

עכשין
ספרות - אמנות - ביקורת

47-48

חורף תשמ"ג - 1983

חבר היועצים של "עכשיו"

שושנה אביגל, דוד אבידן, יצחק אורפז, אלון אלטרס, אהרון אפלפלד, מאיה בז'רנו, יורם ברונובסקי, ישראל ברמה, זלי גורביץ', קלוד גנדלמן, יאיר גרבוז, דוד גרינברג, א. דורית, דוד ויינפלד, אריה זקס, אסא כשר, רפי לביא, יצחק לבני, אבישי מרגלית, יוסי מרזוזיים, אמנון נבות, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, אבי עוז, יהודה עמיחי, אבי פלדשטיין, חיים פסח, עדי צמח, רון קולטון, יורם קניוק, אשר רייך, אהרון שבתאי.

מערכת פירסומים לועזיים של "עכשיו" (פירסומי 'Now'):
קרן אלקלעי (אנגלית), מישל אקהרד (צרפתית), אביבה דורון (ספרדית), ששון סומך (ערבית).

מזכירת המערכת: דניאלה שמי

ייצור: החברה לדוקומנטציה טכנית בע"מ
רח' טרומפלדור 48, טכ. 289074 תל-אביב

ציור השער: יהודית לוין
איורים וצילומים נילווים: מישל אופטובסקי ומיכאל רורברגר

עכשיו

ספרות - אמנות - ביקורת

העורכים:

גבריאל מוקד ברוך חפץ

מפיק:

מיכאל פריאנטה

AH'SHAV

LITERARY REVIEW

P.O.B. 505, Jerusalem, P.O.B. 3421, Tel-Aviv, Israel

דמי מנוי על חוברות 46 ו-47 של 'עכשיו' הם - 340 שקל (בהנחה ריאלית של 35%).

מען המערכת: ת.ד. 505, ירושלים
ת.ד. 3421, תל-אביב

מען המינחלה ומחלקת המנויים: ת.ד. 3421, ת.א.

כל הזכויות שמורות ל"עכשיו"
אין המערכת מחזירה כתבי-יד
אין המערכת אחראית לתוכן המודעות

הוצאת 'עכשיו' והוצאת 'סתוית' - תל-אביב - ירושלים

תוכן העניינים

7	עכשיו על הפרק
9	ארטור רמבו: אוניה שיכורה
13	יהודה עמיחי: חמישה שירים
15	מאיה בז'רנו: שני שירים
18	רוני סומק: שיר
19	ואלאס סטיבנס: חמישה שירים
24	יצחק אורפז: פרקים מתוך רומאן חדש
42	ישראל ברמה: 'הצליין החילוני' ליצחק אורפז
47	גבריאלה אביגור-רותם: על 'רחוב הטומוז'נה' ליצחק אורפז
61	יונה וולך: שני שירים
63	מרדכי גלדמן: שלושה שירים
66	גבריאל מוקד: איזון על חבל מתוח (על שירת מ. גלדמן)
69	פרץ בנאי: שני מחזורי-שירים
80	צווטאן טודורוב: הדיבור על-פי קונסטאנט
90	יגאל תומרקין: רישומים ומבוא לרישומים
95	גבריאל מוקד: על השיפוט האובייקטיבי שעניינו 'יצירות אמנות'
100	משה בך-שאל: מחזור 'פשר-המילים' ושירים נוספים
108	אלון אלטרס: על שירתו של מ. בך-שאל
112	אשר רייך: שירים מתוך "חפיסה חדשה"
117	אריה סיון: שני שירים שנשארו
118	ת.ס. אליוט: ליטל גידינג (מתוך קווארטטום)
126	יפה וולפמן: עם התרגום של ליטל גידינג לת.ס. אליוט
132	אבי פלדשטיין: אנטיוגונה ב"מישלב" (קטע מפואמה)
134	א. דורית: הדים ורוחות (סיפור)
178	סיגלית דוידוביץ': שישה שירים
181	ג'יי שיר: על פירושה של אמנות אכספרסיוניסטית מופשטת
187	ריצ'רד שוסטרמן: על זהותה של יצירת האמנות
192	יהודית לוי: עבודות חזותית
195	אדם ואז'יק: Ars Poetica
196	אהרון שבתאי: "מתוך ההרצאה הראשונה" (פרקים מפואמה)
210	דוד גסקוין: ארבעה שירים
215	גיורא לשם: דוד גסקוין והסוריאליזם האנגלי
217	אלון אלטרס: שני שירים
219	זלי גורביץ': שני שירים
221	שלומית גולן: סיפורי סבתא (קטע מרומאן)
237	רחל חלפי: חמישה שירים
240	אלן גינסברג: על קבר אפולינר ושיר אחר
245	עודד פלד: סונטות-גשם מטורפות
248	מ. לוטמן: על לשון שירה ולשון פרוזה
255	אבישי מרגלית: Gareth (על מותו של פילוסוף אוכספורדי צעיר)
258	ציפי שחרור: שישה שירים
260	אילן שיינפלד: שני שירים
262	קרן אלקלעי: חמישה שירים

263	רוברט ורמן: שני שירים
265	גדעון עפרת: פוסטימודרניזם
285	אן סקסטון: שלושה חלומות ירוקים
287	גבי בן ז'נו: כיוונים במרחב (רישומים והצהרה)
291	אלי בכר: שבעה שירים
294	נעמי שחר: שלושה שירים
295	בךציון בן־משה: חמישה שירים
296	רבקה מרים: שני שירים
297	אורציון ברתנא: כיוונים ניאורומאנטיים בסיפורת 'דור המעבר'
313	חזי לסקלי: שני שירים
315	ישראל ברמה: עונת יובש (סיפור)
334	יהודית מוסל־אלעזרוב: שני שירים
335	שלום עליכם: טוביה החלבן (חוזה)
345	גניה בךשלום: על תרגום שלום עליכם
347	משה גנן: שיר
348	עזריאל קאופמן: חמישה שירים
349	ראובן דותן: מאשה וברום (סיפור)
357	ראובן דותן: שיר
358	ישראל ברכוכב: שני שירים
359	אורה לברון: שיר
359	מירי בךשמחון: שיר
360	בת־שבע שפירא: מוסיקה והעקרונות האסתטיים של קאנט
369	עפרה שונית: שני שירים
370	ענת לויט: ארבעה שירים
371	יצחק סובול: על הקולנוע הגרמני החדש
374	יוסי עוזר: לילה מורד
378	אביבה דורון: ארבעה שירים ספרדיים פנים חדשות
379	שמעון שלוש: שני שירים
380	דורית פלג: שני סיפורים
396	ספי שפר: שני שירים
397	רוברט שינברגר: שני שירים
398	אמנון נבות: הסוסים של עארף מלך סוריה (פרק מרומאן)
407	צילי רוזנברג: שישה שירים
408	אסתר עמנואל: שלושה שירים
409	חדר קריאה
410	מישאל על הסיפורת (בהשתתפות: ישראל ברמה, אורציון ברתנא ואמנון נבות)
431	א. דורית: ד.מ. תומאס המספר
435	מאיה ב.: על שירת סיגלית דוידוביץ'
437	אלון אלטרס: החיה הזקנה בזווית (על קובץ־שיריו של א. ברנשטיין)
440	גיורא לשם: 'סדר נשים' של א. רייך
443	ישראל ברמה: על 'דרך מלח' של ב. תומר
445	זלי גורביץ': על 'אקלים הבית' של א. אלטרס
447	יגאל עוזרי: רישום
448	יגאל בךנון: רישומים
450	זילייט חסין: על שירת דליה רביקוביץ'
462	דג הדיו

בין תרבות לפוליטיקה

כתביהעת שלנו איננו ביטאון פוליטי. אפשר שלעורך, או לעורכים, של 'עכשיו' דיעה פוליטית זו או אחרת; אבל היא איננה רלוואנטית לעריכה הספרותית. לעומת זאת כסופרים עבריים, כאנשי דרוח ישראליים, או סתם כפאטריוטים, כחרדים לדיוקנו הרוחני והתרבותי של העם, לאופיה של הארץ ולדמותה של המדינה, עלינו להביע את דעתנו בסוגיות רוחניות-תרבותיות. זו חובתנו הלאומית והתרבותית, החברתית והרוחנית. מה עוד שלסופר עברי אין מקום פרט למדינת ישראל, שהיא מקום-חיותנו היחיד. לכן עלינו להיאבק על דמותן של המדינה והחברה שלנו.

עלמנת להדגים את ההבדל בין עיסוק פוליטי לבין מאבק על דיוקן רוחני-תרבותי של המדינה והחברה, נומר כך: אין זה מעינין כתביעת כ'עכשיו' לנקוט עמדות בין שמאל לימין, או בתוך מחנה מפלגתי או פוליטי זה או אחר. גם אם מעדיף עורך-עכשיו סוציאליזם דמוקראטי על-פני שמרנות כלכלית, אין זו עמדתו של כתביהעת ככתביעת. אבל בעינינו תרבות-דרות עלינו לקבוע עמדה ברורה (לפחות כמערכת וכביטאון, המשקף גם את דעת רוב המשתתפים, אף כי, אולי, לא את דעת כולם). אם אספסוף מוסת משליט טרור פסי באספות-עם – זה עינינו, לא פחות מליכלוך פסי בחוצות ערינו וממיטרדים אקולוגיים אחרים. אם השלטון הופך חברה זו לחברה דולאומית, שבה עם אחד שולט בעם אחר – זה עינינו. אם כל העבודות ה"שחורות" נמסרות בהדרגה לבני העם השני – זה עינינו. אם הצנזורה מנסה להרחיב את תחום פעולתה – זה בודאי עינינו. אם במקום דיאלוג נאור ומלא כבוד הדדי בין ציבור חילוני לציבור דתי, מושלטת כפיה דתית (בין הייתר מצד חוגים שבכלל התנגדו להקמת המדינה) – זה עינינו (מה גם שידוע מאבקם של מיטב הסופרים העבריים בעבר על אמנציפציה מתכתוב דתי. הרי היום היו בוודאי מנסים לצנזר גם את ברדיצ'בסקי וברנר, טשרניחובסקי ושניאור, מבלי לדבר כבר על רטוש ופן. כתביהעת שלנו, שלחם על הכרה בגדולתו של אצ"ג גם מחוץ לחוגים הלאומניים הקיצוניים, ומעבר למחיצות מפלגתיות, בוודאי לא יסכים גם לתכתיב תלמידיו הפוליטיים של אצ"ג). ועוד שורת-המאבקים ארוכה. במאבקים בין ימין נאור לשמאל נאור או מרכז אין לכתביעת כ'עכשיו' מה להגיב. אך אם מתפשטת בארץ רוח רב כהנא או של מקביליו בשווקים השונים, אל יגיד לנו איש שזה לא מעינינו.

ובעינין יחסים "מערכיים-מזרחיים" בישראל: כתביהעת הזו, שאמון על שיתוף-הפעולה היפה ביותר בין יוצרים ואנשי דרוח יוצאי כל העדות, קורא לדיאלוג-הירום בין כל אנשיהרוח

והיוצרים בישראל, ממוצא מזרחי ומערבי גם יחד, על-מנת למנוע פיצול קטלני בין שני דימויים, פיצול אשר על-פיו תזוהה עדה זו או אחרת עם קנאים קולניים של מחנה פוליטי זה או אחר. זו חובתו העליונה, בין הייתר למען יצירת תרבות ישראלית אחת, מודרנית ונסמכת על מקורות עתיקים גם יחד. כל דרך אחרת היא דרך פיצול ושנאה – ורק מחלישה את מעמדנו כחברה וכמדינה. אנו קוראים, איפוא, לדיאלוג הגדול בין אנשי-רוח יוצרים מכל העדות ומכל המחנות על-מנת לעצור את תהליך פיצולה של החברה הישראלית לשני מחנות מקוטבים, וכן על-מנת לעצור את תהליך ה"ברכריזציה" של ישראל.

ומכאן לעניין הזהות: רבים המטיפים לנו כי עלינו לאושש את זהותנו היהודית או הציונית או תוהים על הזהות הישראלית הדרך, או הדגל, של 'עכשיר' בסוגיה זו הוא ברור. יש לנו זהות. זו הזהות הישראלית (או הישראלית-יהודית) המודרנית, שאיננה זהה לא עם היהדות כציביליזציה דתית (חרף כל הזיקות אליה), ולא עם התפרצות היהודיות (עם כל הזיקות אליהן והדיאלוג ודו-קיום איתן) ולא עם התנועה הציונית לתולדותיה, שהיא תנועה פוליטית-לאומית, בעוד שאנו מייצגים תרבות ישראלית חילונית-מודרנית וספרות עברית (לאו דווקא ציונית-אידיאולוגית, לאו דווקא יהודית-תפוצתית, ולא דווקא יהדותית-דתית) במולדת. זה כיום אפיו של דור-המדינה בספרות העברית. בשם החוויה הזאת ומתוכה התחוללו הדברים החשובים ביותר בספרות העברית בשלושים השנים האחרונות, למרות התנגדויות מבחוץ וכל מיני פיצולים ומחלוקות פנימיות. אם זהותנו זו איננה מוצאת חן בעיני שוחרי זהויות אחרות, יתקיים נא דיאלוג רוחני ותרבותי כן ועמוק. אך מי שחפץ לנהל ויכוח כזה בצל איומים ותכתיבים מימסדיים אל יתפלא אם גם אנו נחריף את הוויכוח עימו. אין פנינו למלחמת-תרבות. אך זכותנו לתרבות ישראלית, ליבראלית ומודרנית, איננה נושא למיקוח, ולא תמיד קול המון מאיים, או קולם של קומיסארים המדברים בשמו, הוא קול אלוהים חיים, קול של יצירת-אמת, או קולו של המצפון הפנימי.

*

נוסף למדורים הרגילים הינהגנו בחוברת 'עכשיר' הנוכחית מדור נוסף, המוקדש לאסתטיקה ולפואטיקה כקטגוריות של פילוסופיה ושל מדע-הספרות. המדור הזה הוא תחת חסותה של הפקולטה למדעי-הרוח והחברה באוניברסיטת בן-גוריון בנגב וכלולים בו הפעם מאמריהם של א. ברתנא, ג. מוקד, ג. עפרת, ר. שוסטרמן, ג. שיר וב. שפירא, וכן תרגומים של מאמרי צ. טודורוב וי. לוטמן.

מ.ע.

ארתור רמבו

תירגם מצרפתית: משה בן שאול

אוניה שיכורה

ובבואי אל הנקרות, חסרי רגוש ונהרה
לא חשתי עוד בננטים המכונים,
פי אדמיהעור הצועקים הפכו אותם למטרה
ומסמרו עירום-גופם אל התרנים

גם לא דאוג הייתי לצותי, לאנשי
סוחר דגן פלמנדי, רוכל כותן אנגלי –
הנה נגוז טרחם, תם שאונם לא שב
והנהר הנה צמה בלו שלי.

במבואות הים עם כל תנודות גליו ואיומיו
חרש יותר ממח תינוקות בחרף זה
נגרפתי במהירות, אפילו חצאי-איו
לא נכעו לתהו-בהו שקנה.

הסערה הולידה בי ספן נועז,
קליל יותר מפקק, נשטף ומנחר
בין הגלים, סותמי גולל נצחי על קרבנות-מאז
כך עשרה ימים, ללא עיני-האור של חוף חור.

רכים ועדינים כלחיתפוח שלילד
המים היִרְקִים חֲדָרוּ אֶל קִלְפִּי
לְבִין כְּתָמִי הַקַּיָּא, שִׁירֵי הַיַּיִן צָבַע־תְּכֵלֶת
וְרָחֲצוּ אֶת עֲגִנֵי וּחְפָתִי.

וּמְנִי אִזּוּ רָחֲצִיתִי בְּשִׁירָה יְמִית
שׁוֹפְעַת כּוֹכְבִים חֲלָכִיִּים וּמְזֹלוֹת
בוֹלֵעַ אֶפְקִים יִרְקָקִים וּבְאַרְשֵׁת חוֹלְמָנִית
הַזֹּהָה, טוֹבֵעַ, מְהַרְהֵר, אֲשֶׁר יוֹרֵד אֶל הַמְּצֻלוֹת.

מְקוֹם אֲשֶׁר לִפְתַּע נַעֲטָף כָּחַל נִשְׁגָּב
וּמְקַצְבִּים מְטַרְפִּים וְאֵטִיִּים מְנַצְנָצִים כְּלֶהָבָה
עֵזִים מְאֻלְכוּהוֹל וּנְפֻלָּאִים מְכָל עוֹגֵב
בוֹרָאִים אֶת אֲרָגְמֵן הָאֵהָבָה הַכּוֹאֲבָה.

יְדַעְתִּי רְקִיעִים שְׁסוּעֵי־בְרֶק, חֲסֵרֵי־אוֹנִים,
זְרָמִים וְנַחְשׁוּלִים, אֵיךְ עָרַב בָּא
וְשָׁחַר מִתְּלֵהָב כְּלֶהֱקֵק שֶׁל יוֹנִים,
רְאִיתִי לַעֲתִים כָּל שְׂאֵדָם לְרֵאוֹת אֹהֶה.

רְאִיתִי שְׁמֵשׁ נְמוּכָה, מְכַתְּמָת, מְסַתּוֹרֵית
הַמְּאִירָה לְמַרְחוֹק בְּרִטְסִיסִיָּה הַסְּגֻלִּים,
וְהֵם כְּשִׁחְקָנִים בְּדַרְמָה עֵתִיקָה, פְּרָאִית,
שְׁלָה מְסַךְ רוֹעֵד עֲשׂוּי כְּלוֹ גְלִים.

חֲלַמְתִּי לַיִל־בְּרֶקֶת עִם שְׁלֵגִים מְלַבְּלָבִים
בְּהַנְּשֹׂאֵם נוֹשְׁקִים עֵינֵי הַמַּיִם אֵט לֹאֵט.
אֶת מְעַרְבֶּלֶת הָעֵסִיס רְאִיתִי, הַמִּיצִים הָעֲרָבִים,
וְיִקְיֹצַת צְהַב־כָּחַל שֶׁל זֶהָר שֵׁט.

נִשְׂרָף יְמִים וִירְחִים כְּעֶנְר שֶׁל פְּרוֹת
הִיסְטֵרִיּוֹת, מְסַתְּעֵרוֹת כְּמוֹ נַחְשׁוֹל אֶל הַצּוֹקִים
וְלֹא חֲלַמְתִּי רְגֻלִיהֶן שֶׁל מְרִיּוֹת מוֹאֲרוֹת
הַעֲלָלוֹת לְשִׁבְר גַּם תְּהֵם מְעַמְקִים.

רַחֲמֵי

האם תדעו כי שם הכונו שוניות כה מפלאות
בהן פרחים שזורים, עיני פנתר ועור-אדם,
קשתות-ענן המתוחות כרסן מצלות
היו כעדרים ירקרקים בתהום היים.

בצות אינסוף ראיתי הטובעות, מתמוססות
בין קני הסוף, מקום ירקיב בו לונתן.
בדמי-גלים, ברגעי-ים קמות הן וקורסות
עם זעף מרחקי קרקעיתן.

שמשות של כסף, קרחונים, גלי-צדפה, שמי גחלים
ושרטונים הנחבאים בתוך הזרם העכר
שם נחשי ענק הופכים לפשפשים, נופלים
מרכב-עצים מעקמים, ריחם שחור.

רוצה הייתי להראות לילדים בשוט השפרנונים
בכחל המים הנגר, שירת דגיי-הזהב
קצפי פרחים המערשים אותם, המישנים,
רוחות שאין להביען אשר נושאות אותי עכשו.

ולפעמים, קרפן עיף של אזורים וקטבים
ימתיק היים בהמיותיו את נדנודי,
יתן בי את פרחי הצל הירקים והעבים
ואז כמו אשה אכרע על שתי ברכי.

כמעט כמו אי ועל חופי המטלטל מתגוששות
סיעות הצפרים בגון עינים בלונד
אצוף, אך בין רגלי החלשות
כל הטבועים שוקעים, לישון, אולי לנדד.

אני ספינה אובדת תחת שערות מפרץ,
נזקק בסערה אל גבה איין-צפור
לא בעלי מצפן, לא צנת הננה במפרש,
איש לא ידוג אותי, השלד השכור.

רמתי

חפשי, עשן, נוסק בערפילים סגלים
חדרתי שמי האדם כמו הבקעתי חור בקיר
אך מי יגיש את תופיניו למשוררים הנעלים,
רסיס של שמש ומחטם הרקיע נטף-ריר?

ומי ירוץ נגוע ירחים מחשמלים,
יצוף כקרח מכתר סוסי-יאור שחורים
מקום מתמוטטים בו כל חדשי היולי וכלים
ורקיעי התכלת בלועי-הנעש בוערים.

אני אשר רועד כלי-כך וקש ממרחקים
את נאקת הבהמות, קול בעל-חי צועק
אני טונה נצחי של תכול לא-נוע בשחקים
עליך אצטער, אירופה, לך חומת דייק!

קבוצות-איים, אור כוכבים בם ינצנץ —
וגם איים ראיתי ורקיעם יטריף כל לב סנר
— האם תנומו שם נאליהם תגלו בלילה-לאין-קץ
מליון עופות-נהב, מליון כחות מחר?

אכן, בכיתי די! השחרית מה עצובה,
השמש כה מרה, הסהר הוא אים:
טמטום של שכרון נתנה בי חריפות האהבה,
הו, השברי קלפה, ארד אל תוך התהום!

אם אתאנה למי אירופה הננה הננה אגן פעוט
שחור נקר ובו חונטים הדמדומים, הדני,
ילדון עצוב המתכופף, נותן לשוט
לה לסיכה שביכה כמו פרפר של מאי.

לא עוד, איני יכל לרחץ בכם, הו סכיני היים,
ולקמיר את שבלכם בסחר הכותן,
ולא אוכל עוד לחתר בלהט דגל ועשן
אל-מול גשרים מתרוממים הנועצים בי מבטם.

רמב

יורה בתל-אביב

אשה גאה ונפה מאד מכרה לי ענה מתוקה
מעבר לדלפק: עיניה קשות וגבה אל הים.

עננים שחורים באפק
בשרו סערה ובקקים, היא לא הסתובבה.
גופה ענה להם מתוך שמלתה
השקופה הקיצית צדין,
כמו כלבים עזים מתעוררים.

וכל הערב ישבתי בחדר סגור בין ידידים
לשמע את היורה המוטח בחלון
ואת קולו של אדם מת מתוך רשמקול:
הסליב הסתובב
נגד כיוון הזמן.

בתולת עינים

כאב ישן היה בגן שרק נטעו אותו
לפני שלש שנים. על כמת אבן ישבו מנגנים
ונגנו. הכרתי את האיש המנגן חצוצרה
כשם שהכרתי את הכאב הישן,
אבל את האשה עם הכלב השקוף
ובשמלה השקופה לא הכרתי.

והיו לה ירכים גדולות בשביל צירים
ושער ארך בשביל משוררים
ומצח לחולמי חלומות נועזים
ושדים לגבורים עיפי כח.
אבל עיניה נשארו שמורות רק לה:
היא עוד בתולת עינים.

אני רואה פני אחרים רבים

הילדים אומרים לי: מה אתה חולם?
כמו שאבי אמר לי כשהייתי ילד, מה
אתה חולם, לכך הגעתי עכשו.
שערוטי המלבינות הן התחלה חדשה
או דגל בניעה אטית. דבורים
על מה שהיה בעבר עוברים כעננים
וצירי הלידה של אמי בלדתה אותי
עברו לתוכי, כל יום קצת כאב.
ומה שהיה בארץ הוא בשמים ומה שהיה
בשמים הוא בארץ. ומה שהיה שקוף
נעשה אטום ומה שהיה אטום עכשו שקוף:
כשאני מסתכל מן החלון
אני רואה בחוץ רק את עצמי,
וכשאני מסתכל במראה
אני רואה פני אחרים רבים.

חצי כינור

אלה היו ימי חסד

"אלה היו ימי חסד", שמעתי פעם אומרים
בימי בדידות נצער ברחוב של חרף.
גם לימי חסד צריכים לפחות שנים.
נותן החסד והמקבל אותו.
כשהם נפרדים גם החסד לא נשאר
או נשפך לרחוב כמו משבר צנור.
דתות לא עושות חסד. הן רק מזכירות
זמן ריק, בפעמון. בקריאת מואזין.
בצופר ובשופר ובנקישות בדלת
בימי סליחות את האלהים אינן
יכולות להזכיר ולא את חסדו.

מיום שבטלו הקרבנות
נשאר כל אחד עם עצמו
להקריב.

ישבתי בגן המשחקים שבו שחקתי בילדותי.
הילד המשיך לשחק. הידים המשיכו לעשות
חלק חלק. אחר כך לחפר ולהחריב
ושוב חלק חלק.

בין העצים עדין עומד הבית הקטן
שבו הזרם הגבה מזמזם ומאים.
על דלת הברזל גלגלת מת עם
שתי עצמות מצטלבות. גם הוא
מכר ותיק מילדותי.

וכשהייתי בן תשע נתנו לי
חצי כנור וחצאי רגשות.

לפעמים עוד באה עלי שמחה גדולה
וגאונה: אני כבר יודע להתלבש לבד
ולהתפשט.



שיר

הקצף הבורח;
מושטת לאויר האפור
על קדמת אַניה;
לא הקרים הקרובים לשניה
ועצי התמר בחוף בצלם,
הרוח עוברת, קצף המים למשה
מחליק,
במרכבת בועות לבנות עוטרות
לצדי אַניה, גלים
למרגלותיה נפרש לפני
הקצף הבורח.

מיון

לקלרה ס.

למין להתנקות

למין להטהר

למין להשאר

לא להסחף. לתת מספר לבשר. למסגר.

מסגרת שאין לגעת בה חסרת משקל.

מרחפת כמחשבת הממין: מי הוא. מי היא מה זה?

המות קרב. מנתר; צורת פרורים מזון צפרים.

רוח נושבת;

הם עולים באויר, פרורי מות קלים, איי חרבות סביבו והוא,

מי הוא, היא מי היא,

יושב על כרסא וממין את המות;

סנקה ודיוגנס חיכו בשלנה,

קרל לינאוס, מר דיואי בהסבה,

ארכימדס יושב בצל, סוקרטס לוחץ את ידיו, חלמאי;

וגופו של משה רבנו;

כלם מקבלים פרורי מות כמו באהבה.

חמימים וחלשים. צפרים רוננות.

והממין פוחד מן המות: הוא ממין אותו.

המספר מגנו החזק ביותר מפניו. חרבו.

המספר על חשבוננו;

הוא נחנק לאט. לעד טבלה ענקית אטמה.

לא נמצא בה חלון קרוץ אחד שאינו ממספר,

המספר הסותם כל פה נפתח

וסדק לאויר סתמי; בחלומות בלבד יטבע עליהם

מאיה בורח

איך אפשר למיין את המות? מה זה,
 מה, למיין את הרצח, את הלב העקור
 מגוף של עלמה, את המפלצת באגם, את האנס
 בגוף רבים על גוף יחיד, את החנק בחוט זקב
 הזקב לחוד והנשימה האחרונה לחוד;
 מספר לכל פרור, חרחור של חולים, של אומללים;
 את הרעש המרעב איך את המות הנדח ביותר,
 איך אפשר למיין את השפכות התנועה אל כוכבים,
 את האהבה ואת להט המחשבה?
 גם את ידי הפלדה של הנוקם, של חבלן טרוריסט,
 הרץ עם ראשו של מנהיג מקשט בשדים קפואות;
 תפילתו הכמוסה של רודן, את הסוטה האים
 למיין את היצר האיום בדיוק ובתאם
 עם סוטים אימים פחות;
 איך להכניס אותם, למיין
 את הרגע החולף לפני שהכל ישטף
 בכום גדול גדול, פגישת קרני גמה מתנפצות,
 קרן ליזר נפלאה כמקל פליז חובט
 מפיק כדוריות כח לעולם;
 איך למיין המיון, הכל פה לא מבחוץ בלבד
 תיבה קפואה וזויתית,
 סמיק וערפילי יותר בפנים, בתוך חמר המאגמה;
 והוא יושב מחוץ לכל המאגמה הזו
 וצריך לתת מספרים רוגעים.

מאת
מרים

אומץ

צמרמורת הדרך חשאית כאצבע המרגלת
בחוט השדרה.
כבר שנה שאני מדפדף בה כבמגדיר צמחים.
עובר את אדמת הכלנית, צהבת הסביון וחצבת החצב
באמץ הגוף שבמחלת ילדות.
בדרך הזאת נשקפת חריצות אצבעות האפר וחכמת
הטרקטור בגיאומטרית השדות.
משהו מפחיד בזה. אהבה אחרת צריכה ללמד מערמת הצמיחה
של היבלית,
ממחירת השרשים המסוית בתחבשת אספלט
ומעקשנות הנביחה לארץ הגדר שבין כלבי הבית לכלבי הנשיכה.

תירגמה מאנגלית: טובה רוזן-מוקד

קונוסר של כאוס

.1

א. סדר אלים הוא אי-סדר; ר'
ב. אי-סדר גדול הוא סדר. שני
אלה חד הם. (דפי איורים).

.2

אם כל הירק של האביב כחל הנה, והנו.
אם פרחי אפריקה הדרומית היו בהירים
על שלחנות קונטיקט, והנם.
אם אנגלים היו חיים בלי תה בצילון, ואכן חיים הם;
ואם כל זה הנה נוהג בסדר,
ואכן נוהג הוא; חק של נגודים טבועים,
של אחדות מהותית, הוא ערב כמו יין פורט,
כמו לטופיו השעירים של ענף,
ענף מסים, גבה, בא נאמר, במרצ'נד.

.3

ככלות הכל הנגוד הנחמד של חיים ומות
מעיד כי דברים מנגדים משתתפים באחד,
זו לפחות היתה התיאוריה, כשספרי בישופים
פרשו את העולם. לכך איננו יכולים לחזור.
העבדות המפרכסות גדולות מן התודעה הקשקשית.
אם מותר כך לומר, ובכל זאת יחס מופיע,
יחס קטן הפושה כמו צל
של ענן על חול, צורה על צלע של תל.

4.

א. ניקא, סדר ישן הוא סדר אלים.
 זה אינו מוכיח דבר. זוהי רק עוד אמת. עוד
 יסוד אחד באי-הסדר העצום של אמתות
 ב. עכשיו אפריל בשאני כותב. הרוח
 נושבת אחר ימים של גשם מתמיד.
 כל זה, נדאי, יהיה לקיץ בקרוב.
 אך ישער שאי-הסדר של אמתות יהיה פעם
 לסדר, הכי פלנטג'נטי, הכי יציב.
 אי-סדר גדול הוא סדר. עכשיו, א'
 רב' אינם כמו פסלים, מוצבים
 לראנה בלומר. הם דברים מצירים בגיר
 על המדרכה כך שאיש תפוש בשרעפיו עשוי לראותם.

5.

האיש התפוש בשרעפיו... הוא רואה את הנשר הדואה
 שבשבילו האלפים הסבוכים הם קן יחיד.

בית מלוכה אנגלי, Plantagenet, שניסה כדרכו להשליט סדר זוהר באנגליה.

איש אדום גדול קורא

היו רפאים ששבו ארצה להקשיב לפסוקיו,
 בישבו שם קורא. בקול. את הלוח הכחל הגדול.
 הם היו מערבות הכוכבים אלה שצפו ליותר.

היו אלה ששבו להקשיב לו בקראו משיר החיים,
 אודות אלפסים על האח, קדרות על השלחן, פרחי צבעוני בינותם.
 הם היו אלה שהיו עשויים לככות בפסעם יחפים אל תוך
 המציאות.

שהיו עשויים לככות ולהיות מאשרים. לרעד בקנה
 ולשוב ולככות כשחשו זאת שוב. להחליק אצבעות על עלים
 ועל הקוץ הסלילי ביותר, לאחו בכל שהנה מכער.

ולצחק, כשישב שם קורא. מעל לוח הארגמן.
 את מתוי ההנה ומבעיה. את הכרות צויה:
 poesis, poesis האותיות ככתבן. השורות הנבואיות,
 אשר באלה האזנים. ובאלה הלככות הכחושים, הבלויים,
 לבשו צבע. לבשו צורה וגדל של דברים כהנחתם
 ומללו עוברים את הרגש, שאותו כה חסיה.

הצגתם מאתו

תחושתו של מאחז העיניים

מעופיו הנשגבים של אי-מי, אמבטי יום א' שלו,
תרועותיו בכתונות הנשמה,
קורים בשהם קורים. עננים זה כחלים
נקרו מעל הבית הריק נעלי
הרודודנדרון רשרשו בזהבם.
כמו גר שם מיישהו. שטפונות כאלה של לכן
פרצו מן העננים. כך הרוח
השליכה את עצמתה המעקלת לרחב השמים.

האם יכלת לומר כי עורב-הציצה הכחל
יעוט ארצה פתאם? הן גלגל הקרנים
סביב לשמש. הגלגל מאריך ימים מן המיתוסים.
עין האש בעננים מאריכה ימים מן האלים.

לחשוב על היונה שעינה כמשי שקוף
ונאונים שהם קרנות-יער, כך נדמה,
ואי קטן מלא אנוים וכוכבים:
אולי האיש הנבצר מדעת, לבדו,
רק לו הסבוי לזוג את חניו
בחיים שהם המוחש, כלה פנינית, החיים
הזורמים גם בארד החרפי ביותר.

ואלא סתונת

סולילוקווי אחרון של פילגש פנימית

העלה את אורו הראשון של ערב, כמו בחדר
בו אנו נחים, ובשל סבה של כלום, חושבים
כי העולם שבדמיון הוא הטוב המחלט.

זהו, אפוא, המפגש המעצם ביותר.
זוהי המחשבה שבה אנו אוספים את עצמנו,
מכל האדישויות, לדבר אחד;

בתוך דבר יחיד, צעיף יחיד
פרוף הדוקות סביבנו, כי דלוננו, שם חמימות,
אור, כח, ההשפעה הפלאית.

כאן, עתה, שוכחים את זולתנו ואת עצמנו,
אנו חשים באי-בהירותו של סדר, בכליות,
בידיעה, זו שקבעה את המפגש.

בתוך תחומה החיוני, בתודעה,
אנו אומרים כי אלהים והדמיון הם אחד.
כמה גבה מאיר הנר הכי גבה את האפל...

מאור זה עצמו, מתוך התודעה המרכזית,
אנו בונים מעון באויר הערב,
שבו היות יחד די הוא.

מתוך "ערב רגיל בניו-הייבן"

בארץ עצי הלימון, צהב וצהב היו
צהב-כחל, צהב-ירק, צורבים בלשד-אתרגים,
תלויים על בלימה ומפוזים, הליג-לג של עופות מלהגים.

בארץ עצי האלמוסי, יורדי-ים נודדים
נבטו בנשים גדולות, שיצוריהן האדמונים-בשלים
נשזרו סביב-סביב למשורת הסתו העגלה.

הן גרגרו את הרישין שלהן, שם בארץ האתרוגים.
בארץ יורדי-הים הגדולים, המלים שדברו
היו רק רגבים חומים, רק עשבים לוכדים של דבור.

כשכאו יורדי-הים לארץ עצי הלימון
בסוף, באויריה הבהירה, הקשה כארד
הם אמרו: "הנה שבנו שנית לארץ עצי האלמוס
אך התקפלנו, סבנו אחור", היה זה הינו הך
לבד משמות התאר, המרה של מלים
שהיתה לשנוי של טבע, יותר

מן ההבדל של עננים מעל לעיר.
התושבים נשתנו וכן כל הדברים הקבועים.
מלותיהם כהות-הגן תארו מקדש את האתרוגים.

כמה מטרים זה הטווח האמיתי של חיי. כמו חתול פרקים מתוך ספר חדש

אני לא אוהב שאני אוהב כל כך לחשוב על עצמי. אני חושב שגם זה מין עינוג. כמו לאונרד בלי לגמור. כמו אצל עתליה, להחזיק שם את האצבעות, לנוע לאט, לספור את הקמטוטים, עד הקטנים ביותר. ולהרגיש שאחה כל הזמן מתמלא. והריח, כשל עץ פצוע, עם השרף ההולך ונקרש. עבה, חונק מעט, מתוק. אחר כך, אולי כבר בשעה השניה, כמו ריח המליחה שמשאיר הים על החוף אחרי הגאות. או בשוק, משהו בין גבינת כבשים מלוחה ומלפפונים כבושים. כשהפטמות של עתליה מתחילות לטפטף ואני מלקק אותן. אני עושה את זה כדי שלא תרגיש שאני לא רוצה לחדור. לפעמים אני עושה את עצמי נרדם בין שדיה. לפעמים אני באמת נרדם. אני חולם איך האסטרונוט יוצא אל החלל. לאט לאט, דממה מוחלטת. לפני שאני מתעורר אני כבר מנחש את ההתרוקנות.

עתליה משתדלת שלא ארגיש שהיא נעלבת. אתה לא צריך לפחד, היא אומרת. אני לא נכנסת להריון. היא אמרה זאת בפעם הראשונה, ובעודה מדברת, באה עליי וקלטה אותי. כשאני על הגב אני כאילו מבוטח מפני התרוקנות.

קראתי את הצער בעינייה. היא הסתכלה עליי במבט בוחן, כאילו חיברה אליי מערכת שעונים, מדיחלל עם מדיעונג, והיא עוקבת אחר המחוגים. פקחתי את עיניי, פתאום, היא לא ציפתה לכך. העיניים שלה היו כצבע יין בורדרו. והגבות קפצו כלפי מעלה כדי לפנות להן מקום. נפלתי מתוכה. היא חושבת, אמרה, איך זה להיות מלכת טרמיטים. למלא את הארץ שרצים יפים כמורך, יו, תולעים, מתפתלות מעונג! אפשר לומר הייתי די מהיר ביציאה. רק בסוף המדרגות עמדתי ולקחתי נשימה.

חזרתי. ראשית. רציתי עוד. שנית, שכחתי את הסנדלים. היא כבר היתה בגלביה ובכומתה, וכמובן בנעליים. היא אמרה שאני משחק בעתיד שלי כמו בקוביה. רציתי לומר, אתה לא משחק במה שאין לך, אבל לא אמרתי. והיא אמרה, שאני יכול לבוא מתי שאני רוצה. ושלא אראה את עצמי חייב. זה היה אז שאמרה: "אפשר לקרוא לך יוד?"

*

אני קם מאוחר. אני מנסה לראות איך האסטרונוט מתחיל לאבד את חליפת הלחץ, כשהוא יוצא אל החלל. ומתחיל להתפרק. אני מנסה לראות את הדממה הגדולה, כשזה יקרה. הטכניקה: לישון על הבטן עם הפנים בכר ועם דרכי הנשימה לחוצים. המיקסר של אמה עוזר.

כמה מטרים זה הטווח האמיתי של חיי. כמו חתול

אמא לא יודעת שזימוזם המיקסר עוזר. היא מביאה אותו עד הדלת, מאמינה שזה יעיר אותי. אני אוהב את הסאלאט שאמא מכינה, עם גבינת כבשים "ברינזה", ועם כמה טיפות שמן־חמניות. אבל אני שונא את השאלות שלה.

"יואב! אתה יודע מה השעה - אחת־עשרה!"

כאילו מחכה לה משהו באחת־עשרה. היא עובדת כגרפיקאית בשעות אחרי־הצהריים משלוש. אני, כמובן, יודע שהיא מתכוונת אליי, וזה ממאיס עלי מראש את הסאלאט.

בשבת בבוקר הם עובדים עליי שניהם.

"אולי לפחות תעזור לאבא לרחוץ את המכונית?"

תודה לאל, כבר לא עולים עליי עם "לא חבל לך שאתה גומר את היום בשינה?" או "חבל. יכולת להרוויח את העתודה האקדמאית".

או

אבא: הנדסה גנטית. המקצוע של העתיד.

אמא: הייתי בטוחה שלזה הוא יילך. הילד. איך הוא השתיל רגל. לחיפושית. מחיפושית אחרת. עם פינצט. בחדרה הם ימותו מפיה, כבר יש להם שתי ארובות שם.

אבא: אשה. את יורדת מהנושא.

אמא: נכון. למה לא תתפוס שיחה עם הילד? אותך הוא מכבד.

אבא: אחרי אמסטרדם. אל תשכחי, מחר בשש ממריאים.

אמא: איך הוא עשה את זה! עם פינצט־הגבות שלי! את ההשתלה!

אתה לא יכול לא לצחוק, אחרי שיחה כזאת.

או לחזור לשינה. למזל, אני יכול לישון הרבה.

מה שהבי מרגיז, שמסדרים לי את החיים בגוף שלישי. מה שמזכיר לי, כשהיו יוצאים ומשאירים אותי בחושך, ומדברים עליי בגוף שלישי: הוא ישן, הוא לא ירגיש. והילד מסתתר תחת השמיכה, נפחד ורועד, קורא לחתול, מתחיל לאהוב את החושך, לומד לישון. במלה אחת, זה די מרגיז כשמסדרים לך את החיים בגוף שלישי.

אבל מה שהכי מרגיז, כששואלים אותי מה אעשה אחרי הצבא.

"לא חשבת?"

"אתה שומע? הוא לא חשב מה יעשה אחרי הצבא!"

"הוא מתבדח", אומר אבא מחדר־העבודה שלו. אבא מכין "נייר" לאיזה קונגרס.

"אבא אומר שאתה מתבדח".

"אין לי".

"מה אין לך".

"תוכניות".

"אתה לא יודע מה אתה רוצה לעשות אחרי הצבא?"

"לא".

"לא יודע?"

"לא רוצה. כלום".

"הוא אומר, שהוא לא רוצה כלום".

"הוא מתבדח", נמשך הקול מחדר העבודה.

"אבא אומר שאתה מתבדח".

"נכון".

הרגשתי שזה מה שהיא רוצה לשמוע. זה התיש אותי.

"הוא אומר נכון", נשאה אמא את קולה לעבר חדר־העבודה של אבא.



some good ones
my ass

"אמרתי לך", אישר אבי מחדרה-עבודה.

מעניין אם השדיים הקטנים של אמא מטפטים לפעמים, כמו השדיים של עתליה. אני חושב שלא. היא לא מזיעה בכלל, למרות שכל הזמן נדמה לה שהארוכה מלכלכת אותה. היא כל-כך יבשה, שלפעמים אני חושב שאבא מיסבן. אם כי, כמובן, הם מסתדרים יחד. תמיד יוצאים יחד, טסים יחד, לקבר של גיל יחד. אני חושב שהם אף פעם לא ימותו - איזו מחשבה! בכל אופן, אין דאגה כזאת.

פעם ניסיתי להיות איתו גלוי. אמרתי לו: "תראה. לך יש משהו שממלא אותך. מילים. קונגרסים. הוראה. אצלי עד הצלע החמישית מלמעלה, מהגרון, חונק. מהצלע החמישית ועד האחרונה ריק לגמרי". שמחתי שזה בסדר שאני יכול לומר לו את זה בלי בעיות. אפילו חזרתי ואמרתי: "ריק לגמרי", למרות שזה לא כך תמיד.

אבל הוא התבדח ואמר (אולי חשב שאני מתבדח - שמתי לב שהוא נהנה לפרש כל דבר כבדיחה, זה מחזיק את מוחו פנוי למחקריו) שלא כללתי את הצלע החסרה. "או שמא" - הוסיף - "צריך לדבר על שתי צלעות".

הוא התכוון לדנה. היא אחת, מי השנייה? זה עוד היה לפני היכרותי עם עתליה. בכל אופן, זה היה די מטומטם מצידו שלא הרגיש שדיברתי בשיא הרצינות. בסך-הכול הם די משעממים, ההורים.

עכשיו בא לי לנסח משפט כזה: הם לא חיים, אני לא מת.

השיא היה כשגייסו את זכרו של גיל כדי לאלף אותי בינה. זו אמא. הפיקחית, שאמרה (דווקא בשעה שנהניתי מהסאלאט עם הברינזה ועם הדג מתיאס, שאתה חש אותו על הלשון כמו קטיפה): "גיל בגילך - מה הוא לא עשה!"

"בטח" - צעקתי - "הוא הכין את עצמו למוות!"

"איך אתה מדבר - "

"מי הסתלק לשבוע וחזר עם תרמיל מלא אבנים ממכתש רימון? אפילו לא ידעתם איפה הוא, זה לא היה איכפת לכם בכלל".

"יש לך מזל שאבא שלך לא כאן - "

"הוא אף פעם לא כאן".

"הצוף!"

"אז אל תביאי לי את גיל. גיל השאיר תיבה ריקה".

זה לא היה הוגן. גיל השאיר אותה מלאה בקונכיות ובאבנים בכל מיני צבעים, ובכל מיני דברים אלקטרוניים כמו השעונים התאומים, שאחד מהם הולך הפוך. אבא סידר אותם בכוננית, בפניה של גיל, עם פתקים בכתב-מכונה, כמו תצוגה. ואמא היתה מאבקת אותם כל שנה, ביוס-השנה למוותו.

עובדה, עכשיו התיבה ריקה, תיבת תחמושת של תותחי הוביצר 105 מ"מ. היא תחת המיטה שלי. האותיות בירוק עשב, הספרות בחום קליפה של עץ. אני יכול לשים בה דברים, אבל אני לא שם. זה לא ישנה, בחלום היא תמיד ריקה. אני פותח אותה. אני ידע שהיא ריקה. בכל-זאת אני פותח אותה, כאילו יד אחרת מניעה את היד שלי, למרות שאני יודע שזה בדיוק מה שקורה לי אחרי-כך מתחת לצלעות ובבטן, כמו בועת לחץ, מתפשטת.

אימי התחילה לבכות. כשאמא בוכה היא מגלה את כל השיניים, ובראית כצוחקת. בכל אופן, בדקה גמרה חבילה של מפיות טישו שדחפה לשני כיסי חלוקי-קימונו הפסטוראלי שלה. כשהיא מניעה את שתי ידיה במקביל, באחת מוציאה ופורשת, בשניה קונחת ומקפלת. היא מאוד מהירה ומדויקת בידיה. אני חושב שממנה קיבלתי את האצבעות שלי. פתאום בא

לי לחבק אותה ולקרוא לה מאמי, אבל הצטחקתי. בסוף חזרתי לחדרי ובכיתי. לא הרכה, שתיים-שלוש דמעות ושאיפה עמוקה באף, ומייד תפסתי את האבר שלי בידי. אין כמו תנועה זאת שהופכת דמעות למתיקות. אחר-כך אפשר לצאת למסע חלום.

*

כך או כך, לא נוח לי לעבור תחת עיניה של אימי כשאני קם מאוחר. יש לי תחבולה, אני משלשל חבל מן החלון ומשתלשל למטה. השכנים כבר יודעים. מסתכלים מן המירפסות. לפעמים אני מנפנף להם ביד. תמיד הייתי עושה כל מיני דברים, הם מכירים אותי עוד מכשהייתי ילד. את החבל אני תולה על יתד. את היתד אני תוקע באדן החלון. לאחר שירדתי, אני מטלטל את החבל עד שלולאת התליה משתחררת מן היתד, ואני מחביא את החבל מאחורי דלת המיכלט.

תחבולה פשוטה, שנותנת לי חירות מסוימת. מובן, שזה אומר לאכול בחוץ, לתפוס כמה שעות במעבדה לאלקטרוניקה של מר גלכרון, ברחוב בוגרשוב, שמשלם לי לפי שעות. נשאר לי מזה גם לכילויים, קולנוע, כדורסל. ספרים אני קורא, בעיקר מתח או מדע בדיוני. למשל, נמלה מעופפת מבקיעה לתוך המוח, בלי לקרוע את העור והעצם, ומוחקת את המיותר. יכול להיות שהיא מקבלת את ההוראות על טופס רגיל, עם כוכב, ובשולי הטופס ליד הכוכב: למחוק את המיותר. אולי אבקש ממנה למחוק במוח את המרכז לתחושת ההתרקנות.

אני חושב שבדור הקודם, או דור לפניו, לא היו צריכים את זה, כי היו להם דברים אחרים שמילאו אותם ונתנו להם את ההרגשה שהם לא מתים. אני לא מתכוון לדת, או לדבר כזה. פשוט לא היה להם זמן לזה.

למשל, סבא שרגא. דוד רחוק (אני לא בדיוק מבין את הקירבה המשפחתית שלו) של אבא. פעם אמרתי לו שאני מקנא, שאני מצטער שלא חייתי בזמן שלו, והוא חשב שאני מתכוון לסיפורים הקצתי-אינפנטיליים שלו על שייחים ערביים, ריקודי הורה ומיקלחת משותפת. או, כמו בתמונות, כובע קאסקט, רובה ארכיבוז עם חגורת תחמושת צ'רקזית תלויה באלכסון מהכתף השמאלית אל המותן הימנית. כן, וטוסי ערבית, כמעט תמיד מחוץ לתמונה, אבל כסיפור.

שאלתי אותו אם קרה לו פעם שהרגיש ריק, והוא לא הבין. הוא אמר: בוודאי. היינו אוכלים קדחת. היה חוסר-עבודה. אכלנו אבטיחים בקיץ ("מתחת לסוכת השומר - המיקשה בכפר-סבא איפה עכשיו הסיבוב") ותפוזים בחורף. ריבה, החברות היו עושות מקליפות תפוזים, במקום סוכר. משלשלים כל הלילה, אבל הולכים ברגל עד פתח-תקוה לשמוע את ברל. שאלה אם הבטן היתה ריקה, ומה היתה, בחלומות אפשר למלא אותה? והיה חמור אחד שקראנו לו: "רומיאו", היה צועק ביום וצועק בלילה, רומיאו - חה - חה -

הצחוק נגמר בשיעול. שיניים לא היו לו. כשהוא בא לבקר, אני ממש מכריח אותו להחזיק לי את היד. היד שלו, החיספוס שלה מזכיר את העץ במגדיאל. אגב, הדודה של אבא, מגדה, עכשיו אשה משותקת, נשארה במגדיאל עוד מהגרעין ההוא של שרגא. התחנה עם בן של פרדסן ממגדיאל, ההוא מת והיא משותקת.

אני מחזיק בידו של שרגא, במחשבה. נודף ממנו ריח איזוב. החלטתי לשאול אותו רק מה שצריך. לפעמים הוא ממש מייגע.

שאלתי אותו באותו עניין. אם הרגיש פעם ריק, לא בבטן, בכל הגוף, כאילו פשוט אין בשביל מה להיזיז אצבע. כמובן, חשבתי על התיבה של גיל. שרגא אמר, למי היה זמן

לשטויות כאלה. קודם צריך היה להתבסס. אחר כך - הילד הראשון. "אגב, ברנש ניבזה. נשוי לבת שלי". ובכלל, מה זאת אומרת ריק. "שמע נא, אם אתה יודע מה שאתה רוצה, אז אתם יותר מדי מפונקים, הדור שלכם".

"אתה יודע מה, סבא שרגא. חבל שלא חייתי בזמן שלכם".

"עזוב. אתה לא יודע מה שאתה מדבר. תיהנה מכל רגע".

"זה מה שאני עושה".

זה התחיל לייגע אותי. היטלתי את עצמי על הגב. המיטה עמדה ליד החלון, ויכולתי לראות למעלה, עננים כמו כרישים עייפים, שטים באיזו קלות שלא מן העולם הזה. חשבתי על העץ במגדיאל. לא חשבתי שאני רוצה שזודה מגדה תמות. אבל חשבתי שהייתי רוצה לרשת אותה (פעם אמא התבטאה כך, שהיא חושבת שאין לה יורש אחר). להיות עם העץ ההוא. כשהייתי קטן הייתי שם הרבה, בקיץ. פעם היתה לי הרגשה כאילו אני בתוך העץ והקליפה מכסה אותי, והייתי רגוע כל כך. ושקט ובטוח. ומלא.

*

זה מה שלא טוב כשאתה מתחיל את היום מאוחר. השמש אוכלת לך את הראש ואתה מקנא באלה שקמים עם אור ראשון, ושומעים את הציפורים. בשעה הזאת כבר אין ציפורים. מצד שני, איך אפשר לוותר על חלום האסטרונוט. תמיד אתה משלם, לא חשוב מה שאתה עושה.

ואז בא לך לעשות משהו קל, בלי מחשבות. עשיתי מייאו לחתולים של המהנדס ברגן. כולם סיאמיים, עם פרוות שמוציאות ניצוצות, והם נוכרים בפחי אשפה כמו חתולים רגילים. עשיתי לאחד מייאו והוא לא השיב, שני מאחוריו זקף אוזניים והביט בי בסקרנות. אחריכך התחילו להתלטף ונראו כמו מיקלעת. כמו לפעמים אני עם דנה. דנה גמישה מאוד ואנחנו לא מוצאים את הרגליים. זאת אומרת, הן קלועות כך שקשה לדעת למי לשייך מה. ואין לך בעיה לראות את זה כאילו מהצד. מיקלעת גופים גמישים. קח את לאוקון שני בניו והפתנים, הצורה הנפתלת כה מושלמת, שאתה לא חש שמדובר בשלושה אנשים שברגע זה ממש מבוצע בהם דין מוות. דנה צחקה כשאמרתי לה - עשינו את זה מול הראי בדירת הוריה באפקה - שאנחנו נראים כמו תמנון שרואה את עצמו מהצד.

כך מתחלף לי המיאוס באהבה; מסוגל הייתי לאכול תמנון. היינו ערומים לגמרי, דנה ואני, לא הזדיינו ולא התביישנו, ואני חושב שזה היה נהדר. אם מישהו היה יודע מה קורה במחשבה שלי היה אומר שאני סוטה.

מה שרציתי לומר: כי אפשר גם בלי אותה הרגשה בחוזה.

בכל אופן, אותו בוקר היה לי חשק להשתעשע. למזלי הרע עלה לאוטובוס בקו עשריםזארבע, בדיוק לפני, המורה שלי לתנ"ך והיסטוריה, צווינגר פרדבלום. ראיתי אחד שתופס כל רוחב הכניסה בלי מאמץ ומיד חשדתי שזה המורה צווינגר פרדבלום. כשהוא עומד לפני הלוח לא רואים את הלוח. הוא לא כל כך גדול, אבל הדיבור שלו רחב, כמוכר לך את העולם. רק אחריכך, כששילם לנהג ופנה אל המעבר, ראיתי שזה באמת הוא, בעיקר על פי שלושת העטים הענקיים (כך נראו לי, אבל למעשה הם די נורמליים) התקועים בכיס השמאלי של החולצה, באמצע העט הקצר עם הראש הרחב בסגול תוקפני. חסר היה לו תפס ולכן הוחזק בין שני העטים. אני חושב שהיה נועץ את שני העטים בכיס רק כדי להחזיק ביניהם את העבה בצבע סגול, שבו היה כותב את הערותיו במחברותינו. כל אות כמו החרב הערבית בה התיוו את ראש הנסיכה בסרט "מות הנסיכה" - עבה, בטוחה בעצמה, מאיימת.

במחברת שלי לא כתב תיקונים, רק הערות. בדרך כלל בנוסח: "אתה יכול, אבל אתה לא מתאמץ מספיק". אני חושב שלא תיקן את המחברות שלי, כי פחד שאבי ימצא שגיאות בתיקונים. אני חושב שהוא בסך-הכול מורה עם רצון טוב רגיל, אבל הוא לא אהב את התלמידים. העט העבה שלו נטול התפס עם הראש הרחב בצבע סגול חציל – אגב, ירק שאני אוהב – לא זו מנגד עיניי שעה שנדחפנו פנימה בתוך המעבר, באוטובוס שהתמלא אחרי הקסטל, הוא לפני ואני אחריו.

הוא לא ראה אותי. אולי לא הכיר אותי – אני מתחזק בדעתי שלא אהב את תלמידיו – ואני ראיתי את העט שהוא משתחרר ורוכן קדימה, כמבקש להיחלץ משני שומריו האלגאנטיים ההדוקים כביס משני צדדיו. בכיכר מסריק, אחרי שירד ואני לחוץ אליו בתוך פקעת אנשים, כבר היה העט בידי. לא תיכננתי את זה, זה קרה. האצבעות שלי די מדויקות. בגלל זה מר גלברון מעסיק אותי, למרות שאני בא מתי שאני רוצה. כשצריך לפתוח ברג של מילימטר, או לקבוע מיקרופיוז, הוא נותן לי.

בכל אופן, העט המאוס ההוא, החזקתי אותו ביד כמו חתיכת צואה של כלב. זרקתי אותו לפח הראשון.

*

לפעמים אני חולם שדות לבנים עם בוהק קר כאמיל. אני מתחלק, ואני לא בטוח אם אני מתחלק, כי אני לא מרגיש כלום, אבל אני יכול לראות שזה שיפוע ישר כמו טבלה, אינסופי.

כשקמתי ביקשתי מיונה חומה אחת עם צוואר בצבע ירקרק-טורקיז ועם רגליים ורודות שתיכנס. לפני יומיים נכנסה אחת, לא מצאה את היציאה. עשתה מהומה, והשאירה נוצה. ניסיתי לספור את הנימים באותה נוצה והפסקתי במאה, כי חשתי פתאום בנועם הקטיפתי שלה ועצמתי עיניי.

אני חושב שהאצבעות זה החוש הכי חזק שלי. אחרי העיניים, אולי. בכל זאת האצבעות, כי כשאני רואה משהו בעיניים אני חש אותו גם באצבעות. צל נועם ירקרק באחורי הברך של דנה, פתאום ראיתי אותה שוכבת על הבטן ורגליה באוויר. זה נתן לי שמחה באצבעות וטעם לימון על הלשון. כשאבא סילק את ה"אנטיקה" – אימי כינתה כך את גולת הנחושת ששימשה ידית בדלת הכניסה – היתקנתי אותה על הדלת לחדרי. אימי, שהיא קצת גם על תקן של יועצת בענייני אדריכלות-פנים במישרה שלה, אמרה שזה לא מתאים, וזה נראה כמו טעם רע. העברתי אותה אל פנים הדלת. אבא התקין על הדלת הראשית מנעול עכבישי, בנוסף לייל הרגיל. אימי הוסיפה שרשרת-ביטחון מבפנים, ונתנו לי שלושה מפתחות. אמרתי שלי לא נחוץ, אני רוח, נכנס בעד כל המנעולים.

"הילד השתגע", אמרה אמא.

"הילד משתעשע", אמר קול מחדר-העבודה של אבא.

ואני עמדתי בפנים החדר והחזקתי את היד עם כל האצבעות על ידית הנחושת, שלא אשתגע. וצחקתי בקול, שישמעו.

לייתר ביטחון לקחתי את המפתחות.

כשאני רוצה לצעוק אני עושה כך: שם את ידי הימנית עם כל האצבעות על כדור הנחושת ולחוץ בכל כוחי, ואת היד השמאלית על היד הימנית. עד שזה עובר לי.

אני אוהב לחוש את היד של סבא שרגא, כבר אמרתי. הוא לא מחזיק בה כאילו היא סמרטוט, או עגבניה. כמו החברים של אבא, המגיעים במעילי טויד ומיקטרות, וידיהם

ממש נזולות מהם. שרגא אומר "זדורוב" - אני חושב שזה משהו ברוסית - וקולט את היד, כולה עד הגיד האחרון, ושום דבר בה לא נלחץ. אין היום ידיים כאלה. אבא של דנה - לפעמים הוא מניח הצידה את עיסקי הבתים, ועובד קצת בגינה שלהם, ואז יש לו יד כמו פומפיה. או זיפזיף רטוב. חיפשתי את הקווים בכף ידו של שרגא, קו החיים, קו ההיגיון, קו הרגש. היד היתה פשוט שלמה. פעם ראיתי אותו לועס אדמה בין החניכיים, לא האמנתי. הוא הוציא מתוך התיק המשופשף שלו חופן אדמה, אני חושב אדמת בולת מהמשק שלו, שלא ישכח את הטעם. שאלתי אותו, בצחוק כמובן, אם הוא רעב. אמר, לא. הוא פשוט אוהב ללעוס את זה. "כמו שאתם מאסטיק".

אישית, אני לא אוהב ללעוס מסטיק. אני אוהב לחוש את הלשון חופשית, ללוש בה את כל הטעמים שהעיניים רואות. הפסלים של זומר, למרות כל המהומה סביבו, לא השאירו לי שום טעם על הלשון. אולי האשמה בי, כי כל האחרים השתוללו. כשכולם מתחילים להשתולל, חוש הטעם שלי מתחיל להיאטם, כנראה. עלינו על הגג לראות, הוא עובד על גג ביתה של עתליה, עושה שם מיציגים. עתליה הציגה אותי בפניו, קצת במין ביישנות שדי הלמה אותה את האשה הגדולה הזאת, שהעור שלה מזכיר את החיספוס הקר של בד ערבי. אני חושב שהסמיקה, הצהבהב הקשה של פניה קיבל צבע של תאנה בשלה. ועם גומת חן, ליתר דיוק חריץ, בקצה החיור. היא הציגה בפניי את הקולאז' של זומר ואת זומר. זומר אמר מייד, בצורה בוטה וללא מעצורים (וזה דווקא מצא חן בעיניי, אם כי גם הפחיד מעט):

"זהו נער השעשועים שלך?"

לא כעסתי. הוא נראה מצחיק. הפסל שלו לא עשה עליי שום רושם, סתם גוש גס של גרוטאות. לא הרגשתי כלום על הלשון. זומר עצמו נראה כמו פסל לאגמור: ארוך, גושי, נשבר באגן הירכיים, ורגליו כיוצאות כל אחת לכיוון אחר. "הולך בקרוב לצבא", אמרה עתליה.

הוא הביט בי והוציא מין הימהום. נדמה לי שהוא נועע את אוזניו. אבל ייתכן שזה רק נראה לי כך, כי אוזניו ארוכות ובולטות לצדדים בצורה מצחיקה. הוא לא נראה לי רציני, הוא נראה כמו דחליל. בדיוק ברגע שעמד ללחוץ את ידי, פקק את האצבעות וזה נשמע כמו קסטניטות. אולי התכוון לבדיחה, אני חושב שלא אהב ללחוץ את ידי, אולי חשב שהיא נקיה מדי. או בגלל הריח שהפיצה עתליה, ריח של אהבה לאירחובה, אולי ביטא בכך איזו מחאה מיסתורית.

זומר הוא דחליל מאה אחוז. אני חושב שאני יכול לאהוב אותו.

למחרת קמתי עם אישקט נורא. שמתי קאסטה, הגיטרה של סיגוביה. כמו פריטה של גשם על חלון. התגעגעתי לגשם. התגעגעתי לדנה, ראיתי את שפתיה רטובות. חשתי שאני לא אחיה הרבה, וזה קצת הרגיע אותי, אבל לא מספיק. התגעגעתי לאמבטיה עם קצף בריח ורדים, אבל אמא היתה בבית, וזה אומר במקום להתמכר לנועם האמבטיה, לחשוב כל הזמן שאמא מקשיבה אליי וחושבת לא די שקמתי באחת-עשרה, עוד יש לו חוצפה לילד לבלות שעה בתוך האמבטיה עם קצף מיהורדים שלה.

יהלי כבר אחרי הצבא. היינו יחד בוועד התלמידים של הגימנסיה והתידדנו. הוא כתב לבדו עיתון-קיר, ואני קישטתי אותו בציורים. המנהל קרא לציורים שלי "מנצל", ואמר שבעברית זה אישונים או אנשונים, אבל כדי לדייק צריך לומר מאנצל'אך. אם הבנתי אותו נכון, הוא התכוון לומר שציירתי אנשים מגומי, חלקים וגמישים כמו הנחש הקדמון לפני שאלוהים קילל אותו. יהלי קרא להם אנשים ירחיים. הוא קלע לטעמי, כי תמיד היו קצת כמו הירח ברביע הראשון.

יהלי נשוי, קצת נמוך וקצת רחב ממני, ותמיד מוכן להמציא תירוץ כדי להסתלק מהעבודה שלו - משרד ליחסי-ציבור - ו"לעשות משהו". בעיקר אם זה קשור בנסיעה. ואני, המחשבה על נסיעה ממלאה אותי גיל, עד לפתח האוטובוס. כשצריך לעלות, אני נתקף חרדה, ואם לא הייתי חושב שאחר כך אמאס בעצמי, הייתי פשוט פונה לאחור והולך לי. לפעמים אני עובר את זה בקפיצה, כמו על גבי תהום, ונכנס. בדרך-כלל זה פשוט יותר, תמיד יש מישהו שדוחף אותך מאחור: "עלה כבר, אדוניו" יהלי היה לי מעין ביטוח-מישנה, תמיד מוכן כל כך. די שאבטא את המלה "אילת" "צפת" "אכזיב", או סתם "נוסעים" - והוא כבר מוכן עם התוכניות ועם הכול, כולל כרטיסים. הפעם זה היה ירושלים.

אני לא חושב שאפשר לאהוב את ירושלים. אני לא חושב שאפשר לנגוע בירושלים. אם הייתי צריך לומר מה היא עושה לי לאצבעות - היא מכווצת אותן. כמו אחר שיפשוף במיברשת וסכון, אבל יבש יותר. אולי השפעת המידבר. אתה עולה בה ומגיע לנקודה מסוימת. ופתאום מתחיל המידבר. אתה מסתכל מערבה. הכול ירוק. מסתכל מזרחה הכול מידבר. פתאום יש לך הרגשה שנקודת הגבול - זה אתה. הספיק לי פעם אחת. עכשיו הזיכרון מעביר בי צמרמורת, אני יכול לראות, ברור לגמרי, כאילו זה עכשיו, איך ראשי האצבעות מתכווצים. אמרתי ליהלי: "תראה". הוא לא ראה. הוא שאל, מה. עשיתי תנועה של מי שמרטיב אצבע לנסות את כיוון הרוח. והוא אמר שתמיד יש כאן רוח. שהרוח במקום הזה באה תמיד מלמטה, מעמק יהושפט. היינו בדיוק אז בירידה אל גן-הפעמון.

אגב, אני אומר "נוסע לירושלים", אף פעם לא "עולה לירושלים". יש לי בעניין זה דעה קדומה: אם אומר "עולה לירושלים", אשאר בשפלה.

עברנו שם עם הצללים, בגן החושך ירד עלינו שם. לא בדיוק הבנתי לאן אנחנו הולכים. היקשנו על הפעמון ולא שמענו הרבה. אחר כך ניסינו להקיף אותו בארבע ידיים, ופתאום הרגשתי את היד של יהלי על היד שלי. והאצבעות שלי נקלעו בתוך האצבעות שלו, בכוח כזה, שלא יכולנו לדבר איזה זמן.

אחר כך המשכנו ללכת בשתיקה. סתם הלכנו. עברנו את הגשר אל הר ציון, וטיפסנו בשביל הרך, המתפתל. מאחורינו, מישהו קרא אלינו, אדם אחד שנראה לי בהתחלה כנער, ואולי אף ילד, אבל הוא הפתיע בקולו המבוגר והצרוד באותו מיבטא גרוני ירושלמי טיפוס, לא בדיוק מזרחי: "המקום שאתם עומדים עליו הוא בדיוק" - וכאן אמר שם שלא קלטתי, ולא רציתי לשאול. הוא בלי ספק שייך לכאן. לא הייתי בטוח אם אני שייך. רק כשהנעליים שיפשו או הקפיצו איזו אבן קטנה ידעתי שלפחות אני הולך, יהלי הלך בראש. כשהוא עצר אני עצרתי. אני חושב שלא הייתי זו מהמקום, אילולא יהלי ייהלך לפניי. חשבתי שהכול סביבי יפה כל כך, אבל רחוק ממני, שאולי אני לא שם. ואך האצבעות שנקלעו קודם בכוח כזה באצבעות של יהלי צרבו מקור.

אחר כך ראינו את הקונוונט היווני-אורתודוכסי (קראנו את השלט המואר) והצצנו פנימה. בפנים היו קירות ריקים ואור עמום, ולא היתה שום תנועה. אם הייתי בוחר לחיות במקום כזה, הייתי כל היום ממשש את הקירות, שהיה עליהם איזה חיספוס מבטיח. אני בטוח שבמשך הזמן הייתי מצליח לגלות. באצבעות, את כל הדרכים והגאיות והשבילים והנתיבות של הטופוגרפיה המיסטורית הזאת. אני חושב שחיכיתי שמישהו ייכנס לתוך החלל המואר עמומות, ונר בידו, אבל יהלי משך אותי הלאה.

ישבנו בשער הגדול של כנסיית דורמיציון, על המדרגה העליונה (היו כמדומה שלוש), רחוקים זה מזה, שותקים. מילמול של מתפללים הגיע מכיוון ישיבת התפוצות, אבל זה נשמע רחוק מאוד, וכאן השקט היה שלם.

זה היה כמו שקט האדמה. לא הייתי ריק, אבל חשבתי, מה מוזר שאני יושב כאן, ושומע את הנשימה של עצמי, בקצב מוחש משהו. אצבעותי קפאו, בנסיבות אחרות הייתי לוקח את הפין לידי. הייתי קפוא לגמרי וחשבתי, יהלי, האם יזוז מכאן איפעם. אשר לי, היה ברור שלא אזוז מכאן לעולם.

ואז נפל עלינו צילצול הפעמון ממגדל הדורמיציון, בפתאומיות ובכוח מהמם כזה, שעברה דקה ואולי יותר עד שידעתי שאנו נעולים, יהלי ואני, איש בתוך זרועות רעהו.

יהלי ניתק ראשון. לי לא עמד הכוח. במחשבה לאחור זה לא נמשך יותר משניות - יהלי, הדימוי העצמי הגברי שלו לא היה מניח לו יותר. אפילו שזה היה תמים לגמרי כמו חיבוק של שני אחים, אולי. לי לא היה כוח להינתק. אצבעותי בערו, יכולתי לתאר לי איך הן מחליפות צבעים מארגמן פטל לחיורון שקוף של עלים על המים. דווקא אקט ההינתקות הרים גל של מתיקות בגוף, שהתפוגג די מהר. ואז התחיל אותו משהו, המוכר לי יפה, מתחת לצלע החמישית, בועת ריק מתפשטת...

יהלי שאל אם אני מרגיש לא טוב.

הצילצול האחרון - השמיני, השעה היתה שמונה בערב - עוד הרעיד באוויר, כאשר היקאתי לרגלי המדרגות של כנסיית הדורמיציון.

"עכשיו, מצוין. רק קצת רעב".

נכנסנו למיסעדה קטנה בעיר העתיקה, בשוק, ואכלנו חומס עם טחינה ועם כמה טיפות שמן זית אמיתי ועם קמצוץ עלים ירקקים צפים בריח מנטה, שאני לא יודע איך קוראים להם. קינחנו בסחלב.

כל הדרך לתל-אביב בדה-ישו המקפץ של יהלי שרנו שירים משוגעים וצחקנו ואספנו מיקרובים (מישחק שהמציא יהלי, שולחים ידיים חוצה וחופנים) והיה טוב.

*

עבדתי שבע-עשרה שעות רצופות במעבדה של מר גלברון. גלברון עצמו הביא לי כריכים וקפה. לא הירגשתי את הזמן, ועוד יצאתי עם חבילת שטרייכסף. זה התנאי שלנו, כסף ביד. עכשיו יכולתי לעשות מה שאני רוצה כמה ימים, ישנתי בלי חלומות, כשקמתי משכתי את הסדין על הראש. התעקשתי, בלי חלום אני לא יורד. חלמתי את מיקי איש הגומי, פתאום הוא באוויר, נוסק ומתרחק, וכולם, הקהל והשחקנים - היה זה מישחק כדורסל - מתנשאים כלפי מעלה, והשופט המקפץ לשווא במשרוקית. קול המשרוקית היה ממשי, כשקמתי, וסתמתי את האוזניים.

ויצאתי למירפסת. פתחתי את התריס (אמא לא היתה בבית, היא סוגרת הכול נגד הארובה הגדולה) לפני שמיקי הנוסק שבחלום יאבד בתוך הזוהר השמימי... כמובן, ידעתי שהפנים אינם של מיקי, כי אם של גיל. שיעשעה אותי המחשבה שבאמת יכולתי להאמין שאראה אותו לפני שיעלם. בתוך הסנורים האלה.

השמש, חלמון בתוך אידים בוערים. ארובת רידינג, הגשר, גבעות החול של אכדיה, האד המסנוור כיווץ אותם כמו במכש.

חבל שקמתי.

בסוף עשיתי מה שעושה אימי כל השנים - סגרתי את התריסים. היתה לי הרגשה של

פיספוס. מין בוקר שאין לו כיוון. נזכרתי בבדיחה האווילית של חבר אחד של אבא מבאיביתנו, שאלו אדם שעבר עליו מכבש-כבישים איך הוא מרגיש, אמר: כמו כלום. לבסוף החלטתי: העברתי את התיבה של גיל מחדרי אל מירפסת המטבח. היה משהו מזויף בלהחזיק אותה בחדר, אפילו מנוסה במרובד. לא היה בה כלום. יכולתי לשים בה דברים, לא שאני פוחד לפתוח אותה. אבל אני שואל את עצמי למה אני לא פותח אותה. כמובן, זה מפחיד, זאת אומרת לא צריך לפתוח אותה כדי לדעת שהיא ריקה. כמובן, אני יכול לשים בה דברים, אבל כדי שאשים בה דברים משלי, צריך לפתוח אותה. למעשה, אני לא בטוח אם אני רשאי לעשות את זה, איזה דברים שלא אשים בה, הם ישנו את צורתם בלי כל ספק, בתוך התיבה, אפילו שבמחשבה הגיונית זה חסר שחר, די לחשוב על זה וכאילו כבר התיבה נפתחת, ואין שם דבר. ולא חשוב מה אשים בפנים. שתיתי הרבה מים לפני שמשכתי את התיבה למירפסת המטבח. אחר כך החזרתי אותה. כי לא ידעתי איפה לשים אותה. יכולתי לתאר לי בדיוק מה תגיד אמא: "יואב, איפה אתה חושב לשים את התיבה?". היה רק מקום אחד שבא בחשבון באופן טבעי אחרי מירפסת המיטבח - הבודים. בעיני אמא התיבה הזאת בטח נראית כמו גוויה. פינת גיל זה דבר אחר - זה מוזיאון. הכול בו ממוין ומתויג.

*

לפעמים אני עומד על המירפסת ומסתכל בכיוון לים (אני שומע את הים; אבל לא רואה אותו מכאן) וחושב על גיל. צריך כוח דחף עצום, לעזוב את דטרויט, לארוז, לומר שלום, לטוס, ולבוא לכאן ליהרג בטנק. זה הדבר שלא יכולתי להבין. זה דבר שאני לא יכול להבין. לפעמים אין לי כוח דחף לעבור אל היום הבא. אני כמובן עובר. אני לא מתאונן. לא חסר לי כלום. הכול טוב ויפה, אבל, זה כמו לפתוח דלת אחרי דלת. ראיתי סרט כזה, דלת נפתחת אחרי דלת נפתחת אחרי דלת. אולי זה היה חלום. שאלתי את שרגא. שוב אני חוזר אליו. רציתי לראות תמונות שלו כשהיה צעיר. אין לי, אמר. אבל אולי יש בארכיון של הקיבוץ. רציתי לראות את הפרצוף שלו כשהיה צעיר ומלא שאיפות אל העתיד. שאלתי אותו איך הצטייר לו העתיד כשהיה צעיר, בערך בגילי. אמר, בגילך כבר היינו מגשימים. הוא שר, הווי הווי נעליים, בלי סוליות נעליים, שר והתחמם. והתחמק. אני חושב שהוא לא ידע. כל העניין כולו יש בו איזה טעם של זיוף. לא נכון שלא היו סוליות לנעליים, הוא מסביר. נעליים לא היו. סוליות דווקא היו, כפות הרגליים היו קשות כסוליות, כי הלכו יחפים. אני לא יודע. לפעמים הם נשמעים קצת דביליים. אבל גדולים. הוא לא מרבה לבקר אצלנו. כשהוא בא הוא חולב את הברזים. הוא מסנן את המים בתוך מיטפחת אדמה וזיפוף, אני חושב שזה אותו סוג אדמה שהוא לועס, בזלת. הוא מפיק מים נקיים. אפשר לצחוק, אבל יש למים האלה טעם אחר, טעם משונה הייתי אומר. בכל אופן, הוא קורא לזה מים אמיתיים. הוא אומר, אם נאבד את טעם המים האמיתיים, נאבד את טעם החיים. אני חושב שאני מבין למה התכוון. בכל הנוגע לטעם החיים. אמרתי לו: "כן. נכון".

ראיתי שהוא שמח שאחד כמוני, בלשונו "דור הנכדים", מסכים עימו. למעשה לא

הרגשתי טעם מיוחד במים שלו, אבל הרגשתי שאני יכול להאמין לו, מה שנותן אותה תוצאה. חשבתי, היסטתי, שזה יכול לתת אולי תוכן חדש לאיש צעיר כמוני. אבל לא די האמנתי. חסר לי איזה מרץ יסודי, אני חושב. לא יצאתי מכילי, איך שאומרים. צריך הייתי לצאת מן הכילים. למעשה, אם להיות כן עם עצמי, קינלי טוב יותר. שלא לדבר על בירה בטעם שום שאפשר לקבל בפרינס אוף ויילס. מיהלי שמעתי על עשרות מיני בירה שאדם יכול לקבל בכל פאב בלונדון. הוא תיאר אותם, ואני חשתי את הטעמים ממש על הלשון, כאילו הייתי שם. יהלי התלהב, הקצף הלבן גלש מהכוס הגבוהה שלו, היה קצת שיכור: מיד! מחר בבוקר! - ראיתי שהוא הולך לקנות כרטיסי טיסה. הוא הפחיד אותי.

חזרתי הביתה ובכנסתי לאמבטיה חמה, עם כוס קקאו. קקאו הוא הנשגב במשקאות, בעיקר באמבטיה. יש לבחוש קודם על כמה טיפות מים רותחים את האבקה הזהובה בסוכר באופן שלא יהיו עלים או גרגרים. זה קרדינלי. אני יכול למות עם כוס קקאו.

עולה בדעתי המלה: הפלגה אינסופית.

עכשיו שאני שוכב על הגב ומסתכל על הגשר ועל המכוניות השועטות, ומאחורי האוזן מגיע אליי מילמול תקיף מקפה "אוסלו" הסמוך, זה נראה לי די לא מבוגר להתחיל מחשבה בשרגא ותקופת החלוצים ולגמור בכוס קקאו. אולי מפני שאין לי, כמוכן, שום סיכוי להיות כמוהו. זה לא מפריע לי. אני יכול אפילו להפיק הנאה מהמילים האלה: אין סיכוי. שום סיכוי. מאפשר איזה חוסר אחריות נהדרת. לכן אני כותב את היומן שלי במחשבה, על הנייר אתה חוזר ופוגש את המילים, ולא תמיד אתה רוצה.

אני לא מתגאה בזה, אבל לא הייתי רוצה לפגוע באף בן-אדם בשם איזו אחריות אידיאלית. ערב אחד אמרתי: או קיי, אני מציב לי מטרה ברורה ומוגדרת: עד לצבא אני לוקח על עצמי לעבור ברגל את הארץ לאורכה ממטולה עד אילת, כמו שעשו הפלמחניקים בשעתו. חום וצמא לא ירתיעוני. אישן בחוץ, אוכל מה שאמצא. וכל צרכיי, גרביים, ביסקוויטים, מימיה, תחתונים, שק שינה - בתרמיל על הגב. תוכנית ברורה. רשמתי על פתק והלכתי לישון עם נשימה קשה, שפירשתי כרצון חזק. כל הלילה חלמתי את הלום הדלתות, דלת אחרי דלת. הגיע לידי כך, שכאשר הייתי מקיץ כבר ידעתי כי גם בחלום הבא יהיו דלתות. התחלתי לצבוע את הדלתות (זו השיטה: כשאני עומד לפני דלת, אני פשוט מסרב לפתוח אותה עד שהיא מתכסה בצבע - בחלום זה עובד). כדי לגוון את השיממון. בשעה חמש לפנות בוקר היעפתי את השעון המעורר. על לצאת לדרך לא היה מה לדבר. אך גם לחזור אל השינה לא יכולתי. היניקה המוכרת כבר החלה מזדחלת מתחת לצלעות. ניסיתי להתרכז על המחשבה כמה בלטות מפרידות ביני לבין האמבטיה, מיששתי כל בלטה באצבעות, במחשבה, וזה הועיל, עשיתי אמבטיה. כמה מטרים - זה הטווח האמיתי של חיי, אני חושש. כמו חתול.

*

אני חוזר אל מחשבה אחת חסרת אחריות מאתמול, שהחלה בשרגא המפואר ונגמרה באמבט עצל עם כוס קקאו ריחני. אני לא מתנצל. אפילו לא בפני שרגא. הוא מנקה את עצמו בלעיסת אדמה, אני באמבטיה.

ציירתי נוף. מבט מן המירפסת. הגשר, הנחל בכחול מתכתי, זורם צפונה, אל קרפיפי שדה דב, ומערבה, רצועות-ים קפואות, כמו צלעות של איזה דג ענק, מת. אתה עוצם עין אחת ומשטח את הכול, כמו על שולחן שירטוט. לא עולה ולא יורד, לא מקרב ולא מרחיק

במושגי זמן או געגוע. אתה שליו. ומדי פעם רק משנה את זווית העין, ולכסוף, נוטה סרגל ומעביר קו, חד וברור, אופק. ציירתי נוף. את הדף קיפלתי.

הקולות הגיעו אליי בין כה וכה. "תראה איך הוא צייר את החלון. הילד מוכשר. למה לא תלך אל מכון אבני? חבל. נתן, אתה שומע, תגייד לו משהו. לילד". "מה יש להגייד, הילד שלך מבוגר מספיק שיידע מה הוא רוצה. הוא בטוח שהוא הכי חכם. בצבא ילמד להעריך דברים". "תגייד לו". "מה אני, נתן המגייד? יש מי ששומע?" "ואב, אתה שומע?" ריפרוף ריסים מניס את הקולות, שבדיתי. הצפויים, בין כה וכה. קרעתי את הדף שלא יראו אותו. אבל הנוף נשאר תקוע במוחי כמו מראה קליידוסקופי. מקום, כלשהו, בעולם, עם בית קטן ושנת חורף. לכסות את הרגליים בחתולים סיאמיים ולגווע במתיקות. להקיץ, ולשנות זווית.

מראה מן הגשר. שניים-שלושה אקליפטוסים מדולדלים, כרוכנים על הנחל לראות איך מיים מלוחים מפוררים את שורשיהם. על הדשא, שניים על הגב, אחד מהם אני. הבית שלנו שופץ ונצבע בירק האשל. האשלים, האורנים, סלעי הקורקר, הם הובאו לכאן. וכך הם נראים. כאילו תקעו אותם באדמה ואמרו להם לא לזוז. האשלים, פלומתם דהויה. האורנים, ענפיהם גידים מתערטלים קירחים, כאילו הגיעו מארץ רחוקה וכאן האבק הכריע אותם. מתחשק להכניס אותם לאמבטיה. הגב (של האיש השרוע על גבו) סופג את חום האדמה, והעין צוחקת.

העין הופכת דף. רחוב שלומציון, החתול הזקן והשמן (גדל איתי יחד באותו הרחוב) של גינדי מוצא לו תמיד דרך לעבור בין רגליך, לחכך בך את בטנו הנפולה, וכולם בועטים בו. החתול אדיש. אין לו שם, אני חושב. אף פעם לא עלה בדעתי שאולי יש לו שם. לא שזה איכפת לי, אבל איכפת לי שהחתול של גינדי אדיש. הווילות ברחוב מתתיהו נראות לי מגוחכות. אחד עם פישפש חיקוי, כי הברזל שלו לא נראה אמיתי, וגם הכלב שלו לא. גם אין לו כלב, ורק שלט קטן: זהירות, כלב בחצר. עד שנזכרתי שאיש אינו גר עוד בבית הזה, בעליו הסתבך במשהו ונמלט לאמריקה. החלון נשאר פתוח, בקיץ ובחורף. לפעמים, בלילה מאוחר, בוקע אור עמום, אומרים, מאורת סמים. שכנים התלוננו. השוטר ניפנף ידו אדיש: "מכירים את הקליינטיים" והיפנה אותם לעובדת הסוציאלית. העובדת הסוציאלית הביאה תקליטים וגבינה, והם רקדו. מים, או מישתן (השירותים סתומים) הם שופכים אל הרחוב מרחוק. מין ספורט כזה. משעשע להסתכל איך אנשים עוברים על פני המקום הזה בעיגול. לעמוד שעות ולהסתכל. פעם הגיעו משם צעקות, והיה רעש של קירות מתמוטטים. בבוקר הוציאו מת. מאז, החלון פתוח ואין איש מעז להיכנס.

*

הייתי במילכוד.

לשרגא לא היו תמונות. למגדה היו, רק תמונות. בעליה מתו, ילדים לא נשארו. חבריו של שרגא החרימו אותה, מפני שנישאה לבנו של פרדסן בורגני ונצלן. את השיער קלעה לצמה ואת הצמה כרכה מסביב לראשה ונעלה במכבנה. הצמה הזקינה, הלבינה, המכבנה נשארה צעירה עם פיתוחי פרחים. כל שנה היה אבא מביא אותי למגדיאל אל דודה מגדה כמכונת התורנית וחודשיים לאחר מכן מחזיר אותי. בשלושת החדרים של הבית הקטן עמדה אפלולית ניצחית. בחדרים אלה, יותר מאשר בים הגדול שהפחיד אותי, הייתי יוצא להפלגות ארוכות.

הבעל השני עבר על חייה של דודה מגדה כאילו היה אוויר. לא השאיר רישומו על שום דבר. דומה שלא זכרה שנישאה לאדם אחד בשם שמעון, כדי לא להיות לבד. הוא עשה עימה שנה אחת. היא לא ידעה שהוא חולה, עד שמת.

אבל בעלה הראשון, מאיר הרציג, הוא היה איש ורכוב על חמור. כך הוא נראה בתמונות שבאלבום, בכריכת עץ בצלאל, שדיפדה לפניו באפלולית החדר השלישי. חדר אחד היה נעול. בחדר השני עמדה מיטה רחבה מכוסה במרבד משופשף, מולה מיטת הילד בה ישנתי. שתי כונניות מארזי אריזה שהתקין מאיר (כך סיפרה) מייד אחרי נישואיהם. בחדר השלישי עמדה ספתיקפיצים ירוקה עם שקע עמוק שהמילוי הלבן החל לבצבץ בו בכמה מקומות, עליה ישנה דודה מגדה, בבגדיה (אני חושב - אף פעם לא ראיתי אותה ערומה) ושולחן עגול וכבד על רגלי אריה עם ארבעה כיסאות גבוהים וישרים. על השולחן סלסילת פירות. ועוד שני שולחנות מרובעים היו בשתי פינות, על האחד מהם ספרים, רובם בכריכות שחורות. ועל השני מגהץ פחמים, חרטומו באוויר והתרנגול נוצץ זהב. "הוא מת", אמרה, "שם ליד העץ".

אף פעם לא סיפרה לי איך מת מאיר הרציג. ומה קרה לחמור. פעם אחת ניגשה אל העץ - אני שכבתי תחתיו על הגב ועיניי בזהרורים ששיחקו בענפים - ואמרה בשקט:

"כאן הוא מת. איפה שאתה שוכב בדיוק. קודם נגע בעץ. כשיצאתי כבר היה מת". הבעל השני, שמעון, מת במיטתו. ולא נשאר ממנו זכר בבית. מאיר היה בכל מקום. פעם הביא שורש עץ שנגדע, השורש עודו שם, בפינת החדר. והוא נמצא בכל התמונות על הקיר. כשגדלתי קצת, הייתי נוגע בעץ וצונח על הארץ, ועוצם את עיני. ומתחיל לנזול לתוך האדמה, כמו הקילוח האיטי מצינור הגומי שהיה משקה את עצי הגן. עשרה עצי ולנסיה, שעמדו בשתי שורות בקצה הגן לאורך הגדר, זה כל מה שנשאר מפרדסו של מאיר הרציג. והיא היתה משקה אותם בנוסח ישן: צינור גומי קצר מחובר לברז, ובמעדר מתעלת את המים אל צלחות העצים. המים מלטפים את האדמה ונספגים. הלכתי יחף, המגע היה כשל קטיפה בוצית, והריח לא היה דומה לו בשום מקום.

*

צבי, ברנש מגודל, שומר-ראש של עתליה, או משהו, כשאני בא אליה אני מוצא אותו בצד זה או אחר של הבית, ועיניו רואות אותי מכל צד שלא אבוא - קצת מפחיד בקנאות השקטה שלו - עכשיו קידם אותי עם מלפפון. הוא הציע לי מלפפון דק, בקליפתו, ואמר לי: קח. תאכל. טעם החיים. ניגבתי ונגסתי, היה לזה טעם שונה מטעמו של מלפפון קלוף. לפני שנים, בגן של דודה מגדה, הייתי אוכל אותם כך, מלפפונים בקליפה. זה מעדן.

צבי ראה אותי נהנה, והוא נהנה עוד יותר, וכמו ילד החל להתפאר (אני חושב שהוא איש תמים ביסודו, למרות שהיה ברור שהוא מנסה לעשות עליי רושם, מפני שראה אותי יוצא מביתה של עתליה) בכל מיני דברים. כמו למשל בלגרום לה לדבורה שתוציא עליו את העוקץ, בלי שתפגע בו. הוא הדגים, הוא אמר שאתאר לי דבורה זז-ז. הוא אמר שהוא עושה לה שתרגיש טוב, כשהוא מחזיק אותה ביד. שהיא מרגישה כמו כל אדם, שאולי הוא מרמה אותה, אבל זה נותן לו הרגשה כזאת. היא מוציאה את העוקץ שלה באוויר, קרוב מאד ליד שלו, אבל לא בתוך היד. הוא מדבר בצורה מכולבלת, אך לא דוחה.

סיפרתי לו מצידי שגם אני, כשהייתי ילד, הייתי מסוגל ליפול על ידי נגיעה בעץ, אפילו בלי לנגוע, זה עץ שאיש אחד נגע בו ומת, מרוב תענוג אני חושב. שיא התענוג.

הצבי ההוא נתן לי עוד מלפפון, דק, אחרי ששיפסף אותו טוב טוב ביד הגדולה שלו. הלכתי משם תוך שאני אוכל מלפפון בתוך קליפתו.

*

שעה יפה אצל יהלי. התגלגלנו מן הספה הנמוכה על השטיח, והיעפנו כריות זה בזה, ובובות סמרטוטים, יהלי, דורון, דנה, ואני. אחר כך שמענו תקליט חדש במערכת פוליופנית. הצלילים נשמעים כיוצאים מכל מקום בתוך הקיר. ודאי עולה הון תועפות, וחסר טעם. וגם התקליט, כוכב חדש ששכחתי מה שמו, רעשני מדי, לטעמי. אבל הוא הפעיל את המזגן והישויוני תמונות מחזור וצחקנו, והיה מצב-רוח טוב.

אחר כך היקשתי קצת על הפסנתר, אילתורים. אף פעם לא ניגנתי לפי תווים, אני יוצא מן הדף ורתן לאצבעות להשתולל על המנענעים, כפי רצונם. יוצאים דברים מצחיקים. לפעמים אני שומע את קול חילחול המים בערוגה, עם הריח עם הכול, בגן של מגדה. או גשר השרשרות והצמיגים בגינה שמאחורי קפה מילנו, מול הפגודה של האיש הצוחק.

דורון קילקל, כמו תמיד. הוא הצמיד נייר דק למסרק והוציא קול של קלרינט. הפסקתי, וירדנו לגילגול שטיח. עייף, שמתי את ראשי על בירכיה של דנה. דורון קרא לשקט, הכריז פעמיים שקט, אבל לא הינחנו לו, יהלי ואני. ידענו שדורון בסוף יקלקל לנו את השעה הזאת עם משהו "חשוב", לא הועיל לו הקלרינט המאולתר. יהלי איים שישבור לו את השיניים, למסרק.

אבל דנה, פתאום, נתנה בי את שתי העיניים היפות ביותר שיש לה, עם מבט הצביה הנפחדת ("אתה בעצמך אשם. ויתרת עליי יותר מדי בקלות"). והחזרתי לה מבט של מקבל עליי את ביש גורלי (למעשה, שמח, שדורון "לקח אותה" ממני - זה הקל עלי באימשהו אופן, לבוא אליה), והרמתי את ידי אל ראשי בצורת הצדעה צבאית ("ממילא עוד מעט אני מתגייס") - כאשר דורון צילצל במצילה יפאנית שהשתלשלה מן התקרה והודיע: "תשמעו. אתם משתמטים".

דורון, כמו יהלי, כבר היה אחרי השירות הצבאי. וזה מזכיר לי שאני לפני השירות. ואני לא יכול לחשוב על זה, בלי שגיל יקפוץ לי לתוך התודעה, כמו הצצה במוות.

אני חושב שאצלי התחיל הכול מוקדם מדי. עוד לפני גיל. מאיר הרציג נופל ליד העץ. פעם ראיתי כלב אוכל מתוך בטן של חמור. זה היה אחרי המלחמה, יצאתי עם ההורים לכיוון התעלה, לראות את המקום בו נפל גיל. אבא סימן במפות. הוא השתמש במצפן, מישקפת וסרגל-חישוב. לא ראיתי שהוא מוצא אותי בעזרת מצפן מישקפת וסרגל-חישוב, כשהייתי מעלים את עצמי. אחת התחבולות שהימצאתי, כאשר, לבד בלילות, חרד ונפחד עד קצה האצבעות (ההורים יצאו לאירועים חברתיים) הייתי מתכרבל מתחת לשמיכה ועושה את עצמי בלתי נראה, בלתי קיים. כשישבו, אם ישוּבו, כבר לא ימצאו אותי, אפילו עם מצפן ומישקפת. המחשבה המתוקה הזאת היתה מביאה לי שקט, ושינה.

במחשבה לאחור, זה כמו לטבול בנהר ללא גדות.

יהלי הכריז: "נירפים אתם! קומו!" הוא דיבר כמשתעשע. וזה העלה את חמתו של דורון, שהיה, אני חושב, פעיל, אולי רק רשום, בתנועת שלום עכשיו. הוא הטיל כרית ביהלי וכרית בי (על דנה פסח): "צריך לזוז, אם רוצים להגיע להפגנה". הוא חטף ברד של כריות. "אתה מגרש אותנו", ניסיתי להציל. דווקא עכשיו בא לי לטמון את ראשי בבטנה של דנה. וכך עשיתי, לא היה איכפת לי לחולל שערוריה קטנה. "תפסיק", לחשה דנה. "יהיו שם כולם", אמר יהלי. יהלי תמיד מוכן, לנסוע. לצאת, לנסות איזה דבר חדש.

כמה מטרים זה הטווח האמיתי של חיי. כמו חתול

תמיד נדמה לו שיגלה איזה דבר חדש. כמעט התנדב לסיירת הירוקה. אין לו שום דבר נגד הבדואים עם העיזים שלהם, אבל "צריך לצאת מהצנחה". כמובן, הוא לא יצא, סתם עשה גלים. כולם הוכיחו אותו. אף פעם לא חשב על כך ברצינות. יותר מדי אהב את העיר, בעצם. הוא אהב אותנו.

"אל תהיה מגוחך", אמרתי.

"אני הולך", אמר דורון. הוא החליף מיכנסיים. הוא יוצא בג'ינס הכי מסריחים, הכי זרוקים שיש לו. דנה לבשה מיכנסי שארווארי מתנפחים. לתחת הקטן והחמוד שלה זה עוול זועק. שיילך, חשבתי. הייתי מוכן להישאר כאן עם דנה, להתפשט ולעשות עימה מיקלעת. הפגנות, זה לא בדיוק הדבר שחסר לי. התחלתי להרגיש התכווצות קלה בחזה וזה הכניס אותי לפאניקה.

יהלי אמר: "בוא". האם הושיט לי יד - כמעט - אבל החזיר אותה. אני חושב שהוא פוחד לנגוע בידי. מאז הביקור בדורמיציון, הוא פוחד לנגוע בידי. רציתי לנגוע בידו - די לנגוע במחשבה הזאת, כדי לשמוע את הפעמון הכבד ההוא מן המיגדל ניתך עלי.

הלחץ בחזה נסוג. יכולנו להיות שלישיה נהדרת, שנינו עם דנה, קלועים ביחד. מחשבה פראית. בהודו, באחד המיקדשים, עובדים כך איזה אלוהים שבדו להם. לחשוב שמראה מטורף זה, הוא הדבר היחיד שחוצץ ביני לבין העניין הטפל וההמוני הוא בכיכר, כמו שוק, אבל בלי דלפקים ובלוי סחורה ובלוי ריחות, אבל עם רמקולים יורקי קולות! לפעמים אני נמשך למקומות כאלה. מבחיל.

בקיצור, הייתי בפאניקה. אמרתי ליהלי, אל תכניס אותי ללחץ. השתדלתי לא להישמע רציני, כדי שלא אצטרך להסביר. התחלתי לצעוד בין הכריות והכורסות, כמו איזה חיה בין הסורגים. ושכבתי על הבטן מכסה את ראשי בכריות. הר של כריות. ביקשתי מדנה שתוסיף עוד. יכולתי לשמוע את המהומה מן הכיכר, למרות שהיינו מרחק רב משם. חיכיתי. ידעתי, רק תגיע המהומה לשיא מסוים, ישתרר שקט נפלא.

"יודעים" - אמר דורון, וחבש את קאסטה הפגנות שלו - זקן קצר היה לו משלו (מה שעשה אותו דומה למשהו: כנר על הגג רבולוציונר מראשית המאה) - "שאתה אינדיווידואליסט. אבל להתגדר בזה -"

זה הרג אותי. ניסיתי לטעון שאני לא מתגנדר. דיברתי ברצינות, וזה נשמע מגוחך. יהלי צחק, למישבתי כמובן, צחוק טוב-לב. עכשיו ידע, שאלך עימו. אף פעם לא חשבתי על כך מהזווית הזאת, שאולי אני עושה את הפינוק הפרטי שלי לאידיאולוגיה. זה דחה אותי, אפילו המלה. הייתי במילכוד. צריך הייתי לומר משהו כדי להצדיק את העובדה שנתתי את עצמי שיאסרו אותי אליהם, שרציתי לקבור את עצמי תחת הר של כריות קטיפה. בעצם, פחדתי להישאר לבד. בתוך הוולוו החדש של דורון, עוד המשכתי לטעון את טיעוני, כמו איזה אסיר שכבר נידון בין שני שוטרים בדרכו אל הכלא, והוא עוד צועק ומיילל ונשבע שזה לא הוא, שהוא חף מפשע, שהוא לא מבין איך זה קרה, שהוא איבד את השליטה על עצמו.

אמרתי, מה יש לי איתם. אני פוגש אותם בפונדקים ברחוב ירמיהו ובירודי הסירה. ובסינמטק. ובמסיבות. אני צריך ללכת להפגנות כדי לפגוש אותם? חבר'ה נחמדים, מה חסר להם, מפגינים, נהדר, מי נגד שלום. מצלמים לטלוויזיה. והכול נקי. הנוער הלבן והטוב. אפילו השוטרים, שרובם בעלי מראה "שזוף" כמו שכתוב בעיתונים, פוחדים להסתבך: זה בנו של מנכ"ל. וזה בנו של פרופסור. אני אוהב אתכם כמו את עצמי! אחיי אתם!

*

רטנתי כל הדרך. זה היה נחמד. אמרתי מה שכולם ידעו, הפגנות ומחאות היו לנו צורה של בידור. מספרים על המיליארדר טד יוז, שהסיפוק הכי גדול שלו היה לרדת לשוק ולהתמקח על מלפפון. אני לא יודע למה נזכרתי בזה. זה היה די גועלי, כל ההשתפכות הזאת של השכונות היפות לכיכר, תילבושת כמעט אחידה: ג'ינס משופשף, נעלי-ספורט לבנים עם רצועות כחולות וחולצות שק או טי שירטס עם הדפסי סיסמאות באותיות גדולות באדום. על השדיים של הבחורות האותיות קפצו, כאומרות שלום שלום. כמעט האמנתי להם. ליגלגתי ברצינות. זה לא רציני, צחק יהלי. תמיד, אחרי ההתלהבות הראשונית, הוא לובש צחוק עגום ואומר, זה לא רציני. תמיד מוכן, כבר מוכן, לנסות משהו חדש. אני מקנא בו. אני יודע שהוא רוצה לנגוע בידי.

אבל הסכמתי איתו שאנחנו לא רציניים. הנה, מכריזים שיוסרנו לשרת בשטחים. אחרי שמגייסים לא שומעים עליהם. פשוט לא מוכנים לשלם את המחיר. מה יגידו אבא אמא. עתליה על הבמה. היא דיברה בלחש, והכול הקשיבו. לידי, אחת, הפסיקה פציחת שקד בין השיניים ונשארה עם פה פעור. צחקתי בקול. היא הסתכלה, לא חשוב. מה יש בה באשה הזאת, שעומדת לה על הבמה בלי תנועה ואומרת לתוך המיקרופון בקול מונוטוני את המילים הנדושות ביותר, והכול מקשיבים. על ראשה כומתה קטנה, והיא מרברת כאילו אלה בדיוק המילים. לא פחות ולא יותר.

שכנתי, לבסוף, בכליזאת פיצחה את השקד, והסתכלה עליי. אולי הרגישה שעתליה מסתכלת באותו כיוון – אליי. אחרי הופעה כזאת הייתי בא אליה, ושותק, כמחכה למשהו מיוחד. אולי חשבתי, סתם מחשבה טיפשית, שלידה אפצח איזו אמת. כמוכן, זה לא קורה. אני טומן את שתי ידיי, אחת בין שדיה והשניה בין שפתי הפות, וקופא מתשוקה. כאן אני מוגן, אולי יותר מבכל מקום אחר, מפני הלחץ המרוקן בחזה. כמו בילדותי. בין ענפי העץ בגן של מגדה.

"יו", אמרה. היא רטטה לידי. ראיתי שהיא רוצה לומר לי דבר-אהבה. שמתי אצבע על שפתיה ואמרתי: "לא".

אחר כך, שוב, ליד הדלת: "יו". היא קראה לי "יו" כדי להדגיש אינטימיות. כבר עמדנו ליד הדלת. ושוב אמרתי "לא".

היא חייכה. היא לא בעסה.

"לא תיפגע?"

"תלוי מה תגידו".

"אתה אף פעם לא משתולל?"

"בטח. לא יודע. לא חשבתי. טוב לי. אני די חופשי. אין טענות, טוב לי".

נטמעת בקהל כדי לצאת מעיניה. הייתי עייף. לא היבנתי מה עושים כאן כל כך הרבה אנשים. כמו לפעמים, בחלום, הרבה אנשים עוברים לכאן ולכאן, ואתה לא יודע למה. ישבתי על מעקה המזרקה. זה היה מייגע, כל העניין. הצטערתי שהתפתיתי. השתדלתי לא לראות פנים מוכרות. דורון ודנה, יד ביד, ממש החליקו על פניי, אני חושב שחיפשו אותי. ואולי אני סתם מחניף לעצמי. בעצם לא איכפת לי. המזרקה, המים המלוכלכים, כל מיני טינופת צפו במים, וגם עננים, והתחלה של חושך. וצילי אדם עם הרבה חום מלוכלך, כמו דבש קרוש. תפס אותי חשק – אבל לא השתגעתי לזה – לקפוץ למים, לרחוץ בתוך הטינופת – היתה בכך הבטחה. איזו, לא אדע. יש כל מיני עדנים בעולם. די לחשוב שאני מוקף מכל צד ערימות אנשים, זרמים, עוקפים אותי, נחצים עליי, ואני כאילו נדרש כל הזמן להעמיד כנגדם פנים, איזה פנים, עליי להחליט, עליי לדעת איזה פנים, ולא – יבלעו אותי. די לחשוב על כך כדי שאתחלחל.

בקיצור, הייתי בתוך אותו דבר שידעתי עליו מקריאה: אגורפוביה. למזלי, מצאתי לי עיסוק ראוי: אשה אחת, זקנה מאוד עם שתי חבילות, אחת עם סודורים והשניה עם ספרים ("מסות" למונטסקייה), שאולי באה לכאן להחיות עצמות בלות, אבל הקהל החל לדחוף אותה, חוצה, מהפנים לצד, מהצד לקצה, אותה ואת שתי החבילות, והיא החלה לאבד שיווי משקל. הלכתי אחריה זמַימה כמו נושא כלים עם שתי החבילות שלה על ידי, נמשך אחריה, ומדי פעם מתכופף אינסטינקטיבית שלא יראו אותי. דבר זה, אני יודע, אינו מעיד על רוח אמיצה במיוחד. כמה צעירים משכונת התקוה הצילו את המצב. בשיא השמחה, המיקרופונים שרו בעוז, הם באו במעיליירוח שחורים נוצצים ועם שלטעץ מרוח אותיות גדולות בורחות לכל הכיוונים: תחזרו לאפקה וסביון! את מעילייהרוח הנוצצים לבשו על חזות חשופים. זה היה זול ויפה. כמעט גס. צעירים יפים ניסו להסביר, לפקוח את עיניהם. צעירות נרגשות ממש טילטלו עליהם את שדיהן במאמץ שיכנוע כן מכל הלב, דבר שהתקבל עלידיהם ברצון, אף הרכינו את השלט. ליוו אותם אופנועים. אלה באו בזעם אמיתי וטיאטאו את האנשים בקצוות. מישהו קרא "פאשיסטיסו!" - ראיתי את בנימין קדישזון כשהוא מחזיק במישקפיו שלא ייפלו. הוא נראה נפחד, ממש מבועת. עיניו נראו גדולות מעדשות המישקפיים. האיש הזה משעשע אותי. יש בו משהו שהייתי מוכן לקרוא לו לב. הלכתי הביתה ונהניתי מכל חלוף־ראווה ומכל חתיכת ליכלוך בדרך.



מיכאל רורברגר: צילום

געגועים מחפשים להם דרך - עם 'הצליין החילוני' ליצחק אורפז*

דיוקנו של האדם כפי שלמדים אנו למצוא אותו במיסגרת מעשה האמנות, גם בעולם המודרני, חייב לכלול בתוכו, כיסוד בסיסיראשוני כליכך עד שהדברים כמעט עומדים או מתבטלים מתוך נוכחותו או העדרו. יותר מכל תקופה קודמת, את הדחף הארכאי המניע אותו לחפש אחר כל העולמות האפשריים והבלתיאפשריים העולים בדמיונו ובלבד שיהיו אחרים - מקומות אחרים, מצבים אחרים, עלילות אחרות. במובן מסוים הרי זאת רדיפה אחר תמורות מתמידות, אחר שינוי לשמו. עניין אבסורדי לכל הדעות. אך במובן אחר הרי זה הגורם שהביא להתקדמות מסוימת מאז עידן התמימות של צמרות העצים. התקדמות שאולי תשיב אותנו, ביום מן הימים, לאותה נקודת התחלה, אך עדיין בגדר התקדמות. דחף זה הביא את אבינו העתיק לניסיון ההיסטורי המוצלח להכניס עלהיעשב לתוך ניקבי גזע העץ הרקוב כדי להעלות את הזחלים הרוחשים בו כחלק מדיאטת חירום. דחף זה אף הביא את יאזון והארגונאוטים להפליג אחר גיזת הזהב, את קולומבוס, קורטז ופיזרו לגעת בנקודות התורפה של תרבויות ענק מוזהבות ובלתי ידועות, את משה וכמהיהשומיסוהבצלים שלו לשוטט ארבעים שנה במדבר בניסיון להבין לשם מה היה להם כל זה. את הצלבנים מוכי הכינים והתזית שבאו לארץ אדונם לייסד מלכות אלוהית עלי אדמות, את השליט - יהיה שמו אשר יהיה - שניסה לכבוש את העולם וסופו שנדחף ביגיעה רכה לתוך ההיסטוריה. את התמים הוא ששם רגלו באבק הירח ודיבר על "צעד קטן לאדם אך צעד גדול לאנושות"... אבל בעולם מודרני כשלנו, ובכך אני חייב להתכוון למאהמאתיים השנים האחרונות. חלו כמה שינויים משמעותיים מאוד בדחף-חיפושם זה. מאחר ותקופתנו אינה יכולה לשאת דמויות הרואיות של ממש - נעשה דברימה ונעקר היסוד ההרואי מתוך דחף החיפוש, הגילוי והמצאה; כל שנות. הם פירפורים אחרונים של שרידי המושג. אשר במצב זה רק תורמים כובד נוסף למצבו הטראגי של האדם בעולמנו - כיצור פאתטי שהעלילות והגבורה הם לא עברו, שגילוי וכיבוש הנפלאות הם ממנו והלאה, כדמות שאין תכלית למעשיה ואין התהילה ממתינה לה. ועם זאת, במחשבה נוספת, הרי בכך אף השורש הקומי של ההוויה האנושית, ומכאן מקור לצרור בעיות מסוג אחר. נוסף על הצימצום בקנההימידה בו נבחנת גדולה אנושית, חלה הצטמצמות אף בתחומים של מושא החיפוש עצמו: לפעמים נדמה שאין כבר ארצות לגלות, אוצרות לכבוש, מעשים לעשות, שכן הכול כבר ברור וידוע ואין בו כל חדש. כל שנתר הוא תחום צר כמידתו של האדם המודרני, אדם פאתטי שכל הרומנטיקה

* 'הצליין החילוני' - מסה, יצחק אורפז, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1982.

** הערה: דיון מורחב יותר המקיף את מיכלול יצירותיו של יצחק אורפז ועוסק בעקרונות היסוד של כתיבתו (ובמיוחד בצורניים שבהם), נמצא במאמר "תרנגולת של זהב על גג תל-אביבי - עיון ביצירתו של יצחק אורפז", עכשיו 39/40, אביבקיץ תשל"ט 1979, עמ' 373-365.

ההירוואית שידעה לנחם אותו בהבטחות ובחלומות נקרעה ממנו והושלכה מן הדלת יחד עם האמונה הדתית, שיש בה תשובות למלוא חייו של אדם - עד שהשאלות עצמן משתנות, יחד עם המחשבה שיש השגחה הפוקחת עליו את עינה ולא ריקנות גדולה המשאירה את חייו הפקר למיקריות ולקפריזות הגורל - מושג שאף הוא איבד את תוכנו. מן הדחף הקמאי, דחף החיפוש - שהוא שורש המסעות, התגליות, החידושים והפילוסופיה, שהוא בעצם הדחף למציאות תכלית וכיוון, נותרו רק כמה גחלים גוססות; כיום מתאפשרות רק "אודיסיאות קטנות", אודיסיאות במידת בית דגינה זרחוב, אודיסיאות סתמיות כמידתו של אדם אחד רגיל, שאין בו רומנטיקה ואין בו אמונה, אין בו הירוואיות ואין בו ידיעת התכלית. ורק אותו דחף עמום ודועך מטריד את שלות רוחו, גורם לו לרצות במשהו שאין הוא יודע אף לכנותו בשם. ומכאן הרגשת ה"גירוש" מגן העדן של התקווה הגדולה, מכאן הרגשת הריקנות הגדולה. רק געגועים בלתי ברורים נותרו, געגועים המחפשים להם דרך כדי שלדברים תהיה תכלית.



תחושה זאת ניצבת, לדעתי, ביסודה של האמנות המכונה מודרנית, וכמוכן - אף ביסודה של הספרות, לפחות זאת המכונה ספרות המאה העשרים. אחד המוטיבים המרכזיים במערכת מוטיבים רבת-היקף זאת הוא מה שיצחק אורפז, במסתו הבאה לבחון היבט אחד בספרות המודרנית, בחר לכנות "צליינות חילונית" - חיפוש אחר מה שאינו יכול להימצא; במארג המכונה "מצבו של האדם" יש מקום בולט לגעגועים בלתי מוסברים לדבר-מה, הנהפך למרכז התכונות של האדם, שבדורות קודמים מן הסתם היה אפשר לכנותו "השגחה עליונה". אולם בעיצומו של עידן החילוניות דבר מעין זה אינו יכול להתכנות בשם, ובוודאי שאינו יכול להתקיים כיסוד ממשי, משפיע, בעל ניצחיות ותוקף, משהו עלול להתמוטט במערכת המושגים שנוטים אנו לזהותה במהודק עם העולם המודרני. אין זה מקרה ש"הצליינות החילונית" מוצאת לה ביטוי ספרותי בתוך מצב של משבר, מתמשך או קצר, בתוך נפשה של הדמות המרכזית, או בתוך חברה כלשהי שהיא מושא הסיפור. מצב המשבר הוא, כנראה, הכרחי כדי שתתאפשר חשיפה של תשתיות הנפש העמוקות ביותר, כל כך עמוקות שאין לדמות המרכזית, או לחברה, כל מושג עצמי עליהן. "הצליין החילונית" מחפש אחר מרפא לשבר; אך אין הוא יודע מה הוא השבר, היכן המרפא או מה משמעות הדברים. רק כמיהה בלתי מוסברת אל משהו בלתי ידוע הופכת עליו את עולמו; הלב טוען לקיומו, כי הגעגועים טורדים את הנפש, אך השכל אינו מכיר בו, אינו יודע עליו דבר, מכחיש את קיומו. כמיהה זאת אינה טבעת מהיכרות ישירה עם חוויות דתיות ולו גם הקלושות ביותר, אלא מתוך הגעגועים לתחושה שהאדם המודרני אינו מכיר אותה כלל - תחושת שלמות ההווה, תחושה שהיא אף שלמות ה"אני" ושלמות העולם. ברור שמטרה זאת אינה יכולה להיות מושגת, משום שהאדם אינו יכול להתמסר בשלמות להתכוונות זאת, אינו יכול לוותר על המימד השכלתני שבו, על הכפירה שבו. כפירה שאינה באמת כפירה, כי גם הכופר יודע מה הוא מושא כפירתו, ואילו האדם שהוא "צליין חילונית" אינו יודע את משאת נפשו ומושא געגועיה ובוודאי שאינו יכול לכפור בהם. וכך, במערכת מתחים שבין נכונות להתמסר למעשה הבלתי שכלתני (שהוא, על פי קירקגור, במעין הפשטה לצורך נוחות הדיון, המעשה הקיומי, הנולד מתוך ההינתקות מן הצד השכלתני, כהשלכה נפשית שאין לה דבר עם שיקולים מתחום המחשבה התבונית והיא ביטוי בלתי מחושב של פנים הנפש המגיעה לידי קיום מתוקף המעשה. והדברים דורשים הרחבה והסבר בהזדמנות אחרת...) לבין יסודי נשמתו השכלתני של האדם החילונית מתהווה דמות של צליין שיש בחייו ובמעשיו התכוונות מרכזית הנוטה אל תחום המיסטי והמקודש, תהיה ידיעתו עליהם אשר תהיה. אך זהו צליין שאין בו הגדרה של אמונה ואין לו מקום קדוש לעלות אליו, צליין שהוא גם כופר בצליינותו ואינו יודע מה תכלית יש להתכוונות הנפשית המושכת אותו בעל כורחו בכיוון שאינו מוכר לו; מעשה צליינותו מלווה ללא הרף במאבקים סותרים בתוכו פנימה, בין אמונתו הצריכה להיות נלמדת מחדש לבין שכלתנותו הדוחה את הדברים ואינה נותנת לו להיכנע כולו לכוחות שלא הכיר ולא יהיה מסוגל אף להכיר, או לחוש בקיומם באופן שייתן מרגוע לנפשו ולו גם בקציה של אפשרות שיש מטרה ממשית לדרך צליינותו. ובכך יש כבר מידה מסוימת של

אותה גדולה עתיקה שהיתה במגליה-ארצות, חולמי הניצחונות והתפארת, שודדי התרבויות ובובניהן - המימד ההירואי צף ועולה מתוך הטראגיות שסביב דמות הצליין אובד-הדרך - שיש בו עיקשות גדולה, יסורי נפש ולבטים גדולים, וכמיהה עזה מטלטלת את כל חייו והוויתו. דברים שאין למצוא אותם באותו אדם פאתטי ומוקטן שצייירתי בתחילת הדברים. צליינות זאת מעניקה לאדם את החריגות והגוון הטראגי שיש בהם די כדי להעמידו מולני כזמות ראויה להתענינות. המאבק שבנפשו הוא המצית בנו עניין גדול, שהרי מאבק זה כנפשנו הוא, או צריך היה להיות, או יכול היה להיות.

ומכאן נובעות תכונותיו של אותו "צליין חילוני", המנותק מכל המושגים הדתיים המקובלים וכל-כולו התכוונות נפשית וחיפוש מתמיד אחר דבר-מה שאינו ידוע למחפש עצמו, ויכול הוא להתמיד בחיפושיו ללא כל תקווה שהחיפוש יעלה דבר-מה או שמנוחת-נפשו תימצא לו. "הצליין החילוני" יהיה אדם "באמצע הדרך" שחייו יכולים להגיע לידי סיכום בתיאור של מעשים רבים, בריחות רבות, זרות וחוסר אושר, המציקים לו והופכים את חייו למסע ארוך של חיפושים ללא תכלית אחר דברים שאינם ברורים אף לו עצמו. תחושת עולמו היא של "עולם פגום", שאין הוא יודע במה נפגם ומה עירער את בסיס קיומו; תחושת פגימותו של העולם, שהיא אף פגימותו של היחיד, של "אני", ומתוך כך מצוקתו של האדם במצב של תלישות קיצונית, דבר המעומת עם ידיעה עמומה על מצב של עולם שלם בעבר רחוק אף יותר מן השיכחה. הסיטואציה המוצגת היא, כאמור, סיטואציה של משבר הבאה לנסות את הדמות ביצירה הספרותית; הניסיון העובר על הדמות יש בו מעין הזדמנות, אמיתית או כוזבת, להגיע למיצוי מסוים של דברים, להגיע לכלל מעשה מוגדר שיש בו אפשרות לקביעה קיומית שתעניק משמעות לחייה של הדמות בשלמותם - זאת היא הבחירה הקיומית שעל הדמות לבצע כאקט קיומי ברור (מיסודות הפילוסופיה האכזיסטנציאליסטית, כמובן... בשלב זה, סבורני, ברור שהפילוסופיה האכזיסטנציאליסטית היא יסוד מכריע בחשיבותו בכל הנוגע לעניינו של הצליין החילוני, המחפש פשר לעולם חסר-פשר באמצעות המעשה הקיומי, כשם שהיא אלמנט שאי-אפשר להתעלם ממנו במיסגרת תמונת העולם בן-ימינו, וכמובן אף בתחומה של הספרות המודרנית), בחירה אשר במיסגרת נדרשת הדמות לוותר על הסתיגויותיה התבוניות ולהתמסר כל-כולה, כאקט של הקרבה והתקדשות, לכוחות הבלתי-תבוניים שבתוכה שבמישור פשוט יותר היו מתפרשים כהשלכה מן החוץ כמובן המיסטי הישן. הצליין נדרש לבצע אקט של אמונה כביטוי לדבקותו באלוהיו, ואין "הצליין החילוני" יוצא פטור מדרישה זאת; צליינותו עומדת על הידרשות תמידית, שאומנם אינה יכולה למצוא בו היענות ללא סייגים; אך בכל-זאת טורדת את מחשבתו ומניעה אותו בחיפושיו הארוכים, הידרשות שהיא בעצם בלתי-אפשרית עבורו להגיע לאמונה ללא מצרים. בנקודה זאת מעטים הם האנשים המסוגלים למצוא את השילוב שבין ראיית-עולם תבונית ואמונה ללא מצרים, ומתאימים לכאן דברים מפיו של קירקגור:

"... אבל אברהם היה גדול מכולם: גדול בכוח שאין גבורתו אלא אולת-יד, גדול בחוכמה שאין סודה אלא סיכלות, גדול בתקווה שאין צורתה אלא טירוף, גדול באהבה שאינה אלא שגאה כלפי עצמו. בכוח האמונה הלך אברהם ממולדתו ויהיה לגר בארץ ההבטחה. דבר אחד השאיר במולדת, ודבר אחד לקח איתו: את שכלו הארצי השאיר שם ואת האמונה לקח איתו; לולא כך לא היה עוזב את ארצו, כי היה חושב זאת לשיגעון. על-ידי האמונה היה לגר בארץ ההבטחה ולא היה שם דבר שיזכיר לו את הקרוב לו. לא, כל הסובב אותו היה חדש ומשך את נפשו בגעגועים נוגים. ובכל-זאת היה הוא בחיר האלוהים, הוא אשר מצא חן בעיני האלוהים." (תרגום: ד"ר י. שכטר, "שבחו של אברהם", מתוך "סרן קירקגור - מבחר כתבים", הוצאת ספרית דביר לעם, תשל"ג).

אחת מדרישותיה של הצליינות היא הוויתור על ה"שכל הארצי", כפי שקירקגור ניסח זאת. אך במיסגרת ה"צליינות החילונית" דבר זה הוא בלתי ניתן להשגה. "הצליין החילוני" אינו מסוגל לוותר על תבוניותו שהיא הדבר הוודאי היחיד בעולמו, על כל הספקות המכרסמים בה, כדי להמירה בדבר-מה שאין הוא יודע מה הוא, ואולי אף אינו יודע כלל על

געגעועים מחפשים להם דרך - עם 'הצליין החילוני' ליצחק אורפז

קיומו; האמונה היא דבר בלתי ידוע לו, ואין בכוחו להיאחז בה, אף שתבוניותו אינה פותרת דבר בסבך חייו. הוא ממתין כל חייו להתגלות כלשהי שתפתור את הסתירות.

אלמנטים אלה בדמותו של הצליין החילוני קובעים את תכונתן של היצירות הספרותיות בהן תופיע דמות זאת - יצירה ספרותית המרוכזת סביב נושאה העיקרי וסביב דמותו של הצליין החילוני, המוותרת על סממנים רבים כדי להדגיש את הנושא המרכזי, ואיננה יכולה להגיע לסיום הדברים בצורה החותכת אותם לכאן או לכאן. סיומם של סיפורים אלה - ואומנם לרוב יהיו אלה סיפורים קצרים, שכן יצירות ארוכות יותר אינן יכולות בדרך-כלל לשמר את מידת האינטנסיביות הדרושה לתכנים מעין אלה - הוא קטוע ופתאומי, משום שהבעיית המוצגת בהם אינן ניתנות להכרעה סופית כך שמהימנות הדברים לא תתקלקל לחלוטין. קונפליקטים פילוסופיים ונפשיים מסוג זה אינם ניתנים להכרעה לכאן או לכאן, כך שהצליין החילוני, דבר שיש בו סתירה פנימית, נידון לצלינות ניצחית כל עוד אין הוא יכול לקבוע נטיה אחת לנפשו, כל עוד אין הוא בוחר לוותר על המימד התבוני שהוא חלק מחילוניותו ומהווייתו ולהיסחף אחר ההחלטות הבלתי-תבוניות שהתקוות המלחשות בשורשי נשמתו מרמזות לו כי בהן ההתגלות אותה הוא מחפש, בהן הסיכוי למצוא תיקון לנשמתו.

במסתו על הצליין החילוני בחר יצחק אורפז בשלושה סיפורים קצרים כדי למקד את הדיון בהם ולהבהיר את עניינו של המוטיב תוך כדי פירושו הטכסטים - 'האבן הצומחת' לאלבר קאמי, 'הרוצחים' להמינגווי ו'עד עולם' לעגנון. השוואה ספרותית מעוררת-עניין העוסקת בניתוח הטכסטים עצמם ונמנעת מכל הרחבות שאינן נוגעות בטכסטים או שאינן הכרחיות להבנת הדברים. בכך יש מידה ראויה לציון של התאפקות. משום כך אין בכוונתי לעסוק בניתוח הטכסטים, שהרי לצורך זה בלבד יהיה עליי להאריך במילים יותר מן המסה עצמה; כל הרוצה ייטול את ספרו של אורפז ויקרא ומובטחני כי לא ישתעמם. בניתוח סיפורו של קאמי, 'האבן הצומחת', מצליח אורפז למצות היטב את נושא דבריו ומביא לכך שמתאפשרת ראייה חדשה ומרתקת מאוד של הטכסט. סיפור זה מדגים בשלמות את היבט הצליין החילוני בספרות המודרנית, ואני נוטה לקבל את פירושו של אורפז כמתאים בהחלט. בעניין שני הסיפורים האחרים הדברים שונים. חוששני כי אורפז מעמיס כובד רב מדי על סיפורו של המינגווי, שהוא סיפור פשוט למדי, המצטיין במידת הקומפקטיות והצימצום שבו; אומנם הפירושו שנותן אורפז לסיפור הוא אפשרי, אך נדמה לי כי קיים פער גדול מאוד בק הסיפור וכל מה שבו לבין המימד העמוק יותר שמצרפת אליו אינטרפרטציה זאת. כמו כן סבורני, כי את הדגש יש לשים דווקא על דמותו של ניק אדמס, הדמות המובילה את הסיפור כעדראיה לדברים, ואשר סיפורו של המתאגרף מהווה חלק מסידרת חוויות ומיפגשים, העוברת עליו; כאן חשוב לצייין כי סיפור זה, 'הרוצחים', מהווה חלק משורה של סיפורים סביב דמותו של ניק אדמס - המינגווי כתב עשרים-וארבעה סיפורים אשר במרכזם עומדת דמות זאת, מהם ששה-עשר סיפורים הופיעו עוד בחייו - וביניהם יכול אני לזכור ברגע זה לפחות שני סיפורים נוספים הבנויים סביב דמויותיהם של מתאגרפים. באשר לסיפורו של עגנון הרי הניסיון לשייכו לתחום פעילותו של מוטיב הצליין החילוני ולפענחו בהקשר זה בלבד אינו משכנע כלל-ועיקר; אף כי במרכז סיפור זה, בניגוד ל'הרוצחים', ניצבים באמת געגועים צלייניים לאותנטיות של המקור. ועם זאת, ניתוח-הטכסטים הכולל מתקבל בהחלט על דעתו של הקורא, ויותר מכך לא אוכל לומר בלא שאתחיל לצטט כאן קטעים נרחבים מתוך מסתו של יצחק אורפז.

ביסוד התעניינותו של יצחק אורפז באותו היבט מסוים של הספרות שהוגדר בכתיבתו כ"צליינות חילונית" עומדת, ללא ספק, נטיה שהיא יותר מהתעניינות מרפרפת - לכל אורך כתיבתו הספרותית, בכל סיפוריו וברומאנים השונים שיצאו מתחת ידו, ניתן ביטוי בולט לדמותו של הצליין החילוני. אמנם כמעט לא נוכל למצוא ביטוי שלם ווטואלי למה שאורפז עשוי אולי לכנות "סיפור של צליינות חילונית", כאותם סיפורים שבהם בחר לעסוק במסתו (לפחות עד כמה שאמורים הדברים בסיפור מושלם מבחינה זאת כמו 'האבן הצומחת' לאלבר

קאמי); אך ביטויים חלקיים למוטיב זה נוכל למצוא כמעט בכל טכסט משלו; נוכל למצוא דמויות של מחפשים אחר המיסטיקה, נזירים בגלימות או מתחזים לנזירים, עיקשים לחפש קדושה בכל מחיר, מבצעי טכסים פולחניים לנמלים וגמדים, אנשים המבצעים רציחות בדמיון ונמוגים מתוך המציאות... מתוך הריבוי הגדול של ההתייחסויות אל מוטיב הצליין החילוני, או המוטיבים הרבים הנמצאים בסמוך לו באותה מיסגרת רחבה מאוד של מוטיביהיפושז'הגעגועים, אותה ניסיתי להציג בתחילת דברי, מתהווים מערכים טכסטואליים גדולים שאחת הדרכים להבינם היא באמצעות מוטיב הצליין החילוני. ויצחק אורפז מושיט לנו, איפוא, את המפתח ליצירותיוהוא כמו ידיו. היבט זה יכול ללבוש גוונים פארודיסטיים ('שיבחי האדון' כסיפור פארודיה על מעשה ישו ויהודה אישקריית), פאנטאסטיים ('מות ליסנדה') או פילוסופיים למהדרין ('מסע דניאל'). נוכל להמשיך ולפרט נקודה זאת במידה גדולה יותר של התייחסות טכסטואלית, אך הדבר דורש כתיבה של ספר מיוחד שיוקדש כל-כולו לניתוחים מדוקדקים של הטכסטים עצמם, ובמיוחד לעיון ברומאן הפילוסופי, אולי יתר על המידה, 'מסע דניאל'. אולם לדעתי הסיפור המתאים ביותר לשם הדגמת עניין הצליינות החילונית בכתיבתו של אורפז הוא הסיפור 'ציד הצביה'; סיפור זה מכיל את כל האלמנטים עליהם הצביע אורפז בבקשו להגדיר מהם מאפייני הצליין החילוני - אנשים ב"אמצע הדרך" היוצאים אחר משאת-נפש בלתי-ברורה להם ובלתי-מושגת (צביה שלא יצודו לעולם, הר עשן ומיסטורי שלעולם לא יגיעו אליו, אהבת גבר ואשה שלא תגיע לעולם לכדי מימוש...). זירה מיסטית (ערוץ הוואדי, רגלי ההרים, צוהריים), הבחירה והניסיון (מעשה הציד שאינו יוצא אל הפועל, החזר שוב ושוב יחד עם חזרות הטכסט ויוצר אווירה ניצחית ומיתולוגית כמעט, דבר המתקשר עם השימוש בסמלי החיות השונים), הפרדה-לאהפרדה שבין הצד התבוני והצד הבלתי-תבוני (הנהג העורך כל הזמן שקולים שכליים של כדאיות ואפשרויות אחרות, המספר סיפורים תפלים ואנקדוטות חסרות-חשיבות, לעומת הצייד הנכבש בקסמי הצביה, העוסק בטכסים ושרוי בהזיות), והסיום שאינו יכול להיות סיום של ממש, שאין בו חיתוך חד-משמעי לכאן או לכאן, משום שדברים אלה אינם יכולים להיות מוכרעים באופן זה ואין הם אלא ביטוי למאבק ניצחי שבנפש האדם.

ב"שבחו של אברהם" אומר קירקגור:

"אילו לא היתה תודעה ניצחית באדם, אילו היה היסוד לכול כוח-פרא, תוסס, שמתוך היאבקות של יצרים אפלים מוליד הכול, כגדול כבלתי-יחשוב; אילו מתחת לכול היתה מסתתרת ריקנות בטולת יסוד, שאינה יודעת שובעה - כלום היו החיים יותר מאשר יאוש? ... אילו היתה שיכחה ניצחית ורעבה תמיד אורבת לטרפה ולא היה כוח חזק למדי להוציא את הטרף מבין שיניה - מה ריקים, מה נטולי תקווה היו אז החיים. אבל אין הדבר כך. כשם שברא אלוהים איש ואישה, כך ברא את הגיבור ואת המשורר או את הנואם. המשורר ... הוא כעין אני טוב יותר של הגיבור, אני, שהוא אמנם תשוש כמו זיכרון, אבל כזיכרון כן גם הוא מזוכך יותר".

במובן זה, אפשר לומר כמתוך חיוך המסתיר תחתיו דבר-מה עמוק יותר, כי לפעמים המשורר, או מספרהסיפורים, אף הוא מין הווה המחפש אחר מה שאינו יכול להימצא, אף הוא מין "צליין חילוני", ומעשה הספרות עצמו אינו אלא ניסיון למצוא משמעות ותכלית במיסגרתו של המסע הארוך, מסע ה"צליינות החילונית".

העצב והעוצמה על דחוב הטומוז'נה' ליצחק אורפז

א. החוט העובר בטבור הסיפורים

במהרזות של תשעה סיפורים, שהם - כאותן בריות שהיה מגלף אביהמספר בעץ, "מתהפכים ומתגלגלים במהירות עצומה על חוט שהיה עובר בטבורם" - מספר אורפז את תהליך צמיחתו והתבגרותו של ילד יהודי בעיירה מזרח-אירופית, הנתונה לשינויים ולתמורות.

החוט ה"עובר בטבור הסיפורים" לעשותם למחרזות אחת, שזור מכמה "סיבים": המספר הוא אותו מספר, והוא מאכלס את סיפוריו בגיבורים חוזרים, כשבכל סיפור מעומדת דמות אחרת בקידמת התמונה; הדמויות עצמן קשורות ביניהן בקשרים גלויים (קשרים משפחתיים או קשרי ריעות ואיבה) וסמויים (אנלוגיים, משלימים, ניגודיים); זירת ההתרחשות היא אחת, העיירה ליפקיב, שרחוב הטומוז'נה עובר בטבורה; אביזרים שונים, המתפקדים כפריטים בעלילות (נעל, אבן, שעון, כלב) מתגלגלים מסיפור לסיפור, ונטענים מימד סמלי מתעשר ומתמלא; אופן פרישת העלילות דומה (עלילה מרכזית אחת בכל סיפור, המסתבכת ונפתרת עם סיומו, אך מוגשת כשהיא מחותכת במקומות בלתי-צפויים, מנומרת באנקדוטות מזמן אחר, הקשורות אליה על דרך האסוציאציה הגמישה, ותורמות להעשרתה עליידי מקבילות מדגישות ומקבילות אירוניות, או עליידי בניית תפאורה מוצקת יותר של "מלאוח ההוויה"); והזמן, הנושא עימו את המספר ואת קוראו מן הילדות אל הנועורים, הזמן המתקדם מסיפור לסיפור על דרך הדילוג יותר מאשר על דרך הרצף, מביא את המספר ואת הקורא עימו, בסיפור האחרון, למקום שהוא רחוק בכמה שנים מן הסיפור הראשון.

המספר, שכבר איננו ילד ואף לא נער, "חוזר" אל המקום שממנו בא, ומצייר אותו מבעד עיני הילד שהיה, כשהוא משמר בצוירו את התום והתלהבות והדימיון והוסרה המנוחה התמידי, וגם דרך הסיפור "המנרת" מעבירה אל הקורא את תזזית האירועים, הצבעים והריחות, ומזכירה לא במעט סיפור של ילד נפעם, שאין עולה בידו לשחזר אירוע מתוך שלוה אפית סדורה.

ב. השפעות צולבות

ב'רחוב הטומוז'נה' גדל המספר-הילד בעולם מתפורר ומשתנה רוב פנים ואפשרויות. עולם, הקורא לפריצת גדרות, שבמרכזו הרחוב שבו "טוט מוז'ני" - "כאן מותר" (מותר - אבל יש לשלם את המחיר; כי "טומוז'נה" פירושו גם "מכס"). הילד, שהוא נוח להתלהב, נמרץ ופעיל וחסר-מנוחה, מוצא עצמו נתון להשפעות צולבות, שכנגד חלק מהן הוא מנסה להתקומם, וחלק מהן הוא מנסה לאמץ ולשלב בתוכו לדרך-חיים משלו: השפעת הסב נורא-ההוד ועולמו, עולם המסורת המוצקה ועולם הנגידיים והמעסיקים; השפעת האב,

המגלף בעץ ולש בלחם, המבער עכברים באש ומחכה בקדחתנות משונה למכול שיבוא וימחה, ובשעונו, שליבו "מתקתק נהדר", אין מחוגים, השפעת האם, השרה את שירי געגועיה אל גואלה, ומכיטה מבעד לוילונות לא רק כדי לראות אוניה על מי השיטפון, אלא גם כדי לפגוש בעיניו של פורחוי, הגוי הפרא, ולחזות בחתוליה של קוקה הזונה: האם שרגליה נושאות אותה אל מחוץ לעיירה, וגם כשהיא בתוך העיירה, נושאות אותה רגליה אל "אלה ש"מחוץ": אל קוקה, אל אטקה; השפעת ר' רויח שו"ב, הצדיק המיוסר והגא, שסיפוריו על פלאי הבריאה באים בד בבד עם אופן דיבורו "בזעם דהוי, בלי אשליות ובלי הכנעה", ובעיניו "מים ללא מוצא. צבע המכול שלעתיד לבוא"; השפעת יענקל'ה הצולע, הבונדאי הנלהב, המשמיץ את עולם המאמינים, המעבידים והציוניים, וגורס "מהפכה"; השפעת הדוד ארליה מתקן העולם, שליבו עם העמלים; ונוסף על כל אלה - השפעת החיים הנסערים של יהודים בעיירה בגולה מזרחאירופית בעשור השני או השלישי של המאה, המנסים תורות חדשות ופיתרונות גואלים לבקרים: מאזינים לשליחים מא"י, קולטים השפעות מארכסיסטיות ומסיימים נדודיהם באמריקה. והשפעת החיים - כמעט חיים על קרֶהקֶץ - לצד הגויים; התלוכותיהם וניסיהם וצלביהם, בוסתן הכומר סראפים וריח הקטורת המשכר, גנה של הטשרפוכבה על אורותיו האדומים והפרעות שהם פורעים, ואולי היהן "המכול שלעתיד לבוא."

ג. הגירוש מגן-העדן והשיבה אליו

סיפורי ילדות והתבגרות דרכם להגיע - באופן זה או אחר, על דרך האלגוריה, הסמל או הרמז - לפרשת גירוש מ"גן־עדן", ל"אכילה" מעץ־דעת, שבעיקבותיה באה התפכחות או היפתחות לראיית־עולם אחרת; פעמים רבות מלווה התפכחות כזו הרגשה של התייתמות מאלוהי העולם או מקסמיו. ורק לעיתים נדירות ביותר מצליח המתבגר למצוא לו "אלוהים אחרים", או איוו שהיא אפשרות לחדש את הקסם שפג, בדרך אחרת.

גן־עדנו של הילד, גיבור סיפורי הטומוז'נה, מורכב ורבי־פנים; אין הוא עולם של זוהר, אדרבא, הוא עולם של אפלולית, על כל קסמי־הפחד המרתקים שבה, הוא עולם האסור והזר והמופלא והבלתי־מתפענח: עולם הסוד. ועולם זה מכיל את הפתח המרובע והחשוך של עליית הגג, לשם היו נעלמות במפתיע הבריות המגולפות של אבא, את בוסתנו של הכומר סראפים (משמעות שמו ברוסית כנגינתו בעברית: "שרפים") "שתמיד עמדה בו אפלולית וקול כלבים", את "החושך השותק" שבנעליו של סבא, ה"אסורות בנגיעה" בשל הפחד "ממה שיבקע משם", את צל נעלו שלו, המועמדת כסוללייתה אל השמש כך "שאפשר יהיה לראות בה כל אותם דברים מופלאים ואסורים היוצאים מתוך החושך. כמו ריח הלבונה שמפיץ הכומר סראפים... כמו האפלולית הנצחית בבוסתן שלו עם יבבת הכלבים והחרב המתהפכת", את כל שהוא סגור בחומות ומצועף וילונות, כפניה של אמא ועולם חלומותיה "ולמרות זאת חלמתי כל הלילה בוסתנים אפלים וחומות לפנים מחומות. לקראת בוקר התחלפו החומות בוילונות נפשלים זה אחר זה ופני אמא נסוגים מהם...". את כל שהוא מעומעם ונתון לפירושו של הדימיון היוצר, כאור הפתיל המהבהב, שניתן לראות בו תוכי.

עולם הסוד האפלולי הפוך לעולם אור־החשמל, שהוא "אור יבש, אדיש, דוחה צללים", הפוך לעולמה של א"י האמיתית, שבה "הבתים לבנים ואין מה להסתיר".

בתיאור עולם הסוד - המשותף במידה רבה לילד ולאִימו - נטמעו יסודות מתיאורי גן־עדן במקרא ובמסורת: הגן הסגור, ששרפים שומרים עליו, ולהט החרב המתהפכת מונע גישה אליו. ("ראיתי את השמש נוגעת בפירת הבוסתן של הכמר סראפים, והיא כמו שרף, אש בוערת וחרב מתהפכת"). גירוש אדם וחווה ממנו ("ושני עצי הברוש קמו ממקומם, מגורשים וגאים"), החומות המקיפות אותו ("שלוש חומות יש לו לגן־עדן וכולם של אש"), ובתוך גן־העדן, המוקף שלוש חומות, חומה לפנים מחומה, "מצוי היכל פנימי אשר המשיח בו."

העצב והעוצמה

ריח הקטורת, העולה מן הבוסתן, שהוא אותו "ריח זר" הנודף גם מפורחוי הגוי, הוא, במקורות 'הזוהר', ריחו של גן־העדן. מ"הבשמים שבגן־העדן עתידים להקטיר קטורת בכל יום לפני הקב"ה", אלא שבזוהר נאמר "קטורת בא לרחק את רוח הטומאה" - "אין לך דבר השובר את הסטרא אחרא כמו הקטורת", ואילו כאן - מתקשרת הקטורת דווקא עם ה"סטרא אחרא", הצד האחר, האפל, הייצרי והגויי של החיים היהודיים. הכלבים, שיבבתם עולה מן הבוסתן, מדומים בזוהר' למלאכי חבלה: "כל מלאכי חבלה הם כלבים", והמשיכה המגנטית אליהם היא המשיכה אל האחר, המהרס, הקשור גם למי־המבול ("מלאכי חבלה כולם דומים למי המבול") ולאפלולית ("מלאכי חבלה נקראו חושך ואפלה נחשים ועקרבים").

בגן־עדן זה יש מיסודות הקדושה היהודית וגם מיסודות הקדושה האחרת, הזרה, המוקעת. יש בו חושנות רבה של צבעים, ריחות ומראות, המתגלים באיכותם החלומית־הנוראה (תיאורי השמש השוקעת). יש בו יסודות של המתנה דרוכה לאינו שהיא גאולה, אשר תביא להרס הקיים (יחס האם ל"מבול" כנושא את אוניית־גואלה; עקירת העשב עם השורשים עלידי הבן המספר) כדי שימומש קיום אחר, מלא ומשמעותי יותר.

דווקא קול כלבי־הגן (ועל כלבים עוד יורחב הדיבור), "מלאכי החבלה", שאפשר, לדעתי, לקרוא להם בקונטקסט סיפורי זה "השדונים הקטנים של דווקאות המימוש העצמי, הייחודי" - מחזיר את המספר אל עולם הסוד, העולם האפלולי והמצטעף, שבו ניגלית קוקה הזונה "והיא כולה עלים", ואת המספר ואימו, המרחיקים מן העיירה, אל מקומם: "ורק כששוקעת השמש, והכלבים מן הבוסתן של הכומר סראפים מתחילים לייבב, אנו נענים להפצרות הרכב ועולים על הכירכרה לחזור".

אמנם, האם סבורה ש"אין כאן מקום אחר". בעיירה על ניגלותיה הפשטניים, הנעשים חשופים ודלים באור החשמל והקידמה, אין, אמנם, "מקום אחר". אבל מי ש"עולם הסוד" שלו מושרש בפליאותיה, אין לו "מקום אחר" באף מקום אחר, והוא נידון לחזור אליה, ואפילו אחרי שנים, ואפילו כמו אל "ציור של ילדים", כדי לינוק ממנה כוחות חדשים לגלות את המופלא.

המיבנה הכמר־מעגלי של הספר, הנרמז בסיומו של המשפט האחרון בסיפור האחרון "ועולים על הכירכרה לחזור", מרמז על השיבה האפשרית אל גן־העדן של עולם־הסוד, שיבה שתישא אופי של איזו התפעמות מאוחרת. כפי שנוסחו הדברים בשיר הפותח את קובץ הסיפורים, ומשמש מוטו לספר כולו:

"במוקדם או במאוחר/ אתה הולך אל המקום שממנו באת/
שני ברושים ושמש בירוק/ ושער דמוי תרנגול זהב/ בצאתך/
כמו מציור של ילדים."

בסיפור־התבגרות בלתי־שיגרתי זה, מתייתם הילד המתבגר מאלוהי העולם (כפי שנראה להלן), אך, דווקא משום כך, מצליח לשמר עימו, גם בהתבגרו, את טעם קסמיו.

ד. כיסאו הריק של אלוהים

התמודדותו הראשונה, המתמרדת, של הילד היא נגד עולם סבו, עולם־המסורת המוצק, הבוטח והיבש, שבמיקרה זה הוא גם עולם הנגידיים והמעבידיים, עולם האנשים החמורים והמנדים, אלה שאינם יודעים לראות, להכין ולסלוח.

הפעם הראשונה, שעולה בדעתו של הילד ש"אין אלוהים", היא כאשר הוא משחק באגוזים עם הירשל, חברו, ומפסיד הכול. תוסר־הצדק שבמציאות כזו, שבה יש אחד שיש לו הכול, ואחר, היוצא נקי מנכסיו, מקומם אותו עד השאלה: "מיניין לך שיש אלוהים". כששאלה זו מנקרת בו הוא מגיע אל בית הוריו, שהיה אמור לאושש אותו באמונתו, אך

שם הוא נתקל בעוול מסוג שונה. עוול הבדידות, הניכור והפירוד שבין הוריו. הוא נמלט בבהלה. כשהוא רץ "מבעד לגדרות אדם ובהמה" עד לפינת הבוסתן. ושם הוא תוהה "איה קצה העולם". מתוך התשובה שהוא משיב לעצמו ("שאינן אלוהים. שהשמים זה רק חור שחור בתקרה שאבא מעיף לשם את כל צעצועי העץ שלו. ולפעמים הם שורקים משם כמו עכברים כוערים. וקצה העולם זה רק חומה ועוד חומה כמו כלא אחד גדול...") אנו מבינים ש"קצה העולם", שהצטייר, כנראה, בעיני ילדותו, כמקום פתוח ואינסופי להיאסף בו אל חיק האלוהים האוהב והצודק, יהיה, מעתה, בעיניו, מקום של אין ואפס, ריקנות שחורה של יסורים ללא קץ. ללא תיכלה וללא פיצוי. והעולם כולו - כלא למתיסרים בו. הדברים מתנסחים בו בזעקת התרסה של התנגדות והתקוממות. אותה הוא רוצה לזעוק "כדי שהכול יגנו אותי וקוקה תאהב אותי...". וקוקה זו, המנודה, קשורה קשר בליינתק אל ניומה השחפן, ושניהם "כאילו הם לבדם, קוראים ומתווכחים בקול על המהפכה הסוציאליסטית".

כך נשזרת מסקנת ה"אין אלוהים" במרד בכל תופעות הרוע בעולם המוכר לו - ההפסד, הבדידות, הניכור, הנידוי - ובפנייה אל דרך אחרת, שעדיין היא בראשיתה, בהליכה אל הנידחים והמהפכנים והאוהבים.

מסקנת ה"אין אלוהים" היא ריגשית ולא עיונית, כמובן. ויש בה הפניית עורף ילדותית של התנקמות במי שאינו שם לב, שאינו מטפל ומתקן ומעודד, התעלמות ממי שמתעלם, תוך היפתחות אל כיוון אחר, שאולי ממנו תבוא תשומת-הלב האוהבת, המנחמת, שאולי בו יש הבטחה של אושר. והזיווג בין קוקה וניומה הוא זיווג שלם. בניגוד לזיווג שבין הורי הילד שהוא זיווג שבור; והמהפכה הסוציאליסטית, שקוקה וניומה חולמים עליה, הרי תדאג לכך שלא יהיו "מרוויחים" ו"מפסידים".

אלוהים, בעיני הילד, אינו שונה עקרונית מסבו, ר' ישראל רוזנר: "וסכא... יושב זקוף על כסאו כמו מלך, לא מלך, כי אם מלך מלכי המלכים, לא מזיז אצבע וכבודו מלא את החדר". פניו, "פני שופט עליון יושב לדין". "זקוף ועתיק" הוא יושב להצטלם, והצלם, המתעתד לצלמו, נעלם בתוך ה"פרוכת השחורה" של מצלמתו העתיקה, בעוד חילק, הבדחן, מנסה לשעשע את הסב החמור ביבבת-שיר של "רחם נא אדוישם אלהינו".

זהו אלוהים, המסתיר את פניו ואת חסדו. אין בו התייחסות אישית, הנדרשת כל כך לילד. והילד, מה אינו עושה כדי לגרום לו להתייחס אליו. "רדפתי את סבי לאורך כל רחוב הטומוזניה וצעקתי ר' שרול ר' שרול, והוא אלי לא סובב את פניו. עד שקפצתי לתוך שלולית והיתזתי מי בוז על מיכנסיו וגם אז לא סובב את פניו אליי". "מה לא עשיתי כדי לראות את עיניו. ליתר דיוק. לגרום לכך שיוקף את גבותיו ואראה אם הוא רואה אותי. ירקתי בקול. נבחתיו... הינחתי לכובע שיופול מעל ראשי ועמדתי לפניו גלוי ראש. ללא הזעיל. גבותיו נעלו את עיניו... רציתי שיאמר לי שיגער בי".

זוהי כפירה-הלכהכעיס, כפירה מתוך רצון להאמין, להיאחז באמונה; בדומה לכך יאסוף ר' נויח שו"ב חטאים ומזוזות פסולות ואסונות כדי ש"לא תהיה לו ברירה שם למעלה אלא לרדת למטה להציץ". אין פלא, איפוא, שבנעוריו משתף המספר פעולה עם ר' נויח, ומבטא את התקוממותו נגד סדרי העולם ונגד מסדרו האדיש, שאינו נותן סימן לקיומו, באלימות של עקירת המזוזות ("קולף אותן, עוקר אותן, תולש אותן...")

עולמו של סבא-אלוהים מטיל מורא בשתיקתו. הילד, שליבו אל האפלולית. נמלט כרוח מן "החישך השותק" שבנעלי סבו. כאשר הסב משמיע קולו בניגון של תפילה. קשה מאוד לילד לעמוד "נגד הפיתוי שבקולו - עלי להודות, קולו אפף אותי במין מתיקות...". "הוקסמתי. ממש כפי שציירתי לי את השכינה אוספת את כנפה השבורה". כנגד היקסמות זו, מפעיל הילד היקסמות אהרה, זו הקשורה ליענקלה הבונדאני (שעליו הוא אומר: "הייתי מוקסם... הייתי בטוח שהצדק איתר", ויענקלה זה טרען שוטב "היא רב ושייך לעדה העבועים ההם הייטנס ובלו רב ושייך אליו...").

העצב והעוצמה

הילד מפעיל את כל השפעתו של יענקלה עליו, כדי להתנגד להשפעת הסב: "קישחתי את רגלי הימנית בערך כמו רגלו של יענקלה, במקופל, וזה שמר אותי ער". אך כדי להיות בטוח, שאכן החושך שבנעלי הסב ריק מכל פלא וסוד, הוא מוכרח לתפוס אחת מנעליו "למולל אותה ולצבוט אותה ולמרוט אותה ולהכות בה על הרצפה ולקרוע אותה בין שיניים... ושום דבר לא יצא מן הנעל" (הרצון לנתץ כדי להגיע אל חקר הדברים ולהתנער מהם שב ופוקד את הילד ביחסו אל שעון אביו, אל חישורי אופניו, אל נורת החשמל - ועל כך, להלן).

אין לעולמו של הסב דבר להציע לילד, מלבד אותו קסם נפוג של ניגון התפילה. וחלומו של הילד בלילה שלאחר הצילום המשפחתי, מבטא את תחושתו: "ראיתי את כסאו של סבא עומד על נהר הבוג, ואין יושב עליו" (ופירוש המלה "בוג" ברוסית הוא "אלוהים").

ה. הנעליים - וההליכה הנכונה שבתוכן

אלא שללא אמונה במשהו - איאפשר. האלטרנטיבה למיסד הדתי והחברתי, שנעליו ריקות מתוכן, מופיעה בדמותו של הצייד: זהו איש שבא "מכל מקום. אין לו בית", איש המצליח לצוד כהרף כרוזיפרא מתוך שמיים נגובים "בלי ענן, בלי צבע, בלי ציפור", ו"נעליו היו עקומות ומרופטות, שרוך נגרר מאחת מהן ומן השניה ביצבץ הבוהן"; לכל הדיעות, נעליים שהירבו להלך בהן, וחזותן המרופטת מעידה גם על איזו איאיכפתיות כלפי מראה עיניים, כלפי הנהוג והמקובל והממוסד. ומדגישה את קיום הרגליים ההולכות שבתוכן.

הילד מקשר בין הדברים בדרכו: "זה עשה אותי כופר נורא. בטוח הייתי שיש לזה קשר עם הנעליים שלו, עם הבוהן המבצבצת מתוך הנעל. עם הפתח השחור בתקרה, לשם היה אבא מעיף את בריותהעץ שלו, כולן נעלי סירה של איכרים לרגליהן..."

פתח ה"אין" השחור, שאין חוזרים ממנו, קשור קשר הדוק עם החושך השותק שבנעליו של סבא, שהיו "נעלי לבד רגילות, עם אזני משיכה זקופות ובלי שרוכים. שום קלות דעת." סבא שכב על מיטת חוליו, נעליו לרגליו, ומקלו, מקל ההליכה, לצידו. כמסרב להשלים עם מצב השכיבה הדומם, כנכון בכל רגע לקום ולצאת לדרך, בבחינת "מתניכם חגורים, נעליכם ברגליכם ומקלכם בידיכם" (שמות י"ב 11). אבל סבא זה כבר לא יילך. מי שהולך ממקום למקום, דרך מרחקים רבים, הוא הצייד הפלאי, מרופט הנעליים.

והילד, המרבה להשתמש ברגליו כדי לרוץ מעולם לעולם, כדי לעבור גדרות ומחיצות בניתור וקפיצה, כדי לרדוף וכדי להימלט וכדי לרכב על אופניו, ואפילו כדי לבעוט (ע. 10, 11, 12, 15, 22, 31, 32, 39, 40, 43, 44, 45, 53, 69, 81, 85, 95, 96, 99, 123) - כשכלל הפעולות הללו יש גם משמעות סמלית, מבקש למלא את הנעליים, המשמשות להליכה, בתוכן חדש, אחר:

את נעלו שלו העמיד, כשסולייתה אל השמש "כדי שיהיה בה צל, שאפשר יהיה לראות בה כל אותם דברים מופלאים ואסורים היוצאים מתוך החושך". כך, בילדותו. ובהתבגרו, הוא קונה לו, במשכורתו הראשונה, "זוג נעליים מסומרות", ומובא "בברית העמלים". נעליו אלו, המלאות בישותו המתעצבת, "מתחפרות כיתדות בשלג הקפוא, ואמא נשענת עליי". שכן עכשיו הוא מגיע "קצת גם בזכות המסמרות של נעליי, כמעט עד אוזניה". אל חצר הפונדק הוא נכנס "מצויד היטב. נעליי המסומרות עם סוליות העור שעובין כשתי אצבעות ואולר רכתלית ככיס". הנעליים, המאפשרות לו יציבה מאוששת ובטוחה, הן נשקו כנגד כל הקמים עליו. כעזרתן הוא ממש ישות של "עשיו צעיר" חזק ופרא וגויי, אך גם "מלא שליחות" שטעמה יהודי מאוד.

אבא, שהיה מגלף בעץ בריות שדרדסיהן גדולים מכל גופן, שהיה משקיע את כל אומנותו בגילוף נעליהן, עקב אחרי התפתחותו של הבן-המספר, ומשמע על ויתורו על

הכינור הבעל-ביתי, עיצב למענו מחופן לחם איש: "גם יעשה לו רגליים רחבות, כמי שמוזמנת לו דרך ארוכה ומשובשת", משום שהוא מכין: "חיים קלים לא יהיו לך, בני", וכדי להיות יכול ללכת בדרכיה החיים המשובשות יש צורך בנעליים טובות ובהליכה בטוחה.

ג. שתי פנים לכלב - האפשרות "להסתכל אחרת"

תוך כדי התרוצצותו בין העולמות המקוטבים שמציעה לפניו העיירה ליפקייב בשפע, נתקל הילד בכלבים לרוב. כבר הוזכרו כלביהגן של הכומר סראפים; אבל אין להתעלם מכך. שהכלבים מייצגים גם הוויה אחרת, ואולי ראוי להביא כאן את המדרש: "מתוך שכלבים תמיד בחכרותא וכצוותא לבניאדם ומשתתפים בצערם וכשמחתם, אמרו: כלבים בוכים, מלאך המוות בא לעיר, כלבים משחקים, אליהו הנביא בא לעיר."

הכלבים נקשרים עם מוות מחד גיסא, ועם גאולה מאידך גיסא. גם בסיפורים שלפנינו. אנטיפ הגוי לוכד כלבים ומשמידם. יבבת הכלב הנלכד, גורמת לסוסים שיבטשו, כי "הם הריחו את המוות", והילד המספר חש עד כדי הזדהות את הלפיתה הגויית, הלוכדת והמאיימת, והוא מטפס על גדר גבוהה "ובגבורה קפצתי מן הכלוב הדמיוני אל החרות".

רק כלבו של הצייד המופלא, זה שאין לו בית, "כלב גדול ושחור" מוגן בפני המוות, אולי בזכות ההליכה הבלתי-פוסקת. שכן. "הריהו הולך בנחת אחרי בעל הכובע הירוק, כאילו אינו יודע על קיומו של אנטיפ, משמיד הכלבים". הילד חש כצורך עז לגעת בשניהם כדי להאמין שאכן זה ממשי, זה אפשרי.

וכשניקרה לפניו כלב קטן, לכוד בשיטפון, מייבב "והקול נשמע כמו תחנון", הוא רוצה להצילו. הירשל, חברו, מציג את העמדה היהודית המימסדית כלפי הכלבים: "כלב הוא כלב ושונא יהודים... וחוק מזה... כל אחד יודע שהסטרא אחרא מתהפש לכלב ומוציא קולות של תינוק". וכשטיעון זה איננו משפיע, מנסה הירשל את ההיגיון: "אנחנו נציל אותו, ואנטיפ יהרוג אותו". כשני טיעונים שונים אלה מתמצית מהותו כפולת-הפנים של הכלב, כפי שהיא מופיעה בסיפורים: הכלב שונא היהודים, נציגו של העולם הגויי, והכלב, שכמהו כיהודים, נתון בידי הגויים להיות קורבן אכזריותם.

הילד, שאינו מסוגל מעצם טיבו לראות עוול מבלי להתקומם, ממחר אל ר' נויח להתיעץ עימו: האם יש צורך וטעם להציל את הכלבלב המייבב? ר' נויח, אשר ראה בכל חי וצומח את התגלמות פלאי-הבריאה, בבחינת "מעשי ידיו מגיד הרקיע", יש לו דיעה משלו: אמנם יש צורך להציל את הכלב, אך אין טעם בהצלה. "אנטיפ יהרוג אותו? בטח יהרוג אותו. לכן הוא גוי. וגם הנהר אינו בדיוק נהר הירדן. זהו נהר בוג טמא יימח שמו. והסוסים הטבועים הם עיזיהם ופרותיהם של יהודים". אצל ר' נויח מסמל הכלב הלכוד בשיטפון את גורל היהודי בגולה, גורל של מן הפח אל הפחת, שאין בו תקווה אחת, משום שכולו התנכלות. ואמנם, צבע עיניו בדברו "צבע המכול שלעתיד לבוא".

באירוניה מרה של סיטואציות מוצא הילד את עצמו לכוד בין השקפת ר' נויח, שיש להציל אך אין טעם בהצלה, לבין השקפת אביו, העוסק באותה שעה עצמה בהשמדת העכברים, שהצליחו למלט נפשם מן השיטפון, באש. (כאילו כדי להדגים: "מי באש ומי במים"). אבא משמיד את העכברים כ"כוהן בקודש", אך בעבודת קודש זו הוא עוסק דווקא "גלוי ראש". הוא עוסק בטיהור ("והיה מחנך טהור") ודווקא אוזניו שלו "לבנות כשלג מצרעת ישנה". כאלוהים בימי המכול הוא נחרץ בדעתו "לבער כל בשר", להשמיד את כל המפרפר והמפוחד והלכוד, כדי לגרום, כאילו, בדרך זו - שאינה שונה עקרונית מ"איסוף החטאים" של ר' נויח מאוחר יותר - למכול להיות אכן שלם ומוחק, כדי שמה שיקום להיות אחריו יהיה נקי וחדש.

הבן אינו מצליח להציל את הכלבלב הלכוד בשיטפון, וקול יבבתו "כמו קול של נשמה"

העצב והעוצמה

מלווה אותו "עד היום". אבל את העכברים הלכודים של אביו הצליח לשלח לחופשי, כשהוא מטיל את המלכודת למייהבוג הגואים "ואז כמדומה חדלו המים לעלות".

אפשר ש'ר' נויח היה פוסק גם על העכברים שיש להצילם, אך אין טעם בהצלה. אך הילד בפעולתו מביע, בדרכו שלו, את האופטימיות הבלתי־מעוררת של אימו, שראתה במים הגואים את אוניית הגואל. היכולת שלה להאמין, לראות גם בתוך הרע, המאיים להשמיד, את הטוב הקרב לגאול, נתגלגלה בפעולת כנה, המשלח את העכברים לחופשי, לעולם שהוא, בעצם, עולם של שיטפונות ומלכודות וחתולים, מפני שיש בו, עדיין, בכל זאת, איזה שהוא סיכוי.

הכלבים הם אכן בני לווייתם של הגויים: כלבה של הטשרפוכבה, כלבו של פרוודורוב, כלבי הכומר, כלבו של הצייד. אך הגויים הם אלה המתנכלים אליהם להשמדם, מתוך הגסת־לב בכל אשר נשמה באפו, באדם ככחיה. יבבתם בכלוב הסגור, יבבתם בכוסתן הנעול, יש בה בשורת מוות, אך עולה מתוכה גם איזו נשמה־יתרה של גאולה. וזו מתממשת במיטען האישי שיישא עימו הילד מעתה ואילך: "מאז התחלתי להסתכל אחרת על לטאה ועל זבוב ועל חתול. ואפילו על תולעת." הבטה שיש בה היפתחות אל פלאי העולם ואל רזיו. היענות ליצוריו, תוך אמונה שיש להצילם, ויהי מה.

ג. אבא: שעון חסר- מחוגים שליבו מתקתק נהדר

הצורך לגונן על החלש והנרדף והנדכא, הנובע הן מחוש הצדק המפותח של הילד והן מאופטימיות של חיוב החיים ואמונה בטוב שסופו להגיע, מקרב את הילד אל קוקה הזונה המנודה, אל אטקה ההרה מחוץ לנישואין, אל טרויליך שנושל מנכסיו ועתה מלאך המוות בדמות חיים ביזנוס מהלך בעיקבותיו, אל ר' נויח שו"ב מוכה הגורל, אל טולין המנגן, הנתון לנגישות אשתו, אל ארליה דודו התמהוני התם והנלעג, אל העמלים המנושלים - ויותר מכול, אל אימו, המוחרמת עלידי הסב, שגם ליבה שלה אל מוכי־הגורל.

קלים לאין ערוך היו חיי הילד, אילו אביו כולו ל"צד החזקים". אלא שהאב הוא דמות מורכבת, והילד חש בצורך לפענחו, בטרם יפנה לו עורף.

שעונו חסר המחוגים, שעדיין פעם ו"תיקתק נהדר", זה השעון שעל מיכסהו חרט אבא דקל ושתי בובות עירומות "אמא את אמא" שייך ל"עולם הסוד" של הילד. "בטוח הייתי שסוד גדול טמון בתוכו, מאחורי המחוגים החסרים". הווייתו הסובלת של האב, הממשיך להתקים קיום איתן, אך חסר תקנה, ולא הוב לבלי־ליבו אשה־מלכה מסתגרת ובלתי מובנת ("אבא, תחילה נפלו כתפיו, אחר כך ראשו. לא דיבר, לא הגיב, פחד לגעת"), נוגעת ללב הילד; כשהיה ממלא את שעונו־הכיס שלו, את שעונו־חיי הממשיכים לתקתק מבלי שתהיה לכך משמעות, היו אצבעותיו יפות בעיני הילד "ובלי הריח של דבק־גריס ישן שעתידי היה לחזור אליי לאחר שנים בתור ריחם של אנשים גלמודים".

אותה הדרת־פנים נוגעת ללב שבה נשא את חייו, הכאה לידי ביטוי ביחסו אל שעונו, גרמה לו, לבן, לתהות לא פעם מה סוד כוחו, לחיות כך ולא להיות יכול לתקן. הוא עוקר את חיבורי אופיו בניסיון להבין "ולא ראיתי הרבה", וכשנשאל על־ידי אביו, מדוע אינו מתקן את אופניו, הוא מגיב: "זלמה השעון שלך? לא הבנתי למה שאלתי. הצטערתי. אמא שואלת לשלומך מיהרתי להוסיף". זו היתה שליחותו היום־יומית, הכוזבת, של הבן שראה בצער בדידותו של אביו, וידו קצרה מהושיע. על השקר הזה, שנועד לנחם, הוא מבקש סליחה מהמלאך מטטרון, מגיבם של העניים. והעני, בהקשר זה, הוא דווקא האב.

האב חי עם הפנים כלפי חוץ, וגם זמנו הוא זמן חיזוני. הוא מכונן את שעונו לפי שעון תחנת־הרכבת, ביום יציאת בנו מן העיירה, לפי השיטפון המאיים לכלות את העיירה, לפי היום בו נתן לבנו, כלכל בן גביר, כינור. מכיוון שהשעון חסר מחוגים, כיוולו חסר משמעות. האב רק בודק, על פי אירועים חיזוניים, אם אכן הגיעה השעה הנכונה לדברים להשתנות. כאשר שואלים אותו לשעה, אין הוא מסוגל להשיב אלא "עוד לא מאוחר".

בשעונו חסרהמחוגים הוא רואה סמל לא רק לחייו חסריהמשמעות, אלא גם לקיום היהודי בגולה בכלל: "פעם אמר לי: 'כזאת צורה יש לנו. שעון מפוצץ'", ולכן הוא מסרב להוריש את השעון לבנו, היוצא "אל ארץ בריאה עם אנשים בריאים", ומצייד אותו בתנ"ך חדש לגמרי. והבן הנפרד חש ש"בלי שעוֹןהכיס של אבא, ועם תנ"ך שכל דף ודף שבו חדש ומרשרש, יצאתי נקי". בניסוח זה מהדהד עצב של אוכדן: "יצאתי נקי מנכסיי".

האב הולך להתכסס בעולם הנגידיים: "שוב לא התבייש לחבוש את מיגבעת הקטיפה, לשלוף את שעוֹןהכיס שלו בהדר, עכשיו ברישול של נגידיים", והוא אף מעניק לבנו כינור, כדי שיהיה בן גביר העוסק בשעשועים של בני גבירים, כמקובל. אין פלא שהנער שונא את הכינור הזה תכלית שנאה.

אלא שכל זה אינו אלא ציפוי. מין דרך להחזיק מעמד. האב הוא בן-חורג כמשפחת הגבירים. מעולם לא נפטר ממניכות רוחו כלפי הדוד נחום ("יש עליונים ויש תחתונים"), מן העלבון שבת-הגביר, אשתו, נטשה אותו; ויחסו אל הבן, העובר להיות מן הצד השני של המיתרס, יוכיח. כששמע שהבן ויתר על כינורו, כינור של בן-גביר, פרץ בצחוק "מפתיע, מתגלגל, וכמעט אוהב" ואמר לבנו: "ידעתי כי אתה דומה לי".

גם בשעת השביתה הגדולה, לשווא פילל הבן "שיהיה כולו בצד המדכאים. שיהיה לו כוח". בראייה לאחר הכין: "עכשיו אני חושד בו שהוא עמד לצידנו".

אין ביכולתו של הילד המתבגר לחלוק עם אביו את חוויית היאוש הגמור, את הרגשת העירום חסרה-אונים (הבובות העירומות שהן אמא) למול הדבר היחיד הצפוי: ההיעלמות בפתח החשוך והמרובע של עליית הגג, שלימים מסתבר לו שאין שם דבר מלבד "הרבה אבק וצחנה ועובש... והכול סביב ריק ומכוער, ודבר אין". אין הוא יכול להתחסם כמוהו למייהשיטפון, שעתידיים, "כדברי אבא, ועיניו הקטנות בוקעות מתוך חוריהן במין תאוה משונה, להציף את העולם, לתמיד", וריח בשר העכברים הנחרכים מחניק אותו.

האב היה מגלף בעץ ולש בלחם "גן שלם של צורות מזורות" ברגעים ש"הסכנה משהה אותו", כשמלאך המוות נשב, כאילו, על עורפו. הרגשת המחנק המתלווה לכך, אינה מונעת מן האב לחוש שהמוות הוא "דבר יפה". "אלה היו הרגעים הגדולים של אבא".

הבן יורש ממנו את הכישרון לעצב: "אצבעותי, כמו של אבי, החלו למולל קש. בצק, אדמה רכה..." אך אצלו דווקא החיים הייצריים, הפועמים והמתעוררים בו בכל עוזם, גורמים לצורך לעצב.

אין הבן מוכן להשלים עם נמיכות רוחו של האב. וכשעליו לבחור בין עולם אביו לעולם אימו – הוא בוחר בעולמה של האם. אבל "נקי" מעולמו של אביו אינו יוצא. הטראגדיה של האנשים הגלמודים תעלה בו תמיד את זכר אביו.

ה. אמא: מלכה ומנודה, כלה ואלמנה

קל הרבה יותר לילד להזדהות עם אימו, המורדת בכל מוסכמה חברתית. המילים המרחפות כחללה של ליפקייב "צדק סוציאלי" ו"עולם חדש נקימה" נתפסות על-ידיו כקשורות באימו: "בטוח הייתי שיש לזה קשר עם אמא שם מאחורי הווילון".

אמא נוטשת את בעלה ומסתגרת בין חומות חלומיתיה, בשירי געגועיה אל גואל אחר, אישי, האמור להגיע ככל רגע, ויש להיות דרוכה ומוכנה לצאת עימו במעופה, ל"ארץ-ישראל". היא עומדת ומביטה בחלונה, מבעד לוויילונות, לראות אותו. אך עיניה רואות גם דברים אחרים: את נוימה וקוקה באהבתם וכיסוריהם, את פורחוי העז והחצוף, את חתוליה של קוקה.

תמיד מגיעה אליה זעקת הנצרכים. להוציאה ממישמרת צפייתה אל הרחוב, להופיע

העצב והעוצמה

"בביתו של אותו איש, ובלי אומר תשאיר שם מעטפה". הילד יודע ש"ריח של בשר חרוך די בו כדי לקרוע, אפילו את אמא מן החלומות שלה", והוא אף יודע מה לספר לה ("אצל ר' נויח המצב נורא... אלקה ואטקה מקיאות את הנשמה"), כדי שתעזוב את הבית: "זה הספיק. אפילו האוניה לא היתה חזקה די להחזיק בה. מהר התפדרה, ותוך כדי כך ביקשה סליחה מהאוניה". האם ממחרת אל משפחת ר' נויח, וסלים גדושי מזון בידיה.

היא משתדלת למען קוקה הזונה אצל הגביר נחום, אחיה: "יתומה. ומי ידאג לה. אולי ניומה של הזילברמנים. בעצמו יורק דם... והם אוהבים, נחומקה. כל כך אוהבים..."

אין היא חוששת לתת פומבי לרחשי הידידות והאהדה שלה לקוקה. ואת בנה היא שולחת לבוא בין הבריות ומישלוח מנות ממנה לקוקה בידיו. ועליו גם להצהיר על כך: "זה מאמא לידידה הטובה שלה קוקה".

היא מצטרפת לאטקה ההרה, המנודה, ושתיהן "שתי נשים מחכות" "חולמות יחד וצוחקות יחד, ושרות יחד". "אפילו הדוקטורל' שלה זו למקום שני, ליתר דיוק, למקומה של אטקה..."

שיריה נותנים ביטוי לא רק לגעגועיה ולכאביה שלה: בקולה שומע הבן את קול שני הכליזמרים שטבעו בשיטפון. היא שרה "על אנשים שקר להם, שרע להם, שהעוני דופק על דלתם. ידעתי שהיא רוצה לומר 'אהבה'. היא שרה בקולה של אטקה שנרצחה.

היא מחלקת עם בנה את ריגשות הצער על הכאב שבעולם ואת הדחף הפנימי להתערב, לעזור במשהו, לתמוך. "הבט, אמרה אמא, מה רב היגון והכאב. פסיה. נויח שו"ב. אטקה" - והילד "גאה. ידעתי שזכיתי לאמונה". הוא משתף עימה פעולה בהתלהבות: "ריגלתי למענה. חיפשתי נצרכים". אין הוא בא אליה בטענות על שהזניחה אותו, בלהט מסירותה לאטקה: הוא סובל רעב; אך אומר: "לא כעסתי".

האם מחלקת עם בנה גם את עולם חלומותיה. והוא, שהוא בעל דימיון, מצליח "לראות" אוניה על מיהשיטפון, לשמוע פרסות-סוסים בהתקרבות, ולא להיוואש בהתרחקן. הוא שר עימה את שיריה ומצטרף לצחוקה: "עכשיו צחקנו שנינו, כי אימי עלתה עליי. למעשה, מעולם לא הדבקתי אותה. אני ראיתי רק צילינדר נכנס למכונית ונעלם, ואימי, ביום יפה, מסוגלת היתה לראות אוניה בעמק הבוג שטה ומתקרבת".

היא קרובה אליו ומבינה לרוחו: כמוהו היא נרתעת מאור החשמל הדוחה צללים, ורוצה לעשותו אור מעומעם, צבעוני ורך: "אמא לא אמרה מלה והחליפה את הגרב ברדיד רשת שתלשה מאחד הכובעים המצחיקים שלה, והאור שהסתנן עתה היה כחול עמוק". כאשר הוא חוזר מן הבוסתן וכידו חופן עשב תלוש, היא מגיבה בצחוק: "יש לי תוכי, צחקה אימי". קירבתה אל בנה זה מודגשת על-ידי תיאור תגובותיו והתנהגותו של בנה האחר, אחי המספר, התולה בכיתה נורת-חשמל חשופה, מסייד את הבית לבן, ותוהה על חופן העשב שבידי אחיו הצעיר.

המספר, גם הוא קרוב לאימו ומסוגל להכין את ריגשותיה מתוך רמזיה, מתוך שיריה וגם מתוך שתיקתה. "נורא ואיום, אמרה אמא. ממש הר געש." "זה היה בליכה. ידעתי" "מה התכוונה? - שאל אותי ארל'ה אחר כך. 'שאינ כאן מקום אחר' - אמרתי".

הבן המספר, שבילדותו כמעט טובע "בזרועותיה הענקיות", עוקב בדריכות אחרי התמורה שחלה בה, ההופכת אותה להיות מלכה גרוטסקית. "לאחרונה החלה לפדרר גם את השפתים והגבות, מה שעשה אותה כעורה ומלכותית עד אימה... אמא לא היתה יפה, היא היתה מלכה... אותה בת-שחוק אוורירית, בוחנת וחכמה, הגם פצועה, במין תוקף מלכותי. והמבט הזה! פתאום, כשהביטה בי, הרגשתי כאילו מישהו עומד מאחוריי. עכשיו אני בטוח, הוא עמד שם. בעצם, תמיד הדוקטורל'".

הערצתו של הבן את אימו עולה מן הניסוח. היא מולכת עליו, והוא בנהגתה הנאמן: חוויית הצפיה הדרוכה שלה מועברת ממנה אליו גם בפרטי המעשים של יום-יום: "אל תלך רחוק, מיין קינד. הוא יכול לבוא כל רגע". "קח. תאכל שתהיה בריא וחזק. כשיבוא" "היא שמעה את האוניה צופרת, וגם אני, ואז הלבישה אותי חליפת מלחים לקראת בואו". היא שולחת אותו לא רק כדי לחפש נצרכים, כדי לבדוק אם הדרך אל אטקה פנויה, אלא גם כדי לברר מדוע מתמהמה הדוקטורל. "תחילה שלחה אותי לראות. ואני יצאתי וחזרתי. האוניה שם, אמרתי. אמא נתנה בי מין מבט כזה שכמעט הקפיא אותי. גם אתה, בני? אמרו עיניה. לא שיקרתי. האמנתי שסופו לבוא. ואם כן, אז בוודאי יש שם אוניה בדרך".

היא מבינה עד כמה קרוב בנה זה אליה, ולא היתה יכולה לשאת את הרעיון שהוא משקר לה, ביודעין, כדי להפיס את דעתה, מפני שהוא רואה אותה כאשה מוזרה ותמהונית, כפי שרואים אותה בני משפחה ואנשי מעמדה. והוא מתגונן בכל כוחו מפני חשד שכזה. גם כאשר אינו רואה אוניה, הוא בטוח שהיא חייבת להיות שם. את עוצמת חזיונותיה אין הוא מסוגל תמיד לחלק עימה. הוא יודע "כאימי עלתה עליי". אבל את תקוותה ואת אמונתה - הוא מאמץ אליו בכל ליבו.

כשהוא מתבגר, היא נשענת עליו. היא מועדת בשלג, אך נעליו שלו. החדשות והמסומרות, מתחפרות בשלג היטב, והוא אינו מועד. הוא מצטרף אליה למסעות חלומתיה לא רק כדי להגן עליה, אלא גם כדי להוכיח לה את השתתפותו השלמה בתקוותה "וממשיכים אל היער, ושירים שירים על ארץ רחוקה. ועל האיש שיבוא ויוציא. ואנו יודעים שהוא כבר לא רחוק".

גם במספר המתבגר חלות תמורות והיא מקבלת אותן בשתיקה, אך, אולי, אפילו שלא-ביודעין, מפעילה את השפעתה המאגית-כמעט כדי לטשטש אותן: "את שירי החדשים, שירי חלוצים ובונים שהבאתי מהתנועה, קיבלה בשתיקה. אני שר על ארץ אכנים, והיא ממיסה אותן, ברחמים, בשיריה הפשוטים".

אך הצטרפות הבן אל הסוציאליסטים והציוניים היא לא פעולה של התקוממות נגדה. להיפך. בהקשתו על התוף בשעת אסיפת המטאטאים בני גילו הוא חש עצמו כחובט "על ראש כל הרוזנרים ומדכאי אימי".

אביו שולח אותו כדי שילמד לנגן בכינור, כבן-גביר, אך את המורה לכינור המפליא לנגן, הוא מביא דווקא אל אימו. הוא מכיר את רגישותה, הדומה לשלו ובטוח ש"תשמע את טולין מנגן את הסרנדה של דרדלה".

עולמה של אמא מקוטב לעולמו של אבא מכל בחינה; עולמו של אבא הוא עולם ההתרוקנות אל האפס השחור, עולם העירום, ועולמה של אמא הוא עולם ההסתגרות, ההצטעפות וההחמלאות. אבא נוטל חלק בחיים הממוסדים, ואמא מצטעפת מהם בוילונות, באיפור כבד, בכובעים, בהינזמות רשת, בכפפות תחרה, ברדידים, ויוצאת אל הרחוב, מצועפת עד עיניה, כדי להצטרף אל אלה, שהמימסד החברתי והדתי הוקיע. אבא מקבל עליו ש"יש עליונים ויש תחתונים" וגורס "לא צריך סתם להרגיז", ואמא מתמרדת וממשיכה בשלה גם כש"סבא בחר לו מסלול חדש... כדי שלא יצטרך לעבור ממיל חלונה..."

את מי "המבול", שאבא מקבל במבט מהופנט כששעונו חסרה מחוגים פתוח בידו, מקבלת אמא ב"צחוק פתוח", "בשמחה גדולה", מכיוון ש"שמעה את האוניה צופרת". בעוד שאבא מנסה לכוון את חייו על פי אירועים חיצוניים, משליכה אמא את עולם תקוותיה וחלומותיה אל האירועים החיצוניים ומתרגמת אותם אליה על פי אות-ליבה. יומו הגדול של אבא הוא היום בו נשלח בנו ללמוד כינור, להשתלב בעולם הגבירים. ואילו ימיה הגדולים של אמא הם ימי התחושה שהדוקטורל קרב ובא. "שמור על עצמך, ילדי! ימים גדולים".

העצב והעצמה

ידיו של אבא יודעות לחרוט ולגלף וללוש. "מה ידעו ידיה של אמא? לחלום ידעו, תנועת האצבעות כנוגעות בחשאי באיזה דבר אסור".

אבא רואה את עצמו ואת בני דורו כ"שעון מפוצץ", חסר תקנה ותקווה. ואילו אמא היא "כלה נצחית", כל־כולה ציפיה לחתנה, כל־כולה המתנה לטוב שעתידי לבוא, ולאטקה, שהיא אשה מחכה כמורה, היא מעניקה את שמלת כלולותיה. מי השיטפון, יסוריה של אטקה ומותה, נגינתו המופלאה רבת־הגעגועים של טולין, רק מאוששים בה את תקוותה: "עכשיו הוא יבוא, אמרה. עכשיו הוא מוכרח לבוא". רוב ימיה שרויה אמא בהתרגשות ובדריכות, מפני שנדמה לה "שהכל בהחלט הכול אפשרי".

אלא שאמא, הכלה הממתינה לגואלה, מצטעפת דווקא בלבושי־אלמנה: מתעטפת ברדיד שחור, לובשת כפפות־תחרה שחורות, חובשת כובע ולו "הינומת רשת שחורה שקופה"; ואלמנה היא אשה שהטוב כבר מאחריה, היא אשה מתאבלת על חתנה שמת ולא ישוב. שתי הובות העירומות "אמא את אמא" החרותות על מיכסה השעון של אבא מרמזות על הווייתה הכפולה: בהערות בודדות של המספר מכליחה מדי פעם חרדתה של האם מפני הפיכתו של החלום לממש, מפני החיים בלעדי החלום. "המים ירדו, ואמא לא היתה טינה בלבבה. דומה שאף השתחררה מאיזו מועקה. רשוב, כדרכה כילתה יום ועוד יום בשיר עצוב..." "כשהגיעה ליען כי נפשי דרור שואפת - חדלה ושתקה".

לפיכך אינה מאמצת אליה את שירי החלוצים והבונים שמביא בנה מן התנועה ולא היא המלווה אותו אל תחנת הרכבת, לנסוע נסיעה ממשית, אל ארץ ממשית, ולהתחיל בחיים חדשים.

אמא אינה מוכנה לסכן את "עולם הסוד" שלה בהתממשות, ומכל שיטוטיה היא חוזרת עם שקיעה, למשמע יבבת כלבי־הבוסתן, אל עיירתה הנתונה בסבל, בגעגועים ובתקווה. למרות שהיא סבורה ש"אין כאן מקום אחר", היא חוזרת אל העיירה, משום שלמעשה אין לה מקום אחר להיות בו.

ט. הבן בין אבא לבין אמא
הסיבה העיקרית, אולי, להתרוצצותו הבלתי־פוסקת של הילד היא השבר שחל בבית הוריו: "לא ידעתי הרבה מנוחה בהקיץ, עכשיו פחות, אחרי שביתנו התחלק לשני בתים, אחד של אמא ואחד של אבא". אמנם, יש יתרון גם במצב זה: "הדרך בין שני הבתים היתה מלאה הפתעות. זה עשה אותי ציפור דרור, כמעט". הילד פטור מלאמץ לו השקפת־עולם אחת, מוצקה ובטוחה, שבית של הורים תמימי־דיעים עשוי היה להקרין עליו. הוא חופשי לבדוק, להעמיד זה מול זה, לבחור ולהכריע. הוא גם עוזב לנפשו, כמידה. לא־מכורטלת, חפשי להתרוצץ בעיירה ולבדוק אפשרויות נוספות, לבצע מעשי תעלולים, לחיות חיים בלתי־מסודרים של הרפתקאה.

אבל השבר הזה טורד אותו מאוד, גם אם בהתלהבותו ובשמחת החיים שבו, אינו נותן על כך תמיד את הדעת. מעולמם המקוטב של הוריו הוא נמלט אל בין שני עצי הברוש. "כמו בין אב ואם נפלתי ביניהם", והצורך שלו לקרב את עולמות הוריו זה לזה, בא לידי ביטוי בחלומו, המצרף אלמנטים מעולם האם ומעולם האב: "פנים ראיתי לבנים כפני אמא נסוגים מחומה לחומה. ובסופם הפתח המרובע החשוך אל עליית הגג לשם מעיף אבא את כל ליצני העץ שלו".

את האבן, שבעזרתה הוא משבר את חישורי אופניו, כדי להבין את שעונו חסר־המחוגים של אבא, הוא נוטל משיריה של אמא: אמא שרה "על געגועים ועל לב הנושא כאבן בשתיקה כמו אבן. אילו יכולתי הייתי נושא עליי אבן תמיד... אבל הייתי קטן. תקעתי אותה בין החישורים ומשכתי לכאן ולכאן עד שנעקר".

צער געגועיה של אמא מעיק עליו כצער בדידותו של אבא, ועולם החצוי נתפס עליידיו גם כאחת העוולות הקיומיות שעליהן לבוא על תיקונו, כאשר זה היושב במרומים, ומניח לכל כך הרבה צער וכאב להתרחש, יירד למטה להציץ: "כל אבא ואמא יחיו כמו גדי ונמר יחדיו ולא ייפרדו לעולם כי יאהבו זה את זה".

י. התאומות המקוטבת: אהרן "דריי" ושפרה "שטיי"

הדמויות המאכלסות את סיפורי 'רחוב הטומוז'נה' קשורות זו בזו בקשרים סמויים של הקבלה וניגוד: המתח המתמיד שבין הקבלה לניגוד מוצא את ביטויו במוטיב התאומים או הצמידים, כאשר לפעמים קו הניגוד חוצה דמות אחת והופך אותה להיות "תאומים" (אמא את אמא).

אפשר שעוצמתו של המתח הזה מקבלת את ממדיה הנכונים כפעולת הטווייה של שפרה "שטיי" ואהרן "דריי". לכאורה, שניהם עוסקים באותה פעולה, ומתוך תואם מלא, טוויית עטרות כסף וזהב לטליתות הגבירים, עשייה שיש בה המשך לעולם הישן, המסורתי. כפי שאומרת הדודה בליומצי, הממלאת בסיפורים תפקיד של "קומנט" אירוני מפוכח-מריר: "כל זמן שזה מסתובב שם אצל אהרן דריי, העולם עוד יש לו קיום".

אבל טווייה בלתי-פוסקת זו נפסקת מדי פעם עם הסתבכות החוטים ב"שטיי" (עיצריו). מבעד למומנט הקומי של הסיטואציה מבצבצת אמת עצובה: המתח שבין "שטיי" ל"דריי" (סובב), בין הפסק להתקיים לבין המשך להתקיים, הוא המתח שבו שריוות הדמויות כולן, בשלהי הקץ של העיירה המתפוררת (ואכן, גרמזו שעוד מעט לא יהיה לטוויים למי לטוות את חוטיהם: "עכשיו אין אדם צריך לתפילה"; "עכשיו שוב אין הוא (חילק השמש), עובר להעיר את הבריות. אין מי ואין מה"; "וקירות בית-הכנסת הריק יענו לו; ואת המזוזות "איש לא קונה והכול מוכרים").

כל הדמויות בסיפורים מנסות למצוא פיתרון למתח הזה, וההקבלות והניגודים שביניהן מגיחים את הפיתרונות הללו באור פאתטי:

אבא, בשעונו הסרה-מחוגים (המקביל לשעון הדוד נוחם, אך מנוגד לו. שניהם שייכים לאותו מעמד: אך שעונו של אבא קשור בשרשרת עבה על "תת-כרסו" ושעון-הזהב בעל-המחוגים של הדוד נחום קשור בשרשרת זהב על "כרסו הנאה והקמורה". הדוד נחום הוא הגביר: "אבא שלך בנאדם טוב. אבל הדוד שלך הוא בעל הבית". ובכל זאת, מה עתיד צפוי לדוד נחום הגביר בעיירה שהפרעות נוגשות בשליה? אין זאת כי עשיה כמעשה אחרו מלך, ויהגר לאמריקה. אם לא יכלו בו העמלים המנושלים את זעמם לפני כן, בציפייהו למכול, מקביל לר' נויח שו"ב, המצפה שתימלא קובעת היסורים, אך מנוגד לו: שניהם מוצאים דרך להמשיך ולהתקיים איכשהו בתוך יסוריהם, ועל כך מעירה הדודה בליומצי: "נויח המסכן. אם לא היה נגאל היה בטח מת". אבל אוי לאותה גאולה. כשם שנויח אוכל לחם-לחץ ומברך כאילו אכל דגים ופשטידה, כך אבא אוכל "לחם לחץ" על שולחן הגבירים, ומשתבח בציילינדר ובמטה-הליכה מגולף. אך כעוד נויח מלקט אסונות ופגעים ושר "קרב יום - קרב יום", וככך הוא מקביל, למעשה, לאמא, אין באבא כל זיק של תקווה, והוא רואה את העולם מסתיים בחלל שחור של עליית הגג, הריקה מאלהים.

ור' נויח שו"ב בעצמו. המתוכח בלהט עם יענקלה הבונדאי, דומה לו ומנוגד לו: שניהם כואבים, שניהם ליהטים בריגשות ההתקוממות נגד העוול והצער. אך "זה אומר באש, וזה אומר במים", "זה אומר מכול וזה אומר מהפכה". יענקלה עומד על הדימיון ביניהם: "הדוד שלך נויח הוא קומוניסט בתוך קיטל", הוא צועק למספר.

ויענקלה הצולע עצמו מקביל למספר ומנוגד לו: הם משתפים ביניהם פעולה בתמיכה באטקה ובנויה, בהתקוממות נגד עולם הגבירים. המספר זוכה ל"צלוקת גברית בכף הירך" ונעשה צולע כיענקלה. אגב, בסיפור זה מהדהד הספור התנ"כי על יעקב אבינו ששרה עם המלאך ונקע את כף ירכו, ובעיקבות המאבק זכה בשם "ישראל". והמספר נאבק עם עולמו של ר' ישראל, סבו, ובניסיון להבין את עולם אביו, על המשותף שבינו לבין עולם הסב והנגיד (השעון) ועל השונה שביניהם (העדר המחוגים, העדר האמונה). הוא נמחץ עם אופניו חסרייהחישורים אל הגדר, וכך "זוכה" בצליעתו. גם לגבי יענקלה הבונדאי היה המספר בטוח בילדותו ש"שרה עם המלאך, ועכשיו הוא מלא תוקף ועוז, והצליעה היא אותה הגבורה שלו". הוא נתון להשפעתו של יענקלה, ומגיע לכלל הזדהות עם רבות מהשקפותיו. ובהתבגרו הוא מטיח בפני דודו, נחום, נציג עולם הגבירים: "המהפכה תעניש אתכם" ומעיר בעצמו על כך: "פתאום שמעתי בקולי את קולו של יענקלה".

אבל רב כוחו של המספר מכוונו של יענקלה, המהלך על ידיו. כשאטקה נתונה בצרה "מי יגן! צרח יעקלה" והמספר, שנעליו כבר מסומרות, אינו רק יעקב. הוא גם עשיו. "הייתי עשיו צעיר", הוא מצליח להגן על כבוד אטקה ועל כבוד אימו באותה סיטואציה בפונדק. לאחר שנרצחת אטקה, מוצא יענקלה את תיקונו בניחומיה של אלקה, וחבריו רואים בו בוגד: "הגם יענקלה בנופלים!". ואילו המספר מצליח לאחות את קרעי עולמו, עולם יעקב ועשיו, ולהגיע אל תחנת הרכבת, כדי לצאת מן העולם הכלה והולך, אל עולם חדש.

אטקה היא תאומתה של אלקה. שתיהן חיות באותו עולם של סריגה ופרימה שאין לו סוף ותכלית, עד שנופל דבר, ואטקה הופכת להיות לתאומתה של אמא, כשנתן אפרסמון הוא תאמו של הדוקטורל. לאחר מות אטקה, חוזרת אלקה להיות תאומתה, וחיה מחדש את ציפייתה, כשהיא יוצאת לקדם את פני החתן הניצחי בלבוש-כלולות לבן. ואף שערה "כאילו התחבר אליו שערה של אטקה".

גם לדוד ארליה יש תאומים: אך ארליה, המחפש פיתרון פשוט, חד-משמעי, מביט במ ותוהה: "האין כאן אחד יותר מדי?" ארליה מנסה להוכיח לעצמו ולשומעיו ש"אין מקום אחר. אין. הכול נמצא פה"; ומבחינה זו הוא ניגודה של אמא, החושבת ש"אין כאן מקום אחר". ארליה מקביל לנויה בהתפעלותו מפלאייהבריאה הפעוטים: פרחים וציפורים ויונה מביטה בחברתה. אך בעוד נויה רואה בהן את "אפס קצה" של השגחה אלוהית, המתמהמהת, משום מה, מלפעול את פעולותיה הגדולות, מוצא ארליה בתופעות אלו וגם בצרות הפוקדות את העיירה, עדות למלאות ההוויה: "תראי לי דבר שחסר כאן וצריך לחפשו במקום אחר". ובתוך הוויה עשירה זו, הוא סבור, אפשר לחיות "חיים טובים" וצריך להיות חיים טובים. וכך, בעוד נויה "אוסף חטאים" ומפלל ליום שהקב"ה יואיל לרדת ולתקן, עוסק ארליה בתיקון פגמי ההוויה כמו ידיו: "כאן קשר עז, שם סגר פישפש, או חיזק קורה תלויה... או כיסה בור פתוח והתערב במקום של ריב", ומאותו טעם הוא מצטרף אל העמלים במאבקם.

"ארליה שלומאכער" סובב בעיירה כמקבילו המנוגד, "ר' נויה שריפה מאכער", ש"גם הוא סובב עובר ברחובות", ושניהם, איש לשיטתו, מנסים להביא גאולה לעולם. (בסיפור נרמז שגם ארליה, שאיבד נעל, לא ירחיק לכת).

תאומי הברושים, עצבא (עצבות) ועצמא (עצמה), על הדימיון שבין צילצול שמותיהם (וכך גם הדימיון הצלילי שבין אטקה ואלקה, על דרכי גורלן הנפרדות), הם תחליפי האם והאב, כשבהם מסתמלים עצבותה של האם הנוכעת מעוצמתה (מרצונה הנחוש, מעצמאות הליכותיה, מאייהתחשבותה בדעת הבריות - וכל אלה הרי מבודדים אותה, והופכים אותה תלויה בחלום הדוקטורל שלה, שיביא מזור ומרפא לעצבונה) ועוצמתו של האב, הנובעת

מעצבותו (העוצמה לשאת את מר גורלו בהדרה מעוררת-כבוד). המספר מובל בידי העצבות והעוצמה להיות מגורש מגן-עדנו: "אחר כך נשמעה יבבת הכלבים מתוך הכוסתן של הכומר סראפים, ושני עצי-הברוש קמו ממקומם, מגורשים וגאים, מימיני ומשמאלי, לוקחים ידי בידיהם, להעביר אותי בתוך מי הבוג הגואים".

כאן מקושרים כמה מוטיבים יחדיו: יבבת הכלבים המבשרת מוות, העולה מתוך גן-העדן הגויי האסור והאבוד. הגירוש ממנו אל מי המבול, הם מי זעמו של אלוהים למחות כל בשר, הגואים דווקא "כימי הפסח" הוא "זמן חירותנו", היכולת לעבור במי-אלוהים (בוגיא-אלוהים) הללו ולהישרד, בזכות העצבות והעוצמה שהמספר נטען בהם כל ימיו בעיירה, ו- "אין חזרה".

המספר סופג את העצבות והעוצמה וממלא את נעליו המסומרות בהליכה הנכונה: בטרם יעזוב, אימו כבר נשענת עליו וקומתו גבוהה כמעט כקומת אביו, ועצי הברוש "כאילו קטנה קומתם". צר המקום למספר המתבגר וצובר-כוחות בעיירה המתפוררת, והוא יוצא ממנה כדי לשוב אליה "כמוקדם או במאוחר" בדרכו שלו, שהיא שילוב דרכם של אבא ושל אמא: דרך העיצוב והגילוף ודרך השיר.

אבא גלף בעץ ולש כלחם כריות מעוצבות, אבל אילמות. ואמא, שידיה ידעו לחלום, שרה במילים פשוטות ובמנגינה עצובה את הצער. המספר, בן לשניהם, ישתמש במילים, שלחן התנגנותן אידישאי כליכך, כדי לגלף ולעצב את העולם שעזב.

כי לעולם של ליפקייב כפי שהיה, אין דרך חזרה: כל אשר נשאר שם, נתון לפורענות המתקרבת; הצפוי לו מסתמל בדמות תרנגולו של ר' נויח, התרנגול לכפרות, "שראו אותו בליל לבנה אחד עומד בראש הצלב של הכנסייה הגדולה... וטיפת דם כבדה תלויה בצווארו".



יונה וולך

הפרד ממני
בשער
אמור שלום
אלף פעמים
עם כל הגעגועים
שיש
עד שאלהים יגיד:
"די"
ואני אניח ללכת
ולא אשכב
לא עם אלהים

★
כשתבוא לשכב אתי
תבוא כמו אבי
בוא בחשך
דבר בקולו
שלא אכיר
אני אזחל על ארבע
ואדבר על מה שאין לי
ואתה תנוף בי:
"חומרני"

אני שוב מתאהב

אני שוב מתאהב
ונשבע ככר שלא
וקורא לה לבוא

אני שוב מתגנב
רק לראות מרחוק
אם הצער מתוק
שוב להיות בתינוק.

אני שוב מתאהב
משחק עם הלב
בלילות בלי שנה
שוב לצאת לגנה

אני שוב מתבזבז
אני שוב מתאכזב
כא הולך ועוזב
אני שוב מסתובב
שם

אהבה מחכה
ואני עובר
דרך עצמי
דרך עצמך

ולא עם אבי
אני ארצה לשכב אתך
אבל אתה לא תתן
יחד עם אבי
תתגלה לפתע
כמי שאחראי על
המעצורים
אבי יהיה מלאך
שר צבאות
ושניכם תנסו לעשות ממני
משהו
אני ארגיש
כמו אפס
ואעשה כל מה
שתאמר לי לעשות.
מצד אחד תהיה אלוהים
ואני אחכה לאחר כך
ואתה לא תהיה הסמכות
ואני סתם מסכנה
מנסה להיות מנמסת
אחלק אותך לשנים
וגם את עצמי
חלק הנפש
חלק הגוף
תופיע כמו שנים
ואני גם
כמו שני בלבי ים
אחד פצוע
גורר סנפיר
או שתי נשים
אחת תמיד צולעת
ואתה אחר פנים
ואחד בקשי רואים.

יורה ויאלך



Socrate.



Alciblade.

סוקרטס

התקדדות פתאומית וחר-צדקית
הדירה שינה מעיני —

יכלתו לממש פרפר מחשבה
המסגל להמריא אף מן המרתקים בפרחים
ולהשיג מרחק אירוני
הנשא בקלילות ובחן על חקי הכבידה הארצית —
הטילה בחי דפי גדול:
כמה חרות לו וכמה עבדות בי.
בשרגש משתה הנערים
וארוס רחף ביניהם ססגוני כנפים
מצניע ביפי את תשוקת השררה
זרו אליו סוקרטס את שלא הזמן
ואלו הוא התמהמה בקצר
משלים מסלולי מחשבה
יוצר את קו המרחק השקוף של חרותו הפרפרית.

וכסימם לדבר בשבחי אהבת הגברים
ויפים המסמא התלקח בחדר כאש במראה
רחף לאולם פרפר הסוקרטי
וספר על חכמת אשה
ועל געגועיה לאזור אחר
בו נפרד היפה מכל הגופים הכלים
ונגלה כעצם היפי

במרחק קרבה אינסופיים מכל הארצי, הזורם, הנדון לתמורה ומות
במרחק קרבה אינסופיים מן השיש הדבשי של גוף אלקיבידס.

יהלום

"אימה מונחת האבן הכלילה
מעבר להרים ולגבעות
מעבר לכוכבים בני שש קצוות"

מ' בזראנו

מה יעשה משורר המבחין
כי יהלום שירתו העתידית
מנצנץ בשיריה של משוררת מסימת
עוד טרם נכרה ממחצביו?

כי מה יעשה מי שבחר או נכפה
לבטא ענינים נוגעים
במלים מעטות בלבד:
להיות קטן כף יכול יהלום.
ומדבר כאן גם ביהלום האבוד
שנגהו העמום מופיע לעתים בעמקי התודעה –
נרגש מול אור, עמיד מול כח, נרא את האש.

אבוד – כלומר כמה נרגש המלזה קיום בזכרון
ואת אבל הנוכחות אשר בהעדר
ואיזו אצילות המתחייבת מן היכולת לומר
גם על היקר
נכונות לגדל כעשב או פרחי שדה זעירים
בשולי הרכים סוערות, לזהטות.

מרדכי גלדמן

אחת

בשריקה חזרה –

בסופרמרקט השכונתי
בשהתבוננתי בירקות הנסגרים בפלסטיק
על המאזנים האלקטרוניים המהבהבים ספרות
שרקה באזני – אני פה.

ספרה על מסעה לקפריסין
על ציורי הרצפה והקיר הביזנטיים
ופניה מברחים מאחורי פניה
עומדים על חלצתה המדפסת מפרשיות קטנות
ובמפתחה, באליפסה, זאבת שנהב.

וכתמיד, גם רעה כתמיד,
גם כמפקירה עצמה וגם זוקרת נכדליתה כמגדל
ואני בקשתי כי תתפוגג
כמוזרקה בכרכת עצמה.

אין צ'אנס. סמנה התודעה
והתקלות הביתיות האחרונות
נראו כמבשרות את אכזריות הפגישה
את עקשות סרוכה לשמע אל דממת בדידותי
לראות את הכלב העגום של רעבי לאהבה

ומדוע באבלי המעצבן יכלתי אחר-כך
לראות את הנס שבהיות שושנת גנה
פורחת ככח סימטרי בין כוחות הקוסמוס?
ואף את נס יכלתי לראות את נס השושנה
יכלתי לראות.

מרדכי גלדמן

איזון על גבי חבל מתוח

'חלון', קובץ־שיריו של מרדכי גלדמן, הוא אחד הספרים החשובים שהופיעו לאחרונה בעברית. אמנם, לגבי קוראיה הקשובים של שירתנו, אין בכך משום הפתעה, גם בתחילת כתיבתו, כש"נתגלה" מ גלדמן כאחד מקבוצת המשוררים הבולטים של שנות־השישים, ניכר כוחו הגדול, הממוקד סביב ציר של דינמיקה אסתטית, רוטטת מרוב כוח ומצוינת בניקיון מוקפד. כך, למשל, בלטה כבר בתחילת דרכו סגולה כפולה זו של אסתטיזם קיצוני בשיר כמו "לשוב רגלי לכפר מוריק". "מקיון זה מי ימיתנו? מקיון עדין פנים שצווארו ברדידים של מלמלה/ חומק לתוך מראות מעוטרות/ מציב פניו נוגים במיסגרות מגולפות/ ועיניו אסתטיקה בלבד./ מי יבור לו בור ומיתה יפה? /... האם בסכינים דקים יש לחתך/ ורידיו בתוך שנתו/ סכינונים דקיקים כמו נימי זכוכית/ פורעים ורידים הענוגים בתוך שקיפות עורו/ האם דמו יוגר חשאי למיטתו הזהובה/ עד ילבינו פניו כמשי". (מדור "פנים חדשות" ב'עכשיו' 18-17, 1966, עמ' 3-152). כבר אז בלטה גם יכולתו הרבה בהעלאה יפה עד־להפליא ושליווה יותר של מצבי פיוס־ורוגע בלב אימה קיומית ("מה יש בקיץ זה שאין באחרים/ אפשר למנות בו כמה דברים/ בערבים הכחולים והגבוהים/ אנו שותים תה מבושם בעשבים/ וריח דק שהביא ידיד/ מצייר לנו את מסעותיו המלאים/ תנועה ענוגה של געגועים/ שעה שחרקים גדולים וסגוניים/ נכנסים בעד לחלון ומחווים לנו קידה/ ואחר יושבים סקרניים בכסאות ובכלים/ מטים אוזן לריחות ולמלים הרכות - ומצרצרים, אגב התפארות גלויה בצבעיהם,/ הבלותות ועניינים שברכילות./ הקיץ אנו מסוגלים לזכרונות דקים בלבד... שם, שם).

סגולות־יסוד אלו של שירי גלדמן: אסתטיקה קיצונית של תיאור מצבים, המצויה הן בטכסטים מלאי אלימות ולחץ נפשי והן בטכסטים מלאי רוגע מפויס ונאור, ודינמיקה של מסירת רגעי־גיבוש קיומיים, אפיפאניות של זוהר, לא יכלו, כמובן, להתממש אילמלא הצליח המשורר ליצור מיפלס־לשון, הזוהר באור של יופי האופייני לו והשומר על קשר עם הרגע הקיומי המוחשי, ה"עכשווי־לעד".

באותן שנים (שנות־השישים) שבהן התגבשה שירתו של מרדכי גלדמן והגיעה להישגיה המרכזיים הראשונים, ניכרה גם קירבתו לקבוצת משוררים שקיבלו אמנם את בכורת השירה הקיומית, שירת החוויה המיידית, מבית־מדרשם של זך, אבידן ועמיחי; אך התקוממו נגד הפרוזאיזם השליט אצל ה"שלישיה הגדולה" הזאת והמשיכו דווקא איזו קוארדינטה של שירה מסוגננת וארכאית ויפהפיה יותר מבית מדרשה של דליה רביקוביץ'. לכיוון הלשוני (וממילא - גם החווייתי) הזה פנו משוררים כיונה וולך, יאיר הורביץ ומנחם בן ("מה"חבורה הפנימית" של שנות־השישים); במידה מסוימת פנה אל הסיגנון של "לשון היופי", אם כי מזווית הרבה יותר דומה לזו של זך עצמו, גם ישראל פנקס. כן אפשר להבחין בלשון בדרגה אסתטית רמה, הקרובה לשדה הסמאנטי שלפניו, שמטרב להישען על הפרוזאיזם, אצל פ. שדה ומ. סרטל.

לא "תפוס ככל יכולתך"

בעצם בעיית-היסוד של שירת גלדמן, בדומה לבעיית-יסוד בשירתם של אחדים מהיוצרים המנויים לעיל, היתה השגת האיזון בין האסתטיזציה הנפלאה, המהממת בישירותה ובהצלחתה בנוסח של "כרם ים אגדי" ו"מוקיון זה מי ימיתנו", לבין מימוש אפשרויות הפתוחות לרווחה לפני שירה פרוזאיסטית יותר, למשל מבית-מדרשו של נתן זך, ואין הכוונה דווקא ל"מקדם-האלימות". (מבחינת האלימות החווייתית אין לגלדמן מה ללמוד מאף אחד, גם לא מזך ולא מאבידן, וכו'. חווייתו אלימות לא פעם לא פחות מאלו שלהם). נוסף לכך, קיימת גם בעיית האינטלקטואליות בשירה. אם גם נניח שאין לגלדמן אינטלקטואלי פחות בחווייתו מזך ומאבידן, הרי הסגירות האסתטית עלולה היתה לא פעם לחסום בפניו מראש פריצות אינטלקטואליות, המתנהלות לרוב על פני ארץ הישימון של הפרוזאיות ונוגדות לא פעם כל הסתגרות בסכימה של היפה, ואף את המלאות (ו' שרוקה) של היפה. מכל מקום, הבעיה של איזון בין הגיבוש האסתטי היפהפה לבין אפשרויות דינמיקה חווייתית ותמאטית בלתי-מוגבלת, כמעט בנוסח "תפוס ככל יכולתך", הנהוגת בשירה מודרנית. הועמדה על סדר יומה של שירה צלולה ויפה של גלדמן לא בתחילתה, אלא דווקא בהתפתחותה. האם ישכיל המשורר לחרוג מעמדת הנכונות של יצירתו האסתטית-דינמית הראשונית. האם יחזור נס הגיבוש (והאיזון) בין שני היסודות: האסתטי והתמאטי-חשוף, גם בהתפרסות רחבה או אמורפית יותר? או שמא ייהפך המישחק של המשורר הנפלא הזה למישחק הרמטי, סגור, חוזר על עצמו במעין פיסגה אסתטית פרטית?

לשאלה זו של יכולת ההתפתחות בשירת גלדמן נוספה איזו שאלה מישנית שעניינה פסיכואנליטי כל כך. מעין שאלת-ליוויין לעיקר שירתו. האם תחרוג שירתו מנופים פסיכולוגיים מסוימים מאוד - למשל, בין צדדים מסוימים של ארוס מסוג ידוע? (אם כי בעצם גם בתחילתה לא היתה צמודה שירתו רק לקוטב ההוא ויעיד על כך שיר מוקדם ומלא רוגע נפלא, כגון "אדם לביתו": "אדם לביתו להשקות עציצים/ מרפסתו ופתו יחלק עם כלבו/ הרובץ לפתחו בשקט/ ספריו עיתונים חדשים וישנים/ מונחים בארון וכסא ושלחן ומנורה/ סוגרים על מיטה מול תמונת/ נערה בשמלה וככובע בערב/ שקט, חלוץ יש לסגור מצנינה ותריס/ ... להציע מיטה יש, לשכב בסדינים/ בספר לקרוא עד נים". ('עכשיו' 21-24, 1969, עמ' 65). תכונות אלו של רוגע ויציאה מנוף סגור ואלים מדי ניכרו גם בקבציו הקודמים של מ. גלדמן ('זמן הים וזמן היבשה' ו'ציפור' שיצאו לאור בהוצאות שוקן וסימן-קריאה), ודומה כי הגיעו אל גיבושן המלא בקובץ שלפנינו. דומה כי בקובץ 'חלוץ' הגיעה שירתו של גלדמן אל איזון הרמוני מאוד בין רוב ממדיה.

האיזון המענין בין היופי במושא לבין הגות קיומית, אלימה או מפויסת, בולט בקובץ חלוץ' בשירים רבים. אולם הוא מצוי, לדעתי, בצורתו המזוקקת בשיר "שתיל", שאני מוצא לנכון להביא קטעים ממנו במיסגרת הרשימה הזאת. אגב, קשה לדעת מה לצטט מתוך שיר יפה כליכך. המשורר מתאר שתיל שנשתל ליד ביתו, ליד חלונו ואומר: "כי בשתיל רמו יערות, השתיל תיזוכרתי/ כי מיערות אני, מיערות פולין/ מן השלגים אני, מכפר מגורי אס-אימי/ שם ישבה בחלון לראות בנפול צמר שלג/ בעצי האגס, על גדרות הפטל, בשדות השחורים, כשהבריק ברק כרעו פרות בבהלה/ וגשם ניתך כאילו נקרעה מחיצת ים שבשמיים/ באביב הכסיף נהר מקשקשת דגה שמנה/ בקיץ הזדווגו ענפות עדינים באוויר זכוכית.// ... ואני מן הים, זכרתי/ מן הים התיכון, אשר חשבתי לילך לקצה העולם/ קיץ קיץ, בוקר בוקר, הלכתי עם שקיק-אוכל/ לכחול טווסים כלבית-ספר/ ראיתי איך הופכים גופים זהב/ חמדה מבשילה בכשר היפה/שם חקרתי ההשתנות הנצחית האפשרית בהתגוננות הכחול/ סירות אבדו בעליצות בתכלת טובת-לב/ כדורים לבנים מאוויר לא נפלו// ... אני מן היערות הטרופיים/ בהם מעולם לא הייתי/ שם אכזריות ויופי חברו יחדיו/ האהבה פרועה, כבדה וגמישה כחיות/ זורחת כפרחים מטללים ככדים מצבע/ אני מארץ הרגש החם/ ממקום שהשמש מגדלת פירות מלאו דם/ ממקום שם יפה על סף

מיפלצתי/ ממקום שם שמיים שמיים וארץ ארץ ולילה לילה/ ויום ויום וחורף חורף וקיץ קיץ/ ואהבה אהבה ומוות מוות/ אם תטה אונך תשמע איך ברגע אחד - ברגע זה, הכול צומח ונובל כאחת// בחדרי ספרים תמונות ומראה/ במיסדרוני כלב ועבודתי קבועה/ הנערות יפות לבושות ויותר כשהן ערומות/ הרבה אפשרויות פתוחות לפניי והרבה חסומות/ הרבה פעמים זממתי לנסוע בקיץ הבא."

שירי ידידות ובדידות

שיר זה, שהוא אחד הטכסטים החזקים והיפים ביצירה העברית המודרנית, כולל, אמנם, את האלמנטים האסתטיים המובהקים בשירת גלדמן, אך הוא מצליח להעלות בה בעת גם כמה אפשרויות חוויתיות מרכזיות נוספות, וגם נופים בינאישיים, בין סוביקטיביים והיסטוריים מגוונים, באורח שאין עניינו אסתטיקה או פסיכואנליזה בלבד.

מבחינה זו מזעזע גם השיר החותם את הקובץ: "קדיש", המוקדש לזכר אביו של המשורר. גם הוא משלב שפה תמציתית וגבישית בביוגרפיה והיסטוריה בינאישית: "תגדל ויתקדש שמו הגדול/ אשר גילגלך מילדותך הפולנית לקירית שאול// וכך בהבנה חלקית ובכאב מלא/ מואר לרגעים בפינות האושר/ הפלגת חינם ברכבת שדים, סובבת בסחרחת המיסטורין/ לערוגת השינה הגדולה// הידע יופי, הידע את שלוות התבונה?" או "אשר קרע את עיניו לראות/ את בתו ואשתו וכל השאר, ככוכבי השמיים לרוב/ נחשבים אשפת עולט, נרצחים לטיהור, כחרקים מכוערים/ באירופה, בכוכב ארץ שברא כרצונו/ יתגדל, יתגדל".

גלדמן גם מבלבל בריקמת שירתו העכשווית יסודות מודרניים המוניים ויסיתכונים לרוב. אולם השיר היפה יותר משני "שירי אפולו" הוא דווקא השיר על פואטיקה אפולינית, על שירת היופי והשמש ומיגבלותיה. אבל עיקר גדולתו של הקובץ הזה הוא לא בשירים האפוליניים על יפי הגופים בשמש, אלא בשירים מורכבים ומהורהרים (וזו ההפתעה הנפלאה של הקובץ, אף כי קוראים מובהקים יכלו למצוא שירים מפתיעים כאלה של גלדמן גם בחוברות 'עכשיו' ו'סימן קריאה' וב'הארץ'). מבחינת המורכבות המהורהרת והיפה מאוד בולט, למשל, השיר "עץ בגשם, בלילה" (שם, עמ' 30-29).

מובן, כי מצויות בקובץ דינמי של משורר כמו גלדמן, בצד הפריצות המרכזיות מן האסתטיות הסטאטית, גם פינות מפתיעות לא-מעטות, שקשה להכילן בסכימה כלשהי. כאלה הם ההתיחסות לאסתטיקה של לובן ושחור, יער ושלג, בכתבי קאפקא (שם, 44) והאיבחון הנכון כליכר דבר היחס בין ידידות לאהבה (שם, 45), או אף חיתוך קצת אהרון שבתאי ("גם מחנך מבית-ספר בילו היה דוגמה, כמראה צדיק... כאמור באנציקלופדיה "מעין"), או שירי-רוגע מפויסים נפלאים, שירי ידידות ובדידות רבייקסם, ממיטב הפנינים של השירה העברית, הסדורים בלב האסתטיקה של גלדמן: "גשם מפטפט בקולות שונים/ בעלים, במרזב, בשבילי אבנים, כך יכולתי לחיות גם אלף שנים/ מתחת למנורה בלב מטר/ מול דף זה הקולט את נחל המחשבה/ במאור פנים".

מה מעטות הצרימות בספר הזה, אף כי לא נעלמו בו בכל-זאת מתחים בין היסודות שמנינו לעיל. בין הצרימות המעטות אצלו הייתי מונה את זו המופיעה בפתח השיר "קילינג'רו" (שם, 42), שפתיחתו היא כך: "הייתי מטומטם כשהופיע קילינג'רו/ בראשי הרקוב הדלוח, מוקע/ על הכר כחפץ..." פואטיקה זו, הטבועה בחותם מוכר של משורר מוכר אחר (מ. ויזלטיר) מוטב להניחה לבעליה כי היא רק מין פרחיסיגול מלאכותי. אבל לאחר-מכן משתחרר השיר אצל גלדמן מפואטיקה שאולה של הפתיחה, והוא בעצם חגיגה של השתחררות מאפשרות חוויתית, הגרועה כאן משום חיזוניתה.

ברם, גם צרימות כמו בפתחת השיר הנ"ל מזכירות, כי גלדמן הוא משורר-אמן, המהלך בעצם על חבל מתוח, בין דינמיקה אסתטית ודרישות של ממדים פרזאיים ואינטקלטואליים שונים, שכל סטיה ממנו מאיימת בגלישה לממדים ולדרכי-ביטוי שעליו להיזהר מהם.

פרץ בנאי שירים



כמו העתועי האור בחילופי עונות. הכאב
אינך יודע
מה בהיר ומה חור, מה קבע
ומה מסתלק מיד במסעי ענן
כי השעה היפה נהפכת לשעת עדות
ומתפלה במשחקי ציור בצל הנע
אם תקרת הבית לא תפול
והקירות לא יטושו בשריקה
ונשיקת החפצים לאישון לא תפצה
אז בדל זכרון של ילדות שחלפה ביעף
יש בו כדי הסחה. כדי שכוף מעט
כמו קבוץ הכאב לנר אויר
הנסחט מבפנים
באנחה?



כי מפאת מרחק לאישון אפק נקשר
נוסף
ונגלה בדמות אחרת
לא נשלמת דמותו לעולם
כפני החיים עצמם
בזרם יתמידו. מחזור ותחלופה
עתרת וזמן
ולכן מעמקים הנגלים ביסורי דעת
כלבן סדין הנפרש לעין
מתנפץ בהכל חם
של עונה
בכל נפנוף זהיר קמט שנסתר
כגלויי דקות נזהרת
אשר למצעי נפש

על חילופי זמנים

משירי רק חיים ישירו
"סידרת שירי ענן"



מחווה לברכט

נטלנו מן הסהר פסת זהר
והיינו דואים
סהרורים על פני לילה ויום
וכל חדרת קיומנו היתה מתנפצת
כהתנפץ גוף מפגין באלת שוטר
במהלכים עקמים של צמרת
אך עוד לא נרם הדם כאן בנהר אחי!
כי רק בדם הדעת נפדית
וזאת ידעו אנשי ימין ואלהים
רוח האדם לא לעד נדכאת
ולחם החכמה אשר נסוג
על כרחו שב אל פיות עוללים
בשאגתם —
יתנפץ כל דיקטטור שהכתר למנהיג

כמיהה

יום יום אֶזְקִין וְיִלְבְּלוּ בִי עוֹד הַנְּעוּרִים
מִקְטִיפַת הַפְּנִים מִמְשֵׁי הַשַּׁעַר
וּמִהַרְף הַמְּבֹטִים בְּמִקְלֵט עֵינַי
כִּלְד הַרְץ אַחַר צְפוּר
וּמִרְחִיק אַחֲרֶיהָ בְּלֹא דַעַת
שֶׁבֶכְתָּ כְּנִפְיָהּ אוֹתוֹ תִּרְחִיק
וּתְחַמֵּק

אֲמוֹת וְעוֹד אֶכְמָה לִיפִי
שִׁישְׁגִיב בְּהִרְסוֹתַי וּבְבִנְיָנִי

וְכִי תִלְהֵט מִחֶשְׁבָּה בְּאֲדָם הַלֵּב
כְּכַדּוּר שֶׁמֶשׁ הַגּוֹטָה לֵים בְּרִסְיָסִיו
עוֹד יִלְבִּין טוֹר שָׁנִים כְּפוֹל
וְעֵדֶנֶת שִׁפְתִים תִּבְרִיק מִזֶּהֱב הַגּוֹף
תִּקְרָא לִי וְאֲשׁוּב



כִּי יִתְגַּלוּ מִשְׁטָחִים שֶׁהָעֵין תִּתְאֵוֶה לְרֵאוֹת
וְכָל יָד שֶׁמָּה תִּחְפֹּץ וְתִשְׁכֵּן
וְכָל חֲמֵדַת בְּשֵׁר חֵי תִתְעַדֵּן
וְתִפְרֹק

כֹּה רְחוֹק יוֹם הַלֵּלָה מִיּוֹם הַמְּנוֹת
לְאֲשֶׁר יָדַע וְתִקְפוּהוּ וְעִגּוּעִים
אֶל בְּרֵאשִׁית, אֶל מַחְמְדִים
מִצּו זְכָרוֹן
כִּי אֶחָד הוּא הַמְּרָאָה
וְנוֹדֵד

כִּי אַחַת הִיא חֲמֵדַת עֶפֶר
יָרִבוּ פְּנִיָּהּ כְּאֲשֶׁר יָרִבוּ
בְּהַרְף חֵם וּבְהִסְרַת מִסְתּוֹר
עַל גַּל יָמִים רְכוּכָה תִּבּוֹא

על גבול הקיץ

עַל גְּבוּל הַקִּיץ הַעוֹנָה מִתְמַהֵמֶת
כִּי שְׁאֲרִית הַסֵּגֶל עֲדִין בְּעֶץ
וְאִיר אֲטִי, אִיר מְפִיס כֹּזֵה
שְׁלוֹמוֹ עוֹלָה וְנִשְׁאָג מִן הַבָּדִים
בְּזִמְרוֹת שְׁשׁוֹנָם שֶׁל הַשְּׁחָרוּרִים

כְּלָבִים מְפִיגִינִים אֲהַבְתֶּם בְּחוּצוֹת
וְרֵאשִׁית הָאֲבֹטִיחִים נִעְרַמַת לְמַמְכָּר
בְּדַרְכֵי הָאָרֶץ –
וּבְרַחוּבוֹת הָעָרִים

וּבְרַחוּבוֹת הָעָרִים עַל גְּבוּל הַקִּיץ
נִחְשָׁפִים הַמְּמַתְקִים בְּאוֹר יָקָר
וּפִי הַמְּרָאָה בְּעֵין הַזֶּר
נִשְׁאָב אֶל הַמְּעַמְקִים וּמִתְלַהֵב
בְּאִישׁוֹן צְמָא

לבן = כל צבע

הנה תמוז אב ומשיבוא אחריו
הכל נועד לחלף
אין מה למהר אין צרך לשלף ::
סכין או אקדח
כי חיינו על הטוב שבהם והרע בעקר
לא שוים מיתה יזומה אחת
לא שוים מיתה חפזיה אחת
ובפרט כאשר כל עצמת השרב
נגלית ומתגלמת בנגה ורדרד
סביב פנס אחד בודד לו ברחוב
ומן המרחק מבליחה אהבה
וזהרת בבואה נשאת בלבן
ומתפוצצת בעינים בהבטחה
לכל בודד אשר נתינתם מחייו



פזורים על משטח קיצי רחב
של שמש,
בין טפות של צל ומים מהמצינים
הרגנו את השעה וכלינו את חמדת הזמן
שעה שמכל עבר תכלת כבשה עינים
ומתיקות את הלשון
שוא המתיקות! שוא השמש
כי כמדת החם בערו כאבים
ונשבו בזווית המחשבה
כרוח רפו הטורד צמרות
שוא הבלוי הזה
לעת דעת כי נחלף
כמו רגע יפה
היינו בכלל?

כאשר מחטי האור נקבו את שמי
בלוח התודעה של קיום חד-פעמי
נארי החמה ככב בשיא הלהט
לצד האבן בדשא נורקתי
זוג ענבי פטמות בשל עיני דקר
וטלית השמים מעבר לכתפי נתפרסה
ושר המות פקדתו במח רשרשה
לא היה לאל שפתי לטעם מתק
ההשרדות הטוטאלית לא היה לאל ידי
בקלות להאחו בעבתות התכלת
ורק גון התפוז של נעורי הנשפכים
צף בתוכי. להחוות צליל אהבה
אשר פרטנו בשנים בצעד נחבא
על עלה הדרים בפרדס פקע



"סליחה אבל לא הספקתי"
 כך הינה כתוב בפתק
 שנותר מיתם
 בעטיו ידעתי
 כל יום שעובר מחיי עובר
 ולא הספקתי
 כי לא שהו ידי ביפי
 זמן סביר

וכל חמדה שהיתה חולפת
 בעיני היתה חולפת
 לתלש המון דפי ימים
 מיומן קצוב:
 הו כמה מרהיב ועצוב
 קיומו של אדם שנפקח!



פסיעה מאוחרת

בחלף העתים באשר בגרנו
 וזכרנו את שלא שערנו אז
 שנזכר
 רוח קרה של חלופי זמנים , בסטירה
 פקדה את פנינו
 והמקומות שנתבלו
 אז אפילו משק העצים
 למשבתנו גמגם את בזו
 ופנסי השמחות ששרדו מיד קוטפת
 כתמים כתמים נעו במבטנו
 להניע בעמק האישונים להק מחולות
 של פיוסים נשכחים
 וממתקי אהבה נסתרת
 שנגנבה כנצת אביב וימים

פירץ כנאי

האזיר חם מאבק ונושא בחבו תמונה שקופה
 ובחלון מעבר לברושי התמיד
 הנעים ונדים כבני נפילים הזויים
 נקבץ האפק והופך לאד תכלכל
 ושמש אב מונחת בקצה הגג
 כלה עזובה מפקרת לרחמי זמן
 המכהה לסרוגין חוטי כלולות
 אשר נפרמו משמלתה
 וכתרה מנפץ זורח בשברים
 על הרשאים שם דמעת אלוצים שורקת
 כי לא צער כי לא תוגת הזמן
 כי אהבות שלא נתממשו מעולם
 עכשיו בחסימת דם תובעות עלבון
 ובשתוק תנועה מוזר

עונת הרקיע הכחול

(מתוך "קשת וכידון")

א. 1.

צֶעִיר מֵאֵד בְּחַיֵי אֶהְבֵּתִי
וּכְבֵר אֲזוּ נַעֲנִיתִי
וּכְבֵר אֲזוּ יַדְעִתִי אֶת הַפְּרִידָה
וְסִכַת הַגְּעֻגוּעִים מֵאֲזוּ מִתְרוֹצְצֵת
בְּדַמִּי.

אוֹלֵי זֶה שֶׁגִּגַּת יְלָדוֹת
אֶךְ כָּל הַכֶּתֶה יָדְעָה "שֶׁהַמֶּלֶכָה
שִׁיכַת לְמֶלֶךְ"
וּמֶלֶכָה הִיְתָה רַק אַחַת
וּמֶלֶךְ הִיְהָה רַק אֶחָד
וְסִפּוֹר הַמַּעֲשֵׂה רְשׁוּם
בְּמִקְוֹמוֹת גְּלוּיִים וְסִתּוּרִים
בְּגִיר קְבוּעַ וּבְדִיּוֹ בְיַד
"וּמִשְׁהִיָּה וְנִכְתָּב מַעֲוֹלָם לֹא אָבֵד"

א 2.

מַלְכַת יוֹפֵי פּוֹרְטֵרֵט יְלָדוֹתֵי
לֶאֱן אֶת רְצָה. הַבֶּקֶר רַק הַתְּחִיל!
עֵינַיִם אֱלֹהֵי חֲמַדַּת הַבֶּשֶׁר
הַשַּׁעַר הַמְסַרְק וְהַגּוֹלֵשׁ
עוֹד יִסְפִּיקוּ לְלַכֵּת לְמִרְחָקִים
וְאֵנִי אִם אֶתְאוּשֵׁשׁ מִיַּפְיָךְ הַמִּלְכוּתִי
וְדַאי בְּזִכְרוֹנִי אֶרְאֶךָ מִרְחַפֵּת בְּשׂוּדָה הַבְּטָנִים
בֵּין יוֹנִים לְיוֹנִים הַנוֹחַתוֹת וְעִפּוֹת
וְרֹאשֶׁךָ מִמְרִיא בְּכוּוֹן הַרוּחוֹת
וְעֵטְרָתוֹ הַחוּמָה נִפְרָשֶׁת כְּמַנִּיפַת טָנֹס
שְׁטוּפָה בְּבִהָק הָאוֹר הָאֱלוּלִי
וּפְרוּפִיל הַפְּנִים נָח כְּמַדְבְּקָה
בְּטַבּוֹר מַעֲטָפַת הַשָּׁמַיִם הַצְּלוּלִים
שְׁשׁוּלֵיהֶם מִתְחַבְּרִים לְאֶדְמָה עִם קוֹ מִתְנַיֵךְ
הַדָּקִים הַיְלָדוֹתִיִּים

אֵלֶּיךָ
אֵלֶּיךָ

1. ב.

איך אקרא לך בשמך
ואת אף פעם לא היית
שלי

כאן הנחליאלי מדדה בבואו לחרף
בקפיצותיו ובנדודיו נקשר הלב
ומראהו של יונק הדבש
לא ממתיק את הגעגועים
ורק כנפה של האנפה
לועגת היטב למרחקים
ורק אחי הסתיו נשאים ברוח
ללא דפי לבנם בשמים
משיט
ורק שפתי שלי לוחשות
ללא משים

2. ב.

שיר המוקדש לרחב הזונה
אל תמני אותי בקטגוריה של גברים אחרים
אחר אני ושונה ולא בשירים בלבד
ואהבתי אליך גם היא שונה
וגדולה היא מכפי שמידותי יכולות לשאת
ורב היסטורים הנודדים אלי ובי
יונקים ממנה.

לא רק טריטוריה של בשר לא נגוע ראיתי בך
לא רק פיסת או פרוסת יפי
מחלימת לב וראש המתפקע מהרהוריו
כי אחת דומה לי בגורל מאהבת בחיי קבע
ודמה כדמי מרסק ינהר, יזעק
כרכבת אבודה על פסי ורידים אשר לגוף
כעוף אשר תקנו לו כנפים לנדידה, לעוף, לעוף
אל תמני אותי בקטגוריה של גברים אחרים. כבר בקשתי

ג.

שמש הסתיו ברחוב שוטפת חוצות
ואין אני כדרור יכול
לעוף אליך

יפים הנאָהבים החבוקים
נהדרים צועדים
ונצפים בשנים

ואת מעבר להרים
כבולה בקדושיך
יפה ובודדה בלילות
מעיר בה את משכנת

ובימים ודאי זרים
נותנים בך את עינם
חולמים אותך בהקיץ ובתשוקות
כי את האור והצבע והטנא

ה.

פתאם כלביאה טרפת את
את זכרונותי
פת חרבה להמתיק בה חר נלב

מליונרית ביפי
מתוקה בטופי
שקטה רחוקה
ונעצבת

כאן ליד ביתי עוד מעט קט
תתחדש פריחת ההרדוף
וצאלים יפרע בדיו לכל רוח
לכל סנונית שתשוב

כאן ליד ביתי הנערות חולפות
בתצוגת כל אשר הוא נחמד
ורק את מלכה שלי אמיתית חסרה

ד.

האגוזה חלתה בצהבת עונתית
גם השזיף
גם הרימון
והכרמים עטו גון מטרף

מאפק לאפק קו אפור התיצב
ורק את נותרת
חנוטה בזכרון
כמו ירידה

יפה וצבעונית כפי שהיית

והמרקק שתמיד קים
כה התעצם
והכפלו —
המסתורין
והעצבת.

פרץ באני

עד שמים אולי קולי עלה
אך לא היה בו כדי להגיע
אל המרחקים שם הלכה
להשתכן

העונות רודפות אחת את רעותה
הקיץ הוריש זקבו לתפוזים
התור כבר גלה מכל המקומות
ורק העורב אורב בצמרות ובנגות

הנה כפור הימים בא
עוד מעט ידביק בקפאון
את החוצות והלב
ולבנה של סוף חרש
יפיה בעבים הסתתר
ובקרעים רק רסיס כוכב משתובב

נדאי גם במקומותיך שמש עכשיו זורח
וכל הצומח טיבל באור ובטללים
ובני הכנף שוב מתעופפים ושרים
בחלל הנחלה.

נדאי גם כך מתהולל רסיס אשר
אשר פנימה אליך התגנב
בגלגל עינך החומה החובקת כל
ובמבוך אזור הפרויה לשאון עולם
עבר

נדאי גם שם ושבעתים בחזקה
מתגלגלת המבוכה מצער המעשים
שהרי משכן הנבחרים והשרים
מגעבתו אליך נצפה
עם הכתל הדגל וכל השאר

כל המרחק מאבד עצמו לדעת
והופך לנקדת מקום
על מפת הזכרון

הנה החלון פתוח בו כל הנצפה
מואר. ודמותך מפארת נבטת
בכל קטע מן הנוף המשתרע כמלא העין.
וכל שהיה אי פעם מתוק
מתוק הבקר שבעתים
והאפק שהוא קו ראות מגבלת בדרך כלל
עכשיו הוא לחיך
המגשת לשפתים כגביע דבש
להמתיק ולהמתיק
עד קציר המות
יגע.

למי. למי קורים הנסים
שעה שאני פוסע ברחוב לבד
עם עינים דולקות
ורוח את הפנים מלהיב

למי קורים הנסים
בעיר רבת מקדשים
ואחד לעמת הכל הרב
ולאהבה אפילו יריעת אהל
אין.

ואת הנעלמה במראותיך מסגרה
בעבי הבית באחת הנחלאות
שבויה ומרהיבה לחיים
מדבקת ביפיק ולו בזכרון
מחלימה כל עין מרסקת ולב שבור

י.

ממרחק אבוא אל כפיך הפרושות
אל ידך השלוחות במזון
להטעים את לבי השבור
ובחוץ לילה קר יקיף את הקר
אך אנו נתעלם
כי רוח אותנו קושר
ולחט אחר בנו נדלק

ממרחק אבוא אליך
עיני הסרבה יפיק יסעד
ויאורו חיי במאורך רגע קצר
שארצה כי ימתח על פני ימי כלם
ויאור אף יחג לצפרים הלנות
בסבך
בין בדי הנחלה

יא.

"וגם כי אתה הלך בניא צלמות לא אירא רע"
כי לא לצער, לתוגה לא ולא
לעצבת.
משום שדמותך ממלאה עיני מבפנים
וחג משוטט בדמי אלה
צבעים לו כלחי
אשר הושטתי פעם לנשיקה
יפה ומרהיבה בת ערבה
של חדרוך הצרים
גם אם מר הרגע
גם אם חבלי מות הודקים מפל עבר
לא בשוא תמות נפשי ותפרח
כי פת ממתקים טעמתי ענגה ממגע אצבעיך

פרץ בנאי

יב.

הוי לשהות שוב במשכנך
והחרף במטרייו על הכל מכסה
והאור בכפור מתעמעם
והעולם בלו נבלע בערפל
כצעקה שלא נצעקה

נשוב לגמע את המרחק בהכרח
מדין גורל שאינו יודע פשרה
ומגזרת קיום שיצקה בגזרתך
את כל המשלם והנאה

מפיגת סכנות שלי
ואת עצמך מסכנת לחיך
בוחלת ביפוך
גדושת מות
נעולה על מטרות שאין מהן נעלות

יג.

בי תבואי מן הנחלה קלה כאילה
וצנארך המצעף פנינים יפיץ
את לנו העשר שאיננו נמור
ואם מלאכים יש בתבל ולא באגדות
הם כלם מתהלכים מחפשים
בצלמך ובדמותך
ואור מעט כי יזרח עלי יומנו המר
הוא כלו מתבל בצחוקך
השוטף אלינו מתפארת פניך הנעצבות
והמחשבות הוי המחשבות מיפוך מתפעלות
כי בו מרכזת התמצית
של עפר חיינו הנקי
היי שלנה כי לעד לא תעצם העין
אשר כה ראתה

פירוש בנאי

יד.

בצער בעלי אהבה נפרדנו
מותירים מאחור את שמחת הפגישה
מועזרת משהו.

מלכה שלי במעיל צמר כבד
פרומת שער. ברט לראשך כתר
שחור!
וזהב אצבעך ישיט בחלל הדרך
טרף לבעלי רכב ותאוות
נבוכה ומבישת מתדמית
שמישהו עלול להדביק לך בטעות
אך מה לך ולהבלי דברת
מה לך ולהבלי רכילות בעלי לשון
שהרי "תמצית עצמר" נאמנה לי הקדשת. ובצלה
כל אדם בתבל חפשי יפרק את המעיב על לבו

טו נעילה

כי הזמן הוא כל האדם
ובו מקפלת ההחלטה
המשרטטת את פסגת מאונינו
אפשר שיתקן עצמו בעצמו

וישוב כל שהיה וחלמנו
ותשוב השכחה לשכן במעונות

כי חיינו נוהרים
לארץ היעדים המבטחים מכל
בחללית הנעה במסלול נבון
יחוגו ימים
ותחוג השמחה
לאין צרך עוד בבכי ושיר
ושתיקתם היפה של הרגעים
תהלליה
בהתמשך.

פרץ כנאי

הדיבור על פי קונסטאנט

נראה כי המלה באדולף מחוננת בכוח מאגי. 'מלה אחת ממני היתה מרגיעה אותה: מדוע לא יכולתי לבטאה? 'היא הניחה לי להבין שלא יותר ממלה אחת היתה מחזירה אותה אל חיקי באופן מוחלט.' 'מלה גרמה לקהל מעריצים שיעלם.'

כוחניות זו של המלה רק מגלמת באופן ממצה את התפקיד שיועד לדיבור בעולמו של קונסטאנט. עבורו האדם הוא מעל לכול אדם מדבר, והעולם הוא עולם של שיחה. לכל אורך אדולף אין הדמויות עושות מאום אלא מבטאות מילים, כותבות מכתבים, או מסתגרות בשתיקות רבי-משמעיות. כל תכונה וגישה מיתרגמות באמצעות דיבור מסוים. בדידות היא התנהגות מילולית: תשוקה לאי-תלות היא התנהגות מילולית אחרת; ואהבה – התנהגות מילולית שלישית. הכירסום באהבת אדולף לאלינור הוא סידרת גישות לשוניות בלבד: 'המילים שאי-אפשר לתקנן' שבפרק הרביעי, הסודיות וההתנכרות בחמישי, ההיחשפות בפני דמות שלישית בשמיני. הבטחת אדולף לבארון, והמכתב שהוא כותב אליו, בתשיעי, הפעולה האחרונה שמנסה אלינור להוציא אל הפועל בדרכה למוות היא הדיבור. 'היא רצתה לדבר, אך לא היה יותר קול, כאילו ויתרה, הניחה לראשה להישמט על הזרוע התומכת, נשימתה הואטה, דקות ספורות לאחר-מכן לא היתה יותר'. המוות אינו אלא אי-האפשרות לדבר.

יחס זה של השפה למוות אינו שרירותי. הדיבור הוא אלים, 'המילים, אכזריות'. לפעמים מתארת אלינור את המילים כמכשירים חדים הפוצעים את הגוף ('שמא קול זה שכליכך אהבתי, קול זה שהיהדד עמוק בליבי, יישסע ויפצע את הווייתני', לעיתים, כחיות ליליות מוזרות הרודפות וטורפות אותה עד מוות ('מילים דוקרות אלו שהיהדדו סביבי: אני שומעת אותן בלילה, הן עוקבות אחריי, הן טורפות אותי. הן בוזזות את כל מה שאתה עושה. האם אני צריכה למות, אם כן, אדולף?') וכמובן, המילים הן אלה שתגרומנה לפעולה הרצינית ביותר בספר: מותה של אלינור. מכתבו של אדולף אל הבארון דה טי** גורם למותה. אין דבר אלים יותר מהשפה.

עלי-מנת לרדת למלוא משמעותו של הדיבור, שומה עלינו להעריך את יחסו אל מה שהוא מסמן. יחס שיכול ללוש צורות שונות: ראשית-כול ישנו היחס הקלאסי ביותר, שיכולים אנו לכנותו היחס הסימבולי. כאן, התנהגות מילולית רק מתרגמת נטיה פנימית מסוימת, מבלי שיהא לה יחס של הכרחיות: זהו יחס שרירותי ומוסכם בין שתי סדרות

* צ. טודורוב הוא אחד מראשי האסכולה הסטרוקטוראליסטית במדע-הספרות. הוא יליד בולגריה וחי בפאריס. בין ספריו: 'הפואטיקה של הסיפור הפאנטאסטי', במסה שלפנינו הוא מתיחס לדוגמאות הנטולות מכתבי הסופר הצרפתי ב. קונסטאנט, מן המאה הי"ט (למשל, הוא מתיחס לרומאן 'אדולף'). בין הייתר, רואה טודורוב בקונסטאנט מקדים של תפישות-לשון מודרניות.

הקיימות ללא תלות הדדית. לדוגמא, אדולף יכול לומר: 'לפעמים ניסיתי להשתלט על שיעמומי ומצאתי מיפלט בשתיקה עמוקה'. כאן מצוי רגש שיש להעבירו - השתלטות על השיעמום - ודרך לעשות זאת - שתיקה; השניה מסמלת את הראשון.

גישות מילוליות יש להן משמעויות שונות, דבר המוכיח את אופיו הבלתי-ימותנה של היחס בין המסמן למסומן. טול לדוגמא את השתיקה: על פי ההקשר, היא מסמנת קשת מגוונת של רגשות. למשל, 'בוז הוא שתיקה'; 'כשראתה אותי, גועו המילים על שפתיך, היא נשארה כמעט ללא מילים' (כאן ההפתעה היא זו המתורגמת על-ידי השתיקה); 'אחד מידידיה, שהתרשם משתיקתה ודיכאונה, שאל אם חלטה'. (מכאן שתיקה = מחלה). או שוב: 'הרוזן דה פ***, שתקן ותפוס שרעפים'; אבל אנו קוראים: 'שתקן = תפוס שרעפים'. אז נעלבה משתיקתי', פירוש הדבר, שתיקה מסמנת עלבון. אותו הדבר נכון גם לגבי פעולת הדיבור, או הכתיבה.

על סמך צירופי-לשון דומים יהא זה מעניין לחקור את הצורות הלשוניות המאפשרות לנו, כקוראים, לפרש את שפת ההתנהגות המילולית ללא כל קושי. הצורה שנעשה בה השימוש הנפוץ ביותר היא ההשוואה או התיאום: תיקבולות תחביריות מאפשרות לנו לגלות דומות סמנטיות. לדוגמה: 'שוב נעשיתי מלא חיים, התחלתי לדבר', 'שתיקה ומזג רע', 'שתיקה ופזור נפש', 'ניסיתי לכפות את רצוני... מצאתי מיפלט בשתיקה', וכן הלאה. כאן אנו מגלים אף משפטי-נשוא תיאוריים: הפועל להיות או תחליף מקביל מכוננים את יחסיהסימון בין שני חלקייהמשפט. 'המילים שלי היו הוכחה לנפש רוויית שנאה', 'הבוז הוא שתיקה'; 'השתיקה נעשתה מביכה'. לפעמים יחס של סיבה מכונן בין השניים: 'כל דחף שמקורו בלב לא תמך בי. לכן ביטאתי עצמי בגמלוניות'; 'התירוצים שסיפקתי היו חלשים מפני שלא היו אמיתיים'. או שוב: 'נעלבת משתיקתי...'

היחס הסימבולי שבו טבע הסימן אדיש לטבע האובייקט המצוין, אינו חל על כל מיקרי הדיבור. ניקח לדוגמא את מעמד הארוחה שבו אדולף מצליח לשעשע את אלינור. שיחתו המבריקה של אדולף מסמלת את איכויות נפשו, ובו-בזמן מכוננת חלק מנפשו. אחת מתכונותיו של אדולף תהא בדיוק אמנות השיחה שלו. אינך יכול כאן להמשיך ולדבר על-אודות גישה מילולית המסמנת תכונה פנימית, מפני שהגישה המילולית שייכת לתכונה הפנימית. או שוב: כדי להגיע למסקנה ש'מעולם לא נאהבה אלינור באופן זה', אדולף רק מצטט בפנינו אחד ממכתביו. במילים אחרות, רכותו וגודשו של מכתב זה מציינים, מסמלים, את אהבת אדולף; אך בו-בזמן מכוננים חלק ממנה. האהבה היא, אם לא באופן בלעדי, אז לפחות במידה מסוימת, רכות זו, גודש ריגשי זה; אין הללו מסמלים אותה בדרך שרירותית והסכמית. אנו עוסקים כאן, איפוא, ביחס שונה בין הסימן והאובייקט המצוין, יחס שמסמן חלק מנוכחות בניגוד ליחסיהסמל, או יכול אתה לומר - יחס של סינקדוכה בניגוד ליחס של אליגוריה.

לפעמים ההתנהגות המילולית אינה מציינת דבר מחוץ לעצמה. כוחו של סימן הנוכחות גדול כל-כך עד שהוא מוביל לריפורר עצמי, שעל-ידי מתאפס יחס הסימן. זה מה שקורה במעמד החשוב כל-כך להתפתחות הרגש באדולף, להעמדת-הפנים. 'לכן קיימנו קשר שתיקה סביב המחשבה היחידה שבאורח קבוע העסיקה את ראשינו... מרגע שהתייצב סוד בין שני לבבות האוהבים זה את זה, ואחד מהם מסתיר רעיון כלשהו מרעהו, הכישוף הותר, האושר נהרס... העמדת-הפנים מכניסה לאהבה יסוד זר שהופכה ללא-טבעית, מכתימה אותה בעיני עצמה'. מה שגורם לאהבה להיכחד הוא בדיוק העמדת-הפנים, השתיקה; לכן שתיקה זו מציינת את עצמה בלבד.

לעיתים קרובות מטרתו היחידה של סימן סימבולי גלוי הוא להסוות את המשמעות של סימן-הנוכחות שניתן למצוא בעצם פעולת הדיבור או השתיקה. כך, למשל, אדולף, בדברו על-אודות עצמו, אומר: 'הינחתי לעצמי להפטיר אי אלו הערות נימוסין... היה זה הצורך לדבר שאילץ אותי לעשות זאת, ולא האמון'. האמון צריך היה להיות המסומן

הסימבולי, אך אין זה האמון שחשוב כאן - האמון אפילו איננו נוכח; מילים אלו מציינות את הצורך לדבר, את הדיבור גופו. או שוב: 'דיברנו על-אודות האהבה, אולם דיברנו על-אודותיה מפני שפחדנו לשוחח על משהו אחר'. התוכן הסימבולי הגלוי של מילים אלו הוא האהבה, אבל תוכנה הסימני החבוי היא העובדה שהן עצמן מכוטאות, ולא מילים אחרות.

יחס של סימן-הנוכחות (חלקית או מלאה) מסביר את נטיית קונסטאנט לזהות את בן-האנוש עם השיחה שביכולתו לנהל (נטיה שאצל פרוסט תיהפך לחוק מוחלט). היא מוצהרת באמלי וג'רמן, יומנו הראשון, כבהירות יתר מאשר באדולף: כאן אמילי מיוצגת כסידרה של מילים בלבד. 'ישנו ליהוג נצחי, כמעט תמיד לגלגני, ושזור בהערות לא-יעיקביות, שלא ייתכן כי היא משייכת לו משמעות כלשהי.' היא היתה עליזה למדי בערב זה, ותוך-כדי עליצותה פלטה אי-אילו הערות משעשעות למדי; אף על פי כן, היו אלו הערותיה של ילדה בת עשר. חשיבות זו המיוחסת לשיח, מתרחבת בהיסח-ידעת למדרגת קומדיה: 'עלוי לשאתה לאשה ללא כל אשליות, ולהיות מוכן לעיתים קרובות לשיחה שכיחה. אדם מתחתן עם השיחה, ולא עם האשה; ואחרון חביב. משפט זה שבעצם דיוקו יכול להופיע כפי שהוא אצל פרוסט: 'אדם אינו יכול להסביר עצמו אלא אם כן הוא מדבר בגוף ראשון, ובבהירות רבה ככל האפשר, והיא חסרת דקות-הבחנה כליכך, עד כי לשמע ההערה הלא-אישית הראשונה אינה יודעת יותר מה מנסים לומר לה'. חוסר-היכולת להבין הערות לא-אישיות הוא פגם אישי חמור.

זיהוי זה של הדמות עם הדיבור שהיא מביעה מסביר את החשיבות שיכולה להיות צפונה בקולו או בכתב-ידו של פלוני. לפיכך אומר אדולף: 'הייתי שמח לדחות את הרגע שבו אשוב ואשמע את קולה'; כאן אין מדובר במשמעות המילים, אלא בקול שמביען. באופן דומה קוראת אלינור, בשומעה את אדולף: 'זה הקול, שהכאיב לי כליכך'. הקול כמעט נהפך לאובייקט חומרי, הוא עובר מהתחום השמיעתי למחוז המישושי; או בסטיל: 'הטירדה שחשתי למראה כתב-ידה...'

מה פירוש הדבר לדבר?

ניתן לומר שקונסטאנט מציע תיאוריה של סימן, שעל-פיה קיומם של סימנים 'היוצרים רצף', שהם חלק מהאובייקט המצוין, מערער דימוי תמים של סימן שהמסמנים נתפסים בו במרחק קבוע מהמסומנים (הפילוסופיה האנאליטית מכנה זאת כשל-התיאור). אולם אם תיאוריית הדיבור על-פי קונסטאנט היתה מצטמצמת בכך בלבד, היה נודע לה בימינו עניין היסטורי ותולא, ופשוט היינו מוסיפים את שם מחברה לרשימת אבות הסמיוטיקה. אולם תיאוריה זו מרחיקה לכת עד כדי כך שדימוינו המסורתי על-אודות הסימן משתנה לגמרי. קונסטאנט מתנגד לרעיון שמילים מציינות דברים בדרך מספקת, שהסימנים יכולים להיות נאמנים למצויניהם. להניח שמילים יכולות לעמוד בנאמנות עבור דברים פירושו להודות (1) ש'דברים' מצויים שם, (2) שמילים הן שקופות, לא מזיקות, ללא תוצאה לגבי מה שהן מציינות, (3) שדברים ומילים נקשרים ביחס סטאטי. אך אף אחת מהטענות המובלעות הללו אינה אמיתית על-פי קונסטאנט. האובייקטים אינם קיימים לפני שנתכנו בשם. או, על כל פנים, הם אינם נותרים ללא שינוי לאחר פעולת הכינוי. והיחס בין מילים לדברים הוא דינמי, לא סטאטי.

אדם אינו יכול להתבטא במילים ולהיות פטור מעונש. לכנות דברים בשם הוא לשנותם. אדולף חוזר על חוויה זו שוב ושוב. 'אך זה רשמתי שורות אחדות, ומצב רוחי התחלף, הוא מתלונן. לחשוב דבר-מה, מצד אחד, ולדבר, לכתוב, לשמוע או לקרוא על-אודותיו, מצד שני. הן פעולות שונות מאוד. בכל זאת, עלולים לומר. אף המחשבות הן מילוליות - אדם אינו חושב ללא מילים. יש אמת בכך; אולם המלה 'דיבור' מציינת משהו נוסף על סידרת-מילים פשוטה. השוני הוא כפול - קודם-כול, ישנה פעולת המבע, או הכתיבה, שכלל-יכולל אינה פחותת חשיבות (אנו זוכרים את 'הקול שהכאיב לי כליכך', בלשון אלינור); ונוסף לכך, ונקודה זו מכרעת, הדיבור מכונן ממילים המופנות כלפי מישהו

אחר, בעוד המחשבה, אפילו מחשבה מילולית, מופנית כלפי עצמה בלבד. מושג הדיבור גורר את מושג האחרים, אדם שני משוחח; על-ידי כך קשור הדיבור קשר עמוק לאדם האחר הממלא תפקיד מכריע בעולמו של קונסטאנט.

הבה וניטול דוגמה: פגישת אדולף עם הבארון דה ט***. דברי הבארון אינם מחדשים לאדולף מאום, אולם אף פעם לא שמע אותם מבוטאים, והעובדה שמילים אלו בוטאו היא המכרעת. 'מילים גורליות אלו, "בינך ובין כל סוג של הצלחה ישנו מיכשול שאין להתגבר עליו, ומיכשול זה הוא אלינור", הידהדו באוויר סביבי'. אין זה החידוש שברעיון שמרשים את אדולף, אלא המשפט, שבעצם קיומו משנה את היחסים בין אלינור ואדולף, במקום שיתארם. באופן דומה, אדולף אומר לעצמו אלפי פעמים (אולם מבלי שיבטא זאת) כי עליו לעזוב את אלינור; יום אחד, הוא אומר זאת לבארון. המצב משתנה לחלוטין על-ידי כך. 'התפללתי לשמיים שיקימו ביני ובין אלינור מיכשול פתאומי שלא אוכל לגבור עליו. מיכשול זה הוקם'. אדולף ציין מצב, ביטא את החלטתו, ושינה על-ידי כך את עצם מהותה, דבר המוביל את קונסטאנט לניסוח הכלל הבא: 'קיימים דברים שאדם נושא בליבו זמן רב מבלי שיבטאם, אולם משעה שבוטאו, אף פעם אינו חדל לחזור עליהם'.

ריגשות אדולף מתקיימים דרך הדיבור בלבד, ומשמע הדבר שהם מתקיימים אך-ורק באמצעות האחרים. נוכחות האחרים בדיבור מעניקה לו את תכונת היצירתיות שלו; כמו שחיקוי האחרים קובע את ריגשות הדמות: אדולף מגלה את אלינור מפני שאחד מחבריו לקח פילגש; ובפסיגת חלומותיו הנסכים על אשה אחרת, בת לווייה אידיאלית, היא מתוארת במונחי רצון דמיוני של אביו בלבד: 'דימיתי את שמחת אבי', 'אם השמיים היו מעניקים לי אשה... שאבי לא היה מסמיק לקבלה כבתו'. הנישואים אינם מושגים על בחירת הסובייקט באשה עבור עצמו, אלא על בת המיועדת למישהו אחר, האב.

לציין רגשות, להליכיש מחשבות במילים, משמעו לשנותם. הבה נבחן באורח קרוב יותר את טבעם ומגמתם של שינויים אלו. מגמה זו כפולה, בהתאם לאיכויות עצם המילים שאדם מביע, ומעל לכול היא משפיעה על ערך האמת שלהן. חוק השינוי הראשון יכול להתנסח כך: אם הדיבור מתיימר להיות אמיתי, הוא נעשה שיקרי... לחפש אחר תיאור שיחפוף מצב-ירוק קיים, משמעו לתארו באופן שקרי, מפני שלאחר התיאור, שוב לא יהיה מה שהיה לפני כן. אדולף סובל מכך באופן קבוע: 'בעודי ממשיך לדבר, מבלי שאביט באלינור, חשתי שרעיונותי הפוכים מעורפלים יותר ויותר, והחלטתי נחלשת'. משעה שאדם נוקב בשם החלטתו, היא חדלה להתקיים. או שוב: 'עזבתי את החדר בעודי מסיים מילים אלו; אולם מי יסביר לי על-ידי איזו תנודה נעלמו הרגשות, שהובילו אותי לבטאן, עוד לפני שסיימתי להביען?' עכשיו אנו יודעים את התשובה: הרגש נעלם בדיוק מפני שהמילים שציינו אותו בוטאו. או פעם נוספת: 'דוכאתי מעצם המילים שביטאתי זה עתה, ובקושי האמנתי להבטחה שנתתי'. אדם מפסיק להאמין בהבטחה מרגע שהובעה.

חוק זה, על פיו דיבור הופך שיקרי, אם הוא מנסה להיות אמיתי, יש לו מקבילה (שיכולנו לגזור באמצעות סימטריה) כדלהלן: אם דיבור מתיימר להיות שיקרי, הוא הופך אמיתי. או, באמצעו ניסוח של קונסטאנט: 'הרגשות שאנו בודים, סופנו לחוש אותם'. ריגשות אדולף כלפי אלינור נולדו מכוח מילים מסוימות, שבתחילה נוסחו כשיקריות מתוך כוונה: 'מרוגש כפי שהייתי מאופן התנהגותי, חוויתי בסיימי את הכתיבה מעט מהתשוקה שחשבתי לבטא בכל הכוחות האפשריים', ובסיוע נסיבות מעודדות: 'האמנתי לפתע כי אני חש בלהט, באהבה, ששעה אחת לפני כן מחאתי לעצמי כף על כישרוני לבדותה'. מילים שיקריות הופכות אמיתיות, אדם אינו יכול לבטאן, או לכתבן, ולהיות פטור מעונש. מעמד דומה מתואר במחברות האדומת: 'מתוך שאמרת זאת, כמעט הבאתי עצמי לידי אמונה בכך'. ואם המילים יוצרות מציאות שקודם לכן עוררו באופן בידיוני, השתיקה גורמת לאותה מציאות שתיעלם: 'האכזבה שהיסתרתי, שכחתי במידה מסוימת'.

שני חוקים אלה, פשוטים ככל שיהיו, חלים על מיכלול היצירה המילולית. מהם נובע פאראדוכס הקשור בכנות, או בנאמנות, שקונסטאנט ניסחו בדרך נאה: 'כמעט אף פעם אדם אינו כן לגמרי, או שקוע לחלוטין בהונאה'. טענה זו מתיחסת במידה שווה לחוסר האחדות באישיות ולתכונת הדיבור עצמו, שבהיותו כוזב הוא נעשה אמיתי, וכשהוא כן הוא הופך שיקרי. אין שקר טהור, ואין אמת טהורה.

סימנים, ומה שהם מציינים, שוב אינם מופיעים כשתי סדרות עצמאיות, שביכולת כל אחת מהן לייצג את השנייה; הם יוצרים מיכלול, וכל תיחום גבולי בין שניהם מעוות את דימויים: איננו יכולים לכנות רגש בשם, או להעבירו, מבלי שנשנהו; לא קיים דיבור הקובע קביעות טהורות, או, ביתר הכללה, איננו צריכים לדבר על תמציתם של פעולה או רגש, תוך-כדי ניסיון להתעלם מחווייתנו אותם. קונסטאנט מציע בפנינו תפישה דינמית של הנפש; לא קיים הקשר יציב, שנקבע אחת ולתמיד, שבו יסודות חדשים מסוימים מופיעים אחד אחר השני. כל יסוד שמופיע מעצב את טבע האחרים, והם מגדירים עצמם על פי יחסיהם ההדדיים בלבד. אין זה שרגשות אינם קיימים מחוץ למילים המציינות אותם, אך אין הם מה שהם אלא עלידי יחסם למילים אלו. כל מאמץ להכיר את תפקוד הנפש בהקשר סטטי, נדון לכשלון.

ראינו שדיבור שיקרי הופך אמיתי, שיש לו הכוח ליצור את הרפרנט שבתחילה העלה אותו 'על דרך ההלצה'. ביכולתנו להכליל חוק זה ולומר שמילים אינן מופיעות בעיקבות מציאות נפשית שהן מבטאות, אלא הן מהוות את מקורה: בראשית היתה המלה... מילים יוצרות דברים במקום שתהיינה השתקפות חיוורת שלהם. או כפי שאומר קונסטאנט בססיל, בנוגע למיקרה מסוים: 'כפי שקורה בחיים לעיתים מזומנות, אמצעי-הזהירות שנקט בהם, כדי לבלום את התפתחותו של רגש זה, הם בדיוק אלו שגרמו לו להתפתח'.

כל עיסקי האהבה, למשל, מצייתים לחוק זה; דמויותיו של קונסטאנט מאשרות זאת, ופועלות בהתאם לכך. כשאלינו רוצה לגונן על עצמה מפני אהבתה לאדולף, היא קודם-כול מנסה להדוף את המילים המציינות אותה: 'היא נאותה לקבלני לעיתים רחוקות בלבד... בהבטחה שאף פעם לא אשמיע באוזניה מילות אהבה'. אלינור חשדנית, מפני שהיא יודעת כי לקבל את השפה, משמעו לקבל את האהבה על עצמה; המילים לא תאבדנה זמן תוך כדי שהן יוצרות את הדבר. ואמנם, מתרחש הדבר תיכף לאחר-מכן: 'היא התיירה לי לספר את אהבתי; בהדרגה התרגלה לשפה זו; עדימהרה הודתה בפניי כי אהבה אותי'. לקבל את השפה, משמע לקבל את האהבה: המרחק ביניהם הוא של משפט בלבד. אותו הדבר מתקיים לגבי ג'רמן, באמלי וג'רמן: 'ג'רמן צריכה לשפת האהבה, אותה השפה, שעם כל יום חולף קשה לי יותר לדבר בה אליה'. ג'רמן אינה מבקשת אהבה, אלא את שפת האהבה, שכעת, יודעים אנו, אינה דרישה פחותה יותר, אלא מופלגת יותר. גם קונסטאנט יודע זאת; אין זו האהבה שנהפכה לבלתי-אפשרית, אלא במיוחד השימוש בשפה זו. אדולף יפעל באותה הדרך, כשהוא ינסה לנתק את יחסיו עם אלינור: 'בירכתי את עצמי כשעלה בידי להחליף את המלה אהבה במילים חיבה, ידידות, מסירות'.

מעמד אחר הראוי לציון באדולף מתאר את הופעת הרחמים בדרך זו. אלינור אומרת לאדולף: 'אתה סבור כי אתה חש אהבה, ואתה מרגיש רחמים בלבד'. והוא מעיר על כך: 'מדוע ביטאה מילים גורליות אלו? מדוע חשפה בפניי סוד, שרציתי להיות בור לגבינו... המנגנון נהרס; הייתי נחוש לגבי קורבני, אך שוב לא הייתי מאושר להוציא אל הפועל'. בצורה זו תופסים הרחמים את מקום האהבה מכוחו של משפט; הרחמים, שעצם קיומם היה בעייתי עד עכשיו, נעשים לתשוקה השלטת באדולף.

למילים כולן, ולא רק לאלו של הקוסם, נודע אופי כישופי. באגדתו 'הפיות' מתאר שארל פרו את המתנה המופלאה שפיה העניקה לשתי אחיות. לראשונה: "המתנה שאני נותנת לך", המשוכה הפייה, "היא זו, שכנגד כל מילה שתוציא מפירי, פרח או אבן יקרה ינשרו משפתייך", ולשניה: "המתנה שאני נותנת לך היא זו, שכנגד כל מילה שתוציא

מפיק. נחש או קרפדה ינשרו משפתיך". ומייד מתאמת הניבוי: "כמובן, אמא טובה" השיבה האחות הגאוותנית, ושני ציפעונים ושני צפרדעים נשרו מייד מפיה. אולם כולנו, יאמר קונסטאנט, ניחנו באותה המתנה, והמילים היוצאות מפינו הופכות ללא עיכוב למציאות ממשית. אחריות בלתי-צפויה מוטלת עלינו: איננו יכולים לדבר לשם דיבור, ומילים הן תמיד יותר ממילים, וקיימת סכנה גדולה, כשאיננו מתחשבים בתוצאות הדברים שאנו משמיעים. קונסטאנט עצמו מנסח כדלקמן את 'הרעיון המרכזי' שבאדולף: לאותה על הסכנה 'הטמונה בנוהג הפשוט שבשאלת לשון האהבה', תוך-כדי דיבור כזה 'אנו מתחייבים לנתיב שאת סופו אין בידינו לחזות'.

לפיכך מילים יותר חשובות - ויותר קשות - מכמה פעולות שהן מציינות. אדולף אינו יכול להגן על כבוד אלינור בעזרת מילותיו, בשעה שאין הוא מהסס לצאת לדו-קרב למענה, והוא מעיר: 'הייתי מעדיף הרבה יותר להלחם בהם מאשר להשיב להם'. וקונסטאנט יעיד על עצמו: 'מה שתמיד הכשיל אותי הן המילים שלי. תמיד פגמו בפעולות'. משקלן של המילים מכריע יותר מזה של הדברים. ואכן, אלינור מהרהרת באופן כזה: 'אתה אדיב, פעולותיך אדיבות ומסורות: אולם אלו פעולות עשויות לחזק את דבריך?'

עליונותו של הדיבור על פני הפעולה (או שמא של הדיבור כפעולה בין פעולות) בולטת כל-כך, עד כי החברה הפכה זאת לחוק שלה. קונסטאנט מאפיין תופעה זו בססיל: 'דעת-הקהל הצרפתית... המוחלת לכל שחיתות-מידות, מקשיחה ליבה בעינייני הליכות-נימוסין'. הוא חוזר על אותה הבחנה בהקדמה למהדורה השלישית של אדולף: 'דעת-הקהל בצרפת מוכנה לקדם בברכה שחיתות-מידות במידה ושערוריה אינה צמורה אליה'. המילים חשובות יותר מהדברים; יתר על כן, מילים יוצרות דברים.

דיבור אישי ובלתי-אישי - דברים נוכחים ונעדרים

לא כל דיבור ניחן באותו הכוח להביא לעולם את מה שהוא מכנה. מעמד בפרק השמיני מדגים זאת בפנינו בדרך טובה: אלינור מסדירה את הדברים כך שאדולף יפגוש באחד מחבריו, הנועד לשמש כמתווך בין האוהבים המנוכרים. אדולף, תוך-כדי התפרצות של כנות, חושף את רגשותיו האמיתיים כלפי אלינור בנוכחות החבר: 'אף פעם לא סיפרתי לאיש, עד לרגע זה, כי שוב איני אוהב את אלינור'; וכפי שאנו יודעים, בין מחשבה על-אודות דבר - ויהא זה לעיתים תכופות ככל שיהא - ובין ביטוי במילים - מצוי מרחק אינסופי. אולם מעשה-הדיבור נהפך כאן למשמעותי במיוחד, מפני שדיבור זה מופנה כלפי אדם שלישי. 'אמת זו שעד כה היתה כלואה בלבי, ולעיתים נדירות בלבד נגלתה לאלינור תוך-כדי התפרצויות זעם ויאוש, צברה אמיתות וכוח יתר בעיני שלי, פשוט מפני שמישהו אחר נהפך עתה למקבלה'. כאשר הופנו אותן המילים לאלינור לא היתה להן אותה המשמעות, לא יכלו למלא אותה התפקיד, מכיוון שאלינור היתה 'אתה' ולא 'הוא'. ההבדל בין השניים הוא זה שבין דיבור אישי, המכיר 'אני' ו'אתה' בלבד, ובין דיבור לא-אישי, זה של 'הוא' ובעיקר. כפי שניזכר לדעת, זה של 'פלוגני'. אדולף מבחין בכיורו בהבדל שבין השניים: 'זהו צעד גדול שאין לתקנו, כשאדם חושף פתאום לעיני אדם שלישי את הדברים הכמוסים שבקשר אינטימי'. דיבור לא-אישי הופך רגש למציאות: אך האם המציאות היא דבר-מה פרט למה שמובע על-ידי דיבור לא-אישי זה, על-ידי דיבור שאיננו של איש מסויים?

כעת יכולים אנו להסביר את החשיבות שאדולף מעניק (כפי שעושה זאת קונסטאנט ביומניו) לדעת-הקהל: לדעת-הקהל היא בדיוק אותו דיבור לא-אישי, שנושאו (הפעיל) נשאר אנונימי, ויפוהו בכוח ליצור עובדות. בנסותו להכריע בשאלת ערכו שלו, אדולף אינו יורד לחקר עצמיותו, אלא מנסה להיזכר בשיפוטם לא-אישיים: 'נזכרתי... שבבחים שהעתירו על מאמציי הראשונים'. 'כל שבח, כל הסכמה לגבי שכלי או השכלתי נראו לי תוכחה שאין

לשאתה'. עלינו לציין, מצד אחד, את האופי הלא מוטל בספק (לגבי אדולף) של שיפוטים אלו, ומצד שני, חוסר השחר שבחיפוש אחר מחבריהם. לפנינו, מה שאדולף מכנה, בינו לבין עצמו, 'מצב מקביל לגיהנום': 'הליהוג הנצחי, השתאותם של האישים הנאורים ביותר בצרפת על הקשר המזור שנשתקעתי בו...' (אמלי וג'רמן). אין כאן כל אפשרות לחלוק על הגינותה של דעת-הקהל (ממש כשם שאדולף איננו יכול לעשות כן בבואו להכריע אם לאמץ, או לדחות, את גינויה של אלינור על-ידי החברה); דברים אלו אינם עומדים כלל לוויכוח. ההיפך מזה, כל דמות תנסה להתאים עצמה לדעת-הקהל כמיטב יכולתה. לפיכך, המספר במחברות האדומת, המחזור אחר אשה צעירה, אינו משתדל לזכות בחסדיה, אלא באלו של דעת-הקהל: 'לנגד עיני עמדה המטרה כי אחרים ידברו על-אודותי'. מתוך 'אחרים' אלו, מתוך 'פלונים' אלו, מגיח הדבר הבטוח ביותר, הדיבור הממשי ביותר, ממשי יותר מהמציאות - מכיוון שערכו עולה על המציאות שהוא מציין.

הכתיבה נוטלת חלק במאפייני הדיבור הלא-אישי. קונסטאנט שואל עצמו לעיתים קרובות, במיוחד ביומנו, שאלות שעניינן משקלה ומשמעותה של הכתיבה, וכל פעם הוא מציין את הקירבה המסוימת המצויה בין הכתיבה לדיבור הציבורי. לפנינו קטע מהיומן המצוטט לעיתים קרובות: 'בהתחילי יומן זה, החלטתי כי אכתוב כל מה שאחוש בליבי. הייתי נאמן להחלטה זו כמיטב יכולתי, ואף על פי כן, השפעת הדיבור המופנה להמון גדולה כליכך, עד כי לעיתים לא לגמרי הקפדתי עליה'. לכתוב, פירושו 'לדבר אל ההמון': על-ידי העובדה הפשוטה שהוא כותב (ולא מדבר) מגלה קונסטאנט, כי דיונו נעשה לאותו דיון לא-אישי, המופנה כלפי הציבור. בכתיבתו יעיד פעמים נוספות כנגד נוכחות זו של הציבור: 'הבה ונהיה בעלי כוונה טובה, ולא נכתוב אחד למען השני כפי שאנו נוהגים כלפי הציבור' (אמלי וג'רמן). מודעותו כלפי הקורא שאיננו מישהו מסוים, שהוא לא-אישי, כביכול - היא קבועה: 'אתה תראה כי...' 'אם מישהו היה קורא מה שלעיתים כתבתי אודות עיניי זה...' (יומן). בעצם העובדה שאדם כותב, שוב אין מילותיו מופנות אל 'האני' (כמו 'במחשבה'), וגם לא אל 'אתה' מסוים (כפי שזה בדיבור; מכתבים אישיים הם, איפוא, הכתיבה המתקרבת ביותר לדיבור), אלא אל 'האחרים', אל 'פלוגי' סתמי. והתוצאות ניכרות מייד: לכתוב משמעו לבנות מציאות, כפי שמתרחש הדבר בדיבור הלא-אישי. לפיכך כותב קונסטאנט: 'לפחות כאן היפקדתי את רשמיי כך שאי-אפשר יהיה לשנותם'. או מרגע שתיאר את מותה של ג'ולי תלמה ביומן שלו, הוא נאלץ להזניח אותו כדי להפסיק ולחוש בנוכחות המוות.

אנו רואים פה, בין שאר הדברים, במה מסתכנים הללו הרואים ביומני קונסטאנט עדות טהורה, כאילו ושיקפו את חיי קונסטאנט מבלי שייטלו בהם חלק. זיהויו עם הדמות העולה מהיומן הוא מעשה נטול-תוקף, בדיוק משום שקונסטאנט כותב יומן זה (וקונסטאנט זה שאנו יוצרים השלכה שלו בבואנו במגע עם תכונותיו של אדולף, אף פעם איננו מישהו פרט לקונסטאנט כותב: זה של היומן, זה של המכתבים). הוא גופו מעמידנו תמיד על המישמר. היומן אינו תיאור שקוף, הירהור טהור על-אודות 'החיים'; הכתיבה אף פעם אינה יכולה להיות כזו. 'עליי לציין כאן שאני מטפל ביומן כמו בחיי שלי', יכתוב. ושוב 'יומן זה נהפך לגביי תחושה שהיה לי בה צורך מסוים'. היומן תופס את מקום החיים ותומך בהם: הוא יותר אטום, יותר חומרי מהחיים. תופעה זו מסבירה אותן הערות תמוהות שבהן זמך-החיים מתחלף בחלל-הכתיבה: 'אני מקווה, כמובן, להיות רחוק מכאן בסיומו של העמוד הבא', או 'בסופם של עשרים-וחמשת העמודים הלאה מהעמוד הנוכחי, עלול אני להיות מופתע מכל מה שאני חווה עכשיו'.

הבלתי-אישי שבכתיבה עשוי להסביר את הדמויות באדולף, הכותבות בקלילות שכזו בהשוואה לקשיים שגורם להן הדיבור. כך אביו של אדולף: 'מכתביו היו מלאי רגש, אולם כששינו זה במחיצת זה, התגלה בו משהו עצור'. וכך אדולף גופו: משוכנע מניסיונות חוזרים אלו, כי אף פעם לא יעמוד בי האומץ לדבר אל אלינור, החלטתי כי אכתוב אליה'. וביתר הכללה, ניתן לומר כי אדולף נתקל בקשיים בשעה שעליו להסביר את עצמו בפני

אלינור (בדיבור); אך עולה בידו לעשות זאת ללא עיכוב בפני הקורא (בכתיבה).

נשוב פעם נוספת לחוקים שניסחנו קודם לכן: דיבור, אם הוא אמיתי, הוא שיקרי; אם שיקרי, אמיתי. אם ברצוננו לחבר שני חוקים אלו לחוק אחד, אנו חייבים לומר: מילים אינן מציינות את נוכחות הדברים, אלא את היעדרם. בניסוח דלעיל יתאים חוק זה לכלל הרפרנטים, ולא רק לחלק מהם. המילוליות משנה את מהות הפעילויות הנפשיות, ומציינת את היעדרה; אין היא משנה את מהות העצמים החומריים, אלא מכוננת את היעדרם על פני נוכחותם.

כל המיקרים שבדקנו עד כה התאימו לחוק זה. לפנינו מיקרה נוסף, המצטיין בצורת-דיבור מיוחדת, שמצאנו בססיל: 'הקפידה שבה הבטיחה לי, כי משעה שנישאה אף פעם לא הצרה על איחוד זה, שיכנעה אותי כי הצרה על כך תיכף ומייד'. או שוב, משפט הלקוח מאדולף: 'אווה, קסם האהבה - זה המתנסה בך, אינו יכול לתארך!' תיאור האהבה מציין את העדרה, ממש כפי שהצהרה על-אודות העדר חרטה מציינת את נוכחותה (העדר ההעדר). המילים אינן מציינות דברים, אלא את ההיפך מהם.

עלינו להבין הצהרות פאראדוקסאליות אלו בדיוק כפי שהן. איננו יכולים להחליף את המילים בהיפוכן כדי לרכך את הסכנות המאיימות על הקומוניקציה; השאלה כאן אינה של שימוש מוטעה בלשון. משמעות הפאראדוקס היתה מתבטלת, לו התקיים חוק אחד בלבד, חוק שהיה דורש כי השימוש במילים יגרור את העדר המושאים שהן מציינות. המילים מציינות ההיפך ממה שנראה כי הן מציינות; אם מראית זו, 'העמדת פנים' זו, היתה נעלמת, היתה משמעות חוקי-הסתירה בשפה קורסת בבת אחת.

תמיד מזכירים לנו באדולף ממשות ראשונית זו (של התייחסות למושא), שהיא הכרחית עלימנת שאפשר יהיה לחרוג ממנה. לפיכך יאמר ברוך דה ט** לאדולף: 'העובדות הן חיוביות, הן ציבוריות' (כאן, עוד פעם, דיעה ציבורית קובעת 'עובדה', 'חיובית'); 'האם הינך סבור כי אתה משמידן בכוח זה שאתה מונע ממני להיזכר בהן? ואדולף גופו יאשר: 'מה שאדם אינו אומר, אינו מתקיים במידה פחותה עקב כך'. משפטים אלו, איפוא, אינם סותרים את עקרונות הדיבור העולים ממה שבא קודם לכן; הם מספקים, מכיוון הפוך, את תנאיו ההכרחיים, יחס ראשוני זה, בלעדיו לא היה מתקיים פאראדוקס הדיבור.

הרהור על מהות הדיבור, ובעיקבות כך על כל הקומוניקציה, יוצר אצל קונסטאנט רגש שאפשר לאפיינו כ'מבע טראגי'. הקומוניקציה אינה אלא אי-הבנה חבויה או דחויה; עצם המאמץ ליצור קומוניקציה הוא מעין הסחת-דעת שנועדה לילדים. קונסטאנט היה חייב לחוות זאת באופן עמוק, אם נשפוט על פי ההערות הבאות הלקוחות מימונו: 'אדם אינו מוכר אלא לעצמו, אדם אינו יכול לעמוד למשפט אלא בפני עצמו; בין האחרים לבינך מצוי חיץ שאין לנצחו'. 'האחרים הינם... האחרים, אדם אינו יכול להביא שיהיו הוא עצמו... בינינו ובין מה שאינו אנחנו מצוי חיץ שאין להתגבר עליו'. 'חיי, למעשה, אינם בשום מקום, אלא בעצמי... פנימיותם מוקפת בחיץ מסוים שהאחרים אינם יכולים לחצותו'. חיץ כפיייתי זה, שקונסטאנט אינו יכול להימנע מלחוש בו, שוכן בעצם מהות הדיבור, ולמעשה, אי-אפשר להתגבר עליו - סיבה מספקת לפסימיזם שלעיתים תכופות טופח בפנינו למקרא הטכסטים של קונסטאנט. איננו יכולים להתנחם במחשבה שבמידה וחסירה קומוניקציה, הרגשות שהיו צריכים להיות מושאיה אינם ניוזקים; כעת אנו יודעים שרק באמצעות קומוניקציה זו הם מתקיימים. אנו פועלים אז, יאמר קונסטאנט, 'כאילו חפצנו להתנקם בריגשותינו על הכאב שאו חשים כשאינו ביכולתנו להוציאם לאור יום'. האני אינו ממשיך להתקיים במנותק מהאחרים.

הנחמה היחידה שבידינו להציע לקונסטאנט מקורה בתיאוריה שלו: מכיוון שכל דיבור אמיתי הופך שיקרי, הרי מרגע שבאה לידי ביטוי (בגלל השינוי שהיא יוצרת במושא המתואר), הופכת תיאוריה זו, כמובן, שיקרית, וכל זאת מאחר שהדיבור, לאחר שבוטאה התיאוריה, אינו כפי שהיה לפניו.

דיבור ותשוקה

חלק ניכר מהטקסט של אדולף עוסק, כפי שראינו, בדיבור. ייתכן שקיים נושא אחד בלבד המיוצג בהרחבה דומה: התשוקה. הדוקייום של שניהם בטקסט אינו חסר סיבה, והיא זה מאלף להשוות את מיבנה הדיבור, כפי שהתבוננו בו זה-עתה, למיבנה התשוקה. בהקשר זה נסכם בקצרה את מיבנה-התשוקה, כפי שנחקר באורח ממצה עד-להפליא במאמרו של מוריס בלאנשו 'אדולף או הצד הרע שברגשות כנים', שנדפס ב-'La part du feu'.

תשוקת אדולף תימשך רק כל עוד אינה באה כדי סיפוקה, מפני שהוא חושק בתשוקתו יותר מאשר במושאה. כשהוא חי לצד אלינור, אין הוא יותר מאושר, רק חולם על העצמאות שהוא חסר. אך משעה שנעשה חופשי, אינו מסוגל ליהנות אף מעצמאותו זו: 'באיזה משקל רבצה עליי חירות זו שכה כמהתי אליה, כמה השתוקק עתה ליבי לתלות זו שלעיתים תכופות כל-כך דחתה אותי!' ביטול המרחק בין נושא התשוקה ומושאה מבטל את התשוקה עצמה.

ותוצאות אחדות לכך: ראשית-כול, לעולם לא תהא התשוקה חזקה כל-כך כמו בהעדר האובייקט שלה - דבר המוביל את קונסטאנט להערכה מוחלטת של ההעדר; לפיחות בערך הנוכחות. הוא יכתוב ביומנו: 'דמיוני שבקלות כזו מגיב על חסרונות כל מצב נוכח...'; 'יהא רצוני מה שיהא, רק תוך כדי העדר, יכולה להתבצע החלטה! הוא אפילו מגיע לניסוח זה, המיוחד בתמציתיותו: 'אני אוהב רק תוך כדי העדר...'

סיפוק התשוקה מסמן את מותה, ולכן אסון, אומללות. להיות אהוב משמע להיות לא-ימאשר. 'איש לא היה אהוב יותר, מהולל יותר, מפונק ומגונן יותר ממני. ומעולם לא היה אדם מאושר פחות', יחזור ויכתוב קונסטאנט. משעה שאדם נאהב, אינו יכול להמשיך ולאהוב. כיצד תסביר שאדם חדל לחשוק במושא שהשתוקק אליו בהתלהבות כזו רבע שעה קודם לכן, כיצד יכול אותו המושא לעורר, בזו אחר זו, שתי גישות שונות כל-כך? הרי זה מפני שהאובייקט האמור זהה רק באופן חומרי, ולא סמלי, בעוד שרק המימד הסמלי הוא מענייננו כאן. עלינו לחזור ולזנוח כל דימוי סטאטי של התודעה. המושא אינו זהה בין אם הוא נעדר או נוכח; אין הוא מתקיים ללא תלות ביחסנו כלפיו. או כפי שקונסטאנט עצמו מנסח: 'המושא החומק מאיתנו הוא בהכרח שונה למדי מזה הרודף אחריו'.

אין דבר הגורם לתשוקה שתהיה מועדפת כמו המיכשולים. אהבת אדולף מתחילה בד בבד עם המיכשול הראשון העומד בדרכה (מכתב צונן מאלינור), ולפיכך כל מיכשול שהוסר ממעיט תשוקה זו. יתר על כן: המיכשולים אינם רק מעצימים, אלא יוצרים את התשוקה (נושא מקובל במיתוסים ובאגדות, כפי שידוע לנו מסיפורים רבים על-אודות איסורים). קונסטאנט יכתוב בעינין אשתו הראשונה: 'עיף ממנה עד אימה כשביקשה להתאחד עימי, בכל זאת חשתי כי נסחפתי שוב בתשוקה מכלה כשאמרה לי שעלפי מאוויי אביה ברצונה לדחות את השידוך'.

בעת ובעונה אחת, אין די בכך כי נומר שאנו משתוקקים להעדר המושא, ולא לנוכחותו; שוב פעם, אין זו שאלה של שימוש לשוני מוטעה והחלפת מילים בהיפוכן גרידא. הפאראדוקס והטראגדיה שבתשוקה נובעים מעצם טבעה הכפול: אנו חושקים בתשוקה ובמושאה בבת אחת; אדולף יהא אומלל כשלא ישיג את אהבת אלינור, ממש כפי שהוא אומלל בהשיגו אותה. הבחירה היא בין אומללויות שונות בלבד. קונסטאנט יאמר אותו דבר בפירוש שהוא נוהן לאופי של אדולף: 'מצבו שלו ומצבה של אלינור היו ללא מיפלט, וזה בדיוק מה שרציתי. הראיתי אותו ומתענה, מפני שרק קצת אהב את אלינור; אבל לא היה מתענה פחות לו אהבה יותר. הוא סבל בגללה כשחסר לו רגש; עם רגשות נלהבים יותר, היה סובל למענה'. או באותו האופן לגבי מאדאם דה סטאל: 'תמיד קינן בה סוג דאגה זה לגבי הקשר בינינו, ומנע ממנה שתעייף ממנו, מפני שלא האמינה כי היא בטוחה בו לחלוטין'.

בעולם זה המשוער על-ידי החוקה הסותר שכוננו, רואה קונסטאנט ודאות חיובית אחת בלבד: חסיכת כאב מאחרים. אם לוגיקת התשוקה מניחה אותנו בעולם יחסי, הכאב של האחרים הוא ערך מוחלט, ושלילתו, הכחשתו, היא ההתייחסות החיובית הבלעדית. עיקרון זה יקבע את התנהגותו של אדולף, כפי שקבע את זו של קונסטאנט. (וזה מה שאנו מתכוונים אליו כשאנו מדברים על-אודות 'הולשת אופיים'). האושר, אי-נוטב, מה שמחליפו כאן, העדר האומללות, שוב תלוי לחלוטין באחרים. 'ה-ne plus ultra' היחיד של האושר יהיה לגרום זה לזה נזק מועט ככל האפשר.

כעת יכולים אנו לכונן מחדש ללא קושי את היחס העמוק שבין דיבור לתשוקה. שניהם פועלים באופן מקביל, המילים מרמזות על העדר הדברים, כפי שהתשוקה מרמזת על העדר מושאה, והיעדרויות אלו ניכפות למרות ההכרחיות 'הטבעית' שבדברים ובמושאי התשוקה. שניהם מתנגדים לדימוי המסורתי המייצג את המושאים כשלעצמם, ללא תלות ביחסם לאדם עבורו הם מתקיימים. שניהם מגיעים למבוי סתום: זה של קומוניקציה, וזה של אושר. מילים הן ביחס לדברים מה שהתשוקה היא ביחס למושאה.

אין פירוש הדבר, ככל הנראה, שאנו רוצים מה שאנו אומרים. השוויון כאן הוא עמוק יותר, הוא מורכב מאנלוגיה במנגנון שבתפקוד, והוא יכול להתממש בזהות ממש כפי שבניגוד: 'ככל שחשתי עצמי אלים יותר, כך הייתי חלש יותר', יעיד על עצמו אדולף; מילים החוזרות כהד בפני קונסטאנט. 'אני אכזר מפני שאני חלש' (יומן). כאן המילים מחליפות את הדברים; אולם הדברים הם בדיוק התשוקה.

אנו יכולים כעת לשאול באיזו מידה תיאוריית דיבור זו, ששורטטה בידי קונסטאנט, יש לה נגיעה לספרות; האין היא עניין לפרק נוסף בהיסטוריה של הפסיכולוגיה ותולא (או) כפי שנשאל הדבר ב'דומאנים של היחיד' מאת ז'אן היטייה: 'האם השם קונסטאנט צריך להופיע בספרי לימוד בפסיכולוגיה?'. בכל זאת, קיימת עובדה חומרית שכבר צריכה היתה להעמידנו על המישור: כמעט כל מרכיבי תיאוריה זו ניתן למצואם באדולף, וכמעט באופן בלעדי באדולף. היומנים, או שאר הכתבים, רק מאשרים חלק מרעיונותיו של קונסטאנט. הייתכן כי מיקרה הוא זה שהטכסט היחיד שלו שהוא ספרותי במובן החמור מוקדש כמעט כולו לנושא זה?

אנו מציעים את ההסבר הבא לתופעה זו. הגיוני להניח שהגיוון הנושאי בספרות הוא רק מראית-עין, שבבסיס הספרות נמצא מה שמכנים כוללים סמאנטיים. ספורים במיספר, שצירופיהם וגילגולי הצורה שלהם שרויים בכל מיגוון הטכסטים הקיימים. אם אמנם כך הדבר, נוכל להיות בטוחים כי התשוקה תימנה על אחד מכוללים אלו (שינוי של חילופים יכול להיות כולל אחר). כעת, בעוסקו בדיבור, עוסק קונסטאנט אף בתשוקה; היבחנו בשוויון הצורני שבין השניים. אנו יכולים לומר שכל הבעייתיות הזו היא ספרותית מעיקרה; התשוקה יכולה אפילו להיות אחד מאותם קבועים המאפשרים לנו להגדיר את הספרות עצמה.

אולם, ניתן לשאול, מדוע חייבת התשוקה להיות אחד מהכוללים הסמאנטיים של הספרות (חשיבותה בחייהם של בני-אדם אינה כהכרח מספקת כאן)? רק עתה ראינו כי התשוקה מתפקדת בדרך בה פועל הדיבור (וכפי שפועל אף השינוי); אבל גם הספרות היא דיבור, אף על פי שדיבור אחר. בהחשיבנו את התשוקה כאחד ממושאי הקבועים, מגלה הספרות בעקיפין את סודה, שהוא אף חוקה הראשון: הספרות נשארת המושא המרכזי של עצמה. בדברה על תשוקה היא מוסיפה לדבר... על עצמה. לפיכך אנו יכולים עכשיו להעלות השערה לגבי טבע הכוללים הסמאנטיים בספרות: הם תמיד גילגולי צורות של הספרות עצמה.

1967

תרגמה מאנגלית: א. דורית.

מאריק שרון ועד לחורבן בית שלישי או מן הפוסטר דרך הסמל או הפסל.

בפניה בעלת אימפקט מידי אל קהל-רחב יש מעין מכה. מכה, משהו מידי נקלט ומתעכל - מהר - עובר ומפנה מקומו למכה אחרת, וחוזר חלילה. האפקט - מידי, מוצלח, מדובר, נשכח ואולי מוזכר, מידי פעם. ההבדל שבין עיתונאות לספרות (טובה או רעה זה עניין לדיון אחר) בפיתוח מסוים, בסיגנון וניכור הופך אותה מכה למין סמל. האימפקט - קטן, גם - קהל המבינים קטן, אך רישומו של - סמל נשאר... - ואז קורה הדבר, או שלא - קורה. במקרה הספציפי שלנו זה קורה. הסמל מעורר אסוציאציה, הסיפור הופך צורה והבשורה ליותר ויותר מופנמת ואישית. קהל המבינים והמשתתפים קטן עוד יותר. החויה הופכת חומר. הסיפור - (המכה) רחוק רחוק כאבן שנזרקה למים, ונשאר רק המעגל הגדול, האחרון. זה שהוקפא והפך לגל-עד אישי-מאוד. זה שאנחנו חפצים לקרוא יצירת-אמנות.

שלבים

1. הערב - מוקד עם שרי-הבטחון, אני רוצה להשיג את ההבעה - הזאת עם "טיק". מצלם - 19 - צילומים, השגתי שלב א. פוסטר - צילום - עם קטע משירו של נ. אלטרמן "חרפה" מתוך "שמחת עניים".

2. שרון בעיני - חורבן. ראיתי עבודתו בפיתחת רפיח, עזה והגדה. סמלו הוא בולדוזר. באדמה שעבר אין - אנכי ואין "אדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו". (טשרניחובסקי)

3. אני מסגנן חורבן בטכנולוגיה.

4. מתוך הגרוטאות וההרס מחסים עמודים (עמודים, מקדש, פרתנון, פעם), של פולקלור ונוסטלגיה כקונטרה פונקט למחסום העמודים הצונן והמאיים. את - מסך הטלוויזיה עם חזיר קבוע מחליפה זכוכית רפלקטיבית - המגיבה לאור - לשמש, לסביבה ולמשתקפים בה; כל אחד חזיר על-פי תורו וחוזר חלילה חורבות בית שלישי בפרוץ המאה-העשרים-ואחד ואודיסיאת אלפיים השנז תחזור.



„חרפה, על רבבות אחים הנך מוקעת!
בצלקתם בערת ועל גבם מוכה את! כי
הבלים סימאום! כי אוילים רמום! כסי
אותם, חרפה! אל יודע מאום!
(נ. אלתרמן)



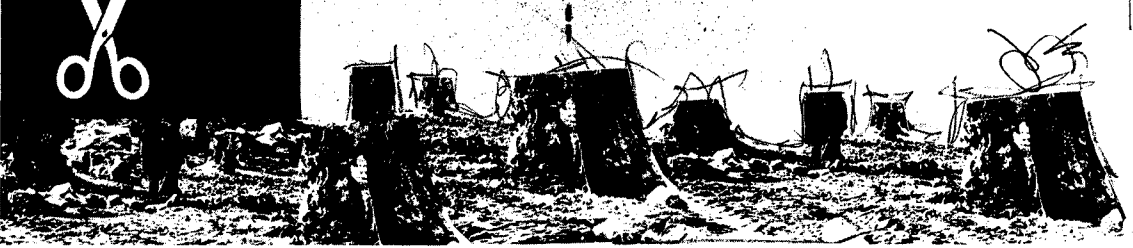
NEW-SODOM

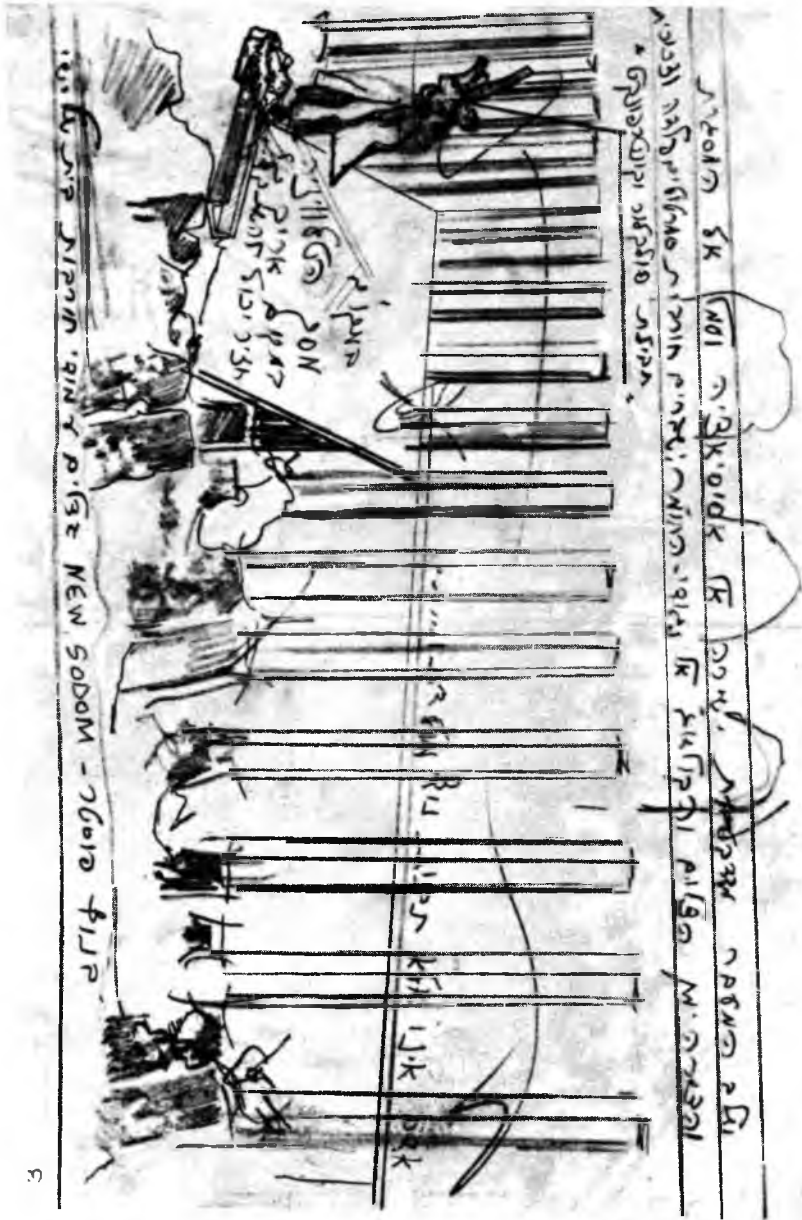
PAPA DOC

דאָס איז
זאָרין

אָס איז אַסאך פּאַרטיי פֿון אַרבעטן

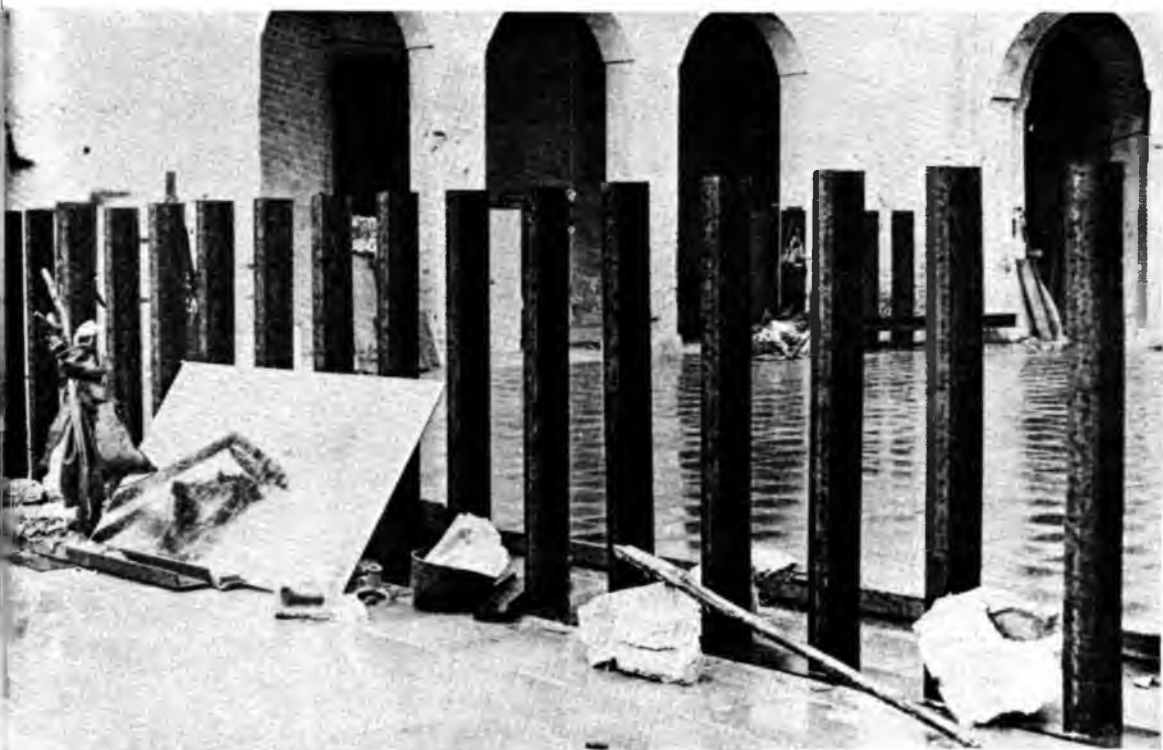
TO MARKIN/81





3

יגאל חומרקין: פלאקאט פוליטי



יגאל תומרקין: פלאקאט פוליטי

על השיפוט האובייקטיבי שעינינו 'יצירות-אמנות'

ב"שיפוט אובייקטיבי" על-אודות טכסט, יצירה של מושא חזותי, מערך צילי או קינסטטיחללי, וכיוצא בהם, מתכוון אני:

א. להתייחסות לתכונות שמצויות לאשורר-של-דבר במושאים הללו;

ב. לשיבוץ התכונות או המושאים בעלי התכונות במערכת היירארכית מסוימת.

"המיקצב שבנאומו קיקרו עולה על המיקצב שבנאומו קיסר"; "הרעננות והעדר הקלישאות שבנאומו דאנטון מייחדים אותם לעומת נאומו של רובספייר": אילו רק שתי דוגמאות מתחום אחד, המשלבות את קווי-היכר א' רב'. מצוינות המיקצב והעדר הקלישאות, ואף הרעננות, נתפסים כאן כתכונות של הטכסט, או של המערך הצילילי-לשוני, ולא דווקא כהתרשמותנו הנפשית גרידא (ואפשר גם לומר: ולא דווקא כהתרשמותנו החווייתית, או הלשונית-התנהגותית, ות-ל-א). אפשר שכל אחת מהתכונות הללו - למשל, מצוינות המיקצב - ניתנת לפירוק לתכונות נוספות, או, לפחות, לפירוק לשפע מרכיבים ממשיים בריקמת הטכסט או הנאום המושמע, וכו', או, לפחות, להעמדה סיבתית עליהם. אבל מושג השיפוט האובייקטיבי איננו נפגם, אלא אך מתעשר ומתגוון, בעיקבות פירוט כזה. יתר-על-כן: תכונות אובייקטיביות כאלו, צירופיהן ומרכיביהן ותכונות בסיסים יותר, שעליהם לעיתים אפשר להעמידן, ניתנים להשוואה, מצד עושרם, עוצמתם, מורכבותם ומידת הקשר בינם ובין תכונות אחרות של הטכסט, עם מערכי-תכונות נוספים של הטכסט, או עם מערכי-תכונות של טכסטים נוספים, בדרך התקדמות שהיא סופית או אינסופית בהתאם לראייתנו או לקביעתנו את המערך הטכסטואלי כסופי או כאינסופי: כמורכב, למשל, ממיספרי-סודות סופי, או כאיננו מורכב בצורה כזאת. (מובן, אמנם, שאם דרך ההתקדמות האמורה של השוואת התכונות איננה סופית, או, לפחות, איננה מוגבלת, נהפך הרעיון של מיצוי המדיום - או בעברית צחה וחדשה יותר: מיצוי המימצע - לאמצעי מארגן ומדריך, מעיקרו, כלומר לאידיאה רגולאטיבית, שניתן עליה ההתקרבות אליה לערוך דירוגים היירארכיים). נציין שוב, כי הטכסט והנאום הם כאן רק דוגמה למערכי-יצירה, ואולי אף למושאים טבעיים, נוספים. נוסף לכך, מובן כי טענות מסוג אלו המובעות בדוגמאות לעיל (שנסבות על נאומו קיקרו, דאנטון, וכו') יכולות להיות אמיתיות או שיקריות.

* פרקמבוא מתוך הספר על השיפוט האמנותי: מיתווה לדגם אובייקטיביסטי מתון באסתטיקה, העתיד לראות אור בקרוב. בפרק הבא אחריו נדון כישלונם של ניסיונות שונים להגדיר אמנות, לתפוש את מהות האמנות באורח אינטואיטיבי, או להפעיל את המושג שלה באופן ביצועי-עיקבי. מתוך כך מועתק דגש האובייקטיביות בשיפוט ליצירות עצמן (מערכים פרצפטואליים-סמאנטיים עצמם), משום שאין השיפוט האובייקטיבי יכול להסתייע במושג האמנות.

אפשר גם באורח סביר להחזיק בדיעה, כי גם קרהיכר א' לבדו טומן בחובו את קרהיכר ב' דלעיל. אם אנו אומרים שבשיר מסוים מצויים שמונה עשר דימויים, פתח הדבר פתח להשוואה עם מיספרה דימויים בשיר אחר. ובאמרנו: "איזה מיקצב סוחף", "אלו מטאפורות שחוקות", וכיוצא בכך, כבר חבוייה כאן אפשרות השוואה עם מיקצבים אחרים ועם מטאפורות אחרות. (אבל איננו דנים כאן, לפי שעה, בשאלה אלו תכונות תוכרזנה כרלוואנטיות לשיפוט, כחשובות מבחינה כלשהי). אסתפק, לפי שעה, ברמז: "מושיאים האסתטיים", כגון שירה או שיר או טראגדיה, שהתכונות השונות אמורות להיות רלוואנטיות לגביהם, מכוננים, לדידי, בעצמם ומבודדים מתוך הרצף של המימצע על סמך צירוף תכונות. מכל מקום, ברור שרק האכספליקאציה של קרהיכר ב', העלתה הגלויה, הוצאתה, אפשר לומר, מהכוח אל הפועל על סמך קרהיכר א', מקנה לנו יכולת של שיפוט אובייקטיבי במלוא מובן המילה, או כמלוא מובן המושג, לגבי יצירות שונות. נתיחס, למשל, לשתי יצירות מתחום הספרות הרוסית: 'מלחמה ושלום' ו'אביר כוכב הזהב' (רומאן סוציאליסטי מתקופת סטאלין וז'דאנוב). מובן שיכולים אנו לומר: "לטולסטוי כושר כביר של תיאור מעמדים המוניים. הוא מימטיקן גאוני"; וכן: "באבאייבסקי (מחברו של 'אביר כוכב הזהב') לקוי ביכולת של תיאור מעמדים המוניים"; כל זה מבלי לחשוב על השוואה כלשהי. גם בשלב זה מדובר כבר בשיפוט אובייקטיבי המתייחס למושג (בעצם ליצירות, אף כי יש כאן השלכה דימויית וממשית על הישגיהם, ואף על כושרם, של המחברים). אבל מכלל השיפוטים הללו כבר עולה ובוקע קרההשוואה בין טולסטוי ובאבאייבסקי, קו שאיננו אובייקטיבי פחות מקודמו, כלומר איננו אובייקטיבי פחות מהסגולות הנפרדות של יצירות שני הסופרים. אכן, מבחינה אינטואיטיבית הדבר ברור ממילא למרות דיבוריהסרק של רלאטיביסטים שונים, החל מהרלאטיביזם של "המישמרות האדומים" שפסלו את שקספיר ואת בטהובן, ועד רלאטיביזם של הפרפורמאטיביסטים, הטוענים, למשל, כי ההסמכה הציבורית ביצועית של מנהל המוזיאון, או אוצר, וכו', היא שקובעת את מעמד היצירות כ'אמנות', או את ערכן כ'אמנות טובה'! אבל, ראשית, באינטואיציה בלבד לא סגי. שנית, אין ניגוד בין האינטואיציה (במובנה הנכון, כלומר, בהיותה אדקוואטית לתחום מסוים של ראיית המהות) לבין אנאליזה המשלימה ומפענחת אותה. בין כך ובין כך, גם מבחינה אינטואיטיבית וגם מבחינה אנאליטית יכול להתברר על נקלה, שטולסטוי יודע, בין הייתר, לתאר טוב יותר מבאבאייבסקי, שגנסין מדגיש את חריות הפרט יותר ממנדלי, שעמיחי הוא משורר חדשן (לפי כמה וכמה קניימיה של חידוש) יותר מגורי, אף כי לא תמיד יותר מגלבוע (אם להתייחס לשלושה משוררים עבריים בולטים), וכן מתברר די מהר על-פי שני אופני ההסתכלות גם יחד שגינתר גראס הוא פחות זיורנאליסטי מהיינריך בל ברוב יצירותיו, וכו'. קיצורו של דבר: אנו לא פעם עוברים בפועל (באורח אינטואיטיבי ואנאליטייראשוני, ובאורח אנאליטי מורכב יותר), ומן הדין שנהיה מוכשרים לעבור, מקרהיכר א' לקרהיכר ב' מבין אלו המנויים לעיל. אבל אפשר שלשיפוט האובייקטיבי גבולות שונים. ייתכן, למשל, שגבולות שונים מגבילים את יכולת שיפוטנו האובייקטיבית לגבי קרהיכר א' מתוך שני קויהיכר המנויים לעיל. "לחלק מהרומאנים של דיקנס ושל הארדי נודע אופי קודר" היא טענה שבנדאי ניתנת לאישור או להפרכה, או לאישוש או להפרכה, או לאישור או להורדה של מידת סבירותה, או לאישוש או להורדה של מידת סבירותה, אבל אני דבק בנוסח "לאישור או להפרכה" דווקא. אבל אין משמעות הדבר, כי נהיה שרויים כאן בביטחון מלא לגבי מידת קדרותו המדויקת של כל רומאן ורומאן מפריעטם של הסופרים הללו, ולא עוד אלא שעצם האיפיון "קודר" נושא בכל

אופן תו סובייקטיבי יותר מאשר האיפיון "מעלה על כימת הרומאן דמויות בעלות טון מעמדי מתחום הבורגנות הנמוכה", וכו'. (כאן ניתן לערוך השוואה עם ההבדל בין תארים כ"מלאנכולי" ותארים כ"בעל טיפול כזה וכזה בצבע" בצירוף² הוא הדין, ואף ביתר שאת, בקוההיכר ב'. אין רבותא בקביעה, כי הרומאנים של טולסטוי, לרבות 'התחיה', עולים על 'אביר כוכב הזהב' מבחינת תכונות רבות מאוד (אף כי תמיד אפשר למצוא תכונה כלשהי שבתחומה גם רומאן הנחות, בהשוואה לרומאן אחר, ברוב מוחלט של תכונותיו, עולה בכלזאת על מתחרהו הגדול והמצטיין לעומתו. נחשוב, למשל, בהקשר שלפנינו, על תכונה כ"נכונות אידיאולוגית"). אין גם רבותא בטענה, כי סיפורי עגנון חשובים בדרך-כלל, מבחינת מיכלול-תכונות מגוון, מסיפורי מספר זה או אחר מבני העליה השניה, או אף, בצורה מוכללת עוד יותר, אין רבותא בטענה שמנדלי כמספר חשוב מברשדסקי, ברם, המצב מסתבך בעליל כאשר שואפים אנו להשוות את טולסטוי לא עם באבאייבסקי, או אף עם גורקי, אלא עם דוסטויבסקי, ומשורר כיהודה עמיחי לא עם משורר הניצב על גבול הגרפומניה, אלא עם ז'ן, גלבווע או גוריבמיטבו. כאן השיקול הכולל של טיב, שיבוץ כלל יצירתו של הסופר בסקאלה שבה מדורגות גם כלל יצירותיהם של סופרים אחרים, בוודאי קשה יותר, או אף בלתי אפשרי. לעיתים מגיע חוסר-אפשרות כזה של הגשמת השיפוט האובייקטיבי לגבי קוההיכר ב', כלומר לגבי דירוג בסקאלה היירארכית מסוימת, אף למחוזן של תכונות בודדות (למשל, כשאין יכולת להחליט אצל מי המטאפוריקה מעולה יותר).

אולם המסקנה מכל העיונים הללו איננה, בשום פנים ואופן, שלעולם אי-אפשר להגיע לשיפוט אובייקטיבי לגבי יצירות מסוג רומאנים, מחזות, סימפוניות, פסלים, וכו'. לא ולא. מסקנתנו היא שהשיפוט האובייקטיבי אפשרי כמידה רבה, ואולי באינסוף מיקרים. אבל הוא איננו מובטח מראש במיקרים רבים אחרים (ושוב: אולי באינסוף מיקרים). הצלחת השיפוט האובייקטיבי היא אפשרית עד גבול מסוים, הגם שהיא נתקלת בקשיים מעבר לגבול הזה, כאשר מיקומו המדויק של הגבול הזה איננו עניין של דוגמה ושל קביעות אפריורי.

לפיכך, אמנם מדובר כאן, כחיבור הנוכחי, בדגם אובייקטיביסטי של הערכת מושאים, המוגדרים באורח מסורתית כיצירות-אמנות. אולם אין זה, בשום פנים ואופן, דגם המעלה את מציאותו של שיפוט אובייקטיבי מושלם, ה"סוגר" באופן הרמטי את האופציות הביקורתיות וממצה כליל את נושא-הדין. מדובר כאן יותר בשיפוט אובייקטיבי, המוגבל למערכים חלקיים שונים, כגון יצירות בודדות, או תכונות מסוימות, או צירופי-תכונות מסוימים, או השוואות מסוימות בין כל אלו, לרבות כלל פועלו של יוצר מסוים, בעימות עם זרם או יצירה אחרים; אך כל ההצלחות הללו של אקט-השיפוט תופענה תוך היעצרות בפני מיגבלות שונות ורבות. מכאן מתינתו של הדגם האובייקטיביסטי שלפנינו, אכן, להצדקת קיומה של המתינות האמורה אפשר להביא גם סיבות נוספות, כגון הימנעות מהסתמכות על הגדרות מסורתיות של 'אמנות' ו'אסתטיקה' והתנתקות מיומרות בדבר ראיית המהות האובייקטיבית של האמנות או של החוויה האסתטית (למרות שאפשרית בהחלט ההסתמכות על ראיית מהותם של תכונות או צירופי-תכונות אובייקטיביים שונים). האובייקטיביות המועלית כמיסגרת הדגם הזה איננה יכולה להסתמך על אינטואיציה של אבחנות במהות האמנות וכמהות החוויה האסתטית. מאידך גיסא, אין שום צד משותף למיגבלות השיפוט האובייקטיבי ולשינויי-טעם סובייקטיביים כלשהם. מיגבלות אלו נובעות, כפי שעוד נראה ביותר פירוט, ממהות המושאים הטכסטואליים, החזותיים וכו', ולא מטעמים סובייקטיביים כלשהם (למשל, אישיים, קבוצתיים, או

תלויות קופה), העשויים, לכל היותר, להעיד על מיגבלות המאבחנו, או, מכל מקום, על שינויי הטעם שלהם, ולא על תכונות ה"חומר" המאובחן? מיגבלות השיפוט, כפי שהן מרומזות לעיל, אינן פוגמות, איפוא, כהואזנה, לא מצידן האובייקטיבי ולא מצידן הסובייקטיבי, באותם הישגיה השיפוט החלקיים, הניתנים לברירה ולברור, מתוך איבחון התכונות השונות והשוואתן במיסגרות היירארכיות מוגבלות. נוסף לכך, מובן כי גם מחוץ לתכונות הניתנות להשוואה היירארכית קיימים הבדלים אובייקטיביים בין יצירות.

בכל מה שנאמר לעיל אין הסתמכות על המונחים 'שיפוט אסתטי' ו'יצירת אמנות'. לא השתמשתי כאן כלל במונח 'שיפוט אסתטי'. ואילו במונח 'יצירת אמנות' משתמש אני רק כקיצור או כביטוי חלופי ל'טכסט', או ל'מערך צלילי', או ל'מערך חזותי', שנוצר על-ידי מישור, וגו'; וב'פילוסופיה של אמנות' אשתמש רק ככקיצור מקובל לדיון עיוני כבעיותיהן של יצירות מסוג טכסטים, או מערכים אחרים שהוזכרו קודם. זהירות זו מוצדקת, בשים לב לעובדה כי טרם הגדרנו מונחים אלה, ואף אין זה כלל ברור מראש אם הם ניתנים להגדרה או מסמנים משהו ברור (מושאים ברורים, סוגי-התנהגות מוגדרים, וכו'). אורשה גם להביע כאן, בשלב המוקדם הזה של חיבורי, ספק אינטואיטיבי טרומי, או ספק הנסמך על ניסיונות שונים של חוקרים אחדים שניסו להתמודד עם הנושא - ספק שעניינינו יכולת הגדרתם של אמנות ושל שיפוט אסתטי. מכיוון שכך, אני מדבר כאן על שיפוט אובייקטיבי מתוך, הנסב על מערכים לשוניים, מערכים חזותיים, מערכים תנועתיים-חלליים וכו'. ענייני זה יידון בסעיף הבא.

הערות

1. תיאור נאה של עמדה פרפורמאטיביסטית מצוי בהגדרת האמנות מאת גדעון עפרת (הוצ' הקיבוץ המאוחד, תש"ה), נכחוד בפרק ה'; שם, עמ' 182-115, וכן במאמרו "הגדרה-היכזעית של האמנות" בעיון (כרך כ"ה, חוברת ג', תמוז תשל"ט, עמ' 217-199). עפרת מסתמך במידה מסוימת, אם כי תוך הרחבה ניכרת של תחולת הדיון ופירוטו, על עמדת-סוד של האסתטיקן האמריקני ג' דיקי (G. Dickie). עמדתו של דיקי בנדון בולטת, למשל, במאמרו

"The Myth of the Aesthetic Attitude", *American Philosophical Quarterly*; (1964), pp. 56-65;

"Defining Art", *American Philosophical Quarterly*; (1969), pp. 254,

וכן בספרו *Aesthetics* (N.Y., 1971), pp. 95-108.

וראה גם מאמרו של א. דנטו "The Artworld": (A. Danto), *Journal of Philosophy* (1965), pp. 571-584.

כדבר ההפרדה בין גישה פרפורמאטיביסטית המוחלת על קביעות מה ייחשב כאמנות (שכמיסגרתה רשימת המוסדות המפעילים את האקטים הביצועיים הרלוואנטיים עשויה להיות פתוחה וגמישה למדי) ובין גישה פרפורמאטיביסטית המוחלת על קביעת יצירות-האמנות הטובות (המעולות וכו'), ראה, למשל, ככל שמדובר במחקר בארץ, פרק א' בשיפוט האמנותי של ג' עפרת (הוצ' דקל, בלי תאריך ההופעה; אך, מכל מקום, זה מעין ספר-המשך, שהופיע לאחר הגדרת האמנות, המוזכר לעיל, מאת אותו המחבר), עמ' 39-32; וראה גם ספרו של דיקי המוזכר לעיל, עמ' 106-104.

2. הבחנות שונות בין היבט סובייקטיבי להיבט אובייקטיבי של תכונות המיוחסות ליצירות דגונות במידת המציתיות ותורכדי סיכום הגישות העיקריות כסוגיה זו במאמרו של וינסנט תומאס (Vincent Thomas) "The Concept of Expression In Art"

Philosophy Looks At The Arts (N.Y., 1962), pp. 30-45. מרגוליס

על השיפוט האובייקטיבי שעניינו 'יצירת אמנות'

וראה גם: "The Expression Theory of Art", in William Elton (ed.), *Aesthetics And Language* (Oxford, 1954); John Hospers, "The Concept of Artistic Expression", in Morris Weitz (ed.) *Problems in Aesthetics* (N.Y., 1959).

3. אפשר שקשה או איאפשר לקבוע מבחינת תכונות מסוימות אם טכסטים של שיקספיר חשובים מטכסטים של טולסטוי (אם כי מבחינות רבות אחרות, כלומר ככל שדיננו בערך לגבי תכונות מסוימות אחרות, בוודאי אפשר לקבוע זאת). אך לחוסראפשרות זה אין, למשל, שום צד משותף עם אייכולת השיפוט מצד קוראים שאינם יודעים במידה מספקת אנגלית או רוסית (לצורך פשטנת בניה שעניינו בעולם אפשרי אשר אין בו שום תרגומים אדקוואטיים של היצירות הנ"ל). ההפרדה שמפריד רומן אינגרדן בין "יצירת אמנות" לבין "משאים אסתטיים", שמכוננים על בסיסה קנראים, צופים, מאזינים וכו', רלוואנטית גם היא בהקשר של עיל (וראה, בין היתר, הערה 2 לעיל).

משה בן-שאול מחזור פשר המלים



שועל

מלה טובה: איש שועל. ראיתי שבלת-שועל
שדה פתוחה גרעין קטן רפת רועשת
לא רעל ילחכו שמה.

ואתה, לך ואכל שכולת
למען הניק-הצהבהב
וזכרי התנובה.

להיות (בדווי)

רוח סמפונית עוברת בחלילים

עזים לבנות
לוחכות את סם העתיר
ומשחימות

בואדי פוקרה שוכבים המים
עם הסלע. הפלחית שעברה
נתנה בי
מבטים הזרועים חטה

תנובה

המלה תנובה היא אפר ממלא את שלחני
מכסה על המחשבה. אני מביט
והסילון הדק מתמר. חצוי, דו-פסיגי
מניב את דבורנו המפלג.

תנובה: ראשים מתרחקים

להיות (לבד) אפשרות

קנה לך חבר
מששה סררי-משנה

אבל לא רצית. עשית בכונה
כשם שמתחברים אנשים
לשלוש אותיות מתחברות
בדידים מבדדים
ל' ב' ד'

לחתור

המוזיקה האלקטרוקוינטית, מייק אולדפילד
יכול כמו כנור
בתזמורת של שתיקה.

אל המלה כמיקה,
לחתר היא מלת הכמיקה
ובסירה הנקובה הזאת
הקרובה לחוף

עכשיו אני מותר
יושב בתוך מכוניתו של מישהו
כמצב-צבירה
של אי הגיון

בחוץ רים אנמה, הארץ
היא ספסל
עם ריחות השתן וריר השבלולים
ולא שלתי נעלי
רק הקוה גומה
של סוף פראי, מטרף

הך נוגעת. הכל במקומו. כליות. לב.
צלעות.
והסירה הנקובה הזאת על החוף הנשטף.

להיות (חקלאי) להיזכר

כמו בבן-שמן. עכוזי הנערות
מסמנים את הרוח
בין שתילי הכרובית

ואצל מנחם ליטאואר, בדיר,
עולה השמש בין רגליה
של הכבשה תהילה

הגללים נופלים על ידים שזופות
אל דלי הקלב
אחר-כך צריך לסנן אותו ברשת זהירה

פה מסננה ברפת המזון החולפת
בנקבים-נקבים

המלה מעין

קודם מענן. אחר־כך מים.
כמו בעין כרם. קדם מענן אחר כך בתים ומכוש
שמכה פעמים על גזרת האנמה
ואחר־כך פסל קיר של אינן
המציר מים מענן בתים ואת אינן
בנוף המלולי של הרדרים.
יד רועדת בהכתב הדברים האלה יד
לא תרעד בהקראם. השנים נוקשות
מאחורי הלחינים
איש לא יראן.
עתה אלך מכאן והמלים בולעות מלים
משתתקות בפי
כשדות אבודים.

זה פשר האבדן. האפשרויות נגמרות בעצב הלא נאמר
שאפשר לערבבו בצבע שמים מלאכותי.
בויסקי וכדומה.

המלה צמא

כתיבת הארץ של ההוד הפנימי
ומהו ומי
אם לא השאלה הבאה

יחס

בין ראשינו העגלים
נרחס אור נרד
או לבקש חסות מפני הצער
שלא יכלנו לנתר
את אהובתי ידידתי
שער ביחי הפתוח

משו קישור

לצייר

רציתי לצייר דג
יותר מזה לאכל דג
יותר מזה לקחת ממנו את קשקשיו
ולשים על גופי
היכן קשקש הברדלח היחיד אשר דברתי עליו
בדברי על קשקשי הברדלח
בשיחה הנגועה הזאת
במורשת הפנה

השיר הקטן למוטי גלדמן

שני עפרונות לאהבה וכף היד איננה מקבילה
למה איננה מקבילה כף-יד
כף יד למה אינך
כי העצב רד
וזרד הלילה
ראיתי תנשמת אחת עושה היבוב-איבו
כמו בצרפתית תנשמת
או ינשוף
איבוב-היבו בערסל החשך
קנין הקריאות האבודות.

שיחתנו במעבר החציה על החמרים
לא שירים הם שעושים.
ומה לקחת תכליתם להיותם בר, ברזל
או דם-בשרים
זולג בערפל הנסיכי.

קח את המחשבה
פוטוסינחיון של גבעולים רגישים
על כי תראה באור המצלם
מלים למשש

יסור קטן

יסורון קטן שלי עכשו בתוך האגרוף
להחזיק עד שתעוף
כי ברגעים האלה מיתולוגית הסתם מזמרת
יד עננה

יד עננה היתה לה איש לא העז
אשה לא נגעה והיד
יד רגועה
לא נעה, גועה

מסתכל אני על עץ הפלפון
שם יושב העלה הגדול
בין העלים הקטנים, הנוף
הגדול בנופים הקטנים, המפחיד הגדול
הזמני
בתוך גרוני
כפרי חריף

ואיפה העץ ואיפה אני עם היסור הקטן הסגור באגרוף

נ.ב.

את הפלפון ראיתי מבעד לחלון בצרעה
היסור הקטן הוא גמד טבעי
לפעמים איסר אותו בחשך
בשיר מחוק מן הימים התיקים

לא כלאדם, ידרמן

הנושא קטן: לא כלאדם, ידרמן, היא או הוא
יחד ובנפרד. ולא שתי הגרמניות.
חומת הלבד: במכונית הקטנה אני דורך
על עשבים ודק טל

הנכפפים בהודם הזה
ונמוגים

כאלו חוטים נפסקים, חבלים פרוקי-גפים.
אני מזמר לי: מכונית מכונית?
תוצרת זרים

לא כלאדם, ידרמן. חברי הכנסת הממזריים, רבוא
החֶרְקִים הסיניים. חלום עגל
דופק על הזוגית, להתראות
בהרת שמש. וגידי הידים המתנפחות
מרוזים בחניון התל-אביבי
בצד הפחים והגזר הנפול ושאריות
השארית של כורי האדמה

כך אני מזמר אחוז בטפשות ההגה
שיר וליחו הנס

הגְּרָבוֹת

הגְּרָבוֹת עַל שְׁלַחְנֵי הַפְּסִיקוֹ כָּל מַחֲשָׁבָה
עֲבָשׂוּ יֵשׁ לִי עֲמֻדָה וְאֲנִי מִצְפָּה

צִבְעֵן תּוֹת־שָׂדֶה

טַעֲמֵן חֶם

הַזְכֵּרוֹנוֹת אֵינָם בָּאִים שׁוֹם דְּבָר אֵינְנוּ בָּא
וְנִרְפָּה הָאֲקָלִים וְשָׁבוֹר

עֲבָשׂוּ, יוֹם אֶחָד חָסֵר דִּיּוֹק מִתּוֹךְ הַרְבֵּה
יָמִים

בְּקִצָּה הָאֲצִבְעוֹת עֹמְדוֹת טְרוֹנִיּוֹת מִתּוֹת שְׁלֹאֲחֵר חֲלוֹם
הַגְּרָבוֹת עַל שְׁלַחְנֵי צִבְעֵן אָדָם מִחוּיֵר
כִּהְחֹר סְפוּר שְׁמֵאֲסֵתִי בּוֹ
מִשׁוֹם מִצּוֹקָה אוֹ אֲדָשׁוֹן

שׁוֹם דְּבָר לֹא בָּא: נֶחֱת הֵתָם אוֹ רִיקוֹת הַבֶּטֶן
אֲפִילוֹ הֵיךְ מִתְפַּתַּחַת לֵאטָה
אֵל הַיֶּרֶק הַמַּעֲטֵר הַמַּעֲטִיר
וְהַסְפָּרִים שֶׁבְצֹד

כְּשֶׁבָלִים בְּקִמַּת הַיְצִיבוֹת
אִם לֹהֶשְׁתַּמֵּשׁ בְּאִימָאוֹ שֶׁל תְּרַבוֹת
בַּעַל חֵן וּבַעַל מִסְקָנָה.
הַגְּרָבוֹת עַל שְׁלַחְנֵי הַפְּסִיקוֹ שׁוֹא־מַחֲשָׁבָה.
אֵל נִפְשֵׁךְ לֶךְ נִחְתֵר
סִפְּן־פְּרֵא

הֵן מַלְכֵלְכוֹת וְצִבְעֵן דָּם מַלְכֵלְךְ
קִטִּיפַת־מֶלֶךְ
וְנַעַם בְּטָחוֹן
בָּאן, בְּאֶגְרֵטֵל הַנִּשְׁלַח
בִּיהִירוֹת הַבְּרֶק אֵל עֵינֶיךָ

מִשׁוֹת בְּ-זֶה שְׁאֵמֵךְ

קח אופנוע פולו
 סע אל בהירויות התכלת.
 אני בלי נוע ונוסע. ביים מפרפרים דגים

פניך אל היים והיים משל
 חשבתי על החלדה האוכלת את הברזל
 סיגים אחר סיגים

יכלתי לקרב אליך
 בנעם רך ומאכזב. יד בידך הייתי שואל
 כשפניך מול פני

היים איננו ראי לא אשיב דבר
 קח אופנוע אדם פולו. סע
 אל סבל המדבר

משורר הישראלי

מאכזוטי אל הארצישראלי מסה קצרה על שירת משה בן-שאל

קראתי לאחרונה מאמרים שעסקו בחבורת "לקראת" וברובם של מאמרים אלה הובלט החלק הארצישראלי שבשירת משה בן-שאל. בעוד שחבריו של בן-שאל בחבורת "לקראת" נמשכו אל תבניות-שיר אנגלו-סאכסיות ביטא בן-שאל, לדעת כותבי אותם מאמרים, את ההוויה הארץ-ישראלית ופעל מתוך זיקה ברורה אליה. כשעיינתי לצורך כתיבת מאמר זה בקבצי שירתו של בן-שאל ראיתי, כי אכן קיים מוטיב ארץ-ישראלי ברור בשירתו; אך קיומו המודגש הוא דווקא בספריו האחרונים של המשורר; 'לפעמים אני' ו'קבר החלוץ'. יודע אני, כי מסקנה זו יכולה להפתיע, אך אוכיח אותה בהמשך המאמר. באסופת-השירים '65-60', המכילה מיבחר שירים מן השנים הנ"ל, אנו מוצאים שירים רבים שלא נזכר שם מקום קונקרטי. יתרה מזו, המקומות הנזכרים בספר הינם אכזוטיים רחוקים. מובן שישנם שירים בהם ניתן למצוא איזכורים ישראלים מובהקים, כגון ירושלים; אך שירים אלה הם בבחינת מיעוט בקובץ '65-60'.

"סופר לי זהב קחמלקה, בימי ילדותי קחמלקה/ זהב מתגולל בארץ פרו/ לא סופר לי גורל אנשים מתפוררים/ וליבם אל זהב קחמלקה" ("שירים 65-1960', עמ' 29). שורות אלו מייצגות היטב את העיסוק באכזוטי ובקסום שהיווה יסוד דומיננטי בכתיבתו של בן-שאל באותן שנים.

אף הדמויות המאכלסות את שירתו של בן-שאל בקובץ '65-60' מחזקות את סברתי זו. הדמויות השליטות אינן דמויות ישראליות, אלא אבירים, קוסמים ומלכים. "עכשיו אוכל להירגע/ הקוסם חזר לארובת הגג הנה ארץ נובעת ליאות/ של מפלי מים, איכרים מתנמנמים על קילשוניהם/ וחווילות שמתעלסות בשמש מתוקה/ שתיקה נושאת ומתלאות של תרדמה/ להקשיב חלום לחלום ארץ/ נובעת ליאות מימיה" (עמ' 38, 'שירים 65-60'). למותר לציין שלא ניתן למצוא בשיר הזה, והוא אופייני לספר, שום רמז שיקשור אותו להוויה ארצישראלית. הצירוף "להגשים חלום" הולם יותר את כתיבת בן-שאל באותן שנים. אלה שירים אסוציאטיביים ההולכים אל ההפשטה והארץ המתוארת בשירים ולא רק בקובץ. היא ארץ מטאפורית. מה שעומד במרכזם הוא תחושת המשורר שהנוף הזה העומד מולנו עיקש הוא: כברת ארץ האמורה לבנות תחושות אנושיות. "אין זאת כי ארץ בועלת/ יושביה מתנהלת על מיים צפים/ שוקעת/ נושבת/ אור מקומט/ והקוסמים עושים בשלהם להיות בי עצב שט". בחרתי במתכוון ציטוטים בהם מופיעה המילה ארץ בכדי להדגיש את היותה של מילה זו, החוזרת הרבה בקובץ, מכשיר לבטא ארץ לא ספציפית, ארץ שבתחושה. לשיא של ויתור על התיחסות לקונקרטי ולמגיב על הוייה אקטואלית מגיע מחזור השירים "עצרת זיכרון" (עמ' 58, 'שירים 65-60'). ויתור זה בולט עוד יותר על רקע שירתו של יהודה עמיחי באותן שנים. שירת עמיחי הגיבה הגבה כמעט צמודה על

ההוייה הישראלית של אותם ימים. אך נחזור אל המחזור "עצרת זיכרון". כבר בשמו של המחזור (עצרת זיכרון) מקופלת אפשרות ברורה להגיב על הוייה ישראלית או לפחות יש בשם המחזור, כשהוא מופיע בספר-שירים עברי באותן שנים, לעורר ציפיה לעיסוק באלמנטים ישראליים. אך תחת זאת אנו מוצאים כתוב:

"כולם היו בניי כל הבנים/ ואת ורדית הים הנדירה ואת עיטי הים הלבנים/ כולם היו בניי כל הבנים/ ואת הטרגוס והשינן ואת זאבי-הים והשפרנונים/ כולם היו בניי כל הבנים". שורות אלו מבטאות בבירור באלה בנים מדובר ובאיזו עצרת זיכרון מדבר השיר. ניכר הניסיון ב'שירים 65-60' ליצור מחוז שירי אוטונומי בעל חוקים משלו, בעל דמיות משלו, העומד מחוץ למודל מציאותי. אך מאידך גיסא, אחטא לאמת אם לא אומר כי ישנם גם שירים המזכירים את ארץ כנען, למשל. אבל קריאה זהירה מצביעה על תפקודה של ארץ כנען בשיר. השיר בו מופיעה השורה המתיחסת לכנען הוא השיר "אישה תועה", הנפתח בשורה: "מה יפים הלילות בכנען". שורה זו בעלת האופי הסנטימנטלי עומדת לכאורה בסתירה למודל, שהיצגתי קודם ביחס לשירי בן-שואל. אך המשך השיר מלמד אותנו מה מרכזי בשיר ומה שולי. "אישה תועה בשדה גחליליות שועל בזרועותיה", כך אומרת השורה השניה המעבירה אותנו אל עולם סוריאליסטי, שאין לו קשר אל לילות כנען דווקא. זהו שיר המדבר על מצב קיומי, על תחושה קיומית. "היא מביטה אל ראש ההר:/ היחזור אישה מן הדרך בטרם סתיו". כך מסתיים הבית הראשון בשיר: ואילו "זורתו האחרונה של השיר מחזקת ההרגשה, כי התחושה היא המרכז בשיר; ואף יופים של לילות כנען: "מה יודעת אישה בבדידות הלילה". כך נחתם השיר וקובע בפסקנות את מרכזו. כלומר דאגה וחרדה. ספרו הבא של בן-שואל אחר 'שירים 65-60' הוא הספר 'שועל בערפל'. הספר נפתח בשיר בשם "להיזכר" וטומן בחובו מוטיב מרכזי בשירי בן-שואל, זהו מוטיב הזיכרון. לא נוסטלגיה, אלא זיכרון.

"במקום הנכון את חבילת הזרדים הניחה האישה, והלכה", כך פותח השיר; ולאחר הפתיחה הזו מונה המשורר שורת דברים האמורה להרחיק מן הזיכרון שורה זו: "שעטות באבק, זימזום צרעות בהיר, אד עולה מעפר./ אני מתופף, עליי להיזכר, עליי לצאת מן השבכה/ עלי לחזור/ במקום הנכון/ את חבילת הזרדים הניחה האישה, והלכה". בשורה זו מצויה תמצית הפואטיקה של בן-שואל ומפתח להבנת התעסקותו הממושכת בזיכרון ובגעגועים. המאמץ הכן. שאולי הוא יזכור דברים במדויק, לא זיכרון נוסטלגי אלא זיכרון מדויק. השירה בכוחה לשמר עבר. אתה יכול לכתוב שיר על נקודה בעברך ובאם דייקת, השיר והזיכרון יוכלו לשיני הזמן. דיאלוג אמיתי עם עבר אפשרי רק עלידי דיוק שירי. נקיטת העמדה הזאת היא השקפת עולם אצל בן-שואל, ודווקא משום כך אתה מוצא כרבים מן השירים העוסקים בנושא זה, כי האובייקטים שאותם מנסה המשורר לזכור הם קטנים וטריוויאליים. אין הכוונה לזיכרון טראומטי כלשהו, אלא לרצון הזה לקיים קשר אמיתי עם עבר, עם תחילתם של דברים. בשיר שצוטט קודם ישנו מאמץ לזכור את האישה המניחה זרדים, לא אישה ספציפית קרובה, אלא אישה הממלאת בשיר תפקיד של דמות ייצוגית ותולא.

בשיר "שיכחה" (עמ' 20, בספר 'שועל בערפל') כתב בן-שואל: "מתי הרגתי נמלה לראות בתאריכים", זו כבר דוגמא קיצונית של השקפת-העולם השירית של בן-שואל. המשורר אינו מנסה לייפות או להדגיש צדדים שנעים לזכור, כשם שהוא מתאמץ לזכור את בית אימו בירושלים, הוא מתאמץ לזכור מתי הרג נמלה. הזיכרון והגעגוע הם בשבילו אתגר בכדי להוכיח דיוק שירי במסירת חווייה, במסירת עובדות המרכיבות שיר. 'שועל בערפל' אינו שונה מקודמו ('שירים 65-60') מבחינת נפיו ומבחינה תמאטית. עדיין קשה למצוא את המוטיבים הארצישראליים הקימים בשפע בספריו האחרונים לפי-שעה: "לפעמים אני' ו'קבר החלוץ'.

אפילו השמות הפרטיים הנזכרים ב'שועל בערפל' הם שמות זרים: פאולה, ורז'יליו, מרניקס. אם כך, ממשיך 'שועל בערפל' מגמה שיסודה כבר בקובץ השירים '60-65' תוך

הבלטת מוטיב השיכחה והזיכרון. ספרו הבא של המשורר אחר 'שועל בערפל' היה הספר 'הקסם התענוגות המוות' שייצג מיבחר מצומצם של עשרים שנות-כתיבה והופיע בשנת 1975. לא בכדי בחר משה בן-שאל להוציא לאור אנתולוגיה מסכמת אחר שני הקבצים '65-60' ו'שועל בערפל'. השירים החדשים באנתולוגיה זו הינם שירים המסכמים, לדעתי, את הפואטיקה של בן-שאל עד 'הקסם התענוגות המוות' וישנם לכך רמזים אף בשירים עצמם. בשיר ה-5 במחזור-השירים 'אריאל' (עמ' 13) מרמז המשורר על רצונו להתחיל את מסעו השירי מהתחלה. לאבד את הדרך הסלולה והמוכרת שלו. "איבוד הכול/ איבוד האיש/ אשר קמל מצור/ כעכביש מותו בקור מצא/ לאיבוד מקום אוכד ולא נמצא". העכביש המסתבך בקוריו אינו מיקרי כאן. בן-שאל חש את הפואטיקה המוכרת סוגרת עליו, ההליכה לאיבוד במיקרה זה היא ההליכה למשהו חדש, למשהו אחר. "שירים/ פעם עץ אחר כך פחמים אחר כך צלליות, כתמים דהויים בערפל/ מי שזוכר שוב אינו שואל". שוב מופיע בציטוט זה מוטיב האיבוד, מוטיב ההשתנות. העץ הולך והופך לפחמים, הפחמים לצללים. ואף הצללים דוהים בערפל. חשיבותו של 'הקסם התענוגות המוות' הוא, לדעתי, בהיותו מאותת על העתיד להתחולל בספרי בן-שאל הכאים. אמנם לא באופן מעשי מאותתים השירים; אך הצהרות ארספואטיות ברוח זו יש ויש. 'לפעמים אני', קובץ-השירים משנת 1978, הוא קובץ שהכיל בתוכו חווייה שירית השונה שוני מהותי מזו שהיכרנו בספרים הקודמים. חטיבת השירים "מיניאטורות תל-אביביות אוקטובר 1976" היא חטיבת שירים שבה מגיעה יצירת משה בן-שאל אל ההווה הישראלית. אנו מוצאים במיניאטורות התל-אביביות ת"א אינטימית מאוד, בן-שאלית. חטיבת-שירים זו רצופה איזכורים קונקרטיים שלא נמצא להם זכר בספרים הקודמים. גם במיניאטורות חוזר בן-שאל אל מוטיב הזיכרון; אך הפעם מונחים על הדף הדברים עצמם כמעט ללא מעטה שירי. "גרת' בבנר 22 כתבתי שירים בלילות/ אור דליות ארוזות בערוגה, עוני ומרגוע על מילתי מצפה לידידות ולחום". שורות כנות אלו, הלוקחות ממיניאטורות התל-אביביות, שונות שוני בולט משירים שנמצאו בקובץ '65-60' ומדגימות את המרחק שעבר בן-שאל עד שהגיע אף לשירים המגיבים לארכיטקטורה התל-אביבית. "ארלוזורוב - רמת אביב, נוה אביבים/ פיות מעוותים מלחם וחמאה/ מסתכלים זה בזה בחוסר תיאבון". את הקוסמים, האחוזות והשמות הזרים יחליפו שמות רחובות תל-אביבים ואת השורות הסוריאליסטיות החליפו שורות מצליפות שאינן חוששות להטיח דברים. לא רק כניסתה המאסיבית של ת"א לשירים היא השוני המייחד את 'לפעמים אני', אנו מוצאים בספר חומרים שונים לגמרי מאלה שאיכלסו את ספריו הקודמים. אנו מוצאים ציטוט מתוך תקליט פופ (מודי בלוז), אנו מוצאים שיר על קופסת סיגריות, וכך שיר הנקרא 'סלוגן'. כל אלה חומרים חילוניים ויומיומיים חדשים לשירת בן-שאל, אם כי לא חדשים בהקשר הרחב של השירה העברית בשנות ה-70. (ויזלטר בשירי ת"א, סומק בשילוב ציטוטי פופ.)

'לפעמים אני' הוא. אם כך, ספר אישי מאוד, ספר של נופים חדשים; אך גם כאן חוזר המשורר אל נוף ילדות. אך הפעם מזווית אחרת. "לוקח לי הרבה זמן לספר על ילדותי" הוא אומר. ואחר כך הבעיות ישנה של עיסוק בעבר ולא כגעגועים, לא בנוסטלגיה. "איך מספרים זאת לאישה ולא בדרך שזקנים אומרים געגועים". 'לפעמים אני', על אף חומרי החדשים, מלא ארץ-ישראל ישנה. אך הדיבור על ארץ זו בא להקריב אל הקורא בן-זמננו, בא להגדיל את הפינות הקטנות האהובות של המשורר. נחלת בנימין, רחוב חולדה, רח יהודה הימת - כל אלה חוברים לתל-אביב כפי שהיא מופיעה במיניאטורות, כלומר ת"א עכשווית. 'לפעמים אני' הוא ספר פלורליסטי מבחינת חומרי ונושאי, ובכך רומז, לדעתי, על היריעה הרחבה שנפרשת לעיני הקורא בספרו האחרון עד כה של משה בן-שאל 'קבר החלוצ'.

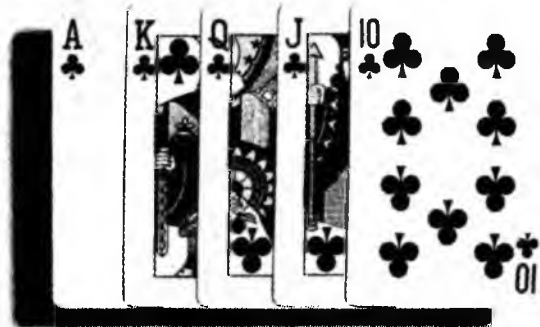
'קבר החלוצ' הוא השלם בספריו של בן-שאל. 'לפעמים אני' תיפקד כספר מעבר בין סיכום הפואטיקה של 'הקסם התענוגות המוות' לבין גיבוש פואטיקה חדשה לגבי בן-שאל, שזכתה לייצוג מלא ב'קבר החלוצ'. 'קבר החלוצ' על 102 עמודיו מלכד בין דפיו את כל המוטיבים שעליהם עמדתי במאמר זה, ואף מוסיף נקודה שהיתה קיימת לאורך כתיבתו

של בן־שואל: היחס של בן־שואל למילה הבודדת. ישנם כמה שירים המבודדים מילה. המילה היחידה היא מרכזו השיר ולא חלק רגיל מאיברי השיר "דיון מילה נכונה" (קבר החלוץ, עמ' 30). "המילה בית גזורה מלב מלא אסימונים" (עמ' 9) ובשיר "קבר החלוץ, ניסוחים מאוחרים" (עמ' 97) הוא יוצר שיר שלם מהבלטת המילה הבודדת "אמור ש/ כמו שקר שמו שיכרוך", ובהמשך השיר: "דבר לאט רשמתי ש/ כמו שיחרור כמו מלחמה". (זהו ציטוט חלקי של השיר). המייחד את 'קבר החלוץ' לדעתי הוא היותו מוסר בשלמות את האדם שמאחוריו. ב'קבר החלוץ' אתה מוצא שירים על מקורותיו הרחניים של בן־שואל: בודלר, פוגל, גנסיין, למדן. כל אלה יוצרים שהשפיעו עליו כמשורר. אתה מוצא שירי בית־קפה ואתה מוצא אף סונטות וקווארטטים. זהו ספר של משורר הבטוח בעולמו הפואטי ואינו מהסס לחשוף אותו חשיפה שלמה לפני הקורא. השירים המרכזיים בין קשת הנושאים הגדולה הזאת הניפרשת לעינינו הינם, להערכתך, המחזור "קבר החלוץ" והשיר "אדם פולו יושב בשדרות בן־גוריון".

המחזור "קבר החלוץ" הוא קולו' שירי בו מתחברים יחד עבר, עתיד, זיכרונות ילדות עם הצהרות פואטיות, והכול כפוף לנושא הגדול של זכירת הדברים, של הרצון לא לשכוח מאיך אתה בא. הרצון ליצור דיאלוג עם העבר, עם אותו אדם שלא יכולת לדבר איתו בעודו בחיים, "השלום לך דוד המלך אם חי עוד כתרך?" ובמקום אחר הוא מדבר על דוד בלשון הווה אף על פי שברור כי בלשון עבר אנו עוסקים. "דוד משה מצטלם בוואדי לימון/ אחר שינה עמוקה/ עתה יבואו התנים הקטנים/ שירה בהם למזכרת/ אמא שלי מטגנת דגים/ ומעשנת "לטיף"/ בארובה תמות יונים של זמן עתיד". הרצון לפתח דיאלוג בולט לעין הקורא. השיר "אדם פולו יושב בשדרות בן־גוריון" עוסק שוב במוטיב ההליכה לאיבוד. אדם פולו הוא שמו של גיבור רומאן צרפתי; אך בשיר הוא מתפקד גם כאדם פולו שהוא כבן־דמותו של המשורר. אדם פולו בתחילת השיר מאבד את ריכוזו ואת תקוותו, ואילו המשורר בבית השני שואל: "לאן אני נוסע?" ובבית ה־5 אומר הוא שוב: "אני הולך באפלה". כל השיר מדבר על איבוד הדרך, על מציאת דרך אחרת דרך אותו איבוד. מבחינה זו סוגר אדם פולו מעגל שנפתח בשיר על האיבוד ב'קסם התענוגות המוות', שאותו ציטטתי קודם לכן.

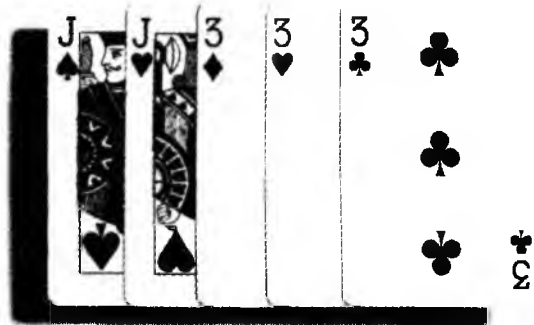
בשיחה שערכתי עם משה בן־שואל עם צאת ספרו 'קבר החלוץ' שאילתיו מי הוא החלוץ, ותשובתו היתה: "החלוץ הוא אימא שלי, החלוץ הוא בודלר, החלוץ הוא דודי המצטלם בוואדי לימון, החלוץ הוא פוגל, גנסיין." כלומר החלוץ הוא כל הדברים שבן־שואל מבקש לזכור. הוא מבקש לעזור לנו לזכור. בארץ הזאת שבה ההיסטוריה חיה חיים אינטנסיביים מאוד השיכחה היא דבר קל, ובן־שואל רוצה לומר לקורא היכן תחילתם של הדברים מבחינתו. "קבר החלוץ במורד ההר קבר אימי בראש גבעה". הוא נותן לנו את מקום הקבורה כדי שנחזור לשם. קבר החלוץ הוא שירה החוזרת אל מה שקבור, קרי מה שנשכח, קבר, אם כך, שווה לשיכחה והחלוץ הוא כל שכתוב בספר הזה. משה בן־שואל אמר פעם, כי פרוזה משפיעה על כתיבתו יותר משירה, וזו עובדה די מוזרה כשהיא מושמעת עלידי משורר. אבל אחר שאתה קורא את שירתו אתה מבין מדוע הפרוזה היא המשפיעה. פרוזה טובה מוסרת מה שנקרא "חתיכת חיים" וגם שירתו של בן־שואל מנסה למסור חתיכות־חיים נשכחות. בעבורי 'קבר החלוץ' ו'לפעמים אני' הם מקומות שאני נהנה לתור בהם, יש בהם ניחוח זיכרון אמיתי, ויש בהם דיאלוג אמיתי של אדם עם עברו.

אשר רייך שירים מתוך "חפיסה חדשה"

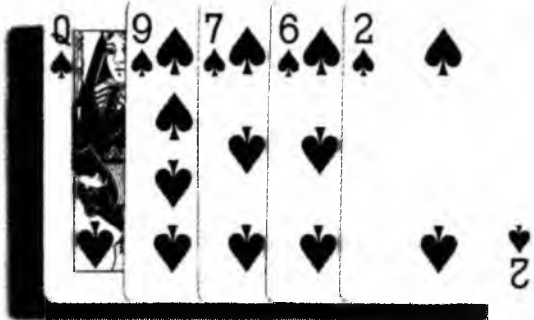


ROYAL FLUSH - 649,739 to 1

הקלפנים : סזאן



FULL HOUSE - 693 to 1



FLUSH - 508 to 1

הנוף לבוש כפפות מציץ מן החוץ
ופני השנים לא יביעו את מה שבידיהם
וראש השעה הזאת, הדומה לתגליף קדום
האם הוא שעת שפל או גאות

מה מחביא שם בשרוולו הגורל
על שלטון צר מדות זה כל עברם
חבוי בחפיסה אחת ממש כעתיד
מי מהם שישפל היום אולי ירום מחר

בקמץ אור מהירויות של עין
טונה זריזות יד וארך רוח
עד הסוף ימים יחלקו כקלפים עורים
רחוק מהמזל וכה קרוב למשש אותו.

החמישיה הפותחת

.1

דמות עם תחית היום: אני נצב ומתקרב חליפות דמות-
הגוף משתנה בלי לזוז ככל שהיום גדל מעליה
האור מאותו חמר צורה יוצאת אל צורה אחרת
ענן כבשים רועה אותנו במרחק שזה לא היינו מעולם
ודאי בסבוב הבא עוד אחכה לה כקלפן לקלף שלו.

.2

בעינים עצומות לומדים אגב אהבה במי להתאהב
פתאם מן השבע הסתור נרעבים עד מאד והרעב
מוליך שולל ממש כשבע. ובכן שבים לעמדת פתיחה:
והיומיום חוזר גלוי כקלפים מסמנים בגוף המהמר
על כל קפת הנפש שהיא היודעת: הזמן פחלץ.

.3

בחדרים נפרדים המלך המלכה נמים את ימיהם
עמם נמה כל הממלכה הגדולה —
לא אפל הארמון: אור צהלות עולה כבעירה
מאגף אחר: הנסיך הנסיכה שובעים את יצועיהם
רק לצן החצר טובב כבארמון קלפים וקש את הרעה.

.4

אל חפיסת חיים אחרת המשפחה המלכותית הגלתה
מה עגומים הימים בלי הממלכה: אדמים ושחורים —
עגום מכל לחיות כף בלי הלצן. האויל, הכל-יכול
רק אתו גורל מתוק אפשר למשך כמו קלף מחפיסה
לשוב ביד טובה אחת אל הזית המלוכה.

.5

הלילך בשמי הערב הוא הקלף שלי ושלך
באור הלכן אל ורד הלילה צמחנו צפיות
הלילה השמיעני את גופך כי ערב הוא
ורגע אלמוני בר-מזל אולי יהפך לשיר
שאל תוכו נתחרז: ארבע ידים ויד חמישית פוריה.

אשר ריך

חמישיות

1.

פני השמים היו עור הלונתן
מה היו פני בלי סתרי טרוט
שמי שקיעה כקלף גונים
עור מעט הלילה יצא ויאכל
אבק זקב יהפך פתאם לאפר.

2.

פה פפוס בין קלפי חצר, מרחף כאספקלריה
אחרים הם הפנים שלי הלילה
בפנה הגדולה של השלחן המכסה שעונית
אני וידי לרוח אחרת
שתנשיב בי צלצולי דם.

3.

אליפו לוי, הראית את קלפי?
הקלף השפוי והקלף המשגע
הקלף המשתנה והזמן האחר
אני מושך עיט מן החפיסה
האם זו החמישיה הנדירה?

4.

דה-ג'בלין, ראיתי אותך עולה
מתוך ספר הציורים של השטן
והמקום הזה סתמי כזמן
שבו הקלף ההפוך מסתיר גורל
תן לי קלף אחר.

5.

על עץ הספירות ככר הבשילו זמני העלים
הנה פפוס, אליפו ודה-ג'בלין יוצאים
עם כרן מוזר שעובר על פניהם
בשעה תלתנית זו אני קיביצר מהפנט:
שלשה קוסמים עתיקים מהפכים בזמני.

ארבע עשירות

1.

קלפים טובים מדברים בעד עצמם
כמו שירים, כמו אהבה, אני אומר
כל מה שלא ידעתי לומר
בהמית נערורים
כשהיו לי פני קלף נקי
אמרתי עכשו
כשני המיבלים מקבלים על עצמם
כל אות סמוי כאשר הכל עוד צפון
החושים כמהים אל מה שעדין אינו כאן לכמה
ובאור כבר עומדת פריחה מאחרת.

2.

באשר תלכי שם תשאי עמך את חמשת הקלפים של חייך
עינים ערמוניות אלה הן הקלף הראשון שהרהיבני:
מעיונות מרפא שמלאכים רוחצים בהם מה יספרו עלי ללבך.
שפתיה הן הקלף השני שישעירני: תותים בשלים למאכל
המתלקחים בלחכות אש, מה ילחשו הן לאזני לפני הנשיקה.
אצילות הדיים, רכות הכפות, האם גורלי חרוט בחריציהן?
אבוכים מלכותיים ידיך אלה כשאת מניעה אותן הן הקלף
השלישי המחמם אותי ובהן תפליאי על גופי לומר בבא הזמן
הקלף הרביעי שלך הן שדיך סלסלות פרפרים בתנומתן מתי הן
יפרחו לקראתי באהבתך – הקלף החמישי – הנסתר ממני.

אשר ריין

3.

את הימים האלה אני עובר בתוך עור היצה החושבת
איך נלכדתי באהבה אנושה איך הקצתי ממנה
יתום מסערה, עם נבלת הכאב או ריח זכרונו
והערגה עוד טורפת בי מכל עבר וריח רחוק של בשר
גם אם שפיות בשרי אומרת לא ברעדה צלולה
עדין אני חולה הגות על נערה חסנת-גוף
זו שלבה, הלב השרירי, פועם כמו מתוך גוף אחר.
באטיות בה ורתר הצעיר הטעין את האקדח
אני מטעין לעצמי כמיהה: רוח נשאה אותך אלי
שתבא כבר איזו רוח שתקח אותך ממני.

4.

מתחת לאדמה השלמות הזו היא אפל
יד האדם לא תוכל לה ודמיתה היא האל הגדול.
עמק מעליה זמננו נדף שעה שעה מתקלפת מתוכנו
ורגע השיר בשקיפותו מתבונן בי מכל עבריו
מי היית? מה עשית? ימים מיגנים שידעת לעבר
על עברך הגשם יורה המלקוש מלקה והעפר נצבר ומכביד
ואתה בלי הרף עוד מעגל מעגלים ומתיומם בלי סימנים
פה בקרבנו חי הציר הנרי שין שהמליך את עצמו
על שלחן הקלפים הזה מצא לנפשו סכך שאין לו שם
ומאז שהלך כסאו נותר ריק במשחקים הנערכים עכשו לזכרו

אריה סיון שני שירים שנשארו



לאחר שנכלה את מעשה-אהבתנו
נסיט תריסנו ונראה:
ירושלים עוד באבניה הקרות עומדת
על הרי-הבתר הקרחים.

ירושלים שבינינו
עיר בנויה בחוט שני
חומותיה פתיל נמס ושעריה משער
ומגדל-עז נתמר בה, שעליו
צועק המואזין בשחר, ופעמוני
גת-השמיים נאנחים אמן.

1958



הפועל באר-שבע נרדה לליגה הארצית
בדיוק ביום שהלון הסיני צף בשמי-הנגב
בוא-כה דימונה, צוף
וצפצף: המזרח הוא אדם.

האם יש קשר כלשהו בין הפנומנות האלו?
מה ללון מסין ולכה,
שעלעולים של לס פרצו
ממקומות לא נכונים, והשער
המקומי נפרץ חזר והפרץ.
כמו הסכרים על היאנג-צה (שטפונות
שרבבות טבעו בהם).
נכון, קשה למצא קשרים בין הדברים,
אך מאידך גיסא,
אנחנו מדברים פה בתולדות האנושות, אשר בהן,
כמו בשירים, קורים
דברים בלתי-משערים, והקשרים
מפתיעים לא-פעם את הצופים והחוקרים.
ישחקו להם הבחורים.

1968

ת.ס. אליוט "ליטל גדינג"

(הרביעי מבין 4 הקווארטטים)
תרגמה מאנגלית: יפה וולפמן

I

אביב אמצע-החרף הוא עונה לעצמו
נצחי אם כי נוטף לקראת שקיעת השמש,
תלוי בזמן, בין קטב וחוג.
עת היום הקצר בהיר ביותר, עם כפור נאש,
שמש חטופה מלהיבה הקרח, על ברכה ותעלות,
בקר חסר-רוח שהוא חם הלב,
בשקפה במראה מימית
מבט חודר שהוא עורון בקדמת אחר-הצהרים.
ונגעה ענה יותר מבהק ענף, או אח,
מניעה את הנשמה הדוממת: לא רוח אלא אש חג מתן-שפה
בתקופה החשוכה של השנה, בין המסות וקפיאה
לחלוחית הנפש רוטטת, אין כל ריח אךמה
או ריח של דבר חי, זו עונת האביב
אך לא בכרית הזמן, עתה פאת-השדה
מלבינה למשך שעה עם פריחה חולפת
של שלג, לבלוב יותר פתאומי
מזה של קיץ, לא מנץ אף-לא נובל,
לא בתכנית הרבייה.
איה הוא הקיץ, הקיץ הבלתי-נתפס
האפסי?

אם בדרך זו באת, בלכתך במסלול שצפוי כי בו תלך
 מן המקום שצפוי כי ממנו תבוא, אם בדרך זו באת באימתי, תמצא את הפאות
 שוב לבנות, במאי עם מתיקות תאותנית. יהיה זה וזה בתם המסע,
 אם בלילה באת כמלך שבור, אם ביום באת בלי דעת לשם מה באת,
 יהיה זה וזה, כאשר את השביל המחספס תנטש
 ומאחורי דיר-החזירים תפנה אל החזית הקקה והמצבה.
 ומה שחשבת כי לשמו באת הוא רק קלפה, מוץ של משמעות
 אשר ממנה בונה פורצת רק בעת שהיא מגשמת
 אם בכלל. או בונה לא היתה לך או הכונה היא מעבר לקץ אותו שערך
 ומשתנה בעצם התגשמה. ישנם מקומות אחרים
 אשר גם הם קץ העולם, כמה במלתעות הים, או מעבר לאגם אפל,
 במדבר או בעיר – אך זה הוא הקרוב מכל, במקום וזמן.
 עתה ובאנגליה.

אם בדרך זו באת, בלכתך בכל מסלול, בהחילך מכל מקום,
 בכל זמן או בכל עונה, יהיה זה תמיד וזהו: יהיה עליך לדחות
 מובן ומושג. אינך כאן כדי לודא, ללמד עצמך, או להראות סקרנות
 או להעביר דין וחשבון. הנך כאן כדי לכרע במקום בו תפלה עורנה תקפה.
 ותפלה היא יותר מסדור מלים, העסוק המודע של הרוח המתפללת,
 או צלילו של הקול בהתפללו. ואשר המתים חסרו דבור לבטא,
 בעת שחיו, הם יכולים לומר לך, בהיותם מתים: התקשרת
 של המתים היא בלשון עם אש מעבר לשפתם של החיים.

כאן הצמת של הרגע נטול-הזמן היא אנגליה ובשום-מקום. אף-פעם ותמיד.

II

אפר על שרוולו של איש שבע שנים
 הוא כל האפר הנותר משרפת שושנים.
 האבק התלוי באויר מצביע
 על המקום בו ספור לקצו הגיע.
 האבק הנשאף לראות הִיָּה מעון —
 הקיר, הטפיטים והעכברון.
 מותם של תקנה ויאוש,
 זה מות האויר הקלוש.
 מבול וחרבון
 על העינים ובגרון,
 חול מת ומים מתים
 ליד העליונה טוענים.
 העפר המיבש, תוכר-חסר,
 להבל העמל את פי-פוער,
 צחוקים ללא חדנה.
 זה מות האדמה.

אש ומים נוחלים
 עיר, אָחוּ וחוחים.
 אש ומים שמים לצחוק
 את הקרבן שהצלחנו לדחק.
 אש ומים יעלו מק
 על היסודות המתפוררים שזכרוננו מחק,
 של מקהלה ומקלט לשם שמים.
 זה מות האש והמים.

בשעה הלא-נדאית לפני הבקר
 קרוב לקצו של לילה בלי-סוף
 בסיום החזור של הלא-מסתיים
 לאחר שהיונה הכהה עם הלשון המהבהבת
 חלפה מתחת לאפק מעופה
 בעוד שהעלים המתים עדין רשרשו כפז
 על האספלט שבו צליל נוסף לא הִיָּה
 בין שלשה אזורים שמהם העשן עלה
 פגשתי אחד הולך, משתהה ונחפז
 כמו לעברי נזק בעלי המתכת
 לפני רוח שחר עירוני בלא-התנגדות.
 וכשנעצתי בפנים המטות-מטה

אותה חקרנות נוקבת בה אנו מתגרים
 בָּזָר שְׂפוּגִישִׁים-רֵאשׁוֹן בְּדַמְדוּמִים דוֹעֵכִים
 צְדִיתִי הַמִּבְטֵה הַפְתָּאוּמִי שֶׁל אִי־מִי מוֹרְנוּ מֵת
 שִׁדְעֵתִיו, שִׁכְחֵתִי, סֶפֶק זְכָרֵתִי
 יְחִיד-וְרַבִּים כְּאֶחָד; בְּתוֹי הַפְּנִים הַצְּרוּבִים
 עֵינָיו שֶׁל רוּחַ רְפָאִים מְכַר וּמְרַקֵּב
 מִקְרָב וּבִלְתִּי־מִזְהָה כְּאֶחָד.
 כֶּךָ הִתְחַיְבֵתִי לְתַפְקִיד כְּפוּל, וְקִרְאתִי
 וְשִׁמְעֵתִי קְרִיאַת קוֹלוֹ שֶׁל אַחֵר: 'מֵה! זֶה אַתָּה כָּאוֹ'
 לְמֵרוֹת שֶׁלֹּא הֵיינוּ, הֵייִתִי עֲדִין אוֹתוֹ אִישׁ,
 בִּידְעֵי אֵת עֲצָמִי וְעַם זֹאת הֵיִת מִיִּשְׁהוּ אַחֵר –
 וְהוּא פְּנִים מְעַצֵּב עֲדִין; וְעַם זֹאת הַמְּלִים הַסְּפִיקוּ
 לְכַפּוֹת אֵת הַהִכָּר שֶׁלוֹ קְדָמוֹ.
 וְכֶךָ, נַעֲנִים לְמִשְׁבַּח הַכְּלָלִי,
 וְרִים זֶה לְזֶה מְכַדֵי אִי־הַבְּנָה,
 בַּהֲסַפְמָה בְּזִמְנֵן צִמַּת זֶה
 שֶׁל פְּגִישָׁה בְּשׁוּם־מְקוֹם, לֹא לְפָנַי וְאַחֲרַי,
 פִּסְעֵנוּ עַל אֲבָנֵי מִדְרָכָת בְּמִשְׁמֵרוֹת מֵתִים.
 אֲנִי אִמְרַתִּי: 'הַפְּלִיאָה שְׁאֲנִי מְרַגֵּשׁ הִיא קְלָה,
 וְעַם זֹאת קְלוֹת הִיא סַבַּת הַפְּלִיאָה. לְכֵן דְּבַר:
 אֲנִי יָכַל שֶׁלֹּא לְהַבִּין, יָכַל שֶׁלֹּא לְזַכֵּר.
 וְהוּא: 'אֵינִי לְהוֹט לְשָׁנוֹת
 הַגּוּתִי וְתוֹרַתִי אוֹתָם אַתָּה שִׁכְחָתִי.
 אֱלֹהֵי הַדְּבָרִים שָׂרְתוּ כִּנְנַתָּם: תֵּן לָהֶם לְהֵיטֵב.
 כֶּךָ עִם שֶׁלְךָ, וְהַתְּפַלֵּל כִּי יִמְחַלּוּ לָהֶם
 הָאֲחֵרִים, כִּשְׁם שְׁאֲנִי מִתְּפַלֵּל אֵלֶיךָ לְמַחַל
 עַל רַע וְטוֹב כְּאֶחָד. פְּרִי עוֹנָה חֲלָפָה אֲכוּל
 וְהַחֲמִיָּה שֶׁבְעָה תִבְעֵט בְּדִלֵי הַרִיק.
 כִּי מֵלוֹת שְׁנָה חֲלָפָה מִשְׁתַּיִכוֹת לְשִׁפְתַי שְׁנָה חֲלָפָה
 וּמֵלוֹת שְׁנָה בָּאָה מִמְתִּינּוֹת לְקוֹל אַחֵר.
 אַךְ, יַעַן, כִּי הַמְעַבֵּר עִתָּה אֵינּוּ מְצִיב מִכְשׁוֹל
 לְנִשְׁמָה לֹא־רֹגְעָה וְהַנּוֹדֶדֶת
 בֵּין שְׁנֵי הַעוֹלָמוֹת שְׁנָה לְזֶה נְדָמִים כְּלִי־כֶךָ
 לְכֵן אֲנִי מוֹצֵא מְלִים שֶׁלֹּא חֲשַׁבְתִּי מְעוֹלָם לּוֹמֵר
 בְּרַחוּבוֹת שֶׁלֹּא חֲשַׁבְתִּי מְעוֹלָם כִּי עָלִי שׁוּב לְבַקְרָם
 עַת אֵת גּוֹפֵי הוֹתַרְתִּי עַל חוֹף רְחוֹק.
 הוּאִיל וְעֵינַיִנוּ הִיָּה דְבוּר, וְדְבוּר הַנִּיעֵנוּ
 לְזַכֵּר אֵת נֵיב הַשֶּׁבֶט
 וּלְאַלֵּץ הַרוּחַ לְרֵאִיתָ אַחֲרַי וְגַם לְפָנַי,

ת.מ. אליות

הרשני לגלות את התשורות שמורות לגיל
 לשים על מאמץ חייה כתר.
 תחלה, החכוך הקר של תפיסה פוקעת
 ללא כשוף, בלי להבטיח דבר
 אלא חסר-טעם מר של פרי צללים
 כשגוף ונפש מתחילים להתפרק.
 שנית, איך-אונותו המודעת של זעם
 לטפשות-אנוש, והפגיעה
 של צחוק למה שחדל לשעשע.
 ולבסוף, הכאב הקורע של תקנה-מחדשת
 לכל אשר עשית, והיית: הבושה
 על מניעים מאחר נתגלו, והמודעות
 על דברים רע נעשו ולאחרים עול עשו.
 אשר לפנים כתמרון של סגלה קבלת.
 אחר-כך הסקמת שוטים עוקצת, וכבוד נכתם.
 מדחי אל דחי הרוח הנרגזת
 ממשיכה, בלתי אם תשמר בידי האש ההיא המצרפת
 בה אתה חייב לנוע בקצב, כמו רקדן.
 היום הזה מפציע. ברחוב חסר-הדמות
 הוא עזבני, עם מעין ברכת-פרידה,
 ונמג לקול תרועת הצפירה.

III

ישנם שלשה תנאים אשר תכופות נראים דומים
 ועם זאת נבדלים לחלוטין, משגשגים באותה פאת-שדה;
 הצמדות אל עצמך ואל דברים ואל אנשים, הפרדות
 מעצמך ומדברים ומאנשים, וגדול
 האדישות, ביניהם,
 הדומה לאחרים בשם שמונת דומה לחיים,
 היות בין שני חיים — ללא פריחה, בין
 הסרפד החי והמת. זה שמושו של זכרון:
 לשם שחרור — לא פחות אהבה אלא התפשטות
 האהבה מעבר לתשוקה, וכך שחרור
 מן העתיד כן גם מן העבר. בדרך זו, אהבת מולדת
 מתחילה בהצמדות לשדה הפעלה שלנו
 ומגיעה עד מציאת הפעלה ההיא חשיבותה קטנה
 אם-כי לעולם לא-אדישה. הסטוריה יכולה להיות עבדות,
 הסטוריה יכולה להיות חרות. ראה, עתה הם נעלמים
 הפנים והאתרים, עם האני אשר, ככל יכלתם, אהבם,

כדי להתחדש, ללבש צורה אחרת, במרקם אחר.
 חטא נחוץ הוא, אבל
 הכל יהיה טוב, ו
 הכל יסתדר על הצד הטוב ביותר.
 אם אֶחָשֵׁב, שׁוֹב, עַל מְקוֹם זֶה,
 וְעַל אֲנָשִׁים, לֹא לְגַמְרֵי רֵאוּיִים,
 לֹלֵא מוֹדַע קְרוֹב או טוֹב־לֵב,
 אֶךְ כַּמָּה בְּעֵלֵי גֵאוּנִיּוֹת מוֹזְרָה,
 כֻּלָּם נִגְעוּ בִּידֵי גֵאוּנִיּוֹת כְּלִלִית,
 מֵאֲחָדִים בְּמֵאֲבָק אֲשֶׁר פִּלַּג אוֹתָם;
 אִם אֶחָשֵׁב עַל מֶלֶךְ בְּרִדַת חֲשֻׁכָה,
 עַל שְׁלִישֵׁי אֲנָשִׁים, וְיֹתֵר, עַל סֵף הַגֵּרָדוֹם
 וּבֹדְדִים שְׁמֵתוּ נִשְׁכָּחִים
 בְּמִקוֹמוֹת אֲחֵרִים, כָּאֵן וּמַעֲבָר לַיָּם,
 וְעַל אֶחָד שְׁמֵת עוֹר וְשִׁקְט,
 לְמָה עֲלִינוּ לְחַג
 לַמֵּתִים הָאֵלֶּה יוֹתֵר מִלְּגוֹסְסִים?
 אֵין זֶה לְצִלְצַל אַחֹר בְּפַעֲמוֹן
 וְאֵין זֶה גַם לְחֹשֶׁת־הַקְּסָמִים
 לְהַעֲלוֹת בְּאוֹב צֵלוֹ שֶׁל בֶּן־שׁוֹשָׁן.
 לֹא נוֹכַל לְחִיּוֹת פְּלִגְמוֹת וְשִׁנּוֹת
 לֹא נוֹכַל לְשַׁמֵּר שִׁיטוֹת נוֹשִׁנּוֹת
 או לְלַכֵּת לְפִי תֵף עֲתִיק
 אֲנָשִׁים אֵלֶּה, וְאֵלֶּה שֶׁהִתְנַגְּדוּ לָהֶם
 וְאֵלֶּה שֶׁלָּהֶם הִתְנַגְּדוּ הֵם
 מִקְּבָלִים אֶת חֻקַּת הַשִּׁקְט
 וּמִכְּנִסִּים בְּמַפְלְגָה אַחַת.
 מַה שֶׁלֹּא יוֹרְשִׁים אָנוּ מִבְּנֵי־מֹזֵל
 מִן הַמוֹכְסִים לְקַחְנוּ
 מַה שֶׁהָיָה לָהֶם לְהוֹתִיר לָנוּ – סֵמֶל:
 סֵמֶל שֶׁהַשְּׁלֵם בְּמוֹת.
 וְהַכֵּל יִהְיֶה טוֹב ו
 הַכֵּל יִסְתַּדֵּר עַל הַצֵּד הַטוֹב בְּיֹתֵר
 עַל־יְדֵי זְכוּךְ הַמִּנְיַע
 בִּיסוּדָם שֶׁל הַתַּחֲנוּנִים שֶׁלָּנוּ.

ת.ס. אליות

IV

היונה בנחתה פולחת האויר
 בלהבת חיל לזהט
 עליה כל פה מצהיר
 ההקלצות האחת משגגה נחטא.
 תקנה יחידה, ולא — יאוש
 טמונה בברירת מדורה או מדורה —
 להגאל מבערה על-ידי בערה.

מי אם פן המציא את הענוי? אהבה
 אהבה היא שם הזר-לכל
 מאחורי ידים שטוו
 את כתנת-הלהבה הקשה מסבל
 אשר להסירה עצמת אנוש לא די בה.
 אנו חיים, אף נושמים — אם — רק אם
 בבערה או בערה אפלים.

V

מה שנקרא הראשית תכופות זה הקץ
 ולשים קץ הרי זה להתחיל מראשית.
 הקץ הוא אשר נתחיל בו. וכל ניב
 ומשפט שהוא נכון (באשר כל מלה היא בביתה,
 בתפסה מקומה כדי לתמוך באחרות,
 המלה לא מצטנעת גם לא ראותנית,
 סחורה עוברת לסוחר של נשן וחדש,
 המלה השכיחה הקולעת ללא המוניות,
 המלה הטקסית עם דיוק אף בלי דקדוקי-עניות
 כל הלהקה בנקדה יחדיו)
 כל ניב וכל משפט הרי זה קץ וראשית,
 כל שיר כתבת על מצבה. וכל פעלה
 היא צעד אל המחסום, אל האש, לתחתית לוע הים
 או אל אבן לא-קריאה: וזהו אשר בו נחל.
 אנו מתים עם הגוססים:
 ראה, הם פורשים, ואנו הולכים עמם.

אָנוּ נוֹלְדִים עִם הַמְתִּים:
רֹאה, הֵם חוֹזְרִים, וּמְבִיאִים אוֹתָנוּ עִמָּם.
הַרְגַע שֶׁל הַשׁוֹשֵׁן וְהַרְגַע שֶׁל עַץ-הַטַּקְסוֹס
שׁוֹיִם הֵם בְּמִשְׁכָּם. עִם לֵלֵא הַסְטוֹרִיָּה
אֵינּוּ נִגָּאֵל מִן הַזְּמַן, כִּי הַסְטוֹרִיָּה הִיא מִרְקָם
שֶׁל רְגָעִים נְטוּלֵי-זְמַן. כֶּה, עַת הָאֹר גּוֹזַע
בְּיוֹם חֶרֶף אֲחֵר־הַצְּהָרִים, בְּבֵית-תַּפְלָה פְּרוֹשׁ
הַסְטוֹרִיָּה הִיא עֵתָה וְאַנְגְלִיָּה.
עִם מְשִׁיכְתָּהּ שֶׁל זֶה הָאֲהָבָה וְקוֹלוֹ שֶׁל זֶה הַיַּעֲדוֹ

אָנוּ לֹא נִחְדַל מִלְחַקֵּר
וְתַכְלִית כָּל אֲשֶׁר נִחְקֵר
תֵּהָא לְהַגִּיעַ לְאֲשֶׁר בּוֹ הַחֲלֵנוּ
וְלִדְעַת אֵת הַמְּקוֹם לְרֹאשׁוֹנָה.
דֶּרֶךְ הַשַּׁעַר הַלְא־יְדוּעַ, הַזְּכוּר
כְּאֲשֶׁר אַחֲרוֹן שְׂרִידֵי-אַרְץ נוֹתֵר לְגִלוֹת
הוּא אֲשֶׁר הִנֵּה בְּרֹאשִׁית;
בְּמִקְוֵוֹ שֶׁל אֶרֶץ הַנְּהָרוֹת
קוֹלוֹ שֶׁל הַמַּפֵּל הַנִּסְתָּר.
וְהַיְלָדִים בְּעַץ-הַתְּפוּחַ
לֹא נוֹדְעוּ, כִּי אִישׁ לֹא חִפְשָׁם
אַךְ נִשְׁמַעוּ, נִשְׁמַעוּ-לְמַחְצָה, בְּדוּמִיָּה
בֵּין שְׁנֵי גְלֵי הַיָּם.
חִישׁ עֵתָה, כָּאֵן, עֵתָה, תְּמִיד —
מִצֵּב שֶׁל פְּשׁוֹת מַחֲלָטָה
(הַעוֹלָה לֹא פָּחוֹת מִהַכֵּל)
וְהַכֵּל יִהְיֶה טוֹב וְ
הַכֵּל יִסְתַּדֵּר עַל הַצֵּד הַטוֹב בְּיֹתֵר
כְּאֲשֶׁר לְשׁוֹנוֹת הַלֵּהָבָה פְּנִימָה-מִתְּקַפְלוֹת
אֶל תוֹךְ הַקֶּשֶׁר הַמְּכַתֵּר שֶׁל אֵשׁ
וְהָאֵשׁ וְהַשׁוֹשֵׁן חֵד הֵם.

ת.ס.א.ל.ת.

עם התרגום של ליטל גדינג לת.ס. אליוט

עם רעם התפוצצויות מחריש אוזניים ובערת המלחמה המשמידה מעמיד ת.ס. אליוט את שירתו המאוחרת, היוקדת בבערה פנימית וכולט בה תהליך החיפוש אחר המאחד שמאחורי המפריד, הצליל ההרמוני שמאחורי הצרימות וגך העדן שמאחורי הגהינום. הקווארטט "ליטל גדינג", הרביעי והאחרון שבין ארבעת הקווארטטים של ת.ס. אליוט, הינו תשובת המשורר הריתמית-המחשבתית-הצלילית בכליו המשוכללים, המתנגנת ברזמנית עם קול ההפצצות של המטוסים הנאציים מעל לונדון של שלהי מלחמת-העולם השניה. זוהי תגובה אנושית תרבותית, ההולמת את כל הזמנים, תגובה על מציאות, שבה הפירוד והמכאניות שולטים בכיפה. תגובת האינדיבידואל להיסטוריה? אינדיבידואל, אשר כשרונו נאסף למסורת של אינדיבידואלים אחרים, אנשירוח ומנהיגים רוחניים, כנגד כוחות ההרס והחבלה במשך דורות רבים.

ת.ס. אליוט נעשה נוצרי דתי (אנגלו-קאטולי) בשנת 1920¹, היה אמריקאי בן למשפחה אנגלית שחזר לחיות באנגליה, אדם שהגיע מארה"ב לאירופה עם פרוץ מלחמת-העולם הראשונה ושהה בגרמניה ואחר-כך בצרפת, שמשורריה הסימבוליסטים חרתו עיקבותיהם ביצירותיו, כפי שהוא מעיד בעצמו:

"I refer to the tradition which starts with Baudelaire, and culminates in Paul Valery. I venture to say that without this French tradition the work of three poets in other languages – and three very different from each other – I refer to W.B. Yeats, to Rainer Maria Rilke, and, if I may, to myself – would hardly be conceivable."/ ... /"²

" / ... / כוונתי למסורת המתחילה בבודליר, ומגיעה לשיאה עם פול ואלרי, אני מעז לומר שללא מסורת צרפתית זו, יצירתם של שלושה משוררים בשפות אחרות – ושלושה שהם שונים מאוד זה מזה – כוונתי לו.ב. ייטס, לריינר מריה רילקה, ואם יותר לי, לעצמי – קשה היה להעלותה על הדעת. / ... /" (תרגום שלי - י.ו.)

בשירתו של אליוט מצויים סמלים רבים מן התיאולוגיה הנוצרית, מן המיתולוגיה היוונית ומיצירות הספרות של התרבות האנושית לדורותיה. ה"עתה ובאנגליה" בקווארטט מתמזג עם "צומת זמן זה", עם "הרגע נטול-הזמן", עם "אדפּעם ותמיד", וכן עם "בשום מקום" וב"כל מקום".

הסמלים הדתיים הנוצריים של השושנה, גן־העדן, וכן גם עץ הטקסוס,³ שאותו נוטעים בבתי־הקברות הנוצריים,⁴ מאחדים יסודות שונים למציאות גבוהה והרמונית, אבל מתייחסים באותה מידה גם לתחום האישי המייחד אצל המשורר ואצל אמנים אחרים שקדמו לו – ואליוט סבור היה כי כל משורר גם בקטעי יצירתו האישיים ביותר מסתמך על אבותיו הרוחניים⁵ – וגם לתחום ההיסטורי הכללי, כאשר נרמזים אירועים ותקופות בהיסטוריה האנגלית, היכולים לייצג כל עם בתקופות היסטוריות אחרות ושונות. אם סתמתי גם אפרט. "ליטל גידינג" נקרא על שם כפר באנגליה, שבו הקים Nicholas Ferrar קהילה דתית ב־1626 שהתפזרה בעת מלחמת־האזרחים ובית־התפילה שלה נהרס בידי גדודי קרומוול, ובמאה התשע־עשרה הוא שוקם. אליוט ביקר שם במאי 1936. ידוע גם כי צ'ארלס הראשון – "המלך השבור" – נמלט לשם אחרי תבוסתו ב־1646,⁶ וזאת לפני שהסגיר עצמו לסקוטים.⁷

הקווארטט פותח ב"אביב אמצע החורף", ש"הוא עונה לעצמו" ו"לא בתוכנית הרבייה" – דבר החורג מן הטבע ומן הזמן הרגיל ומתקשר אל "אש חג מתן־שפה" בתרגומי, או במקור "Pentecostal fire". Pentecost הוא חג נוצרי החל בחג השבועות – חג מתן־תורה – שלנו. על־פי האמונה הנוצרית ב־Pentecost שלאחר תחייתו של ישו קיבלו תלמידיו מ'רוח הקודש' את הכוח לדבר בשפות שונות, ומתת זה היה מלווה בלשונות אש ובשאוונה של רוח סוערת.⁸ בדרך דומה האהבה והיעוד של הנברא בצלם בסוף הקווארטט הובלטו על־ידי המשורר באמצעות השימוש באות גדולה – "Calling ו־Love" – ואני בחרתי לתרגמם "זו האהבה" ו"זה היעוד", ולא 'אהבה זו' ו'יעוד זה', כדי להדגיש את ייחודם ומובנם.

הסמלים הדתיים רווחים בקווארטט. כך "היונה בנחתה פולחת האויר // בלהבת חיל לוחט // שבבית IV של הקווארטט היא סמל לשלום ולפיוס בהסתמך על סיפור נוח והמבול בתנ"ך, היא סמל להשראת רוח־הקודש המגיעה ממרום על־יפי האמונה הנוצרית, והיא גם היתה מוקדשת לאפרודיטה במיתולוגיה היוונית.⁹

אך המציאות הניסית העליונה מתגשמת לעיתים בזמן ובהיסטוריה, אשר בהם בני־אדם "מאוחדים במאבק אשר פילג אותם". כך "היונה" מסמלת אצלו את המטוס הגרמני, כאשר היא מופיעה בבית II – "לאחר שהיונה הכהה עם הלשון המהבהבת / חלפה מתחת לאופק מעופה" ונראית בדימוי זה כמיפלטת יורקת אש, כי יונה בעלת לשון מהבהבת היא דימוי לאיטבעי כאשר מדובר בבעל חיים כיונה. נוסף לכך, האנגלים היו הראשונים, שהצליחו במלחמת־העולם השניה ליישם בפועל את הראדאר לגילוי מטוסים שלא הנמיכו טוס. היונה החולפת מתחת לאופק מעופה היא המטוס המנמיך טוס שהמכ"ם אינו מצליח לגלותו. בדרך דומה, בבית III של הקווארטט משתמש אליוט ב־"Rose" ב־"R" גדולה, אשר, כמוכך, מרמז על הורד (או השושן) השמימי הניצחי, אשר מופיע בכל הדרו בגן־העדן שב"קומדיה האלוהית" של דנטה. אבל, עיון בהקשר, שבו הוא מופיע כאן, תוך הזכרת אנשים "מתים" ו"גוססים" ותוך ציון "פלוגתות ישנות", מצביע על השתיכותו אל אירועים היסטוריים. הווה אומר, "a Rose" מאזכר את מלחמות השושנים, שזרעו פירוד ומוות וראשיתן בימי הנרי השישי מלך אנגליה וצרפת.¹⁰ מכיוון ש-"Wars of the Roses" נקראו בעברית "מלחמות השושנים" ולא "מלחמות הורדים", בחרתי להשתמש גם במקומות אחרים בתרגום ב"שושן" או "שושנים" ולא ב"ורד" או "ורדים".

ה־"Rose" איננו הצמח היחיד שאליוט משתמש הן בתכונותיו הבוטניות כפשוטן והן בסמליותו הדתית וההיסטורית; בבית V של "ליטל גידינג" אנו קוראים:

"The moment of the rose and the moment of the yew-tree//
Are of equal duration ..."

או בתרגומי: "הרגע של השושן והרגע של עץ הטקוס
שווים הם במישכם"

הי yew-tree שייך למשפחת עץ-הטקוס וזהו עץ שנוטעים בבתיקברות נוצריים, כפי שכבר ציינתי, והוא מסמל מוות ותחיה, אך חשיבותו של עץ זה היתה רבה בהיסטוריה של אנגליה בימיו של הנרי החמישי, מי שגבר על צרפת למרות חיליה הרבים בקרב אג'נקור (Agincourt). שנראה היה אבוד מראש, בזכות הקשתים שלו שהצטיידו בקשתות מענפי עץ-הטקוס, שהבטיחו קליעה מדויקת למרחקים; וכך הצליחו להביס את החיילים הצרפתיים המסורבלים בשדה הקרב שאדמתו היתה בוצית ונוטפת מים.¹¹ מן-הראוי לציין, כי הנרי החמישי נודע כנוצרי מאמין והומאניסט ובעיקבות קרב אג'נקור נשא את נסיכת צרפת והצליח למזג את אנגליה מבית ואת אנגליה וצרפת היריבות תחת כתר של מלך אנגליה. ניסיון האיחוד הושם לאל בימי בנו הנרי השישי, אשר בזמנו פרצו "מלחמות השושנים". שקספיר אף כתב מחזה בשם "הנרי ה-V", כשזירת ההתרחשות היא אותו קרב היסטורי. "Little Gidding". אמנם איננה נזכרת במחזהו של שקספיר, אך לעומת זאת מלה הקרובה בצילצולה לשם זה מופיעה בו מיספר פעמים, והיא "giddy". המלך הנרי החמישי מכתיר את הסקוטי בשם שכן סחרחך:¹²

"King Henry: We do not mean the coursing snatchers only, //
But fear the main intendment of the Scot, //
Who hath been still a giddy neighbour to us;"

והשכן הסחרחך, הנרמז ביצירתו של אליוט הוא הגרמני.

המלה "giddy" אצל שקספיר באותו מחזה מתקשרת גם אל הגורל ואל גלגל-המזלות:¹³

"Pistol. Bardolph, a soldier firm and sound of heart,
And of buxom valour, hath, by cruel fate
And giddy Fortune's furious fickle wheel,
That goddess blind,
That stands upon the rolling restless stone."

ושקספיר במחזהו ההיסטורי היטיב להראות ולהדגיש בסיום, כי הנרי החמישי חתר להפסקת השנאה ולהבנה בין בני-אדם ברוח הנצרות הן מבית והן מחוץ, ואילו בימי יורשו, הנרי השישי, שזכה בפרי הניצחון של אביו, התהפך גלגל-המזל. לא זו בלבד שאבדה צרפת לאנגלים, אלא שבנוסף לכך נשפך דמם של האנגלים במלחמת אזרחים:¹⁴

"Whose state so many had the managing,
That they lost France and made his England bleed"

תנועת הגלגל מצויה גם בקווארטט "Little Gidding" של אליוט: הקץ שהוא ראשית והראשית שהיא הקץ, התנועה של היום והלילה, או עונות השנה. המדור הדתי וההיסטורי משתזרים במדור האישי של אליוט. אבל אותו הצד האישי הוא "יחיד ורבים כאחד". אליוט מאזכר יסודות של שירה, פילוסופיה ודרמה מימי הרקליטוס, הומרוס, נוח ומשה רבנו, דרך דאנטה, ג'ון דון, שקספיר ומאלארמה, מתזמר אותם ביצירתו,

ומוסיף להם את תרומתו האישית. ההיסטוריה האישית שלו כמשורר, התר אחר המלה, הצליל והמיקצב, ואחר המיבנה והמירקם ההולמים ביותר, משקפת ניסיונות דומים של הוגי דיעות, נביאים ומשוררים במהלך כל ההיסטוריה האנושית. ועם זאת גם ב"משב הכללי" נשמר ה"שלך" הפרטי. הדגמה צורנית, צלילית ורעיונית לכך ניתן למצוא בבית II של הקווארטט. התפילה הקלאסית היוונית על ארבעת היסודות של אוויר, אדמה, מים ואש מלווה בחריזה בולטת והמשורר מעמת אותנו "עתה" עם היסודות המסורתיים, שפנינו להם עורף. חריזה מודגשת בעליל לאורך קטע בתוך קווארטט מופיעה שוב בבית IV, שכולו מחורז, ואשר גם הוא מפגש של ה"עתה ובאנגליה" עם העולם הקלאסי, אך זה של כתבי הקודש, ובו יסודות תיאולוגיים מובהקים. בתרגום ניסיתי לשמר את הקטעים המחורזים ומובנם. בניגוד למשורר, אשר ציין כי אצלו לעיתים קרובות קדם הריתמוס לדימוי ולרעיון¹⁵, נמצאתי אני מול שפע דימויים, רעיונות ומילים, אשר ניסיתי להתאימם למיקצב ולשפה אחרת, והדבר הצריך פיתרונות שונים. כך, למשל, סיומו של הבית ה' IV :

"We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire."

הפך בתרגומי ל"אנו חיים, אף נושמים - אם - רק אם בבערה או בערה אופלים" ושורות 1, 3 ו-5 בחלקו השני של הבית, המסתיימות במילים: "Love", "wove" ו-"remove", שהן חרוז לעין, אך לא לאוזן, הוחלפו בתרגומי באליטרציות ובחריזה חלקית: "אהבה", "טור", "בה". הפיחות שבוצע במושג "אהבה" בגלל ניפוחו וניצולו בידי אנשידון מתחסדים מודגש בעברית באמצעות צימצום מספר האותיות (2,3,4) במילים החותמות את השורות הללו. לאחר הקטע השיירי המחורז בבית II מופיע קטע סיפורי שונה לחלוטין במראהו ובצילצולו ובין שני הקטעים מעבר חד. אליוט התיחס לקטע זה כאשר כתב כי ההפצה על לונדון העלתה בעיני רוחו את "הקומדיה האלוהית" של דנטה, ועלה בדעתו להציג בפני קוראיו מקבילה באמצעות ניגוד בין הגהינום והפורגטוריו שדנטה ביקר בהם ביצירתו. אליוט סוקר בדבריו את הקשיים העצומים של תרגום ה-"terza rima" של דנטה למיקצב אנגלי, ומתיחס לחשיבות ולדיוק של כל מלה אצל דנטה עד שאין אפשרות להחליפה.¹⁶ הדברים שאמר אליוט ביחס ליצירתו של דנטה תקפים גם לגבי יצירתו של אליוט. בקטע זה של הקווארטט מיקצב בן 12-10 הברות בכל שורה ואין חריזה; אך כל מלה תופסת גם אצלו "מקומה כדי לתמוך באחרות". בתרגומי, הועדפו משמעות ודיבור שוטף על פני שימור המיקצב המקורי, אף על פי שהיצירה נקראת קווארטט, ובוודאי חשוב בה המיקצב; אך ניסיתי לשמור על המיקצב ככל שניתן הדבר.

על חלק מן הרעיונות הטמונים בקטע, שהדריכו את שיקולי, ברצוני להצביע. אתחיל בקטע העוסק במיפגש עם "רוח הרפאים", שהיא "אימי מורנו מת" ו"יחיד רובים כאחד". "רוח-רפאים" זו יכולה לרמוז על דנטה המלווה ברוחו של וירגיליוס מורו ומורים רוחניים אחרים המלווים אותו ומשמשים השראה ליצירתו, ועדותו של אליוט וכן המיקצב המיוחד של הקטע מאששים זאת. אבל, רוח הרפאים, המילים הנשמעות בקטע זה והחזון כולו מאזכרים גם את המיפגש עם רוח הרפאים ב'המלט' לשקספיר. המלים "דבר", "לזכור" ו"להיות" הן מילות-מפתח ב'המלט' וכן המשפט המסיים את בית II, "ונמוג לקול תרועת הצפירה", כהד הוא לדברי מרצלוס במערכה הראשונה של 'המלט': "נמוג הוא והלך, בקרוא התרנגול".¹⁷ והדבר בולט יותר במקור האנגלי: אצל אליוט - "And faded on the blowing of the horn" ו"אצל שקספיר: "It faded on the crowing of the cock".

עם זאת אליוט משתמש במילותיו של שקספיר בדרך שונה ועם מסקנות שונות: לא ציטת עיוור לרוח-הרפאים ולריגשי הנקם, אלא חיפוש הדיבור ההולם ביותר תוך מאמץ נפשי מודע ובלתי-פוסק. וכאשר עוסק אליוט בדיבור, אין הוא שוכח עוד אחד ממוריו הפיוטיים, שאג לזיכור השפה, והוא מאלארמה. והשורה: "לזכור את ניב השבט" בתוך הקוואריט תורגמה מתוך "קברו של אדגר פו" – "Le tombeau d'Edgar Poe" של מאלארמה.¹⁸ "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu", ואצל אליוט: "To purify the dialect of the tribe"

בהתבסס על הפאראדוקס הנוצרי, שבו זהים השילוש הקדוש והאל האחד, נראה את הניסיון של אליוט להצביע על המסוים שהוא גם מייצג ועל האחד שהוא גם רבים, באופן שנשמר גם הייחוד של שניהם, זה של היחיד וזה של הרבים. הדבר מתבטא גם באוצר המילים שהוא משתמש בהן. בקטע זה בולטות המילים המציניות מיספרים מדוייקים, אך כאשר ננסה לבדוק על מה או מי מצביע המיספר המסוים, נגלה כי המשורר מטשטש את הייחודי ומבליט אותו כאחד, מבליע אותו מאחורי הסתמי ושומר על המיוחד. כך, למשל, נמצא בקטע זה מילים כ: "one", "many", "some" ו-"both", אבל ה-"one" נהפך ל-"Both one and many" ומבטו של האיש המסוים נהפך ל-"some dead master", ובתרגומי: "יחיד ורבים כאחד" ו-"אירמי מורנו מת". הדיאלוג שבין ה-"אני" המשורר ו"רוח-הרפאים" מפגיש גם את "שני העולמות שזה לזה נידמים כל כך" – את העולם הזה והעולם הבא, ואת עולמו של המשורר אליוט עם עולמם של מדריכיו; אך כדי להגיע אל הארץ המובטחת, חייב אליוט להיפרד מ"רוח הרפאים" ולהפגין את כישרונו האישי:

"These things have served their purpose: let them be,
So with your own, and pray they be forgiven"

ובתרגומי: "אלה הדברים שירתו כוונתם: תן להם להיות. כך עם שלך, והתפלל כי ימחלו להם בתרגום השורות הללו בחרתי לאזכר לקורא העברי שני טכסטים.

א) ראשיתו של ספר דברים בתנ"ך שבו אומר משה לבני ישראל: "ראה נתתי לפניכם את הארץ באו ורשו את הארץ אשר נשבע ה' לאבותיכם לאברהם ליצחק וליעקב לתת להם ולזרעם אחריהם". הספר פותח במילים: "אלה הדברים...". נראה היה לי, כי בתרגום "These things" של אליוט "אלה הדברים" מצביעים יותר על רוח הדברים מאשר 'הדברים האלה'.

ב) המחזה המלט של שקספיר. הביטוי "let them be", המופיע בקווארטט, פירושו בעברית – 'הנח להם', אך כמילים רבות אחרות בקטע זה, גם המלה "be" יכולה להיאסף אל הדי מחזהו של שקספיר. מלה זו ניתן לראות כתיזכורת לשאלתו המפורסמת של המלט: "to be or not to be". ראיתי לנחוץ לשמור על ה"להיות", בין שהמלה "be" נבחרה עלידי אליוט לאיזכור שקספיר ובין שלא. כיוון שהקטע כולו מאזכר את המלט, ולדעתי, לגבי הקורא העברי ה"להיות או לא להיות" מאזכר את שקספיר בדרך הטובה ביותר. לכן בתרגומי הביטוי הוא: "תן להם להיות" על משקל "תן להם לחיות". בדרך זו הנקם, השנאה ושפיכות הדמים אצל שקספיר מבליטים ביותר שאת את בחירתו של אליוט בפיוס ובמלכד, למרות השוני והפרידה.

כך כל חלק בקווארטט, בודד ומיוחד ככל שיהיה, מתקשר אל המיכלול ברעיון, בדימוי, בריתמוס ובמילים. לשונות-האש מתקשרות ללשונות השפה, בין שאלה לשונות שתרמו ועיצבו שפה אחת מסוימת ובין שאלה לשונות שונות וזרות, שיש להן מן המשותף ומן המפריד; ולשונם של המתים תורמת ללשונם של החיים. הדיבור ניתן לאדם, ותפקיד המשורר, בראש-דראשונה לשמור את השפה וכן גם להעשירה ולשפרה, וכך הוא תורם ללשון

בני-עמו כדי "לזכך את ניב השבט", ובאמצעות שיריו הוא נאסף למסורת של מוריו, כפי שציין אליוט בהרצאתו בשנת 1943 על התיפקוד החברתי של השירה -

19: "The Social Function of Poetry"

The duty of the poet, as poet, is only indirectly to his people:

his direct duty is to his language, first to preserve, and second to extend and improve'

"חובתו של המשורר, כמשורר, היא רק בעקיפין לבני עמו: חובתו הישירה היא לשפתו, ראשית לשמר, ושנית להרחיב ולשפר". (תרגום שלי).

רשימה ביבליוגרפית

- 1.A. Warren, "Eliot's Literary Criticism," T.S. Eliot, *The Man and His Work* edited by Allen Tate (Chatto & Windus: London, 1967), p. 279.
- 2.T.S. Eliot, *Christianity and Culture*, (Harcourt, Brace & World, Inc.: New York, 1949), Appendix, p. 189.
- 3.N. Frye, *T.S. Eliot* (Oliver and Boyd: Edinburgh and London), Ch. V, pp. 72-99.
- 4.H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot* (Faber and Faber Ltd.: London, 1949), p. 51.
- 5.Warren, כנ"ל, pp. 280-281.
- 6.C.A. Bodelsen, *T.S. Eliot's Four Quartets*, (Copenhagen University Publications: Rosenkilde & Bagger, 1966), p. 102.
- 7, H. Gardner כנ"ל, עמ' 177.
- 8.William Bridgwater and Elizabeth J. Sherwood, ed., *The Columbia Encyclopedia* (P.F. Collier & Son Corporation: New York, 1935; 1950); p. 1513.
- 9.שם, עמ' 560.
- 10.M. Todiere, *La Guerre des Deux Roses* (Imprimeurs-libraires: Tours), p.5.
- 11.H.F. Hutchison, *Henry V* (Eyre & Spottiswoode: London, 1967), Ch. 11: "The Agincourt Trek", pp. 116-129.
- 12.Shakespeare, W., *The Histories and Poems of Shakespeare* (The Modern Library: New York, 1943), p. 337.
- 13.שם, שם, עמ' 368.
- 14.שם, שם, עמ' 415.
- 15.H. Gardner, *The Art of Eliot* (Faber and Faber Ltd.: London, 1949; 1968), p. 36.
- 16.B. Bergonzi, ed., *T.S. Eliot, Four Quartets* (Macmillan and Co. Ltd.: London, 1969), pp. 24-25.
- 17.שקספיר, המלט, בעריכת א. שלונסקי (ספריית פועלים: הוצ' הקיבוץ הארצי 1971), עמ' 14.
- 18.A. Tate, *T.S. Eliot, The Man and His Work* (Chatto & Windus: London, 1967), p. 296.
- 19, A. Warren כנ"ל, עמ' 294.

אבי פלדשטיין

קטע מהפואמה "אנטיגונה במישלב"

מכוון ההרים
מתקרבת
חלקם רוכבים
וחלקם לובש משהו כמו מכנסים
סירות הקנו הנסחבות על הכתפים
מעידות כי שטחי מים נהרות אגמים וביצות מתוקות בדרךם הם
מדשאות כחלות
וחלקם טוחב דאוני לבוד
הסבלים לובשים משהו כמו כובע.
בראש הולכים החרש והעור חורגים מאזור הזעזועים האקוסטיים
שיוצר מעל כתפי הפסח, האלם
מאחור הם מותירים בדשא, לעתים בקרחותיו,
גופי נחשת מלטשים כגון:
פינמידה קביה אַנך וכדור ומנסרות מתכת שונות.
בהתקרבתם אל שערי האחונה וגנייה המטפחים להחליא
פורחות צמרות העצים אל האויר ונעלמות
והגזעים מחלחלים ונספגים אל הקרקע
הפרות מתנפצים ברכות כשצפרי השיר מערות לתוכן את עס־סן
הנמטר בעודו באויר
צוללות ורוקמות את האויר הנכון בצבעיהן המשחתים.
במגדל
רואה האציל במרחק יד מכתפו, את תשלילה של השמש מעטרת
בנימים אפורות,
מסיט מבט
מסתובב
מתנישב
ומוסיף למרט בדיקנות את גבותיו.
אחר יצמיד את צבי האזניות לראשו
אחר יתפך שעיר ויסריח במתיקות. אתמול עורר בשערי הנקה
צחוקים רעים ומחר
יעורר לקוי חמה.
מכוון דלתת הביצות, אומרים הדווחים מתקרבת אנטיגונה
המשפרת

ובשערי הנהר צחוקים רעים.

על אדרתה

מספרים השליחים, אפליקציה נהדרת, מצמרי קשמיר וקטן
תחתוני הרקדניות שנערפו,
דיוקן פני אחיה פילקטוס
שאת שמועת המצאו בטירה
הפיצו לטאות הבד ועץ הלבד זה זמן-מה.
מיהי אנטיגונה?

מאיפה באה ועל מה הגיעה רכובה

על עקרב, במכונית ספורט לבנה?

מי הרוכב שלצדה ומדוע הוא מתקדם וגבו לכוון הרכיבה?

את מי באה לקבר הפעם,

ומה היא עוד רוצה?

לא ברור.

לגמרי לא ברור.

מתחת ערמת הענפים המכנמים שנגזזו היום, באסר-הצ'הרים
היקר, במזמרות הגננים המשבצות כל טוב
נתנו בשלולית קתות רובים רבות ושברי מערכת בלי-התה
הסיניים,

ובאותה שעה

בתוך האחותה עצמה באולם השקוף

הצגו לראנה קצרות תופיני החדקים השריים הסמוקים משמן
וגביעי פופ קורן צבעוניים.

מתחת לשלחן התעגל ריח הנאנסות הקריף

לטבעות בעכיות סביב רגלי השלחן

ופילקטוס

גלל את תחבושות רגלו הפצועה

חשף את פצעו, שרק בקול,

חבשו שנית

גרה בקשתו, נפץ חלון

הפליץ

השתחנה

וקאורחים מחאו לו בפנים.

אני פדושתי

הדים ורוחות

א

אני מביט בחרטומי נעלי המתרוממות לסירוגין, ימין ושמאל, ככל שמעפיל במרומי המדרגות. כגבי המעלית. לפני שניות ספורות התגלגל מבטנה החוצה נכה בכיסא ממורק, ומעל ראשי, בעיקול המדרגות הבא, מתנפחת חצאיתה של אחת כמיצנח. במיסדרון, סמוך לחדר הכיתה, מרחרח באד החרדה המגיה. בעוד זרועי מהדקת את מחברות הבחינה לגופי, אני מגלה כי בית־שחי הרטיב מחברת חיצונית. לכן אני מעתיק את הצרור מתנוחתו הקודמת, לזפתו בכפי, הופכו בזריזות, וממקם את העטיפה המוכתמת בזיעה בסוף החבילה. מאז הבוקר מלווה אותי תחושה מעורפלת זו, ועד שלא תפוגג, חפץ שבי־זהירות אני תנועה משמאל מכאיבה לעיניי, עיגולים עיגולים, כאילו אבן השליכו לקרקעיתן, והקולות המרשרשים, שישתתקו כבר. כבבקרים תאומים הניחה לפני רות פרוסת עוגת־דבש ומיץ תפוזים, נקישח הצלחת כפני השולחן חתמה את פעולתה, וידה התרחקה וקטנה. תוך כדי חתירה במיסדרון מנקר מאווי סמוי בשורש השערות, תשוקה להשתופף צמוד לקיר, בצל מיתקן המים המתכתי, ולהתמכר לשינה, עד שייעלם המזג האווירי. אקווריום צחית, ריק ממים, חתום וחלול. בלמתי על סף הפתח. דממה פתאומית משתררת בחדר, ושלושים זוגות עיניים מבוהלות ננעצים בי. במיאוס גמור אני סוקר את עדר הנשים שבחר במיכלאה זו כבת־חנת־בינים. במהרה, תפרוצנה מכאן אל כרי הדשא הקורצים – בתי־ספר תיכוניים, מידרשות ומוסדות להוראת השפה האנגלית. אני מפזר את המחברות ואת עותקי בחינת אמצע־הסמסטר בין שורות הספסלים, טורח להפריד בין הדבקות, מפיצן בשוט על פני החדר המאובק בגיר, עופרת כתושה ואפר סיגריות, ובקול רם מכתוב בתעתיק פונולוגי את המילים / siwel / – / k'abal / מהשפה צלטאל המדוברת במקסיקו, שניטשטשו בידי מכונת־השיכפול. זמן הבחינה נמוג בעצלתיים. אור לבן תלוי בחלון, וזכוב קולני נוחת על שבר הגיר שבקצה שולחני. סטודנטית מגושמת ניגשת אלי, למה בדיוק התכוונתי בשאלה, מיין את הצורנים הבאים על פי הקטגוריות הדיקדוקיות, אולי אתן דוגמה, או לפחות אוכיר באיזו נקודה במהלך הסמסטר דנו בכך. אני מסגיר באוזניה רמז קולע, אך אטום וחשוך, בוודאי נכחה בשיעור כשרשמתי על הלוח את הנתונים מספרדית בענייני מידה וגודל, / péro / פירושו כלב, ו- / perito / כלב קטן, / niño / משמעו ילד, ו- / niño / ילד קטן. הבאמת ובתמים אני נמצא כאן, ללא כל ספק, שכן קול מכריז ומבשר כי נותרו עוד חמש דקות עד תום הבחינה, ובאפיסת כוחות אני מתרומם על רגליי, וקורע באכזריות את מחברות־הבחינה מתחת ציפורניהן הנואשות של התלמידות. איני טורח להכנס למזכירות החוג, ובמנוסה מפלס דרכי בין קהל הלומדים, המלמדים ואנשי השירותים החוצים זה את זה בחופזה, נדבקים וניתקים בטורים, מעגלים, מחנות. אני מתניע את הסובארו, ומתרחק

מקמפוס האוניברסיטה לעבר לב תלאביב. חונה מול הים, ובוחר שולחן סמוך למידרכה בקפה טיילת. מזמין טחינה, כבש בתנור ובירה. בלהיטות עט על המזון. נקודות אור בזהירות וכבות במים, ורוח קרירה מרעידה את שולי מפת השולחן המשובצת. אדום ולבן. אין מרגיע כים בשעות אחריצההרים המוקדמות. בהדרגה, שב ומתעבה סביב מרכז הכובד. אברי הליצן מקרטון חוברו בנעצים, ולכל משיכת חוט הוא מזדרז לקרטע. שוב מוכרת תחושת שריריהפנים, וכן אף קולי הפונה למלצרית, עשרה שקל עודף, בבקשה. מול דלת-המכונות נזכר שהשארתי את ארנק-התעודות שלי על השולחן. סב על עקבי, ומגלה את המלצרית המנופפת בידה לעברי מעל שאריות הארוחה. אני מודד אותה במבטי. אמנם, מצאתי חן בעיניה. היא תוקעת בידי חפץ קשה. אה, כן, כמעט פרח מזכרוני. התעודות שלי.

ממירפסת ביתי אני צופה בשדרות בךגוריון. שני בולדוגים, זה בעיקבות זה, בלב מערבולת אבק, מבהילים משנתו קבצן המכווץ על צידו לאורך ספסל. מעליבד מכסה את גופו. נער שחרחר יורק בקשת חרצן פרי. המפגר היקה, שהופעתו הנאה מוליכה שולל, וששכל את אימו בת השבעים לפני שנתיים, עורך את טיולו הקבוע בשדרה. מחפש בעיניו מכר שיוכל להכנס עמו בשיחה על אודות אימו, ממ, ממי, שהלכה ואיננה, והשאיירה אותו יתום. אתה יודע שאמא מתה, מופתע מחדש כל פעם בן החמישים, ומורה לעבר השמיים. אמא אמרה לי שאני לא לפחוד, ואת הבגדים שאני לתת במכבסה ברחוב בךיהודה. כשאמא חיה, היתה עושה מוסיקה בפסנתר. היכרת את אמא, לא? היא מתה, אתה יודע. הדס, בתלבושת אחידה ופנים שזופות, הודפת את שער החצר. מבחינה בי מלמטה, ואינה מברכת אותי לשלום. כבר יומים שמחרימה אותי. בשבת האחרונה שיחקו ידידיה פינגפונג בחצרנו, והשאיירו אחריהם בקבוקים ריקים, ניירות, חפיסות סגירות מעוכות ושאריות מזון. כל הבוקר שלמוחרת טרחה רות בניקוי השטח. בצוהרים, ירדתי אל חדרה של בתי שבקומה הראשונה, והתקוממתי, מה את חושבת לעצמך, אולי אנחנו המשרתים שלך, צריכים לנקות אחרי החברים המוזנחים שלך, מה יש, קשה לכם להתכופף בגילכם, לסלק את הטינופת שהשארתם? ובפי בתי הסוררת מענה מחוצף, אמא ניקתה אחרינו, ולא אתה, אז שאמא תבוא בתלונות. תשובה זו הרתיחה את דמי עוד יותר. ביטלתי את דמיהכיס שלה לשבוע זה, ועד יום שישי הקרוב אסרתי עליה להכניס לביתנו נפש חיה כלשהי, מידידה קרובה ועד לחתול תועה. בינתיים, שוררת בינינו שתיקה נחרצת, ובארוחות, מתאמצת רות לחפות על האווירה העוינת באמצעות פניות ידידותיות. איך היה באוניברסיטה, הדס קיבלה שמונים ושתיים במתמטיקה, אמא של גיורא טילפנה, וביקשה שתתקשר בחזרה, ממזכירות החוג השאיירו הודעה כי פרופסור מאילינוי מבקש להיפגש איתך. גלי, בתי הצעירה, אטומה למתרחש סביב השולחן, שקועה בגיליון 'מעריב לנוער'. איני חש בנוח במהיצתה של זו, קצר קבוע מנתקה מהמתחולל בבית. לפעמים, אני תמיה אם בכלל חשה בנוכחותי, או מודעת לעובדה כי אביה אנוכי, פרופסור לבלשנות, עורך כתביעת, מוזמן להרצאות בכנסים, מדבר ברדיו. כמו בתזקונים זו מקיימת מצווה בלתימפורשת שהיפנית כלפי דריהבית, לא להתערב במהלך חי, ודווקא ציות עיוור זה, התעלמותה הבוטה מקיומי, מדכא אותי. בעיניה, אין אני אלא גוף זר המתנוועע בין הקירות, רבובט שמהלכיו גלויים וידועים, ועלימנת שיפעל כראוי, יש לנהוג בו על פי ההוראות שצורפו לאריזה בשעת הקניה. את הבית רכשו עבורנו הורי רות כמתנת כלולות. בית פרטי זה המוקף חצר מוריקה בולט בין שאר הבניינים המשותפים בסביבה. סוכה בנינו בחצר האחורית, ובבוקרי שבת אנו סועדים בה בצוותא. לפני עשרים שנה, כשנכנסנו לכאן, שתלנו רות ואני בגינה כמה עצים, ושטח מיוחד היקצינו לערוגות, ואפילו קנינו סלעים שמנקביהם צומחים היום שתילים. עשר שנים לאחר מכן, שיפצנו את הבית, ולשבוע ימים עכרנו להתגורר בבית הורי רות. שישה שבועות רצופים התגוררנו במעוננו הפרוז

והפרוץ, מזהירים את בנותינו מפני סולמות מתמוטטים, קירות מעורערים וצבע טרי, ורק בשבוע האחרון לשיפוצים, כשנגדשה מנת הסבל של רות, נעתרנו להזמנת הוריה להתארח בביתם. כמעט ונטרפה עלי שם דעתי. שוב ושוב פגשתי בחדריהם מדרגות בשכנים סקרנים שניסו לתהות על קנקני במבטיהם, ואילו בדירה גופה, הייתי חשוף מכל האגפים לחלונות מציצים. אנחות דיירים שחילקו עימנו קיר משותף של חדר-השינה הרעילו את אוזני, וללא הרף חזרתי ונתקלתי בדירה בת ארבעת החדרים ברות, בהוריה ובכנותי. בתום יומיים, מעונה ומתוח, הודעתי כי אני פורש לבית-מלון קטן, כבר הזמנתי חדר לארבעה לילות, עד שנשוב לביתנו המותקן. רות נפגעה. בעיקר, מפני שנהגתי כך לעיני הוריה, ריבונו של עולם, האם איני יכול לדור בתנאי צפיפות במשך כמה ימים, הרי אין אנו זרים, בני משפחה אחת. הצטדקתי. לא בזה העניין, פשוט איני יכול להתרכז בעבודה, תוך שבועים עלי לסיים מאמר עבור כנס חשוב, יהיה זה מביך יותר אם אשאר ללון במשרדי באוניברסיטה. כעבור שבוע, כששבנו והתקבצנו בביתנו שקירותיו הוזזו, צבעיו התחלפו, ורהיטיו חודשו. בא סבלי על שכרו. פינינו את חדר-הכניסה בקומה השניה ששימש גם כמחסן חפצים. התפטרתי משני זוגות תלת-האופן של בנותי, סקטים ישנים, כדורים מפוצצים, דליים מעוכים למישחק כחול. מריצה חלודה, מישחקיחברה בחבילות שתרמנו לילדי עיירות-פיתוח, בובות סומות ששערותיהן נתלשו, מכונה מגושמת לפריסת לחם, אביזרימיטבח עתיקים שפרצנו בצחוק למראם, כמוצגים ממוזיאון, טיפ ככר שגופו מחורר ושני סרטים קבועים על פניו ועוד. חדר מרווח זה, שלא נוצל כראוי, הפך חדר עבודתי, וגם מרפסתי עברה לשימושי. חדר-השינה המשותף נשאר במקומו הקודם, למעלה, אלא שריהטנו אותו מחדש, ובצמוד אליו בנינו שירותים ואמבטיה. חדרון נוסף באותה קומה הוקצה לאורחים עתידיים הנשארים ללנת לילה, ומכיוון שמניסיונו למדנו כי אין הללו מרוכים (גיורא נהג ללון בו כשבא לבקר מירושלים), התאימו ממדיו הקטנים לתדירות הזדקקותנו לו, וקיומו פטר אותנו מהתארגנות מחדשת עם הידפקות כל אורח חדש על פיתחנו. שיכנו את הבנות בחדרים נפרדים בקומה הראשונה, כשהמיטבח חוצץ בין ממלכתן לחדרי-האורחים. את מרבית שעות שהותי בבית אני מבלה בקומה השניה, נודד בין חדר-העבודה למרפסת. העברתי למעלה את ספריי, תקליטיי, שתי מכונות-הכתיבה שלי, העברית והאנגלית, ואת בגדיי. אף ציידתי את חדרי בטלוויזיה שחור-לבן (הצבעונית ניצבת בחדרי-האורחים). בחדרי-השינה השארתי את הפיג'מה שלי, רומן שאני קורא בו לפני השינה, ואת כלי הרחצה והגילוח הנחתי בחדר הרחצה הצמוד. דאגתי לבודד את חפציי מאלו של שאר דרי הבית, שלא יתחככו בשמלותיה של אשתי, חולצות הטריקו של בנותי, ושערותיהם של שני החתולים הסיאמיים המרפדים כל שעל חשוף משטיח בריצה. רות מבלה את רוב שעות-היום בקומה התחתונה, נעה בין המיטבח לחדרי הבנות, אף פעם אינה מתעייפת ממאמציה להשליט בהם סדר. גם הילדות מבלות את עתותיהן במדור הקרקעי, ובמפורש אסרתי עליהן להפריעני מעבודתי. כל אימת שמשתוקקות שוכנות האגף התחתון ליצור קשר עם ראש משפחתן, נאלצות להיטפל לטלפון הפנימי בחדרי-הכניסה, ותוך כדי כך להטריד את שולחן-עבודתי בצרימה ממושכת, הלו, אבא, אולי תוכל להלוות לי מאתיים שקל על חשבון כסף הכיס של שבוע הבא. הדס, וגלי, אתה במקרה מתמצא בתהליך ירידת הגשם, יש לי שאלה בגיאוגרפיה. ואני לא מבינה את הפרק בספר שמסביר את זה. חוץ מזה, הסתכנתי בבעיה אחת באחוזים. ורות, אל תשכח, הערב, בתשע, הזמנתי אורחים. מפעם לפעם, אני מנתק את מכשיר הקשר בחדרי, קונה לי חירות לשעות ספורות. אות וסימן הוא לבנימשפחתי שבאופן זמני אני מנתק כל מגעזמשא איתם. כי במצב-רוח אני שרוי. במיקרה חירום בלבד הן יכולות אז להתגנב לחדרי על קצות הבהונות, ולעדכנני בעניין הדחוף. אבא שוב בקריזה. אני שומע את הדס מכריזה בתרועת ניצחון תוך כדי שהיא טורקת את שפופרת

הטלפון על כנה. באחד הלילות, שבנו רות ואני מביקור אצל חברים, וחלפנו על פני חדרה של הדס, שפירצי צחוק עלו ממנו. כששמע חברה התורן של בתי (יצור חיזור ששערו קצוץ, חובש מישקפיים כהים, ולבוש בשחורים) את הלמות צעדינו על המדרגות הפנימיות, העיר, אולי אבא שלך מעונין בשכטה? כמה פעמים היפנתה רות את תשומת נחירי הרגישות לניחוח החשיש המבשם את חדרה של בתנו הבכורה. למען האמת, כבר שוחחה בנידון עם משולחת-הרסן, וזו הסבירה לאימה המפגרת כי כולם מעשנים, ואילו היא, רק אחת לשבועיים לוקחת קצת. ואם אנו, הוריה, באמת עומדים על כך כי תחדל מהעניין, תתחשב בבקשתנו, למרות שזו נראית בעיניה שרירותית מעיקרה. אני, מצידי, לא הבעתי כל התנגדות לתחביב החדש, כמובן כל עוד אין הוא בחזקת הרגל. אביה התחיל לעשן בהיותו בן ארבע-עשרה, אמנם סיגריות רגילות, תמימות, אבל הלוא נשתנו הזמנים. לפני חודשים אחדים, בשעת פיוס (יום הולדתה של הדס? יום הולדתי?), השמיעה לי בתי בחדרה את תקליטו ה'מטריף' ה'מדליק' של 'אדם והנמלים', מזמרי הגל החדש. קלטתי כמה שורות באנגלית, משפחת מלכות חדשה, אצילית, פראית, אנחנו המשפחה, אני מרגיש מתחת ללובן נמצא עור אדום סובל ממאות שעות אילוף, אין שיטה בטירופנו. רק גאים במינהגנו, אנשי נמלה המשעבדים, מוסיקת נמלה היא הסיסמה. נאלצתי להודות כי המילים מיוחדות במינן, וגם המנגינה משונה ('מקורית', עמדה הדס על דעתה), ואפילו הבטחתי לממן רכישת תקליט נוסף בסיגנון זה. אפשר שיהיה תוצרת חוץ? ניצלה הדס רגע של חולשה. בסדר, בסדר, הפגנתי רוחב-לב. לאחר הכול, אב מודרני אנוכי.

ב

לצד גיורא, שונה היה מגע החפצים. השזיף והאיצטרובל, הירהרתי בנו, והחום המשכר, אברים ששומנו, זהב ופירות עסיסיים. התמונה בחדר-עבודתו מחייכת מהקיר, ומה אגיד, רק לעזאזל גיורא, לעזאזל. צב קר ומחוספס בתנוחת קיפאון מולך, טיפין-טיפין להשתזף בחום. לידך, אפשר היה לנוח לרגע מתיאטרון הבובות, קצת לחלץ עצמות. הוא נשאר לעוות את פרצופו על הבמה הקטנה, מול הפיות הפעורים, כפפה שהולבשה על כף יד מסתתרת, הוי, הוי, הנסיכה טאנג'ורי, אם תניחי עליי מבטך, איעלם ואחדל. הענישני שוג המכשף. אסר עלי להיראות לעין אדם. כל הצצה חטופה תהפכני לאד. ולידך, לרגע קט, לרווחה נשמתי, מנפח ריאותי בחמצן. לעיתות מחסור ושפל. שבעים שנות הבצורת. מאחורי גדר ביתי אורבים למנהיג השכונה, מדמיינים את גופו כפות לעץ, הנה, חלף על פנינו, ועודנו כאן, שפופים לרגלי החומה, מפרפרים מאימה. הידעת, לאמצעי חישה הפך לי הפחד. לגירויים חזקים נתמכרתי, להפיח בי תחושת חיים. אתמול, החזקתי אצבעי בלהבת גפרור, ועד עשרים מניתי. התענגתי על הכאב. רות אמרה, ניכוותה אצבעך, וענית, סיר המרק שהשארתי עבורי במקרה, כשחיימתי אותו. את שיעורי-הבית שלך הייתי מכין, שתתפנה לשחק עימי. וגם עכשיו, את כל התפקידים הייתי משיר מעורי (כשבקיפוח נפש מדובר, נפרדת הלטאה מזנבה). כדי לשוב ולשהות במחיצתך. רק היה רואה אותך, ומרים רגליו, ואני, צוחק, מריח, נע במסחטת החיים. ולא כך, תלוי על אנקול, בגרוגרת תפוס, והרגש, בקיפאון עמוק. תראה, אני עושה בדיוק מה שרות מצפה ממני, מה שמקצועי דורש מבעליו, היית מתגאה בי למראה כל אותם מכתבים שאנשים חשובים משגרים אליי. על אפם ועל חמתם של כל הסובבים אותי, אמשיך בליצנות הזאת, כמה שהם נתעבים. נוטף בוז. חיידקים אנמיים. מכוונות סדוקות. אבנים יומרניות. הוא לא יתפרק, אני מבטיח לך. רק שלפעמים חורק קצת, איוושות עייפות, זהירות מפולת, אור אדום. מומחה נעשיתי לתרופות נגד חרדה. היט, למשל. מירשם בדוק. בכל החזיתות הנני

עירני ופקוח. בתורנות יום ולילה. תומך בקורה שנתערעה. מסמר שנשתחרר. בהן צדקי, החזית המכובדת הזו תישמר. כיצד זה, גיורא, כל מה שאני אוהז בו, מתמוטט תחת מגעי. דמה, אדמה שוקעת, והנוף בעד זכוכית משוריינת. כמשומר לתצוגה. שאלתי את רות, הרחת במקרה את הנפתלין העולה מהעור, והיא הסתכלה בי בתמיהה. בשבוע שעבר, בהרצאה בת ארבעים וחמש דקות שנשאתי בסמינר המחלקת. הקשבתי מספסל אחורי לקולי המקשקש. בקושי הצלחתי לסיים את הנאום. בידלילה היתה קורסת ארצה האנדרטה שהקמתי. וכל אויביי - בשימחה ורינה. תשוש מפסיעה זהירה זו עקב בצד אגודל. וחרד. מעולם לא הגיע למדרגה שכוז. העזובה. שית מכה ארסו מסביב. על מישור נע ברחוב הצעצועים. הדוב במצילתיו, והדובה מרקידה מטאטא, ונחשיקפיץ מזנקים מצינצנות חרדל, ומיקימאוסים מרעישים על אופנוע, ומורה בכובע לכד מניף ומוריד מקלו. כפייתי נעשיתי. פעולות השיגרה המשתקות. מסלול הנהיגה מהבית לאוניברסיטה בין כליהרכב הזוחלים. הצמתות המוכרות כחלום חוזר ומתיש, זוויות הבניינים הנחתכים בשנתי בחיך אינטימי וריק. סדקים במקומות קבועים בכביש. פעולות היומיום משתלטות עלי, מנוף מתוחכם שמוחו אלקטרוני. פיב, פיב. אז כבהלה משנה דרכים. עכשיו, עוקף את כל העיר. ומאריך את הנסיעה בחמש-עשרה דקות. משוגע, האין זאת? אבל משתמט מהתאבנות. אף על פי כן, תמיד שב לאותה הנקודה. סוס מובל ברסן, מגיר קצף לבן. הזיה בהירה שהוא נשאר כאן. ואני חומק בגנבה, עם רדת החשיכה. בקנאה אני מהרהר באותם עובדימוסך מוכתמים בשמן, פקידים מסורים, חקלאים חרוצים, מעמדתי זו, בעודי מגדיל ומקטיץ את עדשות המישקפת שבידי. גיבור על מסך בד, משקף מאחורי מגבים מתרוצצים של שמשות רכב, פותח דלת מסעדה מהודרת בפני בתליוותי, מכתוב הוראות בטלפון. ואז, נתקף בבולמוס עבודה. כבקש נאחז בתגובות הזורמות. אליי פונים, דנים בעבודתי, דורשים בעצתי, מקנאים בהצלחתי, אני, ואני, ואני.

במסגרת הגן המזומנים. רובם סביב בריכת השחיה נחצר, שבעליה השיט על מימיה רשת מחוברת למקל שאחז בידו, ובעזרתה שלה פרפרים טבועים, עלים צפים וחול. שולחן לבן הובא תחת אחת השימשיות, וקנקן זכוכית מלא לימונדה וקרח נדד בין כוסות שהושטו והזרחקו. כמה זאטוטים בתחתונים ועיניים כחולות, התרוצצו הלך ושוב בין הריבוע העשן לבריכה, מריעים בקול, אני רוצה סטייק, חצי עשוי, רבע עשוי, שלישי עשוי. עכשיו אפשר להתרחץ. הכריזו בעל הבית, ותלה את הרשת בראש השיחים הגזומים. אורית המזכירה, הורידה זרועותיה. שבה להניפן. ובתנועה רצופה פשטה מעל ראשה את השמלה האדומה, וצללה פנימה. בחצר הקידמית התקינו רשת למישחק כדורעף, וכמה גברים נטשו את כיסאות הקש. חלצו סנדלים, וטבלו כפות בצקות בעשב הלח. המורוה מי ממטרות. רמי, שלכבודו התכנסו האורחים, קרב לעברי. השבוע הגיש את עבודת הדוקטור. ולציון המאורע. הזמין איתנו. חברי החוג. אל ביתו. ירון העוסק בפונולוגיה. דרך נעימה להעביר בה את יום-השבת המשמים. את הווילה ירש מהוריו, ועד היום מממנים כספיהם את אחזקתה. רמי אומר, היריהתי בהערתך בעניין השפה ש2 בסוף הפרק השני בחיבור. חוק הפעלים החוזרים שאתה מציע משאיר נתונים רבים ללא הסבר, למרות יתרונו בסמנטיקה. האורחים החלו לנופף בצלחות מנייר סביב הבר-ב-קו. אורית התנערה מהמים, קפאה לרגע ליד המקפצה, הפנתה סנטרה לשמש, ובאדנות סילקה מכתפה שפיריית, שלפני דקות אחדות חגה סביב ברכי. רק עתה הבחנתי שאני שרוע בכיסאינוח. שבד ירוק מתוח על שילדו. מפני ששקע התקער בבטני מתנוחת השכיבה. בזמן האחרון אתה נראה עייף, מעיר רמי, לי הוא דואג, או לעבודת הדוקטור שאני קוראה הראשי. ושנכתבה בהדרכתני. נניח, הייתי נעלם פתאום, מה היה עולה בגורל חיבורו. רמקול בין ענפי עץ פצח בצלילי רנסנס. אנשים גרפו את שרידי

המזון במזלוגות מפלאסטיק, ורות באה לקראתי, נושאת מגש עמוס. זה בשבילך, היא אומרת, ומניחה לרגלי, על העשב, את המגש. סביון זקוף נמחץ תחת המשא. השמיים כחולים ללא רבב, רק מטוס זעיר קורע את רציפותם, וזוג חדש מגיע, נא להכיר, סטיב וטוני מדרום אפריקה, נעים מאוד, יואב סלע. סטיב שזוף, מאפיר, ואשתו בסרב'ל ומישקפי שמש. בנם חג מעל השכונה, הבטיח בשתיים בצוהריים, ואמנם, דייק, כבר פעמיים טסנו בצעצוע לאירופה וחזרה, אומר ג'ון, סוחר שש נפשות כולל הטייס. השיחה על הדשא באנגלית, ורות שותקת רוב הזמן, משום מה מתביישת לדבר בשפה הזרה, למרות ששהינו שתי שנות השתלמות בוויסקונסין. הדס היתה אז בת שמונה, איך פיטפטה הילדה באנגלית, עד היום לא מסוגלת לגעת בסלט ירקות לארוחת בוקר, ומכינה טוסט עם חמאת בטנים. אתה חושב שתהיה מחר במשרד בחוג, מטריד רמי, ואני משיב, לא, מוכרח סוף סוף להחליט איזה מאמרים להדפיס בכתביהעת. כנראה זה על צירופים שמניים לאימוגדרים בפסוקים מכומתים, החיטוט הקפדני בנושא המייגע, משהו על יחסות באירית עתיקה, דיון בחוקי האיטרפרטציה של צירופים פעילים במיבנה הלוגי של המשפט, וגם זה מבלשנות עברית מנדנד לי בקשר לסקירה שכתב אודות ה'מבוא למורפולוגיה' בהוצאת אוקספורד. הפעם, באמת אפרסמה, ולו רק על-מנת להיפטר ממנו: מזל שרוב המשתתפים אינם מקומיים, כך לפחות פטור אני מעימות ישיר. איני מקנא בעורכים שמשתתפיהם מצויים בטווח יד, כלומר, שאתה מצוי בטווח ידם. אמנם, עליי להתמיד בביקורי התעדכנות בארצות-הברית, וכן ההתכתבות בדואר אוויר, וכל העבודה המשרדית, התשובות לים הפונים, מאמרך התקבל לדפוס, המערכת מציעה להכניס בו את השינויים הבאים, ביקורים בבית-הדפוס, מודעות נפירסומים לאיזון התקציב, ונוסף לכל אלו, ישיבות החוג, דיוני תקציב, ציונים, קריאת עבודות, כתביהיד המצטברים על שולחן-עבודתך, ודווקא משום שאני יושב בפרובינציה, חייב אני להטות אוזן קשבת לרוחות המנשבות בעולם האקדמי, לגלות בקיאות בחדשות האחרונות. יריבי מירושלים, אותו אפס, פקיד ואיש אירגון, השתרבב לסדנת-קייץ בטקסט, בענייני תחביר, ומכאן, חובה. עליי להתיצב שם בשנה הבאה, לטאטא את שרידי נוכחותו, וצריך יהיה למצוא סידור לילדות (לא אסע בגפי), ולמי בכלל יש כוח להתנועע. לאחרונה, יותר ויותר אני נוטה לבלות באפס מעשה בחדרי, הזמן חולף בעצלתיים, מחשבות זורמות בראשי, קצת מקשיב למוסיקה, קצת קורא. בתום יומיים מבוזבזים כאלו, נתקף בפעילות נמרצת, מתרוצץ אנה ואנה, מאבד סבלנות. יש לחזור ולאחוז במושכות, להספיק להשתלט על כל מה שהזנחתי. פעם היה עניין בכל זה, וכיום, באופן מיכני, לשמר את המיבנה. וגם השעשוע האינטלקטואלי פג קסמו. בעצם, תמיד ריחף מעל העשייה צל הספקנות, מרחק פסיעה שאין לגומעה, הוודאות שבידלילה יכול כל זה להתמוטט, שבאקראי נבחר, פרי השתלשלות שרירותית. הרי באותה המידה יכולתי אני, יואב סלע, להיות מאמן כדורסל (בשעתו, הייתי בנבחרת הנוער של מכבי), או, נניח החלטתי ללמוד ארכיאולוגיה, אז בחפירות, ונגיד סתם איש-עסקים. גם בזה יכולתי להצליח. משהוגשה עבודת הדוקטור, הבנתי, האפשרויות הולכות ומצטמצמות, כחותם שהוטבע בעורי, הנה, צורה זו לבשו חיי. אין זה שלא הייתי מרוצה מתנוחתי, אלא תהיתי. מדוע אני נשוי לאשה זו, כיצד אביהן של בנות אלו, ודווקא עיסוק זה. דימיתי. למשל, השעשוע הבא. הביטו בי, חבר פרלמנט בווינגטון. אני מיטיב את קשר העניבה שלצווארי בעודי חולף על פני בית-מלון מהודר. בקומתו החמישית ממוקם משרדי. יום עמוס לפני, וכבר מכתוב בראשי הוראות למזכירה. מחר אני טס לג'ורג'יה להיפגש עם נציגים מקומיים, ולפני זה אתרענן בריצת בוקר. בפתח הבניין אני פוגש ביריבי הוותיק, פול פיינברג, המשוחח עם עיתונאי. אני משגר לעברו חיוך קפוא, ומסלק את נוכחותו מהרהרני. מישהו קורא בשמי. כבר זמן רב שלא ראיתי אותך.

מברכני מנהל חברה גדולה למחשבים. במעלית, אני מחייך לעצמי, הערב, אפתיע את אשתי, את חופשת חג-המולד הבאה נבלה בהוואי. או, מישחק אחר. בנגריה שלי ביפו ליד המסור החשמלי. נער ערבי מפנה ממגש הנחושת שבידו שני ספלי קפה טורקי, בשבילי ובשביל בני, ומניח אותם על הכוננית מעל הכיור. אני משתיק את המכונה, שוטף ידי משבובי נסורת ואבק, ולפני שמתפנה ללגום מהמשקה, עוד מספיק לתפוס את שפופרת הטלפון. הלו, כן, ההזמנה שלך תהיה מוכנה מחר, אבל בינתיים, אין לי הובלה. אני שולח את בני להביא פיתה עם ביצה מהמאפיה בפניה. זה בחינם. בעל המקום ואני שכנים ותיקים. הערב, חתונת בן אחותי, ומיטת הזוג הצעיר שבנתי נשענת על הקיר, מתיבשת מהצבע. את המיזרון קנתי אצל לוי הרפד. פרחים קטנים מפוזרים עליו, ומישענת המיטה בסגנון עתיק, עם סילסולים בחום כהה, מה שהצעירים אוהבים בימינו. בטח חתונה יפה תהיה, עם הרבה אוכל, ריקודים, והזמר שרהבני ישיר כל הלילה. וההזיה הבאה, הנני חבר קיבוץ קשיש. מעת לעת מפרסם רשימות קצרות ב'דבר', תגובות על החיים הפוליטיים חברתיים. בבית-התרבות מתווכח עם מזכיר המשק, הממלכתיות שהנהיג בן-גוריון במפלגה ותוצאותיה. בשולחן הסמוך, מרצה בני באוזני שלושה צעירים כיצד ניתן לשקם בחזרה את תנועת של"ו. השנה הזרים ענף-הכוורת למשק ממון רב, ואני גא בהישגי זה. בשמונה-יחצני מקרינים בחדר-האוכל סרט אמריקאי על חטיפת מטוסים, ובני נוטש את כס המטיף, וממהר לחזות בהצגה. כמה חברים מצטופפים מול הטלוויזיה המסדרת את 'כלבוטק', חברת תיירות ישראלית משטה בנופשים היוצאים לחו"ל, מאשרת מקומות שמורים כביכול בבתי מלון מלאים, מבטיחה סיורים מדומים באתרים, משכירה כלירכב בידיוניים. עד היכן היגענו. ובאשר לאותם מטיילים, מה יש, הכינרת, התבור. לא מספיק יפים? כבר ביקרו בכל המקומות כאן? קצת מגיע להם.

בהזדמנויות שונות בשנות-בגרותי השתעשעתי בהעמידי פני אחר. לדוגמא, פגשתי נערה על חוף-הים, והתחלנו לשוחח. בתום דבריפתיחה מקדימים, כשווידאתי כי אכן נישבתה בקסמי (הייתי ועודני בעל הופעה נאה). והנה היא טורחת להציל מפי עובדות ופרטים על-אודות זהותי, הייתי שובר את רעבון החוקר שלה בעבר בדוי, שם מומצא, כתובת כוזבת ונסיות מופרכות. במיומנות הרכבתי מול עיניה פסיפס ביוגרפי מדומה, וכל אותה השעה עקבתי אחר, ארשת-פניה כדי לקרוא מהן כיצד התרשמה מהדיוקן ששירטטתי. אין זה שרקמתי לעיניה דמות הנעלה בדרגת קיומה על זו שלי: אלא התקוממתי כנגד אותה התערטלות זולה, שפגישה אחת, או שתיים, אין בהן כדי להצדיקה. מה פתאום שתחלק עימי את סודי, מי אני, מה הם העדפותי, רגשותי ופחדיי. ונניח הייתי מציג את עצמי באמצעות כל אותן תוויות-היכר, ההיתה מעשירה את הידע שלה על-אודותי? בכישרון הידגמתי את מחוותיה של הדמות המאומצת, חיקיתי את גיבוניה, שאלתי את סיגנון דיבורה. אירע, וכמעט נלכדתי. היה זה במסיבת יום-העצמאות. שתי נערות שהתוודעתי אליהן בהזדמנויות שונות. ושנשאו עימן תדמיות שונות שלי, נכחו בחדר, ושתיהן חיזרו אחריי בהתלהבות. האחת כינתה אותי טום, והדביקה שם זה ליצור המתגורר באיזור יוקרה. שתי משרתות פיליפיניות מתגוררות בבית הוריו. יש לו סירת מירוץ. ושני כלבי קולי. השניה זיהתה בי אותו שלמה, עובד במיסעדה בדרום העיר, לומד בתיכון ערב, ובמו ידיו הרכיב אופניים מחלקים משומשים. השתיים נלחמו עלי (על מי?) בקנאות. הזמנתי אותן לרקוד, אחת אחר חברתה, מחליף זהויות ללא הרף מעשיר את הדיוקן שחרטתי על לוח ליבן בפרטים נוספים. נקטתי בתחבולות מתוחכמות כדי להמשיך במישחק ההתחזות הזה, והקפדתי להדוף ממני והלאה כל אותן הסכנות המגולמות בדמות מיודעיי, ששבו ופנו אליי בשמי האמיתי.

שמונה חודשים מלאו היום למותו של גיורא, וארבעים ושלוש שנים ליום הולדתו. הקצתי משנתי, הצצתי בשעון, והעשירי ביוני האדים בתוך המלבן הקבוע על פניו. חשבתני, אקדים לשוב הביתה, ואעזור לרות בסידור הבית והחצר. הירהור שבהרגל. פתאום נזכרתי. לכל הרוחות. מינהג קנינו לחוג את ימי הולדתו של גיורא בביתנו. גיורא וטלי אשתו היו מעמיסים על הסנדר את שלושת ילדיהם, סבתם, וכל מי שהתאוה לחגוג את פלא קיומו של גיבור השמחה, ואילו אנחנו, הוצאנו כסאות לחצר, קישטנו את העצים בשרשרות נייר, בלונים, נורות צבעוניות, והכנו מטעמים. כאמור, רשאי היה גיורא להזמין אלינו את אורחיו. מלבד המשפחה, כיבדה אתנו בנוכחותה גלריה עשירה של דמויות צבעוניות שהשתנו מידי יום-הולדת. פעם, אותו הולנדי הבונה בתים בדרום צרפת, והזמרת ממועדון הלילה השרה מרוקאית מהנשמה (בתואר זה הציגה בפנינו גיורא), ואפילו הפילוסוף ההוא מירושלים, שלימד אותנו לוגיקה באופן פרטי, והדס, שלרגע לא הניחה לגיורא, רוצה בו לעצמה בלבד, נלחמה איתו בנוקשות על תשומת ליבו של ילד היום-הולדת. בדרך כלל, הגיעו האורחים בחמש אחרי-צהריים, והמשיכו אל תוך הלילה. הזמן חלף במהירות, לא מוחש, מוסיקה, סיפורים, ריקודים, מישחקים, ובשלב מסוים, מעמד שציין את שיאו של הערב, טקס פתיחת-המתנות. הערמנו את התשורות על השטיח, רות, אני, הילדות, אשתו, מוזמניו, וגיורא היה רוכן שם, מחייך מאוזן לאוזן, מקלף באיטיות את העטיפות, פניו מתוחות מסקרנות, וכשמערטל את המתנה מכסותה, פורץ בצווחת שימחה, איך זה, בדיוק מה שרציתי. מה לא היה שם. עפרונות ציור, חולצה (מרות), באופן קבוע. גיורא לא יודע להתלבש, התלוננה באוזניי, ומידי שנה ציידה את מלתחתו בחולצה מהודרת. לפחות שתהיה אחת נורמלית, הדגישה), משאבה לאופניים, כובע מצחיה, אלבום רמבראנדט (מתנה ממני), תיקידי, מערכת מברגים, כתריסר חבילות 'מרשמלו' ספוגיים שנהגנו לחממם על אש קטנה, שיתמוססו, לנעוץ בהם קיסמים, וללעסם צמיגים ומתוקים. כשהודיעו לנו על האסון, אפילו רות השקולה הגיבה, בדיחה תפלה. באי-אמון. תאונה? רגע, סילחו לנו בבקשה, תאונות קטלניות מתרחשות בעיתונים, אצל מכרי השכנים, אישם בצפון הארץ, בכבישים רחוקים ואלמוניים, לא אצלנו. טעות בוודאי נפלה כאן. לילדות לא סיפרנו תיכף כשקרה. וכי מה נגידי? בנות, שעה זו קשה במיוחד. מכוניתו של גיורא נמחצה כאקורדיון רפוס בתאונה. משאית שצילה חשוך ומסורבל הגיחה מעבר לפינה. פיל מוות. ראשו נכנס בשמשה, וההגה קרע את כתפו. הרופאים מבטיחים שמותו היה מיידי, אז בבקשה, חדלנה לעוות פרצופכן בהעוויה איומה שכזו. גם אמא ואבא יכפתרו את פיג'מת המלאכים יום אחד. עובדות-החיים המרות. התחשלנה. זיכרו יהיה שמור עימנו לעד. אמן. נסענו לירושלים להלוויה. רות נהגה, ואני קיללתי במשך עשרים-יחמש דקות, עד שרות עצרה בפתאומיות, ואמרה, די, די כבר, ועד לסיום הטקס לא פציתי פה. אחרי-כך, נסענו עם טלי והילדות לביתם, ועל שולחן-עבודתו היו מפוזרות הרבה עבודות עם רישומים, מגובבים באיסדר, וביקשתי מטלי לבחור כמה למזכרת, והיא אמרה, כמובן, כמובן. בחרתי בקריקטורה משעשעת של זקן מרושע, ומיספר גליונות שהחל לרשום על גבם רעיונות לסידרה חדשה של ציורים בהמשכים שהזמינה אצלו מערכת עיתון-ילדים, ושכינה אותה 'הרפתקות קלינוצה הבלתי נראה', על כמה דפים התאמן ברישום ראשים אינדיאניים, אוהלים, חניתות, דקלים, וכל מיני צורות מופשטות, כביכול, סמלים אינדיאניים. בנוסף לציורים גם חיבר את העלילה, ואת כותרת-המישנה הנספחות לתמונות. על גיליון אחד, בתוך מלבן מחולק לארבע תמונות רצופות, ניתן קטע מהעלילה. בתמונה הראשונה שורטט קלינוצה שוטף בדהרה את המדבריות, ובשוליה היה רשום 'עלי להספיק להעביר את

ההודעה'. התמונה השניה תיארה ראש־שבט שפוף בפתח אוהלו, שני משרתים בגבו, קל־נוצה מתנשם, ועננה מתאבכת מפיו 'אויבנו המשותפים זוממנים להתקיף את שבטנו. אבי מבקש עזרה'. אחר כך צויר כרוז מתרוצץ בין האוהלים, וחבורת מתופפים בראש גבעה המבשרים על הכנות למלחמה. בתמונה האחרונה נראות נשים מבוהלות בבגדי־שק, וילדים מפוחדים הנצמדים אליהן, ומתחת כתוב, 'הישונו אהובינו בשלום הביתה'. גם לקחתי קריקטורה מצחיקה של קרייזן מהטלוויזיה, וציור פנים מוארכות ושזופות בצבעי־פסטל, שבשוליו כותרת. אספתי את כל המזכרות הללו, ונדדתי למירפסת שהוצבו בה כיסאות, כדי לתמוך במנחמים. רות שבה הביתה, להשיג על הילדות, ואני נטלתי חופשה מהאוניברסיטה. בלילה, לנתי אצל אימו של גיורא, ובבוקר התייצבתי בביתו להסתופף עם האבלים, לעזור לטלי לעמוד בפרץ המבקרים הבלתי־יפוסק. כל־כך הרבה אנשים הכיר, ולי רק ידיד קרוב אחד, גיורא. באו כל מיני אנשים. מודלים שישבו עבורו, ציירים, אימהות שחילקו עם יוצאי חיקן הערצה משותפת לאירוי בספרי הילדים, וסתם מכרים. מבית־זקנים הגיעה מישלחת רועדת שייצגה את כל השאר. התרווחו על הכורסות הכי נוחות, טעמו מעוגיות השוקולד, וסיפרו כיצד אירגן עבורם ערב ריקודים, ודווקא התעקש להשמיע באוזניהם מוסיקת־רוק. כמה שנהנו מהערב. כעבור שבוע חילק ביניהם תמונות קשישים מחוללים, ואמר, בבקשה, אני הדגה שלכם. היכירו אותו מלפני כן. נהג לבחור באחד מהם שישב לפניו בחדר־המלאכה. היושב היה מקבל רישום, או שניים, ואת היתר השאיר אצלו. שמחו שמישהו מתעניין בצורתם הקמלה. גם בהזדקנות יש הדר מסוים. והגיעו כל מיני נשים, תלמידות, או מכרות, אך טלי קיבלה אותן באיבה, כי מי יודע, למרות שחיו בהרמוניה. בתום השיעור חזרתי לתל־איב, ולפני שעזבתי, אמרתי לטלי, כל בעיה, או סיוע, יכולה לסמוך עליי כאילו אחיה אני, או גיורא עצמו, ואמנם, כל מיני סידורי־מוות עשיתי, ביטוח, ערימת מיסמכים, פניה לחברת הטלפונים כי יוציאו את שמו מהספר, וגם עזרתי בפניו הפציו מהדירה. טלי הציעה, בעצם אתה יכול להשתמש בבגדיו, יש לכם אותה המידה, לא? סירבתי. כמה נורא. חוץ מזה, איני לובש ג'נס, קורדרווי וחולצות טריקו. אבל באחד מביקוריה הבאים בביתנו, השאירה כעשר כתנות, כמעט חדשות, ורות קיפלה אותן בארונן, ואחר־כך העירה, אתה יודע, אני בחרתי את רובן לכבוד יום־הולדתו, ועכשיו, חזרו אלינו, היו באמת ממש חדשות, כי זה לא הסיגנון של גיורא. כמה פעמים שלא ניסיתי להסביר לרות, אבל, עכשיו, מה זה משנה. לא העזתי ללבשן. כעבור חודש, התגיסנו טלי ואני לאירגון ארכיון עבודותיו. מיספר פעמים ביקרה אצלנו עם הילדים במהלך השנה האחרונה, לקחנו אותם לחוף גרדון, ואכלנו בכרם, שישליק, חומוס וקרב קאראמל, ורות לחשה לי באמצע הארוחה, כשהניחו המלצרים את המנה העיקרית על השולחן, כך שקולה לא נשמע בין רעש הכלים, אתה לא מרגיש שזה מדכא את טלי והילדים, הדיבורים שלך כל הזמן על גיורא. ובאמת, מאז הפסקתי לנקוב בשמו באוזני העולם בחוץ. אין זה אומר שגזרתי על עצמי שתיקה בפנים.

ממילג לנוער התקשרו. בא מנהל בית־הספר. עוד הורים מבוהלים. ישיבות ממושכות בחדר־האורחים שלנו. קול הטלוויזיה הושק, ורק התמונות מרצדות באלם. הדס בחדרה, מחרימה את כולנו. מדווחת מהמיפקדה, אסיפת־הורים נוספת הערב, ומצרפת את צחוקה לזה של שאר חברי הכנופיה מעבר לקו. שוב ושוב. אימהות היסטוריות. בדמעות, אבות בצל מיקטורות. היכן טעינו. בנינו הרכים. אותי משעשע כל העניין. אבל מעמיד פנים מודאגות. לא כאן אכשל. וצאצאינו סטרחו, מלאי בוז, נקיים מפחד. אחרי הכול, ילדי טיפוחים ממשפחות טובות. סתם התכונו להשתעשע. יבעבע סביבנו הקצף זמךמה עד שישכך. גם עניין מיפלג לנוער ייפתר איכשהו. פגישה אחת, או שתיים, עם פסכיאטור, תיאור המצוקות בקול נרגש, דווקא נחמד. יהיה מה לספר לחברה. הרי בקרב חברה תרבותית מתקדמת ומבינה אנו

שרויים. ובאמת, צודקים. הלא יירגעו סוף־סוף הרוחות. הדס, אם תבקשי יפה סליחה מאבא, ככל זאת נבקר בשבת הקרובה בלונה־פארק ביריד המזרח. אלא שהפעם מסובך יותר. המילים 'עבריינות', 'חוק', מתפרצות בחלל כזיקוקי דינור, וכבות שוב. שבעה תלמידי גימנסיה מכובדת לקחו אל.אס.די. התלמידים סולקו באופן זמני מבית־הספר, עד שתחליט ההנהלה מה דינם. דברי העיתון. טוב שלא נקבו בשמות. בכל זאת, לא נעים. הדס מפיקה את מירב התועלת מהמצב החדש. יוני עכשיו, הים ריק ממתרחצים, החום הכבד עדיין אינו בעיצומו, ואפשר לשהות על החוף עד השקיעה. גם שאר המושעים נמשכים לים כלמגנט. חלקם תופסים גלים. אחים חובטים במטקות. על החול הרטוב עד יפו ובחזרה בריצה. התעמלות בקבוצה. הדס מחסלת קרטיב אחר קרטיב. הביאו למיקי טיפ־אוזניות מארה"ב, ואפשר לשכב על הבטן, הפנים מופנות לים, ולהקשיב לאלביס קוסטלו, במיוחד, בשעות אחרי־הצהריים המוקדמות. נקודות כסף מרצדות במים, ואנשי שעת־הנעילה מתחילים לזרום. קהל מקורי יותר. הפסל מפרישמן וחברתו ההודית, הזקנה עם הכלבים, הדיג ובנו האילם שאחרי־כך מטפסים על המזח. את אהבתה לים ירשה ממני. רות אינה יכולה לשהות בשמש זמן ממושך, ובלילות הקיץ פותחת את המזגן עד כי קופאות כפות רגליי, ואני נאלץ לקום מהמיטה, ולהשתיקו. בשש שבה הדס מהחוף, יחפה, בגופיה ארוכה, חול בשערותיה, ועיניה אדומות ממלח. רעבה, מתה מרעב. מריקה חצי מקרר (אמרתי לך אלף פעמים להתקלח אחרי הים לפני שאת מטיילת בבית, מרימה רות את קולה), אחרי־כך, מתרחצת, ומחליפה למכנסיים קצרים, לבנים, וחולצה צמודה. ארוכה ושופה. תמצית הבריאות והרעננות. כלל לא נראית כנוער חולה, מנוון, מתפלש בסמים ובאלכוהול, כפי שתיאר מנהל בית־הספר. דווקא משאירה רושם כאילו חזרה ממסע בסיני, ולא ממסע אל.אס.די. אמש, חקרה בדאגה, אבא. אולי יש לך מושג מתי מחזירים אותנו לבית־הספר. הערמומית. עשרה ימים נותרו עד לחופש הגדול. והבטלנית מתפללת כי גשר יעשו לה, לנצל את ימי הים האחרונים, לפני שמציפים את החוף רבבות תלמידים בחופשה. ובכן, סיפור המעשה. חבורת ידידים קרובים, חוג פנימי, ה'גזעיים', כפי שמכונים בפי הדס, תיכננו לנסות אל.אס.די, שהרי נאמר באחת מאותן אימרות שפר המשובצות בשולי 'יומן הגימנזיסט' היכן שרושמים את שיעורי הבית, 'אין חכם כבעל ניסיון'. מישוהו קיבל 'חומר' מאחיו הבכור, וצוות הממריאים נבחר בקפידה, כי ידוע לכול, הסביבה החברתית והפיסית שבה נלקח הסם משפיעה על איכות החוויה. והרי רצו להבטיח שאף אחד מביניהם לא ייכנס, חס וחלילה, לטריפ רע. ובכן, באמת בוררו הנבחרים, פרחי טיס, אנשים המכירים זה את זה זמן ממושך, ובידידות שנים רבות, ואין ביניהם מתח, או עוינות. הגלולות נבלעו בבית מיקי, חברה הרזה, קצוץ השיער של הדס, שהוריו נמצאים כוונצואלה. (כמה שנאבקנו אנו, הוריה, עם הדס, כל אימת שנאלצה לבלוע תרופה בדמות כדור מוצק ועגול). בשבת, בעשר בבוקר, שעה מוקדמת להפליא, התקבצו אנשי הצוות. הורה אחר הורה נצטווינו להעירם השכם בבוקר. בשבת? מה פתאום כלי־כך מוקדם, תמחה אם אחר אם לשמע הבקשה החריגה. חצי שעה טרחה רות הנאמנה לטלטל את בתה המכורבלת בין המצעים, קומי הדס. הרי ביקשת שאעיר אותך בשמונה וחצי. לו אך ידעה לאיזו מטרה מכוונים מאמציה. על הסביבה הפיסית הוהלט קודם לכן, בתום דיון לוהט וממושך שנחתם בהצבעה. שישה מול אחד. לאחר שנבלעו הגלולות, התכוונה החבורה לשים פעמיה לדרך – מביתו של מיקי ברחוב שי"ר ועד מוזיאון תל־אביב, היעד שהועדף ברוב קולות. בשבתות, פתוח המוזיאון למבקרים. והתצפית בתמונות הצבעוניות תחדד ותעשיר את חזיונותיהם של הצופים המעורפלים. כיאה לכני טובים, כולם חובבי אמנות, ואם אפשר להעמיק את החוויה החזותית. כשהגירויים הם אובייקטים אסתטיים, ולא סתם רהיטים, אנשים, כלי רכב, מה טוב. מישוהו ציטט אימרה סתומה של טימותי לירי, ואחד סיפר שגם פרויד הריח קוקאין, ושרלוק

הולמס שאף אופיום, אפילו שהוא דמות בדיונית. ואם ככה, אז האין זה מכובד ששמה של הדס סלע יתנוסס בהמשכה של רשימה מיוחסת זו? גם היא התנסתה באל.אס.די. כחום טקס הבליעה, חיכו עוד כשעה בביתו של מיקי, להתרגל לתחושה החדשה, ליתר ביטחון. שעה זו נתארכה במיוחד, נחווה כשנה, עשר שנים, דיווחה באוזניי הדס מאוחר יותר, לאחר שנתפסו. מסע הצופים למוזיאון ארך כשלוש שעות. במצבירוח מרומם התענגו למראה הורים שהסיעו פעוטות בעגלה, קשישים שחזרו מבית-הכנסת, יושבי בתיקה. והכל בצבעים סגולים-כתומים זוהרים כאלו. תאר לך. אף פעם לא ראיתי צבעים נהדרים כליך, ציינה הדס. חציית כביש היתה פעולה מסוכנת ומשעשעת כאחד. הכביש נואה כנהר ענקי, אינסופי, שאין להתגבר עליו, ופעולת החצייה עצמה ארכה חודשים. כמה מצחיק היה להסתכל בכל המכוניות שהמתינו בסבלנות, שבועות על גבי שבועות, עד שנגיע לשפת המדרכה השניה. איזו הרגשת חשיבות נפלאה! גם קנו גלידה, וכדורי הווניל והמוקה גדלו מול עיני בתי לשני הרים. והלשון שנשלחה ללקק נראתה ענקית ומשתלשלת. חה... חה... צחקה הדס. לבסוף, הגענו למוזיאון. בחרנו לבקר באוסף הקבוע. איזה יופי! הצבעים שיצאו מהתמונות, ממש נשפכו, והמיסגרת לא נראתה בכלל, והפורטרטים הקפואים הפכו למיפלצות. כמו טושטשו גבולותיהם של כל החפצים, וניתן היה להבחין בעין בקולותיהם של שאר האנשים, לא יודעת איך להסביר את זה, כל הזמן התפוצצנו, התגלגלנו מצחוק, והשומר קרא, שקט, ילדים, שקט, אגרש אתכם החוצה, אם לא תפסיקו. אתה יודע, טריפ אורך כשמונה שעות, וגם תיכננו זאת ככה, שבשש בערב נהיה מחוץ לזה, כדי שבלילה נספיק להכין קצת שיעורים למחר. בקיצור, השעה היתה ארבע, וכולנו מוקסמים, החושים פתוחים עד הסוף, כשפתאום, סיגל התמוטטה, והתחילה לצעוק, אני רוצה לצאת מזה, אני פוחדת, אמא, אמא, אני רוצה למות, והתרוצצה בין התמונות כמשוגעת, עד שנעצרה לפני קטע קיר חשוף, בין שתי תמונות, לז'ה ומונדריאן, אם איני טועה, והתחילה לדפוק את הראש בקיר. השומר בחדר התקרב בריצה, ושומר נוסף מהחדר השני, והחזיקו בה בכוח, חשבו, מי יודע, אולי מאותם פסיכים שמשחיתים תמונות במוזיאון בסכין, או שופכים עליהן צבע, כתבו כמה פעמים בעיתון, לא? אז קראו למשטרה, ולקחו משם בניידת את סיגל שהמשיכה להשתולל, עיזבו אותי, אני רוצה למות. מיד הסתלקנו החוצה, אפילו שהמהומה הזו הצחיקה כליך, חשבנו שאנחנו מתפקעים. רק כשיצאנו מזה, מאוחר יותר, נבהלנו כליך. אבל אז, ישבנו בבית-קפה ליד מועדון צוותא. כשעה שעתיים, מביטים ברחוב, טועמים כל אחד מהעוגה של השני, גם הטעם מזר פתאום. והחפצים משנים מידותיהם כל הזמן. והמרחק ביניהם אחר מהרגיל, וגם תחושת הזמן משונה. כאילו הכול קורה עכשיו, בהווה, וכל קול, או מראה, נרשם בדיוק ומלאות שכנו, קליטה מואטת וממושכת. אם סיגל לא היתה מתמוטטת, הכל היה עובר בשלום. אף אחד מאיתנו לא התכוון לקחת את זה שוב. חוץ מזה, לא כל כך מהר היינו משיגים חומר. שלושה ימים היתה סיגל בהזיות, לטיפול מיוחד הכניסו אותה. חבל, כי דאגנו לבחור את האנשים אחד אחד, ודווקא שסיגל תכשיל אותנו. לא תיארתי לעצמי, פסקה הדס מהורהרת. נהנית מזה. שאלתי את הדס. בטח. וחוץ מהעולם שנראה אחרת, גם קורה משהו בקשר להרגשה העצמית, מרצה בחשיבות הדס קרישנה, כאילו האני שלך נעלם לגמרי, ואתה והעולם נעשים אחד. מזור, כמו אני, הדס, אינני שם, נעלמתי. קלה כנוצה. בלתי נראית. אורירית. כאילו אני העולם. אין לי גוף בכלל. וזה מה שהפחיד את סיגל, אמר מיקי, בגלל מיבנה נפשי מסוים, או מוח. בעצם, כי אנשים מסוימים לא יכולים לעמוד בחוויית איבוד האני. ואת הרגשת טוב עם זה, אני מגלה דאגה אבהית. למה אתה מתכוון, כלומר, זה משונה, אבל לא נכנסתי להיסטריה. אתה רואה שאני שוב הדס, לא? תשמע. אבא, אתה לא צריך לקחת את זה ברצינות תהומית כזו, כאילו מי יודע מה קרה לי. אתה רואה, אני שלמה ונורמלית. כן. עלי להודות. בתי שלמה ונורמלית.

סוף שנה אקדמית. מאמץ אחרון, נשימות לא קצובות לפני קו הסיום, כמחנה שפורק אוהליו, ורק לאות התזווה מצפים, נו, מתי נצא כבר. סטודנטים רצוצים מול לוחות-מבחנים שהוצמדו בנעץ לקיר המודעות, סוחרים במחברות, עטים על מכונות-הצילום בספרייה. אין כוח. וגם אולמות הקריאה התמלאו פתאום. מאפרות מגובבות בכדלי-סיגריות בכניסה. החום המטמטם כבר דחוס באוויר. הרצאה מסכמת. עוד שעת-קבלה אחת. כינוס אחרון של משתתפי הסמינר המחלקתי השבועי, שאני מארגנו. ואף בעיר ניכר שינוי, בשעות הערב, נשפכים אזרחים מדירותיהם אל בתיהקפה שלאורך הים, אל אולמות קולנוע ממוזגים, או סתם, ללקק גלידה. כמה שמחה לחופשה הנכספת. זי, ייפסקו כבר ההטרדות הללו, ערימות הבחינות, עבודות סמינריוניות, והתככים בחוג. הרכילות המרקדת על חבל, משן לשן, בקפיטריית המורים. מי מונה, ומי פוטר, מי הועלה בדרגה, ומי יצא לשבתון. יש לכחור בראש-חוג חדש. פנו אלי באופן בלתי-רשמי. למשש את הדופק. סירבת. התפלאו. תגובה בלתי-רצויה. מפורסם אני במרצי ובחריצותי, אחד שלא בנקל מוותר על הזדמנויות חדשות. אולם, החלטתי. עליי לצמצם את פעילויותי, להתרכז בעיקר, בתמצית. להסיח דעתי מהשול. חשבון עשיתי, אוותר על קריאת עיתון יומי, אטול חופשת חצי-שנה מעריכת כתבי-העת, לעורך-אורח אעביר, ומאתו כנס-בלשנים בברלין, באוגוסט, אסתלק. גלי, בתי הצעירה, מתכננת לשהות שבועיים בקיבוץ, עבודת התנדבות. פריירת אחת, הגיבה הדס, החופש מגיע, ואת יוצאת לעבוד. אל תתערבי בעניינים שלי, ענתה גלי. כרגיל. וגם שיעורי הפסנתר שלה בעיה. מוסיקלית מאוד בתי בת החמש-עשרה. מגיל חמש נודדת בין המורים המעולים בעיר. הופעות בקונצרטים שאיגון הקונסרבטוריום. מופע הסולו הראשון. כל אחרי-צהריים מעל הפסנתר בחדר-האזרחים. יחד אספנו במשך השנים את התקליטה שלי. מגיל צעיר מתלווה אליי לחנויות תקליטים, שנינו מאזינים, ומחליפים חוות-דעת על הביצועים. לפני חצי-שנה החליטה פתאום ג'או. רוצה לנגן ג'או. מורתה התפלצה, איזה ביזבז כישרון. אין לי שום סיכוי ליהפך פסנתרנית מהשורה הראשונה, מאלו המנגנים במטרופוליטן, או קארנגי הול, קבעה בתי המעשית. ודווקא מתכוונת להלחץ. בינתיים, אנו בחיפוש אחר מורה חדש, מקבלים כתובות, רושמים המלצות, שואלים פי מוסיקאים. מישהו שימצא חן וחסד באוזני בתי הבררנית. לפני שלושה חודשים פגשה נגן-חצוצרה צעיר. התחילו מתאמנים בביתנו. לא יכולנו יותר בגלל הרעש. חיפשו ומצאו מועדון עם פסנתר, ועברו אליו לעבוד. מהעירייה פנו אליהם שיופיעו לפני נוער, שילמו גם סכום פעוט. חוסכת אותו. אחראית הקטנה. וכל היום מזוממת. אדישה לטוב, פלגמטית. סולמות עולים ויורדים על הקלידים, ורוח בתי מרחפת בבית. אולי מכאן התחילו הרעשים. הקולות המפטפטים באוזני. לחישות. משפטים מבלבלים. גם צחקקים. לפעמים. שניים-שלושה קולות מתחלפים. עכשיו, מזהה אותם. האחד, קול גיורא, עמוק עם ש' שורקת, והקצב המהיר. האחרים אלמוניים. קולות ללא כתובת. ניסיתי להשליט סדר בשידורי גיורא. קול גיורא מגן-עדן, ערב טוב ושלום רב. איך זה קולות נודדים נסחפים ברוח, שדרות קוצים כלים באש. היזהר, יואב, היזהר. הפסלים המתאבנים, אפילו שמציצים, אתה מאחורי הסככה. רק צילה נגלה. לכאורה, קריר ומשרה רוגע. היסוג לאחור. פנימה. פרש הצבא לנוח, ודחלילי חורקים ברוח, לתעתע באויב. בוקר טוב. ערב נעים. ארוחה טעימה. תפוח מקולקל. מאמר מעולה. מצב פוליטי מאיים. איזה נעליים יפות. הערותיך מאלפות. בבת אחת יורדים הקולות. בימים מסוימים. לא בתכיפות. אני נעצר, ומתרכז. מטה אוזן לחלל המקיף. לא אמרתי כלום, מתערב קול רות בבליל הקולות. שקט, שש ... סתם מהרהר במשהו. את קול גיורא כבר זיהיתי, והשניים האחרים, קול אשה, ועוד אחד, דקיק כזה. ילד צעיר, אולי, מתאמץ להשליט סדר בדיווחים. התחביר פגום לגמרי. הקול

הדקיק מפר בקביעות את חוקי זכר ונקבה, קושר אנאפורות לחלקי דיבור בהקדמות בניגוד לכללים, שותק במקומות אסורים, היכן שצריכים להיות צירופים שמניים. אני מתאמץ להתחקות אחר הדיקדוק של הקול הדקיק. כמה מילים, ביטויים מרכזיים, חוזרים בתמליל השלישייה. חולות נודדים. אש אוכלת. מעי ליווייתן. מים מכסים. לפני כמה שנים סבל אבא של רות מציפצוף באזוניים. עבר כל מיני בדיקות. הציצו לראשו, הוציאו תרבית מהגרון. הציפצופים לא פסקו. התעצבן, כי שעות על גבי שעות נהג להקשיב למוסיקה (כנראה ממנו ירשה גלי את הכישרון המוסיקלי), ובאמצע הפרק האחרון של הסימפוניה הרביעית למאהלר, כששרה זמרת הסופרן, הצטרפו אליה הציפצופים. בהתחלה, הטריד את אשתו, הקומקום שורק. והיא, זינקה למיטבח, לא דובים ולא יער. בסוף. נואשו הרופאים. פסיכוסומאטי. עד שהתגלגל לזה, התעלם מהצפירות. כקוף טרי בכלוב שבתחילה רואה את העולם בפסים מאחורי הסורגים, ובמשך הזמן הם מיטשטשים בשדה-התפיסה, ומפסיק לקלטם. כך גם עלה בגורל הציפצופים. וכעבור שנה, נעלמו כלעומת שבאו. נזכרתי באודיסאוס והסירנות, הקולות המשגעים ההם, וכל המפליגים שטבעו. אולי מכאן אזהרת המים המכסים. קול מזהיר בפני עצמו. ראיתי פעם סירטון מצויר בקולנוע 'לימור', לפני שהקרינו את ה'קירקס' עם צ'ארלי צ'אפלין. ליווייתן שגר במצולות הגיח מהמים, וזימר, וכל חיות האוויר והים התקצצו להקשיב לשירתו. היו לו שלוש לשונות בחך. כל אחת סילסלה בקול עצמאי, וכך ביצע יצירות מורכבות. עוף השמיים הפיץ את השמועה עליאודות תופעת-הטבע הזו, עד שהגיעה לאוזני מנהל בית-האופירה בניו-יורק. האחרון סירב להאמין, ושלח משלחת ספנים ללכוד את הליווייתן השרלטן. בינתיים סיפרו ציפורים כרוזים לזמר. כי אניה המפליגה בלב ים מחפשת אחריו. הליווייתן התמים היה סבור כי באו לעשות לו מיבחן קול, כדי להחתימו על חוזה, וכבר דימה עצמו מתנועע על הבמה, בתלבושת מפוארת. הוא מילא ריאותיו באוויר, ופצח בשירה אדירה. למען ינחה קולו כמיגדלור ביום סגריר את האוניה האובדת. על פי קול השירה בלבד, לא היו אלו המצפנים, שושנת הרוחות, או השעונים, איתר הקברניט את הליווייתן המזמר. המלחים כיוונו תותחים, ואחת אחר חברתה חיסלו את שלוש הלשונות בחך. בהדרגה. גווע הליווייתן, בשלושה קולות שני קולות. קול אחד, ולבסוף, נדם. מישהו התפתל מצחוק מאחור, כי באמת היתה העלילה אידיוטית, ורות סובבה כל הזמן את הראש, שיפסיקו להפריע. כמה פעמים שיחקתי טניס עם הדס במגרשי האוניברסיטה. היא ממש השתפרה, ואני, התרוצצתי ימינה ושמאלה, להציל את הכדורים בפינות. בפעם האחרונה, בילינו כשעתיים על המיגרש. שחקנים אחרים בטח חשבו שזו אהובה צעירה שלי. אולי סטודנטית. באופן כללי, נקי אני מחשד. איני מתעסק עם נשים אחרות מאחורי גבה של רות, ואפילו באורית המזכירה המאוהבת בי, אני נוהג הבנה והתחשבות. נשים נמשכות אלי; אך איני טורח לפתותן. סתם ביזבז זמן ואנרגיה. בעצם, בסך הכול, היו לי נשים מועטות. לפני ארבע שנים, כשהייתי בהולנד, אותה אמריקאית ממדעי המחשב. ועוד הרפתקות ספורות. על אצבע אחת אפשר למנותן. כל פעם שכיבה אחת. השתעממתי. ולפני שהתחתנתי, פרשיות לא משמעותיות. ובכן, סמוך לסיום המישחק, כבר עמדתי להביס את הדס, באו הקולות. וי. וי. וי. ואולי כן, לא, כן, האיש מאחורי הכפתורים, ועוד כל מיני קטעים. איבדתי את חוש הכיוון, מקול הכדור, וקול הקולות. וקולה המשולהב של הדס, אבא, אני עוד אנצח אותך. פרשתי מהמישחק בטענה כי נתקפתי בסחרחורת, והדס התמרמרה, עזבת, כי הרגשת שאתה עומד להפסיד. התישבתי שעון בגבי לקיר, קיר הביתן למימכר ציוד-ספורט, והיבטתי בשמיים. ניסיתי לאזן את הנשימה הלא-סדורה, שטוף בויעה. והדס קרסה לצדי, ובאמת, נראינו יפה בתלבושת הטניס, אני, במיכנסי הלבנים, ובגרביים שפס כחול מקיף את שוליהן, ורצועה צהובה הדוקה לפרק היד. להגן על האיזור,

וחולצת-צווארון לבנה שסמל תנין תפור לכיסה, והדס, בחצאית-טניס קצרצרה, כלרקדנית, וסרט עבה סביב מצחה, כלכריס הבארט. עודינו נחים, אני מחכה שיתנדפו הקולות, מת מפחד, שלא ישמעו האחרים, והדס, תוחבת כסף למכונה המשלשלת כוסות מיץ, ומשם, צועקת, דבורים, אבא, דבורים, חלף על פניי זה מהחוג לקולנוע, המרצה בבית לסין על סרטים ישנים. החלפנו כמה מילים, וקבענו מישהק ליום שלמחרת. ואמנם, למחרת, נפגשנו על המיגרש. שיחקנו כשעה וחצי, וכשהתעייפנו, פנינו ברגל לעבר בית-הקפה מול מעונות הסטודנטים. ישבה שם תלמידה אחת שלי, מעל מנת פול עם ביצה, וכשראתה אותי, הסמיקה, סובבה את קרע הפיתה שבידה בחוסר תכלית, ואו, אמרה לחברתה כי היא ממהרת, קמה ברעש, הפילה כיסא, התכופפה להרימו, ונמלטה החוצה. רמי נוהג לסנוט בי, איך שהסטודנטיות מתות עליי, ואני, לא מנצל את מתת השמיים. התישבנו סמוך לשולחן צדדי, וידידי סיפר כי בעוד חודש הוא יוצא לשנה לפאריס, הוזמן להשתתף בעריכת כתבי-עת לקולנוע, וגם ירצה פעמיים בחודש בסינמטק מקומי. בירכתי אותו, ולרגע, נזכרתי בפאריס של אותו שלומיאל מהפרברים המבלה בה חופשה, בסירתו של ז'אק טאטי, והתיירות האמריקאיות המצלמות מחלונות האוטובוס, והדלת בתצוגה שאינה משמיעה קול טריקה. ידידי הזמין עוגת שוקולד, דוחה למדי עם ציפוי קשה, מנומר מאגלי זעפה משהייה ממושכת במקרר, ואמר, יש לי מישרה קטנה בעיתון יומי, אתה יודע, מאותם מדורים שבנועיים המספרים על מאורעות מופלאים ברחבי תבל, למשל, תאומות סיאמיות בנות עשרים-ושלש שגופן מחובר, ומחצית אחת רוצה להתחתן, או, אשה בדיאטה שהחליטה להסתפק בארוחה בודדת מדי שבוע, ובתום התפטמות חודש-שבעית שהכילה שתי כרוביות, חצי קילו כבד, קילו ירקות ואבטיח, נפחה את נשמתה. פרפראות אלו הוא מלקט מעיתונים זרים שמנוי עליהם, ובעיתות שפל, קצת ממציא מהראש. עכשיו, הוא חייב למצוא מחליף זמני, לשנה, עד שיחזור. סך הכול, עבודה נחמדה, מינימום מאמץ, ומשלמים לארע. ולבסוף, הגיע אל העיקר. אם העורך ימנה כתב חדש, לא יוכל לקבל בחזרה את המדור, לכן, חשב, ימצא בעצמו מחליף, וימליץ עליו, בתנאי שיבטיח לפנות את מקומו, כשיחזור. בתום דבריו, הביט בי כממציא שסוף-סוף פתר את הקושי האחרון, ושאל, אולי תהיה מוכן לקחת את זה על עצמך? אשאיר לך אצל אחותי את עיתוני החוץ שאני מקבל, ואם תרצה נתרגל את העבודה יחד בשבוע הבא. אני? מה פתאום אני? אף פעם לא עסקתי בכתיבה עיתונאית, אמרתי, אני בודק צורות במקצועי, מיבנים, לא מתעסק בעובדות, אמנם, עובדות מופלאות, אבל אבק העולם דבק בן. אחר-כך, חשבת, בעצם, למה לא. קצת שינוי, יכול להיות משעשע. לא בכל יום נופלת לידי הזדמנות לצאת מהשיגרה. אפשרויות חדשות. דף שצבעו אחר. וכבר ראיתי את עצמי בעיני רוחי עיתונאי שמיקרופון משתלשל מצווארו, והוא מראיין אישים חשובים, ואת אהובת העיתונאי ביקרתי בגלרייה. שלה, ודירת העיתונאי ההפוכה, בקווקיבירה ריקים על הריצפה, ערימות עיתונים, ספר הזכרונות של קיסינג'ר פתוח על הכיסא, ועל הקיר, כרזה של פול קליי, והטלפון מצלצל ללא הפוגה, וסיגריה כבויה בין שיניו, ומכונת-הכתיבה מקישה בכפותיה בקצב רצחני. במחשבה שניה, אמרתי, כן, למה לא, אני מוכן לנסות, וקבענו להיפגש בביתו. ניגשנו לקופה לשלם את החשבון, ויחד צעדנו למיגרש החנייה, אני, התנעתתי את הסובארו, והוא את הפורד, עד שהתפצלו דרכי מכוניותינו. בביתי, התקלחתי, ורות הכינה האמבורגר, מאכל החביב עליי במיוחד, והניחה עליו ביצת עין, וקטשופ, וסגרה בין חצאי לחמניה. לעסתי לאט, ובעד פתח המיטבח הסתכלתי בתוכנית אחרי-הצהריים לילדים, שהקרינו בטלוויזיה, ואף הדס וגלי צפו בה. בערב, יצאנו להופעת בלט צרפתי בהיכל התרבות. אני סובל ריקוד, לא כצופה, ולא כפעיל, אבל, רות ביקשה שאתלווה אליה, לכד לא תלך. במכונית, העירה, אתה לובש חולצה של גיורא, מה קרה, דווקא מתאימה לך. השפלתי

סנטרי לעבר חזי, ואמנם, נוכחתי, אין זו חולצה שלי, כנראה משכתי אותה מהמדף העליון, ובעודי טרוד בזיהוי הבגד, עקפה מכונית מאחורי, עוד רגע והתנגשנו. אבל איני מתכוון לחקות את תנוחת מותו של גיורא. הבלט היה משעמם, ממש כפי שציפיתי, ואחריכך הלכנו לאכול.

ה

מתחת מגבי המכונית היה תחוב פתק לבן. ביד עצבנית קירבתיו אל אפי. הנה סימנים מכל עבר. סופי שבקטנות אתפס, כל התרשלות היא בחזקת סכנה. את פני הפורענות אקדם מצויד במיטב התחמושת, ובינתיים, בכל פרט מיזערי עליי להקפיד. קראתי, דו"ח על חנייה במקום אסור. הסתרתי את הנייר בכיס חולצתי. כיצד לא השגחתי, ודווקא כשחונה למרגלות חדרי השכור, וכליכך דואג לא להשאיר עקבות. לרות לא סיפרתי מאום. לא על מישרת הכתב, וגם לא על דירת החדר ששכרתי ברחוב גאולה. דירה עם טלפון ברחוב צהוב ומתפתל לים. זה כבר השבוע הרביעי להופעת מדורי המופלא, ומדי יום ג' אני רוכש את העיתון, ומעלעל בו בעונג. חדוות היצירה, כך מכנים זאת, כמדומני. אמנם, אין זה רומאן שאני מחבר, אך ליקוט הידיעות החריגות, ניסוחן מחדש, העשרתן בקישוטים דמיוניים, סילוק הפרטים האפורים, גם אלו בחינת מעשה אמנות, אמנם, בזעיר אנפין, אך אמנות. כמה פעמים חשבת, גיורא היה בוודאי מרוצה מעיסוקי החדש. היה נוהג להרצות בפניי, צייר הקריקטורות רושם את המהותי והיחודי שבפרצוף. מפשיט את המקורי בד בבד עם הקבוע. הרי ההבעה מתחלפת, צמתות התווים מתפרקות ללא הרף, ובריחום המוקפא יש להעלות את המשותף לכולם, ואת שמבדילם משאר הפנים הסובבים. וכל זה בקווים ספורים, חסכנות בייצוג, מעין סכימה, ואף על פי כן, ממבט ראשון מזהה הצופה את המיוצג. יתר על כן, קריקטורה נראית דומה יותר לבעליה מאשר תצלום צבעוני שלו. לכאורה, בניגוד לשכל הישר, הרי כאן, קימוץ והשטחה של פרטים, ואופן המסירה מעוות ומוגזם. התבוננות מיוחדת מעורבת פה. אני יואב סלע, מבוסס בשלוליות הפרטים החריגים. העובדות המבישות הקלועות בחבל החיים. עגל בעל שני ראשים. אב מאירלנד בן מאה ושישים נתברך בחמישיה. תינוק בן חמש דיווח על אירועים שחווה בעשרים שנות חייו האחרונות בלונדון. הוריו לקחוהו לכרך, והפעוט הובילם לבית מסוים, הציג בפניהם קרובי משפחה, שלף חפצים ממקומות-סתר בבית. שימפנזה שטופח במושבת-בלשנים דיקלם סונטה של שקספיר. גם לצרימות הללו יש מקום בעולמנו, אישם, בין חוקיהטבע המוצקים, הצימחיה המוכרת, וההיסטוריה המצטברת בספריות. השבוע התקצפתי על שגיאת הגהה שנפלה במלה 'להכשיל', ובא במקומה 'להכפיל'. מדי שבת אני מבקר בביתה של אחות הכתב שאני מחליפו, כמתואם בינינו, והיא מוסרת בידי את צרור העיתונים הזורים, חומרי הגלם. בגלויה האחרונה שקיבלה מפאריס אף דרש בשלומי. איני מכיר איש מחברי המערכת, נזהר מלהיתקל בהם, ומשאיר את רשימתי וזשבונית בתיבת הדואר הגדולה בבניין. פעמיים פגשתי בעורך האחראי עליי. לא חקר אותי על חיי, רק ביקש שם וכתובת, ועוד כמה נתונים מרגיזים. השארתי בידי כתובת זמנית, זו של אותה אחות, וכעבור שבוע, כשמצאתי את החדר, החלפתיה בכתובת קבועה. שיחק לי מזלי. כשיצאתי מחנות-ספרים ברחוב אלנבי, גיליתי מודעה מודבקת על עץ, דירת חדר עם טלפון להשכרה לשנה. את המיספר רשמתי על כריכת הספר שזה-עתה רכשתי, וניגשתי לקיוסק לטלפן. קול גברי ענה לי, כן, אפילו עכשיו אתה יכול לבוא לראות את המקום. לא ביזבזתי רגע. ברחוב גאולה עצרתי לפני בית ישן, שמירפסות מוארכות בלטו בחזיתו, העפלתי לקומה האחרונה, ששתי דלתות היו קבועות בה, דלת הגג שצבעה לבן ומתקלף, ודלת עץ

שרוטה שכפתור הפעמון נתלש ממלכן הפלאסטיק שלימינה. היקשתי עליה. פתח לי צעיר כבן שלושים, מעדות המזרח, והכניס אותי לחדר שרוהט בספה בלבד, ואחר הצביע על מיטבח קטנטן, שמקרר עתיק ומטונף זימזם בתוכו. אמרתי, בסדר, אני לוקח, והוא, שרשם על לוח ליבו את דיבורי המצוחצה, בגדיי המטופחים, וגינוניי המנומסים, ציין בחשדנות, אתה כאמת בטוח שזה מתאים לך, חשבתי, יבוא איזה סטודנט, או פקידה צעירה. נתן בי מבט כאילו אני מתכוון לפתוח בדירתו בית-זונות פרטי, או מחפש הרמון לנשותי הלא-חוקיות, ואולי שוכר מאורה לפילגש סמויה. הבנתי שעוד רגע יוותר עלי כדויר, ובוזריות שלפתי מכיסי תעודת זהות, והסברתי, בעל בית מהודר ומשפחה אני, פשוט זקוק למקום נפרד כדי להתרכז בעבודה, רעש ומהומה בביתי, כלובו נראה מתאים ביותר. הוא לא השתכנע, עדיין הייתי בעיניו אחד המנהל עסקים אפלים מהצד, לא רצה לסבך דירתו בזה, אבל כשאמרתי, תשמע. אשלם לך את כל הסכום מראש, ותוכל לסלק אותי אם אפר חוקים מסוימים, אחתום על חוזה, נכנע, וכבר למחרת העברתי לידי את הסכום במזומן, ותוך שבוע הכנסתי לדירה ארבעה כיסאות, כורסה מרווחת ושולחן גדול, את כל אלו רכשתי בשוק הפשפשים, וגם כיסוי הודי שהסתרתי תחתיו את הספה המכוערת, ושטיח ערבי שפרשתי על הריצפה. בתום הריהוט נראה החדר סביר למדי, קצת בוהמי, אבל דווקא מצא חן בעיני, וקודם שנכנסתי אליו נוקה בידי עוזרת, כך סוכם ביני ובין בעל הבית. רשמתי את שמי על תיבת הדואר, וכדי להתחזות בעיני השכנים כאחד המנהל מכאן מגע עם העולם, שילשלתני לתוכה כמה מכתבים מבוליים, שהציצו מבעד חרכיה. בשבוע הראשון, ביליתי בחדרי שני בקרים, ובשני, הארכתני את שהותי לשני בקרים ואחר-צהריים. את העבודה העיתונאית אני מכין כאן. מעלעל בעיתונים, מסמן חומר רלוואנטי, עורכו בעברית על גבי מכונת-הכתיבה. בתום כמה שעות, יורד לים, שוחה, מתיבש על כיסא. חם. יולי עכשיו. השבוע העברתי לכאן את החלוק הסיני מקטיפה כחולה שרות הביאה לי מאנגליה. אף פעם לא התהלכתי בו בביתנו. אולם, כשמגיע לפה, פושט את בגדיי, ומתרווח בחלוק המהודר. פוסע בחדר צעדים אחדים לפני שמתחיל לעבוד. אתמול, צילצלו פתאום בדלת. נבהלת. מי זה יכול להיות. אולי הדס שבלשה בעיקבותי, ועתה, באה לגבות בדרכי סחטנות אלף שקל; אם אסרב. תחשוף את מחבואי בפני תבל ומלואה. היבטתי בעד חור ההצצה, וגיליתי פועל קשיש בבגדי עבודה. פתחתי את הדלת. אולי יש לי מפתח לגג, השכנה מלמטה הזמינה גז, ואינה מוצאת את המפתח. עודי משיב בשלילה, בקעה קריאה מהקומה מתחת, או, הנה, מצאתי אותך, במגירת-הכלים במיטבח, ואחת עם שיער מתולתל ופרוע, וסרבל לבן גדול מכפי מידתה, שעטה במעלה המדרגות. ופרצה במפתח את דלת הגג המקבילה לדלתי. תוך כדי לחיצה על הידית, נזכרה בנוכחותי, ובירכה אותי מעבר לכתפה, אה, אתה הדייר החדש, תיכף אשוב. המתנתי בפתח, עטוף בחלוקי המגווחך, ולאחר שהובילה את העובד למקום בלוני-הגז, שבה אלי, ואמרה, קוראים לי אתי, ואני גרה קומה מתחתך. מה דעתך לרדת אלי לקפה? היצאתי עצמי, יואב. כאמת, ארד. רק אחליף בגדים. טרקתי מאחורי גבי את הדלת, ובעד למירווח המצטמצם עוד הספקתי להבחין בפועל הנוטש את הגג, ואגלי זיעה דבוקים לשערות חזהו בעד החולצה הפתוחה. שמעתי אותו משוחח עם הדיירת למטה, ואחר, דלת נטרקת, ושוב טיפס לגג, ושקלתי בליבי, ארד, או לא. ייתכן וטעות עשיתי, אולם, כעבור עשרים דקות, הושיבה אותי על כר בחדר-האורחים שלה, המרוהט בסיגנון מזרחי, והציעה, תשתה טורקי, ופנתה למיטבח, ובעד הפתח גיליתי חדר נוסף, חדר-שינה נתון באי-סדר, שמלות, כובעים, צעיפים, תקליטים, וספרים מושלכים בעירבובייה, וחשבתי, גם דירתה של הדס תיראה ככה. אתי חזרה, והכריזה, יופי, לפחות דייר נורמלי אחד בין הזקנים בבית הזה. התוודיתי, איני מתגורר כאן באופן קבוע, לפעמים בא, לא נשאר ללון. אני עיתונאי, משוטט ברחבי הארץ, מעוניי הקבוע

בירושלים, וחדר זה כאן, רק כשניקרה לתל-אביב. משום כך, לא תפגוש בי כאן לעיתים קרובות. את הטורקי הביאה על טס נחושת, וכשהתכופפה להניחו על השולחן הנמוך, השמיעו התכשיטים שבאוזניה, סביב פרקי ידיה, ורגליה, קול ציצלול, ואו, הכריזה, אני שחקנית, כאחת המציגה עצמה לפני פתיחת המסך. התענינתי בנימוס, את משחקת עכשיו באיזו הצגה, והיא סיפרה שלפני שנה סימה את בית צבי, ועם עוד קבוצת שחקנים חברה בלהקה קטנה, העלו מחזה מקורי באתרים שונים בארץ, קיבוצים, מושבים, מחנות צבא, ורק לאחרונה חזרה לתל-אביב. הצוות בחזרות על הצגה חדשה, ובמשאזמתן עם העירייה בנוגע לשימוש במרתף מסוים המתאים להופעות בשדרות גורדאו. פיטפטנו עוד כשעה, בעיקר היא, תלונות על מצבו של השחקן הישראלי, שוב ושוב הדגישה, צריך לצאת מהארץ, ואני, החריתי אחריה בקול נחר, כן, צריך לצאת, ואחר השתררה שתיקה, והיא ציינה, אתה יודע, אתה משונה, אבל נחמד. נפרדתי מעליה, והיא הזמינה, תקפוצי שוב. למחרת, שוב ביקרתי בחדר בגאולה, כי הביקור אצל אתי הפריע לעבודתי. ובעודי מדפיס, 'בתחרות מרתון על כיסא נדנדה זכתה אזרחית אנגליה שבילתה ארבע מאות ארבעים ותשע שעות עירות רצופות, כלומר, שמונה-עשר יום ושבע-עשרה שעות ללא שינה', נשמעה נקישה בדלת, שנחתמה בקריאה, זו אני, אתי, שמעתי אותך עולה במדרגות. היססתי. איני רוצה להסתבר. מקום שקט חיפשתי, לנוח מהטרדות, ממבטים. ושוב פולשים אליי. נזכרתי בסרבב הלבן שלבשה אמש, וכשהקישה שוב, נרעד בד תחתוני. כבר הרבה זמן לא עמד לי כשהירהתי באשה. פתחתי את הדלת, אלן דלון בחלוק סיני כחול, ואתי נכנסה, קראה את הקטע המודפס על הנייר המגולגל במכונת הכתיבה, ופרצה בצחוק. באתי להודיע לך שהבטיחו לנו את המרתף הוא בשדרות גורדאו, וכשתעלה ההצגה, אתה מוזמן. וכשסיימה, נעלמה בין קפלי חלוקי הסיני, וכששבה ויצאה מתוכי, מתנשמת, הציעה, בוא נרד אליו לאכול משהו, כי לפי מצב הדירה, אני מסיקה שהמקרר ריק. לוגיקאית שנונה. ירדתי בלבושי הלח, וכחמש שעות נוספות נשארתי בביתה. עוד פעמיים שכבנו. בחיי, לא יודע מה קרה לי. כבר שנים שאיני זוכר עצמי להוט כל כך. לעסנו ענבים במיטה, והסתכלנו בתכנית טלוויזיה ירדנית. תשוש וחולמני שבתי הביתה. ישנתי כמת. למחרת, כשהתעוררתי, פתחתי את הרדיו, השרפה בעמק הירדן עדיין בעיצומה, שידר הקריין, כבאים מנסים להשתלט על הבעירה, חייכתי, סימן טוב. וכשגזלתי את אוזן שקיקהחלב במיספריים, נזלו מיספר טיפות על הריצפה, וגם בזה ראיתי אות לטובה.

מחר המועד האחרון להחזרת עבודות הסמינר. על שולחני הצטברו כעשרים עבודות, כרוכות בדפדפות צבעוניות, אורכן הממוצע כשלושים עמוד. פתחתי אחת, קראתי את כותרתה, ובעמוד השני תיקנתי שגיאת כתיב. עיינתי בעמוד נוסף באמצע, רשמתי הערה, ובסוף העבודה חרצתי את גורל הכותבת, עבודה טובה, גישה מענינת, וחתימת. גם בקריאת העבודות האחרות לא השקעתי מאמץ מיותר. עיון בעמוד בודד, או שניים, הספיק לי על-מנת לעמוד על רמת הניתוח הכללי, ולאור התרשמות זו הערכתי את יצירות המופת. שוב דחיתי את קריאת שלושת המאמרים שחברים למקצוע השאירום אצלי, כדי שארשום על גבם הערות. איני מצליח להתרכז, גם תיאבוני אבד, ורות מודאגת. זה בגלל החום, אני מרגיע אותה. כמבעד קרום-חלב מצטירות תנועותיה במיטבח, וגם הדס וגלי מחליפות תנוחות בחוסר מנוחה. בבוקר, מאריך לשכב במיטה. כל חיי, על המשכמים קום נימניתי, ולאחרונה, עד תשע מכורבל בין הסדינים. בלילה, לא מצליח להירדם. מכונית דוהרת על הכביש, ופנסיה מקרינים על הקיר ריבועי-אור הנדלקים אחד אחר השני, ונעלמים בהדרגה. נהמה מרוחקת מבשרת שמכונית נוספת קרבה, וסידרה חדשה מופיעה על הקיר. שלשום בלילה התחילו הקולות, וחשבת, ליווי לשקופיות המרצדות, סרט עם פסיקול. בדרך-כלל, באים הקולות

בצוהריים, ובעיקר, כששרוי בגפי. ארבע שעות ללא הנעת השפתיים, וכבר מזדרזים להנעים לי חברה. מדוע בחרו דווקא בי, איני נביא. עכשיו, מזהה את התחושה הקודמת להופעתם. לעיתים, ניתן לסלקם באמצעות פעולה נכונה. לדחות את נוכחותם ליום־יומיים. את יומי מארגן כך שלא יצטלב עם המצבים מפתיה־הקולות. כיצד אאפיינם. הנוף המטושטש שצללים חסרי־פשר מתנועעים בין גבולותיו. חריקת בלמים ברחוב, פיות בתנועה, פניות חדות, בוחק חלונות־ראווה, חשמל מזמזם בחוטים. לא ביקרתי אצל רופא. מה יגלה לי ואיני יודע. הלא בסופו־של־דבר ירפו ממני. הנני בן ארבעים וארבע, ומעולם לא סבלתי מתקלות. כמו שעון פועל עד הקילקול, פגם בגלגלי השניים. בכוח כפפה שנשכחה על ספסל בשדרה, או מוצץ של תינוק בחול, לערער את המערכת. יומי חולף בעמידה על המישמר, להימנע ממסלולים מועדים. כמחליק על מידרכה נעה, מתאמץ להדביק את האוטובוס שבמרחק חמש פסיעות קדימה. מנסה לרוץ על המידרכה הנוסעת, אך רגליי משותקות. המרחק ביני לאוטובוס קבוע. המדרכה מתמידה בזרימתה, אני פוצה פה לקרוא לנהג שיעצור, אך כל הגה לא בוקע. או, על מצופף בלב ים. אין נפש חיה מסביב. דממה גמורה. מים מכל עבר ושמיים. מאמץ עיניי, אולם כל מראה חדש לא נקלט. מים ושוב מים עד קו האופק. ואף צליל מילים מסוימות זר פתאום. השבוע, בארוחת הערב, שאלה רות, אתה רוצה מלפפון? תמהתי. מלפפון, איזה צליל מצחיק. אף פעם לא הבחנתי בצירוף־הצלילים האווילי, למרות שמאות פעמים הגיתי את המלה. שיננתי בליבי, מלפפון, מלפפון, עד שאיבדה המילה את משמעותה, כאקורד שהתפור. אתה רוצה מלפפון, שנתה רות. מלפפון? יד מלפפת. לפת. מלפיה. מלחיה במאפיה. אמש, קראה הדס מחוץ לחדרי, אבא, איפה אתה? הייתי רכון מעל מעקה המרפסת, מביט בשדרה. כאן, אני נמצא כאן, נעניתי בקריאה. אחר־כך, הירהרתי, נניח שפרץ גנב לביתנו. סילק את הטלוויזיה, כמה תכשיטים. קשר עיניי במגבת, כפת ידיי ורגליי, גרר אותי על פני הבית, והניחני באיזו פינה אפילה. איני יודע היכן אני שוכב. רות שבה מקניוטיה, מגלה את הדירה ההפוכה, המגירות המרוקנות, הרהיטים המוזזים, ופורצת בצעקה, יואב, איפה אתה? כאן, אני קורא בקול, אני נמצא כאן, למרות שאיני יכול לנקוב בשם האיזור בו אני כפות. האם זה חדר־האורחים, האמבטיה, הכניסה, אולם, בביטחון מכריז, אני נמצא כאן. מחשבות הבל מתרוצצות במוחי. גלי משתתפת באחד מאותם קורסי קיץ לנוער שוחר אמנות. ארכיטקט אחד סיפר להם את הסיפור הבא. ארמונה של שרה וינצ'סטר העשירה ליד סן חוזה, קליפורניה, הוא בית־המגורים המוזר ביותר בעולם. הבית התרחב בהדרגה למבוך חסר היגיון של חדרים, מיסדרונות ומדרגות. בעלת־הבית האמינה, כי ביום שתחדל להגדיל את ביתה, תמות. לכן העסיקה צוות נגרים, בנאים, ושרברבים במשך שלושים ושמונה שנים. חלק מהחדרים מרוהטים בפאר מלכים, ומכילים ניברשות זהב וקירות מרופדים אטלס, וחלקים אחרים של הבית הוקמו עלי־מנת שבעלת הבית תוכל להאזין להלמויות הפטישים המהדהדים בתוכם. כמה מהחדרים אורכם קטן ממטר, וחלק מהמדרגות אינו מוליך לשום מקום. בארמון המטורף אלפיים דלתות ועשרות אלפי חלונות שחלקם משקיף על קירות אטומים. בבית שלוש מעליות, ארבעים ושמונה פינות אח, תשעה מטבחים, מעברים סודיים וכניסות הנמדדות בקילומטרים. כשנפטרה בגיל שמונים־וחמש שנה, מנה הארמון מאה ושישים חדרים, והתפשט על פני עשרים וחמישה דונם. נסענו כל המשפחה לירושלים, כדי לצפות בתערוכת ההולוגרמים במוזיאון ישראל. מצחיק. בעולמה של אתי מעוני בירושלים. ואולי באמת מתגורר שם. נניח עולמי מכיל עשרים ואחד איש. אנוכי והעשרים הנותרים. כל העשרים סבורים כי אני, יואב סלע, גר בירושלים. ההייתי עדיין מאמין שהנני מתגורר בתל־אביב? בגלל הדוחק לא טרחתי להצטופף מול ההולוגרמות. עמדתי על מדרגות הכניסה, מחכה לרות ובנותי שתסיימנה את סיורי, והסתכלתי במסתכלים. גיליתי אדם שעמד מאחור

והסתכל בי מסתכל במסתכלים. חשתי כהולוגרם, וזוהי הצידה, לצאת מטווח ראייתו. הורים הרימו ילדים, על מנת שיצליחו לראות את פסלי האור, הרי בכניסה נאמר, יש לצפות בהולוגרמות מנקודה מסויימת, מיקום המוצגים על־פי גובה קו־העיץ של הצופה הממוצע. הדס מתכופפת, מתאימה את נקודת תצפיתה לזו של הצופה הממוצע, ממני ירשה את קומתה התמירה. פעם, תוך־כדי טיול בניו־אינגלנד, ביקרנו רות ואני בביתה של המשוררת אמילי דיקנסון. כשנכנסנו לחדרה, פנה המדריך אל ארון הנפטרת, פתחו, שלף מתוכו שמלת תחרה לבנה שהיתה תלויה על קולב. המדריך היה קטן קומה, והחזיק את השמלה לפני גופו, כך שצווארונה נגע באפו, והכריז, על פי ממדי השמלה אנו משערים שאמילי היתה נמוכה. איש מהנוכחים לא היה סבור כי ההערה משעשעת, אבל אני פרצתי בצחוק, עד שרות נאלצה למשוך אותי אחריה החוצה. בגלל התקף הצחוק, לא עליתי לקומה הבאה, שבנייתה לא הושלמה בחיי המשוררת, זה הסבר המדריך ששמעתי מלמטה. לבסוף, עזבנו את המוזיאון, ובחוף, פגשתי אחד ששירת איתי בצבא. הוא לחץ את ידי בחום, ואמר, אוה, שמעתי עליך רבות, פרופסור מצליח ומפורסם. נפרדתי ממנו בכמה מילים, והמשכנו הלאה.

1

לפני ארבעה ימים נכחתי בטקס טביעה. הקורבן, נער כבן ארבע־עשרה, ראשו שמוט על החול, פיו פעור, ווריד כחול מתפתל בצווארו. התיאור הפיוטי ביותר שאני יכול להעניק לו בזכרוני. ירדתי לים בליווית שתי בנותי. רות הכינה עבורנו פירות קיץ בשקית ניילון, מזגה תרכיז פטל מהול במים לצוואר התרמוס החום, וחיוקה בפקק. את הספל הסוגר איבדה הדס בטיול שנתי במערת העטלפים. בלב המערה, תקפה צמא פתאומי, ותוך כדי טיפול בכלי, נשמת הספל, ונעלם בחשיכה המוחלטת. עקב חשש מעטלפים, כה הזהירו הבנים, לא השתתהה מאחור, על מנת לסרוק את השטח. ממגבת פרושה על החול האזינה גלי לטרנזיסטור שהשתלשל ממסעד מושבי, כל־כולה מרותקת לספר מדע בדיוני, ותוך כדי כך התעלמה מקיומן של נערות חשופות למחצה, אימהות ששעטו בעקבות ילדיהן, כובע בידן האחת, וקדם שיזוף בשניה, צמד שעירים מוצקים שגילגלו כדור־כוח מכף לכף, וזקן גרמי שמיצחיה מחוברת לגופו האפילה על ירחון גרמני פרוש על ברכיו. הדס ואני הטחנו כדורים שחורים ונמהרים זה במחבטו של זה, כשלפתע, הומטרו שריקות נוקבות ממרומי סוכת־המציל, ובכובע קש, החליק האחרון במדרגות, דחף חסקה למים, ובתנועות מקבילות לאלו של צעיר נוסף, עוזרו, פתח בחתירה. אנשים התפרקדו על החול הרטוב, שגונו כהה יותר, פעולת הגלים הנוגסים ונסוגים לאחור, והעלו השערות. חלק טענו כי דייגים על סירת־מנוע בעומק נטפלו לבחורה במים, והמציל האבירי נזעק לעזרתה, ואחרים סיפרו על חור בגלגל־המים של אחד שאינו יודע לשחות. גם הדס ואני חדלנו ממישחקנו, ומרחוק התבוננו בתנועותיו המאומנות של המציל, שדמותו הלכה וקטנה. פרשן מימין פיענח בקול את התנועות המטושטשות כמשיית אדם מהמים, והשכבתו על בטנה החלקקה של החסקה. מאחר שקציר־ראי אנוכי, סמכתי על עדות הפרשן, ואף עיניה המזועזעות של בתי, שסגרה על פיה באגרופה, אישרו שאמנם אסון התרחש בין הגלים המלוחים. כעבור דקות אחדות, הונחה החסקה על החול, העוזר הדף בגסות את המצטופפים לחזות בהחיאה, ואילו המציל רכן מעל הגוף המשוי, והצמיד אליו את שפתיו. לפתע, פרצה מתרחצת את טבעת הצופים בקריאות היסטטריות, יה, מה קרה לו, מה יש פה. העוזר הצעיר תפס במותניה בכוח. תירגעי בבקשה, תירגעי. לא להתקרב. את בטח החברה שלו. דווקא לא. דווקא אחותו. שידע המציל. לא סתם אחת. למה הוא שוכב ככה האח שלה על החול. האח שלה יש לו אסטמה, בטח חטף התקפה

במים. הוא עוד בהתקפה, לא? תגיד, הוא בסדר, כלומר, הוא יהיה בסדר. לא? למה כולם שותקים פה, אה? הדס נלחצה לזרועי, הסבה פניה הצידה, ורק מפעם לפעם הציצה בגנבה. באותה הדרך בדיוק היא מגיבה על קטעי אלימות בטלוויזיה. המציל השתדל באורך רוח. שוב ושוב מישש את הדופק, האזין לפעיימות בחזה. הצופים התאפרו בארשת חגיגית. מאופקת וקודרת. גם אני. גם הדס. באו אחיות מעזרה ראשונה ונעצו מחט בזרוע האחיות המשתוללות. אחר השכיבו את הנער על מיטת־יבד מיטלטלת. הבחנתי בסמל 'אדידס' התפור לבגדי־הים שלו, ועל שרשרת הכסף שלצווארו היה תלוי השם 'אבי'. מישהו הביא שמיכה קלה, וכיסו בה את אבי, שעד מהרה הורחק מהמקום. הדס ציינה, פעם ראשונה שאני רואה מת. החזרנו את המטקות לשקית, וגלי ניתקה לרגע מספרה, וחקרה, מה שוב קרה, כאילו התקהלות על החוף היא עניין יוסיימי. הדס דיווחה, מישהו טבע. הוא מת? שאלה גלי. כן, הוא מת, השיבה. מוכר־ארטיק שדוף הסתובב בין הכיסאות, ארגז־קירור מחובר ברצועה אלכסונית שחצתה את חזהו, כבתחרות מלכת יופי. ילד בהיר, שחזותו שוודית, פסע לפניו, והכריז בקול, ארטיק, מנתה, לימון, קופיקו. ארטיק, ארטיק. ילד, כמה אתה מקבל בשביל זה, התענין אחד בעל תודעה פרולטרית. ארטיק כל רבע שעה, פלט הכרוז בין קריאה לקריאה, והמשיך, ארטיק, ארטיק, שוקולד, בננה, מנתה. חשבת. ככה קטעו את תוכניות הנער. הכחידו את מיספרן האינסופי של אפשרויות החיים הגנוזות בו. מה יעשו הוריו בילקוטו שמחברות־הלימוד עם שיעורי הבית למחרת מונחות בו? גם אצל גיורא שובשה ההתפתחות. הרגשתי לפתע. אני מסרב למות. תחושה חדשה ופתאומית. הירהרתי בקיני ברחוב גאולה. מרגיז מאוד להיות מסולק ככה ללא הודעה מראש. ללא הכנה נפשית. להשאיר מאחור עניינים בלתי־גמורים. רגע אחד, מר מוות, עוד לא סיימתי לרכוס את שרוכי נעליי. הדס, ששכבה על גבה, דחתה את הזמנתי להיכנס למים, הרי בעקיפין, מגע עם המוות דרכם. בתום דקות אחדות הודיעה כי היא חוזרת הביתה. גלי אמרה, נשארו לה עוד ארבעים עמודים עד סוף הספר, ועד שלא תסיים את קריאתו, אינה עוזבת. גם אני נשארת על החוף. ברדיו הירצה קול חדגוני על חייה של פלורנס נייטינגל וגלי ביקשה שאחליף לרשת ג'. ברשת ג' ראינו כמה קולות על־אודות הסרט 'גולדה'. קול דיווח שחיפש אחר ניצבים שיופיעו בסרט כמנחם בגין ושמעון פרס, לכן פירסמו מודעה בעיתון. מועמדים רבים פנו, רובם דומים למקור, מי פחות ומי יותר, מביניהם נבחרו שנים, בגין ממש, ופרס ממש, שתי טיפות מים. זה שזכה בתפקיד בגין, התוודה, לכל מקום שהוא מגיע מתקבל בכבוד, נוגעים בו באצבע הרידה, מבקשים את חתימתו. כבר התרגל לזה. הוא פנסינור. על המודעה בעיתון הגיב בגלל ההרפתקה. הסתכלתי בתרני אוניה שהזדקרו באופק, אחר עצמתי את עיני, והתרכזתי בכתם אדום שתבניתו כשל אוניה, ושבתי ומיצמצתי בעפעפי בחזקה, בלי לפוקחם. גוש כהה ריצד בתוכם, כמעט שחור, ואחר ניטשטשה התמונה, והפכה לפסים ואורות. שבנו הביתה. לאחר המיקלחת הודעתי לרות כי אני קופץ למשרדי באוניברסיטה, ונסעתי לחדר ברחוב גאולה. לא תיכננתי לבקר שם היום, אך כשצנח השיתוק המוכר, ידעתי, אחריו הקולות, וקיוויתי לפזרם באמצעות השהות בחדר. בשתי הפעמים הקודמות לא פגשתי באתי. כנראה בחזרות על ההצגה שתועלה באולם בשדרות נורדאו. בביקור הראשון בדירה מאז בילוינו המשותף, לא חשבתי שאחזור ואפגוש בה. לאחר הכול, הרפתקה חרפעימית, ועיתונאי שכמותי, הנע ונד בארץ, החונה כאן בתדירות משתנה, אל לו להתרגש מתקרית שולית, הלוא דרך דלתותיהן של פרשיות רבות כגון אלו נכנס, וחמק בעדן מבלי שהטביעו בו את חותמן. בביקורי השני, כששוב לא נתקלתי בה, חשתי אכזבתימה. כל־ביליבי השתוקקתי שתסתער עליי, נכספתי לחזור ולצפות בשידורים מירדן. לוחץ על דושת הגו במכונית, תהיתי. תהיה בבית, או לא. ואולי מתעלמת ממני, ודווקא שמעה את צעדי במדרגות, ויתכן שבבית, ולא הבחינה בכניסתי, ומה אם מצפה

שאתנפל על דלתה. בחזית הבית גיליתי שתי בחורות שנשענו על גדר, אתי ועוד אחת, בגב מוסב אלי. כשהסתובבה, באתי במבוכה. תכיר, הכריזה אתי, אחותי התאומה, מירי, וזו הוסיפה, כבר שמעתי עליך, ושוב באתי במבוכה, כי באיזה הקשר כבר יכלו לדון בי. טיפסתי בעיקבותיהן במדרגות, והתאפקתי לכל אפרוץ בצחוק. מלכושן היה שונה, אך כסיגנון אחיד. רישול נערי, צבעים בהירים. כשנכנסנו לדירה, ציינה אתי, שתינו תאומות זהות, אחת מראה של השניה. כתסדהלידה מתחת לאוזנה השמאלית של אתי חוזר אצל אחותה מתחת לאוזן הימנית. האמנם? כמה חינני. מירי נולדה עשר דקות לפני אתי, והקדימה לזחול על ארבע, ולאכול מכפית בכוחות עצמה. אימן מדווחת שאתי כלשה אחר אחותה בעת ביצוע, וכשנרדמה הבכורה, חיקתה האחרת את מרכיבי תנועותיה, עד שהשתלטה עליהן. ישבתי באותה הנקודה כמו בביקורי הקודם, ושוב היבטתי דרך הפתח בחדר-השינה ההפוך. תוך-כדי שאני מפטפט עם מכרתי החדשה, חשתי אינעימות קלה (אתי הכינה כיבוד קל במטבח). הרי רק לפני כשבוע התוודעתי אל תבנית גופה במיטה הנשקפת מכאן. תהיתי, האם גם את מורד גבה מקשטות גומות חן. כשצחקה, חשפה שן ניב שבורה עד מחציתה, ממש כבלוע אחותה. ציינתי לעצמי לברר פרט זה, הרי לא עבר בתורשה. אתי שבה לחדר, ומירי העתיקה את מושבה לצד אחותה, ושטחה בפניה רכילות אחרונה מעולם התיאטרון. מתוכן השיחה למדתי, כי מירי ציירת תפאורה, עוסקת בצד הבימתי-חזותי. לפחות, שתינו לא ממש באותו המקצוע, חייכה אתי, תאר לעצמך, שירתנו בנח"ל באותו הגרעין, וגם למדנו שנה אחת באוניברסיטה תיאטרון ותולדות-האמנות, ושתינו התקבלנו לבית צבי. אבל אז החליטה מירי, מספיק, והלכה ללמוד ציור במכון אבנר. גרנו בדירה שכורה עד לפני שנה וחצי. כאן חל מיפנה בלתי צפוי במהלך השיחה, כאילו לנושא כאוב התקרבו, ובזריזות עקפוהו, והמשיכו הלאה. כשלמדנו בתיכון, נזכרה מירי, נהגנו להשתעשע בדרך הבאה. אחת מאיתנו קבעה פגישה עם בחור, ובערב כששרק הבחור מתחת מירפסת חדרנו, מיהרה בת הזוג המיועדת לקראתו, ובפיה בשורה מרה. אחותה נפלה למישכב, הפגישה מבוטלת. הבחור המאוכזב הציץ בשליחה בחשד, חוכך בדעתו איזו מהשתיים ניצבת לפניו, האם משטות בו, או שזו באמת האחות התאומה. משלא הגיע לכלל הכרעה, התרחק מהמקום, לא קודם לכך שהשאייר בידי המתווכת איחולי החלמה מהירה לחולה. מי מהן היא מי, וכיצד מבחינים ביניהן הוריהן, היתה שאלה מרגיזה במיוחד, ששנתה ללא ליאות כלועות זרים. לבסוף, אימצו טענה שזרקה בעיני הצופה המזועזע. לאמיתו של דבר, איננו יודעות מי מאיתנו היא מי. גם הורינו לא מבדילים בינינו, אך מאחר שהתרגלו לספק לשתינו אותם הצרכים, מיכשול הזיהוי אינו מערים בפניהם כל קושי. כשהיו פעוטות, כך סיפרו להן, היה אחיהן הבכור מתכונן במשך שעות במראה, וחוקר, היכן הוא האני האחר? וכשהיה פורץ בבכי, מיהר למראה כדי להתיפח בצוותא עם הדמות הנשקפת. אולי במיקרה אני מכיר את האנקדוטה הבאה מחיי תאומים? לאז אם, כן ישיחיה באוזני. כבר עשרות פעמים הציגוה בפני שומעים בודדים, חלק מהם הכירוה מקודם, לכן שאלו. ובכן, דרכם של שני תאומים הים נפרדה. אחד עבד כמפיק תכניות טלוויזיה, והאחר, פרופסור לספרות אנגלית באוניברסיטה פרטית. המפיק הקים לעצמו משרד מפואר בניו-יורק, וריפד את שטח ארבעת קירותיו במראות. יום אחד, ביקר הפרופסור בניו-יורק. הוא נכנס למשרד אחיו, והבחין במפיק צופה בו מעברו השני של החדר. הפרופסור פסע לעברו, זרועותיו פשוטות בתנועת חיבוק, ונכנס בראשו במראה. חה ... חה ... פרצה המספרת בצחוק לאינעים. פיללתי כי יחדלו כבר ממעשיות התאומים. יסוד מעוות שלט בסיפורים. לו הותרעתי מראש בדבר קיומן הכפול, לא הייתי מסתבך עם מחצית. נזכרתי בתאומים מפורסמים שגודלו בידי חיות. נלאוס ופליאס, בניהם של נפטון וטיטרו. את נלאוס הניקה כלבה, ואת פליאס סוטה, עד שמצאו אותם רועים. אגדת רמוס ורומולוס מתגלמה

אצל קיפלינג בדמות מוגלי הנער ההודי, שגודל על-ידי זאבים. לפני שנים צפינו כל המשפחה בגירסתו הקולנועית של וולט דיסני. גסל מספר שבי-1920 הופרדו שתי גערות אינדיאניות בשם קאמלה ואמאלה מלהקת זאבים מאמצת. (השם ניתן להן מאוחר יותר. כשירות מיוחדת זו חסרה אצל הזאבים). חוקר אחד מספר על תריסר מערות שהתגלו, ובתוכן הונקו וגודלו ילדים בידי זאבים, דובים וברדלסים. עייפות פשטה בגופי. עיני צרבו משמש ומלח, ובמאמצים רבים השתדלתי להחזיקן פקוחות. הודעתי לתאומות כי אני עולה לבוח בחדרי. תנוח פה, פיתו בשני קולות. סירבתי בבהלה. לא, לא, תודה, אני צריך לסדר כמה עניינים. יום עמוס מאחוריי. בחדרי, צנחתי על הספה, ומייד נרדמתי. ישנתי כשעה. חלמתי חלומות טרופים. אני הוא הטבוע שזה"עטה נמשה מהים, ומונח על החול. עיניי פקוחות, ללא תנועה, ודרכן אני בוהה ברות, שמאחורי כתפה עומדת רות נוספת. שתיהן מנסות להתקרב אלי, אך אנשים אוחזים במרפקן, מרתקים אותן למקום. הן קוראות בשמי בקול מתחנן, ביאוש. אני מנסה להניע את אבריי, לסמן להן שלא תדאגנה, שחי וקיים אנוכי, ממשי כתימיד. אבל איני מצליח להניע אבר. כמאובן. ההתרגשות מסביבי מעוררת בי סלידה, בעיקר, מפני ששורשה בטעות. עוד רגע ואתנער מקפאוני אפשרי. מהומה על לא דבר פה. כל זה מעורר גיחוך. שנאתי את המציל הממשש בדופקי שוב ושוב. התאומות, שהקישור על דלתי, גאלוני מסייט זה. פתחתי את הדלת מנומנם למחצה. טעם מר עמד בפני, וענני החלום עוד לא התפוגגו לגמרי. למראי, פרצו בצחוק אחיד. השפלתי עיני לעבר גופי. לעזאזל, ניצבתי בתחתונים וחולצה בלבד, חושף שוקיים שזופות. התנצלתי. הזמנתי אותן להיכנס פנימה, ופניתי לאמבטיה לשטוף מפניי את שרידי השינה. כשניגבתי אותן, נזכרתי. מיכנסי מונחות בחדר. שוב תזכנה לבשם עיניהן בתחתוני. בלתי נאות בעיני להכריז מכאן, אתי, את מוכנה להביא לי, בבקשה, את המיכנסיים מהחדר. קריאה אינטימית זו משמיעים זה באזני זו אנשים השוהים במחיצה אחת שנים רבות. מלבד זאת, כלפי מי מהן אפנה את בקשתי? האם לא אפגע באחת בכבדי את האחרת בזכות השליחות? ולפנות לשתייהן בקריאה משותפת מגוחך פי כמה. לאחר הכל, איני צריך לרתום את כל העולם למשימה פעוטה זו. לבסוף, נמצא הפיתרון. קשרתי מגבת סביב מותני, טרזן על העצים, ושעטתי פנימה. הישרתי מעלי חיוך שקט, וכדי לא להיראות מוטרד, התישבתי לרגע קט בין האחיות, הפטרתי מיספר משפטים שקולים, והתנצלתי, דקה אחת, נטלתי מיכנסי, ושבתי לאמבטיה. עכשיו, הייתי מוגן. כשיצאתי לקראתן בשריוני, הציעו כי אצטרף אליהן לבית'קפה. בית'קפה? איני נוהג לבלות בבתי'קפה. גם רות מתעבת נוהג זה. השיחות הקטנות, המבטים החטטניים הננעצים בך, העוגות הדביקות המרוחות על צלחתך, מפיות'נייר מוכתמות בסימני שפתון המתגוללות במאפרות. אבל כבר גררוני בעיקבותן, התרווחו על המושב האחורי במכונית, ומפה כפול פקדו, סע לכיכר המדינה. נסעתי. פנינו לכיכר למשש בכלבים שערכו טיול ערב. מירי פגשה בזמר השר פירסומות ברדיו, והוא בעליהם של שלושה בולדוגים. השאלה ממנו אחד, והובילה אותן ברצועה הלורך'שוב. בינתיים התאספו סביבנו כלבים נוספים, ואחריהם דידו אדוניהם, ואני, ניצבתי במרכז, לא יודע מה לעשות באבריי. לבסוף, נמצא לי ראש פודל קטן'ממדים, ובחשש העברתי אצבעותי בין שערותיו. התפללתי כי לא אכעיסו במחווה זה. אני פוחד מחיות. מוזג החתולים הסיאמיים שבבית, מתעלם. אתי התווכחה עם אחד על איכות רצועה נגד קרציות מתוצרת מסוימת, וגם נקבו בשם וטרינר, ואחר פנינו לבית'קפה אקסודוס. ישבנו בחוץ, מוקפים במבטים. התאומות בירכו מכרים שונים, שבחנו אותי בסקרנות. כבר התחרטתי על כך כי נילויתי אליהן. בחור גבוה התקרב לשולחננו. הכירו בינינו. שחקן כוכב עולה. סקר אותי בתימהון. מה למרובע שכמותי ולצמד הפרחים. אך כשהוצגתי כעיתונאי, חייך בהקלה. הצטערתי על כך כי איני חגור במיכנסי קורדורוי וחולצת ג'ינס. גם מיסגרת מישקפיי, מפלאסטיק שחור, הטרידה אותי פתאום. מזה

זמנמה שרות מציקה לי בדבר החלפתן. מיסגרת דקה מחוטימתכת תתאים לי יותר. עודינו יושבים שם, גילתה אותי מכרה, אשתו של מרצה בחוג. למען האמת, כבר בכניסתי הבחנתי בה, ובכוונה תחילה ישבתי בגבי אליה. כשקמה לבחור בפרוסת עוגה מבין אלו שהוצגו לראווה בחלון המקרר, זיהתה אותי. התאומות בדקוה במבט דקדקני, אז מה שלומך, חקרה, והציצה מזווית עיניה בבנות ליוויתי. בסדר, השבתי בחיך עקום, וכדי למנוע בעדה מלחקור על רות, הילדות והעבודה, התקפתי. ואיך אצלכם? שמעתי, כי אתם נוסעים לאנגליה. כן, בעוד שבוע, נפלה ברשתי, ובקצב רצחני דיקלמתי באוזניה כתובות של בתרמלון זולים שכדאי להתארח בהם בלונדון. בהכרת תודה שלפה מארנקה פנקס, ורשמה בתוכו את המלצותי. לבסוף, נפרדה לשלום, אינה מוותרת על מבט בוחן שתקעה באורות הכפולות שלצידי. בערב, תתארן בפרוטרוט באוזני בעלה. התאומות הביטו בי בהתפעלות. היו נבונות דיין שלא להטריחני בשאלות מיותרות. אל שולחננו הצטרף השחקן. ישבנו כשעה וחצי. בעשר שבתי הביתה. רות תמהה, עד שעה מאוחרת כליכך במשרד. התבישת. סלדתי מתנוחת הבעל הרמאי. הרי לא בזה העניין. מאום לא עשיתי היום שהוא בחינת עבירה על מוסכמות חיי הנישואים. לפני שהלכנו לישון, ציינה רות, יש לך מצבירוח טוב הערב. בוודאי אחר הצהריים פתרתי קושי שמטריד אותי במשך שבועות בקשר לתיאוריה מסוימת. בזתי לעצמי. הדס כבר דיווחה לה על סצינת הטביעה בים. איום ונורא. מכאן ואילך נאסור על בנותינו לבקר בים בעת שביתת מצילים. האם שמה לב אשתי שמישקפי מיושנות? קבענו שלמוחרת נבחר ביחד מיסגרת חדשה.

ז

ערב. ניתקתי את הטלפון הפנימי בחדר עבודתי המקשרני עם קומת הקרקע. גם על ארוחת הערב המשותפת, שטרחה רות בהכנתה, ויתרתי. על שולחני המאוורר הכחול המערבל אוויר במהירות, עד שקווי כנפיו מיטשטשים בתנועה סיבובית. אור סגול שפוך בחדר, צובע את החפצים בשיכבת זהב, ממוסס את גימוריהם, מבקע את אטימותם, מוחק את הקווים המפרידים בינם לחלל המקיף. נוף ניגר וגואה מעבר לגבולות מיסגרתו. רק כרובים צמריריים חסרים להשלמת התמונה. קמתי ופניתי למדף הספרים לשלוף מתוכו ספר שירים שרכשתי אמש. התענינות חדשה זו לי. כמה פעמים ניסה גיורא לחבב עליי קריאת שירה, ואני, בליגלוג וביטול הגבתי. בוודאי שמח היה על המיפנה. וכך, בעודי על רגליי, בתנועה, החלו החפצים מסביב להסתחרר. מתהפכים, עולים ויורדים. נעצרתי, והחפצים שבו והסתדרו בתנוחה יציבה. זזתי מעט, ושוב ניתקו מבסיסם, משנים מידות וזוויות. יונת פיקאסו בכרוה על הקיר גדלה והתעצמה, קרבה לעברי, עוד רגע ותכסני, ואני, נסוגתי בהלה. כשקפאתי על מקומי, לבשה ממדים מוכרים, והכול מסביב נרגע. ובכן, עליי להימנע מתנועה, להצטמצם בנקודה קבועה על הכורסא, עד שיחלימו עיניי. עוד רגע קט, והמהומה תחלוף. ראשי ועיניי משטים בי. מושכים אותי הלאה מהנוף הנוסף ביטחון, נוטעים את גופי בסביבות זרות שגונן בהיר וזורח. מתח מצטבר בראשי, ומאיים לפוצצו. אינסוף פרטים נרשמים, מזכירה דקדקנית במחצי מתייקת אותם בשקדנות. כפתורי הכסף הזוחלים על מסעד הכיסא, התפרים הדקים במקום חיבור הבד, פיטות הגומי ברגליים, הצורות בשטיח, כל אחד מהחוטים השזורים. למרות כל זה, צלול בחזית. שמי יואב סלע, ואני מתגורר בשדרות בג'וריון. נשוי. פרופסור לבלשנות. מועסק במישרה זמנית וצדדית ככתב. אסור לי להזניח את עבודתי האקדמית. דפיקה על דלת חדרי. כן? גלי נכנסת. אבא, טלי בטלפון. בסדר, בסדר. אני קם מהכורסא, וגלי גדלה מול עיניי לדמות ענקית, אני מפנה את גבי אליה, ומחבר את תקע

הטלפון לקיר, משתדל לחסוך בתנועות. לא לזוז. הלו, כן. מה שלומך. גלי טוגרת מאחוריה את הדלת. אני מתכרבל בכורסא. כך טוב יותר. טלי מודיעה, כי מחר תגיע עם הילדים לתליאביב. תיכננו לבקר בדולפינריום. אולי אצטרף אליהם? בשמחה. אם כן, נראה מחר. ניסיתי לקום. תמונת גיורא על הקיר התרחקה והתגמדה, עוד רגע ותיעלם. שלחתי זרועי לפנים, למנוע בעדה מלחמוק. מחובת גיורא לפקח עליי, ולא להפקירני לנפשי סתם כך. הלווא תמיד התגאה בי, החבר בעל הקריירה, ידידהנפש המצליח, האח המבריק. עכשיו, שב והתייצב בתצלום. בקול מרגיע. אל לי לחשוש הפאניקה מיותרת. הכול יבוא על מקומו בשלום. לחץ זמני, עייפות, גיל מעבר. הרי איני נער. אתגבר סוף־סוף. שן יואב, שן. פרוש את השמיכה מעל ראשך, נומה־נום, וכשתקום, כבר לא תהיה פגום. הנני קלינוצה, גיורא, והאינדיאנים המושחתים במארב על ראשי, מותחים ומרפים קשתותיהם. את חודי החיצים משחו במחשבות מרעילות, מפעפעות בדמי, מאיימות, מנחמות. הכול יהיה בסדר, יואב, שום דבר לא יהיה בסדר. גוש בדולח ששקיפותו נעכרת. אבל מבחוץ שומר על מראית צלולה. תגובות סדירות. קצת תשוש ואיטי, מעירה רות, אך מה בכך. אני ירא. למשל, בקבוקהזכוכית הגדול הניצב בפנית חדר האורחים, שלבטנו אנו משלשלים מטבעות כסף קטן. אף פעם לא הקדשתי לו תשומת־לב מיוחדת. אתמול, נראה כצופן בחובו משמעות נסתרת. רומז לי לפענחו. לא הצלחתי להתרכז בסרט המוקרן בטלוויזיה. שוב ושוב הצצתי בבקבוק, בצווארו הארוך, בצל שהטיל על הקיר. גלי הבחינה בכך כי איני מתרכז בסרט, ושאלה, אבא, מה אתה רוצה מהבקבוק הזה, ואני, השבתי, מקומו בפניה היא אינו מוצלח, כדאי להעביר אותו משם. והיום, הבחנתי שתוכנו הורק, ובגרונו תקוע ענף יבש. כל הבוקר היריהרתי בפשר השינוי. רות הודיעה שהערתי את תשומת ליבה לבקבוק, והחליטה להפכו לאגרסל, לכן רוקנה מתוכו את המטבעות, למרות ההסבר האחרון נסחפתי להרהר בבקבוק האווילי. כוח חיצוני משתלט על מחשבותי.

העורך האחראי עליי פגש בי בבניין המערכת, כשמסרתי את רשימתי השבועית, מירחון אחד פנו אליו. מחפשים כתב שגישה רשימה חודשית למדור בשם 'עולם תמהוני'. מעונינים בכתבה בת עמוד שתסקור מיקרה חריג. יחסים בינאישיים מוזרים, תביעה משפטית תמוהה, תופעת־טבע יוצאת דופן. על הכתב להציג את התופעה בהרחבה, לדון בצדדיה השונים, לחוות דעתו עליה. אולי אני מעונין בכך. ביקשתי שהות של יום להרהר בעניין. נעביתי בחיוב. נסעתי לסיפריית אוניברסיטת תל־אביב, ושוטטתי בין המדפים. התלבטתי, מהו הנושא שאבחר בו.

שוב ושוב דחינו בשבועיים האחרונים את הביקור אצל האופטיקאי. סידורים פתאומיים צצו במפתיע, ודחקו את התוכנית. הבוקר, פנינו סוף־סוף לחנות־המישקפיים ברחוב דיזנגוף. האופטיקאי שיחרר את מנעול ארון־התצוגה שהכיל דגמים שונים, הניח כמה מהם על השולחן, וזו אחורנית, כרומז, הרגישו כמו בבית. הרכבתי על חוטמי זוג שמיסגרתו עגולה, ועדשותיו בקוטר מטבע. רות צחקה. כאליעזר בן־יהודה או אחד־העם נראיתי. מדדתי גם מישקפי טיס, מסוג אלו שקשת מחברת בין עדשותיהם, רק מיקטורן עור וקסדה חסרו להשלמת הדימוי. רות הביעה דעתה שדווקא הולמות אותי, וגם האופטיקאי הינהן בראשו לאות הסכמה. הרכבתי על אפי זוג נוסף, שצורתו מלבנית, ומיסגרתו דמויית כסף, ומצאו חן בעיניי. בעוד שבוע תהיינה מוכנות, הבטיח האופטיקאי, והתפנה לפתות את רות במישקפישמש חדשות שהגיעו במישלוח אחרון מפאריס. רות כיסתה את פניה במישקפיים ספורטיביות, רחבות, מהסוג שהדוגמניות ב'ווג' מושכות מעל שערן כקשת. אמרתי לה שזו מתנה ממני, ונפרדנו מהאופטיקאי המרוצה. זמן רב עבר מאז ביליתי בוקר במחיצת אשתי. לא רציתי לשוב הבית. ובכן, לאן מועדות פניה? חשבה לסור למשביר בכיכר, לקנות קנקן

חלב. אינה מתנגדת שאתלווה אליה? אסיעה במכונית. הציצה בי בהפתעה. בדרך כלל, עיני עבורי לצאת למסע קניות. אדרבה, תשמח מאוד. כנהג פרטי הובלתי את אשתי למחוז הפצה, סמוך לכיכר דיוזגוף חיבלו בשירותי היעיל. שוטרים חסמו את התנועה, וכיוונוה לרחוב צדדי. רק לאחר שנחלצנו מהרכב, התבררה סיבת העיכוב. ליד הכליבו התקבץ המון. שוטרים עיכבו את תנועת עובריהאורח במחסומי עץ, שגדרו שטח מסוכן. בתחום גבולותיו, על המדרכה, סמוך לעץ, נח ארגזירקות מלופף בחוטים שחוברו למכשיר. מטען חבלה, עברה שמועה בקהל, שהתבונן מרחוק בחבלן שטיפל בחפץ החשוד. קול יריה הדהד באוויר, וכעבור דקות מועטות, פונתה הדרך. נכנסנו לחנות. צללנו במדרגות הנעות לקומה שמוכרים בה כלי-בית, ורות בחרה בקנקן מזוכיית. כשחלפתי על פני מגבות מסודרות על מדפים, נזכרתי כי חסרות מגבות בחדרי, אולם לא יכולתי לרכוש אותן בנוכחות רות, הסתחררנו זמךמה בקומה הראשונה, דבורים מול כתימי צבע, ובדרכנו החוצה, כשחלפנו על פני אגף התמרוקים, משכה את עינינו התקהלות קטנה. פעם שניה הבוקר. בלש לכד נערה ששילשלה לארנקה שפתוךדוגמא שניצב על כן לצד שפתונים אחרים, שיועדו לשימוש הקונות. כשהתקרבנו, לחשה רות בהשתאות, יה, זו נעמי, חברה של הדס. הניצודה הגנה על כבודה בטענה קלושה, פשוט לא שמה לב, כשסיימה למשוח את השפתון, מתוך הרגל, תחבה אותו לארנקה, עניין של היסחידעת. הבלש המנוסה לא נפל ברשת הרעועה שהשליכה לרגליו. אבל אני האמנתי לנערה. יותר מפעם אירע שהתבלבלו אצלי התנועות המורגלות מתוך שיעמום ופיוזור. ולפרקים, היו התוצאות משעשעות. קרה שהשלכתי את כליהאוכל המלוכלכים לארגזהכביסה. בדרך כלל, איני נוהג להתערב בסצינות ציבוריות. אין דבר הנתעב עליי כתשומת-ליבו של האספסוף, ההתכפשות במצוקותיו הקטנוניות, ההתרגשות המעוררת את דופקיומו של אזרח שהיה עד לרצח באור יום, תיגרה בין שניים באוטובוס, אלימות מילולית תוך-יכדי המתנה בתור. אבל, הפעם, הקשבתי לקולי שנחלץ להגנת הנאשמת. אדוני הבלש, הילדה הזו היא במיקרה בת של ידידים קרובים. אני ערב בעדה שלא התכוונה לגנוב. (טענה מופרכת. כיצד אפשר לערוב לכוונות?) מתוך בילבול שכחה להחזיר את השפתון למקומו בכךהתצוגה. רות הביטה בי נדהמת. מה קרה לי. ונעמי, כשנוכחה לדעת כי מושיע מבוגר אימצה אל חיקו, ראתה עצמה משוחררת מדאגה לגורלה, ופרצה בבכי מפונק. בינתיים, קרבה אלינו המוכרת, כדי להשיב את השפתון החסר שבידי הבלש למקומו על הכן, וכשראתה את המיספר המודבק על מיכסו, העירה בתמיהה לעבר נעמי, הלא קנית כזה בדיוק לפני חמש דקות. למה לך שניים באותו הצבע? (ובאמת, מדוע זקוקה הנערה לשפתון המשומש, המקוצר, הפחוס, כשאך זה עתה רכשה אחד חדש מאותו הסוג, רשמו הנוכחים בראשם את העובדה החדשה). בקול מרוסק התוודתה נעמי, אחרי שקניתי את מיספר 95, בדקתי שוב על שפתיי את הדגם שעל הכן, לראות אם באמת מתאים לי, ואם בחרתי נכון. התבלבלתי, ושמתי אותו בארנק, וכאן, נשבר קולה. המיפנה הבלתי-צפוי הפתיע את הצופים. למה לא אמרה זאת קודם לכן? אה, היא נבהלה מההתנפלות. עכשיו, שלחו מבטים נזעמים לעבר הבלש, סתם כך להתנכל לילדה התמימה. אני הייתי גיבור המאורע. גם רות כיבדה את נוכחותי במבט חדש. ממתי נחונתי בחוש חודר בוחר כליות ולב. הבלש התנצל. אינו אשם. מדי שבוע מתבצעות כאן עשרות גניבות. מרבית הנתפסות הן נשים שהופעתן מכובדת מזו של הנערה בגי'נס ונעלי ההתעמלות. מתפקידו להגן על המוצרים. בוודאי נסרב להאמין לו, אבל, מבין הגנבות, נשות אנשי צבא קבע, ואפילו אשתו של אישיות ציבורית מפורסמת נתפסה לפני שבועיים, כשסחבה בקבוק בושם. לא, הוא אינו חופשי לנקוב בשמות. הוא מצטער על איהנעימות שגרם למכירתנו הצעירה. בסך הכול, מילא את המוטל עליו, כיצד יכול היה לדעת. בצעד מתנשא עזבנו שלושתנו את הכליבו. קנינו גלידה בכיכר.

הזמנתי את נעמי לביתנו לארוחת-צהריים. סביב השולחן, תיארתי את המיקרה באוזני הדס וגלי. כפה מלא אורז שיבחוני שתייהן. גלי הצטערה, כי לא נכחה במעמד. לצפות בי מסוכך על המקופחים. למחרת, נשלח אלינו זרפרחים ענקי מהורי נעמי. כמה ימים הירהרתי בתקרית. הפכתי בה מכל צד. פרקתי והרכבתי בזכרוני כל שלב ושלב כתלמיד המשנן חומר לבחינה.

יצאנו כל המשפחה לחופשת ארבעה ימים בכפר-הנופש שלחוף נואיבה. חודש ימים קודם-לכן הזמנו מקומות. אחד מחברי מושב נביעות העובד במקום הובילנו אל חדרינו, ואמר, עד תשע מוגשת ארוחת בוקר, וארוחת הערב, בשבע. הינחנו את הפצינו בחדר, החלפנו לבגדי ים, ופנינו לחוף. שכרתי קאייאק בסוכת הציוד, והפלגתי עם בנותי בין הגלים. רות ישבה בכיסא נוח, אוזנת ב'מחברות הזהב' לדוריס לסינג בתנוחה כזו ששימש גם כמגן-שמש. מזמן תיכננה לקרוא רומאן זה. כעבור שעת-חתירה החלו שרירי כואבים, וניווטתי החוצה. בקיוסק על החוף הציבורי, קנינו הדס ואני פריגורטים מתוצרת מחלבות יטבתה, שקיקי שוקו, וצי'פס. בצל הסככה, ליד שולחנות-העץ המשמשים לאכילה, פגשה בתי במכרים. האחד בגלימה ארוכה, וחברו בעגילים מחורזים. הם סקרו אותי באיבה. בעיניהם, לא נראיתי כאביה, סתם נואף מזדקן. הדס הבטיחה לבקר באוהלם על הגבעות. הבטתי בסלידה בהמונים שגדשו את הספסלים הסמוכים לשולחנות המטופנים, הזבובים, וילדי הבדואים שבתנועות חולמניות גרפו מהשולחנות לתוך שקיות אשפה כלי פלסטיק, קשי שתייה, מאפרות וכוסות נייר. עמוסים בשלל חזרנו לכיסאותנו שעל החוף המוקצה לאורחי הכפר. הירהרתי לפתע בכך שרות נראית מבוגרת ממני, למרות שבני גיל אחד אנו. רות נאה. לובשת אפודות-צמר גדולות. חולצות ספורטיביות ושרשרות זהב. אינה מהנשים שמסתכלים אחריהן ברחוב, אבל, במבט שני, לומדים עד כמה מיוחדת. בעיקר, מחבב את אפה הצר, שנוהגת לחככו בקצה בוהנה, כשבאה במבוכה. ממינהג ילדותי זה לא נגמלה, אף אחת מהבנות אינה דומה לה. בגדיהם השלם הולם אותה. כמובן, אינה יכולה להתחרות בהדס. לחיי הנעורים היהירים! שפפתי בצל דקל, ומצאתי שוקו מקש. בערב, בחדר האוכל, הגישו ארבע מנות. מרבית הנופשים היו זרים, אמריקאים, גרמנים, צרפתים. בשולחן הסמוך סעדו הורים שוודיים מול צמד תאומים צרובים כסרטן. המחזה לא השפיע על מצב רוחי. הרי בחופשה אנוכי. הזמנתי יין. ברמקול הכריזו את שם הסרט שיוקן באמפיתיאטרון בתשע. לפני שניגשנו לשם, טילנו מעט בשטח, בדקנו את מעונות העובדים, הישוונו את מגורינו לאלו של שאר האורחים. כשהגענו, רוב מושבי האבן באמפיתיאטרון היו כבר תפוסים. ישבו כאן חברי מושב, בדווים ונופשים. קהל שזוף, נודף מלח, ערום למחצה. החום המתיש התרכך קצת. צפינו בסרט על חטיפת שגרירים, ומעל ראשינו, שמיים זרועי כוכבים. בתום ההקרנה פנינו לבית-קפה על החוף. בוטסנו בחול הפריך שהתקרר, מורים לעבר המים האפלים, שתססו כנחש. דממה ואדי מלח. כמה דקלים, ודמות רחוקה מגלגלת שקשינה. ההרים בגב, רות בגלבייה חומה, ואני, קברניט יווני ששב מהפלגה, יאסו. ישבנו בבאר, והדס נדדה למירפסת, היכן שצעירים רקדו לצלילי מוסיקה. עד מהרה הצטרפה אליהם. גלי השתעשעה בקוביית הפלא שקיבלה ליום-הולדתה. את הפיתרון מצאה מזמן, ועתה, בוחנת היבטים חדשים. אולי רות רוצה לרקוד איתי? איזה רעיון משונה, שנים שלא חוללנו. דווקא מוכנה! הצטרפנו לרוקדים, והדס נבוכה. מה אנו עושים כאן. באחת שבנו לחדרנו. שאלתי את רות אם תתלווה אליי למסע-תרמילים בהודו. מה יש לי היום, אמרה. ביום השני, יצאנו גלי ואני לסיור לאורך החוף. חלפנו על פני עצי דקל, גמלים, אוהלים, חילים, תיירים ושרידי ביטניקים. זוג נודיסטים הגיח מהמים, והתקדם לעבר אוהל בדיונות. כתפיי צרבו. טוב שהצטידנו בשקיות מיץ-תפוזים קפוא. כמה פעמים ציננו את גופנו במים. הגענו עד מבנה אבן

שמחוץ לו התבשל סיר על אש. טבחים ערומים הזמינונו להצטרף לארוחה. גלי הסגירה אותות מבוכה, לכן סירבתי. למה לי להיטלטל עד הודו. אשתקע כאן, בין ההרים לים, אשתחוה לשמש, אעבוד את המים, בצוהריים אצטנף בצל הדקלים. מיובשים וחרוכים שבנו מהסיוור. רות משחה את גבנו בשכבות־קרם עבות. למחרת, חמושים במסיכות צלילה, שנורקלים וסנפירים יצאנו אני ובנותי ובחור נוסף (האמריקאי מבית־הקפה שהזמין את הדס לרקוד, ובמשך כל זמן שהותנו לא הירפה ממנה) להשקיף על האוכלוסיה התת־מימית. ראינו דגים שצבעיהם מרהיבים, סלעים זורחים, פטריות ונחשים. במים, רמזנו זה לזה בידינו. צוללים איש בעיקבות סנפירי חברו, מצביעים לעבר מראות מופלאים. הדס ומחזרה נעלמו לרגע קט מטווח מסיכת צלילתי, והגיחו שנית מאחורי סלע. גלי התקשתה להשתמש בשנורקל, וללא הרף בלעה מים. אחרי־הצוהריים עלינו על אוניה שרצפתה מזכוכית. ההגאי בירך דייגים שמשכו רשתות מהמים. לא רצינו לחזור לתל־אביב. נדברנו כי עוד הקיץ נשוב לבקר כאן. התוכנית לא יצאה אל הפועל.

ח

בספריה, על אחד השולחנות באגף היסטוריה צבאית, ראיתי ספר פרוש על בטנו, ועל גבו התנוססה כותרת בלועזית, 'המוח החצוי' מאת גאוזאניגה. בוודאי עיינה בו תלמידת־פסיכולוגיה המיודדת עם אחד בצבא־קבע, חלפה מחשבה במוחי שתירצה את עצם נוכחותו של הספר במדור המכיל דפים תוקפניים המנתחים מהלכי קרב. דיפדפתי בו בעמידה, ועד מהרה התרווחתי על אחד הכיסאות, ושקעתי בקריאה. בתום היום שאלתי אותו, ושלושה ספרים נוספים שהופיעו ברשימה הביבליוגרפית שבסופו. כתבתי הראשונה בירחון שהוזמנתי להשתתף בו התבססה על עובדות שליטתי מתוכם. מאמרי דן בפגיעה בקשר שבין שתי האונות כתוצאה מנתוחי מוח. האונה השמאלית קשורה לאגפו הימני של הגוף, והימנית לשמאלו. גירויים מישושיים מועברים מכל צד לאונות הנגדיות. הראש והצוואר קשורים לשתי האונות. המחצית הימנית של כל רשתית (שמתפקידה לפקח על המחצית הימנית של שדה הראייה) משגרת אותות לאונה השמאלית, והמחצית השמאלית של הרשתית משגרת סימנים לאונה הימנית. צופני שמיעה נשלחים לשתי האונות. ריחות מועברים בהתאמה - הנחיר השמאלי מדווח לאונה השמאלית, והימני לימנית. האונה השמאלית מפקחת על יצור הדיבור. שתי האונות מחוברות לעמוד השדרה ולעצבים ההיקפיים באמצעות שורש מוח משותף, ובנוסף לכך משרדות אחת לשניה באמצעות קבוצת סיבי עצבים הנקראים קורפוס קאלוסום, וכן באמצעות מקשרים זעירים יותר. כל אלו נוטלים תפקיד מכריע בתיפקוד האונות אצל אנשים נורמלים. בניתוחי מוח שביצעו בשנות־החמישים אצל חולי־נפילה, נפגעו המקשרים בין האונות. מאחר שלא איבחנו אצל המנותחים התנהגות יוצאת דופן, הניחו שלמקשרים אין כמעט כל תפקיד. השערה זו היתה מוטעית. בדיקות קפדניות מספרות על המיקרים הבאים: החולים יכולים לדווח מילולית על־אודות חפצים שהוצגו בפני המחצית הימנית של שדה הראייה, או מוששו על־ידי היד הימנית. אולם אין הם יכולים לנקוב בשמם במידה והוצגו בפני מחצית־השדה השמאלית, או הוגשו למישוש ליד השמאלית. ודוגמה נוספת. מקרינים את המלה 'כובע' למחצית השמאלית של שדה הראייה. כשמצווה הנבחן לבחור את מסומן המילה מביין קבוצת פריטים המוסתרים מעיניו באמצעות מסך, בוחר בידו השמאלית בכובע. בו בזמן, הוא מתעקש ומכריז שאינו רואה כל חפץ. או, למשל, כשצמד מילים 'עיפרון' ו'משחת שיניים' מוקרנות בפני שני חצאי שדות־הראייה, ומורים לנבחן לשלוף את מסומניהם המוסתרים מאחורי מסך באמצעות ידיו, הרי שכל אחת

מהן מחפשת אחר החפצים בנפרד. היד השמאלית ממששת את העיפרון, ומשליכה אותו ממנה והלאה, בעוד הימנית ממשיכה לתור אחריו בין קבוצת הפריטים. באופן דומה, דוחה היד השמאלית את מישחת השיניים, בעוד אחותה לופתת אותה בתחושת נצחון. כשמתיררים אובייקט בידו השמאלית של חולה, ומבקשים ממנו לנחש מה הוא מחזיק בידו, הרי שניחוש מוטעה מעלה בפניו הבעת רוגז, מפני שהאונה הימנית מקשיבה לתשובה הפסולה. במידה והניחוש מוצלח, פושט חיוך בפני הנבחן. כשמקרבים ריח מסוים, של שום, לדוגמא, לנחיר הימני, הקשור לאונה הימנית, אומר החולה כי אינו מריח דבר, אך כשמתבקש להצביע בידו השמאלית על מקור הריח, הוא נוגע בחתיכת השום, וכל אותו הזמן ממשיך לטעון שאינו מריח מאום. במידה והניחוח דוחה במיוחד, למשל, צחנת ביצים מעופשות, הוא מלווה את הכחשתו בהעוויות פרצוף וחירחורי גועל. הדוגמה הבאה מדגימה יפה את המחלוקת בין האונות. מסתירים מיקטרת בידו השמאלית של חולה, מבלי שראה אותה, ואחריכך מבקשים ממנו לרשום בידו השמאלית את שם החפץ שהוא מחזיק בו. במאמצים מרובים רושמת היד השמאלית את האות מ', ואחריה ק', ומיד נעשית הכתיבה רצופה יותר, ה-ק' מתוקנת לכ', והנבחן משלים את המלה 'מכחול'. במקרה שלפנינו, על סמך שתי האותיות הראשונות, ניחשה האונה השמאלית את המלה 'מכחול', ובהתאם לכך תיקנה את האות השנייה. כעבור דקות ספורות השתלטה האונה הימנית על היד, מחקה בפסקנות את המלה 'מכחול', וציירה מיקטרת.

וישנם דיווחים נוספים. חולה בעל מוח חצוי אינו יכול להכריע האם צורות המוצגות בפני שני חצאי שדות־ראיה, או חפצים שמחזיקים בידיים שונות, הם זהים, או שונים. הוא אינו מסוגל לקבוע אם שני קווים נפגשים בזווית מסוימת, במידה והם מתחברים באמצע שדה־הראיה, או אם צבע שתי נקודות בחצאי שדות־ראיה אחיד, או לא. רק במידה שהאובייקטים להשוואה מוצגים בפני אותה מחצית של שדה־ראיה, הוא יכול לשפוט בנידון. באופן כללי, במיבחנים הבודקים יחסים בחלל, עולה האונה הימנית בהישגיה על אחותה, אך בקושי רב מסוגלת לחשב. תצלום אשה ערומה שהוצג בפני מחצית שדה־הראיה השמאלי של חולה זכר, העלה סומק בלחיו, למרות שלא יכול היה לבטא בלשון את הסיבה לכך. קוף שמוחו חצוי קלט בוטן בשתי ידיו, ומייד החלו להתקוטט על השלל. התנהגותם היומיומית של בעלי מוח חצוי היא סדירה, ורק באמצעות ניסויים מתוחכמים כגון אלו שהוזכרו למעלה, ניתן להצביע על חריגות. שני הצדדים נרדמים ומתעוררים בעת ובעונה אחת. בעל מוח חצוי מסוגל לנגן על פנסתר, לשחות, לרכוס את כפתורי כתנתו, ולבצע פעולות אחרות המניחות שיתוף פעולה. מיקרה אחד בלבד נרשם של חולה שסטר לאשתו בידו השמאלית, וניחם אותה בימנית. ייתכן שההתנהגות הסדירה אצל חצויי מוח מקורה בעובדה שהאונות מאותתות זו לזו באמצעות דרכים אחרות - סימנים מישושיים, חזותיים ושמיעתיים המפצים על העדר החיבור המרכזי. המאמר נחתם בתהיה כללית על־אודות זהותם של חצויי מוח. באיזו מידה אנו יכולים לומר כי אדם אחד מעורב בפעילויות הללו. האם החולה המנותח הוא בעל שתי נפשות, המדברת והמחרישה? או, שמתברך הוא בנפש אחת שתוכנה הוא זה של האונות המנותקות? ויתכן שההנחה בדבר קיומה של ישות שהיא אדם יחיד ובודד מופרכת מעיקרה, ויום אחד, כשסודה של המערכת האנושית יתגלה, נדחה אותה מעלינו בביטול. קישטתי את כתבתי בתהיות כלליות נוספות ברוח זו, הירהורים הומניסטיים מסוג אלו השגורים על שפתי אנשירוח. העורך החמיא לי על הכתבה. שבחיו גרמו לי קורת־רוח מרובה.

בדירת אתי ישב מכר מארצות־הברית. כל אחרי־הצהריים פלטפנו בשלושה קולות. הישויוני: נוחות החיים כאן ושם. הסופרמרקטים החלליים לעומת חנות־המכולת המאובקת. התקנת קו־טלפון בדירתך למחרת כניסתך אליה, מול המתנה בת שנים אצלנו. מחירי

כלי-רכב ודלק, נידות האוכלוסיה ביבשת העצומה, כנגד הקביעות כאן. קשרי המשפחה הרופפים שם, לעומת אחוות הדם אצלנו. הלהג המתמשך בשפה הזרה עירער את נפשו. שפח האם אורגת את שנולד לתוכה ברשת קורים, שמיכה חמימה וסוככת, כל המתאווה להחליפה באחרת מסכן את בטחונו, על קרח דק ושבייר פוסע. עיוור ואטום גיששתי בין צלילים אמריקאיים בתקופת השתלמותי בוויסקונסין, למרות ששולט אני היטב בשפה. כמחצית מהרשמים התערפלו בשדה הראייה, חלפו דוממים על אוזני, התאיידו תחת מגעי. המילים 'טייבל' ו'שולחן' אינן נוסכות אותה תחושת יציבות. על מסומן השניה בלבד אסעד ארוחה בשלווה. החפצים מתערערים כשמדביקים לגבם תוויות שהשימוש בן אינו מורגל ואינטימי. גבול נמתח בין הסימנים לנושאייהם, והמעבר מאחד לשני אינו טבעי ורצוף. בקצה האצבעות לוחץ על כפתורי הצופן, כאפילה, פה ושם היבהובי אור, איים מוצקים בקרקע מתמוסת. חרדה. בתחושה זו עזבתי את דירת אתי. למראה שלטים בעברית רווח לי. מבחינת טבעו של מושא עולמי, המצוין ב'סחינה' שונה מזה שב'טהיני', וכך אף לגבי 'שפת-הים' ו'ביץ'. הרגשות הנילוויים, מערכת הדימויים, הטעם, הריחות, נבדלים בשני השימושים. וכך אף אופי המושאים המכוננים בעולמי. עולמי שלי. או, בוויסקונסין, אמרה רות, כיצד ארשת פני משתנה כשגולש משפה אחת לחברתה. משפחת-הבעות מסוימת התקשרה לעברית, ואחרת לאנגלית. כשהקשבתי לשיחו של מכר בטלפון, על סמך ארשת פניי בלבד ניחשה אשתי באיזו שפה נקלט השדר. תהיתי. ההוזמן האורח ללון בדירת אתי. ואולי מחפשת לנקום בי, לעורר את קנאתי. נעלם ומופיע אני ללא הודעה מראש. וגם אל ביתי המדומה בירושלים, לא הוזמנה עדיין. איני מספר יותר מדי על עצמי. פעם שאלה, אולי אשאר כתובת קבועה (את שמי לא מצאה בספר הטלפונים. מטעמי פרטיות נמנע אני מלהכלילו בין דפיו), או, לכל הפחות, מיספר טלפון. התחמקתי. רמזתי. איני אוהב שיתחקו על עיקבותי. אינה מתבקשת להתחייב כלפיי במאום, או, בבקשה, שתגמול לי באותו המטבע. כששאלה, באיזה תיכון למדתי, נכשלתי בלשוני, ואמרתי, גימנסיה הרצליה. אז היית תל-אביבי, צהלה לעומתי, ובכן, גם היא בוגרת הגימנסיה. סוף-סוף גילינו אחיזה משותפת בעבר. הישווינו ומצאנו כי מרבית המורים התחלפו במרוצת השנים. מכאן ולהבא, כדי לנער מעליי אבק חדש, אימצתי לעצמי עבר בדוי. שיננתיו בקפידה, ופה ושם הייתי משרבב ממנו אנקדוטות למהלך השיחה. בדרך זו הזכרתי את מירדף כוחותנו אחר חוליית מחבלים, וכדרך אגב סיפרתי על מעשה גבורתי, תוך כדי שאני מסתייג בענווה מתגובתה המתפעלת. כך אף הקשיבה כשהעליתי זכרונות ממסעי ביפאן, טיול שערכת בליוויית ידיד צלם. על פרשת הנשים בחיי גזרתי שתיקה. דווקא גילתה התעניינות בתחום. איני מהגברים המתפארים בכיבושיהם. המעולם לא חשבתי לשאת אשה? פשוט לא יצא לי. באישוניה של אתי, מיסטרין אופף אותי. נוכחותי חמקמה ואלמונית, זו הסיבה המרכזית לכך שנמשכת אליי. חשיפת זהותי המיקרית בעולם האקטואלי תעמם את זרקורי כניסתי לבימת חייה. כמדומני, פילוסוף אחד היה סבור כי אנו מכוננים את האני שלנו באמצעות הזיכרון. כמובן, אתי מזהה אותי בדרך אחרת מזו בה אני מזהה את עצמי. אינה נצרכת לזכרונות שאני משיר בחדרה כטוסס גנדרן הנפרד מנוצותיו. אני הוא זה המשחנה כל אימת ששב ומתקשט בחדרה בזכרונות בדויים. האם אדם אחד הוא זה ששני נתיבי עבר ומודעות נפרדת אליהם מזדנבים אחריו כשובל? ברור ומחורר לי. אתי כרוכה אחריי. פעם ציינה שלה ולאחותה טעם משותף בגברים. הסתובבו עם במאי אחד, וכמעט קרע תמידי התהווה ביחסייהן. לכן אינן מחלקות יותר דירה אחת. הבמאי חיבב את שתיהן במידה שווה, אפילו פגשן באותה המסיבה, וכשנחת בדירתן לראשונה, את שתיהן כיבד בביקורו. כשסר אליהן בשנית, מצא רק את מירי בבית, לכן שכב איתה, וכמשך שבועיים נראו בצוותא. בחזרה על הצגה אחת נתקל באחותה, הזמינה לדירתו, ואף עימה שכב. כאמור, חיבב את שתיהן.



Lüsha Nelsen

המזקע (פיטר לורה)

ומכיוון שמירי לא היתה בטווח יד, נתרצה בכפילה. בין כה וכה התאהבה בו אתי, ובמשך חצי שנה הסתובבו בשלישיה. כלומר, לא שלושתם בצוותא, אלא, פעם עם אחות זו, ופעם עם תאומתה. חיים בשלישיה היו עשויים לפתור את הבעייה, העירה אתי במעשיות. באופן כללי, אין להן התנגדות עקרונית להיערכות שכזו, אלא שבמיקרה המסוים היה בכך משום גילוי עריות. האין יחסי מין בין בנימשפחה הנימנים על אותו המין מוחזקים כגילוי עריות, הוסיפה לאחר ההורר. ובכן, גם אני מצאתי חן בעיני אחותה. ללא היסוס היתה מפתה אותי. אבל אתי הזהירה מראש. תנתק עימה מגע לצמיתות. האיום פעל. האם במיקרה קראתי את 'פדיטה הקטנה' לג'ורג סאנד? ספר ילדות שאהוב עליה במיוחד. סילבן ולנדרו היו תאומים זהים. אות צלב קועקע בזרועו של סילבן, על־מנח שבבוא היום יוכל לעמוד על זכויות הבכורה. לנדרו היה גבוה מעט מאחיו, ומוצק יותר במיכנהו, וכתם לידה קישט את לחיו הימנית. סימן בהיר יותר התנוסס על לחיו השמאלית של אחיו. אנשי הכפר התקשו להבדיל בין התאומים, שנהגו לשטות בהם בכל הנוגע לזהותם. הם חילקו טעם משותף בצבעים, ולא נהנו ממישחקם עם נערים אחרים ביהעדרו של אחד מהם. ההורים, שחששו מהשפעותיו השליליות האפשריות של הקשר, ניסו כמה פעמים לסכסך ביניהם, אך ללא הצלחה. לנדרו חשש מפדיטה, נערה חסרת בית שסיפרו על־אודותיה כי עוסקת במעשי כישוף. נסיכות שונות הביאוהו לכך כי יתאהב בה עד אובדן החושים, וכך אף פדיטה, שדאגה להסתיר את ריגשותיה מפניו. ההורים וסילבן התנגדו לקשר. כה רב היה סבלו של סילבן, שעתה נאלץ לחלק עם פדיטה את אהבת אחיו, עד כי נפל למשכב. מחשש לחייו, נפרדו האהבים אצילי הנפש, ופדיטה ריפאה את סילבן בצמחיה. בינתיים, נישבה סילבן האומלל בקסמה של נערת אחיו, ובגלל המצב המסוכן, נאלץ להיפרד מביתו ויקיריו, והתמסר לקאריירה צבאית.

לפני ימים אחדים ישבנו במסעדה עממית ביפו. על הקיר, בצבעים חיים, אחז משה רכנו במטה מגולף, ומאחורי גבו, בין גבעולי הגומא, ביצצו ירכתי תיבה. ממה אתה פוחד הכי הרבה? חקרה אתי. וממה את? החזרתי בשאלה. המוות, זרקה תשובה ערטילאית. לא ביושר ענתה. אתה לא פוחד למות? סילסלה בקול מעושה. לא, איני פוחד למות. הנה, קעת הנני מביט בכיסא זה. בקיר ממול. אם אביט חזק איהפך לכיסא זה, לקיר ההוא. הלא נורא לגבר להיהפך לקיר. מכך אני ירא. תארו לכן, אני פוסע ברחוב בעיקבות האיש שלפניי, מתאים צעדי לצעדיו, מסגל את קצב הליכתו, נכנס לביתו, פושט את חליפתו, נושק לילדיו. למחרת, מתרווח בכסאו במשרד. האחיות פרצו בצחוק. פחדיי אוויליים כל־כך. אבל, עכשיו, כשביטאתי אפשרות זו בקול, נתקפתי אי־מנוחה. ביקשתי את סליחתן, ופניתי לשירותים. הורדתי את מיכסה האסלה, והתישבתי עליו. רקותי הלמו. הן מאיימות עליך, לחשו הקולות, מבקשות לחזור לתוכך, לפלוש לחליפה. מה פשר החקירות הללו. נער חוצנך מהן, בושם משכר, סם חריף וגורלי. כבר שאלת לך חלקים ממילונך, בראש שלי, לא בראש שלי, טריפ טוב, גועי. עוד יהרסוך עד היסוד. מחשבותיהן פולשות לעורך. הסתלק. כמה מילות־פרידה רשמיות, וסוף פסוק. שבתי לשולחן. הודעתי שאני מוותר על הסרט שתיכננו לצפות בו. איני חש בטוב. בעצם, גם לשתיהן לא מתחשק לגשת לסרט, התוודו, אז אולי נסתובב קצת ביפו? לא, בבקשה. עליהן להניח לי. בסדר, בסדר. מדוע חזותי מבוהלת כל כך. הרי אינך כופות עליי את נוכחותן. הן תיקחנה את האוטובוס חזרה לתל־אביב. יפה. אני יכול להיפרד מעליהן בנקודה זו. שילמתי את החשבון עבור שלושתנו. אם לא איכפת לי, הן תישארנה עוד קצת לשתיית קפה טורקי. יצאתי החוצה. הסתובבתי בין הרחובות. עליי לנתק מגע עימן. גם ממשפחתי להסתתר. אסור להניח לאתי שתתאהב בי. ללפות אותי בין ציפורניה רוצה. לחפור בי בקרדום. אבל איני יכול לשהות בגפי זמן ממושך. כשלעצמי, הנני ולא כלום. בועה ריקה. בינתיים, מרחוק, הבחנתי בשתיים העוזבות את פתח המסעדה, ונחפזתי לקראתן. אמרתי, אני

חוזר בי, דווקא נחמד לשוטט בחברתן ביפו. הרי איני יכול להיעזב לנפשי במצבי הנוכחי. לא פעם העירה לי אתי על הסתירות המתגלות בהתנהגותי והצהרותי. מכריז דבר אחד, וכעבור דקה, מבצע את ההיפך הגמור. בנשימה אחת מודיע, אני אוהב ספר זה, לא, איני אוהב ספר זה. מצדד בנקודה מסוימת, מגן עליה בחירוף נפש, וכעבור הרהור קצר, מבטלה במחי יד. מביע שני רצונות מנוגדים בעת ובעונה אחת. כן, אני רוצה ללכת להצגה. מה את ממציאיה, אני הסכמתי לפני חמש דקות ללכת להצגה? הרי זה הדבר שהכי פחות מתחשק לי לעשות ברגע זה. בסדר, לא איכפת לה מה שאני מחליט, אבל כשהכרעתי בנקודה מסוימת, כל בקשתה אינה אלא שאפעל בהתאם. טיילנו בסימטאות יפו התיירית. ירדנו לגן. צנחנו על ספסל. הישענו מרפקים על גדראבן מקושטת בציורים, והיבטנו בשחפים הצוללים למים. המשכנו עד לנמל, ופגשנו בדייגים שטיפלו במנוע עם סירה. מירי ואתי התווכחו על־אודות תיאוריה מסוימת בדרמה. ממרומי סלע רטוב וחלקלק, בתנוחת בתי־הים הקטנה, התוודיתי עד כמה סולד אני מתיאוריות אקדמיות. היבעתי בוז לאורח־חיייהם הנחות של מרצים באוניברסיטה. מחקריהם המטופשים, בטלנוטם, יהירותם. תוכים שוטים המפטפטים באוזני בניתישחורת. אנשירוח מדוללי רוח. שיממון ושממה בנפשם. כל אותם כנסים מצוצים מהאצבע, כתברעת חסרי שחר. אני בהחלט בעד שעות־עבודה קבועות, משמונה עד חמש, סיכמתי. הרי גם במקצועך אינך עובד משמונה עד חמש, העירה מירי. טוב, כתיבה זה משהו אחר, עטיתי פני חשיבות, חוץ מזה, איני מחשיב את זה כמקצוע ממש, הוספתי. אז מה המקצוע שלך, שאלה. כשאגדל, אחליט, חיקיתי בקולי נימת ילד מתרברב, ושתייהן צחקו.

ט

על חוסר־הירות משלמים. נלכדתי. אחריצה־הריים. חם ודביק. על ספסל דהוי בפנית השעשועים בגן־העצמאות. זרועי אפוסת־חיים על מישענתו. צורת הספסל מכתובה את צורת הישיבה. רהיט ארור ושתלטן. לא נותר לי אלא לנבור ביגיעה בחול החצצי בעזרת קצה סנדלי. וכך אני ממתין. למאום. בלב אקלים עומד וקשה לנשימה. חמסין. אבנים מפודרות באבק. שמיים מפהקים. אור לבן וסתמי. הידהוד־תנועה חדגוני עולה מרחוב הירקון. אי שם, פורש נשר הגן את כנפי המתכת שלו. עיניו מולטות. בייאוש. גבר, ועוד גבר נפלטים בעד פתח משתנה הנטועה לצד מעבר היורד לים. הם חולפים על פניי, ראשון – המבוגר, בודק אותי במבטו, ואחריו, בשירוף רגליים, הצעיר. לא, איני משלהם, פוסקות עיני המבוגר, ומתרחק. קשישה לחה מגלגלת עגלה. בתוכה, תינוקת בצל כובע לבן, רק רגליה השמנמנות מגיחות מפיתחי תחתוני־נילון. בקו ישר, לא טבעי, קצרות מכדי להשתלשל ארצה. אחיה, ילדון מגושם שעניו עגולות, אוהז במוט העגלה. מתנהלים ככלי מקולקל. סתם חונה סמוך לנדנדות. שוב ושוב מנסה הנער לעלות על הנדנדה, ונכשל. הזקנה מנסה להרימו. לא מצליחה, התינוקת פורצת בבכי. חוסר ישע שכזה. וכי למה לא יסייעו הפגומים לפגומים. לכן אני קם, ומציע את עזרתי. מנדנד קלות את הנער הצוחק מאימה, ואחר, שב ומורידו. קמטי הזקנה מחייכים. היא מניחה את נכדתה בארגז־חול מדיף ריח שתן. אני חוזר לספסלי. נערה עולה מהחוף, בבגד ים, בשערות רטובות, חוצה את שורת העצים לעבר הרחוב. כשנעלמת, נרעדים השיחים מימין, ודמות מתגלה ביניהם. בגבה אליי. בחולצה לבנה. לא זוה. אני פונה לדשא המרכזי, שבמה עגולה במרכזו, והוא הומה מכלבים. עכשיו רואה כי הגבר מרוכז באבר מינו. שני כתמי־זיעה בבית שחיו. עיגולים במטרות קליעה. אני חוצה את הדשא לכיוון הים. בוחר בסלע, ומשקיף ממנו על המים למטה. הים גלי, ודגל אדום מתריע בגג סוכת המציל. אחד בחליפת־גומי שחורה מחליק על גלשן. מתרומם עם הגל, נשבר לרסיסים בין

נחשולי קצף לבן, ומסיים בכתפיים מכופפות עד למים הרדודים. גם כאן איני מוצא מנוחה. כוכבי, כוכבי, למה עזבתני. יורד לחוף. אמצע אוקטובר. סוף הקיץ. הפגנת שרירים אחרונה הוא יום שרב זה. גם אני נחלש כוחי. לפני כשלושה שבועות, ישבתי במרפסת חדרי, מתבונן בשדרה, כשלפתע עצרה בפתח ביתנו פולסוואגן לבנה, ומתוכה נחלץ בחור כבן שלושים, טרק מאחורי גבו את דלת הנהג, דחף במרפקו את שער חצרי, ונבלע בכניסה. כעבור דקות ספורות שב והתגלה לעיני, בצעד מאושש, כליוויית גלי. נערה אחת שהמתינה במכונית, ולא הצלחתי לראות את פניה, רק זרועה השתרבבה מבעד החלון הפתוח, ואצבעותיה תופפו בקוצר רוח על דופן המכונית, נחלצה מתוכה, כדי לאפשר לבתי לשקוע במושב האחורי, עיניי רחבו מהפתעה. אתי. אהובתי כרכה את זרועה סביב צוואר בתי, ונשקה בחיבה על לחייה. לרגע חששתי כי מתכוונת לחנקה. מייד נעלמו השלושה ברכב המותנע, והותירו אחריהם מסך עשן מעורפל. עשרים דקות תמימות ישבתי מכווץ בכיסאי. האם אני הוזהג בשים לב למצבי הנוכחי, אין לתמוה על כך. בזה הרגע נחטפה בתזקוני בפולסוואגן נהוגה בידי עבריין, שותף למזימת הפשע של אתי. פעוטתי התמה, בתערובה בידי סחטנים, מכרים מושחתים של אביה, עוד מעט יצלל הטלפון, וקול חנוק מאחורי מיטפחת ינקוב בשיעור דמיהכופר. ואולי מעונינת בהרס מעמדי בלבד, שמי הטוב, חיי המשפחה שלי. באיזו מידה בוערת בה התשוקה להשפילני. וכיצד גילתה את כתובתי. אבל, מייד, נצללה דעתי. הרי לא בכוח נגררה גלי למכונית. מרצונה נכנסה, ובשמחה הגיבה על אות הידידות של אתי. כמכרה ותיקה. לכל השדים והרוחות, תבשיל קדחו תחת נחיריי. רות טרחה במיטבח. שאלתי אותה, אולי היא במיקרה יודעת לאיפה הלכה גלי. אלו השחקנים מההצגה, הסבירה אשתי, והידיקה את מיכסה צינצנת-החרדל, הסיעו אותה לחזרה, הרי בעוד שלושה שבועות הבכורה. לעזאזל. איך לא קישרתי בין החוטים. עליתי לחדרי. טיפש שכמותי. סבור הייתי, כי רק ברומן הרומנטי ייתכנו צירופי נסיבות שכאלו. כמה מעליב. ובאיזה אור מגוחך מצטיר אני. כבר חודש מרצה גלי בהתלהבות על ההצגה הארוה, שיאיר, נגן החצוצרה. כתב עבורה מוסיקה, ושניהם ילוו את השחקנים על הכמה. רות הסתככה בשרשרת התנצחויות אינסופיות עם כתה. מה פתאום. היא אינה מוכנה לכך שגלי תשוב בשעות מאוחרות הביתה. הלוא עונת לימודים עכשיו. אולי נשמט מזכרונה של גלי שהחופש הגדול חלף עבר לו. פשוט לא בא בחשבון. וגלי, בשלה. אמא, את לא תופסת שזו הזדמנות חדפעמית. ישמעו עליי, ואוכל להתפתח הלאה. הרי לא כל ערב יש הופעה. רק פעמיים-שלוש בשבוע. בחייך, אמא, כדאי שתתרגלי לרעיון, כי בין אם תסכימי, ובין אם לא, אני אנגן שם. ורות מתחממת. תפסיקי להתחצף. כל עוד את גרה בבית הזה, אני היא זו שנותנת הוראות. אחר כך תהיינה הופעות בכל הארץ, ותחסירי ימי לימודים. בשום פנים ואופן. גלי מתפרצת לתוך הדברים, אבל אמא, את לא פריה. הבאתי הביתה תעודה מצטינת, או אין לך פיתחון-פה. אשתי משתתקת, נאלמת, נדחקת לקיר. באמת, אין לבוא בטענות אל הקטנה. מחוננת כזו. אני לא התערבתי. גם לא שאלו לדעתי. אילו עשו כן, הייתי מברר פרטים על ההצגה, נתקל בשמה, חוקר על-אודות השחקנים, וצילצול-אזעקה היה נדלק בראשי. בעוד מועד הייתי מונע את איהנעימות. לא ולא, הייתי אוסר בקול תקיף, הלימודים קודמים לכול. ושתי הנשים היו תולות בי עיניים כנועות. 'לא' של אבא, שונה מזה של אמא. פסקדין שאין לערערו. אבל כעת, נענשתי על האדישות שגיליתי בענייני בתי. והשתיים הגיעו לידי פשרה. גלי תנגן בהצגה, אבל תוותר על יציאות נוספות במשך השבוע, להוציא ימי שישי. ובשום אופן אסור שתאחר לבית-הספר למחרת ערביהצגות. איחור אחד, וחסל סדר ההופעות. גלי הבטיחה. רות נתרצתה. בניגוד לגדולה, אפשר לסמוך על הקטנה. כל החדשיים האחרונים לא משה מהפסנתר, ואיזה מזל שיאיר שיתף אותה, היא מרצה בפנים מפוכחות, שחקן אחד, ידיד אחותו, ביקר בביתם, וכששמע את תרועת החצוצרה בחדר

הסמוך, ניגש להקשיב, ויאיר סיפר שהוא גם מחבר מוסיקה. למחרת, הגיע השחקן ועוד בחור, ושאלו אם הוא יכול להלחין מוסיקה להצגה, וככה החלו לשתף פעולה. בקיצור, ההצגה האמורה אינה אלא זו בה משתתפת אחי, ומירי מכינה את תפאורתה. קלחת נאה. רק עתה השתבצו משפטים שחלפו בשאננות ליד אוזני בפסיפס האווילי. הילדים המוסיקליים שהזכירה אתי, מנגינה ששרקה באקראי, ונשמעה מוכרת עד אימה (ללא ליאות תירגלה גלי מוטיב זה, ואריאציות שלו על הפסנתר). ואתי גופה, הניחשה? ואולי מזמן עמדה על זהות ההורה הביולוגי של הפסנתרנית המחוננת, גם הוא מוסיקלי, קולות לוחשים באוזניו, ומתוך שעשוע הסתירה ממני. בגרון צמאדם גמעה אל קירבה ממעינות כזביי, חסינה לרעלים כילתה את מימי המפכים, והותירה אותי חרב ומיובש. בלתיאפשרי שעד כדי כך מרושעת התאומה. אינה שחקנית מוכשרת כל-כך. את ריגשותיה כלפי קראתי מפניה, וכל צל חשד, או שינוי יחס, לא ניכרו בהתנהגותה. בוודאי חש הייתי בהבדל בין הפגישות, זו שגיבורה עיתונאי מירושלים, וזו שבה נוכח אביה המלומד של גלי. לא, אינה שלטת בריגשותיה עד כי מסוגלת לנקותם מתנועותיה. אם כן, ברמזל הנני שהוזהרתי מראש. ואם עד לפני דקות אחדות חייתי בתחושת אחד שהונה, שפעלו מאחורי גבו, הרי כעת, אני בלבד הייתי זה היודע. תפנית זו שיפרה את הרגשתי. אני הוא זה השולט במצב. האוחז במושכות. המעבר מאידיעה לידעה ממיט פורענות על ראשי גיבורי הטרגדיות היווניות, אך לא כך אצלי. ובכל זאת, בין הפטיש והסדן מקרטע. לאתי הבטחתי שאבוא לבכורה. יותר מפעם דיקלמה בקול את הבטחתי. תזכור לשמור ערב פנוי לבכורה, חזרה והכריזה. וגם רות הודיעה שנבוא כל המשפחה לבכורה, גם הדס, לצפות בגלי המרקידה אצבעות על קלידים בפיסגת הבמה. אין ספק שחסכון זמן כרוך בסידור זה. חה... חה... שתי ציפורים במכה אחת. היפטרות משתי חובות בפעולה בודדת. חובת מאהב וחובת אבי-משפחה. עליי למלא התחייבותי באותו הזמן, ודווקא העיתוי המסויים מונע זאת. והבכורה בעוד שלושה שבועות. התפללתי לנס, למן מהשמיים, לאביר גואל. מישהו נענה לקראתי. ישועתי צנחה ממרום בתחפושת מחלתאדמת שפשטה בגופי. הייתי חולה מאוד. קדחתי בחום גבוה, עורי מגורה, פניי נפוחות. הזיתי. ממירי נדבקתי. יומיים לפני הופעת סממני המחלה, נפגשתי עם אתי, שדיווחה לי כי אחותה חלתה באדמת, ועברה להתגורר בבית הוריהן, עד שתחלים. היא גופה אינה חוששת להידבק, בהיותה בת שמונה חלתה באדמת, כששהתה מירי אצל סבתן במינכן. (לחליפין, מידי שנה, הוזמנה נכדה אחת לשהיה בת חודש בבית הסבתא בגרמניה. קשה היה לה לארח את שתיהן בעת ובעונה אחת). היא מקווה שאני מחוסן בפני המחלה, הרי, לאחרונה, שהינו מיספר פעמים במחיצת אחותה. כמה טוב שבשבוע האחרון עבדה על תפאורת ההצגה בסטודיו שלה, מתאמצת לסיימה בעוד מועד, וכך לא באה במגע עם השחקנים. רק זה חסר היה עכשיו, שכמה משתתפים יחלו, והבכורה תידחה. ובכן, לידיעתה, לא חליתי באדמת, ובאמת, גם אני מקווה שלא נדבקתי. כך אמרתי לה, נקי מכוונות מרושעות. אבל מזלי שיחק לי. נדבקתי והדבקתי. בשלושת רבעי מחלתי, לאחר שהיה בת שבוע-יחצי במיטה, בעודי מריץ את רות המודאגת מטה-מעלה במדרגות, מדביר אחת ולתמיד את רעשי הרוק בחדרה של הדס, מעונה בגוף וברוח, חושש שמא תחת השפעת חומי הגבוה ארקק פרקים אחרונים מקורות חיי, נצטבעה אף גלי בנקודות אדומות. נמשים חינוניים. כנייר קיר צבעוני. גילוי הדוגמות הסטגוניות על עורה עורר אצלה תגובות זעם ויאוש. דווקא עכשיו, כשקצת יותר משבוע הבכורה, קיללה בפנים מעוותות, תמיד הכול קורה לי. ומייד התחלפו קריאות המחאה באגם דמעות. ושוב, התרעות על אי-הצדק. הדס כבר היתה מחוסנת. גם רות. תיכף כשנתגלו סימני המחלה, התקשרתי לאתי, ובישרתי לה את החדשות. לא רציתי שתדאג בגלל היעדרותי הממושכת. הרי רגילה להתראות עימי לפחות פעמיים-שלוש

בשבו. אתי התנצלה בשם אחותה מפיצת-המגיפה. אין דבר, לא אמות מזה, עניתי. שבו וחצי לאחר מכן, התנצלתי אני באוזני בתי. אני כל כך מצטער, נדבקת ממני, ואני יודע כמה חשובה לך הבכורה. שקרן שכמותי. בליבי בירכתי על מוצא זה שנפתח בפניי. ועקב הנסיבות המיוחדות, אשמתי כפולה ומכופלת. ליבה של גלי נשבר, דאגנו שתמות מצער, לא מאדמת. אתה לא אשם, אמרה לי. אוהו, עד כמה אני אשם. ראשית, תפילתי נענתה. שנית, בדרך לא חוקית, באמצעות קשרים אסורים עם נערה, זכיתי בנגיפי אחותה. ובתי היא הטובלת. קורבן תם. זה היום השני לי מחוץ למיטה, עודי מתאושש מהמחלה, תשוש מתרופות, יצאתי לטייל בגן-העצמאות. גלי עדיין פורחת כשקדיה. בעוד ארבעה ימים הבכורה. בתי האדמונית תיעדר, וכך פטור אנוכי מלבקר שם. במאי ההצגה מצא מחליף זמני, והבטיח לגלי, כשתבריאי, תחזור לנגן עבורם. אם כן, אלוהה את רות להופעה רגילה. הרי ממרכז אורות הבמה, לא תקלוט אתי בעיניה צופה אפרורי המעורב בקהל הצופים. בהזדמנות אחרת, אצטרף לשחקנית. אסתתר בשורה האחרונה, ובתום תשואות-הכפיים, אמתין לה בבית-קפה מרוחק. אתחמק בתירוץ מפגישה עם שאר השחקנים מאחורי הקלעים. אם במיקרה תגלני גלי, אין מחמאה גדולה יותר ממחווה אב שבהסתר בא להזין את עיניו בבתו האמנית. אבל איני יכול להמשיך בצורה כזו. גם לעורך הודעתי על מחלתי, וטוב שהיו בידו כתבות מן המוכן, לשעת חירום. אטיאט מתרוקן החוף מיושבי. כיסאות-הנוח שעונים בשורה על עמוד, נעולים בשרשרת. בעל הקיוסק מתישב על מדרגות העץ האכול שלפיתחו, נוגס בשקשוקה בפיתה. ילד מחליק את סולית נעלו, שהוכתמה בגושי זפת, על גלגל המיתקן המיוחד, שריח נפט נודף ממנו. מישוהו שכח לסגור ברז ברחבה שלפני המלתחות, והמים קולחים בסילונים דקים מפעמונה המחורר של מיקלחת מוחלדת. אחריכך, מתנקזים לתעלה צדדית המובילה לים. הכול מוליך לים.

י

עליתי לקברו של גיורא בירושלים. במכונית העפלתי, לא ברגל. מרכז מבטי בכביש הנוסע, הירירתי בפגישה עם אתי אתמול. כמה שמחה לקראתי. קצת כחשתי מהמחלה, העירה, וגם שיזפוני דעה. הרי שלושה שבועות לא נחשפתי לעין שמש. בעצם, להיפרד ממנה באתי, ותשורה טמנתי בארנקי, בושם צרפתי חדש המשווק בחנויות. לציון ניתוק יחסינו. גם נאום חגיגי הכנתי, משובץ בנימוקים והסברים הקשורים לנסיבות החיצוניות בשרשרות היגיון. לא, לא התכוונתי להתוודות בפניה, אלא להתנער מההיכרות בינינו מהר ככל האפשר, פרשה חלקה ונקיה שאינה מותירה עיקבות בוץ. מחשבות ארוכות הקדמתי לפגישתנו. פלטתי קולות מאופקים מול המראה, הדגמתי תנועות שקולות, עטיתי ארשת מצוקה. מכל אלו לא נותר מאום. אך דרכתי על סף חדרה, מייד שקענו בתכנית טלוויזיה לימודית שדנה במחזור הדם, בתנוחת עמידה פלשתי לגופה, וכיליתי קערת סלט ולנדרוף שהכינה לכבוד החלמתי. אף הרמנו כוסית לכבוד הביקורות הנלהבות בעיתונים. 'אורות רמזורים' הוא מחזה מקורי ושנון על-אודות הומוסקסואל נרדף ומעונה החוזר בתשובה, נושא לאשה בת רב, וחי בכבוד בקרב הקהילה החרדית, החמיא מבקר אחד. וגם אתי צוינה לשבח על מישחקה המבריק בתפקיד אשת החוזר-בתשובה, המתחקה אחר עבר בעלה החסום בפני כול, ובתבונה וברגישות מצליחה לכלכל את חייהם המשותפים. העמדתי פנים מתפעלות לשמע דבריהשבח שהקריאה באוזני, כאילו לראשונה אני נתקל בהם. הרי בעל-פה יכולתי לדקלם את הביקורות. בקנאות רכשו גלי ורות את העיתונים, גזרו מתוכם כל איזכור של ההצגה, קראו מהם בקול בפניי ובפני הדס בארוחות-הערב, והצמידום בנעצים ללוח-המודעות במיטבח. גלי תמכה בהתלהבות במחמאות שחלק המבקר לאתי. הייתי רוצה

שתכירי אותה, אמרה לרות, היית מחבבת אותה. ואני, במהירות דיפדפתי בדפי שבועון ה'טיים', נחבא בצילם. אורות אדומים מהבהבים בין קירות הבית. ילדתי במדישוטר מגוהצים, מבטיחה לרות, אשה מתבגרת נטולת הגנה, לאתר את הפושע. שריקה צורמנית. חריקת בלמים. תאונה. אדוני, לא שמת לב שהאורות התחלפו? וגם מתמרור ה'עצור' התעלמת. אוי ואבוי, אדוני מת. את בורו כרה כמו ידיו. וכשעזבתי את ביתה של אתי, בקבוקי הבושם עדיין נח בארנקי. את נאום הפרידה עצרתי בגרוני. לא להקיא, ולא לבלוע. אי לכך, החלטתי לשוחח עם גיורא, ידידי האחד. וכך נלעג ומגוחך, לופת בכפי צרור סיגליות שרכשתי מידי ישישה בפתח, עמדתי בשמורת המתים לפני קברו. כעבור זמןמה החלו רגליי כואבות, והתישבותי על האדמה, ראשי בגובה אחד עם לוח המציבה. שומר שחלף בין השורות פקד עליי להתרומם, אדוני, זה לא שפת-הים פה, אמר. נטשתי ונסעתי לגינה קטנה, לא הרחק מהמקום, שכבתי על העשב, והיבטתי בשמיים. מכאן, אני יכול לדבר אל גיורא. תחילה, התווכחתי על יתרונותיה של מכונית הסובארו. מנה פגמים. אני חלקתי על דבריו, אחר, הירצה בפניי על-אודות שיטה חדשה של פיתוח תמונות. ובסוף העיר, עליי לקחת את עצמי בידיים. לא אוכל להחזיק ככה עוד זמן רב מעמד. תן עצמך לתיקון, הציע. אולי מוסך. הוא בסדר, הרגעתי אותו. אל תדאג. הרי אני הוא יואב סלע. מי? חקר. הוא, אמרתי. אני מקווה כך, אמר, הרי מחרתיים נפתחת שנת-הלימודים, אולי שכחת מזה. חס וחלילה. מה פתאום. הוא לא שכח. את הרצאת המבוא הכין, וגם שיכפל דפים. מצפה ממנו שיהג כשורה. הבטיח שישגר אליי מכתבים מפורטים על מעשיו. איני יכול להרשות לעצמי לטייל, כשמאחורי גבי נתונים חייו באיסדר. יהיה זה מעשה של חוסר אחריות. האם ממתנינים מדריכי-הדרך לרגלי ההר? לא נותר בידי זמן רב להתכונן למסע. ללמוד את המפות. לעיין באנציקלופדיות. רות תישאר בעורף. תחזוקת בית וילדות. גם התאומה תישאר מאחור. אל לה להחסיר הופעות. הוא, כמובן, לא פגש בה מעולם. מפסגת ההר תילחם בשדים. אבל אני מת, הזכיר גיורא. לא אתה, התרגזתי, שוחחתי עם עצמי. את ברכת הדרך ביקשתי ממנו. לא אתן כל ברכה, סירב. למה? אתה יודע בדיוק. איבדת את השליטה. כוונתך, הוא? לי אין כל קשר לזה. אני הוא זה, חברך מילדות. ביטנתו הפנימית של חלוקי-השינה שלך. אין לי חלוקי-שינה, העיר גיורא, מעדיף לישון עירום. אני מודאג בקשר אליך. כן, אני יודע, יש עליי כתמים, הם מתפשטים, עוד מעט יכסוני כליל. אני מאבד ומאבד אותך, רוצח אותך בהדרגה. כשימות, כך גם אנוכי. אז אחיה מחדש. לא עוד תיבת-נגינה שמיכסה נפתח בלחיצה על כפתור. קוקייה מנתרת משעון קיר. השעה שלוש. שתיים. אחת. שעת האפס נקשה. גודד הצוללנים מנפנף בסנפיריו, מתאמץ לחלץ את הגיבור השקוע במים. גיורא מתבונן בי מבעד מסיכת הצלילה, מושך אותי מעלה אל פעמון האוויר. במצולות, זוגות-זוגות שטות בתולות הים. צבע זנבותיהן שונה. תווי פניהן אחידים. גיורא מניחני על החול. אגוזי קוקוס כבדים מכופפים את ענפי העצים. קוף קטן לופת את כרך גיורא הפושט מעליו את חליפת הגומי. נער מגיש לי גלימה לבנה. זה אחי, מסביר גיורא בשפה זרה. כמה חודשים תעה, עד שמצאנו אותו. איפה שלא חיפשנו, באש, במים, באוויר באדמה. איש זקן מתקרב. האם זה ראש השבט? לא, מכובד אחר. ידידי בלשן, מורה לעברית גיורא. יוכל להשתלב בינינו, יתווכחו עם הלבנים. עכשיו, אני מגלה כי עור שחור לגיורא. האם הנני הלבן היחיד במקום? חם לי. אני מבקש רשות לפשוט את חולצתי. בבקשה, תרגיש כמו בבית, מאשר הזקן. צבע עורי שחור, אני מגלה בהפתעה. בפתח האוהל כורת ברית אחים עם ראש השבט. אחי גיורא הם אחיי, הוא אומר בקול חולמני. הנה נשמתי השניה, כך הציג אותי בפניו גיורא, וראש-השבט הזהיר, אסור לדבר כך, האלים ירגזו.

שלט חדש הנושא את שמי פיאר את דלת משרדי. הינחתי על המכתבה את דיבריה-הדואר

שהצטברו בתאי כמזכירות החוג. הכול מסביב צוהלים. פוסעים הלוךדשוב כמרץ, בהבעה רעננה. פגישות מחודשות בין סטודנטים במעלה המדרגות, בקפטריה, על הדשא המרכזי, מחזורית למידים חדש אובר עצות במהומת השבוע הראשון, תועים בין בניינים, פולשים לחדרים לאינכונים. טוב שמיום-הייעוץ הייתי פטור, בגלל האדמת. כחשתי, מעירים לי, איני נראה כאחד ששב מחופשה. גם אורית המזכירה החליקה מבט דאוג לאורך גופי התשוש. עסק לאינעים לחלות באדמת בגיל מבוגר, אני מתנצל, ואת הסימנים שחרץ הקיץ כנשמתי, כובש. כמו ידיה הכינה אורית את השלט. גילפה אותו מעץ בחוג לעבודות יד. הודיתי לה בנימוס. נעלמת לכל הקיץ, בקושי הופעת כאן, היא פונה אליי בנימה מוכיחה, מה עשית כל הזמן, גם באגף זה ייסרו מחלקת חקירות. אורית לובשת גופיה כחולה, ושדיה נעים מאחוריה כאחוזי תזזית. יפה בעיניי האדישות שמפגינות בנות הדור הצעיר כלפי המחוך. אולי תסור למשרדי לעזור לי בפתיחת החלון? אך מייד אני מסלק את המחשבה המפתה מראשי. מכובד על הכול אני כאן, אל לי לפרוץ סדקים בתדמיתי. אני מביט בעד חלון המשרד החוצה. בניידבטון גבוה מזדקר ממול, וברחבה המרוצפת למטה, נחילי סטודנטים. עצים פורחים בריבועי האדמה שנפרצו באבן. ירק בשפע. שיחים, פרחים וממטרות. מיבנים מודרניים טובלים בטבע מטופח. רושם של נקיון, נוחות ופתיחות. הרבה אור. העיצוב מזכיר את זה שבחצרות בתיחולים. גם שם, חללים מרווחים, מדשאות. אפילו הקפטריות בסגנון אחיד. אוויר סינתטי, וכלי פלאסטיק בצבעים בהירים. כניכול, מיבצר הנאורות. הקידמה, בקווים ישרים, גוונים לבנים. צחקתי בקול, ובתגובה נשמעה דפיקה על הדלת. תלמידה. עבודה סמינריונית שהגישה בסוף הקיץ שעבר לא חזרה לידיה. אולי איבדתי אותה? אני רושם את שמה בפניקסי, ובפנים חשובות מבטיח. אחפש שוב בין ניירותי, ומוסיף, איני זוכר שקראתי עבודה שנשאה את שמה. כעבור דקות ספורות, אני מאתרה בעד חלוני, צועדת למטה, עד שנעלמת מטווח ראייתי. מה לי ולעבודתה הסמינריונית. מה לה ולעבודתה. אחר כך, עובר במהירות על הניירות שמצאתי בתאי, את רובם משליך, והודעות חשובות תוחב תחת מחזיקהניירות שצורתו של פיל. מישוהו נוסף מתדפק על דלתי. רמי. מחפש מאמר מסוים על תיאורים מיידעים. אני מפשפש בין המאמרים המתויקים בסדר אלפביתי במגירת מכתבתי, ומגיש לו את מבוקשו. הוא יכול להחזיק במאמר זמן בלתימוגבל, אני משיב על שאלתו. איני זקוק לו. האחים גרים, בעלי האגדות, היו בלשנים מפורסמים. אני מהרהר, חוק גרים קרוי על שמם. בעוד כשעה עלי להרצות בשיעור מבואלתחביר. הרצאת פתיחה לתלמידי שנה ב'. בוודאי כבר קיבצו על-אודותי לקט ידיעות. איזה מרצה אני האם מרבה בשיעורי בית, ואולי מחמיר בציונים. מחושבים מאוד הם הסטודנטים, לא ישקעו סתם כך בהרפתקת לימוד כל עוד הקרקע אינה יציבה. לכן מבררים את תנאי השדה מראש. חשבתי להבהילם. בוחן פתע בשיעור הראשון. לבדוק את ידיעותיהם לפני התחלת הקורס. התוודעות מבהילה זו תגרום לנשירת מחצית הנירשמים, וממילא תפחת כמות העבודות והמיבכנים שיהא עליי לקרוא. ושוב מיטשטש חוגהראיה, ומתחילה הסחרחורת הארורה, כתביהעת שעל המדפים הכרוכים בצבעים עכרוויים, אפור, ירוק בהיר, ותכלת דהה, עוטים גוון כסוף. לוחיהקיר מתמתח כמדשאה אינסופית. מי קבע שהשפעה מרגיעה לירוק. מחזיקהניירות הפילי. נכפל, פיל וזוגתו חדקיהם מונפים לעברי בביתול. עליי לעצום את עיניי ולהרהר בפרטים מוצקים. למשל, לפני שבוע קיבלתי הודעה בדואר, מאמרי התקבל לכנס שיערך בעוד חודשיים באירופה. העניין נשמט מזכרוני. לפני שישה חודשים שלחתי את כתביהיד הגמור. ועתה, איני יודע אם אסע, או לא. החדר מתנדנד קלות, תיבת-נוח הנחבטת בקרקע, ושוב עומדות רגליי בחוף מיבטחים. אני חוזר למזכירות. מתבדח עם אורית, שוקע בשיחה עם ראש החוג. מטלפן הביתה. אם לא איכפת לרות, אולי תיגש במקומי לבנק לסדר את החשבון ההוא. לבסוף, נכנס לכיתה. הס

מושלך בחדר. כל הפרצופים ניתלים בי. שנה תמימה ניאלץ לשאת זה את נוכחותו של השני. בעיניים כבות אני מתאמץ לאתר הבעות אינטליגנטיות. החכמים והטיפשים עדיין לא סווגו. בנקודה זו, כולם שווים. תפוזים בארוחות ליצוא. גם על קנקני טרם עמדו. שמועות בלבד הומות באוזניהם. תלמידה מסורבלת בשורה השניה מעלה בדמיונה פרשת אהבים שאני גיבורה, מנהל בית-חולים, או עורך-דין מצליח. היא, אחות מתלמדת, או מזכירה דלת-אמצעים. מן המפורסמות הוא, כי נערות כרוכות אחר גברים בעלי סמכות. מדריכים בתנועת נוער. מורי התעמלות בתיכון. מפקדים בצבא. פרופסורים. וכבר אני מניח את תיקהצד שלי על השולחן, וניגש לעיקר. החומר שנלמד במשך השנה, חובות הקורס. כולם נלהבים, רק אני יודע כי בעוד חודשיים, ירכנו במיאוס מעל מחברות מקושטות בעצים תחביריים שחלקדיבר תלויים בקצות ענפיהם. מרשימת השמות אני מתעלם. הרי לא ג'ילדים פה. ידאגו המופיעים לנוכחותם והנעדרים לחסרונם. אני מציג באוויר את ספריהחובה לקורס. מבוא לדיקדוק טרנספורמטיבי. באנגלית. פותח וטוהן בהקדמות הכלליות. יצרנותה של השפה, אילו תכונות צריכות להיות לדיקדוק שלה, רושם על הלוח תנאים, הגדרות, סכימות של חוקים. השומעים מעתיקים בהכנעה לתוך מחברותיהם. אחת קוטעת בהרמת אצבע אווילית. אני משיב בסבלנות. חותם בבדיחה. כולם מגחכים. ובכן, גם חביב יודע אני להיות. את הקיר ממול מעטרת תמונת גרושו מרקס. רק זה חסר היה לי עכשיו. מי שם אותה כאן. ריכוזי הופרע. גרושו סוקר אותי בארשת מלגלגת. אני מבליג ומסביר את ההבדל בין דיקדוק תלויהקשר וחופשיהקשר. מוט נייר צבעוני מזנק מפיו של גרושו, ומתגלגל בחזרה, מגיח שוב, מתקפל אחורנית, וחוזר חלילה. אני מערים על התמונה, מעתיק את מקום עומדי סמוך לדלת, ומביט בכיתה מהצד. השיעור קרב לסיומו. אני רושם בגיר את מיספר התרגיל שחייבים לפתור מתוך חוברתהתרגילים שהכנתי לפני שנתיים עבור אותו הקורס, ושניתן לרכוש אותה במיפעל השכפול. לשיעור הבא? שואלים הכל בחרדה. אני משיב בחיוב. וכבר הם מתרוממים, ארוזים חפצים, כמה ניגשים לשולחני, מבקשים שאמליץ על חומריקריאה נוסף להרחבת האופקים. אחרים מתוודים שחסרים רקע מתימטי, ושמעו כי הקורס טכני ביסודו. אחת, הכותבת עבודת מאסטר בלשון עברית, מציגה עצמה בפניי, רוצה לגררני לוויכוח נדוש על התאוריה הגנרטיבית. אני מתחמק. יש לה חזה גדול, ובוודאי אם לארבעה. בחור ממושקף מתגאה כי למד לוגיקה, ושואל האם נעסוק בסמנטיקה. מישהי מגלה לי שהיא דוברת שש שפות, ואימה מומחית להפרעות דיבור אצל ילדים. זו הסיבה שבחרה בבלשנות. לא חלמה שהחומר פורמלי כל כך. לו ידעה מראש, לא היתה עוזבת את קורס הדיילות באל-על. אם לא אמלט מכאן במהירות, תשטח בפניי את תולדות חייה. תלמידי תאוויים לחשוף את עצמם, שאעמיק מבטי לתוכם. ואני, משתדל לרצות את כולם. האם מלשון עברית, הצמאים לחומר רקע, הרבישונית והפילוסוף. אטאט הם מתנערים מעליי, מניחים אותי לנפשי. אני סוגר את התיק. מקפיד לטרוק מבפנים את דלתהכיתה, מטפס על כיסא בשורה האחרונה, מוריד מהקיר את תמונה גרושו, וסוגרה במגירת השולחן. שלא יאשימו איש בגניבתה. אחר כך, יורד לקפטריית הסגל. להפתעתי, מגלה ליד אחד השולחנות את הבמאי, מאהבן לשעבר של התאומות. בשיער פרוע, משוחח עם מרצה מהחוג לתיאטרון. כמעט והסתערתי עליו בשמחה, רק ברגע האחרון נזכרתי, בעצם, לא מכיר אותי. רק מסיפוריה של אתי התוודעתי אליו. אני שולח לעברו מבטים ידידותיים, דוחה הזמנות מכרים להצטרף לשולחנם, ופונה לחנות הספרים במיפעל השיכפול, כדי לברר אם חוברות התרגילים שהזמנתי מוכנות כבר. אלו של השנה הקודמת אזלו. בהזדמנות זו אני חולף בין המדפים, שולף ספרים שכותרתם מושכת, מעלעל בהם בחיפזון. על אחד השולחנות מוצגים לראווה ספרי ילדים ובישול במחירי הנחה. תוך כדי פישפוש בערימה, נתקלת ידי ב'ד"ר ג'קיל ומיסטר הייד'. אני פותח

בפרק האחרון, וקורא בעיון את מכתבו של הנרי ג'קל. כמה קטעים חורת עמוק בליבי: 'אני מסתכן ומנחש, כי יום יבוא והכול יודו שהאדם אינו אלא אוסף של פרטים שונים, רבגוניים, ומנוגדים זה לזה. אני מצידי, לפי טבע חיי, התקדמתי בביטחון בסיון אחד בלבד. הצד הטוב שבי, הוא שגרם לי להכיר בכפילותו של האדם. בשל היותי בעצם מהותי אדם כפול, יכולתי לזהות את שני הניגודים שנאבקו בנפשי. וכמה עמודים לאחר מכן: 'באותו זמן נטיית מפעם לפעם להתפרצויות עליונות מזג, וכיוון שתענוגותי היו לרוב בלתי מכובדים, ומה גם שהייתי אדם מפורסם, המוקף הערכה וכבוד, ואף התקרבותי לגיל העמידה, התחילה אותה הפכפכות בחיי, עם כל יום חולף, להעיק עליי יותר ויותר. הכוח החדש שרכשתי לעצמי פיתה אותי, עד כי הפכתי לו לעבד'. ווידויו של הרופא האומלל עורר חמלה. איזה סוף אכזרי! שוב לא מצא בשווקים את מלאי המלח בעל תכונות כמו אלו שבאספקה הראשונה, תכונות שגרמו לשינוי צורתו תוך כדי לגימת השיקוי. מכאן ואילך נדון הנרי ג'קל, הרופא האומלל, למוות. מה שיפול בגורלו של מר הייד אינו מעניינו. החזרתי את הספר לשולחן. האחראי על הזמנות הספרים ניגש אליי, צרור חוברות בידו. חבילת התרגילים שלך מוכנה, הוא אומר לי, ויחד הינחנו אותם על המדף המתאים. נטלתי חוברת אחת הביתה, לבדוק אם הותקנה כראוי.

יא

שעת בינה הערביים עכשיו. כחול־כהה פרוש בשדירה. אופני הדס מוטלות על הארץ, ובעלתם הרשלנית מצטמצמת על מושב סוסיטוס החונה לצד המדרכה. הבחור על רגליו, במחוות אבירים פינה עבודה את כס ריכבו, מדבר בשקט. רק את עורפו אני רואה, מאחור, נישא מצווארון מעומלן וחוגר כרצועה. מידי פעם מהנהנת הדס בראשה, ותוך כדי כך מנתרים תלתליה. במיקטורן הגברי חסרי־השרוולים שלובשת על חולצתה, נראית כמהפכנית צעירה. הבחור הוא פעיל פוליטי, מארגן הפגנות תיכוניסטים נגד עוולות, אחד שאיכפת לו. השאיר עליי רושם חיובי. ואילו בתי, תכונה מיוחדת לה. כל מה שקרבה אליו מתרוקן מתוכו. מגע הפלא של הדס. דווקא לסיסמאות נדבקה, שיגרות הלשון, את אלו בלבד אימצה לעצמה מתוך הרצאות הבחור, ופגישות עם פעילים אחרים. ומה הם הגבולות הנוכחיים של מדינת ישראל אינה יכולה לומר. בעיתונים לא נוגעת, רק את מוספי השבת פותחת במדור הבידור. והעיקר, מדברת כבר־סמכא, קוטלת את כל העולם. אני מתחמם, מתרתח. היא משיבה בחוצפה, מפגינה בורות. מריבות ליהטות מתפתחות בינינו. רות מוכיחה אותי, למה אני נכנס איתה לוויכוח, הדס הרי מחפשת לגרותני, תקופה מיוחדת היא גיל ההתבגרות, ועליי לגלות יתר סובלנות. אבל איני סבור שהדס אובדת עצות, או משועת לגילוי הבנה יתירה. לא עושה רושם של אדם טובע. עוד תקבל התקפת לב, חותמת רות את דבריה, אינך רגוע בעת האחרונה. וכיצד אהיה רגוע. שבו־הלימודים השני חלף בשלום, אבל שנה שלמה עוד פרושה לרגליי, אורבת, מתי אמעד תוך כדי פסיעה לאורכה. הדס משגיחה בי משקיף מהמירפסת, ונתקפת אי־מנוחה. מכניסה את אופניה לחצר, וכנסיכה פוקדת על הנהג להתניע את מרכבתו. בתנופה הם שועטים קדימה, אולי לבית־קפה קטן, או הברזלים מחוץ לתיכון. החודש השאירה מכתב ארוך בחדר־השינה שלנו. כתבה שרוצה לעזוב את הבית, לעבור להתגורר עם החבר. התנגדנו, כמובן. החשש מקיום יחסימיין לא היה המניע לסירובנו. כבר בגיל שש־עשרה גררה את רות לרופא נשים, שציידה בגלולות. ללימודיה דאגנו, בבית, לפחות, מיסגרת. מתענינים בשעור־הבית שלה, בלוח המיבחנים. את הבגרות חייבת לעבור, ויהי מה. כרטיס כניסה לחיים, אנו אומרים לה כידענים. כאן, אני מגחך בסתר. מעלים ממנה אמיתות. כרטיסי הכניסה לחיים אינם נגמרים אף פעם. השירות הצבאי, ואחריכך מקצוע, בעל לרתום

לעגלתה, ילדים, כסף. החטאה קלה, סטייה אחת, וטרח, שלום על הכול. אצלי, ערימה גדולה של כרטיסי כניסה. תמיה אני עד מתי יהיה בי כוח להמשיך ולאגרם. ומי כמוני יודע באיזו קלות מזדעזע שיווי המשקל. לכרטיס-כניסה בודד השפעה מכריעה על כף המאזניים. יש להודות בכך, הדס יפה במיוחד, אך שוב אין בידי נשות הדור הצעיר להסתמך על יתרון זה בלבד. אבל לולא מראה המצודר, לא היה טורח אותו פעיל פוליטי על חינוכה. באמת, מה מצא אותו קודקד נבון בבתי ג' אינפפה אתמול פמיניסטית, שוב אין הנערות מתחנכות בצלמה של סקרלט אוהרה. סקרלט היתה יפהפיה, ויעודה בחיים לרכוש את בחיר לבבה. כיום, מתענינים הגברים גם בקאריירה של האשה, השכלתה ומעשיה, אמרה המרואינת, המימד החזותי, חשיבותו פוחתת בהדרגה. איני מקנא בגברים שיוולדו בעוד עשרים שנה. שלשום, נפטר מורה לתנ"ך, מחנך ותיק בבית-הספר העממי ששלחתי אליו את בנותי. הוא התגורר בסביבה, ותמיד הידר בלבושו, בסיגנון אנשירוח אירופיים מהדור הישן. בשנתיים האחרונות הזדקן מאוד, דעתו נתעכרה, וכשהייתי מברכו לשלום, לא זכר אותי, למרות ששוחחנו כמה פעמים בשדירה. הדס לא הביעה כל צער. באמת, הוא מת, תמהה, וכזה נחתם העניין. שכחה כבר כיצד התיצב לצידה כשהעליבה את רופאות-השיניים. אף על פי כן, מאלו שידעות להסתדר היא. איני צריך לחשוש לה. שוב נשמע טירטור הטוֹסְטוֹס, והדס קפצה מעליו, ונכנסה הביתה. הבחור מנופף לי לשלום. אני מברכו בחזרה. לפני כמה ימים ניהלנו שיחה ממושכת בחדר-האורחים. כל הגועל-נפש במדינה הזאת. יש לעשות משהו לפני שכל החומר הטוב יעזוב את הארץ. הביטוי 'חומר טוב' מצא חן בעיניי. כשלעצמי, איני עשוי חומר טוב, למרות שבךשיחי סבור כן. הקשבתי בנימוס. לא בוערת בי תשוקה להושיע איש. גם לא את המדינה שעל כרעי תרנגולת. מתחיל להחשיך בחוץ, ואני מעביר את הכיסא פנימה לחדר. רות נכנסת, מזכירה לי כי הערב אנו הולכים לצפות בגלי המלווה את ההצגה בנגינתה. לא, לא שכחתי, אני מרגיע את אשתי. אפילו הכנו הפתעה עבור גלי. תקליט של מוסיקה אלקטרונית. תוצרת חוץ. שלוה יורדת עלי. רוגע של נידונים. כאילו לא בי הדברים אמורים. במישהו אחר. כשהצ'עה רות אתמול, כי ניגש הערב להצגה, הסכמתי מייד. לא בקשתי לדחות את המועד. לא השתמטתי. לאחר הכול, עלי להיות מעוניין ב'אורות רמזורים'. הביקורות היו אוהדות. מכרה שלי מככבת בהצגה. בתי מלווה על הפסנתר. לכאורה, סיבות מספיקות שיניעוני ללכת. שלפתי מהארון חולצת ג'ינס. של גיורא. לא פעם ראשונה שאני לובש אותה, כבר התרגלה לגופי, ונשכח ממנה אדונה הקודם. כשלבשתי אותה בפעם הראשונה, ציינה הדס שהולמת אותי מאוד, ורצה לחדרה להשאיל לי חולצת ג'ינס שלה הגדולה עליה בכמה מיספרים. סחבה אותה מאחד החברים. לא, תודה, דחיתי את הפגנת הנדיבות. איני זקוק למלתחתה, ארוני עמוס בגדים. לארוחת-הערב הכינה רות בלינצ'ס במילוי גבינה וצימוקים. הדס טרפה כחזיר. אחריכך תכאב לך הבטן, אמרה רות, וזירזה את גלי לכלות את מנתה. עליה להקדים ולהגיע לאולם. לפני כשבוע, החלימה סוף-סוף מהאדמת הזו. בשלוש הצגות ניגנה, קודם שהסכימה שנבוא לצפות בה, שוב אינה מתרגשת כל-כך, ותשמח לראותנו בין הצופים. רות גאה כתרנגולת. נודדת עם אפרוחה לארון-הבגדים, ושולפת ממנו בגד. לגלי לא איכפת מה תלבש. אבל רות מקפידה. הרי קהל תרבותי מתבונן בה בשעת הנגינה. אני והדס עדיין ליד השולחן. טובלים את שרידי הבצק במילוי המתוק שנמס ונמרח על הצלחת. הדס מסירה את קנקן הקפה המתבשל מהאש, ומוזגת לשנינו. צונחת לכיסאה באנחת שובע, ומדליקה סיגריה. לא איכפת לך, אני מקווה, היא מפטירה לעומתי. אני מבליג. אמנם נכנעה לרצוננו, וממשיכה לחלק עימנו קורת-גג משותפת, אך תנאי היתנתה, מהיום והלאה תתחיל לעשן סיגריות בנוכחותנו. לי לא היה איכפת. אך כשניגשה אליי לראשונה, ושאלה בקול מתקתק, אולי אפשר לגנוב ממך סיגריה, סמרו

שערותי. בבקשה, אמרתי, והיגשתי לעברה את חפיסת ה'פרלמנט'. אפילו הדלקתי עבורה את הסיגריות. אך כשהתישבה לצידי מול הטלוויזיה, נושפת ענני עשן, התפרצתי. העשן הזה מסריח, תעברי לחדר שלך. היא נעצה בי עיניים תמהות. פתאום נעשיתי אלרגי לסיגריות. והקטטור הנפלט מאלו שלי, אולי עשן טהור. אליו איני רגיש. מה ההבדל בין עשן לעשן. הערה זו הרגיזה אותי עוד יותר. בפעם הבאה, תממני את הסיגריות מכספך, ואל תשאילי ממני, אמרתי. מאז, באמת, קונה את הסיגריות מכספה. ליתר דיוק, מדמי הכיס שאני קוצב לה. בהתחלה, כדי להכעיסני, הציעה לי מחפסתה, כל אימת שעישנה. כמו להראות לי, היא מצידה, אינה קמצנית כדיירים אחרים בבית זה. גלי נכנסת למטבח, נפרדת מכולנו. או להתראות אחרי ההצגה, היא מודיעה, אין הפסקה, הכי טוב שתחכו לי באולם אחרי שיעזוב הקהל, אבוא לפגוש אתכם. בעוד שעה עלינו לעזוב את הבית. אני שב לחדרי. מתכוון להתקלח, ולהחליף בגדים, לפני שרות נכנסת לאמבטיה. ההכנות הללו מתארכות אצלה מאוד. על כוננית קטנה בפינה מבחין בבובה הרוסית שנתנה לי רות במתנה לפני שנים רבות, במלאת שנה להיכרותנו. כמעט שכחתי מקיומה. הבובה מעץ, מיטפחת לבנה מצורת סביב פרצופה העגול, המנוקד בעיניים, אף ופה. חצאית אדומה מציינת את חלק הגוף התחתון, ובקו החגורה היא נחצית לשניים. נטלתי אותה לידי, ומיששתי בה כאחד הנפרד מחפץ אהוב, פתחתי אותה, הינחתי את שני החצאים על השטיח, והיבטתי בבובה וזה, קטנה יותר במיתה, שהיתה מכונסת בכטנה. גם את זו הפרדתי לשניים, ושיחררתי מתוכה דמות זהה ומוקטנת. וכך, מסיר קליפה אחר קליפה, הגעתי לדמות הפנימית ביותר, שכל כפילה מוקטנת לא היתה חבויה בתוכה. כל כך זעירה היתה עד שאי אפשר היה לצייר על פניה את הפרטים. גילגלתי אותה בין אצבעותי. היה כאן ראש חלק, מחצית גוף עליונה, וחצאית אדומה, השלכתי אותה על השטיח בין שאר החצאים שוני הגדלים המפוזרים בעירבוביה.

אנו מצפים להדס. שעות לוקח לה להתארגן. עוד רגע, היא קוראת מחדרה, אני כבר גומרת לנעול את הסנדלים. אני ממתין בקוצר רוח מול הטלוויזיה, מקשקש במפתחות המכוננית. רות סיימה להתאפר, ויושבת לצידי. לבסוף, אנו יוצאים.

ניחוח בושם קל במכוננית. קריר קצת בחוץ, ורות מבקשת שאגיף את החלון. אני חולפים על פני תחנת המשטרה ברחוב דיזנגוף הנטוש ברצועה זו. גשם דק מתחיל לטפטף. גשם ראשון. הדס מוחאת כפיים בהתלהבות במושב האחורי. גשם, היא קוראת, גשם. יורה ממרק חטאים. בעל בית קפה מקפל כיסאות, מכניס פנימה, ואני מפעיל את המגבים. המטר מתגבר. אור פנסייה רחוב נשבר על השמשה הקדמית, וניגר לאורכה לצד לשונות המים. כעשר דקות אנו מסתובבים במכוננית בסביבות אולם ההצגה. גלי הסבירה לנו כיצד להגיע אל הנקודה; אך איננו מוצאים מקום חנייה. עדיין אני יכול לוותר על העניין, ולפרוש. להוריד את רות והדס כאן, ולשוב הביתה במכוננית. בלאו הכי אנו באיחור של עשר דקות. עילה בידי. אבל אני מתעקש. אולי הגשם מסית אותי. אני שם לב לכל הפרטים המקיפים, שמלתה השחורה של רות, הכתובת באנגלית על חולצת הטריקו של הדס. אני מחליט לעבור על החוק, ולחנות על המדרכה. דו"ח חנייה במקום אסור הוא אחרון דאגותי ברגע זה. אנחנו נשלפים החוצה. הגשם ניתך כשוט, משמיע שריקות צליפה כשנוגע בקרקע. אנו רצים במהירות. רות מסוככת על שערותיה בארנקה. הדס מפזמת בקול, פורשת זרועות לצדדים, לתפוס את הקילוחים. וככה אנו מגיעים. יורדים במדרגות צרות בין קירות צבועים בשחור. כרוה גדולה מקדמת את פנינו, צועקת באותיות גדולות 'אורות רמזורים', ושמות המשתתפים למטה. אני מגיש את הכרטיסים לסדרן הצעיר הסוקר את בתי בעניין. ההצגה כבר התחילה, הוא אומר, ומורה לעבר דלת חומה. שורה חמישית מימין, הוא קורא אחרינו. אנו מתקדמים בחשיכה, בשפיפה, כבתרגיל צבאי. הבמה כמעט ריקה מתפאורה. במרכז נואם בחור. אנו מקימים את יושבי

השורה החמישית, כיסאות תשע עד חמש, על רגליהם. לחישות זעם מומטרות בגבנו. רות פוגעת בארנק המונח על הארץ, וכמעט מועדת. אני אוחו בה, עוזר לה לשבת. סוף־סוף נרגעת השורה. אבל הבאנו את ריח הגשם פנימה. התרגשות מטר סתווי. שערותי נוטפות, וחולצתי לחה. גם הדס נראית כנימפת מים. גשם, יורד גשם, מתלחשים היושבים מאחור, שהקדימו לבוא, והחמיצו את היורה. פעם שניה שאנו מסיחים את תשומת־לב הקהל מהבמה. את בשורת הגשם אנו נושאים לאולם היבש. הבחור סיים לנאום. זה ההומוסקסואל, השחקן הראשי החוזר בתשובה. האורות מתכהים, הצלילים גוברים. אלומת האור המשוטטת נופלת על גלי הרכונה על הפסנתר. כמה אידיוטי. הדס מצחקת בהתרגשות. רות עוצרת דמעה. שוב נורדים האורות הראשיים, ומאירים שולחן ארוך המוקף בתלמידי חכמים. המנגינה דועכת. גלי תרה אחרינו בעיניה. שלושתנו, כלאות פקודה, מעוים את פרצופינו לעומתה. הרי אי אפשר לנופף בידיים באמצע. אבל היא אינה משגיחה בנו, מחזירה את ראשה אל מרכז הבמה. איני מצליח להתרכז במתרחש על הקרשים. עורי סומר בבגדים הלחים. רב הישיבה משוחח עם התלמיד החדש. איני בטוח אם לקולות שבאזני אני מאזין, או מבחוץ מגיע. ייתכן שבמעורבב. כמטר מטהר היא שוטפת. מפיחה חיים חדשים. בריאה ללא קץ הם חיי אנוש. סככה לנפש. והמחיצות, יופלו ללא חשש. אתי נכנסת לבמה, בבגדים צנועים, זרועה שלוכה בזו של חבירה המרכלת באזניה. גלי מנעימה על הפסנתר מנגינות שבת בעיבוד מודרני, גרביי, הספוגות במים, מציקות לי. ואותו בחור, היא אומרת, אור אמת קורן ממצחו. הילת צדיקים. גדול בתורה יהיה. במטותא ממנה, אל לה להגזים. אמנם, אני נוסע מפה, אך עד שלא אגשים את שליחותי, אינה יכולה לפסוק באשר לאיכותי. השחקן הראשי חוזר לבמה, חבוש כובע שחור. אתי בולשת כחול. מי אתה? מי אתה? נהמת תוך כדי שליפת ציפורניים. ההומוסקסואל מחריש. כל גופי מתוח. יש להסיר את העטיפות, מסביר הרב לאתי. כפות רגליי מאובנות מצינה. אני חולץ את נעלי, כל אחת בעזרת הרגל הנגדית, ומתכופף להסיר את הגרביים. מניח את כפותי על הקרקע, שיתיבשו. קול זימרה עולה מהבמה. אורות רמזורים, אורות רמזורים, קרים ומורים, מזהירים ואומרים, סע. גם אתי מצטרפת למקהלה. גם הפסנתר. בסדר, בסדר, שלא ידחקו בי כל־כך, אני כמעט מוכן. רות לצידי, ואני מתפלא, תמיד חששה מרכבת שדים. בדיסני וורלד, פלורידה, חיכינו בתור למסע בהר החלל. עוד עשרה אנשים נוספים, ותורנו מגיע. אנו מביטים באנשים הנפלטים מכיסאותיהם, צוחקים מפחד. מעל ראשינו, מסתחררים סלעים, כוכבים, ושאר גרמים שמיימיים. פתאום, נדלקו האורות. דבר־מה התקלקל. הנוסעים נתקעו בראש גשר מתפתל כנחש. הר החלל מפולס בגשרים תוללים, ומסכי הקרנה. גם הקולות הקוסמיים הושתקו. איזה מזל שלא קרה כשאנחנו בפנים, נשמה רות בהקלה. אלו, שכבר התנסו בחוויה המרטיטה, הביעו אכזבה. הידרדרויות־הפתע בזוויות הישרות, עליות הבזק, הקיבה המתהפכת, גרמי השמיים הזוהרים באפילה, כל אלו החווירו פתאום באור. שחקן נכנס לבמה, אוחו מקל שמסיכה בקצהו, מליט בה את פניו, ומגיח ממנה. בקול אחד מדבר מאחוריה, ובקול אחר כשמסיטה לצדדים. בקהל צוחקים. בבקשה, שיצחקו כאוות נפשם. מירי עיצבה את המסיכה. יחד עברנו על ספרי אמנות אפריקה, ואני הוא שבחרתי בראש הזה. התאומות אהבו אותו. האיש מחוץ למסיכה מתיפח, קולו מרוסק מעוצמת סבל, כשנחבא מאחוריה, מתאזן קולו. אתי ניצבת לצידו. יש לנו שני ילדים, היא מרגיעה. סוף־סוף נשמת המסך. באפיסת כוחות. תשואות סוערות מרעימות באולם. אתי משתחוה כעובד אלילים. קול התיפוף גובר. השחקנים אוחזים זה בידי זה, שרשרת ראשים מורכנים, וגלי בסופה. רעם־כפיים אחרון. האנשים קמים ונוהרים לעבר פתח היציאה. אנו ממתינים עד שוך הצפיפות, ורק אז מתקרבים לבמה. רות בראשה, אני והדס בעיקבותיה. אני מתבונן בקהל הנשאב החוצה. לועות הכיסאות ריקים. רגליי בתוך נעליי,

ואת הגרביים שכחתי. הם נשארו מתחת למושב. אנו מטפסים בעיקבות גלי על המדרגות שלצידי הבמה. נער מחלק בקבוקי סודה בין השחקנים. חלקם פושטים תילבושות, נכנסים בבגדים רגילים. גשם איום בחוץ, אומר הנער, ואני מסכים עימו בליבי. איש אינו מקדיש לנו תשומת-לב מיוחדת. אולם, לא אחמיץ את ההזדמנות. אחריכך, אסע לשלום. אבל, להיכן, לעזאזל, נעלמה אתי. את מירי אני רואה, מנקה מאחת את האיפור, קוטפת פיסות צמרגפן משקית תפוחה, לא משגיחה בי. גלי מציגה אותנו בפני השחקן הראשי. הוא מוחה את הזיעה ממצחו במיטפת גדולה, ושב ומספיגה בצווארו. איפה אתי. מציעים לנו סודה. תודה, איני צמא. שתיים מבצעות תרגילי הרפייט-שרירים בפנינה, ואז, מזוית העין, אני רואה את אתי, פורצת מאחורי מסך תלוי, חוצה את החדר, מכריזה, אולי מישהו יביא כמה עוגות מבית-קפה פתוח, גשם נורא בחוץ, והיא מתה מרעב. שלא תמות לי פתאום, עכשיו, לפני ששמעה מה יש לי לומר. כמעט התנדבתי, אבל מישהו הקדים אותי. אני משתעל בחזקה, עוד פעם משתעל, וסוף-כליסוף מועילה לקלוט אותי במבטה. ריצוד פליאה מהבהב בעיניה. מה אני עושה כאן. נחמד מצידו להפתיעה כך. תמיד ידעה שאיכפת לי ממנה. ומשחררת חיוך. רק רגע, אתי. כמה זמן עבר, שניה, שעה, שנה, איני בטוח. רסן הזמן הותר. כלב פראי ונושך אני זהירות. סוף מטריחה להפנות את ריסייה לעבר הפמלייה שלצידי. רות ושתי הגברות הצעירות. מה יקרה עכשיו, איני יודע. צופה נייטרלי אני בתחרות איגרוף. עדיין שתיקה. דבר עוד לא נאמר. רות נוקבת בשם מסעדה, איני מקשיב בדיוק. בבקשה, שלא יקלקלו לי את ההצגה. הדס מביטה בי. גלי מביטה בי. אתי מביטה בי. האם בינתיים נשמטו קרעי הצמרגפן מידה של מירי. הכול תולים בי עיניים מייחלות. כעת, איאפשר להיסוג אחורנית. הרי לכך חתרתי כל הערב. אני מרים את זרועי לאות כי עומד אני לפתוח בדברים. מייד יתברר אם קהלי אוהד, או עויץ. גבירותי ורבותי, אני מכריז בקול צלול, זה נאום פרידה. כל הנוכחים מניחים את עיסוקיהם, מסבים אלי את פניהם. אני מחליט לחתוך בלב הדברים, חד כתער. נאומים גדולים בהיסטוריה נחצבו בלהט הרגע. קולי מתחזק. הנני חולות נודדים, מים אפלים מציפים מכל עבר. בובת שכבות. מצייץ את המעיינות, מיקומם המדויק, משרטט באוויר קווי מפה דמיונית. בקרוב מאוד אלך לי. שלא יחכו לי. אולי אשוב, אולי לא. קשב רב בקהל שומעיי, חרדה ניכרת בפניהם. בעוצמתי אני חש, הר געש שמפגץ עוזו. על גיורא אני מספר, אני עצמי, שליח בלבד כאן, אל להם להיות מושפעים מהופעת. כל מה שמכפילים נעשה אחד, הלוא למדו לחשב. כל פעולה ותפקידה המיוחד. לא רק באורות רמזורים כוונות נסתרות. צחוק נוקע מימין. איה האוויל קטן-האמונה. וממולי, מתיפחת נערה מוכרת, כתובת על חולצתה, שתפסיק לשפושף את עיניה, גיל ההתבגרות, או לא. הרי ניחשתי שנאומי יעורר תגובות סותרות במאזינים. עדר תועה, סומא מרצון, לרגליי. אחד ניגש אלי, מניח יד על שכמי, הירגע, הוא אומר לי, הכול יהיה בסדר. אני הודפו מעליי. איני זקוק לשומרי ראש. צוק בודד ברוח אני. אתי מרחוק, מאחורי קרום עמום, חלבי, ארצות וימים חוצצים בינינו. האם היא רואה אותי? ושוב אני מדבר. בשצף. פורק מגבי צרורות משא. מפסיק מעת לעת לשאוף רוח, בלב משפטים, מילים הברות. גם הקולות מצטרפים, כל אחד תורם את חלקו. אנו מדברים בצוותא, בעירובייה, תיזמורת שלמה, הקול הדקיק משתלט, מאיפה שאב את תקיפותו. רות קרבה אלי, נוגעת בכתפי. אל תתרגש יואב, היא לוחשת, אתה צודק, אור מהבהב בפסיגה, אחכה לך. עיניה רטובות. מטל הבוקר. גם אותה אני מנער מעליי. אסור לי לתת אמון באיש. בשעה זו כל טעות גורלית. שמישהו יקרא לאמבולנס, מבקיע קול בקהל, האיש בהתמוטטות. רפירוח שכמותם. להסגיר אותי רוצים. מי שזו אני יורה בו, אני צועד, ומכוון שתי אצבעות קדימה. אף פעם לא שלטתי טוב כל כך במצב, אף פעם. קרני מוות מבדיקות מאצבעות, משתקות את האויב. מה טוב כי ברגע זה, חיל תומכיי, הכוחות

הדים ורוחות

הידידותיים, דודנים ונכדי שושלות, סבים בניאלמוות, גולשים לקראתי על אלומות אור, בוהק גלימותיהם כלהב החרב, כל הממלכה קופאת בחולפם. נדמה לי שהשטח התרוקן, הדמויות המתנועעות הפכו פסלי אבן. אין חיים מסביב. רק דמות מוכרת מרעידה מאימה. אינה צריכה לחשוש. במלכות זו זכורים לטובה הנתינים הנאמנים. לכל אדם שעת הכרעה בחייו, וזו שעתה. אני עומד כאן וממתין. כל מתגרה תזלול הלהבה היוצאת ממני. שליט החלל אני. חושו לעזרי כוכבים לבנים.

*'הדים ורוחות' ייכלל בקובץ סיפורים של א. דורית, העתיד לצאת לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשיתוף הוצאת 'עכשיו'.



צילום של מ. רורברגר

סיגלית דוידוביץ

ראה

כי בית זה אינו קים עוד.
ראיתי בבואה נרמזת, בעבר האחר של החלון.
הייתי אז לדה. קשבתני, שם הם החיים. (עולם מתון ולא נגיש).
כבית בבית של יום הולדת: שלנה ונעם ושמחה.
עכשיו אני קוראת בספר.
אני קוראת:
ילדיהם של החרשים, בוכים בלי קול.

מרחק

הגעועים אל האשה.
אני זוכרת את הדבור הזה בדבריה
ורוצה לחיות בתוכו לנצח, בהנה השואפת אל אגל טל מסים:
להתכנס בתוכו לנצח: כה צלול.
פני הגוף הם פני אהבתו, חלום גוף, ומלה מסימת. (אשה).
בהר יש גן, בגן יש שער, ודמות מתרחקת.
המרחק בין הדמות לחולם: גדל.

עיון

לא נמצא בעולם הזה הזמן שנדרש להציל את אפרת.
לא נמצא הזמן שנדרש להציל אחרים נוספים.
התחלת באהבה אל הבלתי מצלים והתרחש לך נס אהבה.
הרי את כמצלת, בריה חביבה.
כל האהבה שיש לי, נמצאת בגופם של שני אנשים:
אישה וילד.
ענין שביר: באוטובוס אני מהרהרת בהם ונחרדת
בחשבי על שבירותם ועל נושאם את כל האהבה שלי בעולם הזה.
זקן עובר ברחוב, נושא בידו ספר. שם הספר
מתחיל במלה: "למה". (בשפה אחרת).
יותר מזה אין לראות מהמקום הזה.

אל יָדִיד

אני כותבת: שכח את השנים המתות.
נוע עם השמש. בחרף אחרון.
למד, למד, נוע עם השמש, בעיני הים שלך נחים יצורים עתיקים.
אני קוראת אודות דברים מהם צריך להשמר: למד הרבה, שגן את
המלים.
פגישתנו האחרונה מתנה כוחה על עברי: למד הרבה, שגן את
המלים.
חמרי השיר חוזרים אל מעגלי הטבע כדי למצא צורה חדשה.
אני זוכרת את הפחד הנורא שהגברים רוצים להתעלל בך.
והנשים שונאות את נפיק. רצית להיות דבר אחר. אסור לברח,
השמר, השמר.
חכמת השיר שלי, כוחה אינו יפה לתאר רגשות אלו: השמר, אל
תבכה,
אנשים באים והולכים, שגן את המלים.
השמש העולה תמצא אותך תמיד על שפת הים, מכתם בחול ודם.
נוע נוע
עם השמש, למד למד עם זרימת החום.
אל תמציא שפות אחרות.

ויתור

הדמות גובהת עד
לגבה בו את ככר ליד.
אני מחיכת אליך
כאלו הכרנו.

זה קול של פחד, אבל גם הפחד
הולך ואת נשאת, נושמת
בריאות מבטרות.
אזיר נורא,
אם להכיל.

לא השקט,
לא קרבת האדמה
שגבקה פתאום.

צללים אמהיים באפלולית,
מקפלים שמיכות בקוים ישרים

אינך אוהבת וכבר את אוהבת.
מקהלת קולות זורחת על המים.
לא הדבור: לחיות, (למות),
רק צינת אזיר בתולי.

אם ביקור

פניתי לך מקום
תראי את נהירת הציורים

בואי, לא בפחד, לא בגעגוע אל אדם אחר. (דבר אחר)
ציור ועוד ציור.
כי גדלת ויפית והשלמת כאדנה.

סוס רץ בגשם.
הביטי רשמי לך.
אדנה באדנה.
שם רץ סוס בגשם.

בואו ציורים ורנעים – כבוא הלילה אל גופי,
אני מלא בחשקה.

סוסים חלפו כאן. יש כאן שלף מסמן:
סוסים חלפו כאן.

שני סוסים בגשם.
לא לדבר אליך ממרחק שאינו מאפשר נגיעה.

על פירושה של אמנות אנספרסיוניסטית מופשטת

כל אמנות - ובמובן מסוים, כל יצירת אמנות - זקוקה לתיאוריה משלה. כל יצירה מעשה ידי אדם מעלה מיגוון שאלות עיוניות משלה, באמצעות מודעותנו לבחירות שבחר היוצר בעת היצירה. כך, למשל, דרושה לנו תורת ייצוגי תיאור שתסביר את Le Dejeuner Sur L'herbe של מאנה. אולם לעירום במורד המדרגות של דישאן לא יספיק הייצוג והתיאור הקלאסי, מאחר שנוכחות סימולטנית על יותר ממדרגה אחת איננה אופיינית לאנשים במציאות (למרות שריריה במדרגות אופיינית להם). בחפשנו אחר תיאוריה, נוכל לומר שדישאן עוסק ב"ייצוג מינוס" או ב"תיאור מינוס" (Representation-minus) - כלומר תיאור (או ייצוג) מינוס האמת כפשוטה. הפרספקטיבה התיאורטית הזאת פשוט מאפשרת לנו להבחין בהעדר הקיים בתמונה. היא איננה מאפשרת לנו להתייחס למשהו שמעבר להיבט בודד זה של ראיית הציור. אולם נדרשת תיאוריה שתבאר את התמונה בכללותו אותה ההיקף המוצג בפנינו. נניח, איפוא, לתורת ה"תיאור מינוס", וננסה לכנות את עירום במורד המדרגות "תיאור פלוס". היות והמתרחש (המצוייר) בתמונה זו ממוקם במיספר מישורים במרחב, נוכל לומר שלחיקוי המציאות בתמונה נוספת אשליה של נוכחות סימולטנית.

נוכח ההשערה של תיאור פלוס ניראה, כי הציור מעלה שאלות חשובות לגבי תפיסה והכרה (קוגניציה). כיצד אנו צוברים בזיכרון את נתוני החושים לאורך הזמן? כיצד אנו מחברים מחרוזות אלו כדי ליצור זיכרון יחיד? העירום הזה ניראה חסר פרצוף וכללי-בכוח עד כדי סתמיות. ברם, האם קיים ייחוד באירגון המישור הקוביסטי של הגוף שיוכל להיחשב כמייצג אשה מסוימת? המישורים משתנים בכל מדרגה: האם הכוונה בכך שאשה (או האשה) משתנה באורח מופלג במשך הזמן?

היות ודישאן נטה חיבה למישוקי מילים ופארודיות, האם יכולנו להכליל בפירושונו אפילו את האריה ה"La donnè mobile" מה הן, אם כן, ההשלכות לגבי יצירה המצטטת ושמה דברים במרכאות: שמא תוכל להתפרש לא פעם כהלעגה על חומרתית? כאן תורת ה"תיאור פלוס" היא במקומה, כי היא מביאה לידי ביטוי את העושר המושגי של התמונה באמצעות שאלות ביקורתיות.

אם כך, לאחר שבחרנו בגישה תיאורטית כללית, ניגש לפיתוח תורת-ביאור הייחודית ליצירה הנדונה. היינו רוצים להפריד בין עירום של דישאן לבין ציורו של מאנה ואחר-כך ליישם תורה ייחודית זו ליצירות קוביסטיות אחרות. בהשתמשו בביטוי "תורת-ביאור ייחודית" כוונתי לתיחומם של תיאורים ביקורתיים פוטנציאליים של יצירה או של קבוצות יצירות מסוגה. ראיית האמנות באופן כזה מונעת דוגמאטיות, משום התמקדות ביצירה והימנעות מסיגולם של איפיונים בלתי-מתאימים מבית-מדרשה של אסתטיקה גלובאלית הגזורה מראש.

במאמרי הנוכחי הנני מציע לראות את האמנות האכספרסיוניסטית המופשטת באופן כזה שתושגנה, כך אני מקווה, המטרות של תורת-הביאור הייחודית. בכוונתי להשתמש בהנחה כי גם כל ראייה חיצונית, שאיננה דנה במהות התחום, תוכר כאן כקבילה אם ניתן להוכיח את חפיפתה עם קווי-היכר הפרצפטואליים של היצירה. סטייה מהמטאפיסיקה של ה"כשל ההתכוונותי" מרחיקה כל תיאוריה של אכספרסיוניזם מופשט מהסובייקטיביות הכמעט-מלאה של הציירים, מבלי לזלזל באינטואיציות שלהם. הכרזתו של קליפורד סטיל: "אני מצייר את עצמי בלבד, לא את הטבע";¹ מעלה את הבעיה התיאורטית המרכזית לגבי הקבוצה הייחודית של יצירות מופשטות. למרות שלא ניתן לפתור את הבעיה אך-זרק עליידי ניתן פנימי, הרי שניתוח פנימי ומהותי כזה חייב לבוא בראש עיונינו.

האם אמנות אכספרסיוניסטית מופשטת היא באמת מופשטת? מאחר שאנו בוחנים את היצירה האינדיבידואלית, האם צהוב 1951 של קליפורד סטיל הוא מופשט? מכיון שייצוג נטול אובייקטיביזם הינו בגדר סתירה, ומכיון שנוכל להוסיף לכך טענה הרלוונטית רבייתר, והיא שהמתבונן אינו יכול לזהות כאן כל אובייקטים טבעיים, הרי מסקנתנו היא שאי-אפשר לפרש את היצירה הזאת באמצעות תורת ייצוג כלשהי, ולו גם מהסוג הקיצוני ביותר של "ייצוג מינוס-אמת" או "תיאור מינוס-אמת" - וגם הנוסח השלילי "אמנות בלתי-מייצגת (או בלתי-מתארת)" איננו ניתן ליישום כאן, כי מושג זה עלול לכלול צורות, שדות וקווים שמזכירים אובייקטים טבעיים. נוסף לכך, אפשר להשתמש במושג של "אמת בלתי מייצגת (בלתי-מתארת)" כדי להתייחס למוטיבים הנדסיים בציורים שהם בלתי-אובייקטיביים במובנים האחרים.² אולם צהוב 1951 היא יצירה נטולת ייחודים גיאומטריים ואיננה משקפת אובייקטים. היא מופשטת בכלל צורתה. כעת אנו רואים שסטיל צודק: הוא אינו מצייר את הטבע במובן של אובייקטים. אך, אם כן, כיצד הוא מצייר? האם יצירתו-אכספרסיוניסטית בזכות העברת הבעה, או רגשות, של קליפורד סטיל?

כאשר אנו משתמשים במונח של הבעה או רגש אנו נתקלים בהרבה מחסומים מרפיידיים. מחסומים אלה תוארו בצורה הטובה ביותר עליידי ג'וזף הוספרס;³ אך במידה שעניינם בקבוצת היצירות הנדונות כאן אתיחס רק לשניים מהם: הבעה לעומת רמיזה, ומה שאני מכנה לחץ האידיאל. (שניהם נובעים מקושרות האסנציאליסטית של בוסאנקה⁴ "כיצד יכול רגש לחזור לתוך אובייקט?" השאלה הזאת היא כעקרב הבולע את זנבו והיא ניזונה מעצמה ופוגעת בפיתרון עצמה. שאלות אסתטיות בנוסח מטאפיסי מובילות למתן תשובות מטאפיסיות, שהן לא-רלוונטיות מצד פירושו. אך אם ננסח את השאלה מחדש באופן אנליטי נוכל לראות את המונח של הבעה כמועיל לתיאור קבוצת-היצירות הנדונה).

נמצא שאותה ההבעה האמנותית, אשר איננה הבעה ממש, היא למעשה רק בגדר רמיזה. הבעה אמיתית, אם קיימת כזאת, הרי היא תכונה פרצפטואלית שמבטאת רגש באורח אובייקטיבי. כפי שחיוך בחייזומיום מבטא שמחתו של אדם, כן הנושא העיקרי (רה מג'ור D 4/4) של הסיום של הסימפונייה התשיעית מאת בטהובן היה אמור על-פי התפישה הזאת לבטא את שמחתו של בטהובן עליידי הפגנה אובייקטיבית של השמחה. אך בדרך לפירוש כזה מתעורר קושי: ריבוי ביטויים צורניים שונים שאמורים לבטא שמחה באותה יצירה. קטע הסולו לטנור (סי במול מג'ור Laufet, Brüder - Eure Bahn B 6/8) אמור גם הוא להוות ביטוי לשמחתו של בטהובן. כיצד נוכל להסביר שתי מערכות, שונות למדי, של תכונות פרצפטואליות המבטאות אותו הרגש? יהיו בוודאי שישיבו כך: ממש כפי שישנם חיוכים וחיוכים, כך גם ישנן מנגינות ומנגינות, המבטאות את שמחתו של המלחין. אך בעוד שאנו בטוחים בפירושם של מיגוון ביטויים של אותו הרגש אצל אדם בחייזומיום: "זהו חיוכו העליון חסר-הדאגות של טוני", "זהו חיוכו העליון הביישני של טוני", "זהו חיוכו החיים בסי במול מג'ור של לודוויג" ואף לא "זהו שמחתו אומרת-ההוד ברה מג'ור של לודוויג". ואם בכל-זאת אנו אומרים דברים מעין אלה בקשר לבטהובן -

על פירושה של אמנות אכספרסיוניסטית מופשטת

האמירה מוטלת בספק. איננו יכולים להביא לכך ראיות אמפיריות כמו במיקרה של ידידנו טוני. תנועות פניו של טוני מביעות שמחה, בעוד שהמוסיקה של בטהובן מרמזת לנו על שמחה. במיקרה הראשון הדגש כרוך ואישי⁶ במיקרה השני הוא מעט דומשמעני ולא אישי. רבדים שונים של ודאות מתגלים כאן ברבדים שונים של פרשנות מילולית. איננו יכולים להכיר צייר או מלחין באמצעות יצירותיו; אך אנו מתנסים ברמזים של רגשות ומשוחחים עליהם. רמזים אלה פחות או יותר קולעים, בהתאם לחיות ולעקיבות של התכונות הפרצפטואליות; ופחות או יותר ניתן ליחסם לצייר, בהתאם להכרתנו את האדם, ולנקודה זו אחזור בקרוב.

הקושי הנוסף טמון פה במושג ההבעה, האכספרסיה, של מבטא אידיאלי, הצייר, וקולט אידיאלי, המתבונן. הוספרס מנסח זאת כך: "כיצד נוכל אי פעם לדעת לבטח אם הרגש בלב הצייר דומה בכלל לרגש המתערר אצל המאזין או הצופה?"⁶ פילוסופים גם תהו כיצד יכולים אנו לדעת אם הקטע המוסיקלי מבטא בדיוק את הרגשתו של המלחין בשעת הלחנת הקטע. מושג ההבעה מחייב קיומו של צייר המודע לריגשותיו באופן כל-כך מושלם ובעל שליטה מלאה כל-כך בטכניקה שלו, עד כי עליו להיות איש-מופת היוצר יצירות-מופת בלבד. למונח הנ"ל דרוש גם מתבונן בקיא שהוא קולט אידיאלי. בגלל לחץ האידיאל הטבוע במושג האכספרסיה לא ניתן להסביר באמצעותו ניסיון אסתטי של צופה בעל רגישות רגילה, העומד מול יצירה של אמן בעל תודעה עצמית רגילה. המושג הנ"ל עשוי להסביר את ניסיונו של רוג'ר פריי המתבונן ביצירה של סזאן, אך גם זה מוטל בספק; גם לפריי וגם לסזאן היו ימים רעים ובלתי-ימוקדים כשלא היו בשיא רגישותם.

תורת-ההבעה נכשלת, איפוא, כגישה כללית לתיאוריה הצריכה לדון ביצירה פארטיקולארית. דרוש לנו משהו פחות מוגבל מבחינת יישום ומדויק יותר מבחינת זיהוי הרגש, כדי לתאר את המיפגש בין מתבונן כלשהו לבין היצירה האמנותית המופשטת. נדחה את תורת הייצוג-מינוס לגבי עירום במורד המדרגות, כי אמצעי הביקורת שלה אינם מסוגלים לבטא את מלוא הצדדים של היצירה. אלו מיגבלותיה, אם כי בדיקתנו שהיתה קפדנית, לא העלתה ספקות מהותיים לגבי עיקביותה. תורת-ההבעה, לעומת זאת, נמצאת מוגבלת ולוקה בחסר בעצם מהותה. מכיוון שהמושג רמיזה משתלב יותר עם המציאות של רגש באמנות ובעולם, הבה נשתמש בו במקום בהבעה, כבסיס לתיאורים שעניינם יצירות פארטיקולריות שונות.

ציור השמן של קליפורד סטיל, צהוב 1951, הוא אלים ופראי בצורתו. בקצה הימני יש קו אנכי אדום כהה, גוש מחודד כתום בקצהו השמאלי התחתון, ושלושה קווים אנכיים לבנים קטנים בקצוות האחריים של התמונה. הקווים הללו מזדקרים על רקע של מיטטח צהוב לוהט, בעל גוון כמעט אחיד לאורך היריעה. הצבע נמרח בשכבות על הבד. אם נפרש את התכונות והקיום התפיסתיים הפרצפטואליים של הצורה, הצבע והמירקס, נבחין ברמזים של רגשות חזקים של זעם, כעס, שנאה, קנאה. הצעד הבא שלנו, במבט פנימי ו"משכיל", הוא לייחס את הרמזים באופן היפותטי לפרסונה של הצייר. נאמר, בידוענו שציירים יכולים ללבוש מסיכה, "הצייר מרמז על אישיות פראית וסוערת, בין אם זוהי אישיותו של קליפורד סטיל ובין אם לא". אך במבט נאיבי יכולנו לומר: "הצייר מרמז שהצייר הוא פראי וסוער". בשני המקרים סגולות עקיבות ונמרצות במיוחד אלו ("אלימות ופראיות") מתפרשות על בסיס רמיזה, עם סבירות התאמתן לפרסונה או לאישיות הצייר, להבדיל מתורת ההבעה, המתחייבת בוודאות מוחלטת, הדורשת תמוכות אמפיריות בטוחות, ולכן בלתי-אפשריות כאן. באף לא אחד מהפירושים נטען שהצייר היה במצב-רוח סוער ברגע היצירה. אנו מגלים שהמונח רמיזה מאפשר לתאר את היצירה באופן שיוביל לאינטרפרטציה שניתן להצדיקה.

במישור החיצוני, זיהוי הרמזים שביצירה מתקרב במידת-מה לזיהוי הצייר. סטיל אישר שהוא מצייר לא את עצמו, כי אם את הטבע. זאת איננה כוונה, אלא הצהרת כוונה. יש

לבדקה נוכח התכונות הפרצפטואליות של היצירה והרמזים הניגלים בה. כיצד מצייר סטיל את עצמו? באיזו מידה נחשבות ראיות חיצוניות?

ציור עצמך פירושו גילוי אישיותך באמצעות היצג חזותי. סטיל מורה על כך שאיננו מעמיד פני אחר כאשר הוא מצייר. אם נקבל טענה זו (אין לנו כל סיבה להתכחש לה), אין כאן שאלה של מסיכה או פרסונה. ההתבוננות הנאיבית נכונה כאמצעי-עזר חיצוני לאינטרפרטציה. אך למה לייחס את הרמזים של תכונות היריעה לאישיותו של סטיל, או למה שהוא יודע על אישיותו? התשובה תלויה במידת היכרותינו עם האדם עצמו. ידיד של סטיל עשוי להתבונן בצהוב 1951 ולומר: "זהו קליף: הזעם הזה הוא בדיוק קליף". לגבי ידידו של קליף הקווים שביריעה מתקרבים למשמעות של הבעה, מוצדקים כפי שהם מבחינה אמפירית. הידיד יכול בצדק להמשיך חרף דברי בוטאנקה, "קליף ודאי רצה להכניס את הזעם שבו לציור, ואכן הצליח". כאן, ראיית הקווים בנוסף להיכרות (עם) הצייר גורמות לזיהוי כוונה משוערת שהתממשה. אך לגבינו, שאיננו מכירים את האיש, אלא את יצירותיו ואת הצהרת כוונתו, הרי ראיית הקווים גורמת לידיעה שהצהרת הכוונה בלבד התממשה. לא קיימת לגבינו הבעה המגלה כוונה לכשעצמה. אנו אומרים: "זהו סטיל המצליח לצייר את עצמו כפי שהוא רואה את עצמו". אנו הזרים מגלים תפיסה עצמית מרומת? דווקא בשבריר ברור זה של "צייר" המועלה ע"י הצייר מתלכדים ההיבטים התפיסתיים והריגשיים של היצירה האמנותית המופשטת. צהוב עבה ולוהט ואדום מרמזים על זעם, וזעם הוא חלק מהסטיל של סטיל.

כוונתם המוצהרת של הרבה מציירי-המופשט, הפועלים בציורם באמצעות תנופת-צבע ושדה-צבע, היא לצייר את עצמם באופן מוחלט. מרק רותקו אמר: "לא חשוב כיצד תצייר את התמונה הגדולה יותר - תמיד תהיה בתוכה". ג'קסון פולוק אמר פעם לפלוני שהוא רוצה "להיות בתוך הציור - פשוטו כמשמעותו". ישנה משמעות נעלה בהצגה עצמית. רותקו כינה שיטה זו של אבסטקראציוניזם קולוריסטי "נשגבת מבינה" וסטיל כינה אותה "התגלות"⁸. התגלות של מה? של סטיל כצייר-גיבורי. "ציור" היה מסע שחייבים לערוך, לצעוד ישר ולבד... עד שחצינו את העמקים החשוכים והשוממים, והגענו לבסוף אל האויר הצלול ויכולנו לעמוד על מישור גבוה ואין סופי. דמיון, משוחרר מחוקי האימה, נתמזג עם חזון. והמעשה, פנימי ומוחלט, היה משמעותו, נושא תשוקתו.⁹

בצירוף ה"מעשה" - - ציור עצמו - - הוא הקדשה לכנות. רוברט מותרול אומר: "נאמנות למתרחש בין האדם ליריעה, בלתי-צפוי ככל שיהיה, נעשית מרכזית... ההחלטות העיקריות בתהליך הציור הן על בסיס של אמת לא של טעם." פרנץ קליין אומר: "אם התכוונת לזה במידה מספקת, זה יהיה בעל משמעות שתישווה לכוונתך."¹⁰

אם ניתן תוקף לאמירות אלה על-ידי התייחסות ליצירות כמימוש האמירות, נתעה כנסיון הפרשני. פולוק הוא "בתוך" קטבים כחולים רק לגבי פולוק עצמו (ולגבי חבריו). לגבינו פולוק מציג את התפיסות העצמיות שלו על מישור פחות מטאפיסי. אנו יכולים לקשר הצהרת כוונה עם התמונה רק כל עוד קווי-היכר הפרצפטואלים של התמונה מאשרים הצהרה כזאת. מה אנו רואים? יריעה ענקית, רשת קווים מוכתמת ומסוחררת במיגוון של צבעים, צבע חד ואחיד, "הקטבים" מובלטים על רקע צבע אלומיניום עמוק; סבכים לוהטים של קווים אדומים וצהובים המתחרים של שליטה; העדר מיסגרת וגבול בתיכון, כנגד שיווי משקל בין האלמנטים של הציור. כל הרמזים יחד הם מאותו סוג כמו אלה הנראים בצהוב 1951. הווה אומר: תכונות אנושיות; תפארת (או פאר), קשיחות ובילבול, זעם וחרדה (אולי גם שמחה או אויפוריה), אינסופיות ואוניברסליות (או חוסר מוגדרות), אלימות. מה שברור מעל לכל ספק, הוא התרשמותו של פולוק מעצמו. אנו רואים ניגודים חזקים ודויערכיות. עם זאת, אין לנגד עינינו הצטיירות של ג'קסון פולוק כפי שהוא. כך גם מועברת כנות יצירתית עמוקה אל פרנץ קליין, אך למתבונן אין היא רלוואנטית, פרט לעובדה שהיא מסירה כל ספק באשר לשימוש בפרסונה. צבע וצורה

על פירושה של אמנות אכספרסיוניסטית מופשטת

יכולים רק לרמוז. קליין בלבד יודע עד כמה התכוון בתמונותיו. לגבינו היריעות הן מערכים צורניים ובניגוד לאמנים עצמם, אין אנו בוחרים להשתמש בהם כאספקלריה למהות היוצרת הפנימית של האמן.

בפנותינו למופשט קווי כשל מונדריאן ודומיו, אנו מוצאים אמנים המאמינים שיצירותיהם מגלמות מהות, לא של עצמם אלא של העולם. האסתטיקן טרקייביץ' כתב: "אסכולה זו טוענת שצבע וצורה מופשטים יכולים להכיל את טבע הדברים – לא רק את מראהם, אלא, בדיוק את טבעם – משום שבאופן פארדוכסאלי ניתן להשיג זאת ביתר הצלחה בעזרת קווים וצבעים מופשטים מאשר על-ידי תיאור המראה, דבר שהוא היצוני, מיקרי ושיטחי." ¹¹ פעם נוספת אנו מטילים ספק. הסריג העליו בעל גוני היסוד – ברודווי בוגי ווגי מרמז כי מונדריאן רואה את העולם כעולם מאושר ומסודר (ציורו שמח ומסודר כפי שציורו של סטיל אלים ופראי). כך אולי הוא רואה אותו; אך אין זאת אומרת, כמוכן, שאכן זה כך; עוד פחות נובע מכך שציורו מכיל את טבעו כפי שכל מכיל מים. טרקייביץ' מנסח זאת בדגש שונה, ביתר דיוק: "הצייר משתמש בצורות מופשטות כדי לנסח גישה כלפי העולם, לבטא את האופן בו הוא מבין את היקום" ¹². היצירות מרמזות על חזיונותיהם של הציירים, ראייתם את עצמם (סטיל, פולוק, רותקו) או את עולמם (מונדריאן, דה-קונינג, דובופה). נכון שאינם מתעסקים במראות, אלא במציאות כראייתם, על אף זאת, עצם ראיית המציאות איננה קליטה, והמבקר, שהאמן המופשט כישפו להאמין שהציור מגלה את הקיים (ואיננו רומז על הנראה כקיים) פונה מהיצירה וממראה העולם שהיא מציעה, לארץ של אמת נבואית, שבה כל צייר הינו נביא ללא עוררין. ודאות בביקורת וידענות היא כמו ודאות בפילוסופיה: ודאי רק המיקרה הנראה לעין. ויטגנשטיין אומר, "דעתנו נוחה עליי שכך הם פני הדברים" ¹³ "האיך" של הדברים באמנות נקבע ונבחר על-ידי מה שאנו רואים.

בתורת הביאור היחודית שלנו קבענו את הערכים הריגשיים כמרכז העניין של יצירה אמנותית מופשטת. במידה והקוביזם הוא קונצפטואליסטי, הרי המופשט הוא אמציונאליסטי. העוסקים בו פיתחו גישה למערך צורני המאפשר שימוש בצבע, בקווים, בחומר ובמיקרם כיסודות המעוררים את תשומת לב המתבונן לקסם ולעושר היופי המפעפעים בהם. על אף שהתיאור נעדר מהציורים, רמזים ברורים של רגשות בציורים מקשרים אותם עם עולם ליבו של הצייר, המוכר לנו כי ניתן להשוותו עם ניסיונו אנו.

כאשר צופה מפרש רמזים של רגשות ביצירה, יש לו הזדמנות לייחס את ביטוי האישי של הצייר לחיי הרגש של עצמו. אולי לא חווינו בדיוק אותם רגשות המרומזים בתיפנו של ציור מסוים, אך ייתכן שחשנו במשהו דומה. ידיעתנו את הצהרת הכוונות של הצייר עשויה בהחלט להגביר את הערכתנו והזדהותנו עם היצירה. כשאנו מגלים הדים אישיים בתמונות, אנו לוקחים עימנו את הפולוקים "שלנו" ממוזיאון האמנות המודרנית. אנו מבינים כעת טוב יותר את עצמנו ואת הזולת. חווינו נסיון אסתטי שלם מבחינה סובייקטיבית ואובייקטיבית. נעשינו מומחים לעת מצוא. אך לא ראינו אכספרסיוניזם בציור "האכספרסיוניסטי" המופשט: הוא איננו קיים בו. הקווים התפיסתיים של היצירה אינם אכספרסביים. יישום הצהרת כוונות לא ידובב את הסגולות האסתטיות, הנחבאות אל הכלים, לצאת לאור מהמישור המטאפיסי.

הערות

Anthony Everitt, *Abstract Expressionism* (London, 1975), p.31. 1

Cf. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), p.285. 2

"The Concept of Artistic Expression" 3

Proceedings of the Aristotelian Society, LV (1954-55), pp 313-44, rptd. in

John Hospers, ed., *Introductory Readings in Aesthetics* (New York, 1969), pp. 142-67..

Bernard Bosanquet, *Three Lectures in Aesthetics* (London, 1915) 4

5 אני חב את תודתי לדו. גוטשלק, שמאמרו העמיק את הבנתי בדרכים שבהן קווייחכר פרצפטואליים במוסיקה ובציור מרמזים על רגשות מבלי להכיל אותם. עם זאת, אינני מסכים עם טענתו של גוטשלק, בהקשר לדיון המזווג את תיאוריות ההבעה והרמיזה, שקווייחכר אלה מתפקדים בתור הבעה. אובייקטים, הוא מעיר, הם הבעתיים (אקספרסיביים). ההבעתיות שבהם היא הרמיזה של מערכת הבעתית, ומערכת הבעתית הינה סדרת גורמים (כאן, קווים) שבפירוש מרמזים על גורמים אחרים. הקושי מונח בשימוש במילה "בפירוש". להשוות, כפי שהוא עושה, את ההבעתיות המדויקת של פניו או קולו של אדם עם התפשטות ברורה פחות של רגשות ביצירה אמנותית, פירושו של דבר להחמיץ את הפוטנציאליות של כל אחד ואחד מהם. אני יכול להסיק מפעולותיו, מחותיו ודיבורו של אפריים אם הוא מדוכא או סתם עצוב. אך ביצירה מאוחרת בשחור ואפור של רותקו לא קיים דבר שיאפשר לי לעשות הבחנה שכזו.

(ראה, pp. 80-86 D.W. Gotshalk, "Aesthetic Expression", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII (1954), pp. 80-81 בעיקר)

6 "The Concept of Artistic Expression", *Introductory Readings in Aesthetics*, p. 160 ב-6

7 חברו של סטיל עשוי גם להבחין בכשלונו של מימוש הכוונה המשוערת. הוא עשוי לומר: "מה מנסה קליף לעשות כאן? הזעם הזה - איננו קליף - - הוא למעשה בחור רגוע למדי". אנו, לעומת זאת, יכולים רק להבחין במימוש מוצלח של כוונה משוערת; משום שאיננו מכירים את האיש, הרי שלגבינו הקוים התפיסתיים הם נשוא היצירה. הסטיל של סטיל הוא כנראה, אדם מלא זעם.

8 Rothko: interview in *Interiors*, CX (May 1951), p. 104, quoted in Irving H. Sandler, ed., *Abstract Art Since 1945* (London, 1971), p. 156. Pollock: quoted in Everitt, *Abstract Expressionism*, p. 18. Still: quoted by Sandler, "Abstract Expressionism," in *Abstract Art Since 1945*, p. 57.

9 צוטט על-ידי Sandler ב- *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (New York and London, 1976), p. 170.

השווה - כנוגע לגבורה, כותרת מסוג של ברנט נירמן כגון Achilles (עמיר מלבני כלוי על רקע שחור) ו- Vir Heroicus Sublimis (מלבנים גאומטריים אדומים, קטועים על ידי פסים לבנים, ורודים ואפורים)

10 מותרוול: צוטט ב-21 p. Everitt, *Abstract Expressionism*, קליין: צוטט ב- "Abstract Expressionism" *Abstract Art Since 1945*, p. 59. Sandler.

11 Wladyslaw Tatarkiewicz, "Abstract Art and Philosophy", *British Journal of Aesthetics*, II (1962), p. 236.

12 ש.ם

13 Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, ed. G.E.M. Anscombe and G.H. Von Wright, tr. Denis Paul and G.E.M. Anscombe (New York, 1972), p. 36.

על זהותה של יצירת האמנות

יצירות אמנות בכלל? מה מייחד אותן מעצמים אחרים? ומה הם הקריטריונים להבחנה בין עצמים היכולים להיחשב כיצירות אמנות לבין עצמים שאינם יכולים להיכלל במיכלול מכובד זה. לעומת זאת, בעית הזהות שלנו צרה יותר ומתמקדת רק בתוך מיכלול העצמים שהם יצירות אמנות. עיניינה הוא: מה מהווה ומייחד יצירה אחת ומבחין אותה מיצירת-אמנות אחרת? מה הם הקריטריונים למיון וזיהוי אובייקטים אסתטיים שונים כאותה יצירה מסוימת או כיצירות אמנות שונות? הכיצד לקבוע, למשל, אם שני טכסטים שונים מהווים אותה יצירת ספרות או שמא שתי יצירות שונות, או אם מספר ביצועים מוסיקליים שונים מגלמים אותה סימפונייה,

שנית, עלינו להבחין את בעיית הזהות של יצירת האמנות מבעיית מעמדה האונטולוגי של היצירה. בעיית הזהות נבדלת מהבעיה האונטולוגית בכך שעיסוקה בהרכב או תוכן המיוחד של היצירה המסוימת ולא בסוג הקיום הכללי שיש לה. אבל אפשר בנקל לכלכל בין שתי הבעיות, כפי שעושה ארמסון, כי אם נקבע, למשל, שציורים הם עצמים חומריים נדמה שבכך נפתרת זהותה של כל יצירת ציור, פשוט לפי הקריטריונים המקובלים לזיהוי וייחוד של עצמים חומריים. ואם פיתרון אונטולוגי הוא גם פתרון של זהות, אז קל לחשוב ששתי הבעיות בעצם זהות. אבל אין זה נכון. קודם-כל אפילו אם נאמר שיצירות-ציור הן עצמים חומריים, אין זה ברור שמיחדים אותם כעצמים חומריים אחרים, כי אם אמן יתחרט על ציור שעשה ויציר ציור חדש על גבי היצירה הקודמת, אפשר בהחלט לומר שיש לנו אותו עצם חומרי הצבוע כעת אחרת, אך אין שחר לטענה שיש לנו אותה יצירת-ציור. השוני בין שתי הבעיות גם מתגלה בצורה הבאה. לכל יצירת-אמנות זהות מיוחדת משלה, ואסתטיקנים מכל הזרמים - אידיאליסטים כמו קרוצ'ה וקולינגווד, ואנאליטיקאים כמו המפשייר וסטרוסון - חוזרים וטוענים זאת. אך ברור שאין לכל יצירת-אמנות מעמד אונטולוגי מיוחד השייך אך ורק לה; אלא נדמה שכל היצירות של אמנות מסוימת (ויש הטוענים, כמו ע צמח, שכל יצירות-האמנות בכלל) במידה והן קיימות, קיימות הן על אותו מישור "יש" אונטולוגי.

למרות שניסחנו את בעיית הזהות בשאלה מה מהווה את היצירה המסוימת ומבחין אותה מיצירות אחרות, עלינו להכיר שבעייתנו מתבטאת בצורות שונות ובשאלות רבות ספציפיות יותר, כגון: האם

בעיית הזהות של יצירת האמנות היא בעיה אסתטית חשובה ביותר, כי היא נובעת במישרין ממה שנחשב בדרכ-כלל לתפקידה המרכזי של האסתטיקה - דהיינו ניתוח השיפוט האסתטי. למרות שאפשר לטעון כמעט כל דבר (ואולי באמת כל דבר) מבחינה אסתטית, אין ספק שהנושא הפרדיגמטי של השיפוט האסתטי והביקורתי הוא יצירת האמנות המסוימת, כגון המלט או גרניקה או הסימפונייה החמישית לכטהובן. אנו אומרים. למשל, שהמלט היא יצירה עשירה ועמוקה. גרניקה היא יצירת מופת רבת עוצמה. לכן נשאלת השאלה מהי בעצם הישות הזו, היצירה המסוימת? מה בדיוק מהווה אותה ומיחד אותה מישים אחרים, מיצירות אמנות אחרות. הכיצד לזהות אותה ולהבחין אותה מאלה? אסתטיקנים רבים הכירו בחשיבותה התאורטית והפרקטית של שאלה זו, והקדישו מאמצים רבים כדי להגדיר את זהותה של יצירת-האמנות המסוימת. אך מאמציהם הגדולים לא הוכתרו בהצלחה ותיארת את כשלונותיהם השונים במקום אחר ולא אדון בהם כאן. מטרת העיקרית בהרצאה זו היא להראות מדוע הגדרות זהות כאלה חייבות להיכשל בגלל דרמשמעות יסודית וקיצונית בעצם מושג זהות היצירה. אולם לפני שאציג את המיכשול הזה להגדרת זהות היצירה, רצוי להבהיר במעט את בעיית זהותה של יצירת אמנות, כי בעיה זו מסובכת ומורכבת, וגרוע מכך: נוטים לכלכל אותה בבעיות מסוג אחר. לכן אתחיל בהבחנתה מבעיות אלו ובהצגת ההיבטים המרכזיים שלה.

ראשית, כדאי להבדיל את בעייתנו מבעיה חשובה אחרת, אשר גם אותה ניתן לתאר כבעיית זהותה של יצירת אמנות. בעיה זו היא בעיית ההגדרה הכללית של יצירת אמנות. מה מאפיין

משתנה בהתאם לשינויים במטרותינו בביקורת. זהותה של יצירת-האמנות המסוימת מתגלה כאן כקונבנציונלית ותלוית-הקשר.

נעבור כעת לבעיית-היסוד השניה של זהותה של יצירת-האמנות - והיא בעיית האוטנטיות. ישנם עותקים וביצועים רבים האמורים לגלם בצורה אותנטית את היצירה המסוימת הנדונה, לשמש דוגמאות אותנטיות שלה. אבל כיצד לקבוע אלה עותקים וביצועים הם או מנם דוגמאות אותנטיות של היצירה ולא עותקים וביצועים אינם דוגמאות אותנטיות ואינם מציגים את היצירה כפי שהיא. קל לראות שיש קשר מושגי אמיץ בין זהות היצירה והאותנטיות של דוגמאותיה. לזהות יצירה מסוימת פירושו, למעשה, לקבוע אילו ביצועים ועותקים ייחשבו כדוגמאות האוטנטיות של היצירה. ולקבוע אילו תכונות דרושות לדוגמא אותנטית של היצירה, פירושו פחות או יותר, לקבוע אילו תכונות חיוניות ליצירה ומהוות את זהותה. כיצד, אם כן, עלינו להבחין בין דוגמא אותנטית של יצירה מסוימת לבין דוגמא כוזבת, בלתי-אותנטית, המסלפת את היצירה?

תרגומו של שיר הוא אותו שיר עצמו. האם הסרט המלט, המחזה המלט, והטכסט הספרותי המלט הם אותה יצירת-אמנות או שלוש יצירות שונות. מה הוא הקשר בין הביצועים השונים של יצירה מוסיקלית או יצירה דרמאטית לבין היצירה המוסיקלית או הדרמאטית עצמה. באיזה מובן הדפסים שונים יכולים להוות אותה יצירת-הדפס, בעוד שהעתקים של ציור שמן לעולם לא ייחשבו כדוגמאות אותנטיות של היצירה המקורית.

מרגוליס, המביא שורה ארוכה מאוד של שאלות-זהות אלו, מציין בצדק ששאלות כאלה מרובות עד אין ספור. אך, לדעתי, ניתן לצמצם את שאלות-הזהות הרבות לשני סוגים בסיסיים שמהווים את שתי הדרישות הבסיסיות של כל תיאוריה של זהות היצירה.

סוגי-הבעיות הראשון הוא בעיות האחד והרביעי: באיזו דרך יכולים להיחשב כל הביצועים והעותקים השונים של יצירה מסוימת, שהם עצמים שונים ולעיתים אף שונים מאוד מבחינה אסתטית, ליצירת-אמנות אחת? מהו הקשר הלוגי בין הדוגמאות השונות של היצירה לבין היצירה עצמה?

אבל קיים מין נוסף של בעיות האחד-הריבוי שמרגוליס אינו מציין בכלל ושלא זכה לתשומת-לב מספקת. והוא בעיית השלם וחלקיו. למרות שקיימת מסורת אסתטית חזקה הטוענת שיצירת-אמנות היא אחדות אורגנית אשר את חלקיה איאפשר להפריד מבחינה אסתטית, ככליזאח כרוז שחלקים מיצירות-אמנות מסוימות הינם כעצמם יצירות-אמנות בעלות ערך אסתטי עצמאי ובלתי-תלוי ביצירות בהן הם מהווים חלק. למשל, אנו רואים את כנסיית נוטר-דאם כיצירה אחת, אך לעיתים אנו גם מתיחסים לתבליטים שבשעריה כליצירות בפני עצמן. דומה הדבר בקאפלה ברנקה'צ' והפרסקות השונות שלה. וגם כספרות קיימת אותה תופעה: יצירה כמו המקדש להיברט נהשבת ליצירה אחת ומאוחדת; אך גם השירים האינדיבידואליים שבה נחשבים ליצירות-ספרות בכות עצמן האם עלינו לראותם ארוך כחלקים מיצירה גדולה יותר, או שמא הם היצירות האינדיבידואליות האמיתיות. ואילו מה שנחשב ליצירה אחת ומאוחדת הוא, למעשה, רק אוסף של יצירות שונות. שתי האלטרנטיבות כאן אינן משביעות את הדעת והסיבה של כך נראית פשוטה: הייחוד והמיון של אובייקטים אסתטיים ליצירות-אמנות אינדיבידואליות פשוט

בעיה זו של אותנטיות אינה בעיה פילוסופית תיאורטית בלבד, אלא היא בעלת חשיבות פרקטית עצומה בביקורת האמנות. זיהוי נכון של הדוגמאות האוטנטיות של היצירה חיוני ביותר לפירוש ולהערכה נכונים של אותה יצירה, כי ברור שלא ניתן לנתח ולשפוט דבר-מה בצורה הוגנת ונכונה על-ידי ניתוח ושיפוט של זיוף המסלף את הדבר האמור. כך, לעיתים תכופות בביקורת, אנו דוחים פירוש או הערכה בגלל ביסוס על דוגמא בלתי-אותנטית שאינה משקפת כראוי את זהות היצירה הנדונה.

אין צורך להזכיר שקיימות רבות של דוגמאות בלתי-אותנטיות של יצירות-מופח. דוגמאות המנסות ליהנות מהטבות כספיות או אחרות הנובעות מהזדהות או השתייכות ליצירת-אמנות נערצת. אחד מתפקידיו החשובים של מבקר-האמנות הוא לחשוף דוגמאות כוזבות אלו ולקבוע מה באמת מגלם את היצירה בצורה אותנטית. ויותר מזאת, בעיית האוטנטיות מרכזית לעצם שמירת קיומה של יצירת-האמנות המסוימת. כי כפי שטוען גודמן, עקב קבלת דוגמאות כוזבות היכולות לתפוס את מקומן של הדוגמאות האוטנטיות, היצירה יכולה להיהרס על-ידי התנוונות או השחתת הזהות שלה. כלומר היצירה

על זהותה של יצירת האמנות

לא אתעכב עוד על קשיים המכשילים את הגדרת זהות היצירה שמציגים אוסבורן וריצ'ארדס ולא אתחיל כאן בחשיפת הקשיים המתגלעים בניסיונות אחרים להגדיר זהות זו; כגון ניסיונו של סטיבנסון להגדירה במונחים של זהות המשמעות, וניסיונו של גודמן לתת הגדרה סינטקטית טהורה של זהות היצירה. אין לי מקום כאן לאפשר ניתוח כזה; אך ברצוני להציג בפניכם מיכשול כללי ובסיסי שמאיים על כל ניסיון להגיע להגדרה מספקת של זהותה של יצירת-האמנות המסוימת. המיכשול הזה הוא דרישת מעט בסיסית בעצם מושג זהות היצירה.

ובכן, בשאלת הזהות "מה מהווה את יצירת האמנות המסוימת?" חבויה דרישת מעט יסודית. האם כוונתנו למיכלול המרכיבים של היצירה, או, כמובן יותר חזק של "מהווה", רק למרכיבים ותכונות שממש מהותיים וחיוניים לה? שתי התשובות השונות השונות לשאלה זו מייצגות שתי תפישות שונות של מושג זהותה של יצירת-האמנות. אסתטיקנים רבים מבחינים בין תכונותיה המהותיות של יצירת-האמנות לבין תכונותיה הבלתי-מהותיות או הקונטינגנטיות, והם מזהים את היצירה רק עם התכונות המהותיות. כלומר זהות היצירה כוללת ארוך מה שחיוני לה, מה שבהיעדרו או בשינויו יהפוך את היצירה ליצירה אחרת. כך, למשל, מתאר א. האריסון את זהות היצירה כ"הליבה הקשה של תכונות מהותיות שסביבה פלג-צל (penumbra) של תכונות בלתי-מהותיות".²

גם גודמן מבחין בין תכונות מהותיות לקונטינגנטיות וטוען לפיכך, שזהות היצירה ואותנטיות-הדוגמא נקבעות באופן מוחלט רק על-פי התכונות המהותיות (שאצל גודמן אינן בהכרח תכונות אסתטיות).³ מבקרים רבים שותפים לראיית זהות היצירה כליבה פנימית של מהות המוקפת ונשלמת באלמנטים נוספים. שהרי בביקורת דובר הרבה על מהות או לב היצירה שסביבו בנויה מירקמת האלמנטים הבלתי-חיוניים שאפשר לשנותם מבלי לפגוע בזהות או בלב היצירה. אין ספק שתפישת הזהות כליבה פנימית ומהותית, הנשארת קבועה על אף שינויים באלמנטים אחרים ביצירה, היא תפישה חשובה מאוד בביקורת. והיא מסבירה יפה כיצד זהות היצירה יכולה להישמר למרות השינויים שמתחוללים ביצירה כתוצאה מכיוע אינטרפרטיבי, תירגום, או רביזיות של האמן עצמו.

יכולה להתנוון וליהפך ליצירה אחרת לגמרי. כך שהיצירה המקורית תהיה נשכחת ואבודה. כך אנו רואים שבעיית האותנטיות - שהיא בעיית-יסוד של זהות היצירה - חשובה אפילו לעצם קיומה של יצירת-האמנות.

אסתטיקנים רבים ניסו לפתור גם את בעיית האחד והריבוי וגם את בעיית האותנטיות על-ידי מתן הגדרה מדויקת של זהות יצירת-האמנות. למשל, א.י. ריצ'ארדס וה. אוסבורן הגדירו את זהות היצירה כקבוצה מסוימת של חוויות או תפיסות אשר זהות, למעשה, לחווייה או לתפיסה המגדירה של האמן כהתבוננותו ביצירתו המוגמרת. לפי הגדרה זו מוטברת הזהות האחת של היצירה בתוך כל דוגמאותיה השונות כזהות של חווייה או תפיסה. עותקים וביצועים של היצירה מספקים או יכולים לספק אותה קבוצת חוויות או תפיסות. הגדרה זו של זהות מעניקה גם קריטריון ברור לקביעת האותנטיות של דוגמאות היצירה. דוגמא תהיה אותנטית ארוך אם היא תוכל להעניק אותה קבוצת חוויות או תפיסות המזוהה עם היצירה הנזכרת.

אולם, על אף העובדה שהיא נותנת תשובות ברורות לשתי בעיות היסוד של זהות היצירה, יש קשיים רציניים מאוד בהגדרתם של ריצ'ארדס ואוסבורן, שבגללם אין לקבלה. למשל, לפי הגדרתם את הזהות, אין בכלל אפשרות לחוות או לתפוס יצירה מסוימת בצורות שונות, משום שחוויות או תפיסות השונות באופן משמעותי מחוויית-האמן המגדירה, אינן נחשבות כלל לחוויות או תפיסות של היצירה המוגמרת. עמדה זו אינה רק אבסורדית, אלא גם מערערת את כל הפרקטיקה הביקורתית. כי אם עצם הקיום של חוויות שונות מורה על יצירות שונות, אזי, כפי שאוסבורן עצמו מודה, "כאשר מבקרים מתוכחים על-אודות יצירה מסוימת, לעולם אין אנו יכולים לדעת אם הם תפשו אותה היצירה או שמא הם בכלל מדברים על יצירות שונות לחלוטין".¹ יתר על כן, אפילו נניח שהמבקרים אומנם תפשו אותה יצירת-האמנות ומדברים עליה, הוויכוח הביקורתי מסתכם בוויכוח סמנטי טריביאלי כיצד לתאר אותה החווייה או התפישה של היצירה. תוצאה עגומה ואבסורדית אחרת, הנובעת מהגדרת ריצ'ארדס ואוסבורן, היא שמה שנחשב בדרך-כלל לדוגמא אותנטית של יצירה אחת, מהווה למעשה דוגמא אותנטית של אינסוף יצירות שונות, רבות כפי שמרובות החוויות השונות שהדוגמא מעוררת.

וישנה מסורת ארוכה וחזקה הרואה את יצירת האמנות כאחדות אורגנית, אשר כל חלקיה חיוניים ליצירה השלמה. לאור כל זה, התפישה השלישית של זהות היצירה דוחה את ההבחנה בין אלמנטים מהותיים ובלתי-מהותיים וקובעת שכל תכונות היצירה מהותיות הן, כמו על-פי התפישה השנייה כל תכונות היצירה נכללות בהותה; אבל בניגוד לתפישה זו אין אף תכונה אחת היכולה להיעדר מבלי לשנות לחלוטין ולהרוס את זהות היצירה. בתפישה השלישית, הליכה הפנימית של תכונות מהותיות שבתפישה א' פשוט מורחבת להכיל את כל תכונות היצירה שרלבנטיות מבחינה אסתטית ואשר נכללות בהותה היצירה על-פי תפישה ב'. כך, לפי תפישה ג' האורגניסטית, כל תכונה של היצירה היא תכונה מהותית ומהווה תנאי הכרחי לזהותה ולאנתגוניסטיות דוגמאותיה.

תפישה אורגניסטית זו נפוצה גם אצל אסתטיקנים אידיאליסטים כמו קרוצ'ה וגם אצל אסתטיקנים אמפיריציסטים יותר. הפילוסוף האנאליטי הנודע סטרוסון תומך בה בקביעתו "שקריטריון הזהות של יצירת-אמנות הוא מיכלול האלמנטים הרלבנטיים להערכה אסתטית"⁶ ואחד ממנהיגי "הביקורת החדשה", קלינט ברוקס, מציג עמדה זו בטיעונו נגד "כפירת הפרפרוזה" בו הוא טוען " שאין לזהות את הפרפרוזה עם הליכה האמיתית של משמעות המהווה את מהות השיר". לדעת ברוקס, פרפרוזה אינה יכולה לתפוש את המירקם הכולל של היצירה שהוא "חיוני למיבנה המהותי של היצירה ולאחדותה"⁷ אנו רואים, איפוא, כיצד על-פי ברוקס, הליכה המהותית הפנימית של זהות מתרחבת להכיל את כל היצירה בשלמותה.

רינו. איפוא, שלוש תפישות שונות של מושג הזהות של יצירת-אמנות, כלומר שלושה מושגים שונים של זהות היצירה, המוצאים ביטוי לא רק בתורות אסתטיות, אלא גם בביקורת. אפשר אולי לצמצם את המושג השלישי למיקרה מיוחד של המושג הראשון או השני. זאת אומרת, במיקרה בו כל תכונות היצירה, שלכאורה הן בלתי-מהותיות, נכללות בתוך ליבת המהות, או להיפך - מורחקות בכלל מהיצירה. אבל גם אם צימצום כזה אפשרי, עדין נשארים שני מושגי-זהות בסיסים, והדומשמעות היסודית הוה כעצם מושג זהות-היצירה מעמידה קשיים רציניים ביותר בפני כל תורה אסתטית המנסה להגדיר במדויק את זהותה של יצירת-אמנות מסוימת. כי מייד

אולם, לצד תפישה זו, קיימת תפישה אחרת ורחבה יותר של זהות היצירה, שלפיה לא רק התכונות המהותיות אלא כל אלמנט השייך ליצירה, והיכול, לפיכך, להיות רלבנטי לפירושה ולהערכתה, ייחשב כחלק מזהות היצירה. אלמנט מסוים, כגון משפט בסיפור, יכול להיחשב כחלק של היצירה מבלי שיהיה חלק חיוני. אך לפי התפישה הרחבה של זהות, אין צורך להתעלם משינוי של פרט זה כבלתי-רלבנטי לזהות היצירה, אלא נאמר שהיצירה שונתה במקצת. לעומת תפישת הליכה המהותית הקבועה, כאן נתפשת זהות היצירה כהתלכדות המתפתחת בצורה מתמדת. אף האסתטיקן אברקורמבי רואה את זהות היצירה כזהות "יוצרת ומשתנה", ולדעתו מה ששומר על זהות היצירה ומכטיח שהיצירה נשארת תמיד אותה יצירה בכל דוגמאותיה השונות ומשתנות הוא הקשר הרצוף עם האמן שיצר אותה.⁴ תפישה רחבה זו של זהות, היכולה אף להכיל את ההיסטוריה של היצירה. נפוצה גם היא. והמבקר הנודע ליונל טרילינג שותף לה בקביעתו שהשיר אינו רק הטקסט או משמעותו למחבר ולקהלו, אלא זהותו של השיר כוללת גם את כל מה שיש בשיר, וכל מה שעבר על השיר ונחשב עליו, כפי שהתקיים בהיסטוריה. כפי שחי את חייו מאז ועד עכשיו.⁵ כך, קיימות שתי תפישות שונות של זהות היצירה: האחת הרואה ביצירה רק את מה שמהותי וחיוני בה, והשנייה המגדירה את היצירה כ"כל מה שיש ביצירה". שתי תפישות אלה משתקפות בשתי צורות של פירוש. לפעמים מטרת המפרש לגלות את המהות או הלב של היצירה, ולפעמים עיניו פשוט כחפישת אלמנטים ומשמעויות הנמצאים באמת ביצירה בניגוד לאלה שבטעות רואים בה או משליכים עליה.

אבל קיימת אף תפישה שלישית של זהות היצירה המנסה לגשר ולאחד את שתי התפישות הקודמות. התפישה הראשונה מבוססת על ההבחנה בין התכונות המהותיות והבלתי-מהותיות של היצירה: אך מתעוררת השאלה כיצד, למעשה, להתוות הבחנה זו? הרי כל אלמנט של היצירה יכול מבחינה עקרונית להיות רלבנטי לפירושה ולהערכתה. אבל, אם כך, כל אלמנט יכול להתגלות כמהותי ליצירה למרות שברגע אינו נחשב כך. פרשנות בעתיד יכולה להציג את היצירה באופן שבו מה שנראה כבלתי-מהותי נהפך למהותי. מלבד זאת, מקובל שיצירות-אמנות עשויות תוך התחשבות קפדנית בכל פרט ופרט,

על זהותה של יצירת האמנות

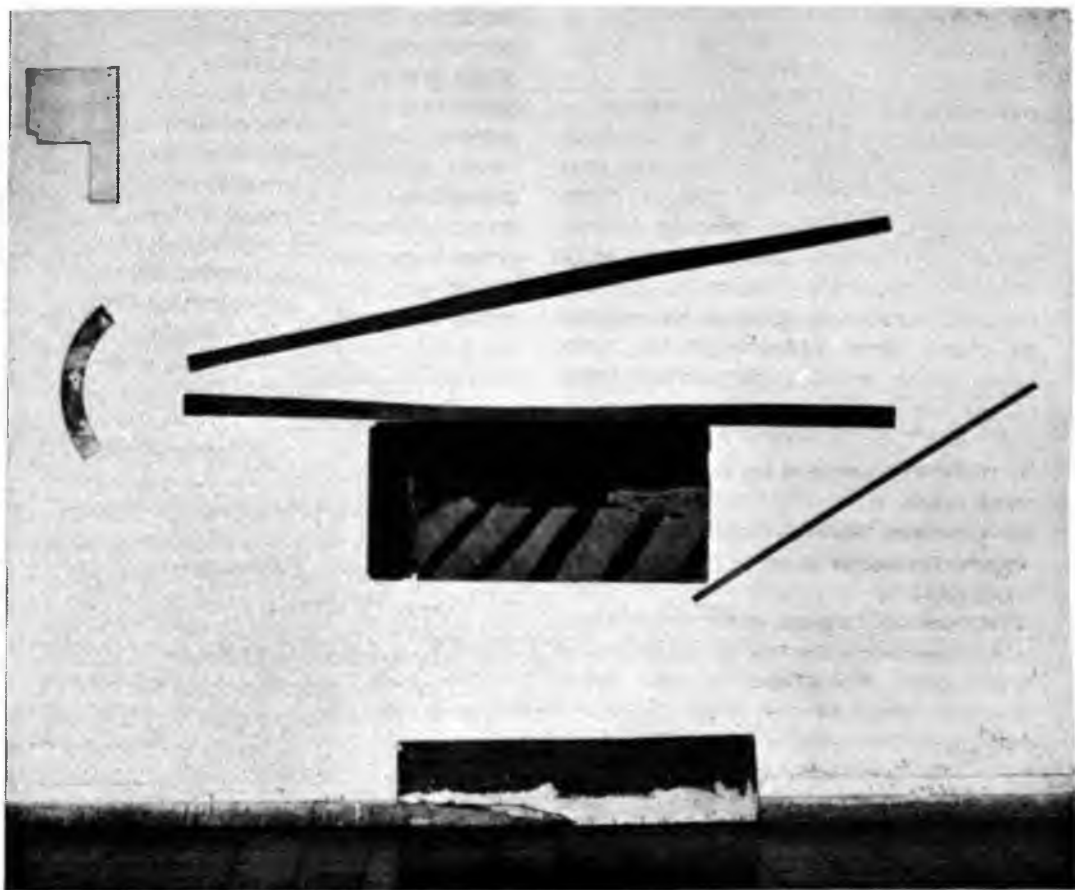
אחת ברומאן או נקודת-צבע מסוימת בציור או בהדפס נהרסת בהכרח היצירה המקורית ונוצרת יצירה אחרת לחלוטין.

המסקנה העולה מדברים אלה היא שאין האסתטיקן יכול לקבוע הגדרה ברורה ומספקת של זהות יצירת-האמנות המסוימת. אך אין לראות עובדה זו באור שלילי, אלא כביטוי לחופש הביקורת האמנותית לחשוף, להעשיר ולקבוע את זהותן של יצירות-האמנות עלידי ניתוח הנוקב והספציפי ובהתאם לעינינינו ולצרכינו המשתנים. גם האסתטיקן לא ירצה בפיתרון בעיית זהות של יצירת-האמנות שידלל ויחנק את זהות העשירה הזאת.

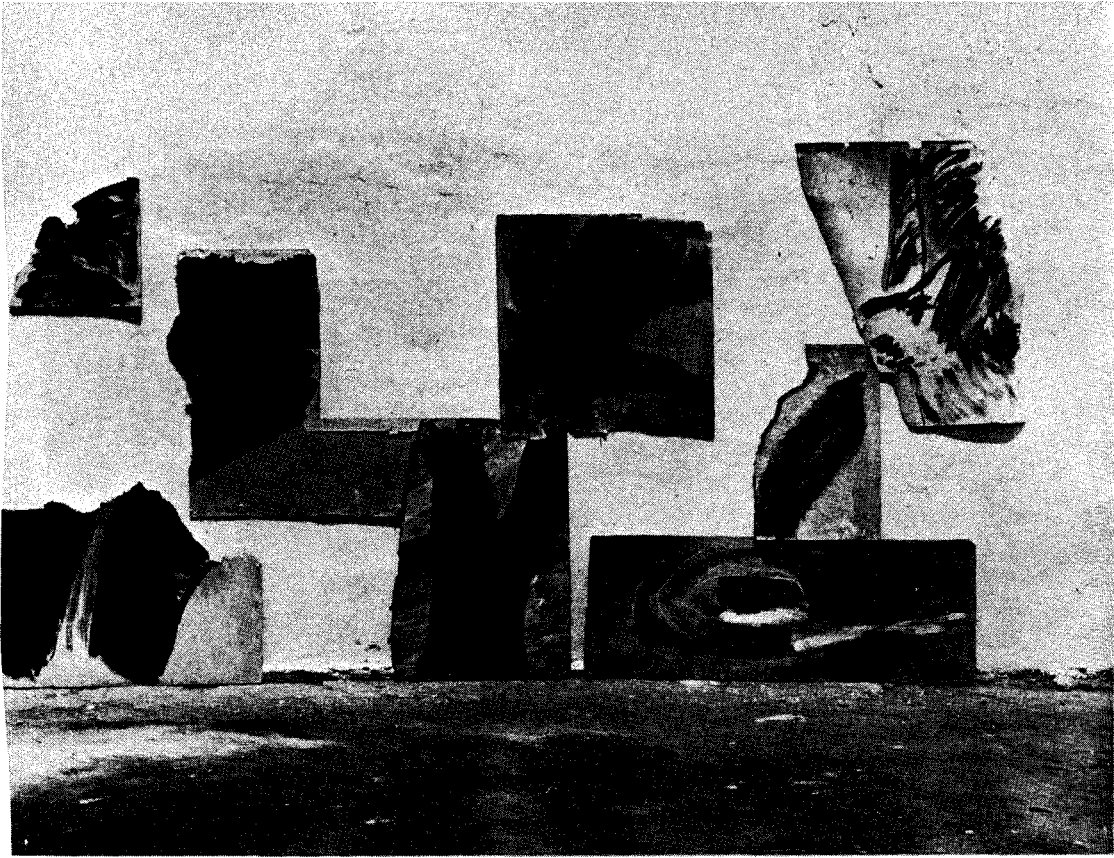
מתעוררת השאלה, איזו זהות היא באה להגדיר, הליבה הפנימית של מהות או הזהות הכוללת יותר. ברור שהגדרה של הזהות האחת לא תוכל לשמש הגדרה של הזהות השניה. לכן נראה שנמנע מהאסתטיקן להביא הגדרה ברורה ומדויקת של זהות-היצירה שתשקף באמנות את משג הזהות, כפי שקיים בביקורת. כי משג זה אינו בדרך ומדויק, אלא עמום ורבי-משמעי. מה שמשג בתפישה השלישית של זהות יצירת-האמנות הוא ניסיונה להסיר רבמשמענות זו עלידי גישור או איחוד שתי התפישות הבסיסיות של הזהות - זו של הליבה המהותית וזו של הכוללות - בטענה האורגניסטית שהכול ביצירה מהותי ומרכזי לה. אבל חרף דגנה, אין העמדה האורגניסטית נכונה ונאמנה לפרקטיקה הביקורתית שלנו בזיהוי יצירות-אמנות ובשיפוט האותנטיות של דוגמאותיהן. כי הרי לא נגיד, למשל, שבשינוי מילה

הערות

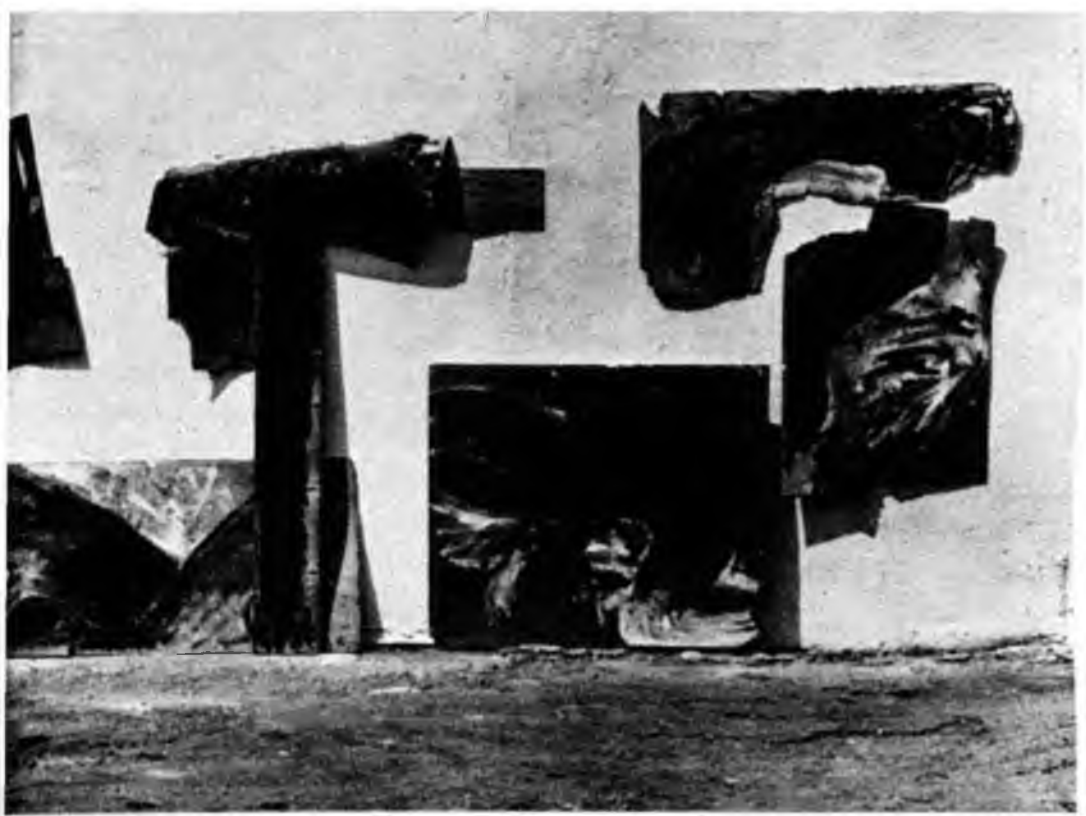
1. H. Osborne, *Aesthetics and Criticism*, London, 1959, p. 233.
2. A. Harrison, "Works of Art and Other Cultural Objects, *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1968, p.123.
3. N. Goodman, *Languages of Art*, Oxford, 1969.
4. L. Abercrombie, "A Plea for the Liberty of Interpreting", *Proceedings of the British Academy*, 1930, p. 29.
5. L. Trilling, *The Liberal Imagination*, London, 1961, p. 186.
6. P.F. Strawson, *Freedom and Resentment*, London, 1974, p. 185.
7. C. Brooks, *The Well -Wrought Urn*, London, 1960, pp. 180, 188.



יהודית לוין: עבודה חזותית



יהודית לוי: עבודה חזותית



יהודית לוין: עבודה חזותית

אדם ואז'יק ARS POETICA

תירגם מפולנית: דוד רוקח

את המשפט הזה שנועד להיות צירו הגובש של השיר
גִּרְתִּי על פני עָרִים ודְרָכִים בַּיַּעַר
מִשֶּׁךְ עוֹנוֹת־חֶרֶף וּבִין־נָשִׁים
גִּרְתִּי עִם הַצְּלוֹת עֲלֵיהֶן אֲנִי יוֹדֵעַ
הַצְּלוֹת עֲלֵיהֶן אֲנִי יוֹדֵעַ
עִם פְּשִׁיטַת בְּגָדִים וּלְבִישָׁתָם
עִם הַחֲלָפֶת הַכּוֹבֵעַ
הַמְשַׁפֵּט הַמְפָּרֵךְ מֵאֲלִיו
שֶׁלֹּא מִצָּא שְׁכֵנוֹת מְתַאֲמָה
זֶה אַרְבָּעִים שָׁנָה, אֱלֵהִי,
מִשַּׁפֵּט עֲלִיו אוֹכֵל לְסַפֵּר רְעוֹת הַרְבֵּה
וְכֵן טוֹבוֹת הַרְבֵּה
וְמָה שֶׁבָּרוּר שֶׁאֵין בּוֹ כּוֹכְבִים וְאֵין בּוֹ צִפְרִים
לֹא כָדִים וְלֹא טְבָעוֹת
וְכֵן לֹא בְּאֵרוֹת אוֹ מְרֵאוֹת
וְכֵן אֵף לֹא חִיָּה אַחַת מִתִּיבַת הַסְּמָלִים
וְלֹא אֶבְטוֹס
וְאִם מִצִּי הַרִי כִּזָּה שֶׁאֵין כִּזָּה בַּקְּטָלוֹג
אֵין זֶה גַּם שִׁירָה לְמִדְּנִית
וְהַמְּלִים אֵינָן מְפֻלְגוֹת סָתָם מִן הַדְּבָרִים
אוֹתוֹת לֹא שְׁקוּפִים
וְאֵין זֶה מָה שֶׁאֵין זֶה
יוֹדֵעַ אֲנִי מָה אֵין זֶה וְאֵין אֲנִי יוֹדֵעַ מָה זֶה

אהרן שבתאי מתוך ההרצאה הראשונה

228

השועל העליון

ישקוף

מבעד לסדקים

ואלו

השועל הקודר

ימנה (בגדר)

את היתדות

229

בחרף

אתיד עם הפחמי

ובקוץ

(עונה בה נבעים סדקים)

עם הפחח

230

באותה מידה

אתיד

עם התגר -

בחרף

ועם

הצנר - בקוץ

231

עם חמר -

במעלה הגבעה

וכשיקרו בדרךנו

הלסטים -

עם נשק

225

ומבחינת הזנן

תפלה ההתלבטות

בין

אחורי סוסים

לבין

דדי ועלים

226

אדם לא

ישב בקיסריה

אך ורק

משום שהשונית

דומה

לגבחתו של בן גוריון

227

ע"פ ההגיון

בצפון

שוק הערשים

ואם תדרים

ימצאו

ממגורות הפולים

ט"ו. כלים וידידים

222

בין

כלי התפירה

נמצאו

כלי הגזירה

ובין כלי

הגזירה

כלי הגזימה

223

מכלי הגזימה

אין מהלך

של יום אחד

אל

שק הפסלת

224

ובין

מקום הפסלת

למקום העגונה

מבדיל

זקנו של המתבדר

אשתעבד — במרחץ

וכשאזדקק לאבף

אחניף לבורסקאי

בבשמים

לא תחלה

את פניה

של האש

דעתו

של החמור

לא תצטלל

(ועליו)

אם יגש לו

רמון לאכילה

פיתה

של הזונה

מרוחת יותר

אך

ערנת הבתולה

(שהיא צרה)

היטב מלפפת

את הפין

נערה

שמנה במטתך

תביא כסופים

לעצמות

הכתף והאחורים

(של הכחושה)

נערה

תעודה את פניה

אך הזקנה

תשכך

את הכאב

כשתגע

במפסעתך המיוצת

קירנוס,

כשהקר טורד

קום ושרף

את ארגוף

כרם אם

תפשפש במעמקי הארגז

יתלהטו

תנוכי אזניך

טפת

יין בקלב

כמוה כטפת

חלב ביין

וטפת חלב ביין

רחוקה מטפת

יין בחלב

קמצוץ מלח

בקפסת הסכר

לא יקרב

מלח לסכר

היין

אינו לדבורה

והעסה

אינה לעורב

הבריה

איננה לדג

והחזיר

לא יתענג

על כרכשתו

התורנגול

מואס בחליל

אך הגמל

עושה שמוש

בדרכשתו

חנוני

בן חמשים

יודע

שהשטר מסריח

והארנק מתבלה

כשבעל היקב

פושט רגל

נבנית

סדנה

משכללת

למלכודות עכברים

257
 קירנוס,
 בשהגדר שבורה
 אתה
 מדמה בלבך
 שהעולם התרוקן

258
 קירנוס,
 צמיג חדש
 לא יושיע
 אדם
 שאסלתו דולפת

259
 קירנוס,
 חכמה אינה דולפת
 גם אם
 התרמיל
 מנאב בכברה

260
 קירנוס,
 ראה את עצמך
 כמי שנגנב
 ממנו הכל
 וכמי שמחזיק
 בסחורה גנובה

261
 או:
 כמי שנגנב רכושו
 וכמי
 שרכושו גנוב

252
 וכשהמגבת קרועה
 אתה נזכר
 בפומק
 שיש להטליא

253
 בשהחדר טחוב
 בחרוק שניים
 אכל
 פת חמה

254
 בשהדלי נקוב
 מוטב לזכר
 שבקיץ
 מתבטל המגף

255
 בשהוילון מרוט
 קירנוס
 אל תתפעס
 ותנפץ
 במרפקך שמשה

256
 קירנוס,
 את התבשיל שהקדחת
 אתה מתבל
 באמרים יפים

247
 בשמחיר
 החמאה מאמיר
 מחיך משי
 ממזודותיו
 של הרוכל

248
 בשאין
 דורש למקצועה
 בטל
 גם הצרך
 באסל ובדללים

249
 בשהמשאבה בטלה
 מתחצף העכבר
 וחדר
 למלונה ריקה

250
 בשהמשאבה שובתת
 ממתינה
 באפס מעשה
 גם השאיבה

ט"ז. הספר הקרוע

251
 הספר הקרוע
 מצודה
 לקנות חדש
 או
 לכתוב אחר

אחרון שנכתב

262

כי, קירנוס,

מגע

יום ולילה

משמע אחדות

הנגנב והגונב

263

לפורינג

העולה על גדותיו

תמיד

ימצא משטח

ותמיד

תמצא לשון

264

אם תקמט

את פתיל הברזל

שמאלה

תתקמט

מחציתו ימינה

265

ולחתוך

סלית מגף אחד

משמע

לגזור בטלה

על

מגף אחר

266

כשהמזרון מרפט

אתה

מתנחם בכך

שהקש צעיר

אחרון שכתב

267

צמחים ריחניים

משגרים אדם

לבדק אם

נגנב סבון

ממגרת הגרבים

268

על

כירים מזהמים

נתן

להציב תמונה

של

פרנה מצחצחת

269

גם אם שתית

עביט מרק

עדין

אין קושרים כתרים

לכשירות וזרותך

270

המלגו

מתנשא על החצץ

החצץ מתנהר

לפני

ירקת החמור

271

אשה

שחמיצתה מצטיינת

עדין

אין עקביה

פטורים

מן היבש

272

קירנוס, במדורה

פרחיק

את החשך

ותקרב

את הפיח

273

קירנוס

כשאתה מוזג

הדק

את המכסה

לכל

תצרב באדים

274

קרע מאחור

מעורר גחוף

קרע מלפנים

מעיד

על הפילוסופיה

284
 לזקנה
 שמטתה צוננת
 נתי
 כלבלב שוכב

285
 סנדלר ממילטוס
 יתקין
 מוט נך
 לשעשע
 את הנרתיק

286
 ולמר
 את בנך
 להפיק נהב
 מחבטת
 מקל באחוריו

287
 כשאתה
 נותן מטה
 אינך אומר
 "קח
 את בולי העץ"

288
 וכשאתה קונה
 שמיקה
 אינך טוען
 ששלמת עבור
 פלומה
 של פגרי אונים

279
 ואם
 תתקל בשכן
 תפיס אותו
 בחפן
 חומוס מבשל

280
 לעוזרת
 תתן אצעה
 לבנה —
 שעון ישן
 לבעלה
 חגורה או מגבעת

281
 ואם
 השיאה את בנה
 קנה
 מחטים לבלה
 (או שני
 תריסרי סכות)

282
 ואל תביא
 תריסר תורים
 כשדי לתת
 שקית גויבות

283
 לעשיר
 (המזמיני לשמחה)
 אני
 מלקט ומביא
 חבילת קש

י"ז. מתנות

275
 קירנוס
 תן לנוותן
 את
 קבלת מתנתו
 ועל קבלת
 נתינתך זו
 הכר תודה

276
 ילדים יתפתו
 לחרצני משמש
 זקנות
 לכרית חרשה למחטיהן

277
 לכתולה
 ינתן סרט
 וסרט
 (בצבע אחר)
 לסוסתו
 של בעל הבית

278
 כלב יסתפק
 במנת עצמות
 בעלו
 ישמח לקבל
 אבן צר

299
ופטמה
מקנאה בגשיקות
שחלמה שהצמדתי

לאחוריה
של חלימה

י"ח. חשבון

300
בקן שבו
ארבעה תורים

חגלה
התישבה לדג

301
בגלגל
שבו מקננת
חסידה אחת
בקה
הקוקיה המלטטמת

302
לחור
שאכלס עכבר

הצטרף
גם תיקן

303
ששה
עכברים שנתיתמו
לתקופת השנה
השלישו
את מספרם

294
(השור נאכל

מבלי
שתראה שאכן
אדם
בולע את השור)

295
קל נחמר —
השניות,

אין בהן
נתחים
של שור מוחשי

296
אכל
קבלת את השור

ואתה
עומד בפתח

ומנפנף
בידך המשמנת

297
שהרי אינני
בטוח באכל
אלא בקול
האומר:
"קירנוס אכל!"

298
בשנתתי
נזם לנזימה
בכתה
על האלפס
שנטלה פטמה

289
המתנה
איננה
מעגנת בשמוש
אלא באיזה
מופת למודי

290
מכונת תפירה
אינה תופרת
אלא אומרת

291
קראתי
שאלדר קוסי

מוצא
שהאדרת הנקובה
מתעלת
את הקר החוצה

292
מסקנה
כדי להתחמם
צריך
לנסח
את הקר

293
וכך הימים
מחלקים למעננו
את
השור השחוט
לנתחים קטנים

312
 אָתָּה
 אוכל את הדג
 אָךְ מְכִינֵן
 שאינך דג
 אָתָּה
 משליך את הסנפיר

313
 את החבתן
 לא
 תבדיל מן הקדר
 ע"פ ביריותיה
 של בתו

314
 ואת בתו
 לא תבדיל
 מבתו של הקדר
 אם תשוה
 חשוק לקנקן

315
 קירנוס, בחייך
 אָתָּה
 מתמיד לחבר
 את מה
 שתדיר מתחסר

316
 לרצון
 רצועות רבות
 בשעה שלמלך
 מלכות אחת

308
 לשלש גריות
 יש
 עין אחת
 לשתי נערות —
 ארבע
 מחציות תחת

309
 גרב
 שנקב אגודל ימין
 עדין תצלח,
 קירנוס,
 לאגודל
 רגל שמאל

310
 כשאתה
 שוחק את המושק
 אינך
 רודה את הפת

311
 בחומת האבן
 הסדק
 הוא חסרון
 בגדר המרשתת
 הסדקים
 הם יתרון

304 (יצירת האדם א')
 עֵבֶר
 יוצר את החתול
 החתול —
 את הכלב
 ומן הכלב
 נגזר האדם

305 (יצירת האדם ב')
 שארית הגמל
 היא החמור
 מכפלת החמור —
 הסוס
 חזקת הסוס
 היא האדם

306
 מנה
 את טפות הגשם
 הכפל
 בגבישי הברד
 ימצא
 מכנה משתף
 עם
 פתותי השלג

307
 שמונה
 עצי דולב
 מצטנפים במגרש
 שהוא מרוח מדי
 לשלש זקנות

326
 והאם אין
 טבעה של האצבע
 (האחת) —
 זו של אמי)
 שהיא
 מיצרת הרבה שקולים?
 327
 הרבה
 שקולים לשם מה?
 האם לא
 למען ירבו האצבעונים?
 ואלה, האם לא
 למען
 האצבע האחת?
 328
 אך
 האצבע היחידה
 האם
 יש לה פשר
 מחוץ
 לכנס שבעת האצבעונים?
 329
 ובצפם —
 מה משקל האצבע
 מעבר לאותם
 שבעה שקולים?
 330
 האם האצבעון
 עומד במצטדק
 (כהצטדקות)
 לפני השקול?

322
 קירנוס,
 התברך בזקנתך
 (אך ורק)
 כשאתה משכיל
 גם
 להתברך בצעירותך
 323
 השרקרק
 מותר על מפותית
 והבולבול
 אינו נזקק
 כדי לשיר
 לגג רעפים
 324
 ארוחה משעממת
 נתן
 להכין על נקלה
 משק פלפלים
 י"ט. שאלות
 325
 עם שבעת האצבעונים
 האם
 לא ירשתי גם
 שבעה
 שקולים שונים?
 317
 בנוצות
 של יונים
 לא תקנה
 ביצי יונים
 318
 ביצי יונים
 לא
 ולמדוך פרק
 בנוצות
 של יונים
 319
 עד שתמנה
 את
 שער הערנה
 תאלץ לשוב
 ולמנות אותו
 320
 וכשתמנה
 את שער הערנה
 תחכים
 אך
 לא תצעיר
 321
 קירנוס,
 מי
 שמתברך בזקנתו
 אל
 יתברך בצעירותו

אנחנו נולדנו

331
האם השקול

נוזק
לכסות של בשר
שהיא האצבע?

332
האם האצבע

המתפשטת
בכל שקול ושקול
מחדש
גלומה בכל אצבעון
ואצבעון?

333
ונשוב לאצבעון.

האם נטית
לבו —

לאצבע.
או לשקול?

334
האין השקול

מתגונן
כנגד האצבעון

וקורא
לעזרת האצבע?

335
מאיךך

האם לא למדנו
שהנמלט

נמלט במעגל?

336
(הינו)
מן האצבעון,
מן האצבע

ואף
נמלט מעצמו?

337
כלומר —

האצבע
יראה מן השקול
שהוא לדידה

מין
מבט מקפיא של מדונה?

338
ואולי הגזמתי —

אולי
אצבע שמחה

להתפרט
להתחלק להתפשט

לצאת — במובן מה —
מתוך עצמה?

339
מאיךך
המלה הנרדפת 'פצול'

האינה נקלטת

כביקס אפוקליפטי
מתחת לחגורה?

340
האין
האצבעון הזה
איפא

תשובה
חמקנית מכערת?

341
אצבעון
האומר שבמקום

שבו
חל שבר בנפש

מיד (ממהרים)
ומתרגמים את החור לחפץ?

342
אם אנשקו
(את האצבעון)

אקדש
את הפצול

אך גם — כאלו —
אגנב אותו?

343
האין
אותו בקע (מחפצן)

(בין)
האצבע לכבואותיה)

מנכסיה
של האצבע?

344

האם כך
נחנך אצבע. באמרנו:

"הזדקקי לראי!"

"נפצי

את הראי!"?

כ. גילוח הזקן

345

קירנוס,

לגלח זקן

הם להצמיח ההפך

את הזקן

346

מה טיב המשנאה

הנוצרת

בין

שני הזקנים?

347

האם מוטב

להניח לזקן (לצמח)

ולעגן

(מניה וביה)

בגלוח המהפך?

348

ואגב מה

יהיה

על הצפרנים

(ביחס

לאותו

גלוח מפנס)?

אחרון שנבחר

353

ומכל מקום

האם לדבר (או לטפל)

בזקן

משמע

לדבר (או לטפל)

בצפרנים?

354

מאינך — אולי

מוטב לכנות

את הזקן:

"להנתק

מן הצפרנים"?

355

ובכל

שתקצץ בזקן —

(האם

לא כן) —

תפצה הצפרן?

356

ואיזו צפרן?

זו הצומחת?

זו

הצומחת ההפך?

כ"א. ביצה

357

מבעד לחלבון

קירנוס

כל הנהרות

אינם

צמיגים די הצרך

349

הרי הגלוח

אינו תקרית

אלא עקרון

(התובע

לעצמו

סביבה/שכונה)

לא כן?

350

ואם

נחוס על הצפרן

האם

לא ירפו גדינו

ונחדל

לגום את אילן המחשקה

351

אך שוב —

מה

טיב המשנאה הנוצרת

בין הצפרנים —

הצומחת

והצומחת ההפך?

352

האם

(כדי לענות)

יש לצלל

כמעין

"אמודאי של האני"?

363
לִנְיָר
בִּיצָה מִשְׁמַע דְּבַק

בְּצִלְחַת

הִיא
תְּבִיעָה לְמֶלֶח

364
לֹא תִשְׁפָּר

אֵת
הַנְּהָר לְבִיצָה

אֵלֶּא
תִּזְרִימוּ בְּמִקְבִּיל
(לְבִיצָה)

365
אֵתָה

מִצְטִיד בְּבִיצָה

וּמִקְפִּיד

לְהִלְךְ
לְיָמִין (אוֹ לְשִׁמְאֵל)

הַנְּהָר

366
אֵינְךָ פּוֹסֵעַ

לְיָמִין

(אוֹ שִׁמְאֵל) הַבִּיצָה

אֵלֶּא

שׁוֹלֵק וְאוֹכֵל

367

הָאֵם

רְעִיוֹן הַבִּיצָה

גְּדוֹל יוֹתֵר

מְרַעֲיוֹן הַנְּהָר?

358

וְאֵלוֹ הַנְּהָרוֹת

קִירְנוֹט

לְרִידִם

הַחֲלָבוֹן

דְּבַק בְּעִצְמוֹ

359

הַחֲלָבוֹן טוֹעֵן:

יֵישׁ לְטֹאטֵא

אֵת

דְּאֻגוֹת הַיּוֹמִיּוֹם!

360

בַּחֲלָבוֹן

צָפוֹן הַחֲלָמוֹן —

צָפוֹן,

גַּם אִם גְּלוּי

361

נְהָר

אֵינוֹ מְכִיל

אֵת

הַבוּץ

שֶׁבְּקִרְקַעִית נְהָר

362

הָאֵם

אֵין הַנְּהָר

מִלְמַעֲלָה — רֵאִי

וְאוֹלָם מִלְמַטָּה

שְׂמִיכָה?

אֲנִשְׁמֵל וְנִלְטֵא

368

וּבְמוֹבֵן זֶה

הָאֵין

הַצְּלִילָה בְּבִיצָה

עֲמָקָה

מִן

הַצְּלִילָה בְּנְהָר?

369

מֵאֵידֶךָ —

הָאֵין הַצְּלִילָה

(בְּבִיצָה)

מִמְצִיאַהּ (זֹאת

אֵנוּ רוֹאִים עִתָּהּ. לְעִינֵינוּ) —

אֵת הַנְּהָר?

370

הַנְּהָר

(שְׁאִינוּ עֲמָק)

יִמְצֵא אֵיפֹא

בְּמַעְמַק הַבִּיצָה —

לֹא כֵן?

371

בְּמוֹבֵן זֶה הָאֵין

הַנְּהָר

(הַעֲמָק פְּחוֹת)

עֲמָק

מִן הַבִּיצָה

(הַעֲמָקָה יוֹתֵר)?

כ"ב. ביצה

372

קירנוס

כשהתרחקת מהנהר

מצאת

ביצה אחרת

ביצה

רחוקה מן הנהר

373

אך

אתה טוען

שמינייה וביה

הגדרתי את קרבתה

של

הביצה לנהר

374

אך

האם לא, גם

מניה וביה

בטלת

כליל קל מרחק?

375

והאם

לא יצרת בכך

(בבטול המרחק)

מרחק

מבהק יותר?

376

קירנוס,

כשאינך יודע מה תשיב

כשאינך יודע

מה תשאל,

תוכל

לשבת ולאכל

כ"ג. לחתוך חתול

377

קירנוס, קל

לחתוך חתול

אך

פחות קל

למצא

לכך יעוד

378

בחפן פרוורים

תפטם

את הסיס

אך תגרה

את

רעבונו של הסיס

379

קירנוס, קל

לחשב

על עפרון

קשה

שלא לחשב עליו

380

קל

לחשב שטפסת

(על גב הסיס

שאייגנו)

אך לעולם לא

תחזר

לנקדת המוצא

381

דרכך בחזרה

(אל

נקדת המוצא)

תחשב

כהארכת הדרך

כפתול נוסף

(של הדרך)

382

אתה חושב

על ארחת האתמול

אך

דרך עסוקה

בדיסת (או במרק)

ההיום

383

אתה חושב

על הלחמניה

ומתעלם

מרגל התרנגול

התקועה בין לסתותיך

384

כשתסיים לחשב

(על הלחמניה)

תוכל (להתחיל)

לנעץ שנים

בבצקה הרך

כ"ד. הטיעונים ההפוכים

392
קירנוס,
החריונים שבשערותיך

עדין
אין בהם כדי

להאציל
הילה של נדיבות

393
תן לרעך
חריץ גבינה

ודרש
לא פחות

מעכוזיה של
אשתו

394
קירנוס נמת
(לשכנך)

נחל חמאה
תקע
עיניך בשרוול!

395
יבלות הרגלים

נעימות
יותר למחשבה

מן
השומה שבלחי

389
כשמעילך
שקוע בבוץ

נהג בו
כדרך
שנוהגים בבץ

390
גם
כשמעילך בבוץ

עדין
הוא מעילך

הנבדל
מן הבוץ

391
כשצפור, קירנוס

תזהם
את ראשך

תתנחם
ביפי נוצותיה

385
טבחו
של מידס
יבשל דיסה
ונאפלו
בתוך הפמוט

386
גם טבחו
של מידס

אם
תתן לו פמוט
יקדיח
את התבשיל

387
האדם

ידלג
על לשונו

ונידביר
את הסוס

388
גם
מהיר הלשון

לא
יגמא מהר מן הסוס
את הדרך

אל
חבילת החציר

אנחנו זורמים

400	כשאתה נאחו בשדים	396	הפנים המחטטים הם ערין פנים הרגל
	אל תתן דעתך לבדק הממגורה		לעולם לא תפצח בשיר
401	בחוט, קירנוס העקר הוא הקצה	397	בקמח תמצא גלוסקא חמה אבל בגלוסקא אין דלת אל גרגיר קמח
402	החוט, קירנוס דוחק את מה שאינו חוט אל מחוץ לחוט	398	קמח ישפך (מתנור) גלוסקא מי יחליץ מבין לסתותיה?
403	אופנים קירנוס אינם הכלי הנכון כשמבקשים לחפש זקב	399	טחנת רוח שנה לך יותר מאשה ששריה מגדלים
404	ואולי דוקא אופנים מנעימים את המשנאה שאבריה להתקרב לזקב ולהתרחק מזקב?		

הכלוב

בלילה המתעורר
חדלו היערות לצמח
הקונכיות מקשיבות
הצלילים בברכות מאפירים
הפנינים נמסות בצל
ואני שב אליך

פניך רשומות על פני השעון
די מתחת לשערך
ואם הזמן שאת מראה משחרר את הצפרים
ואם הן עפות לעבר החרש
השעה לא עוד תהיה שלנו

שלנו הוא הכלוב המצעצע
שלנו כוס המים הגרושה
ההקדמה לספר
וכל השעונים מתקתקים
כל החדרים האפלים נעים
כל עצבי האויר חשופים.

ובהתעופפה
השעה המציצת לא עוד תשוב
והיה עלי להסתלק מכאן.

האח הקדושה

שקוע בשנתך היית, אשתך אף היא
ישנה, לצרף. כל האלונים העתיקים נשמו, לאט
מה לאט ליל-האביב האינטימי מאלה המעמקים
של צל דומם וקפוא-טללים לקראת היום.
אבל אני, ער, סמוך ובודד, נקראתי פתאם
בקול מרחק יותר מערפל אבל צלול יותר,
לא נשמע כלל, חרישי מחלום, קורא לי לקום
ולדשדש יחף במורד המדרגות לשאף אויר
חוצות, כה ענג ורדים, אוהז
בצלוחיתו משקע-רבר-חלב של ערפל,
משכך בקרינתו הרגועה של הירח המתבגר.
שם, כמתאר שחור באורם הירק-איזובי, עמדו,
השיחים של בסתן קטן מצמח פרא בעשב שוטה,
משלמים כפרק מאידיליה של קלברט, אז
מלא פליאה על המגנט השלו שכך משכני ממשתי,
נדרתי לארך הגן המגדר שיחי-עצבונית, מכשף, רגע
מסתורי וחמקמק, כאשר עמדתני שם
מתבונן בשחור-הבית הלכן והלילי,
וכאיתי אור זך בוקע בעד לחרך
מאדם בורדים מעוכים, מן האש שהבהבה
כל הלילה באח הקדושה. ובעת דמדומי
השחר ברקיע המסרנג ענפים, עמדה
בקסמה העז התנומה המגשמת, ושיר
ללא-מלים הפציע מן הדממה שבלבי, להנכח מה
קרובה שכנות זרה לבית. ג'ורג', ביצר
הנדודים בצעי מסתור-החרש, במקום בו פשרון-משורר
הוא כשריקה באפלה, מקום הצרורות הנקובים,
וכל המקלטים הסדוקים, עלינו לדעת
שאין עבורנו מקום לא ידוע או נר לחלוטין,
מצב שהוא עוינות כלו, אם אי-שם בוערת
שלהבתו הנאמנה של החזון הממתין לשיבתנו.

אלגיה

חבר, אשר מותו הבלתי־טבעי בעודו באבו
באביב השנה, באגדר־למוסקה וקר,
הוא כפצע מכער אשר לא ירפא:
מה אוכל לומר לך עכשו, בהיות אַזְנִיךָ
אטומות בעפר הנְכָרִי?
יתכן שהדבור לשוא; מוטב
פשוט לשבת לעתים בודד ואלם
ובזכורך עלאי של הרהור מאמץ
ורכוז הרגש לפני־ולפנים, לדמות
את צלך על חומת השנים הקורסת

לא אמר מלה בשבח או בגנות
המעשה אשר סימת בסבובו של ברו;
לא לבאר, להצטער או אף להסביר
את הפתוס העלום של שנות חיך —
נמהרות, נבוכות וחסרות ספוק —
אלה היו הבטלות של נעורינו
מבזבזות בצל־ההרים האימתני של
שואה אשר הקפיאה את מח עצמותיך;
הנדאות בקרבתה אשר הבריחה אותך תמיד
הרחק ממורשתך אשר בשדות־קמה ושמש...

אני רואה פניך באור־חמה עזין, עינים
מכנצות מחמת הסגורים, מאחורי זכוכית
חלון המכונית, בנסותך להתמכר
באבדן חושים לרעבתנותם החטופה של כבישים לבנים
מתפתלים לארצה של אירופה או אמריקה;
דמום ליד ההגה, עטוף בבהק
א־השקט שאין נוחם שירוהו;
בערים של חנית־ארעי בדרכך
למצא מזור, נרק היין
עור נגדך בלינת־לילה בודדת במלון.

מין, אִמְנוּת ופוליטיקה: עֵרִי מִקְלֵט
עֲלוּבוֹת! הַתְּנִסִּית בְּכָל דָּבָר,
בְּחִיּוֹךְ פְּנִימֵי מַעֲשֵׂה מִי שֶׁקִּבַּל
עַל עֲצָמוֹ לְהִשְׁתַּתֵּף בְּכָל מִשְׁחָק מִסָּבֵךְ
וְאֵהוֹב עַל מִבְּגָרִים. אֲכַל הַבְּחוּרוֹת נִרְאוּ לָךְ
כִּה מוֹעֲרוֹת לְעוֹוֹתֵי הַרְגֵשׁ; וּשְׂמֵחַת
הַיֶּצֶר הַשְּׁבֻעָה כִּה בַת-חֶלֶף
וּמְרַעֵיכָה. כִּה קֶשֶׁה הִיָּה לְדַבֵּק בְּאִמּוֹנָה
בְּתַכְלִיתוֹ שֶׁל הָעוֹלָם; אוֹ אִפִּילוֹ
בְּגֵאֻלְתוֹ שֶׁל הָעוֹלָם בְּאִמְצָעוֹת "מִצַּע הַמַּפְלָגָה"...

מִסְגֵּר בְּמַעֲטָה-הַשְּׂרִיּוֹן הַזֶּהִיר
שֶׁל שְׁנִינּוֹת וְשׁוּיּוֹן-נֶפֶשׁ, דָּרְכּוֹ
רַק מַעֲשִׂים חֲדָרוֹ אֶל קְלִסְתָּרָה הַסְּמוּי שֶׁל הַחֶרֶד,
אֲתָה הַמִּתְנַת יוֹמָם וְלַיְלָה לְקָרִיסַת כָּל הַרְקִיעִים;
לְרַגְעִים מִכַּה-אֵימָה כִּלְךָ
בְּתַחוּשַׁת הַהִשְׁתַּנְּקוֹת בְּקִלְפֹתֶךָ הַפְּרִיכָה;
רוֹאֵה אֶת כִּלְיוֹן הָעוֹלָם בְּלִתִּי-נִמְנַע
יּוֹתֵר וְיּוֹתֵר מִשְּׁבֻעַ לְשִׁבּוּעַ, עַד
אֲשֶׁר הַתְּלַקְחָה בְּשֵׁאֲגָה הַתְּבַעֲרָה
וּמִן הַלְּהַבּוֹת נִמְלַטָּת אֶפּוֹף עֶשֶׂן.

לְגַמֵּר לְבִסּוֹף בְּגִלוֹת פּוֹשְׁטַת רָגֶל
כְּזוֹ הָעִיר הַבְּזוּיָה, גֵּיא חֲזוּנוֹ שֶׁל יוֹלִיסֵס, וְשֵׁם.
בְּזִרְוֹעַ הַמַּלְחָמָה בְּכָל הָאֲרָצוֹת תְּלִי-קִבֵּר אֱלִימִים.
נִכְנַעַת סוֹפִית לְאֶפְלַת פְּרָאוֹתוֹ שֶׁל
גּוֹרֵל סָתוּם שֶׁשְׁתַּף כָּל יִמְצָא לוֹ...
וְאִפִּילוֹ בְּמוֹתֶךָ הָאֱלִמוּנֵי אֲנִי רוֹאֵה
אֶת הַזֶּךְ הַסְּמוּי שֶׁל הַיֶּלֶד הַבּוֹדֵד
הַנֶּשֶׂא, תּוֹעָה בְּגִנֵּי הַטִּיבָה סְחוּפֵי הַסֶּעַר,
רְכִיב עַל גֵּב כִּלְבּוֹ הַנֶּכֶה
בְּאִטְיוֹת אֶל תּוֹךְ הָאֶפְלָה.

אורפיאוס בשאול

מסכים של צוק
ודמעות של אבן,
עלים לחים בסדק רם של הרקיע:
מצד לצד הוילונות
מוסטים בנדים צפודות.

והוא בא בנשאו נבל מנפץ,
עוטה גלימות כחלות כמלך.
מתבונן בעד עינים כדרך נקבים בפרגוד;
והים המרחק נשמע במעמם,
מזמן לזמן, בגשיבת הרוח הפתאומית,
כלחן סדוק.

מתוך שנתו, מזמן לזמן,
מבין שפתים פעורות למחצה,
נפלטות המלים הנבוכות המנסות לגולל
ספור של לילו הבהיר
ויומו המכנף בצל
הדאיות המרקיעות של מחשבה מתחת לחמה
מעל לאי כל הימים
וכל המדבריות, הכרים, המישורים
של ארץ-נבר מביכה.

הוא ישן ונבלו המנפץ בין נדיו,
סביב לתנומתו מוסטים
הוילונות הצפודים, הדמעות והעלים הלחים,
מסביב-צוק צוננים מסתירים את הרקיע עד אינסוף.

דוד גסקוין והסוריאליזם האנגלי

כאשר הופיע בשנת 1965, בהיותו בן 49, ספר שיריו המקובצים של דוד גסקוין (בהוצאת אוניברסיטת אוכספורד), היה המוניטין שלו כמשורר בשפל המדרגה. הביקורת האנגלית שלאחר מלחמת העולם השנייה, אשר נתעצבה על עקרונות השירה והביקורת של פאונד, אליוט ואודן, מצאה את שירתו של גסקוין מגושמת בעיצובה הלשוניים ורופסת מבחינה ריתמית. הביקורת נטתה להתעלם מיכולתה הרבה של שירת גסקוין לבטא עולם של חזון עשיר בתמונתיות מיוחדת וחריגה, בצורה שאינה אופיינית לשירת שנות החמישים והשישים.

עם השינויים שחלו בהערכת השירה האנגלית, בהתייחסותה המחודשת של הביקורת לשירת ויליאם בלייק והרומנטיקה מצד אחד ולסוריאליזם הצרפתי והאנגלי מצד שני, חזרה וכבשה לה שירת גסקוין מקום מרכזי בשירה האנגלית הצעירה של שנות השבעים ובתודעת קהל קוראי השירה.

הופעתו הראשונה של הסוריאליזם האנגלי ניכרה בשנת 1927, כאשר התפרסם באוכספורד מאמר בשם "המציאות החדשה", פרי עטו של סטודנט יליד צרפת, אדוארד רודיטי. המאמר בוחן את אפשרות כתיבתה של שירה חדשה, לנוכח הישגיהם של פאונד, ג'ויס, אליוט וקאמינגס בדקדנותם הלשונית והמיבנית. כדי להיחלץ מסכנת החיקוי מציע רודיטי דרך חדשה למשורר על-ידי "החדרתו של האקראי לשירה. מרכיב זה של אקראי הוא סוריאליזם". מאמר זה לא עורר הדים רבים מחוץ לאוכספורד ורק ב-1935 הוסבה תשומת ליבו של העולם הספרותי האנגלי אל הסוריאליזם. היה זה כאשר פירסם דוד גסקוין את ספרו הקצר סקירה תמציתית של הסוריאליזם. הספר מייחס את התנועה הסוריאליסטית בשירה למסורת הרומאנטית של המאה ה-19. באותה שנה פירסם גסקוין את המאניפסט הסוריאליסטי האנגלי, שסביבו התלכדו אמנים רבים.

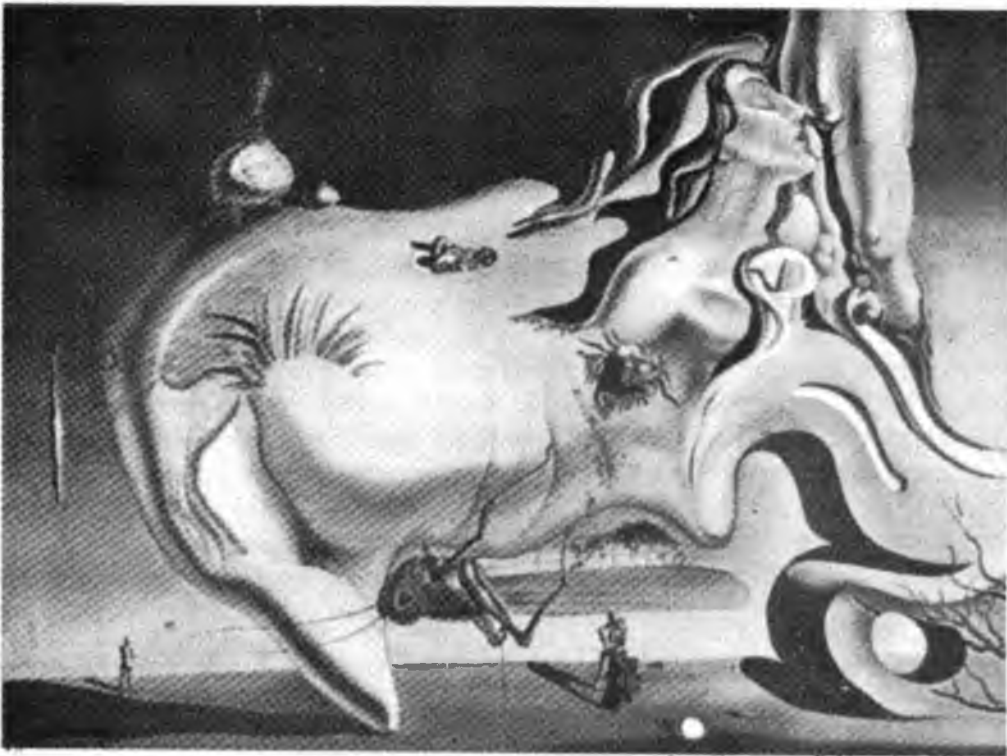
חבורת המייסדים של הקבוצה הסוריאליסטית האנגלית כללה בין השאר את דוד גסקוין, יו סייקס דייוויס, רופרט לי, הנרי מור, פאול נאש, הרברט ריד. רותבן טוד וג'וליאן טרבליאן. הקבוצה הסוריאליסטית האנגלית אירגנה ביוני 1936 את התערוכה הסוריאליסטית הבינלאומית, שזכתה להצלחה עצומה.

במהלך התערוכה נישאו הרצאות ונקראו יצירות על-ידי ברטון, ריד, אלואר, גסקוין ואחרים. באחת ההרצאות היה צילצול פעמון מפסיק את דברי המרצה מדי פעם, ודילן

תומס היה נכנס לחדר, בהציעו לנאספים ספלייתח מלאים בחוטים מבושלים, ושואל: "חזק או חלש?" התערוכה, שהציגה יצירות של אמנים מ-19 מדינות, משכה יותר מבקרים מכל תערוכה שנערכה איפעם בלונדון. אנדרה ברטון העיר על כך באומרו: "זוהי נקודת השיא בעקומת ההשפעה של תנועתנו".

המאורעות החמורים באירופה ובעולם כולו - מלחמת-האזרחים בספרד, הפלישה האיטלקית לחבש, הטיהור הגדול ברוסיה וחתירתו הבלתי-פוסקת של היטלר באירופה - אילצו את חברי הקבוצה הסוריאליסטית לנקוט עמדות פוליטיות ברורות. הסתירה הפנימית שבין הצורך להתבטא בנושאים חברתיים ופוליטיים בצורה כהירה ומובנת לציבור לבין אופן הביטוי הסוריאליסטי הזר והמוזר, הביאה להתפוררותה של הקבוצה בתחילת מלחמת-העולם השניה.

לאחר שנות-שיכחה רבות רואים שוב חשובי המבקרים בשירתו של דוד גסקוין את החולייה החשובה במסורת השירה האנגלית הנמשכת מאודן עד למשוררים החשובים בני-זמננו ככריסטופר מידלטון, צ'ארלס תומלינסון, דום מורז וקארן גרשון.



המאונז הגדול

סלואדור דאלי

אלון אלטרס

לרפי לביא, ידיד יקר
שהכיר לי מוסיקה זו

"ניגנו את מוזיקת החורף די הרבה" ארבעה קטעים

1. "האור שאני מותיר
עדין קים במחשבתי"
ובחצר במקום עמדי
אור שאיני מרגל בו
מחודד את הראיה.
אני יכול לראות את המחלה
מקננת בצמחי המרפסת.
2. "כל מי שמכיר אותי מכיר
את הספור הזה".
במחנה הצבאי עמדה
מרחק מטרים אחדים
מדלת המרפאה, אמרה:
"אחרי שיגמר העסק המטמטם
עם הש"ג והמדים אסע
לניו-יורק".
3. שינה ובגדיה, בגדי היומיום נלקחים
אל השינה.
תחושת נעם מהירה עוברת
את עצם העפעפים.
4. "ניגנו את מוסיקת החורף די הרבה פעמים
עד כי איני יכול למנות. כשנגנו אותה
לראשונה, הדממה נדממה
ארבה מאד והצלילים מפרדים בקלל
לא קשורים אחד למשנהו,
כשנגנו זאת שוב בשטוקהולם
באוקטובר האחרון הבחנתי
כי המוסיקה הפכה מלודית.
כריסטיאן וולף חנה זאת לפני שנים
הלכנו מדברים לארך הרחוב הי,
והוא אמר: לא משנה מה נעשה
תמיד זה יסתים במשהו מלודי".

הערות: הציטוט בפתח קטע 2 וקטע 4 כולו מובאים מיצירתו של
ג'ון קייג', "אינדטרמינס".

החשדנות שבתחילה אתה נאבק בה

1.

היא אינה כאן. עתה משרחקה אוכל
לדבר על פניה כפי שלמדתי
אותם שנתיים כמעט.
היתה ממחרת להיטיב פניה
להסתיר חרדה שבלילות
היתה מדברת בה
אם מתוך שינה ואם מתוך ערות.
אני מביט בה בהשקותך
את צמחי הבית עוקבת בדאגה
אחר הענותם למגע המים האלה.

2.

החשדנות שבתחילה אתה נאבק בה
חזקה מן המלים שאמה
יכול לומר לגנותה וכבר
היא תרה אחר האורח החדש
היושב בבית בודקת
עד היכן מגיעה כנותו.

3.

עינים לא היתה משיררה אלא בחלום
ובו מרחיקה אל מקומות נאנשים
שלא חשדה בהם, רחוקים,
מרהיטי הבית, מן הצמחים דורשי החבה
וממני שאיני מבין.

4.

אני צריך להתנחס לאורח דבורה
בדרך אחרת לנעת כי יחס זה
מרגש אותה לומר לה דברים
ברורים שאף אותם תנסה
לדחות.

אלון אלטוס

פיצול

חמדן לוקח הכל מהיָד
האם אתה ערוך לחרפת רעב
גוף מאמץ,
סנטר לסת בטן — זוז קצת
רוץ, קפוץ, עלה, רד על הכסא
הי תרקד לפני את רקוד העכבר מול החור
נפלא ממש לפי ההוראות
שב,
נתת לי ספוק לרגע, שתה כוס תה

תנועתך בוחה
בתמונה לא נעה, זוז
ממקומך
בקסמי הדבור שלך
תחנונים מזיעים
על חייך
אתה יודע כמוני
ככמה דבורים מנפצים הכל
על הברכים תדע רצפה מקרוב
אגר השפלה כנמלה

דרוסה

על קצה הכסא האויר
קרש למדורה
מנין הלוח המנח, מנין הקערה המלאה לידך,
של מי כל זה? איפה אתה נגמר
איפה אתה מתחיל, איפה אתה
עובר כחידיקים בשעול
עור הבשר נפול
אך נעול נעלים
הרי תצא מבליך
אם אקרב אליך
לטוף נרדים אותך כתינוק אלם, ואם לא
יביט מעיניך הצחוק הקר מאחורי גבך
קום, שלח יד
על הניר, על בליך, שכח את אביך
את אמך, על פיק ברכים
אנחנו אחים
אם
רצונך ימלא
אין לך רצון
כשירד הכל לטמיון
מה תשאר
כשתרד אתה לטמיון
דבר לא ישאר
לא חור מנעול
מאחורי פניך
רק
איפה אני
אם תמות
אתה
החלשה המציגת תמיד משען מסים
דמיון עצם תחת שערך
דרך המצח
מתקרב
זוז (ועה מפרפרת)
זוז

היתקלות מנגינה מוכרת

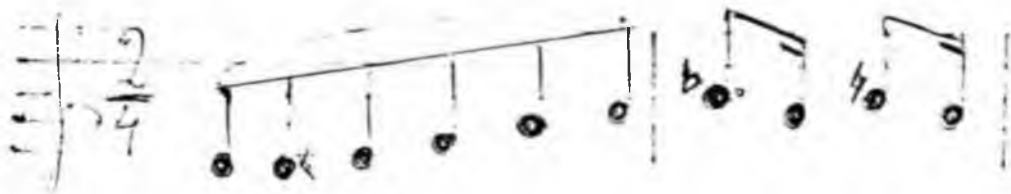
אם מאבדים מכנסים
זה חופש ישר
בביצים

צפור מנקרת בפנים
בפנים

אם נתקלות העינים
זה יהיה
בפנים

אם את דוקרת
את עוברת
כאלף חצים

לפתע המוזיקה מורידה חבל מלוט ממסוק מתרומם



בהמשך מה יהיה
ובינתיים
שמש בשמים
בברז יש מים
ובינתיים מכנסים
יש.

לג. 14

סיפורי סבתא

מה אני עושה בחומר הישן שלה שהתמלאתי בו. דולה עוד ועוד פרטים, והיא, השד יודע בכמה בדיות היא הלעיטה אותי בעוד אני כותבת בחופזה. פה ושם גיליתי סתירות; למשל, ב-1926 על-פי גירסה אחת, היא התגוררה עם פגי בפאריס כשזו למדה ציור בוורסאי. כשחזרתי הביתה בדקתי את התאריכים על גבי התמונות של פגי שתלויות אצלי, ואמנם מתחת ל'המבשלת ההולנדית' מצאתי כתוב: בונואה לוי סטודיו, וורסאי, פברואר 28. ו'בית בכפר' מיולי אותה שנה, צויר מן-הסתם באיזה רוזרט קיצי שבילו בו שתיהן. ואולם על-פי גירסה אחרת שכתובה במחברתי, היא נמצאה במאי '28 על ספינת-הטיולים 'הלנה מטרוויי בדרך לאמריקה. "... חבורה נהדרת היתה שם; גברת סלודור החברה שלי מניס, האספן הבלגי שכחתי מה שמו, ובסכסופון ניגן מישהו שהזכיר לי את אלכס... הייתי צריכה לנהל יומן", התנצלה כשתפסתיה מערבבת תאריכים. "כל כך הרבה דברים קרו, מיי דיר, לפני כליך הרבה זמן". כשקרו, לא מצאה זמן לכתוב. או שקרו אחרת. יום יום במשך שבועיים באתי לבקר אותה ב'בית הזמיר'. מצלצל כמו חצר של מאנדארין - פרחי משי ופרצופי גוויל - וזה בסך-הכול בית-אבות יהודי ברחוב נייטינגייל ליון, שם אבסורדי לרחוב לונדוני קודר ומתמשך. רואים שפעם זה היה ארמון של אצולה; אכסדרה על עמודים קורינתיים יש בכניסה ומבוא לכירכרות. אפשר לנחש את הפיאות המפודרות וכפתורי הסיסיים וריח גללים מעורב בבושם לאימהול, האופף את הכבודה הנשית שיורדת לאיטה מן המרכבה.

ריח שתן וריח כלור מקדמים את פניי בפרוזדור הצר. מטפלת ג'מייקית גדולת-ממדים דוחפת לפניה עגלת-שירות וצועקת לפנות לה דרך, ומיסטר שבאך נצמד למעקה בשתי ידיו ומחייך אליי בהתנצלות כשאני עוברת על פניו וכתפינו מתחככות. האגף הישן שאליו אני פונה שרוי בשיפוץ ממושך; פיגומים מאובקים וגדרות-קירש ופועלים אנגלים בסרבלים לבנים ופנים נאורות מדי לדעתי, מובילים דליי מלט.

ברגע זה מזדמנת למקום אחות זקנה ומתעכבת לחלק הוראות בקול נרגז. צרור המפתחות המרשים שתלוי בחגורתה מרשה לה להיות סמכותית, וכך ניצלת הזיקנה הפרטית שלה מן הגורל העלוב של יתר בנימינה בבניין הזה. היא נועצת בי מבט מוכיח כשאני עוברת על פניה במלמלי 'האלו' רפה, ובטחוני אינו חוזר אליי עד שעומדות רגליי אחרי שתי קומות למעלה לפני דלת חדרה של סבתא. אני מוצאת אותה אסופה על המיטה ממנממת, המיטריה והארנק תחת בית שחיה, מוכנה לבואי. אני נושקת לה קלות. ריח של תינוק נודף ממנה. היא פוקחת עיניים גדולות ירוקות שמתמלאות חיים מייד, ומחייכת. בואי כליך מילא

אותה שמחה, עד ששכחה לגמרי שהזעיקה אותי לכאן כי חשבה שהיא עומדת למות. אל השמחה לבואי התלוותה, כשוך ההתרגשות הראשונה, שמחת התנקמות מחזקת. היא מקווה שאתקם בשבילה במטפלות הצבעוניות שממרות את חייה: "אני רוצה שתכתבי למנהל המוסד מיסטר קורן שנמצא כל הזמן בחו"ל שמתרחשים דברים איומים במוסד הזה, ונתחיל בכלאק'יס שהן כולן בלי יוצאת מן הכלל גנבות. אני רוצה שתכתבי..." אבל בעיקר היא מתכננת התנקמות בכנה שנוא־נפשה, שבביקורו האחרון האשים אותה במותו בלא עת הממשמש ובא. "... בגלל שהזנחתי אותו בילדותו יש לו עכשיו סרטן, כך הוא אמר, איך הוא מעז! אני שאת כל חי הקרבתי למען שני ילדי, הוא אמר שבגלל תזונה לקויה - מה תאמרי על זה? את כל העולם עברתי בשביל למצוא להם ויטמינים. את יודעת שנסעתי פעם לנפאל כי אמרו שגילו שם צמח שמשרשיו אפשר להפיק ויטמין שמאריך חיי אדם? אבל עד שהגעתי, אנשים שהיו קרובים למקום עקרו את כל הצמחים. את יודעת מה משגע אותך? שהוא ימות לפניי ולא יזכה לרשת אותי. אילו הוא היה יודע שאת פה..." ועיניה יורות זיקוקי כעס ושמחה לאיד'זה מגיע לו למת מסרטן אחרי כל מה שעשיתי למענו: 750 ליש"ט שילמתי בשביל כל שנה שלו באוקספורד וטראי מה יצא ממנו: a big Zero. בן שבעים־ושתיים ועוד רווק, את יודעת שהוא כמעט היכה אותי כשדרשתי ממנו את מפתח הכספת? הוא הניף את ידו ממש כך ואו התחלתי לצעוק והוא נבהל. הוא זרק את המפתח על פניי. זה פגע במצחי, הנה כאן" והיא מראה לי חבורה קטנה על יד הרקה, "והסתלק, כל הלילה לא עצמתי עק מרוב כעס, גם פחדתי שאם אירדם תבוא אחת השחורות ותגנוב את המפתח, מי יודע אם לא עמדו מאחורי הדלת ושמעו הכול. ליבי דפק כמו תוף, פחדתי שאמות משכך. בשארית כוחותי גררתי את עצמי לטלפון וצילצלתי לברטי שיקרא לך. בבוקר הלכתי לרופא. לא סיפרתי לו איזה לילה נורא עבר עליי, רציתי שיגלה בעצמו. הוא בדק אותי ומה את חושבת שאמר? 'גברת רייבורן, הלוואי שהיתה לי הבריאות שלך!' 'זהלב?' שאלתי. 'הלב חזק כמו אבן. כן, יש סימנים של התרגשות. מישהו ביקר אותך הלילה? את יכולה לספר לי, אני יודע לשמור סוד'. זה מה שהוא אמר לי ועוד בקריצה, ליצן שכמותו". והיא צוחקת לי את צחוקה הסקסי הנמוך.

כל יום בדרכי הנה אני קונה לה יוגורט תות־שדה ופעם ביומיים תכנית־ביצים. היא נוהגת לשתות לפני השינה שלושה חלמונים מעורבים בכפית־סוכר וכוסית יין אדום לקינוח. זה מה ששומר אותה בחיים, היא אומרת, ומחסן אותה מפני הרעלה. אותה הם לא יצליחו להרעיל. הם הרעילו למות את גברת הניג חברתה הטובה ואת גברת קופרמן, ובקומה השלישית - שלושה חדרים מתו בשבוע אחד. בשיטה שלהם המוות מתחיל בצורה מתונה מהרגליים. קודם כפות־הרגליים משתתקות ועד שמתחילים לטפל בהן זוחל לו המוות כלפי מעלה, משתק את הבטן ואחר כך, כמובן, את הלב. אצל מיסיס הניג זה היה מוות איטי ולא רציני למראית עין. היא הרגישה טוב למדי, לא סבלה כאבים, והרופא דיווח יום יום על שיפור עד היום שבו מתה. "מה שמפחיד אותי יותר מכול הוא שאני עלולה לא להרגיש כשזה יתחיל. את מבינה, הרגליים שלי רדומות כבר שלוש שנים, מאז שחליתי ב'דריה', הם ניסו להרעיל אותי כבר אז, אבל נלחמתי בהם וניצחתי. כל בוקר אני בודקת את אצבעות הרגליים, מזיזה כמה שאפשר, ומשפשת ככה נקי. זה מעורר אותן קצת."

יוגורט וביצים הם המיצרכים היחידים שאני קונה לה. היא ביקשה גם תחתוני־חיתול, אבל לא מצאתי במידה שלה. המוכרת בחנות ללבני־נשים אמרה, כשהראיתי לה אחד לדוגמה, שכבר לא מייצרים תחתונים בגודל כזה. יש לה ישבן ענקי, תמיד היה לה. אבא אמר שזה נוצר

מרכיבה אובססיבית על סוסים, וזאת גם הסיבה שיש לה רגליס. ההליכה שלה מזעזעת. היתו. היום כבר אין לה הליכה. היא גם ביקשה שאקנה לה ארנק. התענינתי למענה בחנויות לארנקים באוכספורד-סטריט. ארנקיעור הם יקרים מאוד, וארנק מפלסטיק זה לא מה שנחוץ לה. הארנק שלה הוא אמנם ישןנושן, אבל עדיין שלם ומעורר אמון, עם סגר מחוכם עשוי פיתוחים לצורך הסוואה. את המיסמכים החשובים ואת מפתחות המיזוודה האפורה היא מחברת בסיכת-בטחון לכטנה. "בארנקים החדישים אין בטנות מרופדות", הסברתי לה. "הכול מפלסטיק." "התכוונתי לארנקיעור שיאריך ימים." אמרה. "ארנקיעור יקרים מאוד..." "או, אני מבינה", התנצלה.

"בואי גרנד'מה, תשתי את היוגורט ונרד לגן, תראי איזו שמש יפה היום." במשך שעה אנחנו יורדות לגן. כמו שאמרה, רגליה אינן נשמעות לה והיא צריכה מאמץ שכלי מרוכז כדי להפעיל אותן. המאמץ הזה מותיר אותה תשושה לגמרי, ואחר כך, כשאנחנו כבר יושבות בשמש ואני מוציאה את המחברת כדי לרשום מפיה, הזכרונות ניגרים ממנה בלי סדר וקשה לה להשתלט עליהם בכיוון שאני דורשת. היצעתי לה לשבת בכיסא-גלגלים כדי להקל על שתינו, אבל היא חוששת שזה ייצור תקדים ומעתה והלאה ייושבו אותה הבלאקיס בכיסא ויום אחד ידרדו אותה במדרגות כמו שעשו למיסיס וולף המסכנה ששברו לה את מפרקתה. את הבלאקי שהובילה אותה אמנם פיטרו, אבל קרובה שלה תפסה את מקומה. "הם הרי כולם משפחה אחת, השחורים הללו, מתרבים מגילוי עריות. לכן הם כל כך דומים זה לזה."

למטה אני משעינה אותה אל הקיר ולוקחת מן הסככה שני כיסאות אל המקום הכי יפה בגן שהוא המזרקה האיטלקית בלב המדשאה. במזרקה לא משתמשים ואני חושבת שמלכתחילה הועידו אותה לנוי, בתור פנינה איטלקית שמוסיפה כבוד לגן. היא טובלת כולה בפרחים, כי מן הכיורים המקיפים אותה ומן הבריכה שבתחתיתה עשו ערוגות, ובעיני היא דומה לעוגת חתונה תלת-קומתית כשכף-השיש הבהק באמצע עשוי כמו מקצפת, ובמקום חתן וכלה על הקודקוד מציצים מן הפרחים מלאכי מארצפאן ערומים. עיניי שאינן רגילות לגודש מרהיב שכזה, זוללות אותו בשקיקה, ובתוך כך גם הסיפורים שלה מראשית המאה מקבלים סגנוניות סינמסקופית שעושה אותם דומים באופן מפתיע לזכרונות הילדות שלי. אנחנו עושות בהתאמצות את כיברת-הדרך האחרונה על הדשא. אני גבוהה ממנה וקשה לי לשלב את זרועי בזרועה. אבל צריך להישמר, כי הדשא מלא מהמורות מוסוות ואני עדיין סובלת מן הזיכרון המביך מימי ביקורי הקודם לפני שלוש שנים, כשהיא מעדה לתוך גומה, ואני עליה.

מן השוליים שולחים בנו הזקנים מבטים רעים. להם אין כוח לגרור כיסא עד לב הדשא, לכן הם יושבים בעל כורחם בצל, על יד סככת הכיסאות. כמה זקנות בחבורה מפטפפות רכילות בקול גדול וכשאנחנו קרבות הן משתתקות ומחייכות אליי כאיש אחד ואני מחייכת בתשובה עד שאנחנו עוברות על פניהן, ומאחורי גבינו הן שבות להסתודד: "היום השערות שלה בסדר, היא שמה סיכות!" צועקת אחת. "מה את רוצה, ככה הן הולכות היום, פרוע!" צועקת השנייה. "תראו איך היא עוזרת לסבתא שלה, לא מגיע למכשפה הזאת יחס רחמני." "היא ילדה טובה הנכדה הזאת, היא מישראל." "אני זוכרת אותה, היא כבר היתה פה פעם." "אני הייתי בישראל ב-1954." מעירה מישהי. "הנכדה שלי מביאה לי בונבוניירה כל יום ראשון." אומרת אחרת בצנעה. "היא עשירה כקורח, הזקנה!" צועקת שוב הראשונה. "אבל היא מסתירה את האוצרות שלה כדי שלא תצטרך לשלם בעד ההחזקה שלה פה." "היא צודקת", משיבה השנייה. "לא צריך לשלם לגנבים האלה!"

אני מושיבה אותה עם הגב למזרקה ומתישבת מולה. אתמול הושבתי אותה לצדי עם המבט לפרחים ואחר כך היא התלוננה על כאב בצוואר מכיוון שהיה עליה להטותו לעברי כששוחחנו. היא מתעסקת ארוכות בסגרהארנק עד שהיא פותחת לבסוף ומוציאה כמה בייסקוויטים ומתחילה לפורר על ברכיה. "ארוחת צוהריים ליונים." היא אומרת במאור פנים. "הן בטח מחפשות אותי בסככה, עוד לא רגילות שאני פה. את רואה את הזקן ההוא על כיסא-הגלגלים בצד שמאל? זהו מיסטר שיין. הוא מתרגז כשהיונים באות, אומר שהן מפריעות לו לישון. איזה שקרן! הוא הלשין עליי לאחות הראשית והיא הביאה את המזכיר שביקש ממני בנימוס, הו, כמה מנומס הוא היה, לא לפזר פירורים ליונים, כי זה מעודד אותן להתישב על הגג ולטנף את הכרכובים. 'בבקשה, מיסיס רייבורן, אל תאכילי אותן, את הלא לא רוצה מושבה של יונים מעל ראשך שיפריעו את המנוחה וילכלכו. נכון, מיסיס רייבורן? הוא דיבר אליי כמו שמדברים אל ילדה קטנה, כאילו שאני סנילית. 'ראשית, אני מעדיפה מושבה של יונים על פני מושבה של זקנים', עניתי לו. 'יונים הן הרבה יותר סימפטיות וגם נקיות יותר. נכון, מיסטר שורץ? חיקיתי אותן, 'שנית, ובכן יש לכם סיבה טובה לנקות סוף־סוף את הארובות, תראה כמה שהן שחורות, ממש בושה למוסד. הפועלים שלכם מסתובבים כאן שנים ולא עושים דבר, אז הנה יש עבודה בשבילם.' עניתי לו כהלכה, מה? הוא לא ציפה לתשובה כזאת ממני וקם מייד ללכת. 'אתה לא היית מעוניין, מיסטר שורץ, שמועצת המנהלים תדע מה מתרחש על הגגות וגם לא על מה שמתרחש מתחת, לא כן, מיסטר שורץ? קראתי אחריו. הוא אפילו לא היפנה את ראשו." והיא צוחקת אליי ארוכות. עכשיו יש לה ערימה של פירורים על ברכיה והיא לוקחת חופן וזורה. בךרגע יורדות היונים במשק אחיד ומתקבצות סביבנו. היא בוחנת אותן בהנאה אימהית; "תראי את המיסכנה ההיא, יש לה רגל נפוחה. היא לא מזכירה לך אותי? קשרו לה חוט חזק מדי על הרגל. אולי זאת יונת־דאר, מי יודע, קשרו חזק מדי והרגל התנפחה." "את אוהבת חיות, גרנד־מה." אני מעירה בעצלתיים, נזכרת משום־מה בגרמני המחנות. "כן, גדלתי בין חיות. אמא שלי אהבה בעלי־חיים, בעיקר ציפורים. כשעברנו לראנגון אבא קנה בית על שפת־הנהר עם גן גדול בשבילה. היו לנו טווסים... ראית פעם טווס סיני? היום לא תמצאי אותם יותר, הקומוניסטים אכלו את כלם. כמה חבל, כליך יפים הם היו. גם יענים מאפריקה היו לנו בגן. אני זוכרת כשהגלעו בארגזים, שני כושים גבוהים הביאו אותם. הם צרחו בלילות ולא יכולנו לישון. היו לנו כל מיני ציפורים נדירות שקיננו רק בעצים שלנו ואמא היתה קמה בבוקר ומפזרת להן אוכל מתחת לעצים. הן היו נאמנות לה, ציפורים הן חיות נאמנות, אני אומרת לך." "גם נמרים" "נמרים?" "אני מתכוונת לנמר שגידלת בבית." "מי אמר לך שגידלתי נמר?" המהירות שבה מתחלפים פניה כשנוגעים לה בחומר אישי, "את בעצמך סיפרת לי, גם הראית לי תצלום שלך עם הנמר במכונית." בתצלום היא יושבת ב־Convertible הפתוחה שלה, בפוזה מדויקת של נהג; יד על ההגה, מרפק על הדופן, צעיף קשור על הצוואר כרישול שארמאנטי כדי שיתנפנף בנסיעה. אבל גם מגבעת קטנה נוקשה היא חובשת, שלא לשכוח שהיא גברת קשה. היא יושבת זקוף מדי ונועצת מבט חמור בעין המצלמה. הנמר לעומת־זאת רבוץ בנוחיות על המושב לצידה ומביט החוצה באדישות. היא היתה הגברת היחידה בראנגון שרכשה מכונית ונהגה בעצמה. יש לה רישיון מ־1913, ובנמר בחרה בתור בן־לוויה גברי. "הנמר לא שייך לכאן" היא אומרת, ופניה מתקדרות. היא היתה שרויה בטוב בגן־הציפורים של אמא שלה מתקופת ילדותה, למה הוצאתי אותה. "הנמר היה הרבה שנים אחר כך, כשהיו לי כל אותם בתים ונאלצתי לגבות שכר־דירה מן הדיירים ההודיים. תמיד היו להם אלף תירוצים לא לשלם ולכן גידלתי את הנמר. הייתי מוליכה אותו קשור ברצועה כמו כלב, והיית צריכה לראות אותם, יקירתי, את

ההודים הנבזיים ההם, מתחבאים מאחורי הדלתות וזורקים לנו את הכסף צרור בתוך מיטפחת. היא צוחקת בהנאה, ואני אומרת לעצמי באותו הרגע שהיא בעצמה מזכירה לי נמר; מניפת הקמטים סביב עיניה העצלות שעשויות ברגע להבריק, אפה הפחוס וצחוקה הנמוך כמו גירגור, עדיין צחוק מסוכן כשהיא רוצה.

"היו לך חיים של נמר", אני מתחילה. "למה את מתכוונת?" היא שואלת בחשד. "טרפת הודים, גברים טרפת..." מה אני מדברת, אסור לי לדבר אליה כך. היא נדרכת, אבל שומרת על איפוק. "או דרלינג, אני לא יודעת מה סיפרו לך עלי, אבל את באמת לא חושבת את זה, נכון? הייתי לך, את מבינה, והיה לי כל אותו רכוש להשגיה עליו והילדים..." וכאן היא נעשית צבועה, ועיניה המחפשות את עיניי מתכסות כליל בדוק חסוד. כמה יונים מתעופפות חזרה אל הכרכובים. היא מפזרת עוד חופן. יש אחדות שאינן מחמיצות אף פירור והן עטות עתה בחמדנות על החופן החדש. תנועת הזריה מחזירה עוד כמה מהגג, והן יורדות במתינות ושבובות ללקט. רק תפוחת-הרגל מתרוצצת בקצה - כי מן האמצע היא נדחקת - ולא מעלה דבר. ההתעסקות העניינית של היונים מרגיעה אותה ופניה חוזרות לשלוותן. "בואי, בואי", היא קוראת לתפוחת-הרגל. "הנה בשבילך." יונים אחדות מתקרבות אל החופן המושט והיא מניסה אותן. ואולם עימן נסה, מקרטעת באופן מגוחך, גם היונה האומללה. "הו, איזו טיפשה את!" זמן-מה אנחנו יושבות ושותקות, מתמכרות לחמימות. השמיים היום בהירים לגמרי. מתחת לעפעפיים מושפלים מחמת השמש המתחזקת, מטיילות עיני בכבדות מן המזרקה הפירחית אל קירי-הלבנים המכוסה ירוקת של האגף הישן, וממנו אל עצי הדולב העבותים שבפאתי המדשאה ובחזרה אל סבתא, שבפקעת שערה הלבן, בלחיה שמתחילות להווריד ובחיוך הנסוך על פניה, היא דומה לפיה טובת לב מ'וולט דיסני', ועם זאת, עדיין משמרות פניה את הקלסתר הפרטי שלה שדומה מאוד לקלסתר של פגי מן התצלומים, ביחוד עכשיו, עם החיוך הנסוך. צער עתיק מתעורר בי פתאום, ופתאום מתחשק לי לנער אותה חזק, לטלטל אותה כך שתפיק מתוכה את האשה הצעירה והיפה ההיא, שתיולד בבת-אחת בעליצות לחוף הארץ האנגלית הזוהרת הזאת. היא מייד תהיה טבעית בצילצולי צחוקה, תתישב על כיסא לבן בין שתינו, אני ארוץ להביא עוד כיסא... אני מושיטה ידי ונוגעת בדיינה. "גרנד-מה?" "יס, דרלינג." "נרדמת?" "נימנמתי קצת. כל-כך נעים לי. אני נזכרת באמא שלי... היא היתה יפהפיה, את יודעת, אבל תקיפה מאוד. היתה מתהלכת כמו מלכה בגן הגדול, כל כך גדול שאי-אפשר היה לראות את קצהו; כרי דשא, מטעים של כל הפירות שבעולם, אחד-עשר גננים טיפלו בגן, גם עדר של פרות היה..." אמא שלי התנדפה. תמיד על הסף היא נעלמת. כמה פעמים שכבר ניסיתי להעלות אותה, להציל מפי דיינה דברים, להוליך אותה אל מאורעות מרכזיים בחייה של פגי; מה היתה אומרת פגי, מה היתה חושבת פגי, איך התנהגה פגי בילדותה, בנעוריה - לשווא. לא מעניין אותה. מלבד כמה מחמאות שדופות לסבר את אוזני בכל פעם שאני שואלת, היא אינה מתעכבת עליה ואני רואה איך עיניה מזדגגות בחוסר-עניין כשאני מנסה להטות את השיחה אל פגי. גם דיק כמזה, מדבר רק על עצמו. לפעמים הם היו מזכירים אותה בתוך איזו תמונה. כמו באותו יום כשישבנו שלושתנו בחדרה - זה היה בבוקר הקודם שלי כשעוד היה לה חדר פרטי - ודיק התחיל לומר: "את זוכרת כשרכבתי עם פגי על החמור בקיץ שבילינו בברטאן ופגי אמרה..." ואז בדיוק נכנסה הגברת הניג ז'ל לבשר לנו שטקס הג'ובלי של המלכה מתחיל בטלוויזיה והלכנו לראות. פגי נשארה על החמור מאחורי דיק כמו סרט שנקרע. הנה פתחה פיה לומר - מה אמרה? - מסריטים לאחור: היא יושבת עם דיק על החמור, ברקע ברטאן; שביל הרים? חוף סלעי? יושבת מאחוריו מחזיקה בו צוחקת פוחדת הנה היא אומרת - נקרע. מה אמרה שצלל בזכרוננו וחמישים שנה אחר כך צף ועלה נושא עימו את כל התמונה: "את זוכרת שרכבתי עם

פגי על החמור בקיץ שבילינו כברטאן ופגי אמרה... "כשהסתים טקס-הג'ובלי כבר לא היה טעם לשאול אותו מה אמרה פגי כברטאן.

עכשיו הזקנה התפוחה שיושבת מולי מדברת על אמא שלה. "ספרי לי על אמא שלך", אני אומרת ומתחילה לכתוב. אני ממהרת לכתוב כל זיכרון אקראי שיוצא ממנה. יש לי מחברת ועט בארנק וברגע שהיא מתחילה להיזכר אני מוציאה ומתחילה לכתוב. אני רוצה לכתוב את קורות חייה. אני יודעת מעט על עברה מתוך סיפורי הילדות ומן התצלומים שבאלבום של אמא. כמו נסיכה הודית-אנגליה היא הצטיירה לי בילדותי, כמו אבן-שואבת היא נעשתה לכל הגעגועים. שנות-החמישים היו לי כליכך יבשות והיא חיתה - אפשר היה לגעת בה - בארץ הודית רחוקה. מלבד זאת, אני מקווה שתספר לי בלי משים כמה כסף עוד נותר לה ובאיזה בנק מופקדות קרנות הנאמנות. אם אשאל אותה ישירות היא תתקפד מייד בתוך החדשנות הטבעית שלה. אין בינינו קירבה אמיתית. היא לא אוהבת אותי וגם לא זכיתי להתחמם באש שנאתה שהיא שומרת לקרובים לה ביותר. את דיק היא שונאת. 'יס דרלינג, נו דרלינג', אני בשבילה. זרוע להישען עליה מול עיני הזקנות. הייתי יכולה לצעוק עליה כמו דיק, להאשים אותה בחורבן ילדותי: "בגלל שהזנחת את פגי בילדותה היא מתה בלא עת מסרטן. למה לא באת אז, כשהייתי ילדה לטפל בי! למה באיננוכחותך הנחת לי לעשות ומך מיתקן לאגדות. את ג'קי נשאתי לאיש, כי הוא נגע בך. לא מגיע לך יחס אלוהי כזה, זקנה אנוכית! בכלל לא היו לך חיים מרתקים. רק בגלל שהם קרו בעשורים הפלאיים ההם" אני יכולה לצעוק עליה, לדחוף אותה להפיל אותה מן הכיסא וכל הזקנים שם בסככה יפרצו בצחוק גדול. אני יכולה לדרוש ממנה את מפתח הכספת: "תני לי את המפתח ותגידי לי את מיספרי החשבונות באחה בנק הם מופקדים! אני כבר שבוע פה. מתי נלך לנוטריון לכתוב צוואה חדשה!"

אבל אני מנומסת. סבלנית. בענווה אני הופכת דף ומתחילה לכתוב על אמא שלה. "איך נראתה אמא שלך?" אני שואלת. "אמא היתה אשה גבוהה ויפה, אבל רצינית מאוד. יום אחד גיליתי תמונה שלה בארון הבגדים. בתמונה אבא עומד על יד אשה יפהפיה עם שיער ארוך עד המותניים שגבוהה ממנו בשני ראשים לפחות. 'זאת לא אמא שלי' חשבתי לעצמי. 'זאת הפילגש של אבא'. לא התאפקתי ושאלתי אותה. זאת היתה חוצפה לשאול דבר כזה. לא היינו מעיזים לדבר אליה כמו שמדברים היום אל אימהות. כולנו פחדנו ממנה. אבל אני פחדתי פחות מכולם. כבר אז הייתי חוצפנית. 'אמא, מי האשה בתמונה, הפילגש של אבא? שאלתי אותה. היא פרצה בצחוק וקראה לבאשי האומנת שלה. 'פתחי לי את השיער' היא אמרה לה. 'דיינה רוצה לראות איך הייתי פעם'. ובאשי משכה מראשה את המיטפת השחורה ופתאם כל השיער נפל כמו ערימה של חיטה על כתפיה. את יודעת כמה נדהמתי כשראיתי שיש לה שיער בצבע דבש? הייתי בטוחה שהוא שחור. האחיות שלי לא האמינו כשסיפרתי. אמרתי להן: 'תבקשו ממנה היא תראה לכן'. אבל הן לא העזו. אני הייתי היחידה שלא פחדתי ממנה. עכשיו אני נזכרת באיזה מיקרה. לספר לך? היא היתה מכריחה אותנו לשתות כל בוקר חלב-פרות חם. היא האמינה במזון טבעי והיתה חולבת את הפרות בעצמה ומשקה אותנו חלב חם ישר מן העטינים. אחותי הבכירה, רייצ'ל, שנאה חלב חם והיתה שופכת אותו בסתר לתוך העשב. יום אחד תפסה אותה אמא והיכתה אותה לעיני כולנו. היא נהגה לשאת עימה שוט קצר שהיתה משתמשת בו להכות את המשרתים. לא יכולתי לשאת את המראה הזה איך שהיא מכה את אחותי בשוט ואחותי לא הוציאה הגה מפיה מרוב בושה. התנפלתי עליה וחטפתי מידיה את השוט. הייתי אז ילדה קטנה, אולי בת עשר. אמא התמלאה חימה איומה, הפילה אותי ארצה ובעטה בי עד שבאה באשי ולקחה אותה ממני. הייתי חולה מזה כמה שבועות."

"למה היא הכריחה אותך להתחתן עם קליד?" כבר שאלתיה לא פעם בענין נישואיה לקלי, ובכל פעם השנאה חנקה את גרונה והיא היתה משתתקת. אולי עכשיו, כשהיא מדברת על אמא שלה. "למה היא הכריחה אותך להינשא לגבר מבוגר ממך בכליך הרבה שנים? בן כמה הוא היה כשהתחתנתם?" "מי?" "קלי." "קליד?" היא צריכה שהות כדי לעבור לקלי. "הוא היה בן 46." "ואת?" "אני הייתי בת 15." "אני לא מבינה איך היא יכלה לעשות לך דבר כזה, אמא שלך." "הוא היה אהוב ליבה, יקירתי. את לא יודעת? הם היו אהובים עוד בבגדד, לפני שנישאה לאבי. אבל הוריה הכריחו אותה להינשא לאבא, והוא לקח אותה לסינגאפור כדי

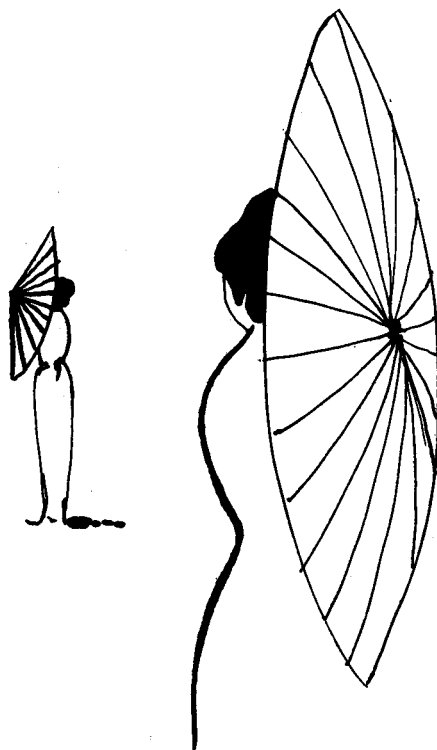
להרחיק אותה מקלי. ומה את חושבת, הוא לא בא אחריהם לשם? הוא ואחיו מנשה באו לסינגאפור ופתחו שם סניף של 'יונייטד בריטיש טקסטיל'. העו"ד שלי הרברט בנטוויץ' הראה לי ניירות מן הזמן ההוא... איש נחמד הוא היה, בנטוויץ', הוא אמר לי פעם: 'דייבה, את עושה את העבודה הזאת יותר טוב ממני!' הוא התכוון לראיות המשפטיות. זה לא היה קל, את יודעת, לאסוף את כל המיסמכים ההם כדי להוכיח שהם היו זוג רמאים, קלי ומנשה, פיקחים מאוד הם היו. להשתמש בסניף שלהם בסינגאפור בתור כיסוי לטרנספורטים של אפיוס. אבל אני הבאתי הוכחות וזכיתי במשפט... "איזה משפט?" "המשפט נגד מנשה. היית צריכה לראות את פניו כשהשופט קרא את פסקהדין. הוא לא סלח לי את זה, כמה שהוא שנא אותי... זכיתי בכול, את יודעת..." וכאן היא משתתקת. לא אשאל אותה עכשיו במה זכתה שלא אראה בהתחלפות פניה משמחת הזוכיה לחדנות קודרת, שלא תחשוב שגם אני אחרי כספה. חדשנות קודרת יושבת בנוח בין קפלי פניה ורואים שהיא מבויתת היטב בפנים האלה שדומים מאוד לפני אמא שלי, אפילו בשעה שהם מושרשים בתוך רוע. האם ייתכן שגם אמא שלי היתה רעה ביסודה טעונה באיזה רוע גנטי חבוי, אך עקב החינוך הפנימייתי שקיבלה – על אמא שלי שמעתי רק דברים טובים.

"את נולדת בסינגאפור, גרנדמה?" "לא, נולדתי בשנחאי. גרנו בארמון על שפת הנהר, היינו שכנים של נסיך סיני, אבל אסור היה לנו לשחק עם הילדים שלהם. כל בוקר הלכנו עם האומנת לפארק..." "קלי בא לשנחאי?" "בוראי שבא, עם מנשה. היה להם חוזה אספקה של מדים לבטליון השמיני, אבל מתחת לחבילות הבגדים שהביא בספינות – הם שכרו ספינות ביאווה, כי זה הקל עליהם את ההעברה – מתחת לבגדים הצבאיים, בתוך בטךהאונייה היה אפיוס גלמי מטיבט. את יודעת איך גיליתי את זה? אחרי שקלי מת פתחתי במשפט נגד מנשה – בתור אלמנתו של קלי ואם ילדיו היתה לי זכות על יותר ממחצית הרכוש – הוא לא רצה לומר לי, נבל שכמותו, מה היקף הרכוש. את יודעת מה עשיתי? שכרתי בלשים ושלחתי אותם לשנחאי והם חזרו משם עם מיסמכים שהיו יכולים להכניס אותו למאסר לכל ימי חייו. כמובן שלא עשיתי את זה", היא מחייכת חיוך ערמומי. "מה הייתי מרוויחה מן המאסר שלוש רציתי שימשיך לנהל את העסקים. אבל הוא ידע שאני יודעת ורצה לסיים את המשפט. היית צריכה לראות את הבעת פניו כשהשופט קרא את פסקהדין, הוא הסתכל בי בשנאה כזאת ואני צחקתי לו בפנים. אבל אחרי המשפט נאלצתי לשכור שומר-ראש, כי הוא איים שיהרוג אותי. אל תשכחי שהייתי צעירה מאוד באותם הימים ולא ידעתי עוד להשתמש באקדח." היא מגררת את אחד הצחוקים הנמוכים שלה. "מה פסק השופט?" פניה נשטפות בבת אחת שנאה. איך בגילה אפשרי מסע מהיר כזה בין רגשות. "נעשה לי עוול נורא! הוא ואבא שלי עשו יד אחת נגדי... את כל הכסף שזכיתי בו... זה היה שלי על פי החוק!" היא צועקת. "הם מינו לי טראסטיוז כאילו שהייתי ילדה... הם הפקידו את הכסף בקרנות נאמנות לכל החיים. אסור היה לי לגעת בכסף... הכסף שליו אחרי מותי הילדים יקבלו אותו, זה מה שהם רצו, שהילדים של קלי יקבלו את הכסף... זה מה שרצה מנשה ואבא שלי – תולעת הוא היה –

אבל את רואה - אלוהים מעניש אותם. פגי מתה ועכשיו דיק ימות לפניי, הוא לא ייגע בכסף... דרלינג, היא פתאום אומרת ברוך. "את היורשת היחידה, דרלינג, את תזכי בכל הכסף הזה." עיניה כמו קטיפה. חיוך מתפשט כאיטיות כמו קטיפה רכה בין הקמטים. היא בוחנת אותי. אולי בפעם הראשונה היא חושבת עליי בשפה שלה. אני הופכת דף. "נמשיך, גרנד-מה, בסיפור על אמא שלך וקלי. זה נורא מעניין שהוא רדף אחריה מתוך אהבה לכל מקום. את חושבת שהם נפגשו בסתר?" "חושבת? כדי שהם יעשו את המעשים שלהם בסתר עלינו היה להיענש." "מי?" "אנחנו, היינו אז ילדים. בגללו היו כולאים אותנו בחדרים. המכשף בחליפה הלבנה, קראנו לו, כי היה לבוש לבן תמיד. אפילו מקל-ההליכה שלו היה לבן עם ידית משנהב. מכשף? שד הוא היה ולא מכשף. כבוקר הוא היה בא אליה. איך ידענו שהוא עומד להגיע? באשי היתה מופיעה עם המפתחות ומגרשת אותנו לחדרים ונועלת. בנג'מין אחי היה בועט בדלת וצורח, הוא היה הקטן. והיינו שומעות איך גייקוב מנסה להרגיע אותו. אני לא חושבת שאייזיק ידע מזה. הוא היה הבכור ועבד עם דוד ג'וזף ב'רויאל תי קומפני. רייצ'ל היתה בקולג' בכלכותה. פעם ברחנו, מוזל ואני לגן והסתתרנו. אבל באשי מצאה אותנו והרביצה. הייתי קטנה מאוד ובכל זאת אני זוכרת את זה כאילו שקרה אתמול. קראנו לו המכשף הלבן, כי תמיד לבש חליפה לבנה. ואת יודעת איך קראנו לבאשי? 'עכבישה שחורה' קראנו לה. היא היתה קטנה כזאת וכפופה. יצור עתיקיומין היא היתה. חשבנו שקלי הוא בנה ושניהם מנסים לכשף את אמא וכולאים גם אותה בחדרה. רצינו לספר לאבינו. מוזל איימה יום אחד על באשי שתספר לו, טיפשה, היא לא היתה צריכה להגיד את זה, מוזל - חכמה היא לא היתה אף פעם - באשי אמרה שאם ייצאו הדברים מפינו יכה אותנו המוות בו במקום והיא כלאה את שתינו שלושה ימים על לחם ומים.

כשקלי היה מגיע היינו רצות לחלון להציץ. מסתרות מאחורי הווילון שלא נראה. המרכבה שלו היתה עוצרת לפני הבית והוא היה יורד ממנה בקפיצה - גבר נאה מאוד הוא היה. מאוד אלגנטי. היה מסמן בידו לרכב והמרכבה היתה מסתלקת. אחריכך היה מביט ימינה ושמאלה - היתה לו מין תנועה כזאת בראש לימין ולשמאל, גם כשהיה בתוך הבית. הייתי אומרת לו: 'מיסטר רייבורן, אין פה איש מלכרנו'. זה היה אחר כך, כשהיינו נשואים. הוא תמיד חשש שעוקבים אחריו והיו לו סיבות טובות מאוד לחשוש, או כן. אבל על באשי הוא יכול היה לסמוך. היא השגיחה בשבע עינים שאיש לא יתקרב אל הבית כשהוא בפנים, וגם בתוך הבית היתה דממה מוחלטת. כלב השמירה שלהם היתה. היא בוודאי היתה יושבת מאחורי דלתם. מחכה כנאמנות באוזנים זקופות. מרחרות. את יודעת, כאמת האמנו שהם עושים שם כשפים. והיינו מפחידות את עצמנו עד מוות בכל מיני מעשיות. אני זוכרת פעם אחת. היה נדמה לנו שאנחנו שומעות צעדים חרישיים מאחורי הדלת ומוזל קראה בבהלה 'הנה המכשף בא לכשף אותנו! באשי והוא יהפכו אותנו לצפרדעים!' התחלתי לבכות. 'מה נעשה?!' 'נתפלל!' היא אמרה. 'אלוהים מוכרח להקשיב לנו, כי אנחנו ילדות קטנות. הוא יציל אותנו, זחלנו מתחת למיטה, בכינו והתפללנו 'שמע ישראל'...

ג'ייקוב היה מלגלג עלינו. 'הם רק מעשנים אופיום' הוא אמר. מאיפה הוא ידע את זה? אולי שמע את המשרתים מדברים. כשהיינו שומעות את המרכבה המתקרבת, היינו נושמות לרווחה. דלת רחוקה היתה נפתחת ואחריה דלת-הכניסה והיינו רצות שוב לחלון כדי להספיק לראות את קלי יורד במהירות במדרגות, חובש את המגבעת ועולה למרכבה והרכב היה מניף את שוטו והם היו מסתלקים. כבר כלילה הראשון אחרי החתונה הוא כלא אותי בחדר, כי לא רציתי לשכב איתו. והוא אסר עליי לצאת מן הבית, הרעיב אותי, הוא לא נתן לי לדבר עם איש הרחיק ממני את המשרתים הוא אסר על אחותי לבקר אותי... זה היה נורא...



את כל נשמתי בכיתי, צעקתי לעזרה..." אני, שכותבת בחריצות לבלרית את הדברים מפיה וגם רואה את התמונה המצטיירת - הבית בצורת ארמון, מדרגות־השיש הרחבות והאיש במיכנס־ברמודה לבנים, גם ברירות לבנות היו לו? בשיער משומן פסוקת באמצע הנה הוא חובש את מיגבעת השעם... והמרכבה... והילדה הקטנה שמתחת למיטה בתוך החושך הסמיך וריח האבק מצמידה ידה לפיה שלא יפרוץ ביכיה. היא לא רצתה לשכב איתו... אני מפסיקה לכתוב ומרימה עיניי אליה במבוכה. על מה היא מדברת. "... נכנעתי לו אחרי שבעה ימים, הייתי משוגעת מרעב." הרגליים הדקות המזדקפות של הילדה מפרפרות באוויר כשהוא ביניהן חודר לתוכה. בטנה מקרקרת, היא הולמת על אוכל וצורחת מכאב... היא מערבבת תקופות. "... אחרי זה הוא היה כולא אותי כשהיה יוצא לבלות עם נשים וחוזר שיכור ומתעלל בי. לפעמים היה מביא את הסיגיות שלו ומפשיט אותי לעיניהן ושוכב איתי. הו! אני נזכרת במיקרה אחד. תראי, פתאם אני נזכרת במשהו שקרה לפני המון שנים!" והיא משתתקת ואני מנערת זרועי ונושמת נשימה עמוקה ואני עוקבת אחרי הבעת פניה שאומרת פליאה כאילו יד מגוללת לעיניה תמונה נשכחת והנה היא פרושה שוב חיה שוב את עצמה ושוב הכאב שבא בעיקבותיה.

"היה לי מחזר, חבר של איזיק אחי, בחור מווינה שטען שהוא צייר. עוד כשהייתי אצל אמא הוא היה בא לבקר אותי והיינו יושבים בסוכה שבגן ושותקים. הוא היה ביישן מאוד ואני הייתי ילדה בת ארבע־עשרה ושמחתי שיש לי מעריץ. בינתיים התחתנתי ועברתי לגור בביתו של קלי. יום אחד הוא מופיע שם ומספר לי בהתרגשות שהגיעה אופרה מווינה ויש לו

כרטיסים בשביל שנינו לאותו הערב. כמוכן ששמחתי, אמרתי לו: 'מייד אני באה!' ורצתי ללבוש את שמלת החתונה וסידרתי את שערי, ואז הגיע קלי. 'מה את לבושה כל כך יפה, לאן את הולכת? הוא שואל. ואני מציגה בפניו את הבחור, אומרת שהוא צייר מווינה ושנחנו הולכים יחד לאופרה. את יודעת מה הוא עשה? הוא קרא למשרת שלו ושניהם הפשיטו אותי כנחו לעיני הבחור המיסכן. הפשיטו אותי ערומה לגמרי וקלי ציווה עליו לצייר אותי. אני צרחתי ובעטתי עד שהתעלפתי. כשהתעוררתי ראיתי אותו עומד עם צבעים וגליל של בד לציור, אני לא יודעת מאיפה הם השיגו את זה, אני רואה אותו עומד לפניי, החליפה שלו מוכתמת בצבע... פריץ! ברגע זה אני נזכרת, שמו היה פריץ. הפנים שלו אדומים כמו עגבניה ואני ערומה לגמרי וקלי מחזיק בזרועותי וצוחק לתוך אוזני והבחור פתאום מסתובב ובורח. לעולם לא אשכח את פניו באותו רגע כשעמד מולי אדום כמו עגבניה וחליפת-הערב שלבש בשביל האופרה מלוכלכת בצבע. יותר לא ראיתי אותו לעולם"

אנחה ממושכת מתמלטת מעמקי בטנה. יש לרחם עליה: היא נמצאת רחוק בתוך ילדות מזעזעת, האשה הזקנה הזאת, השמנה-לשעבר שיושבת כאן ומאחוריה פרחיהקיץ משתוללים ביופיים. צורתה בלויה; הבגדים שעליה - חצאית שחורה, לא שלה אפילו. "הם לא מחזירים לי את הכביסה שלי". התאוננה בפניי לפני כמה ימים. "היתה לי חצאית בצבע אפור-פנינה שקניתי בדלהי לפני שבאתי הנה. נתתי להם לכבס ולא ראיתי אותה יותר. תראי מה הם מלבישים אותי. החצאית הזאת היתה שייכת לזקנה אחת שמתה. אני זוכרת שלבשה אותה. עכשיו הם נותנים אותה לי." החצאית השחורה מבהיקה מרוב כביסות ומן השרוולים הצרים של החולצה הלבנה מידלדלות זרועותיה - שקים של עור, ומבעד לבד הדק, המתוח, אני רואה את שדיה הרבוצים על כרסה. אני חושבת לעצמי איך נראה גופה מבפנים; איך נראות כליותיה? ליבה? הצינורות העתיקים המוליכים באיטיות את דמה. מה אני רוצה ממנה. בנוקדנות של רשם-פרטיכלים אני דוקרת בפגרי זכרונותיה שהיו מונחים בשלווה במצולות הזמן שלה, ועתה הם צפים ועולים, מזרימים בדמה התרגשויות שהתחוללו לפני למעלה משבעים שנה, פתאום דם חדש זורם בעורקיה. מה אומרות על כך המשאבות הישנות? מה אני רוצה ממנה. סבתא שלי שהמצאתי לי בילדותי, שונה לגמרי מן הנפולת העורית הזאת וגם מן הנערה המסויטת שבתוכה, אשתו של קלי.

"אלכסה, אני עייפה." היא אומרת. "אנחנו כבר יושבות פה הרבה זמן והשמש נעשית כמה מידי." "עוד קצת, גרנד-מה. אני רוצה שנגמור את הפרק הזה עם קלי." "בשביל מה את צריכה לכתוב את כל הדברים האלה," היא שואלת ביגיעה. עיניה נחות בכבדות על עיני. נדמה לי שאני רואה בהן איזו הכרה זועפת. "מה את רוצה עוד לדעת?", היא שואלת.

"בת כמה היית כשעברתם לראנגון?" "בת תשע או עשר, אני חושבת." "ב-1900 בערך." "איך את יודעת?" "את נולדת ב-1891." "מי אמר לך?" "את אמרת לי." "אם כך, את יודעת." "אבא שלך קנה בית גדול על שפת הנהר עם ג'רציפורים. סיפרת לי את זה קודם." "ציפורים?" "אמרת שהיו לכם כל מיני ציפורים נדירות, טווסים..." "נכון, טווסים. היו לנו טווסים סיניים נדירים עם צוואר כחול-אדמדם..." "גם קלי ומנשה עברו לראנגון?" "איך את יודעת?" "את אמרת שהם הלכו אחריכם לכל מקום." "כן, הוא היה המאהב שלה, קלי." "איפה הם גרו?" "כגולדן וואלי, לא רחוק מהבית שלנו. זה היה רחוב יפה, רחוב סנט-ג'יימס. אהבתי לטייל עם פגי בעגלה על המדרכה המוצלת. משני צידי הרחוב היו עצי מאנגו וקוקוס ענקיים. רק שצריך היה להיזהר מהקופים שהיו מנערים כשהתחשק להם את הענפים, ואם לא נזהרת

היית יכולה להתלכלך כולך בעסיס מאנגו או בפירות יקוקוס רקובים. כל יום הייתי הולכת בדרך הזאת לבקר את אמא, עד שהיא מתה. "מתי היא מתה?" "שלוש שנים אחרי נישואי." "בת כמה היא היתה?" "בת ארבעים ואחת." "באמת? גם אמא שלי מתה בת ארבעים ואחת." "אמא שלך?" "פגי." "או, כן, סליחה יקירתי. את יודעת כמה נדהמתי כשהגיע המיברק של נפתלי על מותה. מה תאמרי על זה? ממש בגיל אמא שלי היא היתה. לא יכולתי להוציא מלה מפי כל אותו היום, הייתי מוכת הלם. מיסטר קרטיטו ראה אותי ונבהל. 'מה קרה לך, מיסיס רייבורן?!' הוא שאל. 'קיבלתי מיברק הבוקר שבתי נפטרה.' אמרתי לו. 'או, אני מאוד מצטער,' הוא לחץ את ידי. הוא חיבב אותי, מיסטר קרטיטו, למרות הסיכסוך שהיה לנו בגלל הבית. אני תבעתי אותו למשפט על הפרת חוזה. את מבינה, הבית היה שלי ואני החכרתי לו אותו ב-1936 וחוזה החכירה פג ב-46... טוב, אחר כך הם החרימו את הבית הזה ואת שאר הבתים. כל רחוב 42 היה שייך לי, את יודעת? ואת האדמות שמחוץ לעיר - גם את זה הם החרימו..." "כן, אני יודעת. אחרי שהתחתנת עם קלי ועברת לגור בביתו, מנשה נשאר לגור איתכם?" "כן, בהתחלה הוא היה איתנו. הם היו כמו זוג נשוי, קלי ומנשה. מנשה שנא אותי מן הרגע הראשון. היה לו שיתוק ברגל שמאל והוא לא אהב לצאת מן הבית. כשפגי הכירה אותו בלונדון הוא כבר היה משותק בשתי רגליו. את יודעת שהוא רצה לאמץ אותה? היא נהגה להתארח בביתו בהאמפסטד הית'. זה היה לפני שהוא עבר להתגורר לצמיתות בניס. היא היתה בודדה מאוד, פגי המסכנה שלי. בגלל עסקי לא יכולתי להיות לצידה באותן השנים והוא ניצל את זה, ממזר זקן. ואז, כשהיה נדמה לו שהיא כבר שכחה אותי ואוהבת רק אותו הוא דרש ממנה לוותר על אימהותי. היה עליה לחתום על מיסמך שהיה כתוב בו שמאחר שננטשה בילדותה עלידי אימה, היא, פגי רייבורן, רואה עצמה משוחררת מכל התחייבויותיה כלפי אימה ומכל קשר אחר איתה, ומבקשת לראות בה יתומה על פי חוק." "יש חוק כזה?" "אם לא היה, הוא דאג שיהיה. איך את חושבת נוצרו החוקים האנגלים? הוא שיחד איזה באניסטר כדי שיעניק למיסמך תוקף חוקי." "והיא חתמה?" "בוודאי שלא." מדוע לא חתמה. אילו חתמה היו חייה וחי טובים לאין ערוך. היינו חיות חיים אמיתיים בכסף שהיתה יורשת מדוד מנשה חיי רנטה שנתית בלונדון שלפני המלחמה, וכל הצרות לא היו מתרגשות עלינו, גם לא מותה שנגרם כתוצאה של קללה שהחטיאה ופגעה באמא שלי הנקיה מכל עוון.

"... הוא היה האפוטרופוס שלה בתוקף היותו דודה, אחי אביה המת, אבל הוא לא הסתפק בזה. הוא רצה להענש אותי דרכה. מיסכנה, היא אהבה אותו כאב. כך כתבה לי באותו מכתב שבו סיפרה על המיסמך. היא סיפרה שסירבה לחתום ועל כן ניתק את יחסיו עימה ואסר עליה לבוא אליו בסופי שבוע. המכתב היה מוכתם בדמעותיה. פגי האומללה, כמה שליבי נכמר עליה." "נסעת אליה?" "איך יכולתי, יקירתי. היו לי הבתים ההם ברחוב 42 והאדמות מחוץ לעיר. באותה שנה החכרתי להודי אחד שלוש מיקשות אבטיחים והיה עליי להשגיח בעצמי על האיסוף והמכירה. עשינו הון מזה. חמשת אלפים רופיז בעונה אחת. זה היה הרבה מאוד אז." "בת כמה היתה פגי באותו זמן?" "מתי?" "כשהיה עניין המיסמך." "בת שש-עשרה." "בת שש-עשרה, כלומר ב-1923." אני מדפדפת לאחור. "...ב-1923 הייתי במקסיקו סיטי בזמן רעידת האדמה" "גרנדימה, ב-1923 היית בקרוז לדרום אמריקה. סיפרת לי על האנשים שפגשת... סוחר עתיקות ממארסי, מסיה..." "מסיה אליאס. דרלינג, אמרתי לך שאני לא זוכרת תאריכים. לא ניהלתי יומן." גם לפני היתה כותבת שהיא משגיחה על הרכוש בראנגון ומנהלת עסקים, ובאותו זמן היתה מבלה באיזה קרוז או מהמרת במונטה-יקרלו או רוכבת על סוסים בסקוטלנד.

"... אבל כעבור שנה נסעתי ללונדון והיגשתי נגדו תביעה על הדחת קטינה." "זכית?" "לא. פגי סירבה להעיד נגדו, כפזית טובה שכמותה." "אמרת שהיא אהבה אותו כאב." "אבל לא במחיר של התכחשות לאימה, את היית עושה דבר כזה?" "היא לא התכחשה לך, היא לא התמה על המיסמך. טוב, כל זה לא שייך לתקופה שאנחנו עוסקים בה עכשיו. נחזור לקלי ומנשה בראנגון. מנשה היה יושביבית וקלי רווק עליז?" "או, לא, מה עלה בדעתך שקלי היה רווק עליז. שניהם היו גברים קודרים, איש לא אהב אותם. לא היו להם ידידים בין היהודים. כולם ידעו שהם עוסקים באופיום והיהודים חששו. את יודעת שג'ושוע שמש רצה לשך לקלי את בתו..." "מי זה ג'ושוע שמש?" "או, הוא היה אחד מראשי הקהילה, איש מכובד מאוד. הוא היה מוכן להתעלם מהכול; גם מהשם שיצא לקלי כרועה-זונות בצ'ינה-טאון וגם מהיחסים שלו עם אמא..." "בקהילה ידעו על היחסים של קלי עם אימך?" "בוודאי שידעו." "גם איך ידעו?" "בוודאי שגם אבי. וכי למה את חושבת אני בזה לז' התחננתי בפניו: 'אבא, אל תרשה לאמא לחתן אותי עם קלי'. רודף בצע כמו כולם הוא היה. בצדק ההודים שנאו אותם שנאת נפש..." "את מי?" "את היהודים מהקהילה." "למה ההודים? הלוא גרתם בבורמה." "לא היה לנו עניין עם בורמה, הם היו כפריים, ההודים שלטו בהם. ככה זה היה אז: האנגלים שלטו ביהודים, היהודים שלטו בהודים וההודים שלטו בנייטיב'ז." "ולך היו הדיירים ההודים שפחדו מן הנמר." "אלה היו הודים מבומביי, ילדתי, לא ההודים העשירים של כלכותה. ואת מדברת על הבתים ההם כאילו שהיו שווים משהו. כמה שניסיתי להיפטר מהם ולא מצאתי קונה. אבא נתן לי אותם במתנה על דייריהם במקום חוב כספי שהיה חייב לי." "איזה חוב?" "תבעתי אותו למשפט וזכיתי." "משפט נגד אבא שלך?" "כן, יקירתי. תבעתי ממנו פיצויים על עוגמת הנפש שנגרמה לי עקב נישואי לקלי שנעשו בהסכמתו. משפט ממש לא היה. למען כבוד המשפחה הסכמתי לוותר על התביעה ואבא נתן לי את רחוב 42 במתנה, וכך בעצם העניש אותי. נסתרות דרכי האל, יקירתי." "קלי המשיך להיפגש עם אימך גם בראנגון?" "כמובן, וכי למה את חושבת הוא בא לראנגון?" "אבל היו לו נשים אחרות, אמרת שהוא אהב סיניות." "הוא היה הסרסור שלהן. הוא סיפק להן אופיום והוא שכב איתן בחינם. הוא נהג להביא אותן הביתה. היית צריכה לראות את פניו של מנשה בבוקר כשהיה עובר בבית וראה את הליכלוך שהשאירו אחריהם." "את ניקית?" "אני? חלילה, הם לא עירבו אותי בזה. היו משרתים. אבל מנשה ראה את עצמו כאחראי על משקהבית. הוא כמעט לא יצא מן הבית, את מבינה, בגלל הרגל, הוא התבייש. היה יושב עם הניירות שלו בסיפריה. בגלל זה הוא שנא אותי. הוא לא היה צריך אותי בבית. אבל אני, בהזדמנות הראשונה אני נפטרת ממנו. את רוצה לשמוע איך? אמרתי לקלי שהוא מנסה לאנוס אותי כששנינו לבד בבית. ואז יום אחד קלי קרא לי לסיפריה, זה היה החדר הסודי בבית שאסור היה לי להיכנס אליו. מנשה היה שם לבוש כמו לפני נסיעה, מוקף מיזוודות ארוזות." "מנשה עוזב אותנו." אמר קלי בשקט. "כמו שאת רוצה." ואז הוא פתח מגרה בשולחן שלו והוציא את השוט. "התפשטו!" הוא ציווה. לא אמרתי כלום. הרמתי את השמלה והוא הרביץ לי עד שהתעלפתי. כשהתעוררתי, מנשה לא היה.

"סיפרת לאמא שלך את הדברים האלה?" "איזה דברים?" "על הסיניות." "אמא שלי היתה חולה, לא רציתי לצער אותה." "לאבא שלך?" "אמרתי לך, אבא היה איש חלש ופחדן. הוא פחד מאמא." "אבל הוא היה איש עשיר ומכובד, הוא היה שופט." "בחוץ הוא היה מכובד, אבל בבית אפשר היה לדרוך עליו. הוא פחד מאמא והוא פחד עוד יותר מבאשי, היא שנאה אותו. באשי הכירה אותו מילדות. פעם הוא סיפר לנו שבגללה הוא נשאר נמוך כמו ילד בן

עשר. את יודעת שהוא היה יותר נמוך ממני? הוא אמר שהיא הפילה אותו מן העריסה כשהיה תינוק ונגרם לו נזק בעמוד השידרה. באשי אהבה את קלי כבן. היא היתה דודנית של אימו. הוא היה גבר נאה מאוד, קלי, נשים תמיד השתוקקו אליו." "הוא ואמא שלך היו יכולים להיות זוג מן השמיים." "כן, אלוהים יעד אותם זה לזו. באשי ידעה את זה והיא אמרה שאסור היה להפריד ביניהם. היא אמרה שאלוהים כעס על שהפרידו ביניהם והפך את הברכה שהועיד להם לקללה. זמן קצר אחרי מותה גם הוא מת." "כן, אני יודעת." "את יודעת? מי אמר לך?" "את. אמרת שבגיל תשע-עשרה כבר היית אלמנה." "בהלוויה שלה הוא הפיל את עצמו לתוך הבור וצעק כמו מטורף. כמה גברים ירדו לקבר והוא נלחם בהם והעפר התחיל לנוע ולהישפך מעצמו. הנשים צרחו מרוב פחד. הם נתנו לו מכה בראש והוא איבד את ההכרה וככה הוציאו אותו. אני עמדתי שם. אשתו. עם שני הילדים. דיק היה תינוק בזרועותי."

"אני עוד לא מבינה למה הוא לא התחתן כל השנים. למה הוא לא התחתן עם הבת של ג'ושוע שמש?" "הוא לא היה צריך את הבת של שמש. היא התחתנה עם איזה סוחר-שיחים מטהרן. הוא לא היה צבוע ולא היה חנפן והסתכל עליהם מגבוה כמו שהגיע להם. הוא אף פעם לא חיך, את יודעת, בכל השנים שהיכרתי אותו לא ראיתי עליו חיוך. אבל הוא עוד יותר לא חיך כשהם היו בקירבתו, היהודים הממזרים. את יודעת שהוא הכניס את האופיום לראנגון? והאנגלים היו אסירי-תודה. הם העלימו עין. היה לי ידיד הרוזן סולובוב. הוא היה הרופא האישי של הצאר. היכרתי אותו בכלכותה ונעשינו ידידים והוא בא איתי אחר-כך לראנגון. הוא המציא תרופה לגמילה מאופיום וכתב על זה ספר חשוב מאוד. כל השנים שמרתי אותו וכאן הוא נגנב ממני. אני רק מקווה שהנבל שגנב אותו לא יודע איזה אוצר נפל לידי. אני עזרתי לו בחיבור הספר ואת הנוסחה כתבנו בשפת-סתרים הידועה רק לשנינו. הוא מת ואני היחידה בעולם שיוודעת להרכיב את הנוסחה." "הספר אצלי, גרנדמה." "אצלך? את נתת לי אותו בפעם שעברה, כשהייתי אצלך לפני שלוש שנים." "הבאת אותו?" "לא." "את מוכרחה לשלוח לי אותו, אני ארכיב את הנוסחה ואוריש לך אותה, היא שווה מיליונים, כל מי שישתה מן התרופה ייגמל מהסם בתוך שלושה ימים ולעולם לא יהיה עוד מסוגל לטעום או להריח אופיום. סרגיי ניסה את זה על קבוצה של מכורים קשים ואני ראיתי את התוצאות. אני מוכנה להעיד על זה בכתב." הספר שהיא מדברת עליו מונח במגרה שבה אני שומרת את העזבונות חסרי-הערך של אבי ואימי. את שירי הבוסר מימי 'הגדוד העברי' של אבא ואת הסקיצות הבלתי-גמורות של אמא, מלבד ריחו המיוחד - ריח שרף-אורנים ועוד משהו - לא מצאתי בו עניין. הוא כתוב בעיפרון בכתב-ידה הבלתי-יקריא של סבתא שלא טרחתי לפענחו. לעומת זאת, מדי פעם אני שולפת במין יראה שתומה את המעטפה הארוכה המונחת גם היא במגרה מסתכלת שוב בשלוש חותמות-השעווה, ושוב גומרת אומר לפתוח רק אחרי מותה. על המעטפה כתוב: צוואה של סרג' גיאורגי סולובוב, אסקווייר. 18 בדצמבר 1936. מוציאה לפועל דינה רייבורן. אחרי מותה אהיה אני המוציאה לפועל. מה הוא מוריש לה? ארמון בסט. פטרבורג? דאצ'ה על החוף הבלטי? יער עצי-ליבנה? כפרים פראבוסלביים על אריסיה? את המעטפה הזאת גנבתי בטעות מן המיזוודה האפורה כשהיא הלכה לשירותים ושכחה את הארנק על המיטה. חשבתי שזאת הצוואה שלה, ורק מאוחר יותר בביתם של הזוג ריימונד שאצלם התארחתי אז, גיליתי את הטעות.

"איך הגענו פתאום לסולובוב?" אני שואלת. "מה הקשר בין סולובוב לקלי?" "אין שום קשר," הוא אומר ברוגז. "למה את מחפשת קשר?" "את הזכרת אותו מקודם. אמרת שקלי

הביא את האופיום לראנגון ושהרוזן סולובוב היה ידידך. "אה, עכשיו אני זוכרת. יום אחד אומר לי סרגיי: 'את יודעת כמה רבבות של אופיוניסטים מתגוללים בסימטאות ראנגון? הוא נהג לדבר באנגלית נמלצת שלמד ברוסיה. הוא היה איש מלומד מאוד. 'ארור האיש שהביא את הסם לעיר הזאת! הוא אמר. 'זה היה קלי בעלי שהביא את הסם, אני אומרת לו, 'והוא כבר קיבל את עונשו'. " ופתאום היא מתפרצת בצחוקה הניבזי הרך. אני אוהבת את צחוקה, את הקשר החושני הלח שבין עיניה לאוקטבות הנמוכות המתגלגלות מפיה. אני חושבת שאקח לי אותו בין יתר הדברים שיישאר, בלי שימוש אחרי מותה. אעמוד לפני הראי ואנסה לסגל לי אותו מעכשיו, כשהיא עדיין חיה. גם יש לה מערכת-שיניים נפלאה. מי שעשה אותה הבין, כנראה, את האופי החתולי של פיה. הקידמיות העליונות הן קצובות ותמימות למראה. אך הצדדיות שנחשפות בצחוקה הפתאומי נראות כמו ניבים חדים שמבקשים להינעץ. השיניים לא יתאימו לי. "הוא בהחלט קיבל את עונשו, את הרעלת אותו. "מה אמרת?" "שום דבר, חזרתי על מה שאמרת: 'הוא קיבל את עונשו.' " היא עיפה, למה להרגיז אותה עכשיו באשמת הרעלה.

זמנמה אחרי מות אימה, חלה קלי במחלת-מעיים ומת ממנה אחרי יסורים קשים. מנשה היה באותו זמן בלונדון ועד שהגיע כבר היה קלי קבור. פרצה שערוריה. מנשה ברוב חימה דרש להעמידה לדין בעוון רצח. הרופא שטיפל בקלי בחוליו סירב להעיד, אמרו כי שוחד נכבדות בידי אביה. וכי בחדרי-חדרים גילה, כי סיבת המוות היתה מזון מורעל. מנשה דרש חקירה משטרתית. הרבנים התערבו. דיינה עזבה בחיפזון את ראנגון. הילדים נשלחו לפנימיות באנגליה. הפרשה הושתקה. מנשה שב לעסקיו באנגליה. שמעו אותו נשבע שנקמתו תרדוף אותה. יצא לה שם של רוצחת.

כשסיפרתי בגאווה לקרוביו של ג'קי בלוד שאני נכדתה של דיינה רייבורן הם השתתקו, ואחר כך עברו להודית, מחליפים ביניהם משפטים מהירים. שיערתי שהם מדווחים זה לזה על עושרה וייחוסה ומתברכים בכבוד שנפל בחלקם שהנה בךמשפחתם מתעתד להינשא לנכדתה. רק כעבור שנים נודע לי הסיפור כולו מפיו של ניסים מאייר, אחיה החורג של דיינה שנולד מן הנערה שנשא לו אביה לאשה זמן קצר אחרי מות אימה. "הם גם ניסו להרעיל את אימי כשנודע להם שהיא בהריון. שלוש פעמים ביום היה משרת מביא לה מזון ומים בכלים מבית אביה וממתין עד שתגמור לאכול ולשתות ואחר לוקח את כלי האוכל לשטוף אותם שם. שפתייה לא נגעו בספל או בכף בבית בעלה, ואומנתה, שעברה לגור עימה, היתה בודקת כמה פעמים ביום ובלילה את פינות החדר והמיטה אם לא הוכנס בסתר עקרב ארסי או נחש. אימי היתה בת ששעשרה כשאני נולדתי, ואבי היה בן שישים-ושתיים."

היא עיפה, עיניה נעצמות. איזה עפעפיים יש לה, קפלי קפלים. אני מתקרבת אליה, נוגעת בברכה. "גרנדמה?" איך תוכל שוב לפקוח את עיניה עם כל העור הזה שעליהן. עוד שאלה אחת יש לי לשאול אותה, כדי שיהיה הסיפור שלם. כבר אמרתי, מתוך יצר לבלרי טהור אני שוקדת פה שורה אחרי שורה על מה שאפשר עוד להציל מפיה. היא ואני יושבות זו מול זו מתוך העמדת-פנים מוחלטת. אני, בישיבה מזוותת ברך על ברך, כפופה על הבלוק. והיא, כל עוד עיניה פקוחות ושוקקות - מספרת מה שהיא רוצה לספר. מעיין-זיכרונותיה, עדיין שמור היטב, מוקף גדרות. מה יקרה למעין ולגדרות אחרי שתשבוק חיים?

"גרנד־מה, עוד שאלה אחת." "מה השעה?" היא מתעוררת בבהלה. "הגיע זמן לתה, בואי עזרי לי לקום." אני שולחת מבט לסככה. עדיין יושבים שם כמו קודם. השעה עוד מעט צוהריים. בעוד רבע שעה יקראו לצוהריים, תתעורר שם תכונה; כושיות יצעקו: "the lunch is ready!" כיסאות יחרקו בקום הזקנים לאט. שיקשוק המתכת של כיסאות־הגלגלים, שיקשוק עגלות־ההגשה. מהומת הזקנים. מיסיס לוי, איפה את!?

"עוד מעט ארוחת צוהריים, גרנד־מה, יש לנו בדיוק זמן לעוד שאלה אחת." היא מזדעפת. רוצה לומר דבר־מה. אבל חוזרת בה. היא שולטת בעצמה, לא מקללת, לא חובטת בי בארנקה שיש לו קצוות חדים, לא מניפה עליי את המקל. לפני כמה ימים ראיתי איך צעקה על המטפלת על שלא החליפה לה את הסדינים בזמן. היא קיללה את אבותיה הכושים מטרינידד וברוב זעם הניפה את מקל־ההליכה והנחיתה מכה חלושה על כתפה. המטפלת עמדה בלי נוע, פניה מתכרכמות מן המאמץ הכביר שנדרש לה לבלום את יצרה הדוחק בה לתפוס בשתי ידיה את הזקנה ולמלוך את ראשה, עלי היא לא צועקת. מדוע היא לא צועקת עלי, היא לא קאריבית מיסכנה שצריכה לשמור על מקום־עבודתה. אולי היא פוחדת שאקום ואעזוב אותה פה בלב המדשאה והיא לא תוכל לחזור בכוחות עצמה. "עוד שאלה אחת אחרונה, גרני יקרה שלי. מיי דיר אולד גרני, הסיפור שלך כל־כך מרתק אותי, את כמו אגדה בשבילי, סבתא, ואני רוצה לכתוב את זה, עני לי בקיצור: מה פתאום קלי התחתן איתך? הוא לא אהב אותך ואת בוודאי שלא אהבת אותו." "הוא היה נשוי קודם לאחותי הבכירה רייצ'ל, אבל היא והתינוק מתו בלידה." "באמת? לא ידעתי שהוא היה נשוי לאחותך." "לא ידעת? זה היה זמן קצר אחרי שהוא הגיע לראנגון. הם התחתנו והיא מתה באותה שנה. אחותי מוזל כבר היתה מאורשת לברטי מאייר, בן דודנו. נשארתי אני."

"ואימך לא חשבה שאת צעירה מדי?"

"אולי חשבה, אבל מה היא יכלה לעשות, היא כבר היתה חולה מאוד. אני צעקתי ובכיתי, הייתי עקשנית. כמה עקשנית. כשהוא היה בא לביקור וקראו לי לבוא, הייתי בורחת לגן. זריזה כמו חתול הייתי. תמיד הייתי קל־ת־רגליים עד היום שבו נפלתי מהסוס בסקוטלנד ונקעתי את הברך ומאז אני סובלת. את רואה?" היא מפשילה את חצאיתה ומראה לי את ברכיה הנפוחות. "הברך הימנית עקומה. את רואה? עצם הפיקה נפגעה. יום אחד היא רדפה אחריי לגן. אני טיפסתי על עץ והסתתרתי וכשהתקרבה זינקתי עליה כמו נמר והיפלתי אותה ארצה. צעקתי: אני אהרוג אותך אם תכריחי אותי להתחתן איתו! נשכתי אותה, שרטתי... מיסכנה, בגלל הסכרת השרשית לא הגלידו והרבה זמן היא הלכה עם ידיים חבושות. אימי המיסכנה, איך יכולתי להיות כל־כך אכזרית. קלי ובאשי יצאו לחפש אותנו, שמעו את הצעקות, והם מצאו אותנו ככה, נלחמות על הארץ. אני מעולם לא שכחתי את המבט שהוא נעץ בי. הוא רצה להרוג אותי אז." "אז למה הוא התחתן איתך?" "זה מה שהיא רצתה, את לא מבינה? היא לא רצתה לאבד אותו בגלל מותה. זה היה הרצון האחרון שלה והוא היה מוכרח לכבד את רצונה." "ואבא שלך, למה הוא לא התגרד?" "אבא בעצמו התחתן אחר כך עם בחורה צעירה. ככה היה נהוג אז, רק אני הייתי עקשנית. אבא לא אהב אותי. הוא טען שאני דומה יותר מדי לאמא. הוא התכוון לכך שהייתי עקשנית וחזקה כמוה, באמת כך הייתי." "את גם דומה לקלי." "לקלי? למה את מתכוונת? אני לא דומה לקלי. איך את יכולה לומר דבר כזה. קלי היה איש אכזר." "ואם נניח שאת בתו, נניח שבכל הפעמים שהוא היה בא אל אימך בסינגפור ואחר כך בשנחאי... את לא חשבת על זה אף פעם?" "את מדברת שטויות, אלכסה! את באמת יצאת מדעתך!" היא איבדה את

סבלנותה סוף־סוף. עוד רגע היא תתקוף אותי. היא מנסה לקום. הארנק שלה נופל ארצה. "תני לי את הארנק!" היא מצווה. "איפה המקל, תני לי את המקל!" היא מנסה לקום. היא לא מצליחה לקום. אחרי ישיבה כליכך ממושכת רגליה משותקות לגמרי. "אני לא מרגישה את הרגליים. אלכסה, תעסי את הברכים כלפי מטה, תלחצי!" אני מעסה את הברכים התפוחות שלה, את רגלי ה־ס, והשוקיים המעוקלות. האמנם מרכיבה על סוסים או דפורמציה מלידה? אני מרימה ומורידה לאט רגל אחרי רגל. "יותר טוב?" "תתביישי לך!" היא נושפת. "איך את מעיזה! אם זה מה שאת כותבת אז אני דורשת ממך לקרוע מיד! אני ממשפחה מיוחסת מאוד, אלכסה! וגם משפחתו של קלי, את מכירה אותם מירושלים, את הרב ההוא, מה שמו?" "צדקא." "את ממוצא מיוחס מאוד, אלכסה, אני רוצה שתכתבי את זה. יש לי מגילת יוחסין, אני אראה לך אותה" "בסדר גרני, אני מאמינה שאת מיוחסת. את חושבת שאת יכולה כבר לקום? הנה אני מחזיקה אותך. קומי, לאט..."

פואנטיליזם

מראה נכנס לעין מראה יוצא
כמיקה נכנסת ויוצאת וכמיקה הפוכה מתישבת
על הכרסא הפנימית הנמעכת מכבד
הלב הרוצה
לחצים – כתמים חומים נשפכים, זכרונות
נקדות אדמות ושחורות
העולם פרודות פרודות
צלומי-זכרון דהים
מהבהבים בשורה, נשרפים בלהבת-
המות, נותרים חרוכים-
שחומים כשהפה נפתח לטעם גלידת
תותים ורדה הגוף מתקשה
מתגונן מפני אויב דמיוני הבטן
חמה ותאנה מכח זכירה אהובה,
זכר אהוב, העולם
פרודות פרודות
מי זה שכותב שירים על "דמות", "מצב" –
בדותות של מח
אכזב (עשוי לחצים, כתמים חומים
נשפכים זכרונות-נקדות וכי')

נאן גוך בזהב מזדעזע. גם נקדות נשרפות
גם קיויים לוקהבים
גם יחידות גדולות כחלות (בית) עץ שמש פנסיה
(ביסא)

מכתב גלוי לקוראי השירה

אח חכם, גדול וזהיר המח. שומר על
אחותו הקטנה מפני השגעון.
המח קולט 10 מיליון ארועים לשנה
אבל משדר לתודעה שנים־שלשה.
יכלתי לכתב על העוגה. על החיים.
על החתיך. על עיניו. על מכנסיו.
יכלתי לעשות מיטפורות פורחות,
מתפוצצות.
יכלתי לנהל פרשיות אהבים (סוערות)
עם חפצים, מלים, חלומות
ולדוח לעולם עליהן ע"י כתב עתיים לשיך
בארץ. אינני רוצה.
אינני יכולה. אינני יכולה להיות רוצה.
כל התרחשות נעה ב־10 מיליון גלי אור־קול
וחלקיקים. פוטונים זעירים מכל מה שנתן לשער
וקורקים זעירים אף יותר
מתנפצים בפגוע חבלני מסכן.
(על הפגוע ידוח כתב עתיים אחר).
וכי מה נתן לכתב על חלקיקים גרעיניים
כאלה. שאתם אינכם קולטים
אפילו בעין
מזינת.

רחל הלפר

אוטו-ארוטיקה

לקוקי הימ ימ ים
חוזרים אל רקמת המים עצמם
ובשרם של המים נעור נצת
לאהבת הים את עצמו ובלבד
שהפק הימנימימיים ילף
ויבעיר עמק דמים
של אוקיני דמים
של אוקיני ענק
בפלנטה קטנה זו

מתוך "ויקית", או: "עקרון אי הודאות"
העומד לראות אור

ריהוט פנימי

כפקק נבהל מעלה
לצוף על מים כבדים
נחלץ ממשברים הומים
נשמה קטנה צחה נחלצת
מכבד מחץ דאגה
בצמרת דואה מסתמן רשום עדין
על פני רקיע שצבעו נמצץ ממנו
בפיה התאב של חמה שוקעת
להעתיק רגש כבד יונק לשר
לפינה אחרת
ובמקומו זוה פנמה
נשמה קלה
מי יכול הנה להאמין
שזה כמו סדור רהיטים

צביעות

בסך הכל אני רוצה
אשרת כניסה זמנית
אל תוך חייך,
רגע אחד על כסא מתקפל
ברוח ים צורבת.
לחוש אותך חש אותי חשה אותך
בתוך הבהוב אחד של
חשך.
אני רוצה אותך
רק
בשקט שאול
בתוך בית מתקפל
באי
שרואים בו מכל מקום
את קצותיו.

אלן גינסברג



עכשיו מח נקי
כשמים בלי ענן
הגיע הזמן, אם כך, לעשות
בית במדבר.

מה עשיתי אם לא
לנד עם עיני שלי
בעצים? אז
אבנה: אשה,
משפחה ואחפש
שכנים.

או שאלך לאבוד מבדידות
או מחסר מזון מפגיעת
ברק או דב
(מכרח לאלף את האיל
וללבש את הדב)

ולצור אולי תמונת
נדודים, תמונת-מקדש
זעירה בשולי הדרך לסמן
לנוסע שאני חי
כאן במדבר
ער ובבית

(מתוך קובץ שיריו המוקדמים "מראה ריקה")
תירגם מאנגלית: עודד פלד

אלן גינסברג על קבר אפולינר

...וואס לי טאן
או לון קוניטרה לאבניר
סאן מוריר דה קונסנס'

1

בקרתי בפר לשם כדי לחפש את שרידי אפולינר
ביום שנשיא ארה"ב הגיע לצרפת לועידת הפסגה
של ראשי המדינות
אז שיהיה זה שדה התעופה באורלי הכחלה צלילות אביב באויר
של פאריס
אייזנהאואר מנופף מבית הקברות האמריקני שלו
ומעל לקברים הצפרדעיים בפר לשם ערפל תעותעים בעבי
של עשן מריחואנה
פיטר אורלובסקי ואני פסענו ברכות בפר לשם שנינו
ידענו שנמות
וכך החזקנו בעדנה ימים זמניות במיניאטורת נצח דמוית
עיר
דרכים ושלטי רחובות סלעים וגבעות ושמות על כל
הקתים
בחיפושינו אחר כתבתו האבודה של איש צרפתי דגול מן התהום
לחלק פשע עדין של כבוד לעמוד האבן חסר הישע שלו
ולהניח את הנהמה האמריקנית הזמנית שלי על גבי הקאליגראמה
האלמת שלו
שיקרא בין השורות בעיני רנטגן של משורר
כפי שהוא עצמו קרא באורח פלא את שיר מותו בסיון
אני מקוה שאיזהשהו פרח נזירים פראי יניח את הפמפלט שלו על
קברי כדי
שאלהים יקרא אותי בלילות חרף קרים בשמים
דינו נעלמות כבר מן המקום שהוא ידי כותבת
עכשיו בחדר בפאריס גיטלה-קך
אה ויליאם איזו הענה היתה בראשך מות מהו
פסעתי ברחבי בית-הקברות כלו ובכל-זאת לא יכלתי למצא את
קברך
למה התפונת באותו בנדו-גלגלת פנטסטי
בשיריך
הו גלגלת-מת חגיגית מסריקה מה יש לך לומר שום דבר
חוזהי בקשי תשובה

אינך יכול לנהג מכוניות לתוך קבר של ארבע אמות אף כי היקום הנו

מאחוליאום גדול דיו לכל דבר
היקום הוא בית קברות ואני מסתובב כאן לבדי
יודע שאפולינר פסע באותו רחוב לפני 50 שנה
טרופו מעבר לפינה ממש תינה אתנו
גונב ספרים
המערב שוב במלחמה והתאבדותו המזהירה תסדר זאת
כהלכה
גיום אפולינר כמה אני מקנא בפרסומך הישגך
לספרות האמריקנית
הרצועה שלך עם השוהה הארכה המטרפת של בולשיט אודות
מנת
צא מן הקבר ודבר מבעד לדלת מוחי
יצר סדרות חדשות של תמונות שירי היקו עצומים מוניות כחלות
במוסקבה
פסלי בודקה שחורים
התפלל למעני על גבי תקליט הפטפון של קיומך הקודם
בקול מתמשך עצוב בבתי שיר של מוסיקה מתוקה נעמקה עצובה
וחורקת במלחמת העולם הראשונה
אכלתי את הגורים הכחלים ששלחת מן הקבר את אָזנו
של נן גוך את הפיוטה המטרף של ארטו
ואפסע ברחובות ניויורק בגלימה השחורה של
השירה הצרפתית
מאלתר את שיתנו בפאריס בפר לשם
את פואמת העתיד השואבת את השקאמה מן האור
המפעפע אל תוך קברך

2

כאן בפאריס אני אורח שלך הו צל ידידותי
ידו הנעדרת של מקס ו'קוב
פיקאסו בצעירותו מביא אלי שופרת צבע יס-תיכוני
אני עצמי משתתף במשתה האדם העתיק של רוסו אכלתי את
הכנור שלו
מסכה עצומה בבאטו לאבואר שאיננה נזכרת בספרי הלמוד
של אלגיריה
צנארה בבוא בולון מסביר את אלכימית
מכונות היריה של המטרפים
הוא מתנפח בתרגמו אותי לשבדית
לבוש יפה בעניבה סגלה ומכנסים שחורים

אל גינסבורג

זקן סגל מתוק שבצבץ מפניו כמו השחב
 המכסה את קירות האנרכיזם
 הוא דבר ללא סוף על מריבותיו עם אנדרה ברטון
 לו עזר יום אחד לגזוז את שפמו הזוב
 בלו סנדראר הזקן קבל אותי בחדר העבודה שלו ודבר בלאות
 על ארקה העצום של סיביר
 זיק נאשה הזמין אותי להתבונן באסף האקדחים
 הנוכרא שלו
 קוקטו המסכן נעצב אל לבו בגלל רדיגה הנפלא של פעם לשמע
 מחשבתו האחרונה התעלפתי
 ריגו עם מכתב המלצה למות
 וזיד הלל את הטלפון ואמצאות מרשימות אחרות
 הסבמנו עקרונית למרות שרבל על תחתונים מבשמים
 ולא על כך שלגם עמקות מן העשב של ויטמן
 ובא במבוכה בשל כל האוהבים הקרויים קולונדו
 נסיכי אמריקה מגיעים וזרועותיהם עמוסות שרפנל
 וביסבול
 הו גיום כמה קל להלחם בעולם כמה קל זה נראה
 האם ידעת שהקלאסיקנים הפוליטיים הגדולים יפלושו
 למונפרנס
 בלא ענף דפנה נבואי אחד שיוריק על מצחם
 בלא פעימה אחת של ירק בכריהם בלא עלה שנותר
 ממלחמותיהם — מאיאקובסקי הגיע ומרד

3

חזרתי ישבתי על קבר והתבוננתי בעמוד האבן המחספס שלך
 פיסת גרניט דק כמו פאלוס בלתי גמור
 צלב דועך בסלע 2 שירים אחד קר
 ראנברסה²
 השני אביטואה-רו קומ מוא א סה פרודיו' קה ז'אנונס³
 גיום אפולינר דה קוסטרוביטסקי
 מישהו הניח צנצנת רבה מלאה מרגניות ומטבעות של 5 ו-10
 סאנטים

כתבן סוריאליסטי ורד-חרס
 קבר קטן מאשר עם פרחים ולב הפוך
 מתחת לעץ נאה וטחוב תחתיו ישבתי גזע מפתל
 ענפי קיץ ועלים מטריה מעל לעמוד האבן ואין איש
 שם

אלן גינסבורג

א קל וואַ סיניסטרה אולול גיום קה־טו דבנו⁴
 שכנו בדלת שליך הוא עץ
 שם מתחת לצבור העצמות הצלובות וגלגלת צהבה
 אולי
 ובכיסו "אלכוהול" קבץ שירים מדפסים קולו
 במחזיאון
 עכשיו צעדי גיל העמידה פוסעים בחצץ
 איש מתבונן בשם ופונה לעבר
 הקרמטוריום
 אותם שמים מתהפכים מבעד לעננים כימים ים־תיכוניים על
 הריביכה בזמן מלחמה
 שותים את אפולו באהבה לועסים אופיום מקרי הוא נטל את
 האור
 בסנט זרמן חשו בנדאי בהלם שעה שהסתלק
 זקוב ופיקאסו משתעלים בחשיכה
 בנזו לא מותר והגלגלת עזובה עדין על מיטה אצבעות
 שמנמנות מתוחות המסתורין והאגו נעלמו
 פעמון מצלצל במגדל הכנסייה שבמורד הרחוב צפרים מסלסלות
 בעצי הערמון
 משפחת ברמון ישנה בקרבת מקום ישו תלוי וסקסי נעול בארון
 גדול
 בקברם
 הסיגריה שלי מעשנת בחיקי וממלאת את הדף בעשן
 ולהבות
 נמלה מתרוצצת על שרוול הקורדרוי שלי העץ עליו אני נשען
 צומח
 באטיות
 שיחים וענפים מטפסים בין הקברים רשת משי של
 קורי עקביש מנצנצת על גרניט
 אני קבור כאן ויושב ליד קברי מתחת לעץ
 תירגם מאנגלית: עורך פלד

1. הנה הזמן

היכן שנדע את העתיד בלא למות מדעת.

2. לב הפוך.

3. תתרגלו כמוני לנפלאות האלה שאני מודיע עליהן.

4. ואיזה קול עגום מילל גיום למה הפכת.

• בלז סנדראר — סופר צרפתי (1887 — 1961).

• רמונד רדיגה — סופר צרפתי (1903 — 1903).

סונטת גשם מטורפת

סונטת גשם מטורפת מס' 2

תמונה ראשונה:

"צריחת זרזירים קוטעת את שנתי ההזויה": כך, בוקר-בוקר, מתחיל את הסיינספיקשן שלי. אבל מאומה לא נכתב - אולי איש מפלנטה אחרת אולי מזמן אחר אולי אשה דווקא באה אלי אומרת ש- ייאם ש- ייאם המאנטרה שלך אסטרואידי ענק מסתובב חפשי בגלקסיות השיכחה המוזהבת - אין דבר אני אומר ומהדק את חגורת ון'אלן לקראת נחיתה אפשרית אין דבר מתנתק מן המדיטציה הקוסמית שלי אין דבר עכשיו נוחות הרחיפה במצנח של דבש - ישיבה על כיסא של באר בקומה ה-17 (חוטם דבוק לזוגית שפתים נלחצות נושפות אדים על זוגית נשקפת/ניבטת אל מפרץ סגירי ככתם אפור מוטשטשצורה) - אין דבר עכשיו וודאות התסריט הנכתב בדם נרתם לדופק נלחץ במיקלעת-השמש מטפס דרך קנה-הנשימה נעצר בבית-הבליעה היכן שהברות-כנפים יורדות מן המוח להתחבר אל הביטביטיביט נפלטות החוצה אל היד הרושמת קצות האצבעות העט הנייר -

תמונה שניה:

בשיר הזה אין גשם לא פתות-עננים גם לא שדות רטובים ממתנינים לזריחה - הולכות הרגלים בתלם תחוח/בתלם פתוח ידיים הולכות לטמון זרעוני תקוה ואני שואל: היכן היא מכסחת-הדשא של המלאכים?

תמונה שלישית:

עולות ויורדות כנפי מלאכים נצבטות כמלקחי סרטנים ממששות גרגרים בחול החם - אני מתרומם מיצועי המכונף להבות בגשם-מלאכים יורד כשתי וערב שקוף על הזיותיות הרקומות תחרה דקה -

תמונה רביעית:

מבעד לוילון הפרוש מבעד לחריצי התריס אוויר אפרפר עומד באין גשם. שוב חצר המיסיון / אדמומית רעפים / עצי זית קפואים משורטטים בקווקוים אלכסוניים מצטלבים כווילון שני - אינסוף וילונות אינסוף - אני המתבונן אני הקשוב השקוע בצריחי השעה מיגדלי הרגע חומות אחר חומות אחר חומות מתנפצות -

תמונה חמישית:

אני חפשי, אמרתי ופסעתי מתוך הריסות גופי

אני חפשי, אמרתי והתנעתי את אופנועי הפסיכונאוטי, ממהר אל שיר אחר

תמונה שישית:

יושב לו אדם על כיסא של כאר הרהוריו חלליות זהובות

סונטת גשם מטורפת מס' 6

1
1א: הומאז' לגיום אפולינר דה קוסטרוביצקי ובשום פנים ואופן לא לחתול השחור שתפסתי על חם מפהק על קברו, ברנש משופם וערמומי)

2
אז קודם-כל גירשתי משם את החתול השחור
(האם זה סימן רע? האם אני עתיד להצטרף למחתרת שלך, גיום, ואם כן - האם אוכל להבחין בין גן-עדן לגיהנום?)

3
10.10.81

:0946

עלי ארגמן נוחתים על מדרכת בולוואר ז'ול פרי - עלים כמושים צונחים באין גשם - יושב עכשיו באוברז' דה זונאס מאזין לכרב דילן מזמר את ה"נערה מערבות הצפון", בלוז מלנכולי ישן, לוגם קפה נואר וחושב עליך, גיום -

4
3
הלכתי אתמול לפר לשם - בית-קברות ענק - עצים עומדים בשלכת עצים מתפרקים מנשקם במצח לח - באתי לשם בחיפוש נואש אחר בדל הסיגריה האחרון שהותרת לנו - ז'ליוני מצבות מהודרות של שיש ממורט - אחוזות קבר של אצולה צרפתית שוקעת - לא יודע לאן לפנות והשוער בכניסה מעיין באריכות במפה ואומר: "גיום? ווי, מיסיה, דיביזיון נומרו קאטרההוקסיז" -

אה, גיום, גיום, לאתר מחצית השעה של טיפוס מייגע כשבילים עקלקלים מרופדי עלווה היגעתי אל חלקת הקבר שלך - הגנן הזקן שאני פוגש שם מתרגש כל כך מן העובדה שמשורר עברי בא לחלוק לך כבוד, שהוא מתרצה מייד (תוך ציטוטי שירים מתוך מחזור ה"אלכוהול" שלך) ומפנה אותי אל קברך - עצים רזים מסביב, שיפעת פרחים, מצבה בלויה של שיש שחור דהה ואובליסק אפור זעיר - זה הכול, בעצם, כמה פשוט, כה צנוע ובתך ז'קלין מתחת לאדמה, בסמוך -

4
תחילה הינחתי את ה"קדיש" שלי על קברך, אך לא לפני שרשמתי לך הקדשה בוו הלשון:

CHER APOLLINAIRE -
ACCEPTÉ CE PETIT HOMMAGE
ET LAISSE LES MOTS TOUCHER,

טונטות גשם מטורפות

אח"כ הינחתי צינצנת על הספר, השלכתי פנימה ערמון, מטבע של 10 סאנטים ומילאתי אותה בפרחים צהובים (דמויי החרצית העברית שלנו) שרציתי לסחוב בקברה של אדית פיאף

לאחר מכן - כן - אתה לבטח צוחק עכשיו, השתנתי על קברך ביראת כבוד עמוקה -
זה נה סה פה, גיום, אנחנו הרי בקושי מכירים, ובכל זאת, נשקתי בהתרגשות רבה לאובליסק
הקטן שלמראשותיך, הצדעתי חגיגית והסתלקתי משם -
חבל מאוד, גיום - רציתי להנציח אירוע היסטורי צנוע זה, אך לא היה בסביבה שום תייר
אמריקאי מטומטם לועס מסטיק חבוש כובע־טמבל ומצלם־מצלם־מצלם -

5

בדרכי החוצה נתקלתי בנער צרפתי צעיר (מברטאן), יפה כאפולו, ונזכרתי מייד בביקור
שערך אלן גינסברג ידידנו בפר לשם, מהלך לצידו של חברו / חברתו פיטר אורלובסקי,
מחזיקים ידיים זמניות מרחפים על פני ערפילי סתיו מיתמרים אל על כאדוות עשן
קולומביאני (האם אני הולך בעיקבותיך, אלן? האם אחקה אותך לנצח? ככל אופן, דע לך,
העץ הגדול ליד קברו של אפולינר תחתיו ישבת נגדע - האם זה מעציב אותך? אני תוהה) -

6

אפולו שואל היכן קברו של גים מוריסון - מסתבר שהוא רוקאנדרול־פריק ואני מחליט
לגשת איתו אל מזרק ההרואין המתועב האחרון שנעץ בווידינו אליל להקת ה"דלתות" -
שוב חיפוש מייגע, אולם חיצים לבנים על גזעי העצים מכוונים אותנו (ליד כל אחד מהם
רשום: JIM) ←
היגענו - קבר הרוס למחצה ופסל על המצבה: ראשו היפה של גים -
תחילה ענדתי מחרוזת טורקז לצווארו ואחר הינחתי "קדיש" נוסף על קברו ורשמתי
בהקדשה:

DEAR JIM -

WHEREVER YOU ARE, I HOPE YOU CAN STILL TELL
BETWEEN HEAVEN AND HELL,

7

רציתי להשקות גם את קברך, גים, ואפילו פחית הכירה שלגמתי לכבודך לא עזרה, אבל -
מה פירשו של כל זה?
האם אני באגרטיף?
אינני יודע, גיום, יושב עכשיו על מדרגות המטרו לא הרחק ממרכז פומפידו בלב חבורת ענק
אינטרנציונלית של פריקים־ביטניקים־היפים־פאנקים־גבונדים־קלושאים־צוענים ומרגיש בבית:
בבית־כבית -
גשם שוטף בחוץ ו
אינני מבין, גיום, באמת שלא, חשבתי שאתיפח על קברך כפי שלא עשיתי שנים רבות, אבל -
לפחות נותרה לי תקווה אחת, שאיזה בקוניסט צעיר יניח על קברי שלי פמפלט
אנרכיסטי שחור -

גשם עכשיו,

גשם,

ואין אלה הדברים באמת

ואין אלה הדברים באמת

פאריז, 10.10.81

שירה ופרוזה תרגום מרוסית: דוד גילי

בין אקסיומות בתיאוריה של הספרות, המקובלות על הכול, נחשבת הקביעה לפיה הלשון הרגילה של בני-אדם ולשון הפרוזה האמנותית זהות, וכתוצאה מכך באה גם הקביעה שהפרוזה היא תופעה ראשונית וקודמת ביחס לשירה. הידען המובהק בתחום התיאוריה של השיר ב.ו.טומשבסקי, בסכמו את מחקריו רבייה-שנים בתחום זה, כתב: "ההנחה המוקדמת לדיעות על הלשון היא האקסיומה שצורתה הטבעית של הלשון הסבירה של בני-אדם היא הפרוזה."¹

הלשון השירית נתפסת כמשהו שינוני, מורכב יותר לפי המיבנה. זיגמונד צ'רני מציע את הסולם הבא של מעבר מפשטותו של המיבנה למורכבותו: "פרוזה שימושית (מדעית, מינהלית, צבאית, משפטית, כלכלית - תעשייתית-מסחרית, עיתונאית וכו') - פרוזה רגילה - פרוזה ספרותית - שירים בפרוזה - פרוזה ריתמית - vers libre (הרוזים חופשיים) - שיר חופשי - שיר קלאסי במחויבות קפדנית."²

אנו נשתדל להראות שבסולם הטיפולוגי מן הפשטות אל המורכבות - מיקומם של הז'אנרים הוא אחר: שפת הדיבור - שיר (טכסטים + לחן) - "שירה קלאסית" - פרוזה אמנותית. הסכימה הזאת היא, כמובן, משוערת ביותר; אך אי-אפשר להסכים לכך, שהפרוזה האמנותית היא צורה של נקודת-מוצא היסטורית, החד-סוגית עם שפת-הדיבור הלא-אמנותית (בעיית ה- vers libre תידון בנפרד).

למעשה, היחס הוא אחר: לשון השירה (כמוה כדיבור בניגון, זימרה) היתה בתחילתה הצורה האפשרית היחידה של אמנות המלה. בזה הושג "הפירוק" של לשון הספרות היפה, הפרדתה מן הלשון הרגילה (היום-יומית). ורק אחרי זה התחילה ההידמות. מהחומר הזה - "הלא-דומה" כבר בצורה ניכרת מדי - נוצרה תמונת המציאות; באמצעים הלשוניים של בני-אדם נבנה הדגם - הסימן. אם הלשון הופיעה ביחס למציאות כמין מיבנה משחזר, היוותה הספרות את מיבנה-המיבנים.

הניתוח הסטרוקטורלי יוצא מן ההנחה, שתחבולה אמנותית אינה אלמנט חומרי של הטכסט, אלא יחס. קיים הבדל עקרוני בין העדר חרוז בשיר, כשאפשרות קיומו של החרוז אינה מרומזת עדיין, למשל בשירה של העולם העתיק (יוון ורומי), בשירה הבילינית הרוסית (בילינה - שירה אפית רוסית קדומה, וכו') לבין מצב כשהשיר כבר ויתר על החרוז, כך שהעדרו של החרוז נכלל בעובדה המעומתת עם ציפיותו של הקורא. בנורמה האסתטית של סוג זה של אמנות (למשל, ה- vers libre המודרני), מחד גיסא - ובשיר הכולל את החרוז בתוך הסימנים המובהקים ביותר של הטכסט הפיוטי - מאידך גיסא, במיקרה הראשון העדרו של החרוז אינו מהווה אלמנט בעל משמעות מבחינה אמנותית. במיקרה השני - העדרו של החרוז הוא הנוכחות של הלא-חרוז. נוכחות של מינוס-חרוז בתקופה בה תודעתו של הקורא, שחונכה על האסכולה הפיוטית של ז'קובסקי, באטיושקוב, פושקין

* שירה ופרוזה - פרק מתוך הספר: 'ניתוח הטכסט הפואטי: המיבנה השירי', לנינגרד, 1972.

הצעיר, זיהתה את הפואטיקה הרומנטית עם עצם המושג של השירה, המערכת האמנותית של "אני ביקרתי שוב"... (שירו של פושקין). עשתה רושם לא של העדר "תחבולות", אלא של גדישתן המקסימלית. אך היו אלה "תחבולות מינוס", מערכת של ויתורים עיקביים ומודעים המוחשים בקריאה ע"י הקורא. מבחינה זאת בשנת 1830 טכסט שירי, שנכתב על-פי הנורמות המקובלות של הפואטיקה הרומנטית, עשה רושם יותר "חשוף", היה נטול אלמנטים של מיבנה אמנותי במידה רבה יותר מזה של פושקין.

הפואטיקה התיאורית דומה למשקיף שרק רושם תופעת-חיים מסויימת (למשל "אדם עירום"). הפואטיקה הסטרוקטורלית יוצאת תמיד מן ההנחה, שהפנומן שאנו מתבוננים בו - הוא רק אחד המרכיבים של השלם המורכב. היא דומה למשקיף השואל בקביעות "באיזו סיטואציה?" ברור שאדם עירום בבית-מרחץ אינו דומה לאדם עירום באסיפה במקום ציבורי. במיקרה הראשון העדר הלבוש הוא סימן-היכר כללי, הוא אינו אומר ולא כלום על ייחודו של האדם שלפנינו. עניבה מותרת בשעת נשף מסוג מסוים - תעיד על מידה רבה יותר של עירום מהעדר לבוש בבית-מרחץ. פסל אפולו במוזיאון אינו נראה עירום; אולם תנסו לקשור לצווארו עניבה - והוא יהמם אתכם בחוסר-הטעם ובחוסר הגינותו.

מנקודת ראייה סטרוקטורלית, טכסט מוחשי, שסודר באותיות-דפוס, מאבד את משמעותו האבסולוטית, הדומיננטית כאובייקט בלעדי של ניתוח אמנותי. יש להיפטר בהחלט מהדיעה שהטכסט והיצירה האמנותית זהים. הטכסט הוא אחד המרכיבים של היצירה האמנותית, אם כי, הוא, כמובן, המרכיב הממשי ביותר, שבלעדיו קיומה של יצירה אמנותית הוא בלתי-אפשרי. אולם האפקט האמנותי בכללותו מתהווה מן העימות של הטכסט עם הקומפלקס המורכב של מושגים רעיוניים-אסתטיים ומושגיה-חיים. לאור הנאמר מתאפשרת גם הגדרת היחס ההיסטורי בין שירה לפרוזה.³

קודם-כול, יש לציין, שהז'אנרים הלא-שיריים המרובים בפולקלור ובספרות הרוסית של ימיה-ביניים ניבדלים מבחינה עקרונית מן הפרוזה של המאה התשע-עשרה. השימוש במיקרה דנן במונחים כלליים הוא רק תוצאה של נזילות וחוסר הגדרה מספקת של המושגים במדע שלנו.

אלה הם הז'אנרים שאינם מנוגדים לשירה מפני שהם מתפתחים עוד לפני הופעתה. הם לא היוו עם השירה זוג ניגודי אחד, ונתקבלו מחוץ לקשר איתה. הז'אנרים השיריים של הפולקלור אינם מנוגדים לז'אנרים הפרוזאיים, אלא פשוט אינם מתייחסים אליהם משום שהם נתפשים לא כשתי בנות-יצורה של האמנות האחת, אלא כאמנויות שונות: שירתית ומדוברת. זאת ועוד: היחס מצד הז'אנרים הפולקלוריים הפרוזאיים של ימיה-ביניים ללשון המדוברת שונה בתכלית מיחס הפרוזה של המאה הי"ט. הפרוזה של המאה הי"ט מנוגדת ללשון השירה, הנתפסת כ"מותנית", "בלתי-טבעית", ונעה לסטיכיה של הדיבור. התהליך הזה הוא רק אחד הצדדים של האסתטיקה, המתכוונת לזה שהדמיון לחיים, התנועה לקראת המציאות - הם המטרה של האמנות.

"פרוזה" בפולקלור ובספרות של ימיה-ביניים מתקיימת על-פי חוקים אחרים: היא זרועת נולדה ממעמקי הסטיכיה הכלל-לשונית דיבורית ושואפת להיבדל ממנה. בשלב זה של התפתחות הספרות סיפור על המציאות עדיין אינו מתקבל כאמנות. כך, כרוניקה לא נתנה לקוראיה ולכותביה את החוויה של טכסט אמנותי, במובן שאנו מייחסים למושג זה.

האלמנטים הסטרוקטורליים: הארכאיזציה של הלשון בספרות על חיי הקדושים, העלילה הפאנטאסטית הבלתי-רגילה של אגדת-הקסמים, ההתנייה המודגשת של התחבולות הסיפוריות, הנאמנות הקפדנית לכללי הז'אנר - יוצרים את פני הסיגנון עם האוריינטציה המודעת על השוני מן הסטיכיה של "הלשון הרגילה".

מבלי לשקוע בבעיה המסובכת של מקום הפרוזה בספרות של המאה הי"ח - תחילת המאה הי"ט ברוסיה, נציין רק שיהיה מה שיהיה מצבם הממשי של הדברים, התיאוריה של

הספרות באותה תקופה התייחסה בזיכזול לרומאן וז'אנרים אחרים של הפרוזה; היא ראתה בהם סוגים נחותים יותר של האמנות. הפרוזה התמזגה עדיין עם הפובליציסטיקה הפילוסופית והפוליטית. כשהיא מתקבלת כז'אנר החורג מחוץ לגבולות של הספרות היפה⁴, או נחשבה לחומר-קריאה המיועד לקורא התמים, חסר יומרות ונעדר חינוך אסתטי.

הפרוזה, במובן המודרני של המלה, מופיעה בספרות הרוסית עם פושקין. היא מאחדת ברזמנית את המושג על אמנות נשגבת ושל לא-שירה. מאחורי זה עומדת האסתטיקה של "החיים הממשיים" עם השקפתה שמקורה של השירה היא המציאות. אם כן, התפישה האסתטית של הפרוזה נתאפשרה רק על רקע התרבות השירית. הפרוזה היא כאן תופעה מאוחרת יותר מהשירה, שצמחה באיחור בתקופה בוגרת יותר מבחינה כרונולוגית של ההודעה האסתטית. דווקא משורר כן שמבחינה אסתטית הפרוזה היא שינוינית ביחס לשירה ונתפשת על ריקעה של זו האחרונה, יכול הסופר לקרב בכיטחה את סיגנון הסיפור הפרוואי האמנותי ללשון המדוברת בלי לחשוש שלקורא תאבד התחושה שיש לו עניין לא עם המציאות, אלא עם שיחזוריה. אם כן, למרות הפשטות המרובה והקירבה ללשון הרגילה, הפרוזה מבחינה אסתטית מורכבת יותר מן השירה, ופשטותה היא שינוינית: הלשון המדוברת שווה אליכוון לטכסט, הפרוזה האמנותית = טכסט + "תחבולות-מינוס" של הלשון הפיוטית המותנית. ושוב יש צורך להעיר שבמיקרה שלפנינו היצירה הספרותית הפרוואית אינה שווה לטכסט: הטכסט - הוא רק אחד המרכיבים של המיבנה האמנותי המורכב. להבא תיתכן הרכבת נורמטיבים אמנותיים, שילוב יסודות, המאפשרים לתפוס את הפרוזה כתצורה אמנותית עצמאית - מחוץ ליחס-הגומלין שלה עם התרבות השירית. בשלבים מסוימים של ההתפתחות הספרותית מתהווה אפילו יחס הפוך: השירה מתחילה להתקבל על רקע הפרוזה הממלאה את תפקיד הנורמה של הטכסט האמנותי. בהקשר זה כדאי לציין שלאור הניתוח הסטרוקטורלי מתגלית הפשטות האמנותית כמשהו מנוגד לפרימיטיביות.

בהחלט לא החיבה לפאראדוכסים גורמת לקביעה שהפשטות האמנותית מורכבת יותר מן המורכבות האמנותית מפני שמופיעה כפישוטה של זו האחרונה ועל ריקעה. וכך, את ניתוח הסטרוקטורות האמנותיות של אמנות-הלשון טבעי להתחיל מהשירה כמערכת אלמנטרית ביותר. כמערכת שהאלמנטים שלה מקבלים במידה ניכרת ביטוי בטכסט ואינם מתגשמים בתור "תחבולות-מינוס". בניתוחה של יצירה פיוטית ממלאים הקשרים והיחסים החוץ-טכסטואליים תפקיד פחות מזה שבפרוזה.

דרך המחקר מן השירה אל הפרוזה כאל סטרוקטורה מורכבת יותר חוזרת על התנועה ההיסטורית של התהליך הספרותי הריאלי, הנותן לנו תחילה את הסטרוקטורה השירית, הממלאה את כל ההיקף של המושג "אמנות הלשון" והמיוחסת בצורה קונטרסטית (לפי עקרון ההיבדלות) לרקע בו נכללת השפה המדוברת וכל צורותיה של הלשון הכתובה הלא-אמנותית (מנקודת-מבטו של האדם מאותה תקופה).

השלב הבא הוא דחיקתה של השירה על-ידי הפרוזה. הפרוזה שואפת להיות לסינונים, למלה-נרדפת, של מושג הספרות עצמה ומקרינה עצמה וקרינתה מתפשטת על רקע של שני רבדים: על רקע שירה של התקופה הקודמת - על-פי עקרון הקונטרסט - ועל רקע לשון "רגילה" לא-אמנותית כשיא שאליו שואפת (כלי להתמוג עימה) הסטרוקטורה של היצירה הספרותית.

בהמשך מופיעות השירה והפרוזה כשתי מערכות עצמאיות. אך עם יחסי-גומלין ביניהן. מושג הפשטות באמנות הוא הרבה יותר מקיף ממושג הפרוזה. הוא אפילו רחב יותר מן ההכללה כגון "ריאליזם" כמדע הספרות. הגדרת הפשטות של יצירה אמנותית נתקלת בקשיים גדולים. ובכל זאת לצרכי עבודה הכרח הוא לגלות את ייחודיותה של הפרוזה. וכאן הצד ההערכתי של הבעיה הוא מהותי ביותר. מן-ההכרח לציין, שתפישת הפשטות כשם-נרדף לסגולה אמנותית הופיעה באמנות מאוחר למדי. יצירות הספרות הרוסית הקדומה, המפליאות אותנו בפשטותן, לגמרי לא נראו בתור שכאלה בעיני בני-זמנן. קיריל

טורובסקי סבר ש"כותבי כרוניקות ופייטנים" "מאזינים לסיפורים" של אנשים פשוטים, כדי לספר אותם מחדש "בלשון יפה" "ולנשאם בשבחים",⁵ ודניאל זאטוצ'ניק מתאר בצורה הבאה את תהליך היצירה האמנותית: "הבה ונתריע, אחים, כבחצוצרות-הזהב, בשכל מוחנו, ונכה בעוגביהכסף בדעת החוכמה, ונהלום בתופי הבינה שלנו".⁶ המושג על "קישוטיות" כסימן הכרחי לכך שהאמנות אמנם תקבל כאמנות (כמשהו "עשוי" - דגם), אופייני לשיטות אמנותיות רבות, קדומות מבחינה היסטורית. ניתן להחיל זאת גם על תולדות התפתחות הגיל: בשביל הילד "יפה" ו"מקושט" כמעט תמיד זהים. באותה התכונה אפשר להבחין גם בטעם "המבוגר" המודרני שאינו מפותח דיצורכו מבחינה אסתטית, הרואה תמיד יופי ופאר כשמות נרדפים. (מן הנאמר, כמובן, איאפשר להסיק סילוגיוס הפוך, שכל פאר כשלעצמו הוא עדות לחוסר חינוך אסתטי).

תפישת הפשטות כערך אסתטי מופיעה בשלב הבא וקשורה בויתור על קישוטיות. תחושת פשטותה של האמנות תיתכן רק על רקע אמנות "קישוטית", שזיכרה קיים בתודעתו של הצופה-המאזין. כדי שהפשוט יתקבל דווקא כפשוט ולא כפרימיטיבי, עליו להיות ממושט, משמע - שהאומן לא ישתמש במודע באלמנטים מסויימים של המיבנה, והצופה-המאזין יקריין את הטכסט שלו על רקע בו "התחבולות" האלה תתממשה. וכך אם סטרוקטורה "מקושטת" ("מורכבת") מתממשת בעיקר בטכסט, הסטרוקטורה "הפשטה" מתממשת במידה רבה מחוץ לגבולותיו, כשהיא מתקבלת כמערכת "תחבולות-מינוס" של יחסים שלא התגשמו (החלק "הלא-גשמי" הוא מציאותי בהחלט, ובמובן הפילוסופי, ולא רק החוויתי של המלה - גשמי בהחלט, נכלל במאטריה של מיבנה היצירה). אילכך, מבחינה סטרוקטורלית הפשטות היא תופעה מורכבת במידה רבה יותר מן "הקשטיות". בואת שהנאמר לעיל - אינו פאראדוקס אלא אמת, ישתכנע כל אחד שיעסוק, למשל, בניתוח הפרוזה של מרלינסי או הוגו, מחד גיסא, ושל צ'כוב ומופאסאן מאידך גיסא. (במיקרה שלפנינו, מדובר לא על איכות אמנותית להשוואה, אלא על זה שלחקור את טיבעה האמנותי של היצירה במיקרה הראשון, כמובן, הרבה יותר קל). אולם מכאן נובע גם שמושג "הפשטות" הוא שינוי מבחינה טיפולוגית ונייד מאוד מבחינה היסטורית, תלוי במערכת עליה הוא "מוטל". מובן, למשל, שאנו, "בהטילנו" את יצירותו של פושקין על המסורת הריאליסטית הידועה לנו כבר מגוגול עד צ'כוב, מקבלים את "פשטותו" של פושקין אחרת משראו אותה בנידורו.

כדי להכניס את מושג הפשטות לגבולות מוגדרים ומדידים, נצטרך להגדיר מרכיב חוץ-טכסטואלי נוסף. אם לאור האמור לעיל מופיעה הפשטות כ"לא מורכבות", כויתור על קיום של עקרונות מסויימים ("פשטות מול מורכבות" - צמד אופוזיציוני של שניים שהם אחד). כי אז יחד עם זאת יצירתה של "יצירה פשוטה" (גם ככל יצירה אחרת) היא בריבון שאיפה לקיום של עקרונות מסויימים (את מימושן של הרעיון אפשר לראות כאינטרפרטציה של דגם אבסטרקטי מסוים במישור קונקרטי יותר). מחוץ לחישוב היחס של הטכסט של היצירה הספרותית לדגם אידיאלי זה של פשטות (בו ייכללו גם מושגים כמו, למשל, "גבולות היכולת של האמנות") תישאר מהותו בלתי-מובנת. לא רק "הפשטות" של הסרט האיטלקי הניאוריאליסטי, אלא גם "הפשטות" בשיטתו של ניקרסוב, היתה יכולה להיות, ככל הנראה, לגבי פושקין מחוץ לגבולות האמנות.

מן האמור לעיל ברור שהרבה יותר פשוט לתכנת באופן מלאכותי צורות "מורכבות" של האמנות מאשר את הצורות הפשוטות.

בתולדות הספרות נמתחה לא פעם הקבלה בין פרוזה לבין הפשטות האמנותית. - הדיוק והקיצור - אלה הן המעלות הראשוניות של הפרוזה, כתב פושקין, כשהוא מבקר את אסכולת קאראמזין. "היא (הפרוזה - מ.ל.) דורשת מחשבות ומחשבות - בלעדיהן ביטויים מבריקים אינם משמשים דבר".⁷

ביילינסקי, שהגדיר ב'חלומות הספרותיים' את שליטתה של אסכולת קאראמזין כ"עידן

הפראזיאולוגיה", בסקירה "הספרות הרוסית בשנת 1842" הישווה במישרין את המונחים "פרוזה", "עושר התוכן" עם המושג של ריאליזם אמנותי: "זמה, חושבים אתם, היה הורג את הרומנטיזם הטוב והתמים שלנו...? הפרוזה! כן, פרוזה, פרוזה ופרוזה (...). כך ב"שירים" תופסים אנו כאן לא רק שורות מדודות ומחודדות בחרוזים. כך, למשל, 'רוסלאן ולודמילה', 'השבוי מקאווקאז', 'המעון של בחצ'יסאראי' של פושקין - שירים אמיתיים; 'אוניגין' 'פולטאבה' 'הצוענים', 'בוריס גודונוב' - כבר מעבר לפרוזה, ופואימות כגון 'סאלירי' ומוצרט, 'האביר הקמצן', 'רוסאלקה', 'גאלוב', 'אורח האבן' - הם כבר פרוזה טהורה ללא תערובת. שם אין הם כבר שירים בכלל, למרות שהפואימות האלו כתובות כשירים (...). במושג פרוזה אנו תופסים את עושרו של התוכן הפואטי הפנימי, בגרות האמיצה וחוסן המחשבה, כוח הרגש המרוכז בתוך עצמו, המיקצב הנכון של המציאות.⁸ את הנאמר עלידי פושקין וביליינסקי אין ליחס לסוג ההתחברות המיקרית של מושגים. הנאמר עלידיהם משקף את יסוד החוויה האסתטית של הפרוזה. מושג הפשטות רחב לאין-ערוך מן המושג פרוזה. אך להעלות את הפרוזה לדרגה של תופעות אמנותיות נתאפשר רק בזמן בו מושג הפשטות התגבש כיסוד של המעלה האמנותית. מבחינה היסטורית וסוציאלית המושג המתנה של פשטות איפשר יצירת דגמי מציאות באמנות שאלמנטים מסוימים שלהם הוגשמו כ"תחבולות-מינוס".

הפרוזה האמנותית הופיעה על רקע מערכת פואטית מסוימת כשלילתה.

תפישה כזאת של יחס השירה והפרוזה מאפשרת לראות באורח דיאלקטי את בעיית הגבול של תופעות אלה וטבען האסתטי של צורות סמוכות לגבול *vers libre*. כאן נוצר פאראדוקס מסקרן. מבט על שירה ופרוזה כעל קונסטרוקציות עצמאיות מסוימות. שניתן לתאר אותן בלי יחסיההדדיות שביניהן ("שירה - לשון מסודרת מבחינה ריתמית; פרוזה - לשון רגילה"), מביא במפתיע לאייכולת להפריד בין התופעות הללו. בהיתקלנו בשפע של צורות-ביניים, נאלץ החוקר להסיק, שבלתי-אפשרי בכלל למתוח חיץ מוגדר בין שירה לפרוזה. בו. טומשבסקי כתב: "טבעי יותר ופורה יותר לראות שירה ופרוזה לא כשני תחומים עם גבול נוקשה, אלא כשני קטבים, שני מרכזי משיכה שסביבם התמקמו באורח היסטורי עובדות ריאליות (...). מוצדק לדבר על תופעות יותר או פחות פרוזאיות, יותר או פחות שיריות", ובהמשך: "וכיוון שאנשים שונים ניחנו במידה שונה של קליטות בהתקרבים לבעיות מסוימות של שירה ופרוזה, קביעותיהם: 'זהו שיר', 'לא, זאת פרוזה מחורזת' - כלל אינן מנוגדות כל כך זו לזו. כפי שזה נדמה למתווכחים עצמם."⁹

מכל זה ניתן להסיק: לשם פיתרונה של הבעיה היסודית שעניינה ההבדל בין שיר לפרוזה - פורה יותר לחקור לא את התופעות הסמוכות לגבול ולהגדירן לא בדרך הקבועה של גבול כזה, שהוא, אולי, מדומה; בראש-זבראשונה יש לפנות לצורות האופייניות ביותר, המובעות ביותר, של שירה ופרוזה. בנקודת-ראייה דומה, בערך, דוגל גם בוריס אונבגאון. בצאתו מן ההנחה ששיר הוא לשון מסודרת ומאורגנת, זאת אומרת "לשון לא חופשית", הוא מכריז על המושג *vers libre* כאנטינומיה לוגית¹⁰ לעמדה זאת מצטרף גם יאנאקיב: "השיר החופשי (*vers libre*) אינו יכול לשמש נושא למדע השירה, כיוון שאינו נכדל במאום מן הלשון הכללית. מאידך גיסא מדע השירה צריך לעסוק גם בשיר הלא-חופשי' הלא-יוצלח ביותר"¹¹ מ. יאנאקיב סבור שבדרך זו אפשר לחשוף את האירגון החומרי ולו גלמי, אך מוחשי, של השיר. בצטטו את שירה של יליזבטה באגריאנאיה 'מוקיון מדבר', מסיק המחבר: "הרושם הכללי - כשל פרוזה אמנותית (...). התצליל המחורז 'מיסטטה - זימאטה' אינו מספיק כדי להפוך טכסט לשיר. גם בפרוזה רגילה מופיעים מפעם לפעם תצלילים דומים"¹² אולם גישה מעין זו אל "האירגון החומרי המוחשי" של השיר היא צרה למדי - היא נחנת רק את הטכסט הנתפס כ"כל מה שנכתב". העדרו המיקרי של מרכיב שבמיבנה המסוים הוא בלתי-אפשרי ואינו צפוי, ויש להשוותו להוצאתו של המרכיב המסוים שהיה בגדר ויתור על הריתמיות הקצובה בתקופה שלפני הופעת המערכת השירית - ולא לוותר עליה אחר כך. המרכיב נדון מחוץ למיבנה

ולפונקציה, הסימן - מחוץ לרקע. עם גישה כזאת - אפשר, באמת, להשוות את ה־ vers libre לפרוזה.

הרבה יותר דיאלקטית נראית נקודת־מבטו של י. הראבאק במאמרו: "הערות על היחס ההדדי של שירה ופרוזה, במיוחד במה שמכונה צורות המעבר". י. הראבאק רואה את תפיסתה של שירה ופרוזה כבינום (דריאבר) אופוזיציוני סטרוקטורלי (אגב, יש להעיר, שיחס מעין זה קיים בהחלט לא תמיד, כשם שלא תמיד ניתן להעביר חיץ בין המיבנה של הלשון הרגילה לבין פרוזה אמנותית, מה שהראבאק אינו עושה). למרות שי. הראבאק, הממלא כאילו את חובתו כלפי הניסוח המסורתי, כותב על פרוזה כעל לשון "הקשורה רק בנורמות גרמטיות"¹³, בהמשך הוא יוצא מן ההנחה שהתחושות האסתטיות בנות־זמננו של פרוזה ושירה מושפעות באופן הדדי, ואי־אפשר, לפיכך, לא לקחת בחשבון את האלמנטים החוץ־טכסטואליים של המיבנה האסתטי. באופן אחר לגמרי מציג י. הראבאק את בעית הגבול בין פרוזה לשירה. בהניחו שבתודעתו של הקורא המיבנה של השירה והמיבנה של הפרוזה הופרדו בצורה חדה, הוא כותב "על מיקרים שהגבול לא רק איננו מתחלל, אלא, להיפך, מקבל אקטואליות מירבית" (שם, עמוד 31). ובהמשך: "ככל שיש פחות יסודות, בתוך הצורה השירית, המבדילים שירה מפרוזה, יש להבחין ברור יותר שהמדובר לא בפרוזה אלא דווקא בשירה. מאידך גיסא, ביצירות הכתובות בצורה של השיר החופשי, שירים אחדים, המבודדים והתלושים מן הקונטקסט, יכולים להתקבל כפרוזה. דווקא כתוצאה מכך הגבול, הקיים בין השיר החופשי והפרוזה, צריך להיות מובלט בצורה חדה, ודווקא מפני זה דורש ה"שיר החופשי" קונסטרוקציה גראפית מיוחדת כדי להיות מובן בצורה של לשון שירית.¹⁴

וכך, המושג המטאפיסי "תחבולה" הוחלף במושג דיאלקטי "האלמנט הסטרוקטורלי והפונקציה שלו", והתפישה של הגבול בין שירה לפרוזה מתחילה להתקשר לא רק עם האלמנטים החיוביים, אלא גם עם האלמנטים השליליים של המיבנה.¹⁵

הפיסיקה המולקולרית בתזמננו יודעת את המושג "חור", שהוא אינו זהה במשמעותו להיעדרות פשוטה של חומר. הרי זה היעדרה של המאטריה במצב הסטרוקטורלי. הרומז על נוכחותה. בתנאים אלה "החור" מתנהג בצורה גשמית עד כדי כך שניתן למדוד את משקלו, כמובן בגדלים שליליים. והפיסיקאים מדברים, בהתבססותם על חוקיות, על חורים "כבדים" ו"קלים". גם על חוקר־שירה להתחשב בתופעות דומות. והיוצא מכך הוא שהמושג "טכסט" הרבה יותר מסובך בשביל חוקר־שירה משהוא בשביל בלשן. אם להשוות אותו למושג "הנתון הריאלי של היצירה האמנותית" - הכרחי לקחת בחשבון גם "תחבולות־מינוס" - "החורים" "הכבדים" ו"הקלים" של המיבנה האמנותי. כדי לא לסטות להבא יותר מדי מן הטרימינולוגיה המקובלת, נתפוש את הטכסט כמשהו שגור - את מיכלול היחסים הסטרוקטורליים שמצאו את ביטויים הלינגוויסטי (הנוסחה "שמצאו את ביטויים הגראפי": אינה מתאימה, כי אינה "מכסה" את מושג הטכסט בפולקלור). ברם, עם גישה כזאת נצטרך, יחד עם הקונסטרוקציות והיחסים הפנימי־טכסטואליים, להבליט את אלה החוץ־טכסטואליים כנושא למחקר מיוחד. החלק החוץ־טכסטואלי של המיבנה האמנותי מהווה מרכיב ריאלי בהחלט (לפעמים ניכר עד מאוד) של השלם האמנותי. כמובן, הוא מצטיין ביתר רופפות מזה של הטכסט, הוא נייד יותר. ברור, למשל, שלאנשים שלמדו את מאיאקובסקי על ספסל הלימודים והמקבלים את שירתו כנורמה אסתטית, החלק החוץ־טכסטואלי ביצירותיו נתפש בצורה אחרת לגמרי משהוא נתפש עלידי המחבר עצמו ועלידי מאזיניו הראשונים. הטכסט (במובן הצר) שנוכח בפני קורא בן־זמננו של מאיאקובסקי הוכנס למיבנים כלליים ומסובכים חדשים. החלק החוץ־טכסטואלי של יצירותיו נוכח כאן בצורה מיוחדת. בהקשרים החוץ־טכסטואליים יש הרבה מן הסובייקטיבי המגיע לעיתים עד דרגת אינדיבידואליזם, שכמעט לא ניתן לנתחו באמצעים המודרניים של מדע הספרות. אך לקשרים הללו נודעת חוקיות משלהם, המותנית מבחינה היסטורית וסוציאלית, ומצד המיכלול הסטרוקטורלי שלהם הם יכולים בהחלט לשמש כבר כעת נושא למחקר.

אנו נעיין להבא בקשרים חוץ־טכסטואליים רק באורח חלקי - מבחינת התיחסותם לטכסט. כערוכה להצלחה המדעית ישמשו כאן הפרדה קפדנית בין הרמות והחיפוש אחרי קניימיה ברורים של גבולות היכולת לניתוח מדעי מודרני.

כעדות לטובת המורכבות הגדולה יותר של הפרוזה בהשוואה לשירה משמשת בעיית הקושי ביצירת דגמי־כללים¹⁶ ברור לגמרי שהדגם השירי יצטיין ביתר מורכבות לעומת המורכבות הכלל־שונית (השניה תיכלל בתוך הראשונה), אלא שברור לא פחות שלתבנת טכסט אמנותי פרוזאי - היא משימה קשה לאי־ערוך מאשר תיבנות טכסט שירי.

י. הראבאק צודק ללא ספק כשהוא, יחד עם חוקרי־שירה אחרים, למשל ב.ו. טומשבסקי, מדגיש את חשיבותה של הגראפיקה כדי להבדיל בין שירה ופרוזה. הגראפיקה באה כאן לא כאמצעי טכני לחיזוק הטכסט, אלא כאות של אופי סטרוקטורלי, שבעיקבותיו "מחדירה" תודעתנו את הטכסט המוצע לה לתוך מיבנה חוץ־סטרוקטורלי מסוים. נותר רק להצטרף לי. הראבאק כשהוא כותב: "יכולים לטעון, למשל, שפ. פור או מ. גורקי כתבו אחדים משיריהם ברציפות גראפית (in continuo), אך במיקרים כאלה מדובר היה בשירים בצורתם המסורתית והיציבה, בשירים, הכוללים אלמנטים ריתמיים מובעים, מה שהוציא מכלל אפשרות את התערבותם בפרוזה.¹⁷

הערות

- 1 ב.ו. טומשבסקי, שיר ולשון, הכנס הבינלאומי הרביעי של חוקרי לשונות סלאביות. הרצאות. 2, 1958, עמ' 4: הודפס בספר: ב.ו. טומשבסקי, שיר ולשון, נ. ל. - גוסליטאיזדאט, 1959, עמ' 10. עמדה זהה נוקט גם מ. יאנאקיב בספר המעניין ביותר מדע־השירה הבולגרי, סופיה, "מדע ואמנות", 1960, עמ' 1.
- 2 ויגמונט צ'רני, *Le vers francais et son art structural*, וורשה 1961.
- 3 אנו משתמשים במיקרה זה בחומר מן ההיסטוריה של הספרות הרוסית, אך באורח עקרוני מעניין אותנו כרגע לא הייחוד של ההתפתחות הלאומית־ספרותית, ואפילו לא הטיפולוגיה ההיסטורית שלה, אלא הבעיה התיאורטית של יחסי־הגומלין בין שירה לפרוזה.
- 4 מעניין שהביקורת בתקופתו של פושקין העריכה כהישג ממדרגה ראשונה בפרוזה של שנות ה־20 המוקדמות של המאה ה־19 את תולדות הממלכה הרוסית מאת קאראמיזין, מחקר בתיאוריה של המיסים מאת נ. טורגניב ומחקר בתיאוריה של פעילות פריזונית מאת ד. דוידוב.
- 5 יצירותיו (...) של קיריל טורובסקי, קייב, 1880, עמ' 60.
- 6 סיפורו של דניאל זאטצ'ניק על פי נוסחאות של המאה השביעית והשמינית ועיבודו, ל. הוצאת האקדמיה למדעים של ס.ס.ס.ר. 1932, עמ' 7.
- 7 כל כתיבי א.ס. פושקין, כרך 11, הוצ. האקדמיה למדעים של ס.ס.ס.ר, עמ' 19.
- 8 כל כתיבי ביילינסקי, כרך 6, הוצ. האקדמיה למדעים של ס.ס.ס.ר, עמ' 123.
- 9 ב.ו. טומשבסקי, שיר ולשון, (ראה הערה מס' 1 לעיל).
- 10 ב. אונבגאון, *La versification russe*, Paris 1958.
- 11 מ.יאנאקיב, מדע השירה הבולגרי, סופיה, "מדע ואמנות" 1960, עמ' 10.
- 12 שם, עמ' 214.
- 13 י. הראבאק בקובץ: פואטיקה, וורשה 1966.
- 14 שם, עמ' 245.
- 15 י. הראבאק: מבוא לתיאוריה של השיר, פראג 1970, עמ' 7 והמשך.
- 16 (בכתב יד): דגם־הכללים - כללים, שהקפדה עליהם מאפשרת ליצור טכסטים נכונים בלשון הנתונה. יצירת דגמי־הכללים בפואטיקה - אחת הבעיות הפולמוסיות במדע המודרני.
- 17 שם, שם.

על מותו של גארט' אוונס,
פילוסוף אוכספורדי צעיר.

GARETH

Gareth איננו.
כרגמן המנוח התמרמר
על "איננו" כמיסגרות השחורות.
לא נעלמים סתם לתוך האין
זעקה בלוריתו של איינשטיין
מעל פני הוגו הטוב.

אני חוזר
Gareth איננו;
g כמו ב' game
a כמו ב' acid
r כמו ב' razor (או ב' rude, למי שלא מאמין בתערור של אוקס)
e כמו ב' extraordinary
th אין בעברית; כמו ב' theory או ב' thought.
היו לך הרכה משניהם.

קבענו פגישה בקולג'.
ללמדך תרגילים לשיכוכך כאבי הגב.
למדתי אותם על גבי
מתוך נייר משוכפל של "הדסה".

בהרצאות ג'ון לוק התקפלת
כמו להב חד
של אולר מטפסי הרים.
הכאב משתק, אמרת.
לא איבדת אף ארגומנט.

במסיבה דיברנו על יום
 בן עשרים ושמונה ועיוניו כבר היו בדפוס.
 מוצרט של הפילוסופיה.
 הביקורת של קאנט יצאה והוא בן חמישים־ושש.
 יש עוד תקווה, צחקת.
 באך של הפילוסופיה
 אילו היה מת בן חמישים־וחמש
 לא היה אפילו הערת שולים לאפלטון.

יש לך כל החומר לספר. סיפרת
 כל הזמן שבעולם עוד לרשותך.
 לא ידעת שהסרטן התחיל את ההליכה לאחור.

שמעתי שלא רצית כסמים מטשטשים
 במשחזות ויסורים
 הכתבת דברים אחרונים.
 לאן שהיגעת בספר
 לשם הגיעה הפילוסופיה.

ציפו ממך לתשובה גדולה
 מה זה לשאת משהו או משהו in mind,
 אין mind בעברית
 נפש נשמה רוח לא יועילו
 אילי mind הוא המצאה אנגלית
 ואולי רוח מרחפת על פני תהום.

יפה היא ארצך המיבטחת.
 דילן תומס בן עמק נווך
 אומר שהמוות הוא כולו מטאפורות;
 קשה להאמין לו?
 אתה יודע היום את התשובה
 לא תספיק להכתיב אותה.

ישו מת בן שלושים־ושלוש
 אילו היה מגיע לגילי לא היה אומר את השטויות האלה
 כה אמר ניטשה בן השלושים־ושמונה.
 אתה ודאי חשבת שניטשה טעה.

כתבת לי שלצורך
 אין כאבי הגב עינין לתרגילים.
 חודשיים לפני כן חזרו רוני ובטי
 מכית־החולים
 אליו הביאו כהולים את ילדם.
 פחד הסרטן אחז איתם.

יחד ישכנו על ברנדי מטשטש
להשקיט את הכאב.
אני צריך ללמד מחר, אמרת.
פחדת שאידי האלכוהול יזמזמו בראשך;
למוחרת יצא הכל כהיר
אפילו פארסונס חשב
שהיית מזהיר.

בין ויטגנשטיין וראסל רמז כוכב.
רמזי, המשלים הטבעי ל־Trinity.
ראסל אומר שהעובדה
שהוא חי שבעים שנה יותר מרמזי
היא עובדה מיקרית.
אתה ורמזי תשמשו בעירבוביה
באגדת חליל-הקסם
שהילך על תהומה של הפילוסופיה
תקופה קצרה.

מעט ומלאים היו שני ימי חיך.
אפילו ההספדים ב"טיימס" יכירו
שאנגלי לא היית.
המתנקשים במכסיקו חשבו שאתה לטיני.
דם ולשי ירוק זרם בוורידך הגלויים
ובעורקיך זרמו מחשבות אדומות
כי הדם הוא הנפש.
ארגו, גארת' איננו.

ראשית

אבק כמו שער ברוח
נוטל עמדות פנים
משרינות זכוכית צעיף
כאלו היו ראשית החטאים.

ברגע ממושמע אחד

ברגע ממשמע אחד מתמלטים מתנים
פרש עליז עיניו ברוח
בחוט הדק תלויה בבה
ואני רואה
מתקטות גשימותיה
האם תגנע בבה
או פרש פחלץ יפרוש כנף לה.



הלילה נאסף כסוד
אל עצמו
כך ישפטהו האלים ועם העתים
תראהו מת באבו.

גחוק רומנטי אל אפלה
מקללת ביומה
לילה משהה להבהיר להאיר.

לפעמים אם יאסף אל סודה
תפיל משערות וחשבתו תכבד
וישפטהו האלים בלא חסד



לבד ומרשה
בעשב הקר
לבד ורעיל
כאבקות החלב
כנער מתפש
וכמו אוהל בד ורוח
ועמוד המדבר
באחות רעות
יערית



אתה זוכר צחוק ברוח
אתה זוכר לחש מות
דמע פרוץ
אתה זוכר ידענו
זקלין יפה
וזכרנו איך גרניום
נבל מחלונה
אמרנו גרניום בלי שורש
מחדירים לקרקע
כמו תינוק מבחנה
והצמדנו מבטינו באישונים
אתה זוכר
הסמטאות חשכו ואלמוני שרק בלח
חמדנו אותו לעדות
פורע חוב לזקלין יפה
ומקיו לעודה רעל שכחה.

מפולת שקטה

הילד משחק עם עצמו כמו עם אמו
ואמו הולכת עמו חומדת ממנו געגועים
המשחק שלו בונה לה ארמון
והיא נמחקת כמו עיר כמו מפולת שקטה של איים
והוא ישחק בכעסו, על חרבותיה יפה
כמו אשמת בלתי, אשמתו על כן אהבינו
על כן אהבי איש שזרעך בי
חרבותי אוקבות כמו אהבת חרבות
שחק שם ילד וכנה לך מקדש
ואהיה שוקטת באי דוממת בהר.

לולות זמיר

ושוב בענין החלום

אני מדשדש ברפש, כשאָר שתפי לעסקי-העפר
לו הייתי רוחף על הרפש, הָיָה חלומי מפר.

וכינן שאינני רוחף, לפחות אָטוה חלומות כמשי לפרפר.
אולי בפקעי שוב, לא אָהיה כחל מגפר.

השיבה לביזנטיום

הדמיון הוא עבר נרצע בשרות המצוקות,
מצרף גושי-צבע בטיט-חלומות.
החושים, כאַמנים זריזי-יָדים,
מעטרים את קשתות המקדש.
חורטים שושנים צהבות כשיש השחר.

אני בשלהי המאה העשרים,
מפליג אל ביזנטיום שוב, שעֲבֹננו
מעלה כבשוני-עשן. זרועת מלח.
בָּה נטעו צלבנים בסבך
גוהרים על נשים אנוסות
שבים אל ביזנטיום, כן.
ומה עוד נותר מלבד חריגות אל ביזנטיום —
להלך יָדים ברפש.
אולי יבנה דָּבָר,
או לשתת דם בהפיכות שאין להן תכלה,
בקהל ערפדים סומים. מתרפשים בעפר.

אָכּוּ, שְׁבִים לְבִיזְנֻטִיּוֹם.
הִכְרַחֵי שְׁתֵּהִיָּה לָנוּ בִיזְנֻטִיּוֹם, וְאִם לֹא זֹאת,
אוּלַי אֵי בְּאִגָּם כָּחַל, הָאֵי אִיזִינְגֶפְרִי,
שֵׁם בְּסִכַּת עֶפֶר יוֹשֵׁב לוֹ
וּלְיָאֵם בְּטֶלֶר יֵיטֵס
וּמְשֹׁחַח עִם תְּכֵיִים,
אוּ דְלִיָּה הַמְקַפְּחַת,
שִׁיִּצְאָה בְּסִפִּינּוֹת שֶׁל זֶהָב לְנוֹפִים הַרְחוֹקִים.

שְׁבִים לְבִיזְנֻטִיּוֹם, בֶּן,
וְאִם לֹא לְבִיזְנֻטִיּוֹם, אֵל הָאֵי אִיזִינְגֶפְרִי.
וּמִי שֶׁאֵין לוֹ אֶחָד מֵאֵלֶּה
יֵלֶךְ וַיִּמְשִׁיךְ לְגוּזַע, בְּקֶרֶב עַל נוֹף הַרְרִי,
אוּ יִקְטֹף פְּרָחִים בְּעֵמֶק
וּגְוִיּוֹת יֵאֶסֶף בְּהָרִים,
וְסוֹפוֹ שִׁמּוֹת כְּפָלִים
חֲתוּךְ בְּמִכְתַּת חִלּוּמוֹת שְׁבוּרִים.

אֵילֵךְ שִׁינְפֶלֶד

קרן אלקלעי



רגל שמאל במים רותחים
ימין בקרח
נשואין
ממצעים ורגלים.
נחמד.



רציתי לומר שלום
כי כל-כך מאחר
נאני לא אשוב בדרך זו
מעולם לא ידעתי גופך
ולעולם לא אדע.



עקר השירה תלוי
בשמירת הרגלים מצלבות
ברגע הנכון —
אך האם על ברפי
או על צנארך
זו
השאלה.



רק בבאב, או בזכרו
רק במטר, או בימי עננים מאימים
בשפצעים ישנים הולמים בתוף
מכים על שפות עצבים חצויים —
רק אז
דמויים מכבבצים
תבניות מלים — אגדי
פטריות ביער
חשוך, ריחני.



אין צרך
לנעת בי עכשו
אתה בפנים
כשם שאני
בתוקך
אני פוערת את פי
ואתה דובר.

עיפות

(”כסוס עגור כן אצפצף, אהגה כיונה;
דלו עיני למרום. ה' ערבני.” ישעיה ל"ח י"ד)

זיפי הזקן מתעיפים
דועכים, נכבים
דמיות לא מזהות מגרדות
מתחת לכמה צפרנים
צפור לא נראית מציצת
לפנות ערב, יום שרב
חל המועד של פסח אביך
בשנה אחרי האחרונה
בשנה לפני האחרונה
אם יש רק היום
יש שקט וחרב פריך
שפתים פשוקות, מגדירות הגלדה
שפתים מצלקות גובלות
ירשלים מפנמת, מצטמקת
ועכשו רועשות שתי צפרים וככה
נס השקט, מרדים בכח
כפפות מסמרים מסמרות עור
גוש הצמאון, אתרוג הפמות
אשר נתקע בגרון.

סדנה לשירה

(בשחיטה העשויה כקולמוס. חולין ל' ב' "אוי לי
מקולמוסן." פסחים נ"ז א')

בחדר בו אני מאבד
את מלאכתי האחרת...
מנרתיקו אני שולף סיגר חום ארך
אשר, אחר הדלקה,
מאבד עצמו לדעת

מלבן השלחן האמץ
מכתר משוררים צעירים
וגם איש לא כל כך צעיר
קוי השלחן מדודים וקרירים
מכוננים הם להזכירני
עלי לתאר באקפדה:
אני הרואה וממשמש
ומריח ומאזין, ואין אני
החושב, שלחן
שלחן נתוח. כלנו
מעטרים את החולה הנרדם
אשר יחזה ויהפך
עוד תרגיל של עשר דקות.

היום
עטי המשוררים ארכים ודקים
צהבים הם וירקים
וכחלים ולבנים;
כלי בניה הם.
אולם העטים, הללו גם סכיני מנתחים
אשר יכולים,
ויכרתו את בשרי.
היום.

עלי לזכר, לא לכתב
על פנתי המחודשת לתורה
על הר חום ונסער מזרח מכאן;
לא לכתב
על ההטלות אשר פכו לכל עבר
בנפל מפרק ירך רפוי
בעת מנוחתו...

פוסט-מודרניזם

היום להיות מודרני זה להיות פוסט־מודרני. רק אתמול עוד ביכינו את מות האבנגרד¹ ותהינו מה יילד יום. עודנו תוהים, הועמדנו אל קיר הנוסטאלגיה: בקולנוע – שנות־החמישים של בוגדנוביץ', בעיצוב – הדקאדנס של ארטינובו וארטידקו; במוזיקה – תחיית הרוקנ'רול; בתיאטרון – השיבה לתיאטרון הסימבוליסטי של ראשית המאה; במוזיאונים – היסטוריעיזם ללא תקנה: 'שוב ושוב תערוכות היסטוריות'.² היו אלה צעדים ראשונים בכיוון בלתי־ברור. תחיית הדקאדנטיות³ היתה רק פרקיבניים והביטוי "ימי־הביניים החדשים" נשמע רלבאנטי לצד הפיכתו לפופולארי. אז החלה ההתבהרות: באמצע שנות־השבעים החילונו שומעים את הביטוי "פוסט־מודרניזם" מכיוונים שונים: מה שהחל כפאנק של שרידי אבנגרד בתחומי אופנה ומוזיקה – עם אלימות אנטי־בורגנית של סכיניג'ילוח על הצוואר וסיכות־ביטחון צמודות ללחי⁴ נהפך לפאנק פוסט־מודרניסטי: בגדי־העור השחורים עם הרוכסנים המאיימים פינו מקומם לחליפות אפורות, ישנות ומרופטות מימי סבא, גדולות במיספר מידות מעל הדרוש הפיזי; השיער הדורבני פינה מקומו לבלורית מסופרת היטב של ילד טוב משנות־הארבעים, גם אם עדיין צבועה הבלורית לעיתים בצבעי ורוד־מתקתק או ירוק־רעיל. מין שמרנות חדשה שהיא אלימות אנטי־שמרנית ובלתי־דוגלת בשום איזם שהוא. האם מושגי האיזם (הפופולאריים כל כך בעידן המודרניסטי) לא נהפכו לפתע למיושנים? עדיין לא בתיאטרון, שהמשיך לקפוא בתרדמתו הפוסט־ראדיקלית מזה עשר שנים (הדגש שעבר בתיאטרון מהצגות קבוצתיות למיצגים אינדיווידואליים עשוי לתמוך בתודעה הפוסט־מודרניסטית שנציג להלן, הגם שזהו דגש המוגבל לתחום צר ביותר, שהוא חיצוני לתיאטרון יותר משהוא חלק אורגאני ממנו); עדיין לא בספרות, אך ודאי במוזיקה, בציור, בעיצוב, באופנה ובארכיטקטורה: המבט קדימה אל העבר, ללא נוסטאלגיה, ובאורח פראדוכסאלי כניכול – עם אישור רב לעכשוויות חושנית, הדוניסטית. ב"מטרופוליטן הום" (אפריל 1981) כתב ריצ'רד הורן על "עיצוב לשנות השמונים": "אני מטרף על ביתי משום היותו מבטא, על כל סתירותיו, את דעתי על עצמי. הוא לא יזכה אותי בפרסים, הרבה מירידיי שונאים את עיצובו; אבל אני מאושר בו ולא אמירו בשום עיצוב אחר. החופש החדש הזה בעיצוב, אתה מבין, עטוף כולו ברגשות אישיים ובחוויות אישיות – מה שאנו עושים, מה שאנו רואים, מה שאנו אוהבים ומה שאנחנו בכלל." (עמ' 20).

מעבר לשיבה של ה"ניו־אימאג" אל הפיגוראטיבי, כלומר, מעבר ל"ריאקציונריות" ("ריגניזם", אוהבים לומר אויבי התופעה בארצות־הברית), התגלתה אלימות בצורה (צלחות שבורות באלפיהן מודבקות בגסות על המישטחים הענקיים והפרועים של ג'וליאן שנאבל) ובתוכן (ראה את המפרישים בגסות, חושפי האיברים או המזדווגים הבהמיים של פרנצסקו קלמנטה). אנטי־תרבותיות מכוונת של "ציור רע" (ב"ניו־מיזיאום" ערכה מארשה טאקר ב־1980 תערוכה בשם "ציור רע") נזקקה באופן מוזר ללקטנות של סיגנונות

תרבותיים: הרנסאנס האיטלקי של שנאבל וקלמנטה, הסוריאליזם המטאפיזי של ג'אד גארט, הפוביזם של קוקוי וקיאה האיטלקיים, כל תולדות האמנות הסטאטית, הקינטיט, בצ'יור, פרסקו, פיסול וחפצים - בתצוגה אקלקטית במתכוון של ג'ונתן בורובסקי ("פאולה קופר", 1981), ועוד. הגישה החדשה כבשה זכותה למיסוד בביינאלה של ה"וויטני" ב-1981. ואז - כאשר שנאבל מציג במקביל בשתי גאלריות חשובות ("קאסטילי" ו"מארי בון") ותערוכתו נמכרת כולה לכמה ממיטב המוזיאונים בעולם, מציגה גאלריה "ספרונה" את קלמנטה, ואנחנו קוראים: "פרנצסקו קלמנטה נוקם נקמת-שמד בכל המוסכמות הצורניות של הציביליזאציה - אפילו בפייגורה האנושית. הוא אינו יודע לרשום. הוא אינו יודע לצבוע, כך זה נראה, לפחות. ברם הפאסטלים, השמנים, הפרסקאות וה'מיניאטורות' ההודיות של קלמנטה מרשימים והתערוכה שלו היא 'נוקיאוט'. קיראו לזאת טבעיות או שובבות סוררת. פסוודו ארטיברוט או אל-סיגנוניות ייחודית. כך או כך - היינו רעבים ביותר לאותו סוג הציור שהוא מצייר, לכל הרוחות." (קים לויגן בביקורת שפורסמה ב"וולג' חיס", 26-20 למאי, 1981, עמ' 90).

כדי להבין את מהות הפוסט-מודרניזם באמנויות השונות, יש לרדת תחילה לשורשי המיתקפה האנטי-מודרניסטית שקדמה למושג הפוסט-מודרניסטי. לפי צ'רלס ג'נקס, מי שכתב ספר על "שפת הארכיטקטורה הפוסט-מודרניסטית" (ניו יורק, 1977), המודרניזם בארכיטקטורה מת 15 ביולי 1972 בשעה 3.32 בדיוק. מה שאירע באותו רגע הוא שבסינטי-לואיס. מיסורי, כמות אדירה של דינאמיט פוצצה מערכת אדירה של שיכונים מודרניסטיים - בסיגנון להיקורבוזייה - אשר נועדו לאכלס עשרות אלפי איש ואשר נכשלו כליל מסיבות פונקציונאליות והומאניטריות גם יחד.

אלא שג'נקס עצמו מודה בעקיפין, כי כבר בסוף שנות השישים החלו להציע את הארכיטקטורה האחרת. לכן, על אף הכאב שבויתור על התאריך הדראמטי הנ"ל, ג'נקס יסכים בוודאי שספרו של האדריכל הפוסט-מודרניסטי הנודע, רוברט ונטורי - 'מורכבות וסתירה בארכיטקטורה' (ניו יורק, 1966) - הוא זה שפתח את שערי התיאוריה הפוסט-מודרניסטית. ונטורי כתב: "אני מעדיף את החיותיות המלוכלכת על האחדות הפשטנית". ונטורי יצא כספרו במיתקפה נגד ערכי פשטות וטוהר של המודרניזם. הציוויליזציה איננה כזו, טען. במקום פשטות, ונטורי הציע את הריבוי - ריבוי של סיגנונות, חומרים וצבעים. ג'נקס החרה והחזיק: "מיספר ארכיטקטים הולכים אל מעבר לארכיטקטורה המודרנית באופנים שונים, אם באמצעות אימוצה של תערובת סיגנונות מודרניים, אם עלידי מיזוג הללו עם סיגנונות קודמים" (עמ' 87).

כמו כל מאניפסט כמעט הסיגנון החדש גייס את "החיים כמות שהם באמת". הטענה המקובלת היא שהאדריכלות הפוסט-מודרניסטית איננה מוחקת את ההיבטים המכוערים של העולם - באנאליות, ריקבון, דקאדנטיות. להיפך, היא עושה באלה שימוש, גם אם זהו שימוש שמתוך ריחוק אסתטי. בביקורת על תערוכת-אמנות קבוצתית, כתב המבקר ויליאם צימר ב"סדהו ניוז" (10 ביוני 1981): "כיום... כל מה שמכה בך בראש הוא מוסרני ולפיכך בלתי-רלוואנטי. במקום זאת, אנו מבקשים את רבי-המשמעות. אנחנו יודעים שהחיים הם רבגוניים ומלאי זרמים. התמונות התלת-ממדיות המוצגות בוויב-הייל דוברות אל הנטייה לפרובוקאטיבי אך החמקני." המעצב, ריצ'רד הורן, המוזכר קודם, כתב: "אני עדיין אוהב את חוף הים, אך זה כבר לא מה שהיה פעם בעבורי. היגעת לי לנקודה. בה אני מתחיל לחיות גם את שאר חיי - את החלקים המלוכלכים יותר, את הכאב, את האוויליות המגוחכה; למדתי לקבל את הסתירות ואת התענוגות הפשוטים ביותר. וכיום, אם אני אומר שאין בנמצא דבר כמו חוף ים - כוונתי לומר שאין בנמצא דבר כמו שלמות" (עמ' 16).

עיצוב מינימאליסטי חתר לאידיאליות. לשלמות שבסיגנון חוף-הים הנעים, הרגוע. החול הצלול עם הרוח הקלילה, השמיים הצחים והשמש המלטפת: האור נשפך ברכות



Palazzo di Gatsby, New York, in 'The Great Gatsby', 1927



לחדרים שליווים בעלי קירות צחורים ושטיחים אפרפרים. "כמו ביחס לכל שלמות", אומר הורן לצד פוסטימודרניסטים אחרים, "היה משהו בלתי-אנושי בחדרים המינימאליסטיים".

אבסולוטיזם נידחה כבלתי-מציאותי. רלאטיביזם קם ועלה. הכרח לוגי נידחה בשם חירות הבחירה. הפוסטימודרניזם מביאנו נוכח אכזיסטנציאליזם נטול "דאגה" ("אנגסט"): עיצוב רוקוקו אלגנטי בסיגנון רוברט אדם (מאה 18) מוטבע על תיקרת פלאסטיק בסיגנון המיסכאות ההמוניות של "מקדונלד"; שולחן שצורתו חופשית בסיגנון שנות-החמישים גובל בספה רנסאנסית; תבליטי גבס אורנמנטיים פוסטיבארוקיים נפגשים בטאפטים שבסיגנון שנות-השישים; התאורה מפגישה פסיניאון מסחריים עם ניברשות וקאנדלברות; עמוד ניאוקלאסי במחיצת מושאי פורצלן וקירות ורדרדים... הכול כשר במאווליאום החדש של הסיגנונות המתים.

המיתקפה על המודרניזם היא גם מיתקפה נגד הקאפיטאליזם, הפונקציונאליזם, הניכור, הפרא-גמאטיזם והיעילות. השיכון המודרני, רבי-הקומות עם ריבועי הזכוכית והפלדה, הדפוסיות של הצורה החוזרת בפסלי קארל אנדרה וסול לוויט, המישבנות של אגנס מארטיין, הפסים והמיסגרות של פרנק סטלה וכו' - אלה נתפסים עתה כמאיירים את רעיון החד-מדינות של מארקוזה. את הטכנולוגיה האנטי-הומאנית, כפי שנתפסה כאסכולת-פראנקפורט (א. פרום, אדורנו וכו'), יתרונות הפוסטימודרניזם, אומל לנו ג'נקס, הם - יתר דינאמיות, יתר בהירות-קריאה,

יתר נוכחות של אישיות והתנהגות, יתר חושניות, הומור, הפתעה ובכלל - "כוליות קשה" (difficult whole). במילים אחרות, היומרה הפוסטימודרניסטית היא לשוב אל החיים המורכבים, לשוב לקומוניקציה האבודה (שבעיקבות האליתיות האקסקלוסיבי והאזוטרי של אמנות מודרניסטית), לשוב לסנסואליות האבודה (שבעיקבות שלטון מילים ופרשנות אינטלקטואלית באמנות המופשטת מינימאליסטית מושגית). לפחות מבחינת הנקודה האחרונה, ברור כי ימים קשים נכוננו למבקרים ולתיאורטיקנים: מאמרים ופרשנויות, תיווכים אינטלקטואליים של מילים ומושגים בקאטאלוגים וכתבי-עת - אלה צפויים לעוינות. שכבר עתה ניתן להתחיל ולחוש בה: הקאטאלוג נטול הטכסט הוא תופעה מתעוררת.

המיתקפה על המודרניזם יסודה בתחושת משבר⁵ ב-1974 כתב הבריטי, מאלקולם מקיוון, ספר בשם משבר בארכיטקטורה, שהינו אחד מאבני-הדרך בנתיב הפוסטימודרניזם. ההפשטה הגיאומטרית נתפסה לפתע כאויב הגמישות האנושית. אויב הרגישות והעושר שברבי-המשמעות והריבוי. בתחומי האמנות הפלאסטית, תחושת המשבר ידועה כאותה "דרך ללא מוצא" של המינימאליזם.

מבחינה תיאורטית, הפוסטימודרניסט מראה לנו את התהום שנפערה בכל אחד מקצוות המקל ומציע לנו לרקד על המקל מבלי לאחוז בו... נבהיר טענה זו: בספרו החיפוש הרומאנטי והתהייה המודרנית (ניו-יורק, 1970) מציג טום דריוור את המודרניזם כמושג

שיסודו בהפרדה שהפריד הפילוסוף ויקו בין ההיסטוריה של הטבע לבין ההיסטוריה האנושית. זוהי ההבחנה בין "עולם הטבע" לבין "עולם האומות". מאז הפרדה זו, האדם-עולמו-ערכיו ומושגיו אינם עוד מובנים מאליהם כהיבט אחדותי של טבע ואלוהים. הביטחון באלוהיות המוחלטת של העולם והאדם – אבד. אמת טבעית היא דבר אחד, אמת אנושית היא דבר שונה. האמת של "עולם האומות" – תולדות הציוויליזציה – הפכה יחסית לידיעה האנושית, ליכולת האנושית המוגבלת ולכמות מסוימת של השכלה. חוק אנושי אינו עוד זהה לחוק טבעי. ט. דריוור רואה כאן את שורשי המודרניזם, באשר מכאן צמח הספק האנושי בראציונאלי ועימו התודעה המודרניסטית של העולם כאילוזה (תודעה שהעלתה עימה את התשוקה לחרוג אל מעבר לאילוזה, ללכת אל מעבר למיגבלות התבונה והראציו ולדעת את המוחלט במישרין, וראה, למשל, השפעת אנרי ברגסון על הקוביזם). אלה הם שני קצותיו של המודרניזם: מחד גיסא, היותך נידון לראציונאליות, אך מאידך גיסא – היותך מטיל ספק בראציונאליות. אינך שייך עוד לטבע, אך אינך מסוגל לפצות עצמך על אובדן זה במציאותו של ביטחון אחר. מבחינה אמנותית, אלה הם שני הקצוות של נאטורליזם ומושגיות, מצד אחד, ואקספרסיוניזם והפשטה דינאמית, מצד שני: פוזיטיביזם מול אכזיסטנציאליזם.

הפוסט-מודרניזם דוחה את שני הקצוות הללו גם יחד: הגם שהגירוש מ"עולם הטבע" נותר כשהיה, אולי אפילו החריף, הפרשנות ל"עולם האומות" ולתולדות הציוויליזציה הפכה שונה: ראשית-כול, הפוסט-מודרניסט אינו מקבל את היותו נידון לראציונאליות. ראציונאליות פשטה את הרגל בעבורו עם כישלונן של האידיאולוגיות הגדולות בימי הזוהר של שנות השישים. הרומאנטיקה של מרידה בראציונאלי והליכה חזרה לטבע אף היא אידיאולוגיה ראציונלית שהכזיבה. החדירה מבעד לתופעות התרבות אף היא איננה מן האפשר, סובר הפוסט-מודרניסט. אתה נידון לתרבות, מבלי שתקדש את התבונה השלימה כביכול בתרבות. הפיתרון רווי-הציניות, אך נטול-האירוניה, הוא – להפעיל את חושניותך ומירב תענוגך בתחומי התרבות, דווקא בשל יחסיותם ושיקריותם. לשחק עם התרבות.

ביטוי לתחושת משבר זו שביסוד הפוסט-מודרניזם נמצא בטקסט שפירסם האדריכל והמעצב האיטלקי, אלכסנדרו מנדיני, ב"דומוס מודה מאגיו", מס' 1, 1981. מנדיני, הרואה את עצמו כארכיטקט שנהפך למעצב אופנה,⁶ שנהפך לדקוראטור – איש האופנות המשתנות, מסביר: "בעבר היה נהוג ליצור מתוך הכוונה לעשות משהו אמיתי, בטוח ומופתי שיהיה טוב לנצח, משהו שמשמעותו לא תשתנה לעולם. בעבורי, המצב הפוך בתכלית: בזמנים אלה, בהם אין עוד האדם בטוח לאן הוא פונה ולו גם דקות ספורות לאחר שסיים יצירת רישום (...) – אני מתעניין יותר בעצם השתנותם של הדברים מאשר בקביעותם, יותר בחוסר ודאותם מאשר בוודאותם, יותר במשמעות הבארוקית מאשר בראציונלית. אני נמשך אחר העובדה, שהעיצוב שלי משתנה כל העת, שהוא פרוביזורי, חיוו קצרים והם אירוע מלאכותי, כמעט בלתי-קשור לקרירות הסטאטית של האמיתי והאותנטי, כי אם כרוך אחר הקיקיוניות של הבלתי-יודע והנידמה (...) להיכרך אחר דקוראטיביות מוחלטת של העולם פירושו להודות בכך שבני-אדם אינם מסוגלים לקשור קשר עמוק, שבליבם הם בודדים, אך מה שמקשר ביניהם בכלזאת בקלות הוא העור, השיכבה החיצונית. אני נמשך אחר 'העומק שבמלאכותי' (...) רעיון אחר: אני סבור שאנחנו חיים בעידן בו העולם נמצא במצב של כאוס מבוקר, ובו נתפסים החיים מחדש כפנטאזיה. ברם, ימי המהפכות הראדיקליות והשינויים המשמעותיים הלפו ואינם עוד. חליפות הזמנים מעמתות אותנו נוכח אופן חדש של ראיית דברים: החיים בתור 'פנטאזיה מוגבלת'. היא מוגבלת כיוון שהיא ניתנת לכולם, כיוון שהיא רק דיקוראטיבית, חוזרת על עצמה".

נשים לב לניגודים: מול מודרניזם של הקבוע, המוחלט והאותנטי-עתי הפוסט-מודרניזם של המשתנה, האופנתי, היחסי והמלאכותי. מול המודרניזם של המהותי,

הדוחה את הדיקוראטיבי בבחינת ציפוי ריק מתוכן, עלה הפוסט־מודרניזם של הדיקוראטיבי, בבחינת רע במיעוטו שהוא הטוב האפשרי.

עתה, יכולים אנו לנסות ולהרחיב את מערכת־הניגודים הזאת. ננסה להציע להלן את "הטבלה הפוסט־מודרניסטית" כטבלה של ניגודים בין מודרניזם לבין פוסט־מודרניזם. מודעים את ההכללות הגסות שבכל יומרה לקאטגוריזציה של תרבות, נקבל את הסכימה הדיאלקטית דלהלן:

פוסט-מודרניזם	מודרניזם
פרסונאלי	בלתי־פרסונאלי
עבודת־יד	מכאניזם
מטאפורי	בלתי־מטאפורי
פיגוראטיביות	הפשטה
דיקוראטיבי (חיצוני)	בלתי־דיקוראטיבי (מהותי)
אופנתי	קבוע
לוקאלי	אינטרנאציונאלי
רבגוני	הומוגני
אינקלוסיבי	אקסקלוסיבי
שפה מקובלת וקומוניקאטיבית	שפה אזוטריית
דה־צנטראליזם	ריכוזיות
הדוניזם	סטואיציזם
פלוראליזם	אסנציאליזם
נוני־אבנגארד	אבנגארד
אנטי־אידיאולוגי	אידיאולוגי
אידיאלקטי	דיאלקטי
היסטורי	אל־היסטורי
"ליכלוך"	"ניקיון"
רע	מעבר לטוב ולרע
עברני	עתידני
שמרני	חדשני
"בורגאני"	אנטי־בורגאני
א־היררכי	היררכי
קטן	גדול
פרטים	מונומנטאליות
קומי	טראגי
מלאכותי	אותנטי

בטרם נעמוד על מה שנראה לנו כמהותי בבשורה הפוסט-מודרניסטית, נבהיר מספר מקביעותינו בטבלה הנ"ל. באומרנו שהמודרניזם הוא "בלתי פרסונאלי", איננו מתכוונים להגביל את הטענה רק למגמה המינימאליסטית והמושגית, אלא להחיל את הקביעה גם על התנועות האקספרסיוניסטיות והמופשטות, אשר בהן ביטוי רגש או תת-הכרה הוא ישיר וראשוני (לפחות לאור ההצהרות של המאניפסטים), עד כי ביטוי זה עוקף את המודעות העצמית של האני. מבחינה זו, המגמה הסובייקטיביסטית הקיצונית, המוכרת לנו מהעידן המודרניסטי, היא "בלתי-פרסונאלית". הפרסונאליות הפוסט-מודרניסטית איננה, בהתאם, זו של החצנה מיידית וישירה של עולם פנימי "ראשוני" ואותנטי. זוהי פרסונאליות של אני המודע את עצמו, את מקומו ואת זמנו ומבטא את עצמו בניחותא, מציג לראווה את כרטיסי הביקור ותעודות הזיהוי של עצמו. כך, גם מכאניזם טכנולוגי ידוע של פיסול מינימאליסטי-גיאומטרי מאסכולת המתכת של דיוויד סמית, אנתוני קארו וכו', עשוי לחול על ציור-פעולה ידני מודרניסטי המנוגד כביכול לכל מכאניזם. גם כאן נוכל לדבר על מכאניזם, אף כי מכאניזם שונה - של תת-הכרה, מוטוריות שרירית וכיו"ב. אופן הביטוי הפוסט-מודרניסטי ישלול את שני המובנים הללו של המכאניזם. הוא יהיה אישי ואקספרסיבי - (סמיכותו לגילויים החזותיים של התנועות האקספרסיוניסטיות גלוייה לעין) ותמיד יקפיד על גילוי של "חוסר מקצועיות" כאישור לאותו בוסר הנוגד מכאניזם. (ובכל זאת ניכרים צדדים אישיים-הבעתיים ומטאפוריים בורמים מודרניסטיים שונים, למשל באלו הגובלים באכזיסטנציאליזם).



יורם מירוז: ציור

כשאנו קובעים בטבלה הנדונה, כי המודרניזם הוא אימוסי, כוונתנו לכל המסורת של הפשטה פורמאליסטית, שהותירה את שאלת הטוב והרע החברתיים מעבר לתחומי היצירה האמנותית ולאיכות הצורנית: עזרא פאונד יכול להיות משורר טוב, אך אנטישמי; "צורה משמעותית" תהא אפקטיבית, גם אם היא מייצגת את היטלר. הפוסט-מודרניזם חוזר למושגי הטוב והרע מבחינה זו, שתוכן נגאטיבי הוא חלק בלתי נפרד ממוצרו: המגעיל, הדוחה, האסור (הוורדרד של הקירות, צריחות בלתי-מלודיות וקללות בקונצרטים של ה"פאנק", הקטיפה שעליה מצייר שנאבל, הפיגורות ה"מכוערות" במתכוון של בורובסקי וכיו"ב)? רוזה-מאריה רינאלדי מתארת את העיצוב המודרניסטי במונחים בלתי-מוסריים, כמעט אלימים: המרכיבים הצורניים של העיצוב הפוסט-מודרניסטי הם - לדבריה - קטעי עיצוב קלאסי, דקוראציות חדות, מאגנטיות, באנאליות, אמבואידיות, פוספוריות ותאוותניות. כולם יחדיו מהווים פאראדוכסים מופגנים, המשנים את החזות ומגדירים מחדש את המשמעות של האובייקט המקורי. הם עושים זאת באמצעות פרובוקאציה, שינוי, שבירות, קיצוניות. הצורות מאניריסטיסיות, אקלקטיות, מנופצות. הדקוראציה מפוררת ככל האפשר לפראגמנטים קטנטנים, עד כי הופכת לאבק צבעים הנוחת סביב. הפראגמנטאריות והאיסימטריות הופכות אובססיביות. ההשראה לכל הגישה הזו היא הקאריקטורה, הפאראדוכסלי וההתנפלות הבלתי-לגאלית. המכאניזמים הפועלים הם אלה של פיתוי, מירמה ורבי-משמעות. כך רוזה מאריה רינאלדי ("מגוף אל עיר", "דומוס מודה מאגיו", מס' 1. 1981, עמ' 53-50).

דומה, כאילו קיימת סתירה בין הבחנה זו לבין הבחנתנו בין הייררכייה מודרניסטית לעומת חוסר ההייררכייה הפוסט-מודרניסטית. במה דברים אמורים? אנו טוענים, כי המודרניזם אימץ הייררכיה מוסרית עקיפה (בלתי-קשורה לדחיית המוסר שביסוד הפורמאליזם הטהור) של ערכים עליונים ותחתונים, רומאנטיים ביסודם: האני היוצר החופשי בבחינת ערך עליון, לעומת ערכי הזעיר-בורגני בבחינת ערך תחתון. האני היוצר, המגשים את עצמו, הוא בעל המודעות, הביקורת, הפרובוקאטיבי, בה בשעה שהזעיר-בורגני הוא חסר-המודעות, הפאסיבי, הנייטרלי. במודרניזם מצא הדבר את ביטויו פעמים רבות בתיאטרון האבסורד, אף כי גם בציור: ההפשטה האקספרסיוניסטית או ציור-פעולה, לעומת הריאליזם של הבורגנות. או: ביקורת הבורגנות ב"פופ-ארט" ובפוטוריזם. או: האינטנסיביות האינטלקטואלית הנדרשת נוכח יצירה מינימאליסטית ומושגית, לעומת הקריאה הקלה והפאסיבית שביצירה הריאליסטית הפופולארית. זוהי גם המוסריות ה"סטואית" של המודרניזם: ההתקלפות, הוויתור על המיותר בדרך אל הטהור והראשוני.

מסתבר שהייררכיות עקיפות כגון אלו אינן מקובלות עוד על הפוסט-מודרניסט. ברגע בו אימץ הפוסט-מודרניסט את הפיגוראטיבי ואת המופשט בעת ובעונה אחת, את המינימאליסטי לצד המורכב, הריאליסטי, החדשני במחיצת המיושן - ברור שעמדתו היא במפורש אהייררכית. כל הסיגנונות, כל אופני התיאור שבאפשר מוקנים באותה דרגת ערך. כולם משרתים את ההנאה הפרסונאלית, ה"הדוניזם" החדש של הפוסט-מודרניזם.

האם קיימת סתירה בין תפישות המוסר לבין תפישות ההייררכיה של המודרניזם והפוסט-מודרניזם? לא, באשר דחיית ערכי טוב ורע מתחומי היצירה המודרניסטית לטובת ערכיות ישירה של היצירה היותה חלק מבשורה "מוסרית" מסוימת של מעורבות ישירה ואינטנסיבית.

לעינין הטראגיות והקומיות: זוהי הבחנה שזכויות הראשונים עליה שייכות למבקר האיטלקי, בוניטה-אוליבה-אכילה, מי שכתב את הספר, הטרנאטאבנגארד האיטלקי (מילאנו, 1981). לפי בוניטה-אוליבה-אכילה, המודרניזם מקורב לז'אנר הטראגי בסיגוף האידיאליסטי שניחן בו: הוויתור הסגפני על פרטים מיותרים בדרך למהות ראשונית של צורה; הוויתור הסגפני על חומרים "עשירים" ועל הצטעצעות "תרבותית" לטובת "אמנות

עניה". לעומת זאת, הפוסט-מודרניזם (או, כפי שמכנה אותו המבקר האיטלקי - "טראנסאבנגארד") הוא "קומי", מבחינה זו שמאפיינות אותו תכונות הקומדיה - המיקריות, הפאראדוכסאליות, הריבוי, ואנו נוסף במילותיו של אריסטו - "חיקוי מציאות נחותה".

בצל הבחנה זו בין מודרניזם טראגי לפוסט-מודרניזם קומי תסתופפנה גם ההבחנות בין המונומנטאליות המודרניסטית לבין המשיכה לפרטים בפוסט-מודרניזם, או ההבחנה שהיבחנו בין הגדול והקטן: אנו זוכרים היטב את בדי הענק של ג'קסון פולוק וחבריו ל"אסכולת ניויורק", אנו זוכרים את עבודות האדמה אדירות הממדים של כריסטוהייזרסמיתסון וכיו"ב: ציור הפך סביבה, סביבה הפכה טבע, טבע הפך חיים. נכון הוא, שגם בציור הפוסט-מודרניסטי נמצא ציורים בגודל קיר; אך מהותית היא השיבה לדימויים הקטנים, קטנטנים לעיתים, המאכלסים את הציורים (יסודה כבר בפרטים הדפוסיים ששבו וחזרו בציורי הטאפט של אמצע שנות השבעים), ובהתאם, נטייה לפורמאטים קטנים (המיניאטורות ההודיות של קלמנטה, האובייקטים של בורובסקי). משמעותית הפופולאריות היחסית של קנבסים קטני מידות - מרובעות, עגולות ואלטיפטיות, אשר עד לפני מספר שנים כלל לא היו ניתנים לרכישה. רלבאנטית היא התחייה של קישוטיקיר קטנים בארכיטקטורה הפוסט-מודרניסטית, אשר עד לפני זמן לא רב ביקשה רק את הגודל הפונקציונאלי המבטיק נטול סממני-מישנה, רלבאנטית גם האופנה של התקשטות בפריטים קטנים רבים ושונים - סיכות, תליונים, הרבה עגילים על האוזן, הרבה טבעות, וכו'. מכאן הדיבור על מונומנטאליות מודרנית לעומת הפרטים הפוסט-מודרניסטיים, על אף ההכללה שבקביעה זו. הקשר לטראגי ולקומי הוא עדיין במונחים אריסטוטליים: הטראגי כתחום האידיאליזם ההרואי המונומנטאלי של הגיבור הטראגי (ביחד עם הצימצום שבמיספר הנפשות הפועלות, המקביל לריכוזיות של המודרניזם), בעוד הקומי כתחום הנחות ("הקטן"), רב-האירועים והתפניות, המתפורר (ולפיכך, הדה-צנטראליזם הפוסט-מודרניסטי).

מהותי בטבלה שהבאנו היחס בין האבנגארדיזם המודרניסטי לבין נונאבנגארדיזם (או, כאמור, "טראנסאבנגארדיזם") פוסט-מודרניסטי, שכן, יחס זה כולל בתוכו את מושגי הדיאלקטיקה וההיסטוריוזם של שתי תפישות-התרבות הנדונות.

המודרניזם היה אקוויוואלנטי לאבנגארד, מושג שראשיתו באמצע המאה ה-19 בתיאוריות האוטופיסטיות של ס'סמון, ואשר קיצו מתיישהוא בראשית שנות השבעים, עם מיסחור האבנגארד, הפיכתו לפופולארי, ממוסד, מבוקש, צפוי, ולפיכך - סותר את עצמו. מושג האבנגארד שביסוד המודרניזם תפס את התרבות כמתפתחת בתנועה היסטורית של ניגודים וכראש-חץ המקדים את המחנה החברתי. מכאן התחיבה ה"חידושיות" המתמדת, שבירת מוסכמות-תרבות קודמות ופער קומוניקאציה בין אנשי האבנגארד לבין המחנה התרבותי העוקב: "לפי הגדרה, האבנגארד פעל בדפוס התרבותי של מסורת אידיאליסטית בעלת נטייה לעיצוב ההתפתחות האמנותית בקו פרוגרסיבי, מתמשך ורקטיליניארי (∞) מושג אבולוציוני של האמנות". (אכילה-בוניטה-אוליבה, עמ' 5-6).

אבולוציוניות זו דחתה את סיגנונות העבר בבחינת סיגנונות מתים (נזכור את ההתקפה המודרניסטית על המוזיאון כעל מאויליאום) וכפתה על האמן את המאמץ המתמיד של קידום ההיסטוריה. השאלה - "מי עשה קודם?", הפכה לשאלת-מפתח. במאמרו "ההכרה האומללה של המודרניזם" ("ארטפורום", ינואר 1981, עמ' 57-53) כתב רונאלד קאספית: "המודרניזם - מה שנראה לי כאותה נקודת-מבט התופסת את האמנות כשליטה בטוהר - אינה מחייבת כל-כך אובדן מסורת כמו שמחייבת דחייה מרצון של המסורת. לא שהמסורת היא כה בלתי-אפשרית מנקודת-המבט של הווה, אלא שעצם מובנו של ההיסטוריוזם - אותה הימשכות חלקה, ההכרח הקל המחייב זרימתם של אירועים זה אל תוך זה - פשט את הרגל נוכח המושג החדש של ההימצאות בהווה. להיות מודרני, כפי שאמר יונג

פירושו להיות 'מודע לגמרי את ההווה' (עמ' 53). מאבולוציוניות מודרניסטית זו התחיבה עמדה אידיאולוגית של האמן: הוא, כמקדם ההיסטוריה, דוחף אידיאה חדשה ומממשה. האבנגארד היה ביטוי לאידיאולוגיה חברתית הממומשת בפראקסיס האמנות. 'מכאן, הפופולאריות של מאניפסטים וחידושים אמנותיים... בעידן המודרניסטי והקשר המתמיד של אלה לתפישות חברתיות (האם יש צורך להזכיר את הסוציאליזם של הריאליסטים, את הפוזיטיביזם של הנאטורליסטים, את גיוס הסוריאליזם לקומוניזם, את קירבת האקספרסיוניזם הגרמני למארכסיזם, את הזדהות הקונסטרוקטיביסטים עם המהפכה הרוסית, את תקוות חברת-המחר של הפוטוריזם, או את הזדהות הבאוהאוז כנגד המחנה הבורגני).

הפוסטמודרניזם קיבל את מות-האבנגארד כעובדה מוגמרת. לתהליכי המיסחור והפופולאריזציה של האבנגארד (בזכות טלוויזיה ורבעוני-אבנגארד למיניהם) נילוהה התיסכול העמוק ביחס לכוחה של אידיאולוגיה. בצרפת דחו "הפילוסופים החדשים" של ראשית שנות-השבעים את האידיאולוגיה בבחינת הכללה נוקשה ומסוכנת המהווה בסיס לטוטאליטריות והטיפו במקום זאת לפלוראליזם. בארה"ב ענו ניקסון וריגן לאידיאליזם של שנות-השישים המאוחרות, ובאיטליה וגרמניה ענה הטרוריות הראדיקלי את תשובותיו האלימות לכל אפשרות של ליבון רעיוני ותיאוריה: "אמני שנות-השבעים מתחילים לפעול מאותה נקודה (...) בה סוכך העולם בסידרת משברים שסילקו מן הסחרחורת היצרנית שלו כל מערכות אידיאולוגיות", (אכילה-בוניטה-אוליבה, עמ' 6). שלילת ההמשכיות האבולוציונית והאידיאית מותירה את הפוסטמודרניזם עם תרסיס של דימויים. עובדה זו מצאה ביטוי בביקורת שפירסם מיכאל פיינגולד ("ווילג'ווייס", 3.9.1981) על האופרה "הפנתר" (לפי מוזיקה של פיליפ גלאס) שהוצגה ב"לה-מאמה" הניו-יורקי: "...הדילמה של 'הפנתר' היא במידה רבה זו של היצירה הפוסטמודרניסטית: ליצור את הקשר שלה עם החיים ובאותו זמן להתקים אריוק בזכות עצמה, לאשר את אמנותיותה, המיבנה שלה, קרירותה הפורמאלית. לוטגנהורסט (המעבד והבמאי/ ג.ע.), בזכות תפיסתו החזותית (...), נופל במישרין ומרצון לתוך התהום הנפערת במרכז בעייתיות זו. אף שאין זה מן-האפשר שלא להתפעל בכל נקודה ונקודה מדימוי זה או אחר, ממש כפי שלא ניתן שלא להסתמר מהמוזיקה של גלאס, האפקט המצטבר של הערב הוא בסופו-של-דבר שיתוקי: סידרת דימויים המצטברים בסטרקטורה יותר מאשר מעמיקים או ניבנים..." (עמ' 83).

בשלב זה, לא רק שהאידיאולוגיה הפכה בלתי-רלוואנטית לאמנות (ראה את האנטירעיוניות, אנטי-אמנות-מושגית בצירוף הפוסטמודרניסטי. ראה את הערצתו של האמן האיטלקי החדש את האמנות הרומית הדקאדנטית מהמאה ה-3 לספירה, ימי נפילת האימפריה...), - אלא שההיסטוריה עצמה מלכת והחלה מביטה אחורנית אל עצמה, ולא עוד קדימה אל מעבר לעצמה. במאמר ב"ניו-יורק טיימס" (14 ביוני 1981) תיארה עדה לואיז האקסטבל את הארכיטקטורה החדשה כנסיגה מהירה אל העבר: "המגמה כיום היא לנוע במלוא המהירות אחורנית. הארכיטקטורה אצה באנדרלמוסיה אל ערפילי ההיסטוריה; סימבוליזם קיבוצי פתח את השער בפני מלכודות המסורת. ארכיטקטים צעירים, וגם מיספר מבוגרים, נסוגים באומץ אל המוסכמה האקאדמית ואל התחיות הנוסטאלגיות. גל העתיד התגלה כגל העבר. הדבר החדשני ביותר בשנות השמונים הוא כל מה שהינו מיושן, והמגמה המקובלת ביותר עתה היא קלאסיציזם". אכילה-בוניטה-אוליבה הגדיר כך את המגמה: "נכוח חוסר השתנותו של העולם, האמנות איננה דוגלת בתהקדמות (פרוגרס), אלא היא פרוגרסיבית בכל הקשור להיותה מודעת את התפתחותה הפנימית" (עמ' 7). או: "...לא השיכרון האבנגארדי הרומאנטי עם האינסופי, אלא תנועת סחף ללא מרכז..." (עמ' 18).

מכאן חוסר המהפכניות המכוון של הפוסטמודרניזם. מעצבים, ציירים, מוזיקאים וכו' הפכו זהירים יותר, מודעים את ההיסטוריה. ביוני 1981 נפתחה במסצ'וסטס תערוכה בשם - "דוברי קלאסיציזם חדש: ארכיטקטורה אמריקאית כיום". צ'רלס ג'נקס, המוזכר קודם.



גדי גולדשטיין

ציור על בד

פירסם מאמר ארוך ב"ארכיטקטורל דיזיין" בשם - "קלאסיציזם פוסטמודרניסטי - הסינתיזה החדשה". לראשונה מזה עשרות רבות של שנים (מזה כמאתיים שנה), אנו עומדים נוכח שימוש בסיגנונות מיושנים ללא האירוניה המודרניסטית (השפם שהדביק מארסל דושאן למונה-ליזה, עיוותי ה"מאנינס" לוולאסקו בציורו של פיקאסו), מדובר באקלקטיציזם סיגנוני-היסטורי מכוון. בספרו המוקדם כתב צ' ג'נקס: "במונחים כלליים ניתן לתאר (את הארכיטקטורה הפוסט-מודרניסטית) כאקלקטיציזם ראדיקלי ואדהוקיות. סינתיזה יצירתית. האקלקטיציזם איננו לשמו, אלא מחויב בצידוק סמאנטי. האדהוק מחייב איחוד יצירתי של הסיגנונות המוקדמים למען תכלית ספציפית."

לכן, גאודי, הארכיטקט הבאצלוני הנודע מסוף המאה ה-19, נהפך לגיבורה של הארכיטקטורה הפוסט-מודרניסטית, וזאת בזכות מה שנראה עד אתמול כמיושן; קווים ביומורפיים בסיגנון ארט-נובו, סמלים פיגוראטיביים, צבעוניות ילדותית מישחקית, וכך. עתה, ייבנו בתים כמו מועדון מרציה-אוניברסיטה של סנטה-ברברה (1968; אדריכלים: צ'רלס מור וויליאם טרנבול) ובו משולבות תאורת ניאון של פירסומות-רחוב ביחד עם ניכרשת בארוקית, זאת במחיצת שטיח-קיר צרפתי מן המאה ה-18 ומדרגות אולטרה-מודרניסטיות של קווים ישרים וצורות גיאומטריות חדות. להיכן נעלמה האירוניה של הפופ-ארט?

מכאן, שריצ'רד הורן אינו מדייק, כך נראה, עת הוא תופס את האקלקטיציזם הפוסטמודרניסטי כפארודי: "יותר מאשר ציטוט יסודות של סיגנון כלשונם", כותב הורן,

"המעצבים הפוסט־מודרניסטיים משייכים את היסודות לזמננו – עושים פארודיה עליהם, מגזימים ומעוותים אותם, ממזגים אותם זה בתוך זה עד כי משתנים כליל" (עמ' 18). לא, האקלקטיציזם אינו פארודי (גם אם מייקל גריבס נטל עמודים קלאסיים הישר מבבל הוליבודית וגם אם ריצ'רד ג'ילט השתמש במוטיבים של 'טרומפל'יי' – פארודיים כביכול, שאתם איחד עם קירות כסיגנון ארדקו ו/או מרכיבים קונסטרוקטיביסטיים־דרוסיים המאוחדים עם קירות כסיגנון פומפיי...), ההנאה הפוסט־מודרניסטית היא בעצם המיזוג המקושקש, בעצם הריבוי, הסתירות, חוסר ההתאמה, הדיסונאנסים. מישחקיות צבעונית ו"בלתי־אפשרית" (שילוב של קירות ורודים עם תיקרת אפרסק ומסכים ירקרקים כנולת) דוחה את האידיאה המקובלת של "מה הולך עם מה"; מישחקיות של עיצובי מלכות בארוקיים, המתערבבים בעיצוב כפרי נוסטאלגי, מבקשת לפגוע בדיכוטומיות חברתיות מוסכמות. מעבר לאלה, דוחה המישחקיות האקלקטית את העיצוב המודרניסטי של שנות ה־60 ולמעשה מגיבה ישירות נגדו: הניקיון, המינימאליזם, שולחן הזכוכית והכרום, השקיפות הצחה, הקווים הטכנולוגיים, הסביבה הראציונלית והטהורה – כל אלה זוכים למענה בצורת סתירתם המובהקת. הוא שאמרנו בטבלתנו הנ"ל – ניקיון מודרניסטי לעומת "ליכלוך" פוסט־מודרניסטי. לפיכך, במועדון ה"ריץ" הניו־יורקי, ממעוזי ה"פאנק", נמצא פלוראליזם לפיו כל איש רוקד בסיגנונו שלו; נמצא כאן את כל הגילים ואת כל האופנות. לא עוד האבנגארדיום של "הצעירים" נגד "הזקנים" (כלום אין הלבוש והתיסרוקת של הסבא אומרים ביטולה של דיכוטומיה מודרניסטית זו?); ברקע יוקרנו קרעי סרטים מכל הסיגנונות ומכל התקופות – מסרטי האמפרי בוגארט רומאנטיים ועד סרטי פיטר פונדה אלימים. מעל לכול, תשלוט החושניות המירבית: צעקות, צבעוניות, מלודיה פרימיטיביסטית במתכוון, תנועה גופנית "בלתי מסודרת" (מושפעת רבות מתנועתם הכפייתית של מופרעי־מוח).

ובצירוף? "סאנדרו קיאה מפעיל טחנת־רוח שלימה של סיגנונות (...). התענוג שבצירוף אשר סוף־סוף שוחרר מהטיראניות של החדשנות". (אכילה־בוניטה־אוליבה, עמ' 22). או: "בניו־יורק, הוא (פ. קלמנטה) מצייר פרסקו, כשהוא מחייה את הטכניקה של ג'וטו ושל מיכאלאנג'לו. עשרים הפרסקות הענקיות שלו הם ציורים חסרי סיגנון נטולים כל שמץ של צורה אמנותית. 'דיוקנאות' של אנשים בעירום, בלבוש או בחצי־לבוש, עושים דברים בלתי־ניתנים להסבר. בגוונים בלתי־ניתנים לתיאור, באנטומיות מרושלת, בקו שרוט ומזולזל... האם אלה הם צאצאי הקדושים מימי־הביניים והרנסאנס של אמנות איטליה?...) אך אין הם ניתנים לקישור למוסכמות תרבותיות" (קים לוין, "ווילג'וווייס", 26–20 למאי, 1981, עמ' 90).

אם המודרניזם היה דיאלקטי ככל הווייתו (וראה מאמרו המוזכר קודם של דונלד קאספית, המנתח את תפיסתו של קלמנט גרינברג את המודרניזם כדיאלקטי, כתנועה בין סתירות), כי אז הפוסט־מודרניזם הוא הימצאותן של כל הסתירות יחד ללא סינתזה וללא תנועה לקראת אנטי־תיזה כלשהי. זוהי נקודה משמעותית ביותר: דחיתן של תיאוריות או אידיאולוגיות מתחומי הפוסט־מודרניזם אומרת סילוקה של יומרה (פסיכולוגית, סוציולוגית, מדעית, דתית, וכו') לאיחוד המטאפיזי של כל אפשרויות (שבעולם. אנו נתונים. איפוא, בעולם קרוע ומפורר, נטול כל אפשרות לאיחוד עליון. והאמנות לא עוד באה במיתוס מאחד וגואל (ראה). לאשק קולקובסקי, נוכחותו של המיתוס. האם תפישתו של קולקובסקי את המדעים והאמנות כאיחוד מטאפיזי של העולם מהווה היא עצמה תפישה מודרניסטית?). אלא כאישור להתפוררות, להיעדרותו של שיווי־משקל, לקונפליקט ולחוסר אחדות. במקביל, חוסר האפשרות לרדוקציה לקראת מהות ראשונית ומאחדת בסיגנון הרדוקטיביות של המינימליזם – אף הוא מותירנו עם הפראגמנטים בלבד.

פראגמנטריות אומרת חוסר כיוון וסוג מסוים של סובייקטיביות. חוסר הכיוון אינו רק עניין של קומפוזיציה פתוחה מהבחינה החזותית, אלא גם אישור נוסף לתפישת הזמן

הפוסט-מודרניסטית: "האפשרות של תנועה חופשית ובלתי-מוגבלת בתוככי כל הטריטוריות עם התיחסות פתוחה לכל הכיוונים (...) לנוע לכל העברים, כולל אל העבר (..) ללא קאטגוריות זמניות והייררכיות של הווה ועבר, האופייניות לאבוגארד (..) עקרון המרכזיות מנופץ לטובת יחסים מובילים ואלכסוניים." (אכילה-בוניטה-אוליבה, עמ' 11-14). הסובייקטיביות מאוששת בעצם החירות, בעצם חוסר נוכחותה של תיאוריה כוללת המחייבת את הצופה (או את האמן). "עקרון התענוג" מוצא פורקנו במישחקיות הפתוחה והקומניקטיבית, אשר מושרשת תמיד במקום ובזמן ולפיכך קונקרטי, מוחשית ואיננה פתוחה מדי.

זוהי הנקודה בה עולה שנית היחס להיסטוריה: האידיאליזם המודרניסטי היה היסטורי מבחינה זו שאימץ את עקרון התנועה ההיסטורית לתחומי האמנות ומבחינה זו שהאידיאולוגיה המאחדת שבו האצילה תחושת אחדות לעולם ולהיסטוריה; אך הוא היה בלתי-היסטורי מבחינה זו שהוציא את האמנות אל מחוץ לתהליכים החברתיים-היסטוריים (הכוונה למסורת הפורמאליסטית שמאז קאנט ועד ק. בל וק. גרינברג, המסורת שהעלתה את "האמנות למען אמנות", "האמנות כתכלית למען עצמה", או "הצורה המשמעותית" כנפרדת מכל ערך ייצוגי, וכו').

הפראגמנטאריות הפוסט-מודרניסטית הפוכה בתכלית: היא בלתי-היסטורית בכך שעצרה את התהליך הדיאלקטי של ההיסטוריה ופנתה לכל התקופות ולכל הסיגנונות באותה מידה של חיוב. היא בלתי-היסטורית מבחינה זו שאין בה שום נחמה לעולם המפורר וחסר מידה של חיוב. היא בלתי-היסטורית מבחינה זו שאין בה שום נחמה לעולם המפורר וחסר ההמשכיות. אך הפוסט-מודרניזם הוא גם היסטורי ביותר מבחינה מסוימת: הוא עוסק בפרטים קונקרטיים של דימויים פיגוראטיביים. אין הוא מבקש לחדור אל מעבר ל"צעיף המאיה" של העולם. הוא נותר בעולם ובהיסטוריה. לא לחינם ניחן הפוסט-מודרניזם בנטייה לשוב לגבולות הלאומיים ולשורשים האנתרופולוגיים והלוקאליים. לאחר האינטרנציונליות הידועה של שפת אמנות-האבסטרקט והאכטיקטורה המודרנית, אנו ניצבים נוכח ריהביליטציה של מיתוסים והיסטוריות רגיונאליות (לא מיקרה הוא ש"ציור איטלקי" יכול להצליח בניו-יורק, ובמקביל לו - עיניין מחוסר תקדים בקונסטרוקטיביזם רוסי או באמנות גרמנית מתקופות שונות).

אך, המתח המשמעותי מכול בין מודרניזם לבין פוסט-מודרניזם הוא זה שבין אסנציאליזם לבין פלוראליזם. המודרניזם, גם כאשר ביקש לחתור אל התמצית המינימליסטית, או כאשר תר אחר "צורה משמעותית" (בהשראה ישירה מהגדרה אסנציאליסטית של ה"טוב" בידי א.ג. מור), אם כשעסק בביטוי הישיר והאינטואיטיבי והאל-אנאליטי בתחומי ההפשטה האכספרסיוניסטית - תמיד תר אחר אסנציה (מהות) - אם של צורה ואם של רגש. הניגוד הפילוסופי בין סובסטנציה לבין אסנציה פתח את השער המודרניסטי בפני ההפשטה - עקיפת התכנים הסובסטנטיביים או סילוקם לטובת התכנים או הצורות האסנציאליים (אסנציאליזם): "התפיסה האומרת שלמושאים מסויימים יש מהויות, כלומר שהם ניחנים במספר מרכיבים אשר בלעדם לא יתקיימו המושאים או לא יהיו הדברים שהם הינם." - א. פלו, מלון פילוסופי, ניו-יורק, 1979, עמ' 324. וכך כתב דונלד קאספית על המודרניזם באור האסנציאליזם: "הרדוקציה אל הליטראלי אומרת חיפוש אחר הבלתי-משתנה בתחום הניסיון ההיסטורי המשתנה במהירות, החיפוש אחר החילוני המקביל לקדוש בתחום חווייתי חילוני לגמרי (..) בנתחנו את מושג המודרניזם, אנו מתחילים להבין כי הטוהר מוגדר באמצעות מה שהוא שולל כמו באמצעות מה שהוא מחייב." (עמ' 53).

המיתקפה על האסנציאליזם הגיעה לשיאה בתחומי הפילוסופיה האנאליטית האנגלו-סכסית. אם "אמנות עוקבת אחר הפילוסופיה", כפי שטען ג'וזף קוסות, כי אז לאחר הברית בין הפילוסופיה האנאליטית-לשונית לבין האמנות המושגית, אנו עומדים נוכח

ברית חדשה שבין האמנות הפוסט־מודרניסטית לבין העמדה הפילוסופית הפלוראליסטית. העמדה הפלוראליסטית טוענת, שהעולם מורכב מסוגים רבים של מרכיבים ייחודיים שלא ניתן לעשות מהם רדוקציה לאחדות מוניסטית כלשהי, ואפילו לא לדואליות. דומה, כי ניתן להקיש רבות על עמדת הפוסט־מודרניזם כלפי העולם וכלפי האדם לאור ההגדרה הבאה של הפלוראליזם: "התיאוריה האומרת שהמציאות מורכבת מריבוי או כפל של ישויות נפרדות. הפלוראליזם יכול להיות מאטריאליסטי, כפי שסוברים האטומיסטים; הוא יכול להיות הילוונניסטי, כפי שסבר אמפדוקלס; או רוחני, כפי שהבין זאת לייבניץ (...). עיקר הקשיים ביחס לרעיון הפלוראליסטי הם - (א) בכל הקשור לאידיאה של האלוהים (...). ו-(ב) בכל הקשור לאידיאות ולעובדות של יחס, סדר, חוק, או הארמוניה: אם קיימת הארמוניה, הרי שאין נמצא פלוראליזם סתמי, כי אם מערכת מסודרת; אם ההארמוניה בלתי־קיימת, הרי שישנו כאוס בלבד, ללא יקום; ו-(ג) בכל הקשור לאינטראקציה (...). הצרכים שאתם בא הפלוראליזם לספק הם בעיקר - (א') האפשרות לשינוי אמיתי, או לתפיסה דינאמית ממשית ואובייקטיבית (...). (ב') האפשרות לגיוון ממשי, בעיקר ההבדלים בין בני־אדם (...). (ג') האפשרות לחירות, בבחינת כוח מניע עצמאי הפועל בכל יש ממשותי..." (בולדווין, מילון פילוסופיה ופסיכולוגיה, גלוסטר, מסצ'וסטס, 1960, עמ' 306).

במילים אחרות: הפלוראליזם (שבאקלקטיציזם המכוון של הפוסט־מודרניזם) אינו מאפשר קיומו של אלוהים, סדר, חוק, הארמוניה וקשר בין מרכיבי העולם. לעומת זאת, פלוראליזם זה מאשש דינאמיזם של העולם, השתנות וחירות. כדי להמחיש ערכיות זו, די אם נתבונן באחד מאותם חדרים פוסט־מודרניסטיים, שצילומם הופיע לא מכבר ב"מטרופוליטן הום": שטיח מצויר ביד בדפוסים עממיים פרימיטיביסטיים, כנראה דרום־אמריקאיים. לידו - כד קלאסיציסטי גדול ובו שתול דקל ביתי בסיגנון ויקטוריאני. לידו שידה איטלקית מודרנית ומינימאלית המצופה בלכה שחורה. לידה - מנורה עומדת עם עמוד מתפתל בסיגנון בראנקוזי. כורסא משרדית ביסודה סמוכה לקיר ורוד וסוככי־אור כחולים בסיגנון רומי... הוכחה אחרת נמצא, למשל, במוזיקה הפוסט־מודרניסטית. כמבוא לקונצרט "מוזיקה חדשה מניו־יורק" (קארנגייהול, 27 במאי 1981), כתב עורך הקונצרט,



עירא מרום: ציור

טים פייג': "קונצרט זה הוא 'מירקם טלאים' מנותק ממקום ומזמן - וודוויל שמיימי, אם תרצו; קצת מזה, ואחריו - קצת מזה, אך תמיד הרמה גבוהה ביותר. אקלקטיציזם זה אינו מרצון, כי אם רק הודאה בעובדה, שמבחינה מוזיקאלית, אין עוד בנמצא אמונה אמיתית אחת ותולא". ואכן, כאשר פיליפ גלאס שב אל העוגב הקלאסי ומשמיע קטע דמויקאנטטה; כאשר קירק נרוק מעמת את נביחות הכלבים (האמיתיים והמחוקים) עם קוראלים קלאסיים; כאשר דיוויד הייקס מחבר אפקטים כנסייתיים עם אפקטים של מיסגד - האקלקטיציזם הסיגנוני חוגג. כאשר דיוויד ורטיגם מופיע כקוסם ומפעיל סידרה של "כלים" מאולתרים - צינורות, כלי מיטבח, חבלים מנסרים באוויר, סליל נייר-דבק הנפתח בסמוך למיקרופון, וכו' - ואו פורץ במחול "פאנק" מסוגן - המוזיקה הקלאסית המודרנית שבה והופכת לחגיגה מהנה. בדומה לציור, שבה המוזיקה האבנגארדית אל הפיגוראטיביות של מלודיות, של אפקטים אילוסטראטיביים ושל השתלבותה עם המיצג החזותי של המוזיקאי המבצע. מעל לכול, תנועה אנכית של ההיסטוריה הומרה בתנועה אופקית. המוזיקאי החדש מנצח על תיזמורת אדירה המאחדת כינורות, עוגבים, סינתסיזרים וכלי מיטבח, אסכולות שונות, תפיסות טונאליות שונות, מזרח ומערב, אירופאיות עם אפריקאיות, וכך הלאה.

כאשר הזמן החיצון עמד מלכת, מה נותר? במילים אחרות: בין היסטוריה לאל-היסטוריה, היכן בדיוק או מתי בדיוק ניצבת היצירה הפוסטמודרניסטית? מבחינה איקונית חיצונית, אם נתייחס, לדוגמא, למצב הזמני של הפיגורה בניו-אימאג' - לא נוכל לשייך פיגורה זו להיסטוריה ספציפית. הדמויות של בורובסקי, קלמנטה, פ. כהגן וכו' - אינן ניחנות בהופעה היסטורית מוגדרת. מקבילים להן דימויים של כובע, מטוס, אוניה וכדומה, המככבים לעיתים ב"ניו-אימאז" ומנוטרלים במתכוון, כמו שייכים לעל-היסטוריה. "הדימוי החדש אינו מסגיר שום רגש - אלא רק מצב טבעי של שקט", כותב אכילה-בוניטה-אוליבה (עמ' 25). הדימויים הללו יהיו מוקפים בסימני מקום וזמן, אך בתור "כוכבים" הם על-היסטוריים. ב"הגליאניות" החדשה של הפוסטמודרניזם, תיזה שוכנת עם אנטי-תיזה ועם סינתזה גם יחד, ללא כל אפשרות לאנטי-תיזה חדשה. לא טוטאליטריות זו או אחרת עצרה את תנועתה של הרוח החופשית, כשם שלא בורגנות אינטרסנטית מחקה ניגודים דיאלקטיים (כפי שיהיו בוודאי שיטענו), אלא עלתה והתפתחה ספקנות ביחס לכוחה של הרוח להיות מוגשמת בהיסטוריה. השטחה עצמית זו של הפרספקטיבה ההיסטורית זהה עם ביטול המאבק האידיאולוגי, המצויין קודם. ללא הדיאלקטיקה של אנטי-תיזות, לא ייתכן ה"לא" האידיאולוגי.

נדגיש: עם ביטול החדשנות, מתבטל גם מושג האקאדמיזם. היצירה הפוסטמודרניסטית פועלת בזמן הבלתי-זמני, בהיסטוריה על-היסטורית, בין חדשנות בלתי-אפשרית לבין אקאדמיזם בלתי-אפשרי. ובכל זאת, באורח כמעט פאראדוקסאלי, ביצירה תשלוט תנועה סימנית, זמניות פנימית. זהו הזמן הפרסונאלי של היוצר או הצופה, אשר ויתרו על מצבם בתנועה היסטורית כללית יותר לטובת הזמן הפרטי. זוהי הדקאדנטיות החדשה: סיגנונה הפלוראליסטי של ההיסטוריה ללא האמונה באסנציה של צורה משמעותית. זוהי דקאדנטיות של נשף מסיכות: האמן של שנות השמונים בתפקיד פראגונארד; בתפקיד דהיקיריקו; בתפקיד אמני הקוואטרונצ'טו האיטלקי; בתפקיד ריאליסטן אקאדמי מראשית המאה; ועוד. כבכל נשף מסיכות סוער, ה"אולם" מקושט, הקונפטי עף לכל עבר והשמחה רבה. כמו ב"המרפסת" של ז'אן ז'ה, ההיסטוריה נקבעת בחוץ, ברחובות. אך בתוך בית-הבושת שליט זמן עצמאי של מישחקי התפקידים, כל ההבדל הוא, שתהא זו טעות לייחס משמעויות אכזיטנציאליסטיות רציניות מדי לנשף הפוסטמודרניסטי. כאן, החגיגה אינה סמלית וגם ההתחפשות איננה בריחה. כאמור, אכזיטנציאליזם נטול "דאגה".

אלא שהסתייגות גדולה מלווה את כל הקאטגוריזציה של מסה זו. ההבחנה בין

מודרניזם לבין פוסט־מודרניזם היא בחלקה גסה, בחלקה מבולבלת ובחלקה מלאה כסתירות פנימיות.

נתחיל בזה, שאנשים משתמשים במונח "פוסט־מודרניזם" באורח חופשי, ללא מתן דיווח שבין ביחס לשימושים האחרים במונח. כך, לדוגמא, ניתקל בדיון ב"פעילות הצילומית של הפוסט־מודרניזם" (מאמרו של דגלאס קרימפ, "אוקטובר", מס' 15, חורף 1980, עמ' 110-91) ובו תפישה עצמאית למדי של המושג הנדון. לפי קרימפ, צילום פוסט־מודרניסטי הוא צילום השולל את הנוכחות החיה ("האורה") של המושא המקורי: "גולדשטיין ולונגו הם אמנים, אשר בנוסף לרבים בני־זמנם, מטפלים בשאלת הייצוגיות באופנים צילומיים, בפרט באמצעות אותם היבטי צילום שעניינם בפרודוקציה, עותקים, ועותקים של עותקים. הנוכחות הבלתי־ירגילה של יצירתם מתקיימת באמצעות החוסר, הריחוק הבלתי־יניתן לגישור מן המקור המצולם, אפילו מעצם אפשרותו של מקור. נוכחות כגון זו היא שמקנה לפעילות הצילומית את התואר 'פוסט־מודרניסטית'" (עמ' 94).

האקלקטיציזם, הפלוראליזם, נוניאבנגארדיזם וכו', שהוצגו בדיוננו כחלק מהותי למושג הנדון, נעדרים כליל מתפישתו של ד. קרימפ. יתר על כן, קרימפ יבחין במודע בין פלוראליזם של אמנות (שאותו ראינו כעיקרון פוסט־מודרניסטי) לבין פלוראליזם של האמנות, היתרבותה בעותקים, הדפסים וכיו"ב - שדווקא היא תהפוך בעבורו לעקרון פוסט־מודרניסטי: "פוסט־מודרניזם עינינו בתפוצה של האמנות, בפלוראליזם שלה, שאותה אני מבחין מפלוראליזם הפלוראליזם, כידוע לנו, הינו אותה פנטאזיה בדבר חירותה של האמנות, חירות מתחומים אחרים, ממוסדות, החירות מהיסטוריה כלשהי. חירות זו היא ברת־הגנה כיוון שכל יצירת־אמנות נתפשת כייחודית לגמרי וכמקורית. לעומת פלוראליזם זה של מושאים מקוריים, ברצוני להציג את הפלוראליזם של העותקים" (עמ' 91).

ואולם, ברור למדי כי מושג הפוסט־מודרניזם של קרימפ הוא אקוויואלנטי ביותר למושג המודרניזם המוכר לנו. הפלוראליזם של העותקים היא בשורת פופ־ארט מיושנת, אשר אנדי וורהול, רוברט ראושנברג, הפיסול המינימאליסטי התעשייתי והסטרקטורות של דפוסים גיאומטריים חוזרים - כולם ביטאו אותה היטב מאז שנות החמישים (הבשורה נתמכה, כמובן, בידי המיסדר המיסחרי שפיתח בצורה מחוסרת־תקדים את שיטת הדפסה־המשי וה"מאלטיפלס". הפופולאריות של אלה מאז שנות־השישים המוקדמות איננה יכולה לשאת את התואר פוסט־מודרניסטי, שייולד רק כעשרים שנה מאוחר יותר). תפישה־העולם המוצנעת שנילוותה למגמה זו - טכנולוגית, ניבורית, חדי־מדיה, המונית - כוננה את מושג המודרניזם, כפי שמצא ביטויו (אם גם על דרך הניגוד) בתיאטרון האבסורד, בספריו של הרמן הסה, בתיאורית ההמון של אורטגה אי־גאסט, בפילוסופיה של אדורנו ומארקוזה ועוד - כולם נכסי־צאן־ברזל של התרבות המודרניסטית. גם אם אין כוונתו של ד. קרימפ לבקר את חדי־המדיה, הריקון מ"אורה" והניכור, כי אם לראותם כחלק מהותי של הצילום ה"חדש" (ראה הפופולאריות של הפולורואיד, או את הדומינאנטיות המדריכה של צילום האופנה, או את צילומיה של שרי ליון, שהציגה ב־1980 שישה צילומי נער עירום שלא היו אלא צילומי צילומיו המפורסמים של אדוארד ווסטון, כפי שהופיעו על כרזת פירסום לגאלריה "ויתקין") - גם אז המושג, או שהוא מיושן מדי (אנדי וורהולי מדי) מכדי שיהא פוסט־מודרניסטי, או שפשוט אינו חופף את הפוסט־מודרניזם האחר שבו עסקנו. רק אם נשוב וניזכר בהבחנה מוקדמת שלנו בין מודרניזם של ביקוש אחר אותנטיות לבין פוסט־מודרניזם של ביקוש אחר המלאכותי והאופנתי - נוכל להבין את עמדתו של ד. קרימפ בהקשר התפישה הכוללת של מאמר זה. ברם, גם בהקשר זה נהיה חייבים להודות, כי ההבחנה בין אותנטיות מודרניסטית לבין מלאכותיות פוסט־מודרניסטית היא הבחנה קשה נוכח תופעות מודרניסטיות כמו ג'אספר ג'ונס, ליכטנשטיין, אנדי וורהול, דוויין האנסון ושאר האמנים המודרניסטיים שנמשכו אחר

הקסם שבחוסר-הייחודיות, הקסם שבהמוני החד־ממדי (קופסאות-המרק הידועות של וורהול, הנורה החשמלית של ג'ונס, הקומיקס של ליכטנשטיין, בורגניות הסופרמרקט של האנטון וכיו"ב).

כך, בניגוד להבחנותינו החד־משמעיות כביכול, נוכל למצוא ב"פאנק", או ב"גל החדש", יסודות מודרניסטיים מוכרים של אלימות אנטי־בורגנית ר"ל - אבנגארדיזם, כשם שנוכל לייחס עמדות אידיאולוגיות לצירימ פוסט־מודרניסטיים: אנו קוקי, האיטלקי, יבטא עמדות מטאפיסיות, כמעט דתיות, וצירימו יסגירו דימויי חזיונות אפוקליפטיים, ג'ונתן ברובסקי יכלול בתערוכתו האקלקטית והעליוזה ב"פאולה קופר" גם כרזות ביקורת בנושאי אקולוגיה; כתובה פרסית שתופיע ברישומי תתקשר בכלזאת להיסטוריה החוץ־אמנותית, כשם שדמותו של איאטולה חומייני, המופיעה על ציורו של שנאבל, תתקשר למציאות פוליטית.

במילים פשוטות: ההפרדה בין מודרניזם לבין פוסט־מודרניזם איננה כה פשוטה (הגם שהיא מפתה: ב"סוהו ניוו", 20 למאי, 1981, הוצעה ההבחנה הבלתי־משכנעת בין עידן הג'אז לבין עידן הרוקנ'רול כהבחנת־מפתח שניתן. ליישמה גם על תחומים פלאסטיים ואשר אמורה להבדיל בין שנות שבעים־שמונים לבין מה שהתחולל קודם לכן). בעיית ההבחנה מחמירה לאי־שעור עת אנו מתנסים בתרגיל קטן והוא - בחינת האסתטיקה הפוסט־מודרניסטית של "הגל החדש" במונחי המודרניזם של ה"קמפ". לא נוח להיזכר במושג ה"קמפ" של סוזאן סונטאג: הוא מערער את רוב הבחנותינו. שכן, אם נעיין במאמרה הידוע של סונטאג על מושג זה (הוא הופיע לראשונה בחוברת "פארטיזן", סתו 1964, ולפיכך - הוא נימנה על העידן המודרניסטי) נמצא איפיונים רבים שכאילו נכתבו בימים אלה על 'ניו אימאג' ושאר התופעות הפוסט־מודרניסטיות:

"דרך הקמפ אינה במונחי היופי, כי אם במונחי דרגת המלאכותיות, או הסיגנון. להדגיש סיגנון הוא להמעיט בערך התוכן, או לבטא עמדה שהיא נייטראלית כלפי תוכן. ברור, איפוא, מאליו, שהרגישות של הקמפ איננה נוטה למעורבות פוליטית. היא לפחות אפוליטית (...). ישנה רגישות האחת (לא זו של הקמפ) של תרבות גבוהה אשר הינה מוסרנית כיסודה. ישנה רגישות אחרת, של מצב רגש קיצוני, המיוצגת על־ידי רוב אמנות האבנגארד בת־זמננו ואשר מועצמת באמצעות המתח שבין רגש מוסרי לבין רגש אסתטי. הרגישות השלישית - הקמפ - היא כבר כולה אסתטית. באורח עיקבי, הקמפ הוא חווייה אסתטית של העולם. הוא אומר ניצחון 'הסיגנון' על ה'תוכן', ה'אסתטיות' על ה'מוסריות', ניצחון האירוניה על הטראגדיה. קמפ וטראגיות מהווים אנטיתיות (...). ממהותו של הקמפ היא להוריד את הרצינות מעל כס המלכות. הקמפ הוא אישחק, אנטי־רציני (..) קמפ מציע חזות קומית של העולם. לא קומיות מרירה או פולמוסית. אם הטראגדיה הינה חווייה של מעורבות־יתר, הקומייה היא חווייה של תת־מעורבות, של ריחוק (..) הקמפ מפורר וממיס מוסריות. הוא מנטרל מחויבות מוסרית, מעודד מישחקיות (...). ההצהרה הבסיסית של הקמפ היא: 'זה טוב בגלל שזה נורא'."

האם לא יהיה מדויק יותר לטעון, שמרכיבי הפוסט־מודרניזם נוכחו ברובם לכל אורך דרכו של המודרניזם? ודאי שאיש כמו טום וולף יסכים לקביעה זו. לאחר שסקר באריכות את התפתחות הארכיטקטורה המודרניסטית והפוסט־מודרניסטית באירופה ובאר"ב, קבע וולף: "המונח החדש (פוסט־מודרניזם) עצמו נטה ליצור את הרושם שהמודרניזם בא לקיצו כיוון שהוחלף במשהו חדשני יותר. למעשה, הפוסט־מודרניסטים (..) לא יצאו מעולם מאותה קופסא קטנה ורזה שעוצבה בשנות העשרים בידי גרופיוס, קורבוואייה וההולנדים. לכל היותר, הם עסקו בשינויים בגבולות אותם מושגים נוקשים - שהגיעו עתה לגיל שישים - וזאת למען התועלת ההדדית שלהם." ("הארפר", יולי 1981, עמ' 56).

ישנן גם סתירות פנימיות בתוך המושג הפוסט־מודרניסטי עצמו. למשל, בעיית הסיגנון.



ציור: חנה בוֹ-חיים

מעבר לכל סירוב לאשר אידיאולוגיות כאלה או אחרות, עולה האישור הגדול של עצם ההנאה מסיגנון. הסיגנון חשוב מכל תוכן שהוא (במאגאזינים לאמנות בולטת עובדה זו, כאשר ה"סטייל" של הכותב קובע היום לא פחות מתוכן דבריו. לעיתים אפילו קובע יותר. נזכיר שוב את טום וולף בהקשר זה). אויבי הפוסט־מודרניזם ייתפסו לנקודה זו כדי לטפול עליו יתר דקאדנטיות. בין שנסכים עם קיטרוג זה ובין שנדחה אותו, עדיין נצטרך לפתור את הקושי הלוגי הבא: בפוסט־מודרניזם הכול שווה בפני הסיגנון ואילו סיגנון הוא כל מה שההיסטוריה קבעה כסיגנון (כלומר, שכיחות צורנית זמנית שמוסדה). בעידן המודרניסטי יכולנו למצוא את הדיאלקטיקה של הפיכת היסטוריה לאמנות והפיכת אמנות לסיגנון ולאחר־מכן - הפיכת הסיגנון להיסטוריה וחוזר חלילה (במערך ספיראלי ולא מעגלי). ובעידן הפוסט־מודרניסטי? אבוי, טאוטולוגיה מעגלית: סיגנונות אמנותיים יוצרים אמנות של סיגנונות. מי שלא יתרגש מדי מטאוטולוגיה זו, יסרב אולי לקבל את הרעיון הפוסט־מודרניסטי של קידוש סיגנון באשר הוא סיגנון: הוא יזכור את קביעתו של ארנסט גומבר'ך, שסיגנון הוא תמיד טענה על דרך השלילה (רומאנטיציזם הוא סיגנון כיוון שהוא שולל קלאסיציזם). כיצד ייתכן סיגנון בפוסט־מודרניזם השולל כל אפשרות לשלילה?

אך מה שנראה כחמור וקשה מכול הוא בעיית השיפוט הערכי. פוסט־מודרניזם מקשה מאוד על ביקורת. במונחיו של קארל פופר - הפוסט־מודרניזם הוא בלתי־ניתן להפרכה, כיוון שאפשרות שלילתו העקרונית איננה באה בחשבון. באשר הוא מקבל את כל הסיגנונות, כל התקופות, כל האופנים, כל האיכויות (כולל, כזכור, "ציור רע") - אנו ניצבים בהכרח נוכח אחת מאותן דיסציפלינות מטאפיסיות כמעט, המונעות מראש כל אפשרות להפרכתן. מה שפופר טוען נגד מארכסיזם ופסיכואנאליזה יכולים אנו לטעון נגד האמנות הפוסט־מודרניסטית: תאמר "אקלקטי", יענו לך - "הו, בוודאי, הן בזאת בדיוק אנו חפצים!"... תאמר "אבל זה עשוי רע", יענו לך - "אבל, כמובן, הן זוהי בדיוק

כוונתנו!" תאמר "אבל היצירה מבולבלת, חסרת כל עמדה עיקבית!" ויענו לך – "נו, בטח, וכי כיצד תיתכן עיקביות בעולמנו!", וכו' וכו'. בסופו של דבר, תיוותר ללא כל כלי נשק כנגד היצירה הפוסט-מודרניסטית. היא תמיד ובהכרח מוצלחת. בעייה זו דורשת עדיין את פיתרונה.

ב"ארט פורום" של חודש מרץ 1981 פירסם ג'והן דיסקמפ את "המאניפסט של האמנות הפוסט-מודרניסטית". בסופן של מיספר שורות מבלבלות ומבולבלות, כתב:

"נראה כי הכול חפצים באמנות פוסט-מודרניסטית, וישנם מיספר אנשים הסבורים כי היא כבר בנמצא. ברם, קודם-כול חובה עלינו ליצור אותה אמנות המתקימת כאמנות גם אם איש אינו מתבונן בה ואשר תמשיך להתקיים גם לאחר שנהרסה..."

הערות:

1) ראה מאמרי "האבנגארד – אחת ולתמיד", ציור ופיסול, מס' 11, מאי (1976), עמ' 11-3. כאן הלכתי בעיקבותיו של ג'והן לאהר, שהספיד את האבנגארד בספרו העמידו אל הקיר הרביעי. בשני מאמרים שפרסמתי על "דוקומנטה 76" ("אבנגארד במבוכה", חותם, אוגוסט, 1977) הראיתי כיצד לבש המשבר התיאורי עור וגידים באמנות גופא. הנושא עדיין רלבאנטי. בחוברת מס' 14 של פרפורמינג ארטס ג'ורנאל, 1981, מנתח ריצ'רד שכנר את "השקיעה והנפילה של האבנגארד (האמריקאי)" בתחומי התיאטרון.

2) במוסף הספרותי של "מעריב" (1980) כתבתי על "הכשל ההיסטוריוציסטי" והצבעתי על הסכנות התרבותיות שבסיגול גישה היסטוריוציסטי לאירגון תערוכות ולביקורת אמנות.

3) ריצ'רד גילמן, דקאנס, ניויורק, 1979.

4) ראה מאמרי – "פאנק", חותם, 1978.

5) ביוני ויולי 1981 פירסם טום וולף צמד מאמרים בשם "מבאואזו לביתנו" ובהם מיתקפה חמורה על המודרניזם ארכיטקטורה האמריקאית ושורשיה בבאואהזו וכתנועות עוקבות. וולף בו לכל איזם. כדרכו מאז מאמרו הפרובוקאטיבי – "המילה הצבועה", הוא לועג ללהט אידיאולוגי של אנשי הבאואהזו, לעמדתם האנטי-בורגנית ולכמיהתם להתחיל הכול מנקודת האפס. מקביל הבזו שרוחש ט. וולף לגישה מושגית לארכיטקטורה, ר"ל עשייה ארכיטקטונית תיאורית. מבחינה זו, כתיבתו של וולף מהווה דוגמא מאלפת לכתיבה פוסט-מודרניסטית: היא ריאקציונרית (בכמיהתה לסממנים הארכיטקטוניים של האתמול, כולל אלה הנגועים בפאשיזם), אקלקטית (סיפורו את תולדות הבאואהזו והארכיטקטורה האמריקאית הינו לקטני ופלוראליסטי), מבריקה מאוד (בסיגנונה הפיוטיפאטי כביכול, לצד ההיסטוריוזם הפרזואי), אנקדוטית, וכמובן – היסטוריוציסטי. כתיבתו של וולף היא גם דוגמא לסכנות הטמונות בפוסט-מודרניזם: הברק הינו על חשבון יסוד הדיוק המדעי, והמיתקפה האנטי-אידיאולוגית או האנטי-אינטלקטואלית מותירה את הקורא עם ציניות ותולא.

6) לאורך שנות השבעים, הפכו ארכיטקטים למעצבים. בלחץ הבעיות הכלכליות של תקופה זו, בעיקר בלחץ המיתון הכלכלי האמריקאי, העדיפו אזרחים רבים לשפץ את ביתם על בניית בית חדש. בהכרח, מצאו עצמם ארכיטקטים רבים בתפקיד חדש של מעצבי-פנים. מעניין המעבר מכאן הלאה: הפנייה אל האינטימי הביאה למיפגש של הארכיטקט עם גוף האדם ועם הצרכים הדקוראטיביים. כך גילו את עצמם לא מעט ארכיטקטים בתפקיד של מעצבי-אופנה וגוף. השיבה אל הפיגורה האנושית בתחומי הציור, איחודה של המוזיקה עם הפיגורה האנושית (במיצג המוזיקאלי) מצאה, אפוא, ביטוייה גם באיחוד הארכיטקטורה עם עיצוב האופנה.

(7) אין לבלבל בין תפישה זו של "רע" לבין הימשכותם של הסימבוליסטים הדקאדנטים ("המשוררים המקוללים", למשל) אל הרע והאסור. בעבור הדקאדנטים של סוף המאה ה-19, ההתענגות על רע היתה קשורה בגרימת הלם לבורגני ובהנחת קיומו של עולם אידיאלי מיתולוגי, המובטח רק להם, יחידים וגולה, אנשי האסתטיציזם הגמור. לכל היותר, הרע שימש בעבורם בבחינת ירידה צורך עלייה. האמנים הפוסטימודרניסטיים אינם חפצים בהלם לבורגנים כשם שאינם מניחים קיומו של עולם אידיאלי, עולם טוב. הם מתענגים ברע ובאסור כיוון שהם מוצאים באת סיפוק לשמו. אין הם חווים ירידה צורך עליה, פשוט משום שהעולם והקיום הם בעבורם מישור נטול כל שיפועים.



שלושה חלונות ירוקים

ערה למחצה בנמנום יום א'
אני רואה שלשה חלונות ירוקים
בשלשה אורות שונים –
אחד מערבי, אחד דרומי, אחד מזרחי.
שכחתי שידידים נתיקים גוססים.
שכחתי שאני מתקרבת לגיל העמידה.
בכל חלון רשרושים שקאלה!
העצים מתעקשים על עמדם, תוססים וחושניים.
עבים כקדושים.
אני רואה שלשה קצות מרזבים רטבים מכסים צפרים.
עורותיהן נוצצים בשמש.

במטתי אני קלה כספוג.
בקרוב יבוא הקיץ.
היא אמי.
היא תספר לי ספור ותשמר עלי, ישנה
כנגד עורח השמנמן, דמוי הפרי.
אני רואה עליים –
עליים רחוצים ותמימים
עליים שלא ידעו מעולם מרתף,
ילודי דמם שלהם, הירק
כזרועותיהן של בתולות-ים.

אינני חושבת על העגלה החורקת במסע.
אינני שמיה לב לסנאים האדמים
המקפצים כמכונות לצד הבית.
אינני זוכרת את גזעיהם האמיתיים של העצים
הנצבים מתחת לחלונות,
גמלוניים בארטישוק.
אני נעשית ענקית,
בהסתר בוחנת, בהסתר יודעת,

טעיתי במקומה של חגורת ואן-אלן,
צנורות הביוב ותעלות הנקה,
התחדשות עירונית ומרכזי הפרברים.
שכחתי שמותיהם של המבקרים הספרותיים.
אני יודעת את שאני יודעת.
אני אותה ילדה שהייתי,
חיה את חיי שלי.
אני צעירה וישנה למחצה.
זוהי עת של מים, עת עצים.

כיוונים במרחב

סידרת גיאומטרית המרחב משקפת בעיני הרבה אלמנטים, ערכים ומיכלול התרחשויות שאינם נראים ואינם נמצאים על הנייר. הקוים, החיצים, הצמתים, הסימונים, האותיות, חוזק ועובי הקוים, מהווים מימד דומה ותחליפי לאור צל, צורה, צבע, תוכן, מציאות הפשטה, וכל מה שאנו רגילים לבטא בציור.

תרשימים משורטטים אלה נתנו לי אינדיקציה להתרחשויות פנימיות אצלי. תמצית משורטטת אני חש במהלך שגרתי, למשל, כשאני נוסע באוטובוס או טס, אני יודע שגם אחרים עושים אותה דרך איתי, ורבים אחרים נוסעים בכיוונים שונים, כך שבו זמנית אני מרגיש את התנועה העצומה הזורמת סביבי ולידי - צולבת, חותכת ומשפיעה חזק במסלול הזרימה שלי.

עצם ידיעתי על מסלולים אחרים אפשריים באותו זמן, מביא אותי לדחף גדול להיות קיים במסלולים האחרים.

אני יודע שאני קיים במסלולים האחרים בעצם אי נוכחותי בהם.

אני מרגיש את מבנה השלד אשר תלוי בי ושאני שולט בתוכו, זהו מבנה פתוח נייד לא סופי, משתנה כל הזמן, יש לו אפשרויות עצומות של האין סופי - הוא מרתק אותי, הוא דינמי, אי אפשר לראותו במבט אחד. הוא מתחלף על אף שהוא בסך הכל מצב נתון, סטטי, של מספר מסלולים, צמתים וסימנים לא משתנים.

רישומי המסלולים שואבים מאותם ערכים המהווים חומר גלם לציור ולפיסול. אך אני מרגיש מתנתק מהסטטיות והקפאון שנוצרים בהתייחסות לצבע, צורה, הבעה וכו' - ובעיקר לתוצאה.

אני רואה בתרשימי המסלולים את כל המוזכר והלא מוזכר.

אני רואה את האנשים כעצמים בחלל.

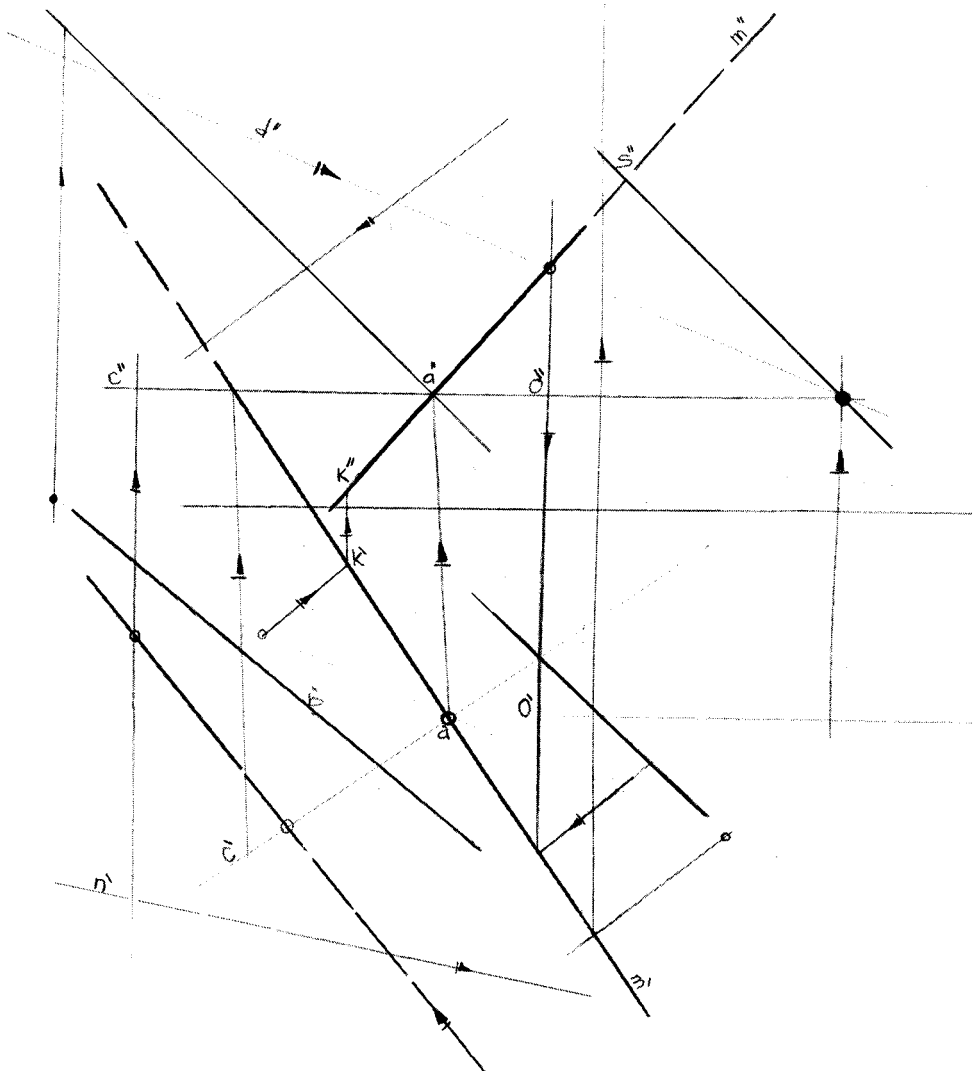
אני רואה תנועת העצמים בחלל.

אני רואה מאבקים גלובליים ביק תפיסות.

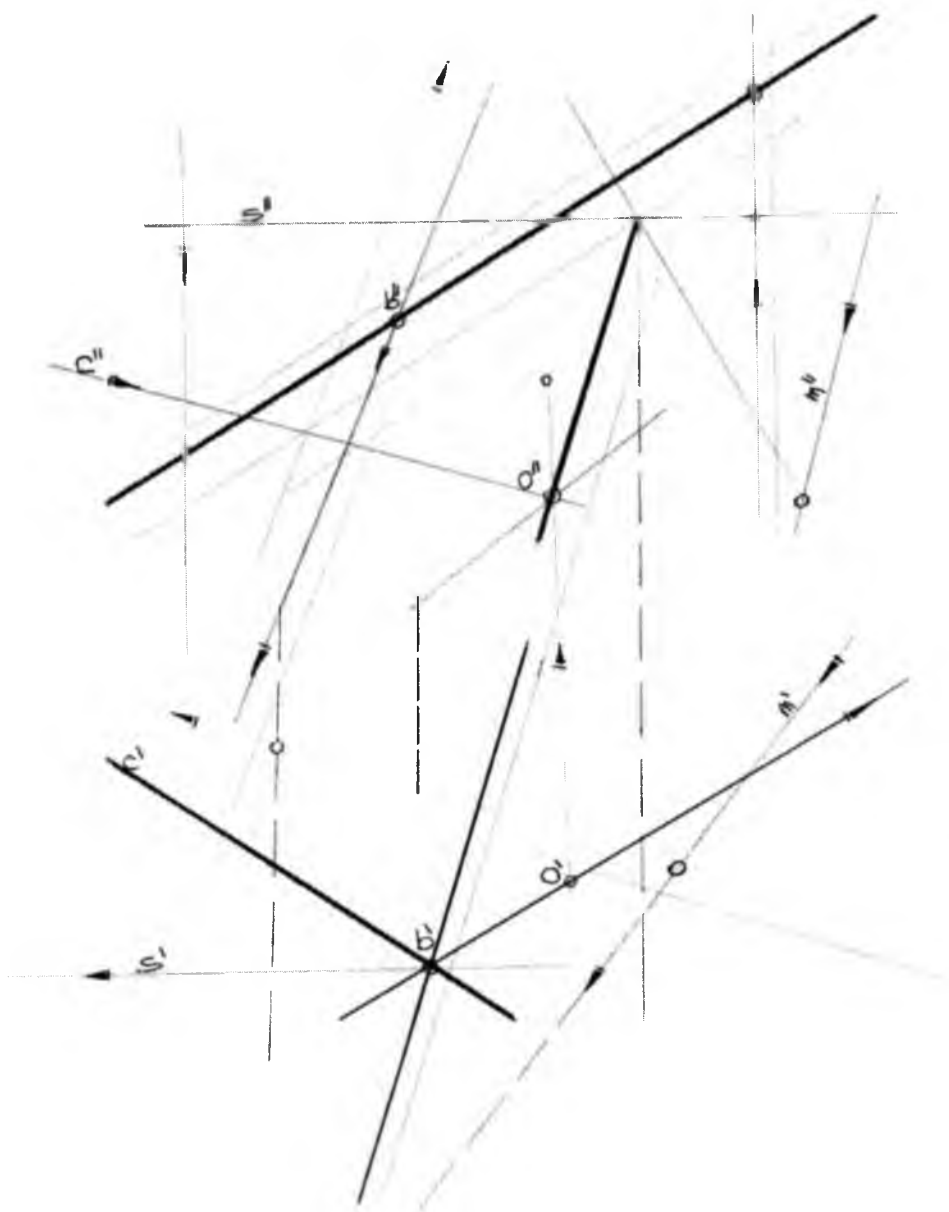
אני רואה את הרב-מוקדי שבחיים.

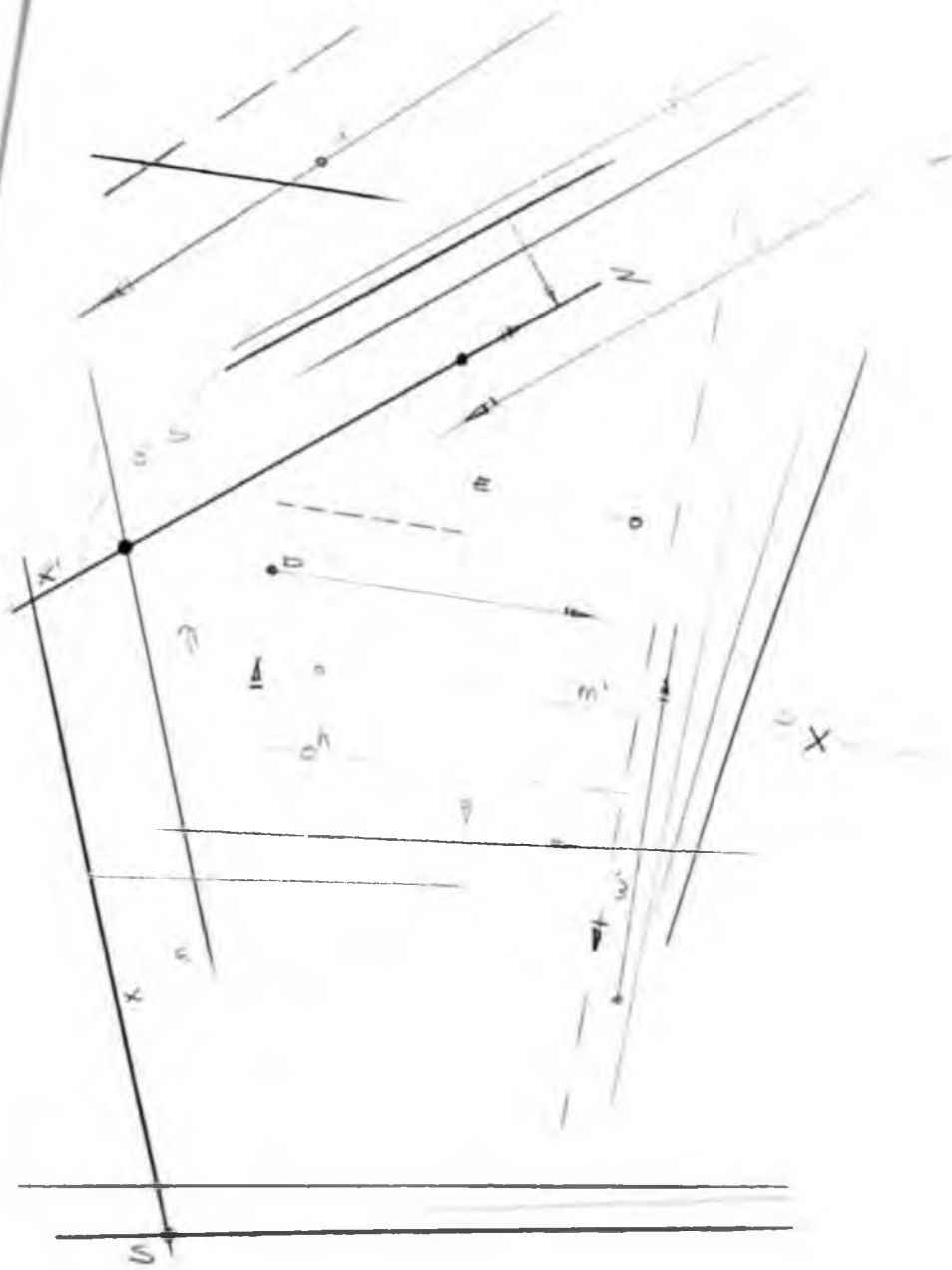
אני רואה את התלות של החזק ברבים "החלשים".

אני רואה את כולם כמכנה משותף אחד, כגורמים נפרדים בעלי תלות עצומה בכל החוצה, הקיים והחסר.



גבי בן ז'בו: כליונים במרחב





גבי בן ד'נו: כיוונים במרחב

עכשיו אור ההבדלים



הוא חושב שבקצה העמק שמע
שיחים מתרחצים
ירח מחזיר שם את חציו האחר
בלבו שקע לילה.



לאן אני נהדף
בשבקצה ראשי מתעורר יער מיתר.
לילה מביא אותי למשיכות רכות
עד שאני מגיע לכפות ידי.
גופי יודע ללכת עד הצריחים ההם.
על גבול העשר
אני פועמונים מנשקים
ואשים ברבועי
סלים קטנים.

עכשיו אור ההבדלים
עכשיו אור האסונות,
אני נתקף התפשטות ומכנסי זולגים
עד גלגלת הכרך
הכביש, לשון פרושה
ובצדי הדרך חונות נשיקותי
כמו בני-דרך
עכשיו אור ההבדלים
עכשיו אור האסונות
קוים ריחניים קודחים את פף-ידי
ואני
רחבה קטנה של צמחים
באגם

התחברות

1.

לילה סרוג

הגשם צדדי מאד.

חלצות שחורות נופלות מהשמים

בתנועות של מתפלל.

שלג ריחני זורק שיבה על ראש הורני

למות עכשו ולא מהתפוררות.

בחוץ אור נחפו

אבי לוקח אתו את ארנקו ובתוכו

מים אטיים יותר.

שואב השטיחים שואף את השמים.

אני חושב על רכות

אם אשה תתחבר באשה

אולי תצא אמא שלי.

2.

ושוב

אחרי שנה

אמי מורידה דמעות על אחי.

גמד קטן במח מסדר לה את הרהיטים

אבי מכניס את אחי לחדר

כספר חדש.

במטאטא נח אויר. אני גדול בכית

ומראש הורני נופלת עלי שיבה

להתפורר עכשו מבלי

למות.

3.

צר לי ואני כל כך רחב.

פתאם הכל יורד. כמו במעשה אהבים

כשמישהו בא

ומציג לפניך את תמונת ההורים.

מפה לפה

אל עצמי אני שתי עקידות.

אולי שכחתי את מלטפי השיש

הבוהק מתחת לבטנות

נראה שהצפתי את העולם בבכי

כמה זמן אשען כך

אני זוכר,

הרי אני גופי. מאורר עכשיו

והראש

ביס פקועה

מתוכה נופלות נשימותי.

לפעמים עיפותי היא מדורה קצרה

כשאני נפרד, בכל לילה

מפה אחר לפה אחר.

אלי כפר



עֲזַבְתִּי אֶת הָעִיר בְּגִלְל כַּמָּה שׁוֹרוֹת
 עֵינַיִם מְאֹד הַמַּיִם
 הוֹלְכִים אִתִּי.
 בְּאִמְצַע הַמְדַבֵּר אֲנִי
 תִּיבַת־דָּאָר מְנִיר חֶסֶם.
 הַעֲדִינֹת בְּתוֹךְ שְׁנָתִי כְּחֹפֶן עֲצָבוֹת
 אֲנִי מְפִיר אֶת הַחֲלוֹם הַזֶּה, חֲלוֹמוֹת עֲגָלִים.
 כִּי מֵהוֹלוֹת,
 וְלִשְׁכַב עִם זְקֵנָה וְזִקְנָה הַנִּקְרִית פִּתְאֹם
 זֶה לֵהִיֹּת מֵהוֹל.
 עֲזַבְתִּי אֶת הָעִיר כִּדֵּי לְהַשְׁתִּיל שִׁירִים
 בְּאֵגַם־אֲדָמָה, עֵפַיִם מְאֹד הַמַּיִם
 יִחַבּוּ לִי.

נשות קרקע

נשות קרקע,
 מה הן יודעות על גבר,
 הסובל בקומה השלישית. בלוח בשרן
 תאריכי כאב.
 4 ימים לפני, זה אפשרי. זר דופק בדלת.
 4 ימים אחרי, זה אפשרי. זר דופק זרה.
 גופן שברי נסיונות והעצב בלבן
 כמו ילד במבחנה.

נשות קרקע,
 מה הן יודעות על גבר
 הסובל בקומה השלישית. מתזונה לתזונה
 העצם נמלאת אבק.
 בקפיץ הזרע שלנו תקפצנה מאהבה לאהבה.

אתה פוחד מאנשים. אתה רועד מעצמך
ובידיך מסתתרת התשובה לפחדך
שלא שואלת אחרים
ורק מכה, מכה, מכה
בעצמך ובי.
אותה שניה שבה אתה אֶחָז ויָרָה ומלחמות
אני קרקס חסר אולם, חסר דפנות
והעולם שמתפזר באגרוףך
ננעץ בי עמקות.
ואז אני מסמר
ואז אתה תמונות
תלויים בערפל,
שנינו מסתתרים בין השורות.



“שיר צריך להיות כמו בדולח מנפץ”
— אתה אומר.
אני אומרת שאתה צריך להיות כמו רסיסים,
כמו שיר.



הנהרות זורמים בעמקים הנפלאים שמלאים בשקדיות פורחות
והלכן מציף את הדרכים. הכל הולך, הכל זורם. השירות פותחות
כנפים וחולמות שסלמות שבין העולמות גדושים במלאכים. אני
שבנפילה מתמדת טסה את חיי, עוברת בתפים על השבילים
נאדמים
פוצעים את שפתותי. כל כך גדוש פרחים, כחגיגה נפרשת ובלחמים
חמים. האם הם נצחיים מספיק, ומה יקרה באם אחמיץ כאן את
הרגע?
הדומיה המתפוררת, הילדים הנוולדים מתוך ראשי, ונרקים לשם
בחזרה.

...הכאבים שלי, אני נדלקת, אני עולה באש,
החרב מתהפכת בידי ונהפכת אל בשרי שנעקר אל העולם,
המאכלת בי, אני בה, ובנו העולם.

בן-ציון בן-משה



אור חשמל מבעיר את הקצר.
והרמשים, במהירות כל תאמן
תרים מחסה.

כסילוואטס. העץ חשך.
וצללית האבן גדולה ממדתה:
לו יבלתי למד את הלילה
בסרגל חשוב

ובמחוגה, לחוג כוכב.
הלילה אקח את יצרי ואתך
ממחצית אהבה, למחצית כאב.
הו איך מרחיקים מות.
איך מעבירים גזירה.
הלילה אגרוף מונף מעל הלבנון
ועל פני הלבנות.



עגלת פנים היתה
כמו ירח.

חציה מאר, חציה אפל.
וכמו יעקב את המלאך
אחר האבקות ממשכת,
שאלתי לשמה:

'אני פרחים נותני ריח' אמרה:
וכל המתוק נכרך
בהבשיל הדם את ריחה.

עבר עבר בגופי. עבר בגופה.
כך אור אחרון העובר וגוע
בחשיכה.



האור נדד ממקומו למקום אחר.
ועיני סלין נדרו בכחל
למקום צל.

רך הערב, מתנה נופי סגל
על טרף הנודד בגן ביתי,
ועל מקומי הלקוי בעמדי.
משם אני רואה:

במעמקי כל יפי טמון צל.
משהו לא אנושי.



תנועה אינה סגל. אינה צבע.
מדרך הטבע אני למד:
הקו המשלים את חיי
הוא קו הגמר
שלא אעבור עוד עד עולם.

ואיני יודע מאיזה חושים נרקמת האהבה
ואיזה צבע נמזג בעצב הדמעות.
משהו נהדף ונחבט בי פנימה
כגלים אל חוף.
הביטי בחלון.
מתוך שדה ירק שבע אנפות,
רפות מנדידה, יפות מגעגועים,
עפות ללינת לילה.



אהבה – כמצב של העדר
צרך לגעגועים:
לך ובקרא לך תכלת
מן היפה שבפקעות, מן היפה שבשושנות המים.

אין רוח שתשרטט קוים
מצל פרחו של מלאך:
ראה, מה ענג בכיו של התור.
ומה נפלא מסעו על כנפיו הרועדות
באוויר השמים.

בקר בקר על אדן הסלון
רועד ממסעו –
הומה געגועים.

אני ואיש נימול

איש נמול יפה-תאר אוֹחוֹז בְּכַתְפִי,
אֶת שְׁאֲרֵית-כְּנָפֵי הוּא מֵשׁ.
— שְׁנִינוּ שְׂרִידִים — אֲנִי לוֹ אוֹמֶרֶת —
אֲנִי וְכַנְפֵי, אַתָּה וְאַבְרָךְ.
— שְׁנִינוּ שְׂרִידִים — אֲנִי לוֹ אוֹמֶרֶת —
וְכָל שְׂמִצּוֹי בְּנֵי הוּא רַק הַתְּחִלּוֹת אוֹ סוֹפִים
אֵין בְּנֵי אִמְצָע.
— אִישׁ יִפְה־תֶּאֶר — אֲנִי לוֹ אוֹמֶרֶת —
אִמְצָע אֲנַחְנוּ, אֵין בְּנֵי תְּחִלָּה וְאֵין בְּנֵי סוֹף.
הָאִישׁ אוֹחוֹז בְּמַתְנֵי.
אֲנִי יוֹדְעִים שְׂמֵהֶם הַמְשַׁכְּנוּ.
מַתְנֵי הַמַּתְרַחֲבִים תְּמִיד, מַתְנֵי שֶׁהֵם אֶרֶץ רַבָּה.



מֵאֵז נִצַּלְתִּי עָלוּ כִּיסִים בְּכָל גּוֹפִי
וְאֲנִי בָּם טוֹמֵנֶת עָלִים יְבֹשִׁים וּפְנֵי-אֲנָשִׁים וְנִעְלִים.
לְעֵתִים אֲנִי חוֹשֶׁבֶת שְׂמִקוּמִי בִּיעֲרוֹת הָעֵד
נֶאֱחֶזֶת בְּעֵצִים
נִנְעָצֶת בְּקַלְפוֹת
וְעֵינַיִם מְבִיטוֹת מֵתוֹךְ כִּיסִים בְּתוֹכִי
הָעֵינַיִם שֶׁהֵן עֲצָמָן כִּיס
הַנִּפְתָּח וְנִסְגָּר חֲלִיפוֹת.

כיוונים נאו-רומאנטיים בסיפורת 'דור המעבר':

על המגמה המרכזית בסיפורת העברית של סוף המאה ה-19 וראשית המאה ה-20

המעבר מסיפורת ההשכלה לתקופה שבאה אחריה בסיפורת העברית עומד בסימן השינוי מהאחידות הפואטית שקישרה בין יוצרי ההשכלה (מעבר להבדלים שהיו ביניהם) לפיצול למיספר מגמות פואטיות מגוונות ושונות זו מזו. כאן מדובר על יוצרים ששנות העשור האחרון של המאה הקודמת והעשור הראשון של המאה הנוכחית היו שנים מכריעות ביצירתם.

כל ניסיון לסכם את הכיוונים המרכזיים בסיפורת של התקופה הנדונה יהיה ניסיון שרירותי במידת-מה מן הסיבות הבאות:

בכל ניסיון מסוג זה יש משום השלכת ראייה-ספרותית מאוחרת על יוצרים עבריים שלא ראו עצמם בהכרח בתקופת יצירתם בעלי פואטיקה מחייבת, חריג-שמעית. בכל ניסיון כזה תהיה התעלמות מסוימת מיוצרים אשר לא יצרו על-פי מה שיוגדרו בו כיוונים מרכזיים של התקופה הספרותית הנדונה. יצירות אחדות של כל יוצר שנכתבו בתקופה הנדונה, תיקבענה כיצירות מרכזיות, ועל-פיהן יזוהה הסופר עם כיוון פואטי מסוים שאינו מתאים בהכרח לתקופות אחרות ביצירתו. הבעיה הלשונית היא בעיה מרכזית בספרות העברית של התקופה הנדונה, וההתעלמות מסופרי אידיש המתחייבת מכותרת הפרק, פוגעת בתקפותו של הסיכום שייערך. ההצטמצמות לתחומי הספרות היפה בפרוזה בתקופה בה תפשה השירה מקום חשוב מובילה להערכה לא-מדויקת של התקופה, ובפרט - להערכה לא-מדויקת של היבול הספרותי שיצרו יוצרים שכתבו שירה ופרוזה גם יחד.

עם כל זאת, חשיבותה של סכימה, המסכמת כיוונים מרכזיים בסיפורת בתקופה הנדונה, היא חשיבות רבה: היא מצביעה על סדר במה שנראה ככאוס שהשתלט על הסיפורת העברית לאחר שנעלמה שיטת-החשיבה והביטוי המסודרת של תנועת-ההשכלה; היא מתארת את הגשרים השונים והמגוונים לספרות ההשכלה - לעיתים על דרך ההמשך, ולעיתים על דרך האנטיתזה. היא מאפשרת למיין תופעות שונות בספרות התקופה - בעיות לשון וסיגנון; רעיונות פילוסופיים והשפעה פילוסופית; השפעות סוציולוגיות והיסטוריות - ולהתייחס אליהן בצורה שיטתית ומסודרת. יתרון נוסף הכרוך בשירטוטה של סכימה זו הוא היכולת לעמוד בעזרתה ומתוכה על המגמות העיקריות אשר השפיעו על עיצוב הסיפורת העברית בתזמננו מראשיתה; מגמות הקיימות בה, לדעתי, עד עצם הזמן הזה, עד עצם שנות השמונים!

לפני שאגש להצעת חלוקתם של היוצרים השונים לקבוצות - למבדיל בין הקבוצות, למשותף לסופרי כל קבוצה וקבוצה, ולמבדיל בין הסופרים לבין עצמם - אינדיבידואלים הדוגלים באינדיבידואליזם - אעיר בעינייך שתי דרכי-הסבר ספרותיות קוטביות, המאירות את התופעות הספרותיות בתקופה הנדונה בצורה דיאלקטית:

המערכת ה"אוטונומית", המסבירה את התופעות הספרותיות בדור שלאחר ירידת תנועת-ההשכלה וספרותה כתוצאה של התפתחות פנימית בספרות העברית: לאחר שהרומאן הראציונאליסטי של ההשכלה נכשל (בכך שלא שיקף את מלוא הבעיות החברתיות שעוררה תנועה ההשכלה ולא פתרון) פונה הדור החדש בעיקר אל צורת הסיפור הקצר. לאחר שהראציונאליזם הדידאקטי של ההשכלה לא הועיל לפיתרון בעיותיו של כל משכיל כפרט, כאינדיבידואל, פונים יוצרי הדור החדש לתיאור הפרט כגיבורם האמיתי בשורה ארוכה של סיפורים רומאנטיים, פסיכולוגיים-סמליים, וריאליסטיים. "התלוש" הוא המשך המתחייב מהדמות השטוחה והבוטחת של הגיבור המשכילי הטיפוסי: מאחר שהפניית המבט החוצה כספרות ההשכלה לא הועילה, מפנה הדור החדש את מבטו פנימה. לאחר שההשכלה ניסתה לנתק עצמה מהמסורת היהודית ולהציג את היהדות כ"תורת תעודה" מזווית-מבט חדשה לגמרי, חוזרים רבים מיוצרי הדור הספרותי החדש, כאנטייתיזה לתנועת ההשכלה, לצורות הספרותיות שיצרה המסורת היהודית - הספרות העממית לסוגיה, מן המקרא ועד הספרות החסידית - ומשתמשים בהן כסמלי-תרבות פולקלוריסטיים בסיפוריהם המודרניים החילוניים.

מערכת ההשפעות החיצוניות, המסבירה תופעות אלה בסיפורת הדור החדש שלאחר ההשכלה כפרי השפעות ישירות ועקיפות מהלכירוח פילוסופיים שרווחו במערב-אירופה בסוף המאה ה-19 ומדפוסי הסיפור הרוסי בניהזמן: דמות ה"תלוש" האופיינית לספרות העברית בתקופה הנדונה מושפעת מהסיפור הפסיכולוגי הרוסי במחצית השנייה של המאה ה-19, ה"משבר הארוטי" בסיפורת העברית של התקופה משקף גם השפעה מהספרות הרוסית הנדונה וגם השפעת נושא ה"משבר הארוטי" בפסיכואנליזה המתחילה לפרוח בתקופה זו. סופרים עבריים בני התקופה פונים לכתיבת סיפורים קצרים בשל השפעת צורת הכתיבה האימפרסיוניסטית-סמלית של פילוסופים כשופנהאואר וניטשה (עם כל ההבדלים שביניהם) או בשל השפעת תורות פילוסופיות שונות שעתידות להתקשר באכזיסטנציאליזם. בהלכירוח רומאנטיים ודקאדנטיים בסיפורי הדור החדש ניכרות השפעות ניאורומאנטייות ודיקאדנטייות מהתרבות האירופית של סוף המאה הקודמת ותחילת המאה הנוכחית (חרלון, צ'וב, שניצלר, רילקה, היינריך מאן, ואחרים).

במערכות-הסבר אלו קיימת הנחה מעניינת לגבי-אופיה של הספרות העברית בתקופה הנדונה: לאחר שמאה שנות ההשכלה היו "אנאכרוניזם" ביחס לספרות אירופה, מדביקה הספרות העברית שלאחר ספרות ההשכלה את הספרות האירופית המודרנית - תנועת ההשכלה האירופית נמשכת לאורך המאה ה-18, ומסתיימת בסוף המאה במהפך אנטייתיטי, הרומאנטיקה של "הסער והפרץ". תנועת ההשכלה העברית, המתחילה בגרמניה בסוף המאה ה-18, מתחילה באיחור של כמאה שנים במסלול שאותו מסיימת באותה תקופה התרבות הגרמנית. לכל אורך המאה ה-19, בזמן שהסיפורת האירופית מתפתחת בכיוונים שונים, שכמעט לכולם משותפת שימת דגש הולכת וגדילה על הפרט כפרט, עוסקת הספרות העברית בראציונאליזם ניאוקלאסי שאחד מעיקריו התעלמות מן הפרט כפרט, התעלמות מתיאור ישיר של המציאות ועיסוק באידיאל גבוה של הנושא הכללי "אדם". בסוף המאה ה-19, לאחר שנשברת סמכותיותה של תנועת-ההשכלה על כל הנורמות שלה, נפתחת הספרות העברית המתחדשת אל האינדיבידואליזם בספרות האירופית; יתרה מזו אפשר אף לומר שהיא מעדיפה את האינדיבידואליזם כריאקציה ל"קולקטיביזם" הדידאקטי של ההשכלה. הפער נסגר כשמאה שנות ספרות אירופית של המאה ה-19 נדחסות לכעשרים שנים בספרות העברית בסוף המאה ה-19 ובראשית השנה ה-20; ספרות ההשכלה האירופית מסתיימת ברומאנטיקה של "הסער

והפרץ" ובהפניית הפנים אל הפרט כפרט. ספרות ההשכלה העברית אנאכרוניסטית בכמאה שנים לעומת הספרות האירופית. אך גם היא מסתיימת בהפניית המבט אל הפרט כפרט ובנטייה לרומאנטיקה, החופפות למגמות הפסיכולוגיות - אינדיבידואליסטיות ולניאורומאנטיקה האופייניות לספרות האירופית של סוף המאה ה-19.

"פני הסיפורת" העברית בתקופה הנדונה: תופעות יסוד, מיון והסבר

נכון יותר לתאר את התופעות הספרותיות המיוחדות לדור הספרותי הנדון כאן, לא על-פי אחת משתי מערכות ההסבר, כמערכת-הסבר עצמאית המוציאה את האחרת, אלא בסינתיזה של שתיהן.

לצורך הסינתזה יש להדגיש כי את רוב היוצרים שעיקר פעילותם בתקופה הנדונה מאפיינות תופעות ספרותיות משותפות, הנובעות מכך שראו עצמם בנייתקופתם: יוצרים שלאחר תנועת ההשכלה העברית, ויוצרים המכירים את הספרות האירופית בתזמנם. תוצאת הסינתיזה מיוחדת לכל סופר. עם זאת, ברור לי שההשפעה הפנימית היא הדומיננטית. כלומר, מורשת התרבות העברית היא המשפיעה השפעה מרכזית על יוצרים עבריים בתקופה הנדונה, והדימוי העצמי שלהם כיהודים בני תרבות יהודית מסוימת הוא הקובע את מידת הזדקקותם ואת אופן הזדקקותם למושגים מן התרבות האירופית שהכירו. הדבר נכון באותה מידה גם לגבי יוצר כפייארברג אשר הציג את הפולקלור היהודי ואת המסורת היהודית כחומר-גלם עיקרי שלו, וגם לגבי יוצר כפרישמן אשר אהב לומר על עצמו דברים כמו: "... ומעודי ועד עתה אני טועם את כל בתי המדרשים ואת כל הדרכים ואת כל הסיגנונים ואת כל החומרים" ("מכתבים על דבר הספרות", ח' באדר תרע"ד).

אני מציע לכנות דור ספרותי זה, אשר חבריו הם יוצרים ששנות-יצירתם המכריעות הן העשור האחרון של המאה ה-19 והעשור הראשון של המאה ה-20, בשם "דור המעבר". וזאת מתוך התבוננות מנקודת-מבט תרבותית שיש לה גם אשיות פואטיות: מצד אחד של הראייה ההיסטורית, כשמושווית יצירתו של דור זה ליצירת ההשכלה, נראית ספרותו כהתפוצצות אנרגטית גדולה לאחר המשטר והסדר הסטראוטיפיים של ספרות ההשכלה העברית. ומן הצד השני של הראייה ההיסטורית, כשנבחנת יצירתו של דור זה לאור מה שבא אחריה בספרות העברית נראה דור זה כדור-ביניים - כהצגת מגמות ספרותיות שונות, תרבותיות ופואטיות כאחד, שחלקן בוסס ומוסד בצורות שונות בספרות העברית החדשה לכל אורך המאה ה-20, וחלקן נדחה, טושטש ונשכח; ואף זאת בתהליכים שאפשר למצוא להם סיבה ולהסבירם כראייה רטרוספקטיבית של התרבות העברית החדשה, בתזמננו. דור ספרותי זה הוא דור מעבר משתי בחינות משלימות: הוא דור-מעבר מהפואטיקה של ההשכלה לפואטיקות ספרותיות המקובלות עד היום בספרות העברית החדשה; והוא דור-מעבר מכיוון שבו מתחילים יוצרים עבריים להציע תפישות ספרותיות שרק הדורות הספרותיים הבאים "יעשו בהן סדר": חלקן יתקבלו ו"יתמסד" בצורות שונות, וחלקן ידחה.

יוצרי דור-המעבר מתחלקים לשלוש קבוצות גדולות:

- א. יוצרים שבאו אל הספרות העברית מן האידיש: עברו לכתוב בעברית; תירגמו את יצירתם מאידיש לעברית; תורגמו על-ידי אחרים ונתנו לתרגום את ברכתם.
- ב. יוצרי "המהלך החדש".
- ג. יוצרים ניאורומאנטיים: יוצרים שמוטיבים מרכזיים ביצירתם רומאנטיים.

וזו הסכימה המפורטת של שלוש הקבוצות:

1. מן האידיש אל העברית	2. "המהלך החדש"	3. יוצרים ניאודומאנטיים:
מנדלי מו"ס	בן-אביגדור	מ.י. בן-גוריון (ברדיצ'בסקי)
שלום עליכם	ראובן בריינין	מ.ז. פיאברג
	יצחק גוידא	י.ל. פרץ
	א.ז. רבינוביץ'	דוד פרישמן
	ז. פרידקין	ה.ד. נומברג
	א. זינגר	עזרא גולדין
	י.ל. אבן-ספיר	(ואחרים)
	ל. מקלר	
	(ואחרים)	

בקבוצה הראשונה שני ענקים אשר יצרו ביצירתם מיבנים ספרותיים אוטונומיים מחומרים ספרותיים הלקוחים מספרות אידיש, ומתרבות האידיש ממנה הושפעו. עובדה זו מבדילה בינם לבין יוצרים אחרים הכלולים בסכימה המוצגת שהירבו אף הם ליצור באידיש. יוצרים אחרים אלה אינם ברדיצ'בסקי או פרישמן, שחטיבות קטנות של יצירתם נכתבו אידיש, אלא י.ל. פרץ שעיקר כתיבתו אידיש וה.ד. נומברג שעבר מן הכתיבה בעברית לכתיבה באידיש בלבד. המיוחד לאברמוביץ' ולרבינוביץ' (מנדלי מו"ס ושלוש עליכם) הוא שלא שקעו ביצירתם באידיש בפולקלור יהודי או במסורת יהודית אלא השתמשו באלה, בעזרת האידיש, כדי ליצור עולמות ספרותיים אוטונומיים, עצמאיים, שחוקיותם יוצאת מתוך עולם יהודי ומושגיו ומגיעה לשפה ספרותית ייחודית, עצמאית. המאפיין שני יוצרים גדולים אלה הן התבניות הספרותיות החוזרות ומופיעות ברבדים רבים של יצירתם. וקובעות את אופייה הייחודי. עיניין זה כבר תואר בהרחבה יחסית עלידי חוקרי ספרות אחדים? כל אחד מהם יצר מהעולם היהודי במזרח-אירופה ומן התרבות היהודית-האידית שפה ספרותית מקורית, שבה תיאר תופעות כלליות מעולמו של אדט מודרני. השפעתם של שני יוצרים אלה על הספרות העברית החדשה – כל אחד מהם בדרכו הייחודית ובשפתו הספרותית העצמאית – היתה השפעה לשונית וסיגנונית עצומה: החל במיכנה המשפט וכלה כסיגנון שבו מאופיינות הדמויות. עם זאת, השפעתם התמאטית, השפעת הנושאים עליהם כתבו ואתם תיארו והשקפת-העולם שהעמידו, היתה עקיפה ומצומצמת יחסית.

בקבוצה השנייה חבורה גדולה של יוצרים קטנים באורח יחסי. שאף אחד מהם בפני עצמו לא הטביע ביצירתו חותם ניכר על הספרות העברית, ועם זאת כקבוצה שפעלה יחד היוו תופעה חשובה בתקופה הנדונה: בניגוד לראצי-ונאליזם של ההשכלה הם שמו דגש על ריאליזם בתיאור מצבים חברתיים; בניגוד למגמתיות הדידאקטית הגלויה בספרות ההשכלה, הם כתבו כתיבה נאטוראליסטית, לא דראמאטית לכאורה, שהמסר הרעיוני שלה עקיף. הם שמו דגש על ביקורת חברתית והפכו את ההמון – מבחינה חברתית המעמד הנמוך, ומבחינה ספרותית מה שקרוי "אנטיגיבורים" – לנושא תיאוריהם. בניגוד לרומאנים הראצי-ונאליסטיים הענקיים של סופרי ההשכלה, הם שמו דגש על הסיפור הקצר. השפעתה של קבוצת-יוצרים זו על הסיפורת העברית החדשה: ניכרת, אבל עקיפה עוד יותר מהשפעת ספרות ההשכלה. הם המשיכו את העיסוק בנושאים חברתיים כעיסוק מרכזי של הסיפורת – המגמה שפותחה בסיפורת ההשכלה – ובכך מהווים גשר ברור משם אל הסיפורת העברית של זמננו. עם זאת, כוחם הספרותי של מספרים כברנר, שופמן, ברקוביץ', ראובני ואחרים, שגם הם התחילו מ"עמק החיים" – "עמק עכור" של מספרי "דמהלך החדש", אך המשיכו לעבר ריאליזם פסיכולוגי וסיפורת סמלית, היה רב יותר. והשפעת הריאליזם על הסיפורת העברית החדשה התבטאה ביצירת אינדיבידואלים גדולים אלה הרבה יותר מביצירת "המהלך החדש".

את הקבוצה השלישית אני מכנה: קבוצת-היוצרים הניאורומאנטית. יוצרים אלה שונים זה מזה. הם אף לא פעלו בקבוצה וממילא לא היתה חדורה בהם, בכולם או בחלקם,

הכרה או הגדרה פנימית של קבוצה; בניגוד לדרך בה יצרו ופעלו יוצרי "המהלך החדש". חלקם אף היו יריבים ספרותיים: פייארברג תקף את ברדיצ'בסקי במישרין; ברדיצ'בסקי לא התפעל מיצירתו של פרץ וכו'. תיאורם כקבוצה הוא תיאור מתוך פרספקטיבה של ההווה הרואה את המשותף הספרותי לכולם מעבר להבדלים האידיאולוגיים, ואף מעבר להבדלים הספרותיים שהיו מודגשים הרבה יותר בזמן פעולתם ומנקודות-התצפית שלהם עצמם. התופעות המשותפות להם, המופיעות ביצירותיהם כאן יותר ושם פחות, הן אלה: נטייתם לתת "רהאביליטציה" למסורת היהודית, להבינה כפולקלור (מורחב לעיתים) ולהשתמש שימוש רב ומגוון באגדות יהודיות³ (בעיקר) ממקורות שונים (שיפוץ אגדות מקוריות ביצירותיהם; שיבוץ חלקי אגדות ביצירותיהם; עיבודים שונים של אגדות ומוטיבים מעובדים מתוך אגדות; כתיבת אגדות בדויות שהן חיקוי למקורות שונים וכו'); נקודות-התצפיות רומאנטיות של המספרים בסיפורים השונים; סמלים ומוטיבים ניאורומאנטיים בסיפוריהם; עיסוקם במערכת רגשות אובססיביים אצל גיבוריהם, בפרט בתחום הארוטי; ושילוב כל אלה בעיקר בצורה הספרותית של הסיפור הקצר. לא כל התופעות מצויות אצל כל היוצרים אותם אני מונה בקבוצה זו, אך אצל כל אחד ואחד מהם יש די כדי לשייכו לקבוצה.

בקבוצה זו אני רואה ארבעה מודלים, ארבעה כיוונים עיקריים. אתארם ואביא כדוגמא יוצר אחד לפחות מכל קבוצה:

1. מודל ספרות "התלוש הניאורומאנטי": המושפע מספרות ההשכלה ומבעיותיה, מספרות האגדה היהודית, מספרות רוסית פסיכולוגית בת הזמן ומהלך-מחשבה ניאורומאנטי. היוצר הבולט של מודל זה עוד בסוף המאה ה-19 הוא מ.ז. פייארברג. אחר כך אפשר למצא מודל זה כמודל מרכזי ביצירותיהם של ברנר, שופמן, גנסיץ, ברקוביץ', עגנון ורבים אחרים. מודל זה מהווה את דרך-ההלך מספרות ההשכלה אל הסיפורת העברית בתזמננו. הוא יוצר סינתיזה בין ההכרה העצמית של הספרות העברית בשליחותה החברתית - כלומר היותה ספרות לאומית, לעיתים אף ספרות מגויסת, שבאה לתאר בעיות לאומיות שהן בעיות חברתיות ולנסות לפותרן - ובין הצורך של ספרות מודרנית לתת ביטוי לרומאנטי ולפסיכולוגי; כלומר, לבדידותו של הפרט כפרט ולשבר שיש בבדידות זו.

2. מודל "המיתוס הניאורומאנטי": מושפע מן הניאורומאנטיקה בשיטותיו הפילוסופיות של ניטשה, מדפוסי מחשבה ותיאור של מיתוסים יהודיים קדומים, ומן ה"ויטאליזם" בספרות ובתרבות אירופיות בנות-זמנו. המאפיין מודל זה הוא הראייה החדשה של ההיסטוריה היהודית המבקרת דפוסי-מחשבה יהודיים של המאות האחרונות, ומעלה על נס דרך קיום אחרת, ויטאלית, הבאה לידי ביטוי בעיקר דווקא בספרות העברית העתיקה שבתנ"ך. היוצר המרכזי בן זרם זה בדורה-מעבר הוא ברדיצ'בסקי. ממשיכיו הבולטים בדור הבא הם משוררים דווקא, טשרניחובסקי ושניאור. גם ברנר ראה בברדיצ'בסקי פורץ-דרך ומורה. אכן, רבה הקירבה הספרותית, אם לא האידיאולוגית, בין מודל זה ובין המודל הקודם.

3. מודל רומאנטיקה של "הדקאדנס": עליו נימנים אותם יוצרי דווי-המעבר אשר הושפעו מהילכירוח של דקאדנס ושל fin du siecle, שרווחו בספרות המערב-אירופית בסוף המאה ה-19. יוצרים אלה קרובים גם הם ליוצרי "התלוש", הם הביאו את נושא התלישות עד לשיאיו-איונו בנייהיליזם. הם הציגו את האינדיבידואים "התלוש" כמי שאיבד את עלמו לנצח. כוחות-נפש הרסניים משתלטים עליו כתוצאה מייאוש זה של איך-מוצא, וסופו בטירוף-לדעת או באיבוד נפשו לדעת. יוצרים אלה מוליכים את "התלוש" - צאצאו הישיר של גיבור ההשכלה - לעמדה של חוסר-מוצא ואיך-אונים, ועימו מגיעה בעיניהם לעמדה זו הספרות העברית כולה. מייצגיו הבולטים של מודל זה בדור המעבר הם ה.ד. נומברג וישעיהו ברשדסקי.

4. מדל "ספרות לשם ספרות": הוא מדל שיצרו יוצרי רומאנטיקה לשם רומאנטיקה. עליו נימנים יוצרים שהושפעו מאסטיקה של הסיפור החסידי מכאן, ומניאירומאנטיקה בפילוסופיה ובספרות המערב-אירופית מכאן. יוצרים אלה, כריאקציה ברורה לספרות ההשכלה הדיאקטית, תיארו את הספרות העברית כאסטיקה ללא דיאקטיקה, וברוח זו יצרו. אלה ניסו לנתק את הספרות העברית מן הרקע החברתי שיצר אותה בראשית תנועת ההשכלה העברית, ליווה אותה לכל אורך דרך התפתחותה במאה ה-19, ושימש לה דומיננטיות מניע ליצירה והצדקה ליצירה גם יחד לכל אורך הדרך. הם נטו לתאר תכונות נפשיות ותכונות חברתיות כתכונות כלליות, מחוץ לפרספקטיבה ההיסטורית. עם יצרי מדל זה בדוריהמעבר נימנים, כל אחד עליפי דרכו הספרותית, דוד פרישמן ויל. פרץ.

היוצרים בהם אעסוק כאן הם בעיקר יוצרי הקבוצה השלישית. לפני שאנמק את העיסוק דווקא בהם. אסכיר את חשיבותם, ואתאר את ההבדלים המהותיים ביניהם ודרכיהם בספרות העברית, אתאר את המצע המשותף להם: הניאירומאנטיקה.

יוצרים רומאנטיים והילכירוח רומאנטיים היו תמיד בתרבות ויהיו, והללו שיגשו, כידוע, בעיקר בראשית המאה ה-19. אולם לקראת סוף המאה ה-19 אפשר לחוש התגבשות חדשה של תפישה רומאנטית בספרות, בפילוסופיה ובפסיכולוגיה; לעיתים דווקא בתופעות שאינןאפשר להגדירן "רומאנטיות", אם להתייחס לספרות הרומאנטית של ראשית המאה ה-19 כקנה-מידה. לתופעה זאת של גיבוש חדש של האייראציונאלי בתרבות-המערב בסוף המאה ה-19 והעלאתו על נס אני מציע לקרוא ניא-רומאנטיקה, כדי להדגיש את הקשר הישיר שיש בין הופעת האייראציונאלי בתרבות בתקופה זו ובין הספרות הרומאנטית באירופה שזמן קיומה הוא כמאה שנים קודם לכן.

בכך כוונתי לכל התופעות המדגישות את חשיבות היצר, הדחף והרגש על פני ההכרה, הראציו שלה, והסדר לכאורה בו פועלת ההכרה. המדובר בפסיכואנאליזה החדשה עם תפישת הקונפליקט שלה; בסיפורת הפסיכולוגית שזמן פריחתה, תחילה ברוסיה ואחר-כך במערב, היא המחצית השנייה של המאה ה-19 וראשית המאה שלנו; בספרות הפאנטאסטית ההולכת ומתפתחת מן הספרות הפסיכולוגית; ובתופעות מקבילות בתחומי-האמנות האחרים. יוצרים אלה מבליעים מושגים רומאנטיים בעבודותיהם, בתיאוריות שלהם, מבלי להזדקק למודל רומאנטי שלם. הקונפליקט היצרי יכול להתבטא הן בגיבורים חולמים והן במשבר ארוטי. דמות הגאון יכולה להתגלגל הן לדמות המורד הקיומי והן לדמות האנטי-גיבור. ככל שמתקרבים לסוף המאה ה-20, כן פושטים מושגים אלה את אופיים הרומאנטי הייחודי והופכים גודש של מושגים אייראציונאליים השונים זה מזה בצורה ניכרת. אבל בתקופה הנדונה כאן, העשור האחרון של המאה ה-19 והעשור הראשון של המאה ה-20, עדיין ניכרות בהם התבניות הרומאנטיות בהן הוטבעו.

הניאירומאנטיקה אינה זרם ספרותי או זרם תרבותי אהיד, אלא קבוצת מגמות שונות שביניהן הרבה אי-התאמות. אבל מצע משותף לכולן: ראיית האדם כנושא וקנה-מידה יחיד לחשיבה אנושית, ושימת-דגש על הלאיראציונאלי כבסיס להתנהגות אדם ולאופן התייחסותו אל העולם. שימת-דגש על היצרי, על הספונטאני, על האינטואיטיבי וניסיון לארגן את ההתנהגות האנושית כולה במערכת תבניות בסיסיות, המתנות אותה. בסיפורת העברית של סוף המאה ה-19 וראשית המאה ה-20 משמשת הניאירומאנטיקה קודם-כול ריאקציה ברורה להשכלה העברית, כפי שהרומאנטיקה שימשה באירופה מאה שנים קודם לכן, בסוף המאה ה-18 ובראשית המאה ה-19, ריאקציה להשכלה האירופית. עם זאת, אין היא הומוגנית כאשר היתה הרומאנטיקה האירופית. אלא היא הטרוגנית כמו הניאירומאנטיקה האירופית בתזמנה: מצויות בה מגמות רומאנטיות שונות, שחלקן אינו עולה בקנה-אחד וחלקן סותר בפשטות זו את זו. דומה כאילו הריבוי הרומאנטי גובע הן ממבוכה מסוימת של חיפוש דרך שהשתררה לאחר תקופת ההשכלה, והן מתחושת חירות של יצירה לאחר הסטריאוטיפיות של מאה שנות השכלה. אם כן ואם כן, הפיצול של המגמות הרומאנטיות בתקופה זו בספרות העברית הוא רבי-חשיבות מכיוון שהוא יוצר

קשת של מגמות ספרותיות, שהטביעו חותם בולט על הסיפורת העברית מאז ועד היום.

מודל "התלוש הניאו-רומאנטי"

ארבעת המודלים הניאורומאנטיים שיידונו במחקר הם ארבעה אספקטים שונים של ניאורומאנטיקה. הם משקפים אידיאולוגיות שונות: דתיחות שונה לתרבות העברית, יניקה שונה ממקורות במסורת היהודית, מידת השפעה שונה מפילוסופיה ומספרות אירופיות לא-יהודיות.

בולט באופן מיוחד ההבדל שבין מודל "התלוש הניאורומאנטי" ובין שלושת המודלים האחרים. לעומתם משקף מודל זה בעיות חברתיות, לכן הוא משמש ההמשך הבולט ביותר על-פני כל שאר המגמות הספרותיות של דור-המעבר (הניאורומאנטי והאחרות) לאידיאולוגיה של ספרות ההשכלה. סיפור "התלוש" בכללותו מהווה ריאקציה ישירה לתאור האופטימי מדי של ניצחון המשכיל במלחמתו כנגד "העדה החשוכה", במילים אחרות: הפסיכולוגים והאינדיבידואליזם שבספרות "התלוש" הם ריאקציה לראציונאליזם הדידקאטי שאיפין את דרך הטיפול של ספרות ההשכלה בנושאה המרכזי: מלחמת היחיד המשכיל בעדה האורתודוקסית, "התלוש" איננו אלא הגיבור המשכילי כשהוא נבחן במציאות ההיסטורית ולא בחלומות הספרותיים הראציונאליים של ספרות ההשכלה. "התלוש" הוא זה שאיננו יכול להינתק מתחושת הכפילות - זהות כבוד וזהותו כחלק מכלל. מכיוון שמן הכלל הקודם ניתק ולכלל החדש לא הגיע, נשאר שאלת זהותו שאלת חיו. אם כן, ממשיכה בעצם ספרות "התלוש" את הבעייתיות שהעסיקה את תנועת ההשכלה והעמידה את ספרותה: מי הוא היהודי החדש ואיזה דימוי עצמי יבור לו לאחר שניתק מרצונו או שלא מרצונו מן הדימוי הלאומי הדתי ולהתבולל בלאום אחר איננו רוצה. "התלוש" הוא, איפוא, הציר שמוליך במישורן מספרות ההשכלה אל הספרות העברית הציונית, שהיא עיקרה של הספרות העברית החדשה; ו"התלוש הניאורומאנטי" הוא ליבה של מגמה זו בסיפורת "התלוש" העברית, משום ש"התלוש הניאורומאנטי" בניגוד לתלוש המגיע עד דקאדנס, המופיע בסיפוריהם של נומברג ושל ברסדסקי, איננו מוכן לוותר על הקשר שלו למודל הלאומי, ולשאלות שהוא שואל על עצמו הוא חייב למצוא תשובה גם במישור החברתי.

מעורבותו של היחיד, "התלוש", בבעיות חברתיות היא מורשת ספרות ההשכלה, שהדיון בחברה היה עיקרה. ולכן, גם זווית-הראייה, "הרוח", בה מוצגת ב'לאן' (למשל) הבעייה החברתית היא מורשת ספרות ההשכלה הראציונאליסטית-אופטימית. משמע, אף היא אופטימית. אולם זו אופטימיות "על תנאי", משום שהחברה היא האחראית לתלישותו של היחיד, וכנגד החברה, רוח-החברה, מכוונת מלחמתו של התלוש. נוצר כאן תהליך מעניין, שאת שיאו אפשר למצוא אצל ממשכיו של פיארברג; ובפרט, אצל ברנר: החברה היא "האחראית" לתלישותו של היחיד, שאינו מסוגל להינתק במחשבתו מעם החברה, והוא חושב על בעיותיו האישיות גם בקנה-המידה החברתי. לגאולתו האישית, המקווה, יש גם השלכה חברתית, אולם מאחר שהוא נחלש מאוד באותו מאבק בו ניתק מהחברה היהודית-מסורתית (או במיקרים אחרים: בגלל חולשתו הפנימית ניתק ממנה) שוב אין כוחותיו מספיקים לו לשיקום עצמי, וממילא - אין הם מספיקים לו לשנות משהו בדמות החברה ממנה נקרע או בחברה בה חי, או בחברה בה היה רוצה לחיות. כזהו נחמן ב'לאן', הפותח את התהליך, וכזה הוא יחזקאל הפץ ב'שכול וכישלון', הרומאן האחרון של ברנר, שהתפכח אמנם מתמימותו של נחמן, אך לא שינה בהרבה את קנייה-המידה שלו.

נחמן, הגיבור הרגיש של 'לאן', איננו מובן על-ידי החברה היהודית המסורתית בה הוא חי ונתפש על-ידיה כ"משוגע":

"אולם המשוגע עודנו יושב כמאז בפיתנו האפלה, בדד ודומם, מבלי לדבר דבר עם איש ומבלי גם לענות לאיש על שאלתו. פניו נתקמטו ועיניו

הבוערות שקעו עמוק בחוריהן, שערות ראשו וזקנו גדלו ונסתבכו, גם מלבושיו עליו נתדלדלו ונקרעו. והיה כל הרואה אותו והכיר מייד, כי איש משוגע לפניו" (כל כתיבי פייארברג, ע' 153).

דומה לתיאור זה ב'לאן' תיאורו של יחזקאל חפץ, הפותח את 'שכול וכישלון':
 "לפני כמה שנים, בספינה ההולכת מנמל-סעיד לאלכסנדריה של מצרים, חלה במחלת-הרוח אדם עלוב ומכוער אחד, שבשיחותיו איתי, חברו לספינה, מקודם לזה, הירבה להטעים את הצורך ביחס טוב לבני-אדם. האיש היה כבן שלושים ושלוש בחלותו, ופניו, שהיו גם מקודם מתוחים מתיחות תמידית, בלתי-יפוסקת, הביעו מבוכה גמורה" (כל כתיבי י.ח. ברנר, ע' 325).

השוני בין שתי הדמויות אינו מהותי, כפי שיטל לחשוב המכיר את הביקורת העברית העוסקת בתקופה הנדונה: יחזקאל חפץ נתון בתהליך הגשמתו של הרעיון הציוני עליו חולם נחמן, אך נוחל כישלון בדומה לכישלוננו של נחמן בחלומותיו. הזדהותו של יחזקאל חפץ עם הכלל אמנם פחותה מהזדהותו של נחמן, אך גם כישלוננו נובע מחולשת אופיו שאינו מניח לו לחיות בתוך הכלל. דרך מודעותו של יחזקאל חפץ לאשר עובר עליו שונה אמנם מזו של נחמן, אך בדומה לנחמן אף הוא קורבן לאי-יכולתו של היחיד להתאים עצמו לשינויים חברתיים.

יחודה של יצירת פייארברג, מייצגו הראשון של מודל "התלוש" הניאורומאנטי, הוא הניסיון למוג את הבעיות האידיאלוגיות הנדונות בסיפורי ההשכלה עם תפישת העולם המסורתית של היהדות: בלאומיות, על-פי תפישת פייארברג, יש המשך לשתייהן, אף כי הלאומיות אינה זהה לא לזו ולא לזו. למגמת היהדות המסורתית להנציח את הקיים, ושאיפת תנועת ההשכלה למהפכה מן-היסוד בתפישת היהדות ממוזגות באידיאה הציונית-הלאומית של פייארברג, ההופכת את ארץ-ישראל לנקודת-מוצא של הפיתרון: המהפכנות של ההשכלה תיתכן רק בחברה יהודית חדשה אשר תזקם במקום אחר; ארץ-ישראל. פייארברג משקף את יסודו של הרעיון הציוני: הציונות היא "ותרת תעודה" חדשה, הבאה במקום ה"תעודה" של הדת. את הבסיס הדתי לקיומו של עם, אותו ביקרה ההשכלה באופן קשה, מחליפה הציונות בבסיס לאומי: במסגרת חיים חדשה בארץ-ישראל; חזרה אל המקור הגיאוגרפי של הלאום; השפה העברית, כאמצעי מלכד, וכו'.

מתוך ארבעת המודלים הניאורומאנטיים בדור-המעבר, המודל שמייצגת יצירת פייארברג הוא שהפך להיות הכיוון המרכזי בו התפתחה הסיפורת העברית במאה שלנו: השילוב של מגמות רומאנטיות עם מגמות ריאליסטיות; השילוב של תיאור פסיכולוגי של דמויות אינדיבידואליסטיות עם תיאור מגמות חברתיות; השילוב של בעיות אישיות בבעיות חברתיות-לאומיות. מבחינה סטטיסטית זו הפכה להיות המגמה המקובלת ביותר בסיפורת העברית בת-זמננו, והיא משותפת בכל דור ספרותי מאז ועד עתה למספרים מרכזיים בו, גם אם יש מחלוקות ספרותיות ביניהם והבדלים גדולים בדרכי הכתיבה שלהם: ברנר ועגנון בראשית המאה משקפים מגמה זו עם כל רבגוניותם ועם ההבדלים הגדולים ביניהם; וכן ראובני, קמחי והלקין, מספרים שבין שתי מלחמות-עולם, סופרי דור הפלמ"ח, מגד, שמיר, יזהר וברטוב, עמוס עוז ו.א.ב. יהושע, ועוד עשרות, אם לא מאות, מספרים אחרים בני המאה.

בהיותה ספרות לאומית, בסיפורת "התלוש" כמעט ולא מודגש ה"לעז": זו סיפורת שהמבט בה מופנה פנימה – לחברה יהודית ולבעיות הקיום שלה. פייארברג, כיוצר דפוס "התלוש הניאורומאנטי", נותן למגמה זו ביטוי קיצוני מאוד. הוא דבק בהשקפה כי לתרבות העברית אופי אוטונומי, ועושה השקפה זו בסיס לכל יצירתו. דביקותו זו, המכונה ב'לאן' "מזרחיות", מנוגדת מעצם טבעה ל"מערביות", למערב כמקום חיים ורוח, או לתרבות המערבית. מבחינה ספרותית מתבטא הדבר בהתנגדותו של פייארברג

'השפעת ספרות מערבית ופילוסופיה מערבית על הספרות העברית בזמנו. כרומאנטיקון זוא מתנגד, איפוא, להשפעה ניאורומאנטית מתרבות המערב, השפעה שהושפעה כל זמודלים הניאורומאנטיים האחרים בספרות דור-המעבר.

מודל ה"מיתוס הניאורומאנטי"

מודל זה מוצא את עיקר ביטויי ביצירת התקופה בסיפוריו של מיכה יוסף בןגוריון (ברדיצ'בסקי). בסיפורת דור-המעבר נוצרו התיחסויות שונות לבעיות חברתיות וספרותיות שעוררה ספרות ההשכלה. בהתיחסויות אלה היו לעיתים התעלמות מספרות ההשכלה ובעיותיה, לעיתים התנצחות עם ספרות ההשכלה ולעיתים המשכיות מסוימת לספרות ההשכלה. הפיתרון במודל הספרותי ביצירתו של ברדיצ'בסקי היה: לא להתכחש לתרבות העברית וללאומיות היהודית, אף לא להמשיך בדרכיה של ספרות ההשכלה, אלא לתאר מחדש את כל הקיום היהודי מאז ומעולם על-פי אמות-מידה חדשות.

כל פואטיקה חדשה שהוצגה ושתוצג בעמודים אלה מבוססת על פילוסופיה חדשה. אצל מיכה יוסף ברדיצ'בסקי היחס בין הפואטיקה החדשה בסיפוריו לפילוסופיה חדשה שפיתח כחוקר ומסאי, קרי: להשקפת-עולם חדשה, לשיטות מחקר חדשות ביהדות, לאמונה מטאפיזית חדשה - הוא הבולט ביותר והבעייתי ביותר. כי ברדיצ'בסקי לא היה עוד סופר שיצר בדרכו עולם ספרותי חדש. סיפוריו היו רק ביטוי חלקי להשקפת-עולם חדשה. יתירה מזו: סיפוריו התבססו על השקפת-עולם זו והיא מתוארת בהם כהשקפת-עולם מציאותית, אמינה.

ברדיצ'בסקי יצר בסיפוריו השקפת-עולם מיתית שעיקרה הטענה כי ההתנהגות האנושית איננה חופשית, אלא מתבססת על מודלים של ארכיטיפים, וכי האירועים הקורים לבני-אדם הם מוטיבים חוזרים ונישנים בהיסטוריה האנושית. תרבות חילונית-מודרנית, המבוססת על עקרונות של שיוויון ושל חופש-בחירה, מתקשה לקבל טענות מיתיות כאלה. כדי לבססן העמידן ברדיצ'בסקי, בין השאר, על מיתולוגיה יהודית - הוא ליקט, ואף ערך וכתב בעצמו, אלפי אגדות וסיפורים מיתיים אותם פירסם בילקוטיו. הוא כתב מחקרים היסטוריים שבאו לחזק את דיעותיו. הוא היה מסאי מעולה, וגם מסותיו מצטרפות לסך זה של יצירת עולם מיתי על כל חלקיו.

המיתוס הניאורומאנטי פירושו הצגת דחפים ייצריים המניעים את העולם, ולא שיקולים שכלתניים (של בני-האדם או של "האלים") ולא מיקריות. במישור אחד מתבטא הדבר ביצירתו של ברדיצ'בסקי בתפישה האי-היסטורית: אצל בני-האדם מופיעים תמיד, שוב ושוב, אותם ארכיטיפים; במציאות מתבטאים שוב ושוב אותם מוטיבים. ואם כך, "סדנא דארעא חד הוא" בכל הדורות. במישור שני מתבטא הדבר בראייה חיובית של יצרי החיים. אפשר לומר, כי המישור השני הוא התשובה הפילוסופית, הקיומית, למישור הראשון. מול הטענה המטאפיזית שטוען המספר בפרולוג ל"קלונימוס ונעמי" - "יש חליפות לחיים, אולם הם בלי חירות; היד הכבדה המונחת עלינו, אותה לא נסיר כל הימים" (ע' קצז) - נעשים יצרי החיים הפורצים מהאדם מרד בגורל; מעין אדעלפיכך הנותן טעם לקיום.

הגישה האיראציונאלית אל האדם - ועקב כך, גם אל העולם - היא המאפיינת את הסיפורת של יוצרי דור-המעבר. היא מאפיינת את אברמוביץ' (המאוחר, המעבד-מתרגם יצירותיו לעברית) את שלום-עליכם, חלק מיוצרי "המהלך החדש", אבל באופן מיוחד היא מאפיינת אותה קבוצת יוצרים שכינתיה כאן "ניאורומאנטיים". הפואטיקה המוצהרת ביצירותיהם היא איראציונאלית, ואפשר אף לומר: אנטי-איראציונאלית. ארבעת המודלים שהוצגו קודם הם, אסכך, ארבע פנים של יצירה איראציונאלית. המודל שמייצגת יצירת ברדיצ'בסקי הוא המודל הוויטאלי. גישה זיטאלית נמצאת גם אצל חלק מהיוצרים הניאורומאנטיים האחרים, אבל לא בצורה גלויה כל-כך וחיובית כל-כך כמו אצלו.

מודל המיתוס הניאורומאנטי הוא המהפכה הוויטאליסטית העיקרית בדוריהמעבר כנגד הנורמות הראציונאליות של ספרות ההשכלה. בכך שברדיצ'בסקי כותב סיפורים מיתיים, הוא "מוציא את הראציון מן התמונה" לגמרי. העולם הוא שדה-מאבק בין גורל ובין יצרי הקיום. מודל זה עוקף אסֶכך את ההשכלה כאילו לא היתה, ומתקשר במישרין למה שרואה ברדיצ'בסקי כמקורות וויטאליים בתרבות היהודית, ועדויות למלחמה זו של גורל ויצר. בכך נותן ברדיצ'בסקי ביטוי לאחד הרעיונות הניאורומאנטיים הבולטים ביותר - עליונות הדחפים הייצריים (במקביל לעליונותהרגש הרומאנטית) - ולמייצגו החשוב של רעיון זה בפילוסופיה במחציתה השנייה של המאה ה-19: פרידריך ניטשה. זאת אני כותב מתוך מודעות להבדלים התהומיים בין ברדיצ'בסקי ובין ניטשה.

אחד המבקרים החשובים שעמדו על האיראציונאלי בסיפורת התקופה הנדונה, ואולי הראשון שעמד על מלוא היקפה של המהפיכה האיראציונאלית והשלכותיה על הסיפורת העברית, היה ברוך קורצווייל במסתו המבריקה: "ההשפעה של פילוסופית החיים על הספרות העברית בתחילת המאה ה-20". במסה זו הוא עומד על ההשפעה המכרעת שיש לניטשה על מהפכה זו בסיפורת דוריהמעבר.

אין בכוונתי לדון כאן בפרוטרוט בטיב השפעתו או היקף השפעתו של ניטשה על יוצרים עבריים שונים, בני התקופה הנדונה ואחריה. ניטשה עצמו היה יוצר מאוד לאֶיקוהרנטי ודיעותיו השונות בנושאים שונים - בכללם, כמובן, כל הקשור לאיראציונאלי - השתנו מתקופת־כתיבה אחת שלו לאחרת. אדגים כאן כמה מרעיונותיו האיראציונאליים השונים והמגוונים שהשפיעו בצורות שונות על תרבות המערב:

1. האיראציונאלי של ניטשה המוקדם בהולדת הטראגדיה הוא בנוסח הרומאנטיקה של שילר עם תיקון אחד מהותי. את המודל הרומאנטי של שילר - המעבר מתום להתפכחות, והקרע שחל באדם ה"חדש" עם מעבר זה - מתקן ניטשה: במקום לומר כשילר שהסנטימנטאלי (ריגשי) הוא הקרע שחל באדם לאחר שהיה במצב הנאיבי, הוא טוען שהסנטימנטאלי קודם לנאיבי: הקרע הוא נתון קיומי, והשלמות היא אך העמדת־פנים שבאה לגשר על פני העומק המבעית של הקרע. והמסקנות: האדם הוא ברייה טראגית שאף־פעם לא היתה לה תקופה מאושרת. מתמיד הוא נשלט על־ידי דחפים פנימיים, להם מצרף האדם המודע לעצמו את ההכרה שאין תום של שלמות, ומעולם לא היה, ומעשיו, מעשיהיצירה שלו, הם התגברות הירוואית על סבל.

2. מתפישה איראציונאלית גוזר ניטשה ב'מעבר לטוב ולרוע' וב'לגניאלוגיה של המוסר' את ראשית התורה הפסיכולוגית החדשה של דחפים מודחקים ומופנמים, שנים רבות לפני הפסיכואנאליזה של פרויד. ניטשה מסביר שם את הפנמת הדחפים הייצריים כתהליך מעבר מחיים על־פי האינסטינקט לחיים על־פי שכל. את המעבר הוא ממשיך למעבר חיות־המים הקדומות מהמים אל היבשה (על־פי תפישת האבולוציה):

"ולפתע פתאום ניטל ערכם של כל האינסטינקטים שלהן, כאילו 'הוקעו'. מעתה מוטל עליהן ללכת על רגליהן ולשאת עצמן', בעוד אשר עד כה נישאו על־ידי המים (---) בעולם חדש ובלתי מוכר זה נותרו ללא מנהיגיהם הישנים, הלוא הם היצרים המווסתים (---) האומללים ההם צומצמו לתחומי 'התודעה' בלבד, זה האבר המדולדל ביותר שלהם (---) ועם זאת הרי האינסטינקטים הקדומים ההם לא בבת אחת פסקו להציג תביעותיהם (---) מעתה כל האינסטינקטים, שלא מצאו פורקן חיצוני, פונים פנימה (---) ובכך רק מתחיל לגדול בו, באדם, מה שלאחר מכן יכונה בשם 'נפש' (---) האדם (---) החל בקוצר רוחו לשסע בשר עצמו, לרדוף עצמו, לכרסם, לזעזע, לענות עצמו עינויים קשים" (לגניאלוגיה של המוסר, ע' 289 - 288).

3. מודל אייראציונאלי דומינאנטי בפילוסופיה המאוחרת של ניטשה - הוא מודל "הרצון לעוצמה". כאן מתבטא האייראציונאלי בעיקר בדמות "האדם העליון": שלטון שאיננו שלטון פיזי, אלא הדגשת העוצמה; בלעדיות שאיננה נמדדת בכיבוש אלא בתחושת חופש פנימי. הצלחה שאיננה סופית אלא תהליך נמשך של התגברות על מכשולים. בקיצור, אדם הממלא את מקום האל ונהפך להיות קנה-מידה לעצמו; אדם מנוגד לאדם אירופאי "עכשווי", כפי שראה אותו ניטשה במאה ה-19:

"מה טוב? - כל מה שמרומם באדם את רגש העוצמה, את הרצון לעוצמה, את עצם העוצמה. ורע מהו? - כל אשר מוצאו מן החולשה. מהו אושר? ההרגשה שהעוצמה צומחת, שגוברים על מיכשול. לא שביעות רצון, כי אם יתר עוצמה; לא שלום בכלל, כי אם מלחמה; לא מידה טובה, כי אם גבריות" (אנטיכריסט, פרק 2, ע' 252).

כל מיגוון הרעיונות שנרמזו כאן, מן הכיוון של התחמוצע, הפסיכולוגי, ועד לכיוון של מרד בגורל, שיש בו גם כיוון אכזיסטנציאליסטי וגם כיוון מטאפיזי, נמצא בסיפוריו של ברדיצ'בסקי. אולם ברדיצ'בסקי שם בלי שום ספק את הדגש על הרעיון הוויטאלי של מרד בגורל בשם היצרים. הרעיון היסודי הוא של קונפליקט מתמיד בין בני-האדם ובין העולם, שעיקרו: ככל שאדם ארכיטיפאלי יותר, כך הוא נותן יותר ביטוי לדחפיו ומנסה לממשם; ככל שהוא נותן יותר ביטוי לדחפיו כן הוא חריג, יוצא-דופן יותר; ככל שהוא חריג יותר הוא, אם כן, וויטאלי יותר; ככל שהוא וויטאלי יותר, דרכו היא מרד כנגד סדר-העולם המקובל, כנגד הגורל; סופו של מרד כזה בדיכוי יוצא הדופן על-ידי הגורל. יוצא-הדופן מדוכא באכזריות והופך אדם מטושטש, חסר רצון. בין אנשים דומים לו, או שהוא יוצא-מדעתו, או שהוא מת; ההצדקה לקיומו של בעל כוחות-החיים היא עצם המרד שהוא מרד בגורל; בקיום שממילא מוכרע לשלילה, בעולם שבו מלחמת כוחות שאדם איננו יכול להיות מנצח סופי בה, עצם ה"חריגה", עצם המרד, הם המצדיקים את הקיום ומספקים לו טעם.

ההבדל העיקרי בין תפישתו של ברדיצ'בסקי ובין תורותיו של ניטשה הוא בדגש ששם ברדיצ'בסקי על נושא המיתוס. כוחות-החיים אצל גיבורי סיפוריו אינם פועלים בעולם מנוכר, אבסורדי, אלא בעולם מסודר שבו ישנה חוקיות-על החוזרת ומתמידה וחוזרת בהיסטוריה; חוקיות הקוצבת לכל אדם מסגרת מוגבלת לעומת רצון-החיים שלו וכוח-החיים הגודשים מסגרת זו ומבקשים לפרוץ ממנה.

השפעתו של ברדיצ'בסקי על הספרות העברית מכרעת בחשיבותה. הוא זה שהכניס את נושא הוויטאליזם לספרות שעד זמנו היתה בנויה סביב כוחו של הרציו. איש מבין ממשיכיו לא קיבל את תורתו המיתית, כפי שהתחיל לבנות אותה ברדיצ'בסקי, ולא ניסה להשלימה. יחד עם זאת השפעותיו בכיוונים שונים עצומות:

ראשית, הוא ערר את יצירת הספרות הוויטאליסטית - זו שקראה תגר על מורשת היהדות המסורתית והטיפה לזכות היצר, למחשבה עצמית מיידית, למימוש עצמי. כל שירת העוצמה, שירת אהבת-החיים, שירת היצרים של טשרניחובסקי ושל שניאור נראות כהמשך לברדיצ'בסקי. נושא זה מהדהד וחוזר בכל שירת התקופה, ואף כפרוזה של שניאור ושל הזו. שנית, ברדיצ'בסקי הוא מתחיל הדרך שבסופה נמצאת הספרות הכנענית, הלוא היא תוצר התפישה המיתית שתרכיב היא תגובה רישית ויצרית לרקע נוף ואקלים. שלישית, ברדיצ'בסקי תרם גם להעמקת תיאורי הקונפליקטים בסיפורת הפסיכולוגית. בהציגו עד כמה עמוקים דחפיה-החיים הייצריים באדם, תרם לעיצוב קונפליקטים טראגיים יותר, מורכבים יותר ביצירת ברנר ודורו⁴ כך שהשפעתו ניכרת גם על תחום שהוא עצמו לא יצר בו במישורין: הספרות הפסיכולוגית. השפעה רביעית על הספרות העברית עד זמננו, היא השפעתו של ברדיצ'בסקי על כל סיפורת פאנטאסטית שנכתבה במסגרת הספרות העברית החדשה: ביצירתו המיתית הופך התיאור העל-טבעי לקנה-מידה לרומאנטי, למאפיין הרומאנטי ולמעצבו. ברדיצ'בסקי היה זה שהפך את

התיאור הלא־ריאליסטי לקנה־מידה חשוב לתיאור מציאות, היוצרים המעטים הכותבים היום כתיבה פאנטאסטית - עמוס עוז, קניוק ואורפז - עומדים בסימן השפעתו. אפשר לומר שברדיצ'בסקי הוא בסיפורת העברית החדשה אבי הרעיון כי אל המציאות יש להתייחס מזווית־ראייה חדשה, לא ריאליסטית, כדי להעריכה מחדש, להבין ולחוש אותה יותר.

השפעתו של ברדיצ'בסקי, השפעת המודל הספרותי שהוא מייצג בדור־המעבר, על הספרות העברית החדשה היא מבוטלת ועצומה גם יחד: מצד אחד, את שיטתו הרעיונית במלואה לא קיבלה הספרות העברית, והיוצרים שהושפעו ממנו הלכו בכיוונים שונים ונוגדים. דרכו הישירה היתה "מבוא סתום" בסיפורת העברית שהעדיפה את המודל החברתי־פסיכולוגי שהועמד ביצירת פיארברג ויוצרים דומים. מצד שני, השפעתו העקיפה על יצירת זווית־ראייה חדשות בספרות העברית, ייצריות ועל־טבעיות גם יחד, היתה גדולה, כפי שהראיתי כאן רק על קצה המזלג.

מודל הניא-רומאנטיקה של ה"דקאדנס"

זה הכיוון הפיסימיסטי ביותר בו הלכה הסיפורת הניא־רומאנטית של דור־המעבר. ההבדל הבולט ביותר בינו ובין הכיוונים האחרים הוא בכך שהכתיבה הדקאדנטית הובילה - ואפשר אפילו לומר, בצורה מודעת - אל מבוא סתום בסיפורת העברית של התקופה. נציג בולט של כיוון זה הוא ה.ד. נומברג.

בספרו 'אמת־הבנין' מחלק פיכמן את הסופרים העבריים של סוף המאה ה־19 לשתי אסכולות: אסכולת אודיסה ואסכולת וורשה. אחד מעקרונות החלוקה הוא הניגוד בין הציונות של אסכולת אודיסה לא־יהציונות של אסכולת וורשה. ב־1897, בהיותו כבן עשרים ואחת שנים, ברח נומברג לוורשה ושם ישב במשך שנות־יצירתו העיקריות, עד 1908. אחר־כך כמעט והשתתק, ומ־1913 ועד מותו ב־1927 לא פירסם עוד דברי ספרות. בוורשה עמד נומברג תחילה תחת השפעתם של פרץ ופרישמן, ואחר־כך גם תחת השפעתם של אש ורייזן. בהשפעתו של פרץ ובחסותו החל נומברג לכתוב באידיש, ובשפה זו פירסם את שירו הראשון, 'דער נביא' ואת סיפורו הראשון, 'א מעשה־לע'. זמן מועט לאחר־מכן פירסם את סיפוריו העבריים הראשונים ב'הדור' בעריכת פרישמן: "לילה על־פני השדה" בגיליון 10, תרס"א; "קומו" בגיליון 24 באותה שנה, ואת "הרב וכן הרב" בגיליון 38-39, בשנת תרס"ב. כך החל נומברג את פעילותו הספרותית בעברית ובאידיש, זו בצד זו. מאוחר יותר זנח נומברג את העברית ועבר לכתוב אידיש בלבד.

דו־הלשוניות של נומברג מלכתחילה מרמזת על קשייו בהגדרת זהותו הלאומית ביצירתו. הבחירה שבחר באידיש מאוחר יותר מלמדת על אופי הכרעתו בנושא זה. הפסקת הכתיבה לאחר־מכן מלמדת על הקשיים הפנימיים שצמחו מתוך יצירתו עד שעצרו אותה לגמרי. ובכן, הדקאדנטיות מיסודה היתה מנוגדת לתפישה הציונית. ניגודו המהותי ביותר של פיארברג היה נומברג. ומבחינה זו, ניתוק הדמות הראשית ביצירה הדקאדנטית מכל זיהוי לאומי הוא הפקרתו למועקות הנפשיות שלו ולא־י־האונים שלו. מול "התלוש" המתלבט ביחס למקורו החברתי, הלאומי, ומחפש את מקומו בתמונה חברתית, הדמויות בסיפורי נומברג הן דמויות מנוכרות, חסרות אחיזה חיצונית מלכתחילה, ולכן נדונות מראש לכישלון, לניוון, ליאוש.

לא כל סיפוריו של נומברג הם סיפורים דקאדנטיים. אמנם, קו זה מצוי בסיפוריו המוקדמים - בסבל שחשות הדמויות, בתחושה של חוסר מוצא, במחשבות המטרידות שלהן ושל המספרים בסיפוריו על הסוף, על המוות - אבל הוא הפך לנושא מוצהר, ברור ומרכזי בסיפוריו המאוחרים (וראה הערותיו של בקון בעיניין זה בכל "פרקי נומברג" שבספרו המוזכר כאן).

הדקאדנס בסיפורי נומברג מוביל לניהיליזם (ייתכן שתחושת ניהיליזם היא שהחלה את

התהליך הדקאדנטי; אבל היא מתגלה בסוף התהליך). במילים אחרות: הניאורומאנטיקה של הדקדנס היא ניאורומאנטיקה שמאיינת את עצמה, שמבטלת את עצמה בסופו של דבר: הרגישות לחיים, תחושת הקרע, הסבל למען משהו, נעשים להיות סבל ללא מטרה וללא פשר – יאוש גמור. "הסבל היפה" הופך להיות "סבל מכוער".

אביא כאן שתי דוגמאות קצרות לתהליך זה משני סיפורים של נומברג בו הוא מומחה: בסיפור "ראיא מאנו" עובר הגיבור, ראיאמאנו הכהן, שלושה שלבים: בשלב ראשון הוא כוהן של אלוהיהעצב – הוא משרת אל המשקף הלור'נפס רומאנטי, המשקף את צער העולם. בשלב שני הוא זוכה להגיע אל אלוהיהעצב, ועובד אותו בסתר. אלוהי העצב הוא דרגה עמוקה יותר מן הרומאנטיקה – התגברות על המלאנכוליה לקראת השלמה עם הקרע שבקיום. כך מתואר אלוהי העצב: "בפני הפסל, בקמטי מצחו, בחריצי לחיו כבר היה עצור כל היגון, כל העצב הגדול, והם היו פה לצחוק! יגון העולם צחק מתוך עיניו, והמכאוב הגדול צחק, והעצב הגדול צחק. כל העולם כולו, עם רשתדמיונותיו נהפך לצחוק" (סיפורים, ע' 87). כאן רמז לרעיון אכזיסטנציאליסטי. בשלב השלישי מגיע ראיאמאנו אל הניהיליזם: הוא מגלה כי שני פסלי האלים, אלוהי העצב ואלוהי הצחוק, הם פסל אחד הנמצא בתוך, בין שני המקדשים, ולו שני פנים: לכאן הוא מראה את פניהעצב ולכאן הוא מראה את פניהצחוק. אם כך, אין פשר לסבל, לכאב. שני ההסברים הם שני פנים של אותו דבר. כשאין לסבל טעם ופשר מסתימת הרומאנטיקה ומתחיל הניהיליזם. ואכן, ראיאמאנו חי מרגע הכרת הפרצוף הכפול של האל חי סבל ללא הדר וקדושה. ואיש חכם מספירמתארו במותו, כניהיליסט שידע סבל יותר מן הרומאנטיקון: "הבו גודל לראיאמאנו. הוא נשא את הכאב היותר גדול" (ע' 89). בסיפור "החרישי" עוברת הגיבורה, פיליה, תהליך דומה: בראשית היא היתה רומאנטיקונית, אהבת. לאחר אהבתה הנכזבת הגיעה ליאוש שלא היה אלא פאתוס מועצם – תוצאות אהבתה הנכזבת היו כלכך קשות בעיניה עד שלא יכלה להיות עוד. שלב שלישי היה השקעה בנירוואנה – מתוך הידיעה שיכולה היא להתאבד בכל רגע, נעשו חייה שליויים, דוממים. הסבל הרומאנטי הנורא של האהבה הנכזבת, שנבע מאידיאל שלא הושג, קפא. שלב רביעי הוא ההכרה הניהיליסטית שהיא מכירה, בבואה לנחם את אחותה הצעירה עלידי סיפור האהבה הנכזבת שלה עצמה, שלכל הסבל שלה לא היה שום טעם, שום פשר. הכרה ניהיליסטית זו מביאה אותה להתאבדות. אם גם לרומאנטיקה אין פשר, אם אין אידיאל שיצדיק את הסבל, אין לחיים טעם. הרומאנטיקה היא, אם כן, זיוף, העמדתפנים ואמת חלקית, המכסים על העובדה הניהיליסטית שאין לשום דבר פשר וטעם.

ביצירתו של נומברג התחזקה המגמה הניהיליסטית שצמחה מתוך כתיבתו הניאורומאנטי עד ש"הדבירה" את האחרונה. סיפורי הולכים ונעשים קיצוניים יותר ויותר בהצגת המבוא הסתום בו נמצאות דמויותיו. והמסקנה, חידלון, גם היא הולכת ונעשית ברורה. נומברג חדל לכתוב ספרות יפה כחמשעשרה שנים לפני שנפטר, וחושבני שלא תהיה זו הערכה פרועה אם אומר שלמסקנות הניהיליסטיות אליהן הגיע חלק בהפסקת הכתיבה. התיחסותו של נומברג אל הדמויות בסיפוריו דומה מאוד להתיחסותם של יצרי "התלוש" הלאומי, בהבדל מהותי אחד: הדמות בסיפוריו (להוציא מעטים מסיפוריו הראשונים) איננה כבר דמותו של "תלוש", אלא דמות מנוכרת שהניכור הוא חלק מקיומה. אין היא תלושה ממקור חברתי-תרבותי כלשהו, שפעם היתה "מחוברת" אליו. הניכור מתואר כחלק מהגדרת ה"אני" שלה, ולא כתוצאה של תהליך היסטוריה-חברתי כלשהו. המאפיין הריאליסטי היחיד של דמויות אלו הוא בדרך-כלל מאפיין כלכלי (וחברתי): עוני. אולם זה מתואר כמטונימיה של מצבן יותר מאשר כסיבה למצבן. בזרם הדקאדנטי הנתונים היהודיים-לאומיים כמעט אינם קיימים. וכך, למשל, כדצירים ניאורומאנטיים אחרים בנידורו, נזקק גם נומברג לשימוש בספרות עממית. אולם, שלא כמותם הוא איננו משתמש בפולקלור יהודי, ומעדיף על-פניו אגדות מודרניות (בנוסח דומה לרבות מהאגדות הליריות של פרישמן) וסיפורים ברהאמיניסטיים, בהם מעובדים עיבוד מודרני מושגים מן המיתולוגיה הברהאמיניסטית.

דמויותיו של נומברג הן דמויות מודרניות הדומות לאנטיגיבור שבסיפורת האבסורד בהבדל

אחד חשוב: נומברג ממחר להדגיש את המסקנות הפסימיות-ניהיליסטיות. ברור למספר שהדמויות אבודות, והוא ממחר לשתף את הקוראים במידע זה. זאת. לעומת התיאור הרווח של האנטיגיבור המתלבט. הרבישמעי, בסיפורת המודרנית לסוגיה. ובכללה - בסיפורת האבסורד הפסימיסטית. בעוד שבסיפורת מודרנית מנסה המספר לתאר רבימדיה ועומק של דמות מנוכרת, הרי אצל נומברג הדמויות ביסודן מכאניות.

גם מודל הניאורומאנטיקה של ה"דקאדנס", שהוא תפישה ספרותית ניאורומאנטית המבטלת את עצמה ומגיעה למסקנות ניהיליסטיות, מביא בסיפורת העברית למבוא סתום; דבר המומחש בליכך טוב גם ב"היסטוריה של הכתיבה" של נומברג עצמו וגם בעובדה שהוא נשכח בליכך מלב היום. קשה לדבר על ממשיכים למודל זה היוצא מעמדה רומאנטית ומסיים ביאוש. אפשר לדבר על תרומתו לספרות העברית בעיצוב הדמות המנוכרת המודרנית: אבל גם תיאור כזה יש לסייג מייד: כמעט ואין בסיפורת העברית דמות מנוכרת; משמע, דמות מנותקת מרקע ומוצא ועוסקת רק בקונפליקטים הפנימיים שלה. הדמויות ה"קרועות", המתחבטות, הרווחות בשלבי התפתחותה השונים של הסיפורת העברית במאה שלנו, הן צאצאים של מודל "התלוש" יותר מאשר של המודל הדקאדנטי, באשר הן שומרות על הבסיס לקונפליקט: התחבטות אישית שהיא הד להתחבטות חברתית; ניסיון להגדרה עצמית שהוא גם ניסיון להגדרת זהות חברתית ולאומית.

מודל "ספרות לשם ספרות"

מודל זה מיוצג היטב במפעלו הספרותי של דוד פרישמן. את כל התפישה המגולמת בו אפשר להציג באופן סמלי תחת כותרת שהיא ציטטה אחת מדבריו פרישמן: "אי אפשר הוא שלא נבוא לידי החלטה כי הפואזיה אין לה שום מטרה זולתי את הפואזיה לשעצמה" (כל כתבי דוד פרישמן ומבחר תרגומיו, לחג יובל. ספר ג', ע' 112).

עיון בכותרות טיפוסיות לסיפורי פרישמן והשוואתן לכותרות דומות בספרות ההשכלה הוא קוריוז מעניין שמלמד על אופי גישתו הספרותית של פרישמן: מצד אחד. כותרות סיפורים של פרישמן - "מטות ומסעי", "עכץ אשר בוורשה", "בן לילה אחד", "שתי שערות", "בן עזאי השני", "ברפלוגתיה דקופרניק", "בגלל נקודה אחת", "כהן בבית הקברות", מצד שני, כותרות יצירות של יל"ג - "קפיצת הדרך", "המעורב בדעת", "בעבור נעלים", "כף רגל עגל", "קוצו של חד", "אשקא דריספק", "שני יוסף בן שמעון". גם אלה וגם אלה כותרות דראמאטיות, מוגזמות, הבאות לרתק את תשומת-ליבו של הקורא אל היצירה. אצל יל"ג כל הכותרות דיאקטיות. ההגזמה שבהן היא סאטירית או פאתטית ובאה להציג סוגים שונים של דיספרופורציה - כנושאים לביקורת או כגורמים לטראגדיה (מצד אחד "כף רגל עגל" - תבשיל שגרם להרס עיירה; ומצד שני, "קוצו של חד" אשר הרס חיי אישה). לעומת זאת החריגים בכותרת סיפורי פרישמן באים לרתק את תשומת-ליבו של הקורא ולשעשע בלבד. כלומר, המיקרים המדהימים, הקיצוניים, המתוארים בסיפורים אלה. הם חריגים ולא דוגמאות להשקפת-עולם. בקצרה, בניגוד ליצרי ההשכלה מכאן, ובניגוד ליצורים הניאורומאנטיים האחרים בדור-המעבר מכאן. אין ביצירתו של פרישמן השקפת-עולם קבועה או השקפת-עולם מתפתחת. זה העושה אותו ל"ליטראט" ואת יצירתו לאסתטיקה לשמה, כפי שמעיד פרישמן על עצמו:

"אני, הם אומרים. הלא בא אני מתוך בית-מדרש אחר ואין אני טועם את טעמים של בתי המדרשים החדשים. לא, טעות גדולה אתם טועים בו! אין אני בא כלל מתוך בית-מדרש אחר, ומעודי ועד עתה אני טועם את כל בתי-המדרשים ואת כל הדרכים ואת כל הסיגנונות ואת כל החומרים - ורק תנאי אחד אני מתנה: שיהיה להם טעם".

(מתוך "מכתבים על דבר הספרות", ח' באדר תרע"ד, לא כונס)

בסיפורי פרישמן הנושאים השונים מתוך הרחוב היהודי דומים רק במקצת לנושאים שתיארו

היוצרים הניאורומאנטיים האחרים בניזמנו, התפוררות החיים בעיירה רק נרמזת בהם. הגיבור האינדיבידואליסטהתלוש, האופייני לכל המודלים הניאורומאנטיים האחרים, איננו מצוי בהם בכלל. גישת המחברים בסיפוריו לרוב היהודי היא מתוך נייטראליות או מתוך אירוניה. סיפוריו קצרים. מתואר בהם יוצא־הדופן, הקרויו, ומעט מאוד מעבר לכך. הסיפור אמור להרשים את הקורא בוורטואוזיות שבו, לחשוף את המזור מאחורי הממוצע, את הרגש מאחורי הסתמי ולהסתפק בכך. כלומר, זהו מודל ניאורומאנטי שונה, שאיננו מתיחס ליוצא־הדופן כאל "קיומי", אלא כאל קרויו או כאל סמל.

גם בשירתו של פרישמן הניאורומאנטיקה מתבטאת בפאתוס, בתיאור הפלאסטי של החרגי, ואין אחדות רעיונית. הגיבורים הרומאנטיים הם שונים ומשונים ויש ביניהם מעט מאוד מן המשותף. כמבקר, מתבטאת הניאורומאנטיקה של ספרות למען ספרות בעבודותיו בטעמו המערבי: בניסיונותיו הבלתינלאים להסב את תשומת־הלב לתרבות המערב כאל אסתטיקה חדשה שאין בה השלכה אידיאולוגית, ברורה⁵ לפעולתו המפורסמת והחשובה כמתרגם מטרה דומה למטרת פעולתו כמבקר: להסב תשומת־לב לערכים אסתטיים חדשים בתרבות המערב. מעניין ההבדל בין גישתו של פרישמן לניטשה ובין גישתו של ברדיצ'בסקי אליו. בעוד ברדיצ'בסקי מיישם בסיפוריו ובהשקפת־עולמו בעבודתו המסאית והמחקרית רעיונות ניטשאניים, פרישמן, המתרגם את 'כה אמר זרתוסטרא' לעברית (תרגום מעולה אשר מעלתו בולטת גם בזמננו) ומביא בכך את ניטשה אל הקורא העברי, ומשתעשע ברעיונות ניטשאניים באחדים מסיפוריו, כותב אל ברדיצ'בסקי וטוען כנגד ניסיונות ליישום רעיונות של ניטשה:

"איש כמורך אינו מבין כי ניעטצשה, למשל, הוא אדם אינטרעסנטי מאד מכל צד, אבל לא שהוא יחדש את העולם על־פי לוח־השגיאות שעשה הוא וידפיס לנו הוצאה חדשה מן הטבע, שבטבעו אינו נותן את עצמו לעשות בו תיקונים" ("מכתבים למיכה יוסף ברדיצ'בסקי מאת דוד פרישמן", מאזנים, כרך ז. ע' 559).

התכונה הניאורומאנטית הבולטת ביותר ביצירתו של פרישמן היא אינדיבידואליזם קיצוני. אם להתייחס לפיסקה הקודמת אפשר לומר שברדיצ'בסקי תירגם את הניאורומאנטיקה למונחים של היסטוריוסופיה יהודית, ופרישמן תירגמה לסמאנטיקה של אינדיבידואליזם. האינדיבידואליזם שלו מתבטא בהתנגדות לזרמים, לאסכולות, לקבוצות־סופרים מאורגנות. האינדיבידואליזם שלו הוא ריאקציה ברורה לנורמות הרציונאליסטיות, המבוססות על חלוקה לז'אנרים ולאסכולות, של ספרות ההשכלה. שימושיו של פרישמן בספרות העממית, למשל, ביסודם מתארים את יוצא־הדופן המתנגד לקבוצה. אינדיבידואליזם זה הוא אף התכונה הבולטת ביותר של מגמת "ספרות לשם ספרות" ביצירתו של פרישמן. הוא שמעמיד אותו לוחם בודד למען אסתטיקה חדשה; הוא שמביא אותו להתנגד לכל אידיאולוגיה של זמנו. בניגוד ליוצרי המודל הדקאדנטי, פרישמן ויוצרים אחרים של "ספרות לשם ספרות", כמו י.ל. פרץ, השתמשו גם השתמשו בספרות עממית יהודית, אולם בדרך סמלית בלבד: לא מטאפיזיקה, לא אידיאולוגיה, אלא מערך סמלים ניאורומאנטי.

הערכת השפעתו של מודל "הספרות לשם ספרות" על הסיפורת העברית החדשה בעייתית: מצד אחד, קשה למצוא יוצרים שקיבלוהו במלואו. הדרכים שניצחו בסיפורת העברית החדשה היו הדרכים הספרותיות בעלות האידיאולוגיה, ולא אלו שהתעלמו מאידיאולוגיה. מצד שני, מודל "ספרות לשם ספרות" הוא מייצג ה"אסתטיקה המערבית" בספרות העברית החדשה. הוא המציג טוב יותר מאחרים את הניתוק ממקורות ההשפעה של הספרות הרוסית, והניסיון למצוא בתרבות־המערב אסתטיקה חדשה, שהתגבש בספרות העברית שנים רבות לאחר שירד פרישמן מן הבמה הספרותית. מבחינה זו, אין ספק שפרישמן המבקר והמתרגם השפיע יותר מפרישמן המספר והמשורר. כלומר, לא דפוסי הלשון, דפוסי התיאור ודפוסי המחשבה של יוצרי "ספרות לשם ספרות" הם שהשפיעו על הספרות העברית המתחדשת, אלא דרך המחשבה שלהם: ראיית הספרות ככלי אסתטי שצריך לשכנע בפני עצמו ולפעול על ריגשותיו של הקורא ולא רק על הכרתו. הבנת הספרות כפנייה של אינדיבידואליסט (מחבר) אל אינדיבידואליסט (קורא). ראיית הספרות ככלי לתאר בו את הנושא הכללי: אדם.

הערוה

1. הטענה כי בסיפורת העברית של ראשית המאה קיימת כבר המגמות המרכזיות המשפיעות על הסיפורת העברית עד עצם זמננו היא טענה מוכללת ובעייתית, הדורשת הוכחה מקיפה. מכיוון שנושא של מחקר זה הוא רק תקופה מסוימת בתולדות הסיפורת העברית החדשה, ברור מראש כי לא אוכל במיסגרת זו להוכיח את הטענה במלוא היקפה ואסתפק רק באיזכור נקודות שונות של קשר בין היוצרים הנדונים ומגמותיהם ובין סיפורת עברית חדשה יותר.

2. בחקר מנדלי מו"ס הכוונה למחקריו השונים של דן מירון, כמו מאמריו על למדו היטב ועל ספר הקבצנים, הכלולים בספרו בין חזון לאמת, למאמרו של מנחם פרי "האנאלוגיה ומקומה במיבנה הרומאן של מנדלי מו"ס" ולספרי על יצירתו, מנדלי מוכר ספרים, עיון ביקורתי במכלול יצירתו של אברמוביץ. בחקר שלום עליכם הכוונה בעיקר לספרו של דן מירון, שלום עליכם – פרקי מסה.

3. בשלב זה אינני עוסק בחלוקה הפנימית של הספרות העממית, כשיטות החלוקה השונות ובמחלוקות המפורשות והמתפרשות ביניהן, השם "אגדה" ישמש, איפוא, כשם כולל לכל סוגי הסיפורת של הספרות העממית.

4. על זיקת ברנר אל ברדיצ'בסקי ראה בספרו של יצחק בקון, הצעיר הבודד בסיפורת העברית 1899-1908 ע' 48-68; בפרט ע' 53-49.

5. על נקודה חשובה זו עומדת מנחה גלבוה בהרחבה בספרה על פרישמן המבקר. בין השאר היא כותבת: "חשיבות פגישתו של פרישמן עם הרומאנטיקה היא במאמץ מסוים לשחרר את הספרות העברית מן הפוזיטיביזם הקיצוני, שאליו נקלע המרכז המשכילי ברוסיה. ייתכן, שבדרך זו נחלצה הספרות העברית מפרובינציאליות יתירה וקיבלה תנופה חדשה" (בין ריאליזם לרומאנטיקה – על פרישמן המבקר, ע' 166).

שרידים

אתה אומר, למשל, את המלה: "אני" וכבר יצרת לעצמך
וו
עליו תוכל לתלות את מעילך
מסמר
שבו תוכל לחזק את תרמית החלונות
קרס
שיגזל מן הצבעים את העצמים האהובים עליהם.

האם אתה הוא זה אשר מיצר מכשירים ערמומיים שבעזרתם אני
ממלא אולמות נטושים במלים מכבדות,
דרכים משבשות בתירים האוחזים מפות שפג תקפן וספינות
שנבעה בהן חור בצלצול
מים? העבדים שאחזו זה־עתה במשוט המעניש את יצורי המים
ומביא אותנו
גונבי המרחק
אל חבלי ארץ מרים,
פועלי המספנות עם לחמם המשעמם שהוא להם דגל וראי
המהנדסים חסרי הדמיון –
כל אלה מקללים אותך עכשיו ממש כמו משוררים ברגעים של
חרדה או יפי
רב מדי.

כשתחליט לשים קץ לנדודיך, העמד פנים של איש השב אל ביתו.
מכשיר גלוח
זר מקנן בארון התרופות שלך. לשיחים שמסתירים את הבית
יומרות חיים חדשות.
נופי הבית קלים כמו אשמה.
הנה, כאן, על שרידיה של דת שלא העזתי ליצור
מונחת דמות אדם נושם.
באצבע נטולת כשרון סמן את שפתיו, גלה לו את שמו, הקשב
לשיירתו של החשמל הדק.
זוהי שיירתו של אויב יקר
הנוסע בעורקינו.

הנושים

בתוך שקערורית מקש מסמן דבר אחד או על שנהבו המבית של קליד
המסמן דבר אחר תנוח האצבע שתתיר את שרוכי הנעלים
הנושאות אותך פנימה
פנימה אל תוך ביתך והחוצה אל הערים והחרשות המונות את
צעדיך הפריכים
ומתמקחות אתך על ארך הגבולות אשר אתה העבד היפה
או
העריץ הסובלני תוחם תוך כדי מנוסתך ללא ידיעתך בתוך
מחוזותיהן
המחליפים אבן בנוצה, מחוגה בסרגל, זכרון במסק
המוחק את נתיבו של העריק —
— מסמן הגבולות קל הרגלים
שדמויו הם נושיו.
לאצבעות רגליך חיים משלהן
והן מורות: "זהו מחוז בית; עד כאן מחוזם של העץ
ומקושי הזרדים עקמי השדרה.
הנה מחוז המלונות הריקים והלבנים המשמשות לך כר."
לא העיפות והרעב הם שנוכריעו אלא אדיבותם של מורי הדרך
המובילים אותך בתוך מדבר שבו אור קודם מזהה בכל אבן קטנה
את עקשותם של ממציאיי הידע המטשטש
והרעב לצל בלתי משתנה.
אם תניח את אצבעות ידך על מצח אהוב ומסמן כפי שמניחים
אבק על שלחן.
יבוא הצל הזה ויתקיים בכל מקום, בכל שעה
יחפים וערמים לא נטעה שוב על ידי נעלינו
הנושאות אותנו פנימה פנימה
אל לב החשיכה והחוצה החוצה אל האור המכלה.

עונת יובש

שעה של קיץ הנאסף בתוך המחשבה, ימים על ימים, בתוך תנודותיו של האור העולה וצף בין המראות ומסיסות הצבעים והמילים ומלהיט בהם עייפות קשה של שרב. ריח של פרחים דקים גוסס בין הקירות והתריסים החסומים אל האור, מחוררים בחדירותו העיקשות ביותר בראשי-מסמרים מולבנים, נקמטים בגלי אוויר עשנים בחזיתות מימיות של חום הנוגעות בהם אפורות, מחוספסות. ריח של מתיקות קהה מכסה על הדברים בשיטוט איטי של צוהריים. כמה קנים רזים בפנית החדר מגדלים פריחה מצומצמת ושמוטה, סימני-אוש בעיגולי צבע כבויים כמו מחוצים בקיר מתווים מריחות של דם כהה, פה-זכוכית כחול מחזיק בהם בטבעת של חרוזים לבנים משוננים. שולחן מבהיק כמו חלקת מים כמו קפה בהיר, רפיסות משוקעת בקרעי הצל שבין צילובי העץ המעודנים מדי, נפזרת ונסוגה במיקצבים בלתי אחידים. כיסאות עטופים בחום כהה, האבק מכרסם בהם חריצים צרים כמו קווי מפה מדויקת, ידיעה של היסדקות מתהווה ונמשכת באיטיות. משהו מכרסם ונובר בשורשי הדברים, מערער את קיומם ומכחיש סיכויים כלשהם של הישתמרות בפערים הבלתי מובנים שבין הזיכרון והשיכחה, מכין בתוכם התמוטטות חשאית המכבצת פתאום ולאחר הכול. רסיסי פחדים המתאפסים לרגע או שניים ותמיד שבים מתוך הימים הבאים ועוברים. המילים קשות לי פתאום, מצטברות קצרצרות ומחותכות נופלות כאבנים קטנות על הנייר, מתהפכות ומקישות רחשים חסרי-שמות, עד לרגיעה מדומה. יושב ומנסה לקשור משהו, שתהיה משמעות לדברים, שתהיה הבנה כך כיצד מתגלגלים הדברים ומתייצבים כך או אחרת, בין התמורות הזעירות המכניסות את כל אותם היסוסים לתוך המחשבה. דפי הנייר מתקמטים מתחת לאצבעות, שבתנועה עצבנית חוזרות ומסדרות אותם לערימה אחת. לחלוחית צומחת מתחת לכף היד התופסת בלוחה-כתיבה על הברכיים, בתנוחה כליך בלתי-נוחה, כאילו בפעולה מכוונת של הסתגפות; כרית מתחת לעורף ועוד כרית מאחורי הגב וכפות הרגליים מונחות יחפות על הרצפה, סופגות קרירות מן המרצפות שבין הספה והשטיח, והחדר מוחשך באשליה של צינה המוכפלת במראות שבתוך המיזנון, מאחורי שורת הכוסות המלוטשות בקשתות ועלי-זכוכית מפוצלים, ומשהו אוכל אותך, מונח עליך כבד ומלא קשיים מיותרים. אפשר להחליף את הנייר; אך המילים תהיינה עדיין קשות כל כך, מחוסמות בתוך זרימת הימים. צריך להחליף עט. מוכרחים להחליף מילים. החולצה הצבאית ששטפתי בכיור המטבח מרחפת על דלת המרפסת, עדיין רטובה ומוכתמת ברצועות כהות של מים ספוגים, רוטטת על נשיפות-אוויר חמות העוברות בסדקי מיסגרת-המתכת של לוחות התריסים הגדולים. שלבי התריסים מהודקים זה בזה, ובכל זאת

חודר דרכם החוץ הרותח כולו כבוש בעקת הצוהריים של השרכים הראשונים. עונת היובש כבר אינה בסימן שאלה של התקוות הכוזבות תמיד, שאולי לא תבוא, שאולי יהיה ויתור כלשהו מצידו של הזמן. אלה שטויות, המילים מזויפות משהו. עונת היובש עושה דברים מוזרים למילים. ממצה מתוכן את חיותן ומותירה איתן צחיחות וחסרות חשיבות. בתוך רחש הרוח בעשב היבש, מסעות החול ההולך ומשתלט על מרוצת האספלט הרחוף באידיים עד למרחקים הגדולים ביותר, ועל המדרכות המתעקמות למישטחים סלעיים פעורי בורות ונקיקים שטוחים, האבנים הקטנות הנדחפות לסנדלים ושברי הטיח הנמצאים תמיד בבסיס הקירות, חילחול המים בצינורות הבתים הנפחסים תחת עוצמת השמיים הפתוחים לנצח, צמרות העצים הנצרות באבק המדברי הנורא, החרקים הליליים המשתלחים פרא בצירצורי השתקקות ורעב מכלה, צרימות הברזילים הנאכלים בחלודה בגופי המכוניות המשוטטות לאורך הדרכים בקדחת מרה ונצירי הדלתות הזעות במקומן בקולות זעירים ובגדרות הנכנעות לכוח הכובד, שריקת הכולבולים על חבלי הכביסה וחימויות הלשלת מתחת לכבלי החשמל וציפצופי הדרורים בתוך השיחים הצפופים, הטעמים החמוצים של הזיעה והבגדים הנדבקים לגוף והקליפות השקופות האוטמות את הפנים בעיפיות רבה של מאמצים והזנחה, בתוך כל אלה המילים אובדות. נידחות מקצה המחשבה השכחנית. אליפסות חיוורות צפות על הרצפה נפתחות נסגרות מתארכות עם תנועותיו של העץ הבלתי־נראה שבחוץ, מסך עלים מטבעות מטבעות כנגד טיפטוף הזוהר הבלתי־פוסק, נכפף ושב מודד רגעים, נקיפות אור־צל בזמן, והאבק האינסופי נח ונטחף ונמצא בכל הדברים. שעת־צהריים חמסינית מחלחלת במשמעות הדברים כפיהוק מגוייד וזועף הכופה עצמו עליך, מצמיח צמרמורת רצה על כתפך ובגברך, כולך מתוח, כמו התעוררות מנמנום מיוזע של חום, כמו קצה זיכרון.

כל הלילה חיכית לטרמפים פה ושם על הכבישים הכהים המלבינים לרגע באור מכוניות חולף כמו משי, זורמים לתוך הקרירות הרחבה יותר של הבלתי־נראה במרחק יד מושטת טובעת כל־ילה. עומד בהצטלבויות המוארות באור כתום תלוי והרוח צפה סביב לוחות הניאון שמעל לתחנות הדלק, עומד באור ביציאות המתרחבות. שם מאיטות המכוניות לפני הכניסה לכביש הראשי, שיראו את המדים. לא שזה הזיו להם משהו, אולי צריבה של היעלבות - רואים אותך ממשיכים בנסיעה המהירה מסלקים אותך מתוך המחשבות. ממתין שעות ארוכות והחופשה מתמוססת מרגע לרגע. חופשה של הרגע האחרון, ובכל־זאת חופשה. תופס את הסמג"ד רגע לפני שהוא נועל את הצריף ומסתלק עם הפקידה של האפסנאות לנסיעה אהבנית בחולות, והוא מסתכל בי בעיני דג, שוכח את השטיפה הרגילה שהוא מעביר בעיניו עריקה מללכת לקורסקינים והנחיצות של מילוי חובות לאומיות, וחותם על הפס. לא הוציא הגה, מזורז כולו להיפטר ממני, לחוץ ושתקני. יוצא ממש ברגע האחרון, לפני שהרכב האחרון נעלם מהשטח, מגיע הביתה ברחובות ריקים של ארבע בבוקר. נופל על הספה וישן בלי תנועה, במדים, עד שעה שמונה. מתעורר פתאום בהרגשת בהלה מטושטשת. כמו באמצע נפילה לתוך תהום חשוכה. כבר חם. ההורים כבר יצאו לעבודה, והורים שלא להעיר אותך. לא הספקת אפילו להגיד שלום. וצריך לצאת לדרך הארוכה עד לבסיס שעה ארוכה לפני שובם. החמצה נוספת. חופשה שכולה החמצות. כל הבוקר היה צורך לכזבו על התרוצצויות באוניברסיטה, מאשנב לאשנב, מטעות לחוסר ידיעה; לסדר עיניינים לשלם דמי־רישום לקחת קבלה למסור קבלה לבקש טפסים לחתום לברר תאריכים של בחינת מיון באנגלית בחינה פסיכומטרית לבקש ראיון אישי לדחות ראיון אישי להביא שתי תמונות פספורט וצילום של תעודת הבגרות

שכמעט שכחת בתוך הזמן הצפוף העובר עליך. דמי הרשמה אינם מוחזרים בכל מיקרה. מה יכול כבר לקרות. אם מקבלים אותך בלי בעיות, בלי דרישות נוספות, אתה משתחרר באוקטובר. אם הכול יהיה שקט. עכשיו אתה מהוסס מחשבות, רדום למחצה בחום האופף אותך, מטושטש עין אישונים מתרחבים מסלק את הכריות שוכב על הספה בתוך צל של תריסים סגורים וקירות שסדקים עדיין לא פתחו בהם את שיכבת הסיד הטריה, מתכסה במילים ובמראות, אצבעות כבדות על הבטן מתיחות בשרירי העורף מחשבות חצויות על מה שהיה ועל מה שיהיה, או יוכל להיות, או עלול להיות. אתה מנמנם כאילו נפל ממך ציור של זמן. ציוני מקום. איזה חום, הזיעה אינה מרפה. כמה ילדים מסתובבים בחוץ צועקים, מה הם צועקים, מרוגשים כולם בתוך אווירה פרועה. איזה ילד למעלה, בקומה שלישית או רביעית, מרביץ במערכת תופים חבטות נמוכות-צליל חזקות מהירות, מרביץ קולות חתוכים ואוטם את התפשטותם בנגיעת כף יד, ושוב משחרר סידרת רעשים, עושה חור בראש מטומטם קטן. אתה שב ונסגר במחשבות על נסיעה של לילה שלם מתוך מישטחיהחול הגדולים, התגבעויות של חצץ ושיחים דלילים, דיונות נהרסות וחדלות להתקיים, מישריבוהק ארוכים הכווים את עצבך. נוסע ויוצא, נצרב בכרזל הקר של הנשק התלוי על הגב ברצועה קרועה, מתרטט על ספסלים קשים באחורי טנדרים צבאיים, מת לישון. הלילה עוטף אותך פתוח קר בריחות אדמה באפלה מסומנת פה ושם בעץ בודד כמו נפילה שחורה בתוך הלילה הכהה, צלבי האור מלמעלה גזעים חיוורים, שורות של עמודים קווי צל ערפיליים סדורים לאורך הכבישים כמו מינהרות מתארכות בין עיר לעיר ובמירקמים הבלתי-מושמעים של שדות ופרדסים ושטחים ריקים שהעשב פורץ בהם ללא גבול. עומד ביציאות מוארכות של ערי פיתוח מיובשות, מושבים שהתרגגולים בהם קוראים אל הירח בטירוף זמנים, בתוך תחנות האוטובוס הנטושות שקרעי נירות נדבקים לדפנותיהן, בהסתעפויות כבישים צדדיים שהחשיכה נחה עליהם ומכונית אינה נשמעת מרחק גדול סביבם. מתקרב באיטיות אל הערים של מרכז הארץ, חילופי הסעות מניחים אותך בתחום הניאון, הרחובות הריקים קישקוש החתולים בפחים הממתינים בשולי המדרכות, האור מתחזק והולך והחשכה נשברת.

ושוב תקוע מחוץ לעיר, יורד מאחורי טנדר הנכנס לאחד המושבים בדרך צדדית, והכביש לפניך, נמתח בין שתי שורות של אקליפטוסים. שעה ארוכה ומסורבלת עייפות, עיניים נסגרות הראש נשמט אל גזע עץ חלק ידיים נחות על האדמה התחושה מקרירות הלילה עלים יבשים ככפויי קליפה ריח עשבים צחיה, פלומות קוצים לבנות וסגולות עומדות על שורת קנים קשיחים מתחת למעגל אור המשורטט על רגליו של עמוד תימסורת-חשמל פסוקיקורות, שתיבות השנאים שבקצהו, המזומזמות קול ממושך וגבוה בין אגרופי החרסינה, מתבלטות מפוחמות כולן על רקע השמיים המתבהרים. הכביש ריק מתנועה, מכוסה בערפל מצועף המתפזר ברגעים מעטים. יושב בתוך שקערוורית רדודה בין גזעו של אחד האקליפטוסים והכביש, ממתין לקולה של מכונית מתקרבת. נביחות כעוסות של כלבים עוברות בין השיחים הדחוסים בקצהו של שטח חרוש; כתמי אור צהובים משתלבים זה בזה לאורך הגדר ושורת הפנסים הקטנים המתנדנדים על עמודי-כרזל שחורים במרחקים קבועים, ממצמצים מבעד לרחש העלים בשולי הצמרת הקולטים את תחילת נשיבתה של הרוח החמסינית. לאחר זמן משאית אדומה מגיעה בטריטור פועם ונבלמת על שולי הכביש, זרימות אור שוטפות אותך ועוברות בהטחות חריפות של צל בין גזעי האקליפטוסים וצבירי העלים המאובקים שסביבם והשטח הבלתי-מעובד שעד לגדר. גושים גושים של חשכה מסתחררים סביב חרוטי האור עד שהם עוברים מעליך והדלת

נפתחת והנהגה שואל לאן אתה צריך בוא תעלה סגור את הדלת. המתכת נודפת רטיבות קרה, ניצנוצים פעוטים של לחות הנועלמת במהירות ואיננה, רטיטות של מנוע משתנק פותחות בהם ערוצים מקווקוים של יובש וגרגרי חול. עולה בשתי מדרגות ברזל תופס בידיתי מתיישב סוגר את הדלת בחבטה של פח מהדהד, נשען בכתף לתוך המושב, מוקף בקרירות מתכתית ורעש ממושך ועשן סיגריה, עובר על פני שורות האקליפטוסים והשדות החשוכים ומקבצי האורות הקטנים, משייט בתוך קוביית זכוכית חלולה מוארת בצבעים זורמים, חריפים. בעיניים מצומצמות ממאמץ הוא מתבונן אל הכביש הרץ ומתאיין מתחת לצמד ריבועי החלון, סליל של עשן נקשר מעמוד האפר שבקצה הסיגריה שבין שפתיו, מסובב את פניו פתאום ומהנהן אל חפיסת סיגריות המונחת על לוח השעונים הזרחניים. מסיר את כף ידו מעל ההגה ומוחץ את הסיגריה במאפרה המשוכה מתוך קימור המתכת שמעל מוט ההילוכים. מכה בבוהן על חפיסת הסיגריות, תופס סיגריה בין שפתיו ומצית אותה בגליל קצר של כסף. מפעם לפעם עוברת מכונית מן הכיוון הנגדי בדחיסת רעשים פתאומית, והכביש שב ומתרוקן. הערפל המוכי מתרומם ונעלם, נמדד בגזעי האקליפטוסים העוברים זה אחר זה בקביעות מעצבנת. בהירות השמים גוברת.

מילים נאספות, מגששות אחר אמירות שיש בהן תיקשור תקין, על מה אפשר לדבר בנסיעות ליליות, בדרכים הארוכות המלבינות מאבק ומחשיכות מלילה, על פני העצים והשדות והבתים והעשב הצומח בכל מקום וחידודי הקוצים הדוקרניים וריחות הפרדסים והמים החבוים והגדרות ועמודי התאורה והרחובות והמישורים הפתוחים והקירות המצטופפים וחלומות האנשים. מה אתה אומר? איך שהם נדפקו בבחירות האלה, הנה תראה מה כתבים בעיתונים, נדפקו בצורה יסודית ועכשיו צריך לחכות לראות מה קרה, פעם ראשונה מאז שפרצה המדינה, כמו שאומרים. בחיי, ידעתי שהפעם זה יקרה, מוכרח היה לבוא, שלא יחשבו המושחתים האלה שהחגיגה נמשכת לעולם. לפחות פעם אחת זה צריך לקרות, שנראה מה זה ואיך, איזה טעם יש לזה. אבל תשמע לי, אני אומר לך, החדשים האלה, שמכינים חליפות וכבר מגהצים את התחת שיתאים לכיסאות המשופשים שהם כבר מושכים מתחת לקודמיהם, יהיו בדיוק אותו דבר, השחיתות מידבקת. זה שכולם פתאום ראשים גדולים כל-כך מסחרר להם את המוח. אחר כך יירד האבק מכל ההתרוצצות הזאת ואפשר יהיה לראות ששום דבר לא השתנה באמת. מה אתה אומר? סתם דיבורים, חשבונאות של שנוורים, קואליציה אופוזיציה ממשלה, הקירקס הגדול בפעולה, ליצינים לוליניות וחמורים מאולפים, הדבר החשוב ביותר במדינה, עם כל הצרות שלנו. מדברים מדברים. לא סותמים לרגע. טוב, העיתונאים צריכים פרנסה, וכל פעם שמדליפים משהו זה כאילו נפלה טיפת דבש לתוך קן נמלים, מתחילה השתוללות כזאת שהפה שלך מתחיל לצחוק והלב שלך מפחד. רוצה סיגריה? תיקח, תיקח, זה תוצרת חוץ. מה? כן, השבעעשרה במאי הוא בהחלט יום שצריך לזכור, טוב, לפחות כמה שנים. תשמע חביבי, זה גורל המדינה, כל אחד מאלה קובע את הגורל שלנו, טיפש או חכם או מטורף על כל הראש. אתה לא יכול לסגור את עצמך בארון גדול ולהגיד שום דבר לא קורה, שום דבר לא חשוב, שילך הכול לעזאזל, אותי זה לא מעניין. אני מבין שכולם חיפשו אשמים והאצבע הצביעה בכיוון אחד מסוים, וגם העיניין של שבעינדשלוש נכנס לתוך המיסגרת הכללית, וככה יצא מה שיצא. עיניין של חיפוש אשמים, של כעס מצטבר, עצבנות של מדינה שלמה. אבל מכאן עד לקיצוץ האף שלך עצמך יש מרחק, צריך לחשוב קצת. מי יודע איזה צרות עשינו לנו. נו, ככה זה דמוקרטיה. אבל זה גם זנות פוליטית, כל הפוליטיקה סירסור, ואנחנו כסף קטן בידיים של הפוליטיקאים, קונים ומוכרים. בורסה של עתידיים. כל

המדינה מתפוררת לנו לפני העיניים והם מצמיחים חליפות אחידות וכרס קטנה בעל־ביתית ומכוניות־שרד מבריקות וכמה עוזרים מסורים לתפקיד ולבוס ולמפלגה הנכונה וכל המקלה מדברת על המשכיות ועל שינוי ועל שורשים ועל ציונות ועל אויבי מדינה ומרעילי בארות ויסודות חתרניים. נעזוב את זה. מדכא קצת. תראה, הנה שם מאחורי השיחים רץ לו תן, בחיי, זה באמת תן. תיזהר, אני לוחץ על הבלמים, הוא ירוץ לפני האור של הפנסים וינסה לברוח לצד השני, לאט לאט עושים את זה. לפעמים הם נדרסים לפני שמספיקים לעצור. כאילו עשו הימור כזה על היכולת שלהם לעבור בדיוק במרחק העצירה הנכון של המכונית המסנוורת אותם. עבר כבר? אתה רואה? ידע בדיוק מתי לעבור. אני מקווה שיצליח לתפוס תרנגולת שמנה הלילה, לכל אחד מגיע פעם תרנגולת. יש לי כמה סנדוויצ'ים, אם אתה רוצה. טוב, כשתרצה אתה יכול לקחת. מזל שלי שנפלת לי עכשיו, שיש עם מי לדבר, אחרת הייתי מוכרח לעצור בצד ולישון קצת. עם ארגז גדול כמו זה שאני סוחר כבר יום ולילה לא משחקים. כן, זה תמיד מסוכן. העיניים פתאום נסגרות ועד שאתה נבהל פתאום הכול יכול לקרות. לפני שבוע ברגע כזה שאתה כאילו מאבד את ההכרה פתאום, דרסתי שני תנים שרצו ביחד מצד לצד. בבקעה. לא התכוונתי. חשבתי שהורדתי בן־אדם, אני יוצא לראות והנה שני תנים מרוחים על הכביש ומתחיל לצחוק כמו מטורף, עד שהצלעות התחילו לכאוב. בטח חטפתי היסטריה קטנה. אחר כך זה עבר לי. למי הצבעתי? לא הצבעתי. הפעם זאת היתה החלטה בפרניציפ. אם חושבים שאני לא רואה מה הולך במדינה הזאת ומצפצפים עליי יום ולילה ובכל הכיוונים, אז אני לא משתתף במשחק. במלחמת יום־כיפור הייתי בחווה הסינית והתחלתי להבין מה באמת הולך ואיך הכול מתחיל להישבר בין הידיים ואיזה עיקום תפס את המדינה והתחיל לכרסם ביסודות ממש. ואחר כך הגעתי עד לסואץ כשניסו להיכנס לתוך העיר וראיתי מה זה להשתתף במשחק של אחרים, מאז אני לא משחק במשחקים כאלה. מה אתה אומר? אולי אני מגזים. לפעמים אני תופס את עצמי ואומר - חביבי, אתה באמת מגזים. יש המון דברים נהדרים במדינה, דברים אמיתיים, לא עיסקי אוויר. אבל אז בא עיניין כזה ומקלקל. לילה שלם שידרו הכול, כל מה שהולך, ערום כמו תרנגולת מרוטה, הזיעה על הפנים, העיניים הנוצצות, כמה שוטים מתחילים לשיר ולבדנד את השורות האחוריות, ואחר כך התחילו לאיים ולהבטיח. ויכולת לראות איך אלה יושבים כאילו נפל עליהם הגג, נסתמה להם הבאר והם מתחילים להתיבש ולאבד את הכרס הקטנה הבעל־ביתית ואת עור־החליפה שצמח עליהם לפני שנים והעיניים ניכבות להם. ואיך אלה נפוחים מחשיבות, מבריקים בחום זרקורי המצלמות, עור־הליפה צמח עליהם יחד עם תיק קטן שנדבק לאצבעות, עיניהם רעבות, רעבות. ברצינות, ככה אתה באמת חושב? זה בסדר גמור, אבל תשמע לי חילצ'יק, תשתחרר מהצבא יפתחו לך העיניים. נעזוב את זה. אתה שומע את הרוח שעוברת באקליפטוסים? עכשיו עוד תענוג, קצת קריר ונעים. אבל זה מטעה, עוד כמה שעות ויהיה כבר חמסין. הסימנים מוכרים.

כפות־ידיים חזקות על גלגל ההגה, כתפיים בחולצת טריקו נמתחת כתומה, כפות גליים בסנדלי־אצבע מנסות את המעצורים בלחיצות קטנות. עיניים משוטטות, שהעור סביבן חיורר בתוך קמטי השיזפון של פניו. שרשרת של חרוזי־עץ קטנים מהודקת לצווארו, מרקדת על קולו. בצידי הכביש עוברים שבילים צרים היורדים לתוך הפרדסים, ומעבר לאלה מתחילים לצוץ שיכונים מחוקים מיושן בלבן המלוכלך של קירותיהם ובגגות הרעפים שראשית האור נאחזת בהם. ועדיין, מפעם לפעם, גדרות צברים וחצרות חוליות ושדרות ברושים כהות ומיגרשי כדורגל מגודרים ושבילים מטושטשי שוליים ונביחות

כלבים. בצמתים עדיין תאורת הלילה זורקת אדוות בהירות על הקוצים והעשב הסבלני, ואור היום העולה הופך אותה למיותרת. מה אתה אומר? מסובב את פניו ומשיב אותן אל הכביש הנקצב והולך בתנועה מתגברת, צד אחד של פניו מאפיר. יש כבר אור בחוץ? חכה, חכה, תקבל עוד אור עד שייצא לך מהנשמה, כל כך הרבה אור שלא תדע מה לעשות איתו ואיך לברוח ממנו. עכשיו זה עוד נסבל. אבל, תשמע, בקשר לכל הדברים שאמרתי קודם - לא צריך לקחת אותם ברצינות. כששומעים אותי מדבר ככה, שואלים אז למה אתה לא אורז מיוזדות ויורד? אז תדע שאין סיכוי שזה יקרה. ואף אחד לא מצליח לסלק אותי מכאן אפילו בחלומות הכי גרועים שלי ושלך. אולי איזה שנה-שנתיים להסתובב בעולם לראות מה העיניינים לעשות חבילה יפה של כסף, אבל תמיד לחזור הביתה, לחכות לרגע הזה שאתה עומד על האדמה שלך. רק תחשוב על ריחות הפרדסים וריחות מים זורמים בלילה וחמסינים נשברים וטעם של סברס ואבטיחים אמיתיים והצבעים האלה של הים בצוהריים והימים הנהדרים ביותר באמצע החורף שיש לך שמש ועשב רטוב ואדמה כוצית ושמיים כחולים הכול בבת אחת, ועוד אלף ואחד דברים אחרים, עם כל הזיכרון והאור הזה והלילות האלה, רק תחשוב על כל זה והכול ברור, על מה מדברים בנסיעות לילות. תראה איך שהדיבורים השתחררו לי, אני לא יודע מה קרה לי. באמת, ראיתי שאתה מנסה להירדם, לא יודע מה בא עליי פתאום, אולי זה הקיץ. עונת היובש עושה דברים מוזרים לאנשים כאן. אולי אלה הפחדים שמפעילים אותנו. דיבורים על המצב הפוליטי לא יכולים לשנות שום דבר, ואתה מפחד מה יהיה. כך או כך היתה באה מלחמה תוך שנה, ומכסימום תוך שנה וחצי יהיה עוד איזה יומכיפור קרבי ואחר כך יקימו ועדות חקירה, יקברו את המתים, יגלגלו את המפות, יחליקו את הקמטים והכול יחזור להיות כמו שהיה. ואני מפחד. מלחמות קומפקטיות של שישה ימים לא קורות יותר מפעם אחת, היום זה בלתי אפשרי. מדברים על אלפים ואלפים של נפגעים שלנו, הטילים האלה. אתה יודע, וקוראים לזה סיכון בלתי-נמנע, וכשאתה שומע מיספר כזה אתה סוגר את הפה ומכווץ את העיניים שלא לראות ומתפלץ בשקט. אני מפחד, אתה מפחד. יש משהו באוויר. אחר כך העיתוננים מעלים מילים אחרות והעיניין כאילו נסתר מתחת לדפים.

שיחה מרחפת, מילים נקשרות, והלילה מתפוגג. יושב רדום ומסוחרר בין קווי המתכת של תא המשאית בתוך נסיעה רועדת על מנוע במהלכים מתחלפים, בתוך האור החיזור הבא איטי ורפה מן החוץ מעבר לעצים ולשדות, בין קווי המתח הגבוה הרצים מעבר לחפיר רדוד בשולי השדות ונשורים בתוך המירווחים הקצרים שבין צמרות האקליפטוסים, בתוך האור הצהבהב של התא שהוא מלבן פלאסטי עכור כמו דימדומים בסוף החשכה כשהלילה נפתח באפור בלתי-ניתן לתפיסה בנימים של תכלת. מה יש בראדיו עכשיו, בשעה משוגעת של לפנות בוקר? רק גליצה"ל או איזו תחנה ערבית מסוממת בצלילים רכים. תפתח גליצה"ל. תשמע מיבוק חדשות. קח סיגריה, אם אתה רוצה. תישן, תישן, עוד מעט מגיעים. מזל שנפלת לי עכשיו, אחרת הייתי מוכרח לעצור בצד לתפוס שינה. כשמדברים על דברים כאלה בורח החשק לישון. באות דאגות. טוב, אמרתי לך לא לקחת אותי ברצינות. איפה אתה רוצה לרדת?

צוהריים של קיץ שרועים עכשיו בחוץ, מעבר לתריסי העץ שהחום מסתנן דרכם בריחות עוקצים של יובש ואבק ומים בזרימות חשאיות של תקוות שלאחר יאוש, והמחשבות רצות כך. שעות מכוזבות דוחקות כך. גודש של ריצות קבלות תשלומים טפסים מיסמכים תורים ארוכים אשנבים, ואחר כך נסיעה באוטובוס מלא אידים של כנוזן זיעה

מוארת־שמש ורעש מורט עצבים. כשנכנסת היו כאים איתך פנימה סילונות עזים של אור־צהריים בהיר וסמיך, וכשסגרת את הדלת והחדר התאפל פתאום היתה הרפיה של מתיחות שהימים האחרונים הכניסו לתוך מחשבותיך, היתה התעוררות פתאומית ובלתי מובנת. השולחן היה קר למגע כמו מים בצל, שם את הטפסים המאויתים באדום־שחור בצידו הרחוק, במיאוס כלשהו. המים היו קרים ואיטיים מתוך הבקבוק, שותה בפה מלא לגימות קטנות של קור, מחזיר אותו לתוך דלת המקרר. נכנס למיקלחת ונשטף זמן ארוך מאוד במים קרים. עכשיו יושב ומנמנם מרוקן ממעשים, חסר מילים רבות. הכול מתערבב, צוהריים, קווי אור דקים בחרכי התריס, אליפסות לבנות מצוירות על הרצפה, והקולות מתמעטים לאט, המראות נעשים למדומים ונרקמים מחדש בתוך המחשבה בגבול השינה.

לפני שנסעתי לסידורים באוניברסיטה חיפשתי את תעודת הבגרות, שהיתה מונחת זנחה במקום כלשהו בין המגירות והספרים; פיסת נייר מסומנת בציונים ישנים, שוקעת לאחור עם הזמן והיטשטשות הזיכרון, ואיתה כאילו נמחקים, לא נמחקים באמת, ימים רעים של כובד ומונוטוניות בלתי נסבלת. בין הדפדפות היה מונח דף עיתון. שבשנה האחרונה הספיק כבר להצהיב, להיעשות יבש ופריך ומלא כתמים. דף מקופל לארבעה ריבועים, עבה שלא לצורך, בהדגשה. פותח את הקיפולים, זוכר לא זוכר, משהו מעורפל בקצה המגע, יודע מה ממתין בין המילים. גושי אותיות נמליות בדפוסים שבורים של שחור ולבן, בגדלים משתנים, רוחב מתחלף של טורים. תמונתו של ראש־הממשלה מגיב על הצהרות אמריקניות, תמונה קטנה יותר של טנקים וגדודי מילואים בתימרון תחילתיקיץ בסיני. תמונה של חוליית־מחבלים שחוסלה בגבול הצפון, לאחר קרב קצר. גופות קרועות בתוך העשב, בסטריליות של שחור ולבן, ומעבר להן הואדי הגדוש בשיחים מגודלים ממנו עלו בחסות הלילה. לכוחתינו הרוג אחד ושני פצועים קל. הודעה נמסרה למשפחות. משפחה נמסרה להודעות. בדף האחרון שתי שורות של מודעות־אבל ממוסגרות. לעמיתנו החוקר ב. נגבי תנחומים על נפילת בנו אלכסנדר. משפחת נגבי אבלה על מות הבן אלכסנדר הי"ד. נא להינע מביקורי תנחומים ומפירסום מודעות־אבל. הלוויה תצא בשעה זאת וזאת. לכוחתינו הרוג אחד ושני פצועים קל. הודעה נמסרה. ושוב, התמונה הזאת, גוויות על העשב וצל השיחים הכדוריים כבר מכסה על המדים המנומרים, אפור בהיר על שני קלצ'ניקובים ואם־16 אחד המונחים זה ליד זה ליד רימונים בצלצליים אסופים בסל־רשת ורמקול לכן נקוב בכדורים מונח עליהם. היו טמונים מתחת לשיחים בוואדי הצר שערופו יבש נעלם בתחתיתו ומככים עם בזוקה לזחל"ם הסויר, ואחר כך יפרצו דרך גדר צדדית אל הקיבוץ יחסלו את השומרים במיגדל הזרקור וישתלטו על בית־ההארחה. סיפור עיתונאי בהמשכים: נהג הזחל"ם בלם פתאום והבאזוקה פתחה את הכביש בעמוד של אור. מהר. מהר. החיילים ירדו והתחילו לרוץ, מתנשמים. יריות מקצצות בקצות השיחים, נתזים של לילה. יריות נספגות בקולות אטומים באדמה. הסג"מ חטף צרור בחזה. מסכיב היתה פעילות כהה והמחבלים נמעכו לתוך האדמה, מתחילים את תהליך היעלמותם המדומה הנספגת לתוך נוכחותו של הוואדי העמוק, לתוך החום והשתיקות והצמיחות הפראיות מתחת לפני השטח. פתאום בתוך השקט מתפוצץ משהו ורסיסים רותחים נוגעים בגבם של שניים בחיפוי. ושוב יריות תוזזות עד שהכול נגמר. גופה נוספת שוכבת בעשב. מכשיר־הקשר מטרטת פקודות נוספות. הכול נגמר. לכוחתינו הרוג אחד, שני פצועים קל. סיכמנו את העיניין. סוף קפוא. סג"מ אלכסנדר נגבי, בנו של. היכרתי אותו לפני זמן רב. חוליית־מחבלים חוסלה בגבול. טנקים וגדודי מילואים בתימרון בסיני. ראש־הממשלה

אומר. אותיות שהן נמלים צומחות מתוך המירווחים הלבנים והכתמים הכהים המדברים אליך. הדפים מחרישים, מתקמטים, עוטפים את פניך.

המילים קשות לך פתאום, ברגעים אלה של קיץ, כמו היתה אדמה מתיבשת ונקבעת מתחת למילים, מתמכרת לזעזועים ממושכים של נפילה קרובה. מתכוננת: פחדים קטנים מתוודעים אליך, כל מה שרצית לחסום ולהכחיש, להסתיר מעיניך שלך, שלא תצטרך לחשוב עליו. עיניינים שרודפים אותך עוד מלפני הגיוס, העקרבים הקטנים, כך קראת להם, המכניסים בך ספקות ופחד לבשרוולדם ממש, לגופך, לחייך שלך. כשישבנו שם בצריף, משני צידיו של השולחן, ספל קפה ביד, הגשם מכה בלי הפסק על גג האזבסט וניתז פנימה מבעד לזכוכית השבורה של החלון, ניסיתי להסביר, הסמג"ד תקע בי עיניים ולא הבין על מה אני מדבר, מבחינתו זאת פחדנות מחורבנת, עריקה מן המערכה, כל מי שמתאים לקורס קצינים ומסרב ללכת הוא עריק, נפל ארוור שבגללו הכול נראה כמו שהוא נראה; כשהוא מחמם את כפות ידיו מתחת לאפודה, התיק האישי מונח סגור לפניו, ניסה לשכנע, לאיים, לפתות, נחיריו רוטטים מכעס ועיניו מתות כעיני דג. יאוש מכני מתקתק בתוכו. מרגיש שהשיחה אינה מתפתחת בכיוון הדרוש. אבל למה אתה מסרב ללכת לקורס קצינים. עם כל ההמלצות שיש לך, לא, באמת, אני רוצה להבין - הוא אומר. בגלל שצריך לחתום על עוד חצי שנה של שירות - אני אומר. אני לא מבין - הוא אומר - וזה כל העיניין? יש לך דברים יותר טובים לעשות? אתה מוותר על הרבה מאוד כאן. אני מתכוונן להירשם לאוניברסיטה - אני אומר. או זהו זה - הוא אומר. כן - אני אומר. זאת המילה האחרונה שלך? - הוא שואל. כן - אני אומר. שיהיה ככה - הוא אומר, אני מכניס לך עבודה פקידותית, שטינקרים לא ראויים להיקרא לוחמים, ומעכשיו ועד שתצא לך הנשמה מרוב ניירת אתה מתיצב לפני בכל עיניין, עכשיו תתנדף מפה - הוא אומר. המפקד - אני אומר ומסתלק משם לתוך הגשם, מחדש בכעס בבוץ המצצני הכתום עד לחדר, מכבה את האור ומנסה לישון עטוף בשמיכות מעל לראש.

סג"מ אלכסנדר נגבי. זה יכול היה לקרות לך, בנסיבות אחרות. בטח רץ את קליעי הכדורים בשתיקה מתוך הבנה שהדברים חייבים לקרות. תכחיש כמה שתרצה. היכרת אותו. וגם שכחת אותו. לפעמים אתה מוצא את עצמך מלא ברצון טורדני לחזור אל זמן כלשהו בעבר, אל קיץ רחוק, לשבת ולתאר במילים מלאות רגש ואמת, הצומחת משורשי הדברים וחיה בהם, את האור ואת הצל, מישטחי הנופים והאדמה והגדרות והבתים והאנשים. לתאר את הערוגות הרטובות ההן המוצפות במרבדי-ריח פקוחים של לחלוחית חמה, מיגדל-המים האפור ומה שראית מעליו, שערי הכדורגל הרועדים כחום כמו עולים מתוך אש שקופה, קני המתכת בחלון חדריהמורים, מעופו של הדבור, הסגול, השמיים המלאים בריחות של עשן, האבן הזרוקה. אבל משהו תמיד משתבש, מתמהמה, נדחה. אתה רוצה ואינך רוצה. אתה לא יודע מה איתך.

בין ריבועי החלונות של חדריהמורים, התפוסים בקנים לבנים של ברזל, נע וילון כגל מים, רעידה של אורות מחוררים הופכת את הדברים עד שנעשו ירוקים ודהים. בין הצל והאור נתפסו בזוגיות טבעות של אבק. כנפי המאוורר התלוי מעבר לוויילון, בקימור תיקרה מעוגל, היו צל בתוך צל, נשקפים במטושטש מן הלכה הצהבהבה של השולחן מן הקומקומים המעוכים ליד הקיר מדלת הזכוכית של ארון הספרים שבפינה. ריח גיר עתיק. ואנחנו בחוץ, מתחת לחלון, והכול שקט בפסי אור וצל. חול רך

מתגנב מתחת לכפות הרגליים, חודר לתוך הסנדלים. כמה חול כשהולכים להעיף טיאות כמה חול מסביב פרדסים בתים קטנים בתי-ספר לרתיים, והחול חם מתחת לסנדלים רצים עם הטיארה לתוך השמש עם חוט בזנב וניירות אדומים וכחולים, חולות שאולי באים אליהם תנים בלילה, עושים קומזיציים עשינו קומזיץ והיו כולם וגם אלכסנדר ואח שלו עזרא התאום שלו. מים נוזלים מתוך הברזיה על ריבוע בטון רצים על הירוקת האוכלת באבן ויורדים כמו שפופרת שקופה לתוך חלודת הצינורות הנקברת באדמה במעגל רחב. הברזיה עומדת כמו גוש מיקפא באור, צפה על תהום סנוורים המאדים ופועם בעיניך כאילו היבטת בשמש. בחופש הגדול היה ליקוי-חמה ויאל הסביר מה זה ואמר שנכין זוכיות מפויחות להסתכל איך השמש נעלמת והלכנו אל מאחורי האקליפטוסים ולא ראינו כלום מסתכלים בשמש בעיניים שורפות דרך השחור של הזכוכית עד שנמאס והלכנו להתפלח להצגה זמית. חוטי זהב בעשבים שבשולי המים. זימוזם עמום של דבורים היה ניצוצות דקים עוברים במהירות קדחתנית וצרעות קטנות קפואות באוויר מעל לפיות הברזים. ענן ברחשים בין ענפי החושש המכסה על חלון חדר-המנהל.

"רוצה גויאבות?," אלכסנדר שואל.

"למה לא."

מתוך תיקי-האוכל העלה שני כדורים מחוספסים, וריח של גויאבות גדולות וצהובות נזרק לתוך האוויר שלם ומוחלט. ריחניות צורבת שהיא פריחה עמוקה על גבול הריקבון בשורשים בירקות ובאבק ובאור שמש גבוה, התפרעות נמחצת וקליפות בין האצבעות ואדמה רטובה וריח של בוקר. אלכסנדר הוציא אולר מכיסו והחדיר בתנועה אחת לשון כסף צרה לתוך בשר הפרי. אולר שיש בו הכול, סכינים וחולץ פקקים ומיספריים ואפילו מזלג קטן, נהדר לקומזיציים וזה אולר משותף של אלכסנדר ועזרא האח שלו ופעם ראיתי עליו דם בלילה.

"זה בסדר, אין תולעים," הוא מושיט שתי עגלוליות פתוחות, מתיקות ורודה וזרעונים נמעכים לאט לאט, דבשיים.

"מאיפה יש לך?"

"פילחתי, שם בבית עם כל עצי הפרי בחצר, גן-עדן קטן."

"והשומר לא ראה אותך?"

"בטח שראה, אבל רצתי מהר. היה לו נבוט גדול כמו עמוד חשמל."

התפעמות של הרפתקה, איך עבר מעל לגדר משפשף עקבים על העץ החרוך מחום, הנקלף בקוצים קשים ומחודדים, ואיך רץ בין העצים בתוך הצל הירוק מסתכל על השומר הבדואי שיושב על המירפסת מבשל משהו בסיר על פתיליה, קורא עיתון בעברית, שותק. ירדו מהארץ מחפשים קונה לבית הבוגדים האלה, הביאו בדואי שישמור ואנחנו מציצים מאחורי הגדר אומרים שהוא מרגל מחביא מסתננים אלא מה, ואנחנו נתפוס אותו ויכתבו עלינו בעיתונים וייתנו לנו מדליות כמו בכל הספרים. הלואי ואני הייתי מעז לעבור את הגדר ולהתגנב בחצר עד העצים, עד לתמרים, מאחרי התאנות הזקנות שמסביב לכאר הסתומה. האור הזה, הצל הזה, מחשבות מתפוררות..."

החום הזה עוד יהרוג את כולם. שעות מחורבנות שאי אפשר לעשות בהן כלום. רק לנמנם ולהתהפך מצד לצד ולהתמלא בכעס מיוזע. המטומטם הקטן מהקומה השלישית או הרביעית הפסיק לדפוק בתופים, משייר אגמים רועשים של הקשות שפסקו. שלולית קטנה נאספת במירפסת, מתחת לחולצה התלויה. כתמי הזיעה נשארו. החולצה רטובה. נותנים למידבר ליבש אותך ואת החולצה. אולי להרים שופרת טלפון ולצלצל אליה, אפילו שהקשר מתמוסס והולך. נחלש מיום ליום על המרחקים האלה; צוחקת בטלפון קולה מהיר ואצבעותיה כאילו נוגעות בך, כמו תמיד, בזיכרון שאינו משתנה, כאילו הקיף אותך ריח רדוד של חום וחלקת עור, והקירבה השפויה הזאת.

מנסה לזכור פנים אחרות, מתחת לימים האובדים שהיו פעם רגעים של התהוות: ראש מוארך שפניו כמו שטוחות על צוואר הקצר ועיניים בתוך חציאפולולית, תקיפות צרה מעצבת בזהירות את קהלסת השוקע: נעליים מגושמות על קרסוליים דקים וראש גזוז ומינהג עצבני לתפוס בתוכי האזניים, להדק אצבעות בין אצבעות. תמונות נוספות: אביו של אלכסנדר, בזקניתיש ומיקטרת בקצה הפה, עומד על ברכיו ושותל דשא, אלכסנדר עומד בעומק החצר ומהפך את האדמה בשפתיאת גדולה ופניו מקומטים מכעס, מלאים תווים של סרבנות. אבא שלו צעק נתן לו מנה שהוא עצלן ועושה צחוק מעצמו לפני כולם ואם לא יתחיל מייד לעשות מה שאומרים לו הוא יחטוף בחגורה, מחזיק אותו בצווארון באגרוף, והחצר כולה קירות לבנים וערוגות ישרות וגדר צבועה בירוק, רוח לא עוברת והכול קופא לרקע, מוכן להיחתמות בזיכרון. אפשר לזכור תמונות אחרות: אני וצי'בי ואלימלך וירמיההשמן ואלכסנדר ועזרא נוסעים בטנדר לנגב, מרחפים על ענן אבק, יושבים על סלי גומי וטוריות קטנות ותבניות מרושתות. נכנסים לעיר נגבית מתפזרת מרוב ימים פתוחים בחום, אוסף של אבנים השוקעות בין פיתולי החול המסתחרר ונח במרחבים השטוחים ועל האבן הרוחתת כעצמות שכוחות. אבא-שלאלכסנדר לוקח אותנו לראות את הבדואים והסטודנטים שחופרים ריבועים רדודים מתחת לחומות מעוכות מעוטרות בקוים של פיח, והוא עומד לפנינו ומדבר, עיניו קיפולי אור בשולי כובע אוסטרלי, עומד במיכנסיי חאקי השמוטים עד לברכיו וגרביים בצבע זית, על רקע הלובן העצום והאכנים והבורות. אבנים שאולי היו פעם רחוב וכיסוי באר. אחר כך ישבנו בצילה של משאית ואכלנו ביצים קשות ופיתות גדולות, דקות כנייר. אבא-שלאלכסנדר הלך לדבר עם הבדואים במילים גרוניות חטופות. אלכסנדר הסתיר בכיסו פיסות חרס, שולח עיניים מתגנבות סביב ומביט בנו בהתגרות, הופך תבנית מלאה באבנים קטנות ועגולות, שהיתה מונחת על שולחן-עץ ארוך וצר, לתוך החול. חוזר ויושב, אצבעות ידיו עצבניות נלפתות זו בזו. מה שנשאר בזיכרון. הלובן הנורא והיבש הזה. ללא פשרות ללא מילים. עיר מתה וקבורה בחול באמצעה של שטיחות גדולה, כנועה לאור, בלתי אפשרית. ואלכסנדר יושב ומגחך בסודיות לעצמו, פניו מלאים חשאיות וידיעת הדברים, פניו נסדקים פתאום בטור של חורים עגולים, נשברים. תוק, תוק, אתה גמור. זמן על זמן, בשכבות מתאחדות לרגע, נותנות פשר לדברים, ופתאום הכול ניתר מקישוריו ומתפזר כמו ערימת-חול שקופה של מילים רפות.

"אני לוקח גיאבה אחת בשביל אחר כך", אני אומר, פותח את תיקהאוכל ומכניס גיאבה בגודל כפיד פנימה, חוזר וקושר את השרוך. זימזום חזק ואלים מתפרפר תוזז לצד אוזני ועובר כמו משהו לא-מוכן, מיטשטש בגלל קירבתו, מעופף בחיפזון חצוף.

"דבור", אלכסנדר צועק, "דבור ענקי מאחוריך".

"מה דבור?", משהו מזמזם מעל לראשי, מאיים פתאום, "איפה?", משהו סגול מתקרב עולה שם לפני החלון הפתוח, מאחוריי, ושוליו ריפרופים כתומים שקופים. הדבור נכנס לחדר המורים, נעלם מאחורי הווילון, עדיין קולני ומלא ארס.

"לברוח", אלכסנדר קם ומתרחק בצעדים לאחור, פניו אל החלון.
 "חכה לי". אנחנו מתרחקים באיטיות, אחר כך מתחילים לרוץ.
 "בוא נעלה על מיגדל המים", אלכסנדר אומר.
 "מהר, אחריך".

עברנו את הגדר בפירצה שהיתה מעוכה ומגולגלת לצדדים מחויטת בתיל קרוע, פוסעים בזהירות בין הקוצים עמוסי השבלולים, בתוך הגיאיות הצהובה מסביב זוהר מתעמק והולך צל משוטט ונתפס בקצות הצמיחה המצטמקת מיום ליום. סרטים יבשים נוגעים ברגליים העוברות צעד צעד באיטיות. רחשים צנומים היו חומקים בעשב בין שורות הקוצים והשיחים המעוכים באבק. קן נמלים, גורן גרגרית מאחורי גזע עץ כרות, צבים קטנים מקישים שריונות, סימני זחילה של נחשים, צעדי עקרבים, מפחדים פחד כזה נרא כמו גוש בגרון, עקרב צהוב עקץ פעם את ציבי בפרדס של אליעזר בק והיה לו מזל גדול שהגיע בזמן לבית-חולים, היתה לו כזאת יד נפוחה, העקרב רץ ישר אליו עם צבתות מקדימה ומלמעלה תלתל עם שפיץ רעד ועד שציבי הבין מה הולך והתחיל לקום הוא עקץ אותו ביד, מאז אנחנו הורגים גזקים ולטאות וחיפושיות שלא יביאו עקרבים. עננים צמותים תלויים על הברושים שמעבר לכביש על צלקת חומה של חמרה בתוך החול הלבן.

אלכסנדר הרתיע את ריתוכי הסולם בתוך הבטון, צלילים חלולים נשמעים לכל גובהו של מיגדל המים ומשתתקים לאחר רגע ארוך. התחיל לטפס, שלבי הברזל צורמים מתחת לסנדלים, שומטים חלודה עד למטה, פקעיות קרים היו מתפזרות מלמעלה וממריאות אל חלקת העשב. עצר כמחצית הגובה, מחצית גופו באור ומחציתה בצל, ראשו וגבו מלוהטים וצבעוניים וחיים על רקע האפור הבלתי-ינגמר של הקיר העגול. התחלתי לעלות, המתכת מפעפעת בסוליות הסנדלים ריחות של כוויה ועשן מתאדה. העולם נופל. מנוע-משאבה מרטיט את הקיר ואת הסולם השחור התפוס בו, מעביר חריקות קטנות בברזל, אלכסנדר הסתובב וישב על המישורת שבראש הסולם, רקעי שק מעל לראשו בשלד הסככה, ופניו חצויות בחיוך חשוף שיניים. ישבנו שנינו בראש המיגדל וקרעי השק הסמרטוטיים חוסמים ופותחים את המראות. אידים היו עולים מפני המים שמאחור, הסגורים בלוח ברזל גדול עד מחצית פניהם. שתיקה מפוררת. פרדסים רחוצים באור, מתוחמים בשורות דקלים קרועי-כפות וברושים המתחילים את צמיחתם המחודשת בקצה מסלולן של הממטרות, המרטטות ומעבירות ניצוצות על הרקע הירוק. מתחת לאקליפטוסים היו צריפים מרועפים בירוק, משחירים בתוך הזמן שצפה בהם והמתין: רחוק יותר היו השיכונים מתים בגווני-חום נפתחים, ומעבר להם צפיפות של קווים, בתים וכבישים מרחישים וחנויות בזוכית מסמאת ובבריכות צל, שלטי-פח גדולים ומישטחי בטון ומיגרשי חניה ומדרכות הנכנעים לאור, ובתים גבוהים הנדחפים אל מרכז העיר מכוסים באוויר נוזל ולובן שמיים. ריפיון מעושר תופס ככול. רגע של

התבוננות ללא גבול.

בחצר ביתהספר מסתובב השמש, על ראשו ברט שחור מבריק כאבן אספלט, תופס במקל מסומר ניירות חרוכים לתוך דלי. החית"ים עברו עם המורה לחקלאות אל מעבר לפינה. דוררים פרועים עומדים על הברזיה, עפים ושבים. הזמן נאסף.

"מתערבים שאני קולע אבן לתוך חדרהמורים?" אלכסנדר מחזיק אבן ליד פניו. "מתערבים על ארטיק?".

"לא תעיו", פלא ממתין, "המנהל יפרק אותך. יקרא לאבא שלך".

"המנהל סתם מפחד, לא יקרא לאבא שלי".

"לא תעיו".

"רוצה לראות?".

"נראה אותך".

עמד בכרכיים כפופות, יד אחת מעבירה את האבן בתנועה איטית לאחור, יד שניה מצביעה לתוך השמיים, וכבר רסיס אבן מתגלגל קשה ומהיר מבין האצבעות אל החלון. רגע של ניתוק בין הדריכות לבין אותה התגלגלות משוחררת וחפוזה בחלל, כשעולה המחשבה, ומה עכשיו, מה יהיה ודווקא שיהיה. שבר של זוכית התנפץ מתוך מיסגרת החלון, מפרק את השתקפות השמיים שבו. בין פסי הווילון מתפצל ברק בזוכית ארוץ-הספרים, ודפי נייר מרחפים אל הרצפה. פניו של אלכסנדר היו מקומטים וכתם של מועקה נקבע בשולי פיו וכבר הוא צוחק וקורץ אליי ומוחא כפיים.

המורה לחקלאות חיכה לנו למטה. החית"ים זחלו מעבר לפינה עמוסים בכליגננות בוציים ועייפות-צוהריים אוכלת בהם. התיישבנו על פס הבטון בתחתית הגדר שבין החצרות, קולותיהם עבים-נשברים, והבנות עגולות מקפלות יד על יד וצוחקות במיכנסיהתעמלות קצרים תפוסים בגומיות. המורה לחקלאות עמד מעלינו, ידיו מתנפנות ושפתיו מבעבעות כעס. תופסת בי קדחתנות לומר לא אני לא אני, אני לא אחד שזורק אבנים בחלונות של חדר-ימורים ובארוכות-ספרים, ונמלטות מילים זה הכול בגללך, טומטום אחד, הכול אשמתך, חושב ושותק וממתין.

בחדרהמורים ישב השמש, מכפיל את ידיו בחלקת פניהשולחן, צל המאוורר הכבוי מכסה על עיניו. מסובב כפית בתוך כוס תה, גלים זעירים של אד עולים בכפו. ידיו חזקות בשרוולים מופשלים והנה הוא קופץ עלינו ומחטיף לנו מכות נוראיות. באצבע איטית סילק זכוב מבלי הסוכר, נשף באד על שפת הכוס ושתה. בחלון שמאחורי גבו פתח משונן רקום בקני-ברזל צרים, והצבעים בו שלמים כאילו סולקו ממנו מסכים של אבק.

"עכשיו תספרו בטובות מי עשה את זה", המורה לחקלאות עומד מעלינו, עיניו מבריקות מבעד לעדשות מישקפיו.

"מה קרה?", שואל אלכסנדר.

"תספרו או שאני קורא להורים שלכם, וגם למשטרה".

"אנחנו לא יודעים כלום".

"אני הולך לטלפן לאבא שלך, כאלה בושות אתה עושה לו, אבא שלך מגלה היסטוריה מכירים אותו בכל העולם עם הספרים שלו והבן שלו זורק אבנים, אבא שלך כבר יטפל בך".

"הוא עשה את זה", אומר אלכסנדר.

שקט. אצבעו עומדת עליי ודוקרת חתימה כהה של תדהמה. המורה עכשיו גבוה מעלי בעיניים מצומצמות ומזוגגות ואצבעות קשות תופסות בתנוך האוזן וזרקות את ראשי מצד לצד, "מי זרק את האבן מי זרק את האבן תגיד מי זרק".

"לא אני", רק לא לבכות, "הוא שקרן וכולם יודעים, וגם גנב".

"תשתוק מלשין אחד, אני אכניס לך כאלה מכות", קולו של אלכסנדר נסוג בכיוון לדלת. החית"ים צחקו מאחורי הדלת בקולות מתפצלים. "הוא זרק את האבן, בחיי. בגלל שהוא משוגע".

הסתובבתי אל הקיר, מעביר כף יד על העיניים הלחות מרדד נשימות קצרות של בכי. צעקות. אלכסנדר מתקרב, וכבר אגרופים מכים על הגב, דחף אותי אל השולחן וממשיך לדחוף וידו מכה בראשי. בעטתי ברגליו והסתובבתי. המורה לחקלאות יושב על הרצפה, מישקפיו תולים על אוזן אחת. כוס התה לפני השמש הפוכה על השולחן וסכיבה שלולית רועדת. אלכסנדר מכניס לי אגרוף בעין הראש נזרק לאחור, והוא מנסה שוב. היכיתי בפיו, מרגיש את השיניים מתחת לעור. משהו כהה צף בתוך העין המוכה ופניו של אלכסנדר מוכתמות באדום ועיניו כל כך שליוות. השמש תפס בידי ומשך אותו לאחור וגרר אותו מעליי. כפות ידי צורבות וטואבות. בעטתי בקרטלו והוא נפל, פניו למטה.

"מספיק, די די", המורה לחקלאות תפס בי.

"הוא זרק את האבן, לא אני".

"כן, עכשיו אני יודע", באצבעות קרות יישר את החולצה על כתפי.

אלכסנדר שכב על הרצפה והשמש החזיק את ידיו מהדוקות בחזקה, ידיו רועדות וראשו נלבט בתנועה קצובה מטה מעלה ואגרופיו משיירים קולות לחים ברצפה, נמלטים לצדדים בבכי נאטם. מסתיר את פניו במרצפות שאינן נפתחות ולחלוחית מתחילה להיאסף מתחת לפניו כמו שלולית שהתייבשה ושוליה עדיין מתוחמים, זמניים. פתאום ניסה לקום, רועד כולו, מכה בידיים התופסות בו ושב ותופס בהן כבמישענת, וכבר שלולית אחרת מתחת לבטנו, צהבהבת וחרیפת ריח נפזרת בזחילה נמנומית ומתגלית. המורה לחקלאות מהנהן, עובר אל הפינה הרחוקה ומרים את האבן שנחה בין העציצים. זימזום חזק הושלך לתוך החדר והדבור היה התפרפרות סגולה מאיימת מאחורי הווילון, נגלה ושט לפנים ולאחור סביב ידו של המורה לחקלאות, האוחזת באבן, התרחק ממעיט את רעשו חורג אל האור שבחוץ ומתפוגג פתאום.

"תלך הביתה, ילד".

"בסדר".

אלכסנדר זוחל באיטיות אל הפינה מושך אחריו קו של רטיבות, שערו מכסה על עיניו, פרוע. נשימות מהירות שורקות בקצה ההקשבה רוגעות באיטיות שוקעות כמו גל. פתחתי את הדלת. כף המנעול היתה חמימה וחלקה. בחוץ היה הקיץ, והכול היה בהיר. האבק המואר היה נופל עליי שוב, כבד ובלתי נראה כמעט, מוחש בהתחספסות הידיים ובהתייבשות הזיעה. עננים זקים עומדים על הברושים שמעבר לשער, מעבר לכביש.

כמה חום. כמה אור. המחשבה דוחקת את הדברים, אינה יכולה לתת להם מובן. הזמן יכול לחשוף תשובות, למרות היטשטשותם של כל הדברים המתהווים במהלכו..."

"העין כואבת. עומד לפני לוח-המודעות שליד שערי-הכניסה לבית-הספר, קול דק נצרב בין הרקות ופעימות כאב באות והולכות. העין ממצמצת, כאובה באור. כפות הידיים כבדות ורחוקות. מתכוונן במודעות הקולנוע המורבקות על לוח-המודעות, מתפקעות מיובש, נקרעות לפיסות ארוכות. שרידי בני עולים בנשימות קצרות, חטופות. פתאום מצביע עליי, מאשים, והבהלה תופסת בי, פתאום קופץ ומרביץ אגרופים בגב. אמרו לי לא לשחק איתו, הוא קצת לא בסדר, אמרו לי. אבל יש לו בבית הרבה ספרים עם תמונות, ופסלים עתיקים קטנים שאפשר למשש אותם. ואחיו התאום עזרא יודע לספר סיפורים. זיכרון בתוך זיכרון; עושים קומזיץ על החולות. רוח חמה באה מבין הפרדסים ומלבה את אדמומית הגחלים בבור השטוח, מסננת מסכים של חול בשולי האש שכבתה ואל השלהבות הקטנות מתחת לסיר הקפה. כדורים מפויחים נחים מתחת לגחלים, נקודות אור בחשכת השמים הנשענים על הצמרות השחורות. ריח חריף של עשן רטוב. אלכסנדר חוצה את הנקניקיות על מיכסה מקומט של סיר, האולר בכפו, ותוקע אותן בקצות ענפים. "בכלל לא צריך לחתוך את הנקניקיות", אומר עזרא. "לא עיניין שלך", אומר אלכסנדר. "כן עיניין שלי, טומטום אחד." "אתה טומטום ומי שעשה אותך". "אני לא מרשה לך לדבר ככה, אני יגיד אותך לאבא", אומר עזרא. "תקבל מכות". "נראה אותך", אומר אלכסנדר. וכבר הם מתגלגלים בחול מתרחקים כהים בחושך, רוכבים זה על זה ומתהפכים בשולי האור המתעמם מעבירים ידיים מהירות ומכים בשתיקה מתנשפת, מאומצת. פניו של אלכסנדר מתרוממים חיוורים ומוחשכי עיניים והרוח מגבירה פתאום את האש ובידו הסגורה מבריק האולר יורד ומצליף מתפרפר על לחיו של עזרא ומשהו רטוב וכהה נזרק על פיו וסנטרו נוזל לשקע עינו והוא מתחיל לצעוק ואלכסנדר חוזר ודוקר את פניו. צ'יבי ואליםלך ויואל מנסים להפיל את אלכסנדר והוא מנסה לדקור אותם ברגליים. יואל בעט בכף ידו והאולר טס לתוך המדורה, הופך את סיר הקפה על רשת הברזל ולתוך הגחלים התוססות. אחרי שלקחו את עזרא לבית-חולים בא אבא-של-אלכסנדר ותפס אותו ולפני כולם כופף אותו והוציא את החגורה מהמכנסיים והתחיל להצליף על גבו וראשו, והאוויר היה עומד עליהם שקוף ועמוק וקל גדוש בריחות מתוקים עד מחנק, אחד עומד על ידיו וברכיו וכוכה בלי קול ואחד עומד עליו ומצליף בעיניים עצומות, ומצליף לאטילאט.

העין מתפעמת בכאב נוגע לא נוגע. הכביש רחב ושוליו מתכסים בחול אדמדם והבתים נשמטים לאחור, נמוכים ומוכי ארצוהריים. בתוך החצרות מרטיט צל העצים בגלים של ריח ירוק ויבשושי. הולך על הכביש, בין הגדרות הלפופות במטפסים. הכול כבד וגדול תלוי בגבהים מסמאים שאי אפשר להביט לתוכם. מים רועדים על האספלט, פרחים משולהבים בריחות מטורפים. מוציא את הגויאבה מתוך תיקה-אוכל ומשליך אותה, עטופה בריחות נמקים, לתוך אחת החצרות; מתגלגל כדור צהוב לתוך

התכלת הלבנה נופל על רקע ירוק קטן והולך מכה בשיח ונשמט, מעלה טור של אבק, מעלה פרפר צהוב שכנפיו שקופות לתוך השמיים..."

כמו היינו עיר מדברית מוצפת אור־קיץ שנה אחר שנה בבצורת ניצחית, כולנו מלבנים מאבק מיום ליום נטענים במילים, לחישות, ובכבודות החול הנע מתחת ליסודות הבתים, ובמתח ההידרכות לקראת הבלתיאפשרי בימים הבאים. כולנו דרוכים תמיד לקראת האיום העולה עלינו הבא מתחתינו המצוי בתוכנו, צפון ברוח המזעזעת את צמרות העצים המדוכאים מיובש, מתהפכת בין המירפסות ובעשב הפראי המשתלח ומשריש את עצמו באדמות זנוחות ומתחת לגדרות ובקירות עצמם, נאמר בתמורות האור הזעירות המסמנות את מעבר הזמן. זה הטירוף המחלחל בנו. זה הכאב הקשה התופס בנו בגרון, מסרב להניח לנו לנשום, אפילו בהתרפות מדומה של שינות החטופות וחמות, אפילו בחלומות שבהקיץ. ההירדפות הנצחית הזאת, שאיננה הזיה או השתקפות מעוותת, ואיננה מציאות, משורטטת בלא הכרעה על הגבולות הדקים ביותר שבין היש והאין. מה הם שורשי הדברים, שורשי המהות וההתהוות והשינוי האיטי וההישארות והקיום, כל אחד עונה לעצמו, תמיד לבד, מחויב לענות בסופו של עיניין. תמיד ההתקרבות המגששת, המבקשת להימלט מן ההילחצות הזאת, הבלתי נמנעת, אל ההכרעה האישית, אולי גם ידיעת הדברים והבריחה מן ההבנה. משהו מחזיק אותנו מעוגנים, לא עוזבים בקלות. קיום על קצהו של צוק מעל לתהום פתוחה, זה הקיום האישי, זה הקיום הלאומי. הפרטים נאספים לכלל. אוספים אבנים על אבנים כדי להשליכן לפני שמתחילה הנפילה הארוכה למטה, כשאתה תלוי באצבעותיך בשפת הסלע וההתדרדרות קרובה כל כך; אוסף אבנים כדי להשליכן, לעשות רעש, לעורר הדים מצוק לצוק בתוך השממה הגדולה, אולי מישוהו ישים לב, אולי תבוא תמורה בדברים; אוסף אבנים כדי לעורר משהו, אולי מישוהו יענה, מקיש אבן באבן כדי למצוא תשובות. הרבה לא יוצא מכל הטירחה הזאת. המלחמה האחרונה היא נקודת המוצא, הו הפיח על הקירות העתיקים, הצלקת המשחיתה ששינתה את כיוון צמיחתו של גזע העץ, עיקמה אותו. כמו התרעדות של היסודות לתוך המעמקים הגדולים ביותר, על גבולות הקריעה של השורשים. הזמן מפחית את כל הדברים, מטשטש את שיא־הגובה של גלי הזעזוע. השמות ממשיכים להימחק ימים על ימים, מקור מתפרק לגורמים על קילו או שניים של חומר־נפץ ומכה כאנשים דם ניגר וריססים ופריחה שקופה של מוות. בית־מלון נתפס בהסתערות לילית רועשת מיריות, נגמרת בהתרסקות של אבק, שתי משאיות צבאיות מלאות חיילים נכנסות זו בזו בכביש מדברי שטוח, רימון נפתח בין אוהלים, אש קיצית תופסת בשדה קוצים חודרת לתוך מחסן תחמושת. השמות ימשיכו להימחק במלחמות הבלתי־נמנעות הבאות ככאב מוכר הסוגר עצמו בחוסר תשובות, בחוסר פיתרון. אין מוצא, לא נמצא כזה, אולי לא יימצא. אין זה יאוש. רק ראייה המנסה לגשש לתוך שפיות מסוימת. זה הטירוף – החיפוש אחר שפיות. הכול צף באיטיות בענן של אבק וחום דחוס, בתוך מילים עוברות, מתמעטות. הכול מתפרק. הכול מצוי בתהליך של התפרקות. והאימות נמצאות מתחת לכל אבן, נחשפות פתאום. נעזוב את זה. חושב על הזיעה שבחאקי ולחץ רצועת־הרובה עלך הכתף ועל הדרכים הארוכות הרצות לתוך החושך ועל הספסלים הקשים בטנדרים מיקריים ועל שעוֹת־ההמתנה הארוכות. סוגר עיניים ומנסה להירדם, להתרוקן ממחשבות.

כשלבשתי אותה היתה החולצה עדיין רטובה במקצת, משוכצת בפסים כהים לאור טור הכפתורים ובקיפולי הצווארון, ועכשיו, בתוך ההמתנה המטמטמת הזאת, היה הבד לזהט

ולוחך את העור במגעים בלתי נעימים, כמו קליפה סידנית ומלוחה נארגת מתוכו ולוכדת אותך, שלא במפתיע ככעס מזהם ותפוח מחוסר סבלנות. הולך לאורך הכביש וחוזר אל הצומת, ואף מכונית לא עוצרת. השמש באמצע השמיים והריקנות החולית מסביב מבהיקה עד שהעיניים דומעות. חול נסחף לרוחב הכביש וגלגלי המכוניות, העוברות גרומות וצרוכות באור, מסמנים בו תלמים שחורים המתמוססים לאפיקים מהבילים של ריח כנוזן וצהריים ואדמה יבשה ואבן מאודה עד מוות. ערימת קוצים מעלה עשן באחת החצרות. שני חמורים מתפחלצים בתוך מיגרש מגודר לכביש, ובתוך הסככה המוצלת מגלגלים חביות זפת מפינה לפינה. שורת משאיות־מכולה עוברת. מזעזעת את האספלט כמו תוף גדול ומנהם. והאבק מתרומם ומצעף את הכול בשיכבה עבה של ליכלוך פריך. כלב רץ, זנבו בין רגליו וראשו שמוט ועל צווארו דיסקיות עגולות המצלצלות כמו פעמון קטן. טרקטור עובר, גורר אחריו ארגז־עץ מלא במלונים. אחריו נוסעת משאית ישנה ומקומטת, מפמפמת קיטור אפור מתוך חריציו של מיכסה־המנוע, ועליה פועלים ערביים בפנים זעופים וקשים. התרמיל כבד על הכתף ורצועת הרובה חותכת בה וחותכת, אתה מתחיל לקלל בשפתיים מהודקות אחר כל מכונית העוברת ונעלמת בעיקול הכביש. כולך ספוג בזיעה והאוזניים מתחילות להיחרך, כולך נחרך והולך לעזאזל. רוח מתעוררת ונוגעת בך, נעלמת ושוב נמצאת. השרב עדיין כבד ומרופט יגיעות, מכסה על כל הדברים ומאיים לאפס אותם, אוכל אותך שעות ארוכות. ימים ארוכים, מאר וניבזי. עורב נוחת בראש עמוד חשמל. דרורים מתפלשים בחול. מכוניות עוברות במירווחיזמן משתנים. מתחיל ללכת לאורך הכביש, מתרחק מן הצומת. שולי הכביש מתפוררים מתחת לנעליים, החול נשטט אל התעלה ומכסה על קוצות עשב שנאחזו באפיק שבו זורמים השיטפונות החורפיים והוא עכשיו צחיח כמו כל פני השטח סביבו.

מכונית צופרת מאחור ועוצרת בבלמים חורקים לידך ודלת נפתחת. מתיישב, מניח את התרמיל על רצפת המכונית ושם את הרובה על הברכיים, הקנה מכוון למטה. מאחורי ההגה, עכשיו אתה שם לב. יושב סגן־אלוף במדיינייצוג מגוהצים ומישקפישמש שמיסגרתם מוכספת, פניו אדמדמים מגילוח בוקשה ואפו שזוף ומתקלף וידיו גדולות ומגושמות בקצה השרוולים, כפות ידיים מחורצות ומיובלות שציפורני אצבעותיהן מכורסמות עד לבשר. סוגר את הדלת בחבטה, מקפיד להביט לפנים בסרבנות ולהמתין עד שהוא ידבר. המכונית אספה מהירות ונעה לפנים בזינוקים קטנים. מאחור ישב חייל נוסף, ישן בישיבה, מכווץ אל הדלת. ריח אפרסקים גדש את המכונית ועל לוחיהשעונים היו מסודרים בשורה אחת חרצני־אפרסק זיפיים.

"לאן אתה צריך?", הוא שואל.

אמרתי. הינחן בראשו. משקית שלצידו העלה אפרסק וורק אותו אליי, מחייך בשפתיים יבשות.

"בסדר, גם אני לשם. נוכל לנסוע ביחד."

"כן, המפקד."

"נוח לך ככה עם הנשק על הברכיים? תשים אותו מאחור."

"לא משנה, המפקד."

"מה יש לך? תפסיק להיות מתוח כל כך. תאכל אפרסק, זה מהעצים שלי. כשנגיע תוכל להצדיע כמה שתרצה."

"כן, המפקד."

"צרות עם המפקד שלך?"

"כן, המפקד".

"איזה?".

"עיניינים אישיים, המפקד".

"רוצה לדבר?".

"לא, המפקד".

"טוב, אם ככה, קח עוד אפרסק", וכבר השליך אליי אפרסק נוסף. נעצתי שיניים באפרסק הראשון ועסיס מתוק וריחני מילא את פי. הינהנתי אליו בחיך, חוזר ונוגס בבשר הפרי הבשל והקטיפתי. הכביש היה מואר וריק והמכונית נוסעת ללא זעזועים והרוח הבאה מן החלון מייבשת את הזיעה. מתרווח כמושב ופושט את הרגליים לפני, הגב מתרפה והרגשה של נוחות מחלחלת איטית, כמעט בלתי מורגשת. משהו מתחיל להסתדר במחשבות, דברים מגיעים למיצויים ומושלכים, פיסות מחשבה נאחזות יחדיו ונופלות למקומן, משלימות יחד תמונת-פסיפס כלשהי שבתשתית. משהו משתנה פתאום.

"אתה רואה, גם לי יש צרות", הוא אומר, "גררו אותי באמצע החופשה לאיזו מסיבה דיפלומטית".

"הייתי מוכן להחליף אותך".

"כן, לכל אחד מגיעה עניבה רטובה משמפנייה, למה לא".

"וקצת אפרסקים".

"אמרת לי, האפרסקים שלי, מהעץ שלי, מהמשק שלי".

"כן".

"אפילו הזבל בא מהפרות שלי".

"אפרסקים יוצאים מהכלל".

"אלא מה".

הכביש התרחב לתוך צומת מרומזר, נחלק למסלולים מותווים בקיווקוי צבע ומעליו תלויה תאורה מסועפת בקשתות מתכת. המכונית עצרה לפני הרמזור. מצד אחד היתה גבעה אדומה שהכביש חותך אותה בשיפוליה, ומן הצד השני שדרת האקליפטוסים האינסופית המלווה את הכביש עד למרחק גדול ופונה שם שמאלה, יחד עם היעלמותו של פס האספלט. כמה מכוניות עוברות במסלול הנגדי, ושוב הצומת מתרוקן. מחכים לחילוף האור ברמזור. כמה רוכבי אופניים עוברים מימין לשמאל, ואחריהם עגלה עמוסה בעשב קצור שסוס מורעב גורר אותה מוצלף בענף קוצני. רוח מרעידה את ענפי האקליפטוסים. אור של סוף-צהריים נופל נשטף על הקרקע. משאית אדומה מתקרבת אל הרמזור השמאלי, תא-הנהג מוגבה, קשתות נקיות באבק המכסה על חלונותיו, מאחוריו המרכב נחתך בחדות ונותר שילדה חשופה טעונה באבן-ריחיים מגורזת. המשאית מתקרבת במהירות, מהבהבת אורות וצופרת בקול נמוך וחייתי, שועטת לפני מתנדנדת על מעצוריה הלוקיים סבה ומתקרבת. סורג אדום ובצידו פנסים גדולים מהבהבים בתזזית מתנשא מעל לחלון לפני עיניך ומכה בחוזקה צרחנית בחלק הקידמי של הרכב, ומכסה המנוע מוזנק למעלה ומשבר בזוכית רשת דקיקה של סדקים והכול מתהפך ומחשיך ומואר ושוב מתהפך בתוך רעש של קריעת מתכת וזכוכית נשברת.

לאחר רגע התבהרה הראיה והכול היה פועם ומלא הקשבה וחדור ריחות של עפר מסתנן ובזנין מתאדה טיפות נאספות, עלים יבשים ממלאים את הפה בטעם דם. כאב חד פילח את הכתף והזרוע הימנית וחזית החולצה היתה מכוסה בריסיי זכוכית וצבע.

מזרחל מבעד לחלון לתוך העשב. ידיים תופסות ומעמידות אותי המום ומסוחרר. הקולות המדברים מגיעים אליי מרוחקים ועמומים. תופס יד ביד, הכאב חותך בעצם וכשרירים כמו שלהבת ריתוך. מביט אל האדמה בחיפוש אחר יציבות, מוקף ריגשה של חיות בלתי-מובנת, פתאומית מוזרה.

"תוציאו את האחרים, יש בפנים ריח כנזין", אני אומר.

מתרחק ומתיישב על שפת הגשרון, בין המכונית לכביש. המכונית מונחת הפוכה בתוך התעלה, מעוכה ומעלה סילוני אידים. כמה אנשים מתאמצים לפתוח את הדלתות המחוצות לתוך מיסגרת המכונית, החייל מוצא ראשון ומתיישב על האדמה. מחלצים את הנהג, רופס בין ידיהם, פניו וחזהו מלאים בדם. מיכנס אחד שסוע ורגלו נחשפת קרועת בשר ומעוקמת. לוכן עצם נראה בה כתוך עיסת הדם והשרירים. אדם נוסף יורד מן הכביש, מחזיק במטף-כיבוי, מכסה את המכונית בוילון של קצף לבן. האוזניים מצטללות בהדרגה. המשאית בקירבת מקום דחוסה לתוך גזע אקליפטוס על שפת התעלה, ומאחוריה גדר הביטחון וגושי הבטון שהחזיקו בה עקורים ומנופצים. נהג המשאית שכב על החול ללא תנועה ומסכיבו עמדו אנשים. הצומת סתום במכוניות חונות, והאנשים עומדים בשולי הכביש ובתעלה וסביב המכוניות החבוטות. רוח קלה עדיין עוברת בצמרות האקליפטוסים והריחות עדיין גדושים בקיציית יבשושית-לחה עוקצנית והאדמה עדיין מוארת בצהוב של סוף-צהריים, הזרימה נמשכת. הכל כשהיה. ובך היה שינוי כלשהו. הכוכב ניפרק פתאום מעליך. היה קל יותר לנשום, פשוט יותר, ברור יותר. יושב על שפת הגשרון ומוצא פתאום שלושה לא-ידועה, והאור נח עליך ואתה מוצא בו מנוחה נלמדת, והרוח נוגעת כך מלאת ניחוחות היים, והחמסין מתחיל להישבר סביבך.

מחטי אורנים חומים מכסים את שולי הכורכר של השביל ואת תלוליות האדמה החתוכות שבצירו המואר, ואת ההשתפעות הקלה המוליכה עד לגזעי העצים, ביניהם מתוחה גדר-תיל כהה מחלודה. כל השטח מוצף באור צהוב-סמיך של אחר-צהריים. העשבים מוצתים כזהב ומעליהם ריחופי חרקים איטיים ושקטים. האדמה עצמה מואדמת וחרפת גוונים, פועמת בחיים נסתרים, דשנה ובשרית וקוראת לכף-היד לגעת במירקמים הכבדים הטמונים בה, מקיפה את השביל החיוור העובר בה במדרגות קטנות של דמיות דחוסה ומסועפת עורקים. לחה מתנועת מים נסתרים. רוח מתעוררת בין ענפי העצים, מניעה עיגול-יצל מחוררים על השביל. מרככת את מעבר האור. עוברת מתחת לחוטה-תיל היחיד שנותר באחת מפרצות הגדר, נוהר שלא לפגוע ביד החבושה במהודק ומונחת ברצועה לרוחב החזה. על קיר הבית, מעבר לחלקת הדשא, מכסה שורה של עצי שזיף עמוסי פירות, ומעבר לפינה נפתחת חצר מוצלת בתאנות מסוידות-גזע. בין העצים תלוי ערסל. ליד הדלת המרושתת עומדים שולחן ושני ספסלים מעץ בלתי-מעובד. כשראתה אותי, מתוך צל המטבח, יצאה בעיניים דואגות. כפות רגליים יחפות ומיכנסיים קצרים ושיער מתפרש על כתפיה. לא יכולתי שלא לחייך, מרגיש פתאום ריגשה חמה, כמעט שכוחה.

"מה קרה?"

"לא משהו רציני, תאונה. אין מה להתרגש".

"מה לא משהו רציני? השתגעתי? והתחבשות האלה הן לקישוט?"

"תוך כמה ימים הכול יעבור. את יכולה להזמין פצוע לשבת ולנוח רגע. לא?", מתישב על הספסל, לוקח תאנה מן הקערה המונחת באמצע השולחן, מתכוונן בפניה רגע ארוך, "מה שלומך?"

"יכולת לטלפן לעיתים יותר קרובות".

"כן. התגעגעתי".

"באמת?" אוספת את שערה בתנועה חטופה ומתישבת לצידי, קרובה, מעבירה אצבעות על כף ידי, וניחוח נקי עולה ממנה, לטפני ומבטיח, "העיניינים מסתדרים, במוקדם או במאוחר".

"כן".

"רוצה משהו קר לשותת?"

"כן", נכנסת למטבח, גבה צר ורגליה חלקות. שבה עם קנקן זכוכית שקוביות קרח צפות בו.

"אתה בטוח שזה לא משהו רציני?"

"לא צריך כל כך לדאוג. באמת. עכשיו אני בסדר".

"אתה יודע, השתנית בזמן האחרון".

"כן. פעמיים".

"מה?' קמטי תמהון סביב שפתייה, הרוח מהפכת בשערה.

"לא חשוב. בואי שבי לידי. אל תעמדי מרחוק".

"אתה לא ממהר למחנה?"

"כבר לא".

"אתה תמיד ממהר, מתרוצץ. בלי מנוחה".

"עכשיו יש לי זמן". ריח של דשא רווה מים נישא ברוח וצמרות העצים מתחילות לנוע ברעשים מוכרים. זימזום של דבורים בלתי-נראות משתלב בריח של פרחים בלתי-נראים, קולות ציפורים רחוקות, נסיעות האור בין הדברים המוכרים. משמעות מתבררת פתאום, מנוחה נמצאת לרגעים, לימים על ימים, לאורך הקיץ ועם חילופי העונות. "שום דבר לא בוער, אפשר לנשום".

גוני האור מתחלפים. הרוח גוברת. קרירה ומלאת ניחוחות. הצל משוטט ומעמיק ומוצא מרפא לשברים הקטנים הנסתרים בין הדברים. האדמה פועמת. הכול חי ומלא תנועה ושינויים. משהו השתנה כך, קצה תקווה, תחילת געגועים. משהו השתנה בכל הדברים.

יולי 1977, 1982

* פרק מקובץ סיפורים, העתיד לראות אור בהוצאת 'עכשיו'.

יהודית מוסל-אלעזרוב

השמלה

בגנת הבית
רָחשו נחשים באפלה
מקצצים בנטיעות צעירות
אזכר איך רָצצו
אזכר צליפות חגורתך על בשר ילדה
בחורון חרוֹגך מאחר בנשף
חג עצמאות.

המות כבר נגע בבית
נחשים הרימו ראש
נאני נצלתי שמלתי השונות
משם —
להתנאות

ישוב יבואו הזקנים, חרדים לבית אבי
יצביעו בכתובי לך
כי מורדת בתך
(מניה וביה פרשו השמלה)

ברגשה,
נרעשת מן הצבעים והצורות
לופתת בתני התינוקת
שמלתי הפרושה.

השָׂד, הזרע והסב

אָרמה בעינייה
שדים בעינייה
(לא יאמן, כיצד הייתה מסגלת

המערות מלאו חלב
כהתה האוריאֵלה
ורידים השתרֵגו בשדה
ולמועד תשעת הירחים
שחתה חלבה
(לא יאמן, כיצד הייתה מסגלת)

כחצי מיליאָרד תאים יורי זרע
בתפוצה צנטריפוגית
מתים לילה
ברחם חסומה.

ועיני סבי הזקן כהו
במפלש צופה בתולדות חמשת דורותיו
בשכול צאצאיו.
איך יוכל לכא חשבון עם ההרים
עם יצירים שנבראו מן התהו
ששטו בנרעו
בעמל רוחו?

רק קולות חיות ועופות מגיעים אליו
בברור.

טוביה החלבן פרק 6: חווה

- הודו לה' כי טוב - כל מעשיו של אלוהים טובים הם, לומר, חייבים להיות טובים, שאם לא כך, נסה להיות חכם ולעשות טוב ממנו! הנה, רציתי להיות חכם - חיפשתי דרכים, פירשתי פסוקים לכאן ולכאן - הכול לשווא. אז חדלתי מזה ואמרתי לעצמי: טוביה, אל תהיה שוטה, את העולם אתה לא תשנה: היושב במרומים נתן לנו צער גדול-בנים ועלינו לקבל את הצער הזה באהבה.

הנה, למשל, בתי הבכירה צייטיל. וכי אוכל לבוא בטענות אליה, כי התאהבה בשוליית חייטים, במוטיל קאמזויל? אמנם, נכון הדבר, הוא בחור פשוט, באותיות הקטנות אינו מבין, אז מה אפשר לעשות? איך אומרים? כל העולם אינו יכול להיות מלומד! בעד זה בךאדם הגון הוא ועובד, מיסכן, בזיעת אפיו, לפרנס את משפחתו. יש להם כבר בית מלא זאטוטים, בלי עין הרע, ושניהם מתענים "בעושר ובכבוד", ואם תדבר אתה, היא תאמר לך, שטוב לה ושהיא המאושרת בנשים, בלי עין הרע, ואין עוד מאושרת ממנה!... החסרון היחידי אצלם הוא חסרון כיס...

עד כאן ההקפה הראשונה. ועל הבת השניה, על הודיל, אין לי צורך לספר לך, את סיפורה אתה מכיר. את הבת הזאת הפסדתי, איבדתי לנצח! רק אלוהים יודע, אם עוד אראה אותה איפעם... אולי בעולם הבא, אחרי מאה ועשרים. ומדי דברי בה, גם כיום, חוזר הכאב הישן, קשה לי להתאושש... כל חיי נהרסו... - לשכוח - אתה אומר? כיצד אפשר לשכוח אדם חי? ועוד בת כמו הודיל? לו ראית את המכתבים שהיא כותבת, הלב נמס ממש! מצבם טוב - כותבת היא - הוא יושב בכלא והיא מתפרנסת מכביסה. קוראת ספרים ומתראת עם בעלה מדי שבוע; מקווה שפה אצלנו בינתיים יבשיל הכול ותזרח השמש ויום האור יבוא. אז ישובו היא ובעלה ועוד אחרים כמוהו, ואז, רק אז ייגשו הם למלאכתם ויעקרה, הלוא היא להפוך את העולם: עליונים למטה ותחתונים למעלה!... נו? איך מוצא הדבר חן בעיניך? נשמע מעניין, מה?

ומה עושה ריבון העולמים? אשר נאמר עליו, כי הוא אל רחום וחנון? יום אחד הוא אמר לי: "חכה רגע, טוביה, הנה אעשה כעת דבר שישכיח את כל צרותיך!"... וכך היה. כדאי לך לשמוע. לאדם אחר לא הייתי מספר זאת, כי גדול הכאב וגדול ממנו הביזיון. אבל

איך כתוב? המכסה אני מאברהם? וכי יש לי סודות, או אסתיר ממך דבר, אדוני שלום עליכם? הרי כל אשר בליבי משיח אני בפניך... אבל - בקשה אחת לי אליך: ישאר הדבר בינינו. אני חוזר ואומר: הכאב גדול מנשוא, אבל הביזיון, הביזיון גדול שבעתים!

בקיצור, איך כתוב שם בפרק? רצה הקדוש ברוך הוא לזכות - אלוהים רצה לעשות טובה לטוביה ובירך אותו בשבעה ילדים ממין נקבה, כלומר בנות. כולן אני אומר לך, מוצלחות, חכמות, רעננות, בריאות - כעצי האורן אשר ביער! אבל אוי לי! הלוואי והיו בנותי מכוערות ודוחות, היה זה אולי טוב יותר בשבילן ובריא יותר בשבילי. משל למה הדבר דומה? לסייח בריא ויפה שעומד תמיד באורווה. מה כבר ייצא ממנו? ומה יוצא מבנות יפות? אם אנחנו תקועים בכפר נידה ואין רואים בו נפש חיה מלבד הגוי אנטון פופירילי, ראש הכפר, ולבלר הכפר בשם חוידקו גאלאגן - גוי צעיר שבלוריתו גולשת על מצחו ומגפיים גבוהים לרגליו; והכומר יימח שמו וזכרו, גם את צליל שמו אינני יכול לסבול. ולא בגלל שהוא כומר ואני יהודי. להיפך, היינו מכירים במשך שנים רבות. אמנם לא עד כדי שנבקר איש את רעהו בשמחות וכוודאי לא בימי החג. אלא מה? אנשים נפגשים בחוץ ומברכים איש את רעהו ב"בוקר טוב" וב"מה נשמע בעולם?" לשיחות ארוכות יותר שנאתי להיכנס איתו, כי הוא היה מתחיל בפרשה: "אלוהים שלכם, אלוהים שלנו" ואילו אני מצידו לא הייתי מוותר לו, מפסיק את דיבוריו באיזה פתגם ואומר שאביא לו פסוקים מתורתנו. ואז כמובן היה הוא נכנס אל דברי ואומר כי בתורה בקי הוא בדיוק כמוני ואולי אפילו יותר ממני ומתחיל להרביץ בעליפה פסוקים מהחומש שלנו במיבטא של גוי כמובן: "באריאזיט בארא אלויקים" - כל פעם, כל פעם אותו פסוק! ואז אני אומר לו, שיש אצלנו גם מדרש על כך. אז הוא: "המדרש שייך ליתלמוד והתלמוד שנוא עליי, כי הוא כולו שקר ורמאות". ואני, רותח מכעס. משיב לו מכל הבא אל לשוני, איני בורר במילים, חושב אתה שהוא נעלב? לא ולא! הוא מביט עליי, מחייך ומסרק את זקנו בידו. אין לך בעולם דבר משגע יותר מאדם ששותק בשעה שאתה מחרפו ומגדפו! המרה שלך כמעט ומתפוצצת והוא יושב ומחייך! אז עדיין לא ידעתי; אבל כעת מבין אני את פשר החיך הזה.

בקיצור, יום אחד חוזר אני הביתה. היתה כבר שעת דימדומים, ורואה ליד השער את חוידקו הבלבל עומד עם חווה שלי, זו בתי השלישית, השניה אחרי הודיל. ברגע שהבחור ראה אותי, פנה אליי, הסיר את כובעו לשלום והסתלק.

- ואני שואל את חווה שלי:
- מה עשה פה חוידקו?
- שום דבר...
- מה פירוש "שום דבר"?
- סתם שוחחנו... - עונה היא.
- מה לך ולחוידקו?
- אנחנו מכירים מזמן.
- מזל טוב לך - אומר אני - להיכרות הזו, ידיד יפה מצאת לך.
- וכי מכיר אתה אותו? יודע אתה מי הוא?
- איני יודע מי הוא - אומר אני לה - לא ראיתי את כתב היחוסין שלו, אבל אני מבין, כי משפחתו כולה שמן זית זך. אכיו היה ודאי רועה-חזירים או שועריבית או סתם שיטור.

או ענתה חווה:

- במה עסק אביו, איני יודעת וגם איני רוצה לדעת. בעיניי כל בני אדם שווים הם. אבל הוא עצמו איננו אדם רגיל - בזה אני בטוחה...
- למשל - אומר אני - איזה מין אדם הוא?
- הייתי אומרת לך, אבל לא תבין, חווידיקו הרי הוא ממש גורקי שני!
- גורקי שני? - אומר אני - ומי היה, אם כן, גורקי הראשון?
- גורקי - אומרת היא - הוא היום כמעט האדם החשוב ביותר בעולם.
- ואיפה גר התנא הזה שלך - שואל אני - במה הוא עוסק ואילו דרשות הוא כבר דרש?
- גורקי - אומרת היא - הוא סופר מפורסם, מחבר ספרים. והוא אדם יקר, ישר, אין עוד כמוהו! ומוצאו ממשוטי העם, בבתי הספר לא למד, הכול בכוחות עצמו... הנה תמונתו...
ומוציאה מכיסה תצלום קטן ומראה לי.
- זהו - אומר אני - הצדיק שלך, רב גורקי? מוכן אני להישבע, כי ראיתי אותו סובב שקים בתחנת הרכבת, או גורר בולייעץ ביער...
- האט רע בעיניך - אומרת היא - שאדם חי על יגיע כפיו? האם אתה בעצמך אינך עובד קשה? אנחנו כולנו איננו עמלים?
- כן, כן, את צודקת, הרי יש לזה אצלנו גם פסוק מפורש: יגיע כפיו כי תאכל - אם לא תעבוד, לא תאכל... ואף על פי כן, אינני מבין מה יש לחווידיקו לעשות אצלנו? הייתי שמח יותר לו היכרת אותו מרחוק! אל תשכחי את הפסוק מאיין באת ולאן אתה הולך - מי את ומי הוא!
- אלוהים ברא את כל בני האדם שווים...
- נכון, נכון, אלוהים ברא את האדם הראשון בצלמו ובדמותו, אבל אסור לנו לשכוח, שכל אחד צריך לחפש לו את בן מינו, כמו שכתוב אצלנו: איש כמתנת ידו...
- הפלא ופלא - אומרת חווה - שעל כל דבר יש לך פסוק! אולי יש אצלך גם פסוק על כך שבני אדם במו ידיהם פילגו את עצמם ליהודים וגויים, לאדונים ועבדים, לעשירים וקבצנים?
- או-אה! - קורא אני - הירחקת בתי עד לאלף השישי!
ואני מסביר לה שכך מינהגו של העולם מששת ימי בראשית.
- למה כך מנהגו של העולם? - שואלת היא.
- כי כך ברא אלוהים את עולמו - עונה אני.
- למה כך ברא?
- אוהו - אומר אני - אם נתחיל לשאול למה כך ולמה כך, הרי אין לדבר סוף!
- הרי לכך נתן לנו אלוהים תבונה, כדי שנדע לשאול!
- יש אצלנו מינהג כזה - אומר אני - כאשר התרנגולת מתחילה לקרוא כמו תרנגול, יש מייד להביאה לשוחט, כמו שנאמר בברכות: הנותן לשכווי בינה.
- אולי כבר די לכם שם לגרגר בגרוץ? - נשמע קולה של גולדה מתוך הבית. - החמיצה עומדת כבר שעה על השולחן והוא מזמר לו שם זמירות!
- הנה לכם יום טוב שני! לא לשווא אמרו חכמינו: שבעה דברים בעולם - לאישה תשעה קבין שיחה. אנחנו פה דנים בדברים שברומו של העולם והיא באה עם החמיצה החלבית שלה...
ואז עונה לי גולדה:
- החמיצה החלבית שלי עומדת ברומו של העולם בדיוק כמו הפסוקים שלך...

- מזל טוב, הנה פילוסופיה חדשה יצאה כרגע מאחורי התנור!... לא די שבנות טוביה נהיו משכילות, הנה גם אשתו רוצה לעוף אל השמיים דרך הארובה שבמטבח!...
 - אם מדברים על השמיים - אז למה לא תשכב במעמקי האדמה?...
 איך מוצא חן בעיניך מין "ברוך הבא" שכזה על קיבה ריקה?
 בקיצור, איך כתוב שם בסיפורי המעשיות, נעזוב את בך-המלך ונעבור אל בתי-המלכה, מתכוון אני לכומר, יימח שמו וזכרו!
 פעם, לפנות ערב חוזר אני הביתה עם הכדים הריקים ובסיבוב אל כפרי, פוגש אני את הכומר, נוסע בכירכרה שלו מחושקת הברזל, נוהג בסוסי בכבודו ובעצמו והרוח פורעת את זקנו המסורק. "שבור את ראשך", חושב אני, "רק אתה חסר לי כעת".
 - ערב טוב - הוא אומר לי - לא היכרת אותי או מה?
 - סימן הוא, כי בקרוב תתעשר - אני עונה, מסיר את כובעי לשלום ורוצה להמשיך בדרכי.

- עמוד רגע, טביל, מה אתה ממהר? ברצוני לומר לך מילים אחדות.
 - אמור, ובלבד שתשמיעני רק טובות, אם לא, נוכל לדחות את השיחה לפעם אחרת.
 - מתי זה אצלך "פעם אחרת"?
 - כאשר יבוא המשיח.
 - הרי המשיח כבר בא מזמן! - אומר הוא.
 - את זאת כבר שמעתי מפיו פעמים רבות. כעת, כבוד האב, ספר לי משהו חדש...
 - בדיוק כך, יש לי להגיד לך דבר חדש. רוצה אני לשוחח איתך אודותיך, כלומר, אודות בתך...

ליבי חבט בי בחוזקה. איזה מחותן הוא לבת שלי? ואני אומר לו:
 - בנותי חלילה לא כאלה שצריך לדבר במקומן. הן יודעות לעשות זאת בעצמן.
 - אבל בעינייך הזה היא לא תוכל לדבר בעצמה. צריך מישהו לעזור, כי זהו עינייך חשוב עד מאוד, נוגע ממש לעתידה...
 - מה לך ולעתיד בתך? הרי אני הוא אביה, עד מאה ועשרים!
 - אמת, אתה אביה, אבל אב עיוור אתה, טביל. אינך רואה כי בתך משתוקקת לצאת אל עולם אחר. אינך מבין אותה או אולי אינך רוצה להבין...
 - אם איני מבין או איני רוצה להבין אותה, זהו כבר עינייך שונה. על כך נוכל לשוחח. אבל אמור לי, כבוד האב, מה כל זה נוגע לך?
 - זה נוגע לי, כי היא עכשיו ברשותי.
 - מה פירוש היא ברשותך?
 - פירוש הדבר, כי היא נמצאת כעת תחת השגחתי - עונה הוא, מביט ישר לתוך עיניי ומסרק באצבעותיו את זקנו היפה, המתבדר ברוח.
 ואני כמובן קופץ ממקומי בצעקות:
 - מי? הילדה שלי נמצאת תחת ההשגחה שלך? מי הירשה לך? - ואני חש את החימה המתלקחת בקרבי.

והכומר עונה לי בקור רוח ובחיוך:
 - רק אל תתחמם, טביל! מוטב כי נדבר במתינות. הרי יודע אתה, כי אינני אויבך חלילה, אף כי יהודי אתה. אני דווקא מחבב יהודים וליבי דואב שהם עם קשה-עורף ועקשן, אינם רוצים להבין כי רוצים רק בטובתם.
 - על טובות, האב, אל תדבר איתי עכשיו, כי כל מילה היוצאת מפיו היא כרעל בשבילי, ככדור המוות. ואם אתה אומר שאתה ידיד שלי, עשה לי רק את הטובה הזאת:

עוזב את בתי במנוחה.

- אדם לא חכם אתה, טוביה, לבתך לא יאונה כל רע, חלילה. להיפך, מצפה לה אושר גדול. קיבלה חתן מצויץ, שככה יהיה לי טוב...

- אמנו - עונה אני בפנים צוחקות, כביכול, ובליבי אש גהינום. - ומי הוא החתן, אם מותר לי לדעת?

- אתה בוודאי מכיר אותו. בחור טוב, ישר ומשכיל, אף כי למד בכוחות עצמו. ואוהב הוא מאוד את בתך, רוצה להתחתן איתה ואינו יכול, כי לא יהודי הוא...
- חוידקו - חושב אני.

גל של חום מכה בראשי וזיעה קרה ניגרת מכל גופי. בקושי יושב אני בעגלתי. אבל לא יזכה הכומר הזה לדעת את אשר בליבי ואני תופס את המושכות, מצליף בסוסי מלמטה ויילך משה - ומסתלק בלי שלום.

אני מגיע הביתה ושם, אוי לי! מהפכה! הבנות על מיטותיהן, כובשות את פניהן בכרים ומתפחות. גולדה שלי דומה לרוח רפאים. אני שואל: "איפה חווה?" - "חווה איננה". לשאול אותן היכן היא, אין לי עוד צורך, אני כבר יודע יותר מדי - אבוי לי! אני חש ייסורי חיבוט קבר... אש הזעם יוקדת בקרבי ואיני יודע נגד מי. הייתי מוכן לסטור בפני עצמי... ואני שופך את חמתי על האשה וצועק על הילדות ואיני מוצא עוד לעצמי מקום בביתי. יוצא אל האורווה להאכיל את הסוס ורואה כי העביר רגל אחת אל הצד השני של הקורה. אני תופס מקל ומכה, כמעט וקולף את עורו ושובר עצמותיו: "שתישרף, נבלה שכמוך, לא תקבל אצלי ולו שיבולת אחת, גם אם תתפגרו צרות צרורות אתן לך, מכות עם בכורות!" אבל מיד אני מתחרט על הצער שגרמתי לבעל-החיים החף מפשע: מה הוא עשה לי? ואני מפייס אותו במילה טובה, זורק לו מעט תבן קצוץ וחוזר הביתה, נופל על המיטה, מתהפך ביסורים וראשי, הוי ראשי מתפוצץ כמעט מרוב מחשבות... מה פשעי ומה חטאתי? במה אני, טוביה, חטאתי יותר מכולם, שמענישים אותי כל כך? ריבונו של עולם: מה אנו ומה חיינו, מי אני ומה אני שלעולם אינך שוכח אותי ופוקד אותי ללא הרף בכל צרה ובכל פורענות?

ובעוד אני מתענה במחשבות האלה וגופי כולו כמו על גחלים לוחטות, שומע אני את אנחות אשתי שקורעות את ליבי.

- גולדה, את ישנה?

- לא, עונה היא - וכי מה?

- לא כלום - אומר אני - גולדה, אנחנו אבודים... אולי יש לך עצה, מה לעשות?

- אצלי אתה מבקש עצות? אוי לי ואבוי לי! הילדה קמה בבוקר בריאה ושלמה, מתלבשת ונופלת על צווארי, מנשקת אותי, פורצת בבכי ואינה אומרת מילה! חשבת שיצאה מדעתה, חלילה! אז שאלתי אותה: מה לך, בתי? והיא אינה עונה, יוצאת לרגע אל הפרות ונעלמת! ואני מחכה לה שעה, ושעתיים ושלוש שעות. איפה חווה? חווה איננה! אז אמרתי לילדות: גשו נא רגע אל ביתו של הכומר...

- מאיין ידעת, גולדה, שהיא אצל הכומר?

- מאיין ידעתי? אוי לי... וכי אין לי עיניים? אינני אמא שלה?

- אם יש לך עיניים ואם את אמא שלה, מדוע שתקת ולא סיפרת לי דבר?

- לך לספר? ומתי אתה בבית? וגם אם מספרים לך, אתה מקשיב? כאשר מדברים אליך, אתה עונה בפסוקים. מבלבל את המוח בפסוקים וחושב שהוא פטור...

כך עונה לי גולדה ואני שומע את ביכיה בחשיכה. אולי היא קצת צודקת, חושב אני.

כי מה מבינה אשה בפסוקים? בליבי כאב של רחמים עליה, איני יכול עוד לשמוע את אנחותיה וביכיה, ואני אומר לה:

- רואה את, גולדה, כועסת את עליי שאני עונה לך תמיד בפסוקים. ואף-על-פי-כן מוכרח אני גם הפעם לענות לך בפסוק. כתוב אצלנו: כרחם אב על בנים - ומדוע לא כתוב: כרחם אם על בנים? כי שונה האב מן האם וגם מדבר עם ילדיו בדרך שונה. הנה, מחר, אם ירצה השם, אלך אני לדבר עם חווה.

- הלוואי. הלוואי ותצליח לראות אותה, וגם אותי. הוא אינו אדם רע. וגם אם הוא כומר, הרי יש רחמים בליבו... תבקש ממנו, תיפול לרגליו, אולי הוא ירחם...

- מי? - אומר אני - הגלח הזה, יימח שמו! אני אשתחוה בפני כומר? השתגעת או שאיבדת לגמרי את שכלך? אל תפתח פה לשטן! לא יזכו אויבי לראות זאת!

- הנה, רואה אתה? שוב אתה מתחיל...

- אלא מה חשבת? - אומר אני - שאתן את עצמי להוביל על ידי אשה? אחיה על פי השכל הנשי שלך?

כן, בשיחות כאלה עבר עלינו הלילה. סוף-סוף זכיתי לשמוע קריאת-תרגול ראשונה, ואז קמתי, התפללתי, לקחתי את השוט והלכתי. כמובן, ישר אל בית הכומר, כעצת אשתי. אמנם אומרים שאשה היא רק אשה, אבל לאן היה עליי ללכת? לאבדון?

בקיצור, הגעתי אל חצר-ביתו של הכומר וכלביו קיבלו את פני בברכת "בוקר טוב", התנפלו לתקן את מעילי ולטעום מבשר השוקיים היהודיות שלי. למזלי, היה השוט בידי ובעזרתו לימדתי אותם את הפסוק: לא יחרץ כלב לשונו - "ניחי סובאקא דארום ני ברעשה" - כלומר: אל ינבח כלב לשווא.

יללות הכלבים וצעקותי הבהילו את הכומר ואת אשתו שבעמל רב הרחיקו ממני את האספסוף העליון, הזמינו אותי אל תוך הבית, קיבלו את פניי כאורח נכבד, מיהרו להעמיד למעני את המיחם. אמרתי שאני מוותר על המיחם ושרוצה אני לשוחח איתו בארבע עיניים. הכומר הבין את הרמז וקרץ לאשתו שבמחילה תסגור את הדלת מאחוריה, ואז ניגשתי לעיניין בלי כל הקדמות: ראשית, שיגיד לי אם הוא מאמין באלוהים... ושיגיד אם הוא מבין מה מתחולל בליבו של אב, כאשר מפרידים בינו לבין ילדו האהוב. ושיאמר מהי לדעתו מצווה ומהי עבירה... זאת ועוד דבר אחד רוצה אני שיבהיר לי: מה היא דעתו על אחד שפורץ אל ביתו של הזולת ורוצה להפוך שם את הסדר, להעביר ממקומם כיסאות, שולחנות, מיטות...

כמובן שהוא ישב נדהם, פיו פעור ובסוף ענה לי:

- טביל, הרי אתה אדם פיקח, איך זה שאתה מציג בכת אחת כל כך הרבה שאלות ורוצה כי אענה לך על כולן במכה אחת? תן לי זמן ואני אענה לך על ראשון ראשון ועל אחרון אחרון.

- לא - אומר אני לו - אתה לעולם כבר לא תענה לי על השאלות האלה. ויודע אתה למה? כי את כל תשובותיך, אב נאמן, יודע אני מראש! ומוטב כי תענה רק על השאלה הזאת: היש תקווה כי תשיבו לי את הילדה שלי או לא?

- מה פירוש "תשיבו"? - קופץ הכומר - הרי לא נעשה לבתך שום דבר רע, חלילה, להיפך!..

- אני יודע, אני יודע, אתם רוצים באושרה. לא על כך אני מדבר. רוצה אני לדעת, איפה נמצאת עכשיו הילדה שלי ואם תיתן לי לראות אותה?

- בקש כל דבר - ענה הכומר - רק לא זאת...

- הנה, כך היה עליך לדבר מהתחלה - אומר אני - דברים ברורים, חד וחלק! תהיה בריא וישלם לך אלוהים כפל כפליים!...

ושב אני הביתה ומוצא את אשתי במיטתה מקופלת כמו פקעת שחורה. אין עוד דמעות בעיניה. ואני אומר לה:

- קומי, אשתי, חילצי נעלייך ונשב שבעה, כפי שציוונו אלוהים. ד' נתן, ד' לקח: איננו הראשונים ואיננו האחרונים. נתאר לעצמו, כי מעולם לא היתה לנו חוה. או שנעלמה מעבר להרי החושך, כמו הודיל שלנו, אלהים יודע אם עוד נראה אותה איפעם... אלוהים הוא אל רחום וחנון, ויודע הוא את אשר עושה...

כך אני משיח את ליבי בפני אשתי ומרגיש שהדמעות חונקות אותי, עומדות בגרוני כמו עצם. אבל טוביה אינו אישה, טוביה מתאפק. קל לדבר כמובן, כי, מבין אתה, ראשית-כול הביזיון!... ושנית, איך להתאפק אם מאבדים בת חיה ועוד יהלום כזה כמו חוה!; ששנינו, אני ואשתי, אהבנו יותר מכולן; איני יודע מדוע, אולי משום שבילדותה חלתה הרבה, לא היה חולי בעולם שלא פקד אותה. לילות שלמים ישכנו פעם ליד מיטתה, בציפורנינו נאבקנו עם מלאך המוות, החיינו אותה, החזרנו לחיים כפי שמשיבים לחיים אפרוח רך שנדרס, כי אלוהים מחייה מתים, אם רצונו בכך, כמו שכתוב בהלל: לא אמות כי אחיה - אם לא נגזר עלי למות - לא אמות...

ואולי אהבנו את חוה שלנו כי היתה ילדה טובת-לב, בת מסורה, שאהבה את שנינו אהבת נפש. ואם תשאל: איך יכלה לעולל לנו כזאת? אז התשובה היא: ראשית, זה הוא מזלנו. איני יודע איך אתה - אני מאמין בהשגחה. ושנית: היה פה כישוף! השומע אתה, כוח לא טהור פעל נגדנו, קליפה! יכול אתה לצחוק לי ואני אומר לך, כי איני כלל טיפש כזה שאאמין בשדים, רוחות בית, לצים, ועוד שטויות כאלה. אבל בכוח הכישוף מאמין אני. כי אם כישוף לא היה פה, מה היה פה? כאשר תשמע את סיפורי עד הסוף, ודאי תגיד גם אתה אותו הדבר.

בקיצור, לא לשווא כתוב בספרינו הקדושים - בעל כורחך אתה חי - אדם אינו נוטל בעצמו את חייו; גם אין בעולם פצע שלא יגליד ואין אסון שלא יישכח. כלומר, את האסון אין שוכחים, אבל מה אפשר לעשות? אדם כבהמה נדמה. הוא חייב לרתום את עצמו בעול הפרנסה, לעמול קשה למען פת הלחם. וכך חזרנו כולנו לעבודה: אשתי והבנות אל הפרות והכדים, אני אל הסוסיעגלה ועלם כמינהגו - העולם לא נעצר. אולם בבית הזהרתי והיתריתי שהשם חוה לא ייזכר ולא ייפקד! אין עוד חוה! נמחק השם ודי! ואספתי מעט תוצרת חלב, טהורה וטריה, ויצאתי לבויבריק, אל לקוחותי. היגעתי לבויבריק ונתקבלתי שם בשמחה:

- ברוך הבא, ר' טוביה! מה שלומך? למה זה לא רואים אותך?
- מה שלומי? כמו שנאמר: חדש ימינו כקדם - אותו ביש מזל כמו קודם. פרה נפלה אצלי ברפת...

- מה הסיבה כי כל הניסים קורים דווקא אצלך?

וקיטני בויבריק משתעשעים וחוקרים אותי, כל אחד לחוד: איזו פרה נפלה אצלי? ובכמה היא עלתה לי? וכמה פרות נשאר לי עוד? וכולם שמחים וכולם צוחקים כדרך שעשירים צוחקים ומשתעשעים מול שלומיאל עני, וכל זאת אחרי ארוחה דשנה, כאשר טוב על הלב. בחוץ חמים, יפה וירוק ויש חשק לנמנם... אבל טוביה הוא אדם שלא איכפת

לו אם מתבדחים על חשבוננו. רק קדחת הם יידעו את אשר בליבי!

גמרתי עם כל הלקוחות וחזרתי עם הכדים הריקים דרך היער הביתה. נסעתי לאט, מניח לסוסי לנגוס בגניבה מן העשב פה ושם, ובעצמי שקעתי במחשבות והרהורים על כל אשר תרצה: על החיים ועל המוות, על העולם הזה ועל העולם הבא ומה הוא העולם ולשם מה חי האדם וכדומה, והכול כדי להשכיח מליבי מחשבות אחרות, עליה, על חווה. אבל כאילו להכעיס, חוזרת דווקא היא, חווה, שוב ושוב אל מחשבתי. אני רואה את דמותה, יפה, גבוהה, רעננה כעץ האורן אשר ביער, או שאני רואה אותה בדמות פעוטה, גזל קטנטן, רפה וחולני; אני נושא אותה בזרועותי, ראשה הקטנטן מוטל על כתפי: "מה את רוצה, חווילה? לתת לך קצת דיסה? מעט חלב?" ואני שוכח לרגע את אשר עוללה וליבי יוצא אליה, נשמתי מתגעגעת. עורגת... אך ברגע שנזכר אני, דמי רותח בי, חמתי בוערת, כועס אני עליה, עליו, על כל העולם ועל עצמי - מדוע איני יכול לשכוח אותה אפילו לרגע? מדוע אין אני יכול למחוק אותה, לעקור מליבי? וכי אין זה מגיע לה? הלשם כך צריך טוביה לחיות חיי יהודי שביהודי, לעמול כל ימי חייו, להתענות בעבודה שחורה, לחרוש באפו ממש את האדמה - וכל זאת על מנת לגדל את ילדיו - כדי שהם אחר כך ינתקו את עצמם ממנו בבת אחת ובכוח, ייפלו כמו איצטרובלים של אורן ויחלפו עם הרוח ועם העשן?

הנה למשל, חושב אני, עץ גדל ביער, אלון נאה. בא ברנש, גרזן בידו ומקצץ ענף, אחריו עוד ענף ועוד ענף. מה ערכו של העץ המיסכן בלי ענפיו, לאחר שאיבד את צמרתו? קח, בן־אדם, את הגרזן וזרות את העץ כולו ויהיה סוף לדבר! למה יודקר גזע ערום של אלון בין עצים ירוקי צמרת?

וככה, שקוע במחשבות האלה, חש אני פתאום כי סוסי נעצר. מה קרה? מרים אני את עיניי, מביט והנה - חווה!... אותה חווה כמו קודם, לא השתנתה במאומה, אפילו את בגדיה לא החליפה!... במחשבה הראשונה רציתי לקפוץ מן העגלה ולחבקה ולנשקה... אך מייד באה השניה: "טוביה, אל תנהג כמו אישה" ואני מושך את סוסי ימינה: "דיי, לא יוצלח!" אני מביט - גם היא פונה ימינה, מאותתת לי ביד, כאילו רצתה להגיד: "עמוד רגע, דבר חשוב לי אליך". משהו כאילו נקרע בקרבי, ליבי נצבט בכאב, ידי ורגליי אובדות... הנה עוד שניה ואני אקפוץ אליה מן העגלה... אבל אני מתאפק, מושך את סוסי שמאלה, גם היא עוקפת אותנו משמאל, מסתכלת בי במבט משונה, פראי, ופניה כפני מת. מה עושים? - שואל אני את עצמי - לעצור או לנסוע? והנה היא, כהרף עין, כבר תפסה את רסן הסוס וקוראת אלי:

- אבא, פה תהיה קבורתי, אם תזוז מהמקום! אני מתחננת לפניך, אל תיסע ממני לפני שתשמע אותי, אבא - אביל... ומחזיקה את רסן הסוס.

- ככה? - חושב אני - בכוח את הולכת? לא, נשמתי, אם כך, אינך מכירה את אבא שלך... ומרים אני את השוט על סוסי, מצליף חזק ככל האפשר. והוא מציית, דוהר קדימה, אבל את ראשו הופך לאחוריו ומניע בשעת מעשה באוזניו. "דיי!" קורא אני לו - אל תסתכל בקנקן - אל תביט, חכם שלי, לאן שלא צריך... וחושב אתה, שאני עצמי איני משתוקק להביט ולו פעם אחת למקום שם נשארה עומדת? אבל טוביה אינו אישה. טוביה יודע כיצד לנהוג כאשר השטן מקטרג...

בקיצור, אדוני שלום עליכם, איני רוצה, איך אומרים, "להאריך לך ימים". חבל לי על

זמנך. רק אגיד לך שאם נגזר עליי לעבור אחרי מותי את ייסורי חיבוט־הקבר, ודאי אהיה פטור מזה בגין העינויים האלה אז, ביער. ועל טעם הגהינום וייסורי כף הקלע וכל העינויים כפי שמתוארים בספרינו הקדושים – שאל אותי ואגיד לך!

כי חווה רצה אחרי העגלה וצועקת: "אבא – אבי, שמע אותי" וחולפת בי המחשבה: "טוביה, הפעם הגדשת את הסאה! מה היה איכפת לך לו עמדת רגע לשמוע מה רצונה? אולי רצתה להגיד לך דברים כאלה, שאתה חייב לדעת? אולי, מי יודע, מתחרטת היא על המעשה שעשתה ורוצה לחזור הביתה בתשובה? אולי חיה היא שם אצלו חיי כלב ורוצה לבקש ממך שתעזור לה לצאת מן הגהינום?..."

אולי ואולי, ועוד כאלה אולי חולפים בראשי. ושוב רואה אני את דמותה, עת היתה ילדה קטנה ונזכר אני בפסוק: "כרחם אב על בנים". – אצל אב שום בן איננו בן רע. ואני מייסר את עצמי, כי אסור אני לרחם – איני ראוי להלך על פני האדמה. כי מה יש! מה הרייתה הזו, עקשן מטורף שכמוך? מה הרעש הזה שאתה מקים? סע בחזרה, אכזר אחד, והתפייס עימה, שלך היא הבת הזו, בשר מבשרך!...

ומחשבות מוזרות־משונות מתרוצצות במוחי: מה זה יהודי ומה זה לא־יהודי? ומדוע ברא אלוהים יהודים ולא־יהודים? ואם ברא אלוהים יהודים ולא־יהודים, מדוע עליהם להיות מובדלים ומופרדים זה מזה ושוטמים זה את זה כאילו אלה של אלוהים הם ואלה לא?.. וחש אני צער על שאינני מתמצא בספרי הקודש ובספרים, אולי הייתי יכול למצוא שם תשובה נכונה לשאלותי... ובכדי להשכיח את המחשבות האלה, מתחיל אני בניגון: אשרי יושבי ביתך, עוד יהללוך סלה. מתפלל אני, זאת אומרת, תפילת מינחה, בקול רם ובניגון, כפי שציוונו אלוהים. אבל מה יש לי מהתפילה ומהניגון, ובליבי פנימה מתנגן ניגון אחר: "ח-וה! ח-וה! ח-וה!"... וככל שאני מתאמץ יותר לשכוח אותה כן מצטיירת היא ברור יותר לנגד עיני... ונדמה לי כי אני שומע את קולה הקורא אלי:

- שמע את דברי, אבא – אבי!...

ואני סותם את אוזני משמוע, ואני עוצם את עיניי מראות. ואני מתפלל שמונה־עשרה בקול ואיני שומע את קולה. ואני מכה על לוח ליבי "אשמנו" ואיני יודע על מה. וחי מבולבלים. ואני עצמי מבולבל. ואיני מספר לאיש על הפגישה הזו. ואיני מדבר עם איש על־אודותיה. ואיני שואל וחוקר שום אדם, כף כי יודע אני, יודע היטב היכן שניהם גרים, כמה עוסקים; אבל קדחת ישמעו זאת ממני! לא יזכו שונאי לשמוע אותי מתלונן. אדם כזה הוא טוביה!...

משחוקק אני לדעת אם כולם כאלה או רק אני משוגע כזה? כי, למשל, קורה לפעמים... אדוני לא יצחק? קורה לפעמים שאני לובש בגדי שבת ויוצא אל תחנת הרכבת, מוכן ומזומן לנסוע שמה, אליהם. אני יודע היכן הם מתגוררים... וניגש אני אל הקופאי ומבקש כרטיס.

והוא שואל אותי:

- לאן?

ואני:

- ליהופיץ...

והוא אומר:

- אין עיר כזאת אצלנו.

ואני עונה לו:
- לא אשמתי היא זו...

ואני חוזר הביתה, פושט את בגדי השבת וחוזר לעבודתי, אל הסוס-עגלה ואל חלבי-שמנת-חמאה. איך כתוב שם? איש לפועלו ואדם לעבודתו - החייט למיספריים והסנדלר למרצע...
זה נכון שאתה צוחק לי... ומה אמרתי לך... אני אפילו יודע את סיבת צחוקך. אתה חושב לך: "טוביה זה הוא באמת קצת חושם!"...

לכן חושב אני כי עד כאן אומרים בשבת הגדול - מספיק היום עם הדיבורים... הייה לי בריא וחזק וכתוב מכתבים. רק למען השם אל תשכח את אשר ביקשתי ממך: להחריש ולא לעשות מזה סיפור! ואם ייצא לך לכתוב סיפורים, כתוב על אדם אחר, לא עליי. אותי תשכח כמו שכתוב: וישכחהו - נגמר טוביה החלבן!

סוף

על תרגום שלום עליכם

במשך עשרות שנים היתה אצלנו "קנוניזציה" של תרגומי י.ד. ברקוביץ. כיום אין כמעט חולקים על כך. שיש לתרגם את שלום עליכם מחדש, שהרי י.ד.ב. שינה את הטכסט המקורי, הוסיף משלו, גרע וסיגנן לפי טעמו. גם שפת התרגום שמלפני 70 שנה מיושנת מאוד והעובדה ידועה: המורים לספרות "מדלגים" עליו.

התרגום החדש חייב להימנע ממיגרעותיו של תרגום י.ד.ב. וגם לסלול דרך חדשה. לכן, בתרגומי את "טביה", שמרתי על הקריטריונים הבאים:

1. בטכסט - נאמנות מירבית למקור.
- 2 בלשון התרגום - שמירה על אופי שפת המקור: שפה מדוברת, עממית וקליטה - והעברת התכונות האלה ללשון התרגום.

שפת המקור היא כידוע שפת "עמך" וכדברי ש"ע באפיטפיה שלו: "דא ליגט א ייד א פשוטער, / געשריבען יידיש - טייטש פאר ווייבער / און פאר דעם פראסטען פאלק / געווען א הומוריסט א שרייבער." - "פה נטמן יהודי פשוט, כתב יידיש בשביל נשים ובשביל העם הפשוט, היה סופר-הומוריסט."

ש"ע היוצר דיבר אל קוראיו ושומעיו (בערבי הספרות) כאחד מ"שלהם"; שפתו היתה קריאה וקליטה, שזורה בניבים מליצות ופיתגמים ידועים ומקובלים שנספגו בלי כל מאמץ. הוא דיבר אל הקורא, כאילו היה אחד ממשפחתו, בן ביתו של הקורא, השיח עימו בשפתו המוכרת לו, ה"מאמע-לשון", וזהו אחד הסודות להצלחתו.

כל התכונות הללו של שפת המקור חייבות גם להיות מנת-חלקה של שפת התרגום. יש לתת ללשון התרגום את הפשטות והעממיות של הכתיבה השלום-עליכמית.

אך מי שסבור כי בעזרת יידישיזמים הוא ישיג את הסיגנון של שלום עליכם, טועה. עד כמה שהדבר יישמע פאראדוקסאלי, הרי לפי עניות-דעתי - היידישיזמים מרחיקים את הקורא מיצירתו של שלום עליכם, כשם שלשך התרגום של י.ד.ב. המלאה קונוטציות מקראיות ותלמודיות, הסיטה את תשומת-ליבו של הקורא מן העיקר.

התיזה לפיה "היידישיזמים" הם "חבל הכרחי לתרגום למסירת הארומה של שלום עליכם" (כדברי המתרגם א.א. אהרוני) אינה עומדת במבחן. אין תרגום כזה מצטיין בפשטות ועממיות ובצליל ישראלי. מילים כמו "יארצייט", "ס טייטש", "יידיענע", "קוויטעל" מרחיקים את הקורא שלנו מן הטכסט (גם אם הן מלוות בבאורים).

רושם דומה עושה התרגום המילולי של פרופ' הורושובסקי שהופיע באחרונה ב"סימן קריאה". תרגומו המילולי מבוסס כדבריו על התיזה, לפיה "מבנה הלשון משקף את תפיסת העולם של דובריה". - את התיזה הזאת צריך להוכיח; אולם התרגום הנ"ל של "טוביה החלבן" הוא לדעתי ולדעת רבים, בלתי קומוניקטיבי, לעיתים גם בלתי-מוכן ואפילו מגוחך ועומד בסתירה בולטת לדברי ש"ע שבאפיטפיה (כנ"ל), לכתוב בשביל העם הפשוט, כלומר, לכתוב כך שכתביו יגיעו אל כולם.

והרי בישראל של שנות ה-80 יהיו הקוראים הפוטנציאליים של "טוביה" (אם וכאשר ייצא לאור...) על פי רוב - ילידי הארץ, יוצאי ארצות דוברות ערבית, ויש לקוות שגם בני המיעוטים. לכל אלה, אין היידישיזמים אומרים דבר, אינם מעוררים כל רגשות, אינם מחדדים את ההבנה. להיפך, הם מרחיקים אותם מהיצירה, נוטלים מלשון התרגום את הפשטות, התמימות והאהבה השלום-עליכמית. שפת-התרגום נעשית מחוספסת עם "מיכשולים", בלתי-קריאה, נטולת הצליל של העברית הישראלית.

האלטרנטיבה היא - עברית עכשווית מדוברת ומציאת שווי-ערך עבריים לניבים, למטבעות-לשון ולפתגמים של לשון-המקור. בעברית המדוברת ישנם כיום ביטויים עממיים יפים, קולעים, שאינם מביישים את דובריהם. ובלי לרדת לסלנג, אפשר כיום בעזרת העברית הזו לתרגם את הטכסט של שלום עליכם, אף כי זוהי עבודה מפרכת. כה המתרגם חושב יום ולילה על שווה ערך כלשהו לאימרת כנף, פתגם, או סתם פסוק שבטכסט המקורי.

ואילו בסוף עבודתו... מסתבר לו כמובן כי בידיש זה היה יותר טוב... כי מי יודע אם תהיה לנו איפעם שפה כה יפהפיה כמו זו של יהודיו של שלום עליכם... אבל צריכים אנו לברך על מה שיש.



מוֹזָרָה,
 קלועת שערוֹתיה על מצִחָה ועל פְּנִיה
 בָּאָה אֵלַי חֲנֹה לֵה הַלִּילָה.
 לֹא הַשְׁמַנְתָּה. קִטְנָה הִיא, בְּשִׁהִיתָה,
 וְכִרְסָה בֵּין שְׁנֵיהָ. "גְּבָרִים וָרִים" –
 הִיא אוֹמַרְתָּ, "אֲנִי הָרָה מִגְּבָרִים וָרִים".
 טִילְנוּ בְּגָן. "אֵף לוֹ אֲנִי
 בָּאתִי אֵלֶיךָ, לֹא הִיָּה בְּזָה בְּחֹטָא זֶה,"
 – הִיָּה עַל שְׁפָתַי לֵאמֹר לָהּ, אֵף נִזְכַּרְתִּי;
 הָרִי אֵף שְׁלוֹם טָרָם הִיָּה סֶפֶק בְּיָדֵי לֹמֵר לָהּ.
 בַּתְּאֵנָה חִבְקִיתִי. "נֹאִיָּה הִיִּית" – שְׁאַלְתִּי –
 "כֵּל כֶּף הַרְבֵּה שְׁנִים." "גַּם אִמָּךְ עוֹד חֲנִיָּה" –
 הִיא אָמְרָה. בְּעֶסְתִּי, הַחֹלָה הִיָּתָה, אִם כֵּן, וְאֵף אוֹלֵי
 בְּאֶרֶץ רְחוֹקָה? – נִהְלָא הִיא כְּכָר כְּבַת שְׁבָעִים וְחֲמִשׁ.
 וּבְלִבִּי סֶפֶק. "לֹא, הִיא שֵׁם".
 וְאִמָּנָם, שְׁחָה לָהּ דּוֹמָמַת בֵּין שִׁיחִים יָרְקִים,
 כְּדַמוּתָה נִכְרַת בְּשִׁבְלֵי הַגֵּן, – צְעִידָה, כְּדֹרְכָה.
 נֹאֲנִי מִבֵּיט
 בְּפָנֵי חֲנֹה לֵה הַקְּטָנוֹת, בְּמֵאֲרָג שְׁעָרָה,
 בְּרֶשֶׁת כְּעֵין הַתְּכַלַּת מֵאִירָה עַל פְּנִיָּה.

עזריאל קאופמן



על השלג רואים
צלום חוזר מכאבי-יאר —
חיל קורע ילד יהודי
מידי אמו
הם חוזרים והוא קורע
הם חוזרים והוא חוזר
בצלום חוזר מכאבי-יאר.



מטוח מאה שנים
רצה היינריך היינה
טבטונים בפריס
ריח מערות עלה בחלונו
קעת חיה
"מיסה לא תושר, קדיש לא יאמר"



הצפור של ביאליק
יונה לבוא בדיונות לבנות
הלוך והמחק הנגכה.
הלוך מגבול יאור
לברית הפנת והחידקל.



כא חמסין הותיר קוצים
גבוהים
השליך רוחות חמות
כנערים
גמן בעץ
את פחד הפחם.

30 שנה לקרב תל-מוטילה



אותו היום
הייתי בה קרוב לאלהים
ששם אותי נמך ממות
שלשים שנה מנסה חכרי
שמשמאלי לקום מתוך עיני
וזה שמימיני עודו נמלט
כאבר מן החי.

נאשה וברום

א.

ברום בעל כלב היה הולך עם כלבו לאורכה של שדירה. לילה פלש לשדירה והכלב השחור היה כמעט בלתי נראה. ראה אותו רק בעליו כשמדי פעם הבהיקה פרוותו החלקה, והוא ידע שהכלב לא התרחק מדי.

בסימטא סופית אחת ניצב פחיאשפה פתוח, ומשניסה הכלב לתחוב את אפו המרחרח פנימה, שמע מייד את קולו של בעליו מן המרחק: אמיל לא! אמיל לא! לא, אמיל! שמו של הכלב הוזכר שלוש פעמים, והכלב שכבר התרגל לשילוש זה, קיפל מייד זנב מכשכש ופרש מן הפח ביודעו כי הוא זונח שם אוצרות רוב־שובע.

עכשיו העפילו בצמוד. המשך השדירה נקטע על־ידי כביש חוצה שהזדחלה בו מכונית ארוכה וירוקה, מתוכה הציץ שפם עבות ומיסגרת־מישקפיים שחורה ועבה. אלמנטים אלה הסתירו כמעט כליל את פני המציץ, שנראה דווקא מתעניין בצמד הזה ההולך שפוף. ברום בשפיפת ראש כאחוז־הגות, ואמיל גם הוא נראה כבד־ראש ביותר. אלא שתנועת־הרכב האיטית גרמה לשניים לתהות מעט על המראה הירקרק, וכשהציץ הלה מן החלון, הבחין ברום גם בתיסרוקת אחרת המתנועעת שם מצד לצד, כמו אינה מבחינה בכלום. וכבר המשיכה המכונית לדרכה, והזוג חזר לפסיעתו, ואטיאט כל אחד לשפיפותו.

ב.

משום־מה חש עצמו ברום רענן הלילה. אולי משום שהיתוספה חצי־שעה לשנת אחר־הצהריים, חשב, ולכן החליט להאריך מעט הפעם, בטיול, בדרך־כלל היו מגיעים עד לרחבת התיאטרון. כאן הסתובבו עדיין מכוניות ואי־אילו אנשים היו עדיין, נחפזים ברחבת המרכז הזה שנראה בלילות האלה כבול באיזו יוהרת־מקום, פלא־המקום היה פסל המקום, הבולט ושרוי תמיד בבלימת נפילה המעוררת יראה ותדהמה מן הפלא. וחשב תמיד ברום, איך זה הקונסטרוקציה הזאת קיימת ועומדת ככה, בלי ליפול. הוא נזכר במיגדל פיזה שרק שמע על הנטייה המופלאה שלו, על היסודות המוצקים שאינם מאפשרים לו אפילו הרהורים על חטאי נפילה.

בסמוך לאנדרטה היו נחים. אמיל נהג לשוטט בין גלגלי המכוניות וכשהגיע לבסוף לבריכת הנוי, היה עומד ומשתאה על המזרקה שאינה חדלה מהתפרצותה וזנבו מכשכש במהירות רבה. אחר־כך היה חוזר שפל ויגע ומזמין את ברום אגב ליקוק להמשך הדרך.

הלילה, לאחר הירחור, החליט ברום לפסוח על שעת המנוחה הרגילה, ולסטות ימינה, לחורשה אחרת, מישורית, שלא תכביד על הליכה קלה, ושאיפת אוויר לילה צח וקריר. "היות וגם ספסלים בשדירה אוכל לנוח רגע", הפטיר בינו לבינו והם המשיכו.

עוד ממרחק רב ראה את האור המהבהב של הגפרור. ניצת שם ומאיר משהו להרף רגע. אחר כך ראה את נקודת הכתם הבוהקת של קצה הסיגריה הדלוקה. הוא נזכר במיסדרון הארוך של בית-החולים כשבליילה היה יוצא מן החדר לשירותים או שהירהוריו היו דוחקים בו לצאת, ראה לעיתים מקצה החושך ניצוץ סיגריה בוערת. הוא ידע כי שם יושבת האשה הצעירה ושואפת אל קירבה את העשן. לילה בלילה. כך מספרים הכול, היא עושה בישיבה הזאת, כרוכה בחלוק צמר עבה, מתנודדת אנה ואנה, ואינה חדלה להציט סיגריות בזו אחר זו. בבוקר, עם אור ראשון, היתה נעלמת מן המקום, והיו מוצאים אותה במשך היום שקועה בשינה טרופה, שחלומות בוערים ריתחו את פיה, הממולל דברי גידופים והלקאות. כששאל אותה פעם לשמה, הביטה בו ארוכות ושתקה. עד היום זכר את המבט השקוע עמוק מתחת למצח, קווצות השיער הפרוע ופניה שצל תמידי ואימה שרויים בהם, אינה עונה ואינה אומרת דבר.

עוד הם ממשיכים וכבר הבחין ברום בצלליתו של אדם. השעה המאוחרת גרמה לטהייה בדבר האדם וכבר חשב ברום לשוב על עיקבותיו. אלא שהכלב נראה רגוע ושקט וככל שהתקרבו לא הראה סימני עצבנות כלשהם. מן הסתם יצא מישהו לשאוף אוויר והוא יושב לו בספסל, חשב.

אלא כשחלפו על פניה היתה הדמות דמומה מאוד, והשקט הבוקע מן הספסל כמו שאב את ברום ואמיל לקרבה. למעשה היה זה אמיל שנשאב ראשון אל אותה דומיה. הוא סטה בטיבעיות ממסלולו וגישש דרכו לעברה. ברום, שמתוך חובת בעלים קרא לו בלחש, אמיל, אמיל, כלל לא התכוון לעצור בעדו. הוא נעמד ממרחק, מביט בכלב ובאשה הישובה בספסל בלא תנועה. הסיגריה כמו נתקעה מכוח עצמה לבין אצבעותיה והיתה מעלה עשן בהיר, המסתלסל ועולה מתור כעין לחש בלתי ברור של כישוף.

עוד הכלב מרחרח כה וכה סמוך לה, ראה ברום לפתע את בוהק הסיגריה נע בבהירות הלךך ושוב, וידע שאמיל זוכה מן האשה לליטופים חרישיים. מתוך שהתבונן בהם הסתגל ברום לעמידה, וכבר היה ניצב בכפיפת ברך כאומר להסתכל עוד זמן-מה במראה. אמיל נע שחור הנה ושוב, והיא עוד מלטפת אותו, וכבר העבירה את הסיגריה מהיד המלטפת אל היד שאינה. משנשתה אמיל, התקרב גם ברום. במהוסס, כחוכך בדעתו, משלים צעד אחרי צעד, כפסיעות רחבות משהו, ידיו תקועות בכיסי המיכנסיים הרחבים, והוא מפזם מלודיה חדשה.

כשקרב עוד ועמד לידה, גוועה המנגינה על שפתיו. אמיל התחכך בו קלות ומייד חזר אל היד המלטפת מן הספסל.

- איך קוראים לכלב שלך, אומרת האשה פתאום. קולה נשמע בהיר מאוד, צלול על רקע לובן הפנים השרויים במיסגרת שיער שחור מתולתל.

- שמו אמיל, אומר ברום.

- איך?

- אמיל, הוא אומר, אמיל, כמו אמיל זולא. אמיל, שם צרפתי יפה.

- אמיל זה שם של בן-אדם, היא אומרת, אמיל, הכלב מקבל שם של בן-אדם, אמיל! אמיל!

היא קוראת לכלב שפרש מאצלם והניח להם כדרכו להשיח לבדם.

- אמיל, שם של בן-אדם, אמיל אמיל, בוא הנה אמיל, יפה אמיל, שם יפה יש לך, אומרת האשה וגוחנת לעומת הכלב שהתקרב, נבוך מעט, ששמע את שמו שלא בקולו של בעליו.

הם שתקו והאשה המשיכה ללטף בו עד שאמרה לפתע:

- אתה יכול לשבת, אם אתה רוצה.
- ולאחר שהתיישב במרחקימה ממנה הוסיפה,
- אתה מרגיש אדוני, האוויר מלא פחד, אדוני.
- לרגע שתק ואחר כך אמר, "כן אני שומע".
- הפחדים בלילה עמוקים מאוד, היא אומרת ושואפת עשן לעומק רב.
- גם לי היו פעם פחדים, מנסה ברום את כוחו ומכווץ אצבעות ידימינו לאגרוף.
- כן, היא אומרת כמו לעצמה, מעמיקה שאיפה נוספת מן הסיגריות שבהקה מאוד והאירה קלות את פניה.
- לילה קשה עובר עלייך, הוא אומר, ולפתע הוא אומר, תראי את הכלב הזה, גם כן שחור כמו הלילה. אמיל השחור אני קורא לו, והוא מרוב לילה אינו מרגיש שום פחד. זה כנראה שהלילה אצלו בפנים. זה מפני שיש לו שם...
- הוא אינו יודע במה להמשיך ומביט לצמרת-העץ שממול, דרכה ביצבץ אור הירח. גם היא פניה פונים שמה לאותו הכיוון.
- אני באה איתך, היא אומרת פתאום בקול שכבר לא הכיר, אני באה איתך הביתה. ומששתק, המשיכה להגיד עוד פעם ועוד פעם את המילים האלה כשהיא מביטה בו, כמו תובעת את השתתפותו, והוא, ברכינת ראש העמוס בשתיקה, כולא בתוכו כללים אותם אינו מפר לא ביום ולא בלילה.
- ראי, ראי, הוא אומר לבסוף, אני אפילו לא יודע את שמך, הוא אומר, ומנסה בכוח להביט אליה לעיניה.
- מאשה, היא אומרת, מאשה שטיר שבאה ממקום רחוק לעיר הזאת. אתה צריך לתת בי אמון. ... אבל אין לי איפה להיות. למה אתה חושב אני נמצאת באמצע הלילה על ספסל, למי אתה חושב שאני מחכה? והיא מסתכלת על הפרופיל החצי מואר של האיש הזה, היושב לצידה, מביט הישר לפנים, שתי ידיים כבדות מונחות לו על הברכיים, וכאילו עוד מעט יעשה מעשה, יקום, וישאיר אותה כאן עם הפחד הלילי הסתום.
- לא, אומר ברום בנימה רגועה והשתתק. אך כשהוא מנסה שוב להביט בה, היא מתרחקת ממנו לאט, מפנה את מבטה הרחק. ואז הוא ממשיך ואומר,
- זה בסדר, אנחנו נלך הביתה ביחד.
- היא מפנה ראשה בפתאום. תלתל אחד צונח ומתנוודד קלות על המצח הגבוה, הלבן.
- אתה מסכים! היא קוראת, ובהטיית-ראש קלה, מחייכת, כמו לעצמה.
- הם ישבו דמומים, וכשהפכה הרגיעה ביניהם לכובד, החל ברום בחיזור אחר אמיל שזנח אותם מזמן לטובת שיטוט ארוך ובדיקה קפדנית של מקומות מיסתור, בעלי הריחות שאחריהם נמשך ביותר.
- אמיל, אמיל, הוא קורא בלחש, ולקולו נתלוותה נימת חדות זרה, אמיל בוא כבר, אמיל הולכים הביתה, צריך לחזור אמיל, היה מספיק.
- תן לו, תן לו עוד קצת זמן, מתערבת מאשה, שקמה גם היא ונעמדה בסמוך לו.
- לפעמים צריך לדעת להיות איתו נוקשה, אומר ברום, את מבינה, הכלב, אם לא מראים לו בעלות, הוא נעשה כלב רע.
- גם בן-אדם, אומרת מאשה, צריך להראות לו בעלות. לפעמים אנחנו לא יודעים מי אנחנו כי אין לנו בעלות, אתה מבין אדוני, אלוהים אף פעם לא אומר משהו, אפילו לא בחלומות. אני מחכה לאלוהים בחלומות.
- גם אני מאמין באלוהים, אומר ברום, הוא לא אומר כי הוא אולי, יש לו יותר מדי דברים להגיד, אז הוא מחליט לוותר ולא לאמר כלום.

הם הלכו לאורך השדירה. פנסי הרחוב כבר כבו והחשיכה היתה כמעט מוחלטת. גם הירח נעלם ורק בהירותם של השמיים זרועי הכוכבים הותירה אור קלוש המגיע הנה מבין הענפים והעלים. 'אמיל' ושוב 'אמיל' - שמו של הכלב נשמע מדי פעם. קריאות קטועות שלבד מהן לא היו מילים. בהגיעם לרחבת התיאטרון נתגלו שוב זה לזה והביטו בעצמם מעט. מאשה כולאת את מבטה ורק מסלקת קרוצת תלתלים ממצחה. ברום מבטו באמיל שהיה רץ וחוצה את הרחוב בדרכו לבריכת הנוי, שבשעה זו כבר פסקה המזרקה לפעול בה והיתה שקטה וצלולה. הכלב ניגש סמוך לשפת המים והביט בהם. ראה בדמותו השחורה משחור, צפה ומתנועעת שם לאיטה. כישכוש אחרון בזנב וכבר נסתלק מעצמו, דוהר לקראת זהותו הברורה יותר - 'אמיל!' 'אמיל!' - המילה נשמעה ברחבת הכיכר הריקה, נתקלת בקירות הלבנים, נבלעת לתוכם בלי תשובה.

כשהגיע אמיל המשיכו שלושתם בדרך היורדת מטה אל הסימטא שבה יפנו.

- אתה לא מצטער, אומרת מאשה בפתאום,

- על מה, אומר ברום, על מה עלי להצטער.

- שום דבר, אומרת מאשה, על שום דבר, ומייד היא מוסיפה, מתי אנחנו מגיעים?

- הנה, כבר הסימטא, אומר ברום, את רואה בקצה השדירה, קרוב לכביש הראשי, יש כאן בית שכולו אפור. עכשיו אייפאשר לזהות, אבל ביום, זה הסימן שאני נותן: לך עד הבית שכולו אפור, שם תפנה, ואחר כך תפנה שוב.

- עכשיו כל הבתים אפורים, אומרת מאשה, מה עושים בלילה, איזה סימן אתה נותן בלילה. בכלל, למי אתה נותן סימנים?

- הנה, אנחנו מגיעים, אומר ברום, את רואה, זה הבית האפור.

- כן, אומרת מאשה, הוא באמת יותר שחור, אבל העץ הזה מסתיר לו את הפתח, לא רואים חצי ממנו, וכאן חומה עם כתובת מברזל, ולמעלה יש אור בחלון...

- כולם כבר ישנים, אומר ברום, וגם את עייפה ודאי, לכן כשנגיע את תקבלי את חדרהאורחים. יש שם ספה ואת תוכלי לישון בספה. בבוקר אעיר אותך. דרך אגב, מתי את קמה בבוקר?

- מתי שתעיר אותי אקום, חוץ מזה יהיה כבר אור, ואני בדרך-כלל מתעוררת עם האור.

- טוב, טוב, אומר ברום, אמיל כלב טוב, כלב טוב, והוא ליטף אותו כשנכנסו בפתח הבית וכבר היו עולים במדריגות.

- בשקט, בשקט, אומר ברום, שלא נעיר את השכנים.

מאשה צחקה צחוק קצר. אמיל כבר חיכה ליד דלת הכניסה. ברום שלף את המפתחות ופתח בזהירות את הדלת.

הנה, זה החדר שלך, אומר ברום כשנדלק האור. היו כאן שולחן מרובע נמוך, זוג כיסאות וספה. זה חדרהאורחים שלי, ואת הרי אורחת אצלי, לכן זה החדר שלך.

מאשה עמדה שעונה על משקוף הדלת הפתוחה עדיין, מביטה בכלב השחור ששכב בפינה, בתנועות המהירות של הגוף החלק, בלשון האדומה המשתרכבת מן הפה, נוטפת ריר.

- אמיל נושם חזק, היא אומרת, אינה מסירה עיניים שחורות וגדולות מן המראה.

הוא נתן לה להמשיך ולהסתכל, ובינתיים יצא לחדרהשינה. כאן אירגן במהירות את מיטתו לשינה, ובחר במצעים בהירים ונקיים אותם נשא לחדרהאורחים, כשנכנס, מצא

אותה עומדת, מביטה החוצה בחלון. הוא נשתהה והביט בה. קומתה תמירה. תלתליה שחורים ופרועים מעט. מעיל גשם כחול ששוליו כמעט נגעו בריצפה, וביד אוזת עדיין את התיק השחור...

- אתה מסתכל בי, היא אומרת. ופונה לעומתו, מה אתה חושב?
- אני חושב שאת צריכה לספר לי, אומר ברום תוך שהוא מסדר את הספה לשינה, את צריכה לספר לי מאיפה את.

- טוב. אני ברחתי מהם. אומרת מאשה, הם הפחידו אותי, ובחדר הירוק כשהייתי לכד לא נתנו לי לישון. היו הצעקות הארוכות, וכשהזכירו את שמי זזה המנורה התלויה. חשבתי שאני תלויה, חשבתי שאני מתה, ורק הסיגריה שעישנתי השאירה אותי בחיים, וכשהאשה מן המטבח עברה בפתח והביטה בי, כבר ראיתי בחיך שלה מה הם מתכוונים לעשות לי, התלבשתי מהר ויצאתי. כשטיפסתי על שער הגדר ידעתי שלא יוכלו לתפוש אותי, אבל מרוב מהירות נפצעתי בבטן מהמסמרים, אחר כך הלכתי ברחובות עד לטכסי שהביא אותי, אתה מבין, אדוני, בבקשה אדוני, אל תחזיר אותי לשם, זה מסוכן בשבילי, אדוני, תבטיח שלא... תבטיח שלא...

העיניים השחורות נפערו אליו. גולות ענקיות של איך-אונים ופחד. בהתרוצצות בלתי-נראית לוכדות את מבטו, אינן מרפות. כרגע, לעשות תנועה קלה ובלתי-זהירה יהיה בה משום סיכון. הוא עמד מולה כתפוס באלפי קורים דקים ותזוזתו רק עלולה להזיק למיבנה המתוח האחוז בין שני גופים היראים זה את זה.

- קחי, הוא שומע את עצמו אומר לבסוף, קחי את קצה הסדין, מיתחי אותו יפה יפה. הנה הוא מתוח. ועכשיו, הכניסי את הקצה אל בין שני המיזרונים...

- אני יודעת איך, אומרת מאשה, מחייכת אל עצמה, שמה כל בוקר צריך לסדר את המיטה. אני שונאת לסדר את המיטה בבוקר, זה כאילו שאני מכינה בשבילי את הארוך-מתים ללילה... אני רוצה למות הלילה, אתה מרשה לי? אדוני, אני אמרת בשקט, אתה אפילו לא תרגיש אני לא צועקת. אולי אני אצחק, אולי אני אכבה, אבל זה יהיה בשקט... תעזור לי למות, אדוני...

- הנה, הסדין כבר מתוח, אומר ברום. רק שם בקצה, קיפול קטן, תמתחי אותו קצת מאשה, הנה, זה הכר שלך את רואה. כר גדול, כר רך, את תירדמי כמו תינוקת, כי את כבר מאוד עייפה... בואי, אעזור לך להוריד את המעיל...

- אהה, יש לך ריח כמו לאבא שלי, אומרת מאשה, אבא שלי מת, אז אולי אתה רוצה להיות אבא שלי. יהיה לי שוב פעם אבא, כי אני אהבתי את הריח שלו... אתם מאוד דומים אדוני, יש לכם שפה דומה ואתם תמיד מדברים על דברים שאפשר לראות אותם. הוא היה מדבר על המפתחות, ועל הדלתות, ועל הרצפה ועל הסדינים שלי, ועל השמלות שאני לובשת. אבא טוב. גם אתה טוב, אז מהיום אני קוראת לך אבא, אם אתה מסכים...

- תגידי אבא, אומר ברום...

- אבא, אומרת מאשה, אבא, אבא!

היא צחקה צחוק גדול ולא הפסיקה לומר אבא אבא, והיתה מצביעה עליו באצבע: אבא, אבא, אני אהיה הבת שלך, וצחקה אבא... אבא... אבא...!

- ועכשיו, אבא רוצה שמאשה תלך לישון. אומר ברום, אבא יכבה את האור ויהי חושך, ומאשה תירדם בשקט בשקט ותחלום חלומות פז...

- כן, אבא, אבא, חלומות פז, חלומות פז...

- אני אצא מן החדר וכשאחזור מאשה תהיה כבר במיטה, ואני אכין לה בינתיים כוס תה חם...

ו.

שני חדרים חשוכים. בחוץ רוח, וכאן טריקת חלון משמיעה צליל נבוב, קצוב. ברום נרדם. זה רבע שעה לאחר ההתהפכות הסופית אל הקיר. הוא כיבה את מנורת הלילה במחשבה שמאשה נרדמה. קיפל את דפי העיתון, הניח אותם סמוך לקצה המיטה ואמר לעצמו שמחר בבוקר ייקח אותה איתו לבית הקפה, שם ינסה לברר אודותיה פרטים... אך בשקט הגדול שהשתרר, ובחושך הסמיך, האטום. בקול טריקת החלון, ובזמן הארוך שעוד נשאר עד שיבוא האור להושיע. כתנועות הגוף האיטיות, בראש השקוע כבר אך מצוי אי הרחק, ובציפורן הנכססת בתובענות. בבהילות שבה הודלקה סיגריה, ובהבהק האור המגדיר לרגע היכן היא מצויה, היתה מאשה עירנית מדי. קולות השמורים עימה מן החשיכות עליהן הבליגה בקושי, חזרו והציפו אותה עד שכמעט היתה אומרת אותם לעצמה בלי לדעת... קמה פתאום ובצעדים חרישיים הלכה, תוך שהיא מתפשטת במהירות, נעה במפוזר, עירומה, אל החדר השני, כאן גיששה היד, צמודה לקיר, בנגיעות קלות, מהירות, מובלת מכוח השקט והחושך. נמשכת אחר קולות הנשימה של ברום, אל איזור המיטה, מגיעה אליה לכסוף, עומדת ברגליים יחפות, מסומרות לרצפה הקרה ועיניה מחפשות אחר אות שיינתן מן הגוף האחוז בקוריו.

המגע הקל בכתיפו לא הספיק, והיא המשיכה לדובבו.

- אדוני, היא אומרת ונוגעת, אדוני, אדוני... והיד אוזרת אומץ ונשארת בכתף, מתמידה בליטוף... אדוני, זאת אני, אדוני...

- מה! נפלטת קריאה מפיו תוך שגופו נרתע לאחור, עיניו פקוחות ואינן רואות דבר.

- אח... הוא אומר, מאשה, מה קרה, מאשה? לא הצלחת להירדם?

עיניו שהסתגלו לאט לחשיכה מצאו את לובן הגוף גבוה מעליו כשהידיים מכסות על מערומיו, והכתיפיים הגרמיות רועדות.

- אני נכנסת למיטה, אומרת מאשה, אם אתה מרשה לי, אדוני...

קולה נשמע לו רחוק ובלתי-מצויאותי כמו לא מגרונה יצא, והגוף העירום היה מתנוועע כמתפשט ומתרחב, גדל והולך ומתעצם, ולרגע נדמה היה לו שכל החדר נמלא בחלקיו המפוזרים, המתפתלים ונאחזים בקירות במדפים, נמצאים בפינות, ומתחת למיטה, חודרים לפיו, לעיניו, לנחיריו, מגיחים אל מעבר לחלון, יד לבנה פורצת החוצה, מתנופפת ברוח, אצבעותיה פשוקות ומתכתשות עם הלא-נדע...

כשנצמד אליו הגוף, חש במגעו הצונן, הרועד על צווארו. הידיים הקרות ליטפו את פניו, חדרו אל מתחת למעטה הברד וגיששו אצלו כמחפשות נקודה להיאחז...

- אינני יכול, אומר ברום כמו לעצמו וכלל לא משנה אם היא שומעת או לא. אני איני יכול, רק היד תלחץ על הכתף, תלחץ ותאמר, אנחנו ננסה להירדם. הנה אני מחבק אותך, ואת מבקשת מה שאינני יכול, לא אדבר, אף מילה, כי הכול מיותר עכשיו. לנוח צריך, לישון שינה עמוקה על הבוקר, והיה מרגיע אותה בחום גופו וביד המלטפת בכתף.

עבר זמן-מה עד ששמע אותה ממלמלת, ולאט היתה מרפה מן האחיזה הקשה. גם הוא הניח לכתף. היד צנחה מטה, והוא נרדם.

ז.

השכם בבוקר בא אמיל. ברום חש את הדיגדוג על פניו. ידו נעה מוכנית וליטפה בראש הכלב העומד מעליו לעוררו. כשפקח את עיניו וראה שהיא איננה, שמע ביותר שאת את קול טיפות-הגשם בחלון. הביט שמה וראה את אפר השמיים מבעד לנתזי המים

הקבועים על הזכוכית. נראה שכך יימשך כל היום. השמיים כבדים מדי ולא תהיה התבהרות. לפיכך חוץ מהטיול עם אמיל אין צורך לצאת. גם את הקניות עשה אתמול, ובמקרה יש עוד די חלב, ועכשיו יש צורך לקום ולהוריד את אמיל. הכלב היה נרגש לקראת טיול הבוקר, ובעת שהיה ברום מתלבש הסתובב בחדר בחוסר מנוחה. הם נראו הולכים סמוך לשפת הכביש. ברום אוהז במיטריה שחורה כשבידו האחרת מצוי עיתון הבוקר. הוא היה קורא בו כשמדי פעם מגביה מבטו לשמיים. אלו היו מאפיריים והולכים.

ראובן דותן עלה בשמש

עלה בשמש – דיוקן שקיפותך הכחלה
שפתיך מנתרות, הי ערב ברוחי.
גם הלילה צמח מן הערפל, יפסע לאט,
יחכה ליד אדמתו הריקה.
הוא בא להיות כפות רגלינו,
במקום עינינו הרואות.
נלך סביב, אולי סביבו, נשקיף,
הלוך רוחו – עלה בשמש.
עזין עלה בשמש.

לונה פארק

בלונה פארק
מטוסי מתכת קטנים
נטוויים במוטות ברזל אל גוף המתכת.
פחדים קטנים עוד יאספו תאוץ
מוכרת צעיפי הסקר הזקנה
יורקת קללה על גזר עץ

רפבת השדים
תובעת ילדים
אחתי קרונות קסמי קרטון יביאו נחומים.
איש כבד. מבטן מלאת בשר וכעס
מאיץ באנשים לראות את מופע המנת של האופנוען.

לב הלונה פארק הוא קסם הנסיעה
געגוע ההתנתקות מן האדמה
מעוף הצפור בבגדי חג,
צפור שלא נועדה לעוף
נסיעת ברזל ברצון מתכת
געגוע קרטון,
אור צעיף הסקר.

שמרנית

ברים היים שכבתי אתך
ואמרת שאת שמרנית, כלומר
שומרת את כאביך לעצמך
על מה בכית, שאלתי
האורות הנמוכים של בכיך
על היים.

אורה לבִּירוֹן

מישהי אָמְרָה אֶת־לֹא יִכּוּלָה
לִפְתּוֹחַ דָּף חֲדָשׁ בְּאוֹתָהּ
דִּירָה עִם אוֹתָן שְׁעוֹת קִימָה
וְהַשְׂכָּנִים "שְׁלוֹם שְׁלוֹם" 2 קִילוֹ
עֲגֻבְנִיּוֹת וְחֲצִיל אֵין מָה
שׁוֹצִיל.

חֲשַׁבְתִּי וּמָה עִם
יּוֹרָם. הִנֵּה מִיִּשְׁהוּ הוֹלֵךְ
בְּשׁוֹחָה מִקְבִּילָה וְשׁוֹמֵעַ
וּמְצִיץ. אֵף אֶחָד לֹא
נִפְגַּע. הַשׁוֹחָה שֶׁל כָּל אֶחָד
נִשְׁאַרְת רַק שֶׁל עֲצָמוֹ. קוֹ
נוֹאֵשׁ, אֲבָל מִיִּשְׁהוּ יוֹדֵעַ
אֵיפֹה הִיא, בְּלִי שֶׁנִּפְגַּשׁ. אִם
מִיִּשְׁהוּ יִשְׁאַל עֲכָשִׁיו, אֲנִי
קוֹרֵאת לָזֶה: יּוֹרָם וּבִתְשׁוּבָה
יֵשׁ רִשְׁרוּשׁ שֶׁל
דָּף חֲדָשׁ.

מִירֵי בֶן־שִׁמְחוֹן

★

אֲנִי שֶׁבִקְשָׁת לְהַפֵּךְ עַל פִּיו
שֶׁבִקְשָׁת לְהַקְהוֹת שְׁתִּיקוּתִיו
הַשְׂתַּכֵּן כְּמוֹ פֶּרֶךְ צְבֻעוֹנִי
עַל שְׁדִיךְ
וּנְוֹמְרָת רַק רְנָה מִתְמִיד
שְׁעָרָךְ גּוֹזוּ כְּמוֹ מְזוֹרְנָל
פְּנוּךְ הַצְעִירוֹת מְכוֹת שִׁמֵּשׁ
מִמְלַכְדָּת מִתַּחַת לְעוֹרֶךְ
אֶת יוֹדְעַת עֲכָשִׁיו
אֵינֶךְ לְמַהֲפֻכוֹת

מוסיקה והעקרונות האסתטיים של קאנט

ברצוני לבחון את המוסיקה על-פי הגדרתו של קאנט את המושא האסתטי. קאנט אומר, כי "יופי הוא צורת התכליתיות של מושא. עד כמה שהיא נתפסת בו ללא דימוי של תכלית!"¹ כלומר, המושא האסתטי הוא מושא תכליתי כשתכליתיות זו היא תכליתיות ללא תכלית – מנותקת מהקשרים כלשהם. תכליתיות, כפי שקאנט מתכוון אליה, היא התאמה בין התופעה לבין מושג או חוק, כאשר התופעה מהווה תוצאה של חוק והטעם הקובע אותו כאחד. פירוש הדבר, כי המושא האסתטי נערך לפי הדימוי של כלל מסוים, כשהכלל נקבע מלכתחילה מתוך התכוונות למושא הזה כתוצאה שלו.

קאנט אינו מסתפק בהגדרת המושא האסתטי כתכליתי, והדרישה הנוספת שלו היא כי תכליתיות זו תהא תכליתיות ללא תכלית. יש כאן החמרה בדרישה: התכליתיות של המושא האסתטי צריכה להיות טהורה מכל הקשר תכליתי (nexus finalis)²; הן אובייקטיבי. הן סובייקטיבי, הן חיצוני והן פנימי – כלומר היא תכליתיות צורנית בלבד. הצמצום הזה שמצמצם קאנט את התכליתיות האסתטית מתבסס על היסוד הראשון – הקריטריון הראשון שקבע למושא האסתטי, והוא היותו מושא להפקת נחת ללא כל חפץ עניין. האובייקט האסתטי חייב להיות מנותק מכל אינטרס של היוצר אותו, הצופה בו, המאזין לו או המהרהר בו. הוא אינו מכוון לשרת כל תכלית חיצונית כגון קישוט, פרנסה, או גירוי החושים לצורך גרימת ריגשי תענוג או צער, וכדומה. ההנאה או הריגוש האסתטי הם. לפיכך, ריגושים הנובעים מהתכוונות בצורה בלבד. ניתן לראות בהנאה זו "הנאה אינטלקטואלית", מנותקת, "מנוכרת", המתלווה לניתוח צורני של האובייקט.

אם נפנה עתה למוסיקה וננסה לבחון אותה על-פי הקריטריון שהציב קאנט, ניווכח לדעת כי המוסיקה ממלאה אחת מהדרישות לבטח – הדרישה לתכליתיות. מוסיקה היא צליל וזמן המאורגנים אירגון מלודי (קישור של צלילים בודדים), הארמוני (קישור של הרכבי צלילים המושמעים בעת ובעונה אחת), ריתמי (ארגון זמני של משכי הצלילים הבודדים או הרכבם) ודינאמי (עוצמתם היחסית של הצלילים). האירגון הוא המוציא את המוסיקה מכלל אוסף מיקרי של צלילים. והופך את הצלילים ליצירה מוסיקאלית. אי-לכך מוסיקה היא מוצר תכליתי (וכמוהו כל יצירת אמנות): היא מאורגנת על-פי חוקיות כלשהי.

באשר לדרישה הנוספת של קאנט – הדרישה לשיחרור מכל הקשר תכליתי חיצוני אינו פנימי – אותה יש לבחון ביתר שימת-לב בהתייחס למוסיקה.

ישנן דעות שונות בעניין זה. קאנט נוקט בגישה פורמאליסטית קיצונית וטוען ביחס למוסיקה, כי רק החיבור מהווה את המושא האמיתי של משפט הטעם הטהור, כשם שבציור או בפיסול, ואף בכל האמנויות המעצבות, השירטוט (Zeichnung) הוא הדבר העיקרי³ על האסכולה הפורמאליסטית נמנה גם אדוארד הנסליק, האומר בעניין זה כי "מוסיקה לא רק מדברת באמצעות צלילים; היא איננה אומרת דבר מלבד צלילים"⁴. המלחין סטראוינסקי סבור גם הוא שכל מה שמוסיקה מביעה זהו האירגון הצלילי. הוא טוען, כי "מוסיקה איננה יותר מאשר רצף של אימפולסים המתכוננים לקראת נקודת מנוחה". "הלחנה בשבילי היא לסדר יחד מספר מסוים של צלילים בהתאם ליחסי מירווחים מסוימים. הפעילות הזו מובילה לחיפוש המרכז אליו מתכוונות הסדרות של הצלילים הללו". סטראוינסקי סבור, כי יצירה מוסיקאלית איננה מבטאה רגש ואין מושקע בה רגש. היוצר רק מגיב על תהליך היצירה הגבה רגשית והרגש "הוא רק תגובה של היוצר בהתמודדו עם האובייקט של יצירתו, שעתיד להיות יצירת אמנות... שרשרת הגילויים, וכל גילוי בודד - הם מקור הרגש - כמעט רפלקס פיזיולוגי... המלווה את תהליך היצירה"⁵.

קארול פראת⁶ סבורה גם היא, כי המוסיקה כשלעצמה אינה מכילה שום רגשות, וכן איננה מממשת או מביאה לכלל ביטוי שום חווייה רגשית. היא מסבירה זאת בכך, שמיקומם של הרגשות הוא בתוך גופו של האדם החי את החווייה, וביטויים הוא בהתליכים גופניים, שיריים, עצביים; ואילו מוסיקה היא טונאלית - ואלו שני תחומיתחשה שונים. אירגון צלילי אינו יכול להיות אירוטי, רציני או חגיגי. התכונות האלה מקורן בשומע, והן מושלכות על-ידיו לתוך התפיסה השמיעתית. בכל זאת שמיעת מוסיקה מלווה במצברוח מסוים, בתגובות רגשיות מסוג מיוחד, ונשאלת השאלה כיצד נוצרת התגובה הרגשית? קארול פראת עונה על כך, כי מקור התגובה הוא בדרך אירגונו של החומר הטונאלי, בהיותו "מוסיקה מצלצלת באופן שהרגשות מורגשים". בתהליכים המוסיקאליים יש דמיון לתהליכים ריגשיים כמו העצמה, הרפייה, תנועתיות, האצה, האטה, וכדומה, ומתוך הקבלה זו בתהליכים נוצרת תגובה רגשית. נראה, כי בהשערה הזאת אין כדי לפתור את מקור ההיענות הרגשית למוסיקה. התהליך הרגשי והתהליך המוסיקאלי עדיין מתרחשים בשני תחומים נפרדים והדמיון ביניהם הוא דמיון מרוחק. אין בכך כדי להסביר כיצד נוצר הקשר בין התחומים.

הגישה הפורמאליסטית, הרואה במוסיקה מיבנה או אירגון צלילי גרידא, איננה מספקת. המשמעות המוסיקאלית איננה יכולה להימצא ביחסים צורניים בלבד. היחסים הצורניים אמורים לבטא תוכן מסוים ולעורר תגובה רגשית מסוימת, ודומה שרוב המאזינים והמבצעים יודו בכך - כי מוסיקה גורמת לחווייה רגשית ואינטלקטואלית מיוחדת ושונה מחוויית אחרות המוכרות לנו. גם פורמאליסטים קיצוניים כמו סטראוינסקי ופראת מודים בכך בעקיפין. סטראוינסקי מודה בכך באמרו, כי "היוצר מגיב על תהליך היצירה הגבה רגשית" וכן בדברו על "נקודות מנוחה" או על "מרכז" אליו מתכוונות סדרות הצלילים. תחושת המנוחה או ההרפייה היא תולדה של התפיסה האנושית וקשה מאד להפריד בין תפיסת נקודת-ההרפייה לבין חווייה של הרפייה, או בין תפיסת "ההתכוונות לקראת" לבין "המתח" או החווייה המלווה את תפיסת ההתכוונות של שורת צלילים.

קארול פראת גם היא מודה כי שמיעת מוסיקה מלווה במצברוח מסוים, בתגובות רגשיות מסוג מיוחד, ואף מנסה לתת לכך הסבר בהקבלה שבין התהליך המוסיקאלי לבין התהליך הרגשי, בכך ש"מוסיקה מצלצלת באופן שהרגשות מורגשים", אם כי היא מוציאה את הרגש מהמוסיקה ומותירה את האנאלוגיה בלבד.

ההפרדה החותכת בין תוכנה של היצירה לבין צורתה מותירה סטרוקטורה ריקה ומצביעה עליה כעל מעשה האמנות ומקור להערכה ואף להנאה, או על כל פנים להיענות מסוג כלשהו. מכאן גם ראייתו של קאנט את האמנות כשוות ערך לטבע מבחינת קיומם של מושאים אסתטיים. אמנות המרוקנת מתוכן כלשהו, ואשר כל יופיה ביחסים צורניים, כמוה כתוצר יפה של הטבע. נראה, כי הגדרתו של קאנט נכשלת כאשר מנסים ליישמה על יצירות אמנות בכלל, ומוסיקה בפרט.

כנגד הגישה הפורמאליסטית ניצבות מספר גישות המקשרות את האובייקט האסתטי – במיקרה שלנו: מוסיקה – עם רגשות. הגישה האקספרסיביסטית רואה באמנות "זרם של רגשות" – ביטוי לרגשות, וראשון שהצביע על כך היה רוטו שטען, כי אמנות איננה תיאור או העתקה של העולם הנסיוני, אלא שטף עולה על גדותיו של רגשות ותשוקות. בגרמניה הלכו בעיקבות רוטו גיתה והרדר, וורדסוורת גם הוא הגדיר את האמנות כ"שטף ספונטאני של רגשות עזים". המגמה הזאת, שהיא מגמה לסובייקטיביזם קיצונית, הגיעה לשיאה בתקופה הרומאנטית ומצאה את ביטוייה בפילוסופיה של התקופה. באסתטיקה של התקופה (אסתטיקה של האידיאליזם הגרמני) ובאמנות התקופה. האידיאליזם הגרמני רואה באמנות את פיסגת פעילותו של האדם. ובמוסיקה את פסגת הפעילות האמנותית, שכן רק בפעילות האסתטית היוצרת באים לידי ביטוי טבעו האמיתי של האדם, חירותו, רגשותיו. האסתטיקה הרומאנטית מטיפה לביטוי ספונטאני, משוחרר מכבלים קלאסיציסטיים, לטבעיות, ואף ליצירות. היחס הזה למוסיקה מוצא את ביטויו כעבור זמן גם אצל ניצ'ה, למרות שאין הוא מפריד את הצד הדיוניסי מהצד האפוליני. האמנות של הגאון – האמנות האמיתית, הדיוניסטית, צריכה לבטא עוצמה, יצרים ואקסטאזה, הנובעת מרצונות גדולים ומתשוקות חזקות – למשל, של אומץ, של ניצחון, של מין, של אכזריות, של הרס? ממשיכה של מנמה זו באסתטיקה הוא בנדטו קרוצ'ה⁸ קרוצ'ה טוען, כי אמנות היא צירוף של אינטואיציה וביטוי, או בלשונו: אינטואיציה שהיא ביטוי, ומקשר את החווייה האסתטית עם הלשון. האמנות היא ביטוי בדומה ללשון. בכל רגע ורגע האדם מדבר, מבטא רשמיו ורגשותיו בצורה כלשהי – בצורת שיחה, פיוט, סיפור, דראמה, מוסיקה, וכדומה. אין הבדל רב בין הצורות השונות של הביטוי. ההבדלים הם רק בצורות הגילום. מכאן מגיע קרוצ'ה למסקנות מרחיקות לכת. הוא טוען, כי צורות-הגילום השונות אין להן דבר עם האמנות עצמה – הן טכניקות בלבד. האינטואיציה של האמן היא הפנים, התוכן של האמנות, והיא העיקר. אין לה דבר עם החוץ – עם הצורה. הצורה נספחת ומישיבת לגמרי בחשיבותה. בדומה לתיאוריה זו סובר גם קולינגווד⁹ כי מה שהאמן מנסה לעשות הוא "להביע רגש נתון". "כל דיבור שאנו מדברים וכל תנועה שאנו עושים הם מעשה אמנות".

תפישה זו של האמנות כמבע לרגשות תוך הפחתת ערכה של הצורה, מרחיבה את תחום האמנות לאינסוף ומבטלת את ההבדל בין אמנות לבין תופעות אחרות של ביטוי רגשות. ואמנם קרוצ'ה וקולינגווד הגיעו עם טיעוניהם עד למסקנה הקיצונית המבטלת את האמנות כתופעה מיוחדת בין פעילויותיו האחרות של האדם, ואז, כמובן, אין בכך כדי לפתור את בעיית המשמעות האמנותית והחווייה האמנותית.

מוסיקאים רבים היו שותפים לדיעה, כי אמנות בכלל ומוסיקה בפרט הן מבע לרגשות. ביניהם ק.פ.ע. באך, ברהמס, שומאן, ואגנר, ליסט (המוסיקה של ואגנר בשאיפתה ל"אינסוף" ולשיחרור מכבלי הצורה, היא אולי דוגמה לחסרון שברגשנות יתר ושיחרור מצורה). יצירותיהם ודיעותיהם אין בן כדי לפתור את הבעיה: אין כנמצא יצירה חסרת צורה לחלוטין, ואשר להבעת רגשות, שוב אין זה ברור באיזה אופן מביעה מוסיקה רגשות.

המלחין פאול הינדמית¹⁰ מתייחס גם הוא לעניין "רגשות היוצר" וביטויים ביצירה, ואומר, כי במוסיקה אין ביטוי לרגשות של הקומפוזיטור וגם ה"רגשות המתעוררים במאזין אינם רגשות אמיתיים". "מוסיקה אינה יכולה לבטא את רגשותיו של הקומפוזיטור. הבה נדמה שקומפוזיטור כותב מוסיקת-אבל, הדורשת שלושה חורשי עבודה אינטנסיבית. האם משך

תקופה זו של שלושה חודשים לא יחשוב על דבר מלבד לוויית? או האם הוא יכול בשעות שאינן מוקדשות לעבודה, מפני שעליו לאכול ולישון, להקפיד את האבל, ולהיות עליו עד אותו רגע בו ישוב לפעילותו היצירתית? לו באמת ביטא את הרגשות שחש במשך זמן היצירה והכתיבה, היתה לפנינו מסה איומה של רגשות, שבה האבל יתפוס מקום פעוט. ועוד - "אין ספק שמאזינים, מבצעים ומלחינים יכולים לחוש תחושות עמוקות בתגובה למוסיקה. אך אם התגובות המנטאליות שלהם היו רגשות, הם לא היו משתנים במהירות כפי שזה קורה, ולא היו יכולים להתחיל ולהסתיים בדיוק עם המוסיקה שעוררה אותם. אם אנחנו חווים רגש צער אמיתי - לא זה המתעורר עלידי מוסיקה - אין אפשרות להמיר אותו בלי סיבה רצינית ברגש של שמחה פראית... התגובות שמוסיקה מעוררת אינן רגשות אלא דימויים, זכרונות של רגשות".

נראה לי שבעדותו של הינדמית יש כדי לשכנע כנגד התיאוריה של "הבעת רגשות" בקיצוניותה. הפורמאליזם מחד גיסא והאקספרסיוניזם מאידך גיסא אינם מספקים הסבר מניח את הדעת לתופעה האסתטית בכלל ולמוסיקה בפרט. עד כה התברר לנו רק כי מוסיקה היא מושא בעל אירגון עליו כללים, ובכך היא מציינת להגדרת קאנט; אם כי נראה, בניגוד למה שקאנט טען, שאירגון זה נועד למסור תוכן מסוים, וליצור מערכת רגשית מסוימת, שטיבה אולי יתברר יותר בהמשך. כאן אולי המקום להוסיף שמוסיקה מתקרבת יותר מאמנויות אחרות, ויותר משקאנט עצמו שיער, לאידיאל של שחרור מתכנים ומתכליות חיצוניות. אמנם מאדומתמיד נילוו למוסיקה קונטראציות ואסוציאציות - מיני סמלים מוסיקאליים מוסכמים, אלא שאלה אינם נובעים ממהותה ואינם שייכים לה. פיגורות מלודיות, מהלכים הארמוניים, מודוס או סולם מסוים, יחסים ריתמיים מסויימים, וכיוצא בהם, נקשרים על ידי חזרות מרובות לתמונות מסוימות. גם כלים מסוימים נקשרים באותו אופן למושגים מסויימים. הן הדפוסים המוסיקאליים, והן הכלים המסויימים, הופכים להיות מייצגים של מצב-רוח או רגש מסוים, ולאלה היודעים את משמעות הפורמולה, היא עשויה להיות מרגשת ביותר. (להלן דוגמאות אחדות לשימוש סמלי קונטראטיבי: במערב, למשל, מוות יובע תמיד בטמפו איטי, בצלילים נמוכים, בעוד שבשבתים אפריקאיים מסויימים, דווקא מוסיקה פעילה ופראית מאוד מבטאה אבל. או, למשל, מודוס פנטטוני משמש במאה התשע-עשרה להבעת אווירה פאסטוראלית. דרגה חמישית מונמכת מבטאה בתקופת הברוק צער ומועקה). כאמור, מערכות של סמלים ומשמעויות מוסכמות, המצביעות לעבר תכנים חוץ-מוסיקאליים, הן נספחות ליצירה המוסיקאלית אשר מטבעה היא מערכת משמעותית סגורה, על כל פנים יותר מהאמנויות הפלאסטיות והמספרות, כגון שירה ותיאטרון שהן מטבען תיאוריות, מי פחות ומי יותר. מוסיקה איננה תיאורית ואיננה סמלית, וכאן גם המקום לתאר בקצרה הסבר נוסף - מתון יותר - שנותנת סוזאן לנגר למוסיקה. ההסבר המתון הזה מתבטא בכך שננקטת בו דרך-ביניים בין פורמאליזם ואקספרסיוניזם: סוזאן לנגר איננה שוללת את הרגש כמרכיב ביצירה המוסיקאלית ואיננה שוללת את בכורת המיבנה הצורני; אך מנסה להסביר שוב את היחסים ביניהם, אך בדרך שונה - בדרך הסימבוליזם.¹¹

אך נפנה תחילה לארנסט קאסירר, שהיה הראשון לטעון כי אמנות מייצגת ומפרשת רגשות ואידיאות בדרך סימבולית, ובדומה לכל שאר הצורות הסמליות גם יצירת-האמנות מצמצמת ומרכזת. "הלשון והמדע הם קיצורי הממשות; האמנות היא אינטנסיופיקאציה שלה. הלשון והמדע תלויים בתהליך אחד של הפשטה, ואילו את האמנות ניתן לתאר כתהליך רצוף של מחשבה". המדע והאמנות, שניהם תהליכים סימבוליים, אלא שהמדע תפקידו להפשיט מהמציאות ולפשט אותה, לרכז נתונים, ובכך הוא מדלדל את הממשות, ואילו באמנות אין דילדול של הממשות - ההיפך מזה הוא הנכון: בעוד שהמדע מנסה לקשר תפיסות בודדות, למצוא גורמים משותפים תוך התעלמות מפרטים, האמנות מתרכזת בייחוד שבפרטים, ובעושר הרב הניתן לתפיסה ולביטוי. "האמנות איננה מחקה עצמים פיסיים, ואף לא רגשות, כי אם מפרשת אותם, ממצה את משמעותם באמצעות סמלים."¹²

סוזאן לנגר אימצה את הגישה של קאסירר וניסתה ליישם אותה למוסיקה באופן מיוחד. היא טוענת, כי המיבנים הצליליים הם סימבולים לרגשות. אין הם מבטאים רגשות באופן ישיר, אלא "מה שהאמן יודע על-אודות החיים הפנימיים": אין אלה רגשות אקטואליים, אלא אידאות של רגשות המסומלים במוסיקה. "מוסיקה היא אנאלוגיה צלילית לחיים הרגשיים", וזה מתאפשר הודות ל"דמיון הלוגי שבין המיבנים הצליליים לצורות הרגשות האנושיים כגון זרימה, קונפליקט ופיתרון, מהירות ועצירה, התרגשות ושקט... לא שמחה וצער אולי, אבל ריגושים קודמים לכל אחד מאלה או לשניהם"... מה שהמוסיקה מסמלת אלה ריגושים בסיסיים, תנועות נפשיות. הקודמים לכל רגש מסוים, וההעברה של ריגושים אנושיים למוסיקה מתאפשרת בשל הצורה הלוגית המשותפת לסימבול ולאובייקט המוסמל. הסימבוליזם טוען, אסכן, לדואליות. הוא ממקם את המשמעות של המוסיקה מחוץ לה, מעבר לה. נשאלת השאלה: באיזה אופן נעשית המוסיקה לסמל למשהו שמחוץ לה? דברים אינם נעשים סמלים למשהו אחר, אלא אם כן יש הסכמה ביחס לסמלים, או יחסי סיבה ותוצאה (כמו אש ועשן). מוסיקה איננה סימן רגיל ומוסכם למשהו, וגם לא סימן טבעי. היא מוגבלת מאוד באפשרותה לסמן או לסמל דברים חוץ-מוסיקאליים, בין אם אלה אובייקטים ובין אם רגשות, מושגים או רצונות. הסמלים המוסיקאליים אינם מצביעים לעבר מושגים חוץ-מוסיקאליים.

וכך לאחר שנשללו הפורמאליזם מחד גיסא, האקספרסיוניזם והסימבוליזם המתון מאידך גיסא כדרכים אפשריות להסבר, נותרה השאלה העיקרית - מהו אותו תוכן הנמסר במוסיקה?

תשובה לכך מציע ליאונארד מאייר¹³ הטוען כי המשמעות המוסיקאלית היא מוצר של הציפייה. התיאוריה הפסיכולוגית קובעת, כי רגש, או תגובה רגשית, מתעוררים כאשר נטייה כלשהי נעצרת, נבלמת, אינה באה על סיפוקה. במוסיקה, הן הציפיות, הן העצירה, והן הסיפוק של הציפיות, שייכים לחומר המוסיקאלי. אירוע מוסיקלי (צליל, משפט, חטיבה) הוא בעל משמעות בשל הצביעו-לעבר. ומפני שהוא גורם לנו לצפות לאירוע אחר העתיד לקרות והנובע מאותו עבר. הציפיות הן תוצר של: א. אופניהתפיסה האנושיים: של האופן בו אנו חופסים, מסווגים, מארגנים את החומר הנתפס עלידי החושים. ב. אופניהתפיסה הנלמדים, תוצאותיו של הרגל לסיגנון או לסיגנונות מסוימים.

וביתר הרחבה - א. ציפיות שנוצרות כתוצאה ממתחים "טבעיים" - שאינם נלמדים - תהיינה הציפיות הנוצרות ממתחים צליליים (הנובעים מכיווני מהלכים צליליים, או בין צלילים שונים המושמעים יחד - קונסונאנס ודיסונאנס), מתחים ריתמיים (חריגה מהקביעות שבהדגשים עלידי הסטת ההדגשות), מתחים דינמיים (הנובעים משינויי העוצמה של הצלילים) וממתחים הנוצרים משינויי איכות הצליל או גוון הצליל (צלילים המופקים מכלים שונים, קולות שונים, או כתוצאה מביצוע שונה).

ב. מתחים הנוצרים כתוצאה מהרגל לתבניות סיגנוניות המאפיינות תקופה או תרבות מסוימת הם מתחים רוחיים ביתר במוסיקה, שכן אנחנו תופסים, מרגישים וחושבים במונחים של שפה מוסיקאלית מסוימת. והציפיות שלנו למילוי פערים תלויות במה שמהווה עבורנו פער ומה שגורם להשלמתו במיסגרת סיגנון מוסיקאלי מסוים. כיצד מתרחש הדבר? - במיסגרת סיגנון מוסיקאלי נוצרות תבניות צליליות - מלודיות והארמוניות, וכן תבניות צורניות אופייניות. למשל, במוסיקה המערבית במאה השמונה-עשרה נבעו תנועות מלודיות והארמוניות מיחסים טונאליים מסוימים, כשהטוניקה היא מרכז, מוקד משיכה ונקודת מנוחה הן לסדרות מלודיות והן לסדרות הארמוניות. כל תנועה. כל התליך נוצרו כתוצאה מן המתח הטונאלי וה"שאיפה" לרגיעה. המשמעות של המוסיקה הטונאלית היא, אם אן, בציפיות שהיא מעוררת לצליל מסוים, לאקורד מסוים שישלים מהלך, ולזה שיופיע בראשית המהלך הבא. האפקט של התבנית הזאת מותנה בציפיה, והציפיה מקורה כתגובה מורגלת, ולמידה מבוססת על הניסיון. תבניות צורניות גם הן גורם מעורר ציפיות כהיותן ידועות. פוגה, סונטה, וכן כל צורה אחרת. הן למעשה צורות אידיאליות שאינן מתגשמות ביצירה

מסוימת; אך כסמלים ידועים הן מעוררות ציפיות, ולפיכך היענות רגשית. סטייה מהצורות האידיאליות היא סוג של עצירת ציפיות, וזה גורם לתגובה רגשית מסוימת. אפשר להביא דוגמאות רבות לציפיות שונות בהתייחס לצורות מוסיקאליות. סוגים שונים של יצירות (מבחינת תבנית צורנית) של מלחין אחד יגרמו לציפיות שונות (כך, למשל, אימפרומפטו של שוברט וסונאטה של שוברט יעוררו ציפיות שונות). אך גם יצירות בעלות תבנית צורנית דומה או זהה שנוצרו על ידי מלחינים שונים תגרומנה לציפיות שונות (ציפיות מפוגה של באך שונות מציפיות מפוגה של ברהמס).

ניתן להרחיב את הדיון בנושא זה; אך דומה שלצורך שלנו יש בדוגמאות אלה כדי להבהיר את עניין המתחים, הפערים והציפיות הנוצרים במערכת צלילית.

ביצירה המוסיקאלית יש תבנית היוצרת תנועה לקראת נקודות מסוימות, תבנית שמקורה ויעודה בכושר טבעי של היענות רגשית חושנית ואינטקלטואלית; אך לרוב יש בה שילוב מועט או מרובה של יסודות סיגנוניים נלמדים.

וכך בעניין הגירוי והכמיהה (Rührung), אותם פוסל קאנט בהפקת הנחת האסתטית. מסתבר שאין זה פשוט, וספק אם אפשרי, להבדיל בצורה חד-משמעית בין תגובה רגשית ואינטקלטואלית הטהורה מכל מניעים לבין זו המבוססת על סנטימנטאליות, על נועם שבהיכרות או על כל תחושת תענוג אחרת. ביצירות רבות נמצא סוגיגירוי רבים כשהם משולבים מבלי שגורם זה פוסל אותן מלהיחשב למושאים אמנותיים.

קאנט בהתייחסו למוסיקה ול"הרגשה המיוחדת הקייורה בה", אומר גם הוא ש"קשה להכריע אם היא מבוססת על החוש או על הרפלקסיה"¹⁴. כלומר איאפשר לומר אם הצליל מביא עימו "הרגשות נעימות גרידא, או שהם כבר לעצמם בחזקת משחק יפה של הרגשות, ובתור משחק כזה הם מעוררים הפקת-נחת מן הצורה בהערכה האסתטית". בהתאם לזה נקבעת גם הערכתו את המוסיקה: אם היא מבוססת על משחק של הרגשות נעימות הריהי אמנות יפה. מכיוון שעלפי טענתו קודם-לכן איאפשר לומר זאת בוודאות, הרי שלדעתו "תופסת המוסיקה בין האמנויות היפות את המקום הנמוך ביותר, מכיוון שהיא משחקת בהרגשות בלבד"¹⁵.

בניגוד למצופה, מדרג קאנט את אמנות הפיוט בדרגה העליונה בין כל האמנויות, ומסביר זאת בכך שהיא קוראת דרור לכוח-המדמה ומתנשאת באורח אסתטי אל האידיאות. אמנות הפיוט, אם אמנם היתה מתנשאת לדרגת התאמה כה מושלמת בהתאם להגדרתו של קאנט, היתה צריכה להיות צירוף מילים שאינו מביע תוכן כלשהו, מלבד צירוף צורני מושלם, דבר אשר יקשה להבין כיצד היה מתרחש. הדירוג הזה של קאנט נראה לי מוקשה, ואף נוגד את המשתמע מהגדרתו. נראה לי, כאמור, כי מוסיקה היא הפחות תיאורית והמשוחררת ביותר מהבעת תכנים חיצוניים, ולפיכך המשוחררת ביותר מהתכוונות לתכליות חיצוניות (אם כי לא מתכלית פנימית). לכן, גם אם יש בה "משחק רגשות", הרי אלה רגשות הנובעים ממשחק צורני של החומר הצלילי, ומבחינה זו קרובה המוסיקה מכל האמנויות למימוש ההגדרה של קאנט.

לסיכום - העמדת הצורניות הטהורה כתנאי לקיום מושא אסתטי איננה יכולה להתקבל על הדעת. עצם הפרדת הצורה מהתוכן ביצירת אמנות נראית בלתי-אפשרית, ויתירה מזו - היא מרחיבה את תחום האמנות ומבטלת את הגבול בין אמנות לטבע. ואמנם קאנט רואה באמנות ובטבע תחום לשיפוט אסתטי, אם כי הוא עושה הבחנה בין אמנות לטבע - זו ההבחנה בין עשייה (facere) לפעולה (agere), או ההבחנה בין המוצר של האמנות שהוא בחינת מפעל (opus) לבין מוצר של הטבע שהוא בחינת תולדה (effectus). האמנות היא, לדעתו, מעשה מתוך חירות, מתוך תבונה, ואילו הטבע מתרחש מבלי שניתן להניח רצון או תבונה המכוונים את ההתרחשות. מזווית-ראייה של הסובייקט הקולט אמנות - ובמיקרה שלנו: המאזין, הדרישה להתייחסות שכלית לצורה בטהרתה, ללא "חפץ-עניין" כלשהו, התבוננות שיש בה "משחק יפה של רגשות", אך לא עונג, נראית גם היא מוקשית, וכנראה בלתי-ניתנת להגשמה.

על כלליות השיפוט האסתטי

קאנט מבסס את הדרישה ל"תכליתיות ללא תכלית" ולניתוק מוחלט מאינטרסאנטיות על התביעה לכלליות המשפט האסתטי, שכן עונג המבוסס על חפץ-עניין הופך את השיפוט האסתטי לפרטי ושולל כל אפשרות לאובייקטיביות בשיפוט. עם זאת אין כאן תביעה לאובייקטיביות מכול וכול, להכרח לא-מותנה, אלא ציפיה להסכמה כללית המבוססת על קיומו של חוש כולל המונח ביסוד כוחות-ההכרה של האדם. כאשר המדובר בהכרה שכלית, קיימת כלליות המבוססת על מושגים אפרוריים - כלליות הכרחית. במשפט הטעם, לעומת זאת, אין התבססות על מושגי השכל "שהרי עליי להרגיש באורח שאינו אמצעי את ההנאה מדימוי, ולא ייתכן שאיש יכפה אותה עליי בנימוקים של הוכחה"¹⁶. לפיכך, פונה קאנט לכושר ההכרה ומחפש בו את הנימוק האפרורי לתביעת ההסכמה הכללית שבהפקת הנחת. הוא מניח שישנו גורם סובייקטיבי שמותר להניחו בכל בני-האדם, וזהו החוש המשותף (*sensus communis*), המונח ביסוד ההכרה והמאפשר אותה. על סמך אותו חוש-משותף ניתן להגדיר את הטעם כ"ספיקת ההערכה של מה שמאפשר מסירה כללית של רגשנו לגבי דימוי נתון ללא תיווך של מושג"¹⁷.

השאלה הבאה תישאל ביחס למוסיקה; והיא - האם ניתן לדבר על תביעה להסכמה כללית בשיפוט מוסיקאלי, ואם כן - על מה ניתן לבסס כלליות זו?

ננסה תחילה להתייחס לבעייה זו בתחום הביצוע של יצירה מוסיקאלית. מוסיקה קמה לתחייה, נהפכת אקטואלית באמצעות אינטרפרטאציה המתרחשת בביצוע היצירה. אינטרפרטאציה היא תמיד - ובהכרח - נוסף לשיחזור והוצאה לפועל של נתונים קיימים מסויימים גם סובייקטיביים (יתר-עליכן, קיימת תמיד ציפיה לפירוש סובייקטיבי ככל האפשר של המבצע). בכל דרג של תפיסה ושיפוט של יצירה מוסיקאלית מעורבים גורמים סובייקטיביים ואובייקטיביים, וזאת החל משמיעת הצלילים, דרך הזיכרון, הדמיון, האינטלקט המוסיקאלי, וכלה במומנט הרגשי. קארל סישור (*Seashore*)¹⁸ טוען, כי לקליטתם של כל הגורמים המצויים ביצירה מוסיקאלית מכוונים חושים אחדים: חוש לטון, לגובהו, חוש לאינטנסיביות של צלילים, חוש לזמן, חוש לאיכות. בהתאם לדומיננטיות של חוש אחד או יותר, ישנם ארבעה כיוונים למוסיקאליות: כיוון טונאלי, כיוון דינאמי, קצבי ואיכותי. ה'טיפוס הטונאלי' - רגיש לגובה הצליל ובהתאם לכך - לטונאליות של המוסיקה: למלודיה להארמוניה. ה'טיפוס הדינאמי' - רגיש לחוזק לעוצמות של צלילים, לגוונים, לשינויי עוצמה. ה'טיפוס הקצבי' - מגלה רגישות למיקצבים, לחלוקה הזמנית המוסיקאלית. וה'טיפוס האיכותי' - רגיש לאיכות הצליל, לניגון שלו.

למוסיקאי גדול שיווי-משקל של תכונות אלו; אבל ישנם מוסיקאים השייכים באופן ברור לטיפוס אחד, ובתפיסה ובשיפוט שלהם, ניתנת אם כן, עדיפות ברורה לכיוון אחד מאלה. כן יכולה התפיסה המוסיקאלית להיות בעלת אופי חושני יותר - להתייחס יותר לצליל, לאיכותו, לגוון או לקצב - או להיות בעלת אופי אינטלקטואלי יותר ולהתייחס למיבנה, לתוכן המוסיקאלי. המוסיקה תקבל, איפוא, דגש יתר באותו כיוון כלפיו החושים, הרגש, האינטלקט פתוחים יותר.

שיפוט מוסיקאלי נובע, איפוא, מצירוף של תכונות פיזיולוגיות, חושניות, נפשיות, אינטלקטואליות, מתכונות אופי, כגון אימפולסיביות, רגישות, נטייה לאיטיות או אינטנסיביות, וכן כושר מוטורי: כל אלה יוצרים את התפיסה הסובייקטיבית (ואת הביטוי הסובייקטיבי באינטרפרטאציה) במוסיקה. לכך יש להוסיף תכונות מורגלות, נלמדות, כגון החוש והידע של סיגנון מוסיקאלי. כל המטען הרב הזה של תכונות מהווה את הקוטב הסובייקטיבי שבתפיסה המוסיקאלית.

האם ניתן בכלל לדבר על שיפוט אובייקטיבי - על איזו שהיא הסכמה כללית ביחס למוסיקה? שיפוט כזה צריך להתעלם ממתען של גורמים "אינטרסנטיים", ובראשדראשונה

מהרגלים הנובעים מהשתייכות לתרבות מסוימת והרגלים סיגנוניים למיניהם ולנסות להתייחס למוסיקה כאל אובייקט בעל משמעות הנובעת מהחומר שלו ומיבנהו - המתחם שבו, המהלכים, המיבנה בכללותו ובפרטיו. התשובה לשאלת השיפוט האובייקטיבי חייבת להיות חיובית, ולו רק בחלקה, והיא מתבססת על קיומה של סטרוקטורה בסיסית של תהליכים המורכבים מיחסים בין חלקים קודמים ומאוחרים. זהו גם הבסיס לקיומו ולקליטתו של סיגנון חדש במוסיקה. במוסיקה בת-זמננו, למשל, אין לדבר על סיגנון כולל אופייני (או

שעדיין אין לדבר), אפילו לא במיסגרת תרבות מסוימת. ישנו ריבוי של סיגנונות (כמעט כמספר היצירות הנוצרות), והמאזין או המבצע יוצא מנקודת-מוצא של "חוסר ציפיות" או של מיעוט ציפיות ושל אפשרויות רבות להמשך. לקראת הסיום, כשמתבררות יותר ויותר התבניות וצורת אירגון החומר, הציפיות נעשות מסוימות יותר. הציפיות, ההשלמות ומילוי הפערים מבוססים תמיד על תהליכים המורכבים מיחסים בין חלקים קודמים ומאוחרים, וכך גם מתאפשרת תפיסה משמעותית של סיגנון חדש או של יצירה חדשה - כאשר היא מהווה שיטה אחידה ועיקבית של ציפיות ואפשרויות, כלומר כאשר היא מהווה יחידה סיגנונית עקיבה.

מידה מסוימת של הסכמה כללית בתפיסה - וגם בשיפוט - של יצירה מוסיקאלית קיימת ומתבססת על החוקיות המונחת ביסוד אירגון החומר הצלילי מחד גיסא וקיומם של קריטריונים אסתטיים מאידך גיסא. אשר לתפיסת היצירה המוסיקאלית, נראה שהביטוי "חוש משותף" מבטא יפה את הכושר המצוי באדם לשמוע מוסיקה, לתפוס את הרצף הצלילי ולחוות חווייה רגשית אינטלקטואלית מסוימת. מבחינה זו מתבססת, אפוא, האובייקטיביות על הכושר לתפוס את החוקיות של היצירה ואת התוכן המובע באמצעות חוקיות זו (בחלקו לפחות). ובאשר לשיפוט ערכי - כאן מתעורר קושי מסוים, שכן אף אם מצויה מערכת של קריטריונים אסתטיים (כגון אורגאניות של היצירה, מורכבותה, המקוריות שבה), מערכת זו איננה יכולה להיות מושלמת; היא חייבת להיות פתוחה לשינויים ולהוספות. כן קיים קושי בהחלתם של הקריטריונים על היצירה; האם יצירה זו או אחרת מצייתת לקריטריונים או לאו, ובאיזו מידה היא מצייתת - זה נשאר במידה רבה לא פתור. לעיתים גם כשנראה שיש ציות לכל קנה-מידה, זה עדיין לא מספק, שכן מבחינות אחרות (מבחינת תוכנה של היצירה, למשל) יש בה יותר, או פחות, משמעויות. זה גם הגורם לצורך בפתיחותה של מערכת-הקריטריונים. לפיכך, כאשר קאנט שאף לבסס הסכמה כללית באופן הרחב ביותר, נאלץ לבסס אותה על מושא שתכליתיותו צורנית, שכן הערכת הצורה עשויה להיות אובייקטיבית במידה רבה, ולמסקנה זו ניתן להגיע גם כאשר בוחנים את השיפוט המוסיקאלי כשיפוט האירגון הצורני. אך כאשר מודים בקיומו של תוכן כלשהו, או באפשרות קיומה של תגובה רגשית וחושנית, מוכרחים להשאיר מקום להערכה סובייקטיבית.

בסיכומו של דבר מתברר, כי מוסיקה היא צורה בעלת משמעות רגשית, או חומר המאורגן בצורה מעוררת רגשות, אשר כדי לתפוס את משמעותו יש להיחשף ולהיגמל מהרגלים נלמדים, להתגבר על נורמות אסתטיות; אך מצד שני הרגלים עשויים להוסיף לתפיסה ולחווייה המוסיקאלית. מצד אחד, יש להיחשף ולהיגמל ממטען סובייקטיבי על-ימנת להגיע למשמעות אובייקטיבית, ומצד שני היחשפות והיגמלות כזאת עלולות לגרוע מן העושר המוצע, שכן תפיסה סובייקטיבית במידה זו או אחרת עשויה להעשיר את החווייה המוסיקאלית ולגלות ביצירה אספקטים נוספים, שאילמלא אותן "אוזניים מורגלות לסיגנון המסוים" לא היו נחשפים.

מוסיקה, כמו כל יצירת אמנות, ניתנת במידה מסוימת לשיפוט אובייקטיבי; אך משאירה מקום רב לסובייקטיביות בשיפוט. הרי בהיותה מיסגרת תוכנית היא תחרוג תמיד מתחומי השיפוט האובייקטיבי הטהור.

הערות

- 1 קאנט - "ביקורת כוח השיפוט" (תרגום: הוגו ברגמן, נתן רוטנשטרייך), עמ' 64.
- 2 שם, עמ' 51.
- 3 שם, עמ' 55-56.
- 4 Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*.
- 5 I. Stravinsky, *Poetics of Music*.
- 6 מאמר: Carrol C. Pratt, "The Form and Function of Music: Aesthetic Inquiry" –
Essays on Art Criticism, ed. by Beardsley & Schueller.
- 7 ניצ'ה - הולדת הטראגדיה.
- 8 Benedetto Croce, *Aesthetics*.
- 9 Robin G. Collingwood, *The Principles of Art*.
- 10 Paul Hindemith, *A Composer's World*.
- 11 Susanne Langer, *Feeling and Form*.
- 12 ארנסט קאסירר - מסה על מהות האדם.
- 13 Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*.
- 14 קאנט - ביקורת כוח השיפוט, עמ' 140.
- 15 שם, עמ' 144.
- 16 קאנט - ביקורת כוח השיפוט, עמ' 107.
- 17 שם, עמ' 116.
- 18 Carl Seashore, *Psychology of Music*.

בתחילה הוא נושר

אדם מתבגר, מתכער
סולח לאחרים
את בעורם.
סוסיו אינם סוסי מרוץ
הוא מצטמטם, דוהה
יותר ויותר
דומה לשכניו
המלחמה מאחוריו, מלפניו
ומכל ארבעת צדדיו.
בתחילה הוא נושר
אחר הוא עוצר ומסתגל
לעולם
לעולם לא יוכל להתישר.

כחול ושנהב

יבואו עלי ימים של ברכה
כמו באגדות ילדות
יבואו עלי ימים של ברכה
הנה הרוח נושבת אלי
עלים של זהב.
הנה הסתו שולח בי
שקפים ירקים.
הנה השמש שוזרת לי
חלונות צבעונין.
כחל ושנהב האור בחדרי
בריסים משפלים מסתחרר היילון
בשערי מרקדים פרפרים
באים עלי ימים של ברכה
ימים של כחל ושנהב.

ענת לויט



בבנין שעורו מתקפל – שכבות
כשנותיו – שנותי קבעו
מחיצת זכוכית חדשה בינן לביני
קוד שאיני יודעת דברים חדשים
בתוך השנים שעברו אני בוקה
דרך זכוכית מקלפת את העור בקדים
ריקות ממוללת קוד ביני לביני נכנסת
לבנין חדש.



גם בחלומות של רובינזון קרוזו
יש מקום
רק לאיש אחד
האוסף שאריות
מגע
אלים
אל תוך בדידותו.



כתמי חשכה
מטלים על מרצפות
זה לפני זו
בלילות גזורי ירח
נאחזים
בין אור לצל
שלפני הגפת התריסים.



שני גופים
נאחזים לשוא
לשמר את הגופים
הנאחזים לשוא.

בקולנוע גרמני דווקא - תחושה של מועקה שתומה וריקנות מאכזבת. האכזבה נובעת מאימילוי ציפיות; מצד אחד עושר צורני ואסתטי רב, דקות הבחנה ורגישות אנושית, ומאידך גיסא העדר כמעט מוחלט של התיחסות ישירה, ראשונית ובלתיאמצעית לפשע השמדתהעם - העם היהודי במקום הראשון, אך גם הצועני והסלאבי - ולפשעי־מלחמה האחרים. אין לטעות: מעשה הפשע מציק ליוצרים אלה; אך הם נוהרים ומטפלים בו בכפפות־משי: על דרך האלגוריה, הסיפור ההיסטורי הישן־נושן, הסימבוליזם המודרני, האכסיסטנציאליזם ומה לא? אך קצר כוחם ועוזרוֹחם מלהגיש סיפור ריאליסטי אותנטי, או אף ניאוריאליסטי, בנושא כאוב זה. דווקא עקב יופים האסתטי המושלם כמעט ותוכנם ההומאניסטי של סרטים אלה חש הצופה בפער שבין המציאות הפסיכולוגית לבין זו ההיסטורית: הנה עוסקים כאן ב"בגדי המלך", אך מתיראים להציגו במערומיו.

תופעה מענינת בקולנוע הגרמני היא העובדה, כי דווקא לפני עליית הנאציזם הופקו סרטים מעולים העוסקים בצורה ריאליסטית נוקבת בוועות המלחמה: "חזית המערב 1918" ו"שטח הפקר". המלחמה הוצגה בהם בכל "הדרה": ליכלוך, רעב, עוני ואכזריות ברוטלית. סאדיזם והתעללות מאיצים במוות לקצור את קצירו השופע. הופק אף סרט חשוב שהתריע מרות נגד עליית הנאציזם: "מ" - הרוצה מדיסלדורף של פריץ לאנג. בסרט זה נחשפה העובדה, כי החברה הגרמנית איבדה את קנה־המידה המוסרי הצלול.



האמנם דרך המלך? על הקולנוע הגרמני החדש, הנאציזם והשוואה

למעלה ממאה וחמישים שנה בהיסטוריה, ולמעלה ממחצית המאה בתולדות הקולנוע האמריקאי, נחוצות היו בכדי שיופקו סרטים כמו "חיל בכחול" ו"איש קטן גדול", העוסקים בצורה רצינית ומכובדת, אך מעל לכול באופן ריאליסטי, בהשמדת האינדיאנים באמריקה.

הקולנוע היפאני איננו עוסק באכזריותה הנוראה של הקיסרות במושבותיה לשעבר בדרום־מזרח אסיה והקולנוע האירופי רק בשנים האחרונות הפיק מיספר מיזערי של סרטים מעולים המטפלים במעללי הקולוניאליזם האירופי ברחבי היבשת השחורה ובאסיה. הנטיה הכללית היא לטאטא את הפשע אל מתחת לשטיח.

הקולנוע הגרמני איננו יוצא דופן מכלל זה. במאמר שלפנינו נדון בפריחתו המחודשת, שניים־שלושה עשורים אחרי מלחמת־העולם השנייה, של הקולנוע הגרמני. על רקע הצלחותיו האמנותיות של קולנוע זה בולטת העובדה כי הגרמנים אינם מסוגלים, עדיין, להתמודד עם הפשע הנורא של הנאציזם ואין הם מסוגלים למלאכת ההלקאה־העצמית הקולקטיבית והמטהרת בקולנוע. הגרמני מתקשה להביט בפני עצמו בראי העולם מקבל באהדה את הרנסאנס האמנותי; אך יש משמעות מיוחדת לעובדה כי את הפרס האירופי החשוב הראשון קיבל "תוף הפח", העוסק אמנם בהתבהמותו הנפשית של העם הגרמני, אך נמנע מחשיפת הזוועה והמגיש את הפשע הקולקטיבי מתוך פרספקטיבה סוריאליסטית דקורטיבית מובהקת.

ראיתי קרוב לשלושים סרטים גרמניים המשויכים לגל החדש, שנוצרו החל מ־1966 ועד 1980, היינו עבודתם של אנשי־הקולנוע בתקופה של עשור ומחצה, והרושם הראשון הוא של אוסף מרשים וססגוני, של עושר צורני עזי־בעה ורב רגש, אך המותיר - בהתחשב בעובדה שמדובר

ההתעללות הולך ומתרחב ומקיף את הפנימיה כולה. כנס נמנע מותו של הנער. הברוטליות הפיסית מוצגת לראווה ככל מערומיה המכוערים. מגמה זו של עיסוק ישיר בשאלת ניצולו המחפיר של הכוח נעלמה חישמהר מסרטי הגל החדש.

"אגירה, זעם האל" (1972) של הרצוג הוא סיפורם של הקונקוויסטידורים הספרדיים בפרו. קומץ אנשים פוסע אל עבר החידלון ותוך כדי כך נחשפים הטירוף והכיעור בטבע האדם. כאן המסע-אלהמות מצוייר בפרספקטיבה טריגיקומית ואלגורית. כאפנו עולה ריחו של נקניקיהם הגרמני העסיסי המתובל כתבלינים אקזוטיים.

לאורך כל הדרך למדים אנו, כי מר הוא גורלה של אהבתהאדם. "סטרושק" ו"קספר האזור" מצלמים את השפלתם של החלשים והמיסכנים. אין עבורם מקום בעולמנו פרט, אולי, לבתיהמשוגעים. אין גם מקום לאהבתהחיים לשמה. תחת מסכת החיים התוססים מסתתר המוות האורב לקורבנותיו. נוצר מיתוס חדש שיעיר לעזאזל חדש: הגרמני העלוב. המיסכן והנרדף - שתפס את מקומו של היהודי, שנעלם.

גם סרטים המציגים חיים פשוטים ורגילים מצטיינים בקדרות פסימית. "רוכל ארבע העונות" (1971) של פסבינדר הוא סיפורו של אדם פשוט-בתכלית, שלא מוצא את מקומו בחיים שום דבר לא חסר לו ובכלזאת הוא מתאבד. המחאה היא סתומה חסרת-משמעות. ב"אפי בריסט" (1973), אף הוא סרטו של פסבינדר, נחשפת האנטומיה של הבורגנות הגרמנית. בעידן הרכבת ואוניית-הקטור גברים מנהלים דוקרב אקדחים רומנטי עדימות והאשה מגורשת מביתה ומפורדת מילדיה לכל חייה עקב אפיזודה חסרת-משמעות. פאתוס מזויף, ערכיכבוד מזויפים וריקנות פנימית מחרידה הם לחס-חוקו של העם הגרמני.

סרטו המאוחר של פסבינדר "נישואיה של מריה בראון" (1978) מנסה להתמודד עם בעיית ההתחמקות מטפול-שורש בשואה. התשובה הרעיונית המתקבלת מסרט זה היא עפ"י עקרונות ברכת. מריה בראון (או גרמניה) היא אמה קוראג' מודרנית: כל האמצעים כשרים עבורה בכדי לעשות ממון קל. זנות ורצח אינם פסולים בעיניה כל-עיקר. לא חשוב אם ההתעשרות נעשית על חשבון הזולת: ידאג כל אחד למצוקתו הוא. החיים הם ג'ונגל החזק נותר בחיים. מסקנתו של פסבינדר ברורה: לא הכישלון והתבוסה במלחמה הם שורשי-הרע, כי אם הפשע, שמנסים לטשטשו. האנוכיות הברוטלית מתחפרת כאחורי הנוסטלגיה

בקרוב הבמאים הצעירים כולטת וחורגת דמותו של בו סיברברג, את סרטו "היטלר שבתוכנו" ראינו על מסכי הסינמטקים בארץ. במאי זה איננו עוסק אמנם במישרין בנושא הנאציזם והשואה; אך הוא מחפש, בקדחתנות, בשקידה ומתוך לעג מר, אחר היסודות האיראציונאליים הקדומים, של החברה הגרמנית. סרטיו מוקדשים למחקרים על-אודות דמויות כמו קארל מאי (אבי תורת האדם העליון בספרות לנוער), ריכארד ואגנר (שרומם, כידוע, בעבודתו האופראית את האלילות הגרמנית) והיטלר. הוא הותר לחשיפת שורשי הפאשיזם באופי האומה הגרמנית. המסר הוא כי האדם הגרמני נסחף בתשוקה עזה להקריב את גאוניותו על מזבח הערצה-עצמית ובוז לעמים אחרים.

אין ספק, כי אישיותם היוצרת של הבמאים הצעירים עוצבה עלידי מאורעות 1968/69, שנות-המחאה החריפות ביותר נגד מלחמת וייטנאם ומחאת הסטודנטים. מאורעות אלה שימשו מנוף אידיאלי ומסרי לקולנוע הגרמני המתחדש. נושא המלחמה, הפשע הקולקטיבי והשואה נדחק הצידה. עתה מצאו הם אפיק עקיף ופורה לפרוק רגש התיסכול האמנותי והמחנק המוסרי באמצעות יצירת מחאה נגד המציאות העכשווית בגרמניה. באירופה ובעולם, אך עקבהאכילס של הטראומה הנאצית מוטבע בעבודתם לאורך כל הדרך. בסרטיהם לא נמצא אפילו גיבור חיובי אחד המשיג את מטרותיו, מקים בית או שמצליח לסחוף את ריעיו אחר רעיון. או חלום נשגב אווירה של "LET IT BE" דומשמעית. הציה אנארכיסטית חציה ניהיליסטית, שולטת בכיפה בסרטו הגל הגרמני החדש.

מעניין הדבר, כי דווקא בסרטו הראשון של שלנדרף מורגשת המגמה לנסות ולהתמודד התמודדות ישירה. פחות או יותר, עם עצם החוויה הברוטלית הגלויה. ב-1966 בפסטיבל קאן הוקרן "טורלס הצעיר" (עלפי סיפור של מוסיל), הנחשב למבשר. לסנונית הראשונה של הגל החדש. בסרט מגולל סיפורו של פנימיה תיכונית כחקופת הקיסרות האוסטרו-הונגרית. לנגד עינינו ניגלית מציאות שונה בתכלית מזו המצטיירת מדיוקנו מפיח טובלב סנילי של הקיסר פרנץ-יוסף או ממחזותיו דקי ההבחנה האירונית של ארתור שניצלר. צעיר אחד משמש שיעיר לעזאזל להתעללות סאדיסטי-מינית של קבוצת תלמידים אכולי תסביך-עליונות פסיכופטי. אין גבול לדמונם הפרוע של הנערים הסאדיסטיים ומעגל

האמנם דרך המלך?

חיים חדשים באדם המבוגר. תמימותו של הילד חייבת לשמש מצפן בחיים! אכן, עבודתו משלבת תמימות ילדותית עם תיחכום מורדני.

יש סרטים המטפלים בבעיות חברתיות מורכבות, אך למרבה הצער סובלים הם מפשטנות יתירה, שיעמום ומסתפקים בעלילה דלילה המרתיעה את הצופה הממוצע. "פעמוניות פורחות בספטמבר" (1974) של כריסטיאן ציורר משמש דוגמה נאותה. הוא נוקט בשיטת העריכה הדיקטית של גודאר, ועל אף יופיו הצורני הרב, המזכיר לא מעט את עבודתו של הווארד האוקס האמריקאי, מגיש הוא כמעט סרטי-עמולה על מאבקי ועד-העובדים בבית-חרושת גדול, מוסיקת-פופ ברית-מוס של מפעל תעשייתי מלווה את סיפורה של שביתה. המימד האנושי הוא שטוח ביותר והפעל הגרמני החדש מצטייר כדמות נטולת קונפליקטים נפשיים כלשהם.

ראוי להבלטה מיוחדת סרטו של אלכסנדר קלוגה "כסכה ובצער שבילה-זהב מוביל למוות", מאחר שהוא סימפוטמי למצוקתו של קולנוע זה. זהו סיפורה של מינכן. קטעים דוקומנטריים רבים משולבים בשתי עלילות דלילות: של פרוצה המכייסת לקוח ושל "מרגלת" קומוניסטית השוקדת על גניבת מיסמכים. מארכס משמש מורה-נבוכים כדרכה. "עלילות" אלו משמשות כותרת למצבו הסכיזופרני של האמן. קולאג' חופשי של עלילה ותעודה מעניק חווייה קלאוסטרופובית של גוליבר (העיר) בארץ היליפוטים (החושבים), כאשר מעל לכול מרחף חזונו של הבמאי: סיפורה של עיר "האוכלת יושביה", אגדה על סרום מודרנית העורכת כינוסים, חינוגות וחגיגות ססגוניות ומפזרת מפגינים באלימות; בנה בניינים חדשים והורסת את הישנים; חזון אפוקליפטי של עולם השרוי בין שתי קצוות - הזנות והאידיאולוגיה העיוורת, עולם הצועד "בשביל הזהב המוביל למוות".

זנות וקומוניזם. שניהם מושכים ודחים באותה העת. האמן המערבי נתקל בעיקבותיהם על כל צעד ושעל. ומה עליו לעשות כאשר למעלה עננים שחורים מכסים את פני השמיים ובליבו חבויה, כמו סרטן ממאיר, המצוקה הנוראה של אשם אפל?

הבמאי הגרמני הוכיח למדינות מופלגת ובקיאות ראויה לשבח במלאכת הביצוע הטכני, יושר ואומץ לא מבולטים; אך כסיכומו של דבר לא השכיל עדיין להציב כבואה נאמנה וריאליסטית למיפלת, שהיתה חבויה, ועדיין חבויה, בנשמתו.

המזויפת אל העבר. סרט זה, יותר מכל סרט גרמני אחר, חייב לשמש פתח ומצפן עבור היוצרים הגרמניים. אם אמנם יש בכונתם להעמיד את פשע עמם במראה ריאליסטית.

עם זאת חשוב להדגיש, כי מרביתם של הבמאים מודאגים יותר ממצבה הנוכחי של גרמניה מאשר מפשעי העבר. "הסכנה איננה קשורה בנאציזם" - אומר שלנדורף ("טורלס הצעיר", "יריה של חסד", "תוף הפח") - "מדובר בצורה חדשה של פאשיזם... שליטת-מחשבים טוטלית, השגחה משטרתית, וכו'". האין כאן משום צביעות? אם נכונים דבריו של האיש הרי בייתר-ראת חייבת היתה להיווצר הדחיפות ביצירת סרטים, עשרות של סרטים, העוסקים בצורה ריאליסטית נוקבת בנושא השואה. אנחנו יוצאים למדים, כי אכן קיימת מבוכה בקרב אנשי הגל החדש ביחס לאופן שבו יש להתמודד עם רגש-האשם הקולקטיבי בעיקבות המלחמה יחד עם הסכנות הטמונות בהווה המגמה השלטת היא ביצירת עבודות הפועלות יותר על שכלו של האדם מאשר על ריגשותיו; עדיין לא שמענו את זעקתו המרה של הפושע המתפכח.

ויס וינדרס, למשל, עושה רושם, כי הוא משוחרר לחלוטין מתסביכי העבר. גיבוריו הם אותו סוג של אנשים המתיצבים נגד המגמה הכללית. ב"אליס בערים גדולות" (1973) מצוירת עלילה בעלת תכנים פסיכולוגיים עמוקים, שבאים לידי ביטוי ביחסים הנרקמים - תורכדי נסיעה מתמדת וחניות חטופות - בין שני זרים, צלם-עיתונות מתבגר וילדה בת עשר, שנעזבה על ידי אימה. הבמאי עוסק בנושא האהבה הטוהרה, המושלמת, בעולמנו המנוכר, החומרני והאנוכי, והוא טוען כי בכוחו של הילד להפיח



לילה מורד

(המנוולוג יוצג כחלק מאירוע תיאטרוני ב"בימת קדם")

אני יודעת שאני עומדת כאן כבר שעתיים ואף אחד לא שומע אותי.
 שאם מישוהו היה עובר היה חושב אותי למשוגעת.
 אבל גם עכשיו, יותר מזה ששמי לילה, לילה מורד,
 ויותר מזה שמהצד השני של הרחוב
 הבית של אנו'אר. אנו'אר נראשדי שלי
 העולם האחר, אני לא יודעת. קר לי מאהבה.
 וגם אני לא יודעת אם כבר באמת לילה מורד קוראים לי.
 שאני מדכרת עם עצמי. אם ההורים לא ישבו עלי שבעה. אנו'אר.
 אם אבא לא יבכה עליי. אם הפנים שלו לא יהיו
 כמו התפילין. שחורים. כמו הזמן שהידיים שלי השחירו
 מצביעת התפילין השחור, לקראת ראש השנה.

איך אני מרגישה זקנה כמורך קהיר. אם את שומעת אותי. קהיר. קהיר?
 את שומעת שעומדת כאן בחורה יהודיה בת עשרים ותשע? יודעת?
 שומעת אותה בוכה? שומעת! את שומעת?
 אז תדעי לך שזה לא הנילוס. לא זה מה שזורם.
 יא אנו'אר. אם היו לך אוזניים בחושך.
 איך אומר. לוחש שאחליט: תתאסלמיני...
 אבל לילה שלך משוגעת בחושך אנו'אר. אם הייתי נשארתי אצלך...
 ולא בורחת מהבית החם. מפסוקי הקוראן שלך. ואתה
 אתה יודע מהי משפחת מורד היהודית העתיקה והמכובדת?
 איך אומר המשורר:
 "אל-חאיא חילורה אליירעהה"

אתם מבינים בנייצי קהיר עתיקים שכמותכם.
 מה פירוש המשפט הזה: "אל-חאיא חילורה אליירעהה"
 לא אתרגם לכם. רק תדעו שהחיים זה באמת שדה
 ואני שרקמתי לאבא על נרתיק התפילין
 על הקטיפה הרכה כמו השירים של אבא את שם בית-הכנסת
 ושם משפחת מורד... רק 'משפחת מורד' היה צריך לכתוב.
 משפחה יהודית ידועה. יא-קהיר. יא-אנו'אר. אתה יודע?

כל יום אבא אומר בשחרית: "תהום אל תהום קורא".
 ורק עכשיו אני יודעת למה הכוונה - - -
 איך אתה מבקש להיות עגיל. עגיל הוא אומר. לילה,
 להיות עגיל באוזן שלך. לילה.
 ואני לבד. להחליט!

קח. קח את צליל העוד. קח את צליל הק'אנון. תן הנשימות שלך.
 לְיִלָּה, תתאסלמי? ואבא? לְיִלָּה. אהיה גם אבא שלך.
 מה את חושבת? אני ילד שלך. אני אהוב שלך. אני בן אדם. אנחנו,
 אנחנו כולנו יצורי אנוש לְיִלָּה. את כל הצרות שבעולם הוא אומר
 אפשר להבין בגלל התפילות האלה שבני אדם מתפללים.

אָנוּ'אָר!! אמא שלי אומרת שפרח נפתח מפני שזו תפילה שלו.
 זו התודה שלו לְאֵלֵּהָ. מ-י לא מתפלל! גם אבנים מוכרחות.
 כמה שמה שאמרתי: אֵלֵּהָ. לא הבין. תהום אל תהום קורא.
 ואיך יהיה לי הקולנוע בלי אנו'אר.
 ואיך אני משחדת נסיך ונשארתי חכמה.
 נגיד את פארוק' המלך.

יש לו מילים. איזה אנו'אר: למה את עוצמת את העיניים שלך כשאת
 אומרת אנו'אר? אנו'אר. קהיר. תשמעי קהיר
 כמה את שקטה עכשיו. אם היי תי. אפשר לשמוע את המחשבות שלי?
 מתפצלות כמו הדלתא של הנילוס. נהר בודד הנילוס.
 אנו'אר הוא הנילוס של חי.

האם תצעק עליי אבא אם הֲלִיָּלָה יגיד לי שהנילוס הוא אָנוּ'אָר של חי
 בחורה יהודיה שמתה. מתה להיות שחקנית, אוהבת, בורחת, לאנו'אר.
 הוא כבר זורם בי.

קולנוע. יהיה פתאום כיבוי אורות ואשליות יאירו בחושך. אני אאיר לכם -
 עוד שיר ועוד ריקוד ומנגינות. לילה. לילה. כל זה בשביל
 השקר המרוח על הקיר? תחפוש? מי אלה האומנים לילה? מהי אומנות?
 אבא. האם לא תמיד אמרת: לילה, תשמעי. תלמדי איתם. תלמדי
 צרפתית תקבלי השכלה.

יש לנו אותו אלוהים, אבא. לכולם אותו אלוהים. רק
 תזכרי שאת יהודיה. המִוֶּרְהָ לצרפתית. אנחנו יהודים משכילים.
 תחפשי השכלה. מחר במקר. אם אני לא אמות מהקור הזה
 אני אזכיר לך. מה אמרת: צרפתית עושה את כל האנשים
 חופשיים - - - אוהבים.

אתה אמרת נהייה משכילים. אבל אני רועדת, אני רועדת.
 והאסלם? האסלם. אולי כמו פֶּאֶסְפֶּנִיָּה. יהודים וערבים.
 מה אני אגיד לך אבא. אתה יהודי. את התפילין שכחת. אבל אתה יהודי
 ואני. אני אוהבת את אנו'אר.

ותורכיה נלחמת באירופה. הם קוראים לזה מלחמת עולם.
 מה שווים כל החיים אם אנשים חוצים את האוקיאנוס כדי להרוג אנשים, אבא.
 אני אזכיר לך. מה שסיפרת לי. מה שסיפרת על בית-הכנסת הגדול באלכסנדריה.

כ- ג- ה יהודים מתו שם. מה למדנו באליאנס. אה. אליאנס.

כמה יהודים כבר מתו במצרים!

צרפתית עושה אנשים ...

אנחנו משכילים היום אבא. אולי הוא ישן עכשיו אבא. כמו כל קהיר.

אפילו אנוואר ישן. אני אגיד לכם מה שר אל אטרש:

"אל-חאיא חלו'ה אלי-רעהה".

אתה מבין אנגלית וצרפתית וערבית.

אם הייתי אשה מסלע. כמו הפסלים באבו סימבל. אם הייתי.

והקידוש בשבת. מה אני רוצה. רוצה להצליח. אתה אמרת יה ודים

מוכרחים להצליח. עכשיו כבר כמעט אור אבל כמעט לילה. אולי

אני עוד כבר לא. לא לילה מורד.

אולי אני אף אחת. אולי קולנוע. אולי אני אנוואר ו'אשדי.

אני יודעת שאני שלך אנוואר. אולי היית רואה אותי משוטטת משוגעת

מדברת אל עצמי.

הצל שלי הולך איתי. תשאל את המרצפות העתיקות של סמטאות קהיר.

הלילה מתה לילה ואני כבר שלך.

על ריבועי מרצפות הרחוב לילה שלך. צל שלי

על אוסף של מרצפות מחוברות זו לזו בדיוק וכל אחת מישבצת

שלא מבינה מישבצת שלידה חתוכה לילה למישבצות.

אתה יודע? יש חלוצים יהודים בארץ ישראל. אין להם. לא שבת

לא חג. קוראים להם חלוצים. אתה יודע. נברח? איך אבא שונא

איך הוא אומר: הם יותר גרועים - - אה אנוואר.

אבא שלי לא יבין.

אם העמדתי בפניך ברירה - אני או הקולנוע - למי היית עונד טבעת?

אני הייתי לקולנוע! למי היית אומר מגורשת מגורשת מגורשת? אה.

לילה שלך משתגע לה באמצע הלילה בקהיר יא אנוואר.

אבא חושב שאני בקורס לצרפתית. איזה חושך.

אתה חושב שאני חזרתי הביתה.

ואני יודעת שכבר לא יקראו לי לילה. ומחר אני שוכחת מאבא. שוכחת

מהבכיות של תשעה באב. ואני שלך. של הקולנוע. של מדרכות קהיר.

של המות החי של הפסלים באבו סימבל.

כי אני יודעת. אתה כבר תדע את השיר: עומרי אורבק ויטול ריאבק חי'ארני.

ומה אני בלעדיך? אלד לך. הרחם שלי יישאר של אמא שלי אבל

אני אלד לך. והמצלמה. המצלמה כמו עיוורת תסתכל על חצי חיי.

תצלם אותי. לילה מורד שהרגה את הרחם היהודי שלה.

הציפורים יודעות מתי לעורר את קהיר. אהיה שלך יא אנוואר.

ומאחורי? אבא. אמא. הקטיפה הרקומה. טלית לכבנה. חלות שהאהבה שלי מחללת.

על פתח האושר אנוואר יש חרב חדה. ושערה קושרת את החרב אנוואר.

חשבתי איך אבא קושר את התפילין ואני קשורה לך?!

לילה מורד

יראו אותי תמיד בחשיכה. בבתי הקולנוע.
אהיה לילה מורד של חושך. היהודי'ה שיראו אותה רק כשמכבים את האור.
לילה מורד יגידו. שעזבה את המשפחה. שהיתה סמל הבית.
ועכשיו יושבים עליה שבעה.
וכל המצרים ימחאו לי כפיים.

אביבה דורון

כל טוב ספרד

לפעמים אני מרגישה במזרח את לבי בסוף מערב
מטיל בחרבות וזוכרי המקומות
שהיו שם מתפללים פנימה ליחידה שתשחר האל
ופונים כלפי מעלה
חולמים מזרח

קירות זוכרים

ומי יתן לי כנפים
וארחיק נדוד
לספרד
ל"בריוס חודיאוס"
לקירות הזוכרים

ברחוב בית הכנסת

היו פה פעם יהודים אבל אני אותם לא ראיתי
אומרת הזקנה ברחוב "הסינגוזה" העתיק
שמעתי אינני יודעת.
אולי היו
פעם.

"נו סה" אומרת הזקנה פ"ויה דה לה סינגוזה"
יושבת בשחורים מול בית מצנע
רוח מלטפת את המראה הקשה הזה

בפיוטים עתיקים

קרלוס מביט קשתות בפנת החלון הקתום –
בית כנסת?

"נו סה" היא אומרת בפליאה
אולי

פעם

מזמן

הרוח אוספת את עשתונותינו

אוחזים בקרנות האבנים הללו
אנחנו מצפים שהם יגילו עכשיו
כאן, מבעד לפתחי הבתים העתיקים
והם
משוחחים ערבית
שותים וחושקים בלחן אנדלוסי
מדברים אהבה לאלהים בשפת התנ"ך
ובפיוטים עתיקים

כנים חדשות

שמעון שלוש



לאיש אותך
ועם הנרות וכל
ההרגל הקרוא
מאד
אני אומר לאהב
ועם הכסות וכל
הנחשף הקרוא
מאד.
לאיש אותך שכוב.

שמעון לו יקו לה ואתה בשנתך והולך המיות
עצמה אל עצמה ולפעמים עלם מונח יפה
ולפעמים מעצמה אל עצמה שתקתי לה כבר חשף להיות
באור חדל שתיקות אני אין לי אלא שנתך
אחד דומה לצבי וכמה הוא ערב אחד דומה לצבי
אהבוך עלם כמוך מואר יופי נכון לו יקו
לו גבר זה גבר הנהלך בשנתך

שני סיפורים

שקיעה

'הנוף היפה ביותר של אלמריה נשקף מכאן', אמר לוואיס. עומד היה בסמוך מאוד אליה, אבל מאחר והיה נמוך ממנה בראש לפחות, נשמעו לה דבריו עולים ובוקעים מאזור כתפה, תופעה מגוחכת למדי. בכלל היוו צמד יוצא-דופן: גבוהה היתה מאוד אפילו לפי אמת-מידה רגילה, שעה הבהיר משתלשל ויורד על גבה ועורה כולט כזורתו בין הגוונים הלא-טינים השליטים בדרומה של ספרד; לוואיס, נמוך ומוצק, כולו שחורים וחומים מהלך לצידה כפסיעות החלטיות, כתפיו משוכות לאחור, הכרות גבריות קומפקטית. הוסף לכך את מכנסייה-גינס האפורות, המרופטות שלה, שכבר שנה הן סופגות את אבק הדרכים, לצד החליפה של לוואיס – מה היראה מנהל המלון בינו לבין עצמו, תהתה, כשהופיעו פתאום, שלא בעונה וללא מיזוודות וביקשו ללון את הלילה.

באמת היה במיפוצה של אלמריה בשעת בין ערבים, כשהאורות מרצדים על המים ובמורדות ההר. כאבו של יופי גדול. מאז ומתמיד היתה זו שעתה שלה: דימדומים, זוהר ארגמני מחוויר ונכנע לערב המתפשט על צלע ההר ולרוחבו של המיפרץ. המידרון עליו נבנתה אלמריה השתפל במתינות, שלא כצוקים המשוננים שקרעו את חופי הקוסטה דל-סול בגושים אנכיים כמעט. סלעי פרא שהעצים נתלו מהם בקריאת תגר על כל חוקי הטבע.

'את ודאי רוצה להתרענן לפני שנצא', אמר לוואיס. 'היא ניקתה את האמבטיה הגדולה'. התנערה מההזיה המעורפלת ששקעה בה וליכסנה לעברו מבט זהיר. עד כה עמד בדיבורו; חיוך קטן. פרטי עליה בתוכה כשנזכרה בפניו של המנהל, שנתעוותו במאבק בין התדהמה הספונטנית לארשת-הפנים הקפואה שאי-אפשר להפתיעה, שהיא הכרח אצל מנהל-מלון ואישיהעולם. אלא שדווקא אישיהעולם שבו הוא, כמובן, שהודעזע כאשר לנוכח מיטת האפיריון התפוחה, הגולשת על גדותיה, כזו ששלושים דורות של פילגשים צריכות היו לגנוח בה אנחות של עונג ולמצוץ בה דברי מתיקה בשעות מאוחרות של בוקר כאשר הוילונות עדיין אינם מוסטים במתיקותן של מיתרות שבשחיתות, ואף ללדת בה דורות של ילדי פילגשים שאין הדעת משיגה אותם אלא כתינוקות רכים המתפלשים בכסת העמוקה ובמרחבים הדשנים של אימותיהם – כאשר מול מיטה שכזו, כאמור, ולנוכח הפאר הכבד שהקירות ספוגים בו ולנוכח עיניו הקרות של האיל שקרניו מזדקרות מעל האח אפשר היה לומר, אנו מבקשים דירה עם שני חדרי שינה. והרי זה בניגוד לכל הכללים. במיוחד זוג כזה, שהרי ברור ומובן מה הביא אותם לכאן בעונה שענני הסתיו מעכירים את אווירם

הצלול, הנוזלי של החופים וכשכל התיירים הגרמנים כבר עזבו לשתות את כוסות הבירה שלהם בבית בשטוטגרט או באיים הקריביים, ובואו הקרוב של הגשם מרומז באויר-הערבים המרעיד. אם נפגשו לפני יותר מיומיים אין שמי חואן פרננדס.

ובאמת צדק, הרימה גבה לעגנית וחגגה ניצחון קטן של כלום. נכון. ולא עוד אלא שאפילו יומיים אין במניין הימים. מאתמול. והרינו כאן, בסויטה הזו שדומה יצאה מחלום זוועה של מפיק מזדקן. עומדים במרפסת ומאחורינו המיטה הבשלה, השוקעת. הפשילה על כתפה אחת המגבות השעירות שחותמת מיגדלים וכיפות טבועה בהן. אבל עדיין ישנם שני חדרי-שינה, הזכירה לעצמה בטון חוגג והנמיכה רגל זהירזהיר להטבילה במים החמים, המדיפים ריח אקליפטוס.

'את נראית אחרת פתאום', אמר לוואיס כאשר יצאה לבסוף מחדר-האמבט ריחנית והדורה ושערה אטוף מעלה בתסרוקת של ערב, וידו נשלחה מבלי משים להיטיב את צווארון החולצה שכבר הוא מונח במקומו במעלה המקטורן בציתנות מעומלנת. 'לא כך נראית אתמול בדרך לגרנדה', התלוצץ ושוב היתה נינוחות בדיבורו, שהרי עתה הוגדר המצב מחדש לשביעות רצונו. איש במקומו מונח, הוא במכוניתו הגדולה שכלי-עבודה פזורים בירכתיה והיא בשולי הדרך ומיכנסיה מהוהים ותרמילה לצידה.

שעה שעזבו את הבית, מדיפים ריח סבון של צמחים והרגשה של טרם יציאה, העמיקה האפלה ובתי רובע-הנמל לא היו עוד אלא נקודות בזהקות המפזרות סביבן שובלים של אור. עינו המתהפכת של המגדלור היתה מותירה אחריה תוואי דק שרישומו נותר לרגע במבט עד שחלף. עדיין היתה מופצת באוויר שאריתו הגוועת של הזוהר המופלא, שחילחל לתוך עצם מהותם של העיר והאופק ואבני המבצר בתחילתו של הערב ושעינו היתה כעין הכחל והשרק וכל צבעי הארגמן שהיו מתמרחות בהם נשותיהם של שליטים עתיקים בזמנים שהיו שולים את אבן הפטדה מן הימים ומזקקים את החול לצבעים שהיו נפרשים לרגליהן של הנשים הרוחשות, המפטפות כעדת ציפורים בחדרי מגורים סגורים ששטיחים מכסים את פתחם ואת קירותיהם. האיש הנכרי שפניו שזופות ואצעדות סביב לזרועו היה יורד לחוף ומרכולתו עימו נישאת בידי עבדים שחורים, קצהו של מוט על כתף מקדימה וקצהו על כתף מאחור, וכל אבני-החן הממיתות והשכיות מאם-הפנינה והסיבים הדקים של משי הארוגים ליריעות שהן כמשב של רוח על הזרוע היו מוטלים על הריקמה הפרסית ומפיצים ניצוצות של אור מאיים רחוקים שדקלים סומרים ברוחותיהם החוליות, ושני הכושים היו עומדים ללא ניע וללא רגש כשני פסלים כהים ומביטים נכחם שלא תפגענה עיניהם בנשים, כי מה התועלת לסוחר ערבי נודד בנושאי-מטען עיוורים.

כשהפסיעו במדרגות המובילות אל הדרך הפכה פניה והביטה במיבנים המתקשתים שבנייתם מאורית ואבניהן אינן מסותתות. לא היתה צורת בנייה אחרת שיכלה להעלות על דעתה נוכח שלדו של ההר שהצטייר תחת כסות העפר והירק שהשנים צברו עליו, ונוכח עוצמת העבר זקור הצריחים שהכביד אוכפו על ההר ועל העיר ובתיה ושלעולם לא תהא העיר יכולה להשילו. הבתים, חבויים האחד ממישנהו, נידמו אחד עם הצלע הסלעית ועם מבצר אלקזאר שהתנוסס מעליהם.

'אני מקווה שנמצא שולחן פנוי', אמר לוואיס, 'בשעה כזו המסעדות מלאות כמעט עד אפס מקום. נקווה שיהיה גם מקום לחנות', הוסיף בהנאה פסימית וסובב את גלגל ההגה

שלא למעוך כלב תועה שהחליק בעגמומיות למסלולה של המכונית. פניו הוארו לרגעים כאורם של פנסי רחוב ומכוניות חולפות, חיתכו תווים ברורים, מוגדרים, תלושים לגמרי מדבריו.

'את כל כך יפה', אמר לו איס ונימה דקה של כאב היתה שזורה בדיבורו. עיניו שהביטו בה ממרחקים היו שקופות כוגוגיות הקתדראלה דל פילאר שנספג בהן דמו של המושיע. להבת הנר התנפצה בגביע היין לרבבות בבואות זעירות והגביע בער באישם הכהה של כרמי ריוחה כמו הלילה, ליל בואה לספרד שבער באלפי מדורות בשדות וכצידי הדרכים ובמרחבים המתמשכים ובקצה האופק. הן דלקו לכדן, בזכות עצמן, סימנים של אש; ואז לא ידעה שהן תרצדנה במרחק לאורך כל הדרך, בין המדרונות שטופי עצייהזית העתיקים שזה מאות שנים הם מנסים עוד למצוץ את לשדה של אדמה שנסחטה מזמן, במישורים הריקים האינסופיים שאייאפשר לעבדם ובשבילי הכפרים שנשים כשזיפים שחורים מהלכות בהם באלמנות מלידה, כל נדודיה חיכו לשוב ולהצית בעיניו של לו איס צודרית דקה, מפל שיער בהיר.

ירח חיוור עלה בקשתו הגבוהה של החלון והשתרג בזרועות המטפס שהתפתל ונצמד לעמודי האבן. ידו הגדולה, השזופה של לו איס סגרה על בסיסה הדק של הכוס שהיה משתעשע בה בעצבנות בשעה האחרונה. יד של עפר וחומר שציפורניה קצוצות בקפידה.

'נלך לטייל קצת', אמר לו איס מבעד לענן העשן האטום שעמד ביניהם; אבל גם מבעד לעשן יכלה לשמוע את הבקשה בקולו. המלצרים באולם שהתרוקן נראו כעדת בובות שעווה במוזיאון שנשכח מלב. כיסאה הוסט בערפל המתמשך של תנועותיהם ואוויר הלילה פרץ והצנ את פניה.

הגן היה מבוך שבילים אפלים, מנהרות של צללים. דמויות תבליט כהות היו פוסעות בהן בחיפזון, מבלי להתבונן לצדדים, מתעלמות; ובכל זאת היו הדרכים מצטלבות ושתי דמויות התמזגו לאחת שפסעה בחיפזון, מבלי להתבונן לצדדים, החוצה מן הגן.

'שבי', אמר לו איס וגזעי העצים והספסלים הרטובים ופרחי הלובן שזהרו בחשכה כשפתיים פשוקות למחצה ענו לו בקול איוושה נמוכה, שבי. האוויר היה קרוב וסמיך עד שיכלה למוללו באצבעותיה והענפים סגרו עליה זרועות באפלה. מילים של כלום צללו והותירו אחריהן מעגלים מתפשטים של שתיקה שלחשו לה את מה שידעה מלכתחילה, שהרי בין כל האנשים שנסעה עימם בדרכים לא היה הראשון שביקש קירבתה. כולה; לא רק העיניים הרתוקות לסיפורם של הדגלים האדומים המתנוססים מעל לגגות כשהשוורים רצים ברחובותיה של פמפלונה. וזאת לא יכלה מעולם. רצתה שיהיו קיימים בתנאיה. הגשר בינה לבין מרצפות האבן של לילות החמסין, קשתות הגשרים העתיקים שבין הבתים, תגרני הרחוב. שם כדי שתוכל להלך בין זעקות החמס של מוכרות הממתקים, מוי בואנו, סניורס, וטיפות צבעוניות של כביסה נושרות על ראשה כשייכת. אבל לא מעבר לזה. לא מעבר. מעבר לזה ישנם אנשים והם קיימים בפני עצמם ויש לקבל. ולפיכך לסטות. מעצמה, מספרד שהיא שלה ולא ספרד ממשית של מישהו אחר שאינה רוצה את ספרד הזו ואינה רוצה בו.

הורידה מעל צווארה את תליון הזהב. הקמיע שלה. של נדודיה. קנתה אותו בפרו מגרינגו זרוק שקרס באבק ועיניו לא ממוקדות, אדישות, אינן מביטות בארנקי העור ובצמידים הרקועים באותה דוגמה שרוקעים כל הגרינגוס הזרוקים הקורסים בשווקים מקיטו ועד פוארטו מונט, שחזרו רגע לחיים כשאמר את תאהבי את פרו. ושקעו שוב בתרדמת האבק והקיץ. והחשיש. ומה נאכל בערב. הורידה את התליון ונתנה לו, כפיצוי מראש, כמנחה לכפר על מה שעתיד לקרות, שאינו עתיד לקרות, במקום. והוא קיבל: כאות לטוב. כהתחלה. לקראת. ומה עוד יכלה לעשות.

רחשוש העלים וניסור החרגולים חיתכו באוויר הדומם, חשמל בחוטי המתח הגבוה של הלילה. קול פסיעות עמום היכה הדים בשבילים נעלמים. שלא מרצונה עברה בה צמרמורת.

'קר לך', פסק לואיס ואולי שמעה את הרווחה ואולי דמיון היתה.

נחזור הביתה', אמר והושיט לה עכשיו את ידו באופן של זכות, אותה היד שהיתה מרחפת כל העת ואינה יודעת אם לגעת וכיצד לגעת, ועזר לה לקום מהספסל. 'שם חם. נסגור את התריסים', הוסיף והיתה הבטחה במילותיו שנותרה תלויה ועומדת ביניהם כל שעת הנסיעה מעלה, חזרה אל המלון ואל דירת התפנוקים ואל המבצר שצדודית מגדליו הכבדה רבצה על הבתים שעל צלע ההר.

בקבוק היין המתין על כרכוב האח, גאיון, צווארו מתארך ירוק עמום. איחולי ההנהלה. לא פרננדס האיש שיניח למיטות קינגסייז שהזמין במיוחד מהריסבורג, פנסילבניה, שתיוותרנה ביתמותם של גופות עריריים. ובתקווה שתנעם עליכם שהותכם. כמעט ציפתה לראותו מרחף מעליהם בחלל החדר, אוחו בידו בשרביט המקהלה ומנצח במרץ ובריכוז ובדאגה רבה על מאמציהם המשותפים.

לעג נקרב בעיני האיל המתות. היו אחרות לפניה ובפניהן ידיעה והשלמה והתגרות וחוסר וודאות, וגם ליאות ראה שם; אבל הסיום היה חוזר על עצמו שוב ושוב עד לזרא והוא הרי מלכתחילה לא מצא בו ענין מיוחד.

'- תשתי? -' אמר לואיס והגביע בידו שלח מדקרות של אור שריקדו בעווית על התיקרה בין הצללים הכהים של אצבעותיו.

'- תשתי? -' אמר וקביעה היתה המישאלה שבקולו ואיום ותחינה. תשתי, שהרי אני כאן ואת כאן והלילה חודר באור קפוא ואני ממשי ורוצה וחיובי כך. תשתי ואפילו אם אני זוכר אתמול על הטרסה כשהערב היה חמים ונישבה רוח של ים ואמרתי שאינני רוצה דבר. תשתי, למרות שאני גבר שנים רבות ואינני זקוק לדבר שלא אוכל להשיג אלא בדרך של כוח, שהרי אפילו כשאמרתי האמנתי שלא יהיה צורך, שמרצונך, שהרי נצחק יחד על מה שנאמר צחוק עמוק וסודי של מתחת לשמיכות. תשתי, והגוש המוצק של גופו שהוא לואיס סאנטיאגו, שהוא קיים ולח קימעה ומרעיד משקיקה ומבקשה ומכוח עצור וריחו אריד אקסטרה דריי וזיעה וסבון של צמחים עבר בכוח היד המגושמת ששערוהיה

שחורות וגסות ואצבעה הקטנה מעוקמת את המרחק הבלתי נמדד, וכפה עליה ככל האדנות של מה שהוא חם ונושם ומורגש להכיר בו. לדעת אותו. לרגע.

אבל בתומו של הרגע היה הגו נוקשה והמבט שיקף את אורות הנמל כראי שאין בו עומק, כעיניים המתות על הקיר שהכפילו בקבוקי יין ולואיס ושיער בהיר סבוך באצבעות חימר. והוא לא ידע כיצד ולא ידע על מה, שהרי הקיץ שעבר עם שתי ההולנדריות שחילקו את דירתו בטורמולינוס היה צחוקים וגופות רטובים מחליקים במקלחת וחבטות לחות של מגבות שנסחטו לאחר רחצה וצחקוקים חנוקים בשעת הימלטות של העמדת פנים וגילגולים סוחטי נשימה על רצפה קרירה וגירגורים עמוקים ורביצה פשוטת אברים של אפיסת כוחות, וגלידה בערכים במילקבר של אנטוניו כששני הקודקודים הזהובים מבהיקים משני צידיו ומיגואל ופרננדו וסילבסטר וריזה נועצים בו מבטים ועיניהם יוצאות מן הקנאה ומן הכיסופים והוא סונט אצבעותיו אל פרו המלצר ומצווה בקול רם, עוד שתי מנות ליפהפיות שלי גורדיטו אני רוצה שתשמנה קצת. והוא צוחק ואנטוניו צוחק וכל בית-הקפה צוחק ושתייהן צוחקות מבלי להבין על מה, אלא משום שהערב נעים ומנשבת רוח שטעמה סרדיניים ומלטפת את הכתפיים הצרובות ואת המחשופים המאדימים שבכל שנה היה אנטוניו מושך ומעביר עליהם אותו מבט של ביקורת ומפטיר באותו ליגלוג שבתשוקה, אלו זרועות התמנון הלבנות עוד תהפוכנה בשמש שלנו לקלמרי משובח והתאכון כקולו. ועם הצרפתיה היו ערכים מעודנים כשכלי הכסף והזכוכית מנצנצים בקור ותנועותיה מדודות ושקולות והיא מחתכת בצלי בסכין כאילו באיזמל מנתחים, ושותה אפריטיף בשיכול רגליים דקות ועדינות שאין להן סוף במלונות של חמישה כוכבים שעל החוף, והיו לילות נאכלים בשגעון ציפורניים מעמיקות לחרוט ולחישות המטריפות את הדעת, והכול כל כך ברור ומובן מאליו ומה קרה עכשיו ועל מה יצא הקצף.

והוא הן לא יכול היה לדעת מראש שלא היד הגדולה המיטיבה לפתוח את דלתה של מכונית מן הצד הראוי ולתחוב פנימה קצהו של מעיל שנשתרבו ולבחור ביין הנכון למנה ראשונה של הגים, ולא השיער הכהה המפוסק בקפידה המתפרע ברגעים הטובים לכך, כגון בשעה שמאיצים לרגע נהיגה פרועה שכוונתה זעקות אימה מתפנקת, ואפילו לא אלו העיניים החומות המצטמצמות בצחוקן ושעתה הן נבוכות ומפצירות ואינן מבינות, אפילו הן לא תבטלנה את המרחק. שאין בכוחן ליצור יש מאין.

'לא יכול עוד', הפטיר לואיס בקול נמוך והמילים רעדו בחלל ביניהם. 'ידידה שלי עובדת בעיר במועדון... מארחת. אני הולך אליה!'

וצלליתו נמחקה אל הלילה, מטה אל העיר שהבליחה הזמנות צהובות של קובות מההות ושל בארים שלועותיהם ניחרו משידולים שמזמן שכחו את הפיתוי, שלוחשות זונות של פרטה וזונות של ליל שישי העומדות בפתחן של מאורות עששות ושל מועדוני-לילה של תיירים, ולוחשות עיניהן של נערות בנות ששעשרה המציעות את תחתונהן למזכרת לסקנדינבים קפואי-ארשת בגילי-העמידה עבור אלף פזטות, שתמורתן הן יכולות להשיג מנה ברובע הערבי. נמחקה אל בין הפתחים העמומים שבחדריהם האחוריים, המוארים במנורות-בארוק של חמישה-עשר וואט, מצמידים גרמנים בעלי-בשר שפניהם נוצצות מזיעה של תום הארוחה ובניות מאופרות בסומק מופרו, שאינן חדלות מלעפעף בריסיהן הארוכים מכפי שהטבע מרשה משום מנת המסקרה הגדושה שהברישו עליהם הנוזלת לקצות עיניהן המתאדמות ומיסרת אותן; הנערות דקות-הגו שעורן כגון

הזית, בנות-לוויה מקסימות מן המין השני, חברות טובות שלי שאני ממליצה עליהן אחת אחת, ביטאה בצרידות ברורה מדריכת-התיירים לתוך המיקרופון האינטימי שלה, יש בעירנו מסעדות-יוקרה ומועדוני-לילה שהקצב בהם משגע; אבל כמוכן מה הטעם לבד, ועיני-החזיר הקטנות נדלקו בניצנוץ ואלו בשורות האחרונות משכו אותה את רוזה בשרוול שמלתה המפתה מבלי לחשוף ושאלו, תוכלי לסדר ללילה שלם. אני מוכן לשלם הרבה, אבל לא אסבול שיפשוטו את העור. לחי אל לחי, לסת ליברורסט נפוחה אל הקו העדין הכחוש והיא איננה כאן משום שאינה מה שהיא צריכה להיות, לא, אלא בעבור ערב אחד של פאטה מפרכנס ושאטו דה לה ואליר שהביאו במיוחד מברזיל ונרות מבליחים עד שהפיח סותמם ומוסיקה אפלה של תופים רחוקים מהדהדת בוורידך. ואת אצבעות הנקניק ואת הכרס המעוררת בחילה את יכולה למחוק ממחשבתך כאילו אינן כאן, זה כל כך קל, אל תהיי טיפשה אני אומרת לך. אל תשכחי את הלילה בו התפרצה אינו פתאום בהתיפחות עצומה שאי-אפשר היה להפסיק, ממש ללא סיבה, מטומטמת שכמותה, דווקא מצאה חן בעיני ההוא.

ובסימטאות האפלות יותר, בעובש המעמיק של הרובע העתיק שאיננו אופנתי, צילצול מכונות-המזל במשיכה העוויתית וקול מיתקני הסיגריות שהתרוקנו ובעיטות של אינ-אונים, ונשיפות קטועות של מוות בטביעה בחצר האחורית בצחנת השתן העולה מן האדמה, והרי הבטחת מאתיים. והמבט המוסתר בין עפעפיים מורדות לחצה של הצעירים בחולצות הפרומות עד לטבור שגוום כפוף קימעה, סביב לפנס המשחיר זיפים קצרים של שלושה ימים וחורט בפחם את העיניים ואת היד המקפצה מטבעות של עשר פזטות בעצבנות מדודה שהיא קריאת תגר. שלושה וארבעה מקובצים ליד עמודיהעץ המתקלף ומפליטים מזווית-הפה בקול נמוך, דיברתי עם מנואל והוא אמר. יהיה משהו בעוד שבוע, עשרה ימים, שבועיים. והאימהות שאיבדו את חיטוביהן בזיקנת חמש שנות חיתולים חמוצים מרימות קול צעקה מנוליטו הו מנוליטו בוא מיד הביתה שאם לא אתה יודע מה אבא יעשה לך, כבר חטפת מספיק אתמול, אני לא יודעת מה לעשות עם הילד הזה בנשמת הסניור, לשכנה שמעקה הברזל הדק של מרפסתה נוגע כמעט בשלה מן הצד השני של הסימטה וגופיה לחה נוגעת בגופיה לחה עם כל משב רוח קל. אביו לא ייגע באוכל עד שלא יישבו כולם ליד השולחן כמו שצריך ולא יטעם מהטורטילה אם איננה חמה, סאנטה וירחן דל פילאר הושיעי נא.

וכל זה עלה באוכך מהביל מן העיר התחתית והיתמר אליה, לחלונה שהיה רחב ועמוק ומסוגל להכיל את כל הבתים המתקלפים והסימטאות המצחינות ושומרי-הראש בפתחי הבארים ששתי פנים להם, ואת סירות-הדיג העתיקות המתנדנדות בנמל ואת אוניות-המשא בדגלים המתחלפים ובסולמות החלקלקים ואת הערב הרב של המלחים שחזותיהם שעירים ולשונם פשוטה והם טרף קל לכל אשה שיש לה מאה פזטות לקנות בהן צבע ירוק לעפעפיה ובושם זול ושידיה משכילות להעמיק ולגזור במחשוף שמלתה, ואת התיירות האנגליות העדינות שאינן מסוגלות לעמוד באהבה הגברית הגסה שבאו לחפש, ואת הסרסורים בסיבובי הביקורת שלהם ואת בני-העיר המכובדים הסועדים באיטיות כבדה נשואת פנים את סעודת הערב ולעולם אינם מתעיפים מלומר זה לזו, ליד שולחנם שנשמר להם כל יום שלישי זה חמש-עשרה שנה, תראי מארי-כרמן איך הורסים לנו את העיר. אפילו אצל חרונימו כבר אי-אפשר לאכול בכבוד, הדג נתקע לי בגרון כשאני רואה את התיירות השודדות האלו שאינן לבושות בכלל ואני חושב על כרמנסיטה שלנו הקטנה, איך לא תנשחת כשמסביב הכל כזה, קרמבה.

וגם היא היתה שם בין מועדונייה הפלמנגו האוטנטיים, רק כאן תוכל לראות פלמנגו אנדלוסי אמיתי, סניור, ובתייהקפה על שולחנות הששיבש וקישקוש הקוביות, ובתייהחמר המתפוררים שבעליהם יושבים לפנייהם על ארגזים הפוכים וממרטים קשקשים שקופים שמרחפים ונושרים לאספלט וכולם שלה ואין דבר שהוא שלה והיא נושמת הכל ואינה נוגעת בכלום ואפילו זכותו של לואיס כבר אינה עומדת לה.

כשסבה ופנתה אל החדר כמעט נהדפה לאחור כאילו פגעו בה הקירות. האח הכאיבה לה באבניה הכבדות, האמיתיות, הכורסאות בריפוד הכהה הרך. זו מול זו, ריקות. לואיס הלך לידידה שלו בבאר. יש לו הרבה כאלו, תהתה במעורפל. בעצם מה זה משנה.

היא מוכרחה לישון כשיגיעו. כשריח הוויסקי היקר, או אולי השמפניה, לואיס תמיד רחביד, יחדור בעד חור המנעול וימהל בצחקוקים של לפני. הורד יריך ממני. גס רוח שכמוך, פרא אדם. אל תזרוק אותה לפינה - לא שילמתי שלושת אלפים פזטות כדי שיגלגלו אותה לכדור וישליכו אותה לפינה - אקנה לך שלוש כאלה, ארבע, כמה שתרצי רק תסתמי עכשיו את הפה ותהיי ילדה טובה. חמודי, דוב מתוק שלי, כבר לא עושים גברים כמוך, אתה שארית הפליטה, גבר שבגברים, לואיס - - -

ואם לא תהיה שם? ואם יגיע לפתחו של כוכב הים, ויציץ בבאר, והיא לא תשב על הכסא הגבוה בפינה ורגליה משוכלות, ויחפש בחדר התחתון אפוף העשן והיא לא תסתודד שם עם מלח סנגלי ששיניו מבהיקות בחשכה, ויתחוב שטר גדול יתר על המידה לידו של השוער שיאמר לו אירנה, אה אירנה, זו הבלונדינית כבר מומן לא עובדת כאן, לפחות חודשיים, שמעתי שעברה לקטלאן. בעצם עכשיו אני נזכר אמרו שמצאה לה מישהו קבוע, אתה יודע.

מוכרחה לנעול את הדלת.

העיניים הקרות הקבועות בקיר נישבו לעברה רוח כפורית. לא יודע איך הגעת לכאן, ללדתי, אבל אם את כבר כאן גם הכיסא גבהי-המסעד שאת תוחבת מתחת לידית לא יעזור וגם השידה שאת מזיזה למול הדלת, וגם החלון שאת סוגרת ומסיטה את בריחו למרות המחנק לא יציל אותך, וההנאה היחידה שעוד נותרה לי היא להתבונן.

דפיקה בדלת. נרעדה. מי אם לא לואיס, ובכל זאת מין הקשה חשאית כזו. מתחבאת. כמעט היתה אומרת, ערמומית. לא זו דרכו: ישרה, תקיפה, עשויה להישבר אך לא להתעקם. פתחה. בדלת עמד פרננדס.

'שמעתי את מכוניתו של סניור סאנטיאגו נוסעת, רציתי... כלומר חשבתי לשאול, שמא אפשר לעזור משהו - ' מה רוצה האיש, אמרה. שמא להצליח במקום שאחר נכשל. אבל לא. לא בזה העניין. רק עכשיו הבינה: לא ייתכן שייפגם הסדר הנכון. שישובש מהלך הדברים. שיופר חוק וילאותיהקטיפה הכבדים והכורסה לשניים וגדילייהאהיל הארוכים המסננים את אורה העמום של המנורה. אינני זקוקה לעזרה, אמרה ודחפה אותו בכוח כמעט וסגרה את הדלת בפניו. לרגע דממה ולאחריה פסיעות חרישיות עולות בשביל.

והלילה נמלא אורות נוצצים עד כאב גם כשאין מביטים בהם. וקולות שאין בהם ממש ודלתות נפתחות שאין איש נכנס בהן וידיעות נעות מבלי מגע ופנים מציצות דרך וילונות

אטומים, והתחלפו בו רגעים טרופי שינה ויקיצות עוויתיות ואור הולך ובוקע מבעד לתריסים. וביקצה האחרונה כבר היה בוקר, והיא קמה במהירות וחגרה את מכנסי הג'ינס ששכבה בהן כל הלילה, ותחבה את מיברשת-השיניים לתוך התרמיל ושרכה את אבזמיו, וטרקה אחריה את הדלת ואווירו של בוקר מוקדם אסף אותה אל תוכו. ועל כרכוב האח בחדר העזוב היה בקבוק היין הפתוח הולך ומאבד את צלילותו, ואפילו החדרניות הבאסקיות של שעה תשע ירקו בשאט-נפש לתוך הכיור, טפו היית חושבת שאנשים שמסריחים מכסף יקנו לפחות יין ששווה משהו.

דיונה

פול נימורו היה יפאני. הוא היה יפאני לפני כל דבר אחר, אם כי היה גם דברים רבים אחרים, והוא העריך בעצמו אותן התכונות שידע שקיבל בירושה – הדיוק, המישמעת העצמית ואיתם, אולי נראה פחות לעין אך קיים לא פחות, מטען רב עוצמה של רגשות מבוקרים עלידי מסורת קפדנית של דורות. היו תכונות נוספות שהעריך בעצמו. גופו, למשל, לא היה קטןקומה כזה של מרבית בני-ארצו אלא מעט מעל לממוצע. כתפיו היו רחבות והוא הקפיד על כך שתהינה שחומות עלידי שהיות ממושכות בחופים שטופי שמש, דבר שרק מעטים מידידיו נהגו לעשות. הם נהגו לסקור את כתפיו השוופות ולפלוט באנחה, שכללה בתוכה מידה של הערצה ויותר משמץ קנאה, לא פלא שהגרמניות הבלונדיות האלו שבאות לחפש פה פגודות גומרות בסוף בחדרהמיטות שלך. נימורו היה מחייך מבלי להודות או להכחיש ומותח את זרועותיו לאחור, כך שמישחקם של השרירים מתחת לעור השווף בא לידי ביטוי. הוא נהנה מהערצת ידידיו, וגם מנדיבות-ליבן של הנערות קצרות-השרוולים ובהירות-השיער, שהיה פוגש באקראי באתרים הפומבים של עירו ומסביר להן באדיבות היכן הכניסה, או מהי משמעות הכתובת המצויירת בשורה אנכית של אותיות נפתלות על הקיר. פול לא היה שמו האמיתי, כמוכן. אך הוא העדיף להשתמש בשם המערבי, שאימץ לעצמו לאחר שנוכח לדעת כי היגויו של השם היפאני קשה על אנשי העסקים האמריקאים שאיתם הירבה להיפגש. נימורו היה מהנדס-חשמל מעולה. הוא השלים מיספר משימות-פיתוח לשביעות רצונם המלאה של הממונים עליו וכעבור כמה שנים הועבר למחלקת-השיווק של מיפעל האלקטרוניקה הגדול בו עבד. התנהגותו ונימוסיו, כאשר שהה בחברת עמיתיו האירופאים, לא נבדלו משלהם וחלק מערביו היה מבלה עימם בבארים של טוקיו, אלא שבניגוד להם מעולם לא הפרזו בשתייה. בחברת משפחתו הפגין דבקות חסרת דופי במסורת כראוי לכן משפחת נימורו, שעליה נמנה סמוראי אחד. בין ידידיו הקרובים היתה התנהגותו אותה מזיגה מיוחדת של מינהגים עתיקים וחרויות חדשות שאימץ לעצמו הדור היפאני הצעיר כנגילו. הוא הצהיר בפומבי על אהדתו לתרבות האירופאית, אם כי הוסיף תמיד שאין להשוותה, כמוכן, למסורת עתיקה-היומין של יפאן, ולכן היה מן-המפתיע בהכרותו שאת חופשתו הבאה בכוונתו לבלות בטויל במידבר סהרה דווקא, ולא, למשל, בגרמניה או בספרד. למעשה נימורו עצמו הופתע מן ההכרזה, פליטת-פה לא-מתוכננת שהפכה למציאות רעיון שהשתעשע בו זמן מה, אך כלל לא התיחס אליו כרצינות. הוא שאב את הרעיון מחוברת גרמנית לגיאוגרפיה, שפעם עיין בה בחדר ההמתנה של רופא-השיניים, ושכללה כתבת-שער מרתקת על המדבר.

מפעם לפעם היו התמונות המעולות, כמו כל תוצר גרמני - של חולות נודדים לבנים ומרחבים סחופי-רוח מבזיקות במוחו, ונעלמות שוב. כששאל אותו ידידו הטוב סקודה לאן בכוונתו לנסוע לחופשתו השנתית, והציע טיול משותף במכונית באירופה עם עוד שני חברים, נרתע נימורו מן הרעיון של טיול במכונית צפופה עם שלושה גברים עמוסי מצלמות וצמאי הצלחות שאין ביכולתם לממשן. מבלי שתיכנן זאת מראש ומבלי לבקר את דבריו פלט: 'לא הפעם. אני נוסע למידבר סהרה', ופניו מוכות-התדהמה של סקודה מנעו ממנו לחזור בו אותו רגע. השמועה הופצה בין מכריו במהירות של רכבת חשמלית ותוך מיספר ימים כבר לא יכול לחזור בו מבלי לנקב במו ידיו את בועת הזוהר ההרפתקני שאפפה אותו וליהפך בעיני ידידיו לבדאי. בסופו של דבר, אמר לעצמו, המידבר חייב להיות מקום מענין, התמונות מצאו חן בעיניו ולקריסטינה בפרנקפורט יוכל לנסוע בשנה לאחר מכן. כך שבסוף יולי (המיפעל בו עבד קבע את זמני החופשות על-פי הנוהל האמריקאי) מצא את עצמו עולה למטוס של חברת אייר-פראנס עם פספורט, שתי מצלמות טובות וחצובה ותיק לעדשות ומזוודה קטנה, כשיעדו הסופי הוא אלג'יר.

הוא תיכנן את טיסתו כך שתכלול חנית-בינים בתיומים בפאריז, שניצל לטיולים על שפת הסינה, בבולוואר סאן-מישל ובבארים הקטנים של מונפרנס. הוא ביקר קודם-לכן בפאריז והיו לו מכרים שם, אך מאחר ועמדו לרשותו רק יומים העדיף להעביר אותם בשוטטות נעימה ובטלה בסימטאות הקטנות, נהנה מן האווירה המיוחדת של הרחובות המרוצפים ושל הביסטרו הקטנים בפניות, לא מודע לכך שכל תושביה האמיתיים של העיר ברחו ממנה בחודשים אלו והפקירו אותה לחסדיהם של נוודים סמוקי-פנים ותלושים ממקומם כמוהו, מכתפי מצלמות, הצועקים זה לזה מן העבר השני של הרחוב הי ג'ון בוא לראות, מצאתי בית-קפה משגע. הוא התבונן בהם בזלזול מסוים, אך ללא רגשות איבה - את מצלמותיו שלו השאיר בחדר המלון, את פאריז הנציח כבר שני קיצים קודם לכן - ושוטט בחופשיות ברחובות, ידיו בכיסיו. בערב עמד על הגשר מול הקתדרלה המוארת והיתה לו החוויה הלא בלתי-נעימה של לחישה צרודה ליד כתפו, מסייה רוצה גודיטיים, והוא דחה באדיבות את הצעתה של אשת-הרחוב המבוגרת מדי, בעלת השיער הצהוב הצבוע והפנים המאופרות בכבדות, גושי מסקארה בריסים, וחש סיפוק מכך שהוא אינו זקוק לשירותיה בניגוד למרבית ידידיו מטוקיו, שהיו נענים להצעה בלהיטות. הוא שכר חדר במלון טוב ליד האטואל ואכל את האוכל הצרפתי המצויין בתיאבון רב, וכשעלה כעבור יומים על המטוס היה בארנקו כרטיס-הביקור של סוכנות-נסיעות מומלצת באלג'יר, מקופל היטב.

באלג'יר שכר מכונית אמריקאית עם מיזוג-אוויר - מנהל הסוכנות בעל הפנים השחומות והשמנות, אשר ניגב אותם במיטפת מוכתמת מדי כמה רגעים, הסביר לו שאין להעלות על הדעת מכונית ללא מיזוג-אוויר - ויצא לדרכו מבלי להתמהמה בעיר הגדולה. היא היתה אמנם סגונית, אבל צעקנית ומלוכלכת מאוד, ולאחר שישב כשעתים עם סוכן הנסיעות והיתווה מסלול שנראה לו מענין, קנה כמה בקבוקי מים מינרליים ויצא לדרכו. סוכן-הנסיעות לא התלהב מן המסלול. הוא לא הבין מדוע מתעקש היפאני לנסוע דווקא אל המידבר הלוהט, הצחיח, ועוד בחודשי הקיץ, כשביכולתו לנסוע לאורך החוף האלג'ירי עד לרבט, לקזבלנקה, למאראקש - לפאריז של אפריקה, חזר ופרש לפני פול נימורו את חוברות-התיירות הצבעוניות של ערי מארוקו על מרכולתן הרבגונית וחופיהן הלבנים

מנוקדי הגופות השחומים של סקנדינביות שרועות, פרושות לשמש. נימורו סקר את החוברות באדיבות דף אחר דף ואמר שמארוקו נראית לו מענינת מאוד וללא ספק יטייל באזור החוף של צפון־אפריקה בשנה אחרת, אלא שהשנה בכוונתו לנסוע לסהארה. האדון הוא איש סיאנס, שאל הערבי בצרפתית המשומנת, נודפת ריחות הבריליאנטיין, ולרגע נטעה נימורו לחשוב שכוונתו להעלאת רוחות וכמעט פרץ בצחוק: אבל מיד הכין לכוונתו של הסוכן ואמר לא, אינני איש מדע. אני מעוניין פשוט להכיר את האזור. האיש השמן הוסיף להתבונן בו במבט הזוגי הנוצץ, הנוזלי כמעט, שנימורו הבחין בו כבר אצל מרבית אנשי המקום, ונימורו חש עצמו נאלץ להוסיף בכלזאת הסבר כלשהו. אני מצלם, הסביר. בעיניו של הערבי נסגרה מגופה כלשהי, העניין הוסבר, האיש רוצה לצלם את החולות. ענין שהוא עדיין בלתי־מוכן כשלעצמו, אבל מוכר. מדי פעם היו מופיעות בסוכנות קבוצות מיוזעות של זרים סמוקי עורף שמצלמות תלויות על צווארם ודורשים מכונית ממוזגת־אוויר ונהג טוב בשם אלוהים ויוצאים לצלם את הגבעות החוליות, הלא משתנות וחסרות הענין, של המדבר.

הכביש היה צר וגרוע מאוד, מלא מהמורות, ונימורו הירהר שאם זו הדרך הראשית בארץ צפונית לו צרות כהמשך ומוטב שיקנה גלגל רורבי חדש באוראן. מדי פעם נאלץ להמתין בתוך גלי אבק שהעלה עדר עזים מדובללות שחצה את הכביש, או אף לנסוע כמה דקות במהירות ההליכה של עדר המתנהל לאיטו כאשר העזים חסמו את רוחב הכביש. צפירות לא עזרו, גילה עד מהרה, רק סבלנות ודחיקה מילימטרית קדימה יכלו לחלץ אותו לבסוף מן האוויר הדחוס גרגרים לבנים של אבק ומהמולת הפעיות וצקקות הזירו



Dunes דיונות

אנסל אדמס
Ansel Adams

חסרות-התוצאות, שאפילו זגוגיות החלונות העבות לא יכלו למסך. אבל הכביש התפתל לאורך קו החוף ונימורו נהנה מן הנסיעה המתונה שמדי כמה רגעים בה התגלה לעיניו הים, כחול בכחול יהלומי שלא ייאמן, צחיח, השמש נשברת בו באלפי ריקועים זעירים של אור לבן. לאורך החוף התמשכו גלים רכים ואינסופיים של דיונות נמוכות שמעבר להן. כך שיער, נפרש חוף שטוח וחולי שרוח סבלנית שוטחת עליו שנה אחר שנה משבים של חול זכוכיתי דק דמוי-ערפל כמו שטיח של קורי עכביש הנפרש על שטיח קודם, עד שאותה רוח מעיפה יום אחד את כל השטיחים אל הים או לכיוון אחר ולאחר מכן מתחילה בסבלנות והתמדה שאינן מתכלות לעולם לפרוש אותם מחדש.

בחמש אחר הצהריים הגיע לאוראן. העיר מצאה חן בעיניו. הוא חיבב ממבט ראשון את אריות האבן בשער העירייה, את הגגות הלבנים, את מבוכ הקירות המטויחים לבן של הרובע העתיק, את צלילי המואזין שריחפו אליו מטה בצלילים ספיראליים ממרומי המיסגד. במשרד-התירות המקומי הסבירו לו שהמלון הטוב ביותר הוא ה'סהארה', יש עוד כמה הנחשבים אף הם טובים, אמרה הפקידה וחיכה אליו חיוך משוך באודם בוהק וכבד עפעפיים, אבל אם אינו רוצה להסתכן מוטב שישתכן ב'סהארה'. נימורו הודה לה על עזרתה ושאל מהיכן האנגלית הטובה שהיא דוברת. העלמה מיצמצמה בעפעפיה הכבדים, והודתה שלמדה אותה בבית-הספר וכי היא אוהבת לשוחח עם אנשים המגיעים לעירה הקטנה מן העולם הגדול ולשפר את ידיעת השפות שלה. נימורו אמר שברצון יתאר בפניה את ארצו שהיא ללא ספק מיוחדת במינה, והיא נענתה להזמנתו לטעוד עימו אותו ערב במלון. לאחר הארוחה, שבסופה חש נימורו כי תיאר בצורה ממצה את נופה של ארצו ואת אופיה ומנהגיה של יפאן, הן העתיקה והן המודרנית, עלו לצפות בעיר מגג המלון. לילה מדברי הוציא כוכבים זוהרים ואורות העיר נשטחו מתחתם והיא הרשתה לו לאחוז בידה, ואפילו לחבק את כתפה כך שנשענה עליו מתוך כסאהנוח שלה, והם שוחחו בקולות נמוכים על אלג'יריה ועל יפאן ועל תוכניותיה לנסוע ללמוד אמנות בפירנצה בעוד שנה שנתים, כשתחסוך מספיק כסף ותצליח לשכנע את משפחתה מלאת הריעות הקדומות שאין בכך אסון.

למחרת אכל ארוחת-בוקר טובה שלא נבדלה בהרבה מזו שקיבל בפאריז. השרות היה אדיב וקונטיננטלי לכל דבר, ומנהל-הקבלה ניגש אליו כשעבר בלובי ושאל אם הכול לשביעות רצונו. נימורו הביע את הערכתו לטיפול שקיבל. לא היו לנו אורחים רבים מארצך, אמר המנהל, למעשה אם אינני טועה אתה האורח היפאני הראשון שלנו. כך שאנחנו מעוניינים בפרסומת טובה, ה'ה'. נימורו צחק עמו והוסיף שללא ספק ימליץ על ה'סהארה' בפני ידידיו ביפאן. את הבוקר בילה כרובע העתיק של אוראן. הוא אהב את אורח-הבניה המאורי על קשתותיו המתקמרות והאריחים המצוירים בכחול שמעל לדלתות ואת המבוכ הנפתל של הסימטאות הלבנות. הוא שוטט לאיטו בקימרונות המוצלים של הבזאר. בוחן בעין סקרנית את כלי-הנחושת הרקועים לפי דוגמה עתיקה ואת הנרגילות עם פיותיהן המאורכים ואת נאדי המים מעורות העיזים ואת השמלות הרקומות, מתעלם בהצלחה מיבבות הבקשיש, בקשיש של הילדים שהזדנבו מאחוריו. לבסוף קנה צעיף סגול שמתבעות תפורות בשוליו, עמד מעט על המחיר עבור העיקרון והוריד אותו בכמה סנטימים. בצוהרים נכנס לקימרונה האפלולי של מסעדה. על שולחן המכוסה מפת-פלסטיק מרוכבת זבובים הגישו לו מיני מימרחים ולחם ערבי חם, ולאחריהם בשר שמן צלוי היטב. הוא קינח בכוס קפה חזק מדי לטעמו ושב אל המלון לנוח את מנוחת הצוהרים. היה חם

מאוד. בחמש קס, התקלח ונסע למשרד התיירות לאסוף את נאדין. היא הבטיחה לו יום קודם לקחת אותו למרומי מסגד משם, כך אמרה, נשקף הנוף היפה ביותר של העיר והים. הם טיפסו למעלה ממאתיים ושמונים מדרגות, כך דיווחה לו נאדין לפני תחילת הטיפוס והוא ניסה לספור אבל לאחר שעבר את המדרגה המאה וכמה הפסיק, והתרכז בנשימות עמוקות, ולבסוף הגיעו למישטח העליון ממנו קורא המואזין. מסגד זה אין מתפללים בו בשנים האחרונות, אמרה נאדין. לכן אפשר לעלות עליו בשעה הזו שהיא שעת התפילה. הם נשענו זה ליד זה על המעקה והתבוננו אל הפסיפס הלבן המשובץ דמויות קטנות בגודל כלים של שח, לבושות בשחור או בלבן (נימורו שם לב לכך שהנשים עוטות משום מה תמיד שחור ואילו הגברים לבן, ותמה על כך. לאחר מכן החליט שהדבר קשור בצניעותה של האשה וכי כפי הנראה השחור מסתיר אותה טוב יותר מפני עיניו הסקרניות של הזר).

שמש גדולה ואדומה נתלתה מעבר למעקה ואור אדום הציף את העיר ואת הים. דממה ירדה על העיר, דממה שצפנה בתוכה ציפיה, והדמויות האטו מהלכן. מבעד למסך הערפל המשופע של קרניים אדומות מאובקות בקעו באחת קולותיהם של המואזין. אין אללה מבלעדי אללה, ידע נימורו שהיא משמעות הקולות המסתלסלים כמו הכתב המקושט שראה על האריחים הקבועים מעל הקשתות, ומוחמד נביאו. זה יפה, לחש לנאדין שעמדה לצידו והיא הנידה בראשה. מראה העיר המאובקת הטובעת לאיטה בערפל האדום עורר בו תחושה של שקט וכמיהה מוזרה למשהו לא ברור. זה לאחר זה פסקו הקולות. אבל הקרנים האדומות הוסיפו לזרום, מכות בגגות הלבנים תזכורת אחרונה עד למחרת. בוא נסתכל מסביב, אמרה נאדין. הם הקיפו לאט את הרחבה הקטנה. זהו בית החולים החדש, הצביעה נאדין. וזהו ארמונו של איברהים משושלת המאסורים. ארמון נהדר, כדאי לבקר בו. נימורו נשען על המעקה והביט אל מעבר לבתים, הבתים נדמו כאילו הם מסתימים בחגורה אטומה בגוון צהבהב, המגבילה את האופק מעצם חדגוניותה. מה זה שם, שאל.

‘זה המדבר’, אמרה נאדין.

לאחר שנעלמו הקרנים האחרונות והלילה הקטיפתי נפרש על הרחבה הקטנה במרומי המסגד, היא הניחה לו לנשק אותה נשיקה לחה וממושכת. אחר ניתקה את עצמה ממנו באנחה רכה ואמרה שהם חייבים לרדת ושהמשפחה שלה תהרוג אותה אם ידעו שהיתה במקום מבודד איתו לבר. הם פסעו בדרך למלון באוויר המבושם של לילה מדברי חם לפני שיורד החושך הגמור ולאחר הארוחה עלו לגג ושוב התירה לו לנשק אותה ואפילו להניח את ידיו על גופה הרך, השוקע. לפני שנפרדו נתן לה את כרטיס הביקור שלו בטוקיו והיא רשמה עבורו את כתובת המשרד – מוטב שלא יכתוב לבית הוריה – והוא הבטיח שישתדל לעבור באוראן חזרה.

למחרת נסע לסידי-בל-אבס. בבוקר, לפני שעזב את העיר, נסע לחוף הרחצה והשתטח על החול החם, מפקיר עצמו לקרני השמש המוקדמת. על החוף שכבו כבר כמה תיירות צעירות, צרובות כתפים, שהשתזפו בהתמכרות מוחלטת ומבלי לשים ליבן לדברים מיותרים כחלק העליון של בגד ים. נימורו שילב את זרועותיו תחת ראשו והביט חליפות בהן ובים והחליט שהרעיון לבלות כאן את החופשה היה מוצלח בהחלט. חיוך עלה על שפתיו כשזכר בשלושת חבריו העמלים אותה שעה בוודאי לצלם מכל הזוויות את הטור אייפל.

לאחר כשעתיים נסע חזרה למלון והתקלח, שוטף מגופו את שרידי החול וסוקר בהנאה את הצבע השחום של גופו. בדלפק-הקבלה שילם את החשבון והודה למנהל-הקבלה על איחולו לנסיעה מוצלחת, הכניס את שתי המצלמות והחצובה ואת המיזוודה למכונית ונסע.

הכביש אל פנים היבשה היה, כפי שציפה, גרוע בהרבה מקודמו והוא שיער שהלאה ילך המצב ויחמיר, מאחר והדרך שבחר לא תאמה את נתיבי התיירות המקובלים. הוא נהג לאיטו, בוחן את הבתים צרובי השמש שצצו מדי פעם בצידי הדרך, את הילדים שהופיעו פתאום כרוחות רפאים מן החולות בצד הכביש והושיטו יד במחווה המוסכמת של תחינה מתחילת כל הדורות. לסידי-בל-אבס הגיע לקראת הצוהרים והוא שאל עוברי-ישובים על מלון שאת כתובתו נתנה לו נאדין. זה התגלה כמיבנה עשוי אבן-חול בצבע צהבהב, ולא מבטיח במיוחד. החדר לא היה מלוכלך, אך לא יותר מזה, וכלל מיטה, וילון מאובק וכסא שחשש לשבת עליו פן יעלו ממנו עננות אבק. נימורו נכנס למיקלחת ושוטף את שאריותיה הדביקות של הנסיעה. הוא ביקש מן הפקיד בדלפק להעיר אותו בארבע וכששמע את הדפיקה בדלת חדרו קם, התלבש ויצא לסייר בעיר. שוב הרובע העתיק, הקמרונות הלבנים, הקשתות, הקירות המטויחים, הקריאות המוזרות בשפה קשה וגרונית. הוא נכנס לארמונו של סולטאן כלשהו והתפעל מן החצרות הפנימיות עם אריות-האבן שמים נזרקים מפייהם, מן הקשתות הכבדות, מן הפאר העשיר של השטיחים. בבית-הנכות העירוני הסביר לו האחראי הצנום, העוטה שלמה לבנה, לאיזה אירוע משמשת כל אחת מן התלבושות הרקומות חוטי-משי ססגוניים שבתוך ארונות-הזכוכית והצביע על כלי-נשק ישנים. כשהחל לחוש ברעב הודה לו וחזר למלון. הארוחה כללה יותר מדי שמן לטיגון והוא קינח בפירות מצומקים מעט. גם כאן ניתן היה לעלות לגג והוא ישב מעט בכסא-נוח ועישן והביט אל המרחב המכוכב שמעליו. סידי-בל-אבס היתה קטנה מאוראן בהרבה והכוכבים היו רבים יותר ואורות-העיר מעטים יותר. נימורו הרגיש בדידות מסוימת וציין לעצמו הרגשה זו, ואת המחשבה שאולי חשוב מדי פעם לחוש בדידות כי כך יכול אדם ליצור יותר קשר עם עצמו ולחדד את מחשבותיו, אבל לא עלו במוחו שום רעיונות מיוחדים שיכול לחדדם. לאחר שסיים את הסיגריה השניה הלך לישון.

למחרת המשיך בדרכו אל פנים הארץ. הוא סימן על המפה כיעדו הבא את העיירה עין-ספרה. הנוף שנשקף אליו מצידי הכביש היה חדגוני ומאובק ונראה לו מלוכלך למדי למרות שהבין שזהו בוודאי גונו הטבעי. גבעות החול התמשכו לצידי הכביש, מנוקדות בשיחים קוצנים נמוכים. לקראת הצוהרים הופיעה פתאום שיירת גמלים הרחק מעבר לגבעות, הגמלים בצווארים ארוכים משוכים מעלה פוסעים לאיטם בהדרת כבוד מתונה, התקדמות לא ניכרת כמעט, סבלנית, איננה נגמרת. נימורו עצר את המכונית והתבונן בשיירה במשך כמה דקות. היא היתה רחוקה מכדי שניתן יהיה להבחין במראה האנשים. הוא תהה אם הם מברחים סמים כפי ששמע בסוכנות הנסיעות בפאריז. כשעיפו עיניו מן ההתבוננות החדגונית בדמויות הנקודתיות שאינן משתנות על רקע החול הצהבהב התניע שוב את המכונית והמשיך. כמה דקות לאחר-מכן קרה תקר בגלגל הימני הקידמי.

כשהבחין נימורו כי המכונית איננה מגיבה נכון לסיבובי ההגה הבין מייד מה קרה. הוא קילל קללה קצרה, עצר ויצא החוצה. ההבדל בין הקרירות של פנים המכונית לבין מה ששרר בחוץ היה מדהים. החום היה נורא. הוא משך בכתפיו, התכופף אל המושב האחורי ושלף את כובע הקסקט הלבן שקנה באוראן וחבש אותו. אחר כך פתח את מיכסה

תאיה מטען והחל לטפל בהחלפת הגלגל. מזל שעלה בדעתו לקנות גלגל זררבי נוסף, חשב. לא סביר שיקרה עוד תקר בזמן הקרוב אבל טוב שיהיה. כשסיים וצנח למושב הנהג נזל זיעה. הוא הספיג את פניו וצווארו במפיות נייר ונח כמה רגעים. לאחר מכן התניע את המכונית והמשיך בנסיעה.

עכשיו היתה לאור הצהוב שקדח בשמשה משמעות בעיניו. הוא חשב על עשרים הדקות שעבד בחוץ ונרעד. יותר משעה שעתיים כחום הזה פירושו אובדן החושים, חשב. ולראשונה חלף במוחו החשש שמא רעיון המסע במדבר לא היה נכון כל כך. ככלות הכול, המסלול שהיתווה לאותו יום היה ארוך וכשהגיע אחר-הצהריים כבר החלו הגבעות החוליות להתערבל בעיניו לגלים ספירליים שאינו יכול להבדיל בין קימורם לקיעורם, הקווים ניטכו זה בתוך זה. הגוון הצהבהב אטם את ראייתו ומדי פעם היה עליו לשפשף את עיניו, שלא לבלבל בין הצהוב של פס הכביש לבין החולות שבשוליו. לא הייתי רוצה לסטות הצידה ולשקוע בחולות האלה, חשב ונרעד שוב. ואז החלו הדיונות הגדולות.

עד עתה לא היה בנוף דבר שהזכיר לו את הצילומים במגזין הגרמני. המדבר סביבו לא נראה לו מרשים כמו המרחבים שתיארו התמונות. אבל הדיונות היו נהדרות. הן התקמרו בגלים שופעים, עשירים, יצרו שקערוריות חדות ומדויקות שכפרו בקיום כל דבר שהוא מסוגל לפגום בחלקותן. כפרו בקיום כל מגע אנושי או אחר. היה בקימורים החוליים האלה משהו חושני מעבר לכל דבר אחר שהכיר. הם שיטחו את עצמם לפניו וכניעות מפתה שהלמה בחושיו. הוא חש רצון עז ללטף בכף ידו את הקימורים החלקים האלה, לחוש את המגע החולי הזהוב שוקע תחת אצבעותיו כמו ערפל. אני מוכרח לצלם אותם, חשב. הוא חשב כמה שנים נדרשו בכדי לערום את הגל הגדול שהתרומם מולו, שגובהו היה כגובה גל בים בסערה בינונית, ועל כך שמחר אולי הגל הזה כבר לא יהיה שם. הוא חשב על התזווה המילימטרית, על הרשתות הדקות של חול מיקרוסקופי הנפרשות, כמו רשתות דייגים. ונופלות ונארגות לתוך קודמותיהן. אחר-הצהריים התמשך והשמש שלחה קרניים נמוכות שצבעו את גלי החול בגוון עמוק של אוקר, כמעט דבש. כשהסתכל הרחק נדמה היה לנימורו שהוא רואה את הנוף מגובה של לוויין. מפת תכליט שכולה בליטות ושקעים. עכשיו כבר אפשר לצאת. העריך. הדרך התעקלה מעט ימינה והוא סובב את ההגה ופנה ואז נגלתה לעיניו. חימוקיה היו מחוטבים בשלמות שכמותה לא ראה מעולם באישה, ללא פגם. היא שכבה, משתרעת לאורך של יותר מעשרה מטרים, על הצד, כך שהירך התקמרה בקשת מוארכת מעל לקוער המותן ושני השדיים הכבדים, השופעים נדחסו מעט זה אל זה ובלטו החוצה, קוראים אליו. כמעט חש את המבט הנסתר הנשלח אליו מבעד לעפעפים מושפלים. נימורו עצר את המכונית. הוא יצא ופתח את הדלת האחורית וגרר החוצה את החצובה. הציב אותה כמה מטרים אחורנית במרחק ממנו היה האפקט מושלם. הוא התקין את המצלמה על החצובה והחל לצלם, אבל עד מהרה הרגיש שהחצובה מגבילה אותו והוא לקח את המצלמה לידי, מסובב אותה בכל הזוויות האפשריות בניסיון לתפוש את כל אורכו של הגוף השרוע ברישול מפתה. את הרגליים שאחת מהן היתה מונחת מכופפת מעט על השנייה, את הכתפיים המשוכות לאחור, את החזה. לאחר דקות מועטות ידע שטעה בנוגע לשמש. למרות ששיאו של אחר הצהריים עבר היא היכתה בו בעוצמה, כתפיו להטו. הקרניים הלמו בראשו כמו ריטוט של גלים קצרים. אבל הוא לא יכול לעזוב את הדמות המוטלת למולו על החול, את האדישות טעונת ההזמנה. הוא חבש את הקסכת הלבן והמשיך לצלם, כורע על ברכיו בכדי לקבל אותה מלמטה, רץ לקצה הרחוק בכדי לצלם מן הרגלים לכיוון הראש. כשנגמר הסרט חדל. הוא התישב במכונית עם הדלת

פתוחה והתבונן בה. להפתעתו נותרה ללא נוע, כמעט ציפה שתקום ותתמתח עם תום הצילומים. אבל היא המשיכה לשכב, ידה האחת מתחת לראשה, רגליה מכופפות קימעה זו על זו באותה תנוחה מזויפת ומזמינה, מתבוננת בו והרחק מעבר לו, במדבר. הוא ישב כך זמן רב. השמש הפכה אדום עמוק וכשלטפו קרניה את הגוף השוכב יכול לחוש את המירקם העדין ממנו ניטווה, את האריג הגרגרי הדק כמשי. ורך כמותו, חשב ונתקף כמיהה שלא יכול לעמוד בפניה לגעת בו, להטביע בו את כף ידו, את זרועו, לצלול כולו בחימוקים השופעים אליו, נכנעים לקראתו, שוקעים תחתיו. הוא קם והחל לרוץ לקראתה, מטפס בשיפול הבטן מעלה אל השקעוררית המושלמת של המותן. החול הרך נשמת והתחלק מתחת רגליו והוא ניסה לאחוז בו בידו אבל נותרו רק עם חופנים של חול. אי אפשר היה להשיג אחיזה, כל מה שניסה לתפוס בו חמק מתחת ידיו וכשעצר לרגע מן הנבירה המתנשמת והביט סביבו, היא נעלמה. אבדה כאילו לא היתה, והוא יכול לראות רק גבעה גדולה של חול צהוב עם כמה בליטות ושקעוררית גדולה באמצעיתה. הוא הרגיש מרומה. כמי שנחטף ממנו דבר שכבר היה בידו. מטופש במקצת. שיפוש באיטיות את ידו במורד העורף, להסיר את גרגרי החול שדבקו בו. ככל שהתאמץ לא יכול לברוא מחדש את האשה שהשתרעה לקראתו רגע קודם לכן בנכונות השופעת לתוכה רצה לשקוע. הוא ירד חזרה במורד הדיונה, מחליק על המישטח האחיד, מועד ונתמך בידי. נעליו התמלאו גרגרי חול שדקרו את כפות רגליו וכשהגיע למטה התישב במושב הנהג, חלץ נעל אחת וניערה היטב ופשט את הגרב וניער אותה באוויר היבש עד שנשרו ממנה הגרגרים הזעירים ואחר כך חלץ והריק את הנעל השניה.

כשהרים את עיניו שוב היתה מולו. נדמה היה לו שברכיה נכפפו מעט יותר אל האדמה, וצלקת התמשכה לרוחב הבטן מן הטבור ועד למותן. הוא לא הותיר בה סימן עמוק. ההבעה על פניה נותרה אותה: ריקה, מרוחקת, מחוקה מרגשות, הוא והמדבר אחד בעיניה. נימורו לא יכול להסיר ממנה את עיניו. מעולם לא היה בו צורך עז כזה לכבוש אשה, לכבוש בכלל. כשהתכונן לבחינות המהנדס שלו היתה לו כוונה נחושה להצליח. הוא קרא את כל הספרים שהמליץ עליהם הסילבוס ולמד שעות ארוכות, חוטף כריך ליד שולחן העבודה, משנן נוסחאות ודרכי פיתרון. מה שקרה לו עכשיו היה אחר. מעין טירוף לדבר אחד אחז בו והוא הרגיש שהיה חייב לעלות על האשה הזו, לשכב עליה, להטביע את חותמו בגופה. הוא החל לטפס מחדש, משתדל לדרוך עמוק, לשמור על צעדים מדודים, מתוכננים, אבל מיד החל לשקוע שוב, השיפוע היה חלק מדי, רגליו שקעו עד לקרסול ועל כל צעד שעלה החליק חזרה כדי מחציתו. הוא ניסה לשמור על שיווימשקל אבל מעד, נאחז מוכנית במידרון, נפל אחרנית. כשהתרומם, מוחה מעיניו את החול, ראה שאיבד אותה שוב. זעם איך-אונים גאה בו. הוא זנח את הצעדים הזהירים המתוכננים והתנפל על השיפוע בעיוורון, חופר בו באצבעותיו, פיו מתמלא באבק שהוא עצמו הקים. שוב נפל. הוא היכה באגרופיו על החול. אבל זה לא התנגד, רק שקע תחת ידיו ברכות נכנעת ומתמסמסת שלא הותירה לו אפילו את הסיפוק שבמכה. הוא חדל והניח לעצמו לגלוש מטה, לקרקעית. החל לפסוע לכיוון המכונית. אבל לפני שהגיע למחצית הדרך הסתובב במהירות והיא הלמה בעיניו, פרושה לקראתו, מפתה יותר מכפי שזכר, יותר מכפי שיכול לעמוד בו והוא החל לרוץ לקראתה, בידיעה שהיא תימוג ותיעלם לו שוב, בידיעה שהוא חייב להעפיל אליה ולשקוע בתוכה, לטבוע בה, לאבד את עצמו בתוך החיק השופע והנעלם הזה שלעולם לא יוכל להשיג, והוא טיפס והחליק וטיפס וטיפס וכשנפל התגלגל ופניו מטה ושכב שם ראשו טמון בחול והתיפח, יבבות קצרות, קטועות, כמו של ילד, לתוך החול החם.



טרוכדור של אור
מגמא בי מרחקים עם שיר אחר.
בשפודים של יום
המאכלים את הבשר
מפנים לו ומחוץ
באש אחת.
בענפי היציע בכר
מזמרות הצפרים תשואות חדשות.



מדרכות פרוצות על גבן
עוצמות ידים קשות בין רגלי פנסים
כזב ירחי מחקר בחמלה
גזורה במידת הסרגל, שומט
נעצי כוכבים אל שולי הבתים.
הסדינים האלה הנופלים
על ברפי המדרכות בצנת פנסי מכונית
רק אבק מתנשם על
העשב המת.
לעת סוף יכסה אותם
השלג וכל רעיו
יאשרו כי לבן.

חבילות חציר ורגלי נשים

לבחור תחום הנדסי

בעיר צריך להיות
מונומנט בכפר או
תעתיק מכבד
של אחד שקנה רחוק.
הבעיה היא לבחור תחום הנדסי.
שעצם גרומה מזדקרת
מעל לבתים יכולה לכלל
שהרי מגמה מסתמנת
להוסיף צלעות על
הזמן מרשה להוסיף ולהתרחק
מן הבא והאז עדין רלבנטי
מתפורר בדרומה של עיר
למשקדים ובתי מלאכה.

שנת 1981 – טביעה
אחרונת הקרולות
נמל אלכסנדריה.
תנועת מפרשים
מנוע-קיטור-מדחפים –
גלגל ענק –
חבילות חציר ורגלי נשים.
שורה מתרחצת
הבל-חשך
בועות וריח סבון.
אשה מזיעה.
חופנים ידים – כולאים מים
רוחצים אמונות גב חלק.
חופנים-כולאים-רוחצים
אשה מתהפכת
גלגל ענק-מים-סחיטה.
סחיטה – "הוצאת
נוזל
מדבר מה
בלחיצה ומעיכה."

הסוסים של עארף מלך סוריה

א. מלך השידים

הסוסים מתחו ראש ונשכו את המתג. כידונים הזדקרו מתחת לבגד אל השמיים. כנף הפרשים של גדוד הפשיטה וגרבש הקירח נציב שכונת ברמן בראש עמדו לארוב לגבריאל גאולים. אבל גבריאל לא הלך אותו יום לביתהספר. גם גרבש וקציני המטה, זאת אומרת ניסים ראש המטה ומאיר הקצין הממונה על גביית מיסי הסטנגה ואפריים המרגל הראשי, לא הלכו אותו יום לביתהספר, אלא יצאו לחפש את הפרש המלכותי, הוא גבריאל גאולים, אשר חמק אותו יום בדרכים עקלקלות אל רחוב בעליהעגלה. כנף הפרשים דהרה אותו יום בטריטוריות עוינות והרגה אותו באלף מיתות משונות. בתחילה העמידו בובת־סמרטוטים וקלעו בה את כידוני הברזל־זווית ואחר־כך תפשו איזה כלב והיה בכך כמעט כמו הריגת גבריאל גאולים עצמו (כי גבריאל גאולים היה מאמץ־כלבים כדי שיהפכו להיות סוסים ויצא בסוף כל־ביסוס). בצוהרי היום פלשו גרבש וקציני המטה אל השיכון לחפש את המלך ולעשות בו שפטים, ישבתי על יד חלון המטבח לראות את גרבש מטמא את האדמה הזאת שניתנה למלכים בתורת פיקדון זמני לימיהביניים החשוכים של בין־עונות. והדברים ברורים וידועים, כי בעת רדת הקיסרים משלטון המדינה פושטת הקלקלה עד הטריטוריות הזנוחות ביותר עד שישוב וייקח בן־גרויון את השלטון והמלכים יעלו לירושלים ויניחו את שרביטי המלכים לרגליו. בערב, טיפסתי אל המלך אל הגג לספר לו את דבר הפלישה.

המלך דיבר:

ולא יצאת אליו להתלחמות, המישנה למלך.

אני דיברתי:

זה היה בכלל גדוד שלם בפרט.

המלך דיבר:

אז אתה בכלל פחדת מהם, מארשאל הצבא?

אני דיברתי:

עד שיצאתי הם נעלמו.

המלך דיבר:

אתה משקר, מארשאל.

אני דיברתי:

אני לא מפחד אפילו ממך.

רחבעם המלך החוויר. הוא שלח יד ואחז בכותפת המארשאל ואחז בה בכוח, אחר כך בכתף.

זה בסדר. אין צבא אז שיישאר המארשאל.

אני דיברתי, קרוב מאוד לבכי, לאמור:

יש הרבה צבא. חמישה גדודים לפחות. וגדוד פרשים. וגם כנף של מטוסי קרב הפצצה ווטור. כאן. והצבעתי אל המצח, על יד הרקה, אל גולת הזכוכית שבה שט תינוק שענינו ריקות.

המלך דיבר:

טוב. עכשיו נצא למסע־עונשין בממלכה של גרבש הטיפש והקירח.

אני דיברתי:

נקשור אותו בצוואר ונעשה ממנו מסע־עובד.

המלך דיבר:

מי ששולח יד במלך לא יתנקה.

אני דיברתי:

אז צריך לקרוא לסרנים.

המלך דיבר:

רק המלכים, כי המלכים צריכים לראות מה הם שווים.

איפסרנו את הסוסים ופלשנו לשכונת ברמן דרך החצרות האחוריות. עקפנו בתים שדמו לקרונוט רכבת. גשם התחיל יורד והחצרות היו ריקות והרוח ייללה בין הבתים. אנחנו טננו את הרובים אל הלון הבית של גרבש והמלך סימן ביד לסגת. והדברים האלה אירעו בערב. בין היום בו רדפו קציני המטה של גרבש אחרי גבריאל לבין לילה שבו לקחו המלכים נקם לבין יום המחרת ישב המלך במרתף. (כי המלך, זאת לדעת, גורש למרתף בידי אב המלך נחשון רוגובסקי על דבר חטאיו ואלה הם חטאיו: דבר הבריחה מבית־הספר ואילימוד הגמרא ושפיכת זרע לריק). המחסן שהיתה בו כורסא אחת שבורה ומיזרון אחד ושלושה רובים ושש־עשרה פורפרות ושישה כידוני ברזל־זווית הפך להיות מחוז החלום. המלך יכול היה לניח־זרע לריק בלא שתשיג אותו איזה יד ולזמום מלחמות ולחלום בלי עיכוב. ורחבעם המלך השחית זרע בצוהריים, שהרי היה עליו למנות את השעות שעד בין־ערביים, שעת המלחמות. ולאחר תום המלחמות שהיו חטופות, אבל ההתכוננות להן גדולה, היה על המלך למנות עוד שעות רבות עד היום הבא. בעונת המלחמות היה המלך רואה את יוספה ראה חטופה והיה חוזר אל המרתף, על־מנת לפרוק את חמתו להשחית חמת מלכים קצף נשיאים. ואולם דרכן של הזרות והתלהטות והתפרקות שהן נמשכות זמן קצר מאוד, מכסימום חמש־עשרה דקות, והסבו מפח נפש למלך השיכון. על המלך לרדת עוד במדרגות המרד והביזוי העצמי עד הקרקעית, כי מתוך קרקעית אפשר אך ורק לעלות, אמר רחבעם המלך לאחאב מישנה־למלך באתם ימים שהחשיכו מוקדם בחודש ינואר של הילדות. והמלך אמר את הדברים בלשון אחרת, ואולי גם התכוון לדברים אחרים. אני עמדתי דמום מול המלך ולא ידעתי מה להשיב. לבסוף אמרתי למלך דבר שאינו דבור על אופניו, זאת אומרת יום יבוא והמלכה לא תלך יום אחד לשיעור הפסנתר, אלא תבוא אל המלך אל המחסן ותרד לצורך עלייה אל המלך השרוי במצוקת נפש והמלך מבטיח שלא יעשה בה כלום, לכל היותר ירכבו על סוסים למגרש ברמן ואחר כך ייכנסו אל פרדס ברמן על יד שכונת ברמן בעיבורו של שיכון ו' מימין לשכונות הדתיות של העיר. הם ייצאו לסייר בגבולות הטריטוריה ואפשר שירחיקו עד כיכר הקירקסים שהיתה עכשיו שלולית של בוג' לשקוע במים עד גובה החזה. אין צריך לומר שהמלך לא יעשה במלכה מעשים, אבל רק בדמיון בלבד. המלך לא ייגע

במלכה אפילו באצבע. אז יילך המלך אל חדרה של המלכה והמלכה שדבר בא עדיה לא תוכל הכל ותפער פיה מאוד אל השמיים. אז יתרככו מאוד פני המלך פני זאב מורעב ולא יקרא עוד כלב בי בא אל החדר ואת הדלת סגר אחריו. מי שתקף אותו ייצרו ילבש שחורים ואת מטה המלך יקח בידו ואת הרובה ואת הכידון ויילך לעיר אחרת שם אשה צועה זונה ואת המלכה תלו על כידון משוחיעטרן והמלך רחבעם וסגן המלך אחאב מלך ישראל שיחתו ואת בכוריהם העבירו באש ואת המלכה בעל המלך עלי במות והמלך והמישנה למלך מחכים למלכה אוחזים ברצועה את כלביהדם של יעקובסון הוא היטלר אשר בחר לו למיסתור את שיכון ותיקיה הסתדרות בבניברק. כי פסקה המועצה המייעצת של אגודת ישראל וראש העיר אהרונוביץ ארבעים חסר אחת ואנחנו מלכי הכלבים נלוק את דמה. המלקים? כן, אדוני המלך. הביאו עבדי היקרים שבטים אל תבקשי רחמים מלכי כי המלך דיבר. אחאב מארשאל הצבא. כן אדוני המלך. צווה ולא יחתכו בבשרה, כי לתקופת השנה יפקוד המלך את המלכה לעונת התייחמותיות המלכים ויבוא אל חדריה

פנימה. כן אדוני המלך. לתקופת השנה תהרה המלכה בן ושמו נחמן רוגובסקי שר המלחמה. אדוני מלך השידים. כן, אחאב מארשאל הצבא. זה לא יעזור לך המלכה לא רוצה את המלך ודי. חוץ מזה שאבא שלך מחפש אותך על הגגות עם חגורה מריתמה של סוס בלגי. אדוני המלך. כן אדוני המלך. חטאתי לאדוני. חטאתי לאבי וכסף וזהב לא ירבה לו. אני נחמן רוגובסקי רחבעם מלך ישראל והשיכון ומדינות חסות מדינת הכלבים ומדינת הביוב וטריטוריית פחי האשפה על דעת המקום ועל דעת הזמן ועל דעת ספריה החוקים של הממלכה והמועצה המייעצת גוזר בזה על המלכה שפשעה במלך תחת כל עץ רענן גזר דין מוות. הסרנים. כן אדוני המלך. פקדו את המלכה והביאוה אל בור הסיד של הממלכה ברחוב אנילביץ שלושים וארבע מול הקיוסק של רחמוט במקום בו בונים שתי קומות עד היום הזה. אבל. אם תיאות המלכה למלך לבוא אל חדריה או יחון המלך את המלכה ויענה אותה במעמד הסרנים והסגנים והמועצה המייעצת ואחאב מישנה למלך מארשאל הצבא ומפקד גדוד הפרשים המלכותי. אני דיברתי וחתמתי בחותם המלך רחבעם בן נחשון הנחש תוגת אימו שנאת אביו בבית החרושת לצמרסריגה וטריקוטז' בע"מ. אדוני המלך. כן אדוני הסגן. לא מוכרחים להרוג בגלל זה. תרביץ, אבל אל תהרוג. אדוני הסגן. כן אדוני המלך. הקל נא מעל המלך את עבודת אביו הקשה. הקל נא מעבודת המלכה לרדוף אותה על הגגות עם רובה. אבי ייסר אותי בשוטים אבא אל תייסר את המלך. שלום אדוני המלך. שלום עבדי היקרים איפה הייתם ומה עשיתם. היינו בנוער העובד ולמדנו קשר שפאגט. הוציאו כל איש מעלי ותישאר המלכה. את המלכה האם תקבלי מלך אל תוך חדרייך אז תפתחי את המכנסיים ואת מגפי המלכה אחזי ברוכסן שאם לא כן אני רחבעם השני הוא כדרלעומר מלך השידים מולך מהודו ועד בניברק ובארשבע שבע ועשרים וחמש עשרה מדינות סה"כ שישים ושבע אקרא לכלבי הדם של יעקובסון ויבואו.

עכשיו המלך כבר נרדם וישן במנוחה, ידיו מתחתיו ופניו כבושות בכר. הכר היה תיק בית הספר. אני הלכתי הביתה בלי חשק ומצאתי את הדודה חווה מתבוננת בי דרך חלון המטבח. אבא ישב בסאלון, חופר ביד בתוך הספה. אמא שכבה בקיטון ועיניה עצומות.

אתה לומד טוב? רצה הדודה חווה מן החלון אל דלת המטבח. שתראה תיכף ומייד את המחברות שלך!

אני הלכתי אל חדרי וסגרתי אחריי את הדלת. בחדר שכב סגן המלך במיטה וכרך את

הסוסים של עארף מלך סוריה

השמיכה סביב ראשו פעם פעמים ושלוש וארבע פעמים כדי שלא לשמוע את הדברים שאמרה הדודה חווה במטבח אל אבא בסאלון ומה דברים יאמר אבא במטבח לדודה חווה במטבח. חלף רגע. שתיים. שלוש. ארבע. אולי שכחה הדודה חווה מאחאב ואחאב יתעטף היטב בשמיכה ולא ישמע דבר ולא יראה דבר עד שיחשיך יום המחרת והמלך וסגנו יצאו לערוך את הגדודים אשר יצאו לפניו ורק גדוד הפרשים המלכותי רכוב על כלבים סוסים יחכה למלך והגדוד ידביק בדהרה את הצבא. אחרון הפרשים יגיש את החצוצרה אל שפתיו אשר דגל משולש נשפך ממנה ונוגע בחול וינגן את מארש הצבא האדום. ממאה אלף גרונות תישמע קריאה יחי המלך רחבעם השני. יחי מארשאל הצבא. אבל המלך וסגנו בתוך מעיליהם וכובע הלגיונרים עם האוזניות ידהרו בקצב אחד, פניהם כבושים בסוסים המעלים מפיהם עשן וזנבותיהם שלוחים לאחור. והדודה חווה לא שכחה והדלת נפרצה.

יש לך רק דודה אחת שאוהבת אותך. שמע המישנה למלך קול רסוק. שתיקה.

מה זה אתה בוכה? שמע המישנה למלך את עקביה (כי הדודה חווה נועלת נעלים עם עקבים של חמשעשרה סנטימטר לפחות) רוקדים לקראתו. שתיקה.

לילד יש כאב שיניים, צעקה הדודה חווה ופרצה מחדרי אל הסאלון. את דלתי השאירה פתוחה אל הרוחות והקולות. אז אבא דיבר ודיבר ואחאב סגן המלך שכב במעיל וכובע בתיאוזניים קשורים כראוי בשרוך אל הסנטר לקדם את פני המלחמות ולא לשמוע את המילים. כמו ההבל מפיות הסוסים והמילים תלויות כבדות בחלל האוויר. הזמן חולף וסגן המלך אחאב שרוי בתוך הלום והמלים בכל זאת נוגעות בו. עכשיו אמא בוכה בקיטון ללא ספק התרחשו דברים באיזורים נידחים של הממלכה שאין למלך ילד מתיא הראשון אפילו הוא מישנה למלך ושמו נקרא על שם אחד המלכים, יכולת לשלוט בהם והדברים הופכים רפש מאוס. הדודה חווה עזבה את הבית בטפיפת עקבים ונשתררה שתיקה בבית וסגן המלך נרדם. אחר כך התעורר מתוך שינה שנמשכה אולי רגע, כי אמא רצתה תה. תה! עם חלב וסוכר. הצעקות חלפו דרך השריון והמגן ממיכסה של פח אשפה וכובע המארשאל וחתכו את סגן המלך בבשרו. אבא ישב במקומו על הספה בסאלון ולא זו ורק חפר בספה לא היה בבית תה ולא חלב. את קוביית הסוכר האחרונה במסכרת שם אחאב מארשאל הצבא בפיו בצוהרי אותו יום, זמן ההתכוננות למלחמות. הצעקות גברו והלכו ואחאב שיווה מול עיניו את אימו שוכבת על גבה וצועקת אל התקרה והתקרה מעבירה את הקולות. אל הקירות ואל הרצפה ואל רגלי המיטה ואל תוך ראשו של סגן המלך. ההיתה זו הזייה? האם התרחשו הדברים והם ממשות? אפשר סיוט הוא למישנה למלך. אחאב סגן המלך נרדם. אז פשטו ברחובות נעמן שר צבא ארם והאדים להרוג ברחובות. הם חדרו לבתים בריצה שפופה נושאים על כתף קשור בחבל רובי קארל גוסטאב. כדורים עוזבים את פיות הרובים בלי קול ומכים בקירות. כלבי דם שהביאו אותם מסוריה נובחים בלא קול כי קרעו את מיתרי גרונם. קרוב מאוד, על שפת האגם שבכיר הקירקסים תקועה משחתת, חרטומה שקוע בחול ושלושת הפרופלורים שלה התחפרו בחול. היא מכוונת את התותחים אל שכונת ברמן, שקרונות הבתים שלה התחפרו בחול. נציב שכונת ברמן גרפש הקירח וקציני המטה נסוגו אל מעברת רמת עמידר. עכשיו פורצים פרשים שחורים, זריזים מאוד וקטומי שפתיים אל בית המלכה יוספה. שרידי גדוד הפרשים המלכותי רכובים על סוסים-כלבים על גג הבית יורים בלי הרף אבל החיצים והפורפרות דואים כבד באוויר ונוחתים בתוך החול. אפילו כיוון הרוח נלחם בסגן המלך.

אז היגשתי את המישקפת אל עיני לראות והנה נעמן שר צבא ארם הוא הפרש המלכותי גבריאאל גאולים שערק והלך לחפש סוסים. רכוב על סוס גדול מתנדנד לכאן ולכאן אוחז ביד כידון שקצהו צבוע אדום. מאחוריו, עד הר הלוויתן אלפי פרשים על סוסי עץ אוחזים ביד כידוני ברזל-זווית אדומים בקצותיהם. ומלך בישראל אין כי את המלחמה הפקיד ביד מארשאל הצבא שהוא הטוב בלוחמים, אך לא טוב כמלך. אז משגרת המשחתת טורפדו אל המיבצר האחרון של מלכות רחבעם. הטורפדו דואה באוויר לאט, נוגע במי השלולית וממריא באוויר עד לגובה ראשיהסוסים על הגג. הטורפדו מדמים את מנועיו, המלחמה קפאה. לא נשמע יותר קול זהרת סוסייהעץ והטורפדו מאיץ ומכה בקירות הבית ושב ועולה עד גובה חזי הסוסים. הקירות מתמוטטים והגג שוקע לאט ונוחת על החול. הפרשים מקפיצים את סוסייהם אל הגג שממול ונשברים אל האדמה. רק אחאב סגן המלך עוצר בסוסו והוא שוקע עם הגג אל הריצפה. אז פורש גבריאאל גאולים שר צבא ארם והדהיר את סוסו למולי, מוטות הנדנדה של סוסו חובטים ברעש על הכביש.

גבריאאל גאולים דיבר:

אתה רואה, אחאב סגן המלך, סוסים מעץ טובים מסוסים כלבים. הם לא נהרגים במלחמות. אני דיברתי:

אדוני נעמן שר צבא ארם צווה מייד שייקחו מפה את הטורפדו, אחרת כולנו נמות. הטורפדו החל דואה לאט, מנועיו רועמים וכבים. אז דיבר נעמן שר צבא ארם במכשיר הקשר שהיה עשוי מגביע של חלב משומר מחבילות "קר" שאינו דומה ואינו שווה לגביע חלב משומר מתוצרת המחלבות המאוחדות. הטורפדו טיפס באוויר ונחת בקול יבבה בתוך החורשה שמאחורי הבתים. החורשה בערה בלהבות של אש קרה, היא האש שירו הטאנקים של יקי עכבראש במטוסי הקארטון. אז טובב נעמן שר צבא ארם את סוסו ואני אחריו, לצאת לסקור את הגדודים. בתוך שלולית המים, עמוק במורד הרחוב ישבה יוספה ושיכשכה חמוקיה במי השלולית ושיחקה בחמש אבנים. שלושה חיילים סוריים ישבו לשמור אותה רוחשים רע במבט. זאת אומרת שאחאב סגן המלך בגד. אם הוא לא בגד, למה שלח את חצי הצבא למסע בטריטוריה אחרת בעת פלישת צבא סוריה. אולי שכח סגן המלך ושלח מתוך חלום. ואם שכח סגן המלך, למה הוא יוצא עכשיו עם נעמן שר צבא ארם לסקור את גדודי האויבים?

גבריאאל גאולים דיבר:

עכשיו רק צריך לכבוש את קויהגנה האחרון. והניף את הכידון אל גבעת האנטנות של בני-ברק. הרמתי את המישקפת. המלך רחבעם עמד על ראש הגבעה עם כנף פרשים והשקיף לעברי. כיוונו מישקפת אל תוך מישקפת. ראיתי את עיניו של המלך מתבוננות ללא כעס, רק בסקרנות שקטה, בשר צבאו ובסגן מלכו שבגד.

אני דיברתי:

אז נשלח את המלכה לארמול של גנראל עארף מלך סוריה. דממה. מסביבי עמדו סוסייעץ מתנדנדים קלות ופרשים קפואים. נעמן שר צבא ארם דיבור אל תוך מכשיר הקשר. אז ניתקו מן המשחתת שלוש טרפדות וטסו בגובה גגות הבתים. מעלינו עצרו, התרוממו, והחלו דואים אל עבר גבעת האנטנות, עד שהפכו להיות שלוש נקודות כסופות, נוצצות לאור השמש שיצאה מבין עננים.

ב. דרכי האימוץ של הסוסים

התעוררתי מתוך תחושה רעה. הדברים סטו מנתיבם הנכון והכל מתקלקל והולך. קיטונה של אמא היה ריק, דבר שיש בו כדי לקלקל את מלחמות המלכים להטות את המלחמות לאיזורים צדדים ולא נחוצים, זאת אומרת מלחמה אחת בילדה מהשיכון שלא נתנה במלכים מבט אחד ומלחמה בהיטלר המסתובב חופשי בשכונה כאילו פה גרמניה וגודר שטחים בפני המלכים ומפקיד עליהם למישמרת את כלבי הדם. מטוסי ווטור שטים באוויר ללא קול ונוחתים בשדות תעופה נעלמים ולא מצייתים לפקודות. זאת אומרת כל זה הינו חלום בלבד, אבל אחאב מארשאל הצבא מיטיב לדעת שחלומות טובים אינם מתגשמים לעולם. חלומות רעים מתממשים תמיד באופן מביש עד שהם גרועים מן החלום. עמדתי על יד קיטונה של אמא, אוחו יד אחת ברקה, מעל לעין. מאחורי עמד הפרש המלכותי גבריאאל גאולים שברח מן הבית ועבר על איסור מפורש של אביו לאמור עם הבן של הזונה הזאת לא תשחק יותר. יותר טוב שתשב בבית ותכין שיעורים והתדפק על דלת הבית. לא היתה תשובה ועל כן פתח גבריאאל את הדלת ונכנס אל הבית פנימה, רק נעל אחת שלו לא היתה שרוכה. בעת שסובבתי אליו ראש חיך גבריאאל חיוור ואמר אני יודע הכל על מה שקרה עם אמא שלך אבל זה לא חשוב. אתה נשאר סג'מלך ואתה לא אחראי לאמא שלך.

אבל אני כן אשם. נתתי לה תה בלי תמצית.

הפרש המלכותי חשב רגע.

אז היא הרביצה לך על זה?

לא. היא אמרה שאני כלב.

וזה הכול?

לא. שמתי בתוך התה חתיכת תפוח, כי לא היתה בבית תמצית.

גבריאאל גאולים דיבר:

אם אין תמצית אז אפשר לשים חתיכת תפוח ומיץ לימון.

אני דיברתי:

אבל התפוח היה רקוב.

שתיקה.

גבריאאל גאולים דיבר:

אם אין תמצית ואין תפוחיץ אז שתשים אספרגוס.

שתיקה. ישבנו על יד השולחן, שהיה נקי מכל פירור של אוכל. גבריאאל גאולים דיבר מהר לאמור אם אין תמצית אז הייתי אומר לאמא שלך שאין תמצית אז גם מים עם תפוח אפשר לשותת. חוץ מזה איבדת אמא עדינה שלא מרביצה ורק אומרת כלב ועכשיו בטח תהיה לך אמא שלא יודעים איזה. אני אוהב תה חם עם לחם ונקניק. גם אבא שלי אוהב נקניק צלוי עם בצל במחבת עם אספרגוס ועם. אבא שלי אומר לי שאם הוא יתפוש אותי איתך אז הוא יהרוג אותי, אבל אני לא מפחד. שתיקה.

זה בגלל מה שקרה לאמא שלך עם הדוד אלפרד והבית־משוגעים, אבל אני לא מפחד ממכות התרגלתי וזה כבר לא כואב במיוחד אפילו עם החגורה של הסוסים. חוץ מזה אני הולך לחפש היום סוס באופן סופי.

הלכתי עם הפרש המלכותי לחפש סוסים. אבל ברור לגמרי שסוסים לא מסתובבים בשיכון ההסתדרות בבני־ברק חינם. זאת ידעתי וכך גם הבין גבריאאל גאולים מתוך חיפושים

והליכה ארוכה בעיקבות הסוסים. על כן החלפנו את הסוס בכלב שחור שנבר בפחיאשפה, כלב שנראה טוב דיו להיות סוס. ללכידת הסוס השתמש גבריאל גאולים בפרוסת נקניק, בעוד הכלב מכרסם את הנקניק כרכנו על צווארו את הלאסואים והולכנו אותו אחרינו אל המחסן בחצרו של גואלמן אבי גבריאל הפרש המלכותי.

אני דיברתי:

אם תרכב עליו אז יישבר לו הגב.

הפרש המלכותי דיבר:

צריך להאכיל אותו סיד. סיד מחזק את העצמות.

וערם לפני הסוס ערימה של סיד. אבל הכלב לא אכל סיד, אלא משעירבב גבריאל את הסיד בקציצות-הדג שגנב מתוך סיר הבישול של אמו. בצוהרי היום קרב אביו של הפרש המלכותי אל המחסן, וגבריאל העביר את הסוס אל הגג. על הגג ערם לפני הכלב ערימה גדולה של סיד והכלב סוס כישכש בזנבו ולחך את הסיד בלשון. אותו לילה קרבו התנים אל הגדר מכיוון הפרדס של ברמן. הכלב נענה להם במין הברה שלא היתה נביחה ואפשר בהחלט לדמות אותה לצהלה של סוס. כלבי הדם של היקה יעקובסון ענו בקול גירגור והתנים לא עברו את הגדר. כך נדמה היה שחלומי של הפרש המלכותי הולך ומתממש וזה דבר לא-ירגיל בשיכון ותיקי ההסתדרות. למחרת הלכנו לרחוב בעלי העגלה וגבריאל קנה דג צלוי וחצי כיכר לחם שחור. ולא התבונן בסוסים אלא במבט חטוף, עלימנת שלא לשבור את החלום. עמדנו על הגג מתבוננים בכלב שכישכש בזנבו ואכל לחם ודג וסיד. אותו לילה השמיע הכלב נביחות והחלום שקע, אבל חזר ועלה כי היה על הכלב להתחיל את אימוני הסוסים. הדהרנו את הכלב במעלה הרחוב ושבנו להריץ אותו במורד ואני עמדתי לפני ההילמן הירוק עליה נשען הדוד אלפרד. וגם חלום הכלב סוס ירד לטמיון בעת המבחן הסופי בו היה על הכלב לדלג בקפיצה הקובעת מגג אל גג כדרך סוסי-המלחמה ובכך תם המעשה בסוסו הראשון של הפרש המלכותי.

אתה רוצה לבקר את אמא שלך.

דממתי מול הדוד אלפרד.

בעת שפנתה המכונית משיכון ותיקים לרחוב בן-זכאי כבר התחילה השמש שוקעת. אחר כך פנה הדוד אלפרד מרחוב הרואה לרחוב מודיעין בנקודת הזמן בה נדלקו פנסי הרחוב ועוד אור יום. בכביש השחור כבר שררה חשיכה מוחלטת והדוד אלפרד רכן, הדליק אור ולוחי-השעונים הזורח והדוד אלפרד נעלם בחשיכה. נסענו לכיוון פתח-תקווה ואחר כך סטינו לדרך צרה שמשני צידיה עמדו גושי פרדסים. מתוך הפרדסים עלתה סיעה של כלבים לרדוף את ההילמן ואת הפרדסים החליפו מישכנות העץ של מעברת רמתיים. מתוך בתי-העץ רדפו אותנו ילדים פוערים פה לצעוק דברים לא-ברורים. הדוד אלפרד שנעלם בחשיכה רכן שוב והעלה אש בסיגריה ושב להיות הדוד אלפרד שעשה באמא מעשה נורא ולקח אותה לבית-ההבראה בצפת. אחר כך הדמים הדוד אלפרד את המנוע ושנינו הלכנו דמומים ומכווצים מקור לאורך גדר לבנה וגדר-תיל עד לשער הברזל. שומר פתח לנו את שער הגדר בלא לומר דבר, ומתוך האדמה התרומם כלב לבן, השתחוה אפיים ושוב שקע באדמה. ארבע או חמש דמויות התגלגלו על מישטחי הדשא; אבל הדוד אלפרד אמר ללכת ישר ולא להתבונן ימין או שמאל כאילו סוסים. באמצע המיסדרון עמדה דמות אחת אוחזת מיטת-גלגלים ומטיחה אותה בקיר, ללא כעס או עיניין מיוחד. הדוד אלפרד עצר ואני בעיקבותיו. הוא הוציא מתוך כיס המעיל את מישקפיה-זהב והרכיב אותן על עיניו, ושוב עקרנו ללכת עד סוף המיסדרון, ואמא התרוממה מתוך מיטת גלגלים בשערות הפוכות והדוד אלפרד ואמא התחבקו, סנטרה על כתפו והיא מתבוננת כי בעיניים לבנות

מאוד.

אני הבאתי לך את בנך.
מי זה. שאלה אמא בבהלה.
אחאב.

אמא הסבה עיניה ממני והתבוננה במעילו של אלפרד. אמא היתה ערומה לחלוטין.
לא נתנו לך חלוק, אנה? רכן הדוד אלפרד על אמא.

אבל החלוק עם עמילן וכל כך חם כאן וכל הזמן מקלפים תפוחי אדמה.
הדוד אלפרד ישב על מיטתה של אמא. מתוך כיס המעיל הוציא תרמוס ומזג לאמא תה בפקק. אמא גמעה מן הפקק והדוד אלפרד מזג לה עוד. אחאב סגן-המלך הידק את מעילו וסגר היטב את כובע המארשאלים עם בתי האוזניים ואמר לעצמו עכשיו צריך להיות כמו מארשאל בצבא. בלי כעס. בלי רגשות טיפשיים כמו אהבה. לצאת למלחמות קר ויבש ולא להתלכלך בבוץ. מארשאל אמיתי יושב גבוה על סוס ולא מלכלך אפילו את קצה המגפיים. הדוד אלפרד קם, מושיט לאמא את התרמוס. אמא החביאה אותו מאחורי הכר. הם נשקו זה לזה ואחאב מארשאל הצבא הסתובב לאט ונחוש אל הדמות שכבר לא הטיחה את המיטה בקיר, אלא מיזגעת מאוד הזיזה אותה תזוזה קטנה, כמעט לא נראית. הדוד אלפרד עמד מעליי ודיבר:

עכשיו חוזרים. אתה הולך ישר ולא מסתכל לצדדים. עד המכונית. ושנינו פסענו לאורך המיסדרון עד המכונית.

הדוד אלפרד עצר לפני המכונית והסיר את מישקפיהזהב מעל עיניו. אז ראיתי שמישקפיהזהב של הדוד היו ללא זכוכיות. רק מיסגרת בלבד. הדוד אלפרד רכן והדליק את אור הזרחה בלוחהשעונים ואני הירכבתי את הקסדה על האוזניות ודיברתי אל תוך מכשיר הקשר. המפציץ, כבד מאוד ועמוס נעתק ממקומו, והחל נוסע בשביל. אחר כך הימראנו וטסנו נמוך מעל פרדסים. גבוה מזה לא טסנו בגלל הפצצות שניתלו על הכנפיים והיטו אותם אל הרצפה בזווית מסוכנת. מעט גבוה מעלינו היו חוטי החשמל ומדהגובה של המפציץ רטט על הסיפורה אפס. אחזתי בהגה הגובה, אבל המחוג רק רטט מעט. טסנו קדימה ולא למעלה.

אני דיברתי אל טייסהמישנה:

אמא תמות שם מקור וזה יהיה הסוף של כל הסופים.

הדוד אלפרד דיבר:

שתשתוק!

אחזתי בהגה הגובה והמפציץ הוטח אל הכביש. טייסהמישנה נחבט אל ההגאים. גשר רדוד קרב אלינו. תפסתי בהגה הגובה והמפציץ שט בגובה של מטר וחצי, כנפיו נוגעות במעקה הגשר. הפצצות טבלו במים ולא יצלחו יותר לכולם. הכביש השחור נפרש מולנו והמטוס צבר מהירות וגם גובה מעל עמודי החשמל. לבסוף שיגרתי הודעה במכשיר הקשר. אנו נוחתים. נוחתים. נוחתים. סוף. המפציץ טבל בתוך שלולית המים ועצר. מגג ביתו של גבריאל גאולים פשט אליי הכלביסוס ראש ונבח. אני עליתי הביתה אווה בקסדת הטייסים תחת לבית השחי. אבא ישב במטבח ולפניו כמה נקניקיות על עיתון. אבא היה עסוק בקריאת העיתון שמתחת לנקניקיות. שלום אדוני המלך. איפה היית ומה עשית? שאל אבא מתוך העיתון.

שתיקה.

היית אצל אמא.

שתיקה.

אמא מרגישה טוב?

לא.

וממי ביקשת רשות ללכת? שאל אבא אוחז בשתי ידיו בעיתון.

הדוד אלפרד אמר לי ללכת איתו לבקר את אמא.

מלך צריך לחשוב לפני שהוא עושה איזה דבר. אמר אבא. מלך לא היה נוסע עם הדוד

אלפרד. אדוני המלך רצה סיבוב במכונית. לא?

שתיקה.

מלך זה לא רק מלחמה ברובי חוליות על הגגות. אחז אבא חוטי-אור ממנורת החשמל

וסובב אותו סביב האצבע. פניו שהיו רכות וללא צבע האפירו קצת באור החשמל וקיבלו

נחישות, שיש לאבות המלכים. אבל אחאב סגן-המלך היה נכון לקרב וקרירוח ככתוב

בדברי הימים למלכי השיכון, לאמור:

אמא שוכבת על מיטה בסוף המיסדרון בלי בגדים בכלל היא היתה ערומה לגמרי ולא

הכירה אותי בכלל זאת אומרת בפרט ובחוץ על הדשא התגלגלו אנשים ערומים לגמרי

ואמא אמרה שנותנים לה לקלף תפוחי-אדמה ומלבישים בגדים עם עמילן!

אבא הרים ראש אל המנורה.

אבא, מכריחים את אמא ללבוש בגדים עם עמילן.

שתיקה.

אבא, אמא לא יכולה ללבוש בגדים עם עמילן!

אני לא רוצה לשמוע.

עיני סגן-המלך ומארשאל-הצבא מאדימות והולכות. שלא ברצוני פלטתי שתיים, או שלוש

לכל היותר, יבבות. כאילו זה לא אני. כאילו עמד לידי גורי-כלבים, שרק דמה לי, אבל הוא

לא אני.

מלך לא בוכה. קבע אבא מאחורי העיתון. ואם מלך בוכה אז הוא לא מלך. תמונתם של

ראש הממשלה ושר האוצר סוקרים תרגיל שריון וחיל אוויר בנגב עלתה מולי, מתוך

העיתון. אחאב מארשאל-הצבא סבב חצי סיבוב צבאי ופנה לצאת מן הבית*.

(פרק מתוך רומאן "עונת המלכים" שענייניו מלחמת ילדים על ההגמוניה בשיכון ותיקיה-הסתדרות בבני-ברק, חורף 1964)

* הערת בעל-הרומאן: רשומות אלה מימי הילדות נכתבו מתוך זיקה למודלים ידועים ונעשה מאמץ שלא לחרוג ממודל סיפור-הילדים של פריץ מולנאר, בלה סנש, אריך קסטנר, וכו'. על כל פנים, חייב בעל-הרשומות להודות בדבר הזיקות עצמן.

צילוי רוזנברג



את כל דבר אהבותי
ודבר מאוותי ודבר
מאנני ודבר כאבי
הייתי יכולה לחשב את
זה במקום לכתב את זה
או לצבע את זה או ללכת
את זה ולחשב



הקרנבלים הם ברזיל הרחוקה
גלקוסטה והסמבות
שאמה אוזוני במתני ברקוד הגדול
מעל אדמת העולם
אינך רואה להיותי אלא רואה.
לחפשני במקומות אינני שם
כמו עורונו של האיש שהמציא ד.ה. לורנס
בספורו, להמשיל לך לקוי של גוף
אבל חבל זכרונות אמה, שכן הרגע
אמה איננו זאת אומרת בבודהיזם,
שאמה איננו, עכשיו שומעת במקום
איר סמבות מטופפות את כפות הרגלים לארץ,
עושות אהבה לאדמה ההיא.



נערת הפאב אדמת החזה
אוספת שאריות המשקה ושאריות
הכאב, שיש אחרי האנשים האלה
פניהם אינם
נעלמים מתוך המראות רק נסגרים
שם זה על גבי זה, כמו
הסטוריה.
ואחרי זה, מה הפלא שיש
כתמי גוף איפה שהיא עמדה
ומזגה גיין.



ההיחלחות העמקה באדמת גופינו
היתה קצור תפילת האבר.
לא היינו אהבה של ממש,
היינו סקלאות.



הילדה הזאת לידו
אף שדיה מתוחים בחיוכו האדם
וכל פעם כשהיא עושה
סלטות באויר היא נתפשת בו
כאילו הוא גורל.



הים היה תכולת מוחי, כל משך
שנתו היה רוגע בי ומנחם
אולם מיד כשחורף בא בו פרץ
אותי בגליו הרחק הרחק
אלתוך משהו לא ידוע לאן
ואיך לעת לילה
היו מעמקיו זורחים ממקומם
כשהפינק פלויד היה
הצד האפל של הירח.

אסתר עמנואל



חֲרָסִים שֶׁהִפְרִיכוּ קוֹד קַיִם
רְקוּתֵי הַפְּכוּ מִיַּד לְצַפֵּן מַחְבֵּר
לְאִינְסוֹף רְקֻמוֹת.



זְכָרוֹן בְּרוּזֵי מִדְּחִיק,
מִחֲלִיד עֲמוֹ קִצּוֹת קִיץ בְּרַנְיָ.
תְּלֵי הַצְּעִיף הַמְּשֻׁפֵּל
רְמִזּוֹ נוֹגוֹת עַל בְּדוּד מְשֻׁאֵל,
נִכְר הִיָּה בְּצַעַר
עַל כְּסוּי הָעֵשֶׁב הַמְּקַצֵּץ בְּחִצְרוֹת הַטֶּבַע
כְּשֶׁצְּפוּר, נְפוּלֵת קָרִים
בְּלֵיל הַתְּרַחְשׁוֹת.



לְרַגְלֵי קַתְדֻרְלוֹת הַמֵּאָה
מִשְׁכִּימֵי קוּם
לְחַכּוֹ חוֹפִים בְּיִשְׁנֵימִים
לְהַעֲטִיר עֲלֵיהֶם נְקֻדוֹת יִבְשָׁה.



מערכת "עכשיו" היפנתה לשלושה מבקרים צעירים בולטים
(ישראל ברמה, אורציון ברתנא ואמנון נבות)
שאלות, שעינינון אירועים קובעים בסיפורת העברית בזמן האחרון.
חוץ מהמישאל כולל הפעם המדור "חדר קריאה"
רצנזיות על מיספר ספרים נבחרים.

ישראל ברמה

שאלה: לאחרונה יצאו לאור מספר רומאנים מפריעטם של סופרים ידועים מאוד (א.ב. יהושע, י. קניוק, ע. עוז). מה דעתך על רומאנים אלה?
ישראל ברמה:

לכאורה אין לפנינו אלא צירוף מיקרים של הופעת שלושה רומנים בעלי עומס חשיבות רב כל כך בעת אחת; אולם נראה כי צירוף זה אינו מיקרי, לפחות מבחינת ההיסטכלות הספרותית הכוללת ומבחינת איפיון דרכי ההתפתחות האפשריים מכאן והלאה. חוששני כי סיבות רבות לחגיגה רבתי אין כאן; אבל כמה נחמות קטנות אולי תימצאנה בדוחק; הסיבות לנימת האכזבה הנשמעת מדבריי טמונות, אולי, במימד סובייקטיבי של המבקר המנסה לומר את דברו, המצפה להתגלותה של יצירת-המופת הבלתי-ימוכחשת, ויודע כי בשלוש יצירות אלו לא ימצא את מבוקשו. ועם זאת, ראויות יצירות אלו להתיחסות משמעותית יותר, ולו גם משום שסוף־סוף ניתן לומר שמשוהו קורה בסיפורת העברית, ואם הופעה של ספר חדש מאת כל אחד מן הסופרים שזכרו זוכה בגילוי, כשהוא לעצמו, להתיחסות כללית והתענינות היורדת לפרטי פרטים, ודאי הוא שהופעה של שלוש יצירות כאלו, ומשולחן־כתיבתם של יוצרים אלה, ראויה לגילוי מסוים של שמחה. לא שמחה שיש בה אובדן כל חוש מידה, אלא התיחסות עיניינית, ולכל היותר – סימפאטית ומקווה לטוב.

ברומאן החדש של א.ב. יהושע, 'גירושים מאוחרים', מצליח הקורא להשתתף בחווייה שאפשר אולי להגדיר אותה כהתפרצות של שמחת הכתיבה לשמה, הצלחה הבאה מצידו של הקורא ללא כל מאמץ והופכת את הקריאה כולה לעיניין כדאי בהחלט. נראה שא.ב. יהושע הצליח להשתחרר מן המעצורים שסיבלו את כתיבתו, מכל אותם מיכשולים לשוניים הניכרים מסיפוריו המוקדמים ביותר ועד ל'המאהב', שבו, משום הניסיון להתקרב לשפה דיבורית של התודעה, הגיעו הדברים לסבך שאין לו פיתרון. ברומאן החדש יוצר יהושע שטף לשוני רצוף, המצליח ליצור רושם של מהימנות ודיוק – הדבר נכון לגבי חלק מפרקי הספר, אך לא לגבי כולם, ויש דפים רבים ברומאן זה שהם התפרעות לשונית שאינה יכולה למצוא הצדקה – כך שבסיכום הדברים אפשר לומר שמבחינה לשונית רומאן זה מהווה, כמעט, חגיגה שליממש; הניסיון לעצב שפה הולמת לנוסח כתיבה בסיגנון־התודעה, שהיא גם שפה דיבורית, פחות או יותר, בלא לאבד את המאפיינים השונים של הדמויות המדברות, ואף להשתמש בשפה עצמה כדי לעצב חלק ממאפיינים אלה, במטרה להגיע לדרך כתיבה משוחררת יותר, עולה בעטו של יהושע, כך שלקורא

מוגש טכסט שאינו צורם את אוזניו או מסנוור אותו בהסחות-דעת לשוניות שאין מאחוריהן דבר. אמירה זאת היא נכונה יחסית לכתובתו הקודמת של יהושע ויחסית לנוסח הכללי שבו נכתבת ספרות בארץ; אך איננה נכונה באופן מוחלט. תמיד אפשר לקדם עיניין זה בדרגה נוספת; אולם נראה שהדברים משתכללים בכיוון הנכון. אם כך, ההיבט החשוב ביותר בספרו החדש של א.ב. יהושע הוא ההיבט הלשוני. מן ההיבטים האחרים הספר מצליח פחות, עד למידה שניתן לערער בתוקף על ערכיות היצירה. אמנם קיים ביצירה מימד רציני מאוד של מורכבות, ולא נוכל לעמוד עליו כאן; אך נדמה שדווקא במימד שהיה הראוי ביותר לציון ביצירותיו הקודמות של יהושע, כושל רומאן זה. נדמה כי השפעותיו של ויליאם פוקנר הרחיקו לכת ביצירה זאת יותר מן הרצוי, והטכסט כולו נאבק ללא כל סיכוי בהשפעה זאת עד שכרע תחתיו; אומנם משעשע למדי להבחין בהתייחסות של טכסט עברי אל טכסט ידוע מאוד בספרות הכללית ובהופעתו של מוטיב מוכר מיצירה אחת ביצירה אחרת - כמו, למשל, הופעת מוטיב הזמן החסר, המוכר כל כך מיצירתו של פוקנר 'הקול והזעם', ובמיוחד מן הפרק השני שבו, בפתיחתו של כל אחד מן הפרקים בספרו זה של יהושע - אך יש בכך גם סכנה לדרכו האישית של הסופר המושפע. לפי דעתי, חרג א.ב. יהושע מן התחום הבטוח ונכנס לתוך שולי תחום הסכנה, אף שהדבר נעשה במודע ובמוצהר ומתוך התכוונות לגיטימית לחלוטין; במיכלול יצירותיו של פוקנר טמונים גם גרעינים של סכנה שמוטב להתרחק מהם ככל האפשר, שהרי מצדדים אלה ביצירתו אפילו פוקנר לא היה מחוסן כליל - גם ביצירותיו של פוקנר יש כשלים ומיגרעות, ואף בכתובתו המעולה ביותר יש פוטנציאל של הגזמה ואיבוד שליטה, ומוטב למי שבוחר להיות מושפע ממנו לבלועו בזהירות ולא על עורו ונוצותיו. מידת הזהירות היא הכרחית. תהיה זאת טעות לקשור רומאן זה של יהושע עם יצירה ספציפית אחת של פוקנר, או לזהות דמות מסוימת ביצירה עם דמות מקבילה לה ביצירת פוקנר, שכן ההשפעה היא כללית יותר ואין בה סימטריות מסוג זה (וראיתי ניסיונות לעשות זאת ובכך נגרם עוול ליצירתו של א.ב. יהושע). אחת מהשפעותיו החריפות מדי של פוקנר על יצירה זאת ניכרת במידת האיפוק שאינה מופעלת כנדרש ברומאן זה - רצוי היה מאוד שיהושע יפעיל מידה גדולה יותר של סלקציה בקטעים שנבחרו להוות יצירה זאת, שכן היצירה לוקה בעורף מסוים של מילים המגיע עד לדרגה של פטפטת ממש; דעתי היא שהיה צורך הכרחי מאוד להשמיט כמה מן הפרקים ביצירה - למשל, המונולוג של קלדרון, אהובו של צבי, שהוא בהחלט מונולוג משעשע ומבריק בעיצובו המיוחד כחצידיאלוג, מיותר במיבנה הכללי של הרומאן. גם חלק מן הפרקים האחרים - מונולוג המשוררת המתוסכלת, או דיאלוג בין צבי והפסיכיאטר - עשויים להיות מיותרים באותו מידה, ואולי אין זה מיקרה שדווקא בהם מצטברים הכשלים הרבים ביותר ביצירה. אומנם צימצום מיספר הדמויות עלול לקלקל את סכימת רצף הימים הגורליים בעלילה, והיקפו של הרומאן היה מצטמצם לכדי גובלה, אך הדבר היה תורם לאיכותה של היצירה והיה חוסך הרבה מאוד יגיעה הן לסופר והן לקוראיו. אולם מנקודת-מבט אחרת ייתכן שהחתירה למלאות של פרטים ואווירה כהדגשת נוסח המונולוג הפנימי היתה נפגמת ויוצאת שלא כהלכה; אך מלאות זאת קיומה מוצדק בתוך כל קטע כשלעצמו, ואין בה הצדקה לקטעים שהם פשוט גרועים ומשום שאין הם משתווים לאיכות שאר הקטעים עלולים הם - כפי שקרה ברומאן זה - לפגוע בטכסט כמיכלול. מבחינת האמירה האידיאית של הרומאן חוששני שהיתה מידה גדולה מאוד של הפרזה בהתייחסות של הביקורת השוטפת לנקודה זאת (התייחסות שברוב המיקרים לא היה לה קשר כלשהו עם הרומאן עצמו, אלא עם אידאות חוץ-ספרותיות של המחבר), ולדעתי תחום זה הוא מישני

בחשיבותו ברומאן זה. לדעתי יש לראות רומאן זה כיצירה ספרותית ולא כמשל על ההווייה הישראלית. ובאשר לאינטרפרטציה של שם הרומאן, "גירושים מאוחרים", הייתי מציע לראות את הדברים כהשתקפות לאותו גירוש תנ"כי, לאחר הסצינה תחת עץ־הדעת – בכל אחד מפרקי הרומאן מתרחשת הבנה פתאומית שלאחריה נשברת תמונת גן־העדן הפנימית של הדמות הדוברת, והמציאות המכוערת עוטפת את עולמה של דמות זאת; חלה "צפילה" היכולה להתבטא במוות, בטירוף, בהשלמה, באכזבה או במשבר אחר ומשאירה את הדמות ואותנו בנקודת חוסר־מוצא שהיא תוֹהֵה־יכר של הספרות המודרנית, ושמה – של המציאות הישראלית. אבל אין צורך להדגיש יותר מדי ענייני אחרון זה. דבר זה יהיה כליכולו בתחום אחריותו של הקורא ואין לו קשר למימד הספרותי, שהוא העיקר, שבו התחלנו לדון. ושוב יש להדגיש – מן הבחינה הלשונית ספר זה הוא חגיגה של ממש, וברורה לי נחיצותו בהתהוות דרכו הספרותית של א.ב. יהושע כהתנסות יוצרת לקראת יצירותיו הבאות; אך מן הבחינה הכללית הספר הוא כשל ספרותי בשל הפגמים הרבים שבו (שרק על מעט מהם הצבעתי כאן), ובמיוחד בשל העדר מידת האיפוק שבו, העדר סלקציה בין ההכרחי למיותר. מוזר לומר על יצירה של א.ב. יהושע שהיא טריוויאלית; אך ללא ספק יש ברומאן זה משהו מן הטריוויאלי, קטן החשיבות.

ספרו של עמוס עוז, 'מנוחה נכונה', הוא אחד הספרים המרגיזים ביותר שנודמו לי לקרוא מזה זמן־מה, ולדעתי הוא אחד הספרים הגרועים ביותר שראו אור בספרות העברית של השנים האחרונות. רוגז זה אינו נובע כל־כך מהעובדה שזה הוא ספר גרוע שפגמיו מרובים, אלא משום שכתב אותו עמוס עוז, מקומץ המספרים הטובים באמת בארץ, ובכך יש סכנה של השחתה בדרך של השפעה ונתינת דוגמא לקולקלת לחלוטין. מבחינה לשונית ספר זה מהווה אנכרוניזם עצום־ממדים ויש בו נסיגה של כמעט שני עשורים, או יותר, מן ההתקדמות הלשונית שהספרות העברית, ובתוכה עמוס עוז ביצירותיו הטובות יותר, הצליחה לעשות כל־כך לאט. לדעתי עירוב של שפה רדודה, כביכול דיבורית (עמוס עוז באמת מנסה לכתוב דיאלוגים בשפה דיבורית, אך התוצאה היא דמויות בעלות לשון ילדותית שלקורא לא איכפת מהן יותר מאשר מקליפת השום), עם מליצות בלות מרוב שימוש אינו יכול להבטיח טכסט בעל איכויות. ויותר מכך לא נוכל להרחיב ללא ניתוח טכסטואלי, דבר שיעשה אולי בהזדמנות אחרת. אף מן הבחינה העלילתית לוקה הרומאן משום שהעלילה היא סכמאטית מאוד, מתוכננת לכל פרטיה, אך חשופה כמו של־דבניין שלא הושלמה בנייתו; תוכניות־הפעולה והוראות־השימוש הן גלויות כל כך עד שנדמה שכל העניינין נעשה פשטני ובלתי־מעניין, מניעי הדמויות חסרים מורכבות של דמויות חיות ונדמה שכל הדמויות מרקדות על חבל אחד עבה שבידי המחבר, שהתערבויותיו החוזרות ככוח־שופט־וגוזר, המתחפש לדמות מספר שאינה משכנעת כלל, הופכות את הקריאה לדבר שהוא בגבול ההיטרדות. נדמה שנלקחו שני גופי טכסטים שנכתבו כשפער זמן גדול ביניהם, ומשום כך הם בלתי אחידים ושונים תוכנית, מבחינה צורנית ומבחינה רעיונית זה מזה, וחוברו בלא הקפדה יתרה לגוש אחד המתקרא רומאן. יכולתו התיאורית החזקה מאוד, במיוחד בתיאורי טבע ועונות, של עמוס עוז, המוצאת לה ביטוי ברומאן זה ובה ניתן ביטוי אמיתי ליכולתו של יוצר זה, אינה יכולה להציל את הרומאן מכישלונו. במימד האידיאי ייתכן שהרומאן מצליח להביע את הגלום בו; אך לדעתי אין די במימד האידיאי. אי־אפשר להעדיפו על־פני איפיון מלא יותר של דמויות, אותנטיות של שפת דיבור ודרך־מחשבה, עלילה שאינה מאולצת או כפויה לתוך תבניות, או אחידות טכסטואלית של המיכולול. לשיבוcho של הרומאן אפשר לציין את עיצוב האווירה והרקע ההיסטורי, הנראה מהימן, ודרכי־הראיה האירוניות של הטכסט את הדמויות; לפעמים נדמה היה לי שיש

לראות את היצירה כולה כיצירה אירונית, ואפילו כפארודיה, ובכך היו כל הדברים מתישבים ללא בעיות, אך חוששני שלא בדרך זו בוחר היה המחבר שנראה את יצירתו זאת, במיכלול יצירותיו של עמוס עוז הייתי ממקם יצירה זאת בתחתית סדר-האיכויות ולאחר כל האחרות. ובכל זאת, כאשר עמוס עוז כתב רומאן, או כל יצירה אחרת, אתה מתפתה לקרואו. וגם כאשר עמוס עוז כתב יצירה גרועה יש טעם לקרוא אותה. זהו הקסם בכתיבתו של עמוס עוז, אם כי קסם זה לא בדיוק פעל במידה הדרושה ברומאן זה.

ספרו של יורם קניוק 'היהודי האחרון', הוא לדעתי הספר החשוב ביותר שהופיע השנה, ובעצם - מזה עשור שנים או יותר. מידת מורכבותו מבטיחה לו התענינות לאורך זמן רב, התענינות היכולה להתבטא במיגוון גדול מאוד של אינטרפרטציות של קוראים שונים, ושל אותו קורא בכל פעם שהוא חוזר ומעיין ביצירה זאת. אומרים, כך שמעתי, שזהו אחד הסימנים שנותנים ביצירות-מופת. אינני יודע אם יצירה זאת היא אומנם יצירת מופת - רק הזמן יקבע זאת - אך ללא ספק היא הדבר הקרוב ביותר ליצירת-מופת שכולנו מחכים לה מזה זמן רב. יצירה זאת ראויה להתייחסות מפורטת יותר מן המידה המתאפשרת כאן (התייחסות פרטנית יותר אפשר למצוא ברשימה אחרת שלי, הסוקרת את הופעתו של ספר זה, וכן במאמרי "בחפוש אחר ה'אני' האבוד: עיון ביצירתו של יורם קניוק", עכשיו 45, 1981, עמ' 240-249) ודי לעת-עתה להצביע על חשיבותה של יצירה זאת, כיצירה האיכותית ביותר השנה.

שאלה: מה הם אירועים אחרים בתחום הסיפורת הנראים לך כחשובים?

מלבד הופעתם של שלושת הרומאנים שצוינו קודם קשה מאוד להצביע על אירועים נוספים בתחום הסיפורת הראויים להתייחסות משמעותית, ואין זה משום ששלושה ספרים אלה, מפריעטם של שלושה מטובי המספרים בארץ, האפילו על יצירות אחרות או על יוצרים אחרים, אלא משום שלא היו כלל אירועים חשובים מספיק כדי שזכיר אותם כדברימה בעל-ערוך. עם זאת ברור ששלוש יצירות אלו קובעות את דרכי ההתפתחות של הספרות העברית הנכתבת בארץ. נדמה, כי כל אחת מן היצירות מסמנת כיוון-התפתחות שונה - כל אחת מהן מאפיינת נוסח אחר של כתיבה, אם כי החלוקה לז'אנרים איננה חדה ואין לראות בה קביעה חדמשמעית או מוחלטת. 'גירושים מאוחרים' ל.א.ב. יהושע מייצג היטב את נוכחותו של נוסח-התודעה בספרות העברית, המופיע בוואריאציות שונות ובדרגות שונות של בלעדיות ודומיננטיות; השימוש במונולוגים פנימיים, דיאלוגים בדרגות שונות של ייצוג הדמויות, המרות של נקודות-תצפית וחדירות תודעיות, ועוד מיגוון של אמצעים אותם מפעיל ל.א.ב. יהושע בספרו, יכולים להדגים היטב את הפוטנציאל הגלום בנוסח זה. לצערי הנראה הדבר כאילו חוששים יוצרים צעירים יותר לשלוח ידם בנוסח שהוא אולי קשה יותר, אך גם מבטיח יותר, ומשום כך ייצוגו של נוסח זה בספרות המתהווה איננו גדול. אולי לאחר רומאן זה יופיע שינוי לטובה. מובן שזאת היא הנחה סובייקטיבית; אך בודאי יש בה משהו משיקוף המציאות, ולאחר הכול זאת היא אחת מזוכיות המבקר בתחום האוטונומי של תקוותיו. ספרו של עמוס עוז, 'מנוחה נכונה', מצייצג, לדעתי, את השיבה לנוסח כתיבה כמוריאליסטי שחשבנו שאבד עליו הכלח, שרבות בו המיגרעות המבטיחות כתיבה קלוקלת וחסרת עיניין; נראה כי מרבית היוצרים החדשים שפירסמו את ספריהם הראשונים בשנה האחרונה נוטים דווקא לנוסח זה ואין להתפלא שפוטנציאל הכישלון התממש בספרים אלה כמעט במלואו. מאחר שלא אוכל

לבסס כאן את דבריי באופן מפורט ובבדיקה טכסטואלית, אני בוחר שלא להזכיר כאן שמות. מצערת העובדה שמרבית הספרים הראשונים לכותביהם שהופיעו השנה נכשלו ברדידות תוכנית, איפיונידמויות לקויים, בהסתרבלות אידיאית וחוסר תשומת-לב כמעט מוחלט ללשון הכתיבה. מבחינה לשונית יצירות אלו הן פשוט דלות ומורעבות מדי מכרי להיחשב להישגים של ממש. אין זה אומר שאין מקום לתקווה לגבי יוצרים אלה ויצירותיהם העתידיות. אך נוסדהכתיבה הכמודיאליסטי אינו משאיר מקום רב לתקות אלו. ספרו של יורם קניוק, 'היהודי האחרון', מדגים היטב את נוסדהכתיבה האקלקטי, הבונה שלמות אחת מנוסחים שונים של כתיבה - מונולוגים, מיסמכים ותעודות, מכתבים ודיאלוגים, חדירות תודעתיות ודיווחים מדעיים, סיפורים כפשוטם וכל דבר אחר הקיים בתחומי הספרות ולפעמים גם מימוש של הבטחות אלו. לטעמי ראוי לקרוא לדרך-כתיבה זאת נוסח "בארוקי", ונדמה לי שנוסח זה דווקא הוא נקודת המגע בין הספרות העברית המתהווה לבין הספרות העולמית העכשווית ביותר שניתן להדגים אותה ביצירותיהם של גראס, מארקס או כמה מן הסופרים האמריקניים שפירטמם אולי פחות. אם על נוסח כמודיאליסטי אין מדברים כבר כלל בתחום התהוויות חיות בספרות, ואם נוסח הכתיבה התודעתית (על כל הוואריאציות שלו) קשור יותר לשנות השלושים, הארבעים והחמישים (כתופעה מרכזית ושולטת), הרי כתיבה בנוסח שבחתי לכנות "נוסח בארוקי" שייכת ממש להווה של הספרות העולמית. אולי אין בזה להצביע על ערך הדברים; אבל יש בזה קורטוב של נחת. אולי לא הישגיות ממש, עדיין, אבל בהחלט הרגשה של הימצאות במקום הנכון.

אפשר היה להצביע על אירועים חשובים מאוד בתחום השירה בשנה האחרונה, ובמיוחד בשירה הצעירה, אך אלה חורגים מתחום הדיון שלפנינו. מבחינתה של הסיפורת, לבד מהופעתם של שלושה רמאנים מרכזיים - שאחד מהם הוא יצירה איכותית מן הדרגה הראשונה, אחד מהם הוא חגיגה לשונית אך מהותו הכוללת טריוויאלית משהו, ואחד שמוטב היה שלא לדבר בו בכלל - מעטם של סופרים שזמן רב חיכינו להופעת ספריהם החדשים, לא היתה בה התרחשות משמעותית, ובוודאי לא היתה בה התחדשות. הקיפאון השולט בסיפורת העברית מזה כמעט 15 שנה נמשך. ההפשרה לא התחילה השנה.

שאלה: האם נראה לך שהביקורת העברית מצויה בדרך-כלל ברמה נאותה כאשר היא דנה בסיפורת?

בלא להיראות עוין שלא לצורך, נראה לי כי הביקורת ככלל, ובמיוחד זאת הדנה בסיפורת, איננה ממלאת כלל את תפקידה, ולרוב רמתה איננה עומדת בקריטריונים המינימאליים הנדרשים מביקורת. אינני מדבר כלל בביקורת אינטרסנטית, או זאת הנכתבת במיסגרת קטטות-הרחוב של הקבוצות השונות הפועלות להכעיס בספרות העברית, או באותן רשימות קפריזיות המופיעות לפעמים ומעוררות מהומה על לא מאומה. אלה אינן ראויות להתיחסות. כוונתי בעיקר לרשימות בלתימקצועיות, המעידות יותר על בורותו של הכותב מאשר על היצירה בה התכוון לעסוק; המינימום הנדרש הוא בסיס ידע מסויים, ויותר מכך - יכולת לראות את הדברים ביותר מדרך אחת, להצביע על הטוב והרע בכל יצירה ולא להתרכז בחידודו של העט המורעל או החנפני, ולכתוב את הדברים בצורה מובנת. את המבקרים הטובים (ואיני קושר את הדבר עם אקדמיזם כלשהו, המרחיק את בעלי היכולת מן הביקורת השוטפת) ניתן לספור על אצבעות יד אחת. אליהם אפשר לפנות בתביעה שהביקורת תמלא תפקידה - לבחון התהוויות חדשות ויוצרים

חדשים, לשקול מחדש את ערכיותן של היצירות הבונות את ההיסטוריה של הספרות העברית ללא כניעה למוסכמות מעלות-האבק שעל פיהן הוקפאה המסה העצומה הזאת לפני שנים רבות ולא קם בה לתחייה דבר וחצי-דבר, לקבוע דרכי-התפתחות אפשריים ולהיות מובנים לקראת המהפכות הספרותיות העתידיות (שהרי תפקידו החשוב ביותר של המבקר הטוב הוא לדעת לקבל את ההתפתחויות המפתיעות של הספרות ולהכין את הקרקע לקראתן, אם לא כקטליזטור הרי לפחות כמלווה), לנפות את היצירות הפגומות, המסכנות בהשפעתן התפתחויות חיוביות בספרות, ועוד. תפקידה החשוב ביותר של הביקורת הוא להיות ביקורת לוחמת; אך לצערי, עם יוצאים מהכלל מעטים מאוד, הביקורת הספרותית בארץ איננה כזאת. היא רחוקה מלהיות כזאת מעוררת רחמים.

אולי אין להאשים בכך את המבקרים או את הביקורת ככלל. יתכן ומצבה של הביקורת הוא השתקפות של מצבה הכללי של הספרות העברית. אך זהו רק הסבר ואין בו כדי התנצלות של ממש. כך או כך, המצב הוא עגום למדי. אין זאת שאלה של אשמה, או של דיון בסיבות שהביאו לכך, אך כזה הוא המצב, לפי דעתי.

שאלה: האם יש איזו פואטיקה בסיפורת הקרובה לך ביותר?

לא אוכל כאן להשיב על כך כי יארכו הדברים.

אורציון ברתנא

שאלה: יצאו השנה לאור שלושה רומאנים... מה דעתך עליהם?

תשובה: שלושת הרומאנים הם של שלושה סופרים ותיקים, מוכשרים ומכובדים בעיניי. לכן קשה לי לסדר אותם על-פי איזושהו קריטריון, או אפילו רק להעריך אותם, בצורה ממצה, כל אחד לגופו, במיסגרת המצומצמת בהכרח של תשובה זו. הדברים שאכתוב כאן אינם באים, איפוא, במקומה של התייחסות מפורטת, שיטתית ונינוחה שכל אחד מן הסופרים וכל אחד מן הרומאנים הנוכחיים ראוי לה.

הרומאן החשוב ביותר שהופיע בזמן האחרון, לפחות מבין אלה שאני קראתי, הוא 'היהודי האחרון' של קניוק. על רומאן זה כתבתי בהרחבה במוסף לספרות של "ידיעות אחרונות" (מ'12.3.82) ואין בכונתי לחזור כאן שוב על כל מערכת טיעוניי והניסיונות לבססם. אפנה את המעוניין למאמר זה, וכאן אציג חלק מן הדברים שכתבתי שם, מזווית קצת שונה. 'היהודי האחרון' הוא לא רק הרומאן החשוב והמעניין מבין השלושה הנדונים. הוא רומאן חשוב גם בקנה-מידה של דיון בסיפורת הישראלית בכל היקפה. אציג כאן חלק מן הסיבות לכך, לאו דווקא על-פי סדר כלשהו: 1. 'היהודי האחרון' הוא ניסיון לטפל בנושא החשוב ביותר של סיפורת ישראלית (כשההדגשה היא על המלה האחרונה) - נושא הזהות. אני באורח אישי שבעתי כבר רומאנים שעוסקים במלחמת כך וכך או במלחמת כך וכך (כלומר, ששת הימים, יום כיפור וכו') או רומאנים שעוסקים בקיבוץ או רומאנים שעוסקים בקליטת עלייה. כל אלה נושאים חשובים; אבל להקדיש רק להם סיפורת ישראלית זה מעשה חנק; לא של המציאות, כמובן, אלא של הספרות. עם זאת, ברור שאלה נושאים בוערים, נושאים מהותיים לחיינו כאן. קניוק ב'היהודי האחרון' כותב על כל הנושאים האלה ביחד ועל יותר מהם - על הגרעין החוזר ומופיע בכלם: נושא הזהות. מי אנחנו? מה אנחנו עושים כאן. הוא עוסק לא בחתך היסטורי זה או אחר, אלא בהיסטוריוסופיה היהודית. ולדעתי הוא עושה את זה בצורה מעניינת, בהציגו תשובה פאראדוקסאלית למה שהוא מראה כפאראדוקס היהודי. ושתי הערות בעניין זה: האחת - לא במיקרה השתמשתי בהתחלה במונח "סיפורת ישראלית" ואחרי-כך במונח "היסטוריוסופיה יהודית". קניוק מראה את הקשר; את הישראלי בתוך היהודי. השנייה - כותרת הספר מטעה אנשים רבים. אין הכוונה לכך שיש או שיהיה יהודי אחרון, אלא לכך שלכל דור היהודי האחרון שלו. 2. 'היהודי האחרון' כתוב מזווית-ראייה פאנטאסטית. ייתכן שהתואר 'פאנטאסטי' נשמע לכמה אנשים לא-מוצלח בגלל עצם המלה "פאנטאסיה"; אבל אין לי בינתיים מלה מוצלחת יותר, והעיקר הוא הוראת המלה. ובכן, 'היהודי האחרון'

עוסק במציאות, ועם זאת הוא איננו רומאן ריאליסטי. נדמה לי שהריאליסם בסיפורת הגיע למיצוי עצמי ולחזרה משעממת, כפי שכתבתי כבר בהרחבה במיספר מקומות. קניוק מוצא טכניקה לא-ריאליסטית, משמע לא מימטית, לתאר את המציאות. למשל, דמות אחת שהיא שתיים. הטכניקה הפאנטסטית חשובה מאוד בסיפורת, כי בעזרתה הסיפורת מסגלת לעצמה חלק מיתרונות השירה; כמו לבטא בתחביר מרוכז ורבי-משמעות מבחינה סמאנטית תפישה או תחושה או רעיון שבתחביר "הרגיל" עם הוראותיו המימטיות אין מספיק כדי לבטאם. לגבי הסיפורת העברית, שהיא שמרנית במיוחד ומפגרת אחרי הסיפורת המערבית, רומאן כזה כשל קניוק הוא פריצת-דרך. 3. 'היהודי האחרון' אינו רומאן לדעתי, אלא על-יפי המינוח של פריי הוא אנאטומיה: יצירה אנציקלופדית שדנה, לא רק מבחינה עלילתית, אלא גם מבחינה הגותית, בנושא מסוים. בהיותו בעל מיבנה כזה הספר קשה יותר לקריאה. אבל בגלל סיבה זו הדיון שלו בנושא (הזהות, ההיסטוריוסופיה היהודית) הוא הרבה יותר רחב ומעמיק. האנאטומיה הפאנטסטית היא שינוי מעמיק בסיפורת שהלכה בדרך הרומאן הריאליסטי.

אשר ל'מנוחה נכונה' של עוז, אני מוכרח להודות באינחות מסוימת שגרמה לי אכזבה מקריאת הרומאן. אי-הנחות נובעת מכך שעוז בדרך-כלל הוא סופר אהוב עליי; אבל כאן נדמה לי שכתב רומאן יומרני שאינו עומד ביומרות שלו. התוצאה היא משהו כמו "כישלון מכובד". אמנם, כפי שכבר כתבתי בעבר, אני מעדיף את הריאליזם החברתי על-פני הריאליזם הפסיכולוגי (ולכן, אגב, כשלונו של עוז "מכובד" בעיניי יותר מכישלונו של יהושע, שהרומאן שלו הוא, לדעתי, תרגיל פסיכולוגי די שטחי). אבל עוז איננו תורם ברומאן קיבוצי זה שלו דבר להבנת הקיבוץ או החברה הישראלית, מעבר למה שכבר כתבו רבים וטובים בספרות העברית. אני רואה את כתיבתו של עוז כעומדה על פרשת דרכים מזה זמן רב: מכאן, הדרך הפאנטסטית-לירית; ומכאן, התיאור החברתי. מכאן, ארצות התן; ומכאן, הקיבוץ. מכאן, 'עד מוות'; ומכאן 'מקום אחר'. והרבה מיצירותיו כמו 'מיכאל שלי', כמו סיפורי 'ארצות התן' וסיפורי 'הר העצה הרעה' הם עירוב של שתי המגמות. במוצלחים שבהם - סיתתזה; בפחות מוצלחים - פסטיחה על שני הסעיפים. והנה כאן סוף-סוף הוא בחר. ולצערי הוא בחר ב"דרך הבטוחה" והמשעממת - שוב קיבוץ ושוב מנהיגי היישוב ושוב עצות לנוער ושוב משבר אבות ובנים, וכו', וכו'. בכך הוא קצץ לעצמו את הכנפיים - לא הסתכן ולא זכה. אמנם 'מנוחה נכונה' כתוב בהרבה חן; יש בו פרקים מרתקים; אבל הוא הד עמוס לכל מה שכבר כתב עוז בעבר, וחזרה לשיגרה רעיונית. לא מכאן ייפתחו מעייני הישועה בסיפורת שלנו, והיו תקופות שציפיתי שסופר כעוז יעשה זאת. אגב, אני מהרהר ביני לביני באיזו מידה בחירתו של עוז היא בחירה מודעת ב"הליכה על בטוח" ובאיזו מידה היא אכן נטיית-לב. אם עוז אכן רואה לפעמים את הסופר כמין נביא ומוכיח חברתי, גם אז צריך היה לכתוב אחרת, ולא לחבר רומאן סימפאטי בקריאה, אבל שיגרתי מאוד כגון זה.

'גירושים מאוחרים' של יהושע הוא רומאן של אדם שאוהב ויודע לכתוב; אבל אין לו מה לומר. קראתי את הרומאן בנשימה אחת ונהנית. גמרתי לקרוא בהרגשה שלא קראתי שום דבר. מבחינה אידיאית ברומאנים אלה יהושע הוא בעיניי מעין סומרסט מוהם ישראלי. ובהשוואה זו יש מחמאה ועלבון גם יחד. מחמאה, כי כמוהם הוא אמנותיבה, ויהושע הוא בהחלט מספר טוב שיוודע לכתוב. יש ב'גירושים מאוחרים' שלושה פרקים שלדעתי כתובים בצורה ממש מעולה (הפרק הראשון והפרקים של הבת ושל האם). עם זאת לגבי סופר שראה בפוקנר את מקור השראתו (וההקבלה בין מיבנה 'הקול והזעם' למיבנהו

של 'גירושים מאוחרים' - בולטת מאוד לרעה ב'גירושים מאוחרים') יהושע נכשל כאן בשטחיות גמורה. אם יהושע כתב רומאן זה כסתם תרגיל בכתיבה טובה, כאיזה סומרסט מוהם חביב, אשריו ואשרינו. אסכי הקביעות הפסיכולוגיות כאן שיטחיות ונופלות ממה שהצליח יהושע לעצב (אמנם גם שם בסכמאטיות מסויימת) בסיפוריו הקצרים. אבל אם נכונים כיווניהפרשנות הרואים כאן אלגוריה פוליטית או חברתית או היסטורית, כי אז זה כישלון מוחץ. לראות רומאן זה כתשבץ, זה להציגו כיצירה מגוחכת. לסיכום: זהו רומאן שטוב כי נמצא אותו על מדף הספרים, אבל למי שמחפש חדשנות, מקוריות ועומק הוא אכזבה.

ספק אם שני רומאנים, כמו זה של עוזו זה של יהושע, יכולים לייצג את השורה הראשונה בפרוזה הישראלית היום. ייתכן שהגיע הזמן להקדיש תשומתלב למספרים אחרים שקודם היו בצל או שהתחילו לכתוב לא מזמן. עם קריאת שני רומאנים אלה נרמה לי שחולפת תקופה בסיפורת הישראלית. הניסיונות להחיות בהם מחדש סוג מסויים של ריאליזם - ניסיונות שמאחוריהם עומדים גם מבקרים מסוימים - מוכיחים רק עד כמה סוג ריאליזם זה כבר רדוד ומת, אפילו בסיפורת העברית השמרנית הרבה יותר מסיפורת-המערב.

שאלה: האם אתה חושב שהביקורת העברית מתמודדת בהצלחה עם בעיות הסיפורת?

תשובה: בעיני זו שאלה בעייתית מאוד, כי היא בראשדוראשונה מתייחסת מבחינה עקרונית לאמינות הביקורת, ואני חושב שאמינות הביקורת איננה מסתמכת רק על מערכת-תיאור אובייקטיבית, אלא גם על אישיותו של המבקר ויכולת השילנוע שלו במידה לאיפחותה. במילים אחרות: ראשית, הביקורת בעיניי גם היא יצירה במידה רבה ולא "כלי מזערי". שנית, ביקורת תלויה לעיתים קרובות באופנה, בהילכירוח תרבותיים. שלישי, הביקורת משמשת לעיתים קרובות מדי לסוגים שונים של התחשבנות; ממצבירוח ועד חשבונאות "כבדה". לכן, אם לדעת השואל מטרתה של הביקורת בהתמודדות עם הסיפורת היא פרשנות, אינני חושב שאפשר לענות על השאלה. אין פרשנות מוצלחת אובייקטיבית או בלתי-מוצלחת אובייקטיבית. ואם לדעת השואל מטרתה של הביקורת בהתמודדות עם הסיפורת היא הארה תרבותית, ניסיון להצהיר הצהרות פילוסופיות חדשות, ליצור מודל תרבותי, וכו', כי אז הביקורת המוצלחת היא זו המעמידה בעיקביות "לשירות הקורא" קו של השקפת-עולם תרבותית-פואטית שיטתית וברורה. אם להסתכל על הביקורת עד היום, המבקרים (לייתר-דיוק - המבקרים והחוקרים) הגדולים בעיניי הם אלה שיצרו בביקורתיהם מערכה שלימה של השקפת-עולם תרבותית ופואטית. בכך כוונתי קודם-כול לקורצוויל ז"ל ולדן מירון יבל"א. אשר למבקרים צעירים הפועלים היום, מבלי לנקוב בשמות, אני חושב כי המתבלטים בהם הם אלה שעבודתם שיטתית ומקורית: משמע מבוססת על השקפת-עולם ברורה משלהם. ואלה מהם "המתנפלים" על כל יצירה מחדש ומנתחים אותה כל פעם מזווית-אחרת יכולים פעם להבריק ופעם להיות מגוחכים. אבל בסך הכול "תרומתם" או "התמודדותם" אינן רציניות.

אגב, ביתר פירוט תוכלו למצוא את דעתי בשאלות הביקורת בכלל והביקורת העברית בפרט בפרק הראשון של ספרי 'עדות קריאה', שעוסק בשאלות אלו.

שאלה: האם יש פואטיקת-סיפורת מקובלת עליך?

תשובה: כפי שאתם בוודאי יודעים, ואני מתאר לעצמי שגם הקוראים יודעים, יש כוון; והיא הסיפורת הפאנטאסטית לסוגיה. אשתמש בהזדמנות זו כדי להדגיש כמה דברים בתפישתי, וגם כדי להסתייג מכמה דיעות לא־נכונות שמשוסמה יוחסו לי פה ושם. ותחילה ההסתייגויות וההבהרות: ראשית, אף פעם לא חשבתי ואינני חושב שהסיפורת הפאנטאסטית היא התחום החשוב היחיד בסיפורת. אף פעם לא העליתי על הדעת רעיון מגוון שהכל יכתבו ויקראו רק סיפורת פאנטאסטית. אינני חושב שאני או כל אדם אחר יכול להיות מסוג, ממין ומעריך את המגמות בסיפורת בצורה בלעדית, כביכול אובייקטיבית. בדבריי רציתי תמיד להדגיש דבר אחד: הסיפורת הפאנטאסטית היא תחום ביטוי חשוב ביותר בסיפורת עכשווית, שלא ניתנה לו - בפרט בתרבות הישראלית - תשומת־לב מספקת. לא רציתי להציע אף פעם לדחוק את תחומיה־הסיפורת האחרים מפני הסיפורת הפאנטאסטית. אצלנו אין שום סכנה שזה יקרה. הסכנה היא הפוכה, שהסיפורת הפאנטאסטית תידחה ותיעלם, לפחות בתחום האקדמי ושאר התחומים "המכובדים" במרכאות כפולות ומכופלות של הסיפורת שלנו. מפני סכנה זו יצאתי להתריע.

שנית, אינני מזהה סיפורת פאנטאסטית עם סיפורת המדע־הבדיוני (להלן: מד"ב). סיפורת המד"ב היא רק תחום אחד בתוך הסיפורת הפנטאסטית. אגב, המונח פאנטאסטי אינו מוצא חן בעיניי בשימוש זה, כפי שכבר כתבתי כאן קודם; ואני משתמש בו בהעדר ביטוי אחר, מוצלח יותר. הסיפורת הפאנטאסטית כוללת את כל העיבודים של הסיפורת העממית למושגים מודרניים: סיפורת מאורומאנטית לסוגיה; עיבודים של מיתוסים, רומאנסות, אגדות וסיפורי־עם למציאות של זמננו (מטאפיסיקה חדשה, מערכות־סמלים מודרניות) או שימוש בארכיטיפים ובמוטיבים מתוכם בסיפורים מודרניים. כאלה הם חלקים גדולים מן הסיפורת הדרום־אמריקאית, רבים מסיפורי פו, קונראד, קאפקא, אנדז'יבסקי, בולגאקוב - אני מזכיר כדוגמא סופרים בשפות שונות לכל אורך מאת השנים האחרונות וגם קודם לכן. גם סיפורת המד"ב איננה עשויה מיקשה אחת, ויש בתוכה ז'אנרים ותת־ז'אנרים שונים.

עכשיו אציין בקצרה מדוע אני מחשיב במיוחד את הסיפורת הפאנטאסטית. בעיקר משום שהיא מתאימה לתחושת ההשתנות המסחררת האופיינית לתקופתנו. נשברים בה בקלות הגבולות של הרציני. היא פתוחה לרעיונות חדשים, וכל־כולה מבוססת על חדשנות והתחדשות מתמדת. בסיפורת זו שוב מושם הדגש, לאחר דריכה במקום של הסיפורת הריאליסטית במשך כמה עשרות שנים, על רעיונות חדשים, ונדמה לי שלהיות מעבדה מתמדת לרעיונות חדשים, שאי אפשר לבטא אותם בשום דרך תרבותית אחרת, זו אחת ממטרותיה החשובות של סיפורת מתמיד. כך, למשל, יש איזו אחידות שמאפיינת את היצירות הריאליסטיות. אפשר לעבור מסופר לסופר ולמצוא הרבה משותף, הרבה המשכיות. אבל בסיפורת פאנטאסטית, לא רק המעבר מיוצר ליוצר, אלא לפעמים גם המעבר מסיפור לסיפור, יכול להיות מעבר ממערכת־אכסיומות אחת למערכת־אכסיומות אחרת, מהשקפת־עולם אחת לאחרת. קיימת בקורא תחושה של מעבדה רעיונית תוססת ופועלת, של רעיונות חדשים, של ספקולאציות חדשות.

נדמה לי שאנחנו נמצאים בתרבות באיזו תקופת־מעבר שאופייני לה משהו דומה ל"הלם העתיד" של טופלר. הסיפורת הפאנטאסטית היא הסיפורת של תקופת־מעבר כזו. היא גם הסימפטום לכך שמוותרים על רעיונות ישנים ומגבשים רעיונות (פאראדיגמות) חדשים, וגם בית־היצירה ובית־הקיבול של חלק מן הרעיונות האלה. מי שאיננו מפחד מן

החידוש, אלא מצפה לו, קורא אותה בתחושת הרפתקאה גדולה.

שאלה: מה התופעות הנוספות הראויות לתשומת־לב בסיפורת?

תשובה: זו תהיה התשובה הקצרה ביותר: אינני יודע. בכל אופן, כדי למלא קצת את התשובה אוסיף איזו הבהרה. לא רק שאינני רואה איזה ענק חדש מתנשא אצלנו; אני גם מפחד מהבחנה כזו. הדור הקודם של "יוצרים גדולים" קיפח הרבה מספרים טובים שנשכחו בצל תשומת־הלב הגדושה שהופנתה למעטים מדי. תנו לסיפורת הישראלית הצעירה לצמוח וחפשו אותה בכל מקום, בכל המוספים, בכל כתבי־העת, בכל ההוצאות. יש הרבה מספרים מעניינים והרבה סיפורים מעניינים. אם אזכיר שם של אחד, אקפח שלושה אחרים, ואינני רוצה בזה. אעיר רק דבר אחד, אני קורא סיפורת ישראלית צעירה בהנאה ואינני חושב שבאיכותה היא נופלת מסיפורת עולמית חדשה. אפשר להצטער רק על שני דברים כלליים בה: על זה שהיא מצומצמת באורח יחסי בנושאים (אין בה כמעט, לשם דוגמא, סיפורת פאנטאסטית) ועל זה שאינן מתבלטות בה אידיאות ברורות, תפיסות־עולם ברורות. יש הרבה דמיון בין סיפורים של מספרים ישראליים צעירים. אני מחפש את אלה שיוצרים עולמות אוטונומיים ייחודיים בסיפוריהם.

אמנון נבות

שאלה: לאחרונה יצאורלאור מספר רומאנים, פריעטם של מספרים מרכזיים (א"ב יהושע, ע. עוז, י. קניוק). מה דעתך על הרומאנים הללו?

תשובה: ייאמרו כאן מילים קשות. כל היבט סינאופטי על הצבר הרומאנים הללו בכללם מראה, כך נראה לי, פחות או יותר, משהו בבחינת 'עיצומה של הרגרסיה'. והגרסיה הזאת אינה תהליך שמדדיו העקרוניים הם שאלות פואטיות כלליות, אלא חמור מזאת - תהליך של התדלדלות בסיסית ברמת הכתיבה הבסיסית, בתשתיות. ההקשרים המבוקרים הם במיקרה זה פרודתיים, רמה של משפט, פיסקה, יחידה לשונית, ובידודה של אנאלוגיה, זאוגמה לשונית אחת מתוך ההצבר יוכיח את הכירסום שבתשתית כולה.

ואולם צריך להפריד. ועיקרה של ההפרדה הוא בין נקיטות העמדה הספרותיות של עוז ויהושע מצד אחד, לבין מסת המילים של יורם קניוק מצד שני. אותו היבט סינאופטי המוזכר כאן, אכן מבודד את קניוק בתורת המספר היותר מצפוני, זה אשר מוכן לגותר פחות והמדובר הוא בווייתורים פנימיים בשכר הישגו של איזה קורא מידי, מודע למחצה, שהוא עיקרו של פורום הקוראים של המספרים האחרים. וכשמדובר בויתור, אין ב'יהודי האחרון' שום ויתור, החל בקנימידה עלילתיים (ריכוז כל עלילותיו של קניוק וטיפול מחודש בהם) וכלה בדרכי כתיבה ספיראליות, הפעלה ויבראטיבית של הלשון, מתח לשוני גבוה, כל אלה הם רק חלק מהמאפיינים.

אין בכל זה כדי להמעיט בבעיות הפנימיספרותיות, אך גם בזו שתסומן כחוקיספרותית, קואורדינאטות המתוות פחות או יותר טיפול קשה בבעיות קונטרורסיאליות. מאידך גיסא עלול להתעורר ויכוח ערכי - האם הטיפול הפרטני בנושאים האמורים ייאמד אירזוק בקנימידה אקומולטיביים, העלולים לקיים ויתור מסוים על עומק, או אולי זוהי מסקנה נחפזת מדי, והיא תולדה של הטעיה אופטית, הנוצרת כתוצאה מהצבר החומרים הענק הזה. כבר טענתי במקום אחר שיקשה לאמוד את הדברים באופן מידי. והפוקוס, הוא דבר שיווצר במהלך הזמן. צריך לבדוק את האימפקט של הדברים, כיצד הוא פועל ומתפעל בתוך מערכת התעלות הצרה והסבוכה של הספרות הנכתבת כאן ועכשיו.

אין להמעיט, אגב, בחשיבותו של הקושי הטכני, שבניסיון השליטה על מסה ענקית כזאת (של קניוק). קושי המוצב בפני קוראיה, אך גם ובעיקר בפני המספר. מעל לכול - ההיבטים המיבניים של הרומאן (ואני מודע לאפקט הלאימספק של ההגדרה בהקשר זה - 'רומאן') אשר למראית עין הם הם הבעייתיים ביותר - המיבנה הכמריאניקולופדי, המפעיל במפורש

את הרומאן לאורך ולרוחב. המודל הקרוב ביותר שאני מעלה בדעתי לנקיטת העמדה הספרותית הזאת, יימדד פחות או יותר בקניהמידה המיבניים של 'מובי דיק', וקיימת קירבה מסויימת למיבנה הסריאלי - הפרוע במתכוון בדרכי המימוש של הספורת האמריקאית בת עשרים השנים האחרונות. (ברת'למי, וונגוט, ת. פינצ'ץ, מילר, וכו'). אם נדלג לרגע דילוג נחפו לשאלה 3, ויש לדברים מימד סימפטומאטי - איני סבור שרובה של הביקורת הנכתבת כאן 'פתרה' פיתרון ממשי את הסיבוך שהעמיד לפניה קניוק, והסיבוך כולל בתוכו גם הסתבכות עצמית של קניוק עצמו, אך הוא מתגלה גם במדידת היקפה של התרחשות מרכזית בספרות. היבט אירוני מסוים של העניין הוא בעצם ההצטיידות בזכוכית מגדלת, בעת שקניהמידה של ההתרחשות מחייבים אינדיקאטורים אחרים. איני מוציא מתוך הכשל הזה גם את עצמי.

הדברים מתבהרים ונעשים קלים להפליא בעת שהמדובר הוא בשתי ההתרחשויות האחרות שבתוך הקאנון. ראשית אעסוק במאפיינים, או בסימון קואורדינטות, של ההתרחשות ה"משותפת" הזאת. 'מנוחה נכונה' לע. עוז, ו'גירושים מאוחרים' לא.ב. יהושע, שניהם כאחד אינם מעמידים קושי פואטי ממשי, ואם נחרוג שוב לכיוון שאלה 3 נראה לי כל מערך האינטרפרטציות שהעמידו מבקרים אחרים, המקשרים, באופן כפייתי את הטכסט עם מוקדים פנימיים בהוויה הפוליטית או המנטאלית, כנלעג. כמין מירוץ בתוך וואקום שלאחר עגנון. הם עצמם, אגב, יוצריו הראשיים.

אם כן, שני מאפיינים מידיים: המדובר הוא ברומאנים סינתטיים, שכל מלה בהם נמדת במשורה. כל שורה, כל היפרבולה, כל קומפוננט לשוני, כל זאוגמה, כל אנאלוגיה, מטופטפת פנימה כמו בטיפטפה. התהליך כולו הוא גלוי ולבטח גם מודע, ונעשה ברמות הירודות של העניין למין דיאלוג פרטי ועקיף בין מבקרים מסוימים למספרים המוזכרים. ייאמר כאן דבר נוסף, חמור לא פחות: התחושה המלווה את מהלך הקריאה, בעיקר מתוך היבט מוכלל, המביא בחשבון עבודות קודמות ומוקדמות של המספרים הנידונים, היא של התדלדלות, וגרוע מן ההתדלדלות הוא ניסיון ההחיה באמצעות הזרקה של חומרים קונטראורסיאליים וכגון קונטראורסיאליים. אם נעמיד את הדברים במישור מידי, אפילו פשטני - איני מאמין במירב המילים שנכתבו ברומאנים 'גירושים מאוחרים' ו'מנוחה נכונה'.

מאפיין שני, והוא בעל משמעויות רבות ושונות בקונטקסט רחב - הוא חזרה מסוימת אל עבר קווי הגבול של הכתיבה הריאליסטית, או לפחות, אימוץ מודלים ריאליסטיים והבאתם בחשבון בתהליך הכתיבה. אין בכך כדי להפתיע קורא מודע. קוורום של מספרים (ע.ב. כרמון, ע. עוז) הגיעו לקצה מיגבלותיהם מצידו האחר של השדה, ועכשיו הם חוצים חצייה שפופה למדי אל צידו השני של המגרש. עיון חוזר ב'שדות מגנטיים' וב'עד מוות', יוכיח כי הם הגיעו לקצה גבול היכולת האישית בשלב הזה, כאשר המודד הוא כל הנגדה לסיפורת ריאליסטית והספקטרום שלה. א.ב. יהושע, אגב, החל את התהליך הרבה יותר מוקדם, וברטרופסקטיבה, מובהר מקומו בסיפורת הנכתבת כאן בתור סמן. התהליך החל פועל במלוא עוצמתו ב'בסיס טילים 812', והגיע לשיאו ב'המאהב'.

מאפיין שלישי, הקשור בלי הפרד עם זה הקודם לו, מהווה סיבה ומסובב שלו, ואולי גם המניע העיקרי לתהליך שאחת מתוצאותיו היא, כאמור, חזרה אל קנימדיה של ריאליזם והספקטרום שלו, מאפיין אשר היבט ביקורתי שפוי ומאוון לא ינקוט כלפיו השללה אפריורי ובכל תנאי - הוא מין 'שור קו' של מספר וקהל-קוראים מידי; א.ב. יהושע החל להיות מודע לקהל קוראיו, לנטייותיו, למיגבלותיו, לסף הקליטה שלו. הוא מביא אותם בחשבון. הוא כותב עליהם, ואולי גם אותם. נוצרת, איפוא, מערכת יחסיגומלין מעניינת בזכות עצמה, הגם שיש לדבר היבט חוץ-ספרותי מפורט, שניתן לאמוד אותו כמישחק של מראות הפוכות. דברים

דומים ייאמרו גם לגבי עמוס עוז, שכתב את 'מנוחה נכונה' מתוך ציפייה לריאקציה מיידית של קהל-מטרה" ברור, ואני מניח שגם מתוך מחשבה אחרת - קהל-הקוראים המידי ימצא לדברים תהודה שתוביל את הדברים מעבר לקהל המסוים. עמוס עוז לא הסתפק בכך, ושלח זיקות עוקפות אל עבר קהל אחר, הרבה יותר גדול. נעלה מכל ספק, שקשר ישיר ומידי כליכך, ההולך ונוצר כאן, על כל המקדמים החיוביים שבו, עלול להוביל, ובמידה רבה הוביל, להשטחה.

ממישור ביקורתי מידי, שהוא מסקנה ישירה ומיידית של כל הנאמר כאן, קל לפטור את 'גירושים מאוחרים' כמייצג שבו כל התהליכים האמורים הגיעו למירב האפקטיביות, כאשר המילה 'אפקטיביות' היא כמובן השללתי מוחלט. ואולם יש להיזהר מלהיחפו בשיפוט ערכי. נראה לי בעליל, כי בכלזאת אין הרומאן הזה מסמן אך-זרק היתפשות אל השטחי, וגרוע מזה, אל המידי. וההוכחה החלקית לכך היא ניסיון העימות והאימוץ של מודלים פוקנריים, שהם לדעתי מן הקשים והבעייתיים ביותר בספרות המודרנית. עצם העימות והאימוץ הזה, שהוא בחלקו גם אימוץ פנימי, הריחו מחד גיסא גורם לרומאן חוסר-אחידות ויוצר מפולות קשות (השוואה בין המונולוג של דני לבין המונולוג של בנג'י מ'הקול והזעם' תוכיח זאת) ומאידך גיסא, למרות שעיצומו של העימות הוא בין כוחות לאשוויים, נוצרים בכלזאת ממדים אחרים, הגורמים באיזה אופן לעיבוי המיבדה.

אנסה להדגים את דבריי באופן ציורי במקצת: זה כמו קונצ'רטו כפול לשני כינורות, בו מעמידים במקום אחד הכינורות כלי אחר, בעל פוטנציאל אחר ומיגבלות אחרות. נוצר, איפוא, חוסר התאם, הקשור במישרין למיגבלותיו של הכלי החרג. לפעמים, וזאת בנדיר, נוצר איזה התאם. לרוב נוצר דבר שונה, שיש לו היבטים קשים לאו דווקא מבחינתה של בדיקה ערכית, אלא בגלל בעיות לאפתורות במישורים של ביצוע. ברגעים נדירים של התאם מקנה הכינור הראשי עוצמה, ואכן, קיימים ברומאן כמה מוקדים של עוצמה, שנוצרה כתוצאה של עימות, אם כי התהליך הוא בוגדני למדי, ובדרך כלל התוצאה היא מפולת. ואולי לא המפולת היא עצם העניין, אלא מקומות אחרים, בהם עוקף א.ב. יהושע את המפולת באופן אלגנטי, אבל שיקרי לחלוטין. במילים ברורות: א.ב. יהושע הכליב את המודל הפוקנרי כאילו עם 'דאלאס', ושילם מחיר יקר למדי - היה עליו לגזור הרבה מאוד פינות.

צריך לקחת בחשבון שמודל אינו איזה פיגורה המשוטטת באוויר המופשט ונוטלים ומתאימים. המודל הפוקנרי קשור בתימאטיקה מסוימת, בסוג מסוים ומיוחד של תהליכים (במאמרי-ביקורת אחד הישויות את התהליך האמור לתסיסה של ריקבון), באטמוספירה או בסוג של אטמוספירה. א.ב. יהושע פועל מבחינה זו די בתוך וואקום.

עצם הניסיון, באמצעות החיכוך, זה הפנימי וזה החיצוני הנוצר מתוכו, אינו מאפשר, כאמור, לפטור את הרומאן הנדון כהתרחשות רדודה בלבד. השאלה הנשאלת כאן היא באם יהיה לאקספרימנט הקשה והמוקשה הזה איזה המשך. במילים אחרות: אני מתייחס (וייקל על רבים לתקוף אותי על כך במידה רבה של צדק) ל'גירושים מאוחרים' כלאקספרימנט תשתיתי מסוים, עיקרה של הבעיה מתמקדת עכשיו בשאלה האם אין 'גירושים מאוחרים' יותר בתור קוריוז בודד, ואזי כל חוסר-הרצינות שבעניין ייחשף כלבנים צואים, או לחילופין מתכוון א.ב. יהושע לחזור ולנסות את המודלים הסבוכים הללו, ואז יובהר הקשר הרציני של הרומאן. מאליו יובן שעל א.ב. יהושע יהיה גם לשלם את מחיר הרצינות, והוא כולל ויתור מסקני ומידי על מערכת יחסים שפיתח עם קהל-קוראים (שכונה כאן 'מודע למחצה'), על המיידיות שבדבר, על הקלות ועל יתר המאפיינים שהותוו כאן ביד רחבה. ייאמר כאן במפורש דבר ברור וידוע - הדבר כולל ויתור וביטול ערכו של הרובד העליון, השטחי,

המאופיין מיידית ומקושר מיידית, שזכה לשיכלול גדול ב'המאהב' ולא פחות מזה ב'גירושים מאוחרים', ועיקר הסיכון הוא, בעצם, עבודה בתוך וואקום. נגדיר שוב את השאלה: האם ייצור, לבסוף, א.ב. יהושע סינתזה מעניינת, או אולי יישאר 'גירושים מאוחרים' בגדר קוריוז שיאיר את א.ב. יהושע באור בלתינעים עד מאוד. בכל זה סומן אך קצה של תהליך, והמסקנה ממנו, לכל כיוון אפשרי, ברורה לכל: הלכה המלוטשת תיהפך להיות טיפול בתכנים שמתחת לפני השטח. השומן הפסיכולוגיסטי ייהפך להיות עיסוק בארכיטיפים. מקרא חוזר בכל הדברים הנכתבים כאן יאיר אותם כהיפותזות הכופות הר כגיגית, ואולי גם את ממדי ההימור שאין לו על מה לסמוך בשדה עצמו.

בעוד אני מהמר על פוטנציאל-כתיבה מסוים ברוח הספורט הגמבלרי המתקיים כאן ברמה לאומית, שונים הדברים ברומאן החדש של עמוס עוז. יש לקבוע בצער שאין בו אפילו פוטנציאל למהמר ספרותי בריקיימא. התחושה היא שב'מנוחה נכונה' הגיע עמוס עוז אל קצה המיגבלות. מלבד כל התהליכים השליליים שסומנו למעלה (רומאן סינתטי, מערך תימות היוצר רושם מפוברק, הזרקה שיטתית של חומרים קונטראוורסיאליים למראית עין, עלימנת שיתפסו באופן מידי את עיני הקורא המודע למחצה, וכיוצא בזה מאפיינים) מדובר כאן בטיפול חוזר ולא'מעניין משום בחינה בקוויההיקף של 'מקום אחר'. ייאמר כאן שאם ב'מקום אחר' היתה לפחות איזה אותנטיות, או ליתר דיוק - האותנטיות לא היתה רלוואנטית או לארגומנט האיל והוא נכתב בשנות השישים, על שנות השישים, הרי שב'מנוחה נכונה' חופף הכשל האמנותי גם את המימד הזה - הקניית עוצמה סגולית לתקופה מהיבט רטרופסקטיבי, וכאן מצוי הכשל הראשי בעניין. (אך אני מודע לטענות - למשל, של עורך 'עכשיו' - כי 'מנוחה נכונה' הוא טכסט חזק יותר מ'מקום אחר').

מקרא ברומאן של עוז מגלה תבנית סבוכה ללא צורך, טכניקה מיותרת: כל מערך הפעולה הפנימי של הדברים גלוי לעין באופן בלתינעים עד מאוד. מערך הקישורים אל מציאות מדומיינת, הסיבוך הארוטי הסבוך למראית עין והפשטני למעשה, ואולי צריך לדייק ולומר כי החשיבה המפעילה את הסיבוך הזה היא פשטנית, ובהקשר רחב יותר - היא מגלה סוג מיוחד של כשל המלווה את הקיבוץ וקשור בקומפלכס שלם של מערך ציפיות מול מימוש. זוהי נקודת-מוקד יחידה בה מתווה עמוס עוז פער ממשי, ואולם הטיפול בו ברמות המודעות של העניין הוא עלוב.

למראית עין מנסה עמוס עוז להתגדר בתוך היקף עיגול נושאי מצומצם, ואולי גם חותר להגדרה ז'אנרית חדשהיישנה, ז'אנר רומן-הקיבוץ. למעשה הוא משגר זיקות מכל הכיוונים לכל הכיוונים. הקריאה ברומאן אינה יוצרת תהודה ממשית. השומן הפסיכולוגיסטי המאפיין את א.ב. יהושע הופך כאן למין שומן לשוני, המצטרף למאפיין נוסף, המלווה את כתיבתו של עוז לכל אורכה - טון, או חציטון, מלודראמטי. כל זה עוטף את חומרי הסיפור במין שמיכה עבה, היוצרת מראית עין של עיבוי. ובאשר למעגל הנושאי הראשי, הקיבוץ - כאן נוצרת בעייה כפולה, שנגדיר אותה כמין אוטיזם כפול: גם זה של הקיבוץ כמייצג ממשי של התרחשות קיומית כלשהי, גם של המספר המשרטט דברים רחוקים, או למצער, נתפשים כרחוקים מן הדעת, כאילו התרחשו בעולם אחר. שוב, צריך לבדוק את המושגים ואת ההנחות הנכתבות כאן, ויגדרו הדברים כך: באמרי 'התרחשות קיומית', האם יש בדברים ממש, או אולי מדובר בהטעייה אופטית שהז'אנר כולו יצר אותה בבחינת מראית עין? במהלכה של כתיבת רצנייה על הספר עשיתי שימוש בקומפוננט לשוני, 'קירות זכוכית', או אקווריריום. גלוי לעין, שקוף, וחדל מלעניין לאחר פרק זמן קצר.

צריך לחזור ולהגדיר. הואיל ובתורת 'אמן מבצע', למד עמוס עוז את מלאכתו, אחז

בכמות רבה של טכניקות עיבוי (שימוש בדמות ה"רזונר", טכניקה "ראשומונית", שימוש זהיר ומדויק בנקודת תצפית וכו') עלולה להיווצר כאן מראית-עין של שדה-התרחשות רחב. הא ראייה, כיצד נתפשו חלק ממבקרי הספרות לאינטרפרטציות, מערך שלם של ניתוח ספרותי פשטני. שוב, אין לבוא בטענות אל עמוס עוז בשל מיגבלותיו התימאטיות והלשוניות. אפשר אפילו לקרוא בו. הוא נוח, הוא עגול, הוא מתרחש במקום אחר ובשל כך לאירלוואנטי.

על־מנת לסכם את הדיון, שרובו ככולו עיסוק במראיות-עין ובהימורים למיניהם ייאמר כי הנדרש ברגע זה הוא אולי סולם יותר נמוך של מערכת ציפיות. והדברים אמורים לא רק מהאספקט הביקורתי של העניין, כי בו מצויה עיקר האשמה - הוא מערכת-ציפיות גבוהה זו וכפה אתה בבחינת הר כגיגית, אלא גם ובעיקר מדובר בניסיונם של כמה מספרים לדלג על משוכת המיגבלות ולקיים רמת-יומרה גבוהה. גם בכך אין רע מיוחד, אלא שהדברים נעשים במסיגרת המשלמת חוב כבד לז'אנר, לקהילקוראים מידי, על־מנת שייוצר בכלזאת התאם עם כושר קליטה של קורא ("קהל מטרה"), באופן שרוצים לאכול את העוגה ולהותיר אותה שלמה. לשלם בעת ובעונה אחת את חוב התגמיר המלוטש ולנסות לרדת לרגעים אל מעמקים ארכיטיפיים-פוקנריים, היוצרים מערך ציפיות כאילו עם הרומאן. הבא יגיע גם המשיח. אין צורך לומר - ניסיון מסוים של מבקר להשיג אימפקט מידי גם בתחום קווי גבול אקספרימנטאליים, או של רצנוט, גם ניסיון מסוים בכתיבה ספרותית, יוכיח כי הדברים אינם מתרחשים בדרך זו, לא יתרחשו כי צריך לשלם מחיר מסוים שהוא מחירו של הוויתור. הנקודה הארכימדית של מראית-העין הנמשכת הזאת היא ששני המספרים האמורים עומדים במרכזו של העיגול ומשגרים איתות לכל הכיוונים.

ייעשה כאן ניסיון-הגדרה נוסף להיקפה של בעייה: א.ב. יהושע מספק ברומאן מודל של גבר ישראלי שטחי, עורך-דין מצליח ומוצלח למראית-עין ועוד כמה מאפיינים לאחשובים. זהו המשל. עכשיו בא תור הנמשל: האם יש לתלות בא.ב. יהושע את אשם השיטחיות, או אולי הגיבור אקוויואלנטי למסיגרת האמצעים שבנו אותו, ואין להאשים את יהושע. זוהי שאלת-יסוד העלולה לטמון פח לכל העניין, הואיל והשאלות הן בעצם אחרות: האם הגיבור האמור באמת שטחי (בהשוואה למודל האב - ג'ייסון ב'הקול והזעם), ואולי המתואר הוא על פני השטח, ואם כן למי נייחס את המיגבלה, למספר או לגיבור? בשאלה האחרונה מובהר היטב האבסורד, ואפשר לכת עוד ולשאל מי מפיח חיים במי - המספר בגיבור או הגיבור במספר? ואם נוריד את רמת ההפשטה המבודחת של הדברים למישור אחר מעבר לצירופים המובנים מאליהם - הגדרתו של גיבור שיטחי, שקווי המיתאר לפיהם הוא בנוי אינם שיטחיים אלא מורכבים (שוב, ג'ייסון), אולי תובהר סוף-סוף רמת מראית-העין וההטעיה האופטית העלולה להתקיים ביסוד הערכה ביקורתית. לבסוף, אין זו שאלה שתצטמצם במערך ציפיות שיצרו אטמוספירה מוטעית בן נולעט קש וגבבה ונצעק קדוש, אלא האם יש משקל ממשי לנקיטת עמדה של מספר, ומה שוויים האמיתי של הדברים.

והדברים אמורים במספרים שנחשבו חלק עיקרי מהיקפה של סיפורת שנכתבה ונכתבת כאן. לאור ההשוואה, הכפוייה ואיני יודע עד כמה היא רלוואנטית, מובהר מקומו של יורם קניוק שאין לו קהל־מטרה, זה אשר לא ויתר, ועל כן המיבדה שלו רב עוצמה וכוחני אלף מונים. העובדה שבטווח מידי הדברים אינם פועלים כך, העובדה שהתהליך האוסמוטי של המסה, של עוצמת השפע שלו, ניכרת פחות על פני השטח, אינה מקהה את עוצמתה של המסקנה בכהואיזה.

שאלה: מה הם האירועים האחרים הנראים לך כחשובים בפרוזה הנכתבת כאן?

תשובה: יש בידי תשובה סריאלית, במובן מסוים, אם כי "עיצומה של האכזבה" שחלק ממנה שורטט בתשובה הקודמת עלול לעוות פרופורציות. לאורך תקופתזמן נמשכת, נראה לי הקאנון של דוד שחר (הקאנון ה"לוריאני") כהתרחשות רבת עוצמה, מתמשכת, הצוברת כוח פנימי והישגים שיש לאמוד אותם לא רק בקנה-מידה ספרותי, אלא במובן מסוים של קנה-מידה אסתטי. הישגים אלה הגיעו לשיא (ביניים) ב'יום הרוזנת', וייאמר כאן ברורות: על רקע הכתיבה הסינתטית והמאפיינים הסטריליים שהוזכרו, ואולי נחריף את האמירה - סטריליים מעבדתיים, ניגלית חטיבת הסיפורת המרכזית של דוד שחר כחומר שיש למוד אותו בקנימידה אחרים לחלוטין.

לכך אצרף הסתיגות. אין מדובר בכל הסיפורת של דוד שחר. אחדים מפירסומיו היו החמצות קשות, ואולם מהיבט מסכם יש בדברים כמה אפליקציות ספרותיות לעילא. איני יכול לקבל כמה מודלים של חשיבה פאשיסטית אשר הצבר שלהם הופך להיות מוחש. שוב, אין מדובר כאן בוויכוח על נקטות-עמדה מנוגדות - אלא שחומריהפסולת הללו פשוט מעכירים את הצלילות של ההישג. כמו כן נתפש דוד שחר לכמה פטישים מוזרים ולא נחוצים. קנה-המידה העצום של המערכת מקיים עדיין כמה בעיות שלא באו על פיתרון, כגון מערך-מתחים פנימי לאיזרור כל צורכו, וסכנת היתפשות לנושאים צדדיים, המכבידים על התפתחות, ההתנייה ההדדית שבין חטיבות סיפור שונות אינה מצביעה על כיוון מוגדר. אי-לכך חריפה במיוחד סכנת הסיכון המיבני העלול להוביל את כל חטיבת הסיפורת הזאת למבוי סתום. יחד עם זאת, מדובר בסימפוזיה בלתי-גמורה עדיין, ויש לקוות כי הדברים יקבלו את הפוקוס הנחוץ.

בקנה-מידה אחר, נראה לי קובץ סיפורי הילדות של יהושע קנו ('מומנט מוסיקאלי'), כאחד משיאייה הנכונים של חציית המגרש לכיוון ריאליסטי. משמח במיוחד שהמספר, לאחר חיפוש דרך שגם הוא לא בטל בשישים, החל עובד בתוך מערך קוארדינטיבי נכון. יש עוצמה ממשית בהסתפקות הזאת במועט, בטיפול בנופים שבמערך הלוקאלי וההתגדרות בנופים קונקרטיים, מזוהים ומחייבים - אלמנטים שחסרו בסיפורת המוקדמת של קנו ('האשה הגדולה מן החלומות') ועדיין חסרו תשתית פואטית מגובשת ('אחרי החגים'). בדיקת מערך הנובלות ב'מומנט מוסיקאלי' תצביע על התפתחות רבת ערך והיקף, כמעט מסיפור לסיפור. יהושע קנו הוא מיקרה קלאסי של נובליסט שהמרחב הספרותי כאן חב לו יותר משהוא חב למרחב הספרותי. אני סבור כי הוא ראוי לאשראי ספרותי רב יותר, אשראי שבוזבז רובו ככולו על אחרים.

לבסוף, סיפורת "תשתית" חשובה, האוחזת במתכוון ובאופן מדויק באמצעים נמוכים, המספקת נגיעה נכונה בנושאי תשתית חווייתיים שאפשר לשייך אותם לחלק ניכר מבני-דורי - הללו ששנות החמישים המאוחרות ותחילת שנות השישים היה זמן התפתחותם התודעתית. המדובר הוא בקובץ הסיפורים 'מחוץ לגדר' (יצחק לאור). חומרי הסיפור מקיימים נגיעה קונטראוורסיאלית ממשית בעולמות שתחום קיומם מצוי על יד הגדר, והגדר היא סוג של חלוקה או ליתר דיוק קו חותך בין שיכוני הוותיקים של ההסתדרות לבין המעברות. יצחק לאור נגע כאן, ולא תמיד באופן נעים או נוח, בפצע מוגלתי, שהפך לבסוף לחלק עיקרי מן המסובבים והסיבות שגרמו למהפך (שאינו פוליטי טהור בעיקרו) בחיי כולנו. גם השתיקה הרועמת וההתעלמות שבה נקלט הקובץ, או ליתר דיוק נדחה, מעוררת חשש כבד. באופן עיוור עד אירוניה פתר קוורום של קוראים גם מבקרים את ההתרחשות כאילו היא מתקיימת רחוק מכאן, במקום אחר, (ז"א בפרדס חנה). אגב, נראה לי כי קנו ולאור עומדים משני צדדיו של מעגל תימאטי זהה. קו ההתפתחות ב'מחוץ לגדר' מצביע על גיבוש

תימאטי ופיגוראטיבי, חיתוך נכון ואספקט מרתק נוסף - קו של אכזריות דומה לזה שגובש בתיאטרון של אנטונין ארטו. מאספקט אחר של העניין נראה לי הפער הבסיסי בין סוג האמירה של לאור לזה של א.ב. יהושע (או עוז, או כרמון) כמצביע דיכוטומי מפורש ורפרזנטטיבי - חלק ניכר מתוך עילית משכילית או משכילית למחצה חי עדיין בחלום וסבור שהוא חולם ממשות. עם זאת אין לפתור בשום פנים את 'מחוץ לגדר' כסיפורת בעלת קוארדינטות של "סיפורת חברתית" וכיצא בזה פיתרונות קלים והגדרות מיידיות לסיפורת חשובה.

למרות כל הנאמר כאן, עדיין לא נוצר קוורום מספרים שיתפוש את מקומם של עמוס עוז, עמליה כהנא כרמון וא.ב. יהושע. יש לכך היבט חמור: לא נושפים בעורפם. אין מי שימציא התרחשות שתנגוס בכתיבתם הנינוחה, אשר לפעמים נתפשת באופן החמור מכול - כמזלזלת בקוראיה הממשיים. מבחינה זו, המצב בסיפורת חמור פי כמה מבשירה או בביקורת.

שאלה: האם נראה לך שהביקורת הנכתבת כאן ניצבת ברמה הנאותה ביחסה לדיון בפואטיקה של סיפורת וביחסה לסיפורת?

תשובה: אין לדבר על ביקורת-ספרות ממשית מחוץ לכותלי האוניברסיטאות, מחוץ לכותלי האוניברסיטה נוצר למעשה וואקום, אין קיום ממשי, לא פרקטי גם לא אטמוספירי לביקורת הקיימת בזכות עצמה ומחוץ להקשרי המחקר הספרותי, שנראה לי דיסציפלינה שונה. קצות הקשת מאופיינים, איפוא, עלידי אנשי מחקר המספקים אינטרפרטציות של כלום על שום דבר מחד גיסא, וכגון מבקרים הכותבים בטון נמוך דברים תפלים ומקבלים שכר של כלום מאידך גיסא.

העיתונות המיידית, מיבצרה של הרצנויה, אינה מטפחת, או אינה חפצה לטפח משום-מה, ביקורת ממשית, עצמאית, מנותקת מהקשרים אוניברסיטאיים, ופונה בדרך-כלל אל עבר שני הקצוות האמורים. היחס למבקר ספרותי הוא כלמבקר התיאטרון או אפילו המבקר הפוליטי. התוצאה המיידית היא שחיקה עצומה בקרב אותם אשר פועלים בשדה. ואין זו רק השחיקה הכלכלית המציבה את המבקר מתחת לעשירון הנמוך ביותר בהונגיקונג, אלא השחיקה הנפשית שבמלחמה על כל שורת טיעון או הוכחה נוספת, וכיצא בזה מלחמות זוטות. הללו שאינם נשחקים נאמדים בקנה-מידה של דון קיחוטה. הם פועלים בוואקום, בהקשרים מופרכים (וזאת מבלי להגדיר את ההקשרים ההלו כ'לא מכובדים' במציאות שהיא דמיון או בדיון). המצב אינו טוב בהרבה בפרסומים ספרותיים יותר קוהרנטיים.

הדברים הנאמרים כאן הם תוצאתן של כמה מחשבות בעיקבות נסיון (קצר למדי) בשדה. דווקא בשעה זו, שעת בין-ערביים ספרותיים, אך גם ובעיקר קיומיים, חסר קורצוויל אחד, שיאמר דברים ברורים וחתוכים כשיש. שיעליל קריטריונים קבועים, ומתחתיו ייווצר מידרג של נקיטות עמדה. באשר לי - אני מוכן להסתפק בפחות. שיהיה שלמה צמח אחד שמרן ונוקשה בתורת סמן. קורצוויל אחד וצמח אחד הוא חסר לא רק לסיפורת הנכתבת, אלא לביקורת הנכתבת כאן, וכנגד כל מאפייניה הספוראדיים והדיליטאנטיים. מעבר לוויכוח ערכי לגבי קורצוויל או צמח, אחד מושחז כמו סכין, ובעיקר, נוקט עמדה מידי יום שיש. עם זאת ברורה לגמרי מופרכותם של הדברים: אין אטמוספירה, או קיום אטמוספירי לקורצוויל אחד או כגון קורצוויל. יתרה מזו, איני מאמין שהדברים יתרחשו, הם לעולם אינם מתרחשים באופן מקווה, ובדרך-כלל אינם מתרחשים כלל.

מאידך, נוצר גרעין מסוים של מבקרים, שכתבתם הביקורתית היא מעין צידה השני של כתיבתם הספרותית. לא הייתי מזלזל בכושר האבחנה שלהם בשום פנים, ולו רק מבחינה זו

שהם התנסו, הם יודעים דרכי כתיבה. עם זאת אין לדעת כמה זמן הם יחזיקו מעמד במובנו הפשטני של המושג. משמעות הדברים היא שביקורת, לטוב ולרע, קיימת גם קיימת, אבל בתחומי הגדרה של 'קו שני'. בניגוד למצב המסומן בפרוזה, בה קיים קו ראשון ללא קו שני, החסר בביקורת הוא קו ראשון. ואין זה מחמת חוסר בדמויות היכולות ליטול על עצמן את התפקיד, אלא כיוון שאתן דמויות הסיקו את המסקנה המתבקשת ומעדיפים את העיסוק המכובד יותר במחקר ספרותי, מחקר אסתטי, כל אשר נשייך אותו להגדרות מופשטות, שאין להן אחיזה בספר זה או ספר אחר המופיע בשדה. אחדים מהם כותבים באופן ספוראדי, מעין תשלום מס שהוא יותר נדבה לאביון.

לגאמא האוניברסיטאית של הביקורת (הקיימת בדרך-כלל בתחומי המלל האינטרפטיבי כמין אקוויוואלנט דיסציפלינארי "חדש" לביקורת ממשית) יש היבט אחר, שנראה לי החמור בכלום: המחקר הספרותי יצר מילון לשוני / מקצועי משלו, ובכך יצר מעין משוכה מוטעית לביקורת. אפשר להתעלם מן המילון הזה ולהתקיים מחוצה לו, אפשר לקבל אותו כפוי הר כגיגית ולנסות לעבור את המשוכה. עד כאן אין טוב מיוחד או רע מיוחד. החמור הוא, שמילון זה ייצר לא פעם מראית עין של טיעון סבוך, במקומות בהם הוא לא קיים. טיעון ממשית-מסובך מומר לא פעם בסיבוך שלמראית עין. על-ימנת לחדד את האבחנה ייאמר שאין זה רק מילון מקצועי, אלא גם מילון בעל איכויות מיצלוליות, וכל מערך האינטרפרטציות הזה הופך להיות מעין איתות סמוי, בידיאשי, לפעמים בידיאוניברסיטאי.

פרט לכך, ההתרחשות הספרותית הממשית היחידה מחוץ לכתלי האוניברסיטאות היא האכסניה למענה נכתבים הדברים הללו, ורק בה יתאפשר פירסומם - זו עובדה הבדוקה על ידי היטב, גם זה מאפיין.

מתוך הדברים הללו יובהר היטב יחסה של ביקורת במצב מתמשך של גסיסה כלפי הסיפורת והחותם הממשי של רוב היקפה. אין להתפלא, איפוא, יתר על המידה על פריצות הגדר ועל התרת הרשויות, ואולי גם ובעיקר על הזילזול שחלק מסיפורת מרכזית כאן ועכשיו מקיימת בקורא מודע, הוא בדרך כלל בודד (בניגוד ל"קהל-מטרה" האמור), ואין מי שיעמוד בפרץ ויקיים בדיקה ממשית של המלל. נדמה לי, אפוא, שעצם השאלה הוא מוטעה, צריך לשאול דברים אחרים, הרבה יותר בסיסיים.

שאלה האם יש איזו פואטיקה בסיפורת הקרובה לך במיוחד?

תשובה: זוהי השאלה הקשה ביותר - ולא מחמת שיקשה לפטור את העניין בהצבת מודל פואטי אישי מועדף מראש, אלא כיוון שהמצב בשדה ההתרחשות עצמו הוא סבוך ואינו נמדד, לדעתי, בקניימדיה פואטיים ממשיים. בעצם, צריך לרדת לגובה הרבה יותר נמוך, גם בהפעלת קניימדיה גם בבניית מערך-ציפיות.

השדה מבחינה זו הוא סבוך, ופועלים בו כוחות משפיעים שבהקשרים שפויים היו נחשבים חיצוניים. מהלכות שמועות אימים על גוף מסוים המנסה לכפות פואטיקה שהיא ניגוד ל"סד העגנוני". איני מוכן לפסול את הדברים על הסף, אפילו האימפקט הנוצר בסיכומו של דבר הוא בבחינת סיפורת מעבדה, בה גוברת המעבדה על הסיפורת. לא נוצר כאן 'מומנטום' ממשי, ולבטח לא ייווצר. הסיבה לכך היא פשוטה: השללה זו של פואטיקות קודמות שעדיין דומיננטיות למדי, לא חפפה במקביל הצעה ממשית לפואטיקה אחרת, אפילו סתם מודל סינתטי לשם תחילתו של הוויכוח. על רקע זה, מובהר מיקומו הבעייתי של הרומאן החדש של א.ב. יהושע, כחריג שאין לאמוד את טווח הוויטאליות הממשי של

המוקדים הרציניים שבו. למרות המודל המעניין שהציב א.ב. יהושע נגד הפואטיקה ה"עגנונית", קיים חשש רציני שהאפקט הסופי של הדברים יהיה לבסוף קוריוז.

נראה בעליל, כי כל המתרחש בסיפורת, החל בדור הפלמ"ח ועד היום, הוא הרכבה, הכלבה ומוטאציה רחוקה של הסיפורת העגנונית, כאשר העקומה היחידה המתקיימת בקו עולה היא רמת התייחום, המושקעת בדברים. אגב, לדבר יש היבט מפתיע ואפילו מבדח - סיפורת־זרודה, ממוסחרת על־פי כל קנה־מידה, כגון 'שדה ושידות', מפעילה לא פעם מודלים לשוניים של עגנון, לעיתים זוהי פארודיה עצמית מוחלטת. תחום השפעה פואטי אחר, הגם רחוק ומוחש פחות, יש לו מהלכים בעיקר בתוך הז'אנר הקיבוצי של הפרוזה - ברנר.

ואולם, אין לדבר על פואטיקה ברורה, מן הסוג שניתן לאמוד אותה, לכבד אותה או לתקוף אותה. לא ניתן להצביע על מספר זה או על מספר אחר כממשיכו הממשי של נוסח קודם, הדברים בדרך־כלל מעורבים למדי, אימוץ מודל מסוים וזניחתו, ודילוג אל עבר מודל אחר נהפכו להיות דבר מקובל לגמרי. יחד עם זאת, קיימת מעין הסכמה כללית, אטמוספירית, שהביקורת גרמה להיווצרותה, הבודקת את הדברים בקנימיה עגנוניים־פואטיים, והאטמוספירה הזאת קובעת מסמרות יותר משאפשר להודות. הראייה הראשית היא טווח־ההמשכיות הקצר של אקספרימנטים מסוג אחר, והמבוי הסתום לפניו עצרה סיפורת ניסיונית כגון זו של יצחק ארפזו. בעל 'מות ליסאנדה' פעל בעצם בתוך וואקום אטמוספירי.

מאפיינים נוספים, מפתיעים למדי, הראויים לבדיקה מקיפה - מיעוט מצבי הרגרסיה בצד המתואר, שימוש מתמיד באירוניה, ניסיון לקיים היבט מנוכר - כל אלה הם מאפיינים חיצוניים של פואטיקה עגנונית, או אולי אלה הם המאפיינים הקלים והמידיים שאפשר להעתיק. יושם־נא לב, כי למרות שאת ה"מצב הקיומי" אפשר וצריך לאפיין כעיצומה של רגרסיה, אין שיעתוק של הדברים בסיפורת הנכתבת. לכל היותר נכתב - על מצב של כירסום פנימי. הוא נתפש כבעל פוטנציאל עומק רב יותר.

נדמה לי שהבסיס בכל זה אינו נכון. יש יותר 'סופרים מבצעים', מאשר סופרים 'מייסדים'. בחינת המצב המתמשך טישטשה את קווי־ההיקף הממשיים של ההגדרות, ועיקר הדגש הוא על ביצוע. שוב הטעיה אופטית: א.ב. יהושע ושותפיו נתפשו כמייסדיה או כיוצריה של פואטיקה חדשה, כיוצרי מילון־מושגים ספרותי חדש, הללו שפרצו את הגדרות. הכוונה היא, כמובן, לגדרות הריאליזם המוגבל של דור הפלמ"ח. מכל יתר הבחינות מקיים יהושע המוקדם המשך ל'ספר המעשים' של עגנון. חודו של הוויכוח הוא בשאלה האם נוצרת סינתזה חדשה בין 'כתב ידו' של יהושע לבין ספר המעשים של עגנון, או אולי המדובר הוא בשיעתוק מחודש של עגנון בלשון אחרת, לאו דווקא תלמודית־מישנאית. זהו רובו ההיקפי של שדה הוויכוח הפואטי, לדעתי. הדברים כבר נושאים אופי של מישואה ואפשר בהחלט להמיר את יהושע בכהנאי־כרמון, וכיו"ב.

אין זו אריוק שאיפת־לב אישית, אלא גם עניין שבנחיצות - צריך לבסס דברים על מישור אחר. המודלים המוצעים אינם רחוקים מן הדעת, והמאמץ שיוביל לגילויי המאגיה הטמונה בהם הוא כדאי בחשבון רווח והפסד ספרותי, ולא מבחינה זו בלבד, של הרחבת הספקטרום, אלא שבהקשרים חיצוניים מסוימים, הקשר של חנק, של אין מוצא, ולא רק אישי, אלא גם ובעיקר כללי, התייחום העגנוני אינו מספק. צריך לפנות אל ברדיצ'בסקי ואל גנסיין. התחושה היא שהם נגעו בתשתיות מיתיות. יאמר שנית - הפואטיקה הברדיצ'בסקאית וגם המשכה הגנסיני (מאספקטים אחדים) נראים לי תואמים יותר את המצב, פחות או יותר בקומפוננט

הלשוני שהוצב בראש דבריי - בתוך 'עיצומה של הרגרסיה', וכעת יובהר ההקשר הרחב יותר, לא רק ספרותי של הדברים.

לכסוף, האם יש לדברים איזה מימוש, או אולי הם בגדר שאיפת לב אישית מנותקת מהתרחשות ממשית? התשובה על כך אינה פשוטה, וסכנת הרפלקסיה של מישאלת-הלב כבדה למדי. מכל מקום, נראה לי 'זכרון דברים' בתורת סמן מסויים של הכיוון המותווה, ואולי הטכסט היחיד שהצליח לפרוץ אל חוג הקאנון המוסכם מכיוון אחר של הדברים, ורק צר ומר שלא יהיה ל'זכרון דברים' המשך. כך נראה לי 'מחוץ לגדר' כשייך לפורום האמור. קיימות אתחלות אחדות של מספר לימוכר לי, שקראתי ממנו דברים מועטים, בשם ישראל ברמה, וכן אספקטים מסויימים בכתיבתו של יורם קניוק. אין ספק שהיקף העיגול כולו הוא בבחינת 'דעת מיעוט', ושאלת העתקת-הדגשים היא מעינינה של סיפורת, ואמורה להיות עיניינה של הביקורת. ובהקשר זה ייאמר דבר נוסף - העובדה שהדברים לא הגיעו אפילו למדרגת תחילתו של ויכוח הנאמד בקנרמידה ערכיים מחזקת את הדברים שנאמרו כאן לגבי עקרותה של הסיקורת האינטרפרטיבית - אוניברסיטאית שהיא כיום רוב היקפה של הביקורת הנכתבת כאן. עם כל זאת, יש לשים לב למופרכותן של ההגדרות המבקשות להעתיק דגשים פואטיים. רוב הדברים הם בבחינת פרדיקציה יותר מאמידת התרחשות ממשית, והדברים טובבים במעגל וחוזרים אל תחילתם, לשאלת הוואקום האטמוספירי. העובדה שפני השטח מצביעים על חוסר מוצא תעניק אולי תוקף לבדיקה מחודשת של המארג.

פורנוגרפיה פיוטית - ד.מ. תומס המספר

ד.מ. תומאס הוא משורר בריטי שפירסם חמישה קובצי-שירה. אולם את תהילתו רכש ברומאן השני שלו, 'המלון הלבן', שבשנה האחרונה קישט את חלונות-הראווה של חנויות-הספרים הגדולות בניו-יורק. רומאן זה מצליח להתחרות ברבייהמכר הירודים בכריכות היקרות המשביעים את תאבון הקורא האמריקאי המצוי. אפדייק, דובוס, ברתולומי, וסופרים מוכשרים אחרים אינם מצליחים להתמודד עם אותם מאחזי-עט זריזים בשוק-הספרים המסחרי. אולם הרומאן של תומאס, שהוא יצירה 'רצינית', מצליח להשתרבב לרשימות עשרת המובילים במוספיה-ספרות האמריקאיים. תופעה זו כשלעצמה ראויה לציון. הרומאן הראשון של תומאס, 'נגנית החליל', התפרסם שנתיים קודם לכן, ולמרות היותו הפחות מוכר שבין השניים, הוא עולה על הראשון בכמה וכמה דרגות. תומאס משעשע, מבריק, בעל דמיון מפתיע, להטוטן לשוני, ובנוסף לכל אלו, מצליח לבטא איזושהי 'אמת כללית' (אותה אמת כללית חמקמקה, משאת נפשם של כותבי ספרות וקוראיה, תלולית סיוזיפוסית במחוזם של אסתטיקנים וחוקרי ספרות) על החברה הפוסט-מודרנית.

הזכרתי למעלה חמישה תארים, תוויות כלליות המזמינות הנמקות וחיוזוקים טכסטואליים. 'המלון הלבן' מספר על אשה היסטורית, זמרת אופרה ממוצת-כישרון בשם ליזה, המתקשה לקיים יחסי מין. כשהיתה בת חמש ניסתה אמה בשריפה שפרצה בבית-מלון בו בילתה שני לילות במחיצת מאהבה, בעל דודתה, שהיא גם תאומת אימה. דודה זו מזמינה אותה בשנים מאוחרות יותר, כשליזה היא כבר אשה בוגרת, להתגרר במחיצתה. אביה של ליזה הוא יהודי, פרויד הוא יהודי, החבר הראשון שלה A, המהפכן האדיש למין, הוא יהודי, בעלה הראשון מקורו במשפחה אנטישמית, ואילו בעלה השני, זמר האופירה המזדקן, ויקטור (בו פגשה ב'לה סקאלה' כשהחליפה את אשתו המהוללת, ורה, בתפקיד טטיאנה, מאחר שהזמרת שברה את זרועה) הוא יהודי. לליזה ידידה מבוגרת בשם מאדאם R, הפורשת חסותה עליה, ועונה בדרכים חבויות על צרכים לסביים של הגיבורה, שבמשך ארבע שנים סובלת מכאבים עזים בשדה השמאלי ובאיזור-החלציים. בגלל הפרעות אלו היא נמצאת בטיפול אצל פרויד. ליזה וילדה, בנם של ויקטור וורה, מובלים צאן לטבח לצד שלושים אלף קורבנות נוספים בחזיון הזוועה בבאבייאר, ובסוף, נפגשת הגיבורה עם אמה בפלסטינה שבמרומים, וקיימים אף אותם מלחים על אוניית האב הסוחר, שיום אחד, בשנות נערוטה, הם מתעללים בה בגלל יהדותה, ומאלצים אותה לקיים עימם יחסי-מין אורליים. אלו הן פחות או יותר העובדות המרכזיות המשוחזרות בתום הקריאה.

אולם עובדות ספרותיות לעולם אינן מעניינות בזכות עצמן, אלא בגלל דרך התארגנותן על פני רצף הטכסט, ניסוחן בלשון, והתלכדותן לכדי עלילה. בהערה מוקדמת לרומאן מציין תומאס, כי פרויד גילה את המיתוס המודרני של הפסיכואנליזה, ומיתוס זה

הוא פואטי, ובניסוחו של תומאס: 'ביטוי דראמאטי של אמת נסתרת'. מחבר ה'מלון הלבן' אינו מעוניין לדון בתקפות המדעית של הפסיכואנליזה, אלא לנצל את הספרותיות של הכתבים הפרוידיאניים לצרכיו הפואטיים. הוא מתאר את האנליזות של החולים כיצירות מופת ספרותיות. (מעניין להשוות את יחסו של נאבוקוב לפסיכואנליזה, המובלע ביצירותיו, לזה של תומאס).

הרומן מורכב מפרולוג ומשישה פרקים. הפרולוג כולל התכתבות בין פרויד לתלמידו. הפרק הראשון הוא שיר פורנוגרפי שנכתב עליידי הגיבורה בין שורות תוויופרטיטורת דון ג'ובאני. השיר מספר על אשה ברכבת הפוגשת בגבר צעיר, ופורשת עימו למלון הלבן. בשיר מתוארות תחושות צורבות ומתוקות הלוחכות כאש את איבר מינה של האשה. הפרק השני הוא בעיקרו ארוטיקה פיוטית ומקסימה המתארת יומיים רצופים פעילות מינית בין זמרת-אופירה אלמנה וגבר צעיר - בנו של פרויד, אותה גאשה ברכבת. השניים החליטו לסטות מדרכם כדי לבלות בבית-מלון בגסטיון - כפר-נופש באלפים האוסטריים. הפרק מסופר בגוף שלישי, ובשלב קריאתו סבור הקורא כי הקול הוא קול המספר. בפרק השלישי מדווח פרויד על-אודות חולה היסטריית בשם אנה. (אנה בדמות ליזה - והרי לנו אנליזה). דמויות, חפצים ודימויים שהופיעו בשיר ובפרק השני מקבלים כאן פירוש ותפקיד חדש. בפרק הרביעי לומד הקורא, כי הפרק השני שסבר לתומו שדווח מגרון המספר, אינו אלא הזיותיה של ליזה שנשלחו לפרויד בכתב. היצירה הזו היא פירוש של הגיבורה לשיר שכתבה. בפרק הזה מתקנת ליזה את העובדות 'החוי'טכסטואליות' שחשף פרויד, ושוב נרקמים הפרטים במיסגרת היפותיזה חדשה על-אודות האמת החוי'טכסטואלית. ליזה ראתה את אמה מזדווגת בסוכת הקיץ, ולא את דודתה, תאומת אימה. אהובה הראשון לא הפגין כלפיה אלימות מינית, ליבו היה נתון למהפכה ולא לתינוי אהבים. ליזה נכנסת להריון, ואין זה נכון כי השמינה, ובגלל הסיבה הראשונה חדלה לרקוד באלט, וכו'. בפרק החמישי מושמדת הגיבורה בבאבייאר, ובאחרון, כפי שכבר ציינתי, היא משוטטת בארץ-ישראל של מעלה.

אחד העקרונות המרכזיים ב'מלון הלבן' הוא ההשתעשעות בהיפותיזות של הקורא על-אודות העובדות החוי'טכסטואליות המשוחררות תוך-כדי תהליך הקריאה. כל פרק הוא נקודת תצפית שונה המארגנת את העולם הבדוי בסדר חדש. מאחר שהמחבר מסתמך כאן באופן מוצהר על כתבים פסיכואנליטיים העוסקים באינטרפרטציה מקיפה של סמלים, פעולות והזיות, הרי שקיימת הצדקה ריאליסטית לעיקרון הספרותי הזה. במילים אחרות, עירעור על אמיתות קודמות הממוקמות על-פני הרצף הכרונולוגי בטכסט, ושהקורא אימצן לעצמו, מנומק במונחי אמיתות נפשיות המקמקות החושפות בפני הפסיכואנליטיקן פרצופים מתחלפים. ההדחקות הנפשיות הן עצמן ההנמקה הריאליסטית לאי-העיקביות במערכת העובדות העולמיות, הקורא מתועתע על-ידי המחבר המובלע כמו שמבוכי הנפש האנושית מתעתעים בפרוידיאני.

תחבולה ספרותית נוספת שניתן למצוא ב'מלון הלבן', ושהיא מרכזית יותר ב'נגנית החליל', הוא השימוש בדימויים קישוטיים החוזרים שוב ושוב, ושלא תמיד ממלאים תפקיד של מקדמים עלילתיים. דימויים, מטאפורות, מצבים, הערות של מספר, וכו', מוצגים, נעלמים, ומופיעים מחדש כעבור כמה עמודים, או כמה פרקים, בהיסט שונה מעט, כאותם אלמנטים קישוטיים במנגינה הנבלעים וחוזרים. העולם הבדוי ב'נגנית החליל' מזכיר את המציאות עליה מושתתים זכרונותיה של נז'דה מנדלשטאם - התמורות החברתיות והאישיות העוברות על אמנים, אינטלקטואלים, פקידים ושליטים ברוסיה שלאחר המהפכה. תומאס מקדיש את 'נגנית החליל' לאחמטובה, לאוסיפ מנדלשטאם, לפאסטרנאק ולצוואטיבה. הרומן שזור, כפי שמציין המחבר בהערה פותחת, בציטוטים משירים שונים - מבודלר דרך רילקה ועד שקספיר.

אביא דוגמא אחת מ'המלון הלבן' לעקרון החזרה: חדרנית יפאנית שהיא

סטודנטית משוררת המממנת את שכר הלימוד בעבודתה, נקראת כדי להביא לאשה במלון, שגילתה כי קיבלה מחזור חודשי, מגבת. בגלל קשוי קומוניקציה נאלצת האשה לבטא את בקשתה על גבי נייר בית-המלון, שהיא מציינת עליו חרמש ירח ואשה-קיסם. בגלויה קצרה שמשגרת היפאנית מהמלון הלבן (וכך אף עושים גנראל בצבא, שען בוטניסט, אשת בנקאי, כומר ואחרים) היא כותבת על זוג אוהבים, זוג הירח, שהיא ממונה על סידור מיטתם, מצב מצעיהם קשה לתיאור, והיא כליך שקודה על מלאכתה זו, עד כי אין בידה שהות לכתוב שיר הייקו. הנערה היפאנית פוגשת ברביסרן אנגלי שטבע בספינה, אך קודם לכן סיפר לה כי ביקר בארצה, שוחח קצת יפאנית, הזמינה לטיול, ואפילו תירגם כמה מחרוזיה לאנגלית. בגלויה שכותבת פילגש סוכן-המכירות מוזכרת שוב החדרנית היפאנית, שנראתה במיסדרון מעשנת סיגריה, וייתכן כי בגלל כך פרצה השריפה במלון. החדרנית-המשוררת היפאנית חוזרת ומופיעה בהערות משעשעות וציוריות, בתנחות פרוזאיות מתחלפות, מוטיב קישוטי שאין לו תפקיד עלילתי ישיר.

לחזרות אחרות ב'מלון הלבן', כפי שכבר ציינתי, נודעת הנמקה ריאליסטית במונחים פסיכואנליטיים - יחסים המתקיימים בתנחות כריעה ותפילה, מוות ומין, שושנה ודגדגן, רכבת ואוהבים. ב'נגנית החליל' אין לחזרות הללו הנמקות חוץ-ספרותיות. זוהי פאנטאסיה ארוטית על-אודות גיבורה שטלטה מוזכרות בקיצוץ המהיר ובחוסר-סבירות את מסעותיה. של עליסה: אלנה, הגיבורה, נישאת לשכן מבית-הדירות שלה, שאשתו הקודמת פצעה את אשכיו. הבעל מגלה קצין במיטת אשתו שיוורה בו מתוך הגנה עצמית. הבעל הנפגע מובל לבית-החולים, נעלם, שב כקדוש שמשחרים לפיתחו, שולח את אלנה לעבוד בזנות, שב ונעלם. אלנה נישאת למנהל סופרמארקט שהזדווגה עימו כשהיה מחופש לנמר בנשף מסיכות, והוא נוטשה כשמתברר לו באמצעות מחלקת-המוסר שחזרה לתפקד, כי אשתו עבדה בעבר כזונה. ישנו מיכאל המשורר המודאג תדיר מאובדן כשרונו השירי, שבעצם רק בו מאוהבת אלנה. הצייר פיטר שאת דיוקנו הראשון מנציה בכלי האיפור של אלנה, מריון, כפילתו הנפשית של מיכאל, שלא התאבדה כפי שהילכה השמועה, והוא שב ופוגש בה (אויסיפ ואחמטובה?), הסאדיסט המגלה כי איבר מינו מכוסה בדם מחזוריה של אלנה, ומבקש ממנה כי תמורת תשלום נוסף לא תחליף את תחבושתה עד למוחרת, וכשהוא חוזר, הוא מועך את בטנה במגפו, וזועק על טומאה. לאחר כמה פרקים שב הסאדיסט בדמות הרוצח החונק, שמידיו מציל את אלנה טראנסווסטיט בתחפושת סבתא הנוהגת במכונית מהודרת. אלנה שבה ופוגשת בטרנסווסטיט במועדון-לילה, בתזוג לסבית בחופעה חיה, שזהותו האמיתית נחשפת כשהוא מוריד את הפיאה הנוכרית מראשו. כאמור, דמויות צצות ונעלמות, ושוב חוזרות (המשורר, הצייר, הבעלים, הסוטים, המשוררת, בן האח, ועוד); הערות המספר חוזרות על עצמן (תירוצים מתחדשים מדוע אלנה והמשורר לא מקיימים יחסי מין, פחדי המשורר מהתייבשות יצירתית), דימויים מתחדשים בשינויים קלים.

אצל תומאס, הבחנות ואמיתות על-אודות מצבים אנושיים מתממשות באמצעות תמונות בלשון. תחת שירצה על סתמיות הקיום באופן כללי, או יאתר תחושות תיפלות אצל גיבוריו, או יסכם את הדיכאון שבחיי השיגרה, יבכר, למשל, לממשם באמצעות סידרת משפטים סבילים הנוקבים בשם המעשים שצריכים להיות מוצאים אל הפועל. הגיבורה יגעה מחייה, אולם החיים צריכים להימשך - האדם אינו ממשך את חייו, אולם חובות יומיומיות מאלצות את בעליהן לקיימן. הראשונות מצדיקות את קיום האדם, ולא ההיפך. הבחנה זו נמסרת דרך מראות בלשון שבעקיפין מעלים את האמת הכללית של המחבר המובלע: ('המלון הלבן', עמ' 16) "אבל דודה מגדה צריכה היתה ליד מסייעת כדי שתהיה רחוצה ולבושה; קניות היו צריכות להעשות, ה־ Liebestod היה צריך להיות מושר; רופא השיניים צריך היה לסור אליו, חבר צריך היה לבקר בבית-החולים; תפקיד חדש צריך היה להיות מזומר בחזרות; שרברב צריך היה להיקרא כדי לראות צינור מפוצץ, גלויות גחמהולד צריכות היו להיכתב, ומתנות שתיקנינה ותישלחנה למשפחת אחיה הלויטה בצל

שבאמריקה; ובעיקבותם, מאוחר יותר, ברכות נוספות ומתנות לידידים שבטווח יד; מעיל-חורף חדש שצריך היה להירכש; גלויות תודה-רבה צריכות היו להיכתב."

במקום לספר בקול המספר, כי כל האורחים נהנו משהותם במלון הלבן, יבכר תומאס להראות זאת באמצעות פעולות העוזבים המרוצים. מה יותר פרוזאי ופיוטי מאשר חתימות נופשים בספר-אורחים מהודר הפתוח לרווחה כחדריה-מתנה של בתי-מלון, ומכאן ('המלון הלבן', עמ' 79): "היה זה לזכותו של צוות המלון שעבד עד כלות כוחותיו, שאף פעם הם לא התלוננו. הם היו פשוט נפלאים" - תיאור שהופיע בתחפושות שונות, שוב ושוב בספר האורחים... "אוכל נפלא, ושום בעיות מיוחדות. להתראות בשנה הבאה"... "כל טוב. טיפלו בנו כבמלכים"... "תודה שאירחתם אותנו. שירות ונוחות ממדרגה ראשונה. אנחנו נחזור לכאן", "תמורה טובה", "בשום מקום אחר זה לא כמו פה. נהנינו מכל רגע."

היצרים, הדת, נפש האדם, מיסגרות חברתיות, פמיניזם, אמנות, כל אותם נושאים חוזרים ומופיעים בשני הרומאנים של תומאס. לכאורה, אין דיון 'רציני' בשאלות הללו. אם השיחות בין רוב בני-האדם מורכבות מקלישאות, הרי שגם המספר ידבר בקלישאות; אם אין כל ערך מקודש בחברה הפוסט-מודרנית, הרי גם המספר המגלגל את עלילות גיבוריו אינו מקדש אף ערך, הלא הוא חבר באותה קהיליית צללים, ולכן משוחח בנימת הקול שלה. מכאן, האפקט האירוני שמפיק המחבר המובלע, ובאמצעות כך אף אמת כללית על מצבים אנושיים - לשמע דפיקה בדלת יוצאת אלנה מחדר האמבטיה כשמגבת כרוכה סביב מותניה. שומר-הביניים הנכנס פנימה מנסה לאנוס אותה: ('נגנית החליל', עמ' 12): "היא נאבקה בפינת החדר, ונפלה אחורה לתוך המים. הוא כשל בעיקבותיה. היא פחדה כי תטבע תחת משקלו - היתו זו אחת מאותן אמבטיות ענקיות ומיושנות שבקלות אתה יכול לטבוע בתוכן. היא חשה בו פותח את מכנסיו, הוא פישק את ירכיה, והיא חשה בדחיפה. היא עצמה עיניה, ולא התנגדה, מאמצת את כל כוחותיה, כדי שראשה יישאר מעל המים. היא נאחזה בצווארו. הוא לא היה שונה מבהמה - וחזק כמותה - והיא נאלצה להיכנע. בעוד הם מסתדרים בתנוחה בטוחה ונוחה יותר על הצד, ניסתה לשגר את נפשה מגופה דרך החלון המזוגג הקטן לתוך השמיים הכחולים. תמיד אהבה לשחות, ולמרות נפשה הנגעלת לא יכלה להימנע מאותה הנאה קלושה בשעה שצפה."

המחבר המובלע משתמש בלשון לצרכיו הפואטיים במיומנות מפליאה. הוא מתבונן בלשון עצמה בעיניים מתוחכמות, ובו בזמן מתבונן דרכה, אומד את המרחק בינה ובין מה שהיא משקפת. התרוצצות עצבנית זו בין שתי העמדות, ממבט על הלשון, למבט דרך הלשון, הוא סימניה-יכר מובהק בכתיבתו של תומאס, ומעיין לא אכזב להברקות משעשעות: ('המלון הלבן', עמ' 40): "הוא חדר לתוכה והם חדרו לחדר, היא לא היתה בטוחה באיזה סדר; ומבלי שתיעצר כדי לקבל לתוכה את החדר, נשכבה אחורנית על המיטה, ירכיה מפושקות, וקיבלה את הדחיפות שלו."

הזיות פרועות, מעברים מפתיעים מדימוי לדימוי, תיקבולות וקישורים לא-מקובלים, הומור מטורף, פיוט פורנוגרפי, קצבי-אירועים מסחרר, כל אלו הן תכונות מובהקות בשני הרומאנים של תומאס. זוהי פרוזה אינטליגנטית ומשעשעת. יש כנות רבה בקשב האמנותי של תומאס למיקצב אירועי העידן ה"פוסט-מודרני", עידן ניאורוקו וניאורבארוק בבתקופת הלל, אטום ומיקרו-מחשב.

מרגישה ומקבלת את המוות כחלק טבעי בתוכה ובחיים כל הזמן; אנשים הביעו פליאה על כך לנוכח גילה הצעיר ויופיה; הישג שפילוסופים וחכמים בעבר עמלו למענו רבות, זו אכן ידיעה שמעניקה כוח וגם יאוש אנרכי.

נשוב לספרי השירה של סיגלית - לעניין הרגעי והקבוע: "אינני בוטח ברגעי / בקבוע ודאי שאיני בוטח". הקול הוא של "אני" אנושי לא גבר או אשה, והוא במסע אפשרויות ומצבים. במרוצה מתמדה, פעם גודל אגס, פעם בוכה שרופה, פעם ילדה טובה מופרעת, ילדת רחוב זרוקה, שמתרועעת עם ילדי הרחוב למרות האיסורים כביכול, שושנה אדומה שהופכים אותה לזורודה, אשה בהירה שנוגעת בעצמה בכתונת שלה. 'טרף טורפתי' מסתיים השיר; דמויות בדויות למחצה כמו וינסטון בקובץ 'כתם' הן בבואות של מצבי תודעה וגוף. אני מוצאת שהמחברת קרובה לעולם המוסיקה והצד הקולי של המליים חשוב יותר מאשר הצד הציריפילסטי - הסבך הלשוני הלארדגוע, הלאיבהיר, המשוחרר למדי מחוקי לשון הגיונית ושווה לכל נפש, יש בו משהו דיוניסי כהה ועמום. אבל ניתן בהחלט למצוא קטעים קצרים - משפטים ברורים ופרוזאיים - או מחוות יומיומיים נוסח "כמה שנים / ישכב שם ישן / בעיני חושך חכמות / ממתין נדמה לו / לאהובה שהלכה להביא / מהמטבח כוס מים / לפני שנים או פעם" - או בשיר 'זהיא תעביר ידה': ההקשר והפיתוח מפתיעים ומזורים בהשוואה למשפט הבהיר והרגיל; היא מבטאת סדר אישי נמוח, אולי בגלל הקונקרטיים שנמצאת בבסיסו של כל שיר וכל חוויה והדיוק בחוויה מסוימת מאוד מביא אותה לצירופים ולדראמאטיזציה מאניריסטיית תוך הפשטה, עידון ופורקן המתח האישי שלה; העובדה שקשה לי לזהות את מקור הביטוי והרקע שלו מעידה על הפשטה טובה בלשון אפשר לבחון את התופעה גם כחולשה שהופכת לייתרון - היעדר יכולת לבהירות עיקבית, "צרימות" ועוויתות, קפיצות אסוציאטיביות, ממש אקרובטיקה, ולמה לא למחוא כפיים ולומר בראבו, איזו לולינות וגמישות נפשית נועזת, ואפשר גם להסתייג ולשאל בדאגה מה קורה כאן, איזו תאונה נוראה עומדת להתרחש או כבר התרחשה והשירים הם שברי עדים, טיפות דם והתנשמויות מצוקה ומחנק; קטעים הקוראים להשלמה ופיתרון כמו חידות פסיכולוגיות. מה שמציל את הספר הנוכחי וגם את הספר הקודם מכובד מעיק למרות התוכן הקשה הקטוע

ושירים

מאת סיגלית חידוביץ'

העיסוק העיקרי בספר 'עפר יקר' וכמוהו בספרה הקודם 'כתם' (הוצאת 'עכשיו', 1979) הוא הדימוי העצמי המשתקף במראות שונות, בעצם אפשרויות שונות; המדובר הוא בדמויות הנמצאות במשחקמחבואים ממקמק של הופעה והיעלמות פעם מוות זו ופעם בוויית אחרת לגמרי; פעם בפרצוף מחייך ושובב פעם בפרצוף מיפלצתי גרוטסקי ומרגיז; הדימוי הנשי הלא-מגובש מעניין אותי במיוחד - זה יותר מדימוי, זו מצוקה גופנית ונפשית שיש בצידה תחושת-חופש חריפה; יש לכך משמעות נוספת, אמנם אין פה פמיניזם מוצהר; אבל היא זה שקר להתעלם מההשפעה העולמית של המאבק לשינוי התדמית הנשית בחברה המודרנית היום. אשה כאדם ולאן דווקא כאובייקט מיני מוגדר; הרצון לצאת מכבלי מוסכמות, מכבלי התנהגות ואופן-דיבור, מתבטא בהרפתקנות פרועה משולחת רסן, אלימה, כאובה ומיוסרת מאוד, שניכרת ביחס לשפה, והטיפול בחומר - חפצים, אנשים, מחוות, יחס אירוני לדמויות שמכותיות כמו הורים או גברים, ובכלל לאיסורים שמטילה החברה; זהו הקוד הנשי האירוטי שלה שמושפע גם משירת נשים בעשרים השנים האחרונות, כך נדמה לי, בארץ. תהליך של התבגרות תוך מודעות עמוקה למוות.

המוות נוכח כבר בשם הספר: 'עפר יקר' ובצבעים שחור לבן; המוות אינו נושא בשירים, הוא גם לא מושג פילוסופי; להיפך הוא בן-לוויה מוחשי, כמו נסיוב בתוך הדם שמקיף מדי שניה את כל הגוף ברימתו ללא קץ בתוך צינורות הדם ולכן - 'עפר יקר' הוא ידיד ומכר המתלווה בדמות מלאך למראשות המיטה בשם 'אוונס' בשיר 'היא תעביר ידה' או פעם יהיה לו שם אחר - הוא "הבלתי מוכר" והוא ליצן כמו בשיר 'הבלתי מוכר' בקובץ 'כתם'. אני נזכרת בראיון שעשו פעם לשחקנית צעירה נסטסיה קינסקי, שציינה כי היא

מאוד הוא ההומור והאירוניה העצמית והלא־עצמית שלה; היא לא לוקחת את עצמה ברצינות יותר מדי, לא עד כדי שיכחה ואיבוד גבול המציאות. לדעתי זהו יתרון כוח וצניעות לשבחה. כמו בשיר 'אנחנו אוהבים ודואגים' בקובץ 'כתם': תיאטרליות מצחיקה, מחוות מנומסות; או בשירים: 'שדה אחרון' 'הלו'. 'עד שנמות לעצמנו', 'איגרת אוויר'; פניות ישירות בגוף נוכח או בגוף ראשון רבים שיש בהם נימה מבודחת; וגם באופן ברור וישיר: "דבר מצחיק שירים" "בסוף המינהרה

רקד לי/שירים" מתוך 'כתם'.

ההומור העצמי הוא בלתי־נמנע למי שרוצה להיות גם פתאומי ספונטאני, חופשי ממוסכמות, פיוטי וגם נורמלי ומקובל על ציבור קוראים, ולכן הסבל אינו אלא "סבל עם פרופיל נחמד", מיפלצת סבירה משעשעת; "היא יודעת/ שאלוהים יורק שמש/ על הרעים/ וגם על הטובים/ זה לא מספיק לה, היא רוצה סבל/ עם פרופיל נחמד, שיעזור לה להמליט רעיונות".

מאיה ב

* 'עפר יקר', הוצ' ספרית פועלים, 1982

המבט של אורי ברנשטיין בספר הזה היא של "בן הרואה את אימו רואה מוות" כשם אחד השירים בספר. נקיטת העמדה של אורי ברנשטיין ברורה למן שירה הפתיחה: "אימני/פריפה שמתירים עכשיו/ רק חוט יחיד/ מילים שלא בונות משפט".

אנו רואים, אסכן, כי כבר בתחילת המסע השירי הזה מודע המשורר למוגבלותה של המילה בהקשר המוות, לאי־יכולתה לומר משפט מדויק ומגדר. אך בשיר ה-2 אנו מוצאים את תמצית הפואטיקה של הספר: "רק הכינוי קובע את גבולות הצער/ כאבים ללא שם הם ללא ממש, והלשון/ לבדה בעולם". למקרא שורות אלו אתה נזכר בשורותיו של נתן זך, "צער אינו משאיר סימנים/ זה לא נכון מה שאומרים/ צער אינו משאיר סימנים"... היזכרות שמאירה על דרכו השירית של א. ברנשטיין בספר הזה.

ב'עם מוות' יש ניסיון לתת שם לצער, לתת בו סימן. למצוא את המילה המדויקת בכדי שנוכל לכאוב אותה. המשורר גורס כי לצער יש סימן, וזו היא המילה הכתובה. חיזוק לטענה זו אנו מוצאים באיזכורי עילגותה של שפת הדיבור לאורך הספר. "את מדברת אליי ברצינות/ בלשון סדורה ונוכרית/ המילים האלה לא נועדו לשיחה/ אינן בין אנשים. כך אולי רצית לדבר רק איתי/ בשפה נשכחה שפת בינה מסתתרת/ שלא יבינו זרים" (עמ' 27), לקראת סוף הספר (עמ' 43) מדבר המשורר ברורות על שפת הדיבור שלו ומבליט את עילגותה. "היקנית לי כוח דיבור/ המגונן על כל היקר לי, שאיני מבקש להחביא עוד/ אבל אינני יכול להגיד אהבה/ ולא מסוגל לפרש/ חמדה לא קשורה בבשר". שני הציטוטים הללו הינם מפתחות להבנת תפקידה של שפת השיר בספר. אנו קוראים כי המשורר "אינו יכול להגיד אהבה" אנו קוראים כי האם מדברת אליו דברים נוכרים לא־סדורים. תפקיד השירה, אם כך, היא לסדר את הלשון הזאת, לברר את שאמורה לשון־הדיבור לומר. השיר הוא המדויק יותר. הוא בעל היכולת להגדיר מצבינפש שהדיבור נאלם למולם. יש ב'עם מוות' כנות אנושית ויושר פואטי שלא בכל יום אתה פוגשם.

נקודת־שיא מהווה השיר: "כשאת נעשית נקודה קטנה" (עמ' 41). "טקס הליטוף טקס הקרבה/ טקס הסירוק, טקס המילים/ המחוות הפותחות שלנו/ והכול ערוך ומתוקן ליסורים".

עיסוק במוות, בצער, יכול לגרור משורר, ואפילו משורר מנוסה, לסנטימנטליות וזיוף.

החיה הזקנה בזווית

"אין רצוני אלא לדבר בפשטות - יותן נא/ לי החסד הזה/ שכן השיר אותו היטענו כל כך הרבה/ מיני מוסיקה שהוא טובע לאט לאט/ והאמנות שלנו קישטנו אותה כל כך שנאכל/ קלסתר פניה בזהבים/ והגיע הזמן שנגיד את מעט דברינו הואיל/ ומחר נשמתנו מעלה מיפרשיה".

שורות אלו, הלוקחות מן השיר "הזקן על חוף הים" מאת המשורר היווני הגדול גיאורגוס ספריס, נראות לי כמקפלות בתוכן את אוירת ספרו החדש של אורי ברנשטיין.

'עם מוות' הוא ספר נזירי מאוד. זהו מחזור בן 20 שירים, ברובם קצרים, העוסקים במוות אימו של המשורר. מדויק יותר לומר, כי זוהי אנטומיה של תהליך מוות. אנו מלווים את האם ההולכת אל מותה החל מניסיונותיה בתחילת הספר לבלוש אחר צעדי האחיות והרופאים ועד אשר היא מאבדת אטיאט חושיה ומחזירה את נשמתה לבוראה, ניתן לתפוס את מיסגרת הספר גם כ-20 דרכים להתבונן בהולכת למות.

ישנם ב'עם מוות' כמה היבטים הנראים לי עקרוניים לכתיבתו של ברנשטיין ועליהם רצוני לעמוד.

הלשון: לשונו של אורי ברנשטיין בספר הזה היא לשון זהירה ואחראית מאוד. לשון שאינה מרחיקה משפת דיבור. אין הוא נוקט לשון גבוהה שיכלה להתבקש מנושא הקובץ הזה (מוות). תכונות אלו בלטו אף בספריו הקודמים, 'ערב עם סו' ו'עמק השווה'. בספרו הנוכחי בוחן ברנשטיין את שפת השיר שלו כשהיא באה כמגע עם סיטואציית המוות. לשון השיר משמשת את המשורר בספרו זה כמכשיר בו הוא מנסה - ואני מדגיש מנסה - להגדיר את הצער ואת תחושת האינְאונים אל מול אדם יקר ההולך למות. נקודת

בבית' חולים ולא מוצאים באף אחד מהם את שמו של בית-החולים. אנו קוראים ספר שלם המוקדש לאימו של המשורר, והיא אינה נזכרת בשמה אפילו פעם אחת (להוציא את ההקדשה, כמובן). לא בכדי נמנע המשורר מלציין עובדות אלו. 'עם מוות' לבד מהיותו ספר אינטימי, הוא ספר הבא לבדוק בעיה פואטית וקומית. אולי ארחיק לכת ואומר שהוא בא לבדוק יכולת של שפת שיר אל מול חויה ספציפית (מת אדם יקר). המשורר מנסה להעמיד פה דיוקן של מצב קיומי ולא לחבר קינה. העדר השמות הספציפים מדגיש את הטיפול במצב הקיומי מל מוות ואין הספר קיים רק כתעודה אינטימית.

נוצרה בי ההרגשה עם קריאת ספר זה, כי כל שאינו קשור קשר הדוק לתהליך המוות שלפנינו, לניסיון להביא את התהליך, הסט החוצה והתהליך עצמו הושם על מישטח המיקרוסקופ.

ומכאן אל עניין מרכזי אחר, אל דמות האם: דמות האם, שהיא הדמות המרכזית בספר בנויה לדעתי בשני מישורים: המישור המיתי והמישור האנושי. ברוב השירים קיים איזון בין שני יסודות אלה; אך לקראת מותה מותר ברנשטיין על האיזון הזה ובוחר באחד מהם. בדמות האם אנו רואים גם את התליך הגוויעה ההדרגתית של האם, האם שבשיר ה' "צופה בצעדי האחיות, בולשת אחרי אבק", מאבדת את כל חושיה בשיר ה' שהוא בערך מאצית הספר, "וקיומר/ נמדד בחסרים: לא ראה/ ולא שמיעה/ ואין כבר מה שיחליפם" (עמ' 21). ובשיר 16 אנו מוצאים "העזן שלך לבדה בתפארת/ איתה את עושה עדיין/ את כל מעשי האדם". הכול מוביל למצב בו האם נעשית "נקודה קטנה אחת", נבלעת במוות. אך בחזר לאלמנט המיתי והאנושי הקיימים בדמותה. הספר רצוף איזוכורים מיתיים ואחד המאפיינים הברורים הוא תיאור האם בשיר 30: "ראשך המתנתק נישא לו, גולגולתי/ מעל ארצות אנוש, זומם, תמיד זומם/ שלא לתת דבר לקחת חלק/ בשלם של אחרים". זהו ציור סוריאליסטי של גולגולת מרחפת והדגשת הצד האפל בדמות האם. אך הדגשת האפל היא יחידה בספר. ברובו מופיעים היסודות יחד.

"הסירנות היו דלות מראה כמותך", אומר המשורר בפתח השיר ה'6; ובהמשך: "אך את בשר ודם ולב/ גם משפחה שמתקבצת כסידרה לראות אותך כבעל חי..."

הרצון לתת בשיר את גודל הכאב המדויק יכול במיקרים מסוימים להתדרדר לצעקנות. אורי ברנשטיין חמק ממכשול זה, הוא יודע שאמינות וכנות יהפכו את 'עם מות' לספר שלם. ספר שיש בו ממידת-האדם ולא טכסט המציב מודל לא-אנושי. בשורות שצוטטו קודם מובאת עובדה שקשה לומר אותה; אך חיבים לומר אותה. והעובדה היא: ככל צער גדול ככל שיהיה יש טיכסיות יתירה, יש מחוות ומילים שאינן יכולות לומר דבר. ויולטיר כתב: "אין אפילו צער אמיתי אין אפילו זה!". ברנשטיין אינו עד כדי כך נחרץ, אך הוא מעמיד את השיר אל מול התכונה האנושית הזו שאותה, בטוחני, משוררים אחרים מעדיפים היו להסתיר. "הכול ערוך ומתקן ליוסרים" הוא כותב, ויודע שבמהירות רבה אפשר לגלוש אפילו במעשה האמנות אל הדקורטיבי, אל תפאורת-הצער המוכנה תמיד. וכוונתי לנאומייהם "מלאי הצער" של פוליטיקאים על קבריהם הפתוחים של חילים צעירים. 'עם מות' מהווה אנטי-תיזה ברורה להשחתת-הלשון הזאת. להשחתת המילים שהן הכלי הכמעט יחיד שיש לנו כדי לומר את אשר על ליבנו.

אורי ברנשטיין הוא משורר השם ליבו לפרטים קטנים. דרך התיאור שלו היא מינורית. הוא מצביע בדיקנות על דברים שאמורים היו לחמוק מן העין. ב'עם מות' משמשת טכניקה זו להבלטת ההדרגתיות שבתהליך מותה של האם. "אחת לשבוע אני לומד מחדש/ מה עקשני האדם. רואה את המזון/ נאכל את האבק מתערור ואת נשמתך/ שאינה יוצאת". המזון, האבק, דברים שרגע הם כאן ורגע כלים, כל אלה הם המצביעים עבור אורי ברנשטיין על נשמת האם ההולכת אל מותה.

מענין לראות איך משורר אחר, אהרון שבתאי, בחר גם במיטיבים דומים בכדי להעביר את הרגשת המוות המרחף מעל. בספרו 'חדר המורים' (הוצאת 'עכשו', שנות השישים המוקדמות), בשיר "ביקר חולים" הוא כותב: "היא איננה כל הדימוים אלא הגוף/ החולה שמחר ימות/ ליד המיטה רואים את המזון/ שנועד להיות בחיים רק יום אחד: הלחם הלבן, הביצה, החלב המתוק, הגבינה המוקפאת". אמנם זהות איננה מוחלטת, אך דמיון יש ויש (ויש לזכור גם את "מחזור בית-החולים" של ברוך לינק). נקודה חשובה נוספת בכתבתו של אורי ברנשטיין היא העדר הקונקרטיות. אנו קוראים 20 שירים המתרחשים

חדר קריאה

הרואה את אימו רואה מוות, רואה "חיה זקנה מוטלת בזווית", שוב חוזרים אנו אל מידת האדם, אל העיניים הרואות כשם שאדם צריך לראות. ב'עם מוות' החליף אורי ברנשטיין את המילים כאב, צער (שאגב כמעט אינן נזכרות בקובץ, במילים לומד, מנסה, מתבונן, מקשיב אם להשתמש בשורתו שלו, החותמת את הספר: לשמוע "מה רב הרעש/ שעושה נשמה". לא נשמה בצאתה, אלא נשמה חיה, נשמת אדם.

"גדול הוא האומץ לחכות/ מן האומץ לשפור את הלב/ בכאב אפשר לשבות לב/ אנשים מה שאין כן אם מחכים". אורי ברנשטיין חיכה, נכון יותר לומר: ידו הכותבת חיכתה. הוא דייק בלשונו, דייק במה שרצה לומר. 'עם מות' הוא ספר של הקשבה שמדבר בבניאדם ואל בניאדם.

הייתי אומר שלאורך הספר מתנהל מאבק בין היסודות הללו, ולרגע משתלט אחד היסודות ובשיר ה-4 אחריו מובלט יסוד אחר. הבחירה הברורה נעשית רק בשיר 19, וממש בדפיו האחרונים של הקובץ. מעגלו של הספר נסגר, אחר כל המסע השירי הזה אין המשורר יודע אם התקדם אם לאו. "אני שב למילים מנסה לומר/ אך מה שהביאני לעולם/ עוזב אותי כאן לנפשי./ לא מראות בענן לא אש מתוך אש/ רק החיה הזקנה בזווית".

נעשה ניסיון לבדוק, ניסיון להקשיב, אל מי שהביא אותנו לעולם; אך כל שנתר הוא ניסיון והלמידה ממנו. לא האגדי (מראות בענן) לא המיסטורי פלאי (אש מתוך אש) מענינים עכשיו, אלא עובדות המוות האנושית, החייתית - הבן

גיורא לשם

סדר נשים

שבמשוררים האנגלים במאתנו, ויליאם באטלר ייטס. את שיריו הקארנאליים, המיניים, המפורשים והמובהקים, כתב ייטס בימי זיקנתו. הוא היה אדם ארכי-אפלטוני. עד לשנתו הארבעים סגד לאהובה בלתי-מושגת. רק במחצית השניה של חייו, הקצרה במקצת מן הראשונה, קם בו העוז לקרוא את הדברים בשם, ואז - בשם ממש. אז הוא כתב לידידה ותיקה את המילים המוזרות: 'אכן, אני איש מיסטי, פדאנטי ואובסצני' - ובחירגום עברי, עברי יותר, אולי: 'איש ח"ן, דקדקן ומנבל פיו?' 'שלמה גרודזנסקי; 'על כל פנים - שיחות רדיו; הוצאת עם עובד; תשל"ה; עמ' 22).

נקודת-המוצא של משורר אהבה, אהבה אירוטית - של כל משורר, מיסטיקן ולא-מיסטיקן - היא ההשתאות והפליאה, כי לנפש יש גוף והגוף אינו נפרד מנפשו. שירת האהבה, במיטבה האירוטי, היא שירת נפש וגוף כאחת. הפורנוגרפיה לעומתה היא מיכניקה פשוטה. אשר רייך איננו ויליאם בליק או ויליאם ייטס, הוא גם מיסטיקן. אבל שירתו האירוטית משיגה בתחומה דברים נכבדים מאוד: אמת של סיטואציה אירוטית, יופי צבעוני של תמונות-שיר, דייקנות מילולית שבביטוי החוויה ותנועה בלתי-פוסקת של מישחקיות. זאת ועוד - השירים נקראים בהנאה בלתי-אמצעית, לא כ"ספרות".

"נדמה לי שהיכרתי אישה כזאת פעם הרחתי את קסמיה/ במיקריות בלתי מובנת לי עד היום נמנעו ממני נפלאותיה/ ואומרים כי השמיים עוד זורחים לפעמים בין ירכיה." (עמ' 22).

זאת איננה מציצנות פורנוגרפית - האיכות המיוחדת של דימויי כלב ושמש ושל החריזה המוברחת באפיגרמה זו, היא דוגמא מרוכזת ואופיינית לעשייתו של אשר רייך בכל שירי הקובץ. גם שמו של הספר 'סדר נשים' שם כהלכה ובהלכה, המצביע על הטיקסי ועל הפולחני (ומעניין, משמעות זו מודגשת יותר בחירגומו האנגלי של שם הספר). מדגים את עיקרי הנושאים ומיתווי העלילה האירוטית שבשני מחזורי השירים הכוללים בו - ההתכוננות לאהבה בהכשרת הלב והגוף; פולחן האהבה; האהבה המוחצת, הנכזבת, העקרה; תפארת האביונה; הפרידה; תחושת החולף והכלה. האהבה כפולחן מרכזי בחיי האדם, פולחן אלילי ולעיתים אף אכזרי, היא אפשרות פוליטית ארכיטיפית:

"עירומה על גג עגוועיה/ ורחצת ערגת גופה לאוריה/ רועדת מהתקרבות הערב/ באישוני זימה בוערת/ דוד מרווה בה עיניים רעבות // ורוח

הקריאה בשירי 'סדר נשים' היא כהתעלסות עם אשה חשוקה - יופיה ידוע, אבל אתה תוהה על סוד קסמו. ולאחר הקריאה - יופיים המידי של השירים, לאו דווקא יופי שיש לבררו ולהוכיחו במאמץ שכלתני, הוא הקובע להם מקום נאה מאוד בשירת-האהבה העברית לדורותיה. קובץ-שירים שכל-כולו מיועד לנשים ולאהבה הוא תופעה נדירה למדי בשירה העברית, וכבר עובדה זו מכשירה את הלב לקריאה מתוך עניין מיוחד.

אין מסורת קבועה ורצופה לשירת-אהבה אירוטית בעברית. יש בעברית פסגות של שירה כזו, ואולי גם שיאים בלתי-ניתנים להשגה - בשירה-שירים, בשירת ספרד, בשירי ישראל נגארה (משורר נפלא, ולצער, משורר נשכח. היה בן זמנו של שבתי צבי). בתקופות ההשכלה והתחיה אין אנו מרבים למצוא שירת-אהבה, ושירי-אהבה המעטים שנכתבו בתקופות אלו חסרים בדרך-כלל יסוד אירוטי. רק משירתו של אלתרמן ואילך חזר היסוד האירוטי אל שירת האהבה; אבל התגברות העמדה האירונית בשירה שמאז קום המדינה, כאמצעי ניכור אנטי-רומנטי, מנעה במידה ניכרת את האפשרות להתבטא ביטוי ישיר בשירת-אהבה אירוטית.

בזמן האחרון חזרתי וקראתי בדבריו של מבקר חכם מאוד, מבקר שהיה מחונן בחוכמת-לב שמן הסוג הנדיר, על הויקה שבין שירה אירוטית לתחושה מיסטית. דברים אלה יפים לציטוט, כנקודת-מוצא לדיון לא-אקדמי בשירתו של אשר רייך: "כך ויליאם בליק, בן המאה השמונה-עשרה - המיסטיקן של השירה האנגלית, זה שיוסיוס הירבה שיה - ממש - עם מלאכים ורוחות ושמע קולות שלא מעלמא הדין ונבות-קול. יש לו אפיגרמה זו: 'ברעיה מבקש הייתי מה שבזונות מצוי תמיד: סימנים של תשוקה שבאה על סיפוקה'. ועוד משורר מטאפיזי גדול, הגדול

במילים הראשונות של טורי השיר, ואמצעי אמנותי נוסף, אולי ייחודי לאשר רייך, מעצב את השיר במיספר שורות זהה למיספרו של השיר במקומו הסידורי במחזור. מן הכללים הפיזיים האלה, שהמשורר משית על השיר, אינני מתפעל

במיוחד. הם גם אינם מפריעים במיוחד ואני מקבל אותם כחלק ממישחקו של הדמיון היוצר בשירתו של אשר רייך. יצר המישחקיות הוא סממן חשוב באירוטיקה שבחיים ואין לגנותו בשירה. ראוי רק לבדוק אימתי חורג משחק זה מן המידה הדרושה לאמנות השיר, אבל מיקרים אלה אינם רבים בקובץ זה.

בעיני מצאה חן בחירת השם "ארכימדה" כשם גיבורת השירים. מתעוררת מן השם איזו אסוציאציה מישחקית, ממורית למדי, עם שמו של הפיזיקאי היווני הקדום, שחיפש נקודת-מישען אוטופית להרים ממנה את הקוסמוס. גם האמבטיה הבלתינמנעת היא אביזר טוב לאירוטיקה של אשר רייך, ובאותו הקשר.

המישחקיות האירוטית, שהיא כה מרכזית בכל שירי הקובץ, אמינה בשימושיה הלשוניים, הצירופים של המסורתי עם החדש ושל לשון המקורות עם עגת הרחוב (ובדרך-כלל כצירופים קלילים ובלתימאולצים), אם ברמת הסיגנון הלשוני ואם בשיתת הרכבתם של צירופי המילים: "לפעמים בלילה מזדמנת זימה/ ובבוקר גבר גנוז בין ירכי כמו חוח/ ואני טועמת מן התוגה שבהתפכחות." (עמ' 60)

צירופים אחרים, אולי מאולצים במקצת, מתפקדים במובאה הבאה: "לא רק מן השפה ולחוך, ארכימדה שלי/ חומדת איתי לשון היום, עושה מילים יפות/ לפעמים נותנת לי פתאום הרמה/ מחורות בהשפלה בלי להעלות חרוז מכשיל." (עמ' 53).

הצירוף "להעלות חרוז" מול המקור "להעלות חרס", כלשון נופל על לשון (וגם צירוף זה שלי, כפלישת הביקורת אל השיר, מתפקד פתאום תיפקוד אירוטי), הוא מאולץ במקצת בגלל צורתה המגושמת של המילה "חרוז". אך אפילו הגזמה זו במישחק המילולי אינה מקלקלת במיוחד את ההנאה ממישחקים מילוליים אחרים בשיר זה: "לא רק מן השפה ולחוך" וגו'. ההגנה המוצקה ביותר שיש לאירוטיקה השירית של אשר רייך באה מן ההקפדה על ניקיון מנגויות פורנוגרפיות. במידה שיש בשירים נימה וולגארית, הרי זו וולגאריות חסונה, נתח של בשר ודם.

קשה לסיים דברים על שירה אירוטית בעברית בלי להביא מן המקורות כדי להיווכח, כל פעם

חמה ונדיבה עוברת בו/ אשרי הגבר יחסה בנדיביה // הערב בא עם תאוות המלך/ אהוב פינות העם מכין את שרביטו/ וכאשר יבוא אל יפת הגגות/ את קבר בעלה תפתח לכבודו." (עמ' 29).

ביוכוח הרווח על תפקידה של החריזה בשירה המודרנית, שיר זה הוא עדות מוחצת לאיהתישנותו של החרוז בשירה. גם הוויכוח השוטף על מקורותיה הרצויים של הלשון העברית בשירה ימצא בשיר זה תשובה נאה למדי בתחום האפשרויות הפתוחות למשורר במקורות. מן הסיטואציה המקראית הברורה, כה ברורה עד שאין צורך לפרשה, מיבחנו של השיר הוא מיבחו יכולתו לערר את הסיטואציה מחדש כהיגד פוטי אמין וגם יפה. הטור האפיגרמי "אשרי הגבר יחסה בנדיביה" הוא קריקטורה טובת-לב ושובת-לב על פסוקי ספר "משלי", אמינה בהקשריה בשיר. המחשה טובה נוספת לדרך עשייתו של אשר רייך בשיר היא תיפקודה של המילה "שרביטו", בתיאור אדנותו של דוד כמלך וכגיבר, וחריזתה עם המילה "לכבודו". בכך, משיגה החריזה יותר מתיפארתי-צליל או תיפארתי-מליצה והיא הופכת לבשר מבשרה של המשמעות. המאקברי והאירוטי, הגם שהם צירוף מקובל למדי בשירה האירוטית ונובעים בשיר זה בטבעיות מן הסיטואציה המקראית, משחקים בדמיונו של הקורא גם מעבר לגשמותו של המילים.

השיר האירוטי הוא מה שדמיונו של הקורא מסוגל לעשות בו - אבל זו אולי אמת חבוטה למדי, הטובה לכל שירה. ייתכן שמיבחנה של שירה אירוטית חמור עוד יותר - שירה אירוטית שאינה מדברת אל נפש הקורא במישרין איננה שירה, ומה שלא יעשה הרגש לא יעשה השכל. תחבולותיה של השכלתנות לא תצלחנה כאן - לא בכתיבת השיר ולא בקריאתו.

מאריאן מור, המשוררת האמריקאית, אמרה פעם על שירה אמיתית, באמירה שהיא אמת-מידה לשירה, שהיא "גנידמיון ובהם קרפדות אמיתיות". "הקרפדות" של אשר רייך יפות וחושניות ועומדות במיבחנה של מאריאן מור:

"זו את? איזו מהן עולה עליי עוגבת עכשיו/ מתגנבת אליי יחידה בלילה קר/ עירומה וערמומית כמו חיה חושנית/ אורבת לי באור ערוותה הפתוחה למחצה/ ובתנוחת הלוטוס פותחת לי/ בזה חדש של תשוקות/ כמו אגדה בהמשכים פתאומיים." (עמ' 45).

המובאה היא מן המחזור "ארכימדה: פואמה". המחזור מעוצב בסימני-היכר חיצוני שאול מאמצעי אמנות הפיוט העברי המסורתי - סדר אלפביתי

"דודי שלח ידו מן החור ומעיי המו עליו/ קמתי
אני לפתוח לדודי וידיי נטפו מור ואצבעותי מור
עובר על כפות המנעול/ פתחתי אני לדודי ודודי
חמק עבר" (שיר השירים, ה', 4-6).

מחדש, שאינן באירוטיקה חדש, ועולם כמינהגו
נוהג בדרך עלם בעלמה, ומישחקיהלשון
האירוטיים הם מסימניה של שירה זו מאז
ומעולם:



קופיד מתלונן בפני ונוס

לוקאס קראנאך

במתכונת של רומאן, ולפיכך לא נוכל להתעמק בו, שהרי הוא עדיין עשייה שלא הגיעה לשלמותה המירבית ולסיומה, אך לעבור עליו בשתיקה או בהתעלמות פשוט אי-אפשר. לעיתים רחוקות מאוד אתה ניפגש, וזאת אכן פגישה, ביצירה ספרותית שבפשטות רבה ובחוסר יומרנות נוגעת בליבך (וזה בניגוד כזה לגראפומאניה הצעקנית של אחד "שואן מדופלם" כגון אלי ויזל); ברור שמושג זה הוא סובייקטיבי לחלוטין, ואין הוא בהכרח קנה-מידה לבחינת ערכיותה של יצירה ספרותית כלשהי, אך כאשר ניתן לומר זאת על יצירה ספרותית, והדבר קורה לעיתים רחוקות מאוד, הרי זאת קביעת התייחסות והתרשמות בעלת חשיבות ממדרגה ראשונה בכל הנוגע לחוויות הקריאה. לדעתי, אפקט נדיר זה מושג ב'דרך מלח' ככמה אמצעים: אפוק ופשטות הבעה (הגולשת לעיתים קרובות מדי ללאקוניות), שימוש בולט מאוד בדרך כתיבה סוגסטיבית ובעלת פוטנציאל רגישויות רב המועבר אל הקורא (במיקרה זה - לשון פיוטית מאוד, בה מוחשת נגיעתו של המשורר, הנעה מן הפשטות המצייתת למטאפוריות העזה והראשונית במרכיביה), הימנעות מפאתוס, צימצום הסיטואציות להכרחי בלבד, הקפדה על אחידותה של נקודה התצפית. החלוקה בין תצפיתו של האנייה-מאחר והאנייה-חווה, בין המבוגר החוזר בזכרונו אל שנשכח לבין הילדה-נער העובר את הדברים בהווה שלו, מצויה בקטע-סיפור הנפרדים מכללותו של הספר, בפרולוגים, ושם מתקיימת הפגישה ביניהם. (רעיון דומה, פגישת האני'ים, הצעיר והמבוגר, או כמעט-פגישתם, נמצא, למשל, אף ב'קיץ אלכסנדרוני' ליצחק גורמזאנו גורן), שימוש בטכניקה של הרמזה וא-פירוש (אולי בשל חלקיות הטכסט ולא בהתכוונות מודעת), וכדומה.

בדומה ליצירות אחרות המעמידות במרכזן את "תימת המתבגר" על רקע עולם האובד והולך - כמו ב'רחוב הטומו'נה' ליצחק אורפז (יצירה בה אמנם אין ביטוי ל"שואה", אך ניכרת היטב תחושת העולם האובד ערב פורענות), 'העשב והחול' לדוד שיץ (המתאר בפרקים רבים ילדות "יהודית" בגרמניה במלחה"ע השנייה ולאחריה), 'קיץ אלכסנדרוני' ליצחק גורמזאנו גורן (המתאר ילדות יהודית במצרים של ערב מהפכת הקצינים, קיץ אחד שלאחריו עוזב המספר את עירו) - עומד ספר זה על שימוש ביסודות אוטוביוגרפיים (הניכרים כאן יותר מכלל היצירות האחרות שהוזכרו) כדי לעצב ביוגרפיה לדמות של מספר הכוחן את התבגרותו בתודעתו, שימוש ביסודות

'דרך מלח' סיפורים מאת בן-ציון תומר

בתוך התרבותן של ההתייחסויות הספרותיות אל מה שמכונה בפינו "תקופת השואה" מהווה סיפור זה של בן-ציון תומר, כהבעה ספרותית המתארת ברצף אחד מפורר ומפורק במכוון את ההווייה היהודית ערב-שואה ואת דרך האימה הגדולה בה מתפוררת ונשברת הווייה זאת במהלך זמן אחד ולאחריו, נידבך משמעותי ובעל איכויות גבוהות למדי: לא יהיה זה נכון לומר כי יצירה זאת, 'דרך מלח', היא הישג ספרותי גדול מאוד, וברור שאין כל ודאות כי יצירה זאת תהפך לנכס-צאן-ברזל בספרות העברית (אם אכן יש בה נכס-צאן-ברזל, עד כמה שמושג זה הוגדר) - אך יש בה הבעה אמיתית ומהימנה (ללא שקיעה אל רמת-ציפיות נמוכה ופאתטית עד להכאיב הגורעת בצורה מעוררת צער ממרבית ההבעות הספרותיות בנושא זה) לתכנים מיוסרים כל כך, לחוויות טראומטיות כל כך, לילדות אבודה בתוך התפרקותו של עולם שלם, לבדידות ולפחדים ולהדחקת זיכרון ולחשיפתו מתוך "ארצות כיבוי הזיכרון". אמנם ספר זה (היכול לעמוד בכבוד גם במחיצת סיפורי א. אפלפלד) הוא לקט של סיפורים קצרים יותר וקצרים פחות המאוחדים בסדר כרונולוגי, שבמכוון איננו קפדני ויש בו חריגות זמנן ובסדר התודעה בצורה המעצבת במהימנות רבה את תקפותו של התיאור מתוך התודעה והזיכרון - כתמונה מרוסקת של עבר מודחק, כהתליך בו נאחות התודעה שוב ושוב באלמנטים קבועים שמרכזיותם עושה אותם לסמליים ולמביעי הטראומה במיצוי רב. הסבתא הנטושה מאחור, הקצין הגרמני והלחם בצואה (איזן זה מיקרה שדווקא אלה נרמזים או מועלים בקיצור בטכסט, ואינם מועלים כסיטואציה מוגדרת, ואולי בטכסט השלם דבר זה שונה), תרגולה-שבשבת הירוי, העץ הגדוע, "הקיץ האחרון בעולם"... אינם אלא חלק מתוך יצירה רחבה יותר, מן הסתם

ביסודו של ספר זה עומד חיפוש הזהות, חיפוש אחר זמן שאבד ונשכח בתוך התודעה, ילדות שנשברה והיתה לגיהנום של בריחות, רעב, טיפוס, אנשיצל, הפצצות מטוסים, סיביר, שיירות פליטים, מיניות מתעוררת, אהבות ראשונות, השפלה רצחנית, תחושת אשמה, געגועים, כמיהות. הקול הקורא, קולו של הילד מאז, בא מן הפנים ודוחק ודורש שהזיכרון ייחשף ויעלה מתוך "מעמקיזמן-מיסזמן-אשכבוים", בין המים והאש. שאלת הזהות היא מרכז הספר. שאלה זאת עומדת במרכזו של המחזה 'ילדי הצל', שניכתב אף הוא על ידי בן-ציון תומר. שאלה זאת עומדת במרכזו של מעשה היצירה הספרותי של כל הספרות העוסקת בשואה, בזמן שלפניה (בקשר לכל הספרות המתארת עולם מוכחד זה), בה עצמה ובתקופות שלאחריה. בהכללה נוכל אף לומר, כי שאלת הזהות היא אחת השאלות המרכזיות ביותר בכל הספרות העברית, מראשיתה ועד לזמננו זה. ספר זה מגלם שאלה זאת בצורה חריפה ביותר, מתומצתת וכנה.

ספר זה נותן מבע לתחום שלם של נושאים שבאחרונה שבו אל מרכז הספרות העברית, מבע חדש לכל ספרות השואה (אם כי יצירה זאת, כמו רבות אחרות - ובניגוד לספרות תיעודית ו"קלינית", ובניגוד לגראפומאניה המליצית של אלי ויזל - נמנעת, כמעט, מעיסוק ישיר בנורא מכול, במה שמטבעו אינו יכול להיות מתואר, אלא עוסקת בשוליו החיצוניים, במה שקדם לו, במה שהיה אחריו). ואף נותן פנים חדשות ליצירתו של בן-ציון תומר, מי שכתב:

"עצמתי את עיני; אותם קולות רפים, המהלכים בשקט, בגרביים.// ילדי הצל.// תמיד עוקפים את עיגולי השמש/ כעוקפי בכביש נבלת עכבר.// לא אומרים דבר.// עם ליל יבואו, יתגנבו בחרכי הזיכרון.// תמיד תמיד אותה שתיקת קרון/ שנתרוקן מילדיו כמו מפחם.// הבלם החם.// בובת הסמרטוטים/ העזובה.// בפניה - / סירת נייר קטנה.// כפתורים.// חוטים.// מלאכים אשר פניהם גון שעווה.// הנה הם ממריאים. המריאו. כבר אינם.// רק מעורפי בי עוד תקועה עינם." (ילדי הצל', בן-ציון תומר. מתוך 'שירים')

היסטוריים (כמובן), כתיבה על גבול הריאליזם-הסוריאליסטי, צורה מפוררת, וכדומה. ספר זה משולב בתופעה כללית יותר, המתהווה בזמן האחרון בספרות העברית. עניין אחר הוא הדמיון, שאי אפשר להימנע ממנו, כנראה, ליצירת אהרון אפלפלד (במיוחד בכתובתו העכשווית); סצינות כמו הביקור בעיירת הנופש והגשם המסיים אותו, למשל, מכילות תוויהיכר ברורים של אפלפלד (ב'דנהיים', למשל), אם כי לגיטומי בהחלט הוא השימוש במאטריות, כמו אלה המעצבות סצינה זאת, ואפילו עשה בהם שימוש יוצר אחר, במיוחד אם למרות הדמיון הבלתי-ימנע נעשה הדבר באופן שונה: אני עדיין חוכך בדעתי בדבר מידת הדמיון או המיקריות ביחס שבין סצינות מסוימות ביצירה זאת לקטעים ביצירת אפלפלד (במיוחד עלינו לזכור, כי חלק מן היצירה כבר היה מוכר ב-1968 כשניתן לו פרס אקו"ם, ואיני יודע אם באותה תקופה, שבה אפלפלד עדיין לא הגיע למרכזיותו בספרות, לא נכתבו כבר פרקים אחרים). שאלה דומה עולה בעקבות הדמיון שבין סיגנונו הלשוני של ספר זה לסיגנונו הלשוני של אפלפלד, שאף הוא עומד על מימד של פיוטיות ושימוש מוגבר במטאפורות, בתוך נאראטיביות לירית-מלנכולית שיש בה אלמנטים סמלניים; ואגב כך, הסמלנות בה משתמש בן-ציון תומר, שהיא אספקט בולט בטכסט, נעשית לעיתים קרובות בצורה מגושמת ומלאכותית במקצת (העורב היושב על תרנגולה-שבשבת, הגשם הבלתי-צפוי ההורס את מסיבת הריקודים בעיר הנופש ומסיים את "הקזי האחרון בעולם", הגיאות הנקשרת מאוחר יותר לאיזכור המבול, הנסיעה לתוך השמש בקשר לגיהנום הדנטאי, וכדומה). בהקשר זה נוכל להזכיר אף את "באשמורת השלישית" לשמאי גולן, את הדמונולוגיה נוסח שבסיסיוזינגר, את הדמיון בראיה, בתפיסה ובלשון ל'לגעת במים לגעת ברוח' לעמוס עוז, ועוד דברים רבים העולים במחשבה. עניינים עדיין דורשים בדיקה; אך זאת תוכל להעשות רק בהתייחסות אל הטכסט השלם והסופי; מה עוד שבאופן בסיסי יופיו ומקוריותו של הטכסט של תומר אינם מוטלים בספק.

הכתיבה - מתח בין הרצון לכתוב לבין אי-הרצון לכתוב (לגלות)

הבחירה של אלון אלטרס היא בכתיבה מאופקת, קצרה, שתוקה, העמדה של סימנים טעונים (סדין, כתם, פרדס, מחנה צבאי, מיטה, צבעים, וכו'), ומסעים ביניהם, היוצרים על הבר (הנייר) המתוח את תחושת המרחק הקצר, המדוד, הקונקרטי - "במרחק חמישה מטר מן הקרקע", "אני נעה בין חמישה עשר הקילומטרים", "במרחק יממה ממתינה מיטת הברזל האפורה", "צעדים ספורים מחדר לחדר", "הנסיעות הקצרות", "במירווח שבין הקירות לבין המיטה", "בדרך הקצרה מן המירפאה עד הצרכניה היכרנו כל סנטימטר", ועוד. התנועה בין הנקודות בנוף, בין חדר לחדר, בין המחנה הצבאי הביתה ובחזרה, בין הקרקע לחדר המוגבה, בין יום ליום, היא תנועה שרית רוויית מתח. שליחת העין אל המרחקים - אל מעבר לפרדס, דרך הגדר, הרצון המתמיד להגיע הביתה (לאיזו רגיעה) ו"האור האדום המאותת כוננות גבוהה" המונע בשער הכניסה הצבאי את העויבה, אלה מצטרפים להענקת תחושה חזקה ואותנטית של כפייתיות, מחנק, אי-שקט, ואי-הגעה. אלטרס מצליח להעביר באופן מתומצת, מדויק ומקורי את תחושת המתח הזו, שיש בה דחיסות ישראלית אמיתית.

כמו "הסדין שאינו מכיל את מיטתנו" כך השיר מגלה ומכסה. כמה מטאפורות עיקביות בספר מבליטות את היחס הנפשי הזה - יהיה זה הבר המתוח של הציור, הסדין המתוח על מלבן המיטה, הקיר המסויד, "המילה המאופקת ומדודה", או גרבהניילון המתוחה על הפנים - התחושה היא כי באותה מידה שהסדין, הבר או הדף מהווים רקע ומיסגרת למעשה האהבה, הציור או השיר, הם גם משמשים להסוואתם.

הכתם היחיד על "סדין המיטה הורוד המתוח" מהווה עדות מורחקת למעשה גוף שכבר התרחש ("רק הגוף אמת יזכר"), והסדין הנקי סביב הכתם מוכה אלם, כמו דף הנייר הלבן השותק; ואת "קסם הסיד" אני קורא גם כקסם הסוד - הלבן הנקי הרגוע, המכסה ומעלים את הקיר החשוף.

יריעת השיר הניפרשת מכסה ומחפה על איזה מעשה - "השעות מרחקן מן המעשה קבוע", ועם זאת "5 שנים עם גרב ניילון על הפנים". אובייקט החרדה מרומז בשיר; אולם מסתתר מתחתיו. והעיניים העצומות מתנסות באבק ומרמות על עיפות, התפרקות, אפרוריות, שהיא הצד השני, המייגע, של המתח - "בתל-אביב גם הצומח אפור",

על אקלים הבית

כריטיביקורו הראשון של המשורר אלון אלטרס הוא ספר צנום (28 עמודים) ונזירי שעל עטיפתו (משל רפי לביא) ציור קווים מרמזים, סימנים פשוטים ביותר של בית. ניתן לומר, כי הספר עוסק בבחור צעיר ובחורה צעירה, במיטה עטוייה סדין מתוח, בגדים מוטלים, כתמים, בית, מחנה צבאי, סיד, דשא, קיר, מרפאה, פרדס, כורסא פונה אל הים, דרך, אבק, עיר, קערת עגבניות... נוף פנים או חוץ ביתי שהצבעים השולטים בו הם אפור אבק, צהוב חול, אור לבן מבחוח, ולבן וורוד, עד אדום, בפנים.

העמדה הוויזואלית מושפעת אולי מציוריו של רפי לביא - סוג הצבעים הדהויים, הוורוד והאפור, הזיהוי בתוכם של מרכיב מילולי המצביע על כתובת מדויקת (רוגוזין 59.), האור המסוים המסמא ומאובק, השימוש בצבע כדי לכסות, להסתיר, העין המביטה מצויה כמעט בכל שיר - "העין לא תופתע", "אתה מתבונן בה אני מתבונן", "שוכבים במיטה רואים", "העין נימלאת מרוק ומעדיפה את לובן הסיד", "ורק החלק העירום עוד טורד את הראייה". כך, העין היא האבר הפעיל העיקרי, עד כדי כך שעירום (כמו בציטוט האחרון לעיל) אינו מתקשר לתנועת ליטוף אלא למחנות אהבה או דחיה, אלא לעין הרואה, ההופכת אותו מיניה וביה על הנייר (ועל הסדין) למשהו מוגדר, מרוחק, ונשלט - "החלק העירום", צורה ויזואלית.

חוש הראייה, יותר מכל חוש אחר, הוא חוש המרחק. ב'אקלים הבית', העין יוצרת ריחוק וקירבה בעת ובעונה אחת. מחד גיסא, מורגשת המשכיכה להביט, לראות את עירום הגוף, לחשוף בהבזק של אור חזק את הנעשה, ומאידך גיסא, דווקא העין הרואה כאבר המתייחס, מאפשרת הימנעות, התרחקות, מבט מן הצד.

נוצר ע"י כך מתח - בין רצון החשיפה לבין בושה, בין פקיחת העין לבין עצימתה, וברמת

"רוח עובר כמוכר מותיר חול על ריצפת הבית",
 "גם בשנתנו נח עלינו האבק".

הממשות המוסתרת, המגע, המעשה עצמו
 מרמזים על כוח קיים שקירבתו מאיימת ומביאה
 את אלטרס לגעת ולא לגעת בו, להעיד עליו, אך
 לשמור ממנו מרחק נפשי. הכוח הזה, כך אני
 מתרשם, מתקיים בו, אך עדיין הוא פועל במידה
 מסוימת נגדו ולא איתו - ומשום כך התוצאה היא
 מתח יותר מאשר עוצמה.

עם זאת, ברגע מסוים, מצליח אלון אלטרס
 להבקיע בעד מציאות זו, ולהעביר לקורא מישור
 כמעט ארכיטיפי למרות צנימותו. כמו מתוך חלום
 עולה בשיר "מתעורר בבניין המלבני" איזה דימוי

שקט וחזק, החיילים הדוחפים את גוף המטוס
 הכבד, העמום, הסודי, אשר הגיח כאילו מתוך
 מלבן הבניין, הבד, הנייר המתוחים על המציאות
 בכוח, ואז השיר, על הגילוי והכיסוי שבו, מקבל
 עוצמה מיוחדת, מבטיחה:

מתעורר בבניין המלבני המאורך.

בחלון, צמחה מרככת

מגע יד בברזל המיטה

שבורת הקפיצים.

אני יודע לשם מה העצים

הערוגות הסדורות.

בלילה הקרוב ידחפו חיילים

בסרבלים כחולים מטוס

וידיהם דבקות לגופו.

* 'אקלים הבית' מאת אלון אלטרס ו'סדר נשים' מאת אשר רייך, הנסקרים לעיל, יצאו לאור בהוצ' 'עכשיו' בשיתוף
 הוצ' 'סתות'. ספרו של אורי ברנשטיין, 'עם מות', יצאלאור בהוצ' הקיבוץ המאוחד בשיתוף עם הוצ' 'סימן קריאה'.
 סקירות על ספרים רבים נדחו למדור 'חדר קריאה' בתוצרתנו הבאה.



יגאל עוזרי: רישום





יגאל בן-טון - משכיל חרוון - על חווית מצרים מתוך תערוכה בגלריה ריבנספלד 1982

המיתוס בשירת דליה רביקוביץ'

הזיקה הגלויה והסמויה למיתוסים¹ כמקור השראה וחומרים לשירה ברנקה בשירתה של דליה רביקוביץ'. חיפוש הארה של הזיקה אל המיתוס ומשמעויותיו בשירתה יסייעו בגילוי צפונות שיריה, כיניהם שיר הנראה כמעט אזוטרי, מתנת מלכים שבקובץ אהבת תפוח הזהב. החיפוש אחר הזיקה למיתוס ונוכחותו בשירה בכלל, הוזה לחיפוש ולחיפוש דרך-ההבעה של משורר היצר. עולם סגולי חדש, משתקף גם ביצירתה של דליה רביקוביץ'. מבחינה זאת משתלבת הליריקה שלה ברוחה ובנטייתיה במגמות הליריקה בת-זמננו. אך עין ממין זה אינו יכול להתרכז רק בשאלות תמאטיות, אלא חייב לתת דעתו גם על דרך-העיצוב השירית בהשפעת המיתוס והשראתו.

כמובא לבחינת הזיקה למימד המיתי בשירת דליה רביקוביץ', ראוי להזכיר כמה מהמגמות המצטיירות לגבי מקומו של המיתוס בהוויה הלירית המודרנית, תוך הדגשת יצירתו של ת.ס. אליוט, שכמה משיריו תורגמו על-ידי המשוררת.²

"דיקלום" המיתוס בעולם הקדום הביא למוטציה אונטולוגית, למעבר מעולם החול אל עולם-הקודש הקרוב לבריאתם ולראשיתם של הדברים. הכוהן המדקלם המספר את המיתוס זיכה את המאזינים בהשראת כחהמיתוס³. במעמד זה, השליחהכהוהן המזכה את הכלל אינו כלי שרת לפורקן ולפיצוי, כי בהוויתו רצה האני להשתחרר מזהותו האגואיסטית ולא להיענות לצרכיה, ביוון העתיקה, התחיל התהליך ההשראתי (Initiation) המקובל במיסטריה של אלחיוס ב"התרוששות" של הישות ממצבה האנשי, התערטלות מהגשמי והנסיבתי באמצעות מדיטציה, מוות סימבולי על-ידי עינויים עצמיים, שיבה אל הרחם, ירידה אל תהומות-האני, שיחזור מהפחדים בעיקבותיהם באה התחיה הסימבולית בעולם-המקדש שפנה לאדם דיבר אליו דרך סמלים. המשתתף בטקס מת לעולמו ושב לתחיה בעולם הקדוש. (התהליך הזה היה מקובל בעולם הקדום, במיסטריה אלחיוס, וגם בריטואל האורפיי-דיוניסי). בעיקבות תהליך זה, חדל העולם להיות מסה אטומה של דברים ש"נפלו" בצורה שרירותית ונהפך לקוסמוס משמעותי המתגלה בדיבר, קוסמוס הפונה אל האדם בצורת-קיום סגולית ובעזרת הסטרקטורות והריתמוסים שלו. לפי M. Eliade, הפואזיה תיבנה ביטול השפה היומיומית על-מנת למצוא שפה חדשה, שפת גן-עדן בה משתלבים הניגודים. אם נקבל את גרסתו של Eliade ששיחזור המיתוס בעולם הקדום מוצא את ביטויו בעולם המודרני בהויה האמנותית⁴, אפשר להוסיף בעיקבותיו שבמימד הזה לא תיתכן הפרדה בין השירה והמשורר. האמן מבטל את ישנתו האגוצנטרית למען "ארץ הישימון" או "דבר הישימון". עולם ללא שם וללא זהות זה, הוא מרחב הבדירות האחרת, הזרה לבדירות האישית הקיומית, מרחב בו תגלה הדבר המסוגל לשנות את דיברת הישימון ולאפשר לה לדבר מתוכו⁵. ייעודן של המילים לדונב את הדממות ולגלות את הריקות שבדיברה, את התהומי הראשוני בו האין הופך לנראה ואורו נודד ממקום ומגלה סתומות⁶. ממקום זה, בוקע אותו צליל עמקייסודי הרחוק ממילים הטעונות כוונות ממשיות ומידייות. מרחב זה פתוח לכל הכיוונים המנגודים והמשורר מחפש דרך לאסוף את מה שהתפורר ושואף לנדידה מתמדת בתוך כוליות מאחדת. זרימה ואיחוד מאפיינים יצירה אשר לה מיכנה מתאים לניסיון הקיומי, יצירה הנתפסת כחוויה טוטאלית שאותה ביטא מלרמה כ"דברה של הדממה" (discours du silence).

המיתוס בשירת ד. רביקוביץ'

בבואנו לבדוק את זיקתה של יצירה ספרותית למיתי, עלינו לבחון בעיקבנת הנחות אלו האם ממלאת ההשראה המיתית ביצירה את יעודה: יוצרת עולם חדש ומעצבת הוניה דברית המתמנדדת, כביכול, עם הדיבר הבראשיתי שניצח על בריאתו של העולם. היצירה האמנותית היא שלמנת המסתפקת בעצמה. אין להתיחס אליה כלדוקומנט היסטורי, סוציולוגי, פסיכולוגי, אתנוגרפי. כמסתפק בעצמו, השיר אינו צריך לתת תשובה לשאלה קיומית ערכית ויש לבדוק באיזו מידה נשארת האוטונומיה של ההבעה האמנותית תקפה, והאם ההתהוות המיתית-האמנותית מתגשמת בריתמוס ובמתח של "הגילוי והכיסוי בלשון"⁷.

בשירתה של דליה רביקוביץ', בונה נוכחות המיתוס והזיקה אליו מעגלים קונצנטריים ולו לבושים שונים בארבעת קבצי שיריה. השיר התרוששות (תהום קורא, עמ' 14: "אם להתרנשו/ אני רוצה כמו ארץ חרבה/ אם להתרושש, אני רוצה בגאווה/ ספרי תורה/ מצילים מן האש/ אותי לא/ אני רוצה לבקש שאם אמות אהיה כאוניה טרופה/, מים שאין להם סוף/ יכבו את השרפה") מדוכב רצון להתרוששות שכדוגמתו מוצאים אנו בכל "איניציאציה" פויטית-מיסטית, כלומר: רצון להיצרף בכור היובש והאש כדי לזכות בטלטה ובשויט "כאניה טרופה" המזכירים את החסר. התרוששות היא שלב מהותי בכל התנסות מיסטית ונדאי צריכים להזכיר את מקומה ביצירה הנוצרית: חיפוש ה grail של C. de Troves שהיווה מקור השראה לאליוט בארץ הישימון. מוטיב הנשמה "המתרוששת" הנצרפת בכור המים והאש בנתיב אל הייעוד מתגלה כמרכזי בארץ הישימון ובכל איניציאציה. נדגיש שנוכחות אליוט בולטת בשיר הזה מתהום קורא יותר מאשר בקבצים אחרים. בקובץ האחרון מופיעים כמה שירים מתורגמים עלידי המשוררת. השפעת השירה של אליוט ומקורותיה גלויים יותר בקובץ הזה.⁸ בדומה לארץ הישימון של ת. ס. אליוט ולפואימה של רמבו, קיים גם בשירה של ד. רביקוביץ' צורך למרחבהבעה שהוא מעבר לדיבר הקדוש המצוי במקורות הקדושים.

הדרמה של הלירי תהיה הדרמה של המילה הפויטית. גם ד. רביקוביץ', בדומה למשוררים מודרניים, כמו ואלרי⁹, מלרמה, רמבו, אליוט, מנסה להעביר את השקט הבסיסי, הבוקע מהתהוהווכוהו הנורד והמחפש הגשמה במילמול או במילה חדשה. ניסיון זה בא לביטוי בשיר מילמולים מחורף קשה.

"והן מציצות בקול חלילים/ מטרם זריחה עד עבי הלילה, מגלות הפרחים עד עמקי היער, עד שהיער נולד מהאפל.../ והן מספרות את עדנת הימים/ גם אני ישנה עדיין."/

בשיר התרוששות קיימת נהיה של האנייהשר להיטהר באש ולפעמים להיות קרוץ ממנה כמו הסנה הבוער ואיננו אוכל. אש יולדת אש, אש טורפת אש ויולדתה שוב כבמיתוס של עשתורת היולדת את בנה, טורפת אותו ויולדתו מחדש. בהזדהות עם מיתוס זה, האנייהשר שבוי חלום האנדרוגניות שהוא גם: חלום ההפריה העצמית, אותו חלום המורה על שלב של אותנטיות מוחלטת - שלב מהותי באיניציאציה הפואטית. כאן חשיבות הזדהותו של האנייהשר עם הבעירה באש שמצאנו בשיר התרוששות ובשיר הבגד (מהספר השלישי) שלהלן השורות המסיימות שלו:

"אבל הבגד, אמרה, הבגד כוער באש./ מה את אומרת, צעקתי, מה את אומרת/ אין עלי בגד בכלל, הרי זאת אני הבתערת"

בשיר אנו עוברים מהבגד הכוער התפור עלידי אחרים והמאבד לאטיאט את כוחו לטובת הגוף הכוער מעצמו ואינו זקוק לבערה בוגדת שאולה ונאכלת. במקום אחר, האנייהשר כמיה להשתחרר מהאנור המרוחק ממקור מוגבל ומשתנה הכפוף לגלגל המזלות כדי להשיג את האור הסודי והנצחי.

בשיר תקופות השכה (אהבת תפוח הזהב) נאמר:

"יש אור שהוא כחול יש אור שהוא עינבר/ יש יום שרואים בו הכל במחוכב/ ורואים בו אגם ורחות מתחללים.../יש איש שידעתי היכן מקוממוכל תולדותי/ וידעתי את שמן"

השיר מגולל את החיפוש הבלתי נלאה אחרי הדבר הסודי או אחרי האיש נטול השם.

"ולו יש בס איש נאהב בתוכיה/סיהי ככדו רם בקרני הראם".

קרני הראם בסיםבוליקה היהודית מסמלות את הדבר האלוקי הזוהר כשמש. (חבקוק ג' 4-5), ולפי המיתולוגיה של עמי אסיה הן מסמלות את פריית האדמה וקשורים בפולחן הלבנה¹⁰. מכאן שהאיש שלא ניתן לפרש את שמו ממזג בתוכו שני ממדים והוא סוד המקור וההארמוניה. בחלק השני של השיר תקופות השכה, קיימת

נתונה מחזורית של סדר-הירח: "הארץ מתהפכת כמו להק של שחפים" ועצי הזיתים בגפנים מתחלפים"/, והתנועה האנכית של סדר השמש: "וחדוה מתבשאת כעולה בסולם".

בשיר מופיעות שתי ההשראות האלה לסירוגין. המיזוג שאליו כמיה האנייהשר בחלק הראשון אינו מתגשם בחלק השני אפסר לנמר ששירתה של ד. ר. נעה בין הקנטב האפוליוני לקנטב הדיוניסי, אמנם מתוך שוני לעומת שירת מאלארמה או גאלרי, האודיסיאה של המילה הפיוטית אצל ד. רביקוביץ' מועתקת בעיקר למרחבים של המיתולוגיה הדיוניסית, במ הפיריון אינו מבחין בין הכבעי לרנחני. ניטשה, בספרו הולדתה של הטרגדיה קבע שהדיוניסי והאפוליוני היו את הגאון של ההלניות דרך היצירת המקוריות, שהלכו והתחזקו עלידי התחרות. בעולם ההלניסטי, אפולו מופיע כהתגלותו של האנר האלוקי, כאל השולט על כל המדעים אשר ננכחנתו הנשגבת יוצרת סדר ומתינות בכל התחומים ומשפיעה על סדר זמנר והארמוניה, המוצאים את ההד הנפלא בשירה הקרובה למוזיקה השמימית. הוא מסמל את כוח-הענורים הזכרי דברנו מתגלה בדלפי באביב, כשממרים לכבודו את ההימנונים. הוא מחזיק נבל בעל מיספר מיסטי של מיתרים, שבעה. לעומתו דיניסוס מופיע כעיקרון המוחלט של הפיריון אצל בני-האדם ואצל בעלי-החיים. בפולחן דיניסוס, הקריעה לחתיכות של הראמים השעירים הסתיימה בקונמונית דם: communion (התמוגגת עם האל עלידי שפיכת הדם על הגוף של הכהנים המשרתים). הוא מופיע כאל המתיר איטורים, המבטל את "עקרון ההתפרטות" הסגולי למימד האפוליוני. ניטשה קרא לעיקרון הזה: principium individuationis).

חלום של נצה ומחזורינת רנדף את המשורר הרוצה לטבול "בהניה מיתית כדי לברח מהעקרונות עלידי ירידה לתהומות האדמה כדי להחזיר את האנן, נסיון שבו התנסו עשתורת המחזירה את בנה מן השאול, דיניסוס היורד לשאול כדי להחזיר את אימו, נאורפאוס ששאף לגאול את אהבתה".

כל פולחן דיניסי מתגלם במיקצבים סחרחרים שהיו נחלת התהלכות-הכנלנית בפולחן דיניסוס ובהקשר זה ראוי לתאר כיצד מובילה ההשראה המיתית לדרך מיוחדת של עיצוב התמוגגות ושילובן בתוך הוויה קיצבית ביצירות הראשונות של ד. רביקוביץ'. ירושלים הנתפשת בדרך-כלל כמקור לחזיונות של אור ורגשות של התעלות, נראית כך בשיר מסביב לירושלים:

"יש רכבת שסובבת ונסעת /סביב לירושלים/ בלילות.

עופות חגים ממעל לה, /טופחים כנף בהמולה, /משירים באפלה, /נצצה על גורן היבסי.

עצים שחורים על המסילה, /עיקבה קוראת אל מחילה, /ערוץ חרב לה לרגלה, /חלוקי סלעים זורחים.

יש רכבת שסובבת ונסעת /בלילנת סביב /לירושלים.

הרים תלמים בצוארה /כמו רביד ועטרה /וגוש דורט את עפרה. /מנהם ככפיר נרדף.

שיקשוק בתוך החושך, /כור של מאפליה /וגוש מנהם הללויה.

בשיר שולטת רכבת המהווה כוח מניע אדיר, כזילי, המצליח להתיק לא רק גרמים ארציים: עצים שחורים ושרופים מיובש, נקבות שכחות מים, הרים המתנשאים אל-על כלפי ירושלים של מעלה, אלא גם עופות ש"טפחו כנף ממעל לה". מחול השדים מאפיין את תנועת הרכבת המצליחה להתיק ב"כור של מאפליה" גרמים מנוגדים, שמיים ושאול, אובייקטים השייכים לפולחן השמש וכאלה השייכים לפולחן הירח. הוויה של ירושלים הנאצלת והאפוליונית הופכת בשיר ל"כפיר נרדף", ל"תהום קורא", להלליה הפנרץ מתוך כאב ותענוג, הללויה דיניסי. הכול נבלע בבטנה של ירושלים כעזרת כוחה של הרכבת המהדקת כל מתכת וכל אבן. צעקות החיות מעלות וזכרון של צריחת החיות המועלות קרבן ונהימתן מעוררת ריטוט של אינדיאציה בעולם האלילי. "גורן היבסוי" אשר קנייתו קידמה את הגאולה מקללת הדבך מופיע בקונסטלציה של השיר כמיוזב אלילי הבלוע והטורף את כל העופות באנר דמוני על-מנת לקדם את עלייתה של ה"אלילה" ירושלים, תהליך המזכיר את ירידת עשתורת לבטן האדמה לצורך העלאת בנה תמוז לשם פדות העולם מקללת היובש. תהליך הפיכתה השירית של ירושלים ל"אלילה" מסתבר ממערכת המיקצבים וחזיונות הצללים שבשיר.

בשיר כל הישויות בתוך ירושלים מאבדות את זהותן ומתמוגגות בתקונה לתחיה ולפיריון. אבל, שלא כבארץ הישימון של ת. ס. אליוט אין השיר מסתיים בערגה לגשם. ירושלים בשיר מסביב לירושלים מופיעה כ-ארץ הישימון (The Waste Land). בהשראה אלילית. ירושלים מצליחה להשרות ערגה רחנתית ויצירתית הודות ליובש. הרי המים היו חונקים את כחו של הרוח וחוסמים כל חזן נראית סנד מתוך החושך, וכמיוחד מונעים מהרכבת את מעשה ההיתוך והמיזוג. בדינמיקה של השיר, ניכרת התפתחות גם במישור האיכות הצלילית. העיצורים הגרוניים הרועשים השולטים בחחילת השיר נעלמים אט-אט ובמקומם מופיעות הברות סוגסטיביות של שתיקה ומלים המשמיעות רישרוש של התהוות סדית, עולם תהומי של עשייה הפולטת מעין צעקה-תפילה ממעמקים.

המיתוס בשירת ד. רביקוביץ

השיר מסביב לירושלים נכתב לפני מלחמת ששת-הימים ולאחריה לא יצרה ד. ר. שיר השונה באורח מהותי משיר זה על הנושא ירושלים. השיר משמש דגם פיוטי אנתנטי יחיד. כאילו לא קיימת אפשרות אחרת להבעת נושא מהנתי זה.

בשיר מי אתה הר גדול מהקנבץ תהום קורא האניהשר מביע כמיהה לירושלים שלפני מלחמת ששת-הימים, ירושלים שהיתה תחומה ומגבלת במצור ובכור מחצבתה, ובה מהנדקים כל הדברים הקשים לגוש אחד. ירושלים של עכשיו איבדה את מהנתה בהתפשטה על מרחבים. ירושלים שלפנים, היא ירושלים של לימוד וחושך ("האיטונים הינ מתרחבים"), של תהית האני השר.

כך, למשל אומרת המשוררת:

"לפעמים פעורת פה כדג /.../ מה יש לי עכשיו מזה/ שכל הדרכים פתוחות/ וכל העפר קשה?" ירושלים בשיר מי אתה הר גדול תלויה בזכרונות האוביקט ובהוויותיו היומיומיות של האניהשר, וכאן אי-אפשר לדבר על המיטאפוריזציה של הריאלי המהותי מסביב לירושלים, כמו בשיר מסביב לירושלים, שהוא המיטאפורה האמיתית במימד שהוא כולו לירי טהור. הכותרת של השיר 'מי אתה הר גדול' לקוחה מספר זכריה (פרק ד', 7): "מי אתה הר גדול, לפני זרובבל למישור והוציא את האבן הראשה, תשואות חן חן לה". ירושלים של התקופה, ירושלים של ההר הגדול, תהיה קשורה תמיד ל"אבן הראשה". אבל ירושלים של ד.ר. נשאת עד עכשיו ירושלים של התהומות והצללים, ירושלים של מטה כנגד ירושלים של מעלה במסורת היהודית. הכותרת של השיר מי אתה הר גדול בקובץ שיריה האחרון תהום קורא באה להצביע על אי-הסכמה והתנכרות לצמיחתה של ירושלים להר גדול. האבן הראשה (מספר זכריה) היא מוקד השיר מתנת מלכים מאהבת תפוח הזהב ובקובץ תהום קורא היא נשאת צפונה ומשמעת מהכותרת מי אתה הר גדול. המשוררת נשאת נאמנה לאורך שירתה לאותם המקורות, ואפשר לקבוע כי קיימת זיקה מהותית למקורות ולמערכת אסוציאציות וזיכרונות המהדהדים בעיקבות ביצירותיה. עובדה המחזקת טענתנו בדבר קיומם של מעגלים פואטיים ומיתיים שצינו לעיל.

באהבת תפוח הזהב, גם ההיסטוריה של עם ישראל מצטיירת בעיני האניהשר כיריעה מיתית אלילית. תפישה זו באה לידי ביטוי בדרשיה באלאדסקי בין המקהלה לקהל המאמינים בשיר ביאת המשיח מהקובץ אהבת תפוח הזהב.

הכמיהה לגאולה והחזיון המשיחי מסתימים במחזה של שדה-מתים הלוכד את החי ובוולע אותו כליוויתך, מחזה שמדהדה בדמיונו של הקורא כקינה לדורות.

"כלום שדה של מתים לוכדת/ את החיץ/ כלום שדה של מתים בולעת/ את החיץ/ הנה בתינו מכורים/ ורוב הוננו לאחריים/ ומקומו כשדה מתים/ הם הרבים ואנחנו המעטים./ כלום שדה של מתים לוכדת/ את החיץ/ כלום שדה של מתים בולעת/ את החיץ?" מתנת מלכים

המעגל הדינמי הלוכד את ירושלים, את המאמינים ואת האניהשר ממשיך למלוך גם בשיר מתנת מלכים מהקובץ הראשון אהבת תפוח הזהב. השיר הזה מתגלה כאורקסטריציה של "תאמים" במשמעות הבורלריאנית (correspondances):

"המלך ירד עם אהובתו/ אל תחתית הספינה/ אל תחתית הספינה/ לבחור לה מבין גנזיו מתנה./ אני אתן לך פרשים ומשמשים/ אני אבנה לך היכלות תפילה/ אני אומר את תפלתך לאלוקים/ תפלתך בשבילך - באהבתי./ אני אביא לך שנהבים ותוכיים./ זקנים וחכמים ישרתונך./ וכל אשר הקרתי ואיזנתי בחוכמה/ אגלה לך - באהבתי./ אני אביא לך ננסים וכושיים/ ורכב שבא ונגידה ושלישה/ ראשך ייסב עליוך כגלגל ברב 'חשק' אני אביא לך את האבן הראשה./ האבן הראשה/ האבן הראשה/ אשרי נוטל אותה וירשה./ אני ירשתי את האבן הראשה/ ורכב שבא ונגידה ושלישה./ ראשי סוכב הולך באותו/ למוש את האבן הראשה/ ללוק את האבן הראשה/ לרוץ את האבן הראשה./ אני נטלתי את תאוותי/ ככל אשר רבתה תאוותי/ היתה תאוותי לאיך שובעה./ אני רוצה את האבן הראשה/ למוש את האבן הראשה/ ללוק את האבן הראשה/ נגח ראש אל האבן הראשה./ תאוותי תהי לי בעוכרי/ ויום מותי אשר ולא רחוק/ אשיחה נגדה-נא את כל תאוותי/ אני רוצה את האבן הראשה/ למוש את האבן הראשה/ לרוץ את האבן הראשה/ עלי ועל ראשי/ ועל צווארי/ ידעתי שתאוותי תהי לי בעוכרי./ המלך הוא האבן הראשה./ מתחתית הספינה ועד קצוות/ עולם/ רע הדבר שמשרתיו עיוורים כולם/ האם לא יראו את האש/ יוצאת מן האטם/ בוערת במלכס/ המלך הוא האבן הראשה./ האבן הראשה, האבן הראשה/ אבי לנוטל אותה וירשה."

אנו נעמוד על המקורות התנ"כיים בשיר כדי שנוכל לתהות בצורה טובה יותר על אופן המיווג בין היסודות השונים בשיר זה בפרט ובשירתה של ד.ר. בכלל.

המלך הרצה לכבד את המלכה במתנות הינו היפוכו של הסיפור על אודות מלכת שבא המעריצה את חוכמת שלמה, החדה לו חידות והמעניקה לו מתנות.

שלמה המלך, בתרבות היהודית, מקובל כמלך השליט בכל החוכמות (מעין פיתגורס) ובעל ידע ורצון בבניית מקדשים וערים. הבונים בתקופה הקדומה היו אנשי סוד (בדומה לבוני הפירמידות). ושלמה המלך מתואר במלכ"א ט, 19 כמלך בעל חשק רב בבניה "זאת כל ערי המסכנות אשר היו לשלמה ואת ערי הרכב ואת ערי הפרשים ואת חשק שלמה אשר חשק. לבנות בירושלים ובלבנון בכל ארץ ממשלתו"

המיקדש או התיבה המהלכת בים שיקפו את מבנה הכריאה. המושג "אבן הראשה" (ראה לעיל) מתקשר לתקומת ישראל עלידי זרובבל. כוחו של זרובבל ניכר בשליטה בעולמות התחתונים ובידיעת העולמות העליונים. ידיעת מערכות העולם ודרך גילגולן היא נחלת המלך בשירנו. ההבטחות הנלכות ועולות בדרגת חשיבותן.

"כל אשר איונתי בחוכמה/ אגלה לך באהבתי"

סגולת המלך היא השכנת שלום בין כוחות העולם ובין אדם ומעשיו כמו שראינו אצל המלך שלמה. נציין שבמקדשו של שלמה היו אבנים שלמות, שלא באו עליהן גרון או חרב בדומה: לשלמותה של האבן הראשה.

החשק של המלך לבנות (הוא אומר לתכונ עולם, לסובבו בצורה מושתת מסביב לעמוד התיכון) משתקף בהשגת "האבן הראשה" ואפילו בבעלות עליה ואותה רצה הוא להועיד לאשה האהובה.

"אני אביא לך ננסים וכושיים/ ורכב שבא ונגידה ושלישה/ ראשך ייסב עלייך כגלגל ברוב חישק/ אני אביא לך את האבן הראשה"

משורות אלו ניתן להסיק כי המלך רצה לשלב את ראש האהובה בגילגול העולמות. בהשראת החשק של בונה המיקדש, ראשה יתמוג עם תנועת העולם והוא ייהפך אפילו לכוח המגלגל את העולם, וכך המלך ייתן לה במתנה את סגולתו. אבל בממלכת האהובה, העולם לא יהיה דומה למיקדש. המלך החזיק את "האבן הראשה" כדי להתמיד את עקרון הבניה והעצמיות, בעוד שהאהובה נוטלת את האבן הראשה כדי לבטל עיקרון זה. תוצאתה של פעילות מנוגדת זאת גורמת לאברון טוטאלי. מקורה של התרחשות זאת הינו בתאווה דימונית המתוארת בשורות הבאות. "אני ירשתי את האבן הראשה/ ורכב שבא ונגידה ושלישה/ ראשי טובב הולך באוהתי/ למוש את האבן הראשה ללוק את האבן הראשה/ ררוץ את האבן הראשה". הביטוי "תאוותי תהיה לי בעוכרי" בבית השביעי נשאב מירשת יפתח וכתו. כשיפתח ראה את בתו יוצאת לקראתו, הוא קורע את בגדיו ואומר "אהה בתי, הכרע הכרענתי ואת היית בעכרי ואנוכי פציתי פי אל ה' לא. אוכל לשוב" (שופטים י"א, 35). בת יפתח תקונן על גורלה המר כל חייה "ותלך היא ורעתיה ותבך על בתוליה על ההרים - מימיסדימימה תלכנה בנות ישראל לתנות לבת יפתח הגלעדי ארבעה ימים בשנה". אף בשורה "ניום מותי אשור ולא רחוק" ישנו שיבוץ מקראי שמקורו בברכת בלעם. "אראנו ולא עתה. אשורנו ולא קרוב/ דרך כוכב מיעקב וקם שבט מישראל" (במדבר כ"ד, 17). אבל הדפוס הלשוני המעוגן בברכה אצל בלעם משרת את הקללה בשירנו תוך ניצול התכסיס של ההיפוך הפואטי. בספר "במדבר" הקללה בפי "המנחש" בלעם נהפכת לברכה עלידי ההשגחה. כוח הניחוש בעולם האילי מתבטא לעיתים קרובות בקללה יותר מאשר בברכה. בשירנו הברכה ההופכת לקללה שייכת כאילו לסדרו של עולם מקדמת דנא.

"אשיחה נגדהינא את כל תאותי/ אני רוצה את האבן הראשה/ למוש את אבן הראשה/ לרץ את האבן הראשה/ עלי ועל ראשי/ עלי ועל ראשי ועל צווארי/ עדעתי שתאמתהי תהי לי בעוכרי."

הביטויים "עלי ועל ראשי ועל צווארי" מתקשרים באופן אסוציאטיבי לסיפור על גולת הברכה עלידי יעקב, הפחד שהברכה תיהפך לקללה כמסופר בבראשית כ"ז, 13. "אולי ימושני אבי, והייתי בעיניו כמתעתע והבאתי עליי קלה ולא ברכה, ותאמר לו אימו: עלי קללתך, בני, אבל שמע בקולי ולך קח לי."

האסוציאציה הזאת רלוטאנטית לשירנו מכיון שהיא מכילה את מוטיב הברכה הנקללה וגם את מוטיב הגולה. רבקה מביעה פחדים לאחר מעשה והקינה בוקעת מדבריה (בראשית כ"ז, 46-44). גולת הברכה עלולה להביא חרפה, ואפילו קללה, על הגול. נציין שבפרשה הזאת סגולת המבונך כסגולת האבן הראשה ויצחק המבונך יהיה כמלך עליון המחזיק בסדרו של עולם כשכל האלומים משרתים אותו ומשתחווים לו. "יעבדוך עמים ושתחו לך לאמים, הנה גביר לאחריך וישתחו לך בני אמך ארריך ארנו ומברכך ברך" (בראשית כ"ז, 29).

מוטיב האש היצאת מן האטד והבוערת במלך לקוח ממשל יתם (שופטים, פרק ט'). גם בפרק זה מדובר על

המיתוס בשירת ד. רביקוביץ'

גולה באכזריות. קללת יותם התגשמה באמצעות אשה. אבל שירנו מתנת מלכים מגלגל את הקללה על ראש הנגול והעשוק במקום הגזול. בפרשת אבימלך, בולטת צרתם של אנשי שכם הנרדפים על חטא קדמון, על גולת דינה אשר עונתה מרוב אהבה על-ידי שכם בן חמור, נשיא הארץ. ובחפצו לשאת חן בעיני יעקב, הוא מציע שורה של נתינות או מתנות לאין ספור: "וידבר חמור איתם לאמנר שכם בני חשקה נפשו בבתכם, תנו נא אותה לו לאשה: והתחתנו אתנו בנתיכם ניתנו לנו ואת בנותינן תיקחו לכם. ויאמר שכם אל אביה, אל אחיה אמצא חן בעיניכם ואשר תאמרו אלי אתן: הרבו עלי מאד מוהר ומתן ואתנה כאשר תאמרו אלי ותנו לי את הנערה לאשה" (בראשית ל"ד, 8-12). הרצון הבלתי נלאה לנתינה המבטא בספר בראשית מנפיע בשירנו בבית השני, שלישי ורביעי, ואין לערער על חשיבותו של המרחב האסוציאטיבי שאותו ניסו להבהיר כאן. בעל האבן הראשה המסמלת את הידיעה המיסטית, הסגולה והטהרה, נשרף באש והתאמה של המלכה משליכה את המלך משמל בכפה לתחתיות האדמה.

"המלך הוא האבן הראשה. /מתחתית הספינה ועד קצות עולם /רע הדבר שמשרתיו עוורים כולם /האם לא יראו את האש /ינצאת מן האטד בוערת במלכם ?/"

אגדה אחת מהמיתולוגיה היוונית, העשויה להיות גם מקורה-שראה נוסף לשיר מתנת מלכים, היא האגדה של ד'אנירה בתו של מלך קלידון, (Calydon) ממציא היין. לפי גירסה אחרת, ד'אנירה היא בתו של דיניסוס. כשהרקולס הלך לגהינם הוא פוגש ברוחו של מלאגר, אחיה של ד'אנירה, המבקש ממנו להתחתן עם אחותו שנשארה ללא תמיכה מאז מותו. הרקולס מתחתן עם ד'אנירה והזוג עזב את קלידת. בחצותם את הנהר, הקנטאור נסוס מנסה לאנוס את ד'אנירה. אבל הוא נהרג ע"י הרקולס. לפני מותו נסוס נותן לה תרופה העשויה מדם פציעתו והוא אמר לה שזה שיקוי אהבה. כשהרקולס התאהב באשה אחרת, ד'אנירה החליטה לעורר את אהבתו אליה מחדש והיא שולחת לו בגד הצבוע כולו בנוזל התרופה. אבל הבגד בער בו תיכף כשהוא לבש אותו. ד'אנירה מתאבדת אחרי שהיא מתוודעת למהנתה האמיתית של התרופה. לפי כל הגירסות הרקולס בעל הכנח הבלתי-נידלה, השולט בכל מיפלצות היקום והנושא את השם הסודי (זה מוזכר כאן את כחו של אמפדוקלס וגם של שלמה המלך) הומת באש, המאפשרת לו להתערטל "מכסותו", דהיינו, ממהותו החומרית האנושית.)

המלך ששלט לפנים בעלינום נהיה תושב גיהנום כשמשרתיו עיוורים נחסרי-ידיעה בתוך האש התהומית.

G. Bachelard בספרו *Psychanalyse du feu* מגלה תסביך נוסף לצידו של תסביך פרנמטאוס אותו הוא מכנה התסביך של אמפדוקלס. אמפדוקלס השייך לתקופה הפרסוקרטית, מקובל כאיש-אשכולות השולט בהרבה מדעים וגם ידע את סוד ההארמוניה והמיוזג. אגדה רווחת מספרת שהוא זרק את עצמו לתוך הריהועש אתנה. בפרק הפסיכולוגיה של ההצתה, אומר באשלי: "המתת בתוך האש הוא המוות הפחות בודד מכל מיתות. זה מוות קוסמי בו יקום שלם מתבטל עם מותו של הוגה-הידיעה. האש, לגבי האדם המתבונן בה, הינה דוגמה של התהוות מהירה. האש מעוררת את הרצון להשתנות, להפתיע את הזמן, לקרב את הקץ, להביא את החיים לסייגם ולתכלית המעבר שלהם. חלום האש מושך ודרמאטי והוא מרחיב את הגורל האנושי".

מוטיב החולם האהוב, הנהפך להריגעש בוער, מנפיע בשירתה של דליה רביקוביץ' בשיר הבגד וגם במתנת מלכים. קשה להוכיח את השפעתה של אגדת-חיינו של אמפדוקלס, או של יצירותיהם של ג'ורג' סאנד, הלדרלין וד'אנונציו. אבל ראוי לציין את ה"תאמים" בין יצירות שונות מספרות-יעולם לבין שיריה של ד. רביקוביץ' הקרובים לאותה תופעה. מחקרו של באשלאר חיזק כמה מהובחנותינו בביתנו השנר מתנת מלכים.

מלכות אבן הראשה בה כל דבר מכיר את מקומו הופכת לעולם דינמי הנטול כל עיקרון של ייחוד והפרדה או עקרון ההתפרטות ('*principium individuationis*) שהינו סגולי לעולם אפולוני.

בשאלו, המשרתים העיוורים אינם יודעי זמר, הלל הימנך (בניגוד למשרתים במיקדש אפולו), ובמקום זה באה הקינה הסחרחרת.

תופעת האדם הנשרף מופיעה אף בשיר הבגד מהקובץ הספר השלישי המגלל את סיפורה של מדיאה, אשתו של יאסון, השולחת ליריבתה בתור מתנת נישואין בגד שבער לזבשה אותו. מדיאה המנודה שולחת באמצעות בניה מתנה ליריבתה ליום הנישואים, שמלה שבערה בדיוק כשהיא לבשה אותה. הרכה אגדות נפרצות על מדיאה ויאסון במיתולוגיה. אגדה אחת מספרת על יאסון ומדיאה הנפגשים המשלימים ביניהם. לעומתה, אגדה

אחרת מספרת שיאסון מחליט לגרש את מדיאה מעל פניו ולהתחתן עם בתו של קריאון אחרי שהוא חשד בה במעשה רצח ובהרעלה כדי להבטיח לו את כס המלוכה. רוברט גרייבס בספרו המיתוסים היווניים מביא אגדה שלפיה יאסון סר חינו בעיני האלים אחרי הפרת השבועה למדיאה. לאחר-מכן הוא מתפלל לאלים לשווא, נודד מעיר לעיר חסר מולדת. בהינתנו שנוא על-ידי כולם, הוא חוזר לקורינת ומתישב בצילה של האנויה ארגו. בהיזכרו בכל תפארתו בעבר ובהתיסרו באסונות שפקדו אותו בהווה, הוא מחליט לתלות את עצמו על חרטום האנויה וברגע שהתקינו לתליה, ניתק החרטום ממקומו, נפל על יאסון והרגו. פוסידון אל הים מושיב את החרטום החף מפשע בין הכוכבים¹¹.

יאסון, אחרי חיים מלאי תאוות כיבוש עד לנטילתה וגולתה של גיזת הזהב, מחליט למשוך לתהום האבדון והחטא גם את חרטום האנויה ארגו אשר כיוון הינחה אותו בהפלגה המסוכנת. החרטום הוא כחוקת האבך-הראשה לספינה והמלך רוצה להביא את האבך הראשה "לתחתית הספינה".

כוונת הזדון הזאת מובילה למוות ולעונש באמצעות רוחה של האבך-הראשה. הסיפור המיתי האחרון מוצא את ביטויו בפיומן של השיר מתנת מלכים, האנוצר בתוכו את הפרשה הטראגית של המלך. המקהלה אומרת בתחילה: "האבן הראשה, האבן הראשה/ אשרי נוטל אותה וירשה". בפעם השנייה: "האבן הראש/ האבן הראשה/ אבוי לנוטל אותה וירשה".

השינוי בפיומן מ"האבן הראשה" ל"אבן הראש" בבית האחרון רומז על זיקה אפשרית של השיר למקור המיתולוגי של יאסון הרוצח לתלות את ראשו בחרטום הנופל עליו והורגו. אנו רואים שכל המורשות התרבותיות היהודיות והיווניות חברו יחד ב"היתוך" הפואטי של השיר המקונן על מעשה הגולה של האפוליני והמרתו לדיוניסי, דבר המוביל לאבדון בתוך עולם של מוות ורפאים בו נשללת מן האדם הסגולה לומר ולהלל. תאוות הכיבוש שתכליתה המרת העולם האפוליני לדיוניסי נוטשת את האני המקונן בעולם תהומי, והאנייה-השר נראה עוזב לעולמי עד.

הפרספקטיבה לעליה מן התהום משתקפת בשיר זכרונות חמים מהקובץ השני (חורף קשה): "תאר לך: רק האבך ליווה אותי ולא היה לי מלווה אחר. הוא הלך איתי לגן הילדים/ והיה מסכסך את שערותי/ בימי ילדותי החמים ביותר. תאר לך מיהו שליווה אותי, ולכל חברותי היה אחר. בחורף, בפרוס ערסלים אינמיים, והענבים טורפים את צידם, תאר לך מיהו שליווה אותי/עוד כמה רציני מלווה אחר. זרעוני העצים שיקשקו, ולשעה/ נתאוותי לשכון ביחידות עם הרנח. לילות רבים הייתי הוזה/ על בתים אחדים, רטובים מאהבה. תאר לך כמה הייתי מקופחת, שזה המלווה היחיד שלי/ בימות החמסין הייתי מפליגה/עדי עיר בירתם של הלינויתנים. הייתי מלאה הפקרות מאושרת. / לא רציני לשוב כל עוד בי רוחי, אולם בשוכי הייתי כעורב/ שנקוטו בו קרוביו העורבאים ולא היה לי שום מלווה, ורק האבך ליווה אותי".

השיר פותח במילים אלו: "תאר לך רק האבך ליווה אותי ולא היה לי מלווה אחר" (האבך מופיע גם בשיר לשנה הבאה מתוך הקובץ הספר השלישי). האבך מבטא את העלבון והזרות של האנייה-השר העורג לעולם שכולו יופי תפע. "אתמול יצאה מן הים נימפה שקופה/ כולה כחול וירוק/ הרוח נושא אבק וגם מהאנשים אי אפשר להתפטר. נדמה לפעמים שכמו עכברים הם נושאי הדבר/ אלוקים יהיה בעזרם וגם בעזרי".

האבך הנושא בשורה של התפוררות ואיבה מחזיר סיכסוך בין שערותיה המסתבכות והנחשלות בסירוק. דבר זה גורם לכיעור ולכאב ולחלום האופליוזיה, גלישה של השערות בתוך המים הזורמים.

יָאֵדָם שְׁהִיגֵעַ לְגִיל שְׁלוֹשִׁים אֵינֻ דוּמָה לְתִינוּק/ הוּא חָדֵל לְצַפּוֹת לְנִיסִים וְאֵינֻ נִתְחַח לְרַחֲמִים/ שְׁמוּעוֹת מוֹלִיכוֹת שְׁמוּעוֹת בְּעוֹלָם/ כְּמוֹ שֶׁהָרוּחַ מוֹלִיךְ גְּלִים/ תְּחִילָה הֵן נוֹשְׂאוֹת אוֹתָךְ כְּמִי נִהְיָה אֵת אֹפֶלְיָה/ אַחַר כֵּךְ תִּגְרוּפְנָה אוֹתָךְ אֵל תוֹךְ מְצוֹלַת הַזְרָמִים/ וְכֵל חֲלוּמוֹת נְעוּרֶיךָ וְכֵל דְּמִיוֹן לֹאֵי יוֹצִיאוּ אוֹתָךְ/ מִתּוֹךְ הַמִּים/ - מתוך השיר דמיון הוא דבר שאין לו שעור מהקובץ הספר השלישי. חלום האופליוזיה הוזהה עם חלום הדיוניסי של האבך מופיע בשיר שאון מים בחורף קשה: "לא, כי אל האוקיינוס טובעת/ שם אהב אותי איש/ לא הותר לי צפוף/ ידו אחזה בשערותי/ בהלמות האוקיינוס/ חשכתי השבר. ידו משכה בשערותי כנחיל האוקיינוס/ שוב מאום לא אזכור". הדליה האלימה מהאוקיינוס על ידי משיכת השערות קרעה את האנייה-השר מהחלום, ובמיוחד מהזכרונות, התחושות והמראות השתייה בתחתית הים.

הזמן המכלה מופיע לעיתים קרובות ככוח המורט את השערות ובשירנו זכרונות חמים מיוצג הוא על-ידי החום והיובש, והאנייה-השר חפץ לרנות את צמאנו בתוך הווייה טבולת מים. זהותו של המלווה נשאר צפונה לאורך כל השיר ומהותו חייבת כאילו לבצבץ מהבתים הבאים. בבית השני, הקיץ מפנה את מקומו לחורף. אבל חליפת העונות אינה יכולה להיות תשובה ל"מצב האנושי" של האנייה-השר ומישאלתו אינה יכולה למצוא מענה אלא מעבר למקום ולזמן, הווה אומר במישור ההבעה הפיזית. לעומת היובש שחבק את כל היקום בבית

הראשון, מופיעים בבית השני עננים הטעונים מים ורוח זלעפות המפחידים את האנטיהשר. אבל הנסיכות האלה אינן מטרידות את חברותיו של האני השר ואפשר לטעון שמצבן הוא מעבר לנסיכתי, והזרות מהותית לו. בבית השלישי, הזמן משתנה והלילה הופך למרחב של חלום והזיה, של שמיעת הדברים הבלתי-ניתנים לשמע באוזני בן תמותה¹² קיים הרצון להשתתף במעשה הבריאה ובפיריון הסודי, ובמיוחד חולם האנטיהשר על האינטימיות של בתים סגורים ורטובים והחלום הולך ומתבהר עד שנהיה לעיר-בירתם של הליוותנים, כלומר, תחתית הים. במקום הזה ההפקרות אפשרית וכאן מתבקשת הוכחת הזיקה בין שירתה של דליה רביקוביץ' לבין ספר יונה על המוטיבים המופיעים בו. "בימות החמסין הייתי מפליגה/ עד עיר בירתם של הליוותנים./ הייתי מלאה הפקרות מאושרת./ לא רציתי לשוב כל עוד בי רוח./ אולם בשובי הייתי כעורב/ שנקוטו בו קרוביו העורבים./ ולא היה לי שום מלווה./ ורק האבק ליווה אותי."

השיבה מבירת הליוותנים מסמלת מוות בחיים. השהות המסוכנת הדינויסית בתוך עיר הליוותנים מקובלת על האנטיהשר כחיים האמיתיים. נציין שייעודו של הליוותן המופיע כאן שונה בתכלית מהייעוד ומהמהות המיוחסים לו בתרבות היהודית. הליוותן הוא כינוי וסמל לכל אויב/ ישראל. בעולם הנתזרי הליוותן מסמל בעיקר עולם של חטא, עולם נפול המצפה לשיח ולפדות על-ידי ישו הנתזרי. הגיהנום מתואר כמלתעות. בתרבויות היסותיכוניות אין הליוותן מעורר אסוציאציה של הצלה והגנה, ובשירנו הדבר שונה. אם באגדות היהודיות והנתזריות, סיפורו של יונה מהווה אמצעי ומשל להוכחת חסדו של אלוקים הפורש חסותו על כל הגויים ולא רק עם ישראל, הרי שבשירנו הליוותן הוא הנושא חסד והוא המשחרר מכל קללה. הסיפור התנ"כי מרגיש שהליוותן והים המקובלים במיתולוגיות האליליות ככוחות אוטונומיים נכנעו לצו האל¹³ בשירנו, הים, ובמיוחד הליוותן, מופיעים בפרספקטיבה המיתולוגית והודות לכך מאפשרים לאנטיהשר הפקרות מאושרת. יונה, כמקובל בצירימים הנתזריים ובטכסט התנ"כי, לא נטרף על-ידי המלתעות של הליוותן, אלא נבלע שלם. אכן האנטיהשר הגשים את משאת נפשו. הליוותנים בניגוד לעננים הטורפים ולרוח המסכסכת הביאו אותו אל קירבם כתינוק ברחם אימו.

הדבר הזה מבטא את הכמיהה לעולם שמעבר להיוולדות, עולם שאי-אפשר לכנות אותו כחיים, ואי-אפשר לכנות אותו כמות, עולם שחופשי מסידרם של חיי אנוש. נזכיר שבצירימים הנתזריים, יונה מופיע כקרח ובמדרש נאמר: "שמרוב חמה שהיה ליונה במעי הדגה נשרפו בגדיו וכל שערות ראשו, גופו וזקנו והיו הזבובים והיתושים מצערים אותו עד שביקש את נפשו למות". בעצם הצירימים הנתזריים הדגישו את העדר הפערות, כי יונה הוא פרפיגורציה לבן הקדוש והטהור הנולד מחדש, ישו הנתזרי. במדרש היהודי ראו את העדר הפערות כפגיעה. בשירנו השערות מסמלות את הייסורים ותמורות העיתים. האנטיהשר מרגיש קירבה לישו הנתזרי וכאן ראוי להבליט את ההזדהות עם ישו הנתזרי המתואר בשיר מלך על ישראל בקובץ תהום קורא כמנודה וכתועה בארץ ללא מים, כשדברו מהדהד בשימונו. השיר מלך על ישראל בקובץ תהום קורא מונקו על המלכות והתבונה שפסו מן העולם וישו הנתזרי מופיע או כאיש-מופת המייצג את האודיסאה של האנטיהשר. בשורתו נתקלה באוונטיים ערלות בארץ ציה.

האיש שהלך ברחובות ירושלים ונזר קוצים לו לשים אותו לבזו/ הוא האיש שהכיר טעמו שלשדה/ שאין בו סימן של מים לצמא/ ואני שהייתי במושב האחורי/ כל כך הרבה שנים במושב האחורי/ ידעתי גם אני שלא לתת אמוץ בספינות הנראות כשטות בתוך המים". מלך על ישראל מתוך תהום קורא). דמותו מצטרפת לחלום של המנות והתחיה, לכהיה של האנטיהשר לא רק להפליג ולצוף, אלא גם לטבוע בתוך בטנה של הדגה המבטיחה את הפיריון והתחיה. חיפוש סוד היצירה בתחתית הים המתגשם בטבילה במים במיתולוגיה הנתזרית מתאזן במקום בשירתה של דליה רביקוביץ', היונקת גם ממקורות פויטיים מודרניים נוצריים כמו שירתה של ת.ס. אליוט הידועה לה היטב. נציין שהשם Ichthys (דג) הוא אחד משמותיו המהותיים של ישו. חלום השחיה בהארס שהוא עולם מעבר לזמן ולמקום מתבטא בשיר אהבה בקובץ אהבת תפוח הזהב. חומיות האהבה בשיר נגלות בהדינות ובריעות הקוראות ל"קומוניה" במובן הנתזרי, להתמסרות עד לאובדן האני, חויה החובקת עולם והתנוקה מכל יסוד ידוע מסויים העלול לצמצם את החויה. מכאן אנו מבינים את סוד הצימצום בשיר אהבה¹⁴. המיתוס של יונה מצרף שני מישורים; הבליעה או המנות האכזרי וגם הגאולה.

יונה בן אמיתי מייצג את הקורבן הגואל, דבר המאפיין את המיתוס של האנטיהשר בספרות ובשירה המודרניים. תמאטיקת ההפלגה לשאול והחזרה ממנו מופיעה כבר בשיריה הראשונים של המשוררת, למשל בשיר דעת לבנון נקל המראה את אביו של האנטיהשר כאדם היודע לחזור ממקומות רחוקים והגימנה על תופסי משוט.

למו דבר חלקות/ יפול חינו לפניהם/ מהם ינהג אונייה./ מהם ישכיל הלך/ מהם יטול חכמה/ בעוד ימים רבים/

ישקול זהב על כפם... מתופסי משוט ייודע/ השכל ודעת היטב/ מהפלא כתיים בציים/ משטה בי לא היה." האני השר אינו מתייחס לחיזון הזה כטעות ושגגה אלא כתעיה דמיונית רחנית המאפשרת ירידה אל מעמקי האני והזיכרון (שם מצויה הויתו של האב) כדי להיחלוד מחדש כמשורר. החזרה מעולם המתים מופיעה גם בשיר "תרי"ג מצוות ואחת בו מדובר על המתים שכאילו מצוים לבוא לנחם את האבלים:

"ואף אם לו יאתה המנחה/ הוא ישוב אם נפגע בו ועל פנינו לא יעבור/ ועל מדווינו לא לתעלם/ חלק כחלק ישא עימנו/ בדבר הנורא הזה".

האב החזרו מעולם המתים אינו מטיל אימה ופחד הגורמים לתפילה בהולה (כמו בפרק התפילה של "ועבור" ביום הכיפורים), אלא יושב עם האבלים. המנחה של הנפש מתאפשרת "בלילה הגדול", לילה בעל פרספקטיבה רומנטית. רעיון זה בא לידי ביטוי בשיר צער הלילה: "רוחשים במקומם כוכבים ומזלות/ והלילה נופל אל ים הלילות/ האור מרקד כרגלי אילות/ חולף המבוע מגיח מקיר/ והגל דורס את בטנן של האדוות/ המים נוקבים את אימת המצולות/ ועומדות אלומות השדה ניצבות/ ונותנים הקינים את קולם במקהלה/ שובי נפשי למנוחיכי כי ה' גמל עליכי".

הנבשאים הרוחיים בשירתה של ד. רביקוביץ' ודרך עיצובם מעידים על תהליך של אקונרציום, השבעה סודית של העלאת הרוח הפואטית. המיקצבים הבאלאדסיים הסחרחריים בשירים מתנת מלכים וסביב. לירושלים וכמרבית השירים בקובץ אהבת תפוח הזהב אינם אופייניים לשירי הקובץ חורף קשה. בשיר זכרונות חמים, מופיעות לא רק תמונות של טביעה דינמית, אלא גם תמונות של עלייה אורפית העורגת להגשמה בתוך מיבנה שירי מלודי. נציין כי בקבצים חורף קשה והספר השלישי, מיתנס הפיריון הנשלט עלידי הירח וכל מה שמתמנע ממנו נשאר מקור ההשראה העיקרי. בשיר גורע וזרח מתוך הספר השלישי, הירח מביא נחמה לאנשי הודות למחזורינתו. "זה הירח הגרע/ זה הירח הנושר/ בוא תבט בו יקירי/ תמיד הוא חוזר". בקבצים חורף קשה והספר השלישי הירידה והעלייה, האובדן והתחיה מהווים יסוד לכמיהה ולהגשמה פואטית.

יום ליום יביע אומר

למעשה, המעגל של התרוששות, ירידה לתהומות והעלייה, מתואר בשיר הראשון של תהום קורא: יום ליום יביע אומר.

"כמו ביערות על הכרמל/ שבם כלתה נפשי/ עם רוח יום/ האורנים השירו מחטים/ איצטרובלים היו נופלים לאדמה/ בתי היה מוגף בוילונות/ אשר תפרתי לי ממשי סוף/ אבל האנר היה בוקע בפתחים/ האור היה מצף את הסיפים/ שם עברו עלינו החיים/ מבלי משים/ נעלם ממני לוח השנים/ דוד המלך הצטרף אליה אהלי שקם לשוב מן המתים/ כל הימים היה יושב איתי/ כטוב עליו ליבו נגן זמירתו/ השמיים מספרים כבוד אל/ כמו ביערות על הכרמל/ אצטרובלים היו נושרים שם לאין ספור".

בשיר האחרון נוכחים אנו באנתה תופעה של סינתזה בין מקורות תנ"כיים לבין מנרשות מיתולוגיות, וראוי לציין את הכותרת הסוגסטיבית המכוננת ישירות לנושא עינינו: המילה הפואטית המשקפת המגשימה את בריאת העולם. כאן מדובר על דוד המלך שזכה בהשראת ה' לחבר הימנונים, שירתו אינה יונקת מתהומות ואינה יורדת אליהם כדי לדובב אותם ולפי המדרש היהודי תנועת שירתו אינה מלמעלה כלפי מטה אלא מלמטה כלפי מעלה. (חשיבותו של דוד לפי הוזהר הוא שאמר "שירה מלמטה למעלה אפילו בלי השראה חכה לדרגה זו ולא אומר שירה זאת אלא בסוף ימיו שאז היה בשלמות יתרה". ראה: זוהר, ח"ג, רפה). במסכת ברכות נאמר: "עד חצות הלילה מתנבנם כסוס, ודוד איך ידע מתי חצות הלילה? סימן היה לו כינון היה תלוי למעלה ממיטתו של דוד וכיוון שהגיע חצות הלילה, באה רוח צפומית ונשבבת בו ומנגן מאלו, מיד היה עומד ועוסק בתורה עד עלות השחר וכיוון שעלה עמוד השחר, נכנסו חכמי ישראל אצלנו".

אל נשכח שבתהלים מדומה מלכות דוד לשמש וגם לירח "אחת נשבעתי בקדשי אם לדוד אכזב/ זרעו לעולם יהיה וכסאו כשמש לנגדי/ כירח יכוון עולם ועד/ בשחק נאמן סלה". יוצא שנצח דוד קשור לברכת הלבנה, כי מלכות דוד תתחדש כמו הלבנה המתחדשת. השמש והירח מצטרפים כדי לשרת את גדולתו של דוד. שונה הדבר בתכלית בפולחנים האליליים בהם השמש והירח מופיעים ככוחות מנוגדים. בספר תהלים מזמור י"ט, הירח משחרר ממשמעותו האלילית, כי מלכות דוד ניכרת בשמיים וגם בארץ (הירח קשור לפולחן הארץ).

בשירה של דליה רביקוביץ' יום ליום יביע אומר קיימת יניקה ממקורות תנ"כיים, וכאן יכלים אנו להביא את הפירוש המקובל לפסוק מתהילים: "יום ליום יביע אומר ולילה ללילה יחזה דעת" (פרק י"ט, פסוק 2). המשורר מדמה כאילו היום הראשון תלילה הראשון שראו בעיניהם את מעשה בראשית ואת כבוד הנורא המתגלה בו סיפור מה שראו היום וללילה שבאו אחריהם וכן הלאה, עד שהגיעו הדברים לאוזני היום הזה. המשורר שומע

המיתוס בשירת ד. רביקוביץ'

את קולו של היום הראשון. כאן בשירנו מדובר על גילוי המקורות או מראות השתייה בזכנת "כח הדליה" של השירה. נזכור שבפרק י"ט בתהילים מופיעה תפארתו של השמש כמייצגת את תבונת הבניה של האלוקים והמאור השכלי הנצחי. בתהילים י"ט, מלכות דוד מדומה לשמש, לעומת זאת בשירנו נעלמת השמש כדי לפנות את מקומה למלך דוד החוזר אל האניהשר מעולם המתים. דוד המלך הצטרף אלינו אחרי שקם לשוב מן המתים. אמנם בשירתה של ד. רביקוביץ', מודעים אנו כבר לתהליך ההיפוך בעשיתה הפיזית. אבל כאן מדובר בתפישה מהפכנית ביחס לדמותו של דוד המלך. התפישה הזאת נוגדת את החשיבה היהודית היא משתלבת יותר במעגל ההשראה הדיוניסית. כאן דוד מופיע כדמות היוורת לשאל והעולה ממנו כדי לדור עם האניהשר הידוע להעלות רוחות על-ידי סגלת הניחוש. מעשה השירה דומה לניחוש מאז תקופת הסימבוליזם, והצד הלירי מצטרף כאן למימד פולחני האורפיידיניסי.

בשונה מהיקום המתואר בתהילים פרק י"ט בו מלכות דוד מדומה לשמש העולה ומופיעה ככוח המתסת זמן וחלל, העולם המתואר בשירנו נטול כל קו ומידה ומשחרר מכל הגדרה מרחבית דמנית. "נעלם ממני לוח השנים/ ביתי היה מוגף במלונות/ אשר תפיתי לי ממשו יסוף". כאן אפשר להתחס לחייה של המשוררת כדי להסביר במקצת את מקומה של סין בשירתה. אביה נולד בסין ונפטר בארץ בהייתה ילדה קטנה. הכמיהה אליו מובילה לחיפוש בתהומות האני ובמרחבים הדימינייים של תרבות סין. הירידה אל התהומות מייצגת את הירידה אל האבות הקדמוניים, שם מצוי דוד המלך אבי הזימרה ומלך המשיח; בכך מוסבר מקומו של "זכרון האבות" כמקור ההשראה בשירתה של דליה רביקוביץ' בכלל ובקובץ הראשון אהבת תפוח הזהב בפרט. נשאלת השאלה מהו הקשר בין דוד המלך לבית המוגף במשי סין ולאצטרובלים הנפלים לאדמה? במיתוס היווני אצטרובל מוחזק כשריט על-ידי האל דיוניסוס הנאכל על-ידי הטיטנים והחוזר לתחיה.

הוא מייצג את תפארת הפריזון והוא הוקדש לאלת הפריזון¹⁵

יכולים אנו להסיק שכל הסמלים והתכנים אשר לכאורה לא היה קשר ביניהם, חברו יחדיו בהנחת ההשראה הדיוניסית או יותר נכון בהשראה האורפיידיניסית (דוד המלך מופיע כאל המוזיקה והזמר הזוכה לאודיסיאה אורפית). כל הסמלים, התכנים והמקצבים המופיעים בסטרקטורה סגורה ומעגלית, מפארים את האודיסיאה הזאת:

"כמו ביערות/ על הכרמל/ שבם כלתה נפשו/ עם רוח יום/ הארנים השירר מחטים/ אצטרובלים היו נופלים לאדמה... כמו ביערות על הכרמל/ אצטרובלים היו נושרים שם לאין ספור."

הצורה המחזורית בשיר מזכירה את מחזוריות הירח המבשרת עקרות ופריזון. ופריזון מהטבע כפריזון היצירה, דבר אחד הוא בפולחנים האיליים של דיוניסוס. כאן נראה נסיון להשתחרר מכפייתתה של ההשראה האפולינית, או מהשראת אלוקים, העשויה להינטל מהמשורר פתאם, כפי שקרה לדוד המלך, על מנת להתמזג עם הפולחן האילי ולזכות בשפע התמיד.

בשירנו קיים מאמץ לרדת אל התהום, כדי להגיע לסוד "הלילה הגדול". הנהיה אל המעמקים היא נהיה למראות השתיה ולא במקרה בחר האניהשר בודד המלך "אשר חביבה עליו היתה אבן השתיה".

כאן בשיר דוד המלך שב מעולם המתים ומוצא מחדש את כוחו בחיבור הימנוניים וגזמורים. מעשה זה הוא נחלתה של ההשראה האפולינית גרידא, ובעקבות התופעה הזאת אפשר לומר שהשיר מתקרב להשראה דיוניסית-אורפית מבחינת התמטיקה וניכרת בו השראה אפולינית מבחינת הצורה. בשיר יום ליום יביע אומר, רחוקים אנו מהמקצבים הסחרחרים. הקמאיים של סיב ירושלים ומתנת מלכים. ניכרת: בו נטית הקו המלודי המתון בקומפוזיציה האפולינית להשראה האפולינית, הן במקצב והן במצלול, הן במבנה הכתים והשורות והן בתימה (ההלל שיוך לסדר האפוליני).

נשאלת השאלה, מהו היחס בין האפוליני לאורפיידיניסי בשירנו אפשר לטעון שכאן מבוטאת הכמיהה של האניהשר להגיע אל העיצוב האפוליני דרך ההשראה האורפיידיניסית (בשיר מתנת מלכים דיברנו על התאונה להמרת האפוליני בדיוניסי) והנטיה המצטיירת בשיר יום ליום יביע אומר מוכיחה על תמורה בפואטיקה ובמטפיזיקה של המשוררת הבאה לידי ביטוי בשינויים הן במישור התמטיקה והן במישור העיצוב. בעבודה הזאת, ניסינו להקיף ככל שיוכלנו אודיסיאה. רוחנית פיזית בשירתה של ד. רביקוביץ'. שירתה של ד. רביקוביץ' מעוגנת היטב בשירה העולמית המודרנית הודות לחיפוש המלה הפיזית, המשתקף באורקסטריצה של מיתוסים וסמלים כפי שהדבר ברור בשירו של בודלר: "תאמים".

"כל הנשמה תהלל יה/ ולא המתים יהללו יה/ נשמת אבי בעמוד התיכון/ הולך קולה עד קצה העולם/".

לעומת זאת, בשיר "יום ליום יביע אומר" בקובץ האחרון המתים מנסים למצוא נתיב אל עולם ההבעה וההלל לאלוקים וכמו שהזכחנו, קיים נסיון של מפגש מיוחד בין שני הממדים – ברם, יש מקום ללימוד נפרד של המימד האפוליני בשירתה.

הערות

1. הנוכחות של התנ"ך לא יכולה להיתפש בשירת ד. רביקוביץ כנוכחות מיתית מובהקת משום המימד ההיסטורי שנורע לאלמנטים האלה בשירתה. על התנ"ך בשירתה של ד. רביקוביץ העבודה בכתובים.
2. השירים שתורגמו הם "מסע האמגושים" וקטע-מתוך Gerontion.
3. ראה ספרו של M. Eliade Aspects du mythe עמ' 100.
4. שם, עמ' 174-173.
5. BURT NORTON (Four quartets) T.S. Eliot
Words move, music moves/ Only in time; but that which is only living/ Can only die. Words, after speech, reach/ Into the silence only by the form the pattern,
/ Can words or music reach the stillness as a Chinese jar still/ Moves perpetually in its stillness.....
The Word in the Desert/ is most attached by voices of temptation, /The crying shadow in the funeral dance, /the loud lament of the disconsolate chimera
6. ראה M. Bilen Ecriture et Initiation עמ' 262-267.
7. "הרי הדבר ברור, שהלשון לכל צירופיה אינה מכניסה אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של הדברים, אלא אדרבא, היא חוצצת בפניהם. מחוץ למחיצת הלשון, מאחורי הפרגוד שלה רוחו של האדם המעורטלת מקליפתה הדיבורית, אינה אלא תוהה ותוהה תמיד, אין אגמר ואין דברים, אלא תהייה עולמית, "מה" נצחי קפוא על השפתיים, באמת אין מקום אפילו לאותו מה שיש במשמעו כבר תקוה לתשובה, אבל מה יש שם? בלימה - בלום פה מלדבר... שום מלה אין בה ביטולה הגמור של שום שאלה אבל מה יש בה? כיסויה... ובינתיים בין כיסוי לכיסוי מהבהבת התהום וזהו סוד השפעתה של לשון השירה" (ראה המאמר גילוי וכיסוי בלשון מתוך כל כתבי ח. ג. ביאליק).
8. A. Rimbaud שכינה את עצמו חוזה וגונב האש כתב את היצירה עונה בגהינם - המתארת את החיפוש אחרי הדיבר החדש המחסל את כל המסורות הפואטיות הקודמות. בהרפתקאה של "האלכימיה של הדיבר" Alchimie du Verbe הנפש משתדלת לצרוף את עצמה בהתנסויות קשות בחולות המדבר, בצמא, ברעב, ביושב, כדי להגיע "לליקר הזהב" - אבל החוזה, בראותו את הזהב לא יכל לשתותו - בשיר "התרושות" מצויות כמה מהתמונות הידועות בדרמות הליריות של המאה העשרים, שנושאם הוא חיפוש המלה הפיוטית, המכונה "ליקר הזהב" עלידי רמבו.
9. כמו שהפרי נמס להנאה/כמו המרת העדרו לעונג/כמו הפה בו בטלה צורת/אני נושם את אפרי העתיד/השמים מזמרים לנשמה הכלה/את תמורת החופים לרישרוש...אני למען עצמי נבחר עצמי/בקירבת לב, במעיינות היצירה/בין החלל המאורע/טהור/אני מצפה להד גדולתי הפנימית/באר מרה אפלה נמצלצלת/המדהדת בנשמה תהום עתידי :מתוך "בית קברות ימי" של פ. ולרי (תורגם עלידי מחברת המאמר)
10. ראה P. Grimal Dictionnaire de la Mythologie עמ' 243-278.
11. ראה Les mythes grecs של R. Graves בערכים של יאסון מידיאה, ארגונותים.
12. ראה תרגומו של מ. בדשאל בפתח החוברת.
13. Encyclopedia Judaica volume X 169-177 volume XI 89-70
14. מירי ברון בעבודת המ.א. "תמטיקה ודרכי עיצוב בשירת ד. רביקוביץ", טוענת שעיקרו של השיר הוא בתיאור חויה אוטונית ובשיר אהבה "היחידה למצולות הים היא שלב אחרון שלפני המוות"(עמוד 32). אולם יש בהסבר כזה צימצום מה.
15. ראה Dictionnaire des symboles של J. Chevalier כרך III עמודים 2-25.

המיתוס בשירת ד. רביקוביץ'

ביבליוגרפיה

דליה רביקוביץ'

1. אהבת תפוח הזהב, הוצאת ספרית הפועלים.
2. חורף קשה, הוצאת דביר.
3. הספר השלישי, הוצאת לוי אפשטיין.
4. תהום קורא, הוצאת הקבוץ המאוחד.

הלל ברזל

1. השיר החדש, עקד (תשל"ט).
2. שירה ומורשה, הוצאת עקד.

מירי ברוך

עיונים בשירת דליה רביקוביץ', עבודת מ.א.; אוניברסיטת בראילן

- Bilen Max. *Ecriture et Initiation*. Champion. 1977
- Baudelaire Charles. *Oeuvres complètes*. Gallimard. Paris.
- Durand Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas. 1969
- Eliade Mircea. *Traite d'histoire des religions*. Payot. 1964
- Le mythe de l'éternel retour. Gallimard. Paris. 1969
- Le sacré et le profane. Gallimard. 1965
- Aspects du mythe. Gallimard. 1963
- Mythes, rêves et mystères. Gallimard. 1973
- Frye Northrop. *Anatomie de la critique*. Gallimard. 1969
- Mallarmé Stephane. *Oeuvres complètes*. Gallimard. 1945
- Nietzsche Frederic. *La naissance de la tragédie*. Gallimard. 1949
- Proust Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Gallimard. 3 vol. 1954
- Rimbaud Arthur. *Oeuvres complètes*. Gallimard.
- Valéry Paul. *Oeuvres* 2 vol. Gallimard.
- Grimal Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, P.U.F. 1976
- Graves Robert. *Les mythes grecs*.
- Shure Edouard. *Les grands initiés*. Perrin. 1960
- Chevalier *Dictionnaire des symboles*. 4 vol.
- Bachelard Gaston. *La psychanalyse du feu*. Gallimard. 1949
- Vigouroux F. *Dictionnaire de la Bible*. Paris. 1912
- Encyclopedia Judaica*. Jerusalem.
- Ginsberg Louis. *The Legends of the Jews*. The Jewish publication of America, Philadelphia. 1909

דג הפדים



אפוקליפסה עכשיו

היבטתי על הגבעה ועל הקולונל שאמר;
 "אתה רואה,
 הגבעה כולה
 נתכסתה ריחות
 נ-י-צ-ח-ו-ן"
 "הגוויות קולונל?"
 שאלתי
 "פטריוטים"
 זה הקולונל

אלון אלטרס

המחנות ולנסיון של 'זהות' להתעלות מעל הרמה הרגילה של "ביטאוניהספרות הדתיים" בארץ, ולא שפטנו את הטיב המוחלט של הביטאון על-פי הכרך הראשון שלו, שהיה בוודאי רק בגדר תחילתהדרך.

אבל נראה, כי עורכי 'זהות', במקום ללכת בדרך הקשה של העלאת הטיב מזה ודיאלוג מעמיק מזה, החליטו לקנות לעצמם מעמד ותהילה (מפוקפקת) בדרך של צעקנות זולה, השמצות ואכילת קורצא. בכרך ב' של ביטאונם הם הידרדרו לשפלי-מדגה מוטרי, רוחני וציבורי, שקשה לחקותו. מדובר בשני מאמרים של שני עורכים, האדונים טוקר וזייס, המתווים במקום דיון ספרותי קו של שינאה פרועה ואיבה נטולת רוחיחשבה-יוצירה לכל הספרות שנוצרה בארץ הזאת כמשך ימי דורהמדינה, ואף לפניו.

מה לא נמצא במאמריהמערכת הללו? חיזוק ידיהם של תקיפים מקקארטיסטיים שונים נגד הספרות, תיאור מעוות וחולני של היצירה הספרותית מבעד למושקפי הדימיון וההזיות של אברכים חולים, קללות ושוקיות, שעל חלק מהן אין אפילו חשק לחזור. במקום דיאלוג מכובד בין המחנות לפנינו איגוף קלריקאלילאומני פרוע של החלק השפוי והמכובד במחנה היהדות הדתיתלאומית מצד "הימין המטורף". בקיצור:

משהו בין פאפואיזם ל"גוש אמונים". הספרות העברית היפה והדינמית, של שלושיםארבעים שניםאחרונות, מושבת על ספסל-הנאשמים, וכמעט מעמדת לקיר, ע"י האברכיםהגאונים כל הספרות, מאמיר גלבווע ועמיחי עד מאיה בז'רנו, מא.ב. יהושע ועמוס עז ו.א. אפלפלד - עד הספרות הצעירה ביותר - היא לדעתם, "ספרות של רפש" רחמנא לילצלן. בצורה מעוותת כזאת אין להבין גם את הנוף ליון, אבל האם כל הספרות החילונית של דורהמדינה היא בחזקת אותם המחנות שהעלו את זעם האברכים המשמיצים שישמרו את היותהעריכה החולניות שלהם לעצמם ואל ישליכו אותן כאדרת, כפרוייקציה בלע"ז, על טכסטים שקוטנם עבה ממותניהם הכשרות.

זהות ההשמצות

כתבהעת 'זהות', היוצאלאור ע"י אוניברסיטת בראילן והאמור להיות מוקדש לספרות, נתקבל בהתחלה בשיוויוןנפש ע"י ציבור הסופרים וקוראייהספרות בארץ. הרי כבר הינו רגילים ל"קבצים ספרותיים של היהדות הדתית", שרמתם האובייקטיבית, כלומר הרמה האובייקטיבית של הטכסטים שבהם, נעה מהבינוניהחורווור עד הגראפומניה המובהקת. האם גריעותטיב זו של סופרינו הדתיים נבעה ונובעת מעצם דתיותם? בוודאי לא גם אצלנו ענקים כעגנון ואצ"ג עשויים להיחשב כסופרים דתיים, וזכורים לטוב גם י.צ. רימון וש. קדרי. ובעולם בוודאי רבו גם רבו סופרים דתיים שהם גם יוצרים חשובים, אבל בארץ לא שפר איכשהו מזלם של ריעינו הסופרים מדור הכיפות הסרוגות. אם כן, ההרגשה הכללית כלפי 'זהות' היתה זו של שיוויוןנפש. ואילו מצד מערכת 'עכשיו' דווקא נתקל 'זהות' בהרבה רצון טוב, מכיוון שע"שיו' (בניגוד לדימוי מעוות שנתקבל פה ושם) רחוק מתפישה "אשרני וטוב לי; חילוני אני" ומכבד מאוד את העומק שבתרבות הדתית. ציפינו, איפוא, לדיאלוג מכובד בין

(מודעות בעיתונות)
מרגלים אנגליים אשמים בכל

יצא לאור הספר האמת שהועלמה על תוכניות מלחמת השחרור

(ועבודות נוספות)

ועל הקמת המדינה

והתהומות המעורות שתבלענה את המדינה
תוך זמן קצר, ודרך ממשית ומיידית להצלת
המדינה לאלתר, עם תצלומי מסמכים מקוריים
המדיברים בעד עצמם (הספר חושף גם את הבגידה
בשרות זרים במדינה).

מאת יואל וולמן

על 200 ע' (כולל הקדמה) פורמט פוליו. הפצה ראשית:
יאל מנחם, בלפור 29, ת"א, טל. 297686 — 297670.
יחיר לכיסוי חלקי של ההוצאות 20 שקל (+ מע"מ)
כד.

במודעה במעריב מ-11.7.57 (עוד לפני בוא סאדאת
לירושלים) על "התארגנות עם ישראל חי" כבר
שאלנו אם "רצונכם לחיות או למות!" והתנועים
להצלה מהמצב (כולל סכנה גרעינית) יש לא ל"התחייח",
ל"גוש אמונים" ולאחרים, אלא אך ורק לנו, על בסיס
עבודות שנעשו עם קום המדינה שהשיפתן (ופתיחת
"תיבת פנדורה") בגולה, תתן אפשרות גיוס הגולה
כאיש אחד להצלת המצב, וגם למשיכת רוב-הישוב —
אם יהיה רצון לבסוף לעשות צדק ואם תנתן לנו
התמיכה ההמונית האקטיבית.

ישרי דרך לדורשי צדק הזואנים להשמדה הבלתי
נמנעת, שהשתכנעו מההוכחות הכלולות בספר, מתבקש
שים לפנות מאד ליואל וולמן, שכ' בצרון, צויפל 8,
תל-אביב, מיקוד 895 67.

כפי שכבר הזהרנו יש להזהר משקרים ועלילות מצד
הבוגדים הרבים בארץ ובאמצעי התקשורת, סוכני
האנגלים ששרצו באלפיהם בזמן המנדט וכלל לא נתפסו,
— וממאמים ומודעות ואפילו סרט שמסייעים בהכנתו,
לפי שיטתם להפוך את החושפים אותם לצחוק וללעג.
יש גם להזקיע את "חוק הפרטיות" החוסם את פי
חושפי-פשעים, שחיתות, ובגידה בשרות-זרים בספירות
הגבוהות (גם לפי דברי ח"כ) ו"חוק לשון הרע" ההפוך
"חוק איסור פרסום שמות-נאסרים", וחוק איסור
פרסום אפילו משפטים וכי' ואת הכנסת המאשרת כל
דבר פגום ומעוקם.

תרומות חשבון 337803 בנק המזרחי סניף מרכזי,
לילינבלום 48, תל-אביב.

האם הפניה גם לעם, ולא רק לפרנסיו, תכזיב,
וזאת גם לאורך פתיחת "תיבת פנדורה"
שפתיחתה נמנעה במשך 30 שנה?

ואילו לפחות נעשו כל ההשמצות
ואכילות-הקורצא הללו והזיוק ידיה של הגב' מ.
גלזר-עטא, לשם שמים... אך לא. מסתבר שבצד
הרוממות המוסרית-דתית לזהות התביעה
לתיקצוב מידי מצד הציבור, תוך דרישה לקצץ
בתקציביהם של ה"מתחרים", אם כן, אם פניהם
לשיוויון מבחינה זו עם "עכשיו" למשל — תנוח
דעתם. שיוויון מבחינה תקציבית עם "עכשיו" יהיה
רק בעוכריהם. הרי "עכשיו" לא קיבל שום תמיכה
ציבורית במשך חמש-עשרה — עשרים שנים
ראשונות של קיומו. יעברונא קודם "כור מצרף"
זה של עוני מוחלט ומימון כתבי-העת מכיסו (לא
מכיס האוניברסיטה הרתית) ואח"כ ישמיצו את
ה"מאפיה השמאלנית הניזונה מכספי ציבור". חוץ
מזה, גם עכשיו לא ירנו חת מהשוואת מעמדם עם
זה "עכשיו". ייסלח ל'דג הדיו" אם יגלה את האמת
המרה: בשעת כתיבת שורות אלו, שמונה חודשים
אחרי תחילת שנת-תקציב, קיבל "עכשיו" פחות
משישים-חמישה אלף שקלים, פחות מחמישה
אחוז מהוצאות ממשיות שלו, מקרנות ציבוריות,
ועורכיו לא זכו מעולם לקבל משכורת. "עושר"
כזה אנו מאחלים לאברכי "זהות" בכפף הפצה.

ואם לשוב לטון רציני יותר: אנו תמהים על
דמויות רציניות יותר במערכת "זהות", מסוג י.
פרידלנדר וא. ברתנא, שנותנים יד לרמה ירודה
של טיב, המלווה כמבול השמצות. סוף-כל-סוף גם
להם יש אחריות "מיניסטרילית" לעינינו, וכאן
הם מוכתמים במשהו שלא על נקלה יוכלו
להינקות ממנו.

זהות כוזבת

עקב הסיכסוכים התמידיים

מצד אחי כמאל בדארנה

הנני מצהיר שאיני מכיר בו
יותר כאחי.

כאמל בדארנה

כפר עראבה

מעריב שבוע טוב

קול תגר

והעם ישמע ו,יבין"...

**שדרן, הוא בסך-הכל שד רן
מונה להודיע על שמחה ויגון,
על גשמים בעיתם ותנוק שנוכד,
עץ שנגדע ושדה בור שנבט
ואור שקרן לאמא רחל בבית לחם!**

**את לחמו נשלם, והוא מזיל דמינו —
מספר דברים בהיפוכם — ופניו בדרן
מביט ממיסא רם אל בנינו וטפינו
והמקלט מישכנו, נרעד ונחרד
כי מיודענו — הפך לנו לקברן!**

**הילד המגודל, שגובהו עדיין לא נמדד,
יושב מתנשא מדקלם כרוח רפאים,
כענן שחור — מעל עם ישכון בוד
כשליח חבלה יחשוב את העם לפני פתאים —
איכה בוד ישב לו שד רן!**



אזרחים שאיכפת להם

מימון כל המודעות נעשה עד כה בתרומות חברינו בלבד

עיצוב הישובים בגוש צוף לפי רוח
ישראל סבא

ב"ה

אם אין אני לי — מי לי ?

„דבר אל בני ישראל ויסעו“!

כך השיב הקב"ה למשה, בשעה שעמד אין
אונים, מול צבאות מצרים הרודפים אחריהם.

„דבר אל בני ישראל, ויתנחלו“!

כך היה משיב הקב"ה לעם הזה, התוהה
ובוהה, נוכח הסכנה המרחפת עליו.

**רק התיישבות יהודית מסיבית, ביהודה
ובשומרון, תמנע את החרפה! רק התנחלות
ממלכתית, רחבת ממדים,**

תסכל את המזימה!

את, אותה, אתם, כל תעמדו מנגד, והחלצו
חושים לפני המחנה, להצלת העם!

הייה בין מעצבי הישובים בגוש צוף, לפי רוח
ישראל סבא.

אנו מחכים לך!

נוה-צוף ב' י"ג'
קליטה ומיון

מנהיג הליברלים והספרות הצעירה

סגן ראשיהממשלה, מר שמחה ארליך, ידוע
עכשיו בדיוקנו המתון כסגנו של מר בגין, אולם
כותב שורות אלו הכיר את מר ארליך, בעיקר
בתפקידו כאיש-כספים, בשלב מוקדם הרבה יותר.
כאשר נסגר 'הבוקר', עתונם של הציונים הכלליים,
אבותיהם של הליברלים בשנות-השישים, היו
רשומות לזכותי עבור שכר-ספרים במדור
הספרות של בה'בוקר' כמה מאות לירות, ששוויין
כיום כמה אלפי שקלים על-פי כללי העידכון
האינפלציוני. מכיוון שהייתי נטול אמצעים
כספיים והתפרנסתי מכתביה בעיתונים ומשכר
מדריך בחצי מישרה באוניברסיטת תל-אביב, חסר
לי כסף זה מאוד, נוסף לכך דבקתי גם בעיקרון
של הזורת חובות. פנית, איפוא, לפקיד בעל השם
הסמלי סרבנינק (כספי), גיזבר מפלגת הציונים
הכלליים, והלז השיב לי קצרות: "לדבר תוכל איתי
כמה שתרצה. אבל הקופה היא בידי ארליך", שכבר
או היה האיש החזק של המחנה האזרחי שלנו;
למרות שהמנהיג הרשמי היה דר' רימלט, המועמד
לנשיאות מטעם המפלגה. אם כן, נקבעה לי פגישה
עם מר ארליך והזכרתי לו את עניין החוב הפעוט

שביטאון מפלגתו חב לי, ואמרתי שאני אדם בלי
אמצעים כספיים והחוב הזה חשוב לי למרות
קוטנו היחסי. איכשהו נתברר למר ארליך, שאני
ממוצא פולני, והשיחה עברה לפסים האינטימיים
של הפולנית. הוא ראה שאני פותח בצעקת ואמר
לי: " ja widzę że pan nie jest człowiekiem z ulicy. "
("אני רואה שאדוני איננו איש
מהרחוב"), ו"לכן", המשך "אגלה לאדוני סוד: אין
לנו כסף, הציונים הכלליים הם פושטירגל
כרוניים. תומכינו בעלי הכסף אינם רגילים לתת
כסף למפלגה פוליטית". מכיוון שהשיחה נתקיימה
בבית מפלגת הציונים הכלליים, ברחוב
אבדגבירול בתל אביב, שאלתי: "אם אין למפלגה
כסף מה עושים כאן מאות הפקידים שאני רואה,
מי מכסה את שכירות הבנין, וכו'?" ואז השמיע לי
מר ארליך בפולנית את הרפליקה הבלתי-נשכחת
הבאה, באותה ארשת של תמימות סהרורית
הידועה לנו לאחרונה, לצערנו אפילו יותר מדי,
מהטלוויזיה: "אדוני איננו מביין כל הפקידים
האלה רק מעמידים פנים שהם עובדים. בעצם אנו
חייבים לכל אחד מהם 6 (שש) משכורות והם
משיגים עלינו שלא נברח". הבנתי שעם "הומר
שחור" זה של "האיש החזק האפור" של מפלגת

הבורגנות שלנו לא אוכל להתמודד, אם פרדסנינו, יבואנינו, סיטונאינו וכו' אינם מוכנים אף להחזיק עיתון מיוחד משלהם, מי אני שאתבע את החוב לעצמי ולספרות הצעירה? אמרתי למר ארליך שלום נימוסי בפולנית ויצאתי לאורו של הרחוב התלאביבי.

כל זה קרה, כאמור, בשנות השישים המאוחרות. בינתיים הודיע לי גם המועמד לנשיאות של המפלגה הליברלית, כי לא יוכל להושיעני, לפי שעה, מול עוצמתו המינהלית של מר ארליך, ומר ארליך השיב בטון דומה לפנייתו

של מזכיראגודת הסופרים. גם מנהיגה המפלגה דאז, מר פרץ ברנשטיין, שעל שמו נקראת היום המידרשה למחשבה ליברלית, פכר את ידיי מול התחמקותו של המנגנון מתשלום חובות.

אגב, חלק מהחוב קיבלתי בכל זאת, כי היה לי חבר בגיזברות "הבוקר" והוא העביר לי ברגע האחרון שטרות של נקניקיות אס ושל מכבסה אחת בנתניה שהוסבו לטובת מפלגת הציונים הכלליים. שטרות אלו כובדו בניגוד גמור לשטר המפלגה שהועבר לי עלידי מר ארליך אחרי לחצים מרובים. הלה לא כובד זמן רב.

שלושה מגדולי הליברלים
מסבירים לסופר צעיר מדוע
לא יוכל לקבל את חובו.
הבטחה בלי כיסוי של ארליך

18.4.66

לכבוד
מר דב חומסקי
אגודת הסופרים העבריים
רח. קפלן 6
כ. א. ז.

א.נ.,

הנרון: -שכתבך מ-15 לח"ז, בענין מר גבריאל מוקד.

כידוע לך נסגר עתון "הבקר" לרגל קשיים כספיים
שלא יכול היה לעמוד בהם.

זוהי גם סיבה העיכוב בתשלום החוב למר מוקד, ולא
רק למר מוקד בלבד, אלא לכל הסופרים והעתונאים, ששרחו את
"הבקר".

נעשים מאמצים לגיוס אמצעים לחיסול החובות ויש להניח,
כי עד אמצע מאי לכל המאוחר, ישולם החוב למר מוקד.

בכבוד רב,

ש. אהרליך

אציין, שנוסף לכך לא נפרע שטר גדול מהמחצית הראשונה ע"ס 200 ל"י, אבקש, איפוא, לשים קץ להלנת-שכר זו ולכבד את ההסכם שהגענו אליו בפגישה בינינו במרכז המפלגה הליברלית (כאשר ניהלנו בינינו שיחה נעימה ושבה היבחנו כי "אינני אדם מהרחוב") כלומר לשלם לי את יתרת החוב בסך 270 ל"י, או נוכל לברר גם את מעמדו של השטר שלא נפרע. התייעצתי על אודות המצב עם המזכיר הכללי של אגודת הסופרים העבריים, מר דוב חומסקי, ואגודת הסופרים מעיינת בהגשת תביעה באמצעות פרקליטה. לא אמנע גם מלחבר כתבה מקיפה על הפרשה ב"דיעות אחרונות", שאני משתתפו הקבוע, תוך סיפור מפורט, כיצד במשך 3 שנים לא מצאתם לנכון לשלם לי את שכר הסופרים והפרתם התחייבויות וסיכומים מפורשים, כן אכתוב מאמרים מפורטים על הפרשה ב"דבר", ב"למרחב" ו"במאזניים", גיליתי אדיבות וסבלנות במשך שלש שנים - והרי זה די ויותר. על מנת למנוע את האינעימיות הללו - אבקש לסלק לי בהקדם את ה-270 ל"י - או לקבוע לי פגישה להסדרת הפרשה.

בכבוד רב

גבריאל מוקד

שנתיים לאחר-מכן החוב לא כובד עדיין. ברנשטיין ורימלט, מנהיגי הליברלים לשעבר, מספרים על פניותיהם ל"איש החוק" של המפלגה, מכתבו של דר' רימלט מאוחר בשנתיים-יוחצי ממכתבו של סגן ראש-הממשלה, שהבטחתו נותרה, במשך כל הזמן הזה, כאבן בלי הופכין.

מכתב לארליך לאחר שנתיים-יוחצי

תל-אביב, 3 ספטמבר 1968

א.ב.

אני מברך אותך עם כניסתך לתפקיד הנכבד החדש במפלגה הליברלית (יו"ר ההנהלה). באותה ההזדמנות אני מרשה לעצמי להזכירך את החוב הפעוט, שהיבטחת לשלם לי לפני שלוש שנים בלבד, סכום בסך 540 ל"י. (שכר סופרים בעיתון "הבוקר").

עפ"י הסכם בינינו קיבלתי כזכור, מחצית הסכום בשני שטרות (בסך 270 לירות), לרבות שטרות של מיכבסה וצ'ק של נקניקיות "אס". הייתי צריך לקבל את המחצית השניה ב-1.1.67 - אולם, על אף תזכורות ששלחתי טרם הגיעני סכום זה.

לכבוד

מר גבריאל מוקד,

תל אביב

א.ב.

דרך מערכת "היום" קבלתי את מכתבך מ? בספטמבר.

זה הרבה שנים שלא טיפלתי בניגוד הסכמיים לא של "הבוקר"

ולא של המפלגה הליברלית ואיני יודע כלום על התביעה

שלך אבל הודעתי למר ארליך על פנייתך אלי. אט הודעתי

העשה את מה שכל אינך בפירוטיים בעונות - נראה לא עשו,

איך בכוחי להגיד.

בכבוד רב

ג. ר. מוקד

לעיתים הפער בין יומרה, מצד אחד, לבין ההישג, מצד שני, הוא אכזרי כל-כך עד כי אפילו יצירה לעגה מתערור אך בקושי, מצויות כמה דמויות בשירה העברית שמייצגות את הפער הזה; אך דמותו ה"הציחוקה" הניצחית של מאיר ויזלטיר מייצגת אותו יותר מכול, מי זוכר כיום, לאחר שמנותיו הציבוריות והספרותיות כבר שקעו במידה רבה, כי ויזלטיר שאף להיות מוכתר כראשדראשון לשירה העברית? אבל פנינו הפעם לא ליומרות הגרוטסקיות של מן, בתחום ראשונה השירה, אלא ליומרותיו כמתרגם. על קלקלות תרגום 'אל המיגדלור' שלו דובר ועוד ידובר (וגם בעינינו תרגום 'הגלים' של וירג'יניה וולף מוטב היה אילו היה מעיין בתרגום קודם של קטע מהיצירה הנ"ל בעכשיו), אבל כאן נפנה בעיקר ליומרתו של מן, בתחום תרגומי השירה. כמה פעמים התנפל המורה לתרגום מן, על תרגומי-שירה מצוינים ש' אחרים! כמה העלה על נס את פואטיקת התרגום הפגומה והפסולה שלו. אפילו שם קובץ תרגומים מפרי-עטו, "פגימות", מעיד על ניסיון לאחוז בחבל בשני קצותיו ולהתהדר בכל הפגום שבתרגומיו.

והנה, בא העימות בין תרגומי אפולינר ב'מאזנים', ועל רקע תרגומים של אחרים בולטת מלאכתו של מן, במליציותה ובכינוניותה. כמעט כל קרא קבע באופן אינטואיטיבי, ותוך-כדי אנאליזה, כי לפנינו תרגום גרוע.

אם בךשאל מתרגם את שני הבתים הראשונים של "גשר מירבו" של אפולינר: "מתחת גשר מירבו תשטוף הסינה / עימה האבותינו / עליו לזכור אותו עד הנה / שמחה תבוא תמיד אחר שנכאבנה" ו"בא הליל שעה תפעם / ימים נקפים אני עוד כאן" (תרגום נפלא ועז), ואם תרגומים יפים של השיר נעשו גם בידי ל. גולדברג וי. ברונובסקי, הרי ויזלטיר מתרגם מעשה ליצן-שלא-מדעת: "תחת פון (1) מירבו שט הסינן / עם אהבינו (1)..." "ו"זוג (1) צלצל לילה באו / יום גו ואני פה". אכן, זוג ופון שטים על מי "אהביו" של ויזלטיר לעצמו, וראו זה הפלא: מחברו של כתבי-התרגום המגוהך והפגום

הזה רצה להופיע כמווה-הוראה כיצד לתרגם שירה מודרנית לעברית. הוא אשר אמרנו: "תחת פון מירבו שט ויזלטיר ומצלצל בזוג".

מפלאי הפירסום הצפוני

אוניברסיטת חיפה פירסמה אנתולוגיה קטנה של מאמרים על יצירת קאפקא; וזה בוודאי טוב. אבל גם פירסומים על אוניברסיטה לאימרכיות טעונים איזו הקפדה אקדמית הנה, תירגמו עורכי האנתולוגיה מצרפתית ופירסמו מאמר של פרופ' ס. מוזס בשם "הרב-משמעות ב'הגילגול': לקראת דגם פרשני כולל" ולא טרחו להעמיד את המחבר הנכבד על עובדה פעוטה אחת: כמעט כל מה שנאמר במאמר מצוי שורה אחר שורה בספר שהתפרסם בעברית 25 (עשרים-חמש) שנים קודם-לכן: הכוונה לספרו הראשון של גבריאל מוקד, "עיונים ב'הגילגול' לפראנץ קאפקא". אמנם נכון: הספר הנ"ל פורסם רק בעברית ומהדורות אולה מוזמן בחנויות; אך אין ספק שדווקא כל מי שידו היתה באירגון הסימפוזיון על קאפקא באוניברסיטת חיפה ובהדפסת האנתולוגיה יודע היטב על קיום הספר, המצוי, למרות הכול, בסיפריות האוניברסיטאות, ספר שב. קרצווייל המנוח שיבחו מאוד בשעתו, וכו'. אם כן, אנשי האוניברסיטה הכרמלית סנוורו ע"י טינתם הבלתי-אקדמית למחבר הספר העברי על קאפקא, הכשילו את מחבר המאמר באנתולוגיה שלהם ולא העמידו אותו על כך שרוב דבריו נאמרו מוזמן ע"י חוקר אחר. אבל למה אפשר לצפות ממחלקה למחקר ספרות שבראשה עמדו ועומדים "אקדמאים גדולים" כפלזני בהט, זך שכל נגיעתו למחקר היא מיקרית והמחקר אינו מעניינו כהוא-זה ומתי מגד המבולבל.

עם זאת, תמיהה מסויימת מעוררת גם כוונתו של פרופ' מוזס: הרי אילו הואיל להציץ בכרטסת הביבליוגרפית על קאפקא בסיפריה הלאומית היה מייד מבחין בקיומו של ספר על נושא מאמרו - שלפני שנים רבות כבר העלה את רוב טענותיו והיה נמנע ממכשלה אקדמית חמורה, הגובלת בפלאגיאט.