים אכזר ומתעתע. תשומת הלב הניתנת לזמן, וליכולת הבחירה להמתיקו, באה גם כן לידי ביטוי בשניהם. את זו התשומה, מלווה פשטות נוקבת בכל הנוגע לאהבה. כאשר המשוררת מעוניינת לזמנה, היא הופכת אמיצה, וקוראת לאהובה לבוא אל המים, כשאלו נמשלים אל המקום הצלול שיש.

ספרה השני של קדם, ***חדר מצב***, הוא ספר שונה ומפתיע. הפעם האומץ מוכן להתריס. כאן המשוררת נוגעת בלשונה, ועושה שימוש מושכל במילה. היא מודה לכתיבה על עצם היותה, ועל עצם היכולת "לשחק" בה במגמה לבטא נפש. בספר זה זיהיתי יותר מחאה, יותר נגיעה ב"בגידת הגוף", יותר הכרה בטוב הקיים לעומת הזמני והחולף.

גם כאן אהבתי להיחטף אל תקופה שבה השירה היתה לי אי. יכולתה של המשוררת לכתוב בעט של נערה "כדובדבן של צער" נגעה

ללבי. בנוסף, חייכתי למול תבונתה כי הים בכוחו למחוק עקבות באחת, אולם לא אותנו, שפסענו על חולו בעוד כפות רגלינו נגעו בדמעות מלוחות. גם כאן חבקתי את מקבץ "שירי האגדות", את השרביט המואר ואת בית הממתקים.

לסיום, אביא את השיר שאהבתי במיוחד (***חדר מצב***, עמ' 77), לא לפני שאמליץ לצלול אל הספרים בסדר שבו הם נולדו לאור כדי לחוות, לצד חוויית הקריאה, שברובה מאפשרת "לאפות מחשבות", את היציאה למסע, שבא בעקבות אותה פגישה שמימית עם שליח האלוהים.

השיר 'קח ממני' מצליח בפשטותו ובישירותו להתייצב לא רק מול הגבר, שהוא מושא השיר, ולבקש אותו לקחת, שלא נאמר לעקור, את אותם דברים המאפיינים אישה שלבה דק אך רחב ואוהב, אלא מול כל ההיבטים שהמשוררת בוחנת בעט כתיבתה. זהו שיר חכם ומכוון מטרה, שסופו חזק ומפויס. ניתן לומר כי השיר מאפיין את אותו "חדר מצב" שבו נולדו השירים, ואת אותם המצבים הלא תמיד צפויים, שחדרו לחייה של המשוררת.

קח ממני/ אירית קדם

קַח מִמֶּנִּי/ אֶת הָעַיִן הַדּוֹמַעַת/ אֶת הַפֶּה הַמְּפַטְפֵּט שִׁירָה/ אֶת הַצַּד הַמִּצְטַלֵּם יוֹתֵר שֶׁל הַפָּנִים/ אֶת הֶרֶגֶל הַשְּׁנִיָּה הַלֹּא צוֹלַעַת/ אֶת הַלֵּב הַדַּק/ הָאֹזֶן הַכְּרוּיָה/ אֶת הַשָּׂד הַטּוֹב/ וְהַגָּדוֹל מִבֵּינֵיהֶם/ קַח מִמֶּנִּי וְהַרְכֵּב לְךָ/ אִשָּׁה פִּיקָאסוֹ/ לְמַזְכֶּרֶת

◆

טל איפרגן

* ספר השירה האהוב עלי – ***פתוח סגור פתוח*** מאת יהודה עמיחי.

כוכב נופל בעכו

גדי לופו: *חיים פרחי, זיכרונות המועלם מעכו*, צבעונים 2017, 228 עמ'

אין זה ספרו הראשון של מחברו, גדי לופו, אך זהו הרומן ההיסטורי הראשון שלו. השאלה מה מביא לעיסוק בתקופה היסטורית היא תמיד מעניינת ורלוונטית ונשאלת בזיקה לטיבם של מהלכיה של האנושות בהווה.
סוגיה שנייה שעולה עם קריאת רומן היסטורי היא הפער שבין העובדות, האירועים שהתרחשו לבין מילוי פערים של המחבר, בכללם יצירת עולמו הפנימי של הגיבור ושל יתר הדמויות. הנחתו של אריסטו (*על אמנות הפיוט*, פרק ט, עמ' 34, תרגמה שרה הלפרין) כי כשהופכים מיתוס מוכר לסיפור מעשה אפי, יש בכך 'פואסיס', כלומר, המצאה יוצרת ולא רק פעולה של שחזור ואזכור של נתונים ועובדות.

לופו מיטיב לתאר את עולמו הפנימי של הגיבור, והרומן מגולל בגוף ראשון את סיפור חייו של חיים פרחי, יהודי צעיר ויפה תואר יליד דמשק, שעוזב את משפחתו ואת עירו וממלא תפקידי מפתח ציבוריים ומשפיעים בעיר עכו במאה השמונה־עשרה. הודות לאחותו הגדולה רינה, שאותה העריץ, הוא סופג את שפע אגדות שהיא מספרת באוזניו מזדהה עם דמות הגיבור שמפגינה חוכמה ואומץ לב, מוקסם מעולם המילים והדמיון. בייחוד הוא נשבה בסיפוריה על העיר עכו ועל שליטיה, על ההווי שלה כעיר נמל בינלאומית ומשתוקק לבקר בה.

כשגדל פרחי הוא הופך ליד ימינו של אביו בעסקיו ולומד כיצד לסייע לבני קהילתו בדמשק. כך הצליח לסייע למשפחה יהודית ששני בניה נעצרו ועונו משום שהעזו לצחוק בקרבתו של הפקיה, איש הדת המוסלמי. זה נוהג להתפאר בנסיעותיו השבועיות למכה, שם הוא מתפלל וחוזר לדמשק. פרחי מגלה שאיש הדת מרמה את מאמיניו ואינו נוסע מדי שבוע למכה.

הגיבור מגיע לחדר האוצרות שחפץ לבקר בו בילדותו ושם הוא מוצא מחרוזת המשמשת את המוסלמי בעת תפילתו וערכה הרב הוא בשלמותה. הוא גורע מהמחרוזת חרוז אחד. אחר הוא הולך לפחה ואומר כי רצונו להעניק לו את המחרוזת, אלא שהיא חסרה חרוז אחד שאותו ניתן להשיג במכה הקדושה. עוד הוא מציע – שאת החרוז יביא הפקיה בביקורו הקרב במכה. הפחה מזמן את הפקיה ומבקש כי יביא את החרוז החסר. בצאתו מבית הפחה, מתחנן הפקיה בפני מועלם פרחי שיסייע בידו וזה מתנה זאת בשחרורם של שני הנערים היהודים.

ממקרה זה למד הגיבור על מעלותיו – "עשיתי לי מלחמה בתחבולות ולמדתי לעורך את כוחותי" (עמ' 16) – בעיניו זהו מקרה מכונן שמלמד על מאוויו להגיע להישגים משמעותיים, להמשיך

ולפעול במרחב הציבורי, ללא חשש מכוחם של בעלי מעמד ואנשי דת.

פרחי הצעיר נישא לשמחה, המתוארת כאישה חכמה ויפהפייה, וחוכמתה מודגשת. הוא מקבל הצעה להגיע לעיר עכו ולשמש בה כיועץ כספים של מושל עכו וצידון, נלהב להצעה הוא נענה בחיוב, אלא שהמציאות טופחת על פניו והוא נוכח לדעת שהמושל הוא איש דמים אכזר. פרחי משתף את אשתו בהתלבטותו, ומסתבר לו שעוד בהיותם בדמשק הסתייגה מהתפקיד שהוצע לו. כעת נראה שהיא היחידה בעיר שהגיבור סומך עליה ויכול להיוועץ בה.

בפרקים רבים ברומן מסופר על דמויות שהכיר חיים פרחי בעכו, כך למשל יעקב, "יהודי בא בימים" ונשוא פנים, שמגולל באוזני הגיבור את קורותיו בשבי של מסדר האבירים ממלטה שם

שהה זמן רב כבול. היהודי בוכה ופרחי מזדעזע עד עמקי נפשו. הוא שואל את עצמו מדוע פגש את יעקב והאם יש לכך משמעות לחייו שלו? ואכן תמיהתו של הגיבור היא רמז מטרים לגורלו שלו בהמשך פעילותו כמקורב לשליט עכו. הוא מתמנה לעוזרו של אחמד אל ג'זר, שליט רברבן ואכזר במיוחד. באותה עת נקם השליט בשומריו על ששכבו עם נשותיו. ועוד הוא מחליט שהאחראי לפשע שביצעו שומריו הוא פרחי, וממתיק את עונש מוות שגזר עליו: עקירת עין אחת, כריתת אוזן אחת, כריתת אפו ומאסר עולם.

גזר הדין האכזרי מבוצע ופרחי הפצוע ושותת הדם מושלך למאסר. לאורכה של תקופת המאסר הממושכת חווה פרחי קשיים ופוגש באנשים שלא הכיר. כל אלו אינם מקהים את אהבתו לעיר עכו. משריצה את עונשו ויצא לחופשי, נזקק אחמד אל ג'זר לעצותיו בנושא מדיני מול נפוליאון.

פרחי נדרש למלא את מקומו של אל ג'זר ולטפל בחייליו של נפוליאון שמגיעים לחופה של עכו. אירועים נוספים פוקדים את העיר - כמו מגפת דבר וכלבים משוטטים - בתקופת המצור של נפוליאון על עכו ולאחר מכן עם פלישתו לעיר, כשגופותיהם של חייליו פזורות בעמדות הלחימה. פרחי מנסה לתמרן בסיטואציות שמהן סובלים התושבים, ובנוסף על כך, עליו לשמור על ראשו מפני מעסיקו שמוציא להורג את מקורביו; כך קרה למשל לגנן הזקן, שבעת התפרצות זעם של השליט שהה במקרה בקרבתו ומת מפגיעת החרב בבטנו. גם באשר לאירועים אלו תוהה הגיבור אם יש משמעות עמוקה, נסתרת, שמכוונת לגורלו שלו.

סופו של פרחי מר, הוא נרצח בשנת 1820, "בן שישים היה במותו" (עמ' 226). הרוצחים מטילים את גופתו לים וזו נפלטת לחוף. כוחה של אשתו שמחה אינו עומד לה והיא מתה מצער. גם גורלם של בני משפחתו שבדמשק לא שפר עליהם כשניסו לנקום את מותו. הם סובלים מנחת זרועו של השליט ושניים מאחיו מוצאים את מותם. לאחר מותו של הגיבור הורע מצבם של היהודים בעכו וגבר הפחד מהשלטון. אישיותו של פרחי ומעמדו בקרב השליט היוו מגן עבורם והיעדרו הנכיח את חשיבותו ואת תרומתו ליהודי העיר. נראה שהכתיבה ההיסטורית מבקשת להאיר דמות חשובה שתרמה לעיר עכו, למעמדה, וגם להצביע על דוגמאות מן העבר שיכולות לשמש נקודות ציון למהלכים בהווה. אהבתו ודבקותו של פרחי לעיר עכו מלווה אותו עד לרגעי חייו האחרונים.

מילוי הפערים בידי לופו בבניית המרחב הפנימי של הגיבור הוא חשוב ונכון. באמצעות ההיכרות המקרבת לדמות, מונגשת ההיסטוריה לקורא בן זמננו. ◆

עופרה מצוב־כהן

צביקה שטרנפלד | הפינה הצרפתית

פייר רֶוֶרְדִי

עם שחר השומר

הַבֹּקֶר כְּשֶׁהִתְּקִוָּה שֶׁטֶרֶם בָּקְעָה מֵהַצֵּל הִבְרִיקָה אֶת הַשֶּׁמֶשׁ
הַבֹּקֶר עִם הַנְּשִׁיקָה הָרַכָּה בְּיוֹתֵר עַל שִׂפְתֵי הָאֹפֶק
הָיִיתִי רוֹצֶה לְהַמְשִׁיךְ עִם קוֹל הַחַיִּים הָרוֹטְטִים בִּתְנוּעַת נֶגֶד
לִמְצֹא אֶת הַתְּבוּנָה שֶׁהֶחֱלִיקָה בֵּין הָעֵצִים
אֶל עֵבֶר חֹרֵי הַבְּהִירוּת שֶׁפִּזְּרוּ אֶת אֲבָרַי
לִפְנֵי שֶׁרֵאוֹת הָעוֹלָם בָּקְעוּ מֵהַחֹם הַגָּבֹהַּ מִדֵּי שֶׁל הַלַּיְלָה
הַנְּשִׁיפָה שֶׁבָּקְעָה מִשִּׂפְתֵי הָאֲדָמָה
נִיחוֹחָם שֶׁל גּוּפִים וְשֶׁל חֹרְשׁוֹת חַסְרוֹת מָנוֹחַ
הַדֹּפֶק הַיַּצִּיב הַזֶּרֶם הַמָּהִיר מִדֵּי שֶׁל עוֹרְקִים וְהַצְּמָאוֹן
שֶׁנֶּאֱחַז בֵּין אַרְבַּעַת הַקִּוִּים שֶׁל הַדֶּלֶת עֲלִיבוּתִי הָרְדוּמָה
הַפּוֹרְטְרֶט הַזֶּה חָמוּר הַסֶּבֶר עַל צִבְעוֹ הַדָּהוּי שֶׁל הִדּוּרוֹ
כְּשֶׁהַמִּלִּים בַּחֹרֶף מִתְעוֹפְפוֹת בְּמַעֲרְבֹּלֶת
וְהָעֵינַיִם הַפְּקוּחוֹת מִדֵּי נִשְׂרָפוֹת
בַּלֶּהָבָה הַמְּרַקֶּדֶת בְּמַעֲמַקֵּי הַיְקוּם
מִלִּים יְבֵשׁוֹת מִדֵּי שֶׁלֹּא מְשַׁמְּרוֹת דָּבָר מֵחֹמֶר הַגֶּלֶם שֶׁל עַצְמִי
שׁוּם דָּבָר זוּלַת מְעַט תְּבוּנָה רְחוֹקָה מִדֵּי מֵעֶרְכִּי
אֲנִי חוֹשֵׁב עַל כָּל הַזְּמַנִּים שֶׁסִּימּוּ אֶת הָרִקּוּד
עַל כָּל הַחֻמְרוֹת שֶׁהִשְׁתַּחְרְרוּ
עָלַיִךְ תָּמִיד עַל סִפּוּן מְצוּקָתִי הָאַדִּירָה
הַהִתְעוֹרְרוּת תַּחַת הַלַּיְלָה הַמּוֹשֵׁךְ אֶת רִשְׁתּוֹתָיו

פייר רֶוֶרְדִי 1889–1960 (Pierre Reverdy).
מגדולי המשוררים הצרפתים. השפיע רבות על הסוריאליזם, אף שלא היה סוריאליסט. פנה לדת בגיל העמידה ועד סוף ימיו.

קצה הקרחון

שיח לוחמים – פרקי הקשבה והתבוננות,
מהדורה מורחבת ומעודכנת, עורך הגרסה המקורית: אברהם (פאצ'י) שפירא עורכים: יובל שחר וזאב גריס, הוצאת כרמל וקיבוץ "תמוז" בבית שמש, בסיוע קרן ברל כצנלסון 2018, 283 עמ'

הספר יצא לאור לראשונה לאחר מלחמת ששת הימים 1967 ולכאורה לא היה אמור "לעשות גלים". באותה עת יצאו לאור עשרות אלבומי ניצחון וספרי קרבות, שהיה בהם הרבה מתחושת ההיבריס, הגאווה וההתנשאות. ***שיח לוחמים*** המקורי עבר צנזורה מחמירה, הן פנימית בין החברים שהשתתפו בשיחות והן חיצוניים. במהדורה הנוכחית קיימת הרחבה. הרהורים אישיים של עורך הספר המקורי והן של עמוס עוז וכן רשימות של יריב בן־אהרון, בעקבות הסכם אוסלו. במהדורה זו מופיעות ביוגרפיות של משתתפי "שיח לוחמים" ומשתתפי שיח "מרכז הרב" בירושלים וניתן לשייך את השקפותיהם הפוליטיות לניתוחיהם ההגותיים.

ב־2015 הוצג הסרט התיעודי של מור לושי "שיח לוחמים: הסלילים הגנוזים" והבהיר בחדות מהו "טוהר הנשק" והאם הוא באמת נשמר. הספר הנוכחי מלא ושלם יותר באשר למטרותיו העיקריות: חשיפה וסיפור האמת על שהתרחש במהלך המלחמה 'המוצלחת ביותר'".

העבר לרוב מצטייר כטהור וערכי יותר, וכל עם יוצר את המיתוסים הייחודיים שלו. מערכות החינוך, הפוליטיקה ובעיקר התקשורת יוצרות קובצי אירועים, שקרו או לא קרו במדויק, ויוצרות "עבר" "אמיתי", מדומה ומיתי. בתודעתנו השתרשו הקביעות של "עם סגולה", "אתה בחרתנו" ו"כל העולם נגדנו". ומכאן תמיד "הצדק" לצדנו ואין לפשפש יותר מדי במעשינו, ואלה העושים כך ומערערים על "לנצח תאכל חרב", הם בבחינת יפי נפש.

נושאי מחקר וכתיבה ספרותית ואקדמית הוכתבו לרוב מכוח היהדות והישראליות שלנו, והתנועה הציונית, ומכאן שנושאים, אירועים ופרטים העלולים לפגוע באתוסים ובמיתוסים כגון "החייל והצבא הישראלי הם המוסריים ביותר", אלה ודומיהם נדחקו לקרן זווית. אם בעבר דובר רבות על "טוהר הנשק", ברבות השנים נשחק והתעמעם מושג ההבלגה והמידתיות, ובאחרונה השתבש לחלוטין (לדוגמה, הוויכוח על ההרג שבוצע בידי אלאור עזריה).

החייל הישראלי לא הביע לרוב ייסורי מצפון לנוכח המגורשים במלחמת השחרור ובמלחמת ששת הימים וכן לא על הריסה ומחיקה של מאות כפרים ושכונות ערביות. הסיבות הישירות לכך הן - דבקות במטרה, חינוך לאומי ולאומני, הכרה ש"ארץ ישראל" היא קודם כל יהודית והתפיסה שכשמנצחים "עפים גם שבבים". הערבי לא מוכר לרוב צעירינו־חיילינו; הוא נתפס כזר, כ"אחר", כלא שייך לארצנו.

הספר ***שיח לוחמים*** הוא ספר הומניסטי, הנוגע בעצבים הרגישים ביותר שלנו ומכאן הצלחתו הגדולה. בעקבותיו התגברה גם הביקורת עליו ונפוצה האמירה "יורים ובוכים" - בבחינת אין התנגדות, מרי ומפח נפש בנושא "טוהר הנשק", אך יש שיח והתבוננות רגשית בבחינת "ידי לא היו במעל", אלה תוצאות בלתי נמנעות.

לדוגמה: "כשהבחנו בדמויות עולות מכיוון ירדן....נתתי הוראות אש והרגנו בן אדם. כשניגשתי לבדוק, מצאתי פלח ערבי... היתה לי הרגשה מחורבנת..." (שם, עמ' 11).

"... אני רואה את הבעיה הערבית דרך הכוונת" (עמ' 67).

שיח לוחמים במהדורות "סלילים גנוזים" ובמהדורה הנוכחית המורחבת, מצביע ללא כחל וסרק על לבטים, חרטות, מוסר כליות והכרה מסוימת במיתוס השקרי של "טוהר הנשק".

"כשאתה רואה שכפר שלם, כזה, הולך כצאן לאן שמוליכים אותו... אתה רואה מה פירושה של שואה".

קצין מספר: "למחרת העברנו שבויים אחרונים והצנחנים נתנו להם לקבור. בלילה הרגנו איזה קרוב לחמישים חבר'ה. הם נתנו להם לקבור את כולם ואז ניגש קצין וקצר אותם. את שאר השבויים. בשקט. בלי בעיות".

"פגשנו שם איזה שיירה גדולה בדרכי עפר... בדקנו אותם ולא היה שום דבר ונתנו להם לעבור... איזה סטיישן עם איזה חמישה חיילים עצרו שנית את השיירה. את כל הגברים השאירו, את הנשים, הילדים והחמורים שלחו קדימה וירו ב־15 הגברים. איך זה אפשר?"

זהו רק קצה הקרחון של חיילי 67 המעידים על פשעי מלחמה, שביצעו הם או חיילים אחרים.

ספק רק אם לספר החדש והמעודכן תהיה תפוצה נרחבת כמו לקודמו במהדורה הראשונה (כ־150,000 עותקים). החברה השתנתה, נאטמנו, נהפכנו לחשדנים יותר, לפאסיביים יותר תחת ממשלת ימין קיצוני, שאין בחבריה כל רגש לעם השוכן בקרבנו ולידנו.

גם ספריהם של דויד גרוסמן, עמוס עוז, א"ב יהושע, יורם קניוק ודומיהם חסרים לנו כיום, כתמרור אזהרה בפני התדרדרותנו המוסרית. היכן המשורר שיכתוב כשירו של נתן אלתרמן 'על זאת': "הנער חייך בשיניים־חלב. אנסה המקלע.... וניסה. רק הליט הזקן את פניו בידיו... ודמו את הכותל כיסה."

('דבר', 19.11.1948) ◆

דן יהב

הצ'אדור הוא סרקופג

דלפין מינואי: ***אני כותבת לך מטהראן,***
מצרפתית: מנחם כרמי, אחוזת בית 2018, 358 עמ'

במהלך יוני 2018, פרצו הפגנות מחאה סוערות ברחובותיה של טהראן, בירת איראן. אלפי איראניות ואיראנים הפגינו את זעמם ואת תסכולם מהכשל הכלכלי, השחיתות וסדרי הקדימויות המעוותים בעיניהם שהשליט המשטר הרודן. סוחרי הבזאר הגדול בטהראן הצטרפו אף הם לאקט המחאתי התקיף. בה בעת, התנהלה פעילות מחאתית מיליטנטית ברשתות החברתיות, שתבעה מהנהגת איראן להתמקד בטיפול במשבר הכלכלי ובנושאים פנים בעייתיים אחרים ולמקד את משאב המדינה בפתרון המצוקות הסוציו־כלכליות המחריפות. על רקע זה בלטו קריאות המפגינים לקטוע את המעורבות האקטיבית של איראן בזירות החוץ המזרח תיכוניות ובמיוחד להפסיק להזרים סיוע לסוריה ולפלסטינים.

דרוך ומודאג לנוכח המחאה ההמונית, הכריז המנהיג העליון של איראן, הייאתוללה עלי חמינאי, כי מדינתו לא תרשה את קיומן מאחר שאלה פוגעות, לדבריו, בביטחון האישי של האזרחים ובאווירת העבודה, החיים והפרנסה במדינה. דיכוי אכזרי של המחאה לא איחר לבוא. הפרישה הגיאוגרפית ה"נקודתית" של ההתפרצויות, בעיקר בערים טהראן, אבאדן וחורמשהר, היעדר אופוזיציה מגובשת ומלוכדת סביב מטרות משותפות והיעדר הנהגה כריזמטית להוביל את ההתנגדות למשטר הקלו על זה האחרון לדכא את ביטויי המרי, לפחות נכון לראשית יולי 2018 - מועד כתיבת שורות אלה.

עם זאת, הניצוץ שהצית את התבערה הנוכחית, שגחליה עדיין לוחשות, היה קריסת הריאל, המטבע האיראני, האמרת המחירים של מוצרי היסוד וקשיי היום יום המחריפים באזוריה השונים של איראן ובכללם מחסור משווע במים. מחסור

שבעקבותיו נאלצים מיליוני אזרחים לנטוש את אזורי מחייתם החקלאיים ולהגר לטהראן כדי למצוא פרנסה חלופית בהביאם עמם את המשבר ואת האי שקט הפוליטי והכלכלי לבירה.

תסיסת רבים מאזרחי המדינה וחששם מפני הבאות הזינה אף היא את מחאת ההמונים. לא רק מחדלי פנים אלא גם קשיים במדיניות החוץ - ובראשם פרישת ארצות הברית מהסכם הגרעין עם איראן והאיום מצד הממשל בוושינגטון להטיל עיצומים חדשים על טהראן בהמשך קיץ זה - הובילה רבים להפגין נגד המשטר. גם הנזקים הכלכליים שהצטברו בשנים האחרונות עקב השפל הדרסטי בהכנסות איראן מייצוא נפט עקב הירידה הדרסטית במחיריו בשוק העולמי (אם כי ממש לאחרונה האמירו מחיריו מחדש), לצד השקעות העתק של איראן בהקמת תשתיות גרעיניות והזרמת סיוע איראני ל"שחקני" חוץ במזרח התיכון, החריפו את התסכול. קריאות "מוות לדיקטטור" הדהדו באומץ שוב ושוב ברחובות טהראן במהלך יוני 2018.

*

ההקדמה לעיל נועדה לגשר על פער השנים בין קיץ 2018 לקיץ 2009, אז נמלטה דלפין מינואי, מחברת הספר החשוב והמעניין ***אני כותבת לך מטהראן***, מאיראן לצרפת בניסיון להציל את חייה. ההפגנות הסוערות שפרצו נגד המשטר ביוני 2009 והידועות בשמן "המהפכה הירוקה", ציינו את ביטויי המרי החמורים ביותר נגד משטר ההאייתוללות מאז המהפכה האסלאמית שהנהיג חומייני ב־1979. הברוטליות של אמצעי הדיכוי השלטוניים ובכללם הרג מכוון וכליאה אכזרית ורבת שנים של אלפים, דיכאו את המפגינים ושברו את לבה של מינואי, העיתונאית־הסופרת אוהבת איראן ושונאת המשטר.

למעשה, תיאורי החיים היום־יומיים בטהראן, תיעוד ההתנגדות העממית למשטר והתמודדות האזרחים עם הדיכוי כפי שמינואי הציגה בספרה בלשון חדה ומרתקת, יוצרים אצל הקורא תחושת דז'ה־וו מצמררת. קשה להימלט מן ההרגשה כי מה שהיה הוא שקורה ומן הסתם, גם ישוב ויקרה בעתיד. הקריאות "מרג בר חאמנאי", דהיינו מוות לדיקטטור, "הלאה הרודנות!" ו"חופש או מוות", חזרו והדהדו בעוצמה בכל גלי המחאה, בתקווה שיקום מנהיג חזק ונחוש דרך, שיוביל לשינוי מהותי.

ראוי לציון חלקן הפעיל של הנשים בהעצמת המרי. הנשים האיראניות המדוכאות ובשפתה הספרותית של מינואי - "הצ'אדור [הבגד המסורתי המכסה את גופן] הוא סרקופג", נטלו חלק פעיל ורב אומץ ותושייה במאבק לשינוי פניה הדיקטטוריים ומצמיתי זכויות הפרט של הנהגת המדינה ובכלל זה לשיפור מעמדן הנחות. אין תמה אפוא כי דלפין מינואי ציינה את העובדה שקריאות זעם נגד המשטר במהלך ההפגנות "בקעו מהצ'אדורים". "דם, בכל מקום דם," מתארת הסופרת והעיתונאית את הנוכחות החזקה והמעצימה של הנשים ואת אומץ לבן מול ברוטאליות הדיכוי והסיכון לחיים מצד מנגנוני הביטחון.

ניתוחיה המרתקים, החושפים ממקור ראשון את הגורמים הקבועים והמזדמנים המזינים את מחאת ההמונים ובחינת דפוסי ההתנגדות החוזרים על עצמם מתוך כמיהה לחולל שינוי, מציגים את איראן כזירה געשית מבעבעת, שמעת לעת מפתיעה הלבה ופורצת ממעמקים בעוצמה ומשחררת לחץ. דיכוי דמים אכזר המופיע בתגובה משליט את שגרת היום עד להתפרצות הבאה. מתי זו תתרחש? כיצד תסתיים? האם ישרוד המשטר? ואם לא, כיצד יוחלף ומי ימלא את מקומו? שאלות אלה מבצבצות מבין שורות הספר, גם אם הן לא נשאלות במפורש וגם אם האיום על המשטר אינו נראה כרגע כמסכן שליטה.

הסופרת, בת לאב איראני ולאם צרפתייה, נולדה בצרפת. בדומה לאיראנים רבים, בחרו אביה, וגם סבה בשלב מאוחר של חייו, לחיות בפריז ולא בטהראן. בניגוד להם, בחרה מינואי בכיוון הפוך: היא עזבה את פריז אל טהראן, נחושה להכיר את תולדות משפחתה ואת שורשיה ובמילים שלה - להכיר את "החצי של עצמך". היא התמקמה בבית סבתה וממנו יצאה למסעותיה ברחבי המדינה וחברתה. מעורבותה המעמיקה בחיי איראן טשטשה עם הזמן את הגבול בין מקצועה העיתונאי לבין התנהלותה הפוליטית. למרבה הטרגדיה, ובניגוד לשיכרון שליווה אותה בראשית דרכה בסוף שנות התשעים, כעבור כעשור היא נמלטה בחזרה אל צרפת, כפי שעשו אביה, סבה ובסופו של דבר גם סבתה, כשהיא מנסה ללמוד "לנשום מחדש".

בין לבין, בוחנת מינואי בספרה אבני דרך ותהליכים מרכזיים בחיי החברה והפוליטיקה האיראנית. בכתיבה מעולה ומדויקת, היא מנתחת מגוון של סוגיות, ביניהן מעמד הנשים ונישואי "הסיקה" (נישואים זמניים המתירים קיום יחסי מין לתקופה מוגדרת); תופעת האיראנים המהגרים בהמוניהם ממדינתם; יהודי איראן; מלחמת הדמים הטראומטית ובכלל זה התקפות בנשק כימי מצד עיראק על איראן (1980–1988); הסוגיה הגרעינית בסדר היום האיראני; יחסי איראן־ארצות הברית ועוד.

לצד נושאים "כבדים" אלה, מציגה הסופרת גם את פניה השמחות יותר של איראן. חיי תרבות מגוונים ופעילות חברתית שונים מאלה שמתווה המשטר האסלאמיסטי, מפעפעים בעוצמה, אמנם בחדרי חדרים או בהרים, עוקפים בתושייה ובחרדה את מנגנוני הדיכוי של משמרות המהפכה. הצפייה בתחנות טלוויזיה לוויינית המשדרות מחוץ לאיראן ובמיוחד מלוס אנג'לס - מוקד ריכוזם של הגולים האיראנים, ושאיבת המידע והקשרים באמצעות המדיה החברתית יוצקים חיים חלופיים ומעצימים את הכמיהה לשינוי פוליטי בטהראן. ***אני כותבת לך מטהראן*** הוא ספר חשוב וכתוב היטב. ◆

יהודית רונן

בתיה מיכלביץ'

גם אני יכולה

זוֹ שֶׁאֶת הַכְּאֵב הָפְכָה לְפֶרַח
זֶה שֶׁזִּנֵּק מִכִּסֵּא גַּלְגַּלִּים אֶל רִיצַת מָרָתוֹן
אֵלּוּ שֶׁאֶת הַשְּׁרִיטוֹת הָפְכוּ לִפְנִינִים
"גַּם אֲנִי יְכוֹלָה" אוֹמֶרֶת הַיַּלְדָּה הַקְּטַנָּה שֶׁבְּתוֹכִי
עוֹד תָּעוּף עַל הַמִּילְיוֹן.

על הנסים

"יֵשׁ אֱלֹהִים" קָרָאת בְּהִתְפַּעֲמוּת
כְּשֶׁסִּפַּרְנוּ זוֹ לָזוֹ
עַל הַנִּסִּים שֶׁקָּרוּ לָנוּ.
אַתְּ שֶׁנִּצַּלְתְּ מֵרַכֶּבֶת לְאוֹשְׁוִיץ
אֲנִי שֶׁהִגַּעְתִּי עִם הוֹרַי לְפָלֶסְטִינָה
חֲדָשִׁים סִפּוּרִים לִפְנֵי פְּרֹץ הַמִּלְחָמָה
סִכַּמְנוּ שֶׁהַחַיִּים הֵם שַׁרְשֶׁרֶת נִסִּים
יוֹם יוֹם, אָמַרְתְּ, צָרִיךְ לְהוֹדוֹת
לְבוֹרֵא עוֹלָם.
יוֹם יוֹם אֲנִי מַבְטִיחָה
לְהַפְרִיד בֵּין בָּשָׂר וְחָלָב.

כי גי מאת סמי ברדוגו - דיוקנו של אמן זהותו של ברנר

רומן זה הוא סיפור לידתו של אמן וסיפור לידתו של מעשה האמנות. גי, הגיבור של ברדוגו, שרוי בחיפוש מתמיד. חיפוש אחר קשר אנושי, מקום, שייכות. כל אלה משמשים בסיס לחיפוש אחר הזהות העצמית שלו. חיפוש הזהות הופך לחיפוש זהותו של גי כאמן יוצר. במובן זה לפנינו רומן של דיוקן האמן, באסוציאציה לספרו הידוע של ג'ימס ג'ויס ***דיוקן האמן כאיש צעיר***.

הספר מתמודד עם השאלות - איך נולד אמן? מה קורה לאישיותו שקדמה להיותו אמן? איזו דרך היסוסים ופקפוקים עובר הגיבור בין שני המצבים או השלבים הללו של חייו? וכמו כן: איך נולדת אמנות? כיצד סופר־יוצר לש את חומרי המציאות והופך אותם לבדיה, לספרות? שאלות אלה ואחרות מעסיקות את גיבור ספרו של סמי ברדוגו. הן שבות וצצות בספר לאורכו ומוצגות אם כך כבעיות יסוד של יצירה זו.

בדומה לגיבורו של ג'ויס, פונה גי עורף לעברו כדי להיוולד מחדש כאמן. אלא שבשונה מג'ויס, אין זה עבר דתי או לאומי, אלא עבר שהתאפיין מכוח תכונה פרסונלית של אישיות הגיבור. הדרך המקורית של ברדוגו להשתחרר מעבר אישיותי זה היא סמלית: להטביע אותו. העבר הזה מצטייר בדמותו של ברנר, שכבר בפתיחת היצירה, מטביע אותו גי בבור סיד. רק כך יוכל להיות אדם חדש.

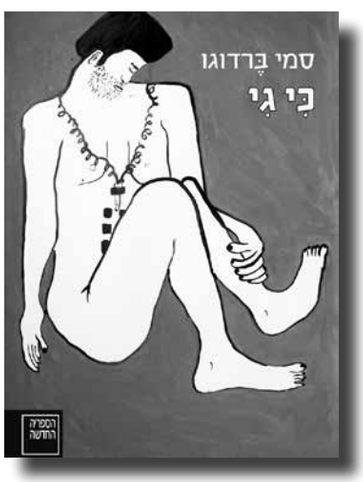
וכך פותח הרומן: "כי אחרי שדחפתי את ברנר אל בור הסיד, וראיתי אותו שוקע ונעלם במהירות כל כך מפתיעה, מישששתי בתוכי תחושה חדשה שלא הכרתי: **בקרוב אתחיל להיות מישהו אחר**,[1] ואפילו אמרתי בקול לא גבוה: עוד מעט ואני מישהו אחר" (עמ' 7).[2] דברים אלה נאמרים בעת שהגיבור עומד על גשר צר וארעי. גשר זה הוא, במישור הפיזי־גיאוגרפי, מעבר בין בור הסיד לבין הגבעה שמולו, אך במישור הסמלי זהו גשר רעוע המחבר בין עברו של הגיבור לבין עתידו. והוא מעודד את עצמו: "לא עוד. לא עוד מה שיש עד עכשיו. כולל העכשיו" (עמ' 9). ואם לא ימות מן המעשה אשר עשה, רק התערבות של כוח חוץ־אנושי, "כמו מגע השמים, או איזה דבר שבן־אנוש אינו מורגל בו - רק אלה יגאלו אותי ויפתחו לי פתח לנוע לקראת אותו מישהו אחר שמישששתי את סיכוייו בתוכי לפני דקות בודדות" (שם). גי מרגיש מעין תנועה פנימית בקרביו וברגליו וחש "התעלות מתמשכת... התלקחות של לא כאן ולא שם, כי אני בעצמי כמו הייתי לזמן קצר לא שם ולא פה, והדבר התרחש עלי ובגופי" (עמ' 10–11). הוא מאבד את תחושת המקום והמציאות.

כל המהלך של הטבעת ברנר מתואר כמהלך לא־מודע. "ניסיתי לפסול את מעשה הדחיפה **שקרה לי**" (עמ' 10). כאילו המעשה חל עליו בידי כוח לא מוסבר, והוא עצמו פסיבי, ודקות ספורות לאחר מעשה ההטבעה חושב גי "הנה כבר כמעט לא היה לי עבר איתו" (שם).

אוצר המילים של ברדוגו נטוע היטב בעולם היהודי - גי חש שעליו "לעשות קריעה ולדבוק בהלאה" (עמ' 13). המושג "קריעה" חל על מנהג קריעת הבגד על מות המת, משמע על גי להיפרד מעברו, כי יש לו מטרה ותכלית, תחילת דרך חדשה, בבואו אל היישוב אשר בו גדל.

האם יצליח גי להתגבר על היסוד הברנרי אשר בו ולצאת אל העולם כיוצר בוטח? אין לכך תשובה חד משמעית, שהרי כבר בעמודי הפתיחה מגלה גי "שלא קל להדוף את הדהודי הדחיפה ואת סיום חייו של ברנר" (שם), ודמותו של ברנר צצה ומופיעה לאורך כל היצירה. אפשר לעזוב ארץ או דת, כגיבורו של ג'ויס, אך קשה להשתחרר מדיספוזיציות נפשיות של האישיות. ואכן לאורך היצירה חוזר גי ונאבק להוליד את המישהו האחר, שבואו לעולם מותנה בהתגברות על היסוד הברנרי.

העבר המסומל בברנר הוא עבר של היסוסים וספקות שאפיינו את כתיבתו ואת דמויותיו של ברנר הסופר. ואכן ברנר של גי מתואר כמי שצורתו כ"סימן שאלה על הקרש הגשרי", זאת בשל הטיה מוגזמת של גופו לצד ימין (עמ' 12). משתמע מכאן כי עולמו של גי היה בתשתיתו עולם של סימני שאלה וחוסר ודאות. לכן הוא גם עומד על גשר צר, שממנו הוא עצמו עלול ליפול בכל רגע, כביטוי לעמידתו הרעועה בחיים וגם למעבר האישיותי הנשאף שבין עברו לעתידו: לזנוח את דמותו המהוססת והמפקפקת ולבנות לו דמות חדשה. סמליות הגשר הצר והרעוע מתבטאת אפוא במקום ובזמן. במקום - עמידתו רעועה, שהרי חלקו טבע וחלקו טרם נולד; ובזמן - הגיבור שרוי בזמן של "בינתיים", בין עברו לבין עתידו. ובשבילו, כפי שהוא מעיד, בינתיים זה המון (שם), זאת באסוציאציה ליצירות של גנסין "אצל", "בינתיים", "בטרם" החושפות את המרקם הנפשי השברירי והעדין של הגיבור.



רק לאחר טביעתו של ברנר, המלווה בשרשרת התחושות של גי שהוצגו לעיל, הוא חש כי "...אפשר להגיח אל היקום" (עמ' 14); ומאזכר בכך הגחה של עובר מרחם אמו, לידה מחדש. זהו המישהו האחר שמשתוקק להיוולד בו וממנו, כפי שמסמנת הפתיחה.

אין ספק שבעיה של זהות מטרידה את גי. אפילו בשלב מתקדם מאוד של היצירה הוא חוזר ואומר: "מה שצץ בתוכי, לפני דחיפתו של ברנר הצעיר, היה אותו מישוש של המישהו האחר שבגופי, הנגיעה באפשרות להיות סוף־סוף אני, גי המחודש, וידעתי שזאת רק תחילתה של הדרך" (עמ' 239).

לאורך כל היצירה נפגש גי עם אנשים מעברו, כביכול היתה זו מטרתו או אחת ממטרותיו בבואו אל היישוב שעזב לפני ארבעים שנה. אולם ממש בסיום הרומן המורכב הזה, חוזר המספר ומגדיר את מטרתו, שמשתמעת מן הפתיחה:

"לא אוותר על התכלית, לא אקצר את הדרך אל המישהו האחר שמישששתי בעומדי על הגשר הרעוע, על שפת בור הסיד שברנר נבלע בתוכו ...בדיוק בדקה זאת תקף אותי גם ריגוש גדול, ואני, גי, הייתי כמו תפוס־אקסטזה, והרמתי מעט את זרועותי באוויר, כאילו אני איש דומה לטובע..."[3] (עמ' 264–263).

המעגל נסגר כמעט בדרך שבה נפתח הרומן. המספר מדמה עצמו לאיש

טובע, ועדיין הוא נאמן לאותו מישהו שנולד בקרבו עם טביעתו של ברנר. הוא רוצה להיוולד מחדש. זאת התכלית, והדרך אליה ארוכה, לא קלה, וללא קיצורים. הדמות החדשה שתיוולד תהיה זו של סופר, ולכך יש ראיות בטקסט.

הנבחר

לאורך הרומן יש תחנות המרמזות כי לפנינו דמות של הנבחר.

התחנה הראשונה היא תיאורו של גי בנערותו בבית הכנסת. הוא היחיד שנבחר על ידי החזן לעמוד לידו ולקבל את ברכתו בזמן תפילת ברכת הכוהנים. הטלית של החזן נפרשת מעליו כמו כנף, וכף ידו של החזן מונחת על ראשו כמו כיפת היקום המוגנת. הנער, השקוע בלימבו היהודי, מבקש רחמים על עצמו: "למה... דווקא אני... התכבדתי במעמד הזה? ...**למה נבחרתי** להיות הילד והנער המבורך בקולו של הכהן הראשי, תחת ידו שנדמתה לי אלוהית לכל דבר?" (עמ' 29, עמ' 632). כביכול היבחרותו מוצגת כתסכול, מאחר שהיה מעדיף להתפלל לצד אביו, אך עצם הבחירה מרמזת על העתיד הצפון לו, כהטרמה לסופר שהוא עתיד להיות.

התחנה הבאה היא התגלות אפיפנית בילדותו: חוויית הטבע מטעימה אותו טעם של נצחיות ושל אמיתיות הדברים (עמ' 125–126), והוא זוכה להתגלות של מלאך. "וראיתי בעיני בפירוש את דמותו של השרף,[4] הוא ולא אחר, השליח שירד אלי מהרקיע וחי אתי באותה שעה יישובית, ריחף קצת מעלי ואפילו נעמד כמוני על קו המשעול לצד השדה הזה ...זה היה בשבילי מלאך החסד" (עמ' 126). והמספר הבוגר מוסיף מיד ואומר בהווה הסיפורי: "**אני ולא אחר**... התעצבתי שכנראה רק אני דימיתי לראות אותו" (שם).

שוב אנו נדרשים לשפת המקורות; בהגדה של פסח נאמר על אלוהים כך: "לא על ידי מלאך ולא על ידי שרף ולא על ידי שליח, אלא הקדוש ברוך הוא בכבודו ובעצמו ...שנאמר, אני ה', אני הוא ולא אחר". וכך גם כאשר בהמשך היצירה מתאר גי מצב של טרום הירדמות, הוא ממלמל אותו מלל של ילדותו ואומר: "אני זה אני ומה שאני אני". וכשהוא כבר כמעט נרדם הוא ממשיך וממלמל: "אהיה מה שאהיה, **אהיה אשר אהיה**" (עמ' 213) – שהוא משמותיו של האל, בהתגלות הראשונה של אלוהים אל משה. "ויאמר אלוהים אל משה: **אהיה אשר אהיה**. ויאמר כה תאמר לבני ישראל אהיה שלחני אליכם...זה שמי לעולם..." (שמות, ג', י"ד).

כמספר מעמיד עצמו גי בשני הביטויים האלה ("אני ולא אחר"; "אהיה אשר אהיה") במעמד האל. ההשוואה של האמן לאלוהים ידועה לנו מן הספרות של ראשית המאה העשרים, והנודעת ביותר מופיעה אצל ג'ויס בפרק החמישי של ***דיוקן האמן כאיש צעיר***, שם מוצגת תפיסת הגיבור כך: "**האמן, כאלוהי הבריאה**, נשאר בתוך מעשה־ידיו או מאחוריו או מעבר לו או מעליו, בלתי־נראה, מזוכך לאין־קיום, שוה־נפש, עושה את צפרניו."[5] האלוהים והאמן שניהם יוצרים עולם יש מאין. ליצירה יש קיום עצמאי משל עצמה לאחר בריאתה, ולכן הסופר נשאר מזוכך מכל קיום.

המספר חווה התגלות אפיפנית נוספת, לאחר חלום הטביעה שאירעה בילדותו במציאות. הוא מתמלא תקווה ואמונה שיצליח להתקרב אל אותו מישהו אחר שהוא חש בתוכו, והוא מרגיש כי יוכל לעשות את הפריצה הגדולה, "כמו נמסרה לו מרכבה קלילה, והוא, האחד שמסיע אותה, רואה מרחוק זוהר לא נוצץ, כמעט שקוף, ובליבת הזוהר מכונף בן דמותו, איש ילדותי, ילד־איש, עירום, ועורו הבשרני כהה, והוא חי ונעים ואדיר ומתוקן וטוב ויפה" (עמ' 121). הוא חש התרוממות נפש, כל האפשרי עומד לרשותו עתה מחדש, "בלי אביר ובלי יעקב,[6] ובטח־ובטח בלי האחד הזה ברנר, ששקע לו בסיד" (עמ' 122).

היכולת לחוות אפיפניה, השמורה רק לנבחרים, מעמידה אף היא את גי כנבחר.

תנאים של יצירה

תנאי ראשוני של היצירה נעוץ במבנה האישיות של היוצר, ביכולת ההתבוננות שלו בעולם. גי היה שונה מכל בני היישוב שבו גדל. הם היו כולם אנשים של מעשים, ואילו הוא מתקשה לתפוס איך יוכל לעשות מעשים כאלה או דומים להם. הוא מחבב את "הקפיצה הנחשקת דווקא על עצמי הלא־עושה כלום והלא־מבצע", בלי שיידע לאן תוביל הקפיצה החושבת והמביטה שלו (עמ' 114). החשיבה והמבט הם התחליפים לעשייה הרגילה; והם התנאי הראשוני ליצירה.

הוא מאפיין עצמו בתור "**המביט הנצחי**, ...עומד על המשמר, ...**צופה לבית ישראל** ולכפר הקהילתי" (עמ' 141). "צופה לבית ישראל" הוא ביטוי של שליחות.[6] לאחר אכילת המגילה, התמנה הנביא יחזקאל כצופה לבית ישראל (יחזקאל ג', י"ז). וכך מגדיר גי את תפקידו כסופר: הסופר הוא קודם כל מתבונן, עומד על המשמר, צופה לבית ישראל, ובתור שכזה יש לו אחריות כלפי הקהילה והעם.

תנאי נוסף לאמן הספרות הוא **הרגישות למילים ולשפה**. אנחנו שומעים מפי סעדון, אחד התושבים שגי מראיין, כי כילד דיבר גי באופן שונה מהאחרים, כאילו בחר את המילים, וכי הוא עצמו סעדון, תהה מאיפה גי מביא את מילותיו (עמ' 201). החשיבות שייחס גי למילים התבטאה גם בכתב. בילדותו נהג לכתוב מילים על פיסות נייר שקרע ממחברת, מילים שייחדו את שפתו, כי מעולם לא היו כמו המילים של בני הבית או היישוב. את המילים כתב כשהוא בגבו אל הבית, גב העולם, בכיוון הפוך לעולם, והעולם לא נמצא במקום זה. זהו מקום של "**אין עולם**". והוא מרגיש שהוא בורא עולם, ואין איש שיפסול את מילותיו. זוהי בריאת העולם הראשונה שלו: "ככה קמה בריאת עולמי שנברא עם הימצאות המילים שלי על הניירות הקרועים" (עמ' 230). זהו ה"**כן עולם** שלו, בניגוד ל"אין עולם" שלעיל. עדיין המילים אינן מתחברות לסיפור, וגי נמצא, גם בבגרותו, במצב של קיפאון וחסימה, של אי יכולת לכתוב, בגלל מחשבתו המבהילה דאז שמילים קשורות לזמן אחד ולמקום אחד, למרחב־זמן אחד, בגלל הקסם של הרפתקת בריאת המלים הראשונה ההיא – שפג.

תכונה המאפיינת את גי, היוצר הבוגר, היא הרגלו לכונן דיאלוג פנימי עם עצמו, שיחה בדויה שקמה בתוכו, והוא אינו יודע כיצד להפסיק אותה שיחה – "עם דרך ועם עץ, או עם כל דבר שאינו בנאדם", עם דברים שאינם יכולים לענות לו במילים משלהם. "**כי הלוא אני הוא מי שבורא את השיחות הללו** ונותן מענה למילים של הדרך ושל העץ, ובאמת הגיע הזמן לחדול מן המנהג הישן הזה, שנטפל אלי לא באשמתי" (עמ' 128). בדיאלוגים אלה מתבטאת היצירתיות התמידית הבלתי רצונית של גי, שהיא חלק ממהותו הפנימית.

המספר חושף לפנינו את תהליך היצירה. בעלילה החיצונית, זו המעוגנת במציאות, מטרת בואו של גי אל היישוב היא כפולה: לבדוק אם הוא יכול לחזור אל היישוב שבו גדל, אך לא נשאר לו בו בית; ולראיין את תושבי המקום הזכורים לו מימי ילדותו ונעוריו.

בעיבוד ריאיונות אלה הוא ינסה להקדים את הבדיה (אמנות הסיפור) לאמת (למציאות), "לבטל את העבר של המילים המספרות ואת השיוך

שלהן אל מה שהיה. וכך, מתוך הברברנות שלהם... אחלץ רק את הפרטים החשובים... את הנקודות העיקריות בין המשפטים הדברניים ואביא אותן אלי, **אל גורלי** ואז, כשיהיו לפני הדברים מפעם, נבדלים ומזוקקים, גרעיניים ויסודיים - **אעשה בהם שימוש לטובת אותו מישהו אחר שמישהתי בתוכי ביתר שאת** על הגשר רגע אחד בדיוק אחרי שדחפתי את ברנר אל בור הסיד. זאת היתה הפרוגראמה" (עמ' 30).

המישהו האחר, אשר גי מישש בתוכו בתחילת הרומן, הוא אפוא דמות הסופר החבויה וגלומה בתוכו. לטובתו הוא יזקק ויגבש את סיפורי בני המקום ויהפכם לספרות. זהו גורלו: להיות סופר. לזקק את המציאות ולהפוך אותה לבדיה, לספרות. וזוהי מטרתו החשובה ביותר בבואו אל היישוב.

בניית הזהות ותורת זנון

לאורך הרומן מקיים גי סדרת פגישות עם תושבי המקום. מטרתו אינה ברורה מיד. אם לשפוט על פי שמו, המעלה אסוציאציה לסופר הצרפתי גי דה מופאסן, היינו מצפים לתמונות מחיי הכפר ותושביו. ואכן, כפי שראינו לעיל, גי מעוניין לשמוע את סיפורי בני היישוב כפי שאירעו במציאות, ולהופכם לבדיה, לספרות.

אולם השיחות עם התושבים הן גם חלק מתהליך של חיפוש ובניית זהותו העצמית של גי. הוא מנסה לדלות בשיחותיו כמה שיותר פרטים על דמותו שלו בילדותו ונעוריו: "לדלות מתוך מה שהיה פעם את מה שעוד מעט יבוא עלי ולאסוף את מה שטרם קרה בעולמי" (עמ' 242); לגלות את פרטי הפסיפס של עברו כדי שיוכל להמשיך אל עתידו (עמ' 117).

מתוך דברי המרואיינים ומתוך דברי גי עצמו, אנו שומעים על תכונות סותרות המאפיינות אותו. קל אם כן להתפתות ולחשוב שלפנינו מספר לא־מהימן. אך הריאיון האחרון שביצירה, המתקיים עם זנו, המכונה שלא ברצונו זנון, נותן בידינו מפתח אחר להבנת הסתירות שבדמות המספר.

זנון - הפילוסוף היווני, בן המאה החמישית לפה"ס, נחשב לאבי תורת הפרדוקסים.[8] והנה אנו מוצאים ברומן כמה וכמה פרדוקסים, שמעמידים את זנון כדמות מפתח להבנת הסתירות שבדמות המספר:

הילד־הנער מתואר מצד אחד כילד טוב בצורה קיצונית; "גי של הימים ההם...שלא חשב רע ולא התנהג כאכזר, כי אני הייתי אז לרוב מופתי" (עמ' 148); "זה היה כמדומני דיוקן ראשית, דיוקן שלי־עצמי עוד מימי הקדומים בכפר, **דיוקן מופת**" (עמ' 243). מצד שני נשתלים לאורך היצירה רמזים שלא הכל היה תמים וטוב. המרואיינים מדווחים על עוולות שעשה, כמו למשל כשגנב אופניים שניתנו כמתנת בר מצווה לילד אחר, רכב עליהם במהירות, רמס פרחים ושתילים שנטעה המועצה, נתקל באנשים ולא עצר לבדוק מה שלומם. והמרואיין (כספי) מכנה אותו "שובב לא קטן, אבל גם **קרימינל**" (עמ' 101-102), ועוד הוא אומר: "כולם ידעו שאתה עורבא־פרח בתוך היישוב שלנו" (עמ' 103).

רמזים אלה הולכים ומצטברים, עד שלקראת סוף הרומן הם מתפרצים בתמונת אלימות קשה של הבחורים בני המקום, בני גילו ומיודעיו לשעבר של גי, המכים אותו מכות נמרצות על חטאים שחטא שבעבר כלפי אחיותיהם. ושוב עומדים הדברים בסתירה ל"דיוקן המופת".

גי רוצה לפגוש אנשים מבני המקום ולראיין אותם. הוא מרגיש קרוב אליהם - "כמוני כמוכם" (עמ' 149), הוא אומר - "כי כה בהירה היתה לי העובדה שאני, גי, למעשה כמוהם, שייך להם, אני הוא הם, אני הוא חלק מהם" (עמ' 152), שהרי הוא גדל והתפתח כמוהם באותו מקום וספג את מה שהם ספגו. אך בניגוד למשיכתו אליהם, בולטת ההימנעות שלו מהם: הוא מזמן אותם אחד־אחד להיפגש עמו בבית הכנסת, ואחר כך, בצאתו לפגוש אחדים מהם, הוא הולך בדרכים צדדיות, עוקפות, ומשתדל שלא להיראות.

המספר הבוגר מצהיר אמנם על היותו חלק בלתי נפרד מבני היישוב ועל רצונו לחזור אליהם. הוא תוהה, למשל, עד כמה ארג'נטרו, שעמו נפגש, "ידע שאני בא לכאן על מנת להיות מישהו אחר אך ורק כדי **להיטמע**, ולא כדי להיבדל" (עמ' 62). אך בהמשך מתגלה כי אינו רוצה באמת לחזור. הוא חווה מחדש את תחושת העזיבה הראשונה שלו, ועתה "הבנתי חזק **שאינני רוצה להיות חוזר** אל הכפר, שאיני מבקש להיות בן ששב אל ביתו, **אלא דווקא עוזב**, לא נשאר, ...מאתר סימנים של המישהו האחר בגי, גי החדש" (עמ' 143); הוא מנסה לשלוף מעצמו את הרצון לעזוב, אך בסופו של דבר - ללא הועיל. וכך גם במשפט המסיים את הספר: "כמו הגעתי לקצה ההבנה, ידעתי שעדיין לא התחילה החזרה שלי על באמת, עדיין לא קרתה השיבה אל היישוב ואל אנשיו" (עמ' 265).

באופן זה, יימשך החיפוש של גי אל מעבר ליצירה, ואולי הוא זה שיוליד את היצירה הבאה של ברדוגו. ◆

הערות

1. כל ההדגשות במובאות הן שלי, נ.ש.

2. ***כי גי***, סמי ברדוגו, הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה 2017. כל המובאות מיצירה זו לקוחות ממהדורה זו.

3. יש לציין את החלום של גי שבו הוא ראה תמונה של חוויה שחווה במציאות, בהיותו בכיתה ד', של כמעט טביעה, והוא מקשר בין טביעה זו לבין בריכת הסיד שברנר טבע בה, הן על ידי אסוציאציה שוללת, שמתוך הלאו שלה שומעים את ההן; והן על ידי צלילי הפעפוע של הבעבוע, האונומטופאיים, המשותפים לשתיהן (עמ' 119-120).

4. התגלות השרף היתה חוזרת על עצמה, שהרי בכניסתו הביתה לאחר ההתגלות הנ"ל הוא אומר בלבו: "פחדתי לדבר על השרף **ששוב** נגלה אלי" (עמ' 126).

5. ג'ימס ג'ויס, ***דיוקן האמן כאיש צעיר***, הוצאת עם עובד, 2010, תרגום מאנגלית בידי אברהם יבין ודניאל דורון, עמ' 188.

6. "אביר יעקב" הוא שם בית הכנסת של ילדותו של גי, ובו הוא מראיין בהווה הסיפורי חלק מתושבי המקום.

7. השליחות באה לידי ביטוי גם במחשבתו של גי: "בשביל להמשיך במשימה שהוטלה עלי" (עמ' 123).

8. אריסטו ראה בזנון את מייסד הדיאלקטיקה; בסיס הפרדוקס הוא דבר והיפוכו, או סתירת ידע או הנחה קודמים.

ידידיה יצחקי

"ייקוב הדין את ההר": מנהרה כמשל

אברהם ב. יהושע: *המנהרה*, הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד 2018

אין זה מקרה *שהמנהרה*, הרומן החדש של אברהם ב' יהושע, רואה אור בתקופה שבה יש למנהרות משמעות אקטואלית - והן מכבכות בכותרות העיתונים ובחדשות - המנהרות שנחפרות מתוך רצועת עזה לעבר ישובים ישראליים ב"עוטף עזה". על אף ההשתמעות הפוליטית והאקטואלית שעולה מהרומן, כפי שנראה בהמשך הדברים, מנהרות אלה אינן נזכרות בו. הוא נכתב על דרך צדדית לצורך ביטחוני, שבגלל אילוצים שונים נזקקת למנהרה קטנה בנקודת המוצא שלה במכתש רמון, אבל יש קשר אסוציאטיבי בין כותרתו של הרומן לאותן מנהרות, המשמשות **סמל** למאבק הפלסטיני לעצמאות, עם היותן סכנה ביטחונית לישראל. נושא זה הוא פוליטי, אולי גם היסטורי, אך קשור לגורלם של בני אדם, ובמובן הרחב, אולי גם במשמעותו הראשונית, הוא אוצר משקעי תרבות עמוקים ביותר. אפשר שיום אחד תיכתב יצירת ספרות, דרמה או סרט קולנוע, שיציגו את מנהרות עזה באור אנושי או כבעיה חברתית, והגורם הפוליטי ברקע. התחלה מעניינת לכך מוצגת במחזה הסאטירי "במנהרה" של רועי חן, ועניינו בשני ישראלים ושני פלסטינים מעזה שנלכדים במנהרה, ומציגים על דרך הסמל מערכת יחסים שבין שני העמים.

המנהרה של א"ב יהושע מצטרף לשורה של ספרים שעניינם במנהרה, שלעתים גם משמשת סמל, ובכל אחד מהם יש למנהרה משמעות תרבותית שונה. בין הספרים הידועים ביותר נמצא את *המנהרה* של ברנרד קֶלֶרְמָן, רומן עתידני בגרמנית מראשית שנות השלושים של המאה הקודמת. הוא מסַפֵּר על חפירת מנהרה מתחת לאוקיינוס האטלנטי בין ניו יורק לליברפול, מנהרה שאמורה לגשר בין היבשות ולשפר את הקשר בין העמים והארצות, בהם גם קשרי תרבות. במציאות מנהרה כזאת אינה אפשרית, כמובן, בשל העומק הרב של מי האוקיינוס ואופיה של הקרקע במעמקים; זה היה ידוע גם כשהופיע הרומן, אבל הנוסח הבדיוני שלו בונה את המנהרה **כסמל** ליכולתו של האדם להתגבר על מכשולים שהמציאות הפיזית, הגיאוגרפית והחברתית מניחה לפניו; ועם זאת הוא מזכיר בעיות וסכנות ביחסים בין העמים והארצות, במיוחד באותם ימים שקדמו לעלייתם הקרובה של הנאציזם והפאשיזם לשלטון. ברור, שום מנהרה כזו לא נחפרה, ואין להניח שאי פעם תיחפר, אבל למעשה קיימות ופועלות דרכים אלטרנטיביות, מעין מנהרות, שמהוות קשר בין יבשתי מהיר ויעיל בים ובאוויר.

מנהרה מסוג אחר, ובמשמעות שונה לחלוטין, מתוארת בנובלה *המנהרה* של ארנסטו סאבאטו הארגנטיני: זה סיפור על אהבה כוזבת ולכן טרגית, המתרחשת על רקע אמנותי ואינטלקטואלי, בין צייר, לבין צעירה חובבת אמנות. אהבה זו לא הביאה לקשר הדוק ולהבנה בין האוהבים, ולפיכך נתפסת בסיכומו של הרומן כהליכה במנהרות: "דומה כאילו שנינו הולכים בשתי מנהרות מקבילות ... על מנת להיפגש אי־שם בקצה אותן מנהרות ... אבל האמנם יתאחדו המנהרות?" וגם, "לחשוב שברגעים מסוימים קיימים מעברים חשוכים ונסתרים ... שני קצוות מרוחקים קשורים במחילות תת־קרקעיות". אלה הן מנהרות שמלכתחילה מוצגות כסמל מופשט, שמתאר את מידת הזרות שבין האוהבים. מנהרות סמליות אלה נזכרות לקראת סופה של הנובלה, כסיכום סמלי של מערכת היחסים הכושלת בין בני הזוג.

המנהרה, ספרו הצרפתי של אנדרה לאקאז, על מחנה המוות מאוטהאוזן במלחמת העולם השנייה, מספר על הזוועות שהתרחשו בעבודת הכפייה של אסירי המחנה, בחפירת מנהרה לצורכי הצבא הנאצי. יש כמה סיפורים על מנהרת סימפלון המפורסמת, שהיתה בשעתה הישג הנדסי גדול, גם על בניינה, גם על חוויות במסע דרך המנהרה; היא נזכרת גם בספרה הנודע של אגתה כריסטי ***רצח באוריינט אקספרס***. אל אלה ואל שאר ספרי המנהרות, מצטרף עכשיו הרומן החדש של אברהם ב' יהושע.

המנהרה הוא רומן עשיר מאוד. הוא נקרא אמנם כסיפור קל ופשוט, אבל כמו הרבה "סיפורים פשוטים" הוא מורכב הרבה יותר ממה שאנו קוראים ברובד הראשון, שמתוכננת בו מנהרה קטנה במכתש רמון. זו נחוצה למעבר מבחינה ביטחונית, אבל בעומק נרמזת מנהרה סמלית שעוברת ברומן לאורכו, אוספת דמויות ואירועים, אולי גם עוד מנהרות, שמצטרפות אליה, ליצירת הסיפור שלה. מנהרה סמלית זו לא נזכרת במפורש, אלא משתמעת מפעילותם של הגיבורים. הרומן בנוי היטב כיצירה ספרותית רבת פנים ומשמעויות, בעיבוד אמנותי משובח, ובעיצוב מערכת של דמויות, עשירה ומעניינת. הוא טומן בחובו, ברמזים שמשתלבים יפה במהלכו, גם גורם פוליטי, אקטואלי, אבל עיקרו בבעיותיהם של בני אדם, שונים זה מזה, ומיוחדים כשלעצמם, ובסיפור שלהם שמוליך אל חפירתה של המנהרה. נושא עיקרי ברומן הוא הזקנה והשפעתה על חיי אדם, עם השיטיון שלעתים מלווה אותה. כמו כן הוא עוסק במחלותיהם של בני אדם, גם בהיותם בבית החולים. במידה רבה עולה נושא זה בשל מחלת לב שמוליכה את הרומן אל הבעיה החברתית בנוכחות פלסטינית בסביבה ישראלי ובמעמדם של פלסטינים בישראל; נושא שמטופל בצורות שונות גם בספרים קודמים של יהושע, בהם ***המאהב***, ***מר מאני*** ו***הכלה המשחררת***.

המנהרה הוא סיפורו של מהנדס דרכים צבי לוריא, בערוב ימיו. כל אירועי הרומן מתרחשים בנוכחותו, ומסופרים מנקודת הראות שלו. בהיותו כבן שבעים, כגילה של המדינה, הוא שייך לדור שגדל עמה, ותרם את חלקו לבניינה במקצועו כמתכנן דרכים, גשרים ומנהרות. אפשר אם כן להניח שדמותו של המהנדס לוריא במצבו זה היא השתקפות דמותה של המדינה ושל מה שאירע בה בשבעים שנותיה. נלווה אליו מהנדס דרכים צעיר, עשהאל מימוני.

שני המהנדסים נושאים שמות שמקורם בשני הפילוסופים הגדולים של יהדות ימי הביניים, לוריא, רבי יצחק, הוא "האר"י הקדוש" (המאה השש־עשרה), ומימוני מתייחס כמובן לרמב"ם, משה בן מיימון

(המאה השתים־עשרה). נראה שיהושע הביא את הקישורים לחכמי היהדות משום שהם חיו ופעלו בקרבה של התרבות הערבית והאסלמית לדורותיה, לפיכך, הוא מציע, בין השיטין, שיתוף תרבותי ישראלי ופלסטיני, שעשוי להביא ברכה לשני העמים ולמיעוטים היושבים בתוכם, כפי שהיו הדברים בקדמת דנא. אולי יש כאן גם כוונה לומר שהדרכים שתכננו לוריא ומימוני הן, על דרך המשל, דרכי חיים. על אף הפרשנות שאני מציע, אני חושב שהמשחק בשמותיהם של גיבורי הרומן הוא מיותר, ומרחיק את הסיפור מהמציאות העכשווית, במיוחד השם הנדיר, "עשהאל מימוני", שמסגיר את האלגוריזציה של השמות.

הסיפור נפתח ללא הקדמות ודברי פתיחה - "באמצע העניין", en medias res - בביקור של צבי לוריא בלוויית אשתו דינה אצל נוירולוג. האבחנה היא שיטיון בשלבים ראשונים, וזה מתבטא בעיקר בכך שלוריא שוכח שמות פרטיים. השיטיון, יש לומר, הוא לא בדיחה ואינו משעשע, ודאי לא נועד ליצור "אווירה קרנבלית"; זהו אחד הפחדים הקשים של בני הגיל השלישי, שרבים מהם, בהם גם אנוכי, נוטים לשכוח שמות. זה מצב חמור וכואב, שיש בו סכנות של ממש, גם לחיים עצמם. וכך אמנם מציג אותו יהושע, כאחד הגורמים החשובים בסיפור של הרומן, אבל הוא מתבל את השיטיון בהומור קל שמאפשר לגיבור ולסובבים אותו "לבלוע את הגלולה המרה", אולי גם להשלים איתה. יהושע אכן מראה איך לוריא מתגבר עליו בחיי יום־יום, בחוכמתו, באסטרטגיה שפיתח, ובמידה רבה גם בעזרת ההומור שלו. כזה הוא הסיפור על קעקוע המספר, קוד ההפעלה של המכונית, שלוריא נוטה לשכוח, על זרועו. הפתרון הזה מעורר חלחלה בשל זיכרון היסטורי, אבל הוא גם מבדח. כך גם הכנת שקשוקה בסיר גדול, כפתרון לעגבניות שנקנו פעמיים ללא צורך. כך גם מפעיל לוריא נהגים "מתנדבים", שיסיעו אותו במכוניתו בדרך למכתש רמון, מאחר שרשיון הנהיגה שלו נפסל. יעיל מאוד, מבדח, ומפרק את המתח. אלה ועוד מצטרפים לפתרונות היצירתיים שמאפשרים ללוריא לחיות עם השיטיון. כל כך אופייני ליצירתו של יהושע.

את החיים עם השיטיון, מעצם מהותו, ניתן לראות כמנהרה אפלה ומתמשכת לאורך שארית חייו של הגיבור, או נאמר, עד סוף הסיפור שלו, החל בחדר הרופא עם גילוי השיטיון, אל הסיום במסע ההרפתקאות אל המנהרה שנבנית על פי התוכנית שלו במכתש רמון. אולי יש במנהרה זו גם פתחים של אור, התבהרויות של המחשבה והזיכרון. למעשה המנהרה שהיא השיטיון - שמתגלה בשכחת שמות פרטיים - מוליכה את לוריא אל המהנדס הצעיר עשהאל מימוני. הוא בא למשרד שבו עבד, כדי להיזכר בשמה של אישה שנשכח ממנו. שם, ליד השולחן שהיה שלו ובתפקיד שהיה שלו, מתכנן דרכים ראשי ב"נתיבי ישראל", הוא פוגש את עשהאל. על הדלת החדר עדיין מתנוסס שלט עם שמו, ועל הקיר תלויה עדיין תמונת הנשיא השני, יצחק בן צבי, שרומז לשמו הפרטי של לוריא, צבי. אבל הוא נזכר כאן גם כיוון שהיה חוקר מובהק של עתיקות ארץ ישראל, בין היתר, חקר תולדותיהם של ערביי ארץ ישראל ותרבותם.

בהמשכה של "המנהרה" עשהאל מפגיש את לוריא עם משפחה פלסטינית מכפר ליד ג'נין, שמסתתרת במכתש רמון, ובהמשך תעסיק את שניהם. משפחה זו נמצאת במבוי סתום, ואולי זו עוד "מנהרה": היא אינה יכולה לשוב לכפר, כי אבי המשפחה מכר לעמותה של יהודים חלקת קבר של קדוש מוסלמי שאינה שלו, כדי לממן ניתוח לב לאם המשפחה; אבל גם אינה יכולה להישאר בישראל, כי האב לא החזיר את הכסף שקיבל תמורת חלקת הקבר, אחרי שבוטלה העסקה. משפחה זו היא "חסרת זהות", או, בהומור של יהושע, "שב"ז", שוהים בלי זהות, בניגוד לכינוי הרשמי "שב"ח", שוהים בלתי חוקיים. המשפחה השתכנה בגבעה במכתש רמון בחסות קצין צבא ישראלי, שנקרא שיבולת. כשבא עשהאל, ביחד עם לוריא, לתכנן את המנהרה שאמורה לפתוח דרך ביטחון סודית, חדשה במכתש, הם מגלים שאת נקודת המוצא של דרך זו מהכביש הראשי, כביש 40, חוסמת הגבעה שעליה השתכנה המשפחה הפלסטינית. כך יוצר הרומן קונפליקט בין הצורך לבנות את הדרך ולפרוץ לה מעבר בגבעה שחוסמת את נקודת היציאה שלה, לבין מצבה של המשפחה הפלסטינית שאין לה לאן ללכת. המשפחה חסרת זהות, כאמור, אף כי יהושע, בהומור החד שלו, מייחס אותם כביכול לנבאטים, שבטים שבאו מֵעֲרָב במאה הרביעית לפני הספירה, התיישבו בדרומה של הארץ, ועם הכיבוש המוסלמי נטמעו בערבים הכובשים. הוא מזכיר גם את הרעיון שהפלסטינים הם צאצאי יהודים שחיו בארץ ועם הכיבוש המוסלמי קיבלו את הזהות של הכובשים. הדרך שמדובר בה אמורה להבנות לצרכי ביטחון, לאמור, המשפחה הפלסטינית עומדת מול צבא ישראל, וליתר סיבוך, המשפחה נתמכת בידי איש צבא.

הרומן אינו מציע ניסיון לפתור את בעייתה של המשפחה בוויתור על המנהרה היקרה והמיותרת. לא מוצעת נקודת מוצא אחרת לאותה דרך ביטחונית. האפשרות להעביר את המשפחה למסתור אחר או לאזרח אותה עולה אמנם, אך זאת רק כאשר עבודת המנהרה נמצאת בעיצומה (אפשרות הגלומה בהריונה של האנאדי־איילה בסוף הרומן). הרומן משיב על אפשרויות אלה בכך שהוא מציג את המנהרה כעבודה שהמהנדסים מעוניינים בה גם משום עניינם המקצועי וגם משום עניינם במשפחה.

הרומן בנוי על הקונפליקט הזה, הוא נמצא בתשתיתו, בעיקר מבחינה ספרותית. הוא מניע חלקים גדולים מהפעילות המתרחשת, ומפעיל את גיבוריו. מהצד האחר, בין השיטין, הוא מצביע על מצב פוליטי חסר היגיון, מעין שיטיון שאוחז במדינה ובהנהגתה. הבעיה של המשפחה הפלסטינית קיימת, במידה רבה, בשל היותה של הארץ מחולקת בין אדמות המדינה לשטחי הכיבוש, ואפשר שלא היתה קיימת אילו שני העמים היו חיים במדינה אחת. השערה רחוקה אומרת שהרומן מציע בעקיפין פתרון אפשרי לבעייתם של שני העמים, פתרון פשוט ביותר, שאמור להתממש בדיאלוג ביניהם. אפשר שרעיון זה נרמז במבנה הדיאלוגי של הרומן, כאילו היה זה טקסט של דרמה עם קטעי קישור של מספר כל יודע. זו טכניקה ספרותית מעניינת המציגה את גיבורי הרומן, מעשיהם והבעיות שלהם, כשהם נפרשים בשיחות שמוליכות אותם לפתרון זה או אחר, כמו בדיוני הוועדה שאמורה לאשר או לדחות את תוכנית המנהרה. טכניקה סיפורית זו נותנת לסיפור חיוניות, היא מאפיינת את הדוברים השונים ומקדמת את העלילה בבהירות רבה.

הרעיון של ארץ אחת לשני העמים הוא מסר חשוב ברומן, אם כי אינו מופיע במפורש, אלא בין השיטין, ברמז הכלול בקונפליקט, וברמזים אחרים. המעניין שבהם, כך נראה לי, הוא בזה שאלאדין, פלסטיני צעיר שתרם כליה לקרובו ועכשיו הוא מסתובב בבית החולים, מעלה את לוריא אל גג הבית ומראה לו משם את הארץ לרוחבה עד לירדן, והנה היא רצופה בכפרים ערביים ובגגות אדומים של בתי המתנחלים. יהושע כידוע התנגד הרבה שנים להתנחלות, והנה כאן הוא אינו דוחה אותה, הוא מקבל אותה כ"פֶּטָה קוֹמְפְּלִי" - מצב קיים שכבר אי־אפשר לשנות. וכך, מה שאלאדין ולוריא רואים זו הארץ שאמורה להיות מדינה דו לאומית. בפועל, דה־פאקטו, היא כבר עכשיו מדינה אחת שיושבים בה שני עמים וכמה מיעוטים, ממתינים לאישור פורמלי של מצבם וגם נאבקים עליו.

ועוד, בתצפית מהגג יש רמז ברור לסיפור על משה שרואה מראש הר נבו את הארץ שתהיה נחלה לעמו, או שמא את ארץ כנען, שהיתה ונשארה נחלתם של עמים רבים. חיזוק לכך יש ברומן ברמז מקדים, בילד שנקרא "נבו", ואמו שמסבירה באירוניה גלויה את השם באפשרות שתיתן כביכול לילד כשיגדל לראות את הארץ "מראש ההר", ולהחליט אם היא

טובה בשבילו, שאם לא כן יוכל להגר לברלין.

עיקרו של הרומן מתרחש בתל־אביב, אבל מזמן לזמן עוברות ההתרחשויות למכתש רמון, שמתואר במפורט, עם גורמים גיאוגרפיים מובהקים: "מעלה העצמאות" בכביש 40, מלון "בראשית" במצפה רמון. מעניין לציין כי "המפקד האחרון", סיפורו המוקדם של יהושע בקובץ ***מות הזקן***, מתרחש במרומז במכתש רמון; ועניינו בחיילי מילואים, שבשל העדרו של מפקדם, בִּמְקוֹם להתאמן, הם נרדמים וישנים שנת נצח, בהוראת סגן המפקד, שינה שמקובל לפרש אותה כגלות. מופיעות בו "שלוש דמויות זעירות, עטופות שחורים ... אלה הם אויבינו המרים, הנכבשים, השותקים", ערבים כמובן. כזכור, ***במנהרה*** מדובר בתכנון דרך "ביטחונית" במכתש רמון, לצרכים סודיים של הצבא. האם דרך זו אמורה לקשר אותנו, הקוראים, גם לאותה מחלקה השקועה בשינה ב"המפקד האחרון"? ועוד, האִם שלושת בניה של המשפחה הערבית, האב הבן והבת שמסתובבים במכתש רמון, הם רמז לדור שני או שלישי של "שלוש הדמויות עטופות השחורים" מ"המפקד האחרון"? הרמז, לדעתי, קיים, עם זאת, לא ניתן ולא ראוי לשייך את המשפחה הפלסטינית שמסתתרת במכתש ל"אויבינו המרים, הנכבשים, השותקים". השוני הברור והמובהק במעמדן של הדמויות בשתי היצירות, מצביע על תהליך ממושך, קשה וכואב במצבם של הפלסטינים בישראל וביחסים שבין שני העמים. שלוש הדמויות ב"המפקד האחרון" הן עצמאיות, מופיעות ונעלמות על פי צרכים או שאיפות משל עצמן, ולא יוצרות קשר עם החיילים, ואילו ***במנהרה*** , האב בנו ובתו, הם מכפר בסביבות ג'נין, היו "פלסטינים" ועכשיו הם "שב"ז", שוהים בלי זכויות, ומבקשים להיות "ישראלים". הם תלויים תלות גמורה ב"ידידים" הישראלים שמטפלים בהם, שהם מצדם עושים זאת כיוון שהתאהבו בבת היפה, האנאדי־איילה. זוהי בעיה ייחודית, שאינה מאפיינת נושא כלשהו שקשור בקיומם של הפלסטינים ככלל, ומשתמע ממנה שאין "שאלה ערבית", יש ערבים, לכל אחד מהם בעיות שונות בינו לבין עצמו, וכן גם ביחסיו עם ישראל.

קשר מעניין בין ישראלים ופלסטינים ובני עדות וקבוצות ושונות נוצר ומתקיים ברומן ביחס למחלות ולנוכחות בבית חולים. אלה קושרים את חלקי הרומן ואת נושאיו השונים לאחדות ספרותית, ומוליכים את הסיפור בצורות שונות לקראת סופו. בית החולים הוא בדיעבד מקום מפגש של בני עמים ועדות שונים, ישראלים ופלסטינים, עולים מרוסיה ומארצות המזרח עם בני מיעוטים, דרוזים, צ'רקסים, כשהם מעורבים אלה באלה, רופאים, אחים ואחיות, עובדים שונים, וכן גם חולים מכל העדות המאושפזים אלה לצד אלה. רופאים, מחלות ובתי חולים הם נושא שמוביל את הרומן: הוא נפתח אצל רופא נוירולוג המאבחן אטרופיה זעירה במוחו של לוריא. שם מתגלה שגם אשתו של לוריא היא רופאה, העומדת בראש מחלקת ילדים, ומיד נוצרת זיקה בינה לבין הרופא. מחלתו של לוריא, השיטיון שלו, מוליכה אותו אל עשהאל מימוני, שאביו היה היועץ המשפטי של לוריא, והנה גם הוא, האב, חולה סופני בסרטן. ועוד, פרשת המנהרה החלה בשל אישה פלסטינית שלקתה בלבה, ובאה לישראל עם משפחתה להשתלת לב חלופי, אף שלא נמצא לה לב מתאים. דינה, רעייתו של לוריא, שכזכור היא רופאת ילדים, בהמשך הסיפור מאושפזת בבית החולים בשל מחלה ממושכת, שנגרמה מחיידק אלים שנדבקה בו מילד ערבי שטיפלה בו. בבית החולים פוגש לוריא את אלאדין, הנזכר, ששמו רומז במפורש לאגדה המפורסמת מ"אלף לילה ולילה", ספר שלוריא לא קרא. האם הכוונה היא להזכיר את תרבות ערב בשיאיה? לקראת סופו של הרומן פוגש לוריא את הצעיר הבדואי חמיד, גשש שמסיע אותו אל המנהרה שלו, לא לפני שהוא פונה לבית חולים שבו אחותו יולדת באותה שעה. כאמור, רופאים ובתי חולים, חולים ומחלות הם גורם המציג ברומן את החברה הישראלית על גווניה השונים, כחברה המחפשת מרפא לחוֹלָיֶיהָ שלה.

הרומן מסתיים כפי שהוא נפתח, "באמצע העניין", בלי סיום שסוגר אותו, אלא בתיאור נסיעתו ההרפתקנית של לוריא אל המנהרה בבניינה, כדי לראות "לאן המנהרה מוליכה ומה היא מסמלת". דבר לא נאמר על חזרתו הביתה, על פגישתו עם אשתו. השיבה נרמזת רק בנוכחותו של חמיד, הגשש הבדואי, שנשכר להביא את לוריא למנהרה ולהשיב אותו לביתו. לוריא אכן מרוצה מביצועה של המנהרה, אבל מתברר שעיקר העניין שלו הוא במשפחה, במיוחד בבת האנאדי־איילה היפה, שאולי גם הוא, כמו עשהאל ושיבולת, מאוהב בה. ואכן הוא מחפש את עקבות הטרקטורון של שיבולת, שיספרו לו ששיבולת היה שם באותו יום. הוא מצא את הבת ישנה, והיא בהיריון, מצב שעשוי לפתור את בעיית השייכות שלה, אולי גם של משפחתה. השאלה שנשארת פתוחה היא מיהו האב שעזר לה בכך, עשהאל או שיבולת? יהושע יצר כאן חיבור מרתק: הנבלנית נוגה, הדמות המרכזית ברומן שלו ***ניצבת***, היתה בהיריון בסופו של הרומן. יהושע "שאל" אותה לספרו החדש, העניק לה את הבן נבו, שבסופו של ***ניצבת*** היה ברחמה. האם מכין יהושע בשביל הרומן הבא שלו דמות שנמצאת עדיין ברחמה של האנאדי־איילה?

הפרק האחרון, "ארץ הצבי", מצמצם כינוי זה של ארץ ישראל, שמשמעו ארץ של יופי וחמדה (דניאל, י"א), אל שמו של לוריא, ולצבי, בעל חיים. המורה, אבי משפחה שבגבעה, מזהה את לוריא בשמו הפרטי, צבי, שהוא עצמו שכח מחמת השיטיון שלו, ויורה בצבי מזדמן, בהקשר סמלי לשמו הפרטי של לוריא. האומנם הצבי נורה רק כדי להזכיר ללוריא את שמו, או שמא יש כאן ביטוי להתנגדותו של המורה־האב למצב שבו לכודה משפחתו, בלא פתרון שנראה באופק? ואולי הוא יורה בַּצבי כדי לרמוז למהנדס צבי לוריא שעבודתו נגמרה, אין לו יותר מה לעשות שם. ◆

נעמה ארז

הייקו אישי

כַּאֲשֶׁר אָמִית
אֶת כָּל הַחֲלוֹמוֹת
אֶתְעוֹרֵר.

*

אֶהְיֶה בִּמְצִיאוּת
אַחֶרֶת.
אֶקְטֹף כּוֹכָבִים.

*

הַיָּרֵחַ יִשְׁכַּב לִישֹׁן
וְלֹא יָקוּם עוֹד.

בעת ההיא

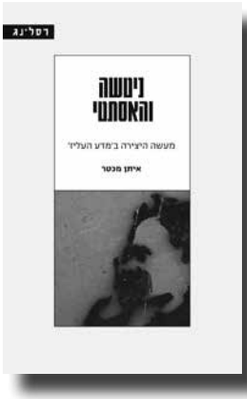
יָצְתָה נַפְשִׁי וְטִיְּלָה בַּמֶּרְחָבִים.
הִתְבּוֹנְנָה
בָּאֲנָשִׁים הַיּוֹשְׁבִים
(עֵינֵיהֶם לְפָנִים)
וְהֵבִינָה:
כָּל אֶחָד מֵהֶם נָתוּן בְּשַׁרְעַפָּיו הַמְּשֻׁנִּים.
מֵעַל רָאשֵׁי הָאֲנָשִׁים,
מַחְשָׁבוֹת נֶעֱטְפוּ בָּעֲנָנִים,
כְּמוֹ זַרְעֵי אֲפוּנָה בְּצֶמֶר גֶּפֶן.

יעקב גולומב

אמת החֵן וסבל היופי

איתן מכטר: ***ניטשה והאסתטי: מעשה היצירה ב'מדע העליז'***, רסלינג 2017, 205 עמ'

בניגוד לאמרה "שקר החן והבל היֹפי" (משלי לא 30), אפשר לסכם את תורת היפה של ניטשה וגם את הספר העוסק בנושא זה בכותרת 'אמת החן וסבל היֹפי'. היפה הוא אמיתי כי הוא נובע מתוך ייסוריו הממשיים וכאביו הקיומיים של כל אדם המנסה להתגבר באופן אותנטי על המכוער והמזוויע על ידי עידונו באמצעות יצירת היפה והנשגב. הואיל וכל אדם, על פי ניטשה, הוא יצור הצר צורות יפות מתוך בליל היצרים שבתוכו – הרי שכל אדם הוא אמן בזעיר אנפין וככזה הוא מבחינתו של ניטשה "פנומן אסתטי". לפירוש מעמיק של אמירה זאת של ניטשה מקדיש איתן מכטר את חיבורו המרהיב, ולא בכדי הוא מצטט פסוק זה בסיום פרק 'תודות'. ואם נשים את לבנו לכך כי מן השורש בעברית י.צ.ר. נגזרו המילים הסמוכות: צורה, יצר, מוצר, יצור וכו' – נוצר הרושם כי תורתו האסתטית של ניטשה, כאילו נכתבה בעברית (שכלל לא הכיר). לכן כל ספר עברי העוסק בהגותו מעשיר אותנו ואת תרבותנו.



הכאב הקיומי הוא נחלת כולנו כי מודעים אנו לעובדה הבלתי נמנעת של סופיותנו, ולכך כי מרגע שנולדנו – אנחנו מתחילים למות. הנחמה של הוגים דגולים כמו ויטגנשטיין, למשל, הטוענים כי המוות אינו אירוע בחיים וכי אמנם אנחנו מתים את חיינו אך לא חיים אותם, נחמה כזאת נועדה להוגים מתוחכמים שמרוב עומקם, יוצאים לצד השני (של החיים). מה שמביא עלינו את ייסורינו אינו המוות כשלעצמו, אלא הדרך המיוסרת המובילה אליו. את הדרך הזאת מבקשת האמנות לרפד ולהפוך לנוחה ולנסבלת יותר. מכאן אם לא היה מוות – לא זו בלבד שגם לא היתה נולדת הפילוסופיה (או הדת), כטענת שופנהאואר, אלא גם לא האמנות, כעמדת ניטשה.

דומני כי הולם לפתוח סקירה זאת על תורת היפה של ניטשה בפסוק המסיים את חיבורו ***הולדת הטרגדיה מתוך רוח המוסיקה***. הוא מתמצת את דיאלקטיקת הסבל ועידונו היצירתי בבחינת "מה שלא מחסלני – מחסנני", ולעניינו: 'מה שלא מחסלני – מְיַפֶּה אותי'. אז פונה ניטשה אל היוונים הקדמונים וקובע: "מה רב, בהכרח מה רב היה סבלו של העם הזה, עדי יכולתו להיות יפה כל כך!" ניטשה עצמו נמנה עם אסכולת הגאונים המיוסרים (שכללה גם את פרויד, רילקה, גוסטב מאהלר, פרנץ קפקא, ברונו שולץ ויוצרים אחרים שביקשו להתגבר על ייסוריהם הקיומיים ולעצב, תוך חיפושיהם הנואשים אחר משמעות חייהם, זהות אישית ייחודית וחסינה יותר לפגעי הזמן והשעה. ספרי בכתובים ***זהות בלא נחת: יהודי שוליים דגולים***, עוסק בנושא זה בהרחבה.)

מכל מקום, חשיבותו של ספר צנוע זה בכך שמחברו נוטל את חיבורו המרכזי של ניטשה ***המדע העליז***, הבנוי מאוסף של פרקים ואפוריזמים, שלכאורה אין כל קשר ביניהם ושוזר אותו לתלכיד עקיב ומקיף. בזאת הוא מעניק לקורא מפתח אסתטי המקל על התמצאותו בצפונותיה העמוקים יותר של הגותו. מי שיקרא את ביאורו, במקביל למקור, יתרשם כי הוא קורא את ***המדע העליז*** מחדש.

בביטוי 'המדע העליז' מתכוון ניטשה אל אמנות שאיננה מצמצמת את חיינו לנוסחה או לדוגמה (מדעית ואחרת) אחת. בכך היא פותחת בפנינו את המבוא לאינסוף פרספקטיבות המאפשרות להביט, להבין ולתאר את חיינו תוך העשרתם באינסוף אפשרויות, פרשנויות ומצבים מגוונים, רוויי משמעויות למכביר. מכאן שאינני יכול אלא להסכים עם תובנתו של מכטר כי לדידו של ניטשה:

> רעה חולה היא הרדוקציה. הניסיון להעמיד את העולם על 'העיקר האחד' מחסיר מיד מן העולם את מורכבותו ומסלק כל מה שאינו נגזר מהמוניזם האחדותי ... החיים הם ביטוי מתמיד של ניגודים והיפוכי דברים: תמורה לצד קיבעון, יופי הנגזר מכיעור... רק האמנות עשויה להבטיח נתיב שלא יוליך שוב לקריסת הניגודים ... [היא] יודעת להכיל את המורכבות של החיים ואינה שואפת לרדוקציה או לכניעה של הרגש לעקרונות ולאידיאלים שעלולים לסרס את יצר החיים ולהמיתו (עמ' 84).

את עמדתו זאת של ניטשה על אודות אמנות היפה והמדע התבוני אפשר לסכם בקצרה בפרפרזה על האמרה הלטינית של סנקה: Vita brevis, ars longa או בניסוחו של גתה (***פאוסט***, חלק א'): "ארוכה דרך האמנות וחיינו קצרים". עמדתו האסתטית של ניטשה היא: Ratio brevis, ars longa דהיינו: 'השכל הוא קצר – האמנות ארוכה היא'. איתן מכטר מרמז על כך בקובעו כי האמן "אינו מכיר בסופיותה של היצירה ורוח האדם" (עמ' 164). מה שיפה הוא גם נעלה, כי הוא יוצר איכויות אסתטיות החורגות מדיכוטומיות קשיחות ומוגבלות מטבען של אמת ושקר (שהן הקטגוריות הרווחות במדעים ובמטאפיזיקות שונות.) אולם בנוגע לאמנות החיים הרי שההגות האקזיסטנציאליסטית דיברה על סוג אחר של 'אמת': לא על אמיתות ההכרה הקוגניטיבית אלא על אמיתות אקזיסטנציאליסטית מבחינת קיום אותנטי החף מזיופים, משקרים עצמיים על העצמי, מהעמדות פנים; קיום הנאמן בעיקר לעצמו והיוצר במו ידיו את ספר חייו. חיים כאלה אי־אפשר להפריך כפי שאפשר להפריך או להזים אמיתות הכרה המשתנות בכל זמן ובכל פרדיגמה מדעית כזאת או אחרת. והנה בא ניטשה ואומר לנו ב'מבוא המאוחר' במסתו הקצרה "פילוסופיה בתקופה הטרגית של היוונים": "הדבר היחיד המעניין בשיטה שהופרכה הוא המרכיב האישי, אותו בלבד אי־אפשר לעולם להפריך לעולם". האמנות לא מתיימרת (כמו המדע) להנהיר או להסביר את המציאות, שהרי היא יוצרת אותה מחדש. ובאשר אין היא עוסקת בהסבר או בביאור הממשי אלא מוסיפה עליו את איכויותיה ותכניה, "דרכי האמנות ארוכות" ואילו השכל האנושי קצר הוא כקוצר השגתו ומגבלותיו העקרוניות (אותן חשף בגאונות עמנואל קאנט ***בביקורת התבונה הטהורה***). תמיד יגיע הזמן בו תיאוריה רציונלית כלשהי תסתבך בסתירות פנימיות ("אנטינומיות" בלשונו של קאנט) או תגיע להתנגשות חזיתית עם הניסיון האמפירי ותקרוס מעליה או שתוחלף על ידי תיאוריה אחרת שתנסה להתגבר על פגמי הראשונה. אך את החיים אי־אפשר להחליף שהרי "כל אדם ואדם הוא פלא ייחודי וחד־פעמי" (כדברי ניטשה במסתו "שופנהאואר כמחנך", פרק א).

אך ניטשה מודע היטב כי ללא vita אין ars ולכן הוא מקנה משמעות מוסרית עליונה לאסתטיקה. ליפה יש משמעות אתית ברורה באשר הוא מפתה לחיים למרות ידיעתנו את הסחי והמיאוס שבקיומנו. היופי מאפשר לאדם־אמן ולאמן שבאדם להמשיך ו"לרקוד (כלומר ליצור) גם על פי תהום". רק היופי עשוי להתגבר על המכוער, הרע והמרושע. לכן

ככל שנרבה את היופי על פני האדמה - כך נגרש את הכיעור מתוכנו, מלבותינו ומקרבנו. לעמדה אופטימית זאת קרא ניטשה "נחמה מטאפיזית" ו"הצדקה אסתטית" לחיינו לכל מי שמחפש אחר הצדקה לקיומו; שאינה מעוגנת בעיקרון טרנסצנדנטי כזה או אחר או באידיאולוגיה חברתית־פוליטית המשליטה את הדוגמה התורנית שלה. והרי הרבה פעמים בהיסטוריה האנושית "האל הכזיב" (ככותרת חיבור שערך ארתור קסטלר שטרם נס לחו: "האל שהכזיב"). היו רבבות צבעי דגלים שהצעידו את מאמיניהם התמימים להשיג 'מוחלט' כזה או אחר. וכך, למשל, אפשר לאפיין את הפוסט־מודרניזם כ־post mortem של כל האידיאולוגיות הגדולות, לרוב אלה ששמותיהן מסתיימות ב־ism (המורה על אמת 'מוחלטת' ויחידה כלשהי): קומוניזם, סוציאליזם, קפיטליזם (קלאסי), נאציזם, ליברליזם, פאשיזם וכיוצא באלה. כולם או רובם פשטו את הרגל במהלך המאה העשרים (פרט אולי לציוניזם שלמרות כי הוא מקרטע עתה - הוא עדיין שריר ובועט בחיוניות יוצרת. אך מי שסוגד ל'גיבורי העל' שייצגו את המוחלטים למיניהם כתחליפים אנושיים וחיוורים למוחלט היחיד שאין מלבדו (בתנאי שהוא אכן קיים במרום) כדאי שיבקר בבתי קברות במוסקבה, בבודפשט וכו'. הוא ייתקל שם בערמת האנדרטאות (של סטלין, לנין, מרקס, מאו וכו'). ואם גזר את כל זהותו מהם בלבד הרי שנשקפת לו סכנה לעצם חייו. והראיה הן ההתאבדויות הרבות של "ילדי השמש", כשמו של הסרט הישראלי על קיבוץ שבו כולם קוראים את 'קול העם', מטפחים שפמים נוסח סטלין וחיים לאור "הספר האדום" עד שנודע להם כי 'שמש העמים' נהפך למעשה לחושך בסיביר. מכטר מתייחס לכך בדברו על כל "הניסיונות להשיב תחליפי אב העשויים להיות מקור לאכזבה" (עמ' 164). כל זה מתאר ניטשה בפאתוס דרמטי ב***כה אמר זרתוסטרא*** בפנותו אל תלמידיו: "היזהרו לנפשכם מלהיקבר בהימוט עליהם אנדרטה". במילים אחרות: באופן מוחלט אסור לכם להאמין באיזשהו 'מוחלט'. זוהי דרך נוספת לבסס את הטיעון בדבר קוצר תוקפו של השכל, שהרי כל האידיאולוגיות או הדתות השונות נכתבו במילים ובדוקטרינות המבקשות לעשות נפשות בקרב מחפשי הדרך ומחפשי עצמם, שלעתים 'מאבדים עצמם לדעת', דהיינו לדעת האידיאולוגיה שהזינה אותם עד כה. אך בממלכת היפה, שבה אין כל מקום למוחלט ולאמת בלעדית אחת ויחידה, אין גם גיהנום הבלעדיות והקונפורמיות לדעה נחרצת אחת ויחידה. אין זה אומר כי הכל שפיר ומאושר בה. רבות העדויות על אמנים דגולים אשר התאבדו בחייהם. אולם התאבדויות אלה נבעו בעיקר מנימוקים אישיים שונים ובקושי אפשר להיתקל שם בהתאבדויות על רקע אידיאולוגי או אמוני כזה או אחר. האם ראיתם את פיקסו נלחם בשדה הקרב? הרי הוא היה עסוק מדי בלצייר את "הגרניקה" שעשתה יותר נפשות לפציפיזם מאשר אלפי מילים שגינו את המלחמות למיניהן. זאת לדעתי המשמעות העמוקה יותר של האמרה "תמונה אחת שווה אלף מילים", דהיינו אמן אחד שווה אלף נואמים פוליטיים. ציור אחד שווה אלף אספות מפלגתיות.

ניטשה ראה את עצמו כהוגה מהפכני, "כדינמיט" בשפתו, המנצח את "האל והאין". וקראו פרק מס' 125 ב***המדע העליז***, אולי החשוב בכל מה שכתב ניטשה, על משל "האיש המטורף" (לו מביא מכטר פירוש יפה בעמ' 98). דעתו של האדם הפוסט־מודרני נטרפת ושפיותו (התבונית והמוסרית) מתמוטטת משום שהוא איבד את אלוהיו ומרגיש כמו ילד שהתייתם לפתע מאביו שבצִלו חסה. החלל הנפער בלבו עמוק למדי ואז רבה סכנה לחייו. זאת הסכנה שבניהיליזם מעשי, דהיינו באיון החיים והמתתם. כיצד להתגבר על האין הזה על היעדר המשמעות החודר ללבותינו? כיצד להתגבר על "אימת המוות" (עמ' 187 ואילך)?

על ידי יצירת משמעויות רבות אחרות בחיינו כאן ועתה - בהיעדר המשמעות הטרנסצנדנטית האחת והיחידה לחיינו כמכלול טוטלי אחד. מעבר הרה גורל זה ממשמעות לחיים אל משמעויות בחיים הוא תרומתו העצומה של ניטשה לתרבות המערבית. על האין נוכל להתגבר רק באמצעות יצירת היש, דהיינו בהיעדר אמונתנו כי "בצלמו נבראנו" אנו חייבים עתה ליצור (לא לברוא 'יש מאין' שזאת היא הפריווילגיה של המוחלט בלבד) את טבענו ולחבר במו ידינו את ספר חיינו. כאן הרקע לבכורה המוסרית העליונה שמעניק ניטשה לאסתטיקה. כאן גם מקור לאידיאל הנשגב שלו בדבר העל־אדם שהצליח במשימתו של יצירת העצמי כאשר הוא עורך מדי יום ביומו את שולחנו הקיומי במו ידיו ובכליו האסתטיים והאחרים שיצר לשם כך. כאן גם מקור לרעיון המרכזי של ניטשה בדבר האותנטיות האישית על פי המופת האסתטי, המנוגד למודל הביולוגי של האותנטיות המדבר אך ורק על מימוש העצמי ומהותנו האנושית שעמה נבראנו כביכול מיום היוולדנו. במקום מימוש או הגשמת העצמי, בא ניטשה ודורש את הקשה מכל: את יצירת העצמי שאין בלתו ואת ההתחדשות שלנו חדשה לבקרים. לכן צודק מכטר כאשר הוא מקדיש פרק חשוב שלם (פרק ב') לרעיון "האותנטיות", ל"יצירת העצמי" ולביסוס טענתו כי בצו של ניטשה "צור את עצמך" מופיעה הדרישה שב"מסעו העצמי" יכתוב האדם את "תסריט חייו" (עמ' 74). הדרישה הזאת קשה למדי ורק מעטים מסוגלים לעמוד בה (לאלה קורא ניטשה "חופשיים ברוח" מופלגים או בני אדם נעלים כמו זרתוסטרא שאינו אלא איור ספרותי בדיוני לאידיאל העל־אדם). מה שיכול לעזור לנו במשימה הקיומית העליונה זאת האמנות המראה לנו כי היצירתיות האנושית היא בגדר האפשר; ולכן גם נצליח לרתום אותה לבניית עצמנו וליצירת חיינו מתוך משאבי עצמנו בלבד. לעניות דעתי זאת העמדה האופטימית ביותר שאפשר לאמץ בעולמנו היום. הואיל ורובנו כבר לא מאמינים כי ישנה איזושהי מטרה (טרנסצנדנטית) בסופה של הדרך, בואו ונהפוך את הדרך הזאת למטרה בפני עצמה. אלבר קאמי, ממשיכו המובהק של ניטשה במאה העשרים, הקדיש לרעיון זה את חיבורו היפה ***המיתוס של סיזיפוס*** וכמוטו טרח להביא את דבריו של המשורר היווני הקדום, פינדארוס: "הו נפשי, אל תשאפי לחיי נצח. מַציאת תחומו של האפשרי".

ניטשה, ציור של אדוארד מונק

מיצוי אותנטי של המצוי תוך התגברות על הערגה אל הראוי הטרנסצנדנטי הוא חידושו הגדול של ההוגה האתאיסטי־דתי ביותר שבשלהי המאה התשע־עשרה. רק למי שהיה אב טוב מודע עד כאב להיעדרו ומתייסר על אובדנו בטרם עת; מי שיכול לסייע לו להתגבר על הסבל - הוא היפה. או בשפתו של ניטשה: 'אם יש עמך ה'למה?' של החיים אתה משלים כמעט עם כל 'איך?'" (***שקיעת האלילים***, 'פתגמים וחיצים' מס' 12).

"כל דבר עמוק אוהב את המסכה" קובע ניטשה ואין דבר עמוק יותר מיופי הנפש וממאבקיה ליצור את עצמה. אולם יצירת העצמי, כמו כל יצירה אותנטית, זקוקה לשליטה מלאה בחומרי הגלם ובכלי הביטוי. ברגע שאיבדת את הבלמים - לא תוכל עוד להתרומם באמצעות האמנות. האמנות אינה אמצעי בריחה מאימי הקיום ואינה עוזרת לשכוח או להדחיק את עצמך. נהפוך הוא: היא מסייעת לאדם להתגבר על הסחי והמיאוס בכך שתבליע עצמה בתוכו ולא תבלע אותו לתוכה. כדאי להיזכר בהקשר זה באמרתו של ניטשה: "אם תסתכל ממושכות במפלצת - תחזור המפלצת להסתכל בך". לענייננו אפשר לומר כאן: אם נתבונן רבות ביפה - ישוב היפה לשכון שוב בתוכנו ולהמתיק את קשיי קיומנו. ◆

רבקה איילון

שירה לקטנים ולגדולים

הכתיבה לילדים של המשוררים העברים הראשונים בארץ ישראל – ביאליק, שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג – התמסדה בגלל ההבנה ש"הילד הוא אבי המבוגר" (וורדסוורת'), ושעל־כן יש לבנות למענו ארון ספרים עברי מותאם.

אך נשאלת השאלה – איזה חלק מה'אֶפֵּלה', הנחשפת בשירתם למבוגרים, הרשו לעצמם המשוררים לחשוף בשיריהם לילדים? או במילים אחרות, האם הצליחו המשוררים הללו להשאיר מאחוריהם בשירי הילדים את כאב החיים בין שתי המולדות, את כאב ההתנתקות משורשים של שפה, אדמה ומשפחה, וליצור בד בבד שירת ילדים שהיא יצירת אמת?

זוהי שאלה מציקה, והיא מתחדדת במיוחד לנוכח המודעות של המשוררים לסוגיה זו. לאה גולדברג כתבה על ספרות ילדים: "ספרות שסגנונה צלול ופשוט, שאין בה עומס יתר של בעיות, שאינה חורגת מתחום המושגים הנהירים לילד על פי התפתחותו ותנאי תפיסתו. כלומר, שמתארת מצבים הקרובים להשגתו של הילד. כבר קודם אמר ביאליק: וכשאכתוב לילדים אז אשתדל לברור לי ענין המובן להם".

ביאליק, שכתב לילדים שירים רבים הקשורים לטבע שאהב, לא הצליח, ככל הנראה, לגרש את הדְּמונים משירים אלה. נכון הוא שבהיותנו הורים צעירים שרנו עם ילדינו שירים שלו שכל־כולם המולה ותנועה: "יוֹסִי בַּכְּנוֹר, פֵּסִי בַּתֹּף, מֹשֶׁה בַּחֲצוֹצְרָה – וְהָמָה הַרְחוֹב.// וּבָאוּ לַחֲתֻנָּה/ נָשִׁים וָטָף, יֵצְאוּ בַּמְּחוֹלוֹת/ וְיִמְּחֲאוּ כָּף." וכן: "רוּץ בֶּן סוּסִי, רוּץ וּדְהַר!/ רוּץ בַּבִּקְעָה, טוּס בָּהָר!// רוּצָה, טוּסָה, יוֹם וָלַיִל, פָּרָשׁ אֲנִי וּבֶן חַיִל!"

אך כמה צער יש בשורות "מִן הַחַלּוֹן/ פֶּרַח עָצִיץ/ כָּל הַיּוֹם/ הַגַּנָּה יָצִיץ.// כָּל חֲבֵרָיו –/שָׁם בַּגָּן, הוּא לְבַדּוֹ/ עוֹמֵד כָּאן". וכך גם בשירים על הגדי, האהוב כל כך על המשורר הילד, שאיתרע גורלו להישחט, ולילד אין ניחומים: "פַּעַם אַחַת וַאֲנִי/ הֶקִיצוֹתִי – אֵין הַגְּדִי!/ "אִמָּא, אִמָּא!" "מַה לְּךָ בְּנִי?"/ "הֵיכָן גְּדִי? אֵי הַגְּדִי?".... וּמֵאָז אֲיַחֵל דֹּם –/ הֲיָשׁוּב הַגְּדִי הֲלֹם?/ אַנְשֵׁי חֶסֶד, אִמְרוּ לִי:/ אֵימָתַי יָשׁוּב הַגְּדִי?"

וכמו ביאליק כך לאה גולדברג: מלבד שירי הילדים המלודיים שכתבה, כמו אלו על היקינתון והחליל, מצויים שירים קשים, שאין בהם נחמה. כך הוא השיר על תרצה המסולסלת, שהיא "ברוגז על כולם", המסתיים בשורות: "בַּמִּטְבָּח בְּבָה שׁוֹכֶבֶת,/ עִם מִרְיָם הָלְכָה יוֹכֶבֶד,/ תִּרְצָה לְבַדָּהּ יוֹשֶׁבֶת./ עָ־צוּב". או גם שורות מן השיר 'כובע קסמים', שאינן מאמינות ביכולתו של המבוגר להוליך את הילד לאט ובחוכמה אל שלב ההתבגרות: "אֶת אַבָּא וְאִמָּא לֹא אֶשְׁאַל,/ כִּי הַגְּדוֹלִים לֹא יָבִינוּ כְּלָל!" או געגוע האב בילדה: "אַל תִּתְעָרְבִי בְּשִׂיחַת הַגְּדוֹלִים!"

ביאליק וגולדברג היו מודעים אפוא לצורך לחַזק את אישיותו של הילד, אך כמה קשה היה להם שלא להשחיל בשירתם לילדים את העצמי המתלבט והמיוסר המתבטא בכתיבתם לגדולים! שניהם כותבים, לאלו ולאלו, מהנקודה הארכימדית של הכאב, ואינם עוטפים את שירתם במסכות תיאטרליות־קומיות.

לא כן שלונסקי ואלתרמן. שניהם, ששהו בפריז די זמן כדי להתבונן בעיר ולחוות את כתיבתם של הסימבוליסטים (בודלר), הושפעו מראיית העולם כקרקס, שבו משוטטים בני אדם כליצנים חִדלי אונים. שלונסקי כותב: "אם תִּבֵל שִׁכּוֹר וְקָרוּעַ/ אֲנִי הוּא שִׁירוֹ הַפָּרוּעַ/ אֲנִי הַשִּׁיר.// אִם תִּבֵל כֶּלֶב שׁוֹטֶה/ אֲנִי הָרִיר מִשְּׁפָתָיו נוֹטֵף/ אֲנִי הָרִיר.// אֲנִי הַגֶּבֶר טְרוּף־גַּעְגוּעִים/ עַל גִּלְגּוּל אַחֵר/ גִּלְגּוּל אָדָם" (מתוך: 'בחפזי').

מתוך ***ספר השירים והפזמונות***, ח"נ ביאליק

תבל (בזכר) היא ניהיליסטית, אנטי הומניסטית. הדיכאון והכיעור חודרים לתוכה, ומי יכול לחוש קירבה אליה במצב זה? זוהי גם תבל האלתרמנית: אלתרמן שר אמנם ***בכוכבים בחוץ***: "מָה דָּבַקְתִּי בָּךְ, תֵּבֵל,/ שֶׁוְּא לִפְרֹק אוֹתָךְ נִסִּיתִי", אך התשוקה מוחלפת מיד בחרדה מלווה באכזריות: "כַּעֲלוֹת נַחְשׁוֹל זוֹהֵר,/ גַּחְתְּ אֵלַי לִקְרַב בֵּינַיִם./ בָּךְ גֻּלְגַּלְתִּי כְּעִוֵּר/ בִּרְחוֹבוֹת מְלֵאֵי עֵינַיִם.// בָּךְ נוֹתַרְתִּי קֵרַע־קֵרַע/ עַל קוֹצֵי הַמַּחְסוֹמִים". מוות, עִיוורון, כיעור, מלחמה – אלו מופיעים אצל שלונסקי ואלתרמן ומאפיינים את ההלך המשוטט בתבל במסכה של מוקיון.

מה אפשר לעשות עם יסודות כאלה בשירה לילדים? שלונסקי ואלתרמן החכמים עשו מעשה של משחק בתוך משחק. את תבל המדומה ליריד, ואת האדם החי בה, המדומה למוקיון, הם הפכו לקרקס שהוא בית ספר, והמשוררים משמשים בו אבות־מחנכים המלמדים את ילדיהם אלף־בית.

חלקנו זוכרים את מיקי־מהו המופיע עם מיקה כפִּט ופּוּט בתיאטרון ***עלילות מיקי־מהו***, ששמו מושאל מ"מיקי מאוס") ומנסה ללמד את הקהל להבחין בין שירה גרועה לשירה טובה. פִּט ופּוּט "מפטפטים": "חַת־שְׁתַּיִם, שָׁלֹשׁ, אַרְבַּע –/ הַמָּשִׁיחַ עוֹד לֹא בָּא./ חָמֵשׁ, שֵׁשׁ – אַתָּה טִפֵּשׁ./ שֶׁבַע, שְׁמוֹנֶה –/ תַּחְכְּמוֹנֶה./ תֵּשַׁע, עֶשֶׂר – אַתָּה פְּרוֹפֶסוֹר!" (בילדותנו שרנו: 'פרוֹפֶסֶר' כהשלמה טבעית של החרוז).

הקהל, החש באופן טבעי באמנות הירודה, מגיב על חרוזים חסרי קישוריות ונטולי תמונתיות אלו בהתנגדות: "דַּי! דַּי! דַּי!/ פּוּטִי הוּא בַּדָּאי!/ זֶה הַיִּפִּי/ שֶׁבַּטִּפִּי/ לָנוּ לֹא כְּדַאי!" מהי שירה טובה מלמד שלונסקי בהמשך באמצעות התשובה של פּוּט לשאלתה של פִּט מה

נועה טנאי אשל

*

מִשְׁמֶרֶת צָהֳרַיִם
בַּחוּץ אַפְרוּרִי
מִלִּים נוֹדְדוֹת
בֵּין אֲנָשִׁים
וּמְעַט קוֹנִים.
אֲנִי מְדַקְלֶמֶת
"אַתָּה מַכִּיר אֶת הַחֲנוּת?
כָּל סֵפֶר עוֹלֶה עֶשְׂרִים ש"ח
שִׁשָּׁה בְּמֵאָה"
אוּלַי יִקְנֶה סֵפֶר?
בְּחוּץ הַגֶּשֶׁם דּוֹלֵף
אֲנִי מְבַכָּה אֶת הַכְּבִיסָה שֶׁנִּרְטְבָה.

עמית משען

*

עָבְרוּ יוֹתֵר מֵעֶשְׂרִים וְשָׁלוֹשׁ שָׁנִים
מֵאָז שֶׁהַהוֹרִים שֶׁלִּי קָנוּ אֶת הַסְּפָרִים
"הַמִּקְצוֹעַ הוֹרִים"
"אַתְּ וַיַּלְדֵךְ"
"מַדְרִיךְ לְגִדּוּל יְלָדִים מְאֻשָּׁרִים"
"אֵיךְ לַעֲזֹר לְיַלְדֵךְ בִּבְעָיוֹת יוֹם־יוֹם"...

הַיּוֹם אֲנִי מוֹכֵר אֶת הַסְּפָרִים הָאֵלֶּה.
אֲנִי שָׂמֵחַ לִרְאוֹת שֶׁהֵם בְּמַצָּב טוֹב.
כְּמוֹ חֲדָשִׁים. שְׁמוּרִים הֵיטֵב בְּיַרְכְּתֵי הָאָרוֹן.
זֶה אוֹמֵר יוֹתֵר כֶּסֶף.

הָאִישׁ שֶׁאֲנִי מוֹכֵר לוֹ אוֹתָם שׁוֹאֵל אוֹתִי "אֵיךְ הֵם?"
וַאֲנִי אוֹמֵר לוֹ אֶת הָאֱמֶת.
"כְּאִלּוּ אַף פַּעַם לֹא נָגְעוּ בָּהֶם".

זיכרון ראשון

הַשּׁוֹמֵר הֶחְמוּשׁ בַּכְּנִיסָה.
הַפְּרִידָה מִהַמִּשְׁפָּחָה.
הַתִּלְבֹּשֶׁת הָאַחִידָה.
שַׁעֲרֵי הַבַּרְזֶל הַנְּעוּלִים.
הַסּוֹרְגִים עַל הַחַלּוֹנוֹת.
הַיָּדַיִם מִחוּץ לַסּוֹרְגִים.
הָאֶצְבָּעוֹת הַקְּטַנּוֹת מְבַצְבְּצוֹת
מִבַּעַד לִגְדֵרוֹת גְּבוֹהוֹת.

שָׁלוֹם כִּתָּה א'.

זאת אחריות: "אוּלַי אוּכַל/ לְהַסְבִּיר זֹאת בְּמָשָׁל:/ אִם בְּמִכְנָסָיו שֶׁל פּוּט/ כָּל הַכַּפְתּוֹרִים קַפּוּט -/ אָז יַרְגִּישׁ גַּם גֹּלֶם אִישׁ/ שֶׁהַעֵסֶק עֵסֶק בִּישׁ!/ אַךְ הִנֵּה כַּפְתּוֹר אֶחָד/ עַל פִּי נֵס נִשְׁאַר לְבַד, - אָז עָלָיו הָאַחֲרָיוּת/ בְּעַד מִכְנָסָיו שֶׁל פּוּט!" הקהל, הרואה ודאי מול עיניו בבעתה מחויכת תמונה של מכנסיים הנוטים לנשור, חש את החדווה והחדוות בלשון המגשרת בחריזה בין "אַחֲרָיוּת", "קַפּוּט" ו"פּוּט" - ומריע "בְּרָבוֹ" לשירה טובה לילדים שיש בה תוכן ואלמנטים לשוניים הומוריסטיים.

גם אלתרמן מופיע בשירתו לילדים כמורה־נווד, המציג את מרכולתו בקרקס נודד, שהרי מָהם כל שירי ***ספר החיבה המזמרת*** אם לא שיריו של "עובר אורח" ההולך בדרך ומציג את נפלאות הקרקס? בדרך זו הוא מלמד כיצד נוצר החיריק הקטן ('מעשה בחיריק קטן'), ובאחת ההקדמות לשירים, המתארים בין היתר את הפירמידה של האחים הסינים וַנג ש"פְּנֵיהֶם כְּמוֹ מַסֵּכוֹת יָפוֹת, זְהֻבּוֹת", הוא מלמד את הילדים, כמו שלונסקי לפניו, מהי אמנות ואיך אפשר 'לצרוך' וללמוד ליצור אותה כאחת. זאת הוא עושה בצטטו שיחת קשישים שבאו עם נכדיהם לקרקס: "בִּדְבַר הַקַּלּוּת (של הקרקס) יֵשׁ לִי רֹשֶׁם שֶׁלֹּא קַלּוּתָהּ עִקָּרָהּ/...

זוֹהִי קַלּוּת שֶׁאֵינָהּ עוֹלָה בְּקַלּוּת./ קַלִּילָה הִיא אָמְנָם, אַךְ כְּרֹב דִּבְרֵי עֶרֶךְ/ הִיא נִקְנֵית עַל־פִּי רֹב בְּעָמָל וָפֶרֶךְ/ ... עַל הַחֶבֶל עוֹבְרִים הֵם כְּמוֹ בִּרְקִידָה/ אַךְ הָרֶגַע הַזֶּה - פְּרִי שָׁנִים שֶׁל שְׁקִידָה./... וְלָכֵן, כָּךְ דַּעְתִּי, יִתָּכֵן כִּי יֵשׁ טַעַם/ גַּם לָבוֹא לַקִּרְקָס מִדֵּי פַּעַם בְּפַעַם,/ שֶׁהֲרֵי גַּם קִרְקָס הוּא מְקוֹם תּוֹרָה/ וְגַם בּוֹ לִפְעָמִים הַשְׁכִּינָה שׁוֹרָה."

כמה מוזר: שלונסקי ואלתרמן בנו להם יחדיו 'תבל מִשְׂחֶקֶת' בשיריהם למבוגרים; אותה תבל משחקת גם בפני ילדים, אך במקום ניהיליזם אנו מקבלים שיטה מסודרת להנחלת ערכים. אפשר להגיד שבעוד שביאליק ולאה גולדברג לא יכלו שלא להסגיר בשירת הילדים שלהם את המכאוב, שלונסקי ואלתרמן בונים עם הילדים את התיאטרון האהוב עליהם, מקנים להם באמצעותו ידע על אודות החיים והאמנות, ולא משאירים אצלם, בכוונה תחילה, אף טיפת כאב.

נכון הוא שקריאה מקטלגת מסוג זה אינה מבטיחה אמת; שהרי בקריאה מובחנת אפשר למצוא בשיר 'כובע קסמים' של גולדברג לא רק צער, אלא גם שִׂמחה על הולדתה של משוררת הממציאה עולם דמיוני כתחליף לזה המציאותי־האדיש, או לחילופין ב'הפירמידה של האחים ונג' של אלתרמן - לא רק שמחה, אלא גם פחד מן התהום שאליה עלולים ליפול האקרובטים גיבורי הקרקס, שהיא גם תהומות חיינו; ובכל זאת שירתם לילדים של הראשונים מבקשת להיקרא באופן שונה מאשר זו של האחרונים.

ועוד דבר: הלידיקה הפסיכולוגית אצל ביאליק וגולדברג, שאינה מכסה על רגשות, מצריכה פחות תיווך בקשר שלה עם הילדים מאשר הדרמה הפדגוגית של שלונסקי ואלתרמן. ייתכן שהילדים זקוקים לתיאטרון מסכות של ממש בבואם במגע עם שירתם הדרמטית של האחרונים. אולי רק כך אפשר להגביה אותם אל ההנאה הנמשכת והולכת זה שנים של הילדים מהמחזה המחורז של שלונסקי ***עוץ לי גוץ לי***. ◆

צביה ליטבסקי

היוודעות שלא מדעת

עיון בסיפור "הכושי המלאכותי" מאת פלאנרי אוקונור

"לא היה אפשר לומר אם הכושי המלאכותי נועד להיות צעיר או זקן; הוא נראה עלוב מכדי להיות זה או זה. הוא נועד להיות מאושר שכן זוויות פיו התעקלו כלפי מעלה, אך העין המבוקעת והזווית שהיה מוטה בה העניקו לו, תחת זאת, מראה פראי של אומללות."

זהותו של אדם אינה נגזרת מהגדרה חיצונית בלבד, אלא משיח פנימי עם תכניה. שיח זה בין התיוג החברתי - במקרה שלפנינו, דמות אופיינית ל־white trash באחת ממדינות הדרום של ארה"ב, כרוב גיבוריה של אוקונור - לבין הדימוי העצמי, הוא טעון ביותר. מדובר בהטבעות נפשיות משחר הילדות שיש להן השלכות מכריעות על חוויית הקיום. אין ספק שהתבוננות פנימית מרחיבה את תחום הזהות, ובמובן זה יש בכוחה לשחרר במידה זו או אחרת מתלות בתווית החיצונית, ולהעניק מרחב חיים לעצמי הפנימי. אך מהו גורלם של אלה הנטולים כל יכולת ושאיפה לאינטרוספקציה? אלה הנעדרים כל סדק קיומי, או אלה שהדחקת סבלם עולה יפה, המעדיפים שלא לדעת ולא למלל את עצמם? האם נחרץ גורלם לקיום פסיבי, עמוס שלילה עצמית או שלילת האחר?

בסיפור שלפנינו זוכה אדם, שכל ערכו בעיני עצמו נובע מן הבוז כלפי האדם השחור, בחוויה של התגלות העצמי הצפון בו, או ברוח הסיפור - צלם אלוהים בו נברא - שלא מתוך התבוננות מודעת. אירוע טראומטי הוא זה שהביא לטרנספורמציה במסתרי הנפש, רבת עוצמה ודלת מילים; להיפוך קתרטי במלוא מובן המילה. היפוך כזה מניח כוח פנימי **עז** מכוחו של המודע, ומעמיד את האתי במקום עמוק מן הרציונלי.

בחירה בדמות מסוג זה, בעיקר אם המספר מוותר על עמדה כל־יודעת, מצמצמת את אפשרויות הסיפֵּר. כך הוא ביצירה שלפנינו. במקום דיווח ישיר מקבל על עצמו המרחב הפיזי את שיקוף הנפש, ודרכו נוצרת רקמה עֲנֵפה ומרתקת, מעין מנסרה, שעל מבניה והבהוביה אנסה לעמוד כאן.

דמדומי שחר של יום מכריע בחייהם של סב ונכד. מר הד עומד להביא את נלסון, נכדו בן העשר, אל העיר הגדולה (אטלאנטה) שבה, כך סיפר לו, נולד, וזאת כדי ללמדו ש"אין כמו הבית" (מעין חווה עלובה ונידחת), ועל מנת לראות כושי בפעם הראשונה בחייו, ולהיווכח מתוך כך בעליונותו המולדת. תחושת העליונות, כך נראה, מולכת על הסביבה הביתית ואף נתמכת על ידי גורמי השמים, כדוגמה רבת עוצמה לעיקרון השיקוף שהצבעתי עליו בפתיחת הדברים: "הכיסא הזקוף... נראה **נוקשה וקשוב כממתין לפקודה** ומכנסיו של מר הד שהיו תלויים על גבו, לבשו מראה אצילי כמעט, **כבגד שהשליך זה עתה אדם דגול אל משרתו;**" מבע פניו באור הירח "כמו היו שייכות לאחד **מגדולי מורי אנוש**. עשוי היה להיות... רפאל, הניעור משנתו בידי פרץ אור אלוהי להתעופף לצידו של טוביה".*

הנימה האירונית של המספרת מציגה כאן לא רק את הצורך הפנימי העז בעמדת כוח, אלא גם העדר כל מודעות לגביו מתוך השלכתו על הסביבה. רק הירח, המאיר את החפצים בחדר, עומד בסבר פנים "חמור", כבעל יכולת להתבונן מן הצד.

חווית העליונות של מר הד ניזונה משני מקורות אלה: היותו לבן, כפי שנאמר, ודימוי עצמו כמורה דרך דגול. כל־כולו תשוקה להעניק לנער במסע העירה לקח מוסרי שלא ישכח לעולם, ולהכחיד בו, כמה אירוני, את הגאווה בכך שהעיר היא למעשה מקום הולדתו. אף הנער, נלסון, שותף במאבק הכוח המתמיד עם סבו. דוגמה אופיינית וטעונה ניתן לראות בשעת המסע ברכבת: כשהצביע הסב על איש שחור שעבר בקרון ושאלו בשמחת ניצחון "מה זה?" ענה לו הנער: "אדם". "איזה אדם?"; "אדם שמן"; "אדם זקן". בשום פנים לא אבה זה לספק את רצונו של מר הד לגבי הלקח הראשון במסע והחשוב ביותר: "זה כושי". ועם זאת, חש נלסון בתוך חווית הניצחון, תחושת השפלה נוכח הכושי "והוא שנא אותו שנאה פראית, לחה טרייה". מעבר לדינמיקה הרגשית נוגע עימות שולי לכאורה זה בנקודת היסוד של הסיפור: מה פירושו של דבר להיות "**אדם**".

ההתייחסות לכושי משקפת את מאבק הכוח הבלתי פוסק שבין השניים. עיקרון החיים אחד הוא: לנצח את הזולת, להנחיל לו תבוסה. רק מתוך כך צומח ערך העצמי. עם זאת מצויים היריבים בהיזקקות עזה ומתמדת זה לזה. תיאורם החיצוני של הסב ונכדו מטעים ממד זה: "אלה היו סב ונכד, אך הם נראו דומים זה לזה כאחים ואחים שאינם נבדלים ביותר בגילם, שכן לאור יום היה למר הד סבר צעיר, בעוד שמבעו של הילד היה בא בימים, כמו ידע כבר הכל וישמח לשכוח" שיקוף הדדי זה על דרך הניגוד מאפשרת לראותם כ"תאומים זהים", כיצור בעל שני ראשים. זוהי מערכת יחסים סימביוטית, כשם שהיא תחרותית. ואמנם, השיקוף וההשתקפות מהווים מוטיב מרכזי בזירה הריאלית, ומשמעויותיהם נפרשות במישור הפסיכולוגי, הפוליטי והמטאפיזי.

בהמתנה לבוא הרכבת אל העיר מתוארת הבעתם של השניים כמצפים להתגלותה של רוח רפאים. בשמשת הקרון רואה נלסון "רוח רפאים" של עצמו ולצידה את בבואת הרפאים של הסב. נלסון משקיף בחלון "מבעד לבבואתו שלו", מה שמעמיד מטאפורית את החתירה הלא־מודעת למציאות שמחוצה לו; קומו של הסב לקראת ירידה מן הרכבת אף הוא בגדר בָּבואה, עת "יצאו הפנים שבחלון לקראתו, אפורים אך ברורים, והוא **הסב מבטו**". בִּרקה של טבעת ספיר על אצבעו של כושי, אחד הנוסעים, "השתקף בעינו של מר הד", כלועג לעליונותו המדומה; "מרחבים גדולים של הנוף המתחלף נלכדו במוקטן בדופנות קנקני הקפה והכוסות"; בעת חולשה ומבוכה במהלך היום חזרה אליו "רוח הרפאים המלגלגת שראה בחלון הרכבת" כנבואת אסון.

נטיפי השתקפות אלה מרוכזים בכותרת, "הכושי המלאכותי", שמתפענחת רק לקראת סוף הסיפור, טרם חזרתם של השניים לביתם, כצלם מעוות של כושי התקוע באחת הגינות. צלם זה מגלם את מנסרת ההשתקפויות האמורה. כמגנט הוא מצמיד אליו את פזורותיו של הסיפור. מולו מבשיל התהליך הנפשי ומתרחש ההיפוך - המעבר מעליונות על האחר להכנעה, ומטלטול פראי של אושיות הקיום לחוויה של חסד.

האירוע הטראומטי בסיפור - הפרת סדרי עולם במיקרוקוסמוס של הסב ונכדו - צומח מתוך מאבק הכוח ביניהם ומהווה את שיאו. נלסון הצעיר נפל לתוך תרדמה עמוקה אחר שיטוט מתיש ברחובות העיר, ובהתעוררו בבעתה נעדר סבו משדה ראייתו. היתה זו החלטתו האומללה של מר הד במסגרת ה"לקח החינוכי" שביקש להקנות לנלסון, להיעלם ולצפות בו מן הצד. אימתו של הנער היתה גדולה מנשוא, והוא פרץ "במורד

* טוביה משבט נפתלי, שלפי הברית החדשה נודע כירא שמים. כשהתעוור לעת זקנה, נרפא בידי בנו, על פי עצותיו של המלאך רפאל (הערת המתרגמת).

הרחוב כמו סוסון פרא משתולל". מר הד החל לעקוב אחריו ממרחק, וכשלבסוף ראהו, מצא עצמו עד לתאונה, בה הפיל נלסון במרוצתו אשה זקנה. נשים נוספות נאספו סביב ושוטר התקרב למקום. חרדתו של מר הד מן השוטר כבעל סמכות ומן הסצנה המתפתחת העלולה להעמידו כאשם או כמגוחך, השתלטה עליו לחלוטין, ביחס ישיר לגאוותו הגדולה כבעל סמכות. הוא האט. וכשנלסון חבק את רגליו והכל התקרבו אליו "כמו חומה מוצקה לחסום את דרכו", הוא התכחש לילד, באופן המזכיר את התכחשותו של פטרוס לישו: "זה לא הילד שלי... אף פעם לא ראיתי אותו קודם". תוך תיאור תגובת הנוכחים מופיעה המילה "צלם" ומטרימה את סצנת הסיום. הנשים נסוגו אחור, "נועצות עיניהן בו בזוועה, כמו נתמלאו שאט נפש רב כל כך למראה אדם המתכחש **לצלמו ודמותו**..."

הרמיזה הלשונית לבריאת האדם בבראשית, "ויברא אלוהים את האדם בצלמו, בצלם אלוהים ברא אותו"; בנוסף לזו על צליבת ישו - קושרת באופן בלתי ניתן להפרדה את הצד הנשגב באדם לדיוקן הנמוך והגרוטסקי השוכן בקרבו, שממנו נובעת חוויית ההיבריס, על החרדה המזינה אותה. מובן ש"צלם אלוהים", שאין להעניק לו כל גילום פיזי, מוביל אל ההכרעות המוסריות שבחיי המעשה. אדם חייב להתבונן בצלמו הבזוי והגרוטסקי מאין כמוהו של דחליל כושי השוכן בנפשו מקדמת דנא, על מנת להיווכח בצלם האלוהי שבו נברא: "דמות גבס של כושי היושב רכון על גדר לבנים צהובה... קומתו של הכושי היתה בערך כקומתו של נלסון והיה נטוי לפנים בזווית לא יציבה מפני שהמֶרק שחיברו אל הקיר נסדק. אחת מעיניו היתה לבנה לחלוטין והוא החזיק פלח אבטיח חום... לא היה אפשר לומר אם הכושי המלאכותי (כינויו של מר הד) נועד להיות **צעיר או זקן**; הוא נראה **עלוב** מכדי להיות זה או זה. הוא **נועד להיראות מאושר** שכן זוויות פיו נתעקלו כלפי מעלה, אך העין המבוקעת והזווית שהיה מוטה בה העניקו לו, תחת זאת, מראה פראי של **אומללות**."

נקל להבחין בביטויים המעמידים צלם זה כבבואה פנימית למר הד, כשיקופו של העיוות המוביל להתנשאות ולשנאת האחר, שמשמשות להסתרת עליבותו האומללה מעיניו שלו. באזכור של הניגוד צעיר־זקן אנו חוזרים אל המערכת הסימביוטית, שעתה אין היא עומדת כהבחנה פסיכולוגית בלבד, אלא כמטאפורה למאבק הפנימי שבנפש היחיד: "השניים עמדו שם בצווארים מוטים קדימה כמעט באותה הזווית וכתפיהם מתעקלות כמעט באותה הצורה וידיהם רועדות באופן זהה בכיסיהם. מר הד נראה כמו ילד בא־בימים ונלסון כמו זקן בזעיר־אנפין. הם עמדו לוטשים עיניהם בכושי המלאכותי כמו הועמדו פנים אל פנים עם **מסתורין גדולים**, מצבה לניצחונו של **אחר** אשר קירב אותם זה לזה **בתבוסתם המשותפת**. שניהם כאחד יכלו לחוש כיצד זו **מפשירה את הניגודים** ביניהם במגע של חסד".

התבוסה, המוגדרת כחסד, היא זיהוי הצלם שמולם כבבואתם הפנימית; לגבי מר הד, שעליו האחריות למעשה הנורא, פירושו עמידה נוכח הצל (במשמעות יונגיאנית) שבתוכו לראשונה בחייו. בתחושת קִרְבָה ואחדות זו בין השניים, אך גם בין שני פניו של העצמי, מסתיימת הכפילות, שביטוייה בסיפור כה רבים: הזקן והצעיר, השחור והלבן, הגאווה והשפלות, היריבות המתמדת, האמת ושיקופה. כאמור, הן הכפילות והן התמוססותה משתמעות בכל המישורים: הנפשי, הפוליטי, החברתי על רבדיו, האתי והמטאפיזי. בין האחד לשניים מתנהלים חיינו.

אלא שהמספרת המחוננת לא תסיים את הסיפור בנקודה זו של "הפשרת הניגודים במגע של חסד". סיום כזה היה עוקר את הסיפור ממקומו בזמן ובחלוף הן בחיי הנפש והן ביחסי אנוש. מר הד מרגיש שעליו לומר משהו כדי "להראות שעודנו חכם", ופולט שטות ברוח הגזענית המבזה שבה הוא רגיל, בדבר הצורך "שלהם" בכושי "מלאכותי". אלא שהפעם אין אמירתו נובעת מתוך הצורך באדנות ובסמכות שראינו בתחילת הדברים, אלא מתוך התייחסות לנלסון כזולת, מתוך תחושה שעליו לשמש לו משען, לשמש לו הורה. במבטו של נלסון היה "רעבון לאותו ביטחון", לצורך הילדי בהורה אחראי ורוחש טוב, שלו ניתן לייחס את הידיעה של "מסתורין הקיום". ההיזקקות ההדדית נובעת עתה מתוך ראיית האחר. על פניהם כביכול נותרו הדברים בעינם, ועם זאת, דבר מה עקרוני ביותר השתנה. סדר העולם חזר אל כנו.

אחד המשפטים העמוקים בפשטותם מאין כמותם מופיע בשעת התרחשותו של ההיפוך: "מר הד מעולם לא ידע קודם לכן טעמו של חסד מהו **שכן היה טוב מכדי לזכות בו**. אך עתה **חש** כי הוא **יודע** אותו." מסתבר כי הנפילה, היא בלבד, היא מקור התרוממות הנפש. הכרה זו בעליבותו של הדימוי העצמי כ"טוב", נמסרת ספק מפי המספרת, ספק מתוך תודעתו של מר הד. על כל פנים, הביטוי "חש כי הוא יודע אותו", מעמידה את התחושה מעל לידיעה. "ידיעת הטוב" כוללת ועמוקה מכל התבוננות מודעת.

המסע

העדר עמדה כל־יודעת של מספר, כפי שציינו בתחילת הדברים, מטעינה את המרחב והזמן בריבוי השתקפויות של משמעות.

ראשית, עומד לפנינו סיפור מסע. המסע, אמנם, אורך יום אחד בלבד, מתחיל ומסתיים בנסיעה קצרה ברכבת, שבתחנתה הנידחת, בה עולים השניים, היא עוצרת לעתים רחוקות בלבד; השיטוט ברחובות העיר אינו כולל ביקור במוזיאון, טיול בפארק או ביקור בטירה עתיקה. אין כל בילוי או שעשוע. גם אין כל ארוחה, אפילו בדוכן רחוב. הצידה שלקחו עמם לדרך נשכחה לאסונם ברכבת, והם נותרים רעבים עד סיומו של היום. שתיית מים מברז היא המענה לצימאון. ועל אף כל זאת, מסע זה אינו פחות במשמעותו מזה של אודיסאוס. הוא אף מעגלי כמוהו, מסתיים בשיבה הביתה עם אוצר נכסף.

אחד הפרטים המרכזיים החוזרים לאורך המסע וצוברים חשיבות הוא הצנרת התת־קרקעית. כבר ברכבת עצמה הציג מר הד לנכדו את אחד הפלאים הגדולים בעולם: השירותים (משתמע שבביתם אין כל "מותרות" מסוג זה). הם בחנו בשירותים "את הצנרת. מר הד הציג לפניו את מצנן המים כאילו הוא שהמציאו". במהלך השיטוט בעיר, כשהעיר נלסון בגאווה "זה המקום שממנו אני בא!" התחלחל הסב, וכ"מעשה נחרץ" הראה לו משהו שמעולם לא נגלה לפניו - הביוב. הוא ציווהו **להכניס את ראשו פנימה**, ולשמע "הפכפוך במעמקים" הסביר במפורט את מבנה הצנרת. התיאור נושא משמעות סמלית־מטאפיזית ויש להביאו כלשונו:

"אז הסביר מר הד את מערכת הביוב, כיצד קוויה עוברים תחת העיר כולה... וכיצד אדם עלול להחליק לתוכה פנימה ולהישאב במורד מנהרות אינסופיות שחורות משחור. בכל רגע אדם בעיר עלול להישאב אל תוך פתח הביוב ועקבותיו לא ייוודעו... נלסון זועזע למשך שניות אחדות. הוא קישר את פתחי הביוב עם שערי גהינום והבין לראשונה כיצד מורכב העולם בחלקיו התחתיים.." (עם כל אימתו עדיין שמר

נלסון על חזותו הגאה, הבלתי מתרשמת כביכול בפני הסב וחזר נלסון בעקשנות ש"אפשר להתרחק מן החורים"). אי־אפשר להימנע מלראות את צנרת הביוב כשיקוף של אפלת הלא־מודע, **המקביל למודע המתנהל מעליו**. אלא שבדיוק כמו בגהינום, על פי ציורי הטריפטיך בתקופת הרנסנס, אין במרחב התת־קרקעי **שמים** לשאת אליהם את המבט. תחתיות שחור אלה מהוות סכנה מתמדת, ומוטב שלא להתבונן אל תוכן, ליצור קשר כלשהו עם המתנהל בתחתיות הנפש, שמא "תישאב" פנימה, אל אובדן מוחלט ונצחי.

על כורחנו נוצר קשר בין האדם השחור, כמושא הגאווה והבוז, לבין מעמקי הביוב, או מעמקי הנפש. והתפתחות חדשה ומרתקת צומחת בסצנה הבאה, שבה תועים השניים ונקרים לשכונה "כושית", שבפיו של מר הד, באירוניה טעונת שנאה ופחד, קרויה "הגן־עדן הכושי הזה", שמי שרוצה "לבוא משם", כנלסון - שיבוא... התעייה בדרך, וחילופי הדברים בין השניים מי מהם ישאל את אחד השחורים לדרך הנכונה, מוליכים אותנו חזרה אל הביוב כדימוי לאימה הנוראה "ללכת לאיבוד" באחת המנהרות השחורות הללו, בדיוק מה שקורה, מטאפורית, לנלסון.

הוא ניצב לפני אישה שחורה גדולה העומדת בפתח אחד הבתים ושואל אותה איך מגיעים "העירה". תשובתה, שהוא נמצא כעת בעיר, טעונת אירוניה, כי משאלתו משתמע שבעיר ה"אמיתית" לא יכולים להיות כושים. מול אישה שחורה זו מתרחשת בנפשו חוויה ראשונית ורבת עוצמה: "הוא חש כי נשימתו **נשאבת** בעיניה האפלות... הוא עמד שותה כל פרט ופרט ממנה אל קרבו... לפתע התאווה שתתכופף ותרימו מעלה ותקרבנו לעומתה ואחר התאווה לחוש את נשימתה על פניו. הוא התאווה להסתכל עמוק עמוק בתוך עיניה בעודה מהדקת אותו אליה יותר ויותר. מימיו לא חש תחושה ממין זה. הוא חש כמסתחרר והולך במורד **מנהרה שחורה משחור**."

מנהרה זו, חלק מצנרת הגהינום, מתגלה לפתע כמקום הנחשק מכל; מלאות נשית הקוראת לו להיטמע בתוכה. זו הפעם הראשונה בחייו שמתגלה לו החסר העמוק ביותר בחייו, חסרונה של אם, אישה; חסרונם של רוך, תשוקה והכלה. מה שנראה לו קודם לכן כאחד משערי הגהינום הופך להיות הרחם, מקור החיים והחיות. המגולמים באיבריה השופעים של האישה, שערה המגודל ועורה המיוזע. גילוי זה מטיל אימה על נלסון והוא מצהיר על רצונו לחזור הביתה. אך לשניים נועדה עוד התנסות, והפעם לא מול כושית בשר ודם, אלא מול "הכושי המלאכותי".

אף לצבעים נועד בסיפור סימון של משמעות: הלבן והשחור, האור והחושך, הם המעצבים את עולמם של הסב ונכדו. ואכן הולם הדבר את הניגודים שביסוד תפיסת החיים של מר הד והשקפתו ה"חינוכית": העליון והנחות, היודע והבור, המורה והתלמיד, העיר העליונה וזו שמתחת לקרקע, הבזוי ויקר הערך. עולמם של השניים גזור בדיכוטומיה חד משמעית ודלה. זאת לעומת הצבעים המופיעים בתיאור השחורים, בצד החיוניות האנושית של סביבתם. הצבע הראשון מופיע באבן האודם הנעוצה ב"עניבת סאטן צהובה" של כושי ענק "גון הקפה" ברכבת, הנשים אחת בירוק ואחת בצהוב, טבעת הספיר הכחולה ("גברים צבעונים בגופיות... נשים צבעוניות התנדנדו... ילדים צבעונים שיחקו **בביבים**... זבנים צבעונים (בחנויות)..." לאשה שאל תוכה השתוקק נלסון "להישאב", היו כפות רגליים ורודות בצדיהן, ואף שמלתה ורודה היתה. "עיניים שחורות בפנים שחורות היו עוקבות אחריהם מכל עבר." דומה שמקורם של הגוונים כולם הוא השחור, ואין עשיר ומלא חיים ממנו.

לאחר האירוע שבו נוטש מר הד את נכדו, נשאב אף הוא אל "הצנרת התת־קרקעית", אך לגביו היא מגלמת את ההפך הגמור: התרוקנות הקיום: "הוא לא ראה לפניו דבר מלבד מנהרה חלולה שהיתה לפנים רחוב". ואם קודם, שעה שעלה על דעתו הרעיון להסתתר מנלסון, נאמר "השמש שפכה אור עגום ומשמים על הרחוב הצר; **הכל נראה בדיוק כמות שהוא**", הרי שלאחר האירוע הטראומטי, ידע "כי עתה תועה הוא אל תוך מקום שחור וזר, **שם דבר אינו עוד כפי שהיה**", ואם היה מוצא פתח ביוב, היה שמח להישאב לתוכו.

לראשונה מניח מר הד לתחושת האובדן שלו להתפרץ החוצה (קודם לכן מוזכר שבביקורו הקודם בעיר הלך לאיבוד בחנות גדולה, והצליח לצאת רק לאחר ש"אנשים רבים **עלבו** בו"...) הוא זועק לפני עובר אורח אקראי: "אני אבוד! הו עזור לי אלוהים, אני אבוד". ברובד העלילתי מדובר על אובדן הדרך חזרה לתחנת הרכבת (שהייה בעיר בלילה השחור נדמתה עליו כסכנת מוות, לא פחות). לאחר הסברו של האיש איך להגיע לתחנה, לטש בו מר הד את עיניו "כמי ששב לאיטו מן המתים". אכן, הוא שב מן השאול שמתחת לפני האדמה.

הפעם נלסון הוא המתנכר לסבו: "עיניו היו קרות מניצחון. לא היה אור בהן, לא רגש, לא עניין. הוא היה שם ותו לא, דמות קטנה, ממתינה. הבית לא היה לדידו ולא כלום", במהלך תיאור זה עוברת כמבלי משים נקודת התצפית מנלסון אל מר הד. הוא "חש כי יודע עתה מה יהיה טיבו של הזמן בלא עונות וטיבו של החום בלא אור וטיבו של אדם בלא גאולה". מר הד מתנסה בתוכו בחוויית התוהו, בחריגת הזמן ממסילתו, במות האור, בחום שאיננו אלא חנק. העדר הגאולה מתגלם במונחים קוסמיים.

במונחים אלה מתגלם גם ההיפוך. בתחילת הסיפור מופיע האור ב"שירות" עליונותו של מר הד. עתה, משתם המסע והם יורדים מן הרכבת בדרכם הביתה, הוא אור החסד: ה"לבנה, ששבה אל מלוא הדרה, הגיחה מענן ושטפה את המַעֲרָה באור". בסיום הסיפור, אם כן, **מתפוגג התפקיד המטונימי** של האור, שכן אין מדובר עוד בהשלכה נפשית של היבריס, אלא בתיקון סדרי עולם. חוויה מובהקת של קתרסיס שאינה מבדילה עוד, כמו הגאווה, בין אדם לזולת ולעולם, אלא מביאה לאחדות האישי והקוסמי.

אור זה של היוודעות כמו דולה ממעמקי נפשו של מר הד תובנה עמוקה: הסבל הכרחי הוא על מנת לזכות בחסד. מעשהו הנורא פקח את עיניו לראות ואת לבו לסבול. הוא הבין שכמוהו ככל האדם, חוליה זעירה בשלשלת מבראשית. כל עוד אנו משתמשים בזולתנו ובאירועי חיינו כדי לאשר את ייחודנו ולהצדיק את עליונותנו, לא נדע חסד. בהסכמתנו לראות עצמנו "ככל האדם" טמונה הרווחה: "הוא הבין כי נמחלו לו עוונות מימי בראשית, מאז הגה בלבו שלו את חטאו של אדם הראשון... הוא ראה שאין חטא שהוא נורא מכדי ליחסו לעצמו. ומאחר שהאל אוהב כמידת מחילתו, הוא חש מוכן ומזומן בו ברגע לבוא בשערי גן עדן", שאין בינו לבין "גן העדן הכושי הזה" - השכונה שניתעו לתוכה - ולא כלום. גן העדן הוא הוא עצמו, חייו וביתו כמות שהם **ושאינם עוד כמות שהם** לאין שיעור. חיזוק לכך מעניקה המספרת בדימוי הרכבת שנעלמה לאחר רדתם ממנה "כמו נחש מבוהל אל תוך היער". ◆

הציטוטים מתוך ***אדם טוב קשה למצוא***, מאנגלית: רנה ליטוין, כתר 1984

שלמה אֲבַיּוּ

זֵר שירים מעיר מתהפכת

א. בלשות בלשנית

נוֹלַדְתִּי בְּעִיר יָפָה לְשֶׁעָבָר בַּחוֹף
הָאֶגֵּאִי, צֵל־עִיר מְחוּקָה שֶׁיָּדָעָה
חַשְׁרַת עַמִּים, תַּרְבֻּיוֹת וּלְשׁוֹנוֹת.
הַלֶּבֶנְט אָהַב מְבוֹאוֹת יָם, לְבָבוֹת
אָדָם גֵּאִים. לֹא פֶּלֶא שֶׁאֲנִי חוֹבֵב
בַּלָּשׁוּת בַּלְשָׁנִית וְהַמִּלּוֹנִים רֵעַי.

גַּם לְאַחַר אוֹתָהּ דְּלֵקָה זְרוֹנִית
שֶׁל צָרֶיהָ שֶׁכִּנּוּהָ בָּבֶל הַזּוֹנָה
וְטִהֲרוּהָ בְּעָשָׁן וּפוּלְסֵי דְּנוּרָא...
מֵאָז טִהוּרָהּ מֵאַרְמֶנִים, מִיְּוָנִים,
וּמִשֶּׁפַע פְּרַנְקוֹס מְצֻרְפָּתִים –
שִׁפְתֵי מֵתִים קוֹדְחוֹת מֵעֲפָרָהּ.

ב. נפש שאמרה יש אני

מִישֶׁהוּ דָּן אוֹתִי שׁוֹפֵט־חוֹקֵר מוֹחֶה
עֲבָרַי כִּתַּלְתַּל טִשְׁטוּשׁ עֶרֶב בַּבָּט"ש.
מִמָּצוּק מַעֲלֵה יָאִיר צוֹפֶה לְעֵבֶר יָם
מִתְאַדֶּה לָדַעַת, הוֹוֶה לְאַיִן. נָטַשְׁתִּי
דָּתִי. אִנְקְוִיזִיטוֹר עֲגוּם מַבָּט גּוֹזֵר לִי
אֵלֶם גַּם תִּהְיֶה, עֵת בְּמִגְרַשׁ הָרוּסִים
דּוֹדִי בַּחֲדַר מִתִּים מַשְׁלִים אָז מַעְגָּל.
נִהְיָה קָטָן בְּמוֹתוֹ. סְטוּדֶנְט הָיִיתִי
וְאָבִי רֶבַע עוֹף, כִּמְרַחֵף, כִּמְתִמוֹטֵט
נִגַּשׁ לְדוֹד גָּ'אקוֹ. תַּכְרִיכָיו לִטֵּף בְּרֹךְ.

לֹא אַחַת שָׁמַעְתִּי אֶת סִפּוּר הַזִּנּוּק לַנָּהָר
הַשּׁוֹצֵף בְּאָנָטוֹלִיָה לְחַלֵּץ אָח שֶׁנִּסְחַף:
"כִּיתֵר הַלֹּא־מֻסְלְמִים לָעֲבוֹדוֹת פֶּרֶךְ
גִּיסוּנוּ, שֶׁנִּתְחַסֵּל בְּמַגֵּפָה, בְּשִׁטְפוֹנוֹת"
אֲבָל לְאָן הַכֹּל גּוֹרֵר סַחַף עֵץ שֶׁנֶּעֱקָר
וְנוֹפֵל. כְּשֶׁאֶשְׁכַּב בַּמְּגֵרָה הַקָּרָה וּלְיָדִי
מַגִּיעֵי כִּכְלוֹת כֹּחַם. רַק בְּהִסָּגֵר מַעְגָּל
בּוֹלֵט עַד מָה חֶמְלַת גּוֹרָל, וְלֹא מוּבָן
גַּם גּוֹרָלִי בְּמַהְפָּךְ, בְּעַלְעוֹל נִגְרָף: אֵיךְ
בִּגְדוֹלוֹת הִלְכָּה נֶפֶשׁ שֶׁאָמְרָה יֵשׁ אֲנִי...

ג. תמונות מעיר מתהפכת

בַּתַּצְלוּם מֵרֵאשִׁית הַמֵּאָה אָפְנַת תִּסְפֹּרֶת וְתִלְבֹּשֶׁת,
כֹּל שֶׁלְּמוֹפַע וּלְמַרְאִית עַיִן הוֹפֵךְ לְצָרְפָתִי צוֹלֵחַ –
וְהָעֵת'מָנִי – לִשְׁכִיב־מְרַע גּוֹוֵעַ. אַבִּי־אִמִּי הֵמִיר
מִכְּבָר אֶת הַפֵּז, לָהִיט שֶׁסַּר חִנּוֹ, בְּ-Chapeau bombé*
וּבַחֲלִיפָה אֵירוֹפִּית.

שָׁלֹשׁ שְׁכֵנוֹת בְּתִלְבֹּשֶׁת דְּמֻיּוֹת הַקּוֹמֶדְיָה דֶּל אַרְטֶה,
שׁוֹבָבוֹת מְנַגְּנוֹת בְּכֵלִים שְׁאוּלִים מֵהַצַּלְמָנִיָּה, כַּמּוּבָן.
Tableau vivant**. חֲלוֹמוֹת צְעִירִים, צִבְיוֹן צַ'רְלֶסְטוֹן.
בַּצַּד, בִּלְבוּשׁ יָשָׁן, עוֹף עָיֵף מְפִקָּר מֵאָחוֹר סָב מוּבָס.

* כובע אירופי תפוח
** "תמונה חיה", מבוימת.

ד. Vol de nuit

אַנְטוּאַן דֶּה סַן אֶקְזוּפֶּרִי יַקִּירִי,
לֹא פַּעַם אֲנִי זוֹכֵר אֵיךְ לִטַּפְתִּי
נִכְסָף אֶת סִפְרְךָ. לֹא הַרְבֵּה אֲנִי
זוֹכֵר מִקְּרִיאָתוֹ. חֲמִשִּׁים שְׁנוֹת
נְדוּדִים בֵּין דְּיוּנוֹת הַסָּהָרָה
הֶעֱלִימוּ רַבִּים וְטוֹבִים כָּמוֹנוּ.

סִפְרְךָ הָיָה אֶחָד מִקְּמֶץ רוֹמָנִים
אָפְנָתִיִּים שֶׁקָּרָאתִּים בְּצָרְפָתִית.
לְעִתִּים, גַּם כַּיּוֹם, זִמְזוּם מָטוֹס
לֵילִי בַּחֲשֵׁכָה שֶׁבָּהּ אֲנִי נוֹסֵעַ –
לֹא גַּל, כִּי אִם נַחְשׁוֹל רַב כֹּחַ,
וַאֲנִי בּוֹשׁ שֶׁאֵין בְּכֹחִי לִבְכּוֹת.

צבי לוז

קידוש השם או רצח מקודש?

הדיבֵּר "לא תרצח", שניתן בסיני, היה אידיאלי מדי לתנאי הזמן ההוא ולכן לא קוים. הרבה ממהלכי ההיסטוריה המקראית נקבעו מכוח מעשי רצח מכוונים, וכמה מהם היו המוניים. לא ידובר פה במצבי חירום שחייבו הרג - "הקם להָרגך השכֵּם להָרגו" - אלא ברציחות "מטעם", שהתפרשו כמכוונות על ידי ההשגחה העליונה.

כיום אין מנוס מלהכיר בדילמה שבין אותו ציווי מוסרי, שנאמר שם מפי אלוהים בניסוח חד משמעי כתקֵף לנצח, לבין הוראות שעה ה"מצדיקות" מעשי רצח יזומים לשם השלמת משימות שנראו אז כהכרחיות. אכן, זו דילמה מהותית, החוזרת בחיים ולכן גם בתיאולוגיה - ניגוד עניינים בין טעמי המוסר לבין מגמות ענייניות, שעלולות להיות לא מוסריות ואפילו כרוכות במצוות מפורשות לרצוח.

מאז פרשת העקֵדה נטתה מסורתנו אחר קיום המצוות, אף שאותה מצוות עקדה נגדה את טעמי המוסר הבסיסי והיתה אמורה להסתיים ברצח. אברהם אבינו הכריע בין קרני הדילמה: אותה מצווה אלוהית היתה עדיפה בעיניו מהמוסר האלוהי.

זה היה אירוע מכונן, שנתגדל במסורתנו כמופת והועלה על נס; אך פירושו התיאולוגי היה בעייתי ונשאר בעייתי מאוד - הוא הדגים את אפשרותה של מצווה לא מוסרית מטעמו של אֵל הנחשב ל"אֵל צדק". ואותה הכרעה אברהמית נתקבלה כהוראה לדורות ונתקיימה בעליל, ודווקא על ידי כמה מגדולי המקרא, שביצעו הרבה רציחות "מקודשות".

הנה משה הצעיר - רק יצא מארמון פרעֹה "וַיַּרְא איש מצרי מכה איש עברי [...] וַיַּרְא כי אין איש וַיַּךְ את המצרי ויטמנהו בחול" (שמות ב, 11-12). זה היה גילוי ראשון של כושרו להנהיג: הוא לא נרתע, ואף שהתנאים חייבו פעולת חטף והעלמת הראיות, הציל את כבוד ישראל. אלא - וזו עדיין אותה דילמה, שנחשפה כאן כבעיה אישית - האם היתה זו "התחלה" ראויה לאותה עלילה מופתית של הגדול מגדולי ישראל? הוא יצא משם בידיים מגואלות בדם אדם וכך הנהיג את יציאת מצרים וקיבל את התורה. אבל מסורתנו לא ראתה בזה התחלה של בעיה היסטורית.

והנה, בעיה זו החמירה מאוד ודווקא בשלב השיא של עלילתו - ברדתו מהר סיני ולוחות הברית בידיו "וַיַּרְא את העגל", ומיד גייס את בני שבטו "ויֹאמר אליהם [...] עִבְרו ושוּבו [...] והִרגו [...] וַיִּפֹּל מן העם ביום ההוא כשלושת אלפי איש" (שמות לב, 19; 27). ככה, פשוט, "הִרגו"! וגם זה נחשב למעשה מקודש, בהמשך ישיר לקבלת התורה והדיבר "לא תרצח".

בשלב "הסוף", לפני פרישתו, חייב את יהושע לכבוש את ארץ כנען ולקיים בה ג'נוסייד גלוי: "מֵעָרי העמים האלה, אשר ה' אלוהיך נותן לך נחלה, לא תְחַיֶּה כל נשמה" (דברים כ, 16). וזוהי עדיין אותה בעיה: גם את הצבר הזה "אלוהיך נותן לך". המסורת לא התלבטה בעניין "הבעיה", אולי משום שנשבה בה "רוח גבית" מגבוה וכשלעצמה לא היתה עלילתו הראשית של "רבנו"; אבל ככזו היא שנמשכה בידיו בלי כל היסוס והתעצמה משלב לשלב: ב"התחלה" - רצח חטוף; ב"אמצע" - הריגת המונים; בסוף - מצווה מפורשת להשמיד עמים שלמים.

פסל אליהו הנביא שוחט את נביאי הבעל, המוחרקה

ובהמשך ישיר למצוות הג'נוסייד מורה הנביא שמואל למלך שאול: "לֵך והִכִּיתָה את עמלק [...] והֲמַתָּה מאיש עד אישה מעולל עד יונק" (שמואל א טו, 13). אותו שמואל, ממליך המלכים הראשונים ומייסד מושג המשיח, תובע כאן למלא אחר מצוות משה; ומשום שהמלך שאול לא הֵמית שם את כולם בא הוא והשלים את המשימה: "ויֹאמר שמואל הגישו אלי את אגג מלך עמלק [...] וַיְשַׁסֵּף שמואל את אגג לפני ה' בגלגל" (שם, 33). וזו עדיין אותה בעיה: גם הריגה זו נעשתה "לפני ה'".

המלך דויד חיסל את העומדים בדרכו באופן מתוחכם. מכל ההריגות שעשה בידיו או שנעשו במצוותו יצוינו פה שתיים: הוא ציווה להמית את אוריה החתי במלחמה כי חשק באשתו בת שבע (שמואל ב, יא); והוא חיסל את צאצאי שאול במסירתם לגבעונים, שרצחום כנקמה בזכר שאול, שהתעלל בהם (שמואל ב, כא). שני מעשים אלה מגדילים את חומרתה של אותה בעיה, כי המקרא קיבל את תוצאותיהם כגילוי מפורש של רצון ההשגחה העליונה: בת שבע היא האֵם המייסדת של שושלת המשיחים עד אחרית הימים; ובית שאול נמחה בשם השם, כדבר שמואל, ואגב כך נפטר דויד בבת אחת מהם ומכל תביעותיהם.

הנביא אליהו "פשוט" הרג את יריביו במו ידיו: "ויאמר אליהו [...] תפשו את נביאי הבעל", ומדובר שם בארבע מאות וחמישים איש, "ויורידם אליהו אל נחל קישון וישחטם שם" (מלכים א יח, 40). ואף זה נעשה בשם השם, ואותו נביא ושוחט סדרתי עתיד לבשֹר את ביאת המשיח.

"בשם השם" - והשם הזה אמור בשילוב של ניגודים: גם "אֵל רחום וחנון, ארך אפיים ורב חסד" (שמות לה, 6) וגם "נקֵה לא ינקה, פוקד עוון" (שם, 7). ולעתים גובר אותו "פוקד עוון" על אותו "רב חסד", ואז מתואר "אֵל קנוא ונוקם [...] ובעל חֵמה" (נחום א, 2). צד זה של השם - התובעני ואפילו נקמן והשופך חֵמה רבה - הוא הגוזר לעתים מיתות משונות או, לפחות, מקבל רצח "בשמו".

אותם ניגודים גלויים שימשו כאופציות מנוגדות להזדהויות אנושיות: עדיין רשאי כל אדם להעדיף, כצו מצפונו, צד אחד על האחר, כמו למשל הלל הזקן, שחייב ככלל העקרוני רק את "רב חסד".

רוני סומק

71 מילים שמהן אפשר להרכיב שיר אהבה

בֵּין
הַשּׁוּרוֹת
הָאֵלֶּה
מִתְפַּתֵּל
נָחָשׁ
וְעַל רָאשֵׁי הַגְּבוֹהוֹת שֶׁבָּאוֹתִיּוֹת תָּמִיד אוֹרֵב
נֶשֶׁר.
הוֹ הָאוֹתִיּוֹת, שֶׁבַּגִּימַטְרִיָּה שֶׁלָּהֶן
אֶפְשָׁר לְהַצְפִּין אֶת מִסְפַּר הַטֶּלֶפוֹן
שֶׁל מִי שֶׁרֵיחַ גּוּפָהּ עוֹד מִסְתַּלְסֵל
כַּעֲשַׁן מְדוּרָה,
הָאוֹתִיּוֹת שֶׁאִי־אֶפְשָׁר לִמְחֹק מֵהֶן
אֶת חֲרִיצַת הַדֶּלֶת,
שֶׁאַחֲרֶיהָ הוֹסִיפָה יָד רוֹעֶדֶת שׁוּרָה
לִבְלוּז הַמִּטָּה הָרֵיקָה.

וְלֹא,
לֹא לִשְׁכֹּחַ אֶת הַמִּלִּים הַמְּחֻדָּדוֹת כְּשִׁנֵּי טֶרֶף,
שֶׁאָדָם (שֶׁבִּטָּעוּת נִקְרָא קַדְמוֹן),
צִיֵּר עַל קִיר מְעָרָה, רֶגַע לִפְנֵי שֶׁכִּוֵּן אֶת חִצּוֹ
אֶל חַיָּה, שֶׁחָמְדָה אֶת בְּשָׂרוֹ.

ואשר לי כפרט, שגדל וחי כחילוני ועדיין מחפש במקורותינו, בין "גילויי הפנים" השונים, את הפן המדבר אלי כאיש מודרני, העדפתי לי את הגילוי שכּוּנה במקרא "אלוהים חיים". דווקא הוא, היורד עד עצם החיים וכך הופך ממושג מטאפיזי מופשט לערך חיוני, הוא שעדיין יכול לשכנע, ואפילו אחד כמוני, ב"קדושת החיים" באשר הם אנושיים.

וככזה, כמקדֵש החיים, הוא לעולם לא יצווה על רצח בשמו; ואם יש כוח עליון המחייב רצח, באותו רגע הוא עצמו שולל את אלוהותו והופך ל... שטן. אכן, אין היום קדושה אלא זו הנאצלת למען החיים – ולא להפך! רק כך עוד אפשר לקשור את העיקרון ה"אחד", המטאפיזי, עם שפע גילוייהם השונים והמשונים של בני אנוש פיזיים. עם זאת יכול אני להבין את חברי, הרבים והטובים, הרואים קדושות שונות לגמרי כריבוי "הפנים" שבמקורותינו.

למשל, הפן של "קנוא ונוקם" נדרש בימי המקרא לשם גיבושה של תרבות מונותיאיסטית חדשנית, שניתנה ל"עַם קשה עורף"; אך התמדתו של זה עד ימינו, ואפילו על חשבון הפן של "רב חסד", מחטיאה את המטרה שכונתה "האצלה" (שתי המילים "מחטיאה" ו"האצלה" הן תרתי משמע). מה גם שאותו "נוקם" נכנס להיסטוריה של המאמינים ברוח המקרא בצורת "מצעדי איוולת", שלא פסקו עד ימינו, ואולי אפילו התעצמו.

לאור מושגי המאה העשרים ואחת, שערערו על טעמי החיים שהיו מקובלים במשך ההיסטוריה הארוכה, הנמשכת מאז המקרא, אולי עוד נמצא לנו "אלוהים חי" (ישעיהו ל"ז 4), שהשתחרר מכל אותן דוגמות קשוחות ומחייבות ונותן כל מיני טעמים אמינים כדי שהאנשים יחיו להם לשם החיים האלה.

בעצם – מה זה "לשם החיים"? שאלה זו כבר קיבלה מיליוני תשובות, אך כולן אמורות בחיים פה, בעולם הזה, ותמיד מתוך מאמץ להגביר את הטוב הטבעי על הרע הטבעי – הכל למען עצמנו ולא לשם ריצויו של איזה "נוקם" עליון. ואז, כשיהיו "לשמם", אולי נמצא בהם את המענה לתהייה המביכה, החוזרת ומתחדדת מאז קֹהלת – מה יתרון לאדם?

בימינו אלה כבר לא צריך להרבות דברים על הקשרה של עמדה זו למתרחש בעולם הגדול ובארצנו הקטנה. ◆

סם ש. רקובר

מה פתאום אסימוב?

קריאה חוזרת לאחר כארבעים שנה

מה פתאום החלטתי לחזור ולקרוא את אסימוב? אני זוכר שקראתי שלושה רומנים שלו לפני כארבעים שנה (פחות או יותר) והם עשו עלי רושם כביר! רושם כה גדול עד שטענתי בחום בפני חברים שמגיע לאייזק אסימוב פרס נובל לספרות ורק בגלל השמרנות הקמצנית של הקנון הספרותי לא ראו בסוגה הספרותית שלו, מדע בדיוני, ספרות נאצלת. אני כמובן סברתי ההפך וטענתי שהאיש הנו סופר בחסד שיודע לעצב גיבורים חיים, לבנות עלילות מרתקות ולהציג ברומנים שלו רעיונות גדולים מעוררי מחשבה ודמיון. איני יכול לשפוט את סגנון הכתיבה שלו כי קראתי רק תרגומים (של גפן ולוטם) אולם הקריאה היתה מהנה ביותר ולכן אני מניח שהם משקפים בצורה זו או אחרת את סגנונו הבהיר והקריא של אסימוב. (למען ההגינות אומר שידוע לי שבשנים האחרונות מלמדים בכמה אוניברסיטאות בארץ ספרות של מדע בדיוני ופנטזיה.)

אז מה פתאום? כי בשנים האחרונות מצאתי את עצמי כותב רומנים שהולכים ומתקרבים בפסיעות גדולות לכיוון של מדע בדיוני. יריית הפתיחה היתה קשורה בשאלה - האם רובוטים משוכללים מאוד ומתוחכמים לעילא עשויים לפתח הכרתיות (consciousness)? שאלה זו שהציקה לי מאוד כשכתבתי מאמרים וספרים מקצועיים על אודותיה, באה לידי ביטוי גם ברומנים האחרונים שכתבתי ועדיין אני כותב. בכמה מהם מופיעה רובוטית מתוחכמת ויפהפייה בשם 'גאיה אתנה 2'. ואם רובוטים, אז מובן שאסימוב עלה בדעתי, והחלטתי לחזור ולקרוא את ספריו.

אייזק אסימוב נולד ברוסיה למשפחה יהודית, וכשהיה בן שלוש היגרה משפחתו לארצות הברית, והשתקעה בניו יורק. הוא דוקטור לביוכימיה וכתב כ־500 ספרים בתחומים רבים כולל מדע בדיוני ופנטזיה. הוא קיבל פרסים רבים על יצירתו הספרותית (גפן, הוגו, נבולה) ונחשב לאחד מהאבות המייסדים של ספרות מדע בדיוני.

במשך כמה חודשים קראתי בבולמוס עשרה ספרים של אסימוב - את סדרת הרובוטים ואת סדרת הספרים העוסקת באימפריה הגלקטית ובמוסד (foundation). אם כן ובהתבסס על עשרת הרומנים הללו, מהם הדברים שעליהם אני חפץ להעיר? ובכן, מדובר בשני נושאים עיקריים: (א) הבחנה בין ספרות של מדע בדיוני לבין פנטזיה; (ב) המקור לשפע היצירתי של אסימוב - חוקי הרובוטיקה והפסיכו־היסטוריה.

הבחנה בין ספרות של מדע בדיוני לבין ספרות של פנטזיה

הצעתי היא למיין באופן גס את ספרות מדע בדיוני ופנטזיה לפי שני קריטריונים המציבים שתי שאלות:

האחת: האם הגיבורים ניחנים בכוחות על־טבעיים? כן, לא.
השנייה: האם העולם העתידי סותר את חוקי הטבע הידועים למדע המקובל? כן, לא.
שתי השאלות הללו יוצרות ארבע אפשרויות מעניינות:

1. **לא־לא:** הגיבורים **אינם ניחנים** בכוחות על והעולם העתידי **אינו סותר** את המדע המקובל;
2. **לא־כן:** הגיבורים **אינם ניחנים** בכוחות על והעולם העתידי **סותר** את המדע המקובל;
3. **כן־לא:** הגיבורים **ניחנים** בכוחות על והעולם העתידי **אינו סותר** את המדע המקובל;
4. **כן־כן:** הגיבורים **ניחנים** בכוחות על והעולם העתידי **סותר** את המדע המקובל.

לכאורה, נראה כי הקטגוריה הראשונה (1) **לא־לא** מתייחסת אל רומנים של מדע בדיוני המתארים בני אדם רגילים החיים בעולם עתידי, שאמנם הוא מתקדם מבחינה טכנולוגית הרבה יותר מאשר התרבות הנוכחית שלנו, אך אינו עומד בסתירה לידע המדעי המקובל. על מה ספרות מסוג זה עונה? בין היתר, על הסקרנות הטבעית שלנו איך יתנהגו אנשים כאשר, למשל, האנושות תוכל להתנחל בכוכבים רחוקים במערכת השמש ומעבר לה. איזה סוג של אנשים יתפתחו בהתנחלויות מסוג זה ומה יהיה הקשר בינם לבין בני האדם החיים כאן על פני כדור הארץ? זו היתה שאלה חשובה ברומן ***רובוטים ואימפריה***. ברומן ***מסע בין־כוכבים*** היא באה לידי ביטוי בעוינות בין דור "החללאים" (המתיישבים הראשונים בחלל שהתיישבותם בכוכבים התבססה על תפקודם של רובוטים) לבין המתנחלים החדשים (העוינים רובוטים) ולבין אנשי כדור הארץ שלבסוף נחרב (הארץ הפכה להיות רדיו־אקטיבית) על ידי החללאים לטובת האנושות בכללותה.

אולם האם הרומנים של אסימוב אכן מקיימים את הדרישות של הקטגוריה מסוג (1) **לא־לא**? זו שאלה קשה. חשוב להדגיש שתי נקודות. ראשית, המסע הבין־כוכבי מהווה התפתחות טכנולוגית שקשה ליישב אותה עם התפיסה שמהירות האור היא המהירות המקסימלית. בכל המסעות הבין־כוכביים נעשית קפיצת דרך על־אורית והגיבורים מסוגלים לעבור מרחקים אדירים, גלקטיים, מבלי שגילם ישתנה ומבלי שזה ישפיע במשהו על הנוסעים. האם זה עולה בקנה אחד עם הידע הפיזיקלי של המדע כיום (כפי שאני מכיר אותו)? מסופקני.

שנית, כמעט בכל הרומנים שקראתי מופיעות דמויות בעלות כוחות על (כוחות טלפתיים הפועלים על רגשותיהם של בני האדם); למשל, הרובוט ג'יסקארד ברומן ***רובוטים ואימפריה***, מרלנה פישר ברומן ***נמסים***, גאיה ברומן ***המוסד והארץ***, והפֶּרֶד ברומן ***מוסד וקיסרות***.

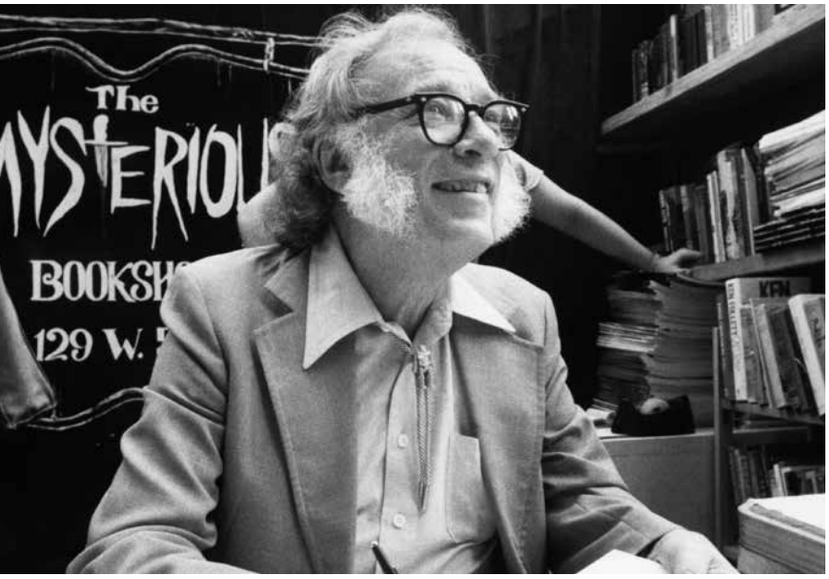
שתי נקודות אלו רומזות שכנראה קטגוריה (1) **לא־לא** אינה ניתנת למימוש כאשר הדרישה הספרותית היא כדלהלן: תנועה במרחבי הגלקסיה מבלי שגילו של הגיבור ישתנה (כמו נסיעה מחיפה לתל־אביב) ומבלי שהמצבים הפיזיולוגיים והנפשיים של הגיבורים יעברו שינויים מפליגים. אם נביא את שתי ההערות הללו בחשבון, הרי שקטגוריה (4) **כן־כן** היא המתאימה ביותר לרומנים של אסימוב, משום שראשית, ההתפתחויות הטכנולוגיות שאסימוב מדבר עליהן לפחות

בחלקן אינן עולות בקנה אחד עם הידע המדעי הקיים; ושנית, משום שחלק מגיבוריו ניחנים בכוחות על שקשה להניח כי בני אדם רגילים יפתחו בעתיד או פיתחו במשך ההיסטוריה של האנושות.

וכאן אני חייב להציג הסתייגות. למרות הנאמר, אין הרומנים שלו בחזקת פנטזיה שלמה, כמו למשל במקרים הבאים: רומנים על מלחמות אנשים־ערפדים באנשים־זאבים, הרומנים של טולקין כמו ***שר הטבעות*** ***והחובית***, המתארים עולמות דמיוניים קסומים ומכושפים הכוללים יצורים מוזרים ומופלאים בעלי כוחות עליונים (דרקונים); ספרים המתארים את סופרמן, ספיידרמן, או סדרת ספרי הפנטזיה והכישופים ***הארי פוטר*** של רולינג. אם כן מהו ההבדל? אפשר להציע שההבדל הוא בגודל החריגה מהידע המדעי המקובל ובמידה שבה הסופר מעניק לגיבוריו כוחות על. הייתי אומר שחוץ משתי הנקודות לעיל, הרומנים של אסימוב אינם חורגים מהידוע לנו על התנהגות בני אנוש בסביבה הפיזיקלית והחברתית של העולם המודרני. מה שאסימוב מתאר הוא התנהגותם של גיבוריו בהינתן העולם העתידי שעליו אנו לומדים תוך כדי מעשיהם של גיבורים אלה. יתר על כן, אפשר לטעון שכוחות העל הטלפתיים שהעניק אסימוב לגיבוריו אינם דומים לכוחות שהוענקו לסופרמן, למשל, המסוגל לעופף באטמוספרה, להרים רכבת בידיו, לעצור נפילה של מטוס או לרסק במכת אגרוף גורד שחקים. הכוחות הטלפתיים של גיבורי אסימוב אינם אלא בחזקת הגזמה מסוימת של תכונות חריגות אצל בני אדם, כמו למשל, המקרים שעליהם למדנו מההיסטוריה ושלפיהם למנהיגים מסוימים היתה השפעה היפנוטית על בני קבוצתם או עמם (השפעה שהסתיימה בחורבן גדול ובמוות).

קשה למצוא רומנים המשתייכים לקטגוריה (2) **לא־כן**, פשוט משום שקשה לחשוב על אנשים רגילים (כמוך וכמוני) החיים בעולם מוזר המתנהג בסתירה לעולמנו. במקרה זה, סביר להניח שהעולם המוזר ישנה באופן קיצוני את בני האדם עצמם. קטגוריה זו ניתן ליישם על הרומן של אסימוב ***האלים עצמם***, משום שבו מתוארים חיים בשני יקומים מקבילים, אחד של בני האדם והשני של האלים עצמם, יקום שבו חוקי הפיזיקה שונים מאלה החלים ביקום שלנו. ואכן היצורים החיים ביקום מקביל זה נראים ומתנהגים באופן שונה מבני אנוש (אסימוב כמובן מתרכז במגע המתרחש בין שני היקומים, אבל זה כבר סיפור מסובך מעבר למטרות המאמר הנוכחי ונותר לי להמליץ לקרוא רומן זה.) קל יותר לחשוב על רומנים המשתייכים לקטגוריה (3) **כן־לא**. כפי שציינתי לעיל, גם הגיבורים של אסימוב שניחנו בכוחות טלפתיים עליונים חיים בדרך כלל בעולמות שסביבתם הפיזיקלית אינה עומדת בסתירה למדע המקובל, למשל, הרובוט ג'יסקארד, ברומן ***רובוטים ואימפריה*** שניחן בכוח טלפתי.

עם זאת, הייתי אומר שהמיון בעצם תלוי ברמת הידע של הקורא. ניקח לדוגמה קורא בימי יוון הקדומה, אלכסנדר שמו, שהתגלגל לידיו רומן המתאר חיי אדם בימינו אנו (אני מציע כאן תרגיל מחשבתי שבו אנחנו נזרקים לאחור בזמן, ומתבוננים בהווה שלנו מנקודת הראות של העבר). מבחינת הידע של היווני המשכיל אז, הרומן העכשווי יראה פנטזיה גמורה שאינה עולה בקנה אחד עם הידע ועולם המחשבה שלו, של אלכסנדר. קשה לו להאמין במטוסי סילון, במכונות הדוהרות ללא סוסים, בטלוויזיה המראה אנשים מדברים מתנועעים בצבעים נפלאים אך שלא ניתן למשש אותם, אפילו מכונות המכינות קפה בחלב מעוררות בו פליאה, היכן נמצאת הפרה שמעטיניה פורץ החלב? תוהה אלכסנדר. אני חפץ להדגיש כאן את ההיפוך, הסלטה לאחור, בעוד שאנחנו יודעים היטב שהרומן העכשווי עונה על הדרישות לקטגוריה (1) **לא־לא**, כלומר, הגיבורים אינם ניחנים בכוחות על והעולם ברומן אינו עומד בסתירה לידע המדעי העכשווי; אלכסנדר חי בעולם מחשבה שלא רק



איזיק אסימוב, 1920–1992

שאינו עולה בקנה אחד עם עולמנו אנו, אלא שהוא עשוי לייחס לבני האדם המתוארים ברומן כוחות עליונים, למשל, הם מסוגלים לדבר עם אנשים במקומות רחוקים בעזרת טבלה העשויה מחומר מוזר ובגודל של כף היד.

המקור לשפע היצירתי של אסימוב – חוקי הרובוטיקה

התרשמותי היא שסדרת הסיפורים הקצרים והרומנים שכתב אסימוב על היחסים בין רובוטים לבין בני אנוש ניזונה משלושה חוקי הרובוטיקה שהוא קבע, ושמידת חשיבותם יורדת מהחוק הראשון ועד לשלישי (אדלג על חוק נוסף שהוסיף אסימוב לאחר מכן, והנקרא 'חוק אפס' שחשיבותו עולה על שלושת החוקים המובאים להלן):

1. לא יפגע רובוט בבן־אדם ולא יניח במחדל שאדם יפגע.

2. רובוט חייב לציית לפקודותיו של אדם כל עוד אינן סותרות את החוק הראשון.

3. רובוט ידאג לשמור על קיומו ושלמותו כל עוד הגנה זו אינה עומדת בסתירה לחוק הראשון או לחוק השני.

חלק נכבד מהסיפורים ומהרומנים שכתב אסימוב על אנשים ורובוטים מבוססים בצורה זו או אחרת (פשוטה או מסובכת) על שלושת חוקי הרובוטיקה הנ"ל. הקשר בין החוקים האלה לבין העלילה והדמויות הוא מסובך וקשור בין היתר גם ליחסים בין אנשי כדור הארץ לבין גל המתנחלים הראשון והשני בחלל. יתר על כן, אסימוב ניסה וגם הצליח במידה לא מועטה לחבר בין הסדרה הספרותית על רובוטים לבין הסדרה על האימפריה הגלקטית ושני המוסדות: ***המוסד הראשון*** וגם ***המוסד האחר***. היות שמטבע הדברים קל יותר להמחיש את התבססות המבנה הספרותי על שלושת החוקים האלה בסיפור מאשר ברומן, אתרכז תחילה בשני סיפורים ולאחר מכן אומר כמה מילים על שני רומנים העוסקים במעורבותם של רובוטים בחיי האדם.

הסיפורים על יחסים בין אנשים לבין רובוטים מבוססים על מצבים מיוחדים שבהם הרובוטים נקלעים לקונפליקטים העולים מחוקים אלה.

במצבים אלה ניתנות לרובוט הוראות התנהגות סותרות. נבחן שתי דוגמאות.

אנוכי הרובוט הוא אוסף של סיפורי רובוטים המכונסים במסגרת סיפורית אחת. בחרתי מאוסף זה שני סיפורים המדגימים היטב את הנאמר לעיל. הסיפור "שקרן" מתאר רובוט בשם הרבי שניחן (בגלל תקלה בייצור) ביכולת טלפתית. כתוצאה מסוגל הרבי לספר לאדם X את מה שאדם Y חושב עליו. אולם לפי החוק הראשון אסור לרובוט לפגוע בבני אדם ולכן הוא משקר ל X (הרבי משקר ל X ואומר ש Y אוהב את X כדי שרגשותיו של X לא יפגעו משום שהאמת היא כי Y מתעב את X). לאחר שמסבירים להרבי שהשקר עצמו פוגע באנשים, נקלע הרובוט למצב חסר תקנה לפי החוק הראשון: אמירת האמת פוגעת באנשים וגם אמירת השקר פוגעת באנשים. כתוצאה ממצב קשה זה מוחו הרובוטי (הפוזיטרוני) של הרבי נהרס והרובוט מושמד.

הסיפור "סחור־סחור" מתאר זוג אסטרונאוטים, שבאו לתקן תחנת כרייה שהפסיקה לתפקד ומוצאים שהמערכת חסרה מרכיב מסוים 'סלניום' (מינרל חשוב ומוליך חשמל מצוין). היות שהתחנה נמצאת בכוכב בעל אקלים קיצוני שבו בני אדם אינם מסוגלים לשרוד, הם שולחים רובוט, ספִדִי, אל בריכת הסלניום להביא את המינרל החסר. אולם השעות עוברות וספדי לא חוזר. כשהאסטרונאוטים יוצאים בזהירות רבה לחפש אחריו הם מוצאים את הרובוט מסתובב במעגלים סביב הבריכה. התנהגות כפייתית זו מוסברת בסופו של דבר על ידי קונפליקט שנוצר בין החוק השני והשלישי (בריכת הסלניום נתפסה בעיני ספדי כאיום על קיומו) והליכתו סביב הבריכה מהווה את תוואי נקודות שווי המשקל בין שני הכוחות שמופעלים על הרובוט על ידי שני חוקים אלה (לברוח מהבריכה כדי לשמור על קיומו ולבצע את הוראת האדם להביא סלניום). כדי להוציא את הרובוט מהתנהגותו הכפייתית, מחליט אחד האסטרונאוטים לסכן את חייו ולהיחשף לאקלים ההרסני, שמאלץ את הרובוט, לפי החוק הראשון, לרוץ ולהציל את האדם וכך נשברת התנהגותו הכפייתית.

שני הרומנים ***מערות הפלדה*** ו***השמש העידומה*** מבוססים באופן מסובך למדי על חוקי הרובוטיקה. שני הרומנים בנויים במתכונת של ספר בלשי. בשני הרומנים מנסה הבלש לייג'ה ביילי ממשטרת ניו יורק ובן זוגו החללאי הרובוט דמוי אדם דאניל אוליבאו לפתור תעלומות רצח. במערות הפלדה יוצאים ביילי ואוליבאו לפענח את מקרה הרצח של 'סארטון', השגריר החללאי לכדור הארץ, רצח המעורר מתיחות רבה בין תושבי כדור הארץ (שחיים בערים תת־קרקעיות) לבין החללאים, המעוניינים לעודד את בני כדור הארץ ליישב כוכבים נוספים בחלל. פתרון הרצח מבוסס על מידת הדמיון הגדולה בין הרובוט לבין השגריר. אולם מתברר שאוליבאו לא רצח את השגריר. אחד הטיעונים החזקים המנקה את אוליבאו מאשמת רצח הוא שכרובוט הוא אינו מסוגל לפגוע באדם, משום שבמוחו טבוע החוק הראשון.

ברומן הבלשי מדע־בדיוני ***השמש העידומה***, מנסים הבלש לייג'ה ביילי ובן זוגו החללאי הרובוט אוליבאו לפתור תעלומות של רצח בכוכב החללאים הנקרא 'סולריה'. בכוכב זה יושבים בני האדם באחוזות גדולות ומבודדות כשאלפי רובוטים משרתים אותם. הקשר בין בני אנוש נעשה בעזרת הולוגרמות ולא כמו בכדור הארץ פנים אל פנים. הנרצח הוא חללאי בשם 'דלמאר'. גם הפתרון לרצח זה – שהמניע לו היה קשור בניסיון לחרחר מלחמה גלקטית – מבוסס על שימוש בחוקי הרובוטיקה: הרוצח ניצל את החוקים כדי לממש את מטרותיו המגונות, בכך שהערים על הרובוטים וגרם להם לפגוע בבני אדם ללא ידיעתם.

המקור לשפע היצירתי של אסימוב – הפסיכו־היסטוריה

נכתב על אסימוב שהרעיון לכתיבת סדרת ***המוסד*** (foundation) עלתה בראשו לאחר שקרא את ספר ההיסטוריה של אדוארד גיבון (1737–1794) ***שקיעתה ונפילתה של הקיסרות הרומאית*** (ספרי זהב, תל־אביב, 1955). הוא החליט ליישם תזה היסטורית זו על אודות רומא על האימפריה הגלקטית. הרעיון התמזג עם המוטיבציה שלו להבין כיצד מתמודד האדם עם התפתחויות טכנולוגיות. מבחינות אלו אני סבור שהיצירות של אסימוב הן בחזקת "ניסויי־מחשבה של היסטוריה־עתידית". בדומה לרעיון המרכזי של גיבון, שנפילת האימפריה הרומאית היא תהליך שהתמשך על פני שנים רבות, אני מתרשם שאסימוב הציע שגם האימפריה הגלקטית בסדרת הרומנים שלו הולכת ומתפוררת בתהליך בלתי נמנע. רעיון זה על תהליך שאין מנוס ממנו בא לידי ביטוי בפיתוחו של מדע הפסיכו־היסטוריה.

האיש האחראי לפיתוחו של מדע זה הוא הָארִי סֶלדון, מתמטיקאי וכנראה בן דמותו של אסימוב עצמו (לאסימוב תואר ב.א במתמטיקה; ראו הרומן ***בטרם המוסד*** המתאר את התפתחותו של סלדון). גיבור ספרותי זה פיתח תיאוריה המבוססת על מתמטיקה, פסיכולוגיה והיסטוריה ומנבאת באופן סטטיסטי התנהגות עתידית סוציולוגית־כלכלית־פוליטית של קבוצות גדולות מאוד של בני אדם החיים על מאות כוכבים בגלקסיה. בעזרת התיאוריה הפסיכו־היסטורית הזאת חוזה סלדון את שקיעתה ונפילתה של האימפריה הגלקטית. הנפילה תביא לתקופה כאוטית, ברברית, ארוכה מאוד (בדומה לימי הביניים לאחר נפילת האימפריה הרומאית), שבסופה תקום קיסרות גלקטית חדשה. כדי לקצר את תקופת "ימי הביניים" בונה סלדון בשני קצות הגלקסיה (שביל החלב) שני מוסדות המיועדים לשמר את הידע המדעי והפסיכולוגי־חברתי, ושבעזרתם ניתן יהיה לקצר מאוד את תקופת הביניים החשוכה ולבנות מחדש קיסרות גלקטית חדשה ונאורה. (נראה לי שקל להבחין בקווי הדמיון בין ההיסטוריה של אירופה לבין העולם הבדיוני שיצר אסימוב.) שני המוסדות הם 'המוסד הראשון' שכולל קבוצה נבחרת של מדענים ממדעי הטבע, ו'המוסד האחר' הכולל מדענים ממדעי החברה והרוח, שמטרתו לפקח על ולגבות את המוסד הראשון. הרומנים שבסדרת ***המוסד*** מתארים מאבקים אדירים בין האימפריה הגלקטית הקיימת לבין המוסדות. לא אתאר עניינים מסובכים אלה, אלא אומר דבר אחד בלבד: מקריאת הרומנים בסדרה זו, אפשר לראות בבירור שהמקור להם נעוץ בפיתוח של התיאוריה הפסיכו־היסטורית (למשל, ברומן ***בטרם המוסד*** מתוארת בריחתו של סלדון מקיסר האימפריה הגלקטית המעוניין להשתלט על התיאוריה המהפכנית שלו). ובכן על מה מעוניין אני להעיר בקשר לסדרת ***המוסד***?

השאלה המיידית שהתעוררה בי עם קריאת ספרי ***המוסד*** היתה: האם אסימוב מאמין בתיאוריה עתידנית החוזה את ההתפתחות ההיסטורית של האנושות? שאלה זו מבוססת על הנחה שקיימת זהות של השקפה בין אסימוב לבין סלדון. אולם הנחה זו, היש לה על מה לסמוך? ברור שסופר עשוי להציע בספריו דעות ועמדות שלא רק שהוא אינו מאמין בהן, אלא שהוא ממש מתעב אותן; כמו כן, סופר עשוי ליצור גיבור העושה מעשים נלוזים שמצפונו של הסופר עצמו היה אוסר עליו באיסור חמור. אולם במקרה הנוכחי ייתכן שיש טעם בשאלה זו משום שנראה כאמור כי הארי סלדון נוצר בהתבסס על דמותו של אסימוב עצמו. אף כי גם במקרה זה אפשר לטעון שגם אם סלדון בנוי במתכונתו של אסימוב, אסימוב עצמו אינו חייב להאמין בתיאוריה עתידנית. אין בידי להכריע בסוגיות אלו. לשם פשטות הדיון אניח שסלדון מבטא בעניין זה את השקפתו של אסימוב. ובכן, מדוע העליתי את השאלה הזו בטון של

תמיהה ואי אמונה: האם אסימוב האיש החכם והמשכיל הזה מאמין בתיאוריה עתידנית? הסיבה לכך נעוצה בכך שאני השתכנעתי לחלוטין בצדקת טענותיו של קרל פופר נגד פיתוח של תיאוריה עתידנית החוזה את התפתחותה של האנושות (ראו קרל פופר, ***דלות ההיסטוריציזם***, הוצאת שלם, 2009).

וכך מגדיר פופר תיאוריה היסטוריציסטית:

... באמרי "היסטוריציזם" אני מתכוון לגישה כלפי מדעי החברה המניחה כי מטרתם העיקרית היא חיזוי היסטורי, וכי מטרה זו ניתנת להשגה באמצעות גילוי של "מחזוריות" או "תבנית", "חוקים" או "מגמות" העומדים ביסוד האבולוציה של ההיסטוריה. (עמוד 6)

אפשר מיד לראות שהגדרה זו עולה בקנה אחד עם חיזוי העתיד של סלדון, כלומר, המדע הפסיכו־היסטורי. (אגב בספר זה שם פופר לפניו מטרה לקעקע את שתי הדוקטרינות ההיסטוריות שרבים ראו בהן את הדרך שבה על האנושות ללכת: הפאשיזם (האיטלקי והגרמני) והקומוניזם. בספר אחר ***החברה הפתוחה ואויביה*** מתקיף פופר פילוסופים כמו אפלטון, הגל, ומרקס, שלהם הוא מייחס היסטוריציזם (לא אתייחס כאן לספר מצוין זה). כאמור הספר ***דלות ההיסטוריציזם*** מציג סדרה של טענות חזקות נגד התיאוריה ההיסטוריציסטית. איני עומד לסכם טענות אלו כאן, אך אביא בקיצור את אחד הטיעונים החזקים של פופר התומך בעוז רב באי־האפשרות לפתח תיאוריה מסוג זה. פופר מניח שתי הנחות חזקות ומשכנעות:

האחת: הידע המדעי משפיע מאוד על כיוון התפתחותה של ההיסטוריה האנושית. (צריך רק לחשוב על הפיתוחים וההמצאות המדעיות המודרניות ברפואה, בתחבורה ובקומוניקציה, לביסוסה של הנחה זו).

השנייה: לא ניתן לנבא בעזרת תיאוריה מדעית את התפתחות הידע המדעי. (גם זו הנחה חזקה ומבוססת, משום שחלק גדול מהתגליות הגדולות במדע, כמו קרני רנטגן ופניצילין, התגלו באופן מקרי; ומשום שלא ניתן לנבא בוודאות שום תוצאת ניסוי אמפירי. הטבע תמיד מפתיע. למשל, רת'רפורד קיבל תוצאות מדהימות כשניסה לחקור את מודל האטום של תומפסון וכתוצאה הציע מודל אטום אחר; ואיינשטיין הניח שמהירות האור קבועה ומקסימלית כדי להסביר בין היתר את התוצאות המפתיעות של ניסוי מייקלסון ומורלי. יתר על כן, בימי יוון איש לא חשב על הנדסה לא מישורית.)

מסקנה: לא ניתן לפתח תיאוריה שתנבא את התפתחותה של ההיסטוריה האנושית, משום שלא ניתן לנבא את התפתחותו של הידע המדעי.

ועתה, אם השתכנעתם כמוני שפופר צודק, הרי שעליכם לפקוח עיניים בתמיהה על מדע הפסיכו־היסטוריה של סלדון, שהרי פיתוח כזה הוא בלתי אפשרי, ומכאן גם עולה התמיהה, האם אכן האמין אסימוב בעתידנות מסוג זה? ייתכן שאסימוב לא היה בטוח בתיאוריה זו ופקפק בה. נראה לי שאפשר להביא כמה נקודות אישוש וביסוס מהרומן ***מוסד וקיסרות*** שייתמכו בהשערת הפקפוק.

למשל, במלחמה בין הקיסרות הגלקטית לבין המוסד (שנוסד לפני מאות שנים על ידי סלדון), מתחולל גם ויכוח על תקפותה של תיאוריית סלדון שבו נאמר:

נגד התיאוריה של סלדון: "... עם הפסיכו־היסטוריה או בלעדיה, כוחות הקיסרות הם עצומים, ואנחנו חלשים. מה יכול סלדון לעשות בעניין זה?"

בעד התיאוריה של סלדון: "... אין מה לעשות, הכל כבר נעשה, ... רק משום שאינך שומע גלגלים סובבים ותופים מהדהדים, אין פירוש הדבר שההיסטוריה אינה מתרחשת כצפוי" (עמ' 56).

בניגוד לתחזיות על ניצחון המוסד על האימפריה הגלקטית, נולד בכוכב שכוח יצור בעל כוחות טלפתיים חזקים מאוד, מוטנט (מוּזָח, מוטציה גנטית) בלתי צפוי, הנקרא 'פֶּרֶד', שמנצח בקרבות ומביס גם את גייסות המוסד על ידי שינוי מסיבי ברגשותיהם של בני האדם בכיוון הרצוי לו (מה שמביא לפרד ניצחונות אדירים בקלות רבה). תופעת הפרד שמשתלט כמעט על כל הגלקסיה היא בחזקת הפרכה של הפסיכו־היסטוריה. ועל הצלחותיו המדהימות של הפרד אומר אחד הגיבורים ב***מוסד וקיסרות*** את הדברים הבאים:

"... אבל העובדה שבמשך שנתיים הצליח להגיע משום־דבר לכיבוש קאלגאן מדברת בעד עצמה. אתם תופסים את הסכנה, נכון? האם יכול היה סלדון להביא בחשבון, בתוכניתו, תאונה גנטית בעלת תכונות ביולוגיות בלתי־צפויות?" (עמ' 101).

וגיבור אחר, הנקרא פסיכולוג מעלה גם הוא ספקות בקשר לפסיכו־היסטוריה:

"... אולי לא הביא סלדון בחשבון קיום של מוזח כמו הפרד. אולי לא הבטיח את נצחוננו. אבל מאידך לא הבטיח גם את התבוסה. הוא פשוט יצא מן המשחק ואנחנו עומדים עכשיו ברשות עצמנו. אפשר להתגבר על הפרד" (עמ' 134).

אותו פסיכולוג ממשיך לפקפק בתיאוריה של סלדון ובודק איזו הנחה מהנחותיה לא התממשה. הוא בודק שתי הנחות יסוד, ומציע שההנחה על קביעות מצב הידע האנושי אכן השתמרה, כי למשל, לא התגלו שום תגלית טכנולוגית מרעישה (ניצול אנרגיה, תהליך נוירופיזיולוגי) או כלי נשק מהפכני, שבעזרתם ניצח הפרד במלחמותיו. אולם הוא מציע שההנחה על אי־שינוי בתגובתיות האנושית לא התממשה, משום שהפרד הצליח לשנות את תגובותיהם האמוציונליות של בני האדם וכתוצאה מכך נפל המוסד.

האם פקפוקים מסוג זה המרצפים את ***מוסד וקיסרות*** אכן תומכים בהשערה שאסימוב לא היה בטוח במדע הפסיכו־היסטורי של סלדון? לדעתי התשובה היא חיובית. כדאי לשים לב שאסימוב חשב על מספר משתנים חשובים שיש להניחם כקבועים על מנת לפתח את התיאוריה הפסיכו־היסטורית: אחד, אי יצירה ופיתוח טכנולוגי מהפכני, והשני, אי שינוי בתגובותיהם של בני אנוש. אבל הנחות אלו לא מתקיימות: כפי שראינו פופר טען בצדק שלא ניתן לחזות התפתחות מדעית; ואסימוב עצמו הציע בספרו זה שניתן לתפוס את הולדתו של המוטנט הפרד (ששינה את תגובותיו של האדם) כהפרכה של התיאוריה של סלדון.

כמה הרהורים על אסימוב כסופר מדע בדיוני

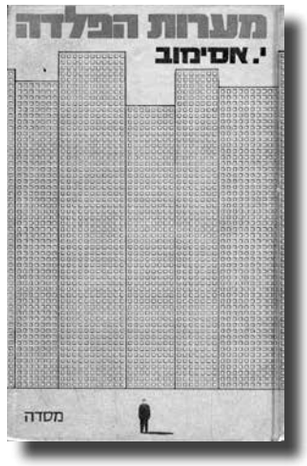
האם דעתי על אסימוב כסופר השתנתה לאחר קריאה חוזרת (ונוספת) של חלק מהרומנים שלו? התשובה היא לא. אני סבור גם עתה שאסימוב הוא סופר מהשורה הראשונה של הסופרים בעולם וכי בכל הקריטריונים הסטנדרטיים החשובים של ספרות: (א) עיצוב גיבורים, (ב) יצירת עלילות מותחות ומרתקות, ו(ג) פיתוח של רעיונות פילוסופיים מעניינים, אין הוא נופל מהטובים שבסופרי העולם. (על שפה כאמור לא אעיר, מלבד העובדה שהקריאה בספריו המתורגמים לעברית היא נעימה וחלקה.) יתר על כן, לדעתי הוא עולה על מרבית הסופרים בקריטריון השלישי: רעיונות פילוסופיים מעניינים ומעוררי מחשבה, ועל כך אני חפץ להעיר הערות אחדות.

ניתן לתפוס את שלושת חוקי הרובוטיקה של אסימוב כדרך להתגבר על הרתיעה והפחד של האדם מהרובוט. יצור זה שבהרבה בחינות עולה על האדם (זיכרון מושלם, מהירות תגובה ודיוק כבירה, כוח פיזי עצום, ידיעה רחבה ואדירה עד לפרטי פרטים וכו') מעורר בבן אנוש דחייה וחרדה שמא הרובוט עלול להשתלט על העולם ולשעבד את בני האדם. שלושת החוקים החרוטים במוחו של הרובוט, שלא רק שמונעים מהרובוט ליהפך למפלצת הפוגעת באדם, אלא הופכים אותו לעבדו ולמיטבו של האדם, מחסלים את היראה ממעשה הבריאה של האדם. הרובוט הופך להיות מכונת־אדם טובה ומועילה שבני אנוש מחבבים ומתקשרים אליה ברגש חיובי ביותר. אין בעיה גם להפקיד בידי רובוט־גננת טיפול בתינוקות והוא יעשה את עבודתו טוב יותר אף מגננת אנושית. (האמת היא שרובוטים נוסח אסימוב הם העבדים האולטימטיביים שהאדם חיפש ומחפש. פעם רכש לו האדם עבדים אנושיים בכוח החרב, הכסף או האידיאולוגיה של גזע עליון, עתה כל זה לא נחוץ, משום שרובוטי־אסימוב עשויים לתפקד כעבדים אידיאליים.) עם זאת עולה כאן בעיה מעניינת:

במקרים מסוימים החוק הראשון, שלפיו אסור לרובוט לפגוע בבן אדם ואסור לו להניח שאדם יפגע במחדל, עלול להרע לבני האדם במקום להועיל. חלק מההתקדמות התרבותית האנושית כרוכה בנטילת סיכונים גדולים (לדוגמה, אלמלא לקחו מגלי ארצות סיכונים גדולים, לא היתה האנושות מתוודעת לארצות כמו אמריקה הצפונית והדרומית, סין וכמובן הקטבים). חלק מההתפתחות התרבותית קשורה בהרפתקנות, הליכה אל הלא־נודע, שחייה נגד הזרם, וחשיבה מחוץ לקופסה, פעולות שבדרך כלל רובוט הפועל לפי החוק הראשון היה מחויב למנוע, מחמת סכנה העלולה לפגוע באדם.

לרובוט חסרה היכולת לחשוב באופן הכרתי והוא מוגבל לחלוטין בגבולות התוכנות שהוטמעו במוחו. רק האדם, שניחן בהכרתיות (consciousness), מסוגל לערוך שיקולים רציונליים ואמוציונליים ולהבין את שהוא עומד לעשות. (ההבחנה בין רובוט נטול ההכרתיות ואדם בעל הכרתיות עומדת במרכז הרומנים החדשים שאני כותב בז'אנר מדע בדיוני.)

מצד אחד, חרף שלושת חוקי הרובוטיקה, היחס השלילי של האדם אל הרובוטים לא פסק לחלוטין, בעיקר מפני שהאדם הבין שהרובוט מנשל אותו מעבודתו, ממקור פרנסתו. כתוצאה מכך דחו בני האדם את החללאים שהתנחלו בכוכבים בעזרת אלפי רובוטים ונטרו להם איבה. מהצד האחר, החיים המבוססים על אלפי משרתים רובוטיים, גורמים לאדם להפוך ליצור א־חברתי, המסתגר באחוזתו, המתרחק מבני אדם אחרים, וסופו של דבר הופך יצור זה להרמפרודיט (אנדרוגינוס. בן אנוש בעל איברי רבייה גבריים ונשיים. ראו ***רובוטים ואימפריה***).



התפתחויות אלה שעליהן מדבר אסימוב, הקדימו התפתחויות שמתחילים לראות בעולם היום. הרובוטיקה מתקדמת בצעדי ענק וכבר רואים חיות מחמד רובוטיות שאליהן מתקשרים אנשים (בעיקר בודדים) ובובות סקס רובוטיות/רובוטיים. אף שהתחזית על מגה־עיר תת־קרקעית טרם נראית היום מן הראוי לומר שהנטייה של בני אדם לבלות במולים ענקיים מזכירה את שתיאר אסימוב ב***מערות הפלדה***. ייתכן שעם העלייה במספר האנשים בעולם (במיליארדים) לא תהיה ברירה ובני האדם יתחילו לבנות ערי פלדה תת־קרקעיות. הבידוד החברתי שאותו מתאר אסימוב, מתחיל להנץ גם בימינו: הקשר הופך להיות אינטרנטי וראיתי גם זוגות בבתי קפה שבמקום לאחוז ידיים, לשוחח ולהחליף מבטי אהבה יוקדים, שקוע כל אחד מבני הזוג בסמרטפון שלו. (בני זוג אחד אמרו לי, מה אתה רוצה? אנחנו מסמסים אחד לשני!)

המדע הפסיכו־היסטורי לאמיתו של דבר נעוץ בשאלה הגדולה: האם יש לאדם חופש בחירה? האם הוא אדון לחייו או שמא הכל קבוע וגורלי? כדי להבהיר ולהמחיש שאלה זו, אשווה בין הסיפור על אודות הפסיכו־היסטוריה לבין הסיפור הידוע 'פגישה בסמרה', וזה הסיפור:

האדון שלח את משרתו לקנות לו תמרים בשוק. שם נתקל המשרת באדם שהרים עליו את ידו. שלח בו המשרת מבט זועם וראה שזה אינו אלא מלאך המוות. נבעת, רץ המשרת לביתו והפציר באדונו לתת לו סוס כדי שיברח ממלאך המוות הכי רחוק שאפשר... עד לסמרה. לאחר מכן החליט האדון עצמו ללכת לשוק כדי לברר מה קרה שם. הוא פגש את מלאך המוות ונזף בו, מדוע הרמת יד להכות את המשרת שלי? ענה המוות ואמר, לא הרמתי יד להכותו, אלא עשיתי תנועה מרוב תימהון כי לא הבנתי מה הוא עושה פה כאשר נועדה לנו פגישה בסמרה.

המסקנה מ'פגישה בסמרה' היא כי אדם אינו יכול לברוח מגורלו הקבוע מראש. ועתה אשאל, האם מסקנה זו תופסת גם לגבי הסיפור על הפסיכו־היסטוריה? הבה ונראה. מצד אחד, אם התיאוריה של סלדון נכונה והוא גילה איך ההיסטוריה האנושית מתפתחת (אף שהקביעה שלו סטטיסטית) אזי אין שום טעם במאמציו של האדם לשנות את ההיסטוריה, והרעיון של סלדון לקצר את תקופת הביניים הברברית הוא חסר תקווה, שהרי הכל קבוע ונתון מראש (וזה בסופו של דבר מה שמדע הפסיכו־תיאוריה אומר לנו!).

מהצד האחר, אם מה שסלדון גילה מתמטית הוא באמת המגמה בהתפתחות של האנושות הגלקטית, הרי שעצם הרצון שלו להילחם בכך ולקצר את תקופת הכאוס על ידי פעולתו של האדם, כלומר, עצם אמונתו הנחרצת שניתן לשנות את ההיסטוריה, מעידה על כך שסלדון עצמו אינו מאמין בנכונותה של התיאוריה שלו! כי אם היה מאמין, הרי היה יודע שלא ניתן לקצר את תקופת הביניים הכאוטית, שמשכה המנובא הוא 30000 שנים, לתקופה קצרה ביותר של 1000 שנים. וכאן עולה השאלה שבה אסיים את המאמר: האם בדומה למשרת שהאמין שניתן למנוע את המוות על ידי בריחה ולא הצליח, האמין סלדון שניתן לשנות את ההתפתחות הפסיכו־היסטורית ... ויצליח? ◆

אריאל גלילי

מי מנכה המס בגין אהבתי

.1
בְּמַחֲטֵי נְהָרָה נִרְטָטִים,
בְּעַד תְּרִיסִים נִגָּפִים מִבַּרְזֶל,
מַבְהִיקָה
יֶקֶטֶרִינָה שֶׁל מְחוֹלוֹת.
עַזָּה וְקָרָה כְּנוֹצָה עַל הַנִּילוּס,
תָּבוֹא תְּצַיֵּר
לִי עַל אַמְבַּט קַדְּרִים מְנֻמָּר
נְקוּדִים נְקוּדִים.
תִּטָּרֵף דַּעֲתָהּ
אוֹ זוֹ אֲשֶׁר אָהַבְתִּי
טֶרֶם בּוֹאָהּ,
תַּחֲלֹץ הַנּוֹצָה
וַתִּבְרָחֵ.

.2
אָז אָשִׁיר לְאִמִּי בַּחֲשֵׁכָה הַמִּזְדַּהֶרֶת
וְאֶשַּׁק לַיּוֹנִים בַּכִּכָּר
אַחַר חָתוּל אַדְמוֹנִי מַבְרִיחָן:
"מִי מְנַקֶּה אַחַר הַיּוֹנִים בַּכִּכָּר
אִמִּי,
מִי מְנַכֶּה הַמַּס בְּגִין אַהֲבָתִי
אִשָּׁה
טֶרֶם נִטְרְפָה דַּעֲתָהּ";
לֹא נְבוּכוֹתִי עַל סַף הַיְּאוֹר
לִמְשׁוֹת יֶלֶד פָּז.

.3
רַק רַעַד קַל בַּכָּנָף
מַפִּיל מָטוֹס יְשִׁימוֹן.
מְהַלֵּךְ אַרְבָּעִים בַּמִּדְבָּר.
לְעֶגְלַת הַזָּהָב
עוֹד אֶקּוֹר.
לְעֶגְלַת הַזָּהָב
עוֹד אֶקּוֹר.

הכלבים לוקקים

.1
הַכְּלָבִים נֵעוֹרִים וְלוֹקְקִים לְרְוָיָה.
בְּפִיהֶם סַנְדָּל יָתוֹם
בֶּחֱרָפִים שְׁמָמָה.

"לְנַתֵּר מֵעַל הַמִּשּׁוּכָה" הִיא אוֹמְרָה.
וּמְבַעֶטֶת בְּדַל
סִיגַרְיָה אַחֲרוֹנָה.

וּבִרְקִיעַת עֲקֵבָהּ
הַנִּחָת -

חָרָבָה אַהֲבָה.

.2
מְבַעֶטֶת בְּדָל
מוּל גְּבִיעִי
נֵ
פֶ
ל
הַשֶּׁמֶשׁ.

עֲקֵבָהּ עָרֹם
נִחַת לֶחָרָבָה.

הִיא אוֹמְרָה:
"הַמִּשְׁפָּט הוּא הַפֶּה שֶׁל הָעַשִּׁירִים
וְאַתָּה הַדּוֹלֵק - גַּם נוֹשֵׁק לַזַּרְזִירִים".

.3
בְּאִישׁוֹנֵי מְצוּלָתָהּ,
מֶרְכַּבְתִּי לַיָּם נוֹרְתָה

הַכְּלָבִים נֵעוֹרִים וְלוֹקְקִים לְרְוָיָה.

ההלך הארוך

מִבַּעַד לָעֲפָאִים,
שׁוֹאֵף הַהֵלֶךְ הָאָרֹךְ
מַטְרִיצַת פַּעֲמוֹנִים.
הָאֲבָנִים - לָבְנָן הַדַּק
נִשְׁחָק
בִּרְקִיעַת נוֹצוֹת עָלְמִין.

וּבְעַלְוַת נְחֹשֶׁת הָרְקִיעִים,
הַמְּנַחֶשֶׁת
- צִפּוֹר הַבְּעָתוֹת -
לוֹ עַל שָׂרִיג
צוֹרְמָה.
וּמְנַתֶּרֶת אַחַר הִיא
תָּרָה
- הַמַּבְהִיקָה -
כֶּתֶם הַפָּז
פֶּן יִמָּלֵט.

אריאל גלילי - יליד 1984, משורר. בעל תואר ראשון בספרות עברית (הדגש כתיבה יוצרת) ומשפטים, האוניברסיטה העברית. שיריו פורסמו ב'הארץ', 'מטען', אתר 'העוקץ' ועוד. עובד כעת על ספר שיריו הראשון.

עמיר עקיבא סגל

על רצינותו של המשורר

תולדות השירה העברית רצופה עימותים בין משוררים, פואטיים או שאינם פואטיים. עימותים שכאלו מסייעים לנו להבחין בקו המפריד בין סגנונות, קבוצות פואטיות, משוררים יחידים ותקופות. אגע כאן בעימות מרומז ושקט בין המשוררים יהודה עמיחי ומאיר ויזלטיר - המשרטט את המוגבלות המסוימת של שירת יהודה עמיחי, כמו גם את הפתרון שמציע לה ויזלטיר.

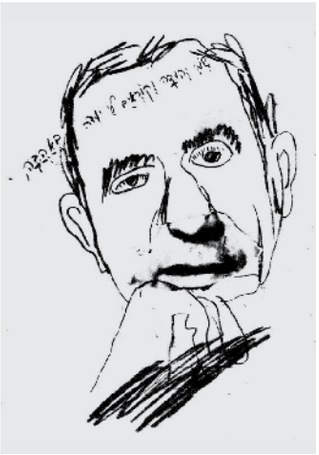
השיר 'הרהורים על רצינותו של שר החינוך' הופיע בספר ***קיצור שנות השישים*** של מאיר ויזלטיר ומתחיל ומסתיים בבית הזה (בדיוק אותו הבית בתחילת ובסיום השיר): "משפחת דרורים מקננת בפנסי מאז האביב/ והיא הממלאה את לבי אופטימיות ותקווה/ שבסופו של דבר נביא הכל על מקומו בשלום/ ובוודאי גם העניין (איני מזלזל בו) שהואלת להביא לפני." בשיר מסופר כי במשך שלושה חודשים כל מי שמגיע אל שר החינוך מובל להביט במשפחת הדרורים: "כל מי שחשב לפקוח את עיני השר/ לעזובה הנכאה השוררת בשטח זה/ כל מי שביקש לשנות את מבנה התקציב/ כל מי שהצביע על הטמטום המשווע של תוכנית הלימודים/ כל אשר כזה זכה להיות מובל אל החלון/ לחזות בידו הפשוטה של שר החינוך (לעבר אותו פנס)/ ולשמוע אותו פסוק, שמצא דרכו אף לעיתונים:" ואחרי אותן נקודתיים חוזר הבית הפותח את השיר על משפחת הדרורים.

השיר, שנכתב לפני מעל ארבעה עשורים, הוא ביקורת מחודדת על הציניות הפוליטית, זו אשר בשנים האחרונות נהפכה לשיח המקובל בציבוריות הישראלית. בריחה מהנושא שעל הפרק, בריחה מהזנחה קונקרטית של נושא אקוטי. במקרה זה "העזובה הנכאה" וכן "מבנה התקציב" או "הטמטום המשווע של תוכנית הלימודים". במקום זאת מוצעת/נכפית בריחה אל משפחת דרורים שמקננת בפנס. האם מדובר בהתלהבות אמיתית ובלתי פוסקת של השר מהדרורים? או אולי בעצם (וסביר להניח), כי מדובר בניסיון להסחת הדעת) אל האטרקציה הנעימה שבמשפחת הדרורים. כך או כך, מדובר בהזנחה של תחום שעליו ממונה השר, מדובר בהיעדר רצינות - ולכן השיר 'הרהורים על רצינותו של שר החינוך' הוא כְתב אישום נגד הסחות הדעת שנוקטים פוליטיקאים ביחס לציבור הנסמך על רצינותם הנעדרת.

אך השיר הוא גם ביקורת ותגובה לשתי שורות בשיר 'ממשלה' של יהודה עמיחי. 'ממשלה' הופיע בספרו הראשון של עמיחי, ***עכשיו ובימים אחרים*** שיצא בשנת 1955. השיר הוא שיר אהבה/ אכזבה הנכתב לאישה (אשר מכונה "נערתי" - בכינוי שכבר באותן שנים היה מקטין ומתיילד וחוזר יותר מדי בשירת עמיחי) ובו שרי הממשלה מומשלים לתחושות הכותב - שר החוץ המייצג את הקור שבחוץ, שר הפנים אשר "פניו המסתתרות בקיפולי בשרי", וכאמור שר החינוך.

השיר מסתיים בשורות: "ואינני יודע מי אשם/ אך אני יודע/ כי שר החינוך לא ראה שבפנס/ לפני משרדו, מקננת מאז האביב משפחת דרורים". אלו מגיעות אחרי שאותה "נערתי" של עמיחי יושבת לפניו ובוכה, סורקת את שערה, ששביל לבן נגלה בו, ורצתה לשוב אליו אך מסתבר שלא שבה. במהלך השיר ברור כי היא "תמלא באהבת אחר" - כלומר לא של המשורר.

זו שירת עמיחי. הרבה "נערתי" וחיפוש אחר האנושיות שבדברים והממשלה איננה אלא משל לרגשות המשורר. חיפוש אחר האסקפיזם הנעים שלצד הרצינות הכבדה, בהתמודדות עם הקושי המייגע של העולם החיצון, האכזר, הזר. או במילותיו של עמיחי מאותו השיר: "שר החוץ בחוץ, מתוך עיני יצא/ בחוץ עם כוכבים שקר להם -/ הגפתי הדלת מאחוריו/ החזרתי את האור שיצא ככלב אחריו מדלתי/ ואני ישן והוא שומר עלי."



יהודה עמיחי, איור: רוני סומק

המשורר נמנע מהקור בחוץ ונשאר בבית החם. אך יותר מכך, עמיחי הפריד כך בין שירתו לבין שירת אלתרמן. ובמילותיו של דן מירון: "בדרכו ההומוריסטית המיוחדת הצביע עמיחי באמצעותה על החיץ המפריד את מחוז שירתו, מחוז הפנימיות הביתית־הפרטית־היומיומית הפרקטית, מן ה'חוץ' הסימבוליסטי־המושגי המפואר וכן מן ה'חוץ' הלאומי־הקולקטיבי ההרואי, שבהם, לדעתו, שכנה השירה האחרת. ב'חוץ' הזה לסוגיו השונים שרר, לדעתו, 'קור'. שר החוץ היה אולי דרוש, שכן הוא ניצב על משמרתו בקור ושמר על המשורר בשנתו; אבל המשורר, כאדם ששמר בקנאות על מעט החום והאור הביתיים, לא הזדהה אתו. ללא היסוס הוא הגיף אחריו את דלת ביתו הצנוע לבל יחדור הקור פנימה, והלך לו לישון במיטתו החמה. הבדיחה היתה רמוזה, כמעט פרטית, אך עמיחי הסתפק בה. נאמן למסר הפרטי־היומיומי של שירתו, סירב להפוך מסר זה למכשיר במאבק ציבורי־ספרותי מוצהר על שינוי פני התרבות והחברה." (מתוך מסה של דן מירון במלאת חמש שנים למותו של עמיחי, "יהודה עמיחי, מהפכן עם אבא" 'הארץ', 30.09.2005).

בשיר 'ממשלה' רמז עמיחי על הקו המפריד בין שירתו לבין שירת אלתרמן - אותה מחאה דורית אך בעיקר אישית שבין הקולקטיבי־לאומי־הרואי, אל מול הפנימיות הביתית־הפרטית־היומיומית הפרקטית של עמיחי. כך רמז ויזלטיר בתורו כלפי השיר 'ממשלה' וכלפי אותה שירה אישית של עמיחי.

כעשרים שנים אחר כך, מול השירה האישית הזאת, הציג ויזלטיר שירה קונקרטית, בעלת תביעות מהמציאות - משורר הנמצא בעולם הממשי - בבית ומחוצה לו ומבין כי הסחות הדעת הרגשיות אינן אלא הסחות דעת. כי הניסיון להתחמק מהפוליטי מתקף את הזנחת האזרח בידי הפוליטיקאים, וכי למעשה יש בה ממד בלתי מוסרי של בריחה מהמציאות.

אמיר אור

לנוכח פסל אנטינואוס

מִבַּעַד לַמֵּאוֹת,
בֵּין טְבוּעֵי הַלֵּתֶה הַנִּמַּסִים לְאִטָּם,
עֵינֶיךָ לְבָנוֹת וְעִוְרוֹת
בּוֹהוֹת עוֹד בִּמְצֻלּוֹת יָפְיָן.
רַק תּוּגַת שְׂפָתֶיךָ נוֹשֶׁקֶת
לְלִבִּי הָאוֹבֵד, הַיָּשֵׁן.

אנטינואוס: אהובו היווני של הקיסר הדריאנוס שטבע בנילוס ואחרי מותו זכה להאלהה ולפולחן במקדשים ברחבי האימפריה הרומית.

לתה: נהר השכחה, אחד מחמשת נהרות השאול במיתולוגיה היוונית.

על שפת

עַל שְׂפַת הַיָּם אֵשֵׁב דּוּמָם:
בָּאִים הוֹלְכִים גַּלִּים.
עַד כָּל כְּאֵב בָּם יִשָּׁטֵף,
עַד אִם לִבִּי יַחֲלִים.

אֵשֵׁב עַל חוֹף, בִּדְכִי אֵינְסוֹף
גַּעְגּוּעִי יָשׁוּט.
לִהְיוֹת לְגַל נַפְשִׁי תִּשְׁאַל
לְיַם הַלֵּב לָשׁוּב.

מתוך ספר השירה *ילד* העומד לראות אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

זֶמֶר לילה

פַּעֲמוֹנִים בְּנִים לֹא נִים
מַכִּים: אַיֵּהָ?
בְּלֵב מָרִיר אֶל לֵיל סַגְרִיר
אֵצֵא, אֶשְׁתֶּה נָא.

בְּסִמְטָאוֹת כְּאֵב רָעוֹת
בְּאֵין שׁוֹמֵעַ
בֵּין בָּר לְבָר בִּכְיִי יִגְבַּר –
לוּ רַק אֶרְאֶנָּה.

רֹאשִׁי סְחַרְחַר הֲלוּם שֵׁכָר,
אֲבָל יוֹדֵעַ
טוֹב לִי מוֹתִי, אֲהוּבָתִי
לָעַד אֵינֶנָּה.

אָן

עוֹמֵד עַל שְׂפַת הַיּוֹם
נוֹשֵׂא עֵינַי עַד אֹפֶק –
חַיֵּי הוֹלְכִים בָּאִים,
גַּלִּים עַל פְּנֵי חֲלוֹם.

אֵינֵךְ כְּבָר, אֲהוּבָה,
שָׁכַךְ גַּם לֵיל הַחֵשֶׁק.
גַּם אֲהוּבֵךְ אֵינוֹ עוֹד,
בִּרְאִי אַחֵר אָבַד.

מַכִּים גַּלֵּי הַזְּמַן –
אַחַר גֵּאוּת – הַשֵּׁפֶל.
אֲנִי וְעוֹד אֲנִי
בָּאִים הוֹלְכִים – לְאָן?

הביקורת על שירת עמיחי היא במקום, אך חשוב לזכור כי דווקא הבחירה בביתיות, בפנימיות, בשירה האישית שבתוך הקולקטיב היתה אמיצה מאוד בתקופת עמיחי. בעת ההיא לא היה מובן מאליו לזה שהתייצב מול הקולקטיב הלאומי הישראלי המתהווה הבוחר לכתוב שירה אישית. שירים אחרים של עמיחי הבאים מעמדה דומה הם למשל 'דוד הצעיר' הנפלא והעצוב, 'תיירים' האירוני וכמובן 'אלוהים מרחם על ילדי הגן' המוכר.

מה שהיה אמיץ בתקופתו של עמיחי, הפך להיות ניצול ציני של הסחות דעת שנים לאחר מכן - לא כל שכן כיום. בתקופתנו המתחמקת, המאדירה את הבכיינות ואת הסיפור האישי סוחט הדמעות והרדוד. בתקופתנו שירה אישית כבר איננה מחאה, אלא יישור קו עם קולקטיב שמעוניין בסיפור האישי המרגש. בכי בגמר של מאסטר שף משרת את השלטון והופך ללחם ושעשועים שתכליתם לשמור על המצב הקיים.

לפיכך, 'הרהורים על רצינותו של שר החינוך' הם גם הרהורים על רצינותו של המשורר. השאלה אם המשורר מוכן להיות מודע, פעיל וביקורתי כלפי העולם, או שהוא מתחבא בפנימיות הבית ומניח לאחרים להגן עליו מפני החוץ, להזניח את המרחב הציבורי ולשמור על פנימיות בלתי נגועה. המתח שבין התמודדות עם העולם לאסקפיזם; המתח שבין התחמקות לרצינות. המתח שבין החתירה לשיר המלטף לחתירה לשיר המתמודד עם המציאות. ◆

מצד זה

עמוס לויתן

נומוס ונראטיב

בחיבורו הידוע ***נומוס ונראטיב*** כתב המשפטן היהודי אמריקני רוברט קאבר (1943–1986), כי שני כוחות מעצבים את פני החברה: החוק והסיפור (או סִפֵּר בשפה מקצועית). כרונולוגית ומהותית הסדר הפוך: נראטיב ונומוס. הנראטיב הוא סיפור החזון והייעוד. הוא הבורא קהילה, חברה, מדינה. החוק, הבא בעקבותיו, משמר אותה ושומר עליה. בין השניים יש קרבה, אך גם מתח משום שאינם חופפים. הנראטיב פורץ כללים ודרך. הנומוס מקפיד על כל אות ופסיק של החוק.

כשקראתי ספרון זה לאחרונה (עברית: אביעד שטיר, עורך: יוסף א׳ דוד, הוצאת שלם 2012) נוכחתי לדעת כמה הוא רלוונטי למצבה של ישראל כיום. הציונות היתה הנראטיב הבורא של מדינת ישראל. סיפור הייעוד והחזון שלה. עולם החוק והמשפט הוא הנומוס שלה כיום. במהלך שבעים שנות קיומה, ובעיקר בעשורים האחרונים, עברה הדומיננטיות מן הנראטיב אל הנומוס. לא הוגים רעיוניים ופוליטיים מעצבים בעיקר את פניה, אלא שופטים ומשפטנים. אליהם פונים, את דעתם מבקשים, והם קובעים מה לגיטימי ומה לא. דומה שמעולם לא היה המתח בין השניים גדול יותר (שרת המשפטים שקד מדברת על "מלחמת רשויות" אפשרית), וממילא וגם הסכנות הכרוכה בכך.

זהות חדשה בקצה המנהרה

הַצְּבִי, יִשְׂרָאֵל, עַל-בָּמוֹתֶיךָ, חָלָל: שמואל ב, א יט

בן הזקונים של א"ב יהושע, הרומן ***המנהרה*** (הספריה החדשה, עורך: מנחם פרי, הקיבוץ המאוחד סימן קריאה, 2018), שראה אור לאחר מות אשתו האהובה, איקה, שלה מוקדש הספר, וְשֶׁנֶּהֱגָה עוד בימי חייה, הוא ילד פלא ענוג ומקסים. יהושע היה מאז ומתמיד המוכשר שבסופרי ישראל החיים. בעל דמיון מקורי מפתיע, יודע לטוות עלילות נהדרות, אמן של מלאכת הסיפור, ובעל חוש הומור משגע. כך בכל הרומנים שלו עד כה ועל אחת כמה וכמה בזה האחרון.

א.

גיבור ***המנהרה*** צבי לוריא (המקפל בשמו את שמותיהם של שבתאי צבי ושל האר"י הקדוש) הוא מהנדס דרכים בגימלאות, בן שבעים ושתיים, שלקה באטרופיה של קליפת המוח, כלומר בדמנציה או שיטיון קל, המתבטא בעיקר בשכיחת שמות פרטיים ומספרים. בעצת רופאו ואשתו דינה, שהיא רופאת ילדים העומדת גם כן לפני פרישה, הוא מחפש דרך להמשיך בעבודתו, שתעכב את השיטיון, ומסתפח ליורשו בנתיבי ישראל, מהנדס צעיר עשהאל מימוני (המקפל בשמו את עשהאל התנכי, קל רגליים כצבי, ואת הרמב"ם הרציונליסט) ומסתפח אליו כעוזר בלא שכר. על השניים מוטלת משימה לתכנן עבור הצבא כביש סודי במכתש הגדול ליד מצפה רמון. תוואי הכביש עובר על גבעה שעליה ניצבת חורבה נַבַּטִית ובה מתגוררת משפחה פלסטינית שנמלטה מהשטחים. אבי המשפחה, מורה פלסטיני זקן, המכנה עצמו בשם ירוחם (רחמן) יסעור, בנו עופר, והבת האנאדי (חרב חדה בערבית) הקרויה בעברית איילה. מיימוני ופקח רשות שמורות הטבע שיבולת (סיבולת), שפרשו עליהם את חסותם (בעיקר בגלל עניינם בבת היפה האנאדי), מכנים אותם שב"זים, כלומר שוהים בלי זהות, על משקל שב"חים, שוהים בלתי חוקיים, ומעוניינים להגן עליהם לבל יגורשו. לשם כך מתכננים לוריא ומיימוני מנהרה שתעבור מתחת לגבעה מבלי שיהיה צורך לעקור את יושביה. במקביל הם גם פועלים לפתור את בעיית זהותם של חסרי הזהות בישראל. משימה כפולה זו צולחת בסופו של דבר בידם. תוכנית המנהרה מאושרת בידי נתיבי ישראל וגם האנאדי, מתברר בסוף, מתעברת מאחד מהם, ובנה יהיה כבר בעל זהות חדשה, ישראלית־פלסטינית.

מלבד חוט העלילה המקוצר ששרטטתי לעיל, עשיר הספר בעשרות סיטואציות סמליות וגם קומיות, העוסקות בתופעת השיטיון ותופעות הזקנה בכלל. לוריא למשל מקעקע על זרועו את קוד ההנעה של מכוניתו, סוזוקי אדומה, לבל ישכח אותו. הספר עצמו נפתח באירוע שבו במקום לאסוף את נכדו מן הגן הוא כמעט אוסף ילד אחר. אבל אני אתמקד בעיקר באלה הקשורות לנושא הזהות. כך, למשל, לוריא שוכח את כתובת ביתו בצפון הישן של תל־אביב. הנהג שמסיעו מנסה לעזור לו ומזכיר שמות רחובות כמו סוקולוב, נורדאו, ז׳בוטינסקי. לוריא אומר לו: "למה אתה מתעקש על שמות של מנהיגים ציוניים?" בסוף באמת מתברר שהוא גר ברחוב הרב יעקב עמדן פינת הרב יונתן אייבשיץ, שני רבנים גדולים שניהלו פולמוס מפורסם בשאלת ההשכלה והחסידות. סיטואציה אחרת קשורה בתמונת הנשיא יצחק בן צבי שלוריא תלה במשרדו ומיימוני לא הוריד. לוריא אהב את הנשיא השני של מדינת ישראל בגלל צניעותו ופשטות הליכותיו. אבל בעיקר חש קרבה לבן צבי, חוקר המיעוטים בישראל, בשל ההשערה שהעלה, יחד עם בן־גוריון, כי "הפלסטינים הם יהודים ששכחו את זהותם. ישראלים שנשארו נאמנים לארץ הזאת אף על פי שנאלצו להתאסלם" (עמ׳ 245). השערה שהיא תמצית הגרעין הרעיוני־פוליטי של הרומן: זהות חדשה, משותפת לשני העמים במדינה אחת, כפתרון לסכסוך. במידה רבה יש כאן שינוי בעמדתו המסורתית של יהושע כפי שנראה להלן. שלמה אבינרי, במאמר שכתב על הספר "א.ב. יהושע: על שיטיון וטשטוש זהויות" ב׳הארץ׳, מתנגד לפתרון זה. הוא סבור כי "השִׁכחה הנלווית לשיטיון של הגיבור ומטשטשת את זהותו, הופכת למטאפורה לפתרון הסוגיה הרחבה יותר". בני ציפר במוסף ׳ספרים׳ במאמרו "בזכות השכחה" כותב גם הוא על כך וכן גם ידידיה יצחקי בגיליון זה של ׳עתון 77׳; לפיכך לא ארחיב על הרומן כולו, אלא אייחד דברי לפרק הסיום שלו בלבה.

ב.

פרק הסיום של הספר קרוי "ארץ הצבי". ארץ הצבי על פי המקור בספר דניאל היא ארץ תפארת, ארץ חמדה, והיא כינוי במקורות לארץ ישראל. "ארץ הצבי" הוא גם שם ספרו של לובה אליאב משנת 1972 שנכתב אחרי שהתפטר ממזכ"לות מפלגת העבודה בעקבות עימות עם גולדה מאיר. א"ב יהושע היה חבר בחוג הרעיוני שהקים לובה אליאב וגם כתב הקדמה לאחת מן המהדורות הרבות שבהן נדפס הספר. בספרו, שנכתב לאחר מסע ולימוד בשטחים, מבקש אליאב לשכנע, כי הפלסטינים הם עם הבָּשֵׁל להגדרה עצמית, וכי הפתרון לסכסוך נעוץ בהיפרדות שני העמים ובהקמת שתי מדינות. שנים רבות היתה זו גם השקפתו של יהושע, אבל בשנים האחרונות השתנתה עמדתו, שנתן לה פומבי במאמרים שונים, ועתה הוא סבור כי הדבר שוב איננו אפשרי. בפרק המתרחש לאחר אשפוזה של אשתו דינה, שנדבקה בחיידק המנינגוקוק, שהגיע כנראה מהשטחים, פוגש לוריא בצעיר פלסטיני אחר, אלאדין

שמו, שתרם כליה לבן דודו, ומזה כמה חודשים שהוא מסתובב בבית החולים. אלאדין טוען כי מגג בית החולים אפשר לראות את כפרו בגדה, א־זבאבדה שליד קַבָּטִיָה, ואפילו את נהר הירדן. לוריא מפקפק והשניים מתערבים על שטר של מאה שקלים, ועולים לגג. הנוף נפרש לפניהם – "גבעות רכות, הרים מיוערים, גגות אדומים של מתנחלים, קוביות מגובבות של כפרים ועיירות שמפציעים מתוכם צריחים וכיפות של מסגדים. ושמש חורף נעימה מחפה על הנוף בכיפת זוהב כחולה, ואד אווירי ורדרד מחתל את הפסטורליה במקשת שלווה אחת שלעולם לא ניתן יהיה לחלק אותה" (עמ' 232) – ובקצה האופק נראה גם ערוץ הירדן; ולוריא, שמפסיד בהתערבות, נותן לצעיר "את השטר החום־ירקרק עם תמונתו של הנשיא בן צבי" (דוגמה נוספת לקישורים הנהדרים שעושה יהושע ברומן). ברור ללוריא ולמחבר (ממראה עיניים), כי את הארץ הזאת שוב לא ניתן לחלק.

בפרק הסיום מגיע לוריא לפתח המנהרה שבמכתש רמון. אבל מאחר שרשיונו נשלל ממנו בגלל השיטיון, הוא מגייס, בהמצאה סיפורית גאונית, נהגים שונים להסיעו במכוניתו. (חייל מסיע אותו לתחנה המרכזית; זוג מבוגר מסיעו לאשקלון; סטודנטית לרפואה מסיעה אותו לבאר שבע; וגשש בדואי בשם חמיד למנהרה במכתש רמון. כשהגשש שואל לשמו, נזכר לוריא בשם משפחתו ולא בשמו הפרטי, צבי, וגם לכך יש משמעות בהמשך). בהגיעו לפתח המנהרה ולאוהל של הפועלים הוא רואה שם משאית ועליה כתוב באותיות גדולות "שפיק שפיק, כפר יסיף." (מעינו של המספר לא נעלם גם פרט זה המעיד על חלקם הבולט של קבלנים ערבים לעבודות עפר). לוריא תמה מדוע הכלב שרובץ שם לא נובח עליו, אלא מכשכש בזנבו בשמחה. הוא שואל על כך את הגשש חמיד שמסביר: "למה שינבח עלינו אם הוא מריח שאני מוסלמי ואתה היהודי תחת חסותי?" (עמ' 321).

אבל לא המנהרה היא מחוז חפצו של לוריא הפעם, אלא החורבה של השב"זים בראש הגבעה. הוא עולה אליה בחשכה. מתיישב על מדף סלע וממתין לקרן אור ראשונה. שביב אור ראשון מנצנץ מעל בקעת מחמל ושביב שני מעל בקעת ארדון (שמות שתי בקעות במכתש רמון). נראה לו, כי שתי שמשות עומדות לזרוח עליו היום ובכוחות מחודשים הוא עולה לראש הגבעה. בדרך הוא מבחין בטביעות גלגלי הטרקטורון של שיבולת, שהיה פה כנראה לפניו. מיד לאחר מכן מופיע הפלסטיני הזקן, המורה הכפרי רחמן (ירוחם) יסעור, לבוש כבר בחולצה כחולה עם הסמל של החברה להגנת הטבע ששיבולת דאג להלבישו בה. הזקן כלל לא מתפלא לראות כאן את לוריא, ומבין כאילו הוא בא למען בתו האנאדי. "הוא מצביע עליה דומם. היא שוכבת ישנה למרגלות שולחן האבן, בתוך ערמת שמיכות טלאים צבעוניות, שעל פי צורתה לוריא יודע, שהצעירה הישנה כבר אינה לבדה, כי יש עובר בבטנה" (עמ' 322). למראה האנאדי ההרה, הוא מהרהר: "האם זו הדרך היחידה של מיימוני או של שיבולת להעניק לה את הזהות החסרה?" (עמ' 323).

אבל בכך לא מסתיים הסיפור. הזקן הערבי נוקב בשמו הפרטי "אתה צבי, לא?" ומחזיר ללוריא את שמו הנשכח. לוריא מקבל בחזרה את שמו בהתרגשות, אך גם בפחד. "אז הנה עוד צבי, לופת אותו הזקן ומסובב אותו לעבר תל סמוך. ושם אכן ניצב כמרחף צבי, לא תעתוע, צבי חי גדול, שכל האור שבעולם התכנס בין קרניו". והמורה הכפרי הזקן הולך אל החורבה ומביא משם רובה עתיק, בן כלאיים, ומכוון לעבר הצבי הניצב מהורהר וזורע סביבו בשקט את אורו. "ולוריא אינו מספיק לצעוק וכבר יורה המורה רק כדור אחד מדויק, אל מוחו של הצבי המסרב להשלים עם מותו ומבקש להימלט, אך הקליע הנטמע בזוהר שבין קרניו ממוטט אותו, ובאיטיות גורר עצמו הצבי אל נקיק ונעלם" (עמ' 323).

א"ב יהושע, צילם: ערן רותם

ג.

אני מודה כי שום דבר במהלך הרומן, לא הכין אותי לתמונת סיום אלימה וטרגית כזאת. כאשר קראתיה ביקשתי להוסיף מיידית את המשפט "הצבי ישראל על במותיך חלל" (שמואל ב א). לא לגמרי ברור לי עדיין לשם מה היתה הריגה זו נחוצה. האומנם כדי להבטיח את ירושת הארץ לנכדו, העובר ברחמה של איילה בעל הזהות החדשה, היה צריך הזקן הפלסטיני להרוג את הצבי מארץ הצבי? (אם כי הצבי רק נעלם בנקיק סלע ואולי עוד יופי בעתיד). כלום היה צריך יהושע לבטל בנחרצות כזאת את חזונו של אליאב בדבר שתי מדינות לשני עמים בארץ הצבי? הצבי הוא גם סמלו של המלך המשיח ("דומה דודי לצבי או לעופר האיילים, הנה עומד זה מאחורי כותלנו, מציץ מן החרכים", שיר השירים ב ט), ומותו הוא ממילא גם מות התקווה המשיחית של דורות רבים? ולבסוף, אין זה רק מות הצבי שבחוץ, המדלג על הגבעות, אלא גם הצבי שבתוכו, הכלול בשמו של צבי לוריא האדם הפרטי, ואולי משום כך הוא מרבה לשכוח אותו?!

השאלות קשות והתשובות לא חד משמעיות. כנראה חש יהושע שהשעה דוחקת ועליו להשיב תשובה נחרצת. ואולי שומה עלינו למצוא שמץ נחמה בשמה העברי של האנאדי, איילה, המרמז למאמר חז"ל: "איילת השחר – כך היא גאולתן של ישראל קמעה קמעה". ואולי על כך חשב לוריא כאשר ישב בחשכה במכתש רמון וצפה באור ראשון, ואפילו בשניים, משני שמשות, מפציעים במזרח.

התהיות רבות ונוסיף להרהר בהן עוד זמן רב לאחר תום הקריאה.

רנין ורינה – קיטש ואמת

שתי שושבינות מלוות את ספרו של אלון ***רצח בבית האדום*** (ידיעות ספרים 2018, 286 עמ'), "הקדמת המחבר" ו"אחרית דבר" מפרי עטו, המסבירות את דרך כתיבת הרומן ומטרותיו. מה שמעיד, כנראה, שהמחבר לא היה לגמרי שבע רצון מן "הדבר" עצמו. ובאמת, נראה שזו יותר התנצלות המחבר על שנטל נושא היסטורי כבד משקל והפכו לסכסוך שכנים (טריוויאלי) על רקע הומוסקסואלי.

א.

בהקדמה הוא אומר, כי הספר איננו "רומן היסטורי" אם כי הוא מבוסס על חומרים היסטוריים – מאורעות תרפ"א ורצח הסופרים העברים יוסף חיים ברנר, יוסף לואידור, צבי שץ וצבי גוגיג בבית מנטורה, הוא "הבית האדום" בפאתי יפו (יחד עם בעלי הבית יהודה יצקר ובנו אברהם) ב־2 במאי 1921 – וגם איננו "רומן בדיוני". אלא כפי שהוא מגדירו "רומן

היסטורי בעל ממד בדיוני". הוא עוקב אחר האירועים שהיו ועושה שימוש בשמות אנשים אמיתיים, "אך בה בעת מבקש להשלים פערים עובדתיים באמצעות אמצעים ספרותיים, דהיינו, כוח הדמיון, ההמצאה והספקולציה" (עמ' 9). פערים כאלה, למשל, הן השאלות מדוע בחרו ידרי הבית שלא לעלות על מכונית החילוץ שנשלחה לאספם? מה היו יחסיהם עם תושבי הכפר הערבי אבו־כביר הסמוך? מדוע עברו הגופות התעללות קשה? מה עלה בגורל גופתו של יוסף לואידור שלא נמצאה יחד עם האחרים, אלא במקום מרוחק שרופה ושחורה, וכשבאו למחרת לאוספה נעלמה לחלוטין? האם היה קשר בין מות נער ערבי מן הכפר הסמוך לטבח שנעשה ביושבי הבית האדום? על שאלות אלה משיב המחבר בהקדמה: "באין עובדות היסטוריות מבוססות כדי לענות על תעלומות גורל אלה, הרשיתי לעצמי להיכנס לתוך הוואקום העובדתי בכובעי כסופר בדיוני המספר סיפור אלטרנטיבי שכלל לא התרחש, אך במידה קלושה של הסתברות, אולי יכול היה לקרות" (עמ' 10). ב"אחרית דבר" הוא מפרט בהרחבה כמה מן העובדות שקרו וכמה מן התוספות הבדיוניות שהוסיף. מלבד שמות ששת ההרוגים הנזכרים למעלה, הוא מזכיר גם את בת שבע, רעייתו של יהודה יצקר, את רבקה בתו, שהיתה נשואה למשורר צבי שץ, את בתם רינה ואת שלושת בני משפחת לרר. מן הצד הערבי נזכרים כאן השוטר עלי ערפאת, הנער הערבי שנהרג, עבד אלוואהב אלזיאת והוריו, הגנן מוראד אלקרנאווי, עגקיל אבו־עלי ידיד הלררים, מוכתר הכפר מוסא אבן־חוסיין והעגלון שנהרג בהלוויה, יוסוף אלפג'אני. הדמות הבדיונית היחידה שיצר ואף העניק לה חלק נכבד בעלילה היא "קוטפת הפרחים הקטנה", רנין אלזיאת, אחותו של הנער עבד אלוואהב, שהיתה עדת ראייה למעשה הטבח ולשעות הגורליות שלאחריו (עמ' 271).

הרקע הכללי להתרחשויות הוא, כאמור, מאורעות תרפ"א. המצב בארץ כולה היה מתוח מאז הצהרת בלפור (1917), העלייה השלישית (1919) ומינוי הרברט סמואל היהודי לנציב עליון בארץ ישראל (1920). תחילת האירועים ב"בית האדום" באותו יום היתה הפגנת 1 במאי 1921 בתל־אביב, של שתי מפלגות יהודיות, "אחדות העבודה הציונית", שהפגינה ברשיון; וכנגדה הפגנה פרובוקטיבית של מופ"ס "מפלגת פועלים סוציאליסטית" האנטי־ציונית שהפגינה בלא רשיון. בין שתי המפלגות פרצה קטטה שהובילה להתערבות המשטרה הבריטית. זו הסיגה את אנשי מופ"ס לשכונת נווה שלום היהודית, הסמוכה לשכונת מנשייה הערבית. אולם המופ"סים המשיכו גם שם בפרובוקציות של הנפת דגלים אדומים ושירת האינטרנציונל, מה שגרר תגרת ידיים בין יהודים לערבים שהתפשטה למהומות דמים. בשיאן התנפל המון ערבי ביפו על בית החלוץ, שהיה אחד מסמליה של ההגירה היהודית, וטבח בארבעה־עשר מיושביו. זה היה האירוע המרכזי והמחריד באותו יום, ואילו הרצח בבית האדום היה שולי ביחס אליו: "בתוך הסערה הגועשת הזאת, אירע מעשה רצח נוסף, שאלמלא זהותם של קורבנותיו, אפשר שהיה נשכח בתהומות הנשייה – רצח הסופרים העברים בבית מנטורה ב־2 במאי 1921, סמוך לאבו־כביר (ברחוב קיבוץ גלויות בימינו)" (עמ' 273).

הרצח זה משמש לחילו נושא של "רשומון" בלשי. לשם כך הוא מבדל אותו משטף האירועים הכללי ומוצא לו סממנים מייחדים. "למרות הנטייה הטבעית לראות ברצח הסופרים חלק אינטגרלי ממאורעות תרפ"א, אי אפשר שלא להבחין בסממנים ייחודים לרצח, המעלים כמה תהיות" (עמ' 274). סממן ייחודי כזה, לדבריו, הוא "סמיכות זמנים מעוררת תהייה בין הלינץ' ביהודים לבין מותו של אחד מילדי הכפר אבו־כביר יום קודם ב־1 במאי 1921. בעוד ברנר שוהה בגפו בבית יצקר, זכה לביקור של אישה ערביה שחיפשה ילד שאבד." ב־2 במאי 1921 בבוקר הובא לקבורה הנער הערבי, עבד אלוואהב אלזיאת, בבית העלמין שייח מוראד, ששכן מול בית מנטורה. לדברי חילו "אין לדעת אם הנער שנעלם בשבת הוא אותו נער שהובא לקבורה ביום שני, אולם אפשרות זאת איננה בלתי סבירה". מחקירה שערך קצין חקירות מטעם המשטרה הבריטית, בכור שלום שטרית (לימים שר המשטרה הראשון של מדינת ישראל) נמצא כאילו הוא נהרג ביריות מידי שוטר בריטי יהודי בשם ברוך קושניר (עמ' 275). כאן מעלה חילו שוב שורה של שאלות שאין עליהן תשובה ברורה: האם היה קשר למותו של הנער לאדם מסוים מיושבי הבית האדום? האם קהל האבלים בהלוויה צר על הבית האדום וכילה את זעמו ביושביו על הרקע הכללי של המאורעות, או מתוך מניע של נקמה אישית? סממן ייחודי נוסף הקשור לפרשה הוא ההתעללות המינית המחרידה בגופות הנרצחים. הם הופשטו עירומים ואיברי זכרותם נכרתו. כאמור, גופתו של לואידור לא נמצאה במקום אלא למחרת היום שרופה כליל ושחורה משחור מה שמעיד על נקמה מיוחדת שנעשתה בו. בקיצור, מתוך כל המידע הרב הזה, ומידע נוסף, החליט המחבר, לרקוח את עלילת ספרו:

"הסיפור שביקשתי לספר, תוך מילוי הפערים ההיסטוריים, הוא של סכסוך בין שכנים יהודים וערבים בשל אהבה אסורה בין הסופר יוסף לואידור לנער עבד אל וואהב אלזיאת. רוב הסיכויים, כי זוהי ספקולציה בעלמא, אך להגנתי אומר, כי אינה סותרת את מהלך האירועים ההיסטורי, ובנקודות רבות אף מסייעת להסביר אותו. למשל היא מספקת מענה אפשרי מדוע בחר לואידור ובעקבותיו שאר הדיירים, להישאר בבית על אף הסכנה – בשל תקוותו (הנכזבת) לראות את אהובו הגוסס. וכן יש בה גם כדי להסביר את ההתעללות חסרת הרחמים בלואידור, מתוך נקמה אישית והגנה על כבוד המשפחה" (עמ' 278). בהמשך הוא מוסיף: "הקישור ההומוסקסואלי בספר הוא פרי החלטתי, אף שאין לו כל עיגון במסמכים היסטוריים, ומקורו בניסיון האונס שעבר לואידור יום לפני הרצחו (בידי כמה מאנשי שכם שקראו לעברו 'ניקו! ניקו! אל יהוד!' – זיינו את היהודי – כפי שמספר גרשון גרא; ארכיון יד טבנקין). במקביל נטייתו ההומוסקסואלית של ברנר איננה אלא ספוקלציה, אם כי יש לה יתדות כאלה ואחרות להיסמך עליהן, למשל יחסיו הארוטיים בנערותו עם אורי ניסן גנסין" (הוא מציין בהערה שם את ספרו של מנחם פרי ***שב עלי והתחמם***. הקיבוץ המאוחד 2017). בעמוד הבא הוא שב ואומר: "זה המקום להדגיש כי אין כל עדויות בכתובים על רומן בשרים או על מפגש כזה או אחר בין יוסף לואידור (או מי מדיירי בית מנטורה) לבין הנער עבד אלוואהב או נער ערבי אחר – כל אלה אינן אלא השערות המאפשרות ליישב פערים עובדתיים בסיפור המעשה, אך אינן חורגות מגדר ספקולציה" (עמ' 283).

הרומן בנוי משלושה חלקים המביאים את הסיפור מנקודת מבטן של שלוש דמויות: חלק א – לואידור (13–98); חלק ב – מוראד (101–180); חלק ג' – רנין (183–270). אולם מכל שלושת הסיפורים אין, לדעתי, עניין אמיתי, אלא באחד בלבד, סיפורה של רנין בחלק השלישי. גרסתו של לואידור היא חלקית מעצם טבעה. הרי איננו יכול לספר על ההתעללות בגופות הטבוחים (שהוא אחד מהם) המהווה חלק חשוב ברומן. גרסתו ("האנטישמית" ו"ההומופובית") של מוראד, "הגנן המג'נון", היא הגרסה המוכרת של "עלילת הדם" בדבר אשמת היהודים, רוצחי ילדים ומוצצי דמם. רק גרסתה של רנין – היא מפתיעה ומקורית. על השאלה מי רצח את הנער עבדל אלוואהב אלזיאת? סבור לואידור שהנאבלוסים, אנשי שכם, עשו זאת. מוראד, סבור שלואידור וחבריו היהודים פשעו בו. ואילו רנין, אחותו של אלוואהב, סבורה, כי אחיה התאבד (באקדח של אביו), עקב הסחטנות שהפעיל כלפיו השוטר המושחת, עלי ערפאת. גרסתה שונה

גם בחומרה שבה. מוראד, המחזיק בדעות קדומות מקובלות, מספר את סיפורו לפי תומו. אבל סיפורה של רנין הוא סיפור של מעשה זדון: השוטר הערבי גם סוחט את אחיה (תובע ממנו 500 פרנק דמי שתיקה) ודוחק אותו לשים קץ לחייו; גם מתעתע ביהודים ומוליך אותם אל המארב בו ימצאו את מותם; גם משתיק באיומים את רנין בת השבע, שראתה ושמעה הכל, "לשרוף את עיניה" לבל תספר דבר; גם מסלף את חקירת המשטרה וגם מטעה את בית המשפט. לא פלא שבסופו של דבר הוא נרצח בידי מתנקש יהודי.

ב.

אני מדלג, אפוא, על שני הסיפורים הראשונים (של יוסף לואידור ומוראד אלקארנווי), ועובר הישר אל סיפורה של רנין, "קוטפת הפרחים הקטנה", שהיתה מוכרת אותם ליושבי הבית האדום. זהו סיפור מקורי ומתפתח, המסופר בשני קולות. קולה של הילדה בת השבע בעת האירועים, וקולה של רנין הזקנה כיום, כבת 87, המלווה אותה. רנין הילדה קושרת קשרים עם דיירי הבית האדום ומתפעלת מן הנשים היהודיות שהיא רואה שם. "היא היתה רגילה לעגמומיות של אִמָּהּ, אבל הנשים האלה היו שונות. מלאות חיים, מלאות יוזמה, חרוצות, דעתניות, דברניות" (עמ' 189). היא הוזמנה על ידי בני משפחת יצקר להיכנס פנימה והסתובבה חופשי בין החדרים. בהמשך הצטרף אליה גם אחיה, עבד אלוואהאב, שבא לגבות את שכרה. כעבור זמן הגיעו לבית ברנר וחבריו. ברנר קרוי בפיה "איש הדוב". הוא "עורר בה מיד חדווה ושלווה. טוב לבו קרן מעיניו התכולות. הוא חייך אל רנין והיא חשה שחיוכו אמיתי". את האיש השני (לואידור), היא מכנה "בעל הציפורניים" ולתחושתה, היה בו משהו "לא נכון. מַנָּח הגוף. ברק הציפורניים, עפעופי העיניים. בכל אלה היה רושם של הסתרה וזיוף" (עמ' 192). אולם יחס זה משתנה בהמשך. כשפגש אחיה לראשונה את "בעל הציפורניים" התלקחה ביניהם מיד אש האהבה. רנין מצירה על כך. "אהוב לבנו, אחינו הבכור, נלקח מעמנו על ידי בעל הציפורניים". היא מבקשת מאחיה להפסיק להיפגש עם "האיש רע". אולם זה מסרב לשמוע לה ואף סוטר על לחיה.

בוקר אחד ראתה את שוטר הכפר, עלי ערפאת (הקרוי גם "שוטר מספר 158") מסתודד עם הגנן מוראד, שעקב אחר לואידור, הקרוי בפיו "הצולע", ואחר הנער אלוואהאב, שמעשיהם היו תועבה בעיניו. בעקבות אותה שיחה הופיע השוטר בביתה של רנין והתעניין היכן אחיה. הוא מדווח להורים כי "עבד אלוואהאב נראה מתרועע עם היהודים בבית מנטורה בדרך שיש בה קרבה יתרה ומסוכנת" (עמ' 199). רנין מתגנבת לבית האדום לצפות במעשיהם ורואה אותם "מחבקים זה את זה. 'בעל הציפורניים' שרבב את לשונו הארוכה, ועבד אלוואהאב נענה לו" (עמ' 203). אחיה מבקש ממנה להביא לו לחם וזיתים למקום מחבואו בצריף של הנאבלוסים, ובבואה לשם, היא שומעת את "שוטר 158" מאיים עליו. "אם הם יגלו מה שעשית הם יהרגו אותך. אבא שלך יהרוג אותך. זה מה שהוא אמר לי" (עמ' 205). האח אומר כי לא עשה מאומה, אולם השוטר טוען, כי יש לו עד ראייה, הגנן מוראד. וכדי לסכור את פיו יש לשלם לו 500 פרנק דמי שתיקה, שישיג מהיהודים. (למותר לציין כי אלה שקרים שבודה השוטר מלבו כאשר כוונתו ליטול את הכספים לעצמו). רנין עדה גם לשיחה בין אחיה ל"בעל הציפורניים". אחיה מספר לו על הדרישה הכספית, אבל ידו של לואידור קצרה מהושיע. אחיה נקלע למצוקה. בסופו שלן יום הוא נוטל את מהארון בביתו את האקדח של אביו ושם קץ לחייו בצריף של הנאבלוסים. רנין המבוגרת משחזרת את מה שחשה כרנין הילדה: "אני מאשימה את 'בעל הציפורניים' שבא לשבת עם הערבים. אני מאשימה את השוטר. אני מאשימה את השכנים שתבעו את דמי השתיקה. אבל יותר מכל אני מאשימה את עצמי. את ביש המזל שלי להיוולד אל החיים האלה, את הזמנים האלה, את השכנים האלה. אני מאשימה את חוסר המעש שלי. הרי יכולתי לספר כל מה שקרה במקום להניח לעבד אלוואהאב ליפול אל

מימין: דוד שמעוני, י"ח ברנר, א"ז רבינוביץ' וש"י עגנון, 1910

תהומות הנשייה" (עמ' 210). זוהי ראשית ההתפכחות של רנין ושל השינוי העמוק בחייה.

התפתחות העניינים לאחר מציאת הגופה של אלוואהאב ידועה לקורא ולא אחזור עליה, אלא כדי להדגיש את חלקה של רנין. "שוטר 158" מסית את תושבי הכפר נגד דיירי הבית האדום, לא לפני שהוא שולח בידי רנין מכתב הטעייה ל"בעל הציפורניים" כדי להוליך שולל גם את היהודים. כשהיא פוגשת את "בעל הציפורניים" היא מבחינה בפניו הנפולות ובעיניו הכבויות עקב מות אחיה, אהובו, היא חשה לראשונה חמלה כלפיו. "מראהו היה מעורר רחמים. אני חושבת שברגע ההוא התחלתי לרחם עליו. סלחתי לו על שגנב ממני את אחי. היה בו משהו לא נכון, אבל לא משהו מרושע. הוא היה כמוני, האדם הלא נכון במקום הלא נכון ובזמן הלא נכון" (עמ' 224). מאוחר יותר כשגופת אחיה המת מונחת אותו לילה בחדרם המשותף, מדברת אליה רוחו בעניין אהובו. "האם שמה לבה ליופיו, לעדינותו, כולל ציפורניו, ליפי הליכותיו." רוחו של האח מבקשת מרנין לשנות את כינוי הגנאי שנתנה לו ולהמירו בכינוי של חיבה. לשאלתה "מה למשל?" הוא אומר, קראי לו "האיש הטוב". היא מתקשה תחילה, אך מסכימה. "האיש הטוב. זה יהיה מעתה כינויו של 'בעל הציפורניים' בפי" (עמ' 226). נקודה זו היא מהפך בסיפורה. יום המחרת היה יום הלוויה של אלוואהאב וגם יום הטבח ביושבי הבית האדום. מן הצד הערבי הוביל אותו "שוטר 158". רנין הקטנה עוקבת אחר האירועים ומה שראתה חיזק את השינוי בחייה. הכפריים שעטו אל הבית בקריאות "רצח! רצח! נקמה! נקמה! השוטר עמד מן הצד בחיבוק ידיים. צופה במתרחש בהנאה". במפרסת הבית האדום עמד לואידור, שהתנדב לחפות על הבורחים. רנין חושבת: "זה האיש הטוב, שהסכים לסכן את חייו כדי להציל את שאר הדיירים." ומוסיפה: "היום אני יודעת שהשוטר הוא שפיתה את יושבי הבית לצאת בדלת הסתרים" במכתב ששלח בידה ללואידור, הישר אל מותם במארב של הכפריים (עמ' 230). "תנועות ההריגה היו מתואמות בהרמוניה, כמו היו חבורה של קוצרים בשדה אלומות"(עמ' 231). תיאור מפורט של הטבח ימצא הקורא בעמודים הבאים בספר, ואני פטור מלהביאו כאן. מעשה ההרג עצמו הוא כאין וכאפס לעומת ההתעללות המינית בגופות, ובמיוחד מותו בייסורים של לואידור שגסס שלושה ימים.

התעללות הגברים של כפר סאכנת אבו־כביר בגופות, מעוררת בה חלחלה. "משהו עורר את הגברים להמשיך להתעלל בגופות. לא הבנתי את פשר השמחה הזאת. הלא היהודים הנרצחים, היו שכנים שקטים, אפילו נחמדים ומסבירי פנים". הם גלגלו את הגופות בעפר. אחר כך תלו אותן על עצי השקמים לשם לצון. גופתו של איש הדוב (ברנר) היתה כבדה והענפים נשברו פעם אחר פעם. "עיניו התרוצצו בחוריהן. זה היה

מעין משחק שעורר בגברים שלנו צחוק גדול" (עמ' 235). גופתו של "האיש הטוב" (לואידור) היתה פריכה ושחורה. "העיניים היו מנוקרות והאיבר המוזר, אותה ציפור נוקרנית, נכרת ממנה ונתחב בפיה" (עמ' 236). גם חילוץ הגופות בידי חבריהם היהודים, עוררה בצעירי הכפר עליצות מוזרה. "הצעירים שלנו צפו בכל ממרחק, בשביעות רצון שעוררה בי גועל" (עמ' 237). כאשר גילו היהודים בחצר את מופע המוות "הגופות העירומות כרותות איברי הזכרות... מחוות הצער שלהם נראו מעט קומיות לבני הכפר שלנו" (עמ' 238). לזמן מה נשארת רנין "יחידה בין גופות היהודים. מכולם חמלתי על איש הדוב. הרשיתי לעצמי לגעת בגופה, שיחקתי בשערות זקנו. נשכבתי ביניהם, יפהפיה נרדמת בין גברים יהודים רצוחים" (עמ' 240). מכל הזוועות שראו עיניה חרף רצונן, הן גרמו לה לימים להתעוור. "הסקרנות האווילית שלי הביאה עליהן את אסונן. זהו גמולי הראוי. עיוורוני המוחלט" (שם).

אולם עיוורון עיני הבשר, כמו פוקח את עיני הרוח שלה. הפרק האחרון בסיפורה של רנין הוא פרק של צער ושל חרטה. שלושה ימים לפני הלוויה והרצח היא צופה מגומחת המסתור שלה כילדה בבית האדום בליל הסדר שערכו דייריו. "היא ניסתה לשנוא את האיש הטוב, אבל הוא רק עורר בה חמלה... לא ידעתי שאתם חוגגים את חג הפסח... הבדלי הלאום והדת היו זרים לי... לוּ היו אומרים לי שאני ערבייה מוסלמית, לא הייתי מבינה דבר. רק האור משך אותי. ושמחה תמימה של בני אדם" (עמ' 258). בליל הסדר היא פוגשת בילדה אורחת, בת גילה, רינה, נכדתו של יצקר הזקן, בתם של רבקה והמשורר צבי שץ. כעבור ארבעים שנה ייפגשו השתיים באזכרה לברנר. "אני זוכרת שקינאתי בך. קנאה מתוקה של נפש צעירה בנפש אחותה. לו רק היו לי הורים כשלך להתרפק עליהם" (עמ' 260), היא מהרהרת, במשך שנים אחר כך, כשהיא נזכרת באותו ערב הרה אסון.

בסוף סיפורה מספרת רנין, כי הכפר אבו־כביר נחרב ב־1948. רוב תושביו, כמו מוראד הגנן, ברחו לעבר הירדן. רנין נשארה. היא ואמה "לא התפתו לקריאות האפנדים לעזוב כדי לשוב עם שוך הקרבות". היא לא שקעה בדיכאון כמו אמה. לא ייבבה על העלמות האב. לא התאבלה לנצח על מות האח. היא אהבה את החיים והמשיכה בהם. "למדתי לטפל באחרים. כמו גם בעצמי. עסקתי במקצוע שנים ארוכות. התירו לנו להישאר ביפו, יחד עם עוד משפחות שהפכו עכשיו־ערביות ישראליות" (עמ' 261). אבל החשבון טרם נסגר. הטראומה ממנה לא נרפאה היתה הטראומה של אלימות הגברים שחזתה והמשיכה להפחידה. היא גדלה להיות "יפהפיה שחורת שער, שמחזרים כרכרו סביבה", אך לא מצאו דרך ללבה. "האם זה בגלל מה שראתה? מראה הרצח? הגופות הערומות? כרותות האיברים?" היא מגיעה למסקנה קשה. "אמת מזוויעה: לב הגבר הוא שטני. רוחו ונפשו נגועות בחולי ממאיר. תאווה להרס ולחורבן" (עמ' 262). רנין איננה מתחתנת. איננה מקימה משפחה וילדים. היא נותרת בגפה, אבל מוצאת קרבה הולכת וגדלה עם נשים אחרות.

בגיל חמישים החלה להתעוור למרות שלא נמצא כל פגם פיזי בעיניה. עיניה היו מלאות טינה וזעם לעצמה. הן האשימו אותה, כביכול, בכל מה שראתה ובכל מה שקרה. יום אחד שמעה ידיעה בקול ישראל על טקס חמישים שנה לציון רצח הסופרים העברים ברנר וחבריו בבית הקברות טרומפלדור בתל אביב. "פתאום הבנתי את פשר ההזדמנות. את המוצא האפשרי" (עמ' 265). היא הולכת לאזכרה. בבית העלמין ראתה "אנשים יפים, יהודים־ישראלים, בטוחים בעצמם, זקופי קומה, אדוני הארץ הזאת". הרגישה צער על "איש הדוב" ועל "האיש הטוב". ניסתה לנחש מי הוא מי בקהל. זאת היתה רינה שפנתה אליה ראשונה. גבוהת קומה, משקפי שמש, שיער גלי צהוב. היא שאלה את רנין אם היא קשורה למקרה? רנין השיבה בשאלה, ואת? אמרה לה שכן. הציגה עצמה בתור רינה יצקר (מצד אמה). סבה היה יהודה יצקר, דודה היה אברהם יצקר, ואביה המשורר צבי שץ, שהיו בין הנרצחים. ברגע שהסירה רינה את משקפי השמש זיהתה אותה רנין, הילדה ההיא שישבה בליל הסדר על ברכי אביה. היא "נופלת על צווארה וממררת בבכי" (עמ' 267). רינה לא ידעה כמעט מאומה על גורלו עבדל אלוואהאב, אחיה. רנין סיפרה לה. סיפורה כמו פתר לרינה את החידה. עד היום לא ידעה מדוע נרצחו השישה באכזריות כזאת. היא מודה לרנין על פתרון החידה.

הספר מסתיים בתמונה שבה יושבת רנין במרפסת ביתה ביפו, נזכרת בזכרונות העבר בבית מנטורה ומהרהרת. "כולם יקרים לי. הכל מתוק ומעורר געגועים". והיא חותמת בציטוט מאחד מספריו של ברנר שלמדה פעם: "החיים רעים, אבל תמיד סודיים... האדם אומלל, אבל יש והוא גם נהדר". (מתוך 'מכאן ומכאן').

ג.

סיפורו של חילו הוא גם קיטש וגם אמת. קיטש הוא מפגש הסיום בין רנין לרינה. החרטה, הפיוס, המחשבה שאפשר לתעל סכסוך היסטורי כה מורכב ועמוק בין שני עמים לאפיק צר של מלודרמה הומוסקסואלית, ולקוות שייפתר בקלות כזאת. אבל יש בסיפורה של רנין גם תקדים מעניין. לדעתי. זו פעם ראשונה, אם איני טועה, שגיבור/ה ערבי/ה מותח/ת ביקורת חריפה על בני עמו/ה שלו/ה בנושא הסכסוך. בתקופה שיותר ויותר ישראלים מקבלים את סיפור "הנכבה" כגרסה האמיתית של האירועים ב־1948, מציג כאן חילו גרסה מנוגדת. אמנם בחלקה זו ביקורת במסווה פמיניסטי, כאילו הצד הגברי האלים אשם בכל, אבל לא רק. יש כאן גם הרבה אמפתיה לצד היהודי, לנשים היהודיות בבית האדום, לליל־הסדר שנערך בו, לברנר ולחבריו. בניגוד לסטיראוטיפים האנטישמיים שבהם מתאר הגנן מוראד את הפולשים הזרים לאדמה הערבית, פתוחה רנין לקבלם. היא גם לא ברחה ב־1948 ומדברת על עצמה כעל ערביה־ישראלית, לא כפלסטינית. עם זאת, לפני שנאריך בתיאורים אופטימיים מדי באשר לאפשרות השלום העתידי בין שני העמים הנרקם כאן, צריך לזכור עובדה מרכזית. מכל הדמויות האמיתיות שברומן, רנין היא דמות בדויה, דמות שלא היתה קיימת במציאות.

לְמוּש שירים

קריאה בט"ז שירים מאת רפי וייכרט (ספרי 'עתון 77', 2018, 110 עמ') היא, כדבריו, "מזכרת לתקופה שבה היה קשב אחר לשירה, וכמחווה למשוררים יקרים שאחדים מהם עוד זכיתי להכיר בחייהם". ט"ז הרשימות נכתבו בזמנו כמענה לבקשתו של המשורר והצייר עזריאל קאופמן (1929–2004) בעת שהיה עורך 'מאזניים', והן מתפרסמות עתה גם כמחווה לזכרו. בכל חוברת הוקדש צמד עמודים לאחת הרשימות. כל רשימה כללה שיר מאת המשורר ודברים קצרים עליו ועל מחברו. ט"ז הרשימות שלפנינו הן בעיקר מן הקלסיקה העברית הנשכחת, לאו דווקא מן השמות הבולטים ביותר (לא תמצאו כאן את ביאליק, אלתרמן, או זך). החל בשטיינברג, שניאור, פרישמן, וכלה בראב, שטרן וזוסמן. ובתווך גם שלונסקי, אבידן, עמיחי, וולך, ונוספים.

אופיו האנתולוגי של הספר מאפשר לקורא להקיף במבט אחד כמעט את כל השירים ולראות במה כוחו של כל אחד גדול. כך, למשל, השיר "העולם הזה..." בפתח הספר, מאת יעקב שטיינברג, הוא "שיר טוטלי" של פרידה מהעולם, כפי שמגדירו וייכרט, שיר שבו הכותב מטיל עצמו בהתמסרות מוחלטת לנביעה הריתמית־תחבירית ולפעימת הרגש העולה ממנו: "הָעוֹלָם הַזֶּה, כִּצְבִי אֲשֶׁר יָטוּס לִבְרֹחַ/ - - -/ וְלֹא יִשָּׁאֵר בַּפֶּה/ רַק צִמָּאוֹן לְכוֹחַ/, וּמְרוּצַת הָרִיק בְּתוֹךְ לַהֲקַת פְּרָאִים..."

גלית דהן קרליבך

נפש דלא ניידי

אָז כַּמָּה אַתָּה מוּכָן לְהַשְׁקִיעַ
בַּנֶּפֶשׁ הַזֹּאת?
הַמִּקּוּם בַּקָּצֶה, מֻזְנָח, זֶה נָכוֹן,
אֲבָל אוֹמְרִים שֶׁהַתְּשׁוּאָה תִּהְיֶה גְּדוֹלָה.

שִׁפּוּץ רְצִינִי?
כֵּן, צָרִיךְ.
לְאַוְרֵר פִּנּוֹת,
לְהָעִיר תַּרְדֵּמוֹת
לְאַבֵּק דִּיפְּרֶסְיוֹת,
הִזְהַרְתִּי מֵרֹאשׁ,
אֲבָל פִּנּוּי־בִּנּוּי בְּקָרוֹב
וְעִם תמ"א 38 הִיא תָּנִיב לֹא רַע.
אוּלַי תַּעֲבֹר שָׁם רַכֶּבֶת
אוּלַי יִתְקָרֵב הַמֶּרְכָּז לַשּׁוּלַיִם,
יַזְמִים שָׂמִים עָלֶיהָ עַיִן, כְּבָר מֵעַכְשָׁיו.
וְאוּלַי כְּשֶׁתַּכִּיר אוֹתָהּ, תִּדְבַּק נַפְשְׁךָ בַּנֶּפֶשׁ הַזֹּאת,
וְתֹאהַב אוֹתָהּ כָּכָה – אַפְלוּלִית וּמְכֹעֶרֶת
גַּם כְּשֶׁלֹּא תִּתֵּן לְךָ תְּשׁוּאָה.

יובל גולדשטיין

וברחת

אֲנִי רוֹצֶה לְהַגִּיד לָךְ,
אַךְ מִתְבַּיֵּשׁ –

שֶׁלֹּא אֶת צְפוּנוֹתַיִךְ
חִשַּׁבְתִּי לַחֲשֹׂף
לְעֵין־כֹּל, וְאַךְ קְצָת
לְעַצְמִי,
וְלַשָּׁוְא נִבְהַלְתִּי,
וּבָרַחְתִּי

כִּי אִם אֶת אֵלּוּ שֶׁלִּי;
שֶׁהָיְתָה רוּחַ־חֶסֶד
וְאַף אִם כְּאֵב שֶׁעָשָׂה אוֹתָהּ
הָיָה זֶה גַּם כְּאֵבִי.

או שירו של זלמן שניאור 'מדוע?': שיר קצר בן שני בתים, הפותח בקריאה רבת עוצמה בצמד שורות: "אֵין קֵץ לַכּוֹכָבִים וּלְעוֹלָמוֹת אֵין סוֹף/ וּלְיַם־רְגָשׁוֹת־לִבִּי, אֵין תִּכְלָה, אֵין סוֹף". יפה מציין שם וייכרט, כי קריאה זו מאפיינת שירים גדולים, הפותחים בהכרזה קיומית כבדת משקל, כמו, למשל, **אלגיות דואינו** של רילקה: "מִי, אִם אֶצְעַק, יִשְׁמָעֵנִי, מִקֶּרֶב מַעַרְכֵי מַלְאָכִים?"

שמחתי לפגוש כאן שיר, 'הזוכרים', מאת שמעון הלקין, מהמשוררים הגדולים הלא־ידועים בשירתנו (שאני חב לו חוב אישי שלא ידעתי לפרוע כמשורר צעיר): "רַק הַזּוֹכְרִים צוֹמְחִים תָּמִיד צְמִיחָה חַיָּה./ – – –/ רַק הַזּוֹכְרִים חַיִּים: צוֹמְחִים כְּמַעַט לָעַד". השורש ז.כ.ר והשורש צ.מ.ח, מצין וייכרט, מופיעים בשיר שש פעמים זה כנגד זה.

זיכרון אחר מתאר שלונסקי בשירו 'גופנו הזוכר'. "עוֹד הֶבֶל הַגּוּפִים בְּלִבֵּן הַיָּצוּעַ./ עוֹד הַחֲמָה סוֹרְקָה אֶת צַמַּרְתָּהּ פִּשְׁתִּים/ וְטֶרֶף יַעֲרֵי בַּלֶּחֶם הַבָּצוּעַ/ וּבְצוֹנְנוּת הַמַּיִם הִנְשְׁתִּים." וייכרט כותב כי זהו אחד מן השירים "האופטימיים, שופעי האור, החיים והבריאה, של שלונסקי". אכן! ונוסיף מצדנו: ואיזו עברית מפוארת ואיזה ריתמוס שלונסקאי רב הוד!

האנתולוגיה מראה לנו, אולי מבלי שהתכוונה לכך, גם את קו השבר של העברית בחילופי הדורות. עמיחי, יחיאל מר, יאיר הורביץ, יונה וולך, עם כל חשיבותם, מצויים כבר מן העבר האחר של העברית, בהשוואה לקודמיהם. אפשר שאבידן, הכלול גם הוא כאן, עומד על קו הגבול.

אני רוצה לציין עוד שני משוררים המאשרים את הרגשתי, כי מתוך השוואה בולטים מיד לעין השירים הגדולים, כמו בהעברת כף יד על פני תבליט. אחד מהם הוא 'קורבן הנעורים' של נוח שטרן, עוד משורר נידח, אשר רק לאחרונה יצא בהוצאת עם עובד ספרו מהעיזבון ***פס דקמה צל***. שירו משנת תש"י (1940), מן הימים ששירת כחייל בבריגדה, הוא שיר מלחמה מופתי המסתיים בבית הבא: "הַנְּעוּרִים אָבְדוּ בַּקְּרָב/ כְּמוֹ גַּלְגַּל תּוֹתָח שָׁמוּט –/ וְאָז, בִּמְקוֹם אוֹפָן אָבוּד,/ יַטֶּה חַיָּל עַקְשָׁן כְּתֵפָיו." כדאי לקרוא את ניתוחו של וייכרט לשיר זה, אותו הוא משווה לשירי המלחמה של המשורר הבריטי וילפריד אואן, מן הבולטים במשוררי מלחמת העולם הראשונה.

ואני מבקש לסיים במי שבולט בעיני מעל כולם באסופה זו, אמיר גלבע ושירו 'שיר דם בכחול'. וייכרט כותב עליו דברים נכוחים: "שיר על לידה ועל רצח, על אצילות הקורבן, על דם החיים המכחיל אל המוות, על פחד מפני אסון". הוא מציין כי זהו אחד השירים האהובים עליו, בשל הסוגסטיביות הכובשת שלו מלאת האימה. זהו שיר על לידת בנו של המשורר ועל לידת הסערה המאיימת. אין ספק כי זה שיר גדול של משורר גדול: "וּבַיּוֹם הַהוּא נוֹלַד בְּנִי. בְּנִי נוֹלַד בַּיּוֹם הַהוּא./ מִי אָמַר סְעָרָה וַיֵּדַע סְעָרָה". שיר מורכב הזוכה לפירוש מורכב. והוא מסתיים בשורה הבאה: "... כִּי בַּיּוֹם הַהוּא נוֹלַד בְּנִי/ וַאֲנִי עוֹדֶנִי יֶלֶד."

קשה להסביר גדולה, אבל אפשר להצביע עליה ולומר: הנה היא. שיר גדול מאת משורר דגול! ◆

יעל פולודנב

אני ואתה לא נשנה את העולם

נִטְרֶקֶת דֶּלֶת.
מוּסֶרֶת חֶלְצָה,
נִפְתָּח כַּפְתּוֹר,
יוֹרֶדֶת חֲצָאִית,
נִלְחֶשֶׁת נְשִׁימָה,
נִפְרַץ הַמַּחְסוֹם.

הוּא כֹּהֵן,
אֲנִי גִּיּוֹרֶת.

נִנְעָל הַמַּחְסוֹם,
נִשְׁבֶּרֶת נְשִׁימָה,
עוֹלָה חֲצָאִית,
נִסְגָּר כַּפְתּוֹר,
נִלְבֶּשֶׁת חֶלְצָה,
נִפְתַּחַת דֶּלֶת.
אֲנִי הוֹלֶכֶת.

סיפור יעל

"גְּדֵלָה עֲבֵרָה לִשְׁמָהּ, מִמִּצְוָה שֶׁלֹּא לִשְׁמָהּ"
חָזָ"ל אָמְרוּ שֶׁלְּדַלֵּג עַל סְעִיף רֶצַח בַּעֲשֶׂרֶת הַדִּבְּרוֹת
זֶה בְּסֵדֶר, כָּל עוֹד יָעֵל הִצִּילָה עַם שָׁלֵם.
אֲנִי הִצַּלְתִּי אוֹתִי.
יָתֵד תָּקַעְתִּי בְּעֹל הַמִּצְוֹת שֶׁהִבְטַחְתִּי לְקַיֵּם בָּרַבָּנוּת.

*

עֶרֶס־פּוֹאֶטִיקָה הִיא כְּמוֹ תַּהֲלִיךְ גִּיּוּר.
תְּנוּ לִי לִהְיוֹת מִי שֶׁאֲנִי,
אַחֲרֵי שֶׁכְּבָר שִׁנִּיתֶם.

יעל פולודנב – סטודנטית לכתיבה במנשר; השירים הם חלק ממחזור שירה שעתיד לראות אור בשנה הקרובה, בספרון בהוצאה עצמית.

עירית אבני כהן

קיץ

חֲשׁוּפִיּוֹת נִקְבָּרוֹת בַּקַּיִץ, בְּתוֹךְ אֲדָמָה חֲרֵבָה,
חֲתוּלִים נִדְרָסִים בַּחֹשֶׁךְ, עַל מַעַבְרֵי חֲצִיָּה.
בָּלוֹנִים נֶחְנָקִים עִם גְּסִיסַת יוֹם הַהֻלֶּדֶת,
אִשָּׁה, מְמִיתָה אוֹ יוֹלֶדֶת?

הַשָּׁפָה תְּלוּיָה בְּכִכַּר הָעִיר לְלֹא הֲגָנָה גְּזַר דִּין אוֹ מִשְׁפַּט,
קַיִן הָרַג אֶת הֶבֶל אֲבָל לָמָּה לִרְצֹחַ תַּ'דַּת!
בִּדְלִי מַיִם קָרִים, יִטְבַּע שְׁרַבּוֹ שֶׁל הַיּוֹם,
מַטְלִית קָרָה עַל הַמֵּצַח, אֶחָד אָקָמוֹל, וְרַק שֶׁיֵּרֵד הַחֹם.

*
אַל תִּשְׁתְּקִי
עַד שֶׁלֹּא יִשְׁקֹט הַגּוּף
עַד שֶׁתָּשִׁימִי עַל הַלֶּהָבָה הַקְּטַנָּה
מִנְחַת כְּלֵי מִלְחָמָה,
וְתָבוֹא לָךְ דּוּמִיַּת הָרִיק
נְקִיָּה מֵחֲלוֹמוֹת שָׁוְא
וְתִבְרָא לָךְ פָּנִים
בְּתוֹךְ הַבֶּטֶן
הַמִּתְעַגֶּלֶת

תירוץ

נָלֵךְ וּנְיַתֵּר אֶת הָאֲוִיר
נַשְׁאִיר מָקוֹם לְהֶעָרוֹת
שׁוּל רָחָב בְּעוֹד דַּף גְּמָרָא
שֶׁהֻצְפַּן בִּכְתַב בְּרַיל בַּקֶּרַח
וְשֶׁעַכְשָׁו דּוֹקֵר בַּכַּפּוֹת הַשְּׁדוּפוֹת שֶׁל דֹּב הַשֶּׁלֶג שֶׁתֵּכֶף יָמוּת
מֵרָעָב
מֵחֹם
לִפְעָמִים צָרִיךְ לַיְלָה כְּדֵי שֶׁיִּהְיֶה תֵּרוּץ לְחֹשֶׁךְ
לִפְעָמִים צָרִיךְ בֹּקֶר כְּדֵי שֶׁיִּהְיֶה תֵּרוּץ לְאֹשֶׁר
לִפְעָמִים צָרִיךְ פְּעִימוֹת שֶׁל זְמַן
מַחְשָׁבוֹת טוֹבוֹת
מַזָּל
וְשִׁיר

ו"ה אודן

מאנגלית: עופרה עופר אורן

בלוז לפליטים

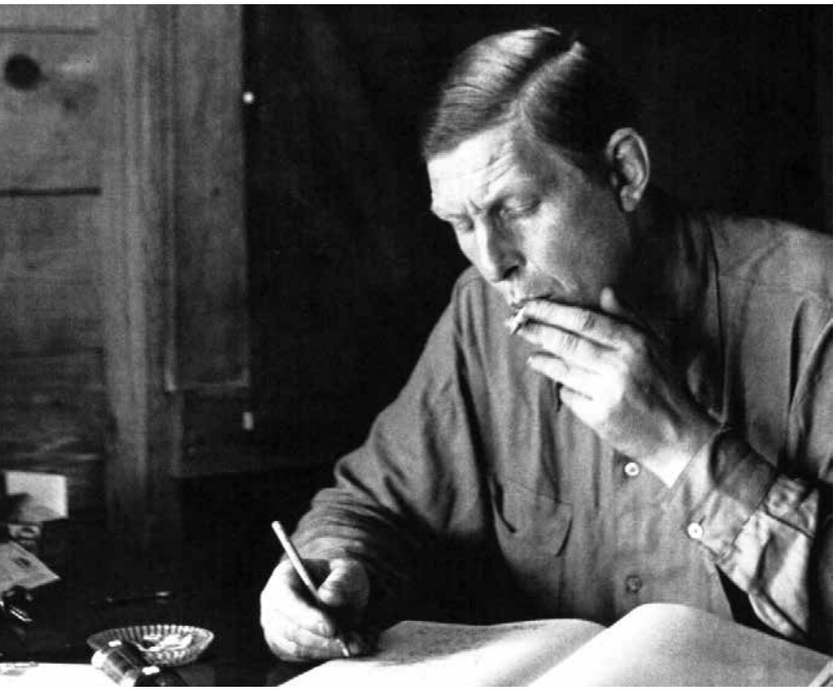
בָּעִיר הַזֹּאת גָּרִים מִלְיוֹנֵי בְּנֵי אָדָם
חֶלְקָם בְּבָתֵּי פְּאֵר, אֲחֵרִים בְּדִירוֹת סְתָם,
אַךְ לָנוּ יַקִּירִי אֵין מָקוֹם בָּעוֹלָם, לָנוּ אֵין שׁוּם מָקוֹם.
הָיְתָה לָנוּ אֶרֶץ, בְּעֵינֵינוּ נְאוֹתָה
מַבָּט מָהִיר בַּגְּלוֹבּוּס, מִיָּד תִּמְצָא אוֹתָהּ,
אַךְ לְשָׁם יַקִּירִי לֹא נוּכַל לָשׁוּב עַתָּה, לֹא, לֹא נוּכַל עוֹד לָשׁוּב.
בֶּחָצֵר שֶׁבַּכְּפָר צוֹמֵחַ עֵץ אַלּוֹן,
כָּל אָבִיב נִצָּנָיו שׁוּב צָצִים בַּחַלּוֹן.
דַּרְכּוֹנֵינוּ אֶת זֹאת לֹא יוּכְלוּ לַעֲשׂוֹת, לֹא, לֹא יוּכְלוּ לַעֲשׂוֹת.
הַקּוֹנְסוּל עַל הַשֻּׁלְחָן חוֹבֵט.
"מִי שֶׁאֵין לוֹ דַּרְכּוֹן, הוּא רִשְׁמִית אָדָם מֵת,"
אֲבָל אֲנַחְנוּ חַיִּים, יַקִּירִי, אֲנַחְנוּ עֲדַיִן חַיִּים.
הִצִּיעוּ לִי כִּסֵּא בַּוַּעֲדָה הַמְּמֻנָּה
וּבְנִימוּס אָמְרוּ "חֲזֹר בְּעוֹד שָׁנָה",
אַךְ לְאָן נֵלֵךְ הַיּוֹם, יַקִּירִי, לְאָן נֵלֵךְ הַיּוֹם?
הִגַּעְתִּי לְמִפְגָּשׁ פֶּמְבִּי, שָׁם הַדּוֹבֵר נָאַם:
שֶׁאִם אוֹתָנוּ יְקַבְּלוּ נִגְנֹב גַּם אֶת לַחְמָם.
הוּא דִּבֵּר עָלֵינוּ יַקִּירִי, עָלֵינוּ הוּא דִּבֵּר.

שָׁמַעְתִּי רַעַם רָם נוֹהֵם בְּקוֹל עָמוּם
הָיָה זֶה הִיטְלֶר שֶׁזָּעַק כִּי "עֲלֵיהֶם לָמוּת".
אֵלֵינוּ הוּא כִּוֵּן יַקִּירִי, אֵלֵינוּ הוּא כִּוֵּן.
רָאִיתִי פּוּדֶל מִטֶּפַח, הָדוּר כְּמוֹ כַּלָּה,
וְדֶלֶת שֶׁנִּפְתַּחַת לְקַדֵּם פְּנֵי חֲתוּלָה,
אַךְ הֵם לֹא הָיוּ יְהוּדִים גֶּרְמָנִים, לֹא הֵם לֹא הָיוּ.
יָרַדְנוּ לַנָּמָל לְהַבִּיט בַּגַּלִּים,
רָאִינוּ שָׁם דָּגִים שׁוֹחִים כְּאִלּוּ חָפְשִׁיִּים
כְּפֶסַע מִמֶּנִּי וּמִמְּךָ יַקִּירִי, רַק כְּפֶסַע אֶחָד מֵרַגְלֵינוּ.
פָּסַעְנוּ בָּחֲרִשָׁה שָׁם צִפּוֹרִים עַל אִילָנוֹת,
בְּאֵין לָהֶן מִדִּינָאִים, צִיְּצוּ לָהֶן שְׁלֵוּוֹת.
הֵן לֹא הָיוּ הָאֱנוֹשׁוּת, לֹא, לֹא הָאֱנוֹשׁוּת.
בַּחֲלוֹמִי רָאִיתִי בִּנְיָן רַב קוֹמוֹת,
וְאֶלֶף חַלּוֹנוֹת בּוֹ וְגַם אַלְפֵי דְּלָתוֹת,
אַךְ אַף אַחַת אֵינָהּ שֶׁלָּנוּ, אֲפִלּוּ לֹא אַחַת.
וּבַמִּישׁוֹר נִצַּבְנוּ, בַּשֶּׁלֶג הַלָּבָן,
כְּשֶׁרְבָבוֹת פּוֹסְעִים, הוֹלְכִים לְכָאן וּלְכָאן,
וְכָל הַחַיָּלִים הַלָּלוּ רַק אוֹתָנוּ מְחַפְּשִׁים, רַק אוֹתָנוּ יַקִּירִי.

ו"ה אודן (1907–1973)
בשנת 1934 נערכה באנגליה חתונה קצת מוזרה. הכלה היתה יהודייה מגרמניה, אריקה מאן, בתו של הסופר זוכה פרס נובל, תומס מאן. החתן - משורר אנגלי, וִיסְטָן הִיו אודן. בני הזוג כלל לא הכירו זה את זה, ומיד אחרי החתונה נפרדו ולא נפגשו עוד לעולם. ארבע שנים אחרי אותה החתונה כתב אודן את השיר 'בלוז לפליטים'.

השיר נוגע ספציפית במצבם של יהודי גרמניה באותם ימים, אבל התוקף של דבריו לא פג והוא מתאים לכל פליט, כל מי שזכויותיו הבסיסיות ביותר נשללות ממנו והוא מאבד את ביתו ועמו את האחיזה במציאות ואפילו את התקווה.

אין לדעת אל מי פונה הדובר שבשיר. באנגלית אותה מילה משמשת פנייה לגוף שני זכר או נקבה, יחיד או רבים. בעברית אין ברירה, חייבים להכריע: יקִירי? יקירתי? אולי בכלל יקִירַי? לאמיתו של דבר, אין משמעות רבה במיוחד להחלטה, שכן השיר מתמקד במצוקתם של הפליטים שהוא מתאר, והמגדר לא חשוב במיוחד. בכל זאת, נדרשה, הכרעה בעת התרגום. קל יותר לשמור על המקצב השירי אם הפנייה נעשית אל גוף שני זכר, "יקִירִי" שהוא תלת־הברתי לעומת גוף שני נקבה, יקירתי, שיש בו ארבע הברות. מלבד זאת, יש לזכור שאודן עצמו היה הומו. אמנם אין זהות בין הדובר למשורר, במיוחד לא כאשר הדובר מעיד במפורש ששני הפליטים המתוארים בשיר הם "יהודים גרמנים", אבל משני הטעמים הללו נראתה הבחירה בפנייה אל גבר הולמת יותר. **[עופרה עופר]**



מתוך: ***מה המים יודעים על צמא*** העתיד לראות אור בספרי 'עתון 77'

לאורך כל קווי הרוחב

איור: גל ברזילי

אבא שלי הרג דוב. במו ידיו הקפואות הרג אותו. הידיים הגדולות שכרו שמה זהב מגדות הנהרות הקפואים, שבאצבעות ככה חשופות הוציאו דגים מהמים מתחת קרח של נהרות קפואים. אבא שלי עבד בפרך כמו בוני פירמידות בחמסינים של מצרים, אולי זה את תביני יותר. מינוס 19 מעלות זה לא משהו שאפשר להבין. גרנו באוהל קטן, באוהל! פאפה ומאמא ואני הקטנצ׳יק, וכל הזמן חיינו סביב התנור אבן שבאמצע שלו. אחד־עשר חודשים בשנה התנור הזה עבד. הידיים הקפואות של אבא הביאו עצים לתנור זה. אין לי מושג מאיפה כי כלום לא ראיתי שגדל במדבר הלבן הזה. איך אני מסביר לך פחד שתנור יכבה? שאש תפסיק? פחד מוות. אנשים שמה מתו מקור, קפאו למוות. רק דובים יכולים לחיות שם בלי בעיות. חלמנו שאם למות אז עדיף מדוב טורף. מוות מדוב היה נשמע מוות חם, כמעט נעים, והיו מקרים כאלה. על זה לא מדברים אולי כי זה נשמע עוד פחות הגיוני ממינוס 19 מעלות. כולם מדברים על הכלא והשלג והרעב אבל היו גם דובים והיו גם משפחות כמו שלנו שהביאו לכאן בשביל לעבוד לא בשביל כלא. מי את חושבת בנה את כל הכבישים והבניינים שרואים שם היום? מי נגע במו ידיו בזהב ובדגי מאכל ולא יכול כלום לעצמו, רק תלושים? אבא שלי! אבא שלי אמר לי לאהוב אמא רוסיה אז אהבתי. לא ידעתי שיש מקומות אחרים, שיש שמש אחרת, שמזהב זה יש ארמונות במוסקבה, שהם זורקים שם דגים מבושלים לפח. אבל אבא שלי הרג דוב! אני זוכר הרבה שימושים עשינו איתו. אבא לא רק הציל אותנו מטרף, בזכותו היה לנו פרווה, היה לנו נעליים וכן כן, לא היה לנו מחסור באוכל לתקופה. אחר כך אבא כבר לא היה בא הרבה זמן. מזל שלנו שלאמא היה עבודה כמו שצריך במפעל. לא העזו לנגוע בה. אמא הבטיחה לי שאבא יחזור. את יודעת, אם הוא היה חוזר לא הייתי עוזב. גם את המקום הכי קר בעולם לא הייתי עוזב. אבא שלי הרג דוב! את שומעת?

כל יום יש לסבא יורי סיפור. אני מקשיבה לו בשקט וחושבת – אם אדם מקיף את אחד הקטבים ועובר דרך כל המרידיאנים, הרי שהוא ביצע לכאורה הקפה של כדור הארץ. אני אוהבת גלובוסים עם קווי רוחב ומרידיאנים זוהרים. אבא של בני הקטן היה מוורנסי. אבא של בני היה מארץ המוצא של תוכי הדררה. הרבה קווים התוכים חצו בשביל להגיע עד פה והם בכלל לא יודעים. בזכותו נולד לי תינוק יפהפה, קטן, צייצן ומעט מלוכסן.

נובוסיבירסק וורנסי הן על אותו קו אורך. מחר אבדוק כמה קווי רוחב יש בין רוסיה להודו. כמה תוכי דררה ירוקים יכולים לעבור את הקווים האלה או כמה שלג צריך בשביל למלא את הקווים האלה. סתם. פשוט הן מתחברות לי כאן, ברמת־גן, בספסל ליד שער הגן של בני. מעלי עץ מלא תוכים מהודו ולצדי סבא אחד מרוסיה, שמחכה כאן לנכד שלו יחד איתי כל יום ומספר סיפורים. ולי החיבור הזה פותח את כל המרידיאנים, את כל השפות.

סבא יורי נזכר איך אמו שמרה עליו בשלג. כיסתה אותו בשמיכה חמה מלאה בצמר גפן לבן, האכילה אותו דייסה לבנה מתוקה רותחת עם ריח שאין כאן בארץ ושרה לו שיר ערש לבן. הוא היה בוכה ושואל איפה אבא והיא המשיכה לשיר. היא אמרה לו שאבא עוד מעט יחזור והוא שאל אם אבא הלך למלחמה, אם אבא גיבור. היא נישקה אותו במצח ואמרה לו, סבלנות ילדי, תזכור את אבא, תזכור.

בלילות כאן בארץ, נטולי הדייסה, הוא חולם על סוס לבן וזקֵן, ורוכבו האציל, במעיל, מתקרבים אליו לאט בשלג. הוא יודע, זה אבא אולג. בימים הוא מחכה לנכדו מתחת לעץ מלא תוכים, שחושבים שלא רואים אותם בין העלים, שחושבים שלא יודעים שברחו, שאין עכשיו ילד שמחכה שיחזרו.

גם לבני הקטן אין אבא!

אני מנסה להגיד לסבא יורי אבל הוא בשלו ואני יושבת וממשיכה להקשיב לסיפור שלו על דגים במים קפואים, על דובים, על ציפייה בשלג הקר ועל חלום על סוס עייף מתקרב בהליכה עם רוכבו האציל בפרווה ומעיל.

בני תמיד רץ קדימה, מגיע לשער ראשון. אני מנפנפת לסבא יורי לשלום. נכדו ודאי מחונך, מרים את הכיסא בסוף כל יום ובטח יוצא מהשער הזה אחרון.

כמו בכל שפה, כמו כל הילדים גם סבא יורי רק רצה כף יד בטוחה, חמה או אפילו קרה, או רגל גדולה לחבק, להקיף בין ידיו. רק רצה אבא שיחמם את לבו הקט מהזיכרונות מהשלג. לעצום עיניים בביטחון שאבא יגיע מחר דבר ראשון. הוא עדיין רוצה יד גדולה אבהית אבל יש לו רק סוס בחלום והוא לא מאמין באמת, שאבא מת.

4021 קילומטר בקו אווירי בין נובוסיבירסק לוורנסי. ואותי מעניינים קווי רוחב ואורך זוהרים על הגלובוס וטריקים איך להקיף את כדור הארץ. בחלומות שלי אני רואה תוכים ירוקים משחקים בשלג לבן וילדים בלי אבא הולכים לגן. ילדים בלי אבא דומים לאורך כל קווי הרוחב. אין להם מרידיאן מרכזי להסתדר סביבו. אין להם הערכה איפה הקטבים, אין להם קואורדינטות מדויקות. אין להם אבא. בכל השפות. ◆

שיר חייק למדה אמנות ב״קלישר״, גרה בפתח־תקוה ועובדת בתל־השומר במחלקה לטיפול נמרץ ילדים. פרסמה ב״משיב הרוח״, ״הפנקס״, ״ליריקה״ ועוד.

אלונה אשכנזי

חור בבטן

הִבְרֵאת,
אָמַר לִי אַבָּא
עֵת רָאָה אוֹתִי
נִצֶּבֶת עַל בִּימַת הַתֵּאַטְרוֹן הַלְּאֻמִּי
וּמְסוֹבֶבֶת
כַּמָּה רָאשִׁים

בִּזְהַב שׂוֹטִים

הוּא לֹא יוֹדֵעַ
שֶׁבְּבֶטֶן הַמּוּתָג הַנּוֹצֵץ שֶׁהוּא אֲנִי
יֵשׁ חֹר
גָּדוֹל
עֲנָק
עָצוּם
שֶׁתֵּכֶף יִתְפּוֹצֵץ
לוֹ בַּפַּרְצוּף

שפתיים

שִׂפָתוֹן אָדֹם
מְרִיחָה
חִכּוּךְ
לִקּוּק
שִׁרְבּוּב
מְתִיחָה
חִיּוּךְ
כָּךְ הִיא יוֹצֵאת מֵהַבַּיִת

הַמִּתְבּוֹנֵן מֵהַצַּד
יִרְאֶה
אִשָּׁה מוּזָרָה
עוֹשָׂה פַּרְצוּפִים
מוּל מַרְאָה

וְאוּלַי זֶה צָמָא
לְמַיִם
אוֹ לְמַגָּע

מתוך *במאוזן על הקצה*

אהרלה אדמנית

מקץ

הַשֶּׁבֶר
פָּתַח אוֹצָרוֹת
אוֹי מִי יִתֵּן לִי כְּאֵב
לֹא אֶבְרַח כְּיוֹנָה
נִרְמֶסֶת

בְּקֵץ יְאוֹר בָּטוּחַ בְּעַצְמוֹ
רְבִיד הַזָּהָב
שִׂסַּע לְלֹא אַבְחָנָה
רָאִיתִי
דְּמוּת דְּיוֹקָנִי

*

כְּאֵשׁ בִּשְׂדֵה קוֹצִים כְּסוּחִים
פָּשְׁטָה הַשְּׁמוּעָה
שֶׁהָלַכְתִּי בְּעוֹלָמִי
שֶׁלִּי
בְּתוֹךְ הָאֵשׁ הַצִּבְעוֹנִית
הַמְּלַחֶכֶת
פָּשַׂטְתִּי אֶת כֻּתָּנְתִּי הַיְּשָׁנָה
וַחֲדָשָׁה טֶרֶם מְצָאתִיהָ
בָּגַדְתִּי בַּהֲמָנִים הַבְּלוּיִים
עָרַגְתִּי חוּט
דַּק מִן הַדַּק
לְהָאִיר
כְּמוֹ שֶׁלֹּא נִרְאֵיתִי מֵעוֹלָם

מתוך *כשפגע בי האור השואל*

דוד מנשה

ככה לימד אותי אבי

אַל תִּגַּע בַּזְּמִיר, אָמַר לִי הַצִּיּוּץ
הַמִּתְרַחֵק וַאֲנִי רָאִיתִי
חוּט קָשׁוּר וּזְנָב
עֲפִיפוֹן.
מִשֹּׁךְ חָזָק
בִּתְנוּעוֹת קְצָרוֹת, אָמַר
לִי אָבִי, אַחֶרֶת הוּא יִפֹּל.
מִשֹּׁךְ חָזָק יֶלֶד. כָּכָה
לִמֵּד אוֹתִי אָבִי עַל
גְּדוֹת הַחִדֶּקֶל,
וְהָלַךְ.

החום כאן כדי להישאר

הַחֹם כָּאן כְּדֵי לְהִשָּׁאֵר, רוֹבֵץ
כְּאַדֶּרֶת רוֹעִים, כָּבֵד עַל
הַכְּתֵפַיִם, אוֹפֵף אֶת הָרֹאשׁ
כְּבַרְדַּס נְזִירִים, לַח כַּהֶבֶל
הָעוֹלֶה מִבֵּית מֶרְחָץ, טוֹרֵד
נְשִׁימָה, גַּם אִם תֹּאמְרִי
אַחֶרֶת.

הַחֹם שֶׁעָצַר כָּאן כְּדֵי לְהִשָּׁאֵר, אֵינוֹ
שַׁיָּךְ לַקַּיִץ, גַּם אִם עֲקַת יְמֵי חֹרֶב
מַרְאִיתוֹ. נָצַח יִשָּׁאֵר, גַּם אַחֲרֵי
יָמִים רַבִּים בָּם לֹא נִהְיֶה עוֹד
לְשֵׁאתוֹ.

מתוך *מציאות נקלפת*

אביבית משמרי

קרח

קרח תוקפים בדוקרן. אין דרך אחרת. בטח כשיש לך גוש קרח במשקל של טון, שחרג מזמן מגודל הקוביות ונקרא פשוט "משטח קרח". העובדה שסידרנו עליו זרי פרחים וסלטים קרים לא היתה רלוונטית – הוא שכב מתחתם והפגין את אי שביעות רצונו, מפלצת שעשו ממנה קישוט, שמבליגה באי רצון על ההשפלה הזו, שוכבת ומביטה בך בעין קשה, ויום אחד תתרגז באמת.

בכל אירוע היינו נותנים לו לשכב כך ואז מתחילים להפריע לו בדוקרני קרח ולפעמים בלהביור. אני הייתי חוצב ממנו בדוקרן משולשים ענקיים וזורק על הדשא של המארחים, זה עשה פלאות לצמחייה. העובדים שלי בקייטרינג, שכל הזמן התחלפו, היו מעדיפים להביור לעניין הזה. זה תמיד הפליא אותי – מעדיפים להישרף מאשר להידקר? הרי החודים של פיסות הקרח שנוצרו היו כל הזמן בשלב של המסה מתמשכת, ואף פעם לא היו חדים ממש. לפעמים הייתי מנסה אותו על עצמי, דוקר בכוונה את כף היד, את הזרוע, ומתאכזב. רציתי עוד. אבל החומר לא נתן.

הבן שלי, עצמי ובשרי, לא עבד איתי בעסק. היה ברור שהוא לא מהזן הזה. מאז שגדל והתחיל ללוות אותי לפעמים למפעל "קרבו", היה עומד שם ובודק. כל החדשים שמזדמנים לחדר־קרח בודקים את גוש הקרח הקרוב ביותר, קודם כל. עומדים ומביטים, עד שהם מבינים שהקרח מביט עליהם בחזרה ומתרחקים. אבל הבן שלי היה בודק ממש מקרוב – עומד צמוד, חושב בטעות שהוא מתוודע לחומר. ובניגוד לעובדים שלי, גם להביור הוא לא רצה להחזיק, העדיף להמתין שהקרח יימס מאשר לקחת דוקרן ולקבוע עניינים. וכל הזמן הסברתי, והראיתי, ולימדתי, והוא היה עומד שם, מחייך אלי כאילו מחכה שייצא ממני אבא אחר, שמרשה להתנהג איך שבא לו עם קרח. מגיל חמש או שש שלו ידעתי שאין לי יורש בעסק ושאני אצטרך לסמוך בסוף על מישהו אחר. ככה לקחתי לעסק את איציק שעזב די מהר ואז את רמי, השותף שהיה בסדר ולא יותר.

אחרי שהילד הפסיק לנסות לעזור לי, מרצונו וגם מרצוני, היה סתם בא ומשחק עם החתולה של המפעל, שהיתה פותחת בעצמה אריזות של סלטי דגים, ומלקקת הכל. צרה היא היתה. לא היה לה שם לחתולה הזאת וכל מה שידוע עליה זה שבפעם הראשונה שאמא שלה הגיעה למפעל היא הקיאה פקעת עצמות – אחר כך ניחשו שהיא של אוגר. מתישהו המליטה ארבעה גורים ורק אחת מהם נשארה, גם אחרי שהאמא מתה, והפכה לחתולה של המפעל. כל פעם הייתי בא למפעל לשעה־שעתיים, עד שיורידו לי משטח למשאית, לאירוע של אותו ערב, והילד היה נוסע איתי ויורד בדרך בבית.

פעם אחת תפסתי את הילד מניח כפות ידיים על משטח שלם ומחכה. זה היה אחרי שרמי אמר לי שהוא עוזב ותובע אותי. שבוע לפני חמישה אירועים ברצף עם פסל קרח באחד מהם, הוא הלך לעורך דין. ידעתי, היתה לי הרגשה שזה יקרה. ובכל זאת נכנסתי עצבני למפעל וראיתי את הילד גורם לעצמו כוויות קרח בכריות כף היד. לא הצליח להרים את הידיים משם. מה אתה עושה, צעקתי. לקחתי מים חמים מהתמי ארבע ושפכתי, במשטח נהיה חור והיד השתחררה. אבל הילד לא בכה בכלל. רק אמר: רציתי לראות כמה מהר זה נמס. צחקתי, אבל ידעתי שהצחוק שלי יבש כמו האהבה היבשה שאני מרגיש לילד הזה. אמרתי לו: אפילו אם הכל פה יימס עכשיו, עדיין יהיה קרח בעולם והידיים שלך יהיו כמו קרחונים. הוא פרש את הידיים והסתכל על הצד הפנימי כאילו הוא בן חמש, כאילו הוא תינוק בגן, שעדיין לא הבין שכל העור הזה, גם אם הוא כבר אדום מרוב קור, לא יעזור להתרגל. מתרגלים ההפך, רציתי לומר לו, בדקירות, זה כמו חיסון, אבל לא היתה דרך להסביר.

ונסענו לאירוע, אני בקבינה והוא באחורי הרכב, הייתי כבר די עצבני והוא לא דפק לי על הזכוכית כמו שהוא תמיד עושה. הגנבתי מבט אליו כל כמה זמן, לא הבנתי במה הוא מתעסק שם, עד שראיתי זנב עולה, מלטף לו את הפנים, והבנתי שהגורה המסריחה מדגים נכנסה איתו לאחורי הרכב. הגברתי מהירות ועצרתי בתחנת דלק, ואמרתי לו שהפעם אני לא עוצר בבית כי זו נסיעה ארוכה, ושיילך לשירותים עכשיו, אבל עכשיו, ומהר, שייצא דרך הקבינה כי אין לי זמן לרדת לפתוח. בזמן שהלך אני פרשתי עוד שכבת ברזנט על משטחי הקרח, מהר מהר, והדלקתי מנוע שוב. אי־אפשר היה לחכות עוד. הוא חזר ועלה, גם כן דרך הקבינה, והתחלתי לנסוע עוד כשהגוף שלו היה במעבר בינה לבין הקירור. הוא צעק קצת, לא הבנתי מה, אבל בסוף התיישב והתחיל לזוז לכל מיני צדדים. הצצתי מהמראה: זז לפה וזז לשם, כמו סביבון הוא זז. עד שהתחיל לדפוק לי על הזכוכית – הנה, עכשיו אתה כן דופק על הזכוכית, מנוול קטן, הלב שלך היה עם ציפוי וסוף סוף הוא הבשיל להתפקע משם החוצה – הוא דפק וצעק משהו שלא הבנתי: איזו קללה? איזו קללה?

איפה החתולה?

המשכתי לנסוע. עד שהדפיקות היו כל הזמן, והוא בכה חזק מאוד. עצרתי ופתחתי את החלון של הקבינה. כבר היה ברור שהיא מיילל חזק, כאילו דרכו לה על הזנב. תבדוק טוב טוב, אמרתי, תחפש אותה בכל מקום. והוא אמר: אני יודע, אתה דחפת אותה מתחת למשטח! תוציא אותה!

רולי אריאלי

הדיה

איור: גל ברזילי

תוציא אותה אתה, אמרתי. אתה כבר צריך לדעת איך עובדים עם קרח.

ידעתי שהוא שונא עכשיו. הוא הבין שהחתולה דחופה שם בין שתי פרוסות עומדות של משטח קרח. הניסיונות שלה לקפוץ למעלה כבר נפסקו ועכשיו עמדה וניסתה שהקור לא ייספג בה עוד יותר. והילה, מה הבין מכל זה, עכשיו הוא רצה את הלהביור. אני לא יכול לחבר לך פה להביור, צעקתי לו, וזרקתי את הדוקרן לאחור, בלי להסתכל. הוא לקח אותו ודקר ודקר מסביב, אבל לא הצליח לעשות אפילו חור קטן. היה מחליק על החומר עם הכלי ונכנס ללחץ עוד יותר.

חניתי בצד במקום שאסור שוליים. ובלי לכבות מנוע יצאתי החוצה ונכנסתי לאחורה דרך הדלתות. רק אז נזכרתי שבעצם הידיים שלו אדומות וחבולות עוד מקודם. הוא צרח אפילו לפני שראה: מה אתה עושה? מה אתה עושה? לקחתי את הדוקרן שלי ודקרתי, עשרים דקירות דקרתי, וכולן היו מסביב לחתולה. נזהרתי לא לגעת ביצור המתמוטט שישב עכשיו על הספסל ובכה אבא. הוצאתי את הגוש שחצבתי, נרתעתי מהר כדי שהחתולה לא תקפוץ עלי. אבל היא לא קפצה, היא שכבה שם קפואה ויילה, היא התרגלה, כמה מהר זה קרה, ואני החזקתי בשולי השרוול שלי מלבן של שני קילו אולי, חתיכה מהמפלצת, ומול הילד שלא עצם את עיניו, בלי בושה סובבתי אותו לכאן ולכאן, לראות איפה יש שפיצים שאפשר להידקר מהם. ◆

אביבית משמרי היא סופרת ועורכת. לאחרונה יצא לאור ספרה הרביעי, ***ימי מטילדה***.

חלומי מדשדש בלב העיר בין הארמונות, מפשיל את המסך האפור של השחר אי שם בדרך אל הארץ המובטחת. אני פעוטה ננסית שיודעת קרוא וכתוב מספרי תפריטים של מסעדות.

אני מדשדשת אחרי לוליין כחוש וערטילאי בחליפה הדורה שמחזיק בידו בקבוק ויסקי ומתנודד לאורם של פנסי רחוב קלושים כעששיות. הלוליין הזה הוא דמות אב בשבילי.

הוא מחפש תפקיד בסרט. אנו עושים דרכנו במסדרונות בתי מלון יוקרתיים שהם אתרי צילומים. לבסוף הוא מקבל תפקיד. הוא מתרפק על צעירות אופנתיות.

מרגע שקיבל את התפקיד לא יודעים מה לעשות איתי ומחליטים שאני ילדה חולה. מסדרים לי חדר פרטי עם מיטה רחבה והרבה כריות וצעצועים רכים.

אמא שלי מגיעה כדי לטפל בי. היא לובשת שמלה נזירית שחורה שמדגישה את גזרתה. כפור בחוץ. אמא סורגת לי כובע צמר רקום. כעבור ימים אחדים בא אבי להוציא אותי לטיול. אנו מבקרים בארמונות ומוזיאונים. קר. חשרת עננים שחורים בשמים ולפתע מטח גשם סוער. אנו מנסים למצוא מחסה תחת גמלוני הבתים. לבסוף הוא מוצא מחסה בבית מרזח ואני נשארת קפואה במקומי. כשהגשם פוסק הוא בא לאסוף אותי. אני קודחת. הוא מביא אותי למרפאה שבאחד הארמונות. אני כמעט בובה מכנית. מוסרים אותי לטיפולה של האחות "פרימה" שמתעסקת עם המנגנון הפנימי שלי ופורמת לי את החוטים. עכשיו לא ברור אם אני מחוננת או מטומטמת.

מתכוונים לשלוח אותי אל הארץ המובטחת אבל לא מצליחים לשבץ אותי בתור. אני בובה ממוכנת שמתהלכת כה וכה בצליעה ואוחזת ברישול בובה שאמורה להרגיע. אני מבחינה בתא טלפון שקוף. הורַי המותשים מנהלים שיחה עצבנית בטלפון בניסיון נואש להסדיר את מצבנו בארץ המובטחת. הם חרדים מאוד לאחי התינוק, רוח רפאים שלא נולד מעולם. גם אני חרדה לו אבל במקומו מתגלה לעיני אחותי הגדולה שכל כך השתדלתי לשכוח. בחיתוך דיבור מהיר היא מבהירה שהיא בעד עקרון המציאות. לארץ המובטחת שולחים רק אנשים שבורים שמגיעים לשם בנסיעות מזמזמות. בארץ המובטחת יפקדו אותנו טלטלות רבות. בכל משבר כזה היא תדאג לבוא אלינו מארצות התרבות ולדבר בשם עקרון המציאות עם המון רציונליזציות. אני לא יכולה להמשיך להרגיש שייכות. אני מפשילה את המסך האפור של השחר מעל לראשי ומתפוררת באור האדיש של היום הממשמש לבוא... ◆

תיאטרון

מאיה בז׳רנו

מטאמורפוזה פלאית

״לא אשנא״, מחזה מאת שי פיטובסקי, מבוסס על ספרו של ד״ר עזאלדין אבו־אלעיש

ביצוע: ג׳סאן עבאס; מוסיקה: הילית רוזנטל; דרמטורגיה: שחר פנקס; תיאטרון אלפא/ האקדמיה לאמנויות המופע

מעניינת ההטיה הדקדוקית בשם ההצגה, בעתיד, ״לא אשנא״, במקום הדרך השגורה - איני שונא, או למשל: לא שנאתי. יש בנוסח הדיבור הזה משהו הנושא הבטחה לעולם, קריאת תיגר לעצמו לבני אדם בכלל, כמעט תקווה והתרסה, משום שהכל בסיפור הזה של הרופא מעזה זועק שההיפך היה אמור לקרות - אני שונא ושונא ואנקום בכולם... איך לא?

גורלו הטרגי והקשה מנשוא של עזאלדין אבו־אלעיש - ששלוש בנותיו ואחייניתו הצעירה נהרגו בנפילת שני פגזים של טנק ישראלי בעזה ב־16 בינואר 2009, במבצע עופרת יצוקה - מבטא אובדן של כל מה שאדם מן היישוב צריך ונשען עליו כדי לקיים צלם אדם, בית משפחה, אישה. אבל בסיפור הזה מתרחשת מטאמורפוזה פלאית. תחילתו באדם כשרוני, שחצה תחנות רגילות בחייו; ככל ערבי פלסטיני במחנה פליטים הוא מנהל חיים של מאבק וסבל, ומצליח להתגבר על כל המכשולים והמחסומים ולהגשים חלום - להיות רופא. לזכות במעמד חברתי גבוה ממה שערבי ממוצע מעזה יכול לחלום עליו. והנה זה קרה, ואפשר להתפלא, ולהעריץ אותו. וביום אחד ארור נופל פגז בחצר ביתו ומחריב הכל. גורל איובי.

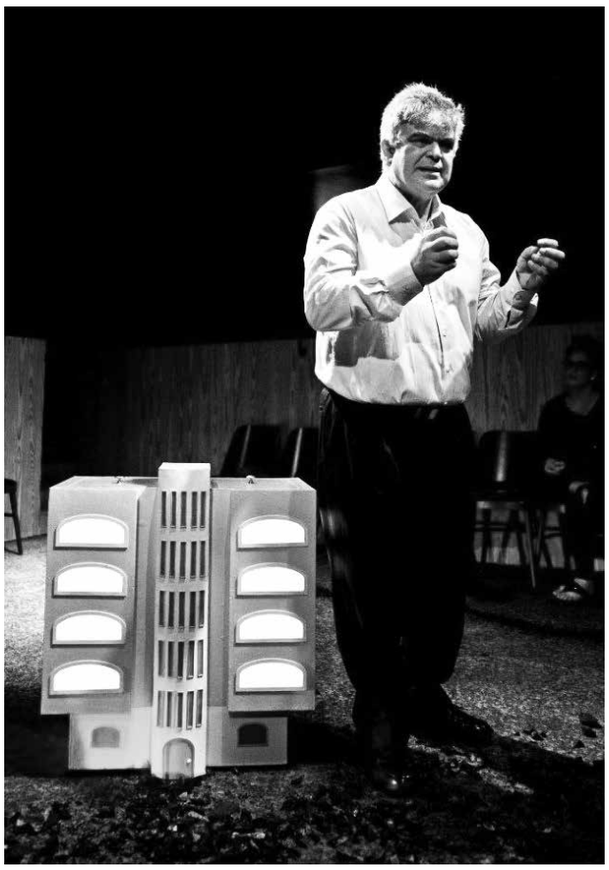
ואז מתרחשת התמורה, המטאמורפוזה שאליה כיוונתי בתחילת הדברים האלה: הוא מגיע לתובנה רוחנית, ראייה אחרת, גבוהה ועמוקה, והוא אינו מלאך כי אם אדם בשר ודם. אבל כשהוא אומר ״לא אשנא!״ - בזמן עתיד - לא רק שהוא לא שונא ולא ישנא, אלא כולנו נקראים ללכת אחרי קריאתו זו ולהקשיב לה.

המחזה הוא בעצם מונולוג וידויי של עזאלדין אבו־אלעיש, בפיו ובביצועו של השחקן הנפלא והמרגש ג׳סאן עבאס. המונולוג בנוי היטב ומפליא לספר את חייו. שי פיטובסקי שעיבד את הספר לדרמה, עשה עבודה מעולה. אין במחזה רגע דל והוא מרתק ומרגש.

סיפורו של עזאלדין מתחיל בהיותו ילד במשפחה פלסטינית במחנה ג׳בליה שבעזה. ילדות של חסכים, של עוני גדול, רעב ומצוקה, של צפיפות רבה. לא תמיד יש חשמל, לא תמיד יש מים. ובכל זאת הוא מצטיין בלימודיו בבית הספר, חולם ומקווה לעתיד אחר. בהומור דומע הוא מספר על מחק שקיבל במתנה, שיחק בו ואיבד אותו, הוא מספר איך זכה בפרס של ״שניים וחצי לירות״ על חיבור יפה שכתב, ורץ מיד לקנות בדמי הזכייה ירקות ופירות ולחם למשפחתו. התור היה ארוך, הוא מספר, וכשהגיע תורו לשלם, הוא גילה מבועת שהכסף אבד לו. ילד בן שבע רץ לחפש את האבדה בלב נשבר. כששמעה על כך אמו, היא התרתחה עליו ושלחה אותו לעבוד - לך תעבוד, עכשיו אתה גבר.

אפשר להיווכח כבר אז בילדותו, באופיו ובאישיותו הנדיבה, הבוגרת כל כך והאחראית של עזאלדין; לא מובנת מאליה המחווה שבקניית אוכל למשפחתו בכספי פרס שקיבל. ילד אחר היה מן הסתם שומר אותו לעצמו.

סבו של הילד, שהבחין בפקחותו ובשכלו הבלתי רגילים של הנכד, מתעקש שילמד וירכוש השכלה. רק אם תלמד תוכל לנצח אותם באמת! הוא אומר לו.



ג׳סאן עבאס בתפקיד עזאלדין אבו־אלעיש, צילום: ז׳ראר אלון

והוא אכן מגשים את הציווי ונעשה רופא גינקולוג ומיילד בבית החולים תל השומר. ובינתיים אנחנו שומעים את קורות חייו ובתוכֵנו הידיעה על מה שצופן לו העתיד - אסון המטיל צל כבד על רגעי השמחה וההצלחה כילד, כנער וכסטודנט.

אחד הסיפורים המצחיקים והיפים הוא על התארחות בבית יהודי מסורתי בארוחת שבת, אצל ידידה שלו בשם נעמי. והוא מפרט: יש להם תמונות יפות בקירות, יש חשמל, יש מים ושולחן מלא אוכל, ואיפה העוף במרק העוף? יש קיינדלך.

והוא לא מקנא, רק מתפעל, חש ודאי כאב על שהדברים האלה נמנעו ממנו, מאחיו ומהוריו. אבל אין מרירות בדבריו, וזה מה שמייחד כל כך את עזאלדין. ההסתודדות עם הישראלים במהלך חייו, ההתקרבות והאמפתיה גם מצדם, עוררו בו חיבה והכרה בכך שהם בני אדם כמותו,

ולאו דווקא אויבים שטניים. אני סבורה שכאן החלה המטאמורפוזה שאפשרה לו לראות באופן שונה את הסכסוך הישראלי פלסטיני: סכסוך שכנים, מריבה קשה וממושכת, שבה, למרבה הצער, הוא ומשפחתו בצד הפגוע החסר, והם, כלומר אנחנו - הישראלים היהודים, בצד השבע, השליט. אבל הסבל והשכול פוגעים בכולם - בהם גם בנו. ובכל זאת, ההכרה הזאת לא סייעה לו או לאשתו להינצל מאסון. הוא מספר לנו איך נזעק מחו"ל אל מיטתה של רעייתו הגוססת מסרטן בבית חולים ישראלי, ואיך יום שלם טרטרו אותו בחשדות ובחקירות שמנעו ממנו להגיע אליה. בשעת לילה מאוחרת, כשסוף סוף שחררו אותו ממעצר והוא מגיע אליה - "הרוח שלה עלתה למעלה" כלשונו.

לבו לא מתמלא זעם ושנאה, אלא רק שאלות נוקבות בכאב - למה? הרי אני עובד אצלכם הישראלים, ובכלל, הוא שואל איך אפשר לתקן את זה, איך לפתור ולהפסיק את מעגל השנאה בדרך אחרת, בתבונה ומתינות. גם באסונו, שעליו הוא כמובן מספר.

הבימה ריקה, ועל הרצפה פזורים שברי הריסות בניין, נעל ופריט צעצוע שנשאר. ג'סאן עבאס, המגלם את דמותו של הרופא, לבוש חליפה ולבושו זה מדגיש עוד יותר את הדרך הארוכה והמרחק שעבר המספר עד הלום.

תחושת מועקה ובכי עלו בי עם הסיום - שהיה שיא מזעזע. האנשים בקהל המועט שנכח באולם שתקו בתדהמה. ואז נשמעו מחיאות הכפיים למשחקו של עבאס, שהיטיב כל כך לספר.

עזאלדין אבו־אלעיש חיבר ספר על חייו עד לאירוע הטרגי (לא אשנא ראה אור ב'ידיעות ספרים' 2011) ולאורך כל הסיפור שהוא מספר עוברת כחוט השני אמונתו כי רק שלום ופיוס והבנה הדדית בין שני העמים יקטעו את מעגל האיבה. חיינו משתקפים בו כבני אדם החיים במקום רווי אלימות ופחד, עוול וכאב. משתקפות בו גם החמלה האהבה והאמונה בחיים. זה מחזה הנושא מסר חשוב מאוד לכולנו וצריך להתעקש להמשיך להעלותו בפני יהודים וערבים, תלמידים, ומורים ומחנכים. ◆

עומד לראות אור - ספרו החדש של איתמר יעוז קסט

"ראשית המעבר מן הירוק אל הצהוב" – ייתכן כי בשם זה הייתי צריך לקרוא לתקופה זו; שהרי הייתי אדם שצמח מעומק ירקותו של נהר הקיריש אשר בשפלה ההונגרית הגדולה, ולבסוף מצאתי את עצמי בלב החולות. נסעתי מדי בוקר, בעודי בגימנסיה, מתל־אביב לנתניה. קמתי מוקדם מאוד ונחפזתי להגיע לתחנה המרכזית. באחד הבקרים טעיתי ועליתי לאוטובוס הבלתי־נכון. התמקמתי בירכתי כלי־הרכב ונרדמתי.

זוכר אני היטב את האימה שנפלה עלי בראותי לפתע תלי־תלים של חולות שָׁתִים עלי מכל עבר. בני־אדם המדברים בלשון גרונית ומביטים עלי בעיניים עוינות. אך האוטובוס התרוקן לאיטו. רעדתי.

לא היה לי כל מושג היכן אני. חולות ידעתי רק על שפת הנהר קיריש: חול לוטפני המזמין את הילד לשחק. בסך הכל הגעתי לרמלה. אך ידיעותי בגיאוגרפיה של הארץ היו עדיין קלושות ביותר, והמושג "עולה חדש" עורר תגובה כפולה. רצון לעזור – מצד אחד, וסוג של זלזול – מצד שני. הנהג דווקא האיר לי פנים.

אבל הצהוב... הצהוב... הצהוב איים לקוברני. כיום אני נהנה מתלמי החולות האין־סופיים ומשחק בדמיונות למראה הצהבות המשתרעת מסביב והנישאת באוויר, ושואל עצמי: מתי זה התחלפו בתוכי צבע בצבע, נוף בנוף.

ספר חדש בהוצאת ספרא

תחרה הונגרית

רומן הביכורים החדש של רות לורנד

תחרה הונגרית הוא מסע לסגירת חשבון. המספרת, בת לניצולי שואה, מגיעה לבודפשט כדי לסגור את חשבון הבנק של אמה, להיגמל מכדורי שינה ולהחיות את שפת ילדותה. תלאות בירוקרטיות, הכרויות לא צפויות ומפגשי ההווה עם העבר מעוררים תובנות חדשות על האומללות המשפחתית, על יחסי החברות והאהבה שבחייה ועל הפער שבין הספרות למציאות. בהתבוננות מהורהרת השזורה באירוניה עצמית והומור עצוב מבקשת המספרת (לא תמיד בהצלחה), שלא להפר את האיזון היומיומי והפרוזאי לבין הרגשי והדרמטי, בין הטאבים של הגוף והנפש לבין הנחמות הקטנות שהחיים מזמנים.

פרופסור רות לורנד פרסמה מחקרים על יופי, אמנות ופרשנות, ביניהם על טבעה של האמנות (1991), סדר ואי סדר כצורות של הכרה (2016). כן פרסמה קובץ סיפורים מועד א' (1977), ושירים בקובץ שיעור במטאפיזיקה (2008).

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רחוב קרליבך 10, ת"א, ת.ד. 51959
טל. 03-6950019 לדואר אלקטרוני: igudil@gmail.com אתר האינטרנט http://www.sofrim.org/

אמירה הס: ***ספר המזלות של אמירה***, עם עובר, שירה 2018, 180 עמ'

"אישה זרה שֶׁעומדת לִמֵרָחוֹק וּלְבָהּ קפוּץ/ התאוותה בכָל מאוֹדָהּ לקחת/ אותי מִן הנהר להשליך// כי דבש דבורים טהוֹר/ שפַת אֵם אחת לִי לֹא לָהּ/ למדגלות נַהֲרִים/ אֶפְעֶה סַמְבַּטְיוֹן דממוֹת רוֹחֵשׁ" (מתוך 'מזל דגים, כוכב צדק, חורף', עמ' 35).

גל יונגמן: ***מקורו של עורב***, פרדס 2018, 65 עמ'

"בניתי מִבְצָר של פּוּך וּפְלָנֶל/ בְּטוּשׁ שחוֹר פרצתי חלון על כָּדית לִבְנָה/ אני הולך לציֵד בּוֹ אֶת כָּל העוֹלָם מחדָש/ הָדים בְּנָיָנִים וְנָשִׁים יִפָּרְשׁוּ לִפנַי/ וְאשאֵר כאן בינתיים/ אַל תשלחו לי הַאַר..." (גלויה', עמ' 27)

ישראל פינקל: ***חילופי עונות בשמים***, עמדה 2018, 77 עמ'

"כשאַת קוראת שיר משיַרי/ אני שומע אֶת רעש עוֹרי המתקלֵף/ חש אצבעותיִך חודרות בְּעַד צַלעותַי/ פותחות בֵּית הֶחָזֶה/ ומגַלוֹת הטָעוּן תִּקוּן בְּחַדְרֵי הלֵב" (מתוך 'כשאת קוראת שיר משירי', עמ' 18).

יוסי אלפי: ***רגעי המים***, ספרא 2018, 111 עמ'

"רציתי לראות את היום העוֹלֶה/ הַוּילוֹן הִסתִּיר לִי/ לא היה לי מי שיָסִיט/ אֶת החושך מהאוֹר" (עמ' 80).

עמיחי חסון: ***כלי מה***, מוסד ביאליק, סדרת כבר 2018, 62 עמ'

"הָיינו יושבים בְּבַר שֵׁשֶׁת בּוֹאֲכָה רחובות הַנָּהָר/ מְערבְּבים קוֹקטֵיל של יֵשׁ וְאַיִן לְכוסות גבוהות/ צבעוניות, כמעט מתנפצות בַּידיים, שותים ושוחים/ מִשָּׁפָךְ הנהר אֶל סוף הַיָּם האחרון, שוחים וְשותים/ לא משגיחים בְּבַת קוֹל לוֹחֶשֶׁת: מַיִם, מַיִם" ('אספר לכם איך היו שמחים', עמ' 40).

המלצות שעתון 77

משה אבידן: ***כל החיות הקטנות ואני בתוכן***, מוסד ביאליק, סדרת כבר 2018, 82 עמ'

"הראש רֵיק מִשִּׁירִים. אֵיזוֹ הַקַּלָּה./ אלא שֶׁ/ אִישׁ לָבוּשׁ שְׁחוֹרִים פּוֹתֵחַ כְּנָף/ פְּסנתר. לפתע מנתֵר - פּוֹרֵחַ - עָף מִשָּׁם -/ עוֹדֵב./ כַּמָּה מוּזר/ כמה נפלא!" (עמ' 24)

מיכאל אבשטיין: ***ולא תזכרנה הראשונות***, כרמל 2018, 69 עמ'

"...וּלְרֶגַע שֶׁקָּפָא בְּנֶצַח דִּיגִיטָלִי/ עולם טוֹב וְיָפֶה: על דֶּשֶׁא יָרֹק בְּפַרְק/ הַמְּסִלָּה אָב ושתי בנותיו מְחַיְכִים/ יום אביבי נאֶה" (מתוך 'סלפי', עמ' 10).

מיכאל גלוזמן: ***שירת הטבועים, המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים***, ידיעות ספרים/ אוניברסיטת חיפה 2018, 299 עמ'

הספר עוסק בכמה משוררים מרכזיים של שנות החמישים והשישים - כזך, פגיס ודביקוביץ, וכן בכמה משוררים שקדמו להם (אלתרמן, ישורון); "המלנכוליה של הריבונות" או המלנכוליה של הטראומה, היא הגורם לבחירה בביטוי שירי שאינו מביע את האובדן באופן ישיר, ולפיכך הופכת "השתיקה לנושא מרכזי".

דני וולך: ***רחוק, אני שומע***, זמנים לשירה 2018, 71 עמ'

"משכיב מחשבה/ הָיַי שְׁקֵטה אוֹמֵד לה./ בְּטרם אתעטֵף בהָ/ עֲלִי לָנוּחַ./ נִדְרֵי בֵּינתַיִם/ לאוֹרֶךְ חוֹפוֹ של הלֵב./ מַפְתְּחוֹ הפתוחַ יצלצֵל/ בִּשְׁעָתֵךְ" ('השכבה', עמ' 42).

יוסף בר יוסף: ***יוב, ועוד מיני אהבות בירושלים של שנות החמישים***, כרמל 2018, 161 עמ'

קובץ סיפורים: פלמ"חניק נועז, עולה לירושלים, כדי להחליט אם אשתו תעשה הפלה או לא. ג'ונה הימאי ומלכה החרדית, מורה ובתו, נגר ושולחן, ועוד; "אהבות שחלקן מומשו וחלקן לא, והן קורות אולי דווקא בירושלים החצויה של השנים ההן" (גב הספר).

תמר מרין: ***מה אתה מסתכל על***, ידיעות ספרים 2018, 199 עמ'

עשרה סיפורים; המשרטטים מערכות של יחסים משפחתיים - בין הורים להוריהם, בין הורים לילדים, בין ילדים לחבריהם, בין נשים לבעלים, בין מאהבים ומאהבות. הבורגנות הישראלית הנורמטיבית לכאורה, מגלה את השקרים שעליהם היא מושתתת. "בעלי לעתיד מגחך, מכאן אין דרך חזרה. ידיו מושטות אל הדלת, לנקוש עליה. הוא מניע את ראשו בחיוך האומר, אין־מה־לעשות. גם אני מחייכת..." ('מתיחת פנים', עמ' 243).

יצחק גיסיס: ***ריצפה***, פרדס 2018, 179 עמ'

יומן שהתגלה באקראי, משרטט את קורותיה של צעירה בשם יפה, ושתי אהבותיה, להמפרי בוגדט, ולצביקה הקיבוצניק. היא נישאת לאבנר, כדי שיהיה אב לבתה, ריצפה, וכשהוא מגלה שזו אינה בתו, מתפתח משבר. "פחות מפריע לי העניין של 'לפני או אחרי' החתונה, ויותר מטריד אותי עניין ההיריון עצמו. כשאבנרי היה בטירונות, הוא קיבל חזרת.... כך שאני בספק אם הוא בכלל מסוגל להוליד ילדים" (עמ' 117-118).

חנה יבלונקה: ***ילדים בסדר גמור***, ביוגרפיה דורית של ילידי הארץ 1948-1955, ידיעות ספרים 2018, 430 עמ'

ביוגרפיה קולקטיבית של דור הילדים הראשון שנולד במדינת ישראל, שגדלו בישראל קטנה ואינטימית, ולא ידעו אנטישמיות, שהיו קודם כל ישראלים ורק אחר כך יהודים. הם שחוו את מלחמת 1967, נלחמו אחר כך במלחמת יום הכיפורים.

יובל יבנה: ***הסיפור יתחיל בפרזנו***, הוצאת כהל 2018, 220 עמ'

משפחה ישראלית בטיול קיץ בחוף המערבי של ארה"ב. הנובלה עוסקת במעבר שבין ילדות להתבגרות, על פני ארבע תחנות, פרזנו, יוסמיטי, ברקלי וניו יורק. בה משובצים שבעה סיפורים, הנקשרים אל סיפורה של המשפחה ומאירים אותו מזוויות שונות. "... המסע יתחיל בפרזנו, הוא יתחיל עם מכונית שכורה שמחליקה אל תוך העיר מכיוון דרום על כביש מס' 99. במכונית תנהג אישה, אישה ישראלית..." ('פרזנו', עמ' 9).

סאדק הדראיה: ***הינשוף העיוור***, מאנגלית: בן ציון הרמן, אסטרולוג 2018, 240 עמ'

הסופר האיראני סאדק הדראיה (1903-1951) נחשב אבי הסיפור האידאני הקצר בתקופה המודרנית. "סיפוריו נוגעים בבשר החי, חושפים את אנושיות השפלים ואת אפסיות הנאצלים. בנימים של כאב, געגוע ואהבה הוא טווה את דיוקן עולמו הסוער ותמונת מולדתו הדואבת" (גב הספר). יצירתו של הדראיה הוחרמו הן בעת שלטון השאה והן בידי השלטון הנוכחי.